

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

SİNEMADA GEÇMİŞİN ANLATISI:
İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI FİLMLERİNDE ÇOCUK
KARAKTERLERİN TANIK OLMA
DENEYİMLERİ

İpek GÜRKAN

2502130594

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Nilüfer TİMİŞİ NALÇAOĞLU

İSTANBUL - 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : İPEK GÜRKAN Numarası : 2502130594
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SİNEMA / DOKTORA Danışmanı : PROF. DR. NİLÜFER TİMİSİ NALÇAOĞLU
Tez Savunma Tarihi : 19.02.2018 Saati : 11.00
Tez Başlığı : SİNEMADA GEÇMİŞİN ANLATISI: İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI FİLMLERİNDE ÇOCUK KARAKTERLERİN TANIK OLMA DENEYİMLERİ

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

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. NİLÜFER TİMİSİ NALÇAOĞLU		Kabul
2- PROF. DR. HASAN AKBULUT		Kabul
3- PROF. DR. ÖZDEN CANKAYA		Kabul
4- YRD. DOÇ. DR. HAKAN AYTEKİN		Kabul
5- YRD. DOÇ. DR. İLKAY NİŞANCI		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. ONUR AKYOL		
2- YRD. DOÇ. DR. HALE TORUN		

ÖZ

SİNEMADA GEÇMİŞİN ANLATISI: İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI FİLMLERİNDE ÇOCUK KARAKTERLERİN TANIK OLMA DENEYİMLERİ

İPEK GÜRKAN

Tez, imgesel filmlerde çocukların savaşa tanıklıklarını incelemektedir. Tanıklık sorunu belgesel filmlerde, söz ve dil ile temsilin sınırlarını zorlamıştır. Kurmaca ya da imgesel filmlerde bu sorun, savaşın sinemada temsiline kaymaktadır. Geçmişin temsili ise, belleğin toplumsal ve kültürel inşasını incelemeyi gerektirmektedir. Geçmiş temsil edilirken, hakikat sorunuyla karşı karşıya kalmaktadır. Bunun yanında, geçmişin imgesel olarak yeniden kurgulanması, tarihin sinemada ne ölçüde “gerçekçi ve doğru” temsil edildiği sorununı doğurmaktadır. Savaşın ve sinemanın her ikisinin de birer deneyim olması, bu çalışmada çocukluk döneminin “saf bir deneyim” olarak algılandığı noktada birleşmektedirler. İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemada anlatı, zamana dayalı olarak gelişmiştir. Zaman-imge sinemasının, çocuğun günlük deneyim ve gözlemiyle zamansal olarak örtüşmesi nedeniyle çocuk imgesine sıklıkla başvurmakta olduğu gözlemlenmektedir. Bu nedenle çocukların, filmlerde tanıklık imgesini doğrudan veya dolaylı olarak etkili bir şekilde yaratabildikleri görülmektedir. Bu nedenle araştırmada; savaştaki çocuk imgesine değil, bir varlık olarak çocuktaki tanıklığa odaklanılmaktadır. Tezde; “Filmlerde yaşanan deneyim, gerçek deneyimden farklı mıdır?” ve “Çocuk olarak bu deneyim nasıl kurulmaktadır?” sorularına cevap aranmaktadır. Bu doğrultuda, çocuk karakterlerin başrolde olduğu *Kapo* (1960) ve *Almanya Sıfır Yılı* (1948) filmleri eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiş ve filmlerin anlatılarındaki farklılıkların, çocukların savaşa tanıklık deneyimlerini belirlediği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İkinci Dünya Savaşı Filmleri, Çocuk Tanıklığı, Deneyim Anlatısı, Hafıza, Felsefe.

ABSTRACT

HISTORICAL NARRATION IN CINEMA: EXPERIENCES OF WITNESSING CHILD CHARACTERS IN THE SECOND WORLD WAR FILMS

İPEK GÜRKAN

The thesis examines children's testimony to the war in imaginary films. The problem of testimony forces the limits of representation and language and representation in documentary films. In fiction or imaginary films, this problem is the representation of war in the cinema. The representation of the past requires examining the social and cultural construction of the memory. While the past is being represented, it faces the question of truth. In addition, the reconstruction of the past imaginatively leads to the question of the extent to which history is represented in cinema as “realistic and correct”. The fact that both the war and the cinema are experiences is combined in this work where childhood is perceived as a “pure experience”. In the post- Second World War films the narrative has developed on time. It is observed that time-image cinema is frequently applied to children's images because of the temporal overlap of the child's daily experience and observation. For this reason, it is seen that children can create images of the testimony directly or indirectly in films. For this reason, it focuses on the childhood tragedy as an entity, not the image of the child in the war. In the thesis; “Are the experiences in films different from real experiences?” and “How is this experience as a child?” questions search for answers. In this direction, *Kapo* (1960) and *Germany's Year Zero* (1948), in which children's characters dominate, were studied by critical discourse analysis, and the differences in the way the films were set out gave the children the experience of witnessing the war.

Key Words: Second World War Films, Children's Testimony, Narration of Experience, Memory, Philosophy.

ÖNSÖZ

Sinemada tarihin anlatı biçimi, filmlerde tarihe tanıklık deneyiminin nasıl ve hangi araçlarla yapıldığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu anlatım biçimi; temsil ve gerçeklik sorunlarına neden olmaktadır. Bu sorunların yalnızca sinemanın tarihinde ve anlatısında değil, aynı zamanda resmi tarih yazımında da benzer problemlere neden olduğu görülmektedir. Bununla birlikte 1945 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın son bulmasıyla, Avrupa'nın tarihi baştan yazılmıştır. Nazi toplama kamplarının tarihi ise, ancak daha ileriki yıllarda, 1980'lerden sonra bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmıştır. Bu alanın açılmasıyla birlikte, bir deneyim olarak savaş tanıklığı, bir sorunsal haline getirilmiştir. Nazi toplama kamplarının bir sonucu ve aynı zamanda nedeni olan, ölümlerin yakılması anlamına gelen Holokost ise, disiplinlerarası akademik bir alan olarak 1980'li ve 1990'lı yıllarda yapılan araştırmalarla ivme kazanmıştır.

Sinemada savaşın anlatısı, her şeyden önce bir temsil olması nedeniyle, gerçeklik sorunuyla karşılaşmıştır. Toplama kampları ve savaş sırasında yaşanan deneyimler savaşın bitiminden hemen sonraki yıllarda filmlere ve edebiyata konu olmuştur. Giorgio Agamben'in "Arşiv ve Tanıklık: Aushwitz'den Artakalanlar" kitabı her okuyanı etkilediği gibi beni de etkilemiştir. Daha sonra Polonya'da, Krakow'a 70 km uzaklıktaki Oswiecim Kasabası'nda bulunan Almanca adı Auschwitz olan ve hemen yakınındaki Birkenau toplama kamplarına iki kez gerçekleştirdiğim seyahat neticesinde, bu ilgi pekişmiştir. Bu ziyareti ikinci kez gerçekleştirdiğim sırada, artık anı müze olan bu yerde yapılan bazı değişiklikler dikkatimi çekti. Bu değişikliğin bir kez daha bana hatırlattığı, anıların düzenlenmesi ve zaman içinde değişime uğrayabilme olasılığıydı. İlk ziyaretimde görmüş olduğum serginin yeri değişmiş, bazı şeyler tamamıyla kaldırılmıştı. Bu durum bugün Avrupa'nın bir çok kentinde anı-mekânı haline getirilen bu yerlerin; anıların kolektif olarak yaşamasını sağlayan ancak belirli bir düzenleme ve düşünce sistemine tabii olan mekânlar olduğunu bir kez daha hatırlattı.

Buradan yola çıkılarak yazılan tez disiplinlerarası bir perspektiften, üç ayrı alanı içermektedir: Tanıklık deneyimi, çocuk ve sinema. Tezin amacı; Avrupa'yı

yıkıma götüren İkinci Dünya Savaş'ına tanıklık eden çocukların, sinemada nasıl bir dil ile yaratıldığını incelemektir. Bu süreçte; sinemada tarihin temsili, çocuğun toplumsal tarihi ve tanıklık deneyimi gibi konuları araştırmak ve bunların sinemayla bağlantısını kurmak beni oldukça heyecanlandırmıştır.

Akademisyenlik, bitmeyen bir öğrenim sürecidir. Okuma ve araştırma alışkanlığını çok küçük yaşlarda bana aşılayan biricik ailem annem ve babama; sonsuz emeklerine, desteklerine, sevgilerine ve bana olan güvenlerine sahip olduğum için çok şanslıyım. Onlara yürekten teşekkür ediyorum.

Üniversitede henüz lisans öğrencisiyken eserlerinden tanıdığım, sonraki yıllarda yüksek lisans Kadın Çalışmaları Programında tez danışmanım olarak, en zor zamanlarımda sakin ve olgun tavrı ile bana yardımcı olan tez danışmanım, değerli hocam Prof. Dr. Nilüfer Timisi'ye ne kadar teşekkür etsem azdır. Araştırma görevlisi olarak çalıştığım kurumda tanışma şansına geç de olsa eriştiğim kıymetli hocam Prof. Dr. E. Özden Cankaya'ya, ilgimi ve umudumu kaybettiğim anlarda motive edici konuşması ve güven verici olması nedeniyle sonsuz teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Doktorada ders alarak kendisini tanıma şansına sahip olduğum, bilgi ve deneyimini her vakit paylaşan değerli hocam Prof. Dr. Hasan Akbulut'a tezin sinema ve bellek bölümünün üzerinde düşünmeme yardımcı olması ve yönlendirici tutumu nedeniyle teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Filmler aracılığıyla yaşamadığımız bir hayata tanık olmaktayız. Sanat bu anlamda; varoluş gücümüzü artıran ve hayatı deneyimlememize imkân veren bir güce sahiptir.

İstanbul, 2018
İpek GÜRKAN

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DENEYİM, TANIKLIK, HAFIZA

1.1. Sinemaya Modernist Yaklaşım	10
1.2. Deneyim Kavramı	15
1.2.1. Öznel Bir Deneyim Mümkün Mü?	17
1.2.2. Deneyimin Yıkılışı	20
1.2.3. Mit Olarak Deneyim	22
1.3. Tanıklık Kavramı	23
1.3.1. Holokost Tanıklığı	26
1.3.2. Edebi Tür Olarak Tanıklık	29
1.3.3. Popüler Kültür Ürünü Olarak Tanıklık	30
1.3.4. Post Memory Olarak Tanıklık.....	30
1.3.5. Anlatı Olarak Tanıklık Deneyimi: Temsil Sorunları	32
1.3.5.1. Hakikat Sorunu	33
1.3.5.2. İktidar Sorunu	34
1.3.5.3. Etik Sorunu	36
1.4. Hafıza ve Anlatı.....	36
1.4.1. Tarih ve Hafıza Arasındaki İlişki	37
1.4.2. Hafızanın Toplumsal ve Kültürel İnşası	40
1.4.3. Hatırlamaya Yardımcı Olan Öğeler	45

1.4.4. Anı-Mekân Olarak Savaş Alanları	49
--	----

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA GEÇMİŞİN VE BELLEĞİN ANLATISI

2.1. Sinematografik Aygıtın Savaş Alanında Kullanımı	53
2.2. Sinemada Türsel Ayrım: Tarih Filmleri	54
2.3. Sinema ve Tarih İlişkisi.....	57
2.3.1. Sinemayı Alternatif Bir Tarih Anlatıcısı olarak Görmek Mümkün Müdür?.....	59
2.3.2. Belgesel ve İmgesel Filmlerde Tarihin Anlatısı	64
2.4. Sinemada Travmatik Anlatı ve Temsil Sorunları.....	69
2.4.1. Temsil Hangi Ölçüde Olanaklıdır? Temsil Edilemez Olan Var Mıdır?.....	71

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİLMLERDE ÇOCUK OLARAK TANIK OLMAK

3.1. İkinci Dünya Savaşından Sonra Sinema ile Felsefenin Yakınlaşması	76
3.1.1. İmgenin Dönüşümü: İkinci Dünya Savaşı Sonrası Değişen Sinema Anlayışı	80
3.1.2. Hareket-imge Sinemasından Zaman-imge Sinemasına	81
3.2. Tarihsel ve Toplumsal Bir Kategori Olarak Çocukluk	88
3.2.1. Çocukluk Dilsiz Bir Deneyim Midir?.....	91
3.2.2. Sinema Çocuklara Neden İhtiyaç Duyar?.....	93
3.3. İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Çocuk Tanıklık Deneyimi	96
3.3.1. İkinci Dünya Savaşı Zamanında Avrupa'da Toplumsal ve Siyasi Gelişmeler.....	97
3.3.2. İkinci Dünya Savaşı Konulu Filmlerde Sıklıkla Rastlanan Göstergeler.....	99
3.3.2.1. Doğa.....	100
3.3.2.2. Hayvanlar.....	102
3.3.2.3. Oyun.....	104

3.3.2.4.	“Keder ve Acıma”	107
3.3.3.	Araştırmanın Yöntemi, Amacı ve Kapsamı	108
3.3.3.1.	Araştırmanın Yöntemi	108
3.3.3.2.	Araştırmanın Amacı ve Önemi	110
3.3.3.3.	Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	110
3.3.4.	Kapo (1960)	112
3.3.4.1.	Filmin Konusu ve Bakış Açısı	113
3.3.4.2.	Heterotopik Alanlar Olarak Toplama Kampları	116
3.3.4.3.	Biyo-iktidar Alanları Olarak Toplama Kampları	117
3.3.4.4.	Yeni İmgeye Karşı “Klişe-imge”	123
3.3.4.5.	Çocukluğun Sonu: Nicole’ün “Yetişkin”liğe adımı	129
3.3.4.6.	Nicole’e “Kamusal Çocuk” Olarak Bakmak	133
3.3.4.7.	Nicole’ün Zulmü ve Zalimliği	134
3.3.4.8.	Ölümün Mitleşmesi	136
3.3.5.	Almanya Sıfır Yılı (1948)	141
3.3.5.1.	Filmin Konusu ve Bakış Açısı	141
3.3.5.2.	Nazizm Yansımaları	143
3.3.5.3.	Hayatta Kalma Üzerine Denemeler	146
3.3.5.4.	Yeni Gerçekçi İmge Olarak “Çocuk”	150
3.3.5.5.	Utanç ve Umutsuzluk	153
3.3.5.6.	Edmund’un İntiharı	155
3.3.6.	Nicole ve Edmund: İki Farklı Tanıklık Deneyimi	157
3.3.7.1.	Filmlerdeki Anlatı Yapısı ve Bakış Açısı	159
3.3.7.2.	Nicole ve Edmund’un Tanıklıkları	162
3.3.7.3.	Nicole ve Edmund’a Çocuk Olarak Bakmak	168
3.3.7.4.	Nicole ve Edmund’un Ölümleri	170
SONUÇ		174
KAYNAKÇA		184
EKLER		202
ÖZGEÇMİŞ		204

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: “Oradour Sur Glane” kasabası 1944 yılında gerçekleşen Alman işgalinden sonra olduğu gibi korunmuştur.....	49
Resim 2: Polonya’da bulunan bugün müze olan Auschwitz toplama kampının girişinde turistler fotoğraf çekerken, 2015.	51
Resim 3: “Divisone Lebensborn” (Werner Klingler, 1960)	98
Resim 4: Antisemitik çocuk kitabı Almanya, Nuremberg'de 1936'da basılmıştır.	99
Resim 5: “Yahudiler burada istenmiyor” ve “Yahudiler kötü şans getirir” ve “Yahudiler nasıl kandırılır?” Almanya, 1936.	99
Resim 6: <i>Teneke Trampet</i> filminde Oskar ve babası akşam yemeğini hazırlamaktadır.....	103
Resim 7: <i>Yasak Oyunlar</i> filminde Poulette ve Mitchel hayvanlar için mezarlık yaparlar.....	105
Resim 8: <i>Büyük Defter</i> filminde ikiz kardeşler birbirlerine şiddet uygulamaktadırlar.	106
Resim 9: Terese’nin ölümü kare kare gösterilmiştir.	125
Resim 10: İlk fotoğraf, gerçek bir Nazi toplama kampından kurtuluş günü çekilmiştir. İkinci fotoğrafta ise, <i>Kapo</i> filminin mahkûmları görülmektedir... 128	
Resim 11: <i>Kapo</i> filmine ait görüntüler, Nicole’ün zamanla değişimini göstermektedir.....	130
Resim 12: Nicole’ün ölümüne gidişi birkaç planda gösterilmektedir.....	138
Resim 13: Rönesans ressamlarından Giotto Di Bondone 1304-1306 yılları arasında yaptığı “Lemantation” (Ağıt) adlı eseri.....	139
Resim 14: Savaşın sona ermesinden bir süre sonra, Berlin, 1945.	147
Resim 15: <i>Almanya Sıfır Yılı</i> filmindeki sokak görüntüleri.....	148
Resim 16: <i>Almanya Sıfır Yılı</i> , Edmund yıkık sokaklarda amaçsız dolaşmaktadır.	149
Resim 17: <i>Almanya Sıfır Yılı</i> , Edmund yıkıntılar arasında dolaşırken, 1948..	150
Resim 18: Edmund intihar etmeye karar vermeden hemen önce yıkık binanın üzerinde.....	157

GİRİŞ

“Sinema”nın ne olduğuna dair farklı görüşler bulunmaktadır. Filozoflar ve sinemacılar sinemanın kavramsal içeriği hakkında fikir birliğine varmakta güçlük çekmektedir. Sinema teorisyeni André Bazin’in de ifade ettiği gibi “Sinema Nedir?” sorusunun kendisi, bu soruyu cevaplamaktan daha önemlidir. Çünkü soruyu yanıtlama süreci, bizi sinemanın birçok farklı çalışma alanı ile karşı karşıya bırakacaktır. Sinemanın; temsil ve gerçek arasında bir yerde oluşu ve bu kavramlarla ilişkisi, diğer alanlarla olduğu gibi belirsizdir. Bu belirsizlik bizi, sinemada belirli bir yaratım gücüne ve temsil ve dilin olanaklarına götürmektedir. Bu nedenle, sinemasal olanın yalnızca bir metafor olarak ele alınması yerine diğer kavramlarla ilişkisi ve filmsel anlatı içerisindeki bağlamına uzanmak gerekmektedir. Bu amaçla filmleri gerçeklik ile kurmaca arasındaki ikililiği aşmaya çalışan bir anlayışla sorgulamaya çalışmak doğru olacaktır.

Sinema, durumları veya olayları sıralayan zihinsel bir etkinlik olarak diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında, daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Bir film yaratılırken; iletişim, sanat ve benzeri alanlarla etkileşim içinde olmak zorundadır. Bu nedenle filmler üzerine düşünebilmek de disiplinlerarası bir çalışmayı gerektirmektedir. Bu, aynı zamanda filmlerin iletişimsel gücünün olduğu anlamına gelmektedir. Filmler; zihinde düşünceler, imgeler ve kanaatler yaratmaya yaramaktadır. Diğer yandan teknik olanakların gelişimiyle birlikte sinemanın yalnızca teknik bir üretim olduğu görüşü yaygınlaşmıştır. Ancak bunun aksini iddia eden Rudolf Arnheim’in şu sözleri, sinemanın teknolojik gelişimle birlikte sanatsal değerinden bir şey kaybetmediğini ve bu tartışmanın sonucunun bizi sinemanın doğasını anlamaya götüreceğini ifade etmektedir. *“Fotoğraf ve filmin yalnızca mekanik yeniden üretimler olduğu, bu yüzden sanatla hiçbir ilgilerinin olmadığı karalamasını baştan sona ve sistemli olarak çürütmek için zaman harcamaya değer; çünkü bu film sanatın doğasını anlamak için de mükemmel bir yöntemdir”* (Arnheim, 2002: 15). Arnheim’in görüşü Benjamin’in “Teknik Olanaklarla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesindeki iddiasının aksine, sanatın

gelişen teknik olanaklarıyla yeniden üretiminin onun sanatsal değerini azaltmadığı yönündedir.

Sanatın modernliği mimetik doğasına dayanmaktadır. Modernizmle birlikte sanat, gerçeğin taklidi olarak yabancılaşmıştır. John Orr, András Bálint Kovács gibi akademisyenler, faşizm ve totalitarizmin yükselişini, İkinci Dünya Savaşı'nın ölüm kampları, Hiroshima'ya atom bombasının atılması ve son olarak Hollywood'un egemenliği gibi olayları, modernizmin başlangıcı olarak ifade ederler (Ford, 2012: 15). Sanat geçmiş olayları yeniden kurgulayarak gerçeklikten uzaklaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bununla birlikte geçmişin ve tarihin canlandırılması farklı üslup ve yaklaşımların doğmasına neden olmuştur. Klasik sinema anlatısı için Aristoteles'in sanat ile ilgili olarak iddia ettiği iki özelliği sinema için düşünmek mümkündür: Sanatın, özü mimetiktir, o halde sanatın amacı hakikat olamaz. Sanatın içerisine katarsisi koyarsak, sanatın yararcı olduğu anlamı ortaya çıkmaktadır. İzleyici görmek istediği ya da isteyeceği imge ile özdeşlik kurarak katarsis sağlamaktadır. O zaman da, hakikat ve sinema ilişkisi katarsis uğruna feda edilmekte ve bu ilişkide ortaya çıkacak üretken bir sinemasal imgenin önüne geçilmiş olmaktadır. O halde buradaki sanatın ölçütünü "hoşa gitmek" olarak düşünmek mümkündür. Bu da, katarsisin ne ölçüde etkili olduğu ile ilgilidir. İkincisi, hakikatin değeri ile ilgilidir. Hakikat, izleyiciyi özdeşleşmeye dahil ettiği ölçüde yeterli gözükmektedir. Bu aynı zamanda verili bir hakikattir, ancak hakiki olana benzediği ölçüde özdeşleşme olabilmektedir. O zaman "hoşa gitme" amacı taşıyan sinema da bir kamu hizmeti sunmaktadır (Badiou, 2013: 14-15). Popüler sinema diğer bir tanımlama olarak klasik anlatı sineması, izleyiciyi anlatının içerisine hapsederek, haz duyacağı öyküler oluşturarak, eğlendirme görevini yerine getirmektedir. Klasik anlatı sineması, izleyiciden yaratılan dünyaya inanmasını ve benzer ideolojiyi paylaşmasını beklemektedir.

Klasik anlatı sinemasından farklı olarak, İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemaya yaklaşımın köklü biçimde değiştiği görülmektedir. Artık doğrusal ilerlemeyle tanımlanamayan zamanın, yeniden tanımlanmaya gereksinimi vardır. Yeni tanıma göre zaman, içselliğin (iç duyunun) bir biçimidir. Filozof Gilles Deleuze'ün yazdığı *Sinema I Hareket-imge* (1983) ve *Sinema II Zaman-imge* (1989)

kitapları; sinemayı felsefî düzeyde ele almaktadır. Deleuze, İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemada değişen yaklaşımı *zaman-imge* sineması olarak tanımlamıştır. Zamanın imgeye içkin olarak anlatıldığı bu bakış açısında, film geleneksel anlatım kodlarını bozuma uğratarak, izleyiciyi anlatı kalıplarının içerisine hapsetmeden, özgür bırakır. Yönetmen izleyiciden, hem filmi izlerken, hem de sonrasında özgür düşünmesini ve her bireyde farklı fikirler uyandırmayı amaçlamaktadır. Bu filmlerin izleyiciye yükledikleri görev “düşünmek”tir. İzleyiciye düşünme olanağını filmin içerisinde vermektedir. Çünkü bu filmler, “düşünce-imge” yaratmaktadır. Bu aynı zamanda, modern sinema anlatısının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Zaman-imge sineması, İkinci Dünya Savaşı sonrası ilk olarak İtalyan Yeni Gerçekçi akımın filmlerinin anlatısında ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçi akımın eğilimi belgesel tarzını andırsa da, akımın öncüleri kurmacaya yönelmişlerdir. İtalyan Yeni Gerçekçi akımın en önemli özelliği, filmlerinde herhangi anlara ve imgelere yer vermeleridir. Bu doğrultuda, Godard’ın belirttiği gibi; *“Doğru imaj yoktur, yalnızca imaj vardır”* (*Non pas une image juste, juste une image*) sözü “yeni ve modern” sinemanın herhangi imajlardan oluştuğunu ima etmektedir. Bu herhangi imajlar, İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemasında montajın filmdeki etkisini en aza indirerek yaratılmaktadır. Artık imajlar kendi başlarına var olabilmektedir. Bu Rancière’in “sanatta estetik rejim” adını verdiği bir tanımlamadır. Aynı zamanda Godard’ın montaj kavramına karşılık gelmektedir (2008: 43). Estetik rejimde, kurgusal ve gerçek kavramlarının birbirine eklemlenmesindeki sınır ortadan kalkmaktadır. Rancière göre holokostun “olağandışılığı”, onu nedensiz bir şekilde maddiliğini yeniden kuran bir duruma getirmiştir (2008: 131). Böylelikle gerçek ve kurmaca arasındaki ayrım estetik rejimle birlikte silikleşmektedir.

İmgenin nesnel gerçekliği sinema sanatı için imkânsız bir olgudur. Bu nedenle gerçek, yönetmenin öznelliğinden geçerek, kaçınılmaz olarak tarihsel ve sosyal bağlamda ele alınmaktadır. Bununla birlikte yeni gerçekçi sinema yeni bir gerçeklik yaratmak ve bunu en etkili şekilde anlatabilmek için, çoğunlukla çocuk imgesine başvurmaktadır. Çünkü çocuklar savaşın şiddetine “maruz kalan” ve “tanık” olanlardır. Onlar, şiddeti doğrudan ve en acı şekilde hissetmektedir. Bu nedenle “çocuklar”, zaman-imge sinemasındaki yeni gerçekçi imgeyi etkili bir

şekilde yaratabilecek elverişte görünmekteydi. Buradan yola çıkılarak tezde; filmlerde çocuğun tanıklığının nasıl ve hangi araçlarla yaratıldığı araştırılmaktadır. Bu doğrultuda, sinemanın farklı disiplinlerle ve özellikle felsefe disipliniyle olan ilişkisine değinmek gerekmektedir.

Spinoza için felsefe, düşünce ve kavram yaratmanın yanısıra, kendi düşünce gücümüz hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlamaktadır. Bu nedenle sinemada savaşın anlatısı, bizi temsil ve gerçeklik sorununa götürdüğü gibi, düşünce ve hatta kavramlar yaratmada ve kendi düşünce sınırlarımızı aşmakta teşvik edici olmaktadır. Sinema ve felsefenin bu derece birbirine içkin olması, Badiou'nun deyiimiyle sinemanın; felsefe yapmak için bir imkân olduğu varsayımıyla özdeşleşmektedir. Sinemanın ve felsefenin ikisinin de özünün, insana ve deneyime dayanması bakımından benzerlik taşımaktadır. Bu nedenle, bu tezde tanıklığın çocuk olarak anlatıda nasıl yer bulduğuna, deneyim ve tanıklığın yaratılma süreçlerine odaklanırken, aynı zamanda sinema ve felsefe ilişkisine de değinilmiş olacaktır. Tezde tanıklık kavramı ile; gerçek tanık ve belgelere dayanan belgesel filmler yerine, kurmaca/imgesel filmlerde çocuk karakterlerin tanık olma deneyimleri incelenmektedir. Ancak, ister belgesel film, ister kurmaca film olsun, tanıklık; söze döküldüğü anda onu doğrudan bir tanıklık olarak değil, temsil olarak algılamak gerekmektedir. Dolayısıyla sinemanın, temsilin imkânsızlığından doğan bir yaratıyla düşünmeye ve yeni kavramlar yaratmaya yardımcı olduğunu varsaymak mümkündür.

Film, insan gözüne benzer özellikler taşımakla birlikte insanın düşüncesini değil, film-düşünceyi anlatmaktadır (Frampton, 2012: 36-37). Film-düşünme kavramıyla birlikte fenomenolojik kuram, film çalışmaları için işlevsel hale gelmiştir. Filmin düşünmesi insan düşünmesine ne dilsel bakımdan, ne de söylem bakımından benzemektedir. Vivian Sobchack 1992 yılında yazdığı *Gözü tanımlamak: Film Deneyiminin Fenomenolojisi (The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience)* adlı kitapta, filmin görme yetisinin insanın görme yetisi ile sınırlı olmadığını onu aşan bir yapıda olduğunu iddia etmiştir. Filmler dillendiremediğimiz düşünceleri imgeleştirmektedir. Bu imgeler aşkınsaldir ve izleyicinin düşünce sınırlarını aşan bir yaratımdır. Film karakteri tıpkı izleyici

gibi, bir deneyimi yaşamakta ve anlatmaktadır. Buradan yola çıkarak, Frampton'nun sinema için sorduğu soruları tez için de sormak mümkündür. Tezde; “filmlerde yaşanan deneyim, gerçek deneyimden farklı mıdır?” ve “çocuk olarak bu deneyim nasıl kurulmaktadır?” sorularına cevap aranmaktadır.

Felsefi etkinliğin kavram yaratma süreci olduğu düşünüldüğünde tezin amacı; sinemayı soyut düşüncelerin somut imgeler haline gelmesi olarak algılanmasına yardımcı olabilecek kavramlar üretmektir. Bu kavramlardan biri de “tanıklık”tır. Tanıklık kavramı, temsilin krize girmesiyle ve onun gerçeklikle olan ilişkisinin sorunsal hale gelmesiyle hem de kavramının paradoksal açılımı nedeniyle ayrı bir araştırma alanı haline gelmiştir. Bu kavramı tartışmak için, İkinci Dünya Savaşı konu alan ve çocukların yer aldığı filmler tercih edilmiştir. Kapsam dışı bırakılan her türlü savaş bu tezin konusu olabilirdi. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın önemi, yirminci yüzyılın ortasında başlaması, teknolojinin ve sanayinin geliştiği bir ortamda meydana gelmesi ve gündeliğin sınırları içinde, hukuka ve normlara uygun olarak gerçekleşmesidir. İkinci Dünya Savaşı'nın, teknolojinin yardımıyla ve belirli bir sistematik yöntemle gerçekleşmesi nedeniyle bu kadar etkili olabilmiştir. Ancak Sosyolog Zygmunt Bauman'ın *Modernite ve Holocaust* kitabında, savaşın yıkıcı gücünü ve toplama kampları gibi bir olguyu, yalnızca ırkçılığa, teknolojik gelişmeye ve rasyonaliteye bağlamanın yeterli olmadığını düşünmektedir. Bunu aynı zamanda, teoriyi pratiğe dökme becerisi ve iyi bir örgütlenmenin gücü olarak algılamak gerekir (1995: 103-104).

Teknolojinin gelişmesi, insanları özgürleştirici bir etken olmamış, aksine onları savaşın esiri haline getirmiştir. Tanıklık kavramı da, paradoksal bir olgu olarak özellikle holokost¹ sonrası yaşanan toplumsal değişme ile birlikte sosyolojinin önemli bir araştırma konusu olarak ortaya çıkmıştır. Tüm bu gelişmelerle birlikte modernizmin sınanması olarak görülen İkinci Dünya Savaşı benzeri olmayan bir savaş olarak görülmektedir. Bauman'ın belirttiği gibi, öteki soykırım savaşlarıyla

¹ *Holocaust* sözcüğünün kökeni Yunanca'dır. Holos bütün ve yanık anlamına gelen kaustos, *holokaustos* teriminin çevirisi olup “bütünüyle yanmak” anlamına gelmektedir (Agamben, 1999: 28). Naziler ise, daha ılımlı bir tabir olan “Yahudi Sorunu'nun Nihai Çözümü”nü kullanırken, İbrani dilinde “yıkım ve felaket” anlamına gelen *Shoah* terimi kullanılmaktadır Agamben bu terimin ilahi bir ceza düşüncesini ima ettiğini belirtmektedir (1999: 31).

arasındaki fark, İkinci Dünya Savaşı'nın “modern” olarak tanımlanması ve bu modern olanın, normal ve gündelik olguların bir araya gelmesiyle birlikte ortaya çıkmasıdır. Fransız tarihçi Paul Hilberg, toplama kamplarının disiplinli ve sistemli bir şekilde çalışmasının, örgütlü Alman toplumun bir yansıması olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte, Hilberg benzersiz ve modern bir yapı olarak Holokost deneyiminin bir “sosyoloji laboratuvarı” olarak görülmesi gerektiğinin ve modern toplumun gizli ve tehlikeli olabilecek özelliklerinin incelenemesinin ve bunun güvenilir sonucu olabilecek bir sınama olduğunun altını çizmektedir (Bauman, 1995: 30). Bu nedenlerden dolayı, bu çalışmada tanıklık kavramının sorunsallaştırılmasında örnek olay olarak İkinci Dünya Savaşı tercih edilmiştir. Bu tarihsel olay, sinemada tanıklık kavramının incelenmesi açısından önemli bir görsel temsildir. Bu bağlamlar göz önünde bulundurulduğunda tez, tanıklık, çocukluk ve sinema olarak üç ana bölüme ayrılmaktadır.

Tezin birinci bölümü, tanıklığı bir deneyim olarak tartışmaktadır. Giorgio Agamben tanıklık kavramını, deneyim ve özne üzerinden tartıştığı *Tanık ve Arşiv* kitabında; tanıklığın paradoksal olarak imkânsızlığını ve dilin tanıklığı anlatmaya yeterli olmadığını belirtmiştir. “*Dilin konuşması demek, dilin artık başlangıçta olmadığı yerde, dilin sırf tanıklık etmek için oradan uzaklaştığı yerde*” doğduğunu göstermektedir (1999: 39). Dolayısıyla anlatılan ve söylenilen her şeyin temsili olduğunu söylemek mümkündür. Artık orada olmayanın yerine, vekaleten tanıklık ediliyordur. Tanık kişi, ölüme doğrudan tanıklık edemez, dışarıdan da tanıklık edilemez, çünkü konumu gereği zaten dışarıdadır. Bu nokta, Heidegger'in ölüme tanıklık etmenin olanaksızlığına dair söylediklerini hatırlatmaktadır: “*Benim olduğum yerde ölüm yoktur, ölümün olduğu yerde ben*” (akt. Schopenhauer, 2013). Tanıklık kavramı bu doğrultuda bir deneyim olarak ele alınmaya çalışılmış ve tanıklığın deneyim ile olan ilişkisi araştırılmıştır. Tanıklık kavramı, temsil edilebildiği ölçüde hakikati yansıtmaktadır. Bunun yanında tanıklık etmek aynı zamanda iktidar kurmayı gerektirmekte ve bu iktidar ilişkisi öznenin konumunu belirlemektedir. Diğer yandan, yaşanan olayın büyüklüğü ve derinliği çerçevesinde tanıklığın temsili de, etiği ilgilendiren sorular ve sorunlar ile karşı karşıya kalmaktadır. Dolayısıyla tezin birinci bölümü, tanıklık kavramının ne olduğuna ve

tanıklığın temsil sorunlarına odaklanmaktadır. Tanıklık kavramı bu doğrultuda, belgesel filmlerin anlatısı üzerinden sorunsallaştırılmaktadır. Tanıklığın anlatıya dönüşmesi ise, temsil ilişkilerinde hafıza kavramını merkeze almaktadır.

Henri Bergson, sinemanın belleğe ve düşüncenin kendisine katkıda bulunabileceğini iddia etmektedir. Çünkü bellek de tıpkı düşüncelerimiz gibi birçok imajdan oluşmaktadır. Özneyi oluşturan ortak bilinç ve toplumsal bellek bir varoluş biçimi olarak hatırlamakta ve hatırladıklarına yön vermek istemektedir. Bu nedenle film yönetmeni geçmişini yeniden kurarken ideolojik bilinçten bağımsız değildir. Buradan yola çıkılarak tezde, “Hafıza ve Anlatı” başlığında, belleğin kolektifleşmesi üzerinde durulmaktadır. Bu amaçla Paul Connerton’un *Toplumlar Nasıl Anımsar?* kitabı, öznenin kuruluş sürecinde, toplumsal belleğin rolünü anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde tarih ve sinema ilişkisi ele alınmaktadır. Fransız tarihçi Marc Ferro sinemanın karşı ve alternatif bir tarih anlatısı yarattığını iddia etmektedir. Bu düşünce filmleri geçmişin ve tarihin bir okuması olarak gördüğü gibi, aynı zamanda film yönetmenini tarihin yazıcısı konumuna getirmektedir. Benjamin, tarihin şimdi ile kurulduğunu ve geçmişin ancak imgeler halinde hatırlanmakta olduğunu şu sözlerle belirtmektedir: “*Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze görüldüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir*” (Keller’den akt. Benjamin, 2013: 39). Bu nedenle filmleri geçmişin bir yeniden yorumu ve bugünden geçmişe bakılması olarak algılamak gerekir. Geçmiş anlatılırken ortaya çıkan yeni gerçekliği artık bir anı-imge olarak adlandırmak mümkündür. Modern anlatı geçmişin temsilinde anı-imgelere sıklıkla başvurmaktadır. Bu doğrultuda bu bölümde; klasik anlatı sinemasında türsel ayırmadan yola çıkılarak öncelikle savaş ve tarih filmleri arasında ayırım yapılmaktadır. Daha sonra sinemanın tarihi ne ölçüde temsil edebildiği ve sinemanın alternatif bir tarih anlatıcısı olarak görülüp görülemeyeceği tartışılmaktadır.

Tezin son bölümü olan “Filmlerde Çocuk Olarak Tanık Olmak” başlığında, önce İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemaya modernist yaklaşımlar ele alınmaktadır.

Savaş sonrası başta İtalya, daha sonra Fransa’da ortaya çıkan yeni sinema anlayışına değinilmektedir. Daha sonra “Tarihsel ve Toplumsal Bir Kategori Olarak Çocukluk” başlığında; tarihçi Philip Ariès’nin 1960 yılında kaleme aldığı çocukluk tarihini ilk ele alan yapıt olan *Çocukluğun Yüzyılı (L'enfant et la Vie Familiale sous l'ancien Régime)* kitabından referans alınmaktadır. Çocukluğun, sosyal bilimlerde ayrı bir inceleme alanı olarak ele alınması ancak modernizmle birlikte gerçekleşmiştir. Yakın bir geçmişe kadar, modern çocukluk kavramı, batıdaki tüm çocukları değil, yalnızca üst ve burjuva sınıfın çocuklarını kapsamaktaydı. Bunun yanında bu bölümde, G. Agamben’in saf deneyime ancak çocukluğun sessiz bilincinde erişmenin mümkün olduğunu iddia ettiği *Çocukluk ve Tarih* kitabından yararlanılmaktadır. Buradan yola çıkılarak, deneyim ve dil arasındaki ilişki, çocuklukla ilişkilendirilmektedir. Dil, çocuklukta toplumsallaşmanın bir aracı olduğu kadar, deneyimin yıkılmasına da neden olmaktadır.

Araştırmanın son kısmında ise, *Kapo (Pontecorvo, 1960)* ve *Germany Zero Conduto (Almanya Sıfır Yılı, Rosellini, 1948)* filmleri karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Her iki film de İtalyan yönetmenler tarafından çekilmiştir. Gillo Pontecorvo ve Roberto Rosellini bu filmleri kendi yaşadıkları ülkeler dışında, fakat savaşın en yoğun yaşandığı yerlerde çekmiştir. *Kapo* filmi Polonya sınırında bir kampta, *Almanya Sıfır Yılı* filmi ise, savaşın yıkımının yaşandığı merkez ülke olan Almanya’da geçmektedir. Filmler, eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenerek, çocuk karakterlerin savaşa tanıklık deneyimini tartışılmaktadır. Filmlerin yarattığı imgeler, filmlerin bakış açısı ve tekniği çocukların bu deneyimi nasıl yaşadığı konusunda farklı yaklaşımlar sunmaktadır. Filmlerin anlatısı doğrultusunda tüm bu etkilerle oluşan söylem ise, filmleri ayırt edici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Film çalışmaları, felsefenin yardımıyla yeni kavramlar üretmektedir. Araştırmada, bu kavramlara yer verilmektedir. Tezde; çocuk olarak tanık olmak ile yetişkin bir tanık olmanın farklı bir pratik olduğu ve tanıklığın daima temsili olduğu varsayımı üzerinden gidilmiştir. Tezin amacı; bu doğrultuda üretilen yeni kavramların ve zaman-imge sineması olarak adlandırılan yeni sinema yöneliminin

ocuk tanık imgesini ne ölçüde temsil edebildiğini ortaya çıkarmaktır. Tez ayrıca; tanıklık kavramı İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaratılan yeni sinema dilinde neden bu derece önemli ve sorunlu olmuştur gibi sorulara cevap aramaktadır. Araştırma; konusu, içeriğı ve kuramsal altyapısı olarak disiplinlerarası bir çalışmadır.

Sonuç olarak tezde üç ayrı araştırma alanının ne çıktığı görülmektedir: Deneyim olarak tanıklık, çocukluk ve sinema. Tez, ocuk tanık imgesinin *Kapo* ve *Almanya Sıfır Yılı* filmlerinde, filmin dili aracılığıyla nasıl yaratıldığını araştırmaktadır. Bu nedenle araştırma, İkinci Dünya Savaşı sonrasında çekilen, savaşı konu alan ve başrolünde çocukların olduğı iki film tercih edilerek sınırlandırılmıştır. Filmler tekil olarak ele alındığından, kendi yarattıkları anlatı içerisinde değerlendirilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DENEYİM, TANIKLIK, HAFIZA

Sinema, geçmiş bir dönemde yaşanmış ya da gerçek dünyada yaşanması mümkün olmayan bir olayı başımızdan geçmiş gibi deneyimlememizi sağlayan görüntüler yaratabilme gücüne sahiptir. Dolayısıyla izleyici filmi izlerken, karakterin yaşadıklarını doğrudan hissetme, anlama ve en önemlisi deneyimleme imkânı bulmaktadır.

Sinemada tanıklığı bir deneyim biçimi olarak kabul edersek; karakterin tanıklığı ve bu tanıklığın bir deneyime dönüşmesi olasılığı filmin diliyle ve anlatım biçimiyle doğrudan ilintilidir. Bu ilişkiler ekseninde sinemada modern anlatının ne anlama geldiğine bakmak gerekmektedir.

1.1. Sinemaya Modernist Yaklaşım

Adorno'nun, *Modern Müziğin Felsefesi* adlı makalesindeki sözleri şöyledir: *“Sanatın temsilden kurtulmasıyla oluşan kırılma, müzikte atonaliteyi karşılar. Bu kırılma, başta fotoğrafa, mekanikleşen sanat metasına karşı bir savunmadır”* (akt. Baudelarie, 2013: 38). Burada modernleşme, başta metalaşmaya ve sanatın aurasını yitirmesine karşı bir direniş olarak görülmektedir. Sinemada ise bu kırılma, İkinci Dünya Savaşı sonrasına, imgenin zaman öncelikli olarak tasvir edildiği döneme denk gelmektedir.

Lyotard'a göre, belirli bir bakış açısına göre oluşturulmuş sabit bir gönderge, hedef izleyiciye uygun bir sentaks (söz dizimi), herkes tarafından onaylanabilecek bir “iletişim kodu” oluşturmaktadır (Lyotard, 1994: 48). Bu aynı zamanda, klasik sinemanın anlatı yapısını oluşturmaktadır Ancak modernist anlatı bunu ters yüz etmeyi amaçlamaktadır. Modern sinema, herkes tarafından onaylanacak geleneksel kodları ortaya koymak yerine, fikir ve düşünce üretme çabasıdır.

Yazar John Orr, “*Sinema ve Modernite*” (1993) adlı makalesinde sinema ve modernliğin yeri değişmeyen bir tarihselliğe sahip olduğunu ve sinema tarihinin moderniteyle birlikte başladığını belirtmektedir. Sinemanın sürekli kendi kendini değiştiren ve yenileyen modern doğası, organik ve acımasız dinamikleri bulunmaktadır (akt. Ford, 2012: 15). Modernizmin nasıl ki ekonomik ve kültürel hayatta etkilerine maruz kalınıyorsa, sinema da bulunduğu dönemin koşullarından ve bakış açısından etkilenen dinamiklere sahiptir. Bu koşullar; özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası değişmiştir. Sinema da, insanın bilinçsiz ve varoluşuna anlam katmaya çalışan arayışta olma halinden ve zamanın uzamdan bağımsız olarak doğrusallığını yitirmesi gibi durumlara erişmiş; kısacası toplumun genel bir bilinç değişiminden etkilenmiştir.

Modernizmle birlikte sinemada anlatı zamana göre yaratılmaya başlanmıştır. Modernist filmlerin zamansallığı, özellikle anlatı temelli doğrusal ve refleksif olmayan formlardan oluşmaktadır (Ford, 2012: 15-16). Modernist anlatıların evreni, esasen belirsiz ve öngörülmesi mümkün olmayan olarak görülmektedir (Kovács’dan akt. Ford, 2012: 18). Modernist anlatıda gerçeklik algısı, savaş sonrası bir dünyada, teknolojik gelişme ile kitlesel medya imajlarıyla açık ve net olamayan bir hal almıştır. Dolayısıyla sinemada baştan belirsiz olan bir dünyanın gerçekliğini imgelerle yaratmak imkânsız gözükmektedir. Bu nedenle, savaş sonrası filmler bu imgeyi dışsal veya olgusal gerçeklikten bağımsız olarak kendi dilleriyle yaratmaya çalışmışlardır. Filmlere felsefi önem ihtiva edilerek, sinemasal anlatı zaman ile ilişkilendirilmiştir. Böylece; filmsel gerçeklik, temsil ve zaman gibi kavramlar film çalışmalarında, film ve felsefe ilişkisini irdelemeyi gerektiren bir konum almıştır.

Seyretme edimiyle değil, “görme” ile gelişen modern anlatıda, Baudelaire görmenin bireyselleştiğini; ancak bu eylemin bireyselleştiği oranda deneyim içerdiğine dikkat çekmiştir:

“19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değişir. Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin -örneğin doğanın oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznellesir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur -liberallesir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar

böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir” (Baudelarie, 2013: 38).

Sinema da tam da benzer şekilde, izleyiciye görmenin ve bakışın sorumluluğunu yüklediği ölçüde demokratikleşmiştir. Geleneksel ve otoriter klasik anlatı yerini çağdaş anlatılara bırakmıştır. Modern anlatı, izleyici ve film arasında oluşan bir özgürleşim sürecine dayanmaktadır. Filmler, izleyiciyi düşünmeye yönlendirerek ve klasik anlatı kodlarını yerinden ederek yeni bir anlatı oluşturmaktadır. Bu yeni anlatı, zaman öncelikli ilerleyen bir anlatıdır. Modern sinema, klasik anlatı sinemasındaki pasif izleyici yerine “görme” eylemine dayalı aktif izleyiciden düşünce üretmesini beklemektedir.

Totaliter yapılar, egemen söylemi meşrulaştıran bir dilin kurallarını farklı anlatı türlerine dayatırken; modernizm sonrasında, ifade türleri arasındaki bu hiyerarşik yapı bozularak egemen söylemin yerleşik üst anlatılarının yerine, fark ve çokluğun anlatısı ortaya konmaktadır (Lyotard, 1998). Bu nedenle modernist filmler aynı veya tümel olan üzerine değil, farklılığın ve çoğulluğun imgesini yaratma amacı taşımakta ve bunun üzerine düşünmektedir.

“Bütün ve bir nostaljisi, kavram ve duyulanabilenin, şeffaf ve iletilenebilir deneyimin uzlaşması için yeteri kadar bedel ödedik. Genel teskinlik ve durgunluk talebi altında, gerçekliği yükseltecek fantezinin gerçekleşmesi için terörün geri dönmesi arzusunun mırıltılarını işitebiliriz. Cevap: Gelin bütünlüğe karşı bir savaş başlatalım, gelin sunulamayana tanıklık edelim, farklılıkları etkin kılıp, adın onurunu kurtaralım” (Lyotard, 1988: 159).

Lyotard’ın bu sözlerinden de anlaşıldığı üzere, bütüne ve tek boyuta karşı, farklılığı çeşitliliği ve çoğulluğu önermektedir. Lyotard bunu postmodernizm olarak tanımlamaktadır. Postmodernizmi, büyük anlatıların sonu olarak adlandıran Lyotard, aydınlanmayla birlikte geleneksel ve ilerlemeci tarih anlayışını aşmak gerektiğini düşünmektedir

Benjamin, modernizmin hakiki öznesinin kahramanlar olduğunu söylemektedir. Modernizm kahramanca bir tutumun belirleyicisidir (2013: 167). Benzer şekilde, Sartre’ın 1962’de Venedik Film Festivali’ndeki Altın Aslan’ı kazandıktan sonra gazetesinin Tarkowsky’nin yönettiği *Ivan’ın Çocukluğu* filmine

dair yazdığı oldukça kritik bir makaleye tepki olarak L'Unita'nın editörü Alicata'ya yazdığı mektupta; “*Tarih de savaş da kahramanları ister, onları yaratır ve onlara, sahte olmalarına katkıda bulunduğu toplumda acı çekmeksizin yaşamaktan aciz bırakarak onları yok eder*” demiştir (Sartre, 1962).

Bununla birlikte Amédée Ayfre'nin *Otantik* olarak adlandırdığı filmler, izleyici ve film arasında bir diyalog geliştirir. İzleyicide “*birisi belirli bir tarzda benimle konuşuyor*” hissini uyandırır. Film bu şekilde kendi dilini ve gerçekliğini kurarak, özerkliğini ilan etmektedir. Yönetmenden, fikirlerin yerini alegoriden kaçınan ve düşüncelerin soyutlanmasına doğru hareket eden imgeler üretmesi beklenmektedir. Bir başka deyişle, izleyici algısını baskı altına alması nedeniyle metaforik anlatımlara başvurulmamalıdır (Andrew, 2010: 362-363). Bu aynı zamanda Deleuze'ün düşünce-imge kavramının tanımıdır. Buradan yola çıkarak Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sonrası filmlerini *otantik* olarak değerlendirmek mümkündür.

Modernist anlatı sinemasının klasik anlatı sineması gibi popüler bir doğası yoktur. Modernist anlatı izleyiciden talepkar bir biçimde yaratılmaktadır. İzleyiciden düşünmesini bekler. Filmlerin her biri bunu kendi üsluplarıyla gerçekleştirir. Modernist sinemanın “yeni imge”si filme ait yeni bir dil oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu; filmsel bir denemedir. Yeni imge izleyicinin kendisini yalnızca izlemesini talep etmeyerek, ondan imge-oluşa doğru uzanan bir alımlama beklemektedir. Çünkü o görünenden çok daha fazla anlama sahiptir. İzleyicinin içselleştirdiği imge, hem mekânsal hem uzamsal olarak, varlığını adeta sezdirmektedir. Filmsel imge içerisinde birçok duyguyu anlamı ve düşünceyi taşımaktadır (Hakverdi, 2013: 27-29). Sinemadaki imgelerin ardışıklığı, benzer şekilde, bir duygudan diğerine geçiş gibi, arka arkaya karelere farklı imgelere geçişle yaratılmaktadır. Bu durum, Spinoza'nın birbirini takip eden idealarına karşılık gelmektedir (Deleuze'den akt. Hakverdi, 2013: 34). Sinema, imgelerle bir duygudan diğer bir duyguya geçmemizi sağlayarak farklı duygulanımlar yaratmaktadır. Klasik anlatı sinemasında ise anlam, bu duygu geçişlerinde gerçekleşmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası modern sinema olarak adlandırabileceğimiz filmler ise, bu duyguları

ve bakış açısını imgenin içerisine yerleştirerek, izleyiciden varoluşun tümüne ait olan bir deneyim biçimine dönüşmesini hedeflemektedir.

Modern sinema zamanın doğrusallığını sekteye uğratarak, anlamını atlayışlar ve geri dönüşlerle kurmaktadır. İmge ve düşünce arasındaki ortak ilişki Sartre'ın belirttiği gibi “*düşüncenin daha alt mertebeden bir yanı gibi*” dir. Düşünce ve imge birbirine karışmaktadır. Benzer şekilde Spinoza'da imge dünyevi ve gündelik olana yakındır (Sartre, 2009: 17-18). İmge ile düşünce arasındaki farka bakıldığında; imge, nesnenin anlatımına karışık ve içkin bir yapıda olduğu görülmektedir. Düşünce ise ussal, açık ve nettir. Düşünce imgenin içerisinde içkin bir şekilde var olmaktadır. Sonuç olarak imge, edimdir; “bir şeyin bilincidir” (Sartre, 2009: 154). Bellek de, tıpkı imgeler gibi duyu ve deneyim sınırlarına dahil olmuş kavramdır. Bergson'un iddia ettiği üzere bellek, imgelerle hatırlamaktadır (Bergson, 2015).

Bu çalışmada ele alınan çocukların modern sinema anlatısındaki yeri, onun klasik anlatı sinemasındaki yerine değinmeyi gerektirmektedir. Çocuklar klasik anlatı sinemasında bazı imgelerle birlikte anılmaktadır. Çocuklara atfedilen özelliklerle yaratılan bu imgeler, çocuğun klişe-imgeye dönüşmesine neden olmaktadır. Çocuğun modernist sinemadaki varlığı ise, izleyiciye davranışın ve düşüncenin saf halini vermektedir. Bu; ister çocuğun masum bir varlık olarak, ister katil olarak ele alındığı filmlerde olsun, anlatının saf bir gerçekliği yakalamasına engel olamamıştır. “Saf” ol(uş), çocuğa yüklenen bir misyon olmaktan çok daha öte, varoluş olarak doğal ve gerçekçi bir anlatımı yakalamaktır. Bu aynı zamanda İtalyan Yeni Gerçekçi akımın sinemada yaratmak istediği yeni imgeyi, bir varlık olarak “çocuğun” en iyi aktarabileceği düşüncesini taşımaktaydı. Yeni imge ve çocuk saf bir deneyimi oluşturabileceği noktasında birleşmekteydi.

İmgeye yönelik algılama modern ve postmodern düşünce içerisinde farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Sinemayı da yakından etkileyen modernist ve postmodernist durum sosyal bilimlerde de etkisini göstermiştir. Bilim dalları arasındaki hiyerarşinin kırılarak, kesin ve net akademik tanımlamalardan, genelleyici ve determinist anlatılardan kaçınılmaya çalışılmıştır. Siyaset bilimi, sosyolojinin, sanatın, felsefenin ve psikolojinin birbirinden beslenen alanlar olarak, disiplinler

arası çalışmalar yaygınlaşmıştır. Film çalışmaları da, bir akademik disiplin olarak diğer disiplinlerden yararlanarak filmleri incelemek, anlamak ve yorumlamaktadır. Bununla birlikte 1960’larda film kuramları ortaya çıkmış, sinemanın yalnızca eğlence aracı olarak görüldüğü yaklaşım terk edilerek, sinemanın yeni düşünceler üreten, çözümlenmeye ve incelenmeye değer bir sanat dalı olarak görülmeye başlanmasına yerini bırakmıştır. Felsefecilerin, yazarların sinema üzerine düşünceleri ve yazdıkları; sinemayı ve sinema üzerine düşünmeyi entelektüel bir etkinlik durumuna getirmiştir. Sinemaya modernist ve postmodernist yaklaşımlar film üzerine araştırmaların gelişmesine filmin metin olarak okunmasına olanak tanımıştır. Foucault, Deleuze gibi düşünürlerin de resim, sinema gibi temsili sanatlar üzerine yazdığı makale ve kitaplar, sanat ve felsefenin birbiri ile ne kadar ilişki içerisinde olduğunun göstergelerinden biridir. Bu çalışmada; disiplinlerarası bir perspektiften tanıklık ve deneyim kavramlarının nasıl sorunsallaştığı ve bunun filmsel temsil ile olan ilişkisi tartışılacaktır. Bir başka deyişle, Ünsal Oskay’ın R. P. Kolker’in *Değişen Bakış* kitabının “Sunuş” kısmında belirttiği gibi, benzer şekilde bu çalışma da; *“sanatçı, izleyici ve her ikisini de kuşatan hayatın işleyişi, yaşama biçimleri arasındaki diyalektik ilişkileri nasıl düşünmemiz”* gerektiğini anlamaya çalışmaktadır (2010: i). Çünkü modern sinema, bu diyalektiği çözmeyi değil, bu diyalektikten yararlanarak yeni imgeler ve yeni anlatılar ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

1.2. Deneyim Kavramı

Deneyim basit anlamıyla bir durumu veya olayı başından geçerek yaşamaktır. Bu doğrultuda Husserl’in bilinç teorisi şöyledir:

“...bu teori için başlangıç noktası saf deneyimdir, hatta daha uygun bir ifadeyle, henüz dilsiz olan bir deneyim; ve bu deneyim şimdi ilk defa kendi anlamının saf ifadesine kavuşturulmalıdır. Bu nedenle gerçekten ilk olan, en önce gelen söz, Kartezyen ‘ego, cogito’ (düşünüyorum) sözüdür” (akt. Agamben, 2010: 45).

Agamben’e göre bu, öznenin ve bilinç dışından önce gelmekte ve çocukluğun dilsiz dönemini işaret etmektedir. Agamben, Montaigne’nin attan düşüş örneğini vererek, düştüğünde Montaigne’nin ölüm öncesi ana döndüğünü, ancak bir doğum

deneyimi yaşıdığını, çocukluğa doğru gerilediğini belirtmektedir. O esnada, deneyimi yaşayan üçüncü tekil şahıs özne değildir ve bilinç öze ait değildir. Dolayısıyla, modern deneyimin ya da kartezyen öznenin krizi, öznel ve saf bir deneyim değildir. Ancak Agamben, Husserl'in belirttiği gibi konuşan kişiyle deneyimi yaşayan kişi aynı ise, o zaman saf deneyime, yani dilsiz bir deneyime ulaşabileceğini iddia etmektedir. Dolayısıyla saf deneyim; öznenen ve dilden önce ortaya çıkmaktadır. Bu noktada saf deneyim çocukluk dönemi ile ilişkilendirilmektedir. Ancak saf deneyime ulaşmanın, hem öznenen hem psikolojik etkilerden, bilinçdışı ve dilden bağımsız olduğunu kabul etmek gerekir (Agamben, 2010: 57-60). O halde ancak, öznenen ve dilin oluşumundan önce saf bir deneyim mümkündür. Agamben'e göre saf bir deneyim, insanın çocukluğu olarak anlaşılmakta ve dilin oluşumuyla birlikte yok olmaktadır. Burada öznenen kartezyen özne olarak ele alındığı unutulmamalıdır. Kartezyen özne; özneyi iki ayrı şekilde ele almaktadır: madde ve ruh. Dolayısıyla deneyimin sınırını, öznenen bilinçdışı kavramıyla tanışması belirlemektedir. Bilinç dışıyla birlikte öznel deneyim kaybolmaktadır. Deneyim; bilinçdışı bir durumda ancak bir başkasının, "o"nun gibi, yani üçüncü tekil şahıs olarak aktarılabilmektedir. Lacan'ın da *Psikanlizin Dört Temel Kavramı* (2013) kitabında belirttiği gibi o *id*'dir. Çocukta id, dil ile birlikte oluşmaya başlamaktadır.

Joan Scott, deneyimin öznel ya da nesnel olarak bireylerin önceden varlığını ortaya koyduğunu iddia etmektedir. Deneyim, bir bireyin varlığının veya bilincinin bir ifadesidir. Deneyim, bilincin üzerinde hareket ettiği malzeme olarak yorumlanmaktadır. Deneyim, ideolojik bir yapı içerisinde çalışarak; toplumsal ya da verili olanı doğallaştırmaktadır. (Scott, 1991). Deneyimin toplumsallaşması ve kamusallaşması, ona ideolojik bir boyut katmaktadır.

Deneyim, tüm toplumsal varlıkların öznelliğinin inşa edildiği bir süreçtir. Bu süreç sayesinde kişi kendisinin özne olarak toplumsallaşmasını sağlamaktadır. Böylece, öznel sabit ve otonom olarak, deneyim yoluyla gerçeklere erişmek için güvenilir bir bilgi kaynağı olarak görülmektedir. Deneyimi aktaran kişi ile ilgili her önceliksel verinin ortadan kaldırılmasıyla, geriye deneyim ve bilginin otoritesi kalmaktadır.

Bu noktada Agamben'in yukarıda ifade ettiği toplama kampı örneğine dönecek olduğumuzda, deneyimin niteliği daha anlaşılır olacaktır. Toplama kampında yaşanan deneyim yukarıdan sözü edilen deneyim kavramını karşılamaktadır. Burada, ölüyor olmayı yok ediliyor olmaktan ayırt etmek güçtür. Çünkü, ölüyor olmanın kişiye ait bir deneyim olmadığı açıkça ortadadır. Yazar Jean Améry bir başkasının deneyimiymişçesine yaşayan kişinin bu durumunu şu sözlerle aktarmaktadır: “Özgür kişi ölüm karşısında belli bir tinsel duruşa bürünebilir, çünkü onun için ölüm ölüyor-olmanın acısında sindirilemez tamamen” (akt. Agamben, 1999: 77). Bunun nedenini ise, ölümün gerçekleştiği yerde, bunun zaten bürokratik bir iş olarak görülmesi ve dolayısıyla ölümün bir deneyim biçimi olmaktan çıkıp, bir ceset imalatına yani gündelik olana dönüşmesi olarak düşünmek mümkündür. Gündelik olan ise, deneyime dönüştürülemez bir sıradanlık içermektedir. Benjamin'in de ifade ettiği gibi “... savaş bittiğinde cepheden dönenlerin dilsizleştiğini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik?” (2012: 78). Görüldüğü gibi savaş deneyimi yok etmişti belki ama; deneyim yeni bir özne yaratarak bu sefer savaşın tanıklığı üzerine inşa edilecekti. Böylece dilsiz bir deneyimin saf olduğu varsayımı, deneyimin dil ile birlikte anlatıya dönüşmesi ve yeni özneler yaratmasıyla “tanıklığın bir deneyim biçimi” olarak algılanmasına yerini bırakacaktır.

1.2.1. Öznel Bir Deneyim Mümkün Mü?

Modernizmin ilk düşünürlerinden Descartes'in varlığı düşünmekle bir tutan kartezyen öznesi, modernizmle birlikte deneyimin yeni öznesi olmuştur. Bu yeni özne ya da çağdaş insan, ortalama bir gün aynı şeyleri yaşar ve tüketir. “Asansörde yaşanan sessiz dakikalar”ın deneyime çevrilecek bir yanı bulunmamaktadır (Agamben, 2010: 16). Burada asansör bir geçiş mekândır. Bir yerden bir yere ulaşmayı içerir. Gündelik ve basittir. Dolayısıyla yukarıda bahsedilen toplama kamplarında rutine dönen gündelik hayat ile benzerlik göstermektedir.

Deneyim aktarılırken, aynı zamanda özne de inşa edilmektedir. Özne bu deneyimlere sahip olarak, başkalarına iletebilmektedir. Sarlo'ya göre bellek ve belleğe dayanan anlatı, yabancılaşmaya karşı bir sadeleştirme veya eleme işlevi görmektedir. Aynı zamanda öznel geçmiş bugüne uyarlarken yeni bir kimlik inşa ederek, yeni bir hakikat oluşturmaktadır (2012: 34-35).

Sarlo'ya göre; “deneyimsiz tanıklık olmaz” ve deneyimin anlatısı beden ve sese yani öznenin varlığına dayanmaktadır. Sarlo, deneyimin özne yoluyla anlatıya dönüşmesinin onu deneyim haline getirdiğini iddia etmektedir. Ancak küçük bir farkla, yaşanan büyük şok ve travmatik olaylar ise, diğer yandan deneyimi yok olmasına neden olmaktadır (2012: 21).

Deneyim ve modern öznellik birlikte anıldığından beri, deneyimin anlatısı sorunlu bir duruma dönüşmüştür (Sarlo, 2012: 23). Buna göre deneyimin anlatımı ve tanıklık etmek, gerçeği açığa çıkarmak adına yeterince etkili bir yol değildir. O halde tanıklık araştırma içerisinde şu şekilde konumlandırılabilir ve anlam ayırımına gidebiliriz: Doğrudan tanıklık; ki bunun fiziki olarak mümkün olmadığı belirtilmişti. Tanıklık anlatıya dönüştüğü anda, doğrudan olan etkisini yitirmektedir. İkincisi, tanıklığın bir paradoks olduğunu varsayarak vekaleten veya dolaylı tanıklık kavramını düşünebiliriz. Vekaleten tanıklık, şimdi burada olmayanların adına konuşarak veya olayın bir kısmına maruz kalarak gerçekleşmektedir. Ancak bir başka şekilde anıların dinleyicisi olarak da tanımlamak mümkündür. Bu şekilde tanıklık, deneyimin doğrudan öznesi olmadığı için dolaylı olarak gerçekleşmektedir. Tanıklık; tezde ele alınan kurmaca filmlerde ise; imgelerle yaratılarak görsel bir kavrama dönüşmektedir.

Yine Montaigne'nin şu sözleri de uyku ile uyanıklık arasında yaşam ile ölüm arasında deneyimlediklerimizin anlaşılmasına yardımcı olacaktır:

“... öldükten sonra, kaslarını doğrultan ve hareket ettiren pek çok hayvan vardır, aynı şeyi insanlarda da görürüz. Hepimiz, deneyim yoluyla, izin almaksızın hareket eden, doğrulup kalkan ya da aşağı doğru inip duran organlarımız olduğunu biliriz. Bu acılar bize ancak yüzeyden temas eder, bizindir diyemeyiz. Bizim olmaları için, insanın bunları tamamiyle üstlenmesi gerekir, uyurken hissettiğimiz el ve ayak ağrıları bize ait değildir.” (Montaigne'den akt. Agamben, 47-48).

Modernizm öncesi bilgiden arındırılmış bir deneyim mümkündür. Çünkü, deneyim bilimsel kesin bir bilgi içermez ya da her deneyimin bilgi içermesi gerekmez. Agamben, deneyimdeki iki sınırdan bahseder. Bu sınır; yaşam ve ölümdür (Agamben, 2010:). Deneyimin nihai amacı ölüme yaklaşarak bu sınırı yaşarken deneyimleyebilmektir. Bu imkânsız bir durumdur; “*Ben varken ölüm yok, ölüm geldiğinde de ben yok olacağım...*” (Schopenhauer, 2013: 21). Ancak burada belirtildiği gibi ölümlü metafizik olarak tecrübe etmenin mümkün olamaması ölümün deneyimlenemez olduğunu göstermez. Schopenhauer’un belirttiği gibi, “... *Eğer bizi cenderesi içine çeken maddi ölüm korkusu olmuş olsaydı, ölümümü bilfiil tecrübe edemeyeceğim yeteri kadar doğru ve pozitivistlerin sunduğu teselli de bir o kadar gerçek olurdu*” toplama kamplarında kendi ölümlerini yaşamadılar ancak yaşam ile ölüm arasında “yaşayan cesetler” olarak *muselmanlar* ölüm deneyimine yaklaşmışlardır.

Agamben bunun üzerine bize ait olan ve olmayan deneyimlerden bahseder. Deneyimlenemez deneyimler vardır, ölüm gibi. Burada deneyim kavramının anlaşılmasına yardımcı olması açısından Agamben’in *muselmann* kavramını açıklamak gerekmektedir. *Muselmann* kamptakiler tarafından “yaşayan cesetler” olarak görülmektedir. Aynı zamanda tanıklığı geçerli sayılmaz olanlardır. Çünkü onlar, yaşam ve ölüm arasındadır. Ne dolaylı ne doğrudan tanıktır. Yetersiz beslenmelerinden dolayı yüzlerinde çıkık elmacık kemikleri, iri gözleri ve kambur duruşlarıyla, uzaktan bakıldığında namaz kılan Araplara benzetilmesinden dolayı onlara *muselmann* adı takılmıştır (Ryn & Klodzinski’den akt. Agamben, 1999: 43). *Muselmann* bilinçsizlik hali içinde bu eşiğin belirleyicisi olarak, ölümün sınırında dolaşarak deneyimlenemez olana yaklaşmaktadır. Özbilinç, ilkin yalın kendi-için-varlıktır, başka her şeyin kendisinden dışlanması yoluyla kendi kendisine özdeşir, Ben’dir (Hegel, 1986: 126). Ancak *muselmann* da özbilinç yoktur ve o yaşadığı deneyimin kendisine bile ait olduğundan şüphelidir. Tam da bu nedenle *muselmann* dolaysız bir tanık olarak kabul edilebilir. Ricoeur’un ifade ettiği gibi, holokost tanıklıklarını “sınırdan tanıklık” olarak adlandırmak mümkündür (2012: 287). Burada başka bir örnek vermek gerekirse, edebiyatımızda Beşir Fuat’ın intiharını bir

performans olarak gerçekleştirmesi, yaşam ile ölüm arasında acıyı hissetmesi ve ölüm anında bunu kanıyla yazıya dökmesi sözü edilen deneyimi karşılamaktadır.

Uykuda olma hali, öznel deneyime örnektir. Deneyim yoluyla istençsiz hareket eden kaslarımız organlarımız vardır ancak buradaki acılar bize yüzeyden temas eder, bize ait değildir. Bizim olmaları için, bilinç halinde ol(uş)maları gerekmektedir. *“Uyurken hissettiğimiz el ve ayak ağrıları bize ait değildir”* yani bize ait olmayan deneyimlenemez deneyimler olduklarından, *“deneyimimizin ölüme doğru uzanırken dayandığı en uç sınır oluştururlar”* (Montaigne’den akt. Agamben, 2006: 47-48). Uyku ile uyanıklık arasında olma hali, yaşam ile ölüm arasında olan *muselmanndır*. Onların deneyimi de kendilerine ait deneyim olmaktan çıkmıştır. İstençsiz hareketleri ve bilinç dışı olmaları onların deneyiminin kendine ait olmasına engel olur. Onlar artık kendilerine dışarıdan bir başkası olarak bakmaktadırlar ve bu deneyim onlara, yaşam ile ölüm sınırında tanık olma şansı vermektedir. Sonuçta öznel deneyim, dil öncesi veya dil haricinde gerçekleşen bir deneyime karşılık gelmektedir.

1.2.2. Deneyimin Yıkılışı

Deneyim, moderniteyle birlikte özneleşme sürecinin etkisiyle farklı bir öneme sahip olmuştur. Özne, modernlikle birlikte krize girerek, yapı sökümcü bir analize tabii tutulmuştur. 1960’lı yıllarda postmodernizm ve yapısalcı analizle öznenin ölümü ilan edilerek, özne ve dil birbirine indirgenmiştir. Dilin kendisinin yapısı gereği gerçeği ürettiği düşünülmüştür. İnsanlar dil yoluyla düşünür ve bu doğrultuda bir bakış açısı geliştirir. Bu nedenle düşünceler, dilin yapısı tarafından çerçevelenerek, saptanmaktadır. Deneyim de, öznenin toplumsallığı karşısında biricikliğini yitirerek toplumsallaşmaktadır. Postyapısalcı analizde, anlam aradaki fark ile yaratılmaktadır. Anlam, artık hayatta olmayanın yerine konuşurken ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle şimdiki ve geçmiş zaman arasındaki fark, anlamı ortaya çıkarmaktadır.

İkinci Dünya Savaş'ından sonra modernlik kavramı yeniden tanımlanarak, eleştirilmiştir. Modernizm sonrası özne; toplumsal ve kültürel bellek çalışmaları, hatırlama ve unutma gibi kavramlar aracılığıyla belirli bir döngüden çıkarak yeniden ilgi odağı haline gelmiştir. Bununla birlikte, yaşanan deneyimlerdeki süreklilik kesintiye uğramıştır. Jean-Pierre Le Goff bu kesintinin nedenini, 1960'lı yıllardaki kültürel ve teknolojik gelişmelere bağlamaktadır. Artık bugüne ait olmayan değişen deneyim, bugünün deneyimi ile mukayese edilemeyecek bir zaman dilimine girmiştir (akt. Sarlo, 2012: 25). Beatriz Sarlo, geçmişin, bugün temsilinin sorununu bir otorite krizi olarak görmektedir. Sarlo, modern bir sorun olarak deneyimin aktarılamazlığını, ben ve yaşayan özne arasındaki özdeşlikten doğan bir farktan kaynaklandığını ve bu farktan anlamın yaratılabileceğini savunmaktadır (2012: 23). Ancak bu anlam, gerçeğin açığa çıkarılması demek değildir. Deneyim ve tanıklığın öznenin, deneyimi yaşayan benden bağımsız, ancak onun izin verdiği ölçüde gerçekleştirebildiğini varsaymaktadır. Bu bakış açısı, yeni anlatı ve temsil yollarının önünü açmaktadır.

Deneyim ve tanıklık kavramları öznenin dirilişi ile birlikte üzerine düşünülen, sorunsallaştırılan kavramlar olmuştur. Deneyimin anlatıcısı ve tanık olarak özne, birinci tekil şahıs ve geçmiş bir anlatıma sahip olmasına rağmen, geçmiş ile olan ilişkisi ancak, şimdi ve şu ân kurulmaktadır. Dolayısıyla geçmişteki ben ile şimdiki ben arasında fark bulunduğundan gerçeğin güvenilirliği konusu şüphelidir. Tanık olanlar yalnızca anımsarlar. Anımsadıkları için de, gerçekliğin bir bütün olarak temsili değil, ancak onu yansıtan bir parçasını temsil edebilirler. Diğer yandan, deneyimi doğrudan yaşamış olanlar bugün var olsa bile, dile getirildiğinde anlatıcının ikna etme ve doğruluğuna inandırma gibi yöntemlere başvurduğu görülmektedir. Çünkü; özneyi kuran söylemdir. Söylem ikna içerir ve tanıklık edenin kimliğini oluşturur. O halde tanıklığın otoritesi ve iktidarı burada karşımıza çıkmaktadır. Agamben'in hayat ve ölüm arasında yaşayan cesetler olarak tabir ettiği *müselmann* ların ise, doğrudan veya sınırda tanık olabileceği belirtilmişti. Ancak bu da, deneyimin güvenilir aktarılabilirliğini kanıtlamaz, çünkü aynı şekilde o zaman ki sağlıklı "ben" ile artık sağlıklı olan "ben" değişmiştir. Deneyim, modern öznelliğe yerleştiği andan itibaren deneyimin anlatısı hem sorunlu olmuş, hem de anlamı inşa etme süreci güçleşmiştir.

Deneyim konusu sinemaya aktarıldığında, belirli bir deneyimi izleyiciye yaşatmayı veya bu deneyim hakkında fikir yaratmayı amaç edinen filmler bulunmaktadır. Bu filmlerin ortak özelliği, diyalog ve harekete ağırlık vermekten çok, deneyimi imgeye içkin olarak ortaya koyduğu görülmektedir. İmgenin yaşanan şey veya durum ile içkinleşmesi ise; bu deneyimin izleyiciye daha etkili bir şekilde aktarılabilmesini sağlamaktadır.

1.2.3. Mit Olarak Deneyim

Modern deneyim özne ve konuşan kişinin aynı olması üzerine temellenmiştir. Oysa, saf ve aşkınsal deneyime ulaşabilmek için özne ve konuşan kişinin birbirinden ayrı olduğunu varsaymak gerekmektedir. Agamben'in iddiası, aşkınsal özneye ve saf ve içkin bir deneyime ulaşabilmek için, dilin çocukluk dönemine dönmek, dili aşan bir özne ve deneyim yaratmak gerektiği üzerine temellenmektedir. Çünkü; öznenin dil ile birlikte kurulması dilsiz deneyimi, saf bir deneyimi olanaksız kılmaktadır. Özne ve dilden önce ortaya çıkan bu dilsiz deneyim, insanın çocukluğuna (*in-fancy*) denk gelmektedir. Bu kavram, Latince'de konuşamayan anlamına gelmektedir. Bu nedenle dil öncesi durum, sınırın çizildiği yer olarak belirlenmektedir (2010: 56-57). Buradaki öznenin, birinci tekil şahıs olan egosantrik bir "ben" olduğunu hatırlatmak gerekir. İnsanın çocukluğunda ya da dilin öznesi olarak kurulmadan önce, çocukların ilk konuşma deneyimlerinde kendilerinde bir başkası olarak, üçüncü tekil şahıs "o" olarak bahsetmeleri bunun göstergesidir. Agamben, *Çocukluk ve Tarih* (2010) kitabında, yaşanmış deneyimlere gerçeklik kazandırılmak istendiğinde tıpkı bilinç akışı tekniğinde olduğu gibi, içsel bir monolog oluşturmak gerektiğini söyler. Bu da, dil öncesi öznenin bir mit olduğunu göstermektedir. O halde öznenin dilden bağımsız olarak kurulması mümkün değildir. Bu nedenle öznenin dil öncesi deneyimi, yani saf bir deneyime ulaşma çabası daima bir mit olarak kalacaktır.

Sonuç olarak deneyim, dil ve söz ile birlikte anlatıya dönüşmektedir.² Anlatı da bir öznenin oluşumunu gerektirmektedir. Bu nedenle saf dile ya da dilden önce kurulmuş bir özneye ve dilsizlik dönemi olarak çocukluğa ulaşmak imkânsızdır. Bu, ancak mit olarak kalabilir. Savaşın tanıklığı aktarılırken yaşanan şok, aktarılabilir deneyimi yok ederek, tanıklığı bu ölçüde imkânsız kılarak, deneyimin kendisini de yok etmiştir. Yaşanılan olayın büyük ve etkili olduğu ölçüde aktarılabilir olması da güçleşmiştir. Bu doğrultuda belgesel film anlatıları düşünüldüğünde, tanıklık ve deneyimin anlatıya dönüşmesiyle birlikte, tanıklığın daima noksan olduğunu ve deneyimin “temsili” olduğunu unutmamak gerekmektedir.

Son olarak burada başka bir bakış açısını eklemek gerekebilir. Deneyimin de kendi içerisinde paradoksal bir anlamı bulunduğu iddia edilirse, yani bir şey zaten deneyime dönüşüyorsa o şey, yaşanan o deneyimi de aynı anda tüketmektedir. Dolayısıyla yaşanan şey deneyim olmaktan çıkmaktadır. Bu görüşe göre de, bir durumun deneyime dönüşmesi her zaman mit olarak kalacaktır.

1.3. Tanıklık Kavramı

Postmodernizmle birlikte disiplinler arasındaki sınırlar belirsizleştiğini, farklı disiplinlerden beslenen çeşitli araştırma alanları ortaya çıktığını, film çalışmalarının da diğer disiplinlerden referans alarak gelişmekte olan bir alan olduğu belirtilmişti. Sinemada savaşa tanıklığın imgesi, film çalışmalarında, özellikle filmlerle tarihin anlatısının aktarılabilmesi açısından önemli hale gelmektedir. Bu nedenle tezin “Filmlerde Çocuk Olarak Tanık Olmak” kısmında tanıklığın ne ölçüde mümkün olduğunun anlaşılması için, tanımını yapmak gerekmektedir.

² Söz ve dil arasındaki ayrım, müzik ve tek tek onu oluşturan notalar arasındaki ayrım gibidir. Araştırmanın ilerisinde de ifade edileceği gibi, Bergson’un tezin sinema ile ilgili olan kısmında incelenecek olan süre (durée) kuramı da buna örnektir. Süre bölünmez zaman ise mekânla birleştirilerek algılanır. F. Truffaut’un *Vahşi Çocuk (L’enfant Sauvage)* (1970) filminde konuşmayı hiç öğrenmemiş olan Victor’a “Söz, müziktir” denilir. Sesler tıpkı müzik gibi duyulur ancak onu oluşturan tek tek sözcükler, bir bütünü oluşturmaktadır. Blanchot ise benzer şekilde şöyle demiştir: “*Seni duymamı istiyorsan konuşmayı bırak. sana emanet edilen sestir*” (2012: 14).

Tanıklık, Roma yasasında, hem yasal işlemde durumu veya olayı doğrulamak için bulunan kişi, hem de mahkemede görgü şahidi olan kişi anlamlarını karşılamaktadır. On beşinci yüzyıla kadar, hukuki olarak tanıklar, davanın gereklerini yerine getirme ya da buna ek olarak söz konusu kişiye olan inançlarını ifade etmek için kullanılmıştır. On yedinci yüzyılda deneysel bilim ortaya çıktıkça, fiili olarak tanıklığın hukuksal bir model olarak değerlendirilmesi için ayrıntılı yöntemler ortaya çıkmıştır (Felman, 1992). Tanık olmak, bir şeyi yalnızca gören veya şahit olmak, o şeye aynı zamanda dışarıdan da tanık olmak anlamına gelmektedir. Diğer bir anlamda, o şeyi yaşayan, bizzat deneyimleyen kişi olarak dolaysız ve doğrudan tanıklıktır. Bu durumu kelimenin kökeninde arayacak olursak, İngilizcedeki *testimony* kelimesinin Latince kökeni *testis*, etimolojik olarak bir duruşmadaki üçüncü taraf demektir. İkinci anlamı ise, *superstes* bir olayı kendisinin başından geçerek yaşamış olan kişidir (Agamben, 1999: 17). *Testimony*, kelimesinin kökeninde dikkat çeken bir ayrıntı daha bulunmaktadır. Eski yıllarda erkeklerin ellerini testislerinin üstüne koyup yemin ettikleri bilinmektedir. “*Vatikan’ın uyguladığı geleneksel testte, altı delikli özel bir sandalyeye oturtulan Papa’nın iki taşağının da olup olmadığı elle kontrol edildikten sonra, ruhani iktidarı ‘Duo testis bene benedata’ (İki adet testisi var, uygundur) sözleriyle dünyaya duyuruluyor*” (Vassaf, 2014: 149). Kelimenin kökeni bu harekete dayanmaktadır. Kadınların böyle bir durumu söz konusu değildir. Kelimedeki cinsiyetçi ayrım bu örnekle pekişmektedir.

Tanıklık etmek tarih yaratmaktır. Tarihsel önemi vardır. Aynı zamanda bir yaratım sürecini karşılamaktadır. Tanıklık, resmi tarihin karşısında alternatif, öznel ve deneyime dayanan bir kanıt yaratmaktadır. 1980’lerden bu yana tanıklık, kıta felsefesi, kültürel araştırmalar, edebiyat, sanat teorisi ve tarih yazımında çok sayıda kitap ve denemenin konusunu oluşturmuştur. Bu üretken literatür tanıklığı; ezilen grupların yıkıcı ifadesi ve mağdurlarına karşı ahlaki duyarlılığın birincil aracı olarak görmektedir. Tanıklık bu anlamda mitleşerek ve genel bir temsil krizinin örneği olarak görülmektedir (Givoni, 2011: 147). Jean-François Lyotard, Shoshana Felman, Giorgio Agamben gibi düşünürler ve Dori Laub gibi psikanalistler için tanıklık, imkânsız ama gerekli bir eylemi temsil etmektedir. Tanıklık, bilgi temsil ve

deneyimin sınırlarını aşan büyüklükte olduğu ölçüde hem yararlı, hem de gerekli bir eylem olarak görülmektedir. Bununla birlikte, kişinin tanıklık etmeyi istemesinin veya istememesinin birçok nedeni olabilir. Sarlo'ya göre, iki nedenden ötürü tanıklık edilmektedir. İlk neden, etik veya psikolojik olabilir. Konuşmak bir ihtiyaç olarak görünebilir. İkinci neden ise, artık orada olmayan başkalarının yerine kısmi bir şekilde anlatacakları için tanıklık gerçekleşir. Bu durumda tanık olarak özne olmak “*metindışı koşullar*” tarafından belirlenmektedir (Sarlo, 2012: 29).

Agamben'nin *istisnai durum* (exception) ya da *olağanüstü hal* kavramı, kural olandan dışlanan tekil bir durumu anlatmaktadır. Yani istisna olan şey, dışlanarak kuralın içine yerleştirilmektedir. Böylelikle; “*istisnai durum düzenin öncülü olan kaos değil, düzenin askıya alınmasından doğan durum*” olarak hukuki olanın içerisinde yer almaktadır (2013: 28). Agamben, ölenlerin kural gereği öldüğünü, hayatta kalanların ise “istisnalar” olarak yaşadıklarını belirtmektedir. Bu tanım aynı zamanda tanıklık kavramıyla benzerlik göstermektedir. İstisna, normal duruma ait olmadığı için, *olağan* olanın alanına girmektedir. Toplama kampları örneğinde, istisna durum olarak öldürme eylemi gibi, tanık da; deneyimi yaşayan olarak dışarıdan tanık olamaz ve yine durumu deneyimlemeyen biri olarak da hiçbir zaman doğrudan tanık olamaz. Doğrudan tanıklar, artık hayatta olamayanlardır. Tanıklık bu nedenle paradoksal bir anlama sahiptir.

J.F.Lyotard, *Farklılık* (Le Diffêrend, 1983) adlı kitabında tanıklıktan şöyle söz etmektedir:

“...bir insana gaz odaları vardır deme ve inanamayanları ikna etme hakkını veren koşul, bir gaz odasını ‘kendi gözleriyle gerçekten görmüş’ olmak olacaktır. Üstelik gaz odasının görüldüğü anda öldürmek için kullanıldığını kanıtlamak da gerekir. Gaz odalarının öldürmek için kullanıldığının kabul edilebilir tek kanıtı ise birisinin orada ölmesidir. Ama birisi orada öldüyse, bunun gaz odası yüzünden olduğuna tanıklık edemez” (akt. Agamben, 1999: 35).

Basitçe bu paradoksun çözülmesi içeriden ve dışarıdan tanıklığın birlikte ele alınması, “*ikisi arasında bir geçişlilik ve diyalog*” sağlanmasıyla mümkün olabilir. (Felman ve Laub’dan, akt. Agamben, 1999: 35). Agamben’e göre tanıklık ancak şu koşulda gerçekleşebilir: “... *tanıklığı olanaklı kılan şey, canlı varlık ve dilin, ...insan*

olmayan ve insanın yan yana getirilmesinin bu olanaksızlığıdır. Eğer canlı varlık ile dil arasında hiçbir dillendirme söz konusu değilse, eğer “Ben” bu ayrışmada askıda kalıyorsa tanıklık söz konusu olabilir” (1999: 130).

Tanıklık noksanlığı içinde barındırmaktadır. Bu boşluk, tanıklığın temsili olduğunu göstermektedir. *“Her tanıklıkta bir boşluk var: tanıklar tanım gereği hayatta kalanlardır”* ve tanıklık; *“... dillendirmenin olmayan-yerinde meydana gelir. Sesin olmayan-yerinde yazı değil tanık durmaktadır”* (Agamben, 1999: 131). Ancak hayatta kalanlar, artık olmayanlar adına konuşabilir ki, bu da doğrudan tanıklık değil, dışarıdan tanıklıktır, yani kişi olaya izlenimleri doğrultusunda dolaylı olarak tanık olmaktadır. “Boğulanlar”ın tanıklığını hayatta kalanlar dile getirmektedir. Dolayısıyla, üçüncü şahıs adına, vekaleten yapılan bir tanıklıktır.

Nazi toplama kampından sağ kurtulan yazar ve kimyager Primo Levi, *Boğulanlar Kurtulanlar* kitabında anılarını anlatırken bu tanıklığın saf deneyimi anlatmadığını şu sözlerle aktarmaktadır: *“...üçüncü kişiler adına yapılan bir konuşma, bizzat yaşamayıp yakından gördüğümüz şeylerin anlatılması olmuştur. Sonuna kadar götürülmüş yıkımı, tamamlanmış eylemi kimse anlatamamıştır, tıpkı kimsenin dönüp ölümünü anlatamadığı gibi”* (2015: 90). Buradan da anlaşılacağı gibi, saf bir tanıklıktan söz etmek mümkün değildir. Çünkü dil konuşmaya başlar ve tanık kişi olayı bizzat yaşayan olsa bile, artık üçüncü kişidir (Agamben,1999: 30). Benzer şekilde Nazi toplama kampından sağ kurtulan yazar E. Wiesel, *“Bunu bizzat yaşamış olanlar asla anlamayacak; yaşayanlar ise asla anlatamayacak; ne doğruyu ne de tamamını... Geçmiş ölülerindir...”* (akt. Agamben, 1999: 33). Kurtulanlar, başkalarının yerine şans eseri hayatta kalanlar, doğrudan tanıkların yerine konuşmaktadırlar. Dolayısıyla tanıkların söylemi “orada olamayanlar” adına üçüncü şahıs adına oluşmaktadır.

1.3.1. Holokost Tanıklığı

Bazı konuların temsili güç veya imkânsızdır. Etik ya da dini nedenlerden ötürü tanıklık reddedilebilir. Bu aynı zamanda film yönetmeninin teknik bir hatadan

ve davranışın mesleki değerlendirmesinden çok daha farklı bir durumu anlatmaktadır. Nazi “toplama kamplarının” ve “gaz odalarının” temsili böyle bir yargıyı içermektedir. Toplama kamplarının temsili etik bir kaygıyı taşıırken, gaz odaları etik kaygının yanı sıra temsilin her zaman eksiklik içerdiğinin canlı bir göstergesidir. Çünkü gaz odalarına doğrudan tanıklık edenlerin artık hayatta olmayışı nedeniyle ancak dolaylı olarak ve gözlem yoluyla tanıklık edilmesi mümkündür.

Holokost deneyimine tanıklık etmenin birbirinden farklı üç aşaması bulunmaktadır. Bunlardan ilk aşama, deneyim içerisinde kendine tanık olmak, ikincisi; başkalarının yaşadıklarına şahit olarak tanık olmak ve son olarak; tanıklığın kendi sürecine tanık olmaktır. Deneyim içerisinde kendine tanık olmak, çocuk olarak otobiyografik farkındalık sağlamak ile gerçekleşebilir. Geçmişte yaşanan o zaman ki duygu ve düşünceler, bugün hatırlanmaktadır. İkincisinde, deneyim tanıklık edilerek tekrar edilir, yeniden deneyim gerçekleşir. Üçüncü aşama tanıklık ise, tanık olma sürecinin kendisinin olduğu düzeydir. Dinleyen ve anlatan aynı kişidir (Laub, 1992: 75-76).

Benzer şekilde Nazilerin Yahudilere uyguladıkları zulmün tanıklığını, doğrudan veya dolaylı olarak ayırmak gerekir. Dışarıdan tanıkları; olayı dinleyenler veya doğrudan tanıkların yakınları ya da aynı zamanda kamptan sağ kurtulanlar oluşturabilir. Dolaylı ya da vekalaten tanıklar; hem seyirci olanları, hem de diğer ülkelerden potansiyel kurtarıcıları ve müttefikleri içermektedir. Baskıcı, totaliter ve insanlık dışı bağımsız bir çerçevede bu olayın gerçekleşmesinden dolayı esasında; holokosta tarihsel olarak ne dışından ne de içeriden tanıklık etmek mümkündür (Laub, 1992: 80-81).

Jean Améry, kültürün ve bilginin Auschwitz’i anlamak için yardımcı olup olmadığını düşünür. Aksine aydın insanların kamptaki yaşama ayak uydurmakta daha fazla güçlük çektiğini belirtir (2015: 62). Bu başta, iş bölümüne yansımaktadır. Zanaat bilgileri olmayanlar nitelikli ve beceri isteyen bir işe girmek yerine nitelsiz ve herhangi birinin yapacağı en basit işleri yapmaktadır. Doğal olarak bu vasıfsızlık onlara kötü muamele olarak yansımaktadır. Entelektüel kişi düşüncesi ve salt bilinciyle kampta yalnızdı. Bilge kişinin kuşkuculuğu, Nazilerin “kendilerini hangi

nedenle öldürdüğü” ve “acaba kendisine karşı haklı da olamazlar mıydı” sorularına ve özyıkıma neden olmaktadır (Amery, 2015: 25). Özyıkımın bir sonraki aşaması ise, ileriki yıllarda görüleceği gibi özkıym olacaktır. İntihar edenler, suça açıkça ortaklık edenler değil, bu suçun kurbanı olanlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Görüldüğü gibi, kampı veya savaşı deneyimlemek bir dizi farklı dinamiği içermektedir.

“*Holocaust, uygarlığın ilerlemesinin tanıklığını taşıyor*” Richard L. Rubenstein bu önermesiyle uygarlığın çift anlamlı bir ilerleme içerdiğini belirtmektedir. “Nihai çözüm” teknolojik ilerlemenin sonucuydu (akt. Bauman, 1995: 37). “*Tanık olunan toplumsal mühendisliğin büyük bir şemasından başka bir şey değildi*” (Feingold’dan akt. Bauman, 1995: 26). Holokost tam anlamıyla gelişen kimya sanayinin, ray sisteminin ve fabrikalaşmanın sıra dışı bir uzantısıydı. Sıra dışı olmasının nedeni, yalnızca çalışanın değil, malzemesinin de insan olmasıydı. “Ceset imâlathanesi” haline dönüşen mekânlar olarak toplama kampları bu anlamda, modernizmin simgesi ve uygarlığın ilerlemesinin bir sonucu olarak görülmektedir.

2002 yılında çekilen *Broken Silence (Kırık Sessizlik)* adlı belgeselin birinci bölümünde, kendi yaşadığı tanıklığı aktaran Yahudi kadının konuşması, aynı zamanda yukarıda kuramsal çerçevede anlatılanların özeti niteliğindedir. Bu cümleler, holokosta doğrudan tanıklığın imkânsızlığını ortaya koyarken, tanıklığın anlatıya dönüştüğü anda “temsil” niteliği kazandığını da doğrulamaktadır.

“*Holokost açıklanmaz ve anlaşılamaz. Holokost hakkında konuşmak akıl almaz bir konuşma yapmaktır. Tarihsel bir olay değildi. Holokost tarihin dışında duruyor. Tam anlamıyla mantıksız bir olay. Anılarımı anlatsam bile size holokost hakkında bir şey söyleyemem. Ben hayatta kaldım. Anılarım kurtulduktan sonraki deneyimlerimi içeriyor. Sadece ölenler holokost hakkında gerçeği anlatabilirlerdi. Fakat anlatamazlar, çünkü öldüler*” (51. dk.).

Nazilerin sözde “Nihai Çözüm”ü hakkında Lyotard’ın argümanı şöyledir:

“*Gaz odasının var olduğuna dair bir yargıyı kabul edecek tek görgü tanığı, gaz odasının kurbanı olmuştur. Kurban artık olmadığına göre, gaz odalarının olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Tanık kişi ardından kalanların tanığıdır. Olayı yaşayan kişi doğrudan tanıklar ise artık hayatta olmayanlardır*” (1988: 3-4).

Agamben'in aksine Bauman'a göre holokost, uygar ve modern toplumda yalnızca bir sapmadan meydana gelmiştir ve Bauman bu sapmanın da modernizmin ilerlemesinin bir sonucu, amacı ve gerekliliği olduğu inancı taşımaktadır (1995: 24). Bu görüşe göre Holokost, "uygarlığın ilerlemesinin" tanıklığını yapmaktadır. Ancak Agamben'nin görüşü burada farklılık göstermektedir. Yazara göre holokost ve toplama kampları, modernizm içerisinde herhangi bir kırılmadan meydana gelmemiş, aksine hukuki olanın içerisinde alarak hükmettiği ve dışladığı bir alan oluşturulmuştur. İstisna olması tanımı gereği istisna tutularak, normal olanın içerisinde yer almaktadır. Modernizmin sapması değildir.

1.3.2. Edebi Tür Olarak Tanıklık

Savaşa tanıklığı bir fenomen haline getiren ve yeni bir edebi tür olarak belirleyen savaş sonrası yazarlığı ortaya çıkmıştır. Bu anlatılar, hem kurgusal olup, hem de savaşın görgü tanıklarını içeren birebir deneyimlere dayanmaktadır.

"Romadaki tipi yaratırken kendimi unuttum" Kertesz bu cümleyle *Kadersizlik* romanındaki karakterin kendisine ne kadar benzediğine ve kendi yaşantısını ne ölçüde anlattığına dair net bir cevap veremez (2010: 64). Bu sözler tanıklığın paradoksluğunu işaret etmektedir. Çünkü; tanıklık da roman yazımı gibi kurgulanmaktadır. Deneyimini aktaran kişi, bir sonraki hareketini ya da sözünü düşünmeye başlamaktadır. Yani gerçek olan yavaş yavaş doğası gereği kurguya dönüşmektedir. Bunun nedeni olarak, bireyin başka bir aracının kendisiyle arasına girmesi olarak düşünmek mümkündür. Bu araç, kuşkusuz öncelikli olarak dildir.

Bu bağlamda savaş sonrası edebiyatı olarak adlandırılabilir bir tür oluşmuştur. "Tanıklık edebiyatı" olarak adlandırabileceğimiz bu tür, savaştan sağ kalanların savaş sonrasında anılarını, deneyimlerini aktaranlar ve bunun bir gereklilik olduğunu düşünenler tarafından ortaya çıkarılmıştır.

İmre Kertész, Primo Levi, Elie Wiesel gibi savaştan sağ çıkan yazarlar deneyimlerini edebileştirmişlerdir. Konuşurken anlatıcı yani "ben", geçmişini yeniden üreterek kendi gerçekliğini bugün bağlamında oluşturmaktadır (Laub, 1975: 75-81).

Kurtulanların sadece hikayelerini anlatabilecekleri için hayatta kalmaya ihtiyaç duymadıklarını, aynı zamanda hayatta kalabilmeleri için de hikayelerini anlatmaları gerektiği bilinmektedir (Felman, 1975: 44). O halde tekrar tanıklığın, aynı zamanda bir ihtiyaç olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalınmaktadır.

1.3.3. Popüler Kültür Ürünü Olarak Tanıklık

Savaşın popüler kültür ürünü olarak hatırlanması teknolojinin gelişmesiyle orantılı olarak gerçekleşmektedir. Toplama kampları, teknolojinin gelişmekte olduğu bir dönemde araçsal aklın ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Savaşın temsili, gelişen teknolojiyle birlikte, popüler kültür ürünü olarak tüketilecek nesne haline dönüşmüştür. Günümüzde Auschwitz başta olmak üzere toplama kampları yakınlarında bulunan hediyelik eşya dükkanlarında kampa ait magnet, anahtarlık, kitap gibi ürünlerin satışını görmek mümkündür. Benzer şekilde, toplama kamplarının anı- mekânlara dönüştürülerek turizm alanına sunulması, onları kültürün nesnesi haline getirmiştir. Uzun yıllar Broadway’de “*Anne Frank’ın Günlüğü*” oyunu oynanmıştır. Oyun, Hollandalı Yahudi küçük bir kızın tavan arasında geçirdiği yılları anlatmaktadır. Bunun haricinde savaşın anlatısına, deneyime ve tanıklığa dayanan yeni bir edebi türün ortaya çıktığını belirtmiştik. Sinemada ise savaşın anlatısı, toplama kampları ve savaşa tanıklık edenler üzerinden kimi zaman gözleme ve bazen de eyleme dayalı olarak gerçekleşmektedir. Belgesel filmlerin ise neredeyse tamamı, tanıkların ifadelerine dayanmaktadır. Savaşın temsili ve savaşa tanıklık, kısa bir sürede popüler kültür ürünü haline gelmiştir.

1.3.4. Post Memory Olarak Tanıklık

Sarlo, postmemory kavramını bir öznenin başkalarından dinlediği anılara dayanarak, anılarını yeniden inşa etmesi olarak açıklamaktadır. Ancak vekaleten gerçekleşen bu deneyim yaşanmış olsa bile, bir başkasının anısı olarak yeniden kurgulanmaktadır. Bu nedenle, bir deneyimin veya tanıklığın anlaşılması için,

kendimizi o deneyimi yaşamış özneler olarak yaratmamız gerekmektedir (Sarło, 2012: 83). M. Hirsch ise, post memory kavramının, ikinci kuşağın, genellikle travmatik etkisi olan ve doğumlarından önce yaşanmış olduğunu, ancak yine de onların anılarını oluşturacak kadar derinden etkisi olan anıların aktarılmasıyla oluştuğunu belirtmektedir (2008: 103).

Deneyimi bizzat yaşamış bir kişinin anlatısının üçüncü tekil şahısa dönüşmesi ve kendinden bir başkası olarak bahsetmesi kişinin deneyimini post memory olarak yeniden kurgulamaya zorlamaktadır. Jean Molla'nın yazdığı *Sobibor* adlı öykü kitabında; küçük bir kızın, eski bir Nazi olduğunu öğrendiği dedesi, hikayesini anlatırken, kendinden “ben” diye bahsetmektedir. Ancak küçük kız, buradaki “ben”in, yani dedesinin kendisinden çok uzak olduğunu, sanki bir başkasını anlatıyormuşçasına konuştuğunu, geçmişi şiddetle unutmayı arzuladığını düşünmektedir (2007: 145).

Hirsch, post memory kavramını aynı zamanda “gecikmişliğin bir sendromu” olarak tanımlamaktadır. Bu gecikmişlik geçmişte yaşanan travmanın şiddeti ile ilişkili olabilir. Hirsch’e göre post memory kavramının yalnızca anlamı etkili kılmak için kullanılan metodolojik bir yöntem olarak anlaşılmaması gerekir. Post memory, travmatik bilginin ve deneyimin hatırlanması veya aktarılmasıdır (2008: 106)

Hirsch’e göre post memory'nin geçmişle olan bağlantısı bu nedenle aslında hatırlama ile değil, yaratıcı yansıtma, ve yöneltme niteliklerine sahiptir. Böyle ezici kalıtsal hatıralarla büyümek, kişinin doğumundan veya kişinin bilincinden önce gelen anlatıların hakimiyeti altında olmayı gerektirmektedir. Anlatıyı yeniden yapılandırma, hala meydan okuyan travmatik olaylarla kavramak gerekir. Bu olaylar geçmişte yaşanmış, ancak olayların etkisi günümüzde de devam etmektedir. Bu, post memory'nin deneyimin üretim aşaması olduğunu ve her daim etkin olduğunu göstermektedir (2008: 107).

Post memory, “ailenin kendine özgü somutlaştırılmış alanı ile sınırları var mıdır?” ve “deneyim aktarılmadan önce bu sınırlar aracılığıyla mı korunmaktadır?” diye sormaktadır. Post memory, nesiller arasındaki bağlantılar ve kesintiler nedeniyle

aktarılmasında bilgi boşluklarına neden olmaktadır (Hirsch, 2008: 107). Travmayı yaşayan anne ve babanın anıları ve tanıklığı uzun vadeli bir şekilde çocukların yaşam biçimlerine yansımıştır. Hayatta kalan çocuğun sorumluluğu, travmanın onarım arzusuyla başlamaktadır (Hirsch, 2008: 112).

Sinema vekaleten tanıklığın temsil edildiği bir iletişim aracıdır. Bu yüzden geçmişe ait bazı anlatılar yönetmenin post memory olarak tanıklığına dayanabilir.

1.3.5. Anlatı Olarak Tanıklık Deneyimi: Temsil Sorunları

Fransız düşünür Michel Foucault, bilgi iktidar ve etik ekseninde özneyi sorgulamaktadır. Bu sorunsallaştırma biçimini tanıklık bağlamında düşünmek mümkündür. Buna göre, her deneyim kendi hakikatini üreten bir bilgi alanı, kurallar içeren bir iktidar ve bu ilişki bağlamında da kendi eyleminin öznesi olmaktadır (Keskin, Önsöz, 2014: 11-24). Etik ekseninde ise, birey deneyimin öznesi olarak kurulurken bazı hakikat oyunlarına başvurmaktadır. Bu durumda etik ilkelerin analizini yapmak gerekir. Etik, bilgi ve iktidar yoluyla kurulan deneyimin ürettiği hakikat, tarihsel ve verili bir hakikattir. Bu nedenle tanıklığın temsilinde sorunlar ortaya çıkmaktadır.

Tanıklığı mümkün kılan, öznelliktir. Tanıklık üzerine modellenen bir öznellik teorisi, tanıklık erdemlerini övmek yerine, doğrudan görgü tanıklarını ve görülmeyen tanıkları ifşa eder. Julia Kristeva ve Judith Butler gibi teorisyenlere göre, kişinin özne algısı, bir başkasını ötekileştirerek, dışlayarak gerçekleşir. Böylelikle kendimizi bireysel öznel kimlik seviyesinde olduğu kadar toplumsal kimliğimizi de güçlendiririz. Başkaları ve ötekiler, kendimizi anlamamıza yönelik tehditler haline gelir. Bu bakış açısı, savaşın varlığını açıklamada çok etkilidir. Zulüm normalleştirilirse merhamet duygusu, başkalarıyla olan ilişkileri hayal etmeyi imkânsız hale getirir (Oliver, 2004: 80). Sonuçta tanıklığın anlatısı bir deneyim içeriyorsa ve modernizmle birlikte bu deneyimin kurulması için öznellik gerektiği iddia ediliyorsa, o halde tanıklığın bekirli bir deneyimi ve öznelliği kat etmesi beklenir.

Dori Laub'un “*Edebiyatta Tanıklık Krizi, Psikanaliz ve Tarih*” konulu makalesinde, Auschwitz’den kurtulanların artık yabancılaşarak olayları farklı görmeye başladığını belirtmiştir. Kurtuluş onlara direnecek cesareti vermiştir. Laub’a göre içeriden tanıklık, diyalog yoluyla üretilir ve sürdürülür. Bu demektir ki başkalarıyla konuşarak “kendimizle konuşmayı” öğrenmemiz gerekir. Bu deneyimin başkaları için anlamlı olduğunu hayal edebiliyorsak, bizim için de anlamlıdır. Anlamlının içselleştirilmesi yoluyla ancak kendimiz için anlam yaratmak mümkündür (akt. Oliver, 2004: 83).

Deneyim ve tanıklığın öznelliği gerektirmesi ve bu iki kavramının kurucu yapısı bir anlamda öznenin “modernleşme” serüvenine denk gelmektedir. Çünkü Agamben’in “modernizmle birlikte öznel deneyimin yok olması” iddiası, deneyimin farklılık içeren ve çoklu yapıda bir öznelliği yeniden kurduğunu ima etmektedir.

Belgesel sinema için tanığın güvenilirliğini ve kendini ifade etmesini sorgulamak mümkünken, anlatı sinemasında tanık olmanın temsil edilişi; sinemanın teknik ve anlatı yapısına ait özelliklerin sorgulanmasıyla mümkün olmaktadır. Çünkü sinema tanıklığın imgesini yaratmaktadır. Aşağıda başlıklandırılan tanıklığa dair sorunlar tanıklığın anlatısında ortaya çıkan önemli problemlerdir. Bu problemleri belgesel film anlatısında ortaya çıkabilecek muhtemel temsil sorunları düşünmek daha doğru olacaktır.

1.3.5.1. Hakikat Sorunu

Tanıklığın güvenilirliği “orada ve olay yerinde” ve “eş anlı” olarak bulunmasıyla oluşmaktadır. Tanık, kendi güvenilirliği için birinci tekil kişiyi ve fiilin geçmiş zaman kipini kullanmaktadır. Kendi bulunduğu konuma göre olay anını tanımlamaktadır. Tanık olan kişi hikayesine inanılmasını ister. İzleyici tanıklığa dahil olur ve onun vereceği tepki doğrultusunda kişi kendi tanıklığını inandırıcı kılmaya çabalar.

Foucault’a göre özne sözcüğünün iki anlamı vardır. Birincisi, denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan öznedir. Örneğin; bu sistem sinemaysa eğer,

izleyicinin talepleri doğrultusunda özneler yaratılır. İkincisi ise, öz vicdan, bilinç ya da bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan öznedir (Foucault, 2014: 63). Burada ise, tanıklık eden kişi geçmiş deneyime, kendisine veya orada olmayana ihanet etmek istemez. Ancak tanıklığın temsili olduğu ölçüde hakikatten uzaklaşma riski de bulunmaktadır. Geçmişe tanıklık etmek üzerinden geçen zamanla ve şimdiye tanıklık etmek ise, aktarılma veya farklı niyetlerle gerçeklikten uzaklaşma riskiyle karşı karşıyadır.

Foucault, öznel deneyim biçimlerinin sorunsallaştırmalar tarihi olduğunu öne sürmektedir. Sorunsallaştırmalar yoluyla deneyim biçimlerini anlamayı ise, “düşünce tarihi” olarak adlandırmaktadır. Deneyim, düşünce içerisinde “hakikat oyunu”na girerek düşüncenin nesnesi haline gelmektedir. Düşünce ise deneyimi ve onun öznesini, geleneksel tarih anlayışıyla kurmaktadır. Hakikat oyunu; sorunsallaştırılan şey hakkında belli hakikatlerin üretilmesi için kullanılan kurallardır.

Deneyim, dil ile hakikate dönüşerek kendi gerçekliğini oluşturmaktadır. Toplama kamplarının ardından tanık olarak konuşmak, deneyimin hakikate dönüşebilmesi amacını taşır; ancak bu hakikat öznenin yeniden kurulduğu verili bir hakikattir. Hakikatin kurulması ise, deneyimin çocukluğu döneminin bittiğini varsaymak demektir. O halde bu görüşe göre, saf deneyime ancak insanın çocukluğu döneminde ulaşılabilceği kabul edilmelidir. Bu anlamda, hakikat ve dil arasında paradoksal bir ilişki bulunduğu açıkça ortadadır.

1.3.5.2. İktidar Sorunu

Agamben'in tanımıyla tanığın otoritesi, konuşma yeteneği ve konuşma kapasitesinden kaynaklanmaktadır. Agamben için bu, konuşma ve anlama kapasitesinden arındırılmış ve “çıplak hayat”ın bir varlığı olarak *Muselmann* adını taşıyordu; Muselman Levi'nin de belirttiği gibi tam anlamıyla doğrudan tanıklığa yakın konumundadır.

Tanık olmak, söylemsel türlerin sınırlarını ve aynı zamanda konuşan varlık ile canlı varlık arasındaki kırılğan yakınlığı hatırlatmaktadır. *Muselmann* tanık

olabilecek iktidara sahip değildir. Çünkü o yaşayan bir ceset konumunda yalnızca fiziksel işlevlerini yerine getiren bir durumdadır. Oysa onun tanıklığı ölüme yaklaştığı ölçüde vekaleten tanıklıktan uzaktır. Savaşı deneyimleyen kişinin, kaybettiği içsel otoritesini ve benliğini tekrar kazanabilmesi için tanık olması gerekmektedir. Bu, bir ihtiyaç olduğu gibi, kaybedilen özgüven ve iktidarın kazanılması için aynı zamanda bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Deneyimin öznesinin, geçmişi geleceğe aktarabilecek otoriteye sahip olma istenciyle dolu olması beklenmektedir.

Söylem kendi ideolojisini yayma peşindedir. Söylem olarak deneyim ve tanıklık özne için artık kişiselleşmiş bir hikayeye, başka bir deyişle, Ricoeur'un ifade ettiği gibi; ikna retoriğine bağlı olarak gerçekleşmektedir. Önemli olan tanıklığı hakikate ulaşmak için tek ve en önemli yol olarak görmemek gerektiğidir. Sarlo'nun belirttiği gibi özellikle birinci tekil şahıs tanıklığına sonsuz bir güven duyulmaktadır. Bu güven sorundur. Bu, bizi tekrar tanıklığın paradoksluğuna götürmektedir. Olayı sonuna kadar yaşayan tanık, artık olmayandır. Dolaylı tanıklık eden, deneyimi yeniden kurgulamakta ve doğrudan tanıkların “yerine” vekaleten konuşmaktadır. Dolayısıyla tanık kişi hem orada olmayanın üzerinde, hem de kendi deneyimi üzerinde iktidar kurmaktadır. Tanıklığın iktidarı içermesi, kişiye güven duygusunu azaltmaktadır.

Konuşmak kadar sessizliğin de bir iktidar yarattığını belirtmek gerekir. Bu duruma örnek vermek gerekirse; Jean-Pierre Melville'in 1949 yılında çekilen *La Silence De la Mer (Denizin Sessizliği)* filminde bir Nazi askerinin işgal altında olan Fransa'da yalnız yaşayan baba ve kızın evine yerleşmesi ve onlarla birlikte yaşamasını konu almaktadır. Filmde Alman genç Fransız kültürüne olan hayranlığını ve sevgisi sürekli olarak dile getirmesine rağmen, baba ve kızı asla kendisi ile konuşmaz ve herhangi bir iletişimde bulunmaz. Bir süre sonra monologa dönüşen bu konuşmalara karşı “sessizlikle” direniş gösterilir. Fransız baba ve kızı sessizliklerini koruyarak, Alman askeri üzerinde iktidar kurar. Sessizlik ile iktidar sağlanır. Bu yöntemle kurulan iktidar, aynı zamanda belirli bir direnişi göstermektedir.

1.3.5.3. Etik Sorunu

Tanık olmak, ahlaki ve siyasi konuları varlık haline getiren, bazen neredeyse kendine rağmen, konuşma eylemidir. Bireylerin ahlaki yükümlülüklerle baş etmeleri için en yaygın araçlardan biridir. Konuşarak ve tanıklığı paylaşarak, eylemin büyüklüğü maskelenerek, sözcüklere indirgenmektedir. Ancak etiğin kaygı haline dönüşmesi, savaş sonrasında artık orada olmayanların yerine yaşadıkları için ve yine onların yerine konuştukları için bir utanç haline dönüşmesinden kaynaklanmaktadır. Hayatta olanlar başkalarının ölümüne tanık olarak, başkalarının yerine yaşıyorlardır. Bir başka deyişle başkaları onların yerine ölmüştür. Yalnızca yaşıyor olmak bile, yeterince utanç kaynağıdır.

Tanıklığın paradoksluğu, onun anlatıya dönüşmesiyle ortaya çıkan problemleri içermektedir. Bu problemler tanıklığın kendi doğasına ait olduğu gibi, farklı disiplinleri ilgilendirdiği de görülmektedir.

1.4. Hafıza ve Anlatı

Bellek; geçmiş deneyim, bilgi veya olayları saklama yetisidir. Hatırlama ise, hafızada bulunan bu bilgilerin kodlar yardımıyla geri çağırılmasıdır. Ancak geri çağırma işlemi, neden sonuç ilişkisi içerisinde şimdiki zamanda gerçekleşmektedir (Connerton, 2014: 9). Hafızada geri çağırma işlemiyle anılara ve bilgilere elenerek ulaşılmaktadır.

Belleği oluşturan öğeleri soyut ve somut olarak düşünmek mümkündür. Soyut ürünlere örnek olarak, masallar ve ninniler efsaneler verilebilir. Somut ürünler ise görsel kültüre aittir. Görsel kültür her türlü imgeyi yaratmamıza yeniden canlandırmamıza yardımcı olmaktadır. Anıtlar ve anı-müzeler belge niteliğinde olup tarihi ve geçmişi yâd eden görsel kültür ürünleridir. Tanıklık kavramının temsilinde olduğu gibi hafızanın da temsilinde biricik yapısına ilişkin sorunlar ortaya çıkmaktadır.

1.4.1. Tarih ve Hafıza Arasındaki İlişki

Walter Benjamin, Klee'nin *Angelus Novus* adlı tablosundaki melek figürünü “tarihin meleği”ne benzetmektedir. Melek, geçmişin gerçek imgesini taşımaz, yüzünü geleceğe dönmüş, rüzgarın hızıyla ilerlemektedir. Geçmişten gelen rüzgar, tarihin meleğini daima ileriye taşımaktadır. Tarih yazımı bu anlamda geçmiş bugüne, bugünün değerleri ile birlikte taşımaktadır. Hafıza ise, bugünün değerleri ile geçmiş bir kez daha değerlendirmekte ve yeniden yorumlamaktadır. Geçmişin tarihsel olarak dile getirilmesi, onun “tehlike anında parlayıvermesi, bir anıyı ele geçirmek” olarak algılanmalıdır. Çünkü tarihsel maddecilik için önemli olan geçmişin yalnızca görüntüsüdür (Benjamin, 2013: 39-42). Klasik anlatı sinemasının da yalnızca “görüntü” yarattığı varsayımından yola çıkmak mümkündür. Bu, geçmişin yalnızca bir kesiti, görüntüsü olacaktır. Klasik anlatı yapısına sahip ve özellikle ikinci dünya savaşı öncesi çekilmiş filmlerde geçmişe dair yeni bir imgenin yaratılmadığını görürüz. Ancak savaş sonrası sinemada modern anlatı, geçmişin görüntüsünü değil geçmişin kendi imgesini, geçmiş zamanın algısını değil, gerçek zamanı vermektedir.

Traverso'ya göre tarih, birçok imgeden oluşmaktadır. Bu imgeler, kültür endüstrisi ve kitle iletişim araçları tarafından her an kullanılabilen ve tüketilebilen imgelerdir. Kolektif bellek; bu imgelerin hatırlanmasına, canlı tutulmasına ve yeniden üretilmesine yardımcı olmaktadır (2013: 196).

Traverso, tarihin ve belleğin aynı şey olmadığını söyler. Tarihsel bellek kavramı ise, geçmişin belleği olduğunu zaten vurgulamaktadır. Tarih ve bellek arasındaki gerilimli ilişkinin nasıl gerçekleştiğini şu sözlerle açıklamaktadır:

“XX. yüzyıl tarihinin yazılması bu iki zamansallık arasına gerilmiş bir ip üzerinde bir denge egzersizidir. Bir yandan aktörleri, tanık sıfatıyla araştırmacılar için mutlaka hesaba katılması gereken kaynak statü kazanmıştır; bir yandan da bu araştırmacılar, bizzat kendi statülerini tartışma konusu yaparak mütemadiyen kendi kişisel geçmişlerini sorgulayan bir malzeme üzerinde çalışırlar” (2013:195).

Tarih ve bellek ilişkisi, 1980'li yıllarda “holokost tanıklığı”, “tanıklığın ve travmanın temsili” “temsili ve gerçeklik” gibi konular çerçevesinde gelişmiştir. Bu

konular çerçevesinde tarihçiler hafıza kavramıyla yakından ilgilenmeye başlamışlardır. Savaşa tanıklık etmiş büyük bir nesil yok olurken, olayın temsil edilemezliği ona olan ilginin artmasına neden olmuştur (Barash, 2007: 11-12). Belleğin tarihsel anlatıda hangi ölçüde nesnel olduğu ya da olabildiği sorusu, bu alanın sorunlarından biridir. Hafıza geçmişin ve tarihin yazımına yardımcı olur. Diğer yandan resmi tarih yazımı; genellikle kazananların ve kahramanların bakış açısı üzerinde yazılmaktadır. Bu aynı zamanda, önceden verili bir hafızayı da işaret etmektedir. Belirli bir egemeninin otoritesini yansıtmaktadır. Resmi tarih yazımında olduğu gibi sinema da, başı sonu belli olan kahramanlar yaratan klasik anlatı filmleri yaratmıştır. Bu yolla sinemada geçmişin anlatısı, belirli bir zamana damgasını vurmuş önemli olayları eleyerek, kurgu yardımıyla ve yönetmenin kendi öznel bakış açısıyla üretilmektedir. Bu nedenle sinemada savaşın anlatısı, “gerçeklik” sorunuyla karşı karşıya kalmaktadır.

Film teorisini Siegfried Kracauer, tarihçinin durumunu sürgün metaforuyla açıklamaktadır. Tarihçi, sürgün gibi geçmiş dünya ile bugün arasında gidip gelmektedir. Geçmiş zamanı şimdiki zamanın sorularıyla değerlendirerek empati kurmaya çalışmaktadır (akt. Traverso, 2013: 195-196). Film yönetmenini de sürgün metaforuyla açıklamak mümkündür. Tarihi bir olayı anlatan filmler, geçmişini bugün deneyimleyerek anlatmaktadır. Yönetmenin yeniden canlandığı tarihi olay öznellik barındırdığından dolayı, tarihte yaşananlarla arasında farklılık bulunabilir. Dolayısıyla filmler de, temsili olarak geçmişini ve tarihi aktarabilir. Yönetmen de, bu anlamda dolaylı bir tanıktır.

Tarihçi Pierre Nora'ya göre tarih; tarihin yazımıyla birlikte hafızadan ayrılmıştır. Tarihin kayıt altına alınmaya başlanmasıyla birlikte hafızalardaki önceliğini kaybetmiştir. Hikâyeci sanat geleneğinde temsil edilen tüm insan etkinlikleri bir zaman içine yayıldıkları ve bir uzam içerisinde gerçekleştikleri için temsil edilme ve kayıt edilme biçimleri de sanat disiplinleri için temel bir sorun oluşturmaktadır. Tarih ve hafıza arasındaki ilişkinin bir ölçüde tezatlık barındırdığı görülmektedir. Bu tezatlık aynı zamanda belirsiz bir hiyerarşiyi de içerir. Hafıza güncellik barındırır, tarih ise geçmişe aittir. Hafıza anıları canlı tutar; tarih ise, analiz ve eleştirel bir inceleme istemektedir. Hafıza hatırayı kutsallaştırır, tarih yazımıyla

ise, tarihsel hatıralar önemsizleşir. Hafıza bireyseldir, tarih genelleşmiş tüm insanlığa mal olmuştur. Hatıra daha somuttur imgelere ve uzama aittir; tarih ise, zamanın gelişmelerine bağlıdır (Nora, 2006: 19).

Tarihçi Raul Ricoeur geçmişin saf-anı olmaktan çıkarak imge-anı olabilmesi için, şimdiki zamanın eyleminden bağımsız olarak, düş görmek gerektiğini belirtir (2012: 70). Anı ile imge iç içe olduğundan, anımsanılan şey imgeleşir ve geçmişe ait oluşturulan imge de anıyı içerisinde barındırır. Ancak ikisi arasında fark bulunmaktadır. İmge gerçekdışı bir kavrayıştır; anı ise, yaşanılan bir gerçekliği ortaya koymaktadır (Ricoeur, 2012: 63).

Nora, hafıza ve tarihin iç içe geçtiğini modern dünyanın bu şekilde oluştuğunu iddia etmektedir. Hafıza, tarihi ve deneyimi oluşturarak onu meşru kılar. Aynı zamanda hafıza, deneyim ve bilgileri eleterek, kronolojik bir sıralamaya yerleştirerek hatırlamaktadır. Ancak Nora, Yahudilerin modern tarihin değişimine ayak uydurmadığını belirtir. Yahudiler, geleneğe sıkıca bağlı olan bellek ve ritüel odaklı bir halk olarak, şiddete maruz kaldıklarında modern dünyaya ve tarihe çok az uyum sağladıkları görülmektedir (Nora, 1989: 8). Bu nedenle bellek ve tarihin, eş anlamlı olmaktan ziyade, birbirine muhalefet ettikleri görülmektedir. Dolayısıyla, sıkı sıkıya bağlı olunan bir geçmiş ve gelenek, tarih yazımının önünde engel olabilmektedir.

Öte yandan tarihin temsili, hem görsel hem de yazılı olarak her zaman sorunlu ve eksik olmaktadır. Bunun nedeni, belleğin doğası gereği çoklu ve spesifik olmasıdır. Bellek herkese aittir; ama kimseye ait değildir, aynı zamanda evrensel ve otoriterdir. Bellek zeminde, boşluklarda, jestlerde, görüntülerde ve nesnelerde hatırlanmaktadır. Tarih ise, kendiliğinden zamansal sürekliliklerle, ilerlemelerle meydana gelmektedir. Hafıza mutlak düşünceye sahip, tarih ise sadece ilişkiler bağlamında düşünmektedir. Tarih, sürekli bellekten şüphelidir; belleği bir yandan bastırmaya ve yok etmeye çalışmaktadır (Nora, 1989: 9-10). Tarihle hafıza arasındaki gerilimli ilişki onun temsiline de yansımaktadır.

1.4.2. Hafızanın Toplumsal ve Kültürel İnşası

Hafıza kavramını iki ayrı başlıkta incelemek mümkündür: bireysel ve toplumsal bellek. Hafıza bunların dışında kültürel bellek, sosyal ve kolektif bellek gibi farklı başlıklarda da sınıflandırılmaktadır. Bu nedenle çalışmada yalnızca “Belleğin Toplumsal ve Kültürel İnşası” başlığı yazılmış olup, bunun içerisinde belleğin diğer çeşitleri de tanımlanmaktadır.

Genellikle bellekle ilgili olarak çalışmalar sosyoloji ve psikoloji disiplinlerini ilgilendirmektedir. Belleğin toplumla şekillendiği, bireysel bellek olmadığı görüşünü paylaşan yazarlar, belleğin bireyselliğini reddetmektedirler. Bu, aynı zamanda insanın sosyal bir varlık olduğu, toplum ve bireyin iç içe geçmiş olduğu ve bundan bağımsız olarak hatırlama ediminin gerçekleşemeyeceği görüşünü desteklemektedir. Hafıza, anıların canlı tutulmasıyla gerçekleşmektedir. Schudson’a göre hafıza, bireysel bir mülkiyet olarak, geniş bir grup tarafından paylaşıldığı için kolektif ve toplumsal bir yapı olmuştur (2007: 180). Belleğin toplumsal olarak algılanmasına neden olan anılar ise, bireysel belleklerde kendine has bir biçimde yer etse bile toplumsal ve kültürel niteliklerini yitirmezler. Hafıza her zaman ve her surette seçici olduğu için çarpıtmaktadır, çünkü toplumsal olarak koşullanmıştır. Hatırlama ise, aynı zamanda unutma biçimidir. (Schudson, 2007: 181). Dolayısıyla toplumsal etkiler ve değişimler, neyin ne ölçüde hatırlanacağını ve unutulacağını belirlemektedir.

Paul Connerton ise, belleği üç türde incelemektedir: Kişisel bellek, bilişsel bellek ve deneyimsel bellek. Kişisel bellek türü, kişinin kendi yaşadıklarını anımsaması ile ilgilidir. Benlik ikiye bölünerek anımsama anında üçüncü tekil şahıs olarak düşünmektedir. Bu aynı zamanda, tanıklık kavramı ile benzerlik göstermektedir. Bir önceki bölümde de belirtildiği gibi, deneyim hatırlanır ve aktarılırken kendisinden üçüncü tekil şahıs olarak “o” olarak söz eder. Dolayısıyla tanık kişi, kişisel bellekten yararlanarak tanıklık etmektedir. Bireysel bellek ise, kişinin iletişim sürecine katılımı sayesinde gelişmekte ki, bu da toplumsallaşmanın bir parçasıdır. Dolayısıyla belleği geliştirip canlı tutabilecek sosyalleşme ve etkileşim olmadığında unutma kavramı ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle sürekli olarak tekrar

edilen şeyler ve iletişimin devam etmesi unutmayı ortadan kaldırmaya yardımcı olmaktadır (2014: 42). Bu bağlamda hatırlama ve anılar toplumsal belleğin bir parçasıdır. Anılar, içinde toplum ve kültüre ait kodlarla birlikte hatırlanmaktadır. Dolayısıyla her bireyin içinde, toplumun bulunduğunu düşünmek mümkündür.

Fransız sosyolog Maurice Halbwachs, Buchenwald toplama kampında Almanlar tarafından öldürülmüştür. Dolayısıyla düşüncelerinin İkinci Dünya Savaşı'ndan önce oluştuğunu bilmek gerekir. Halbwachs, tarihsel belleğin toplumsal olanın içerisinde olduğunu savunmaktadır. Zaman arasında bir ayrım yaparsak tarihin hem yakın zamanı, hem de uzak geçmişi göz önünde bulundurabilirken, anılar yakın geçmişe, yani bireyin ömrüne bağlı olarak sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla, toplumsal anılar yakın geçmişle sınırlıdır. Halbwachs, kişisel bellek ve tarihi arasında ayrım yapar. Kişisel veya otobiyografik bellek, kişinin gerçekten başından geçtiği deneyimleri, buna karşın tarihsel bellek kişinin kendi kişisel deneyiminin ötesinde ve doğmadan önce yaşanılanları da kapsamaktadır. Tarihsel bellek, bireysel belleği kapsayan ve ona yön veren bir yapıya sahiptir. Bireysel hafıza süreçleri ise, daima üzerinde etkili olan sosyal ve toplumsal etkilere bağlıdır (1992: 54). Halbwachs, belleğin topluma bağımlı olduğunu, bireysel bellekten söz etmenin mümkün olmadığını düşünmektedir. Ancak Halbwachs, bellek teorisinin aynı zamanda unutma teorisi olduğunu da belirtmektedir. Bergson ve Durkheim'le birlikte çalışan Halbwachs belleği nörolojik açıdan ele almaz, onun yaratılma sürecindeki toplumsal koşulları ile ilgilenir. Toplum, hafızanın oluşmasında belirleyici bir rol oynayarak, bireyin neyi hatırlayıp neyi unutacağını, kendi koşulları bağlamında üretmektedir.

Geçmiş bugün hatırlanır. Bu nedenle anılar bugüne ait, bugünün yorumuyla tekrar hatırlanmaktadır. Deleuze'ün Bergson'dan esinlenerek belirttiği gibi anı; bugüne, şimdiye ait bir kavramdır. Şimdi ve geçmiş zamanın birleşimiyle bilinçdışı olarak meydana gelmektedir. Deleuze *Fark ve Tekrar* (2017) adlı yapıtında birçok düşünürle benzer görüşte, geçmişin şimdi ile var olduğunu belirtir. “*Her geçmiş, olmuş olan şimdinin çağdaşıdır, kendisine nazaran geçmiş olduğu şimdiyle birlikte var olur, ama genel olarak geçmişin salt ögesi meydana gelen şimdiden önce gelir*” geçmiş bu doğrultuda bugünle birlikte imgeleşerek hatırlanmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı düşünüldüğünde, Almanya'daki Nasyonal Sosyalist rejimin yeni bir bellek inşa etme ve anı-imgeleri yok etme üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Totaliter rejimde insanlar, bireyselliklerinden arındırılmış kitle yığını olarak görülmektedir. “Ben” değil, artık “biz” vardır. İnsanın kadersizliği ve beyhudeliği belleklerden de silinmiş, geçmişte yaşanılmışsa dair her türlü belirti yok edilmek istenmiştir. Rejimin en önemli özelliklerinden biri; belleği sistemli olarak yok etmektir. Geriye tanıklık yapacak bir kişi dahi bırakılmak istenmemektedir. Öyle ki, savaşın bitimine yakın birçok toplama kampının yakıldığı bilinmektedir. Mahkûmlar, sadece öldürülmekle kalmamış aynı zamanda burada yaşanmış olanlara dair tüm izler silinmek istenmiştir. Yazar Primo Levi'nin de belirttiği gibi, mahkûmların eve dönüp yaşananları konuşmak ve tanıklık etmek yerine, farklı kimliklerde hayatlarına devam ettikleri, hatta ailelerinden kaçtıkları ve sessizliklerini koruyarak geçmişe dair konuşmak istemedikleri gözlenmiştir (Levi, 2015). Bu anlamda holokost müzeleri ve toplama kamplarının birer anı-mekânı haline getirilmeleri ve savaşın izlerinin korunması, yaşananların unutulmasını engellemektedir. Bu sayede toplama kampları ve savaşa dair kalıntılar, toplumsal belleğimizde daima canlı kalmaktadır. Totalitarizmin, Nazizm özelinde bilinci köleleştirdiği, anımsama ve unutma kavramlarını yok ettiği gibi, düşünme yetisini de insanların elinden almaktadır. Kamp içerisinde ölümü bile olsa düşünmeye yer yoktu.

Toplama kamplarında ölmek o kadar da kolay değildi. Çünkü asıl istenilen yalnızca öldürmek değil, çalışarak veya onların istediği “çıplak hayat” a indirgenerek insanlık statüsünden çıkarılarak ölüme terkedilmektir. Jean Amery'nin belirttiği gibi “Ölmek her yerde hazır ve nazırdı, ama ölümden mahrumdunuz” (2015: 33). Kamplardaki ölümler ise, sanıldığı kadar kolay değildi. Kurbanın ölümü bile kendisine (intiharı önleyici önlemler) bırakılmamıştır (Berktaş, 2012: 104).

Douwe Doraasma Bellek Metaforları (1953) kitabında Freud'un belleğin katmanlarına benzettiği “yazboz tahtası” metaforunu anlatmaktadır. Gerçek bellek bir süre sonra dolmaktadır, harici bir kayıt tekniği olarak yazma eylemi gerçekleşmektedir. Oysa yazı tahtasına yazıldıktan sonra silinerek bir yenisi kayıt edilir, böylece sınırsız bir kapasiteye sahip olduğu görülmektedir. İnsan belleği de

benzer şekildedir. Yaşanılan deneyimlerin tamamı olmasa da, bellekte mutlaka izi bulunmaktadır (Doraasma, 2014: 25).

Jan Assmann, *Kültürel Bellek* kitabında şaşırtıcı bir benzerliğe dikkat çeker. Halbwachs ve Goffman'ın hatırlama ve deneyim analizleri birbirine oldukça benzemektedir. Belleğin ve deneyimin öznelere bireydir, ancak özne toplum tarafından kurgulanmaktadır. Dolayısıyla belleğin, hatırlama ve unutma gibi kavramların ve deneyimin belirleyicisi gibi görünen özne de, toplumsal koşullar tarafından belirlenmektedir (2015: 44-45). Daha önce değinildiği üzere, saf ve içkin bir deneyime ulaşmak ne denli güçse, toplum tarafından belirlenmeyen ve nedensiz olmayan hatırlama ve unutma kavramlarından da söz etmek aynı derecede mümkün değildir. Bu nedenle toplumsal bellek hem deneyimin, hem de hatırlayan ve unutan bireyin öznesidir.

Assmann, toplumsal belleğin hem geriye hem ileriye doğru çift yönlü işlemekte olduğunu söylemiştir: “*Sadece geçmişi kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize eder*” (2015: 50). Böylelikle gerçekte olan deneyim ve hatırlanılan şey arasında fark ortaya çıkmaktadır. Hatırlama eylemi ile hatırlanan arasında ortaya çıkan fark, bellek anlatısında “*dilbilimsel, söylemsel, özne ve toplumsal işlemlerle*” doldurulmaktadır (Sarlo, 2012: 87).

Kültürel bellek geleneklerle biçimlenmektedir. Kültürel hatırlamanın bir biçimi olarak ölümlerin anılması iki biçimde gerçekleşmektedir. Bu anma biçimleri “iletişimsel ve kültürel” olarak adlandırılmaktadır. Ölmüş olan kişi anılarak, iletişim canlı tutularak aradaki bağın kopmaması sağlanır. Buna, geriye dönük hatırlama da denmektedir. Ölümlere anma törenlerinin her yıl yapılması ritüel olarak devam etmesi de kültürel olarak hatırlama biçimidir. Bu aynı zamanda ileriye dönük hatırlama biçimidir. Anıt mezarlar, anı mekânları olarak şimdiki zamanda geçmişi yaşamının ve geçmişi unutmamanın ve aynı zamanda geleceği organize etmenin bir parçasıdır (Assmann, 2015: 69). Sonuçta ortak bellek ve kimlik oluşmaktadır. İkisinin de kökünde, sadakat ve bağlılık duyguları bulunmaktadır. Geçmişe sadık kalınarak

korunan getto mahalleleri, toplama kampları, ortak kimliğin hissedildiği ve canlı tutulduğu anı-mekânlardır.

Alison Landsberg *protez bellek (Prosthetic Memory, 2004)* kavramını geçmişin ırksal veya etnik grubun aidiyetinde ortaya konulan bellek biçimi değildir. Protez bellek, toplumsal bellekten farklı olarak belirli bir coğrafya üzerinden paylaşılan ortak anılarla oluşmaz. Protez bellek; toplumsal olanın ufkunu genişleterek, belleği tarihsel ve kültürel bağlamda dönüştürmektedir. Landsberg, protez bellek kavramını dört özellik üzerinden açıklamaktadır: İlk olarak doğal bir bellek türü olmadığından yapay uzlaştırmacı temsiller üzerinden kurulmaktadır. Örneğin; müzeleri ziyaret etmek, film seyretmek gibi edimlerle yaratılmaktadır. İkinci olarak; yapay bir organ gibi olan protez bellekte anılar deneyimlerle kurulmaktadır. Bu durumda herhangi bir travmanın izlerini taşıyabilir. Protez belleğin bir diğer özelliği, yer değiştirilebilir ve değiş tokuş edilebilir bir yapıya sahip olmasıdır. Protez belleğin son özelliği ise, başkalarıyla olan ilişkimizde empati kurmada etkili olmasıdır (Akt. Erköç, 2014: 64). Özellikle sinemanın “başkalarının deneyimine” ortak olmamızı sağlayan özelliği, bellek ve tarih oluşumuna katkı sağlamaktadır. Protez belleğin ait olduğu bir geçmiş olmadığı için herkes tarafından paylaşılabilir. Sinema yoluyla oluşan yapay deneyimler başkaları hakkında empati kurmamızı sağlayarak, tarihe tanıklık etmemizi ve başımızdan geçemeyen bir deneyimi yaşamamıza olanak sağlamaktadır. Bellek bu yolla gerçek bir deneyim haricinde, medya ve teknoloji yardımıyla yeniden üretilmekte ve tarih; bir süre sonra nesiller için hep aynı mesafede yer almaktadır. Sinema, tarihi ve geçmişi anlatmaya yaradığı gibi aynı zamanda, hafıza görevi görmektedir.

Sonuç olarak; bellek ve tarih kavramlarının birbirine içkin yapıya sahip olması, belleğin tarihsel anlatı içerisinde nasıl bir rolü olduğunu inceleme ihtiyacı doğurmaktadır.

1.4.3. Hatırlamaya Yardımcı Olan Öğeler

Hafıza (Gedachtnis) olay veya durumları kormaya ve biriktirmeye yarayan bir işleve sahiptir, hatıralar (Erinnerung) ise, yıkıcıdır ayrıştırmaya yöneliktir (Reik'den akt. Benjamin, 2012: 121). Deneyimin düşünceye ve anlatıya dönüşmesi, hatırlamaya yardımcı kodlarla gerçekleşmektedir. Bu figürler aynı zamanda hafızada yer alanları geri çağırma metodudur. Reik'in iddia ettiği gibi bu geri çağırma metotlarının yıkıcı özelliği onların "bugün"e ait olması ve dönüşüme uğramış olmasıdır.

Assmann, hatırlama figürlerini üç farklı şekilde analiz etmektedir. Birincisini, zamana ve mekâna bağlılık olarak adlandırmaktadır. Hatıralar mekânsallaşarak zihinde bu yolla yer almaktadır. Bir diğer önemli kod olarak zaman ise, hatırlamayı önem sırasına göre kronolojik düzene sokarak, akılda tutmaya yardımcı olmaktadır. Bir diğer hatırlamaya yardımcı figür ise gruba bağlılıktır. Bu aynı zamanda, sosyal kimlik oluşumuna yardımcı olmaktadır. Toplumsal belleğin zaman ve mekân kavramları, söz konusu grubun duygusal ve değerlerle yüklü yaşam bağlamı içindeki iletişim biçimleri ile oluşur. Son olarak hatırlamaya yardımcı bir figür olarak tarihin yeniden kurulması, belleğin canlı olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla geçmiş de, bugün ve gelecek ile birlikte yeniden yaratılmaktadır (2015: 46). Bu yolla bellek, geçmişe ve geleceğe iki yönlü kurgulanmaktadır.

Hatırlamanın saf gerçekliği olmadığı gibi; benzer şekilde deneyimin de, öznesinin olmadığını akla getirmektedir. Öznenin kurulmasıyla birlikte hatırlama ve deneyim saflığını yitirilmiştir. Her iki kavramın öznesi de toplumsal ilişkiler bağlamında kurulmaktadır. Buradan yola çıkarak, bireysel belleğin var olduğunu söylemek güçtür. Belleğin toplumsallığı o derece baskındır ki, bireysel olarak adlandırdığımız bellek bile toplumdan ve sosyal ilişkilerden beslenmektedir.

Hatırlamaya yardımcı figürler olduğu gibi, bu figürlerin tesir etmediği; unutilan, yanlış hatırlanan³ veya çarpıtılan anılar da söz konusudur. Schudson'a

³ *False Memory* kavramı travmatik bir deneyim sonucu kişinin kimliğinin ve anısının gerçeğe göre yanlış hatırlanması olarak tanımlanmaktadır. Kişi, bunun yanlış olduğunu bilmez. *False Memory Syndrome Foundation* (FMSF)'nin kurucusu Peter J. Freyd tarafından kullanılmış bir terimdir. Atom Egoyan'ın yönettiği *Remember* (Hatırla, 2016) filmi bu konuya değinmektedir. Kimliğini değiştirip Nazi olduğuna dair tüm geçmişini silen alzheimer hastası yaşlı bir adamın geçmişini araması

göre; kolektif bellekte dört önemli çarpıtma sürecinden söz etmek mümkündür. Bunlar; uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşısallaştırma olarak sınıflandırılabilir. Bu çarpıtma dinamikleri ise; üç farklı alanda gerçekleşmektedir. Birincisi, kolektif bellek, bireysel belleğin toplumsal biçimde düzenlenmesi veya toplumsal koşullar aracılığıyla edinilmesidir. İkincisi kolektif bellekte, geçmişte o dönemde yaşamış olan bireylerin toplumsal ivmeyle oluşmuş anılarından farklı olarak, bu anıların deposu işlevini gören; kütüphaneler, müzeler, anıtlar veya tarih kitaplar bulunmaktadır. Üçüncüsü, kolektif bellek geçmişini kendileri yaşamamış fakat onu kültürel yapıtlar aracılığıyla öğrenmiş olan bireylerin geçmişe dair imgesidir. Schudson, kolektif ve bireysel belleğin toplumla olan sıkı bağını gördükçe, “çarpıtma” kavramının sorunlu bir hal aldığını belirtmektedir (2007: 181). Sonuçta geçmişin çarpıtılması karşılaşılan şey ya da şeyler tarafından istila edilmesiyle gerçekleşir.

Çarpıtma sürecine tekrar dönülecek olursa, ilk olarak uzaklaştırma kavramında; zamanın araya girmesiyle yeniden hatırlama, anıyı değiştirip çarpıtmaktadır. Araçsallaştırma ise; şimdiki zamanı daha iyi anlamak için geçmişten faydalanma amacı taşımaktadır. Bu, geçmişini çıkarı için kullanarak araçsallaştırmak anlamına gelmektedir. Öyküleme ise; sadece geçmişte olan olayları aktarma değil, bunları süsleme ve ilginç hale getirme çabasıdır. Öyküleme, anlatılan olayı basitleştirmektedir. Bu duruma örnek vermek gerekirse; ana akım sinemada savaşın anlatısı öykü odaklı gerçekleşmektedir. Bu filmlerde önemli olan öykü ve bunun yaratacağı etkidir. Tarihi sinemada öyküleme çabası, izleyicinin ilgisini çekmek ve kısa sürede yüzeysel ve tarihsel bilgiyi aktarmayı sağlamak amacını taşımaktadır. Uzlaşısallaştırma kavramının özel bir yöntemi de anılaştırmadır. Bir şeyi anıtsallaştırarak hatırlamak ve bu yöntemle akılda tutmaktır. Bu süreçte geçmiş de dönüşüme uğramaktadır. Anılaştırma, geçmişini töreleştirerek, bir gelenek olarak

anlatılmaktadır. Yaşlı adam kendine farklı bir anı yaratmış ve buna inanmıştır. Filmdeki duruma benzer bir şekilde, Vichy hükümetinde görevli Louis Darquier de Pellepoix'nin 1978 yılında Express Gazetesi'ne yaptığı açıklamada; Auschwitz'de gaz odalarının olduğunu; ancak bunun bitleri öldürmek için kullanıldığını ve Yahudilerin yalnızca sürgüne gönderildiğini, bunun da propaganda amaçlı olduğunu belirtir. Üstelik tüm olanların Yahudilerin kendilerini acındırması amaçlı oluşturulduğunu söyler (2015: 29-30). Gerçek anının çarpıtılarak, sahte ama sağlam bir senaryoyla yeniden kurgulamak mümkündür. Yalanı anlatan kişi başta buna kendisini inandırarak ve sürekli tekrar etmektedir. Bir süre sonra yeni yarattığı gerçeği “hakikat” adı altında benimsemektedir.

yaratmaktadır. Kutlanan ya da anılan bir olaya olağanüstü bir önem yüklenerek ve geçmişi kavrayışımızda niteleyici ve ayırd edici bir yer tahsis edilmiş olunur. Bir anlamda bu olay, “kutsal tarih kaydı” haline gelmektedir (Schwartz’dan akt. Schudson, 2007: 195). 2002 yılında çekilen *Kırık Sessizlik* belgeselinin ikinci bölümünde belleğin yanlış bilgiyi içselleştirdiğine dair örnek vermek mümkündür. Filmde konuşan tanık kişi şöyle söylemektedir:

“Yeni kimliğim ve onu kullanmazsam karşılaşacağım ölüm riski beynimin derinliklerine kadar işlemiştir. Babam Boschan ailesinden (kendi ailesi) bahsettiğinde, bu isimde kimseyi tanımadığımı söyledim. Bu olay yıllar geçse de en kötü hatıralarımdan biri olarak kaldı”(44. dk.).

Bellekte çarpıtma durumlarından biri de, suçlunun suça dair anısını bastırarak unutulmasıdır. Kişi bu yolla anıya ait hiçbir şeyi ya gerçekten hatırlamamaktadır ya da yalan söyleyerek bu durumu pekiştirmektedir. Yalan bir süre sonra gerçek bir inanca dönüşerek anı hafızadan silinmiş olur. Andrzej Munk’un ölümünden sonra çekimleri tamamlaman *Pasazerka* (Yolcu, 1963) adlı filmde, yıllar sonra bir gemi yolculuğunda karşılaşan, biri mahkûm diğeri görevli bir Nazi müfettişi olan iki kadının geçmişlerine dönerek toplama kampında yaşadıklarına tanık oluru. Filmin ilk versiyonunda toplama kampındaki geçmişini kocasına anlatan kadın iki sevgilinin kavuşmasına yardım ettiğini söyler. Ancak gerçekte durum daha farklıdır. Müfettiş kadının mahkûmla arasında psikolojik bir yakınlık bulunmaktadır. Bu psikolojik yakınlık, hayranlık ve nefret duyguları arasında gidip gelmektedir. Filmde de açıkça görüldüğü gibi geçmişin farklı versiyonları vardır. Film geçmişin farklı versiyonlarını da filmin içerisine katmıştır. Bu versiyonlarda geçmiş şimdi ile olan ilişkisi üzerinden yeniden kurulmakta, hem de geçmiş o zaman “gerçekte” olmuş olanla bir arada anlatılmaktadır. Dolayısıyla geçmiş üzerine yapılan çeşitlemeler bugünü de ilgilendirmektedir.

Hafıza aktarımı aynı zamanda bir yer değişikliğidir. “*Tarihsellikten psikolojiye, sosyalden bireye, iletilebilenden öznele, tekrardan anımsamaya*” (Nora, 2006: 28). Nora’nın burada yer değişikliği olarak anlatmak istediği, hatırlamanın farklı disiplinlerle etkileşim içerisinde olmasıdır. Hatırlama, farklı alanlara dokunmadan onlara temas etmeden gerçekleşmez. Bu yüzden hatırlama eylemi

gerçekleşirken, özne ya da ben, sosyolojik ve psikolojik ben ile yer değiştirmektedir. Deneyim ise, yeni kurulan ben üzerinden, artık bir başkası tarafından yaşanmış olarak aktarılmaktadır.

Sinemaya dönecek olursak; hafıza tıpkı imgeler gibi duyu ve deneyim sınırlarına dahil olmuş kavramlardır. Bergson, belleğin imgelerle hatırladığını öne sürer (Bergson, 2015). Sinema vekaleten tanıklığın temsil edildiği bir iletişim aracıdır. İzleyici ise geçmişe tanıklık eder ancak onun tanıklığı postmemory kavramına karşılık gelmektedir. İzleyici izledikleriyle geçmişe öğrenir ve geçmişe tanık olur. Bu yüzden geçmişe ait tüm anlatılar temsildir.

Frampton rüya ile hayal ve imaj arasındaki farkı anlatırken filmin bir bakıma hem izleyici hem de karakter için deneyim olduğuna dikkat çekmektedir. *“..rüyalarımızı seyretmeyiz, bilakis rüyalarımız oluruz. Rüya görülürken kişi kendini dışarıda tutar ve seyir halindedir”* (Bachelard’dan akt. Frampton, 2013: 38). Bu önerme tanıklık etmek ile benzerlik gösterir. Kişi tanıklık yaparken ve anılarını hatırlarken kendini dışlayarak ve kendisinden bir başkasıymışçasına bu deneyimi aktarır. Ancak sinemada bazı durumlarda bu yanlış aktarılmaktadır. Ricciotto Canudo, filmin bilinçaltını temsil etme becerisine sahip olduğunu iddia ederek, sinemada bazı durumlarda belleğin yanlış temsil edildiğine dikkat çekmektedir. *“Kişi anılarında kendini görmez”*. Bu aynı zamanda bir anlatım bozukluğudur (akt. Frampton, 2013: 37).

Hatırlamak; deneyimi ve tanık olmayı, tanık olmak da hatırlamayı içermektedir. Bu bağlamda geçmiş, zamana ve mekâna bağlı kalmadan bilinçdışı bir şekilde hatırlanmaktadır. Ancak bu bilinç dışı toplumsal koşullarla belirlenmektedir. Tanık, hatırlarken ve bunu pratiğe dökerken, farklı hatırlama biçimlerine başvurmaktadır. Bu hatırlama biçimi aynı zamanda unutilanları da içermektedir. Kısacası hafıza, geçmişe günümüze eklemleyerek yeniden kurgulama işlemine dayanan, hatırlama ve unutma edimlerine dayalı bir mekanizmadır. Hafıza; kendisini şekillendiren, etkileyen ve değiştiren toplumdan bağımsız değildir.

Sonuçta sinemayı da hatırlamaya yardımcı olan öğelerden biri olarak görmek mümkündür. Filmler yoluyla hafıza harekete geçer ve önceden bilinen unutulmuş bazı deneyimleri bize hatırlatabilir. Diğer yandan sinema kendisi bir hafıza olarak bir takım sosyal, kültürel ve tarihsel bilgileri hatırlattığı gibi kayıt altına alarak saklanmasını da sağlamaktadır.

1.4.4. Anı-Mekân Olarak Savaş Alanları

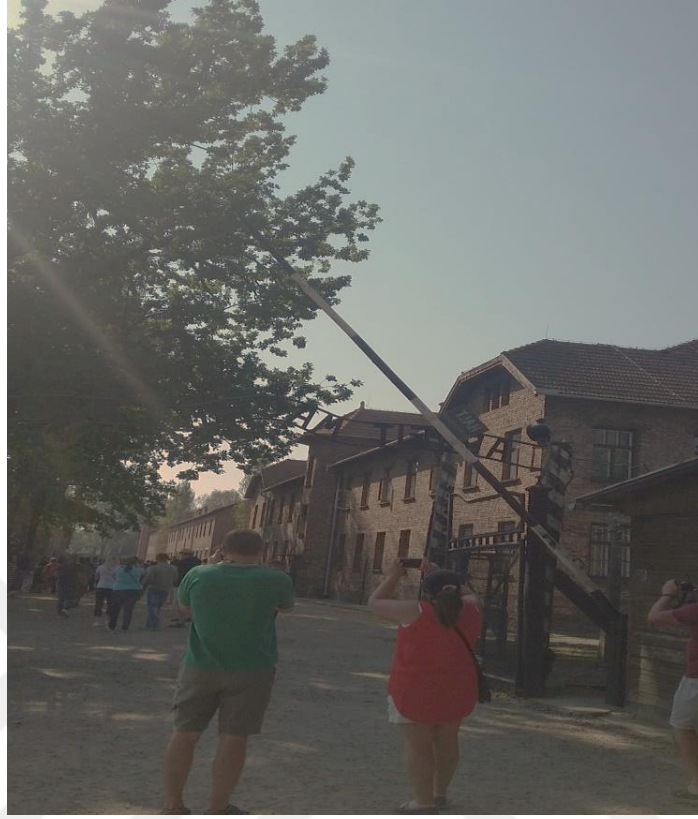
Modern bellek, her şeyden önce arşivdir. Hafıza mekânları ise, anıları canlı tutmak, yaşatmak ve geçmişi yâd etmek amacıyla bulunmaktadır. Törenler, yıl dönümleri bu amaçla gerçekleşmektedir. Nora, bu durumu “*tarihin hareketinden kopmuş ama tarihe iade edilmiş tarih ânları*” olarak değerlendirmektedir (2006: 23). Fransa’nın güneyinde yer alan Oradour sur Glane kasabasında 1944 yılında gerçekleşen Nazi katliamı, sivil insanların ölümü ve köyün harabeye dönmesiyle sonuçlanmıştır. Bu köyün belirli bir alanı olduğu gibi korunarak tarihi bir anı mekân haline dönüştürülmüştür.



Resim 1: “Oradour Sur Glane” kasabası 1944 yılında gerçekleşen Alman işgalinden sonra olduğu gibi korunmuştur.

Hafıza dediğimiz şey aslında bir devletin büyük bir saklama deposu ya da arşividir. Bu arşiv; müzeler, kütüphaneler ve bilgi merkezleri gibi özerk kurumlardan oluşmaktadır. Leibniz bunu, *paper memory* (kağıt bellek) olarak tanımlamaktadır. Leibniz'e göre, hafıza algıların tekrarı ile oluşmaktadır. Bu tekrarlar, tarihsel bir olayın, kişinin anı mekânlar, anıtlar veya müzeler aracılığıyla hafızasında canlı tutulmasıyla gerçekleşmektedir (akt. Nora, 1989: 11). Ancak Traverso'ya göre, kolektif bellek ile *Şoah* (toplama kampının İbranice adı) arasında fark bulunmaktadır. Kolektif bellekte geçmiş bugünün koşullarıyla var olur. Diğeri ise, tasarım ve anma politikası olarak işlemektedir (2013: 207). Benjamin'e göre deneyim, bireysel geçmişin belirli kısımlarının, hafızada kolektif geçmişin belirli bir kısmı ile iletişimi sonucu gerçekleşmektedir. Buna göre törensel yollarla ifşa edilen önemli günler, bu ilişki sonucunda ortaya çıkmaktadır (2012: 120).

Hafıza ve mekân arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. “Eğer hafızayı bugün bu mekânlar üzerinden tanımlıyorsak, bizim hafıza dediğimiz şey gerçek hafıza değil aslında tarihtir” (Nora, 1989, s. 13). Nora, tarihin bellek içerisinden ortaya çıktığını iddia eder. Tarihin bellekten sürekli şüpheli olduğunu ve tarihin bir görevinin de belleği yok etmek olduğunu söylemektedir (Nora, 1989: 9).



Resim 2: Polonya’da bulunan bugün müze olan Auschwitz toplama kampının girişinde turistler fotoğraf çekerken, 2015.

Holokost, hafıza ve tanıklık çalışmaları günümüzde devam etmektedir. Geçmişin canlı tutulması amacıyla toplama kampları birer anı-mekâna dönüştürülmüştür. Kudüs’te *Yâd Vashem (Dünya Holokost Anma Merkezi)* başta olmak üzere, Yale Üniversitesi’nde holokost tanıklığına dayanan röportajların yer aldığı video arşivi *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* ve dünyanın birçok yerinde Yahudi müzeleri bulunmaktadır. Bu kurumlar, Yahudi geleneklerinin canlı tutulmasını sağlayan aynı zamanda arşiv olarak kamu hizmeti veren kurumlardır. Bu kurumlar aynı zamanda geçmişin hatırlanmasının mekânsallaşmasının örneğidir. Bu mekânlar aracılığıyla geçmiş belirli bir mekânda toplanarak hatıradan canlı tutulmaktadır.

Sonuç olarak “savaş alanları” olarak tanımlayabileceğimiz, savaşa dair anıların hafızada tutulmasını sağlayan, kurumlaşmış mekânsal düzenlemelerin,

iktidar ilişkisinden bağımsız olmayan ve iktidarın bellek üzerindeki etkisini yansıtan alanlar olduğunu kabul etmek gerekir.



İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA GEÇMİŞİN VE BELLEĞİN ANLATISI

“Zihnin ve onun etki alanının eriminin ötesinde, herhangi bir gerçek nesnenin içinde bulunur... Ancak hangi nesnenin içinde, bunu bilemeyiz. Ölmeden ona rastlamamız ya da hiç karşılaşmamamız tümüyle bir rastlantı işidir” (Proust’dan akt. Benjamin, 2012: 19).

Sinema ve savaşın arasındaki ilişki sinemanın henüz ilk yıllarında başlamıştır. Bu nedenle sinemanın geçmiş ile olan ilişkisine ve tarihin film anlatısında nasıl yer bulduğuna değinmeden önce, sinematografik aygıtın ilk kullanım alanına kısaca değinilecektir.

2.1. Sinematografik Aygıtın Savaş Alanında Kullanımı

Savaş ve sinema ilişkisi ilk olarak; düşman birliklerinin ve silah dağıtımının doğru ve gerçek temsillerini sağlamaya bağımlı olarak ilerlemiştir. Askeri gözetim ilerledikçe, sinematik temsille birlikte askeri strateji de belirgin hale gelmiştir (Virilio, 1989). Yaklaşık 1904'ten Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan süre içerisinde, teknolojinin gelişmesiyle birlikte sinematografik aygıt, savaş ve düşman kuvvetlerini aydınlatma, güçlerini ve hareketlerini doğru biçimde temsil etme amacıyla kullanılmıştır. Aynı zamanda eş zamanlı olarak askeri stratejinin bir parçası olarak konumlanmıştır.

Virilio 1989 yılında yazdığı *War and Cinema, (Savaş ve Sinema)* adlı kitabında belirttiği üzere, savaş gibi sinema da teknoloji temellidir ve teknolojinin düşünceye olan etkisini yansıtmaktadır (1989: 26). Teknolojinin ilerlemesiyle sinemanın olanakları gelişmiş ve kullanım alanı devletin tekelinde ve onun yararına ilerleme göstermiştir. Film teorisyeni S. Kracauer'ın *Caligari'den Hitler'e* adlı

kitabında ifade ettiği gibi, 1917 yılında Almanya’da kurulan *Blid- und Filmamt* (*Bufa*) tümüyle devlete ve hükümete bağlı bir kuruluş olarak, savaş zamanı yalnızca cephedeki askerleri destekleyen filmler üreten bir yapım şirketidir. Dolayısıyla, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı boyunca sinemanın, yönlendirici ve etkili gücü sayesinde propaganda amaçlı kullanıldığı görülmektedir.

Fransız tarihçi Marc Ferro ise, *Cahiers du Cinema* ile yaptığı mülakatta, Birinci Dünya Savaşı’yla birlikte orduların sinematografi birimlerinde çok sayıda propaganda filmi çekildiğini belirtmektedir. Sinema, düşmanın nasıl silahlandığını kaydetmek amacıyla, cephelere otomatik kameralar yerleştirilerek yapılmıştır (2017: 47). Virilio’ya göre çağdaş kültür ve deneyimin oluşumunda, sinema “görme makineleri” olarak önemli bir rol oynamaktadır. Bu yolla teknoloji gerçek deneyimin yerini almaktadır (akt. Kellner, 1999).

Sinema, tıpkı askeri cephe gibi dinamik bir alan olarak görülmüş ve askeri strateji sinematografik aygıtla paralel gelişmiştir (Baker, 2014: 240). Luimere kardeşlerin 1904 yılındaki film gösteriminin askeri örgütler tarafından durdurulması da benzer şekilde sinemanın manipüle edici gücünden çekinildiğinin ve ne derece etkili olduğunun önemli bir kanıtıdır.

2.2. Sinemada Türsel Ayrım: Tarih Filmleri

Tür, Fransızca *Genre* (*Janr*) kelimesinden gelmektedir. Tür kuramı, 1970’lerde *auteur* kuramına karşılık olarak ortaya çıkmıştır. Bir filmin tür sinemasına girebilmesi için popüler bir konusu olması ve klasik sinema anlatısının dışına çıkmadan izleyicinin ilgisini çekmesi beklenir. Tür sineması, popüler bir anlayışla sinemanın endüstriyel yapısına destek veren tecimsel filmlerdir. Filmin öyküsü nedensellik bağı içerisinde anlatılarak, farklı bir yorumlamaya fırsat vermeyen, klasik anlatımla yaratılmaktadır. Türler, ilk olarak Amerikan sinemasında ortaya çıkmıştır. Yıllara göre tarzlar ve türler değışkenlik göstermektedir. 1940’ların sonu 1950’lerin başında *film-noir* (*kara film*) olarak bilinen karanlık filmler ortaya

çıkıştır. Savaş sonrası bu tür ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. 1980’lerden sonra modernist bakış açısını aşan melez tür anlayışı gelişmiştir.

Rick Altman türleri incelerken semantik ve sentak ayırımında bulunur. Semantik, yani anlam bilimsel ve sentak; sözdizimi olarak açıklamak mümkündür. Savaş türü filmleri düşünürsek, filmlerde savaşı belirten simgeler olduğunu görebiliriz. Örneğin üniforma bu simgelerden biri olabilir. Sözdizimsel ayırmda bulunurken anlatı yapısına bakılır. Sözdizimsel olarak filmlerde klasik bir dram ya da romantik bir öyküden söz edilebilir. Ancak anlambilimsel olarak tüm unsurların olduğu filmler sözdizimsel olarak başka bir türü içerisinde barındırabilir (Altman, 1999: 207-226). Bu da türlerin değişkenliğini ve filmi belirli bir türe ait görmenin zorluğunu göstermektedir. Genel olarak bir filmi belirli bir türün içerisine yerleştirmek için gereksiz nedensel bağlar kurmak zorunda kalındığı görülmektedir.

Tür filmleri ekonomik ve endüstriyel ilişkilere ve izleyiciye bağımlı olarak gelişmektedir. Thomas Sobchack tür filmlerini, film yapanlar ve seyirciler tarafından üzerinde anlaşılmaya varılmış uylasım larca sınırlanan ve düzenli bir dünya deneyimi yaratan; öykü örgüsü sabit, karakterleri tanımlanmış ve sonuçları tahmin edilmesi mümkün filmler olarak ele almaktadır (akt. Abisel, 1995: 23). Filmin türlere ayrılması izleyicinin filme daha başından belirli ön yargılarla yaklaşmasına neden olmaktadır. Film kuramcısı Andrew Butler, sinemada üç türün olduğunu öne sürmektedir: belgesel, kurgusal ve avangart. Bu üç tür, gerçeklik betimlemesine ilişkin tutumlarda sanatsal ifade arayışları tarafından ayrıştırılabilir (2011: 119-120). Örneğin tarih filmleri hem yarı kurmaca, hem de yarı belgesel filmler olarak düşünmek mümkündür. Çünkü tarihi filmler belirli bir tarih bilgisine ve belgesine dayandığı gibi, aynı zamanda kurgulanarak filmsel bir gerçeklik oluşturulmaktadır.

Monaco’ya göre tür sineması, iki yönden düşünmeye sevk eder: Bir yandan türler doğaları gereği, mitseldir. Bir korku filminin, bir gangster filminin motifleri çok iyi bilinir, her popüler tür için bir tekrar motifi vardır. “*Tür, sınırlı sayıdaki öğenin sınırsız sayıda kombinasyonu olanağını sundu*”. Belirli bir türe ait olan ve onu oluşturan öğeler sınırlı olmasına rağmen, bu sınırlı olan öğelerle aynı türe ait çok sayıda film üretilmektedir (2002: 285-286). Amerikan sinemasına bakıldığında aynı

türe ait ve temelde aynı kodlara sahip sayısız benzer filmin üretildiği görülmektedir. Türkiye’de Yeşilçam sineması buna örnektir.

Filmlerde tür durağan bir yapı olarak ele alınmıştır. Belirgin kimi ortak imgeler ve simgeler belirlendikten sonra tür ayrımı yapılmış, filmlerin eleştirisi de buna göre düzenlenmiştir (Abisel, 1995: 34). Sonuç olarak tür kavramı, Hollywood film endüstrisi tarafından üretilmiştir. Asıl amaç izleyicinin ilgisini çeken türleri klasik film anlatısı içerisinde izleyiciye sunmaktır. Tür sinemasını hareket-eylem sineması olarak düşünmek mümkündür. Sinemada tür anlayışı, hareket-imge sinemasının temeline dayanmakla birlikte; aynı zamanda sinemanın eğlendirici ve ticari yönünü de ortaya koymaktadır.

Savaş filmleri ise; genellikle tarihi olayları anlatan filmlerle birlikte, benzer konuları içermesi nedeniyle aynı tür başlık altında buluşmaktadır. Sinemanın, tarihe konu olmuş, hareket ve aksiyon içeren olay veya savaşı konu olarak seçmesi, onun aynı zamanda hatırlayıcı ve hatırlatıcı bellek olarak işlev görmesini sağlamaktadır. Ancak her savaş film türü içerik olarak aynı değildir. Başka bir deyişle, savaşın eylem olarak yaşandığına şahit olmayabiliriz. Savaşı farklı yollardan anlatmak mümkün olabilir. Ses, gereğinden fazla diyalog ve hareket klasik savaş türü sinemasının ortak özellikleri olarak sayılabilir. Savaşı anlatmak için klasikleşmiş yollar tercih edilmektedir. Savaş türü filmler ise, genellikle eril izleyiciyi hedef kitlesi olarak görmektedir. Diğer yandan klasik anlatı sineması da, herkese hitap ettiği oranda popülerlik kazanmaktadır. Ancak tür olarak savaş filmlerinde izleyicinin savaşa tanıklık deneyimi, karakteri anlamaya ve onunla özdeşlik kurmaya dönüktür. Karakter kendini farklı bir ben olarak yaratırken bu deneyimi bir başkası olarak yaşar. Bu durum izleyicide duygu yaratarak, hem izleyicinin karakterle özdeşleşmesini, hem de karakterin yeni kimliği olan rolü ile özdeşleşmesini sağlamaktadır. Klasik anlatı sineması içerisindeki bu roller filmin ticari kaygısını yansıtmaktadır. Ticari kaygının film anlatısındaki varlığı, onun aynı zamanda popüler doğasını ortaya koymasına bağlıdır. Savaş konulu filmler bu özdeşleşmeden sağlanan keyifle popüler bir “ürün”e dönüşmektedir. Tarihi olayla kurulan bu ilişki de aynı oranda “kısa süreli” haza ve “yüzeysel” bilgiye dönüşmektedir. Bu durum, klasik anlatının popüler doğasından kaynaklanmaktadır.

Tarihi film türü ise, western, noir/kara film diğer türler gibi kolayca birbirine karıştırılmaktadır. Çünkü tarihi filmler ortak kimi biçimsel özellikler taşımamaktadır. Bu nedenle tarihsel filmleri belirli bir türe indirgemek güçtür. Dolayısıyla tezde araştırılan filmler, tarihi bir film türü olarak ele alınmamıştır. Makal'ın da belirttiği gibi sinema ve tarih ilişkisini sinemada tarihin “görüntüsü” olarak kavramak doğru olacaktır (Makal, 2014: 19).

Modern sinema ise, daha çok insan odaklı ilerlemektedir. Sinema bu doğrultuda, insanların savaşı görme biçimini ve savaşın ortaya çıkardığı durumları sorgulayan, savaş karşıtı bir yaklaşımı benimseyerek, vatanseverlik kavramından uzak bir şekilde uluslar ötesi olarak değişim göstermiştir (Altman, 1999). Savaşı anlatan filmleri de; savaş zamanını, savaşın sonrasını ve savaşın öncesini anlatan filmler olarak ayırmak mümkündür. Savaş sonrasını anlatan filmler, savaşın yarattığı ruhsal durumu, insanın ve yaşamın anlamını sorgulayan dramatik anlatı yapısına sahip filmlerdir.

Diğer yandan hiçbir türe ait olmayan, savaşı anlatan filmlerde savaş imgesini yalnızca eyleme indirgemek mümkün olmaz. Bu filmler eylem odaklı değil zamana dayalı bir anlatımla ortaya konmaktadır. Tezde ele alınan filmler; tür ayrımında bulunmamıza imkân vermeyen, savaşın ve tarihin anlatısını içeren dramatik öykülerden oluşmaktadır. Bu filmler ana akımın dışında kalan filmlerdir. Bu doğrultuda tezde incelenen filmleri, tarihin “*öyküleştirilmiş yeniden canlandırma filmleri*” olarak düşünmek mümkündür (Makal, 2014: 43). Bu filmlerde savaşın imgelerinin, filmsel gerçeklik düzleminde nasıl bir anlatı oluşturduğuna odaklanmak gerekecektir.

2.3. Sinema ve Tarih İlişkisi

Aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan tarih yazımı kanıt ve belgelerle doğrusal olarak ilerleyen bir anlatıya sahiptir. Ancak sosyolog David Harvey'in de belirttiği gibi tarihin akışını sekteye uğratan 1968 Paris öğrenci olaylarını, bir kırılma noktası olarak görmek mümkündür (2006: 53). Bu kırılmayla birlikte farklı sanat dallarında

olduğu gibi sinemada da yeni ve farklı anlatı biçimleri denenmiş, anlatı deneysel bir üslubu sahiplenmiştir.

Rosenstone’a göre tarihi filmleri üç şekilde sınıflandırmak mümkündür: “Drama olarak tarihi filmler”, “Belge olarak tarihi filmler” ve “Deney olarak tarihi filmler” dir. Rosenstone, drama olarak tarihi filmleri ana akım sinemanın içerisinde ele almaktadır. Belge olarak tarihi filmleri belgesel film kategorisinde incelerken, deneysel olarak ele aldığı tarihi filmleri, yaratıcı drama olarak adlandırmaktadır (1995: 50). Tarihi filmleri yaratıcı drama olarak ele alan Avrupa sinemasını örnek vermek mümkündür. Savaş tanıklığını deneyim olarak ele aldığı filmler bu tezin ele aldığı filmleri kapsamaktadır. Bu filmler alternatif bir tarih oluştururken ana akım sinemadan farklı olarak zamana dayalı bir anlatıma sahiptir. İzleyiciyle karakterin deneyimi arasındaki mesafe, izleyicinin karakterle duygusal olarak özdeşleşmekte zorlanmasına neden olur. Bu nedenle filmde anlam yaratmak izleyicinin yaratıcılığına bırakılmıştır.

Tarihçi Marc Ferro’nun bir diğer kategorilendirmesi ise, filmlerin toplumsal ve tarihsel sorunlara bakış açılarını yansıtan yaklaşımdır. Bunların ilki, üstten bakış açısıyla yaklaşımdır. Bu yaklaşım aynı zamanda iktidarı olumlayıcı bir bakış açısıdır. Aşağıdan bakış açısı; kitlelerin, işçilerin veya ezilen kesimin bakış açısını yansıtmaktadır. Aşağıdan konumlanan bakış açısına İtalyan Yeni Gerçekçi akımına ait filmler örnek olarak verilebilir. İçeriden konumlanan bakış açısında ise, yönetmenin kendi düşünceleri bir iç ses yardımıyla filmde yer almaktadır. Ferro’nun son kategorilendirmesinde; filme dışarıdan konumlanan bakış açısında, tarihi olay yeniden canlandırmadan dışarıdan bir model olarak toplumsal veya siyasal nesne yeniden inşa edilerek yaratılmaktadır (2017: 158-159). Bu filmlerde gerçeklik belirli türdeki dizilerde kesintisiz olarak düzenlenmiş belirli türde çekimlerden oluşarak yaratılmaktadır. Bu kategorilendirmede filmler, birden fazla sınıflandırmada yer alabilir.

Bugün, geçmişini anlatan filmlerin sorunu, imgenin arkasında referans oluşturabilecek maddi bir gerçekliğin, faşizm ve savaş sonrası bunalımın, işçi sınıfının durumu ya da benzerlerinin bulunmamasıdır. Burada hem gerçekçilik, hem

de tarihselleştirme kriz halindedir. Ana akım tarihi filmler bizi şimdiki zamandan çıkartarak ona dışarıdan bakma şansını vermez; onlar ancak geçmişe duyulan özlemin, imgenin maddi olduğu ve aynı zamanda sermaye ile üretim arasında yakıcı bir maddi ilişkinin olduğu bir dönemin nostaljisini canlandırır. Tarihsel ve yeni gerçekçi filmler, şimdiki zaman üzerinden geçmişi ele alarak ve onu sezdirme yoluyla değil, bizzat bugün geçmişi yeniden yaratarak ortaya koymaktadır. Tezde ele alınan filmler bu anlamda tarihseldir.

Bunun yanında tarihi bir olayı anlatan filmlerde kurgu ve gerçeklik sınırının iyi belirlenmesi gerekmektedir. Savaşın ve tarihin sinemada temsili ise, kurgu ve gerçeklik kavramlarını problem haline getirmektedir.

2.3.1. Sinemayı Alternatif Bir Tarih Anlatıcısı olarak Görmek Mümkün Müdür?

Bu soruya geçmeden önce Ferro'nun iddiasını buraya taşımak yerinde olacaktır. *“Film, gerçekliğin görüntüsü ya da değil, belgesel ya da imgesel, sahici bir entrika ya da katıksız icat olsun, Tarih'tir”*. *“...insanın inançları, niyetleri, düşselliği tüm bunlar da en az Tarih kadar Tarih'tir”* (2017: 31). Sinema bu anlamda kendi tarihi kurmaktadır. Tarih, sinemanın yaratım araçlarıyla kendi diliyle oluşturulmaktadır.

Yazar A. Rosenstone'nun *History on Film/Film on History* (2006) adlı kitabındaki temel iddiası, filmin kendi koşullarıyla, geçmişin anlamını araştırmanın bir yolu olarak görülmesi gerektiğidir. Ancak tarihsel filmler profesyonel tarihçileri rahatsız eder, çünkü filmler doğrulanmamıştır ve geçmişi yeniden kurarken geçmiş, değiştirebilir veya saptırabilir. Filmlerin tarihi anlamda önemli kişileri ve olayları önemsizleştirme ve romantikleştirme tehlikesi bulunmaktadır. Tarih, bu şekilde önemsizleştirilmektedir. Film, tarihçilerin kontrolü dışındadır. Bu nedenle profesyonel tarihçiler dramadan çok, tarihe ve tarihi belgeye güvenmektedir. Profesyonel tarihçiler/tarih yazıcıları ise, tarihi filmleri sorunlu bulmaktadır. Çünkü

tarihçiler, filmlerin hatalı veya eksik olduğunu düşünmektedir (Rosenstone, 1995: 51).

Tarihçiler film yapım sürecinde, dramatik ve belgesel film projelerinde danışman olarak yer almaktadır. Tarih ve film ilişkisine dair düzenli olarak çıkan “Amerikan Tarihi İnceleme”, “Amerikan Tarihi Dergisi”, “Radikal Tarih İncelemesi”, “Orta Doğu Araştırmaları Derneği Bülteni”, “Latin Amerika Araştırma İncelemesi”, gibi akademik dergiler bulunmaktadır (Rosenstone, 1995: 51). Tüm bu etkinliklerin, "tarihsel" olana katkısı hala tartışma konusudur.

Diğer yandan, tarihçiler egemen sınıfların tarihçileri olarak görülmektedir. Kazanan ve güçlü olanların tarihi yazılmaktadır. Öteki olanın; kadın, çocuk, ezilen ve yoksulun resmi tarihte ağırlıklı olarak adı geçmemektedir.

Rosenstone ve Ferro’dan farklı olarak Fransız filozof Baudrillard, sinema aracılığıyla tarihi öğrenme düşüncesinin, ilizyondan alınan keyiften başka bir şey olmadığını iddia etmektedir: “...*Sinemanın bize gösterdiği (bizden çalınmış) tarihin ‘tarihsel gerçek’le olan ilişkisi, resim alanında klasik gerçekçi görüntülerle neo-figürasyon arasındaki ilişkiden yoğun değildir*” (akt. Makal, 2014). Dolayısıyla filmler; tarihin ancak imgeler aracılığıyla öznel yorumunu aktarmaktadır. Ancak burada kastedilen tarihi filmlerin klasik anlatı filmleri olduğu varsayılmaktadır. Bu nedenle bu görüşe göre öznel yorum, izleyiciye klasik özdeşleşmeye dayalı bir anlatım sunmaktadır.

Tarihçi-sinemacı Robert Brent Toplin ise, tarihçilerin kendilerini sinemacıya dönüştürmelerini; filmin yönetmenini, yapımcısını ve üretim aşamasında rol oynayanları birer tarihçi olarak görmek gerektiğini düşünmektedir. Görsel tarihin, yazılı tarihten farklı bir alan olmasına rağmen, her iki alanın ortak noktaları bulunmaktadır. Yazılı tarihin görsel olarak sunulması onda, tarihin bilgisinden bir şey eksiltmez. Ancak yazılı tarih kadar detay içermesi film biçimi ve yöntemi açısından güçtür. Film yapımcıları, görsel tarihin yazılı tarihten farklı olduğunu, ancak filmlerin ve belgesellerin çoğunlukla geçmişle ilgili olarak “yeni ve alternatif” bir tarih oluşturduğunu düşünmektedir (Toplin & Jason, 2002: 7). Bununla birlikte

sinema düşünce ve duyguları harekete geçirerek geniş problemlere göndermede bulunur, yeni fikirleri desteklemektedir. Tarihi anlatan kimi filmler, gölgede kalmış ya da yanlış bilinen kimi olaylar hakkında yeni düşünceler ortaya atabilir ve yeni ve farklı bir tarih yazımına katkı sağlayabilir. Bu anlamda filmler karşı ya da alternatif tarih oluşturabilme potansiyeline sahiptir.

Ferro, tarihi yenilikçi bir tarzda anlatan tarihsel filmlerin karşı tarihi oluşturabilmesinin iki koşulu olduğunu belirtmektedir. İlk olarak sinemacının kendini özerk ve özgür kılması gerekir ki, böyle yaparak egemen ideolojinin olumlayıcısı konuma düşmemesi gerekmektedir. İkinci olarak, yazının sinemanın estetik özelliklerini kullanarak temsil edilmesi gerekir. Böylece tarih filmleri, özerk ve estetik olduğu ölçüde tarih yazımına yardımcı olmakta, alternatif ve yeni bir tarih yazımını oluşturmaktadır. Ferro'ya göre tarihçinin ilk görevi; tarihi, kurumlardan geri alıp, topluma iade etmektir (2017: 52). Bunu tanıklık etmemiş, tarihin unutmuş olduğu konuları filme alarak gerçekleştirmek mümkündür. İkinci olarak, tarihin farklı söylemleri ile karşılaştırma yaparak yeni gerçeklikler yaratabilmek gerekir. Bu konuda, imgesel filmler en az belgesel filmler kadar yardımcı olmaktadır.

Kurmaca ya da imgesel olarak adlandırılabilen filmler her şeyden önce bir temsildir. Görüntüler önce kaydedilerek, sonra elenerek ve daha sonra kurgulanarak anlam yaratılmaktadır. Dolayısıyla tarihçi sinemayı bir belge veya referans olarak kabul etmez. Oysa, tarihçinin seçtiği gerçek belge ve kaynaklar da kendi toplumsal ve kültürel kimliği doğrultusunda elenmiştir. Bu nedenle, yazılı tarih de sinema gibi, toplumdan, kültürden ve belirli bir ideolojiden bağımsız değildir. Buna göre Ferro'nun varsayımı; belgesel veya imgesel olsun, filmin bir tarih olduğudur. Ferro, tarih yazım türünü üç gruba ayırmaktadır: genel tarih, deneysel tarih ve imgesel tarih. İmgesel tarih, hem tezde, hem de Ferro'nun kitabında ele aldığı üzere tarihin sinematografik yansımasıdır. Bütün tarih yazımları öncelikli olarak toplumsal belleğe dayanmaktadır (2017: 150-152). Filmlerin tarihsel ve toplumsal okuması ise, hafıza olarak sinemadan yararlanmaya olanak tanımaktadır.

Hyden White, imgelerle tarihin temsil edilmesini *Historiophoty* terimi ile açıklamaktadır. *Historiophoty*; tarihin ve düşüncenin görsel imajlarda ve filmsel

söylemde temsili olarak tanımlanmaktadır. *Historiography* ise; *historiophoty*'e karşıt olarak sözlü imge ve yazılı söylemde tarihin temsilini karşılamaktadır. Her iki terim de, tarih ve tarihin imgelerle ele alınması noktasında birleşmektedir (White, 1988: 1). Geçmişten günümüze olan bağlantının anlaşılmasının tek yolu yazılı tarih ve ikinci olarak bu yazılı tarihin gerçekliği yansıtmasıdır. “*Tarihsel film, olguları aktarıyor mu, yazılı tarihin yanı sıra yeni bir tartışma ortaya koyuyor mu?*” sorusunu sormak yerine “*Her film ne tür bir tarihsel dünyayı inşa eder ve bunu nasıl yapar? Bu dünya anlamlı mıdır?*” sorularını sormak gerekmektedir. Tarihsel film hakkında tekil olarak konuşmak güçtür. Çünkü geçmişin birçok versiyonunun olduğunu, ekranda görülenin ise, yalnızca bir kısmını anlattığını bilmek gerekir. Ancak tezde incelenen filmler tarihsel bağlamlarından ziyade, tekil olarak ele alınırken filmin üretildiği koşul ve zamandan, yönetmenin ideolojik bakışından bağımsız olmadığı bilinmektedir.

Film, tarihin duygularını arttırmakta, kişiselleştirmekte ve dramatikleştirmektedir. Tanıklar; tarihe zafer, acı, sevinç, umutsuzluk, macera, acılar ve kahramanlık vermektedir. Dramatize edilmiş filmler ve belgeseller tarihin bu özelliklerinden yararlanmaktadır. Farklı görüntülerin hızlıca yan yana koyulması, müzik ve ses efekti, ekranda gösterilen olaylar hakkında izleyicilerin duygularını yoğunlaştırmak amacıyla biraraya getirilmektedir. Bunların hepsi tarihi dramatize edip, izleyiciye duygusal etki sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Görsel tarihten farklı olarak yazılı tarih ise, tarihin imgeleşmiş anlatımından farklı olarak, duyguları imgeleştirmeden yalnızca yazılı olarak sunmaktadır.

Tarihçiler, fotoğrafları ve sinemayı diğerleriyle eşit değerde önemsiz tarihin kaynakları olarak görmeyebilirler. Tarihçiler sadece tarihi filmleri değil, tüm sinemayı ciddiye almalıdır. Filmler, yeni tür tarihler için yeni kaynaklar sağladığı gibi, tarihe farklı bakış açılarını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte filmler, resmi tarihin kısıtlayıcı anlatımını da ortaya koymaktadır. Tarih, antropoloji, arkeoloji, jeoloji, coğrafya, ekonomi vb. disiplinlerin yardımıyla sürekli bir dönüşüm ve değişim içerisindeydir.⁴ Rosenstone'a göre, tarihçiler kelimelerle ifade ederler. Ancak

⁴ Tarihin diğer disiplinlerle ilişkisi yeni ve alternatif bir tarih yazımı doğurmuştur. Bunlardan biri *Annales Okulu*'dur. Kurucusu Fransız tarihçi Lucien Febvre ve Marc Bloch'dur. Sosyolog Ali Akay tarihe bu tarz yaklaşıma “zihniyetler okulu” adını vermektedir.

bu kelimeler geçmişle ilgili gerçeği ifade edecek kadar yeterli gelmeyebilir. Ancak, filmleri, hem kelimeler hem de insanın deneyimini aktardığı için yazılı tarihten daha güçlü bir belge olarak görmek mümkündür (Deshpande, 2004: 4455-4459).

Post-modernizm, modernist rasyonel aklın yarattığı soykırımı ve toplama kamplarını “hiçbir zaman temsil edilemez” bir temaya dönüştürmüştür (Ranci re, 2008: 168). Böylelikle temsil ve tanıklık sorunu postmodern anlatı içerisinde yerini bulmuştur. Ranci re tanıklığın da, kurgunun da, aynı anlam rejimine ait olduğunu söylemektedir. O, hem hakikat rejimine, yani hakiki olma zorunluluğuna, hem de hakiki olması olanaklı olana aittir. Ranci re’e göre “tarih yazmak ile hikaye yazmak” aynı hakikat rejimine aittir (2008: 180-181). Ranci re’in bu konuda yaklaşımı sinemanın alternatif bir tarih anlatısı olamayacağı yönündedir.

Rosenstone “Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Filmler” kitabının başında şu soruyu sorar: “*Tarihçiler neden tarihsel filme güven duymuyorlar?*” buna iki türlü cevap verilmektedir. Açık Yanıt: Filmler yanlış aktarmakta ve geçmişi çarpıtmaktadır. Kahramanları, olayları ve durumları kurgulayarak, önemsizleştirerek ve romantikleştirmektedir. Bu soruya örtülü yanıt ise: Film tarihçilerin kontrolü dışındadır. Film, bize ait olmayan bir geçmişi anlatmaktadır. Filmler; tarihi dünyayı, kitapların rekabet edemeyeceğı pop lerlikte sunmaktadır (1995: 46).

Sinemanın tarihin temsili olduğunu savunan Ferro, Fransız Yeni Dalga hareketinin kamera ve kalemlerinin (*Cahiers du Cinema* dergisini kastetmektedir) tarihin bir görüntüsü olarak ortaya kondu unu belirtmektedir. Bu akımın yarattığı görüntüler tarihsel belge değerini taşımaktadır. Yeni dalgayı tarihsel bir belge yapan en önemli husus, akımın kendine ait bir dili ve üslubu olmasıdır. Bu biçimsel özellikler dönemin koşullarından bağımsız değildir. Bu nedenle İtalyan Yeni Gerçekçi akım gibi Fransız yeni dalga akımın filmleri de, tarihin bir parçası değil, tarihin kendisidir. Böylelikle resmi tarihin karşısında ya da ona alternatif olarak karşı bir tarih oluşturulmaktadır (Ferro, 2017: 11-15). Sonuç olarak, televizyon ve sinema hem görüntü içeriğini üreterek, hem de bugüne tanıklık ederek tarihi temsil etmektedirler. Geçmişi hatırlamak ve onu imgelele dönüştürmek, her şeyden önce kurgulamayı gerektirmektedir. Tarihçilerin kendi bilgi ve seçimleri doğrultusunda

tarihin herhangi bir olayını seçip, onu yalnızca canlandırması, filmi tarihsel yapmaz. Tarihsel filmlerin dönemi canlandırmanın yanında, tarihe bir yorum ve yeni bir bakış açısı sunarak kendi gerçekliğini ve tarihini yaratması gerekir.

Sinemanın ilk başta bilimsel bir ilerlemeye hizmet ettiğini kabul etmek gerekmektedir. Tezde de belirtildiği gibi sinema; doğduğu ilk yıllarda askeri kurumların tekelinde, bilgi ve propaganda amacına hizmet etmekteydi. Bu aynı zamanda sinemanın teknolojik yönünü ortaya koymaktadır. Ancak sinema bir temsil sanatı olmanın dışında kendi özgün dilini yaratabilmiştir. Nihayetinde tüm toplumlar görüntüleri, kendi kültürleri oranında anlamaktadır ve oluşturmaktadır. Sonuçta tarihsel filmlerle birlikte tarih; kurumların elinden alınarak kamusallaşmış ve topluma iade edilmiştir (Ferro, 2017: 17-22). Sinema resmi tarihe karşı, alternatif bir tarih anlatısı ve temsili oluşturmaktadır.

2.3.2. Belgesel ve İmgesel Filmlerde Tarihin Anlatısı

Tezin konusu kurmaca filmlerdir. Bu, belgesel filmlerin kurmaca olmadığı bir varsayımı gerektirmektedir. Ancak tezde daha önce belgesel filmlerinde yarı kurmaca filmler olduğunu belirtmiştik. Bu nedenle bu başlıkta kurmaca filmler “imgesel” olarak adlandırılmaktadır.

Tarihsel gerçekçi filmde, gerçekte söylenemeyecek şeyleri söylemek mümkündür. Kurmaca ve tarih ikisi de hikaye anlatmaktadır. Ancak tarih gerçek bir hikayeye dayanmaktadır. Bireysel hafıza, hafızamız hem gerçek, hem deneyimler, hem de öğrendiklerimizin kayıt edilmesiyle oluşmaktadır. Bellek, korkuların ve umutların karmaşık durumuna atfederek olayları tanımlamaktadır. Böylece bellek, bireyler ve ait oldukları gruplar arasında bir müzakere süreci oluşturmaktadır. Tarihçilerin görevlerinden biri; toplulukların geçmiş verilerini ve bu verilerin üyeleri tarafından paylaşarak, bireysel olarak anıları oluşturmaktır (Sorlin, 1999). Bu durumda, gerçeklerin yanısıra, duyguların da dikkate alınması gerekir. Çünkü duygular, bireysel anıların oluşumunu etkilemektedir.

İkinci Dünya Savaşında çocukların durumu hakkında yapılmış çok sayıda belgesel film bulunmaktadır. Bunlardan bazıları şöyledir: *Into the Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport* (England, 2000), *Voices of the Children* (Amerika,1999), *Secret Lives: Hidden Children and Their Rescuers During WWII* (Amerika, 2002), *The Children Who Cheated the Nazis* (England, 2000)dır. Filmlere dikkatli bakıldığında bellek ve holokost çalışmalarının ivme kazandığı 1990'lı yılların sonu ve 2000'li yılların başına denk geldiği görülmektedir. Ancak bu yıllardan sonra belgesel çalışmaları gittikçe azalmıştır. Bunun önemli bir nedeni artık savaşa doğrudan tanıklık etmiş olanların hayatta olmamasıdır. Bununla birlikte yapımcı ülke olarak; savaşa kısmen katılan Amerika ve İngiltere'nin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Bunların dışında, Cladue Lanzmann, Alain Resnais, Max Ophüls gibi yönetmenler İkinci Dünya Savaşı'nı anlatan belgesel türünde filmler yapmışlardır. Savaşı birebir yaşamışların yanı sıra, olayın ikinci kuşağa, post memory olarak tanıklıklara da yer almaktadır.

Belgesel filmlerde, dolaylı olarak ya da doğrudan tanıklık etmiş kişilerden yararlanılmaktadır. Belgesel filmler de kurmaca filmler gibi gerçekliğin bir temsilidir. Bu filmlerde zaman ve mekânla birlikte sözlü anlatım da kurgulanmaktadır. Belgesel filmler bu anlamda; belge ve tanıklara dayanılarak üretilen, yönetmenin bakış açısını yansıtan kurgulanmış filmlerdir. Belgesel filmler imgesel filmlerden farklı olarak, gerçek belgelere, doğrudan ve dolaylı tanıklara dayanmaktadır. Bu nedenle belgesel filmlerde de sosyal bilimlerin diğer alanlarında olduğu gibi nesnelliği yakalamak mümkün değildir. Filmleri, kurmaca olan ve yarı kurmaca olmak üzere iki kategoride ele almak gerekmektedir. Belgesel film türünü yarı kurmaca olarak adlandırmak mümkündür. Sözlü anlatım ve bu doğrultuda aktarılan görüntüler belgeye dayalı bile olsa, tanıkların ve yönetmenin kendi ideolojisi doğrultusunda kurgulanmaktadır.

Felman ve Laub (1992), travmanın temsiline imkânsız olduğunu, bu nedenle travmayı doğrudan tekrar temsil etmek yerine, post travma ve postmemory kavramları üzerine yoğunlaşmaktadır. Post memory kavramında tanıklık dolaylıdır, bir önceki kuşaktan aktararak günümüz deneyimiyle birleştirilerek yeniden kurgulanmaktadır. Bu doğrultuda belgesel türünde filmlerde geçmişin üç şekilde

üretildiğini varsaymak mümkündür. Belgesel yönetmeni anlatmak istediği olayı kendi öznel görüşü ve ideolojisi doğrultusunda tanıkları, belgeleri ve mekânı seçmektedir. İkincisi, tanık olan kişi kendi deneyimine göre geçmişi yeniden hatırlamaktadır. Hatırlanan ve yeniden kurgulanan geçmiş ise son olarak yönetmen tarafından yeniden bir araya getirerek kurgulamaktadır.

Mizansenin özünü oluşturan şey kurgudur. Öykünün kurgulanarak akışı sağlanması gerekmektedir. En iyi örnek Lanzmann'ın 1985 yılında çektiği *Shoah*'dır. Friedländer, filmin düz bir anlatıma sahip olması nedeniyle belgesel formundan farklı olduğunu belirtmektedir. Sarlo'ya göre bu film; kameranın gücü ve zoru kullanılarak konuşmak veya hatırlamak istemeyen insanlara “tanıklık”, adeta dayatılmıştır. (2012: 51). Geçmiş kendiliğinden hatırlanmak yerine, belirli bir müdahaleyle hatırlanmaya zorlanmaktadır. Üstelik bu müdahale röportajı yapan kişinin soruları “yinelemesiyle” katlanmaktadır. Bu nedenle Shoah belleğinin kutsallığını ilan etmek amacıyla politik söylem oluşturmaktadır. Filmde, sözlü anlatım dışında herhangi bir belge ya da felaketin görüntüsü olabilecek kanıt yer almamaktadır. Anlatının kronolojik sırası değişmiştir. Shoah, karşılıklı konumlandırma yöntemiyle faillerin ve mağdurların birlikte ele almaktadır. Burada amaç, ötekiyi sebep sonuç ilişkisi içinde ele almaktır. Bu nedenle, kronolojik ve geleneksel tarihçi mantığını tersine çevirmektedir. Sonuçta, faillerin ve mağdurların birlikte ele alınmasına film formuna uygun bir temsil biçimi bulamamıştır. Postmodernizmle birlikte zaman, tarihsel anlatının yönlendirici bir unsuru haline gelmiştir. Böylece anlatım kuramsal içeriğini kazanırken, olaylar ve olayların dizileri anlamlı bir anlatı yapısına dokunmaktadır. Anlatı biçimlerinin kendileri de kendilerine benzeyen bir etki kazanırlar (Sawicki, 2014: 50).

Sonuçta belgesel ve imgesel filmlerde tanıklık farklı biçimlerde oluşmaktadır. Bu farklılık iki farklı film formundan kaynaklanmaktadır. Belgesel filmler de tanıklık; olayın kendi başından geçtiği veya yalnızca gözlemlediği veya postmemory olarak, yani bir önceki kuşaktan aktarılageldiği ölçüde farklı yaklaşımlarla gerçekleşebilmektedir. Bu tanıklıkların hepsinde bir anlatıyı yeniden inşa edilmektedir. Belgesel filmlerden farklı olarak imgesel filmlerde tanıklığın anlatısı, herhangi bir kanıtlama iddiası taşımadan aktarılmaktadır. Belgesel filmler, tanıklığa

kanıt amacıyla yer verirken, kurmaca filmler tanıklığı öyküyü anlatma biçimi olarak kullanılmaktadır. Belgesel filmler üretilirken içerisine etik kaygılar girebilir. Göstermenin sorumluluğu yönetimde olmasına rağmen, aynı zamanda kamusal bir sorumluluk da taşımaktadır. İmgesel filmler de ise, yönetmenin sorumluluğu öncelikli olarak kendindedir. Belgesel filmler, gerçekliği yeniden kurar, ancak kurulan gerçekliğin nesnel gerçekliğe uygun olması beklenir. Yaratıcı olarak yönetmen ise, kendi öznel gerçekliğini sunmaktadır. Kurmaca filmlerde farklı olarak, gerçekliği filmin kendisi yaratmaktadır. Kurmaca filmler, anlamı yaratmak için bellekte geri dönüşlere başvurmaktadır. Şimdinin nedensel bağlarını yaratmak için geçmişe başvurmak zorunda kalır. Ancak Bergson hatırlama ve saf hatırlama olarak bu durumu iki farklı şekilde düşünmektedir. Saf hatırlama gerçeklik içermeyebilir ve düşünsel olabilir (akt. Deleuze, 2014). Hatırlama ise, somut ve şimdi ile ilgilidir. Filmde şimdiyi anlatabilmek için geçmişe referans vermek durumundadır. Hatırlama, klasik anlatı sinemasında şimdiki zamanın anlatısını güçlendirmek için tercih edilmektedir.

Tarkowski'nin yönettiği *Ivanovo Detstvo* (*Ivan'ın Çocukluğu*, 1962) filminde suyun sesi Ivan'ın geçmişe gitmesine neden olur. Düş veya anı, geçmişe dair tüm anlarda su vardır. Su figürü hatırlamaya yardımcı olmaktadır. Filmde İvan annesini rüyasında görür. Ancak bu bir kabustur, çünkü İvan annesinin ölümünü rüyasında bir kez daha yaşar. İzleyici Ivan'ın annesinin nasıl öldüğünü bu rüya sahnesiyle öğrenmektedir. Metz, bir karakterin düşlediği ya da korktuğu, gerçekte görmeyip yalnızca zihninde canlandırdığı şeyin saf zihinsel imaj olduğunu söylemektedir (Metz, 2012: 31-70). Ivan'ın annesinin ölümüne tanıklığı onu kendi yaşadıklarından çok daha fazla etkilemektedir. Su sesi Ivan'ı annesiyle yaşadıklarına geçmişe götürür. Bu bir anımsama değildir. Görüntüler düşseldir. İvan su sesini dinleyerek uyumuştur. Sahne, annesinin “eğer kuyuya dikkatli bakarsa, gündüz bile yıldızları görebileceğini” söylemesiyle devam eder. Ancak yıldızı yakalamaya çalışmasıyla birlikte Almanca konuşmalar duyulur ve annesi öldürülür. Filmde nedensel bağlar geriye dönüşlerle anlatılır. Ancak bu hatırlama imgesiyle değil, rüya imgesiyle gerçekleşmektedir. Görüntüler düşsel olduğu için, izleyici daha önce yaşananları anlatıp anlatmadığını ancak filmin içerisindeki diyaloglardan anlamaktadır. Film

Ivan'ın yaşayamadığı çocukluğunu anlatmaktadır. Ivan'ın çocukluğu, anlatının ilerlemeci akışını bozar. Akışın yatay olarak bozulması, izleyiciye geçmişle ilgili ayrıntıyı vermek amacı taşımaktadır. Bu geri dönüşlerle izleyici Ivan'ın özlemleri, ruh hali ve önceki hayatı hakkında bilgi sahibi olur. Sonuç olarak modern anlatı geçmişini aktarmak için rüyalara başvurmaktadır.

Modern sinema zamanın doğrusallığını sekteye uğratarak, anlatısını atlayışlar ve geri dönüşlerle kurmaktadır. İmge ve düşünce arasındaki ilişki Sartre'ın belirttiği gibi imge ve düşünce arasındaki ortak ilişki “düşüncenin daha alt mertebeden bir yanı gibi” dir. Düşünce ve imge birbirine karışmaktadır, çünkü Spinoza'da imge dünyevi ve gündelik olana yakındır (akt. Sartre, 2009: 17-18). İmge ile düşünce arasındaki fark; imgenin nesnenin anlatımının karışık ve içkin düşüncede ise ussal, açık ve net olmasıdır. Düşünce imgenin içerisinde içkin bir şekilde var olmaktadır. Sonuç olarak, imge, edimdir; “bir şeyin bilincidir” (Sartre, 2009: 154).

Kurmaca filmlerde ise hatırlamak, rüyalar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Rüya, geçmişini aktarmada önemli bir araçtır. Yönetmenliğini A. Tarkowski'nin yaptığı *Ivan'ın Çocukluğu* filmi, 1962'de Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan'ı kazandıktan sonra Jean Paul Sartre *L'Unita*'nın editörü Alicata'ya yazdığı mektupta kısaca şöyle der:

"Rüyalar! Biz, batıda, hayalleri kullanmayı bıraktık çoktan! Bu küçük bir kahraman; gerçekte, savaşın en masum ve dokunaklı kurbanı: sevmeyi bırakamayan bu çocuk, içselleştirdiği şiddetle dövülmüş durumda. Onlar için uyanık haldeki kabuslar ile geceli kabuslar arasında hiçbir fark yoktu. İkisi de aynıydı. uykularında yaşlarının hassasiyetine geri döndüyseler de dehşetle yeniden uyandılar" (Sartre, 1962).

Ivan rüyasında oyun oynuyordu. Ancak Ivan için bütün dünya bir halüsinasyondur. Ivan izleyiciye savaştan biri olarak gerçek ve sahte dünyayı ustalıklarla tanıtmaktadır. Hatırlama anları hangi anlatım biçimlerinde olursa olsun, belirli bir ana tekabül ederler. Klasik anlatıda rüyalar ve anılar aracılığıyla geçmişe dönmek ayrıcalıklı bir ana tekabül etmektedir. Çünkü film içerisinde anlam akışının değişmesine veya bütünlüğün korunmasına neden olur. Bu nedenle filmlerde hatırlama ayrıcalıklı bir anı ortaya koymaktadır.

2.4. Sinemada Travmatik Anlatı ve Temsil Sorunları

Kuşaklararası travmanın nasıl iletilmesi sorusunun cevaplanmasından çok, sorunun kendisi önemlidir. Çünkü bu, aynı zamanda travmanın temsili nasıl olması gerektiği üzerine düşünmeyi gerektirmektedir. “Travma” bu tez çalışmasında, savaşın yarattığı etki olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle araştırmanın bu başlığında travmanın temsili “holokost” üzerinden anlatılmaktadır.

Toplama kamplarının ve gaz odalarının temsil edilemezliği üzerinden yürütülen tartışma, savaşın hem yazın alanında kelimelerle temsili, hem de görsel alanda imgelerle temsili kapsamaktadır. Bununla birlikte savaştan sonraki yıllarda yazılmış pek çok hatıralara ve anılara dayanan kitaplar olduğu gibi, akademik kitaplarda bulunmaktadır. Anı kitapları 1960’lı ve 1970’li yıllarda ortaya çıkmaya başlarken, akademik kitapların 1980’li yıllarla birlikte ağırlık kazandığı görülmektedir.

Alain Resnais'in *Nuit et Brouillard* (Gece ve Sis, 1955) ve Andrej Munk'un *Pasazerka* (Yolcu, 1963) filmleri holokost temsiliinde genel çerçevenin dışında kalmaktadır. Bunun nedeni ise, her ikisinin de toplama kampı benzetmesinden ziyade, açık seçik, yorumsuz ve temsili olmayan bir şekilde bu görüntüleri yaratmasıdır. Holokost travması, sinemanın yeniden dirilişine izin vererek, kampların dehşetlerini gösteren imgelerle doğmaktadır (akt. Heywood, 275).

Hafıza, geçmişe ait bir imgeyi istediği gibi hazırlayarak, biçimlendirerek uygun bir kronolojik sıralamaya yerleştirmektedir. Bu nedenle tarihsel anlatının esnek ve karakterize bir özelliği vardır. Kişinin kendi belleğini üçüncü kişinin gibi anlatması yani anıyı geri çağırma süreci büyük oranda bilinçsiz bir şekilde gerçekleşmektedir. Post-travmatik bellekte ise, anlatı belleğine karşıt olarak, doğrusal kronoloji çökmektedir. Zaman parçalanır ve kontrol edilemez hale gelmektedir (Hirsch, 2008: 103).

Kaplan ve Wang'ın *Cinema and Trauma* adlı kitabında aktardığına göre Freud'un tanımladığı üç yıkıcı travma bulunmaktadır: İlk travma, dünyada küçük bir alan kapladığımıza dair bir keşiftir. İkinci olarak, Darwin'in kuramının ortaya çıkışı,

sonuncusu ise, psikanalizin keşfidir. Bu travmalar, modernliğin deneyimi içerisinde yer almakta ve mutlak olanın kaybını yansıtmaktadır (2008: 3). Bu kaybın nesnesi ise, deneyim ve inançtır. Mutlak olanın içselleşmiş kaybı ise, melankoliye neden olmaktadır. Bu yüzden ki ağır travma sonrası melankolik durumlar görüldüğü bilinmektedir.

Travma aynı zamanda bir hafıza biçimidir. Ancak travmatik deneyim hafızayı etkiler ama ona anlam vermez. Şok ve korku gibi duygular üretmesine olanak tanır. Kişi travmatik deneyimde rüya, geri dönüşler ve halisülasyonlarla sıklıkla çevrili durumdadır (Kaplan ve Wang, 2008: 5). *De Aanslag (Saldırı)* filmi buna örnektir. Henüz dokuz yaşındayken yan komşularının öldürülüp cesedin kendi evlerinin önüne taşınmasına ve o gece çıkan yangına tanık olur. Anton yıllar sonra artık yetişkin olduğunda, çakmaktan çıkan küçük bir kıvılcım Anton’a geçmişte yaşadıklarını anımsatır. Çocukken evinin yandığı o karanlık gecede, yalnızca alev rengi ateşi hatırlar. Anton’un aklında bazı önemli olaylar ve imgeler kalmıştır. Bunlar; evlerinin yanması, ailece oturdukları salondaki karanlık gece, abisinin aniden evden çıkarak sokağa koşması ve hapisanede karşılaştığı kadın Anton’un karanlık gece içerisinde hatırladıklarıdır. Travmatik geçmiş, Anton’un hatırladıkları gibi keskin, net ama parçalı bir durağan görüntü halindedir.

Travma sonrası bellek, sabit ve esnek olmayan noktayı koruyarak, yalnızca seçtiği olayları hatırlamaktadır. Travmatik olmayan veya gündelik anılar zamanla değişime uğrayarak hatırlanırken, travmatik anılar aynı kalır. Ancak bellek, şu an hatırlayan “ben” den farklıdır. Geçmişteki olayı yaşayan “ben” ile şu andaki “ben”in bakış açısı değişme uğramıştır. Travma sonrası belleğin içinde bulunduğu “ben”, geçmiş “ben” tarafından istila edilmiştir. Geçmiş flashback olarak yaşayan travmatik belleğin tanıklığı da vekâleten gerçekleşmektedir. Çünkü post-travmatik bellek, bilinçdışı etmenler tarafından şekillenmektedir. Bu nedenle görsel anlatı, travmayı temsil etmek için yetersiz kalmıştır. Diğer yandan, post-travmatik bir tarihsel bilincin unutmamak için direndiği görülmektedir. Bu bilinç biçimi, aynı zamanda kolektif hafızanın en etkili biçimidir (Hirsch, 2008: 107). Ancak temsil, travmanın büyük olduğu oranda krize girmiş ve sinemanın olanaklarını aşmıştır. Böylece film çalışmaları, tarih ve travma arasında temsile dair sorunlar ortaya çıkmıştır. Travmatik

temsilin modernist anlatıyla birleştigi nokta; modernist anlatı gibi, tarihin anlatısının da temsili, kesintili ve bütünü yansıtacak nitelikte olmadığı inancı taşımalardır. Oysa geleneksel anlatı, tarihin ve travmanın doğrudan ve gerçekçi bir şekilde temsil edilebileceğini iddia etmektedir. Ancak modernizm travmatik anlatının gerçeği tümüyle temsil etmediğinin farkındadır. Bu nedenle onun imkânsızlığını ve farklılığını kabul ederek, onu aşan yeni bir anlatı oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu yeni anlatı denemelerinin ise, İkinci Dünya Savaşı sonrası filmlere yansıdığı görülmektedir.

2.4.1. Temsil Hangi Ölçüde Olanaklıdır? Temsil Edilemez Olan Var Mıdır?

Bazı durumların ve özellikle şok ve travma etkisi yaratan olayların filmlerde temsil edilebilmesi güçtür. Yaratılan imge travmanın doğasını yeterli şekilde temsil edemez. Bunun Ranci re'e göre iki farklı anlamı bulunmaktadır. İlk olarak şeyin özünü temsil etmede sanatın araçlarının yetersiz kalmasıdır. Bu durumda şeyi temsil edebilecek yerine herhangi bir şey koymak, sanatın olanakları dahilinde değildir. İkinci olarak sanatın araçlarının temsil gücüne yetmediği ile ilgilidir ve bunun da; sanatın sunumunda (re-pr sentation)    nitelikten kaynaklandığını belirtmektedir: Birincisi; temsil edilen olayın tekilliğini bozar, ikincisi; temsilin şimdi ve burada olması, ona ger ekd şilik katar, üçüncüsü ise; temsil edilen olayın ağırlığına ve yoğunluğuna bağdaşmayacak şekilde içine duygu durumlarını katarak onun temsili hafifletmektedir (2008: 112-113).

“... Bugün iki farklı figürüyle tanık sözcüğünün değere binmesini belirleyen şey, basit anlatının mimetik hilenin karşısına konulmasıdır. Birinci figür sanat yapmayan, yalnızca bir bireyin deneyimini tercüme eden basit anlatıya verir. İkincisiyse tersine, “tanık anlatısı”nda yeni bir sanat kipi görür. Bu durumda söz konusu olan, olayı anlamaktan ziyade düşünceyi a an bir oldu’nun tanıklığını yapmaktadır; bu oldu düşünceyi yalnızca kendi has a ırılığıyla açmaz, genel olarak oldu’nun has özelliği düşünceyi açmaktır. Böylelikle  zellikle Lyotard’da düşünülebilir olanı a an olayların varlığı, genel olarak d   n lemeze, bizi etkileyen şey ile d   ncemizin bu şeyin ne kadarına hakim olabildiği arasındaki özsel uyumsuzluğa tanıklık eden bir sanat  ağrı yapar. Öyleyse bu sunulamazın [impr senlable] izini kaydetmek, sanatın yeni bir kipine -yüce sanata- özgüdür” (Ranci re, 2008: 113).

Böylelikle temsil, yani burada ve burada olmayan arasındaki ilişki bozuma uğramaktadır. Başka bir deyişle modern sinema, temsili olmadığını göstermeye çalışmaktadır. 1985 yılında Cladue Lanzmann'ın çektiği 9 saatlik *Shoah* belgeseli ise, temsilin olanaksızlığını, konuşulananın yani sözü yansıtan imgenin hiçbir şekilde gösterilmemesiyle anlatmıştır. “Toplama kamplarını” göstermenin boşa bir çaba olduğunu düşünmektedir.

Savaşa tanıklığın filmlerde iki şekilde temsil edildiği görülmektedir. Klasik anlatıda sözün doğrulayıcısı olarak her türlü görselin temsil edildiği görülmektedir. Ancak Avrupa sinemasında klasik anlatının aksine zaman dayalı anlatıda, imgeler izleyicinin hayal gücüne bırakılmaktadır. Temsil özgürdür. Yıkıntı, işkence ya da ölüm bu kavramların görüntüsü zaten mevcutken, söz ile pekiştirmek izleyici üzerinde belirli bir baskı oluşturmaktadır. Bu baskı, izleyicinin algısını yönlendirmektedir.

Gerçekçi filmler, görünen dünyayı bize anlam ifade edebilecek desenlerle organize eder ve algısal görüntülere dönüştürür. Çünkü bu imgeler ve desenler kültürümüzde vardır. Çaba sarf etmeden algılarız. Gerçekçi sinemayı eleştirenler, sinemanın belirli bir bilinçle çerçeveyerek, odaklayarak ve görünür kabul edilebilir yanlarını bir araya getirmekle suçlamaktadır. Bu doğal bir yol değildir ve ideolojik olarak yapılmaktadır. Bu yöntem, aynı zamanda klasik anlatı sinemasının travmayı temsil etme yoludur. Filmler gerçeklik açısından iki farklı yönüyle fotoğrafın ötesine geçmektedir. Filmler, hareketin belirli evresini değil, hareketin kendisini görüntülemektedir. İkinci olarak fiziksel gerçeklik, gerçeğe uygun yapılan bir sahnelemeyle sağlanabilir (Kracauer, 2015: 115-116). Çünkü eylem ve öykü anlatımında sahici bir çevrelemeye ihtiyaç duyulmaktadır. Filmlerde tarih anlatısı gerçeklik sorunuyla ciddi şekilde karşı karşıya kalmaktadır. Her şeyden önce tarihi anlatırken gerçeğe ulaşma ve en üst düzeyde gerçekliğe dayandırma amacı ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz her yönetmenin gerçekliğe yaklaşımları farklıdır. Kendi gerçekliklerini yaratırlar. Savaş sonrası Fransızlar gerçekliği montaj veya kolaj tekniklerinin bir araya getirerek, yeni bir biçim geliştirerek filme içkin olarak

yaratmaya çalışmışlardır. İtalyanlar ise, gerçekliği sokaklarda, doğal oyuncular ve ışıklarla aramışlardır. Kısacası modernist anlatı tam da bu nedenlerle dil ile ilgilenmiş ve evrensel bir gerçekliğin temsilinin peşine düşmüştür (Harvey, 2006: 34). İkinci Dünya Savaşı sonrası gerçekliğin nasıl temsil edilmesi ve temsile hangi ölçüde benzemesi gerektiği sorunuyla her yönetmenin kendine özgü farklı üslup denemelerinde bulunduğunu söylemek mümkündür.

Godard ihtiyaç duyulan tek şeyin montaj olduğunu söyler. Buna göre montaj sinemaya en az iki önemli olanağı sunmaktadır tekrar ve durdurma. Tekrarlama, aynı şeyin geri dönüşü değil, mümkün olanının olasılığının geri dönüşüdür. Yani tekrar edilen şey, aynı şey değil, muhtemel olanının yinelenmesidir (Daney, 1992). Dolayısıyla tekrar ve yineleme hafızayla yakından ilişkilidir. Ancak yaratılan yeni şey var olmayan bir şeyin belleğini oluşturmaktadır. Bu aynı zamanda zaman-ime sinemasının yaratmak istediğidir. Walter Benjamin'in belirttiği “devrimci kesinti”dir. Bu, sinemayı, anlatıdan ve hikayeden ayıran bir şeydir. Deleuze, her yaratılış eyleminin bir direniş eylemi olduğunu söylemektedir. Ancak bir eylem, yalnızca gerçekleri reddetme gücüne sahip olduğu ölçüde direnişe geçebilir. Sinemanın idealize edilen bu gücü, Benjamin'in de dediği gibi, her imgenin sığınağı olan bu “imgelemsizlik”e vermesidir. Travma ve savaşın temsili ise, bu noktada gizlidir.

Toplama kampının modernist anlatıda temsili, imgeleri tarihsel bağlamından, sesleri ve metinleri orijinal konumlarından kopararak, kendi öyüksünü yaratarak gerçekleşmektedir. Bu filmler tarihsel veya kurgusal olsun, yeniden biçimlendirdikleri her bir parçayı metonomik bir unsur olarak ortaya koymaktadır (Saxton, 2010: 279).

Temsil kendisine özdeş ve benzer olanı içermektedir. Bu benzerlik ise, belirli farklılıkla ortaya çıkmaktadır. Bir şeyin temsil edilebilirliği onun doğası ile ilgilidir. O şeyin doğası tekrara imkân verecek bir olgu ise, ancak bu temsil gerçekleşebilir. Bu varsayım ise, doğada temsil edilemez olan şeylerin var olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda savaş, toplama kampları gibi travmatik durumların tekrarı bir özdeşlik içermeyeceğinden dolayı temsili zordur. Sinema ise, bu benzerliği yaratmak yerine, kendi film-imgelerini yaratmaktadır. Dolayısıyla sinema temsilin sanatı olmaktan

ziyade, yeni ve kendi doğasına özgü bir temsil oluşturmaktadır. O halde bunu temsil olarak adlandırmak yerine, filmin kendi doğasına uygun olarak yarattığı “yeni imgeler” olarak düşünmek mümkündür.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİMLERDE ÇOCUK OLARAK TANIK OLMAK

(...)
*Şimdi güneş parlak doğmak istiyor,
Sanki gece hiçbir dehşet yaşanmamış gibi,
Sadece benim başıma geldi talihsizlik,
Ama güneş herkese eşit olarak parlıyor.*
(...)

*Kindertotenlieder, 1904
(Çocukların Ölümü Üzerine Ağıt⁵)
Friedrich Ruckert*

Bu bölümde; çocukların savaşa tanık olma deneyimlerinin film içerisinde nasıl bir dil oluşturduğu ele alınacaktır. Avrupa sinemasından *Kapo* (Pontecorvo, 1960) ve *Almanya Sıfır Yılı* (Rosellini, 1948) filmleri eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenecektir. Araştırmanın temelini sağlayacak olan bazı kavramları açıklamak için felsefe ve sinema arasındaki üretken ilişkiye başvurulmaktadır. Bu ilişki filmleri yorumlamamıza yardımcı olabilecek bazı kavramların doğmasına neden olmuştur. Bununla birlikte, çocuk karakterlerin anlaşılması açısından çocuğun tarihsel ve toplumsal tarihine değinilmektedir. Araştırmaya geçmeden önce konuyu aydınlatmak açısından, İkinci Dünya Savaşı konulu ve çocukların başrolde olduğu filmlerde görülen bazı ortak temalar kısaca başlıklandırılmaktadır.

⁵ Şair Ruckert iki çocuğunun ölümünden çok etkilenerek şiirler yazmıştır. Bu şiirlerden beş tanesi 1904 yılında Gustav Mahler tarafından bestelenmiştir. Mahler de benzer şekilde Ruckert'in ölen çocuğuyla aynı adı taşıyan kardeşini yıllar önce kaybetmiştir. Dolayısıyla beste bir ağıt niteliğini taşımaktadır (Çevrimiçi) <https://www.laphil.com/philpedia/music/kindertotenlieder-gustav-mahler>, 20 Aralık 2017.

3.1. İkinci Dünya Savaşından Sonra Sinema ile Felsefenin Yakınlaşması⁶

Filozof Gilles Deleuze'ün de belirttiği gibi felsefe yapmak yeni kavramlar yaratmaksa, sinema bunun için bir araç görevi görmektedir. Sinema ve felsefenin birlikte çalışılması felsefenin sinema üzerinde düşünmesi değildir. Bu ilişki, her bir alanın kendilerine ait problemlerini birbirlerinde çözüme kavuşturmalarıyla gerçekleşmektedir. Her iki etkinlik de ortak olarak düşünceyi yeniden yaratmaktadır. Felsefe bunu kavramlarla yaparken, sinema imgelerin gücü ile yaratmaktadır (Sütçü, 2005: 71). Bu bağlamda çalışmada filmler incelenirken Deleuze'ün sinemaya felsefi yaklaşımını konu alan iki ciltlik *Sinema I Hareket-imge* ve *Sinema II Zaman-imge* kitaplarından referans alınmaktadır.

Deleuze'ün sinemanın hareket ve zaman ile ilişkisi konusunda referans aldığı bir düşünür olan Henri Begson, 1914'te Le Journal'de yayımlanan bir röportajda, sinemanın doğumuna tanık olduğunu ve bir filozofa düşünme sürecinde katkıda bulunabileceğini şu sözlerle belirtmektedir: “... nasıl ki dairenin çevresi bir dizi noktadan oluşuyorsa, bellek de, aynen sinema gibi bir dizi imajdan oluşuyor. Hareketsizken silik ve bir nitelikten yoksun; ama hareketliken, hayatın ta kendisi” (akt. Frampton, 2010: 36).

Bununla birlikte 1970'lerden sonra film teorilerinin de gelişmesiyle birlikte film çalışmalarının farklı disiplinlere son derece ihtiyaç duyduğu görülmüştür. Felsefe de bu disiplinlerden biridir. Günümüzde, birçok felsefecinin sinemaya ilgi duydukları ve sinema üzerine düşündükleri görülmektedir. Bunların başında da filozof Gilles Deleuze gelmektedir. Deleuze'den başka, Henri Bergson, Alain Badiou, Jacques Ranci re gibi felsefecilerin sinema üzerine düşünceleri film çalışmalarına referans oluşturmaktadır.

⁶ Araştırmada adı geçen felsefi yaklaşım “kıta felsefesi” olarak da tanımlanmaktadır. Felsefenin farklı alanlarla ilişkisi ve felsefede postmodern yönelimler 19. ve 20. yüzyılların düşüncelerinin “kıta felsefesi” olarak anılmasına neden olmuştur. Bu adlandırma İngiliz analitik felsefeciler tarafından yapılmıştır.

Film yoluyla felsefe yapmak ilk olarak, felsefi konuları, fikirleri ve soruları aydınlatmak için filmlerden bir kaynak olarak yararlanmayı gerektirmektedir. İkincisi, film yoluyla felsefe yapmak, filmin felsefe için bir araç olarak anlaşılması anlamına gelmektedir. Bu, filmin felsefeyle daha sağlam bir şekilde etkileşimini gerektirmektedir. Bir filmin felsefe yapması ya da felsefeye katkıda bulunması ayrıca araştırma konusudur. Bununla birlikte, geniş kabul gören şey, pek çok filmin geleneksel ve çağdaş felsefi konularla verimli bir şekilde geçişkenliğe girmesidir (Livingston & Plantinga, 2009: xi). Film yapmak, felsefi fikirlerin ve soruların aydınlatılması ve araştırılması için aynı zamanda kaynak veya araç olarak kullanılmaktadır. Bunu, iletişim kurmanın yollarından biri olarak görmek mümkündür.

Felsefenin ilgi alanı estetikdir. Bu nedenle sinemanın estetik içerip içermediği bir sanat dalı olarak görülüp görülmemesi, felsefe ve sinema ilişkisinin temelini ortaya koymaktadır. Film teorisyeni Andre Bazin'in *Sinema Nedir?* kitabında sıklıkla sinemayı bir sanat olarak gördüğünü belirtmesinin nedeni, sinemanın tüm diğer sanat dallarını içerisinde barındırarak, bunları yeniden yorumlayabilme ve yaratabilme gücüdür. Bu nedenle sinemanın öncelikle bir sanat dalı olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Ancak bu sanat dalı, kimi zaman kitle sanatı, kimi zaman diğer sanat dalları gibi belirli bir kesime hitap eden seçkin bir sanat olmaktadır. Dolayısıyla sinema saf bir sanat değildir. Sinema diğer tüm sanat dallarını kapsamaktadır. Farklı sanat dallarını kapsadığı gibi sanat olamayan alanlardan da yararlanmakta, hayata dair tüm verileri kendi gerçekliğinde dönüştürmektedir. Badiou'nun tanımına göre sinema; sanat olanı ve olmayanı içerisinde barındıran ve dolayısıyla saf olmayan bir sanattır. Popüler bir doğası bulunmaktadır.

Platon'un *mağara alegorisi*, Badiou'ya göre en önemli sinema felsefesi temsilidir. Mağarayı sinemanın içerisine benzeterek, sinemada insanlar bu imgelerin tek hakikat olduğuna inanmaktadır. Felsefe ise, mağaranın dışarısındaki gerçekliği ve oraya ulaşmanın imkânını, imgelerin hükmünden kurtulmayı temsil etmektedir. Bu anlamda felsefe, sinemaya yol göstermektedir. Sinemayı oluşturan öğeler birleşerek bir gerçeği oluşturmaz ya da gerçeklik iddiasında bulunamaz. Bu nedenle, yalnızca

mağaranın içinde değil, sinemanın kendi içinde de bu gerçeklik savaşı devam etmektedir.

Fenomoloji (görüngübilim), şeylerin özüne bakmaktır. Ancak öze bakabilmek kalıplaşmış birçok imgeyi ters yüz etmeyi gerektirir. Çocuklarda ise, öze bakabilmek henüz kalıplaşmış imgelerin ve ezberlenmiş şeylerin yeni oluşmakta olmasıyla bağlantılı olarak; yenidir ve netleşmiş değildir.⁷ Yeni oluşan gerçeklik, zihin ve bilinç etkinliğinin olduğu bir oluşumdur. İmgeler bütün olarak ele alınırken, gösterge ve metaforik anlatımlardan uzak durulmaya özen gösterilmelidir. Bu nedenle film, imgelerin kişi üzerinde bıraktığı etki ve filmin dili ile yaratılan anlam önemlidir (Bazin, 2011: 226-227). Fenomenoloji, “*yaşamın, birliğin, uyumun ve sentezin büyük filmlerinin değerini*” anlamamızı sağlamaktadır (Andrew, 2010: 357). Fenomenolojik ve varoluşsal her türlü yaklaşım göstergebilimsel kuramı daha baştan konu dışı bırakmaktadır. Fenomenolojik yaklaşım, kavramların görünüşü ile ilgilenmektedir. Kavramlar zihinde canlandırılarak kavranır. Bu şekilde kavrama yolu, aynı zamanda sahiplenici bir karaktere sahiptir. Görme yoluyla iktidar kurulmuş olur. “*Görmek aynı zamanda sahip olmak demektir*” (Ponty, 2012).

Felsefe ve çocuklar arasındaki yakınlığa dair Matthews’un önemli bir sorusu; “*...felsefenin zihinsel olarak olgun bir etkinlik mi yoksa olgun olmayan bir etkinlik mi olduğu*”dur (2000: 43-45). Bu sorunun cevabı, felsefenin zaman zaman saf bir çocuksuluğa yakın olduğu ancak asla zihinsel anlamda olgun olmayan bir etkinlik olmadığıdır. Buradan yola çıkarsak, çocukluk zihinsel olarak olgun düşünme etkinliğinde bulunabilmekte ve üstelik bu onlar için doğal ve kendiliğinden gelişen bir süreç olarak görülmektedir. Matthews’a göre felsefe “*çocuğun karmaşık sorularına yetişkince yanıtlar araması*”dır (2000: 21). Sinema, demokratik olduğu ve izleyicinin algısını yönlendirmediği ölçüde bir çocuğun masumiyetini taşır. Felsefeci de, tıpkı çocuk gibi kavramlarla “ilk ve yeni” karşılaşmaktadır. Çocuğun bakışı gibi karşılaştığı ve gördüğü her şey onun için “yeni” dir. Bu nedenle filmleri; felsefe

⁷ Nitekim, Agamben’in makalesinin başlığı da; *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme* dir. Çocukluk, deneyimin ve dolayısıyla imgelerin henüz oluşmaya başladığı ancak saf deneyime imkân tanıyan bir geçiş dönemi olarak görülmektedir.

yapmak, yeni kavramlar yaratmak için saf ve katıksız bir araç olarak görmek mümkündür.

Deleuze'e göre sinema diğer sanatlarda olduğu gibi düşüncenin örneğini sunan bir sanat olmaktan ziyade bizzat kendi terimleri ve anlatısıyla yeni düşünceler ve devinimler üreten bir sanattır. Sinemanın gücü, bu devinimleri somut biçimde sergileyebilmesinde yatar. Sinema görüntüler aracılığıyla yeni imajlar yaratarak felsefe yapma imkânını sunmaktadır. Özne zaman imgesiyle birlikte, verili gerçeklik yerine kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Deneyimleyen özneye zaman imgesini yüklemenin amacı, "ego" yu "ben" den ayırmaktır. Kantı'nın bu ayrımı, Descartçı kartezyen özneye karşıt olarak konumlanmaktadır. Zaman, öznenin varlığına müdahale etmektedir. Ancak bu yeni bir öznellik biçimi olarak görülebilir (Sütçü, 158-159). Modern sinema, modern felsefenin kavramlarını farklı yeni bir yolla tanımlar ya da betimler. Deleuze, klasik anlatı sinemasındaki dış dünyayla ve kendinin farkında olan imajın parçalanmasını analiz etmiştir. Bu kendinin farkında olan imge savaş öncesi yeterliyken, savaş sonrası anlamı yaratmak için yetersiz kalmıştır.

Bununla birlikte, sinema ve felsefe arasındaki ilişki neticesinde yaratılan yeni imgenin dili şiirseldir. Bu imge; gerçekliğin temsili değil, farklı bir düşünme biçimidir ve aynı zamanda diğer sanatların eleştirisini de içinde barındırmaktadır. Sonuç olarak, Badiou'ya göre çağdaş dünyada sinema, felsefe için bir mağaradır. Bu mağaraya girerek farklı imgelerle karşılaşmak gerekmektedir. O halde felsefe, sinemada anlam üreterek imgeleri dönüşüme uğratmanın ve film teorileri oluşturabilmenin bir koşulu ve aynı zamanda ihtiyacıdır. Bu nedenle araştırmada tanıklık ve deneyim kavramları çocuk özneler üzerinden sorgulanırken; farklı ve yeniden yaratılan imgeler bize felsefe yapma imkânı sunacaktır.

3.1.1. İmgenin Dönüşümü: İkinci Dünya Savaşı Sonrası Değişen Sinema Anlayışı

İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemada, belirli bir etkiyi oluşturmayı amaçlayan anlatının yerini; karakterin tanıklığına ve “seyretmeye ve görmeye” dayanan bir anlatıya bıraktığı görülmektedir. Savaşın sonra, toplumun büyük bölümünde kaygı, güvensizlik ve korku duyguları hakim olmuştur. Değişen dünyayı ve imgeleri algılamak da o ölçüde değişmiştir. Bu algı değişikliği, diğer sanat dallarına yansıdığı gibi sinemayı da büyük ölçüde etkilemiş, değiştirmiştir.

Sovyet Rusya’da ortaya çıkan biçimciliğe dayanan montaj-sinema kavramı, İkinci Dünya Savaşı sonunda, faşizmin sona ermesiyle birlikte, yerini ilk olarak İtalya’da ortaya çıkan yeni gerçekçi sinema anlayışına bırakmıştır. Yeni gerçekçi filmler, doğal ve profesyonel olmayan oyuncuların, basit kurgu kullanılarak uzun plan sekans çekimlerden oluşmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerin bu yapısı Fransız kuramcı André Bazin’in ilgisini çekmiş ve Bazin sinemadaki biçimci geleneğin alternatifi olarak, gerçekçilik kuramının geliştirilmesinde bu akımın filmlerinin önemi üzerine durmuştur.

İkinci Dünya Savaşı’ndan önce büyük ölçüde etkin olan sinemada biçimci geleneğin, savaşın sonuna kadar yoğun olarak devam ettiği görülmektedir. Dudley Andrew bunun nedenini, biçimci film kuramının geleneksel sanat kuramları ile uyumlu olmasına bağlamaktadır. Üstelik biçimci gelenekten gelen birçok kuramcı; Münsterberg, Malraux, Arnheim, Balázs ve Eisenstein gibi diğer sanat dalları ile de uğraşmışlardır (2010: 226). Bazin’e göre, biçimci gelenekten gerçekçi bir sinema anlayışına geçiş, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının yükselişi ile eş zamanlı gerçekleşmiştir. Buna göre Bazin’in sinema anlayışı, filmsel zamanın gerçek zamana dayanması esasına dayanmaktadır. Böylelikle zamana dayalı bir anlatı oluşmaktadır. Deleuze İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen bu yaklaşımı, “zaman-imge sineması” olarak tanımlamaktadır.

3.1.2. Hareket-imge Sinemasından Zaman-imge Sinemasına

Deleuze “*Sinema II, Zaman-İmge*” kitabında, İkinci Dünya Savaşı sonrası hareket-imge sinemasından, zaman-imge sinemasına yönelimin olduğunu savaşı dönüm noktası olarak ele alarak, filmler üzerinden incelemektedir. Deleuze bunu, Bergson’un süre kuramını temel alarak açıklamaktadır. Bergson’un saf süre kuramı sezgiseldir. Süre, yaşanan zamandır. Bir kesitten veya bir durumdan bir başka duruma geçiştir. Bellek ve bilinç süreyi, geçmişten şimdiye taşıyarak akışı devam ettirmektedir. Sinemada bu, zamanın harekete bağlı olarak yaratılmasına karşılık gelmektedir. Oysa sinemada, hareket bölünemez. Ancak izleyici kurgunun yardımıyla filmdeki hareketi bir bütün olarak algılamaktadır. Bu nedenle hareket-imge sinemasında algılanan süre, gerçek hayattaki süreden farklıdır. Hareket ve mekân birbirinden bağımsızdır hareket, katetme edimidir. Mekân bölünebilir, hareket ise bölünememektedir. Sinemada kurgu aracılığıyla bölünebilen harekete dayalı anlatı, hareket-imge sineması olarak adlandırılmaktadır. Deleuze göre, iki türlü hareket bulunmaktadır. Birincisi, iki nokta arasındaki uzaklığa bağlı olarak gerçekleşen harekettir. Bu, hareketi kendi içinde düşünmeden sabit olarak ele almaktadır. Hareketsiz bir görüntüyü sunmaktadır. İkincisi ise, önceden belirlenmemiş bir amaçla gerçekleşen hareketi anlatmaktadır. Hareketin bulunduğu mekân önemlidir. Çünkü bu hareket herhangi bir zamanın içerisinde gerçekleşmektedir (2014: 13-14).

Sinemada hareket, istenildiği ölçüde montaj yardımıyla bölünebilmekte ve sinematografik bir zaman yaratılmaktadır. “*Gerçek hareket=somut süre*” ve “*Hareketsiz kesitler + soyut zaman*”= *sinematografik yanılsama*’dır (akt. Baker, 2012: 141). Tıpkı Zenon’un ok paradoksunda olduğu gibi, ok yaydan çıkar ve ilerler okun hareketi bölünemez ancak aldığı yol bölünebilir. Ok aslında her an durmaktadır. Bunu okun fotoğrafını çekerek anlayabiliriz. Bergson’a göre sinema, benzer şekilde okun ilerlemesi ve aslında her bir an durması gibi, durağan görüntülerin art arda gösterilmesiyle, bizi bir ilizyona inandırmaktadır. Diğer yandan Badiou’nun da belirttiği gibi, “*sinema diğer sanatlardan daha az mimetiktir, bu görünür olanın, düşünce tarafından onaylanması için, zamansal bir katediş etkisi*”

ortaya koymaktadır (2013: 97). Buna göre sinemada hareket imgesiyle üç düzey oluşmaktadır. İlki, sinema ile bütün arasındaki ilişkiye karşılık gelmektedir. İkincisinde, imajların birbiri ardına dizilmesiyle oluşan sinema düşünce ilişkisi ortaya çıkar. Üçüncüsünde ise, dünya insan düşünce ilişkisinin arasındaki etkileşime karşılık gelmektedir. Film, izleyicide düşünce etkisi yaratmaktadır (Frampton, 2013: 104). Bununla birlikte Deleuze’e göre zaman-imgeye dayalı modern sinemanın düşünce ile arasında yeni bir bağ oluşur: ilki; imajların bütünlüğünün bozulması, ikincisi; iç monoloğun silinip atılmasıdır⁸ ve sonuncusu ise; insan ile dünyanın bütünlüğünün bozulmasıdır (Deleuze, 1997: 187-188).

Modern bilim, nesneyi herhangi an’ları saptayarak ele almaktadır. Antik çağ ile Modern bilim sinematografik yöntemi temel alırlar; aralarındaki farklar “ayrıcalıklı an” ile “herhangi bir an” arasındaki farktan üretilir: Antik çağ, birimlerin yerine biçimleri koyar; nitelikleri betimlemeye yönelir, nesneyi canlı varlıklara dönüştürür. Modern bilim ise, iki an arasındaki değişimleri nitel değişimlerden çok nicel olarak ele almaktadır. Bu nedenle antik çağın yalnızca kavramları aradığı, modern bilimin ise, değişen çokluklar arasındaki değişmeyen ilişkileri olan ilkeleri aradığını söyleme mümkündür. Bergson’a göre modern bilim “zamanı bağımsız değişken olarak ele almasıyla” tanımlanmaktadır (akt. Deleuze, 2014: 15). Bu iki an arasındaki farklılık sinemada anlatıyı farklı aktarma yollarına tekabül etmektedir. Zaman-imge sineması düşünceyi aktarmak konusunda imgeyi herhangi anlar içerisinde yaratırken, hareket-imge sineması ayrıcalıklı anları yaratmak için hızı ve hareketi ön plana çıkarmaktadır. Buna göre harekete dayalı imge, “ayrıcalıklı anlar”da ortaya konmaktadır.

⁸ Hatırlanırsa, birinci bölümde deneyim ile ilgili olan başlıkta, Agamben’in yaşanmış deneyimlere gerçeklik kazandırmak için içsel bir monolog oluşturma gerekliliği iddiasının üzerinde durulmuştu. Bu da, dil öncesi öznenin bir mit olduğunu göstermektedir. O halde öznenin dilden bağımsız olarak kurulması mümkün değildir. Öznenin dil öncesi deneyimi, yani saf bir deneyime ulaşma çabası bu nedenle daima bir mit olarak kalacaktır. Tanıklık bu durumda saf bir deneyim değil, aksine deneyimin modernleşmesinin bir göstergesidir. Dolayısıyla modern bir kavram olarak tanıklığın deneyime gerçeklik kazandırması amacıyla yaratılan içsel monolog oluşturma gerekliliğine işaret edilirken, modernist sinema anlatısı veya zaman-imgeye dayalı anlatı aksine, içsel monoloğun silinmesini önermektedir.

Sinemanın başlangıcından itibaren İkinci Dünya Savaşına kadar olan dönemde çekilen filmler hareket-imge sineması olarak adlandırılmaktadır. Buna göre hareket öncelikli sinema yerini, zaman öncelikli anlatıya bırakmıştır. Deleuze'e göre, İkinci Dünya Savaşı sonrası durum ve eylem birliğinin parçalanması neticesinde zaman, imgeye içkin imgenin düşüncesine göre aktarılmaktadır. Zaman-imge sinemasında gerçek, özerklik kazanarak kendi gerçekliğini oluşturmayı başarabilmiştir. Bu gerçeklik, imgenin zamana içkin olarak kendini özgürleştirilmesiyle mümkün olmuştur. Hareket artık nedensellik bağıını yitirmiştir. Sinema erken döneminde hareketi eş zaman dizimiyle vererek sinemanın bir yanılsama illüzyon olduğunu göstermekteydi. Bu illüzyona göre hareket ayrıcalıklı anlara, yani poza indirgeniyordu. Yeni imge ise, hareketi herhangi ana indirgeyerek onu bağımsız kılmaktadır.

Zaman-imge sineması, izleyiciyi özgür bıraktığı gibi izleyiciden yaratıcılık da beklemektedir. İzleyici film içerisindeki zamanı süre olarak yaşayarak, gerçekle bağlantılandırmaktadır. Zaman-imge sineması bu doğrultuda, filmsel zaman ve gerçek zaman ayrımını ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Hareket zamanın içerisine yerleştirilerek anlam yaratılmaktadır. Bu durum filmlerde plan sekans çekimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle, anlamın bütünlüğü korunmaktadır. İzleyicinin algısı kesme geçişle yönlendirilmez.

Deleuze, imgeyi temel alarak zaman ve hareket bağlamında düşünme yöntemini, iki farklı rejimle açıklamaktadır. Bunlar; Kristal ve organik rejim olarak adlandırılmaktadır. “Organik öyküleme” yapısında, hareket ve zaman izleyici algısının tamamlayabileceği şekilde bir gerçeklik unsuru yaratmaktadır. “Organik rejim” anlatısı, imgenin harekete bağımlı olduğu; Amerikan endüstriyel sinemanın yaklaşımıdır (2014: 50). Hareket imgesi verili gerçekliği betimleyerek, zaman hareketin içerisinde, ona içkin olarak verilmektedir. Dolayısıyla karakterlerde, izleyicinin öngöründe bulunabileceği davranışlar, rasyonel bir nedensellik bağlamında aktarılmaktadır. Buna bağlı olarak organik öyküleme yapısı, hareket-imgenin olgusal gerçeklik ve nedensellik bağlarında anlatıldığı, etki ve tepkinin görüldüğü öyküleme biçimidir (akt. Sütçü, 2005: 161-162). Sinema izleyicisi edigendir, gerçekliği

zihninde önceden bulunan kavramlar aracılığıyla algılamaktadır. Bu, somut, olgusal ya da dışsal bir gerçekliktir. Organik öykülemeyi sinemanın icadından beri, yani sinematografik aygıtla birlikte hareket öncelikli sinemanın organik bağlarla bağlı olduğu teknik bir anlatım biçimi olarak görmek mümkündür.

“Kristal rejim” ise; zamana göre betimlemeyi yaparak, hareketi bölmeden plan-sekans olarak izleyiciye aktarmaktadır. Kristallığın buradaki anlamı zamanın somut ve görünür hale gelmesi, bir başka deyişle zamanın imgeleşmesi imgeye içkin olması anlamında kullanılmaktadır. Kristal rejimde nesneler betimlenirken, olgusal gerçekliğe bağlı olma zorunluluğu yoktur. Kendi yarattığı, bağımsız bir filmsel gerçeklik ortaya koymaktadır. Kristal öyküleme; uzun plan sekansların olduğu, hareketin zamana içkin olarak gerçekleştiği saf süreye içkin olan anlatıdır. Kristal öyküleme, sinema ile düşüncenin yaratıldığı ve düşüncenin mekândan bağımsız kılındığı anlatım biçimidir (Deleuze, 1997: 126-128). Sonuçta, zaman-imge sinemasını; yalnızca karakterlerle ilerlemekten vazgeçen, kameranın “*uzam tasvirlerini düşüncenin işleyişine tabi kıldığı*” bir alan olarak algılamak mümkündür (Deleuze’den akt. Frampton, 2013: 105).

Deleuze’ün, kristal ve organik rejimler arasındaki ayrımı gerçeklik arayışlarında ve gerçekliği yansıtmaya biçimlerinde ortaya çıkmaktadır (Sütçü, 2005: 68). Bu anlayışa göre yazar, organik rejimde, var olan dışsal gerçekliği olduğu gibi yansıtmak istemektedir. Bu da izleyicinin farklı bir anlam üretmesine, film üzerine düşünmesine engel olmaktadır. Yani film, felsefi bir etkinlik olarak izleyiciye sunulmaz. Kristal imgede ise, klişe imgeye dönüşme tehlikesi bulunun organik öyküleme biçiminde olduğu gibi, kesme kurgu ile gerçeği birbiri ardına sıralamaz. Çekimlere rasyonel bir şekilde değil, uzun plan-sekanslar halinde; hareket, zamana içkin olarak gerçekleşmektedir.

Deleuze hareket-imge ve zaman-imge olarak sinemada tarihsel bir ayrıma giderken toplumsal ve siyasal koşulları göz önünde bulundurmaktadır. Buna göre zaman-imgeyi yalnızca Avrupa ya da bağımsız Amerikan sinemasında aramanın dışında, toplumsal değişimlere bakmak gerektiğini belirtmektedir (Baker, 2014: 272-273). Öncelikle İtalya’da Yeni gerçekçilik akımının ortaya çıkmasıyla, imge algısının

değiştirdiği görülmüştür. Değişen gerçeklik algısını tarihsel olarak şöyle sıralamaktadır: 1948 civarı İtalya’da; 1958’e doğru Fransa’da; 1968’e doğru ise Almanya’da yeni bir sinema anlayışı doğmuştur. Deleuze, ilk olarak yeni imgenin İtalya’da ortaya çıkmasının nedenini ise, Fransızlar’ın yenilen tarafta olduğu için herhangi bir düzen bozucu değişikliğe henüz hazır olmamasına bağlamaktadır. İtalya’da ise, faşizmden görece kaçınmış sinematografik bir kurum vardır (2014: 271). 1922’de “İtalyan Sinema Birliği” 1924 yılında, “Sinema ve Eğitim Birliği Ulusal Kurumu” ve 1935 yılında “Deneysel Sinemacılık Merkezi” kurulmuştur. Ancak bu kurumlar çoğunlukla Mussolini yanlısı propaganda filmleri üretmiştir (Yalçın, 2015: 169). İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının karşı karşıya kaldığı güçlükler ve anlatı biçimlerine karşı teknik bir anlayışı vardı; aynı şekilde, doğmakta olan yeni imgeyle ilgili de sağlam bir sezgisel bilince sahip olduğu görülmektedir. Fransız yeni dalgası yeni imgeyi daha çok entelektüel ve düşünümsel bir bilinç yoluyla oluşturabilmişti. Baker’e göre öncelikle İtalya’da yeni imgeye yönelik algının oluşmasının sebebi, savaş sonrası Alman sinemacıların çoğunun Amerika’ya kaçmasıdır. Bu nedenle Batı Almanya’da ancak 1960’ların sonunda yeni bir imge anlayışı ortaya konabilmiştir. Diğer yandan Fransızlar ise, bütünlüklü bir direniş gösteremediklerinden ve tanıklığı da sinemaya aktaramamışlardır. İtalyanlar ise, eylem yerine maruz kaldıkları zorunlu tanıklığa başvurmayı tercih etmişlerdi (2014: 303-304). Ayrıca yine Bazin’in de belirttiği gibi: “İtalya’da, Kurtuluş yakın bir geçmişteki bir özgürlüğe dönüş anlamına değil, siyasal devrim, müttefik işgali, ekonomik ve toplumsal sarsıntı anlamına geliyordu” (Bazin, 1966: 149). Bu yeni algıyla birlikte uzun yolculuklar “rastlantısal uzamlar” ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıkan bu zaman-imgeler “*temsil edilebilirliğin parçalanması ve yapıbozumu*”dur. Bu bakışa göre sinema; “*Amerikan geleneğinin tüm kazanımlarını yeniden sorgulayarak*” ve “*organize olmayı içine alabilecek*” yeni bir anlatı tipi kurabilmiştir (Frampton, 2010: 104).

Zaman-imge filmlerinde temsili kurgu yerine, estetik kurgunun tercih edildiği görülmektedir. Estetik kurgu temsili kurgunun karşısında “*...Temsil edilemez tam da orada bir deneyimin kendi has dilinde kendini ifade edememesinde yatar*”. Bununla birlikte temsil edilecek bir şey kalmamışsa, yani ölenler geri gelmeyecekse, “*...burada ve şimdi başlayan yeni uydurulmuş bir eylemle, bir kurguyla temsil*

etmek” mümkündür (Ranci re, 2008: 128). Dolayısıyla yeni oluşan zaman-imge bir “temsil edilebilirlik” krizi olarak algılanabilir. Bu durum aynı zamanda bir düşünme biçimi olarak tanımlanmaktadır (Ranci re, 2013: 104).

Ulus Baker imgeleri iki türlü düşünür: “Doğru imge” ve “herhangi bir imge”. Doğru imge; sürekliliğini, akışını, uyumunu bozmaz, seyirciye yabancı gelmez. Burada, popüler sinema veya kitle sineması örneklerini verebiliriz. Doğru imgeleri toplumun onayladığı beklenen bir anlatı yapısıyla ilerlerken, herhangi imajlar film üzerine düşünme sansı vererek imgelerden farklı anlamlar üretmeye çalışır. Doğru imgeler hareket-imge sinemasının ayrıcalıklı anlarının temelini oluştururken, herhangi imgeler zaman-imge sinemasında herhangi anlarda ortaya çıkmaktadır (2012: 72-73). Mağara metaforundan hareket edecek olursak, herhangi imajlar mağaranın dışarısında dolaşmaktadır. Mağaranın içerisinde yer alan genelleşmiş toplumsallaşmiş doğru imgelerden; felsefi filmler yardımıyla ya da film ile felsefe yaparak kurtulmak mümkündür. Herhangi imaj ise, zaman-imge sinemasıyla yaratılabilir. İmge ayrıcalıklı anlardan kurtularak herhangi anlara i de edilir. Zaman-imge sineması herhangi imgeleri alıp, zamana koşut olarak yaratmaktadır. Herhangi imajlar doğru imgelere dönüştüğü gibi yanlış imgelere de dönüşebilir. Ancak bu yanlış olarak değil, doğrunun yeniden bir yorumu olarak görülebilir. Temsil sineması, yerini düşünce ve yeni kavramlar üreten bir sinemaya bırakmıştır. Çalışmada incelenecek filmlerde,  ocuk imgeler üzerinden bu farklılık ortaya koyulmaktadır.

Deleuze’ n belirttiği gibi, savaş sonrası yaratılan yeni imge türünde var olan duyu-motor bağlar, eylem-imgenin özünü oluşturan tüm bir duyu-motor sürekliliğine dönüşmüştür. Bu durum, farkına varılmaksızın duyu-motor bozuklukların bütün yükselişi ve, *"perspektiflerin hafif  arpıklaşması, zamanın yavaşlaması, jestlerin bozulması"* olarak nitelendirilir. Eski gerçekçiliğin doğru olanı yapmasına karşıt olarak yanlış yapmak, yeni gerçekçiliğin bir göstergesi haline gelir. Yeni düşünsel-zihinsel imgenin oluşabilmesi için iki etken bulunmaktadır. Bir yanda, her yerde "klişeler"e yakalanma tehlikesi bulunmaktadır. Diğer yandan eylem-imgenin, algılanım-imgenin ve duygulanım-imgenin krize sokulması gerekmektedir. Deleuze,

ancak bu şekilde düşünsel zihinsel imgenin ortaya çıkışının zeminini oluşabileceğini iddia etmektedir (Deleuze, 2014: 274-276).

Yeni Gerçekçiliği, yeni sinema anlayışı olarak da tanımlamak mümkündür. Yeni Gerçekçilik, nesnelerin bilinçli bir şekilde bir bütün olarak algılanmasıdır. Yeni Gerçekçilik ya da yeni sinema anlayışı ile birlikte bilinçaltına duyulan güven sarsılırken, “gerçeğin zenginliği, doğrudan doğruya onu seyretmenin yeterliliği” olarak görülmüştür. Zavattini sinemanın amacını; “gerçekten hayal çıkarmakta değil, gerçeği görebilmek” ve “gerçek bir olayın nasıl oluştuğunu kavramak ve altında gizlenen şeyleri bulmak” olarak tanımlamaktadır. Savaşın öğrettiği güncel olanın keşfedilmesidir. Savaş öncesi film anlatısı hayal ürünü olan bir hikayeye dayalıydı. Sinema yalnızca büyük anlatıları konu ediniyordu. Ancak savaş sonrası, yeni gerçekçilik belirlenmiş konulara yönelmez; daha ziyade, ahlaki bir konumdan, kendi zamanının bilgisinden yola çıkar (Zavattini, 1966: 6-7). Sinema, artık düşünecektir. Başına gelenleri, maruz kaldığı ölçüde düşünecektir (Baker, 2014: 303).

Deleuze sinemayı üç temel ilke üzerinden incelemektedir. İlk olarak bakış üzerine odaklanmaktadır. Hareket zaman imge sinemasının sunduğu verili gerçekliği yansıtan imgeler, zihnimize önceden var olduğundan görmeyi engellemektedir. Böylece imge okunacak bir metin haline gelmektedir. İkinci olarak imge izleyici ya da karakteri, duysal olarak harekete geçirmemelidir. İzleyiciyi düşündürmelidir. Böylece izleyici imgenin betimlemesini görebilir. Bu aynı zamanda Deleuze’e göre bu kristal betimlemedir. Deleuze burada Alain Robbe Grillet’in *yeni roman* kavramı ile *yeni sinema* kavramı arasında benzerlik kurar. Hem yeni roman, hem de yeni sinema anlayışı açısından nesneler veya karakterlerin gösterilmesi yerine, betimlemesini yapmak tercih edilir. Böylelikle imge belirsizleşerek, sinemasal gerçeklik yaratılmış olur. Deleuze, üçüncü sinemada imgenin görsel ve sessel olarak betimlemesi yapılarak, nesne veya karakter belirsizleşerek ortaya çıkan gerçekliğin tamamıyla öznel gerçeklik olduğunu belirtmektedir. Benzer şekilde yeni sinemanın yarattığı gerçekçilik de öznel olarak filmin dinamiği içerisinde oluşmaktadır (akt. 2005: 151-153). Bu düşünce yöntemi ise, modernizmi içeren; ancak onu aşan bir düşünme yöntemidir.

Hem zaman-imge, hem de düşünce-imge sinemasında, yönetmen oyuncuya yalnızca replikleri vermez. Oyuncu sadece konuşan değildir. O aynı zamanda yarattığı imgenin düşünce ve duygu uyandıracak ölçüde hissettirebilecek her türlü düşünceyi yaratabilmeyi amaçlamalıdır. Oyuncu için sözcükler yalnızca araç olmalıdır. İmgenin anlamı, sözcükler dışında kalan herhangi anda yaratılmalıdır. Fenomenolojik bilinç bununla birlikte başlamaktadır.

Sonuç olarak savaş sonrası değişen dünyayı algılama biçimi sanata ve sinemaya da yansımıştır. “Yeni imge” bağımsızlığını ilan ederken, “sinema” da izleyicisine iade edilmiştir.

3.2. Tarihsel ve Toplumsal Bir Kategori Olarak Çocukluk

İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemada yaratılan yeni imgeyi aktarma görevi “çocuk”lara düşmekteydi. Sinemada çocuklara niçin ihtiyaç duyulduğu konusuna geçmeden önce çocukluğun toplumsal tarihine değinmek doğru olacaktır.

Çocukluk tarihinin, resmi tarih yazımının dışında bırakıldığı görülmektedir. Tarih yazımının geçirdiği dönüşümle birlikte tarihin yavaş yavaş “öteki”nin araştırma alanına girdiği görülmektedir. Fransız tarihçi Philip Ariès’in 1962 yılında yazdığı *Çocukluğun Yüzyılı* adlı kitabı, çocukluğun toplumsal bir kategori olduğunu, toplumsal ilişkiler ve aile kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte, incelenmeye değer bir alan olarak görüldüğünü iddia etmektedir. Çocukluğa dair tarihsel araştırmalar çocukluk dönemine ait gizli kalmış süreçleri aydınlatmaktadır.

Ortaçağ toplumunda çocukluğun olmadığı fikri; çocukluğun hiç olmadığını değil, yalnızca unutulduğunu veya ihmal edildiğini, düşünmeye değer bir varlık olmadığını imâ etmektedir. Aries’in belirttiği gibi bu, çocukluğun özel doğası hakkında bir farkındalığa karşılık gelmektedir; çocuğu yetişkinlerden ayıran doğası vardır. Ortaçağ toplumundaki bilinç eksikliğinden kaynaklı olarak çocuk, yetişkin topluluğuna ait olarak görülmekteydi (Aries, 1962). Dolayısıyla çocuğun kim

olduğuna dair çalışmalar ve araştırmalar çocuğu toplumsal bir kategori olarak ele almaktadır.

Fransız filozof Jean-Jacques Rousseau'nun *Émile, ou De l'éducation*, (*Emile ya da Eğitim Üzerine*, 1762) adlı kitabındaki çocuklar üzerine romantik söylemi, çocukların masumiyeti ve saflığı üzerinedir. Çocuğun romantik görüsü, çocukların manevi yönünü öne sürmekte ve onları tanrıya, doğaya, iyiliğe ve saflığa yaklaştırmaktadır. Locke'e göre çocukluk, deneyime dayanmaktadır. Her türlü bilgiden yoksun olarak doğan ocuk, ancak deneyimle bu boşluğu doldurabilmektedir (akt. Matthews, 2000: 33-34). ocukluđun; toplumsal, sosyal ve kültürel koşullarla birlikte şekillenmiş bir kavram olduğu açıkça görölmektedir.

Psikolojik araştırmalar bireysel çocuğa odaklanırken, sosyolojik araştırmalar, sosyal bir grup olarak çocuklarla ilgilenmektedir. Yirminci yüzyılın başında gelişim psikolojisi ve çocukların eğitimi üzerine ortaya çıkan egemen paradigma; batıdaki çocukluğun aşamalarını ve geçişlerini belgelemiştir. Bu çerçeve, çocukluk yetişkinliğin çıraklığı olarak görölmektedir. Çocukluk paradigmasının temel özellikleri; James ve Prout tarafından özetlenmiştir (akt. Kehily, 2009: 7). Buna göre, çocukluk bir toplumsal yapı olarak görölür; ancak değişkenlik barındırır. Çocuklar aktif sosyal aracı olarak görölmelidir. Bu doğrultuda etnografi, çocukluk çalışması için yararlı bir yöntemdir. Çocukluk çalışmasının amacı; toplumda çocukluğu yeniden inşa etmektir (akt. Kehily, 2009: 2-10). Bu ön kabullerle birlikte çocukluk araştırmaları daha kapsamlı ve geçerli bir şekilde ilerlemektedir.

Ariès ve Duby, onüçüncü yüzyıldan, on altıncı ve on yedinci yüzyıla kadar olan süreçte çocukluğun keşfedilmesi adına birtakım gelişmeler yaşandığını ve ocuk algısının yavaş yavaş değiştiğini söylemektedir. Çocukluk yetişkinlikten farklı bir süreç olarak görölmektedir. Ancak bu bakış açısı Ariès'in belirttiği gibi, modernizmle birlikte gelişmiştir. Daha önceleri, yani on altıncı yüzyıl öncesine kadar çocuklar yetişkinlerle aynı kıyafetleri giyer, benzer etkinliklerde bulunurdu. Onların ayrı bir birey olarak yetişkinlerden farklı göröldüğüne dair hiçbir bilgi bulunmamaktaydı. Ancak bu yıllardan sonra çocuğu korumaya yönelik ilk politikalar kilise ve devlet tarafından uygulanmıştır. ocuk birey olarak eğitim almaya

dolayısıyla kamusallaşmaya ve toplumsallaşmaya başlamıştır. Diğer bir ifadeyle çocuk, doğadan ve özel alandan ayrılarak, kamusal alana adım atmış olur (2007: 350-357). Çocuk artık kamusallaşmıştır.

Bununla birlikte modern çocukluk kavramı batıdaki tüm çocukları değil, yalnızca burjuva sınıfı çocuklarını kapsamıştır. Bu aynı zamanda toplumsal cinsiyetçi ve sınıflı bir toplumun özelliklerini oluşturmaktadır. On yedinci yüzyıl öncesi çocukluk yetişkinlerden farklı bir dönem olarak algılanmamaktaydı. Bu tarihten itibaren ve modernizmle birlikte toplumun en küçük kurumu olarak “aile” ortaya çıkmıştır. Böylece çocuklar ve yetişkinler arasındaki ayrım başlamıştır. Çocukların ve kadınların birbirlerine indirgenebilir özelliklere sahip olduğu düşüncesi nedeniyle çocuklar kadınlara, dolayısıyla özel alana ait olarak görülmekteydi (Aries, 1962: 47). Çocukların kadınlara ve anneye ait görülmesine bir çözüm olarak, Platon ve yıllar sonra benzer şekilde S. Firestone (1968) ideal olanın çocukların doğduktan sonra aileden ayrılarak, çocuk bakıcıları tarafından yetiştirilmesi olduğunu iddia etmişlerdir. Bununla birlikte çocuklukla ilgili araştırmalar yalnızca seçkin sınıfa dair bir ilgiyi kapsıyordu. “*Seçkin sınıftan olan bu çocuklar özgür müdür? Aslında, XVII. Yüzyıldan itibaren eğitim neşeli bir eğlence değildir artık. Çocuğu okula vermek, onu doğadan koparmak ve arzularını aklın denetimine sokmak demektir*” (Aries & Duby, 2007: 351). Görüldüğü gibi çocuğun toplumsallaşmasının aileden sonraki ilk adımı okul olmuştur.

Modernizmin çocuğu birey olarak ele aldığı ve onu araştırma alanı olarak görmeye başlamasının göstergelerinden biri olarak geç bir tarihte, 1989 “Çocuk Hakları Sözleşmesi” yayımlanmıştır. Bu bildirgede çocuğun birtakım hakları olduğu kabul edilmiş ve üzerinde düşünölmeye değer bir araştırma alanı olarak görölmeye başlanmıştır. Çocukların bir takım doğal hakları bu bildirgeyle karar bağlanmıştır.

Çocukluğun yetişkinlerden farklı algılanmasını, enformasyon biçimlerindeki ayrışmaya dayandırmak gerektiğı de düşünölmektedir (Postman, 1996: 33-52). Matbaanın icadıyla yetişkin ve çocuk arasındaki ayrım artmış, bilgi iktidar kurmaya yardımcı olmuştur. Benzer şekilde İngiltere’de çocukluk olgusuna verilen önem, eğitim öğretimin gelişimi ile paralellik göstermektedir (Tan, 1994: 22).

Çocukluğa ilişkin çalışmalar sosyoloji ve psikoloji disiplinlerinin konusu olmuştur. Yirminci Yüzyılın ilk yarısına kadar bu bilimlerin erkek egemen yapıda ilerlediği bilinmektedir. Pozitif bilimin içkinleşmiş eril dili ve dolayısıyla bilimsel araştırma alanları doğal olarak kadınları ve çocukları araştırma alanına almamıştır. Ancak 1960'lardan sonra yaygınlaşan kadın hareketi ile kadınların tarihi yazılmaya başlanmış ve bir araştırma alanı olarak kabul görmüştür. Kadınlarla birlikte çocuklar da araştırma alanı olarak incelenmeye başlamıştır. Bu bağlamda bu çalışmada, tarihin ve bilimin dışına itilen çocukluk, çocuk ol(uş), toplumsal bir kategori, performatif bir özne olarak ele alınacaktır.

Sonuç olarak modernizmle birlikte sosyoloji çocuğu yetişkinlere karşıt bir bilim nesnesi olarak ele almıştır. Çocukluğun yetişkinlerden farklı olduğu kabul edilerek, yani çocukluk algısı sınırlandırılarak kategorize edilmiş olduğu görülmektedir. Bu kategorilendirme kadın ve erkek arasındaki karşıtlığa ve hiyerarşiye benzer bir şekilde gerçekleşmektedir. Pozitivist bilimin evrenselleştirici ilkeleri beyaz, üst sınıf, ataerkil düşünce yapısını yansıtmaktadır. Kadın ve çocuklar arasındaki benzerlik onlara atfedilen özelliklerin benzerliğiyle ortaya konmaktadır. Korunmaya muhtaç, hassas ve duygusal yapısı, irade ve güçten yoksun olduğu düşüncesi ve doğaya yakınlıkları onları birbirine yakınlaştırmaktadır. Erkek ise, toplumsal cinsiyeti bağlamında, irade ve akıl sahibi olarak çocuk ve kadınları koruma görevini üstlenmiştir. Ana akım yaklaşımlar benzer şekilde, çocukluğun evrensel olmadığını, toplumsal ve kültürel koşullarla şekillendiğini ileri sürmektedir.

3.2.1. Çocukluk Dilsiz Bir Deneyim Midir?

Çocukların özneleşme süreci sosyolojinin konusudur. Sosyolojinin kadını toplumsal bir kategori olarak ele alması gibi çocukluğu da toplumsal bir olgu olarak ele almak mümkündür. Özellikle toplumsallaşma teorisi çocukluğu bir toplumsal kategori olarak ele almaktadır. John Locke'un boş levha olarak belirttiği *Tabula rasa* kavramı çocuğun zihnine benzetilmektedir. Çocuk zihni boş bir şekilde dünyaya gelir, deneyim yoluyla varlığını geliştirir. Başta toplumun en küçük kurumu olarak aile, daha sonra toplumsal kurumlar, çocuğun zihnini doldurur ve kimlik

kazanmasına yardımcı olur. Özne ve dolayısıyla kimlikler her zaman bir kurgu içindeyse çocukluk da bundan ayrı düşünülemez. Toplumsallaşma teorileri çocukluğu bütünlüklü, homojen bir kategori olarak ele alırken, toplumsal inşa teorisyenleri çocukluk da dahil olmak üzere toplumsallaşmayı bir kültürel inşa olarak ele almaktadır. Toplumsallaşma teorilerine göre eğer çocukluk bir kurgu değil ise, neden hepsinin ortak özellikler içerisinde olmadığını da açıklamak gerekmektedir. Bu soruya ilişkin farklı yaklaşımlar mevcuttur. Kültürel inşacılar çocukluğun bir kurgu olduğunu söylerken, feministler sorunu ataerki üzerinden sosyalist ve Marksistler sınıf paradigması üzerinden ele almaktadır. Sınıflı toplum yapısını savunanlara göre, çocukluk da dahil olmak üzere özne, iktidar ilişkileri tarafından bir hiyerarşi içerisinde belirlenir. Örneğin Althusser, *Devletin İdeolojik Araçları* çalışmasında yapıların nasıl bir öznellik sürecini yönettiğini anlatır. Buna göre aile, toplumsal cinsiyete dayalı toplumsal yapıya yönelik bir yeniden üretimi gerçekleştirir. Okul, bu yapıyı sürdürerek toplumdaki hiyerarşinin kurallarını ve itaati öğretir. Kitle iletişim araçları ise, dünyanın gerçekliğine ilişkin temel savların ne olduğunu yeniden üretir (2008: 127-149). Sonuçta çocuğun topluma uygun birer özne olarak yetiştirilmesi, modernizm öncesi de var olan bir durumdu. Yalnızca, modernizmin homojenleştirici bütünsel düşünce yapısı farklı çocuklukların olduğu gerçeğini görmezden gelmiştir.

İsviçreli psikolog Jean Piaget çocuğun “bilişsel bir yabancı olduğu” düşüncesinin temelinde yetişkinlerden farklı olduğu ve farklı düşündüğü düşüncesinin yatmakta olduğunu belirtir. Bu duruma çocukların ölen bir domuz için düzenlediği cenaze törenini örnek verir. Çocuklar cenazeye domuzun kısa sürede geri döneceğini düşündüklerini belirten notlar asarlar. Ölüm kavramı, çocuklarda henüz genelleşmemiş ve olgunlaşmamış farklı bir anlama gelmektedir. Piaget, çocuğun bu doğrultuda farklı bir dil kullandığını iddia eder; bilişsel yabancı olmanın yanında aynı zamanda dilsel yabancısıdır, çünkü çocuklar “*kendi sözcüklerini yaratırlar*” (akt. Elkind, 1999: 68-69). Piaget’in yapısalcılığına karşılık post-yapısalcı bir perspektiften bakan Deleuze “Çocukların Söyledikleri” başlıklı denemesinde, farklı bir düşünme yönteminden bahseder: düşünme yolu haritaları. “*Yol yalnızca bir ortamı katedenlerin öznelliğiyle değil, onu kat edenlerde yansıyarak ortamın*

kendisinin özneliliğiyle karışır”. Haritalar düşünme güzergahı oluşturur. Bu güzergah hiyerarşik olmayan rizomatik (köksap) bir düşünce yapısına karşılık gelmektedir. Bu görüşe göre, bilinçdışı kişi, nesne ve belleğe hiyerarşik olarak bağlı değil, rizomatik yollarla ve “ol-uş”larla bağlıdır (Deleuze, 2013: 79-86). Buradan yola çıkarak “çocuk olma”nın kendisini de deneyim olarak kabul etmek mümkündür. Çocuklar konuşmadıkları dönemde deneyimin saf halini yaşarlar. Onlar için yaşadıkları her an bir deneyim biçimidir. Deleuze’ün ifade ettiği düşünme güzergahının, çocuğun toplumsallaşma öncesi dönemi olduğunu düşünmek doğru olacaktır. Agamben de benzer şekilde, tanıklığın dil ile anlatıya dönüşmesinin paradoks bir söylem yarattığını söyler: “*Dil tanıklık edebilmek için tanıklık etmenin olanaksızlığını göstermeli ve yerini dil olmayana bırakmalıdır*” (1999: 39). Bu önerme, tanıklığın dil ile paradoksal bir ilişkisi olduğunu ve bu nedenle tanıklığın imkânsız olarak temsiliyetsizliğini ifade etmektedir. Tıpkı bir çocuğun kendi sözcüklerini yaratması gibi “tanıklık” kavramı da kendi temsiliyetsizliği üzerinden, sinemada imgelere başvurmaktadır. Tanıklığın anlatıya dönüşmesiyle ortaya çıkan farktan yeni bir anlatı türü oluşmaktadır. Temsiliyetin imkânsızlığından ve farktan doğan bu anlatıyı, çocuğun dilsel yabancılığına sahip ve bir çocuğun kendine ait kelimelerinin yalınlığında aramak mümkündür. Sinema bunu çocuklarla yaratırken, bir çocuk saflığında kendi dilini yaratabilmiştir.

3.2.2. Sinema Çocuklara Neden İhtiyaç Duyar?

Sinemanın erken dönemlerinden itibaren çocuğa ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Sinemanın başyapıtlarından Chaplin’nin *The Kid* (Çocuk, 1921) filmiyle birlikte, 1930’ların çocuk yıldızı Shirley Temple’in çocuk yıldız olarak oynadığı filmler, erken dönem sinemanın çocuklara olan ilgisini yansıtmaktaydı. Çocuklar bu filmlerde arzu edilen nesneler olarak kendilerinden beklenen toplumsal rollerini sergilemektedir. Filmlerde genellikle masumiyeti ve aileyi, sevgiyi, sakarlığı ve saflığı simgelemektedir.

Ulus Baker’in belirttiği gibi çocuklar “sessiz ve izleyen” varlıklar olarak sinemada tanık imgesini en etkili şekilde yansıtmaktadır. Sinema farklı nedenlerle

çocuğa ihtiyaç duymaktadır. Duygu-imgeyi en kolay aktarabilen varlıklar olarak çocukların duyguları aktarmada içten ve doğal olabildikleri gözlenir. Ancak çocuk aynı zamanda tekinsizdir. Sinema, çocuğun doğasından beklenmeyen davranışları gerçekleştirebilmesine olanak tanır. Yetişkinlerde normal olarak görülebilen kimi davranış veya duygu çocuk karakterlerde izleyicinin dikkatini ve ilgisini daha fazla çekmektedir. İzleyicinin ilgisini çekmesi Amerikan endüstriyel filmler için önemli bir unsurdur. Ana akımın dışında kalan filmler ise, çocuğu iyi bir anlatım aracı olabildiği ölçüde kullanmak ister. Bu da, filmin öyküsüne göre değişiklik göstermektedir. Örneğin, zaman-imge sineması çocuğu, düşünce-imge yaratabilmesi açısından etkili görmektedir.

Vittorio de Sica çocuklarla çalışmış bir yönetmendir. De Sica'ya göre, çocuklarda hile ya da numara yoktur, sinemaya kameraya veya ışığa dair bilgileri de yoktur ancak çocuklar nasıl “çocuk” gayet iyi bilmektedirler (Barbera, 2015: 35). Peki sinema hangi amaçla çocuklara ihtiyaç duymuştur? Zaman-imge sineması her zaman çocuğa ihtiyaç duymuştur. Çocukların, birer tanık-imge ve seyreden varlıklar olarak zaman-imgeyi yaratmaları kolaydır. Kolay olduğu ölçüde doğaldır. De Sica'nın 1944 yılında çektiği *I Bambini ci Guardano* (Çocuklar Bize Bakıyor), Sciuscià (Kaldırım Çocukları, 1946), savaşın sonuna ve yeni imge arayışının başladığı bir döneme denk gelmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçi akımı çocukları; sinemada yeni bir üslup yaratıcısı olarak görmekteydi. Sonraki yıllarda Fransa'da ortaya çıkan yeni dalga akımı yönetmenlerinin de filmlerinde çocuklara yer verdiği görülmektedir. Bunlardan bazıları şöyledir: Francois Truffaut *Les Quatre Cents Coups* (400 Darbe, 1959), *L'Enfant Sauvage* (Orman Çocuk, 1969), *L'Argent de Poche* (Cep Harçlığı, 1976), Maurice Pialat'ın *L'enfance Nue* (Çıplak Çocukluk, 1968), Louis Malle'in *Zazie dans la Metro* (Zazie Metroda, 1960), *Lecombe Lucien* 1974, *Au Revoir Les Enfants* (Hoşcakalın Çocuklar, 1987), *Le souffle au Cœur*, (Kalpteki Mırmırtı, 1971), *Pretty Baby* (Güzel Bebek, 1978). Andre Bresson'nun *Mouchette* (1967) ve *Au Hasard Balthazar* (Rastgele Balthazar, 1966) gibi filmlerde de öykü; çocuklar üzerinden yaratılmaktadır. Rosellini'nin yönettiği *Europa 51* filminde ilgisiz bir anne babanın çocuğu yalnızca ilgi çekebilmek adına bir davet gecesi kendini merdivenlerden bırakır ve ölür. Bu filmde asıl hikaye çocuğun ölmesi

değildir. Filmde bir annenin çocuğunu kaybettikten sonra yaşadığı hayatın ve modernizmin sorgulaması yapılır. Kadının bu değişimi çevresi tarafından normal karşılanmaz ve yine toplumsal baskı sonucu bir akıl hastanesine kapatılmak istenir. Bu filmde asıl karakter ölen çocuk olmamasına rağmen, çocuk filmin önemli ve belirleyici bir unsurudur.

400 Darbe ve *Çıplak Çocukluk* filmlerinde çocuklar ıslah evlerine gönderilir. Islah evleri hastane, klinikler, hapishaneler, okullar, panoptik mekânlardır. Bedenin toplumsallaşmasına ve disipline edilmesine yardımcı olurlar. Foucault, ıslah evlerini sağlıklı gelecek nesiller oluşturmayı hedefleyerek birey üzerinde iktidar kuran alanlar olarak açıklamaktadır. Filmler sosyolojik ve kültürel değişim ve düzenlemeleri yansıtılmaktadır. Adı geçen iki film de Fransa’da çekilmiştir. Dolayısıyla 1960’lı yıllarda çekilen filmlerin bu eğilimini Fransız düşünürlerin söylemlerine bağlamak mümkündür. Bu anlamda Fransız yeni dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının çocuklara sıklıkla başvurduğu görülmektedir.

Tezde adı geçen filmlerin çoğunda anlamın yaratılmasındaki önemli ve belirleyici rol çocuklarındır. Bu filmlerin çoğunda çocuklar başrolde ya da film bütünlüğü içerisinde kritik önemdedir. Pembecioğlu’nun belirttiği gibi, çocuğun başrolde olduğu ve bakış açısının çocuğa göre oluşturulduğu filmlerde; asıl öge olarak çocuk karakterler, anlatının akışını değiştirebilecek güce sahiptirler (2006: 49).

Baker ve Deleuze’ün de ifade ettiği gibi, çocuğun filmik imajının her şeyden önce bir manzaraya “maruz kalmak” olduğu düşünülürse; çocuklar tanık imajın en iyi örnekleridirler (Baker, 2012: 312-315). Seyreden ve gözlemleyen varlıklar olarak çocuklara, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan zaman-imge sinemasının başvurduğu görülmektedir. Savaş sonrası Avrupa sinemasında, özellikle ve öncelikle İtalya’da ortaya çıkan yeni gerçekçi akımın filmlerinde, yaşanan zaman diyaloglarla bölünmeyerek, gerçek zaman gibi akmakta, gerçek düşünme süresini çocuk karakter üzerinden izleyiciye sunmaktadır. Savaşın sessiz tanıkları olarak çocuklar, sinemada diyalogsuz ve hareketsiz anlatımla tanıklığı ifade etmenin en etkili yolu olmuştur.

Çocuk filmde anlamın yaratılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Sonuçta çocuklar imgeleri, davranış ve duyguları imâ yoluyla değil, doğrudan ve aracısız bir şekilde yaratmaktadırlar. Bu onların bazen saf, sakar, komik, doğal gibi nitelemelerle anılmasına sebep olmaktadır. Çocuklar; sessiz, yavaş ve yeni olanı doğasına uygun bir şekilde yaratmaktadır. Bunlar aynı zamanda, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının ulaşmak istediği özelliklerdi. Diğer bir deyişle, İtalya’da ortaya çıkan “zaman-imge” sineması, amaçladığı sinema anlayışını ortaya koyabilmek için “çocuk”lara ihtiyaç duymaktaydı.

Deleuze’e göre çocukluk, gerçeklik ve sanallık arasındadır. Deleuze, çocukluk dönemini, öznelğin bir modeli olarak, gerçek ve sanal olanın sentezlendiği bir dönem olarak görmektedir (1997: 273). Bu nedenle çocuğun dünyası yuvarlak egosantirik değildir, eliptiktir. İki merkezi bulunmaktadır. Gerçek ile gerçek olmayan bir yerdedir. Spinoza ise bu belirsizliğe benzer şekilde çocukluğu, iktidarsızlık ve kölelik hali, aptallık hali olarak tanımlamaktadır (1997: 262-263).

3.3. İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Çocuk Tanıklık Deneyimi

Bu başlıkta incelenen filmler içerisinde ortak olduğu düşünülmüş kavramlara yer verilmektedir. Ortak olan bu temalar çocukların varlığıyla birlikte ele alınmaktadır. Bu bağlamda önce, İkinci Dünya Savaşı öncesi Avrupa’daki siyasal gelişmelere ve ardından, İkinci Dünya Savaşı’nı konu alan ve başrolünde çocukların olduğu kurmaca filmlerde öne çıkan bazı ortak temalara değinmek yerinde olacaktır. Tema Eisenstein’a göre yönetmenin doğada bulduğu ve kendine göre biçimlendirdiği bir fikirden oluşmaktadır. Buna göre filmlerde belirlenen temalar çocuğun ve savaşın sinemada nasıl imgeselleştirildiğini göstermektedir.

3.3.1. İkinci Dünya Savaşı Zamanında Avrupa’da Toplumsal ve Siyasi Gelişmeler

Bu başlık İkinci Dünya Savaşı’nda önemli rol oynayan ülkelerdeki gelişmelere odaklanmaktadır. Tarihsel durumu detaylandırılmak yerine, yalnızca tezde adı geçen filmlerin ve bunun yanında analiz edilecek olan *Kapo* ve *Almanya Sıfır Yılı* filmlerinin geçtiği dönemin anlaşılması açısından kısaca bilgi verilmiştir. Bu hususta önemli görülen çocuklarla ilgili politik perspektif öne çıkarılmaktadır.

Hitler’in hükümeti, Doğu Avrupa’da yalnızca saf Alman ırkının oluşturacağı yeni bir “yaşanacak alan” (Lebensraum) oluşturmayı amaçlıyordu. Almanya savaşın bahanesi olarak Yahudiler’in ticareti sosyal ve kültürel hayatı işgal ettiklerini öne sürerek 1 Eylül’de 1939’da Polonya’yı işgal etmiştir. Faşizmin projelerinden biri olan “Lebensborn” (yaşam kaynağı) olarak adlandırılan programda Polonyalı çocuklar Alman annelere verilerek aryanlaştırılıyordu. “Lebensborn” Nazi Almanyası’nın “üstün ırk politikası”dır. Biyolojik temelli bir politika olan ve ari ırkı arttırmak amacıyla ilk olarak 1935 yılında Heinrich Himmler tarafından uygulanmaya başlanmıştır. Almanya’nın işgal ettiği diğer ülkelerde de uygulanmıştır. Programın önemli bir ayağını Polonya’dan toplu olarak çocukların kaçıırılması oluşturuyordu. Bu dönemde yalnızca Polonya’dan iki yüzbinin üzerinde çocuk kaçıırıldığı tahmin edilmektedir.⁹

⁹(Çevrimiçi),http://www.salom.com.tr/haber70427dusmanimin_besigi_fuhrer_icin_cocuk_yapin.html, 17 Ekim 2018.



Resim 3: “Divisone Lebensborn” (Werner Klingler, 1960)¹⁰

İngiltere ve Fransa, 3 Eylül'de Almanya'ya savaş ilan ederler. Polonya işgalden sonra Nazi Almanya'sı ile Sovyetler Birliği arasında paylaşılmıştır. 9 Kasım 1938 gecesi, Paris'te iki gün önce bir Alman yetkilisinin Yahudi bir genç tarafından öldürülmesini Almanlar savaş nedeni olarak göstermiştir. Bu durum bahane edilerek Almanya'da birçok kentte 250'nin üzerinde sinagog yakılmış ve Yahudilerin iş yerleri yıkılmıştır.¹¹

10 Mayıs 1940'ta, Almanya savaşta tarafsız olan ülkeleri Hollanda, Belçika, Lüksemburg ve Fransa'yı işgal etmiştir. 1940 yılında Fransa ve Almanya arasında anlaşma yapılarak, Fransa'nın güneyi Vichy bölgesinde Almanya'yla işbirliği içerisinde bir rejim kurulmuştur.¹² Başına Marşel Philippe Pétain getirilmiştir.

¹⁰ (Çevrimiçi), <https://www.chisholm-poster.com/posters/CL45850.html>, 11 Kasım 2017.

¹¹ (Çevrimiçi) <https://www.ushmm.org/outreach/tr/article.php?ModuleId=10007697>, 11 Kasım 2017.

¹² (Çevrimiçi) <https://www.ushmm.org/wlc/tr/article.php?ModuleId=10005137>, 11 Kasım 2017.



Resim 4: Antisemitik çocuk kitabı Almanya, Nuremberg'de 1936'da basılmıştır.¹³



Resim 5: “Yahudiler burada istenmiyor” ve “Yahudiler kötü şans getirir” ve “Yahudiler nasıl kandırılır?” Almanya, 1936.

3.3.2. İkinci Dünya Savaşı Konulu Filmlerde Sıklıkla Rastlanan Göstergeler

Savaşın ve çocukların olduğu filmlerde bazı ortak temalara başvurulduğu gözlenmektedir. Ortaya çıkan temalara bakıldığında, bu temaların filmlerin anlatısında farklı amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. Burada tema kavramından kastedilen

¹³ Almanca yazılan başlığın İngilizceye çevirisi şöyledir: “Çalıhtaki Tilkiye ve Yemin Eden Yahudiye Güven Olmaz: Küçükler ve Büyükler için Resimli Kitap”¹³

filmlerde geliştirilen ana eğilimin yanında yan temalar olarak karşımıza çıkan imgeleri de içermesidir. Bunlar aynı zamanda birer göstergedir.

Bu başlıkta adı geçen filmler şöyledir: *Au Revoir Les Enfants* (*Hoşçakalın Çocuklar*, Louis Malle, 1987), *Ivanovo Detstvo* (*Ivan'ın Çocukluğu*, Tarkovski, 1962), *Jeux Interdits*, (*Yasak Oyunlar*, Renê Clément, 1952), *Die Blechtrommel* (*Teneke Trampet*, Volker Schlöndorff, 1979), *A Nagy Füzet* (*Büyük Defter*, János Szász, 2013), *De Aanslag* (*Saldırı*, Fons Rademakers, 1986), *Das Weisse Band* (*Beyaz Bant*, Micheal Haneke, 2009) ve *Caché* (*Saklı*, Micheal Haneke, 2005).

3.3.2.1. Doğa

Filmlerde sıklıkla yeşil düzlük alan veya ormanlar gösterilmektedir. Orman ve göl kenarlarını özgürlük ve savaştan ırak alanlar olarak düşünmek mümkündür. *Hoşçakalın Çocuklar*, *Ivan'ın Çocukluğu* ve *Yasak Oyunlar* filmlerinde ortak olarak ormanlık alan, göl ve çiftlik evleri kullanılmıştır. Çocukların doğayla olan ilişkileri ile kullanılan mekânlar paralellik göstermektedir.

Aşağıdaki film karelerinde, adı geçen filmlerde çocukların doğayla birlikte görüldükleri sahneler bulunmaktadır.





Ivan'ın Çocukluğu filminde, doğa ve insan arasında benzerlik kurulmaktadır. Bir yandan insanın insanüstü yanını, savaşın insanüstü kahramanlıklara yer vermediğini, göstermek için, diğer yandan insanın hem başkasını, hem de kendi yıkıcı yanını doğa vurgusuyla dile getirmektedir. Ön plana çıkarılan doğanın yaratıcı ve kuşatıcı yanı, insanın yıkıcı yanıyla bir araya getirilmektedir. Ancak filmlerde doğanın gösterilmesi farklı amaçlara da hizmet etmektedir. Örneğin *Hoşçakalın Çocuklar* filminde doğa özgürlüğü oyunu ve çocukluğu anlatmak için kullanılmışken, *Ivan'ın Çocukluğu* filminde Ivan'a savaşı hatırlatmaktadır. Göl ve ormanlık alan onlar için aynı zamanda kamuflaj etkisi nedeniyle doğaya sığınma, kaçış, şiddet ve yıkım anlamlarını yüklenmektedir.

Yasak Oyunlar, *Ivan'ın Çocukluğu* ve *Hoşçakalın Çocuklar* filmlerinde çocuklar hayvanlarla yakın ilişki içerisindeydir. Her üç filmde de çocuklar varlık olarak doğaya aitmişçesine yaşarlar. Ivan, Nazilerden kaçarken doğaya yaklaşır. *Yasak Oyunlar* filminde Poulette köpeğini öldüğü halde elinden bırakmaz. Çiftlikte yaşadıkları Mitchel ile birlikte genellikle doğada oyun oynarken gösterilirler. Ivan'ın kaçışı, onun doğaya yaklaşmasına neden olurken, Poulette ve Julianne ve Jean'ın doğayı oyun alanı ve özgürlük olarak algıladıkları görülmektedir. Kamuflaj etkisiyle ormanlar ve doğanın çocukları koruyucu ve onlara özgürlük veren olarak kurgulandığı görülmektedir.

3.3.2.2. Hayvanlar

Deleuze, insanların hayvanlarla insana ait olmayan, hayvana ait bir tür ilişki geliştirdiğini belirtmektedir. Çocuklar, bir kedi veya köpek ile insani bir ilişkiden çok, çocukça kendi doğalarına uygun bir tür ilişki geliştirmektedir. Bu oluşan yeni ilişki hayvanın ve çocuğun doğasının birbirine yakınlığını göstermektedir. Öncelikle her ikisi de konuşmadan deneyimleyerek varlıklarını sürdürmektedirler. Üstelik her ikisinin saf ve doğal oldukları gibi bağımsız ve özgür doğaları vardır. Bu benzerlik onları birbirine yakınlaştırmaktadır. Çünkü çocukların ilişkisi onlarla yetişkinlerinki gibi bir taklide ya da insani bir ilişkiye dayanmaz. Onların ilişkisi varoluşları doğrultusunda zaten birbirine yakındır. Bu nedenle filmlerde çocuk ve hayvanın bir arada gösterilmesinin böyle bir temele dayanmakta olduğunu düşünmek mümkündür. Sözgelimi birçok filmde hayvanların ve çocukların bir tür “dostluk” ilişkisiyle biraradalık yaşadıkları görülmektedir.

Teneke Trampet filminde Oskar hayvanların öldürülmesine tanık olmaktadır. Bu öldürme eyleminin amacı, hayvanların besin olarak kullanılmasıdır. Oskar arkadaşlarının yaptığı canlı kurbağa çorbasını içmek istemez. Arkadaşları zorlayınca kusar. Filmde, Oskar'ın yeteneği ve davranışının abartılması, kültürün ve toplumun savaş zamanı birey üzerindeki etkisini onların dünyayı nasıl algıladıklarını kendi diliyle anlatmaktadır. Örneğin filmde Oskar'ın doğum anı öznel kamera ile ters bir şekilde gösterilmiştir. Nitekim bu terslik ilk olarak Oskar'ın merdivenden düştükten sonra bir daha hiç büyümemesi ile başlamaktadır. Film Nasyonel Sosyalist Parti'nin kimlik üzerinde kurmaya çalıştığı baskının bireyin üzerinde yarattığı etkileri anlatmak istemektedir. Annesinin günah çıkarmak için girdiği kilisede Meryem'in kucağındaki bebek İsa'nın eline kendi trampetini tutuşturur. “Hadi çabuk ol” diyerek çalmasını ister. Oskar tıpkı Nazilere katılan bandocu çocuklar gibi trampet çalar. Bunu, faşizmin kültürel ve toplumsal değişimlerine tepki göstermek amacıyla yapar. Nazi yanlısı baba, balık avına gittikleri sırada denizden büyük bir atın kafasını yakalayarak ağzından küçük onlarca yılan balığı çıkarır. Annenin bu görüntü karşısında midesi bulanır ve kusar. Oskar da aynı şekilde yemeyi reddeder. Küçük

yılan balıkları sürüsü, uyuşturulan Alman halkı olarak görülebilir. Bu filmde çocuk ve hayvan yakınlığı anlatılmaz. Bunun yerine hayvanlar metaforik olarak kullanılır. Hayvanlar, Alman toplumu ile bir paralellik yaratmak için kullanılır. Filmde Alman halkı, Hitler'i iktidara getiren ve sessiz kalan olarak betimlenerek, onların karşısında mide bulantısı yaşatmaktadır.



Resim 6: *Teneke Trampet* filminde Oskar ve babası akşam yemeğini hazırlamaktadır.

Saldırı filminde ise, on iki yaşında bir çocuk olan Anton Steenwijk, ölü kuşları gömerek mezarlık yapmaktadır. Bu mezarlığı kazarak bir kavanoz içerisinde biriktirdiği solucanları buraya gömmektedir. Anlatı içerisinde önemli bir yere sahip olmasa da bu sahne çocukların ve hayvanların yakınlığına dair önemli ve genel bir ayrıntıdır.

Michael Haneke'nin çektiği *Beyaz Bant*, filminde çocukların babaları tarafından şiddete maruz kaldıkları görülmektedir. Çocuklar kendi gördükleri şiddeti, hayvanlara da uygularlar. Papaz'ın masasına makaslanmış bir kuş bırakırlar. Benzer şekilde Haneke'nin çektiği *Saklı* filminde çocuğun kin ve nefret nedeniyle horozun kafasını kestiği görülmektedir. Çocuklar ve hayvanların aralarında sevgi ilişkisi olduğu kadar şiddete yönelik bir ilişki olduğu da açıktır.

Yasak Oyunlar filminde çocukların hayvanlarla dostluk kurdukları görülmektedir. Özellikle Poulette köpeği öldüğünde bile onu elinden bırakmamıştır.

Bu dostluk ilişkisi onların büyüklerin dünyasına katılmaktan çekindiklerini, hem de yalnız olduklarının birer göstergesidir. Bu doğrultuda, Ulus Baker'in Spinoza'nın "duygular" kavramını açıklarken belirttiği gibi, insan kendisine benzerlik taşıdığı ölçüde, ölüm ve sevgi gibi duygular bedenimizi farklı derecelerde etkilemektedir. Bu aynı zamanda bir "imajlar öğretisi"dir. Örneğin, bir köpeğin ya da kedinin ölümü bir insanın ölümünden daha az etki gücüne sahiptir. Bir böceğin ölümü ise bir köpeğin ölümünden daha az etkiye sahiptir (2011: 27). Kendi bedenimize yakınlığı ölçüsünde duygunun şiddeti de değişmektedir. *Yasak Oyunlar* filmin de, öldürmenin bir oyuna dönüşmesi ve çocukların bir hayvanı öldürmesi bu görüşe dayanmaktadır.

3.3.2.3.Oyun

Oyun; filmlerde kimi zaman çocukluğun özlem çektiği bir olgu olarak temsil edilmekte, kimi zaman da; gerçek anlamıyla savaşın bir oyuna dönüştüğü görülmektedir. Oyun çocuğun ruhunun ihtiyaç duyduğu bir şeydir.

Yasak Oyunlar, filminde küçük orta sınıf kentli bir Fransız kız olan Poulette anne ve babasını hava saldırısında kaybeder. Poulette, anne ve babasının yanındayken onların öldüğünü bile tam olarak anlamadan, köpeğinin hareket etmemesine odaklanır. Poulette, ölümün ne olduğuna dair bir düşüncesi oluşamayacak kadar küçük yaştadır. Köyde ailesiyle yaşayan ve ondan birkaç yaş büyük olan Mitchel'in onu bulması ve evine almasıyla aralarında dostluk başlar. İkisi arasında belirgin sınıf farkı olmasına rağmen dostluklarında bu fark hissedilmez. Poulette Mitchel'e ölümün ne olduğunu sorar ve köpeği için mezar yapmak istediğini söyler. Daha sonra "mezar yapmak" ikisi için de bir oyuna dönüşür. Yalnızca mezar yapabilmek için küçük hayvanları öldürmeye ve kilise ve eski mezarlıklardan haç çalmaya başlarlar. Böylelikle ölüm ve öldürme kavramlarının imgesi değişime uğrar. Çünkü o kavramların öznesi "çocuk"tur.



Resim 7: *Yasak Oyunlar* filminde Poulette ve Mitchel hayvanlar için mezarlık yaparlar.

Büyük Defter filmindeki ikiz kardeşlerin kendi aralarında yarattıkları oyun, savaşın gerçekliğini yansıtmaktadır. İkizler dışarıda ve evde sürekli şiddet gördükleri için, önce birbirlerine vururlar ve sonra bunu oyuna dönüştürürler. Savaş ve top seslerine alışmak için, biri kör diğeri sağır taklidi yaparlar. Açlığa dayanabilmek için günlerce yemek yemezler. Onların şiddete dayandıkları ve öldürmeye alıştıkları sürece yaşama şansları vardır. Bu oyunu; açlığı, soğuğu ve şiddeti yenmek için oynamaktadırlar. Kısacası; savaşın sonuçlarını oyuna çevirerek hayatta kalabileceklerine inanırlar. Filmde Nazi subayı ikizlerin kemerle birbirlerine vurduklarını görür ve daha sonra ikizlerin bedenlerini terbiye etmek istediklerini şiddete ve soğuğu yenmeye çalıştıklarını söylemeleri üzerine onlara hayran kaldığını belirtir. Aslında ikizler kendileri bile farkında olmadan, hayatta kalabilmenin yolunu keşfetmişlerdir. Oyunu, Nazi ilkelerinden farklı olmayan kendi koydukları hayatta kalma kurallarına dönüştürüler.



Resim 8: *Büyük Defter* filminde ikiz kardeşler birbirlerine şiddet uygulamaktadırlar.

Büyük Defter filminde ikizlerin oynadıkları şiddete dayanma oyunları onları gittikçe acımasız yapmaktadır. Önce böcekleri, balıkları, kelebekleri ve kurbağaları vahşice öldürürler. Daha sonra Nazi yanlısı bir kızın ölümüne sebep olurlar. Filmde ikizlerin etrafındaki herkes teker teker ölmektedir. Arkadaş oldukları Yahudi kız, büyük anneleri ve son olarak anneleri ölmüştür. İkizler savaşı tam olarak bir deneyime dönüştürmüştür. Onlar sokakta dolaşan ve yalnızca gözleyen Poulette, Mitchel ya da Oskar gibi izlenimci karakterler değildir. İkizler savaşı Ivan gibi deneyime ve harekete dönüştürmektedir.

Ivan'ın Çocukluğu filminde ise Ivan'a ancak rüyalarında geçmişi anımsarken yer verilir. Plajda top oynadıkları zamanı Ivan hiçbir şekilde unutmamaktadır. Oyun, bu filmde çocuğun özlemi olarak yer alır. Normal koşullarda her çocuğun yaşitlarıyla birlikte oynadığı oyun burada geçmişe duyulan özleme dönüşmektedir. Sonuçta oyun, aynı zamanda bir deneyim biçimidir. Savaşın koşulları altında “özlem” duyulan bir şeydir. Filmlerde oyun teması, bir deneyim biçiminden ayrı olarak çocuğun toplumsal cinsiyeti olarak normalleşmesinin bir göstergesi olarak da görülmektedir.

3.3.2.4. “Keder ve Acıma”¹⁴

Freud *Yas ve Melankoli* (1917) adlı makalesinde, melankoliyi egonun kaybı olarak açıklarken, egonun da vicdan kaybıyla karşı karşıya kaldığını belirtmektedir. Melankolik durumlarda bilinçdışı bir kayıp söz konusudur. Üzüntü içselleşmiştir. Freud’a göre melankolinin üç ön koşulu bulunmaktadır. İlki, nesnenin yitimidir ki kişi kaybettiği şeyi içselleştirerek nesneleştirmiştir. İkincisi, benzerlik (ambivalans) tır. Kaybedilen şey kişiye yakın ya da benzerdir. Üçüncüsü ise, libidonun egoya karşı koruyucu bir dürtü geliştirmesiyle ortaya çıkmaktadır. Freud, ilk ikisinin ölümden sonra benzerlikten kaynaklı olarak kendini suçlamalarda görüldüğünü belirtmektedir; kişi bu yolla kendisini korumaktadır.

Bu doğrultuda *Ivan’ın Çocukluğu* filminde Ivan annesini öldürenlerden intikam almak istemektedir. Öç duygusu Ivan’ı kedere sürüklemiştir. Onun yaşadığı üzüntü ve kederin içselleşip, melankolik duruma dönüştüğü gözlemlenmektedir. Savaşa tanık olduğu ölçüde içindeki inançsızlık, keder, hüznün ve umutsuzluk onun varoluşunun bir parçası olmuştur.

Hüznün, keder ve acıma duyguları savaşı anlatan filmlerin hepsinde ortak bir temadır. Ancak bu imgeler filmin gerçekliği ve filmin gerçeğe yaklaşımı doğrultusunda farklılık göstermektedir. Gerçeklik ve hakikat arasında fark bulunmaktadır. Filmin hakiki olanı aktarması güçtür. Çünkü hakikat olgusal gerçekliğe dayanmaktadır. Filmler ise, filmsel gerçeği yaratmaktadır. Filmsel gerçek, hakikate dayanmayabilir. Baudrillard, imgeyi tarihselleştirirken gerçekliğin farklı algılanış ya da görünüşlerini de kategorilendirmektedir. Söz gelimi imgenin gerçekliği maskeleyi önermesini, faşizm sonrası gerçekliğin krize girmesi ile açıklamak mümkündür. Bu kriz ideolojik bir kriz olmakla birlikte, bir kaçış ve gizlenmeye de işaret etmektedir. Gerçeklikten kaçış, onun felaketi temsil ettiği ölçüde meşrulaşır. Çünkü İkinci Dünya Savaşı her türlü temsili imkânsız kılan bir felakete işaret etmektedir. Gerçekliğin bir krizi olarak, *Teneke Trampet* filminde Oskar’ın büyümeyi şiddetle reddetmesi ve bu reddedişle birlikte gerçekten fiziksel

¹⁴ Marcel Ophüls’in 1969 yılında çektiği aynı adlı belgesel filmi vardır. Orijinal adı “Le Chagrin Et La Pitie”dir. Film Fransız toplumunun işgalden sonraki Alman etkisini araştıran bir dizi röportajdan oluşmaktadır.

olarak küçük kalması örnek olarak gösterilebilir. Ancak her filmin gerçekliği algılaması ve bunu imgelerle yansıtması farklıdır. Sonuç olarak filmler, savaşa yaklaşımlarını farklı temalarla anlatmaya çalışmıştır.

Bu görüşler doğrultusunda, *Chaiers du Cinema (Sinemanın Kalemi)* dergisinin eleştirmenlerinden Sergey Daney, Fransa’da film yapımcılarının 1940-1942 yılları arasında Vichy hükümetinin politikalarını filme almadıklarını belirtir. Bu nedenle günümüzde çekilen savaş temalı filmlerin elli yıl sonraki görevleri, filmlerle hayal kurmak değil, bugünün iyi insan portresini çizmek olmuştur. Daney, *Hoşçakalın Çocuklar* filmini bu duruma örnek göstermektedir.¹⁵

3.3.3. Araştırmanın Yöntemi, Amacı ve Kapsamı

3.3.3.1. Araştırmanın Yöntemi

Savaşa tanıklığın anlatıya dayandığı belgesel filmler ve tanıklığı imgeler yoluyla anlatan kurmaca filmler bulunmaktadır. Ancak bu tezde, tanıklığın doğası gereği temsili olduğu varsayımıyla, yine temsili olan imgeler üzerinden anlatılan kurmaca filmler ele alınmaktadır. Çalışmada; kurmaca filmlerin savaşı ve tanıklığı oluşturan imgeleri çocuklar aracılığıyla nasıl aktardığına odaklanılacaktır. Bu doğrultuda *Almanya Sıfır Yılı* ve *Kapo* filmlerinin karşılaştırılmasından yararlanılmaktadır.

Filmlerin analizi eleştirel söylem analizine dayanmaktadır. Eleştirel söylem analizi, iktidar ilişkileri, ideoloji, cinsiyet ve kimlik gibi toplumsal nosyonların dil yardımıyla topluma nasıl yayıldığı üzerine düşünülmektedir (Dijk, 2016). Potter ve Wetherell’e göre söylem analizi, söylemin ideolojik göndermelerini incelemektedir.

¹⁵ Ancak burada Daney’in ifade ettiğinden farklı olarak Jean Pierre Mellville’in Joseph Kessel’in romanından uyarladığı *L’armée des Ombres (Gölgeler Ordusu, 1969)* filmi Fransa’nın Alman işgaline karşı direnişini arttırmaktadır. Ancak bu direniş, geçmişini güzel hatırlamak veya Fransa’nın bir özrü değildir. Başka bir deyişle direniş, bir film kahramanı yaratmaz. Film, direnişi örgüt içi ilişkileri direnişin doğası bağlamında anlatmaktadır. Bu anlamda sözü geçen *Hoşçakalın Çocuklar* filminden farklıdır. Dolayısıyla sinema bugüne ait bir sanattır. Filmler bugünün bakış açısını yansıtmaktadır. Bugünün bakış açısıyla o döneme bakılmış ve temalar bu bakış açısına göre şekillenmiştir.

Buna göre söylem analizi yöntemi, gündelik hayatın içerisindeki söylemlerin ideolojiyi nasıl etkilediğini ve nasıl yeniden ürettiğini araştırmaktadır (akt. Çelik ve Ekşi, 2013: 107). Eleştirel söylem analizi metinlerin üretildikleri ve tüketildikleri toplumsal ve kültürel olaylar ile söylem arasında nedensel bir bağ kurmaktadır. Sarlo'ya göre tanıklık aynı zamanda bir ikna retoriğidir. Bu nedenle tanıklık anlatıları aynı zamanda bir söylemdir (2012: 43). Dolayısıyla bu yöntemle incelenen *Kapo* ve *Almanya Sıfır Yılı* filmlerinde özel hayatın siyasallaşmasında, ideolojinin kişisel olanı nasıl şekillendirdiği üzerinde durulacaktır. Bunun yansısı, filmler aracılığıyla ortaya çıkan yeni kavramlar ile film arasındaki ilişki filmin felsefi bir düzleme taşınmasına izin vermektedir. Bu nedenle, bu tez çalışmasında ele alınan filmlerin yarattığı somut imgelerin soyut etkisi, felsefe ve sinema yakınlığından doğmuş bazı kavramlar aracılığıyla aranacaktır.

Söylem, belirli bir ideolojiyi içeren bir anlatıdır. İdeoloji anlatının içerisine dil aracılığıyla yerleşmektedir. Filmlerde bu ideolojinin hikaye ve karakter üzerinden somutlaştırıldığı görülmektedir. Bu ideolojik görüş aynı zamanda filmin bakış açısını oluşturmaktadır. Filmin karakterler aracılığıyla yeni imgeler üretmesi, bu imgelerin üretildiği bağlamlara ulaşmak, farklı metinlere referans vermeyi gerektirmektedir. Bu amaç doğrultusunda araştırmada; eleştirel söylem analizi yöntemi tercih edilmektedir. Eleştirel söylem çözümlemesi pozitivist sonuçlar yerine metinlerarası bağlamlar üzerinde düşünmeyi muhakeme yapmayı gerektirmektedir. Bu araştırmadaki eleştirelilik öznel olduğu gibi, filmlerin incelenmesine yardımcı olabilecek kuramsal alt yapıya da dayanmaktadır.

Eleştirel söylem analizi yönteminin yansısı, anlam bilimsel (semantik) yöntem, teze felsefi açıdan yararlı bir zemin sunmaktadır. Deleuze'ün kavramlarını inşa ederken yaptığından çok da farklı olmayan anlambilimsel yöntemle, filmler felsefi düzlemde anlamsal olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle filmlerde yer alan kavramlar ve bunların filmsel anlamı, filmleri zaman zaman anlambilimsel yöntemle incelemeyi gerektirmektedir. Bu doğrultuda *Kapo* ve *Almanya Sıfır Yılı* filmlerinde “zaman-imge”, “hareket-imge”, “herhangi anlar”, “ayrıcalıklı anlar”, “film-düşünce”,

“film-zihin” gibi filmleri felsefi düzlemde sorgulamamızı sağlayan kavramlar ele alınmaktadır.

Kapo ve Almanya Sıfır Yılı filmlerinin konusu, anlatısı, mekân ve karakterleri göz önünde bulundurularak; savaşın temsili ve film anlatısı ile olan ilişkisi, eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmektedir. Filmler, söylemi oluşturan öğeler belirlenerek ve bunların felsefi bağlamları doğrultusunda analiz edilmektedir. Seçilen bu öğeleri ise, anlatının oluşumunda filmde öne çıkan olaylar belirlemektedir.

3.3.3.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı, savaş ve çocuk kavramlarının hangi imgelerle yaratıldığını ve egemen ideolojinin bu imgeleri nasıl şekillendirdiğini araştırmaktır. Burada egemen ideolojiden kastedilen, ana akım sinema ve bu sinema anlayışının nasıl değişip dönüştüğüdür. Bu filmlerin incelenmesi, egemen ideolojinin insan hayatını, kültürel ve toplumsal olarak, nasıl şekillendirdiğinin farkına varılması açısından önem taşımaktadır. Bu farkındalık aynı zamanda gündelik hayatta içselleştirilen davranış ve tutumları da kapsamaktadır. Eleştirel söylem analizi yöntemiyle bu çalışmada incelenen filmlerde, çocukların savaşa tanık olma imgesinin filmin anlatısında nasıl yer bulduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Savaşın bir travma olarak çocukta yarattığı etkinin “psikolojik veya göstergebilimsel” analizinden ziyade, sinemanın çocuklar aracılığıyla yarattığı savaşa tanıklık anlatısının “tarihsel ve politik” analizini ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

3.3.3.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Zamana dayalı sinemada anlatının çocukların tanıklık edimine bağlı olarak geliştiği görülmektedir. Buradan yola çıkılarak, yalnızca çocukların savaşa “tanık

olma” pratiklerine değil, aynı zamanda savaşı deneyimlerken yaratılan diğer imgelere de değinilecektir.

Filmler seçilirken çocukların anlatının merkezi ekseninde olmasına dikkat edilmiştir. *Almanya Sıfır Yılı* filmi savaşın sonrasına yıkık Berlin kentine tanıklık ederken, *Kapo* filmi Polonya’da Nazi toplama kampında geçmektedir. Bu farklılık, araştırmaya detay ve eleştiri katarak karşılaştırma imkânı sunmaktadır.

Tezde tercih edilmeyen göstergebilimsel yöntem, rasyonel anlamı yaratmaya ve imajları algı-etki yönelimli yorumlamaya dayanmaktadır. Göstergebilim, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu ve izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklama amacı taşımaktadır. Göstergebilime dayalı analiz, yaratılan imgenin tekilleşmesine, genelleştirilmesine ve kapsayıcı bir anlamın ortaya çıkarılmasına dayanmaktadır (Atam, 2010: xxx-xxxi). Böylece tekil imgenin varoluşsal özellikleri içerisindeki çokluklar, tek bir anlama indirgenmektedir. Bu tezde dikey ve hiyerarşik bir düşünme yöntemi yerine, imge içerisinde çokluk ve oluşları görebilmemizi sağlayan eleştirel yöntem tercih edilmiştir. Bu bağlamda tanıklık kavramının ve savaş deneyiminin, filmsel anlatı içerisinde nasıl kurulduğu araştırmanın temel sorusudur.

Nihayetinde tüm filmler belirli bir kanaati ve düşünceyi içerdiği için politiktir. Ancak toplama kamplarının sinemada gösterimi ve sinemada ortaya çıkan akımlar daha baştan konusu gereği siyasal olanı sinemaya taşımaktadır. Dolayısıyla yeni gerçekçilerin duygusal ama politik anlatısı, araştırmanın bu tür bir analize doğru ilerlemesine neden olmuştur. Tezde ele alınan İtalyan Yeni Gerçekçi akımın örneği olan *Almanya Sıfır Yılı* filminin ve herhangi bir akıma ait olmayan *Kapo* filminin psikolojik analiz yerine, savaşın yarattığı toplumsal soysal ve ekonomik değişimlerin analizine doğru yöneldikleri görülmektedir. Kolker’in belirttiği gibi, Avrupalı yönetmenler genellikle “orta sınıf entellektüeli”ydiler. Dolayısıyla kendi sınıflarını daha iyi tanırları için bu filmlerde işçi sınıfının sorunlarına orta sınıf bakış açısının yansıdığını görmek mümkündür (2010: 235-236).

Yukarıda sıralanan nedenlerle araştırmada psikolojik ve göstergebilimsel bir analiz yerine, çocuğun yarattığı imgenin politik ve felsefi bir analizi yapılmaktadır.

Film analizleri yapılırken iktidar kavramını teorilerinin merkezine koyan Foucault ve Agamben'den yararlanılmıştır. Ancak Agamben biyopolitik kavramını açıklarken Foucault'dan farklı olarak, toplama kamplarını temel alan bir analiz sunmuş ve tanıklık kavramını tartışmaya açmıştır. Bu nedenle bu çalışmada ağırlıklı olarak Agamben'in görüşlerine yer verilmektedir.

3.3.4. Kapo (1960)¹⁶

Kapo; idari görevler üstlenen Nazi toplama kampı mahkûmu demektir (Amery, 2015: 16). Nazi toplama kampında Gestapo'nun mahkûmlar arasından seçip görevlendirdiği ve karşılığında diğer mahkûmlara göre kısmen daha iyi koşullarda yaşayan kimselerdir. Terim, İtalyanca'dır. Ancak İtalyanca'dan farklı olarak Fransızlar'ın benimsediği şekilde son hecenin vurgulanması, Gillo Pontecorvo'nun yönettiği bu filmle yaygınlaşmıştır (Levi, 2015: 48).

Cineaste dergisinde yayımlanan Edward Said'in Pontecorvo'yla gerçekleştirdiği röportajda; *Kapo* ve diğer filmlerinin de senaristi, aynı zamanda Pontecorvo'nun İtalyan Komünist Parti'sinden arkadaşı olan Franco Solinas ile her zaman aynı politik görüşe sahip olduğunu ancak zaman zaman bazı anlaşmazlıklarda yaşadığını belirtir. *Kapo* filminin senaryosunu yazmak için uzak bir kasabada geçirdikleri birkaç günün sonunda Solinas filmde kadın karakter ve gardiyan (filmde esir bir Rus askerdir) arasında bir aşk ilişkisinin yaşanmasını önerir. Pontecorvo, sert bir şekilde itiraz eder ve kavga ederek ayrılırlar. On beş gün sonra yeniden karşılaştıklarında Pontecorvo Solinas'a haklı olduğunu, aradaki bu aşk ilişkisinin olmadığı takdirde filmin görüntülerine katlanmanın ve hikayenin ilerlemesinin güç olacağını söyler (2000: 25). Buradan da anlaşılacağı üzere, kurmaca filmler, yalnızca çıplak ve acımasız gerçekliği göstermez, hikayeyi aynı zamanda kendi film diline uyarlayarak yaratmak istediği etki doğrultusunda dönüştürür. Pontecorvo, bu

¹⁶ Norbert Elias, *Kapo* ve diğer muhafızları, Alman toplumunda bulunan *Radfahrer* "bisikletçi" tanımına benzetir. "Bisikletçinin öne eğilip aşağıdakileri ezerken kendi sırtının da başkaları tarafından ezilmesi" benzetmesine dayanmaktadır (akt. Berktaş, 2012: 101). Kapolar zalim ve despot davranışlarıyla bilinmektedir. Kapoların öldürmeye varan şiddet kullanma yetkileri bulunmaktadır. Filmin adı da buradan gelmektedir.

duygusal ilişki olmadığı takdirde izleyiciyi etkilemeyeceğini düşünür. Pontecorvo bu yolla, çıplak ve acımasız gerçekliğin içerisine aşk ve sevgi gibi duygusal bir ilişki katarak, filmin acımasız ve sert görüntülerini katlanır duruma getirdiğini düşünmektedir. Pontecorvo, toplama kampındaki yaratılan imgelerin etkisini arttırmak için, kurgunun gücünden fazlasıyla yararlanmıştır. Üstelik bunu estetik bir kaygı ile gerçekleştirmektedir. Yönetmenin Cezayir bağımsızlık savaşından beş yıl sonra çektiği *La Battaglia Di Algeri (Cezayir Bağımsızlık Savaşı, 1966)* filmi benzer özelliklere sahip olmakla birlikte biçim bakımından farklılıklar göstermektedir. Yönetmen, bu filmde güzel olanı göstermek yerine gerçeğe yaklaştıkça onun sert, acımasız ve kötücül yönünü göstermektedir. Yakın tarihli bu iki film yönetmenin gerçekliğe yaklaşımı açısından farklılık göstermektedir. Pontecorvo'yla yapılan bir başka röportajda yönetmen bu düşüncelerle düştüğü hatayı itiraf etmektedir. Röportajda, *Kapo* filminde kitle iletişim araçlarıyla televizyonla izleyiciye ulaşan görüntülerle insanların çoğunluğunun bildiği hakikati yeniden yaratmak istediklerini belirtir. Televizyonda aktarılan görüntülerde çeşitli mercekler kullanıyorlar, çünkü eğer bir yangın varsa veya çekim yapmak için mümkün olduğunca olayın geçtiği yerden uzak durursak; teleobjektif lense ihtiyaç duyulur. Pontecorvo için burada problem olan, haber fotoğraflarına benzeyen ve gerçekliği tüm çirkinliği ile gösteren sahneler yaratmaktır. Bu iki farklı anlatı yapısına tekabül ettiği için probleme dönüşmektedir. Ancak Pontecorvo, *Cezayir Bağımsızlık Savaşı* fminde bunun başarıldığını ancak *Kapo*'da daha az başarabildiklerini belirtir (Mellen & Pontecorvo, 1972: 7). Bu, filmi için açıkça bir itirafır.

3.3.4.1. Filmin Konusu ve Bakış Açısı

Film Fransız Yahudi bir ailenin Auschwitz¹⁷toplama kampına gönderilişini ve burada yaşadıklarını anlatmaktadır. Filmin açılış sahnesi, Edith'in piyano çaldığı özel dersıyla başlamaktadır. Bir sonraki sahnede Edith'in mutlu bir şekilde Paris sokaklarında evine giderken gösterilir. Yalnızca bu iki görüntüyle Edith'in iyi

¹⁷ Auschwitz toplama kampının apolitik Yahudiler ve siyasi tutuklu olarak Polonyalılar için kurulduğu bilinmektedir (Amery, 2015: 19). Nitekim, Edith de burada gaz odasına gönderilmekten kurtulmak için Fransız bir hırsızın yerine geçerek, onun giysilerini ve kimliğini kullanır.

eğitimli burjuva “modern” bir ailenin kızı olduğu anlaşılmaktadır. Film de bu sebeple “modern aile” kavramının ortaya çıktığı büyük şehrin bir sembolü olarak Paris’te geçmektedir. Filmin dili İtalyanca’dır. Ancak filmin başında Edith’in belirttiği gibi aile, Paris güvende olduğu için İtalya’dan kaçıp buraya yerleşmiştir. Filmin yönetmeni Gillo Pontecorvo İtalyan’dır. İtalya’da savaşı deneyimlemiş biri olması film yaratılırken göz önünde bulundurulması gereken bir husustur.

Gerçek adı Edith olan Yahudi kız piyano dersinden dönerken anne ve babasıyla birlikte birçok Yahudinin toplandığını görür ve kimliğini saklamak yerine ailesinin yanına koşarak onlarla birlikte sınır dışı edilir. Edith’in anne ve babası kampa geldikleri ilk gün gaz odalarına gönderilir. Edith buna tanık olarak kendisinin de ölmesinden çok korkar. Edith’e gaz odasından kurtulması için, görevli bir mahkûm tarafından ölen bir Fransız’ın kimliği ve giysileri verilir. Adı Nicola olarak değiştirilir. Bu süreçten sonra izleyici on dört yaşında kültürlü ve akıllı olduğu izlenimi yaratılmış Edith’in zor koşullarda altında gösterdiği davranışlara direnişine ve değişimine tanık olur. Filmin başında Edith’in piyano dersi almasıyla başlayan ve onu takip eden sahneler dışında, aile içerisindeki tutumu veya ailesiyle olan ilişkisi ile ilgili olarak herhangi bir duruma yer verilmez.

Film Nicole’ün kamptaki iki yılını anlatmaktadır. İzleyici, Nicole’ün çocukluğuna şahit olmadan yalnızca kampta geçirdiği iki yılına ve bu süre içerisinde karakterindeki dönüşüme odaklanmaktadır. Bu anlamda filmde çocuk olarak savaşa tanıklığı klasik bir anlatı takip etmektedir. Bu anlatı, kesmelerle hareket ve öykü odaklı ilerlemektedir. Film klasik anlatı doğrultusunda ilerlemektedir.

Daniel Frampton, *Filmozofi* kitabında, “sinemanın dolaylı bir iletişim aracı olarak mesaj verme amacı olabileceğini, ancak mutlaka bir “göndericiye” ihtiyaç duyulmadığını belirtmektedir. Bu gönderici veya anlatıcı filmin anlatısına göre değişkenlik göstermektedir. Bu anlatıcı filmde otoritesini göstermek yerine, filmin bir üslup biçimi olarak karşımıza çıkmalıdır (Bordwell’den akt. Frampton, 2013: 60). Filmin bakış açısı ve çekim teknikleri göz önünde bulundurulduğunda, tarafsız gözlemci bakış açısından öznele doğru bir eğilim gözlenmektedir. Bu filmde omuz ve takip kamerası her ne kadar gerçekçi bir anlatım katsa da, hemen ardından gelen

kesme geçişler ve Edith'in masumiyetini ortaya koymaya çalışan hızlı ve ani gösterilen yakın planlar, izleyici üzerinde baskıya neden olmaktadır.

Bataille'ın düşüncesiyle İkinci Dünya Savaşı filmlerini ele alırsak eğer; bu filmlerde işkencecinin sadist, acımasız ve haklı dili yerine, genellikle yapılan bu işin bir görev olduğuna dair gerekçe gösteren iktidarın dilinin kullanıldığı görülecektir.

“Genel kural olarak, cellat, kurulu bir iktidar adına uyguladığı şiddetin dilini kullanmaz; onu açıkça bağışlayan, doğrulayan ve ona bu işte yetiştirilmiş olmanın gerekçesini veren iktidarın dilini kullanır...” (akt Bonitzer, 1995: 95).

Bataille'ın bakış açısı dikkate alındığında, neredeyse tüm toplama kampı filmleri iktidarın yani, celladın açısından konuyu ele almaktadır. *Kapo* filminde bakıldığında Nicole'ü iş birliği yaptığı için ve kendisi gibi olanların karşısına aldığı güçlü olan tarafta yer aldığı için hiçbir şekilde suçlamayız. Film kendi bakış açısı doğrultusunda izleyiciyi Nicole'ün bunları yalnızca “hayatta kalabilmek” için yaptığına kolaylıkla ikna eder.

Kapo filminde bu durumu Nicole karakterinde görmekteyiz. O suçlu bir cellattır. Ancak filmde Nicole'ün bu işi yapmak zorunda olduğu nedenleri ile birlikte yaratılmaktadır. İktidar ve hazzın faşizmle birleşen yanı, her ikisinin de travmatik bir senaryoyla çekilen bir film aracılığıyla “*kitlelerin imgeselini çökeltmek*” ve burjuva liberalizmini yeniden canlandırmaktadır. Bonitzer'e göre aslında burjuva sinemasının görevi de budur. Liberal toplumun ortalama öznesinin imgeselini allayıp pullayarak sömürmektedir. Böylece sinema “... *burjuva simgesinin deliğini imgesel bir anlatıyla tıkar; söz konusu delik ise gerçekte şiddetin artmasının beslediği mitlerle büyümektedir*” (Bonitzer, 1995: 95-96). Bu bakış açısına göre *Kapo* tam olarak böyle bir filmidir. Burjuva imgeselinin mitselleşmesi için sinemanın tüm olanaklarını kullanmaktadır.

3.3.4.2. Heterotopik Alanlar Olarak Toplama Kampları

Nicole'ün kamptaki tek amacı hayatta kalmaktır. İzleyici onun acımasız bir yola kurban olarak olarak değil, bizzat zalim bir özne olarak savaşa tanıklığını izlemektedir. Toplama kampında yaşayan diğer insanlardan farklı olarak kampın kurallarını içselleştirerek buradaki gündelik yaşama uyum sağladığı görülmektedir. Öyle ki hayatta kalmak adına burada Kapo'luk görevini kabul eder. Kapo, gardiyanlara benzemekte ve mahkûmlar arasından seçilmektedir. Adorno'nun da belirttiği gibi, *“Toplama kamplarının tekniği, mahpusları gardiyanlarına benzetmek, maktulleri katil gibi yapmaktır.”* (2000: 67).

Nazi kamplarının diğer kamplardan farklı bir yapıda olduğu görülmektedir. Modern disiplin toplumunda iktidar görünmez bir şekilde işlemektedir. Sofsky'ye göre cezalandırıcı ve disipliner iktidar modelinden farklı olarak toplama kampındaki iktidar, disiplinden ziyade, “insanın dünyayla ilişki kurduğu, zaman, uzam, kendilik gibi kategorileri”ni dönüştürerek *“mutlak bir belirsizlik evreni”* yaratmaktadır. Bu belirsizlik ilkesi, nazi toplama kamplarını diğer kamplardan ayırmaktadır (akt, Birdal, 2013: 3). Bu belirsizliğin savaşın ardından toplumsal, kültürel ve ekonomik hayata ve iktidar ilişkilerine yansıdığı görülmektedir. Sinema ise, bu belirsizliği kendi lehine çevirerek yeni bir gerçeklik yaratmıştır. Ancak *Kapo* filmine bakıldığında, filmin genelinde toplama kampında geçmesine rağmen belirsizlik değil, aksine kesin ve klişe olan yargılar ve imgeleri görmekteyiz. Toplama kampları ile ilgili olarak okuduğumuz dinlediğimiz ve öğrendiğimiz şeylerin hepsini duygusal bir etki amaçlı bir arada görmekteyiz. Dolayısıyla belirsizlik ilkesi yarattığını düşündüğümüz toplama kampları, dünya ile kurulan zamansal ve varoluşsal ilişkiyi değiştirmekte ve dönüştürmektedir. Bu filmde bu ilişki, klasik bir anlatı inşa edilerek anlatılmaktadır.

Foucault, kriz heterotopyalarının günümüzde yok olarak yerini, normlara göre sapma olarak nitelendirilen heterotopik alanlara bıraktığını düşünmektedir. Bunların başında hapisahaneler gelmektedir (2014: 297). Hapishaneler, hem disiplin hem de denetim amaçlı oluşturulmuş kurumlardır. Toplumu korumanın yanı sıra, tecrit ettiği kişileri de ıslah etme amacı taşımaktadır. Heterotopya kavramı birçok alanı içinde

barındıran gündelik hayatın sekteye uğradığı, istisnai alanlara karşılık gelmektedir. Hapishaneleri, toplumsal olduğu gibi normların ters yüz edildiği mekânlar olarak görmek mümkündür. Bonitzer’e göre bu yapılar aynı zamanda “*öznenin hasta kimliği altında çocuklaştırıldığı*” baskı alanlarıdır (1995: 145).

Bu bağlamda, yirminci yüzyılın ortasında modernizmin sapması olarak görülen toplama kamplarını, heterotopik alanlar olarak düşünmek mümkündür. Yahudiler kampta toplumdan soyutlanarak tecrit edilmekte ve Alman toplumunun yararına çalıştırılmaktadır. Asıl amaç, saf kan olmayanları, Alman ırkından uzak tutmak ve toplumu onlardan korumaktır.

“Heterotopyalar hem tecrit eder hem de nüfuz edilebilir kılar. Genel olarak, heterotopik bir mevkiye bir değirmene girilir gibi girilmez. Ya orada zorla kalınır; kışlanın, hapishanenin durumu budur ya da kurallara ve arınmalara boyun eğmek gerekir. Oraya ancak belli bir izinle ve belirli davranışları yerine getirdikten sonra girilebilir” (Foucault, 2014: 300).

Toplama kampları; fabrika, hastane, yemekhane, askeri üs gibi birçok farklı alanı bir araya getirerek ve aynı zamanda tecrit edilerek yaratılan alanlardan oluşmaktadır. İstisnai durum yasal olanın içine girmesi nedeniyle artık istisna olmaktan çıkarak normlara uygun bir heterotopik alan yaratmıştır. Buradaki mahkûmlar, kampın kurallarına uydukları sürece hayatta kalabilirler. Amaç, mahkûmları insan statüsünden tamamen çıkararak “çıplak hayata” indirmektedir. Toplama kampındaki mahkûmların ölümleri bile kendilerine ait olmaktan çıkmıştır. Filmde Nicole toplama kampında bu kuralların belirleyicisi olarak görev yapmaktadır. Filmde toplama kampında oyun alanı, yemekhaneler ve çalışma alanları gibi farklı alanlar görülmektedir.

3.3.4.3. Biyo-iktidar Alanları Olarak Toplama Kampları

Foucault, biyo-iktidar ve biyopolitik örneklerinde yirminci yüzyılın ortasında gerçekleşmiş olan Nazi toplama kamplarına analizinde değinmemiştir. Dolayısıyla bu başlıkta Foucault’un iktidar kavramı anlatıldıktan sonra Agamben’in bu konu

üzerine ortaya koyduğu görüşlerine başvurulacak ve aradaki farklar ortaya konulacaktır.

İktidar, Hobbes, Locke'da olduğu gibi toplumsal anlaşmaya dayanması devlete devredilen haklardan biri olarak, devletler arasında imzalanan ve yurttaşların ölümüne veya yaşamına karar verme hakkına ve gücüne sahiptir. Foucault'un belirttiği gibi eski zamanlarda "yaşayabilmek için öldürülme" devletler arasında stratejik bir durumken, günümüzde toplumun biyolojik varlığı hedefine dönüşmüştür. Öldürme amacı olan iktidarın politikası "yaşatma" amacına dönüşmüştür. Modern iktidarın gayesi olarak yaşatmaya yönelik politikalar; ırk, nüfus ve doğum konularını kontrol ederek ve düzenleyerek sağlanmaktadır (2010: 101).

Fransız teorisyen Michel Foucault, iktidarın bedenler üzerindeki tahakkümünü biyo-iktidar olarak tanımlamaktadır. Foucault, 10 Mart 1976 yılında, College de France'da "*Il faut defendre la societe*" (Toplumun Savunulması) konulu dersinde, toplumu savunma konusunu biyo-politik ve soy-bilimsel alana dahil ederek; "*toplumsal savaş düşüncesi içerisinde, tarihsel olandan biyolojik olana doğru yaşanan büyük tersine dönüşüm*" den bahsetmektedir. Foucault bu kavramı genişleterek; 1970-1971 yıllarında "*Bilme İstenci*" üzerine anlattığı derslerinde yeniden ele alarak, biyo-politik kuramların toplum içerisine nasıl entegre olduğunu incelemiştir (2015: 281). Biyo-iktidar, hukuksal egemen iktidardan farklı olarak gündelik hayatın içerisine yerleşir. Bununla birlikte toplum üzerinde herhangi bir baskı ve kısıtlamadan ziyade, halkın onayı ve etkin katılımı ile gerçekleşir. Pasif özneler, daha aktif ve etkin özneler haline gelirken, iktidarın müdahale ve düzenlemelerini meşru kılmasına yardımcı olmaktadır. O halde biyo-iktidar bir "baskı veya zor aygıtı" değildir, hayatın kamusal araçlarla, "yazılı olmayan kurallara" dayanan bir yönetim mekanizmasıdır. Modern insanın canlı varlık olarak hayatının sınırlarıdır (Traverso, 2013: 149-151). Bu aynı zamanda egemenin ayrıcalığının gittikçe azaldığının da göstergesidir.

Foucault biyo-iktidarın birbiriyle ilintili olan iki alanda geliştiğini belirtmektedir. Bunların ilkinin, on yedinci yüzyıl başlarında bedeni bir makine olarak merkeze alan politikalar oluşturmaktadır. Bu, bedenin güçlendirilmesi ve disipline

edilmesini merkeze alan “*insan bedeninin anatomo-politikası*” anlamına gelmektedir. Beden, makine olarak düşünülmektedir. İkinci alan ise, on sekizinci yüzyılla birlikte şekillenen politik anlayış, bedenin biyolojik süreçlerin denetimini oluşturmaktadır. Doğum ölüm oranları, nüfus denetimi, sağlık denetimi Bunların ilkinin anatomik, ikincisini ise, biyolojik denetim olarak düşünmek mümkündür.

Teknolojinin gelişimiyle birlikte iktidarın en önemli görevi öldürmek değil, islah ederek denetim ve kapatma yoluyla “yaşamaya izin vermek”tir. Biyo-iktidarın birbirini besleyen bu iki yönü on sekizinci yüzyılla birlikte iyice belirginleşmiştir. Ordu, okul, hapishane, klinik gibi disipline edici “panoptik”¹⁸ kurumlar toplumsal düzeni hiyerarşik bir biçimde sağlarken, nüfus düzenlemeleri, doğum ve ölüm oranları, yaşamın uzunluğuna ilişkin bilgilerin kontrol edilmesi ve kayıt altına alınması yönünde gelişmiştir (2010: 102-103). Kısacası, iktidarın tahakküm biçimi bu yüzyılla birlikte dönüşüme uğrayarak, biyoloji temelli bir politikaya dönüşmüştür. *Kapo* filminde iktidar; Nicole’ün önce insanlık kategorisinden çıkarılarak kapo olarak göreve gelmesine ve Nazilerin kendi suçlarına ortak ettirilmesine neden olmaktadır.

Foucault’nun modernizmle birlikte ele aldığı biyopolitika, Agamben’de Antik Yunan’a temellenen bir kavram olarak ele alınmaktadır. Agamben bu kavramı hukuki bir durum olarak “toplama kampları” ve “holokost tanıklığı” üzerinden ele almaktadır. Bu nedenle tezde ağırlıklı olarak Agamben’in görüşlerine başvurulmaktadır. Kısacası biyopolitik olgu, hukukun içerisinde zaten var olan bir durumu işaret etmektedir. Biyopolitika kavramı, yaşamın uçlarını birleştiren ve tüm ikililikleri ortadan kaldıran, yaşam ve ölümü bir arada tutan bir eşik (*zone of indistinction*) yaratarak olağanüstü hal kavramıyla açıklayarak politik ve hukuki bir mesele haline getirmektedir (Baştürk, 2017: 3). Biyopolitika kavramı Foucault’da, yaşatma üzerine temellenen bir politik görüşten, Agamben’de ölümün yaşama entegre edilmesini anlamaya dönüşmektedir. Agamben’in biyoiktidar kavramı; ölümün

¹⁸ Mimar Samuel Bentham tarafından 1785 yılında tasarlanan bir yapıdır. Çok sayıda insanın gözetim altında tutulmasına imkân veren bir mimari biçimdir. Michel Foucault’nun, 1975 yılında yazdığı *Hapishanenin Doğuşu* kitabında bu yapıyı bir metafor olarak kullanmaktadır. Halka biçiminde olan binanın merkezinde bulunan kuleden bütün hücreleri görme imkânı veren geniş pencereler vardır; ancak buradan gözetleyenlerin görülmediği asimetrik, tek yönlü bir mimari sistemdir (1992: 251).

dışarıda bırakılarak yaşamın, politikanın hem problemi ve nesnesi, hem de amacı haline dönüşmesini içermektedir. Bu aynı zamanda “yaşamın politizasyonu”dur (Baştürk, 2017: 8). Ölüm kavramı istisnai durumun içerisine entegre edilerek normalara uygun duruma getirilmektedir. Hukuk dışı olan, istisna adı altında normalleşmektedir.

Nitekim, hayat kavramı, gerçekliğin ve değerlerin metafizik, psikolojik, ahlâkî ya da sanatsal değerlerin hem ortaya çıktığı, hem de kesiştiği merkezde doğmuştur (Simmel, 2003: 63). Antik Yunan’da ise hayat kavramı, karşılığını aynı anlama gelen iki farklı sözcükte bulmaktadır: *Zoê* ve *bios*. *Zoê*; tüm canlıların hayatta ve canlı olmalarını ifade ederken, *bios*; bireyin ve canlı grubunun hayat tarzını ifade etmek için kullanılmaktadır (Agamben, 2013: 9). *Zoe*’nun kamusal alana (polis) girmesi, “çıplak hayatın” siyasallaşması, insanın siyasal hayvana dönüşmesi kuşkusuz modernliğin belirleyici unsurlarından biridir. Agamben, canlı varlığın seston (logos) dile geçişinin kendi sesini bastırmasıyla gerçekleştiğini, benzer şekilde çıplak hayatın polis’te istisnai durum olarak, yani dışlanarak içlenmesiyle gerçekleştiğini söylemektedir (2013: 17). Bunların dışında modern siyaseti oluşturan temel unsur olarak; çıplak hayatın siyasal alanla örtüşerek *zoe* ve *bios* arasındaki ayrımın ortadan kaldıracak belirsizliklerin olmasıdır. Agamben’in belirttiği gibi kamptaki çıplak hayat yani *zoe*, *bios* un yerine geçerek yeni bir varoluş biçimi yaratmaktadır. *Kapo* filminde Nicole ve kamp arkadaşlarının “çıplak hayat”a indirgenen yaşamlarına dair birkaç diyalog bulunmaktadır.

Nicole ve arkadaşı Terese arasında şöyle bir diyalog geçmektedir:

“Terese: Yıkanmayacak mısın Nicole?

Nicole, omuz silker.

Terese: Onların istedikleri de bu. Peşinde oldukları şey... Bizleri hayvana çevirip yok etmek.

Dayanmak zorundayız Nicole.

Nicole: Yıkanarak mı?

Terese: O da var. Bu bizi insan gibi hissettiren duygulardan biri. Birer vahşiye dönüşmemizi engelliyor.” (Kapo, 1959, 36. dk 53. sn).

Buradan anlaşıldığı üzere, kamptaki hayat tüm çıplaklığıyla yaşanmakta ve bireyin kendisine ait olmaktan çıkmaktadır. Onların yaşamı *zoe* ya indirgenmiştir. Bu nedenle burada yaşanan deneyim kişiye ait değildir. Daha açık ifade etmek

gerekirse toplama kampındaki hayat o kadar sıradan ve gündeliktir ki, yaşanılanların deneyime dönüştürülecek bir tarafı bulunmamaktadır.

Agamben'in *homo sacer* kavramı “*bedeni, kendisi, öldürülebilme fakat kurban edilememe sıfatıyla kendisi ölümünün elinde*” olarak tanımlanmakta ve filmde bu kavram tüm mahkûmları kapsamaktadır (Agamben, 2013: 122). Başka bir ifadeyle o, öldürülmesi suç sayılmayandır. Buradaki mahkûmların hepsi bu kavrama uymaktadır. Öldürülmesi günah sayılmayan ve ceza gerektirmeyen olarak mahkûmlar, ölümün hem bu kadar yakınında olup, hem de yaşamaya odaklı bir hayata devam etmektedirler. Nitekim, Nicole'un kamptaki tek amacı “*hayatta kalmak*”tır. *Homo Sacer* olarak mahkûmların hayatı ve deneyimleri kendilerine ait olmaktan çıkmıştır. İnsan statüsünde olduklarını düşünmek güçtür.

“...*homo sacer*'in statüsünü tanımlayan şey, kendisine ait olduğu varsayılan kutsalın orijinal müphemliği değil, içine atıldığı kendine has çifte dışlanma özelliğiyle maruz kaldığı şiddettir. Buradaki şiddet – herkes tarafından öldürülmesinin caiz olması – ne bir kurban edilmedir ne de cinayet, ne bir idam mahkumunun infazıdır ne de kutsalın çiğnenmesi”dir (Agamben, 2013, s. 103).

Filmde Nicole'un Terese'ye ait sobanın üzerindeki elmayı çalmasını insanlıktan çıkmanın göstergelerinden biri olarak görmek mümkündür. Aynı koğuştan arkadaşının gaz odasına giderken öldürülmesi ve cesedin ortadan kaldırılması için yine mahkûmların yardım etmesi ve yine Nicole'un ölen arkadaşının çoraplarını çalması da bunun bir göstergesidir. Agamben'e göre *homo sacer* aynı zamanda bir dışlanmayı anlatmaktadır. Nicole Terese'nin *homo sacer* olarak hayatları, insanlık statüsünden bir dışlanmayı içermektedir. Onlar, *zoe* ve *bios* arasındaki ayrımın kalktığıнын göstergeleridir.

Agamben kampları şöyle tanımlamaktadır: “*Kamplar yeryüzü tarihinin en mutlak conditio inhumana'sının [insanlık dışı koşullarının] gerçekleşti(rildiği) yerlerdir*”. Yazar kampların geçmiş içerisinde yaşanmış bir sapma olarak değil, aksine bugün bile yaşanması mümkün olunan özellikler barındırdığını iddia etmektedir (2013: 198-199). Agamben bu şekilde Foucault ve Bauman'dan farklı olarak toplama kamplarını tarih içerisinde meydana gelen bir sapma olarak görmez,

istisna hali olduğu için hukun normlarına uygun bir mekân, modernliğin ilerlediğinin bir göstergesi olarak görmektedir.

Ancak toplama kampına ait görüntülerin sinema filmine konu olması durumu, önemli bir soruya da işaret etmektedir. Gerçek ve temsil arasındaki soru burada şu biçime dönüşmektedir: Kampı yeniden bir canlandırma olmaktan, ona yüklenen “ayrıcalıklı an” ile aktarılmaktan nasıl kurtarabiliriz. Bunun için ortaya konan filmsel denemeler çoğunlukla başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Godard’ın belirttiği gibi, dehşetin görüntüleri zaten kendi içerisinde yetirince dayanılmaz olduğundan onları tekrar filmsel biçimlerle dönüştürmek tahammül sınırlarını aşmakla kalmamakta, izleyicinin görüntüyle belirli bir yakınlık ve özdeşlik kurmasına ve aksine görüntünün “meşrulaşmasına” ve “şiddetin normalleşmesine” neden olmaktadır.

"Toplama kampları üstüne yapılabilecek tek hakiki film –hiçbir zaman çevrilmemiştir böyle bir film, hiçbir zaman da çevrilmeyecektir, 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 nasıl sığdıracağını? 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 kâtipleri de göstermek gerekirdi. Tahammül sınırını aşan, bu sahnelerin salacağı dehşet olmazdı; tam tersine, bunların bütünüyle normal ve insancıl görünümü olurdu" (Godard’dan akt. Bonitzer, 1995: 93).¹⁹

Kapo filminde de görüldüğü gibi toplama kampı açıkça bir “tiyatro” ya dönüşmüştür. Nitekim Bonitzer’in de belirttiği gibi tiyatro kelimesi burada “fazladanlığı” ifade etmektedir. Bu fazladan olan tıpkı “tanıklık” kavramının sorunsallaştırdığı öznenin “sağaltılması” gibi imgenin de benzer şekilde inceltilmesini gerektirmektedir. Bu amaçla sinemanın öncelikle “söz” ve “montaj”ın etkisini azaltarak tanıklığı bu yolla bir deneyim biçimine dönüştürmeyi sağlaması beklenir. Bu nedenle toplama kampına ait görüntülerin olabildiğince “normal ve sıradan” anlatılması gerekir.

¹⁹ Bu yazı *Cahiers du Cinéma* No. 146, 1963 yılının Ağustos ayında yayımlanmıştır.

3.3.4.4. Yeni İmgeye Karşı “Klişe-imge”

Kapo filminde Nicole’ün baraka arkadaşı Terese karakterini Emanuel Riva canlandırmaktadır. Filmde Terese’nin intihar ettiği sahne yönetmen Jacques Rivette tarafından tartışma konusu haline getirilmiştir. Rivette’in *Kapo* filmi üzerine yazdığı “On Objection” ve Sergey Daney’in de oldukça sert bir şekilde filmi eleştirdiği “The Tracking Shot in *Kapo*” makaleleri bulunmaktadır. Genel olarak ortak bir şekilde özellikle filmdeki kaydırmalı çekim sorunsal hale getirilmiştir.

Terese’nin ölmeye karar vermeden önce *muselmana* dönüştüğünü söylemek mümkündür. Nicole; “*Gördün mü? Her gün yıkanmanın bir yararı olmadı*” diyerek, verdiği öğütlerin hiçbir yararı olmadığını, kamptaki herkes gibi olduğunu söyler. Terese bu sözlerden sonra ölmek ister ve koşturaya başlar. Filmde Terese’nin (Emanuel Riva) intihar ettiği sahne Rivette’nin 1962’de *Chaiers du Cinema* dergisinde yayınlanan makalesinde tartışma konusu haline getirilmiştir. Rivette’in eleştirileri şu şekildedir: Filmde Terese’nin kendisini elektrikli çubuk üzerine atarak intihar ettiği görüntüde, ölmekte olan Terese’ye karşılık, bir sonraki çekimde ceset yeniden biçimlendirilerek bir çekim daha yapılmıştır. Estetikleştirilerek kaldırılmış eli tıpkı bir balerin elini andırmaktadır. Terese, dikkatli bir şekilde çerçevenin köşesine yerleştirilerek alt açı çekilmiştir. Pontecorvo, Terese’in ölümüne gidişini dört planda vermektedir. İlki, elektrikli tellere koşarken yüzünü, ikinci olarak, tellerin dışından ve boydan, üçüncüsü yakın plan ve sonuncu plan da, bel çekimdir. Pontecorvo bu ölümü, plan sekans anlatmaktan imtina ederek aksine, kesme geçişlerle birkaç çekime bölerek anlatmaktadır.

Terese’nin ölüm sahnelemesi bu güven duygusuna ölüm anında kavuşmakta olduğunu anlatmaya çalışır. Ancak bu ölüm sahnesi teatral bir ölümü andırmaktadır. Sahiciliğini yitirmesi ölçüsünde “ölüm” den başka bir şey gibi durmaktadır. Pontecorvo’nun buradaki yaklaşımını tarihsel gerçekliğin öznel yorumundan öteye taşımak güçtür. Bu yaklaşımla, izleyiciyi duygusal olarak harekete geçiren etki-imge yaratılmaktadır.

Filmin yönetmeni Pontecorvo intihar sahnesinin ikinci planına geçerken aynı zamanda görüntüye hareket vermektedir. Oluşan imge, hareket-imgenin aynı zamanda imgenin nesneleşmesine neden olurken, aynı zamanda izleyici, Nazi toplama kamplarıyla ilgili hafızalarda yer etmiş klişe-imaja da maruz kalmaktadır. Terese'in elleri tellerin arasında estetik bir biçimde kıvrılmış, cansız bir şekilde durmaktadır. Bu ölüm sahnesindeki son kare, klişe bir ölüm imajını izleyiciye vermektedir. Film, Nazi toplama kamplarında, elektrikli tellerde ölen kişinin imajını yaratarak izleyiciden gerçeğe yakın bir şiddette bu imajı duyumsamasını ister. Bu duyumsama bilişseldir. Böylelikle; *"İmge klişe karşısında gerçek bir duyumun şiddetini kazanır, klişenin uygun bir tepkinin rahatlığını sağladığı yer"* haline gelir. İmge ve klişe arasındaki bu ilişki Kant'ın zevk ve zeka arasındaki ilişkiye bakışına benzemektedir. Klişe-imge genelgeçer bir zevki taklit ve tekrar eder, zaman-imge ise, zeka gibi aynı zamanda bir yaratım sürecine tekabül etmektedir *bu aynı zamanda "toplumsal bir kanal, bir davranış kalıba alan bir imgedir"* (Sauvagnargues, 194-195). Aynı zamanda imge çarpıcı olduğu, mitleştiği ölçüde klişe bir imgeye dönüşür. Bu filmin üretim araçlarıyla gerçekleşmektedir. Söz gelimi bu sahnede tracking shot la başlayan çekim yakın plan sabit çekimle sonlandırılmaktadır. Son olarak bu açıda etki-imajı yaratılmaktadır.





Resim 9: Terese'nin ölümü kare kare gösterilmiştir.

Terese'nin ölümü ve kameranın hareketsiz durması aynı zamanda “ayrıcalıklı” bir ana tekabül etmektedir. Ancak ayrıcalıklı anların da herhangi anlar tarafından kuşatıldığını unutmamak gerekir. Modern sinema “eşit-aralıklı anların sürekli olarak herhangi anlar üretmesini” ve sonuçta bir süreklilik duygusunun oluşmasını sağlamaktadır (Baker, 2012: 145).

Kapo filminde pek çok plan ayrıcalıklı zamana tekabül etmektedir. Filmde Terese'in ölümü dışında, Nicole'un intihar etmeden önce gökyüzüne baktığı an da ayrıcalıklı bir anı yansıtmakta ve bu doğrultuda yaratılmaktadır. Yaratılan imgeyle ve alt açı çekim kullanılarak ölüme giden her iki kişi de yüceltilmektedir.

Filmde Deleuze'un hareket-imgesi üç ögeyi barındırmaktadır. Algı-imge, eylem-imge ve etki-imge. Bu öğeler izleyicinin duyularına hitap ederek izleyicide bir etki-tepki yaratmaktadır (akt. Yetişkin, 2011: 129). Algı imge eylemle birlikte düşünceyi etkilerken, hareket imge duygusal bir etki yaratmaktadır.

Benzer klişe imgeyi, Nicole'un kampa geldiklerinden hemen sonra ailesinin de aralarında bulunduğu kalabalık bir grubun çırılçıplak ölüme gönderilişlerinde görmek mümkündür. Pontecorvo Nicole'un anne ve babasını önce genel planda kalabalık arasında ve daha sonra yakın planı kaydırma hareketiyle çeker. Bu aslında tam bir hareket imge örneğidir. İki plan birbiri ardına yerleştirildiğinde de onların ölüme gittiği anlaşılır. Burada izleyici anı, Nicole ile eş zamanlı olarak görmektedir. Aynı zamanda öznel açıdan yaklaşılan bu planlar nedensellik bağı içerisinde bir

bütün oluşturmaktadır. Anne ve babasının imgesi ve koşma hareketiyle birbirine bağlanarak eylem-imge yaratılmaktadır. Algı imgeler ise “şeyler ve şeylerin algısı tamamlanmamış, önyargılı, kısmi ve öznel kavrayışlardır” (Deleuze’den akt. Yetişkin, 2011: 130). İzleyici bu sahnede yönetmenin algıladığı bir ölüm biçimini deneyimlemektedir. Burada yaratılan imge önceki algılanımlara ve deneyimlere hitap ederek, duyulara seslenmektedir.

Daney’in 1992 yılında yayımlanan “The Tracking Shot in Kapo”²⁰ makalesinde de belirtildiği gibi Rivette’in sorduğu bu soru hafızasından hiç silinmemiştir. Evet, *Kapo* filmi kesinlikle güzel olmak istemişti. Bu nedenle görüntüler estetik öncelikli olarak oluşturulmuştur. Özellikle çekilen her “güzel görüntü”, kaydedilen şeylerin önünde korku ve titreme duygusuyla eşleşecektir. Korku ve titreme Pontecorvo’da yoktu. Daney bu film hakkında o kadar ileri gider ki, yasaklanması gerektiğini söyler (Daney, 1992).

Agamben’in iddiası bu noktada keskinleşmiş, kampların normallik sınırları içerisinde hukukun alanına dahil olarak ve her zaman yaşanabilecek bir potansiyeli taşıdığı üzerine temellenmektedir (1999: 39). Bu normallik sınırları içerisinde kampta yaşananlara “şok etkisi” eklemek görüntüye duyulan güveni azaltmakta ve aynı oranda itibarsızlaştırmaktadır. Pontecorvo, kayma hareketi ile film ve izleyici arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak; izleyiciyi düşünce üretme konusunda saf dışı bırakmıştır. Gerçek durum, bir izleyici-tanık olarak beni resmin bir parçası olmaya zorladı. Ve suça ortak etti. Pontecorvo izleyici adına karar verdi. Sonuçta ortaya çıkan bir klişe imge ve algı-imgedir. Kötülük; kurgu sayesinde estetikleşirken, aynı zamanda basit bir hale getirilmiştir (Daney, 1992). Sinemaya modern yaklaşımın en önemli getirisi ise, kurguyu en aza indirmek olmuştur.

Rivette, Pontecorvo’nun bu çekimiyle birlikte imgelerin estetize edilmesini eleştirmektedir. Bu görüntülerde deyim yerindeyse yönetmen “bağırmaktadır”. Pontecorvo’nun bakış açısı ve yaptığı şeyle ilgili tutumu filmlerde ve dolayısıyla dünyayla ve her şeyle ilişkili olarak; dünyaya yaklaşımını ve bu yaklaşımın

²⁰ “The Tracking Shot in Kapo” 1992 yılında Fransız sinema eleştirmeni Sergey Daney tarafından yazılmıştır. Daney’in son makalesidir. 1992 yılının Haziran ayında ölümünden hemen önce basılmıştır. Makalenin orijinali *Trafic* Dergisi No. 4, Kış, 1992.

tonalitesini yansıtmaktadır. O, bu görüntülerle bir toplama kampını taklit etmektedir. Olmuş ve yaşanmış gibi göstererek etki bırakmak istemektedir. Rivette, imajdan önce bir sorumluluğun önemini vurgular. Pontecorvo bu sorumluluğu hiçe saymaktadır. Bu nedenle işin etik boyutu tartışmaya açık hale gelmektedir. Sansasyon olarak bir görüntü, her durumda yeni bir gerçeklik yaratır. Olay, aslında etik bir endişe içerdiği için kurgulama kaygısı içermektedir. Çünkü aslında böyle bir şeyi filme almak imkânsızdır. Ancak görüntü ile imajı bastıran bu kurmaca temsili izleme imkânı verir. Yani, kurgu aracılığıyla, film böyle bir olay izlenimi vermeye çalışmaktadır (Kuipers, 2017: 34-35).

Hikaye bir toplama kampında gerçekleştiği için, estetik açıdan baştan çıkartıcı bir görüntü yaratmak utanılacak bir duruma dönüşebilir. Etik ilkeleri burada düşünmek gerekmektedir. Pontecorvo, ahlakı imgeye yükleyerek izleyicide etik bir kaygı yaratmaktadır. Bu etik kaygı izleyicide etki-imgesini yaratır. “Zayıf çocukların imajıyla güzel imajları karıştırmak” estetik amaçlı bir yönelimdir. Emmanuelle Riva Kapó'nun gerçek ölümü değildi, oysa Afrikalı çocuklar TV kameralarının önünde gerçekten açlık çekiyordu. Bu nedenle, bir haber röportajını izlemeyi ve bir kurgu filmi izlemeyi Goffman'a göre toplumsal yaşantının iki farklı alanıyla ve kolektif deneyim ile ilgili olarak iki farklı çerçeveye ilgilenen iki etkinlik olarak görmek mümkündür (Jullier & Leveratto, 2016).

Pontecorvo Terese'nin ölümünü arzuladığı perspektiften göstermek isteseydi kamera eksenini tersine çevirebilir, omuz üstü bir çekim ya da Polonya kırsal alanlarının güzelliklerini veren alanlar gösterilebilirdi. Ancak Pontecorvo bu çekimi ve kamera hareketini farklı bir şekilde gerçekleştirmek istemiştir. Kamera, alt aç çekimde tel örgü ile arasında kırk beş derecelik bir açı oluşturacak konumda yerleştirilmiştir. Bu teknik estetik bir amaca hizmet etmektedir. Kırk beş derecelik açı, Therese'yi tutuklulardan ayırmayı ve elini klasik bir şekilde (Katolik kültürü olarak düşünülebilir) eğerek, başını gökyüzüne kaydırmayı ve cennete doğru yolculuğunu tasvir etmektedir. İnsanlıktan çıkmış olan mahkûmlar hala yeryüzüne aitken Terese onların arasından ayrılmaktadır. Thérèse'in ölümü arzulayan perspektiften amaçlı gösterilmektedir (Jullier & Leveratto, 2016). Terese bu ölümle “Tanrı'nın egemenliği” ne ulaşmıştır. Filmin sonunda Nicole de benzer şekilde

ölecektir. Sahne aynı zamanda müzikal açıdan dikkat çekicidir, çünkü Therese'nin koşuşu düzenli bir tempoda verilmektedir.

Daney, Pontecorvo'yu ahlaksızlıkla suçlamaktadır. O'na göre yeniden canlandırma ya da acınası bir grotesk makyajla yapılan her girişimde imge; temsile ve bu geleneksel yaklaşım da röntgencilik ve pornografiye neden olmaktadır. Sonuçta, filmdeki hız ve hareket modern insanın zihinsel manzarasının bir parçası haline gelmektedir. Bu nedenle, toplama kampına ait görüntüler tekrarlandığında bu görüntülerin bir daha şok etkisi yaratmayacağını düşünmek mümkündür.

Daney'e göre, kampta duş için bekleyen kadın mahkûmlar çoğunlukla "tombul" ve tarihsel gerçeğe uygun olmayan sağlıklı bireyler olarak gösterilmekteydi (akt. Jullier &Leveratto, 2016: 67). Oysa mahkûmların kemikleri sayılacak derecede zayıf olduğu bilinen bir gerçektir.



Resim 10: İlk fotoğraf, gerçek bir Nazi toplama kampından kurtuluş günü çekilmiştir. İkinci fotoğrafta ise, *Kapo* filminin mahkûmları görülmektedir.²¹

Filmde güzel ve estetik olmak isteyen etki-imge, benzer şekilde *Schindler'in Listesi* (Spielberg, 1993) filminde siyah beyaz görüntülerin arasındaki küçük kızın kırmızı renkli kıyafetiyle ortaya konmaktadır (Jullier &Leveratto, 2016: 67).

²¹ (Çevrimiçi) <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa9117>, 14 Mart 2017.

Böylelikle, kurmacaya dönüşen toplama kamplarının dehşeti, özellikle de sinemada izleyiciye belirli bir haz vermek için, “voryoristik (dikizci) bir bakışla” izleyiciyi filmin hikayesine ve toplama kampında işlenilen suça ortak etmektedir.

3.3.4.5. Çocukluğun Sonu: Nicole’ün “Yetişkin”liğe adımı

Deleuze *Diyaloglar* kitabında bireyin toplumsallaşma sürecine ilişkin olarak; sürekli bir “... artık değilsin” gibi birbirini olumsuzlayarak ilerleyen bir yaşam sürecinden bahsetmektedir. Bu durum toplumsal ve hiyerarşik olarak ilerlemektedir. Çocukluk; okul, iş hayatı, evlilik gibi süreçlerle ilerlemektedir, bu ilerlemelerin her aşaması bir ötekenden dışlanarak gerçekleşmektedir. Nicole filmin en başında piano özel dersinden sonra, elma yiyerek neşeli bir şekilde Paris sokaklarında dolaşmaktadır. Kampa geldiğinde ise, anne ve babasını kaybeder ve ardından burada yalnızca “hayatta kalma” odaklı bir yaşam mücadelesi sürecine girer. Bu süreçte Nicole artık çocuk değildir. O, SS askerleri ile birlikte geçirdiği gece sonunda artık “çocuk” değildir. Hayatın acı, çirkin ve kötü tarafıyla karşılaşır. Nicole, toplumsal cinsiyetinin kendisinden istediği rolü, hayatta kalmak amacıyla kullanır. Hem anne ve babasının kaybı hem de kampta cinsiyeti bağlamında “kadın” olarak kullanılması Nicole’ün çocukluğunu yitirdiğinin iki önemli göstergesidir. İki olay da travmatik bir durumdur. Ancak bunların sebep olduğu “çocukluğun yitimi” hepsinden daha çok travmatiktir. Nicole burada dünyanın başka yerindeki çocuklardan çok daha farklı bir hayat sürmektedir. Dolayısıyla filmde; Nicole’ün çocuk olduğuna dair bir izlenimde bulunmak güçleşir. Üstelik Nicole genç yaşına rağmen herkesin yapamayacağı bir görevi üstlenir. Nicole kampta “kapo” olur.

Yönetmen önce, Nicole’ün filmin başında ergenlik dönemindeki bir genç kız, olarak algılanmasını istemez. O, kampa alışma sürecinde kısa saçlarıyla daha çok bir oğlan çocuğunu andırmaktadır. Ancak SS subayı ile birlikte geçirdiği geceler ve filmsel zamanın doğrusal ilerlemesi sonucunda saçları uzamıştır. Çünkü bu süreçte Nicole artık kampın masum ve korkak mahkûmu değil, Nazilerle işbirliği içerisinde zalim bir “kapo”dur.



Resim 11: *Kapo* filmine ait görüntüler, Nicole'un zamanla değişimini göstermektedir.

Yukarıdaki fotoğraflarda; Nicole/Edith'i önce Paris'te evinde ve güvenli bir şekilde sokaklarda dolaşırken görmekteyiz. Edith/Nicole'un burada bir "küçük bir kız çocuğu" olarak ele alındığı görülmektedir. İkinci grup fotoğraflarda; Kampa geldiği birinci günü hayatta kalabilmek için kimlik değiştirir ve saçlarının bir

oğlanınki kadar kısa kesildiği görülmektedir. Üçüncü grup fotoğraflarda; Nicole’ü Rus mahkûm sevgilisiyle birlikte saçları arkadan toplu ve yüzünü gülerken “genç bir kadın” olarak değişime uğramış olarak görmekteyiz.

Filmde sergilenen çocukluğu, biyolojinin evrensel bir kategorisi olarak değil, kesin şartlar altında belirli bir zamanda görülen değişen bir toplumsal yapı olarak düşünmek mümkündür. Bu, “çocukluk” kavramının tıpkı “genç”, “kadın” olarak diğer kategorilendirmelerde olduğu gibi, mekânsal bir varlık olarak anlaşılabilceği ve farklı alanlarda ve mekânlarda farklı şekillerde üretilebileceği anlamına gelmektedir. Dolayısıyla filmin bir toplama kampında geçmesi metaforik olarak “çocukluk ve gençlikten” yetişkinliğe geçiş dönemine tekabül etmektedir.

Bu tez araştırmasındaki amaç; çocukluğu psikolojik olarak algılamak ve bu yönde ele almak değildir. Ancak filmde çocuk imgesi yaratılırken çocukluğa ve ergenliğe dair bazı ön kabüllerde bulunmak gerekmektedir. Bu doğrultuda ergenlik dönemi; *“İnsanda, bireyin yetişkine özgü ayrıcalıklarının kendisine verilmediğini hissettiği zaman başlayan ve yetişkinin tüm gücü ve toplumsal konumu toplum tarafından bireye verildiği zaman sona eren gelişim dönemi...”* olarak tanımlanmaktadır (Sieg’den akt. Gander, 2015: 526). Nicole’e Naziler tarafından verilen önemli bir yetki onun kimliğinin ve karakterinin oluşumunda toplumsal rolünün önemiyle birlikte değişim göstermektedir. *“Genç yetişkine değişik yetişkinlik rollerini vatandaşlık sorumluluğunun sonuçlarına katlanmak zorunda kalmadan denemesine izin verildiğinde yaşanan normatif bunalım....”* (Schulz’dan akt. Gander, 2015: 526). Toplumsallaşma, bireylerin çevreyle karşılıklı etkileşim içinde ne iseler o hale geldikleri, baskılandıkları bir süreçtir.

Gander kimlik ve benlik kavramlarını ergenliği en iyi tanımlayacak ve onun anlaşılmasını sağlayacak olgular olarak görmektedir. Gander benlik kavramının bir bireyin, kendine özgü, duygulardan, algılardan ve davranışlardan oluştuğunu belirtmektedir (Gander, 2015: 595). Ergenler gittikçe kendi yarattıkları bir seyirci kitlesiyle çevrilirler; David, Elkind, buna düşsel seyirciler adını vermektedir. Bu tutum ergenleri, kendi kendilerine yarattıkları başkalarından önemli oldukları düşüncesiyle -düşsel seyirciler-, özel ve biricik olduklarını hissetmeye götürür (akt.

Gander, 2015: 563) Dolayısıyla bu süreçte egosantrik bir kişilik gözlenmektedir. Nicole’ün davranışlarını her ne kadar yaşadığı koşullara bağlasak da, onun yaşında olmayan birinin davranışlarının farklı olabileceğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Nicole’ün benlik oluşumu ve gelişimi kampın disiplin ve denetimiyle liderlik yaparak gelişmektedir.

Nicole her şeyden önce on dört yaşında gençlik ve çocukluk arasında bir dönemdedir. Toplama kampında iki yıl yaşamıştır. Ailesini kaybetmiştir. Yalnızdır ve denetim altındadır. Özgürlüğü elinden alınmıştır. Nicole kapo’luk görevini kabul ederek kendi özgürlük alanını yaratmak istemektedir. Kamp içerisinde belirli bir iktidar sahibi olduğu ölçüde hayatta kalma imkânı olacağına inanmaktadır. Bu görevi doğrultusunda kendine yeni bir kimlik yaratmıştır. Bu kimlik doğrultusunda genç ya da ergen kişi; insanların kendilerini seyretmek için var olmadığını yavaş yavaş fark etmeye başlar. Bu aynı zamanda özneleşmeye doğru giden bir adımdır. Bu noktada kişinin kendi yarattığı “hayali”seyircilerin önemi azalır, daha gerçekçi ve nesnel bir benlik kavramı “kişisel söylencenin” yerini almaya başlar (Elkind’den Akt. Gander, 2015: 565). Nicole, ergenliğin henüz başında artık küçük bir çocuk olmaktan çıkarak etrafını ve başka insanların eşit önemde olduğunu farketmeye başlar. Ancak Nicole bunu fark ettiği ölçüde “kendi hayatta kalma” amacına odaklanacaktır.

Nicole’ün yaşadıklarının deneyime dönüşebilme imkânı vardır. Çünkü Nicole diğer mahkûmlardan farklı olarak kampın rutin gündelik hayatını kendi lehine dönüştürmüştür. O, henüz benliğinin oluşumu aşamasında ve bir varoluş yöntemi olarak kampın kurallarını iyi bilmekte ve kurallara göre kendi yaşam alanını yaratmaktadır. Ancak filmin anlatısı içerisinde Nicole’ün “çocuk olarak kapo” olması bir deneyime dönüşmez. O ancak zalim ve aynı oranda masum bir genç kız imgesini yansıtır. Filmde gösterilen temsil karakterde ve izleyicide herhangi bir deneyim ve tanık olma duygusu yaratmaz. İzleyici yönetmenle birlikte yalnızca “dikizleme” suçunu paylaşır. Oysa Nicole mahkûm olarak gündelik hayatını belirli bir rutinden bağımsızlaştırma imkânına sahip olmasına rağmen “toplama kampı” ve “çocuk olarak kapo” imgesi, tanıklığı bir deneyim olarak temsil etmek yerine, onu klişelere hapseder.

3.3.4.6. Nicole’e “Kamusal Çocuk” Olarak Bakmak

Çocuk eski yıllarda, soyun devamını sağlayan olarak görülmekteydi. Çocuğun bu şekilde algılanması, onun bedenine de yansımaktaydı. Nitekim beden iki yönlü olarak; “kendine” ve soya yani “yaşayanlardan ve ölü atalarından oluşan aileye” ait olarak görülmekteydi (Gelis, 2007: 340). Bu nedenle çocuklara aile büyüklerinin isimlerinin verildiği görülmektedir. Bu kamusalılığı gösteren bir başka gelenek ise, “çocuğa ilk adımları sembolik bir şekilde, ya atalarının yattığı yer olan mezarlıkta ya da kilisede, ayin sırasında atırılıyordu” (Gelis, 2007: 341). Dolayısıyla, çocuğun bedeninin soyun devamı sağlayıcı yönü bedeni “kamusal”laştırmaktadır. Ancak Gürdal’ın da belirttiği gibi modernizmle birlikte çocuğa bakış değişerek, kamusal alanla ilişkileri zayıflamıştır. Bunun nedeni ise iki önemli kamusal mekanizmanın devreye girmesidir (2013: 9). Kamusal alanın devreye girmesi özel alana ve anneye ait görülen çocuğun, denetim ve düzenleme ve belirli bir iktidarın gücünü uygulama mekanizmaları olarak ortaya konan toplumsal kurumlar, bir yandan çocuğun tekrar kamusal alanla olan ilişkilerini kurarken, özel hayatın kamusal alandaki yeni modelini de inşa etmekteydi. Dolayısıyla modernizmle birlikte çocuk disiplin politikaları ile yeniden kamusalığa ait olmaktadır. Çünkü özel ve kamusal ayrımı belirsizleşmişti. Başka bir deyişle, Ariès’in (1962) belirttiği gibi eski dönemde kamusala ait olan çocuk kamusalın dönüşümü ile “yeni” bir kamusalılık biçimine dayanmaktadır. Yeni kamusal alan, iktidarın denetim ve tecritine dayalı kişisel olanı politik alana taşıyan biyopolitiğin alanıdır.

Bedenin kamusalılığı ve onun belirli bir soya aitliğin devamlılığını sağlayan olarak görülmesi, İkinci Dünya Savaşı’nın ortaya çıkış nedenlerinden biridir. Saf Alman soyuna ait olmayan ve aşağı ırk olarak gördükleri Yahudilerin katliamının da nedeni budur. Nuremberg yasalarıyla meşrulaşan bedenin üzerindeki denetim, safi ari ırkı; Yahudiler, Romanlar, sakat ve zihinsel engelliler ve eşcinseller gibi “aşağı ırk” gördükleri grupların soylarını yok etme amacı taşımaktaydı.²² Bu amaçla Almanların

²² Soykırım suçu ilk kez 1944 yılında, Rafael Lempinkin’in bu tarihten on yıl önce “Axis Rule in Occupied Europe” adlı kitabında tanımlanmıştır. Buna göre *Genocide* kelimesi, Yunanca ırk, ulus ya

Yahudilerle evlenmesini yasaklanarak saf olmayan çocukların doğmasının engellemesi amaçlamıştır. Nitekim “Kalıtsal Hastalığa Sahip Çocukların Engellenmesi Yasası” bu amaçla ortaya konan, devlet denetiminin özel alandaki tahakkümlerinden yasalardan yalnızca biridir.²³ Bu bilgiler ışığında *Kapo* filmine bakıldığında, Nicole, zayıf bedeni ve iri gözleriyle kamptaki mahkûmların temsilidir. Çünkü kamptaki hemen herkesin zayıflıktan elmacık kemikleri çıkıklaşmış ve gözleri irilmiştir. Kampta adı Nicole olarak değiştirilerek saçları kısacık kesilir. Yeni görünüşüyle Nicole genç bir delikanlıyı andırmaktadır. Nicole, SS askeri ile kendi rızasıyla cinsel bir birliktelik yaşar. Ancak bunun karşılığında ondan yiyecek bir şeyler ister. Nicole’ün bedeni ve hatta Yahudi kimliği denetim ve baskı yoluyla “kamusal beden” e dönüştürülür. Kampta mahkûmların bedenleri kendilerine ait olmaktan çıkmıştır ve bu oranda “kamusal” olmuştur.

3.3.4.7. Nicole’ün Zulmü ve Zalimliği

Almanya’da gittikçe yükselen faşizmin, toplumsal yapı içerisinde nasıl ve neden bu kadar hızlı geliştiği üzerine araştırma yapan Frankfurt Okulu düşünülerinden Adorno, bu gelişmeden yola çıkarak otoriteren kişilik kuramını geliştirmiştir. Bu tür kişilik tipinin ilk olarak aile disipliniyle oluştuğunu belirtmektedir. Yetişkinlik döneminde ise, okul askerlik, kamu kurumları gibi diğer disiplin kurumlarıyla devam ettiğini, bu şekilde kişinin otoriteye kolayca boyun eğdiğini ve hatta bunu içselleştirdiğini ortaya koymuştur. Kişi bu yolla hem kendine, hem de karşısındakine karşı zalimleşmektedir. Nicole karakterinde otoriteren eğilim onun “kapo” olarak görev yapmayı tercih etmesiyle kendini göstermiştir. Kapolar, en az Naziler kadar şiddet uygulayan ve otoriter kişilerdir. Bu kişilik özelliklerini göstermeyen biri kapo’luk görevi yapamaz ve zaten bu görev için seçilmez. Ancak filmde kapo’luğun şiddet uygulayan tarafı gösterilmez.

da soy anlamına gelen “genos” kelimesi ile Latince öldürme anlamına gelen “cide” ekinin birleşmesiyle oluşturulmuştur. Soykırım, bir grup insanın tamamını yok etmeyi amaçlamaktadır. Bu aynı zamanda, İnsan hakları, ABD Haklar Bildirgesi ya da 1948 Birleşmiş Milletler Evrensel İnsan Hakları Beyannamesi’nde görüldüğü üzere, bireylerin haklarıyla ilgilidir.

²³ (Çevrimiçi) <https://www.usmmm.org/outreach/tr/article.php?ModuleId=10007679>, 20 Haziran 2017.

Peki Nicole bu kadar zulüm ve acı yaşarken kendisi gibi mağdur olmuş mahkûmlarla dayanışma yoluna neden girmiyor ve aksine “zalim” olmayı tercih ediyor? Bu soruyu Levi tekillik üzerinden cevaplıyor. Her bir mahkûmun yaşadığı tekil duruma verilen tepki farklı olabiliyor. “İnsanlıktan yoksun bırakılma” amacı güdülen bir yerde kişi yarı ölü olarak artık yalnızca kendi yaşamından sorumlu hale geliyor. Dolayısıyla kampın şartları; kişinin tüm empati kurma, yardım etme, duygusal paylaşım gibi insani duyguları yaşamasına izin vermiyor. Kampta, “*Kendi içine kapanmış binlerce tekillik ve bu tekillikler arasında umarsız, gizli ve sürekli bir savaşım*” mevcuttur (Levi, 2015: 31). Alman ‘koruma timleri’ SS’ler (Schutzstaffel) her türlü direniş imkânını aşırı fiziksel ve psikolojik şiddeti en aşağılayıcı tarzda uygulayarak daha baştan ortadan kaldırmıştır. Yalnızca direniş imkânını değil, pasif ve zararsız da olsa, her türden dayanışmayı ve ortaklık bilincini de yok etmek için daha akıllıca bir yolları vardır: bir ayrıcalıklılar sınıfı yaratarak Yahudileri suça ortak etmek.

Yaşam duygusal dalgalanmalarla ilerlemektedir. Sevgi, yaşamsal arzumuzu arttırırken, keder ve nefret duyguları bu arzuyu azaltmaktadır (akt. Baker, 2012: 26). Nicole’un aşık olduğu adamla birlikte kamptan kurtulmayı hayal etmesi yaşamsal arzusunu arttırmaktadır. Ancak genç adam Nicole’dan birçok insanın kurtuluşu için kendini feda etmesini ister. Nicole bunu öğrendikten sonra kendisinin kandırıldığını söyler. Bu kandırılma hem Nazi askerleri tarafından, hem de sevdiği genç tarafından gerçekleşen bir kandırılmadır. Neticede Nicole’ün tüm bunları bilmesi varoluş gücünü azaltarak, ölmeyi istemesine neden olur.

Spinoza, zalimliğin başkasına atfedilen bir duygu olduğundan bahseder. Buna göre, “zalimlik” bize karşı değil, “sevdiğimiz veya acıdığımız” bir başkasına, birine karşı yönelen bir “kötülük” isteği olarak tanımlanmaktadır (akt. Baker, 2011: 80-81). Bu doğrultuda, Nicole’u “zalim” olarak tanımlamak mümkündür. Çünkü o, gücü olmayan mahkûmlara şiddet uygulamakta ve güçsüzlükleri oranında onları istismar etmektedir. Sonuçta; Nicole zulmü yaşadığı oranda zalimliği ve yalnızca kendini düşünmeyi öğrenir.

Filmde iyi ve kötü ayrımı yapabilmek oldukça güçtür. Levi, kampın içini iyi-kötü karşıtlığı üzerinden anlamaya çalışmayı, insan doğasının anlamayı kolaylaştırmak için gerek duyduğu basitleştirme arzusunun bir tezahürü olarak değerlendirmekte ve kampın içinde geçerli olan ilişkilerin hiçbir modele uymadığını dile getirmektedir (Levi, 2015: 31). Filmde Nicole’ü kapo olduğu için suçlayamayacağımız gibi, onu “kötü” olarak nitelendiremeyiz. Benzer şekilde filmde kampın Nazi görevlilerinden Karl’a kötü diyebilmek güçtür. Üstelik filmde Karl’ın tutuklulardan birini öldürdüğü tek bir kare yoktur. Levi’nin tanımıyla, bir “gri bölge” tesis edilerek, kurban ile baskıcı arasındaki sınırlar ustaca ortadan kaldırılabilmiştir.

Nicole kendisine tecavüz eden Nazi’den veya annesini babasını ölümüne götüren sonderkomando’ya olan nefret ve kin duygularını izleyici yoğun bir şekilde hissetmez. Nefret duygusu kişisel olup, genellikle belirli bir kişiye yöneltilmektedir. Levi’nin de belirttiği gibi “... *işkencelerimizin ne yüzleri ne de adları vardı, ... onlar uzak, görülmez ve erişilmezdi*” (2013: 213). Oysa Nazilerin uyguladığı sistemde “efendi ve köle” arasındaki ilişki doğrudan olmamakla beraber, yine Nazilerin seçtiği kişiler (ki bunlar genellikle mahkûmlar arasından seçilmektedir) aracılığıyla gerçekleşmektedir. Nitekim kampın yöneticilerinden biri, geceyi birlikte geçirmek istediği kişiyi seçmesi için Yahudi olan Kapo’yu görevlendirmektedir. Nicole’ün, nefreti ise bu nedenle belirli bir kişiye yönelik değildir. Filmde; nefret, kin, intikam duygularını aktarmak yerine, yerine Nicole’ün Kapo’luğa yükselerek hayatta kalma serüvenine tanık oluruz. Nicole, beslenme, uyku gibi temel olan bedensel varlığının devamını sağlayan fizyolojik ihtiyaçlarını karşılayabildiği için kampta kalmaktan şikayetçi değildir. Nicole’ün bu davranışlarını ölüm korkusuna ve yaşam içgüdüsüne bağlamak mümkündür.

3.3.4.8. Ölümün Mitleşmesi

Toplama kampında intihar oranlarının düşük olduğu aksine mahkûmların son ana kadar yaşama isteği duyduğu bilinmektedir. Bunun farklı nedenleri olabilir. Bu filmde de benzer şekilde, Nicole Kapo’luk yaptığı için yaşadığı şartlardan şikayetçi

değildir ve ilk günden beri değişmeyen amacı “hayatta kalmak”tır. Nicole, kamp koşullarında yemek ve barınma gibi yalnızca temel ihtiyaçlarının karşılanmasıyla mutlu olduğunu ve bunun yeterli geldiğini belirtmektedir. Çünkü savaşın bittiği vakit gidecek ne bir yakını ne de bir evi vardır. Nicole bu utancın verdiği cesaretle birçok kişinin kurtuluşu için kendi hayatını feda ederek ölüme gider. Onun bu davranışı, Kapo’luk görevinin vermiş olduğu ağır suçluluk duygusundan kurtulmayı istediğini düşündürmektedir.

Terese’nin ölümüne benzer şekilde aşağıdaki filme ait karelerde Nicole’ün ölüme gidişi kesme geçişler kullanılarak aşama aşama gerçekleşmektedir.





Resim 12: Nicole'ün ölümüne gidişi birkaç planda gösterilmektedir.

Nicole'ün başı tıpkı bu eserdeki gibi Nazi askeri tarafından hafifçe eğik tutulmaktadır. Nicole'ün bu durumu Rönesans resimlerinde İsa'nın ölümünü anımsatmaktadır.



Resim 13: Rönesans ressamlarından Giotto Di Bondone 1304-1306 yılları arasında yaptığı “Lamentation” (Ağıt) adlı eseri²⁴

Sonuçta Nicole için savaşmanın anlamı kalmamıştır. Herkesi ve her şeyini kaybettikten sonra yaşamasının ne gibi bir anlamı olabilir? Nicole gökyüzüne bakarken yüzündeki tezat ışıkla muhtemelen bunları düşünmektedir. Nitekim biraz önce konuştuğu SS askeri ile aralarında şöyle bir konuşma geçmektedir:

Nicole: “Ne zaman gidiyoruz?”

Karl: Her şey bittiği zaman.

Nicole: Nereye?

Karl: Almanya’ya.

Nicole: Artık savaş bitti. Seni kandırdılar, Karl. Seni de kandırdılar

Nicole: Şimdi ne yapacaksın?

Karl: Bilmiyorum, ya sen?

Nicole: Ben de bilmiyorum.

Karl: Artık yaşamak o kadar da mühim değil.

Nicole: Doğru... hiç mühim değil (01:45.00 -01.45.30).

Modern bir çocuk olarak Nicole’ün ırksal kökeni ve bedeni üzerinden maruz kaldığı disiplin ve denetim, onun ölümüne neden olmaktadır. Bu aynı zamanda savaşın sonu ve Hitler’in kurduğu sistemin çökmesidir. Nicole’ün ölürken üniformasındaki Nazi armasını çıkarması sisteme ait olmaktan duyduğu utancı, ölürken taşımak istemediğini göstermiştir. Bununla birlikte Nicole ölümüne gitmeden hemen önce baktığı gökyüzü aracılığıyla film, kendi yüzündeki ışığı arttırarak hem kontrast yaratmış hem de Nicole’ün masumiyetini bir kez daha vurgulamıştır. S. Daney ve J. Rivette bu sahne üzerine yazdıkları makalelerde birbirini destekler nitelikte ölümün estetize edildiğini “sanatsal bir pornografi” yaratıldığını belirtirler. Film bu açıdan, antisemitizme oldukça duyarlı bir kitleyi harekete geçirmek için etkili bir araç haline dönüşmüştür (Jullier & Leveratto, 2016).

Nicole, yaşı doğrultusunda, ılımlı bir kapo olarak tasvir edilmektedir. Bu ılımlı tutum, onun ölümünün ilahileşmesi ve yüceltilmesiyle doruk noktasına ulaşmaktadır. Nicole’ün ölümü, Terese’nin ölümü gibi birkaç planda aktarılmaktadır.

²⁴ (Çevrimiçi), <https://www.sanatabasla.com/2013/06/11/agit-lamentation-giotto/>, 12 Ocak 2018. Eser, İsa’nın ölümü sonrası duyulan derin üzüntüyü anlatmaktadır.

Kesme geçişler ve kamera hareketi yönetmenin Nicole ile ilgili olarak düşüncelerini açıkça ortaya koymaktadır. Nicole kapo olsa bile, toplama kampındaki diğer mahkûmlar gibi herhangi biri değildir. O sadece bu ölüm gösterisiyle bile, kamptaki yüzlerce mahkûmu kurtaran biri olarak ilahileşmiştir. Onun uzun süren ölümü aslında hiç ölmeyecek izlenimi vermektedir. Sanki hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir ölüm olarak gösterilir. Bu ölümü, bir başlangıç olarak görmek mümkündür. Nicole'ün ölümü bu oranda mitleştirilmektedir. Onun ölümü aynı zamanda bir başlangıcı temsil etmektedir. O başlangıç, bir devletin kuruluşuna bağlanmaktadır: *"İsrail toprakları aydınlandı. Tanrı İsrail'dir. Tanrı ışıktır. Tanrım ulu Tanrım. Sen ki kölelerin zincirlerini koparansın..."* Bu sözlerden Nicole'ün ölümüyle birlikte özgür olacağı varsayımı anlaşılır. Bu esnada Nicole'ün yüzü tıpkı Rönesans resimlerini andıran bir aydınlıkla gösterilmiştir. Nicole kamptaki tüm insanları kurtaran ve kendini bu uğurda bahşedendir. Bu oranda onun ölümü, kutsal ve mitleşmiş bir şekilde aktarılır. Nicole'ün ölümü "ayrıcalıklı bir an"da yaratılmaktadır.

Gerçekte, toplama kampındaki yaşam ve ölüm bir deneyim içermez. Ancak bunun imgelerle temsili, temsil edilemez olanın aktarılması çabası, kuşkusuz sinema gibi temsili bir alanda yeni bir anlatı sunabilir ve bunu deneyime dönüştürebilirdi. Ancak bu filmde, Nicole'ün kamptaki yaşamını deneyime dönüştürecek bir anlatı yaratılmadığı gözlemlenmektedir.

Adorno İkinci Dünya Savaşı'nın deneyime elverişli olmadığını şu sözlerle anlatmaktadır:

"... tıpkı bir makinenin işleyişinin insan gövdesinin hareketlerinden uzak oluşu gibi... Süreklilikten, tarihten, bir "epik" öğeden yoksundur bu savaş, her evresinde sıfırdan başlar gibidir: Bellekte bilinçsizce korunmuş, kalıcı bir anı da bırakmayacaktır. Her yerde, her patlamayla, uyarım engelini delip geçmiştir; oysa deneyim, sağaltıcı unutuşla sağaltıcı anımsama arasındaki süre, bu engelle korunan bir alanda oluşur. Kıpırtısız, bomboş aralıklarla kesilen, zaman dışı bir sarsılmalar dizisine dönüşmüştür yaşam" (2000: 56).

Sonuçta *Kapo* filminin toplama kampında geçmesi nedeniyle kamp Foucault ve Agamben'in kavramlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Filmin tanıklık deneyimini aktarmada hangi araçları kullandığı ve bunların yarattığı anlamlar neticesinde filmi

klişe-imge, zaman-imge, hareket-imge gibi kavramlarla ele almanın yanısıra zalimlik, acımasızlık gibi duygular felsefi bir düzlemde incelenmiştir

3.3.5. Almanya Sıfır Yılı (1948)

Edmund'un yaşlı ve hasta babası, asker kaçağı abisi ve ablasıyla birlikte yaşam mücadelesini anlatan film, 1945 yılında Hitler'in ölümünün hemen sonrasında Berlin'de çekilmiştir.

3.3.5.1. Filmin Konusu ve Bakış Açısı

Bakış açısı, filmin seyirci tarafından algısını belirleyen önemli bir kavramdır. *Almanya Sıfır Yılı* filminin bakış açısı belgesele yakındır, film gözlemleyen nesnel ve tarafsız olma amacındadır. “Tarafsız gözlemci bakış açısı”nda yönetmen gördüklerini olduğu gibi sunarak, kendi görüşüne mümkün olduğunca az yer vermektedir. Olayların kendisini anlatması amaçlanmaktadır. Ancak nihayetinde film yönetmeni nasıl bir “biçim düzlemi” oluşturacağına karar vermektedir (Foss, 2012: 16). Bu aynı zamanda kameranın açısını da belirlemektedir. Film, nesnel çekim açısıyla çekilmiştir. İzleyicinin bakış açısı yönlendirilmeden, ondan filme tanık olması beklenmektedir. Dolayısıyla izleyiciden karakterle özdeşleşmesi istenmez. Film bu doğrultuda her ne kadar nesnel bir tutum sergiliyorsa da, bu durum yönetmenin ve dolayısıyla filmin durduğu yeri anlamamıza engel değildir.

Vivian Sobchack filmin kendisini hem gören bir özne, hem de görülen bir nesne olarak algılamanın mümkün olduğunu düşünmektedir. Edmund, yıkıntılar ardında dolaşırken, izleyici için seyredilen, görülen bir nesnedir. Oysa film içerisinde aynı zamanda savaşı bizzat deneyimleyen bir öznedir. Sobchack'ın film deneyimi fenomenolojisinde dört düzey bulunmaktadır: İlk düzeyde, film kendi görmesini ifade eder, dolayısıyla özneldir ve somuttur. Son düzeyde film, kendi dünya deneyimini ifade eden bir film-özne olarak seyircinin karşısındadır. Film insani deneyimi taklit eder. Filmin bakışı insanın görme yetisiyle aynı doğrultudadır. Ancak bu filmin kendi öznelliğini yaratarak, film-oluş olarak karşımıza çıkarır. Filmin

bakışı insanın görme yetisini taklit etse de, yine de kendine ait bir biçim oluşturarak bunu yapmaktadır (akt. Frampton, 2013: 70).

Film, Alman halkının suçluluk duygularını ön plana çıkaran bir özür niteliğindedir. Rosellini bu filmi Berlin’de çekmiştir. Film Hitler’in ölümünden hemen sonrasını 1945 yılında geçmektedir. Almanya için “sıfır” yılıdır. Almanya küllerinden doğan bir ülke olarak uzun yıllar işgal altında kalmıştır. Rossellini, Alman bir ailenin savaşa bakışını ele alırken, onun suçluluk duygularını ön plana çıkararak tüm Alman toplumu için bir genelleme yapmaktadır. Film Almanya’nın savaş sonrası suçunun bir itirafı ve özrü olarak görmek mümkündür.

Kracauer öykülü film olarak adlandırdığı filmleri üç temel kategoride incelemektedir: “tiyatrosal film”, “uyarlama film” ve “özgün film”dir. Özgün film buluntu hikayeden oluşmaktadır (1960, 245-246). “Buluntu öykü”, “belgesellerden teorileştirilen sinema deneyimi” olarak tanımlanmaktadır (Çekiç, 2007: 5). Yeni Gerçekçilik akımı filmleri de böyle bir deneyime dayanmaktadır.

Ahmet Gürata, Italo Calvino’nun “Klasikleri neden okumalıyız?” başlıklı yazısının “roman” üzerine olan atıfları filme çevirerek ele aldığı “*Klasik bir film tüm filmlerin toplamı olan bir film*” önermesini *Almanya Sıfır Yılı* filmi için düşünmek mümkündür (Sinebellek, 2014).²⁵ *Almanya Sıfır Yılı* filmi, savaş üzerine yapılmış “klasik” bir filmdir. Ancak filmin klasik olarak nitelenmesi onun “kültlüğünü” anlatmayı amaçlamaktadır. Klasik filmler kült film olabilir, ancak anlatı açısından klasik olmayabilir. Buna göre klasik bir filmin ne olduğu hakkında önerilen “bütün filmlerin toplamı” önermesi filmin, kendi özgün düşüncesini ortaya koymaya çalışırken diğer bütün düşünceleri ve filmleri bilip, hiç kimsenin daha önce yapmadığı gibi yeni ve özgün düşünceyi ve film dilini yaratmayı amaçlaması, İtalyan Yeni Gerçekçi akımın bakış açısını yansıtmaktadır. Bu anlamda *Almanya Sıfır Yılı* filmi klasik bir film olmakla birlikte, daha önce düşünülmüş ve yaratılmış tüm filmleri ve düşünceleri bilerek, kendi özgün düşüncesini yaratabilmiştir. Sonuçta, savaşın kült filmlerinden biri olmuştur.

²⁵ SineBellek, Roma Açık Şehir Roma, Città Aperta, Ahmet Gürata (Çevrimiçi), <https://www.youtube.com/watch?v=Im-nseaMMZk>, 21 Aralık 2017.

3.3.5.2. Nazizm Yansımaları

Almanya Sıfır Yılı'nda Edmund'un öğretmeninden aldığı öğütler Nazilerin uygulamaya çalıştığı ilkeleri yansıtmaktadır. Bu ilkeler doğrultusunda Edmund babasının bir işe yaramadığını düşünür. Aktif olmayan insanların yok edilmesi gerekir. Üstelik bu şekilde hem babasının, hem kendisinin hem de abla ve abisinin rahata kavuşacağını düşünür. Bu doğrultuda babasını öldürmeye karar verir.

Traverso'ya göre faşizm bir ideoloji, kültür ve dünya görüşü olarak “yeni insan” yaratmak amacıyla “...kollektif tahayyülü dönüştürmek, hayat tarzlarını değiştirmek, özel hayatla kamusal yaşam arasındaki her ayrımı ortadan kaldırmak” amacındadır (2013: 77). *Almanya Sıfır Yılı* filminde Nazizmin ilkelerinin uygulandığını düşünmek mümkündür. Edmund'a öğretmeni, güçlüler yaşasın diye zavıfların öldüğünü ve tüm meselenin kendimizi kurtarmak olduğunu söylemektedir. Bu yaklaşım; Nazilerin yaşlıları, delileri, Yahudileri, toplumda işe yaramayan ve sağlıksız olarak görülen kimseleri, öldürmesine karşılık gelmektedir.

Edmund babasına zehri vermeden önce babası monolog şeklinde uzun bir konuşma yapar. Bu konuşma eskiden nasyonel sosyalist olan ve Birinci Dünya Savaşı'nda subay olan bir Almanın özür konuşmasıdır.

“Felaketin yaklaştığını gördük fakat önlemek adına hiçbir şey yapmadık. Sonuçlarını ise, ancak şimdi anlayabiliyoruz. Şimdi hatalarımızın bedelini ödüyoruz. Hepimiz ödüyoruz, siz de bizim kadar ödüyorsunuz. Suçumuzu kabullenmek zorundayız” (49 dk 17sn). (...)“Nazi Almanya'sının çöküşü ve mağlubiyeti eğer işler tersine dönmeseydi dünya nasıl bir halde olurdu düşünmek bile istemiyorum” (Almanya Sıfır Yılı, Rosellini, 1948: 51. dk, 21. sn).

Edmund öğretmeni ile kentte dolaşırken, yıkıntıları toparlamakta olan, öğretmenin bir arkadaşına rastlarlar. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“Pis iş, değil mi? İş mi? Kölelik bu. İbretlik vaziyetteyiz. Eskiden yine de erkektik. Nasyonel sosyalistlerdik. Şimdiyse sadece Nazileriz” (Almanya Sıfır Yılı, 20. dk, 46. sn). Bu diyalog ve babasının hasta yatağındaki uzun konuşması tüm Almanya'nın ve ona inanan tüm Alman halkının aldatılmışlığını yansıtmaktadır. Tıpkı *Kapo* filminde

Nicole'ün Alman askere söylediği “hepimiz kandırıldık” cümlesi gibi, Nasyonel sosyalizm ideolojisiyle Hitler’e inanan herkes kandırılmıştır. Artık onlar tüm dünyanın kendilerini sorumlu tuttuğu katliama sessiz kalmış ve ortak olmuş yalnızca sıradan bir Nazi’dirler. Nazilerin amacı da zaten kişileri, “hiçkimse”lere dönüştürmek ve Alman toplumunu oluşturan belirsiz bu kimselerden yalnızca inanç ve itaat beklemektir.

Nazizimde öznellik yok edilerek ve insani özelliklerden mahrum bırakılarak yeni bir öznellik biçimi oluşturulmaktadır. Bu yeni öznellik biçimi Nazilerin insan olmayanı öldürme, öldürülebilen ancak öldürmenin cinayet sayılmayacağı *homo sacer*’dır. Çifte dışlanmanın adı muselmanndır ve muselman aynı zamanda *homo sacer*’dır. Ancak Agamben’in merak ettiği soru önemlidir: Nasıl oluyor da, asıl amacı “yaşatmak” olan biyo-iktidar, Naziler tarafından, önce insanlıktan çıkararak “çıplak hayat”a indirgedikleri mahkûmları öldürmeyi birincil amaç haline getirebilmiştir. Yaşatma amacı öldürme amacına dönüşmüştür. Foucault’a göre bu paradoksu söyle açıklamak mümkündür: insanlar arasında biyolojik farklılıkların olması ve bu farklılığın bir savaş nedeni olarak temellenmesi, yaşam ve ölüm ilkelerinin bu temelde birleşmesine neden olmaktadır. Böylece toplumun farklı bir topluma karşı savunulması, modernist bir biçimde “*toplumun içerisinden doğan tehlikelere karşı bir iç savaş*” durumuna dönüşmektedir (Foucault, 2010: 281). Bu durum biyo-iktidarın nüfus politikalarına uzanmaktadır. Nazilerin uyguladıkları saf ari ırktan olmayan ve sakatlık, zekâ geriliği, eşcinsellik, cücelik gibi norm dışı hastalıklı insanların kalıtımı bozduğu için yok edilmesine yönelik düzenlemeler, biyo-politikanın demografik düzenlemelerine girmektedir. Almanya’da 1933 tarihinde çıkarılan “*Alman halkının kalıtsal sağlığının korunması*” yasası biyolojik ayrımın bir göstergesi, biyo-politik bakışın bir göstergesidir (Agamben, 1999: 84-85).

Yıkıcı yaratım kavramı, nasyonel sosyalizmin hedeflediği üzere ari ırktan olmayanları başta Yahudileri olmak üzere yok ederek yeniden sağlıklı bir toplum inşa etme amaçlı bir politikanın kilit noktasını oluşturmaktadır. Almanya Sıfır Yılı filminde bu yasa yaşlı bakıma muhtaç ve yatalak durumda olan Edmund’un babasını da kapsamaktadır. Edmund, Berlin yıkıntıları arasında yürürken öğretmenine rastlar.

Bu, Edmund'un hayatını değiştirecek bir karşılaşmadır. Edmund, babasının hasta ve a olduğunu bu nedenle iş aradığını söyler. ğretmeni ise Nasyonel Sosyalizmin güçlü ve sağlıklı bir ırk yaratma amacına paralel olarak Edmund'a şöyle söylemektedir:

“Artık buna bir son ver. Olanları değiştiremezsin. Dünya sen ve bencil isteklerin etrafında dnmiyor. Babanın leceğinden korkuyorsun. Doğaya bir bak. Gller yaşasın diye zayıflar ölür. Birinin zayıfları öldürecek cesareti olmalıdır. Bu konuda net olmalısın evlat. Tüm mesele kendimizi kurtarmaktır” (Almanya Sıfır Yılı, Rosellini, 1948: 45.dk).

Agamben'in belirttiği gibi tanık, insan ile insan olmayan arasında bir yerdedir. Edmund'un babasını *muselmann* olarak görmek mümkündür. O aynı zamanda öldürülmesi herhangi bir suç sayılmayandır. Edmund'u bu nedenle suçlamak güçtür. O, Nazizmin ilkeleri doğrultusunda ve ceza gerektirmeyen bir eylemde bulunmuştur. Bu nedenle film, izleyiciye Edmund'u etik açıdan yargılama hakkı vermez. Edmund, hem kendini hem başkasının hayatına son vererek, eylemin etik boyutunu ortadan kaldırır.

Totaliter rejimler katılımcı değil sessiz olunmasını ister, karşı çıkmak yerine boyun eğilmesini ister. Edmund yalnızca boş ve yıkık sokaklarda eve yiyecek götürmenin peşindedir. O yalnızca tanıktır. Rejimin yaratmak istediği, Alman halkının sessiz bir şekilde tüm olan biteni onaylaması ve kendi yaşam mücadelesini vermesi gibi Edmund da, yıkıntılar arasında yalnızca hayatta kalma çabası göstermektedir. Dolayısıyla filmde, Nazilerin yaratmaya çalıştığı sağlıklı toplum doğrultusunda gerçekleşen ilkelerin uygulanmakta olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda Edmund'un yargılamamız güçleşir. Filmin sonu düşünüldüğünde; “Kavramın görünür anlığı içinde hareketsiz kalmak” ve böylece tanık olmak; İzleyicinin de karakterin de film karşısındaki durumu budur. Yaşan kötülük, gerçekleşen eylemin kendisinden çok daha büyüktür. Asıl kötü olan, kötülüğün ahlaki açıdan normal algılanmasıdır (Arrendt, 2016: 281).

3.3.5.3. Hayatta Kalma Üzerine Denemeler

Edmund, yıkık sokaklarda avare dolaşıp iş arayarak hayatta kalmaya çabalamaktadır. Savaş sonrası ortaya çıkan beyhude ve amaçsız bir varoluşla gözlem yapmaktadır.

“Ev, geçmişte kalmıştır. Çalışma ve toplama kampları kadar, Avrupa kentlerinin bombalanması da, teknolojinin içkin gelişmesiyle eve çoktan biçilmiş olan hükmün sonunda infaz edilmesidir sadece. Evler eski konserve kutuları gibi kullanılıp atılacak şeylerdir artık” Adorno’ya göre, günümüzde insanın evindeyken bile kendini eve ait hissetmemesi bir ahlak sorununa dönüşmüştür. Bu aynı zamanda, ahlakın da çöküşüdür (Adorno, 2000: 40-41). Artık Edmund’un yaşadığı uygarlığın sembolü görülen kent, bir yığıntıya dönüşmüştür. Olaylar yargılanırken onu belirleyen etik ilkeler silinmiştir. Bu düşünceler savaşın hemen ertesinde varoluşsal sıkıntıların zaman ve mekân algısına yansması sonucu ortaya çıkmıştır. Savaştan sonra; hayatta kalma amacı, hayata anlam verme çabasına dönüşmüştür. Başka bir ifadeyle bu düşüncenin kaynağı hakim olan “yersizyurtsuz” “köksüz” olma hissidir. Geleneksel düşüncelerden genel bir kopuş hakimdir. Bu aynı zamanda parçalanmış Avrupa’nın ve işgal altında olan bir kentte yaşayanların ruh halini açıklayan bir kavramdır.

Savaş bitmiştir ancak açlık ve kıtlık vardır. Edmund gördükleri ve yaşadıklarının ahlaki sorumluluğu altında ezilir. Bu yüzden gözlerini kapatıp intihar eder. Eğer filmde Edmund babasını öldürmeden yalnızca savaş ve yoksulluk yüzünden intihar etseydi, bu yeni gerçekçi film kodlarına uymayacaktı. Ancak Edmund’un bu durumu tıpkı Almanya’nın sonuna benzemektedir. Kendi sonunu kendi eliyle hazırlamıştır. Edmund’un tanıklığı sokakta başıboş dolaşırken gördükleridir. Rossellini imgeyi güçlendirecek ya da düşünce gücünü sınırlandırabilecek herhangi bir müdahalede bulunmaktan kaçınır. İmge görüldüğünden fazlası olabilir, ama buna film değil, izleyicinin hayal gücü karar verecektir. Öğretmen, Edmund’a yardım etmek istediğini, iş bulabileceğini söyleyerek ondan Eski Yüksek Mahkeme’ye gitmesini ve Hitler’e ait bir konuşmayı

Amerikalı ya da İngiliz'e satmasını ister. Bu onun için bir umut olmuştur. Sonunda birkaç kuruş kazanabileceğini düşünür.

Almanya Sıfır Yılı filminde klasik anlatı imgeleri, geleneksel konumlarından koparılarak “depolar, atık alan, yıkık ve yeniden yapılanma yolundaki şehirler”, “uçsuz bucaksız terkedilmiş alanlar” gibi imgelerle aktarılmakta, zaman ve mekânın öykülenmesi gündelik hayatı yansıtmaktadır. Böylece bu yerler Deleuze’ün Marc Auge’den aldığı bir kavram olan “herhangi mekânlar”a dönüşmektedir (Deleuze, 1997). Bu aynı zamanda savaş sonrası yıkıntı haline dönüşmüş mekânları tasvir ettiği gibi, karakterde savaşın yarattığı ruh halini de anlamaya yardımcı olmaktadır. Bu tanımlama dolaylı yoldan sinemada eylem-imgenin krizine de işaret etmektedir. Toplulukların yaşadığı ortak deneyim ortak bir bellek üretmektedir. Dolayısıyla, toplumsal eylemler veya felaketler toplumda kolektif bir hafızanın oluşmasına ve bu hafızanın felaketin somut bir parçası olarak kent üzerinden oluşmasına kentsel bellek demek mümkündür. Kentte yaşanan fiziksel değişimler, kentsel belleğin de değişime uğramasına yol açmaktadır (Ünlü, 2017: 77). Bunun en büyük örneği savaş sonrası yıkık bir kente tanıklık etmek toplumsal travmatik bir hatırlamanın parçası olarak yer almaktadır. Bu doğrultuda Edmund kentsel hafızanın oluşmasına kaynaklık etmiş olan savaşın yıkıntılarını kendi deneyimleriyle birleştirmektedir. Filmde yıkıntı, yoksulluk ve amaçsızlık kentsel hafızanın düzleminde aktarılmaktadır. Filmde bu nedenle dış mekân olarak yıkılmış ve harabeye dönüşmüş Berlin kentine oldukça fazla başvurulmuştur.



Resim 14: Savaşın sona ermesinden bir süre sonra, Berlin, 1945.



Resim 15: *Almanya Sıfır Yılı* filmindeki sokak görüntüleri.

Berlin kentini uygarlığın belirgin sembolü olarak görmek mümkündür. İkinci Dünya Savaşı'nda kentlerin yıkılması ile asıl imha edilen uygarlık olmuştur. Savaş ve savaşın dehşeti, tarihe karışan ve uzun zamandır devam eden değerleri ortadan kaldıran bir travmaya dönüştürmüştür (akt. MacCannel, 2007: 3-4). Deleuze'ün deyimiyle, yıkık kent manzaraları artık herhangi bir imgeye dönüşmüştür.

Deleuze, savaş sonrası sinemanın “anılarını kaybetmiş karakterler” yarattığını iddia eder. Edmund gibi, kelimenin tam anlamıyla geçmişe geri çekilmeyi ya da ortaya çıkıp hatırlamadan gizlenmiş olanı görülebilir hale getirmeyi başaran filmde bu karakterler ve hatta mekânlar belleksizdir (Akt. MacCannel, 2007: 4). Böylece, zaman mekândan hemen hemen ayırt edilemeyen bir ağırlık derecesi ve boyutsallık almış; yani, hatırlanamayan anıların alanı olarak var olmuştur. Bu Deleuze'ün deyimi ile “*farklı sürelerin bir arada varlığı*” ile doldurulan yeni bir zaman-imgeyi ortaya çıkarmaktadır. Geçmiş, kronolojik olmayan sırada, bir arada var olmaktadır. Ana akım sinemanın hareket-imgesinin yerini alan zaman-imesi, geçmiş-şimdi-gelecek gibi bir kronolojinin ötesinde kalan anılara ulaşılmasını sağlamaktadır.

Zamana ilişkin bir değerlendirme için Edmund'un sokaklarda boş ve amaçsız, başı ve sonu olmayan bir gezintiye çıktığı sahneleri gösterebiliriz. Bu gezintilerin

sözde amacı çalışmak ve eve yiyecek bir şeyler götürmektir. Yeni gerçekçi sinemanın zaman-imesi betimlemeye dayanarak yaratılır. Neden sonuç, şimdi ve geleceğe doğru ilerleyen bir anlatım, yerini doğrusal ve rasyonel olmayan “yansız betimlemeye tamamlanmamış ve değişken öznelliklerin duyuşsal-devinim ilişkilerinin gevşekliği içinde duyumun sanal ve yoğun gücünü deneyimlemeye” dayanır (Sauvagnargues, 2010: 179). Böylelikle yeni anlatım biçimi; “nitelendirilmiş uzam”dan ve zamanın bilinen ve doğrusal sıralamasından koparak, bir deneyim biçimine doğru dönüşmektedir (Sauvagnargues, 2010: 187). Buna göre Edmund’un tanıklığı film anlatısı doğrultusunda bir deneyim olarak aktarılmaktadır. Onun tanıklığı; sessizliği ve yalnız başına sokakta başıboş salınımıyla, mekânın ve zamanın dolaysız bir aktarımıyla ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla savaş sonrasına tanıklık, bir deneyim biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 16: *Almanya Sıfır Yılı*, Edmund yıkık sokaklarda amaçsız dolaşmaktadır.

Modern bilimsel devrim, hareketi herhangi anlarla ilişkilendirmektedir (Deleuze, 2014: 15). Deleuze, eski ve modern anlatı rejimi arasındaki farkı şöyle tanımlamaktadır: “Eski diyalektik bir harekette aktüel hale gelen aşkın biçimlerin düzeniyken, modern diyalektik, harekete içkin tekil noktaların üretilmesi ve karşı karşıya getirilmesidir” (2014: 17). Modern sinema anlatısı ise, ayrıcalıklı addedilen zamanların “herhangi anlar” tarafından çevrelenmesiyle oluşmaktadır. Bu anlarda yaratılan yerler ise “herhangi mekânlar”dır. Bunlar; filmde yıkık ve harabeye dönüşmüş boş sokaklar ve boş binaların içi olarak gösterilmektedir.



Resim 17: *Almanya Sıfır Yılı*, Edmund yıkıntılar arasında dolaşırken, 1948.

Yıkılmış bir Avrupa ve bu yıkılmışlığın altından ancak çocuk ve genç olarak kalmanın varlığı yeni imgenin yaratılmasına olanak tanımaktadır. Bu imge; yalnızca ekonomik alanla sınırlandırılmayan, kültürel veya estetik alanda da yaratıcı yıkıcılık olarak adlandırılan bir sürece girilmiştir. Ekonomik alanda, olan biten her şey kültürel ve sanatsal alanı da etkiliyordu. Yaratıcı yıkım; yönetmenin yeni bir tarihi yorum getirmek için, tüm bilinenleri yok sayarak kendince bir yöntem ve bakış açısı geliştirmesi olarak da yorumlanabilir.

Tanıklık bir direnmedir. Edmund'un intihar kararı anlıktır, son ana kadar yaşamak için direnir. Yapacak hiçbir şeyi yoktur. Ağır suçluluk duygusu altındadır. Buna karar vermeden hemen önce bile top oynayan çocukların arasına katılmak ister, fakat reddedilir. Edmund'un hayatta kalma denemeleri her seferinde başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Zaten amaçsız olduğu bir dünyada gittikçe kötü bir sona sürüklenmektedir.

3.3.5.4. Yeni Gerçekçi İmge Olarak “Çocuk”

Yeni imge, ”perspektiflerin hafif çarpıklaşması, zamanın yavaşlaması, jestlerin bozulmasıdır”. Klasik sinema anlatısında zaman, algılanım-eylem-duygulanım hiyerarşisiyle gelişmekteyken, yeni dalga algılanımı motor uzantısından

kopararak, eylemi nedensel bağından veya bir duruma bağlayan bağdan ve duygulanımı karaktere ait olmaktan kurtarır. Baker bu yeni oluşan zaman-imgeyi “transandantal imge” olarak adlandırmaktadır (Baker, 2012: 95). Yeni gerçekçi akımın bir örneği olan *Almanya Sıfır Yılı* filmi, belgesel tarzına yakın bir anlatımla yeni imgeler yaratmaktadır.

Modernist anlatıda klişelerin ya da ayrıcalıklı kişilerin yerine, herhangi olaylar ya da önemsiz kişiler kahraman olarak yer almaktadır. Bu film de modernist bir anlatıya sahip olduğu oranda gerçekliği ele alışını klasik anlatıdan farklılaşmaktadır. Yönetmen, savaşın gerçekliğini kendi yarattığı imgelerle yeniden kurar. Oluşan “yeni” gerçeklik de aynı oranda kötü, çirkin, yoksuldur. Peki gerçek neden iyi güzel mutluluğa yakın değil de çirkinlik yoksulluk ve kötülüğe yakın olarak kendini temsil ediyor? Bunun cevabını, savaş sonrası dönemin koşullarında ve ruh halinde aramak mümkündür. Godard’ın *Historie(s) du Cinéma (Sinemanın Tarihi, 1989)* belgeselinde belirttiği gibi; “gerçeklik şu an intikam peşinde, gerçeklik gözyaşı ve kan” istemektedir. *Almanya Sıfır Yılı* filminde gerçeklik; Emile Zola’nın öykülerini hatırlatmaktadır. Eylem ve maktul tüm çıplaklığıyla ortadadır. Ancak Edmund’un masum çocuk imgesi onu suçlamamızı engellemektedir.

İtalyan yeni gerçekçi akım için tanıklık artık öncelikle bir eylemin kahramanı değil tarihsel durumda bir çeşit değişiklik yapandır. *Almanya Sıfır Yılı* filminde olduğu gibi ise aksine, tanık kahraman bu karakterlerin 'saf tanıklar' olarak adlandırıldığı ancak bu kategorinin, şüphesiz faydalı olmasına rağmen, karmaşık işlevini yeterince yansıtamayandır. Eğer tanık kategorileri ve 'saf tanık' sorunluysa yeni gerçekçi çocuğa ilişkin olarak daha açık bir şekilde uygulanabilir (Iannone, 2011: 44-47).

“Özgürleşim beklentisini bağrında barındıramayan bir bilgi sadece bir yeniden - inşadır. tekniktir.: kavrayışımız varolan dünyanın algılanmasını değiştirmeli, onun aldatıcı görünümünden kurtulabilmiş olmalı (Adorno’dan Akt. Jay, 2001: 14). Edmund karakteriyle tıpkı bu cümlelerdeki gibi yeni bir imge yaratılmıştır. Bu yeni imge klişelerden arındırılmıştır ve aynı zamanda yeni bir kavrama biçimidir. Klişe kendisinden beklenilene yapmaktadır. Bu nedenle yeni

gerçekçi filmde aksak bir ritim, bir tür beceriksizlik hali, kusur veya sakarlık olarak yeni bir klişeye dönüşmektedir (Deleuze, 2014: 274-275) Hatırlarsak *Kapo* filmi için Daney, ritmik ve tempolu bir koşu içerisinde Terese'nin ölümüne gittiğini belirtmişti. *Kapo* ve *Almanya Sıfır Yılı* filmlerinin anlatılarındaki farklılık burada açıkça görülmektedir.

Nesnel bir gözlem arzusu filmin karakterlerine yönelik bir arzuya dönüşmemiş, yalnızca umutsuzlukları ve mutsuzlukları iletmede bir araç olmuştur. Yeni gerçekçi yaklaşım günlük hayatın doğası gereği imgeler “acıma ve sempati”nin imgeleriydi (Kolker, 2010: 60). Umutsuzca yıkıntılar arasında avare dolaşan Edmund'un top oynayan çocuklar tarafından istenmemesi, komşuları ve öğretmeni tarafından kazıklanması ve tüm bunlar olurken sessiz kalması, hakkını aramaması izleyicide karaktere karşı acıma duygusunun belirmesine neden olmaktadır. Rossellini, Edmund'un babasının ölümünden duyduğu utanç ve suçluluk duygularını filmin sonuna saklamıştır. Film eğer bu pişmanlığı filmin başında ortaya koyup, Edmund'un ıstırabını göstermekten imtinayla kaçınmasaydı, melodram olmaktan kurtulamazdı. Yine de Edmund'un etrafında dolaşan umutsuzluk imgesi ancak bir çocuk üzerinden bu şiddette bir etki yaratabilirdi. Yeni gerçekçiler bu etkiyi, savunmasız varlıklar olarak “çocuklar”ın en iyi yaratabileceğinin açıkça bilincindeydiler.

Almanya sıfır Yılı filminde Edmund toplumsal bir tip olarak sergilenmez. Ulus Baker'in kanaatler toplumunun “toplumsal tipleri” belirsizleştirdiği iddasını çocuk olarak Edmund örneğinde görmek mümkün olmaz (2014: 91-99). Çünkü Edmund neredeyse tüm Alman toplumunun bunalımını yansıtan bir imgedir. O kendisinden beklenen toplumsal bir çocuk tiplemesinin yerine, çocuk olarak “savaş” mağduriyetinin toplumsal bir tipidir.

Yeni gerçekçiler için imgenin olduğu gibi aktarılabilmesi gerekmektedir. Bazin'in *Sinema Nedir?* kitabında belirttiği gibi, yeni imge ya da ideal sinemasal imgenin müdahale edilmediği, insan gözünün gördüğüne yakın olduğu oranda gerçekçi olacağına inanılıyordu. Kamera gerçek dünya ile dünyanın gerçek imgesi arasında bir aracıdır. Dolayısıyla herhangi bir müdahale imgenin gerçekliğine zarar

verebilir. Ancak diğer yandan, gerçeklik imgesi aslına ne kadar benzerse benzesin, gerçek; yeni imgeden üretilen anlamla yaratılmaktadır (Kolker, 2010: 129-130). *Almanya Sıfır Yılı* filminde kent perişanlığın, yoksulluğun kentini ve inşa halinde bir kenti tanıtmaktadır. Edmund, binaların arasında yeni şehre tanık olur. Film, her şeyden önce yeni Berlin'e tanıklık etmektedir. Berlin'de, savaşın izleri silinirken, yavaş yavaş Simmel'in yeni kent olgusuna yaklaştığı ölçüde, Edmund da kalabalıktaki çocuklardan biri olacaktır.

Filme bakıldığında, Rossellini her ne kadar yeni bir sinema anlayışıyla yola çıktığı söylenebilirse de, geleneksel anlatım biçimine bağlı kaldığı görülmektedir. Bunun nedenlerinden biri, yoksul halkın gerçek koşullarının karakterlerin umutsuz ve kötümser anlatıldığı oranda gerçekçi olunabileceği inancıydı (Kolker, 2010: 67).

Sonuç olarak film bir oluş imgesini yaratmaktadır. Film, yıkık ve harabe mekânlar içerisinde uzun uzun dolaşma eylemini de bu zaman-mekâna içkin olarak katmaktadır. Film bu anlatım biçimiyle yaratılan bu oluş-imesini deneyimlememizi sağlamaktadır. Film bu pratik üzerinden, algıyı yönlendirmeden karakterle birlikte izleyicide tanıklık deneyimine katmaktadır.

3.3.5.5. Utanç ve Umutsuzluk

Utanç; *“benliğimizden uzaklaşarak kopamamanın”* beceriksizliğinde oluşmaktadır. Kişinin kendi benliğinden kaçmaya çalışması başarısızlıkla sonuçlanır ve böylece kişi kendisiyle arasına mesafe koyamadığı için utanç duygusunu yaşar. (Agamben, 1999: 105). Levinas'ın belirttiği gibi; kişi kendisine zincirlenmiş vaziyettedir, kendisinden gizlenmek için, kendisinden kaçabilmesi olanaksızdır, *“benliğin kendisine tahammül edilemez görünmesidir”* (akt. Agamben, 1999: 105). Bu durumda asıl utanılan şey düşüncelerdir. Bu aynı zamanda kişinin kendi mahremiyetidir. Böylece “ben” kendi kendine indirgenmeye çalışılmaktadır ki, bu imkânsız bir durumdur. Bu nedenle utança; *“öznenin-kendi-özneliğinin yok edilmesinden gayri bir içeriği yoktur; kendi rahatsızlığının, bir özne olarak kendi bilincini kaybetmenin tanıdığı haline gelir”*. Dolayısıyla, özneleşme ve özneliğin yok

edilmesi bu hareketin bilincinde olmak utancın kaynağını oluşturmaktadır. O halde utancı, insan ve varlık arasındaki ilişkide var olan “ontolojik bir duygu” olarak tanımlamak mümkündür (Agamben, 1999: 106). Utanç, varlığın kendisi karşısında hissettiği duygudur. Varlık kendi kendisinin karşısında çıplaktır. Edmund, yetişkinlerin yaşadığı fiziki savaşın manevi ağırlığını çekmektedir. Çocuk olarak tanık olmanın farkını burada görmek mümkündür. “Ben”in askıya alınmasıyla ancak tanıklık mümkün olabilir (Agamben, 1999: 131).

Spinoza duygulardaki azalışın yani kederin, yaşama kudretinde azalmaya neden olduğunu belirtmektedir. Spinoza’ya göre keder, iktidarın kişi üzerindeki etkisidir. İktidarlar kişileri kedere sürükler. Kişinin yaşamı üzerindeki baskı ve güç, yaşama kudretini azaltarak kişiyi kedere sürükler. (akt. Baker, 2011: 35). Keder, varoluş gücünün azalmasıdır. Bu kederi, iktidar haricinde bir düşüncenin veya seilmeyen bir kişi ile karşılaşma sırasında da yaşamak mümkündür. Edmund bu duyguların yükünü kaldıramaz. Ölümü tercih eder. Edmund diğer karakterler gibi toplumsal cinsiyet rollerinin gerektirdiği bir çocukluk yaşayamaz. Edmund’un babasını öldürmesinde onun daha özgür olduğu inancı yatmaktadır. Edmund babasını öldürürken düşüncesinde, kendisinin daha rahat yemek bulabileceği değil, babasının özgürleşeceği fikri bulunmaktadır. Edmund’da babasının yokluğundaki kendi hisleri değil, babasının özgürlüğü düşüncesi yatmaktadır.

Spinoza’ya göre umutsuzluk, geçmiş ya da gelecek fikrinden duyulan güvensizlik ve korku duygusudur, kederdir (2011: 145). Acıma, sevdiğimiz birinin başına gelen kötülüğün kişide yarattığı keder duygusudur. Umutsuzluk ise, şüphelenilecek bir neden içermeyen geçmiş ya da gelecek bir şeyin fikrinden duyulan kederdir (2011: 185). Tüm bu duygulara baktığımızda ortak duygunun keder olduğu görülmektedir. Utanç da bir kederdir. Spinoza’ya göre utanç; “başkaları tarafından yerilmiş olduğunu hayal ettiğimiz bir etkinin (action) fikriyle birlikte olan bir keder”dir (2011: 190). *Almanya Sıfır Yılı* filmindeki utanç imgesi varoluşsal, o tanık olduklarından ve kendi varoluşundan utanmaktadır. Düşüncelerinden ve sonra eyleminden utanmaktadır. Öz bilinci yerinde, eylemi gerçekleştirmiştir. Utançtan kurtulmanın bir yolu vardır, intihar.

Edmund ise, dayanılmaz bir şekilde vicdan azabı çekmektedir. Birkaç gün önce babasını öldürme kararı vermeden önce kendisinde ölme isteği olduğuna dair hiçbir ipucu yoktur. Öyle ki, babasının ölmesiyle, hem kendisi hem de babası için her şeyin daha iyi olacağını düşünür. Ancak Levi'nin de belirttiği gibi savaştan sonra, ortalık sakinledikten sonra, düşünmeye vakit kalır. Edmund kendisini suçlayan öğretmeni karşısında, kendi eylemi üzerinde gerçekten düşünmeye başlar ve bu eylemin ağır sorumluluğunu kaldıramayarak ölmek ister. Agamben'in belirttiği gibi tanık; insan ile insan olmayan arasında bir yeredir. Tanıklık bir direnmedir. Edmund insan olmasaydı o suçluluk duygusunu hissedemezdi. Sonuçta Edmund'un tanıklığı belirli bir yere kadar devam eder.

Edmund babasının ölümünden sonra, tekrar başıboş ve amaçsız bir şekilde sokaklarda dolaşmaya devam eder. Edmund'un intihar kararı anlıktır, son ana kadar direnir. Yapacak hiçbir şeyi yoktur. Ağır suçluluk duygusu altındadır. Son bir kez arkadaşlarıyla oynamak ister ancak aralarına kabul edilmez. Edmund'un hayatta kalma denemeleri her seferinde başarısızlıkla son bulmaktadır.

3.3.5.6. Edmund'un İntiharı

İktidarın asıl amacı insanların hayatlarına müdahil olarak onları yaşatmaktır. “...Yaşamı sağlama, destekleme, güçlendirme, çoğaltma ve düzenleme” gibi amaçları olan iktidar bu gücünü, öldürme üzerinde değil, yaşamasına izin verme üzerinde kullanmaktadır. İktidar etkisini yaşam sürdükçe devam ettirir (Foucault, 2010: 101-102). Yaşatma üzerine kurulu iktidarın gücünün sınırları ölümle çizilmektedir. İntihar on dokuzuncu yüzyılda sosyolojinin inceleme alanına girmiştir. İntihar olgusunun incelenmeye değer bir alan olmasının nedeni; kendi ölümüne karar vermek, yaşam üzerinde kurulan iktidarın sınırlarını aşarak normların dışına çıkmaktadır.

Edmund'un tercih ettiği eylem intihardır. Benliğini saran melankolik durum utanç duygusuyla birleşmiştir. Hayatla olan bağlarının tükenmesiyle yaşamına son verir. Savaş bitmiştir ancak açlık ve kıtlık vardır. Edmund gördükleri ve

yaşadıklarının ahlaki sorumluluğu altında ezilir. Bu yüzden gözlerini kapatıp intihar eder. Eğer filmde Edmund babasını öldürmeden yalnızca savaş ve yoksulluk yüzünden intihar etseydi, bu yeni gerçekçi film kodlarına uymayacaktı. Ancak Edmund'un bu durumu tıpkı Almanya'nın sonuna benzemektedir. Kendi sonunu kendi eliyle hazırlamıştır. Rossellini, imgeyi güçlendirecek ya da düşünce gücünü sınırlandırabilecek herhangi bir müdahalede bulunmaktan kaçınır. İmge görüldüğünden fazlası olabilir, ama buna film değil, izleyicinin hayal gücü karar vermelidir.

Filmin umutsuz ve melankolik durumu Edmund'un imgesiyle somutlaşmaktadır. Melankolik durumunun temsil ettiği şeyin Almanya'nın yaşadığı suçluluk duygusu ve kaybedilen kentler ve insanların yakınları olduğunu düşünmek mümkündür. Bu düşünce biçimi doğrusaldır. Geçmişin bir anda görmezden gelinme tehlikesi vardır. Ancak Santner'in belirttiğine göre melankoli, aynı zamanda egonun kaybı dolayısıyla liderin kaybı ile özdeşleşmektedir. Bu kayıp içselleştiği için melankoliye neden olmaktadır. Kişi kendinin ve ötekinin birbirinden ayrı olduğu algısına karşı bir direniş göstermektedir. Bunu narsistik bir unsur olarak algılamak mümkündür. Melankoli, kişinin ilkel narsisizminin parçalanmasının provasıdır, çünkü narsist kişi için, başka nesneler henüz varolmadığından, kaybolan bir nesne için gerçekten de yas tutar. Kısacası bu yas, melankolik durum esasında narsistik bir incinmedir (Santner, 1993: 3). Çünkü kişi hayran olduğu ve kendisiyle özdeşlik kurduğu birini kaybetmesiyle birlikte gerçekte bir "ego" kaybı yaşamaktadır. Freud'un 1917 yılında yazdığı Yas ve Melankoli adlı makalesinde belirttiği gibi, melankolik durum bir kişiyi kaybetmekten ziyade benliğin ve egonun kaybıdır. Almanlar, vatanları adına işlenen suçun tam boyutunu algılamaya ve Nazizmin kurbanları için yas tutmaya başlamadan önce, Hitler'e karşı muhafaza ettikleri ilişkilerin parçalanmasının bazı etkileri görülmekteydi. *Volksgemeinschaft*²⁶ Türkçede "ulusal topluluk" olarak karşılık bulmaktadır. Alman ulusunun Hitler

²⁶ Kelimenin kökeni F. Tönnies'in "gemeinschaft ve gesellschaft" kavramları arasındaki ayrımı dayanmaktadır. Endüstrinin gelişmesi ve kentleşme gibi olgularla birlikte yaşanan toplumsal değişimi yansıtmaktadır. Köylerdeki geleneksel yaşam tarzı ile kentteki modern yaşam arasındaki tezatlığı toplumsal ilişkiler bağlamında kavramsallaştıran Tönnies, bunu cemaat ve cemiyet olarak açıklamaktadır (Der. Aydoğan, 2000: 185-218).

narsizminin kalıntıları üzerinde ilk önce kendilik duygusunu yeniden kurması gerekecekti.



Resim 18: Edmund intihar etmeye karar vermeden hemen önce yıkık binanın üzerinde

Filmde Alman halkının Hitler’in politikasına ortaklık etmesinin suçu; Edmund imgesiyle, masum bir “kurban” konumuna dönüştürülmüştür. Filmde kurban konumundaki Alman halkı suçunu, kendi kendini ortadan kaldırarak ödemektedir.

Sonuç olarak *Almanya Sıfır Yılı* filminde kente ve yıkıntıya tanıklık eden Edmund film söylemi bağlamında ele alınmaktadır. Sinemanın savaş sonrası ortaya koyduğu “yeni sinema” anlayışıyla birlikte ortaya konan zaman-imge hareket imge gibi kavramlar filmde ele alınmaktadır. Bununla birlikte filmin Deleuze’ün ortaya koyduğu kristal öyküleme biçimiyle yaratıldığı görülmektedir.

3.3.6. Nicole ve Edmund: İki Farklı Tanıklık Deneyimi

Almanya Sıfır Yılı filminde Edmund’un tanıklığına bakıldığında, yazar Primo Levi’nin kullandığı üslup ve dil gibi benzer şekilde, “kurbanın yakınan dilini ya da öç almak isteyen kimsenin öfkeli dilini değil, tanıgın sakın ve ağırbaşlı” tavrını yansıtmaktadır (2013: 214). Tanıklık sakın ve sessiz bir biçimde deneyime dönüşen

bir anlatıyla yaratılmıştır. Film bu yöntemle, tanıklığın sorumluluğunu izleyiciye de yüklemektedir. Ancak diğer yandan *Kapo* filmine bakıldığında, Nicole'ün Kapo'luk görevi, onun sakin ve soğukkanlı tavrıyla aktarılmaktadır, ancak imgenin hareketi bağlamında zaman ve mekânın yaratılması ve filmin geleneksel bir anlatıya sahip olması ölçüsünde tanıklık bir deneyime dönüşmez. Filmde klişe imgelerin fazlalığı Nicole'ün tanıklık deneyiminin önünde bir engeldir.

Bedende “nesnel gerçekliğe sahip” fikirler ve bu fikirlerin yarattığı duygulanımlar (*affectus*) bulunmaktadır. Bu duyguları yaratan fikirlerle her yerde karşılaşabiliriz. Kitaplarda filmlerde ya da reklamlarda karşılaştığımız bu fikirler Spinoza'ya göre bedenseldir (Baker, 2011: 33). Bu fikirlerin yarattığı duygulanımlar ve bunların şiddeti birbirinden farklıdır.

Deleuze'ün Neron'un ve Orestes annelerini öldürmeleri örneğinde ise, Baker'in belirttiği gibi tarih bu iki ismi de farklı şekilde anımsamaktadır. Neron'un yaptığı vahşice ve ahlaksız bulunurken Orestes için aksi durum geçerlidir. Çünkü Neron, eylemi gerçekleştirirken yalnızca tutkularının nefretinin esiri altındadır. Orestes ise, babasını öldürdüğü için annesinden intikam almak amacıyla bu eylemi gerçekleştirir. Annesinden kişisel olarak nefret etmez. Ancak bu eylemin sonucu, babasıyla bir ilişki kurmasına neden olur (Baker, 2011: 39). Fikirlerin “farklı gerçeklik derecelerine” sahip olmaları ve buna göre belirlendikleri duygulanımların da farklı derecelere tekabül etmesine yol açar (Baker, 2011: 34). Sonuç olarak düşünceler de farklı imgelere, farklı duygulara ve etkilere sahiptir. Filmlere bakıldığında, Nicole ve Edmund aynı etki gücüne sahip farklı imgelerle karşılaşmaktadır. Edmund babasına iyilik yaptığı düşüncesiyle bilinçli bir şekilde kendisine “yararlı olma” duygusu uyandırması neticesinde babasını öldürür ve bunu sonucunda ortaya çıkan suçluluk duygusuyla da kendisini öldürür. İlk imgede babasına karşı herhangi bir nefret ya da kin duygusu asla bulunmamaktadır. Bu öldürme eylemini meşru kılmaktadır. Kendi ölümünde ise, babasına karşı suçluluk hissetmesi nedeniyle kendi kendini ortadan kaldırmak ister. Nicole ise, Almanlarla işbirliği yaparak toplama kampındaki işkence ve ölümlere ortak olmaktadır. Aslında Nazilerin kişisel olarak hiçbir Yahudi'den nefret etmediği görülmektedir. Öyle ki filmde Nicole Nazi görevlilerinden biri ile arkadaş olur. Kart oynarlar.

Edmund'un tanıklığı belirli bir sessizliği içermektedir. Sessiz olduğu oranda pasiftir. Çünkü o, yalnızca gözleyendir. Gözlemleyen ve aynı zamanda gözlemledikleri ölçüsünde ıstıraba dayanmayandır. Edmund tanık olduklarının sonsuz yükü altında intihar eder. Karakter için bu fikir birden belirir ve yapacak bir şeyi olmadığı ve bu nedenle intiharı tek çözüm yolu olarak düşündüğü izlenimini vermektedir. Film anlatısı içerisinde bu şekilde düşündüğünü varsaydığımız Edmund'un tanıklık imgesini de, bu düşünceler yoluyla yarattığını söylemek mümkündür. *Kapo* filminde ise Nicole'ün tanıklık deneyimi bir deneyimden daha fazlasını eyleme dayanmaktadır. Onun intihar eylemi Edmund'a benzer şekilde suçluluk duygusuna dayanmaktadır. Ancak Nicole'ün tanıklık imgesi eylem odaklı yaratılmaktadır.

3.3.7.1. Filmlerdeki Anlatı Yapısı ve Bakış Açısı

Filmlerin anlatı yapısına bakıldığında, karşımıza Deleuze'ün iki farklı öyküleme biçimi çıkmaktadır. *Kapo* filminde organik öyküleme biçiminde olduğu gibi hikaye geleneksel anlatı kodlarına uygun bir şekilde oluşturulmuştur. Film Nicole üzerinden hareket imgesini yaratmaktadır. Filmdeki zaman karakterin hareketine bağlı olarak gelişmektedir. Nicole'ün toplama kampına gelmesi, *Kapo* olarak göreve başlaması, yükselmesi ve daha sonra ölümü; çizgisel bir zamanda ilerlemektedir. Bu anlamda filmin anlatıda klasik bir akışı; serim, düğüm, çözüm aşamalarını izlediğini görmek mümkündür. Sonuçta, Nicole'ün kampta geçirdiği iki yıl iki saat içerisinde anlatılmaktadır. Filmsel zaman anlatının içerisinde hızlı bir şekilde akmaktadır. *Almanya Sıfır Yılı* filminde ise, anlatım kristal öyküleme olarak adlandırılan anlatım biçimiyle ortaya konmaktadır. Filmin başlangıcının, gelişmesi, filmde ön plana çıkan olayların ve nihai bir sonucu bulunmamaktadır. Çünkü filmdeki olaylar eşit derecede önemli ve önemsizdir. Film herhangi olaylardan oluşmaktadır. İzleyici karakterin yaşadığı gerçek ve herhangi bir zamana tanık olmaktadır. Edmund'un yalnızca birkaç günü anlatılmaktadır. Kristal öyküleme, organik öyküleme de olduğu gibi hareket imgesiyle değil, düşünce-imge ve zaman-imge ile yaratmaktadır. İzleyici Nicole'ü yalnızca seyredirken, Edmund'a ve

Edmund'un tanıklığını deneyimlemektedir. Seyretme edimi özdeşleşmeye dayalıyken, deneyim izleyicide düşünce yaratmayı amaçlamaktadır.

Totalitarizmde olgusal gerçeklik istisnai durum adı altında bozuma uğratılır. Yerini totaliter rejimin doktrinlerine bırakır. *Kapo* filminde de benzer şekilde gerçeklik, filmin organik öykü yapısı nedeniyle karşıtlık barındırmaktadır. Bu karşıtlık olguların nesnel gerçekliğinin bir temsili olamayacağı ve filmin bu gerçekliğin yeniden üretimi olduğu gerçeğinden kaynaklanmaktadır. *Almanya Sıfır Yılı* filmindeki gerçeklik ise, küçük bir çocuğun tanıklığı kadar yeni, saf ve doğaldır. Filmdeki görüntüler aynı oranda belgesel gerçekliğine yakındır.

Anlatıyı oluşturan önemli unsurlardan biri de mekândır. Yeni gerçekçilik, eskinin belirlenmiş mekânlarına karşılık, herhangi mekânları çoğaltmaktadır. Bu herhangi mekânlar gelişmekte olan kentler, boş veya geçici mekânlar, yıkık kentler hakimiyetini sürdürmektedir. Bu aynı zamanda geleneksel anlatıda estetik kaygıyla yaratılan mekânların klişesine karşı bir başkaldırıdır. Filmlerin her ikisinde de yıkıntı, pislik boş mekânlar gösterilmesine rağmen *Kapo* filminde bu estetik bir kaygıyla yaratılmaktadır. Sonradan yaratılan toplama kampları her ne kadar aslına benzese de, filmin çekim teknikleriyle aslında hiçbir zaman var olmayan bir mekâna dönüştürülmektedir.

Anlatıyı oluşturan önemli bir başka unsur da “bakış açısı”dır. Bu kavram aynı zamanda filmin izleyici ile arasındaki mesafe ve filmin yaratmak istediği anlam aracılığıyla konumlanmaktadır. Filmlerin bakış açısı yönetmenin konuya olan yaklaşımını yansıtmaktadır. Yansıtmaktan da ileri, filmler aynı zamanda yönetmenin hayattaki varoluşu doğrultusunda belirli düşüncelerini ve bu düşünceler karşısındaki konumlandığı yeri ve tutumunu yansıtmaktadır. Ancak bu doğrultuda yaratılan yalnızca öznellik olarak adlandırmak doğru olmayacaktır. Baker’e göre bunun nedeni; “...özne olabilmek, herhangi bir bakış açısını, bir konumu işgal etmeye, orada yer tutabilmeye bağlıdır. Öyleyse, bakış açısının özneye ait değil, varoluşun tümüne ait” olmasıdır. Bununla birlikte Baker, bakış açısını oluştururken algıyı nesnenin içine yerleştirmek ve özneyi bu yolla ortaya çıkarmak için oluşan yeni öznenin “devrimci” bir özne olacağını iddia etmektedir (2012: 211). Bu, sinemada

düşünceyi imgeye yerleştirme yoluyla gerçekleşmektedir. Düşünce imgenin içerisine onun varoluşunun tümüne yerleştirilir. Bu yolla oluşan imge bakış açısına sahip olduğu ölçüde kendi düşüncesini, düşünce-imgeyi yaratır. *Almanya Sıfır Yılı* filmi düşünceler üretir ve film boyunca düşündürür. *Kapo* filmi ise, düşünme edimini harekete bağlar. Ancak bu yolla oluşan düşünceler motor duyulara seslenmektedir.

Sonuç olarak, iki film de zaman ve mekân aracılığıyla farklı biçimlerde kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Bu farklılık çocuk ve tanıklık imgesine de yansımaktadır. Filmlerdeki anlatıma bakıldığında, *Kapo*'nun öykü odaklı bir anlatımı olduğu *Almanya Sıfır Yılı* filminin ise betimleyici bir anlatımı tercih ettiği görülmektedir.

Etki ile tepki arasındaki mesafeden “aralık imge” oluşmaktadır (Deleuze, 2014: 89). Ulus Baker'e göre aralık; birbirinden uzak olan iki şey arasındaki yakınlığı ölçmeyi sağlamaktadır. “Aralık” yabancılaşmanın eleştirisini ifade etmektedir. (2012: 209). Deleuze, bu aralığı algı ve eylem arasında bir fark olarak görmektedir. Deleuze, “aralığın” iki şeyin arasındaki farkın yerine, “birbirine bağlantısız görünen iki imgenin” arasında yer aldığını belirtir. “*Vertov'a göre, iki imgenin arasında bir boşluk yoktur, aksine bir yakınlık derecesi vardır ve bu sinematografik imge adı verilen şeyden başkası değildir*” (akt. Baker, 2012: 209). Bir başka deyişle sinematografik imge, uzak olan iki imge arasındaki boşluktan üremektedir.

Aralığın nasıl geçtiğini anlamak, aralıkların filmde ilk etapta nasıl oluşturulduğunu anlamayı gerektirmektedir. Bu aynı zamanda, temsil sorunu ile ilgilenmek demektir. Deleuze'e göre sinema doğal olarak bir temsil mantığına bağlı değildir: sinema bize hareket eklenen bir görüntü vermez, bize bir hareket-görüntüsü vermektedir. Sinemanın ürettiği bir hareket imgesi değil, hareketin kendisidir. Sinemayı temsil mantığı içinde tutan, sinematografik aygıtın kendisinden ziyade, düşünce koşulları içinde yaratmasıdır. *Kapo* filminde öznel veya objektif imgelerle karşı karşıya kalmak yerine, bir algı-imge ile onu dönüştüren bir kamera bilincinden oluşan bir durumla karşılaşmaktayız (Kuipers, 2017: 35).

Bakmak eylemi bir yeti olarak düşünüldüğünde masum bir eylemken, sosyal kültürel ve ekonomik ve hatta teknolojik ilişkilerin iktidar kurmasıyla masumiyetini

yitirmektedir. Çünkü bakış karşındaki iktidar ve güç kavramlarını sorunsallaştırmaktadır. Dolayısıyla bakmak, bakışa dönüştüğünde belirli bir niyeti içermektedir (Kırel, 135-138). Sinemada ise bakış, izleyici açısından voyoristik bir hazza dönüşmektedir. Buradan yola çıkılarak *Kapo* filminde Nicole'un genç bir kız olarak güzelliği yanında diğer mahkûmların aynı oranda şişman bakımsız ve kötü gösterilmesi, bakışın Nicole'e çevrilmesine ve izleyicinin narsistik bir özdeşleşme sağlamasına neden olmaktadır. Bir *Kapo* olarak iktidar sahibi olan Nicole, aynı anda filmdeki egemen bakışın da sahibidir. *Almanya Sıfır Yılı* filminde ise, izleyici ve karakter dikizci bir seyretme eyleminde bulunmaz. Bu filmde, izleyici yalnızca "gören" ve "tanık olan" konumundadır. Dolayısıyla filmler kendi özgün bakış açısında konumlanarak düşünce-imgeler yaratmaktadır.

Almanya Sıfır Yılı filminde ise, karakterlerin kendi öznellikleri ve kendi bakış açıları yansıtıldığı görülmektedir. Böylece, izleyici dışarıdan bir gözlemci konumundadır.

3.3.7.2. Nicole ve Edmund'un Tanıklıkları

Homo sacer olarak Nicole istisna olanın yaşandığı mekân olarak toplama kampında, çıplak yaşama indirgenmiştir. O artık öldürülebilmesinin suç olmadığı bir mekânda yaşamaktadır. "Çıplak yaşamın tahakkümünde intihar söz konusu olamaz" Önemli olan *Homo sacer*'in öldürülmesi değil, kendi kendini öldüremeyecek hale gelmişliğidir (Gambetti, 2012: 35-36). Kamptaki insanın *zoe* ile *bios* arasındaki ayrımı kalmamıştır. Çünkü bizzat insan, *zoe* ya indirgenmiştir.

Tanıklığın deneyime dönüşmesi için bazı durumların bir araya gelmesi gerekmektedir. Öncelikle bir durumun deneyime dönüşmesi için, o şey kurgulanmadan doğaçlama olarak gerçekleşmelidir. Kurgu, performatif bir etki yarattığından, o şeyin doğasını bozar. İkincisi ise, eğer tanıklığın imgesini ele alınıyorsa, sinematografik imgenin kesintiye uğramaması gerekmektedir. Bu kesinti, kurgu ile araya bir başka imgenin girip, sürekliliğin bozulması olarak anlaşılmalıdır. Filmlere bakıldığında, bu kesintiyi *Kapo* filminde açıkça görmekteyiz. İmge, kurgu

ve kameranın farklı çekim açılarıyla mitleştirilerek verilmektedir. Nicole'ün hareketleri öncelikli olarak belirlenmekte ve filmsel zaman buna göre yaratılmaktadır. *Almanya Sıfır Yılı* filminde filmsel zaman düşüncelerin aktarılışına göre herhangi bir kesintiye uğramadan aktarılmaktadır. Bu duruma en uygun düşen plan sekans çekimler filmde ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Filmin düşünmesi insan düşünmesine benzemiyorsa, film kendi düşüncesini nasıl yaratmaktadır? Film-zihin ve film-düşünce metoforik bir kavram olarak algılanmamalıdır. Çünkü metaforlar bilakis, düşünen filmlerde değil düşüncenin yaratılmadığı, izleyicinin pasif olduğu filmlerde ortaya çıkmaktadır. Frampton, düşünmenin belirli kriterlere ve konumlara hapsedilemeyeceğini öne sürmektedir. Düşünceyi yalnızca karakterlere, yalnızca yönetmene veya kameraya bağlamak mümkün değildir. O halde film-zihin dediğimiz şey, “*insan zihninin aynası değildir*” ve “... *bir karakterin film tarafından gösterilen kurmaca düşünceleri...*” değildir. Filmin düşüncesi insan düşüncesine benzemez. İnsanın düşünmesi, fikirlerin zihinde imgelere dönüşmesiyle meydana gelmektedir. Bu nedenle filmlerde, yalnızca bir şeye belirli bir yaklaşım ve kanaatlerimiz gösterilmektedir (Frampton, 2013: 150-151). Dolayısıyla filmin, insan düşüncesinden daha az derindir ve daha yüzeysel olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu yüzeysellik, onun kendi dilini etkili bir şekilde yaratmasının önünde engel değildir. Ulus Baker'in belirttiği gibi saf düşünceye ulaşmak için düşünceyi kanaatlerden ve kartezyen özne bağlamlarından kurtarmak gerekir. Çünkü görüntüler dünyası dış dünyanın yalnızca çarpık bir imgesidir (2014: 68). Filmlerden; insanların yalnızca kanaatlerini aktarmasını değil, bu kanaatlerin veya yargıların düşünceye dönüşmesini sağlaması beklenmektedir. *Almanya Sıfır Yılı* filmi belirli bir kent izlenimini aktarmak yerine, yeni imgelerin yardımıyla kanaatleri ve yargıları bir adım öteye taşıyarak, Edmund karakterinin düşüncelerini yakalamamızı sağlamaktadır. Filmin ürettiği düşünce, izleyicinin yargı ve kanaatlerinden arınmış olarak filmsel düzene uygundur. Bu anlamda filmi, bir düşünme metodu olarak görmek mümkündür. *Kapo* ve *Almanya Sıfır Yılı* filmlerinin her ikisi de, kendi doğasına ve varoluşuna uygun bir şekilde imgelerini yaratmaktadır. Bu imgelerin birbirine yakın olması beklenemez yalnızca kendi yaratıları içerisinde bir tutarlılık beklenebilir. Bu anlamda *Almanya Sıfır Yılı* filmi

düşünmekte olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Edmund karakteri, her şeyden önce düşünüyordur. Onun, eyleme geçmek gibi bir durumu yoktur. Yıkıntılar arasında dolaşarak düşünmektedir. Rossellini, düşünceyi Edmund’a yüklediği sıradan ve gündelik bir harekete bağlamaktadır: yıkık kentin sokaklarında yürüyüş. Bu düşünceler yoluyla yaratılan imgeyi aynı zamanda tanıklık imgesi olarak görmek mümkündür. Çünkü tanıklık imgesi, eylem veya söz aracılığıyla kendini etkin kılmaktan ziyade, düşünce ve fikir yoluyla yaratılmaktadır. Bu nedenle filmde, Edmund’un savaşa dair bir fikri olduğunu ve hangi duygulara, düşüncelere sahip olduğunu açıkça söylemek mümkündür.

Sinema yazarı Sergey Daney Godard’la yaptığı söyleşide “Histories du cinema” adlı belgeselini ima ederek şöyle sorar: “tarih ancak iş bittikten sonra yapılır... Sinemanın işinin bittiğine mi inanıyorsun gerçekten? Buna Godard’ın cevabını Ulus Baker verir: “... *bir şeyin öyküsü o şey henüz canlıyken anlatılmalı, yoksa çok geç olur...*” (2012: 211-212). Bu bağlamda; *Almanya Sıfır Yılı* filmi savaşın bitmesinden üç yıl sonra çekilirken, *Kapo* filminin yaklaşık on beş yıl sonra yapıldığı görülmektedir.

Bir sanat eserinin güzellik yoluyla, politik olarak kötü bir fikrin “mantıklı bir tezahürü”nü ortaya koyabilmesi mümkündür. Bu nedenle güzellik ile etik sorumluluk arasındaki denge sorunu ortaya çıkmaktadır. İmgenin estetik özgürlüğüne erişmesi için ödeyeceği bedel içeriğin kaybolması olur. Fransız felsefeci Jacques Rancière’e göre estetikleşme, seyirciye sanatsal jestini ima eder; ancak bu Pontecorvo’nun yaptığı gibi değildir. Çünkü o, ürettiği duygusal imge nedeniyle izleyicinin sanatsal jestin farkında olmasını engellemiştir (akt. Jullier & Leveratto, 2016). Böylece izleyici de görüntüden sorumlu hale dönüşmüştür. *Kapo* filmi çocuk tanık imgesini böyle bir estetik yargıyla yaratmıştır. Onun yarattığı bu imge yalnızca “güzel” ve “etkili” olma amacı taşımaktaydı. Sonuçta; estetize edilmiş jestler ve imgeler, sahici olmayan bir tanıklık, toplama kampı ve çocuk imgesi yaratmıştır.

William Rothman’a göre kamera aynı zamanda yaratıcı yazardır. Kameranın yaratıcı yazar olarak insani bir yanı bulunmaktadır. Karakterin deneyimi, yönetmen ve seyirciyi de içererek, kamera yani yaratıcı yazar, film ve izleyici bir bütün

oluşturmaktadır. Ancak Frampton yaratıcı yazar kavramını, *auteur* kuramından ayırarak anlatının bütünüyle yaratıcı yazar tarafından tasarlandığını ileri sürmektedir (2010: 53). Yaratıcı yazar bakış açısıyla filmleri inceleyen Kawin'e göre, bütün filmler yönetmenin zihinsel bir sunumudur. Film, bir karakter düşünüyorken gerçekten düşünüyordur. Karakterin gerisinde kalan diğer her imge başka bir “zihin gözünün” sağladığı yani üçüncü tekil şahıs olarak gösterilmektedir (akt. Frampton, 2010: 55). *Almanya Sıfır Yılı* filminde Edmund'un bilhassa intihar etmeden hemen önce düşündüğünü görmekteyiz. Geride bıraktığımız baba, ağabey, abla ve öğretmen Edmund'un bakış açısından, yani üçüncü tekil şahıs olarak düşünülmelidir. Bu doğrultuda filmin düşündüğü, filmsel yaratı araçlarıyla, esasında karakterin düşündüklerinin bir yorumu haline gelmektedir (Frampton, 2010, 143). *Almanya Sıfır Yılı* filmi düşünmeye olanak tanırken, *Kapo* filmi, karakterin ve izleyicinin düşünmesine olanak tanımak yerine, bir dizi imgeyi art arda sırlamaktadır. Bu imgeler, toplama kamplarının ve mahûmların klişe haline gelmiş imgeleridir.

Nicole, tanık oldukları karşısında daha mücadeleci bir tavır takınmaktadır. Anlatı; olay ve eylem üzerinde gelişirken, Edmund'un daha pasif kaldığı gözlemlenmektedir. Bu durum, iki filmin aynı zamanda anlatı açısından farklılığını ortaya koymaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçi akım için tanık kişi, artık öncelikle bir eylemin kahramanı değildir. Aksine tanık kahraman yaratmamalıdır. Kahramanlar klasik anlatı filmlerine özgü bir durumdur. *Kapo* filminde Nicole saf bir tanıklık deneyimi yaratmaz. Üstelik tanık kategorisinde “saf tanıklık”ın sorunlu bir kavram olduğu bilinmektedir (Iannone, 2011: 44-47). *Kapo* filmi kendi içerisinde tanıklık konusunu ve savaşın anlatısını sorunlu hale getirmiştir.

Her iki film de yeni klişeler yaratma hatasına düşmektedir. Savaşın felaketinde en çok zarar gören çocuklar olmuştur. Bu çaresizlik içerisinde Edmund sessizce tanıklık ederken Nicole savaşı ve yeni bir imge yaratır. Bu yeni imge masumluğunu yitiren çocuktur. Nicole artık bir “cellat”tır. Onlar hem kendileri tanıklık eder, hem de izleyicinin tanık olması için gerekenleri belirler. Her iki karakter de, tanıklıklarını izleyicinin çaresizlik ve acıma duygusuyla yaratmaktadır. Böylelikle karakter ile izleyici arasında duygusal bir etkileşim yaşanarak, aralarındaki mesafe azalmaktadır. Filmlerin izleyicisi her iki filmde de Edmund ve

Nicole hakkında olumsuz bir nitelemeye bulunulmasına imkân vermez. Edmund'un babasını öldürmesini Nicole'ün Kapo olmayı kabul etmesi veya Nazi subaylarıyla cinsel birliktelik yaşaması, izleyici tarafından duygusal yakınlık ve empati kurulmasına engel teşkil etmez. Çünkü her iki filmde de bunların nedenleri ve gerekçeleri anlatılır. Edmund, Nazi ilkeleri doğrultusunda öğretmeninin verdiği akılla, ama kendi mantığı çerçevesinde babasını öldürmüştür: her şeyin ve herkesin daha iyi olması için. Nicole ise, yalnızca yaşama güdüsüyle “güçlü” olanın yanında yer almıştır. Başta yabancılık hissi yaratan bu duruş karşısında, zamanla izleyici kampın koşulları doğrultusunda Nicole' e hak vermeye başlar. Filmin sonuna doğru bu düşüncede haklı olduğumuzu görürüz. Başta bencilliği nedeniyle eleştirdiğimiz Nicole, mahkûmların hayatını kurtarma yolunda kendi canını verir. Film, beklentileri boşa çıkarmayan bir klişeye son bulur. Edmund ise, babasını öldürdükten sonra ne olursa olsun hayatına devam etmiş olsaydı, muhtemelen bu denli izleyiciyle özdeşleşme ve duygusal bir etki oluşturmuyacaktı. “Algılanım-eylem-duygulanım” (Deleuze, 2014: 276). Geleneksel anlatının bir formülü olsa da duygu karakterle yaratıldığından bu durumun bilhassa *Kapo* filminde uygulandığı görülmektedir. *Almanya Sıfır Yılı* bu formülü zamana içkin bir şekilde uygulasa da, duygulanımı karaktere ait olmaktan kurtaramamakta ve klişelere dönüşmesine neden olmaktadır.

Sonuç olarak her iki filmde de, geleneksel sinemanın teknik ve anlatı özelliklerine benzerlik ve klişeye duyulan sempati açıkça görülmektedir (Kolker, 2010: 62-63). Ancak bu durum *Kapo* filminde çok daha fazladır. O halde asıl önemli olan, yeni bir imge yaratılırken; onun öykü veya karakter odaklı olmasına bakılmaksızın ama her biri eşit derecede önemli herhangi anlarda bir araya getirilmesiyle yeni bir imge oluşturabilmektir.

Nicole ve Edmund'un sonları benzer şekilde belirli bir pişmanlık ve umutsuzluk duygularını barındırmaktadır. Her iki karakter de işledikleri suçlar sonucunda aslında izleyicinin görmek istediği bir sonu yaşamaktadır. Onlar kendi kendilerini cezalandırır ancak her iki ölüm de filmin klişelerin egemenliğine girmesine neden olmaktadır. Nicole karakteri, Almanlarla işbirliği yapan Kapoların savaştan sonra cezalandırıldığını hatta öldürüldüğünü gayet iyi bilmektedir. Edmund karakteri ise, Hitler'i iktidara getiren ve suçlarına ortak olan Alman halkının yaşadığı

utanç ve pişmanlığın bir imgesidir. Dolayısıyla bu filmlerde yaşanan ortak son, hem “masum” çocuk imgesini yerinden ederken, hem de bunu yaparken kullandığı teknikle aynı zamanda “klişeleşme” tehlikesine düşmektedir.

Edmund ölmeye karar vermeden hemen önce filmde yıkık bir kilisede org çaldığını duyar. Çok az insan saygı duruşunda orgu dinlemektedir. Edmund çok kısa bir süre oradan ayrılır. Kültür, din, ahlak tüm inançların yerle bir olduğu savaş sonrası film anlatısı içerisinde bu dini müziği, kaybolan değerlerin hatırlatıcısı metaforik bir unsur olarak görmek mümkündür. Filmin bu tür metaforik unsurlara başvurması ona popüler bir doğa katmış ve uzlaşmış gerçeklerin yeniden onaylanmasını sağlamıştır. Bu durum filmin düşünce üretmesi açısından önünde bir engeldir. Ancak Edmund burada kısa bir süre kalır ve ayrılır. Bu durum Edmund’un

Bergson deneyimin özünü süre (*durée*) içinde tanımlamaktadır. Deneyimin belirli bir süre içinde ve kesintisiz olarak yaşanması onu deneyime dönüştürmektedir. Bergson ve Proust’a göre deneyim, bugün ancak yapay koşullarda ve yeniden üretilmektedir. İki düşünürün kuramları arasında bazı kavramsal farklar bulunmaktadır. Bergson’un “saf hatırlama” (*mémoire pure*) kavramı, Proust’un kuramında “gayri iradi hatırlama” (*mémoire involontaire*) dönüşmektedir. Bu kavram aynı zamanda iradi hatırlamanın karşısında konumlanmaktadır (akt. Benjamin, 2012: 118-119). Bu hatırlama biçimi sinemada zaman-imgeye tekabül etmektedir. Sinemada tarihin anlatısı ve tarihin bir hatırlamaya dönüşmesi, sinemanın hafızaya dayandığının bir göstergesidir. Buradan yola çıkarsak; zaman-imgeye dayanan filmlerin, saf bir hatırlamaya yani deneyime olanak tanıdığını düşünmek mümkündür. Buradan yola çıkarsak *Almanya Sıfır Yılı* filminde Edmund’un yaşadıkları deneyimin ve hatırlamanın saf halini aktarmayı amaçlamaktadır. Filmin amacı budur. Sonuçta; Edmund’un tanıklığı, filmin “kendi tarihini” oluşturmasına ve filmin kendi başına bu tarihin taşıyıcısı “hafıza” olarak yer edinmesine olanak tanıdığı görülmektedir. *Kapo* filmi kendi tarihini oluşturmadığı gibi, filmin anlatısı resmi tarihin estetize edilerek yönetmenin etik olmayan yaklaşımını yansıtmaktadır. Filmde ölümün estetize edilişi, Nicole’un ve Terse’nin bir toplama kampında ölmelerinden çok, ölmeyi bir gösteriye dönüştürmesi seyirlik hale getirmesi söz konusudur. Bu nedenle *Kapo* filminin kendisini bir hafıza ve deneyim olarak

düşünebilmek olanaksızdır. Filmin hafıza oluşturabilmesi için, imgelerin belirli bir deneyimi içermesi ve aktarması beklenir. Bir şeyin deneyime dönüşmesi için o şeyin süreklilik içermesi gerekmektedir. Ancak *Kapo* filminde imgelerin montaja başvurularak kesintiye uğradığı görülmektedir.

3.3.7.3. Nicole ve Edmund’a Çocuk Olarak Bakmak

Felsefe Varlık üzerine yapılan bir sorgulamadır ve felsefe Varlıkla başlar. Heidigger de varlığın var oluşu *dasein* dir. O, varlığın anlamı ile ilgilenir. Varlık, zaman aracılığıyla mevcudiyet olarak belirlenir. Bu çocuğun varlık olarak ele alınması gerekmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında kamplardaki *muselmann*’ların davranışları Bettelheim’in belirttiği gibi otistik bir çocuğu andırmaktadır. *Muselmann* yarı ölü bedeni yalnızca fiziksel işlevlerini yerine getirmektir. Onların öldürülmesinde suç yoktur. Kimse onlara acımaz çünkü acımak belirli bir yakınlık ve benzerlik gerektirir. Kimse onların yerinde olmak istemediği gibi *muselmann*a yakınlık da gösterilmez. Bu nedenle öldürülmeleri de herhangi bir suç teşkil etmez. Kertesz buna; “kimyasal olarak temiz eylem” demektedir (2010: 117). Eichmann Kudüs’teki dava sırasında belirttiği gibi yalnızca görevini yerini getiren sıradan bir parti çalışanıdır (Arrendt, 2016: 32). Benzer şekilde Yahudiler arasından seçilen Kapo’lardan da hiçbiri kendi eylemlerinden sorumlu değildiler. Kişi kendi eyleminden sorumlu olduğunu düşündüğünde intihara yönelir. Savaşın sonraki intiharların Nazi görevlileri değil Yahudi mahkûmlarda çok daha fazla görüldüğü bilinmektedir. Çünkü onlar başkalarının yerine yaşadığı için suçluluk duymaktadırlar. Kişinin kendine olan sorumluluğu ve bundan duyulan utanç Edmund ve Nicole karakterlerinde görüldüğü gibi intiharla sonuçlanmaktadır. İki karakter de savaşın sonundadır. Ancak onlar kendi eylemlerinden sorumlu olduğu ölçüde utanç duymaktadır. Çünkü onlar hayatta olmayanların yerine yaşamaktadır.

Çocukların kadına ait olarak görülmesi ve “kadın ve çocuk”un tarihin öznesi olarak kabul görmemesinden kaynaklanmaktadır. Çocuk çalışmalarının, tıpkı kadın çalışmaları gibi sosyal bilimlerin bir çalışma alanı olarak ortaya çıkması geç bir

tarihtedir. Bu nedenle çocukların doğa ile ilişkisi, kadınların doğa ile olan ilişkisine benzerlik göstermektedir. Çocukların doğaya ve hayvanlarla kolay ilişki kurabilmesini onların geç bir tarihte oluşmuş toplumsal tarihiyle orantılıdır. Oysa *Almanya Sıfır Yılı* filminde izleyici, Edmund'un henüz küçük bir çocuk olduğunu hatta dokuz yaşından bile küçük olduğunu düşünebilmektedir. Anlatı bu doğrultuda hissettirmek için ani, aksak ve doğaçlama bir şekilde anlam yaratmıştır.

Nicole toplama kampına geldiğinde on dört yaşında genç bir kızdır. Savaş tüm hızıyla devam etmektedir. Edmund ise on iki yaşındadır ve savaş sonrası yıkık bir kente tanıklık etmektedir. Nicole hem mahkûm, hem de gardiyandır. Savaşın her iki tarafında da bulunmuştur. Edmund ise, savaşın sonrasına kentteki yıkıntılarla tanık olmaktadır.

Norbert Elias *Uygarlık Süreci* kitabında, on dokuzuncu yüzyıl sonunda jestlerin önemini yitirdiğini belirtmektedir. Yitirilen jestlerden kastedilen “hareket” değil, geleneksel toplumlarda “... hayatın, coğrafyanın ve zamanın örgütleniş tarzının dolaysız dışavurumları olarak ayinsel hareketler...”dır (Baker, 2012: 329). Jestlerden oluşan klasik anlatı sineması, modern anlatıda yerini jestlerin yitimine, bırakmıştır. Jestler “ayrıcalıklı anlarda” var olmaktadır, modern anlatıda “herhangi anlar” imgenin saf hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik anlatıda oluşan poza ve ayrıcalıklı ana karşılık modern anlatıda herhangi anlar yaratılmıştır. Sinema zaten modernizmle başlar ve sinemanın ilk zamanları “ayrıcalıklı” olanı keşfetmeden hemen önce herhangi mekânlara ve zamanda odaklanmaktadır. Sinemada jestler belirlenmiş bir gerçeklikten oluşmaktadır. Agamben önermesini ileri bir noktaya taşıyarak, jestlerin yitimiyle birlikte toplumun kendi içine yöneldiğini, yani dışavurumcu bir durumdan bireyselliğe dönüş ile birlikte psikoloji biliminin ortaya çıktığını iddia etmektedir. Agamben 1992 yılında yazdığı “Jest Üzerine Notlar” makalesinde jestlerle ilgili olarak beş önermede bulunmaktadır:

1. On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde, batı burjuvazisi kesinlikle jestlerini kaybetmiştir.
2. Jestlerini yitiren toplum sinemayla yeniden kayıt altına alınıyor.
3. Sinema jesttir, görüntü kendi başına bunu yapamaz

4. Sinema jestin merkezindedir, görüntünün merkezinde değildir. Sinema etik ve politik alana aittir.
5. Saf anlamın olduğu politik alan, kesinlikle ve tamamıyla insanların jestleriyle oluşmaktadır (Agamben, 2000: 49-60).

Buradan yola çıkarak *Kapo* filmine bakıldığında, Terese'nin ölüm görüntüleri görüntülerin temsil ettikleri kişiden kesin olarak kesilmesini ve karakterin otomatik jestlerle köle olmasını sağlamıştır. Filmde Terese'nin elini ve başını kıvrması ve Nicole'ün ayinsel ölümü jestleri sinemaya geri getirmektedir. Bunlar artık “başka birinin imajı” değildir. Bu imgeler “toplama kampında ölüm” klişe-görüntüye dönüşmüştür. Çünkü Nicole ve Terese ile jestlerin hakim olduğu imgeler yaratılmıştır. Bu imgeler jestler yoluyla, kendi kendilerini klişeye dönüştürmektedir. Görüntüler, belirlenmiş ve kesinlik kazanmış bir gerçeklikten oluşmaktadır. Jestler hem kendi doğası, hem de filmin anlatı araçlarıyla grotesk bir hâle dönüşmektedir. İzleyici bu temsil yoluyla, gerçek dünyaya yabancılaşmaktadır.

Savaş sonrası izleyicinin de tanıklık ettiği bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. Sinema izleyicisi artık karakterle özdeşleşmek yerine hikayeye tanık olmakta ve film ile birlikte düşünmektedir. Belirli bir fikri sunmak yerine, fikirler üretmektedir. Ulus Baker'in belirttiği gibi düşünmek yalnızca insanlara özgü değildir neden bir film de düşünmesin? *Almanya Sıfır Yılı* filminde filmin alımlayıcısı film üzerine düşünme alternatif geliştirme şansına sahip olur. Diğer yandan *Kapo* filmi düşünceyi klişe-imgelere bağımlı kılmıştır. Film verili fikirler ve kavramlar doğrultusunda, bütüncül ve tek bir anlamın ortaya konmasını sağlamaktadır. Bu da, tanıklığın ve deneyimin oluşmasına olanak tanımamaktadır.

3.3.7.4. Nicole ve Edmund'un Ölümleri

Nicole kendi ölümüyle birçok insanın kurtulacağını düşünür. Dolayısıyla bir “iyilik” fikriyle eylemini gerçekleştirir. Bu iyilik aksine yaşam arzusuyla birleşmez bu iyiliğin koşulu “kendi ölümü”dür. Edmund ise, bir erkek çocuktur ve babasını

öldürmüştür. Bu her ne kadar onu ödipal bir baba katili yapmasa da, sonuçta filmin yaratacağı karakter için bir kız çocuk yerine erkek çocuk tercih edilmiştir.

Kapo filmine bakıldığında; Nicole’de ölüm anında, yurt özlemi belirivermektedir. Bu özlem, ölmeden hemen önce İbranice dilinde, tanrı için söylediklerinden anlaşılmaktadır. Filmde o sahnede yurt özlemine dair herhangi bir şey anlatılmaz. Almanca *heimlich*²⁷ tanıdık olan anlamına gelmektedir. Amêry bunun yurt “güven duygusu” olarak açıklamaktadır (2015: 69). Bu güven duygusu kampta yaşanan ilk darbeyle zaten yitip gitmiştir. Amêry’nin de belirttiği gibi; “*İşkenceye yenik düşen kişi, bir daha asla dünyaya ısınamaz. Yıkımın utancı bir daha asla silinmez. Daha ilk darpla birlikte kısmen sarsılan, ama işkence altında nihayet tümüyle çöken dünyaya güven duygusu yeniden kazanılamaz*” (2015: 62). *Kapo* filminde *Almanya Sıfır Yılı* filminde tanık olmadığımız “şiddet” olgusu karşımıza çıkmaktadır. Nicole’ün yaşadığı utancı buna bağlamak mümkündür. Çünkü o, hem şiddetin uygulandığı hem de şiddeti uygulayan kişidir. Nicole’ün ölüm anında söylediği İbranice dua bu yurt özleminin önemli bir göstergesidir.

Diğer yandan *Almanya Sıfır Yılı* filmine bakıldığında Edmund’un ölümü daha çok toplumsal bir soruna dönüşmektedir. “*Ölümümüz bizden çok, sağ olanların sorunudur*”. Thomas Mann’ın *Büyülü Dağ* romanının ilk cildindeki bu sözleri ölümün veya intiharın toplumsal bir sorun olduğunu ve kişinin ardında kalanların bundan teker teker sorumlu olduğunu ortaya koymaktadır. Alman halkı, Nasyonal Sosyalist Parti’yi iktidara getiren ve bu iktidarın yaptırımlarına sessiz kalan bir toplum olarak da İkinci Dünya Savaşı’nda ölenlerin sorumlusudur. *Almanya Sıfır Yılı* filminde Edmund’un babası ve ailenin diğer bireyleri Alman toplumunu yansıtmaktadır. Film aynı zamanda tanıklığa mağdur tarafından değil suçlu tarafından da bakmaktadır. Alman halkı kendi adına öz eleştiri yaparken, filmde Berlin yıkıntısı da bu tanıklığın kanıtı olarak yansıtılmaktadır. Henüz ölmüş Hitler’in yıkılmış boş bir binada yayılan sesi Tıpkı Edmund’un ölümü gibi Nicole’ün ölümünde de intihar olamsına rağmen sonu önceden belli olan bir sürecin parçasıdır.

²⁷ Kelimenin karşısı Frued’un belirttiği gibi *Unheimlich* tekinsiz demektir.

“Auschwitz'den sonra ölümü hak etmiş biri olduğunuz halde rastlantılar sayesinde onun elinden kurtulmuş ve hayatta kalmış olabilirsiniz. Böyle biri olmak, alabildiğine vurdumduymaz olmayı gerektirir: onsuz tek bir Auschwitz 'in bile olamayacağı ölçülere varmış bir vurdumduymazlığı gerektirir. Bu vurdumduymazlık, Auschwitz 'i atlatabilmiş, diğerlerinden ayrı tutulmuş herkesin üzerinden atıp kurtulamayacağı kendi suçudur” (Adorno’dan Akt. Jay: 14).

Nicole’ü ölüme getiren aynı zamanda bu suçluluk duygusudur. Ancak kamptaki hayata, yaşadıklarına dayanamayanlar olduğu gibi tanık olduklarını kurtuluştan sonra bile sindiremeyen ve intihar edenler olmuştur. Primo Levi, Jean Amery gibi yazarlar tanıklıklarını yazıya döktükten yıllar sonra intihar etmeyi tercih etmişlerdir. Levi, *Boğulanlar Kurtulanlar* adlı kitabında intihar olgusunun gerçekleşmesine üç ayrı sebep göstermektedir. Bunların ilki, intihar düşünülerek yapılan bir eylemdir. Kampta bunun üzerine düşünecek ne zaman ne de fiziksel şartlar uygundu. İkincisi, kampta gün içerisinde “düşünülecek başka şeyler” vardı ve bunlar arasında intiharı düşünmek, üstelik eyleme geçmek için ne güç ne de imkân vardı. Üçüncü olarak, intihar düşüncesinin temelinde yatan duygulardan biri olan suçluluk hissi, ceza olarak görülen kamp koşullarından en azından tutsaklığın bitişine kadar erteleniyordu (2015: 81-82). Bu nedenle intihar vakaları daha çok kurtuluştan daha sonraki yıllarda gerçekleşmiştir. İntihar bu gibi farklı sebeplerle Nicole’ün her şeyden ümidini kestiği zamanda daha önce düşünmediği bir şekilde canını feda eder. Kampta kapo olarak görev yapmasının kefareti, birçok kişinin kurtuluşu için kendini feda etmesiyle temsil edilir.

Sonuçta her iki ölüm de umutsuzluk ve pişmanlık sonucu gerçekleşmiştir. *Almanya Sıfır Yılı*’ndaki ölüm doğaçlama birden beliriveren bir istek sonucu gerçekleşmiştir. *Kapo* da ise, benzer şekilde ölüm, aniden verilen bir karar ve aynı zamanda özür olarak gerçekleşmiştir. Ancak bu ölümlerle yaratılan imge, iki filmde de farklıdır. Edmund soğuk, ani ve acı bir şekilde ölürken, Nicole’e ayrıcalık tanınmaktadır. Nicole’a ölüm adeta bahşedilmiştir. Nicole, Edmund gibi herhangi bir anda değil, aşama aşama ölüme gider. Nicole’ün ölümü filmin dramatik etkisini artırmak amacıyla, kısa kesmelere ve birkaç açıdan çekime yayılarak, ışıktandırma ile estetikleştirilmiştir. Nicole’ün ölümü adeta seyredilmek üzere sahnelenmiştir, üstelik son bir kez gökyüzüne bakar ve ölmeden önce İbranice dua edecek kadar

vakit bulur. Nicole'ün ölümü yüceltilirken, Edmund herhangi biri olarak aniden ve hızlı bir şekilde ölmektedir.

Diğer yandan, *Almanya Sıfır Yılı* filminde Edmund'un, ölen kişinin “çocuk” olduğu izlenimi uyanırken, *Kapo* filminde Nicole, oldukça “güzel bir yetişkini” andırmaktadır. Edmund herhangi bir zamanda herhangi bir şekilde ve herhangi biri olarak ölmüştür. Ölümü kısa, kesin, kolay ve doğal bir şekilde gerçekleşmiştir. Oysa Nicole'ün ölümü “yüce” olduğu ve fazla bilinçli görüldüğü ölçüde bir “çocuğun” ölümünden uzaklaşmaktadır. Seyirci bu yolla ayrıcalıklı bir ana tanık olmaktadır. Bu an ayrıcalıklı olduğu kadar, bir çocuk için grotesk kaçmaktadır. Nicole'ün ölümü, uzun, zor ve sürece yayılarak abartılı olmuştur. Sonuçta *Kapo* filminde yaratılan ölüm imgesi arzusunun ve gerçekliğin yerini alan fetiş bir nesneye dönüşmektedir (Kolker, 2010: 236). *Almanya Sıfır Yılı* filminde ise bu imge herhangi bir gerçekliğin yerine geçemeyecek sıradan ve saf bir durum olarak gerçekleşmektedir. Dolayısıyla filmlerin yarattıkları ölüm imgelerindeki bu farklılık, bakış açılarından ve anlatı yapılarındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır.

SONUÇ

Sinemanın tarihi ve geçmişi modernidir. Çünkü sinema teknolojik, ekonomik ve toplumsal gelişmelerle ortaya çıkmış ve ilerlemiştir. Bu gelişmeler sinemanın sürekli kendini yenilemesine neden olmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinemada yeni yönelimler meydana gelmiştir. Bu yeni yönelim sinemada zamana dayalı bir anlatının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Zamana dayalı anlatı ve yeni imge anlayışı ilk olarak İtalya'da ortaya çıkmıştır. İtalya savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçekçiliği olarak adlandırılan yeni bir sinema anlayışını ortaya koyan ilk ülkedir. Deleuze'ün *Zaman-İmge ve Hareket-İmge* kitaplarında belirttiği gibi, sinemaya ait kavramlar felsefenin yardımıyla sinemada imgelerle yaratılmaktadır. Sonuçta, sinema felsefenin yine sinema aracılığıyla yarattığı kavramların görsel bir sunumudur. Bu tez çalışması sinemaya ilişkin bu felsefi kavramlardan yararlanarak geliştirilmiştir.

Tezde, imgeler dünyası olarak adlandırılan sinemada, imgeler aracılığıyla savaşa tanıklığın nasıl temsil edildiğine bakılmıştır. Filmlerde çocukların yarattığı bu imgeler film anlatısı içerisinde farklı biçimlerde yer bulmuştur. Bu bağlamda araştırmada; İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo'nun yönettiği *Kapo* (1959) ve İtalyan Yeni Gerçekçi akımının öncülerinden Roberto Rosellini'nin yönettiği *Almanya Sıfır Yılı* (1948) filmleri incelenmiştir.

Tanıklık kavramı tanımı gereği belgesel film anlatısında karşılığını bulsa da, modern sinema anlatısında filmler belirli bir tanıklığa veya bir şeyi gözlemlemeye dayanmakta ve anlatı bunun üzerine inşa edilmektedir. Tanıklık kavramı, belgesel sinemada anlatı yoluyla, kurmaca filmlerde ise, hem anlatı hem imgeler yoluyla gerçekleşmektedir. Tezde tanıklık sorunsallaştırılırken önce belgesel filmler temel alınmış, anlatı yoluyla tanıklığın temel problemlerine değinilmiştir. Bunlar; hakikat, iktidar ve etik ekseninde temsili ilgilendiren sorunlardır.

Tanıklık etmek, yani tanıklığın anlatıya dönüşmesi hep bir noksanlığı barındırması nedeniyle paradoks oluşturmaktadır. Hayatta olmayanların yerine ve yine onların yerine hayatta kalanlar, tanıklığı bir vazife olarak yerine getirmektedir. Bu sebeple tanıklık, aynı zamanda bir ihtiyaç olarak ele alınabilir. Bununla birlikte

savaştan sonra sağ kurtulanlar kendi tanıklıklarını edebiyat, sinema gibi mecralar aracılığıyla aktarmışlardır. Tanıklık, sinemada imgeler, edebiyatta kelimeler ve belgesel sinemada söze ve sese dayalı bir anlatı oluşturmuştur. 1980’li yıllardan sonra gittikçe büyüyen video arşivlerinin ve savaşa ait anıların, yani tanıklıkların korunmasını sağlayan kurumlaşmış yapılar, tanıklığın bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak tanıklık zamanla bir temsil sorunu haline gelmiştir. Bunun önemli nedeni, hayatta kalanların şans eseri ve başkaları yerine yaşadıkları ve aslında doğrudan tanık olmadıkları gerçeğidir. Tanıklık ve bu bağlamda holokost araştırmaları akademik alanda disiplinlerarası bir çalışmayı gerektirmektedir.

Araştırmanın ilk bölümünde deneyim, tanıklık ve hafıza arasındaki ilişki irdelenmektedir. Tanıklığın deneyim olup olmadığı, tanıklığın imgeleşmesi ve anlatıya dönüşmesiyle ortaya çıkan temsil problemleri araştırılmıştır. Bu durum, belgesel filmleri anlatıya dayanması nedeniyle incelemeye uygun görülmüştür. Deneyimin dil ve anlatıya dönüşmesiyle yıkıldığı iddia edilirken, toplama kamplarında yaşananların deneyim olup olmadığı tartışılmıştır. Buradaki mahkûmların bazıları ölüm ile yaşam arasında, yalnızca soluk alıp veren canlılara dönüşmüşken, bunun bir ölüm deneyimine yaklaştığı sonucuna varılmıştır. Bu insanlar insanlık statüsünden çıkarılarak “çıplak hayat”a indirgenmiştir. Deneyim bu noktada gidip gelmektedir. Deneyim yarı bilinçsizlik halidir. Dil ise, deneyim ve tanıklığın anlatıya dönüşmesiyle bir aracı görevi görmektedir. Bir aracı olarak aynı zamanda iktidar sahibi olması nedeniyle dilin tanıklık deneyiminin daima eksik kaldığı görülmüştür.

Sinemada, tanıklık olgusunu sürekli devinim halinde tutan sinemanın deneyim alanına sahip bir anlatım yolu olmasıdır. Tanıklık kavramının sorunsal hale gelmesi ise; hafızaya dayalı bir sinemanın oluşmasına neden olmuştur. Bununla birlikte hafızada tanıklığın anlatıya dönüşmesiyle bazı boşluklar ortaya çıkmaktadır. Bu boşluklar, travmanın etkisi ve yaşanan şiddetle doğru orantılı olarak farklılığa uğramaktadır. Burada ortaya çıkan problem ise, belleğin toplumsal bir inşa olduğunu ve “hatırlamaya yardımcı olan öğelerin” toplum içinde var olduğunu ortaya koymaktadır.

Savaşın kalıntılarının olduğu anı mekânlar olduğu gibi korunurken, sadece tarihi yaşatmak amaçlı anı müzeler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu sayede anılar her daim taze ve canlı bir şekilde, ulaşılabilir olarak yeniden düzenlenmektedir. Tanıklık, belirli bir performansa dayanmaktadır. Bir anlatım yöntemi ve biçimi olarak kurgu ise, tanıklığın doğasına uygundur. Çünkü, her ikisi de anlamı yeniden inşa etmektedir ve her ikisinin de mitik bir doğası vardır. Anlam daima noksan olarak ve temsil düzeyinde kalmaktadır. Bu boşluklardan yeni bir anlam yaratmak güçtür. Çünkü o imgenin görevi, yalnızca gerçeğin benzeri olmak ve yerine geçmektir.

İkinci bölümde, tarih anlatısının sinemada nasıl yer bulduğu ve savaşın anlatısının nasıl bir temsil politikasıyla ortaya çıktığı araştırılmaktadır. Bu bağlamda geçmişin ve belleğin sinemadaki anlatısı, tarih ve sinema ilişkisine değinmeyi gerektirmektedir. Tarihin görsel imgelerle anlatıya dönüşmesi yoluyla oluşan filmleri, birer tarih anlatıcısı olarak görmek mümkündür. Ancak bu yolla oluşan tarihin, resmi tarih yazımı gibi verili bir gerçeklikten yola çıkıldığını göstermez. Aksine bu yolla oluşan tarih, resmi tarihe bağımlı olmayan alternatif bir “imgesel tarih” ortaya koymaktadır. Bu, hem filmin ortaya çıkardığı tarihin temsidir, hem de filmin kendisi başlı başına “yeni bir tarih” yaratmaktadır. İkinci anlamda oluşan tarih; filmleri tekil bağlamda ele alınmaz. Buna göre; sosyal, kültürel ve toplumsal değişimlerin, filmlerin tarihini oluşturduğu inancı vardır. Bu araştırmanın genel savı, filmlerin tarihi anlatmasının yerine; kendi başına bir tarih oluşturduğudur. Bu anlamda tez çalışmasında ele alınan filmleri tarihi film olarak değil, filmlerin kendisini bir tarih olarak görmek doğru olacaktır.

İkinci Dünya Savaşı’nı konu alan filmlerin çoğunda olduğu gibi *Kapo* ve *Almanya Sıfır Yılı* filmleri de tür sineması olarak ele alınamaz. Eğer savaş filmlerini bir tür olarak ele alırsak, bu filmlerin savaş türü içerisine girdiğini söylemek güç olur. Çünkü savaş türü filmler, savaşın belirli bir eyleme dayanması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Türlerle ilişkin sınıflandırmanın; ana akım sinemanın anlatı özelliklerine dayanmaktadır. Filmler melodramik yapısı bakımından ve savaş zamanında geçiyor olsa da, bu hususlar onları savaş film türüne ait kılmaz. Bu nedenle bu çalışmanın analizi içerisinde yer alan *Almanya Sıfır Yılı* ve *Kapo* filmleri savaşı anlatan dramatik filmler olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışmada konu edilen çocuk karakterlerin İkinci Dünya Savaşı öncesi yapılan filmlerde, daha çok “masum” “sessiz” “saf” “komik” “sakar” gibi nitelgelerle film anlatısı içerisinde yer aldıkları görülmektedir. Bu nitelgeler çocukluğun evrensel bir kategori olarak anılmasına olanak tanımaktadır. Yine de bu nitelgelere ihtiyaç bile duymadan yalnızca çocuğun görüntüsü bile klişeleşmiş birçok imgenin yaratılmasına olanak tanımaktadır. Diğer taraftan Avrupa sinemasına bakıldığında, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda Deleuze’ün “zaman-imge” sineması olarak adlandırdığı filmlerde bu evrenselliğin dağıldığı görülmektedir. Vertov’un “devrimin bekçisi” olan çocuklarının yerini, zaman-imge sinemasında bireysel sorunlar çerçevesinde tanımlanan ve seyretme edimine bağlı olarak konumlandırılan çocuk karakterler almıştır. Savaşın son bulmasıyla artık bütünlükçü anlayışa dair algı dağılmış, zaman ve mekân arasındaki ilişki değişikliğe uğramıştır. Bu algı değişiminden sinema da etkilenmiştir. Sinemada öncelikle İtalya’da yeni gerçekçi akım “yeni imge” anlayışını ortaya koymuştur. Bu imgenin yaratıcısı olarak da “gerçekçi, sessiz ve gözleyen bir varlık” olarak çocuklar tercih edilmiştir. Çocukların bu nitelikleri yeni imgeyi yaratmaları konusunda onları doğal yetenekli kılıyordu.

Savaş sonrasında 1940’lı yılların sonunda, öncelikle İtalya’da, 1950’li yıllarında sonunda ise Fransa’da beliren “yeni imgeyi” yaratmak için “çocuk”lara görev düşmekteydi. Bu yıllardan sonra özellikle İtalya ve Fransa’da çocukların filmin temel anlam yaratıcısı olarak yer aldıkları görülmektedir. Ulus Baker’in de ifade ettiği gibi, bir çocuk için “her şey yenidir” ve “ilk kez görülmektedir”. İkinci Dünya Savaşı sonrası filmlerde çocukların bakış açısından anlatmak önemli bir tema haline gelmiştir. Bu doğrultuda araştırmada tanıklık deneyiminin sinemaya aktarılması konusunda en etkili varlık olarak “çocuklar” ele alınmıştır. Savaş sonrası sinemada yer verilen çocukların temel özelliği; bir duyguyu ve deneyimi aktarırken o deneyimi yaşıyormuş gibi yapmamaları, o deneyimi yaşıyor olmalarıdır.

Tezin üçüncü bölümünde İkinci Dünya Savaşı’nı konu alan *Kapo* ve *Almanya Sıfır Yılı* filmleri incelenmiştir. Filmlerde çocukların savaşa tanıklığının nasıl gerçekleştiği ve çocukların sinematik anlatıma katkılarının ne olduğu sorularına cevap aranmıştır. Bu doğrultuda filmler üzerine düşünülürken, Deleuze’ün bazı temel

kavramlarından yararlanılmıştır: “Kristal öyküleme”, “organik öyküleme”, “ayrıcalıklı anlar”, “herhangi anlar”, “aralık”, “zaman-imge”, “hareket-imge” “yersizyurtsuz” kavramları bunlar arasındadır. Diğer taraftan film çözümlemeleri yapılırken Frampton’un “film-zihin”, “film-düşünce” kavramlarından da yararlanılmıştır. Bu kavramlar filmlere felsefi olarak bakmamıza ve filmler üzerine düşünmemize yardımcı olmaktadır. Belirlenen temalar çerçevesinde eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenen filmlerde anlatıyı etkileyen önemli olaylar ve bu olayları oluşturan unsurlar incelenmiştir. Söylem ve söylemi oluşturan unsurlar öznellik ve değişkenlik göstermektedir. Her filmin farklı ideolojisi olduğu için farklı söylemler yaratmaktadır. Buradan hareketle, filmlerin savaşa bakışlarının doğal olarak farklı olduğu görülmektedir.

Bu çalışma savaş deneyimi, tanıklığı ve çocukluk ilişkisini merkezine almıştır. Bu doğrultuda çalışma disiplinlerarası bir perspektif içerisinde konumlanmaktadır. Savaşa tanıklığın film anlatısında nasıl yer bulduğuna bakmak sosyal bilimler literatürünün yanında, film ve felsefe ilişkisine değinmeyi de gerektirmektedir. Felsefe kendi kavramlarını yaratarak düşünürken, filmler imgeler aracılığıyla düşünmektedir. Diğer taraftan filmler aynı zamanda felsefeye kaynaklık da etmekte ve felsefi problemlerin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Film kendi imgesini yaratarak izleyiciyi iki farklı yöne itebilir. Birincisi; izleyici film hakkında düşünce üretme özgürlüğüne sahiptir. İkinci yön ise; film düşünmeye izin vermez, çünkü zaten düşünce değil, etki yaratma üzerine odaklanmaktadır, izleyici kendi düşüncesini üretmede özgür değildir. Tezde incelenen filmlere bakıldığında; *Almanya Sıfır Yılı* filminin birinci yönde *Kapo* filminin ikinci yönde olduğu görülmektedir.

Ele alınan filmlerde, çocukların savaşın farklı yönlerine tanıklık ettiği görülmektedir. *Kapo* filminde toplama kamplarına tanıklık edilirken, *Almanya Sıfır Yılı* filminde yıkık bir kente tanıklık edilmektedir. Ancak bu durum, filmlerin bakış açıları doğrultularında farklı yollarla yaratılmaktadır. Bu aynı zamanda filmlerdeki çekim tekniklerindeki farklılıkların anlatı yapısına da yansıdığını göstermektedir. Nicole ve Edmund’un yaşadığı acılar benzerdir. Her ikisi de açlık, yoksulluk ve

kayıp yaşamıştır. Ancak yarattıkları imgeler ve bunun film içerisindeki yeri o derece farklıdır ki, ikisinin de “çocuk” oldukları ve savaşa “tanıklık” ettikleri benzerliği kolayca unutulabilir. Sonuçta tezin başında; “filmlerde yaşanan deneyim, gerçek deneyimden farklı mıdır?” ve “çocuk olarak bu deneyim nasıl kurulmaktadır?” soruları iki film için de farklı biçimlerde cevaplanmaktadır. *Almanya Sıfır Yılı* filminde Edmund’un tanıklığı gerçek bir deneyime dönüşmekte ve filmin anlatı araçları bu deneyimin çocuk olarak yaşandığı izlenimini izleyiciye aktarabilmektedir. *Kapo* filminde ise, Nicole’ün bir çocuk olarak savaşa tanıklık ettiği düşüncesi ve bu tanıklığın bir deneyime dönüşmesi söz konusu değildir.

İki filmin birbirinden farklılığını, karakterlerin yarattığı jestlerde de görmek mümkündür. *Kapo* filmi, ayrıcalıklı anlarla ve pozlarla kuşatılmış bir film olarak jestlere sıklıkla başvurmaktadır. Terese’nin ölüm anında elini ve boynunu estetik bir şekilde kıvrması bu jestlere bir örnektir. Bununla birlikte filmde tercih edilen çekim teknikleri anlatımda belirli bir ana ve poza indirgenen imgeler yaratmaktadır. *Almanya Sıfır Yılı* ise jestlerin olmadığı bir filmidir. Edmund’un ölümü bile herhangi anı ayrıcalıklı kılacak bir jest yaratmaz. Edmund karakteri jسته yer vermediği ölçüde, Nicole’dan farklı olarak henüz bir “çocuk” olduğunu unutmamıza izin vermez. Jest verili bir gerçekliğe bağlı olarak izleyici üzerinde baskı ve iktidar kurma işlevine sahiptir. *Kapo* filminde, karakter izleyiciden daha çok şey biliyormuş izlenimi yaratarak, film anlatısını bu jestlere odaklamaktadır. Film, jestlerin yarattığı ayrıcalıklı anlara dikkat çekmektedir. Bu da izleyicinin gözünde, bir çocuk karakterin savaşa tanık olduğu duygusunu ve savaşın bir deneyim olarak yaşandığı izleniminin oluşmasına izin vermez. Bir başka ifadeyle *Kapo* filmi, tanıklığın deneyime dönüşmesi için stabilize bir anlamın ortaya çıkmasını engellemekte ve tek bir anlamın ve düşüncenin oluşmasına engel olmaktadır. Dolayısıyla *Kapo* filminde tanıklık; kavramın kendi paradoksluğuna dayanan bir eksikliği barındırmaktadır. Sonuçta bu film, deneyime elverişli bir üsluba sahip değildir.

Karşılaştırılan filmlerde her iki çocuğun da sonları ölüm olmuştur. Ancak bu ölümleri, filmin sıkıca örülmüş geleneksel kodlara bağlılıkları olarak görmek mümkündür. Filmlerin sosyolojik boyutu düşünüldüğünde, toplum bir kurucu olarak, üst bir yapı olarak önemli olmaktadır. Toplumun istekleri ve beklentileri karşılanmak

zorundadır. Bu beklenti tarihi bir olayın hafızalardan silinmesini engellemek ve hatta onu mitleştirmek bile olabilir. Ancak bir şey, mitleştigi oranda deneyim ve hakikatin gerçeğinden sapar. *Kapo* filmi ölümü ve toplama kampını bir çocuk imgesiyle anlatmıştır. Üstelik anlatı, tercih edilen çekim teknikleri nedeniyle klişelerle yüklüdür. Bu nedenle *Kapo* filminde, hem savaşa tanıklığın bir deneyime dönüşmediği görülmekte; hem de sanki bir “çocuğun” değil, “yetişkin”nin yaşadıklarına tanık olunmaktadır. Pontecorvo bu filmle, Nazi toplama kampı anısının daima canlı kalmasına katkı sunmuş ancak bunu deneyimden koparan bir anlatımla gerçekleştirmiştir.

Almanya Sıfır Yılı ve *Kapo* filmlerinin final sahneleri ölümle son bulmaktadır. Yukarıda belirtilen film ve toplum ilişkisi bağlamında bakıldığında bunun ana akım bakış açısını yansıttığı söylemek mümkündür. Çünkü eğer Nicole tüm zalimliği bencilliği ile *Kapo*’luk görevinden sonra sevgiliyle birlikte kamptan sonra mutlu bir hayat sürseydi, izleyicilerin Nazi toplama kampına bakış açıları kesinlikle farklı olurdu. Bu farklılık, Yahudi bir mahkûmun, üstelik *Kapo*’luk yapan bir mahkûmun üzerinden gerçekleşeceği için, tüm Yahudilere bakış açısını değiştirebilecek güçte olurdu. Diğer yandan *Almanya Sıfır Yılı* filminde Edmund babasını öldürdükten sonra, intihar etmeye karar vermeden hemen önce, sokakta başıboş dolaşmaktadır. Top oynayan çocukların arasına karışmak istediğinde reddedilmemiş olsaydı ve film bu yönde anlatısını kursaydı durum farklı olurdu. Film, Edmund çocukların arasında top oynarken sonlanmış olsaydı eğer, ulaşmak istediği asıl amaca kesinlikle yaklaşamazdı. Çünkü Edmund filmde Almanya’nın pişmanlığını ve hatasını yansıtmaktaydı. Bu nedenle film, bir bakıma Almanya’nın ölümüyle sonuçlanmak zorundaydı.

Kapo filmi çocuk karakteri herhangi bir yetişkin üzerinden anlatabilirdi ancak *Almanya Sıfır Yılı* filmi küçük bir çocuk yerine bir yetişkini tercih etseydi, aynı anlam yaratılmazdı. *Kapo*’da ne kadar ayrıcalıklı anlar arasında herhangi anları görmeye çalışıyorsak da, bu teşebbüs başarısız kalıyor. *Almanya Sıfır Yılı* ise, gündelik ve basit diyalogları sıradan, boş ve yıkıntı arazilerde anlatımı herhangi anlara bağışlamıştır. İtalyan Yeni Gerçekçi akımının örneği olarak Edmund karakteri

çocuk tanık imgesini yaratmada etkiliyken, Nicole ne çocuk ne genç kız olarak tanımlamamıza imkân vermeyen bir kahraman olarak yaratılmıştır. *Kapo* filmi melodramik klişelere sıklıkla başvurmuş, imgeyi klişelere hapsederek anlamı daraltmıştır. Dolayısıyla filmin ne kendisi düşünülmektedir ne de izleyiciyi düşündürmektedir. *Almanya Sıfır Yılı* filminde ise, Almanya'nın kendi imgesi üzerine düşünmesine ve dolayısıyla filmin düşünmesine tanık olunmaktadır. Filmin kendisi düşünüyordur. Herhangi bir yargıya veya sonuca varma amacıyla değil, yalnızca düşünüyordur. Buradaki imgeler düşünce yoluyla ve bir düşünce uyandırması amacıyla yaratılmıştır.

Her filmin bir bakış açısı vardır. Yönetmen bu doğrultuda anlatıyı oluşturmaktadır. Kurmaca filmlerde tanıklığın deneyime dönüşmesi, film anlatısında nasıl yer bulduğuna bağlıdır. Çünkü bu filmler belirli bir konuşmayı ve olay örgüsünü içermek zorundadır. Bununla birlikte savaşın anlatısı içerisinde çocuğun temsili değişime uğramıştır. Çocuk “çocuk” olarak tanınmadan önce bir “varlık” olarak filmlerde yer almaktadır. Bu varlık yaratılmak istenen yeni imgede tanık olarak her şeyin “yeni” olduğu ve bu tanıklığın “sessiz” olması gerektiği düşüncesiyle tercih edilmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçi akımının örneği olan *Almanya Sıfır Yılı* filminde, Edmund karakteri bu doğrultuda yaratılmıştır. O, savaşın sonrasına yıkıntılar arasında dolaşarak tanık olmaktadır. Filme saf bir tanıklık deneyimi yaşandığı hissini yaratması için bir “çocuk” tercih edilmiştir. Çocuklar, sinemada anlatıyı etkin bir şekilde oluşturma ve yeni bir sinema anlayışını ortaya koyma görevini görmektedirler.

Sonuç olarak savaşın yıkıcılığını en etkili bir şekilde anlatmaları nedeniyle çocuklar tercih edilirken filmlerdeki etki meselesi ortaya çıkmaktadır. Bir filmin amacı yalnızca etki olabilir. Araştırmada yer alan her iki film farklı anlatımlara sahip olmalarına rağmen her ikisinin de belirli bir etkileme amaçlarında olduklarını söylemek mümkündür. Bu etki-imge çocuk karakterler üzerinden yaratılmaktadır. Saf deneyimin ancak çocuklukta mümkün olduğu kabul edilirse, savaşa tanıklık imgesini yaratmak için en etkili araç çocuktur. Ancak bu filmlerde çocuklara atfedilen ve doğalmış gibi görünen özelliklerin yerinden edildiği görülse de, filmlerin

kullandığı araçlar ve anlatıları düşünüldüğünde, her iki filmin de saf bir tanıklık deneyimi yerine, klişe imgeler yarattıklarını söylemek mümkündür. Ancak bu klişe imgelere *Kapo* filminde daha sık rastlanmaktadır.

Kapo filmi özne yerine nesne üretir. Film çocuk imgesini nesneleştirerek, izleyiciyi ve kamerayı o bakışın sahibi olarak özne konumuna getirerek gerçekleştirir. *Almanya Sıfır Yılı* filmi ise, klişe hatasına düşmekle birlikte bir özne yaratır. Biz, onun varoluşuna şahit oluruz. Çocukluk döneminin evrensel bir geçmişe sahip olmadığını kabul ettiğimizde, filmlerdeki çocukların savaşa tanıklık imgelerinin iki filmde de farklı yönlerden ele alınmasının doğru bir perspektif olduğunu söyleyebiliriz. Ancak her iki filmde yer alan iki çocuğun da, aynı sona mahkûm olması ilginç bir ortaklıktır. Çocukların ölümleri bir sistemin çökmesinin sembolü olarak okunabilir. Nazi'lerin yaratmış olduğu sistem çökmüştür.

Sanat filmi izleyicilerine filmin sanatsal bir ürün, bir kurgu olduğunu, göstermek suretiyle gerçeğin taklidi olduğunu iddia etmekten kaçınmaktadır. Ancak *Kapo* filmine bakıldığında yeniden düzenlenmiş bir toplama kampı gerçeğin taklidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin kurgulamaya ağırlık vermesi nedeniyle imgeler; gerçeğin yalnızca tekrarı ve bir taklidi olarak yaratıcı bir gerçeklik ortaya koyamamıştır. *Almanya Sıfır Yılı* filmi bu anlamda daha yenilikçidir. Savaş sonrası durumu belge görüntülere de başvurarak, basit ve sade bir dille, görüntüye daha az müdahale ederek gerçekleşmiştir. *Kapo* filmi, kurguyu etik kaygı yaratacak boyutta kullanarak, aynı zamanda filmin yönetmeni Pontecorvo'nun endişesini de yansıtmaktadır. Sonuçta sinema, bir şeyin temsili olduğu sürece sinemada tanıklık daima bir eksiklik barındıracaktır. Temsil, temsili olan şeyi düşünmeye zorlayarak içerisinde bir baskı barındırmaktadır. Önemli olan bu temsili doğrudan aktarmak yerine, sinemanın kendi diliyle temsili ve baskıcı olmayan imgeler yaratmasıdır. Dolayısıyla temsilde oluşan bu eksikliğin, filmlerin üretkenliğini ve yaratıcılığını arttırarak bir keşfe dönüşmesi beklenir.

Açıkça görüldüğü gibi, her iki filmin de tanıklığı bir deneyim olarak aktarmada farklı yollar izledikleri görülmektedir. Nihayetinde, tanıklık bir deneyimse ve bu deneyimin dil ile olan ilişkisi onu bir paradoks haline getiriyorsa, burada

önerilecek nokta açıktır: Filmlerin mümkün olduğunca jest ve sözden arındırılmış “düşünen” imgeler üretmesidir. Tahayyül edilen bu imgeleri oluşturma görevi ise “çocuklara” düşmektedir.

Bu çalışmada savaştaki çocuk imgesine değil, bir varlık olarak çocuktaki tanıklığa odaklanılmıştır. Tezde, “filmlerde yaşanan deneyim, gerçek deneyimden farklı mıdır?” ve “çocuk olarak bu deneyim nasıl kurulmaktadır?” sorularına cevap aranmıştır. Bu doğrultuda, çocuk karakterlerin başrolde olduğu *Kapo* (1960) ve *Almanya Sıfır Yılı* (1948) filmleri eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmada ele aldığımız filmlerde, çocukların, filmlerde tanıklık imgesini doğrudan veya dolaylı olarak etkili bir şekilde yaratabildikleri görülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ABİSEL, N.: 1995

Popüler Sinema ve Türler, İstanbul: Alan Yayıncılık.

ADORNO, T.: 2000

Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar, (O. Koçak , & A. Doğukan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

AGAMBEN, G.: 1999

Arşiv ve Tanık: Aushwitz'den Artakalanlar, (A. İ. Başgöl, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

AGAMBEN, G.: 2000

Means Without End Notes On Politics, (V. Binetti, & C. Casarino, Çev.) London: University of Minnesota Press.

AGAMBEN, G.: 2010

Çocukluk ve Tarih, (B. Parlak, Çev.) İstanbul: Kanat Kitap.

AGAMBEN, G.: 2013

Kutsal İnsan, Egemen İktidar ve Çıplak Hayat, (İ. Türkmen, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ALTHUSSER, L.: 2008

İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, (A. Tümerterkin, Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

ALTMAN, R.: 1999

Film/Genre, United Kingdom: The British Film Institute.

AMÊRY, J.: 2015

Suç ve Kefaretin Ötesinde, (C. Ener, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

ANDREW, D.: 1984

Concepts in Film Theory, New York: Oxford University Press.

- ANDREW, D.: 2010 **Büyük Sinema Kuramları**, (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ARİÉS, P.: 1962 **Centuries of Childhood**, (R. Baldick, Çev.) New York.
- ARNHEİM, R.: 2002 **Sanat Olarak Sinema**, (R. Ünal, Çev.) İstanbul: Öteki Yayınevi.
- ARRENDT, H.: 2016 **Kötülüğün Sıradanlığı**, (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- SCHOPENHAUER, A.: 2013 **Ölümün Anlamı**, (A. Aydoğan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- ASSMANN, J.: 2015 **Kültürel Bellek**, (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BADİOU, A.: 2013 **Başka Bir Estetik**, (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- BAKER, U.: 2011 **Yüzeybilim Fragmanlar**, İstanbul: Birikim Yayınları.
- BAKER, U.: 2012 **Beyin Ekran**, İstanbul: Birikim Yayınları.
- BAKER, U.: 2014 **Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru**, İstanbul: Birikim Yayınları.
- BAUDELARİE, C.: 2013 **Modern Hayatın Ressamı**, (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUMAN, Z.: 1995 **Modernite ve Holocaust**, (S. Sertabiboğlu, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- BAZİN, A.: 1966 **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.

- BAZİN, A.: 2011 **Sinema Nedir?**, (Çev. İbrahim Şener) İstanbul: Doruk Yayınları.
- BENJAMİN, W.: 2013 **Pasajlar**, A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BENJAMİN, W.: 2012 **Son Bakışta Aşk**, (Çev. N. Gürbilek) İstanbul: Metis Yayınları
- BERGSON, H.: 2015 **Madde ve Bellek**, (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- BERKTAY, F.: 2012 **Dünyayı Bugünde Sevmek**, İstanbul: Metis Yayınları.
- BLANCHOT, M.: 2012 **Bekleyiş Unutuş**, (E. Keskin, Çev.) İstanbul: MonoKL Yayınları.
- BONITZER, P.: 1995 **Bakış ve Ses**, (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- BUTLER, A. M.: 2011 **Film Çalışmaları**, (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- CAVELL, S.: 1979 **The World Viewed**, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- CONNERTON, P.: 2014 **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, (A. Şenel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- DELEUZE, G.: 1997 **Cinema II: The Time-Image**, (R. C. Hugh Tomlinson, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G.: 2014 **Sinema I – Hareket-İmge**, (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- DİJK, J.: 2016 **Ağ Toplumu**, (Ö. Sakin, Çev.) İstanbul: Kafka Yayınevi.
- DRAAİSMA, D.: 2014 **Bellek Metaforları**, (G. Koca, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- DUBY, P. A.: 2007 **Özel Hayatın Tarihi 3**, (D. Çetinkasap, Çev.) İstanbul: YKY.
- ELİAS, N.: 2000 **Zaman Üzerine**, (V. Atayman, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ELKİND, D.: 1999 **Çocuk ve Toplum**, (D. Öngen, Çev.) Ankara: Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- ERKİLİÇ, S. D. (2014). **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek**, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- LAUB, D.: 1992 **"An Event Without a Witnesses: Truth, Testimony and Survival"** Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis içinde, New York and London: Routledge.
- FERRO, M.: 2017 **Sinema ve Tarih**, (H. Demir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FORD, H.: 2012 **Post-War Modernist Cinema and Philosophy**, London: Palgrave Macmillan.
- FOSS, B.: 2012 **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, (M. Gerçeker, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- FOUCAULT, M.: 1992 **Hapishanenin Doğuşu**, (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitebevi.
- FOUCAULT, M.: 2014 **Özne ve İktidar**, (O. A. Işık Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- FOUCAULT, M.: 2015a **Biyopolitikanın Doğuşu**, (A. Tayla, Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- FOUCAULT, M.: 2015b **Cinselliğin Tarihi**, (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FRAMPTON, D.: 2013 **Filmozofi**, (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- GANDER, M. J.
GARDİNER, H. W.: 2015 **Çocuk ve Ergen Gelişimi**, (B. Onur, Dü., N. Çelen, & A. Dönmez, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.
- GÊLİS, J. 2007 **Çocuğun Bireyselleşmesi**, P. Ariès , & G. Duby içinde, Özel Hayatın Tarihi 3 (D. Çetinkasap, Çev., s. 339-359). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HAKVERDİ, G.: 2013 **Su, Sis ve Toprak: Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri**, Ankara: Dipnot Yayınları.
- HALBWACHS, M.: 1992 **On Collective Memory**, (L. A. Coser, Çev.) USA: The University of Chicago Press.
- HARVEY, D.: 2006 **Postmodernliğin Durumu**, (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- HEGEL, G. W.: 1986 **Tinin Görüngübilimi**, (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- HİRSCH, J.: 2008 **Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary**, A. E. Kaplan, & B. Wang içinde, Cinema and Taruma: Cross- Cultural Explorations (s. 91-122). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- HUNT, N. C.: 2010 **Memory, War and Trauma**. UK: Cambridge University Press.

IANNONE, P.: 2011

Childhood and the Second World War in the European Fiction Film, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Edinburgh.

JAY, M.: 2001

Adorno, (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Der Yayınları.

KAPLAN, A. E.

WANG, B.: 2008

Introduction: From Traumatic Paralysis to the

Force. A. E. Kaplan, & B. Wang içinde, Cinema and Trauma: Cross-Cultural Explorations (s. 1-22). Hong Kong: Hong Kong University Press.

KERTÊSZ, İ.: 2010

Dosya K., (G. Benderli, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

KIREL, S.: 2012

Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

KOLKER, R. P.: 2010

Değişen Bakış, (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

KRACAUER, S.: 2011

Caligari'den Hitler'e, Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi, (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

KRACAUER, S.: 2015

Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu, (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

LACAN, J.: 2013

Psikanalizin Dört Temel Kavramı, (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

LEVİ, P.: 2013

Bunlar da mı İnsan, (Z. Selimoğlu, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

LEVİ, P.: 2015

Boğulanlar Kurtulanlar, (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

LİVİNGSTON, P.
PLANTİNGA, C.: 2009

Philosophy and Film. New York: Routledge.

LYOTARD, J. F.: 1988

The Differend: Phrases in Dispute, Manchester: Manchester University Press.

LYOTARD, J. F.: 1994

Postmodern Durum, (A. Çiğdem, Çev.) İstanbul: Vadi Yayınları.

MAKAL, O.: 2014

Sinemada Tarihin Görüntüsü, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

METZ, C.: 2012

Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

MOLLA, J.: 2007

Sobibor, (S. Canpolat, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

MONACO, J. 2002

Bir Film Nasıl Okunur?, (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

NORA, P.: 2006

Hafıza Mekânları, (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ÖZTÜRK, S. R.: 2014

Postmodernizm ve Sinema, Ankara: Dipnot Yayınları.

PEMBECİOĞLU, N.: 2006

Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi, Ankara: Nobel Basımevi.

PONTY, M.: 2012

Göz ve Tin. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

POSTMAN, N.: 1995

Çocukluğun Yokoluşu, (K. İnal, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

RANCIÈRE, J.: 2008

Görüntülerin Yazgısı, (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Versus Yayınları.

- RİCOEUR, P.: 2012 **Hafıza, Tarih, Unutuş**, (M. E. Özcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- ROSENSTONE, R.: 1995 **Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History**, Boston: Harward University Press.
- SANTNER, E. L.: 1993 **Stranded Objects: Mourning, Memory and Film in Postwar Germany**, New York: Cornell University Press.
- SARLO, B.: 2012 **Geçmiş Zaman**, (D. E. Peral Bayaz Charum, Çev.) İstanbul: Metis Yayınevi.
- SARTRE, J.-P.: 2009 **İmgelem**, (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- SAUVAGNARGUES, A.: 2010 **Deleuze ve Sanat**, (N. Sarıca, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- SPİNOZA, B.: 2011 **Etika**, (H. Z. Ülken, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- STARGARDT, N. (2007). **Witnesses of War: Children Lives Under Nazis**, USA: First Vintage Books Edition.
- SÜTÇÜ, Ö.: 2005 **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi**, İstanbul: Es Yayınları.
- TAN, M. (1993). **Çocukluk, Dün ve Bugün. Toplumsal Tarihte Çocuk** (s. 1-31). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- TRAVERSO, E.: 2013 **Savaş Alanı Olarak Traih**, (O. S. Binatlı, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- VASSAF, G.: 2014 **Türkiye Sen Kimsin?** İstanbul: İletişim Yayınları.

VİRİLİO, P.: 1989

War and Cinema. (P. Camiller, Çev.) United Kingdom: Verso.

WALKER, J.: 2008

The Vicissitudes of Traumatic Memory and the Postmodern History Film, E. Kaplan , & B. Wang içinde, *Cinema and Trauma: Cross-Cultural Explorations* (s. 123-144). Hong Kong: Hong Kong University Press.

Makaleler

ATAM, Z.: 2010

“Türkiye’de Sinema Kuramları” **Büyük Sinema Kuramları** içinde, (Z. Atam, Ç.), İstanbul: Doruk Yayınları, s. xi-xxxv.

BARASH, J. A.: 2007

“Belleğin Kaynakları”. **Cogito**, Bahar (50), s. 11-22.

BAŞTÜRK, E.:

“Biyopolitika ve Savaşım: Foucault ve Agamben Arasındaki Ayrımın Kavramsal İçeriği”, **Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi**, 5(2), 1-23.
(Çevrimiçi),
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/354796>, 24 Aralık 2017.

BEAU, B. F.: 1997

“Historiography Meets Historiophoty: The Perils and Promise of Rendering the Past on Film” **American Studies**, 38/1, s. 151-155.

BLAİN, J.: 2007

“Bellek, Tarih, Unutuş, Paul Ricoeur’le Söyleşi” **Cogito**, Bahar (50), s. 141-155.

BRAUN, R.: 1994

"The Holocaust and Problems of Historical Representation", **History and Theory**, s. 172-197.

ÇELİK, H.,
EKŞİ, H.: 2013

“Söylem Analizi”. **Eğitim Bilimleri Dergisi**,
27/27, s. 99-117.

DANEY, S.: 1992

“The Tracking Shot in Kapo”, **Sense of Cinema**, Şubat, (30).

(Çevrimiçi),
http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/kapo_daney/, 17 Haziran 2017.

DESHPANDE, A.: 2004

“Films as Historical Sources or Alternative History”, **Economic and Political Weekly**, 39/40 s. 4455-4459.

(Çevrimiçi),
<http://www.jstor.org/stable/4415618>, 12 Ekim 2016.

DOUGLAS, L.: 1995

“Film as Witness: Screening Nazi Concentration Camps Before the Nuremberg Tribunal”, **The Yale Law Journal**, Kasım, (2), 449-481.

FREUD, S.: 1964

“Yas ve Melankoli”, J. Strachey içinde, **The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud** (R. Uslu, & O. E. Berksun, Çev.). London: The Hogarth Press. (s.y.)

GAMBETTİ, Z.: 2012

“Foucault'dan Agamben'e Olağanüstü Halin Sıradanlığına Dair Bir Yanıt Denemesi”, **Cogito**, Yaz, (70-71), 21-38.

GIVONİ, M.: 2011

“Witnessing / Testimony”, **Mafte'akh, Lexical Review of Political Thought**, 2, s. 147-170.

(Çevrimiçi), <http://mafteakh.tau.ac.il/en/wp-content/uploads/2011/01/mapteakh2e.pdf>, 24 Ekim 2016.

GİNZBURG, C.: 1992

“Just One Witness”. S. Friedlander içinde, **Probing the Limits of Representation:**

Nazism and the Final Solution, London: Harward University Press., 82-97.

(Çevrimiçi),
https://representingtheholocaust.wikispaces.com/file/view/Ginzburg_Just+One+Witness.pdf, 20 Ekim 2015.

GÜRDAL, A. D.: 2013

“Sosyolojinin İhmal Edilen Kategorisi Çocuklar Üzerinden Çocukluk”, “**İş, Güç, Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi**, 4, s. 1-26.

(Çevrimiçi),
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/235305>, 23 Şubat 2016.

HALBWACHS, M.: 2007

“Kollektif Bellek ve Zaman”, **Cogito**, Bahar, 50, s. 55-76.

HEYWOOD, M.: 2009

“Holocaust and image: Debates surrounding Jean-Luc Godard’s Histoire(s) du cinéma (1988–98)”, **Studies in French Cinema** 9/3, s. 273–283.

(Çevrimiçi),
http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/sfc.9.3.273_1, 24 Aralık 2015.

HICKEY-MOODY,
CATHERINE A.: 2013

“Deleuze’s Children”, **Educational Philosophy and Theory**, 45/3, 272-286.

(Çevrimiçi),
<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00131857.2012.741523>, 18 Temmuz 2017.

HIRSCH, M.: 2008

“The Generation of Postmemory”, **Poetics Today**, Bahar, 29/1, 103-128.

(Çevrimiçi),
http://historiaaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch_postmemory.pdf, 4 Aralık 2016.

JULLIER , L.
LEVERATTO, J.-M.: 2016

“The Story of a Myth : The Tracking Shot in Kapò or the Making of French Film Ideology”, **Mise au point**, (8). (s.y.)
(Çevrimiçi),
<http://journals.openedition.org/map/2069>, 24 Kasım, 2017.

KEHILY, M. J.: 2009

“Understanding Childhood: An Introduction to Some Key Themes and Issues”, M. J. Kehily içinde, **An Introduction to Childhood Studies** (s. 1-16). England: Open University Press.
(Çevrimiçi),
<http://oro.open.ac.uk/id/eprint/16324>, 5 Nisan 2016

KELLNER, D.: 1999

“Virilio, War and Technology: Some Critical Reflections”, **Theory Culture & Society**, 16/5-6, s. 103-125.

KUIPERS, H.: 2017

“Those Who Feel the Fire Burning: Drone Perception and the Aesthetico-Political Image”, **Krisis: Journal for Contemporary Philosophy**, (1), 32-41.
(Çevrimiçi), <http://krisis.eu/those-who-feel-the-fire-burning/>, 20 Nisan 2017.

MACCANNELL, J.: 2007

“The city, Year Zero: Memory and The Spatial Unconscious”, **Journal of Romance Studies**, 7/2, 1-18.
(Çevrimiçi),
https://www.researchgate.net/publication/233546545_The_city_year_zero_memory_and_the_spatial_unconscious, 29 Kasım, 2017.

MELLEN, J.,
PONTECORVO, G.: 1972

“An Interview with Gillo Pontecorvo”, **Film Quarterly**, 26/1, 2-10.
(Çevrimiçi), fq.ucpress.edu/content/26/1/2, 22 Mayıs 2017.

- MUNSLOW, A.: 2007
 “Film and History: Robert A. Rosenstone and History on Film/Film on History”, **Rethinking History**, 11(4), s. 565-575.
 (Çevrimiçi),
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13642520701652103> 8 Ocak 2017.
- NORA, P.: 1989
 “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, **Representations, Special Issue: Memory and Counter-Memory**, Bahar (26), s. 7-24. doi:10.2307/2928520
- OLIVER, K.: 2004
 “Witnessing and Testimony”, **Parallax**, 10/1, s.79-88.
 (Çevrimiçi),
<https://pdfs.semanticscholar.org/645d/2d62377dd33b87a07f5a7a2ee1dbc8117af4.pdf>, 4 Kasım 2016.
- RIVETTE, J.: 1961, Haziran
 “On Abjection”. (D. Phelps, & J. Szaniawski) **Cahiers du Cinema**, (120), s. 54-55.
- ROSENSTONE, R. A.: 1995a
 “The Historical Film as Real History”, **Film-Historia**, s. 5-23.
 (Çevrimiçi),
http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf , 5 Ekim 2017.
- RYAN, P. J. (2008).
 “How New Is the “New” Social Study of Childhood? The Myth of a Paradigm Shift”, **Journal of Interdisciplinary History**, s. 553-576.
 (Çevrimiçi),
<https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/jinh.2008.38.4.553>, 15 Şubat, 2016.
- SAÏD , E.
 PONTECORVO, G.: 2000
 “The Dictatorship of Truth: An Interview with Gillo Pontecorvo”. **Cinéaste**, 25(2), s. 24-25.
 (Çevrimiçi),
https://www.researchgate.net/publication/298054720_The_dictatorship_of_truth_-

- An interview with Gillo Pontecorvo,
19Temmuz, 2016.
- SAXTON, L.: 2010
“Tracking Shots Are a Question of Morality Ethics, Aesthetics, Documentary” **Film and Ethics**, Routledge, New York, s. 22-35
- SAWICKI, M.: 2014
“Historical Narrative, Movies and Meaning”. **Sensus Historiae**, s. 39-57.
(Çevrimiçi),
<http://www.sensushistoriae.epigram.eu/index.php/czasopismo/article/viewFile/232/235>, 4 Şubat 2017.
- SCHUDSON, M.: 2007
“Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri”. **Cogito**, Bahar (50), s. 179-199.
- SCOTT, J. W.: 1991
“The Evidence of Experience”. **Critical Inquiry**, 17/4, s. 773-797.
(Çevrimiçi),
<http://www.jstor.org/stable/1343743>, 21 Mart 2017.
- SORLİN, P.: 1999
“Children as War Victims in Postwar European Cinema”. J. Winter, & E. Sivan içinde, **War and Remembrance in the Twentieth Century** United Kingdom: Cambridge University Press, s. 104-110.
- TOPLİN, R. B.
JASON, E.: 2002
“The Historian Encounters Film: A Historiography”, **OAH Magazine of History**, 16/4, s. 7-12.
(Çevrimiçi),
<http://www.jstor.org/stable/25163542>, 24 Şubat 2017.

TONNIES, F.: 2000

“Gemeinschaft ve Gesellschaft”, **Şehir ve Cemiyyet** içinde, (Der. A. Aydoğan), İstanbul: İz Yayıncılık.

ÜNLÜ, T.S.: 2017

“Kent Kimliğinin Oluşumunda Kentsel Bellek ve Kentsel Mekân İlişkisi: Mersin Örneği”. **Planlama Dergisi**, 27/1, s. 75–93. doi: 10.14744/planlama.2017.06078

WHITE, H.: 1988

“Historiography and Historiophoty”. **The American Historical Review**, 93/5, s. 1193–1199.
(Çevrimiçi),
https://www.researchgate.net/publication/249208277_Historiography_and_Historiophoty, 1 Eylül 2017.

YALÇIN, Ö.: 2015

“İtalya'da Bir Don Kişot Esintisi: İtalyan Yeni Gerçekçiliği”. **Doğubatu Dergisi**, 74, s. 167–186.

YETİŞKİN, E.: 2011

“Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi** 40, 123–141.
(Çevrimiçi),
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/view/1019004865>, 30 Eylül 2017.

ZAVATTİNİ, C.: 1966

“Film Sanatında Yeni Gerçekçilik”. **Yeni Sinema**, Mart, s. 6–7.
(Çevrimiçi), <http://sinematek.tv/yeni-sinema-1966-sayi-1/>, 4 Ekim 2017.

Tezde Adı Geçen Filmler

A Nagy Füzet (Büyük Defter)

Yapım Yılı: 2013

Yönetmen: János Szász

Senaryo: András Szekér, János Szász. Agota Kristof'un romanından uyarlanmıştır.

Yapım Yeri: Macaristan

Au Revoir Les Enfants (Hoşcakalın Çocuklar)

Yapım Yılı: 1987

Yönetmen: Louis Malle

Senaryo: Louis Malle

Yapım Yeri: Vichy, Fransa

De Aanslag (Saldırı)

Yapım Yılı: 1986

Yönetmen: Fons Rademakers

Senaryo: Gerard Soeteman. Harry Mulisch'in romanından uyarlanmıştır.

Yapım Yeri: Hollanda

Die Blechtrommel (Teneke Trampet)

Yapım Yılı: 1979

Yönetmen: Volker Schlöndorff

Senaryo: Günter Grass'ın romanından uyarlanmıştır.

Yapım Yeri: Almanya, Fransa, Polonya, Yugoslavya ortak yapımı

Germania Anno Zero (Almanya Sıfır Yılı)

Yapım Yılı: 1948

Yönetmen: Roberto Rossellini

Senaryo: Roberto Rossellini, Max Kolpé, Sergio Amidei

Yapım Yeri: Almanya

Ivanovo Detstvo (Ivan'ın Çocukluğu)

Yapım Yılı:1962

Yönetmen: Andrei Tarkovsky

Senaryo: Andrei Tarkovsky, Vladimir Bogomolov, Andrei Konchalovsky, Mikhail Papava

Yapım Yeri: Sovyetler Birliği

Jeux Interdits (Yasak Oyunlar)

Yapım Yılı: 1952

Yönetmen: René Clément

Senaryo: François Boyer'in romanından uyarlanmıştır

Yapım Yeri: Fransa

Kapo

Yapım Yılı: 1960

Yönetmen: Gillo Pontecorvo

Senaryo: Franco Solinas

Yapım Yeri: Fransa

Pasazerka (Yolcu)

Yapım Yılı: 1963

Yönetmen: Andrzej Munk, Witold Lesiewicz

Senaryo: Andrzej Munk, Zofia Posmysz

Yapım Yeri: Polonya

Le Silence De La Mer (Denizin Sessizliği)

Yapım Yılı: 1949

Yönetmen: Jean-Pierre Melville

Senaryo: Jean-Pierre Melville

Yapım Yeri: Fransa

Remember (Hatırla)

Yapım Yılı: 2015

Yönetmen: Atom Egoyan

Senaryo: Benjamin August

Yapım Yeri: Kanada, Almanya

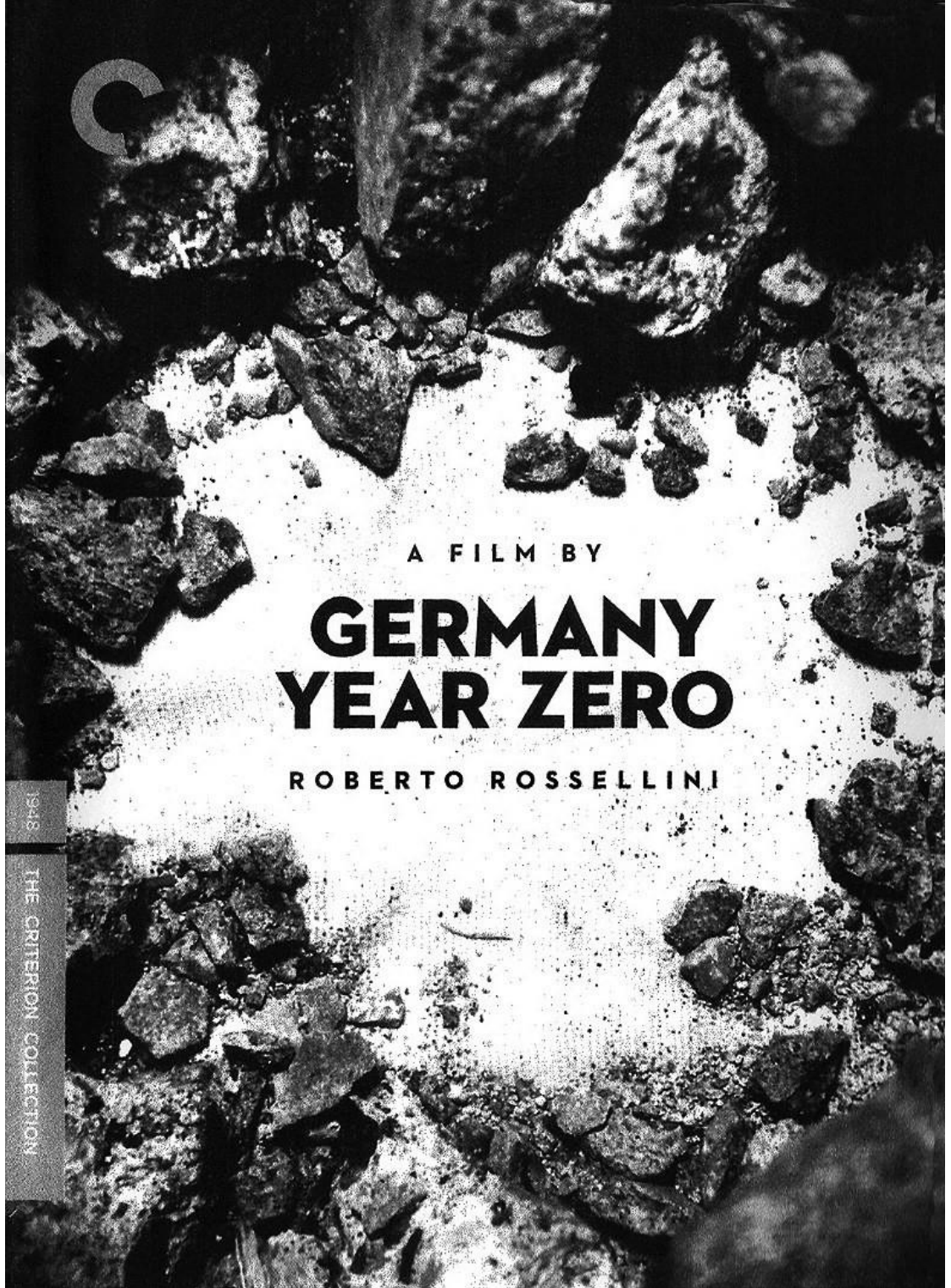


EKLER

Ek 1: *Kapo* Filminin Afişi, 1960



Ek: 2: *Germania Anno Zero* (Almanya Sıfır Yılı) Filminin Afişı, 1948



ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında İzmir’de doğmuştur. 2010 yılında Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Tv ve Sinema Bölümü’nden mezun olmuştur. 2014 yılında ise, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı’ndan mezun olmuştur. Yüksek lisans tez araştırması süreci içerisinde Erasmus Değişim Programı öğrencisi olarak, Berlin Humboldt Üniversitesi’nde “gender Studies” bölümünde öğrenim görmüştür. 2014 yılında, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, TV ve Sinema doktora programına başlamıştır. 2013 yılından beri, İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Televizyon Haberciliği ve Programcılığı Bölümü’nde Araştırma Görevlisi kadrosunda görev yapmaktadır.