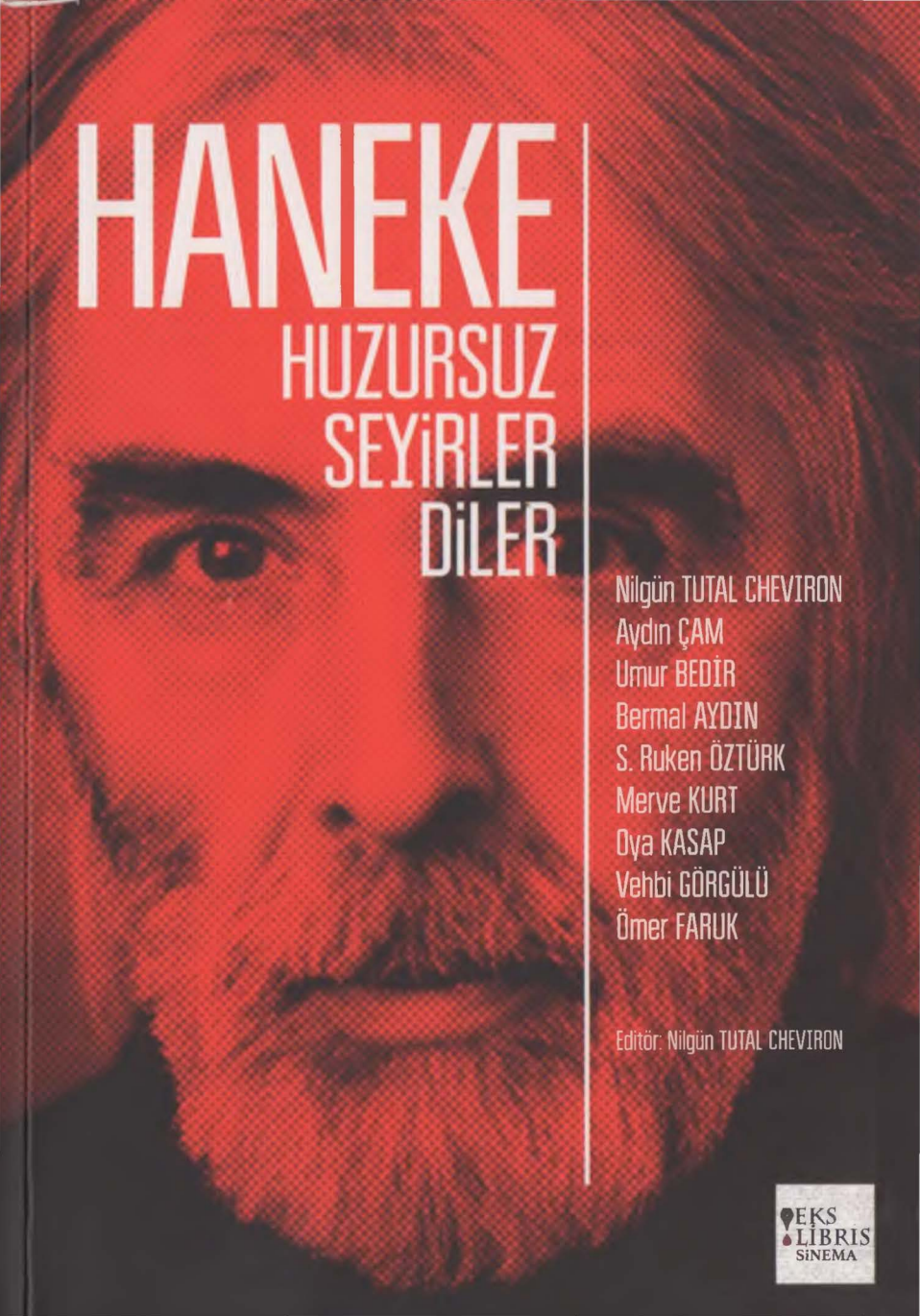


# HANEKE

## HUZURSUZ SEYİRLER DİLER

Nilgün TUTAL CHEVIRON
Aydın ÇAM
Umur BEDİR
Bermal AYDIN
S. Ruken ÖZTÜRK
Merve KURT
Oya KASAP
Vehbi GÖRGÜLÜ
Ömer FARUK

Editör: Nilgün TUTAL CHEVIRON

EKS LİBRİS SİNEMA

# Haneke

## Huzursuz Seyirler Diler

Yayın No: 11 – Aralık 2014

ISBN: 978-605-9000-09-3

Haneke Huzursuz Seyirler Diler

Nilgün TUTAL CHEVIRON, Aydın ÇAM
Umur BEDİR, Bermal AYDIN, S. Rukeş ÖZTÜRK
Merve KURT, Oya KASAP, Vehbi GÖRGÜLÜ
Ömer FARUK

Genel Yayın Yönetmeni
Cihat TAŞÇIOĞLU

Yayın Koordinatörü
Füsun TAŞÇIOĞLU

Sayfa Düzeni ve Dizgi
Ekslibris

Editör
Nilgün Tutal CHEVIRON

Kapak Tasarımı
Hamdi AKÇAY

Baskı ve Cilt
Ekslibris Yayıncılık
Sıraselviler Caddesi, Güney İşhanı No: 304
Taksim – Beyoğlu – İstanbul
Tel: (212) 249 11 70

Sertifika no: 30690

Ekslibris Yayıncılık

EKS LİBRİS

Sıraselviler Caddesi, Güney İşhanı No: 304
Taksim – Beyoğlu – İstanbul
Tel: (212) 249 11 70

WWW.ekslibris.com.tr
Sertifika no: 30690

# İÇİNDEKİLER


Michael Haneke Üzerine (Nilgün TUTAL CHEVIRON) 7

Haneke'den Hakikat Çığlıkları
(Nilgün TUTAL CHEVIRON) 42

Haneke Sinemasında Bir Semptom Olarak Gerçeklik
ve Gerçeklik Yanılsaması (Aydın ÇAM) 73

Haneke Sinemasında Hazzın Engellenmesi (Umur BEDİR) 103

Gizli Saklı Ölümcül Oyunlarla Gelen Modern Ailenin Sonu Mu?
(Bermal AYDIN) 136

Şifreleri Çözmek: Masum Değiliz Hiçbirimiz!
(S. Ruken ÖZTÜRK) 161

Sır Koleksiyoncusu Haneke (Merve KURT) 183

Modern Toplumun Mahrem Despotluğu (Oya KASAP) 197

Yokolma Zamanı: *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* Filmlerinde Şiddet
(Vehbi GÖRGÜLÜ) 213

Aşk ve Ereksiyon "Aşk"ı (Ömer FARUK) 231

Michael Haneke Filmografisi ve Film Dizini 262

Makale Özetleri / Abstracts 269

Yazarlar Hakkında / About The Authors 279

# Haneke

## Huzursuz Seyirler Diler

Nilgün TUTAL CHEVIRON, Aydın ÇAM, Umur BEDİR, Bermal AYDIN, S. Ruken ÖZTÜRK, Merve KURT, Oya KASAP, Vehbi GÖRGÜLÜ, Ömer FARUK

Editör

Nilgün TUTAL CHEVIRON

EKS LİBRİS

# Michael Haneke Üzerine

Nilgün TUTAL CHEVIRON

Michael Haneke, sinemaseverlerin ilgisini çeken Tarkovsky, Antonioni, Bergman gibi Avrupalı büyük *auteur*lerden sonraki kuşakta yer alan (farklı tarzları olsa da) daha çok Lars von Trier ya da David Lynch'le karşılaştırılan bir yönetmendir. Avrupa sineması içinde çarpıcı filmler yapan, izleyiciyi filmleriyle sarsan nadir yönetmenlerden biridir; son zamanlarda Avrupa sinemasının entelektüel açıdan en kamçılayıcı, duygusal olarak en kışkırtıcı eserlerine imza atmaktadır (Falcon, 2001, s.46). Gençliğinde Bresson, Antonioni, Pasolini hayranı olan yönetmen, modernist sinemanın büyük ustaları gibi anaakım filmlerin egemen uylaşımlarına karşı olsa da hem modernist hem de postmodernist üslupları filmlerinde ustaca kullanır. Soğuk, mesafeli, entelektüel, saldırgan, analitik yönetmen Haneke, gündelik dehşetin ustasıdır; izleyicisine saldırır, işkence yapar.

Haneke'nin yaşam öyküsüne ilişkin bilgi çok sınırlıdır: 1942 Münih doğumludur; annesi oyuncu, babası tiyatro yönetmenidir; Viyana Üniversitesi'nde psikoloji, felsefe ve drama üzerine eğitim görmüştür, bir burjuva entelektüeli olarak dönemin özellikle varoluşçu felsefesinden, modern edebiyatından ve sanat sinemasından etkilenmiştir. Yönetmenlik kariyerine sinemada değil Almanya'da tiyatro alanında başlayan yönetmen, bir ara eleştirmenlik ve senaristlik de yapmıştır. 1970'lerin başında tiyatro oyunları ve sonra televizyon filmleri yönetmiş, bunu 1990'ların sonuna kadar sürdürmüştür (Wheatley, 2009, s. 5-17).

İlk filmi *Yedinci Kıta* (1989) ile Cannes gibi A sınıfı festivallere seçilir.[1] Filmin başarısı bir üçlemenin yolunu açar, böylece *Benny'nin Videosu*[2] ve *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Fragmanı* (1994) ortaya çıkar.

---

[1] Haneke'nin *Yedinci Kıta*, *Benny'nin Videosu* ve *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Fragmanı* adlı filmleri Cannes Film Festivali'nde paralel bölüme seçilmiştir. *Ölümcül Oyunlar*'dan sonra *Kurdun Günü* dışında bütün filmleri yarışmalı bölümde yer almıştır. *Kurdun Günü* yarışma dışı gösterilen tek filmidir.

[2] Filmlerin künyeleri ve film dizini için 265. sayfaya bakınız.

Üçlemeyi Almanca çektiği *Ölümcül Oyunlar* (1997) izler. Uluslararası başarısı, Fransa'da oyuncu Juliet Binoche ve yapımcı Marin Karmitz'le uzun sürecek ilişkisinin kapılarını açar. Böylece *Bilinmeyen Kod*'u (2000) Fransızca çeker. Viyana'ya döner ve ödüllü bir yazardan uyarladığı (Elfriede Jelinek) *Piyano Öğretmeni*'nde (2001) Fransız Isabelle Hupert'le çalışır. Aynı oyuncuyla *Kurdun Günü*'nü (2003) ve yeniden Juliette Binoche'la (erkek oyuncu olarak en az onun kadar ünlü Daniel Auteuil'ün eşliğinde) *Saklı*'yı (2005) Fransızca çeker. *Ölümcül Oyunlar ABD*'yi (2007) İngilizce ve *Beyaz Bant*'ı (2009) ise Almanca çeker. Yönetmenin uluslararası başarılarından ya da ödüllerinden uzun uzadıya söz etmeye gerek yok. Ama Cannes'da *Saklı* ile en iyi yönetmen, *Beyaz Bant* ile de Cannes'da Altın Palmiye, ABD'de en iyi yabancı film Oscar'ı aldığını ve bu ödülleri aşan bir başarıyı 2012 yılı yapımı *Aşk* (*Amour*) ile hem Altın Palmiye'yi alarak hem de sayısız önemli uluslararası birçok ödülü hanesine yazarak sürdürdüğünü anımsatmak gerekir. Haneke *Aşk* ile François Truffaut'dan 32 yıl sonra en iyi yönetmen, en iyi film, en iyi kadın oyuncu, en iyi erkek oyuncu ve en iyi senaryo olmak üzere aynı anda beş dalda ödül alan ikinci yönetmendir. François Truffaut 1981 yılında *Son Metro* (Le Dernier Métro) isimli filmiyle böylesi bir başarıya imza atan ilk yönetmendi.[3]

Pek çok kaynakta Haneke'nin filmografisi temelde sadece temaları açısından düşünüldüğünde ikiye ayrılır: 1988-1997 arasında Avusturya toplumuyla ilgili filmler dönemi (ülkesinin *duygusal buzlaşmasını* yansıtır) ve daha çok Fransız oyuncularla Avrupa'nın sorunlarını anlattığı ikinci dönemi. Yönetmenin filmleriyle toplumsal dönem arasında ilişkiler kurulur (Frey, 2003; Wheatley, 2009). Örneğin Fransızca çektiği son dönem filmleri Avrupa'nın bütünleşmesi (*Bilinmeyen*

[3] Paris, Eylül 1942. Nazi'lerden kaçan Yahudi yönetmen Lucas Steiner hayatta kalabilmek için tiyatrosunun kilerinde saklanır. Karısı Marion ise tiyatronun yönetimini üstlenir ve sahnelenecek yeni bir oyun için Bernard Granger adlı genç aktörü işe alır. Tiyatronun geleceği için bu oyunun başarı kazanması gerekir. Ancak Yahudi düşmanı eleştirmen Daxiat'nın gölgesi her an üzerlerindedir. Marion, hem tiyatrosunu ayakta tutmaya hem de kocasının hayatta kalmasına çalışmaktadır. Tüm bunlar olurken Marion ve genç Bernard arasında alevlenen aşk acaba nasıl sonlanacaktır? *Son Metro*, aşk, sadakat, kahramanlık ve tarih kavramlarını romantik bir yaklaşımla, neredeyse ince bir komediyle ele alır. Zorlu savaş yıllarına bu alışılmadık bakış açısı ve başarılı oyunculuk filmin tarihte yerini almasının başlıca nedenleridir.

*Kod*), 9/11 sonrası felaket örnekleri (*Kurdun Günü*) ve postkolonyal sonuçlarla/yan etkilerle (*Saklı*) ilgilidir.

Her ne kadar Münih doğumlu bir Avusturyalı olduğu söylense de gerçek bir Avrupalı olan Haneke, ilk döneminde Almanca yaptığı filmlerinin ardından çoğunlukla Fransızca filmler çekmiş, hatta pek çok hayranını şaşırtarak yıllar önce Almanca yaptığı *Ölümcül Oyunlar'ı* ABD'de İngilizce olarak yeniden çekmiştir. Bu çok dilliliği ve farklı ülkelerde, farklı mekânlarda çalışmasına bir örnek de *Bilinmeyen Kod*'dur. Kendisi ve film yapım tarzı da tıpkı Avrupa gibi çok kültürlü, sınırlar ötesi olan bu Avusturyalı yönetmen, *Bilinmeyen Kod*'u Fransız yapımcılarla (Marin Karmitz ve Alain Sarde), usta bir Alman görüntü yönetmeniyle (Jürgen Jürges) ve ağırlıklı olarak Fransız oyuncularla (Juliette Binoche, Thierry Neuvic) birlikte Ağustos 1999'da Paris'te, Romanya'nın kuzeyinde ve Mali'de çekmiştir.[4] Aynı şekilde son filmi *Aşk* (2012) da ünlü Fransız sinema oyuncuları Emmanuelle Riva ve Jean-Louis Trintignant ile Fransa-Avusturya ortak yapımı olarak Fransa'da Fransızca çekilmiştir.

Haneke'nin Avusturya'dan Fransa'ya göçmesi, sinemasında daha önce var olan bir eğilimi belirginleştirmiştir: Gündelik yaşam alanlarında bireylerin sıradan edim ve davranışlarıyla açığa çıkan trajedilere odaklanma diyebileceğimiz bu eğilim, Fransız toplumsal yaşamı ve sinemasının özgül bağlamı içinde daha fazla dikkati çeker hale gelmiştir. Haneke filmlerinde tarihsel süreç boyunca televizyon ve sinemada egemen hale gelen ekran kültürünü radikal bir şekilde eleştirir. Buna rağmen ulusal sınırların dışında, yukarıda örneklerini verdiğimiz gibi, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde de film üretebilen bir sanatçıdır. Haneke filmleri konusundaki akademik eleştiriler ve yazılar genellikle Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü alan filmleri *Beyaz Bant* ile *Aşk* üzerine yoğunlaşır. Ayrıca *Saklı* ve *Aşk*, Haneke filmleri içinde Avrupa yazınında en çok dikkati çeken filmler arasında öne çıkar.[5] Haneke filmografisinde *Yedinci Kıta* Avrupa uygarlığının

[4] Buraya kadar olan kısmı Ruken Öztürk yazmıştır.

[5] Örneğin *Screen's*, 2007 yılında *Saklı* hakkında özel bir dosya yayımlamıştır. Haneke filmleri konusundaki ilk yayınlar daha çok Almanca ve İtalyanca dillerinde yapılmıştır. Örneğin Alexander Horwath (ed.), *Michael Haneke und seine Filme*, Europaverlag, Vienna, 1991 ve Alexander Horwath and Giovanni Spagnoletti (eds), *Michael Haneke*, Lindau, Turin, 1998. Bu istisnayı 2009 yılında çıkan iki kitap Ben McCann ve Da-

hoşnutsuzluklarını ele alır; *Bilinmeyen Kod* Haneke filmlerinde hep karşımıza çıkan en önemli yapısal unsur olan olaylar ve gizemler arasında gidip gelirken neyi bilip neyi bilmediğimizin farkına varılmasının gizemine odaklanır. *Piyano Öğretmeni* toplumsal yaşamda baskının sınırlarının ne olduğunu sorgularken, bu baskının öznel ve mahrem yaşamlara ne kadar derinden sızdığını gözler önüne seren en ilginç filmlerinden biridir. Bir işkence filmi olan *Ölümcül Oyunlar* şiddet temsilinin sınırları sorusunu tüm güncelliğiyle getirip önümüze koyar.

*Saklı* ile birlikte Haneke filmlerini sadece Avrupa burjuvazisinin ve medya toplumunun eleştirisi olarak görmenin ne kadar indirgeyici olduğu ortaya çıkar. Haneke filmlerini, salt medyatik temsilin simülasyona dayalı doğasıyla modern toplumsal yaşamın dayattığı hız ve şiddetin eleştirisi olarak okumak, Haneke'ye haksızlık yapmak olur. Haneke bizi (Batı) uygarlığın(ın) davranışsal ve düşünsel arkaik arka planı hakkında düşünmeye çağırır. Bilinen gündelik evrenin içerdiği sıradanlaşmış şiddeti ele alır. Bu şiddet öylesine absürttür ki bu haliyle modern burjuva toplumların neredeyse üstüne bina olup da varlığını yadsıdığı bir gerçek olma niteliği kazanır.

**Medeniyet Vahşet Karşıtlığı**

Genel geçer kabul şöyledir: Ölümle yaşam ikiliğinde baskı, şiddet, ırkçılık ve faşizm ölümü temsil ediyorsa, yaşamı da genellikle yaratıcı bir uygarlığın baskıdan arınmış düzeni temsil eder. Oysa Haneke bu ikiliği hepten yok sayar. Batı kültürünün ve uygarlığının seçkin yapıtları Batı'nın diğer coğrafyalarda ve kültürlerde işlediği cinayetleri meşrulaştırmaya yetmez. Batı'nın bu şiddet edimleri karşısında sanatçılar eserlerinin sorumluluğunu üstlenme kaygısını ya taşımamakta ya da taşımaya çabaladığında başarısız olmaktadır(Sharrett, 2006, s. 6-7). Haneke filmlerinin hiçbiri Batı'nın dünya üstündeki askeri, kültürel ve etik üstünlüğünü haklı çıkaracak herhangi bir unsur barındırmaz. Bilakis Haneke filmleri içerdiği küçük öykülerle Batılının ya da Avrupa-

---

vid Sorfa'nın *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia* (Wallflower Press, London) ile Catherine Wheatley'in 2009 yılında çıkan *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image* (Berghahn Books, New York and London) bozmuştur. *Framework: The Journal of Cinema and Media*'nın 2006 Sonbahar sayısı da Haneke filmlerine ayrılmıştır (Chen, 2009).

lının trajedisini yazar; dünya sahnesi de bir o kadar trajik anlatılarıyla film sekans ve planlarına televizyon ekranındaki savaş ve felaket haberleriyle ya da Avrupa sokaklarında gezinen mültecileriyle dâhil olur. Batılı, bu düşkünleşmiş medeniyet hallerine karşı genellikle ya duyarsızdır ya da bilmediği bir fanusun içinde derya misali yittiğinden insanlığın acınası hallerinden haberdar bile değildir. Haneke, Batı medeniyetinin sınırlarının radikal şekilde farkındadır. Bu açıdan burjuvazinin insanlık anlayışı eleştirisi tüm Haneke filmlerinin vazgeçilmez izleklerinden birini oluşturur. Haneke kamerasına modern kapitalist burjuva toplumunda hüküm süren baskının, bastırmanın ve şiddetin aldığı farklı biçim ve şekiller derinlemesine ve acımasızca takılır. Seyircisinin Haneke'ye karşı gösterdiği hoyratlığın görünen ilk nedenidir bu.

Bu açıdan bakıldığında Haneke filmlerinin tekrarlayan temalarını sıralayacak olursak, şu başlıklar öne çıkar: Akıldışı ve nedensiz gündelik sıradan şiddet; televizyon başta olmak üzere medya eleştirisi; şiddet gösterisine dayanan eğlence ve gösteri kültürü pratiklerinin ve temsil rejimlerinin eleştirisi; medyanın sorularla birlikte yanıtları da verme eğilimini eleştirmek amacıyla sorulan sorulara verilecek yanıtların çoğaltılması ya da tek bir yanıtın imkânsız olduğunun vurgulanması; filmlerin sonunda ne olduğunun bilinmemesi; Batı burjuvazisinin ve orta sınıfının insandışılaşmasının ve duygularını yitirmiş olmasının eleştirisi; burjuva özel yaşam alanı olan evin -kimi zaman kentin- ve ailenin açıklanamayan ve tekinsiz bir şiddet tehdidiyle ani karşılaşmasının yarattığı çöküşün öyküsü; aile yaşamının modern parçalanmışlığı; sadik ya da katil çocuklar/çocukluk ve ebeveynler; insanlar arasındaki iletişim eksikliği ya da iletişim kurmanın tamamen reddedilmesi; psikolojik buhranların dile getirilmesindeki zorluk; insanın bedensel sonluluğu, yaşlılık ve aşk.

**Bu Kâbusları Kim Görüyor ve Onları Nasıl Anlamlandırmalıyız?**

"Tanrısının muğlâklığıyla sakatlanmış postmodern ticaret ve iletişim çağında", postmodern barokta ön plan çıkan tutku ve duygunun iç içe geçmiş düzensizliğinden kaçmaya çalıştıkça daha da içine çekildiği kum tuzağından, muğlâklıktan mustarip *Homo demens* – *postmodern barokla zıvanadan çıkmış duygu ve tutkuların insanı*– Haneke sinemasında kendi gerçekliğini nasıl bulur? Eğer sinema sanatı, toplumun –ve onu meydana getiren bireylerin/öznelerin– yönetmen-

ler aracılığıyla gördüğü bir rüyaysa ve eğer bu rüya aracılığıyla psikanalitik bir çözümleme olanağı bulunabiliyorsa, 1989 sonrası Avrupa toplumunu oluşturan özne, kendi içinden gelen ve kendini muhtemelen en iyi anlatan Haneke aracılığıyla hangi rüyayı görmektedir –öyle ya 'sinema göz açıkken görülen bir rüyadır'– ve daha da önemlisi, yaşadığı postmodern barokta ön plana çıkan tutku ve zevke karşı duyarsız ya da –ve daha da kötüsü– bu zevke aşırı duyarlı olduğu için acımasızlaşmış öznenin başka hangi marazları bu psikanalitik çözümlemede karşımıza çıkmaktadır? "Her şeyin, her yasanın ötesinde olma istenciyle" bir kum tuzağına yuvarlanmış özneyi oradan çekip çıkarabilecek bir analiz mümkün müdür?

Nilgün Tutal Cheviron "Michael Haneke'den Hakikat Çığlıkları" başlıklı çalışmasında, satır aralarına sıkışmış ve her biri başka bir çalışmanın konusu olabilecek bir dizi önermeyle birlikte bu sorunun cevabını arıyor:[6]

> Tutal Cheviron, beyaz perdedeki rüyayı kimin gördüğünü irdeleyerek giriyor çalışmasına. Modern sonrası artık Hermes'in çağında yaşayan öznedir bu; sürekli yer değiştirir ve dolaşır, her şeyi bir diğerine eşdeğer kılmaya çalışır. Bir arayıştan ziyade diyonizyak bir hülyadır yaşadığı. Hermes gibi de muğlâktır: Çağının yükünü çekemeyecek kadar ağır bulup matemine boğulan, hiç de önemsemeden, yaşama olduğu haliyle, eleştirmeden katılmak ve hazzı egemen kılmak isteyen olarak yaşayıp gitmektedir.
>
> "*Ölmekte olan biri için saban işi yarım bırakılmaz*," der bir Flaman deyişi; Pieter Bruegel, 1560 yılında tamamladığı tahmin edilen 'İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara' (Landschap met de Val van Icarus) adlı tablosunda konu eder bu deyişi. Tablo, babası Daidalus ile birlikte Girit'te tutsak edildikleri labirentten kaçmaya çalışan İkarus'u betimler. Baba ve oğul kendilerine bir çift kanat yaparak uçmayı başarmışlardır; ne var ki İkarus özgürlük sarhoşluğuna kapılmış, gökyüzünde çok fazla yükselmiş, dolayısıyla güneşe yaklaşmış ve kanatlarındaki tüyleri bir arada tutan balmumu erimiştir. Sonuç bir felaket olur; kanatları dağılan *İkarus* denize düşer ve ölür. Bruegel'in tablosunda işte tam da bu an canlandırılır; denize henüz düşmüş ve boğulmakta olan *İkarus*. Bu meseli bize aktaran Ovid'in tasvirleri, kompozisyonda özenle resmedilmiştir; örneğin İkarus ve Daidalus'un hapsedildiği labi-

[6] Nilgün Tutal Cheviron'un denemesi hakkındaki bu kısmı Aydın Çam kaleme almıştır.

rent, ufuktaki tepelerde belli belirsiz seçilmektedir. Yine aynı meselde anılan çiftçi, çoban ve balıkçı da tablodaki yerlerini almıştır, denize henüz düşmüş olan İkarus'un baş aşağı bir şekilde suya gömülürken çaresizce çırpınan ayaklarıyla birlikte. Bruegel, insanlıkla ilgili çok derinlikli bir durumu tablosunda dâhice yansıtmayı bilmiştir: Kayıtsızlığı... Bugün, Hermes çağında bu tablo tersine dönmüştür; özne hem çiftçi, çoban ve balıkçıya, hem de İkarus ve Daidalus'a kayıtsız kalmaktadır: İlgilendiği tek gerçeklik hazdır. Bu da onu, *Homo demens* yapar: *Homo sapiens* klasik aklın insanıysa, *Homo demens* postmodern barokla zıvanadan çıkmış duygu ve tutkuların insanıdır.

Haneke'nin bir sinema sanatçısı olarak bize, izleyiciye bilinçdışının işlerinden söz ettiği ve filmografisinde öznenin rüyalarına – Haneke sineması için belki de kâbuslardan söz etmek daha doğru olacaktır– yer verdiği öncülleriyle birlikte özneyi 'anlamlandırmaya' dair üç önemli önerme ileri sürüyor Tutal Cheviron ki bu uç önerme aynı zamanda Haneke sinemasını okumanın bir yöntemini de verir. İlk önerme hakikatin orada, perdede vuku bulduğuna dairdir: İzleyicinin buna bakması yetecektir, kimliği parçalansa da kendine dair algısı yanılsamalarına direnecek bir güç kazanacaktır. İlk önermeye doğrudan bağlı ikinci önermeyse Haneke'nin klasik sinema aygıtına mesafeli durarak –tam da Peter Wollen'ın ifade ettiği bağlamda– bir karşı-sinema yaptığı öncülüyle yola çıkar ve izleyiciyi bir kez daha kendisiyle yüzleşmeye çağırır: Bakış neden haz almak üzerine inşa edilmiştir? Ve buna bağlı olarak ek bir sorgulamanın yolunu da açar Tutal Cheviron: Eğer bakışın haz almak üzerine inşa edildiğinde hemfikirsek, bakış hangi hazzı, neden amaçlar? Üçüncü önerme, sinemasal bakışın ve hazzın hemen ilk günden itibaren kadına yönelmesini, Haneke'yi de dâhil ederek soruşturur: Haneke sineması eril ve dişil ayrımında nasıl bir yerde durmaktadır? Daha açık soralım: Haneke kimin rüyasını görür? "Haneke, modernliğin muazzam bir eleştirisini yaptığı, anlatı yapılarının modernist yapısının yerinden edilerek postmodern niteliklerle oluşturulduğu tüm eserlerinde "eril bakış açısından" bakmayı arzular gibidir. Sanki dişilin dilini geliştirdiğini fark etmemektedir ya da etmemiş gibi yapmaktadır." Ancak bedenin mekânik ve maddileşmiş temsilleri,

tıpkı Bresson'da olduğu gibi Haneke filmlerine damgasını vurduğunda Haneke eril ile dişilin toplumsal cinsiyet öncesindeki iç içe geçmişliğinden evrene bakar; seyircisinin de kendisinin baktığı muğlâk kimlik konumlarından etrafına bakabilmesini şiddetle talep eder.

Tutal Cheviron, "temel mesele, Haneke filmlerinin bilinçdışı arzu ve istekleri nasıl inşa ettiğidir," der, ancak çalışma bunun çok ötesine geçer. Örneğin, arzu ve bakışı sorgularken burjuva ahlak ve adabının Avrupa'nın sömürgecilik tarihiyle gelişen şiddete nasıl biçim verdiğine dikkat çeker. *Saklı*'nın Georges'unu ele alır: "Batılı Burjuva Beyaz Erkek, sömürgeleştirdiği Doğulu Afrikalı Erkek'i bir türlü tatmin edemediği arzusunun 'gerçek nedeni' olarak kodlamaya öylesine saplantıyla bağlanmıştır ki; ancak O'nun ölümü Beyaz Erkek'i tedirgin ve tehditkâr bir kendi içine kapanmaya yöneltecek güce sahiptir." Tutal Cheviron'un bu önermesi bile kendi başına bir Haneke çalışmasına konu olacak öneme sahiptir. Hemen her filminde mutlaka Üçüncü Dünya'dan özneleri Birinci Dünya özneleriyle karşı karşıya getiren Haneke, bizi kimlik, göç, yersiz-yurtsuzlaşma, aidiyet ya da etnik çatışmaların hemen her an yeniden vuku bulduğu Avrupa toplumları meselelerinden çok daha derinlikli bir soruşturmaya davet ediyor gibidir. Haneke filmografisinde, farklı sınıflardan ve etnik kökenlerden erkek karakterlerinin karşılaşmalarının bu bağlamdaki çözümlemesini yapacak çalışmaların yolunu açan bir önermedir bu. Keza, Haneke sinemasında biyolojik cinsiyetlerinden bağımsız olarak da Birinci Dünya ve Üçüncü Dünya'ya ait karakterlerin eril ve dişil olarak kodlanması ve bu kodlamanın bir okuması da ayrı bir çalışmanın konusu olabilir. Tutal Cheviron'un çalışması, Haneke'nin sıkça ifade ettiği gibi, "izleyiciye/okura yanıtları vermeyen ve ancak, gerçeğe ulaşması için onu derinlikli bir soruşturmaya davet ve dâhil eden" bir çalışmadır. Bu bakımdan Haneke sinemasını anlamak / anlamlandırmak için temel bir çalışma olduğu kadar yeni soruşturmalara olanak sağlayan da bir çalışmadır.

**Batı Uygarlığının Kâbuslarına Tanı Koyan Haneke'ye Bakmak**

Eğer Haneke filmlerinin tekrarlayan temalarından her birini Batı uygarlığının hoşnutsuzluk ve huzursuzluklarının semptomu olarak

alacak olursak, Haneke hangi yollardan geçerek semptomlara tanı koymaktadır? Bu oylumlu ve çok boyutlu açıklamalar gerektiren soruyu Aydın Çam sorma cesaretini gösterdi: "Michael Haneke Sinemasında Bir Semptom Olarak Gerçeklik ve Gerçeklik Yanılsaması" başlıklı yazısının daha başında Aydın Çam, *Aşk*'taki Georges karakterinin eşi Anne'la sinema anılarını paylaşırken hislenmekle bir filme bakmak arasında kurduğu bağ üstünden gerçekliği icat etme aygıtı olan sinemanın gizemiyle uygarlığın gerçeklik semptomları arasındaki ilişki hakkında bir okumaya davet eder. Semptomlar gerçeklerimizse... Kendi gerçeklerimiz hakkında düşünmek ve hislenmek içindir sinema sanki. Haneke bu yüzden izleyicinin düşünsel bir pratiğe yönelmesini; kendisiyle seyrettiği film arasındaki ilişkiyi tartabilmesini arzular. Sinematografik aygıtı acımazsız şekilde öyle bir kullanır ki filmini seyreden, kendini sorulara hapsolmuş bulur. Haneke kışkırtarak hislendirmeyi amaçlar. Başka bir deyişle Haneke'de saldırgan bir düşünselliğe itme iradesi açıkça hissedilir. İzleyici film izlerken sürekli dürtülür ve kışkırtılır. Haneke sineması gerçeği gösterme amacında olmayan gerçekçi bir sinemadır.

Aydın Çam, Andrė Bazin'in sinemayı "fiziksel gerçekliğin kefareti" şeklinde tanımlamasından yola çıkarak Haneke'nin neyin kefaretini sinemanın fiziksel gerçekliğine kaydettiğini sormaktadır. Bu kayıtta Haneke'nin gerçekliği yanıltılı yansıtmasından dolayı seyircinin sürekli uyarılması da söz konusu olacaktır: Çam, bunu yazısında gerçekliği kendisi kurup ardından da yıkan Haneke ne yapar sorusuyla birlikte ele alır. Yanıt Çam'ın yazısında Deleuzecü bakışın sanatçıyla eseri arasında saptadığı bağın üstlendiği "hastalıklı olan dünyanın" derdinin teşhisinde, ortaya konulmasında ve çözülmesinde aranır. İlk teşhisi koyulan hastalık medyanın gerçekliği dolayımlayarak sürekli yeniden icat etmesidir. Çam, bunu şöyle açımlar yazısında: "Yönetmenin ilgisi ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel dönüşümlerle alt üst edilen ve medya aracılığıyla yeniden oluşturulan gerçekliğe yöneliktir; üçlemeyi oluşturan filmlerin merkezinde yer alan karakterler, olaylar ve olgular, izleyiciyi *gerçek* ya da *gerçeklik* olarak bildiğimiz şeylerin aslında ne kadar muğlak olabileceğine dair bir sorgulamaya götürür."

*Yedinci Kıta*'daki Schober çiftinin kız çocuğu Eva, bir körlük oyunu oynar. Seyircinin bu oyunu ne kadar sıklıkta oynadığı sorusu önemlidir. İmajlar çağının yaratıcısı Batı uygarlığı insanlığa ekranlarda

kurgulanmış, merceklerden geçe geçe dönüşmüş "yanılsamalı gerçeklere" bakarak yaşamayı armağan etmiştir. Çağımızın hastalığı buysa bizi ne sağaltır? Yaşamın anlamı sorusunu imgenin yanılsamalarında nasıl yakalamak gerekir? Üçlemede yanıt, düşünmekten kaçanların hemen sığınacağı delilik teşhisidir; ancak kimse insanlığın çıldırmış olacağını ve medeniyet projelerinin hep çılgınca olmuş olduğunu kabul etmekten yana olmayacaktır. En nihayetinde Aydın Çam'ın yazısı, okurunu Haneke filmografisini hem gerçeklik ve sanatçı hem de uygarlık ve rahatsızlık semptomları üstünden okumaya davet eden; zihinsel zikzakların metin hazzını 'kışkırttığı' Haneke muğlâklıkları hakkında bir denemedir.

Diğer yazılara ve ele aldığı filmlere değinmeden, geçiş yolunda üçleme hakkında şunları da araya sokmak gerekir: *Yedinci Kıta*, *Benny'nin Videosu* ve *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*'ndan oluşan ilk üçlemede izleyicinin düşünceye yöneltilmesinde, klasik anlatı sinemasının yanılsama yaratan unsurları sekansların farklı şekilde montajlanması ve parçalanmasıyla bozulmaya çalışılır. Üç filmde de karakterlerin şiddet edimlerinin açıklanmasında psikolojiye başvurulması girişimleri baltalanır; karakterlerin eylemlerinin psikolojik rasyonelleştirilmesine çıkan yollar filmsel anlatıyla tıkanır. Haneke'nin tüm filmografisi boyunca geliştireceği biçimsel ve izleksel arayışlar ifadesini bu ilk üç filminde bulmuştur. Bu filmlerde öne çıkan sorulardan biri de yaşam ve anlamı sorusudur. *Yedinci Kıta* Batı uygarlığının hoşnutsuzluklarından, yaşamın önce üretim ardından tüketim buyruğuyla rasyonelleşmesinin yarattığı hoşnutsuzluğa yoğunlaşır. Bugünün modernlerini, projeleri ve ulaşacakları amaçlar ayakta tutar. Bunlar olmadığında ayaklarını sağlam basacakları bir yerin kalmadığını hissederler. İnsanın özerkliğini kazanması ve estetik ve mesleki olarak başarılı olması toplumsal ve kültürel mirasına doğrudan bağlı olduğundan, özerkliğin kazanıldığı tek yer bir amaç ya da projenin yerini kolayca alabilen alışveriş ve tüketimdir. Bu projeli ve tüketimci yaşamın anlamını bulmak yine de kolay değildir. Yaptıklarımızı niye yaptığımız sorulduğunda, verilecek yanıtı bulmakta güçlük çekeriz. Modern çalışma dünyasında her eylem bir diğerine hizmet eder. Bu sürecin içine dalıp gittiğimizde her şeyin yolunda olduğunu düşünür, işlev gördüğümüz için mutlu oluruz. Ama bazen öyle bir şey olur ki birden içimizi bir sıkıntı kaplar. Bunalımın eşiğinde takılıp kalırız. Modern insan bu ya-

şamın anlamı ya da anlamın anlamı sorununa takılıp kalmamak ya da tembel bir varoluş içinde yitip gitmemek için sürekli 'iyi işlemek ve işlev görmek' için yaşar. Kısa tatillerden sonra hep 'nefret ettiğimiz' işimize geri döneriz.

Çağımızda dinlerin büyüsü bozulmuş, ütopyalar geri çekilmiştir.[7] Anlam sorununun kolektif olarak ifadesini bulacağı bir yer kalmamıştır. Ergenlikte yaşamın anlamı sorusu kendini dayatsa da yetişkinler için soru ya bir yas ya da bir hastalık anında kendini açığa vurur. Modern insan dini ya da mistik yönelimleri olmamasına rağmen, yaşamın anlamının, teknik açıdan gittikçe mükemmelleşen iletişim araçlarını satın almak olmadığını bilmektedir. Para, şan/şöhret, iktidar, güç, baştan çıkarma arzulanan ama göreceli değerler olarak görülür. Modern insan arkadaşlığı ya da sevgiyi kuşkusuz bu metalara tercih eder görünüyor. Buna istinaden, modern insanın içine düştüğü boşluğun hiç de anektodik olmadığı söylenebilir.

Boşluğu, laik dünya yapısal olarak üretmektedir. Boşluk sorununun göreli bir sorun olduğunu da belirtmek gerekir. Kimisi bir eş ve iş bulduktan sonra yaşamın sorduğu sorularla işinin kalmadığını düşünebilir. Ya da kimisi politik kurtuluş vaadinin gerçekleşip boşluğu dolduracağına inanabilir. Ancak çağımız kurtuluş vaadinin gelip boşluğu dolduracağı konusunda kuşkulu bir çağdır. Bir zamanlar felsefe bilgelikle insanı barıştırmak için çaba sarf etmişti. Günümüzde çağdaş düşünce bilimsel olmaktan başka bir şeyi arzulamaz olmuştur. Oysa bilgi dünyanın ne olduğunu betimler, ne olması gerektiğini değil. Bilgeliği öğrenme tutkusu bu yüzden yok olmuştur. Kimisi dini inançlara yönelirken kimisi de yaşamın anlamı sorunuyla ilgilenmeyi hiç düşünmemeyi yeğler olur. Bağlanmak (özellikle de sahip olunan şeylere bağlanmak) bir tür bağlantısızlığa ve kayıtsızlığa dönüşür.

Bağlanmamaktan yaşam sevincini fışkırtabilmek gerekmektedir. İnsanın sonluluğunun yarattığı sorunlarla benliği yok ederek ya da umutsuzluk ahlâkı önererek baş etmek güçtür. Ölümle karşılaştığı-

[7] Buradan itibaren geliştirilen argümanlarda Fransız filozof Luc Ferry'nin *L'homme-Dieu ou le Sens de la Vie* (İnsan-Tanrı ya da Yaşamın Anlamı, 2006) başlıklı kitabından yararlanılmıştır. Farklı okumalar ve özetler birbirine karışınca bu yapıta sayfa şeklinde referans vermek epey güçleşti. Ancak eserin 90-95; 116-122; 124-128; 131-132 ve140-141 sayfalarından özetler yapılmıştır.

mızda çalışma ve tüketim dünyasıyla kuşatılmış bile olsak, "Niçin?" sorusu tüm absürtlüğüyle kendini dayatır. Modern bireyler için dinin verdiği yanıtlar artık yetmez olmuştur. Demokratik toplumlarda anlam sorununun uzamını bu çelişki oluşturmaktadır. Aşkınlık, kozmik düzenin ya da krallığını ilan eden bireyin lehine yok olmuştur. Aydınlanmadan bu yana demokrasinin doğuşu dinleri yerinden etmiş, dünyanın büyüsü bozulmuştur. Laik bir evrenin doğuşuyla birlikte Tanrı'nın varlığına duyulan inanç politik uzamı artık yapılandıramaz hale gelmiştir. Kamusal uzam tamamen tarafsız bir uzama dönüşmüştür. Ahlâk yasası da günümüzde kutsal niteliğini yitirmiştir. Evlilik, çocukların eğitimi, sadakat, parayla ve bedenle ilişki, tekniğin ve bilimin ilerlemeleri gibi konularda kendisini dayatan soruların artık "tanımlanabilir yanıtları" yoktur. Bu sorular tüm canhıraşlığıyla kendilerini dayatmalarına rağmen, onlarla nasıl baş edilebileceği ve yanıtlarının ne olduğu bilinmemektedir. Modern evrende sivil yasalar kadar ahlaki yasalar da kutsallığını yitirmiştir. Batı uygarlığının günümüzdeki hoşnutsuzlukları, modernliğin yarattığı öznenin kendini mutlak hâkim bir ego olarak görmesinde, narsis bireycilikte, tinselliğin ve aşkınlığın teknik, insan merkezci ve maddi dünyasında somutlanmaktadır.

*Benny'nin Videosu*'nda Benny ölüm ve yaşamın anlamını sorgular, çünkü teknik modernlik insanın neredeyse ölmeyen, acı çekmeyen, acı çektirmeyen, yaşlanmayan sürekli işleyen bir makine olduğu yanılgısının içselleştirilmesine yol açmıştır. Teknik akıl ilkesinden destek alan kötülük insanın bilfiil kendi edimlerinin sonuçları olarak tüm dünyayı kuşatırken, kendisine dışsal otoritenin ya da yasanın buyurduğu ahlaki ve etik kuralları araçsal aklına dayanarak reddeden insan neyin kutsal olduğuna dair bilincini yitirmiştir. Yapılan kötülüğü ve cinayeti üstü örtülerek gizlenebilecek bir rastlantıya dönüştürmüştür. Özneler de araçsal modernliğin yarattığı kâbusa dönüşmüş kent yaşamlarında kurdukları kendi küçük cemaatlerinin üyelerinin "iyiliğini" egoistçe düşünmekten başka bir şey yapamayacak derecede kendi çaplarında "masum" şeytanlara dönüşmüşlerdir.

Modern bireysel egoizm kendi iyiliğine, düzenine, kendi cemaatinin üyelerinin çıkarlarına ve yaşamına odaklanır. Bunun dışında hiçbir şeyin önemi yoktur. Kendi düzenini ve çıkarını tehdit etme ihtimali olan her şeyi yok etmeye hazırdır. Bu yüzen Benny'nin öldürdüğü kızın cesedinin hemen yok edilmesi, yok edilmesi için hesapçı aklın

yöntemleriyle cesedin manipüle edilebilir parçalara bölünmesi fikri soğukkanlı bir şekilde modern araçsal aklın temsilcisi baba tarafından uygulanmaya geçirilir.

Akıldışı cinayetin, akla dayanan düzene (küçük aile yaşantısı) müdahale etmesi engellenir; canice işleyen akıl, düzenini yeniden kurar. Benzer bir egoizm hem hayvanların katledilmesiyle doğanın tahribinde, hem de televizyon haberlerinin durmadan sözünü ettiği etnik, dini, kültürel katliamlarda sürekli işlerliktedir. Aktörü insanın bizzat kendisi olan "şeytani" kötülüğün egemen olduğu bu dünya hakkında kafa yormak, göklerdeki kutsalın yerine yanı başımızdaki insanın kutsallığını koymak; modernliğin tüm eksikliklerine rağmen içerdiği aşkınlık ve hümanizmi yeniden düşünmek demektir. Haneke filmleri bu düşünce yolunu zorlayan filmlerdir. Aydın Çam'ın yazısının sonunda belirttiği gibi Haneke "izleyicinin sinemasal gerçekliği bir fantazi olarak algılayan konumunu sarsar ve gerçekliği adeta bir kâbus deneyimine dönüştürür." Hem *Ölümcül Oyunlar* hem de *Saklı* bu kâbus deneyiminin ayrıcalıklı filmleridir.

### *Ölümcül Oyunlar*, *Piyano Öğretmeni* ve *Saklı*'da Kimliklerin Yerinden Edilmesi

Düşünsel konumlanma aynı zamanda etik bir konumlanmadır. Tüm Haneke filmleri seyircisini etik olarak konumlandırır. Demek ki Haneke'nin en önemli yanı, izleyiciyi gözlemci olarak konumlandırması ve bu açıdan da izleyicinin izlediği şey karşısında nasıl konumlandığıyla yakından ilgilenmesidir. Haneke izleyiciyle etik bir ilişki kurmaya çabalar. Başka deyişle izleyici etiği sorusu, Haneke filmlerinin tek değil ama önemli sorularından biridir. Ahlakçı bir perspektifle yaklaşıldığında, Haneke filmlerinin toplumsal ve politik mesajlarının ne olduğu sorusu önem kazanabilir. Ama Haneke'nin bir mesaj verme amacında olmadığını tüm filmlerinin soruları çoğaltan ve tek yanıttan kaçınan niteliğini anımsadığımızda rahatça savunabiliriz. Daha önce belirttiğimiz gibi Haneke filmlerinde karakterlerinin yaşadığı ani şiddet krizlerini sadece psikolojik nedenlerle açıklamak da son derece indirgeyici bir yaklaşımdır. Haneke filmlerinin izleyicide yarattığı filmden zevk alamamakla etik olarak kendini sorgulamak birbiriyle bağlantılı iki durum olarak kendiliğinden oluşur. Daha keskin bir ifadeyle, Haneke filmlerinin temel yapısal niteliklerinden birinin hiç tereddüt-

süz izleyici hazzının askıya alınması olduğunu ileri sürebiliriz. Bu durumda izleyicinin ekranla ilişkisi, ekranda olup bitenle arasındaki mesafe ve içine girdiği suç ortaklığı, izleme pratiği ve etiği soruları doğal bir şekilde sorulan sorular olarak karşımıza çıkar. Haneke televizyona ve sinemaya özgü alışıldık kodlara boyun eğen imge sorununa etik açılımlar kazandırmaya çalışır. Bu açılımlarda izleyiciye etik bir konumda olup olmadığı sorusu sıkça sorulur. Haneke filmlerinde izleyiciye duygu ve akıl, zevk arayışıyla etik sorumluluk arasında nerede, nasıl ve neden konumlandığı ya da konumlanmadığı sorusunun yöneltildiği sayısız fırsat vardır. *Ölümcül Oyunlar*'ın 2007 yılında çekilen Amerikan versiyonu bu açıdan ilginçtir. Haneke'ye özgü bir sinema aygıtı anlayışı, yönetmenin klasik gerçekçi sinemaya alternatif bir sinemayla karşı-sinema arasında kurmaya çalıştığı dengede oluşur. Haneke ilk filmlerinde izleyiciyi yabancılaşmadan uzak tutacağını düşündüğü karşı-sinematografik teknikleri izleyicinin imgelere rasyonel tepkiler vermesini sağlayacak şekilde kullanmaya çalışır. Ancak izleyicinin izlediği filme duygusal açıdan mesafeli durmasını sağlamak, izleyicinin etik bir konuma yerleşmesini doğrudan sağlayamaz. Bu nedenle karşı-sinemadan kısmen uzaklaşan Haneke, izleyiciyi tür filmleri yaparak, düz bir anlatı yapısı kullanarak, ünlü sinema oyuncularıyla çalışarak, yani klasik sinematografik unsurlarla ele geçirmeye çalışır.[8] Ancak bunları izleyicinin haz alma beklentilerini boşa çıkaracak bir oyunun parçaları olarak filmlerine serpiştirir. Bu saptamaları en iyi doğrulayan filmleri *Ölümcül Oyunlar* (1997), *Piyano Öğretmeni* (2001) ve *Saklı*'dır (2005).

Umur Bedir "Michael Haneke Sinemasında Hazzın İmkânsızlığı" başlıklı yazısında Haneke filmlerinin bu önemli özelliğini *Ölümcül Oyunlar*[9] ve *Saklı* bağlamında detaylı bir şekilde ele almaktadır. Bu gi-

[8] Bu açıdan Wheatley 2009 okunabilir.

[9] 1997 yılında film çıktığında eleştirmenler ikiye bölünür. Bazı eleştirmenler sıradan bir tüketim nesnesine dönüşen şiddet sinemasının bu acımasız eleştirisini alkışlar; şiddet sinemasının insanlarla hiçbir kurala uymadan oyun oynayan film türünün eleştirisini onaylar. Başka eleştirmenlerse Haneke'nin izleyiciye dönerek, "Bu hoşunuza gidiyor mu?" sorusunu sorarak kameraya baktırıp konuşturduğu katil karakterine, "Hayır," yanıtını verir. Bu görüşü paylaşan eleştirmenler, Haneke'nin eleştirdiği şiddet tekniklerini olağanüstü bir yetenekle kullanmasını ve hiçbir kurtuluş umudunun kalmadığını ileri sürmesini yıkıcı bulur. Filmin amaçladığı izleyiciyi şok etmekse bu şoku mü-

rişimde Haneke sinemasının en ayrıksı filmi olan *Piyano Öğretmeni*'ne de değinmektedir. Yazı, biri çok önemli bir edebiyatçı ve tarih felsefecisi diğeri Fransız felsefesinin düşün dünyasına en son armağanlarından biri olan iki önemli figürden esinlenerek ilerlemektedir. Tzevetan Todorov'un edebi biçim konusundaki önemli kavramlarından yararlanan Bedir, Haneke'yi Todorov'un "anlatıcı bir inşa işinin failidir" deyişiyle kısmen kadir-i mutlak bir yönetmen olma arzusu açısından sorgulamaktadır. Yönetmen, seyircinin göreceğinin ve göremeyeceğinin ne olacağına karar verirken bir yandan gerçeklik algısını öte yandan da dünya görüşünü de *belirleyen*dir. Haneke sinemasının ticari sinemayla farklılıkları üstünden bir okuma öneren Bedir, Jacques Rancière'in yönetmeni "seyirciyi bilmekten ve eylemekten azade kişi" şeklinde tanımladığını hatırlatarak, bunun tam tersini hedefleyen kadir-i mutlak yönetmenin özdeşleştirmeyen, arındırmayan ve dikizciliğin önüne set çeken sinemasına üç filmi aracılığıyla ulaşmaya çalışır; Haneke'nin hazzı nasıl imkânsızlaştırdığını üç farklı kimlik açısından ele alır; öncelikle seyirci, ardından erkeklik ve Batılı özne kimliği imkânsızlıkları açısından sırayla incelenir. Seyirci konumunun imkânsızlığı, *Ölümcül Oyunlar*'ın biçim ve içeriğiyle Haneke'nin seyirsel hazzı engellemesi açıdan serimlenir. *Piyano Öğretmeni* erkeklik konumunun nasıl yerinden edildiği ve erkek egemen söylem biçimine nasıl muhalefet edildiği sorusuyla irdelenir. *Saklı* ise Batılı etnik merkezciliğin eleştirel bir üslupla yerinden edilmesinin ve tersine çevrilmesinin semptomları üstünden çözümlenir. Sömürgecilik sonrası eleştirinin, modern toplumun topyekûn ruh çözümlemesinin yapılması gerektiğine işaret ettiğini anımsatan Bedir, *Piyano Öğretmeni*'ni böylesi bir çözümleme imtihanına soktuktan sonra sömürgeci Batı ve Batılı hakkında şöyle yazar:

> "Haneke ise *Saklı*'da Georges'un çocukluğuyla, Batılı modernleşmenin başlangıcını karşılaştırarak alegorileştirmek suretiyle

---

kemmelen kullandığı şiddet teknikleriyle başardığını, eleştirdiği sinemanın bir benzerini ürettiği için de Hancke'nin sadik bir yönetmen olduğunu ileri sürerler. Haneke'yi tiksinti verici bir yönetmen olarak değerlendirip bu tiksinti verici yanın Haneke'nin kendi sadizmini kabul etmemesinden ve şiddet hakkında ahlak dersi vermeye girişmesinden kaynaklandığını ifade ederler. Sordukları soru böylesi bir filmin nasıl olup da tüketim nesnesi olmaktan kurtulabileceğidir. Yargılar tartışılır olsa da bu sorunun haklı olduğunu teslim etmek gerekir.

benzer bir eleştiriye girişir. Georges her yönüyle Batı uygarlığını temsil eden bir karakterdir ve bu yüzden taşıdığı kaygı her ikisinin de en zayıf yönüdür."

*Bilinmeyen Kod* ile *Kurdun Günü* izleyiciyi düşünmeye sevk etmek için rasyonelle duygusal olanın iç içe geçtiği filmlerdir. Haneke izleyiciyi kendisi manipüle etmeye çalışır; ama aynı zamanda da izleyicinin sinematografik aygıtın onu manipüle etmesi üzerine düşünmesini talep eder. *Piyano Öğretmini*'nde, *Ölümcül Oyunlar*'da aniden ortaya çıkan sapkın şiddetin yol açtığı keyif alamama halinin yerine cinsellikle bağlantılı bir keyif alamama halini koyar. Ancak düşünsel pratiği en başarılı şekilde kışkırttığı filmi *Saklı*'dır. *Saklı*'da sinematografik konvansiyonlara bağlı kalınırken, aynı zamanda karşı-sinema unsurları da mükemmelen kullanılır. Böylece izleyici kendini dünyada düşünsel ve etik olarak konumlanmış ama hazdan da yoksun bırakılmış bulur.

**Aile Huzurunda Batı'nın Çöküşü: *Ölümcül Oyunlar* ve *Saklı***

Bu düşünsel konumlanmanın izini *Ölümcül Oyunlar* ve *Saklı*'nın açtığı yolda Bermal Aydın "Gizli saklı ölümcül oyunlarla gelen modern ailenin sonu mu?" sorusuyla sürer. Aile bağlamında Batı uygarlığının başka sancılarına odaklanmadan önce bu iki filminin türsel özellikleri üstünde durmak, filmlerin neden tekinsiz şiddet tehdidiyle aileyi bağrından vurduğunu anlamaya yardımcı olacaktır.

Haneke, *Ölümcül Oyunlar*'da gerilim/thriller tür sinemasını en uç noktasına kadar götürür. Amerikalıların *shocker* diye adlandırdıkları bu tür filmler aşırı kodlanmış filmlerdir. Seyirci *Ölümcül Oyunlar*'ın içerdiği ölüm oyununa, koltuğunda çivilenmiş bir şekilde katılır. Bunlar ürkütücü, seyirciye kötü davranan ve seyircinin hoşgörü sınırını zorlayan filmlerdir. Peter ve Paul ya da Fred rehin aldıkları aileye kimsenin uğramadığı evde işkence etmeye başlar. İşkence hem fiziksel hem de zihinseldir. Endişe ve kaygı halini daha ilk sahnelerinden itibaren kuran filmde, gerilim ve şiddetin dozu giderek artar. Yan komşunun kibar misafirleriymiş gibi yumurta istemeye gelen Fred ve Peter peyderpey evin hâkimi haline gelir. İki genç eşanlı olarak hem evin hem de dilin hâkimine dönüşür.

Thriller türünün özelliklerini ustalıkla filmine dahil eden Haneke, bu türün özelliklerini başka bir şey söyleyebilmek amacıyla kulla-

nır. Thriller sineması seyirciyi eğlendirerek ticari kâr elde etme arayışındadır. Haneke şiddet gösterisinden seyircinin ona karşı temkinli olması gerektiğini vurgulamak için yararlanır. Şiddet gösterisi ve imgesinin toplumsal eleştirisini yapmaya çalışır. Çünkü thriller türündeki bir filmden eğlenerek ve mutlu çıkmak olasıyken, *Ölümcül Oyunlar*'dan aynı ruh haliyle çıkmak pek de ihtimal dâhilinde değildir. Haneke anlamsız ve nedensiz şiddetin egemen olduğu *Ölümcül Oyunlar*'da seyirciyi sarsmak, rahatsız etmek, ona görmek istemediğini göstermek ister. *Ölümcül Oyunlar*'daki saldırganlar ne maddi bir çıkar ne de politik bir amaç peşindedir; öylesine ve nedensiz bir şekilde tek çocuklu orta sınıf bir aileyi rehin alırlar. Şiddet uygulayarak zaman geçirmek isteyen estetler gibi davranırlar. Haneke kötülüğün niye bu şekilde mevcut olduğuna dair bir şey söyleyip kötülüğü meşrulaştırmaz: Kötülük vardır demek ister. *Ölümcül Oyunlar*'ı politik bir metafor olarak okuyabilir miyiz? Saldırganlar iyi bir okuldan mezun olmuş, iyi aile çocuklarıdır, zeki, nazik, müthiş medeni, ağzının tadını bilen gurmelerdir. Barbarlık, burjuvazinin habitusuna ve görünüşüne bürünmüş olarak karşımıza çıkar. İki saldırgan evi peyderpey, adım adım yavaşça ele geçirir. Retorik bir dil kullanırlar, baba karakterinin ileri sürdüğü argümanları ustalıkla tersine çevirip ona karşı bir silah haline getirirler. Saldırıya uğrayan, bu dilsel stratejide saldırgana dönüşür. Ancak Haneke'nin bakış açısı böylesi bir politik okumaya izin verse de daha karmaşık ve çetrefildir. Saldırganların ikisinin de burjuva ailelerden gelmesi dikkati, burjuva ailenin üstünde toplamamıza olanak sağlar. *Benny'nin Videosu*'nda kötülük orta sınıf burjuva bir ailenin içinde kök salar; *Yedinci Kıta*'da burjuva bir aile kız çocuklarıyla birlikte intihar etmeyi tercih eder (yabancılaşmaktan başka bir yaşam tercihi sunmayan bu dünyada yaşamaktansa ölmeyi tercih eder); kötülük *Yedinci Kıta*'da modern kapitalist tüketim toplumunun kendisi olarak karşımıza çıkar. *Ölümcül Oyunlar*'da modern tüketim toplumunun şiddeti genel olarak medya ama özel olarak da televizyon ve sinemayla tüketim nesnesine dönüştürmüş olduğunu; bunun büyüleyici kötücül etkinlerinin, öncelikle tüketim toplumunun ve ritüellerinin hemen tüm olanaklarından neredeyse sınırsızca yararlanan burjuvazinin kendi çocuklarının edimlerinde ortaya çıktığını görürüz. *Ölümcül Oyunlar*'ın saldırganları televizyon dizilerine aşırı düşkün ergenlerdir. İlk deneyimlerini yaşamın ve ölümün ancak oyun olarak algılandığı dünyada edinmişlerdir.

*Ölümcül Oyunlar* gibi aile ve ev metaforlarının etrafında sıkıca örülen anlatısıyla *Saklı* da bir gerilim türü filmidir. Bir suçluluk ve paranoya hikâyesi olan bu filmde her şey, David Lynch'in *Kayıp Otoban* (*Lost Highway*, 1997) filmindeki gibi başlar. Orta sınıf burjuva bir aile evlerinin dışarıdan görüntüsünü içeren bir videokaset alır; gerilim, filmin ilk sahnesinden itibaren kasetin kim tarafından, ne zaman ve hangi amaçla çekildiği sorgusuyla ortaya çıkar. Filmin ilk kısmı kimin gönderdiği bilinmeyen kasetleri alan ailenin endişesine odaklanır; anonim telefonlardan bildiğimiz endişe ve gerilim halini bu kez kendimize ait ama kimin çektiği belli olmayan görüntülerle deneyimleriz. Film gerilim ve sıkıntı halini yaratmakta oldukça başarılıdır. Evlerine videokasetlerin gönderildiği çiftin kadın üyesi paniklemeye başlamasına rağmen erkek karakter[10] soğukkanlılığını korur gibidir. Ancak film boyunca öncelikle erkek karakter yavaş yavaş ve içten içe çökmeye başlayacaktır. Bu karakter kitap konulu talk-show programıyla ünlenmiştir. Haneke imge dünyasının parlattığı bir yıldızın yaşamının imge/imaj/gösteri yüzünden alt üst olduğu bir anlatıyla çıkar karşımıza. İmge ve kültür dünyasının ünlüsü bir tür *Loft Story* (Biri Bizi Gözetliyor) kobayına dönüşecektir. Kasetlerin tam olarak kimin tarafından gönderildiğini açıkça bilmesek de kasetlerle ilgili bir suçluluk hikâyesi peyderpey kurulur. Çocuklukta olup bitmiş bir olay, Fransa'nın sömürgeci tarihiyle ve Cezayirlilerin maruz kaldığı güncel ırkçılıkla çağrışım içinde ekrana yansır. David Lynch tarzı bir filmden David Cronenberg'in *Şiddetin Tarihçesi*'ni (*A history of violence*, 2005) andıran, bastırılanın geri dönüşünün vicdani bir hesaplaşma ve suçluluk haline dönüşmekte zorlandığı bir filme geçiş yaparız.

Aile şiddet, gerilim, imgenin egemenliği, suçluluk ve vicdan hesabı arasında nasıl bir kurum olarak karşımıza çıkar? Bermal Aydın bu soruyu yanıtlamak için modernliği, temel prensiplerini ve ailenin modernlik açısından tarihsel olarak üstlendiği rolü tartışmaya açıyor öncelikle. Bu düşünsel yolculuğu zorunlu kılan, Haneke'nin Batı uygarlığının eleştirisi için aile kurumunu metafor olarak kullanmasıdır. Buradan ailenin sadece basit bir metafor olduğu sonucu çıkarılmasın,

[10] Bu karakter, Fransız televizyonunda *Bouillon de culture* adlı bir kitap eleştirisi programının sunucusu olan Bernard Pivot'yu anımsatır. Program önce geç saatlerde yayınlanmış, ardından da yayından çıkarılmıştır. Fransız televizyonunun en başarılı kitap eleştirisi programıdır.

çünkü aile kapitalist burjuva evreninin en önemli kurumudur. Modern kapitalist üretim ve tüketim tarzının ayakları üstünde durmasını sağlayan kurum olarak burjuva aile, modern dünyanın önemli sorunları olan şiddetin ve ırkçılığın belki de filizlendiği en ayrıcalıklı yerdir. Bermal Aydın yazısında etrafı kutsallık ve dokunulmazlık halesiyle örülmüş bu kurumu sorgulamanın, modernliğin yol açtığı krizleri sorgulamakla eşdeğer olduğunu ileri sürer. Modernliğin onulmaz olumsuzlukları, güvenliymiş gibi görünen mahrem içerisi olan aileyi, dışarıdan arsızca tehdit eder, huzurunu bozar. Tutucu burjuva yaşamının kırılganlığı ve içinde barındırdığı çelişkiler hem ailenin hem de Aydın'ın deyişiyle modern toplumunun çöküşünü gözler önüne serer. *Ölümcül Oyunlar*'da Batı aklının ve ilerleme anlayışının neden olduğu ama açıklayamadığı şiddet, modern yaşam tarzının icat ettiği tüm alet ve edevata, lüks kır evine, boş zaman geçirmek için ideal işlevler üstlenen tekneye rağmen burjuva aileyi yok eder. Aydın, yazısında isabetli bir şekilde *Ölümcül Oyunlar*'daki tüm modern nesneler/eşyalar ve mülkün, kurtuluşu engelleyen hayaletlere dönüştüğüne işaret eder.

Nesnelerinin yardımından medet umamayan Batılı burjuva çekirdek aile, ruhunun derinliklerinde yarattığı hayaletlerle de boğuşmak zorundadır. Bu açıdan *Saklı*, artık kurtarıcı kahraman bile olmaktan aciz Georges'un geçmişini Batı'nın ama öncelikle Fransa'nın rahatsızlığının nedeni olarak işlemektedir. Batı'yı kendi zihnindeki kendine dair imge tehdit etmektedir; Georges ve ailesinin gözetlendiğine işaret eden videokasetlerle onların paketlendiği kâğıtların üstüne çocuk eliyle çizilmiş boğazı kesilen horoz, ağzından kan gelen çocuk resimlerinin işaret ettiği hatıra, açıkça ırkçı bir geçmişin varlığına işaret eder: Horoz, Fransa'nın ulusal sembolüdür, kana bulanmıştır, uğrunda kan akıtılmıştır. Aydın'ın çözümlemesinde belirttiği gibi Haneke, Fransız hafızası için Yunan mitolojisinde tanrılar arasında mesaj taşıyan tanrıça İris'in üstlendiği rolü "dışarlıklı bir ajan" olarak yerine getirmeye soyunmuştur.

### İşaret Dilinin Sessizliğinde: *Bilinmeyen Kod*

Michael Haneke, İris rolünü üstlenmeye devam eder. *Bilinmeyen Kod*'da seyirciyi soğuk ve bireyci bir Fransa'ya götürür. Seyirci kendini Paris'te ama aynı zamanda Yugoslavya'daki karmaşanın ortasında bulur. Adı konulmamış sıkıntı ve rahatsızlık halinin birbiriyle kesişen

kaderler aracılığıyla anlatıldığı bir film olan *Bilinmeyen Kod*, bireycilik, kayıtsızlık, kendi içine kapanma, iletişim güçlüğü ve yalnızlık temalarını işler; Paris gibi bir Avrupa kentini esir alıp etrafını sarmalamış şiddetten söz eder. Romanyalı mülteci bir kadının, dilsiz ve sağır çocuklara müzik öğretmenliği yapan siyahî bir öğretmenin, çekimden çekime koşuşturan sinema sanatçısı bir kadının, Kosova'daki savaştan yeni dönmüş bir foto muhabirinin yolları kesişmiştir. Bu filmde Haneke plan-sekans çekimlerle kent yaşamının kesintili ve şiddete dayalı ritmini ama bir o kadar da kendi içine kapanan günlük koşuşturmasını olağanüstü bir şekilde izleyicinin dikkatine sunar. Gerilim, saldırı, kayıtsızlık ve tüm bunları gelişme seyrindeyken kesmeye yarayan plan-sekans çekimleri, kent yaşamının uğultulu, hoyrat ve boğucu ritmini gözler önüne serer.

Bu film iki yazıya vesile oldu. İlkini "Şifreleri Çözmek: Masum Değiliz Hiçbirimiz!" başlığıyla S. Ruken Öztürk, diğerini "Sır Koleksiyoncusu Haneke" başlığıyla Merve Kurt farklı zamanlarda yazdı. Ama Haneke'nin bu kodlu ve şifreli filmi hakkında ortaya birbirini tamamlayan okuması zevkli iki yazı çıktı. S. Ruken Öztürk'ün yazısı film eleştirisi yazmanın ne kadar zahmetli bir iş olduğunu gösteren sekans analiziyle başlıyor. *Bilinmeyen Kod*'un kırk sekansını Haneke sinemasının önemli bir özelliğini göstermek için tek tek olay örgüleriyle çözümleyen Öztürk, olağanüstü bir nitelik taşıyan betimleme yeteneğiyle filmin öyküsünü bir yandan tekrar senaryolaştırıyor diğer yandan okurun gözünde somut bir şekilde canlandırıyor. Bu çizgiyi izleyerek Haneke'nin detaylara düşkün bir yönetmen, sinemanınsa zaman ve mekânı manipüle eden bir sanat olduğunu göstermek üzere *Bilinmeyen Kod*'un ikinci sekansının Paris'in ünlü Saint-Germain bulvarındaki çekim vukuatını anlatıyor. Bu çekim tekniğiyle bağlantılı olan Haneke'nin bir diğer özelliğiyse Wheatley'in etik izleyicilik kuramına atıfla ele alınmaktadır: Haneke karşı-sinema yaparken bile seyirciyi "edilgin" konumda tutan bir yönetmendir. Öztürk'e göre Haneke hem *Bilinmeyen Kod*'da hem de *Kurdun Günü*'nde seyircisine, "Nasıl yaşıyorsun?" diye sormaktadır. Öztürk'ün yazısında dikkat çektiği üzere Haneke, "bir film aslında gerçek olamaz ama içten olmalıdır" diyerek film yapan bir yönetmendir.[11] Öztürk, yazısında sömürgeciliği çağımızın

[11] Aydın Çam'ın yazısı bu temayı derinlemesine tartışmaktadır.

sorunu olarak yeni bir perspektiften ele alan Haneke'nin "filmin gerçekliğin bir modeli olduğu" ilkesine yaslanarak sinema yaptığını göstermektedir.

Ruken Öztürk'ün yazısında geçen, film çekerken içten olmak, sahici bir duruş sergilemek gibi kimi Haneke sineması ilkeleri, Merve Kurt'un yazısının feyz aldığı uğrakları oluşturmaktadır. Öztürk'ün Haneke'nin şifresini çözme girişimi Kurt'un Haneke'nin hangi sırları koleksiyonuna katmak isteyebileceği sorusunda sürmektedir. Kurt öncelikle medyada sinema ve film eleştirmenliği yapanların bazen Haneke'yi hızlıca ve düşünmeden değerlendirirken sıkça tekrarladığı bir yakınmayı yıkan bir tanıyla başlamaktadır yazısına: Haneke doğru cevabı vermeyi değil doğru soruyu sormayı isteyen bir yönetmendir. Kurt'a göre Haneke'nin hepimize tek bir sorusu var: "Gerçek yüzün nedir?" Bu tek soruyu Kurt, *Bilinmeyen Kod*'un film afişinde de yer alan filmin öyküsünde de geçen edebi ve sinemasal referanslardan yola çıkarak sorar. Haneke, William Wyle'ın 1965 yılı yapımı olan ve John Fowles'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan *Koleksiyoncu*'suna gönderme yapmaktadır. Fowles'ın romanında "her insan kendisi için bir giz olmalıdır" dediğini anımsatan Kurt, *Bilinmeyen Kod* ile *Koleksiyoncu*'nun karekterleri arasındaki koşutluk ve benzerlikleri serimleyerek, okura Haneke'nin ne tür bir koleksiyoncu olduğunu göstermeye çalışmaktadır. İnsan gerçek yüzünü sadece ölüm anında mı gösterir sorusunun rehberliğinde *Bilinmeyen Kod*'un edebiyat ve sinemaya referanslarının izini her zamanki yaratıcı kavrayışı ve zekâsıyla süren Kurt, gerçeklikle kurgu arasındaki çizgiyi kasten belirsizleştiren anlatı içindeki metalepsislerin[12], yani sınır ihlallerinin de peşine düşer. Bu iz sürüşte Merve Kurt'a alışık olduğumuz iletişimin imkânsızlığı, duygusuzluk, sınıf-kimlik sorunları, şiddet gibi Haneke temaları da yol göstermektedir.

**Sanatsal Yüceltmenin İflası: *Piyano Öğretmeni***

Elfriede Jelike'nin 1983 yılında yayımlanan aynı adlı romanından uyarlanan *Piyano Öğretmeni*, cinsellik, arzu ve kadın-erkek ilişkisi bağlamında şiddeti hem toplumsalın hem de öznelin merkezine yerleştiren bir filmdir. Film, toplumsala boyun eğmenin mekanizmalarını

[12] Bu açıdan Aydın Çam ile Merve Kurt'un yazısı birbiriyle diyalog içindedir.

ele alır. Filmin kadın karakteri Erika Kohut, sex-shop kabinlerinde spermli kâğıt mendilleri koklayan, açık hava sinemasında arabanın içinde sevişen çiftleri dikizleyen, bu esnada cinsel olarak tahrik olduğunda ayakları üstüne çöküp işeyen, tatmin olmak için vajinasını jiletle kesen, annesinin kanadığını görmesinden zevk duyan sinemada görmeye pek alışık olmadığımız bir kadın karakterdir. Haneke dürtülerinin içten içe kemirdiği bu "evde kalmış" kız karakteriyle, her şeyin görünüşte sorunsuz ve dümdüzmüş gibi durduğu bir toplumda boyun eğmenin ve eğitilip ehlileştirilmenin gerisinde bastırıldıkça radikalleşen dürtülerin çalkalandığına işaret etmek istemektedir.

Erika Kohut'un nevrozunun tüm bir toplumun nevrozu olduğunu düşünebiliriz. Hayatında ilk defa bir erkeğe (Walter) teslim olmaya yeltenir; ancak başkasına teslim olmak, paniğe yol açar. Erika Kohut kendini yitirme tehdidine ve endişesine tamamen yenik düşer. Aşka kendini fedakârca feda etmek, kendini tamamen yitirme dehşetine yol açar ve Erika kendini dehşete teslim eder. İç huzurunu nihai karar vericinin kendisi olduğu piyano öğretmenliği ve sado-mazoşist cinsel ritüelleriyle kuran Erika, en büyük özgürlük karşısında psikolojik bir gerileme tepkisi verecektir. Şiddeti, iletişimsizliği, kötülüğü, ailenin çöküşünü, tüketim toplumunun eleştirisini ve yaşadığımız toplumlarda imgenin statüsünü filmlerinin yinelenen teması yapan Haneke, *Piyano Öğretmeni*'ndeki Erika karakteriyle tüm bu sorun alanlarına daha derinden temas etmeye çalışır. Erika tüm bedeniyle nevrotik bir kadındır; Viyana'da konservatuarda piyano öğretmenliği yapmaktadır; 40'lı yaşlarda olmasına rağmen alkolik annesiyle birlikte aynı evde yaşamaktadır. Topuzlu saçları, sıkı sıkıya kapalı ağzıyla Erika, cinsel doyumu ve bastırılmış güdülerinin tatminini sadece sado-mazoşist edimlerde bulan bir kadındır. Ancak kan, sperm, kusmuk gibi bedenin dışa attığı sıvılarla bağ kurabilmektedir; bedeninde duygular alışıldık anlamıyla körelmiş yok olmaya yüz tutmuştur; bedenini ancak içten yaralayarak tatmin etme arayışındadır; bu durumda Erika Kohut dehşetin ve iğrencin uzamında var olabilen bir kadındır: ama uygarlık dehşeti bastırmak, korkuları başından savmak için cinselliği normalleştirmiştir. Erika'nın cinselliği bu normalliğe meydan okuyan bir cinselliktir. Walter'a âşık olduğunu, kendine yönelik kötülüğü terk edeceğini düşündüğümüz yerde, karşımıza, cinselliğin uygar normalliğin dışında yaşanmasının imkânsızlığı ve erkeğin kadına yönelik tecavüz ve şiddeti

çıkar. Haneke'nin yorumlanması en zahmetli ve meşakkatli bu filmi hakkında Oya Kasap "Modern Toplumun Mahrem Despotluğu" başlıklı yazıyı kaleme aldı.

*Piyano Öğretmeni*'ne Umur Bedir yukarıda değinilen yazısında yer verdiğinde Haneke'nin kimlik konumlarını yerinden etmesi önermesine dayanarak *Piyano Öğretmeni*'nden erkek cinsel hazzını önleyen bir film olarak söz etmişti. Oya Kasap feminist bir perspektiften esinlenerek yazdığı yazısında bu bakış açısını biraz daha aşan bir yorum çerçevesi geliştirmektedir. Filmin ana karakteri Erika Kohut "eril bakışı sahiplenmek ister" diye düşünmektedir. Eril bakışsa baskıcı burjuva sınıfının çirkinliğinin yükünü, kadının arzularına yükleyen bir bakıştır. Kasap'a göre *Piyano Öğretmeni,* Erika Kohut karakteri aracılığıyla bir yandan ataerkil düzenin kadını iğdiş etmesine isyanı dile getirmektedir; öte yandan baş edilmesi güç bir sado-mazoşizmle karşı karşıya kalan bir kadına bakmaktadır. Kasap, Haneke'yi bu bakışı açısından sorgular. *Piyano Öğretmeni*'nde kadının iğdiş edilmesi ne gibi bir anlam evreniyle ve bakış açısıyla ele alınmaktadır? Kasap psikanalitik kavramlarla kadına, arzusuna, kadının ve arzusunun sinemada temsiline yakından eğilir; Haneke'nin yukarıda değindiğimiz cevap vermeyen ama soru soran bir yönetmen olmasının, eleştiri gücünü ortaya koymasına rağmen, bir eksiklik hissi de yarattığının altını çizer.

Haneke sinemasının kimlik bağlamlarını darmadağın etmesinin, Haneke filmlerinin alımlanmasını "zor kıldığı" gerçeğini, Oya Kasap'ın yazısı aracılığıyla okumak okura farklı perspektifler açabilecek güçtedir. Seyircisiyle cebelleşen bir yönetmen olan Haneke'nin buna bir itirazı olmazdı, büyük olasılıkla. *Piyano Öğretmeni* konusundaki yazısında Oya Kasap sadece psikanalitik kavramlara dayanarak bireyin şiddetle imtihanına odaklanmaz; ayrıca sistemin hakikati örtme girişimlerini de ele alır ve şöyle yazar: "Baudrillard için kapitalist sistem pornografiktir. Pornografik olan yanı kendisini üreten kültürün bayağılığına sembolik gücü sayesinde işaret etmesinde yatar. Sistemin maskelemekten hoşlandığı hakikati pervasızca ortaya koyabilme tehdidini içinde barındırır. Sistem bu pervasız hakikati örtmek ister çünkü gerçekten daha gerçek olandan daha kötü bir şey olamaz" Üstelik yüceltmenin en yüce noktası sanatın bile bu gerçek karşısında asla masum kalamadığını öğreniriz. Medeniyet en yetkin eserleriyle bile şaibeyi hak etmektedir.

**Derinlerden Gelen Sarsıntı: Ya Modernlik Medeniyet Demek Değilse? *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant***

Gerçekten daha kötü bir şey olamayacağını, asıl sarsıntının medeniyetin bizzat kendisinin sarsıntısı olduğunu *Kurdun Günü* ile *Beyaz Bant* filmlerinde izleriz. Vehbi Görgülü bu iki filmi "Yok olma zamanı: *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* Filmlerinde Şiddet" başlıklı yazısında ele aldı. Özellikle *Kurdun Günü* ama hiç kuşkusuz *Beyaz Bant* da Sigmund Freud'un *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*'nda feryat ettiği medeniyetin vahşetine dair filmlerdir. Freud artık ne barıştan, ne bilimsellikten ne de bizzat medeniyetin kendisinden medet umulabileceğini söyler uygarlaştırıcı sürecin bizzat kendisinin insan türünün sonunun gelmesine yol açabileceğini düşünür. Freud "ölümden ve yıkımdan, yani *trajik* olandan ve *şiddetten*, her insanın genellikle yadsımaya ya da savuşturmaya çalıştığı şeyden söz eder" (Enriquez, 2004, s.117).[13]

Vehbi Görgülü yazısının hemen girişinde Hannah Arendt'ten ilham alarak Freud'un sorgusu için nöbeti devir alır: "Yaşamın zamansal birimlere bölünmesi her insan deneyiminde bir yarık açılmasına denk düşüyorsa" der Görgülü, "şiddet sandığımız gibi uzağımızda değil bizzat kendi zamansal yaşam deneyimlerimizin içindedir" diye ekler: Kişi kendi iç dünyasında sinsice fısıldayan şiddetin farkındadır aslında. Biriktirdiğimiz hınçlar ve nefretler listesi her kişisel hikâyede uzayıp gider. Şiddetin bireye içkinliğiyle toplumsallığı arasındaki bağı en azından Freud'un uygarlık hakkındaki kuşkularından ve her psişik dramın aynı anda bireysel ve toplumsal olduğuna inancından beri biliyoruz. Şiddet fikirlerle baştan çıkarma biçimini aldığında, doğrudan ideolojinin yanılsamalı ama bir o kadar da huzur verici dünyasına adım atmış oluruz: hissettiğimiz huzurun şiddetle hiç bağı yokmuş diye düşünmemek gerekir; ötekilere yönelik şiddet bizzat bizim kendi topluluksal iç huzurumuzun kaynağı işlevi görecektir. Fikirlerle beslenen ideoloji kimisi için huzurken kimisi için de cehennemin bizzat

[13] Eugene Enriquez'in *Sürüden Devlete. Toplumsal Bağ Üzerine Psikanalitik Deneme* başlıklı yapıtı Freud'un sosyolojik yapıtlarının insanın neden özgürlüğü ararken hep baskıcı toplumsal kurumlar kurup sonra da bu kurumlara boyun eğerek yaşamak zorunda kaldığını derinlemesine tartışmaktadır. Enriquez'in bu kitabı *Kurdun Günü* filmine eşlik edebilecek Türkçedeki önemli yapıtlardan biridir. Yapıtın s.114-144 arası uygarlık ve vahşeti konusuna ayrılmıştır.

kendisi haline gelir. Görgülü, Arendt'e bu açıdan başvurur ve her ideolojinin özü itibariyle totaliter olduğunu dile getirir. Haneke'nin *Kurdun Günü* ile *Beyaz Bant*'ta bizi tanık olmaya çağırdığı şey, uygarlığın insanın kendi sonunu getirecek şiddeti barındırdığı ve her topluluk oluşturma girişiminde insan ilişkilerinin koşulunu şiddetin oluşturduğudur. Görgülü, Haneke'nin şiddeti alışıldık tarzda ele almadığına işaret ederken, yönetmenin her iki filmde de "bireyin kapana kısılmışlıklarını ve hakikatleri öğrenmekten kaçma itiyadını" öncelikli olarak filme aldığını gösterir. Her iki filmde de medeniyet örtüsü altında gizlenen gündelik şiddet pratikleri gözler önüne serilir. Görgülü, gizleri seven bir yönetmen olduğunu bildiğimiz Haneke'nin bu iki filminde kullandığı gizli ve gizemli göndermelerin kod açımını yapmayı da ihmal etmeyerek, söz konusu filmlere mitsel olanın hakikat değerini katmaktadır. Görgülü'nün yazısında medeniyet=modernlik denkleminin yanlış kurulmuş bir denklem olduğunu okurken, aynı zamanda insan için kurtuluş umudu var mı sorusuna Haneke'nin üstü örtük yanıtlarının da izini sürebiliriz.

*Kurdun Günü* zamansal ve mekânsal olarak bir *no man's island*'da geçer; senaryosu *Ölümcül Oyunlar*'dan önce yazılmıştır ama film ancak *Piyano Öğretmeni*'nin başarısı sayesinde ve 11 Eylül'ün yarattığı konjonktürün de yardımıyla finansal kaynak bulununca çekilir. *Kurdun Günü*'yle Haneke insana sonluluğunu anımsatır ve sonluluğundan seslenir. *Kurdun Günü* Batı medeniyetinin sonunun geldiğini tahmin ettiğimiz bilinmez bir an ve mekânda geçer. Haneke Batı edebiyatının ve film endüstrinin sıkça işlediği dünyanın sonu öyküsüne, insanlığın ne olduğuna dair bir öykü işleyerek yaklaşır. Batı medeniyetinin bilinmez bir felaketle son bulmasının, Avrupa'da bilinmez bir yer ve zamanda yaşayanları neye dönüştürebileceği sorusunu soran bu filmde, birbirini tanımayan, aynı toplumsal ve kültürel sınıftan gelmeyen insanlar, bir kıtlık ve felaket anında rastlantılarla karşılaşır, bir araya gelir ve yaşamlarını sürdürmeye çalışırlar. Yarattığı tüm medeni yapıntıları yok olduğunda, geriye kalan tek şey olan korunaksız bir yaşamda (Batılı) insan, hem kendi sonuyla hem de arsızcasına hiç vazgeçemediği yaşama arzusuyla yüzleşmek zorundadır. Hangi bedeller ödeyerek yaşarız? Yaşamımızı insani kılan nedir? Sahip olduğumuz her şey yitip gittiğinde, kıtlık ve yoksunluk anında insanlığımızın sınandığı olaylara tepkimiz ne olur? Birey olarak her birimiz ölüm ve

yok olma tehdidiyle burun buruna geldiğimizde, neye dönüşürüz? *Kurdun Günü* felaketten sonra hayatta kalanların kıtlık koşullarında verdikleri yaşam mücadelesine tanık olmamızı ister. Filmlerinde dramatikleştirmeden özenle kaçınan Haneke, içinde yaşamaya alıştığımız toplumsal örgütlenme yerle bir olduğunda insan olarak tepkilerimizin neler olabileceğine yakından bakmamızı ister. Birbiri ardına gelişen olayların insanın en ilkel ve temel dürtülerini tetikleyişini, kitle davranışlarının ortaya çıkışı izler: kalleşlik, kaypaklık, sıradan acımasızlık ortaya dökülür. Bunun yanı sıra insani zarafetin ne olduğuna işaret eden durumlar da ortaya çıkar. Umutsuzlukla iç içe geçen *kaosa rağmen* insan olabilmeyi başarabilenler de vardır; insan olabilmenin bedeli nedir sorusu yanıtsız bırakılmış soru olarak, seyircinin karşısında durur (Wignesan ve Devanre, 2003).

Sorunun doğrudan muhatabı aslında zengin Batılı ülkelerde yaşayanlardır. Haneke bu filmle zengin bir ülke olmanın yarattığı rehavete işaret edip, her şey yok olsaydı ne olurdu sorusunu dile getirir. Hatta Haneke *Kurdun Günü*'nün "şımarık ülkeler için yapılmış bir film olduğunu, insanlığın yarıdan fazlasının filmdeki koşullarda yaşadığını unutmamak gerektiğini" (aktaran Wignesan ve Devanre, 2003) söyler. Batılı ülkelerde yaşayanlar *Kurdun Günü*'ndeki türden felaketlerle televizyon aracılığıyla her gün irtibat halindedir: Afrika'daki savaşlar, felaketler, açlık, kıtlık, susuzluk; Yugoslavya'daki savaş. Bunlar hep korkunç şeylerdir, ancak uzaktadır. Tüm bu felaketleri medya aracılığıyla öğrenip, zihinsel olarak kavrarız, duygusal olarak bu felaketlerle bağlantı kurmayız. *Kurdun Günü*'nde olduğu gibi felaketler bizim başımıza geldiğinde, felaketle bağımız duygusal bir nitelik kazanır. *Kurdun Günü*'nün izleği de ancak Avrupa için evrensel, yani kapsayıcı ve genelleştirilebilir bir niteliği böyle kazanır. Haneke'ye göre Afrika'nın bu tür bir filme ihtiyacı yoktur; *Kurdun Günü* Avrupa'da yaşayanlar ve sinema koltuklarından dünyaya bakanlar için yapılmıştır.

*Kurdun Günü'nde* Haneke jenerikte müzik kullanmaz. Günümüzde filmler müziği genellikle filmin başlamasını bekleyen seyircinin canının sıkılmaması ve oyalanması için eğlendirici bir işlevle kullanmaktadır. Jenerik bu anlamda seyirci tarafından pek de ciddiye alınmaz. *Kurdun Günü* sinemanın müzikten aldığı bu gücü kullanmamayı yeğleyerek, seyirciyi anlatacağı hikâyeye hazırlanması ve odaklanması için sessizlikte bırakır. Ayrıca filmin sessiz bir jenerikle başlaması, fil-

min izleği açısından da pekiştirici bir sessizlik etkisi yaratmaktadır. Örneğin filmde kuşların sesi bile duyulmaz. Bu sessizlik, doğa yok olduğunda doğadaki seslerin artık olmayışının yarattığı boşluğun ya da sessizliğin nasıl bir şey olacağına dikkat çekmeye de yarar.

Daha önce işaret ettiğimiz üzere Haneke, *Benny'nin Videosu*'nda imge dünyasının büyüsü altındaki bir ergenin kendisinden küçük bir kızı öldürmesine, *Piyano Öğretmeni*'ndeyse fantezilerin karmaşıklaştırdığı bir sado-mazoşist aşk hikâyesine odaklanır. Her iki filmde de Haneke "seyircinin tahammül sınırının nereye kadar zorlanacağına" dair bahse tutuşur. *Kurdun Günü*'nde bu anlamda başka bir şiddet izleği çıkar karşımıza. *Kurdun Günü*'nde anne ve iki çocuğu kendilerini çevreleyen dünya yok olmak üzereyken yaşamaya, sevmeye ve mücadeleyi sürdürmeye çalışır. Film ilerledikçe Haneke'nin *Bilinmeyen Kod*'da resmettiği dünyaya biraz daha yaklaşırız. *Bilinmeyen Kod* şiddetin ve tekinsizliğin her tarafta ve her yerde olduğunu söyler: Metroda seyahat ederken ya da evinizin yakınındaki havuzda yüzerken sizin ya da sevdiklerinizin başına bir kötülük gelebilir. *Kurdun Günü*'nde tıpkı *Bilinmeyen Kod*'da olduğu gibi farklı sınıf ve etnik kökenden insanlar ama bu kez kıtlıkta ve yoksunlukta bir araya gelir. Anne, Eva ve Benny'nin orta sınıf ve burjuva yaşamına aniden fantastik öğeler ve dehşet dâhil olduğunda, Batılı seyirci kendini onların yerinde konumlandırıp, böyle bir durum benim başıma gelmiş olsaydı ne yapardım, nasıl davranırdım, nasıl hayatta kalır, iyilikle kötülük arasında nasıl bir seçim yapardım sorularını kendine sorabilir. Bu soruları kendine yöneltecek seyircinin de orta sınıftan bir seyirci olması beklenebilir. Kıtlık nedeniyle farklı sınıf ve etnik kimlikli insanlar birbirlerinin dilini konuşamasalar da birarada kalma zorunluluğuyla yüzleşir; bu yüzleşme göç alan ülkelerde şu an var olmayan toplumsal bir demokratikleşmeye yol açar: yoksullar ve zenginler, evsizler ve mülk sahipleri aynı kıtlık koşullarında birbirleriyle sınıfsal olarak eşitlenir. Filmin sonuna doğru topluluğun, yavaş yavaş bireyin ve bireysel olanın önüne geçmeye başladığını görürüz. Kimsenin hiçbir şeyin sahibi olmadığı bir dünya kurulur. Benliğin, ilkelerin, bireyin yittiği bir dünya ortaya çıkar. Acaba arınma bunun için mi gereklidir? Modern medeniyet nasıl arınabilir... Arınabilir mi?

Haneke filmin başından itibaren şiddetin insanla iç içe geçmiş olduğuna işaret eder. Kamera karınları deşilmiş ölü hayvanları, boğazı

kesik atı, tecavüze uğrayan bir genç kızın intiharını, ırkçılığı, kavgaları ve küfürleşmeleri ortaya serer (Bastide, 2005). Sessizliği çığlıklar ve ağlayışlar bozar. Tahammül edilmesi zor durumlar ve günlük yaşamın içinden çıkıp gelen polisiye ve cinayet haberlerinin dramatikleştirilmeyen anlatıları karşısında seyirci, rahatsız olabileceği gibi bu görüntülerin tahammül sınırını zorladığını hissetmeden edemez. Facia ya da felaket anında kimileri korkar kimileri öfke duyar. Başkasının acısına ortak olmak, egoizm, kayıtsızlık aynı anda baş gösterir. Ancak temel nokta düzenin kaosa karşı nasıl yeniden oluşturulduğu ve bu düzenin sahip olduğu nitelikler üzerine bir sorgulamadır. Silah ve yiyecek tekelini eline geçiren iktidara sahip olur. Ahlak ve yasa temel ihtiyaçların karşılanması için askıya alınmıştır. Bu durumda iktidar otoritedir ve adil değildir; sadece çatışmaların çözümlenmesi işlevine sahiptir. Dayanışma ve adalet idealleri güvenlik ihtiyacına yenik düşmüştür, güvenlik ihtiyacı adil olmayan iktidarı olumlar ve öncelikli olarak sağlanması gerekenin düzen olduğu kabul edilir. Bu adil olmayan düzende herkes sahip olduğuyla başının çaresine bakmaya çalışır. Topluluğa üye herkes birbirinden çekinir, hatta genç bir erkek çocuğu bu anlamda topluluğu tamamen tekinsiz bulduğu için onun dışında kalmayı yeğler.

Haneke insan ruhunun karanlığını ele alır. Tüm filmlerinde bu izleğin izi sürülebilir. *Beyaz Bant* on yıllık bir çalışmanın ürünüdür, siyah-beyaz çekilir. Filmde karakterler 19. yüzyıla ait bir dille konuşur. Film her şeyi üsluplaştırır. Diyaloglar ve oyuncuların performansları da bu sürece dâhildir. Film tarihsel olanı yeniden kurgulama kaygısı taşımaz. Belli bir hakikate ulaşmak için üslubun belirleyiciliği ilkesine yaslanan bu filmde, hikâye 1913 yılının Almanya'sında geçer. Film kimi eleştirmenler tarafından Nazizm'in gelişini haber veren bir film olarak değerlendirilmiştir. Haneke filminin sadece Nazizm'in Almanya'da ortaya çıkışını anlatan bir film olarak değerlendirilmesinin indirgemeci olduğunu ve 1913 Almanya'sının kendisi için evrensel bir anlama sahip olduğu için seçildiğini ileri sürer:

> "Bu kötülüğün kökenleri hakkında bir film. Filmde insanın bir ideolojiyi takip etmeye nasıl yöneldiğini ele almak istedim. Bunun toplumsal, psikolojik ve maddi koşulları nedir? Galiba bu hep bir baskıdan, küçümsenmeden ve rahatsızlıktan kaynaklanıyor. Bu evrensel bir süreç ve sadece Nazizm'le ve Almanya'yla sı-

nırlı değil. Böylesi bunaltıcı ve boğucu durumlar ortaya çıktığında, insanın ilk tepkisi bu durumdan kurtulmak yönünde oluyor. Başlangıcında güzel olan bir düşünce ideolojiye dönüştüğünde ölümcül bir biçim ve içerik kazanıyor" *(Lesinrocks*, 2009).

*Beyaz Bant* dini entegrizme boyun eğmiş bir Müslüman kasabasında ya da katı bir Protestanlığı benimsemiş Amerika Birleşik Devletleri'nde herhangi bir yerde de geçebilir. Sadece 1913 yılına odaklandığımızda filmin günümüz için taşıdığı mesajı görmezden gelmiş oluruz.

Haneke diğer filmlerinde olduğu gibi *Beyaz Bant*'ta da sinemacı olarak her detayı denetleme eğiliminin yanı sıra anlamı da açık bırakmayı yeğler. Filmdeki polisiye anlatı bir çözümle sona ermez. Montajın, ışığın, aktörlerin ve sahnelemenin titizce düzenlenmesine anlatıda bırakılmış boşluklar eşlik eder. Tam olarak suçluluğun ne olduğu tanımlanmaz ve belirsizlik korunur. Haneke edebiyatın okuruna tanıdığı imgelem özgürlüğünü sinemaya uyarlamaya çalışır, sinemanın izleyiciye özgür imgelem yollarını açmasını sağlayacak bir arayış içine girer. İmgelemin özgür kalabilmesi için iki yönteme başvurur; bunlardan birisi dramaturjiyse, yani anlatıda boşlukların ve muğlâklıkların bırakılmasıysa, diğer yöntemse *hors-champ* çekim tekniğinin kullanılmasıdır. Böylece anlatıda kimi öğeler izleyicinin gözü önünde vuku bulmaz ve izleyici neler olup bittiğini tahayyül ederek bulmaya yönelir. *Beyaz Bant* bir *hors-champ* filmidir (*Lesinrocks*, 2009); şiddet kapalı kapılar ardında varlığını hissettirir ya da kimi olaylar arasındaki bağı izleyicinin kendisinin kurması gerekir.

*Beyaz Bant* bu anlamda biçimci bir filmdir de. Romanesk tarzdaki bu filmde yaşlı bir anlatıcı gençliğinde yaşadığı olayları anlatır. Polisiye türündeki bu filmde doğal görünen her ölüm, bir şüpheyle örülür. Tahakküm edenle edilen arasındaki adaletsizliği, ölümlerin doğal görünmelerine rağmen uyandırdığı şüphe üstlenir. *Beyaz Bant* ölümlerden kimin sorumlu olduğunu açık etmez. Conan Doyle tarzı bir polisiye değil, Henry James tarzında bir polisiye söz konusudur. Filmin öyküsünün geçtiği köye ve sakinlerine yakınlaştıkça, püriten burjuva görünümünün ardında saklı canavarlar belirir karşımızda (Morain, 2009). Yaşlı anlatıcı 1933 yılında 30-35 yaşında olacak sarışın çocuklara yoğunlaşsa da suçlanan genellikle ataerkil ve eril yetişkinlerdir. Rahip çocuklarına "kendi iyilikleri" için şiddet uygular; serbest düşünce

adamı doktor, kendini sevenlere sadistçe davranır. Bergmancı bir sahnede doktor karakteri metresini kullandığı sözcüklerin şiddetiyle öldürür. Şiddetin kaynağında doktorun bireysel haz düşkünlüğü vardır. Düzenden sorumlu erkek, çocuklarını öğretmenlerine karşı çıktığı için şiddetle cezalandırır. Entelektüel karakter ve akıl adamı öğretmense tam işe yarayacağı sırada suç mahallinden kaçıp gider. Üstelik tüm bu karakterler doğru olduğuna inandıklarını yapan insanlardır. Eğer yetişkinler aklın sınırlarını şiddete düşkünlükle açığa çıkan delilikleriyle gösteriyorsa, onların çocuklarının da en az kendileri kadar çılgın olmaması için hiçbir neden yoktur. Haneke izleyiciyi şu soruyu sorması yönünde cesaretlendirir: Acaba biz hikâyesini izlediğimiz karakterlerden daha mı iyiyiz?

### *Aşk*'a Rağmen/*Aşk*'la Birlikte Aşktan Söz Etmek

Haneke'nin son filmi *Aşk* en ünlü film festivallerinin dağıttığı ödüllere ve beğeniye doymayan bir film niteliğine sahiptir. Filmde insanın maddiliği, yaşlılığı ve ölümü aşk metaforu üstünden yoruma açılır; *Aşk* hakkında Ömer Faruk'un yazısına geçmeden önce yaşlılıkla ölümün bugün Batı için ama aynı zamanda da tüm modernler için niye cezp edici bir trajedi kaynağı olduğu konusunda düşünmek gerekir. Modernler bilgeliği yitirdiklerine göre onları sevilenin ölümüne ya da bizzat kendi ölümüne ne hazırlayacaktır?

İnanç sistemleri insanı kendisi ve sevdiğinin ölümüne ve insanın sonluluğuna hazırlamaya çalışır. Dünyanın sonlu düzeninin kabul edilmesi bilgelikle eş tutulur. Felsefe yapmak da bir şekilde ölmeyi öğrenmeye dayanır. Sevgi bağlanmaysa, ölüm ayrılıktır. İkisi birbirine karşıttır. Yaşamın sonluluğuyla yaşamın nihai anlamı arasında bir bağ kurabilme kaygısı, anlam ya da yaşamın anlamının sonlulukla bağını kurabilme kaygısıdır. Bilge bağlılıklarından, yani bu dünyada sahip olduklarından varlık adına vazgeçerek kendisini ölüme hazırlar. İnançlı kimse için acı çekerek yaşamak, yaşama hoyrat bir şekilde son vermeye yeğdir. Modernler aniden, acı çekmeden, hatta mümkünse ölümü hiç düşünmeden ölmeyi yeğler hale gelmiştir (Ferry, 1996, s.131).

Ölümü düşünmek modernler için gereksiz, hatta patolojik bir tutumdur. Mitlerden yoksun modern çağda yasın anlamsızlığı karşısında söyleyecek ya da düşünecek hiçbir şey kalmaz elimizde. Modern çağın ölüm, yas, yaşlılık konusunda bize sunduğu hiçbir çözüm yoktur. Her

şey geleceğe yönelmiştir. İlerleme fikri yaşamlarımıza sağlam bir şekilde demirlemiştir. Bu yüzden büyük acılar karşısında elimizde sadece kaçış kalmıştır. Modern insanın özü hastalığın, yaşlanmanın ve ölümün absürtlüğünde acımasızca kendini dışa vurur. Hastalık, yaşlılık ve ölüm, insanın teknik mükemmelliği sayesinde ulaştığı her şeyin yitirilmesi demektir. İnsanın ilkel/hayvani başlangıcına geri dönmesi anlamına gelmektedirler. Modernliğin trajikliği en iyi ifadesine böyle kavuşur: İnsanın değeri ilerlemeyle ölçülüyorsa, insan gerilemeyle ne yapsın? İnsanı tanımlayan hayvani doğanın yasalarından kurtulmak, içgüdülerin katı kodlarını alaşağı etmek, insanın ahlaki ve kültürel mükemmelliğe doğru ilerlemesi olarak anlaşılmıştır. İnsan kendi kaybı ve sonluluğu karşısında bu durumda silahsız kalmaktadır. Gelecek geçmişin yerini aldığında, eskilerin geleneklerine uymak da olanaksız olduğunda, yaşlılık bilgelik değil bir tür çöküş olarak görülür. Bu yüzden modern insan yaşlandıkça yaşlılığını gizlemek ister. Gençliğin yüceltilmesi için kozmetik sanayisinin akıl almaz gelişimi, tek umut veren şeyin gençlik olduğunu ve kendisinin tersi olan yaşlılıktan da hiç yokmuş gibi yaparak kaçmak olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Haneke'nin son filminin insanın maddiliğine, sonluluğuna, ölümlülüğüne dair bir tefekkür olduğunun bilincinde; ama yine de adını *Aşk* koyduğu filmin başka düşünme ve hissetme kapılarını da araladığını kabul ederek Ömer Faruk'un "Aşk ve Ereksiyon "*Aşk*"ı" başlıklı yazısına gelelim. Ömer Faruk'un yazısı kitabın bütünündeki eleştiri/analiz tutumundan uzak düşen ama güzel yazılmış ve zevkle okunan bir yazı. Yazıda Ömer Faruk, filmden esinlenip kendi aşk hikâyesini ya da kavrayışını yazmış gibidir. Ömer Faruk'un bu edebi ve felsefi derlemesini Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'da (1959) değindiği sinemadan çıkmış insanına benzetebiliriz: "Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler başaracağı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor" Ömer Faruk'un yazısı Atılgan'ın sinemadan çıkmış insana ve sinemaya dair umutsuzluğuna meydan okuyacak bir niteliğe sahip.

*Aşk*'ın sonunda yıllarını birlikte geçirdiği eşini yaşlılık ve hastalık deneyimlerinin ardından katlederek evini terk eden Georges Ömer Faruk'a esin olur. Aşk hakkında çağımızın büyük düşünür ve felsefecile-

rine dayanarak söz alsaydık ve evden başlayarak aşktan söz etseydik soracağımız epey soru olurdu. Ömer Faruk, insanın aşk hallerini ve birlikte yaşama deneyimini öncelikle ev metaforu üstünden sınavdan geçirirken, modern toplumsal yaşamda ev mekânlarının neyi içerebildiği sorusunu soruyor. Ev güçlü bir metafor, Haneke sinemasında da toplumsal çürümenin ve köhnemişliğin yuvalandığı aile denilen kurumun mekânı. Gaston Bachelard'ın ev hakkındaki şu esaslı değerlendirmesi aşk hakkındaki söze de rehberlik etmektedir: "Bachelard, 'Paris'te ev yoktur' der. Devam eder, "Evin kökü yoktur. Gökdelenlerin mahzeni yoktur: ev üstüne düş kuran biri için, hayal edilebilir bir şey değildir bu. Odalar, kaldırımdan çatıya kadar üst üste yığılır; ufuksuz bir gökyüzü, çadır bezi gibi örter tüm kenti. Kentteki yapıların yalnızca *dış* yüksekliği vardır. Asansörler, merdivenlerin kahramanlıklarını yok eder. Gökyüzüne yakın oturmanın artık pek de övünülecek bir yanı yoktur. *Evim* den(il)en yer de basit bir yataylıktan başka bir şey değildir. Dolayısıyla bir kata sığışmış konutun farklı odaları, *içsellik* değerlerini ayırt edecek ve sınıflandıracak temel ilkelerin birinden yoksundur (Bachelard, 2013, s. 58)" Ömer Faruk'un esas sorusu şudur: İçsellik barındırmayan betondan örülmüş duvar aralarında aşk olası mıdır? Ve soru soruyu açarken Andre Comte-Sponville, Zygmund Bauman, Roland Barthes, Alain Badiou gibi düşünürler sırayla aşk hakkındaki tartışmaya argümanlarıyla katılır.

Ömer Faruk'u içsellik biriktiren aşkı tartışmaya ikna eden, öncelikle çağımızın tüketici kapitalizminin aşkı, bedeni, cinselliği ve ötekine gösterilen özen de dâhil hemen her duyguyu sadece genç ve diri bedenlere uygun bulurken, aynı zamanda da hepsinin içini boşaltmış olmasıdır; ikincisiyse Haneke'nin insana ve içine bakma yeteneğine sahip kamerasından fırlayan hakikatlerdir. Bu kamera hakikati Ömer Faruk'a şunları yazma yolunu açmıştır:

> "Filmde kamera sürekli Anne ve Georges'un yüzünü gösterir. Beyazlaşmış saçları ve derin çizgiler edinmiş yüzlerini yakından izleriz. Gözün ve mimiklerin içerdiği minimal anlama tanık oluruz. Anne ve Georges sürekli birbirlerinin yüzüne bakar, gülümser ve konuşurlar. Az konuşurlar, söz bütün gereksiz gürültüsünden kurtularak kendi ağırlığını nihayet edinmiştir sanki. Yüz en etkili çekim bölgesi olarak bedendeki ihmal edilmiş yerini edinmiş, cinsel organa kaptırdığı tahtına yeniden kavuşmuştur bir anlam-

da. Benlikleri yüzlerindeki kırışıklıklara sinmiş, söze gerek kalmadan da birbirlerinden etkilenir hale gelmişlerdir."

Aşkın *philia* olarak anlamı öncelikle toplumsal bağı kurmak için gereksinim duyduğumuz sevgiye işaret eder. Filozof Alain Badiou'nın aşkı yeniden icat etmek gerekir deyişine katılmamak elde değil; günümüzde en çok eksikliği çekilen sevginin icadı için politikleşmeye davet içeren bu cezp edici mottoyu akıldan çıkarmamak gerekir.

Sinemaya ve seyirciye olan inancımızı pekiştiren Haneke ve filmleri hakkındaki bu her biri diğerinden oylumlu yazıları okumak bir zevk olsa gerektir.

Bu çalışmanın oluşum seyri hakkında şunları da belirtmeden geçmemek gerekir: 2012-2013 Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve İletişim Çalışmaları Doktora Programı'nın ikinci dönemindeki seminer dersinde doktora programı öğrencileri olan Aydın Çam, Merve Kurt, Bermal Aydın, Umur Bedir, Simge Süllü, Edibe Betül Karbay ve Vehbi Görgülü'ye Michael Haneke filmlerini izlemeyi, her filmin ardından Haneke konusunda yazılmış metinleri ve yorumları okumayı ve tartışmayı önerdim. Her ders uzun süren seyir ve tartışmalara sahne oldu. Haneke ve filmleri üstüne konuştukça, okumalar da çoğaldı. Çalışmamızı kitaba dönüştürme fikri doktor adayı arkadaşlarımızın okuma, tartışma ve yazma arzusuyla gerçeğe dönüştü. Doğrusunu söylemek gerekirse kitabın oluşum sürecinde yazılarını yazmaktan, her yeni okuma ve eleştiriyle yazdıklarını yeniden gözden geçirip hatta tamamen sıfırdan kaleme almaktan hiç yüksünmediler. Sadece Simge Süllü ve Edibe Betül Karbay başka meşguliyetler yüzünden, çok istemelerine rağmen kitaba yazılarını dâhil edemedikleri için gruptan ayrı düştüler. İlk çekirdek gruba dışarıdan üç kişi katıldı. S. Ruken Öztürk Türkiye'de sinema konusunda çalışan verimli yazar-akademisyenlerden olmasının yanı sıra Michael Haneke hakkında *Bilinmeyen Kod* filmini temel alarak yazı yazan ilk kişidir. Oya Kasap'la Marmara Üniversitesi'nde başka bir doktora öğrencisinin doktora yeterlik sınavına gittiğimde rastlantı eseri karşılaştım. Daha önce Haneke'nin *Piyano Öğretmeni* hakkında yüksek lisans tezi yazdığını öğrendiğimde film hakkında Haneke kitabına bir yazı yazmayı teklif ettim, Oya da kabul etti ve sözünü tuttu. 2012-2013 öğretim dönemi sona

ererken sinemada izlediğimiz *Aşk* için de bir yazara ihtiyacımız vardı. Kendisiyle birlikte daha önce de doktora ekibi arkadaşlarım Aydın Çam, Merve Kurt ve Umur Bedir'le birlikte *Varlık* dergisi için özel sayılarda birlikte yazı yazdığımız Ömer Faruk'un gruba katılması bize *Aşk* hakkında bir yazı kazandırdı.

Michael Haneke ve filmleri hakkındaki bu kitap için dokuz kişilik bu ekip, daha önce yazılmış hemen her şeyi okumayı; söylenmiş ve yazılmış olanın ötesinde yazılar kaleme almayı üstlendi. Doğrusu elinden geleni de yaptı. Yol göstericiliği ben üstlendiğim için, tüm özene rağmen eksiklikler varsa eğer, ancak bana ait olmalıdır. Klasik olacak ama her birimiz bu kitap için en yakınlarımızın zamanından çaldık. Hepsine ayrı ayrı teşekkür etmek istiyorum.

İyi okumalar dileğiyle.

**Kaynakça**

Atılgan, Y. (1959). *Aylak Adam*. İstanbul: Varlık Yay.

Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. A. Tümertekin (çev.), İstanbul: İthaki Yay.

Bastide, B. (2005). "Le temps du loup de Michael Haneke", 19 Eylül 2005, http://artelio.com. (Erişim tarihi: 17 Mayıs 2013).

Chen, Y. (2009). "*Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*", Catherine Wheatley, Book Reviews, Issue December/ 53, (Erişim tarihi: 18 Ağustos 2014). http://sensesofcinema.com/2009/book-reviews/michael-hanekes-cinema-the-ethic-of-the-image-by-catherine-wheatley/

Enriquez, E. (2004). *Sürüden Devlete. Toplumsal Bağ Üzerine Psikanalitik Deneme*. N. Tutal (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Falcon, R. (2001, Mayıs). "Code Unknown". *Sight & Sound*, *11*(5), 46.

Ferry, L. (1996). *L'homme-dieu ou le sens de la vie*. Paris: Grasset.

Frey, M. (2003). "Michael Haneke. *Senses of Cinema*" 28. http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/haneke-2/ (Erişim tarihi: 30 Ağustos 2011).

*Lesinrocks* (2009). "Le Ruban blanc", 21 Ekim 2009, http://lesinrocks.com. (Erişim tarihi: 17 Mayıs 2013).

Morain, J. B. (2009). "Le ruban blanc", 19 Ekim 2009, http:// lesinrocks.com.

Sharrett, C. (2006). "Michael Haneke and The Discontents of European

Culture", *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol:47, no.2, s.6-16. Project Muse. Web. 21 Ağustos 2014. http://muse.jhu.edu/ (Erişim tarihi: 13 Nisan 2014).

Shaviro, Steven (2006). *The Cinematic Body. Theory out of Bounds.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wheatley, C. (2009). *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image.* New York, Oxford: Berghahn Books.

Wignesan, M. ve Devanre, L. (2003). "Michael Haneke ile Söyleşi", 12 Ekim 2003, *Radio Libertaire*, Cinema Desaxés Programı, (Erişim tarihi: 17 Mayıs 2013).

# Haneke'den Hakikat Çığlıkları

Nilgün TUTAL CHEVIRON

Sadece minik Eva'mız kaldı geriye. Uzun zaman bizle götürmenin mi yoksa sizinle kalmasının mı daha iyi olacağını düşündük. Anne fark ettiğin gibi ve sen de baba, kararımız bize keder ve acı yükledi. Çünkü bizim için neyin en iyi olduğuna emin olsak da bu durum her şeyden çok sevdiğiniz birinin kaderine karar vermek gibi bir şeydi. Belki son Paskalyayı hatırlarsınız, birlikte kilisede ilahi dinliyorduk. Şöyle diyordu: "ölümü düşünmek beni mutlu eder" Ardından Eva da demişti ki: "Beni de..." Siz çok korkmuştunuz. Daha sonra bunu çok konuştuk ve biliyorum ki ölüm Eva'yı hiç korkutmuyor. Biz de onu yanımızda götürmeye karar verdik. Onunla yine bunu konuştuk ve bizimle kalmayı bu kadar kolayca kabul etmesi hem sevindirici hem de üzücüydü. *Yaşadığımız hayatı şöyle bir anımsayınca sonu kabullenmek zor değil.*[1] Size yalvarıyorum üzülmeyin. Kendinizi suçlamayın ve bunu bir çeşit tenkit olarak algılamayın. Size söylediklerim sizle alakası olmayan basit bir gözlem.

Tüm sevgimle, Oğlunuz Georges

Georges'un ailesine yazdığı intihar/veda mektubu, *Yedinci Kıta*.

***Yedinci Kıta* - 1989**



Modern sonrası, ticaretin çağıdır ve tanrısı da Hermes'tir ki malların, fikirlerin ve duyguların, aşkların alınıp satılmasını sağlar. Ticaret tanrısı, ticaretin hep biraz da haksızlık ve yolsuzluk olduğunu unutmaz; hırsızlara da tanrılık yapar, onları da korur. Tanrısının muğlâklı-

[1] Vurgu bana ait.

ğıyla sakatlanmış postmodern ticaret ve iletişim çağı, anomik bir toplumsal yapıya denk düşer; her şeyin ve yasanın ötesinde olma istenci çağımızın politikasını, kültürünü, ekonomisini, ilişkilerini içine alıp hapsetmiştir. Başka tanrıların geleceğinin, aşkınlıkların yeniden dünyevileşeceğinin habercisidir de Hermes, ayaklarına kanatlar takınmış, yeryüzünü göçebe ruhuyla kat etmektedir. Eğer varsa sorun da postmodern çağın aşkınlıklara hep sırt çevirerek bekleyiş içindeymiş gibi yapmasından kaynaklanan bir sorundur. Bastırma ve yüceltmeye dayalı uygarlık, bu ikisini havai fişeklerle havaya uçurup ışıltıları altında diyonizyak bir kendinden geçişle yaşam hülyasına dalmıştır. Sürekli yer değiştirip dolaşır haldeki insanların her şeyi birbirine eşdeğer kıldığı egemenlerin çağıdır bu çağ; aşkınlık beklentisiyle dolu ama zevk-ü sefaya düşmüş bu çağın insanları tıpkı Hermes gibi muğlâktır; çağının yükünü çekemeyecek kadar ağır bulup mateme boğulanlar yükü hiç de önemsemeden, yaşama olduğu haliyle, eleştirmeden katılmak ve hazzı egemen kılmak isteyenler olarak yaşayıp gitmektedirler. Kimi zaman biri diğerinin yerine geçmekte ya da geçme rüyası görmektedir.

Haneke filmografisindeki temaların çoğu ticaret ve iletişim çağı insanının yaşam matemiyle yaşam zevkine odaklanır.[2] Bu matemle zevk arasındaki boşluktaysa, insanı neyin insan yaptığı sorusu temel etik bir soru olarak hep eşiklerde bekler, geçişleri kontrol altına alır: Cennetten de cehennemden de ancak bu soruyla birlikte söz edilebilir. Filmlerinin izleklerinin ve tekniğinin güçlü denetimcisi rolüne "egemen" bir şekilde oturmuş Haneke, muğlâklıkları çözmemeye, anlatılarını karmaşıklaştırmaya gayret edip, seyircisini sürekli etik bir varoluşla baş etmeye çağırsa da genellikle matemin izini sürer.

Haneke bu matemin izini sürerken postmodern çağın barok hallerine hepten değilse de genellikle mesafeli durur. Postmodern çağın temel niteliği gelecek tahayyülünün salt boşluğa işaret etmesidir. Bu yüzden, şimdi zevkin zamanı olarak işlemeye başlamıştır. Şeylerin günümüzdeki derin mi derin yüzeyselliğinden haz almak ve kendinden geçmek, postmodern çağın barok karakteriyle bağlantılıdır. Haneke'nin filmsel anlatısının karakterleri postmodern barokta ön plana çı-

[2] Bu kurala tek istisna, *Beyaz Bant* gibi görünür. Ancak bu film dinsel radikalizmin yol açacağı kötülüklere işaret etmekte; çağımızın köktendinci eğilim ve taşkınlıklarının yol açtığı faşizme tarihselmiş gibi görünen bir hikâyeyle değinmektedir.

kan tutku ve duygunun iç içe geçmiş düzensizliğinden alınan zevke karşı ya duyarsızdır (kendilerine yönelik şiddete başvurmakta tereddüt etmezler) ya da bu zevke aşırı duyarlı oldukları için etraflarını çevreleyen insan, doğa ve hayvanlara karşı acımasızlaşmışlardır; her şeyi altüst edecek bile olsa duyguların ve duyuların dışa vurulup tatmin edilmesinin kendinden menkul meşruluğunun simgeleridirler. Kendine yönelik kötülük için en temsil edici filmler *Yedinci Kıta* ve *Piyano Öğretmeni* ise; ötekilere yönelik kötülük açısından da en temsil edici filmler *Benny'nin Videosu, Tesadüfî bir Karşılaşmanın 71 Fragmanı, Ölümcül Oyunlar, Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant*'tır. Haneke filmografisinde *Yedinci Kıta* ile *Beyaz Bant*, ilki *yapacak hiçbir şey yokta* somutlanan hiçliğin, ikincisi *dini köktenciliğin çağımıza özgü yıkıcı sonuçlarının* en mükemmel sinematografik anlatıları olarak öne çıkar.[3] İkisi de farklı şekillerde "hakiki anlamda politik bir iktidarın olmadığı gösteri toplumlarında nasıl başkaldırılacağı" (Kristeva, 1996, s.66) sorusunu sorup, açıkta bırakırlar. *Bilinmeyen Kod* ile *Saklı* ve *Aşk* ise bu iki kategoriyi içinden kat ederek, her ikisinden de unsurlar içerir. Kendine, ötekilere, doğaya ve hayvanlara yönelik kötülük kodunu bile insandan sakınır hale gelmiştir: saklı ya da bilinmez olmuştur. Üstelik Haneke bu saklı oluşu ve kodun kendini unutturuşunu, ismi *Aşk* olan bir filmle derinleştirir.

İster hiçlik ister köktendincilik olarak nesnesini arasınlar, duygular zıvanadan çıkmıştır. Haneke bu postmodern duygu ve tatmin arayışına dair barok eğilimlere, zıvanadan çıkmış duygu ve arayışlara sıkça değinse de *Benny'nin Videosu* ve *Ölümcül Oyunlar* bu açıdan öncelikle dikkati çeker. Aydınlanma mitleri bilimsel ve teknolojik ilerlemeyi kutsamıştı; bu sayede dünya Batı hegemonyasına tabi kılınmıştı. Aydınlanma mitinin ışığı şimdilerde sönmeye yüz tutmuş, bedeninin yamru yumruluğunda hâlâ yanmaya devam eden bir mum misali ölürken başka mitlere yaşam vermeye çabalıyor: Uçuculuk, akışkanlık,

[3] *Yedinci Kıta*'da Georges'un ailesine hitaben yazdığı veda mektubunda ölümün mutluluk olarak algılanmasında dinin rolüne yapılan gönderme dikkat çekicidir. *Yedinci Kıta*'yı tüketim ve iletişim toplumuna yönelik radikal bir eleştiri olarak yorumlama eğilimi yaygındır. Ancak filmdeki intihardan önceki son yemeğin İsa'nın Son Akşam Yemeği'ni çağrıştırdığı düşünüldüğünde, intiharın nedeninin dini bir kurtuluş amacı taşıyıp taşımadığı sorusu da akla gelir.

yaşam sevinci ya da düzensizlik. Demek ki uçucu, akışkan ve kaotik olan barok düzende şeytan, akılcılığın karşısına kendi payını isteyerek dikiliyor. Akılcılığın dünyaya optik bakışı, ayrılığı hızlandırma işlevi görmüştü. Bedenle zihnin, doğayla kültürün ve benlikle ötekinin birbirinden ikili karşıtlıklar şeklinde ayrışması. Bu klasik akıl yadsıma, reddetme, hayır felsefesi olarak neyi olumsuzluyordu? Yaşamın içten içe kaynamasına, tutkuların düzensizliğine, rüyaların karmaşık yapısına, oyunun bir yanardağ misali patlayıp taşmasına karşı bir olumsuzluktu. Barok tüm bunları olumlamaktadır. *Homo sapiens* klasik aklın insanıysa, *Homo demens* postmodern barokla zıvanadan çıkmış duygu ve tutkuların insanıdır. Dokunmak, tinselle tensel arasındaki bağlantıları artırmak istemektedir (Maffesoli, 2008, s. 27-28). Ancak bağlantıları neye göre artıracağı konusunda da ciddi bir hiçlik içine düşmüş, duyguyu dizginleyecek olan duyarlı aklı henüz keşfedememiştir. İnsanın *demens*, yani şeytani yanı tüm trajikliğiyle hüküm sürmeye başlamıştır.

Böylece bir başka soru da kendini dayatmaya başlar: insanın insanlığına ne olmuştur? Günümüzde insan ve insanlıktan, daha çok da eksikliğinden söz edilir. Bu söylenilenlerin kökeninde insanı hayvandan ayıran bir anlayış vardır. Kimileri insanlıktan çok fazla söz etmenin insanda sürekli akıl yoluyla bastırılan hayvan yanın yeniden vahşice ortaya çıkmasına neden olduğunu düşünmektedir. Yakından bakıldığında aklın ve ilerlemenin doruk noktasına Nazi toplama kamplarında ulaşıldığını, kampların kurulmasının gerisindeyse mükemmel ırka sahip insan arayışının yattığını, mükemmel insanlık arayışınınsa insanlık vahşetine dönüştüğünü unutmamak gerekir.[4] Latincede *humus* ve *humanus* birbirine yakın anlamlarla bir yandan insanlığa ama aynı zamanda da *humilitas*tan, alçakgönüllülükten müteşekkil bir bilgeliğe çağrışım yapar, kibri reddeder (Maffesoli, 2008, s.41). Zaman içinde insanlığın diğer yanı, insana hayvan da olduğunu anımsatan taşkın güdülerinin, akıntılarının, ruh hallerinin ağır bastığı yanı bastırılmıştır. Hayvana özgü canlılığı ve diriliği yeniden yaşama geçirmek, Diyonizyak bir anlam arayışını içinde barındırabilir, ancak modernliğin bastırdığı diyonizyak bir tensel kutsama mı yoksa hâlâ bastırırken özgürleştirdiğini sandığımız insanın dürtüsel şiddeti mi? Hayvansılık

[4] Bkz. Butler 2005a ve 2005b.

bastırılmayıp toplumsal ritüellerle anılıp hak ettiği muameleyi görmüş olsaydı, insandışılık, savaş, tecavüz ve cinayet şeklinde hem gerçek hem de seyirsel kötülük olarak karşımıza dikilmez mi olurdu? Ya da en yaygın görünümüyle "her şeyden keyif al" buyruğundan başka bir şey olabilir miydi?

Burjuva liberal özne, bilinçdışı itkilerini içselleştirilmiş yasaklar yoluyla bastırır ve sonuç olarak, özdenetimi sayesinde libidinal "kendiliğindenliği"nin dizginlerini ele geçirir. Oysa neo-liberal toplumlarda, toplumsal bastırma unsuru artık feragati ve özdenetimi gerektiren içselleştirilmiş bir yasa ya da yasak kılığına girerek harekete geçmez; bunun yerine "ayartıya kapılma" tavrını dayatan hipnotik bir unsur biçimine bürünür, yani buyruğu şudur: "Keyfine bak!" (Zizek, 2002b, s.25-26).

Modernlik varoluşu ateşte dövülen demir misali dağlayan ve deşen bir rasyonelleşmeye dönüştüğünde, insan kendini tanıyamaz hale gelir; aklın, tutkunun ve duygunun ne olduğunu bilemediği sonsuz bir labirentte kurtuluşa dair umudunu yitirmiş bir şekilde dolaşmaya başlar. İnsanın içinde yaşadığı geceyle gündüzün iç içe geçtiği, karanlığa/kötülüğe teslim olmuş bir dünyadır. İnsan ebedi iyilikle kötülük mücadelesinin hüküm sürdüğü yaşam serüveninde varlıkla yokluk arasında bu nedenle sıkışıp kalmıştır sanki.

Eğer dünya yaşanılamayacak kadar tiksindiriciyse, bu dünyada yaşamak ve zevk alabilmek insana taşınması zor bir yük gibi gelebilir. Haneke filmografisi yaşamları trajik olmasına rağmen trajedilerini eski Yunan mitlerindeki kahramanlar gibi yaşayamayan sıradan hem de fazlasıyla sıradan insanların hikâyesini anlatmak ister; tüketici kapitalizmin dayattığı keyfine bak buyruğuna karşı geldiklerinde bu sıradan insanlar, taşıyamadıkları yaşam yükü altında ezilirler: *Yedinci Kıta*, *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*, *Kurdun Günü*, *Bilinmeyen Kod*, *Aşk*. Ya da hiçbir yük ve sorumluluk kabul etmediklerinde, evrenin şeytanları olarak davranmaya başlarlar: *Benny'nin Videosu*, *Ölümcül Oyunlar*, *Saklı*, *Beyaz Bant*, *Piyano Öğretmeni*.

### Hiçlikle Bütünlük Yanılsaması Arasında Yitik Benlikler

Kaynayın! Pınarlar, taşın, katın köprüleri önünüze,
basın ormanları siyah kumaşlar, orglar, şimşekler,

gök gürültüleri, kabarın hadi çağlayın; hadi su; hadisene keder, kaldırın ayağa selleri.

Arthur Rimbaud, *Tufandan Sonra.*

Barok taşkınlıklarla başı dertte modernliğin/postmodernliğin temel çağcıl karakterini oluşturan hiçliği ve farklı biçimlerdeki köktencilikleri, anlam sorusu olarak ele almak gerekir: Anlam delirtir; anlam yoksa delilik de yoktur. Modern/postmodern insanın anlama dair, yaşamın anlamına dair, var olmaya içkin bir sorunu olduğu açıktır. Michael Haneke'nin her filminde bu sorunla karşı karşıya kalırız. Haneke filmografisinin ilk uzun kurmaca sinema filmi olan *Yedinci Kıta*'da yaşadığı hayatı anlamlı bulmayan Haneke filmlerinin Georges Erkek/Baba, Anne Kadın-Anne ve Eva Kız/Çocuk'tan oluşan orta sınıf üç kişilik ailesi ölümü yaşama yeğler. Oysa canlı bir organizma olan insan için ölüm, eninde sonunda başına gelecek olan bir hakikattir, normal olan yaşamaya, her şeye rağmen yaşamaya çalışmak ve bir gün geldiğinde ölüme maruz kalmaktır. Demek ki normun ve anlamın sarsıldığı bir an söz konusudur ki kendi yaşamına son verme/intihar, anlam sorunuyla birlikte hepimizi sıradan yaşamlarımızın sığ girdaplarında dolaşmaya çağırır. *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Fragramı*'nda genç bir üniversite öğrencisi yaşamın silahla oyun oynamak olduğuna dair saplantılar içerisindeyken, filmin öyküsüyle birlikte ilerleyen cinnetimsi bir ruh haliyle para çekmekte olduğu bankayı ve içindekileri havaya uçurur. *Bilinmeyen Kod* hem anlamın hem de dilin araçsal iletişim işlevinin sekteye uğradığı yaşamın amaçsız insan dışılığını deşmeye çalışır. *Benny'nin Videosu* insan olmaktan ve sevgiden ne anladığımızı sorgular. İnsan olarak kendi hemcinslerimize özen gösterme ve saygı duyma, onlara karşı etik duruş sergileme kabiliyetinden yoksun oluşumuza değinirken, bireyci ve bencil yaşam alanlarımıza (hayvanlarınki de dahil) cinayetleri bile sığdırabileceğimiz itirafına zorlar. *Kurdun Günü* medenileşmiş insana medenice yaşama imkânı sunan tüm koşullar yok olduğunda, insana medeniliğinden geriye kalanın şiddet, acımasızlık, kötülük olduğunun altını çizer. Gelgelelim medeniyetin yok olduğu bu kutsanmış anlarda bile, içimizden bazıları sevgiyi, özeni ve dayanışmayı; kendinden önce ötekini düşünebilmeyi başarır. Anlam bu küçük ve rastlantısal diğerkâmlıktan beslenmektedir. *Beyaz Bant*'ta şiddet topluluk yaşamının bir parçasına dönüşmüştür: en iğrenci de statüsünün dokunulmazlığına dayanarak rahibin, çocuk-

larına ve cemaatine uyguladığı şiddettir. *Ölümcül Oyunlar*'da burjuva sınıfının gençlerinin medeniyetin dilini kullanarak titizce ve eğlenmek için cinayet işlediğini gördüğümüzde, çağımızın anlam konusundaki kafa karışıklığının ve bunalımının nelere kadir olduğunu içimiz titreyerek hissederiz. *Saklı*'da mesleki başarıya televizyondaki bir kültür programının sunucusu olarak kavuşmuş orta sınıf beyaz bir erkeğin yaşamındaki boşluğa iki açıdan tanık oluruz; aile içi ilişkilerinin yalan ve ihanete dayanmasının yanı sıra, başarısı da sömürge düzeninden peydahlanmış kötülük yapma becerisinden beslenmiştir. Yalana ve ihanete batmış, başarı hırsına adanmış bu yaşam ödenmemiş borçlarla ayakta durduğundan sahibine sanrılı kâbuslar yaşatmaktadır. Anlam Hamlet'inkine benzeyen hayaletler gibi geri dönüp hakkını almak için zorladığında, sadece bastırılmayla karşılaştığından bir dikizlenme, gözetlenme, suçüstü yakalanma sanrısına dönüşür. *Aşk*'la birlikte yaşamın anlamının yaşlılığın/ölümlülüğün gelgitleri olup olmadığı sorusu dile geldiğinde, ölüme ve çürümeye yazgılı bedeni yaşatmak güç bir insanlık sınavı olarak karşımıza çıktığında, mutlak anlam sorusu kendini dayatır; insan anlamı ölümde ve öldürmekte mi bulur? *Yedinci Kıta*'nın Georges'unun yazdığı veda mektubunda "(Y)şadığımız hayatı şöyle bir anımsayınca, sonu kabullenmek zor değil" tümcesinde özetlediği yaşam son bulmasaydı *Aşk*'taki yaşama dönüşür ve sonu yine de hüsran mı olurdu? Haneke tüm bu anlamlar etrafında ördüğü moebüs şeridinde, bize bilinçdışında kalanın yaşamlarımızın asıl hâkimi olduğunu mu anlatmak ister?

**Haneke Filmografisine Dair Üç Önerme**

Öncelikle Haneke sinemasının simgesele direnmeye çalışan bireysel muhaliflik anlamında politik bir sinema olduğunun altının çizilmesi gerekir. İmgesel (semiyotik) ile simgesel arasındaki ilişki dinamiktir, imgesel dilin yasalarından kaçan yolların rehberi olarak işlev görmektedir. İmgesel ve simgesel arasındaki ilişkinin dinamikliği sayesinde bastırma ortaya çıkarken, bastırmayı mümkün kılan düzenek, direnişe de zemin hazırlar (Kristeva, 2004, s.13-79). Olumsuzlama mantıksal düşüncenin önkoşulu olduğundan, özne ancak kendisinden bir parçayı yitirerek, kimliğinin bastıran kısmının bu bastırmayı yaratan nedenlerini olumsuzlayarak düşünmenin mantıksal ön koşulunu yaratır. Böylece direnme edimi de kendi başlangıcını kestirme ve gö-

rebilme imkânı kazanır. Haneke sinemasının bireysel bir direniş imkânı olmasından kastedilen bu durumda: Haneke filmlerinin toplumu mutlaklaştıran bir politikliktense, muhalifliğin bu biçimdeki bireysel bir kavranışına dayanmasıdır.

Modern kültür idealleştirmeden yoksun olduğu gibi, bireyin ruhsal yaşamı da tiksintinin egemenliği altındadır. Sevgiye dair kodlar yitirilmiştir. Kodların yerlerine yenilerini önerebileceğimiz bir kolaycılıkla çözülemeyecek kadar ciddi bir kültür krizi çağımıza musallat olmuştur. İğrenç ve tiksincin rehber olduğu bu kültürel krizde, fantazi öznelliğin bilinçliyken kabul edemeyeceği karanlık yönlerini sürekli dışa vurmaktadır. Bilinçdışının bu yıkıcılığı karşısında sanatçı, çağına bir anlatı sunmaya devam eder ve dileği dinleyen ya da seyredenin filmin/anlatının arkasındakini görmeyi kabul etmesinden başka bir şey değildir. Haneke bu kabulü harekete geçirme çabası açısından politik bir sinema yapar; izleyicisini bilinçdışının yıkıcılığına teslim eder ya da rehine bırakır: *İlahi Komedya*'nın Dantesi gibi Cehennem'e doğru bir yolculuk önerir.

Bilinçdışı, "bilinçten çıkarılmış ve bilince tekrar çağrılmaz olandır. Yani bilinçdışı, dilden çıkarılmış olandır. Bu paradoksal durum, bir tür ikilem yaratır: Bilinçdışı istek ve arzuları dile taşımazsak, onlar hakkında nasıl konuşabiliriz? Freud'a göre bilinçdışının işlerini kaygılarımız ve fobilerimiz aracılığıyla yakalayabiliriz; ayrıca bilinçdışının etkilerini rüyalarımız, şakalarımız, dil sürçmeleri ve sanat yapıtları aracılığıyla da yakalayabiliriz"(Homer, 2013, s.24). İki varsayımda bulunabiliriz: ilki Haneke'nin bir sinema sanatçısı olarak bize bilinçdışının işlerinden söz ettiğiyse; ikincisi de Haneke filmografisini "anlamak" için bilinçdışının bu işlerinin izini sürmenin uygun bir çıkış noktası olduğudur.

Bilinçdışı tanımlarına dayanarak Haneke sineması hakkında önermeler ileri sürmeye çalıştığımızda: öncelikle bilinçdışının, sabit anlamlara karşı insanın sahip olduğu yegâne savunma biçimi olduğunu belirtmeliyiz. Aynı zamanda bilinçdışının gizlerinin derinliklerde gizlenmeyip hep yüzeyde kendini gösterdiğini akılda tutup; bilinç dışının hakikatin ortada olduğu türden gizlerin alanı olduğunun altını çizmek gerekir (Zizek, 2002b, s.144). Demek ki Lacancı anlamda bilinçdışı "özneyi her türlü emin konumdan, kendi ruhsal süreçlerine ve

tarihçesine ilişkin herhangi bir bilgiden mahrum" bırakan bir yapıdır; hem de "tüm öznelerin her şeye rağmen atandıkları cinsel kategorinin kurgusal doğasını da açığa çıkarır" (Rose, 2009, s.64). Bilinçdışı sahip olduğumuz kimliklere meydan okur ama neyin hakikatimiz olduğunu da söyleyip durur: Hakikat hem oradadır hem de cinsel farkın hakikat işinde önemli bir rolü vardır.

Şimdi bilinçdışına dair bu saptamalara dayanarak Haneke sineması hakkında üç önerme ileri sürmek olasıdır.

İlk önerme: Hakikat oradadır, izleyicinin bu hakikate bakmayı kabul etmesi yeter; kimliği parçalansa da kendine dair algısı yanılsamalarına direnecek bir güç kazanacaktır.

İkinci önerme: Haneke'nin klasik sinema aygıtına mesafeli durarak karşı-sinema yaptığını iddia etmeye dayanır ki bu önerme bilinçdışının her özneyi atandığı cinsel kategorinin kurgusallığıyla baş etmeye çağırmasından esinlenir. Burada temel soru, bakışın neden haz almak üzere inşa edilmiş olduğudur? Bununla bağlantılı olarak, Haneke'nin egemen bakışla nasıl baş etmeye çalıştığı; ataerkil cinsel ayrımı sinematografik bakışıyla nasıl ifade ettiğidir.

Üçüncü önerme: Tam da bu cinsel ayrımla baş etme işinde Haneke'nin film yapma pratiğiyle bağlantılı olarak keşfettiği dilin erille dişil arasında bir yerde konumlanması gerektiğidir. Haneke'nin açıkça ortada duran bu hakikati temsil etme biçimi, modernliğin muazzam bir eleştirisini yaptığı, anlatı yapılarının modernist biçeminin yerinden edilerek postmodern niteliklerle oluşturulduğu tüm eserlerinde "eril bakış açısını" üstü örtük olarak yerinden etmeyi hedefler. Haneke'nin bu şekilde dişilin dilini geliştirdiği açıkça fark edilmediğinde, yönetmen eril konuma zorlayıcı bir şekilde yerleştirilir ve üstünkörü eleştirmenlik yapan film eleştirmenlerinin sıkça dile getirdiği "ahlakçı" bir konuma zorunlu olarak oturtulur. Oysa Haneke göndergesini kendisine rağmen ilginç, cezbedici, zihni ve gönlü gıdıklayıcı kılıp merak uyandırıcı hale getiren, eserlerine damgasını vuran, dişil olandır.

İleri sürülen ilk önermeleri tartışarak, Haneke filmografisinde ve filmsel anlatılarda dişil işlevin nasıl biçimlendiğine odaklanalım.

**'Hakikatini Kabul Et' Önermesi**

Haneke filmlerinde bizi sabit ya da kurumsallaşmış anlamlara karşı bilinçdışının alanına duhul etmeye sevk eder, kesintisiz, ısrarlı ve

"rasyonel" kamera tekniğiyle ve anlatı yapısıyla bize ve içimize bakmaya çalışır. İçimizdeki en gizli ve üstünü örttüğümüz hınçlarımıza, bencilliklerimize, sevinçlerimize, insan olmayı beceremeyen hallerimize ve bazen de en insani olanı gözlerimizin içine soktuğunda cesaret bulup da ona bakarsak bizi insani kırılganlığımızla temas ettirir. Haneke "keyfine bak!" buyruğunun aksine bizi sürekli içimize davet eder. Filmi seyre daldığımızda gözümüzün önünden akıp giden imgeler psişik ve düşünsel bir gerilemeyle birlikte, bizi en mahrem yerimizde yakaladığında, filmin (sinemanın) güçlü bir ideolojik aygıt olarak bizi ele geçirdiğini fark etmemek imkânsızdır. Farkına gündelik yaşamımızda pek de varmadığımız tüm özdeşleşmeler ve fantaziye dayalı sayıklamalar içimizde konuşmaya ve bizi borçlarımıza karşı hesap vermeye yöneltir. Alıştığımız ikilikler yok olur, sıradan anlamlara meydan okunmaya başlanır; içerisiyle dışarısı, iyiyle kötü, sevgiyle nefret, kurbanla saldırgan, gerçekle fantezi arasındaki bağlantı bulanıklaşır gider. Örneğin şiddeti kendi dışımızda konumlandırmak olası olmaktan çıkar; tiksinti nesnesi olacak derecede insanın şiddeti çok olağan ve normal bir olgu olarak içinde barındırdığını görmek, bunu itiraf edebilmek izleyiciyi şaşkına uğratır. *Yedinci Kıta*'nın can çekişen akvaryum balığının kendimiz olduğuna, kendi çocuğumuzu öldürecek ya da başkasının çocuğunun öldürülmesine göz yumacak kadar vahşi olabilen insan türüne ait olduğumuza ikna olabiliriz. *Ölümcül Oyunlar*'da katil gençler çağın şiddet filmlerinin izleyicisinin seyrettiği şiddetten aldığı hazza gönderme yaptığında, bilinçdışına gezintiyi kabullenmiş izleyici masum olmadığını hemen teslim edecektir. Şiddetin temsilinin sınırına Haneke de bu filmiyle geldiğinde, işkenceyi filme alabildiğini bize açıkça itiraf etmiş olur.

Tüm Haneke filmlerinde toplumsal ve kültürel yaşamın günümüzde aldığı biçimlerin sevgi ve idealleştirmeden yoksun olduğu görülür. İmgeye yaslanarak kendimiz için inşa ettiğimiz kimliksel güvenlik, bir burjuva aldatmacasıdır. Bu yüzden kültür de paramparça olmuş, bireyler de tutunacakları ruhsal bütünlüğü yitirmişlerdir. Özne kategorisinin henüz oluşmadığı ve kendini tehdit altında hissettiği an, iğrenç ve tiksinti verici olanda yazılıdır. Kristeva da şöyle ifade eder bunu:

> Özne/nesne ayrımını oluşturan çizgi burada kalın ve aşılamaz bir sura dönüşür. Yok olacak denli yaralanmış, kapanmış ve doku-

> nulmaz bir ben, bir yerlere, hiçbir yere, bulunamaz olmaktan başka bir özellik taşımayan olmayan-bir yere çekilip, kapanır. Nesne yanı içinse hayaletleri, ruhları, 'sahte kardeşler'i yetkili kılar: sahte-benler ve bu yüzden de sahte-nesneler akışı, arzulanmayan nesnelerle mücadele eden ben suretleri. (...) Ne özne ne de nesne vardır: bir yanda sertleşme, diğer yanda sahtelik (Kristeva, 2004, s.70).

Tıpkı modern/postmodern zamanın *homo sapiens* ile *homo demens* arasında bir türlü kuramadığı, kuramayacağı denge gibi. Bu dengeyi arar dururuz, asıl olan bu arayıştır; bulduğumuzu söylediğimizdeyse olsa olsa kendimizi yanılsamalarımıza teslim etmişizdir.

**Ne Ayna Pürüzsüzdür Ne Ekran: "Gerçek Sızar"**

Haneke'nin sinemayla bağını düşünürken, sinemanın göz açıkken görülen rüya olduğunu anımsamak yerinde olur. Haneke imgeler verir, içinden kendimize bakabileceğimiz imgeler. Tıpkı ayna evresinde annenin yaptığının çocuğa bir imge vermesinde olduğu gibi, Haneke sineması verdiği imgeyle bizi öznel bütünlük fantazisinin ötesine atar. Ayna evresinde Lacancı anlayışa göre annenin varlığı annenin verdiği imgeyi anında kırılmaya uğratır. İmge çocuğun kimliğini ikiye böler, öznel bütünlük tam da bu anlamda hep bir bütünlük fantazisi, yani bir yanılsama olarak açığa çıkar (Lacan, 2011, s.145-146).

Lacan ayna evresini değerini hep koruyacak teorik bir zırh olarak görmüştür (Homer, 2013, s.33). Ayna evresi kavramı sayesinde insanın kendi hakkında bilinçlenmesini, diğer insanlarla ilişkisine damgasını vuran kıskançlığını ve rekabet hırsını, imgelere karşı merakını ve onlardan büyülenmesini açıklama imkânı doğmaktadır. İmge çocuğun bedenini parçalı bir şey olarak duyumsarken ona bir birlik ve bütünlük hissi sağlayan şeydir; çocuk imgeyle özdeşleştiğinde bu birlik ve bütünlük hissiyle dolar. Ama imge aynı zamanda çocuğun kendilikle karıştırdığı şey de olduğu için bir yanılsama ve yabancılaşmadır. Kastedilen ben duygusunun, ben'in bir başkası olması, yani kendi ayna imgemiz pahasına edinilmesidir. Bu durumda da "ben'in işlevi parçalanmışlık ve yabancılaşmışlık hakikatini benimsemeyi reddetmek yoluyla bir yanlış-tanımadır" (Homer, 2013, s.42 ve 43). Öteki hem parçalanmamış olmamızı sağlayan kişi hem de bizi tehdit eden rakibimizdir.

Dolayısıyla aynanın pürüzsüz yüzeyi aslında bir aldatmacadan ibarettir. Sinemanın düz ekranının öznelere bütünlük öyküleri anlattığını hemen vurgulayalım; aşklar, savaşlar, yıkımlar, aileler, anne-baba çocuklar öykülere konu olduğunda genellikle insan kendisine destanlar anlatılsın ve bütünlüklü özne kurgusu sağlamlaştırılsın beklentisi içindedir. Haneke insanlığa dair öykülerini imgelere dönüştürürken, izleyiciyi bütünlük beklentisi boşa çıkmış bir şekilde gafil avlar. Beyaz ekran pürüzsüzlüğe meyletmediği gibi aksine varlığıyla ilettiği imgeyi kırılmaya uğratır. Haneke beyaz perdenin pürüzsüzlüğünü sinemacı yeteneğiyle yapıbozuma uğrattığında, karşımızda fantazilerin kurgusallığının tüm yanılsamalara meydan okuduğu bir Haneke sinematografisi belirir. Beyaz perdenin şeffaflığı, birden bilinçdışının sessiz, derin, kendi yasasını kendisi yapan, kendini ele vermeyen, bir şeyin başka bir şeye özgürce dönüşebilmesine imkân tanıyan tekinsizliğine yenik düşer. Bu tekinsizlik şeffaflığı bastırır, en görülür olanı kendi mantığınca karmakarışık hale getirir, hem mahşeridir hem de her birimizi kendi varlıklarımızın hayaletine dönüştürür; kaç defa bölünmüş, kaç defa bütünlüklerimizi kaybetmiş, yine de kaç defa aynada imgemizi gördüğümüzde, işte bu biz olmalıyız demişizdir. Moebüs şeridini bir kez daha anımsamak yerinde olur; şeridin dolambaçlarında kendine dolanarak dolaşansa her birimiz olmalıyızdır.

Haneke sinematografisinin yapısal olarak imgenin bölünmesine, özne zamirinin her an kayarak yer değiştirmesine bağlı olarak sözcüğün de istikrarsız olması anlamında, anlatısal bölünmeler ve yer değiştirmelerle birlikte sağlanan bir özdeşleşme istikrarsızlığı yarattığını açıkça iddia edebiliriz. Psikanalitik terimlerle yaklaşıldığında Haneke'nin sözcüğün istikrarsızlığına yaslanan bir sinematografik yapıt ürettiğini öne sürebiliriz. Haneke yapıtlarında dilin düzeni olan simgeselden değil, ben ve özdeşleşmelerinin düzeni olan imgeselden yola çıkar. Lacancı psikanaliz imgeselle simgeselin iç içe geçtiği imkânsızlık anını *gerçek* olarak tanımlar (Rose, 2009, s.67). Simgeyle imgenin iç içe geçişinin imkânsızlık anı olarak *gerçek* kavramına dayanarak Haneke sinemasına baktığımızda şunu görürüz: Haneke sineması özneyi/izleyiciyi hem bu imkânsızlığa yerleştirir, "hakikate/hakikatine bak, gözlerinin önünde sana sesleniyor" demektedir; hem de özneyi/izleyiciyi sürekli yerinden eder, hangi kimlik konumunda bakacağını bilemediğinden özne, bakışını da nerede konumlandıracağı konu-

sunda çelişkiye düşer.[5] Haneke sineması simgesel ve imgesel arasındaki geçişkenliğin yarattığı bir imkânsızlığın tekrarı olarak anlaşılacak bir *gerçek* sinemasıdır. İmgesel düzene ait olan ayna evresinin aynası sadece görüleni değil işitileni ve dokunulanı da içerir; imgeselin düzeninde kayıtlı ayna evresi öznenin bölünmüşlüğünün ve yitik bütünlüğünün evresi olduğundan, Haneke sineması da ben ve özdeşleşmeleri olumsuzlar; simgeselle imgesel arasındaki imkânsızın *yerini tutmaya* mahkûm edilen izleyici, bu anın sonsuz geri dönüşünde olsa olsa özdeşleşme arayışının imkânsızlığı yüzünden kendini *rahatsız* hisseder. Eğer en mutlak geri dönüş ölüm dürtüsüyse, *Yedinci Kıta*'nın kayıp nesne etrafında dönen saf bir tekrar olarak ölüm şeklinde kendini sunan sinematografik bir yapıt olduğunu düşünmek kaçınılmazdır. Özdeşleşmeler, annelik ve babalık rolleri, inanç sistemi olarak Hıristiyanlık, ebeveynlere duyulan borç, yeni kuşaklar yetiştirme sorumluluğu, aşk ve cinsellik, kardeşlik, iş yaşamı ve ilişkileri kapitalist tüketici modern burjuva yaşam biçimi içinde kayıp nesnelerin asla bulunamayacağı *gerçek*ine çarpar ve parçalanır. Çünkü dürtü içgüdü olmadığı için ihtiyaca indirgenemez (Rose, 2009, s.69). Lacan'a göre Freud'un en büyük icadı, dürtü kavramıdır (Homer, 2013, s.107, 118 ve 121). Lacan Freud'dan aldığı dürtü kavramını sadece ölümle birlikte kavramlaştırır; onu gerçek ve hazla ilişkilendirir. Gerçek hep simgesel düzenin elinden kaçan kurtulandır; tüm temsiller, yani tasarımlar, imgeler ve gösterenler gerçek denilen boşluğu doldurma çabalarıdır. Burada kastedilen toplumsal gerçeklik değil, bilinçdışı arzu ve isteklerin gerçekliğidir. Bu arzu ve istekler fantazi aracılığıyla dışsallaşırlar. Fantazi nasıl arzulayacağımızı düzenler, fantaziyle arzulayan özneler olarak inşa

[5] 2012 yılında ve 2013 yılında Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi lisans ve yüksek lisans öğrencilerine *Yedinci Kıta* ile *Benny'nin Videosu*'nu birlikte izlemeyi önerdim. Lisans öğrencilerinin *Yedinci Kıta*'yı izlerken gördüklerine inanmaktan kaçınmanın da ötesinde şaşkınlık ve tedirginlik işareti olan tepkiler verdiğini gördüm. Örneğin, "Olamaz böyle bir şey!", "Yok artık!", "Yuhh!", "Çüşş!" gibi dilsel ifadelere karışmış homurdanma ya da gülme sesleri en çok akvaryumun parçalanmasının ardından balığın can çekişme sahnesinde, anne, baba ve kız çocuğunun eldivenler giyerek tüm eşyalarını parçaladıkları sahnede, kâğıt ve metal paraların klozete atıldığı sahnede ve filmdeki tek cinsel ilişki anında ortaya çıkmıştır. Yüksek Lisans sınıfından bir kız öğrenci, bana *Yedinci Kıta* bittikten sonra, "Bu iğrenç şeyleri niye gösterdiniz?" diye sormuştur. *Benny'nin Videosu*'nu konu alan bir alımlama çalışması için bkz. Tutal Cheviron, 2014, s.79-160.

oluruz. Tüm sanat yapıtlarının bilinçdışı arzu ve isteklerin fantaziler şeklinde sahneye konulması olduğunu düşündüğümüzde, Haneke filmlerinin bilinçdışı arzu ve istekleri nasıl inşa ettiği sorusunu sorabiliriz. Haneke filmlerini seyrettikten sonra anımsadığımız ve hakkında düşünmeye başladığımız, filmlerde fantaziler olarak sahnelenmiş bilinçdışı arzu ve isteklerin izleyici olarak bize geri dönen, bizde kalan ayrıntısıdır. Bu geri dönen ayrıntı, simgeselleştirmeye direnen travmatik tözdür, tatmini olası olmayan arzuyla karşılaşmadır. Toplumsal gerçeklik, bu travmatik ve gerçek tözden kaçışı sağlamak için ideolojik olarak kimlik ve özdeşlik konumları icat etmek üzere işler (Zizek, 2002, s.60-61).

Toplumsal gerçekliğin *gerçek*ten kaçış olarak inşa ettiği kimlik ve özdeşlik konumları, tüm toplumsal roller ve statüler aslında tüketici kapitalizmde yapay bir şekilde yaratılmış ihtiyaçlardan başka bir şeye tekabül etmez; bu toplumsal kimlik, özdeşlik ve roller dürtünün yerini tutabilecekleri iddiasından başka bir iddia da ortaya koyamazlar;, modern burjuva birey bu yüzden sonsuz tekrar ve geri dönüş olarak ölüm dürtüsüne karşı korumasız ve güvencesiz kalır. İzleyici bu *gerçek*i yadsımak ve olumsuzlamak, bu ben değilim, bu benim hayatım olamaz sayıklamasını değil de gözleri açıkken gördüğü rüyanın işaret ettiği imkânsızlık anlarını, bir şeyin başka bir şeyin yerini asla tutamayacağını onaylayarak "mutsuz bilinç" olarak ölümle yaşam dürtüsü arasındaki gelgitlerini, bölünmüş ve istikrarsız olduğunu teslim etmeyi "bilebilir" Dürtünün temel özelliği nesnesine kayıtsız olmasıdır, bu yüzden de ancak yüceltildiğinde dürtüye karşı savunma mekanizmaları da kısmen oluşturulabilir. Ölüm ya da yaşam dürtüsü yüceltilemediğinde, saf ve çıplak gerçek olarak kendini ya da diğerini öldürme edimi nesnesine kayıtsızlığıyla bize meydan okur. *Benny'nin Videosu*'nda anne ve babasının hafta sonları gittikleri çiftliklerinde domuzlarını en olağan şeymişçesine canice katlettiği sahneye tanık olan ergenlik çağındaki Benny'nin kendi yaşındaki bir kızı arkadaşlık etmek yerine domuzu öldürür gibi öldürdüğünü görürüz. Modernlerin caniliği ilk deneyimledikleri eylem hayvanların katledilmesidir; insan ihtiyacından fazlasını almak için öldürmeyi hayvanları katlederken öğrenmiş olmalıdır ilk. İnsanlar doğayla mücadele ederken yaşamlarını güvence altına almanın ötesinde bir hınçla saldırırlar doğaya ve diğer canlılara. Katleden ebeveynlerin oğullarının ilk cinsel deneyim girişimi, katletme

edimine dönüşür. Benny katlettiği genç dişil ergen bedenin kanıyla çırılçıplaklığında hazla dolan kendi bedenini okşayarak cinayet sahnesine hâkim olur: Ölü bedeni ve ölümü videoya çeker; çektiği görüntülere geri dönüp bakmayı da dürtüsel bir şekilde seyirlik bir *gerçek* hazzı olarak yaşar: Cinsel ilişki yerine geçen cinayet. Ötekinin yaşamının ister hayvan ister insan olsun yüce olmadığını, yüceltilebilecek bir şey olmadığını, Benny cinayetinin üstünü anne ve babasının örtmeye dair kararında bir kez daha deneyimler. *Tesadüfî Bir Kronoloji*'de genç bir üniversite öğrencisi silah, ölüm ve ikisinin yaratacağı dehşetle sürekli bahse tutuşup yaşamla ölüm arasında kumar oynarken, sonunda geçirdiği cinnetle hem kendisinin hem de başkalarının ölümüne yol açar. Aynı filmde kent yaşamına kaçak göçmen bir çocuğun gözleriyle baktığımızda, karşımızda yine yarattığı suni ihtiyaçlarla dürtüleri kementsiz bırakmış kapitalist modern bir yaşam çıkar. *Kurdun Günü* mülteci alt sınıftan bir erkeğin/babanın ne olduğunu tam olarak bilemediğimiz bir felaketle düzenin yerle bir olduğu bir Avrupa'da Batılı beyaz bir burjuva erkeği/babayı öldürmesiyle açılır: Ölmek ve öldürmek bu kadar da dürtüseldir.

Ölüm dürtüsüne karşı yaşam dürtüsü öne çıktığındaysa felakete rağmen hayatta kalanlar her şeye rağmen yaşayabilmek için özgürlüğün yok edilmesine ses çıkarmayıp, otoriter, baskıcı, hiyerarşik düzeni kaosa yeğleyeceklerdir. Nereden ne zaman geleceği belli olmayan şiddete karşı topluluk yaşamının şiddetini tercih edip, bunun kendileri için en iyisi olduğunu kabullenip insanların ancak kendi gerçekliklerine yabancılaşarak yaşayabileceği savını tescil edeceklerdir. *Kurdun Günü* ölü hayvan cesetlerini uzun uzun seyrettirir izleyiciye. Sağır ve dilsiz bir kız çocuğunun maruz kaldığı aile içi şiddete kulaklarını tıkayan *Bilinmeyen Kod*'un baş kadın karakteri, filmin sonunda söz konusu küçük kızın cenazesine katıldığında her birimizin sorumlu olabileceği bir cinayet anlatısı daha Haneke sinemasında yerini almış olur. Aynı filmde kadın karakterin basın fotoğrafçısı erkek arkadaşının zulmü ve işkenceyi görüntülerken kendini var oluyor hissedişine, kendi özel yaşamında etrafındaki insanlarla bir türlü kuramadığı sahicilik arayışı eklenir. Basın fotoğrafçısının aile ilişkilerinin dağılmış ve yıkılmış olduğunu, küçük erkek kardeşi çiftliği devralmak istemeyince, babanın tüm çiftlik hayvanlarını katlederek gösterdiği tepkiyle anlarız. Basın fotoğrafçısı, öznel ilişkilerinde bir türlü nesnesini bulamayan

varlık arayışını, metroda gizlice portelerini çektiği insanlarla fotoğraf makinesinin dolayımıyla kurduğu ilişkide sürdürmektedir. *Beyaz Bant* ebeveynlerin çocuklara birebir uyguladığı şiddetin kara anlatısı gibidir. *Beyaz Bant*, dini inancın katılığına kazık çakmış bir disiplin ve tahakküm anlayışının insaniyet ve medeniyet adı verilen mevhumların özü olup olmadığı sorusunu sorar; fanatizmin tarih ötesi bir gerçek olup olmadığını sorgular.

*Ölümcül Oyunlar* burjuva ahlakının ve adabının, şiddetin törensel ve nedensiz vuku buluşuna eşlik ederken hiç zorlanmadığını ima eder. Ölüm dürtüsünün çıplak gerçekliği tüm hümanist ideolojileri yerinden edecek bir güçle izleyicinin gözleri önüne serilir. Burjuva ahlak ve adabının Avrupa'nın sömürgecilik tarihiyle gelişen şiddete nasıl biçim verdiğiniyse *Saklı*'da apaçık deneyimlemek içten bile değildir. Batılı Burjuva Beyaz Erkek sömürgeleştirdiği Doğulu Afrikalı Erkek'i bir türlü tatmin edemediği arzusunun, tatminsizliğinin "gerçek nedeni" olarak kodlamaya öylesine saplantıyla bağlanmıştır ki: ancak O'nun ölümü Beyaz Erkek'i tedirgin ve tehditkâr bir kendi içine kapanmaya yöneltecek güce sahiptir. Batılı Erkek geçmişte işlediği kötülüğün geri dönüşünün baskısı altında yaşadığı ruhsal rahatsızlığı, günahını bastırarak iyileştirmeye çalışır. Doğulu Afrikalı Erkek'in kendisine karşı mutlak bir tehdit olduğu sanrısını beslemek, kendi edimini ve sonuçlarını hatırlamaktan daha kolaydır. *Gerçek* gözünün önündedir; ancak o hep bakışını başka bir yere yöneltir. Bir türlü nerede durup soluklanacağını bilemeyen bir ölüm dürtüsü, medyatik ününe ve sahip olduğu maddi zenginliğe rağmen Beyaz Burjuva Erkek'in yakasını bırakmaz; eşinin aldatmasına ve oğlunun kendisine düşman bildiği Doğulu Afrikalı Erkek'in genç oğluyla arkadaşlık etmesine de gözlerini kapadığında, icat ettiği "düşman" sömürgeleştirdiği ve fakirliğe mahkûm ettiği kişi olacaktır. Ölümü tercih eden Afrikalı Erkek, arkasında vicdanı ve hafızası onu hep zorlayacak olan Batılı Beyaz Erkek olarak bırakacaktır: Eşinin aldattığı, varisi oğlununsa kendisine vicdani ya da ahlaki olarak hesap sorma planları yaptığı düşkünleşmiş bir baba figüründen başka geriye pek bir şey kalmaz. Vahşice kendisini öldüren Cezayirli erkekten geriye ne kalır diye sorduğumuzda; filmsel anlatıda ahlaki olarak daha üst seviyeye yerleşmiş bile olsa bir başka düşkünleşmiş erkek figürüyle daha karşı karşıya kalırız. Geçmişte çocukken uğradığı haksızlık ve adaletsizlik bir türlü yakasından düşmemiş, yaşlılık anında

da yeniden bir kâbus gibi dönüp geri gelmiştir; işlemediği günahların suçu gelip yine yaşamına müdâhil olmuştur: Kendisini suçlayanı cezalandırmak için intihar etse de bir yandan da bitmeyen kabusa son vermek için tek çıkar yolun ölüm olduğunu düşünmüş olması, yenikliğinin bir kanıtıdır: Bu iki düşkünleşmiş erkek figürünün birbirlerine köle ve efendi olarak ebediyen bağlanmış olduklarını düşünebiliriz.[6] Birbirleri olmadan yapamadıkları gibi ayrıca da birbirlerinin en tehditkâr düşmanı yine kendileridir. Birbirlerine çatışmalı bir ilişkinin içinde kilitlenip kalmışlardır.[7] Ama adaletsiz olan, hiçbir şekilde kendi iktidarını ve zulmünü kabul etmeye yanaşmayan, kimlik yanılsaması içindeki Batılı Beyaz Burjuva Erkek'tir. Kendini gerçek ile karşılaşmadan yaşayacağına ikna etmiş, amnezik Batılı Burjuva Beyaz Erkek anımsamayı reddeder: Gerçek ancak ölüm, tehdit olarak kodladığının bir kez daha ölümü olarak karşısına dikildiğinde kaçacak yeri kalmayacatır. Gelgelim ölüm gerçek olanı unutulmuş olduğu yerden zorlayarak çıkarıp görünür kılacak güç de olsa bile, insanlık trajedisi zulmedilmiş olanın intiharında simgesini bulmuştur: Kabulü güç gerçek de bu olsa gerek.

**Peçenin Arkasına Gizlenen Hadım Edilmiş Erillik**

"Her tür erillik hadım edilmeyle kutsanmışsa, kadının karşısında, peçenin ardına gizlenerek onu hayran bırakmaya çabalayan hadım edilmiş bir sevgili ya da ölü bir adam olduğunu neden kabullenmeyelim" (Lacan'dan aktaran Rose, 2009, s.80-81) diye sormak gerekir. Buradan anlaşılacak olan fallusun sahibi olarak tanımlanacak eril bir imtiyazın dişiliğe karşı inşa edilmesinin bir sahtekârlık olduğudur. Haneke sinematografisinde baba figürü ancak dildeki bir etki anlamında salt bir metafor olarak işlev görür. Fallus dilsel göstergenin riyakârlı-

[6] İmgesel özdeşleşmeyle simgesel özdeşleşme birbirlerinden farklıdır: ilkinde ideal bir ben; ikincisinde ben-ideali söz konusudur; ilkinde olmak istediğimiz hoşumuza giden şeyle özdeşleşmeyi arzularız; ikincisinde gözlendiğimiz yerle, hoş ve sevilmeye değer görünecek şekilde baktığımız yerle özdeşleşmeyi ararız (Zizek, 2002, s.121 ve 125). İmgesel özdeşleşmede ötekiyle benzerlik yoluyla özdeşleşmeye çalışırız; simgesel özdeşlemedeyse ötekiyle ondan farklılığımız aracılığıyla özdeşleşmeye çabalarız. Sömürgeci sömürdüğünden kendini sürekli farklılığıyla tanımlar; sömürgeleştirilen ya da Batı modernliğini kabul eden Batılı olmayanlarsa özdeşliği benzerlik üstünden kurmaya çalışırlar. İlki sürekli olumsuzlarken, ikincisi hınçla en az Batılı kadar üstün olabileceğini kanıtlama çabasının içinde yitip gider.

[7] Bu konuda ayrıntılı bir açıklama için bkz. Huddart, 2006.

ğından başka bir şey değildir. Fallus öyle bir göndergedir ki[8], başlangıçta anatomik cinsiyet farkı olarak ortaya çıkan durumun karmaşıklığının üstünü örter; kadın ve erkeklere anatomilerinden bağımsız olarak erillik ve dişillik kategorilerine yerleşmelerini buyurur. Buyruğun düzenleyicisi olması anlamında fallus, eril imtiyazdan daha çok kendi başına ayakta duran bir yapıdır. Kadın ve erkek simgesel düzene dâhil olurken, Lacancı psikanaliz kadının bu dâhil oluşunu bir tabiiyet ve bağımlı kılınma ilişkisi olarak kavrar ve dişilin kabul edemeyeceği şeyin, aynı zamanda simgesel düzende nesne olarak da kurulmuş olması olduğunun altını çizer. Oysa bu tabiiyet ve bağımlı kılınma hali, açıklanması gereken bir hal iken birden "doğal" bir hal olarak kavramlaştırılır. Psikanalizdeki bu çıkmazı, queer kuramı yerinden eder. Simgesel düzende erilliğin hadım edilmişlik korkusuyla birlikte kayda geçtiğinin altını daha vurgulu bir şekilde çizerken, babanın adının Lacancı psikanalizde dilsel bir metafor olarak kavramlaştırılmasının gücünü ortaya çıkarır. Eril imtiyaz fallusa dayandırılamayacak bir sahtekârlıksa, erilin dişil üzerindeki hâkimiyetinin de hadım edilmiş ya da ölü bir erkek fikriyle birlikte düşünülmesi gerekir.[9]

Haneke'nin filmlerini cinsiyet farkı ya da kadın ve erkek rollerini

[8] Lacan'a göre fallus imgesel, simgesel ve gerçek olmak üzere üçlü bir yapıya sahip düzenin her birinde farklı bir işlev üstlenen bir gösterendir (Homer, 2013, s.75 ve 85): Fallus ayrıcalıklı bir gösterendir, çünkü anlam üretme sürecini başlatır. İlk fallus imgesel fallustur; çocuğun annesinin arzusunun nesnesi olabilmek için sahip olunması gereken şey olarak tahayyül ettiği şey, imgesel fallustur; her iki cins bu düzeyde fallusa asla sahip olmayacaklarını kabullenir. Fallusu yitirmiş özneler olarak var olmanın zorunluluğu da burada belirir. Simgesel fallus ise çocuğun annenin arzuladığı şey olma arzusuna getirilen yasakla ortaya çıkar; çocuk anne tarafından reddedilmiştir; bu reddin gerisinde fallusun anne çocuk ikilisinin düzenini bozarak, simgesel mübadele düzenini başlatması yatar. Annenin arzusunu doyuracağı var sayılan nesne olarak imgesel olan fallus göstereni, arzunun doyurulmaz olduğunun kabul edilmesini temsil ettiği için de simgeseldir. Fallus yokluk içinde varlık ve görünür bir değer olarak aslında bir sahtekârdır. Simgeselin düzeninin yapısal niteliği ise, bastırma ve yüceltmedir. Simgesel düzenle anlam üretme (bastırma ve yüceltme) babanın yasasını zorla kabul ettirmesi açısından falliktir. Bu açıdan annenin arzusunun yerine simgesel yasayı ikame eden fallus, yasayla ve yasanın ihlaliyle de bağlantılıdır. Yasa dışarıda bıraktığı şey neyse, onun üstüne bina edilmiştir. Yasayla birlikte onu ihlal etme arzusu da zaten doğmuştur. Üst-ben simgeselin egemen olduğu bir kerteyse de aynı zamanda bir haz alma buyruğudur. Dolayısıyla hem yasayı hem de yasanın ihlalini içerir; yüceltmeyle bastırmanın başarısız olduğu yerde bir yıkım gücü olarak kendisini gösterir.

[9] Cinsiyet ayrımının performatif karakterini öne çıkaran Freudcu&Lacancı psikanalitik geleneğin eleştirel bir okuması için bkz., Butler 2008 ve 2009.

dikkate alarak düşünmeye başlandığımızda, heteroseksüel evrenin normlarına "uygun görünen" kadın ve erkek figürlerinin karşımızda endam ettiğine dair bir ilk izlenime kapılırız. Bu izlenimin açıkça yıkıldığı tek filmi, *Piyano Öğretmeni*'dir. Ancak yakından bakıldığında Haneke filmlerinde baba figürünün hep hadım edilmiş ve ölü bir erkek olduğu tanısı kendini dayatır. Çağımızın mitlerine baktığımızda bir türlü baba figürüyle karşılaşmayız; yaşadığımız zamansal uğrağa damgasını arketip olarak baba figürünün namevcut oluşu vurmuştur. İnsanlığın hafızasında baba arketipi, bireysel dönüşüme de imkân tanıyan bir figürdür. Batı kültüründe baba kutsal ekmeği veren, varoluşun tehlikelerine ve zamanın yol açtığı yıkımlara karşı varlığı koruyan bir arketiptir. Bu figür bir yandan yoksulların ve düşkünlerin yanındadır ve onların savunucusudur; öte yandan da kamusal iktidar sahiplerini gerektiğinde doğru yola girmeye çağırır. Bu kutsanmış baba gerektiğinde kendisine tabi olanları cezalandırır. Bu yönüyle insan doğasının karakteristiği sayılan tüm potansiyelleri içinde barındırır ve benliğin ideal görünümünü temsil eder (Maffesoli, 2008, s.15-16). Postmodern çağın modernliğe karşı mücadelesinde arketipik bu babanın yerini Lacancı terimlerle düşünürsek baba metaforunun aldığını iddia etmek yerindedir. Haneke filmlerinde arketipsel anlamda baba işlevi görmesi beklenen erkek karakterlere rastlanmaz. Baba, filmlerde söz konusu olan eril uygarlık olduğundan metafor olarak işlevini görmeye çalışsa da bir maraz metaforun işleyişinde bile aksamalara yol açmaktadır.

Dişilin simgesel düzende erile tabi ve bağımlı kılınmış olmasının en azından sosyolojik olarak sonunun gelmediği bilgisiyle, Haneke filmleri bağlamında şu soruyu sorabiliriz: Erilin sahtekârca imtiyazlı kılındığı simgesel bir düzende arketipsel baba/metaforu olmadan yaşamak ne demektir? *Yedinci Kıta*'da mesleki başarıya sahip burjuva erkek, eşiyle birlikte aldığı ima edilen ailece toplu intihar kararının baş aktörü olarak belirir. Koruyan ve kollayan, gerektiğinde seven ve cezalandıran, kendisi sayesinde bu dünyada ve ahrette kurtuluşa ve mutluluğa ulaşılacak bir baba değildir. Akvaryumdaki balıkları ölüme terk eder. Ardından ilkokul çağındaki kızının ve karısının intiharına tanık olduktan sonra kendi yaşamına da son verir. Biriktirdikleri tüm yaşam maddi ve manevi anlamda yok edilmeye başladığında, ilk yıkıcı darbeyi babanın indirdiğini görürüz. Kızı ve eşi kimi zaman yıkıma karşı duygusal tepkiler verse de babadan hemen hiçbir duygu ya da karar-

sızlık işareti gelmez; kendi bina ettiği uygarlığa bizzat kendi son veren bir erillik döneminde mi yaşıyoruz?

*Benny'nin Videosu*'nda baba oğlunun cinayetinin ve cürümünün üstünü örtme kararını hiç tereddütsüz verdiğinde, eşine bu karara duygusal olarak katlanıp katlanamayacağını sormanın dışında başka bir şeyi sorgulamaz. Oğul kendi cinayetini kendisi ihbar ettiğinde, baba da anneyle birlikte oğlun ihbarı sayesinde tutuklanacaktır. *Benny'nin Videosu*'nda doğru yolu göstermekten aciz, yasak ve yasa rolünü oynayamayan bir babayla karşı karşıya kalırız.

Koruyamadığı gibi geleceğe umutla bakmayı da sağlayamayan bir başka baba figürüyle, *Kurdun Günü*'nde daha öykünün başında mülteci bir başka baba tarafından öldürüldüğünde tanışırız. *Kurdun Günü*'nün tüm öyküsü topluluk yaşamını kuracak Yasa'nın hem şiddete dayanmasına hem de yokluğunun da kaostan başka bir şey olmamasına odaklanır. Her iki koşulda da özgürlüğün yerini baskılar ve kısıtlamalar alırken, bu yasa kertesi keyfi ve adaletsiz olmanın dışında bir karaktere sahip değildir. *Bilinmeyen Kod*'da basın fotoğrafçısı karakterin babası, oğluna model bir baba olmadığı gibi, bu statüsünün geri dönülmez bir şekilde yıkıldığını anladığında hayatında değer verdiği ne varsa hepsini yok etmeyi seçen bir babadır: İki oğuldan birisi henüz dilini bilmediği bir duygusal ilişkinin/yaşamın içinde yitmişken, diğer oğul kendisinden daha düşkünlere karşı acımasız ve sorumsuz davranan, geleceğini nerede ve hangi yolla kurabileceği konusunda en ufak bir fikri olmayan bir oğuldur.

Kötürüm baba figürüyle *Ölümcül Oyunlar*'da da tanışırız: Tatil evini tehditkâr bir kibarlıkla işgal eden temiz yüzlü, sportif giyimli ve medeniyetin dilini mükemmelen kullanan tacizci iki genç erkek ilk şiddet ediminde evin babasını hiçbir şekilde ailesini koruyamayacak şekilde bacağından vururlar; yabancıların işgali altındaki evinde köpeği, oğlu ve eşi şiddet görürken, işkence edilirken babanın yapabileceği hiçbir şey yoktur: Hep birlikte sözlü tacize ve fiziksel şiddete maruz kalmak zorundadırlar. Baba dikizci bir rol üstlenmekten başka bir şey yapamaz. *Beyaz Bant*'taysa baba sadece adil olmayan ve sevgiden yoksun bir baba/erk olduğu ölçüde, keyfi olarak cezalandıran ve şiddet uygulayan bir babadır...

*Aşk*'taki baba yaşlılığına ve fiziksel düşkünlüğüne rağmen çocuklarından yardım talep etmeden, yaşlı ve düşkün oldukları bilgisini ço-

cuklarına belli etmeden yaşamının son yıllarının sorumluluğunu üstlenme gücüne sahip bir babaymış gibi durur. Bu rolü uzunca bir süre de "başarıyla" oynar. Ancak insanın fiziki tükenmişliği sorunuyla baş edemeyeceği noktaya geldiğinde, yaşlılığında kendisine kendi çocukları vedevlet kurumları eşlik edebilecek sorumluluğu göstermediğinde, kendince bulabildiği en iyi çözümle artık yaşamını sürdüremeyecek denli düşkünleşmiş karısının son nefesini vermesi işini bizzat kendisi üstlenir. Evlilik yaşamının bir fazlasıyla karşı karşıya kalırız. Fazla evlilik, fazla bağlılık, aslında aşk gibi kendini sunan şey, fazlalığı yüzünden kendi zıddına, yani cinayete kadar giden duygu-edime dönüşür. Başka bir deyişle, aşk engel olmaya çalıştığı zıddına dönüşür. Ölümü isteyen karısına engel olur, intihar etmesine karşı çıkar, onu zorla yaşatır koca. Sonunda karısını kendisi öldürmek zorunda kalır. Cinayeti işleyen yaşlı ve düşkün bu erkek filmin sonunda kendini sokağa atar. Kim bilir nasıl bir yaşam deneyiminin içine atmıştır kendisini? Tüm bağlardan kurtulmuş ve özgürlüğe doğru mu adım atmıştır? Yoksunluk ve ölüm müdür kollarına kendisini teslim ettiği, evin dışında mı ölmek ister? Suçluluk mu hisseder?

Haneke filmlerindeki cinayetlerin ve şiddetin esas sorumluları erkek karakterlerdir; kadınlar da masumane olmayan bir şekilde onların suç ortağıdır.

Ancak cinayetlerin, zulümlerin, tacizlerin ve şiddet edimlerinin sorumlularının genellikle yargılanmadığını görürüz. Suçlu ya da suçlular kimdir sorusu kadar suçun sorumluluğu da çoğu filmde yanıtsız kalır. Böylece dile gelen toplumsal eleştiri aslında yapıcı bir eleştiridir: Toplumsalın riyakârlığını ve sahtekârlığını önümüze koyup; toplumsal bedene duhul etmiş bozulmayı düşünmemizi talep eder. Çağımız toplumları; kötülüğün kabul edilmesi imkânsız biçimlerini ortaya çıkarmak, bozulmaya karşı çözümler üretmek yerine; kötülüğün büyümesinin önünü açmakta, kötülüğe karşı lakaytlığı normalleştirmekte ve en önemlisi toplumsal sistemi içten içe kemiren çürümüşlüğe karşı hiçbir önlem almadan muhafazakârlık övgüsü yapmaktadır.

**İkinci Önerme: Karşı-sinemada Bakış Neye Odaklanır?**

Haneke burjuva ahlakına ve sinematografik biçimlerine meydan okuyup, bu biçimlerde bir skandal yaratır. Erille dişilin filmlerindeki "tuhaflığı" da bundan kaynaklanır. Tuhaflıktan kastedilen, Haneke

filmlerinde bedenle bakışın haz almak üzere kendine yöneldiği hiçbir arzu nesnesinin olmamasıdır.

Klasik sinema aygıtı ve anlatısı görsel hazzı esas alan bir mekanizmaya göre işler. Görsel hazzın nesnesi kadın olduğu için, sinema bir erkek bakışı ya da görüşü olmanın ötesine geçemez. Semiyolojik ve psikanalitik geleneğe yaslanan feminist film eleştirisi daha 1970'li yıllarda[10] eril bakışı üç düzeyde konumlandırır: Filmi kaydeden ve temel karakteristiği dikizcilik olan bakış; filmsel anlatıda kadınları nesne erkekleri kahraman olarak kuran bakış ve son olarak da izleyicinin bakışı. Her üç bakış da haz nesnesinin kadın olduğu dikizleyici bakışlardır.[11]

Sinema aygıtı optik ve kameradan; gerçekçilik ve görülebilir olanın ontolojisi, üretim süreci, endüstriyel bir meta olarak filmden; tüketim sürecinden (üretilen meta olarak filmin alımlanmasından) oluşur. Haneke sinema aygıtını, endüstriyel meta olarak film anlayışına karşı bir silaha dönüştürmek ister. Film endüstrisinin gitgide mükemmelleştirdiği teknik ve temsil stratejilerinin yarattığı seri üretim ve standartlaşmaya karşı sinema yapar. Bu seri üretim ve standartlaşma 19. yüzyıldan günümüze öylesine gelişmiş ve dünyayı birbirinin tıpkısı imgelerle doldurmuştur ki bakışı önü alınamaz bir şekilde görülebilir olanın egemen kodlarına göre biçimlendirmiştir. Sinema, gittikçe fotoğrafın temsilcisi olduğu bir gerçeklik anlayışından kurgunun egemen olduğu ve tekniğin imkânlarının imgenin egemenliği altına girdiği bir çağın aygıtı haline gelmiştir.

Sinema imgesele dair bir tekniktir; seyircinin sinemada kamerayla imgesel özdeşleşmesi, seyircinin perdede gördüğünün "gerçek" olmadığını bilmesine rağmen, gördüğünü gerçekmiş gibi kabul etmesi anlamına gelir. Psikanaliz alanından alınıp sinema çalışmalarında kullanılan imgesel ve imgesel özdeşleşmenin film ve sinema eleştirisinde kullanımında ciddi sorunlar ortaya çıkmaktadır (Rose, 2009, s.212-215.). İmgesel özdeşleşme sürecinde film ve sinemada psikanalizin

[10] Bkz., Elsaesser ve Hagener, 2010, Jean-Paul Baudry ve Christian Metz'in çalışmaları s.168-169 ve Laura Mulvey'in (1990) 1975 yılında yazdığı "Görsel Haz ve Anlatısal Sinema" makalesi.

[11] Mulvey'in ardından feminist sinema kuramcılarının geliştirdiği eleştiriler ve film kuramı tartışmaları hakkında bkz., Elsaesser ve Hagener, 2010, s.180 vd.

kullanımı açısından önemli bir olgu ortaya çıkmaktadır: Bu olgu imgesel özdeşlemede cinsellikten gelen güçlüğün bastırılmasına yönelik bir yadsımanın söz konusu olmasıdır. Başka bir deyişle, imgeselin kendisi cinsiyet farkının muğlaklığının ya da istikrarsızlığının bastırılması ya da reddedilmesini sağlayan bir düzenektir. Endüstrinin ürettiği bir meta olarak filmin üretimini sağlayan endüstriyel işleyişi açısından sinema aygıtı, kapalı bir temsil sistemi olarak işlerlik kazanmıştır. Başka bir deyişle sinema belli bir arzu mantığını üreten ve yeniden üreten bir aygıt olduğu için kapalı bir sistem olarak işlemektedir. Bir temsil sistemi olarak bu kapalı sinema sistemi, aslında ancak bir şeyi inkâr ederek kendisini kapalı bir sistem olarak inşa edebilmektedir: yani sistemin inkâr ettiği, imgesel süreçle bağlantılı olarak cinselliğin güçlüğünün, yani cinsiyet farkının muğlâklığının bastırılmasıdır; cinsiyet farkı bir cinsel kimlikte hizaya girme şeklinde bastırılır, bu bastırmanın üstünün örtülmesi sinemada, bastırılan olan kadının imgesinin haz nesnesi olarak kurulmasıyla sonuçlanır: klasik Hollywood filmlerinin sinemayı arzu üreten kapalı bir sistem olarak kodlamasına paralel olarak kamera da sürekli arzu üreten bir aparat olarak işlev kazanır. Böylece sinema bastırılan etrafında sürekli arzuyla tetiklenen özdeşlikler yaratan ve haz sağlayan bir aygıt olarak işler; bu arzuyla baştan çıkararak sürekli özdeşlikler yaratma aygıtının, ilksel imgesi kadın imgesidir: Eril bakış dişi bedeni haz nesnesi olarak kurar. Endüstriyel meta olarak film, izleyiciye simgesel düzende ilk haz nesnesi olarak işlev gören kadın imgesini arzulatmak ve bu sayede kadın erkek izleyicileri cinsiyetli toplumsal bedenlere dönüştüren özdeşliklere kesintisiz bir şekilde hapsetmek yoluyla işleyen bir kültürel meta karakteri kazanır. Kadın imgesinin arzu nesnesi olarak kurulması pratiği, tüm diğer şeylere dair imgelerin de "arzu nesnesi" olarak kurulmasının gerisinde yatan örtük nedendir. Klasik sinema aygıtı, olası tüm nesneleri dikizleyerek temsil eder ve seyredenden de dikizleyerek haz almasını bekler.

Bu bağlamda Haneke filmografisine yakından bakarsak, Haneke'nin klasik kapalı bir sistem olarak sinema aygıtının işleyiş mantığına ters bir anlayış yaratmaya çalıştığını görürüz. Hiçbir Haneke filminde klasik sinemanın işleyiş mantığının özünü oluşturan kadın imgesinin arzu ve haz nesnesi olarak inşa edilmesine rastlanmaz.[12] Kame-

[12] Bunun istisnası Haneke'nin seyircisinden şiddete bakmasını istemesidir. Bakış şiddetin estetikleştirilmemiş biçimlerine takılıp kalır; *Ölümcül Oyunlar*'da dehşe-

ranın önündeki hiçbir kişi ya da nesne bakışın dikizleyeceği bir haz nesnesi olarak kurulmaz. Bu anlamda Haneke'nin bir karşı-sinema ustası olduğunu ya da sinemaya karşı olduğunu söyleyebiliriz. Tam da bu nedenle Haneke'nin sinema aygıtına karşı olduğu, sinema yapmadığı, izleyiciye moralist bir yerden, üstten bakarak ona sürekli ahlak dersi verdiği türünden eleştirileri sıkça duyarız. Hatta Cannes Film Festivali'nde yarışan filmlerinin çoğunun basına ilk gösteriminde, salonu terk eden sayısız eleştirmen vardır. 20-30 yaş arası kimi genç izleyicilerin Haneke filmlerine ilk tepkisi genellikle seyredilenin seyredilmeye değmeyecek kadar tiksinti verici olduğu yönündedir.[13]

Peki, hiç arzu yaratmadığında dolayısıyla imgeseli simgeselde kayıtlamayı ya da özne olarak seyircisini yitirilecek bile olsa bir bütünlük yanılsamasına hiç sürüklemediğinde bir sinemacı hâlâ sinema yapabilir mi? Yanılsamayı bu denli yok sayıp bastırdığımızda, aslında arzuya yol açabilecek nesnelerin çoğu, ölüm dürtüsünün ihtiyaca duyarsız tepkilerine, bilinçdışının karanlık yanlarına hitap eden nesneler olarak ortaya çıkabilmektedir. Haneke kendisini bilinçdışının korkularının ve dehşetinin günümüzde dizginlerinden boşanıp zıvanadan çıkmış olmasını ölümcül bir tekrarla temsil etme işine adamıştır. İzleyicinin görmekten rahatsız olduğu ve inkâr ettiği de bilinçdışına yakından bakıp yıkıcılığı hakkında düşünmektir.

Haneke'nin kadını ve onun yerini alacak herhangi bir nesneyi bakışın dikizleyeceği bir imge olarak temsil eden kapalı bir arzu sistemi olan klasik sinema aygıtına karşı bu konumlanışında özgül bir yan vardır. Bilinçdışının yıkıcılığını anlatmak için icat ettiği imgeler, temsiller ve anlatılar aygıtı olarak Haneke sineması, klasik kapalı sinema sistemine karşı çıkmaya çalışır; kendisi de bir başka kapalı sisteme dönüşmemek için anlatı yapısını bozguna uğratır. Kameranın dikizlenecek arzu imgeleri üreten ve eğlendiren işlevini askıya aldığında Haneke kendi sinema aygıtını, cinsel eylemi de betimlemeyi reddedecek şekilde kullanır. Haneke filmlerinin hiçbirinde bir yanılsama bile olsa

---

tin/işkencenin temsil edilebilirliği söz konusu olduğuna göre, Haneke de şiddeti dikizlenecek haz nesnesi olarak kullanmakla eleştirilebilir. Ancak Haneke'nin şiddet temsiliyle asıl medeniyetin üstünü örterek kendini meşrulaştırdığı mekânizmaları serimlemeye çalıştığını düşünmek daha isabetli görünmektedir.

[13] Bkz. Tutal Cheviron, 2014.

haz nesnesi olarak temsil edilen, duyu ve duygularıyla kendilerinden geçmiş erkek ve kadınlara rastlayamayız. Bu kadın ve erkekler genellikle heteroseksüeldir; cinsel eylem/imge de diğer nesneler/eylemler/imgeler gibi arzuya hiç bulaşmayan bir nesne/eylem/imge olarak betimlenir: "İmge üzerine her uğraş, onun yanılsama yaratma ve hitap gücünü ele alan her tür meydan okuma, aynı zamanda cinsiyet farkına yönelik bir meydan okumadır" (Rose, 2009, s.220). Her şeye meydan okuyan Haneke, cinsiyet farkına da üstü örtük olarak meydan okumaktadır. Bir başka sinema aygıtı böylece keşfedilmiş olmaktadır. Görsel alanın düzenini sürekli bozan, parçalayan ve kesintiye uğratan sinema aygıtıyla Haneke, bu yapısını bozduğu görsel düzenin kurucu ilkesinin, kadın imgesinin kullanılış biçimi olduğunun farkındadır: cinsiyet farkının muğlaklığının bastırılmış ve yadsınmış olması sayesinde heteroseksüel kadın ve erkek cinsiyet konumları ortaya çıkabilmektedir; Haneke filmleri bu konumları "temsil eder" Haneke'yi seyircinin ahlakçı bulmasının bir nedeni de darmadağın ettiği kadın imgesine bakışı açısından dikizci ve hazcı görsel düzene karşı, bir bütünlük yanılsaması önermiyor oluşudur. Hazcı görsel düzene karşı durabilmek için oyuncularını bile her jest ve mimik hareketleri açısından donmuş robotlara dönüştürmektedir. Haneke klasik kapalı sinema sisteminin hazzı salt kadın imgesinin dikizlenmesi olarak inşa etmiş olmasına karşı radikal bir şekilde eleştireldir; sinema aygıtının bu işleyiş düzeneğini altüst eder, sadece ve sadece bedenler olarak var olduğumuzu da sürekli anımsatır. Gelgelim hazzın bir yerde de vaat olarak dile gelmesi gerekir. O halde Haneke neyle cezbedici hale gelir? İzleyiciyi nasıl baştan çıkarır? Haz almayı nasıl yeniden inşa eder?

### Üçüncü Önerme: Zincirlenmiş Dişilliğin Bilmece/Tuzakları

Tarihsel olarak uzaktalık söylemini Kadın gerçekleştirir: Kadın oturgan, Erkek avcı, yolcudur: Kadın sadıktır (bekler), Erkek hovardadır (gezer, tavlar). Uzaktalığa biçim veren, onun düşlemini gerçekleştiren Kadın'dır, çünkü buna zamanı vardır; örgü örüp şarkı söyler; iplik eğiren kadınların şarkıları hem kımıltısızlığı (çıkrığın mırıltısı), hem uzaklığı söyler (uzakta, yolculuğun uyumları, denizin dalgaları, nal sesleri). Bunun sonucu olarak, ötekinin uzaklığından söz eden her erkekte, dişilik beliriverir: bekleyen ve bunun acısını çeken bu adam mucizevî bir biçimde

> dişileşmiştir. Bir erkek cins değiştirdiği için değil, âşık olduğu için dişileşir. Söylen ve ütopya: geçmiş, içlerinde dişilik bulunan öznelerindi, gelecek de onların olacaktır.
>
> Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, s.20

Eğer kimlik ve özdeşlik konumlarının mutlak göstereni olarak fallusu, sahip olduğu ayrıcalıklı statüyü yerinden ederek performatif bir gösteren olarak tanımlarsak, tek bir imgesel şema olmadığını, erilin dışında başka falluslar da olduğunu ileri sürebiliriz. Butler'ın Lacan eleştirisine dayanarak geliştirdiği bu çizgi, normatif heteroseksüelliği yerinden eder, değişken bir kimlik ve arzu yeri oluşturur (Homer 2013, s.168). Haneke heteroseksüel normları endüstriyel sinema aygıtının işleyiş mantığına karşı çıkarak altüst eder, böylece üstü örtük olarak normları üretenin yadsınmış bir dişilik olduğuna işaret eder; ancak başka bir kimlik ve arzu yeri önermez. Haneke filmlerinin farklı yorumları kışkırtan bir yapısı da bundan kaynaklanmaktadır; bu yapı nihai yorumlara direnir. Haneke filmlerinde sahnelediği bilinçdışı arzu ve isteklerin "ne anlama" geldiğiyle değil, izleyicinin arzusunu bir anlam üretme zincirinin içine sıkıştırmakla uğraşır. Haneke'nin izleyiciyi sıkıştırdığı zincirin oylumlarındaysa dişil olan sürekli kendine yer açmaya çalışır.

Haneke, bu dişil olanı açıkça filme almaz; ancak senaryosundan, öykülerine ve tekniği ile oyuncularını yönetme biçimine kadar Haneke'nin ulaşmaya çalıştığı sonuç, dişil olandır. Burada söz konusu olan insan varlıkların henüz cinsiyet rollerinden birine dâhil olması gerektiği buyruğundan önce hâkim olan cinsiyet farkı muğlâklığının dişilidir, erille birlikte var olan dişil. Bu bastırılan dişil simgesel düzene sorular soran, bilmecelerle bu düzeni zorlayandır. Haneke filmlerinin her biri bir bilmece sorar; düzeni sorularıyla zora sokar.

Yunan mitolojisinin bilmece soran, bu nedenle tehlikeli addettiği kadın figürlerinin sorduğu bilmecelerin karakteri üstüne birkaç şey söylemek gerekir: Yunan mitolojisinde[14] Zeus ile Prometheus arasındaki mücadelede insanlar/erkekler bir kez tanrılardan ayrı yaşamaya başladıklarında; Prometheus insanları/erkekleri Zeus'un zulmüne karşı koruyabilmek için hileler yapar: İnsan/erkek bu hileler sayesinde

[14] Vernant, 2011, özellikle bkz, s.33-43.

ekmeyi, biçmeyi ve ateşi elde eder. Bundan hoşnut olmayan Zeus, insanların/erkeklerin tanrılar kadar güçlü olmasını ebediyen engelleyecek bir başka zulüm düşünür ve harikulade bir musibeti insanlara yollamaya karar verir. Demir ustası ve heykeltıraş Hephaistos'u bir Partenos yaratmakla, tanrıçaların güzelliğine, çekiciliğine ve cazibesine sahip bir manken yapmakla görevlendirir: Partenos doğar, tanrıların insana/erkeğe armağanı olan bu kadın aynı zamanda yalancı, hırsız ve riyakârdır. Yalanlarıyla hakikati gizlemeye çalışır hep. Bu ilk kadın Pandora'dır; hastalık, acı, yaşlılık, yorgunluk, yas hep onun eseridir. Pandora hem umut hem de endişe kaynağıdır. Ama asıl önemli olan, kadının yaratılmasının insanın tanrılarla hayvanlar arasında konumlanmış olmasından kaynaklanan insanlık koşulunun oluşması anlamına gelmesidir (Vernant, 2011, s.53). İnsan/erkek yaşam koşulunun hakikati işlevini kadına yüklemiştir; kadını simgesel düzende kendine tabi kılmıştır. Kadına Yunan mitolojisindeki anlatılarda yer bulan bir hakikat işlevi de yüklenmiştir. Kadının tabiiyeti, bu hakikati erkeği rahatsız edecek şeklide dile getirme yasağıyla sanki iç içe geçmiş gibidir. Yunan mitolojisinde tehlikeli kadın yüzleri kurgulanırken şu kadın figürleri tehlikeli olarak addedilir (Enriquez, 2004, s.223): Tutkuyu, ensesti temsil eden Phaidra ve Iokaste; bilmece efendisi Sphinks ve Turandot; insan eti yiyen âşık Penthesileia; ölümsüzlüğü temsil eden Ayesha; öldürücü soğuk Herodias; ölümcül tutku Salome; yoldan sapmış Traviata. Bu tehlikeli kadın figürlerinden en çok bilmecenin efendisini Sphinks ve Turandot üzerinden, Haneke filmlerinin bilmeceler soran yanına, yani dişiliğine işaret etmek olasıdır. Kadın bilmecenin efendisidir, sorduğu bilmecenin aslında ya çözümü yoktur; ya da çözülmesi ölümle sonuçlanacaktır. Bilmeceler yaşam, aşk, ölüm bahsini başlatan bilmecelerdir; insanın yaratılış koşulunu anımsatan gizlerdir. Bilmecenin kendisine sorulduğu kişi yazgısının sınırlarını aşmak için oyuna dâhil olmayı kabul etmek zorundadır. Bu oyun:

> Yalnızca soruyu sona erdiren sözcüğün bulunmasının değil, aynı zamanda sözcüğün bulunmasıyla yaşamın ve ölümün efendisinin mağlup edilmesinin ve dilin efendisi konumuna yerleşerek efendinin efendisine dönüşmenin söz konusu olduğu bir sınanmadır. Bu yüzden de sorunun efendisinin bir kadın olması ya da dişil arzunun yerini tutan birisi olması hiç de rastlantısal değildir (Enriquez, 2004, s.225).

Dişil arzunun yerini tutan kişi olarak yönetmen Haneke, filmlerinde izleyicisinden öyküye dâhil ettiği bilmeceleri bilme oyununa girmesini talep eder; sözcüğün istikrarsız yolculuğunda insanın yaratılış koşulları ve insanla hayvan arasındaki konumuna dair bahisler içeren bilmeceler, izleyicinin kendi bilinçdışı fantazilerinin hakikatine ulaşmasını sağlayacak türden tuzaklardır. İzleyicinin Haneke'ye kızgınlığının bir nedeni bu tuzaklar olmalıdır. Ama izleyici/erkek kimi zaman tuzaklar ve hileler hiç yokmuş da ilk kadın Pandora'nın yaratılmasından önceki yaşamında tanrılarla birlikte zahmetsiz, endişesiz ve kaygısız yaşadığı çağdaymışçasına hayallere de dalmak istemektedir. Haneke filmleri tanrıların tüm insanlara armağanı anlamına gelen Pandora'nın kutusunu açtığında, insanlara musallat ettiği musibetleri sürekli dağıtır durur, kutunun dibinde kalan umut, bir tortudur ancak, mevcuttur da. Ama tortuya ulaşmak için önce musibetleri bir bir ortaya dökecek bilmece/tuzaklara düşmek, yaşamın ve ölümün efendisini mağlup etmek, dilin efendisinin efendisi olabilmek için sözcüğün istikrarsızlığına teslim olmak gerekir. Tüm bunları harekete geçiren Haneke'nin dişili hem bilmecelerle/tuzaklarla canlandırırken, bir yandan da sözün istikrarsızlığını başka, özellikle de teknik hilelerle önlemeye girişmesi, Haneke'nin cinsiyet farkına dair bilinçaltı fantaziye can vermesinden kaynaklanmaktadır. Heteroseksüel bakış/haz düzenini alt etmek için sorduğu bilmecelerin radikalliği Haneke'yi de seyircisini de ürkütecek türdendir. Bu yüzden izleyicisinden esirgediği Pandora öncesi dönem hayalini ya da bütünlük yanılsamasını Haneke kimi zaman kendisine saklamak istemektedir: Ancak benim gösterdiğim gibi görsünler, hissetsinler, duyumsasınlar. Gelgelelim geçmiş gibi gelecek de içinde kadın kimliğine sığınmadan dişil bulanların olacaktır.

**Bedenler Meydan Okursa Aşk Çıkagelir**

Haneke'nin günümüz gerçeği olarak heteroseksüel yapıları temsil ederken, aslında bu yapılara direndiği de düşülmelidir. Bu düşünceyi, Haneke filmlerinin homoseksüel ya da heteroseksüel başarılı ve bakanın hazzını kamçılayıcı cinsel sahneye ve ilişkiye hiç yer vermemesi destekler. Ve dahası Haneke evreninde şiddet ve ölüm hep bir egemenlik ve iktidar ilişkisi içinden sinsice sivrilip ortaya çıkar. Haneke'nin aktörlerinden duyguyu soğurup çekip almasının, aktörleri oyun

oynamaktan ve rol yapmaktan azade etmesinin yarattığı etki, aslında oldukça çarpıcıdır ve pornografik filmlerin aşırı oynayan ve haz aldığı varsayımında bulunan aktörleriyle benzer bir işlev üstlenirler.[15] Cinsel özgürlük yanlısı ama pornografi karşıtı aktivistler bedenin özgürleşmesini savunurken cinselliğin toplumsal yaşamın ve türün yeniden üretiminin hizmetinde olmasını eleştirip cinselliğin aşk üstünden tanımlanmasına da karşı çıkarlar (Shaviro, 2006, s.160 ve 164). Fallus-merkezci cinsellik egemenlik ve iktidarla doğrudan bağlantılıdır, yüceltilip idealleştirildikçe de saldırganlığa yol açmaktadır. İdealleştirme bizatihi iktidar yaratmaktadır. Eğer sinema özdeşleşme ve yabancılaşmanın ayrıcalıklı aygıtıysa, sinemayla ilgili her soru öznellikle, cinsellikle ve iktidarla da ilgili sorudur. Özne bakarken daha öncede değindiğimiz gibi yerinden olur, yabancılaşır, kendinden uzaklaşır. Haneke'nin takipçisi olduğunu bildiğimiz Robert Bresson dinsel ve düşünsel bir yönetmen olarak nitelenmiş; aşkın üslup ustası olduğu söylenmiştir. Tıpkı Haneke gibi düşünseli kışkırtmayı sever, duyguyu da zihin yoluyla hareke geçirmeye çalışır.[16] Haneke'ninki de Bresson'unki gibi ciddi bir zekâdır, üstelik bu ciddi Bresson'un Andy Warhol gibi kaçık bir yönetmenle de ortak yönleri vardır (Shaviro, 2006, s.241-245). Böylesine birbirinden ayrı iki sanatçı arasında nasıl bir benzerlik olabilir ki? Warhol Bresson farklılığı ve benzerliği denklemi mükemmel bir şekilde Haneke tarzıyla Warhol tarzı yönetmen arasındaki karşılaştırmaya da pekâlâ zemin hazırlayacak güçtedir. Bresson/Haneke tarzı klasik sinema üslubuna denk düşer; filmin her boyutu sıkı denetim ve kontrol altına alınır; az film yapar bu tarz yönetmenler, sanki insanın içini okumak ve deşmek için yapılır filmler; tarz ahlakçı ve gizemcidir, sinema aygıtının sunduğu artefactları hiç sevmezler. Alaycı

[15] Bu fikirler durup dururken doğmadı. Shaviro'nun 2006 basımı *Cinematic Body* başlıklı yapıtı sinemada görsel haz ve beden temasını farklı sinemacıların yapıtlarını ele alarak esaslı bir tartışma yapmaktadır. Shaviro'nun Robert Bresson ve Andy Warhol arasında yaptığı karşılaştırma Bresson'un kısmen takipçisi olan Haneke'nin filmlerinde beden temsilleri hakkında düşünmek için zihin açıcı bir işlev üstlendi.

[16] Kimi Fransız eleştirmenler bu karşılaştırmaya karşı çıkmaktadırlar. Haneke'nin asla bir Bresson olamayacağı yönündeki eleştiri, O'nun duyguyu hiçbir şekilde tanımayan bir yönetmen olarak nitelenmesine de yol açar. Haneke'ye yönelik bu eleştiride Fransız eleştirmenlerin Fransız kültürünü ve sanatçılarını önemseyen bir tür kayırmacılık sezilmektedir; Onlar açısından "Haneke Bresson'un takipçisi olacak denli Fransız değildir"

ve kaçık Warhol tarzı her şeyi oluruna ve rastlantıya bırakır; hiçbir şeyi denetim altına almaya çalışmaz, bolca film çeker, aktörler kendilerince epey belirleyici bir konumdadırlar; insanın dışını lime lime etmeye çalışır Warhol tarzı, sinemasal tüm yapaylıklara, özel efektlere, gerçekle dalga geçilmesine vurgundur. Ortaklıklarıysa bu iki tarz yönetmenlerin bedenin zahiriliğine odaklanmalarıdır. Bir derinlik ya da içsellik aramaktansa, bedeni doğrudan günlük görünür hareketleri ve jestleri temsil eder. İncelikli bir şekilde kaydedilen beden hareketleri Haneke filmlerindeki Bresson izleridir ancak *Yedinci Kıta*'dan (1989) *Aşk*'a (2013) kadar aradan geçen yaklaşık 25 yıllık bir sinema deneyiminde mükemmel ifadesine de kavuşmuştur. Bedenin filmlerde merkezi planda yer alması en güzel bu ilk ve son filmde ortaya çıkar. Sıradan ve gündelik tuhaflığıyla beden çabalar dururken; filmlerin ötesinde maddiliğini anımsatır bu çabalayışta. Tinsel bir yabancılaşmadan dem vurulmazken, modern bedenlerin maddi mekânikleri serimlenir; maddiyle manevi ya da tenle tin arasındaki ayrım bulanıklaşır: estetik ve erotik olmasından böylece imtina edilen beden, gözsel hazza ya da her şeyi gören denetleyici panoptik göze meydan okur, onu yerinden eder. Artık beden dokunsal olanı çağırır sadece. Derinlik, içsellik ve psikolojik bütünlük paramparça olurken insan bedeninin yaşlandıkça edindiği çizgilerin ne kadar insanlık biriktirdiğini *Aşk* anlatır bize.

**Kaynakça**

Barthes, R. (1992). *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. T. Yücel (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Butler, J. (2005a). *Kırılgan Hayat. Yasın ve Şiddetin Gücü*. B. Ertür (çev.), İstanbul: Metis Yayı.

Butler, J. (2005b). *İktidarın Psişik Yaşamı. Tabiyet Üzerine Teoriler*. F. Tütüncü (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası. Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. B. Ertür (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Butler, J. (2009). *Taklit ve Toplumsal Cinsiyete Karşı Durma*. O. Akınay (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Elsaesser, T. ve Hagener M. (2011). *Film Kuramı. Duyular Yoluyla Bir Giriş*. B. Soner ve B. Yıldırım (çev.), Ankara: Dipnot Yay.

Enriquez, E. (2004). *Sürüden Devlete. Toplumsal Bağ Üzerine Psikanalitik Deneme*. N. Tutal (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Homer, S. (2013). *Jacques Lacan.* A. Aydın (çev.), Ankara: Phoenix Yay.

Huddart, D. (2006). *Homi Bhabba.* Londra ve New York: Routdlege.

Maffesoli, M. (2008). *Iconologies. Nos idol@tries postmodernes.* Paris: Albin Michel.

Kristeva, J. (1996). *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse.* Paris: Fayard.

Kristeva, J. (2004). *Korkunun Güçleri.* N. Tutal (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Lacan, J. (2011). "Özne-ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi", N. Kuyaş (çev.), S. Zizek. *İdeolojiyi Haritalamak* içinde (143–125). S. Kibar (çev.), İstanbul: Dipnot Yay, ss.143-152.

Mulvey, L. (1990). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" , *From Issues in Feminist Film Criticism*, (ed. Patricia Evans), Indiana University Press.

Rose, J. (2009). *Görme ve Cinsellik.* A. D. Temiz (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Shaviro, S. (2006). *Cinematic Body.* Minnesota: University of Minnesota.

Tutal Cheviron, N. (2014). *Televizyon ve İçimizdeki Şiddet.* İstanbul: Eks-Libris Yay.

Vernant, J.P. (2011). *İlk Kadın Pandora.* D. Çetinkasap (çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Zizek, S. (2002a). *İdeolojinin Yüce Nesnesi.* T. Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Zizek, S. (2002b). *Kırılgan Temas.* T. Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yay.

# Haneke Sinemasında Bir Semptom Olarak Gerçeklik ve Gerçeklik Yanılsaması

Aydın ÇAM

Georges: *Aslına bakarsan hikâyeyi hatırlamıyorum. Zaten hatırladığım kadarıyla, çıktığımda allak bullak olmuştum ve kendime gelmem epey zaman almıştı. Büyükannemin evinin bahçesinde bir delikanlı vardı ve nereden geldiğimi sordu. Benden birkaç yaş büyüktü. "Sinemadan," dedim. "Ne izledin?" dedi. Anlatmaya başladım ve anlattıkça bütün o hislerim de geri geldi. Onun önünde ağlamak istemiyordum ama kendime de engel olamıyordum. Bahçede, gözyaşları içinde sonuna kadar anlattım ona filmi.*

Anne: *Sonra? Nasıl tepki verdi?*

Georges: *Bir fikrim yok. Muhtemelen arkamdan gülmüştür. Hatırlamıyorum. Filmi de hatırlamıyorum. Ama hissettiklerimi hatırlıyorum.*

Michael Haneke – *Aşk*

**Sinema, Gerçeklik ve Gerçeklik Yanılsaması Üzerine**

Michael Haneke'yi ve onun sinemasını pek çok farklı tema etrafında ve yine birbirinden farklı pek çok yaklaşım ve yöntemle ele almak mümkün; kuşkusuz bu güne değin Haneke ile ilgili olarak yapılan çalışmaların çeşitliliği ve zenginliği de bunu gösteriyor. Postmodern dönüşümle biçimlenen bu yeni dünya düzeninde Burjuva toplumunun çürümüşlüğünden, öznenin parçalanmışlığına; büyük anlatıların çöküşünden modernlik ideallerinin yok oluşuna değin epey geniş alanı kapsayan bir yazındır Haneke ve onun sineması etrafında oluşan. Ne var ki çok daha temel bir meseleyi, *gerçekliği*, Haneke'yi merkeze alan ve sinema sanatıyla da ilişkilendirerek irdeleyen bir çalışma yoktur. Oysa Haneke, yönetmenlik kariyerinin ilk filmlerinden bu yana, hemen *şu anda* ve *burada* deneyimlediğimiz fiziksel gerçekliğin, uzun



*Aşk* - 2012

zamandır medyayla dolayımlanmış gerçeklik haline geldiğini ve bu gerçekliğin de dünyanın sapkınlıklarını ve anomalilerini gösteren bir semptomatoloji halini aldığını ileri sürmektedir. Haneke, filmografisi boyunca gerçekliği filmde saptamaya ve yeniden yansıtmaya çalışmakta ama aynı zamanda gerçeklik yanılsamasına izleyicinin dikkatini çekmek için de belirgin bir çaba göstermektedir. Dolayısıyla gerçeklik ve gerçeklik yanılsaması meselesini belki de Haneke'nin ve onun sinemasının temel derdi olarak ele almak önemlidir.

Leonardo da Vinci'nin karanlık odasından aldığı ilhamla 1826 yılında dünyanın görüntüsünü ilk kez kurşun ve kalay alaşımlı bir levha üzerinde saptamayı başaran Nicéphore Niepce ile Louis Daguerre ve takip eden yıllarda fiziksel hareketi/devinimi seri fotoğraflarla saptayan Eadweard Muybridge ile Nickolas Muray, fotoğrafın olduğu kadar sinemanın da öncüleriydi. Fotoğraf, yani fiziksel gerçekliğin saptanabilmesi ve yeniden yansıtabilmesi büyüleyici bir deneyimdi, film de büyüleyici bir malzemeydi. Filmin, fiziksel gerçekliği saptayan, yansıtan ve dolayısıyla açıklayan benzersiz bir aygıt olduğunu söyler Siegfried Kracauer (1960, s.28). Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin 1895 yılında çektikleri ve halka açık ilk gösterimini gerçekleştirdikleri filmler, icat ettikleri film kamerasının teknik olanakları nedeniyle Kracauer'in önermesine son derece denk düşüyorlardı. Çok sonraları izleyicinin manipüle edilmesine olanak verecek ama aynı zamanda sinematografik görüntünün gerçekliğe daha da yaklaşmasını sağlayacak, sinemaya özgü pek çok teknik henüz icat edilmemişti. Psikolog, sanat ve sinema kuramcısı Rudolf Arnheim'ın (2010) 1940'ların hemen başında ifade ettiği gibi, sinema teknolojilerinin gelişimine bağlı olarak gerçeklik yanılsaması giderek kusursuzlaşacaktır. Oysa Lumièreler'in kamerası sadece on yedi met-

relik bir filme kesintisiz, tek planlık bir kayıt yapabiliyordu ve bu da yaklaşık elli saniyelik bir gösterim demekti (Ceram, 2006, s.122). Her ne kadar daha ilk örnekler olan bu kısacık filmlerin bazılarında kurmaca öykülerin olduğu görülse bile, yine de tek planlık bu filmlerde fiziksel gerçeklik neredeyse sadece yönetmenin tercih ettiği çerçeveyle sınırlandırılarak filme aktarılabiliyordu.[1]

Daha ilk örneklerde görüldüğü gibi sinema, asla mutlak gerçeği/gerçekliği göstermese bile gerçekçi, Christian Metz'in ifadesiyle *gerçeğe-benzer* bir sanattır ve gerçek izlenimi yaratır. Metz, Aristoteles'ten hareketle *gerçeğe-benzer* kavramını şöyle tanımlar: "Olması mümkün gibi görünen her şey" (2012, I. Cilt, s.207). Yani sinema bizatihi, hemen şu anda ve burada vuku bulan fiziksel gerçekliği saptamasa ve tekrar yansıtmasa bile, sinemanın sunduğu gerçeklik bir biçimde gerçekleşebilecek, gerçekleşmesi mümkün bir gerçekliktir. Ne var ki Metz, bu tanımla ilgili şöyle bir çekincesini de ortaya koymaktadır: "Yeniden canlandırma (temsil etme) sanatları (sinema gerçekçi de olsa fantastik de olsa bu sanatlardan biri olarak her zaman için figüratif, kurmaca bir niteliğe sahip olacaktır) bir mümkünler bütününü ya da bütün mümkünleri değil yalnızca *gerçeğe-benzer* mümkünleri yeniden canlandırabilir" (2012, I. Cilt, s.207).

*Gerçeğe-benzer* mümkünleri yeniden canlandırmanın ya da gerçeklik izlenimini perdede oluşturmanın/kurmanın izleyici için sağladığı fayda üzerinde düşünüldüğündeyse sinema çalışmalarının henüz erken bir döneminde André Bazin'in söyledikleri bize ışık tutar. Bazin, sadece sinemanın değil, hatta sinemanın dâhil olduğu plastik sanatların tarihine bakıldığında da bu sanatların çıkış noktalarının estetik kaygılardan çok psikolojik isteklerden kaynaklandığını söyler: "Bu 'benzerliğin öyküsü'dür ve isterseniz siz buna 'gerçekliğin öyküsü' diyebilirsiniz" (2007, s.15). Evet, artık hiç kimse bir modelin/heykelin ya

[1] Erken bir not olarak şunu belirtmekte fayda var: Evet, Lumièreler'in kamerasıyla gerçeklik, teknik sınırlamalara bağlı olarak en *doğal* haliyle saptanabiliyordu. Ama tam bir yüz yıl sonra, Lumière kardeşlere ve sinema sanatına bir saygı amacı taşıyan, 1895 yılında kullanılan kamera ve o kameranın sahip olduğu olanaklarla, bir dizi yönetmenin çekeceği filmlerden oluşan bir projede (Angelopoulos ve diğerleri, *Lumière et compagnie*, 1995) yönetmen Michael Haneke bir bakıma hile yapacak, çektiği tek planlık ve yaklaşık elli saniyelik filmin olanaklarıyla bile gerçekliği manipüle etmeyi -hem de sinemasal üslubundan hiç ödün vermeden- başaracaktır.

da bir resmin temsil ettiği gerçeklikle aynılığına inanmamakta; "görüntüler sadece maddeleri hatırlamamıza yaramaktadır" ancak, sadece fotoğrafın (ve buna bağlı olarak da sinemanın), nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabileceği unutulmamalıdır: "Fotografik görüntü nesnenin kendisidir" (Bazin, 2007, s.19).[2]

Tüm bunlar bize, sinemayla ilgili kuramsal tartışmaların en başında, Biçimci Film Kuramı'nın karşısında güçlü bir Gerçekçi Film Kuramı geleneğinin yer aldığını ve bu bağlamda fotografik görüntü, sinema sanatı, gerçeklik ve gerçekliğin mekanik olarak yeniden üretimi konusunda zengin bir yazın oluştuğunu gösterir. Doğal olarak Bazin, Arnheim, Kracauer, Metz ve adını burada anamadığımız pek çok kuramcı, sinemanın hammaddesinin gerçekliğin bizzat kendisi değil de gerçekliğin film tabakasının üzerinde kalan izleri, *–fiziksel gerçekliğin kefareti–* olduğu kanısına varmıştır. Film sanatı da film yönetmeninin gerçekliğin bu izleriyle yaptığı şeydir (Andrew, 2007, s.158 ve s.159). Üstelik film yönetmeni sadece gerçekliği saptamak ve yansıtmakla kalmaz, bir yandan da bu saptama ve yansıtma eylemini bir sanat eylemine dönüştürmenin yollarını arar. "Sinemanın sanat olabileceğini kararlı bir şekilde reddeden birçok eğitimli insan var," der Arnheim ve ekler: "Onlar temelde şunu söylüyorlar: 'Sinema gerçekliğin mekânik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamaz'" (2010, s.15). Bunun, herhangi bir sanat dalının sırf gerçekliği mekânik olarak yeniden ürettiği için sanat sayılamayacağına dair oldukça sorunlu bir önerme olduğunu tartışmaya bile gerek yok; gerçeklik, hem de en katı, en yıkıcı haliyle bile yeniden üretildiğinde neden sanat olmasın ki? "Ekrandaki insanlar, insan gibi davranıp insanca olaylar yaşadıklarından, ne onları elle tutulur canlı varlıklar olarak karşımızda görmemiz ne de gerçek uzamda bulunduklarını görmemiz gerekli değildir," der Arnheim: "Onlar oldukları halleriyle yeterince gerçektirler. Bu nedenle nesneleri ve olayları hem canlı hem hayali, hem gerçek nesneler hem de ekrandaki basit ışık örnekleri olarak algılarız. Sinemanın sanat olmasını da olanaklı kılan bu gerçektir" (2010, s.31).

[2] Bir zamanlar, fotoğrafın şeytani bir sanat olduğunu, çünkü insanın Tanrı'nın görüntüsünde yaratıldığını ve Tanrı'nın görüntüsünün insan eliyle tasarlanan hiçbir makine tarafından saptanamayacağını dair (19. yüzyıla ait Alman gazetesi *Leipziger Stadtanzeiger*'den aktaran Benjamin, 2001, s.7) bu sapkın düşüncelerin kökeni de Bazin'in bu önermesine koşut değil mi zaten?

Diğer yandan, sinema sanatında fiziksel gerçeklikle film tarafından saptanan ve tekrar yansıtılan gerçekliği birbirinden ayırt etme çabasında olan, bu iki gerçekliğin asla aynı düzleme denk düşmediğini ve bir bakıma sinemasal gerçekliğin bir yanılsamadan ibaret olduğunu ifade eden bir sinema çabası da vardır. Sinema sanatının göreceli olarak geliştiği ilk dönemlerinde bile filmden önce yapılan sunuş konuşmaları,[3] film kahramanlarının/karakterlerin tabuları yıkacak biçimde kameraya doğrudan konuşması, direkt olarak izleyiciye seslenmesi; Jean-Luc Godard'ın sinema tarihine de geçen, film ekibini ve seti filmin içine dâhil etme deneyimleri, örneğin yönetmenin gösterilmesi; sinemayı, sinema yapma deneyimlerini merkezine alan sinema filmleri; bir sinema filmiyle gerçek hayatın iç içe geçtiği fantastik film örnekleri ve bir filmin içinde kaybolan 'gerçek' kahramanlar -sinemasal bir *Alice Harikalar Diyarında* deneyimi- gibi farklı eylemlerle sinemasal gerçeklikle fiziksel gerçekliğin bir yandan birbirine olan benzerlikleri ortaya konurken diğer yandan bu iki deneyimin aslında birbirinden ne kadar farklı olduğu da gösterilmeye çalışılmıştır.

Tam da bu noktada bir izleyici ve/veya bir okur olarak şu soruyu sormaya hakkımız var: Bir yandan gerçekliği saptamaya ve yeniden yansıtmaya çalışıyorken, hatta bunu mükemmel bir hale getirmek için çaba gösteriyorken, diğer yandan bu gerçekliği yıkmak, bunun bir yanılsamadan ibaret olduğunu göstermekle bir yönetmen neyi amaçlar, ne yapmaya çalışır? Daha açık bir şekilde, Haneke'yi de dâhil ederek tekrarlayalım bu soruyu: Filmografisi boyunca dünyanın gerçekliğini filmde saptamaya ve yeniden yansıtmaya çalışan, bunun için gerek biçimsel gerekse içerik açısından belirgin bir üslup oluşturan Haneke, diğer yandan bu gerçeklik yanılsamasına izleyicinin dikkatini çekmek için de belirgin bir çaba göstermektedir. Haneke bir yandan sinemasal gerçekliği oluştururken diğer yandan bu gerçekliği yine kendi elleriyle yıkmaktadır. Peki, ama neden?

### 'Hekim Olarak Edebiyatçı', 'Semptomlar Bütünü Olarak Dünya'

Daniel W. Smith, Gilles Deleuze'ün *Kritik ve Klinik*'in (2013) İngilizce baskısına yazdığı önsözde[4] felsefeyi kavram oluşturma, icat et-

[3] Bu biçim, filmlerin diğer sahne sanatlarıyla bir arada sunulduğu erken dönem pratiklerden ödünç alınmış gibidir.

[4] Daha sonra Türkiye'de *Saf İçkin Yaşam* (2013) adıyla yayınlanmıştır.

me ya da yaratmaya dayanan bir kavram pratiği olarak tanımladığını söyler.[5] Ancak felsefe kendi başına bir *kavramsal mucitlik* eylemi değildir; bilim, tıp ve sanat gibi diğer alanlarla mutlaka değişken ilişkilere girer: "Örneğin sanat, felsefeyle aynı oranda yaratıcı bir düşünce etkinliğidir. (...) Diğer bir deyişle, büyük sanatçı ve yazarlar da büyük düşünürlerdir, fakat kavramlardansa algı ve duygularla düşünürler: Ressamların çizgiler ve renklerle, müzisyenlerin seslerle, sinemacıların imgelerle, yazarların kelimelerle vb. düşündükleri söylenebilir" (Smith, 2013, s.9).[6] Deleuze ve Guattari'nin *Felsefe Nedir?* başlıklı yapıtlarında tarihe mal olmuş sanatçıların eserleri arasında felsefi bir bağ kurduklarını görülür.[7] Dahası Deleuze, bir yandan sanatçılar ve onların eserleriyle felsefi bir bağ kurarken diğer yandan bu eserlerle yaratıcılarının yaşamı arasındaki bağların da izini sürer. Deleuze'e göre her eser bir yaşam tarzını, bir yaşam biçimini ifade eder ve hem kritik hem de klinik açıdan değerlendirilmelidir. Bu değerlendirmenin metodolojisini de şöyle oluşturur: "*Kritik* ve *Klinik*, yani edebiyat ve tıp arasındaki ilişki semptomatolojik metodun özgün doğası vesilesiyle gerçekleşir. Tıp ise en az üç farklı etkinlikten oluşur: semptomatoloji ya da göstergelerin tetkiki; etiyoloji ya da nedenlerin tespiti ve terapi, yani bir tedavinin geliştirilip uygulanması süreci" (Smith, 2013, s.13 ve s.15). Dolayısıyla edebiyat, semptomları belirleyerek hastalığı teşhis etmeli, hastalığın nedenlerini saptamalı ve bir tedavi uygulamalıdır. Hastalıklı olansa dünyanın kendisidir.

İlk bakışta tuhaftır; edebiyatçıların adları, bireysel ve/veya toplumsal, psikolojik anomalilerle, sapkınlıklarla, hastalıklarla ya da bunalımlarla hep yan yana anılmıştır: Marquis de Sade'ın adını verdiği sadizmi ya da Leopold von Sacher-Masoch'nun adıyla anılagelen mazoşizmi sıra dışı sanmayın; edebiyat tarihi benzer 'sapkın' ya da 'anormal' eşleşmelerle doludur. Deleuze, sadizm ve mazoşizm gibi

[5] Yazar, Gilles Deleuze'ün Felix Guattari'yle birlikte yazdığı *Felsefe Nedir?* (2013) adlı çalışmasına referans vererek bu tanımı yapmaktadır.

[6] Emre Koyuncu'nun çevirisi kısmen değiştirilerek alıntılanmıştır.

[7] Nitekim Marcel Proust (*Proust ve Göstergeler*, 2004); Franz Kafka (*Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin*, 2008); Lewis Carroll, Herman Melville ve T. E. Lawrence (*Kritik ve Klinik*, 2013) gibi yazarlar ya da Ingmar Bergman, Luis Buñuel (*Cinema I: The Movement-Image*, 2006[7]); Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Stanley Kubrick ve Alain Resnais gibi yönetmenlerle (*Cinema II: The Time-Image*, 2007).

pekâlâ 'Nietzcheizm', 'Proustizm', 'Kafkaizm', ya da 'Spinozizm' gibi klinik kavramların da ortaya çıkabileceğini/çıkması gerektiğini ileri sürmektedir.[8]

Deleuze, edebiyatçıların sapkınlık ya da anomaliyile olan yakın ilişkisini -yazma eylemini de dâhil ederek- şöyle açıklar: "Kişi kendi nevrozlarıyla yazmaz. Nevroz, psikoz; bunlar yaşam geçitleri değil, süreç kesintiye uğradığında, engellendiğinde, tıkandığında içine düşülen durumlardır (...). Bu haliyle yazar da hasta değil, daha ziyade hekimdir, kendinin ve dünyanın hekimidir. Dünya, hastalığın insanla karşılaştığı semptomlar bütünüdür" (2013, s.12). Evet, dünya bir semptomlar bütünü ve yazar da dünyanın bir hekimidir; pekiyi yazarın semptomları değerlendirip nevrozu ve anomaliyi belirlemesini, teşhis koymasını ve tedavi önermesini, yani kelimelerle yaptığını ressamlar çizgiler ve renklerle, müzisyenler seslerle ve sinemacılar imgelerle yapamazlar mı? Şöyle soralım; edebiyatçıların ya da sosyologların yaptığı gibi[9], ekonomik, toplumsal, kültürel ve politik sorunlara işaret eden, dünyanın sapkınlıklarından ve anomalilerinden mustarip kahramanlarla beyaz perdede de karşılaşmıyor muyuz?

Sinemacılar da yeri geldiğinde toplumsal karşılığı olan böylesine güçlü kahramanlar/karakterler yaratmış değil midir? Tabi ki yaratmış-

---

[8] Buradan hareketle Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*'de (2010) semptomlarıyla birlikte nihilizmi; *Proust ve Göstergeler*'de istemsiz olanı ve bilinçdışını harekete geçiren çeşitli gösterge dünyalarının semptomatolojisi olarak *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yorumlar. *Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin*'de ise Guattari ile birlikte Deleuze, Kafka'nın geleceğin şeytani güçlerinin -kapitalizm, bürokrasi, faşizm ve Stalinizm- nasıl bir semptomatolojik teşhisini sunduğunu bize gösterir (Smith, 2013, s.20 ve s.21). Tüm bunlar dünyanın hastalıklı olduğu ve edebiyatçının da bir hekim gibi eylemde bulunduğu önermesine koşut çalışmalardır.

[9] Unutmayalım ki hemen her büyük edebiyatçı, dünyanın sapkınlıklarından ve anomalilerinden mustarip bir de kahraman yaratmıştır; semptomlar bu kahramanlarla görünür hale gelir. Franz Kafka'nın kahramanı *Joseph K.*'dır; Herman Melville'in ise kahramanları vardır: *Katip Bartleby* ve *Kaptan Ahab*. Fyodor Dostoyevski bize *Raskolnikov*'u takdim ederken Ivan Gonçarov ise *Oblomov*'u karşımıza çıkarır; Robert Musil'in *Niteliksiz Adam*'ı, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı, Yusuf Atılgan'ın *Zebercet*'i, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Halit Ayarcı* ve *Nuri Efendi*'si... Bütün bu kahramanların tıpkı Karl Marx'ın *Proleter*'i, Georg Simmel'in *Yabancı*'sı ya da C. Wright Mills'in *Beyaz Yakalı*'sı gibi toplumsal karşılıkları vardır ve dahası ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal sorunları işaret ederler.

lardır: Charles Chaplin, *Şarlo*; Orson Welles, *Charles Foster Kane*; François Truffaut, *Antoine Doinel*; Stanley Kubrick, *Alex DeLarge*; Martin Scorsese, *Travis Bickle*, Michael Haneke, -çeşitlemeleriyle birlikte- *Georges* ile *Anne*... Kuşkusuz pek çok büyük yönetmen tıpkı edebiyatçıların ve sosyologların kahramanları ve toplumsal tiplerine benzer bir şekilde karakterler yaratmış ve sinemalarında bu karakterlerle birlikte dünyanın sapkınlıklarını ve anomalilerini irdelemişlerdir. Nihayetinde "sanatçılar [da] birer klinisyendir, kendi vakalarına ya da genel olarak herhangi bir vakaya ilişkin olarak değil, medeniyetin klinisyenleridir" (Deleuze'den aktaran Smith, 2013, s.17).

"Edebiyatın nihai amacı, [dünyaya dair] sabuklamanın içinden sağlık yaratımını ya da bir halkın keşfini, yani bir yaşam olasılığını ortaya çıkarmaktır," diyor Deleuze (2013, s.13). Onun bu önermesini tüm sanat etkinlikleri için genellemek mümkün; bir ressamın, müzisyenin, fotoğrafçının ve sinemacının da nihai amacı bu olmalı. Bunu sanatçıya zorlu bir görev yükleyen ve bir bakıma sanatın işlevleri hakkında ahkâm kesen bir üst bakış olarak görmemeli. Ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal süreçlerden bağımsız ya da bütün bu süreçlerin dışında kalmaya çalışan bir sanat da mümkün olabilir elbette. Ancak tüm bu süreçlerden yalıtılmış bir sanat eseri, sanat tarihinde bir istisna olarak kalacaktır. Dolayısıyla sinemanın da nihai amacı dünyaya dair sabuklamanın içinden sağlık yaratımını ya da bir halkın keşfini, yani bir yaşam olasılığım ortaya çıkarmak olmalı. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, pek çok yönetmen birbirinden ayrı yaklaşımlarla bunu yapıyor, Haneke de onlardan biri.

Üstelik Haneke bunu son derece şaşırtıcı bir şekilde yapıyor: Sinema tarihinin hemen başından itibaren saptanmaya ve tekrar yansıtılmaya çalışılan fiziksel gerçekliğin, uzun zamandır medya -özellikle de televizyon- ile dolayımlanmış gerçeklik haline geldiğini ve bu gerçekliğin de dünyanın sapkınlıklarını ve anomalilerini gösteren bir semptomatoloji halini aldığını ileri sürüyor. Daha açık söylemek gerekirse; yaşam artık medyayla dolayımlanmış bir yaşamdır ve böylesi bir gerçeklik en basitinden bir anomalidir. Bir hekim olarak Haneke, filmografisi boyunca bu anomaliyi işaret etmeye çalışmaktadır; medyayla dolayımlanmış yaşamın sahteliğini göstermek için kullandığı en önemli yolsa izleyiciye gerçeklikle birlikte bir gerçeklik yanılsamasını sunmaktır. Medyayla dolayımlanmış gerçeklik ve gerçeklik yanılsama-

larının merkezindeyse Haneke'nin kahramanları yer alır. Georges ve Anne: Haneke'nin tüm filmografisi boyunca varlıklarını hep hissettiğimiz şu iki kahraman! Tıpkı Cheshire Kedisi'nin havada asılı kalan gülüşü gibi...

**Gerçeklik Kurulurken: Duygusal Buzlaşma Üçlemesi**

"Gözü ve kulağı aynı anda meşgul eden film aracının yoğunluğu, görüntülerin büyüklüğü, dikte ettiği temposu, başka tasvir formlarıyla karşılaştırılamaz becerisi, gerçekliği neredeyse tamamen yansıtan, yansıtıyor süsü veren ve gerçekliği duygusal olarak deneyimlenebilir kılan, aracın bu çok kuvvetli karakteridir ve bu karakteriyle de kabul görmeyi âdeta önceden belirler" (Haneke'den aktaran Assheuer, 2013, s.178).

"Gerçeklik nedir?" sorusunun sinemanın temel sorusu olduğunu söyler Haneke (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.121). Filmografisini böylesine bir arayış üzerine kurduğunu söylemek yanlış olmayacaktır; ilk sinema filmi olan *Yedinci Kıta*'dan çok daha önce Almanya ve Avusturya'da yayın yapan televizyon kanalları için çektiği *Göle Giden Üç Yol*, *Kemirgenler* ya da *Edgar Allen Kimdi*? gibi filmlerde bile bu kaygısının hakim olduğu görülür. Bunda daha çocukken aldığı edebiyat, tiyatro ve müzik eğitiminin[10] ve Viyana Üniversitesi'nde katıldığı felsefe, psikoloji ve drama derslerinin katkısı olduğu kuşku götürmez. Onun gerçeklik arayışına yönelik çabalarıysa *Yedinci Kıta* ile birlikte bir üçleme oluşturan filmlerle,[11] Almanya ve Avusturya dışında kalan izleyiciler için de görünür hale gelmiştir. Bu üç film, bir yandan *duyguların buzlaşması*[12] ve *hayatın maddileştirilmesi*[13] meselelerini ele alırken diğer yandan üçlemenin anlamsal arka alanını oluşturan ve dönemin maddi gerçekliğini meydana getiren elemanları da irdeler. Yönetmenin ilgisi ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal dönüşümlerle alt üst edilen ve medya aracılığıyla yeniden oluşturulan gerçekliğe yöneliktir; üçlemeyi oluşturan filmlerin merkezinde yer alan karakterler,

[10] Önce bir tiyatro oyuncusu, daha sonraysa bir piyanist olmak istiyordu, hayata dair gerçekleşmeyen bu beklentilerinin biz izleyiciler için bir şans olduğunu söyleyebiliriz.

[11] Haneke'nin böyle adlandırılmasını pek sevmediğini ifade ettiği *Duygusal Buzlaşma Üçlemesi*, *Benny'nin Videosu* ve *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*.

[12] Almanca *Vergletscherung der Gefühle*.

[13] Haneke'nin ifadesiyle *Die Verdinglichung des Lebens* – aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.172

olaylar ve olgular, izleyiciyi *gerçek* ya da *gerçeklik* olarak bildiğimiz şeylerin aslında ne kadar muğlak olabileceğine dair bir sorgulamaya götürür.

Haneke, üçlemenin ilk filmi *Yedinci Kıta*'da, gerçek bir olaydan yola çıkarak, Anne (Birgit Doll), Georges (Dieter Berner) ve Eva Schober'den (Leni Tanzer) oluşan ailenin ortada görünür herhangi bir neden olmaksızın topyekûn yok oluşa gidişlerinin üç yıla yayılmış öyküsünü işler; filmografisi boyunca ele alacağı bir dizi *burjuva kâbusunun* (Perez, 2012) ilkidir bu. Ailenin tüm maddi tüm varlığıyla beraber kendini yok etmesidir: Bütünlüklü bir intihar. Filmde 17 Şubat 1990'da cesetleri bulunan Schober Ailesi'ni intihara götüren nedenler soruşturulmaktadır: Modernlik öncesinin bütün belirsizliklerinin geride kaldığı ideal örgütlenmiş bir toplumda yaşayan, iyi eğitim kurumlarından mezun olmuş ve bugün alt tabakadan hemen her bireyin öyküneceği işlerde çalışan[14] ve gelecekleriyle ilgili herhangi bir kaygıya kapılmayacak kadar para kazanan ve biriktirebilen bir ailenin üyeleri nasıl olur da kendilerini intihara götürecek bir ümitsizliğe kapılır? Bunu sadece dışarıdan bir izleyici olarak değil, Anne'ın Georges'un ailesine yazdığı mektuplardan da biliyoruz. Georges'un biz izleyiciye okuduğu bu mektupların birinde Anne şöyle demektedir:

> "Bu esnada Georges bana karşı hep iyiydi. Bununla birlikte, benim kadar olmasa da zor zamanlar geçirdi. Başka bir bölüme atandı. Şimdikinden daha iyi bir sigortayla kendini gösterebileceği bir yerdi. Maalesef, emekliliğine birkaç yıl kalmış, beceriksiz bir amiri var. Patronu her şeyi bildiğini sanıyor ve Georges'un yerini alacağını sanıp korkuyor. Bu da işleri zorlaştırıyor. Oğlunuzu biliyorsunuz; bu, onu teşvik ediyor ve kendini ve tüm gücünü vererek işini en iyi şekilde yapmaya çalışıyor. Kendisinin en iyi olduğunu ispat etmek istiyor. Esasında yeterince yükselmiş durumda; annemden kalan mirasla birlikte refah seviyemiz yüksekte."

Ama Georges bizzat kendi yazdığı bir başka mektupta intiharlarının esas nedenini de ortaya koyar: "Yaşadığımız hayatı şöyle bir anımsayınca, sonu kabullenmek zor değil."

[14] Anne bir göz doktoru ve Georges bir mühendistir.

Haneke, ne Schober Ailesi'ni ne de filmlerinde işlediği diğer olayları ve olguları sadece belli bir zamana özgü kabul etmenin yanlış olacağını ifade eder bir söyleşisinde (aktaran Porton, 2005, s.50). Evet, Avusturyalı bir aile kendini kapitalizmin sömürgeleştirici güçlerinden azat etmeye çalışmaktadır (Kumar ve Swiatek, 2012, s.313); Haneke'nin filmi gerçekleştirdiği dönemde Avusturya'da intihar oranı en yüksek noktasındadır.[15] Bununla beraber Haneke, filmin merkezine esnek kapitalizm, neoliberalizm, tüketimcilik patolojisi ve postmodernlik döneminde parçalanmanın, fragmanlara ayrılmanın bir sonucu olarak aşırı bireyselleşme gibi konuları alarak bir özgürlük soruşturmasına girişir.

Film(ler)de olan biteni bir döneme, bir mekâna ya da sadece bir yönetmene özgü görmek, olaylarla yüzleşmekten kaçınmaktır. Haneke'nin karakterlerinin yaşadığı anomalileri –sinir buhranlarını– psikoloji bilimiyle açıklamak yerine Batı toplumlarının geçirdiği dönüşümleri irdeleyebilecek antropoloji bilimine başvurmak daha doğru olacaktır (Derry, 2009, s.152). Dolayısıyla Haneke bizi sürekli olarak bir soruşturmaya, sorgulamaya ve yüzleşmeye davet eder. Ancak bunu yaparken de gerçeği bulanıklaştırmaya, muğlaklaştırmaya çaba gösterir gibidir; örneğin aileye bir kaçış imgesi olarak sunulan Avustralya posterindeki mekân aslında hiç var olmayan bir mekândır, bir ütopyadır. Schober Ailesi'nin küçük kızı, Eva bir körlük oyununa girişir; bu yalan belki de ailenin mustarip olduğu hastalığın bir semptomudur ama bunu asla bilemeyiz. Belki de bu sadece ailenin diğer üyelerinin aksine *Eva*'nın hâlâ bir ruhu, tasavvuru ve de yaşama sevinci olduğunu gösterir bir eğretilemedir (Grundman, 2007, s.10). Haneke'nin anlatısına ve ikna edici önermelerine karşın, ez azından Anne'ın Georges'un ebeveynlerine yazdığı mektuplardan yola çıkarak belki de olayın gerçekte hiç böyle yaşanmadığını ve bir cinayetin söz konusu olabileceğini de düşünebiliriz. Nihayetinde dosya fâili meçhul olarak kapatılmıştır ve asla o korkunç günde evde gerçekte ne olduğunu bilemeyeceğiz.

Üçlemenin ikinci filmi *Benny'nin Videosu*, sinemada gerçeklik arayışının ortaya çıkardığı ve tamamen doğal/kurmacasız çekimlerle gerçekliğin elde edilmesi çabasına denk düşen *Gerçek Sinema* –

[15] İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avusturya'da intihar oranın en yüksek noktaya ulaştığı yıl 1985'tir ve üstelik aynı dönemde en çok intihar vakasının görüldüğü ülkelerden biridir Avusturya (Etzersdorfer ve Fischer, 1993).

*Cinéma Vérité* türüne ait bir videoyla açılır; türün amacı, filme alınmış ham görüntülerin ardındaki gerçekliği irdelemektir.[16] Filme adını da veren -ve aslında pek de gerçekçi bir karakter olmayan (Grundman, 2007, s.10)- Benny'nin (Arno Frisch), babasının çiftliğinde öldürülen domuzu gösterir bir videodur perdede izlediğimiz. Benny'nin sıra dışı ilgi gösterdiği bu kayıtta bir grup çiftlik işçisinin ahırdan çamurlu avluya sürüklediği domuz, başından vurularak öldürülmektedir. Daha filmin jeneriği akmadan Benny'nin bu kısa filmi manipüle ettiğini görürüz: Video önce durdurulur, hızlıca domuzun öldürüldüğü ana geri sarılır ve sonra ağır çekimle tüm olan biten tekrar gösterilir. Bu, "bir medya aracının, bir ekranın filtresinden geçmediği takdirde gerçekliği algılayamaz hale gelen" (Cieutat ve Rouyer, 2014, s.187) bireyin durumunu anlatan bir filmdir; ancak bu durumu sadece Benny'e özgü görmek hata olacaktır. Görüntülerin/fiziksel gerçekliğin, televizyonun içinden geçerek manipüle edilmesiyle ortaya çıkan bu yeni gerçeklik halinin dönemin ruhuna denk düştüğünü söyler Haneke ve ekler: "Dünya hakkında tek bilgilenme kaynağım televizyon olsaydı çoktan intihar etmiş olurdum" (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.188).

*Yedinci Kıta*'nın intihara sürüklenen ve kendi kendini yok eden Schober Ailesi'nin yerine *Benny'nin Videosu*'nda etrafındaki herkesi felakete sürükleyen Benny'yi izleriz: Benny, önce bir video kiralama dükkânında tanıştığı ve evine davet ettiği kızı (Ingrid Stassner) öldürecek, olayın üzerini kapatmaya çalışan babasını (Ulrich Mühe) ve annesini (Angela Winkler) videoya kaydedecek ve sonra da bu yeni *Cinéma Vérité* filmini polise teslim edecektir. Varoluş bunalımıyla dolu bir karakterdir Benny; *oluş* kadar muğlak bir karakterdir ve adeta kendini dünyanın gidişine, şu kaçınılmaz akıntıya bırakmıştır. Filmin hemen her anında karşımıza çıkan haber bültenlerinden biri televizyondan akarken odaya giren babasıyla şu diyalog yaşanır:

"Ne var haberlerde?"

"Bir şey yok."

"Ne diyorlar?"

"Bilmem, bir şey yok!"

[16] Benny, evine davet ettiği ve daha sonra öldüreceği kıza bu videoyu izlettirirken, "Televizyonda, sinema hilesi hakkında bir röportaj izlemiştim. Sahnelerdeki tüm o hareketler ketçap ve plastikle yapılıyormuş ama bu gerçek," der.

Hatta cinayet eyleminin nedeni ve sonucu bile umurunda değildir; izlediği cinayet açığa çıktıktan sonra, yine babasıyla konuşurlar:

"Niçin yaptın bunu?"

"Neyi? Bilmiyorum... Nasıl olduğunu görmek istiyordum... Yani sanırım..."[17]

*Benny'nin Videosu*, "bakmak/görmek" ile "düşünmek/tefekkür etmek" arasındaki farkı irdeleyen ve bir semptom olarak yanılsamaya dikkat çeken bir filmdir. Uzun süredir içinde bulunduğumuz imaj çağında *gerçekliğin* ne olduğuyla ilgili –zaman zaman bıktırıcı olduğunu kabul edelim– bir tartışma sürüyor. Tüm bu tartışmaya karşın, *gerçekliğin* ne olduğu, imajlarla ya da *imajlarda* oluşturulan/oluşan gerçekliği nasıl anlamlandırmak gerektiğini henüz bilemiyoruz. Evet, imajların ayırdındayız ancak, bu imajlar çağında anlamlandırmaları hangi şemalara göre yapmak gerektiğini sinema, hele de televizyon bize söylemiyor. Dolayısıyla akıp giden tüm bu imajların ortasında *gerçeklik*, bir manipülasyona dönüşüyor. Benny videoyu hızlıca geriye doğru sarar ve korkunç eylemi bir anda hiç yaşanmamış olur; hayat kaldığı yerden devam eder. Ve daha kötüsü Benny, ekran dışında bir gerçeklik olduğunu da reddeder ve ekrandan aktarılan fiziksel gerçekliği tercih eder. Benny izler, ancak izlediklerini hangi şemalara göre anlamlandırması gerektiğini bildiğinden emin olamayız; hatta izlediğinin gerçekliğini yorumlayıp yorumlayamadığını dahi bilemeyiz. Gerek bu filmde gerekse üçlemenin son filmi olan *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*'nda dönemin ruhunu aktarmak için sıklıkla kullanılan, hemen her

[17] Nilgün Tutal Cheviron, tüm iletişim araçlarının ama özellikle de televizyonun zihinlerimizi nasıl köleleştirdiğini ve gerçeklik algısını nasıl yitirdiğimizi ele alan çalışması *Televizyon ve İçimizdeki Şiddet*'te (2014) Haneke'nin *Benny'nin Videosu* filmini merkeze alarak 'seyirlik şiddet ve gerçekliğin uzaktan temsili' ile 'kurgulanmış gerçeklik ve şiddet arasındaki ilişkiyi' irdeler. Bunu yaparken de Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde lisans öğrenimlerini sürdüren kırk dört öğrenciye *Benny'nin Videosu*'nu izlettirerek bir alımlama çalışması gerçekleştirir. Çalışmada, öğrencileri Benny'e yaklaştıran ilginç bulgulara ulaşılır; öğrenciler Benny ile özdeşleşmeye varacak kadar ikircikli bir ruh hali içindedirler –örneğin onun, ailesinin ilgisizliğinin kurbanı olduğunu düşünmektedirler– ve kötülük karşısındaki tutumları, tıpkı Benny'nin tutumu gibi muğlaktır. Tutal Cheviron'un, zihinsel kölelik döneminde yeni bir etik önerdiği bu çalışma için bakınız: Tutal Cheviron, N. (2014). *Televizyon ve İçimizdeki Şiddet*. İstanbul: Ekslibris Yayıncılık.

haber bülteninde karşımıza çıkan Yugoslavya iç savaşı ve bu savaşın medya tarafından aktarılmasıyla ilgili Haneke'nin söyledikleri bu konuya ışık tutar:

> "Yugoslavya'daki katliamlar karşısında ilk zamanlar nasıl da dehşete kapıldığımızı çok iyi hatırlıyorum. Ama savaşın ikinci yılına geldiğimizde, bütün televizyon haberleri savaş görüntüleriyle açılırken hepimiz Almancadaki deyişle *abgestumpft*, yani "vurdumduymazlaşmış" körelmiş, usanmış ve konuya ilgi göstermeyi bırakmıştık. Bana kalırsa [*Benny'nin Videosu* hakkında] en endişe verici olan, domuzun katledildiği sahneyi seyrederken kızın, "Aa, kar yağıyormuş!" diye çığlık atmasıydı. İşte bu hakikatten sapkınca!" (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.207).

Üçlemenin son filmi olan *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı* hem medyayla dolayımlanmış gerçekliği yeniden sorgular hem de kurgusuyla gerçekliğin parçalı/fragmanlardan oluşmuş yapısına işaret eder. Film, 23 Aralık 1993'te, Maximilien B. (Lukas Miko) adlı on dokuz yaşındaki bir üniversite öğrencisinin Viyana'da bir banka şubesinde üç kişiyi öldürdükten sonra intihar etmesini konu alır. Haneke bir yandan bu katliamın nedenlerini sorgularken diğer yandan Maximilien B.'nin; Bükreş'ten kaçarak Viyana'ya gelen göçmen çocuk Marian Radu'nun (Gabriel Cosmin Urdes); kızı, filmin finalinde cinayetlerin işlendiği bankada çalışan emekli Tomek'in (Otto Grünmandl) ve yine aynı bankada güvenlik görevlisi olarak çalışan Hans'ın (Branko Samarovski) öykülerini irdeler.

"Tıpkı hayatta olduğu gibi, hiçbir zaman bütün gerçekliği bilmeyiz, sadece küçük küçük bazı parçalardır bildiğimiz. Dünyayı algılayışımız her zaman parçalıdır," der Haneke (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.313). Önümüze de dünyaya dair yetmiş bir parçayı koyarak kendi gerçekliğimizi kurmamızı ister.[18]

Filmin anlam evrenini bir Mikado oyunu kadar tesadüflere bağlı olaylar zinciri – belki de *kader*; üçüncü dünya ülkelerinden birinci dünya ülkelerine insan akışı; küreselleşmeyle toplumsal bağlamların kırılması, dönüşüm sürecine girmesi; esnek kapitalizm döneminde

[18] Aynı şeyi daha sonra *Bilinmeyen Kod* adlı (*Code inconnu: Recit incomplet de divers voyages*, 2000) filmiyle de yapacaktır.

sosyal güvencelerin yavaş yavaş ortadan kalkması ve yaşlılık;[19] medyayla dolayımlanmış gerçeklik ve evlat edinme sürecini bile sıradan bir tüketim olgusuna indirgeyen tüketimcilik ve yabancılaşma gibi olgular oluşturur. Tüm bunlarla birlikte, tesadüf eseri Maximilien B., Marian Radu –ve onu yeni evlat edinmiş olan Inge Brunner (Anne Bennent)– Tomek ile Hans'ın yolu bir banka şubesinde kesişecek ve sonuç hepsi için bir felaket olacaktır.

Filmin anlam evrenini oluşturan bu olgular, Maximilien B.'nin eyleminde cisimleşerek bir anomaliye ve semptoma dönüşürler – ki öyledirler. Oysa Haneke'nin, olayların ne belli bir döneme ne de mekâna özgü olduğunu ve kişiselleştirilmemesi gerektiğini ısrarla belirtmesine karşın kimi film eleştirmenleri/yazarları/analistleri Maximilien B.'nin yok edişe ve oluşa gidişini bireyselleştirerek onu bir Amok koşucusuna benzetir.[20] Buna göre Maximilien B. tam bir delilik hali içindedir ve eylemleri bu deliliğin sonucudur. Haneke'nin hemen tüm filmlerindeki karakterlerin eylemlerini delilik olarak değerlendiren yazarlar da vardır. Oliver C. Speck ise (2008 ve 2010) Haneke filmlerinde deliliğin iki biçimde karşımıza çıktığını ileri sürer: Parçalanmış, postmodern hayatlarımız artık bir delilik halidir; çılgınlık noktasına varmıştır ve aynı zamanda Haneke'nin karakterleri bir suça dönüşen delilik hali içindedirler. Hatta *Yedinci Kıta* filminde Schober Ailesi ya da *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*'nda Maximilien B. bu deliliği teknik bir mükemmellikle icra etmeye çalışmaktadır. Oysa Emile Durkheim (1992) çok erken bir dönemde, 20. yüzyılın hemen başında yaptığı çalışmalarda, o güne değin bireysel alanda değerlendirilen intiharın aslında toplumsal etkenlere bağlı olduğunu, bu nedenle de toplumbilimsel yöntemlerle araştırılması gerektiğini ileri sürmüştür. Dolayısıyla intihar olgusunu sadece bireysel alanda değerlendirmek, intiharla ilgili toplumbilimsel çalışmaları topyekûn reddetmek anlamına gelir; benzer bir eleştiriyi delilikle ilgili yorumlar için yapmak da yanlış olmayacaktır. *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*'nın sonunda Maximilien B.'nin eylemi bir habere dönüştüğünde de bu eylemin toplumsal yönünün reddedildiği görülür:

[19] "Bugünlerde dünya emekli aylıkları etrafında dönüyor," der bir sahnede Tomek.

[20] Bkz., Schwartz, 2010; Grundman, 2007; Metelmann, 2010 ya da Seeßlen, 2010.

"Böyle anlamsız bir cinayeti neden işlediği henüz kesin olarak bilinmemekle birlikte bunun bir banka soygun girişimi olmadığı apaçık ortada. Olayın fâiliyle en son konuşanlardan biri olan benzinci de bir açıklama yapamıyor," der haber metni ve Maximilien B.'ye o gün hiçbir şekilde yardımcı olmayan benzinciye mikrofon uzatılır: "Hiçbir fikrim yok, bilmiyorum. Çılgınlık!"

Haneke filmlerinde gerçeklik medya tarafından kurgulanır, medyayla dolayımlanmış bir gerçeklik, filmlerin anlam evrenini oluşturmaktadır; *Duygusal Buzlaşma Üçlemesi*'nde bu çok belirgin bir biçimde görülür. *Yedinci Kıta*'da Schober Ailesi her sabah, aynı saatte aynı istasyona ayarlanmış bir radyonun yayınıyla uyanır. *Benny'nin Videosu*'nda haber bültenleri sık sık perdeye getirilir: Filipinler'deki darbe; Yugoslavya'da Hırvatlar ve Sırplar arasında hiç kesilmeyen çatışmalar ve başarısızlığa uğrayan Bosna planı; holiganların göçmenlere saldırdığı, yabancı düşmanlığıyla ilgili haberler; İsveç'te bir tren kazasında ölen yedi kişi...

*Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*'ndaysa adeta bir medya bombardımanına maruz kalırız; Haneke film boyunca toplam beş bültende onlarca habere yer verir: Noel'den önce Bosna'ya barış getirme girişiminin başarısızlıkla sonuçlanması; Eski Yugoslavya'daki savaş suçlularının yargılanması için Lahey'de kurulan mahkemenin yargıçlarının atanması; Saraybosna'da huzurlu bir Noel kutlamanın hayalini kuran insanlar ve buna karşın keskin nişancılar tarafından yaralanan bir bebek; İran, İsrail ve Güney Lübnan arasında Hizbullah'ın dâhil olduğu çatışmalar; PKK'nin, Türkiye Hükümeti'ne karşı yürüttüğü gerilla savaşı ve PKK saldırılarında aralarında çocukların da bulunduğu kırk iki sivilin ölmesi; IRA ve İngiltere arasında süregiden çatışmalar; Karayip ve Somali gibi ülkelerdeki direniş hareketleri ve çocuklara karşı cinsel tacizle suçlanan Michael Jackson...[21] Bütün bunlarla beraber, nihayetinde Schober Ailesi'nin, Maximilien B.'nin, Marian Ra-

[21] Dahası, 1995 yılında sinema sanatının yüzüncü yılı dolayısıyla çektiği yaklaşık bir dakikalık filmde (*Lumiere ve Dostları – Lumiere et compagnie*, 1995) Haneke, 19 Mart 1995 günü televizyonda yayınlanan haberlerden ürettiği kısa filmi tekrar televizyon ekranından geçirerek Lumiere kamerasıyla tek plan halinde filme saptar. Bütün bu bombardımana müziğin de katıldığını eklemeliyiz; dönemin ruhunu mükemmel biçimde yansıtan pop şarkıları (örneğin Yello'nun *Tied Up*'ı) film müziği olarak değil ama filmin içinden gelen müzik biçiminde, perdede yer alır.

du'nun ve diğerlerinin bir haber öğesi haline geldiklerini; ebeveynlerini ihbar eden Benny'nin ise güvenlik kamerasıyla kaydedilen bir *Cinéma Vérité* filmine dâhil olduğunu belirtmek gerekir; her şey yok edildiğinde bile haber devam eder. Televizyon, Haneke filmlerindeki karakterlerin bütün dünyasıdır; *Yedinci Kıta*'da Anne Schober'in annesi ölmeden birkaç gün önce bu büyük anomaliyi ve semptomu açığa vurur: "Bazen kendimi ışık geçirmeyen kafalı insanlarla olmak yerine ekranlarından düşüncelerini görebileceğim insanlarla birlikte olmayı hayal ediyorum."

**Gerçeklik Yıkılırken: *Ölümcül Oyunlar* ve Diğerleri**

Haneke'nin filmlerine baktığımızda sinemasal gerçekliğe tutkuyla, hatta saplantılı biçimde bağlı bir yönetmenin titiz çalışmasını görürüz. *Yedinci Kıta* ve *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*'nda hâlihazırda gerçekleşmiş olayları perdeye aktarması; distopik bir geleceği işleyen *Kurdun Günü* ve geçmişle hesaplaşan *Beyaz Bant*'ı bir yana bırakırsak diğer tüm filmlerindeki olayların *hemen şu an ve burada* gerçekleşiyor olması,[22] bizatihi kendisinin yazdığı diyalogların doğallığı; oyuncu yönetimiyle ilgili sıra dışı özeni ve tüm bunlarla beraber, açıters açı planları haricinde, bütün bir sahneyi tek planla filme saptamaya çalışması onun sinemasal gerçekliğe olan bağlılığını göstermektedir. Son derece titiz bir yönetmendir; örneğin farklı karakterlerin birbirlerine paralel giden ve finalde kesişen öykülerini irdelediği *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*'nda yer verdiği haber bültenlerinin zamanıyla karakterlerin eylemlerinin kurmaca zamanının denk düşmesine özellikle dikkat eder:

> "Kaçak yollardan Avusturya'ya giren çocuğu örnek alırsak; onun Avusturya'da üç ay kalacağı prensibinden hareket ettim. Diyelim ki 20 Nisan'da geldi, öyleyse onunla ilgili olaylar 20 Temmuz'da sona erecek demektir. Dolayısıyla haberlerden alıntıladığım parçalar bu döneme denk düşüyor. Sadece bir kere, o da çok daha etkileyici olduğu için, planladığımdan bir gün öncesini ya da sonrasını alarak kronolojiyi ihlal ettim" (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.210).

[22] *Kurdun Günü*'nün *11 Eylül* sonrasında yapıldığı düşünülürse, o dönemde böylesi bir toplumsal çöküşün gerçekleşmesinin mümkün olmadığını kimse söyleyemezdi.

İzleyiciyi, filmlerinin gerçekliğine ikna etmek için bütün ayrıntıları göz önünde bulundurur Haneke. Örneğin *Beyaz Bant* filminin mekânı için dekor sorumlusu Christopher Kanter, altmış bin kilometrekarelik bir alanı tarayıp binlerce fotoğraf çeker; bütün bir Kuzey ve Doğu Almanya'yı araştırırlar. Berlin'in iki yüz kilometre kuzey batısında Prignitz bölgesinde, ortasında bütün köye hâkim bir kilisenin yükseldiği çok geniş caddesi olan Netzow köyünde karar kılınır. Ancak, köyün yolları asfalt kaplıdır ki bu da Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde geçen filmin zamanıyla çelişmektedir; eyalet yönetimiyle anlaşılarak köyün bütün asfaltı kaldırılır ve kumla kaplı yollar inşa edilir. Köyün bütün dekoru da döneme uygun bir şekilde değiştirilir. 1913 ve 1914 yıllarına ait binlerce fotoğraf incelenerek o dönemki yüz hatlarına sahip oyuncular için arayışa girilir; oyuncuların seçimi altı aylık bir zamana yayılır. Çekimler sırasında yine bu oyuncuların kostümleri, saçları ve makyajları daha önce taranan fotoğraflar örnek alınarak gerçekleştirilir. Dahası, siyah-beyaz gösterilen bu film için görüntü yönetmeni Christian Berger'le birlikte renkli çekimler yapılır; aralarında Clint Eastwood'un *Affedilmeyen*'inin de (*Unforgiven*, 1992) bulunduğu *Beyaz Bant*'la aynı dönemde geçen tüm filmler siyah-beyaza çevrilerek izlenir ve dijital çekimlerin dönüştürülmesi sırasında ışığın etkisi incelenir. Dijital çekimlerin ve renkliden siyah-beyaza dönüştürme işlemlerinin görüntüye olan etkisini göz önünde bulundurarak filmin gerçekliğine gölge düşürebilecek tüm etmenleri belirleyip önlem almak çabasıdır bu: Böylesine yoğun bir çalışma, yönetmenin gerçeklik karşısındaki kefareti.

Yönetmenin bu titiz çalışması sadece *Beyaz Bant*'la da sınırlı değildir. *Piyano Öğretmeni*, *Saklı* ve *Aşk* gibi iç mekân çekimlerinin neredeyse tamamının stüdyoda yapıldığı filmlerde, dekor ve ışığın gerçekçiliği için büyük bir çaba harcanır. Örneğin *Aşk* filmde, filmin dekor sorumlusu Jean-Vincent Puzos, gerçek meşeden bir kütüphane yaptırır, kütüphanedeki kitaplar raflara temalarına göre ve alfabetik sırayla yerleştirilir.[23] Haneke dekoratörün bu gerçekçilik çabasını memnunlukla karşılamıştır: "Hiçbir planda seyircinin kitap sırtlarını okuyabilmesi mümkün olmadığı halde, bunun görüntüden hissedildiğine emindir" (Cieutat ve Rouyer, 2014, s.412).

[23] Kitaplar ve DVD filmlerle ilgili bu titizlik *Saklı*'da da gösterilmiştir.

Aynı şekilde dekorda dönemin pencere çerçeveleri kullanılır ve yer de hakiki eski parkelerle kaplanır. Bu set, stüdyo tabanından yaklaşık beş metre yukarıya kurulur çünkü gerçekliğinden şüphe duyulmadan çalışması gereken eski bir asansörle eve girilmektedir! Tüm bunlarla beraber, mutfağın penceresinden nadiren de olsa görülen bir arka bahçe setten on metre kadar aşağıda yeniden inşa edilir. Sette kullanılan eşyalar, biblolar ve diğer tüm ayrıntılar onun bu titizliğini çok iyi bilen eşi Susie Haneke tarafından toplanmıştır; sette kullanılması için çeşitli İskandinav müzelerinde yer alan tablolar Jean-Vincent Puzos tarafından belirlenir ancak çok yüksek sigorta maliyetleri nedeniyle bütçeleri yapım tarafından karşılanamaz. Yine de reprodüksiyonlar yerine daha düşük maliyetli, ancak hakiki tual tablolar seçilir. Haneke filmlerinde yer alan her görsel malzeme için bu özen söz konusudur: *Benny'nin Videosu* ya da *Saklı*'da görülen sinema afişleri, gerçekten de filmin kurmaca öyküsünün geçtiği zaman dilimiyle aynı dönemde sinemalarda gösterilen filmlerin afişleridir. Ancak bütün bunlara karşın Haneke zaman zaman, sinemanın aslında bir yalandan ibaret olduğunu belirtecek biçimde gerçekliği yıkmaya girişir: İzleyiciyle oynar ve perdede vuku bulan gerçekliğin aslında "saniyede yirmi dört kare yalan" (Haneke'den aktaran Porton, 2005, s.51) olduğunu ona hatırlatır, Godard'ın izinden giderek ve ancak onu baş aşağı çevirerek.

Henüz bir dramaturg olarak televizyon kanalında çalıştığı yıllarda yazdığı ancak gerçekleştirilemeyen *Hafta Sonu* adlı senaryoya dayanan *Ölümcül Oyunlar*, Haneke'nin sinemadaki gerçeklik yanılsamasını açığa çıkarmaya ve "izleyiciye konumunu hatırlatmaya çalıştığı" bir filmdir (aktaran Assheuer, 2013, s.28–29). Haneke'nin gerçekleştirdiği bir dizi gerilim/korku filminin (Derry, 2009) zirve noktası olan bu film, bir göl kıyısındaki sayfiye evlerine giden Anne (Susanne Lothar), Georges (Ulrich Mühe) ve çocukları Schorschi'nin (Stefan Clapczynski) bir kâbusa dönen yaz tatillerini işler.

Eve yerleşmelerinden kısa bir süre sonra oyuncu iki karakter Paul (Arno Frisch) ve Peter (Frank Giering) tarafından hiç de oynamak istemedikleri ve sonu ölümle biten bir oyunun içine çekilirler; komşularının misafiri olduğunu söyleyen Peter –filmin hemen başında onun ve Paul'ün komşularla sohbet ettiğini görürüz– Anne'dan dört yumurta ister. Anne yumurtaları verir ancak Peter sakarlıkla onları kırar ve dört yumurta daha ister; bu sırada Anne'ın mutfak tezgâhı üzerinde

duran cep telefonunu da *yanlışlıkla* evyeye düşürmüştür. Giderek gerginleşen diyaloglarına Paul ve Georges da dâhil olur ve Paul bir golf sopasıyla Georges'u ayağından yaralar,[24] aile bir anda Paul ve Peter'ın tutsağı olur ve bir ölüm oyunu başlar. Burjuvazinin burjuvaziye şiddetidir gerçekleşen ve izleyiciyi de moral değerler bakımından sorgular. Dahası izleyiciyi şiddete dâhil etmeye çalışan ve ona tuzaklar kuran bir eylemdir perdede gerçekleşen. Haneke, şiddetin açıkça görünür hale geldiği anlarda, Paul ile Peter tarafından öldürülen köpeğin bir *sıcak-soğuk* oyunuyla Anne tarafından arandığı sahnede[25] izleyiciyi huzursuz edecek bir şey yapar; Paul bu sahnede kameraya döner ve göz kırpar. Sahne/perde ile izleyici arasındaki şu görünmez duvarı yıkan, izleyiciye konumunu hatırlatan, tuhaf ve tedirgin edici bir andır bu. Ancak ne Paul ve Peter'ın eğlencesi ne de izleyicinin içine düştüğü durum sona erer. Aile üyeleriyle oynadıkları bir hayatta kalma oyunu sırasında Peter ve Paul'ün arasında şu diyalog geçer:

> Paul (*Aileyle konuşur*): Yarın saat dokuzda hayatta olup olamayacağınıza bahse girerim.
>
> Peter: İddiaya girmek istemiyorlar.
>
> Paul (*Aileyle konuşur*): Olamaz. İddiaya girmeniz gerek. (*Kameraya, yani izleyiciye dönerek*) Ne düşünüyorsunuz? Sizce şansları var mı? Onlardan yanasınız, değil mi? Kime oynuyorsunuz?

"İzleyiciler filmin insan elinden çıkmış olduğunu sadece teorik olarak biliyor ve unutmak için sinemaya para veriyorlar," der Haneke (aktaran Assheuer, 2013, s.68). Peter ile Paul ise bunun bir film oldu-

[24] Charles Derry, (2009) *Ölümcül Oyunlar*'da Paul'u canlandıran Arno Frisch'in *Benny'nin Videosu*'nda Benny'yi canlandırdığına ve o filmde babasını oynayan Ulrich Mühe'yi *Ölümcül Oyunlar*'da (bu filmde ailenin babası Georges'u oynamaktadır) öldürdüğüne dikkat çeker. İki film arasında, "babanın sorumluluklarını yerine getirememesi" ve "babanın oğul tarafından cezalandırılmasıyla" ilgili anlamsal bir bağ kurularak, psikanalitik film okuması da yapılabilir.

[25] Filmin şiddet yüklü olacağı aslında daha giriş sekansında ailenin huzurla dinlediği klasik müziği bölen korkunç şarkıdan (John Zorn - *Naked City*) bellidir. Anne ile Georges'un tatil yolunda arabada oynadıkları tahmin oyunu sırasında dinledikleri, Wolfgang Amadeus Mozart, Georg Friedrich Händel ve Pietro Mascagni şarkılarını dehşet uyandıracak bir biçimde kesen John Zorn'un *Naked City* adlı bu şarkısı, tüm Haneke filmografisinde filmin içinden gelmeyen tek müzik kullanımı örneği olarak nadide bir yerde durmaktadır.

ğunu hatırlatmak için elinden geleni yapar. Filmdeki şiddetin doruğa çıktığı bir sahnede Anne, Peter'ın elinden silahı kaparak onu öldürür; tam da izleyicinin bu hesaplaşmadan keyif aldığı anda Paul, eline bir video kumandası geçirir; filmi hızla geriye, Anne'ın tüfeğe hamle ettiği sahneye sarar ve bu kez Anne'ın eylemini sonuçsuz çıkarır. "Mantıklı bir gelişmeyle gerçek bir son istiyorsunuz, öyle mi?" diye sorar Paul; izleyicinin kafası karışır. Haneke bu sahnede izleyicilerin büyük bir memnuniyetsizlik yaşadıklarına şahit olduğunu ancak "Skandal!" diye haykıran bu insanların asla filmi terk etmediklerini ve sonuna kadar izlediklerini ifade eder:

> "İlk tokattan sonra, giderek sertleşen şiddet sahnelerini kıllarını kıpırdatmadan oturup izlediler, hâlbuki her an çekip gidebilirlerdi. Ama koltuklarına yapışıp kaldılar, çünkü sinema böylesi bir manipülasyon gücüne sahip; [izleyiciler] onca nahoş şeye rağmen, filmin sonunu görmek istediler." (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.225)

*Ölümcül Oyunlar* izleyicilerin nasıl bir manipülasyonun kurbanı olabileceklerini gösteren bir filmdir; manipülasyonla anomalilere işaret eder ve *gerçeklik* denilen marazın semptomlarını ortaya koyar. Georges ve Schorschi'yi öldürdükten sonra Anne'ı yanlarına alan Paul ve Peter, ailenin teknesiyle uzaklaşmaktadır; kısa süre sonra onu da suya atıp ölüme terk eder ve yeni bir eğlenceye doğru yelken açarlar. Bu sırada gerçeklik ve kurmaca hakkında *entelektüel* ve entelektüel olduğu kadar da *sarkastik* bir tartışmaya girişirler:

> Paul: Kahramanın nerede? Gerçek mi yoksa hayal dünyasında mı?
>
> Peter: Ailesi gerçek dünyada, kendisi sanal âlemde.
>
> Paul: Fakat kurgu gerçektir.
>
> Peter: Neden?
>
> Paul: Onu filmde görüyor musun?
>
> Peter: Tabii ki.
>
> Paul: Öyleyse başka yerde gördüğün gerçeklik kadar gerçek, değil mi?

Haneke, 2000 yılında gerçekleştirdiği *Bilinmeyen Kod* ile *gerçeklik*; *kurgu/kurmaca*; *sahih-sahte* ve *muğlaklığa* dair ilgisini daha da ileri bir noktaya götürür. Bu filmde, *Ölümcül Oyunlar*'daki kadar şiddet

yüklü ve sarsıcı bir sorgulamaya girişmese de nihayetinde açığa çıkan yanılsamanın ondan aşağı kalır yanı yoktur. Bir filmin, bir romanla ve bu romandan uyarlanmış diğer bir filmle, bir tiyatro oyunuyla ve fotoğrafçılık deneyimiyle iç içe geçtiği, tüm bu mecralar üzerinde akıp giden gerçekliğin enikonu amorf bir hâl aldığı ve *filmin içindeki* karakterlerle *filmin içindeki filmin içindeki* karakterlerin birbirine karıştığı tam bir muğlaklık deneyimidir izleyicinin yaşadığı. Haneke, sinemanın temel sorusu olarak gördüğü "gerçeklik nedir?" sorusunun cevabına belki de asla ulaşamayacağımızı ispatlamanın derdine düşmüştür adeta; filmden geriye elimizde sadece *muğlaklık* kalır. Evet, Haneke "(D)ünya bütünüyle gösterilebilir değil. Kim bunu yapabileceğini iddia ediyorsa ya yalancıdır ya da salaktır," demektedir (aktaran Assheuer, 2013, s.44). Ama bununla beraber *Bilinmeyen Kod*'da dünyaya dair gösterdiği hemen her şeyin daha da muğlak olmasına özel bir önem verdiği söylenebilir.

Filmde, Parisli oyuncu Anne Laurent (Juliette Binoche), savaş fotoğrafçısı sevgilisi Georges (Thierry Neuvic), onun kardeşi Jean (Alexandre Hamidi), Rumen dilenci Maria (Luminita Gheorghiu) ve genç müzisyen Amadou (Ona Lu Yenke) ile onların yakın çevrelerinde bulunan kişiler merkeze alınır. Tıpkı *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*'nda olduğu gibi, parçalı ancak zaman zaman bir araya gelen öyküleri perdeye aktarılır. *Bilinmeyen Kod*, karmaşık yapılı ve iç içe geçmiş öyküsü olan, her bir parçanın kesintisiz planlarla çekildiği bir filmdir. Uzun, kesintisiz ve ayrıntılı planlar filmin gerçekliğini arttırmaktadır. Ancak muğlaklıklar da filmle beraber başlar; hemen ilk sekansta işaret diliyle bir oyun oynayan sağır ve dilsiz çocukların tahmin etmeye çalıştıkları kelimeyi asla bilemeyiz. Anne, John Fowles'ın *Koleksiyoncu* başlıklı romanından uyarlanan bir filmin oyuncu seçmelerine katılır. Oyuncu seçimleri yapılmakta olan bu roman, insanları villasına hapsederek öldüren bir emlakçıyı konu almaktadır. Ancak bir tuhaflık vardır ve Anne'ın gerçekten de seçmeler sırasında bir tuzağa düşürülmüş olduğundan şüphe ederiz.[26] Oyuncu seçmeleri sırasında yönetmenin kadrajın dışından gelen talimatları giderek ciddileşir; Anne giderek gerilir ve izleyiciler olarak tekinsiz bir sahnenin ortasında kalakalırız: Yönetmenle Anne'ın diyaloğu gerçeklikle ilgili yaşadığımız sarsıntıyı daha da artırır:

[26] Kuşkusuz bunda Juliette Binoche'un olağanüstü performansının büyük rolü var.

Anne: Yeter! Rica ederim kesin. Bırakın gideyim, lütfen.

Yönetmen: Zamanımızı harcıyorsunuz.

Anne: Ne yapmalıyım peki?

Yönetmen: Bana gerçek yüzünüzü gösterin.

Anne: Anlamadım?

Yönetmen: Gerçek yüzünüzü.

Anne: Nasıl yani? Siz şimdi ne istiyorsunuz?

Yönetmen: Gerçek yüzünü görmek istiyorum. Yalanlarınızı ya da hilelerinizi değil. Gerçek bir ifade. En azından bir kerelik.

Film boyunca başka gerçeklik sorgulamalarına da tanıklık ederiz: Epey acılar görmüş geçirmiş Georges'un, gerçeğin Paris'te değil de Kosova'daki savaşta vuku bulduğunu ileri sürmesi ve bu bağlamda imgeleri sorgulaması[27]; insanların gerçek yüzlerini filme saptayabilmek için deklanşör mekanizmasını gizlediği bir fotoğraf makinesiyle metroda yaptığı çekimler[28] ve seçmeleri geçip çekimlere başladığı filmde Anne ile rol arkadaşı Pierre (Bruno Todeschini) arasında gelişen aşk... Filmin sonlarına doğru filmin içindeki filmin de çekimleri tamamlanmıştır; Anne ile Pierre'in birbirlerine aşklarını itiraf ettikleri bir sahnenin dublajı yapılmaktadır. Ancak bir türlü dublaja yoğunlaşamaz ve gerçekçi bir kayıt yapamazlar, yine kadrajın dışından seslenen dublaj yönetmeninin uyarısıyla filmin içindeki filmde yaşadıkları aşk bir film olan *Bilinmeyen Kod*'un içinde gerçeklik kazanır:

Yönetmen: Artık olgun insanlar gibi davranıp işimizi bitirelim.

Anne: Efendim?

Yönetmen: Ona seni seviyorum demek bu kadar zor mu?

Anne: Hayır, aslında değil.

Haneke filmografisinde, filmin içinde film izleme deneyimiyle sıklıkla karşılaşırız. Bunların pek çoğunu filmin içindeki televizyon ekranlarından ya da güvenlik kamerası monitörlerinden görürüz; perdeyi tamamen kaplamazlar, sinemanın içindeki başka bir medya tarafın-

[27] "İmge ekolojisinden ya da iletilmemiş bilginin değerinden bahsetmek kolaydır. Fakat gerçek mesele sonuçtadır," der Georges bir sahnede.

[28] Ne var ki bir başka sahnede, çektiği fotoğrafları izlediğimizde, kameraya doğrudan bakan insanları da görürüz.

dan aktarılırlar. *Benny'nin Videosu*'nun hemen girişinde izlediğimiz *Cinéma Vérité* filmi ya da *Bilinmeyen Kod*'da ise perdenin tamamını kaplamaktadır. Ancak bu filmlerin de başka bir araç tarafından aktarıldığını gösterir işaretler vardır: Farklı bir kamerayla çekildikleri hemen belli olur, genellikle daha düşük çözünürlüktedirler ya da bu filmlerin ışık, renk ve dokularıyla ana hikâyeyi işleyen filmin ışık, renk ve dokuları birbirlerinden epey farklıdır. Filmin içinde başka bir film izlediğimizle ilgili bütün işaretleri Haneke bize verir, algımızı kolaylaştırır.

Ancak bunu yapmadığı, tam tersine izleyiciye tuzak kurduğu bir film de vardır: *Saklı.* Bu filmde Haneke, 17 Ekim 1961 günü Fransa'da, o tarihte Fransa'nın sömürgesi olan Cezayir'in bağımsızlığı için mücadele eden Ulusal Kurtuluş Cephesi yanlısı gösterilerde öldürülen Cezayirli insanların dramını işler. Bir yandan, yıllardır üzeri kapatılmaya çalışılan bu gerçeklik Haneke tarafından tarihin karanlıklarından çekilip çıkarılırken diğer yandansa bir gerçeklik yanılsaması yaratılmaya çalışmaktadır.

*Saklı*'da, sinema görüntüsüyle video görüntüsünün birbirinden çok açık bir biçimde farklı olduğu *Benny'nin Videosu* ya da *Bilinmeyen Kod*'un aksine, filmin merkezine aldığı, televizyonda edebiyat programları yapan Georges Laurent'in (Daniel Auteuil) eşi Anne (Juliette Binoche) ve oğlu Pierrot (Lester Makedonsky) ile yaşadıkları eve gönderilen bir dizi video kaydıyla filmin kendisinin görüntüleri aynı çözünürlüktedir ve aynı ışık, renk ve doku özelliklerine sahiptir. Filmdeki tüm görüntüler aynı yüksek çözünürlüklü dijital kamerayla çekilmiştir. "Bu defa, seyircinin ona kurduğum tuzaklara düşmesini istedim, bunun için de ana hikâyeyi anlatan görüntülerle video kaydının görüntülerinin aynı dokuda, aynı kalitede olması gerekiyordu," der Haneke (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.321). Ona göre, filmin daha açılış sahnesinde karşılaşılan bu durum, izleyicinin görüntüler/imajlar karşısındaki durumunun ne kadar zor ve onların görüntülerin/imajların kurbanı olabileceğini gösterir. Filmin temel izleğini oluşturan, üzeri örtülen/örtülmeye çalışılan ve muhakkak açığa çıkan gerçekliğin sorgulanması mefhumuna denk bir sinematografik yaklaşımdır bu. Evet, izleyiciyi zorlar ancak ona, Haneke'nin ilk uzun metrajlı filminden bu yana aktarmaya çalıştığı gibi, gerçekliğin sorgulanması gerektiğini; görünenin ardındaki gerçekliği ortaya çıkarmanın

meşakkatli bir iş olduğunu ve görüntülerin tuzağına kolaylıkla düşebileceğini bir kez daha anımsatır. Haneke izleyicinin önüne, bir biçimde kendisinin de dâhil olduğu ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik vb. bağlamlardan süzülerek oluşmuş bir gerçeklik *yanılsaması* koymaz; onun sorgulayıcı olmasını ister. *Bilinmeyen Kod* için -ki bu pekâlâ *Saklı* için de geçerlidir- "Her zaman olduğu gibi, bu filmi yaparken de benim temel derdim, mümkün olabilecek her yorumun önünü açmak," der Haneke: "Seyirciyi gösterdiklerim üzerine kendi görüşlerini ortaya koymaya davet etmek" (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.272).

**Kritik ve Sinema – Sorgulanan Gerçeklik ve Sorgulayan İzleyici**

Gilles Deleuze, sinema perdesinde oluşan/oluşturulan sanal dünya ve bu dünyada temsil edilen şeylerle bu perdenin dışındaki özneler/bedenler arasında bir etkileşim olduğunu düşünür; sinemanın dünyayı algılama biçimimizde ve onunla etkileşimimizde yeni bağlamları nasıl ürettiğiyle ilgilenir; bunu da yeni bir felsefe biçimi, *sinematografik bilinç* olarak tanımlar (Colman, 2011). Yanılsamayla gerçeklik arasındaki etkileşim; kâh fiziksel gerçekliğin sinema aracılığıyla bir yanılsamaya dönüşmesi, kâh sinema perdesindeki yanılsamanın izleyicinin zihninde gerçeklik kazanması, dünyaya dair algılayışımızı biçimlendiren bağlamların oluşmasında belirleyicidir; hele de içinde bulunduğumuz görüntüler çağında. Bazen "postmodernlik" olarak da adlandırılın bu kaygan zeminde izleyicilerin tutunacakları gerçekliğin yok olması ya da bir yanılsamanın gerçekliğin yerini alması, öznenin dağılmasına, parçalanmasına ve yabancılaşmasına yol açar. "Medyayı tüketen kişiler de bizim gibi medya konusu olan insanlar da birbirimize yabancılaştırıldık," der Haneke: "Hayat 'yapaylaştırıldı' ve gerçekliğimiz bu medya yapısından geliyor. Ben medyayı kasıtlı olarak manipüle eden biri olamam. Görüntünün ve yansıyan gerçekliğin olması durumunda gerçek zaten çarpıtılmıştır" (aktaran Assheuer, 2013, s.48).

Bir *medeniyet klinisyeni* olarak Haneke, esasen medyanın gerçeklik yanılsaması yaratma gücüne ve medyayla dolayımlanmış gerçeklik olgusuna dikkat çeker. Ona göre esnek kapitalizm, neoliberalizm, ve postmodernlik döneminde, tüketimcilik patolojisi ve parçalanma, fragmanlara ayrılmanın bir sonucu olarak, aşırı bireyselleşme, yaşanı-

lan büyük dönüşümlerin semptomlarıdır. Medya bu semptomların üzerini örterek bir gerçeklik yanılsaması yaratır ve anomalileri gizler. Gerçeklik yanılsamasının bir aracı olarak medya, asıl konuşulması gereken meseleleri sıradanlaştırır, algılanamaz hale getirir ve üzerini örter.

"Sinema gerçeği yeniden oluşturuyor/inşa ediyormuş gibi davranan bir kurgudur. Ama bu onun manipülatif bir biçim alacağı anlamına gelmez. Gerçeği açığa çıkarabilecek bir yalandır. Eğer bir film sanat eseri değilse – öyle olduğunu varsaymıyorsak, manipülasyon sürecinin işbirlikçisidir"[29] (Haneke'den aktaran Porton, 2005, s.51). Dolayısıyla buradan sinemanın, hele de sanat eseri olma iddiasındaysa, hem biçim hem de içerik açısından gerçekliğin hizmetinde olması gerektiği sonucuna ulaşabiliriz. "Gerçeklik karşısında ahlaki bir tutum" (Speck, 2010) olarak da adlandırılabilir Haneke'nin tutumu; örneğin onun kesintisiz ve uzun planlarla yaptığı çekimler zamanı daha az manipüle ederek izleyicinin gerçekliğe dair algısını güçlendirir. Gerçeklik/gerçekçilik bağlamında filmlerinin tamamında bu hususlara halel getirmeyecek titiz bir çaba gösterdiği görülür. Ancak, bir kez daha söylemek gerekirse medyanın –özellikle de televizyonun– manipülatif gücünü ve görüntülerin sahteliğini izleyiciye sunmak ve onun bir sorgulamaya girişmesini sağlamak için gerçekliği bizatihi kendi eliyle yıkar. İzleyiciyi, kapılıp gittiği yanılsama anaforundan çekip çıkartan sarsıcı bir deneyim sürecine dâhil eder. İzleyiciye doğruyu sunmayan ancak onu doğruya ulaşacak bir soruşturmaya/sorgulamaya dâhil eden, ahlaki bir tutumdur bu; dünyanın anomalilerini açığa çıkaracak semptomlara ancak böyle ulaşılabilir.

Görme ve anlamlandırma süreçleri izleyici için kolay süreçler değildir: Nihayetinde hepimiz Haneke'nin filmlerinde gördüklerimizi anlamlandırmak için çaba göstermek zorunda kalırız ve kuşkusuz hemen hiçbir anlamlandırma bir diğeriyle aynı olmaz. Bununla birlikte Haneke izleyicinin soruşturmaya girişmesini sağlamak için epey çaba gösterir.[30] Filmografisi boyunca neredeyse hep aynı oyuncularla çalışır

[29] Özellikle bu son cümlenin Türkçeleştirilmesi ve yorumları için Merve Kurt'a ayrıca teşekkür ederim.

[30] Bu noktada Haneke'nin filmografisi boyunca, Jacques Rancière'in *Özgürleşen Seyirci* (2010) başlıklı çalışmasında üzerinde durduğu 'izleyiciyi oyuna/seyirlik olana dâhil

ve ana karakterleri –Anne ile Georges gibi– hep aynı isimleri alır; bunda konformizmin payının bulunduğunu da söylemek mümkün, ancak Haneke "Hep aynı meseleleri ele aldığıma göre, niçin başka isim seçerek sanki konu değiştirmiş gibi bir intiba uyandırayım ki?" der (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.110). Dolayısıyla Haneke'nin bütün filmografisinin aslında esas olarak aynı meseleleri irdeleyen tek bir filmi meydana getirdiğini de söyleyebiliriz. Bu, yeni bir Haneke filmiyle karşılaştığında izleyicinin işini nispeten kolaylaştıracak bir yaklaşımdır. Hâlihazırda elinde bulunan Haneke'ye ait anlamsal evreni esas alarak izlemekte olduğu görüntüleri değerlendirebilir. Görme ve anlamlandırma süreçleri söz konusu olduğunda izleyicinin artık, 'görüyorum'dan 'düşünüyorum'a geçmesi gerekir. Çoktandır sinemanın yani *hareket-imgelerin*, kitlelerin beynine vurup onları düşündürtmesi gibi bir ideal, sonuçta festivalleri şenlendiren ve eğlence gözüyle bakılan yarı-sanatsal aktiviteye dönüştüğünden yakınmakta haklıdır Deleuze (aktaran Baker, 2011, s.23–24). Ancak Haneke sinemasının salt yarı-sanatsal bir festival eğlencesi olmadığını söylemek için de oldukça güçlü gerekçelerimiz var.

Haneke'nin Elfriede Jelinek'in aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı ve 2001 yılında gösterime giren *Piyano Öğretmeni*'nin merkezinde yer alan karakter Erika Kohut'un (Isabelle Huppert) durumuyla sinema izleyicisinin durumu arasında koşutluk kurulabilir. Viyana'da, bir konservatuarda müzik öğretmeni olarak çalışan Erika, annesiyle (Annie Girardot) yaşamaktadır; annesi kızının büyük bir başarı kazanacağını uman ve bu nedenle de onun üzerinde büyük tahakküm uygulayan bir kadındır. Bütün bu tahakküm altında vuku bulan hüsran ve hayal kırıklığıyla birlikte Erika, kendini bir fanteziye kaptırır; bir konser çıkışında tanıştığı genç Walter Klemmer'i (Benoît Magimel) cinsel fantezilerinin merkezine yerleştirir. Bazen yazdığı mektuplarla bazen de bizatihi fiziksel olarak onu cinsel bakımdan provoke eder ve

---

etme' ve 'izleyicinin oyun/seyirlik olan karşısındaki tutumu' meselelerine denk düşen bir sinema yapma pratiğini takip ettiği söylenebilir. Haneke, bazen Bertolt Brecht'in *Epik Tiyatro* idealini takip ederek izleyiciyle sahne arasına bir mesafe koymaya çalışır ve bazen de tam tersine Antonin Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*'na öykünecek biçimde sahneyle izleyici arasındaki tüm mesafeyi ortadan kaldırmayı dener. Ve bütün bunları yaparken de tıpkı Ranciere'in önerdiği gibi izleyiciyi bir soruşturmaya çağırarak özgürlük vaadinde bulunur.

bir gün Walter'ın tecavüzüne uğrar. Slavoj Žižek, Sophie Fiennes'ın sinema sanatının psikanalitik çözümlemesine giriştiği *Sapkın'ın Sinema Rehberi* (*The Pervert's Guide to Cinema*, 2006) adlı filminde Erika'nın fantezinin ters yönündeki imgelerle oynadığını ve onun fantezisinin dayanılmaz vahşi arzunun patlamasıyla sonuçlandığını söyler:

"Filmin tam ortasında elde ettiğimiz şey ise, muhtemelen tüm sinema tarihi boyunca en moral bozucu sahnelerden biridir. Ona yazdığı mektuptaki gibi, fanteziyi ortaya çıkarmak için eylemini kadını cezalandırırcasına gerçekleştirir. Bu da tabi ki Erika için fantezinin kaybolması demektir. Fantezi parçalandığı zaman, gerçekliği elde edemezsiniz. Son derece dramatik olan ve sıradan gerçeklik gibi anlatılamayan bazı kâbusa benzer gerçekleriniz vardır. Bu da kâbus için başka bir tanımlama olmalı. Cehennem burasıdır. Ya da en azından bu baştan çıkarıcı cennet aslında cehennemdir."

Haneke de izleyiciyi bu duruma düşürür; izleyicinin sinemasal gerçekliği bir fantezi olarak algılayan konumunu sarsar; gerçekliği adeta bir kâbus deneyimine dönüştürür. Dünya, anomalilerle dolu bir cehennemdir; izleyici bu cehennemi sorgulamalıdır. Yoksa gerçeklik bir yanılsamanın içinde çözülüp gidecek ve biz bir süre sonra hatırlamayacağız; ne filmi ne de yaşadıklarımızı... Geriye sadece hissettiklerimiz kalacak...

**Kaynakça**

Andrew, J. D. (2007). *Sinema Kuramları.* İ. Şener (çev.), İstanbul: İzdüşüm Yay.

Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* (2. Baskı). R. Ü. Tamdoğan (çev.), İstanbul: Hil Yay.

Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke.* N. Pekkan (çev.), İstanbul: Agora Yay.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran.* İstanbul: Birikim Yay

Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?* İ. Şener (çev.), İstanbul: İzdüşüm Yay.

Benjamin, F. (2001). *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* (2. Baskı). A. Cengizkan (çev.), İstanbul: YGS Yay.

Ceram, C. W. (2006). *Sinemanın Arkeolojisi.* H. Aydın (çev.), İstanbul: Agora Yay.

Cieutat, M. ve P. Rouyer. (2014). *Haneke, Haneke'yi Anlatıyor.* S. İde-

men (çev.), İstanbul: Everest Yay.

Colman, F. (2011). *Deleuze and Cinema – The Film Concepts*. Oxford ve New York: Berg Publishers.

Deleuze, G. (1998). *Essays Critical and Clinical*. D. W. Smith ve M. A. Greco. (çev.), Londra ve New York: Verso Books.

Deleuze, G. (2004). *Proust ve Göstergeler*. A. Meral (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Deleuze, G. (2006). *Cinema I: The Movement-Image* (8. Baskı). H. Tomlinson ve B. Habberjam (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2007). *Cinema II: The Time-Image* (8. Baskı). H. Tomlinson ve B. Habberjam (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2013). *Kritik ve Klinik* (2. Baskı). İ. Uysal (çev.), İstanbul: Norgunk Yay.

Deleuze, G ve F. Guattari. (2008). *Kafka – Minör Bir Edebiyat İçin* (3. Baskı). Ö. Uçkan ve I. Ergüden (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Deleuze, G ve F. Guattari. (2013). *Felsefe Nedir?* (9. Baskı). T. Ilgaz (çev.), İstanbul Yapı Kredi Yay.

Derry, C. (2009). *Dark Dreams 2.0 – A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. Jefferson, North Carolina ve Londra: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Durkheim, E. (1992). *İntihar – Toplumbilimsel İnceleme*. Ö. Ozankaya (çev.), Ankara: İmge Kitabevi.

Etzersdorfer, E. ve P. Fischer. (1993). Suicide in the Elderly in Austria. *International Journal of Geriatric Psychiatry*, 8, 9, 727–730.

Fiennes, S. (2012). (Yönetmen/Senaryo Yazarı Slavoj Žižek). *The Pervert's Guide to Cinema* (*Sapkın'ın Sinema Rehberi*) [Film]. İngiltere, Avusturya ve Hollanda: Amoeba Film, Kasander Film Company, Lone Star Productions ve Mischief Films ortak yapımı.

Grundman, R. (2007). Auteur de Force – Michael Haneke's "Cinema of Glaciation" *CINEASTE*, 32, 2, 6–14.

Kracauer, S. (1960). *Theory of Film – The Redemption of Phsical Reality*. New York: Oxford University Press.

Kumar, N. ve L. Swiatek. (2012). Representations of New Terror: "Autoanomie" in the Films of Michael Haneke. *Journal of Postcolonial Writing*, 48, 3, 311–321.

Metelmann, J. (2010). Fighting the Melodramatic Condition: Haneke's

Polemics. R. Grundmann (Ed.), *A Companion to Michael Haneke* içinde (s.168–186). Oxford: Wiley-Blackwell.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. O. Adanır (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Porton, R. (2005). Collective Guilt and Individual Responsibility: An Interview with Michael Haneke. *CINEASTE*, 31, 1, 50–51.

Perez, G. (2013). Bourgeois Nightmares. *London Review of Books*, 23, 35–38.

Rancière, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci*. E. B. Şaman (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Schwartz, P. J. (2010). The Void at the Center of Things: Figures of Identity in Michael Haneke's Glaciation Trilogy. R. Grundmann (Ed.), *A Companion to Michael Haneke* içinde (s.337–353). Oxford: Wiley-Blackwell.

Seeßlen, G. (2010). Structures of Glaciation: Gaze, Perspective, and *Gestus* in the Films of Michael Haneke. R. Grundmann (Ed.), *A Companion to Michael Haneke* içinde (s.323–336). Oxford: Wiley-Blackwell.

Smith, D. W. (2013). *Saf İçkin Yaşam – Deleuze'ün "Kritik ve Klinik" Projesi*. E. Koyuncu (çev.), İstanbul: Norgunk Yay.

Speck, O. C. (2008). The Method of Madness in the Cinema of Michael Haneke. R. Thomas (Ed.) *Crime and Madness in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities* içinde (s.205–221). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Speck, O. C. (2010). Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Tutal Cheviron, N. (2014). *Televizyon ve İçimizdeki Şiddet*. İstanbul: Ekslibris Yayıncılık.

# Haneke Sinemasında Hazzm Engellenmesi

Umur BEDİR

Michael Haneke sinemasına kuşkusuz hem teknik/biçim hem de içerik açısından kendine özgü karakterini kazandıran en önemli öğe anlatıdır. Anlatı, insanlık tarihi boyunca, neredeyse bütün kültürlerde farklı formlara bürünerek, sözlü, yazılı ve görsel biçimleriyle var olagelmiş bir olgudur. Anlatı, gerçekliğin temsili (belirli bir öykü oluşturacak şekilde kurgulanmış anlatısallaştırılmış hali) olarak anlaşılabileceği gibi, Rus görüngübilimcilerin ele aldığı şekliyle içeriklerin belirli tarzlarda bir araya getirildiği bir yapı olarak veya alımlayıcıya hikâye anlatma edimi, yani bir eylem süreci olarak da anlaşılabilir (Bordwell, 1985, s.17). Kısacası öyküyle eşdeğer anlamda kullanılan bu kavram, gerçekliğin bozulup, zaman/mekân ve nedensellik ilişkisi üzerinden yeniden kurgulanmasıyla yaratılan olaylar zinciridir.



***Ölümcül Oyunlar*** - 2007

Her türlü anlatı en temelde bir yaratıdır. Özellikle sinemasal anlatı söz konusu olduğunda, olay örgüsüne, içeriğe, karakterlere, ses, görüntü ve kurgu tekniklerine dair bileşenlerin kullanımında anlatıcının bakış açısının hâkim olduğu görülür. Bu açıdan, anlatıcının kurgusal evrene dâhil olduğu diegetik anlatıyla gizlendiği, (tıpkı ticari sine-

madaki gibi) kendini sakladığı mimetik anlatı tarzları arasında bir fark yoktur.[1] Todorov'a göre her iki durumda da "anlatıcı tüm inşa işinin failidir", değer yargılarının türetildiği ilkeler anlatıcıda kişileşir, o, karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurur (Todorov, 2008, s.75) ve seyircinin neyi görmesi, neyi görmemesi gerektiği hususunda tek karar verici mercidir, böylece izleyicinin gerçeklik algısını ve dünya görüşünü de biçimlendirir. Üstelik de bunu izleyiciye anlatıcı olarak kendi varlığını unutturarak ve anlatı üzerinde doğallık-tarafsızlık mistifikasyonu oluşturarak yapar.

Sinemadaki mimetik görüntünün temel motivasyonu izleyiciye kadri mutlak anlatıcının varlığını unutturmak ve böylece gerçeklik etkisini en üst düzeye çıkarmak üzerine kuruludur. Klasik sinema anlatısı, izleyiciyi alabildiğine duygulandırmak, oyundaki kahramanla veya sahnedeki eylemle özdeşleştirmek olarak tanımlanabilir (Sözen, 2008, s.132). Gerçeklik etkisi azaldığında izleyicinin mimetik büyünün etkisinden kurtulması, özdeşleşmenin ve katarsisin sağlanamaması tehlikesi vardır. Bunun için olay örgüsü içerisinde nedensel ilişkilerin anlaşılabilir olması, karakterlerin, mekânların ve bunlar arasındaki ilişkilerin tanımlanabilir olması, nesnellik izlenimi yaratmak adına görünmez montaj tekniklerinin, görünmez gözlemci konumundaki kamera açılarının kullanımı gibi çeşitli yöntemler geliştirilmiştir.

Mimetik büyünün seyirci üzerindeki etkisi de meselenin bir diğer boyutudur. *Özgürleşen Seyirci* başlıklı yapıtında Jacques Rancière, seyirci olmayı "hem bilmek kabiliyetinden, hem de eylemek kudretinden kopmak" olarak tanımlamıştır. Zira ona göre bakmak, seyirci karşısına geçtiği görünüşün üretim sürecini ve gizlediği gerçekliği bilmediği için bilmenin zıddıdır. Aynı şekilde, seyirciden hareketsizlik talep ettiği için de eylemenin zıddıdır (Rancière, 2013, s.10). Haneke sineması, seyirciyle kurgu arasındaki ilişkiyi tam da bu iki boyutuyla tersine çevirir; ilkinde görünüşle büyülenen ve sahnedeki karakterlerle özdeşleşerek düşünmeyi unutan seyircinin algıları harekete geçirilir, kurguyla arasındaki duygusal mesafe arttırılarak, sahnelenen feno-

[1] Haneke her iki anlatı formunu da kullanır; *Beyaz Bant* ve Kafka'nın eserinden uyarlanan televizyon filmi *Şato* (1997), anlatıcı olarak dış sesin filme dâhil olduğu, hatta filmdeki karakterlerden birinin anlatıcı konumunda olduğu diegetik anlatıma örnektir. Haneke'nin bu ikisi dışındaki tüm filmleri mimetik yapıdadır.

menler üzerine kendi anlamlarını üretmeye zorlanır. İkinci boyutuyla, seyirciyle kurgu arasındaki mesafe toptan reddedilir, seyirci eylemsizliğini kırarak sahnelenen oyuna dâhil olur, tepki verir. Bu iki boyuttan biri kurguyla seyirci arasındaki mesafeyi arttırırken, diğeri tamamen ortadan kaldırır. Biri seyircinin bakışını keskinleştirmeyi, diğeri bakan kişi konumunu toptan terk etmeyi içerir (Rancière, 2013, s.12).

Gerçekliğin anlatıcının bakış açısı çerçevesinde, öznel biçimde yeniden kurgulanması olarak anlatı, içinden çıktığı tarihsel koşulların, sosyokültürel yapının ve o toplumdaki tahakküm ilişkilerinin izlerini taşır. Günümüzde ticari sinemanın şiddetin estetikleştirilmiş görünümlerini içeren, cinsiyet rolleri, etnik, kültürel ve kimliksel aidiyet biçimleri arasındaki ilişkilerde kendini gösteren yerleşik toplumsal hiyerarşileri yeniden üreten anlatı kalıpları da bu prensipten ayrı düşünülemez. Çünkü "sinemasal deneyim kendini en başta popüler bir deneyim olarak ortaya koyar; bu yüzden toplumun geniş kesimlerine ulaşabileceği bir dili tercih eder; her ne kadar belirli tahakküm ilişkilerini yansıtma olasılığı olsa da ortak toplumsal değerleri sahiplenir" (Casetti, 2007, s.7).

Kendisini katıksız bir nesnellik görünümü altında kamufle etme gayesindeki egemen sinema diliyle seyirci arasındaki ilişki de oldukça önemlidir. Zira ticari sinemanın anlatı öğelerini yaratan bir diğer unsur da seyircinin beklentileridir. Bu anlatı biçimine alışkın olan seyirci, anlatı içerisinde özdeşleşme, arınma, dikizcilik gibi duygusal isteklerinin koşulsuz tatminini, kanıksadığı anlamlandırma ve şeyler arasında ilişki kurma tarzlarının sürekli tekrar edilmesini, kendi dünya görüşünün ve ideolojik kanaat ve ön kabullerinin onaylanmasını, ulusal ve ırksal egosunun sürekli beslenmesini talep eder.

Haneke'nin anlatı tarzıysa ticari sinemanın kullandığı klasik anlatı biçimiyle ve melodramla taban tabana bir zıtlık içerisinde anlaşılabilir. Ticari sinemada izlediği filmin kendi dünya görüşüne, duygusal ihtiyaçlarına ve haz arayışına uygun biçimde tasarlanıp kurgulanmasına alışık olan seyirci, Haneke filmini izlerken kanıksanmış kanaatlerinin yerle bir olmasına, özdeşlik kurma, aşk, şiddet veya mutlu son gibi duygusal ihtiyaçlarının karşılanmamasına ve tabi ki hazlarının yarıda kesilmesine veya hiç tatmin edilmemesine, hatta bizzat filmdeki eleştirilerin hedefi haline gelmeye hazır olmalıdır. Çünkü klasik anlatının

gidişatını bir nevi seyirci belirler, yani kurgu ve senaryoyu seyircinin beklentileri yaratır. Ancak Haneke sinemasında biçim ve içeriğin tek hâkimi yine yönetmenin kendisidir.

Bu çalışmada Haneke sinemasında seyircisiyle kurulan ilişkiden hareketle hazzın engellenmesi/imkânsızlığı üzerinde durulacaktır. Burada hazdan kasıt elbette ki sinemasal bir hazdır. Seyircinin ideolojik ön kabullerinin beyaz perdede doğrulandığını görmekten duyduğu haz olabileceği gibi, yönetmenin sıkça ele aldığı temalar düşünüldüğünde şiddet görüntülerinden, cinsellikten ve dikizcilikten duyulan haz da olabilir. Bu noktada seyirci topluluğunun kimlikler bağlamında homojen bir yapıya sahip olmadığını özellikle belirtmek gerekir. Dolayısıyla, arzu ve tatmin biçimlerinin de kimliklere bağlı olarak değişkenlik göstermesi beklenir. Ancak küresel ekonomik ve siyasal düzen, toplumsal hiyerarşiler, moral değerler, bilim, sanat veya çeşitli kitle kültürü formları gibi sinemasal anlatı da belirli egemen kimliklerin paradigmasını, haz ve ihtiyaçlarını merkeze alarak şekillendirilir. Burada Batılı beyaz erkek kimliğinin ayrıcalıklı konumunu vurgulamak gerekir.

Haneke'nin sinematografik yaklaşımı, egemen kimliklere dayalı normatif değerler sistemini yerinden eder, onun çelişik yapısını soğuk ve gerçekçi bir üslupla açığa vurarak izleyiciyi öz eleştiriye ve sorgulamaya yöneltir. Bunu yaparken seyirciye ne haz tatmini, ne sevimli ütopyalar, ne de hayatın sırrını içeren doktrinler vaat eder. Haneke'nin hazzı nasıl imkânsızlaştırdığını sorgularken, bunu üç farklı kimlik bağlamında ele alacağız; birincisinde en kapsayıcı kimlik olan seyirci temel alınacak ve *Ölümcül Oyunlar* isimli filminde biçim ve içerik yoluyla Haneke'nin seyirsel hazzı nasıl engellendiği üzerinde durulacaktır. İkinci bölümde Yönetmenin *Piyano Öğretmeni* isimli filminden hareketle erkek hazzını nasıl engellediği ve erkek egemen söylem biçimine nasıl muhalefet ettiği üzerinde durulacaktır. Üçüncü ve son bölümdeyse *Saklı* filmine odaklanılarak, Batılı etnikmerkezciliğin temel kodlarının nasıl eleştirel bir üslupla deşifre edildiği ve tersine çevrildiği anlatılacaktır.

Ana akım sinemasal anlatı dili nesnel bir görünüm arz ettiği durumlarda bile, kendisini yaratan sosyal ve tarihsel koşulların gereği olarak, teknik ve içerik anlamında taraflıdır ve toplumda kurumsal-

laşmış olan belirli iktidar/egemenlik ilişkilerini yansıtır. Bu dil, ticari anlamda seyircinin beklentilerini, cinsiyet ilişkileri bağlamında fallus-merkezciliği ve etnik/kültürel anlamdaysa Batı merkezliliği temel alır. Dolayısıyla birbirinden farklı gibi görünen bu üç bağlam, Batılı-erkek seyircinin hazlarının tatminine odaklanan, bu yönüyle egemen normları yansıtan ve onları yeniden üreten ticari sinemanın çeşitli anlatı öğelerinde bütünleşir.

### *Ölümcül Oyunlar* ve Seyirci Hazzının Engellenmesi

Michel Haneke *Ölümcül Oyunlar* isimli filminde, tatil kasabasına dadanan iki seri katilin, baba ve oğul George ve anne karakteri Anne'dan oluşan üç kişilik bir aileyi, amaçsızca ve adeta oyun oynarcasına öldürüşünü kendi üslubunca anlatır. İzlediği filmlerde anlam yerine gösteri arayan ve şiddeti de gösterinin bir unsuru olarak tüketen seyircinin eleştirisiyle birlikte ilerler. Hatta filmin kurgusu neredeyse tamamıyla bu eleştiriyi en çarpıcı biçimde seyircinin yüzüne vurmak üzerine kuruludur. Filmin başında sıradan bir aksiyon ve seri katil filmi izleyeceği yanılgısına kapılan seyirci, beklentilerinin tam tersi yönde ilerleyen bir kurguyla karşılaşır, Haneke'nin eleştirel perspektifinin hedefine oturtulur ve izleme edimiyle adeta işlenen korkunç cinayetlerin suç ortağı haline gelir.

Tatile çıkan masum insanların seri katillerin elinde amaçsızca ve zorbaca işkenceye uğradığı ve öldürüldüğü birçok film vardır. *Hostel* (2006), *Testere* (I-II-III), *Kurt Kapanı* (2012) ve daha pek çok örneği bulunan bu tür filmlerde şiddet görüntüleri, tahayyül sınırlarını aşacak biçimlerde ve estetikleştirilmiş şekilde seyircinin önüne serilir. Güncel araştırmalara göre özellikle 1997 sonrası korku ve gerilim filmlerinde şiddet ve kanın miktarı artmış, sinema tekniklerindeki ve özellikle 3D teknolojisindeki ilerlemelerin ürünü olaraksa bu görüntülerin inandırıcılığı ve etki düzeyi iyiden iyiye yükselmiştir (Reyes, 2012, s.243-244). Özellikle *Testere* serisi, *Sevgililer Günü Katliamı* (*My Bloody Valentine* 2009), *28 Gün Sonra* (*28 Days Later*, 2002) ve Türkiye sinemasında *Barda* (2006), canavarca duygularla yapılan işkence, cinayet ve vahşet görüntülerinin en yoğun ve inandırıcı biçimlerde kullanıldığı filmler olarak ön plana çıkar.

Şiddet görüntülerinin ve kurgunun teknik olarak inandırıcılığı, hiç kuşkusuz son dönem filmlerde seyircideki ilgi ve merak düzeyini

arttırmada, filmdeki karakterlerle özdeşleşmeyi sağlamada oldukça etkili bir ticari unsur haline gelmiştir. Örneğin *Paranormal Activity* (2007) isimli filmde, gerçeklik hissini arttırmak ve seyirciye izlediklerinin kurgu olduğunu unutturmak için el kamerası çekimi gibi deneysel teknikler dahi kullanılmıştır. Dolayısıyla inandırıcılık arttıkça, seyircideki arınma, kaçış, özdeşleşme gibi tatminlerin derecesi de artmakta, şiddet ve korku görsel bir seyirlik şölen haline gelmektedir.

Ancak aynı şeyi Haneke'nin *Ölümcül Oyunlar* filmi için söylemek neredeyse olanaksızdır. Haneke diğer filmlerinde karartmalı sahne geçişleri veya birbirinden kopuk fragmanlarla, bu filmindeyse katili direkt olarak seyirciyle diyaloga sokarak izlediği şeyin bir kurgu olduğunu seyirciye hatırlatır, özdeşleşmeyi, şiddet görüntülerini tatmin edici kılan arınmayı, kaçışı ve gerçeklik hissini engeller. Katil kurbanlarıyla ve daha sonra seyirciyle gece yarısına kadar her üç kurbanın da ölmüş olacağı üzerine iddiaya girer. Ardından katil, seyirciye, "Siz de onların (kurbanların) yanındasınız değil mi?" diye sorar. Böylece Haneke, anlatının yalnızca seyirciyi de içine alan bir kurgu olduğunu hatırlatmakla kalmaz, filmin devamında neler olacağını daha en başından söyleyerek şiddeti heyecan verici seyirlik bir pratik haline getiren belirsizliği ortadan kaldırır. Kurbanlar iddiayı kazansa da kaybetse de filmin sonunda öldürüleceklerdir. Haneke bu yolla, benzer temaları işleyen korku ve gerilim filmlerinin hâkim kurgusunun dışına çıkar. Seyirci alışık olmadığı biçimde kendisini olay örgüsünün tam ortasında bulur, olaylara bir dikizci gibi dışarıdan bakarak haz ve eğlence arayan izleyici konumunu yitirerek cinayete dâhil olur ve filmin sonunun baştan söylenmesiyle aradığı heyecandan mahrum bırakılır.

Seyircinin alışık olduğu biçimiyle şiddet, doğası gereği bu pratiği uygulayanların tasavvurunun çok ötesinde beklenmedik sonuçlara yol açacaktır ve belki de masum insanlar kurtulacak, suçlular yakalanacak ve beklenen arınma gerçekleşecektir. Ancak Haneke'nin kurgusunda böylesi bir arınmaya yer yoktur. Kurbanların her türlü kaçma girişimi, seyircinin hayal kırıklığına uğraması pahasına başarısızlıkla sonuçlanır. Anne işkence esnasında tüfeği bir anda eline alıp katillerden birini öldürdüğünde, suçlunun hak ettiği cezayı bulduğu düşüncesiyle seyirci büyük oranda rahatlar. Ancak katillerden diğeri tam da bu noktada elindeki uzaktan kumandayla filmin arkadaşının öldürüldüğü yerini başa sarar ve bu sefer Anne'ın tüfeği kapmasına izin vermez. Filmin

kurgusu kaçınılmaz ve zorunlu şekilde başlangıçta katillerin belirttiği şekilde ilerler ve biter. Seyirci beklediği mutlu sona ve arınmaya bir türlü ulaşamaz.

Şiddet sorunsalı Haneke'nin pek çok filminde, toplumsal şiddet, politik şiddet, bireyler arası şiddet ve medyatik şiddet gibi çok geniş bir yelpazede ele alınır. Yönetmen özellikle *Bilinmeyen Kod, Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Fragmanı, Beyaz Bant* gibi filmlerinde modern toplumu hem mikro, hem de makro veçheleriyle topyekûn şiddet dolu bir örüntü olarak resmeder. Toplumsal hiyerarşiler içerisinde üstten alta doğru uygulanan şiddet, ırkçı şiddet ve kent hayatının dinamizmi içerisinde görünmez olan her türlü sembolik şiddet biçimi, Haneke'nin meseleyi kavrayış tarzı itibariyle devlet şiddetiyle, küresel düzlemde gerçekleşen savaşlar, felaketler ve kıtlıklarla ilişkilendirilerek ele alınır. Bu her iki veçhe de mevcut iktidar ilişkilerini kuran, birbirini tamamlayan ve birbirinin içine geçen farklı görünümler olarak tasavvur edilir. İster bir oyun formatında sunulsun, ister tamamıyla kurgu olsun, isterse de gerçekliği temsil iddiası taşısın, seyirlik şiddet hiç kukusuz toplumsal ve siyasal yaşamın en derinlerine kök salan kılcal ilişkilerde bile kendini gösteren reel şiddetin bir yansıması ve hatta meşrulaştırıcısıdır. Bu açıdan televizyon haberlerinde, gazetelerde ve sinema filmlerinde yansıyan şiddet görüntülerinin, güce dayalı iktidar ilişkilerini kanıksatan, katarsis sağlayan ve insanî acılara karşı duyarsızlaşmamıza neden olan olumsuz bir boyutu vardır.

Şiddetin iktidar tarafından bir oyun ve eğlence formatında ve çeşitli toplumsal işlevleri yerine getirecek şekilde sunulması yeni bir olgu değildir, tarihte gladyatör dövüşlerinde, kurban törenlerinde, kamu önünde gerçekleştirilen ceza infazlarında veya boğa güreşlerinde görülmüştür. Her ne kadar modern toplum, bu tür şiddet içeren kitlesel etkinlikleri artık barbarlık veya ilkellik olarak tanımlasa da günümüz sinema, televizyon vs. gibi kitle iletişim araçlarında seyirlik ölüm gösterilerinin biçim ve inandırıcılık bakımından tarihteki örneklerinden pek de aşağı kalır yanı yoktur. Medyatik-seyirlik şiddet mefhumu, en temelde şiddetin faili, kurbanı ve tanığı (seyirci) olmak üzere üçlü bir ilişkide ve bunlar arasındaki "yakınlaşma" veya "uzaklaşma" eğilimlerinde vücut bulur. "Eğer şiddete uğrayan 'öteki' uzak olabiliyorsa, ilgilenilmesi gerekmeyen veya hissiz biri olarak değerlendirilen bir şey olarak sınıflandırılabilirse, o zaman failin de tanığın da tanık olunan

edimlerden gelen rahatsızlığının derecesi azalacaktır" (Marvin, 1989, s.166), hatta her ikisi de şiddetin seyirsel estetiğine kendini kaptırabilecektir. Seyirci kendi kültürel, sınıfsal, etnik veya cinsel kimliğine göre kurbanla veya şiddeti uygulayanla duygusal yakınlık (özdeşleşme) kurabilir, bu onun şiddet edimi karşısında göstereceği duygusal tepkiyi ve refleksi de belirler.

Sinemadaki şiddetteyse seyirci açısından duyarsızlaşmayı arttıracak her türlü unsur fazlasıyla sunulur. Tıpkı dövüş sporlarındaki gibi şiddet uygulamanın belirli kurallara tabi olması, çatışmayı görsel anlamda çekici kılacak dramatik etkiler veya kurgusal müdahalelerin varlığı, sahnelenen şiddetin gerçeklikle bağını koparır. Böylelikle, şiddetin estetik ve ritüelleştirilmiş görünümleri, ona tanık olmanın yaratacağı duygusal etkiyi hafifletir (Marvin, 1989, s.162). Ancak seyirsel haz için bu da yeterli değildir. Duygusal mesafe daha da artmalıdır ve bunun için seyircinin kendisini sahnelenen şiddetin dışında güvenli bir bölgede konumlandırabiliyor olması gerekir (Tutal Cheviron, 2014). Seyircinin kendisi gibi diğer yüzlerce seyirci arasına karışarak anonimleşebildiği, karanlık ve rahat koltuklara sahip sinema salonları belki de bunun için tasarlanmıştır.

Haneke sinemasının şiddete bakışı, tam da bu tehlikeli duyarsızlaşmayı bertaraf etmek üzere, seyircinin toplumsal, siyasal ve medyatik düzeyde kök salmış farklı şiddet biçimlerini algılamasını ve kendisinin de dâhil olduğu tahakküm ilişkilerini yeniden sorgulamasını sağlama çabası üzerine kuruludur. *Ölümcül Oyunlar*'da katilin seyirciyle diyaloga geçtiği bir diğer sahnede, katil kameraya dönerek "sizce bu kadar yeterli mi" diye sorar ve ekler: "Yani, gerçek bir son istiyorsunuz herhalde değil mi, inandırıcı bir senaryo olması daha iyi".[2] Bu noktadan sonra seyirci de cinayetten neredeyse katil kadar sorumlu hale gelir. Şiddeti seyretmeyi arzuladığı bir esnada, şiddetle arasında kurduğu kurgusal mesafenin bir anda ortadan kalkması, seyircinin anonim kimliğinin deşifre olması, adeta suçüstü yakalanması gibidir. Böylece

[2] Yönetmen "Dehşet ve Formun Ütopyası" başlıklı yazısında henüz lise çağlarındayken gittiği Tony Richardson'un Tom Jones uyarlamasında, kahramanın heyecanlı bir kovalamaca esnasında kameraya (seyirciye) dönerek zor durumda olduğunu belirten bir şeyler söylediği sahnenin sinemaya bakışını nasıl etkilediğini anlatır. İzleyicinin filme bir suç ortağı gibi dâhil olması ve filmin bir kurgu olduğunun deşifre edilmesi açısından etkili olan bu sahnenin benzerini *Ölümcül Oyunlar*'da da kullanmıştır.

Haneke seyirciyi, kendi izleme pratiğine, şiddete bakışına ilişkin bir özeleştiri yapmaya provokatif tarzda yönlendirir. Öte yandan, öldürülüşü esnasında kurbanı değil etrafa saçılan kanı göstermek gibi yöntemlerle şiddeti direkt olarak sahnelemek yerine dolaylı bir anlatıma bavurur. Böylece yönetmen hem etik açıdan, hem de seyircinin dikkatini şiddet görüntülerinden çok hikâye örgüsüne, insanlara ve süreçlere çekmek açısından alternatif bir yol benimsemiş olur. İlk bakışta klasik bir Hollywood tarzı seri katil filmi görünümü veren *Ölümcül Oyunlar*'da yönetmen, bu yolla seyircinin şiddetten aldığı hazzı bir nevi imkânsızlaştırır, onu film izlerken belki de yapmaya hiç alışık olmadığı bir şeye, özdüşünüme ve kapsamlı bir eleştirel sorgulamaya teşvik eder.

Haneke "Şiddet ve Medya" başlıklı kısa denemesinde, ticari sinemada şiddetin "mitsel anlatım tarzıyla ve estetize edilmiş bir formda" tasvir edildiğini, ancak reel şiddetin bunun tam tersi şekilde kaba, soğuk ve hiç de estetik olmayan bir edim olduğunu vurgular. Ticari sinema Haneke'ye göre, şiddeti estetikleştirmek yoluyla gerçeklikle ilişkisini keser ve bu şekilde şiddeti üreten durumla izleyicinin kendi hayatının birebir özdeşleşmesine izin vermez (Haneke, 2010a, s.575-579). Dolayısıyla izleyici yönetmen tarafından, olan biten tekinsizlikleri zevkle dikizlemesi için güvenli bir bölgeye alınmış olur. Haneke ise şiddet edimini yüceltmez, bunu durağan ve uzun planlarla, basit ve gerçekçi bir çerçevelemeyle ele alır. Toplumsal hiyerarşinin en alt basamağında olan hayvanların uğradığı şiddet buna örnek verilebilir: *Saklı*'da bir tavuğun başı kesildikten sonraki çırpınışları uzun, tek bir plan boyunca gösterilir veya *Benny'nin Videosu*'nda domuzun hayvan tabancasıyla başından vurulduktan sonra çıkardığı ürkütücü sesler ve çırpınışlar basit bir el kamerasından tek planda izlenir. Yönetmenin *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*'nın son sahnesinde öldürülen güvenlik görevlisinin akan kanlarının yerde yayılmasını uzun süre detay çekimde göstermesi veya *Saklı*'daki Majid karakterinin ani intiharının ve ardından yaşanan derin sessizliğin basit ve uzun tek bir planda gösterilmesi, seyircinin şiddetle ve onun kurbanlarının çektiği acılarla arasındaki duygusal mesafeyi azaltır.[3]

[3] Dakikada onlarca insanın öldürüldüğü Hollywood tarzı bir aksiyon filminde, bu mesafe bir hayli uzaktır.

Yönetmen böylece şiddeti gerçekçi bir formda sunarken, şiddeti doğuran durumla seyirci öznenin yaşamı arasındaki ilişkiyi de yeniden kurar. Haneke "Dehşet ve Formun Ütopyası" başlıklı denemesinde ilk film izleme deneyimlerinden hareketle sinema ve gerçeklik ilişkisini sorgulayışım ele almaktadır; üniversite yıllarında izlediği, Robert Bresson'un *Rastgele Balthazar* (1966) isimli filminde kullandığı şiirsellikten, mitsellikten ve gösterişten uzak, sade ve gerçekçi sinema dilinden etkilendiğini belirtir ve kendisiyle Bresson arasında bir nevi özdeşlik kurar. Bresson da filmlerinde duygulanımları harekete geçiremeyecek ve özdeşleşime imkân vermeyecek düzeyde tekdüze bir oyunculuk sergileyen amatör oyuncular kullanır, kadrajlarının belgeselimsi bir sadeliği vardır, anlatımda olay, olgu ve karakterlerden yana tarafsızlığını korur, filmde vermek istediği mesajlarıysa metnin derinlerinde saklar ve böylece melodramdaki gibi seyircinin duygu ve algılarına biçim vermek yerine izleyiciyi her zaman kendi değerlendirmesini yapmaya yönlendirir: kendi gerçeklerini ve yorumunu bulmakta serbest bırakır. İçerik biçime kurban edilmez; çünkü kusursuz, şiirsel bir biçim veya hızlı ve akıcı bir tempo seyirciyi düşünmekten alıkoyan duygulanımlara (acı, hüzün veya heyecan) sevk edeceğinden, onu gerçeklerden uzaklaştırmakta, yönlendirici olmakta ve filmde anlatılmak istenen temel meselelerin algılanmasını zorlaştırmaktadır (Haneke, 2010b, s.165-174).

Fakat egemen anlatıdan böylesi bir sapmanın her iki yönetmen açısından da ağır bir bedeli vardır. Belki de Haneke'nin Bresson'la özdeşlik kurduğu en temel nokta da burasıdır. Bresson Cannes'daki ödül töreninde yuhalanır, sinema eleştirmenlerince soğuk, karamsar ve elitist olarak damgalanır. Haneke'nin filmleri için de benzer bir durum söz konusudur; eleştirmenler onun üslubunu fazlaca pedagojik, ahlakçı, realist ve/veya kötümser bulur, *Ölümcül Oyunlar*'ın gösterimindeyse seyircilerin bir kısmı protesto ederek salonu terk eder. Haneke'nin, ticari sinemanın formlarını ve üslubunu kanıksamış izleyiciyle süregelen çatışmalı ilişkisinin bir sonucudur bu. Haneke, sinema salonunu terk etmelerini seyircinin ticari sinemadaki "yalana alışmış" olmasına bağlar. Ancak Haneke, *Ölümcül Oyunlar* filmi söz konusu olduğunda, tam tersi biçimde, kendisine sinirlenen izleyicinin neden filmden çıkmadığını sorgular. Çünkü *Ölümcül Oyunlar* filmine yönelik böylesi bir protesto, seyirci konumundaki öznenin hâlâ önüne serilen kurgudan

bağımsız reflekslerinin var olabileceğinin, bakıştaki eylemsizliği kırabilme potansiyelinin kanıtı olarak, filmin amacına hizmet eden iyicil bir edimdir. Tam tersi filme ve yönetmene sinirlenip hâlâ salonda kalmayı tercih etmek, bu kaçınılmaz şiddet gösterisinden haz duymak ve suç ortaklığına devam etmek olacağından gerçek bir ikiyüzlülüğün ifadesidir (Asssheuer, 2013, s.68-69).

Filmin olay örgüsü de seyirciyi aradığı tatminden mahrum bırakır. Filmde neler olacağının daha en başında söylenmesi, filmin sonunda aile bireylerinin teker teker öldürülmesi ve adalet ilkesine aykırı biçimde katillerin polis tarafından yakalanmayarak başka cinayetlere doğru yelken açması seyircinin sinemadan aradığı tüm beklentileri tersine çevirir. Buna paralel olarak alışılmışın aksine görünümleri, kibar üslup ve tavırları itibariyle eğitimli orta sınıf gençlere benzeyen iki katilin hangi motivasyonla bu cinayetleri işledikleri, neyi amaçladıkları gibi belki de seyircinin en çok kafasını kurcalayan sorular da filmde cevapsız bırakılır. Bu yolla seyircinin klasik anlamlandırma şemaları geçersiz kılınır ve pasif alımlayıcı konumundan kurtulup kendi anlamlarını yaratmak konusunda teşvik edilir.

Katillerin içimizden biri görünümü vermesi tekinsizlik hissini perçinleyen etkenlerden birisidir. Özellikle 1990 sonrası korku filmlerinde görülen genel eğilim "doğaüstü güçlerin, canavarların, hayalet ve ruhların yarattığı dehşetten, içimizdeki birinin yaratığı dehşete doğru bir evrimdir" (Paker, 2009 s.204). Bize yardıma gelen dost yüzlü yabancı aslında bir seri katildir. Dolayısıyla bize benzeyen birinin ne zaman bir katile dönüşeceğine dair hiçbir öngörü imkânımız bulunmamaktadır. Bu bakış açısı açıkça muhafazakâr toplumsal paranoyayı ve buna paralel olarak güvenlik ve otorite seviciliği beraberinde getirir. Filmdeki anlatım da seyircide, polisin vahşi cinayetlerin işlendiği bu kasabaya gelerek kaybolan devlet otoritesini yeniden sağlamasına yönelik yoğun bir arzuyu tetiklemektedir. Ancak seyircinin bu arzusu da filmde tatmin edilmez. Filmde katiller tarafından en önce saldırıya uğrayan karakter baba Georges olur.

En temel otorite figürü olan baba dizine yediği golf sopası darbesiyle film boyunca etkisiz kalır, artık ailesine yapılan işkenceye ve eşinin cinsel istismarına göz yummak durumundadır. Babanın daha en başta böyle basit bir şekilde etkisiz kılınması, seyircinin özdeşleşmeye

uygun kahraman ve kaosa karşı güvence arayışının tersine çevrilmesidir. Öte yandan, bu durum, şiddet sarmalının işlemeye başladığı noktada artık hiçbir otorite figürüne güvenilemeyeceğini[4] ve insanın kaçınılmaz olarak bir nevi kendi kendini yok edişe yönelebileceğini imlemektedir. Çocuk Georges'un filmin başlarındaki kaçma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Katiller vakit gece yarısına geldiğinde evin küçük oğlunu öldürmüştür, baba Georges ve anne Anne hâlâ hayattadır. Dolayısıyla iddiayı kaybettiklerini söyleyip evi kısa süreliğine terk ederler. Bu esnada Georges, katillerden biri tarafından suya düşürülen telefonu kurutarak polisi aramaya çalışır ancak telefon bir türlü çalmaz. Yardım aramaya giden Anne ise katiller tarafından yeniden yakalanarak eve getirilir ve işkenceye devam edilir. Seyircinin kurbanlarla özdeşleşerek dâhil olduğu otorite, iktidar ve güvenlik arayışı, Haneke tarafından defalarca karşılıksız bırakılır.

### *Piyano Öğretmeni* ve Erkek Hazzınm Engellenmesi

Michel Haneke, *Piyano Öğretmeni* isimli filminde, Viyana Konservatuarında görev yapan bir piyano öğretmeninin ikili yaşamı üzerinden, toplumdaki normatif ahlak anlayışını, rekabetçiliği, aile ve aşk ilişkilerini eleştirel bir tavırla ele alır. Söz konusu ikili yaşam, piyano öğretmeninin kişiliğinin sert ve soğuk toplumsallaşmış dış yüzeyiyle, şehvet düşkünü, sado-mazoşist ve dikizci fantezilere sahip ruhun alacakaranlığı arasındaki gerilimde belirginleşir. Diğer filmleriyle benzer şekilde, Haneke çağdaş öznellik biçimine kök salmış şiddeti, iletişimsizliği ve popüler medya metinleri karşısındaki izleyici konumunu bu filmde de sorunsallaştırır.

Filmde Haneke'nin anlatım tarzı tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi melodramdan, mitsellikten bir hayli uzak ve gerçekçidir. Çünkü ne melodramdaki klasik iyi kötü karakter ayrımı, ne de mitleri andıran serim-düğüm-çözüm şeklinde düz çizgisel bir kurgu vardır. Başkarakter olan Profesör Erica, soğuk, öfkeli, kıskanç, duygusuz ve iğneleyici tavırlarıyla, her türlü özdeşleşmeyi imkânsız kılan bir karakterdir.[5] Öte yandan Haneke bazı anlatı öğelerini melodramdan onu tersine çevir-

[4] Kriz anlarında otorite figürlerine neden güvenilemeyeceği, Haneke filmleri arasında baba rolünün neredeyse en baskın olduğu *Saklı*'da daha net görülecektir.

[5] Zaten başkarakterin kadın olması bile ticari sinemada az rastlanan bir durumdur ve bu tür sinemaya alışık olan izleyici açısından özdeşleşmeyi zorlaştıracağı söylenebilir.

mek üzere ödünç almıştır. Öncelikle buhranlı ve dışa kapalı bir kadın olan Erika'nın karşısına genç, aristokrat, yakışıklı, konuşkan, sosyal ve zeki bir erkek olan Klammer çıkmıştır. Erika ne kadar antikahramansa, onun öğrencisi olarak filme dâhil olan Klammer de o kadar idealize edilmiş, melodrama özgü bir erkek karakterdir; en azından filmin en başında böyle bir görünüm arz etmektedir. Seyirci Erika ve Klammer'in umumi tuvalette ilk sevişmesinden sonra doludizgin bir aşk hikâyesi beklemektedir. Ancak olayların gelişimi hiç de seyircinin beklediği gibi olmaz.

Haneke'nin neredeyse tüm filmleri gibi bu filmi de gündelik hayatın ve rutin pratiklerin tasviriyle başlar. Haneke'nin klasikleşmiş anlatı biçimine uyacak şekilde ev uzamı ve aile yaşamı bu filmde de olabilecek en kapalı, donuk ve monoton haliyle yansıtılmıştır. Anne karakterinin dışarıyla ilişkisini kuran televizyonu ve kızıdır. Evin içerisinde geçen neredeyse tüm sahnelerde arka planda televizyon sesi vardır ve anne karakterinin kızının özel davetleri ve konserleri haricinde dışarı çıktığını göremeyiz. İlk bakışta Erika'nın yaşamının rutin akışını bozacak hiçbir şey yoktur. Özel derslere girer, resitallere katılır, bunun dışındaki zamanını evinde geçirir. Ancak Erika'nın hayatındaki bu monoton akış, onun porno film mağazalarına ve dikizcilik için arabalı sinemalara gitmesiyle sekteye uğrar. Erika'nın yaşantısındaki bu beklenmedik yönler keşfedildiği andan itibaren film, seyirci açısından farklı bir hal almaya başlar. Klammer'in hayatına girmesiyle birlikteyse Erika'nın bu düzenli yaşamı tamamıyla alt üst olur. Haneke'nin neredeyse tüm filmlerinde rutinin önce küçük aksaklıklarla bozulması, sonra da tamamıyla alt üst olması süreci vardır.

Ancak Haneke'nin diğer filmlerinde çokça görülmediği üzere, *Piyano Öğretmeni*'nde psikanalitik bir anlatımın varlığı daha ilk bakışta görülebilir. İleri yaşına rağmen Erika'nın annesiyle kurduğu sevgi ve nefret karışımı ilişki açıkça psikanalitik göndermeleri barındırır. Babası Erika henüz küçük yaştayken akıl hastanesinde ölmüştür;[6] Erika an-

[6] Haneke'nin filmlerinde baba figürü genellikle ya hiç yoktur (*Piyano Öğretmeni*) ya etkisizdir (*Ölümcül Oyunlar*) ya da işleriyle fazlaca meşgul olduğundan varlığıyla yokluğu belli değildir (*Yedinci Kıta*). Tabi ki *Beyaz Bant* bu konuda bir istisnadır. Haneke de babasız büyümüştür ve her ne kadar röportajlarında inkâr etse de bu durumun filmlerindeki baba figürünün eksikliğiyle ilişkisi olduğu düşünülebilir.

neye karşı duyduğu ilksel bağlılıktan ve arzularından kurtulamamış görünmektedir. Ayrıca toplumsal cinsiyet rollerine muhalefet eden, fetişist, mazoşist ve dikizci cinsel arzuları, Erika'nın Ödip öncesi bir evrede takılıp kalmış olabileceğine işaret eder gibidir (Champagne, 2002).

Erica'nın annesinden ayrı kendine ait bir yaşam alanı yoktur, annesiyle uyur, yaşamı, idealleri, piyano kariyeri, harcamaları tamamıyla annesi tarafından belirlenir, kıyafetlerinden sosyal ilişkilerine ve en mahrem anlarına kadar her şey annesi tarafından denetlenir. Anne, Erika için hem bir arzu nesnesi, hem de birey olmak ve özerkleşmek için kurtulması gereken bir baş belası, denetleyici ve yargı merciidir. Erika'nın annesiyle yaşadığı bu iki kutuplu ilişkiyi en iyi, yırtılan bir kıyafet yüzünden kavga ettikleri sahnede görmek mümkündür. Erika eve geç kalınca, annesi onun kıyafetlerinden birini yırtar. Bunu fark eden Erika ise annesiyle kavga eder ve sonunda ona bir tokat atar. Sahne Erika'nın gözyaşları içinde annesinden özür dilemesiyle son bulur.

Söz konusu despotik anne figürü Erika'nın üst benine kazınmıştır. Artık annenin somut bir varlığı olmasa da veya filmin devamında görüldüğü gibi otoritesi ciddi anlamda sarsılsa da onun bilinçteki rasyonel olmayan konumlanışı, Erika'nın kendini doğaya, hayata, nesnelere, insanlara ve duygulara adamasını engellemektedir. Erika'nın Klammer'e, "Benim duygularım yok, Walter; bunu kafana koy: Bir gün olsun zekâmın önüne geçemezler," deyişi, kafasının içinde onu duygusal ilişkilerden sürekli alıkoyan içsel bir yargı merciinin varlığını gösterir.

Film boyunca neredeyse hiç geniş uzamlar görmeyiz, filmin geçtiği neredeyse tüm mekânlar kapalı, dar, Erika'nın evi gibi karanlık ve klostrofobiktir. Erika'nın piyano dersi verirken sürekli odasının penceresinden bakması, dışarıyla ilişki kurmanın sınırlı bir biçimi olarak göze çarpmaktadır. Hatta Erika'nın dışarıda buz pateni sahası, sinema, porno kabini veya şehrin yüksek binalarla çevrili caddelerinde olduğu zamanlarda bile aslında içeride olduğu söylenebilir. Söz konusu mekân kullanımı, hiç kuşkusuz "Erika'nın kendi çevresinde inşa ettiği duygusal duvarları temsil eder" (Wheatley, 2006, s.119). Aynı zamanda film boyunca içerisi ve dışarısı arasında var olan bariz mekânsal ayrışma,

Erika'nın üstbeniyle, sapkın arzuları arasındaki sınırları da belirler. Film boyunca Erika'nın, annesi haricinde kimseyle dostane, duygusal ilişkiler kurmaması ve anne rahmindeymişçesine dışarıya kapalı yaşamı yegâne arzu nesnesi olarak annenin varlığını ve narsistik eğilim savını doğrular. Klammer'in Erika'nın evine geldiği bütün sahnelerde, o ve annesi arasında mekânsal sınırlar, girilmesi yasak özel alanlar inşa etmesi, söz konusu narsistik eğilimleri sonlandırmaya yönelik girişimler olarak okunabilir.

Erika'daki narsistik eğilimleri aynı zamanda onun mazoşist cinsel arzularında cisimleşir. Freud'un 1919 tarihli "Ein Kind wird geschlahgen" (*Bir Çocuk Dövülüyor)* başlıklı çalışmasında mazoşist arzuda hazzın nasıl hazzın imkânsızlığından doğduğunu açıklamaya çalışır ve mazoşistik fantezilerin kaynağına, yani Ödip öncesi çelişkilere vurgu yapar. Çocuğun ensest arzularının baskılarından ortaya çıkan suçluluk duygusu mazoşistik arzularda ifadesini bulur. Yasayı/babayı temsil edenler tarafından ısırılma fantezisi tam da böylesi bir arzunun dışavurumudur (aktaran Grossman, 1986, s.10). *Piyano Öğretmeni*'nde Erika, bu türden bir suçluluk duygusunu taşımakta ve bu suçluluk mazoşist eğilimlerle kendisini göstermektedir. Çünkü Erika'nın benliği, özne olma sürecinin sarsıntıları içerisinde ikiye bölünmüştür; bir tarafta toplum dışı arzular taşıyan benlik, diğer tarafta onu sürekli suçlayan, cezalandıran vicdan ya da yasanın temsilcisi benlik. Erika'nın cinsel fantezilerini yazdığı mektupta yer alan ifadeler, mazoşist arzuyu ve bunun anneyle ilişkisini açığa vurur: "Lütfen, elinin tersiyle yüzüme vur. Bana neden ağlayarak annemi çağırmadığımı sor veya neden karşılık vermediğimi. Böylece ne kadar güçsüz olduğumu anlayayım"

Ancak Erika'yı melodramlardaki kadın karakterlerden farklı kılan mazoşist olması değildir. Zaten klasik melodram anlatısı, kadın karakter ve hatta kadın izleyici açısından belirli dozlarda mazoşizm barındırır. Çünkü mazoşizm en temelde, güçlülük ve güçsüzlük hissine, cezalandırma ve cezalandırılma arzusuna dayanır ve bu yönüyle kapitalist patriarkal düzendeki iktidar ve tahakküm ilişkilerini dışa vurur. Klasik melodram anlatısı da patriarkal söylemin taşıyıcısı olarak, nesneleştirdiği, geleneksel rol kalıplarının içine hapsettiği ve erkek arzusu karşısında pasif kıldığı kadına, mazoşist bir cinsel kimlik atfeder. Haneke'nin Erika karakterini resmederken yaptığı, bu sinemasal mazoşizmi daha da uçlaştırarak onu yerinden etmektir (Wheatley, 2006,

s.122). Öyle ki Erika'nın mazoşizmi, melodramdaki gibi *soft-erotic* olmaktan çıkıp pornografik olmaya başladıktan sonra, seyirci açısından kabul edilemez bir hale gelir. Çünkü Erika'nın bu radikal mazoşizmi, onu, alışıldık rollerin dışında, hikâyenin esas devindiricisi, kendi bedeninin tek hâkimi ve ilişkiyi domine eden taraf olmaya götürür. Hatta Erika'nın öğrencilerine yönelik sadizmi de bir anlamda erkek konumunu işgal etme edimidir.

Erika ve annesi arasında ensest bir ilişkinin varlığından da söz edilebilir; Erika'nın kendine ait bir odası olmasına rağmen annesiyle birlikte yatması, filmin başından itibaren seyircide böylesi bir izlenimi ufaktan ufağa yaratır. Erika'nın yatakta sinir krizi geçirircesine annesinin üzerine çıkıp dudaklarından öperken, bir yandan da defalarca "seni seviyorum" diye tekrarladığı sahnede bu durum daha da belirginleşir. Otorite ve yasanın (aynı zamanda melodramatik anlatının yasalarının da) temsilcisi olarak Klammer, baba rolünü üstlenir. Erika'nın evine geldiği ilk sahnede odanın kapısına ağır bir dolap yerleştirerek onu annesinden ayırır, yine eve geldiği başka bir sahnedeyse anneyi sertçe yatak odasına kilitledikten sonra Erika'yı tartaklar. Böylece Erika ve annesi arasındaki duygusal ve mekânsal yakınlığı sekteye uğratır.

Arzusunu anneden bağımsızlaştırarak henüz dışarıya yansıtmamış olması, Erika'nn cinselliğinin toplumsallaşmamış ve normatif cinsel rollerle uyuşmayan karakterinin esas nedenidir. Erika Klammer'e yazdığı mektupta cinsel fantezilerini şiirsellikten uzak bir üslupla, tüm açıklığıyla kaleme dökerken ve yatağının altından çıkardığı aparatları mektupta yazan tüm bu sado-mazoşist fantezilerini uygulaması için Klammer'in önüne sererken ve adeta bunu dayatırken, klasik aşk filmlerinde idealize edildiği türden erkek merkezli ve kadının ikinci planda, pasif konumda olduğu, belki de aşağılandığı cinselliğin çok ötesine geçen bir kadın profili çizmektedir. Erika'nın arzu ettiği normatif olmayan ve "erkeği aşağılayan" bu cinsellik, Klammer tarafından iğrenç olarak tanımlanır.

Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme* başlıklı kitabında, Freudyen psikanalizden yola çıkarak iğrenci normatif alanın dışında ve anneye ilişkin olan olarak tarif eder ve şöyle der: "İğrenç sınırlara, konumlara, kurallara saygı göstermeyen bir şeydir.

Arada, muğlâk ve karışmış olandır" (2004, s.17). Kristeva'ya göre çocuğun anneyle yaşadığı ilksel bağlılığın, yani simge öncesi dönemin baba otoritesiyle birlikte son bulması, özne açısından simgeleri, anlamları, dilsel yetiyi ve bir bütün olarak kültürü üreten, hayat boyu sürecek bir narsistik krizin ve korkunun başlangıcıdır. Kültür ve uygarlık, kendi kurucu yasaları olan iğrenme, ensest yasağı, kurban ritüelleri veya murdarlık anlayışı yoluyla, özneyi sürekli rahatsız eden simge öncesini (dişil olanı) anlamlandırmak veya sembolik düzene bastırarak dahil etmek, dışlamak adına belirli anlamlandırma şemalarına dayanan ayrımlar mantığını, yani yasayı üretir. Klammer'in Erika'ya duyduğu iğrenme, onun toplumu oluşturan temel yasalara riayet etmeyişinden, bir kimliği, sistemi ve düzeni rahatsız etmesinden ileri gelir.

Kristeva söz konusu çalışmasında edebiyata da değinir ve edebiyatın en temelde yasaya tabi olmayarak, yani kutsal ile murdar-tabu olanın sınırlarını belirleyen ayrımlar mantığına riayet etmeyerek, iğrençle ve iğrenç olarak kanıksanmış arzularla yüzleşmenin bir biçimi olduğunu belirtir. Erika'nın Klammer'e cinsel fantezilerini bildirmek için yazdığı mektup, her ne kadar bilindik anlamda edebi bir dil barındırmasa da iğrençle kurulan bir ilişki olarak benzer nitelikleri taşır. Mektubu okuyan Klammer'in, metindeki ifadeleri kültürlü bir kadına hiç yakıştıramadığını belirten sözler sarf etmesi de filmde Erika'nın arzularıyla egemen kültürel kalıplar veya normatif cinsel rollerle arasındaki uyuşmazlığı vurgulayan bir diyalog olarak göze çarpar.

Filmde çok defa delilik olgusuna vurgu yapılması da söz konusu norm dışı olma durumunu belirgin kılar. Erika'nın babası bir akıl hastanesinde ölmüştür, anneyse Klammer ile olan ilişkisinde yaşadığı buhranlar nedeniyle kızının da benzer akıbete uğradığını düşünür. Erika'nın mazoşist fantezilerini okuyan Klammer de ona adeta bir deli muamelesi yapar. Diğer taraftan Erika'nn piyano kariyerinde uzmanlaştığı ve özel bir önem atfettiği besteci olan Schubert de ileri yaşlarında delirmiştir. Delilerle empati kurabildiğini savunan Erika, Schubert'in eserlerindeki "anarşiyi" yeterince özümseyemedikleri için başta Klammer olmak üzere tüm öğrencilerinin bestecinin eserlerini yorumlamakta yetersiz kaldığını söyler. Ona göre Klammer, Schubert çalmak için fazla yakışıklı ve rasyoneldir, öğrencilerse yaratıcı duygularını çoktan yarışmacı etiğe ve kariyer tutkusuna kurban vermişlerdir. Fakat Schubert çirkin bir adamdır ve onun eserlerinde akıl dışına, ruhun ka-

ranlıkta kalan, söze dökülemeyen yönlerine vurgu yapan, kaotik bir boyut vardır. Dolayısıyla film, delilik teması üzerinden, seyirciyi akıl ve norm dışı olana, anlatılan süreç ve olguları bilindik kalıpların ötesine geçerek anlamlandırmaya davet eder.

Ticari sinemada alışıldık biçimiyle aşk filmleri ve melodramlar çoğunlukla baskın bir figür olarak erkeği merkeze alır, seyirci açısından maksimum düzeyde özdeşleşme ve duygulanım yaratmak hedeflendiğinden bu filmlerde kültürel olarak benimsenmiş cinsiyet rollerinin-kalıplarının dışına çıkılmaz. Klammer tam da bu kalıplara uyan, seyircinin kabullendiği ve özdeşleşebildiği bir erkek karakterdir. Filmdeki Erika-Klammer yakınlaşmasında seyirci Klammer'in, yani normun, otoritenin ve erkin tarafını tutar. Beklenti, Erika'nın baskın anne figüründen kurtulması, arzularının ehlileşmesi, böylece ikilinin tıpkı melodramlardaki gibi kırlarda gezintiye çıkıp sinemaya gitmesi ve gece olduğunda "normal bir şekilde" sevişebilmesidir. Ancak filmde Erika'nın mazoşist cinsel arzuları "üreme, genital birleşme ve boşalmaya dayalı erkek merkezli cinsellikten" çok farklıdır. Erkeğin cinsel tatmininin film boyunca yarıda kesilmesi, bu anlamda "seyircinin geleneksel melodram anlatısından beklediği özdeşimin, katarsisin ve her türlü duygulanımsal hazzın da devamlı ertelenmesi ve beklentilerinin bir türlü tatmin edilmeyişi gibidir" (Şeker, 2011). Klammer gibi onunla özdeşleşen seyirci de defalarca orgazmın yarıda kesilmesinin sancısını, öfkesini ve aşağılanmışlığını taşır.

Klasik sinema anlatısında kadın ve erkek temsilleri reel toplumsal yaşamda var olan bilindik cinsiyet kalıplarını yeniden üreten türdendir. Brodwell'in de belirttiği üzere klasik anlatıda, ister aksiyon, ister korku, isterse de drama türünde olsun, her zaman ana hikâyenin paralelinde işleyen bir heteroseksüel ilişki öyküsü bulunur ve her iki öykü de kendi bağımsız çelişki, çatışma ve çözümlerine sahiptir (1985, s.21). Sinemanın erotik olanı patriyarkal düzenin idealleri içerisinde kodladığını savunan Mulvey'e göre kadın karakter sadece öykü içerisindeki karakterler açısından değil, aynı zamanda seyirci açısından da bakılan teşhir edilen sıradan, pasif bir erotik obje konumundadır. Bunun tersine esas belirleyici olan erkek bakışı, kendi fantezilerini kadına yansıtması bağlamında aktiftir. Öte yandan erkek starların mükemmel karakterleri, kadın starların aksine erotik bir nesne değil, tamamlanmış daha güçlü bir öznellik idealinin yansımasıdır (1975, s.9-10).

Haneke sinemasında filmdeki karakterlere ilişkin seyircinin zihnindeki, iyi/kötü, fail/kurban şeklindeki basit karşıtlıklar içeren alışıldık kategoriler işlemez. Yönetmen, seyirciyi her kurbanın aynı zamanda bir yönüyle fail (veya tam tersi) olduğu, iyi ve kötü gibi basit kategorilerle formüle edilemeyen karakterlerin dünyasına sokar ve bu dünyadaki süreçlere, durumlara ve dönüşümlere alışıldık kalıpların dışından bakabilmesi yönünde teşvik eder. Filmde Klammer tatmin edilmediğinden yakınarak sürekli, "Erkeğin bu şekilde aşağılanmaması gerektiğini," söyler. Klammer'in gece öfkeli bir şekilde Erika'nın evine geldiği sahnede, onun arzuladığı fantezileri gerçekleştirmekten çok, kendi tatmin olamamışlığının ve aşağılanmışlık hissinin acısını çıkarmak istediği görülür. Klammer bu sahnede Erika'nın toplumsallaşmamış arzularının nedeni olan baba figürünün eksikliğini doldurur, bir otorite figürü haline gelir ve onu annesinden ayırır. Anneyi yatak odasına kilitledikten sonra Erika'yı kan içinde kalana kadar tokatlamaya başlar ve tecavüz eder. Söz konusu sahneden sonra seyircinin zihnindeki pozitif Klammer imgesi altüst olur. Baştaki katı ve despot Erika imgesiyse mağdur bir kadına dönüşür. Erika'nın baştaki soğuk ve duygusuz duruşu, Klammer'le süre giden ilişkilerinin neticesinde, filmin ilerleyen sahnelerindeki aciz, muhtaç, çekingen ve ürkek kadın profiliyle ciddi anlamda tezat oluşturur. Söz konusu karşıtlıklar, seyirci açısından filmdeki karakterlerle ilgili kalıplaşmış yargılarda bulunmayı güçleştiren bir unsurdur.

Erika ile seyircinin özdeşleştiği tek bir nokta olabilir: Dikizcilik. Sinema seyircisi olma konumu, yani karanlık bir salonda sessizce önüne yansıyan mahremiyeti dikizleme edimi, başlı başına bir dikizcilik olarak anlaşılabilir. Erika da arabalı sinemada sevişen çiftleri dikizler, aynı şekilde video dükkânındaki karanlık bir kabinde porno film izlemesi de dikizci edimi çağrıştırır. Kabinde bulduğu peçeteyi koklaması Erika'nın başkalarının cinsel faaliyetlerini izlemekten haz duyduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda Haneke esasında, Erika üzerinden seyirci olma konumunu ve bir izleyici pratiği olarak dikizciliği sorunsallaştırır. Ancak seyirci *Piyano Öğretmeni*'nde aradığı dikizci tatmini de bulamaz. Örneğin Klammer'in gece baskınıyla Erika'nın evine gelip, ona makbul ve makul olarak gördüğü genital birleşmeyi güç kullanmak yoluyla dayatırken Erika'nın hareketsiz, mimiksiz biçimde durması ve bu esnada kameranın birleşmeden çok Erika'nın yüzünü göstermesi, seyircideki dikizci hazzı engeller.

Mario Pezela, *Sinemada Estetik* isimli kitabında, "sinematografik temsilin seyirciyi bir tür mutlak dikizciliğe davet ettiğini" vurgular ve böyle bir konumu seyircinin kendi nesnesiyle ilişkisinin yokluğuna bağlar (2006, s.64). Kendi zevkini ötekinin bedeninin sergilenmesiyle sınırlayan patolojik davranış biçimine bağlı olan gerçek dikizcilikte, nesnesini gözlemeyerek ona hâkim olan özne konumumun, yani bakışın her an tersine dönme riski vardır. Ancak sinematografik röntgencilikte, seyirci izlediği şeyin hayal ve simülasyon olduğunun bilincindedir ve dolayısıyla suçüstü yakalanma tehlikesi yaşamadan, her şeyi gören göz olarak dikizci hazlarım tatmin edebilir. Haneke seyircinin yaşadığı bu konforu onun elinden alacağının işaretlerini *Piyano Öğretmeni*'nde daha en başında verir. Erika'nın arabalı sinemada sevişen çiftleri dikizlediği sahne buna örnektir. Erika bu sahnede, arabalardan birinin yanında çömelir ve içeride sevişen çifti gözlemler, bu esnada arabanın içindeki erkek Erika'yı farkeder ve sevişmeyi yarıda kesip, "Sapık!" diye bağırarak onu kovalamaya başlar. Burada Haneke, seyircinin kendi nesnesiyle ilişkisini yeniden kurarak sinemasal dikizciliğin kalıplarını parçalar. Gözlemci gerçekte olduğu gibi gözlemlediği sürece etki eden bir unsur haline gelir. Daha da önemlisi, görülmeden gözetlemenin sinema seyircisine verdiği iktidar, bakışın kesişmesiyle,[7] yani gözetlenenin gözetlendiğinin farkına varmasıyla son bulur.

*Piyano Öğretmeni*'nin bir diğer önemli özelliği de Haneke sinemasında müziğin en yoğun olarak kullanıldığı film olmasıdır. Ancak yönetmen bu filmdeki müzik kullanımıyla, ticari sinemadaki gibi suni bir duygulanım yaratmayı değil, müziği anlatıma yardımcı bir unsur olarak işlevsel hale getirmeyi amaçlar. Daha somutlaştırmak gerekirse, filmin bazı sahnelerindeki sekans geçişlerinde önce müzik devreye girer ardından görüntü gelir. Haneke bunu, bir yandan izleyiciye filmin rastlantısal olarak bir araya getirilmiş görüntü parçacıklarından, yani kurgudan ibaret olduğunu hatırlatmak, böylece seyircinin özdeşleşim olanaklarını kapamak ve kaçışını imkânsızlaştırmak için yapar. Diğer yandan bu yolla önceki ve sonraki sekanslar arasında anlamsal zıtlığı vurgular. Örneğin bir sekansta Erika, porno izleme kabinindeki kulla-

[7] Oyuncunun kameraya bakmaması, yani seyirciyle göz göze gelmemesi gerekliliği, sinemanın en eski yasalarından biridir. Sinemasal hazzın unsurlarından biri olan seyircinin röntgenci konumu ancak bu şekilde garanti altına alınabilir. Haneke bu kuralı *Ölümcül Oyunlar*'da ihlal etmiştir.

nılmış peçeteyi koklamakta ve fonda klasik müzik duyulmaktadır. Ardından gelen sekanstaysa sesin geldiği yeri, yani ders odasındaki piyano çalan öğrenciyi görürüz, görüntü ve ses birleşir. Böylece Erika'nın toplumsallaşmış ve kültürlü dış yüzeyiyle, derinde yatan sapkın kişiliği arasındaki zıtlık daha güçlü vurgulanmış olur.

Haneke'nin filmin teması içerisindeki müzik kullanımında dikkati çeken bir diğer şey ise, müziğin toplumdaki mekanikleşmenin bir görünümü olarak sunulmasıdır. Bu durumun, filmde değinilen en önemli sorunsallardan birinin, toplumsal beklentilerin ağırlığı karşısında bireylerin ezilmesi, kişiliksizleşmesi ve şeyleşmesi olmasıyla birebir bağlantısı vardır. Erika'nın öğrencileri ve bizzat Erika açısından, kişinin kendisini gerçekleştirmek adına yapıcı, üretken ve dostane ilişkiler kurmak yerine, diğerleriyle amansız bir rekabete giriştiği, aşağıladığı, aşağılandığı, kendisini duygusal ve bedensel olarak yıprattığı, acımasız ve başarıya endekslenmiş bir yaşam biçimi söz konusudur. Ayrıca Erika da annesi tarafından alanında en iyi olması yönünde sürekli telkin edilir ve öğrencilerinin onu geçebilme ihtimaline karşı uyarılır. Filmde konservatuar seçmelerine katılan öğrencilerin sınavın yapıldığı salondan kimi zaman ağlayarak çıktığı görülür. Ayrıca seyirci film boyunca Erika'nın öğrencilerinden Schober isimli genç kadının başarılı olması yönünde uğradığı toplumsal baskılara, sürekli birbirini tekrar eden sıkıcı provalara ve bu uğurda harcadığı yoğun çabalara şahit olur. Haneke bu durumu vurgulamak için sıklıkla öğrencilerin piyanonun tuşları üzerinde mekanik biçimde hareket eden ellerini yakın plan gösterir. Böylesi bir toplumsal iklimde, insan kendi varoluşuyla ve yaşamıyla ilgili içsel sorunlarını en etkili şekilde yansıtabildiği-yüzleşebildiği sanat formu olarak müziğin[8], kişilerarası ilişkilerde üstünlük kurmaya yarayan bir kültürel sermaye aracına dönüşmesi söz konusudur. Filmdeki müziklerse bu çerçevede artık seyirci açısından duygulanım ve katarsis işlevi görmekten çıkar, Sisifosvari bir çileye dönüşür. Schober'in yıl sonu etkinliği için hazırladığı ve prova ettiği parçayı film boyunca tekrardan üç kez dinlemek, keyif ve haz almak, eğlenmek amacıyla gerçekleştirilen müzik dinleme edimini seyirci açısından bir işkence haline getirir.

[8] Haneke müzik konusunda tam olarak böyle düşünür (Assheuer, 2013, s. 61).

### *Saklı* ve Batılı Hazzının Engellenmesi

Haneke *Saklı* filminde eleştiri oklarını Batılı kimliğiyle beraber, modernizme ve onun rasyonellik, akıl, yabancılaşma, etnikmerkezcilik, sömürgecilik, atomlaşma ve mahremiyet gibi farklı görünümlerine yöneltir. Haneke'nin neredeyse tüm filmlerinde olduğu gibi *Saklı*'da da hikâyenin ana karakterleri Georges ve Anne isimli evli çift ve tek çocuktan oluşan Batılı/Beyaz/orta sınıf çekirdek ailedir.

Bu Fransız ailesinin sıradan yaşantısı bir tehditle beraber sekteye uğrar. Evlerinin önüne kimliği belirsiz kişi veya kişilerce kasetler bırakılır, Georges'un iş yerine, çocuğun okuluna vb. çeşitli isimsiz kartlar gider. Aile durumdan tedirgindir. Ancak araştırmalarına ve polise ihbar etmelerine rağmen tehdidin kim tarafından yöneltildiği sorusu filmde hiçbir zaman netlik kazanmaz. Filmin ilerleyen sekanslarında söz konusu tehdidin temel nedeninin, Georges'un 1960'lı yıllarda Paris'te bir protesto sırasında iki yüz Arabın Fransız polisi tarafından katledildiği bir olayda anne ve babasını kaybeden Majid isimli bir çocuğa yaptığı haksızlık olduğu öğrenilir. O dönemde henüz 6 yaşında olan Georges'un ailesi, evlerinde hizmetçi olarak yaşayan bu Cezayir asıllı ailenin yetim kalan çocuğunu evlatlık edinir ancak bu çocukla iyi geçinemeyen; odasını ve tabi ailesinin ilgisini onunla paylaşmak istemeyen Georges, Majid'i çeşitli yalanlara başvurarak evden attırır ve yetimhaneye gönderilmesine sebep olur. Georges'un evinin önüne, aile üyelerine ve çalışma arkadaşlarına gönderilen isimsiz video ve kartpostallar, onu geçmişte Majid'e yaptığı bu kötülüğü hatırlamaya ve bununla yüzleşmeye yöneltecek semboller ve göndermeler barındırır.

Haneke, *Saklı*'nın senaryosunu yazarken, onu harekete geçirenin "kişi henüz çocukken işlediği bir suçtan dolayı yargılanabilir mi veya sorumlu tutulabilir mi" sorusu ve iki yüz Cezayirlinin öldürüldüğü, senelerce saklı tutulan Paris'teki katliam olduğunu belirtmiştir. Hikâyeyi yaratan diğer yan motifler, örneğin eve gönderilen video ve kartpostallar, Anne'nin Georges'u aldatıp aldatmadığı sorusu daha sonra bu ana sorun üzerine eklemlenmiştir (Assheuer, 2013, s.47). Dolayısıyla hikâyedeki temel unsur, hem toplumsal hem de bireysel düzlemde, geçmişte sebep olunan bir haksızlıkla yüzleşme süreci ve bu süreçte yaşanılan duygusal geçişler ve gösterilen refleksledir. Haneke'nin anlatmak istediği en temelde bu yüzleşme sürecinin kendisi olduğun-

dan, diğer temalar seyircinin dikkatini dağıtmaması için geri plana itilmiştir. Georges'u bu yüzleşmeye iten, yani video ve kartpostallar gönderen kişi veya kişilerin kim olduğu sorusu bu yüzden önemsizdir ve yönetmen tarafından yanıtsız bırakılmıştır. Çünkü tehdide odaklanmak, seyircinin dikkatini süreçten çok olaylara çekme, kurguyu bir kriminal incelemeye ve polisiyeye dönüştürme tehlikesini içinde barındırır.

Yüzleşme, ister zorunlulukların ürünü olsun, ister gücünü özdüşünümsellikten alsın, kişinin veya toplumun kendi içinde saklı olan vicdanı yeniden ortaya çıkarması, eleştirel olarak kendi varoluşuna ve geçmişine yönelmesi anlamında sancılı bir süreçtir.[9] Haneke filmlerinde seyirciyi uyaran, sarsan, kendi anlamlarını yaratması ve özeleştiride bulunması yönünde onu sürekli teşvik eden, yani seyirciyi filme dâhil eden bir yönetmen olduğundan, söz konusu sancılı süreci, filmi izleyerek bizzat seyircinin kendisi de yaşar.

"Bir filmi izleyen ve o filmin anlatı evrenine misafir olan seyircinin özdeşleşmek için seçeceği karakter, anlatıcının bakış açısından çoğunlukla olumlanarak ve yüceltilerek sunulan ve bu anlamda yönlendirme sonucu seçilmiş karakter olacaktır." (Taşöz, 2012, s.90) Ticari sinemada olaylar ağırlıklı olarak Batılı karakterlerin gözünden anlatılır, özdeşleşme yine bu karakterlerle kurulur. *Saklı*'daysa seyirci, filmin başlarında, ailesine yönelen tehdit karşısında korkusuzca mücadele eden ve en temelde kendisi gibi uygar bir yaşam süren Batılı, Beyaz, erkek kimliğine sahip olan Georges ile özdeşleşir. Haneke de Georges karakterini tasvir ederken, ticari sinemanın anlatım dilini ve kullandığı basmakalıp yargıları ödünç alarak kısa süreliğine böylesi bir özdeşleşmeye izin verir. Bunun tersine Majid ise seyircinin gözünde tam da Georges'un onu gördüğü gibi bir karakterdir, tehdit dolu bir ötekidir. Filmin devamında, seyirci Georges'un geçmişine dair sakladığı bir takım gerçeklerin var olduğunu sezmeye başlar, bu gizemi devam ettirmek ve yüzleşmeyi ertelemek adına karısına yalan söylediğine tanık

[9] Tıpkı *Piyano Öğretmeni*'nde Erika'nın narsistik evreninden çık(ama)ması süreci gibi sancılıdır. Çünkü narsisizm, tıpkı Erik Fromm'un (2011)*Özgürlükten Kaçış*'ta bahsettiği gibi, yalnızca ben'e değil ben idealiyle özdeşleşen bir kimliğe, bir ulusa, bir ırka veya bir lidere de yansıtılabilir. Dolayısıyla böylesi geçmişle yüzleşme, aynı zamanda narsistik krizin küçük boyutlu bir parodisi gibidir.

olur. Böylece seyirci, gerçeğin aslında göründüğünden daha karmaşık olduğunun, Georges'un ise ailesini değil kendi imajını korumaya çalışan bir korkak ve şizofrenik bir anti-kahraman olduğunun farkına varır. Film ilerledikçe ve nesnel koşulların etkisiyle yüzleşme daha da kaçınılmaz hale geldikçe mantıklı ve soğukkanlı duruşunu kaybeden Georges'un gösterdiği zaaflar ve şiddet eğilimi aynı zamanda Batılı erkeğin mutlak ahlaki üstünlüğü savına dayanan ticari sinemanın klasik anlamlandırma kalıplarının tersine çevrilmesidir (Richmond, 2012, s.6). Tıpkı Haneke'nin daha önceki filmlerinde olduğu gibi kurbanla failin, kahramanla anti-kahramanın, iyi ve kötünün anlatı içerisinde sürekli yer değiştirmesi, bu bağlamda seyircinin ticari sinemada kanıksadığı bu kalıpları parçalayan, onu sürekli yenden sorgulamaya, anlatının ve anlatıcının ötesine geçerek daha derinlikli, özgün bakış açıları üretmeye yönelten bir durumdur.

Haneke filmlerinde Batı uygarlığının sorunlarını ele alan ve Batılı sinema seyircisi için filmler üreten bir yönetmendir (Assheuer, 2013, s.47-49). *Saklı* ise tam da Batı uygarlığının sömürgeci geçmişinden kaynaklı taşıdığı vicdan azabı ve kaygıyı resmettiği için Batılı ve Batılılar için bir filmdir. Anlatılan, Fransız ailenin yaşadığı tikel bir hikâyeden çok tümüyle bu uygarlığın yaşadığı korku, sancı ve vicdan azabının resmidir. Dolayısıyla, Fransa'nın Cezayir'deki sömürgeci suçları hatırlanmadan ve bunun günümüzdeki tezahürleri bilinmeden *Saklı*'nın anlaşılması biraz zordur.

Batılı devletlerin bir asrı aşkın süredir devam eden sömürgecilik faaliyetlerinin ardından II. Dünya Savaşı ve onu takip eden 1960'lı ve 1970'li yıllar sömürgeleştirilen ülkelerin bağımsızlık savaşlarına sahne olmuştur. Bunlardan en önemlisi de 130 yıl boyunca sömürge olarak yönetilmiş Cezayir'in bağımsızlık savaşıdır. Cezayir'in *Front de Libération Nationale* (Ulusal Bağımsızlık Cephesi–FLN) önderliğinde 1955 yılında başlattığı savaş, 1962 yılında Fransa'nın Cezayir'in bağımsızlığını tanımasıyla son bulmuştur. Çoğunluğu Cezayirli olmak üzere yaklaşık yarım milyon insanın ölümüne yol açan savaşta, her iki tarafın da insan hakları ihlallerine yol açtığı belgelenmiştir. FLN taktiksel olarak terör saldırılarına başvururken, Fransız devletiyse asker ve sivil ayrımı gözetmeksizin büyük katliamlara imza atmıştır (Jackson-Spieker, 2008, s.13-14). Söz konusu insan hakları ihlallerinin en önemlilerinden biri (*Saklı* filmine de konu olan) 200 sivil Cezayirli protestocunun,

FLN üyesi oldukları gerekçesiyle Paris'te Fransız polisi tarafından 1961'de katledilmesi olayıdır. Bu olay da tıpkı Cezayir Savaşı'nda yaşanan diğer ihlaller gibi uzun süre kamuoyundan saklanmış, üzerine hiçbir şey yazılmamış ve soruşturulmamıştır. (Milfull, 2008, s.467)

Hem Georges'un kişisel tarihinde hem de Fransa'nın tarihinde saklı olan, hatırlanmak istenmeyen olaylar vardır. Film bu farklı tarihsel süreçlere aynı anda gönderme yaptığı için, çoklu ve birbirinin içine geçen bir zamansallık taşır. Filmdeki her imge bir diğeriyle sürekli iletişim halindedir, bütün anlar tarihteki diğer anlara göndermede bulunur ve bu arka plan göz ardı edildiğinde önemi kalmaz. Örneğin Georges'un evine gelen kesik başlı tavuk imgesi, ancak Georges'un kişisel tarihine, 1961 katliamına ve gece gördüğü kâbuslara bakılarak anlaşılabilir. Aynı şekilde Georges'un bisikletli siyahi gence yönelik saldırgan tutumu, gündelik yaşamda ırkçı nefret ve ayrımcılık olarak tezahür eden tarihsel suçlar göz önünde bulundurulmadan anlaşılamaz. Dolayısıyla filmde üç ayrı zaman birbiriyle diyalektik bir ilişki halindedir; şimdiki zaman, Georges'un kişisel tarihi ve Fransa'nın sömürgeci geçmişi (Silverman, 2010, s.63).[10] Aynı şekilde gerçeklik, hayal (rüya veya bilinçaltı) ve simülasyon (kamera tarafından kaydedilen) de iç içe geçmiştir (Milfull, 2008, s.466). Şiddet ve suç ortaklığı da üçlü bir kombinasyon halinde film boyunca sürekli birbirine referansta bulunmaktadır. Georges'un Majid'e uyguladığı özgül şiddet, Fransa'nın Cezayirlilere uyguladığı şiddet ve ortak sömürgeci geçmişi paylaşan Batı uygarlığının öteki olanlara uyguladığı (günümüzde metropollerin banliyölerinde de devam eden) her türlü şiddet biçimi tek bir an ve tek bir imge içinde görülebilir. Buna örnek olarak televizyonda Irak savaşına ve Abu Gharib cezaevindeki işkence haberine ve İsrail'in Batı Şeria bombardımanına ilişkin görüntülerin izlendiği sahne gösterilebilir. Film boyunca görülen, sıradan bir şekilde işleyen burjuva yaşamının şiddet görüntüleriyle ve şiddet yüklü geçmişle sürekli olarak kuşatılmasıdır (Silverman, 2010, s.59). *Saklı*, bu nedenle, Batılı seyirciyi içerisine kendini de dâhil ettiği bireysel, toplumsal ve siyasal bir eleştiriye yöneltir. Sinemayı eğlence aracı olarak gören ve izlediği filmlerde ulusal ve ırksal egosunun beslenmesine alışık olduğu kadar, özeleştiriye

[10] Hatta buna filmin son sahnesini göz önünde bulundurarak gelecek zamanı eklemek de mümkün.

kapalı olan Batılı seyirciyse Haneke sinemasında arzu ettiklerinin hiç birini bulamaz.

Hatırlamak, yani bastırılan bir anının tekrar gün yüzüne çıkması, Batılı akıl için bir kaygı nedenidir. Kaygı, sömürgeci bilincin sürekli yeniden üretmek durumunda olduğu üstünlük ideolojisiyle, kendini dikte eden tarihsel veya güncel gerçeklik arasındaki tezattan doğar. Bu tıpkı kişinin bastırdığı çocukluk travmalarının geri dönerek gündelik varoluşunu tehdit eder hale gelmesi anlamında psikanalitik yaklaşımdaki bastırma ve kaygı mekanizmasına benzer (Huddart, 2006, s.52). Sömürgecilik karşıtı direnişin, sömürgecilik sonrası eleştirinin yaptığı da en temelde modern toplumun topyekûn bir psikanalizidir. Haneke *Saklı*'da Georges'un çocukluğuyla, Batılı modernleşmenin başlangıcını karşılaştırarak alegorikleştirmek suretiyle benzer bir eleştiriye girişir. George her yönüyle Batı uygarlığını temsil eden bir karakterdir ve bu yüzden taşıdığı bu kaygı her ikisinin de en zayıf yönüdür.

Öteki, kaygıyı tetikleyen bir unsur olarak tekinsizliğin ifadesidir (Hudart, 2006, s.67). Sömürgeleştirilen toplumlar bağımsızlıklarını kazandıktan sonra Batılı metropollerin çeperlerine yerleşerek bu tekinsizliği sömürgecilik sonrası dönemde de tetiklemiştir ve bu nedenle her daim güvenlik, suç ve entegrasyon gibi çok katmanlı ve ideolojik açıdan sorunlu temalar ve söylemlerle birlikte ele alınmışlarıdır. Günümüzde azınlıklara yönelik göçmen karşıtı yasalar, gündelik yaşamdaki veya daha kurumsal düzeydeki ayrımcılık ve şiddet biçimleri, gündelik dile eklemlenmiş ırkçı söylemler vs. en temelde geçmişteki suçlarla yüzleşmenin yarattığı kaygının ifadesidir. *Saklı*'nın vizyona girdiği tarihte Paris banliyölerinde, Kuzey Afrika kökenli Müslüman gençlerin polisin kendilerine yönelik olumsuz tutumunu ve iki gencin ölümünü protesto etmek için başlattıkları isyanda binlerce araç yakılmış ve pek çok kamu binası tahrip edilmişti. Söz konusu olay yetim kaldıktan sonra yaşadığı malikaneden kovulan, yetimhaneye gönderilen ve hâlâ şehrin banliyösünde, izbe bir apartman dairesinde yaşamını sürdüren Majid'in yıllar sonra Georges'un steril burjuva yaşamını tahrip etmesine benzer bir durumdur. Her iki durumda da geçmişi simgeleyen öteki, gündelik yaşamın içine kendi gerçekliğini dayatır ve böylece kaygıyı tırmandırır.

Hatırlamak ve bu sayede yüzleşmek, Batılı akıl için en zorudur.

Sömürgeci devlet söz konusu hatırlamayı geciktirmek ve hatta imkânsız kılmak için kolektif hafızayı şekillendirmek suretiyle belirli bir direnç geliştirir. James Wertsch'in "kullanışlı geçmiş" adını verdiği bu refleks, geçmişteki kolektif deneyimlerin öznel biçimde yeniden kurgulanmasıdır (aktaran Richmont, 2012, s.3). Böylece geçmiş, şimdiki zaman için işlevsel hale getirilir, kurgulanan tarih üzerinden kolektif kimlik ve aidiyetler üretilir. Özellikle büyük katliamlar söz konusu olduğunda Guy Austin'in "seçici hatırlama" dediği mekanizma da devreye girer. Fransız Hükümeti'nin 2005 yılında çıkardığı bir yasayla okul ders müfredatlarında Fransa'nın deniz aşırı varlığının yalnızca olumlu yönleriyle yansıtılmasını öngörmesi böylesi bir taraflı hatırlama biçimine örnektir (aktaran Jackson-Spieker, 2008, s.15). Batı uygarlığının sömürgeci geçmişiyle, tarihte sebep olduğu katliam ve toplumsal travmalarla yüzleşmek konusunda gösterdiği isteksizlik ve direnç, Georges'un henüz bir çocukken yaşadığı trajik olayı ailesinden ve hatta kendisinden saklamak için gösterdiği reflekslerde adeta yeniden vücut bulur. Eşinin ısrarlarına rağmen, evlerine gelen kasetlerin temel nedeni olan bu olayı ona anlatmamakta diretir. Sırasıyla, önce saklar, ardından yalan söyler, inkâr eder, hadiseyi bazı veçhelerini karanlıkta bırakarak anlatır, unutmuş numarası yapar, meselenin üstünü örtmek için Majid'in evine gider tehditlerde bulunur, polis zoruna ve kaba kuvvete başvurur ve en sonunda tümüyle anlatmak zorunda kalır, ancak bu sefer de olayı önemsizmiş gibi göstermeye çalışır.[11] Tüm bu aşamalı tepkiler, tıpkı Batılı bir devletin geçmişte gerçekleştirdiği katliamlarla yüzleşmeye zorlanırkenki gönülsüz tavrına benzer.

Aileye gönderilen bütün kasetlerin içeriği, tehdidin kaynağı olarak Majid ve onun oğluna işaret etmekteyse de onlar söz konusu iddiayı ısrarla reddeder. Haneke tüm filmlerinde olduğu gibi *Saklı*'da da seyircinin dikkatini felaketten ziyade o felakete maruz kalan bireylerin duygu ve tutumlarındaki dönüşümlere odaklamak amacıyla tehdidin kaynağının ne olduğu sorusunu daima cevapsız bırakır. Fakat *Saklı*'da da işlenen bu belirsizlik durumu daha başka göndermeleri de içinde barındırır.

[11] Georges, Majid'le ilgili anısını hatırlamakta zorluk çektiğinde annesine başvurur. Ancak annesi de bunu ancak güçlükle hatırlayabilir. Bu durum Batılı için hatırlamanın ve dolayısıyla geçmişle yüzleşmenin güçlüğüne işaret eder.

Öncelikle filmin ABD'deki 11 Eylül saldırılarının ardından çekilmiş ve 2005 yılında vizyona girmiş olduğunun altını çizmek gerekir. Hatırlanacağı üzere, ABD Hükümeti söz konusu saldırının ardından ulusal güvenliğin terör grupları karşısında tehlikeye girdiği söylemine sarılarak, ülke içindeki sivil hakları, çeşitli demokratik teamülleri askıya almış, tehdidin kaynağı olarak öne sürdüğü Irak ve Afganistan'a askeri harekât düzenlemişti.

Filmde benzer refleksleri Georges da gösterir. Tehdit karşısında ailesinin güvenliğini sağlamak üzere Majid'in evine gider ve ona saldırgan bir tavırla yaklaşır, çocuğu ailesine haber vermeden geceyi arkadaşının evinde geçirdiğinde paranoyaya kapılır ve bundan haksız yere Majid'i sorumlu tutarak polis nezaretinde Majid'in evine baskın düzenler. Fakat biraz daha derinlemesine bakıldığında, Georges'un en büyük korkusu ailesinin güvenliği değil, geçmişte işlediği günahlarla yüzleşmektir. Güvenlik tehdidini bahane ederek Anne'nın onun geçmişini sorgulamamasını, kendisine anlatılanla yetinmesini ve basitçe itaat etmesini ister. Anne tepki gösterip bunu reddettiğinde ise, ona "böyle davranarak tam da bize bu saldırıyı yapanların ekmeğine yağ sürüyorsun" diye karşılık verir. Söz konusu tutum, terör ve ulusal güvenlik söylemiyle toplumsal muhalefeti bastıran, bilgi edinme yollarını tıkayan, topluma yalan söyleyen ve her türlü muhalif karşı-söylemi teröre hizmet etmekle itham eden neo-liberal güvenlik devleti mantığının adeta küçük bir parodisi gibidir.

Filmde Batılı aklı dumura uğratansa, tehdidin hiçbir zaman tam olarak belirlenememesi, hedef olarak görülen Majid'in intihar etmesi, yani kendi kendini imha etmesidir. Majid'in kendisini tehdit etmek ve savaşmak için evine gelen Georges'un gözlerinin önünde gerçekleştirdiği bu intihar, Georges'dan intikam almanın en etkili yoludur. Çünkü Georges ile girilecek bir düello, sonuçlar ne olursa olsun, etnik ve sınıfsal konumuna bağlı dezavantaj nedeniyle Majid açısından bir kayıptır. Düelloyu terk etmekse Georges'u onulmaz bir vicdan azabıyla baş başa bırakıp gitmek olacaktır. Seyirci açısından da bu intihar şok edicidir, çünkü alışıldığı üzere kötü adamdan çatışmayı en ileri noktaya kadar taşıması beklenir, ancak Majid hiç beklenmedik biçimde basitçe kendi yaşamını sonlandırmıştır, böylece filme seyirsel zevk katabilecek en temel çatışma henüz çözüme ulaşmadan nihayete ermiştir. Öte yandan filmin belki de en çarpıcı ve akılda kalıcı sahnesi olan Ma-

jid'in intiharı, filmde uzun tek bir planda ve estetize etmeden verilmiştir. Bu haliyle seyirlik bir görüntü olmayan intihar sahnesi, seyirciyi şiddet görüntüsü karşısında duyabileceği hazdan da mahrum bırakır.

Georges ve Anne'ın evinin duvarındaki raflar kitaplarla doludur ve bu kitaplar evdeki en görünür dekor olarak yer almıştır. Georges bir televizyonda edebiyat programı sunmakta, Anne ise bir yayınevinde çalışmaktadır. Ailenin kitaplarla, edebiyatla ve medyayla bu derece içli dışlı olması, kültürel ve bilimsel alandaki Batı'nın mutlak hâkimiyetini imler. Ancak tüm bu literatür, beyaz adamın çıkarları, bakış açısı ve dünya tasavvuru çerçevesinde şekillendiğinden tıpkı Georges'un evindeki raflarda ve sunduğu televizyon programının arka planında alelade içi boş bir dekor olarak sergilenmekten öteye gidemez. Haneke bir röportajında kültürel üretimin ve "kültürlü" sıfatının gerektirdiği normatif eylem kalıplarının toplumsal ilişkilerin içerisine kök salan, hatta bu ilişkilerin üzerinde temellendiği belirli çelişki, yanılgı, vicdan azabı ve yalanların üstünü örtmek ve bunları meşrulaştırmak amacıyla işlevselleştirildiğini vurgular (Assheuer, 2013, s.87). Batılı-Beyaz kimliği, kültürel üretim araçları üzerindeki mutlak egemenliği veya neyin bilgi, neyin sanat, neyin kültür olup olamayacağını belirleme yetkisini elinde bulundurması sayesinde, öteki medeniyetlere karşı sembolik üstünlüğünü korur.

Batılı akıl yalnızca bilimsel, kültürel ve sanatsal üretimi değil, bütün bir gerçekliği kitle iletişim araçları yoluyla, kendi iktisadi ve ideolojik çıkarları doğrultusunda yeniden kurgular. Filmin bir sahnesinde Georges da sunduğu televizyon programını kurgulamaktadır. Yanında bulunan kurgu teknisyenine, konuşmanın hangi bölümünün kesileceğini, hangisinin kullanılabilir olduğunu söylemekte, o ise Georges'un talimatları doğrultusunda gereken düzenlemeyi yapmaktadır. Arthur Rimbaud ile ilgili olduğu anlaşılan programın montajını yaparken Georges teknisyene, ifadelerini fazlaca teorik bulduğu bir konuğun konuşmasının bir bölümünü silmesini söyler. Söz konusu sahne, medyatik gerçekliğin, Georges nezdinde cisimleşen Batılı kimliği çerçevesinde kurgulandığı ve tüm dünyaya sunulduğu gerçeğine gönderme yapar. Aynı zamanda, söz konusu sahne izleyiciye, televizyonda gördüklerine şüpheci yaklaşması gerektiğini hatırlatır.

Sinemada imgelerin hızı, verdiği gerçeklik hissi ve gerçekliği simüle etme gücü diğer sanatlara göre daha yüksektir. Bu yüzden sine-

ma izleyiciyi uyuşturur ve anti-refleksif bir algılama sunar. Haneke'nin *Saklı*'da bu sorunu aşmak için kullandığı yöntem video görüntülerini filmin içine eklemlemek olmuştur. Filmin birkaç dakika süren ilk planında sabit kamera Georges ve ailesinin evini tam karşısındaki sokaktan görmektedir. Birden görüntü geri sarılmaya başlanır ve bir sonraki planda görüntünün aslında eve gönderilen tehdit amaçlı videolardan biri oldu anlaşılır. Georges ve Anne video oynatıcıya taktıkları kaseti izlemekte, ileri geri sararak buna bir anlam vermeye çalışmaktadır. Benzer şekilde diğer tehdit videoları da öncelikle filmin bir parçası gibi sunulur ve izleyici yanıltılır. Görüntü geri sarıldığında ve arka planda Georges ve Anne'ın sesleri duyulmaya başladığında seyirci yanıldığını anlar. Filmde çok defa tekrarlanan ve daha önce *Ölümcül Oyunlar* filminde de kullanılan bu teknik, seyircinin izlediği filmin topyekûn bir kurgu olduğunu, kendisine hazır sunulan görüntülere bu yüzden güvenmemesi gerektiğini hatırlamasına hizmet eder.

Haneke'nin diğer filmlerinde olduğu gibi *Saklı* da seyircide tamamlanmamışlık hissi yaratır. Film, önemli soruları yanıtlamadan, çözüme ulaşmadan, nihai hükümlere varılmadan, verilmek istenen temel mesajı seyircinin gözüne sokmadan ve birçok detayı karanlıkta bırakarak son bulur. Seyirci kasetlerin kim tarafından gönderildiğini bilemediği gibi, tehdidin gelecekte devam edip etmeyeceğini, Majid'in veya oğlunun yalan söyleyip söylemediğini, Anne'nın Georges'u aldatıp aldatmadığını da bilmez. Filmde anlatılan temel mesele olan Georges'un geçmişte işlediği suçlarla yüzleşmesi de hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmez. Majid'in intiharının ardından Georges evine gelir, yatak odasına girip tüm perdeleri içeri hiçbir ışık sızmayıncaya kadar örter, evine gelen misafirleri bir bahaneyle gönderir, gerçeklikle tüm bağlarını başarıyla kopardıktan sonra yaşadığı vicdan azabının yükünü hafifletmek için uyku hapı alarak algılarını tümden kapatır.

Filmde üzerinde durulması gereken noktalardan biri de son sahnesidir. Söz konusu sahnede, sabit kamerayla Georges'un oğlu Pierrot'un okulunun önünden okul bahçesi ve burada bekleyen öğrenciler görülmektedir. Bu esnada okul bahçesinde duran Pierrot'un yanına Majid'in oğlu gelir ve daha önceden tanışıyorlarmış gibi konuşmaya başlarlar. Ancak kamera çok uzaktan görüntülediği için ikilinin seslerini duymak olanaksızdır. Bu iki genç ebeveynlerinin aksine, bütün kültürel, toplumsal farklılıklarına rağmen sağlıklı iletişim kuruyor gibi

görünmektedir. Her ikisinin de hayata bakışı ailelerininkinden farklıdır. Rahat ve aykırı bir tarzı olan Pierrot ailesiyle ciddi anlamda kuşak çatışması yaşamaktadır. Aynı şekilde, Majid'in oğlu da babasının aksine Georges'u geçmişte yaşanılanlardan sorumlu tutmamakta ve onu bu yüzden küçük düşürmeye çalışmamaktadır. Dolayısıyla kuşaklar arasındaki bu farklılık, onlara babalarının yaptıklarını yapmamaya ve birbirleriyle konuşmaya olanak sağlamış gibi görünüyor (Grossvogel, 2007, s.43). Haneke bu sahnede daha önceki hiçbir filminde yapmadığı biçimde, belki de umudun ifadesi olan bir soru ortaya atar; acaba gelecek kuşaklar geçmişteki düşmanlıkları bir kenara bırakarak, hiçbir üstünlük iddiası, ayrımcılık ve nefret barındırmayan, hiyerarşik olmayan yeni ve sağlıklı bir ilişki geliştirebilecekler midir?

**Film Biterken...**

Haneke sineması gerçeklikten yola çıkar ve verili olanı tekrar eder, ta ki seyirci bu gerçeklik içerisindeki çelişkileri kendiliğinden keşfetmeye başlayana kadar. Günümüz toplumsal, siyasal, ekonomik gerçekliği tüm hiyerarşik, eşitsizliğe, şiddete ve çatışmaya dayalı yönleriyle Haneke filmlerinde vücut bulur. Sinemanın kurgusallığı, yönetmene film içerisinde bu egemen söylem ve algı biçiminin çıkışsızlığını, çelişkilerini ve çatlaklarını tanımlaması için fırsat verir. Yönetmen sorgulamanın ve eleştirinin ötesine geçen yeni bir muhalif söylem kurmaktan ekseriyetle kaçınır. Bunun anlamı Haneke'nin söz konusu tahakküm biçimlerini olumladığı veya doğallaştırdığı kesinlikle değildir. Filmleri yoluyla seyirciyle kurduğu diyalog dâhilinde Haneke, önce seyirciyi verili gerçekliği yerinden edebileceği silahlarla donatmakta ve onu tekrar aynı gerçekliğin içine bırakmaktadır. Bir kez klasik anlatıya ilişkin kalıplar parçalandıktan sonra, seyirci filme ve hatta yaşadığı reel dünyaya ilişkin bu yazıda da anlatılan temel meseleleri sonuca bağlayacak olasılıkları kendiliğinden hesaba katar. Belki de bu yüzden Haneke sineması sınırsız öznel okumalara imkân vermesi bakımından en zengin sinemalardan biridir.

**Kaynakça**

Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke.* (N. Pekkan, Çev.), İstanbul: Agora Yay.

Brodwell, D. (1985). "Classical Hollywood Cinema: Narrational Prin-

ciples and Procedures", *Narration In The Fiction Film.* University of Wisconsin Press. s. 17-35.

Casetti, F. (2007). "The Filmic Experience: An Introduction" http://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/filmicexperience1.pdf (Erişim tarihi: 12 Şubat 2014).

Champagne, John (2002, Nisan)." Undoing Oedipus: Feminism and Michael Haneke's *The Piano Teacher*" (Erişim tarihi: 26 Mart 2014) brightlightsfilm.com/36/pianoteacher1.php.

Fromm, Erich (2011). *Özgürlükten Kaçış.* Şemsa Yeğin (Çev.), İstanbul: Payel Yayınları.

Grossman, William I. (1985). "Notes on Masochism: A Discussion of The History and The Development of Psychoanalitic Concept" *Psychoanal*, 53, s.379-413.

Grossvogel, D. I. (2007). "Haneke: The Coercing of Vision". *Film Quarterly*, 60:4, s.36-43.

Haneke, M. (2010a). "Violence and the Media", *A Companion to Michael Haneke.* (R. Grundman. Ed). Wiley-Blackwell Publishing, s.575-579.

Haneke, M. (2010b). "Terror and Utopia of Form: Robert Bresson's Au hasard Balthazar" *A Companion to Michael Haneke*, (R. Grundman. Ed), Wiley-Blackwell Publishing, s.565-574.

Huddart, David (2006). *Homi K. Bhabba.* New York: Routledge.

Jackson-Spieker, Kalia. (2008). "The Right To Be Different: Film, French Identity, and The National Space of French North Africans" https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/4551/THESIS_KJS.pdf?sequence=1&isAllowed=y. (Erişim tarihi: 17 Mayıs 2014)

Kristiva, J. (2004). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme.*, N. Tutal( Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Marvin, G. (1989). "İspanyol Boğa Güreşinde Şeref, Haysiyet ve Şiddet Sorunu" D. Riches (Der.), *Antropolojik Açıdan Şiddet.* (D. Hattatoğlu, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Milfull, J. (2008). "Decolonising Europe? The Colonial Boomerang" *Australian Journal of Politics and History*, 54:3, s.464-470.

Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen*, 16:3, s. 6-18.

Paker, E. B. (2009). "Güvenlik Endüstrisi ve Güven(sizliğin) İnşası: Bir Toplumsal Paranoyayı Anlamak" *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı: 115, s.204-225.

Piezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. F. Demir (Çev), Ankara: Dost Yay.

Ranciere, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci*. B. Şaman. (Çev., İstanbul: Metis Yay.

Reyes, X. A. (2012). "Beyond Psychoanalysis: Post-Millennial Horror Film and Affect Theory" *Horror Studies Journal*, Vol.3, No.2, s.243-261

Richmond, Rachel V. (2012, 3 Nisan). "The Return of The Other: The Specter of Colonialism and The Politics of Guilt in Michael Haneke's Cache" http://www.slideshare.net/rvrich24/cache-12735665. (Erişim tarihi: 5 Mart 2014).

Silverman, M. (2010). "The Violence of The Cut: Michel Haneke's Cache and The Cultural Memory". *French Cultural Studies*, 21(1), s.51-67.

Sözen, M. (2008). "Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler". *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4:8, s.123-145.

Şeker, B. (2011, 5 Nisan). "Haneke'nin Piyano Öğretmenine Queer Feminist Yaklaşımlar" (Erişim tarihi: 7 Mayıs 2014) http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=6689.

Taşöz, P. (2012). "Sinemasal Anlatıda Anlatıcının Konumu ve Önemi" *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı 19, s.78-93.

Todorov, T. (2008). *Poetikaya Giriş*. K. Şahin (Çev.). İstanbul: Metis.

Tutal Cheviron, N. (2013). "Televizyon: Patolojik ve Sağaltıcı Kamusal Alan ve Ötekinin Acısı ve Yassının İmkânsız Kılınması", Yasemin İnceoğlu (der.) *Öteki, Azınlıklar ve Medya* içinde, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Wheatley, C. (2006). "The Masochistic Fantasy Made Flesh: Michael Haneke's La Pianiste as Melodrama" *Studies In French Cinema*, 6:2, s.117-122.

# Gizli Saklı Ölümcül Oyunlarla Gelen Modern Ailenin Sonu mu?

Bermal AYDIN

> Bize insan olmak, yani etiyle kemiğiyle insan olmak bile yük geliyor, bundan utanıyoruz... 'Soyut insan' diyebileceğim garip yaratıklar olmaya can atıyoruz. Biz, ölü doğmuş kişileriz, zaten çoktandır canlı olmayan babaların soyundan ürüyoruz.
>
> (Dostoyevski, 2007, s.153)

Modern Batı uygarlığının önemli merkezlerinden biri olan Avusturya'da doğan Haneke'nin filmlerindeki en önemli sorunsal, içinde doğup yetiştiği modern Batı uygarlığının bizatihi kendisidir. Bu bağlamda bildiği bir dünyayı anlatmayı tercih eden yönetmen, filmlerinde eleştiri oklarını başta çekirdek aile olmak üzere modernliğin ulus-devlet, sanayileşmiş kent yaşamı, kitle iletişim araçları, okul ve eğitim sistemi gibi başlıca kurumlarına yöneltir. Modern dünyada yaşanan şiddet, ırkçılık gibi bütün problemlerin kökeninin bu kurumlarda, özellikle de *ailede* aranması gerektiğini gösterir. Filmlerindeki yıkımların neredeyse hepsinin ailede başlamasının nedeni de Haneke'nin aileyi içinde yaşadığımız toplumun bir yansıması olarak görmesindendir. "Aile, bu toplumda yaşanan diğer şeylerden daha üst derecede yıkımların yaşandığı bir yer değil. Krizler, model teşkil etmeleri açısından aile üzerinden daha rahat anlaşılır" (aktaran Assheuer, 2013, s.79).



***Saklı*** - 2005

Haneke için modern toplumun üst-orta sınıf burjuva ailesi, birbiriyle aynı kalıplar, değerler, önyargılar, yaşama biçimleri ve tüketim alışkanlıklarına sahiptir. Bu bağlamda çekirdek *burjuva ailesinin aynılığı*, Haneke filmlerinde bu aileyi temsil eden "George (Georges) Anne (An-

na)" çiftinin cisimlerinde ve isimlerinde vücut bulur. Sinema için çektiği ilk film olan *Yedinci Kıta*'dan son filmi *Aşk*'a kadar birçok filminde gördüğümüz bu bilinçli seçimiyle Haneke, bir yandan anlattığı hikâyeler ve onları yaşayanlar ne kadar farklı görünse de aslında modern burjuva yaşamı ve alışkanlıkları temelinde benzer olduğunu anlatmaya çalışır.

Bu çalışmanın temel amacı, *Ölümcül Oyunlar* ve *Saklı* adlı gerilim türü içinde sayılabilecek iki Haneke filminin merkezinde yer alan iki farklı ya da aynı çekirdek ailenin etrafında "oluşturulmuş" dokunulmazlık ve kutsallık halesinin dışarıdan gelen iki farklı tür "tehdit"le nasıl yerle bir olduğunu göstermektir. *Ölümcül Oyunlar*'da bu tehdit, hafta sonlarını geçirmek için göl kenarındaki evlerine gelen ailenin kapısını çalan temiz giyimli, kibar görünümlü, iyi eğitimli iki entelektüel psikopatın kimliğinde vücut bulurken; *Saklı*'da ailenin konforlu ve tekdüze hayatını bozan, kapı eşiğine bırakılan videokasetler ve bu kasetlerin sarılı olduğu çalakalem tehditkâr çizimler olur. Her iki filmde de dışarıdan gelen bu tehditler, üst-orta sınıfa mensup iki ailenin hem fiziksel, hem ruhsal bütünlüğünü bozup aile ilişkileri kadar ailenin kendisinin de yavaş yavaş çözülmesine neden olurken, konformist burjuva hayatının kırılganlığı ve kendi içinde barındırdığı çelişkiler de bir kez daha açığa çıkar.

O halde aklımıza şu sorular gelebilir: Modernliğin temel kurumlarından biri sayılan ve etrafı *kutsallık* mitleriyle örülü aile ve onun orta sınıf değerleriyle yaşamı, aslında o kadar dokunulmaz değilse ve çözülmeye yüz tutmuşsa, modern toplumun da sonu gelmiş midir? Tüm modern anlatılarda toplumun temelini oluşturduğu söylenen bu ailenin dağılışı, temelini oluşturduğu toplumun da dağılması anlamına mı gelmektedir? Bu yıkımdan kurtulmak ya da yıkımdan sonra yeni bir toplum düzeni yaratmak için Haneke'nin işaret ettiği ayrıcalıklı bir grup var mıdır? Modern toplumun ekonomik güçlerine, üretim ilişkilerine, toplumsal ve kültürel durumuna oldukça uygun olduğu için gelişen ve yerleşen tek eşli aile, toplumun gereksinimlerini karşılayamaz hale geldiğinde nasıl bir aile biçimine dönüşecektir? Tüm bu soruların cevabı, sözü edilen iki filmin içerik ve söylem düzlemlerine bakılarak metin analizi yöntemiyle bulunmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken her iki filmin öne çıkan ve ana akım sinemadan farklılık gösteren biçimsel ve anlatısal özellikleri de değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Ancak filmlerin incelemesine geçmeden önce çekirdek ailenin üzerinde temellendiği modern topluma ve modern toplumu inşa eden modernlik düşüncesine bakmakta fayda vardır.

**Modernlik Nedir?**

Düşünsel temeli 18. yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız Devrimi, maddi temeliyse İngiliz Sanayi Devrimi ile atılan modernliğin temel belirleyicileri, akılcılık, pozitivizm, bireyselleşme, sürekli bir ilerleme yasası, yararcılık *ethosu* ve başarı ilkesidir. Akılcılık ve pozitivizm, modernliğin akıl ve bilimi kutsayan yönüne işaret ederken; yararcılık, başarı ilkesi ve rekabet de modernliğin ekonomik sistemi olan kapitalizmin başat göstergesidir. Sürekli ilerleme yasası ise, hem akılcılık hem de kapitalizmle doğrudan ilişkilidir: Modern dünyada aklın ve bilimin sürekli ilerlemesinin yanı sıra; burjuvazinin de ilerlemesiyle kapitalist pazarın devamlı olarak yayılması öngörülür. "Modernliğin temel bileşenlerinden biri olan bireyselleşmeyse bireyin kendisine miras kalan ve toplumsal kimliği dolayısıyla doğuştan kazandığı şeylerden özgürleşmesi anlamına gelir. (...) Böylece bireyselleşme, insan kimliğinin verili bir şey olmaktan çıkıp bir göreve dönüşmesi olarak tanımlanabilir. Modern yaşamın temel niteliğini 'olduğumuz şey haline gelme' oluşturur" (Tutal Cheviron, 2014, s.108).

Geçmiş zamanlardan eksiksiz bir kopuş ve radikal ölçüde yeni ilkeler temelinde taze başlangıç anlamına gelen modernlik, aynı zamanda sonsuzcasına genişletilmiş bir gelecek zamana, insanlığın evriminde benzeri görülmemiş yeni gelişimlere uzanan bir zamana giriş demektir. Bu anlayış içerisinde "tarih ve ilerleme", "hakikat ve özgürlük", "bilim ve sanayicilik", "akıl ve devrim"; hatta "aklın devrimi" modernliğin *büyük anlatıları*nın ana terimleri olur (Kumar, 2013, s.101-105). Akılcı olduğunu ileri süren ve kendisini böyle tanımlayan modern toplum, bu niteliğine uygun şekilde "bütün gücüyle hiç durmaksızın örgütlenir, bir şeyleri yapılandırır, planlar, programlar. Bilimsellikse bu topluma gereken makineleri sağlar" (Lefebvre, 2010, s.97). "Modern öncesi dönemde insan, kendisini çevreleyen ve yaşamına anlam katan bir dünyanın parçasıyken modernlik deneyimiyle birlikte kendisi ve çevresi üzerine düşünmeye zorlanmasının yanı sıra, büyüsü bozulmuş dünyayı nasıl yeniden rasyonel ve denetlenebilir kılacağı sorusuyla baş etmek zorunda kalmıştır" (Tutal Cheviron, 2014, s.103).

Modern dünya aynı zamanda bir sanayi dünyasıdır ve modernliğin modeli olan Batı toplumu sanayileşmeyle birlikte diğer tüm toplumlar arasında bir üstünlük kazanarak dünya medeniyeti haline gelmiştir. Öyle ki modernleşme denince artık ilk akla gelen sanayileşmek, yani Batı gibi olmaktır. Sanayi tarzı üretimle belirlenen bu toplumun oluşturucusu ve itici gücüyse ticaretle uğraşan burjuva sınıfıdır. Öyle ki Marx ve Engels, modern toplumun bir "burjuva toplumu" ve modern çağınsa bir "burjuva çağı" olduğunu ifade etmişlerdir. Burjuvazi yönetimi ele geçirdiği andan itibaren tüm feodal ve kırsal ilişkilere son verirken; serbest ticareti egemen kılar ve eskinin toprakla belirlenen feodal ailesini, modernliğin çekirdek burjuva ailesine dönüştürüp aile ilişkilerini sermaye ve özel kazanca dayanan para ilişkisine indirger (Marx ve Engels, 2009, s.49-70).

Modernlikle birlikte gelen bu yeni ailenin, eski dönemlerde var olduğu belirlenmiş aile biçimlerinden farklılaştığı diğer bir önemli nokta, tek eşlilikle belirlenmesi ve doğan her çocuğun, toplumun ortak nesli sayılmasından ziyade tek bir anne babaya ait olmasıdır. Antik çağlardaysa hem erkekler hem de kadınlar için çokeşliliğin yaygın olarak yaşandığı ve çocukların, çok sayıda anne ve babasının olduğu bilinir (Morgan, 1994, s.257). Bu bağlamda modern toplumun, *yeni*yi oluşturmak için *eski*yi dışladığı söylenebilir: Kuraldan yoksun cinsel ilişkiler (ensest yasağının olmaması vb.) ve çokeşlilik modern toplumlarda ilkel ve aşağı bir dereceye ait bir olgu olarak görülmüştür. Böylece eski aile biçimlerinin derinden sarsılıp yıkılarak yerine yeni kurulan topluma çok daha uygun olan tek eşli burjuva ailesinin düşünsel temeli atılmış olur. Ancak bu düşünsel temelin kökleri, insanoğlunun göçebelikten yerleşik düzene geçtiği ve tarımsal üretime başladığı neolitik çağa dek uzanır.

**Modern Toplumda Aileye Farklı Yaklaşımlar**

Neolitik çağda, tarımsal üretime geçişle birlikte, özellikle tarım arazileri üzerinde mülkiyet ilişkilerinin (erkek mülkiyeti) söz konusu olmasıyla özel mülkiyetten kaynaklanan miras hakkı oluşmuş, bunun için de anne-babası belli çocukların yetiştirilmesi gerekmiştir. Babalığın kesinlikle bilinmesi gerekir; çünkü bu çocuklar doğrudan mirasçılar olarak bir gün babalarının servetine sahip olacaktır. Bu da tek eşli evliliği kaçınılmaz kılmıştır. Bu bağlamda kökleri neolitik döneme

uzanan modern aile, çocukların babalarının kim olduğunu kesin kılmak için kadının erkeğe bağlılığını esas alırken, kadının bir anlamda erkeğin insafına bırakıldığı ataerkil düzenin de temelini oluşturur. Tekeşlilikle kastedilense daha çok kadının tekeşli olması gereğidir ve sadakatsizlik erkeğin tekeline bırakılmıştır. Morgan'a göre tekeşli evlilikte erkekler, evli olmayan kadınlarla evlilik dışı ilişkiler kurarken,[1] bu ilişkiler bütün uygarlık dönemi boyunca değişik biçimler altında varlığını sürdürerek gitgide açık fuhuş biçimine dönüşmüştür (1994, s.292).

Marksist kurama göre tekeşli evlilik, sıklıkla iddia edildiği gibi cinsel aşkın ya da arzunun değil, özel mülkiyetin ve dolayısıyla da ekonomik ilişkilerin bir sonucu olarak doğmuştur. Aile içinde erkek egemenliğinin söz konusu olduğu tekeşli evliliğin temel amacı, yalnızca belli bir babadan olan ve bu babanın servetinin kendilerine kalacağı çocukların doğmasıdır. Tam da bu nedenle karı-koca evliliği şeklinde biçimlenen tekeşli evlilikte cinslerarası bir eşitlikten asla söz edilemez ve kadının, erkeğe tabi olması bu evliliğin temel koşuludur. Bu nedenle tekeşli evlilikle oluşan aile, karı-koca arasındaki uzlaşmaz karşıtlıklarla çelişkileri içinde barındırır. Bu yönüyle de modern aile, modern toplumun karşıtlıkla çelişkilerinin bir minyatürü haline gelir. "Öyleyse karı koca ailesinde sınıflara bölünmüş toplumun, uygarlığın başlarından beri, çözebilme ya da üstesinden gelebilme başarısını gösteremeden içinde devinip durduğu karşıtlık ve çelişkilerin indirgenmiş bir imgesine sahip bulunuyoruz" (Engels, 2003, s.66).

Modern uygarlıklarda evliliğin geçerli olabilmesi için ön koşulsa evlilik akdidir. Evlilik akdi eşlerin özgür iradeleriyle kabul ettikleri bir sözleşme olmalı ve evlilik boyunca eşlerin birbirlerine karşı hak ve sorumluluklara sahip olmaları gerektiği bu akitle kabul edilmelidir. Ancak hukuksal anlamdaki bu *sözde* eşitliğe karşın, modern karı-koca ailesi, açık ya da gizli, kadının ev içiyle ilgili görevlerini öncelikli sayar ve erkek de bu ailenin ekonomik dayanağını oluşturur. Zaten sözcük olarak aile/familia kavramına baktığımızda bile kadın-erkek arasındaki eşitsiz konumlandırılışın izlerini görürüz: Aile sözcüğü Romalılarda *famulus* evcil köle anlamına gelirken *familia* bir tek adama ait olan kölelerin tümü demektir. Sözcük Romalılar tarafından kadın, çocuk ve

[1] Morgan, bunu "hetairisme" olarak adlandırır.

kölelerin babalık otoritesi altında tutulduğu ve babanın tabiyeti altındaki herkes üzerinde yaşam ve ölüm hakkının olduğu yeni bir toplumsal örgütlenmeyi tanımlamak için türetilmiştir (Engels, 2003, s.54-57).

Modern toplum, modern aile ve buralarda kadınla erkeğin konumlandırılışıyla ilgili olarak feminist teoriye baktığımızdaysa öncelikle 19. yüzyılın kültürel feminist hareketi içinde yer alan Charlotte Perkins Gilman'ı ve onun *Home (Yuva)* adlı yapıtını görürüz. Gilman, günümüzde bile radikal olarak değerlendirilen bu yapıtında yuvaya ve aile kurumuna karşı durur. Gilman'a göre bir kurum olan yuva, kadını sınırlayan ve onun gelişimini engelleyen eskimiş bir sistemdir. Çünkü ataerkilliğin özel mülkiyete dayalı ailesinde kadınlar, erkeklerin malı olarak görülür, kadınların öncelikli görevinin erkeğe haz vermek ve ona hizmet etmek olduğu düşünülür. Böylece erkekler tarafından bin bir kuralla kuşatılan kadının gelişiminin önü kesilirken; bu durum, toplumsal ilerlemenin de hızını keser. Gilman, yuvayı kadınların "duygusal ve düşünsel enerjilerinin nevroz noktasına getirilinceye kadar engellendiği, bir aptal tarafından yönetilen kaotik bir sera" olarak tasvir eder. Ona göre yuvada birey için, özellikle de kadın için mahremiyet, özgürlük ve eşitlik yoktur. Baştan sona bir sahiplik ilişkisi içinde hükmedici baba, köle ruhlu anne ve tamamen bağımlı çocuk vardır (Donovan, 2013, s.101-104).

Marksist feministlere göre ise, modern üretim koşullarının yaygınlaşmasıyla birlikte tüm birikim ve fazlalık, ona kaldığı için bu toplumsal değişimden en kazançlı çıkan burjuva sınıfı erkeğidir. Modern kapitalist toplumla birlikte kadınların, yemek pişirmek, temizlik, çocukların bakımı gibi ev içinde yaptığı işler, erkeğin biriktirdiği maddi zenginlikle kıyaslandığında önemsiz görülmeye başlanmış, zenginlik arttıkça erkeğin konumu kadınınkinden daha önemli hale gelmiş, miras bırakacak mülkü edinen erkek için babalığını güvence altına almak önem kazanmıştır. Analık hukuku böylelikle yıkılırken evdeki yönetimi erkek ele almış, kadınsa hizmet eden, haz veren ve çocuk doğuran bir araca indirgenmiştir. Aile böylece erkek egemen vetekeşli bir çekirdek birime dönüştürülmüştür. "Modern çekirdek aile, kadının açık ya da gizli ev içi köleliği üzerine kurulmuştur ve modern toplum, bu tekil aile biçimlerinden oluşan bir kitledir" (Donovan, 2013, s.148).

20. yüzyıl radikal feminist hareketinin önde gelen isimlerinden biri olan Kate Millett ise modern aileyi, ideolojik telkinin ana kaynağı

olarak görür. *Sexual Politics*'te *(Cinsel Politika)* Millet, ailenin işleviyle ilgili olarak şöyle der: "Aile, gençlerin (...) ataerkil ideolojinin rol, mizaç ve statü kategorilerince öngörülen tutumlar içinde toplumsallaşmasını sağlar" (1980, s.36). Bu bağlamda Marksistler nasıl ki aileyi kapitalizmin ideolojik gelişimi ve genişlemesi için şart görüyorsa, radikal feministler de ataerkilliğin üretimi ve yeniden üretimi için aileye birincil önem atfeder.

Üçüncü dalga feminizmin temel ideolojik dayanağını oluşturan Judith Butler'ın *Gender Trouble* (Cinsiyet Belası, 1990) ve *Bodies That Matter* (1993) eserleri ise, eşitsizliği doğuran toplumsal cinsiyet kalıplarının alaşağı edilmesini ve bunun yerine istikrarsız cinsiyet kimliklerinin kurulmasını savunur. Butler'a göre zorunlu ve doğallaştırılmış heteroseksüellik, toplumsal cinsiyeti kadın ve erkek olarak ikili bir ilişki olarak kurmak ve düzenlemek ister (Donovan, 2013, s.385-386). Eşitsizliği doğuran böyle bir ikili ilişki yerine sürekli bir akışkanlık içinde, her türlü değişime açık ve her türlü sabitleyici sınırı tehdit eden performatif cinsiyet kimlikleri gerekir (Butler, 2005).

Butler, ayrıca *Cinsiyet Belası* başlıklı yapıtında, bedeni ayrıntılı ve etkin bir toplumsal söylem alanı içinde ele almamız gerektiğini söyler ve bedenin sadece iktidar ilişkileri bağlamındaki söylem içinde anlam kazandığını öne sürer. Bu anlamda kadın ve erkek olarak öznenin oluşum sürecinde öncelikle söylem ve dile bakan Butler'a göre dilsel pratik, öznenin üretiminin ve toplumsal varoluşunun aracıdır. Özneye verilen isimler, onu vurgular ve aşarken; aynı zamanda ona seslenen iktidara da işaret eder. İktidarın kendi gücünü yaratma ve pekiştirme amacı ise, kadın-erkek ayrımının temel nedenidir ve cinsiyet töze ait bir nitelik değildir (Butler, 2008).

"Burjuva kapitalist ideoloji, biyolojik farklılıkların üzerine kesin çizgili bir cinsel ayrım yapısı kurmuştur: dişilik ve erkekliğin toplumsal normları, erkeksi ve kadınsı olmanın toplumsal tanımlaması; baskıcı erkek/dişi mitoslarının yaygın kurgusu; insanların önceden saptanmış belirli roller için yoğrulması uğruna erkeğin 'kadınsılığı' ile kadının 'erkeksiliği'nin daha doğumdan başlayarak bastırılışı (erkek bebeğe mavi, kız bebeğe pembe vb.)" (Wood, 1997, s.71).

Bu burjuva cinsiyet kalıplarının tersine; cinsiyetin ontolojik değil performatif olduğunu ve sayılarla, kurallarla sınırlandırılmaması ge-

rektiğini savunan Butler'ın queer kuramı, bir cinsiyetin diğerini ötekileştirmesi bağlamında, diğerini kendisine göre daha az değerli, daha farklı ve garip bularak dışlayan, küçümseyen bir yaklaşımı anlatır. Butler'ın bu kuramı zaman içinde ırkçılık, sınıfçılık gibi bütün ayrımcı söylemlere karşı duruşu savunanların ortak argümanı olmuştur (Sofuoğlu Kılıç, 2010).

Michel Foucault da modern Batı uygarlığının okul, hastane, hapishane, aile gibi disiplinci kurumlarını eleştirir. Ona göre aile başta olmak üzere bu kurumların hepsi, içinde eşitlikçi olmayan iktidar ilişkileri barındırır ve düzenleyici boyun eğmeye dayalı olarak işler. Marksist kuramda sınıf tahakkümünün bir aracı, aşılması gereken bir şey olarak görülen iktidarın tersine, Foucault'nun iktidarı, sadece baskıcı bir ağırlık ve karşı konulacak bir yük değildir. Foucault'nun kavramsallaştırmasında iktidar, süreklilik içeren ve her türlü toplumsal yapıya sinmiş bir ilişkiler yumağıdır. Söz konusu olan sadece devlet aygıtında verili, etkin tek bir makro iktidar mekanizması değil; bunun yerine toplumun her alanında ve her türlü toplumsal ilişkide mevcut mikro iktidar ilişkileridir. Bu bağlamda, kadınla erkek arasında, ebeveyn-çocuk ilişkisinde küçük iktidarlar, iktidar söylemleri ve dağınık ve çeşitlenmiş tahakküm biçimleri vardır (2012a, s.240-248).

Foucault ayrıca, modern toplumdan önceki toplumsal yapılarda insanların yasak olanla hoşgörülü bir ilişkisi olduğundan ve kaba, müstehcen ve uygunsuz olanın ölçütlerinin, 19. yüzyılınkilerle karşılaştırıldığında oldukça gevşek olduğundan bahseder. Ona göre Viktoryen burjuvazi, cinselliği titizlikle kapatmış, onu üreme işlevinin ciddiyetiyle yutmuştur: "Karı kocadan oluşan aile el koyar cinselliğe. Cinsellik konusunda yalnızca meşru ve döl veren çiftin borusu öter" (2012b, s.11). Foucault için cinsellik, ikiyüzlü, meşgul ve hesapçı burjuvazinin zamanında olduğu kadar hiçbir dönemde baskı altına alınmamıştır. Bu baskının temel nedeni ise, kapitalist modern toplumun, insanları genel ve yaygın işe koşma çabasıyla cinselliğin uyuşmazlığıdır. Şöyle sorar Foucault: "(...) işgücünün sistemli olarak sömürüldüğü dönemde, bu gücün yeniden üretilmesini sağlayacak olan hazlar dışındaki hazlara yönelerek dağılması hoş görülebilir miydi?" (2012b, s.13). Modern toplumda üreme amacına yönelik olmayıp sadece hazza dayanan ve heteroseksüel ve meşru kadın-erkek cinselliğinin ötesindeki her türlü cinsel eylem sapkın olarak nitelendirilip sınırlandırılır ve hat-

ta cezalandırılırken, cinsellikle ilgili söylemlerse giderek artmıştır. Foucault için evlilik hukuku, Batı'nın cinselliği sınırlamak için oluşturduğu kurallar sistemi iken; modern aile de tekeşli ve karı kocalıkla sınırlı bir hücre olmanın ötesinde dönüşebilir ilişkiler barındıran bir haz-iktidar ağıdır. Aile, çoğul, bölünmüş ve hareketli cinselliklerle dolu; yetişkinlerle çocukların birbirinden ayrılması, erkek çocukla kız çocuğun birbirinden ayrılması, çocuk cinselliğine yöneltilen dikkat gibi ince ayrımları olan karmaşık bir şebekedir (2012b, s. 40-44).

Modernliğe dair anlatıların kök saldığı başlıca kurum olarak aileye büyük önem veren burjuvazinin, modern ailenin içinde barındırdığı tüm bu çelişkiler, çatışmalar ve eşitsizliklerle ilgili olası her türlü eleştirinin önüne geçmek için bulduğu çözüm yolu, *ailenin kutsanması* olmuştur. Burjuvazinin, çekirdek aileyi ve bu ailenin üyeleri olan anne, baba ve çocuk arasındaki ilişkiyi kutsal olarak göstermeye çalışan övgülerini, yapmacıklı bulan Marx'la benzer şekilde Haneke de filmlerinde eleştiri oklarını, başta çekirdek aile olmak üzere modernliğin ulus-devlet, kent yaşamı, kitle iletişim araçları ve eğitim sistemi gibi başlıca kurumlarına yöneltir. Bunu rahatça tüketilebilecek seyirlik gösteriler şeklinde değil; insanlara dokunan ve kendi deyimiyle "kimsenin kolayca ve içi rahat bir şekilde izleyemeyeceği filmler" yaparak gerçekleştirir (Kılıç, 2008).

### *Ölümcül Oyunlar*

*"Burada kaptan sizsiniz, bayım. Kaptan olarak biliyorsunuz ki söylediğiniz her şey bir emirdir. Yani ne istiyorsanız yapabilirsiniz"*

(*Ölümcül Oyunlar*)

Temel dayanağı kırsaldaki ıssız ev fikri olan 1997 Avusturya yapımı *Ölümcül Oyunlar* hakkında Haneke, "kendini analiz ederek şüphe uyandıran ve izleyiciye konumunu hatırlatan bir gerilim filmi yapmayı amaçladım" demiştir (Assheuer, 2013, s.29).

Psikolojik gerilim türünde olan fakat bu türe ait bütün klişeleri yerle bir eden *Ölümcül Oyunlar*'ın başlıca "iyi" kahramanları, Haneke'nin aşina olunan çekirdek burjuva ailesidir: Anna (Susanne Lothar), Georg (Ulrich Mühe) ve onların 10 yaşlarındaki oğulları Georgie. Babasının adının ufak bir kopyası olan çocuğun ismi bile bize, Geor-

gie'nin babası Georg'dan farklı bir kader yaşamayacağını ve farklı bir anlam taşımadığını gösterir gibidir. Zaten filmin ilerleyen bölümlerinde Georgie'nin karanlıktan çıkmayı sağlayacak bir umut ışığı olmaktan çok, önceden belirlenmiş kurbanlardan biri olduğu anlaşılacaktır.

Güneşli, güzel bir günde kentteki evlerinden kırdaki göl evine doğru yol almakta olan mutlu ailemiz, uygarlıktan doğaya-yabanıllığa doğru uzaklaşmanın, mantıklı ve kontrollü *ego*dan, kontrolsüz ve ilkel *ide* doğru yol almanın bir simgesi olur adeta. Göl evinin bulunduğu yerleşim yerine vardıklarında arabayla evlerinin önünden geçtikleri komşuları Fred ve Eva'nın yanında gördükleri temiz giyimli, golf oynayan iki genç adam, yazlık evlerinde huzurlu ve de güvenli birkaç gün geçirmek isteyen bu ailenin tüm planlarının bozulmasına neden olacaktır. Birbirlerine ara sıra "Tom ve Jerry", "Beavis ve Buttheid" gibi televizyondaki çizgi kahramanların isimleriyle seslenen bu iki gençten zayıf, esmer, uzun boylu, daha zeki ve soğukkanlı olan kendisini "Paul", şişman, kumral ve safça olansa "Peter" diye tanıtır aileye.

Georg ve oğlu Georgie'nin tekneyi göle indirdikleri sırada Peter'ın evin dışından kibar bir şekilde seslenmesiyle o sırada evde yalnız olan ve mutfakta bir şeyler hazırlayan Anna, kapıya doğru gider, kapının ardında kendisiyle oldukça kibar bir şekilde konuşan, beyazlar giymiş, beyaz eldivenli, güler yüzlü bu gence kapıyı açar. Peter'ın, kendisini komşuları Eva'nın yumurta istemek için gönderdiğini söylemesi ve kendini hatırlatmasının yanında, bu temiz görünümü ve nazik hali de etkili olur Anna'nın ona kapıyı açmasında. Burjuva, kılığı kıyafeti ve konuşmasındaki nezaketle kendisine güven veren, kendisine benzeyen -hatta kendisine benzediği için güven veren- bu tanıdık yabancıyı içeri almakla ne kadar büyük bir hata ettiğinin çok geçmeden farkına varsa da bu hiçbir şeyi değiştirmez.

Filmde düzeni tehdit eden *ötekiler* olarak konumlanan Paul ve Peter, dış görünüşleri, hal ve tavırlarıyla başlangıçta bize benzedikleri, bizden biri oldukları için daha da ürkütücü gelir. Bu durum 1960'larla birlikte korku filmlerinde yaşanan bir değişimi yansıtmaktadır: Otoriteyi ele geçirmek isteyen canavar/öteki, artık içimizden biridir, ortalama insandır. Soğuk Savaş yıllarının paranoyak ruh halini yansıtan bu durum, "(...) dış görünüşün aldatıcılığına, her zaman mutluluğun ve güvenin temsilcisi olan evlerin içinde ne gibi dehşetengiz şeyler olabileceğine ilişkin yeni ürkütücü sorular ortaya atmıştır" (Yavuz, s.97).

Alfred Hitchcock'un *Sapık* (1960) filminden bu yana, filmlerde katillerin "içimizden biri" gibi görünmeleri, gerçekçi bir anlatım sağlamanın yanı sıra gerilimi daha üst düzeye çıkarmıştır. *Sapık* öncesi korku sinemasında düşman-öteki genellikle dışarıdan gelirken; *Sapık* ile birlikte tehdit artık, garip kıyafetli uzaylılardan ya da mumyalardan değil, modern toplumun sıradan insanlarından gelmeye başlamıştır (Topçu, 2004, s.184, 185). Haneke'nin *Ölümcül Oyunlar*'da yaptığı da budur: Peter ve Paul, gerek kılık kıyafetleri, gerek konuşmalarındaki yapmacıklı nezaket, gerekse hal ve davranışlarıyla tipik burjuvalardır ve ürkütücülüklerinin temel nedeni de *bize* olan benzerlikleridir.

Düşünsel temeli Antik Yunan'dan başlayıp Amerika kıtasının keşfini izleyen dönemlerde atılan *ötekilik* kavramı, baskın toplumsal normların, burjuva ideolojisinin veya ben'in dışında kalanla yakından ilgilidir. Ötekilik algısının oluşmasında ötekinin, benlik açısından tanımlanması söz konusudur. "Benlik, ötekini kendi kültürünün ona öğrettiği bağlamda değerlendirir. Bu durumda öteki, benliğin henüz mükemmellik aşamasına ulaşmamış bir biçimini temsil eder. Farklılığı kabul edilen öteki, aynı zamanda da asla değişmeyeceği varsayılan gerilik konumuna ebediyen hapsedilir" (Tutal Cheviron, 2014, s.88). Bu bağlamda bizden farklılığıyla belirlenen öteki ya reddedilmeli, yok edilmeli, ya görmezden gelinmeli ya da tehlikesizleştirilerek *bize* benzetilmelidir.

Ötekiler/canavarlar, aynı zamanda "İd'in, yani alt-ben'in açığa çıkışıdır; bunlar toplumsal ahlak ve kuralları yıkıcı güçleri temsil ederler. Bu tip ucubelerin filmlerin sonunda öldürülmesi, modern bireyin, var olan toplumsal sistemin dışında ayrı bir var oluş alanına sahip olmasından alıkonulması demektir" (Yavuz, s.95).

*Ölümcül Oyunlar*'ın yıkıcı ve tehditkâr ötekileri olarak Paul ve Peter ise, korku/gerilim türünün bildik kalıplarından farklı olarak filmin sonunda ne yok edilir ne de bize benzetilirler. Aksine baskın toplumsal normlarla uyum içinde yaşayan heteroseksüel evli çiftle onların çocuklarının yıkımına neden olur, korku yaratır ve sıradanlığı yok ederler. Zaten filmdeki tüm karakterlerin içinde yaşadığı kapitalizm, temellendiği egemenlik ilişkileri nedeniyle ister istemez korku üreten bir sistemdir ve bu korku, bütün insani ilişkilere de damgasını vurmaktadır. "(...) Bu topyekûn egemenlik ilişkisini de korku olmadan düşünmek mümkün değildir. İster reel, ister nevrotik olsun, korku,

kapitalizmin ayrılmaz ve tamamlayıcı bir unsurudur" (Duhm, 2002, s.57, 58).

Sıradanlığı tehdit eden öteki ile filmin baş kadın karakteri Anna'nın karşılaşması ve ötekinin eve sızmasıysa şöyle gerçekleşir: Kendisinden dört yumurta isteyen Peter'ın yumurtaları yere düşürüp ilk kırışında Anna bunu önemsemez, hatta güler geçer, mahcup olan genç adamı yatıştırmaya bile çalışır. Ancak Peter'ın ikinci kez yumurta istemesi karşısında Anna gönülsüzce de olsa ikinci posta yumurtaları hazırlarken Peter'ın lavabonun yanında duran telefonu suya düşürmesiyle kadının tahammül sınırları zorlanır ve nezaketini kaybetmeye başlar. İkinci yumurtaları da verip Peter'ı gönderdiğini sanırken; gençlerden diğerinin, Paul'ün de eve girdiğini görmesi, üstelik Peter'ın verdiği yumurtaları dışarıda sürekli kendisine havlayan evin köpeği Rolfi'den korktuğunu bahane ederek kırdığını fark etmesi ve yeniden yumurta istemesiyle iyice çileden çıkar. Anna'nın bu gittikçe hoşgörüsüzleşen tutumuyla gösterilmek istenense korkudan çok daha fazlasıdır. Burada burjuva ahlakına yöneltilmiş bir eleştiri söz konusudur: "İhtiyaç fazlası"nı kendi statüsüne yakın gördüğü kişilere verme eğiliminde olan bu ahlak, bunu bir iyilik ve yardımseverlik kisvesi altında yapar. Ancak kendi çıkarlarına ve ihtiyaçlarına bir tehdit oluştuğunu düşündüğünde (Anna, kalan son dört yumurtayı vermek istemez), o ana kadar gösterdiği tutumdan farklı bir tavır takınır, kullandığı dilden farklı bir dil kullanır: Anna'nın konuşması kabalaşır, davranışları hoyratlaşır.

Anna kendisinden hâlâ yumurta isteyen gençleri zorla evden çıkarmaya çalışırken evin babası Georg gelir, ancak karısının tüm itirazlarına rağmen gençleri dinlemeyi tercih eder. Bu sırada yaşanan ufak tartışma sırasında evi terk etmemekte ısrar eden Paul'e, Georg tokat atar. Bu edimiyle Georg, iki yabancıyla aralarındaki sözde nezaketi yerle bir ederken, ailenin kendisini önceden planlanmış bir kedi-fare oyununun içinde bulmasına da bir gerekçe yaratmış olur. Bundan sonra burjuvazinin tüm araçlarının kendisine karşı bir silaha odönüştüğü *ölümcül oyun* başlar: Öncelikle incelikli burjuva alışkanlıklarından birinin simgesi olan golf sopasıyla ailenin köpeği Rolfi öldürülür, sonrasında da Paul ve Peter yine aynı araçla Georg'un dizini kırarak babayı -kendi deyimleriyleyse kaptanı- etkisiz hale getirir. Böylece Paul'ün Georg'un geminin kaptanı olduğu ve istediği her şeyi yapabi-

leceği yönündeki sözleri, bir yanılsamadan, bir kandırmacadan öte bir anlam taşımaz: Ailenin kutsallık halesiyle sarıp sarmalandığı modern toplumda babanın ailenin temeli, koruyup kollayanı olduğu miti yerle bir edilir. Baba ölmüştür, fiziksel olarak değilse de işlevsel olarak hadım edilmiştir. Aşina olunan Hollywood filmlerinde beyaz-erkek-babanın hayatta kalmasına ve kahraman olmasına alışkın seyirci içinse ilk şok böyle gelir: Yürüyemez hale gelen baba ya da eril otorite, öncelikli işlevini yitirmiş kişidir, ailesini koruma işlevini. Böylelikle "(...) ataerkil sistemin temeli olan ailenin yaşayabilmesi için ötekini yani canavarı yok ederek düzenin yeniden kurulmasını sağlayacak erkek" (Topçu, 2004, s.164), artık yoktur, etkisizdir.

Yönetmenin *Kurdun Günü* (2003) gibi bazı diğer filmlerinde de belirgin olarak gördüğümüz öncelikle babanın etkisizleştirilmesinin metaforik olarak önemli olduğu bir diğer noktaya da değinmek gerekir: *Babayı öldürmek* önemlidir; çünkü, baba aynı zamanda Tanrı'dan yetki almış devleti sembolize eder. Bu anlamda sanatta 'babayı öldürmek', itaat kültüründen uzaklaşmamızın da başlangıcı sayılabilir. *Ölümcül Oyunlar*'da iki genç adamın, ilk olarak babayı etkisiz hale getirmesi bu anlamda itaate dayalı eril düzene karşı bir başkaldırı olarak okunabilir. Düzene uymayı ve itaat etmeyi reddeden bu gençler, babayı işlevsizleştirdikten sonra evdeki kontrolü ele geçirirler. Zaten kontrolü ele geçirmenin birincil koşulu, düzeni temsil eden kişiyi, yani babayı ortadan kaldırmak ya da en azından işlevsiz hale getirmektir. Ancak kontrolü ele geçirdikten sonra yaptıkları eylemlerden anlaşılır ki gençlerin amacı, evde yeni bir düzen oluşturmaktan çok, bir daha herhangi bir düzenin oluşmasına da olanak vermeyecek şekilde her şeyi yerle bir etmektir. Bu nedenle şiddet yüklü ve yıkıcı bir şekilde hareket ederler.

Göl evine geldiklerinde ilk iş buzdolabını tıka basa dolduran, tekneye binmek, golf oynamak gibi zevkleri bulunan, bir tekne, lüks bir otomobil, kalıcı ikametgâhlarının yanı sıra hafta sonlarını geçirmek için bir de göl evine sahip olan ailenin, içinde yaşadığı tüketim ve bolluk sefahati içinde aslında ne kadar kırılgan ve korunmasız olduğuysa karşı karşıya kaldıkları şiddetle gün yüzüne çıkar. Aile üyelerinin ertesi sabaha hayatta kalıp kalamayacaklarına dair bir iddiadan ibaret olan bu ölümcül oyunda, ailenin yok olmasına neden olan şiddet, nedensiz bir şiddettir ve her şeyi akılcılaştırmaya, mantıklı bir zemine oturtma-

ya alışkın burjuva ailesinin üyelerinin bu nedensiz şiddet karşısında yaşadığı duygu, dehşettir.

İki psikopat katil psikolojik ve fiziksel şiddet yüklü oyunlarını oynarken bu nedenini anlayamadıkları şiddete tıpkı izleyici gibi anlam veremeyen aile fertleri, "Neden?" diye sorarlar. Bu soruyu önce, "Neden olmasın?" diye yanıtlayan katiller, ardından gelen ve biri diğerini tutmayan açıklamalarıyla -ki bu uydurulmuş açıklamaların içinde Peter'ın kötü ve boşanmış ebeveynlere sahip olduğu, aile içi şiddete ve istismara uğradığı, uyuşturucu bağımlısı olduğu, yoksulluk çektiği gibi şiddeti meşrulaştırmaya ve akılcılaştırmaya yarayan argümanlar vardır- bize içinde yaşadığımız toplumda şiddetin nedensizliğini anlatır aslında. Zaten sonrasında Paul'un hallerinden ve kılık kıyafetlerinden de anlaşılacağı gibi rahat bir çevrede büyümüş şımarık çocuklar olduklarını söylemesiyle nedensiz şiddet onaylanmış olur. Filmin finaline doğru artık yaşadığı ve tanık olduğu şiddetten yorulmuş olan Anna, Peter'a neden onları hemen öldürmediklerini sorduğunda Peter'ın verdiği cevap, uyguladıkları şiddetteki motivasyonun eğlence ve haz olduğuna işaret eder: "Eğlenceli kısmı unutmayalım. Zevkimizi engellemeyin" Burada söz konusu olan, Jean Baudrillard'ın tüketim toplumunu nitelerken ifade ettiği türden bir şiddettir; yani bolluğa ulaşmış bir toplumu tehdit edenin artık kıtlık değil; bolluğun kendisini dayatmasının doğurduğu denetlenemez ve nedensiz şiddet olma durumu.

> "Şiddete ilişkin gerçek sorun başka bir yerde kendini gösterir. Söz konusu olan belli bir eşiğe ulaştığında bolluğun ve güvenliğin doğurduğu *gerçek,* denetlenemez şiddet sorunudur. Bu artık başka şeylerle bütünleşen, tüketilen şiddet değil ama refahın kendi gerçekleşmesinde doğurduğu denetlenemez şiddettir. Bu şiddet (...) tüketim içinde olduğu gibi *amaçsız* ve *nesnesiz* olmasıyla belirlenir" (Baudrillard, 2012, s.207).

Bu, tüketim toplumundaki bolluğun özgürlükle eş anlamlı düşünülmesinin de bir reddidir. Çünkü "eğer bolluk özgürlük olsaydı, bu şiddet gerçekten düşünülemez olurdu" (Baudrillard, 2012, s.209). Özgürlüğün tersine bolluk toplumunun kendisi, bir zorlamalar sistemidir ve bolluğun kendisini zorlamayla kabul ettirdiği, dayattığı bir toplumda nedensiz ve denetlenemez şiddet de kendiliğinden gelir.

Bu yeni tür şiddet, modern toplumun her şeyi neden-sonuç ilişki-

sine indirgeyerek akla sığar hale getirme, aklı araçsallaştırma eğilimine de aykırıdır. Anlamlandırma ihtiyacıyla yaşayan modern insana, diğer tüm şiddet türlerinden daha şeytani, saçma ve dehşetengiz gelmesinin sebebi de bu nedensizliği ve anlamsızlığıdır aslında.

> "Çünkü her şeyin bilinçli bir erekselliği olduğu, bireysel ve toplumsal seçimlerin temelde rasyonel olduğu yolundaki *ahlaki* yanılsamayla yaşıyoruz (...) Bazıları 'şiddetin bir anlamının olduğu' zamanı özlemle anacaklar, yani eski savaşçı, yurtsever, tutkusal, temelde rasyonel şiddet; bir amaç ya da bir payeyle onaylanan şiddet, ideolojik şiddet ya da bireysel, başkaldıranlara özgü, estetizmden kaynaklanan ve güzel sanatlardan biri olarak kabul edilebilen bireysel şiddet. Herkes bu şiddeti eski modellere uydurmak ve bilinen ilaçlarla tedavi etmek isteyecek. Ama artık ne tarihsel, ne kutsal, ne ritüel ne de ideolojik olan, bununla birlikte salt edim ve bireysel ayrıksılık da olmayan bu şiddetin yapısal olarak bolluğa bağlı olduğunu görmek gerekir. Bu nedenle bu şiddet geri çevrilemez, her zaman kaçınılmazdır ve şiddet yanlısı olsun olmasın herkes için böylesine büyüleyicidir" (Baudrillard, 2012, s.207-212).

Modern insana nedensiz görünen şiddet, *Ölümcül Oyunlar* da ailenin yok oluşuyla sonuçlanır. Burjuvazinin gündelik hayatında konfor ve güvenlik sağladığı düşünülen hiçbir araç, hiçbir sahiplik, bu aileye kurtuluşu sağlamaz: Ne güvenlikli kapılar, ne alarm sistemleri, ne hareket özgürlüğü sağlayan tekne ve araba, ne evi ve aileyi koruyan evcil hayvan, ne haberleşmeyi sağlayan telefon gibi iletişim araçları... Hiçbir şey bir çözüm sunmaz, aksine golf sopasında olduğu gibi, bizzat aileye yönelmiş bir tehdide, şiddeti uygulamaya yarayan bir araca dönüştüğü bile olur. Ya da evin yüksek demirli bahçe kapısında olduğu gibi kaçmayı imkânsızlaştıran bir engele... Bu, modern toplum için tedirgin edici bir savdır: "Yıkım kaçınılmazdır ve soncul yıkımı durdurmak için kimsenin yapabileceği bir şey kalmamıştır" (Wood, 1997, s.74).

***Saklı***

> *...Küçük burjuva, güzel bir sabah uyanıp mutsuz olduğunun farkına varır.*
>
> (Lefèbvre, 2010, s.109).

*Halının altına süpürdüğünüz şey, gün gelir halıyı harekete geçirir. Hepimiz suçluluk duygusuyla yaşıyoruz.*

(Haneke, 2013, s. 57).

Tzvetan Todorov'a göre *fantastik anlatı* ya Edgar Allan Poe'nun öykülerindeki gibi tuhaf, ürkütücü ve gizemin alışılmadık ancak mantıksal olarak açıklanabilir rastlantılarla çözüldüğü bir evrene ya da gerçeklerin doğaüstü fenomenlerle açıklandığı olağanüstü bir dünyaya aittir (Tavares, 2009). Haneke'nin 2005 yapımı filmi *Saklı*'daki fantastik olay ise, ana kahraman olan Georges Laurent'e göndereni bilinmeyen gizemli kasetlerin gelmesidir. Haneke, diğer filmlerinden aşina olduğumuz çekirdek burjuva ailesini merkezine alarak, gönderilen kasetlerle babanın geçmişinden gelen saklı bir gerçeğin açığa çıkma sürecinde bir ailenin hayatının nasıl alt üst olduğunun resmini çizer.

Georges ve Anne Laurent (Daniel Auteul ve Juliette Binoche), uzun yıllardır evli olan ve Pierrot adında 12 yaşında bir oğulları bulunan orta yaşlarını süren bir çifttir. Bir gün evlerine kimin gönderdiği bilinmeyen bir videokaset gelir: Fransa'da üst sınıfın yaşadığı semtlerden birinde oturan ailenin evlerinin dışarıdan çekilmiş iki saatlik görüntüsü vardır kasette. Bu kasetler aile bütünlüğüne zarar verecek dışarlıklı bir tehdit olasılığının yanı sıra dışarıdan içerisinin nasıl göründüğünün, hatta içerisinin "bilindiğinin" verdiği bir rahatsızlık duygusu yaratır. Çünkü burjuva için "aile bir mahremiyet sığınağıdır, kendi üzerine kapanan bir dünyadır, 'dışarıdan' gelecek hiçbir tecavüzü kabul etmeyen bir yüz yüze yakınlık mekânıdır. 'Dışarısı', ailevi yakınlığın bozulması olarak tanımlanır ve muhafazakârların toplum için tehlikeli bulduğu bir dizi şeyle bağıntılıdır" (Özsoy, 2004, s.287).

*Saklı*'nın anlatısı, bir Avrupa kentinde yaşayan ve sahip oldukları evin duvarlarının ardına sığınan tipik bir burjuva ailesinin üyeleri üzerinden ilerler. Bu anlamda film anlatısında gizlenen "saklı", belki de bu ailenin ta kendisidir. Georges ve Anne, kendilerinin yarattığı mahkûmlardır ve gerek dekorlar gerekse kostümlerde bu mahkûm/tutsak olma durumu vurgulanır. Çiftin yaşadıkları evin kale gibi bir dış kapıyla sokaktan ayrılması ve giydikleri mahkûm üniformasına benzeyen gri ve kahve tonlarındaki, renksiz ve şekilsiz kıyafetler de onların tutsaklığını vurgular gibidir. Ancak "aile üyeleri, tüm tecrit edilmişliklerine, saklanmalarına, paranoya ve zulüm yüklü duy-

gularına rağmen geçmişi dışarıda bırakamazlar. Kendilerini, kapılarına bırakılan kasetler aracılığıyla gerçekleşen bir dehşet gösterisinin kurbanları olarak görürler" (Ezra ve Sillars, 2007, s.215). Kasetler karşısında kendilerini mağdur/kurban olarak konumlandırmalarının sonucunda da -özellikle de Georges'un- saklandığı ilk duygu sığınağı korkmak ve kaçmak olur.

Georges, belki de hatırlamak istemediği için ailesinden bile sakladığı çocukluk sırrının açığa çıkmasından korkar. Ailesini ve onların gözündeki yerini kaybetmekten çekinir. Bu bağlamda, modern toplumun orta sınıflarının korkularını yaşar ve yansıtır. Çünkü yeniliğin ve yeni olanın işaretini taşıyan modern toplumda, korkular da yeni bir mahiyet kazanmıştır: Eskiden geleneksel tarım üretiminin sınırlılığı nedeniyle büyük ölçüde kıtlığa mahkûm olan bir dünyada var olan yoksulluk korkusu, açlık korkusu, salgın hastalık korkusu gibi korkuların üstü, sanayi tarzı üretimle belirlenen modern toplumda ihtiyaç fazlası üretim/bolluk ve akılcılıkla örtülmüştür. Ancak öte yandan, bu toplumda eski korkuların yerini terör korkusu, nükleer felaket korkusu, ekonomik kriz korkusu, itibarını kaybetme korkusu gibi yeni ve modern korkular almıştır (Lefebvre, 2010, s.56). Ve her yanı yeni tür korkularla örülmüş bu toplumun, doğası gereği gerçeklikten kaçış dürtüsüne sahip olmasıyla paralel şekilde saygınlığını, toplumsal statüsünü ve ailesini kaybetme korkusu yaşayan Georges da en azından başlangıçta geçmişiyle ve kendisiyle yüzleşmekten kaçınır. Ancak yağmurlu bir günde bir arabanın içerisinden çekilmiş ve büyüdüğü çiftlik evine ait görüntülerin olduğu isimsiz bir kaset daha gelince harekete geçmek zorunda kalır ve annesinin artık tek başına yaşadığı bu eve doğru yola çıkar.

Çiftlik evinde Georges, annesine bir zamanlar yanlarında çalışan Cezayirli göçmen ailenin oğlu olan Majid'i sorar, onu rüyasında gördüğünü söyler. Annesi önce bu ismi hatırlamasa -ya da hatırlamak istemese de- sonradan hatırlar ve aralarında geçen konuşmadan bu ailenin bir zamanlar Majid'i evlatlık almak istediğini; ancak, bir nedenle bundan vazgeçtiğini öğreniriz. Gerçekte olansa şudur: Majid'in anne ve babası, Paris'te Ekim1961'de polis tarafından gerçekleştirilen Paris Katliamı sırasında ölen yaklaşık iki yüz Cezayir asıllı Arap'tan ikisidir. Bu olay üzerine çok sevdikleri hizmetkârlarının oğulları Majid'i evlat edinmek isteyen aileye, o sırada altı yaşında olan Georges engel olur.

Bunu ilk önce Majid'in bir hastalığının olduğunu söyleyerek yapmaya çalışsa da -çünkü Majid'i ağzından kan gelirken görmüştür ve ağzından kan gelen çocuk çizimi de bu olaya bir göndermedir- bu gerçekleşmez. Çünkü Majid'i muayene eden doktor, çocuğun hasta olmadığını söylemiştir. Daha sonra Georges, Majid'ten oldukça gürültücü ve kavgacı olan bir horozu öldürmesini istemiş, Majid baltayla bunu yaparken onu keyifle izlemiş, ardından ailesine Majid'in bunu kendisini korkutmak için yaptığı yalanını atmıştır. Bu son yalan sonucunda da aile, Majid'i evlatlık almaktan vazgeçerek onu bir yetimhaneye göndermiştir. Bu bağlamda Georges'un kapısına bırakılan kasetler, bu aile üyelerinin gündelik yaşamlarının görünen yüzeyinden daha fazlasını gösterir: geçmişteki bir sır, kolonyal bir acının saklı hikâyesi, yaşamlarını üzerine inşa ettikleri suç ortaklığı (Ezra ve Sillars, 2007, s.215).

Annesiyle yaptığı konuşmadan Majid hakkında bir şey öğrenemeyen Georges, yaşadığı yere, şehir merkezine döndüğünde yeni bir kasetle karşılaşır. Söz konusu kasette bir cadde ve sonunda izbe bir apartmanın 47 numaralı dairesinin kapısını gösteren görüntüler vardır. Bunun üzerine harekete geçen Georges, kasetteki apartman dairesini bulur. Kapıyı açan Majid, daha önce televizyonda gördüğü Georges'u hemen tanır ve içeri buyur eder. Georges, elindeki çizimleri göstererek kasetlerden ve çizimlerden dolayı Majid'i suçlarken, Majid bu suçlamaları kesin bir dille reddeder, ne kasetlerden ne de çizimlerden haberi olduğunu söyler. Her ne kadar Georges, ona inanmasa da konuşmaları sırasında Majid'in söylediği iki şey oldukça dikkat çekicidir: Birincisi Majid, onun olduğunu bilmeden televizyonda ilk kez Georges'u gördüğünde midesinin bulandığını, sonra ismi çıkınca bunun nedenini anladığını söyler. Buradan anlaşılır ki çocukken yapılmış olsa da Georges'un kendisine yaptığı kötülüğü unutmamıştır ve yaşadığı yoksul hayattan onu sorumlu tutmaktadır. İkinci olarak söylediği şeyse kaybetme korkusunun insana neler yaptırabileceğiyle ilgilidir. Şöyle sorar Georges'a Majid: "Sahip olduğumuz şeyleri kaybetmemek için neler yapmayız ki?" Çocukken ailesini ve evin tek çocuğu olarak kendisine gösterilen ilgiyi paylaşmamak için Majid'i türlü yalanlarla evden gönderip onun hayatının belki de bambaşka bir yöne gitmesine neden olan Georges, kasetlerle birlikte karşısına çıkan saklı gerçeklerle de ailesini, işini ve saygınlığını kaybetme korkusu yaşamaktadır. Majid'in yanından tehditler savurarak ayrılıp eve gittiğinde Anne'a evde kimse-

yi bulamadığı, evin boş olduğu şeklinde yalan söylemesi de bu yüzdendir.

Ancak psikanalizde Freud'un monogami ve aile temelleri üzerine kurulmuş bir toplumda büyük bir cinsel enerji fazlalığı olacağı ve bunun bastırılması gerekeceği, bastırılanınsa her zaman su yüzüne çıkmaya çalışacağı yönündeki "bastırılanın kaçınılmaz ve daha güçlü bir şekilde geri dönüşü" tezinde (Wood, 1997, s.75) olduğu gibi bastırılmaya, unutulmaya çalışılan gerçekler de kaçınılmaz şekilde su yüzüne çıkacaktır. Bastırılıp ezilmeye çalışılan şey, tıpkı karabasanlarımızda olduğu gibi, filmlerde de korkutup dehşete düşüren bir şey olarak yeniden ortaya çıkar (Wood, 1997, s.75). Georges gittikten sonra Majid'in evinde geçen konuşmaları ve Majid'in şiddetli bir şekilde ağladığını gösteren yeni bir kasetin eve gelişiyle Anne, gerçeği öğrenmek ister ve Georges da çocukken yaptığını kısmen de olsa itiraf etmek zorunda kalır. Tabii anlattıklarına, o sırada sadece bir çocuk olduğunu ve çocukken yaptığı bir eylemden dolayı bugün suçlanamayacağını eklemeyi unutmayarak... Ancak her ne kadar buna kendisini inandırmaya çalışsa da aslında Georges, kendi gözünde zaten bir suçludur ve yıllardır kendisine eşlik eden bu suçluluk duygusuyla yaşamaktadır. Suçu, mağdurun kendisine yani Majid'e yansıtmaya çalışması ise kendi yükünü hafifletme çabasından başka bir şey değildir.

Georges ve Majid arasında olup bitenler, farklı etnik kökenden ve sınıftan gelen bu iki insan arasındaki ilişki üzerinden Fransa'nın, Cezayir ve Paris Katliamı ile hesaplaşmasının ya da hesaplaşmaktan kaçınmasının göstergelerine dönüşür. Bir sahnede evinden çıkan Georges'un, önünden geçen bisikletli siyahi gence bağırması da Batı'nın hem fiziksel hem de kültürel olarak kendisine benzemeyeni ötekileştiren, hem korkulan hem de küçümsenen bir ötekiye dönüştüren düşünce yapısını ve bu ayrıştırıcı düşüncenin, davranıştaki yansımasını gözler önüne serer: "Öteki, farklı olduğu için reddedilir" (Tutal Cheviron, 2014, s 97). Burada, farklılığın bir olumsuzluk olarak düşünülmesi ve bunun sonucunda da benlikten farklı olan ve farklı olduğu için de olumsuzlanan ötekinin, reddedilmesi ve dışlanması söz konusudur. "Benlikle öteki arasındaki ilişki farklılık, reddetme, dışlama ya da yok etmeye dayanır" (Tutal Cheviron, 2014, s.97). Böylesi bir düşüncenin varacağı uç noktalardan biri ise, her türlü ayrıştırıcı, faşizan ve şiddet içeren uygulamanın toplumda meşruluk kazanması, bunun sonucun-

da da egemen etnik grupların ve hâkim toplumsal, kültürel normların dışında kalan her türlü topluluğun, bu tür uygulamalara maruz kalmasıdır. Bu bağlamda düşünecek olursak film anlatısında Fransa'daki Cezayir halkının uğradığı ayrımcılık ve dışlanma, 1961 Paris Katliamı'na yapılan göndermeler ve Majid karakteriyle cisimleşirken, Georges'un anılarından yola çıkarak *unutmaya meyilli toplumsal hafızalarımız* da sorgulanır. *Saklı*, bu anlamda, bizi içerimizde izin verdiklerimiz (unutmak gibi) ve ısrarla dışarıda bıraktıklarımızla ilgili düşünmeye zorlar.

*Saklı* ile toplumsal bir olayın görmezden gelinmesinin filmini yapmak istediğini belirten Haneke'nin Paris Katliamı ve toplumsal hafızayla söyledikleri bu noktada önem kazanır:

> "ARTE kanalında, Paris polisinin 17 Ekim 1961 tarihinde Cezayirlilere yaptığı soykırımla ilgili bir belgesele rastlamıştım. Fransa'da kırk yıl boyunca bu konuyla ilgili bir şey yazılmadı. Bu beni akıl almaz bir şekilde şaşırttı. Cezayir Savaşı ve Cezayir problemiyle ilgili bir film değil, bir hadisenin görmezden gelinmesinin filmini yapmak istedim. İki yüz kişi öldürüldü ve Seine Nehri'ne atıldı. Bir haftadan fazla bir süre nehirden aşağı yüzüyorlar ve bundan kimse bahsetmiyor. Kırk yıl! Bu, hikâyenin başlangıç noktalarından biriydi" (aktaran Assheuer, 2013, s.46-47).

Çokuluslu şirketlerden devlet yönetimine, ordudan istihbarat servislerine kadar tamamen gizlilik ve unutma üzerine kurulan modern toplumda, bu toplumun nüvesi ve minyatürü olarak aile de sırlardan ve hafıza kaybından üzerine düşeni alır. Bu bağlamda *Saklı*'daki Georges'un yanı sıra ailenin diğer fertlerinin de unutmaya çalıştıkları sırları olup olmadığı merak uyandırır. Örneğin kocasının kendisinden sakladıklarını şiddetle öğrenmek isteyen Anne'ın patronu ve aynı zamanda aile dostları olan Pierre ile bir ilişki yaşayıp yaşamadığı bu bağlamda önem kazanır. Anne'ın kasetlerden sonra Pierre'le olan dertleşme sahnesinde ikilinin el ele tutuşması, Pierre'in Anne'ın yüzünü ve saçlarını okşaması, elini öpmesi, o gün Anne'ın eve geç gitmesi gibi detaylarla bu konuda kafaları karıştıran Haneke, böylesi bir ilişkinin varlığından tam olarak emin olmamıza izin vermez. Ancak o geceyi, anne ve babasına haber vermeden dışarıda geçiren Pierrot, ertesi gün eve döndüğünde annesine Pierre ile aralarında bir ilişki olup olmadı-

ğını sorduğunda, Anne'ın bunu paniğe kapılmadan ve içten bir şekilde reddetmesi, böyle bir ilişkinin olmadığı konusunda bizim Anne'a inanmamıza neden olur. Ancak bu doğru mudur? Haneke'nin açıklamalarına bakılırsa aslında "hayır":

> "*Saklı*'da Juliette *(Anne'ı canlandıran Juliet Binoche)*, Pierre'le ilişkisi varmış gibi olan sahneyle oğluyla konuştuğu diğer sahnede o kadar gerçekçi oynadı ki izleyici masum olduğuna inandı. (...) Eğer insanlar karşısındakinin anlayacağı şekilde yalan söylerse yalanın anlamı kalmaz. Sadece kötü filmlerde kimin yalan söylediği hemen anlaşılır. (...) Oyuncu öyle bir yalan atmalı ki izleyici inanmalı" (aktaran Assheuer, 2013, s.21-24).

Klasik burjuva çifti Anne ve Georges'la ilgili önemli bir husus da ikilinin film boyunca neredeyse hiçbir fiziksel temas ve yakınlık içinde gösterilmemeleri, birbirleriyle yok denecek kadar az konuşmaları, konuştuklarında da her şeyin daha kötüye gitmesi olabilir. Tüm bunlar bir yandan bu çift arasındaki ilişkinin zaten çoktandır krizde olduğunu düşünmemize neden olurken, bir yandan da *Yedinci Kıta* filmiyle başlayan duygusal buzlaşma temasının altını çizer. Çiftin tüm film boyunca birbirlerine sarıldıkları tek anm oğulları Pierrot'nun, yüzme yarışında birinci gelince gerçekleşmesiyse insani ilişkilerin modern toplumun yarışmacı etiği ve başarı ilkesi karşısında aldığı hali gözler önüne serer gibidir. Çünkü başarı ilkesi "kapitalist toplumun genel ahlakına ve değerler sistemine çoktan yerleşmiştir. Tek başına başarının kendisi, karar verebilmek için bir insanın öncelikli değer ölçütü haline gelmiştir" (Duhm, 2002, s.77).

Peki, Georges ile Anne'ın oğulları Pierrot'nun bir sırrı var mıdır? Ailesine haber vermeden bir gün ortadan kaybolan ve anne babasının bütün aramalarına rağmen izine rastlamadıkları Pierrot, ertesi gün, Anne ve Georges'un o güne kadar görmedikleri bir ebeveyn tarafından eve bırakılır. Bu yüzden Pierrot'nun o gece aslında nerede kaldığı muğlaktır ve eve döndükten sonra çocuğun içe dönük tavırları ve konuşmaktan kaçınması kafa karıştırır. Pierrot'nun annesinin, kendisini ve babasını aldattığını düşündüğünü ve bu yüzden de ortadan kaybolarak ebeveynlerini kendince cezalandırdığını düşünürüz. Ancak böyle bir ihtimali akıllarına bile getirmeyen Anne ve Georges, her yerde aramalarına rağmen Pierrot'yu bulamayınca onu Majid'in kaçırmış

olduğu fikrine kapılır ve polisle Majid'in kapısına dayanırlar. Burada Majid ve onun ilk kez gördükleri genç oğlu tüm suçlamaları reddetseler de kimseyi inandıramaz ve gözaltına alınırlar. Bütün geceyi karakolda geçiren Majid ve oğlunun yalan söylemediği ise, ertesi gün Pierrot eve dönünce anlaşılır.

Bu olaydan sonra bir gün Georges, sunduğu programın kurgusunu yaparken aldığı telefonla Majid'in evine gider. Burada Majid, "Seni çağırdım, çünkü sana bir hediyem var," dedikten sonra cebinden çıkardığı bıçakla kendi boğazını keser ve Georges'ın gözlerinin önünde can verir, tıpkı çocukluk anılarındaki boğazı kesilen horoz gibi. Böylelikle Majid, kendi acınası hayatına elleriyle son verirken, bunu Georges'un önünde yaparak ondan yitirdiği geleceğin intikamını da almış ve onu son bir suçluluk duygusuyla baş başa bırakmış olur. Georges, akşam yıkılmış bir şekilde evine döndüğünde olanları, yani Majid'in ölümünü Anne'a anlattığında Anne'ın kendisine "Geçmişte ona ne yaptın?" demesi üzerine Georges, Majid hakkında ailesine söylediği yalanların bu kez hepsini anlatmak zorunda kalır. Bu, o zamana kadar ne kadar kaçmaya çalışsa da bir anlamda suçuyla yüzleşme anıdır aynı zamanda.

Peki, kasetleri aslında kim göndermiştir? *Saklı* ile ilgili bir yazı kaleme almış olan Sergio Tavares'e göre bu, bizzat Haneke'nin kendisidir. Tavares, kurgusal bir anlatı evreni kurmak için yaratıcıların doğa-üstü güçlere başvurabileceğini, ancak, *Saklı*'da bunun söz konusu olmadığını, kasetleri gönderenin Michael Haneke olduğunu güçlü argümanlarla iddia eder. Karakterin odasından, Majid'in evinden vb. çekilen görüntülerin mantıklı bir açıklamasının olmaması, karakterlerin evreninin dışında konumlanmış ve gerçekle kurgusal dünya arasında seyahat edebilen bir ajanın varlığını ima eder. Bu doğrultuda çiftin posta kutusuna kasetleri bırakan *dışarlıklı* ajan, Haneke'dir, ancak izleyici bunu görmez. Yönetmen, böylece hikâyede bir ajan olarak araya girer ve filmin anlatı evrenine doğrudan müdahale eder (Tavares, 2009). Evi gördüğümüz sokağın isminin Iris olması da alegorik bir öneme sahiptir ve bu "bakış"ı vurgular. Yunan mitolojisinde Iris'in tanrıların mesajını insanlara ileten gökkuşağı tanrıçası olduğu (Ezra ve Sillars, 2007, s.219), insan eliyle üretilmiş optik bir aygıtın adının da Iris olduğu düşünülürse, tüm bunların, filmdeki bakış ve gözetlemenin işaretleri olduğu anlaşılır.

*Saklı*'nın özellikle açılış sahnesinde Georges ve ailesinin yaşadığı binayı merkeze alan sabit çerçeve, kesme olmayan uzun çekimler Haneke'nin sabit bakışının klostrofobik etkisini bize hissettirdiği gibi filmin izlemek ve beklemekle ilgili olduğuna da işaret eder. Haneke'nin çerçevelemeyle ilgili bu bilinçli seçimleriyle izleyiciye, çoğunun mensubu olduğu orta sınıfın gündelik alışkanlıklarının sıradanlığını ve durağanlığını hatırlatmaya çalıştığını öne süren Beugnet'ye göre (2007, s.227) dehşetin Haneke estetiği de burada açığa çıkar. Çerçevenin her yanı bakışın kuşatmasındadır ve özellikle açılış sahnesindeki göz kırpmayan, hiç kesilmeyen çekimler, konforlu görünen evin arkasında saklananı işaret eder. Daralan sokak, evin arkasında yükselen uzun bina blokları, anonim pencerelerin kameraya geri dönen bakışları, hepsi tüm perspektifi oluşturur (Beugnet, 2007, s.228).

**Ailenin Sonundan Yeni Bir Sinema Anlayışına**

Yaşları, meslekleri, yaşadıkları yerler değişse de modern toplumun burjuva ailesi, Haneke için temelde benzer değerlere, önyargılara, alışkanlıklara ve yaşama biçimlerine sahiptir. Bu nedenle neredeyse tüm filmlerinde olduğu gibi, bu yazının konusunu oluşturan *Ölümcül Oyunlar* ve *Saklı*'daki çiftin isimleri aynıdır (Georg/Georges Anna/Anne), tek bir çocukları vardır ve benzer yaşam standartlarına sahiptirler. Güvenli görünen konformist yaşamlarını sürdürürken benzer araçları kullanırlar, benzer ürünleri tüketirler, benzer şeyleri izlerler, benzer şeylerden hoşlanırlar ve de korkarlar. Ancak sahip oldukları tüm araçlarla olanaklara karşın o çok güvenli görünen tekdüze yaşamlarının aslında ne kadar korunmasız olduğu ve birbirine görünmez bağlarla sımsıkı bağlı olduğu düşünülen ailenin ne kadar çabuk dağılabildiği, her iki filmdeki iki farklı tür tehditle gün yüzüne çıkar. Tehdit ne tür olursa ve hangi yolla gelirse gelsin her iki filmde de sonuç değişmez: Ailenin bütünlüğü ve dokunulmazlığı bozulur, aile bağları gevşer, korunaklı burjuva hayatı parçalanır. Fiziksel ya da psikolojik olsun, yıkım kaçınılmazdır! Bu yıkımdan kurtulmanın ya da yıkımdan sonra yeni bir başlangıcın mümkün olup olmadığı, mümkünse de bunu kimin gerçekleştireceğiyse belirsizdir. *Ölümcül Oyunlar*'da aileden kimsenin hayatta kalmamasıyla kurtuluşa dair hiçbir şey vaat etmeyen Haneke, *Saklı*'nın son sahnesiyle bunun çocuklar yoluyla gerçekleşebileceğini bir an için düşündürtse de çocukların ebeveynlerine oynadığı muhtemel oyunlarının da yıkımla sonuçlanması (Majid'in ölümü, An-

ne ve Georges'ın birbirlerinden iyice uzaklaşmaları) bu umudu da boşa çıkarır gibidir. Böylece Haneke, kendi içindeki gizlisi saklısı veya dışarıdan gelen ölümcül bir oyun nedeniyle olsun, modern ailenin sonunun geldiğini ilan eder.

İzleyicisinden daha katılımcı olmasını bekleyen ve onların tüm sinemasal şartlanmalarını yerle bir eden unsurlarıyla Haneke sineması, alışıldık anlatı kodları ile pratiklerinin bir yapıbozumudur ve bu yönüyle modernist sinemanın karşısında duran bir karşı-sinema, bir postmodernist sinema olarak konumlanmaktadır. Postmodernizmin bütününde olduğu gibi postmodernist sinema da ne olduğuyla ilgili açık bir tanıma sahip olmamakla birlikte onun, modernist sinemanın özdüşünümsel niteliğini tersine çevirmiş ve aynayı seyirciye tutmuş hali olduğu söylenebilir. Modernliğin akılcılığa ve bilgiye verdiği önemin de etkisiyle anlatının hangi yolla anlatıldığına yani araca dikkat çeken modernist sinemaya karşı, postmodernist sinema, çoğulcu, sosyal, politik ve kültürel konuların ürünü olan çok katmanlı ve belirsiz bir içeriğe sahiptir. Bu bağlamda düşünebileceğimiz Haneke filmleriyle sadece modern ailenin değil, modernist sinema anlayışının da sonunun geldiği, ya da en azından ona güçlü bir alternatifin ortaya çıktığıdır.

**Kaynakça**

Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke.* N. Pakkan (çev.), İstanbul: Agora Yay.

Baudrillard, J. (2012). *Tüketim Toplumu.* F. Keskin ve H. Deliceçaylı (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Beugnet, M. (2007). "Blind Spot", *Screen,* Volume: 48-2, Oxford Journals, ss. 227-231.

Butler, J. (2005). *İktidarın Psişik Yaşamı.* F. Tütüncü (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası.* B. Ertür (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Donovan, J. (2013). *Feminist Teori.* A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan (çev.), İstanbul: İletişim Yay.

Dostoyevski, F. M. (2007). *Yeraltından Notlar.* M. Özgül (çev.), İstanbul: İletişim Yay.

Duhm, D. (2002). *Kapitalizmde Korku.* S. Şölçün (çev.), Ankara: Ayraç Yay.

Engels, F. (2003). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni.* İstanbul: Eriş Yay.

Ezra, E. Ve Sillars, J. (2007). "*Hidden* In Plain Sight: Bringing Terror Home", *Screen*, Volume: 48-2, Oxford Journals, ss. 215-221.

Foucault, M. (2012a). *İktidarın Gözü.* I. Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Foucault, M. (2012b). *Cinselliğin Tarihi.* H. Uğur Tanrıöver (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Kılıç, S. (2008, 29 Kasım). "Michael Haneke Röportajı" *Milliyet.* Http://Blog.Milliyet.Com.Tr/Michael-HanekeRoportaji/Blog/?Blogno=147262 (Erişim tarihi: 12.01.2013).

Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları.* M. Küçük (çev.), Ankara: Dost Kitabevi.

Lefebvre, H. (2010). *Modern Dünyada Gündelik Hayat.* I. Gürbüz (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Marx K. , Engels, F. (2009). *Komünist Manifesto.* C. Üster ve N. Deriş (çev.), İstanbul: Can Yay.

Millet, K. (1980). *Sexual Politics.* Random House Publishing.

Morgan, L. H. (1994). *Eski Toplum 1.* Ü. Oskay (çev.), İstanbul: Payel Yay.

Özsoy, A. (2004). "Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın Ve Erkek İmgesi", F. Dalay Küçükkurt & A. Gürata (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler.* Ankara: Vadi Yay.

Sofuoğlu Kılıç, N. (2010). "Butler'ı Schutz İle Okumak: Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Cinsiyet Ayrımcılığının Bazı Göstergeleri Üzerine Bir Değerlendirme" Http://Dekaum.Com

Tavares, S. (2009). "Who Did İt?" Http://www.Academia.Edu/192952/Who_Did_İt_Leaking_Narratives_On_Michael_Hanekes_Cache. (Erişim tarihi: 02.03.2014 )

Topçu, Y. G. (2004). "Karanlığın Kızları: Korku Sineması Ve Kadın". F. Dalay Küçükkurt & A. Gürata (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler.* Ankara: Vadi Yay.

Tutal Cheviron, N. (2014). *Küresel İletişim.* İstanbul: Ekslibris Yay.

Wood, R. (1997). "Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış" (N.Yeğinobalı, Çev.), *25. Kare,* s.19.

Yavuz, F. (T.Y.). "Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü", *Sinemasal,* ss.91-104.

# Şifreleri Çözmek: Masum Değiliz Hiçbirimiz![1]

S. Ruken ÖZTÜRK

## Filmin Olay Örgüsü

Başka bir film, özellikle de popüler anlatıya sahip bir film söz konusu olsa, yüzlerce çekiminin dökümünü birkaç sayfada yapmak mümkün olmazdı. Ama bazı Haneke filmlerinde çekim sayısı çok azdır, çekimler de uzun olduğu için bu çekimleri sıralamak o kadar zor değildir. Özellikle de 40 sekansa bölünmüş olan *Bilinmeyen Kod* söz konusuysa.

***Bilinmeyen Kod*** - 2000



Filmdeki sahnelerin ya da sekansların çoğu plan-sekanstır, bir başka deyişle çoğu sekans uzun bir tek çekimden oluşmaktadır. Sekansları ayrıntılı anlatmadan önce[2] ana karakterleri sıralayalım: Fran-

[1] Bu makale, daha önce *Oğuz Onaran İçin: Sinemada Hayat Var* (Der: S. Büker ve S. R. Öztürk, Ankara, De Ki Yay., 2012, s.273-289) kitabında basılmış, küçük değişikliklerle buraya alınmıştır.

[2] Söz konusu sekansların dizilimine ya da sürelerine herhangi bir kaynaktan ulaşılamamıştır. Bunun yerine defalarca izlenerek filmin sekans dizilimi yapılmış ve süreleri tutulmuştur. Bu nedenle saniyeler/dakikalar hesaplanırken bir iki saniyelik de olsa yanılma payı hesaba katılmalıdır. Atlayarak ve çok genel olay örgüsünü anlatan Speck'e göre filmde toplam 39 fragman+1 prolog+1 epilog sahnesi, dolayısıyla toplam 41 fragman/sekans vardır (2010, s.215). Bu şu anlamda doğrudur: Yukarıdaki ayrıntılı di-

sız oyuncu Anne, Fransız gazeteci/fotoğrafçı Georges, gazetecinin kardeşi Jean, dilencilik yapan Rumen göçmen Maria ve Batı Afrikalı mültecinin oğlu Amadou. Peucker'e göre çoklu etnik yapıya sahip Paris'te aslında üç öykü anlatılır: Fransız Yeni Dalga usulü romantizm, Romanyalının öyküsü ve de Afrikalının öyküsü (2010, s.17).

Sekanslar arasında kararmalar vardır. Siyah fonda oyuncuların adı ve yapım bilgileri verilir.

1. Sekans (Prolog)/17 çekim (1 dakika 32 saniye): İşitme engelli kız çocuğu duvar kenarına büzülmüştür, bir tür pantomim yaparak diğer engelli çocuklarla iletişim kurar. Diğer çocuklar işaret dilini anlamlandırırlar (anlam izleyiciye altyazıyla verilir), duvar kenarındaki kız sürekli olarak başıyla "değil" anlamına gelen bir jest yapar. Çocukların yorumları şöyledir: "Yalnız", "saklanacak yer", "gangster", "vicdan azabı", "üzgün", "hapsolmuş" (Bu sekansın ilk çekimi 30 saniye sürer, bu sürede pantomim gösterilir, sonraki çekimler açı-karşı açı şeklindedir).

Filmin ve yönetmenin adı jenerikte görünür.

2. Sekans/tek çekim (8 dakika 10 saniye): Binanın kapısından Anne çıkar. Kapıdan giremeyen Georges'un kardeşi Jean onu beklemektedir. Anne dışarı çıkınca Georges'u sorar. Georges, Kosova'dadır. Jean kapının şifresi değiştiği için giremediğini, telefonla aradığını ama Anne'ın açmadığını söyler (Anne büyük olasılıkla duştayken duymadığını söyler). Jean artık babasına dayanamamaktadır, taşradan (Dinville) kaçmıştır, burada kalmak ister; Anne bunun mümkün olmadığını söyler. Anne pastaneden kruvasan alır. Yürürler. Anne Jean'a dinlenmesi için evin anahtarlarını verir, Jean dönüp eve doğru yürürken elindeki kruvasan kâğıdını dilencinin kucağına atar. Sokaktan geçen siyah bir çocuk Jean'ı uyarır, dilenci kadından özür dilemesini ister. Polis geldiğinde tüm dikkatini olaya ve Jean'a değil, onu şikâyet eden siyah çocuğa ve elbette bu olayda hiçbir etkisi olmasa da dilenciye çevirir. Bu karşılaşma çiçekçinin önünde gerçekleşir. Çoğunlukla sokağın bir başından diğer başına kamera kayar. Bu uzun kaydırmalı çekim, polisin herkesi karakola götürmesiyle biter.

---

zilimde yer alan ilk sekans Speck'e göre prologdur, bu nedenle fragmanları sonraki sekanstan itibaren sayar. Böylece ortaya 39 fragman çıkar. Ayrıca yazar, 40. sekansta geçen son çekimi de (pantomim) epilog olduğu için saymaz.

3. Sekans/16 durağan çerçeve (1 dakika 4 saniye): Kosova ile ilgili 16 fotoğraf görüntüsünü[3] izlerken ses kuşağında Georges Anne'a yazdığı mektubu okur. Georges'un oğlu Antoine beş yaşına girecektir, Georges Anne'dan "geçen günkü davranışı için" özür diler, oyunu için başarılar diler; diğer sekansa geçerken mektup yarım kalır, tümce tamamlanmaz.

4. Sekans/tek çekim (1 dakika 37 saniye): Araba süren siyah bir adam telefonla konuşur, oğlunun polisler tarafından götürüldüğünü öğrenir (götürülen erkek çocuğun 2. Sekans'taki siyah çocuk olduğu çok açıktır), sonra arkadaki müşteriyi görünce onun taksi şoförü olduğunu anlarız. Bu sahnede hızlı sürdüğü için müşteri sürücüye kızar, sürücü çok kibardır, acelesi olduğu için onu başka bir taksinin önünde bırakır ve müşteriden para almaz.

5. Sekans/tek çekim (3 dakika 45 saniye): Anne bir film çekiminde, seçmelerdedir. Kameraya karşı oynar, yakın çekimde doğrudan izleyiciye bakar, karşıda sahibini göremediğimiz ses artık onun dışarı çıkamayacağını söyler. "Sizi ölürken seyretmek istiyorum" der çerçeve dışındaki ses. Anne çekimi kesmek ister, tedirgindir, korkar, ağlar. İzlediğimiz filmin içindeki film mi yoksa izlediğimiz filmin "gerçekliği" midir? Bu sorunun kesin yanıtı yoktur. "Gerçek yüzünü görmek istiyorum" der ses, onun doğal olmasını ister.[4]

6. Sekans/tek çekim (3 dakika 6 saniye): Jean'ın babası yemek yer, Jean eve geldiğinde babası ona da yemek koyar. Baba banyoya girer, ağlar.

7. Sekans/tek çekim (1 dakika 57 saniye): Uçağa binenler arasında polis eşliğinde getirilen göçmen kadın da (2. Sekans'taki dilenci) vardır. Sınır dışı edilir.

8. Sekans/tek çekim (2 dakika 25 saniye): Siyah kadın siyah bir adama büyük oğlunun yardımsever olduğunu, onu bırakmaları gerek-

[3] Kapanış jeneriğinde de belirtildiği gibi fotoğraflar Luc Delahaye'e aittir.

[4] Bu sahne, bu filmden dört yıl sonra çekilen *Testere* (*Saw*, 2004, James Wan) serisinin adeta çıkış duygusunu hatırlatır; bu filmde de eve kapatılıp işkence edilen insanlar vardı (bir anlamda yönetmen, kendi filmi *Ölümcül Oyunlar*'a de gönderme yapmış olabilir). Sanki bu sahnenin ardından korkunç işkenceler gelecek gibidir. Haneke'nin güçlü öngörüleri *Saklı* filminde de geçerlidir, göçmen sorunuyla ilgilenen yönetmen sanki olacakları hissetmiş gibidir, nitekim filmi çektikten birkaç ay sonra Paris'te göçmen ayaklanması yaşanır. .

tiğini, suçsuz olduğunu ama onu dövdüklerini anlatır (buradan kadının 2. Sekans'taki siyah çocuğun annesi olduğunu anlarız); adam oğlunun gururlu olduğunu ama beyazlarla görüşmemesini, atalarının evine dönmesini söyler. Siyah anne diğer çocukları Salimata'nın dilsiz olduğunu söyler.

9. Sekans/tek çekim (2 dakika 5 saniye): 7. sekansta uçağa polis gözetiminde bindirilen kadın (Maria) Romanya'da torunuyla konuşur.

10. Sekans/tek çekim (2 dakika 57 saniye): Anne ütü yapar, bir yandan da karşıda duran televizyona (kameranın altındaki konuma) bakar. Alt kattan gelen gürültüyü/şiddeti duyar, rahatsız olur ama bir şey yapmaz. Sadece daha iyi duyabilmek için TV'nin sesini kısar, tedirgin olur, şarap içer, sesler kesilince ya da azalınca TV'nin sesini açar, hiçbir şey olmamış gibi işine devam eder.

11. Sekans/tek çekim (2 dakika 8 saniye): Romanya'da Maria'nın ailesi yeni evlerini gezer. Konuşmaları yarım kalır, sahne biter.

12. Sekans/tek çekim (52 saniye): Trampetlerden oluşan bando, uyumlu bir biçimde çalar. 2. sekanstaki siyah çocuk da orada bandoyu yöneten bir öğretmendir.

13. Sekans/tek çekim (3 dakika 11 saniye): Georges eve gelir, Anne da gelir, karşılaşırlar.

14. Sekans/tek çekim (1 dakika 59 saniye): Jean'ın babası Jean'a motosiklet alır.

15. Sekans/3 çekim (2 dakika 40 saniye): Bu sahnede kamera da gösterildiği için bir film çekiminde olduğumuzu anlarız. Eve bakmaya gelir kadın (Anne). 5. Sekans'ta yer alan sahneden de izler görürüz (5. Sekans'ın bu sahnenin provası olduğu anlaşılır). Bu sekans üç çekimden oluşur. İkinci çekimde yanlış bir çekim ölçeği kullanıldığından üçüncü çekime geçilir, bu çekim ilk çekimin (kadının eve bakmaya gelmesinin) başka bir açıdan tekrarını içerir.

16. Sekans/tek çekim (50 saniye): Jean ve babası ahırda sessizce çalışır.

17. Sekans/tek çekim (6 dakika 28 saniye): Anne ve Georges arkadaşlarıyla dışarıda yemek yerler. Anne, Georges için balığın kılçıklarını ayırır. Aynı mekâna siyah çocuk beyaz bir kızla gelir, ona babasıyla ilgili bir hikâye anlatmaktadır. Rezervasyon yaptırdığı halde biraz geciktikleri bahanesiyle onlara güzel masa verilmez. Adının Amadou

olduğunu öğrendiğimiz siyah çocuk bunu sakin karşılar. Kız arkadaşının saatini beğenmeyince ondan etkilenmiş görünen genç kadın saati atılması için kül tablasına bırakır. Öbür tarafta masada Francine Georges'un yaptığı işi eleştirir, ona göre açlığı göstermek için aç bir insanın fotoğrafının çekilmesi gerekmez. Georges ona aynı şeylerden bahsetmediklerini söylerken, "Senin için bu bir teori, benim için yaşanmış deneyim" der. Julie tuvaletten gelirken Amadou'yu farkeder, sahnenin sonunda Georges'a arkadaki Amadou'yu ("Jean'ı tartaklayan genç zenci," diyerek) gösterir.

18. Sekans/tek çekim (2 dakika 31 saniye): Romanya'da Maria'yı yoldan alıp eve bırakan adam Dublin'de karı koca iyi bir işleri olduğunu (eşinin bir doktorun çocuklarına baktığını, kendisinin bahçeyle ilgilendiğini) söyler. Maria'ya ne iş yaptığını sorunca Maria dilencilik yaptığını gizlemek zorunda kalır, Paris'te okulda bir iş bulduğunu söyler.

19. Sekans/tek çekim (2 dakika 55 saniye): Anne eve girerken kapının altından atılmış mektubu görür, okur ve şaşırır, rahatsız olur, Georges'u arar ama ulaşamaz, mektupla karşı komşuya gider. Mektupta ne olduğunu bilmeyiz. Komşuya, "Siz mi yazdınız?" der, komşu kadın reddeder.

20. Sekans/tek çekim (1 dakika 11 saniye): Amadou'nun 8. sekansta gördüğümüz annesi rüyasını (kâbusunu) aynı adama (ermişe/büyücüye/kâhine) anlatır. Migreni onu rahatsız etmektedir.

21. Sekans/tek çekim (54 saniye): Babası Jean'ın yazdığı veda mektubunu okur, Jean kaçmıştır.

22. Sekans/tek çekim (4 dakika): Süpermarket sahnesinde Anne ve Georges tartışırlar. Alt katta şiddet gören çocuğun durumu Georges'un umurunda değildir; "Mektup sana geldi, bana değil," der, komşulardan kimseyi tanımadığını söyler. Anne Georges'u bencil olmakla, hep kaçmakla suçlar, oğluyla ilişkisini bu duruma örnek gösterince Georges kızar. Anne, önce hamile olduğunu, sonra bebeği düşürdüğünü söyler. Ama doğru olup olmadığı anlaşılmaz. Georges inanmaz. Anne, "Hayatta mutlu ettiğin tek bir kişi var mı?" diye sorar, sonra ona sarılır, ağlar. Konuşmaları yarım kalır.

23. Sekans/tek çekim (1 dakika 4 saniye): Romanya'da Maria ve ailesi bir düğünde eğlenirler.

24. Sekans/tek çekim (2 dakika 37 saniye): Siyahların evi. Küçük çocuk Salimata, baba 4. sekanstaki taksi şoförü, anne 8. ve 20. sekanstaki kadın, ağabeyse 2. ve 17. sekanstaki Amadou'dur. Baba çocukları Demba'nın esrar işiyle ilgisi olup olmadığını sorar, anneye göre siyah olduğu için suç onun üzerine kalmıştır. Demba reddeder. Babası yine de doğru olup olmadığını sorar.

25. Sekans/tek çekim (1 dakika 21 saniye): Georges evde masada fotoğraf makinesinde düzenek kurar.

26. Sekans/tek çekim (1 dakika 20 saniye): Tek bir silah sesiyle çiftlikte babanın bütün boğaları öldürdüğünü anlarız, adam ahırdan çıkar, sigara içer.

27. Sekans/tek çekim (2 dakika 15 saniye): Anne tiyatro sahnesinde oyun oynar (aslında prova yapmaktadır, seyirci yoktur), güler, sonra sessiz kalır, salonu göremez, karanlığa bakar, "Kimse var mı?" der (bu soru oyun içinde midir, yoksa oyundan çıkış tümcesi midir, bilemeyiz).

28. Sekans/tek çekim (1 dakika 15 saniye): Dilsiz kız Salimata'ya Amadou babasıyla ilgili açıklama yapar, ailenin babası ortadan kaybolmuştur, ailenin büyük kızı babasına karşı sözler söyler ama anneleri babayı savunur.

29. Sekans/tek çekim (2 dakika 20 saniye): Metroda Georges gizlice bir kadının fotoğrafını çeker. Karşısına oturan ilk kadın Georges'un bakışlarından rahatsız olur ve yerinden kalkar.

30. Sekans/tek çekim (41 saniye): Romanya'dayız, tekrar yasa dışı yolla yurt dışına gidileceği için Maria kocasına gidip gitmeme konusunu danışmak ister.

31. Sekans/tek çekim (4 dakika 8 saniye): Jean'ın ve Georges'un babasının evinde üçlü sahne: Baba - Anne - Georges. Baba Jean'ı anlatır. Bu sahnede baba Anne'a nasıl olduğunu sorar, Anne, Koleksiyoncu adlı bir polisiye filmde oynadığını söyler, baba Anne'a güzelliğinden dolayı iltifat eder.

32. Sekans/tek çekim (36 saniye): Göçmenler araca gizlenirler, patron dedikleri adamdan (sürücü) talimat alırlar.

33. Sekans (2 dakika 50 saniye): Küçük Françoise'ın cenaze törenine Anne da yaşlı komşusuyla katılır. (Françoise'ın şiddet gören komşuları olduğu anlaşılabilir).

34. Sekans/40 durağan çerçeve (metroda insanların yakın çekim 40 yüz fotoğrafı,[5] 2 dakika 3 saniye): Metroda insan portreleri gösterilirken Georges, Kabil'de Taliban tarafından nasıl tutsak alındıklarını ve ne yaptıklarını anlatır mektubunda: "Barış zamanı bana uygun değil" der.

35. Sekans/tek çekim (1 dakika 13 saniye): Tarla sürülür. Van Gogh tablosuna benzeyen, içindeki traktörün hareket ettiği ve sonra çerçeveyi terk ettiği bir manzara çekimi.

36. Sekans/tek çekim (3 dakika 38 saniye): Göçmenler İtalya'ya geçen Lenuta'nın belgelerini kimin aldığı üzerine konuşurlar. Maria yalnız kalınca ağlar, bir arkadaşına kendisinin bir dilenciden iğrendiğini, Paris'te dilenirken de başkasının kendisinden iğrendiğini, bu durumdan çok utandığını anlatır.

37. Sekans/25 çekim (4 dakika 9 saniye) (Bu sekans "havuz" ve "dublaj" olmak üzere iki sahneden oluşur. İlk havuz sahnesi açı ve karşı açılardan oluşan 24 çekimi içerir."Dublaj" sahnesine geçtiğimizde ilk sahnenin/24 çekimin film olduğunu anlarız, çünkü perdede filmi dondururlar. Anne ve oyuncu arkadaşı oynadıkları filmin seslendirmesini yaparlar. Bu ikinci "dublaj" sahnesi tek uzun çekimden oluşur): Havuz sahnesi. Kamera görünmediği için film olduğunu sonradan anladığımız bu sahnede kadın ve erkek neşeyle havuzda eğlenirken birden Anne'ın oynadığı karakter çocuğun balkondan düşmek üzere olduğunu[6] fark eder. Hızla havuzdan çıkıp çocuğu son anda yakalarlar, Anne ona tokat atar. Sonra stüdyodaki sahneye geçeriz, Anne ve diğer oyuncu filmin havuz sahnesinin seslendirmesini yapmaktadır. Bu işi yaparken çok eğlenirler, birbirlerine sarılırlar. Çerçeve dışından sesini duyduğumuz seslendirme yönetmeni Anne'a erkek oyuncuyu kastederek rol icabı "Ona seni seviyorum demek zor mu?" diye sorar, sanki soru gerçekmiş gibi Anne adama bakar ve "Hayır," der.

38. Sekans/tek çekim (1 dakika 31 saniye): Araba el değiştirir. Siyah şoför babanın şimdi Afrika'da olduğunu düşünürüz.

39. Sekans/tek çekim (5 dakika 30 saniye): Metroda "Siz manken

[5] Fotoğrafların sahibi, 3. Sekans'ta da savaş fotoğraflarını çeken Luc Delahaye'dir.

[6] Filmi yıllar sonra yeniden izleyenlerin Lars Von Trier'in *Antichrist*'ini (2009) hatırlamaması mümkün değildir. Haneke'den sadece izleyicilerin değil bazı yönetmenlerin de etkilenmiş olması mümkündür.

misiniz?" ile başlayan taciz sahnesi. Taciz eden iki kişiden etkin olan gencin, göçmen siyah tenli bir Arap olduğunu düşünürüz. Anne'ı kendini beğenmişlikle suçlarlar. Taciz nedeniyle Anne yerini değiştirir. Yolcular da tedirgindir, ona kimse sahip çıkmaz. Genç "şefkat isteyen bir Afrikalı olduğunu" söyler (kapanış jeneriğinde genç Arap olarak yer alır). Tacizciler Anne'ın yüzüne tükürünce yan koltukta 50 yaşlarındaki esmer tenli siyah adam (kapanış jeneriğinde yaşlı Arap olarak yer alır), gence tekme atar ve gözlüğünü çıkararak karşı koyar.[7] Genç adam metrodan inerken bile onları korkutur. Kimsenin korkudan kılını kıpırdatmadığı bu sahnenin sonunda Anne, kendisine yardım eden siyah adama teşekkür eder ve ağlar.

40. Sekans/5 çekim/çekimler arasında kararmalar var (8 dakika 55 saniye): Kaynağı filmin içinde yer alan müzikle açılan ilk çekimde açık alanda, Amadou da trampet çalanlar arasındadır. Kesme/kararma. İkinci uzun çekimde 2. Sekans'taki mekândayız ama ses kuşağında trampetler devam eder; dilenci Maria eski köşesine bakar, oturacak yer arar, ancak eski yerine oturduğunda orada oturmaması için esmer tenli iki kişi onunla konuşur ve onu kaldırırlar. Kesme/kararma. Üçüncü çekimde trampetler devam eder, Anne metrodan çıkar, şifreyi girerek bina kapısından girer. Kesme/kararma. Dördüncü çekimde de trampetler sürer. Georges Kabil'den gelir. Kapıya yönelir ama önce yandaki kuaförden parfüm alır. Yağmur yağar, şifre değiştiği için içeri giremez. Karşıya geçer, niyeti telefon etmektir, telefonu çevirir ama fazla çalmasına fırsat vermeden telefonu kapatır, vazgeçer. Kodu öğrenmek için telefonun çalmasını beklemez; kulübeden çıkar, taksi bekler. Kesme/kararma. Son çekimde trampet sesi kesilir; tekrar bir çocuk pantomim yapar. Ama bu kez yorumlanmaz, altyazı yoktur.

Kapanış jeneriği tıpkı film gibi müziksiz akar.

**Mekân Düzenlemesi**

Bir söyleşisinde Haneke, özellikle sekiz dakikadan uzun süren 2. Sekans'ı Paris'in en ünlü caddesi olan Saint-Germain bulvarında çek-

[7] Bu emektar oyuncu (Maurice Benichou) *Kurdun Günü* dışında en akılda kalıcı oyununu sonraki yıllarda çekilen *Saklı* filminde bambaşka bir rolle gösterdi. *Saklı*'da başka bir Georges u vicdanen rahatsız eden ve kendi intiharını Georges'un karşısında gerçekleştiren Cezayir kökenli Majid'i oynadı. İlginçtir, *Saklı*'da Majid'in oğlunu oynayan oyuncu metroda Anne'ı rahatsız eden genç Arap'tı.

tiklerini ama buradaki sorunun sokaktan geçen insanlar olduğunu söyler.[8] Bu filmde Haneke kamera hareketleri kullanmamış, kamerayla kişilere eşlik etmiştir. Özellikle uzun çekim aktörler için uygun, elverişli olabilir ama yönetmen için pek çok nedenden ötürü elverişsizdir; kendisi bulvarda geçen sekiz dakikadan uzun sürecek kalabalık sahnelerde çok sayıda figürana ihtiyaç olduğunu, bu kadar çok oyuncunun hareketlerini yönetmenin güç olduğunu söyler. Üstelik bütçeleri, gerekli 400 figüranın ancak yarısına yetmiştir. Bu uzun çekimde Haneke'nin, Anne'ın mekânla ilişkisini ilginç bir biçimde kurduğunu da belirtmek gerekir.

Haneke, mekânı uzun süre aradıklarını, nihayet bulvar üzerinde bir halıcı gördüklerini, bu dükkânı da Anne'ın girip kruvasan alacağı bir fırına dönüştürdüklerini söyler. Ekip özel olarak metro istasyonuna yakın bir bina ve kapı arar. Çünkü film başlarken Anne bir kapıdan çıkar ve izleyiciye göre sağa doğru yürür, sonradan geri dönüp kavga alanında Jean'ın yanına gelmesi tuhaftır, çünkü sağdan çıkacağı düşünülürken yeniden dönmesinin bir nedeni olmalıdır. Sağa doğru yürüdüğünde (gazete almak için o tarafa yürümüş ve Jean'dan ayrılmıştır) aynı yönden çıkıp işine gitmesi gerekir (Jean'la konuşurken geciktiğini de söylemiştir). Oysa Haneke Anne'ın çıktığı evin kapısının solunda kalan metroyu son sahnede bu yüzden gösterir; bir anlamda, izleyicinin başlarda şaşırması için kurucu çekimin sona saklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Anne, sağa doğru bulvar boyunca uzun bir yürüyüş yapıp gazeteyi almış ama metroya binmek için tekrar evine doğru (evinin de solunda kalan metroya doğru) ters tarafa yürümüştür. Haneke, her şeyi özellikle bir hat üzerinde kurduğunu söyler; o yüzden mekân önemlidir. Ancak filmi ilk kez izleyen izleyici Anne'ın neden geri dönüp tartışmaya dâhil olduğunu tam anlayamaz, oysa son sahnede de gösterileceği gibi Anne metroya yönelmek için dönmüştür.

İç avluya aslında olmadığı halde bir süpermarket kurulur. Pasajı olan bir yeri, iç ara sokakları olan bir bulvarı özellikle seçerler. Çünkü Jean'ın bulvarda kruvasan yerken ve yürürken bir köşede oturan dilencinin kucağına kâğıdı buruşturup atması ve o kucağa o uzaklıktan kâğıdı düşürmesi zordur. Bu nedenle oyuncuyu iç pasaja çekecek bir

[8] Metin içinde yönetmenin kaynak göstermeden atıf yaptığımız sözleri ve görüşleri Türkiye'de piyasaya çıkan DVD'sindeki "Kamera Arkası" ve "M. Haneke Anlatıyor" bölümlerinde, 2000 ve 2001 yıllarında yapılmış Fransızca söyleşilerinden alınmıştır.

şeyler olmalıdır. Bu da marketin önünde müzik yapan gençlerdir; Jean müziği dinlemek için ara sokağa yönelir ve tam oradan çıkarken kâğıdı buruşturup dilenciye atar. Böylece müzisyenlere bakıp tekrar bulvara dönerken köşede oturan dilencinin tam yanından geçmesi mümkün olur. Bu nedenle yönetmen iç avluyu, on beş yaşında bir çocuğun ilgisini çekebilecek şekilde yeniden düzenlemiştir.

2. Sekans'ta Jean ile Amadou'nun itişip kakışması bulvarda bir çiçekçinin önünde gerçekleşir. Bu seçimi Haneke yorumlamaz ama çiçeklerin önünde yapılan kavga mekânın da bilinçli seçildiğini gösterir. Niyet önemlidir. Kimse kötü niyetli değildir ama ortada düşünülmeden yapılan bir aşağılama vardır. Güzel ve hoş olmayan bir durum gayet güzel bir manzaranın önünde gerçekleşir. Mekânın çağrıştırdığı duyguya zıt bir duygu/ortam yaratılır.

**Yönetmenin Şifresi**

Haneke anaakım film yapan yönetmenlerden çok farklıdır. Bir örnekle açıklayalım. Speck'in de belirttiği gibi Maria'nın dilendiği köşenin diğer Doğu Avrupalı göçmenler tarafından tutulduğu sekansta (40. sekans, 2. çekimde), televizyondan ya da gazetelerden daha önceki bilgilerimizle bunun bir çete işi olduğunu anlarız. Bu sahnede kötü bir yönetmen olsaydı, seyirciye durumu açıklayarak, bakış açısı çekimleri ve yakın çekimlerle duygusal etki yaratarak izleyicinin kurban konumundaki Maria ile özdeşleşmesini, ona sempati duymasını sağlardı; bunun için çaba harcardı (Speck, 2010, s.19-20). Oysa Haneke öyle yapmadı. Uzaktan bakıp duygusal bütünleşme yerine düşünmemizi sağladı.

Wheatley'e göre Haneke'nin her çalışması etik bir sorun sunar bize. Örneğin intihar, cinayet, komplo, tecavüz yinelenen motiflerdir; bunlar suçluluğun ve sorumluluğun da altını çizer. Yazara göre Haneke'nin estetik düşünümselliğe sahip eserleri, izleyicinin ahlaki düşünümselliğine de yardım eder ve izin verir. Haneke'nin çalışmalarını kışkırtıcı ve problematik kılan sorular şunlardır: Aygıtla nasıl bir suç ortaklığı kuruyoruz? Bunun ahlaki sonuçları nelerdir? Haneke filmlerini izlerken neden bu kadar rahatsız olur ve hatta kendimizi suçlu hissederiz? Yazara göre, etik izleyicilik kuramı yeni bir düşünüş yolu önerir. Haneke'nin eleştirel estetiğini çözümlemesi, biçimsel düşünümsellik ve ahlaki düşünümsellik arasındaki ilişkinin ne olduğunu, yönet-

menin izleyicinin perdeyle ilişkisini nasıl radikalleştirdiğini ve bunun film kuramı için ne tür içerimleri olduğunu açıklamaya kalkışır (Wheatley, 2009, s.4-5).

Eleştirel açıdan farkında olmasına karşın, karşı-sinemanın seyircisi de sinemasal aygıtın masum kurbanı olarak, hâlâ edilgin konumlanır. Haneke seyircisini gönüllü olarak edilgin konumda tutar. Haneke'nin seyirciye önerdiği konum, inancın öznelliğiyle değil, ahlaki seçimin öznelliğiyle ilgilidir (Wheatley, 2009, s.36-37). Etik izleyicilik kuramını Kant'ın ahlaki felsefesine dayandıran yazara göre, *Ölümcül Oyunlar* ve *Benny'nin Videosu*'nun anlatısı çok özel toplumsal ve etik sorunlara odaklanırken, *Bilinmeyen Kod*'da ve *Kurdun Günü*'nde insanların dünyada ahlaki açıdan nasıl yaşayacaklarına ilişkin daha karmaşık sorular ortaya atılmıştır. Fakat Haneke, bunları yaparken çok az anlatı yargısı sunar, izleyiciyi özgür bırakıp ahlaki bir aktör olarak onun düşünmesini sağlar (2009, s.37, 44).

Haneke'nin filmleri seyircisini hem uyarır hem de ona ders verir ama bu dersi her birey kendi kendine öğrenmelidir. İzleyicinin odağında şu soru vardır: "Yönetmen, bunu bana, seyirciye neden yapıyor?" Bu sorunun altında yatan Haneke'nin etik izleyicilik projesidir. Yalnızca Haneke'nin ya da filmin niyetlerini değil, aynı zamanda kendimizi ve ötekilere olan sorumluluklarımızı da sorgulamamız gerekir (Wheatley, 2009, s.189).

Wheatley, *Funny Games* ile deneyimlediği "ahlaki izleyicilik" konumuna en yakın film olarak *Piyano Öğretmeni*'ni gösterir (2009, s. 150). *Bilinmeyen Kod*, gerçekliği yeniden yaratmayı değil, filmle gördüğü şeyin bilişsel analizini yapacak izleyicinin çağrılması arasındaki alanı yaratmayı amaçlar. Haneke, Bazinci anlamda bir nesnelliğin mümkün olmadığını, hep yönlendirmenin olacağını gösterir (Wheatley, 2009, s.120).

Yönetmenin genel olarak sinema anlayışı, özel olarak da *Bilinmeyen Kod* üzerine söyledikleri bize ışık tutacaktır.[9] Haneke filmin bağlamı dışında genel olarak sinema için düşündüklerini açıklarken aslında *Bilinmeyen Kod*'da yarattığı tarzı da açıklar. Yönetmene göre sinemanın kendisi ve kamera hareketleri bir yönlendirmedir. Ama plan-

[9] Bu bölümde Haneke'nin gönderme yapmadan aktardığımız sözleri de aynı DVD'deki söyleşilerden alınmıştır.

sekans'ların kullanılması ve montajdan vazgeçilmesi en azından zamanın değiştirilmesini, farklı algılanmasını engellemeye yarar. Filminin zamanını sabit hale getiren çekim ya da plan-sekansın kendisi, gerçek zamandır. Kurgulanmış çekim içinde zamanla oynanır, zaman kısalır ya da uzatılır. Bu yüzden süreklilik içinde çekim yapmayı tercih eder yönetmen. Zamanı yönlendirmez, sürekliliği bozmaz.

Haneke'ye göre bir yönetmenin ilk sorumluluğu, senaryoyu olabildiğince net/kesin şekilde sahneye koymaktır. Ona göre bir film aslında gerçek olamaz ama içten olmalıdır. Gerçekten de bu sahicilik seyirciye ve eleştirmenlere geçmektedir. Örneğin Falcon, *Bilinmeyen Kod* için "kuru bir şekilde bir tezi göstermek yerine, her bir sahne derin bir biçimde sahiciliğin ve doğrudanlığın etkili bir duygusunu taşır" diye yazar (2001, s.46). Haneke'ye göre daha içten olmayı deneriz, yalanı değil; daha adil olmayı deneriz. Bütün auteurlerin, yönetmenlerin amacı budur. Sömürgecilikten, çoklu kültürel yapıdan, iletişim zorluğundan söz eden Haneke, filmin, gerçekliğin bir modeli olduğunu söyler.

Haneke anlamı izleyicinin kendisinin çıkarmasını ister ve bunu da sağlar. Buna güzel bir örneği Speck verir. Henüz 10. sekansta Anne'ın ilgisini çeken ve sadece ses kuşağında gösterilen taciz/işkence edilen komşu kızıyla 33. sekanstaki cenazede "küçük Françoise" hakkında yapılan konuşmayı izleyici iz sürerek kendi kendine bağlamak zorundadır (2010, s.1-2). İzleyici, 10. Sekans'ta çocuğun adını bile bilmez ama 33. Sekans'ta küçük bir çocuk için yapılan dua, başta eziyet gören çocuğun öldüğünü izleyicinin anlamasına yarar. Yönetmen bilgiyi yaratma edimini izleyiciye bırakmış olur.

Sinemanın filozofu olarak görülen yönetmenin *Bilinmeyen Kod*'un İngiltere'deki gösterimi sırasında biçimle, içerikle, etikle ve algıyla ilgili bazı soruları basına yazılı olarak dağıttığını Wheatley bize aktarır: Hakikat, duyduğumuz ve gördüğümüz şeyin toplamı mıdır? Gerçeklik temsil edilebilir mi? Gözlemciye göre temsili nesneyi gerçek, inandırıcı ya da daha çok kesin ve inanılmaya değer yapan şey nedir? Kukla mükemmel bir biçimde gerçek yaşamı taklit ediyorsa kuklacının sorumluluğu nedir? Yanıtlar yalan mıdır? Sorular yanıt mıdır? Tamlık, doğruluk estetik mi ahlaki mi bir kategoridir? İşte Haneke'nin bir filozof-yönetmen olarak sorduğu sorular bunlardır (2009, s.115).

Bir söyleşinde filmdeki sözsüz iletişimle ilgili soruya, Haneke, iletişimdeki sürekli başarısızlığın insanlık durumuyla ilişkili olduğu, iletişim arzusunun tıpkı bir aşk arzusu gibi insani ve üretken olup bizi büyüttüğü yanıtını verir (Grabner, 2010, s.22-23). Gerçekten de filmde iletişim kurmak, birbirine dokunmak sonuç olarak zordur ama imkânsız mıdır? Bunun yanıtını arayalım.

**Başkaları Cehennem, Herkes Öteki**

*Bilinmeyen Kod*'da karakterler Paris'ten Romanya'ya ya da Mali'ye, özel alandan profesyonel yaşama, dilenciden artiste farklı zeminlerde hareket eder. Çeşitli dilleri kullanır, sadece ulusal dilleri de değil aynı zamanda beden dilini, işaret dilini de kullanırlar. Fakat herhangi bir yere gidiyormuş gibi ya da herhangi bir şey söylüyormuş gibi görünmezler (O'Donoghue, 2005). Böylece izleyici bir tür anlamsızlığın başat olduğu bir evrene dâhil olur. Örneğin Amadou'nun bir siyah olarak Paris'te doğduğundan bu yana yaşamasının, düzgün bir işinin olmasının, işitme engellilere öğretmenlik yapmasının hiçbir anlamı yoktur. Şikâyet eden kişi olmasına karşın polis önce Amadou'yu karakola götürür. Suçlu değildir ama gözaltına alınan odur. Polisin yabancı düşmanlığı/korkusu açığa çıkar. Lokantada şef, yeri ayrıldığı halde, o yeri bizzat Amadou'nun siyah olduğunu gördükten sonra bahaneler uydurup onlara vermez, kız arkadaşının yanında kötü duruma düşmesine karşın Amadou bunu soğukkanlılıkla karşılar; bu tür deneyimlere zaman içinde alışmış olduğu açıktır. Kristeva'nın şu sözleri onun için söylenmiş gibidir:

> "Başkaları tarafından hiçe sayılmak. Kimse seni dinlemez, ayağını basmaya cesaret etsen bile asla sağlam bir zemin yoktur, topluluğun lafazanlığı ve kendinden tamamen emin sözleri senin sözünü çabucak silip atar. Sözünün geçmişi yoktur ve grubun geleceği üzerinde bir gücü yoktur: Niye dinlesinler ki seni? Sözünü faydalı kılmak için statün yeterli değildir –'toplumsal zeminin yoktur' ...Yabancılığı nedeniyle hayranlık verici olabilecek sözünün de bir sonucu, etkisi olmayacaktır, iyileşme yaratmayacaktır" (aktaran Saybaşılı, 2011, s.147).

Jean ve babasının sessiz bir şekilde anlaşamaması, Georges ve Anne'ın anlaşamaması, Georges'un en uzaktaki savaşa karşı duyarlı olması ama alt kattaki şiddet için bir şey yapmaması, hatta Georges'un

düz anlamıyla Anne'ın kapısının önünde takılıp kalması, kapıdan içeri girememesi gibi her karakter farklı bir güçlük yaşar. 2. sekansta şifreyi bilmediği için dışarıda kalan Jean'a Anne kendisinde kalmasının mümkün olmadığını söylerken yananlamsal ve simgesel olarak kapıyı açmamış da olur. Maria Paris'e bir türlü yasal yollardan giremez, Anne şiddet gören komşu çocuğu için bir şey yapamaz, aynı şekilde kendisi tacize uğradığında ona yardım etmek isteyen Arap karakter bile yeterince yardım edemediği için kendini kötü hisseder.

Bu filme aldığı tepkiler de bir anlamda yönetmenin cehennemi olur. Çokkültürlü Paris'te iletişimsizlik ve topluluğun yokluğu üzerine yapılan analizler, niyet edilenin, beklenilenin karşıtı bir etkiye yol açar. Film, Fransa'da en azından Haneke'nin felsefesine hayran olan sol kanatın tersine sağın hayranlığını çeker (Horton, 2001). Verdiği bir söyleşide "geçmişte filmlerime karşı olanlar ya da lehte olanlar aynı kişilerdi ama *Bilinmeyen Kod*'da, örneğin Fransız solu gibi filmlerimden yana olanlar bu kez ters tarafta oldular, tersi de geçerli. Gerçekten anlamıyorum" der. Bu film de Haneke'ye göre diğerleri kadar ahlaki, entelektüel ve hilelerle doludur. Bu filmde de insanlarla oynamakta, hepsini tuzağa düşürmekte ve tuzağa düştüklerini de göstermektedir. Anne ve Georges gibi en çok iyi niyetle hareket eden karakterler bile yanlış anlamalarla ve ahlaki gidip gelmelerle yüzleşir. Aynı söyleşide Haneke şöyle der:

> "İmgelerin ekolojisinin iki tarafını da göstermek istedim. Bir tarafta savaş fotoğraflarıyla övülen bir fotoğrafçı var, öte yanda Arisinee Khanjian'ın oynadığı ve fotoğrafların gerekli olmadığını söyleyen Francine karakteri var. Bu nedenle her şey belirsiz ve çözümü izleyiciye bırakmak istiyorum. Filmin ilk sahnesinde Amadou'ya olanlara bakalım. Rumen kadına yardım etmesi çok insani ama sonuçları Amadou açısından olumsuz. Yaşamın da belirsizliklerle dolu olduğunu göstermeye çalışıyorum. Yönetmenin görevi öğüt vermek değil, doğru soruları sormaktır" (James, 2001, s.8).

Bu belirsizlik hali, karakterlerin yalnızlaşması, birbirine dokunamaması sinematografiyle de beslenir. Anlatı parçalıdır, kararmalar sık sık bir boşluk yaratır. Müziksiz uzun çekimler, plan-sekanslar çoğu kez yarım kalır, diyaloglar bitmeden kesilir. Biçem, geçmişteki Godard

sinemasını anımsatır. Kaydırmalı çekimler ya da kıpırtısız kamera, çekim/karşı çekimin yokluğu (var olduğu sahneler sadece film içindeki filmlere aittir) izleyiciyi de yalnızlaştırır. Film içindeki fotoğraflar durağan kareyle gösterilirken film içindeki filmler tam bir anaakım filmde olabilecek araçları içinde barındırır: Çekim/karşı çekim, bakış açısı çekimi, zoom.

Filmin sonunda tüm karakterler yeniden bir araya gelir, en önemli karakterler arka arkaya gösterilir: Amadou bandonun arasındadır, müziği diğer çekimlerdeki (sahnelerdeki) karakterlere de eşlik eder, Maria kendine dilencilik yapacağı yer arar, Anne evine girer, Georges kapı kodu değiştiği ve bu yüzden eve giremediği için Anne'a telefon eder. Ancak birbirine dokunmadan, birbirlerini yeniden görmeden biraraya gelir karakterler. Hemen ikinci sekansta Jean'ın Anne'a telefon ettiği ama telefonun açılmadığı, mesajın yerine ulaşmadığı bilgisi bize gösterilmez, diyalogla verilir. Son sekansta Georges'un niyeti kapı açılmadığı için Anne'a telefon etmektir. Aynı çekim içinde Georges telefon kulübesine girer; ancak karakterin telefonu yine yerine ulaşmaz, bu kez karakterin motivasyonu düşüktür, çok kısa çaldığı izlenimini edindiğimiz telefonu hemen kapatır. Bir kez daha iletişim kurulamamış olur. İletişimin kurulamayacağının bir işareti de önceden 37. sekansta Anne'ın oyuncu arkadaşıyla dublaj yaparken aynı zamanda onunla flört etmesiyle verilir. İlişki bir kez sarsılmış, Anne bilinçli olarak Georges giremesin diye şifreyi değiştirmiştir. Bu durumda izleyiciye rahatsız olmak düşer, karşı karşıya kaldığı gerçek artık onu hoşlanma duygusuna götürmeyecektir.

Karşı sinema özellikleri (anlatıdaki geçişsizlik, yabancılaşma, öne çıkma, çoklu diegesis, açıklık, rahatsız olma ve gerçeklik) aynen Haneke sinemasında da geçerlidir (Speck, 2010, s.44-45). Sinematografik açıdan bütün biçimsel seçimler Ötekine duyulan korkuyu, iletişimsizliği, insanların birbirine dokunamamasını, yalnızlığı besler.

**Gündelik Kodlar**

Çoğu eleştirmenin dikkatimizi çektiği gibi (Gates, 2001; Horton, 2001) Haneke, gerçeklik algımızla ve izleme serüvenimizle fena halde oynamaktadır, çoğu bilginin gerçek olup olmadığı belirsizdir. Anne'ın hamile olup olmadığını bilmediğimiz gibi Georges'un binaya girememesinin nedenini de bilemeyiz. Bir yandan gözetleriz öte yandan gözetlediğimizin gerçekliğinden kuşku duyarız.

Yönetmenin seçtiği kamera ve karakterleri, her ne kadar tanıdık ve güvenilir görünse de aracı imgelerin yönlendirici ve güvenilmez olduğu fikrine hizmet eder. Filmlerinde gözetleme sadece gündelik yaşamdaki dışarıya değil (sokaklar, metro, süpermarket) özel yaşama da yayılır, insanların nasıl etkileşim içine girdiklerini (girip giremediklerini), nasıl iletişim kurduklarını (ya da kuramadıklarını) ve ötekini nasıl sevdiklerini (ya da sevemediklerini) de etkiler. Bu anlamda gözetleme (özel ya da kamusal kontrol mekanizmaları), kendini tanıma çabası anlamında kendini-gözleme ve dikizcilik (izlenmeden izlemenin gücü) Haneke sinemasının da özüdür. Yazar *Bilinmeyen Kod*'u 9/11 öncesi, *Saklı*'yı da 9/11 sonrası gözetleme kuramları temelinde incelediği yazısında *Bilinmeyen Kod*'un panoptik bakış ve gözetlemeyle ilgili olduğunu iddia eder. Her iki filmde de yönetmenin kamerası gözetleyen, bir kameradır. Foucault'ya dayanarak iki filmin de panoptik iktidarın/disiplinin dinamiklerini açığa çıkardığını yazar. Panoptik gözetleme, azınlığın çoğunluğu incelemesidir. Farklı kültürlerin, sınıfların ve etnik grupların bir araya gelip çarpıştığı *Bilinmeyen Kod*'da isim bile gözetlemeyle ilgilidir; kod gözetlemeyle ilişkilidir.[10] Beden dili, kapı kodları ve dilbilim kodları filme sızar. Anne komşu çocuğun çığlıklarını dinlerken işitsel açıdan gözetler ama bir şey yapmaz; film çekimindeyse yeterince gözetlemediği için çocuğu neredeyse balkondan düşecektir ve suçluluk duygusuyla çocuğuna tokat atar. Filmin içindeki *Koleksiyoncu*'nun çekiminde bile oyuncu Anne onu yönlendiren, *gerçek yüzünü* görmek isteyen kişi tarafından gözetlenir. Bir yandan seri katil onu gözetlerken, aynı konumdan izleyici de oyuncunun oynadığı karakterin korkularına tanıklık eder. Bu bağlamda yazar bize metro gözetlemecisini anımsatır, Georges gizlice insanların fotoğrafını çeker (29. sekansta çekimler ve 34. sekansta ürünler). Amadou'nun henüz filmin başlarındaki iyi niyetli gözetlemesi Jean ve arasında bir tartışmaya neden olur (Gogröf-Voorhees, 2010, s.261-271).

O'Donoghue (2005), metroda yolcuları gizlice fotoğraflayarak onların özel alanına giren Georges ile özel hayatına iki genç tarafından saldırılan Anne'ın sahnelerinin birbirini yankılayan bir çift ayna sahne olduğunu yazar.

[10] Kod, uzlaşımların toplamı demektir. Kodun dışında kalanlar hemen fark edilir. Bu anlamda çoğunluk olsalar da farklı etnik kökenliler, farklı ırklar ve sınıflar sürekli kodun dışında olmakla suçlanır ve gözetlenirler.

Aidan Power'a göre daha sonra *Saklı*'da beyaz orta sınıf entelektüelleri biraraya getireceği gibi bu filmde de çağdaş Fransız toplumuna farklı perspektiflerden (Malili ve Rumen göçmenleri de kapsayarak) bakar. Yazar, *Bilinmeyen Kod*'u, 2006 Akademi'den en iyi film ödülü alan ve tematik ve yapısal olarak modern büyük bir kentte geçen, ırk ve sosyal gerilimlerle ilgilenen *Crash*'e (Paul Haggis, 2004) benzemesine karşın onun tersine seyirciye hayat dersi vermediğini, en azından bunu ukala bir tarzda yapmadığını söyler (Power, 2010). *Crash*'le bir ters açıdan benzerliği de Speck kurar. Ona göre Godard'ın ünlü "*juste une image*" (sadece bir imge) ve "une image juste" (doğru/gerçek bir imge) arasındaki ayrıma atıf yaparak *Crash*'in sadece imgeler sunduğunu ama Haneke'nin filminin doğru, kapsayıcı imgeler kavramını sorguladığını belirtir (2010, s.150-156). Bu anlamda Haneke'nin sorguladığı, gündelik kodlardır, amacı da gündelik kodları suratımıza çarpmaktır. Filmde bu kodlar bazen ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi ayrımcılık, bazen masum bir duyarsızlık, çoğu zaman da gözetleme olarak karşımıza çıkar. Irkçılık filmin ikinci sekansında suçsuz olmasına karşın Amadou'nun gözaltına alınmasına, 17. Sekans'ta Amadou'nun lokantada gizli ayrımcılığa uğramasına, 24. Sekans'ta Amadou'nun kardeşi Demba'nın kurban olmasına ve 7. Sekans'ta Romanyalı Maria'nın sınır dışı edilmesine neden olur.

Simgesel olarak kapıdan giremeyen insanların, aslında konumları, durdukları yer değiştiğinde, anlam çerçeveleri de birbirlerine ve ilişkilerine yükledikleri anlamlar da değişir. 39. Sekans'ta geçen taciz olayı için Grundmann, Binoche'un ikili konumunu vurgular. Anne, erkek şiddetinin tehdit ettiği kadın kurban olarak ve Fransız sömürge tarihinin öznesinin kızgınlığını çizen ayrıcalıklı birinci dünya vatandaşı olarak çizilir. Hegemonik pozisyonları, egemen ve bastırılmış olandaki ikilikle yapılandırılır: Batı Avrupalı olarak tarihsel açıdan baskın bir grubun üyesidir ama kadın olarak da erkek baskısı altındadır (Grundmann, 2010, s. 34-35). Gerçekten de ikinci sekansta Amadou (siyah) ve Jean (beyaz) arasında yaşanan tartışmada Anne'ın, tanışıklığına dayanarak Jean'dan yana nasıl tavır aldığını anımsatalım. Aynı biçimde baştaki siyah adam (Amadou), göçmen kadın (Maria) ve beyazın (Jean) şiddet yüklü karşılaşmasında da beyaza hiçbir şey olmaz; Rosalind Galt'a göre Haneke zengin Batı'nın perspektifinden genişlemiş Avrupa Birliği'nin sorunlarını anlatır (2010, s. 224).

Jones'a göre liberal, hoşgörülü, açık görüşlü Binoche bile metroda Arap gençlerin saldırısına uğradığında kendi şeytanlarıyla yüzleşmek zorunda kalır. *Bilinmeyen Kod*, konuşulmayan koddur; ötekinin de insan olduğunu, onun içinde de aynı özün olduğunu kabul etmemektir. Gerçeklikle yüzleşmek yerine toplumsal uzlaşımların, göreneklerin arkasına gizlenmektir. Georges, Kosova'daki savaştan döndükten sonra Paris'teki yaşamın ikiyüzlülüğünü görür ve orada rahat edemez. Paris'te amacı yoktur, her şey yalanların altına gizlenmiştir (Jones, www.thehighhat.com). Fakat yeri gelince o da ötekinin sesine kulağını kapatır. Paris'te Kosova'daki savaşın acılarını anlamayan arkadaşlarına kızarken kendisi de alt kattan gelen ve acı çeken çocuğun sesini duymazlıktan gelir.

Galt'a göre Haneke, Romanyalı karakterleri kasten *Bilinmeyen Kod*'da ve *Kurdun Günü*'nde ulusaşırı Avrupa Birliği bütünleşmesini ve ırkçılık sorunlarını sahneye koymak için kullanır. Romanyalı karakterler, çağdaş ulusaşırı Avrupa hakkında bir şey söylerken oyuncular Avrupa film endüstrisinin jeopolitiğini kendiliğinden söylemiş olur: Bazı Doğu Avrupa ülkeleri, ucuz işgücü ve stüdyolarıyla Avrupalı üretimin ekonomik mekânlarına girerken, Doğu Avrupalı özellikle de Romanyalı bazı filmlerin ve oyuncuların festivallerdeki başarısıyla Avrupa sanat sinemasının da kültürel mekânlarına girilmiş olur. Özetle bu filmler metinsel olarak Avrupa'nın sorunlarına hitap ederken, yapım tarzıyla onun resmi retoriğini yansıtır (Galt, 2010, s.236). Etienne Balibar'dan yaptığı alıntıda Galt, sınırın, bölgenin, özerkliğin temsilinin ve sınırla bölgenin temsil olasılığının, dönüşü olmayan tarihsel bir zorlamanın nesnesi olduğunu aktarır. Ona göre Haneke'nin Avrupalı filmleri toplumsal durumları betimlemekle kalmaz, daha çok Balibar'ın tarihsel zorlamasını gösterir. Filmler, Avrupa'yı herhangi bir güvenli ya da merkezi tarzda kaydetmenin olanaksızlığını, sınırların ve kenarların şiddetli kopuşunu, içeriyi ve dışarıyı kodlar (Galt, 2010, s.225-226). Bu bağlamda geçilmesi gereken sınırlar, girilmesi gereken içeriler (Paris, Fransa) vardır. Her seferinde kıyıda kalmak, sanki kader gibidir: siyah olan Amadou için, Rumen olan Maria için, kadın olan Anne için, duyarlı bir gazeteci olan Georges için.

**Bir Eğretileme Olarak Prolog ve Epilog**

İzleyici için ilk sekansta çocukların oyun oynaması ve yaptıkları pantomim, Brigitte Peucker'e göre iki soruya yol açar. İlki Roland

Barthes'ın da analizini anımsatacak şekilde imgelerin dilin yardımı olmaksızın nasıl anlaşılacağı, ikincisi de gerçek duyguyla taklit edilmiş duygu, yaşamla performans, gerçekle yanılsama arasındaki sınırın ne olduğudur. Pek çok sekans da filmin diegetik gerçekliğiyle onun içindeki performansı arasında gidip gelir. Bu nedenle izleyiciyi belirsiz bir yerde tutar (Peucker, 2010, s.16).

Austin'e göre *Bilinmeyen Kod*, işitme engelli çocuk tarafından oynanan korku duygusu hakkındadır (2007, s. 532). Aslında ilk plan-sekans *Ayna*'daki (*Zerkalo*, Tarkovsky, 1975) prolog gibi belirleyicidir. *Ayna*'da kekeme bir çocuğun dilini çözmeye çalışan bir doktorun yaptığı hipnoz, düz anlamda diğer sahnelerle hiç ilgili değildir; hatta alegorik olarak da bir ilgi kurmak zorlama olabilir. *Bilinmeyen Kod*'da da prolog sahnesi yoruma gayet geniş bir biçimde açıktır. İşitme engeli nedeniyle sağır olma ve dolayısıyla konuşamama (dilsiz olma) da nihayet, içinde yaşadığımız çağdaki toplumu betimlemek için en iyi eğretilemedir. İletişimsizlik burada da söz konusudur. Çocuklar sessiz oyunu anlamlandırmakta güçlük çekerler. Filmin alt başlığı "çeşitli yolculukların tamamlanmamış hikâyeleri" demektir. Bu kadar birbirine dokunamayan ya da iletişim kuramayan bir toplumda yönetmenin filmi işitme engellilerin mükemmel uyumuyla bitirmesi (epilog) belki de boşuna değildir. Engelli olmayanların başaramadıklarını başarmaları iletişim becerisinin dile bağlı olmadığını gösterir ve izleyiciye yine o bilmediği kodu işaret eder. Bu kalabalık ve farklı renkten grup, aynı zamanda Avrupa'nın bütünleşmesinin, birlikte yaşayabilmenin de eğretilemesidir. Bu bağlamda, işitme engellilerin en iyi, eşzamanlı ve uyumlu bir biçimde müzik yaptıkları sahnede (40. Sekans'ın ilk çekimi) başlayan ve daha sonraki sahnelere yayılan güçlü müzik, engelsizlerin niçin anlaşamadıklarını sorgular gibidir; bu sert müziği duymak da izleyiciyi kaygılandırdığı kadar ona umut da verir. "Engelsizlerin" engeli bilinmeyen kodun şifresini çözememek olabilir mi?

Bu sahne, Robert Guédiguian'ın Marsilya'yı resmettiği *Sakin Şehir* (*La ville est tranquille*, 2000) filminin son sahnelerinde filme yayılan piyano müziğinin gücüne benzer bir etki yapar. Bunuel'in gerçeküstücü yapıtı *Altın Çağ*'ın (*L'Âge d'Or*, 1930) sonunda da trampetler farklı sahnelere eşlik etmektedir; bu açıdan Bunuel'le bir benzerlik söz konusudur; bu benzerliği O'Donoghue (2005) da yazısında vurgular.

Gerek izleyiciyi sürekli olarak düşürdüğü tuzaklarla, farklı referans çerçevelerinden değişen anlamları göstermesiyle, gerekse kesik, parçalı, kopuk biçemiyle karşı-sinemayı bir kez daha kutsamasıyla *Bilinmeyen Kod*, izleyiciyi şoke eder, uzaklaştırır. İzleyicisini çaresiz bırakır: Rumen dilencinin sınır dışı edilmesi konusunda izleyicinin elinden bir şey gelmez ya da küçük Françoise'ın göz göre göre ölüme gitmesi konusunda tıpkı Anne gibi izleyici de bir şey yapamaz.

Referans çerçevesi değiştikçe anlam da değişir. Niyet edilmeyen şeyler yapılır. Büyük olasılıkla Araplar ve Afrikalılar Paris'te birçok kez ayrımcılığa uğramaktadırlar. Filmde Amadou, Rumen kadını korumaya çalışırken kadının sınır dışı edilmesine neden olur. Arap genç metroda Anne'ı taciz eder ve tüm yolcuları sözlü şiddetiyle / saldırganlığıyla korkutur. Karakterler eleştirdikleri duruma mutlaka düşerler ya da kendilerine yöneltilen eleştiri / meydan okuma / aşağılama, kendileri tarafından ötekilere yapılır/zaten yapılmıştır. Örneğin Maria, 18. sekansta komşusuna Paris'te okulda çalıştığı yalanını söyler ve 36. sekansta arkadaşına bir başka dilenciden iğrendiğini anlatır, oysa sonra kendisi aynı duruma düşecektir. Georges da savaşı bizzat görmüş biri olarak ötekine duyarlıdır ama yakındaki şiddeti görmez, üç maymunu oynar. Anne'ın şiddet gören çocukla ilgili çaresizliğine suçlamayla karşılık verir, bunun Anne'ın sorunu olduğunu söyler.

Bu sorunların şifresini bilemediğimiz için, anlatısıyla gerçeklik-yanılsama konusunda bizi sürekli belirsiz bir yerde bıraktığı, sürekli yanılttığı, tuzağa düşürdüğü ve bunu gösterdiği için, gözetlemeci ve suçlu kimliğimizle oturduğumuz koltukta rahatsız oluruz. Bu nedenle bütün bu gündelik kodlara tanık olmak izleyiciyi düşündürür. Haneke'nin insanlık durumuyla iletişimsizliğin bağlantılı olduğuna dair söylediği sözleri anımsayalım. Başından beri söylediğimiz gibi insanların birbirlerine dokunamaması, iletişim kuramaması Büyük Yazgı mıdır?

*Bilinmiyen Kod*'daki film/oyun sahnelerinde seyirci asla nerede duracağını bilemez. 'Filmin içindeki filmde (5. sekans) ya da filmin içindeki oyunda (27. sekans) mı bu tür replikler var, yoksa izlediğimiz filmdeki (*Bilinmeyen Kod*) Anne mı bunları söylüyor?' diye düşünür, şaşırır. Haneke, bilinmeyen kod üzerine izleyicinin farkındalık geliştirmesini, kendisini sorgulamasını isterken, sinemasal biçemiyle usta-

larını da anımsatarak tüm insanların farklı ama aynı olduğu kodunu bulup çıkarmamızı ister. Aslında kodu çözmek çok da zor değildir, şifreler her zaman çözülebilir, yeter ki anahtar bulunsun. Yönetmen izleyicisini çaresiz bıraksa da çaresizlik içinde çare vardır, yeter ki görebilelim. Filmde işitme engelli, duyamayan konuşamayan insanlar vardır ama göremeyen yoktur, görmeyi başarırsak, şifreler kolayca çözülür. Karşı sinema çaresizliği sunar gibi yapsa da çaresizlik sürekli değildir, film kişileri çoğu kez kendilerini karşıdakini (ötekini) suçlar durumda bulur ama kendilerini eleştirmeyi hiç düşünmezler. Konumlar bu denli çeşitliyken, bu konumları duyumsamak, hegemonik konumlardan rahatsız olmak ve o konumları terk etmek şifreyi çözmek için yeterli olabilir.

Birlikte yaşamak güçtür ama imkânsız değil. Bunu da en güzel işitme engellilerin olağanüstü orkestrası örnekler. Şifre birlikte yaşamayı başarabilmektir. Herkesi ortak insan paydasında buluşturabilmektir. İşitme engellilerin başardığı uyumu yakalamaktır. Bu gerçeği fark ettiğimiz an kodu çözebiliriz, şifre aslında elimizdedir.

**Kaynakça**

Austin, G. (2007). "Drawing Trauma: Visual Testimony in Cache and J'ai 8 Ans". *Screen, 48*(4), s.529-536.

Falcon, R. (2001, Mayıs). Code Unknown. *Sight & Sound, 11*(5), 46.

Frey, M. (2003). "Michael Haneke" *Senses of Cinema.* 28. http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/haneke-2/ (Erişim tarihi: 30 Ağustos 2011).

Galt, R. (2010). "The Functionary of Mankind: Haneke and Europe". B. Price & J.D. Rhodes (der.), *On Michael Haneke* (221-242). Detroit: Wayne State University Press.

Gates, A. (2001, 30 Kasım). "The Universality of Racial Tension". *New York Times.* http://www.nytimes.com/2001/11/30/movies/30CODE.html (Erişim tarihi: 14 Temmuz 2011).

Gogröf-Voorhees, A. (2010). "Surveillance and Voyeurism in Haneke's Code Unkonwn and Cache" A. D. Ornella & S. Knauss (der.), *Fascinatingly Disturbing: Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema* s.259-281.Oregon: Pickwick.

Grabner, F. (2010). "'We Live in a Permanent State of War' An Interview with Michael Haneke" A. D. Ornella & S. Knauss (der.), *Fascinatingly*

*Disturbing: Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema*, s.13-33.Oregon: Pickwick.

Grundmann, R. (2010). "Introduction: Haneke's Anachronism" R. Grundmann (der.), *A Companion to Michael Haneke* (s. 1-50). West Sussex: Wiley-Blackwell. http://www.amazon.com/Companion-Michael-Haneke-WBCF-Wiley-Blackwell/dp/1405188006#reader_1405188006 (Erişim tarihi 28 Aralık 2011).

Haneke, M. (2000) *Bilinmeyen Kod* DVD'si (Kamera Arkası ve M. Haneke Anlatıyor bölümleri). Türkiye (A. E. Film, basım yılı: 2006).

Horton, A. J. (2001, 28 Mayıs). "Locked Out! Michael Haneke's Code inconnu: Recit incomplete de divers voyages" *Central Europe Review*, 3(19) http://www.ce-review.org/01/19/kinoeye19_horton.html (Erişim tarihi: 20 Haziran 2011).

James, N. (2001). "Code Uncracked". *Sight & Sound*, 11(6), 8.

Jones, B. (Tarihsiz). "More Than a Master of Everyday Horror" http://www.thehighhat.com/Nitrate/004/haneke.html (Erişim tarihi: 9 Kasım 2011).

O'Donoghue, D. (2005). "Code inconnu: Recit incomplete de divers voyages". *Senses of Cinema*, 34.

http://www.sensesofcinema.com/2005/cteq/code_inconnu/ (Erişim tarihi 8 Kasım 2011).

Peucker, B. (2010). "Games Haneke Plays" B. Price & J.D. Rhodes (der.), *On Michael Haneke*,s.15-33. Detroit: Wayne State University Press.

Power, A. (2010). "Overheating the Melting Pot: Cultural Compositions in the Cinema of Michael Haneke" *Birmingham Journal for Europe (BJE)*, 1(3). http://ejournals.org.uk/BJE/article/2010/3 (Erişim tarihi: 14 Temmuz 2011).

Saybaşılı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri* (B. Doğan, çev.). İstanbul: Metis.

Speck, C. (2010). *Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke*. NY: Continuum Books.

Wheatley, C. (2009). *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*. New York, Oxford: Berghahn Books.

# Sır Koleksiyoncusu Haneke

Merve KURT

Doğru cevabı vermeye çalışanlar ve doğru soruyu sormak isteyenler ayrımı film yönetmeleri için de geçerliyse, Haneke'nin ikinci kategoriye ait olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu varsayımla iki tür film izleyicisi olduğunu da iddia edebiliriz: hikâye sonlarındaki katarsisle iç huzura kavuşmayı tercih edenler ve bilin(e)mezliğin sıkıntısıyla dudaklarını yiyenler. "Dünyada iki tür insan vardır..." şakasını sevmiyor olabilirsiniz ama bir Haneke filmi izledikten sonra yaşadığınız iç sıkıntısının ağırlığı da sizinle birlikte koltuğa çöküyorsa, siz de muhtemelen ikinci tür izleyici kategorisine dâhilsiniz. Haneke, izleyicisini tıpkı *Bilinmeyen Kod* filmindeki bir başka film olan *Koleksiyoncu*'nun başrol oyuncusu gibi bir odaya hapsetmeyi seviyor. Temelde tek bir sorusu var: Gerçek yüzün nedir?

*Koleksiyoncu* 1965




Film içindeki filmi, yani *Koleksiyoncu*'yu, John Fowles'un aynı adı taşıyan romanına ya da bu romandan uyarlanan, ünlü Holywood yönetmeni William Wyler'ın 1965 yapımlı filmine gönderilen bir selam olarak okursak, bizi *Bilinmeyen Kod*'un kodunu çözmeye yaklaştıran bir ipucu yakalayabiliriz. "Her insan kendisi için bir giz olmalıdır," diyen İngiliz yazar John Fowles'un romanında kelebek koleksiyoncusu alt sınıftan gelen fakat piyangodan büyük paralar kazanmış Clegg'in, asil resim öğrencisi Miranda'yı sadece seyretmek için kaçırıp hapsetmesi anlatılır. Rutubetli bir odada aylarca kapalı kalan Miranda'nın gizlice tuttuğu günlüğü, ölüme yaklaştıkça gerçek yüzünün belirginleşmesine şahitlik eder.

Haneke'nin *Koleksiyoncu*'sundaysa Juliette Binoche'un canlandırdığı sinema oyuncusu Anne karakteri, çocuğunun 20. kattaki apartman dairesinden aşağı düşeceği endişesi duymakta ve bu yüzden




*Bilinmeyen Kod* 2000

yeni bir ev aramaktadır. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında Anne'ın emlakçısı tarafından kaçırılarak kırmızı bir odaya hapsedildiğini görürüz. Emlakçı, onu sadece ölürken izlemek için kaçırdığını, zira gerçek yüzünü ancak bu şekilde görebileceğini ve bundan başka da bir şey istemediğini belirtir. *Bilinmeyen Kod* için hazırlanan afişte Anne'ı havuz içerisinde çığlık atarken görüyoruz. Bu fotoğraf, Anne'ın *Koleksiyoncu* filmi için oynadığı havuz sahnesinden alınmıştır. İzleyeceğimiz film *Bilinmeyen Kod* değil de *Koleksiyoncu*'ymuş gibi bir afiş karşımıza çıkar. *Koleksiyoncu*'nun Haneke'nin filminde bu kadar merkezi bir konumda yer almasının nedenini Haneke'nin gerçeklik ve kurgu arasındaki çizgiyi izleyiciye sürekli hatırlatma çabası olarak yorumlayabileceğimiz gibi, John Fowles'un *Koleksiyoncu* isimli romanında da arayabiliriz. *Koleksiyoncu* ve *Bilinmeyen Kod* -bunu Haneke'nin diğer filmleri için de söylemek yanlış olmayacaktır- arasındaki tematik benzerlikler, aşağıda da bahsedeceğimiz üzere, epey dikkat çekicidir.

Bu yazıda, *Bilinmeyen Kod*, Haneke'nin kendine göndermeli sahnelerinden ve bu sahnelerdeki *metalepsis*lerden, yani gerçeklik ve kurgu arasındaki çizgiyi kasten belirsizleştirmek için anlatı düzeyleri arasındaki sınırın ihlal edildiği örneklerden yararlanılarak incelenecektir. Bu incelemeyse Haneke filmlerinde sıkça rastladığımız temaların etrafında şekillenecek; sırasıyla, iletişimin imkânsızlığı, duyarsızlık, sınıf/kimlik, şiddetle sanatta gerçeklik ve kurgu meseleleri etrafında işlenecektir.

### İletişimin İmkânsızlığı

"Beni bırakırsan seninle görüşmek isterim, çünkü çok ilgimi çekiyorsun"

"Hayvanat bahçesine gitmek gibi mi?" diye sordum.

"Seni anlamaya çalışmak isterim."

"Bunu asla beceremezsiniz"

"Galiba haklısın"

(Fowles, 2011, s.70)

Haneke filmlerinin kaçınılmaz teması -iletişimin imkânsızlığı- *Bilinmeyen Kod: Farklı Yolculukların Tamamlanmamış Hikâyesi*'nde[1] de karşımıza çıkar. Filmin adına yakışır şekilde, ilk sekans sağır ve dilsiz bir kız çocuğunun sınıf arkadaşlarıyla oynadığı oyunda, onlara bir "şey" anlatmaya çalışmasıyla açılır: üzüntü, vicdan azabı, hapsolmuşluk, yalnızlık... Bu duyguları, oyundaki çocuklarla birlikte, kızın beden dili ve yüz ifadesinden çıkarsamaya çalışırız. Oyundaki küçük kızın arkadaşları onun ne söylemeye çalıştığını, neye işaret ettiğini, söylenemeyen bu "şeyi" tahmin edemezler.

Filmin ikinci sekansında, farklı yolculukların tamamlanmamış hikâyelerinin kesişimine tanık oluruz. Oyuncu Anne, sevgilisi savaş fotoğrafçısı Georges'un kardeşi Jean, Romanyalı dilenci Maria ile sağır ve dilsiz çocuklara müzik öğretmenliği yapan Mali kökenli Amadou. Bu dört farklı karakterin hayat yolculuklarının şahit olduğumuz kısa parçaları, sekans bitimlerinde tekrar eden ani ve anlık karartılar gibi bir his bırakır. Onların hikâyeleri de tıpkı bir sonraki sekansta Georges'un kamerasından çıkan savaş fotoğraflarındaki çaresizlik, öfke ve vicdan azabı arasında gidip gelen bir ruh halini aktarır. İzleyici ilk sekansta da cevabını bulamadığı o "şey" kelimesini aramaya devam etmektedir. Hatta bütün film bu "şey" ruh halinin etrafında dönmektedir. Birbirimizi anlamanın neredeyse imkânsıza dönüştüğü anları temsil eden de Haneke'nin sormaya çalıştığı "şey"dir. Karakterlerle birlikte içinde bulunduğumuz ve neredeyse bir dikizci Tom gözüyle deneyimlediğimiz bu anlar, ani sekans bitişleri gibi, ne olup bittiğini kavramakta zorlandığımız hatta kavramayı beceremediğimiz anlardır.

Bunlardan en çarpıcı olanı, beşinci sekansta, Anne'ın emlakçı tarafından odaya kapatıldığı sahnedir. Kameranın arkasından bir ses Anne'a şöyle der: "Sizinle bir sorunum yok. Sizi ölürken seyretmek istiyorum. Bana gerçek yüzünü göster. Hilelerini, yalanlarını değil" Film ilerledikçe *Koleksiyoncu* filminin sahnelerinden biri için Anne'ı kamera karşısında gördüğümüzde, odaya kapatıldığı bu beşinci se-

[1] Fransızca aslı: *Code inconnu: recit incomlet de divers voyages.*

kansta aslında film çekimi için rol yaptığını geç de olsa anlarız. Haneke bizi tuzağa düşürmüştür. Kamera arkasındaki bu ses Haneke olabilir mi? "Başına gelenlere tepki göster. Tuzağıma düştünüz. Sadece bu kadar." İlk cümlede "sen" diye seslenirken, sonrakinde ikinci çoğul şahsa geçiş seyirciye de yöneltilmiş bir sesleniş midir? Kısacası, bu bir metalepsis olarak görülebilir mi?

İkinci soru, bu sekansın kendinden önceki sinema ve edebiyat külliyatıyla olan bağlantısının niteliğiyle ilgilidir. Oyuncu ilk kez doğrudan kameraya bakar. Klasik kurgu kalıplarını kırıp seyirciyi izlediğine yabancılaştıran ve gerçekle kurgu arasındaki sınırı ihlal eden bu kamera çekimi seyirciyi de tuzağına düşürdüğünü kanıtlar. Biz de karşımızdakinin Anne mı, başka bir karakter mi yoksa Juliette Binoche mu olduğuna karar veremediğimiz bir kadınla beraber 3 dakika 45 saniye boyunca, kendi kendimize, "İnsanın gerçek yüzü nedir ki?" diye sorarız.

Fowles, "Her insan kendisi için bir giz olmalıdır" derken getirilen kip (-meli/-malı) zorunluluk veya kural durumunu anlatmak için değil, olasılıkları belirtmek için kullanılmıştır. Fowles'un romanlarındaki karakter çözümlemeleri de bu olasılığın kendini gerçekleştirmesi, açığa çıkarması üzerinedir. *Koleksiyoncu*'da da Miranda'yı güzelliği için kaçırıp odaya hapseden ve ilk bakışta bir sosyopat portresi çizen Clegg'in sadece basit bir sapık olduğunu söyleyemeyiz. Benzer şekilde, ilk sayfalarda duyarlı ve zeki olduğuna inandığımız Miranda'nın gerçek yüzü çok farklıdır. Bir insanın diğerini anlama çabası hayvanat bahçesindeki bir zürafayı izleyip resmini çizmeye çalışmaktan daha karmaşık, belki de imkânsızlığa varan bir durumdur zira çoğu zaman gizemimizin, gerçek yüzümüzün biz bile farkında değilizdir. Ya da bununla yüzleşmek istemeyiz.

Haneke sineması bu farkında olmama/yüzleşmekten kaçınma durumunun ifadesidir. Haneke, konvansiyonel sinemanın yaptığı gibi insanların ve olayların resmini çizmeye çalışmaktan kaçınır. Beşinci sekans da bunun kanıtıdır. Haneke bize, "Sen, seyirci, gerçek yüzünün ne olduğunu ben gösteremem, çok iyi bir oyuncu olmasına rağmen Juliette Binoche da gösteremez" demektedir sanki. Bir anlamda, Haneke sineması zürafayı çizmez, sadece gösterir. Onu anlama ve anlatma iddiası yoktur. Böyle bir iddiasının olmadığını da seyircisine bu sekansla doğrudan ifade eder.

**Duyarsızlık**

Yedinci sekansta, Amadou'nun iyi niyeti yüzünden polis tarafından yakalandığında mülteci olduğu açığa çıkan dilenci Maria'nın güvenlik güçleri eşliğinde uçağa bindirilmesini izleriz. Sanki orada değilmiş gibi üzerine çöp atılarak aşağılanan Maria'yı, bir döküntü kolisinden kurtulur gibi ülkesine geri gönderirler. Bunu izleyen sekansta, bu sefer yasal olarak ülkede yaşama hakkı edinen başka bir göçmen, Amadou'nun annesi, yüzünü göremediğimiz bir adama kendi dilinde dert yanmaktadır. Kadının oğlu için endişelendiğini anlarız. Anneye göre kızı Salimata'ya da büyü yapmışlar, çocuk bu yüzden sağır ve dilsiz olmuştur. Karşısındaki adamdan büyüyü çözmesi için medet umduğu hissine kapılırız. Yaşama tutunmaya çalıştıkları ülkenin ve o ülke insanlarının dilini konuşamayan bu iki göçmen kadın çokkültürlü Avrupa'nın kültürlerarası iletişimdeki tıkanmışlığının tecessüm ettiği kişilerdir.

Bir sonraki sekansta Anne evinde bir yandan ütü yaparken diğer yandan da sanat ve kültür haberleri izlemektedir. Üst kattan gelen çığlık seslerini duyunca televizyonun sesini kısıp, kavganın bitmesini bekler. İlerleyen sahnelerde üst kattaki gürültünün ailesi tarafından şiddet gören bir kız çocuğundan kaynaklandığını, birkaç sahne sonra da Françoise adında bu kızın öldüğünü öğreniriz. İlk sekansta bize bir "şey" anlatmaya çalışan küçük kız yoksa Françoise mıydı? Anne'ın kapısına bırakılan not, Françoise'ın yardım çağrısı mıydı? Üzüntü, vicdan azabı, hapsolmuşluk, yalnızlık...

Fowles'un *Koleksiyoncu*'sunda Miranda, hava almak için bahçeye çıkabildiği ender anlardan birinde, kaçma teşebbüslerinin hep başarısızlıkla sonuçlanmış olmasının yarattığı ruh haliyle, başının üstünden geçen uçaklardan yardım gelebileceğine bir an için bile inanmış olmasının yaşattığı hayal kırıklığının ardından şöyle der: "Keşke insanlar altlarında neler olup bittiğini bilselerdi. Hepimiz uçakların içindeyiz." (Fowles, 2011, s.122). Sağır ve dilsiz Françoise'ın yardım çağrısını yaşadıkları mekânların alt, üst ya da yan katlarında, duvarların gerisinde neler olup bittiğini bilmek istemeyenler karşılıksız bırakmıştır.

23. Sekans'ta, Georges ile Anne'ı markette alışveriş yaparken izleriz. Françoise ölmeden önceki bu gündelik süpermarket turlarının birinde Georges'un duyarsızlığını haklılaştırmasına tanık oluruz : "Ben o

çocuğun ağladığını hiç duymadım. Onu tanımıyorum bile. Ailesini de tanımıyorum. Karşıdaki yaşlı kadına da toplasan üç kez merhaba demişimdir. Benim sorunum değil" Üst katında oturan kız çocuğunu tanımadığı gerekçesiyle ona yardım etme sorumluluğunu kendinde görmeyen Georges aynı zamanda başka ülkelerdeki savaşlarda çekilen acıları diğerleriyle paylaşmak gerektiğini düşünen bir savaş fotoğrafçısıdır. 18. Sekans'ta, Anne ve arkadaşlarıyla yemekteyken savaş olan yerlere gitmek istemesinin nedenini "Orası basit ve net, burası karışık" diyerek açıklar. 28. Sekans'ta, Georges'un bu sefer boynuna astığı fotoğraf makinesiyle metroda, gizlice ve rastgele karşısına oturan insanların fotoğraflarını çektiğini görürüz. Fotoğraflardaki yüzler mesafeli ve donuktur. Tıpkı Georges gibi.

**Sınıf ve Kimlik**

Birbirini tanımayan insanların karşılıklı, yan yana ya da omuz omuza zaman geçirdiği ender yerlerden biridir metrolar. Metropollerin birbirinden habersiz yaşayan farklı yığınlarının benzer amaç uğruna, bir yerden diğerine gidebilmek için, birlikte oturmak zorunda kaldığı koltuklar... Hele zengin ve fakir arasındaki uçurumun en belirgin olarak görüldüğü metro hatlarına sahip Paris gibi bir metropolde, bir evsizle bir beyaz yakalının aynı vagonda seyahat etmesi insanın aklına Medusa'nın Salı'nı getirir: Şimdi bir tren kazası olsa da burada sıkışıp kalsak, birbirinin gözüne bakmaktan çekinen bu suratlar kurtuluşun birlikte hareket etmekle mümkün olabileceği bir durum karşısında ne yapardı acaba?[2]

> Sürükleniyoruz: Medusa'nın Salı'na benzer bir salın etrafına bombalar yağıyor, sal donmuş yeraltı ırmaklarına ya da kızgın Amazon nehirlerine doğru sürükleniyor, birbirlerini sevmek zorunda olmayan insanlar birlikte kürek çekiyor, kavga ediyor, birbirini yiyor. Birlikte kürek çekmek, paylaşmaktır, tüm yasaların, sözleşmelerin ve kurumların ötesinde bir şeyleri paylaşmaktır (Deleuze, 2009, s.394-395).

Deleuze'ün Medusa'nın Salı'nı iyimser bir yorumla okuduğu açık. Bütün sözleşmeler geçerliklerini yitirmiş bile olsa insanlar, acımasızca birbirlerinin gözünü oymak istemelerine rağmen, aynı yöne

[2] Hanake bunu 2003 yılında çekeceği *Kurdun Günü*'nde ele alacaktır.

doğru hep birlikte kürek çekmektedirler. Bu iyilikle kötülüğün iç içe geçtiği bir yerde bile, birlikte yine de bir şeylerin paylaşılıyor olmasına dayanarak, önümüzde parlayan bir umut ışığı yansımasının peşine takılabiliriz. Hanake'nin metrosundaysa yasalar, sözleşmeler ve kurumlar hâlâ yürürlükte. Bu yüzden belki kimse birbirini yemiyor, dövüşmüyor ama mesafeli ve donuk gözlerin ötesinde bir paylaşım da yaşanmıyor.

39. Sekans'ta bu sefer Anne'ı metroda görüyoruz. Esmer tenli iki genç Anne'a asılıyor, cevap alamayınca aralarındaki sınıf farkının üzerine giderek onu rahatsız etmeye çalışıyor:

> "Siz manken misiniz Matmazel? Gerçekten sizde bu güzellik varken başka bir şey olmanız mümkün değil. Sizin şu yüksek sosyetenin havalı, güzel insanlarından biri olup olmadığınızı merak ettim. Kontes hazretleri serserilerle dolu metrodaysa kesin mecburiyettendir. Şoförü izindedir"

Büyük ihtimalle Cezayir asıllı olan bu gençler karşısında Anne'ı savunan tek kişi ise, Cezayirli yaşça daha büyük bir adamdır.[3]

Genç çocuk ve Anne bir süre yan yana otururlar, istasyona vardıklarında çocuk Anne'ın yüzüne tükürür ve çıkar.

Karakter ve kişiliği Anne'a benzeyen Miranda günlüğünün son satırlarında, kendisini kaçıran eğitimsiz ve görgüsüz Clegg hakkında şöyle yazar:

> "Ne tuhaf, karşılıklı ses çıkarmadan oturmuştuk ve daha önce de bir iki kez hissettiğim bir şeye, ona karşı bir yakınlık duygusuna kapıldım; aşk veya çekim veya sempati değil kesinlikle. Ama birbirine zincirlenmiş yazgılar. Geminin batmasından sonra birlikte bir sala tutunmuş, ıssız bir adaya düşmüş gibi. Hiçbir şekilde beraber olmak istemeyerek ama beraber" (Fowles, 2011, s.180).

Miranda, sona yaklaştığını hissetmeye başladığında günlüğünde gerçek yüzünü kendine itiraf etmeye de başlamıştır. Artık Medüsa'nın Salı'nda sürüklendiğini kabul eder. Salı paylaştığı, yani içinde bulunduğu çağın insanlarını tıpkı Clegg gibi görgüsüz, cahil ve sanattan anlamayan bir kitle olarak tanımlar. Onlara "Yeni Kitle" der. Kendisi gibi gerçek burjuvalarsa artık azınlıkta kalmıştır. Miranda şöyle devam

[3] Bu oyuncu daha sonra *Saklı*'da Cezayirli Majid rolüyle karşımıza çıkacaktır.

eder: "Azıcık benim. Onlar Yeni Kitle" Miranda günlüğünde Clegg'den bahsederken ona takma bir isim vermiştir: Caliban. Caliban, Shakespeare'in *Fırtına*'sında vahşi, çirkin, insanlıktan çıkmış hizmetkârın adıdır. Miranda'nın gözünde işte bu Calibanlar artık Yeni Kitle'dir.

Anne, tacizcisi metrodan indiğinde kendini tutamaz ve hıçkırıklara boğulur. Cezayir asırlı bir Caliban tarafından aşağılanmıştır. Azıcık ile Yeni Kitle'nin metrodaki karşılaşmasında, bu sefer kazanan Yeni Kitle'dir.

> "Ama bir savaş bu. Kuşatılmış bir kentte bulunmaya benziyor. Her yanımızı sarmışlar. Dayanıp onları dışarıda tutmak zorundayız. Caliban ile benim aramdaki bir savaş. O yeni Kitle, bense Azıcık. Kendi silahlarımla savaşmalıyım. Onunkilerle değil. Bencillik ve zorbalık, utanç ve hınçla değil" (Fowles,2011, s.218).

28. Sekans'ta Anne'ı bir tiyatro sahnesinde prova yaparken izleriz. Abartılı hareketleri, yüksek kahkahaları, kaba saba duruşuyla alt sınıftan bir karakteri canlandırdığını tahmin ederiz. Küçük bir araştırmayla bu karakterin Shakespeare'in *On İkinci Gece* oyunundan hizmetkâr Maria'yı canlandırdığını öğrenebiliriz. Haneke'nin Romanyalı dilenci kadın karakteri için Maria ismini seçmesi bir tesadüf müdür?

Haneke'nin Maria'sı da bir tür Caliban'dır ve kendi Calibanlığından utanır. Otuz altıncı sekansta kendisi gibi göçmen arkadaşına utancını ağlar:

> "Bir gün dilenci bir kadına para vermiştim. Sonra hemen hastalık kapmamak için ellerimi yıkadım. Açıkça midemi bulandırmıştı. Geçen kış Saint Germain Bulvarı'nda iyi giyimli bir adam bana 20 Frank vermek üzereydi. Derken uzattığım elimi gördü. Midesi bulanmış gibi parayı kucağıma fırlattı"

Miranda karakteri sınıf farkını tanımlarken asalet ve zekâ kavramlarını ön planda tutar. Ona göre, kendisinden para istenen bir burjuva durumdan rahatsız olduğu için yardım eder. "Burjuvalar peşlerini bırakmazsanız rahatsız olup verirler. Zeki insanlar da verirler ya da dosdoğru gözünüzün içine bakarak hayır derler. Verememekten utanç duymazlar" (Fowles, 2011, s.199). Burjuvalar vicdanlarını ihtiyaç sahibine para vererek rahatlatmaya çalışırlar. Zeki insanlar ise, Miran-

da'nın da kendini tanımladığı şekilde, bunun bir işe yaramayacağının farkındalardır. Miranda, Clegg ve Yeni Kitle, dolayısıyla da içinde bulunduğumuz sistemin hem kültürel hem de beş parasızlarıyla ilgili şöyle der: "Onu asla iyileştiremem. Çünkü hastalığı benim" (Fowles, 2011, s.146).

*Bilinmeyen Kod'un* söylenmeyen cevaplarının ötesinde seyircisine ima ettiği bir şey varsa, o da Anne'ın, Georges'un ya da Batılı orta ve üst sınıfın, medyasının, değerlerinin ve de kurumlarının Avrupa'da yaşanan sınıf ve kimlik dramını iyileştiremeyeceği çünkü Miranda'nın da dediği gibi, bu dramın nedenini tam da onların oluşturduğu gerçeğidir.

**Şiddet**

Miranda sadece bir kereliğine Clegg'den kaçma şansını yakalar. Clegg'in boş bir anında, ortalıkta unuttuğu baltanın sopasıyla ensesine vurur fakat tam isabet ettiremez, daha doğrusu isabet ettirmek istemez ve ikinci vuruşu yapamadan teslim olur. Şiddet ona göre serserilerin, alttakilerin, Yeni Kitle'nin başvuracağı bir yöntemdir ve onların yöntemleri Miranda için mide bulandırıcıdır. Miranda, asaletini kaybetmemek uğruna ölümü bile göze alır ve en nihayetinde de ağır bir gribe yakalanarak ölür. Düşündükçe midesini bulandıran şiddetin iki yönlülüğünden bahseder; hem şiddetin hem de şiddetten duyulan korkunun canavarca olduğunu yazar:

> "Doğrudan şiddete başvuramam. Düşüncesi bile dizlerimin bağını çözüyor. Bir keresinde, Whitechapel'den sonra East End dolaylarında Donald ile aylak aylak gezindiğimizi anımsıyorum. Karşımıza, orta yaşlı iki Hintli'nin etrafına üşüşmüş, bir grup serseri çıktı. Karşı kaldırıma geçtik, midem bulanıyordu. Serseriler adamlara bağırıp küfürler yağdırıyor, onları hırpalıyor ve kaldırımdan yola itekliyordu. Donald, "Bu durumda insanın elinden ne gelir?" diye sordu; ikimiz de omuz silkip acelemiz varmış gibi yaptık. Ama serserilerin şiddeti de bizim şiddetten duyduğumuz korku da canavarca bir şeydi. Şimdi o gelse ve önümde diz çöküp elime bir balyoz verse, darbeyi indiremezdim" (Fowles, 2011, s.158).

Bu hikâye akla Anne'ın metroda Cezayir asıllı Fransız gençler tarafından sıkıştırıldığı sahneyi getirir. Vagondaki Parisliler bir kadının

taciz edilişine seslerini çıkaramazlar. Anne, üst kattaki kızın ailesi tarafından dövüldüğünü anlasa dahi harekete geçemez. Georges, sadece savaştaki şiddetin fotoğraflarını çekmekle yetinir. Hangisi daha canavarcadır? Georges'un kamerasından çıkan şiddet fotoğrafları mı yoksa yine aynı kamerayla çekilmiş, şiddete ses çıkarmaktan korkan insan yüzlerinin metroda rasgele çekilmiş fotoğrafları mı? Haneke iğneyi kendine, çuvaldızı seyircisine batırır. İşte bizi rahatsız eden, gerçek yüzümüzü sorgulamaya iten bu çuvaldızdır. Seyircinin şiddetten duyduğu korku, mide bulantısı ya da öteki tarafa bakma hali, adı ne olursa olsun, bununla yüzleşememek de en az şiddet kadar canavarcadır.

Bol şiddet sahneli gerilim filmlerinin afişlerinde yer alan, klişeleşmiş çığlık atan kadın fotoğrafları hepimizin dikkatini çekmiştir. *Bilinmeyen Kod'un* orijinal afişi de ilk bakışta, savunmasız ve masum kadın imajının başından geçen şiddet ve gerilim dolu dakikalardan zevk alanlara yönelik bir *mainstream* film afişi gibi gözükmekte. Orijinal afişte, Juliette Binoche'un bir havuzun içinde, kadraj dışındaki bir yere bakıp çığlık attığını görürüz. Yazının başında da söylediğimiz gibi, sanki izleyeceğimiz film klişe bir gerilim filmi olacaktır.

**Sanatta Gerçeklik ve Kurgu**

Film içindeki *Koleksiyoncu* filmiyle Fowles'un *Koleksiyoncu* romanı arasındaki tematik benzerliklerden bahsettik. Şimdi de film içerisine yerleştirilen ve *Bilinmeyen Kod*'un olaylar dizisinden bağımsız *Koleksiyoncu* filminin seçimini, Haneke'nin sanatı gerçeklik ve kurgu arasındaki çizgiyi silikleştirmek ve sinema seyircisini bu ikilik arasında manipüle etmek amacıyla yaptığını vurgulamaya çalışacağız. Gerek *Bilinmeyen Kod*'un afişinde ön plana çıkması gerekse filmin geneline hâkim olan tek çekimle açı ve ters açı sahnelerinin çakışması, *Koleksiyoncu*'yu *Bilinmeyen Kod*'un hem bütünleyicisi hem de zıttı konumuna oturtur. Haneke, Michel Cieutat ile yaptığı bir görüşmede, neden iki farklı estetik yöntemi kullanmayı seçtiğini şöyle anlatıyor:

> "Tek çekim kullandım... Çünkü ilk olarak, parçalar için sabit bir yapı bulmak gerekiyordu, yapbozdaki gibi ama aynı zamanda bunları alışılmış biçimde çekilen film içindeki filme bağlanan sahnelerden de ayırmak şarttı. Bir başka sebep de her sahnenin gerçek zamanlı gelişmesine olanak sağlamak. Bu zamanı manipüle etmemek için kullanılan bir yol ama bir yandan da bir tür ma-

> nipülasyon çünkü film içindeki filmin sahnelerinin diğer sekanslar kadar yapay olduğunu göstermekte. Aslında, *Bilinmeyen Kod*'da her şey manipülasyonla ilgili. Bununla oynuyorum çünkü herkes sinemanın seyirciyi manipüle etmek olduğunu biliyor. Aslında mesele bunu bilmekten çok hissetmekten, daha derin bir şekilde anlamaktan geçiyor. İki tür sahnenin ele alınmasındaki farklılıkla, aynı zamanda bu iki farklı estetik anlayışıyla başlayarak, iyi hazırlanmış bir hikâyeye kendini kaptıran izleyicilerin tamamen manipüle edilebileceğini göstermek istedim... Zaten amacım da izleyiciyi manipüle etmekti!" (Haneke'den aktaran Wheatley, 2013, s.54).

Haneke'nin iki amacı var gibi. İlki, konvansiyonel filmlerin kurgusu ve çekim tekniklerinin izleyiciyi her zaman manipüle etmeye yönelik olduğunu göstermek. Bunu da iki farklı estetik anlayışını, yani tek çekim ve gerçek zamanlı sahneleri açı/karşı açı ve montajlı sahnelerle çakıştırarak yapıyor. Böylece ilkinde seyirci olayları sanki kendi kamerasının bakış açısından nesnel ve gerçek zamanlı izliyormuş hissine kapılıyor. Daha sonra *Koleksiyoncu*'dan sahneler izlediğinde,[4] filmin yapısının değiştiğini ve film içerisinde başka bir film, anaakım bir gerilim filmi izlediğini anlıyor. Haneke tek çekim ve gerçek zamanlı sahneleriyle bir yandan gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırı ihlal ediyormuş izlenimi yaratsa da ikinci estetik stilinin yarattığı manipülasyonu fark eden izleyici, bu ihlalin de bir manipülasyon ürünü olabileceğini seziyor. Sonuçta, Haneke manipülatif olanın, stilin kendisi olduğunu ve bundan kaçışın imkânsız olduğunu gösteriyor.

Tek çekim sahnelerinin bir diğer katkısı da zamanı mekân olarak düşünmeye olanak sağlamalarıdır. Çünkü bu tür sahnelerde zamanda ve mekânda aynı anda ilerlediğimiz hissine kapılırız. Böylece zaman kamera karşısındakiyle beraber içerisinde ilerlediğimiz bir mekân olarak kurgulanır. André Bazin'e göre bu teknik sinemanın hümanist yönüne işaret eder. Karşıdaki karakterlerle ortak bir şekilde paylaştığınızı hissetiğiniz, montaj manipülasyonlarına uğramamış gerçek zamanlı sahnelerin seyirci üzerinde daha samimi bir havası, gerçekle daha doğrudan bir ilişkisi vardır (Parfait, 2007, s.77). Peki, Haneke amacının

[4] Anne'ın kaçırıldığı sahnede doğrudan kameraya konuşması ya da havuz sahnesinde Anne'ın ve diğer oyuncunun yüzlerinin açı/karşı açı montajıyla yakın plan çekimi.

seyirciyi manipüle etmek olduğunu söylediğinde bu samimi gerçeklik hissinin de bir kurgudan ibaret olduğunu seyirciye anımsatmayı kastetmiyor muydu? Haneke, yine doğru soruyu sormuştur: Bir filmi, dünyayı izlediğimiz gibi izleyebilir miyiz? Bir film her ne kadar estetik seçimler sayesinde bir olayı doğrudan aktardığı hissini yaratsa da aslında kurgudan ibarettir ve seyirci de kurguyla gerçeklik hissi arasında gidip gelirken bu ayrımın farkına varır.

Çekim teknikleri dışında, senaryoda bulunan kendine göndermeli sahneler de bu manipülasyonun diğer elemanlarını oluşturmaktadır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, yirmi sekizinci sekansta Anne'ın canlandırdığı Shakespeare oyunundaki Maria karakterini iki yönden de bu manipülasyonun bir elemanı olarak örnek gösterebiliriz: İlk olarak, Anne'ın canlandırdığı Maria karakteri, filmdeki Romanyalı göçmen Maria ile olan isim ve sınıf benzerliği aracılığıyla, *Bilinmeyen Kod* karakterlerinin kurgu dünyasının bir uzantısı olduğuna işaret eder. İkinci bir okuyuşla ise, sekans sonunda rolünü bitiren Anne'ın loş tiyatro salonuna bakarak 'Kimse var mı?' sorusunu yöneltmesiyle izlediğimiz kişinin Anne mi yoksa Juliette Binoche mu olduğuna ya da oyun yönetmeninin mi yoksa Haneke'nin mi salonu terk ettiğine bir an için de olsa karar verememiz, "iyi hazırlanmış bir hikâyeye kendini kaptıran" biz izleyicilerin hikâyenin gerçekliğinden şüpheye düşerek kurgunun manipülasyonuna uğradığını farketmesine yol açmaktadır. Beşinci sekansa atıfla daha önce sorduğumuz soruyu bu noktada cevaplayabiliriz. Bu sekansı açıklarken Haneke'nin bizi düşürdüğü tuzaktan bahsetmiştik. Kamera arkasındaki sesin Haneke olabileceğini, "Başına gelenlere tepki göster. Tuzağıma düştünüz. Sadece bu kadar..." derken aslında kime seslendiğini sorgulamış, bunun bir metalepsis olup olamayacağını sormuştuk.

Yine bu sekansta da oyuncunun Anne mı yoksa Juliette Binoche mu olduğundan emin değilizdir, bir an sahnenin kurgu olup olmadığından tereddüt ederiz. Kamera arkasından konuşan *Koleksiyoncu*'nun yönetmeni midir, yoksa bize seslenen, bizi manipüle etmeyi başararak tuzağına düşüren Haneke midir? İkisinin de olma olasılığı ve bahsettiğimiz gerçeklik/kurgu çizgisinin silikleşmesi Haneke'nin amaçladığı manipülasyonun ta kendisidir. Bu çizginin silinebilmesi aslında sinemanın manipülasyona ne kadar açık olduğunun da kanıtıdır.

Üçüncü bir örnek için Georges'un metroda çektiği fotoğraflara bakalım. 34. Sekans'ta ekranda Georges'un çektiği portreleri görürüz. Bu fotoğraflarda kameraya doğrudan bakan yüzler vardır. Fakat yirmi dokuzuncu sekansı izlediğimizde, Georges'un kamerasını gizlice kullandığını, yani karşıdaki kişinin fotoğrafının çekildiğinden haberdar olmadığını öğrenmiştik. Böylece film içindeki gerçekliğin de yirmi dokuzuncu sekansta manipüle edilerek kurgulandığını fark ederiz. Gördüğümüz fotoğraflar, Georges'un metroda çekmiş olduğu fotoğraflar değildir. Böylece, metro sahnesinin de kameraya doğrudan bakan insan yüzlerinin de kurgunun birer parçası olduğunu anımsarız.

Haneke, örneklendirdiğimiz metalepsislerle sanat yapıtının gerçekle kurmaya çalıştığı bağın ne oranda organik olduğunu seyircisine sorgulatır. Sekanslar arasındaki geçişin kararmayla beraber gerçekleşmesi ve film boyunca parçalı anlatı tekniğini tercih etmesinin nedeni de bu olabilir. Şöyle ki: tek ve bir bütün olarak algıladığımız hayatın/gerçekliğin yine bir bütün şeklinde, düzenli ya da başka bir deyişle organik olarak sanat yapıtında temsil edilme iddiası inandırıcı olmamalıdır. Gerçeklik ve kurgu arasındaki ayrım ne kadar silikleştirilmeye çalışılırsa çalışılsın, bu silme işleminin kendisi de bir manipülasyondan, kurgunun meta düzeyde kendini hatırlatmasından ibarettir.

**Umut Etmek**

*Bilinmeyen Kod*'un son sekansı da ilk sekans gibi sağır ve dilsiz bir başka çocuğun oyunuyla açılır. Bu sefer oyundaki diğer çocukların tahminlerini görmeyiz. Hangi sözcüğü anlatmaya çalıştığını bulmakta hiçbir yönlendirme alamayız. Her ne kadar karamsar ve dramatik bir Avrupa tablosu izlemiş olsak da karşımızdaki çocuğun uyandırdığı his, nedense olumlu bir şeydir. Yeni neslin taşıdığı bir umut gibi...

Tarkovski'nin sözlerini hatırlayalım: "Dünyayı değiştirecek olan şey filmler, resimler ya da edebiyat değil, o filmleri seyreden, o kitapları okuyan ya da o resimlere bakan ve işte tam da bu yüzden değiştiği için, dünyayı değiştirmeye karar veren insanlardır" (Tarkovski, 2009, s.110). Belki de içimizdeki gizlerden biri geleceğe dair taşıdığımız umuttur.

**Kaynakça**

Deleuze, G. (2009). *Issız Ada ve Diğer Metinler*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Fowles, J. (2011). *Koleksiyoncu*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Parfait, F. (2007). *Vidéo: Un art contemporain*. Paris: Editions du Regard.

Wheatley, C. (2013). *Michael Haneke's Cinema, The Ethic of the Image*. Berghahn Books.

# Modern Toplumun Mahrem Despotluğu

Oya KASAP

Bu makalede, Michael Haneke'nin 2001 yapımı *Piyano Öğretmeni* filmi üzerinden günümüz Avrupa'sında kadın arzusunun konumlandırılması ve yeniden üretimi incelenecektir. *Piyano Öğretmeni*, Elfriede Jelinek'in aynı adlı romanının bir uyarlamasıdır ve merkezinde bir kadın karakter, Erika Kohut vardır. Jelinek 1983'te yayınlanan romanında feminist bir dil kullanmıştır. Haneke kadının toplumsal olanın bireyler üzerindeki etkisini, ilişki kurmanın olanaksızlığı çerçevesinde Erika Kohut'un öznel yaşamı üstünden incelemektedir. Film toplumsal-ideolojik eleştirilerde bulunurken, toplumsal eleştiri kadın karakter üstünden vücut bulur. Film gösterdikleri ve göstermedikleriyle birlikte kadın arzusunun geç kapitalist sistemde nasıl susturulduğunun incelenmesine fırsat veren bir örnektir. Bu anlamda arzunun temsili çerçevesinde filmde kurulan kültürel, toplumsal ve tarihsel izlek çözülmeye çalışılacak; eril iktidar üzerinden kendini kuran burjuva ideolojisinin filmde kazandığı somut temsili dikkate alınarak kadının madun olarak nasıl susturulduğuna da olası bir cevap arayışına girişilecektir.

Haneke çoğu filminde öne çıkan, olaylara nesnel ve mesafeli yaklaşımını *Piyano Öğretmeni*'nde de sürdürür. Yarattığı klostrofobik atmosfer filmdeki karakterleri -ve belki izleyiciyi de- boğar. Görüntüler kadar kişilerarası ilişkiler de soğuktur. İlişki kurulmak istendikçe, ilişki kuramamanın tekinsizliği arzunun ve şiddetin dozunu artırır. Tatminsizlikten doğan ve hep daha fazlasını isteyen arzuya ve şiddete işaret etmek Haneke için farkındalık yaratmayı istemenin bir yoluymuş gibi görünür. *Piyano Öğretmeni*'nde arzunun temsil ediliş biçimini ele aldığımızda, ata-



***Piyano Öğretmeni*** - 2001

erkil yapının kadın arzusunu eril oluşla yeniden üretmekteki iştahı, çağımız kadınının dahi kadını anlatamadığı ama kadının hep anlatıldığı sorusunu da gündeme taşır.

*Piyano Öğretmeni*'nin genel önermesi, arzunun cinselliğin modeli olan sermayenin bedenleşmiş hali olmasıdır. Kadın (Erika) ve erkek (Walter) arasındaki sado-mazoşist gerilim, Erika'nın mazoşist teslimiyeti ve Walter'in başlangıçta karşı koyuyormuş gibi görünen fakat sonradan üstlendiği sadist erk, bireylerarası ilişki kurabilmenin imkânsızlığının ötesinde ve çok daha fazla toplumun biçtiği rollerin acımasızlığını gösterir. Egemen düzenin ekonomisi acının karşısına sağaltılma çıkılınasına hiç müsaade etmez sanki. Bu hep ötelenen ve tatmin olmayan arzuyu yaratan tüketim toplumunun içi boş reel anlamı ise, arzunun aslında kendinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmayan pornografik bir yapıya sahip olmasıdır. Kapitalist sistemin temelini oluşturan bu içi boş işaretlerden oluşan pornografik bakış ve bu bakışın ürettiği anlam, eril bakış tarafından üretilir. Erkek haz alırken, kadının aldığı haz aslında erkeğin aldığı haz üzerinden konumlandırılır. Kadın (Erika) eril dili sahiplenip iktidarı elinde bulundurmak istese de filmin sonundan mutsuzlukla çıkar; erkek (Walter) egemen düzenini devam ettirir: Sado-mazoşist arzuları olan kadın, açıkça şiddeti talep ettiğinde onu aşağılayan erkek medeniymiş gibi görünerek hiç durmadan şiddet uygulamakta ve tahakküm kurmaktadır.

Bu durumda arzu nasıl temsil edilir? Eril bakış nasıl bir şeydir? Haneke böylesine ayrıksı bir kadın karakterle ne söylemek ister? Bu soruların peşinde *Piyano Öğretmeni*'ni sinemasal dilin irdelenmesinin yanı sıra, Batı'nın toplumsal kodlarının yeniden inşası ve kadının susturuluşunun tarihi bağlamında da ele almak farklı bir okuma denemesi olacaktır.

**Özneleştirilmiş Kadın**

Erika Kohut, kırklı yaşlarında Viyana konservatuvarında ders veren bir piyano öğretmenidir. Annesiyle birlikte aynı evde yaşar. Anne kızın kilitli kapılar ve loş ışıklarla aydınlatılan evlerinin kasvetli duvarları ardında yaşadıkları güven esasına dayalı ikili ilişki annenin hükmetme hırsının baskısı altındadır. Anne, Erika'nın gittiği yerleri ve eve ne zaman döneceğini bilir. Geç kaldığında telefonla izini sürer ve Erika eve döndüğünde geç kalışlarının hesabını sorar. Anne kontrol etmek

uğruna kızını hırpalamaktan çekinmez. Baba'nın Steinhof akıl hastanesindeki ölümüyle birlikte duyulan eksikliği, Erika annesi için fallus işlevini görerek tamamlar. Lacancı anlamda, anne fallusu arzu ettiğinde çocuk annesini tatmin etmek için fallus olur. Masanek'e göre bu durumda fallik merkezinin etrafında iki tane dikotomik pozisyon oluşur: Fallus olmak–Çocuk/Fallus'a sahip olmak– Anne. Erika ve annesi arasında fallus merkezinde dönen ilişki imgesel anne çocuk ilişkisini belirlerken aynı zamanda kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi de belirler. Yani her iki cinsiyet ve de anne-çocuk arasındaki yakınlaşma ancak üçüncü bir nesne -fallus- üzerinden gerçekleşebilir (Masanek, 2005, s.28). Erika ve annesi arasındaki ilişki babanın yokluğundan kaynaklanan bir ikame ilişkidir. Geceleri paylaştıkları yatak, birbirlerine en yumuşak davrandıkları ve sevgilerini ifade edebildikleri tek yerdir ve anne kız arasındaki gerginlik, fallus olma ve fallusa sahip olmanın iktidarını sürdürmek ve böylelikle ataerkil düzeni simgesel olarak devam ettirmektir. Erika'nın annesinin arzularının yönlendirdiği otoriteden kaçmasını sağlayansa dışarıya duyduğu meraktır. Ona haz veren şey bakmaktır. Haneke pek yapılmayan bir şeye cüret eder; bir kadının cinsel fantezilerinden dışarıya bakmaya çalışır; dışarısı kaçısı sağlayabilir, ancak içeride anneyle kurulan tahakküm ilişkisinin yasası dışarıda da geçerlidir: ataerkil düzen, kadının mazoşist haz arayışını kabul edemeyecek kadar kadını kutsal ve iğrençten azade bir erkek bağımlı haz nesnesi olarak kurup, herhangi bir eylemin öznesi kılmaktan özenle kaçınır.

Haneke, filmde Erika Kohut'un bakışının peşine düşer. Erika anne evinden kaçabildiği bazı zamanlarda porno sinemalara gider. Salt bakmaktan haz aldığı porno filmleri izlemeden önce başkalarının çöpe attığı spermli mendilleri koklar. Kendi kendine tatmin olmadığı gibi bakışlarında da herhangi bir tatmin yoktur. Bakmanın kendisi çekicidir. Başka bir sahnede açık hava sinemasında arabanın içinde sevişen bir çifti dikizler. Gördüklerine arabanın yanına işeyerek yani bedeniyle tepki verir. Bu aldığı hazzın bedensel karşılığıdır. Annesinin kendisine biçtiği onun fallusu olma rolünü üstlenen Erika karakteriyle "kendisi bakan olan, bakışı sahiplenen ve böylece bakışın fallik iddiasını hatta talebini kendi hakkı olarak ortaya koyan" bir kadın anlatılır.

Film boyunca, Laura Mulvey'in anlatı sinemasına ilişkin teorisinde bahsettiği erilin bakışına sunulan nesne olmanın (Mulvey, 1979,

s.177-195) ötesinde; sürekli dikizler haldeki bakanın bakışını üstlenir Erika. Dikizleme sürecinin kendisinin öne çıktığı Erika karakteri, kendisini yıkıma götürebilecek bir bakışla dans etmektedir; çünkü bu bakışın sahibi eril olandır; genellikle de eril egemenlik toplumsal alanda bu bakışın vahşiliğini kadını bastırarak meşrulaştırdığı için Erika oynanması imkânsız bir rolü üstlenmeye kalkışmaktadır: Kadın ancak sapkın ya da değil, sado-mazoşist erilin bakışının nesnesi olabilir; yoksa erkeğin yerine üstelik hiçbir hafifletici nedene de başvurmadan şiddet uygulamaya ve uygulatmaya dayanan cinsel eylemin öznesi olmayı arzulamak kadın için kendi bindiği dalı kesmek olacaktır: Haneke eril bakışın haz nesnesi kadın algısını alt üst edip, kadını kutsal olmaktan çıkarmayı amaçlar gibidir. Ünlü sinema oyuncusu Isabelle Huppert'in Erika karakterini canlandırmak için seçilmesinin bir nedeni de budur; Huppert burjuva kültürlü ve eğitimli kadının ideal bir temsilcisidir; sevilen ve beğenilen bir sinema oyuncusu olarak kültür düzeyi yüksek ve klasik müzikte yetkinleşmiş ama yaşamında sadece şiddete yer açabilen bir kadını canlandırması, kadının kutsallaştırılması sorununun ele alınmasında olumlu işlev görecek bir unsurdur. Klasik müzik gibi Batı medeniyetinin en üst düzey sanatsal ifadesini mükemmelen kullanan, burjuva bir kadın müzisyen, kendi özel ve toplumsal yaşamında hiçbir yüceltme nesnesine ilişkileri düzeyinde sahip değildir; yaşamı annesinin ya da dışarıdaki erkeğin tahakkümü altındadır; kendisinin bildiği tek şey de tahakküm kurmaktır; bunu en çok öğrencileri üzerinde dener.

Erika, tüm Haneke filmlerinde olduğu gibi, özdeşleşilebilecek bir karakter değildir. Feminist bir algıyla Erika karakterinin norm dışı cinsel fantezilerinin kadının özgürleşmesinin ifadeleri olarak okumaya çabalamak, olsa olsa sadece soru soran ama yanıt sunmayan; kimlik konumlarını da bu yüzden imkânsız kılan Haneke'ye yapmadığını yaptırmaya çalışmak gibi bir şey olurdu.

Şöyle ki: Erika'nın kendisiyle ilişkisi her şeyden çok mazoşisttir. Akşam yemeğinden hemen önce banyoda vajinasını jiletleyerek hislenen bedeninden akan kanı annesine göstermekten çekinmez çünkü temsili bir iğdiş etme hareketi olarak okunabilecek bu jilet sahnesinin şiddeti Erika için sıradandır. Jiletle kendi bedenine müdahalesi romantik bir kendini yok etme hareketi değildir. Aksine bedeniyle kurduğu bu temas kendine yakınlaşmasını sağlarken etrafında örülü çirkin

dünyaya karşı duyduğu yabancılığı bir nebze hafifletmektedir. Erika kurulu düzene ayak uydurabiliyorsa bunun bir sebebi müzik, diğeriyse mazoşizmidir.

Filmde Erika'nın mazoşizmi bir tür isyandır belki isyan olmasına ama davranış ve tutumunda, toplumsal ilişkilerinde en çok Avrupa aydınlanmasının mirası olan akla teslimiyeti, aşırı rasyonelleşme ve rasyonelleştirmeyi okuruz. Bu mazoşizm daha sonra öğrencisi Walter Klemmer ile kurduğu ilişkiye de bir köprü oluşturur.

Filmin erkek karakteri Walter Klemmer yirmili yaşlarının ortasında, sağlıklı görüntüsü, sportif bedeni, aldığı mühendislik eğitiminin desteklediği analitik aklı ve neredeyse her kadını baştan çıkartabilecek çekiciliğiyle filmde sadece kadınların değil toplumun da arzuladığı ideal erkek imgesini kusursuz temsil eder. Teknikten anladığı kadar klasik müzik ve yüksek kültürden de anlar. Erika'yla, Schubert ve Schumann üzerine konuşacak kadar donanımlıdır. Walter ruhu ve bedeniyle sistemin hatasız işlemesini sağlayacak olan teknokrat düzenin taşıyıcısıdır. İçinde taşıdığı güçlü özgüvenle özel bir konser daveti sırasında tanıştığı ve soğuk ulaşılmazlığıyla dikkatini çeken Erika'nın bir av gibi peşine düşer. Avcı Walter, Erika'nın öğrencisi olmayı isteyecek kadar gözünü karartmıştır. Rekabetçi karakteriyle öğretmenini baştan çıkartmak için uğraşır ve Erika'yla temasa geçmeyi başarır. Erika'ya göre müzikten çok kadınlarla ilgilenen Walter için bu başarısının ilk adımıdır.

Walter ile Erika'nın ilk bedensel teması konser salonunun tuvaletinde olur. Karşılaşmadan kısa bir süre önce Erika, Walter'in bir kız öğrencisine ilgi göstermesine tahammül edemeyip konser salonunu terk etmiş ve bu ilginin intikamını almak için kız öğrencinin paltosunun cebine cam kırıkları koymuştur. Öğrencinin elinin yaralandığı anda Erika mekânı terk etmek ister ve Walter'e öğrenciyle ilgilenmesini daha doğrusu kahramanı oynamasını söyler. Bu erkeğe yakıştığı düşünülen ve erkeğin sahiplendiği toplumsal roldür ve Walter şaşalı varoluşuyla bunun için biçilmiş kaftandır. Walter film boyunca bu görevi yerine getirecektir. Erika Kohut filmin ana anti-kahramanıysa, Walter Klemmer filmin bir süre için kahramanıdır. Walter Erika'yı tuvalete kadar takip eder. Bedensel çevikliğiyle tuvalet kabininin üst kısmına atlar ve Erika'nın tuvaletten çıkmasını sağlar. Avını ele geçirmiştir.

Erika'yı öpmek ister fakat boşuna. Erika duygusal temastan kaçınır, onun yerine Walter'i eliyle tahrik eder ve ona bakmak ister. Walter'den kendi bedenine dokunmamasını ister. Walter dayanamaz, bir yandan bunun acı verici olduğunu açıklarken diğer yandan bir erkeğe tüm bunların yapılamayacağını anlatır. Erika'nın bilmediğini var sayarak tekrar eder: "Bir erkeğe bunu yapmamalısın." Haneke'nin *Piyano Öğretmeni* ile yapmak istediği de bu erkeğe yapılamayacak şeyin erkeğe yapılmasıdır.

Erika ve Walter ikinci bir kez Erika'nın annesiyle birlikte yaşadığı evde yakınlaşırlar. Anne'ye haber verilmeden gerçekleşen bu ziyarette erkek misafiri Erika odasına alır ve annenin yüzüne kapı kapatılarak anne devre dışı bırakılır. Bu odada geçen sahne belki de filmin en yaralayıcı anlarından biridir. Erika'nın daha önce yazıp eline verdiği mektubu okuyan Walter, Erika'nın istekleri karşısında önce şaşırır. Erika mektupta Walter'e mazoşist isteklerini adım adım yazmıştır. Erika tıpkı jilet sahnesinde olduğu gibi bir kez daha kendini baskıya teslim etmek ister. Diğer yandan ilk kez arzularını açıkça dile getirerek iktidar istencini ortaya koyar. Mektupta yazanları isteyen Erika'dır, yani kadındır ve istedikleri kendini şiddete teslim etmektir. Şiddetten haz aldığını itiraf etmektir. Erika Walter'le iktidarın el değiştirdiği bir efendi köle ilişkisi kurmayı ister. Yerde oturmuş bir kutunun içindeki aletleri gösteren Erika gönüllü kurban olmayı istemektedir; kamera egemen erkek figürü olarak Walter'in yüz ifadesinin bu beklenmedik teklifle nasıl değiştiğine odaklanır. O andan itibaren peşinden koşarak elde edeceğini varsaydığı kadın imgesi yerle bir olmuştur: Walter'ın şaşkınlığı tiksintiye dönüşür. Walter vakur duyarlılığını kaybeder. Ona göre Erika hastadır ve tedaviye ihtiyacı vardır. Burjuva değerlerin taşıyıcısı Walter, Althusserci anlamda egemen ideolojinin ürettiği erkek öznelliğinin temsilcisi haline gelir (Althusser, 2002). Erika'dan tiksinmesi ve ona hasta demesiyle Walter yargılayıcıdır ve baskın tarafa dönüşür. Erika içinse arzuları tıpkı aşkın zemini kadar banaldir. Erika'nın öğrencisi Walter Klemmer ile kurmaya çalıştığı ilişki sembolik bir ölümle sonuçlanır. Öteki olan Walter ile kurmaya çalıştığı ilişkide Erika mazoşizmi arzulayan özne olarak Mc Gowan'a göre:

> ...arzusunu daim kılmak ister. Sonuç itibarıyla özneler, bizzat arzu sürecinden zevk alma becerisine sahiptirler. Her ne kadar arzuyu bir nesne harekete geçiriyorsa da özne nesneye sahip ol-

maktan çok, aslında o nesnenin elde edilememiş olmasından zevk alır. Arzu başarısıyla (nesneye sahip olması ya da onu kapsamasıyla değil), başarısızlığı (kendisini nesneye teslim etmesi) aracılığıyla daimi kılınır (McGowan, 2012, s.35-36).

Böylece Lacan'ın seminer yazılarında bahsettiği mazoşizm[1] kendini arzulayan bir özneye teslim etmek isteyen bir nesnenin öyküsüne dönüşür. Bir ötekine ihtiyacı vardır. Böylece fallus olmak Erika için " ötekinin arzusunun imleyeni olmak ve bu imleyen gibi *görünmektir*. Bir başka deyişle hem (heteroseksüelleştirilmiş) eril arzunun nesnesi, Ötekisi olmaktır, hem de o arzuyu temsil etmek veya yansıtmaktır" (Butler, 2008, s.103).[2] Erika'nın Walter'e ihtiyaç duyması bu türden çifte katlanmış bir örgüye sahiptir.[3] Fakat bu öteki ne kadar gizemli ve ele geçirilemezse o derece haz verir. Arzulanan, Lacan'cı anlamda ötekinin arzusudur. Erika, Walter'e istediği kadar soğuk davransın, onun kendisine sırtını dönmesine dayanamaz. Bu uğurda Walter'in buz hokeyi oynadığı paten sahasına gider ve gerek Walter'in maço arkadaşlarının alaylarına gerekse de Walter'in kendisinin maço aşağılamalarına aldırış etmeyecek kadar önünü göremez. Tek istediği onun arzusu ve bu arzuya teslim olmaktır. Sonuç hüsran olur. Erika'nın önce ağlamaklı yüz ifadesini görürüz; sonra buzun üzerinde sendeleye sendeleye oradan bir an önce çekip gitmek isteyen Erika'nın arkasından bakarız. Erika'nın benliği buz pateni sahasının beyaz fonu içinde dağılıp gider. Bu sahne Jelinek'in romanından birebir uyarlanmıştır. Erika, Walter'in kırıcılığına rağmen ona neredeyse yalvarır. İnsan medenileştikçe ne kadın ne de erkek olarak medeniyetinin yüceliğinden pay alamamakta, en basitinden arzularını erkek ve kadın olarak nasıl tatmin edebileceğini bilememektedir. Dünyaya örnek gösterilen Batı medeni-

[1] Lacan "arzunun analitik keşfinin temelinde mazoşizmi buluruz" der, akt. McGowan, 2012, s.35.

[2] Yani kadınların fallus olmaları Butler için şu anlama gelir: Fallus'un gücünü yansıtmak; o gücü gösterip imlemek; Fallus'u "cisimleştirmek/içermek"; Fallus'un duhul ettiği yeri sağlamak; Ötekisi, yokluğu, eksiği, kimliğinin diyalektik olumlaması "olma" yoluyla Fallus'u göstermek. Butler, 2008, s.102. Alıntıda kullanılan italik yazım ve tırnak işaretleri orijinal metinden aynen aktarılmıştır.

[3] Butler, Freud'un dişiliğe ulaşmanın iki aşamalı bir bastırma gerektirdiğini ileri sürdüğünü söyler: "Kız çocuğu"nun libidinal bağını önce annesinden babasına, ardından da babasından daha kabul edilebilir bir nesneye aktarması gerekir." akt. Butler, 2008, s.106.

yetinin yüce eserleri de bu bilgiyi Batı kadın ve erkeğine verememektedir; aslında medeniyetin cinselliğin bastırılması ve yüceltilmesinin üzerinde yükseldiğini, bedelininse yüce kültür ürünlerini üretenlerin de ağır ödediği bir bedel olduğunu görürüz.

Ancak bedeli öncelikle kadın ödeyecektir. Gece Walter, Erika'nın evine gelir. Kendini Erika tarafından iğdiş edilmiş hisseder ve Erika'nın talimatlarında öngördüğü gibi erkekliğini geri kazanmak ister. Walter oyuna katılıyor gibidir fakat aslında onun arzu tahayyülü farklıdır. Walter'inki faklılaşmamış bir arzudur ve Spivak'ın da işaret ettiği gibi farklılaşmamış bir arzu fail ve iktidardır (Spivak, 2009, s.58). Walter mutlak iktidarın öznesi olarak fallusun iktidarını, Erika'nın istediği mekanizmalar ve biçimlerle Erika'ya dayatırken, Erika'nın "hayır" cevabını duymaz bile: Erika'ya tecavüz eder. Erkek sağlıklı varoluşuyla gerekirse şiddete başvurarak "hastalıklı" kadını susturma hakkına sahiptir. Arzulayan öznenin hazzını tatmak isteyen Erika, kendini göstermesine rağmen ötekine teslim etmeyen yani gerçek kılmayan ve böylelikle sürekli ötelediği pornografik arzusunu, pornografik bir şiddetin ele geçirmesine karşı hiçbir şey yapamaz. Erika'nın fallusa sahip olan fakat asla fallus olamayan erilin yerine geçmeye çalışması boşunadır; böylelikle fallusa sahip olma konumunu doldurmaya yönelik herhangi bir çaba zorunlu olarak imkânsızdır" (Butler, 2008, s.106). Filmin son sahnesinde, çalmak üzere gittiği opera binasında gördüğü manzaraysa onun için acı vericidir. Bu *jouissance*'ın acısıdır (Žižek, 1999, s.229-230). Walter tecavüzün ardından Erika'nm toplumsallaştığı yerlerde görünmeyi bir hayalet gibi sürdürür; başka bir kadınla ilgilenir. Walter burjuva düzenin iktidarını elinde tutmaya devam eder. Erika'nm yapabildiği tek şey yanında getirdiği bıçağı yüreğine saplayarak mekânı terk etmektir. Filmin karakterle belki de tek özdeşleşme önerdiği sahne budur: bu kez acıyı seyirci olarak içimizde hissederiz.

**Düzenin İdeolojik Aygıtı: Erkek**

Haneke, kökleri 19. yüzyıla dayanan orta sınıf ahlakının özneler düzeyinde temsil yoluyla günümüzde hâlâ devam ettiğini göstermeye çalışır. 21. yüzyılda değişen bir şey yoktur aslında. Modern kapitalist toplum Žižek'in ifadesiyle içi boş bir işaretler dünyasıdır (Žižek, http://www.mynetcologne.de). Ya da Baudrillard'ın deyimiyle tüketim toplumu pornografik anlamda seyirseldir; gerçek ayartmadan yok-

sundur. Ayartma Lacancı anlamda simgesel bir evrenin (Baudrillard, 2011, s.16-17) parçasıdır. İşaretler ve göstergelerden ibarettir. Erika'nın şiddet arzusu pornografik arzudan farklıdır; pornografik arzuysa vadeden fakat reel olmayan içi boş bir işaretler zinciridir.

Baudrillard için kapitalist sistem pornografiktir. Pornografik olan yanı kendisini üreten kültürün bayağılığına simgesel gücü sayesinde işaret etmesinde yatar. Sistemin maskelemekten hoşlandığı hakikati pervasızca ortaya koyabilme tehdidini içinde barındırır (Baudrillard, 2011, s.46-49). Sistem bu pervasız hakikati örtmek ister, çünkü gerçekten daha gerçek olandan[4] daha kötü bir şey olamaz. Baudrillard'a dayanarak kapitalizmin temelini tüketme arzusunun pornografisinin oluşturduğundan bahsedebiliriz. Erika'nın filmde bedenleştirdiği bu cilvesiz, yanıltmayan olduğu gibi olan, soğuk cinsellik talebi, kapitalist ateşin körüklenmesine hizmet eden ayartmadan farklıdır. Pornografik düzeni ve buna dayanan sistemi tehdit edecek gücü, cilvesiz şiddete dayalı cinselliği bir kadının talep ediyor oluşu bu sistemi derinden sarsar.

Kapitalizm, doyuma ulaştırılamayan arzuları talep eder; doyuma ulaşma Quignard'ın sözünü ettiği üzere arzu için bir tehdit oluşturur: "Arzunun doyumdan nefret etmesi, gevşemeden, pörsümeden hiç hoşlanmaması doğaldır... Arzu, can sıkıntısının, tükenişin, doyumun, uyuklamanın, tiksinmenin, gevşekliğin, *amorpheia*'nın karşıtıdır" (Quignard, 1994, s.146). Kapitalizm hiç olmadığı yerde bitmek bilmeyen arzuymuş gibi davranır. Baudrillard kapitalist sistemin üretim düzeneği pornografiktir der. Tüketme arzusu pornografiktir.[5] Erika ise "...cinselliğin *modeli* sermayenin beden düzlemindeki görünümü" (Baudrillard, 2011, s.52) haline gelemeyecek kadar ayrıksı gibidir; içinde devindiği bireysel ve toplumsal evren, yalancı arzular yaratan, gerçek arzularıysa ancak bastırıldığı biçimlere büründüğünde kabul eden bir evrendir.

---

[4] Baudrillard'ın *Simülasyon* ve *Hiperrealite*'ye ilişkin teorileriyle farklı kitaplarda karşılaşmak mümkün. Bu metinde bkz. Baudrillard, 1995, s.18-21 ve yine Baudrillard, 2009 esas alınmıştır.

[5] Üretim-tüketim zincirinde Baudrillard "arzu'nun maddesel altyapısı"ndan söz eder ve üretim düzeneğinden neleri kast ettiğini açıklar. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Baudrillard, 2011, s.52-53.

Cinsiyetlerarası ilişkinin hatlarını belirleyen bu sosyoekonomik modelde Butler'a göre kadın özellikle sahip olmadıkları uğruna arzu edilip sevileceğini düşünür (Butler, 2008, s.109). Erika toplumsal ezberlerin kazdığı kuyuya düşer; fallus olmayı istemenin yanı sıra arzulanmayı ve sevilmeyi de istemektedir. Filmde Erika'nın bu hazzı almasına izin verilmez; kadın olarak sahiplenmek istediği eril iktidar ve işaret ettiği çıplak hakikatle egemenler için bir tehdittir. Çünkü "...fallus 'olmak' her zaman, eril bir özne "için olmak"tır, eril özne de o "(başkası) için varlığı" tanımak yoluyla kendi kimliğini yeniden oluşturup kuvvetlendirmeye çalışır" (Butler, 2008, s.105). Erika'nın dikizlemeyi seven bakışı, sistemin ataerkil yapısı yüzünden bir kez daha kadının iktidarsızlaştırılmasına yarar. Walter uyguladığı şiddete rağmen öykünün sonunu mutlu bitirir. Düzen ondan yana işler. Ancak bu düzen şeytani bir düzen olduğunu ilan eden de bir düzendir artık. Çünkü Walter'ın bir tecavüzcü olduğunu; ikiyüzlü davrandığını; pragmatist bir şekilde pornografik hazzın peşinde koştuğunu, tahakkümü sevdiğini artık biliyoruzdur. Erkeğin kadın üzerine kurduğu egemenlik ve tecavüz sahnesi, filmin mutlu sonla bitemeyeceğine işaret eder; bu türden bir egemenlik orta sınıf ahlakının tek tek bireyler üzerindeki tahakkümünü açık eder.

Uzun ve ağır soluklu çekimlerle Haneke bizim kurmacanın içinde serbestçe dolaşmamıza izin vermez. Bakan olarak bizi özgür bırakmaz. Bakışı, burjuva ve ataerkil ideolojinin reddedilmesiyle bireyin kendini nasıl baskı altına alıp yok ettiğini bize göstermek üzere yönlendirir. Erika Kohut porno dükkânlarında başkalarının spermli mendillerini koklarken ya da aşığı Walter Klemmer tarafından kırbaçlanarak dövülmeyi arzularken üstü Freudiyen anlamda bastırılarak örtülmüş bir erken dönem mazoşizminin, ataerkil yapıya gizlice nasıl sirayet ettiğini bize gösterir.

Thomas Assheuer'e göre (2001, s.1) Haneke, gerilerde kalmış bir burjuvaziye özgü bir gariplik olan bu mahrem şiddetin soğukluğunun baskıcı burjuvaziyle birlikte yok olup gitmediğini aksine hayatını kültür adı altında açık ve hoşgörülü, aydınlanmacı çevrelerde sürdüren postmodern öznede devam ettirdiğinin altını çizer. Adorno alıntılarıyla süsledikleri oda müziği akşamlarını, ruhlarıyla ve de - neden olmasın - paralarıyla bezerler. Schubert'in sanatı yaşamdan ayıran, klasikle romantik arasına sıkışmış müziğinin eşliğinde modern toplumun,

Richhard Sennet'in (2010, s.436) altını çizdiği, yabancı gelinen ve yabancı gidilen[6] mahrem despotluğunun acısını hissederiz.

Haneke, 19. yüzyıl kamusal yaşamının biçimlendirdiği ve günümüzde yokmuş[7] gibi davranan burjuva kapitalizminin kemikleşmiş tiranlığını göstermek için melodram'ın oynak[8] yapısından faydalanır. Melodram izleyici için görme alışkanlıklarından kaynaklanan bir kolaylık sağlar. Haneke'nin modern melodramı kadına bir türlü layık görülemeyenin var olmak olduğunun altını çizer. Ataerkil ideoloji kadını "kendinde şey" (fallus olan) olarak içkinlikle, erkeğiyse "kendisi için şey" (fallusa sahip olan) olarak aşkınlıkla özdeşleştirerek, eril olanın özneliğini güvence altına alır (Berktay, 2008, s.153). Özne olduklarını düşünen kadınlar, kendilerini "erkeklerin onları Öteki konumunu benimsemeye zorladığı bir dünyada yaşar bulurlar" ve bu Sartre'ın içkin (*en-soi*) ve aşkın (*pour-soi*) diyalektiğinin mücadelesine dikkat çeker (Donovan, 1997, s.233). Haneke melodramın çatışmasını kadın-erkek, birey-toplum arasında gibi göstermek ister. Fakat filmde erkeğin yaşadığı herhangi bir çatışma yoktur; erkeğin kendini meşrulaştırdığı zemin açık ve nettir. Kendi içinde ve de toplumla çatışma yaşayan kadındır. Haneke açıkça söylemese de bu erkeğin düzenini sarsması gereken de kadındır; erkeğin çatışmayı bile yaşayamıyor oluşu, en azından Walter'ın çelişkisiz görünen benliği erkek egemen toplumun trajedisidir diyebiliriz.

---

[6] Romatik dönemin ünlü şarkılarına söz oluşturan Wilhelm Müller'in *Kış yolculukları*'nın ilk dizesi: "Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus" *Piyano Öğretmeni*'nde Müller'in sözlerini besteleyen Schubert'in *Im Dorfe* şarkısının ilk dizeleri "Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten..." filmin açılışını yapar. Müller, http://www.literaturknoten.de/literatur/m/muellerw/poem/w01_fremdbinich.html.

[7] Kamusal alanın çöküşünden bahsederken kentleşmenin tarihinden yola çıkan Sennet kent "...hemen tüm uygarlık tarihi sürecinde aktif toplumsal yaşamın, çıkar oyunları ve çelişkilerinin, insani imkân deneyiminin odağı olarak hizmet etmiştir. Ne yazık ki bu uygar imkân günümüzde uykuya yatmıştır" der. Bkz. Sennet, 2010, s.436.

[8] İdeolojiye hizmet eden bir tür olarak melodram ilk başlarda burjuvazi'nin çizdiği bir dünyayı yaymayı kendine görev edinirken, modernleşmeyle birlikte kapitalizmin yarattığı çelişkileri ve korkuları dile getirse de aslında modern toplum ideali çerçevesinde yaratılan burjuva düzenin sürdürülmesinde başat bir görev üstlenir. Burjuva toplumunun kendi düzen ve egemenliğini yitirmekten duyduğu kaygı ve endişe melodramın kendisini şüphecilik üzerine kurmasına yol açar. Sistemin devamını sağlamak için dayatılan burjuva ahlakı böylece melodramın izleyici kitlesini uyutmasına ve düzene inanıp itaat etmesini sağlar.

Erika'nın annesiyle kurduğu sevgi-nefret ilişkisi açıktır: Annesiyle yatağını paylaşan Erika ödipal karmaşayı atlatamamış kız çocuğu olarak kendisini edilgenleştiren annesinin yaşattığı acıya, dünyayla kurduğu soğuk ve imkânsız dille cevap verir. Jelinek romanında dile organik bir var olabilme imkânı sunmaktadır. Erika bir yandan annesinin kendisinde yol açtığı bu eksiklik için annesinden nefret etmeye yazgılı görünürken, bu yazgının yol açtığı diğer bir durumsa cinsiyetlerarası ilişkide kadının erkeğin iktidarını meşrulaştırıp yansıtan aynası olarak görev almasıdır.

Dahası kadın Jaqueline Rose'a göre bir değillemedir. Erkeğe zıt olarak tanımlanan kadın erkeğin tanımının olumsuzudur: "Erkek, kadın olmayandır" (Rose, 2010, s.8).[9] Spivak'ın epistemik ihlal kavramından yola çıktığımızda eril bakışın sahibi kadın arzusunun kendini var etmek için değil, hegemonik ilişkilerin yeniden üretimini sağlayacak ve kurulu düzenin dengesini güvence altına alacak ekonomik-politik gerekçelendirmelerle düzenlendiğini söyleyebiliriz (2003, s.161; 318-319; 414). Bunu fiiliyata geçiren fiziksel-psikolojik şiddettir. Walter uyguladığı şiddetle hegemonik ilişkilerin yeniden üretilmesini sağlayan bir sibop görevini görür. Kadının 'hayır' cevabını bile isteye duymayarak onu yok eder, kadını sessizleştirir ve böylelikle eril düzenin dengesini güvence altına alır (Rose, 2010, s. 94-95).

Yakın çekimlerle yüzüne odaklandığımız Erika Kohut soğuktur. Tuvalet sahnesinde Walter'e aşkını vermeyi reddederken dile getirdiği gibi duyguları yoktur, varsa da duygularına karşı entelekti kazanır savaşı. Ya da hemen filmin başında öğrencisine Schubert'i öğretmeye çalışırken "...soğukluğu hissetmiyor musunuz?" diye karşı çıkar. Çünkü kendisi bu soğukluğu hissediyordur. Sadece sözlerinde değil, eylemlerinde de. Prova sırasında öğrencisinin paltosunun cebine cam kırıkla-

[9] Christa Mulak Hagen'in "*Die Mutter-Tochter-Beziehung: Mythos und Wirklichkeit*" adlı sunumu Freud okumasını ters yüz eder. Anne kız arasındaki nefret ilişkisini Demeter-Persephone-Hades söylencesinden yola çıkarak sosyolojik bir zemine oturtur. Kızını kaybeden ulu tanrıça Demeter'in kızı Persephone'den kopamayan annelik güdülerinin değil, Hades'in kendi iktidarını kurabilmek için hayat dolu Persephone'yi ölülerin diyarı yeraltı dünyasına zorla kaçırmasıyla anne-kız arasına girmesini sorgular. Freudiyen bir yaklaşımla anne-kız arasında var olduğu varsayılan nefretin eril müdahalenin bir sonucu olduğunu öne sürer. Bkz. Hagen, http://www.gerda-weiler stiftung.de/pdf/christamulack_muttertochterbeziehung.pdf.

rını koyarken hisleri donmuş gibidir. Ya da kendisi porno sinemaları ziyaret ederken, öğrencisini mağazada porno dergileri karıştırdığı için azarlayıp cezalandırması onun ikiyüzlülüğüdür.

Bu ikiyüzlülük cinselliği ekranlarda utanılası bir kötülük olarak pazarlayan tüketim toplumunun acımasızlığı kadar sadistçedir. Toplumun kendisine yaşattığı acıyı Erika başkalarına yaşatmak ister. Ve bunu arzularını toplumsal normlara pek de uymayan bir şekilde pornografikleştirdiğinde başarabileceğine inanır. Dolayısıyla Erika köpekbalıklarının denize yazgılı oluşu gibi (Quignard, 1994, s.91), kendi mazoşist fantazmalarına yazgılıdır. Mazoşist edilgenliğini bakarak yıkmak ister. Fakat ne egemen iktidarın Erika'ya biçtiği kader ne de melodram'm kader anlayışı[10] buna izin vermez. Tüketimin iktidar olduğu yerlerde bu mümkün değildir. Kendini iğdiş edilmiş hisseden Walter Klemmer'in sadist şiddetinden koruyamaz. Bu şiddete tanık olan izleyicinin bakışı da oradadır. İzleyici de bakar ve dikizler, ancak filmde anlatılanların ve anlatılmayanların tümüyle birlikte Seeßlen'in belirttiği üzere olmaması gereken yerdedir[11]. İzleyicinin bakışı Haneke'nin istediği gibi tanıktır: Erika, kadınlığı ve bedeninde açılan yaralarıyla baş başa kalırken, Walter şiddetle[12] kendi lehine çevirdiği oyundan doyuma ulaşmış tuhaf ve tedirgin edici bir *mutlu son* ile çıkar. Sorun son kertede Haneke'nin işaret ettiği gibi ahlak değildir; sorun toplumun üstünü örtmeyi tercih ettiği, bayağı olanın pornografik olarak yani en açık haliyle gösterilmesidir. Sadece Walter değil, toplumun tamamı bunu görmek istemez, Walter gibi tüm toplum için tiksinç olan bu gerçek, Nietzsche'nin ifadesiyle çirkindir.[13]

---

[10] Kovács'a göre melodram temel olarak kadercidir. Ve "kader değiştirilemeyeceği için melodram kahramanı çaresizliğin üstesinden aşırı duygusal bir tepkiyle gelir." Bkz. Kovacs, 2010, s.90-92. Erika'nın tüm olanlar karşısında duygularını açık ettiği tek an, filmin sonunda bıçağı bedenine sapladığı andır.

[11] Seeßlen, http://www.filmzentrale.com/rezis/klavierspielerings.htm.

[12] Walter Klemmer'in Erika'nın talimatlarını yerine getirmek üzere gece evine geldiği ve Erika'nm arzusunu "zorla" uygulanan şiddete ve tecavüze dönüştürdüğü sahne, eril olanın "fallus olma" isteğidir aynı zamanda. Kökeni Roma erotizminin mitsel zeminine dayandırılan bu ilkel şiddet (*praedatio*) ile erkek kadın bedenine sahip olma isteğini gerçekleştirir. Bkz. Quignard,1994, s.79. Bu istek eril iktidarın, kendinde olmayanı kendi potasında eriterek, iktidara dâhil edip kendi olamama halinin telafisidir bu anlamda.

[13]Nietzsche, http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Aus+dem+

**Kadının Acısı**

Filmin sonu kadının acısını nesnel olarak ortaya koyar ve film her ne kadar bir kadının kendini var etme sürecini incelese de bu süreç toplumsal ilişkilerde daha büyük bir kopuklukla paralel bir şekilde gelişir. Haneke'nin diğer bütün filmlerinde olduğu gibi *Piyano Öğretmeni* de geç kapitalist uygarlığın ve onun ekonomisinin yarattığı ilişkilerin bozulmasının ve çöküşünün çözümlemesi ve özeti gibidir. Fakat film bu kadarla kalmaz. İlişkilerde yaşanan tatminsizlik ve kopukluğun hesabının hep kadına ödetildiği bir egemen düzenin ikiyüzlülüğü de söz konusudur. Kapitalist toplumun romantik aşırılıkla süslenmiş burjuva idealleri erkeğin lehine kendini yeniden üretirken, kadını kendi egemenliğinin yakıtı olarak kullanmaktadır; her ne kadar bu kadını temsil eden karakterin kendisi de masum bir melek değilse de.

Haneke, Erika karakterini öyle bir oluşturur ki kadın ekonomik politikayı tümüyle yansıtan bir ayna haline gelir. İzleyiciyi gördüklerine mesafeli kılmak anlamında Brechtyen öğeleri tüm sertliğiyle kullanmaktan çekinmez. İzleyicinin yabancılığı Erika'nın kendisine yabancılaşmasıyla paralel hareket eder. Erika her sekansta biraz daha kaybeder, biraz daha kendini kaybeder. Walter'in yüzüne çarptığı her çirkinlik karşısında canı biraz daha yanar ve en sonunda Erika acıyla bir ve yitik hale gelir. Erika yitip giderken, Walter daha da güçlenir. Walter'in yerde uzanan Erika'nın taş kadar hareketsiz bedeni üzerine uyguladığı şiddet onu kadın olarak bile isteye unutmasına ve üzerinde tahakküm kurmasına aracı olur. Erika'yı ihlal eder. Mizansen karanlıktır. Kamera karakterlere yandan yaklaşır. Yerde yatan Erika'nın kan revan içindeki yüzünü ve suskunluğunu görürüz. Walter, Erika'nın üzerindedir; dener ve bir kez daha dener. Bir sonraki sahnede Walter'i konser binasının merdivenlerinde gördüğümüzde duyarlı kahraman erkek rolüne yeniden bürünmüştür ve duyarlılığın bedelinin artık herkes farkındadır.

Gelgelelim tıpkı klasik sinemada olduğu gibi Erika da kadın olarak bir öteki ve tüm ruhsallığıyla sistemden kaçan karanlık bir karakter olarak konumlandırılır. Walter gösterdiği tüm şiddete rağmen, sağlıklı bir birey olarak yaşantısına devam edebilecek midir? Toplum bu tür burjuva kaçkınlardan kaçını içinde barındırmaktadır? Kadına dü-

Nachla%C3%9F+der+Achtzigerjahre/%5B19%5D.

şen sessizlik, bu kaçkınların açtığı yaraları dağlamakta ya da üstünü mü örtmektir? Kadın ne ister? Kadın ne yapar? Haneke soruları sorar ve çekilir. Yanıtlamak seyredenlere düşer.

**Kaynakça**

Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları.* M. Özışık ve Y. Alp (çev.), İstanbul: İthaki Yay.

Assheuer, T. (2001, 11 Ekim). "Komm, bleib mir fern. Das Leben als Misshandlung: Michael Haneke verfilmt Elfriede Jelineks 'Die Klavierspielerin'" *Die Zeit*/42. http://www.zeit.de/2001/42/Komm_ bleib_mir_fern (Erişim: 07.04.2014).

Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı.* I. Ergüden (çev.), Istanbul: Ayrıntı Yay.

Baudrillard, J. (2009). *Simgesel Değiş-Tokuş ve Ölüm.* O. Adanır (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baudrillard, J. (2011). *Baştan Çıkarma Üzerine.* A. Sönmezay (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Berktay, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti.* İstanbul: Metis Yay.

Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası. Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi.* B. Ertür (çev.), İstanbul. Metis Yay.

Donovan, J. (1997). *Feminist Teori. Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri.* A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan (çev.), İstanbul: İletişim Yay.

Freud, S. (1923). *Das Ich und das Es.* Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Hagen, C. M. "Die Mutter-Tochter-Beziehung: Mythos und Wirklichkeit", s.9-13. http://www.gerda-weiler stiftung.de/pdf/ christamulack_muttertochterbeziehung.pdf (Erişim tarihi: 29.03.2014).

Jelinek, E. (1986). *Die Klavierspielerin.* Reinbek: Rowohlt Verlag.

Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek. Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980.* E. Yılmaz (çev.), Ankara: DeKi Yay.

Masanek, N. (2005). *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış. Lacan sonrası Sinema Kuramı.* Z. Özen Barkot (çev.), İstanbul: Say Yay.

Mulvey, L. (1979). *Feminism, Film and the Avant-garde,* London:

Croom Helm.

Müller, W. "Die Winterreise". http://www.literaturknoten.de/literatur/m/muellerw/poem/w01_fremdbinich.html (Erişim tarihi: 01.04.2014).

Nietzsche, F. [822]. http://www.zeno.org/Philosophie/M/ Nietzsche,+Friedrich/Aus+dem+Nachla%C3%9F+der+Achtzigerjahre /%5B19%5D (Erişim tarihi: 18.04.2014).

Quignard, P. (1994). *Cinsellik ve Korku*. A. Derman (çev.), İstanbul: Can Yay.

Rose, J. (2010). *Görme ve Cinsellik*. A. D. Temiz (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Sennet, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. S. Durak ve A. Yılmaz (çev.), Ayrıntı Yay.

Seeßlen, G. "Grenzüberschreitung" http://www.filmzentrale.com/rezis/klavierspielerings.htm (Erişim tarihi: 29.03.2014).

Spivak, G. C. (2003). *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, London: Harvard University.

Spivak, C. G. (2009). "Madun Konuşabilir Mi?" *Methodos: Kuram ve Yöntem Kenarından*, s.53-114., D. Hattatoğlu ve G. Ertuğrul (Ed.), İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Žižek, S. (1999). *Yanıuk Bakmak. Popüler Kültürden Jaques Lacan'a Giriş*. T. Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Žižek, S. "Diese obskuren Objekte des Begehrens" P. Körte (çev.), http://www.mynetcologne.de/~nc-waltergu4/wal_film/hitchcoc/100hitch05.htm (Erişim tarihi: 08.05.2013).

# Yokolma Zamanı: *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* Filmlerinde Şiddet

Vehbi GÖRGÜLÜ

Her yeni olgu, bireyi gününden koparıp, geçmişiyle geleceği arasında bırakan deneyimsel ve zihinsel bir yarıktır. Hannah Arendt'in (1993, s. 34) deyimiyle bu yarık, bireyin dünyayla ilişkilenme biçimini sarsar, onu nasıl bir dünyada eylemesi gerektiği bilincinden mahrum bırakır. Günü eski kalıplara oldurmaya çalıştıkça kavramlar eksilir, kavramlar eksildikçe dogma ve ideoloji eksikleri gidermek için harekete geçer. Peki, yeni olguları anlamlandırmaya girişme çabası, aynı zamanda kalıplaşmış kavramları dönüştürme mücadelesi değil midir? İçinde birden çok anlam barındıran eski kalıplar için dört başı mamur bir tanım yapılabilir mi?

***Kurdun Günü*** - 2003



Etimolojik serüveni incelendiğinde, 'şiddet' sözcüğünün Türkçeye Arapçadan geçtiği görülür. Yeğinlik, sertlik ve duyguyla davranış bağlamında aşırılık anlamlarını taşıyan şiddet, Arapçada yapılan şeyden çok bir şeyi yapma/etme tarzına gönderme yapar (TDK, 2013). Türkçede şiddet sözcüğüne yüklenilen anlamlarda da bu tip bir yaklaşımın benimsendiği ve sözcüğün bizzat eylemin kendisine atıfta bulunduğu görülür. Çok anlamlı olmasından dolayı sözcüğe "kuvvet", "ihlal" ve "olumsuzlama" gibi birbirinden farklı içeriklerin yüklenmesi kolaylaşır.

Felsefi açıdan düşünüldüğünde, insanın kendi varoluşunun şiddetini taşımakta çoğu zaman acemice davrandığı görülür. Kişi kendi sesini dinlediğinde bile hayli hassas sandığı dünyasında sert bir üslubun yankılarını duyumsar; hassas dünyasında nice körelmiş duygu, nice sonu gelmez hınç ve nefret birikmiştir; buna kendisi bile şaşar ve hatta tüm bu kör duygu ve hınçlar içini öylesine yiyip bitirir ki; bitkin düşüp umutsuzluğa kapıldığında teskin edilmek ister. Bireysel şiddetin tatmin imkânı bulamadığı yerlerde, farklı bir şiddet biçimlenir, kalabalıkların öfkesi devreye girer. Peki, teolojiyle yollarını ayıran ve feodal düzenin karşısında bireyi ön plana çıkartan bir devlet örgünlenmesinde neden gücün varlığına ihtiyaç duyulmuş, şiddet günlük hayatta meşru kılınan bir pratiğe dönüşmüştür?

Bu sorunun yanıtı, ideolojinin şekillendirdiği iktidar mücadelesinde saklıdır. İktidar mücadelesi, köklerini Hannah Arendt ve Daniel Bell'in soyut bir sloganlaştırma, politik tutku ve şiddetle ilintilendirdikleri ideolojiden alır. Bell'in deyimiyle "İktidar cehenneminde bir ateşin hararetiyle dolan fikirler, silahlara dönüşür ve ölümcül sonuçlar doğurur" (1988, s.97). Arendt ise *Totaliterliğin Kökenleri* (1958, s.458) çalışmasının "İdeoloji ve Terör" bölümünde ideolojiyi şiddet ve kötülükle bağlantılandırır ve ortak duyuyla kıyaslar. İdeolojiler, "taraftarlarını tatmin edecek şekilde her şeyi, her oluşumu tek bir önermeden sonuca giderek açıklayabilen -izmlerdir" der. Bu nedenle bütün deneyimlerden bağımsız ve genelgeçer olma iddiası taşıyan ideolojiler, aslında kaçınılmaz olarak totaliter öğeler barındırırlar.

Mevcut çalışma kapsamında, Michael Haneke'nin *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* filmlerinde toplumsal şiddet teması, metin çözümlemesi yönteminden yararlanılarak ele alınacaktır. Sinemasal anlatıda yapısalcı metin çözümlemesi iki temel araç üzerinden inşa edilir; birincisi, anlatı metinlerinin asal iskeletini ortaya çıkarmak, ikincisi de bu asal iskelet aracılığıyla özel olarak ele alınan anlatı metninin özelliğini, yapısını ve kurulumunu bulmaya çalışmaktır (Sözen, 2013, s.611). Bu bağlamda çalışmanın temel problematiği, Haneke filmlerinde toplumsal şiddet temasının hangi metinsel birimlerin ve öğelerin üzerine kurulduğuna yoğunlaşır.

Haneke filmlerinin ortak özelliklerinden biri, şiddete Hollywood sinemasında görmeye alışık olmadığımız biçimde yoğunlaşmalarıdır. Alışık olmamamızın nedeni, belki de gündelik hayatta ideoloji kisvesi

altında maruz bırakıldığımız veya farkında olmadan bir parçası haline geldiğimiz şiddet pratiklerini içselleştirmemizden kaynaklıdır. Yönetmenin şiddet olgusunu ele alış biçimi, filmlerinde sorgulanan modernliğe özgü değerler sistemi gibi sorunsalların anlaşılması açısından önem taşır. Haneke filmografisi, var olan film türleri arasında yapılan geçişleri somut bir biçimde yansıtır; ancak, şiddeti işleyiş biçimiyle Amerika Birleşik Devleti'nde PG-13 ratingiyle gösterime alınan şiddet içerikli Hollywood yapımlarından da radikal bir şekilde farklılık gösterir. Haneke filmleri, şiddet içerikli Hollywood yapımlarının aksine, bizzat şiddetin değil, şiddetin özellikle Hollywood sinemasındaki temsillerinin eleştirisi olarak okunabilir (Gronstad, 2008, s.145). Örneğin, 11 Eylül sonrası Hollywood yapımlarında şiddet doğrudan gösterilmez; ateşli silahlar ya da kesici aletlerle temsil edilir; yaralanan veya ölen karakterler yere düşüş sahnelerinde estetikleştirilir. Bu tür sinematografik yapıtlarda izleyici sevdiği kadını kurtarmak için ve intikam almak üzere serüvene atılan karakterlerle görece rahat özdeşleşir. Filmlerin sinema gösterimlerinde yer almayan daha vahşi şiddet içeren sahneleriyse, ev sineması için üretilen kopyalarda yer alabilir. Şiddet ana akım Hollywood filmlerinde, izleyiciye genellikle iki ilintili sahnenin arasında örtük olarak aktarılır. Hem gösterilen hem de gizlenen bir şiddet temsili stratejisi söz konusudur. Şiddet, bir yanıyla estetikleştirilerek temsil ettiği gerçeklikten başka bir şeye dönüştüğü ölçüde seyirsel kılınır.

*Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* filmlerine yoğunlaşmadan önce, Haneke'nin filmografisinden yola çıkarak şiddet temasını işleyişini ele almakta yarar var. Zira *Ölümcül Oyunlar* ve *Benny'nin Videosu* gibi filmlerde portrelenen anlar, yönetmenin olgunluk dönemi yapımlarındaki şiddet hikâyelerinin çözümlenmesine ışık tutabilir.

### Haneke Filmografisini Özgün Kılan Şiddet Sarmalları

İzleyiciler, kitle iletişim araçlarının gönderdikleri mesajlara karşı tamamen duyarsız, ya da tamamen edilgin kişiler olabilir (Adanır, 2003, s.3). Oysaki bir yönetmen, toplumdan aldıklarını ve algıladıklarını yansıtır, içinde yaşadığı toplumun ruhsal ve düşünsel yapısını ne kadar tanımış ve özümsemişse, dışavuracağı duygu ve düşünce de o düzeyde olur. Bu nedenle izleyiciyi yeni iletişim biçimlerine yöneltmek ve merak uyandırmak yönetmenin elindedir.

Hollywood sinemasındaki örtük şiddet temsillerine benzer bir biçimde, Haneke filmlerinde de şiddetin merkezin dışında, yani izleyicinin görüş açısının dışında ve merak uyandırıcı bir unsur olarak tutulduğu görülür. Örneğin, *Benny'nin Videosu*'nda domuz öldürmek için kullanılan mekanizmalı silahla sanki oyun oynanır gibi kız çocuğunun katledilişini, silahın çıkardığı sesleri duyduğumuzda kanıksarız. Aynı katletme sahnesine Benny'nin çektiği video filminin odasındaki televizyon ekranından fütursuzca seyirlik bir şekilde gösterilmesinde tanık oluruz. *Ölümcül Oyunlar*'daysa şiddet kurbanların çığlıkları ve etrafa sıçrayan kanlar gibi dolaylı öğelerle izleyiciye aktarılır. Şiddet pratikleri, genellikle kamera açısının dışında vuku bulur. Dolayısıyla Haneke filmleri, estetikleştirilmiş şiddet temsilleri üzerine kurulu kahramanlık öyküleri yerine, sessizlik, silah sesleri ve kan görüntüleri gibi ortam öğelerinden yararlanılarak temsil edilen şiddet anlarına yoğunlaşır. Katartik şiddete maruz bırakılan film karakterlerinin görüntüleri de buna dâhildir. Haneke anlatılarındaki saklı şiddet, izleyiciyi beklenmedik sonlarla ve cevapsız sorularla yüzleşmeye gebe bırakır.

Film yapısı açısından bakıldığında anlatı örgüsünün biçimle buluşturulduğundan söz edilebilir. Örneğin *Ölümcül Oyunlar'ın*[1] kilit sahnesi olan Paul'ün, Peter'ın ölümünü engellemek için filmi geriye doğru sarmasında olduğu gibi, mecraya (şiddetin kaynağına) müdahale edilmediği sürece, geriye dönüşün, dolayısıyla şiddetten kaçışın mümkün olmadığının mesajı verilir. İzleyiciyse, maruz kaldığı saklı şiddet içerikli görüntülerin yoğunluğunu yorumlama becerisinden neredeyse aciz bırakılır. İzlenen sahneler, ne bir kahramanlık hikâyesine ne de acıklı bir aile dramına aittir. İzleyici, herhangi bir karakterle veya olguyla özdeşleşmekten yoksundur. Bu açıdan bakıldığında, Haneke filmlerinin izleyici açısından epey zorlayıcı olduğunu söylemek gerekir. İzleyici, anlatının görünmeyen otoritesinin yönlendirmesine bağlı olarak filmi izler; ve şiddete maruz kalır.

Gelgelelim, Haneke özdeşleşme imkânı yaratacak kimi önemli şiddet olaylarını filmlerinin çıkış noktası olarak alır; ama olayları anlatının içinde öylesine kısmileştirir ki anlatıya çıkış noktası olan şiddet silikleşir ve bir başka hikâyenin anlatılmasının aracına dönüşür. Örne-

[1] Burada, çalışma boyunca referans verilen *Ölümcül Oyunlar* (1997) filminin Avusturya yapımının aksine, 2007 yapımı Amerikan yeniden yapımından söz edilmektedir.

ğin 11 Eylül sonrası çektiği ilk film olan *Kurdun Günü*'nde yönetmen, nedeni bilinmeyen şiddetli bir olaya değil, olay sonrasında yaşananlara odaklanır. Üstelik filminde de çocukluğun ahlaki doğasıyla yetişkinlerin ahlak dışı eylemleri arasındaki tezatlığı ele alır. Böylece izleyicinin film karakterleriyle özdeşleşmesi güçleşirken, dikkat merak uyandıran imgeler arası ilişkilere ve imge söz ilişkilerine çekilir.

Haneke filmlerinde şiddet, anlatının otoritesi bakımından olduğu kadar, film temaları açısından da önem taşır. Örneğin *Benny'nin Videosu* (1992) ve *Ölümcül Oyunlar* (1997) filmlerinde bizzat ana karakterler alışılmadık bir biçimde, şiddetin medyada nasıl daha gerçekçi bir biçimde temsil edilebileceğini sorgularlar. Bu durum, temsilin temsili paradoksu konusunda Haneke'nin bizzat kendisinin de sorgulayıcı bir yaklaşımı benimsemiş olduğuna işaret eder. Zira gözlemin gerçekçiliğini garanti altına alan herhangi bir dış veya üst konumun bulunup bulunmadığı konusunda yönetmenin kendisi de şüphe içindedir. Bu nedenle Haneke filmografisi kimi film eleştirmeni ve yazar (Speck, 2010, s.24; Sinnerbrink, 2012, s.118) tarafından kolayca ve yanlış bir biçimde, yaşanan kültürel çöküşe dikkat çekerek yapılan değerlerin yeniden kazanımına yönelik bir çağrı olarak yorumlanır. Haneke ise bu argümandan yola çıkılarak kendisine yapılan "ahlakçı" yakıştırmasına kuşkucu bir biçimde yaklaşır:

> ...İzm'lere her zaman kuşkuyla yaklaşmışımdır. Bana ahlakçı yakıştırması yapanların bu kavramın tanımını açması gerekiyor. Umarım kastedilen vaiz olduğum değildir. Fakat estetik açıdan ahlakçı bir yaklaşıma sahip olduğumu söyleyebilirim. Seyircilerin her birinin birer yetişkin olduğu unutulmamalı. Onlara benden daha aptal olduklarını düşündürtmeyi asla istemem. Bununsa ahlaki bir tutum olduğu söylenebilir (Brady ile söyleşi, 2012).

Haneke filmlerinin senaryoları, kendisinin ahlakçı olduğu savını ileri süren eleştirmenlerin argümanlarına paralel olarak, modern toplumun çöküş anlarına odaklanır. Modern toplumsal düzen içerisinde yasadışı olarak tanımlanan şiddet pratiklerinin yönetmenin filmlerinde çoğu zaman meşru eylemler olarak ortaya çıktıklarını görmek mümkündür. Özellikle kendine yönelik bir şiddet pratiği olarak tanımlanabilecek intihar, Haneke filmlerinde sıklıkla rastlanan ve politik boyutlarına vurgu yapılarak işlenen bir temadır. Yönetmenin filmle-

rinde başarısız intihar girişimlerineyse rastlanmaz; intihar keskin ve amaca yönelik bir eylem olarak işlenir. Dikkat çekici olan nokta, karakterlerin çoğunun gerçekleştirdiği intihar eylemlerine herhangi bir anlam yüklenmesinin veya neden-sonuç ilişkisinin aranmasının mümkün olmamasıdır. Zira intihar eyleminin nedeni olabilecek herhangi bir yaşantı izine Haneke filmleri boyunca rastlanmaz. Aynı zamanda, intihar eyleminin başarısız olması gibi bir durum söz konusu olmadığı için, karakterlerin bu eylemlerinden herhangi bir ders çıkarmaları da mümkün değildir. İşleniş bakımından, intihar temasının nedenlerinin ve sonuçlarının net bir biçimde ele alındığı *Saatler* (2002) veya *Tek Başına Bir Adam* (2009) gibi çağdaş Hollywood filmleriyle kıyaslandığında, Haneke'nin bu temayı benzer bir anlam ilişkisinden yoksun bırakarak ele aldığı görülür.

Şiddetin toplumsal boyutu ve nedensizliği açısından burada ele aldığımız *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* filmleriyse çeşitli ortak özelliklere sahiptir. Birbirinin ardılı olan bu iki film, şiddetin medyadaki temsillerinin 'gerçek' boyutlarının çarpıcı temsillerine yoğunlaşıldığı *Yedinci Kıta* ve *Benny'nin Videosu* gibi filmlerin aksine, bireylerin kapana kısılmışlıklarını ve hakikatleri görmekten kaçma itiyadını ele alır. Her ne kadar yönetmen, ısrarla *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* filmleriyle yakın tarihte yaşanılan Yahudi Soykırımı ve Anschluss[2] gibi siyasi olaylar arasında bir bağ kurmaktan kaçınsa da izleyici daha önceki Haneke filmlerinden aşina olduğu kurgulanmış ve sistematik şiddet pratiklerinden ayrılan iki yapımla karşı karşıya olduğunun kolayca

[2] Hitler'in Almanya'yı genişletme çabalarına bağlı olarak Avusturya'yı 12 Mart 1938 yılında işgali. *Anschluss* öncesi gerek Nazi taraftarları, gerekse Nazi karşıtları Nazi Almanya'sıyla birleşmeye gönüllü olurlar. Bu süreçte Nazi Almanyası, aynı zamanda Avusturya Milli Sosyalist Partisi'ne desteğini sürdürür. Avusturya rejiminin ve Nazi Almanya'sının baskıları sonucunda dönemin Şansölyesi Kurt Schuschnigg, konunun bir referandumla gündeme getirilmesine önayak olur. Her ne kadar Schuschnigg, referandum sonucunda Avusturya'nın özerk yönetimi lehine bir sonuç çıkacağı tahmininde bulunsa da Avusturya Nazi Partisi tarafından devlet bakanlıklarına yönelik yapılan saldırılar ve siyasi darbe sonucunda referandum iptal edilir. 11 Mart'tan bir gün sonra Nazi Almanyası ordusunun *(Wehrmacht)* Avusturya topraklarını işgaliyle birlikte siyasi otorite Nazi Almanya'sına devredilir. Tarihte *Anschluss* olayı, sıklıkla Adolf Hitler'in etnik bakımdan saf tüm Almanların ve topraklarının Büyük Nazi Almanyası çatısı altında toplanması projesi için atılan ilk adım olarak yorumlanır (Shirer, 1984, s.87).

farkına varır. İki film arasında devamlılığı sağlayan bir bağlantı bulunmasa da Nazi Almanya'sı dönemine yapmış olduğu göndermeler ve medeniyet örtüsü altında gizlenen gündelik şiddet pratiklerini açığa çıkarmaları nedeniyle *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* arasında ortaklıklar mevcuttur.

**Distopyadan Kaçış: *Kurdun Günü***

Haneke'nin önceki iki filmi *Bilinmeyen Kod* ve *Piyano Öğretmeni* gibi Fransa'da geçen *Kurdun Günü* filminin adının ilham kaynağı, medeniyetlerin gelişim sürecini, tanrıların savaşını ve dünyanın savaşla yerle bir olmasını betimleyen İzlanda dilinde yazılmış klasik Voluspá şiiridir. Voluspá'nın kıyamet gününün betimlendiği 44. dizesi, filmde işlendiği üzere şiddeti kaotik ve zalim bir olgu olarak ele alır:

> Erkek kardeşler kavga edecek ve birbirlerini öldürecek
> Kız kardeşlerin çocukları akrabalığı lekeleyece
> Zalim dünyada fahişelik yaygın
> Bu bir kılıç çağı, siperler darmadağın
> Bu bir rüzgârın, bir kurdun çağı – dünya tepetaklak olmadan önceki
> Kimsenin kimseye merhameti kalmayacak
>
> (Anonim, 1997, s.19)[3]

Filmin konusu hakkında çok az fikir verilir. Bilinen, Anne (Isabelle Huppert) ve çocukları Eva ile Benny'nin, ne olduğu hakkında ipucu verilmeyen bir felaket sonrası hayata tutunmaya çalıştıklarıdır. Karakterler arası diyaloglar seyrektir; geçen diyalogların bir bölümü Fransızca iken, önemli bir kısmı da Doğu Avrupa dillerinde gerçekleşir. *Piyano Öğretmeni*'ne renk veren klasik müziğin yerini sessizlik alır. Filmde geçen olayların arka planlarının tasfiyesi ve çatışmaların muğlaklığı aracılığıyla izleyici, duygusal olarak soyut ve seyri özdeşleşme yoksunluğundan ötürü pek de kolay olmayan bir deneyimle karşı karşıya bırakılır.

Filmde soyut ve minimal bir atmosferin yaratılmasında ışıklandırmanın payı büyüktür. Neredeyse tüm sahnelerde kullanılan ışıkların siyaha ve beyaza yoğunlaşması, iyi-kötü ayrımına dikkat çekildiğinin sinyallerini verir. Karakterlerin sosyal statüleriyse *Yedinci Kıta*,

[3] Haneke'nin *Kurdun Günü* filminde yapmış olduğu diğer edebi göndermelere ve ilham kaynaklarına, film analizinin ilgili bölümlerinde değinilmiştir.

*Ölümcül Oyunlar* ve *Saklı* gibi önceki Haneke filmlerinden tanıdıktır. İki çocuklu bir burjuva aile filmin merkezinde yer alır. Henüz birinci sahnede aile babası Georges, tatil evlerinin kapısından girdikten kısa bir süre sonra evlerini işgal eden yabancı bir adam tarafından vurulur. Anne olayın etkisiyle ve Georges'nun kanının üzerine sıçramasının ardından kusmaya başlar. Adeta birinci sahneden itibaren medeni aile değerlerinin yerini Darwin prensipleri alır. Haneke'nin cinayet anından (görünür şiddetten) ziyade sıçrayan kan ve Anne'ın duygusal bir tepki sonucunda gerçekleşen kusma görüntüsüne yoğunlaşması, daha önceki filmlerinde de olduğu üzere eylemin kendisinden ziyade etkiye (şiddettin yarattığı duygusal yoğunluğa) dikkat çekmek istemesinin bir sonucu olarak yorumlanabilir.

Hikâyenin toplumsal bir kaosu yansıtmaya başlaması birinci sahneyle birlikte, yani babanın ölümünün ardından gerçekleşecektir. Nedeni bilinmeyen bir toplumsal felaket sonrasında insanlar yiyeceksiz, evsiz ve susuz kalmışlardır. Endüstriyel kapitalizm, bilinmeyen bir nedenle sona ermiş ve yerini endüstri öncesi kapitalizminin kurtlar sofrasına bırakmıştır. Film boyunca, Anne'ın ve çocukların bulundukları kasabadan kaçma mücadelesi, kurulu düzenin, düşüncelerin ve kabullerin tersyüz edildiği ve kaosu yönetmek için birbirleriyle yarışan bireylerin amansız yarışı üzerinden portrelenir. Her yanda korku, görünmezliğiyle fiziksel ve psikolojik şiddet ve bu olguların yarattığı duygusal gerilim egemendir. Bu açıdan, filmin anlatısını modern ulus-devlet yapısına yöneltilen bir eleştiri olarak da okumak mümkündür. Zira burjuva ailesinin beklenmedik felaketler karşısındaki çaresizliği ve geç dönem kapitalizminin toplumsal değerlerinin bir anda yok oluşu, toplumsal şiddet ve terör eylemlerinin, acil durumlarda ulus-devletler tarafından meşru kılınabileceğine işaret etmektedir. Nazi ve Bolşevik rejimlerinden de anımsanabileceği üzere, şiddet ve terör, yasal çerçevenin dışında kalmak bir yana, rejimin yasal aracı olabilme potansiyeline sahiptir.

Laurent ailesinin yabancı bir kaçak gençle iletişime geçtiği bölümde kurulan diyaloglarla post-apokaliptik toplum düzeninin sinyalleri verilir. Bu gençle birlikte Anne ve çocukları bir tren istasyonu keşfederler ve bu istasyon, tek amaçları kaçmak olan altı çocuklu bir Polonya ailesi, elinden radyosunu eksik etmeyen Azoulay ve şehirli ve çekici bir kadın olan Bea gibi karakterler tarafından işgal edilmiştir.

Filmin tren istasyonunda geçen önemli bölümü, çaresizlikle ve tehlikelerle karşı karşıya olan bireylerin topluluk içerisindeki iletişim pratiklerine yoğunlaşır. Hırsızlık yapmasının ardından genç yabancının tren istasyonundan kaçması, Bea'nın istasyondaki varlığını sürdürebilmesi için otorite konumunda bulunan bir adamla cinsel ilişkide bulunmayı kabul etmesi ve Eva'nın tüm bu etik olmayan ve suç unsuru teşkil edebilecek süreçlerin şahidi olması izleyiciyi ahlaki bir hesaplaşmaya teşvik eder. Georges'u kaybetmiş olmanın huzursuzluğunu atlatamayan ve kendilerine bir çıkış yolu arayan Laurent ailesinin çaresizliğine bebek ağlamaları, okunan dualar ve istasyonda bulunan ailelerin kavga sesleri eklenir.

Salt modern öznenin ahlaki sorgulamalarını yansıtmasından ötürü dahi tren istasyonu, filmin en can alıcı çekim mekânlarından biridir. Poole'un (1996, s.135) deyimiyle bir 'dış' unsur olan ahlak, kendini sorgulayan bireyin neden ona itaat etmesi gerektiğine dair bir gerekçe göstermez. Birey, ahlakın sesini duyar; fakat ona neden itaat etmek zorunda olduğunu bilmez. Poole'a göre (1996) bu belirsiz tablonun ortaya çıkış sebebi, modern hayatta bireylerin bütüncül bir sosyal ilişki ağı içerisinde yaşamıyor olmalarıdır. Gündelik yaşamdaki sosyal ilişkilerin dağınıklığı, bütüncül ve somut bir ahlak anlayışının oluşumuna engel olur. Tren istasyonunda geçen bu sahne, modern gündelik hayatın kriz anlarında sergilenen veya maruz kalınan davranışlardan yola çıkarak, derinliksiz ve kırılgan modern ahlak anlayışının çabucak yitirilişini gözler önüne serer.

Bea karakteri ise, kültürel hafızanın temsilcisi rolünü üstlendiği için önemlidir. İstasyondan kaçış umudunun azalarak çaresizliğe dönüşmeye başladığı bir anda Bea, Otuz Altı Dürüst Adam'ın *(Lamed Vav Tzadikim)* hikâyesini anlatır. Bu hikâyede, dünyanın kaderinin, 36 Dürüst Yahudi'nin saygınlığına ve dindarlığına bağlı olduğu inancı dile gelir. Bu 36 birey, her yeni kuşakla birlikte yenilenebilir ve kişilerin değişmesiyle dünyanın kaderi de değişebilir. Kökenlerini Talmud'dan alır:

> Kavramsal açıdan 36, mistik ve esrarengiz bir sayıdır. Her yeni jenerasyonla birlikte 36 yeni ve özel niteliklere sahip bireyin dünyaya geldiği, ve birinin dahi olmaması halinde dünyanın sonunun geleceği söylenir. İbranice'de lamed 30, vav 6 anlamına gelir.

Bu nedenle bu özel 36 kişi, Lamed Vav Tzadikim olarak adlandırılır. Yahudiler arasındaki genel kanı, bu özel niteliklere sahip olan ve dürüst 36 kişinin, dişi Yahudi Tanrı'sı Shechinah ile selamlaştıkları veya selamlaşacakları yönündedir.[4]

Aynı sahnede Bea karakteri, Otuz Yıl Savaşı döneminde yazıldığına inanılan 'Maikäfer flieg' adlı folklorik şarkıyı söylemeye başlar ve bu şarkı, filmdeki gerilim dozunu azaltarak, yaşanılan 'olayın' temsilini gözler önüne serer. 'Maikäfer flieg', Otuz Yıl Savaşları (1618-1648) sırasında Pomerania şehrinin darmaduman edilmesini ve aynı zamanda göç etmenin zorluklarını konu alan bir ağıttır. Hikâyesini Habsburg İmparatorluğu Ordusu ve İsveç'li lider Gustavus Adolphus, Pomerania nüfusunun üçte ikisini öldürdüğü ve tüm köyleri yerle bir ettiği katliamdan alır. Bir sonraki Pomerania halkı, bu saldırıdan ötürü kıtlıkla boğuşmak durumunda kalacaktır:

*Haziran böceği uç*
*Baban savaşta*
*Annen Pomerania'da*
*Pomerania yerle bir oldu*
*Haziran böceği uç*

(Torner, 2010, s.540)

Haneke'nin, haziran böceğiyle hem ölümle yasa, hem de ne olacağı bilinmeyen kadere göndermede bulunduğu düşünülebilir. Zira *Kurdun Günü* filminde öldürülen babasına mektup yazan Eva, mülteci kampı olarak tanımlanabilecek tren istasyonunun şairidir. Bir sonraki sahnede yabancı kaçak genç, Eva'ya Polonyalı bir gencin tren istasyonunda bir hastalıktan öldüğünü ve kendi köpeğini de hastalık bulaştığı için öldürmek zorunda kaldığını anlatacaktır. Bu sahnede anlatı bir nebze dahi olsa normale döner ve yarı-işler bir durumda olan toplumun çaresizliği ve mutsuzluğu gözler önüne serilir.

*Kurdun Günü*, Franz Kafka'nın klasikleşmiş eseri *Metamorfoz*'un bir yansıması gibidir. Gregor Samsa'nın kendini bilinmeyen güçlerin kurbanı olarak görmesi gibi (Meyer, 2010, s.49), *Kurdun Günü* filminde de Anna ve çocukları kendilerini birdenbire değişen kâbusvari bir gerçekliğin içinde bulurlar. Haneke'nin ulusuyla arasında bir bağ kur-

[4] web.archive.org, 2002

duğu düşünülürse, *Kurdun Günü* filminin karakterleri belki de tarihsel güçlerin kurbanları olarak yorumlanabilir. Zira Laurent ailesinin eli silahlı bir başka aile tarafından evlerinde rehin alındığı filmin başlangıç sahnesinden, bir trenin penceresinden ters yönlü bir yolculuğun yapıldığı final sahnesine kadar *Kurdun Günü*'nün geneline huzursuzluk hâkimdir; karanlık geçmişin pençesinden kurtulmanın mümkünatı olmadığının sinyalleri verilir. Bu bakımdan, Haneke'nin modern gündelik hayata bastırılmış geçmişi taşıyarak, toplumsal hafızada yiten tarihe vurgusunu pekiştirdiği söylenebilir. Zira şiddet ve travmayla sarmalanan tarihsel gerçeklik, modern gündelik hayatın normalleştirilmiş yüzeyi altında gizlenir. *Kurdun Günü*'yle Haneke, bastırılan tarihsel gerçekliği güne taşır, izleyiciyi yaşanmışlıklarla yüzleştirir ve onları sorumluluk ve suçluluk duygularıyla baş başa bırakır.

İlginç bir şekilde Mattias Fray (2010), filmin karanlık mavi tonlarındaki final sahnesiyle Albert Düchrer'in Traumgesicht (Rüya Yüz, 1525) tablosu arasında bir ilişki kurar. Düchrer, bu tablosunda rüyasında gördüğü resmin melankolik kurgusunu tuvale döker Almanya'da 1524-1525 yılları arasında gerçekleşen ve Fransız Devrimi'ne kadarki Avrupa'daki en kanlı ayaklanma olarak anılan Köylü Savaşı'nın tarihsel bağlamında konumlanan tablodaki muğlak bulutlarla *Kurdun Günü* filminde dile getirilmeyen ya da açıkça işaret edilmeyen kanlı tarih arasında, zihinsel bir bağ kurulabilir. Bu noktada Bea karakterinin 'Maikäfer flieg'ı seslendirdiği ve Otuz Altı Dürüst Adam'ın hikâyesini anlattığı sahneler hatırlandığında, yönetmenin, şiddet temasını Avrupa tarihinden beslenerek dolaylı işleyiş biçimi netlik kazanır.

Yönetmen, filmde geçen tüm diyalogların Fransızca olmasından yararlanarak, Avusturya İmparatorluğu'nun kayıp geçmişine yapmış olduğu göndermeyi dolaylı kılar. Zira *Kurdun Günü*, Avusturya halkının, ülkenin Nazi Almanya'sı topraklarına katılmasıyla birlikte yeşermeye başlayan umutlarının, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında yaşanan hayal kırıklıklarıyla körelişi olarak okunabilir. Bu noktada izleyiciyi yanıltabilecek önemli bir unsur, film kurgusunun Fransız bağlamı üzerine oturtulmuş olmasıdır. Yönetmenin itirazları bir kenara bırakıldığında ve *Kurdun Günü* Avusturya tarihi perspektifi içerisinde okunduğunda, ortaya çıkan manzaranın karanlık şiddet örüntüleriyle dolu bir geçmişten beslendiği görülür. Medeni hayatın gündeliğinde kontrol altına alınan, gözetlenen ve hatta kimi zaman meşru kılınan

şiddet pratiklerinin, medeniyetle özdeşleştirebilecek tüm toplumsal değerlerin ortadan kalktığı bir anda bireyleri nasıl bir felakete sürükleyebileceklerinin yansımasıdır *Kurdun Günü*.

Bradshaw'un (2009) deyimiyle, sırların ancak "sosyopat semptomlar" aracılığıyla açığa çıkabildiği gerek *Kurdun Günü*, gerekse de *Beyaz Bant* filmlerinde yaşanan tüm şiddet dolu hadiselere rağmen iyimserliğin izlerinin çocuklar üzerinden sürüldüğü görülür. Örneğin, *Kurdun Gün* filminde tüm yaşananların ardından bir gece vakti Laurent ailesinin küçük oğlu Ben'in soyunarak tren raylarının yanı başında yanan aleve yönelmesi ve gerçekleştirdiği başarısız intihar girişimi, bireylerin içinde bulundukları nedeni bilinmeyen toplumsal felaketler yüzünden karşı karşıya kaldıkları yıpratıcı deneyimlere isyan niteliği taşır. Küçük çocuğun diğerleri için ateşe yürüyüp kendini kurban etmeyi denemesi ve kurtarıcısının buna mani olup, ona sırf kendini kurban etmeyi denediği için "cennet gibi bir son" vadetmesi, filmin bir sonraki final planında ıssız bir arazi boyunca ilerleyen tren aracılığıyla simgelenir.[5] Çocukluğun masumiyeti üzerinden getirilen bu iyimser yorumun bir benzerine *Beyaz Bant* filminde de rastlanacaktır.

**Bastırılmış Bir Çocukluk: *Beyaz Bant***

I. Dünya Savaşı'nın arifesinde kurmaca bir Protestan Alman kasabasında (Eichwald) geçen *Beyaz Bant* filminde anlatıcı rolünü üstlenen okul öğretmeni, izleyiciye filmin başında temkinli olması gerektiğini, izlediğinin bir Haneke filmi olduğunu hatırlatmak istercesine şu sözleri söyler: "Anlatmak istediğim hikâyenin gerçek olduğundan emin değilim."

*Beyaz Bant*, atmosferiyle korku türündeki filmlere öykünür; buna karşın filmde yer alan şiddet görüntüleri kısa, korku unsurları muğlaktır. Ne *Saklı* filminin soğuk atmosferinden, ne de *Ölümcül Oyunlar*'da Paul ve Peter ana karakterleri aracılığıyla hissettirilen yukarıdan bakıştan, *Beyaz Bant* filmi için söz edilemez. Tam tersine şiddet, bu filmde insancıl tonlarda beyaz perdeye yansıtılır; yönetmen adeta kendisinden bir önceki kuşağın hangi motivasyonla Nazizm'i benimsediğini anlamaya çalışır, sorgular. Bu açıdan şiddet, her iki filmde de Haneke

[5] Bu iyimser görünümlü tablonun altını çizerken, duruma tezat bir biçimde filmin final sahnesinde yer alan trenin ters yönde ilerlediğini belirtmekte fayda var.

filmografisindeki diğer yapımlarla karşılaştırıldığında en stilize edilmiş biçimde sunulur. Yönetmenin kurguladığı usta biçimin pekişmesinde filmin siyah-beyaz olmasının hatırı sayılır bir etkisi bulunur:

Filmin siyah-beyaz olması, izleyiciyi anlatıya yabancılaştırmak için kullandığım bir teknik. Filmin geçtiği döneme ait elimizdeki tüm görsel belgeler siyah-beyaz; bu durum izleyicinin o dönemin ruhunu özümsemesini kolaylaştırıyor. Diğer yandan, siyah-beyaz kullanımının hikâyenin prototipliğini belirginleştirdiği, yapay bir öğe olduğu ve filmde yapay bir öğe olarak temsil edildiği söylenebilir (Companion, 2010).

*Beyaz Bant* filminde izleyicinin maruz kaldığı ilk –ve belki de son- aksiyon sahnesi, kasabanın doktorunun at üstünde malikânesine doğru yol alırken, atının neredeyse görünmesi mümkün olmayan ince bir tele takılıp sendelediği ve doktorun yere yuvarlanmasına neden olduğu sahnedir. Bu kazanın sonucunda doktor, bir sonraki yılın uzunca bir zamanını malikânesine yaklaşık otuz kilometre uzaklıkta bulunan bir hastanede geçirmek zorunda kalır. Kazanın gizeminiyse çözmek mümkün değildir; bir muzipliğin sonucu meydana gelmiş olabilir, hatta karanlık güçlerin saldırısı olarak dahi yorumlanabilir. Zira filmin ilerleyen sahnelerinde görüleceği üzere talihsizlik, vahşet ve gerilim, Eichwald halkının yakasını bırakmaz. Kasabanın çocukları kaçırılır ve dövülür; bir ahır nedeni bilinmeyen bir sebeple alev alır ve küle döner; zayıf ve haddinden fazla çalıştırıldığı anlaşılan çiftçi bir kadın iş üstündeyken hayatını kaybeder. Gerçekleşen tüm bu şiddet, yaralanma ve ölüm içerikli hadiseler, kendi başlarına net bir biçimde anlamlandırılabilir olsalar da Haneke bu olayların her birinin yaşanmasının ardından kasaba halkının yaşamının hangi yönde etkilendiğini portrelemeyi tercih eder. Bir kazadan veya insana yönelik bir şiddet eyleminin ardından etkilenenin tek bir kişiyle sınırlı olmadığının sinyallerini verir.

Kasabada süregelen huzursuzluğun filme yansıyan dozunu arttıran temel karakterlerden biri, usta oyuncu Burghart Klaußner tarafından çocuklarını döven ve yaşanan talihsiz olaylardan sürekli yakınan bir adam olarak portelenen Rahip karakteridir. Sebebi bilinmemekle birlikte bu karakter, büyük oğlunu ve kızını düzenli olarak sopasıyla döver ve onların yakasına gözünde masumiyeti simgeleyen bantlar ta-

kar. Filmde sadece çocukların isimleri vardır ve bu bantları çıkardıkları zaman isimlerini de kaybedeceklerdir. Bu bantlar, adeta nedenleri çocuklarından kaynaklanmayan günahlar işleyen Rahibin, oğluna ve kızına taktığı sembolik prangalardır. Rahibin çevresindeki kişilere karşı sergilediği davranışlar ve duyduğu öfke, Ingmar Bergman'ın kendi öz babasından yola çıkarak yarattığı *Fanny ve Alexander* (1982) filmindeki üvey baba karakterini anımsatır.

*Kurdun Günü* filminde yer alan dolaylı gönderimli dini öğelerle kıyaslama yapıldığında, *Beyaz Bant* filminde de Rahip karakteri aracılığıyla toplumda dinin rolüne ve etkisine yönetmenin doğrudan göndermelerde bulunduğu söylenebilir. Filmin en zalim karakterlerinden biri olan Rahibin dövdüğü çocukları arkadaşlarıyla birlikte doğrudan şiddet pratikleri sergileme eğilimi gösterirler. Masumiyetin simgesi beyaz bandın hakkını vermek uğruna çocuklar birbirleriyle adeta yarışa girerek kendilerini tam tersine kötülüğün pençesinde bulurlar. Bu noktada Rahibin büyük oğlu Martin'in, annesinin hamile kaldığını öğrendikten sonra çılgına dönmesi ve içinde yaşadığı mutsuz evde babasının sevgisini kazanmak adına bir rakibe daha katlanamayacağını idrak etmesi üzerine kız kardeşine dayak atmaya başlaması hatırlanabilir.

Rahibin yarattığı gerilim ve tahakküm yalnızca üyesi olduğu aileyle de sınırlı kalmaz, içinde yaşadığı cemaate de yansır. Cemaatine içinde yalancılığı ve küçük sayılabilecek günahları kabul edilemez kötülükler olarak dayatan Rahip, bizzat kendi evinde psikolojik ve fiziksel işkencelere sebep olur. Üstelik yaşadığı içsel çatışmaların üzerini cemaatine kabul ettirdiği üstünlük sayesinde edindiği ulaşmazlık statüsüyle örter. Rahip ulaşılmazdır; çünkü onun için çalışan göçmen çiftçilerin veya cemaatin fakir kesiminin onunla diyaloğa geçebilmeleri mümkün değildir. Tam tersine, bu bireylerle diyalog kurmadığı gibi, kendi yararı için emek sarf eden işçileri de ölümüne çalıştırır. Bu durum, cemaatin sadece genel olarak modern hayatın değil, laik olmayan toplumlarda siyasetin de temelini oluşturduğu argümanını pekiştirir. Rahip karakteri aracılığıyla, laik olmayan toplumlarda siyasetin dini egemenliğe indirgendiğine ve hukukun askıya alındığına dikkat çekilir.

Filmin siyah-beyaz olması kadar karakterlerin adları yerine ait oldukları sınıfları temsil eden mesleki unvanlarıyla anılmaları anlatıda

yabancılaşmayı pekiştiren bir diğer unsurdur (Scott, 2009). Çocuklar haricindeki karakterler film boyunca isimleriyle değil, baron, barones, okul öğretmeni ve papaz gibi unvanlarla anılırlar. Nedeni açıklanması zor olan tuhaf olayların birbiri ardına yaşandığı kasabada, çocuklar dövülür, kadınlar susturulur, işyeri kazaları çiftçilerin ölümüyle sonuçlanır, hayvanlar sakatlanır ve tarlaya ekilen lahanalar aşırılır. *Kurdun Günü*'ndeki iktidar yoksunluğuna ve otorite yarışına karşın, evlerine sırasıyla girilen baron, toprak sahibi, doktor, dul bir erkek, kâhya, toprak kiracısı çiftçi ve rahibin her biri yakınlarındaki bireylere zarar veren, başlı başına birer iktidar figürünü simgeler. Böylesine otoriter bir ev ortamında yetişen çocukların kendi aralarında bir çete kurup, kasabada meydana gelen tuhaf olayları gerçekleştirmeleri mümkün olabilir mi? Filmin sonuna doğru tuhaf olayların suçlularının kasaba sakinlerinin çocukları olabileceğine işaret edilirken, nihayete ermesiyle birlikte bu sorunun cevabı yönetmen tarafından muallakta bırakılır.

Haneke'nin *Kurdun Günü* ile birlikte görece daha umutlu bir portre sunduğundan ve bu portrede, çocuk karakterlere önemli bir misyon yüklediğinden bahsetmiştik. İzleyici, benzer bir iyimser yaklaşıma *Beyaz Bant* filminde de rastlar. Bu tabloyu destekleyen anlardan biri, filmde, Rahibin oğlunun, babasına yeniden hayata döndürdüğü kuşu gösterdiği sahnedir. Bu sahnede Rahibin bir zamanlar kanarya beslediğini ve kanaryasının bilinmeyen biri veya birileri tarafından zalimce öldürüldüğünü öğreniriz. Rahibin gözleri dolar. Ebeveynlerin çocuklardan esirgedikleri sevginin bizzat çocukları tarafından başka canlılara içtenlikle gösterildiğinin sinyalleri verilir. Bu sahne, aynı zamanda II. Dünya Savaşı sonrası yaralarını sarmaya çabalamış olan genç Alman kuşağının utancına, acılarına ve iyileşme sürecine göndermede bulunur. Yönetmen, I. Dünya Savaşı öncesi Almanya'sına yönelttiği sistemsel eleştiride çocukluğun masumiyetinin yitip gitmesine engel olur. Bu nedenledir ki filmdeki küçük toplulukta yaşanan tuhaf olayların çocuklar tarafından gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğinin bir önemi yoktur. Yaşanan olayların yarattığı tüm duygusal gerilime karşın, okul öğretmeninin saflığı, çocukların zalim ebeveynlerine karşı takındıkları tutum ve onların kendilerine gösterilen şiddete sessiz kalmak yerine kendi çözüm yollarını aramaları, yönetmenin *Yedinci Kıta* (1989) veya *Ölümcül Oyunlar* (1997) gibi önceki dönem yapımlarında rastlanması bir hayli zor olan iyimser atmosferin güçlenmesine olanak sunar.

**Gündelik Yaşamdaki Şiddetin Dehşeti**

Sinema tarihinde şiddetin ortaya çıkış nedenlerinin çeşitli açılardan ele alındığını görmek mümkündür. İster fiziksel, ister psikolojik baskı yoluyla olsun, şiddet temsillerinin sinemadaki yansımalarına Alman dışavurumcu sinema akımıyla birlikte 1910'lu yıllardan itibaren rastlanır. Örneğin Almanya'da I. Dünya Savaşı sonrası mevcut düzene eleştiri amacını taşıyan dışavurumcu sinema örneklerine karşın, 1920'lerin genç devrime adanan Sovyet sinemasında bireysel deneyimlerden ziyade, halkın şiddet pratiklerine karşı tepkileri ele alınır. Sanatsal kaygıları olan bir sinema yönetmeni de kaçınılmaz olarak, bu süreçte egemen ideolojiye ait kurumları ve kuruluşları, ona bağlı evrilen toplulukları ve davranışları sorgular. Haneke filmlerinde yabancılaşma (*Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*), burjuva aile yaşamının monotonluğu (*Yedinci Kıta*), yalnızlaşma (*Benny'nin Videosu*), gerçeklik algısının yitimi (*Bilinmeyen Kod*), ırkçılık (*Saklı*), kültürel muhafazakârlık (*Beyaz Bant*), güvencesiz geç dönem kapitalizmin belirsizliğinin bir sonucu olarak çaresizlik (*Kurdun Günü*) ve nedensizlik (*Ölümcül Oyunlar*) üzerinden Avrupa toplumsal gündelik hayatının içine sinen ve gerçeklik anlayışının yitirilmesiyle birlikte görünürlüğünü yitiren toplumsal şiddet pratiklerinin sergilenmesi, bu sanatsal kaygıyla açıklanabilir.

Batı'nın yücelttiği ortak ve konformist duyu içerisinde toplumsal şiddet, ideolojilerin bir ön koşulu haline gelmiştir (Jacoby, 1996, s.22). Bu nedenle, modern hayat, teoride bir şiddetten arınma ve uygarlaşma süreci iken, tarihsel düzlemdeyse tam tersine, mikro ve makro iktidar ilişkilerinin mücadele ve çatışma alanıdır. Yönetmenin eleştirel bir yaklaşımla ele aldığı bu durum, "modernlik=uygarlık" denkleminin sorgulanmasını kaçınılmaz kılar. Haneke filmografisinde yer alan tüm filmlerde şiddet betimlemelerine, yabancılaşma, toplumsal değerlerin yitimi gibi modern hayatla ilintilendirilebilecek olguların dolaylı olarak eklemlendiği görülür. Yönetmenin usta tekniği ve anlatı örgüsü yapısının karakteristikliği sayesinde şiddet, gerçekliği uzlaştırmak amaçlı ve şiddet içerikli Hollywood yapımlarında[6] gözlemlemeye alışık

[6] Haneke, *Benny'nin Videosu* filminin sunumu sebebiyle 1995 yılında Münih Marstall Tiyatrosu'nda gerçekleştirdiği konuşmasında, geniş bir izleyici kitlesine ulaşmak için şiddetin gösterimiyle ilgili içlerinden en azından birinin yerine getirilmesi gereken ka-

olduğumuz formlardan farklı bir biçimde sergilenir. Bu biçimin oluşturulmasında, gayrı şahsilik olarak tanımlanabilecek, izleyicinin anlatıdan yabancılaşması durumu önemli bir rol üstlenir. İzleyicinin anlatıya yabancılaşması ve herhangi bir karakterle özdeşleşememesi durumu, onu şiddeti dikizleyen bir birey haline getirerek filmin içine alır. Bu durumda, yönetmenin şiddetin nedenleri veya sonuçları yerine, doğrudan şiddetin dehşet vericiliğine yoğunlaşmasının etkisi olduğu rahatlıkla söylenebilir.

*Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* filmlerinde, Yahudi soykırımı gibi acı verici tarihsel olaylara yapılan dolaylı göndermelerle şiddet, toplumsal boyutuyla öne çıkar. Üstelik şiddet kaçınılmaz değildir; her iki film de kaçış yollarının mevcutluğunu vurgulamak istercesine, içten içe gizlenmiş iyimserlik tohumları taşır; gücünün farkında olmayan modernleşmiş insanoğlunun ruhsal körelmişliğini yok etmek istercesine yüzüne vurur. Sırf bu nedenden ötürü bile *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* filmleri, izleyiciye modernlik üzerine yeniden düşünmek için önemli bir fırsat sunar. Zira gerçeklerin bastırıldığı ve kuralların yüceltildiği toplumlarda ailevi, dini ve cinsel istismarların temellerinin kaçınılmaz olarak atıldığını vurgulayan her iki film de vicdanların iğdiş edildiği bir düzende modern öznenin konumuna ayna tutar.

**Kaynakça**

Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yay.

Arendt, H. (1958). *The Origins of Totalitarianism*. New York: Cleveland.

Arendt, H. (1993). *The Gap Between the Past and the Future*. New York: Penguin Books.

Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Bell, D. (1988). *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in them New Fifties, with "the Resumption of History in the New Century"* Harvard University Press.

Bradshaw, P. (2009). "The White Ribbon: Film Review", *Guardian*, http://www.guardian.co.uk/film/2009/nov/12/the-white-ribbon-review (Eri-

baca üç dramaturjik önermeden bahseder. Bu önermelerden birincisi, şiddet üreten durumun izleyicinin hayatıyla birebir özdeşleşmemesi; ikincisi, şiddetin, kötüleşen hayat şartlarının tehdidi altındaki izleyiciye kurtuluş olarak olumlu karşılanan tek çözüm şeklinde sunulmaması; sonuncusu ise, olayların şaka ve hiciv havasında anlatılmasıdır (Grundmann, 2010; Assheuer, 2013).

şim tarihi: 16 Aralık 2013).

Brady, M. (2012). "Michael Haneke", *Little White Lies*, http://www.littlewhitelies.co.uk/features/articles/michael-haneke-interview204 (Erişim tarihi: 17 Temmuz 2013).

Daldry, S. (Yönetmen). (2002). *The Hours (Saatler)*. United States: ParamountPictures.

Dronke, U. (1999). *The Poetic Edda: Volume II Mythological Poems*. Oxford Clarendon.

Ford, T. (Yönetmen). (2009). *A Single Man (Tek Başına Bir Adam)*. Icon Home Entertainment.

Fray, M. (2010). "Senses of Cinema – Michael Haneke. *Great Directors, 57* (Aralık), http://sensesofcinema.com/2010/greatdirectors /michael haneke/#14 (Erişim tarihi: 2 Şubat 2014).

Gronstad, A. (2008). "Downcast Eyes: Michael Haneke and the Cinema of Intrusion". *Nordicom Review, (29)*1, 133-144.

Grundmann, R. (2010). *A Companion to Michael Haneke*. Malden-MA: Wiley Blackwell.

Jacoby, R. (1996). *Belleğini Yitiren Toplum: Adler'den Laing'e Konformist Psikolojinin Eleştirisi*, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Kafka, F. (1972). *The Metamorphosis*. Bantam Classics.

Meyer, I. (2010). "Empire's Remains: The Ghosts of History in Michael Haneke's *Le temps du loup*", *Modern Austrian Literature: A journal devoted to the study of Austrian Literature and Culture, 43*(2), 41-62.

Poole, R. (1996). *Morality and Modernity*. Routledge.

Schirer, W. L. (1984). *Twentieth Century Journey: The Nightmare Years: 1930-1940*. Boston, U.S.A.: Little, Brown & Company.

Scott, A. O. (2009). "Horror Behind a Wholesome Hamlet in Michael Haneke Film", *New York Times*,http://movies.nytimes.com/2009/12/30/ movies/30white.html?pagewanted=all (Erişim tarihi: 14 Temmuz 2013).

Sinnerbrink, R. (2012). "A Post-Humanist Moralist". *Angelaki, 16*(4), 115-129.

Sözen, M. F. (2013). "Yapısalcı Yöntem ve Bir Film Çözümlemesi", *International Journal of Social Science*, 6(8), s. 609-624.

Speck, O. C. (2010). *Funny Frames: The Filmic Conceptions of Michael Haneke*. Bloomsbury Academic.

TDK. (2013). http://www.tdksozluk.com

Web Archive. (2002). "Who Are They? Rabbi Zwerin's Sermon Kol Nire",http://web.archive.org/web/20030118221508/http://americanet.com/Sinai /resurces/sermons/Zwerin_YKKN02.html (Erişim tarihi: 9 Şubat 2013).

# Aşk ve Ereksiyon "Aşk"ı

Ömer FARUK

*Aşk kapasitesi edinmek için*
*çaba gösterenlere...*

Deleuze, "İnsan, tür değiştirmekte olan bir hayvandır," der. Kültürle doğaya, insanlıkla hayvanlığına karşı yeni bir türü oluşturma süreci yaşamaktadır. Comte-Sponville devam eder: "Kabul edelim. Ama bunu asla bitirmemiştir" (Comte-Sponville, 2013, s.129).

Aşk bu sürecin en önemli merhalesidir!

Abdûlgaffar el Hayatî, "Kişi sevmeye başladığı zaman insanlaşmaya başlar," der.

İnsanlık binlerce yıl süren uzun yürüyüşünde uzaya gitti, uçak gemileri yaptı, görüntülü cep telefonları kullanmaya başladı, devasa gökdelenler dikti, nükleer bombalar tasarladı, üç boyutlu filmler çekti; peki Aşk'ta ne yaptı? Teknolojide ulaştığı gelişmelere Aşk'ta da ulaştı mı? İnsanlık kadar köklü bir geçmişi olan Aşk ne durumda?



*Aşk* - 2012

1942 doğumlu Michael Haneke 70 yaşını geçtikten sonra Aşk'a bakıyor. İnsanlık tarihi kadar eski bir kavramın yaşlılıktaki karşılıkları üzerine düşünüyor. Hatta denilebilir ki Aşk üzerinden insanlık tarihine bakıyor. Ve bunu hiçbir romantik süslemeye başvurmadan, fon müziği, aksiyon, cinsellik ve mekân çeşitliliği gibi seyircinin zihnini çelecek sinemasal numaralara pabuç bırakmadan yapıyor.

2012 yılında çekilen ve aynı yıl Altın Palmiye ile ödüllendirilen *Aşk* tek bir mekânda çekilir: yaşlı çiftin ömürlerinin son yıllarını geçirdikleri evde. Girişteki konser salonunu sahneden gösteren bölümün dışında bütün film neredeyse evde geçer. Çok kapılı evin geniş bir girişi ve salonu vardır. Salonda kuyruklu piyano ve duvarı baştanbaşa kaplayan, tavana kadar uzanan bir kütüphane bulunur. Çiftin günleri geniş yatak odası ve yemek yenilecek kadar büyük mutfakta geçer. Yüksek tavanlı evde ikinci bir yatak odası ve ikinci bir küçük piyano da mevcuttur ama bunlara filmde pek vurgu yapılmaz, daha çok çiftin konuşmalarından anlarız. Yerlere parke döşenmiş, klasik çizgilerde mobilyalar seçilmiştir. Asansörle çıkılan apartman dairesinin geniş pencerelerinde vitray süslemeler vardır.

80'lerini yaşayan emekli ve eğitimli, mali sorunları olmayan, iki müzik öğretmeni Georges ve Anne hayatlarının son demlerini bu evde geçirmektedirler. Sakin bir hayatları vardır. Kendileri gibi müzisyen olan kızları Eva uzakta, ailesiyle yaşamaktadır.

Filmin girişinde eski öğrencilerinin konserini izlemek için ev'den dışarı çıkarlar, lobideki kutlamaya katılır, otobüsle dönerler. Ev'e geldiklerinde kapının bir hırsız tarafından zorlandığını görür, telaşlanırlar. Sabah kahvaltıda Anne duraksar, boşluğa bakar. Georges'un uyarılarına karşılık vermez. Ardından sağ tarafı felç olur, hastaneye gitmek istemez, Georges'un bakımına muhtaç olur. Ev'de kalır, bir daha dışarı çıkamaz.

Ev!?

Bachelard, "Paris'te ev yoktur,"der. Devam eder: "Evin kökü yoktur. Gökdelenlerin mahzeni yoktur: Ev üstüne düş kuran biri için, hayal edilebilir bir şey değildir bu. Odalar, kaldırımdan çatıya kadar üst üste yığılır; ufuksuz bir gökyüzü, çadır bezi gibi örter tüm kenti. Kentteki yapıların yalnızca *dış* yüksekliği vardır. Asansörler, merdivenlerin

kahramanlıklarını yok eder. Gökyüzüne yakın oturmanın artık pek de övünülecek bir yanı yoktur. *Evim* den(il)en yer de basit bir yataylıktan başka bir şey değildir. Dolayısıyla bir kata sığışmış konutun farklı odaları, *içsellik* (abç) değerlerini ayırt edecek ve sınıflandıracak temel ilkelerin birinden yoksundur" (Bachelard, 2013, s.58).

Bu son derece iddialı değerlendirmesinde Bachelard evi *içsellik* üzerinden tartışır. Evin, evde yaşayanın *içselliğini* besleyip beslemediğine, evin *içselliği* olanlar tarafından, *içselliğin* gözetilerek inşa edilip edilmediğine bakar. Evdeki *içselliği* ise hayal gücünü kışkırtıp kışkırtmaması açısından içeriklendirir. Çünkü ona göre, "Ev, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar. İnsani değerleri yalnızca düşünceler ve deneyimler teyit etmez. İnsana derinlemesine işlenmiş değerler düşlemeye aittir. Hatta düşlemenin, kendi değerini artırmak gibi bir ayrıcalığı da vardır. Düşleme kendi varlığına doğrudan erişir. Dolayısıyla, *düşlemenin yaşandığı* yerler de kendilerini yeni bir düşlemede yeniden kurar" (Bachelard, 2013, s.36).

Böylece eve dair yeni anahtar kavramlara ulaşırız: içsellik ve hayal gücü. Açıktır, her iki kavram *da* bizi diğer canlılardan ayırır. Kültür kavramını içeriklendiren ve bu doğrultuda tasarım yapabilen canlılar olarak diğer canlılardan farkımızı ortaya koyar. İçsellik ve hayal gücü beste yapabilmemiz, şarkı söyleyebilmemiz, film çekebilmemiz, roman veya şiir yazabilmemiz, bir çiçeği fark edebilmemiz, küçük çocukları enselerinden koklayabilmemiz, sevgilimizin saçlarını kendi üslubumuzla okşayabilmemiz ya da sevme kapasitesi edinebilmemiz için beslenebileceğimiz kaynaklardır. *Hatta düşlemenin, kendi değerini artırmak gibi bir ayrıcalığı da vardır.* Zira düş, kendini çoğaltır, başlangıç noktasından çok uzağa, hatta sonu belli olmayan bir sonsuzluğa kendini savurur; nesnelere göre kurulmuş olan hayatın dışına çıkma olanaklarını zorlar. Bu nokta yüzyıllardır varlığını sürdüren nesneler sisteminin hegemonyasının etkisini yitirmeye başladığı, işlevsiz kaldığı bir noktadır. Bu nokta bizim nesneler sisteminin dışında kalmayı seçerek kendimizi yeniden yaratmaya başlayabileceğimiz, kendimize kendi düşlerimiz üzerinden sahip çıkabildiğimiz, kendi değerlerimizi yaratabildiğimiz noktadır.

Bachelard bir evin *içselliğinin* oluşmasında mahzen (bilinçdışı) ve tavan arasını (bilinç) çok önemser: "Gerçekten de çatının akılsallığıyla mahzenin akıl dışılığı, neredeyse hiçbir yorum gerektirmeksizin karşı

karşıya konulabilir" (Bachelard, 2013, s.48). Mahzen evin karanlık boyutu, akıldışının kendini örgütlediği yer, acı veren düşlerin kök saldığı derinliktir. Bu derinliğin başka hiçbir yerde rastlanmayacak kendine özgü bir kokusu vardır: "Küf kokusu" deriz, ağır, pis ve bunaltıcıdır. Işık yoktur, yapay ışık mahzeni değiştirmez, duvarlarında ürkek gölgeler dolaşır, karanlığa ve daha derine çağırır. Merdivenle inilen mahzendeki kazı bitmez, sürekli daha derine daha derine kazma isteği uyandırır. Kendimizden bile saklamak istediğimiz, kilit üstüne kilit vurduğumuz sandıklar üst üste yığılır. Zemini kazan kişi bir süre sonra evin dış duvarını da geçtiğini bilir, artık salt toprak ve aşağıya doğru derinleşen zifiri bir karanlık ve mutlak bir bilinmezlik vardır: "Mahzen bu durumda, toprağa gömülmüş deliliktir, çevresine duvar örülmüş dramlardır. Cinayet işlenen mahzen hikâyeleri hafızada silinmez izler, vurgulamaktan hoşlanmadığımız izler bırakır" (Bachelard, 2013, s.51).

Tavanarasıysa mahzende yaşadığımız korkuların akılsallaştırıldığı yerdir. Tavanarası evin diğer odalarının dışında ve ötesinde, (genellikle) merdivenle çıkılan, mahzene uzak ve gökyüzüne yakın, doğal ışığın en çok alındığı yerdir. Tavan arası küçüktür, çılgın partiler verilemez, yemekli davetler düzenlenemez; çoğu tavan eğiktir, ayakta bile zor durulur, kişileri mesafeli duruşundan vazgeçmeye çağırır. Tavan arasından ufku, yağmuru ve rüzgârı, bulutları, kuşları ve diğer evleri görmek mümkündür; başka tavan aralarının da olduğu ve onların küçük pencerelerinin ardında birilerinin de yaşadığı en çok bir tavan arasından görülebilir. Bu da kendi yalnızlığımızı yaşarken başka seçilmiş yalnızlıkların da olduğu bilgisini, diğer tavan arası yalnızlıkları üzerinden düş kurma sevincini iletir bize. Seçtiğimiz yalnızlığı, kendi başınalığımızı en çok yaşayabildiğimiz bölgedir tavan arası:[1]"İnsanın yalnız

[1] Prag bir tavan arası şehridir. 10. yüzyıldan bu yana varlığını sürdüren eski şehrin hemen her binasının tavan arası vardır. Vltava Nehri'nin boydan boya kestiği şehir doğaya gösterilen özen, köprüleri, heykelleri, trafiğin saldırmaması, gökdelenlere izin verilmemesi, çok geç saatlerde bile kadınların sosyal hayata katılması, sokaklarında her tür müzik gruplarına rastlanması, araç trafiğine kapalı alanlarda doğum günlerinin ziyarete gelmiş her ulustan meydan sakinleri tarafından kutlanması ve zekice/zevkle ışıklandırılmış gece siluetiyle yaşama sevincini çoğaltır, tavan arası insanları arasında bulunmanın sessiz hazzının altını çizer.
Secde ederek dilenenler mahzenlerinin de epey karanlık olduğuna işaret eder. Saatlerce hiç kımıldamadan kol ve ayak dizlerinin üzerinde baş eğerek duran dilenciler mah-

kaldığı ev, oda, tavan arası ona, sonu gelmez bir düşlemenin çerçevesini sunar ve kurulan bu düşü yalnızca şiir, ortaya koyduğu yapıtla bitirebilir, tamamlayabilir" (Bachelard, 2013, s.46).

Sahih bir içsellik arayışı kalabalığı kesinlikle reddeder, kendi içine doğru çıkılacak bir yolculuk mutlak bir yalnızlığı, sabrı, inadı, kararlılığı ve (en önemlisi) cesareti talep eder. Yalnızlık, içselliğin inşa edildi-

---

zenlerinin de çok kanlı ve acılı olduğunu, aşağılanmanın içler acısı boyutunu gösterir, gezginleri temkinli olmaya davet eder.

Son 75 yılda hem Nazi Almanyası hem de reel-sosyalist SSCB tarafından işgal edilmesine rağmen ayakta kalmayı başaran bu sır'lı şehir sahih arayışlara hâlâ karşılık verir.

*

Trafiğe kapalı ama her tür sokak şenliğine açık şen şakrak tarihi Karel Köprüsü'nde, bira içip, nehri seyredip, yaşadığım kuyudan nasıl çıkacağımı düşünürken Kafka maskeli birisi yanaştı, şimdi hatırlayamadığım bir şiiri nehre doğru okumaya başladı. Benim ilgilendiğimi görünce çantasından bira çıkarıp ikram etti. Ardından geceden, yeterince sarhoş olamamaktan, şiirin kendini biriktirme hallerinden, toplama kamplarından, tenlerinin/bedenlerinin ötesine geçemeyen aşksız kadınlardan/erkeklerden, yas tutmayı unutmuş gençlerden, gece ve gündüz şarkılarından, aşkın zamana hükmetme karakterinin kaybolmasından söz ettik. Bas saksafon çalan bir sokak şarkıcısına tok sesiyle şarkı söyleyerek eşlik etti, bana da alkışlamak düştü.

Sordum: "Neden benim yanıma geldin?"

Güldü: "Nehre bakanlarla köprüdeki şenliği, sokak gösterilerini izleyenler arasında köklü bir üslup farkı vardır. İkinciler turisttir, nehre bakanlar dertlidir. Sen nehre bakıyordun!" Benim şaşırmış halime gülümsedi, ekledi: "Kalbin aklın anlayamadığı kendine özgü dili, derdi ve gerekçeleri vardır!"

Kafka Maskeli Adam bol biralı sokak sohbetinin sonuna doğru mahzeni ve tavan arası olmayan binalarda yaşayanların "düş görebilmek" ya da "kilitli sandıklarını mahzenlere gömebilmek" için *de* Prag'a geldiklerini anlattı. Zihni, bedeni ve duyguları kontrol altında yaşayan ama bu durumun farkına varıp çare arayanlar için Prag'ın bir tür "nefes alma şehri" olduğunu birçok tarihi/edebi olayla örnekledi. Ayrılırken sarıldı, kulağıma hiç duymadığım şu dizeleri mırıldandı: "sırların sırrını öğrenmek için/yüreğini yiyeceksin, yedireceksin"

O gece yüreğini yiyen Kafka Maskeli Adam ve Prag'la sarhoş olmuş, sağa sola çarparak rastgele yürürken epeydir yanımda taşıdığım sandığı bir Prag mahzenine gömmeye karar verdim. Bir karara varmanın rahatlığıyla oteli aramaktan vazgeçip, sokağa çöktüm, sızdım. Uyandığımda Karel Köprüsü'nün diğer ucunda kusmuğumda yatar buldum kendimi. Sonraki akşamlar kilitli sandığımın içindekileri (biraz daha) anlatmak, kendime sığmayan içimi boşaltmak için Kafka Maskeli Adam'ı aradım, bulamadım! Çaresiz kalıp tavan arası ve mahzeni olmayan ev'ime döndüm. Yeni bir sandık kilitlememeyi umarak...

ği süreçlerin en önemli boyutlarından biridir: "Öyle ki büyük bir düş kurmanın eşiğinde olan, mutlak yalnızlık içindeki bir insanın o tadına doyum olmaz durumunu, gayri-ihtiyari, resmediyorum kendime; ama bu yalnızlıkta *uçsuz bucaksız bir ufuk ve yayılan geniş bir ışık* vardı. Kendinden başka hiç bir dekora sahip olmayan uçsuz bucaksızlık" (Baudelaire'den aktaran Bachelard, 2013, s.236). Baudelaire'in vurgusunu çoğaltalım: Bir tek seçilmiş yalnızlıkların birbirlerini anladığı bir uçsuz bucaksızlık... Ve bu uçsuz bucaksızlığın sahih bir başlangıç yapma, yalnızlığını seçerek yaşayanların içeriğini belirlediği bir yeni boyutta yaşama imkânına doğru yürüme isteği...

Derkenar 1: "Özel yaşamın düştüğü durumu, sahnesine bakarak anlayabiliriz. Sözcüğün alışılmış anlamıyla barınak, artık imkânsızdır. İçinde büyüdüğümüz geleneksel evler çekilmezleşmiştir: Orada yaşanan her konforun bedeli bilgiye ihanettir bugün, en küçük sığınma duygusuna bile aile çıkarlarının küflü kokusu karışmaktadır. Bir *tabula rasa* üzerinde inşa edilen o modern, işlevsel konutlarsa, uzmanların zevksizler için imal ettiği, içlerinde yaşayanlarla hiçbir bağlantısı olmayan yaşama kutularıdır, ya da yolunu şaşırarak tüketim alanına girmiş fabrika tesisleri– zaten sönüp gitmiş olan bağımsız varoluş özlemine taban tabana zıttır bütün bunlar. (...) 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. (...) 'Ev sahibi olmamam, iyi talihimin bir parçası bile sayılabilir,' diyordu Nietzsche *Şen Bilim*'de. Bugün eklememiz gerekir: Kendi evimizi ev olarak görmemek, orada kendimizi 'evimizde' hissetmemek, ahlakın bir parçasıdır. (...) Oynamak zorunda olduğumuz oyun şudur: Artık özel mülkiyetin kimseye ait olmadığını, çünkü tüketim mallarının bu kadar bollaştığı koşullarda hiç kimsenin bunların kısıtlanması ilkesine tutunmaya hakkı olmadığını ama yine de sırf mülkiyet ilişkilerinin körce sürdürülmesine hizmet eden o bağımlılık ve muhtaçlık durumuna düşmemek için bile kişinin bazı şeylere sahip olmak zorunda olduğunu görmek ve dile getirmek. Ama bu paradoksun tezinin varacağı yer yıkımdır: Nesneler karşısında, sonunda insanlara da yönelen sevgisiz bir umursamazlık. Antitez ise, telaffuz edildiği anda, rahatsız bir vicdanla sahip oldukları

şeylere tutunmak isteyenlerin ideolojisine dönüşür. "Yanlış yaşam, doğru yaşanamaz" (Adorno, 2002, s.39, 40, 41).

Derkenar 2: "*İnsanlar artık ev değil saklanacak yerler yapıyorlar*"(Mankell, 2005, s.168).[2]

İçselliği olan evlerde mekân değil içsellik bir değere dönüşür, hiçbir tartıya, metreye ve kiloya gelmeyecek, satın alınamayacak ve satılamayacak bir değer oluşur. Sokaklarına her gece, "Hülya düşünceden daha güçlüdür!" (Bachelard, 2013, s.47) yazılır.

İçselliği olan evlerde balkon değil avlu (= bahçe) vardır. Gözetlemeye ve göstermeye göre değil, dokunmaya, koklamaya, oyuna, özel bir dil ve üslup edinmeye, diğer canlı türlerine de yer açan bir hayatı kucaklar.

İçselliği olan evlerde beğeni duygusu gelişmiş, bencillik kontrol altına alınmıştır; eve yapılan her müdahale komşudaki karşılığı düşünülerek yapılır, bir gün komşunun da kendi beğenisini örseleyebileceği hiçbir biçimde unutulmaz.

İçselliği olan evlerde anı birikir, eve yaşanmışlık siner, bir süre sonra eşyalar da kendine özgü sesler vermeye başlar; kapı o eve göre gıcırdar, sandalye oturana göre esner, çaydanlığın çıkardığı sesten çayın demlendiği anlaşılır: "Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar" (Bachelard, 2013, s.39).

İçselliği olan evlere kuşlar yuva yapar, sarmaşıklar duvarlarında yürür, rüzgâr evin bahçesine tohum taşır, kertenkeleler pencereden girer, leylekler bacaları süsler, kırlangıçlar yavrularını büyütür.

Gökdelen ve sitelerde mahzen ve tavan arası yoktur, kuşlar da yuva yapmaz; buralarda büyüyen çocuklar küf kokusu nedir bilmez, ayakları toprağa değmez, solucanla tanışmaz, kırlangıç seslerini duymaz...

Böylece barınma, beslenme ve üreme gibi temel güdüler üzerinden diğer canlılardan bizi ayıran boyutlar *içsellik* üzerinden ortaya çıkar.

[2] Yazar bu yargısını başka bir kitapta da yineler: "İnsanlar bir ev inşa ettiklerini sanırken aslında çoktan unutulmuş bir şeyin anıtını dikmeye çalışıyorlar. (...) Evler artık içinde mutlulukların yaşandığı yerler olmaktan çıkmış saklanılacak yerlere dönüşmüştü. (Mankell, 2002, s. 218).

Devam edelim: Korkutarak, özgürlüğümüzü kısıtlayarak, bastırarak bizi içine kapatan hapishane duvarıyla evin duvarı arasındaki fark bir tek *içsellik* üzerinden kıyaslanabilir. Yaşadığımız evin duvarları içselliğimizi beslemiyorsa, düşlerimizin ateşleyicisi değilse hapishane duvarından ne farkı kalır? Yaşadığımız ev içselliğimizi gözeterek yapılmamışsa, içselliğimizi kışkırtmak için çevresiyle ilişkilendirilmemişse, salt barınma sorunumuz gözetilerek yapılmış ve biz de buna razı olmuşsak bizi diğer canlı türlerinden hangi özelliğimiz ayırır? Ve kişi olarak biz içselliğimizi gözeterek bir evle ilişki kurmuyorsak, evi biçimlendirmiyor ve içermiyorsak, evi yıkıp yapmıyorsak, ev salt barınma sorunlarımızı çözen bir mekân olarak kalıyorsa hangi özelliğimiz diğer canlı türlerinden bizi farklı kılar? İçselliği bir kaygı olarak edinenler, içselliğin sınırı olmadığını bilenler ve bunu arzulayanlar, diğer kişilerle bu çerçevede ilişki kuranlar, evde içsellik arayanlar, hayal gücünün her tür eylemin hazırlayıcısı olduğunu bilenler, kısacası *hayatını edinme kaygısıyla yaşayanlar* için Rilke şöyle der: "Sanat yapıtlarını ortaya koyanlar her zaman, bir tehlikeye göğüs germiş, bir deneyimi sınırına kadar, hiç kimsenin aşamayacağı noktaya kadar götürmüş kişiler olmuştur. Bir yaşam, ne kadar ileri götürülürse, o ölçüde temiz, kişisel, benzersiz bir yaşam olur" (aktaran Bachelard, 2013, s.264).

Ve büyük soru: Peki, modernizmin yeni hapishaneleri çağdaş evler olmasın? Bedenimizi demir parmaklıkların ardına hapsetmekten daha rafine, hijyenik ve masrafsız değil mi çağdaş evler? Hayal gücünü kısıtlayarak (= ve hatta yok ederek, televizyona hapsederek) kontrol altına alan, üstelik anahtarı kendi eline vererek kişiyi kendinin gardiyanı yapan evler... Çelik kapılarla, çok dilli kilit mekanizmalarıyla, sitelerde mevzilenmiş üniformalı güvenlik görevlileriyle "tekinsizliği" biriktiren evler... (Filmin girişini hatırlayalım, kapı zorlanır!) Bauman ev hakkında giderek artan bu tedirginliklere şu sözcüklerle katılır: "Mahremiyetin hızla soğuyan sularında evler artık yumuşacık mahremiyet adları değildir. Buralar, aşkın ve dostluğun paylaşılan teneffüs avlusu statüsünden bölgesel çarpışma alanlarına, birlik şantiyesinden tahkim edilmiş sığınaklar toplamına dönüşmüştür. "Kendi evlerimizde sipere yattık, kapılarımızı kapadık, sonra kendi odalarımıza geri çekilip, üzerimize kapıyı kitledik. Ev çok amaçlı bir eğlence merkezi oldu, içinde aile üyeleri bir anlamda ayrı ayrı, yan yana yaşayabilirler" (M. Schluter ve D. Lee'den aktaran Bauman, 2012, s.95).

Daha büyük soru: *İçselliği* olmayan evlerde Aşk birikir mi? Aşk!?

Derkenar 3: *"Assheuer: Filmleriniz bazen, çağımızın büyük bir medya çukuru, bir hapishane olduğu izlenimini uyandırıyor. Her kaçış imkânsız.*

Haneke: Bu Platoncu bir çukur: Bir çukurda yaşıyoruz ve güneş ışığı bilmiyoruz. Mesela, medya dünyası böyle bir çukur. Ama sadece bu değil. Bilgilerimiz de bir çukur. (...) Medya olmadan önce insanlar sadece dolaysız olarak çevrelerini biliyorlardı ve bilgileri de buradan edindiklerinden besleniyordu. Bu insanlar dünyayla ilgili çok şey bilmeyi hayal etmiyorlardı. Biz modern insanlar bunu hayal ediyoruz. Aslında neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz" (Assheuer, 2013, s.47).

Aşk salt genç ve diri bedenlere mi özgüdür? Yaşlıların ve gençlerin Aşk'a yüklediği anlam aynı mıdır? İnsanı diğer canlı türlerinden ayıran temel kavramlardan biri olan Aşk'a hepimiz aynı içeriği mi veriyoruz?

İnsanlık tarihinde üzerinde en çok düşünülen ve özlemi duyulan bu kavramdan kısaca söz edelim, – farklı yorumlar da yapılabileceğini unutmayarak:

Aşk yeni bir hayat kurmaktır!

Aşk iyinin ve kötünün ötesine geçmektir![3]

Aşk yeni bir dil ve dokunuş oluşturma çabasıdır!

Aşk zamana hükmetmektir!

Aşk birisiyle birlikte olma değil, birbiri için var olma kararıdır!

Nesnelerin üretilmesine ve paylaşılmasına göre kurulmuş mevcut düzenin dışına çıkma iradesini göstermektir. Bu hayatın insani yetersizliklerinden, nesne edinmeye ve diğerini nesneleştirmeye göre kurulmuş insan ilişkilerinden çıkarak kendi özgürlüğünü edinme kararlılığıdır. Beden, zihin ve duyguların mevcut düzenin ihtiyaçlarına göre tanzim edildiğini bilerek beden, zihin ve duygularına yeniden sahip çıkma isteğidir.

[3] Nietzsche, F. (2011). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, A. İnam (çev.), İstanbul: Say Yay, s.224 (aktaran Sponville, 2013, s.22).

Aşk erdem ve özgürlüktür! Duyguyla yaşanır; ödevle, sorumlulukla, iyi niyetle ilgisi yoktur. Zira ödev ve sorumluluk zorunluluktur, emir ve sınır içerir. Erdemse sevgi yetisini edinerek, bunun gerektirdiği *kabullenişleri* ve *reddedişleri* benimseyerek, ötekini olumlayarak oluşur.

Yalnızlık zordur ama yoksunluğu, kıymet bilmeyi, zamana direnmeyi, kalabalıklarla uzlaşmamayı öğretir. Sahih yalnızlıklarla antrenman yapmayanlar, uykusuz geceleri göze almayanlar için Aşk zordur, hem de çok! Hatta imkânsızdır!

Aşk yolcuları yoksunluğunu kabul ederek yürür, yalnızlığını, eksikliğini, çaresizliğini, tamamlanamamışlığını bilir; göçebelik kaderidir. Başka bir hayatın olabileceğini öğrendikten sonra daha azına razı olmaz, aramaktan vazgeçmez.

A. C. Sponville *Cinsellik, Aşk ve Ölüm* adlı kitabında[4] "koşulsuz ve ölçüsüz sevgi" diye adlandırdığı Aşk halinde haz duymak *(eros)*, sevinç duymak *(philia)* ve boyunduruktan kurtulmak *(agape)* ve bunların yaşandığı azizlik anından söz eder.

*Eros*'un yoksunluğun giderilmesi boyutuna dikkat çekerken salt sekse indirgenmesine karşı çıkar: "*Eros* seks değil, aşktır ya da daha ziyade çok özel, belirli bir tipte bir aşktır. Hangisi? Tutkulu aşk: Âşık olunduğunda hissedilen ama sözcüğün en güçlü ve en gerçek anlamında, bugünkü deyişle 'kör kütük âşık' olunduğunda hissedilen aşk" (Comte-Sponville, 2013, s. 34).

*Philia* yoksunluktan kurtulmanın sevgisidir. Diğerinin varlığından haz alma ve haz verme yeteneğinden duyulan sevinçtir. Beraberliği bir hakikat yoluna dönüştürme, hayata dair savunduğumuz bütün erdemlerin doğrulanma imkânıdır. Diğerinin hakikatini sevme, onu

[4] Andre Comte-Sponville yorumunu yazarın filozof, ateist ve kapitalizme eleştirel bakan biri olması nedeniyle tercih ettim. *Cinsellik, Aşk ve Ölüm* adlı kitabı insanlık kültürünün temel edebiyat ve felsefi metinleri gözetilerek kaleme alınmış ve yaşı (1952 doğumlu) konuya uzaktan bakabilecek kıvama gelmişti. Marksist filozof Alain Badiou'nun (1937 doğumlu) *Aşka Övgü*; sosyolog ve filozof Zygmunt Bauman'ın (1925 doğumlu) *Akışkan Aşk*; filozof Roland Barthes'ın (1915 doğumlu) *Yazı Nedir?* adlı çalışmalarını da benzer gerekçelerle dikkate aldım. 60'lı 70'li yaşları gören bu dört filozofun şu yargıyı paylaşabileceklerini de düşündüm: "Felsefe onunla ilgilenen kişiden bilgin, sanatçı, militan ve âşık olmasını bekler" (Badiou, 2011, s.11). – Haneke'nin de 1942 doğumlu olduğunu hatırlayalım.

değiştirme isteğinden vazgeçme halidir. Başka hiçbir biçimde yaşanamayacak bir samimiyet halinin yaşanma durumudur: " beni olduğum gibi, beni en yakından ve en gerçek şekilde tanıdığı gibi seven, bana en sarsıcı hediyeyi verir: tümüyle ve ben olduğum için sevilmek" (Comte-Sponville, 2013, s. 87).[5]-[6]

*Agape* ise güç çekişmesinden kurtulmaktır. İşgal eden, üstün olmaya çalışan, güçlü kalmayı temel düstur olarak seçen kişi diğerini ele geçirmek, üzerinde hegemonyasını tesis etmek ister. Onun aczinden beslenir. Bu da taraflar arasındaki dengeyi bozar, diğerinin özgürlüğünü kısıtlar. Adorno'nun şu cümlesine Sponville "aşk üzerine bildiğim en sarsıcı cümle" der: "Sen güçsüzlüğünü gösterdiğinde, diğeri gücünü göstermek için bundan faydalanmıyorsa bil ki seviliyorsun" (Adorno'dan aktaran Comte-Sponville, 2013, s.103-104). Görüldüğü gibi ilişkiye başlamak için birinin yaralarını (= güçsüzlüğünü) göstermesi gerekir; yaralarını sakınan kişi ilişkiye başla(ya)maz bile. Güçsüzlüğünü sakladığın sürece diğerinin senin güçsüzlüğünden faydalanıp faydalanmayacağını bilemezsin çünkü. Hatta diyebiliriz ki Aşk'a *ilk adım* yaralarıngösterilmesiyle atılır, böylece zor günler için *de* var olduğunu, *zamana hükmetme*[7]kararlılığını *da* gösterirsin: yaşlılıkta ve hastalıkta,

---

[5] Badiou Aşk'ı "bir"in değil "iki"nin sınanması, "fark"ın kabul edilerek hayatla ilişki kurmanın zorunlu parçası olarak görür. Bir, Tanrı'nın söylemidir zira, aynılığa, uyuma ve itaate teşnedir. Oysa başlangıçta elimizde iki ayrı beden olarak "fark" vardır. Sorun bu "fark"ın ne tip bir yakınlığa dönüşebileceğidir. "İki"nin "bir"in aynılaştırıcı söyleminin tuzaklarına düşmeden, kendi "fark"ını koruyarak, kendini yeniden ve yeniden nasıl inşa edeceğidir. Bu anlamda: "Aşk yalnızca iki birey arasındaki karşılaşma ve kapalı ilişkiler değildir, o bir kurma işlemidir, artık bir'in değil iki'nin bakış açısından bir yaşam oluşur. Ben buna 'iki'nin sahnesi' diyorum" (Badiou, 2011, s.32). -Her tür kapalılığın yeniyi kurma işlemini sabote edeceğini *de* ayrıca belirtelim.

[6] Adorno bu durumu şöyle tanımlar: "Aşk, farklı olanda benzerlik görme gücüdür" (Adorno, 2002, s.196).

[7] Badiou "zamana hükmetme"yi "bilinmeyen bir süre arzusu" olarak adlandırır. Ona göre hayatı yeniden icat etmeyi amaçlayan Aşk'ın sabırlı ve inatçı olması uygun düşer. Zira, Aşk'ın yeniden icat etmeyi *de* yeniden icat etmesi gerekir. Ekler: "Aşk inatçı bir serüvendir. (...) Gerçek aşk uzamın, dünyanın ve zamanın yarattığı engelleri kalıcı biçimde, kimi zaman acı çekerek alt eden aşktır" (Badiou, 2011, s. 33).

Ayrılık'ı ve sadakat'i de "bir" ve "iki"nin çatışma alanları olarak görür. Zamana hükmetmenin, hayatı yeniden icat etmenin, yeni bir dokunuş ve dil oluşturma çabasının bazı reddedişleri, "bir"in çağrısına karşı tetikte olma kararlılığını ve bilgisini içermesi gerektiğini belirtir. Ayrılık "iki"nin ve Aşk'ın yenilgisidir, uzun soluklu yeniyi icat et-

hapiste ve gurbette...

İkinci adımsa yaraların suiistimal edilmemesiyle atılır.

Böylece sahicilik ve samimiyet kulvarına girilerek yeni bir hayat kurulmaya başlanır...

Sponville "yas"tan, "yas"ın Aşk'ı besleyen karakterinden *de* söz eder. Ölenin ya da terk edenin ardından duyulan "yas"tan, yaşanmış sevginin yoğunluğunu tartan "yas"tan... Sevginin yoğunluğu ve biricikliği bir tek yoksunluğuyla ortaya çıkar, bıraktığı acıyla hissedilir çünkü. Şu açıktır: Acı varsa Aşk da vardır, Aşk yoksa acı da yoktur! Dramın, yoksunluğun ve acının Aşk'ı besleyen, onu yeniden *doğuran* boyutunu altını çizerek hatırlatır: "Âşık olduğumuzun farkına varmamız için, belki de âşık olabilmemiz (ya da yeniden âşık olabilmemiz) için, ayrılık gününün gelip çatması gerekir" (Proust'tan aktaran Comte-Sponville, 2013, s.68). Hiç kuşkusuz bunun gerçekleşmesi için tarafların hayatın en çıplak gerçeklerinden biri olan acıya razı olması, onu içermesi gerekir. Bu anlamda "acıyı içermeyenler, onun yeniden doğurduğu Aşk'ı edinemez, yas *da* tut(a)maz" diyebiliriz. Çünkü acı ve Aşk kişinin hissetme kapasitesiyle anlam kazanan *içsellik* kavramlarıdır.[8]

Şair de belirtir: "acıdır ağacın gölgesini yapan/bunu herkes bilir"[9]

---

me sürecinin geri dönüş noktasıdır. "Bir"in zaferidir. Bu yenilgi Aşk'ın inandırıcılığını zedeler, umutsuzluğu besler. Aynı yenilgi sadakat için de geçerlidir. "İki"nin olabilirliğine, icat edilebilirliğine ilişkin gösterilen sabır ve sadakat "icat etme koşullarını" hazırlayacaktır. Bu yenilgilerle başa çıkabilmek kişinin yeniyi icat etmeyi amaçlayan Aşk için kendini hazırlamasına, kendini "bir"den koparma kararlılığıyla tanzim etmesine bağlıdır.

[8] *Ölümsüzlük* adlı romanında Kundera *homo sentimentalis*'in anlamını çoğaltır, "hisseden insan" olarak değil de "hisleri bir değer olarak yücelten insan" olarak tanımlamaktan yana olur. Aynı tutumu acı'yı tanımlarken de gösterir, acı'yı "temel duygu" olarak adlandırır: "Ben'in temeli düşünce değil acıdır, en temel duygu olan acıdır. (...) Acı(nın) sadece ben'in temeli, kuşku duyulmaz tek varlıkbilimsel kanıtı olmakla kalmayıp, bütün duygular arasında saygıya en fazla layık (...): değerlerin değeri" (Kundera, 2013, s.213).

[9] Badiou bu durumu "Aşk düşmanı" olarak adlandırır. Paris'i baştan aşağı donatan Meetic adlı tanışma sitesinin kullandığı afişler üzerinden günümüz aşk algısına dair düşüncelerini açıklar. Eleştirdiği slogan şöyledir: "Acı çekmeden de pekâlâ âşık olabilirsiniz!" Artık söz konusu olan risk içermeyen bir tür güvenli ilişki arayışı, garantili

Aşk sevinç kadar acıyı da kapsayarak kendinden daha fazla olma imkânı sunar! Zira kişi böylece ötekinin sevinç ve acısıyla kendisinden *de* çıkar, ötekine katılarak daha fazla olur. Böylece ötekini *de* içeren yeni bir hayatın nüveleri yaratılmaya başlanır:[10] "Geç kapitalizmin kendini iyi hissetme kültürü içinde, acı çekmenin değeri bugünlerde unutulmuştur. (...) Öteki'ne açılma dünyanın acısını hissetmek demektir" (Kovel, 2000, s.337).

Aşk Tanrı'nın ve onun yardakçıları olan önder, kral, padişah, başbakan, CEO vb. nesne despotlarını reddedenlerin yaşayabilecekleri tinsel bir boyuttur.[11] Bu boyutta yaşayabilmek için tahakkümü meşru-

---

rehavettir. Böylece, Aşk'ı oluşturan her tür dolaysız deneyimin, her tür doğal ve derin başkalık deneyiminin önü kesilmek istenir. Günümüz aşk algısında kendini ve ötekini yeniden üreten dolaysızlığın ve başkalığın bilinmezliğini içeren "kendinden fazla" olma imkânı yok sayılmıştır.

Ekler: Nesnelere göre kurulmuş tüketim toplumunun tutkusuz, risksiz, zevkli cinsel ilişkilere indirgediğini söyleyerek Aşk'ın tehdit altında olduğunu belirtir. Ve felsefeciyi Aşk'ı savunmaya çağırır: "Güvenliğe ve rahatlığa karşı riski ve serüveni yeniden icat etmeli" (Badiou, 2011, s.18). – Dikkatinizi çekmek isterim, Badiou Aşk'ın asıl anlamını yitirdiğini, tehdit altında olduğunu, bu yüzden yeniden icat edilmesi gerektiğini söylüyor.

[10] Bir örnek: "İçine almak" kadınların daha çok kullandığı bir söyleyiş biçimidir. İçselliği içeren yeni bir hayatta erkekler de "Seni içimde istiyorum," der, içini ötekine açar, içine almayı, içinde yaşatmayı sever... Böylece "iki"nin üslubu oluşmaya başlar. Erkek "içine girmek" üzerine kurduğu "bir"in dünyasının dışına çıkar, yeni bir içsellik edinmeye başlar.

[11] Bachelard'ın "içsellik" sözcüğüne yüklediği anlamı çoğaltarak "tin" için kullanan Kovel, ***Tarih ve Tin*** adlı memleket entelektüel camiasında hemen hiç başvurulmayan çarpıcı kitabında tinselliği "dindışı bir çerçevede" tasarlar. Ona göre tin, kökleri insanın toplum-öncesi doğasında, varlığın plazmasında olan ama tezahürleri her zaman tarihe bağımlı olan bir ilişki biçimidir. Verili dünyanın reddi ve her türlü tahakkümün eleştirisi üzerinde temellenir; benliğin ötesine geçip Öteki'nin tüm farklılığı içinde tanınmasını içerir. Kovel iddia eder: "Devletsiz toplumun tinselliğiyle devletli toplumun tinselliği farklıdır" (Kovel, 2000, s.89). Ekler: "Devlet ve toplumsal sınıf biçimleri varlığımıza o kadar derinden işlemiştir ki onları doğal olarak kabul eder ve insan varlığının dokusunda ne kadar büyük fark yarattıklarını kavrayamayız" (Kovel, 2000, s.50).

Sahih bir Aşk'ı dert edinen kişinin bedeninin, zihninin ve duygularının kapatıldığını fark ve kabul etmesi, bu kapatılmanın dışına çıkmayı hedeflemesi beklenir. Öncelikle, "Ben bir özneyim, bir nesne değilim ve ben öznelliği salt bir içedönüşten ibaret olan kartezyen özne de değilim, ifade eden, dönüştüren bir özneyim; bu nedenle varlığımı dünyaya yansıtmaya ve dünyayı kendi varlığımın bir ifadesi olarak dönüştürmeye ih-

laştıran, isyan etmeyi önleyen bütün uhrevi martavallara karşı dikkatli olmak, bedeni ve zihni sürekli yeniden ve yeniden tahkim etmek gerekir. Zira Aşk nesneler sistemine karşı koyabilecek, onun dışına çıkabilecek, yeni bir dil ve dokunuş edinerek zamana hükmedecek, yaşamı yeniden yaratacak tek ve en doygun hayat boyutudur: "Aşk yaparken kim cenneti dert eder? Ötekinin bedeni kendisine yeterken kim bir Tanrıya ihtiyaç duyar?" (Comte-Sponville, 2013, s.226).

Belirtmek lazım: Zamanımızda Aşk'ın görünür nesnesi genç ve güzel bedenlerdir. İktidarın, medyanın ve kalabalıkların mutlak tercihi kesinlikle budur. Çünkü sevmesi en kolay şey genç ve güzel bir bedendir. Kuşkusuz bu da çok güzeldir. Ama genç ve güzel bir bedeni sevmek sevginin en kolay ve basit düzeyidir; bedenin yüzeyinde, tende kalır, içsellik kaygısı edinmez: "Bundan daha normal, daha kolay bir şey yoktur: Herhangi bir hödük bunu gayet iyi başarır!" (Comte-Sponville, 2013, s.58).

Soru: Aşk'a yukarıda yüklediğimiz anlamı milyonlarca genç ve diri bedenin yaşadığı kısa dönemli, acı çekmek istemeyen, yas tutmayan, hevesle yaşanan zevkli ilişkilerin adı olarak kullanırsak zamanımızda nesneler sisteminin dışına çıkan "yeni bir hayat" yaşandığından söz edebilir miyiz?

Bauman zamanımızda yaşanan ilişkilere karakterini veren temel özelliklerin "tatmin" ve "tek gecelik" olduğunu söyler. "Ölüm bizi ayırana dek"in modası geçmiştir. Aşk ölçütleri düşürülmüş, hemen herkesin kullanabileceği kadar basitleştirilmiştir. Aşk'ın kendine özgü niteliğinin yerine "aşka âşık" gibi içi boş yeni kullanımlar almış, "tatmin ol(a)mayan heves" yeni alışkanlıklar edinmeye başlamış, "acı çekme,

---

tiyaç duyan bir özneyim ve son olarak kendi varlığımı başkasının ellerine teslim etmek yerine ona sahip çıkacağım" ( Kovel, 2000, s.169-170) demesi uygun düşer.
Evet, şimdi bağırarak söyleyebiliriz: Varlığımızın her zerresine sinmiş olan devlet ve onun ideolojik aygıtlarının yarattığı tahribatı göz önünde bulundurmadan pürüzsüz bir Aşk yaşanamaz! – Bu değerlendirmenin Derkenar 6-7'yle beraber okunması uygun olacaktır. (Tin sözcüğünün muhtelif anlamları mevcut. Ben, "kişinin görülmeyen, elle tutulmayan, madde ve tenin dışındaki varlığı" anlamı eşliğinde kitabı okudum.)

değiştir" formülü dolaşıma girmiş, niteliğin yerine nicelik[12] geçmiştir: "Öğrenmeyi umdukları şey, daireden nasıl kare yapılacağıdır: Ne yardan ne serden vazgeçmek isterler, ilişkilerin zevkli kısmını alıp acıyı ve tatsızlıkları uzak tutmak; ilişkilerinden güç alırken güç yitirmemek, boğulmadan tatmin bulmak isterler. (...) İncecik bir buz tabakası üzerinde paten kayıyorsanız, kurtuluş şansınız sürat yapmanıza dayanır" (Bauman, 2012, s.10-14).[13]

Soru: Facebook'ta binden çok arkadaşı olanların Dostluk ve Aşk'ın biricikliğini, yoğunluğunu idrak etme ve içerme kapasitesi nedir?

---

[12] Nicel kavrayışın en önemli özelliklerinden biri karşılıklılıktır. "Ben veriyorsam o da vermeli!" formülünde kendini gösteren bir tür tartı, ölçü hesaplanabilirliğinde varlığını sürdürür. "Ben seni seviyorsam sen de beni sevmelisin!" beklentisiyle kurulan hesaplı beraberliklerin Aşk'la ilintisi yoktur, *ilişkidir*; tartılabilir ve ölçülebilir bir boyutta yaşanır. "Ben seni şu kadar seviyorum, sen de beni bu kadar sevmelisin!" boyutunda, bir tartı/ölçü hesaplılığında varlığını sürdürür. Sahih bir "seni seviyorum" ise karşılık beklemez; Aşk'ı ölçmek, tartmak, sınamak ve değiştirmekle uğraşmaz, kendini mutlak anlamda vermekle, hayatında "keşke" bırakmamakla meşgul olur. Öteki sevilecek biri olmayı becermiş (ki bu durumun gerçekleşmesi başlı başına büyük bir reddedişi ve vazgeçmeyi gerektirir) ve seni yakınma çağırmıştır zaten, – o yeter! Ama o da seni severse dünya tersine döner, – o başka! – Bu durumun dil ve üslubunun bir toplumsallık oluşturacak boyutta henüz oluşmadığını söylemekle yetinelim.

[13] Badiou'ya göre salt cinsel ilişkiye indirgenmiş Aşk'ta kişi öteki aracılığıyla da olsa yine kendisiyle ilişki içindedir. Öteki senin zevki keşfetmeni sağlar, o kadar. Cinsel ilişki ne kadar harika olursa olsun hep bir boşluk duygusuyla, uyku isteğiyle biter: *"Post coitum omne animal triste/Çiftleşmeden sonra her hayvan kederlidir"*(Comte-Sponville, 2013, s.223). Ağırlıklı olarak "bir"in söylemi devrededir, "iki"ye henüz geçilmemiştir. Bu boşluk duygusuyla başa çıkmak için cinsel ilişki durmaksızın tekrarlanır, özellikle bedenler genç ve diriyken. Oysa Aşk bu boşluğu *da* dolduracak kapasiteye sahiptir, cinsel ilişki olmadan da dokunma ve sevme kapasitesini biriktirir. Dokunmayı cinsel organlardan bedenin tümüne taşır; şefkat, gülümseme ve sessizlik niteliksel anlamını çoğaltır. Yalınlık kişilerin içerik verdiği, kişiye özgü kurucu anlamlar edinir. Ötekinin varlığı hayatı yaşanır kılar. Salt cinsel ilişkiye indirgenmiş aşk, Aşk'ı küçültür. Ekler: "Arzu ötekinde, her zaman biraz fetişist biçimde, göğüsler, kalçalar, erkeklik organı gibi seçili nesnelere yönelirken, aşk doğrudan ötekinin varlığına; benim yaşamımda dağılıp yeniden birleşen varlığıyla donanarak ortaya çıktığı haliyle ötekine yönelir" (Badiou, 2011, s.25).

Düşündüklerimizi ve hissettiklerimizi başka insanlara bedenimiz aracılığıyla aktarırız. El sıkışır, sarılır, öpüşür, sevişir, gülümser ya da suratımızı asarız. Beden kendimizi başkalarına ilettiğimiz temel aracılardan biridir. Mutlak anlamda kendimizi yaşadığımız, bize ait olduğundan zerre kadar şüphe etmediğimiz bir aktarıcıdır. Oysa Barthes, "sonsuz bir nesne değil insan gövdesi, doğanın değişmez ve değişmeyecek bir parçası değil, tarihin, toplumların, yönetimlerin, ideolojilerin el koyduğu bir gövde"den (Barthes, 1987, s.81) söz eder.Bize ait olduğunu sandığımız ama aslında t*oplumların, yönetimlerin, ideolojilerin el koyduğu bir gövde...*

Barthes insan bedeninin önceleri dinsel amaçlarla tasvir edilmeye başlandığını, sonraları estetiğin dinden kopmasıyla laikleştiğini ve cinsel çekicilik edinerek soyunduğunu belirtir. Giysinin cinsel çekiciliği aktaran aracılığının yanı sıra statüyü de belirlediğini anlatır. Giysinin vazgeçilmez bir fenomen haline gelmesiyle, bedenin bir görüntüye, imgeye dönüştüğünü; kendi sunuşunun altını çok fazla çizmeye başlamasından söz eder. Görsel kültürün hayatımızın merkezine oturması, fotoğrafa bakmak, fotoğrafta olmak, fotoğraf üzerinden aktarılmak gibi modernizme özgü alışkanlıklarının yaygınlaşmasıyla bedenin "ölümsüzlük isteğinin" sembolüne dönüştüğüne dikkat çeker. Böylece bedenimiz hem başkalarına göre bir seyirlik nesnesi olarak oluşmaya başlar hem de kendimiz için seyirlik durumuna dönüşür. Giderek artan ölçülerde "cinsel istek" objesi olarak konumlanır, çıplaklık artar, pornografi patlar: "Bütün bu görüntü uygarlığı, sinemayla, reklam fotoğraflarıyla birtakım örnekler sunarak hangi gövdeyi sevmemiz gerektiğini söylüyor bize" (Barthes, 1987, s.86).

Bedenin geçirdiği evrimin günümüzdeki en ayırt edici özelliğiyse "genç" olmasıdır: Genç ve ince, Tanrı'nın ölümsüzlüğüne imrenen bir form... Ölümü yok sayma, unutma, üzerinde düşünmeyerek kendini sürekli "genç" olarak var etmeye çalışan bir sunum.Üniversiteler ve barajlar kuran, çok kanallı renkli televizyonlar yapan, görüntülü telefonlar kullanan, bilgisayarda harikalar yaratan, Facebook üzerinden sürekli kendi altını çizen bu "genç" kavrayış, elinde tuttuğu teknoloji harikası aletlerden edindiği özgüvenle ölümü unutmaya çalışır; artık içeriğin, içselliğin ve içebakışın yerini kısa mesajların hızlı dolaşımı,

"söz"ün yerini de "laf" almıştır zaten (Bauman, 2012, s. 58). Büyük bir kibirle hep genç ve diri kalacağını umarak ölümü ertelemeye, küçümsemeye çalışır. Ölüm hayat bilgisi olarak hayatından çıkmaya başlar: "Sonuç ortada: Gençlik ırkçılığı diye adlandırabileceğim bir akıma kaptırmışız kendimizi; gençler, gençlik, ayrı bir ırkmış gibi işlem görüyor çağdaş toplumda, yaşını başını alanlar da bu ırktan ayrılmış sayılıyor" (Barthes, 1987, s.89).

Yaşlılık ve ölüm, insan doğasının bu basit gerçeği, ebeveynlerimiz üzerinden hemen yanı başımızda duran ve hemen her an hissettiğimiz bu inkâr edilemez kanlı-canlı durum algı dünyamızdan epeydir çıkmış durumda. Barthes'ın "gençlik ırkçılığı" diye adlandırdığı bu yeni hayat tarzının, görsel kültürün mutlak egemenliğini kurmasıyla tamamlanan modernizmin bu son zaferinin içselliğimizdeki karşılığı nedir peki? Sürekli estetik operasyonlarla, makyaj hileleriyle, spor salonlarıyla cilalanan genç ve diri bedenlerin dingin ve yoğun bir içsellik yaşadığından, bedeniyle barışık olduğundan, nevrotik semptomlardan kurtulduğundan söz edebilir miyiz? Barthes bu soruya şöyle cevap veriyor: "Gövdenin bu iç tedirginliği, kendi gövdemizin bizde kötü bir görüntü duyumunu uyandırması birçok sinircenin kaynağıdır, bu yüzden de gövdenin çevresinde birçok iblis dolanır durur: Gülünç olmak, gövdemiz yüzünden gülünç düşmek korkusu, başkasının gövdesine kötülük yapmak olanağı..." (Barthes, 1987, s.90).

*Başkasına kötülük yapmayı biriktiren genç ve diri bedenler...*

(...)

Filmde üç genç vardır.

İlki filmin başlangıç sahnesinde konser veren eski öğrencileri genç erkektir. Başarısından gurur duydukları bu genç piyanistin yeni CD'sini hemen getireceğini umarlar. Ama sonra, Anne'ın felç geçirmesinin ardından ziyarete gelir, 12 yaşından beri müzik eğitimine yardımcı oldukları Alexandre bu iki yaşlı insana yeni CD'sini getirmeyi unutur.

İkincisi Anne felç geçirdikten sonra yardımcı olması için tutulan hemşire kadındır. Anne'a özensiz davranmasına kızan Georges hemşirenin işine son verir. Hemşire giderken, "Siz berbat bir ihtiyarsınız. Size acıyorum. (...) Siktir git, seni ihtiyar pislik," der.

Üçüncüsü kızları Eva'dır.[14] Annesi serum takılmış, yarı baygın yatarken başucunda, "Eğer enflasyon artışı da hesaba katılırsa tek garantili şey emlak. Şu an faizlerin en iyisi %1,75 veriyor. Bu iyi bir oran. Dört yıl önce Geoff birkaç borsa senedi aldı ve her şey bir anda çöktü. Şu anda da endişeleniyoruz. Bu arada diğer insanlar da aynı şeyi düşündüğünden emlak fiyatları artışta..."[15] türü şeyler anlatır.

Genç ve diri bedenlerin aracılık yaptığı gündelik ölümler!

Ölüm!?

Soru 1: Aşk kırışmış yüzde, kurumuş vajinada, pörsümüş peniste, sarkmış göğüste, düşük kalçada, göbek bağlamış belde, saçları dökülmüş kafada yaşamaz mı?[16]

Soru 2: Söz, yazı ya da dokunma gibi ifade biçimlerinden hangisi Aşk'ın niteliksel boyutunu dolaysızca aktarır?

"Seksen iki yaşma yeni girdin. Hâlâ güzel, çekici ve arzu uyandırıcısın. Elli sekiz yıldır birlikte yaşıyoruz ve ben seni her zamankinden çok seviyorum. Son zamanlarda sana bir kez daha âşık oldum ve sadece benimkine değen bedeninin sıcaklığıyla dolan, kahredici bir boşluk taşıyorum göğsümün tam ortasında yeniden. (...) İkimizin de dileği, diğerinin ölümünden sonra yaşamak zorunda kalmamaktı. Birbirimize sık sık söylediğimiz gibi, olmaz ya, eğer ikinci bir hayatımız olsaydı o hayatı da birlikte geçirmek isterdik" (Gorz, 2007, s.61).

---

[14] Eva evlidir, iki yetişkin çocukları vardır. Eşi orkestradaki viyolonsel çalan başka bir kadına âşık olur, daha sonra Eva'ya döner. Georges, "Onu seviyor musun?" diye sorduğunda, "Evet, öyle sanıyorum," der Eva.

[15] Bu yazı Anne ve Georges'un içselliği olan başka bir evde, kızları Eva'nın ise filmin çekildiği evde büyüdüğü varsayımına dayandırılmıştır. Haneke söyleşileri aksini belirtmemektedir. Özellikle *Haneke Haneke'yi Anlatıyor*'da her filmin tasarım sürecinin etraflıca anlatıldığı, seçilen müzik parçalarının, kütüphane yapılırken kullanılan ağacın, raflara yerleştirilen kitapların, albümdeki fotoğrafların, yere döşenen parkenin bile titizlikle seçildiği göz önünde bulundurulursa...

[16] Yayımlandığı yıllarda medyanın "bir çapkının maceraları" biçiminde sunmasına kurban giden *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde az rastlanır bir diyalog yer alır:
"'Ne oldu, ne var?' diye sordu (çapkın) erkek (Tomas).
'Hiç.'

Özgürlükçü solun önde gelen yazarlarından André Gorz'un sevgilisi Dorine'e yazdığı *Son Mektup-Bir Aşk Hikâyesi* bu satırlarla bitiyor. Gorz ağır ve acılı bir hastalık geçiren Dorine'siz bir hayatı kabul etmez ve birlikte ölmeye karar verirler. Zira, bu dünyadaki varlıkları diğerinin de varlığıyla anlam kazanmaktadır. Sadece diğerinin bedeninin yakınlığıyla, sıcaklığıyla dolabilen, kahredici bir boşlukla yaşamaya razı olmazlar: Çünkü, "Aşk tutkusu, ötekiyle ve yalnız onunla, ruh ve beden olarak yankılaşıma girmenin bir biçimidir. Felsefenin berisine ve ötekine geçmişlerdir" (Gorz, 2007, s.27).[17]

Aşk'sız bir dünyanın zalimlerine karşı mücadele ederken kendileri için özel bir yaşama alanı (= Aşk alanı) oluşturmuşlar ve orada yaşamışlardır, yaşayabildikleri tek dünya orasıdır, oradan başka bir yerde yaşamayı düşünmezler bile. Öyle ki ikinci bir hayatları olsa o hayatı da birlikte geçirmek istediklerini belirterek *zamana hükmederler*. Altını çizmek isterim: *Zamana hükmederler*. – Bu özellikleriyle "acı çekme, değiştir" formülüyle yaşayan genç ve diri bedenlerden mutlak olarak ayrılırlar.

Elli sekiz yıldır birlikte yaşadıkları hayatlarını büyük bahçeli müstakil bir evde seksenli yaşlarda sonlandırırlar; şehirden uzakta, ağaçlara ve hayvanlara yakın olan, bir kedinin bakımını üstlendikleri ev'leri muhtemelen *içsellik* duygusunu biriktiren, güvercinlerin[18] de uğradığı,

---

'Ne yapayım istiyorsun senin için?'

'Yaşlanmanı istiyorum. On yıl daha yaşlı olmanı. Yirmi yıl daha!' (der kadın/Tereza).

Demek istediği şuydu: Güçsüz olmanı istiyorum. Benim kadar güçsüz. (Kundera, 1986, s. 81)"

Kabul etmek lazım: Genç ve diri bedenler güç çatışmasının avadanlıklarıdır; kazananı ve kaybedeni vardır. Aşk güçlü olmak, güçlü kalmak ve kazanmak isteğinin gölgesinde yaşamaya çalışır. Yaşlandıkça taraflar arasındaki güç eşitsizliği azalır, Aşk'ın yaşama alanı artar.

(Romanın "ağırlığın ve hafifliğin dramatik yanları" hakkında epey uyarıcı bir metin olduğunu da bu arada belirtelim. Ve şimdi unutulmuş olsa da birçok durumu anlamamızı kolaylaştıran *kitsch* sözcüğünü dolaşıma soktuğu için yazarına teşekkürlerimizi iletelim).

[17] Anlamını bozmadan cümleyi biraz değiştirdim. Ö. F.

[18] Filmde ev'e iki kez güvercin girer. Her ikisinde de Georges güvercini incitmeden ev'den çıkarmaya çalışır. Doğayla ilişkileri duvarlarındaki doğa resimlerinden ibaret olan ev'de güvercin umudun son bir zorlaması gibidir, "Bu hayata mecbur değilsiniz,

kırlangıçların yuva yaptığı, leyleklerin göçerken dinlendikleri bir ev'dir.

*Ben en yakın yüzüm yüzüne*
*Uyandığın sabaha, yatağına*
*Birden bulup birden yitirdiğin bir şey olur ya, ona*

*İlhan Berk*

Filmde kamera sürekli Anne ve Georges'un yüzünü gösterir. Beyazlaşmış saçları ve derin çizgiler edinmiş yüzlerini yakından izleriz. Gözün ve mimiklerin içerdiği minimal anlama tanık oluruz. Anne ve Georges sürekli birbirlerinin yüzüne bakar, gülümser ve konuşurlar. Az konuşurlar, söz bütün gereksiz gürültüsünden kurtularak kendi ağırlığını nihayet edinmiştir sanki. Yüz en etkili çekim bölgesi olarak bedendeki ihmal edilmiş yerini edinmiş, cinsel organa kaptırdığı tahtına yeniden kavuşmuştur bir anlamda. Benlikleri yüzlerindeki kırışıklıklara sinmiş, söze gerek kalmadan da birbirlerinden etkilenir hale gelmişlerdir. Genç ve diri bedenlerdeki gergin ten yerini benliklerini ifade eden çizgilere bırakmıştır. Kocabıyık bu durumu şöyle adlandırır: " kırışık yüz, varlığın derinliklerine (ölüme) doğru çekilen bir mevcudiyettir. Kırışıklık yüzün şeklini bozmaz, aksine onu tanımlar. Yüzün kırışması, görüntü dünyasından yavaş yavaş el çekmektir. Pek çok yaban toplumda yaş ve bilgi birbirine bağlıdır. Kişi yaşlandıkça bilgeleşir, bilgeleştikçe bilgiyi içselleştirir. Bilgi giderek bir söz olmaktan çok, bene ve bedene 'yazılı' bir kayda dönüşür. Söz yerini sessizliğe bırakır ve o zaman beden konuşmaya başlar (Lévi-Strauss'tan aktaran Kocabıyık, 1997, s.21). –Dikkatinizi çekmek isterim: Bedenin konuşabilmesi için söz'ün sessizliği seçmesi gerektiğinden söz ediliyor.

Derkenar 4: "Almancada *Die Verdinglichung des Lebens* dediğimiz ve "hayatın maddileştirilmesi" diye tercüme edebileceğimiz hali yakalamak istedim. Bir başka deyişle, gündelik hayatı nasıl da tamamen nesnelere, eşyalara kelimenin tam manasıyla yapışarak yaşadığımızı gös-

bu ev'in dışında başka bir hayat daha var..." demek için gelmiştir sanki. Daha önce de sık sık gelmiştir belki, bilmiyoruz!?

termekti maksadım. Gerçek anlamlarını yitirerek hayatımız üzerinde tahakküm kurar hale gelen nesneleri iyice yakın plan görüntülememin ve hızlı tempoyu tercih etmemin sebebi buydu. (...) Maddi dünyaları iç dünyalarını ele geçirmiş çünkü" (Cieutat & Rouyer, 2014, s. 172).

Derkenar 5: *"Assheuer: Filmlerinizin acımasızlığı nereden geliyor? Boyun eğmiyorsunuz, korkmuyorsunuz. İzleyiciyi hiçbir şeyden sakınmıyorsunuz. Siz eti kesmeden doğrudan kemiğe giriyorsunuz.*

Haneke: Bunu iradi olarak yapmıyorum. Filmlerimde temamın ve kurduğum yapının hakkını vermek gibi bir yükümlülüğüm var. Kesin ve belirgin olmadığım zaman kendimi çok rahatsız hissediyorum. Bu beni kasıtlı olarak yapmış olmaktan daha fazla sıkıştırıyor. (...) Eğer bir şey tam anlamıyla başarılı olmuyorsa ve benim düşündüğüm kadar açık değilse çok mutsuz oluyorum. Sonra o sahne istediğim gibi olana değin çalışmaya devam ediyorum" (Assheuer, 2013, s. 38).

Derkenar 6: *"Assheuer: Filmlerinizdeki yıkımların hepsi ailede başlıyor.*

Haneke: (...) Aile, bu toplumda yaşanan diğer şeylerden daha üst derecede yıkımların yaşandığı bir yer değil. Krizler model teşkil etmeleri açısından aile üzerinden daha rahat anlaşılır. Aile, içinde yaşadığımız toplumun yansımasıdır; şifredir" (Assheuer, 2013, s.79).

Derkenar 7: "Ortaklaşa düşünce-uygulama olarak siyasetle yönetim ve standartlaşma aracı olarak iktidar ya da devlet sorunu arasındaki ilişki, iki'nin yabanıl icadı olarak aşk sorunuyla mülkiyetin ve bencilliğin ana çekirdeği olarak aile arasındaki ilişkinin aynısıdır. Aile özünde 'devlet' sözcüğü üstünde oynanırsa, *aşkın devleti* (abç) olarak tanımlanabilir" (Badiou, 2011, s. 50).

Anne ve Georges artık cinsel ilişki kuramadıkları ama birbirleriyle seviştikleri iki kişilik bir hayat sürdürmektedirler. Yaşlandıkça dışarıdaki hayatla ilişkileri giderek kopar. Tek ilişki kurdukları kişi apartman görevlisidir neredeyse. Birbirlerine özenir, saygısızlık yapmazlar. Georges, "Bu akşam çok güzel göründüğünü sana söyledim mi?" der. Anne'a, "Tatlım,"[19] diye hitap eder. Nezaketi elden bırakmaz, "Hadi

[19] Gündelik hayatta kullanılan semboller ve sevgi sözcükleri de anlam kaymasına uğramıştır. Bir sevgi sembolü olarak "kalp" peçeteden çoraba, kül tablasından bardağa,

bana ceketini ver," diyerek kadının ceketini alır.

Felç geçirdikten sonra Anne'ı tuvalete götürür, donunu çeker. Saçlarını yıkar, ayakkabılarını bağlar. Yatakta jimnastik yaptırır. Yemeğini yedirir. Tuvalete gidemeyecek hale geldiğinde altını temizler. Pişik olmasın diye kasıklarına krem sürer.

Artık söyleyebiliriz: *İçsellikleri* zamana hükmedecek kadar gelişmiş âşıklar birbirlerinin altını *da* temizler!

Bu an Aşk kavramının tüm anlamının çoğaldığı an'dır.

Böylece Haneke'nin filme neden *Aşk* adını verdiği de ortaya çıkmaya başlar.

Bedenimizin sağlığını korumak için dışarı atılan bir parça olan

---

balondan kaleme hemen her yerde kullanılarak bütün anlamını yitirmiş, hatta "kalp şeklinde tasarlanmış puf"larla "ifrat" sözcüğünün yetersiz kaldığı başka bir boyuta geçilmiştir. En çok kullanılan "Seni seviyorum" sözü de içerik değiştirmiş, "laf"a dönüşmüştür. Günümüzde daha çok biriyle yatmak ya da "söz söyleme şehveti" olarak kullanılmaya başlanmış, içeriği boşaltılıp zamana hükmetmeyi gözetmeyen yeni bir anlam edinmiştir. Sık sık, sabah akşam, tiksinti uyandıracak, mide bulandıracak kadar çok söylenen "aşkım" bu tutumun sıradan örneklerinden biridir. Bir türlü tatmin olamayan, boşluk duygusuyla başa çıkamayan kişilerin, gündelik tatminler için bedenlerine alkol ya da uyuşturucu olarak zerk ettiği küçük dozlardan farkı yoktur; popüler kültür neredeyse bu tip küçük dozların normalleştirilmesi üzerinden varlığını sürdürür.

"Seni seviyorum"u oluşturan anlamsa zamana hükmeder. İçeriğini geçmişten alır, iddiasını geleceğe yöneltir. Var olmaya bile hakkı olmayan, yeniden icat edilecek Aşk algısında bu tip dozların yeri yoktur. Badiou şöyle der: "Aşk tam anlamıyla bir olasılık değil, daha çok olanaksız olarak görülebilecek bir şeyin aşılmasıdır. Var olmaya hakkı olmayan, size bir olasılık olarak verilmeyen ama var olan bir şey" (Badiou, 2011, s.56). Gündelik hayattaki insan ilişkilerine düşünerek bakan edebiyatçı da benzer kaygılardan söz eder. Aşk'ın içeriğinin 20. yüzyılla birlikte cinselliğe indirgendiğinden söz eder: "Cinselliği özgürleştirmekle övünen ve romantik duygularla dalga geçmeyi seven XX. yüzyıl, aşk kavramına herhangi bir yeni anlam vermesini becerememiştir (bu, bu yüzyılın büyük yıkımlarından biridir) (Kundera, 2013, s.210). –Dikkatinizi çekmek isterim: Yazar, kibirli aklın mutlak anlamda hükümranlığını ilan ettiği 20. yüzyılın Aşk'a herhangi bir katkısı olmadığına işaret ediyor ve bu durumu "yıkım" olarak adlandırıyor.

Söylemek lazım: 20. yüzyıl Aşk'ı daha çok paketlemiş, süslemiş, cilalamış ve pazarlamakla meşgul olmuştur. Salt 14 Şubat Sevgililer Günü'nün nasıl bir alışveriş çılgınlığına dönüştüğünü, vitrinlerde sergilenen kırmızı donlarla da indirgendiği yeri hatırlamak bu iddianın doğrulanması için yeterli olacaktır.

"bok" üzerinden genç ve diri bedenlerin Aşk'ıyla yaşlıların Aşk'ını birbirinden ayırır.

Mahzenin yanı başından akan kanalizasyona yolladığımız bok'la Aşk'ı ayrıştırır!

Görmek istemediğimiz, üzerinde düşünmediğimiz, yok saydığımız, arkamızı döndüğümüz, bedenimizin bir parçası olan bok o kutsal, hijyenik, steril, dokunulmaz Aşk algısını önce tahrip eder, sonra yeniden kurar.

Seyircinin uyuşturulduğunu, uyuşturulduğu için kontrol edilebildiğini, acı çekerek uyanması gerektiğini, filmin beyazperde de değil, zihinde seyredildiğini düşünen Haneke seyirciye okkalı bir tokat atar (Assheuer, 2013, s.69, 72, 94, 103): Bir insanlık travmasını estetik forma dönüştürür!

İnsanoğlunun, bok'uyla ilişkisindeki gerilim küçük yaşlarda başlar. Çocuğunu altını temizleyerek büyütenler bilirler: Anne sütüyle beslenen bebeklerin başlangıçta kakası kokmaz, katı gıdayla beslenmeye başladıktan sonra kokmaya başlar, bok adını edinir, iğrençleşir. İnsanoğlunun kendi bedeniyle ilk ayrılığı bok'undan iğrenmesiyle, onu görmek istememesiyle, yüzünü buruşturmasıyla başlar. (Bu aynı zamanda insanı hayvandan ayıran özelliklerden biridir. Hayvanlar bok'larından iğrenmezler zira.) Kundera insanın bok'uyla yaşadığı gerilimi şu sözcüklerle eğlenerek anlatır: "Modern helâlarda klozetler yerden yukarı doğru beyaz nilüferler gibi yükselir. Beden ne kadar değersiz olduğunu unutsun; insan, sifondaki su bağırsaklarından çıkan artıkları silip süpürdükten sonra bu artıkların başlarına gelenleri bilmezlikten gelsin diye mimar elinden geleni yapar. Lağım boruları yapışkan kollarıyla evlerimizin ta içine dalsa da özenle gözlerimizden gizlenir bunlar ve bizler banyolarımızın, yatak odalarımızın, dans salonlarımızın ve parlamentolarımızın altında yatan bu görünmez bok Venedik'lerimizden habersiz memnun, mesut yaşarız" (Kundera, 1986, s.162–63).

Yoksun bir küçük çocukken gerçekleşen (başkası tarafından temizlenmeyi gerektiren) ilk bok'la buluşma yoksun bir yaşlıya dönüşünce tekrar gündeme gelir: İğrendiğimiz bok'un temizliği için bir başkasına ihtiyaç duyarız. Çocuklarını severek büyüten anne-babalar

çocuklarının altını *da* severek temizler, çocuklarını, "Bok'unu yerim!" diye severler. Yetişkinlerin sevgililerini, "Bok'unu bile yerim!" kıvamında sevebilmeleri, böylesi yoğun bir sevgiyi benliklerinde (duygusal ve düşünsel olarak) barındırmaları ve yeşertmeleriyle mümkündür, – az rastlanır. Unutmamak için sık sık tekrarlamak gerek: *Kişi, edindiği Aşk kapasitesi kadardır!* Yetişkinler gençliklerinden yaşlılıklarına dek geçen dönemi içgüdülerini kontrol etmeyi öğrenerek, akıllı olmaya çalışarak ve –kısaca– bir kültür edinerek geçirirler. Hayata karşı aktif özne olmak için hazırlanır ve içinde yaşayacakları benliklerini *de* edinirler. Bu yazıda da kısaca söz edildi, altını çizelim: Aşk, edinilecek bir kültürel fenomendir.

Bu yazının iddialı cümlesi de şu olsun: "Bok'unu bile yerim!" "Seni seviyorum!"dan daha Aşk dolu bir ifadedir.

Derkenar 8: "Şairler şiirlerini şekillendirdikleri kadar şiirleri de onları şekillendirir. Her daim yaşama biçimlerinin içinde saklıdır şiiriyetleri" (Cündioğlu, 2012, s.123).

Derkenar 9: "Aslâ hatırdan çıkarmamalı, öz gösterilemez, ancak görülebilir. Başkalarına öğretilemez, ancak öğrenilebilir. Bilimin, siyasetin ve ticaretin öze, özü bilmeye ihtiyacı olmaz. Özün bilgisine, hakikatin bilgisine giden yol, esasen yenilgiye rıza vermekle başlar" (Cündioğlu, 2012, s.146).

Modernite hâkimiyet dürtüsüdür; umut, hırs ve özgüvenle doludur. Aydınlanma ya da uygarlık adını alarak doğaya karşı hâkimiyetini ilan eder, kendisini geçmişten ve (hatta) gelecekten daha ayrıcalıklı, daha hegemonik bir yerde konumlandırır (Bauman, 2000, s.171-176): "Yapabiliriz, yapmak istiyoruz, yapacağız. Cahiller aydınlatılacak, vahşiler uygarlaştırılacak, düzene uymayanların düzene hizmet etmesi sağlanacak. Dünya aklın –insan aklının– oyun alanı olacak. Artık beklenmedik, önceden bilinmeyen ve bilinemeyene yer yok. Artık rastlantısallığa yer yok. Olmasına izin verilen şeyin öncelikle aklın yararlılık testinden geçmesi gerekecek" (Bauman, 2000, s.177).

Ölüm insan hayatının olağan bir parçasıyken modern insan için ölümü yenmek yeni bir hedef haline gelir. Kalp değiştirebilen, bedenden kopartılan kol/bacak gibi organları tekrar eski yerine takabilen, es-

tetik ameliyatlarla yeni bir yüz bile yapabilen, yapay organ nakilleri gerçekleştirebilen, diğer canlı türlerinin genetiğiyle oynayabilen insan ölümü hayatından öteler, ölümü *de* yenebileceğini düşünerek yaşamaya başlar. Zaten öbür dünya (= uhrevi yarın) beklentisi zayıflamış, bu dünya (= gerçek şimdi) egemenliğini ilan etmiştir. Şimdiyse akılla ele geçirilebilecek, yenilebilecek bir hedeftir: "Birkaç yüzyıldır ölüm, bir zamanlar olduğu varlığın başka bir aşamasına *giriş* olmaktan çıktı; ölüm arı ve yalın bir *çıkışa*, bir durma anına, bütün amaçların ve planların sona ermesine indirgendi" (Bauman, 2013, s.172).[20] Bu da doğaya karşı kazandığı zaferin sarhoşluğunda yaşayan insana sağlığın yerine ölümsüzlüğün geçebileceğini düşündürttü. Kalp krizi, beyin kanaması vb. sağlık sorunlarının dışında kalan hemen her soruna müdahale imkânının doğmasıyla sağlık adı altında ölümsüzlük arayışları, insanları dondurarak gelecekte uyandırma projeleri geliştirilmeye başlandı. Sağlık anlamını süreç içinde değiştirmeye başlayarak ölümsüzlük içeriğini edinmeye doğru evrildi. Ölüm nedenleriyle savaşarak galip gelmek modern insan için hayatın temel zaferini ve anlamını oluşturdu. Böylece ölüm hayatı sömürgesine dönüştürür, kibirli aklın son zafer isteği hayatı endişeye teslim eder: "Ölüm çalıştığımız, yiyip içtiğimiz, seviştiğimiz, dinlendiğimiz zaman bizi izler (ve izlenmeyi bekler). Ölümle savaşmak anlamsız olabilir ama ölme *nedenleriyle* savaşmak yaşamın anlamı haline dönüşür" (Bauman, 2000, s.185).

Peki, ölüm nedir?

"Ölüm varlığın mutlak *ötekisi*'dir! (...) Ölüm 'etkin özne'nin sona ermesi ve onunla birlikte bütün algının *sonu*dur" (Bauman, 2000, s.11).

"İnsan güneşe de ölüme de *doğrudan doğruya* bakamaz!" (Bauman, 2000, s.28).

Çünkü, "Ölüm, akla duyulan güveni ve aklın söz verdiği güvenirliği çökertir. Aklın yalanını yüksek sesle açığa vurur. (...) Ölüm, aklın en büyük yenilgisidir, çünkü aklın mantığının ve gözüpekliliğine ve kendine güvenine destek veren -hatta bunları besleyen- boşluğun temelinde yatan saçmalığı dışa vurur" (Bauman, 2000, s.28-29). Bir tek

[21] Kibirli aklın ulaşacağı son nokta bu olsa gerek: Tanrı'nın ölümsüzlüğüne öykünerek kendi ölümsüzlüğünü gerçekleştirmeye çalışmak! - Bir sonraki dipnota dikkat!

ölüm aklın kibrine aldırış etmez, üstelik bunun için özel bir çaba göstermez, sahneye bile çıkmaz.

Yiyip içme, dışkılama, barınma ve cinsel birleşmede bulunma insanları hayvanlarla ortaklaştırır. Ama tasarlayan ve içsellik kaygısı güden bir canlı türü olan insan için bu özellikler yeterli değildir. Diğer hayvanlar ölümü normal, hayatın olağan akışının parçası olarak görür ve bunu sorun etmezken insan sorunsallaştırır. Hayatının daha uzun olmasını, giderek ölümsüzlüğü ister.[21] Anıtlar, mabetler, havaalanları, köprüler yapar; yüz binlerce insanın katıldığı törenler düzenler, unutulmasını önleyecek eserler vererek alkışının uzun sürmesini arzu eder. Bu istek giderek nesneleşmenin, duygusuzluğun ve zalimliğin kaynaklarından birine dönüşür. Daha uzun yaşamak için başkasının ölümüne razı olur, gerekirse öldürür. Diğer canlı türlerinin doğadan yok olmasına aldırış etmez.[22] Katliamlar, suikastler ve savaşlar hep bu daha uzun yaşama isteğini besler. Görünürdeki nesne paylaşımı, bayrak sevgisi, kutsallık gibi gerekçeler hep bu asıl gerekçeyi gizler.

Bir tek ölüm tüm canlı türlerini eşitler!

Oysa biri için var olmak, varlığını bir başkası üzerinden tanımlamak ya da çoğalmak ölüme razı olmakla mümkündür: "Anlamlı yaşam, yani nasıl yaşayacağını bilen sahici tin, Ötekiliği benimseyen ve kendini ölmeye hazırlamış yaşamdır" ( Kovel, 2000, s.167). Kibirden, hırstan, zalimlikten, duygusuzluktan ve unutulma korkusundan kur-

[21]"Ölümsüzlüğün peşinde koşan milyarderler" haberi konunun ne ölçüde vahim boyutlara ulaştığını gösteriyor; önce yaşlanmayı durdurmak sonra sonsuza dek yaşamak istiyorlar. Kurdukları vakıflara, araştırma şirketlerine aktardıkları ölçüsüz paralar milyarderlerin nasıl bir hırs içerisinde olduğunu gösteriyor. Larry Ellison, "Ölüm beni sınırlendiriyor,"; Peter Thiel, "Milyonlarca yıl yaşamak istiyorum," diyor. Dmitry Ltskov sonsuza kadar yaşamak isteğinden söz ediyor. Paul F. Glenn ise her şeyin mümkün olduğuna inanıyor (Hürriyet gazetesi, 26.07.2014).

[22]"ABD'nin Duke Üniversitesi'nin son araştırması, insanlığın, hayvanlar ve bitkilerin doğal yok oluş süreçlerini 10 bin kat hızlandırdığı uyarısında bulundu. Üniversitenin biyoloji bölümünün yürüttüğü yeni araştırmada, türlerin ölüm oranlarına bakılarak, 1 milyon tür içinde her yıl kaç türün yok olduğu tespit edildi. Buna göre, insanın ortaya çıkışından önce yok olan tür oranı yılda 1 milyon türde 0,1 iken, bugün bu oran, 1 milyonda 1.000 türe kadar yükseldi. Yok oluşun hızlanışında insanın en önemli faktör olduğunu vurgulayan araştırma ekibi, Dünya'nın 6. büyük yok oluş sürecinin eşiğinde olduğuna da dikkat çekti" (Independent'tan aktaran *Taraf gazetesi,* 22.06.2014).

tulmak bir tek ölüme razı olmakla gerçekleşebilir. Kişi ölüme razı olarak başkasına *da* razı olur, başkasına razı olarak başkalarıyla seçilmiş bir boyutta beraber yaşamayı öğrenir. Böylece bireysellik yalnızlık, birliktelik de tahakküm üretmez. Hayat zorunluluk olmaktan çıkar, kişinin seçtiği değerleri içeren seçilmiş bir boyut edinir. Tasarlayan ve içsellik kaygısı güden kişi başkası için var olarak kendisi için *de* var olur, dünya üzerindeki varlığına anlam katar, dünyayı kendi varlığını hor görme ve reddetme hakkından yoksun bırakır.

İnsanlığa Aşk'ı, başka bir hayat olabileceği bilgi ve imkânını armağan eder. Zorunluluktan çıkar; kendini, dokunduklarını ve hayatını yeniden inşa eder.

Sevdiğinin bedenine ve kendi bedenine hükmederek Aşk'a kendi içeriğini katar, Aşk'ını tüm dünyadan ayırarak biricik kılar.

Âşık!?

Fısıltı 1: Kişi, edindiği Aşk kapasitesi kadardır!

Fısıltı 2: Kişi, edindiği Aşk kapasitesi kadardır!

Fısıltı 3: Kişi, edindiği Aşk kapasitesi kadardır!

Anne doktordan tekerlekli sandalyeyle döndükten sonra, "Geri döndüğüm için çok mutluyum," der.

Daha sonra,"Bana söz ver! Lütfen beni hastaneye asla tekrar götürme. (...) Daha fazla yaşamak manasız. Sadece kötüleşiyor. Bunu neden bize yansıtayım ki? Sana ve bana?"

"Bana hiçbir şey yansıtmıyorsun!"

"Yalan söylemene gerek yok, Georges."

"Kendini benim yerime koy. Hiç bana da olabileceğini düşünmedin mi?"

"Tabii ki düşündüm. Fakat hayal gücü ve gerçekliğin arasında çok az ortak nokta var."

"Fakat her şey gittikçe iyileşiyor."

"Devam etmek istemiyorum," der Anne.

Georges'un bir yakınlarının cenaze töreni dönüşünde gerçekleşen

bu diyalogda Anne'ın yüzündeki soğukkanlı ifade zamana hükmetme kararlılığını gösterir.

Aynı kararlılığı yemek yemeyerek de gösterir. Georges sabrederek ısrar eder, "Haydi Anne, aşkım, sadece üç lokma yedin," diyerek üsteler.

Anne verilen suyu içmez, ağzını kapatır, suyu püskürtür.

Georges, "Ağzını aç Anne. Haydi, ağzım aç. İçmezsen öleceksin," der.

Bir çocukluk hikâyesi anlatır, son bir kez bakar, yastığı yüzüne kapatır.

Anne'ın zamana hükmederek kendi bedenine hâkim olma isteğine katılır, acısına son verir.

(...)

İtfaiye kapıyı kırarak açtığında Anne'ı yatağında temiz giysiler içerisinde, üzerine çiçekler serpilmiş olarak bulur.

(...)

Georges güvercini bulmak için ev'den ayrılmıştır.

Eskiden insanların çalışmaktan eğlenmeye fırsat bulamadığını, bugünse eğlenmekten düşünmeye fırsatının kalmadığını, acıyı görmezden gelerek halının altına süpürdüğünü, bir süre sonra halının acıyı saklayamayacağını, bu yüzden seyirciye kaçış yolu bırakılmamasını, toplumun acı çekmeyi öğrenmesi gerektiğini düşünen Haneke seyirciyi tekmeler: Bir insanlık travmasını estetik forma dönüştürür![23]

Seyirciyi tekmeleyerek yönetmene teslim olmamasını, filmin problematiğine katılarak kendi görüşünü oluşturmasını ister. Filmlerin yönetmenin bakış açısıyla bitmesine itiraz eder: Sinemada hakikat-

[23] Assheuer, 2013, s.49, 57, 76, 155. Haneke'nin "doğaya karşı kurulduğu varsayılan hâkimiyet" ve "seyircinin uyuşturulması" vb. yargılarının Avrupalılar için geçerli olduğunu belirtelim: "Temalarım bizim refah toplumumuzun temaları. Sadece bu refahtan değil, aynı zamanda bu refahın yarattığı vicdan sızısından da acı çekiyoruz. Ben hayatiyeti başka yerde hissediyorum; bizde değil. Bu sebepten de filmlerimi sadece bizim için, Batılı izleyici için yapıyorum. Başka bir şey yapamam; nasıl yapayım ki?" (Assheuer, 2013, s. 49).

leri ilan etmek yerine şüphe uyandırmayı tercih eder. (Cieutat & Rouyer, 2014, s. 351).

Ortadoğu'nun az yazan münzevilerinden Abdûlgaffar el Hayatî'nin *Hayata Dair Meseleler* adlı kitabı şu soruyla biter:

"Kişi kendini Aşk için yoğurmazsa başka ne için yaşar?"[24]

Not 1: Okurken mümkünse *Corvus* kırmızı şaraplarından birinin içilmesi; *My one and only love*/Sting, *Rüzgâr söylüyor şimdi o yerlerde bizim eski şarkımızı-Vazgeç söyleme artık hatırlatma mazideki aşkımızı*/Müslüm Gürses ve *Ahçık*/Erkan Oğur adlı müzik parçalarının dinlenmesi önerilir. 2: Denemeyi okuyup, eleştiri ve önerileriyle zenginleştiren Murat Celep, Aydın Çam, Devekuşu Dudu, Ayşegül Sönmezay, Alev Özgüner, Asaf Taneri, Nilgün Tutal, Alp Tamer Ulukılıç ve Fügen Eda Yavuz'a çok teşekkür ederim. Kalan hata ve yorum bozukluklarının sorumlusu benim. Onları yeterince dikkatli dinlemedim demek ki...

---

[24] Ev'e, gündelik rutinime döndükten epey sonra kirlenmiş çamaşırlarımı yıkamak için pantolonumu ters yüz ederken arka cebinde katlanmış bir kâğıt parçasına rastladım. Şaşırarak açtığım katlanmış kâğıtta, "*Bakın Milena*" diye başlayan, "*Sizin F.*" diye biten bir mektup vardı. Bazı satırları aktarıyorum:

*(...)*

*Karşılıklı kapıları olan bir odadayız sanki; ellerimiz kapı tokmaklarında, karşıkinin bir göz kırpışı berikini kaçırmaya yetiyor; hele bir söz edecek olsa, öteki kapısını kapamış gözden yok olmuştur, biliyorum. Açacak kapıyı gene elbet, bu öyle bir oda ki bırakılamaz belki de. Biri ötekine benzemese bu kadar, rahat olsa, ötekine bakmıyormuş gibi davransa... Odayı düzene sokacak yavaş yavaş, herhangi bir odaymış gibi; ama hayır, o da kendi kapısının önünde öteki gibi davranıyor... Kimi vakit ikisi de kapının ardına kaçmışlar ve bu güzel oda bomboş kalıyor.*

*Üzücü anlaşmazlıklar doğuyor bu yüzden.*

*(...)*

Prag, Budapeşte ve Viyana'da uzmanlaşan bir rehber arkadaşa anlattım olanları. Gülerek, "Şanslıymışsın, kimileri sırf senin Kafka Maskeli Adam dediğin kişiyle tanışmak için gelir, bulamaz. Cebinde Kafka'nın Milena'ya yazdığı mektupları taşır. Kişinin derdine göre mektuplardan birini ona verir. Prag'ın sırlarından biridir. Kim olduğunu kimse bilmez. Sır'lara saygı gösterenler kim olduğunu öğrenmeye kalkmaz, öğrenmek isteyenleri de sevmezler. Genç gazeteciler epey aradılar, bulamadılar. Yıllardır Prag'da rehberlik ederim ben de göremedim. Sana neden görünmüş, seni neden seçmiş anlamadım, kıskandım açıkçası," dedi.

Şu da var: Uzun bir meyhane sohbetinde "acı çekme, değiştir"i savunan, yaralarını saklayarak yaşayan ve facebook'ta Âşık'larla dalga geçerek eğlenen genç ve güzel bir Kadın'la (öğretim görevlisi, uzun siyah saçlı, 40 yaşında), "zamana maruz kalma yerine zamana hükmetmeyi" savunan, yeni bir dil ve dokunuş edinme derdiyle meşgul yaşlı bir Erkek'in (Fransız, Kapadokya'da yaşıyor, şarap degüstatörü, 60 yaşında) Aşk tartışmalarının gölgesi *de* bu denemeye düşmüştür; her ikisi de tezlerini düşünerek içeriklendirmiş, kaynakçada belirtilen yazarlara paralel görüşler zikrederek bu yazının canlı esin kaynakları olmuşlardır. Adlarının açıklanmasını istemeyen, yıllardır tanıdığım bu arkadaşlara da dolaylı katkıları için çok teşekkürler...

3: Belirtmek lazım: Bu deneme sınırlı bir zihinsel kapasitenin ürünüdür. Ve hata yapmayı göze alarak kaleme alınmıştır.

**Kaynakça**

Adorno, T. W. (2002). *Minima Moralia-SakatlanmışYaşamdan Yansımalar*. O. Koçak ve A. Doğukan (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke*. N. Pakkan (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Badiou, A. ve Nicolas T. (2011). *Aşka Övgü*. O. Türkay (çev.), İstanbul: Can Yay.

Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. A. Tümertekin (çev.), İstanbul: İthaki Yay.

Barthes, R. (1987). *Yazı Nedir?* E. Batur (Ed.), İstanbul: Hil Yayın.

Bauman, Z. (2000). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*. N. Demirdöven (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Bauman, Z. (2012). *Akışkan Aşk-İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair*. I. Ergüden (çev.), İstanbul: Versus Kitap.

Cieutat, M. ve Rouyer, P. (2014). *Haneke Haneke'yi Anlatıyor*. S. İdemen (çev.), İstanbul: Everest Yay.

Cündioğlu, D. (2012). *Mimarlık ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yay.

Comte-Sponville, A. (2013). *Cinsellik, Aşk ve Ölüm*. C. Özatalay (çev.), İstanbul: İletişim Yay.

Gorz, A. (2007). *Son Mektup-Bir Aşk Hikâyesi*. A. Özgüner (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Hayatî, Abdûlgaffar el. (1896). *Hayata Dair Meseleler*. O. Fuad (çev.),

İskenderiye: Mesele Neşriyat.

Kafka, F. (1982). *Sevgili Milena*. A. Cimcoz (çev.), İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

Kocabıyık, E. (1997). *Yazılı Yüz*. İstanbul: Söz Yayın.

Kovel, J. (2000). *Tarih ve Tin-Özgürleşme Felsefesi Üzerine Bir İnceleme*. H. Pekinel (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Kundera, M. (1986). *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*. F. Özgüven (çev.), İstanbul: İletişim Yay.

Kundera, M. (2013). *Ölümsüzlük*. A. Bora (çev.), İstanbul: Can Yay.

Mankell, H. (2002). *Yanlış Yol*. F. Dilber (çev.), İstanbul: Altın Kitaplar.

Mankell, H. (2005). *Rüzgârlara Söyleyen*. H. Barışcan (çev.), İstanbul: Metis Yay.

Uyar, T. (2006). *Büyük Saat-Acının Coğrafyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

# Michael Haneke Filmografisi
## ve Film Dizini

**...und was kommt danach / *Liverpool'dan Sonra*** (TV, 1974)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Hildegard Schmahl, Dieter Kirchlechner
Görüntü Yönetmeni: Gert Schäfer, Jochen Hubrich, Günter Lemnitz
Kurgu: Christa Kleinheisterkamp
Yapımcı: SWF
Ülke: Federal Almanya
Dil: Almanca
Süresi: 89 dk. [Sy. 262]

**Süpermüll / *Çöp Yığını*** (TV, 1975)
Senaryo: Alfred Bruggmann
Oyuncular: Ernst Fritz Fürbringer, Tilli Breidenbach, Karlheinz Fiege, Suzanne Gayer
Görüntü Yönetmeni: Henric von Bernekov, Alois Nitsche
Kurgu: Annemarie Weigand, Frigga Pleiß
Yapımcı: ZDF
Ülke: Federal Almanya
Dil: Almanca
Süresi: 80 dk. [Sy. 262]

**Drei Wege zum See / *Göle Giden Üç Yol*** (TV, 1976)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Ursula Schult, Guido Weiland, Walter Scmidinger, Yves Beneyton, Udo Vioff
Görüntü Yönetmeni: Igor Luther
Kurgu: Helga Scharf
Yapımcı: SWF, ORF
Ülke: Federal Almanya, Avusturya
Dil: Almanca
Süresi: 97 dk. [Sy. 81, 262]

**Lemminge / *Kemirgenler*** (TV, 1979)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Birinci Bölüm: Regina Sattler, Christian Ingomar, Eva Linder, Paulus Manker, Christian Spatzek. İkinci Bölüm: Monica Bleibtreu, Elf-

riede Irrall, Rüdiger Hacker, Wolfgang Hübsch
Görüntü Yönetmeni: Jerzy Lipman, Walter Kindler
Kurgu: Marie Homolková
Yapımcı: SWF, ORF, Schönbrunn Film
Ülke: Federal Almanya, Avusturya
Dil: Almanca
Süresi: Birinci Bölüm 113 dk., İkinci Bölüm 107 dk. [Sy. 81, 262]

**Variation oder "Daß es Utopien gibt, weiß ich selber!" / *Varyasyon ya da "Ütopyalar Vardır, Evet, Biliyorum!"*** (TV, 1982)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Elfriede Irrall, Hilmar Thate, Monica Bleibtreu, Eva Linder, Udo Samel
Görüntü Yönetmeni: Walter Kindler
Kurgu: Barbara Herrmann
Yapımcı: SFB
Ülke: Federal Almanya
Dil: Almanca
Süresi: 98 dk. [Sy. 263]

**Wer war Edgar Allen? / *Edgar Allen Kimdi?*** (TV, 1984)
Senaryo: Hans Broczyner
Oyuncular: Paulus Manker, Rolf Hoppe, Guido Wieland, Otello Fava, Renzo Martini, Walter Corradi, Roberto Agazzi,
Görüntü Yönetmeni: Frank Brühne
Kurgu: Lotte Klimitschek
Yapımcı: ORF, ZDF, Neue Studio Film
Ülke: Federal Almanya, Avusturya
Dil: Almanca
Süresi: 83 dk. [Sy. 81, 263]

**Fraulein – Ein deutsches Melodram / *Fraulein – Bir Alman Melodramı*** (TV, 1985)
Senaryo: Bernd Schroeder, Michael Haneke
Oyuncular: Angelica Domröse, Peter Franke, Lou Castel, Mareile Geisler, Michael Klein
Görüntü Yönetmeni: Walter Kindler, Karl Hohenberger
Kurgu: Monika Solzbacher, Monika Schreiner
Yapımcı: Saarländischer Rundfunk, Telefilm Saar

Ülke: Federal Almanya
Dil: Almanca
Süresi: 108 dk. [263]

**Der Siebente Kontinent / *Yedinci Kıta*** (Sinema, 1989)
Senaryo: Michael Haneke, Johanna Teicht
Oyuncular: Birgit Doll, Dieter Berner, Udo Samel, Leni Tanzer
Görüntü Yönetmeni: Toni Peschke
Kurgu: Marie Homolkova
Yapımcı: Veit Heiduschka, Wega Film
Ülke: Avusturya
Dil: Almanca, Fransızca, İngilizce
Süresi: 104 dk. [Sy. 7, 9, 15, 16, 23, 42, 44, 46, 47, 48, 51, 54, 60, 71, 81, 82, 84, 87, 88, 89, 115, 137, 156, 218, 219, 227, 228, 264]

**Nachruf für einen Mörder / *Bir Katilin Hatırasına*** (TV, 1991)
Senaryo: Michael Haneke
Kurgu: Brigitte Pevny
Yapımcı: ORF
Ülke: Avusturya
Dil: Almanca
Süresi: 110 dk. [Sy. 264]

**Benny's Video / *Benny'nin Videosu*** (Sinema, 1992)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Arno Frisch, Angela Winkler, Ulrich Mühe, Stephanie Brehme, Stefan, Ingrid Stasserf, Christian Pundy, Max Berner, Hanspeter Müller, Shelley Kästner
Görüntü Yönetmeni: Christian Berger
Kurgu: Marie Homolková
Yapımcı: Veit Heiduschka, Wega Film, Lang Film
Ülke: Avusturya, İsviçre
Dil: Almanca, İngilizce, Arapça, Fransızca
Süresi: 105 dk. [Sy. 7, 16, 18, 23, 44, 46, 47, 54, 55, 56, 61, 81, 83-86, 88-92, 96, 111, 171, 215-219, 228, 264]

**Die Rebellion / *İsyan*** (TV, 1993)
Senaryo: Bernd Schroeder, Michael Haneke
Oyuncular: Branko Samarovski, Judith Pogány, Thierry Van, Deborah Wisniewski, Katharina Grabher, August Schmölzer

Görüntü Yönetmeni: Jiri Stibr
Kurgu: Marie Homolková
Yapımcı: ORF, Wega Film
Ülke: Avusturya
Dil: Almanca
Süresi: 96 dk. [Sy. 264]

**71 Framente Einer Chronologie des Zufalls / *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*** (Sinema, 1994)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Gabriel Cosmin Urdes, Lukas Miko, Otto Grünmandl, Anne Bennent, Udo Samel, Branko Samarovski, Claudia Martini, Georg Friedrich
Görüntü Yönetmeni: Christian Berger
Kurgu: Marie Homolková
Yapımcı: Veit Heiduschka, Wega Film, ZDF, Camera Film
Ülke: Avusturya, Almanya
Dil: Almanca, Rumence, İngilizce
Süresi: 96 dk. [Sy. 7, 16, 44, 46, 47, 81, 85-89, 94, 109, 111, 228, 265]

**Lumière et compagnie / *Lumière ve Ortakları*** (Sinema, 1995)
Yönetmen: Michael Haneke ve diğerleri.
Özgün Fikir: Philippe Poulet
Görüntü Yönetmeni: Sarah Moon, Frédéric Le Clair, Philippe Poulet, Didier Ferry
Kurgu: Roger Ikhlef, Timoth Miller
Yapımcı: Fabienne Servan-Schreiber, Cinétévé, La Sept, Arte ve diğerleri.
Ülke: Fransa, İspanya, İsveç
Dil: Almanca, Rumence, İngilizce
Süresi: 88 dk. [Sy. 75, 88, 265]

**Das Schloß / *Şato*** (TV, 1997)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Ulrich Mühe, Susanne Lothar, Frank Giering, Felix Eitner, Nikolaus Paryla
Görüntü Yönetmeni: Jiri Stibr
Kurgu: Andreas Prochaska
Yapımcı: Veit Heiduschka, Christian Undritz, Wega Film
Ülke: Avusturya

Dil: Almanca
Süresi: 125 dk. [Sy. 104, 265]

**Funny Games / *Ölümcül Oyunlar*** (Sinema, 1997)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Ulrich Mühe, Susanne Lothar, Arno Frisch, Frank Giering, Stefan Clapczynski, Doris Kunstmann, Christoph Bantzer, Wolfgang Glück, Monika Zallinger
Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jürges
Kurgu: Andreas Prochaska
Yapımcı: Veit Heiduschka, Wega Film
Ülke: Avusturya
Dil: Almanca, Fransızca İtalyanca
Süresi: 103 dk. [Sy. 8, 9, 10, 19-25, 31, 44, 46, 48, 51, 57, 61, 64,ü 89, 91, 92, 93, 106-112, 115, 122, 132, 136, 137, 144, 146, 148, 150, 158, 163, 171, 215, 216, 217, 220, 224, 227, 228, 266, 272]

**Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages / *Bilinmeyen Kod*** (Sinema, 2000)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Juliette Binoche, Thierry Neuvic, Josef Bierbichler, Alexandre Hamidi, Maimauna Hélène Diarra, Ona Lu Yenke, Djibril Kouyaté, Luminita Gehorghiu, Bruno Todeschini, Crenguta Hariton
Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jürges, Luc Delahaye
Kurgu: Andreas Prochaska
Yapımcı: Alain Sarde, Arte France Cinéma, France 2 Cinema, Bavaria Film, ZDF ve diğerleri.
Ülke: Fransa, Almanya, Romanya
Dil: Fransızca, Almanca, İngilizce, Rumence, Arapça
Süresi: 117 dk. [Sy. 8, 9, 10, 22, 25, 26, 27, 33, 39, 44, 46, 47, 56, 61, 86, 93-97, 109, 161, 171-174, 176-185, 191-195, 219, 228, 273, 274]

**La pianiste / *Piyano Öğretmeni*** (Sinema, 2001)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Isabelle Huppert, Benoît Magimel, Annie Girardot, Susanne Lothar, Anna Sigalevitch, Udo Samel
Görüntü Yönetmeni: Christian Berger
Kurgu: Monika Willi
Yapımcı: Marin Karmitz, MK2 Productions, Veit Heiduschka, Wega

Film, Les Films Alain Sarde ve diğerleri.
Ülke: Avusturya, Fransa, Almanya, Polonya
Dil: Fransızca, Almanca
Süresi: 130 dk. [Sy. 8, 10, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 31, 33, 39, 44, 46, 60, 90, 99, 106, 114, 115, 117, 121, 122, 125, 135, 171, 197, 198, 202, 207, 210, 219, 266, 275]

**Le Temps du Loup / *Kurdun Günü*** (Sinema, 2003)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Isabelle Huppert, Beatrice Dalle, Patrice Chéreau, Rona Hartner, Maurice Bénichou, Olivier Gourmet, Brigitte Roüan, Lucas Biscombe, Anaïs Demoustier
Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jürges
Kurgu: Monika Willi
Yapımcı: Veit Heiduschka, Wega Film, Margaret Ménégoz, Les Films du Losange, Bavaria Film, Arte, Canal +, Eurimages ve diğerleri.
Ülke: Fransa, Avusturya, Almanya
Dil: Fransızca, Rumence
Süresi: 120 dk. [Sy. 7, 8, 9, 22, 26, 30-33, 44, 46, 47, 56, 61, 89, 148, 168, 171, 178, 188, 213-224, 226-229, 267, 276]

**Caché / *Saklı*** (Sinema, 2005)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Daniel Auteuil, Juliette Binoche, Maorice Bénichou, Annie Girardot, Walid Afkir, Lester Makedonsky, Nathalie Richard, Daniel Duval, Denis Podalydès
Görüntü Yönetmeni: Christian Berger
Kurgu: Michael Hudecek
Yapımcı: Veit Heiduschka, Wega Film, Margaret Ménegoz, Les Films du Losange, Arte, Canal +, Eurimages ve diğerleri.
Ülke: Avusturya, Fransa, Almanya, İtalya, ABD
Dil: Fransızca
Süresi: 117 dk. [Sy. 8, 9, 10, 14, 19-22, 24, 25, 34, 45, 46, 48, 57, 90, 91, 96, 97, 106, 111, 114, 115, 124-129, 132, 1356, 137, 150, 151, 155-159, 163, 168, 176, 177, 189, 214, 216, 220, 224, 228, 254, 267, 272]

**Funny Games US / *Ölümcül Oyunlar*** (Sinema, 2007)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Naomi Watts, Tim Roth, Michael Pitt, Brady Corbet, Devon

Gearhart, Boyd Gaines, Siobhan Fallon, Rubert LuPone, Linda Moran
Görüntü Yönetmeni: Darius Khondji
Kurgu: Monika Willi
Yapımcı: Celluloid Dreams, Halcyon Pictures, Tartan Films ve diğerleri.
Ülke: ABD, Fransa, İngiltere, Avusturya, Almanya, İtalya
Dil: İngilizce
Süresi: 111 dk. [Sy. 8, 9, 10, 19-25, 31, 44, 46, 48, 51, 57, 61, 64,ü 89, 91, 92, 93, 106-112, 115, 122, 132, 136, 137, 144, 146, 148, 150, 158, 163, 171, 215, 216, 217, 220, 224, 227, 228, 266, 272]

**Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte / *Beyaz Bant*** (Sinema, 2009)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Christian Friedel, Leonie Benesch, Ulrich Tukur, Ernst Jacobi, Ursina Lardi, Fion Mutert, Burghart Klausner, Leonard Proxauf, Maria-Victoria Dragus, Levin Henning, Jhoanna Busse, Michael Kranz
Görüntü Yönetmeni: Christian Berger
Kurgu: Monika Willi
Yapımcı: Veit Heiduschka, Wega Film, Margaret Ménégoz, Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool ve diğerleri.
Ülke: Fransa, Avusturya, Almanya, İtalya
Dil: Almanca, İtalyanca, Lehçe
Süresi: 145 dk. [8, 9, 30, 31, 34, 35, 43, 44, 46, 47, 57, 61, 89, 90, 104, 109, 115, 213, 214, 215, 218, 219, 224-229, 268, 277]

**Amour / *Aşk*** (Sinema, 2012)
Senaryo: Michael Haneke
Oyuncular: Jean-Louis Trintignant, Emmanuelle Riva, Isabelle Huppert, Alexandre Tharaud, William Shimmell, Ramon Agirre, Rita Blanco, Carole Franck, Dinara Droukarova
Görüntü Yönetmeni: Darius Khondji
Kurgu: Monika Willi
Yapımcı: Veit Heiduschka, Wega Film, Margaret Ménégoz, Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool ve diğerleri.
Ülke: Fransa, Avusturya, Almanya
Dil: Fransızca, İngilizce
Süresi: 120 dk. [8, 9, 33, 36, 37, 38, 40, 44, 67, 69, 71, 90, 232, 268, 278]

# Makale Özetleri/Abstracts

## Michael Haneke'den Hakikat Çığlıkları

Nilgün TUTAL CHEVIRON

Postmodernliğin aşkınlıkların içini boşaltıp yerine de hiçbir şey önermemesi çağımızın trajedisidir. Michael Haneke bu trajedinin yönetmenidir. Sıkça trajedinin günümüzde var olma imkânını yitirdiğini söylemesine rağmen, kahramanı ve çözümü olmayan trajik öyküler anlatır seyircisine. Haneke matemde bir yönetmendir; postmodern diyonizyak eğlenceye pek yanaşamadığından hep sıradanlaşmış kötülüğümüzün trajedisini yazmaya çalışır. Hem sinematografik tekniği hem de düşünsel özgünlüğü hedefleyen filmler yapar. Bu deneme Michel Maffesoli, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Jaqueline Rose, Jean-Pierre Vernant ve Slovaj Zizek'ten esinlenerek Haneke'nin sinema aygıtını gerçek için kullanma kabiliyeti ve arzusuyla seyircisine hakkında tartışma ve düşünme imkânı sunduğu insanlığın gizemlerini, gizlerini ve bilmecelerini; bunların toplumsal cinsiyet kimlik yerlerinden öncede konumlanan erille dişilin sınırında gezinen iz düşümlerini tartışmaktadır.

## Michael Haneke Shouting The Truth

It is the tragedy of our era that postmodernism empties out transcendences and does not suggest anything else to replace them. Michael Haneke is the director of this tragedy. Even though he regularly mentions the impossibility of contemporary existence of the tragedy, he tells us stories that do not have a hero or a resolution. Haneke is a grieving director, always trying to write the tragedy of banality of our evil since he could not quite approach to the postmodern Dionysiac fun. He makes movies that aim for both cinematographic technique and intellectual originality. Inspired by Michel Maffesoli, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Jacqueline Rose, Jean-Pierre Vernant and Slovaj Zizek; this essay argues of secrets, mysteries and riddles of humanity that Haneke, by his ability and his desire to use the cinema as a truth-indicator dispositive, offers to his audience in order to discuss and to think about.

# Michael Haneke Sinemasında Bir Semptom Olarak Gerçeklik ve Gerçeklik Yanılsaması

Aydın ÇAM

Bu çalışma, Gilles Deleuze'ün *Kritik ve Klinik* adlı eserinde ortaya koyduğu "*Büyük sanatçı ve yazarlar da büyük düşünürlerdir, fakat kavramlardansa algı ve duygularla düşünürler: Ressamların çizgiler ve renklerle, müzisyenlerin seslerle, sinemacıların imgelerle, yazarların kelimelerle vb. düşündükleri söylenebilir*" önermesinden yola çıkarak; Michael Haneke'nin de filmografisi boyunca bir yazar ya da bir felsefeci gibi dünyanın anomalilerini ve sapkınlıklarını işlediğini ileri sürer. Haneke'nin dünyanın hastalıklarını gösterir semptomlara özel bir ilgisi vardır; onları sinematografik bir biçimde perdeye getirir ve izleyiciye sunar. İzleyiciyi, gerçeklik ve gerçeklik yanılsamasının iç içe geçtiği filmlerle dünyaya ve onun gidişine dair bir soruşturmaya davet eder. Medyayla dolayımlanmış bir dünyada vuku bulan yaşamın sahteliğine dair bir soruşturmadır bu: İzleyiciyi çoğunlukla huzursuz eden, tekinsiz bir özgürlük arayışı...

## Reality, and the Illusion of Reality as a Symptom in Michael Haneke's Cinema

This study is based on Gilles Deleuze's question formulated in his *Essays Critical and Clinical*; "Great artists and authors, in other words, are also great thinkers, but they think in terms of percepts and affects rather than concepts: Painters, one might say, think in the medium of lines and colors, just as musicians think in sounds, filmmakers think in images, writers think in words, and so on", and asserts that Michael Haneke probes the anomalies and deviances of the world during his filmography, as though he were an author or philosopher. Haneke gives a special attention to the symptoms of the world reflecting its sicknesses; he treats them cinematographically and represents to the audience. He drives the audience to question the world and its course by his films, where the reality and the illusion of reality intertwine. It is a questioning on the falseness of life in a mediated world: The weird quest for the freedom, which mostly disturbs the audience...

## Michael Haneke Sinemasında Hazzın Engellenmesi

Umur BEDİR

Bu çalışmada Haneke'nin filmlerinde seyirciyle kurduğu, kimi zaman çatışmalı bir görünüm arz eden etkileşim ele alınacaktır. Ticari sinemadaki seyirsel haz, anlatı formu ve içeriği açısından arınma yaratan belirli kalıpların ve ağırlıklı olarak Batılı-erkek kimliğinin üstünlüğüne ve duygusal beklentilerine dayanan ideolojik ön kabullerin sürekli tekrarından doğar. Haneke, filmlerinde yalnızca bu kalıplara muhalefet etmekle kalmaz, aynı zamanda söz konusu edilgen izleme pratiğini kanıksayan seyircinin sinema anlatısına yönelik arzu ve beklentilerini de boşa çıkarır ve onunla yeni tür bir diyalog geliştirir. Bu diyalog didaktik değildir, tersine filmi izleyen kişiyi kendi seyirci konumunu ve ön kabullerini yeniden sorgulamaya yöneltir.

### Prevention of Pleasure in Michael Haneke's Cinema

In this essay, Haneke's, at times complicated seeming, interactions with the spectator will be examined. The pleasure of spectator in commercial cinema derives from constant repetition of certain patterns allowing catharsis in terms of narration forms and content and ideological presuppositions, especially based on the superiority and emotional expectations of Western and masculine identities. Through his movies, Haneke not only opposes to those patterns, but also frustrates the desires and expectations with regard to cinematic narration of spectators who are accustomed to this passive viewing practice. Thus, he establishes a new kind of dialogue with the spectator. This dialogue is not didactical, contrarily leads the viewers to question their position as spectators and their presuppositions.

## Gizli Saklı Ölümcül Oyunlarla Gelen Modern Ailenin Sonu Mu?

Bermal AYDIN

Modernliğe dair anlatıların kök saldığı başlıca kurum olarak aileye büyük önem veren burjuvazinin, modern ailenin içinde barındırdığı çelişkiler, çatışmalar ve eşitsizliklerle ilgili eleştirileri engellemek için bulduğu çözüm yolu "ailenin kutsanması" olmuştur. Burjuvazinin, çe-

kirdek aileyi kutsal göstermeye çalışan övgülerini yapmacıklı bulan Marx'la benzer şekilde Haneke de filmlerinde eleştiri oklarını, başta çekirdek aile olmak üzere modernliğin ulus-devlet, sanayileşmiş kent yaşamı, kitle iletişim araçları ve eğitim sistemi gibi başlıca kurumlarına yöneltir.

Bu çalışma, *Ölümcül Oyunlar* ve *Saklı* adlı Haneke filmlerindeki iki farklı ailenin dışarıdan gelen iki farklı tür tehditle nasıl yerle bir olduğunu göstermektir. O halde aklımıza şu sorular gelebilir: Tüm modern anlatılarda toplumun temelini oluşturduğu söylenen aile, kolaylıkla yıkılabilir hale gelmişse modernliğin de sonu gelmiş midir? Bu yıkımdan kurtulmak mümkün müdür ve bu kurtuluşu sağlayacak ayrıcalıklı bir grup var mıdır? Tüm bu soruların cevabı, sözü edilen iki filmin içerik ve söylem düzlemlerine bakılarak metin analizi yöntemiyle bulunmaya çalışılmıştır.

## Do The Hidden Funny Games Bring The End of Modern Family?

Bourgeoisie attaches great importance to family as the main institution of modernity narratives and finds a solution called "sanctification of family" to prevent criticisms against the inherent contradictions, conflicts and inequalities of the modern family. Similar to Marx, Haneke directs his critical arrows towards major institutions of modernity, beginning with nuclear families and reaching to nation states, industrialized urban lives, mass media and educational institutions.

The main purpose of this study is to point out how two different families are shattered by two different types of outside threats, in two films of Haneke, titled *Funny Games* and *Cache/Hidden.* In that case, the following questions may cross our minds: Does modernity come to an end if the family, which is said to form the basis of society in all modern narratives, could easily be destroyed? Is it possible to avoid this destruction and is there a privileged group capable of providing salvation? Answers to these questions have been searched through the methodology of textual analysis together with content and discourse analysis of the two mentioned films.

## Şifreleri Çözmek: Masum Değiliz Hiçbirimiz!

S. Ruken ÖZTÜRK

Haneke'nin 40 plan sekansta anlattığı *Bilinmeyen Kod* filminde, farklı karakterler (göçmen/Afrikalı/siyah/kadın olmak) bir araya gelir ve bunların iktidar ilişkileri çözümlenir; seyirci olarak da her zamanki gibi yönetmenin arzusu gerçekleşir, huzursuz oluruz. Bir başkasını eleştirmek çok kolaydır ama aynı suçların farklı boyutlarını tıpkı filmdeki her bir karakter gibi biz de işleriz. Bu yazı, kendi suçlu yanlarımızla, farkında olmadığımız önyargılarımızla bizi yüzleştirmektedir. Birlikte yaşamak güçtür ama imkânsız değil.

## Resolving Codes: None of Us Is Innocent!

In *Code Unknown* (*Code Inconnu*), Haneke gathers different characters marked for their identity, for instance, as an immigrant, African, black, or woman, in a 40 plan-sequences and analyses their relationships of power; finally filmmaker's desire comes true and we, audience, become uneasy. It is too easy to criticize each other, but we also unintentionally guilty of different aspects like the film's characters. This article confronts us about our prejudices or defects. To live together is very difficult but not impossible.

## Sır Kolleksiyoncusu Haneke

Merve KURT

İngiliz yazar John Fowles, romanlarındaki gerilimi sürekli canlı tutarken bir yandan da okuyucuyu kendi karanlıklarıyla yüzleşmek zorunda bırakmasıyla tanınır. *Koleksiyoncu* adlı romanının, Haneke'nin *Bilinmeyen Kod* filminde oyuncu Anne'ın (Juliette Binoche) başrolünde yer aldığı filmin adıyla aynı olması incelemeye değer bir metalepsis oluşturuyor. Romanın konusunu, kelebek koleksiyoncusu alt sınıfa ait bir piyango zengini olan Frederick Clegg'in güzeller güzeli sanat tarihi öğrencisi asil Miranda'yı kaçırarak sadece seyretmek için hapsetmesi oluşturur. Haneke'nin film içindeki filminde de oyuncu Anne bir emlakçı tarafından kaçırılarak kırmızı bir odaya hapsediliyor. Emlakçının sesi, onu sadece ölürken izlemek için kaçırdığını, bundan başka da bir şey istemediğini belirtiyor. *Bilinmeyen Kod'un* film afişine baktığımız-

da, film içindeki bu film için çekilen bir havuz sahnesi görürüz. Sanki izleyeceğimiz film *Bilinmeyen Kod* değil de *Koleksiyoncu*'ymuş gibi.

Bu makalede, *Bilinmeyen Kod*, Haneke'nin açıkça göndermede bulunduğu Fowles'un *Koleksiyoncu* romanıyla ilişkilendirilerek okunacak, iç içe geçen hikâyelerin birbirine ve kendilerine göndermeli sahnelerinden ve bu sahnelerdeki metalepsislerden yararlanılarak incelenecektir. Haneke Anne'ı, Fowles ise Miranda'yı sadece seyrin hazzı için hapsederek onlara bakmaktan zevk alan bizleri de kendi karanlıklarımızla ve sırlarımızla yüzleşmeye zorlar. Bu yüzleşmede karşılaştığımız iletişimin imkânsızlığı, duyarsızlık, şiddet, sınıf ve kimlik meseleleriyse makalemizin etrafında şekillendiği temel konuları oluşturmaktadır.

## Haneke as The Secret Collector

John Fowles, the British author, is best known for challenging his readers to face their own dark sides, while keeping the tension in his stories constantly alive. The fact that his novel *The Collector* shares the same title with Haneke's movie-in-the-movie *Code Unknown* forms a metalepsis worth analyzing. Subject matter of the novel consists of Frederick Clegg -a withdrawn and uneducated butterfly collector- capturing the beautiful and noble art history student Miranda just for the pleasure of looking at her. Similarly, in Haneke's movie-in-the-movie, the actress Anne is captured by a real estate agent and locked up in a red room. His voice makes it clear that she is kidnapped just and only because he wants to watch her dying. On the movie poster of *Code Unknown*, we see a pool scene being shot for this movie *The Collector* in the movie. As if what we are about to see is not the movie *Code Unknown* but *The Collector* itself.

In this essay, *Code Unknown* will be assessed by referential/self-referential scenes in its intertwined stories together with the created metalepsis and in relation to Fowles' novel *The Collector* that Haneke is obviously referring to. Haneke and Fowles, by imprisoning Anne and Miranda just for visual pleasure, force us, as we love to look at them, to face our own darkness and secrets. Within this confrontation we experience impossibility of communication, insensibility, violence, class and identity issues that, in turn, compose the subtopics of this essay.

# Modern Toplumun Mahrem Despotluğu

Oya KASAP

Aydınlanma'nın donuk aklını miras alan modern çağın karanlık laneti, makinenin ve paranın soğukluğunda boğulan insanın dünyadaki yerini muğlaklaştırıyor. Sınırları tüketimle belirlenen bu hayatta, ilişki ve iletişim kurmanın imkânsızlığı kadının ve erkeğin var olmasını güçleştiriyor. Elfriede Jelinek'in aynı adlı romanından yola çıkan Michael Haneke, *Piyano Öğretmeni*'nde bu güç yazgının peşine düşer.

Filmde, sosyoekonomik modelin bedeni haline dönüşen Erika Kohut'un tek arzusu eril bakışı sahiplenmektir. Bu bakış, Avrupa'da yok olmaya yüz tutmuş olduğu yanılgısına rağmen varlığını küçük zümrelerin seçkin toplantılarında sürdüren baskıcı burjuva sınıfının çirkinliğinin yükünü kadının omuzlarına yükler. Ataerkil düzence iğdiş edilen bir kız çocuğunun isyanı, kendi mazoşizminin buyruğuna itaat eden bir kadının hikâyesine dönüşür. Olan bitene tanıklık eden Haneke'nin bakışı ve dili, kadının bu yazgısıyla nasıl başa çıkar? Yoksa kadın, kafesini arayan kuş misali, bir kez daha bu düzene mahkûm mudur? Bu deneme, *Piyano Öğretmeni*'nde Haneke ne yapar sorusunun etrafında dönerek, filme farklı bir açıdan yaklaşmayı denemektedir.

## Intimate Tyranny of Modern Society

The curse of the modern age that inherited the dull rationality of enlightenment and centered on power of machines and money makes the position of humankind on the earth unclear. In this world, where the boundaries are determined by consumption, the existence of men and women is threatened by the impossibility of building a relationship or communicating. Michael Haneke investigates this difficult situation in his film *The Piano Teacher* which is a literary adaptation of Elfriede Jelinek's novel.

The only desire of Erika Kohut, who represents the embodiment of the socio-economic model, is to own the male gaze. This view puts the burden of ugliness of repressive bourgeoisie, which tends to be forgotten, if not surviving in small elite circle, on her shoulders. The rebellion of a girl, who has been castrated by the patriarchal order, turns into a story of a woman who obeys the orders of her own ma-

sochism. How does Michael Haneke's view and narration deal with her fate? Or, is the woman doomed to live in this system like a bird searching for her cage? This article would be an attempt of approaching the film from a different point of view by focusing on the question of what Haneke aims with *The Piano Teacher*.

## Yokolma Zamanı: Kurdun Günü ve Beyaz Bant Filmlerinde Şiddet

Vehbi GÖRGÜLÜ

Michael Haneke'nin olgunluk dönemi yapımları arasında önemli yer tutan *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* filmlerinde izleyici, yönetmenin özellikle ilk dönem filmlerinde bolca yer verilen medya eleştirilerinden uzak, yalın bir anlatımla karşılaşır. Birbirinin ardılı olan bu iki film tematik olarak farklı çıkış noktalarından beslenir. *Kurdun Günü* filmi, kitle imha silahlarının gelişimiyle eşzamanlı olarak sözde ilerleyişini sürdüren Batı medeniyeti denen olgudan geriye kalanın içerdiği şiddeti ele alırken, *Beyaz Bant* filmi radikal inançların barındırdığı şiddete dair sorgulamayı dile getirir. Tema işlenişi bakımındansa iki filmin ortak noktaları bulunur. Örneğin her iki filmde de izleyici, gündelik hayat pratiklerine sinen şiddeti yeniden keşfetmeye teşvik edilir. Bu süreçte Haneke, şiddeti seyirlik bir gösteriye dönüştürmez. Yönetmen, Yahudi Soykırımı gibi hadiselere yaptığı örtük tarihsel göndermelerde dahi mikro bir yaklaşım benimser ve büyük anlatıları tercih etmek yerine bu olayların yaşanış nedenlerini bireylerarası ilişkilerde, yani gündelik hayatta arar. Aslında her iki filmde de yöneltilen sorular birbirine benzer: Şiddeti ne zaman bu denli kanıksadık? İnsanlığın kurtuluşunu sağlayacak olan, şiddetten arınmış, iktidar hesaplarından uzak bir yaşam alanı oluşturulabilir mi? Özetle mevcut yazı, toplumsal iktidar ilişkilerinden türeyen şiddet hallerini Michael Haneke'nin *Kurdun Günü* ve *Beyaz Bant* filmleri aracılığıyla sorgulamayı hedefliyor.

## Time to Vanish: Violence in the Time of Wolf and The White Ribbon

*The Time of the Wolf* and *The White Ribbon* are among Michael Haneke's most mature films to date, that differentiates themselves

from his early productions through plain narratives and lack of media criticisms. These two successive movies take their thematic roots from different sources. In *The Time of The Wolf,* the director explores the violence that is left from the Western civilization, which sustains its so-called progress in parallel with the advancement of mass destruction weapons; while in *The White Ribbon,* Haneke depicts the interrogation on violence that is contained within radical beliefs. Technically, the viewer can observe similarities between two movies in terms of the way the director approaches the violence theme. For instance, the viewer is encouraged to discover the violence hidden within everyday life practices in both movies. The director abstains from reflecting violence theme in a dramatic manner that the mainstream media regularly do and which Haneke is critical of. Even in the implicit depiction historical tragedies such as the Holocaust, Haneke embraces a micro approach instead of focusing on grand narratives and looks for answers to his questions in everyday life dialogues of individuals/characters. In this sense, the questions raised in both movies resemble: When did we internalize violence to this degree? Is it possible to form a living space that is free from violence and power relations? In sum, the current essay aims to interrogate violence deriving from social power relations through *The Time of the Wolf* and *The White Ribbon* movies of Michael Haneke.

## Aşk ve Ereksiyon "*Aşk*"ı

Ömer FARUK

Bu deneme, Haneke'nin *Aşk* adlı filminin Paris'te ve tek bir mekânda (ev'de) geçtiğine dikkat çekerek Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı kitabı eşliğinde (önce) evi'i sorunsallaştırıyor, ev'in Aşk'ı biriktir(me)me özelliklerine dikkat çekiyor. (Sonra) Andrė Comte-Sponville, Zygmunt Bauman, Alain Badiou ve Roland Barthes'a başvurarak genç ve diri bedenlerle yaşlı bedenlerin Aşk algısı arasındaki farklılıkların altını çiziyor, Aşk algısının geçirdiği değişime işaret ederek kimi uyarılarda bulunuyor. Bu farklılıkların hayatımızın bir parçası olan ama üzerinde az düşündüğümüz bok, cinsel organlar ve ölüm üzerinden Aşk'ta ne denli derin aşınmalara dönüştüğünü gösteriyor. Ve XX. yüzyılın Aşk'ı satmakla meşgul olduğunu söyleyerek Badio'nın "Aşk'ı yeniden icat etmek lazım" uyarısını hatırlatıyor.

## Love and the "*Love*" of Erection

This essay first, problematizes "home" by recognizing that Michael Haneke's *L'amour* was shot in a single location, in company with Gaston Bachelard's *Poetics of Space*; and second, draws attention to the inability of "home" in accumulating Love. Later on, it underscores contrasts between love perceptions of youthful and aged bodies, with the guidance of André Comte-Sponville, Zygmunt Bauman, Alain Badiou and Roland Barthes, and warns readers when necessary to call attention to the evolution that perception of love is going through. It also examines how contrasting perceptions transform into deep corrosions in Love, by centering the issue over often-neglected elements of everyday life: feces, sexual organs and death. As the final word, it is recognized that 20$^{th}$ century is busy with marketing Love and the warning of Badiou is reminded, who claimed, "We must reinvent Love"

# Yazarlar Hakkında / About The Authors

**Bermal Aydın,** Ege Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde lisans eğitimini, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo ve Televizyon Programı'nda yüksek lisansını tamamladı. Sinema ve dizi sektöründe senaryo yazımı konusunda deneyim kazanmış olan Aydın, Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde görev yaparken Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları programında da doktora eğitimini sürdürmektedir. Doktora çalışmasının konusu olan alternatif yayıncılığın yanı sıra, sosyal medya ve toplumsal cinsiyet kuram ve tartışmalarıyla ilgilenen Aydın'ın, "Sosyal Medya Mecralarında Mahremiyet Anlayışının Dönüşümü" ve "Filistin'in BM'de Gözlemci Devlet Statüsü Kazanmasının İsrail Yazılı Basınındaki Yansımaları" başlıklı makaleleri yayımlanmıştır.

**Bermal Aydın** completed her undergraduate education at Ege University Radio, Television and Cinema and her master's degree at Marmara University, Institute of Social Sciences Radio-TV department. Aydın gained experience in the cinema and TV-series industry, specifically in the field of scriptwriting. Aydın works in Mersin University Faculty of Communication and pursues her PhD at Galatasaray University in the Media and Communication Studies. Her doctoral thesis' subject is alternative broadcasting yet she is also interested in social media and gender theories and discussions. Her published articles are "Transformation of Privacy in Social Networks" and "The Reflections on Israel's Press that Palestine's Winning Status as Observer State at the United Nations"

**Umur Bedir** Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü'nde lisans eğitimini "Sinemada Teknik Ütopyalar" konulu bitirme teziyle tamamladı. Aynı üniversitenin İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Programı'ndansa sanal alanda teknoloji fobisini ele alan "Türkiye'de Güvenli İnternet" başlıklı çalışmasıyla mezun oldu. Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları Bölümünde Doktora eğitimini sürdüren Bedir, halen Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmakta ve İletişim Fakültesi'nin çıkardığı akademik dergi *İleti-ş-im*'in editör yardımcılığını yürütmektedir.

**Umur Bedir.** Completed his undergraduate degree at Marmara University, Faculty of Communication, Radio-Television-Cinema Department with his BA thesis on "Technical Utopias in Cinema" He graduated from the same university's master program of communication sciences with his study dealing with fear of cyber space and technology, entitled "Secure Internet In Turkey" Bedir is continuing his PhD at Galatasaray University, Media and Communication Studies Program and working as research assistant at Galatasaray University, Social Sciences Institute. He is also the assistant editor of the academic journal *İleti-ş-im*, published by the Galatasaray University Communication Faculty.

**Aydın Çam** Çukurova Üniversitesi, İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisi ve Galatasaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve İletişim Çalışmaları Doktora Programı'nda doktora adayı; halen, Nilgün Tutal Cheviron danışmanlığında film kuramı ve mekân ilişkisine odaklanan doktora tezi üzerinde çalışmakta. Felsefe ve sanata en yakın kitle iletişim aracı olan sinema ve sinema tarihine –bir arayüz olarak– ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal alanlara ulaşabilmek ve bir çözümleme şansı bulabilmek için özel bir ilgi duymaktadır. Bu bağlamda, "*Türk Ulus Kimliğinin İnşası Sürecinde Sinema Politikaları*", "*Moderne karşı Güncel: Günümüz Türkiye Sinemasında Modernlik Eleştirisi*" ve "*Kentin Değişiminin Sinemasal Yansımaları: Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Kent ve İnsan Temelinde Okumak*" başlıklarıyla, Türk(iye) sineması üzerine çeşitli çalışmalar yapmıştır.

**Aydın Çam** Lecturer at Faculty of Communication in Çukurova University and Ph.D. candidate at Media and Communications Studies Program of Graduate School of Social Sciences in Galatasaray University; currently studies on his doctoral thesis, which focuses on film theory and space relationship, under the supervision of Nilgün Tutal Cheviron. He has a keen interest in cinema, which he considers as the most related mass medium to philosophy and art, and in history of cinema, –as an interface– to examine and to find an opportunity to analyze the economic, politic, cultural, and social fields. In this context, he has several studies on Turkish cinema such as: "*Cinema Policies in the Turkish Nation Identity Building Process*", "*Contemporary versus Modern: Criticism of the 'Modern' in Contemporary Turkish Ci-*

*nema*", and "*The Cinematic Reflections of Urban Transformation: Reading the Cinema of Nuri Bilge Ceylan in the Context of City and Being*"

**Ömer Faruk** Adana doğumlu. Öğrenimiyle ilgili olmayan muhtelif işlerde çalıştı.1987 yılında *Milliyet Sanat Dergisi*'nin düzenlediği Abdi İpekçi Sanat Yarışması/Öykü-Roman Eleştirisi 2. ödülünü Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* adlı romanı için yazdığı eleştiri yazısıyla aldı. Son uğrak noktası Ayrıntı Yayınları oldu. Kurucusu olduğu bu yayınevinin Genel Yayın Yönetmenliği'ni 1987-2008 yılları arasında sürdürdü. Yayıncılıktaki başarıları 2000 yılında Dünya Kitap Dergisi tarafından "Yılın Yayınevi" seçilerek ödüllendirildi. Yine, 2004 yılında Türkiye Yayıncılar Birliği "Düşünce ve İfade Özgürlüğü Ödülü" Ayrıntı Yayınları'nın Genel Yayın Yönetmeni ve Müdürü olarak kendisine verildi. Yirmi yılda beş yüzden fazla kitabın yayımlanmasına, bir milyon kitabın okurla buluşmasına katkıda bulundu. Bu süreç *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* adlı ansiklopedik çalışmada Erkan Ünal'ın şu sözleriyle değerlendirildi: "Değerlendirmesi nereden bakıldığına göre değişir ama Stalinist sol anlayışa karşı itiraz anlamında Troçkizmin ötesinde başka bir sol anlayışın yeşertilmesinde ve anarşizmle temas kurulmasında Yayınevi'nin azımsanmayacak derecede katkısı olmuştur" Yazıları *Birikim*, *Milliyet Sanat*, *Varlık*, *Evrensel Kültür*, *Kızılcık*, *Red*, *Hürriyet*, *Birgün*, *Radikal*, *Taraf* gibi dergi ve gazetelerde yayımlandı. Bir kızı, *Defne Ağacı ve Orman Kardeşliği* (2012, Yapı Kredi Yay) adlı bir çocuk kitabı ve *Yarabıçak-Banka Soymuş Bir Devrimcinin Samimi İtirafları* (2014, İthaki Yay) adlı bir deneme kitabı var.

**Ömer Faruk** was born in Adana. He worked in various jobs unrelated with his educational background. In 1987, Faruk received the runner-up prize in the Story-Novel category of Abdi İpekçi Arts Award with his book review on Orhan Pamuk's *The White Castle*. His last professional stop is Ayrıntı Publishing House. Faruk is the founder and the former chief-editor (1987-2008) of Ayrıntı. The World Book Journal awarded the successes of Ayrıntı in publishing with the honor "The Publishing House of the Year" in 2000. In 2004, Faruk received the "Freedom of Thought and Speech Award" from Turkish Publishers Association on behalf of the publishing house as its Chief Editor and the Director. He contributed to publishing of over five hundred books and the unification of more than one million books

with readers in twenty-five years. This process was evaluated by Erkan Ünal in the encyclopedic work, *Political Thought in Modern Turkey*, as following: "It depends on from which perspective one evaluates, but overall, Ayrıntı has contributed to the rejection of the leftist thought in Stalinist sense, the birth of a fresh leftist understanding beyond Trotskyism and the contact with anarchism in a considerable extent" His essays were published in journals and national dailies including *Birikim, Milliyet Sanat, Varlık, Evrensel Kültür, Kızılcık, Red, Hürriyet, Birgün, Radikal and Taraf.* Faruk is the father of a daughter, writer of a children's book titled, *Bay Tree and Forest Fellowship* (2012, Yapı Kredi Publications) and an essay collection, titled *Wound/knife-Frank Confessions of a Revolutionist Who Robbed a Bank* (2014, İthakiPublications).

***

**Vehbi Görgülü** Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları Doktor Adayı ve İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Yönetimi Bölümü Araştırma Görevlisi. 2009 yılında State University of New York Siyaset Bilimi derecesini birincilikle aldıktan sonra University of Westminster'da yüksek lisans eğitimine başlamış ve çalışmalarını İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Popüler müzik ve edebiyat üzerine yazıları ve çevirileri, 2009-2013 yılları arasında *Milliyet Sanat, Bir+Bir* ve *XOXO The Mag* dergilerinde yayımlanmıştır. Taner Ceylan'ın "Kayıp Resimler" serisi üzerine hazırlanan ve Damiani Press, New York tarafından 2013 yılında yayımlanan *The Lost Paintings Series* adlı kitabın İngilizce çevirmenliğini üstlenmiştir. İfade özgürlüğü, yeni medya ve çevrimiçi aktivizm konusundaki çalışmalara, Taylor & Francis ve Open Society Foundations yayınevlerinin çevrimiçi veri tabanları üzerinden erişilebilir.

**Vehbi Görgülü.** Ph.D. candidate in Media and Communication Studies at Galatasaray University and a Research Assistant at Communication Management Department of Istanbul Bilgi University. After graduating from the Political Science department of State University of New York in 2009, he started his graduate education at University of Westminster and earned his Master's degree at Istanbul Bilgi University. His essays and translations on popular music and literature were published by Milliyet Sanat, Bir+Bir and XOXO The Mag journals between 2009-2013. His translation of "The Lost Paintings Se-

ries" book on Taner Ceylan's same-titled art series was published by the Damiani Press, New York in 2013. His researches on freedom of expression, new media and online activism can be reached via online databases of Taylor & Francis and Open Society Foundations.

***

**Oya Kasap** Almanya'nın Augsburg kentinde doğdu. İlkokulu bitirdikten sonra Türkiye'ye döndü. Ortaokul ve lise eğitimini Tarsus'ta tamamladı. İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olduktan sonra yüksek lisans eğitimine aynı bölümde devam etti. Halen Galatasaray Üniversitesi'nde Almanca okutmanlığı yapmaktadır ve Marmara Üniversitesi Sinema bölümünde doktora öğrencisidir. *Amargi*, *Bant* ve *Akıl Defteri* dergilerinde yayınlanan yazılarının yanı sıra Almanca'dan Türkçe'ye çeviri kitapları vardır: *Musa ve Tektanrılı Din* (Sigmund Freud/2012), *Görünen İnsan* (Béla Balázs/2013), *Ben ve O* (Sigmund Freud /2013).

**Oya Kasap** was born in Augsburg, Germany. After completing elementary school, she returned to Turkey. She attended high school in Tarsus. She earned her undergraduate and Master's degrees from Istanbul University, German Literature and Language Department. Kasap is still a lecturer in German at Galatasaray University and also a PhD student at Marmara University Cinema Department. She is a regular contributor of the journals; Amargi, Bant and Akıl Defteri; and also the translator of the following books (from German to Turkish): *Moses and Monotheism* (Sigmund Freud/2012), *Visible Man* (Béla Balázs/2013), *The Ego and the Id* (Sigmund Freud/2013).

***

**Merve Kurt** 2005 yılında Robert Kolej'den, 2009'da Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden mezun olduktan sonra Sorbonne Paris IV'de sanat felsefesi, EHESS'de sanat ve dil teorisi yüksek lisansı yaptı. Dijital sanatlarda zaman ve mekân deneyimi üzerine yazdığı tezin bir bölümü Routledge tarafından basılan *Mobility and Fantasy in Visual Culture* başlıklı derleme kitapta yayınlandı. Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları ve Sorbonne Paris I Plastik Sanatlar Fakültesi'nde çift diploma doktora öğrencisi olan Merve Kurt, video tekniği ve zaman temsili hakkındaki tez çalışmasına devam etmektedir.

**Merve Kurt** After graduating from Robert College in 2005, Merve Kurt completed her undergraduate studies in philosophy at Bosphorus University. She earned the first year of her MA in philosophy of art and aesthetics from the Université Paris-Sorbonne (Paris IV) and is the holder of an MA in arts and languages from EHESS, Paris. A chapter from her MA thesis on the experience of time and space in digital arts is published by Routledge in the volume *Mobility and Fantasy in Visual Culture.* She is currently working on her doctoral thesis on the subject of video, technics and time at Galatasaray University and Université Paris-Sorbonne (Paris I).

**S. Ruken Öztürk** Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Radyo Televizyon ve Sinema Bölümünde öğretim üyesidir, ayrıca ODTÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü'nde yarı zamanlı öğretim üyesidir. Şu kitapların yazarıdır: *Postmodernizm ve Sinema* (1997, ortak derleme ve çeviri), *Sinemada Kadın Olmak* (2000), *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler* (2004), *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: 'Vesikalı Yârim' Üzerine* (2005, ortak), *Kader: Zeki Demirkubuz* (2006, derleme), *Sinemada Hayat Var* (2012, ortak). Makaleleri arasında şunlar sayılabilir: "Uzak/Distant" (*The Cinema of North Africa and the Middle East* içinde, Wallflower Press, 2007), "Hard to Bear: Women's Burdens in the Cinema of Yeşim Ustaoğlu" (*Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean* içinde, Palgrave Macmillan, 2010).

**S. Ruken Öztürk** is a Professor in the Radio, Television and Film Department, The Faculty of Communication, Ankara University. Öztürk co-compiled and translated five articles in the book *Postmodernizm ve Sinema* (*Postmodernism and Cinema,* Ark, 1997). She is the author of *Sinemada Kadın Olmak* (*Being a Woman in the Cinema,* Alan, 2000) and *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler* (*Female Side of the Cinema: Women Filmmakers in Turkey,* Om, 2004) in Turkish. She published (with N. Abisel, etc.) a book on a well-known classical Turkish melodrama, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: 'Vesikalı Yarim' Üzerine* (*The Strangely Familiar, The Familiar Estranged: On 'My Licenced Beloved'*, Metis, 2005), and edited a book on the director *Zeki Demirkubuz* (Dost, 2006), and on some film analyses in *Sinemada Hayat Var* (*There is a Life in the Cinema,* with S. Büker, Deki, 2012).

Amongst her articles two of them are the followings: (in English): Nuri Bilge Ceylan's *Uzak/Distant* is in *The Cinema of North Africa and the Middle East* (Wallflower Press, 2007) and, "Hard to Bear: Women's Burdens in the Cinema of Yeşim Ustaoğlu" in *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean* (Palgrave Macmillan, 2010).

**Nilgün Tutal**, 1989 yılında Gazi Üniversitesi Basın ve Yayın Yüksekokulu'nun Gazetecilik ve Halkla İlişkiler bölümünden mezun oldu. 1991 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1993 yılında A.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı İletişim Anabilim dalında "Kadın ve Reklam: *Kadınca* ile *Kadın ve Aile* dergilerinde Kadın İmgeleri Kullanılan Reklamların Karşılaştırmalı Eleştirel Bir Analizi" başlıklı yüksek lisans tezini hazırladı. 1994 yılında YÖK bursuyla gittiği Fransa'da önce "La Turquie au Miroir de la Presse Française Nationale ve Régionale" (Fransız Ulusal ve Yerel Basınında Türkiye) başlıklı ikinci bir yüksek lisans tezini 1996 yılında tamamladı. Ardından "Les représentations de la Turquie dans la presse nationale et régionale" (Ulusal ve Yerel Fransız Basınında Türk Temsilleri) başlıklı doktora teziyle 5 Ekim 1999 tarihinde Robert Schuman Universitesi'nden (Fransa, Strazburg) iletişim bilimleri doktoru unvanını aldı.

Tutal *Birikim, Doğu Batı, İleti-ş-im, Varlık, Kültür ve iletişim* gibi dergilerle Bianet gibi haber sitelerinde iletişim, ötekilik, kültürlerarasılık, oryantalizm, sinema, televizyon ve popüler kültür gibi konularda düzenli olarak yazılar yazmaktadır.

Ayrıntı Yayınları için Andre Gorz'un *Yaşadığımız Sefalet* (2001), Julia Kristeva'nm *Korkunun Güçleri* (2004-2005 En İyi Psikanaliz Kitabı Ödülü) ve *Ruhun Yeni Hastalıkları* (2007), Eugène Enriquez'in *Sürüden Devlete* (2004) başlıklı kitaplarını çevirdi. İmge Kitabevi için Luce Irigaray'ın *Ben Sen Biz*'ini, Ara-lık yayınevi için Irigaray'ın bir diğer kitabı olan *Farklılık Kültürüne Doğru* ile Alain Badiou'nun *Felsefe İçin Manifesto*'sunu ve EksLibris Yayınları için Jacques Attali'nin *Kriz, Ya Sonra?*'sını çevirdi.

Doktora tezinin genişletilmiş ve gözden geçirilmiş bir değişkesi 2006 yılında Phoenix Yayndan *Söylemler ve Temsiller: Fransız İmgele-*

*minde Türkler ya da Fransızlar Türkleri Nasıl Anımsıyor?* başlığıyla yayımladı. 2006 yılında Kırmızı Yayınları'ndan çıkan *Küreselleşme İletişim ve Kültürlerarasılık*'ın ikinci basımı Ekslibris Yayıncılık'tan yenilenmiş ve gözden geçirilmiş olarak *Küresel İletişim* başlığıyla Mayıs 2014'de çıktı. Tutal'ın *Televizyon ve İçimizdeki Şiddet* başlıklı kitabıysa İletişim Araştırmaları Derneği'nin verdiği 2013 Yılı En İyi İletişim Araştırması Ödülü'nü aldı ve ilaveler içeren ikinci baskısı yine Ekslibris tarafından 2014'te yayınlandı.

Prof. Dr. Nilgün Tutal, 1991-2005 yılları arasında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisi ve öğretim üyesi olarak çalıştı, 2005 yılından itibaren de Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

**Nilgün Tutal**, following her BA in Journalism and Public Relations from Gazi University in 1989, started working as a research assistant in the Faculty of Communications at Ankara University. She completed her MA in communication studies from the Institute of Social Sciences of Ankara University (1993), with the thesis titled "Women and Advertisement: A Comparative Critical Study of Ads with Woman Images in the magazines *Kadınca* and *Kadın ve Aile*." In 1996, she was awarded her second MA thesis, titled "La Turquie au Miroir de la Presse Française Nationale et Régionale" (Turkey in the National and Regional French Press), in France where she went with YÖK scholarship. She received her PhD from Robert Schuman University (France, Strasbourg), Department of Communication Sciences in October 1999 with her doctoral thesis titled "Les représentations de la Turquie dans la presse nationale et régionale" (Representations of Turkey in the National and Regional French Press).

Tutal regularly writes for magazines such as *Birikim, Doğu Batı, İleti-ş-im, Varlık, Kültür and İletişim* and for news websites as Bianet about the following topics: communication, alterity, interculturalism, orientalism, cinema, television and popular culture.

She is the translator of Andre Gorz's *Miseres du présent, richesse du possible* (2001), Julia Kristeva's *Les Pouvoirs de l'horreur* (2004-2005, the best psychoanalysis book award) and *Les Nouvelles maladies de l'ame* (2007), Eugène Enriquez's *De la horde à l'état* (2004), all published by Ayrıntı. She translated Luce Irigaray's *Je, tu, nous: Pour une*

*culture de la différence* for the publisher İmge and another work by the same author titled *Entre orient et occident* for the publisher Ara-lık, Alain Badiou's *Manifeste pour la philosophie* and Jacques Attali's *La Crise, et après?* for the publisher EksLibris.

A revised and enlarged version of her doctoral thesis was published in 2006 by Phoenix with the title *Discourses and Representations: Turks in French Imagery or How Do the French Remember the Turks?. Globalization, Communication and Interculturalism* which was published by Kırmızı in 2006, was republished by ExLibris in April 2014 as a renewed and revised edition with the title *Global Communication.*

Tutal's recent book *Television and The Violence Inside Us* was published in 2013 by Kırmızı, rewarded with the 2013's Best Research on Communication Studies by the Association of Research on Communication Studies and was republished by ExLibris in April 2014 as a renewed and revised.

Prof. Dr. Nilgün Tutal, worked as research assistant and faculty member between 1991-2005 at Ankara University. Since 2005, she is a full-time faculty member in the Faculty of Communication at Galatasaray University.

# HANEKE
## HUZURSUZ SEYİRLER DİLER

Michael Haneke, Avrupa sinemasında çarpıcı filmler yapan, izleyiciyi yapıtlarıyla sarsan nadir yönetmenlerden biridir; bu sinemanın entelektüel açıdan en kamçılayıcı ve duygusal açıdan en kışkırtıcı eserlerine imza atmaktadır.

Genel geçer kabul şöyledir: Ölümle yaşam ikiliğinde baskı, şiddet, ırkçılık ve faşizm ölümü temsil ediyorsa, yaşamı da genellikle yaratıcı bir uygarlığın baskıdan arınmış düzeni temsil eder. Haneke bu ikiliği hepten yok sayar: Kültürünün ve uygarlığının seçkin yapıtları, Batı'nın diğer coğrafyalarda ve kültürlerde işlediği cinayetleri meşrulaştırmaya yetmez ve sanatçılar, bu şiddet edimleri karşısında eserlerinin sorumluluğunu üstlenme kaygısını ya taşımamakta ya da taşımakta başarısız olmaktadır.

Haneke filmlerini sadece Avrupa burjuvazisinin ve medya toplumunun eleştirisi olarak görmek indirgeyici bir yaklaşımdır; bunları medyatik temsilin simülasyona dayalı doğasıyla modern toplumsal yaşamın dayattığı hız ve şiddetin eleştirisi olarak okumaksa yönetmene haksızlık olur. Haneke bizi Batı uygarlığının davranışsal ve düşünsel arkaik arka planı üzerinde kafa yormaya çağırırken bilinen gündelik evrenin sıradanlaşmış şiddetini ele alır. Aynı durum farklı düzey, bağlam ve öznellik/nesnellik boyutlarında olsa da ahlak, modernite, cinsellik, sınıf/kimlik gibi birçok baskın başlık için de geçerlidir.

Michael Haneke ve filmleri hakkındaki bu kitap için dokuz kişilik bir ekip daha önce yazılmış neredeyse her şeyi okumayı, söylenmiş ve yazılmış olanın ötesinde yazılar kaleme almayı üstlendi. Sinemaya ve seyirciye olan inancımızı pekiştiren Haneke ve filmleri hakkındaki oylumlu ve genellikle yönetmeni farklı yönleriyle ele alan yazıları okumak bir zevk olacaktır.

EKS LİBRİS SİNEMA

ISBN: 978-605-9000-09-3

9 786059 000093

18 TL