

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE VE TOPLUMSAL DÜŞÜNCE YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NIN SİNEMADAKİ TEMSİLİNİN  
GERÇEKLİKLE OLAN İLİŞKİSİ

İŞİL ŞAHİN  
110679009

TEZ DANIŞMANI: YARD. DOÇ. DR. SELEN ANSEN

2015

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NIN SİNEMADAKİ TEMSİLİNİN  
GERÇEKLİKLE OLAN İLİŞKİSİ

REPRESENTATION OF THE SECOND WORLD WAR ON CINEMA AND IT'S  
RELATION WITH REALITY

İŞİL ŞAHİN

110679009

Tez Danışmanı Yard. Doç. Dr. SELEN ANSEN : 

Doç. Dr. FERDA KESKİN : 

Yard. Doç. Dr. BÜLENT SOMAY : 

Tezin Onaylandığı Tarih : 5 Mayıs 2015 -

Toplam Sayfa Sayısı : 83

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Temsil
- 2) Tanık
- 3) Sinema
- 4) Savaş
- 5) İmge

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Representation
- 2) Witness
- 3) Cinema
- 4) War
- 5) Image

## ÖZET

Bu çalışma İkinci Dünya Savaşı'nı konu alan filmlerin sinematografik temsilinin gerçeklikle olan ilişkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Savaşın sonlanmasıyla, özellikle kamplar ve soykırım ile ilgili ortaya çıkan bulgular, kamplara dair tanıklığın imkânsız olduğu yönünde yeni tartışmaları doğurmuştur. Fakat her gün yeni deneyimlerin eklendiği hafızanın inşasında tanık ve tanıklık, toplumsal belleği canlı tutan kilit bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda Walter Benjamin'in *Hikâye Anlatıcısı* yazısından esinlenerek yola çıkılan bu tezde deneyimin yarına aktarımı tanık ve temsil kavramları aracılığıyla sorunsallaştırılacak ve seçilmiş filmlerin analiziyle birlikte tanıklığı imkânsız olanın sinematografik temsilinin mümkün olup olmayacağı sorgulanacaktır.

## ABSTRACT

This study aims to examine cinematographic representation of Second World War and its relation with reality. After the termination of the war generated facts about the concentration camps and genocide has caused new discussions regarding the notion of testimony. According to some of these arguments, “witness” and “testimony” of concentration camps cannot be possible. However, these notions play a key role in keeping collective memory alive which is constructed everyday with new experiences. In this context, this work that is inspired by Walter Benjamin's *Storyteller* will problematize transferring a historical experience from the past to the future by means of the concepts of “witness” and “representation”. The impossibility of being witness also gives an opportunity to investigate the impossibility of cinematographic representation that is elaborated through the analysis of selected movies.

## TEŞEKKÜR

Öncelikle tez yazım sürecim boyunca bana karşı tükenmez sabrı ve katkılarından ötürü tez danışmanım Yard. Doç. Dr. Selen Ansen'e çok teşekkür ederim.

Kararlarımın her zaman arkasında duran ve beni desteklemekten asla vazgeçmeyen annem Nefise Oğuz ile babam Duran Şahin'e ve ayrıca bana karşı inancını asla yitirmeyen Ulaş Mert Olkun, Ayşegül Şah Bozdoğan, Merve Ceren Oğuz ve Yeşim Özşen'e teşekkürler.

Son olarak da ihtiyaç duyduğumda yardımlarını benden esirgemeyen Emrah Çınar'a teşekkürü borç bilirim.

# İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
1-HAFIZA VE TEMSİL	
1.1 Hikaye Anlatıcılığı Üzerinden Deneyimin Aktarımı.....	4
1.2 Unutmak ve Anımsamak Arasındaki Benzerliğin Farklılığı.....	8
1.3 Tarih Yazımında Kişisel Hafıza Ve Toplumsal Bellek.....	10
1.4 Geçmişten Günümüze Bir Kavram: Mimesis-Temsil.....	13
1.4.1 Mimesis Kavramının Doğuşu: Antik Yunan.....	15
1.4.2 Modern Dönemde “Temsil” Anlayışı.....	20
1.4 İmge Üzerinden Doğan Temsil: Fotoğraf ve Sinema.....	22
1.5 Temsil İmkansızlaşırsa .....	30
2- TANIK VE SİNEMA	
2.1 Tanık ve Tanıklık .....	34
2.2 Tanıklık Edilemez Olanın Adı: Muselmann .....	37
2.3 Tanık ve Temsil Arasındaki İmkansızlık .....	38
3- SİNEMADA İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI	
3.1 Sinematografik Temsil ve Tanıklık .....	45
3.2 Mümkün İmgenin Mümkün Olmayan Temsili .....	48
3.2.1 Dönemsel Temsil .....	50
3.2.2 Mekan Aracılığıyla Kurulan Temsil .....	56
3.2.3 Kurgulanan Temsil .....	62
3.3 İmge ve Tanıklığın Aktarımı .....	67
SONUÇ .....	70
KAYNAKÇA .....	74

## **GÖRSEL MALZEME DİZİNİ**

3.0.1. Le Chagrin et la pitié (Marcel Ophüls, 1969, Fransa).....	55
3.0.2. Germania, Anno Zero (Roberto Rossellini, 1948, İtalya).....	57
3.0.3. Der Himmel Über Berlin (Wim Wenders, 1987, Almanya).....	58
3.0.4. Shoah (Claude Lanzmann, 1985, Fransa).....	60
3.0.5. Historie(s) du Cinema (Jean-Luc Godard, 1998, Fransa).....	63

“Sonsuzca yok edilebilen şey;  
Sonsuzca hayatta tutulabilen bir şeydir.”  
Giorgio Agamben<sup>1</sup>

## GİRİŞ

19. yüzyılın ortasında kamera hayatımıza tarihin bir gözü<sup>2</sup> olarak girmiştir demek mümkündür; çünkü objektifi çevrili olduğu alanı kayıt altına alabilen bir makine olan kamera hem görsel malzemelerden oluşabilecek yeni bir arşiv meydana getirebilmekte hem de yaşanan tarihin bir tanığı olarak var olabilmekteydi. Walter Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine” yazısında “Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze görüldüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir”<sup>3</sup> diyerek, tarihsel olarak geçmişin dile getirilmesi gerektiğinde, ya da geçmişin bugüne aktarımıyla ilgili bir tehlike anında, görüntüyü ele geçirebilmenin önemini vurgular. Bu noktada bir anın, mekânın, kişinin görüntüsü bir dönemin tanığı olabilir, tarihi bir olayın anlatımında bulunabilir demek ne kadar doğru olur? Kameranın icadıyla önce fotoğrafçılık, ardından sinema hayatın içine dâhil olarak, yaşamın içinden anları bir kareye sığdırılabilmeye başlamıştır. Bir medyum olarak sinemanın ve fotoğrafın diğer sanat dallarına göre getirdiği en önemli fark ise, gerçeklikle olan yakınlığından kaynaklanıyordu. Yıllarca geçmiş ve gelecek arasında köprü görevi görmüş olan sözcüklerin tekelliği bitmiş ve imge tarihin yazımında adeta bir yardımcı oyuncu edasında hayata dâhil olmuştu. Sözcüklerle ulaşılmaya çalışılan gerçeğe artık imge aracılığıyla da ulaşılabilmek mümkündü. Fotoğraf, “gerçekliğe” ait bir anı, olayı görünür kılarak onu meşrulaştırmamızı sağlayabilmekte veya doğrudan deneyimlemediğimiz, olmuş olduğuna karşı şüphe duyulan bir olayın “gerçekliğini” yeniden kazanarak tarihin bir parçasına dönüşebilmekteydi.

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, Dipnot Yayınları, Ankara, 1999, s.151

<sup>2</sup> Matthew Brady “Kamera, tarihin gözüdür” yaklaşımını dile getirirken, sine-göz yaklaşımının kurucularından Rus yönetmen Dziga Vertov da kamerayı, hayatın içindeki bir göz olarak görmüştür.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine”, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s.37-38

Hafızanın inşasında bir fotoğraf karesi nasıl etkin bir rol alabiliyorsa, o karelerden oluşan bir film ya da çekilen bir video film çok daha etkili olabilir. Sinema bu noktada imgeyi hareketlendirerek gerçekliğin aktarımına çok yeni bir boyut kazandırmıştır. İmgenin temsil ve gerçeklikle olan ilişkisinin bu kadar önemli olmasının nedeni ise hikâyenin ancak temsili bir çerçeveye, anlatımla gerçekliğe yaklaşabilecek olmasıdır. Sonuç olarak temsil deneyimlenmemiş gerçekleri yarına aktarmanın yollarından biridir ve sinema bu aktarımda aktif bir göreve sahiptir: geleceğe dair sorumluluk. Nasıl ki bir fotoğraf karesinin anlatabildiği birçok olay, durum varsa, bir kareyle gerçekliğin temsili verilebiliyorsa, arka arkaya sıralanmış karelerden kurgulanarak oluşan sinema filmi daha güçlü bir anlatım sergileyebilir. Peter Wollen'in de dediği gibi “(...) sinema konusundaki deneyimlerimiz imgenin, en çetrefil anlam yoğunluğunu bile ifade edebileceğini gösterir”.<sup>4</sup> Bu çalışmanın amacı da bu çetrefilli anlam yoğunlukları arasında sinemadaki temsilin gerçeklikle olan ilişkisini İkinci Dünya Savaşı filmleri kapsamında incelemek, analiz etmektir.

Temsil, tanık, tanıklık, deneyim, gerçeklik, hafıza, kurgu, savaş, soykırım ve sinema üç bölümden oluşacak bu tezin anahtar kavramları olacaktır.

İlk bölümde, *hafıza* ve *temsil* kavramları çerçevesinde, unutmamak üzerinden inşa edilen hafıza sorunsalı incelenecektir. Bireysel hafıza ve toplumsal bellek ayrımına değinilerek, *unutmak* ve *anımsamak* eylemleri tarihsel gereksinimler kapsamında ele alınacaktır. Daha sonrasında Antik Yunan'da “Mimesis” olarak ifade edilen ama günümüzde daha çok temsil olarak anladığımız kavramın tarihteki çıkış noktasından günümüze kadar olan değişimine yer verilecektir. Bu noktada Platon ve Aristoteles'in konuyla ilgili diyalogları ve teorileri ile birlikte aynı zamanda 20. Yüzyılın konuyla ilgili düşünürlerinin sundukları açılar da kullanılacaktır. Özellikle Erich Auerbach'ın mimesis üzerine geliştirdiği düşünceler, her ne kadar yazar edebiyat üzerinden bu incelemeyi yapmış olsa da, kavramın bu çalışmada

---

<sup>4</sup> Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s.108

algılandığı biçimi temellendirmiştir. Ayrıca, tarihsel olayların, olguların beslediği hafızanın inşasında, “deneyim” ve “yaşanmışlıklar” olarak adlandırabileceğimiz anılar, ilerde ifade edilecek olan gerçeklik kavramını oluşturan temel unsurlardır ve bu bağlamda Walter Benjamin’in *Hikâye Anlatıcısı*, tezimin temel çıkış noktalarından birini oluşturacaktır; çünkü hikâyeleri oluşturan deneyimlerin aktarımı, varlığı önemlidir ve kendini tüketmeyen, gücünü toparlayan, koruyan, yıllarca sonra bile harekete geçebilen<sup>5</sup> hikâyeleri oluşturan deneyimler, aynı zamanda gerçekliği yaratabilmektedir.

Bir hafıza inşa ederek ve temsili bu inşa sürecindeki bir araç olarak düşünerek başladığım bu çalışmanın ikinci bölümü tanık ve tanıklık üzerine olacaktır. Yahudi Soykırımı’na dair tanık ve tanıklığın irdeleneceği bu bölüm, özellikle tanıklığın mümkün olmadığı durum, olaylar esas alınarak geliştirilecektir ve tanıklığı imkânsız olanın, temsilinin mümkün olup olmayacağı sorusuna cevap arayacaktır. Giorgio Agamben’in *Tanık ve Arşiv: Auschwitz’den Artakalanlar* kitabının temel alınacağı bu bölümde, İkinci Dünya Savaşı sırasındaki toplama kamplarında yaşanan tanıklıklara da yer verilecektir. Özellikle Primo Levi gibi hayatta kalmış olan tanıklar ile ölmek ile yaşamak arasındaki eşiğin vücut bulmuş hali olan “Muselmann”ların tanıklıkları bu imkansızlık sorunsalı dâhilince incelenecektir. Zaman zaman konuyla ilgili örnek filmlerin de verileceği bu kısımda aynı zamanda, Marc Nichanian’ın *Edebiyat ve Felaket* kitabında incelediği gibi Felaket’e dair tanık ve tanıklık sorunsalı da ele alınacaktır.

Üçüncü ve son bölümde ise temsil üzerinden gerçeklik ve imge arasında bir bağ kurulmaya çalışılacaktır. Tanıklığın ve temsilin imkânsızlığının sorgulandığı ilk iki bölümün sonucunda bu bölümde sinematografik temsilin imge ile var olabilme mümkünlüğü sorunsallaştırılacak ve bu kapsamda üç temsil biçimi düşünülecektir: bir dönemin temsili

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı”, Nurdan Gürbilek (der.), *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s.55

olabilecek filmler, mekân/şehir aracılığıyla savaşa dair bir temsil yaratan filmler ve kurgu aracılığıyla var olabilecek olan temsil. İkinci Dünya Savaşı'na ilişkin, farklı topraklardan, farklı gözler tarafından çekilmiş filmlerin seçilmeye çalışıldığı bu bölüm ve tezin genelinde özellikle bir film daha ağırlık olarak incelenecektir: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985).

Gerçekliğin temsilinin hafızanın inşasındaki önemi ve gerekliliği vurgulanarak, tarihin yazımındaki bellekten bahsedilecek ve ayrıca George Didi-Huberman, Susan Sontag, Walter Benjamin, Giorgio Agamben gibi düşünür ve yazarların imge-temsil-gerçeklik ve hafıza kavramları arasındaki ilişkinin anlatımında yardımcı olabilecek olan görüşleri paylaşılacak, tartışılacaktır. Son olarak ise sinemadan yola çıkılan bu tez boyunca İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili savaş sırasında ve sonrasında çekilen çeşitli film örneklerine yer verilecektir.

## 1-HAFIZA VE TEMSİL

### 1.1: HİKÂYE ANLATICILIĞI ÜZERİNDEN DENEYİMİN AKTARIMI

Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı* adlı eserinde “Hatıra” der ve ekler; “bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini oluşturur.”<sup>6</sup> Yani hatıra; geçmişin bugün ve yarınla bağını kurabilecek olandır. Benjamin’in “erinnerung” olarak ifade ettiği ve Türkçe’ye “hatıra” şeklinde çevrilen bu kelime, “hafıza” ve “hatırlama” anlamlarına da gelmektedir. Türkçe’de ise “akla gelen şey” manasında kullanılan “hatıra” kelimesi “insan ruhunda uyanan düşünce veya duygu”<sup>7</sup> anlamındaki “hatır” kelimesinden üremiş; aynı köken bu ismi bir eyleme de dönüştürerek “hatırlamak” fiilini üretmiştir. Bu durumda hatıra, hatırlama ve hafıza arasında kendini var ediyor demek mümkündür. Bir olayın başka nesillere aktarılmasını sağlayan “hatıraları” bir aracı olarak ele alırsak, Benjamin için bu aracı en iyi kullanabilenler ve yaşatabilenler arasında hikâye

---

<sup>6</sup> A.g.e. s.62

<sup>7</sup> <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/hatir>

anlatıcıları vardır; çünkü hikâye anlatıcılarının beslendiği en büyük kaynak ağızdan ağıza aktarılan deneyimlerdi ve bu deneyimlerden oluşan hikâyeler, kendini zaman içinde tüketmeyen, etkisini ve canlılığını koruyan sözel bir gelenek yaratmıştı. Ortaya çıkan denklemde hikâyelerin sonunda oluşturacağı ağı örmeğe başlayan da hatıraydı.<sup>8</sup> Bu bağlamda Walter Benjamin'in *Hikâye Anlatıcısı*'dan yola çıkarak, yaşanmışlıkların oluşturduğu hatıraların ve deneyimlerin, sinematografik temsil ile bir ifade biçimi bulup-bulamayacağı tartışılacaktır.

Bir anlatıcı figürü olarak Nikolay Leskov'u yazısında esas alan Benjamin, hikâye anlatıcılığının nasıl gittikçe kaybolmaya başlayan bir değer olduğunu anlatır. Modern dünyanın gelişmesiyle sözel gelenek değer kaybetmeye, romanın öncülük edeceği yazılı kültür ise bir hâkimiyet kazanmaya başlamıştır. Kendini yıllarca koruyabilen ve geçmişin deneyimlerini yarına aktarabilen hikâyeler yerini sadece yeni olduğu an bir değer taşıyan enformasyona bırakmıştır. Hikâye anlatıcılığını deneyim aktaran bir zanaat olarak gören Benjamin, okura akıl verebilecek olan hikâye anlatıcılarının ne amaçla var olduğunu ve ne için yok olacağını değerlendirir. Buradaki “akıl”, bir soruya cevaben verilen öneri olmaktan öte; “gelişmekte olan hikâyenin devamı için yapılan bir öneridir.”<sup>9</sup> Akıl vermek, anlatıcının dinleyiciye ya da okura kendi deneyimini ve hikâyenin deneyimini aktarması ve bu deneyimlerle hikâyenin yeniden şekillenerek canlılığını koruması anlamında kullanılmaktadır. Deneyimin aktarımı önemlidir; çünkü tarih içerisinde, bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak, kişiden kişiye aktarılan bu deneyimlerdir.<sup>10</sup> Kişilerin kendi ya da başkalarının deneyimlerine dair sahip oldukları hatıralar ve dolayısıyla ortaya çıkan hikâyeler, bir yaşanmışlığı anlatıyor olmasından dolayı bir gerçekliğe sahip olabilir mi? Burada bahsedilen “gerçek” tarihsel bir olgu olarak yaşanmış bir gerçek değildir. Kişisel deneyimlerin,

---

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı*, a.g.e. s.63

<sup>9</sup> A.g.e. s.56

<sup>10</sup> A.g.e. s.55

hatıraların sahip olduğu, ifade bulduğu “bireysel” ve “toplumsal” gerçeklerdir. Hikâye anlatıcılığının önemi bu gerçeklerin deneyim olarak aktarılmasından gelmektedir; çünkü hikâyeler, bu gerçeklerden beslenerek ve her seferinde hem anlatıcı hem de dinleyici tarafından yeniden yorumlanarak geliştiği için, aslında toplumsal bir bellek oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, bu çalışmanın amacı da “gerçeklik” kavramını tanımlamaya çalışmaktan öte, toplumsal belleğin inşasındaki bireysel deneyimlerin konumunu sorgulamak ve deneyimin niçin aktarılması gerektiği sorusuna yanıt aramaktır. Örneğin, Benjamin için; aktarılan deneyim, aktarıldığı kişiye akıl verebilecek, yol gösterebilecek niteliktedir; çünkü her “gerçek” hikâye, kendi içinde bir sonraki kuşak için yararlı bir şeyler barındırmaktadır.<sup>11</sup> Buradaki “yararlılık” okuyucuya ya da dinleyiciye hikâye aracılığıyla bir öneri, akıl verme niteliğindedir. Hikâyeler, aktardıkları deneyimlerle birlikte toplumsal bir işleve sahip olarak, bu niteliği gelecek kuşaklar için koruyabilmekte, yarınları “nasihat olma” anlamında yararlı olabilmektedir. Ayrıca hikâye hiçbir zaman ilk anlatıldığı şekilde kalmayacaktır; çünkü ne hatıralardan oluşan hikâyeler her zaman ilk zamanki gibi hatırlanabilir ne de hikâye yorumlanmadan anlatılabilir. Bir başkasının deneyimi, hikâye anlatıcısının kendi deneyimi ve sonrasında dinleyicinin de deneyimi ile birlikte yeni katmanlar kazanarak yoluna devam edecektir. Benjamin’e göre, hikâye her anlatıcıyla ve dinleyiciyle, her anlatıcının ve dinleyicinin kendi yorumuyla yeniden türeyerek, yorum kazanacak ve günümüze, geleceğe sürekli bir değişim/gelişim geçirerek gelecektir. “Hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir” derken Benjamin’in kast ettiği akıl vermek, gelecekte geçmişten ders çıkarabilecek olan kuşaklara hikâye aracılığıyla, deneyimin aktarılması aracılığıyla verilecek olan bir öneridir:

---

<sup>11</sup> A.g.e. s.56

“(…) burada akıl, soruya verilmiş bir cevaptan çok, henüz gelişmekte olan bir hikâyenin devamı için yapılan bir öneridir. Birine akıl danışabilmek için, önce hikâyeyi anlatabilmek gerekir.”<sup>12</sup>

Bu anlamda deneyimlerin aktarılması, hikâyelerin akılda tutulmasını gerektirir. Hikâyenin dinleyici üzerinde bıraktığı etkinin; dinleyicinin, anlatılanları akılda tutma isteğinden kaynaklandığını ifade eden Benjamin, deneyimin, yeni deneyimlerle deneyimlenerek aktarılmaya devam edeceğini söyler.<sup>13</sup> Benjamin’in hikâye anlatıcılarına bu kadar önem vermesinin sebebi, her bir yeni kuşakla ve yeni anlatıcının deneyimleriyle yeniden dokunan hikâyelerin, tarihsel süreklilik içerecek olan bir hatırlama aracı olarak, bir hafıza inşa edebilecek olmasıdır.

Geçmişte yaşanan bir olayı konu edinen, edinebilen hikâyeler aktarılmadığı takdirde gelecek kuşaklarca belki hiç bilinmeyecek, akılda tutulamayıp unutulacaktır. Birden çok deneyimin bir araya gelerek yarattığı –Benjamin’in sözcüklerini kullanacak olursak- hikâyeler bu noktada çok kritik bir soruyu ortaya çıkarır; deneyimin unutulması, kendisine sadece geçmiş, yaşanmışlıkları temel alan tarih ve tarihte yaşananların da unutulması anlamına mı gelmektedir? “Geçmiş, kendisini kurtuluşa yönelten gizli bir dizini de beraberinde taşır”<sup>14</sup> şeklinde geçmişle yüzleşilmiş bir geleceği insanlık için kurtuluş olarak gördüğünü ifade eden Benjamin “Ancak kurtuluşa ermiş bir insanlık için geçmiş, her anıyla alıntılanabilir nitelik kazanmıştır”<sup>15</sup> der. Yani unutmamanın, akılda tutmanın, geçmişle geleceğe bağlayacak olan *bugün*’le değerlendirileceğini, yüzleşmenin ardından kurtuluşun geleceğini söyler. Fakat bu nasıl bir kurtuluştur? Benjamin’in kurtuluşu hâkim sınıftan, kapitalizmden olan bir kurtuluştur. Marksist düşünürün çalışmalarının genel hattını da bu ideolojisi çerçevelediğinden, onun için kurtuluş kapitalist sistemin araçlarının doğru bir amaç için sahiplenilmesiyle, sistemin bizzat

---

<sup>12</sup> A.g.e.

<sup>13</sup> A.g.e. s.62

<sup>14</sup> Walter Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine”, Nurdan Gürbilek (der.), *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s.30

<sup>15</sup> A.g.e.

içersinden gerçekleşecektir; çünkü bu sistemi ancak içerden yapılan bir müdahale değiştirebilecektir. Bu çalışmanın ise bu anlamda ihtiyaç duyduğu bir kurtuluştan ziyade daimi bir ifşa etmedir. Bilinmeyen bir durumu ortaya çıkarmak, açığa vurmak anlamına gelen “ifşa etmek” eylemini, bu anlamda unutmamak için sürekli bir hale getirmenin, en azından tarihin kendi için bu ifşayı sürekli gerçekleştirmesinin, geçmiş olayları akılda tutmak için gerekli olduğunu düşünmekteyim. Eğer Benjamin’in de vurguladığı gibi, deneyim akılda tutularak ve sürekli yeniden kurgulanarak hikâyeler aracılığıyla geleceğe aktarılabilir, geçmişini oluşturan olaylar, durumlar da hafızada sürekli yaşatılarak anımsanabilir. Bu süreçte hafıza verilmiş bir olgu olmaktan ziyade her zaman bir inşa halindedir. Akılda tutulanlar bu inşanın sürekli içinde bulunur ve zaman durmaksızın akıp gittiği içinde, hafızanın bu inşası hiçbir zaman bitmez.

## 1.2: UNUTMAK VE ANIMSAMAK ARASINDAKİ BENZERLİĞİN FARKLILIĞI

Geçmişin birey ve toplumların hayatındaki konumlanışını, unutmak eylemi üzerinden inceleyen, hafızanın unutmaya ihtiyaç duyduğunu ifade eden Marc Augé, *Oblivion* adlı denemesinde; “Unutmak [Oblivion], hem toplum hem de birey için bir ihtiyaçtır”<sup>16</sup> der. Fakat alıntının yanlış anlaşılması için ifade etmek gerekir ki, Augé hatırlamaya dair duyulan ihtiyacı da “unutmak” üzerinden kurar:

“Şimdinin, içinde bulunulan anın ve beklentinin anlamına bütünüyle vakıf olabilmek için unutmayı bilmek gerekir; ancak hafızanın kendisinin de unutkanlığa ihtiyacı vardır: Yakın geçmiş unutulabilmeli ki uzak geçmiş de yeniden bulunabilsin.”<sup>17</sup>

Benjamin’in kuşaklar arası deneyimin aktarılması, akılda tutulması için ihtiyaç duyduğu hikâyeye anlatıcıları, Augé’de yerini “unutma” eyleminin bizzat kendisine bırakmıştır. Augé ölümle yaşam arasındaki ilişkinin, hafıza ve unutma arasındaki ilişkiyle olan

<sup>16</sup> Marc Augé, *Oblivion*, Minnesota Press, Minnesota, 1998, s.3

(Bu kitaptan yapılan tüm alıntıların İngilizce’den Türkçe’ye çevirileri bana aittir.)

<sup>17</sup> A.g.e.

benzerliğini ele alarak ölümü bir unutmama olarak görürken, yaşamı bir hatıra, hatırlama [remembrance] olarak düşünür.<sup>18</sup> Unutmanın farklı biçimlerinin üzerinde duran yazısının genel hatlarına bakıldığında “hatırlama” ve “unutma” zıt dinamiklerine rağmen, Augé için birlikte var olurlar, birbirini beslerler ve birbirlerine ihtiyaç duyarlar: “Tahayyülün donuşuna karşı mücadele etmek isteyenleri (ki bu hepimizi tehdit eder) hafıza ve merağı yitirmemek adına unutmamaya cesaretlendirebiliriz.”<sup>19</sup> Geçmiş hatırlamanın bazen unutmak ile olabileceğini belirten Augé, bu konuda birçok sorunsalı da beraberinde getirmiştir. Geçmişin bugüne taşıdığı yaşanmışlıkları yarına aktarmak için, hatırlamak için, ihtiyaç duyulan eylem unutmak mıdır? Yoksa geçmişin deneyimlerinin dâhil olduğu bir hafızayı yaşatarak ve aynı zamanda inşa etmek için ihtiyaç duyulan eylem anımsamak mıdır? Bu konuyla ilgili gündelik hayattan örnek vermek gerekirse; her yıl resmi bayramlarda, pencerelere, balkonlara bayraklar bize bir takım değerleri anımsatmak için asılırken; kişiler evlilik yıldönümü, doğum günleri gibi başkalarının ya da kendilerinin özel günlerini unutmamak için takvimlerine, hatırlatıcı bir işaret, uyarı koyarlar. Yani gündelik yaşamda anımsatmak için ihtiyaç duyulan bir uyarıcı, unutmamak söz konusu olduğunda bir hatırlatıcıya dönüşebilmektedir. Aslında aynı anlama gelen “unutmamak” ve “anımsamak” eylemleri bu bağlamda birbirinden ayrılmaktadır. İkisi de hafıza gibi ortak bir alana ihtiyaç duyarken, biri eylemin bizzat kendisi olarak nitelebilecek iken, diğeri eylemin olmaması durumunda gerçekleşecek olan durumu anlatmaktadır. Bir toplumun geçmişte yaşadığı deneyimler, tarihsel olgular unutmamak adına bir toplumsal bellek oluşturabilir; kişi de, kendi deneyimleri çerçevesinde yarattığı bireysel hafızasını anımsamak üzerinden koruyabilir. “Unutmamak” ve “anımsamak” farklı durumlar için kullanabilen, ayırım yapabilen iki eylem biçimidir. Sonuç olarak anımsamak için de unutmamak için de ihtiyaç duyduğumuz hafızanın bizzat kendisidir; çünkü geçmiş ancak hafızamızda tutarak aynı zamanda inşa edebilir ve unutmamamız gereken yaşanmışlıklar

---

<sup>18</sup> A.g.e. s.15

<sup>19</sup> A.g.e. s.89

olduğunu anımsayabiliriz. Tıpkı Walter Benjamin'in hikâye anlatıcısı aracılığıyla sürekli yeni deneyimlerin montajlandığı hikâyeler gibi, geçmiş de akılda tutularak ve her yeni olguyla, olayla şekillenip, büyüyerek bir hafıza yaratabilecektir.

### 1.3: TARİH YAZIMINDA KİŞİSEL HAFIZA VE TOPLUMSAL BELLEK

Walter Benjamin, *Tarih Kavramı Üzerine* adlı yazısında tarih kavramının hâkim sınıfın eline geçmesi durumunda ortaya çıkabilecek olan yanlışlıkları ifade ederek, bir olgunun tarihsellik kazanması için gerekli olanın kaynağını analiz eder: “Historisizm<sup>20</sup>, tarihin çeşitli anları arasında bir nedensellik ilişkisi kurmakla yetinir. Ama hiçbir olgu sırf bir neden oluşturduğu için tarihsel sayılmaz. Bir olgu ancak sonradan, binlerce yıl uzağındaki olaylar aracılığıyla tarihsellik kazanır. Bundan yola çıkan tarihçi, olaylar dizisini tespah çeker gibi peşpeşe sıralamaktan vazgeçecektir”.<sup>21</sup> Benjamin için bir olgunun tarihsellik kazanması, olayların kronolojik olarak sıralanmasından ve bir nedensellik ilişki ağı içinde kurulmasından daha ileri düzeydedir. Tarihin galip gelenler tarafından, hâkim sınıf tarafından yazıldığını ifade eden Benjamin için geçmişi tarihsel olarak kurmak “onu gerçekten olmuş olduğu gibi” tanımak ya da anlatmak demek değildir.<sup>22</sup> Ne zamanki tarih yazımı; olayların art arda sıralanmasından ve homojen bir yapı olmaktan çıkıp, düşünmek ve düşünülene irdelemek üzerinden kurulursa, o zaman olgu tarihsellik kazanacaktır. Sonuç olarak sebep, bir olayın tarihsellik kazanması için zorunlu olmayabilir, bir olayın sadece yaşanmış olması dahi onu “tarihsel” kılabilir. Marc Nichanian, *Historiographic Perversion* adlı kitabında bir olgunun tarihsellik kazanması meselesine farklı bir yaklaşım getirmiştir. Tarihte yaşanmış bir olayın, olgu<sup>23</sup> olmak zorunda olmadığını<sup>24</sup> ifade eden Nichanian, tarih yazımına dair eleştirilerde

<sup>20</sup> Türkçe’de “Tarihselcilik” olarak bilinen bu kavram, çeviriye sadık kalmak adına değiştirilmemiştir.

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Tarih Kavramı Üzerine*, a.g.e. s.36

<sup>22</sup> A.g.e. s.31

<sup>23</sup> Yazar burada, İngilizce “Fact” kelimesini kullanır. Bu kelimenin Türkçe’ye olan çevirisinde “olgu” kelimesini kullanmayı tercih etmemin sebebi, aynı yazarın İletişim Yayınları’ndan çıkan *Edebiyat ve Felaket* adlı çalışmasında, “olgu” kelimesinin kullanılmış olmasıdır.

<sup>24</sup> Marc Nichanian, *Historiographic Perversion*, Columbia University Press, New York, 2006, s.2

bulunur. Başkalarının deneyimlerinin tarihsel bir olgu olarak düşünülmesinden ziyade, bir “olay” olarak görülebileceğini/görülmesi gerektiğini ifade eder. Ermeni Soykırımı’nı, “soykırım” olarak adlandırıp, yaşananları tarihsel bir kavramla sınırlandırmayı reddeden Nichanian, bir olay ile olguyu ayırt etmenin önemini ve Ermeni halkının durumunda, olguyu değil, olayın; yani Felaket’in<sup>25</sup> bizzat kendisinin ele alınması gerektiğini ifade eder.<sup>26</sup> Aynı zamanda yasa ve adalet önünde ihtiyaç duyulan belgelerin kanıtlanamaması ve olayın mevcut tanıklarının da yeterli bulunmaması halinde bir olayın “olgu” olarak kabul edilmemesini, olayın tarihselliğinin elinden aldığını ve büyük bir felaketi ifade eden “soykırım” kelimesinin anlamını da yok ettiğini söyler.<sup>27</sup> Eleştirilen şey, hakikati kanıtlanamayan olayın tarihte yer bulamaması, hatta duruma göre yok sayılmasıdır.

Tarih yazımı, tarih boyunca yaşanmış felaketleri, deneyimleri, olguları öğrenmek, unutmuyarak, yeniden yorumlayarak yarına aktarmak kadar zor ve tartışmalı bir alandır. Bu bölümün amacı tarih yazımı ile ilgili derin teorik tartışmaları irdelemekten öte, Benjamin’in hikâye anlatıcılarına yüklediği misyon gibi, hafızanın misyonunu sorgulamak, tartışmaktır. Fakat olgu ve olay arasındaki bu ayrım, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki ayrım sorusunu da ortaya çıkarmaktadır. Gerçekliğin temsil ile arasındaki –olası- ilişkinin sorgulanacağı ilerleyen bölümlere geçmeden önce, hem Benjamin’in hem de Nichanian’ın ortaya koyduğu bu olay ve olgu arasındaki ayrımın bu çalışmadaki konumuna değinmek gerekmektedir. Bu tez ne bir olayın tarihsel olgusallığını ne de o olayın yaşanmışlığını sorgulamaya yönelik değildir. Benjamin’in hikâye anlatıcılığıyla ortaya koyduğu mesele düşünülecek olursa, oradaki farklı hikâyelerin geleceğe aktarılmasındaki önem, burada hikâyelerin oluşturduğu,

---

<sup>25</sup> Buradaki “Felaket”, İngilizce’deki “Catastrophe”dur. Nichanian, yaşananın özel bir ismi hak ettiğini ve bunun da ancak “Felaket” olarak adlandırılabilceğini söyler. Kelime özel bir isim olarak kabul edilir ve bu yüzden de büyük harfle başlar.

<sup>26</sup> Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s.20-21

<sup>27</sup> Marc Nichanian, *Historiographic Perversion*, a.g.e. s.4

oluşturmuş ve oluşturacak olduğu hafızaya, yaşananların aktarılmasındaki öneme yerini bırakacaktır.

Hafızayı anımsayarak inşa etmek için geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki kopukluğu azaltmak, o kopukluğun yarattığı mesafeyi hafıza ile beraber bir yakınlığa dönüştürmek, bir bağ inşa etmek ve onu korumak için, anımsamak için Benjamin'in hikâyeleri, Augé'nun unutulma eylemi dışında, temsil bir araç ya da ifade biçimi olabilir mi? Buradaki temsil, sinematografik imge üzerinden düşünülecektir ve imgenin bir yaşanmışlığı temsil edip-edemeyeceği sorunsalı tartışılacaktır. İmge; yaşanmış ya da yaşanmamış bir deneyimi daha derin bir etki bırakacak şekilde yarına aktarabilir. Georges Didi-Huberman'ın İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Yahudi soykırımına dair ortaya çıkan dört fotoğrafı inceleyerek, tahayyül edilemeyecek olanın imge ile olan temsilini ele aldığı ve aynı zamanda bu temsili sorguladığı *Images In Spite Of All: Four Photographs From Auschwitz* adlı kitabı da bu konuda örnek olarak gösterilebilir. Huberman; Auschwitz toplama kampında, kim olduğu hiçbir zaman öğrenilemeyen bir Sonderkomando tarafından gaz odasına doğru sürüklenen bir grup çıplak kadını ve daha sonrasında gaz odasında öldürülmüş bir grup insanın cesedinin açık alanda yakılışını kaydeden dört fotoğraf aracılığıyla hafıza ve anımsamanın arasındaki ilişkiyi inceler:

“(...) 1944 Ağustos’una ait bu dört fotoğrafla karşılaştığımızda şunu çıkarıyabiliriz: tahayyül –ya da tefekkür- imkansız görüldüğünde veya en azından sekteye uğradığında aniden sersemlemiş ve afallamış biçimiyle imge ortaya çıkar. Burası tam da hafızanın gerekli olduğu yerdir.”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008, s.31  
(Bu kitaptan yapılan tüm alıntıların İngilizce’den Türkçe’ye çevirileri bana aittir.)

Tahayyül etmenin<sup>29</sup> imkansızlaştığı noktada devreye girebilecek olan imgeden bahseden Huberman, tahayyül edilemeyen yaşananları gösteren bu fotoğrafların yine de hafızaya olan ihtiyacı yok saymadığını söyler. Hatırlamak için bir olgu olarak imge'yi öne çıkarır ve hatırlamak için tahayyül edebilmenin<sup>30</sup> önemini vurgulayarak, tahayyül edilemesi imkansız olanın imgeyle imkan kazanacağını belirtir. Susan Sontag da bunu “iş, ‘hatırlama’ya geldiğinde fotoğraf hala daha derinden bir can acıtma, insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir”<sup>31</sup> deyişiyle destekleyecektir. Hatırlamak ve sürekli yeniden inşa ederek, sürekli yeni deneyimleri montajlayarak oluşturabildiğimiz hafıza, imge aracılığıyla tahayyül edilemeyini var edebilecek midir?

Fransız yönetmen Jean-Luc Godard “Sinema düşünülemez olanı düşünmektir”<sup>32</sup> der. Fakat, soykırım gibi deneyiminin tahayyül edilemeyeceği yönündeki tartışmalar da göz ardı edilemez. Tahayyül etmenin imkansız olduğu bir olay, sinema düşünülemez olanı düşündürebilse dahi, bunu perdeye nasıl bir temsil biçimiyle aktarabilir? Ya da aktarabilir mi? Bu bağlamda sinema imgesi ile arasındaki ilişkiyi kurabilmek ve bugünün çerçevesinde kavramı yeniden tanımlayabilmek adına “temsil” kavramının kökenine, tarihsel gelişimine ve değişimine değinmek gerekir. Zira, kaynağı Antik Yunan’daki “mimesis” kavramı olan “temsil” kavramı, özellikle günümüzde sinema düşünüldüğünde çok farklı anlamlara gelebilmekte ve kendine farklı ifade biçimi bulabilmektedir.

#### 1.4. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE BİR KAVRAM: MİMESİS-TEMSİL

“Eski Yunan’da heykeller yürüyen figürler olarak betimlendiği andan itibaren ‘Hakikatin Çayırı’na giden yollar açılır ve orada Aletheia ovası gözler önüne serilir.”<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Burada yazar, İngilizce’de “imagine” kelimesini kullanır. Bu kelimeyi “tahayyül etmek” olarak çevirmeyi ve tezin genelinde de bu kavramı kullanmayı tercih etmemin sebebi, yaşananların ancak hayalde/zihinde canlandırılabilir olmasıdır.

<sup>30</sup> Georges Didi-Huberman, *a.g.e.* s.30

<sup>31</sup> Susan Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak*, a.g.e. s.21

<sup>32</sup> Jean-Luc Godard, “Le cinema est fait pour penser l’impensable”, *Godard par Godard*, s.294-299

<sup>33</sup> Marcel Detienne, *Antik Yunan’da Hakikatin Efendileri*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.15

Unutmanın sihirli suyunu taşıyan nehir *Lethe* ile Türkçe’de doğruluk anlamına gelen *Alethe*’den üretilen *Aletheia* kavramı Antik Yunan’da bizim deyişimizle “Hakikat” anlamına gelmektedir; fakat modern pozitif “hakikat” tanımlaması ve güncel “hakikat” anlayışımız ile önemli bir fark içerisindedir. Günümüzdeki hakikat ve gerçeklik anlayışından çok daha farklı olan *Aletheia* kavramı Antik Yunan’da bir mutlakiyet, evrensel, ebedi, aşkın, değişmez ve değiştirilemez bir hakikat anlayışına işaret eder. İşte bu bağlamda da mimesis kavramının inşasında hakikat önemli bir yerdedir. Hakikat, Detienne’in deyimiyle, hatırlama ve ona eklenen unutmaya üzerinden<sup>34</sup> var olan bir kavramdır. Temsil işte sanatta kendine bu hakikat üzerinden, unutmamak eylemini pekiştirmek üzerinden bir yer edinmeliydi: “Anımsamak geçmişin bir imgesine sahip olmak demektir. Böyle bir şey olanaklı mıdır? Olanaklıdır, çünkü bu imge, olayların bıraktığı bir izdir ve zihnimize sabit olarak kalır.”<sup>35</sup> Bugün ile geçmişin arasındaki mesafe, Platon için de mimesis ile hakikat arasında bir mesafelenme doğurmuştur; daha doğrusu Platon’un mimesis’e ve mimetik sanat alanlarına dair eleştirel tutumu *Hakikat*’i ve *Hakikat*’in inşasını temel alan bir tutum, görüştür. Sanatın hakikatle olan bu mesafelenmesi, dolayısıyla mimesis kavramının da oluşmasında etkili olmuştur.

Hakikatın kendisi adına; Platon için sanatın, felsefenin ve filozofun denetimi altında olması ve politik düzeyde de onay bulması için, *Devlet*’in Onuncu kitabında ifade edildiği üzere, reform geçirmesi gerekmektedir; mimetik sanat *Hakikat*’e ulaşabilmeyi sağlamaktan ziyade mesafelenmeye sebep olduğundan, bununla beraber baştan çıkarıcı ve yanılsatıcı olduğu için en azından Platon için, bir tehdit oluşturabilmektedir. Fakat her ne kadar aradaki mesafelenme iki kavramı birbirinden uzaklaştırıyor gibi gözükse de, Antik Yunan’da mimesis kavramı, *Hakikat* kavramı ile doğrudan bağlantılıdır.

---

<sup>34</sup> A.g.e. s.115

<sup>35</sup> Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: Bir- Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.37

#### 1.4.1. MİMESİS KAVRAMININ DOĞUŞU: ANTİK YUNAN

Eski Yunanca'da taklit etmek, benzerini yapmak anlamına gelen “mimeîsthai” fiilinden “+sis” son ekiyle üretilen “mimesis” kavramı; “taklit” ve “temsil” anlamlarına gelmektedir. Yunan düşünürlerinin insani ve şimdiki anlayışla “sanatsal” diyebileceğimiz faaliyetleri de içeren *poiesis*'e dair yaklaşımlarında genel olarak sanat yapıtının bir mimesis, başka bir deyişle bir modelin taklidi üzerinden temsili olduğu ileri sürülüyordu.<sup>36</sup> Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya* adlı kitaplarında, *poiesis*'le üretilen bir sanat yapıtını maddede cisimleştirilmiş bir biçim olarak yorumlarlar:

“Eski Yunanlıların gözünde, sanatçı ya da zanaatkâr kendi *poiesis*'leriyle bir yapıt ürettikleri zaman onun gerçek yapımcısı olmazlar. Hiçbir şey yaratmazlar. İşlevleri yalnızca, daha önceden var olan, bağımsız ve *tekhne*'lerinden daha üstün olan bir biçimi maddede cisimleştirmektir. Yapıtın yetkinliği işinininkinden fazladır; insan, işinden daha küçüktür.”<sup>37</sup>

Üretilen sanat yapıtı (*poiesis*) bir taklit, mimetik sanat yapıtıdır. Bu konudaki düşünceleri öne çıkmış olan iki filozof vardır: Platon ve Aristoteles. Platon mimetik sanatı/üretimi (*poiesis*) nesnenin değil, hakikat etkisinin taklidi olarak tarif eder<sup>38</sup> ve bu bağlamda da iyi ve kötü mimesis olmak üzere bir ayırım yapar. Bu ayırım mimetik yapıtın üslup ve içeriğine bağlıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, mimetik sanat *Hakikat*'e ulaşabilmeye çalıştığı boyutta “iyi”, *Hakikat* ile arasındaki mesafeyi uzattıkça ise “kötü” olarak nitelendirilebilir. Bu noktada belirtmek gerekir ki, “iyi” olarak sınıflandırılacak bir mimetik yapıtın da hakikate ulaşabilmesi gibi bir durum söz konusu olmaz, o yapıtı “iyi” kılan, hakikatle arasında olacak mesafeye rağmen pedagojik bir işlev görebilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu özelliklere sahip olmayan bir mimetik sanat/üretimi, Platon'a göre politik düzene, polis'e karşı tehdit oluşturmaktadır; çünkü hakikat etkisinin taklidi iyi ve doğrunun doğrultusunda

<sup>36</sup> Susan Sontag, “Yoruma Karşı”, Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen (der.), *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s.9

<sup>37</sup> Jean-Pierre Vernant- Pierre Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 86-

<sup>38</sup> Alain Badiou, *Başka Bir Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.12

yapılmamaktadır. Benzetmeci şairin de ressamın da ürettikleri gerçeğe yakınlık bakımından düzene karşı bir tehdit oluşturabilir ve bu sebepten dolayı da Platon için, sanat reforme edilmelidir:

“Öyleyse ona çatmakta, onu ressamla bir çuvala koymakta haklıyız. Gerçeğe yakınlık bakımından onun yaptığı da pek değerli bir şey değil. O da içimizin iyi yanını bırakıp daha az değerli yanını ele alıyor. İşte ilk haklı sebep bu, onu bizim devlete sokmamak için. En iyi kanunlara uyacak bizim devletimiz, oysa içimizdeki kötü yanı uyandırıyor, besliyor, güçlendiriyor; böylelikle de aklı yıpratıyor. En akıllıları yok edip kötülerini başa getiren bir devlet ne hale gelirse o hale sokuyor insanı. Benzetmeci şair, her insanın içinde kötü bir düzenin kurulmasına yol açıyor, akla aykırı yanımızı gıdıklıyor...”<sup>39</sup>

Poiesis alanında mimetik bir yapıt, ancak *Hakikat*'in ifşasına engel olmadığı sürece yararlı olabilecektir. Şiir benzetmesi, insanın içindeki tutku, öfke gibi duyguları dizginlemeli, beslememelidir. Örneğin; tanrılar gibi, sözü dinlenmesi gereken kimselerin, kahkahalarla güler göstermek doğru değildir.<sup>40</sup> Mimetik sanat yapıtı *Hakikat*'e dair bir sorumluluk ve işlev yüklenmelidir; aksi halde sanat yararsızdır, hatta şairler ve şiir söz konusu olduğunda, sofistler ve sözleri gibi, düzene karşı bir tehdit oluştururlar. Aristoteles için ise bu fikrin aksine sanat, sanatın belli bir değeri vardı<sup>41</sup> ve sanat yapıtı *Hakikat*'e dair bir sorumluluğa sahip olmak zorunda değildi.

Platon'un anlayışına göre sanatta temsil edilen nesne, olay, insan İdeaların sadece bir taklidiydi. Buna verilebilecek en iyi örnekte *Devlet*'in, onuncu kitabında yer alan “Sedir” örneğidir. Plato'nun verdiği örnekte ve kurduğu hiyerarşide, üç ayrı sedir vardır: Tanrının yaptığı “ideal sedir” yani ebedi, aşkın, değişmeyen, “evrensel” idea; dülgerin yaptığı somut sedir ki bu sedir, Tanrı'nın sedir İdea'sını taklit ederek ve ona sadık kalarak biçim verilen bir sedirdir, zincirin sonunda ise ressamın somut sediri örnek ve model edinerek “yaptığı”, temsil ettiği sedir vardır. Bu hiyerarşiye göre dülger *Hakikat*'i simgeleştiren ideal sedirden bir kere

<sup>39</sup> Platon, *Devlet*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s.349

<sup>40</sup> A.g.e. s.78

<sup>41</sup> Susan Sontag, “Yoruma Karşı”, A.g.e. s.9-10

uzaktır, ressamın temsil ettiği sedir ise, gerçek sedir kadar gerçekçi görünmeye çalışan ve gerçeğin yerini almak isteyen temsili sedir olarak, modelinden ve kaynağından aslında iki kere uzaktır. Hakikat ile ortaklık içerisinde olan ideal sedir Tanrının yaptığıdır, dülger zanaatkâr bir işçinin ürünü, ressam ise aynı şair gibi, bir benzetmecidir. Platon der ki: “Dülgerin yahut başka bir ustanın yaptığı şey tam anlamıyla gerçektir diyen de aldanır bir bakıma.”<sup>42</sup> Bu aldanma ihtimali, taklidin gerçeğin yerini alması ve gerçek sanılma ihtimali Platon’un en büyük korkusudur, aynı zamanda ressamın ve şairin sanatında gördüğü tehlike de tam bu yanılsamadır; çünkü mimetik bir yapıtın gerçek olarak algılanması demek, idealardan ve dolayısıyla mutlak, saf hakikatten uzaklaşmak demektir ve bu yüzden devletin geleceği büyük bir tehlike altındadır. Platon’un idea teorisini sunan “mağara alegorisi”nde olduğu gibi, hakikat ateş aracılığıyla duvara yansıyan gölgeler değil, mağaranın çıkışındaki ışık kaynağının kendisidir. Gerçekte var olanın duvardaki gölgesi nasıl ki bir yansımadan ibaret ise, mimetik sanatın ürünleri de sadece bir yansımadır. Platon’un sanatla ve mimesis ile olan derdi bilgi ve hakikatle ilgilidir.

Mimetik sanatın hakikati lekeleyebileceğine inanan Platon’un endişesinin ana sebeplerinden biri Homeros başta olmak üzere, şairlerdir (öteki ana tehdit ise sofistlerdir); çünkü bu tip şairler destanlarında, tragedyalarında iyilik ve kötülük arasında bir fark yaratmayarak, tanrıları kötü göstermekte, iyiliğin aksine kötülüğü taklit etmektedirler. Platon, şairleri bilgisiz olmakla suçlar ve bildiklerini sandıklarıyla yarattıkları mimetik eserlerin dinleyiciye bir yanılsamayı aktardığına inanır. Platon için devletin ihtiyacı olan “kötü ya da yanlış” diyebileceğimiz şiirler yazan şairler değil; eğitici olabilecek masallar anlatan, yalnızca iyiyi, iyi insanı taklit eden ve tanrıların kutsallığını koruyabilecek olan ağırbaşlı şairlerdir. Anlatılan masalların iyiye ve doğruya uygun olması ve hakikate sadık kalması gerekir. Platon için, şairler neyi anlatırlarsa anlatsınlar, sadece birer benzetmecidirler ve bu yüzden de hiçbir

---

<sup>42</sup> Platon, *a.g.e.* s.337

zaman gerçeğin kendisine ulaşamayacaklardır.<sup>43</sup> Ama şiir pedagojik olarak yararlı olduğunu gösterebilirse, bilgi ile temellenirse Platon için bir kazançtır, aksi takdirde bu “başiboş” olarak görülen sanatı icra edenler şehre geri alınmayacak şekilde şehrin duvarlarının ötesine atılacaktır.<sup>44</sup>

Aristoteles ise temsil/taklit kavramlarını *Poetika* adlı eserinde Platon’a da gönderme yaparak ama Platon’un aksine eleştirel olmayan bir dille mimesis’i tragedyanın perspektifinde kavramsallaştırır. Tragedya şiiri, komedyaya gibi sanatların ortak özelliğinin mimesis olduğunu, ama aynı zamanda taklit etmede biçim ve içeriklerinin birbirlerinden farklı olduğunu belirtir. Taklit edilen nesnenin ya da kişinin olduğundan daha iyi veya kötü gösterilebileceğini söyler<sup>45</sup> ve Platon’un aksine, mimesis’i bir tehdit olarak tanımlamaz çünkü mimesis, zaten *Hakikat*’in tahakkümü altında değildir. Aristoteles için sanat daha spesifik olarak tragedyalardan oluşurken, onun tragedyaya anlayışını Platon’unkinden ayıran en temel kavramlardan biri de *kathartik* boyuttur. “Olup bitmiş, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklididir tragedya”<sup>46</sup> diyen Aristoteles, bu taklidin anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapıldığını söyler ve taklidin seyircide uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da tragedyanın, sanatın kathartik bir boyut kazandığını ifade eder. Badiou’nun deyişiyle “Sanat ‘hoşa gitmelidir’ çünkü ‘hoşa gitmek’ katharsis’in etkili olduğunun bir işaretidir.”<sup>47</sup> Etimolojik olarak kusma ve arınma anlamına gelen *katharsis*; *poiesis*’in alanına içerildiğinde, Platon’un aksine, bilginin ve hakikatin düzenine değil; tutkuların, temsile aktarılmasıyla, bambaşka bir şeyin düzenine dâhil edecektir.<sup>48</sup> Platon, felsefenin ve filozofun kontrolü altında tutulan mimetik sanatın öğretici işlevini göz önünde bulundururken,

---

<sup>43</sup> A.g.e. s.343

<sup>44</sup> A.g.e. s.335

<sup>45</sup> Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*, Can Yayınları, İstanbul, 2007, s.21

<sup>46</sup> A.g.e. s.29

<sup>47</sup> Alain Badiou, *Başka Bir Estetik*, a.g.e. s.14

<sup>48</sup> A.g.e.

Aristoteles ise mimetik sanatın öğreticiliğini ve en önemlisi tedavi edici etkisini vurgular ve her bir temsilin yeni bir üretim de olabileceğini ifade eder:

“Resimlere bakmaktan hoşlanırsınız; çünkü onlara bakarken öğrenebiliriz, akıl yürütebiliriz ve örneğin bir resimden, onun falanca kişiyi betimlediği sonucunu çıkarabiliriz. O adamı daha önce görmediyse bile bu kez hoşla giden şey taklit değil, resmin yapılışındaki ustalık, renkler ya da bu tür bir başka neden olacaktır.”<sup>49</sup>

Aristoteles bize, mimesis kavramını algılamamızda açık bir kapı bırakır. Gerçek bir olayın ya da kişinin temsilinden öğrenebileceğimiz şeyler olabileceği gibi, öğrenemeyeceğimiz şeyler olduğunu da söyler, ama sanatın verebileceği hazdan da bahseder. Yani sanat bir taklit olabilir, hatta tragedyalarda gerçekte olmamış ama olma olasılığı olan, meydana gelmemiş ama gelebilecek olan olayları temsil edebilir.<sup>50</sup> Aristoteles’e göre tragedyaya konu olan öyküde (mythos) eylemin parçaları bir bütünü oluşturmaldır. Eklenip eklenmemesi belirgin bir etki yaratmayan olay o bütünün parçası olmaz, olması demek öykünün çok uzun zamana yayılması demektir ve bu da olayın bir bakışta kavranmasını zorlaştıran bir etkendir.<sup>51</sup> Ama bu da demek değildir ki tragedyalardaki olaylar olmuş olaylar olmak zorundadır. Bazı tragedyalar da geçen isimler yaşamış isimler olsa dahi, olasının inandırıcılığı ihtimali temsili yine güçlü kılmak için, bir gerçekliği anlatmak için yeterlidir:

“(…) tragedya, yaşamış insanların adlarına bağlı kalır. Bunun nedeni ‘olası’nın inandırıcılığıdır. Meydana gelmemiş olayların olabilirliğine hemen inanmayabiliriz; buna karşılık meydana gelmiş olayların olabilirliğinden kuşku duymayız: Olasılık dışı olsalardı meydana gelmezlerdi çünkü.”<sup>52</sup>

Aristoteles’in anlayışında “sanat hakikate kadir değildir, özü mimetiktir, ait olduğu düzen görünüşün düzenidir.”<sup>53</sup> Tragedyadaki temsil de ait olunan düzenin taklididir. Sanat ifşa etmez, bilişsel olmak zorunda değildir, tedavi edicidir, Badiou’nun deyişiyle “Sanatın

---

<sup>49</sup>Aristoteles, *a.g.e.* s.24

<sup>50</sup>*A.g.e.* s.37

<sup>51</sup>*A.g.e.* s.71-72

<sup>52</sup>*A.g.e.* s.37-38

<sup>53</sup> Alain Badiou, *Başka Bir Estetik*, a.g.e. s.14

ölçüsü, ruhun duygulanımlarının tedavisi bakımından göstereceği yararlılıktır.”<sup>54</sup> Platon’un görüşü aksine sanat ebedi, aşkın, değişmez olan hakikate hizmet etmek zorunda değildir.

#### 1.4.2: MODERN DÖNEMDE “TEMSİL” ANLAYIŞI

Erich Auerbach, bir Antik Yunan kavramı olan Mimesis’i; Flaubert’in *Madame Bovary*, Sophocles’in *Oidipus* veya Dante’nin *İlahi Komedya*’si gibi farklı tarihsel dönemlere ait edebi metinlerdeki tasvir ve betimlemelerle, gündelik hayatı ifade eden temsillerle birlikte kullanarak, “mimesis” kavramına modern bir yaklaşım getirir. “İnsanı ilk kez gündelik gerçekliğinin bütün yönleriyle sergileme girişimi, 19. Yüzyılın en kendine özgü edebi başarısı olarak kabul edilmelidir”<sup>55</sup> deyişiyle edebiyat üzerinden mimesis kavramını geliştiren ve bu kavramın üzerine en detaylı çalışmalardan birini yapan Auerbach için “mimesis” gerçeğin başarılı bir temsilidir, denebilir. Örneğin Auerbach, *Madame Bovary*’i incelerken, hikâyeyi ve hikâyedeki karakterleri sadece buldukları maddi dünyayla değil, içinde yaşadıkları ruhani dünyayla analiz ederek, gündelik hayata ilişkin temsilleri göz önüne serer. Gustave Flaubert’in bir yemek saatini anlatan kısa bir paragrafından<sup>56</sup> yola çıkan Auerbach, yazarın romanın ana karakteri Emma Bovary’nin sadece mekânsal olarak içinde bulunduğu ortamı anlatmakla kalmadığını, aynı zamanda kadının içinde bulunduğu çaresizliği de tasvir ettiğini, paragrafın bir resim sergilediğini belirtir.<sup>57</sup> Yazarın en ufak bir betimlemesi bir duyguyu tasvir edebilmekte, gündelik hayata dair bir temsil yaratabilmektedir: “(...) çünkü çaresizliği doğuran her şey, hüznü mekân, sıradan yemek, masa örtüsünün olmayışı, bütün

<sup>54</sup> A.g.e.

<sup>55</sup> Erich Auerbach, Romantizm ve Gerçekçilik, Martin Vialon(der.), *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.257

<sup>56</sup> Bahsedilen metin: “Ama en çekilmez saatler yemek saatleriydi, alt katın küçük odası, tüten soba, gıcırdayan kapı, terleyen duvarlar, ıslak döşeme taşları içini sıkardı; hayatın bütün acılığı tabağına doldurulmuş gibi gelirdi ona, haşlamanın dumanını görünce, ruhunun derinliklerinden çıkan çöküntü dumanları gibi bir şeyler yükselirdi. Charles çok ağır yedi yemeğini; Emma bir iki fındık yer, ya da dirseğini masaya koyar, bıçağının ucuyla muşambanın üzerine çizgiler çizerek eğlenirdi.” (Çeviri Tahsin Yücel’e aittir. *Madame Bovary*, İstanbul: Varlık, 1972, s.87)

<sup>57</sup> Erich Auerbach, “Gündelik Olanın Ciddiyetle Taklidi Üzerine”, Martin Vialon(der.), *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.214-215

her şeye sinmiş olan tesellisizlik ona ve onun üzerinden de okura, kocasıyla ilgili, ondan kaynaklanan ve o farklı olsa başka türlü olabilecek bir şey olarak görünür.”<sup>58</sup>

Antik Yunan’dan günümüze gelirken geçirdiği yolculuk sırasında değişen temsil kavramına ilişkin temel açıklamalarıyla Platon ve Aristoteles de kavramı yeniden yorumlayan düşünürlere mutlaka ilham vermiştir. Örneğin Auerbach özellikle yukarıdaki *Madame Bovary*’le ilgili analizlerinde kullandığı paragrafın edebi gerçekçiliğin başarılı bir örneği olduğunu ve insan hayatının dildeki bu yansımanın, Platon’un taklitçi sanat teorisi ile benzerliğinden dolayı, paragrafın dilin aracılığıyla taklitçilik yaptığını ifade eder ve Plâtoncu yaklaşımı kabul eder.<sup>59</sup> Bunun dışında yine çalışmalarını edebi metinler üzerine yapan Tzvetan Todorov’un ise *Poetikaya Giriş* adlı kitabında mimesis kavramını ele alırken, Aristotelesçi bir yaklaşım benimsediğini görürüz. “Edebiyat yapıtı ‘bir şeyin’ ifadesidir”<sup>60</sup> deyişle Todorov, aslında Auerbach’ın da *Madame Bovary* ile vurgulamak istediğini başka bir açıdan ele alarak, poetikanın, edebiyata dair hem ‘soyut’ hem de ‘içsel’ bir yaklaşım sergilediğini ifade eder.<sup>61</sup> Auerbach’ın sözleriyle anlatacak olursak *Madame Bovary*’nin yazılış nedeni Emma adlı başkarakterin aşk maceralarını anlatmak değildir; roman daha farklı bir amaca hizmet etmekte,<sup>62</sup> temsil aracılığıyla gündelik hayata ilişkin ve insan ilişkilerine dair hal ve durumları anlatmaktadır. Edebi dil sadece var olan durumu anlatmakla yetinmeyip, aynı zamanda dönemin koşullarını, ilişkileri de soyut olarak inceleyebilir, içsel bir yaklaşım sergileyerek okuyucuya temsil edilmekte olan duygu ve durumları aktarabilmektedir. Bu aktarmak zorunda anlamında düşünülmemelidir, iki düşünürün ifadeleri sadece bir olasılığı göstermektedir. *Madame Bovary* bir kadının iç dünyasını anlattığı kadar, sadece bir yazarın yazmak istediği hikâyenin konusu da olabilir...

---

<sup>58</sup> A.g.e.

<sup>59</sup> A.g.e.

<sup>60</sup> Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s.36

<sup>61</sup> A.g.e. s.37

<sup>62</sup> Erich Auerbach, A.g.e. s.218

“Mimesis” kavramı Antik Yunan’dan günümüze bir mesafe kat ederek ve bir değişime uğrayarak gelmiştir. “Taklit” ya da “temsil” şeklinde kendine ifade biçimleri bulan bu kavram, ifade edildiği biçimlerden ziyade Paul Ricoeur’un da belirttiği gibi bir süreç yaşamaktadır: “(...) ister taklit diyelim ister temsil, burada anlaşılması gereken mimetik etkinliktir, yani taklit etmenin ya da temsil etmenin etkin sürecidir. (...) taklidi ya da temsili, dinamik anlamıyla yani temsil etme, temsil edici yapıtlara aktarma anlamında değerlendirmek gerekir.”<sup>63</sup> Sonuç olarak günümüzdeki kullanımına ve kat ettiği mesafedeki değişimini de ele alacak olursak, *mimesis* bugün Platon’un hakikati gibi bir gerçekliğe hizmet etmek zorunda olmadığı gibi, geçmiş ile kurduğumuz köprüde inşa ettiğimiz hafızanın ihtiyacı olan deneyimin aktarımında kullanılabilen önemli bir araç olabilmektedir. Tragedyadan şiire, resimden romana kadar sanatın ve edebiyatın her alanına dâhil olmuş olan temsil kavramı günümüzün temsil biçimini yaratmıştır.

#### 1.4. İMGE ÜZERİNDEN DOĞAN TEMSİL: FOTOĞRAF VE SİNEMA

Bir makine ki, Susan Sontag’ın sözcükleriyle; yırtan, parçalayan, insanı ruhen ve bedenen deşen, yıkıp, yok eden, aynı zamanda savaşın neye benzediğini aktarıp, fotoğraflarla karelerle gösterendir.<sup>64</sup> Susan Sontag’ın *Başkalarının Acılarına Bakmak* adlı kitabında bahsettiği bu makine, fotoğraf makinesidir. Ondokuzuncu yüzyılın ortasından itibaren insan hayatına hızlı ve etkili giriş yapan objektifin, kameranın ortaya çıkardığı fotoğraflar, Benjamin’in de deyişiyle, en ufak detayların belirlediği yansımaları gözler önüne seren, berrak ama yine de hayallere sığınacak denli saklıdır.<sup>65</sup> Kameranın objektifinin gördüğü yeri kayıt altına alması, görünene yakınlaşıp, uzaklaşabilmesi, anı objektifin gözünden dondurabilmesi ortaya koyduğu yeni teknik ve algısal keşiflerle, yeni tartışma konularını da beraberinde getirmiştir. Örneğin, Benjamin fotoğraf makinesinin gün geçtikçe daha gizli görüntüleri

<sup>63</sup> Paul Ricoeur, *a.g.e.*, s.74

<sup>64</sup> Susan Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak*, a.g.e. s.104

<sup>65</sup> Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013, s.12

yakalamaya başlamasıyla, makinenin insan gözünün göremeyeceği imgeleri görünür kıldığını ve objektife bakan gözün aktardığı görüntülerle izleyicinin çağrışım mekanizmasını tamamen durdurabileceğini, değiştirebileceğini söyler.<sup>66</sup> Bir başka deyişle, gizlilik artık yok olmaya, görünmesi istenmeyen imge görünür kılınma olanağına kavuşmaya başlamıştır. Ayrıca fotoğrafın teknik olarak kopyalanıp, çoğaltılabilmesi de bu görünür kılınan görüntülerin daha fazla insana ulaşmasını sağlamıştır. Jacques Rancière de, *Özgürleşen Seyirci* adlı kitabının *Katlanılmaz Görüntü* kısmında objektifin gösterdiği görüntünün fazla “gerçek” olması üzerine gelişen tartışmaları incelerken savaş imgeleri başta olmak üzere görüntünün katlanılmaz olduğu durumları ele alır ve bu katlanılmaz olan görüntünün nasıl görünür kılındığını ya da kılınması gerektiğini tartışır. “Görüntüler bakışımızı değiştirir; eğer anlamları öngörülmemişse ve anlamları da etkilerini öngörmüyorsa, görüntüler mümkün olanın manzarasını değiştirir”<sup>67</sup> diyen Rancière de Benjamin gibi, görüntünün izleyicinin konuyla ilgili algısını değiştirebileceğini ifade eder. Fotoğraf makinesinin icadıyla, hayatın içinde gözden kaçan, görünmez olanı görünür kılınabilmeye; savaş gibi olaylarla ilgili görsel bilgi edinilebilmeye başlanmıştır. Burada Benjamin’in de Rancière’in de vurgulamaya çalıştıkları kameranın görünür kıldığı görüntülerin kamusalılık kazanmasıdır. Kitlelerin algısını değiştirebilen kamusallaşmış bu görüntüler dolaylı olarak siyasi bir işleve de sahip olabilecektir.

Fotoğrafı kameranın, daha doğrusu kameramanın yakaladığı ve çektiği olguları yansıtan bir aracı olarak gören Susan Sontag, fotoğraf makinesini ise, biriktirmeye meyilli bilincin ideal kolu olarak tanımlar.<sup>68</sup> “Fotoğraf bize kanıt teşkil eder. Hakkında bir şey işitip de şüpheyle karşıladığımız bir şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış

---

<sup>66</sup> Ag.e. s.37

<sup>67</sup> Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.96

<sup>68</sup> Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s.3

sayılır”<sup>69</sup> ifadesiyle Sontag fotoğrafa farklı bir anlam yükleyerek, fotoğrafın kanıt olabilecek bir işleve sahip olduğunu söyler. Fakat bir fotoğraf karesinin bozulabileceği, değişime uğrayabileceği faktörü de unutulmamalıdır. Bu yüzden de fotoğrafın kanıt olarak ele alınıp alınamayacağını kesin ifadelerle belirtebilmek her zaman mümkün olmamıştır. Fotoğrafın ve sinemanın ilk dönemlerini deneyimleyen ve hem algısal, hem teknik hem de politik düzeyde sorunsallaştıran Benjamin ise, fotoğrafı bir kanıt olarak algılamaktan öte, -daha önce de belirtildiği gibi- fotoğrafın görülmeyeni, fark edilmeyeni ya da gözden kaçabilecek olanı gösterebilme özelliğini vurgular: “İnsan, nasıl psikanaliz vasıtasıyla bilinçdışının dürtüleri hakkında bilgi sahibi olabiliyorsa, bu yöntemler sayesinde de görsel bilinçdışı hakkında bilgi edinebilir.”<sup>70</sup> Örneğin bir kişinin gülüşündeki yüz detayları, mimikleri üst üste çekilen fotoğraflarla incelenebilir, kişinin farkında olmadığı istem dışı hareketleri fotoğraf karesinde fark edilebilir. Fotoğraf, Sontag’ın ifadesiyle bir kanıt, Benjamin’in deyişiyle suçu ifşa edebilecek olan ama aynı zamanda fark edilmeyeni de ortaya çıkarabilecek bir araç ve sanattır. Fotoğrafın kanıt olabilme işlevi göz ardı edilemeyecek olsa da, bu çalışma daha çok görüntünün görünür kıldığı olayları, temsil kapsamında işleyecek ve geçmişteki deneyimlerin aktarımıyla inşa edilen hafızanın ve canlı tutulan belleğin sinemada imge aracılığıyla nasıl görünür kılınabildiğini ve bu bağlamda sinematografik temsilin mümkünliğini tartışacaktır.

Edebiyat, resim gibi alanlardan teknik açıdan farklı olarak ortaya çıkan fotoğraf sanatı hem gözle görülmüş bir olayı (en azından birinin gördüğü) doğrudan merceğiyle, fotoğrafın argentik döneminde, bir kâğıt parçasının üzerine yansıtmasından hem de çoğaltılabilir olmasından dolayı akılda kalıcı olabilmektedir. Paul Ricoeur, “Anımsamak geçmişin bir imgesine sahip olmak demektir. Böyle bir şey olanaklı mıdır? Olanaklıdır, çünkü bu imge, olayların bıraktığı bir izdir ve zihnimize sabit olarak kalır”<sup>71</sup> der, böylelikle anımsamak için

---

<sup>69</sup> A.g.e. s.5

<sup>70</sup> Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, a.g.e. s.12

<sup>71</sup> Paul Ricoeur, *a.g.e.*, s.37

ihtiyaç duyulan kaynaklardan biri imge olabilir. Geçmiş hafızamızda tutarak, anımsayarak yeniden inşa ettiğimiz bugünde geçmişle olan bağımız imgelerle ve onların ifade ettikleri anlamlarla oluşabilir. Örneğin, Huberman'ın Auschwitz'de adı bilinmeyen bir Sonderkommando'nun çektiği, gaz odasına doğru sürüklenen bir grup çıplak kadını ve cesetlerin açık havada yakılışını kaydeden dört fotoğrafı incelediği yazısı Gerard Wajcman ve Elisabeth Pagnoux gibi isimlerce sert eleştirilere maruz kalmıştır. Bunun Pagnoux için bir sebebi görüntünün katlanılmazlığı<sup>72</sup> olurken, Wajcman için olan sorun ise ölüme ilişkin tanıklığın imkânsızlığından kaynaklanmaktadır. Tanıklığın imkânsızlığına bir sonraki bölümde değineceğimizden dolayı, burada fotoğrafla ilgili bir kez daha belirtilmesi gereken imge ile hafıza arasında kurulan ilişkidir. Huberman'ın cehennemden alınmış dört parça olarak tasvir ettiği bu fotoğraflar için de, ona benzer fotoğraflar için de “Auschwitz'de fotoğrafı yok etmek tutsakların bedenlerindeki hafızayı yok etmek kadar zordur”<sup>73</sup> denilebilir mi?

Fotoğrafı değerli kılan sebeplerden birinin hafızayla olan ilişkisinden kaynaklandığını bir önceki paragrafta ifade etmeye çalıştım. Bir diğer önemli sebep de fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisidir. Burada gerçeklikten kast edilen, yine geçmişe ve bu tezde İkinci Dünya Savaşı'na dair deneyimler, yaşanmışlıklardır ve fotoğrafın bir anı yakalayarak onu bir çerçeveye sınırlandırabilmesi, deneyimin imgesel olarak aktarımına imkân vermiştir. Fakat her imkân bir imkânsızlığı da doğurabilmektedir. Fotoğraf örneğine bakıldığında (ki ileride sinema için de aynı konu söz konusu olacaktır) imge *olanı* farklı bir gerçeklikle yeniden üretebilir, *var olan* yerini olmayana ya da kurgulanmış bir *olana* bırakabilir. Fotoğrafın kanıt teşkil ettiğini söyleyen Susan Sontag da, aynı zamanda “bir fotoğrafın ‘söylediği’ şey çeşitli biçimlerde okunabilir” der, ama ekler: “Önünde sonunda bir fotoğrafla okuyacağımız anlam,

---

<sup>72</sup> Jacques Rancière, *a.g.e.* s.83

<sup>73</sup> Georges Didi-Huberman, *a.g.e.*, s.23

onun söylüyor olması gereken şeydir.”<sup>74</sup> Her fotoğraftan okunacak anlam imgenin kendisinin söylüyor olması gereken ise, o halde üzerinde oynanmış olan fotoğraflar için ne düşünmemiz gerekecek? Jacques Rancière, Vietnam Savaşı sırasında çekilen bazı fotoğrafları örnek vererek üzerinde oynanan fotoğraflara karşı, sanatçıların “gerçek olanın” temsili için ortaya koydukları mücadeleyi anlatır: “Vietnam Savaşı sırasında bazı fotoğrafların oynamış olduğu rolü biliyoruz; yolda askerlerin önünde avazı çıktığı kadar bağırان küçük kızın gibi. Askerlerini Vietnam topraklarını yangın bombasıyla yok etmeye gönderen ülkenin güzel, iyi döşenmiş modem dairelerindeki yaşam sevincini gösteren reklam görüntülerinin karşısına, bu acı ve ölüm görüntülerinin gerçekliğini çıkarmak için angaje sanatçıların ne kadar çok çaba sarf ettiklerini biliyoruz.”<sup>75</sup> Fotoğraf bir gerçeği gösterebildiği kadar, üzerinde oynanarak farklı bir gerçeklik de yaratabilmektedir. Her fotoğraf, objektifin arkasında bulunan göz tarafından kurgulanıyor demek mümkündür; çünkü objektif görünür kılmak istediği görüntüyü seçmekte özgürdür. Vietnam’a giden askerlerin bir barda eğlenen fotoğrafı ile askerlerin önünde avazı çıktığı kadar bağırان kızın fotoğrafı iki ayrı deneyimi, gerçekliği gösterebilir. Rancière’in verdiği Vietnam örneğinde ise iki farklı görüntünün sanatçılar tarafından nasıl fotomontaj tekniğiyle birleştirilerek yeni bir anlam yaratılmaya çalışıldığı görülmektedir. Martha Rosler’in *Savaşı Eve Getirmek* sergisini örnek veren Rancière, politik sanat amaçlı fotomontaj aracılığıyla görüntünün izleyicinin/seyircinin yüzüne vurulan katlanılmaz gerçekliği ön plana çıkararak,<sup>76</sup> gerçekliğin salt fotoğrafla yansıtılmak zorunda olmadığını, kurgulanmış görüntülerin de bir gerçekliği temsil edebildiğini göstermeye çalışmaktadır.

Sonuç olarak fotoğrafı, Sontag gibi kesin bir kanıt olarak ele almaktan ziyade, kanıt olabilecek bir belge olarak düşünmek daha doğru olabilir. Fakat bu tarz karşıt ve ortak

---

<sup>74</sup> Susan Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak*, a.g.e. s.29

<sup>75</sup> Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, a.g.e. s.78-79

<sup>76</sup> A.g.e. s.79

fikirlere rağmen fotoğrafın gösterdiği imgelerin ve bu imgelerin temsil ettiği durumla duyguları, fotoğrafın oynanmış olabileceği ihtimali olması yüzünden yok sayamayız, saymamalıyız. Fotoğraf, Sontag'ın deyişiyle bir kanıt olabildiği gibi, Rancière'in ifade ettiği gibi bir aldatmaca da yaratabilir. Fakat bütün olumlu ve olumsuz yanlarına rağmen gerçekliği, yaşananı aktarabilme ihtimali dâhilinde fotoğrafın, toplumsal bellek ve geçmişi anımsamak, adına sahip olduğu önem göz ardı edilemez. Geçmiş ile bugün arasındaki mesafede, hafızamız fotoğrafın sahip olduğu görüntülerle anımsayabilir ve yaşanmışlıklar akılda tutularak tarih inşasında daimi yerini alabilir.

İmgeyi sabit bir kare içine hapseden fotoğraftan, imgeyi hareketlendiren sinemaya geçecek olursak, bir fotoğrafın bile çok şey anlattığı bir dünyada, bir filmin dünyayı algılama biçimimizi etkileyebileceğini söylemek mümkündür. Gilles Deleuze, sinemadan etkinlenmesinin sebeplerinden biri olarak sinemanın düşüncenin içine hareketi katması<sup>77</sup> olduğunu söyler. Sabit bir karenin yerini hareketli karelerin alması, bir konunun daha derin ve detaylı aktarılabilmesine olanak sağlayacaktır. Sinemanın gerçeklikle olan ilişkisine bakıldığında ise, fotoğrafta nasıl ki fotomontaj gibi teknikler bazen olanı, gözle görünenden farklı bir biçimde göstermeyi başarabiliyorsa, sinemada da gerçekliğin temsili dediğimiz de çok farklı sorunsallar, etkenler ortaya çıkmaktadır. Bir sinema filmi aracılığıyla, gerçekliğe ya da şimdiye kadar ifade ettiğim şekliyle yaşanmışlığa, deneyime ulaşmanın kesin bir yolu olduğunu söyleyemeyiz; çünkü söz konusu sinema olunca, gerek kurgu gerek hikâyeye gerekse yönetmenin bakış açısı olanı olmamış gibi, olmayanı olmuş gibi ve daha bunun gibi bir çok farklı denklemi ortaya çıkarabilir. Öncelikle sinemanın anlatı dilini değerlendirmek gerekirse, edebiyattaki örneklerde olduğu gibi, bir film gerçek bir olayı aktarmak istiyorsa bunu, olgularla, tanıklıkların ifadeleriyle anlatmak zorunda değildir. Şimdiye kadar üzerinde durduğumuz temsil kavramı bu bağlamda Antik Yunan'da "mimesis" olarak adlandırılan ve

---

<sup>77</sup> Gilles Deleuze, "Beyin Ekrandır", David Lapoujade(der.), *İki Delilik Rejimi: Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, s.293

gerek hakikatle gerekse Aristotelesçi anlamda katharsis’le kurduğu ilişkiyle var olan bir biçim içinde olmak zorunda değildir. Sinemayla olan ilişkisi düşünüldüğünde temsil, bir yaşanmışlığı aktarmanın bir yolu olarak değerlendirilebilir. Burada asıl sorun sinemadaki temsilin nasıl bir biçim ve içeriğe sahip olacağından öte, detaylı olarak bir sonraki bölümde değineceğim temsili imkansız olan durumlardır. Sinema, sadece ekrana yansıttıklarıyla değil, yansıtmadıklarıyla da, sadece imgeyle de bir olayı, deneyimi seyirciye ve dolayısıyla gelecek kuşaklara aktarabilir. Anımsanmak, anımsatmak istenenler, aktarılmak istenen deneyimler imgeyle daha güçlü bir hale gelebilir.

Walter Benjamin’in *Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı denemesindeki büyücü ile cerrah metaforları üzerinde, ressam ile film yönetmeni/kameraman arasındaki ilişkiyi ele alırsak, Benjamin cerrahı kameramana benzetir. Kameraman da cerrah gibi verili olanın dokusunun derinliklerine inerek, ressam ile büyücünün gerçeklikle arasında koruduğu mesafeyi sıfıra indirir. Ressam bütüncül bir imgeye ulaşırken, kameraman birden fazla imgeyi böler ve bir araya getirerek bir görüntü elde eder.<sup>78</sup> Fakat gerçeklikle olan mesafelerindeki farklılıklar sebebiyle cerrahın da kameramanın da bir temsil yaratma içinde olmadığını söyleyemeyiz. Resimle olan mesafesini koruyan ressam da, mesafe tanımayan kameraman da gerçekliğin bir temsilini üretebilirler. Belgesel ve kurmaca filmleri değerlendirecek olursak, bir belgesel filmin gerçekliğin temsilini ile olan ilişkisi ile kurmaca bir filmin gerçekliğin temsilini ile olan ilişkisi arasında büyük farklar yoktur; çünkü gerçeğin temsilini tanıklarla yaratılabileceği gibi, her aşaması kurulan bir düzene ve oyuncuya bağlı olan kurmaca filmlerle de yaratılabilir. Cerrahla ressamın teknikleri farklı da olsa, ikisi de bir gerçekliğin temsilinde rol alabilir. Bu şey kurmaca ve belgesel filmin arasındaki ilişkide de geçerlidir. Kendine gerçek bir olayı konu edinenle, yaşanmış bir olaydan ortaya çıkan özgün bir hikâye de gerçeği temsil edebildiği gibi, belgesel filmler de kesinlikle gerçeği temsil eder

---

<sup>78</sup> Walter Benjamin, “Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Ali Artun (der.), *Sanat/Siyaset kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.111

gibi bir sonuca ulaşılmamalıdır. Öncelikle belgesel filmlerden bir örnek verecek olursam, *Shoah*'da (Claude Lanzmann, 1985) Yahudi ve Nazi tanıklığına ve tanıklıklarına yer verildiği görülür. Fakat bu iki tanıklık birbirinden durdukları yer bakımından ayrılır; biri soykırımın kurbanı, diğeri ise failidir. Kurbanınki, soykırımın içerisinde, ölümle hep bir temas içerisinde yaşayan, fakat hayatta kalmayı başaran bir tanıklıktır. Ölüme olan yakınlığıyla tahayyül edilmesi imkansız olan bu tanıklıklar, *Shoah* ile birlikte görsel ve sözel bir arşiv oluşturmuştur. Diğer taraftan *Triumph des Willens* (İradenin Zaferi, Leni Riefenstahl, 1935) de Nazilerin iktidar oldukları dönemde Riefenstahl'a sipariş ettikleri propaganda amaçlı *belgesel* bir filmdir.<sup>79</sup> Fakat filmde tanıklardan çok geniş Alman kitlelerini, Hitler'in yüce bir şekilde tasvir edilmeye çalışıldığını görürüz. *Triumph des Willens*, Hitler'in geçit töreni gibi, gerçek bir olayı beyaz perdeye yansıtma iddiası üzerinden kendini var eden bir film; fakat görünen her kare, bir kurmaca filmdeki gibi önceden hazırlanmış setlerle, oyuncularla çekilmiştir. *Belgesel* olarak geçen bu film aslında dolaylı bir şekilde, yönetmenin iradesi dışında bir belge niteliğine sahip olmuştur. 1935'de Nazizmi yüceltme ve övme propogandasıyla yaptırılmış bu film, savaş sonrası yıllarda Nazi ideolojisinin idealindeki devlet modelini ve yurttaşları göstermiştir. Bir belge niteliğinde olmasının sebebi, o döneme ait görüntülere sahip olması dışında, o döneme ait düşünceyi de yansıtmasından kaynaklanır. *Triumph des Willens* gerçeklikle kurduğu mesafede sahip olduğu sahtelik vesilesiyle gerçeklikten uzak, olması istenenin gösterildiği bir filmdir.

Kurmaca bir film örneği ele alınacak olursa, filmin gerçeklikle arasındaki mesafe hikâyenin yaşanmış olup olmamasına bakılarak değerlendirilmemelidir. Örneğin, gerçek bir hayat hikâyesinin anlatıldığı *Sophie Scholl*'un (Sophie Scholl - Son Günler, Marc Rothemund, 2005) yaşadıklarını anlatan ve aynı isimle beyaz perdeye aktarılan film seyirciye otoriter bir

---

<sup>79</sup> İradenin Zaferi, 1935 yılında Hitler'in isteği üzerine propaganda amacıyla çekilmiş bir film. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin 1934'de Nürnberg şehrinde yaptığı kongreyi belgelemek amacıyla yapılmıştır. Filmin jeneriği ayrıca "Hergestellt im Auftrage des Führers", yani "Führer'in emri üzerine yapılan" yazısının bulunduğu bir kartonla başlar.

devletin, bir savaş sırasında nasıl iç muhalefeti bastırđının temsilini Scholl'un gerçekte yaşamış olduklarıyla birlikte verilir. Bir başka film olan *La Vita è Bella* (Hayat Güzeldir, Roberto Benigni, 1997) filminde ise hiç var olmamış bir aile ve onların trajikomik hikâyelerini izleriz. Filmde oğluyla birlikte toplama kampına götürölen bir baba karakterinin, hem oğlunu SS'lerden saklamak için hem de küçük çocuğun yaşanmakta olan gerçegi anlamaması ve saflığını koruması için yarattığı oyuna seyirci oluruz. Ne karakterler ne de bu oyun gerçekte olmuş olsa da, içinde bulunulan durum, yaşanılanların gerçekte olan ilişkisi seyirciye var olmuş olanın temsilini sunar. Aynı şekilde Roberto Rossellini'nin savaş üçlemesindeki son filmi olan *Germania, Anno Zero*'da (Almanya, Sıfır Yılı, Roberto Rossellini, 1948) savaş sonrası ayakta kalmaya çalışan bir çocuğun hem kendisi için hem de ailesi için nasıl çabaladığını, gündelik yaşadıklarını izleriz. En sonunda açlığa ve çaresizliğe dayanamayan ve ne savaşı ne de sonuçlarını tam olarak idrak edememiş bu çocuk karakteri bize savaş sonrası milyonlarca insanın yaşanmışlıklarını temsilen aktarır demek mümkündür. Başka bir deyişle yine var olmamış bir karakteri var olmuş gerçekliğin temsilinde göröruz. Temsil sadece var olan olguların gerçekliğiyle yapılmak zorunda değildir, hafızanın daimi inşasında ihtiyacımız olan temsili olmamış olaylar, yaşamamış kişilerin öyküleriyle de gerçeklikle arasında bir köprü, bağ kurabilir.

### **1.5. TEMSİL İMKÂNSIZLAŐIRSA**

Temsili sanat söz konusu olunca Platon için hakikat, Aristoteles için katharsis, Auerbach için ise sözcüklerin kendisi, tasvir sanatı temsil için önemli olan unsurlar, etkenlerdir. Antik Yunanlıların mimesis'inin, günümüzün ifadesiyle "temsilin" tarihsel gelişimine baktığımızda var olanın, yaşananın tragedyayla, resimle ya da kelimelerin yarattığı temsil ile, yani hem sözel hem de görsel olarak günümüze süregeldiğini göröruz. Fakat temsil, günümüzde olanın olduğu gibi gösterilmesi, yazılması ya da gösterilmeye, anlatılmaya

çalışılması mecburiyetinde olan bir kavram, ifade biçiminde olma mecburiyetinde değildir. Kavramın ifade ettiği anlam ve kullanıldığı alan, zamanla hem teknolojinin hem de sanatın biçimlerinin farklılaşması, gelişmesi ile bir değişim sürecine uğramıştır. Nasıl ki daha önce de belirtildiği üzere, hafıza sürekli bir montajın içerisinde kendini yenileyerek, inşa olmaya ve geçmişle ile gelecek arasında bir köprü kurmaya devam ediyorsa, gerçekleşmiş ya da kurgulanmış bir hikâye, konu olsun ya da olmasın bir deneyimi temsil edebilir. Buradaki temsil’den kasıt, geçmişte yaşanan bir takım olgular bağlamında olmuş olma olasılığı olanlar ve ‘gerçekte’ olmuş olanlardır. Örnek vermek gerekirse İkinci Dünya Savaşı’nda Auschwitz’den sağ kurtulmayı başaran yazar Imre Kertesz, savaş sonrası yazdığı romanlarında kendi yaşadığı deneyimlere yer verirken, özellikle *Fateless*<sup>80</sup> adlı romanında kurgulayarak yazdığı bazı deneyimlenmemiş deneyimlere de yer vermiştir. Yaşanmışlarla yaşanmamışları kurgulayarak romanlarını yazan Kertesz, bir röportajında “Ben kurgu ile gerçek arasında o kadar keskin bir ayırım yapmıyorum”<sup>81</sup> diyerek, romanlarında kendi yaşadığı deneyimlerden beslendiğini, ama hikâyesinin kurgulanmış olsa dahi yaşanmamış olanları yaşananlardan daha az gerçek kılmayacağını ifade eder. Aynı zamanda belirtmek gerekir ki hafızaya alınmaya çalışılan deneyim, hiçbir zaman yaşananın birebir aktarımı demek de değildir. Benjamin’in “Hikâye Anlatıcısı” başlıklı yazısında, hikâye nasıl ki ilk ortaya çıktığı şekilde kalamıyorsa, anlatılan deneyimlerde hiçbir zaman yaşananın bire bir, yüzde yüz doğru anlatımı olmak zorunda değildir. Kendisi de bir tanık olan ve kendini tanıklığını aktarmakla yükümlü hisseden Primo Levi ise, bu zorunda olmama ve belki olamayacak olma durumunu: “İnsan belleği olağanüstü, ancak yanılabilen bir araçtır. (...) Bizde yer etmiş anılar taşa kazınmış değildir; yılların geçmesiyle birlikte yok olmaya yüz tutmakla kalmaz, çoğu zaman değişir, hatta tuhaf çizgileri kendilerine katarak büyürler”<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Roman aynı zamanda 2005 yılında, Lajos Koltai tarafından sinemaya da uyarlanmıştır.

<sup>81</sup> Imre Kertesz, *Dosya K.*, Can Yayınları, İstanbul, 2010, s:13  
Kitap, Kertesz’in Gün Benderli ile yaptığı söyleşiyi içerir.

<sup>82</sup> Primo Levi, *Boğulanlar Kurtulanlar*, Can Yayınları, İstanbul, 1996, s.19

şeklindeki sözleriyle ifade edecektir. Hikâyelerinin kurgusal olması ya da olabilecek olması onların yaşanan bir olayın temsili olmadığı anlamına gelmemelidir. Özellikle modern dönemden itibaren, edebiyatın ve sanat formlarının biçim ve içerik olarak da değişip, gelişmesiyle evrilerek günümüze gelen *temsil* kavramı, Antik Yunan’da olduğu gibi ne salt hakikate hizmet etmek ne de eğlendirici, öğretici bir niteliğe sahip olmak zorundadır. Modern dünyanın değişimi ile temsil kavramının da değiştiğini söylemek mümkündür. Temsilin günümüzde ifade ettiği anlamları sorguladığım bu bölümde, konuyla ilgili son olarak şiir üzerinden örnek vermek istiyorum.

Yaşadığı travmaya rağmen yazarken kullanmayı tercih ettiği Almanca diliyle Yahudi asıllı Rumen şair Paul Celan’ın şiirleri dil ve temsil ilişkisini, temsilin kendisini sorgularken, bir yandan da Celan’ın ailesinin toplama kampında öldürülmesi ve savaş sırasında kendi yaşadıkları da onu savaşın ve soykırımın bir tanığı haline getirmiştir. Bu tanıklık, savaş bitince onu, sözün bittiği yerde başlayan susma üzerinden bir sessizlik dönemine itmiştir. Onun bu sessizliği, tanıklığını temsil etmesinin bir yoluydu. Bu sessizlikten farklı olarak Celan’ın şiirleri de dilin ölümle yakınlığının sınıandığı, yazı ve dilin beraberinde, içerisinde gelen bir sessizliği içermiştir. Ana dili Almanca olan Celan’ın şiirleri için bu dili seçmesinin ayrıca sebebi hem mağdurun dili olmasıdır hem de ölüme sebep olanların dili ile o ölüme aracı olarak kullanılan dil olmasıdır, başka bir deyişle ölüme ortaklık kuran dil olmasıdır. Celan’ın şiirlerinde ölümün ve ölümün yarattığı sessizlik vücut bulmuştur. O şiirleriyle sessizliği benimsemişken, bir başka düşünür de; tanıklığın bizzat sessizliği benimsemesi gerektiğini “Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır”<sup>83</sup> şeklindeki açıklamasıyla ifade ederek konuya farklı bir bakış açısı getirecek olan Theodor W. Adorno’dur. Fakat burada belirtmek gerekir ki Adorno’nun bu cümleyi sarf ettiği “Kültür Eleştirisi ve Toplum” adlı makaledeki asıl derdi, sorguladığı “kültür” kavramıdır. Üretimin bir parçası haline gelen

---

<sup>83</sup> Theodor W. Adorno, “Kültür Eleştirisi ve Toplum”, *Edebiyat Yazıları*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s.180

kültür, düzeni çekip çeviren güçlerce, tüketiciler adına baskı altına alınmıştır ve kitleleri yönlendirilen, değiştirilen bu kültür yeni hakikatler yaratabilir hale gelmiştir.<sup>84</sup> Tarafsız geleneksel kültür anlayışı değerini yitirmiş, dünya “bir açık hava hapisanesine” dönüşmüştür

Adorno için :

“Dünya bir açık hava hapisanesine dönüştükçe her şey o kadar bir ve aynı olmuştur ki, neyin neye bağımlı olduğunu bilmenin artık pek önemi yoktur. Her türlü olgu mevcut olanın mutlak hâkimiyetini ifade eden işaretler gibi dikiliyor karşımızda. Sözcüğün gerçek anlamıyla ideolojiler kalmadı, sadece dünyayı kopyalayarak bize satmaya çalışan reklamlar, inanılmayı beklemeyip sessiz kalmayı buyuran kışkırtıcı yalan var.”<sup>85</sup>

Adorno’ya göre kültür ve kültür eleştirisi, bu gelişen dünyada tüketilmeye yüz tutmuş bir hale gelmiştir ve Auschwitz gibi büyük bir trajedi başka amaçlar uğruna kullanılmamalı, ‘yozlaşmış’ diyebileceğimiz kültür bu konuyu bir tüketim malzemesi haline getirmemelidir; aksi Adorno için barbarlıktır. Savaş sonrası dönemde, yaşananların aktarımı ya da temsili Adorno için tüketime malzeme olmaması gereken konulardır. Düşünür o yüzden sessizliği işaret ediyordu. Fakat sessizlik dahi olsa, yaşanmışlıklar bir biçimde ifade bulmalıydı.

Bu noktada hem ilk bölümde tartışılan açıları toplamak, hem de bir sonraki bölüme geçmek adına üzerinde durulması gereken, deneyimlerin imgesel temsil aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmasında ve hafızayı her daim yaşatarak inşa etmeye, ona yeni olayları montajlamaya devam ederken, edebilirken, ihtiyaç duyulacak olan “tanık” ve “tanıklık”tır. Benjamin’in galip sınıfın elinde olduğu için objektif olmayacağını söylediği tarih yazımı ile Nichanian’ın şiddetle tartıştığı her yaşananın tarihte gerçek bir olgu olarak kabul görmediği argümanları ve bu tezler sonucunda yüzyıllardır süregelen ve gelmeye devam edecek olan bir tartışmanın kaynağıdır, tanıklık... Çünkü temsilin gerçekle olan bu mesafesini kısaltabilecek etkenler var olduğu gibi bu mesafeyi daha da uzatarak, gerçekliğin temsilin belki de imkânsızlaştıran etkenler de mevcuttur. Tanık ve tanıklık bu noktada kilit bir konuma sahiptir.

---

<sup>84</sup> A.g.e. s.168

<sup>85</sup> A.g.e. s.179

Benjamin'in hikâye anlatıcıları da hem kendi deneyimlerinin hem de geçmişten geleceğe aktardıkları başkalarının deneyimlerinin tanıklarıydı. Toplumsal belleğin inşa edilmesi, bir tarih yazımının gerçekleşmesi için deneyimlerin tanıkları veya tanıklıklarına ihtiyaç duyulmaktadır. Fakat bu alan bir ihtiyaç olduğu kadar, ulaşılması imkânsız olanı da ortaya çıkaran bir soruyu da doğurmuştur: tanıklığı imkânsız olanın temsili mümkün müdür? Giorgio Agamben'in *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar* [*The Remnants of Auschwitz*] adlı kitabında bahsettiği soykırımın ve ölümü içeriden yaşamının imkânsızlığı doğrultusunda şahitliğin imkânsızlığının ortaya çıktığı argümanı da ele alınarak, bir sonraki bölümde gerçekliğin temsilinde tanığın ve tanıklığın etkisine değinilecek, tanıklığın imkânsızlığı sorgulanarak, seyircinin, geçmişe dair deneyimlere ikinci bir konumdan tanıklık edip edemeyeceği sorusuna cevap aranacaktır.

## 2- TANIK VE SİNEMA

### 2.1. TANIK ve TANIKLIK

“Hurbinek bir hiçti, bir ölüm çocuğu, bir Auschwitz çocuğuydu. Üç yaşlarında görünüyordu. Kimsenin onun hakkında bir şey bildiği yoktu, ne konuşabiliyordu ne de bir adı vardı: o tuhaf Hurbinek adını ona biz takmıştık ya da belki çocukcağazın arada bir çıkardığı anlaşılmaz sesleri o hecelere benzeten aramızdaki kadınlardan biri. Hurbinek'in belden aşağısı tutmuyordu, değnek gibi incecik, kupkuru bacakları vardı ama bir deri bir kemik kalmış üçgen biçiminde sıska yüzündeki istek dolu gözleri, kendini kanıtlamak, kapatıldığı dilsizlik mezarından fırlayıp çıkmak istercesine ürkütücü bir ışıkla parlardı. Yoksun olduğu konuşma yeteneğine duyduğu özlem, kimsenin öğretmek zahmetine katlanmadığı sözcükler (...) Hurbinek 1945 Mart'ının ilk günlerinde öldü; özgürdü, ama kurtulamamıştı. Ondan geriye hiçbir şey kalmadı: Yalnız benim sözcüklerim aracılığıyla tanıklık ediliyor.”<sup>86</sup>

Türkçe'de gördüğünü ve bildiğini anlatan, bilgi veren kimseye tanık, şahit denir.<sup>87</sup>

Günümüz Türkçesi'nde “şahit” kelimesi daha çok hukuki davalarda kullanılsa da, anlam olarak bu iki kelime eş anlamlıdır. Kelimenin etimolojik kökenine baktığımızda ise şahit

<sup>86</sup> Primo Levi, *Ateşkes*, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.22-24

<sup>87</sup> Türk Dil Kurumu

Arapça “şhd” kökünden gelen şāhid “tanık” sözcüğünden alıntıdır. Şehadet olarak da türeyen ve şahitlik, şehitlik anlamına gelen kelimedden aynı zamanda din uğruna ölen, tanık anlamına gelen “şehit” kelimesi de türemiştir.<sup>88</sup> Günümüzde kutsal bir ülkü uğruna ölen şeklinde tanımlanan “şehit” kelimesini ele aldığımızda, kişinin, dini veya milli sebeplerden hangisi olduğundan önemsiz olarak, ölüm anında içinde bulunduğu duruma karşı olan şahitliği, tanıklığı onu “şehit” kılmıştır. Şehit, tanık olduğu durum sırasında hayatını kaybetmiş olan bir şahittir. Şehit kelimesinin köken olarak “şahid”, tanık kelimesinden türemesinin sebebi bu ölüm ile olan yakınlık, birinci elden tanıklıktır. Bunun dışında “tanıklık” olarak ifade ettiğimiz, sadece görme duyumuyla değil, farklı bir duyu aracılığıyla kişinin kendi ya da başkalarının deneyimlerini, yaşadıklarının aktarılması da söz konusudur.

Yukarıda okuduğumuz tanıklık İkinci Dünya Savaşı’nda Auschwitz Toplama Kampı’ndan sağ kurtulmayı başaran bir kimyager, ama aynı zamanda kampa dair anılarını yazan Primo Levi’ye aittir. Kendini bir “yazar” olarak tanımlanmak istemeyen Levi, sadece tanıklık edebilmek için yazdığını söyler.<sup>89</sup> Hurbinek ile ilgili bu anısı, kamptan sonra, Levi’nin kamp yaşamına dair tanıklıklarından sadece bir tanesidir. Tanık olma, bir duruma tanıklık etme belleğin inşasında önemli bir konumda durur; çünkü bir savaşı, ya o savaşı çıkaranlar ya da o savaşa tanık olanlar anlatabilir. Gerçekliği, temsil edecek bir film de bu bağlamda hikâyesini kurmak açısından bu tanıklığa ihtiyaç duyar. *Shoah* gibi tanıkların yer aldığı belgesel filmler, nasıl ki bir bütün olarak belge niteliği taşıyabiliyorsa, kurmaca bir filmde de hikâyenin gerçekle kurduğu ilişki bazında bir tür belge yerine geçebilir. Bu noktada tanıklıkların belgesel sinema aracılığıyla geleceğe arşiv görüntüsü olarak aktarımı önemlidir, ama kurmaca filmlerin de yaratabileceği tanıklıklar göz ardı edilmemelidir. Levi’nin yukarıda okuduğumuz ölmüş bir çocuğa dair tanıklığının sinematografik olarak temsil edilmesi mümkün müdür? Tezin bu kısmı itibariyle şahidi kalmamış olayların, tanıklık üzerinden

<sup>88</sup> <http://www.etimolojiturkce.com/arama/sahitlik>

<sup>89</sup> Giorgio Agamben, *a.g.e.* s.16

sinematografik temsilinin mümkünüğü sorgulanacaktır. Örneğin; *The Boy in the Striped Pyjamas* (Çizgili Pijamalı Çocuk, Mark Herman, 2008) filminde, hikâye gerçek bir olayı anlatmaz, gerçekte esir bir Yahudi çocukla arkadaş olan Alman subayın oğlu sadece oyun oynamak için girdiği kampta, gaz odasında zehirlenerek ölmemiştir. Bir dönemi temsil eden filmler sadece olanı anlatarak değil; olmuş olanı, olmuş olabilecek ihtimallerle de aktarabilir. Bu filmi, belgesel bir film olan *Shoah* ile kıyasladığımızda; ne *Shoah*'ın gerçek tanıklara yer vermesi, ne de *The Boy in the Striped Pyjamas*'ın kurmaca bir hikâyeye sahip olması temsilin gerçeklikle olan ilişkisini anlamak için gerekli olan verilerin gerçek olması gerektiği sonucunu doğurmaz.

Tanıklığın aktarılması hafıza için bir ihtiyaç iken, tanığın yaşananları anlatması onun için bir külfet olabilir. Sonuçta bazı tanıklıklar vardır ki, anlatması ne yaşayan için kolaydır, ne de dinleyen için sözcüklerle dahi tahammül edilebilirdir. Primo Levi bir tanık olarak deneyimlerini anlatırken, bir başka tanık sessiz kalabilir. Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı*'nda Batı'da modern dönemde yok olmaya başlayan sözel geleneğin ve romanın, yazarlık ile okuyuculuk açısından getirdiği farklı deneyimin, hikâyeye anlatıcılığının deneyimine değer kaybettirdiğini belirtir. Hikâyeye anlatıcılığının yok olmaya başladığını ifade ettiği yazısında Benjamin, Birinci Dünya Savaşı'ndan dönen askerlerin savaş sırasında yaşadıklarını anlatamamalarına, yani sessizliklerine değinerek bir soru sorar: “Savaş bittiğinde cepheden dönenlerin dilsizleştiğini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik?”<sup>90</sup> Benjamin'in Birinci Dünya Savaşı'ndan döndüğünde yoksullaşmış olduklarını fark ettiği bu askerler hem tanık hem de savaşın dilsizleştirdiği kişilerdir. Onların anlatamadıkları, onları ve onlarla beraber tüm toplumu deneyim bakımından fakirleştirmiştir. Fakat bu anlatılamayan deneyimin değersiz olduğunu göstermez. Sessizliğin kendisinin anlamlı olmaya başlaması

---

<sup>90</sup> Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı*, a.g.e. s.1

deneyime değer kazandırabildiği gibi, tanıklığın kendisinin de imkansızlığa tanıklık edilerek ancak mümkün kılınabildiğini düşündürmeye başlamıştır. Ana faaliyeti “ölüm” olan soykırım söz konusu olunca, tanıklık da ölümün içerisine dahil olmaktadır. Hurbinek ölü bir tanık olarak, tanıklığın imkansızlığının en mutlak tanıklarındansa; Hurbinek gibi hayatlarını kaybedenlerin şahitliği ve kampların mumya adamları olan Muselmann’ların tanıklığı tanığın tanıklığının imkansızlığı dahilinde hiçbir zaman öğrenilemeyecek olan mıdır? Bu noktada Giorgio Agamben’in “tanık” kavramından bahsetmek ve tanığın tanıklığının imkansızlığına yer vermek gerekmektedir; çünkü temsilin imge ve gerçeklik arasında kurduğu köprüde tanıklık sadece mesafeyi boyutlandırmakla kalmaz, aynı zamanda ona yön de verebilir.

## 2.2. TANIKLIK EDİLEMEZ OLANIN ADI: MUSELMANN

Giorgio Agamben *Tanık ve Arşiv: Auschwitz’den Artakalanlar* adlı kitabında savaşı Naziler’in en büyük toplama kampı olan Auschwitz’de yaşananlara, savaşın genel kapsamında tanığın tanıklığının imkânsızlığına yer verir. Özellikle Primo Levi’nin tanıklığıyla birlikte, tanıklığın iki özne barındıran bir süreç olarak karşımıza çıktığını belirtir:

“(…) birincisi, konuşabilen ama söyleyecek ilginç bir şeyi olmayan, kurtulandır, hayatta kalandır; ikincisi ‘Gorgo’yu görmüş olan’<sup>91</sup>, ‘dibe vurmuş olan’ ve bu nedenle, söyleyecek çok şeyi olmasına rağmen konuşamayandır.”<sup>92</sup>

Dibe vurmuş olanlar; savaş bittikten sonra çok azı hayatta kalmayı başarabilmiş olan ve ölüm ile yaşam arasındaki sınırın bizzat kendisini taşıyan, o eşğin vücut bulmuş hali, yaşam içerisindeki ölümler olarak adlandırılacak olanlardır. Bu esirler görece sağlık durumları daha iyi olan diğer esirler tarafından da dışlanmışlardır. Agamben bu “mumya adamlar” olarak anılan esirler için “Tanıklık edilmemiş, tanıklık edilemez olanın bir adı

<sup>91</sup> Yunan Mitolojisi’nde kendisine bakanın taş kesildiği korkunç dişi yaratık.

<sup>92</sup> Giorgio Agamben, *a.g.e.* s.120-121

vardır. Kamp dilinde bunun adı, Muselmann, yani “Müslüman”dır<sup>93</sup> der. Primo Levi ise Muselmann’ların diğer esirler tarafından dışlanmalarının sebebini “İnsan varlık, insan varlığı hayatta tutabilen kişidir”<sup>94</sup> paradoksuyla açıklar:

“Muselmann ve tanık, insan-olmayan ve insan-olan hem yan yana bulunur hem de örtüşmezdirler; hem bölünmüş hem de ayrılmazdırlar. Bu bölünmez bölünme, bu bölük pörçük (parçalanmış) ama yine de parçalanmaz hayat, kendisini ikili bir hayatta kalış aracılığıyla ifade eder, insan-olmayan, insan varlığı hayatta tutabilendir ve insan-varlık da, insan-olmayı hayatta tutabilendir. Muselmann bir insan varlıkta tecrit edilebildiği için ancak, insan hayatı özsel olarak yok edilebilir ve parçalanabilir olduğu için ancak tanık, Muselmann’ı hayatta tutabilir. Tanığın insan-olmayı hayatta tutuşu, Muselmann’ın insan-olanı hayatta tutuşunun bir işlevidir. Sonsuzca yok edilebilen şey, sonsuzca hayatta tutulabilen şeydir.”<sup>95</sup>

Kamplarda “Muselmann” adı verilmiş olan ölüm ile yaşam arasında yaşayan bu esirler yaşananların birincil şahitleridir, ama ölüme olan yakınlıkları onların şahitliğini de ellerinden almıştır. İnsan olup “insan-olmayan” Muselmann ile insan-olan tanığın aynı kampta, deneyimledikleri koşullar ortak olsa da yaşadıkları deneyimlerin aynı olmaması Muselmann’ın varlığının kanıtı olarak insan-olanın varlığını ortaya koyar. Hayatın içinde ölümü deneyimleyen Muselmann’ın tanıklığına tanıklık etmenin imkansızlığı, onların yaşarken ölümü deneyimlemesidir. Bu durumda Muselmann gibi, tanıklığına tanıklık etmenin imkansız olanların, ölümün kendisi gibi tanık olunması imkansız olan durumların sinematografik temsilinin mümkün olup olmayacağı incelenecektir.

### **2.3. TANIK VE TEMSİL ARASINDAKİ İMKANSIZLIK**

Savaşın sessizleştirdiği tanıklar, Felaket’in şehitleri ve o şahitlikle-şehitlik arasında kalan ölümün dilsizleştirdiği, tanıklığına tanıklık etmenin imkânsız olduğu insanlar,

---

<sup>93</sup> A.g.e. s.41

<sup>94</sup> A.g.e. s.151

<sup>95</sup> A.g.e.

anlatılması imkânsız olanın temsilinin de imkansız olacağını gösterir, demek mümkündür. Buradaki imkânsızlık dile ilişkindir; çünkü savaşın sessizleştirdiği tanıklar da ölümün sessiz kıldığı tanıklıklar da dile atfedilen geleneksel temsil rolünü bir krize sokmuştur. Kelimelerle ifadesi imkânsız kılınan Felaket'lerin temsil edilebilirliği de aynı imkânsızlıkla çevrelenmiştir. Bu çalışmanın amacı, bu imkânsızlığı imkân dâhiline getirmek değil; ama bu imkânsızlığı sorgulamak ve hafızanın an ve an devam eden inşasında bu imkânsızlığın kendine ifade bulabilecek, deneyimin olmasa da yaşananın aktarımını sağlayabilecek bir temsil biçimi bulup bulamayacağını düşünmek, düşündürmektir. Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı*'nda ölümü hikâyelerin bir teminatı olarak görür ve "Hikâyeci, yetkisini ölümden ödünç almıştır"<sup>96</sup> der; fakat Benjamin'in ölümü tanıklığı imkânsız olmaktan öte, tanıklığı hikâyelere deneyim olarak aktarılabilen bir ölümdür. Benjamin, insanın bütün yaşamının ancak ölüm anında aktarılabılır bir biçim kazandığını ifade eder.<sup>97</sup> Hikâye anlatıcısı da aslında bir tanıktır, hikâyeleri başkalarının deneyimlerini aktarır, ama İkinci Dünya Savaşı sürecinde yaşananlar ve sonucunda ortaya çıkanlar, aktarılamayacak deneyimlerin de olabileceğini göstermiştir. Bu imkânsızlık daha önce de ifade ettiğim üzere o şehitlik ve şahitlik arasında kalınan durumdur. Toplama kamplarının Muselmann'ları da o çizgide yaşayanlar ve o çizgiyi görünür kılanlar olarak, bu imkânsızlığın bir örneği olarak gösterilmiştir.

Bu durumda temsilin imkansızlığı, yetkisini ölümden mi almaktadır? Tanıkları yaşamayan olaylar, tanıklığın aktarılması imkansız olaylar olduğu için, temsil de imkansız mı kılınır? *Forbidden Representation* [Yasaklanmış Temsil] adlı yazısında, Jean-Luc Nancy kamplara dair hiçbir şeyin temsil edilemeyeceğini; çünkü kamplarının kendisinin infazın bir temsili olduğunu söyler.<sup>98</sup> Kampların temsili imkansız kılan, infazın tanıklarının yokluğudur.

---

<sup>96</sup> Walter Benjamin, *Hikaye Anlatıcısı*, a.g.e. s.61

<sup>97</sup> A.g.e. s.60-61

<sup>98</sup> Jean- Luc Nancy, "Forbidden Representation", *The Ground of the Image*, Fordham University Press, New York, 2005, s.46-47

(Bu kitaptan yapılan tüm alıntıların İngilizce'den Türkçe'ye çevirileri bana aittir.)

Giorgio Agamben ise, *Kutsal İnsan* [Homo Sacer] kitabında, dile ilişkin olmayan şey ancak yine dilin içinde bulunabilir ve dile ilişkin olmayan bu şey tarif edilemez değildir,<sup>99</sup> der. Agamben'in İngilizce'de ve Fransızca'da söze/dile alınamayan, tarif edilemez anlamında kullandığı “ineffable” terimi temsili imkansız sayılanın beraberinde getirdiği bir tehlikeyi ifade etmektedir. Aziz John Krisostom'un *Tanrı'nın Akıl Ermez Doğası Üstüne* adlı incelemesini ele alan Agamben, “anlatılamaz”, “konuşulamaz” ve “yazılamaz” olan Tanrı'nın kavranamazlığını vurgulayan Aziz John için, Tanrı'yı yüceltmenin en iyi yolu -melekler gibi- sessizce tapınmaktır, der ve Auschwitz'in “anlatılamaz” ve “anlaşılamaz” olduğunu söylemenin, tarif edilemez olanı sessizce tapınmak yoluyla yüceltmek, onu kutsallaştırmak olduğunu ifade eder.<sup>100</sup> *Ineffable*, yani tarif edilemez olanın dile getirilmeyerek kutsallaştırılması, Agamben için kampların ve Nazi projesinin kutsallaştırılması tehlikesini yaratmaktadır. Bu sebepten dolayı da “dile getiremez görkeme gözlerimizi dikmekten utanmıyoruz” der ve ekler: “üstelik şeytanın kendi hakkında bildiklerini bizim de kendi içimizde kolayca bulabileceğimizi keşfetme pahasına bile olsa.”<sup>101</sup> Ne pahasına olursa olsun, kamplar tarif edilemez olmamalıdır.

Soykırımın temsili konusunda, özellikle Huberman'la yaşadığı tartışmada Gerard Wajcman da temsilin imkansızlığından bahsederken, gaz odalarını örnek olarak verir. Gaz odasının tanıkları hayatta olmadığı için ve ölüm anındaki, gaz odası deneyimini aktaramayacakları için tanıklığın ve dolayısıyla tanıklığın temsiline imkansız olduğunu söyler. Nancy de bu konuda “Olabilecek en korkutucu imgeleri göstermek her zaman mümkündür, ama katilin jestleri yeniden yaratılmadığı takdirde, imgenin her mümkünlüğünü kimin ya da neyin öldürdüğünü göstermek imkansızdır. Bu anlamda temsili yasaklayan bizzat kampın kendisidir”<sup>102</sup> der; ölüm-makinesi olarak adlandırılan bu kamplar belki salt bir

<sup>99</sup> Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, s.72

<sup>100</sup> Agamben, *Auschwitz'den Artakalanlar*, a.g.e. s.32-33

<sup>101</sup> A.g.e.

<sup>102</sup> A.g.e.

kötülüğü temsil ederken, o kampta yaşananların temsili imkansız hale gelmektedir. Bu çerçevede şu ana kadar vardığımız nokta, ölüm anının ne ölen ne de yaşayan için anlatılamaz olduğu ve bunun da temsili imkansız kıldığıdır.

Marc Nichanian'ın bu konuyla ilgili savlarına bakıldığında; Nichanian, *Edebiyat ve Felaket* ile *Historiographic Perversion* gibi kitaplarında tanıklıkların tanıklık ettiği varsayımının bir tanığın var olmuş olma olasılığına dayandığını ifade eder ve o –olası- tanığın tanıklık ettiği düşüncesinin şu soruyu ortaya çıkardığını belirtir: “Tanıklık etmenin imkânsızlığına nasıl tanıklık edilir?”<sup>103</sup> Ölümün kendisi Nichanian için de bir “imkânsızlık” yaratmaktadır. “Tanığın hiçbir anlatımı, tanığın ölümünden söz edemez” diyen yazar; “Dolayısıyla bu ölüm ancak ve ancak bir söylemin boşluklarında kendine yer edinebilir”<sup>104</sup> şeklindeki ifadesiyle bir kapı açar; ama aynı kapı ölmüş olan bir tanığa duyulan ihtiyaçtan dolayı çok açık kalamayacaktır. Nichanian'a göre ancak tanıklığın ötesinde bir dilsel edim tanıklık etmenin imkansızlığına tanıklık edebilir.<sup>105</sup> Yani, yalnızca edebiyat Felaket'ten söz edebilir ve felaket olayının en temel sonucu, yazar için, tanığın saf dışı bırakılmasıdır. Bu sebepten dolayı da hiçbir tanıklık böyle bir olaya; hayatta kalanın dilinde tanığın ortadan kaldırılması olayına tanıklık edemez. Yalnızca edebiyat dilin sınırlarını keşfederek ya da keşfetmeye çalışarak Felaket'ten söz edebilir, ama burada bahsedilen “söz etme” tanıklık değildir, edebiyat bir tanıklığı aktarmaktan çok, kendi tanıksallaşmalıdır.<sup>106</sup> Edebi yapının yalnız olduğunu ve edebiyatın kendi yıkıntıları üzerinde yükseldiğini söyleyen Maurice Blanchot, *Writing of Disaster* [Felaketi Yazmak] adlı kitabına felaketin hiçbir şeyi bozmadan, her şeyi mahvettiğini söyleyerek başlar. “Unutkanlığınla da sessizliğinle de olsa, bırak felaket senin adına konuşsun”<sup>107</sup> diyerek Blanchot, yaşanan felaketi ancak felaketin kendisinin

<sup>103</sup> Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, a.g.e., s:33

<sup>104</sup> A.g.e. s.136-137

<sup>105</sup> A.g.e. s.33

<sup>106</sup> A.g.e. s.172-173

<sup>107</sup> Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1995, s.4 (Bu kitaptan yapılan tüm alıntıların İngilizce'ye Türkçe'ye çevirileri bana aittir.)

anlatabileceğini ifade eder. Deneyimlenen felaketin tanık aracılığıyla aktarılması, dile ilişkin olmayan bir imkânsızlığı içermektedir. Nichanian için Felaket de, Holokost da bir tarihsel olgu olarak ele alınmaktan çok bir olay olarak ele alınmalıdır. “Ölüm” tanığın tanıklığına ve tanıklığın tanıklığına olan imkânsızlığı ortaya çıkarmıştır. Yazar, bu imkânsızlığın betimlenmesine -aynı zamanda temsil edilmesine- de kuşkulu yaklaşır:

“Tehcirlerin, acıların, katliamların, sürgünün, tecavüzlerin sözde-sanatsal betimlerini yapmak elbette mümkün. Bu tür betimlerin kamusal alanda belli bir farkındalık yaratmaya katkıda bulunacakları söylenebilir. Aslında bundan da kuşkuluyum. Daha doğrusu, tersinin doğru olduğuna eminim. Bu sözde-sanatsal betimler, yaşanan olayların salt, yalın kötüye kullanımlarından başka bir şey değildir.”<sup>108</sup>

Nichanian için deneyim olmasa da yaşanmışlıklar edebiyatla, belki yeni bir kurguyla, aktarılabilir, ama bu edebiyatın tanıklığı aktarmasından öte, kendisini tanıklaştırmaktan geçmektedir. Hagop Oshagan’ın kendi deneyimlerini, kendi olmayanlarla belki de hiç olmamışlarla yeniden kurgulayarak yazdığı *Hamabadger* adlı eseri Nichanian’ın savını temel aldığı örneklerden biridir:

“O bir yerlinin tanıklığı gibi okunabilecek edebiyatı tanıksallaştırdı. Her tür edebiyata tanıklık konumu kazandırarak, daha sonra onu sanata dönüştürmenin en iyi yolunu bulmaya çalıştı. (...) Hamabadger’in X. Cildinde Oşagan’ın kendisi oradaki yazarlardan, oradaki mütevazi insanlardan biri olmuştur; ölüm kabusunu yaşayıp bir türlü onu dile dökemeyenlerden biri olmuştur o. Yani kendisi için tanıklık eder. Hem tanıktır, hem hayatta kalan kişi.”<sup>109</sup>

Nichanian için, tanıklığın kendisinin sahip olduğu imkânsızlık, onun betimlenmesinin yani temsiline de imkânsızlığını doğurmuştur. Tanıklık sadece kurgusal dahi olsa yeni bir tanıklığın üretimiyle devam edebilecektir. Fakat sonuç olarak Agamben için de Nichanian için de ölüm tanıklığının imkânsızlaştığı anda başlıyordu. Claude Lanzmann’ın *Shoah* filmi üzerine yazdığı ünlü denemesiyle bilinen Shoshana Felman için de tanıklık söz konusu olunca ölüm imkân ile imkânsızlığın arasındaki bir sınırdır, fakat Felman’ın hem Lanzmann’a hem de

---

<sup>108</sup> Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, a.g.e., s:25

<sup>109</sup> A.g.e. s.172-173

genel olarak konuya geliştirdiği eleştiri; tanığın ölümündeki sessizlikle mücadele edilmemesidir. Tanığı-olmayan, tanıklığın imkânsız kılındığı, sessizleştirdiği bu olay yeniden yazılarak, hafızada sürekli yaşatılarak tarihe dönüştürülmelidir.<sup>110</sup> Felman, Nichanian'ın aksine yaşananları tarihsel bir olgu olarak ele alır ve sanat ile edebiyat gibi alanların, hafızanın inşasında geçmiş ile olan bağın garantisi olduklarını ima eder. Fakat Felman'ın ifade ettiği bu bağın kurulması için tanıklığa da gereksinim duyulur. Belleği canlı tutmak ve bir hafıza inşa etmek için ihtiyaç duyulan sadece hayatta kalmayı başarmış olanlar tanıklığı değildir. Eğer yle olduğu kabul edilirse, yaşayan ller olarak adlandırılan ve deneyimlerinin anlatımı imkânsız olan Muselmann'ların tanıklığı ne olacaktır? Agamben, Muselmann'ların deneyimlerine tanıklık etmenin olanaksızlığının tanığın tanıklığının imkânsızlığını doğurduğunu söyler; ama bu imkânsızlığın yenilemez olmadığını da ifade eder:

“(...) tanıklık etmenin mümkün olmadığı Auschwitz'i ve tanıklık etmenin mutlak olanaksızlığı olarak Muselmann'ı ele alalım. Eğer tanık Muselmann için tanıklık ederse, eğer konuşmanın olanaksızlığını söze dökmeyi, konuşmayı başarırsa (...), o zaman Auschwitz'in inkarı daha en başından rtlmş olur. (...) Hayatta kalan, gaz odalarına veya Auschwitz'e değil de Muselmann'a tanıklık ediyorsa, sadece konuşmanın olanaksızlığı temelinde konuşuyorsa, o zaman tanıklığı inkar edilemez. Tanıklık edilmesi olanaksız olan Auschwitz, mutlak olarak ve rtlemeyecek bir biçimde kanıtlanmış olur.”<sup>111</sup>

Hayatta kalan, tanığın tanıklığının imkânsızlaştığı Muselmann'a tanıklık edebiliyorsa, konuşmanın olanaksızlığını konuşabiliyorsa, yaşananlar rtlemeyecek bir biçimde kanıtlanmış mı olur? Hurbinek konuşma şansını yakalayamamış tanıklardan biriydi; ama tanıklığını onun yerine anlatabilecek olan, kendi deneyimlerinin yanında, onun yaşadıklarına şahit olan Primo Levi, onu anlatarak, hafızada yer edinmesini, unutulmamasını sağladı. Fakat eklemek gerekir ki, Primo Levi 1986'da çıkardığı *Boğulanlar ve Kurtulanlar* adlı kitabında kamptan kurtulmayı başarmış bir insan olarak “asıl tanık” olmadığını, olayları sadece

---

<sup>110</sup> A.g.e. s.118-119

<sup>111</sup> Giorgio Agamben, *Auschwitz'den Artakalanlar*, a.g.e. s.164

yaşayanlar adına anlattığını ifade ederek, hayatta kalmanın kendisini tanık yapmadığını belirtir:

“(…) bizler, biz hayatta kalanlar, asıl tanıklar değiliz. (...) Biz talihin yardım ettiği kişiler, az ya da çok bilinçli olarak, yalnızca kendi yazgımızı değil başkalarınınkini de, hatta dibe vuranların, boğulanların yazgısını da anlatmaya çalıştık; ama bu ‘üçüncü kişiler adına’ bir söylemdi, bizzat yaşanmayıp yakından görülen şeylerin öyküsüydü. Sonuna vardırılan yıkımı, tamamlanan işi kimse anlatmadı, tıpkı kimsenin kendi ölümünü anlatmak için geri dönmemesi gibi (...) Biz onlar adına, vekaleten konuşuyoruz.”<sup>112</sup>

Muselmanların şahitlikleri ellerinden alınırken ve gaz odalarını ve krematoryumları idare etmekle yükümlü olan Yahudi tutsaklar grubu Sonderkommando’lar ise şahit olabilmek için hayatta kalmaya çalıştıklarını ifade ederler: “Başıma ne gelirse gelsin, şuna kesinlikle karar verdim, kendi hayatıma kendim son vermeyecektim (...) çünkü tanık olabilirdim ve bunu engellemek istemiyordum.”<sup>113</sup> Bu tutsaklar grubu, yaşananları dünyaya duyurmak adına kimi zaman yazdıklarını toprağa gömmüşler, kimi zaman gizlice fotoğraf çekmişlerdir. Daha önce de bahsedildiği gibi Huberman’ın kitabında ele aldığı 1944 yazında, 5 numaralı krematoryumun Sonderkommandosu tarafından çekilen dört fotoğraf, gelecekte gerçeğe duyulacak olan ihtiyaç için, tehlikeli olmasına rağmen çekilmiştir.<sup>114</sup> Bu fotoğraflar, gözle görünenin birer kanıtı olarak ele alınabilir. Jacques Rancière, Huberman’ın bu fotoğrafları yorumlamasını eleştirenler için “O fotoğrafları çekmiş olanlar ve bunları yorumlayan kişinin fotoğrafları, faillerin geride hiçbir iz bırakmamak için her şeyi yaptığı o imha gerçekliğinin bir tanığı olarak görmüş olmalarıdır”<sup>115</sup> der. Tahayyül edilemez olanın bir fotoğraf karesiyle çürütülmesi,<sup>116</sup> imha gerçekliğinin de bir temsili olabilir mi? Bu küçük fotoğraflar, savaş sırasında kamplarda yaşananları gösterebilecek çok nadir fotoğraflardan sadece bir kaçıdır. Rancière’in, gözle görülen görüntü ve sözlü anlatının iki temsil biçimi olduğunu, kanıt ve

<sup>112</sup> Primo Levi, *Boğulanlar Kurtulanlar*, a.g.e. s.33-34

<sup>113</sup> Hermann Langbein, *Auschwitz: Zeugnisse und Berichte* (Çev: Ali İhsan Başgöl), 186.

<sup>114</sup> Georges Didi-Huberman, a.g.e. s.10-11

<sup>115</sup> Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, a.g.e. S.84

<sup>116</sup> Georges Didi-Huberman, a.g.e., s.19

şahitliğin ise iki doğrulama biçimi olduğu<sup>117</sup> yönündeki argümanıyla düşünüldüğünde bu fotoğraflar hem temsil hem de doğrulama biçimlerinin ortak paydasıdır; hem gözle görünenin temsili hem de kamp yaşamına, soykırıma dair bir kanıttır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sinemadaki temsilinin gerçeklikle olan ilişkisinin incelendiği bu çalışmada tanık kilit bir konumda yer almaktadır; çünkü savaş yıllarından sonra günümüze aktarılan tanıklıklara ve tanıkların deneyimlerine, toplumsal belleği canlı tutabilmek için ihtiyaç duyulmaktadır. Fakat bu bölümde de üzerinde durulduğu gibi, tanıklığın aktarımının imkansız olduğu durumlarda mevcuttur. Özellikle soykırım gibi felaketlerin söz konusu olduğu tarihi olaylarda tanık bulmak da, tanıklığın aktarımı da zor olabilmektedir. Tanığın sessizliği olarak adlandırabileceğimiz tanıkların deneyimlerinin aktarımındaki boşluk sinemada temsil bulması gereken olayları da bir yokluğa sürüklemektedir. Bu bağlamda, tanıklığı imkansız olan olayın temsili mümkün müdür, sorusu bir sonraki kısımda farklı sinematografik olabilecek temsil biçimlerinin çeşitli örneklerle incelenmesi ile yanıtlanmaya çalışılacaktır. Savaşın iz bıraktığı zamanın, mekanın sinema ile yaratabileceği tanıklıklar ele alınarak, temsil kavramı sorunsallaştırılacak ve son olarak da zaman, mekan gibi var olan araçlar dışında, kurgu aracılığıyla yaratılan imgelerin savaşın gerçekliğini temsil etmesinin mümkünlüğü sorgulanacaktır.

### **3- SİNEMADA İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI**

#### **3.1. SİNEMATOGRAFİK TEMSİL VE TANIKLIK**

Naziler, geride hiçbir tanık bırakmayacaklarına inanarak bu savaşı sürdürdüler. Gettolar, toplama ve çalışma kampları, gaz odaları, krematoryumlar, toprağın altına gömülen ya da yakılıp yok edilen cansız bedenlerin varlığına 1940'larda inanmak, henüz Ermeni Soykırımı sürecinde yaşananlardan dahi çok haberdar olmayan bir dünyanın tahayyül

---

<sup>117</sup> Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, a.g.e. s.83-84

edebileceğinin ötesindeydi, en azından Naziler buna güveniyorlardı. Hannah Arendt'in de ifade ettiği gibi, Naziler yaşananlara dışarıdan kimsenin inanmayacağına emindiler.<sup>118</sup> İnanılamayacak olduğuna güvenilen soykırım, tahayyül etmenin imkansızlığını da beraberinde getirmişti: “Yaşananlar hiçbir canlının tahayyül edemeyeceği boyuttaydı.”<sup>119</sup> Bu imkansızlık soykırımın anlatılabilecek olmasına ve imge aracılığıyla temsil edilebilecek olmasına dair tartışmaları da meydana getirmişti. Yaşananların anlatımına ve temsiline duyulan gereksinim tanık ve tanıklık aracılığıyla inşa edilmesi amaçlanan toplumsal bir belleğe duyulan ihtiyaçtan doğmuştur. Fakat bir önceki bölümlerde de belirtildiği gibi bu ihtiyaç, temsilin mümkünlüğüne ya da imkansızlığına dair tartışmaları da beraberinde getirmişti. Giorgio Agamben, *Tanık ve Arşiv Auschwitz'den Artakalanlar*'ın başında, bir Fransız gazetesinde toplama kampları hakkında yayınlanan makalesiyle ilgili aldığı Auschwitz'in anlatılamazlığına ve anlatılmaya çalışılmasının da soykırımın niteliğini tahrir ettiği yönündeki eleştirilere yönelik iki soru sorar: “Fakat neden anlatılamaz olsun? Neden soykırıma gizemli bir saygınlık bahşedilsin?”<sup>120</sup> Agamben'in buradaki sitemi bir önceki bölümde de üzerinde durulan “ineffable” olduğu düşünülenle ilgilidir. Auschwitz gibi toplama kamplarının anlatılamaz olduğuna yönelik görüşler, temsil edilemeyen kutsallaştırma tehlikesini yaratmaktadır. Yaşananların dile getirilemez olması tanıklığın aktarımının imkansızlığından da kaynaklanmaktadır. İmkansızlık, yaşayan bir tanığı olmayan ve tanık için aktarımı, anlatımı mümkün olmayan deneyimlerden meydana gelmişti. *Shoah* filminde berber Abraham Bomba'nın gaz odasına girmeden önce saçını kestiği kadın ve çocuklara dair anılarını anlattığı bölümde, bir süre sonra devam etmek istememesi yaşananların anlatımının tanık için kolay olmadığını gösteren örneklerden biridir. Marc Augé, ilk bölümde değindiğimiz *Oblivion* adlı kitabının “Duty To Remember” başlıklı kısımda, hatırlama eyleminin bir görev olarak ele alınmasına değinerek, kendine bu görevi edinenlerin

---

<sup>118</sup> Hannah Arendt, *Social Science Techniques and the Study of Concentration Camps*, s.207

<sup>119</sup> Georges Didi-Huberman, *a.g.e.* s.6

<sup>120</sup> Giorgio Agamben, *Auschwitz'den Artakalanlar*, a.g.e. s.32

unutulmaması için çalışılan olayın birincil tanıkları olmadığını söyler ve Holokost'tan canlı olarak kurtulmayı başaranları da argümanına dahil ederek, kamptan sağ kurtulanların böyle bir görevleri olduğunu hatırlatmanın anlamsızlığını belirtir. Kurtulanların hafızayı korumak için anlatılamayacak olan deneyimlerini anımsamanın ebedi varlığından kaçmaları gerektiğini, söyleyen<sup>121</sup> Aug, unutulma üzerinden bir hafıza inşa edilmesinden bahseder. Ayrıca anlatılamayacak olan deneyimlerin anımsanmaya çalışılmasının gelecekte geçmişi hatırlatma anlamında bir fayda sağlamayacağını da ekler. Hafıza, salt bir hatırlama üzerinden değil, unutmayı göz önüne alarak ve dahil ederek inşa edilmelidir.

Geçmişin, tarihsel olguların ve olayların temsil için ihtiyaç duyulan deneyim aktarımını sağlayabilen aracılardan biri olan tanık, aynı zamanda bazı durumlarda bu aktarımın imkânsız hale gelmesine de sebep olabiliyordu. Örneğin, gaz odalarında yaşananların asla bilinemeyecek ve temsil edilemeyecek olmasının sebebi bu odaları deneyimlemiş olan tanıkların yaşamıyor olmasıydı. Huberman “Ama lm (...) l herhangi bir imgenin ötesinde temsil edilemez.”<sup>122</sup> diyerek, aktarımı imkansız olanın ölümün bizzat kendisi olduğundan bahseder. Bir lm makinesi olan soykırımı dair tanıklığının imkânsızlığı da bu ölümden gelmektedir. Agamben de “Onların adına tanıklık etme görevini üstlenen kişi, tanıklık etmenin olanaksızlığıyla tanıklık etmesi gerektiğini bilir”<sup>123</sup> sözleriyle tanıklığın imkânsızlığına dair olan bu inancı vurgular. İmkânsızlık bizzat ölümün kendisinden doğmaktaysa, tanıklığın temsil edilebilmesinin mümkünatı yok mu? Net bir cevabı olduğunu dşunmediğim ve hem etik hem estetik alanı doğrudan etkileyen bu sorunun, en azından sanat alanında, olabilecek en mümkün cevabı; sinema, seyirciye olmayanı tahayyül ettirebilme gücüne sahip ise ve tanıklığın imkânsızlığı imge ile gerçeklik arasında doğrudan bir bağ oluşturamasa da, yaşananların en azından bir olgu olarak aktarabiliyor olmasıdır. İmge bir tanıklığı doğrudan aktaramasa da, temsil aracılığıyla seyircinin yaşananları tahayyül

---

<sup>121</sup> Marc Aug, *a.g.e.* s.87

<sup>122</sup> Georges Didi-Huberman, *a.g.e.* s.124

<sup>123</sup> Giorgio Agamben, *a.g.e.* s.34

edebilmesini sağlayabilir, seyirciyi ya da filmin kendisini deneyimin olmasa da tarihsel olgu olarak geçmişin bir tanığı konumuna getirebilirdi. Bir önceki bölümde değinilen, Nichanian'ın edebiyatın bir tanıklığı aktarmaktan çok, kendi tanıksallaşmalıdır, savını hatırlarsak; tanığın ve tanıklığın bir aracı olarak düşünülen imgenin de aynı zamanda kendisinin tanıksallaşabileceği sonucuna ulaşabilir miyiz? İmge, temsil ettiği tarihsel olgular çerçevesinde, seyirci üzerinde bir tanıklık yaratır demek ve böylelikle kendisini tanıksallaştırır demek imkânsız değildir; çünkü imge de yaşanmış bir olayı anlatarak kendini tanıksallaştırabilir. Fakat bu çalışma imgenin tanıksallaştırılması sorunsalını incelemekten ziyade, İkinci Dünya Savaşı'nın ve soykırımın sinemada, gerçeklikten, başka bir deyişle yaşanmış deneyimlerden kopmadan, aktarımı imkânsız olanın sinematografik temsilinin nasıl mümkün kılınabileceğini irdelemek üzerinden olacaktır ve bu bağlamda üç farklı temsil biçimi ele alınacaktır: dönem üzerinden kurulan temsil, mekân/şehir üzerinden kurulan temsil ve kurgulanmış imgeler aracılığıyla yaratılan temsil. Bu üç farklı biçimde de tanık ve tanıklık anahtar kavramlar olmaya devam ederken, gerçeklik de gelecek için inşa edilmesi gerektiğine inanılan hafıza dâhilinde incelenecektir.

### **3.2. MÜMKÜN İMGENİN MÜMKÜN OLMAYAN TEMSİLİ**

Yaşananların anlatımının tanık için zor olması, tahayyül edilmesi bile imkansız olan tanıklığın temsil edilebilmesi, sadece şahitlerin ifadeleriyle değil, savaş sonrası ortaya çıkan görüntülerle de imkan bulacaktır. Savaş bitiminde binlerce cansız bedenın yığınları gibi kampların gerçek işlevini kanıtlayan görüntüler Amerikan, Fransız, İngiliz, Sovyet orduları tarafından çekilmiş ve belgelenmiş, sonrasında bu görüntülerin Alman-karşıtı propaganda filmlerinde dahil kullanıldığı görülmüştür. Mikhail Romm'un yönetmenliğinde 1966, SSCB yapımı *Triumph Over Violence* [Sıradan Faşizm], bu tür propaganda filmlerine örnek olarak verilebilecek bir belgesel filmidir. Herhangi bir tanık ya da tanıklığın olmadığı bu film Nazi Almanyası ve Hitler'e ait, zaman zaman diğer ülkelere (İtalya, Fransa, SSCB vb) ait

görüntülerin kurgulanmasıyla yapılmıştır. Özellikle liderlerin, siyasetçilerin ve halkın gündelik yaşamlarının görüntülerinin kullanıldığı filmde aynı zamanda savaş sonrası kamplarda çekilen görüntülere de yer verilmiştir. Taraflı bir dille savaş öncesi ve sonrası Almanya'sını anlatan film her ne kadar bir propaganda özelliği taşısa da aynı zamanda yaşananlara ilişkin ekrana yansıttığı belge niteliğindeki fotoğraflarla bir arşiv oluşturmuştur.

*Triumph Over Violence* gibi, gerçek hayatı, tarihi olayları kendine konu alan belgesel sinema, adından da anlaşılabilceği üzere genel olarak belgelere, kanıtlara dayandırılır ve en önemlisi yaşanmış olayları belgelemeyi amaçlar. *Triumph Over Violence*'ın aksine Claude Lanzmann'ın 1985 yılında tamamladığı, yapımı 11 yıl süren ve toplam süresi 9 saat 13 dakika olan, ama 350 saat kadar kayıtların olduğu bilinen *Shoah*,<sup>124</sup> İkinci Dünya Savaşı'nda Yahudilerin yaşadıklarını en derin inceleyen ve belgesel kategorisine dahil edilebilen filmlerden biridir. Geçmiş olayların geçmişi ve somut izlerin yokluğu üzerinden var olan bu belgeselde soykırıma dair doğrudan bir temsil olduğunu ifade etmek doğru olmaz; çünkü belgeseldeki tanıkların anlatımı dışındaki görüntüler savaştan o zamana hiçbir izin kalmadığını göstermektedir. Tanıklar, yaşadıkları olayları yaşadıkları alanda gösterirken, ellerini uzatarak işaret ettikleri yer aslında bir yokluğu temsil etmektedir. Filmin başındaki tarla örneğini ele alacak olursak, tanık o arazide kendinin ve halkının başından geçenleri anlatır, ama seyircinin tek gördüğü düz bir arazi ve var olmuş olabilecek herhangi bir izi örtün doğadır. Bu noktada da seyirciye düşen gösterilen ve gördüğü yokluk ile beraber tahayyül edebilmektir, ki bu da kişilerin kendilerine kalmış bir karardır. Toplama kamplarından sağ kurtulan tanıkların dışında filmde; tarihçilere, o dönemde elçilik yapan çevirmenlere ve Nazi subaylarının da gizli kamerayla kayıt altına alınan tanıklıklarına yer verilmiştir. *Triumph Over*

---

<sup>124</sup> İbranice "büyük felaket" anlamına gelen ve Tevrat'ta geçen Shoah, İsrail'in soykırım için kullandığı isim olmuştur. "Shoah" sözcüğünün tercih edilmesinin sebeplerinden biri, "tamamen yakılmış, yanıp kül olmuş", "kurban" anlamına gelen "Holocaust" teriminin dinen uygun bulunmamasıdır. "Shoah" kavramı sonrasında Shosma Felman ve Deri Laub tarafından 'tanığı olmayan olay' olarak geliştirir. 1990'da filmle birlikte kavram geliştirilir: "Shoah iki anlamda tanıkları olmayan bir olaydır: Öncelikle, olaya içeriden tanıklık edemez – çünkü hiç kimse ölüme içeriden tanıklık edemez ve sesin yok oluşunun sesi yoktur- ve ikinci olarak, ölüme dışarıdan da tanıklık edilemez – çünkü 'dışarıdaki' tanım gereği olaydan dışlanmıştır" (Giorgio Agamben, *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, Dipnot Yayınları, Ankara, 1999)

*Violence*'in aksine, bu filmde savaşa dair imgeler doğrudan kullanılmaz, tanıkların anlattıklarından seyircinin yaşananları tahayyül etmesi beklenir. *Shoah*'ın çekimlerinin bu kadar uzun sürmesinin sebeplerinden biri de soykırımdan kurtulan ve filmin çekim sürecinde de halen yaşamakta olan tanıkların bulunmasının zor olmuş olmasıdır. Filmin kendisi de bu süreçle birlikte bir hafıza inşasına dönmüştür. Bu belgeselle çok büyük bir (sözel ve görsel) arşiv yaratmış olan Lanzmann'ın da bu süreçten, tanıklığına şahit olmaktan travmatik bir şekilde etkinlendiği bilinir. Bundan dolayı da yaşananlar soykırıma ait görsellerle değil, tanıkların sözcükleriyle yüzeye getirilir. Rancière'in daha önce değindiğimiz tespitinde de olduğu gibi, sözlü anlatımın temsili biçimi şahit aynı zaman da yaşananlara dair tek bir kanıt oluşturur.

Savaş bittikten sonra ortaya çıkan tanıklıklar ve hem Nazilere ait görüntüler hem de savaş sonrası çekilen kayıtlar bir çok belgesel film gibi kurmaca filme de konu oldu. Tanıkların anlattıkları hikâyelerin bazıları *Schindler's List* (*Schindler'in Listesi*, Steven Spielberg, 1993) gibi filmlerle beyaz perdeye aktarılırken, bazı filmler hikâyenin gerçekliğinden sapmadan ama birebir her şeyi de gerçekte olduğu gibi anlatmadan, *The Book Thief* (*Kitap Hırsızı*, Brian Percival, 2013) gibi, sinema seyircisine aktarıldı. Hikâye, kurmaca filmin en önemli parçalarından biridir. Bu hikâye gerçek bir olaya dayanabilir ve birebir bir gerçeği temsil edebilir ya da gerçek bir olaydan esinlenerek tamamen kurmaca da olabilir. Bu bağlamda, kurmaca ve belgesel sinema ayrımı yapmaktan ziyade, tanıklığın imkansızlığı sorunsalı çerçevesinde temsilin mümkünlüğü, imgenin gerçeklikle olan bağı ilk olarak dönem/zaman üzerinden incelenecektir.

### 3.2.1. DÖNEMSEL TEMSİL

Temsil ve tanık/tanıklık sorunsalları ayrı ayrı incelendikten sonra bu iki kavramın imge ile arasında, tarihsel olgu ve olayların çerçevesinde, bir bağ kurulmaya çalışılacak; her

ne kadar İkinci Dünya Savaşı'nın ve Yahudi Soykırım'a dair tanığın ve tanıklığın imkânsız olduğu ve deneyimlerin temsilinin mümkün olmadığı düşünülecek olsa da, bir hafızanın inşa edilmesi, toplumsal belleğin canlı tutulabilmesi adına savaşa ve soykırıma dair yaşananların geleceğe aktarımı gerekmektedir. Bunun için birçok yol ve yöntem belirlemek mümkündür, fakat Alain Badiou'nun kelimeleriyle ifade edecek olursak, sinema ne bildiğimizden ziyade ne bilebileceğimizi bize gösterebilir:

“Platon unutmaya karşı bir ilk görü ve anımsama mitosuna başvurmuştur. Bir filmden söz etmek her zaman bir anımsamadan söz etmektir. Şu veya bu film bizim için ne tür bir tezahüre, ne tür bir anımsamaya kadirdir? Hakiki her film işte bu noktayı ele alır tek tek her fikriyle. Katışık olanın, hareketin ve durağanlığın, unutmanın ve anımsamanın ilişkileri. Ne bildiğimizden ziyade ne bilebileceğimiz.”<sup>125</sup>

Hayatlarımıza dâhil olan geçmiş de kendini unutmamaya karşı geliştirilen anımsama eyleminden var edebilmektedir. Resim, fotoğraf ve sinema gibi görsel bir malzeme arşivi yaratabilen imge de unutma durumunda, kişiye geçmiş, yaşananları anımsatabilecek araçlardan biridir. Benjamin'in hikâye anlatıcıları nasıl ki aynı zaman da dinleyiciler ise ve nasıl ki hikâyeleri tükenmeden, yıllar içinde yeni deneyimlerle gelişerek anlatılmaya devam edilebiliyorsa, bir filmin izleyicisi de sadece o filmi gören değil, o filmi kendi deneyimleriyle harmanlayıp, o film üzerinden kendisi için geçmişe yönelik anımsama yaratandır da. Özellikle İkinci Dünya Savaşı gibi, soykırım gibi konuları ele alan filmler seyirciye bir dönemi anlatarak veya içerik konumuna getirerek, olmuş olan ya da olmuş olabilecek olan deneyimleri aktararak bir hafıza inşa etmeye çalışmaktadır. O yüzden de Badiou'nun belirttiği gibi bir filmde söz etmek her zaman anımsamadan söz etmektir.

Jean-Luc Godard tarihi anlamak yerine, görmek gerektiğini ve bunun da sinema aracılığıyla gerçekleşebileceğini söyler; bu durumda deneyimlerini anlatmak istemeyen, veya tanıklık edemeyen, deneyimin sessizleştirdiği tanıklar ne olacaktır? Godard “Gerçeği

---

<sup>125</sup> Alain Badiou, *Başka Bir Estetik*, a.g.e. s.103

söyleyebilecek tek kişi ağzını açmıyorsa, bunun bir nedeni olmalı. Mademki öyle, o zaman bir başka yol denenir. Onu gözler önüne sermekten başka çare yok, denir”<sup>126</sup> ifadesiyle, sinemada anlatılmayacak olanın dahi temsile erişmenin yolunu bulabileceğini ifade eder. Bulabilir mi gerçekten? İkinci Dünya Savaşı’nda yaşananlar, soykırımın tanıklığı bir şekilde geleceğe aktarılmalıdır. Felaket’ten bahsedilmelidir, imkansızlık, savaşın sessizleştirdikleri sessizlikle dahi anılsa, bir biçimde ifade bulabileceği alanlarda görünürlük kazanmalıdır. Sinema bu alanlardan biridir. Tekrar tekrar belirtildiği üzere bir hafıza inşa etmek amacıyla tanıklık ve imge arasında temsil üzerinden kurulmaya çalışılan bağ, aynı zamanda anlatımın ve tasvirin imkansız kaldığı durumlardan dolayı da kurulması mümkün olmayan bir noktadaydı; fakat bu imkansızlık aktarılması gerekenin önüne de geçmemelidir. Deneyimin sinematografik bir temsil bulabilmesinin bir çok yolu olabilir. İlk olarak *dönem* üzerinden kurulmaya çalışılacak olan temsil; savaşa dair deneyimin yaşandığı tarihsel bir dönem üzerinden, deneyimi yaşayan karakterin veya karakterlerin tanıklığıyla verilen filmlerle ele alınmaya çalışılacaktır. Bu filmlerdeki karakterler gerçek hayatta yaşamış olabileceği gibi tamamen kurmaca da olabilmektedir. Temsilin gerçeklikle olan ilişkisi bu noktada hikâyenin sahici olmasından öte savaşın sahiciliğiyle kurabileceği bağla ilgilidir.

İlk örneğimiz *Lacombe Lucien* (Louise Malle, 1974)’dir. 1944 Nazi işgalindeki Fransa’da geçen bu film, çiftçi bir ailenin oğlu olan Lucien Lacombe karakterinin hayatını ve deneyimini merkez edinir. Lucien, Fransız direniş hareketına katılmak ister, ama reddedilir. Daha sonrasında da farklı bir seçim yapar ve Nazi hareketine dahil olur. Herhangi bir siyasi görüşe ilgisi olmayan Lucien, Nazizmin ona sağladığı yetkinin gücünden etkilenmiştir. Tanık olduğu şiddet, işkence gören yurttaşları bile onu bu hayatı sürdürme isteğinden alıkoymaz, fakat Lucien’in hayatı, Yahudi bir terzinin kızına aşık olmasıyla değişir. Filmin son kısmında

---

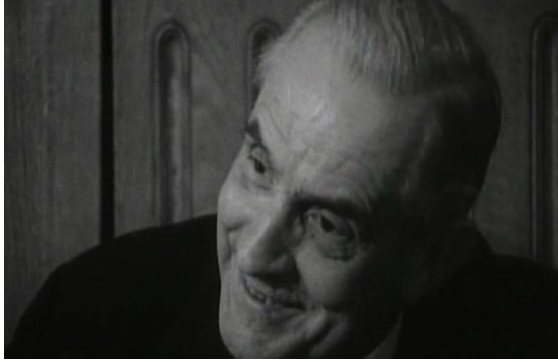
<sup>126</sup> Jean-Luc Godard, *Godard Godard’ı Anlatıyor*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s.174

–aynı zamanda savaşın da son dönemidir- Lucien, kızı ve büyükannesini Nazilerden korumak için kaçıtır. Bu film, şiddete, ölüme karşı duyarsız ama siyasi ideolojilerle de bir o kadar alakası olmayan genç bir adamın hızlı değişimlerini gösterir. Lucien direniş hareketine katılıp, Nazi bir kıza da aşık olabilirdi; çünkü onun için milliyet ya da din farklılıkları önemli değildi, o sadece dikkate alınmak istemiş olan genç bir adamdı ve faşist-sadist, duyarsız, apolitik ve aşık gibi zıt kelimeler kullanarak tanımladığımız bu genç adam seyirciye savaşın bir dönemini anlatmaktadır. Fransa’da Nazi hareketına katılmış ergenlik dönemindeki bir Fransız gencinin gözünden, onun tanıklığı aracılığıyla savaşın son yıllarını anlatan bu film hikâyesi, senaryosu itibariyle kurmacadır. Yani Lucien diye biri ne tarihte, ne gerçekte hiç var olmamıştır. Fakat hikâyenin tarihsel olgularla örülmüş kısmı gerçektir. Fransa savaşın bir kısmında Nazi işgali altında kalmış, bu dönemde bir çok direniş hareketi da olmuştur. Seyirci, bu film aracılığıyla savaşın bir dönemine, kurmaca bir karakter olan Lucien ile tanık olur. Tanık olduğu sadece Lucien’in bireysel eylemleri, deneyimleri değil, faşizmin hakim olduğu bir dönemde yaşananlar, yaşanmış olabileceklerdir de... Lucien, seyirci de tanıklığıyla iz bırakabilecek bir karakterdir; çünkü savaşın yıkımının içerisinde, bir ölüm makinesi olan soykırımın insanları içine çekmeye devam ettiği bir dönemi hem Nazi olarak hem de olmayarak temsil etmektedir. Seyirci bu filmi izlerken sadece Lucien’in yaşadıklarına değil, bir döneme de şahit olur. Ayrıca *Lacombe Lucien* aracılığıyla seyirci çalışma ve toplama kampları dışında devam etmekte olan savaşın diğer tanıklarıyla da tanışır. Bu filmle ölümün sessizleştirdiği ya da sessizliğin bizzat kendisi haline gelen tanıklığın temsilinden bahsedilemese de tanıklığı imkansız kılan bir etken olarak faşizmin temsilinden bahsedilebilir. İkinci Dünya Savaşı’na ait kısa bir dönem üzerinden, yüzyıllardır var olan faşizm kavramının sinematografik temsili, kurmaca bir karakter aracılığıyla yaratılabilir. Yaşanmış faşizm gerçekliğiyle, yaşamamış Lucien karakteri savaşın unutulmaması adına imgeyle birlikte kurmaca bir tanık olarak, seyirci üzerinde bir tanıklık yaratabilmektedir.

İkinci filmimiz ise 1990 yapımı, Agnieszka Holland'ın yönetmenliğini yapmış olduğu *Europa Europa* adlı filmidir. Solomon Perel'in gerçek yaşam hikâyesini anlatan bu film bir kaçış hikâyesidir. Solomon, önce ailesiyle Polonya'ya kaçar, ardından abisiyle Polonya'dan kaçmaya çalışırken abisini kaybeder ve bir Sovyet yetimhanesine düşer. O yetimhanenin Naziler tarafından bombalanmasıyla da kader onu Nazi askerlerinin yanına itecektir. En sonunda ise Naziler'den kaçarken Nazilerin okulunda eğitim almak durumunda kalan Solomon, hayatta kalabilmek adına kimliğini saklamaya çalışır ki yatılı bir okulda kalmak onun için bazen işleri zorlaştıracaktır. Kendisine dayatılanları sessizce yapan Solomon, bir Yahudi olarak başlayıp, Sovyet komunizimi ile devam ettirdiği eğitim hayatını Nazilerle Naziler'den kaçarak devam ettirirken, fanatik derecede Nazizm destekçisi olan bir kıza aşık olacaktır. Fakat yaşadığı tüm tezat durumlara ve zorluklara rağmen Solomon bu hayatı savaş bitene kadar sürdürmeyi başarır. Daha önce de belirtildiği üzere, Solomon Perel gerçekte yaşamış ve hala da yaşamakta olan bir karakterdir. Gerçek bir hikâyeden beslenen bu film, seyirciye Solomon'un tanıklığı aracılığıyla bir dönemin temsilini aktarır. Savaş öncesinde başlayan hikâye savaşın sonuna kadar olan dönemin temsilini aşama aşama vermektedir: Yahudilerin göçe zorlanması, daha sonrasında gettolara yerleştirilmeye çalışılması, Avrupa'nın bir kısmının önce Sovyetler ardından Naziler ve sonrasında yine ittifak güçleri tarafından işgali... Seyirci bu süreci kimliğinin ortaya çıkması halinde toplama kampına gönderilecek olan ergenlik çağındaki bir gencin gözünden izler. Savaşın izleri Solomon'un tanıklığıyla seyirciye aktarılabilir bir temsil biçiminde vücut bulmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı 1939-1945 yılları arası ve savaş sonrası dönemi anlatmak için çekilen filmlerinin özellikle ele alındığı bu çalışmada, imge temsille olan ilişkisini tanık ve tanıklık üzerinden kurarken, tarihsel bir gerçekliği unutmamak üzerinden hafıza ile yaşatmaya çalışır. Fakat, bu noktada belirtmek gerekir ki temsil edilmeye çalışılan gerçeklik, yaşanmamış hikâyelerle de yeniden üretilebilir. Temsil sadece var olan olguların

gerçekliğiyle yapılmak zorunda değildir, hafızanın daimi inşasında ihtiyacımız olan temsili olmamış olaylar, yaşamamış kişilerin öyküleriyle de gerçeklik arasında bir köprü, bağ kurabilmektir. Temsilin gerçeklikle olan ilişkisi kapsamında, Lucien ve Solomon'un hikâyeleri arasında bir fark yoktur. İki film de bir dönemi anlatmayı, bir dönemi “canlandırmayı” ve hatırlatmayı başarabilen filmlerdir.



### 3.0.1. Le Chagrin et la pitié (Marcel Ophüls, 1969, Fransa)

Üçüncü ve bu kısımda son olarak verilecek olan örnek *Le Chagrin et la pitié* (*Kader ve Acıma*, Marcel Ophüls, 1969) adlı belgesel filmidir. Bu film 1940 ile 1944 arasında Nazi Almanyası ile işbirliği yapan Fransız hükümeti işbirlikçileri ile Alman subayların ve direniş harekâtında bulunan Fransızların gözünden savaşı anlatır, onların tanıklıklarına yer verir. Filmde tanıkların konuşmaları sırasında, anlatılanlara paralel olarak savaşa dair farklı görüntülere de yer verilmiştir (bkz: 3.0.1.). Bu görüntüler Fransa hükümetinin, Naziler'le olan işbirliğini gösterir nitelikte olabildiği gibi bazen o dönem kullanılan propaganda filmlerinden bazen ise toplama kamplarında elde edilen karelerdir. Savaş sırasında Almanlarla çalışan bir Fransız tanık, deneyimlerini aktarırken; ardından o deneyimlerin yer aldığı, savaş dönemine ait video görüntüleri verilmiştir. Seyirci bir yandan tanığı dinlerken bir yandan da o döneme tanıklık etmiş olan görüntülere tanık olmaktadır. *Le Chagrin et la Pitié* bir dönemin tanıklığını belgelerle, tanıklarla ve çeşitli görüntülerle seyirciye aktarmaktadır. *Lacombe*

*Lucien* ve *Europa Europa*'dan farklı olarak, hikâye kurmaca değildir. Fakat üç film de savaşın yaşandığı zamanı tanıklık ve tanıklar aracılığıyla beyaz perdeye yansıtmaktadır.

### 3.2.2. MEKÂN ARACILIĞIYLA KURULAN TEMSİL

İkinci Dünya Savaşı'nın dönem olarak sinemada temsil bulması, seyircinin de film süresince bir döneme tanıklık etmesini sağlayabilmektedir. Savaş süresince yaşananları kurmaca olsun gerçek olsun sinematografik bir dille ve imgelerle anlatan filmler seyirciye bir dönemi, bir süreci anlatır. Beyaz perdeye yansıtılan yaşananların birebir temsili olamaz, çünkü yaşanmış her deneyimin aktarımı mümkün olmadığı gibi, imgeyle yaratılması da mümkün değildir. İmkânsızlık tanıksızlığın yarattığı bilmemekten kaynaklanmaktadır. Fakat savaşın sinemasal anlatımı sadece dönemselsel olarak bir temsille ifade bulmak zorunda değildir. Sinematografik imge söz konusu olunca tek tanık da sadece insan olmayabilir. Örneğin savaş görmüş şehirler, taşıdıkları izlerle temsile dâhil edilebilirler. Susan Sontag, savaşın neye benzediğini fotoğrafların gösterdiğini ve gösterilenin savaşın sebep olduğu yıkımın manzarası olduğunu ifade ederek: "Savaş iç deşer, savaş bağırsakları söküp boşaltır. Savaş teni yakıp kavurur. Savaş organları bedenden koparır. Savaş yıkıp yok eder"<sup>127</sup> der. Savaş, soykırım gibi felaketler sadece tanıkların sessizleştirmez, şehir gibi, toplama kamplarının var olduğu alanlar gibi savaşı deneyimlemiş toprakların üzerindeki bütün mekânları da yıkıp yok ederek iz bırakabilir ve bu izler belleği canlı tutabilecek imgelerle temsil bulabilir. Bu kısımda savaşın sebep olduğu mekânsal yıkıntıların, izlerin tanığın yokluğunda şehri nasıl tanıktırdığından, çeşitli film örnekleriyle, bahsedilecektir.

---

<sup>127</sup> Susan Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak*, a.g.e. s.6



### 3.0.2. Germania, Anno Zero (Roberto Rossellini, 1948, İtalya)

Roberto Rossellini'nin *Germania, Anno Zero*'da (Almanya, Yıl Sıfır, 1948) on iki yaşındaki Edmund'un savaş sonrası hasta babasına ve ailesine bakmak için giriştiği yaşam mücadelesini izleriz. Edmund film boyunca iş ve yemek bulmak için şehrin içinde dolaşmaktadır ve yürüdüğü sokaklar, oyun oynadığı harabeler savaşın izlerini taşımaktadır. Savaşın yıktığı binalar, yok ettiği mahalleler bu çocuk aracılığıyla seyirciye aktarılmaktadır. Savaşın bitiminden kısa bir süre sonra çekilen bu filmin ekrana yansıttığı görüntüler savaşın izini taşıyan şehirlerin gerçekliğini temsil etmektedir. Rossellini doğal mekân kullanmayı tercih eden bir yönetmen olarak, bu filminde de doğal alanları, yıkımın bizzat kendisini çekmiştir. Film hem savaş sonrası Almanya'nın görüntülerini arşivlemekte hem de kurmaca bir karakterin tanıklığı aracılığıyla, savaşın şehir üzerinde bıraktığı izlerle birlikte seyirciyi de tanık konumuna getirmektedir. Seyirci, filmi izlerken Almanya'nın savaş sonrası halini de izlemektedir. Filmde yıkıntıların tanıklaştırdığı bir şehrin temsili izlenmekte ve Edmund'la birlikte, seyirci de savaşın izlerine tanık olmaktadır. İlk bölümünde değinilen Erich Auerbach'ın Flaubert'in *Madame Bovary* romanının ana karakteri Emma Bovary'i analizini ele alarak Edmund'a düşünersek, Auerbach *Emma* karakterinin sadece mekânsal olarak içinde bulunduğu ortamın anlatılmadığını, aynı zamanda karakterin içinde bulunduğu çaresizliğin de

tasvir edildiğini, belirtmişti.<sup>128</sup> *Germania, Anno Zero* filmine bakıldığında da mekânsal olarak içinde bulunulan durum ile savaşın yarattığı çaresizlik, yıkımın bir temsilidir, denilebilir. Edmund bu temsilin bir tanığıdır ve seyirci de onunla birlikte temsil aracılığıyla tanık konumuna gelebilmektedir. Emma Bovary edebi bir tanık, Edmund ise sinematografik bir tanık olarak ele alınabilir. Todorov'un poetikanın, edebiyata dair hem "soyut" hem de "içsel" bir yaklaşım sergilediğini dair ifadesi<sup>129</sup> ile edebi dil sadece var olan durumu anlatmakla yetinmeyip, aynı zamanda dönemin koşullarını, ilişkileri de soyut olarak inceleyebilir, içsel bir yaklaşım sergileyerek okuyucuya temsil edilmekte olan duygu ve durumları aktarabilir demiştik. Bu durumda da *Germania, Anno Zero* aracılığıyla, Edmund'un ve şehrin tanıklığı seyirciye imge aracılığıyla içsel bir yaklaşım, çağrışım sağlayabilir. Savaşın şehirde bıraktığı iz, savaşın temsilini seyirciye aktarabilir ve imgesel olarak var olan sonuçlarla yıkıp, yok eden bu savaşı seyirciye tahayyül ettirebilir.



### 3.0.3. Der Himmel Über Berlin (Berlin Üzerindeki Gökyüzü, Wim Wenders, 1987, Almanya)

Wim Wenders'in Berlin şehrinde dolaşarak, güzellik ve anlam peşinde olan insanların iç monologlarını duyan, onların sıkıntılarını, düşüncelerini dinleyen iki meleğin hikâyesini anlattığı *Der Himmel Über Berlin* (Berlin Üzerindeki Gökyüzü, 1987), aslında bir nevi farklı hikâyelerin bir araya geldiği, hikâye toplayıcısı bir filmidir. Filmde savaş bittikten yıllar sonra

<sup>128</sup> Erich Auerbach, *a.g.e.*, s.214-215

<sup>129</sup> *A.g.e.* s.37

hala savaşın izlerini taşıyan ve aynı zamanda filmin ana karakteri de olan Berlin izlenir. İnsanlarla aynı zamansallığa sahip olmayan, insanlığın başından beri var olan ve bu yüzden savaş dâhil, birçok tarihi olaya tanıklık etmiş bu iki melek de hem şehre hem de hayatın kendisine, insanların eylemlerine karşı daha geniş bir bakış açısına sahiptirler. Ölümsüz, görünmez ama duyabilen ve hissedebilen bu melekler eyleme geçemezler. Walter Benjamin'in *Tarih Kavramı Üzerine'nin* IX. tezinde Klee'nin "Angeluz Novus" adlı tablosunu ele alarak, tarif ettiği tarihin meleği gibi, Der Himmel Über Berlin'in melekleri de tarihi bir zamana tabi değildir. Benjamin yüzü geçmişe çevrili olan tarihin meleğine, insanlara olaylar zinciri gibi görünenleri, tek bir felaket olarak görüldüğünü söyler.<sup>130</sup> Berlin'in melekleri de, bir yandan insanların hikâyelerini dinlerken, bir yandan da yüzleri geçmişe çevrilidir ama aynı zamanda tarihdışıdır. Bu ölümsüz melekler, bir döneme ait olmadıkları için hem büyük resmin bir parçasını hem de bütünü görmekte dirler. Bir filmin seyircisi gibi, izleyen, duyan, hissedebilen bu melekler olayların akışına müdahale edemezler. Tarihte yaşananlara, insanların hayatlarına bir seyirci olarak dâhil olurlar ve tanıklık ettikleri deneyimler aracılığıyla üçüncü bir göz olarak tanıksallaşırlar. Fakat filmdeki hikâye sadece bu iki meleğin tanıklığıyla değil, başta savaştan sonra şehri ikiye bölen duvarla birlikte, savaşın izlerinin kendini belli ettiği imgelerle de örülmüştür. Yaşlı adam karakteri bunun bir örneğidir. İzleyici, yaşlı adama ilk olarak bir kütüphanede rastlar ve meleklerle birlikte seyirci de adamın hikâyesini dinlemeye başlar. Adam kendini bir "hikâye anlatıcısı" olarak görmektedir. İnsanların ona ve anlatacaklarına ihtiyacı olduğuna inanır. Filmin bir kısmında yaşlı adam boş bir araziye gider ve eskiden o arazide olan mahallesini anlatır. Kendi kendine geçmiş hatıralarını anımsayan bu yaşlı adamla birlikte olan melek de bu ana tanık olarak, adamın yaşadıklarına tanıklık eder. Bu doğrultuda seyirci de yaşananlarda bir tanık konumunda olabilir mi? Bu sahne iki tür tanıklık barındırır demek mümkündür. Birincisi bahsedildiği gibi

---

<sup>130</sup> Walter Benjamin, *Tarih Kavramı Üzerine*, a.g.e. s.32

anlatıcı ve dinleyici ile izleyicinin tanıklığıdır, ikinci tanıklık ise boş arazidir. Arada seyirciye savaş sonrası görüntüsü alınan yıkıntılar ve yerde cansız bedenlerin bulunduğu alanlar da gösterilir. Böylelikle izleyici yaşlı adamın İkinci Dünya Savaşı'ndan sağ çıkmayı başarmış bir Yahudi olduğunu anlayabilmektedir. Fakat aktarılmak istenen bu adamın hikâyesinden öte, bir zamanlar o adamın mahallesi olan ama artık boş bir araziden farkı kalmayan savaşın yarattığı yokluğun kendisidir. Tanığın yokluğu şehri tanık konumuna getirmiştir. Şehrin tanıklarıyla birlikte yok olan kısımları, yıkıntıları hiçliğin izleriyle imge aracılığıyla temsil bulabilmıştır.



#### 3.0.4. Shoah (Claude Lanzmann, 1985, Fransa)

Yansıttıkları ve yansıtmadıklarıyla tartışma konusu olan *Shoah*'da ise anlatıldığı dönemden çok farklı bir halde bulunan boş araziler, toplama kampları, tren istasyonları, bazen görünür bazen görünmez halde olan tanığın sözüyle, bir yokluk üzerinden yeniden var edilmeye çalışılır. Örneğin tanık, o arazide başından geçenleri anlatırken, görüntüdeki arazi ise sıradan, düz ve “sorunsuz” bir arazi gibi görünmektedir. Bu boşluk ve kontrast seyircinin geçmişte yaşanmış ve izi kalmayan olayı tahayyül etmesine sağlayabilmektedir. Tanıkların deneyimlerini dinleyen seyirci, sessizliğin ağıtını dinlenmektedir. Huberman'ın ifadesiyle Shoah tanığın deneyimlediği imha sürecini seyirciye göstermez, ama kurtulanların kendilerine

verilmiş olan hatırlamanın trajik görevini gösterir.<sup>131</sup> Boş araziler, imge ile biçim buldukları hiçliğin temsiliyle bu trajik görevi seyirciye aktarmaktadır. Huberman ayrıca Lanzmann'ın bu filmle farklı bir kurgu tipi yarattığını da söyler. Lanzmann, aynı anda hem tanıklığı, hem tanıklıkların geçtiği bugünün boş arazilerini hem de savaşı deneyimleyenler yüzleri kurgu aracılığıyla birleştirmiş ve aslında boş araziler gibi, imgelerin eksik kaldığı yerleri, bir yok oluş üzerinden var etmiştir.<sup>132</sup> Shoah filminde görünür alanı biçimlendiren bu boşluklar, boş alanlar savaşın, soykırımın izlerini taşıyan yıkıntılar, harabeler gibi tanıklık konumundadırlar. İlk iki film örneğimizde harabelerin temsil ettiği gerçeklik izi, bu sefer boş bir alanda kendini yokluk üzerinden yaratmıştır.

Walter Benjamin, Avrupa'daki pasajları incelediği *XIX. Yüzyılın Başkenti Paris* adlı yazısında sanatın sığınağı olan içmekanın gerçek sakini olarak gördüğü koleksiyoncunun sadece mala/eşyaya değer kazandırmadığını belirtir. Koleksiyoncu geçmişe karışmış bir dünyayı değil, daha iyi bir dünyayı düşleyen ve nesnelere sadece bir mal olmadığını göstermeye çalışır. Koleksiyoncunun sorumluluğu geçmişin iz bıraktığı nesnelere muhafaza etmektir. Modern şehirlerdeki pasajlar da geçmişin izlerini halen bugün göstermektedir. “İçmekan, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır” diyen Benjamin bir mekânda yaşamamanın, orada izler bırakmak anlamına geldiğini ifade eder.<sup>133</sup> Savaşın harap ettiği şehirler, soykırımın gerçekleştirildiği araziler de göstermektedir ki olaylar yaşanıldığı mekânlarda iz bırakabilmektedir ve tanıklık, tanık daha çok insan üzerinden düşünülürken, yıkıntının vücut bularak görünürlük kazandırdığı mekân da tanıksallaşabilmektedir. Mekânda izler bırakan olaylar, o mekâna tanıklık kazandırmaktadır. Huberman'ın *Shoah*'ın görüntüleri için ifade ettiği, “eksik ama aslında kurtarılmış ve tam anlamıyla var olmuş bir alanı

---

<sup>131</sup> Georges Didi-Huberman, *a.g.e.* s.134

<sup>132</sup> *A.g.e.*

<sup>133</sup> Walter Benjamin, *Pasajlar*, *a.g.e.* s.97-98

göstermektedir”<sup>134</sup> tanımını genelleştirilebilir. Yaşanmışlıkların iz bıraktığı mekânlar her zaman eksik, ama kurtarılmış bir alanı yansıtacak ve tanıklık kazanmış mekân tam anlamıyla var olduğunu gösterebilecektir. Bu arazilerin, şehirlerin, artık yaşamayan tanıklarıyla birlikte sahip olduğu iz, geçmişin tanıkları olarak imge aracılığıyla kendine yer bulabilecektir.

### 3.2.3. KURGULANAN TEMSİL

İmge aracılığıyla bir dönemi temsil eden ve mekân aracılığıyla geçmişin tanıklığını aktaran filmler ile İkinci Dünya Savaşı kapsamında temsilin gerçeklikle olan ilişkisinin incelenmeye çalışıldığı bu kısmın son bölümü bir filmin yapım sürecindeki en önemli aşamalarından biri olan kurgu üzerinedir. Bu kısımda kurgu aracılığıyla bir araya getirilmiş imgelerin yeni bir tanıklık yaratıp yaratamayacağı tartışılacaktır. Bu bağlamda kurgu tekniğinin kendisi ele alınmayarak, örnek imgeler üzerinden gidilecektir. Fakat öncelikle bu kavram/teknik üzerinden gelişen tartışmalara değinerek, kurgunun sinemadaki etkisinden bahsetmek gerekmektedir.

Kelime olarak “kurgu” temsil ettiği anlam ve işlev olarak her sinema akımında kendine farklı bir ifade biçimi bulmuştur. Savaş sonrası, 1950’lerin sonunda doğan Fransız sinema akımı, Yeni Dalga gibi örneğin, “montage/montaj” kelimesini kullanmayı tercih ederken, Amerikan sineması “editing” kelimesini kullanır. Birleştirmek anlamına gelen “Editing” kelimesinin Türkçe’de çevirisi ‘kurgu’ olmuştur; ama aynı zamanda “montaj” kelimesi de Türkçe’de geçerlidir. Montaj tekniğinde; çekilen her bir imgenin film bantı üzerindeki karesi ya da kareleri yönetmenin yönlendirilmesiyle kesilir, ardından başka karelerle yeniden birleştirilir ve ortaya birbirine “monte edilmiş” görüntülerden oluşan bir film çıkar. Yani montajlanmış bir film, birbirine monte edilmiş imgelerden oluşmaktadır.

---

<sup>134</sup> Georges Didi-Huberman, *a.g.e.* s.23

Fakat kurgu, sadece imgeleri ve sesleri birbirine monte etmez. Bu teknik, iki karenin ve imgelerin birbiri ile örülmesinin sonucunda yeni anlamlar oluşturabilir. Bu noktada imgelere yeni anlam veren sadece kurguyu tasarlayan yönetmen değil, seyircinin bakışı da olacaktır. Hikâyeler, her anlatıcının kendi deneyimini eklemesiyle birlikte, nasıl ki değişerek, yeniden üretilerek günümüze geliyorsa, bir filmde izleyicisiyle birlikte yeni bir süreçten geçerek, yeni anlamlara sahip olabilir. Bu yeni anlamlar yeni tanıklıkları ifade eder ve geçmişin sinematografik temsili mümkün kılınabilir.



### 3.0.5. *Historie(s) du Cinema* (Jean-Luc Godard, 1998, Fransa)

*Histoire(s) du Cinema*, kurgulanmış kareler aracılığıyla yaratılan tanıklığın örneklerinden biridir. 8 bölümden oluşan, çeşitli imgesel ve belgesel filmlerden alınan görüntüler ile eski fotoğrafların birlikte yeniden kurgulanmasıyla yapılan bu film serisi, Godard'ın deyimiyle görünür olmayını ön plana çıkarmakla kalmaz, imgelerle yeni anlamlar da yaratır. Godard, hikâyesi unutulmuş fotoğrafları, imgeleri, başka görüntülerle bir araya getirerek, yeni hikâyeler yaratmaya çalışmıştır. Örneğin, 3.0.5.'deki karelerde, Godard savaşın başında Minsk direnişinin bir üyesi olan, 17 yaşındaki Masha Bruskina'nın infaz görüntülerini, Hiroşima'ya düzenlenen nükleer saldırıdan sonra kayıpların temsil bulduğu bir resimle birlikte vererek bir savaşın iki yüzünü göstermiştir. Savaşın hem Avrupa'daki hem de Asya'daki temsilini buluşturmuş, bir şehrin infazı ile bir direnişinin infazının imgesini

birlikte kullanarak savaşın ne coğrafi, ne istatistiksel ne de başka bir sınır tanıdığını vurgulamıştır. Bu iki imgenin kurgu aracılığıyla bir araya gelmesi, sadece savaşa dair yeni bir anlam da yaratmamış, yeni bir tanıklığı da imgeyle buluşturmuştur. Bu iki görüntü aracılığıyla savaşın başı ve sonunda yaşanan iki olay, tek bir imgeye saniyeye indirgenerek yaşanmışlığın temsilini ve yeni bir tanıklığın üretimini yaratmıştır. Görünmez olan, yeni bir tanıklık yaratarak görünür kılınabilmiştir. Bu seri, aynı zamanda kurgunun sadece imgeleri dizmekten ibaret olmadığını, yeni gerçeklikler yaratabildiğini ama bazen bu gerçekliğin görülmek istenen bazen ise sadece gösterilmek istenen olduğunu vurgulamaktadır. Huberman da bu fikri savunarak sinemanın öncelikle düşünmek için, düşünce formlarının oluşturulması için yapıldığını ve kurgunun da bu formu üretmenin sanatı olduğunu, imgeyi diyalektik kılmanın sanatı olduğunu ifade eder.<sup>135</sup>

Kurgu aracılığıyla birbiriyle örülen kareler yeni anlamlar yaratabilmekte, bir hikâye anlatabilmekte, bir tanıklık yaratabilmektedir. Fakat aynı teknik aracılığıyla imgelerle yeni anlamlar yaratabilen kurgu, aynı zamanda var olan imgenin anlamını da değiştirebiliyordu ve bu sebepten dolayı da kurguyu kabul etmeyen düşünürler, sinemacılar ile filmi kurgudan ayrı düşünemeyen yönetmenler arasında bitmeyecek bir tartışma başlamıştı. Kurgu üzerine ilk teorilerden birini geliştiren yönetmenlerden Vsevolod Pudovkin için ise filmsel yaratım kurgudan ibaretti.<sup>136</sup> Yani film kurgu olmadan düşünülemezdi ve kurgu aracılığıyla imgeler yeni anlamlar kazanabilmekteydi. Pudovkin'e göre eğer verili bir duyguyla birlikte özel bir jest alırsak, filme çekilen jest de bu duyguyu anımsatabilirdi.<sup>137</sup> Başka bir deyişle imgeye kurguyla yüklenebilen anlam aracılığıyla seyirciye mesaj verilebilirdi. Bu anlayış, kurgunun bir filmin en önemli aşamalarından biri olduğunu düşünen birçok yönetmen tarafından da savunulmuştur. Eisenstein da montaja ideolojik ve politik bir rol atfederek: "Çekim doğanın

---

<sup>135</sup> Georges Didi-Huberman, *a.g.e.* s.138

<sup>136</sup> Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s.43-44.

<sup>137</sup> Andrew M. Butler, *Film Çalışmaları*, Kalkedon Yayınevi, İstanbul, 2011, s.19

“bozulabilir” en ufak parçası; kurgu, ise bunu birleştiren ustadır” der.<sup>138</sup> Var olanı çekmek yeterli değildir, o çekilene kurgu aracılığıyla bir anlam yüklenmelidir. Başka bir deyişle, sinema kurgusuz düşünülemezdi. Einsentein, çekimleri kurgulamayla özellikle ilgilenirdi ve iki çekimin birleştirildiğinde bunun parçaların toplamından daha fazlasını verdiğini, bununla beraber yeni bir anlam yarattığını ifade ederdi.<sup>139</sup> Ona göre, görüntü kurgu ile anlam kazanabilirdi. Einsentein montajın filmin bütünü olduğunu hatırlatmasına karşılık, Deleuze uyuşumlarla, kesmelerle ve uyumsuzluklarla bütünü belirleyen montaja mecburi bir ihtiyaç olmadığını belirtir.<sup>140</sup> Planının, sinematografik çerçevenin ve çekimlerin önceden belirlenmesiyle teknik olarak montajın filmin yapım sürecindeki öneminin azaltılabileceğini ifade eden Deleuze, montajın hareket-imgelere dayanan bir işlem olduğunu, ama montajda söz konusu olanın, zamanın/sürenin dolaylı bir imgesi olduğunu söyler.<sup>141</sup> Yani montaj imgeleri hareket üzerinden birbiriyle örmekten ziyade, o imgeler aracılığıyla zamanın dolaylı akışkanlığını sağlamaktır. Montaj üzerine gelişen bu tartışmalar, montajın teknik olarak ifade ettiği anlamdan öte, montajın bir teknik olarak imgelere yüklediği anlamlarla şekillenmiştir. Deleuze gibi, yönetmen olmayan ama sinema üzerine yazdıklarıyla tanınan, düşünür André Bazin ise montaj aracılığıyla imgenin anlam(lar) kazanmasının, gerçekliğinin bozulması anlamına geldiğini söyler. “Montajın kullanılma amacı, duyuların veya anlamların yaratımıdır. Bu, görüntülerin birleştirilmesi sayesinde olur”<sup>142</sup> diyen Bazin, aslında kurgunun yarattığı bu yeni anlamların gerçekliğe zarar verdiğini ima eder. Bazin için sinema gerçekçi olmalıdır ve bunun anlamı filmler doğal mekânlarda çekilmeli, film ile seyirciye anlatılmak istenen imgelerin bizzat kendisiyle doğrudan aktarılmalıydı. Bu yüzden de montajın kullanımı Bazin için “görünmez” olmalıydı.<sup>143</sup> Kurgu/montaj üzerine aktarılan fikirler, bu tartışmaya

---

<sup>138</sup> S. M. Eisenstein, *Film Biçimi*, Payel Yayınevi, İstanbul, 1985, s.17

<sup>139</sup> Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011, s.54

<sup>140</sup> Gilles Deleuze, *Sinema 1: Hareket-İmge*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.47

<sup>141</sup> Deleuze, *a.g.e.* s.47-48

<sup>142</sup> André Bazin, *Sinema Nedir?*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2007, s.34

<sup>143</sup> *Ag.e.*, s.32

dair verilebilecek örneklerin bir kısmıdır. Tartışma genel olarak montajlanmış imgeler aracılığıyla yapılan bir filmin gerçeklikle olan yakınlığıyla ilgilidir. Montaj kimi düşünür, yönetmene göre bir filmin en önemli aşamasıyken, başka düşünür ve yönetmenler için ise vazgeçilemez olmaktan öte, sadece bir tekniktir. Örneğin, Kracauer için de, bir filmin bütün teknik özellikleri arasında en genel ve en olmazsa olmaz özelliği kurgudur;<sup>144</sup> çünkü filmler, mesajlarını aktarmak için kurguya ihtiyaç duymaktadır.

Bu bölümde şimdiye kadar farklı temsil biçimlerinin mümkün olup olmadığı analiz edilmeye çalışıldı. Sinematografik imgenin mekân aracılığıyla ya da bir zamanın anlatisıyla ya da tamamen yapay bir şekilde kurgulanarak İkinci Dünya Savaşı'nı ve soykırımı temsil edip edemeyeceğini tartıştık. Bu temsil biçimlerinin tanıklıkla arasındaki ilişki incelenerek, gerçekliğin temsili olabilecek film örnekleri verildi. İkinci Dünya Savaşı sineması kapsamında temsilin gerçeklikle arasında tanıklık ve *iz* üzerinden kurulmaya çalışılan bağın bir sebebi de imgenin hafızanın inşasında önemli bir aracı olduğunu gösterme amacındaydı; çünkü arşiv görüntüleri olarak adlandırılabilir, gerek günlük hayatı ya da savaş gibi tarihi olayları merceğe altına alarak kaydeden kamera, gerekse kurmaca hikâyeler aracılığıyla yaratılan imgeler de seyirci üzerinde bir tanıklık biçimi kurabilmektedir. Savaşın yıktığı, yok ettiği şehirler imge aracılığıyla sadece bir tanıklık yaratmakla kalmaz, aynı zaman da geçmişin bir izi olarak geleceğe de aktarılır. Fakat kurgulanmış görüntü, tanıklığın aktarımı, gerçekliğin temsili konusunda farklı bir noktada durmaktadır, çünkü kurgu aracılığıyla yukarıda değinilen tartışmalarda da ön plana çıktığı gibi imgelerle yeni anlamlar yaratılabilmektedir. Kurgu aracılığıyla imgelere yeni anlamlar yüklenebildiği, yeni anlamlar yaratılabildiği gibi, seyircinin tanık olabileceği tanıklıklar da yaratılabilir. Kurgu çoğunlukla her filmin yapım sürecine dâhil olan bir tekniktir, kurmaca olarak adlandırılan her film aynı zamanda kurgusal bir filmidir de; ama bu kısımda daha çok kurgu aracılığıyla yaratılabilecek

---

<sup>144</sup> Siegfried Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s.108

bir tanıklığın varlığının mümkünatı sorgulanmıştır. *Histoire(s) du Cinema* gibi, farklı tekniklerle yapılan filmler de yeni bir tanıklık yaratabilir. Örneğin, *Hotaru no Haka (Ateşböceklerinin Mezarı)*, İsaao Takahata, 1988) da İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine yakın bir dönemi Japonların gözünden anlatan bir filmidir. İki kardeşin hayatta kalma mücadelelerini anlatan film bir animasyondur. Çizgilerin yarattığı bu hikâyeye, imgesel olarak da hikâyeye olarak da kurmacadır; fakat savaşın başka bir kıtadaki temsilini sinema aracılığıyla aktarmayı başarmıştır. Kurgu ya da farklı bir biçimle yaratılan tanıklık sadece imgelerin teknik ya da senaryo doğrultusunda birbiriyle örülerek var olmasıyla da yetinmez, seyircinin izlediği filme bakışını dâhil etmesi de bu tanıklığın yaratımı sürecinde önemlidir.

### 3.3. İMGE VE TANIKLIĞIN AKTARIMI

Tarihsel olayların geçtikleri mekânlar veya yerler aynı kalmayabilir, zamanın geçmesi ile beraber hafıza silinebilir ve tanıklar başlarından geçenleri parçalı bir şekilde anlatabilirler ve destek alınabilecek bir imge artık olanı olduğu gibi gösteremeyebilir. *Shoah*'ı ele alacak olursak yine, kamplardan kurtulanların anılarını anlatırken, o anıların geçtiği yerlerin artık var olmadığını görmüştük. Bu anlamda, seyirci, belgesel film aracılığıyla, yaşamadığı bir ana, döneme, o zamanın tanıklarını dinleyerek kendisi tanıklık eder. Benjamin'in hikâyeye anlatıcılarının aktardığı hikâyeler, nasıl ki dinleyicinin kendi deneyimlerini eklemesiyle yeniden yaratılıyorsa, film seyircisi de sadece ekrana bakmamalı, kendi deneyimlerini o filme ekleyerek yeni bir gerçeklik, hikâyeye üretmelidir. Çünkü kamera bir kişinin gözünün baktığı yerden görüntüleri çektiği için hiçbir zaman bütünü göstermez, bu yüzden seyirci ekrana sadece bakmamalı, ikincil bir algıyla da filmi izlemelidir:

“İzleyici sinema aracılığıyla gerçekliği, dünyayı algıladığını sanır, oysa gördüğü sadece belirsiz olay parçalarıdır. Bu yüzden ki sinema ikinci ve farklı bir algı gerektirir; (...) Her

zaman görüntünün ötesine geçmek ve olayın edilgin gibi görünen kaydındaki düzenleme, yani edim üstünde düşünmek gerekir –özellikle görüntü gerçekliğin kendisi olarak sunuluyorsa. Her zaman montaj vardır; bizzat kameranın alandaki yeri, kamera görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu biçimde kesip ayırdığı için, daha baştan montajdır. (...) Sinema gerçekliği yansıtmaz, onu icat eder”<sup>145</sup>

Pascal Bonitzer için sinema kurgusuz, gerçekçilik de sadece imgelerin düzenlenişiyle düşünülemez. Kurgu aracılığıyla yeni bir gerçeklik üretilirken de, hikâyeler yeni dinleyicilerle ve anlatıcılarla geleceğe aktarılırken de ortak amaçlardan biri belleği canlı tutmaktır. Var olan ve imge aracılığıyla yeni yaratılan tanıkların, tanıklığın asli amaçlarından biri budur. Tanıklık sadece söz olarak değil, görüntü olarak da aktarılabilir olmalı, yaşanmamışlıkları tahayyül edilebilir kılmalıdır. Sinema da bu bağlamda her seyirciye, her dönemde o tahayyül etme gücünü verdiği anda aslında yeni bir gerçeklik üretir. Her olay kendi döneminde bir kere daha yorumlanarak, düşünülerek yeni bir gerçeklik kazanacaktır.

Kurmaca filmler de belgesel filmler kadar bu seyirciye deneyimlemediklerini tahayyül ettirebilme, düşündürebilme imkânına sahiptir. Deleuze’ün “Araçların yapay olmasından yola çıkarak elde edilen ürünlerin de yapay olduğu sonucu çıkartılabilir mi?”<sup>146</sup> şeklindeki sorusu bu noktada önemli bir sorunu ortaya koymaktadır; çünkü kurmaca filmde, belgesel filmdekinin aksine, tanıklık bizzat arşiv görüntüleri ve tanıklarla yaratılmaz, devreye oyunculuk, makyaj, kostüm, dekor ve daha birçok unsur girer. Film anlattığı hikâyeyle, onu anlatma biçimiyle yaşananı, tekrardan ele alır ve onu aktararak, seyirciye düşünme ve tahayyül etme imkânını, seyirciyi tanık konumuna getirerek bir temsil biçimi yaratabilir. Örneğin Sorstalanság (*Kadersizlik*, Lajos Koltai, 2005) filmi için, bir toplama kampının koşulları yaratılmış, dekor hazırlanmıştır. Oyuncular bu çerçevede giydirilmiş, hatta rolleri gereği kilo kaybetmişlerdir. Bir başka deyişle bir kampta yaşanmış olanlar, olabilecek en mümkün şekilde ekrana yansıtılmıştır. Bu ve bunun gibi hikâyelerle, savaşın bilinmeyenleri

<sup>145</sup> Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s.88

<sup>146</sup> Gilles Deleuze, *a.g.e.* S:12-13

kendilerine sinemayla anlatılabilecekleri bir alan bulmuştur. Seyirci de bu kendi gerçekliğini bu filmlerden çıkarabilecektir:

“Sinemanı sahnelenmemiş olana yönelik eğilimi seyircinin hassasiyetlerini öyle koşullayabilir ki, seyirci olay örgüsünün yönlendirmelerine kayıtsız kalıp ekrandaki hayali dünyayı gayri ihtiyari bir biçimde katışıksız doğayla ikame edebilir. Yani kamerayla özdeşleşen seyirci yeniden yakalandığı söylenen geçmişin büyüüne safça kaptırmaz kendini, bu geçmişin inşası için harcanan çabanın hep bilincindedir.”<sup>147</sup>

Tanıkların, tanıklıkların, hikâye anlatıcıların, hikâyelerin, yaşanmışlıkların, deneyimlerin dâhil olduğu, hafızanın daimi inşa sürecine, imge aracılığıyla, sinema aracılığıyla seyirci de dâhil olacaktır.

Dünya tarihinde olmuş, bilmediğimiz ya da yanlış aktarılan bir çok olay olmuştur. Yakın bir zamanda olmasına rağmen Rwanda Katliamı'na dair bile çok fazla imge ya da arşiv görüntüsü yoktur. Belleğin sürekli devam eden inşasında arşiv önemli bir yere sahiptir ve bu nokta da Lanzmann'ın kamerası soykırımı dair tanıklıkları kaydetmekle kalmaz, aynı zamanda kameranın "gözü" olan objektif ile kadraj ve montaj ile beraber kendisi de tanıklığa tanık olur. Kamera aracılığıyla, görüntüyle seyirciye aktarılan bu tanıklıkların birçok seyirciye hitap edebilmesi sinemanın rolünün önemini de vurguluyor. *Shoah* gibi filmler, tanıklıklara şahit olarak seyirciyi de tanıklığa tanıklık etmeye davet ediyor. Yani filmi izleyerek tanıklıklara şahit olan seyirciyi de ikincil bir tanık konumuna getirilmiş oluyor. Özetlemek gerekirse görüntülerle yeni bir arşiv inşa ediliyordu. Zamanla kamplardan arta kalanlara, deneyimlere dair çekilen fotoğraflar, filmler savaş süresince yaşanan vahşeti tanıklarında anlatımıyla gözler önüne tamamıyla sermişti. Sözcüklerle ifade edilen tanıklıklar artık imgeyle de var olabiliyordu. Sözcüklerin yarattığı hafıza, artık imgelerden de besleniyordu. Kamera aracılığıyla sinema hem yaşananı kaydedebilmekte hem de bu yaşananlar

---

<sup>147</sup> Siegfried Kracauer, *a.g.e.* S:171

doğrultusunda farklı hikâyelerle, farklı biçimlerle aktarılmak istenen tarihsel gerçeği anlatabilmekteydi.

## SONUÇ

Huberman, kelimenin yetersiz kaldığı yerde imgenin, imgenin düştüğü yerde ise kelimelerin ortaya çıktığını söyler, ama Auschwitz hakkındaki “hakikat” ne tahayyül edilebilir ne de anlatılabilir, de der.<sup>148</sup> İkinci Dünya Savaşı süresince özellikle toplama ve çalışma kamplarında yaşananları tasvir edebilmek de tahayyül edebilmek de mümkün değildir. Bu kamplardan sağ çıkmayı başarabilenler dahi yaşadıklarını anlatırken, olanları ne kadar tasvir edebilirler? Kamplardaki yaşanmışlıklar olsun, savaşın gerçekleştiği siperler olsun, bir deneyim ölüme ne kadar yaklaşırsa, ifade bulmaktan da o kadar uzaklaşmaktadır. Tanıklığın imkânsızlığı ölümden yetki almaktadır. Diğer bir taraftan hayatta kalmayı başarmış bir tanık, “Muselmann” örneğinin, yaşadıklarını hem hatırlamamak için hem de unuttuğunu fark etmemek için anlatmayı istemeyebilir. Kısacası kamplarda yaşananlar ne tahayyül edilebilir ne de anlatılabilir. Primo Levi, Imre Kertesz gibi tanıklar bunu anlatmaya çalışmışlardır ama onlar da aktarılan tanıklık dâhil kamplarda yaşananların tahayyül edilemeyeceğini belirtiyordu. Levi “Kamplarda yaşayan bizler gerçek tanıklar değiliz”<sup>149</sup> ifadesiyle, gerçek tanıkların savaşın bittiğini göremeyenler olduğunu söyler. Agamben de kamplarda yaşananların bir yanda unutulamaz iken, diğer yanda tahayyül edilemez olduğunu belirtir:

“Bir taraftan kampta yaşananlar sağ kalanların gözünde tek gerçekken, dolayısıyla kesinlikle unutulamazken, diğer taraftan bu gerçek aynı ölçüde tahayyül edilemezdir de, yani onu oluşturan gerçek unsurlara indirgenemez. Olgular o kadar gerçektir ki, onlara kıyasla hiçbir şey daha gerçek olamaz. Olgusal unsurlarını zorunlu olarak aşan bir gerçekliktir; Auschwitz’in kendi içindeki çıkmazı budur.”<sup>150</sup>

<sup>148</sup> Georges Didi-Huberman, *a.g.e.* s.26

<sup>149</sup> Primo Levi, *Boğulanlar Kurtulanlar*, *a.g.e.* s.69

<sup>150</sup> Giorgio Agamben, *Auschwitz'den Artakalanlar*, *a.g.e.* s.12

Auschwitz'in içindeki çıkmaz da, diğer kampların, diğer Felaket'lerin ve katliamların içindeki çıkmaz da bu tahayyül edilemezlikten kaynaklanır. Kampın ve ölüm makinesi olan soykırımın gerçekliği sadece deneyimlenir. Fakat bu tahayyül edilemeyen, anlatılamayan kamplarda yaşananlar bir şekilde de geleceğe aktarılmalı, tarih yazımına dâhil olmalıdır. Başkalarının deneyimleri de olsa, soykırım ve savaş gibi gerçeklikleri unutmamak için geçmişte yaşanan olayları anımsayabileceğimiz bir şeye ihtiyacımız vardır ve bu şey, hafızadır. Susan Sontag, kamusal hafıza yaratmanın faydalarından bahsederek, soykırıma dair resimlerin halkın bilincinde yer etmeyi sürdürmelerinin “hatırlama” aracılığıyla gerçekleşeceğini söyler.<sup>151</sup> Fakat bir bilincin yaratılmasından ziyade, yapılması gereken asıl ve salt eylem “hatırlamak” üzerinden geçmektedir. Hatırlayarak inşa edeceğimiz bir hafıza ve tarihi olayları unutmayarak canlı tutacağımız bir toplumsal bellek, yeterli olacaktır. Geçmiş hatırlamak bir bilinç yaratmaktan ziyade, yüzleşmek üzerinden kurulabilecek bir gerçeklikle örülmelidir.

Hatırlamak ve unutmamak için de ihtiyaç duyabileceğimiz en önemli kaynaklardan biri de imgedir. Bu çalışma boyunca sinematografik imgenin temsille inşa edebileceği bir hafızanın mümkünliğini araştırdım. Hafızanın inşasında tanık ne kadar önemliyse, o inşayı sürdürebilecek olan tanıklığın aktarımı da o kadar önemlidir. Bu yüzden de, özellikle yaşadığımız şu dönemde, imge o aktarımı sağlayabilecek bir araçtır. Her ne kadar kamplar ve soykırım tahayyül edilemez olsa da, imge aracılığıyla izleyiciye yaşananlar tahayyül ettirilmeye çalışılarak, aktarılabilir. Yani gaz odalarının içinde öldürülen tanıkların deneyimlerini hiçbir zaman öğrenemeyecek olsak da, o gaz odalarının içinde öldürülen insanlar olduğunu sinema ile öğrenebiliriz. Söz konusu temsil olduğunda, belgesel ya da kurmaca sinemanın seyirci üzerinde yaratacağı etkinin arasında çok büyük bir fark

---

<sup>151</sup> Susan Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak*, a.g.e. s.87

olmayacağını belirtmeye çalışırken de, amacım aslında yaşananların bir biçimde aktarımının mümkün olduğunu göstermekti. Sontag, *Shoah*'ı örnek vererek “Shoah’la, Yahudi soykırımıyla ilgili fotoğraflar ve hatırlanmaya değer diğer görüntüler, anlattıkları dramların hep hatırdta kalmasını sağlamak için aralıksız biçimde yeniden dolaşıma sokulmaktadırlar. Bir halkın çektiği acıları ve katliamlara kurban gitmesini gösteren fotoğraflar, ölümden, bozguna uğramaktan ve şehit düşmekten daha çok şey hatırlatır bize”<sup>152</sup> der ve imgenin insanlığa hatırlatmak için sürekli dayatılması gerektiğini söyler, fakat her ne kadar bu görüntüler, fotoğraflar, imgeler saklanmayarak, ön plana çıkarılıp, geçmişi hatırlatmak için kullanılabilse de, yaşananları aktarmanın tek biçimi bu dayatma usulü ile olmaz.

Sonuç olarak geçmişin deneyimleri, tarihsel olaylar bir şekilde, bir biçimde yarınlara aktarılmalıdır. Aksi halde geçmiş unutulmaya ve saramadığımız yaralar her geçen gün daha da büyümeye devam ediyor. Ben bu teze başlarken, temsilin imkânsızlığı üzerine hiç düşünmemiştim, çünkü her ne kadar insan Muselmannların, Sonderkommandoların, kampların, soykırımın varlığını bilse de, o deneyimi yaşamamış olmanın verdiği rahatlıkla, bütün bu resmin tahayyül edilemezliğini anlayamayabiliyor. Ve imkânsızlık, sadece okuduğun hatıraların, hikâyelerin; izlediğin, dinlediğin tanıklıkların ötesini düşünmekle başlıyor. İşte bu düşünmeyi sağlamak, sınırın ötesini görmeye çalışmak geçmişe dair bir hafıza oluşturmak için gerekli şartlardan biri. Tüm süreç boyunca incelediğim filmler üzerinde yaptığım yorumlar, getirmeye çalıştığım tespitler belirtmek gerekir ki bir genelliği tabii ki de yansıtamaz; çünkü ben o filmleri bu tezi yazma sürecinde kendi edindiğim deneyimleri, çağrışımları katarak yorumlamaya çalıştım. İzlediğim onlarca film bana altı yıl boyunca tüm dünyada devam eden bir savaşın farklı yüzlerini, farklı kıtalardaki sürecini ve yarattığı binlerce imge ile sonuçlarını gösterdi. Bu filmler, hiçbir zaman kamplarda olanları tahayyül ettirmeye çalışmanın ötesine geçemeyecek olsa da, en azından yaşananları temsil

---

<sup>152</sup> A.g.e.

aracılığıyla aktarabilecektir. Soykırımlar, felaketler, katliamlar ve bunun gibi tarihi olaylar bir biçimde aktarılmadığı sürece, üzerine filmler çekilip, kitaplar yazılmadığı sürece unutulmakta, unutturulmaya çalışılmaktadır. Felaketin sessizliğinin dahi yarınlaraya taşınmasına ihtiyaç olduğu bir dönemdeyiz, bu yüzden de hatırlamalı, üretmeli ve unutmamalıyız. Bir soykırımın 100. yıldönümünde hala sorgulandığı bir ülkede ve yaşananların 100. yıldönümünde dünyaya “soykırım” olarak adlandırılabilmeye başlandığı bir dünyada, daha çok temsil ve ifade biçimlerine ihtiyacımız var.

## KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W. “Kültür Eleştirisi ve Toplum”, *Edebiyat Yazıları*, içinde, Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

Agamben, Giorgio. Tanık ve Arşiv: Auschwitz’den Artakalanlar, Dipnot Yayınları, Ankara, 1999.

Amèry, Jean. *Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.

Arendt, Hannah. *Kötülüğün Sıradanlığı Adolf Eichmann Kudüs’te*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Aristoteles. *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*, Can Yayınları, İstanbul, 2007.

Armes, Roy. *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*, Doruk Yayımcılık, İstanbul, 2011.

Auerbach, Erich. *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, Martin Vialon(der.), Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

Augé, Marc. *Oblivion*, Minnesota Press, Minnesota, 1998.

Badiou, Alain. *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

—. *Sonsuz Düşünce*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Bazin, André. *Sinema Nedir?*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2007.

Benjamin, Walter. *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.

—. “Hikâye Anlatıcısı Nikolay Leskov’un Eserleri Üzerine Düşünceler”, *Son Bakışta Aşk*, içinde, Nurdan Gürbilek (der.), Metis Yayınları, İstanbul, 1993.

- . *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.
- . “Tarih Kavramı Üzerine”, *Son Bakışta Aşk*, içinde, Nurdan Gürbilek (der.), Metis Yayınları, İstanbul, 1993.
- . “Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Sanat ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, içinde, Ali Artun (der), İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1995.
- Bonitzer, Pascal. *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.
- . *Bakış ve Ses*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- Buck-Morss, Susan. *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
- Deleuze, Gilles. “Beyin Ekrandır”, *İki Delilik Rejimi: Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, içinde, David Lapoujade(der.), Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009.
- . *Sinema I Hareket-İmge*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Detienne, Marcel. *Arkaik Yunan'da Hakikatin Efendileri*, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2012.
- Eisenstein, Sergei M. *Film Biçimi*, Payel Yayınevi, İstanbul, 1985.
- Emmerich, Wolfgang. *Paul Celan*, Şule Yayınları, İstanbul, 2012.
- Godard, Jean-Luc. *Godard Godar'ı Anlatıyor*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- Huberman, Georges-Didi. *Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008.

Iris Murdoch, *Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2008.

Kertesz, Imre. *Doğmayacak Çocuk için Dua*, Can Yayınları, İstanbul, 2013.

—. *Dosya K.*, Can Yayınları, İstanbul, 2010.

Kracauer, Siegfried. *Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.

Levi, Primo. *Ateşkes*, Can Yayınları, İstanbul, 2002.

—. *Boğulanlar Kurtulanlar*, Can Yayınları, İstanbul, 1996.

—. *Bunlar da mı İnsan*, Can Yayınları, İstanbul, 2013.

Metz, Christian. *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012.

Nancy, Jean-Luc. *The Ground of the Image*, Fordham University Press, New York, 2005.

Nichanian, Marc. *Edebiyat ve Felaket*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

—. *The Historiographic Perversion*, Columbia University Press, New York, 2009.

Platon. *Devlet*, Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz (çev.), İş Bankası Yayınları, 2006.

Rancière, Jacques. *Özgürleşen Seyirci*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

Ricoeur, Paul. *Hafıza, Tarih, Unutuş*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

—. *Zaman ve Anlatı: Bir- Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

Sontag, Susan. *Başkalarının Acılarına Bakmak*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004.

—. *Fotoğraf Üzerine*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.

—. *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen (der.) Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

Todorov, Tzvetan. *Poetikaya Giriş*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

Vernant, Jean-Pierre. Vidal-Naquet, Pierre. *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2012.

Wollen, Peter. *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

## **Filmler**

Benigni, Roberto. (Yönetmen). (1997). *La Vita è Bella* [Film].

Godard, Jean-Luc. (Yönetmen). (1997). *Histoire(s) du Cinema* [Film].

Herman, Mark. (Yönetmen). (2008). *The Boy in the Striped Pyjamas* [Film].

Holland, Agnieszka. (Yönetmen). (1990). *Europa Europa* [Film].

Koltai, Lajos. (Yönetmen). (2005). *Sorstalanság* [Film].

Lanzmann, Claude. (Yönetmen). (1985). *Shoah* [Film].

Malle, Louise. (Yönetmen). (1974). *Lacombe Lucien* [Film].

Ophüls, Marcel. (Yönetmen). (1969). *Le Chagrin et la pitié* [Film].

Riefenstahl, Leni. (Yönetmen). (1935). *Triumph des Willens* [Film].

Romm, Mikhail. (Yönetmen). (1965). *Triumph Over Violence* [Film].

Rossellini, Roberto. (Yönetmen). (1948). *Germania, Anno Zero* [Film].

Rothmund, Marc. (Yönetmen). (2005). *Sophie Scholl- Die Letzten Tage* [Film].

Spielberg, Steven. (Yönetmen). (1993). *Schindler's List* [Film].

Takahata, İsao. (Yönetmen). (1988). *Hotaru no Haka* [Film].

Wenders, Wim. (Yönetmen). (1987). *Der Himmel Über Berlin* [Film].