T.C.

BİLGİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KÜLTÜREL İNCELEMELER YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

HANEKE'NİN KENT/BUZLAŞMA ÜÇLEMESİNDE MODERN BİREYCİLİĞİN İZLERİ

Yüksek Lisans Tezi

112611038

BERNA SİTERA DEĞİRMEN

Danışman: YRD. DOÇ. DR. SELEN ANSEN

İstanbul, 2015

HANEKE'NİN KENT/BUZLAŞMA ÜÇLEMESİNDE

MODERN BİREYCİLİĞİN İZLERİ

THE INDICATIONS OF MODERN INDIVIDUALISM IN

HANEKE'S TRILOGY OF URBAN

Berna Sitera DEĞİRMEN

112611038

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Selen ANSEN

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Feride ÇİÇEKOĞLU

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ferhat KENTEL

Tezin Onaylandığı Tarih: 11 haziran 2015

Toplam Sayfa Sayısı: 99

Anahtar Kelimeler	**Key Words**
1)Modern Bireycilik	1) Modern Individualism
2) Michael Haneke	2) Michael Haneke
3) Yalnızlık	3) Loneliness
4) Kentleşme	4) Urbanisation
5)Protestanlık	5) Protestantism

TEŞEKKÜR

Bu tezi yazma sürecinde bana çok değerli katkılar sunan tez danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Selen Ansen'e, tez jürime katılmayı kabul eden ayrıca katkılarıyla bakış açımı zenginleştiren Prof. Dr. Feride Çiçekoğlu'na ve Prof. Dr. Ferhat Kentel'e çok teşekkür ederim.

Ayrıca tez yazım sürecimin her aşamasında bana her açıdan destek veren ve cesaretlendiren sevgili eşim Fatih Değirmen'e çok teşekkür ederim. Güzel duygularını ve dileklerini benden esirgemeyen annem Fevziye Sipahioğlu, babam Mesut Sipahioğlu'na ve diğer aile bireylerine teşekkürü borç bilirim.

Tezimin başından son aşamasına kadar hem fikirsel hem manevi desteklerini benden esirgemeyen arkadaşlarım Şengül Can ve Didem Ayan'a da minnettarım.

HANEKE'NİN KENT/BUZLAŞMA ÜÇLEMESİNDE MODERN BİREYCİLİĞİN İZLERİ

ÖZET

Modern bireyciliğin gelişmesinde Batı'nın düşünce geleneği önemli bir rol oynamıştır. Bu geleneğin Rönesans, sanayileşme, on dokuzuncu yüzyılda gelişen kentleşme ve mimari hareket, Protestanlık gibi birçok seküler ve dini kaynakları olmuştur. Tüketim kültürü, hız, şiddet ve medya da günümüz bireyci değerlerinin dünya çapında ve Türkiye'de etkili olmasında önemli unsurlar olmuştur. Güvensizlik ve can sıkıntısı hastalığına yakalanmış bir toplumda insanlar özel alana daha çok önem vererek, kendi kendilerine yeten bireyler olmayı hedeflemişlerdir. Giderek yalnızlaşan ve duyarlılık düzeyi azalan insanlar diğer insanlarla ilişkilerinde ihtiyatla yaklaşmaya başlamışlardır. Bu durum da sahici ilişkilerin oluşmasını engellemiş ve insanları mutsuzlaştırmıştır. Bu çalışmada Avusturya'lı yönetmen Michael Haneke'nin "kent veya buzlaşma" üçlemesi filmleri *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası*, *Yedinci Kıta* ve *Benny'nin Videosu* bireyciliğin, aile, mahremiyet, din, medya, kent, şiddet ve tüketim ile ilişkisi bağlamında tartışılmıştır. Haneke bu filmlerde Batı'nın refah içerisinde yaşayan toplumlarının mutsuz hayatlarından esinlenmiştir. Bu filmlerden bireyciliğin insanları yalnızlaştırdığı ve duyarlılık düzeylerini azalttığı sonucu çıkarılmıştır. Bu tezin amacı, Türkiye toplumunda bireyciliğin sıkıntılarını anlayabilmek için bireyleşme hareketinin doğduğu ve en güçlü olduğu Batı'yı kendi metinleri aracılığıyla anlamaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler

Modern Bireycilik, Michael Haneke, Yalnızlık, Mahremiyet, Kentleşme, Protestanlık, Tüketim Kültürü, Şiddet, Medya.

ABSTRACT

Western tradition has played an important role in the development of modern individualism. This custom had several secular and religious sources as the Renaissance, industrilization, Protestantism and the movement of architecture and the urbanisation that developed in the nineteenth century. The culture of consumption, velocity, violence and media have been important elements to have an important effect on the values of individualist in Turkey and the world wide. In the society that got the sickness of feelings insecurity and boredom people have aimed to be self sufficient individuals by giving more importance to private sphere. The people who are getting lonelier and less sensitive have started to approach with caution to their relations with the other people. This situation has hindered development of real relations and has made people unhappy, too. In this study, "trilogy films of urban", *71 Fragments Of A Chronology Of Chance*, *The Seventh Continent* and *Benny's Video* by Austrian director Michael Haneke are discussed in the context of family, privacy, religion, media, urban, consumption in relation to individualism. In these films, Haneke was inspired by the unhappy lives at the western societies that live in prosperity. It was found out that individualism made people isolated and decreased their sensitiveness from these films. The purpose of this study is try to find out the challenges of individualism in Turkish society with the own texts of West where the movement of individualism was arosen and still the most intense.

Key Words:

Modern Individualism, Michael Haneke, Loneliness, Privacy, Urbanisation, Protestantism, The Culture Of Consumption, Violence, Media.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET.....iv

ABSTRACT……..v

İÇİNDEKİLER……....vi

GİRİŞ.....1

1.KENT ÜÇLEMESİNİN VE HOLLYWOOD ANA AKIM SİNEMASININ ANLATI YAPISINDA BİREYCİLİK 12

2.YİTİK MERHAMET VE KESİŞEN HAYATLAR: *TESADÜFİ BİR KRONOLOJİNİN 71 PARÇASI*……..…..26

2.1. Sivil Bir Yalnızlık Olarak Bireycilik.....26

2.2. Hristiyanlığın Bireyciliğe Etkileri 37

3.ALTI KITADAKİ MUTSUZLUKTAN KAÇIŞ: *YEDİNCİ KITA*…..44

3.1. Bireycilik ve Kent……..……...…….……44

3.2.Kentli Bireyin Düşlediği Ada ve Robinson Crusoe Miti……...……54

4.KAMERANIN MERCEĞİNDE BÜYÜYEN YALNIZLIK: *BENNY'NİN VİDEOSU*…….64

4.1. Mahremiyetin Despotluğu ve Şiddet……...…….....64

4.2. Bireycilik Ve Tüketim Toplumu….....…76

SONUÇ……...…….82

KAYNAKÇA……...92

EKLER……96

GİRİŞ

Bu tezde Avusturya'lı yönetmen Michael Haneke'nin "kent üçlemesi" olarak bilinen *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası, Yedinci Kıta* ve *Benny'nin Videosu* filmleri temel olarak alınıp, Batı bireyciliği ve kent, yalnızlık, iç-dış ayrımı, insan ilişkilerinde açılma korkusu, bu korkunun seküler ve dinsel kaynakları, bireyciliğin aile, tüketim, iletişim araçları, medya ve şiddet ile olan ilişkisi üzerinden tartışılacaktır. Üçlemenin ismi için kent dışında "buzlaşma üçlemesi" ifadesi de kullanılmaktadır. Üçlemenin isminin "buzlaşma" veya "kent" olarak birbirlerinin yerine ikame edilebilecek sözcükler olarak kurgulanması, yönetmenin modern batılı kent ve birey bakışını yansıtır niteliktedir. Filmlerde insan ilişkilerinin buzlaşması, bunun teknoloji, hız ve değişen kent görünümleriyle ilişkisi, verilen sınıf ve kimliklerin içine hapsolma durumu, sadece kendine yetmeye çalışan bireylerin çaresizlikleri ve gündelik hayatlarındaki bunalımları, Hristiyanlığın gündelik yaşamdaki görünümleri sıklıkla ele alınan ve eleştirilen konulardır.

Bu konular için genel olarak bir temsil alanına odaklanmamın sebebi, temsillerin içinde yer alınan kültürden devralınıp, içselleştirilerek benliğin bir parçasına dönüşme potansiyelinin önemidir. Kültürel temsillerde var olan kimi değerler sorgulamadan içselleştirilecek gücü ve yeteneği kendisinde taşıdığı halde kimi değerlerin sorgulanıp, eleştirilmesinde yine temsillerin sağladığı imkanlar yatar. *Politik Kamera* kitabında Ryan ve Kellner bir kültüre egemen olan temsillerin can alıcı politik önem taşıdığını belirtirler. Onlara göre; kültürel temsiller yalnızca politik durumu şekillendirmekle kalmayıp, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak örneğin, kapitalizmin güçlünün güçsüzü yuttuğu bir cangıl gibi mi yoksa özgürlükçü bir ütopya olarak mı kavranacağını da belirler. (37) Bireycilik gibi politik bir konuyu tartışırken temsil alanının bize bir kültürü anlamamızda oldukça fayda sağlayacağını düşünüyorum. Bunun film analizi üzerinden yapılmasının tercih edilmesi ise; dünyanın

kendisiyle iletişime geçtiği bir araç olarak sinemanın, çağdaş toplumun kültürel ve siyasal kodlarını algılamada sağladığı görsel malzemeler açısından elverişli olması ve var olanı görünür kılmadaki kabiliyetidir. Modern çağın icadı olan sinemayı etkili ve geniş kitlelere yayılan hatta kültürlerarası değerlerin geçişliliğini sağlayan önemli bir temsil alanı olarak gördüğüm ve aynı zamanda politik mücadelelerin yürütülmesi, var olan gerçekliğin nasıl kavranılacağını belirlemesi açısından işlevsel ve etkili bulduğum için konumu filmler üzerinden tartışmayı seçtim. Bireycilik gibi fikirsel ve pratik anlamda kökeni Batı'ya uzanan ve artık Doğu toplumlarının yaşam tarzlarında da etkili olan bir kavramı Batı'lı bir yönetmenin kültürel metnine odaklanarak tartışmayı, kökeninde yatan sebepleri anlama açısından önemli buluyorum. Haneke'nin filmlerini seçmemdeki amaç ise; filmlerin bütünlükçü ve çözüm sunan bir anlayıştan öte süreksizliği ve parçalı yapısıyla hem biçimsel hem de konu olarak günümüz toplumların eleştirisi olarak sunulması ve ele almak istediğim konulara yönelik görsel olarak da birçok malzeme sunmasıdır. Haneke'nin bu filmlerinde ortaya atılan çağdaş dünyanın sorunlarına dair çözüm önerileri ortaya konmamıştır. İzleyiciye sadece var olan sıkıntılar kendi hayatlarını da bu sıkıntıların dışında konumlandıramayacakları bir biçimde sadelikle ve çarpıcı bir biçimde verilmiştir. Yönetmen, filmlerin sonunda politik ya da ahlaki bir çözüm önerisi ortaya koymamıştır. Yönetmenin izinden giderek metin analizi yapıp, var olan sorunların olası çözümleri üzerinde bir tartışma yürütmeyeceğim. Çünkü filmlerin iletmek istediği ve izleyicinin aslında kendi hayatına yabancı olmayan çağdaş dünyanın sıkıntılarının bir an için bile olsa sezdirildiği sahnelerin rahatsız ediciliğinin çözüm önerilerinden çok daha etkili olabileceği kanısındayım. Bana göre; yönetmenin olası çözümlerden birini benimseyip bunu mesaj halinde sunmasının filmlerin sarsıcılığını kırma ihtimali vardı. Proje olarak sunulan bir hayatın eleştirisine bir proje ile karşılık vermenin tutarlılık açısından bazı sakıncaları olabileceğini düşünüyorum. Bu yüzden yönetmenin bu bakış açısına sadık kalarak modernliğin devamı olan sıkıntıları sadece

filmlerin sundukları çerçevede ele alıp, olası çözüm önerileri ve pratiklerini bu tezin dışında tutacağım.

Bu tezde bireycilik ve yalnızlık temasının seçilmesinin temelindeki güdülenme, hala Doğu'lu öğeleri kısmen taşımasına rağmen kültürel olarak yüzünü Batı'nın yaşam formlarına çevirmiş bir metropol olan İstanbul'da insanların her gün yanlarından geçtikleri diğer insanların kaderine yabancılaştığı, mahalle kültürünün yok olmaya başladığı ve bireyselleşme hareketinin çok güçlü olduğu bir durum yaşanırken, 2013 Mayıs ayında İstanbul'da Gezi parkının korunması için kendiliğinden gelişen, bireyleri, farklı sınıftan ve kimlikten insanları bir araya getiren, birbirlerine temas etmelerini sağlayan eylemlerdir. Bu eylemler esnasında insanların mevcut yalnızlıklarından aslında pek de mutlu olmadıkları, ortak hareket etmenin özgürleştirici duygusunu yaşadıkları hissediliyordu. Hareketin kendiliğindenliği ve herkesin kendi kimliğinin eşiğinde yan yana durup bir diğerinin kimliğine saldırmadığı bir kolektifliğin mümkünlüğü ve bundan alınan hazzın yaşanması insanları sığınak olarak gördükleri evlerinden, mahrem alanlarından çıkartıp, harekete dahil etmişti. Amerika'da ve Avrupa'da bireyciliğin en güçlü olduğu ülkelerde dahi işgal eylemleri insanların artık birlikte olabilme imkanlarıyla hareketler geliştirdiklerini gösterdi. Bütün bunlar, bu çalışmanın temel motivasyonunu oluşturdu. Çünkü, itiraz edilen konular iktidarların çevreyi talan etmesi, ekonomi politikaları olsa dahi, şehirlerde hakim süren bir tür sivil yalnızlığa, insanları birbirinden koparan görünmez sınırlara ve devletlerin toplumsal hayatta öngördükleri temkinlilik ilkesi ile yönetilmeye karşı da bir direnişin olduğu kanısındayım. Çağdaş insanın gündeliğine hakim olan sıkıcılık ve monotonluk, tüketim nesnelerinin tahakkümü, iletişim araçlarıyla şiddetin sürekli üretimine maruz kalma durumu, kişisel gelişimi ve yaşam tarzını yücelten söylemler insanları daha çok içeriye, kendi içine kapanmaya yöneltse de, bunlardan çıkabilecek bir açık kapının varlığı durumunda güçlü reddedişlerin de olabileceğini gördük. Ancak bu ihtimalle birlikte modern bireyciliğin Batı'da çok güçlü olduğu ve Türkiye'de de giderek güçlenen bir eğilim olduğu gerçeğinden hareketle bireyciliğin esas kaynağına yani Batı

geleneğine[1] bakmanın bu durumun olası nedenlerini ve sonuçlarını anlamak açısından önemli olduğu kanısındayım. Batı toplumunun mevcut kentlerine ve buzlaşmış[2] ilişkiler içerisinde yaşayan bireylerin benmerkezci hayatlarına yine Batı'lı bir yönetmen olan Haneke'nin filmleriyle yaptığı güçlü eleştirilerin analizini yaparak Batı geleneğinin anlaşılmasına katkı sunulacağını düşünüyorum. Özetle; bu çalışmanın amacı, Türkiye toplumundaki modern bireyciliğin sıkıntılarını anlayabilmek için bireyselleşme hareketinin doğduğu ve en güçlü olduğu Batı'yı kendi metinleri aracılığıyla anlamaya çalışmaktır.

Bu tezde ele alınacak konuları açıklamadan önce, çağdaş toplumlarda bireycilik sorunsalının modern bireycilik ile ilişkisine kısaca değinmek ve çağdaş toplumları ele alırken neden modern dönemlerin yazarlarına ve kimi gelişmelerine odaklandığımı açıklamak istiyorum. Modern dönemlerden önce bir hareket halinde gelişmese de bir takım öğretilerin ve kişilerin bireysellik adına kimi çıkışları olmuştur. *Modern Bireyciliğin Mitleri* kitabının yazarı Watt'a göre bireyselliği tekil bireyin kendini öteki insan ve kurumlardan içe dönük bağımsızlığıyla tanımlayacak olursak Atina'lı Sokrates ya da Çinli Mao Ze-dung gibi kişiler "bireyci" olarak adlandırılabilirler. (Watt, 296) Ancak geniş kitleleri etkileme gücü ve teorik kurumsallaşması ile bir hareket halini alan ve kendinden önceki dönemlerden farklı olarak olumlu anlamda kullanılan bireysellik modernliğin doğuşuyla yakından ilgilidir. Günümüz toplumlarında artık kendini daha çok ilişkilerde bencillik noktasında açığa çıkaran, tüketim

---

[1] Günümüz toplumlarında bireycilik hala Batı'da çok daha güçlü olmasına rağmen aynı zamanda coğrafi bir kesinlikten bahsedemeyiz. Bireycilik olgusu küresel boyutlarıyla tartışılmayı hak ediyor. Batı- Doğu kavramlarını Doğu'yu bireycilik olgusunun dışında konumlandırmak için ya da coğrafi bir netlik kazandırmak için kullanmıyorum. Haneke filmlerinde daha çok Batı bireyciliğini, tüketim alışkanlıklarını eleştirdiği ve bunların hem seküler hem de dinsel kaynaklarına gönderme yaptığı için ben de bu tezde Batı bireyciliği ve ideolojisi üzerinde duruyorum.

[2] Haneke, üçleme filmlerinin isimlerini kent ve ya buzlaşma üçlemesi olarak adlandırır. Buzlaşma ifadesi, kanaatimce filmlerindeki karakterlerin donuk bakışları ve heyecansız ifadelerinin, birbirlerine karşı soğuk davranışlarının adlandırılmasıdır. Haneke, *Benny'nin Videosu* filmindeki Benny ve ona benzer karakterlerin soğuk ve duygusuz ortamlarda büyüdüklerini belirtir. (188, Cıeutat ve Rouyer) Bu soğukluk ve duygusuzluğu buzlaşma olarak ifade etmiştir. Bu yüzden ben de tez boyunca yeri geldiğinde bu ifadeyi kullanmayı uygun buluyorum.

ilişkileriyle birlikte sorunsallaşan ve öznel yaşama dalmışlık olarak tezahür eden bireysellik hareketinin modernlikle olan ilişkisi çağdaş toplumların bireyci toplumlarını anlamak açısından önemlidir. Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* kitabında modernliğin genellikle Rönesans'la çıktığı görüşünün savunulduğunu söyler. (Featherstone, 23) Ona göre, modernlik geleneksel düzenle karşıtlık içerisine konulur ve toplumsal dünyanın adım adım iktisadi ve yönetsel olarak rasyonelleşmesi ve farklılaşmasına işaret eder. (23) Georg Simmel *Bireysellik ve Kültür* kitabında bireysellik dediğimiz şeyi İtalyan Rönesansı çağının yarattığı konusunda genel bir mutabakatın olduğunu söyler. Bununla kastedilen şey, bireyin Ortaçağdaki ortaklık biçimlerinden, yani hayatının, faaliyetlerinin homojenleştirici gruplar içinde kısıtlamış olan biçimlerden içsel ve dışsal olarak kurtulduğudur. (211) Simmel, Rönesans bireyciliğinin temelini Rönesans bireyinin hırsı, kendine amansızca düşkünlüğü, eşsiz ve biricik olma isteğinin oluşturduğunu belirtir. (211) Bireyin kendi kendine yeterliğini hissetmesini engelleyen o kadar çok kısıtlama vardı ki; on sekizinci yüzyılda başka biçimde bireysellik ideali patlamaya yol açtı. Simmel, bireyin toplum aleyhindeki birikmiş öfkesinin ve kendini ortaya koyma çabasının evrensel bir talep haline geldiğini ve özgür bir birey olmak yerine özel ve ikame edilemez birey olma anlayışının on sekizinci yüzyılda geliştiğini belirtir. (215) Ona göre; modern ayrışma/farklılaşma gayretiyle birlikte modern çağ boyunca bireyin aradığı benliğiydi. On dokuzuncu yüzyıl için ise Simmel, iktisat teorisinde iç içe geçmiş iki büyük ilke rekabet ve işbölümü bireyciliğin ekonomik yansımalarıymış gibi göründüğünü ve özgürlük ve eşitlik öğretisinin serbest rekabetin temeli, farklılaşmış/ayrışmış kişilik öğretisinin de işbölümünün temeli olduğunu düşünür. (217) On dokuzuncu yüzyılda gelişen hız teknolojileri, kent tasarımlarıyla gelişen yeni yaşam formları ile bireycilik ilişkisini de Richard Sennett, Alexis Tocquivelle gibi teorisyenlerin düşünceleriyle tartışmanın günümüz kentlerinin bireyci kökenlerini anlamak açısından elverişli olduğunu düşünüyorum. Bu tartışmaları filmlerin içeriği ile birlikte kent ve bireycilik bağlamında tartışacağım.

Rönesans ile birlikte akla duyulan güvenin artması ve geleneksel düzenlerin karşısında bireyin gücüne inanan bir anlayışın gelişmesi, daha sonra reform hareketleriyle birlikte dinsel alanda da köklü değişimlerin bireyin dönüşümüne katkı sağlaması durumunun dışında sanayileşmiş dünyaya karşılık gelen bir modernite döneminden bahsedebiliriz. Anthony Giddens, *Modernite ve Bireysel Kimlik* kitabında modernite kelimesini genel anlamda ilk kez feodalizm sonrası Avrupa'da ortaya çıkan, ancak 20.yy'da giderek dünya çapında tarihsel etkiye sahip olan kurumlar ve davranış biçimlerini ifade etmek için kullanır. (29) Sanayileşmeyi modernitenin ekseni olarak tanımlayan Giddens, modern çağı öncekilerden ayıran en belirgin özelliğinin aşırı dinamizmi olduğunu ve kontrolümüzden çıkmış bir dünya olduğunu belirtir. Çağdaş toplumları ise üst modernite olarak tanımlayan Giddens'a göre, üst modernite çağında moderniteden devralınan toplumsal ortamların giderek daha fazla rasyonel düzenlemelere tabi olacağı beklentisi doğrulanmamıştır ve akla duyulan güven konusunda yaygın bir şüphecilik vardır. (45) Giddens, modernitenin benlik tasarımının yolunu açtığını, piyasaların bunu bireysel haklar ve sorumluluklar vurgulamalarıyla kapitalist istihdama özgü sözleşme özgürlüğü ve hareketlilikle birlikte bireyciliği arttırdığını ancak üst modern çağda, bireyciliğin tüketim alanını içerecek biçimde genişlediğini ve bireysel ihtiyaçların karşılanmasının sistemin sürekliliği haline geldiğini savunur. Piyasa yönelimli bireysel seçim özgürlüğünün bireysel kendini ifadenin en kapsamlı çerçevesi haline geldiğini savunur. (247) Yani Giddens, günümüz toplumlarıyla modern toplum hatta gelenek arasında bir süreklilik ilişkisinden bahseder. Bu süreklilik bizim için önemlidir çünkü filmlerde işlenen günümüz toplumlarının bireyciliğinin temelini anlamak açısından, modern bireyciliğin izlerine bakmak ve modern yazarların[3] fikirlerinden yararlanma gereksinimini doğurmaktadır.

[3] Giddens'in, bireyciliğin gelişimi konusunda günümüz toplumlarıyla, gelenek ve modernite arasında kurduğu süreklilik ilişkisini temel alarak, bu tezde günümüz toplumlarını anlamak açısından modern dönem yazarlarının da eserlerinden faydalanacağım. Dönemsel farklılıklar olmasına rağmen, -örneğin on dokuzuncu yüzyıl kentleri ve günümüz kentleri kimi açılardan farklılaşmıştır- modern dönemlerde gelişen

Yönetmenin filmleri modern bireyciliğin sadece olumsuz ve yıkıcı yanlarının bir eleştirisi olarak sunması sebebiyle karakterlerin mutsuzluklarının ve yalnızlıklarının izinden giderek bireyciliğin daha çok yıkıcı yanlarını ele almak durumundayım. Ancak bu eleştirel bakışın tezimi karşı olumlamaya götürmesini istememekle birlikte eleştirileri yaparken gelenekselci bir çizgide durmadığımı da belirtmeliyim. Modernliğin ve günümüze yansıyan sıkıntılarını tartışmak modernliğin insanlığa hiçbir kazanımı olmadığı gibi bir düşünceyi benimsemek değildir. Ancak yeni kölelik biçimlerinin de modern demokrasilerin tam ortasında geliştiği fikri hareket noktamı oluşturuyor. Üçleme filmlerine bakışımı bu fikirsel algım üzerinden inşa ediyorum.

Çalışmanın ilk bölümünde; üçleme filmlerinin biçemsel ve anlatısal özellikleri bakımından, Hollywood ana akım anlatı sinemasından hangi noktalarda ayrıştığı tartışılacaktır. Hollywood anlatısı ve biçemsel özelliklerinin bireyciliğe ne ölçüde katkı sunduğunu tartışmanın, Hollywood anlatısının dışında konumlandırdığım Haneke sinemasının da, bireycilik eleştirisine ne ölçüde katkı sağladığını anlamak açısından önemli olduğu kanısındayım. Bu çerçevede Haneke'nin sinemasını modernliğin eleştirisini yapan serinkanlı vahiy filmlerine dahil edebilir miyiz? Haneke sinemasında döngüsellik neye hizmet eder? Kronolojik zaman ve an'ın sinemadaki karşılığı nedir, neyi temsil eder? gibi soruları John Orr ve Gilles Deleuze'un düşünceleriyle tartışacağım. Paralel montajın mucidi Griffith'in sahip olduğu değerlerin ne olduğu ve bunların sinemaya nasıl yansıdığı ana akım anlatı sinemasının bireycilikle ilişkisini kurmak açısından tartışılmasını tercih ettiğim bir diğer konudur. Sinema hız ve teknolojisinin modern hayatın ritminin içinde nasıl bir yeri vardır, izleyicinin zamanına sinema nasıl müdahale eder? Haneke, hangi anlatısal ve biçimsel özellikleri kullanarak modern toplum ve birey eleştirisi yapar? Bu sorular etrafında tartışılacak olan birinci bölümün amacı sanat ürününün yani burada

---

birçok kurum ve kavram günümüz toplumlarını ciddi bir şekilde etkilemiştir. Bireycilik, modern toplumlardan itibaren giderek yoğunlaşan bir görünüm sergiler. Tarihsel ve fikirsel kaynaklara inmenin günümüzde yaşanan toplumsal sorunları tartışmak açısından önemli olduğunu düşünüyorum.

filmlerin biçemsel özelliklerine bakarak konuyla tutarlı bir ilişkinin oluşup oluşmadığını anlamaya çalışmaktır. Bu çerçevede André Bazin, Nilgün Abisel, Serpil Kırel, M. Ryan ve D. Kellner ve Dudley Andrew'un sinema teorilerinden faydalanacağım.

İkinci bölümde *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* filmi sivil bir yalnızlık olarak bireycilik başlığı altında tartışılacaktır. Tocquivelle'in ortaya attığı bireyciliğin bir tür sivil yalnızlık olarak görülebileceği fikri temelde ortaya atılan iddiadır. Bireyin aslında iktidarın toplumsal pratiklerle şekillendirilmiş bir formu olduğu mu, yoksa gerçekten bir özgürleşme pratiği mi olduğunu tartışacağım konular arasındadır. Filmde bir çok imkana sahip olan, AVM'lerde dolaşma ve satın alma özgürlüğüne sahip olan bireyleri bu mekanlara giremeyen diğerlerinden ayıran farkların neler olduğu ya da bireyin özgürce dolaştığı bu mekanların neresinde olduğu, yanından geçenlerle koruduğu mesafeler ve temassızlığının onu neden ve nasıl koruyacağını temellendirmeye çalışacağım. Bu bağlamda şehirlerdeki mekanlar gerçekten arzularının gerçekleştiği yerler midir sorusunu, eğer öyleyse; filmde refah içerisinde yaşayan karakterlerin mutsuz hayatlarının nedeni nedir sorusuyla birlikte ele alacağım. Mahremiyetin günümüz toplumlarında nasıl bir anlama sahip olduğunu tartışırken benim de yalnızlıkla ilişkilendirdiğim mahremiyetin mahrum edici bir niteliğinin olduğu fikrini Richard Sennett ve Hannah Arendt'in görüşleriyle ortaya atacağım. Son olarak, Jean Luc Nancy'nin modernite içinde insanları bir toplum içinde yaşamaya iten itkinin ne olduğu, toplum sözleşmecilerin anlayışından doğan toplumun sahici birliktelikler yaşayıp yaşamayacağı, sadece kendi başına olmak isteyen, kapalı olan şeyin bir tutarlılık oluşturup oluşturmadığı ve modernizmin yalnızlığa sunduğu reçete ve ahlaki ilkenin ne olduğu sorularına verdiği cevaplarla yalnızlığın toplumsal boyutu tartışılacaktır.

Aynı filmin ikinci bölümünü Hristiyanlığın bireyciliğe etkileri başlığı altında tartışacağım. Nitekim Haneke'nin daha geç dönem filmlerinde görüldüğü gibi, bu filmde de, Hristiyan öğelerle sıklıkla

karşılaşırız. Karakterlerin gündelik hayatlarında bu öğelerin anlamlarının ve bireycilikle olan ilişkisinin sorgulanması, bireyciliğin seküler kaynaklarıyla birlikte dinsel kaynaklarına inilmesi çalışmamız açısından gerekli gözükmektedir. Bu çalışmada hareket noktamı oluşturan sorular şunlardır: Hristiyanlığın merhameti gündelik hayattaki ilişkilere temas eder mi? Modern toplum ve bireycilik bir Hristiyan cemaati deneyiminin çözülmesinden doğan bir durum gibi mi algılanmalı? Yoksa Hristiyanlığın da bu durumlara yol açan fikirsel kökenleri ve pratikleri mevcut mudur? Katolik öğretisi ve Protestanlık fikirsel kökenleri ve pratikleri açısından ayrı ayrı tartışılacaktır. İç-dış ayrımında Hristiyanlığın etkisinin olup olmadığı, karakterlerin gündelik hayatlarının ne ölçüde dinsel olarak örgütlendiği ve bu dinsel unsurların dışarı ile olan ilişkileri nasıl etkilediği de tartışılacak konular arasındadır. Bu bölümde Augustinus, Charles Taylor, Max Weber, Alain Touraine, Hannah Arendt, Max Horkheimer ve Richard Sennett kaynaklarından yararlanacağım yazarlardır.

Çalışmanın dördüncü başlığının ilk bölümünde *Yedinci Kıta* filmini bireycilik ve kent başlığı altında tartışacağım. Bu filmde kent ve bireyselleşme hareketi arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı, kent insanının dünyadan bezmişlik tavrının altında yatan sebeplerin neler olduğu, kent insanının neden ihtiyatlı olduğu ve güvenlik ihtiyacına çok fazla önem verdiği, kentin para ekonomisinin insanların hayatlarında nasıl bir etki yaptığı gibi sorular temelde Georg Simmel'in sosyolojik yaklaşımlarıyla ele alınacaktır. Walter Benjamin ve Baudlaire'in modern kent ile ilgili görüşleri de bu bölümde yararlanacağım kaynaklardandır.

İkinci bölümünde ise *Yedinci Kıta* filminde ailenin hayatlarındaki boşluk duygusundan arınmak için bütün para ve eşyalarından kurtulmak fikri ile birlikte şehirden kopup Avustralya'da ıssız bir kumsala taşınma amaçlarını Defoe'nun ilk olarak 1719 yılında yayınlanan *Robinson Crusoe* romanı ile karşılaştırmalı bir okuma çerçevesinde ele alacağım. Böyle bir tartışma yürütme isteğimde belirleyici olan Ian Watt'ın *Modern Bireyciliğin Mitleri* isimli kitabı ile tanışmam oldu. Yazar, bu kitapta Robinson Crusoe

romanını modern bireyciliğin mitlerinden[4] biri olarak görür ve o adada yaşananları Hristiyanlığın etkisini de işleyerek ele alır. *Yedinci Kıta* filminde bir afiş gibi gösterilen ve ailenin taşınmak istedikleri ada da Robinson'un adası gibi ıssızdır. Bu fikir beni böyle bir karşılaştırmalı analiz yapmaya götürdü. *Yedinci Kıta* filminde altı kıtanın da mevcut yaşam tarzı ve modern hayatın sıkıntılarının dışında olamayacağı fikrinden yedinci bir kıtanın mümkün olup olamayacağı sorusu sorulur. Bunun için hayalini kurdukları toplum dışı ıssız bir adayı yedinci bir kıta gibi görmek isterler. Ancak karakterler o adada hayatlarının değişmeyeceğini sezdikleri için o adaya da gitmekten vazgeçip intiharı seçerler. Filmde hayal edilen ada Robinson Crusoe mitini akla getirir. Ian Watt tarafından modern bireyciliğin kurucu mitlerinden sayılan Robinson Crusoe'nin bireycilik anlamında hem ekonomik hem dinsel şekillenişine bakmak, Crusoe'nin adasının ya da filmde hayali kurulan insansız adanın karakterlerin kaçmak istedikleri altı kıtadan ne gibi farkları ya da benzerlikleri olduğunu anlamak için bize önemli veriler sunacağı kanısındayım. Burada önemli olan iki adanın da insansız olması ve yalnızlık için düşünülmüş mekanlar olmasıdır. Robinson Crusoe'nin adada kurduğu hayat nasıl bir hayat olarak temsil edildi? Kent bireyciliği, kapitalizm, rekabet, can sıkıntısı, Hristiyanlık yalnız başına ve medeniyetten uzak bir adada nasıl bir görünüm kazanır, bunların etkileri nasıl yaşanır? Modern insan kent deneyiminin ve hızın getirdiği temassızlık, yalnızlık gibi sorunlarla baş etmek için neden yalnız olacağı bir ada düşler? Bu sorularla birlikte iki metnin benzer ve farklı yanlarını karşılaştırmalı bir bakışla ele alacağım.

---

[4] Burada *Robinson Crusoe* romanının neden modern bir mit olarak görülebileceği ve bu mitin bireycilikle ilişkisinin nasıl kurulduğuna dair birkaç şey söylemek gerektiği görüşündeyim. Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri* isimli kitabında bu romana hangi anlamda mit demeliyiz sorusuna temelde Ernst Cassirer'in mit tanımına başvurarak yanıt verir. Cassirer'e göre; mitler, insan gerçekliğinin simgesel yansımalarıdır ve mitsel düşünmek, dünyayı simgesel olarak yapılandırmanın kipidir. (akt. Watt, 288) *Robinson Crusoe* mitinin derdini simgesel olarak anlattığını ancak bunu geleneksel usulle yapmadığını savunan Watt'a göre; hayattaki dayanışmaya daha az ilgi gösteren ve kişisel amaçlarını gerçekleştirmeye çalışan *Robinson Crusoe* gibi bir mit ilkel mitlerden farklılaşır. Çünkü ilkel mitler toplumsal amaçlar taşır. Romantik dönemde bu mit bireye dair olumlu bir modele dönüştüğünden başına modern kelimesini de koymak gerekmektedir. (295) Bunların dışında ona göre; mitin en önemli işlevi olan bir hikaye anlatısı olması ve şimdiki zamanı geçmişe bağlaması, Crusoe karakterinin kutsal olmasa da onu özel kılan ve belleğimize yerleştiren yönlerinin olması bu romanı mit olarak kabul edilebilir kılar. (293)

Son bölümde de; *Benny'nin Videosu* filmi, ilk olarak mahremiyetin despotluğu ve şiddet başlığı altında incelenecektir. Bu başlıkta daha çok buzlaşan ilişkiler, şiddet, iletişim araçları arasındaki ilişkiler tartışılacaktır. Çağdaş bireyin televizyonda izlediği şiddet içerikli haberlere karşı neden tepkisiz olduğu, televizyonun programları bakışımızı nasıl düzenlediği, medya ve şiddet ilişkisi ile gibi konular Jean Baudrillard'ın medya üzerine görüşleriyle tartışılacaktır. Aile içi temas dışarıyla kurulan temastan bağımsız mıdır, Mutlak ben'in az sayıda kişiye bağlanmasının sonuçları nelerdir gibi dar aile ilişkilerinin yarattığı sıkıntılar, Georg Simmel'in fikirleriyle yine bu başlıkta tartışılacaktır. Film, ikinci başlıkta ise bireycilik ve tüketim toplumu başlığı altında ele alınacaktır. Tüketimin şiddet ile ilişkisi ve çağdaş insanın amaçsız şiddetinin altında ne gibi sebeplerin olduğu sorularına cevap vermeye çalışırken ayrıca tüketim nesnesinin yalnızlaştırıcı yanının olduğu ve tüketim kültürünün bireyselleştirici olduğu iddiasını ortaya atacağım. Metalar tekil ihtiyaçtan öte ne anlam ifade etmektedir? Nesnelerin faydalılığının yerini ne almıştır? Tercihte bulunma, satın alma özgürlüğü insanları ne ölçüde tatmin eder, bu tatmin mutlak bir mutlulukla sonuçlanır mı? Kişilik kazanmanın bizi diğerlerinden farklı kılıp kılmadığını, bireyselliğin anonimlikten kurtarıp kurtarmadığını ve çağdaş demokrasi ve refah toplumunun insanlara sahici mutluluk ve özgürlük vaadinin sahiciliği sorunsalları da analizini yapacağım konulardandır. Bu sorularla tartışacağım bölümde; Jean Baudrillard'ın *Tüketim Toplumu* kitabı temel kaynak olurken, Mike Featherstone, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno gibi yazarların görüşlerinden de faydalanacağım.

Bu tezde yukarıdaki sorularla yapılacak bir tartışmanın modern bireyciliği farklı boyutlarıyla anlama imkanı sunabileceğini umuyorum. Metodoloji olarak metin analizi ve karşılaştırmalı analizi kullanacağım. Ele aldığım konuyu seçtiğim filmler üzerinden tartıştığım için metin analizi yöntemiyle ilerlemeyi planlıyorum. Haneke sineması ve Hollywood filmlerini, *Yedinci Kıta* filmi ve Robinson Crusoe mitini, ayrıca kimi dönem ve kavramları da karşılaştırmalı analiz metodunu kullanarak inceleyeceğim. Bireyciliğin tarihsel gelişimini direkt olarak anlatmamakla birlikte

çağımızda hüküm süren bireyciliğin farklı gelişim aşamalarıyla bağlantısını kavrayabilmek için farklı dönemlerde yaşamış olan sosyoloji, felsefe ve sinema düşünürlerinin görüşlerine yer vereceğim. Modern bireyciliğin farklı yönlerini incelemiş olan bu yazarların ortak noktası modernizmin sıkıntılarının eleştirisini yapmış olmalarıdır.

1.KENT ÜÇLEMESİNİN VE HOLLYWOOD ANA AKIM SİNEMASININ ANLATI YAPISINDA BİREYCİLİK

Bu tezde bir sanat ürünü olan filmler ele alındığı için biçemsel kimi özelliklerine bakmanın konuyla tutarlılığını ortaya koymak açısından önemli olduğu kanısındayım. Kaldı ki; ele aldığımız yapıtın biçemi Hollywood biçeminden[5] oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Bu biçemsel farklılığın ele aldığımız konunun içeriğine ne ölçüde katılıp, ne ölçüde bu içerikten ayrıştığını anlamak için öncelikle ele aldığımız filmlerde kullanılmayan Hollywood biçeminin ne olduğuna, bu biçemin sinemadaki karşılığına bakmanın faydalı olacağını düşünüyorum. Hollywood biçemi ana akım film yapmak isteyen her yönetmen tarafından kullanılan gelenekselleşmiş bir biçemdir. Filmlerin gerçekçi olduğu yanılsamasını yaratmak ve belli normlar çerçevesinde anlamlar yaratmak için belirli kurgu, kamera, ışık, ses, kesme teknikleri kullanılır. Örneğin, popüler Hollywood filmleri yüksek hızda ilerleyen, belirli bir kronolojik zaman mantığı olan ve devamlılığın esas olduğu bir sistematikte işler. Amerika'da Griffith, devamlılık kurgusunun öncülüğünü yapmıştır. Jane Barwell *Film Yapımının Temelleri* isimli kitabında kurgunun çoğunluğunun planların anlatısal zamana göre sıralandığı devamlılık geleneklerine bağlı olduğunu ve bunun zaman ve mekanda devamlı bir akış olduğu izlenimi yarattığını belirtir. (Barwell, 172) Bu teknikler tarihsel normların anlam yaratma süreçlerine yardımcı olur. Y.

---

[5] *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* isimli kitapta Y. Gürhan Topçu Hollywood biçeminin tarihsel normlar dizisi şeklinde fonksiyon gösterdiğini söyler. Bordwell'in Hollywood biçemi tarifini şöyle aktarır: "Bordwell, klasik Hollywood'u incelerken Hollywood'un bireysel yeniliklere sert sınırlamalar koyan kurallarla bağlı, çok zor değişen temel biçemsel yöntemlerle bir öykü anlatan, film biçeminin temelinin birliğe dayandığı, filmlerin hem doğal görünüp hem de Aristo'cu anlamda gerçekçi olduğu, devamlılık teknikleri ve kendini gizleyen öykü anlatımıyla görünmez olan, filmin anlaşılır olmasını sağlayan bir biçeme sahip olduğunu vurgular. (akt. Y. Gürhan Topçu, 133)

Gürhan Topçu, örneğin heteroseksüel romantizmin Amerikan toplumunun bir değeri olduğunu ve sinemada aksiyonu sağlayan estetik bir fonksiyona dönüştüğünü söyler. (Topçu, 133) Başka bir örnek de, popüler filmlerin çoğunun hızlı yapısının modernliğin hızıyla tutarlılık oluşturacak şekilde kurulmasıdır. Aşağıda daha detaylı bir şekilde anlatacağım Hollywood biçemi yapısının bireyciliği destekleyici özellikleri olduğunu düşünüyorum. Ancak Haneke sinemasını Hollywood biçeminin dışında konumlandırdığım bağımsız bir sinema olarak gördüğüm için bireyciliğin eleştirisini yaptığı üçleme filmlerinde ortaya koyduğu kimi biçemsel ve anlatısal ihlallerin egemen anlamlar aleyhine nasıl işlediğini açıklamaya çalışacağım.

Modern bir sanat olarak sinemanın tüm biçemleri modernlik biçemlerine göre değişkenlik gösterir. Sinemada klasik ve modern gibi kavramların kendileri sonu gelmeyen tartışmalar içerdiğinden bu başlıkta Haneke sinemasını bu kavramlarla tartışmak yerine sinemaya hakim olan, sinemanın ticari mantığa göre şekillenmesini sağlayan, Griffith ile gelişen Hollywood biçeminin ve anlatı yapısının mantığını anlayarak aslında bunun dışında kalan bir sinema olarak Haneke sinemasının ne olmadığı üzerinden tartışacağım.

Sinema ve Modernlik kitabında John Orr, gerçekte modern olan iki sinemanın varlığından söz eder. (12) Orr, Sinemanın ilk modern döneminin temsilcileri olarak görülen Murnau, Dreyer, Bunuel gibi isimlerin sessiz sinemasını yüksek modern sinema diye adlandırır ve bu dönem sinemasına modern sinema denmesinin sebebinin, bu dönemin batı toplumlarının yaşadığı modernliğe eleştirel ve yıkıcı bir yorum getirmiş olmasında bulur. (12) Ayrıca ona göre; 1914-1925 arası geçen bu yüksek modernlik döneminin ardından 1960'lara kadar süren Hollywood stüdyo sistemi ve anlatı yapısı sinemadaki modern dönemi kesintiye uğratmıştır. 1960'ların başında tekrar başlayan neo-modern diyebileceğimiz bir sinema döneminden bahsedebiliriz. (Orr, 12) Orr'a göre; Neo-modern sinemanın "serinkanlı vahiy" denilen yüksek modernizmden kalıt olarak devraldığı bir

duygu yapısı vardır. (40) Orr, "serinkanlı vahyin"[6] günlük yaşamın monotonluğunun, sıkıcılığının altında yatan dile getirilemeyen, bastırılmış korkulardan kaynaklı, ne olacağı kestirilemeyen bu yüzden belirsiz duygular yaratan duyguların ani değişimi karşısında bastırılan acılara dikkat çektiğini belirtir. (40) "Serinkanlı vahyin" suskun niteliği savaş sonrası Avrupası'nın çöküntü ve yalnızlık duygularının yerine yeniden kurulmuş ve durgunluk vaat eden, yanıltıcı bir sakinliğe sahip olan özelliğiyle yaşamın tekinsizce devam etmesidir. Orr'a göre; bastırılmış korkuları duygusal alt metnine yerleştiren sinema, akılcılık çağında yaygın olan gizli ümitsizlik durumunu keşfetti. Gelecek korkusu, geçmişten kaçış ve şimdiyi tam anlamıyla yaşama duygusunun soğuk savaş sonrasının kültürel belirtileri olarak ortaya çıktığını savunan Orr, maddi zenginlik ve bireycilik bu korkunun bastırılmasının en elverişli ve korunaklı yolları olduğunu yazar. (Orr, 35-39) "Serinkanlı vahiy", Hollywood sinemasının anlatımsal ve biçemsel uzlaşımlarını reddeder. Orr, serinkanlı filmlere örnek olarak, Orson Welles'in *Dava (1962),* Bergman'ın *Sessizlik (1963),* Resnais ve Antonio'nun filmlerini verir. (38-39) Bu tanımlardan ve yönetmen örneklerinden yola çıkarak Haneke'nin kimi filmlerini de "serinkanlı vahiysel" filmler olarak ele alabiliriz. Haneke üçleme filmlerinde maddi refahın ve bireyci hayatlarının güvenliğine sığınmış karakterlerin durgun, monoton hayatları izleyici de tekinsiz olan bir şeylerin habercisi gibidir. Bastırılmış olanın lanetinin sesi duyulmaz ama her an bir perdenin arkasından çıkıp yaşanan şeylerin kurmaca bir oyundan ibaret olduğunu haykıracak bir hayaletin gölgeleri etrafta dolaşır. *Benny'nin Videosu* filminde, Benny'nin işlediği cinayetten sonra Nazi kamplarına gönderme yaptığı saç kazıtma sahnesinde hortlayan bir hayaletle karşılaşırız. Haneke, bu filmde savaş sonrası Avrupa'nın bastırılmış korkusunu, zenginlikle sağlanan korunaklığın kırılganlığını ve beklemekte olanın her an patlayabilecek alevi içinde barındırdığını anlatır gibidir. Haneke, sinemasının temelde bu nedenle serinkanlı filmlere dahil edilebileceğini

[6] " Serinkanlı vahiy", hem kahramanları hem de izleyicileri için, asla gelmeyen bir vahyin olası tehdidinden güç alarak gelişen tahammül sinemasıdır." (Orr, 40)

düşünüyorum. Serinkanlı filmler modernliğin sıkıntılarına farklı bir bakış açısıyla ve izleyiciye rahatsız seyir deneyimi yaşatarak eleştiriler getirmiştir.

Hollywood sineması (Anlatı sineması) anlattığı öykünün zamanını doğrusal bir çizgi üzerinde ilerletirken, seyirciye taahhüt ettiği şeyi gerçekleştirir, kendi zamanını[7] kurarak, dışındaki zamanı unutturur. Teknolojik yeniliklerle birlikte, hız kazanıp, devinimsel bir şekilde ilerleyen öykünün yarattığı algısal gerçekliğe ve bu gerçekliğin tekliğine katılan, bunu arzulayan, izlediği tarafından da arzulanan bireyler olarak bu "unutuş zamanı"nın ritmiyle algılarız. Böylelikle, modern olanın hızı, klasik anlatının da hızı haline gelir. Kundera teknolojiyle gelişen bu algısal ve yaşamsal değişimi *Yavaşlık* kitabında şu şekilde ifade eder: "Teknoloji devriminin insana armağan ettiği bir esrime biçimidir hız… İnsan hız yeteneğini bir makineye devredince her şey değişir: Artık kendi gövdesi oyunun dışındadır ve bir hıza teslim eder kendini, cisimsiz, maddesiz bir hıza, katıksız hıza, hızın hızlılığına, esrime hıza. Tuhaf bağlaşım: tekniğin kişiliksiz soğukluğu ve esrimenin yalımları" (Kundera, 10). Esrime halinde izleyici ayağının tökezlemeyeceği, engelsiz yollarda hızın coğrafyasında ilerlerken, zamanı kronolojik olarak saat kulelerinden, duvar saatlerinden öğrenip geleceğe doğru emin adımlarla yol alırken sinemadaki zaman ona vaat edilen zamanla uzlaşımsal –aslında öyle değilmiş gibi yaparak- olarak yaşamına katılır. Aslında zamanı unutuş hissini yaşatan bir tek sinema değildir; şehrin mimari yapılanması, teknolojik araçlar, sürekli çalışmayı yücelten başarı hikayeleri, boş zamanın değersizleştirilmesi ve aylaklığa

[7] Burada Hollywood filmlerinin bütün izleyicilerde aynı etkiyi yarattığını söylemek istemiyorum. İzleyicilerin filmleri alımlama süreçleri birbirlerinden farklı olabilir. Bazı izleyiciler popüler bir filmi izlerken filmi gözlemlemekte, çözümlemekte ve filmin dışına çıkabilmektedir. Kimi izleyici ise daha pasif bir süreci yaşayıp filmin kendisini dışarıda yaşadığı sorunlardan uzaklaştırıcı hazcı vaatlerine kaptırmayı bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde arzulamaktadır. Film temsilinin dışında bıraktığı zamanını dondurup, sinemanın sağladığı kaçış duygularına teslim olmak ve rahatlamak istemektedir. Serpil Kırel, *Sinema ve Temsil* kitabında Hollywood popüler filmleri için "kaçışçı" hazların vaad edildiği ama üstü örtük biçimde egemen değerlerin üretim alanı olduğundan bahseder. (27) Bu yorumdan yola çıkarak kendi zamanını derken izleyicilerin alımlama süreçleri farklı olsa da Hollywood sinemasının amacının gerek teknik gerek biçimsel bir gerçeklik duygusu yaratarak izleyiciye kimi egemen algıları benimsetmek amacıyla kurduğu temsil zamanının dışındaki zamanı hatırlatma şansı vermeyerek izleyiciyi bu zamanda tutmaya çalıştığını anlatmaya çalışıyorum.

duyulan öfke, kısaca modern yaşamın kendisi zamanı unutuş hikayesi gibidir. Nitekim sinemada da, Hollywood melodramları, aksiyon ve kahramanlık filmleri genel olarak bu özellikleri yansıtır. Örneğin, George Seaton'ın yönettiği *Havaalanı*(1970) filmi bomba tehlikesi altındaki bir uçakla ilgilidir. İşsiz kaldığı için kinlenen bir işçi tarafından konulan bombadan, bilgi ve kararlılığıyla bireyci bir arıza teknisyeni sayesinde kurtulunur. Bu film hem geleneksel bireyciliği hem de korporatizmi yüceltir. Arıza teknisyeni Petroni, kurtarma operasyonunu yönetebilecek tek kişidir ve "kadınsı" diğer uzmanlara otoriter bir şekilde işin nasıl yürütüleceğini öğretir. İşinden atılan işçinin kendi hataları yüzünden işsiz kaldığı vurgulanır. İşçinin eşinin, "Hayal kurmayı bırak da işini elinde tutmaya bak" ısrarına rağmen isyan etmeyi sürdürür. Filmin sonunda yaşanan felaket sonrasında her şey yoluna girmiş, uçaklar emniyet içinde kalkıp inmektedir. Ryan ve Kellner'e göre; can sıkıcı işçinin ortadan kalkmasıyla, orta Amerika ideolojisi için parlak bir an yaşanmakta, şirketler hala erdemli görünmektedir. (95) İşsiz adam, hayalperest ve bu sistemde tutunamayan biri olarak yansıtılır.

Sinemanın yaptığı şey, dışarıdaki zamanın "gerçekliğinin" de farkına vardıramayacak kadar unutuşu içselleştirmesidir. Bir anlamda bu unutuşun unutulması gibidir. Neo-modern ritimler bize Amerikan sinemasının anlatısal uzlaşımlarının, izleyicilere zamanı unutturarak geçirten esrarlı güçlerini gösterir. Orr'a göre; Hollywood zamanı unutturmaya çalışırken, neo-modern ritimli filmler bize sürekli zamanı anımsatır. (Orr, 42) Haneke'nin, 71 parçadan oluşan ve her bir sahnenin kendi içinde döngüsel bir zamanı taşıyan *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* filminde her bir sahne temsilin dışındaki zamana yakındır. Kronolojik bir şekilde ilerleyen sahneler yerine "an"lardan oluşan sahneler vardır. Bu "an"lar kendi içlerinde hiçbir yere varmazlar, doğal akışları içerisinde verilirler. Haneke, bir amaca doğru ilerleyen anlatımın gidişatı yerine, olayları kendi anlatısını sürekli keserek oluşturur gibidir. Bununla beraber olaylardan ya da karakterlerden birini öne çıkarırken, diğerlerini geri planda bırakmaz. Seyircinin olayları değerlendirirken kendi kararı daha önemlidir. Anlatı

sinemasının tersine bu tarz bir sinema seyirciye özgür alanlar sunar gibidir. Anlatı sinemasında her şeyin önsel olarak belirlendiği, zamanın ve olayların ritminin, montajın izleyicinin algısını etkilediği bir anlayış hakimdir. Bu tip bir anlatının dışına çıkan bir sinemada ise izleyici filmdeki olayların anlamlarıyla mücadele etmek durumundadır. Çünkü kendi hayatı içerisinde de bu mücadele söz konusudur. Aynı zamanda gerçeklik dediğimiz şeyin hem somut hem de tartışmaya açık olması durumu da insan zihnini meşgul eder. (Andrew, 261) *Büyük Sinema Kuramları* kitabında J.Dudley Andrew, Hollywood anlatı sinemasının gerçek yaşamda aslında "an"ların bir değeri olduğu gerçeğini gözden kaçırıp, bunların içinde muğlaklıklar olabileceğini, gerçeğin farklı şekillerde kavranması yoluyla insanların sabit anlamlara sahip olmadığını görmezden geldiğini iddia eder. Ona göre; doğanın pek çok anlama sahip olması, doğanın bizimle çok anlamlı konuşması demektir. Andrew, bu muğlaklıkların bir değer olduğunu düşünür ve sinemanın olabildiğince bu değerleri koruması gerekmektedir. (Andrew, 255)

Sinemada izleyicilerde belli amaçlar çerçevesinde duygulanımlar oluşturan, bir takım yöntemlerle yaratılan belirlenmiş bir gerçekliğe biraz da propagandist bir şekilde ikna etmeye çalışan montaj sineması vardır. Hollywood sisteminin kurucusu Griffith'in geliştirdiği paralel montaj denen bu montaj tekniğinin klasik anlatının seyircilerde oluşturmak istedikleri gerçekliğin kurulmasına hizmet eden bazı yanları vardır. Bazin, sinemadaki muğlaklığın değerine dikkat çekip, bu tip bir montaj mantığını izleyicinin talep ettiği gerçeksizliğin durumunu koruyan soyut bir anlam yaratıcısı olarak tanımlar. (Bazin, 57) Daha sonrasında ise, Deleuze de montajı hareket-imgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi, komposizyonu olarak tanımlamıştır. (Deleuze, 48a) Deleuze'e göre; Griffith hareket-imgelerin komposizyonunu bir organik birlik olarak kavramıştır. Birbirinden farklılaşmış parçalar, kadınlar ve erkekler, zenginler ve yoksullar, Kuzey ve Güney gibi oluşturulan kümelerin organizmasıdır. (Deleuze, 48a). Deleuze'ün vurguladığı gibi, aslında çeşitlilik gibi görünen bu farklılıklar hikayeyi bütünsel bir şekilde birleştiren parçalar gibi ele alınır. Bu tip ayrımlar, muğlaklığı ortadan

kaldıran, kimi özellikleri kimi parçalara indirgeyen ve tuttuğu tarafın düelloda kazanan taraf olmasını sağlayan bakış açıları üretmeye yardımcı olur gibidir. Verili bir iyi-kötü kavramı, tanımlamayı, meşrulaştırmayı, karalamayı, kazanan ya da kaybeden olmayı da beraberinde getirebilir. Seyirci bu yüzden filmdeki kahramanın kazanmasına odaklanırken, geri kalanların ne olduğuyla ilgilenmeyebilir. Önemli olan değer yargılarımızı taşıyan, öne çıkarılan karakterlerin zaferidir. Yaratılan gerçeklik, değer yargılarının yansıması, bir tür ahlakçılıkla belirlenen önermelerden oluşan bir sinema dünyası oluşturur gibidir. Griffith'in, tekniğin ve montajın gücünü filmde yanılsamalar yaratarak ve bu yanılsamaların gerçekliğine seyirciyi ikna ederek kendi arzuladığı gerçeklik algısını anlamlı hale getirmeye çalıştığını iddia eden Nilgün Abisel'e göre; Griffith'in amacı seyircinin perdedeki karakterlerle özdeşleşip, onlarla birlikte ağlaması ve gülmesi böylelikle perdeye yansıtılan değerleri seyircinin de paylaşmasıdır. (104) Pekiyi Griffith'in doğru bulduğu değerler neydi? Hollywood klasik anlatı yapısının babası sayılan bir muhafazakar olan Griffith'i, püriten bir çevrede yetiştiğinden bireye, özgüvene, tekniğe ve çalışkanlığa önem veren biri olarak açıklayan Abisel, *Sessiz Sinema* kitabında toplumun geleneksel ahlaki normları, iyi ve kötülüğün net bir biçimde belirlenmesi, mevcut toplumsal düzenin devamının Griffith'in başlıca ilkeleri olduğunu savunur. (95) Nilgün Abisel, 1908'de ilk filmi *Dollie'nin Maceraları*'nı yapan Griffith için, sinemanın neyi nasıl anlatacağını özelikle Amerika'da ve daha sonrasında popüler filmlerin başarı mantığının cazibesine kapılan ve bu yönüyle neredeyse her ülkede ana akım olarak benimsenen sinemanın ilk belirleyicisi olduğunu yazar ve seyircide katharsis etkisi yaratarak onu rahatlatan kaçış filmleri yaptığını ekler. (95) Ona göre; Griffith, ABD'de toplumsal sistemin işlenişine bir dişli olarak katkı sunan, var olan kurumları koruyan, toplumsal eleştiri yapmak suretiyle düzenin yeniden üretilmesine destek olan filmlerin ilk örneklerini vermiştir. (95) Griffith'in saymış olduğumuz değerleri, bu değerleri kurduğu biçimle anlatma tarzı Hollywood ana akım sinemasının sahip olduğu değerlere öncülük etmiştir. Bu değerler hala günümüz bazı ana akım filmleriyle, insanlara kendini

gerçekleştirmenin, çalışkan olmanın, mahremiyet duygusunun ve bireyciliğin yüceltilmesinin araçları gibi yansıyabilmektedir. Ryan ve Kellner, *Politik Kamera* isimli kitaplarında bu bireyciliğin temelde muhafazakar reflekslerle oluşturulmuş bir bireycilik olduğunu yazarlar. Onlara göre; kültürel temsiller aracılığıyla belli toplumsal politikalara entegre edilmek istenen kitleye muhafazakar tercihlerle özellikle 70'li ve 80'li yıllarda yükselen muhafazakar bireyci toplumsal davranış modelleri benimsetilmeye çalışılır. Bireyci kahramanın ataerkil, savaşçı ve girişimci özellikleri vardır. (Ryan ve Kellner, 338) Hollywood'un bu yıllarında özellikle yaygınlaşan bu prototip kahramanlar, paralel montaj teknikleriyle, biçimin yarattığı imkanlarla seyircide özdeşim hissi oluşturarak muhafazakar bireyci değerlerle özdeşimde bilinçli ya da bazen bilinçsizce katkı sağlamışlardır. Hollywood klasik anlatısının dışındaki filmler -onun bir takım araçlarını kullansa da- ana akım sinemadan ayrılır ve muhafazakarlığın ve modernliğin farklı biçimlerini sorgular. Kimi neo-modern filmler de seyircide politik ya da toplumsal amaçlı duygulanımlar oluşturmaya çalışan gerçekçi tekniklere karşı bazen izlediklerinin sadece bir film olduğunu hatırlatarak-örneğin karakterin kameraya doğru bakmama ilkesinin ihlal edilmesi gibi- bu algıda yarıklar açar. Örneğin; Godard, *Serseri Aşıklar*(1960) filminde böyle bir ihlal yaratmıştır. Karakter film içindeki seyrini bozarak, kameraya, seyirciye doğru bakarak konuşur. Seyirciye bunun sadece bir film olduğu hatırlatılır. Seyircinin kendi bulunduğu mekandan, gerçeklikten sürekli bir şekilde kopmaması sağlanır. Bu da filmin gerçek olduğu ve seyircide her türlü duygulanıma hazır bekleyen seyirci algısını kırar. Haneke, üçleme filmlerinde olaylar arasındaki ilişkilenmelerle seyircide bir duygulanma yaratma amacı taşımaz gibidir. Olayların içsel değeri ve seyircinin bunu kendinde anlamlandırma süreci onun sinemasında belirleyici bir özellik olarak kendini gösterir. Modern dünyanın bütünselliği Haneke sinemasında yerini parçalarına ayırmaya ve her bir parçanın, "an"ın özsel değerini sezgisel bir şekilde hissettirmeye bırakır gibi gözükmektedir. Üçlemenin isimlerinden birinin *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* şeklinde olması da bu yönüyle

anlamlıdır. Çünkü aslında tesadüf ile kronoloji kavramlarını birlikte düşünmek, parçaları (anları) ve kronolojiyi aynı cümlede dillendirmek bir çelişki gibi durur. Ayrıca filmde her bir parçanın tamamlanmadan makaslandığını ve uzun kararmalardan ve eslerden sonra farklı karakterlerin yaşamlarından kesitler sunan sahnelere geçildiğini düşünürsek kronoloji kavramının kendisinin bir uygunsuzluk taşıdığını düşünebiliriz. Filmde bir olaydan farklı bir olaya geçilirken sürekli kesmelerin olması olayların ardışıklığını yani bir anlamda kronolojisini bozar gibidir. Zourabichvili, Deleuze'ün, *Anlamın Mantığı* kitabında stoacılarla ilgili *Aion* ve *Chronos* arasında yaptığı ayrıma değinir. Deleuze, Aion'u şöyle tanımlar: "Geçmişi ve geleceği yutan bir şimdi yerine, her an şimdiyi bölen, onu sonsuza dek iki yönde birden, geçmiş ve gelecek olarak altbölümlere ayıran bir gelecek ve bir geçmiş. Daha doğrusu, geleceği ve geçmişi birbirlerine göreli olarak içeren geniş ve kalın şimdiler yerine, her şimdiyi geçmiş ve gelecek olarak altbölümlere ayıran kalınlıksız ve uzanımsız bir an. (Deleuze, 185-186b) Aion, her şeyin içinde olup bittiği kuşatıcı bir şimdinin koşulunda önce olanın sonra olana göre sıraya girdiği kronolojik ya da ardışık zamanı tarif eden Chronos'a karşıdır. (akt. Zourabichvili, 16) Pekiyi Aion kronolojiye karşı olarak anlamın içinde nasıl yer alır? Aion'u zaman olmayan bir ara zaman yani ölü zaman olarak ele alabiliriz. Zourabichvili, ara zamanı, anlam kategorisinde yaşanan bir değişime olay adını verdiğimiz anlamda eskiden anlamlı gelen şeyin artık anlamsızlaşıp yerine anlamsız olan şeyin anlamlı hale gelmesi durumu bu olayın zaman içinde yeri olmadığı anlayışına götürür ki bizi, olayın başka bir düzlemde devam edebilmesi için kesintiye uğraması gerekir, işte burada yaşanan kesinti olarak açıklar. (17) Deleuze, bu durumdan yola çıkarak genel bir kronolojinin ancak parçalarıyla birlikte ortak bir anlama bağlı olarak düşünülebileceğini açıklar. (akt. Zourabichvili, 17) Anlatı sineması ise kesintisiz, ardışık zamanıyla anlam bütünlüğünü oluşturur. Kronolojik zaman dışarıdan gelen bir zamandır ve zaman dışılığa ya da ara zamanlara kapı aralayamaz. Çünkü özdeşim kurulması beklenen seyircilerin hayatları da dışarıdan gelen ve zamanın bölümlenmesi esasına dayanan bir zaman ilkesi tarafından belirlenir. Sinemada, boş vakitler,

aylaklık ya da anlık deneyimler anlamsızlıkla ilişkilendirilir. *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* filminde kesintiler ve birbirinden bağımsız gibi duran parçalar anlam ile zaman arasındaki bağı hissettirir. Böylelikle yaşanmış olanla ilişkili nesnel zaman kavramına karşı direnç gösterilir. John Orr, modernizm ve yabancılaşma konularında eleştirel filmler yapan İtalyan yönetmen Antonioni hakkında şöyle yazar: "Bekleyişin, bir olay için beklemenin "ölü" boşlukları, Antonioni'nin filmlerinde "olay"ın kendisi kadar önemli ve canlı hale gelir. Böylece 'Antonioni… daha usta işi bir dramaturgi yumağı içerisinde, günlerimizi oluşturan bütün o kaybedilmiş *anlamları* bir araya getirebilmiştir'. Hollywood'da ise, kaybolmuş anlamlar aşırı gereksiz yükler olarak hor görülür" (41). Haneke filminde görünürde anlama, anlatının kendisine hiçbir şey katmayan ölü bekleyişler –ölü zaman- olarak kabul gören yaşanmış olanın çeşitliliğine katılan bir kesit, nesnel zamana karşı duran, anlamı oluşturan bir parçadır.

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası filminde her bir sahne kendi içinde hem doğrusal hem de döngüsel devinim taşır. Filmin sonunda da aslında vardığımız yer bir kronolojinin tamamlanması olarak dursa da, filmin finalinin, filmin ortasında verilen haberin tekrarıyla bitiyor olması "son"un da aslında bir son olmadığı, döngüselliği içinde taşıdığı duygusunu verir. Bu perspektifin devamında, filmde pinponcu genç çocuğun bir makineye karşı oynadığı sahne tümüyle tekrardan oluşan döngüsel bir devinimdir. Pinponcu, izleyiciyi çileden çıkaracak bir şekilde bitkin bir halde bir makineye karşı, aslında kendine karşı pinpon oynar. Seyirci bu sahnenin nereye varacağını merak eder ve sabırsızlanır. Haneke ile yapılan röportajda Haneke bu sahneyle ilgili şunları söyler: "Bence genç adamın makineyle kapışması güzel bir görüntüydü; kendisine karşı oynuyordu ve hiçbir yere varmıyordu" (Cieutat ve Rouyer, 215). Doğrusal devinim yaşamın da düzenleniş biçimine göre kronolojik olarak ilerlediğinden gerçekliğe yaklaşır. Orr'a göre; buna karşın döngüsel zamanda görüntüde yer değişimi artar ve modern kapitalist dünyanın maskesi indirilerek sorunlu doğası ortaya çıkartılır. (Orr, 13) Filmin sonunda cinnet geçirip, etrafa ateş açan çocuğun, filmin ortasında verilen haberlerin devamı olarak filmin

sonundaki haberlere eklenmesi, modern dünyanın sıkıntılarının insanları nedensiz şiddete sürükleyebileceğini daha dolaysız bir şekilde anlatır. Haneke, filmde geçen günün sonunda, anlattığı hikayenin de artık haberlerin bir parçası olduğunu göstermek için tekrarın bir şart olduğunu söyler. (Cieutat ve Rouyer, 210). Haberlerde gösterilen, her gün izlediğimiz görüntüler bizim hayatlarımızın eğilip bükülüp farklı biçimlerde yeniden bize sunulmasıdır. Çağdaş dünyanın seyir deneyimine eşlik eden her olay, her şey haber niteliği taşıdığı için aslında önemli görünüp, önemsizleşir ve "dışarı"da olup bitenlerle kameranın soğuk camının arkasından aramıza mesafe koyarız. Haneke, döngüsel devinimi, tekrarı kullanarak bize bu gerçeği hatırlatır.

Yedinci Kıta filminde de sahnelerin ve genel olarak filmin klasik anlamda neden-sonuç ilişkisine bağlı olmadığını tekrarın diyalektiği kırdığını görmekteyiz. Filmde özellikle para ekonomisinin büyük bir parçası olduğu şehir hayatının, refah toplumunun göstergeleri sürekli tekrarlarla verilir. Evin garajının açılıp kapanma sahnesi (iç ve dış ayrımına da güzel bir örnek oluşturacak bir sahnedir), araba yıkama fırçasının döngüsel hareketi ve yıkama sahnesinin birden fazla tekrar etmesi, markette, bankada para sayma makinesinin döngüsel devinimi, alışveriş sahnesinin, hastanede bekleme odasında bekleyiş, kahvaltı hazırlama sahnelerinin defalarca tekrarı filmde doğrusal bir zamana karşı koyan sahnelerdir. Bu sahneler de tüketimin gerçek hayattaki hızına başkaldıran bir anlayış vardır. Tüketim var olan hızını tüketip, izleyiciyi gerilimin içine koyan, onu bir an duraksatıp, ölü bir zamanın içinde tökezleten bir duygunun içinde kıvranmasını sağlayan sinir bozucu bir alışkanlığa dönüşür. Yolunda gitmeyen bir şeyler vardır, hızla ilerleyenin akışını bozan bu duygu karmaşası izleyiciye rahatlama imkanı tanımamaktadır. Aksine, Hollywood sineması flashback'lerle seyircilere anlatının zamanını onların algısını yönlendirecek bir şekilde oluşturabilir. Böylelikle zaman üzerinde tahakküm kurarak seyircinin konumunu hikayenin zamanında sabitler. Flashback'in seyircinin algısında kurduğu tahakküme örnek olarak Alfred Hitchcock'un *Sahne Korkusu*(1950) filmi verilebilir. Filmde polis tarafından izlenen

Jonathan Cooper eski sevgilisi olan tiyatro oyuncusu Eve Gill'in evine sığınır. Bir cinayet mahalinden kaçarken görülen Jonathan masum olduğunu iddia eder. Jonathan'ın yeni sevgilisi aktris Charlotte Inwood'un kocası öldürülmüştür. Jonathan, eski sevgilisine ve böylelikle seyirciye de flashback'ler aracılığıyla olayı anlatır. Onun gözünden dinlediğimiz olay da kadın kocasını onun için öldürmüş ve suçu üstlenmesini istemiştir. Filmin sonuna kadar seyircinin algısında katil Charlotte'dir. Filmin sonunda masum sandığımız Jonathan'ın katil olduğunu anlarız. Bu filmde flashback'in kullanımı tümüyle seyirciyi kandırma üzerine kuruludur. Sinemada flashback ne kadar kronolojik zamanın despotizmini hatırlatıyorsa tekrar da o kadar diyalektik belirlemini kırar gibidir. Tekrarın kullanımında, filmin kendi zamansallığıyla seyircinin süresi arasında bir bağ kurulurken bu bağ bir büyülenmenin doğurduğu özdeşleşmeye değil, kronolojik sınırların ihlal edildiği bir an'a tekabül eder. Belirli bir yere gitmemek olan tekrar ilerlemeci zamana karşı durarak, akılcılığın araçsallığı karşısında an'ın sezgisini ön plana çıkarır. *Yedinci Kıta* filminde Anna, anlamsız ve sıkıcı hayatının karşısında kayıtsız bir tavır takınırken gözyaşlarını tutamayıp birden bire ağlamaya başladığı sahne araba yıkama fırçasının döngüsel bir şekilde hareket ettiği sahnedir. Akıp giden hayatlarında bu patlama anı gerçekleşmemiştir. Anna, araba yıkama makinesi çalışırken aracın içinde sessizce oturmuşken bir anda kavranılan bir gerçekmiş gibi boşluk ve anlamsızlık duyguları, araba fırçası sürekli dönerken fırçaya bakmayı sürdürdüğü anda onu kıskıvrak yakalar. Ve Anna daha önce bastırdığı her şey için hıçkırarak ağlamaya başlar.

"Kent üçlemesinin" bir diğer filmi *Benny'nin Videosu* filminde Hollywood sinemasında yüceltilen aile değerleri farklı bir okumayla ele alınmıştır. Maddi açıdan gayet iyi durumda olan, partiler düzenleyen ve kendi aralarında nezaket kurallarına oldukça düşkün olan aile oğulları Benny'nin sebepsiz bir şiddet uygulayarak öldürdüğü genç kızın cesetinden kurtulmak için vahşice planlar yapmaya girişir. Üst sınıfa ait görüntüler, başarılı bir işadamının hayatı özenilecek değerler gibi algılanmaz. Baba, oğlunun katlettiği kızın cesedini parçalayıp saklama

görevini üstlenir. Anne ile oğlu ise o dünyadan uzaklaştırılıp, Ortadoğu gezisine yollanır. Ortadoğu gezisinde fakir pazarlar, sokaklar, yoksulluk onların kamerasından sürekli izleyiciye aktarılır. Kameranın nesnel soğukluğu onların da Ortadoğu'lu insanlara bakışını yansıtır. Bu anlamda güçlü bir tercih kullanmış olan yönetmen bizim bakışımıza da saldırır. Çıplak gözle görünmek istemeyenin kameradaki nesnelliği mesafe koymaktan öte, gözümüzü kendi içsel bakışımıza çevirir. Çünkü bir anlamda o sokaklarda turist gibi gezdiğini Batı'lı seyirciye hatırlatır. Asheuer'ın Haneke ile yaptığı bir röportajda Haneke, filmlerini Batı'lı izleyiciler için yaptığını söyler çünkü işlenen temalar refah toplumundan kaynaklanan vicdan sızısından oluşur. (Assheuer, 49) Bu filmde kaçış için bir Ortadoğu şehrinin seçilmesi de kefaretin kaçınılmazlığına vurgu yapar. Benny'nin kızı şiddet uygulayarak öldürmesini de kameradan izleriz. İşlenen bu suçun kameradan verilmesi ve Ortadoğu'nun sokaklarının ve oradaki yoksul insanların sadece kameradan verilmesi arasında bir ilişki vardır. Oradaki yoksulluğun bir parçası olduklarını bir an için olsun düşünmemişlerse bile hayatlarında vicdanlarını harekete geçirecekleri başka bir suç onları oraya taşımıştır. Vicdanı temize çekme mekanı sadece kamerayla elde edebilecekleri görüntüleri onlara sağlar.

Haneke üçleme filmlerinin serinkanlı vahiy filmlerine dahil edilebileceğine değinmiştik. *Benny'nin Videosu* filminde, baba odalarında televizyon izleyen çocuklarına sorar:"Haberlerde ne var, önemli bir şey var mı?" Çocukları, "Hiç" diye cevap verir. Aslında bu diyalog yaşanırken izleyiciler alttan savaş haberlerinin sesine tanık olur. Ancak karakterlerin ağzından duyduğu ise "Hiç"tir. Savaşı "hiç"lik durumuna indirgeyen bu cümle "serinkanlı vahiy" filmlerinin bize telkin ettiği haliyle kötümser dünyanın tahammül edilebilir halidir. Çünkü soğuk savaş sonrası dünya düzenini bulmuştur. Her an tetikte bekleyen tehlikenin karşısında ise yanıltıcı bir dinginlik hakimdir. İnsanlar buna inanmak ister ya da inanmış gibi yapar. Gündelik hayatlarının sıkıcılığının altında gizlenmiş korkularla yüzleşmekten kaçmak için bastırılanı geri çağıran bir vahyin hayaletine karşın tahammül edebilmeyi öğrenebilecekleri araçlar geliştirir. Çağrılara

kulak vermeme, görüneni görünmez kılma, maddi zenginlikle ve bireycilikle kendi içine çekilme, tehdidi görünmez kılabilir. Aynı durum *71 Parça* filminde de karşımıza çıkar. Bir yanda her biri kendi sessizliğine ve ümitsizliğine gömülmüş karakterler bir yanda da dünyayı kasıp kavuran etnik ve dini savaş haberleri… Bu haberlerin yemek yerken bile tahammül edilebilir olması serinkanlılığın hangi boyutlarda işlendiğini gösterir. Serinkanlılık, ölüm kamplarının, işkence, terör, açlık ve hastalığın karşıt ucundadır. Orr, serinkanlı vahyin bilinçaltında böylesi küresel felaketler varsa da serinkanlı vahiy, kendini bütün bu felaketlerin belirli bir uzaklığında konumlandırmış olan bir burjuva varoluşunun maddi aşırılıklarını gösterir. (Orr, 40) Üçlemenin bütün filmlerinde gizil ve nedensiz gibi duran ümitsizliğin pençesinde yaşayan karakterler, maddi refahın içinde yaşayıp bu durumu neden yaşadıkları anlaşılmayan bir durumun içindedirler. Şehrin mimarisi, konforlu mekanlar, teknolojik araçlar, çılgın partiler, akşam yemekleri, iş toplantıları hepsi üstü örtünen bir gerçekliğin bastırılışı gibi yansıtılır. Neo-modern ritimlerle işlenen bu filmler, kapitalist modernitenin sorunlu doğasını açığa çıkarmakla kalmaz, üstü örtünen gerçeklerin serinkanlı vahyin suskunluğunda sancılı titreşimlerini ve dışarıdan sakin görünen ama gündeliğin sıkıcılığında her an patlayabilecek yeni düzenin tekinsizliğini iyiden iyiye seyirciye hissettirir.

Anlatı sinemasının biçemsel olarak içeriğin desteklenmesi amacıyla izleyicide bir gerçeklik duygusu oluşturmaya çalıştığını düşünüyorum. Aslında bunu yaparken sinemanın karanlık salonunda filmin kendi içinde engelsiz, doğrusal ve hızlı işleyen bir mantık kurarak izleyiciye temsil dışındaki zamanı unutturur ve seyirciden özdeşim kurmalarını beklediği karakterlere bireyci değerleri yükleyerek bununla kendi egemen algısını oluşturmaya çalışır gibidir. Neo-modern sinema, izleyiciye zamanın ve modernliğin sorunlu yanlarını hatırlatmasıyla ve Hollywood biçemini ve anlatı yapısını ihlal etmesiyle bu algıda yarıklar açar. Haneke sineması da hem tema olarak hem de biçimsel özellikleriyle Hollywood anlatı sinemasına direnir.

2.YİTİK MERHAMET VE KESİŞEN HAYATLAR: *TESADÜFİ BİR KRONOLOJİNİN 71 PARÇASI*

2.1. Sivil Bir Yalnızlık Olarak Bireycilik

Modern bireyciliğin eleştirisini modernlik öncesi geleneksel topluma duyulan bir özlem duygusu olarak inşa etme arzusu taşımamaktayım. Ancak giriş bölümünde belirttiğim gibi, yeni kölelik biçimlerinin de modern demokrasilerin tam ortasında geliştiği gerçeğinden hareket etmemiz de yönetmenin izinden giderek onun filmlerini anlamamız açısından bir hareket noktası sağlayabilir. Yönetmenin modern topluma yönelik karamsar bakış açısını kutsal metinlere, gelenek ve hiyerarşilere dayanan modernlik öncesi toplumlara geri dönme arzusu olarak değerlendirmediğimi belirtmek isterim. Alaine Touraine'nun da yazdığı gibi akla ve arzulara, öğrenmeye, zevk almaya, kendi dünyasını oluşturma hevesini yaşamaya duyulan coşkulu istek en anlaşılır insani isteklerdir. Touraine'a göre; Aydınlanma ve Rönesans bu ruhu ve coşkuyu taşıyordu ancak günümüz toplumları bunun çok uzağında bulunmaktadır. İnsanlar kendilerini geleneksel kısıtlamalardan çok, kendi ürünlerinin tutsağı gibi görmektedirler. (Touraine, 53) Bu tezde de eleştirisi yapılan bu durumun kendisidir. Bunun yanı sıra bireyciliği de salt modern toplumun genel, mutlak bir ilkesi haline dönüştürmek de kestirmeci bir yaklaşım olur. Aydınlanmanın ve Rönesans ideallerinin yaratmaya çalıştığı kısmen başarılmış kısmen de başarısız olmuş projesinden çok sanayi sonrası kentlerin ve toplumların yaşadıkları bunalımlar ve bunların olası sebepleri üzerinde duracağım. Böylelikle filmdeki karakterlerin ruh halleri, birbirleriyle ilişkileri ve yaşadıkları durumlar olası nedenleriyle tartışılıp anlaşılır kılınmaya çalışılacaktır.

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası filminde, Viyana'ya kaçak olarak gelen mülteci bir çocuk, evlat edinmek isteyen evli bir çift, yalnız başına yaşayan yaşlı bir adam, eşiyle mahrem dünyasının "despotluğu" içinde yaşayan bir banka güvenlik memuru, sürekli antremandan antremana koşup yarış atı gibi rekabet ettirilen profesyonel bir sporcu, nedensiz bir şiddete doğru sürüklenen bir üniversite öğrencisinin hayatları parça parça

verilen sahnelerle gösterilir ve bu yaşamlar nihayetinde bir bankada kesişir. 1993 yılında Viyana'da bir bankada gerçekleşen gerçek bir katliam hikayesinden esinlenerek oluşturulan filmin sonunda on dokuz yaşındaki genç üniversite öğrencisi, bankadan parasını çekemediğinde yanında taşıdığı silahla etrafa dehşet saçar. Film boyunca birbirinden farklı insanlar, farklı yaşamlar kesişmeden parçalar şeklinde gösterilir. Filmdeki karakterlerin isimlerinin tanıtılıp öne çıkarılmaması aslında sadece "o" ya da "bu"nun hikayesi olmayan toplumsal bir hastalık olarak ortak bir şekilde taşıdığımız dünyaların birbirinden farksızlığı ve can sıkıntısının sıradanlaşıp; neredeyse gündeliğin parçası olması durumunun bir göstergesi gibidir. Film kaçak yollardan Viyana'ya gelen küçük bir çocuğun sınırı aşıp bir kamyonun arkasına gizlenmesiyle başlar. Kamyonun arkasında çocuğun gözünden sıradan bir Viyana gecesinin yollarına tanık oluruz. Uzun uzadıya verilen yol sahnesi, birbirini sollayan arabalar, neon ışıkları, yol kenarlarındaki ışıklı reklam panoları, benzin istasyonları, Coca Cola fabrikası bu çocuğun gözünden gördüğümüz görüntülerdir. Antik Yunan'da şehir girişlerine yazılan "şehir havası özgürleştirir" sloganının modern göstergeleri olarak beyinlerimize saldırır. Özellikle de arabalar bireyselliğin ve arzulayan öznelerin özgürlük tahayyülerinin birer sembolü olarak sunulur. İçinde bulunduğumuz yüzyılda otomobilin bize özgürlük vaat etmesiyle çelişkili bir şekilde bizi hapseden bir yanı vardır. Richard Sennett tarafından *Ten Ve Taş* kitabında açık yolların ve bireyciliğin zaferi olarak görülen otomobilin, hızın gündelik yaşamın hakimi durumuna gelmesiyle duyarlılığı aşağıya çeken yanı da diğer insanlarla temassızlık konusunda önemli bir soruna işaret eder. (Sennett, 328a) Yürüyen insan genellikle vasıta kullanan birine göre kibrinden daha uzak gibidir. Çünkü attığı her adımda yaşamı ve zorluklarını duyumsadığı gibi yolda rastladığı insanlarla dostça bir yakınlaşma gerekliliğini hisseder. Modernite sonrası "yürüyüş"ün aldığı anlam ve önemi inceleyen David Le Breton'un ifade ettiği gibi, yürümek benmerkezcilikten uzaklaştırır ve antropolojik bir etkinlik olarak insanda anlama, dışarıyı gözlemleme ve başkalarıyla olan bağını sorgulama kaygısı uyandırır. (Breton, 52-53) John Orr da, otomobili modern karakteri ifade

edip, tanımlayan sahiplenilen bir şey, benliğin ve bedenin mekanik bir uzantısı, güç isteminin teknolojik bir biçimi olduğunu düşünür. (Orr, 168) Bu güç istemi hız teknolojisi sayesinde bedeni engellerden ve dirençten kurtarır. Sennett'e göre; engelsiz ve pürüzsüz yollarda giden bireyin uyarım düzeyini azalır, serbestçe hareket eden kişi, bu fiziksel özgürlüğü yaşamanın sonucu olarak kendini kendine daha hakim bir birey gibi hisseder. (Sennett, 328a) Sennett'in yaptığı bu tanıma benzer bir tanımı Orr da yapar: "Sahibim/ araba kullanıyorum, öyleyse varım" (Orr, 171). Sennett, 19. yy Avrupa şehirlerinde giderek etkisini gösteren bu anlayışın hız ve konfora dayalı şehirleşmenin sonucu olduğunu ve on dokuzuncu yüzyılın büyük şehirlerinin oluşumunda bireyselleştirilmiş hareketin zaferinin şu anda yaşadığımız açmaza, serbestçe hareket eden bedenlerin diğer insanların varlığının farkında olmaması durumuna yol açtığını iddia eder. (328a) Sennett'in fikirlerine benzer bir fikri de *Amerika'da Demokrasi* kitabında Tocqueville ortaya atar. Tocqueville, bireycilikte sivil bir yalnızlık görmüştü. Ona göre; birbirine benzeyen ama eşit kabul edilen günümüz insan topluluklarında hiç durmadan zevklerinin tatmin etmek için çalışan kalabalıklar bir diğerinin kaderine yabancıymış gibi davranıyor. Diğer insanların içine karışsa bile onları görmüyor, dokunsa bile hissetmiyor. Yalnızca kendi içinde ve sadece kendisi için yaşıyor. Böylelikle sadece aile hissini yitirmemişse bile olsa içinde bir toplum hissi kalmıyor. (Tocqueville, 266) Filme geri döndüğümüzde, bir Kuzey Avrupa ülkesinde şehre göçmen olarak gelen yoksul çocuğun gözünden uzunca izlediğimiz yol sahnesi aslında her gün yanından geçse bile çocuğun farkına varamayacak hatta onu kendi hayatına bir tehdit olarak algılayacak insanların, bu algılarına bir çeşit kaynaklık etmiş şehir planlamacılarının engelsiz, pürüzsüz yollarda kendi başına dolaşan özgür birey tahayyülerinin cisimleşmiş halidir. Bir süre sonra çocuğu şehrin sokaklarında dilenirken, alışveriş merkezlerinde vitrine bakarken gördüğümüzde yanından geçen insanların ona yönelen küçümseyici bakışlarına şahit oluruz. Ancak yönetmen bir şekilde çocuğun eline geçen fotoğraf makinesinin objektifinden bu insanları izleme, belgeleme şansını izleyiciye vermiştir. Burada bir tür tersine döndürme,

bakışın kırılması ya da var olan çizgiselliğin bozulması durumu vardır. Çünkü bakmak ve seyretmek deneyiminin kendisinde bir takım temsil düzenekleriyle işleyen egemen algılar vardır. Sokakta karşılaşılan yoksul bir mülteci çocuk insanların fotoğraf makinelerinin objektifine yakalanmaktan kaçamaz. Refah toplumunu rahatsız edecek yoksullara, onlardan olmayan yabancı tehditlere yönelmiş objektifler, bakışın gücünü kendinde toplayan birçok imgelemi kendinde yeniden kuruyor olmanın zaferi, biricik benliğini ve kimliğini kutsallaştırmanın aracına dönüşüyor. Michel Foucault, Jenealoji yöntemiyle bu yüzden değersizliğini ortaya koyuyor bu sürekliliğin ve kabullenişlerin, biz hekimin bakışının, cezaevi müdürünün, sanatçının bakışının mutlak olmadığını anlamaya başlıyoruz. Filmde bir alışveriş merkezinde olmaması gereken birine şaşkın bir şekilde bakan bu Avrupa'lı çifti fotoğraflayan o mülteci çocuğun kamerasından onların dünyasına, bakışına bir de bu cepheden bakmış oluyoruz. İktidarın merkezi bir yerde toplanmış olduğuna getirilen modernliğe yönelik eleştirilere Foucault, iktidarın her yerde ve hiçbir yerde olma halini savunarak karşı çıkar. Alışveriş merkezinde dolaşan yoksul, göçmen çocuk devlet tarafından yakalanıp hapsedilmeden önce her an onu denetleyen şüpheli gözlerle izlenmektedir. Modern liberal bir toplumda özgürce alışveriş merkezinde gezinen insanlara karşı yasaklanan, orada olmaması gereken göçmen çocuktur. Bu yönüyle iktidar karşısında yüceltilen özne fikri "yönetilebilirlik"in belirtisi haline geliyor. Özne'nin ortaya çıkışını tabi olunma şeklinde gören Foucault, *Hapishanelerin Doğuşu* isimli kitabında ayrıca eğitimcilerin, psikologların, papazların alet oldukları iktidarın beden üzerindeki rehabilitesini sağladığı bir alan olarak görüyor. (Foucault, 43) Bireyin, iktidarın özgül bir teknolojisi olarak disiplin tarafından oluşturulmuş gerçeklik olduğunu düşünen Foucault, bir takım alıştırmalar tarafından, saatler, zaman kullanımı, zorunlu hareketler, tek başına derin düşüncelere dalmalar, sessizlik, işe özen, saygı gösterme ve iyi alışkanlıklarla uygulanan baskı biçimleriyle oluşturulmak istenen alışkanlıklara, kurallara, üzerinde inşa edilen ve bunun kendisinde otomatik olarak işlemesine izin veren bireydir. (Foucault, 200-201). Burada modern

toplumlarda özne olma iddiası taşıyan bireyin, aslında bireysellik olarak yaşadığı şeyin iktidarın toplumsal pratiklerle şekillendirilmiş bir formu olduğunu görmekteyiz. Aslında göçmen çocuğa tuhaf gözlerle bakan kişi iktidarın sokağa inmiş gözlerini temsil etmekten kaçamaz. Ya da kendisi özgürce dolaştığı mekanların neresindedir? Yanından geçenlerle koruduğu mesafeler, onu neyden ve nasıl koruyacaktır? Batı'lı bir insan için kendi refah toplumunun göstergesi olan bir mekanda karşılaşılan göçmen çocuk rahatsız edici olabilir. Pekiyi, o mekanlar gerçekten de arzularının gerçekleştiği yerler midir? Öyleyse eğer Avusturya'da refah içinde yaşayan film karakterlerinin mutsuz yaşamlarının sebebi nedir?

Haneke, verdiği bir röportajda filmlerini batılı izleyici için yaptığını söyler. "Temalarım bizim refah toplumumuzun temaları. Sadece bu refahtan değil, aynı zamanda bu refahın yarattığı vicdan sızısından da acı çekiyoruz. Ben hayatiyeti başka yerde hissediyorum; biz de değil. Bu sebepten de filmlerimi sadece bizim için Batılı izleyici için yapıyorum. Başka bir şey yapamam; nasıl yapayım ki?" (Assheuer, 49). Haneke filmlerinde, Avrupa'da bu konfor ve refah toplumunda her biri kendi sığınağına çekilmiş, can sıkıntısı ve yalnızlığın içinde bunalan ve dışarıda başkalarıyla yaşanması muhtemel yaşantıların uzağına istekli bir şekilde kendini atmış bu insanların mahrem dünyalarının bir toplum ve kamusal yaşam fikrine karşı yüceltildiğini görürüz. Evleri, işleri, yapılacak ve yapılmayacak olanların listesi, sadece kendi yakın arkadaş ve ailesiyle kurduğu ilişkiler, bu insanları klostrofobik bir halde sadece var olmak için debelenip duran, bu varlığın kendisini hedef haline getirmeyi yaşamanın kendisi zanneden insanlar haline getiriyor. Dışarıda kurulacak bir ilişki ya da başkalarının yazgılarına ortaklık edecek bir dünya arayışı yok gibidir. Sadece kendi başına yetebilen bireyler olmak hedeflendikçe birçok tutarsızlık tarafından yarılan bu duyguların yerine ikame edebilecek şeyler daha çok psikolojik terimlerle ifade edilen "kişilik" gibi kavramlardan oluşmaya başlıyor. Robert Legros, "Modern Bireyin Doğuşu" isimli makalesinde birbirlerinden bağımsızlaşırken, her tür ortaklaşmayı bencilliklerinin sınırlandırılması gibi algılayan bireylerin, insani evrensellikleri ve bireysel öznelliklerinin

keyfiliği içinde sıkışmışken, insanlıklarının da anlamını yitirme tehlikesini yaşayacaklarını belirtir. (Legros, 65) "Kişilik" kavramı bu anlam yitimine ve ortak dünyaya karşı koruyan bir maske, bir zırh işlevi görür.

Sadece kendi başına yeten bireyler olma iddiasının günümüz toplumlarındaki önemine karşın *Politika* kitabında Aristoteles, Antik dünya'da[8] insanların iyi bir ortak dünya için birbirlerine ihtiyacı olduğunu savunur. Çünkü ona göre; birey nasıl bir parçası ayrıldığı zaman tümüyle kendine yeterli olmazsa, o da tıpkı öteki parçaları gibi bütünle aynı ilişki içindedir. (Aristoteles, 10) Antikçağ'da insanlar toplu kararların alındığı mekanlar kurguluyor ve dışarıdaki yaşam ile iç yaşam arasında keskin ayrımlar yapmıyorlardı. Sennett'e göre; gözün bir vicdan organı olarak algılandığı Antik Yunan ile bugün arasındaki farklardan biri şudur: Antikçağ'da insanlar kentte karşılaştıkları şeyleri politik, erotik yaşantılarıyla ilgili kararlara yansıtırlarken modern kültürde "iç" ve "dış"[9] arasındaki ayrımdan kaynaklı yaşam alanları bölünmüştür. Öznel yaşantı, dışarıdaki dünyadan kopuktur. (Sennett, 12b) Sennett, eski Yunanlıları tarif ederken bir başkasının acısına tanık olunca sürekli gözleri dolan, duygusal insanlar olmadıklarını ancak Yunanlıların *sophrosyne*[10] adını verdikleri bir yaşamsal uyumu sağlamak için zorluğa ve farklılığa verilen değeri önemsediklerini ve bireyin dış dünyaya açılmasının bu uyumu sağlamak için gerekli olduğu düşüncesini taşıyan insanlar olduklarını yazar. (13,14b) Polis, toplum ile birey[11] arasında kurulan dengeyi önemsiyordu. Antik dünya ile modern dünya arasındaki farklılığı ele alan Hannah Arendt de *İnsanlık Durumu* kitabında benzer görüşlere dikkat çekmektedir: "Antik hissiyatta mahremiyetin (*privacy)*, zaten kelimenin kendisinin de gösterdiği gibi mahrum edici özelliği son derece önemliydi; tam kelime anlamıyla bir

---

[8] Antikçağ ile modern dünya ve çağdaş dünya deneyimlerinin karşılaştırmasını yapmayı tarihsel bir not düşme çabasında olmadan sadece özel alan ve kamusal alan ayrımının zamanla ortadan kalkmasının etkilerinin günümüz toplumlarına nasıl yansıdığını anlama açısından önemli biliyorum.

[9] "İç" kelimesini "özel alan" dış kelimesini ise" kamusal alan" olarak kullanıyorum.

[10] Yunanlılar bu kavramı "dengeli olmak" anlamında kullanırlardı. (Sennett, 13)

[11] Birey kavramını günümüz çağdaş demokrasisindeki birey anlamda değil, polis yaşantısında kararlar alabilen, toplum yaşamına aktif katılan yurttaş anlamında kullanıyorum.

şeyden hatta en yüksek ve en insani yeteneklerden yoksun olunduğu anlamına gelmekteydi… Bizler "mahremiyet" kelimesini kullanırken esas olarak mahrumiyeti kastetmiyoruz artık. Bunun kısmen de olsa bir nedeni modern bireycilik sayesinde özel alanda gözlenen olağanüstü zenginliktir" (Arendt, 78). Günümüzde gündelik yaşamı belirtmek için kullanılan ifade olan özel yaşam aslında yoksun bir yaşam haline gelir. Lefebvre de *Gündelik Hayatın Eleştirisi* kitabında gerçeklikten, dünya ile bağlardan kopuk yaşam, bireyci eğilimlerle kurulan yaşamın kendisi hakkındaki bilinç genişlemek ve dünyaya açılmak yerine kendi üzerine kapandığını; kapandığı oranda her şeyi kendisine ait hissettiğini, bununla beraber, alışkın olduğu bu yaşamın içine yanıltıcı bir mutlulukla yerleştiğini yazar. Ona göre; duygular, fikirler ona kendi eşi, çocukları, mobilyaları gibi gelir, en yalnız olan en insani kabul edilir. (Lefebvre, 154)

Modernite ve bireycilik ilişkisi kuran bir başka yazar Jean Luc Nancy'e göre; modernite ve Antik dünya deneyimleri bireycilik bağlamında ayrışıyor. Nancy, Antik Yunan'da hiçbir bireyin kendi kendine yeterli olmadığını, insanların ihtiyacı olan logos'u ancak bir toplum içinde gerçekleştirebileceklerini düşünür. Nancy'e göre; modernite içinde ise her birey kendi kendini dünya olarak görür. Öznenin kendine dair bilinci, kendisini bir dünya olarak görür. Peki modernite içinde insanları bir toplum içinde yaşamaya iten itki nedir? Nancy, bu itkinin *self preservation* olduğunu düşünür. Hobbes gibi toplum sözleşmecilerinden gelen bu anlayış insanların birbirlerini tehdit unsuru olarak görmesinden kaynaklanan bir arada yaşama zorunluluğuna odaklanır. Ancak, Nancy, böylesi formel bir sözleşmeden gerçek bir cemaatin çıkmayacağını savunur. Nancy'e göre insanlar kendi başlarına bir dünya kuramazlar. Bunun için birbirlerine çekebilecek bir çekim gücüne *clinamen*'e[12] ihtiyaçları vardır. Henüz böyle

[12] Latince "sapma" anlamına gelen *clinamen* kavramı Epicurus ve Lucretius'un "atomların savruluşu" ilkesine göre, atomlar belli olmayan bir yerde ve zamanda dikey hattan ayrılıp gözle görülmeyen bir sapma göstermesiyle açıklanabilir. Bu sayede yeni karşılaşmalar, topluluklar oluştururlar. Düzenin hareketsizliğinde, sapan, savruldukça ilişkiye geçen bir eylemlilik hali. (Baker, 34)

bir teori, etik, politika yoktur. (Nancy, 3-4) Modernitede birey bir dünyaya dönüşüyor. Birey hiçbir ilişkisi olmayan ve her şeyden kendini ayırmış bir dünya gibi algılanıyor. Nancy, mutlak anlamda varlığın düşünülemeyeceğini (-absolute being- hiçbir şeyle ilişkisi olmayan şey olarak) söyler. Mutlak olan şey, diğer şeylerden ayrılırken o ayrılığı da içermesi gerekir. Mutlak olan şeyin şekillendirdiği şey bunun mantığını ortadan kaldırır. (Nancy, 4) Bu yüzden kendine kapalı olan sadece kendi başına olmak isteyen şey, bu tutarsızlık tarafından yarılır. Nancy'nin düşüncesinde bu tutarsızlığın kendisinden ortaya çıkacak bir cemaat tahayyülü şimdiye kadar gerçekleşmemiş olsa da mevcuttur. Ancak mevcut durumda özellikle Batı geleneğinde ontolojik temellerini Descartes'tan alan bireycilik anlayışını *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza* kitabında açıklayan Tulin Bumin'e göre; Descartes bireyciliği insanlarda tehdit tehlikesine karşı birbirlerine neredeyse tahammül etmek zorunda kaldıkları bir toplumun içinde yaşama durumudur. Descartes felsefesini açıklarken Bumin, toplumsal düzenin sürmesi gerekliliğinin en önemli nedenini bireysel düşünmenin ve doğa üzerinde etkili olmanın uygun ortamını toplumsal düzenin bireylere vermiş olmasından kaynaklandığını belirtir. Bumin, bireyleri birleştirecek ortak bir amacın Descartes felsefesinde önem taşımadığını belirtir. Ona göre; ahlakın yalnızca önerebileceği toplumsal davranış ilkesi temkinliliktir. (Bumin, 44) Modernizmin yalnızlığa karşı sunduğu reçete ve ahlaki ilke temkinlilik ilkesi oluyor. Bu şekilde kurulan ilişkilerde dışarısı daima güvensiz bir ortam, yaşam baş edilmesi gereken korkulardan ve bunalımlardan ibaret bir hale geliyor.

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası'ndaki karakterlerin dünyalarını incelediğimizde Descartes'in toplumsallık içindeki ahlaki ilke olarak koyduğu temkinlilik ve bunun getirdiği içe çekilip kendi köşesinden sadece seyretme deneyimini yaşayan, başkalarının ve kendi şiddetinden ancak bu şekilde sığınaklarına çekilerek kurtulacağını zanneden bireylerle karşılaşırız. Bir yarış atı gibi görülen masa tenisçisi bu yüzden dakikalarca çileden çıkarak izlediğimiz top atan bir makineye karşı yalnız başına antreman yapmaktadır. Filmde top fırlatma makinesinin özellikle seçilmiş olmasının

sebebi karşıdaki rakip bir insan bile olsa bir süre sonra hissizleşip bir makineye dönüşecek olmasındandır. Nihayet rakibiyle yaptığı maçtan sonra yenildiğinde koçu onu azarlayarak şöyle der: "Topu sen yönlendirmelisin, top seni değil." Bir anlamda bu cümlenin, Hayatında tesadüflere yer yok, her zaman bilinci açık ve kendine hakim, bu yüzden de çevrene hakim biri olmak zorundasın, karşına çıkacaklar rakibin ve sen onları yenmek, hep yenmek zorundasın gibi bir anlamı da var. Ve yine bu yüzden film boyunca bütün herkesi birbiriyle ancak bir iddia ya da bir güç gösterisi etrafında ilişkiye geçerken görürüz. Filmde bu durumu kıran, sadece mülteci bir çocuk ile metro istasyonunda karşılaşan bir diğer çocuk oluyor. Birbirlerinin dillerini anlamayan ve aynı sınıfa da ait olmayan iki çocuk karşılıklı bir şekilde sessiz bir oyun oynarlar. Yani artık kimliklerine tümüyle hapsolmuş büyüklerin dünyasının pek de bilmedikleri bir iletişim dili yakalarlar. Filmin sonunda bir bankada sebepsiz bir şiddet sergileyip katliam yapacak olan üniversite öğrencisinin oynadığı oyunlar ise bu kadar masum değildir. Arkadaşlarıyla sürekli bahislere tutuşup, silahına ve parasına oynanan bilgisayar oyunları, kazanamayınca bir diğerine atılan yumruklar ve bütün bunların sonunda geriye kalan büyük anlamsızlıklar yığınları tarafından gölgelenmiş yaşamlar… Yalnız başına yaşayan yaşlı adamın torunuyla telefonda konuşurken sohbeti uzatmak için gösterdiği küçük çabalar, bankada çalışan kızının yanına gidip sadece parasını çekmeye gelen bir yabancı gibi girdiği banka sırası ve sürekli savaş haberleriyle yankılanan dünyanın TV'den screen edilirken, tek kişilik sofraya eşlik eden haberler… Tekniğin, bolluğun ve hızın hakim olduğu dünyada yalnız hayatlarına tutunmaya çalışan bu insanlar araçsallaşmış aklın ve giderek bireyselleşen dünyanın enkazı gibi dururlar. Film boyunca karşılaştığımız çıkar ve bireysellik dünyası Arthur Schopenhaur'a[13] göre; estetik olarak ayyaşlarla dolu bir meyhane, entelektüel olarak bir tımarhane, ahlaksal olarak da bir

[13] 20.yy sonlarında çekilen bir filmi 19.yy'da yaşamış bir düşünür olan Schopenhaur'un düşünceleriyle açıklamayı dönemsel farklılığa rağmen uygun buluyorum. Çünkü, Schopenhaur'un yaşadığı çağda özellikle yoğunlaşan ve olumlanan bireycilik hareketi günümüz toplumlarında yaşanan durumun temel kaynağı olduğu kanısındayım. Ayrıca Schopenhaur, insanda gerçekleştiğini düşündüğü kozmik yaşama hareketi ve bencillik arasında parçalanmanın sızısını felsefik ve evrensel bir düzlemde tartışmıştır.

haydut yatağına benzer. Schopenhaur, insanın kozmik olarak yaşama isteğiyle kendini bireyleşmeye sürükleyen hareket arasında parçalandığından mutsuzlaştığını öne sürer, bencillik ve toplumdışı kalma dünyası olarak gördüğü akıl, bilim ve teknik dünyasıyla arasına mesafe koyar. Bencilliği yaşatan toplumsal düzen yanılgılarından da, "ben"den ve bilinç yanılsamalarından da kurtulmak gerekir. Daha doğru bir anlayış gözünü açana kadar birey için bir tarafta kendi dışında bir düşlemsel masal olarak kalan dünya, diğer tarafta ise; şimdisinin, geçici rahatlığının ve bölünemeyecek ölçüde küçük kişisinin gerçekliği vardır. (260) Schopenhaur'a göre; bu iki dünya tarafından parçalanan birey dışarıda düşman görüngülerle kuşatıldığını düşünür, ancak birey her ne kadar dışındaki dünyadan ayrılmışsa bile, ötekinin acılarından bir düş aracılığıyla kurtulduğunu bilir, bu düşün kalıbı ise uzam ve zamandır. Kişi, düşün dağılıp gideceğinin ve hazzın bedelini acıyla ödeyebileceğinin yani ağır bir kefaretinin olduğunun farkına varır. (260) Schopenhauer, bireyin dünyayı kendi isteminin tasarımı olarak algılamasına ve bunu başka bir gövdede çıkan istemeyi değilleyerek kendi istemesini onaylayarak yapmasına rağmen her iki bünye burada oluşan çelişkiyle, yaşama isteğinde oluşan yarılmayla bir yanlışın olduğunun farkına vardığını yazar. Ona göre; kendini biricik olarak görmek, dünyanın geri kalanından ayrı tutmak sadece görüngüde olan bir durumdur ve bu yüzden gerçekte geçici mutluluk pek de sağlam olmayan bir temele oturur. (260) Kişiyi yalnızca bir görüngü olarak gören Schopenhauer, bireyin diğer ötekilerden farkının, onların acılarından bağışıklığının yalnızca görüngü kalıbına bağlı olduğunu düşünür. (260) Şeylerin gerçek doğasına göre, herkes bütün acıları kendinin acısı saymalıdır. Herkes yaşama isteğine sahiptir ve başkalarının acılarının ortasında yaşanan geçici mutlu yaşam bir düştür. İsteme bütün görüngülerin kendisi olduğundan herkesin çektiği acı aynı iç varlığı etkiler. Schopenhauer'un temel hareket noktasına varmış oluyoruz: "İsteme bireyleşme ortamı aracılığıyla kendi yapısındaki iç çatışmasını açığa vurur." (262) Aslında bir yerde acı yaşanıyorsa kimse ondan kaçamaz.

Filmde neredeyse bütün karakterlerin hayatlarından kesitler verilmesinden hemen sonra savaş haberlerinin, göçmenlik sorununun, dinsel ve etik çatışmalarının verildiği gerçek haber programları bizi Schopenhauer'un fikrine yaklaştırır. Avusturya gibi refah seviyesinin yüksek olduğu bir toplumda, aslında insanların büyük bir yıkım duygusu yaşadıkları verilir. Her ne kadar yaşadıkları mutsuzlukların dünyada yaşanan acılardan çok kendi deneyimleriyle ilişkili olduğu düşünülse de yönetmenin neredeyse her sahne sonuna -konuyla alakasız görünen ve bu yüzden de daha çarpıcı olan- acı çeken insanların yer aldığı haberleri koyması aslında bireylerin aynı iç acıdan kaçamayacaklarını gösterir gibidir. Schopenhaur'un düşüncesinin izlerine *Senkop* kavramında da rastlayabiliriz. On dördüncü yüzyılda Paris'te yaşayan ve bir takım cerrahi deneyler yapan Henri De Mondeville, ameliyat sırasında diğer organların yaralı olan organa bütün sıcaklıklarını ve ruhlarını gönderip ona yardım ettiğini iddia eder. Ona göre, daha az acı çeken daha çok çekene acır dolayısıyla bir organ yaralandığında diğer organların kanı onun yardımına koşar. Mondeville bu merhamet tepkisine *senkop* adını verir ve bir bedenin içinde gerçekleşen tepkinin bedenler arasında da gerçekleştiğini göstermeye çabalar. (Sennett, 148a) Modern tıpta artık bambaşka bir anlamda kullanılan *senkop* kavramının anlam değişikliği de önemlidir. Şu an "geçici şuur kaybı" olarak adlandırılan *senkop* kavramının De Mondeville tarafından kullanılan anlamında Schopenhauercu bir ortak acı kavramı dikkatimizi çeker. Merhamet ilkesi toplum sözleşmecilerinin öne sürdüğü kötücül insan doğası tarafından yenilgiye uğratılmış gibi durmaktadır. Burada belirleyici olan kelime merhamet değil, temkinlilik ve korunmadır. Yönetmen filmde kendi hayatlarına gömülmüş, maddi çıkar, tatmin, kariyer ve eğlence peşinde koşan insanların hayatları arasına sıkıştırdığı gerçek ve acı haberlerle bize bir hatırlatmada bulunur. Silahı kişisel bir zevk aracına dönüştüren üniversite öğrencisi bankada kendi sırasını kapmaya çalıştığı için onu azarlayan adamı öldürdüğü zaman sadece kendi istemini gerçekleştirmeye çalışan ve bunun içinde bütün engelleri ortadan kaldırmak isteyen bencilleşmiş bir birey olarak sonunda kendi kafasına da sıkıp yaşama

isteğinin birliğini ortaya koyar. Engel ortadan kalkmıştır ama kendi de bir engel olarak karşısındadır. Kendini de imha etmelidir. Duyarsız kaldığını düşündüğü haberlerin bir parçası olacaktır. Avusturya'da gerçekten yaşanan bu cinnet ve intihar olayından gerçek bir haber sahnesi verilerek film bitirilir. Belki çocuğun intihar haberini izleyenler kendi ülkelerinde gerçekleştiği için bir dehşet duygusuyla sarsılırlar. Ancak olay başlarına gelmemiş, bu yüzden daha fazla temkinli olmaya yeminli bir şekilde duvarlarını sağlamlaştıran insanlar için yaşanan ölümler de sadece haber niteliğine kısa zamanda dönüşür.

2.2. Hristiyanlığın Bireyciliğe Etkileri

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası filminde modern dünyada Hristiyanlığın gündelik görünümlerinin sıkça karşılaşıldığı ve filmin bütünü içerisinde ana temayla ilişkilendirildiği unsurlar önemli bir yer tutar. Filmde işlenen batı bireyciliğinin dini kaynakları en az seküler kaynakları kadar önemlidir. Çünkü batı düşünce geleneğinde modernizm ve bireycilik temeli komünyona dayanan Hristiyan cemaat anlayışının yarılmasıyla ilişkilendirilir. Bunun tersten okumasını yapan diğer anlayış ise; modernizmin Hristiyanlıktan bir kopuş olmadığı aksine farklı şekillerde devamlılığını sağladığı ve kimi yanlarının ona hizmet ettiğidir. Hristiyan cemaat anlayışında oluşan yarılma gerçekten de bireyselliği doğuran en önemli sebep miydi yoksa zaten var olan cemaat anlayışının kendisinde bir iç yaşam dış yaşam ayrımıyla birlikte bireyciliğin kökeni mevcut muydu? Eğer bu iç dış ayrımından yola çıkıp bireyselliğin zaferini imleyen bir Batı toplumu analizi yapacaksak filmde de bolca karşımıza çıkan Hristiyan öğelerin etkisinin de tartışılması gerekir. Acaba modern toplum ve bireycilik bir Hristiyan cemaati fikrinin ve deneyiminin çözülmesinden doğan bir durum gibi mi algılanmalı yoksa Hristiyanlığın da bu durumlara yol açan fikirsel kökenleri ve pratikleri var mıdır?

Gündelik hayat, dışarının farklılığı iman eden bir Hristiyan için bakılmaması gereken dünyevi bir dünya gibi algılanır. Bir Hristiyan manevi yaşamında netlik kurabilmek için Tanrı'ya itaat edip, yasalarına boyun

eğmek durumundadır. Bu içsel yaşamın netliğine karşılık dışarısı belirsiz ve kaotik görünmektedir. Dışarıda aranacak bir Tanrı yoktur. "Sen benim içimdeydin, ben ise kendimin dışındaydım! Seni dışarıda arıyordum. Yarattığın güzel şeylere atılarak kendimi bozuyordum" (Augustinus, 221). İtiraflarında böyle diyordu Augustinus ve dünyevi birlikteliklere kendini kapatan ruhun sadece Tanrı'nın ışığıyla dolması gerektiğini düşünüyordu. Max Horkheimer'a göre; Hristiyan birey, ebedi kurtuluş için kendisinden vazgeçerek Tanrı'nın karşısında güçsüz ve aciz olması beklenebilir. Ancak Tanrı'nın insanı kendi suretinde yaratması insan ruhuna farklı bir değer katıyordu. Ruh kavramı Hristiyanlıkta Tanrı'nın evi olarak bir içsel ışık olarak algılanmıştır. (Horkheimer, 150) Charles Taylor da *Modernliğin Sıkıntıları* kitabında modern kültürün öznel dönüşümünün bir parçası olan bu anlayışın yarattığı şeyin, kendimizi içsel derinliği olarak değerlendirdiğimiz yeni bir içedönüklük hali olduğunu belirtir. Ona göre; Tanrı'yı kavramak ancak kendi öz bilinçliliğimizle gerçekleşir. (Taylor, 29a). Burada Hristiyanlığın öznelliğe yaptığı ilk vurgulardan birine şahit oluyoruz. Augustinus Tanrı'yı keşfederken yapıtlarıyla değil, insanın içindeki insana ulaşarak orada Tanrı'nın kendi imgesine göre yarattığı ruhun ışığını keşfetmeye çalışarak bulur. Alain Touraine bu fikirden hareketle bunun bizi Descartes'in *cogito*'suna yaklaştırdığını savunur. (Touraine, 58) Vahye dayalı tüm dinler ve bunun başlangıcı olan Yahudilik de tanrısal olanın öznelleştirilmesini beraberinde getirir ve bu da dünyanın büyüsünün bozulmasının başlangıcı olarak kabul edilir. Touraine göre; Hristiyanlık bu eğilimi güçlendirir.

Alaine Touraine, *Modernliğin Eleştirisi* kitabında Antik Yunan kültüründe Hristiyanlığa göre, yaradılış ve kişi fikrinin daha sınırlı bir yer tutarak ilişkiler daha genel bir kozmolojinin içinde değerlendirildiğini yazar.. Ruh, kişiliği ve bireyselliği aşan kişi üstü bir güç olarak algılanır. Alain Toraine, Hristiyanlığın Augustinus'la başlayan dışarıdan içeriye dönük hareketinden ve Luther'in bütün aracılardan kopması gerektiğini düşündüğü imanlı insanın kendisini yalnızlığı ve güçsüzlüğü sayesinde kişisel bir özne olarak algılayan insandan oluşan dünyasının daha kişisel

olduğunu savunur. Ona göre; bu kişisel ahlak toplumsal normlarla uzlaşan bir öznelleşmedir, Tanrı'da yaşayan insan aynı zamanda toplumsal rollerle bütünleşmiş bir görünüm sunar. (Touraine, 61-64) Modernliğin dinsel kökeni olan bu duruma baktığımızda bireyi özgürleştirdiğini ama aynı zamanda onu başka türlü bir bağımlılık ilişkisine tabi kıldığını savunabiliriz. Gene Touraine'e göre; insanın dışındaki özne, kutsal özne yerini insan-özneye bırakır ve bu da toplumsal sorumluluklarıyla kendi özelliklerini bir arada yaşamaya çalışan bir organizasyonun içinde ben kaygısına düşmüş bir bilincin doğmasına sebep olur. (Touraine, 61-64) Touraine, modern toplumların akılcı, dünyevileşmiş olduğundan dolayı bireyci olmadığını, eğer bireyci bir toplumda yaşıyorsak büyük ölçüde dinsel kökenli ahlaksal ve toplumsal görüşlerin sayesinde olduğunu savunur. (64) Charles Taylor ise, genel olarak tek Tanrı'lı dinlerin ilk dinlerden farklı olarak bir biçimde dini bireycilik doğurduğunu belirtir. Özelde, Hristiyanlıkta dünyalı bireyin azat edildiğini, sıradan hayatında kendisini öncelikle bir birey olarak gören Batı modernliğinin failinin oluştuğunu yazar. Bu projede mistik bir kozmosla arasında oluşan bağları koparan, tinsel olanla geçici olan, Tanrısal hayatla dünyevi hayat arasında olan bütünlüğü sarsan Hristiyanca bir düzenin taleplerine göre belirlenmiş bir dünya anlayışı vardır. Birey böylece toplumdaki yerinden koparılır ve bireyin diğer bireylerle bağı azalır. Taylor da, Touraine'la benzer bir ifadeyle bu girişimin, ahlaki ve toplumsal tahayyülün modern bireycilik yönünde oluşmasını sağladığını yazar. (Taylor, 69b)

Sennet'a göre; Katolik doktrini[14], Tanrısal ışığın mükemmel mekanı olması gereken kiliseleri, katedralleri, şehrin merkezinde diğer yapıları- şehrin kentsel görünümlerini önemsemeden- devasa şekilde inşa etmişlerdir. (30b) Aslında başlangıçta gezgin olan Hristiyanlar böylelikle merkezi bir mekan arayışı içinde yerleşmişlerdir. Bu katedrallerin bahçesinde yoksullar, hastalar, çaresizler Tanrı'nın merhametine açık hale gelirken Ortaçağ

[14] Hem Katolik hem de Protestanlık mezhebinin bireycilik anlamında tarihsel alt yapılarına bakmayı filmin geçtiği Avusturya'da iki mezhebin de hüküm sürmesi ayrıca filmde geçen haberlerde iki mezhep taraftarları arasında çıkan çatışmalara yer verilmesi sebebiyle tercih ediyorum.

sokaklarında merhamet yoktu. Kapının dışarısı dünyevi korkulardan oluşmuş yaşamların kaotik görünümlerine sahip oluyordu. Günümüzün açılma korkusunun tarihsel köklerini sadece bu katedrallerin bahçesiyle sınırlandırılmış merhamet duygusunda bulan Sennett'e göre; "dışarıda" oluşan bir ahlak değeri yoktu ve bir yerlerde acı çekenlere yönelik ilgi sadece seyredecek bir şeyler bulunmasıyla ilgiliydi. Ona göre; salt kutsal mekanlarda acının ağırlık kazanması ve gerçek hale gelmesi içeriyi sığınak haline getiren dışarıya kapalı bir "iç" haline getiriyordu, merhamete karşılık farklılık üzerine kurulan ilişkiler yadsınan bir şeydi ve insan ilişkilerini Tanrı'ya salt fiziksel anlamda bağlayan bir kentte, manevi yolcunun insanlar arasındaki farkların ardında yatanı araştırmaya pek ihtiyacı yoktu. Bu yüzden Sennett, kaos ve çeşitlilik içeren dışarısına karşı manevi iç ayrımı günümüzdeki sonuçları bakımından en zararlı olan ayrım olduğunu düşünür. (35-36b) Filmde bu yönlü bir ilişkilenmeyi özellikle göçmen çocuğa yönelik bakışta buluruz. Göçmen çocuk, dışarının farklılığı ve kaosunu simgeler gibi görünür. Merhameti ve duayı her sabah içsel dünyasına yönelik ve aynılığa dönük yaptığı duayla karşılayan banka güvenlik görevlisi dışarıdaki farklılığa karşı bankasını ve ailesini korumakla görevlidir. Aynı şekilde AVM'de dolaşan göçmen çocuk diğer çocukların alabildiği çocuk dergisini çalmaya yeltenince AVM güvenliği çocuğun peşine düşer. Aynı ve eşitlerden oluşan toplum farklılık ve kaotiklik yaratabilecek bir yabancıya karşı korunur.

Batı düşüncesinde komünyonla sağlanan kardeşlik duygularının modern dünyayla ortadan kalktığı anlayışı vardır. Evlerde toplanıp toplumsal statü rollerine göre hiyerarşik bir şekilde düzenlenmiş bir yemek yeme ritüelinden çok; Hristiyanlar kendi içlerinde daha çok komünyon fikri üzerinden bir cemaat fikrini yaşıyorlardı. Ancak Nancy'e göre; modern deneyimle birlikte Tanrı'nın içtenlikten çekilmesi, Tanrı'nın özüyle bir olma düşüncesinden geri dönülüyor. Bu bir şekilde Tanrı'nın ölümüdür. Cemaati Tanrı'nın bedeniyle bir düşünmekten vazgeçiliyor. Toplum denilen şey cemaatin yıkılmasından oluşmaz. Başka bir şeyin yokluğu durumudur. (Nancy 10-11) Bizim burada daha çok üzerinde durduğumuz nokta

Hristiyan cemaat anlayışının yıkılmasından sonra bir toplumun bu yıkıntılar üzerinden oluşup oluşmamasından çok zaten kendinde var olan cemaat anlayışının var olan toplumsal durumu ve bireycilik denen olguyu besleyip beslemediğiyle ilgilidir. Katoliklik her ne kadar kardeşlik ve sevgi öğretisine sahip olsa da onun daha çok ölümden sonraki dünyaya olan ilgisi, bu dünyaya karşı ilgisizliği onun öğretisinde kutsallaştırılan bir içsel yaşama karşı kirli bir dışarı dünya anlayışını geliştirir ve böylelikle farklılığı yadsımasına sebep olabilir.

Katolikliğin bu içsel yaşamı derinleştiren anlayışına karşılık, Protestanlığın kader anlayışı ve bu dünyada erdemli olmayı, çalışmayı öven düşüncesinin de modern toplumlarda bireyciliğe yol açtığı yolundaki tartışmalar mevcuttur. Protestanlığın da özellikle kapitalizmle ilişkisinin kurulması, filmde haçın oyun olarak pazarlanıp, para nesnesi konumuna getirilmesi ve ayrıca insanların çalışma dünyasına verdikleri önem ile bireycilik arasında kurulan ilişki itibariyle üzerinde durulması gereken bir diğer konudur. Max Weber, *Protestanlık Ahlakı Ve Kapitalizmin Ruhu* kitabında modernliği dünya dışı bir çileciliğin yerini dünya içi bir çileciliğe bırakması olarak tanımlar ve Kalvinist kader anlayışının -seçilmişlerin önceden belirlendiği ama bunun bilinemez olduğu ve Hristiyanların Tanrı'yı övmek için bu dünyada sürekli çalışıp erdemli ve dürüst bir şekilde kazanç sağlaması gerektiği inancının- yol açtığı sonuçları şöyle özetler: "Aşırı zalim niteliğiyle, bu öğretinin, muhteşem tutarlılığına kapılan bir neslin yaşantısı üzerinde her şeyden öte tek bir etkisi olmuştur; bireyin içsel dünyasında eşi benzeri görülmemiş bir yalnızlık duygusu… Reform dönemi insanı için hayattaki en önemli şey olan ebedi kurtuluş konusunda, birey ezelden hükmü verilmiş bir kaderi yalnız başına yaşamak zorunda bırakılmıştı. Kimse ona yardım edemezdi" (Weber, 112). Katolik tarzı bağışlanmadan da yoksundu. Kendisinin bilmediği bir kaderi yaşıyordu ve eğer seçilmiş değilse bağışlanma şansı yoktu. Sennett da Püritenliğin yalnız ve bireyci yanını şöyle açıklar: "Ortaçağ Katolikliğinin iç mekanı fizikseldi, insanların paylaşabileceği bir yerdi. Püritanizmin iç mekanı ise en radikal bireyciliğin yeriydi ve kavranılmazdı" (Sennett, 64b) Ona göre;

Protestanlıkta var olan içsel mücadele ve seçilmiş olup olmamayla ilgili belirsizlik, erdemli olmaya ve affedilemezliğe yapılan vurgu hiçbir şeyin içsel bir mücadele kadar önemli olmadığı duygusu verir ve soğukluk[15], boşluk gibi sözcükler Protestanlığın çevreye bakışını ifade eden sözcükleridir. Dışarısının araçsal ilişkilerle idare edilmesinden oluşan ilişkiler dışarının var olmayan bir değer olarak görülmesine yol açar. (65b).

Filmin geçtiği Avusturya da Katolikliğin ve Protestanlığın hüküm sürdüğü bir ülkedir. Filmde, Avrupa'lı insanların buzlaşmış ilişkileri ve boşluk duyguları verilirken yoğun bir şekilde Hristiyanlık öğelerine başvurulduğunu görürüz. Banka güvenlik memurunun her sabah kalktığında dişlerini fırçalamadan önce banyonun soğuk mermerine çöküp dua ettiğine şahit oluruz. "Yüce Tanrım uzun ve mutlu yaşayayım. Ölümcül bir hastalığa yakalanmayayım. Mutlu ve iyi biri olmam için bana yardım et. Üçüncü Dünya Savaşı çıkmasın, dünyada acı çekenlere yardım et." Ölümün bu kadar korkulacak bir şey haline gelmesi ve uzun yaşam isteği modern insan için önemli bir dürtü haline gelmiştir. Hatta yaşamında risklere girmeden işle evi arasında geçen yaşamı, belirsizliğe ve kaotikliğe karşı duyduğu korku sıradan bir yaşamı uzun bir şekilde yaşamak istemesinden kaynaklanıyor gibidir. Ebediyet fikrini kaybeden modern insan için bu dünyadan gitmek büyük bir ıstırap kaynağıdır. Adamın sadece rutinlerden ve eşiyle mutsuzluklarından oluşan, dışarıyla ve başkalarıyla ilişkiden kopuk hayatı onun için bir hedef haline gelmiştir. Kendinin dışındakilerle kurduğu ilişki sözlerden oluşan bir duadan ibarettir. Bu duaya baktığımızda merhamet yüklüdür. Ancak bu merhamet neyi sağlayabilir? Sadece merhamet anlayışının dünyevi ilişkilerde yeterli dayanışmayı, beraber olma duygusunu sağlamadığı da açıktır. Hannah Arendt, ortak dünyaya olan ilgilerini yitirmiş, artık aralarında birleştirici ve ayırıcı olacak böyle bir dünyanın bulunmadığını düşünen insanları ebediyen bir arada tutmak üzere

[15] Richard Sennett'in ifade ettiği soğukluk kavramı ve Haneke'nin ifade ettiği buzlaşma birbiriyle örtüşen ifadeler gibi durmaktadır. Çünkü üçleme filmlerinin hepsinde Protestan ahlakına yapılan göndermeler, üçlemesi için buzlaşma ifadesini kullanması ve Richard Sennett'in de Protestanlığın çevreye bakışını boşluk ve soğukluk olarak kullanması tutarlı bir durum oluşturur.

düşünülmüş, tarihsel olarak tek bir ilke olduğunu düşünür. Erken dönem Hristiyan düşüncesi böyle güçlü bir bağ bulmak istedi. Ona göre; Augustinus, sadece Hristiyanlık kardeşliğini değil daha evrensel bir insan ilişkisini merhamet üzerine kurmayı öneriyordu. Arendt, dünyalı olmayan bu merhamet duygusunun genel insani sevgi deneyimine karşılık gelmesine karşılık (dünya gibi) insanlar arası bir şey olmak bakımından ondan ayrıldığını düşünür. Ona göre; nasıl ki; aile yaşamından merhamet ilkesinden bir kamusal alan çıktığı görülmemişse de yalnızca merhamet ilkesiyle yönetildiğinde Hristiyan cemaatinden de böyle bir şeyin çıkması beklenemezdi. (Arendt, 96-97) Filmdeki banka güvenlikçisi böylesi bir merhamet ilkesinden yönetildiği sürece insanların acı çekmemesi, üçüncü Dünya Savaşının çıkmaması beklenemezdi. Kaldı ki, filmde geçen bir haberde işçi grevlerine, dünyadaki savaş görüntülerine ve kendi ülkelerindeki Katolikler ve Protestanların arasındaki çatışmalara, yaşanan ölümlere yer veriliyordu. Üçüncü bir dünya savaşının çıkmamasını beklerken zaten var olan savaşlar görünmüyordu. Merhamet ilkesi başka bir cemaate işlemiyordu.

Filmin sonunda sadece bankadaki bir adamla tartıştığı ve parasını çekemediği için silahla dehşet saçacak üniversite öğrencisi ise arkadaşlarıyla parasına bahse girip bilgisayarda haç oyunu oynayabiliyordu. Hristiyanlığın bir haç oyunu olarak pazara sunulduğunu anlatan film aynı zamanda bilgisayar oyunu aracılığıyla haç'ın kutsal görünümlerinin iletişim araçlarına yüklenen bir özellik olduğu ve haç'ın artık dünyeviliğe bir pazar ortamında girebileceği şeklinde bir gönderme yapar. Kutsal Haç bilgisayar ortamında sürekli parçalarına ayrılıp yeniden oluşturulması gereken bir yap-boz olmuştur. Üniversite öğrencisi, arkadaşına "Profesör haç oyununu beğendi mi, piyasaya sürebilir miyim?" diye sorar. Arkadaşının verdiği cevap ise ilginçtir: "Profesör beğendi, bunun bir çocuk oyuncağı olduğunu söylüyor". Weber'e göre; Hristiyanlık dünyadan, dışarının dünyevi görünümlerinden kaçıp, kendi yalnızlığına çekilip, dünyayı kilise aracılığıyla yönetiyordu. Şimdi ise, manastır kapısını kapatıp, yaşamın gündeliğine kendi düzeniyle girmeye çalışıyor. Kapitalist bireycilik

anlayışının bir oyunu olarak pazardaki yerini alıyor. Üniversite öğrencisinin arkadaşlarıyla girdiği bu araçsal ilişki onu daha da yalnızlaştırıp iç dünyasına çekmeye başladığında o, nedensiz bir şiddete doğru yönelmekte olduğunu bile fark etmiyor. Nihayetinde sadece başka insanlara karşı olmayacaktır bu şiddet, anlamsız bu dünyanın acımasız görünümleri sonunda kendi intiharına da yol açacaktır. Bir keresinde Mikado oyunu oynarlarken arkadaşı oyun için "Bu tesadüfe karşı becerinin oyunudur" diyor. Genç çocuk beceremiyor, tesadüflere inanmayan aklı yaşamayı da beceremiyor.

3. ALTI KITADAKİ MUTSUZLUKTAN KAÇIŞ: *YEDİNCİ KITA*

3.1. Bireycilik ve Kent

Michael Haneke'nin kent üçlemesinin bir diğer filmi olan *Yedinci Kıta* filminde, batılı ve şehirli orta sınıf bir ailenin düzenli ve konforlu yaşamı anlatılır. Burada üçlemenin isimlerinin "buzlaşma" veya "kent" olarak birbirinin yerine ikame edilecek sözcükler olarak kurgulanması, yönetmenin modern anlamda batılı kent bakışını yansıtır niteliktedir. Batılı insanın soğukluğunun, duygularının buzlaşmasının ardında yatan anlamsızlığının ve bu soğukluğun tarihsel olarak inşa edilmiş (kelimenin ilk anlamı olarak mimarideki kullanımı da kastedilerek) sürecinin adeta "The End" olarak çıkışsız ve karamsar bir şekilde ifade edildiğini görüyoruz. Filmin bir çalar saatin mekanik sesiyle açılması ve saat altıyı göstermesi zaten umutlu bir başlangıçtan ziyade zamanın dışına çıkılmasına izin vermeyen bir hayatın içinde hep sonu barındıran, sonsuzluğun ise bir ütopya ya da metafizik bir öğe olarak kaldığı kısır döngü bir hayatı imler. Çalar saat çalar ve kendiliğinden bir radyo frekansına bağlanır. Georg ve Anna yataktan kalkarlarken ses oradadır, radyodaki bu sesin onlar için aynı şekilde başlayan günlerini garanti etme, kendi suskunluklarını gizleme gibi anlamları vardır. Birbirlerine sadece "günaydın" diyen bu çift söylenecek ve söylenmesi gereken her şeyi söylemiş gibidirler. Bu "Günaydın" onlar için terlikler giyilecek, dişler fırçalanacak, çocuk uyandırılacak, kahvaltı

yapılacak, akvaryumdaki balıkların yemi verilecek, çocuk "kimsesizler yurdu" gibi işleyen okula bırakılacak, işe gidilecek, işte düşen olmamak için hatta daha çok daha çok yükselmek için bir diğerinin ayağı kaydırılıp düşürülecek, alışveriş yapılacak, kasiyerin yüzüne bakılmadan geçilecek, akşam yemeği yenilirken arka fonda müzik çalacak, müzik duyulmayacak, uyuyana kadar televizyon izlenecek ve aynı saatte başlayan, başlarken aynı zamanda biten yeni bir gün için erkenden yatılacak. Bu tür bir yanıltıcı sığınağın en sonunda despotluğa yol açacağını savunan Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü* kitabında çocuklar, banka borçları, veterinere gitmeler, faturalar, sekiz sigara sınırını aşmamakla duyulan kaygılarla sınırlı bir yaşamın, ev içindeki bu rutinlerin mahrem despotluğun bir imgesini ürettiğini ve bunun da klostrofobik bir mahrem dünya olduğunu yazar. (432c) Haneke'nin filmindeki üç ana karakterin hayatları bu akışla ve içlerinde bastırdıkları küçük korkularla devam etmektedir. Filmde kahvaltı ve yemek saatleri uzun uzadıya verilmektedir. Üçüncü dünya ülkelerindeki insanların asla bulamayacakları bu sofrada ailenin sadece ağız hareketleri ve sofradaki yiyecekler verilir. Fiziksel ihtiyacı karşılamanın dışında yüzlerinde yaşamsal ve duygusal hiçbir ifade yoktur. Aile refah toplumlarında yaşanan konformizmin kefaretini duygularının buzlaşmasında ödüyor gibidir.

On dokuzuncu yüzyılda maddeyle özdeşleştirilen, insanı engelsiz, kusursuz ve pürüzsüz yüzeylerde işleyen bir makineler ordusu gibi algılayan rahatlık ve konforluk arayışı giderek rastlantısallığa yer bırakmamaya ve insanın uyarım ve duyarlılık düzeyini aşağıya çekme ihtimalini arttırır. Rastlantının olmadığı, engelsiz, sorunsuz işleyen toplum algısı yaşamsallığı da beraberinde silikleştirmeye başlamış gibidir. Kendi içine dönük "bireycileşmiş" insan için varoluş her gün yinelenen küçük kıyametler gibi algılanmaya başlanmıştır. Fransız şair Baudlaire'e göre; modern yaşamın çoğu yönü bayatlamıştır. Ona göre; on dokuzuncu yüzyılın Parislileri birbirinden olduğu kadar kendilerinden de sıkılmış görünürler; can sıkıntısı sürekli bir tatminsizlikle kendine önem vermeme, nedensiz ya da amaçsız bir öfke ve tedirginlik, yaşamayıp da sadece var olmayı sürdürüyor olma

kuruntusu onların yakalandığı hastalıklardır. Yaşamın somut ayrıntıları onları sıkmıştır ama öte yandan hayatları büyük şeylere duyulan bir inancın soyluluğundan da yoksundur. (akt. Sennett, 148b) Bir yandan kendini eşsiz, benzersiz ve özgür bir birey olarak deneyimleme isteği öte yandan bu isteğiyle çelişecek bir şekilde kendinden sıkılma duygusunu bir arada yaşar. Yalnızlığı sevip bunu kalabalık içinde yaşama isteği toplumu da bir tür sığınağa dönüştürdüğünü gösterir. Onun için ötekiler bazen dikkatlerini çekmek isteyebileceği bir alan olarak kalmalı bazen de özelliksizleşerek hesap sorulamayacağı ya da ortak iyi yaşamdan kaçmak için kendi "iyi" yaşamına sarılmayı mümkün kılabilecek bir niteliğe sahip olmalıdır. Friedrich Engels, Londra sokaklarındaki durumu betimlerken bu duruma işaret eder. Walter Benjamin, *Pasajlar* kitabında Engels'in bütün sınıflara ve mevkilere sahip insanlar aynı derecede mutluluğu isteyen insanlardan oluşmasına rağmen hiçbir ortak amaçları, birbirleriyle ilgileri yokmuş gibi birbirlerinin yanından geçip gitmelerini, çevresindekilere bakmanın akıllarına gelmediğini gözlemlediğini yazar. Ona göre; kendi özel yararları peşinde koşan bu insanların acımasız umursamazlığı iticidir. (akt. Benjamin, 151)

Yedinci Kıta filminde Engels'in yaptığı betimlemeye örnek olabilecek bir sahne yaşanır. Arabayla bir kaza yapan aracın yanından geçen Georg ve Anna yerde yaralı yatan insanlara arabadan sadece acıyarak bakıp geçerler. Bu görüntüye şahit olmak onların canını sıkmıştır. Çünkü gündeliğin akışkanlığı içerisinde her pürüz olağandışı imgelere çağrı yapabilir. Bu ise alışılmışın dışına çıkıp oradaki belirsizlik tarafından sarsılmaya sebep olabilir. Kesinlik, aklın yasalarına tabi olmayı dileyen ve bu anlamda toplumsal idealler yaratan ama bunu ne ölçüde başarabildiği belirsiz kalan bir toplumun asla istemeyeceği şey belirsizlik, hastalık, ölüm, dışarıdakiyle temasa zorunlu kılan sıra dışı bir olay, terör olayları… Şehrin insanları bu kesinliğe sığınırken belki de ortaçağın gerici kurumlarını ve bitmek bilmeyen savaşlarını geride bıraktığını düşlemektedir ancak yirmi birinci yüzyıl'da kanlı savaşlar, kıyımlar, kamplar, insanlık dışı uygulamalar tarihte eşine rastlanmamış katliamlar yaşanmaktadır. Aslında demokrasi

çağı dediğimiz şey özgürlük vaat ederken seçme şansını belli kategorilere indirgeyerek, inceltilmiş politikalarla yaşamlarımızı sürekli denetleyerek bir nevi Max Weber'in ifadesiyle bizi "Demir Kafes"e kapatmaktadır. Eşitliğin ve büyük insanlık idealinin aslında gerçekleşebileceğine olan inanç eksikliği insanlarda yalıtılmış bir durum yaratır. Eşitliğin koşulsuzluğunun aslında özellikle de ekonomik belirlenimcilik tarafından koşullandığını bilmek insanları duygu odaklı bir yaşamdan çok akıl ve hesap odaklı bir yaşama sürükler. İhtiyat, temkinlilik gibi sözcükler aklımız üzerinde hakimiyet kurarken, dilsel olarak da bu yolla ilişkilerimiz inşa edilir. Georg Simmel'in *Bireysellik Ve Kültür* kitabında metropol insanına özgü ihtiyat ilkesiyle yönetilen ilişkilerine dair hareket noktası şudur: Baudelaire'nin kendilerinden bezmiş olan şehir insanına benzer bir tarifi Simmel de yapar. Simmel'e göre; "dünyadan bezmişlik tavrı" kadar metropolle bağlantılı bir fenomen yoktur ve dünyadan bezmişliğin nedenlerinden biri sınırsız haz peşinde koşulan hayattır çünkü sinirler uzun süre en üst düzeyde tepki vermeye zorlanır. Ona göre; diğer bir neden ise metropollerin daima para ekonomisinin yeri olmasıdır. Şeylerin anlamları, değerleri fark edilmeyecek ölçüde para ile ölçülür. Simmel, faktörlerin nitel değerlerinden çok nicel yoğunlaşmasının hayatı renksiz bir hale getirdiğini iddia eder. Bazı kişilikler kendilerini dışında kalan dünyayı nesnelleştirerek korumaya çalışabilirler ancak bu durum kendilerini de aynı hiçlik denizinde değersizlikle yıkmalarına da yol açabilir. Simmel, şehir insanın da ortaya çıkan bu tepkinin ihtiyatı doğurduğunu ve bu yüzden büyük şehirlerde insanlar komşularını bile tanımayabileceklerini yazar. Ona göre; sadece kayıtsızlığın ötesinde daha yakın bir temas kurulması halinde hoşlanmama ve iğrenmeye bile varacak ölçülerde bir duygu oluşturabilir. Bu gizli hoşlanmama duygusu şehir insanına kişisel bir özgürlük duygusu verir. (Simmel, 321-322). Simmel'in bahsettiği on dokuzuncu yüzyıl, çağdaş şehir insanının oluşmasında ilk tecrübelerin en çok yaşandığı yüzyıldır. Simmel'in bahsettiği şehirlerin para ekonomisinin mekanı olması durumu, şehir insanına özgü dünyadan bezmişlik tavrı, ihtiyatla kurulan ilişkiler yüzünden

komşuluk ilişkilerinde azalma günümüz toplumları için de hala geçerli olan durumlardır.

Yedinci kıta filmindeki karakterler Baudelaire ve Simmel'in tarifini örnekler niteliktedir. Yönetmen ailedeki herkesin her şeye ve kendilerine karşı oluşlarını ve yaşamlarındaki sıkıcılıklarını izleyiciye iyiden iyiye yerleştirir. Film boyunca aileyi başka insanlarla temas kurarken göremeyiz. Yemeğe çağırmayı düşündükleri patronunu sadece terfi için bir fırsat olabileceğini düşünerek planlarlar. Anna, hastane koridorunda beklerken sürekli yalnız olarak verilir. Bekleme odasındaki insanların yüzleri duvara dönüktür. Birbirleriyle konuşmamaya hatta göz göze gelmemeye çalışırlar. Hepsinin yüzünde metroda gün sonunda çalışmaktan bitap düşen suskun insanların ifadesi vardır. Süpermarket sahnelerine özellikle ağırlık veren Haneke, içi çeşit çeşit markalarla doldurulmuş alış veriş sepetine zoom yapar, bunları alan Georg ve Anna hallerinden memnun gibi görünmezler, kasiyer kızla aldıklarının fiyatı yani "kaç para" olduğu dışında aralarında her hangi bir iletişim dili yakalanmaz. Her şey katı bir sistematiğe ve ev içi hayatın düzenlenişinin önemine sıkı sıkıya bağlıdır. Yolda karşılaştıkları kazaya verdikleri tepki sıradan bir şehirlinin vereceği tepkidir. Arabadan inmeye değecek bir şey yoktur. Seyretmek, şahit olduklarına acımak yapılması gereken bir görev gibidir. Bu yönüyle modern bireyciliğin temeli sayılan temkinlilik duygusu bütün ilişkilerin merkezi görünümündedir.

Sahip oldukları nesneleri filmin başından beri yakın planda veren Haneke, karakterlerin yüzleri ve nesneler arasında iç-dış ve nesne-özne ayrımlarını ortadan kaldırır, insanların yüzleri nesneleşmiş gibi, nesneler de bir yüze dönüşmüş gibidirler. Sahip oldukları onları içine hapsetmiş ve yüzleri bir darbeyle ortadan kırılacak bir eşya görünümünü almıştır. Haneke'nin izleyicisi artık Hollywood filmlerinde karakterlere ağlayan, onlar için kaygılanan izleyici değildir. Bu ifadesiz, buzlaşmış yüzler seyirciye empati kurma şansını tanımaz, karakterlere dışarıdan bakıp onlara karşı duygular hissetmesine izin vermez. Çünkü, Haneke sinemasında izleyicinin bu yaşamın dışındaymış gibi davranmaya hakkı yoktur. Empati

kuramayacak çünkü karakter kendisinden başka biri değildir. Bu Hollywood sinemasındaki klasik özdeşleşme değildir. Çünkü karşısında daha güzel, daha cesur, daha başarılı, özdeşim kurmak isteyebileceği karakterler yoktur. Bu karakterlerin gündelik hayatlarımızın düzeninde ve 'görkemli sığınaklarımız' olan evlerde yaşayan, modern korkularımız yüzünden kişiliklerinin sınırlarını belirleyip temastan kaçan bizler olduğu acımasızca verilmiştir. Filmde, Georg işyerindeki patronunu ayağını kaydırıp onun pozisyonunda göreve başladıktan sonra eşi Anna kocasının ailesine bu durumu yazar. Vakitsizlikten yazamadıklarını belirttikten sonra Georg'un hırsıyla ve başarısıyla övünür. Bir diğerinin, 'başkasının' düşüşü karşısında yaşanan bu zafer sevinci Elias Cannetti'nin *Kitle Ve İktidar* kitabında düşme üzerine yaptığı ilgi çekici analizini akla getirir: Kahkaha'nın orijinine baktığımızda akla bir av karşısında duyulan haz duygusu gelir. Düşen bir insan da avlayıp yere düşürülen bir hayvanı akla getirir. Yanımızdaki bir insan düştüğünde kahkaha nedeni olmasını o insanın çaresizliğini ve düşen insana istersek av muamelesi yapabileceğimizi hatırlatır. Onu gerçekten yiyemediğimiz için ona güleriz. (Cannetti, 226) Burada insandaki iktidar duygusu doğasına içkin bir şeymiş gibi algılanır. Ama bunun karşısında bu iktidar hırsının devletli topluma geçişle birlikte, bir anlamda artı ürünün birikmesiyle inşa edilmiş bir tarihsel süreç olduğu hatta ağırlıklı olarak kapitalist toplumlarda yaygınlaştığı görüşü de yer alır. Bizim için önemli olan ister insan doğasından kaynaklansın ister inşa edilen bir süreç olsun Georg'un kapitalist piramidin bir üst basamağına çıkmak için birinin düşüşünden sonra hayatta kalan olarak yaşadığı zafer duygusudur. Benjamin, Baudelaire'in, uygar dünyanın günlük hırsları ve çekişmelerinin yanında orman tehlikelerinin önemsiz kaldığını düşündüğünü yazar. Benjamin, kurban için "dupe"[16] sözcüğünü kullanarak, bunun karşısına da insan sarrafını kullanır. İnsanlar büyük kentlerin tekinsizliği konusunda insan sarrafı olmak zorundadır gibi bir algı vardır. Ona göre; şehirlerde gittikçe sertleşen rekabet, bireyi kendi yararlarını buyurganca savunmaya itmiştir. (Benjamin, 134). Şehir, ayakta kalanların yükselmesi uğruna

[16] Aldatılan, kafese konan anlamındadır.(Benjamin, 134)

kurban vermek zorundadır. Şehrin acımasız yasasının bu olduğuna inanmış bireyler için temkinlilik ilkesi en doğru ilke olacaktır.

Haneke, Assheuer'le yaptığı söyleşide, üçleme filmleri için herkesin herkese ve herkesin kendine karşı olduğunu söyler. Karakterlerin sadece üzüntü verici bir şey yaşandığında birbirlerine yaklaştıklarını ve kendilerine döndüklerini ifade eder. (Assheuer, 82) Yedinci Kıta filminde kırılma noktası olabilecek böyle bir deneyim yaşanır. Anna'nın annesi öldükten sonra girdiği depresyondan çıktığı sanılan erkek kardeşi Alexandre akşam yemeğine davet edilir. Arka fonda müzik sesi vardır ve herkesin –miş gibi yaptığı orta sınıf yemeklerindeki nezaket yemeğe eşlik eder. Yemekte müziğin sesi hayli yüksektir ve aile müziği duymuyor gibidir. Haneke filmlerindeki aileler açısından sanatın önemli olmadığını söyler. "Sanat onların toplumsal göstermelik davranışları ve toplumda da bugün ağırlıklı olarak benimseniyor. Bu yüzden, çok az etkisi var" (Assheuer, 87). Bu yemekte de müzik orta sınıf ailelerinin yemek yeme rutinlerine eşlik eden bir araç gibi durur. Müziğin oyaladığı bu ortam, yemeğin ortasında kardeşin hıçkırıklarla ağlamasıyla bozulur. Maske düşmüştür ve ortaya çıkan şey iletişimsizliktir. Bir sonraki sahnede aileyi televizyonun karşısında buluruz. Artık hiçbir şeyin büyülemediği gözleri ekran karşısında transa geçmiş gibidir. Alexander yine bu sessizliği bozar ve annesinin ölmeden önce söylediği cümleyi paylaşır: "Bazen kendimi ışık geçirmeyen kafalı insanlarla olmak yerine ekranlardan düşüncelerini görebileceğim insanlarla birlikte olmayı hayal ediyorum." Hannah Arendt, kentlerde açılmaya özellikle konuşarak açılmaya duyulan modern korkunun ne olduğu sorusuna yanıt bulmaya çalışır. Sığınak arayışı duygusunda ortaya çıkan öznel yaşama dalmışlık isteksizliği ifade eder. Arendt'e göre; özel bir yaşama dalmışlık insanların bir takım özsel şeylerden yoksun kalması demektir. Başkaları tarafından işitilmek, görünmek yaşamın gerçek bir durumuyken, onlarla müşterek şeyleri paylaşmak, birleştiği ve ayrıştığı durumları duyumsayarak ilişkilenmeden mahrum olmak kendisinin de sanki yokmuş gibi algılanmasına yol açar. Bu durum modern koşullarda kitlesel yalnızlık fenomenine dönüşür. (Arendt, 104-105) Kentlerde insanlarla kurulan

“nesnel” ilişkiler ve kişi dışılık pozitif bir değerdir. Kişiliğin sınırlarını bireyciliğin özgür tadı uğruna keskin bir şekilde çizip, kent mekanında bir sürgün gibi diğerinin yanından sadece geçip gidenlerin ekranlarda daha kolay anlayabilecekleri insanlarla birlikte olma istekleri, bir diğerini anlayamama ve anlaşılmamanın sonucudur. Başkalarınca görülmek ve işitilmek isteği insanın kendi sınırlarına tam olarak hapsolmasını engeller ama modern koşullar insanlarda sakınımlı duygular yarattığından gerçek bir ilişkilenme de yaşanmaz. Belki de modern insanın ızdırabı bu çelişki tarafından sürekli üretilir.

Filmde kızları Eva’nın öğretmene artık hiçbir şey göremediğine dair yalan söylemesiyle aile de ikinci kırılma yaşanır. Annenin tepkisi kıza bir tokat atmak olurken babanın bu olay karşısında hatta neredeyse film boyunca kızları ile hiçbir şekilde iletişime geçmediği verilir. Kızın göremediğini söylemesi hayatlarında görmeye değer pek bir şey bulunmadığı halde kızın görünme ihtiyacını vurgulamak ister gibidir. Mahrem dünyalarına hapsolmuş modern insan için mahremiyetleri de yanıltıcı bir korunak gibi durur. Annenin kızı yatmadan önce ona “kendini bazen yalnız hissediyor musun?” sorusu mahrem alanın içindeki temasın da dışarıyla kurulan temas gibi şekillendiğini, sokak gibi evin içinin de korkulardan azade olmadığı bir durumu görüyoruz. Bir grup ya da topluluk genişledikçe bireyselliğin artması gibi bir orantıdan bahsedecek olursak modern toplumlarda ailenin ve dar çevre ilişkilerinin artması ve modern bireycilik arasında nasıl bir ilişki kurabiliriz? Ortada bir çelişki var gibi duruyor. Dar bir çevreye bağlı olmanın bireysellik açısından pek elverişli olmadığı aşikardır. Ancak bir aileye ait olmanın bireyselliği teşvik ediyor olmasının psikolojik bir takım nedenleri vardır. Simmel’e göre; bireyin tek başına kendisini bütünlüğe ve dış dünyaya karşı koruması zordur. Ancak, kendi ben’ini tabi kıldığı az sayıdaki kişiyle bireysellik hissini koruyup aynı zamanda aşırı bir tecritten de korunmuş olur. (Simmel, 241) Kendi içine gömülmüş, ilişkilerine hapsolmuş bir aile de kurdukları bu ilişkilenme biçimine benzer bir ilişkiden kaçamaz. Mahremiyetin bir süreden sonra iyiden iyiye kıstırılmışlık hissini kamçılamasıyla birlikte yaralayıcı bir hal

alması bu nedenledir. Dışarıda kurulabilecek bir ilişki olmaması içeride de gerçek bir ilişkiye yol açamaz. Kentte olabildiğince egemen olan buzlaşma evin içinde de devam etmektedir. Bu bağlamda Haneke'nin film karakterleri aynı evin içinde birbirlerini gerçek anlamda görmekten uzaktırlar. Taşıdıkları heyecanlar ya da güzel bir amaç uğruna yaşanacak bir hayatları yoktur. Aile birbirlerine bir görev bağıyla bağlı olan, sevgi sözcüklerini, sevişmeyi, duayı, aile yemeklerini birer vazife olarak gören bir yapı gibidir. Çocuğun dikkat çekmek için yalana başvurması, kadının araba yıkama makinesi çalışırken artık gözyaşlarına hakim olamadan hıçkırarak ağlaması, sahiciliğe duyulan özlemdir. Aslında kendi ilişkilerinin güvenliğine sığınmış olmalarının güvensizliğini bir anda sezerek bundan böyle bir şeylerin aynı düzende devam etmeyeceğini gösteren ön uyaranlardır. Çünkü filmin sonunda böyle devam edemeyeceklerini kesin bir şekilde öğreniriz.

Aile yaşadığı kırılmalarla birlikte giderek daha çok farkına vardıkları anlamsızlıklarıyla artık ellerinde olan her şeyi, şeyleşmiş ilişkilerini bir tarafa bırakıp yedinci bir kıta arayışına yönelir. Her şeyi geride bırakarak yeni bir hayata başlama arzusu yerini sistemin çıkışsızlığını imleyen aslında var olmayacak olan bir yedinci kıtanın sadece intiharla mümkün olabileceği kabullenişine bırakır. Sistemden ve anlamsızlıktan ancak ölümün sessizliğinde kurtulabileceklerini düşünürler. Artık onlara kimliksizliklerini yansıtan her şey, giysileri, fotoğrafları, mobilyaları, altı kıtada sıkışmış olduklarını hissettiren, onları dar çevrelerinde önemli hale getirmek için bir araya getirilmiş her şey, yanı başlarındaki çalar saat hemen yanında uygarlığın ve uygar bir insanın neyi ve nasıl düşüneceğini her gün yineleyen kağıt parçaları, gazeteler, çoğu olmadan da hayatlarını devam ettirecekleri, ne işe yaradıklarını bile bilmedikleri araç gereçleri, bu araç gereçleri saklama kapları, kılıfları, giderek zenginleştikçe onları yoksullaştıran, hızlandıkça onlarla rekabet ettikleri elektronik eşyaları, kağıt parçaları, dosyaları, evrakları onları yoksullaştıran şeyleri her şeyi kırıp parçalamaya başlarlar. Halbuki bu eşyalar kentli bir burjuva için kentte silinen varlığına karşı; dört duvarının arasında günlük yaşamda kullandığı şeylerin izlerinin silinmesini engellemek bir onur meselesine dönüşür. Bir sürü eşyanın kalıbı

bundan dolayı çıkarılır. Eşyalar özenle muhafaza edilip korunur. Walter Benjamin'e göre; kentli bir burjuvanın gözünde bu eşyaların gerçek ve duygusal değerleri de korunmuş olur. Bu nesneler, onlara sahip olmayanların ölümlü bakışlarından saklanır. (140-141) Ailenin bu eşyaları parçalama istekleri sonsuzluğun içinde yitip silinmesini istemedikleri bütün izlerden kurtulmaktır. Bu eşyaların hepsinin duygusal değerleri artık bir anlam ifade etmemekte eşyanın mübadele edilebilir olan tek şeyi olan değeri ise yani paranın sonu bir klozette bitmektedir. Film boyunca adamın daha fazla sahip olmak istediği para için iş yerinde yükselme isteği, rekabeti verilir. En sonunda en acımasızca, -hatta Haneke bunun izleyicileri en çok rahatsız eden sahne olduğunu söyler- yok etmeye çalıştığı şey yine paradır. Paranın hangi özelliği buna yol açmıştır? Simmel, metropolün daima para ekonomisinin yeri olduğunu belirtir. Paraya sahip olmak insana hareket etme özgürlüğü sağlar. Liberal normlarla işbirliği içinde olan para ekonomisi insanların birbirleriyle serbest bir şekilde rekabet etmesine olanak sağlar. İlkel ekonomik düzenin dar çerçevesinin genişlemesi bireyselleşmeye yol açabilecek bir düzen kurar. Para ekonomisi hayata hesapçı ve matematiksel bir kesinlik sağlar. Bu kadar çok insanın günlerini saymayla, hesaplamayla geçirmesinin sebebi bu kesinlik olmakla birlikte, saatlere göre ayarlanmış işlerinin karmaşıklığı katı bir dakiklik olmasa çökebilecek ve kaosa sebep olabilecek niteliktedir. Filmde çalar saat vurgusu da para ekonomisiyle ilişkilidir. Çalar saat ve paranın filmin seyri içerisinde kullanımı bu yönüyle anlamlıdır. Bütünüyle içselleştirilmiş para ekonomisi şeyler arasındaki nitel farklılığı silikleştirip her şeyi parasal değeriyle ölçmeye davet eder. Simmel'in verdiği analize geri dönersek, her şey gri tonda ve yavan görünmeye başlar. (Simmel, 253-320) Paranın klozette biten sonu filme hakim olan genel bir griliğin, renksizliğin, yavanlığın artık reddedilmesidir. Para uğruna rekabet edilen ve ayağı kaydırılan eski patronun ölümcül bir hastalığa yakalanmasına verilen tepkisizlik ise aynı katılıkta kendi ölümlerine aynı kayıtsızlıkla yaklaşmalarıyla sonuçlanır. Evde sahip oldukları her şeyi kırıp, parçalarlar, sahip olduklarından, onlara sahip olan şeylerden sonra sıra sahip

olamadıkları tek şeye, bu yangından kurtarmak için yangının tam da ortasına attıkları, sürgün oldukları altı kıtadan azat olmak için yedinci kıtaya sürdükleri kendileri; uygar kalıntılarını kazıdıktan sonra ortaya çıkan azıcık ta olsa kendilerine sıranın geleceğini bile bile kırıp parçalarlar. Evleriyle, yarattıkları izole dünyayla ve kapanmışlıkla özdeşleştirilen akvaryum parçalanıp balıklar yerde uzun uzadıya çırpınırken kendi çırpınışlarını duyumsarlar. Balıklar ile birlikte çırpınarak ölenler aslında kendileridir. Filmde ölümden korkmadığını söyleyen çocuk bu sahne karşısında dehşete kapılır. Filmlerinde çocukları masumiyet sembolü olarak kullanmayan Haneke, balıkların karşısında çocuğu duyarsız kılamamıştır. Haneke'ye göre; balıklar çocuğun ruhu, öldüklerinde çocuk bu yüzden tam anlamıyla yıkılıyor. (Assheuer, 104) Filmin sonunda çocuk da, anne ve baba gibi çırpınışlarla ölüyor ama en çok çocuk ölüyor, çocuğun ruhu çırpınıp balıklar gibi ölüyor.

3.2.Kentli Bireyin Düşlediği Ada ve Robinson Crusoe Miti

Filmde ailenin şehirden, ilişkilerden, bunalımlarından kaçmak için gitmeyi planladıkları Avustralya'da ıssız, insansız bir kumsal tahayyülü vardır. Bunun için Georg işinden istifa eder ve bankadan bütün parasını çeker. Aile, yaşadıkları anlamsızlık duygusuna, kendi içlerine çekildikleri dünyanın kendilerinde yarattığı boşluk hissine tahammül edemeyecek noktaya gelir ve başka bir dünyanın imkanını tümüyle yalnız kalabilecekleri bir adada bulma umudu taşır. Aslında filmde her birinin kendi yalnızlığını yaşadığı şehir yerine düşledikleri yine yalnız olacakları bir yer olan ada alegorik bir şekilde verilmiş; doğa görüntüsü yalnızlık çağrışımlarıyla yüklü ama Rousseau'nun romantizm yüklü yalnızlığından öte kasvetli bir film afişi gibi resmedilmiş renksiz, çıkmaz bir sokaktan dönmek için tek alternatif yol gibi düşünülmüş yedinci bir kıta alegorisidir. Her ne kadar o adaya gitmekten vazgeçip başka bir hayatın imkansızlığı hissi üzerinden intihar etmeye karar vermiş olsalar bile, intihardan önce ilk olarak bir ada metaforunun seçilmiş olması bize Robinson Crusoe[17] mitini hatırlatır.

[17] *Robinson Crusoe* kitabı ilk olarak 1719 yılında basılmıştır.

Modern yaşamlarına alternatif olarak düşündükleri adaya ayak basıp orada onlarca sene yaşam mücadelesi veren Robinson Crusoe'nin orada kurduğu hayat nasıl bir hayattı? Kent bireyciliği, kapitalist uygarlık, rekabet, can sıkıntısı yalnız yaşanan bir adada nasıl bir görünüm kazanır, bunların etkileri nasıl yaşanır? Modern insan kent deneyiminin ve hızın getirdiği temassızlık, yalnızlık gibi sorunlarla baş etmek için neden daha yalnız olacağı bir ada düşler? Modern bireyciliğin mitlerinden sayılan Robinson Crusoe'nin bireycilik anlamında hem ekonomik hem dinsel şekillenişi filmdeki karakterlerin arzuladığı adanın altı kıtadan ne gibi farkları ya da benzerlikleri olabileceğini tartışmak için önemli veriler sunar. Gidilmekten vazgeçilip yerine intiharın tercih edildiği Avustralya adası metaforu ve Robinson Crusoe'nin yaşadığı ada arasında analoji kurmanın, modern bir insanın bir adayı deneyimleme durumu ve ailenin adada yaşama umudunu umutsuzluğa çeviren şeyin ne olabileceği varsayımlarını değerlendirmemiz açısından önemli olduğu kanısındayım.

Robinson'un başarılı bir Alman tacir olan babası, kendisinin çocukluktan beri denizlere açılma isteği karşısında onun için hazırlamış olduğu orta düzey bir hayatın en ölçülü ve iyi bir yaşam olduğunu açıklar ve kolayca iş alanına atılarak daha da varlıklı bir kimse olabilecek, rahat, mutlu bir yaşayışa erişebilecek durumdayken, baba evini, öz yurdunu bırakmasının, başıboş dolaşma isteğinden başka ne gibi bir nedeni olabileceğini sorar. (Defoe, 20) Bu başıboş dolaşma isteğinin felaketlere yol açacağını düşünen babasının öğütlerini dinlemeyen Crusoe, bir gemiye atlar, atlattığı onca badireden sonra, kopan bir fırtınanın ardından arkadaşlarını kaybeder ve yalnız başına bir adada yaşamaya başlar. Gemi enkazından kurtardıklarıyla kendine barınak, beslenme ve güvenlik için araç gereç yapar. Crusoe bu biriktirdikleri şeyler için bir itirafta bulunur: "Şimdi her türlü eşyayla dolu bir ambarım vardı; tek kişi için böyle bir yığınak hiçbir zaman görülmemiştir sanırım; ama gene de gözüm doymamıştı, gemi ayakta kaldığı sürece getirebileceğim her şeyi getirmek zorunda duyuyordum kendimi" (Defoe, 74). Bir süre sonra ada yaşamına alışan Crusoe, kendisine bir yalı, çiftlik ve yazlık ev inşa eder. Evin duvarlarını ya da çiti yapmaya

başlayınca, içinde bir saldırıya uğrama korkusu olduğu için duvarı çok kalın ve sağlam yapar. (95) Bir süre konuşacak insan olmadığı için serzenişlerde bulunur ama bir gün bir insan ayağına rastlayınca korkudan gecelerce uyuyamaz. Evden ayrıldıktan sonra karşılaştığı her sıkıntıda Tanrı gelir aklına ama bu sıkıntıları atlattıktan sonra Tanrı'yı anmaz. Bir gün şiddetli bir şekilde hastalandıktan sonra imanlı bir kişi olacağına söz verir ve ondan sonra yalnız yaşamanın insanın Tanrı'yı daha iyi duyumsaması ve iç dünyasına dönmesi için elverişli bir koşul olduğunu düşünür. Crusoe, bu durumla ilgili hissettiği duyguyu şöyle açıklar: "Bu durum, yaşayışımı toplum yaşamından daha iyi bir biçime sokmuştu; konuşamamaktan dolayı sıkıldığım zamanlar, kendi kendime düşünmeyi, yakarmalar yoluyla Tanrı'nın kendisiyle söyleşmeyi, dünyada insanlarla görüşmenin verebileceği en yüksek kıvançtan bile daha büyük bir kıvanç sayıyordum" (157). Yıllar sonra bu yalnız yaşamı sona erer ve adada hayatını kurtardığı bir yerliye Cuma ismini verir ve onu uşağı olarak görüp uzunca bir süre daha adada yaşamaya devam ederler. Cuma'yı iyi bir Hristiyan yapmak için uğraşır sonunda Cuma Hristiyan olduktan sonra onun kendisinden bile daha iyi bir Hristiyan olduğuna kanaat getirir. Adada otuz sekiz yıl yaşadıktan sonra adaya bir şekilde gelip uyruğu yaptığı insanları orada yarattığı uygarlıkta bırakarak kendisi Cuma'yı da yanına alarak adadan ayrılır.

Robinson Crusoe'nin yazarı Defoe, *Ciddi Düşünceler* kitabının "Yalnızlık Üstüne" isimli bölümünde genel olarak hayatın evrensel bir yalnızlık eylemi olduğunu ya da öyle olması gerektiğini yazar. Crusoe'ye söylettiği şu cümlelerde fiziksel ve duygusal olarak yalnız kalmanın dışında da yalnızlık hallerinin olabileceğini şöyle ifade etmiştir: "Bu satırları yazarken, dünyada insanoğlunun en çok toplandığı yer olan Londra'nın ortasında da epeyce yalnızlık tattım, hatta yirmi sekiz yıl tıkılıp kaldığım o ıssız adada yaşadığım yalnızlıktan daha fazla olduğunu söyleyebilirim" (194). *Yedinci Kıta* filminde de Avusturya'da yaşayan aile benzer bir yalnızlık duygusunu paylaşır, o dünyadan kaçış ise Crusoe'nin ifade ettiği gibi tümüyle yalnız kalınabileceği bir adaya doğru düşünülür. Bu yalnızlığın tercih edilebilir olması öteki yalnızlığın daha fazla olumsuzlanması

anlamına gelir ki, bu durumda adadaki yalnızlığın şehirdekine göre daha sahici ya da daha katlanılır bir gerçeklik durumu olduğunu düşünen Crosoe'ye karşı Georg ve Anna sadece bunun tahayyülünü mevcut yaşamlarının yerine koyup orada yaşayacakları şeyin pek de farklı bir yaşam imkanını barındırmadıklarını düşünür. Oysa Crusoe, yalnızlığın evrensel niteliğini ve gerekliliğini över ancak orada yarattığı uygarlık bizi şikayet ettiği modern dünyadan pek de farklı bir yere götürmez. Crusoe, bunun farkında olmadığına dair birçok ipucu verir bize ama Haneke ile birlikte onun karakterleri bu gerçeği en azından hissettiklerini izleyiciye sezdirirler. Crusoe, ekonomik uğraşları sonunda onca şeye tek başına sahip olmanın sevincini yaşar. Orta sınıf bir yaşamı salık veren babasını dinlemeyip uzak dünyalara doğru yelken açan Crusoe, orta düzey bir yaşamı övmeye başlar. Çardağı, mağarası ve yazlık evi olan Crusoe, bir süre evim dediği mağarasından ayrılıp çardağına gittiğinde burada her şeyi bıraktığı gibi bulmaktan, her zaman düzenli ve derli toplu olmaktan mutluluk duyar. Ancak keşif için evinden bir süre uzaklaştığında bu durumu yersiz yurtsuz dolaşma olarak ifade eder ve bundan şikayet eder: "Bu yersiz yurtsuz dolaşmadan öyle sıkılmıştım ki, kendi evim bana eşsiz bir yer gibi geliyordu; buradaki her şeyden öyle bir rahatlık duyuyordum ki, alınyazımın beni bu adada bıraktığı sürece, bir daha evimden böylesine uzaklaşmamaya karar verdim" (Defoe, 131-132). Yersiz yurtsuzlaşmak için onca yaşanan tehlikenin ardından oluşan sığınak ihtiyacı dikkat çekicidir. Cuma'yı bulduğuna sevinse de, adada ilk insan ayak izine rastladığında tümüyle yalnız olduğunu düşündüğü adada daha da yalnızlaşmak istemi baskın çıkar ve güvenlik için baruta, silaha ve sığınağa başvurur. Cuma ile ilişkisi ise Cuma'yı sevdiğini belirtmesine rağmen gerçek bir dostluk ve paylaşım ilişkisi değildir. Cuma ancak onun arzularına cevap verdiği oranda, Crusoe'nin dilinde ona "Evet, efendi" dediği sürece ve Hristiyanlık dinine girmesi şartında onayladığı bir ilişkidir. Adada çalışarak, üreterek, Tanrı'ya şükrederek ve sığınağında iç ve dış ayrımını koyarak kurduğu hayat Hristiyanlığın Protestanlık mezhebine göndermelerle doludur. Ian Watt, Robinson Crusoe eserinin dini yönünü *Romanın Yükselişi* isimli kitabında

ele alır ve kimi akademisyenlerden Crusoe'nin sadece "pazardan pazara dindar" olduğunu söylediği değerlendirmelerden ötürü eleştiri alır. Ian Watt'a göre; Robinson Crusoe hiçbir yerde dini muhalif olarak görülmez ama onun dini prüten tavrına aykırı değildir. Crusoe'nin dini Protestanlık anlayışı uyarınca bireycidir: Bu din müminin Tanrı'yı kendi başına odaklanarak keşfetmesi üzerine kuruludur. (Watt, 208-209) Watt, bir müminler cemaatine sahip olmayan Robinson Crusoe'ye Ernst Troeltsch'ün "Bireyciliğin gerçekten kalıcı olan başarısına, seküler değil dinin bir hareket aracılığıyla, yani Rönesans değil Reform sayesinde ulaşılmıştır" iddiası ışığında bakmanın mantıklı olduğunu yazar. (Watt, 209-210) Tawney de benzer bir ifadeyle Kalvenciliğin topluma ilişkin kuramının öncelikle otoriter bir ruhun ifadesiyken sonrasında faydacı bir bireyciliğin aracına dönüştüğünü düşünür. Ona göre, Püriten eğitimin amacı Tanrı'yı aramakta olan insanın düşman dünya ile yalnız başına verdiği mücadelede temel rol oynayacak etmen toplumsal sorumluluktan öte bireysel sorumluluk duygusudur. (Tawney, 226) Adada tek başına başta sadece zor zamanlarda sığındığı sonrasında hemen unuttuğu Tanrı'yı son zamanlarda artık sessiz bir şekilde dualarla ve Tanrı'yla yaptığı içsel konuşmalarla yaşayan Crusoe bir cemaatin parçası olmayı düşünmez. Çalışmayı över ve boş zamanın sınırlandırılması gerektiğini düşünür. Hatta bu şekilde yaşadığı hayatında Tanrı'dan başka kimseye ihtiyacı olmadığına inanıp Tanrı'yı yaşayabilmenin en iyi yolunun yalnızlık olduğu kanaatine varır. Bireyciliğin dini yanı Protestanlık ruhuyla örtüşür. Adadaki temel gereksinimler için verilen çaba, ekonomik emek Crusoe'nin ahlaki yanını oluşturur. Aylaklığın hoş karşılanmadığı, Tanrı'nın şanının yüceltilmesi için çalışmanın salık verildiği Protestanlık dininde Weber, yeni olan şeyin dünyevi işlere ait yükümlülüklerin yerine getirilmesinin, olası en yüksek seviyeye sahip ahlaki eylem olarak değerlendirilmesi olduğuna dikkat çeker. Sıradan gündelik işlere dini bir önem verilmesi ve meslek kavramının yüceltilmesi bu anlayışla ilgilidir. (Weber, 80). Dünyaya yüzünü dönen din çalışmayı ve zenginleşmeyi lüks için değil de bir görev hissiyatı olarak ortaya koyar. Crusoe, temel gereksinimlerini karşılarken sistematik bir

şekilde çalışmayı iş edinmiş uzun yıllar boyunca kendisine yetecek araç gereç, yiyecek sahibi olmasına rağmen bunları akılcı bir şekilde düzenleyip sürekli üretime ve iş hayatına kendini adamıştır. Deleuze, *Issız Ada Ve Diğer Metinler* kitabında geçen "Issız Adalar" makalesinde çocukların hala bu kitabı okuduğunu görmenin üzücü olduğunu belirttikten sonra Robinson'un dünya görüşünün yalnızca mülkiyet üzerine kurulu olduğunu ve ondan daha ahlakçı bir mülk sahibinin görülmediğini yazar. Ona göre; dünyanın ıssız adaya dayalı mitsel yeniden yaratımı, yerini burjuva gündelik yaşamının sermayeye dayalı yeniden düzenlenişine bırakmıştır. Deleuze, her şeyin gemiden alındığını, icat edilmediğini; zamanın yalnızca emekten doğan bir kar elde etmek için sermayeye gereken zaman olduğunu yazar. Tanrı'nın esirgeyici işlevinin ise, geliri garanti altına almak olduğunu vurgular. Deleuze, Tanrı'nın kendinden yana olanları, iyi insanları güzel mülklerinden, kötüleri ise bakımsız, kötü mülklerinden tanıyacağını, Robinson'un can yoldaşının uslu uslu çalışan, köle olmaktan mutlu Cuma'nın olduğunu yazar. Ona göre; aklı başında her okur, onun sonunda Cuma'yı yediğini görmek ister ve bu romanın, kapitalizmle Protestanlık arasındaki bağı savunan en iyi örneği teşkil ettiğini iddia eder. (Deleuze, 22c)

Crusoe, serüvenlerinin ikinci kitabında adada uzun yıllar yaşadıktan sonra Londra'ya dönmüş ama içinde karşı koyamadığı bir istekle tekrar adaya dönmeye karar verir. Adadan uzak kaldığı süre boyunca biriktirdiği paralarla gayet rahat ama emeksiz bir hayat sürerken hissettiği rahatsızlığı şöyle ifade eder: "Benim gibi, bütün günlerini çalışıp çabalamakla geçirmiş bir kimse için, aylaklık en tiksinilecek durumdu; kendi kendime sık sık, 'Aylaklık, yaşamanın en aşağılık posasıdır' deyip duruyordum; gerçekten de tek bir tahta yapabilmek için harcadığım yirmi altı günün çok daha iyi değerlendirilmiş olduğunu düşünüyordum" (Defoe, 346). Bu çalışma hayatında sürekli yinelenen kar-zarar hesaplamalarını ilişkide olduğu insanlarda da uygular. Serüvenlerinin başında ona yardım eden Mağripli çocuğu kendi çıkarı uğruna köle olarak satmaktan çekinmez. Cuma'yı bulduğunda ise onu Protestan yapıp uşağı haline getirir. Adada yalnız

kaldığı zamanlarda da ilişkilere bakış açısını ele verecek şu cümleyi söyler: “ İstek duyabileceğim hiçbir şey yoktu; çünkü şu durumumda beni hoşnut edebilecek her şeyim vardı. Kocaman bir yerim yurdum vardı; gönlüm dilese kendime sahibi olduğum bütün yerlerin kralı ya da imparatoru diyebilirdim. Karşımda benimle boy ölçüşmeye yeltenecek kimse yoktu” (Defoe, 149). Bir süre sonra bu yalnızlıktan hoşnut olsa da karşılaştığı vahşilerin korkusundan aklına onlardan birini ele geçirip her dediğini yapacak bir köle sahibi olmayı ister. Yalnızlık ona bir dostluk duygusu katmaktan çok araçsal bir ilişkiye sahip olma hissi katar. Tanrı’yla sürekli sohbet etmesi, O’nu içinde araması Crusoe’ye merhametten çok bireycilik duygusu katmış gibidir. Weber, Crusoe ile ilgili yaptığı dikkat çekici çözümlemede şöyle der: “Coşkulu Tanrı’nın Krallığı arayışı, mesleki uğraşın ciddi erdemliliğinin içinde eriyip gidiyor ve dini kökenler giderek ölmeye başlıyor, yerini faydacı dünyevi kaygılara bırakıyordu. Sonra Dowden örneğinde ve Robinson Crusoe’de olduğu gibi, misyonerlik etkilerini yan uğraş olarak devam ettiren toplumdan uzaklaşmış ekonomik insan, Bunyan’ın yalnız seyyahının cennetin krallığına yönelik manevi arayışının yerini alıyor, hızla sosyetik yaşama doğru ilerliyordu” (Weber, 227).

Yedinci Kıta filminde Georg ve ailesinin dini yaşamlarının izlerine kızlarına gece yatmadan önce ettirdikleri dualarda rastlayabiliriz. Buradan ailenin dinden tümüyle soyutlanmış bir hayatları olmadığına tanık oluruz. Küçük kızlarına uyumadan önce Tanrı’ya cennete gitmek için iyi bir kız olması yönünde söylettikleri dualar ailenin iç yaşamlarıyla, benliklerinin erdemli gelişimiyle daha çok ahlaki vurgu yapılan bir dinsel yaşam tarzıyla yaşanan bir dini hayattan bahsedebiliriz. Film boyunca ailenin kiliseye gittiğini ya da dinsel bir cemaatle ilişkide olduğunu görmeyiz. Yaşamları çalışmaktan ve tüketmekten ibaret olan ailenin sıkı bir yaşam programı vardır. Bu program içinde dışarısı ile kurulan ilişkiler zorunlu ve araçsal bir şekilde oluşturulur. Yalnızlığına gömülmüş bu aile dışarıdaki olayları ne etkileyebilecek ne de bu olaylardan etkilenebilecek temas deneyimlerinden uzak dururlar. Tanrı yatmadan önce hatırlanan, dünyevi hayatlarına ve kendi

dünyalarına gömülmelerini meşru kılan bir alışkanlık gibi yaşanır. Amaç benliklerini soylu bir amaçtan çok gündeliğin hizmetine sunmaktır. Statü kazanan ve kendine yeten benlik ev içi hayatın iyiliğiyle yüklendikçe, insanlara zarar vermediğini düşündüğü sürece kendi içinde oluşturdukları akılcı yaşamlarıyla kişilik kazanan bir benliktir. Ne kimseden alacağı ne de vereceği yoktur. Kirliliğe bulaşmayan ellerinin temizliğinden de şüphe etmeyecek bir varoluş durumunu sürdürürken, engeller ve iniş-çıkışlar en istenmeyecek durumlardır. Bu yüzden her gece aynı vakitte uyurken edilen duaların korunaklığı altında sadece kendini gerçekleştirme peşinde olan benlikler hiçbir düzenlerinin aksamadan ilerlemesini beklerler. Yoldan geçerken bu yüzden karşılaştıkları kaza görüntüsünü bir haber programından izler gibi izleyip acımadan ibaret bir merhamet duygusuna sığınırlar. Arabadan geçerlerken kan içinde yerde yatan insanları gördüklerinde sadece acıma yüklü birkaç cümle kullanıp evlerine asıl olmaları gereken yere dönerler. Dışarısı soğuk ve bilinmeyenlerle dolu bir yerdir nihayetinde ve Tanrı'nın saklandığı yer olan evleri netliğin ve kesinliğin yeridir. Georg, iş yerinde de netlik ister ve müdürün yerine geçmek en büyük idealidir. Yükselmek için bir süre ilişki kurmaya çalıştığı, yemeklere davet ettiği müdürün yerine geçtiğinde ise artık müdürün yaşadığı ağır hastalıkla bile ilgilenmez. Amaca ulaşılmış, terfi alınmış ve daha fazla kazanç sağlanmıştır. Kapitalist rekabetin acımasızlığı ve aşırı tüketim onların uyumadan önce Tanrı'ya ettikleri dualarla üstü örtülen durumlar gibidir. Crusoe de iyi bir insan olmak için dua ederken "Tanrı'nın coşkulu Krallığı"ndan öte kendi Krallığının peşindedir. Yalnızlığında hiçbir insana ihtiyaç duymadığını, Tanrı'yla sohbetlerin kendisine yettiğini söyler. Bir insan ihtiyacı sadece biraz konuşabilmek ve itaat ettirebilmek için vardır. "Crusoe'nin "Uğursuz Adası" gerçekte bir işadamı ütopyasıdır" (Watt, 212). Georg, Avusturya'da kurduğu iş hayallerini gerçekleştirmeye çabalarken, Crusoe'de benzer bir yükseliş öyküsünü adada gerçekleştirir. Biri adada biri şehirde benzer düzenler ve çalışma disiplini oluşturmuşlardır. Sadece Crusoe, Londra'da da toplumsal hayatın içinde adadaki durumundan daha kötü bir yalnızlık durumunda olduğunu düşünür ve kıyasladığında

adadaki yalnızlıktan daha hoşnuttur. Georg Londra'daki Crusoe'dir. Ancak burada önemli olan adadaki yaşamı, iş hayatında ve üretimde gerçekleştirdiği dönüşümler insanlık tarihinin bir özeti gibidir. Crusoe, verdiği emekle küçük çapta bir şehir oluşturur ve ormanın içinde kurduğu kasabadan hoşnutluk duyar. Burada doğayı ve doğal yaklaşımı benimseyen anlayışı bulamayız. Bulduğumuz şey kırsalın kentleşmesi olgusudur. (Watt, 225). Yani Crusoe'nin şehri terk edip doğal yaşamın içinde bir hayat kurması David Thoreau'nun *Doğal Yaşam Ve Başkaldırı*[18] kitabını hayal kırıklığına uğratacak denli kentleşmeye açıktır ve yalnızlık vurgusu ne denli yapılırsa yapılsın Rousseau'daki gibi romantik değildir. Kent bireyciliği ve Protestan ruh adada kalış süreci içerisinde yeniden inşa edilir gibidir.

Yedinci Kıta filminde Georg ve ailesinin hayatlarındaki anlamsızlıktan kaçmak için yedinci bir kıta arayışlarına çözüm olarak Avustralya'da ıssız bir kumsala taşınma fikirlerinden vazgeçip intihara karar verdiklerini görmüştük. Bizi Crusoe'nin adasına götüren düşünce de ilk olarak şehirden ve boşluk duygusundan kaçmak için düşündükleri bu adaydı. Georg ve ailesinin nasıl bir ada düşledikleri filmde net olarak verilmemiştir. Sadece bir film afişi gibi duran kayalıklardan oluşan ıssız, insansız bu ada fikrinden neden vazgeçmiş olabilecekleri, yönetmenin adayı bir kurtuluş olarak neden sunmadığı gibi sorular Crusoe'nin yaşadığı ada deneyimine bizi yöneltir. Crusoe'nin adası Londra'da yaşadığı yalnızlıktan daha çekici hale gelmişse bile, kendine inşa ettiği üç ev, bir çiftlik olabildiğince düzenli eşyalar ve disiplinli bir zaman mekan düzenlemesi daha sonra karşılaştığı insanlarla kurduğu çıkar temelli ilişkiler, Tanrı'yla kurulan ilişki, hayatın seküler yanlarının ağır basması gibi durumlar modern bir orta sınıf şehirli insan yaşamını andırır. Sömürgeleştirdiği topraklardaki sahiplik hissi, o adada belki de ilk defa atılan kurşun sesleri ve kendi Krallığı'na sürekli yaptığı vurgu kapitalist bir uygarlığın adadaki yansımaları gibidir. Orada yine zamanın ve çalışmanın tutsağı olmuştur. Şehirden yersiz yurtsuzlaşmak için çıkan Crusoe, adadaki evinden birkaç gün ayrı kaldığında bile bir daha evinden bu kadar uzaklaşmayacağına dair

[18] Kitabın orijinal ismi *Walden*.

yeminler eder. Kocaman bir adada bile bir iç ve dış yaşam ayrımı koyar. Georg ve ailesine ada ihtimalini bir kurtuluş olarak vermeyen yönetmenin bu tercihi Crusoe'nin adasında kurduğu yaşamın modern dünyadakine benzer görüntüsünü akla getirir. Crusoe, bir yandan gelişen kapitalizm değerlerine bir övgüyken aynı zamanda Watt'ın James Joyce'un "Defoe" konulu konuşmasından aktardığı gibi Anglosakson ruhuna sahip, zalim, inatçı, cinselliği ihmal edip, gerçekçi ve dengeli bir dindarlık ve hesapçı bir sessizliğe sahip bağımsız bir erkekliğe de övgüdür. (Watt, 219). Filmin aile babası Georg için de benzer özellikler sıralanabilir. Ailede çocuğun yaşadığı ve eşinin yaşadığı ruhsal patlamalara kayıtsızca sessiz kalan bir zalimlik, cinsel hayatında kıyafetleri bile çıkarmadan sadece yapmış olmak için yaşanan bir cinsel yaşam… Cinsel hayatlarında da Protestan ahlakın izlerine rastlanır. Bir yandan evlilik kurumu yüceltilirken, haz ayıplanması gereken bir duyguya indirgenir. Protestan çileciliği evlilik kurumuna büyük önem verir. Ulus Baker'e göre; dinin asla vazgeçemediği bir kurum olarak aileye çifte bir rol yüklenir. Topluma yararlı bireylerin yetiştirildiği bir mekan olmak, ilk günahtan türeyen hazların mekanı olarak da kefareti ödenecek günahların temize çekileceği bir mekan. "Bir ön-burjuva ideolojisi olarak Protestanlık bu açıdan bir 'özel yaşam' doktrini de sunar bize". (Baker, 125). Crusoe de adadan dönüşte bir evlilik gerçekleştirir. Adada kaldığı süre boyunca ten arzusu duymadığını belirtir. Maddi çıkarlarını akılcı bir şekilde yönetmek onun için en önemli şey olduğu için ona ayak bağı olacak ya da yavaşlatacak bütün duygulardan kaçınır. Deleuze, bu durumu "Issız Adalar" isimli makalesinde şöyle açıklar: "Robinson'un can yoldaşı Havva değil, uysal uysal çalışan, köle olmaktan mutlu, yamyamlıktan çabucak tiksinmiş Cuma'dır" (Deleuze, 22c). Uygarlığa geri döndükten sonra yaptığı evliliği bu evlilikten pek zarar görmedim iyi bile oldu sözleriyle açıklar. Evlilik hayatını bile kar zarar hesabıyla açıklayan Crusoe'den Georg da pek farklı sayılmaz. Bir ödev gibi yerine getirdiği cinsel hayatı filmde bir kez karşımıza çıkar. Sadece bir işlevi yerine getirmek için alelacele, duygusuz yaşanan bu cinsel içerikli sahne çarpıcıdır. Filmin buzlaşma üçlemesinin bir filmi olmasını en çarpıcı bir şekilde ortaya koyan sahnedir. Buzlaşmış

duygular Crusoe'nin adasında da düzelmeyecektir. Georg ve Anna aşkı yaşayacak kadar heyecanlanmayacaklar, evde kurtulmak istedikleri düzeni adadaki evlerinde de kuracaklar, adayı bir işadamı ütopyası gibi inşa etmeye çalışacaklar, belki de tek güzel tarafı bir rakip tarafından tehdit edilme duygusu olmadan kendi krallıklarını kuracaklar. Bu duyguları da ancak biriyle karşılaşana kadar devam edecek. Bir gün Crusoe'nin Cuma ile karşılaşması gibi onlar da alt edilmesi gerektiğini düşündükleri biriyle karşılaşma ihtimalini ve aynı şeyleri tekrar yaşama, kırsal alanı kentleştirme ihtimalini göze alamadıkları için daha doğrusu yedinci bir kıtanın imkanına inanmadıkları için intiharı seçerler.

4.KAMERANIN MERCEĞİNDE BÜYÜYEN YALNIZLIK: *BENNY'NİN VİDEOSU*

4.1. Mahremiyetin Despotluğu ve Şiddet

Kent üçlemesinin filmlerinden biri olan *Benny'nin Videosu* belki de üçlemenin en rahatsız edici ve şiddet içerikli filmidir. Film, fiziksel bir şiddet hikayesi anlatmasının yanı sıra çok katmanlı, üstü örtük, nezaketle perdelenmiş, ince kabalıkların maskesini delip geçen bir anlatımla düşlenmek istenmeyen bir gerçekliğe götürür. Filmde üst sınıf bir Avrupa'lı ailenin ev yaşantıları, para ve insanlarla kurdukları ilişkiler, ekrandan seyrettikleri dünyaya olan kayıtsızlıkları, şiddetin dışında konumlanıp, koşulları oluştuğunda en vahşi şiddete bulaşabilecekleri, Doğu'ya bir turistik gezi sırasında bakışları, fast food kültürüyle ve görsel imkanların yarattığı teknolojiyle büyüyen çocukları, tüketim toplumunun narsist bireyleri ve aile kurumunun aslında her an çökebilecek kadar kırılgan yapısı bir öldürme hikayesi üzerinden verilir. İlk başlıkta ergenlik dönemini yaşayan ve sadece deneyimleme arzusu ve bu arzunun yarattığı merak duygusunu giderme amacı ile cinayet işleyen Benny'yi bu noktaya getiren toplumsal sistem aile kurumu, şiddet, medya ve bireycilik kavramları üzerinden tartışılacaktır. İkinci başlıkta ise filmde çokça işlenen tüketim toplumu eleştirisi tüketim ve bireycilik ilişkisiyle ele alınacaktır.

Haneke, bu filmde tekrar gözümüzü orta-üst sınıf bir Avrupa'lı aileye çevirir. *Yedinci Kıta* filminde evli, yine orta-üst sınıf bir aile olan ve filmin sonunda intihar eden karakterler Georg ve Anna'nın isimleri bu kez yine buzlaşan ilişkiler ortasında bir aile yaşamı süren *Benny'nin Videosu* filmindeki karakterlerin isimleri olarak ortaya çıkar. Bu isim benzerliği bilinçli bir tercih gibidir ve bu yönüyle anlamlıdır. *Yedinci Kıta* filminde bir boşlukta debelenen ve ruhsuz hayatlarında yaşamaya değer anlamlar bulamayan Georg ve Anna çözümü çocuklarıyla birlikte intihar etmekte bulurlar. Fiziksel varlığına son verme anlamında intihar, yerini *Benny'nin Videosu* filminde Georg ve Anna'nın çocuklarının işlediği suçu profesyonel bir şekilde başlarından savuşturmak için çocuklarına da bırakabilecekleri bir merhamet alanının ölümüne yol açabilecek şekilde ailenin kendi sonunu farklı bir şekilde hazırlamasına bırakır. Aslında salt yokluğun kendisinden bunca kötülüğün çıkması beklenemez. Yokluk, kaçışın kendisine dönüşemez. Aile zaten bir yokluk adına varlığına son vermez. Boşluğun onulmaz yarasını sarmak için doldurmak istedikleri içsel kuyuları bir yanlışın hükmü altındadır. Ölüm ya da bitiş arzulanan şey değil sadece yaşamla kurulan bağ geri dönülemez bir şekilde sakatlanmıştır. Bir filmde yedinci bir kıta ile doldurulamaz boşluğun zorunlu bir şekilde ölüm ile telafisine diğer filmde ise; ailenin şiddet karşısında karşı bir tutum alabilecek bir yasasızlığı yasalar karşısında beceremedikleri için yasalardaki boşluğu rasyonelleştirerek çocuklarını bu "suç" ya da "günah"tan aklayarak kurtarma girişimi ile dolduramadıkları, buradan ahlaki bir tutum çıkaramadıkları için, ailenin ölümü ile bir kefarete dönüşmek zorunda kalır. Ailenin ölümü belki yaşamasından daha gerçektir. Çünkü aileyi bitiren şey ailenin kusursuzluğudur. İyi dekore edilmiş bir ev, seçkin davetler, nezaket sözcükleri, yılsonu planlanan tatiller… Kusursuzluk bitişle sonuçlandığında kusurlu olan ortaya çıkar. Her iki filmdeki karakterler Georg ve Anna aynı sistemin hem kurbanı hem de üreticileridirler. İsimlerdeki aynılık aynı yasa tarafından aynı yaşamları sürdürüyor olmanın imgelerine dönüşebilir. Evlerin benzer düzeni, benzer sofralar, benzer sözcükler, ortak rutinler, kurulan kuru bir iç yaşam ile dış arasındaki zıtlık-burada çatışmadan

bahsedilemez, zira çatışma sözcüğü bile içsel alana ait görünmektedir- iki ayrı filmi izlerken farklı yüzlerde aynı yaşamı seyrediyor olma duygusu yaşatır. Haneke'nin başarısı farklı konular, farklı başlıklar altında aynı kayıtsızlık, merhametsizlik duygusunu uyandırabilmesindedir. Bu anlamda Georg ve Anna her iki filmde de bize aynı şeyi söylemektedir. En ufak bir tereddüte yer bırakmayacak bir ümitsizlikle "Büyüsü bozulan bir dünyadan kaçış yok, yedinci bir kıta yok."

Filmin ilk sahnesi bir domuzun vurulma sahnesi ile başlar. Bu görüntüleri kameraya çeken Benny'dir. Film boyunca Benny'nin videosundan izlenen bir dünyaya tanıklık ederiz. İnsanların birbirine temas etmeden yürüdüğü kaldırımlar, yanlarından hızlıca geçen otomobiller, Kieslowski filmlerinden fırlamış gibi ellerinde zar zor taşıyabildikleri poşetleriyle karşıdan karşıya geçmeye çalışan yaşlı insanlar, bir kafe'nin camından elinde gazetesi ve sabah kahvesiyle dışarıyı izleyip mesai saatini sessizce bekleyen bir adam, kasiyerin sesinde ümitsiz çağrışımlar uyandıran bir sabahın yankısı… Katolik kilisesine gidip hikayelerini tüketmiş, arınmış bir şekilde içindeki Tanrı'yı dışarıda aramanın imkansızlığına biat etmiş kilise sonrası evin yolunu tutmuş insanlar, diğer yanda Protestan ahlakın vaaz ettiği çalışma hayatına kendini adamış, seçilmiş olup olmamanın bilinmezliğiyle çalışarak başa çıkmaya çalışan ve bireyciliğini bu yönüyle kutsayan, kendini rehabilite eden ruhlar, bir diğer tarafta ise bilime biat ettiği için psikologlara zamanımızın ruhani rahiplerine onca para sayıp, anti-depresanlarla yenilenen dünyayı seyre dalıp kişisel gelişiminin hangi evresinde olduğunu anlamaya çalışan, kendini tanımaya çalışan insanlar… Bir Avrupa şehrinde olan Benny'nin apartmanın olduğu sokak, sokaktan geçenler bir video kamerasına böyle takılırdı. Ancak yönetmen bize sadece Benny'nin dışarıyı ve içeriyi çeken kamerasını gösterir. Benny'nin kamerasına dışarıdan yansıyan görüntüler ise izleyicinin hayal gücüne bırakılır. Benny'nin içerideki görüntüleri ise izleyiciye acımasız bir şekilde sunulur. Neredeyse sadece mekanik aletlerle donatılmış, gri tonlarda bir oda, filmin geneline hakim olan grilik tüm renkleri, renkliliği dışlar. Benny, günün çoğunu odasında camını ve perdelerini açmadan geçirir. Aslında

buna gerek duymaz. Dışarıyı gösteren kamera onun evinden dışarıya açılabildiği tek camdır. Odasında bütün günü bir video mağazasından kiraladığı şiddet içerikli filmleri izleyerek geçirir. Aynı videoyu defalarca izler. Benny'nin ev içinde tek yaptığı şey, vahşi aksiyon filmleri ve televizyondaki programları izlemektir. Film boyunca televizyondan gösterilen haberler ise dünyanın şiddet içerikli görüntüleridir. Holiganlar, göçmenlere saldırmış, Sırp ve Bosna savaşı devam etmektedir. Annesi ile birlikte bu haberleri izledikleri sıra baba Georg içeri girer, izleyiciler arka planda bu haberleri dinlerken, baba onlara sorar: "Haberlerde ne var?" aldığı cevap ise: "Hiçbir şey"dir. Televizyon vakit geçirilecek, ekranına boş gözlerle bakılacak bir araçtır. Her gün benzer haberleri yineleyen bu araç, duygu uyandırmaktan öte duyguların köreltilmesine yol açar. Haberleri veriş tarzı, şiddete alıştırılan gözler ve kulaklar bir süre sonra hiçbir şey görmez ve duymaz olurlar. Haneke, dünya hakkında tek bilgi kaynağı televizyon olsaydı eğer muhtemelen intihar etmiş olurdum der. Ona göre; televizyon programları şiddet ve acıdan başka bir şeye yer vermeyerek bakışın deforme olmasına sebep olur. (Cıeutat, Rouyer 188) Televizyon aslında seyredilen şey olmaktan çıkar, kitlelerin nasıl yaşadığına bakıp, onları denetleyip izleyen bir araca dönüşür. Yaşamın içinde eriyen televizyon, televizyonun içinde eriyen yaşam birbirlerinden ayrılmaz parçalar haline gelir. Baudrillard'ın *Simülakrlar Ve Simülasyon* kitabında yirminci yüz yılın ortalarında doğan ve yirmi birinci yüzyılda ağlarının çeşitliliği ve çokluğu itibariyle güçlenen iletişim toplumuna karşı eleştirel yaklaşımında vurguladığı gibi, televizyon bizi izlemekte, kendimize yabancılaştırmakta, bilgilendirip güdümü altına sokmaktadır. (Baudrillard, 56a) Günümüzde her şeye olay niteliği kazandırabilen televizyon, haber düzeyinde algılanan bir dünyanın içine girmemize sebep olur. Baudrillard'a göre; Yahudi katliamının anlamını çökerten şey "Holocaust" adında bir televizyon dizisidir. İnsanlar toplumun başına gelen bu kötülükten arındırılmaya çalışılırken anlam kayıplarına maruz kalan katliam düzeninin yerini defalarca işlenen bu diziler ve filmler almıştır. (82a) Baudrillard, haberin gerçek anlamda bir iletişimi, sahnelediği iletişim oyunu içinde yitirmekte

olduğunu vurgular. Ona göre; olay çıkmasını sağlayan olayın hemen ortadan kalkmasını da sağlayabilir. Gerçeğin kendisine son veren şey gerçekten daha gerçek görünendir. Bunu sağlayan şey de kendi gerçekliğine inandırması için haberin sürekli yinelenmesidir. (118a) Haberlerin veriliş tarzı bu anlamda önemlidir. Haber bir anlam üreticisinden çok anlamı yok eden bir mantıkla işlemektedir. Göçmenlerle ilgili haberlere bakıldığında göçmenlerin öldüğü tekne batma kazasını "kaçak mallar battı" kıvamında veren haberler yaşanan durumu gayri canlı bir duruma indirgeyerek, onları zaten başından illegalleştirerek, bu durumun sorumlularını görmezden gelerek bu haberlerin normal boyutlarda algılanmasına yol açmaktadır. Böyle bir haber bir gün içerisinde soğuk bir iletişim aracından sıradan bir haber olarak yinelenip durur. Gerçeklikle bağını koparmış, gerçek anlamda tartışılacak boyutları es geçilmiş olarak karşımıza çıkan bu haberler olayın kendisinden daha gerçekmiş gibi görünür. Haneke'nin filminde Anna'nın verdiği "Hiçbir şey" cevabı onca haberin bir parçası olan haberin artık duyulmayacak boyutlara indirgendiğini gösterir. Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak* isimli kitabında hepimizin seyir toplumunda yaşadığı ve bir şeyin gerçek olması için seyirlik bir hale gelmesi gerektiği gibi bir analize eleştiriler getirmiştir. Artık ortada sadece temsillerin yani medyanın olduğu durumunun, simulasyona uğramış gerçekliklerin olduğunu iddia eden Baudrillard'ı eleştirir. (Sontag, 109-110) Ona göre; gerçekliğin ağırlığını zayıflatmaya yönelik girişimlerden bağımsız olarak, hala bir gerçeklik vardır. Her şey bir yana televizyonda gördüklerine hala kuşkuyla bakan çok fazla izleyici vardır. Üstelik bu insanlar gerçekliğe baskın çıkıp, onu istedikleri şekilde algılama gibi bir lükse sahip değildir. (111) Sontag, bu genelleştirici yargının aslında dünyanın zengin, haberleri eğlenceye dönüştürmüş bölgelerinde yaşayan dar, eğitimli bir kitlenin seyir alışkanlıklarını evrenselleştirmekte olduğunu düşünür. (110) Ancak bunun yanı sıra televizyonun duyarsızlaştırıcı etkisini de kabul etmektedir. Ona göre; duyarsızlık ya da kayıtsızlık gibi görünen şeyin kökeninde, televizyonun yoğun bombardımanıyla doyurmaya çalıştığı dikkatimizde oluşturduğu dengesizlikleridir. Sürekli görüntü akışı herhangi bir haberin

ayrıcalıklı bir yere oturmasını engeller. (106) Ancak Sontag, insanların ilgisizliğinin salt şiddet görüntülerinin kesintisizce verilmesine değil, korkudan da kaynaklanabileceğini savunur. Savaşın meydana geldiği ülkeler dışındaki insanların kanalı değiştirmeleri ya da ilgisizce izlemelerini savaşların bitip tükenmeyen şiddetlerinin bitebileceğine ve liderlerin politik kararlarının bir işe yarayabileceğine ilişkin inançsızlık durumudur. Şefkat oluşsa bile gel geç bir duygudur. Sontag'a göre; sempati duygusunun kendisi de acılara yol açan gelişmelerde suç ortaklığımızın bulunmadığı gibi bir duyguya kapılmamıza yol açabilir. Ona göre; asıl sorun şefkatin eksikliği değil, insanların eyleme geçmemeleridir. (101) Aynı zamanda Sontag, insanların oldukları yerde kendilerini güvende hissetmelerinin de başkalarına karşı kayıtsızlaşmalarına yol açtığını savunur. (100) Filmdeki karakterlerin zengin ve korunaklı dünyaları bu kayıtsızlaşmanın sebeplerinden biri olabilir. Sontag'ın dediği gibi savaş görüntülerini belki şefkatle izleseler bile bu şefkatin saygısız bir yanının olabileceği düşündürücüdür. Çünkü duygusallıktan öte eyleme geçmenin bir değer taşıyabileceği gerçeğini hatırlatır. Eylem ise, *İnsanlık Durumu* kitabında Hannah Arendt'in aktardığı gibi, kamusal alanda, bireyin kendini ve yeteneklerini geliştirebildiği konuşup, tartışabildiği Antikitedeki yaşamda varlığını sürdürüyordu. (Arendt, 82) Ancak, modern dünyada toplum kamusal alanın yerine geçmiş ve her türlü ayrım bireyin özel meselesi durumuna gelmiştir. (81) Ona göre; insanlar eylemez, davranırlar konformizmi modern çağa özgüdür ve kamusal alanı siyasetten ziyade toplumun oluşturduğu bu durumda insanlar toplumun düzleştirici etkisine karşın ve onun kimi dayatmaları sebebiyle özel alana daha ilgi duyar hale gelirler. (82-84) Filmdeki karakterlerin ortak dünyaya karşı ilgileri sadece televizyonun başında gerçekleşir. Televizyon izlemek bir davranıştır ve pasifleştiren bir deneyimdir. Davranışlar ve kişilik oluşturma ile geçen hayatlarında ortak dünyayla ilgili bir eylem ve konuşma faaliyeti içinde olmamanın tuhaf bir yanı yoktur. Sontag'ın sempati yerine önerdiği eylem, bireylerin kendilerini ait hissedebilecekleri, konuşmanın ve işitmenin önemli olduğu aktif bir kamusal yaşam içinde gerçekleşebilecek bir durum

gibi görünür. Oysa Arendt, kamusal alandaki siyasi yaşamın yerini normlar dayatan bir toplumsal alana bıraktığını yazmıştı, bu varsayımın filmdeki karakterlerden farklı bir edim bekleme umudumuzu kıran güçlü bir tarafı var.

Sadece ev, okul ve iş hayatlarından oluşan dünyalarında Benny'yi sebepsiz bir şiddete doğru sürüklenir. Şiddet içerikli programları, vahşi aksiyon filmlerini sürekli izleyen Benny'yi kendi kamerasıyla kaydetmeye meraklıdır. Yaz tatillerinde gittikleri şehir dışındaki çiftliklerinde domuzun bir tabancayla vurulmasını videoya çekmiştir. Bu vurulma sahnesini ağır çekimde ve domuzun inleme seslerini dinleyerek seyrederiz. Bu şiddet dolu çekimde Benny'nin babası Georg da vardır. Sadece bu çekimde bir figuran gibi durup öldürülüşü seyreden baba şiddet sahnesinin içinde ama dışındaymış gibi durur. Bu sahne bize filmin sonlarına doğru gerçekleşecek olan başka bir şiddetin parçası olacağı durumunu önceden sezdirir. Aslında domuzun öldürülme sahnesi ve haberlerde anlatılan şiddet sahneleri arasında bir analoji vardır. Avrupa'lı "kusursuz" aile her iki şiddeti de elleri kana bulaşmadan izlemeyi tercih etmektedirler.

Benny, video mağazasının camekanı önünde durup içeriyi izleyen kendi yaşlarında olan kızı fark eder ve eve çağırır. O hafta sonu aile evde yoktur. Benny, evde kıza odasını ve içeri ile dışarıyı kaydeden kamerasını gösterir. Kız ile yakınlaşması beklenen Benny ile kız arasında soğuk tek kelimelik konuşmalar geçer. Benny, kız ile iletişim kurmaya çalışır, bunun tek yolu sessiz film oynamaktır. Sessizce canlandırdığı ilk şey, metrodaki adam, sonrasında metrodaki köpek ve son olarak metrodaki polis olur. Metrodaki polisi canlandırdığı sahnede kızın boğazını sıkar. İlk şiddet sessiz oyunda gerçekleşmiş olur. Daha sonra kızı odasına götürerek kendi çektiği domuzun öldürülme sahnesini izletir. Çiftlikte eline gizlice geçirdiği hayvan öldürmede kullanılan silahı kıza gösterir ve kendisini bu silahla vurmasını ister. Kız buna olumsuz yanıt verince kıza silahı doğrultarak kızı domuzun öldürülme sahnesini hatırlatır bir biçimde vurur. Bu esnada kamera açıktır. Benny'nin kamerası domuza uygulanan şiddet sahnesini

kaydettiği gibi genç kıza uygulanan şiddet sahnesini de kaydeder. Kız yerde acı iniltilerle sürünmeye başlar, Benny, sonuçlarını kestirmeden yaptığı bu davranış karşısında panikler ve kıza sesini kesmesini söyler. Kızın çığlıkları yükselir ve Benny, kızı defalarca aynı mezbaha silahıyla vurmaya başlar. Benny'nin videosundan izlediğimiz görüntülerde kızın sesi kesilir, kız ölmüştür. Bu şiddet sahnesini Benny'nin videosunun monitöründen izlemek bir videoya başka bir medya yani sinema aracılığıyla bakmak izleyiciyi gafil avlayan bir hamle olmuştur. Haneke, verdiği bir röportajda bu durumu Magritee'in aynada kendisine bakan adam tablosuna benzetmiştir. (Cieutat ve Rouyer, 190) Aslında farklı bir yerde konumlanmamıza izin vermeyen bu bakış bizi bakışımızdan kıskıvrak yakalar. Deforme olan bakışımıza içsel bir çarpışma yaşatan Haneke, izleyiciyi aynaya baktığı zaman yüzünü değil de aynaya bakan kendisini gören adam gibi izleyiciyi tam da olmak istemediği yerde ama olduğu yerde çiviler gibidir.

Yerde çırpınışları, çıkardığı iniltiler ve Benny'nin kamerasıyla ikisinin de can çekişme görüntülerinin çekilmesi domuz ve kızın ölümlerini birlikte hatırlamamızı sağlar. Sorun öldürülen türün hangisi olduğu değil, Haneke bazı canlıların öldürülebilir olduğu gerçeğinden hareket eder. Eve geldiğinden beri ürkekçe hareket eden kız, Benny'nin karşısında zayıf özellikler atfedilerek çizilmiştir. Tarkovski'nin *Stalker*(1979) filminden bir replik güç ve zayıflık üzerine güçlü ifadeler taşır. *Stalker* filminde geçen replikte gücü ölümü sertlik ve kırılganlıkla açıklayan film karakteri zayıflığı esnekliğin ve yaşamın, varoluş tazeliğinin bir ifadesi olarak açıklamıştır. Diğerlerinden güçlü olma isteği şiddeti elinde bulundurma ve ölüme hükmetme hakkını ele geçirmek için yapılan sonsuzca çabalardan oluşur. Güçlü olmaya özendirilen reklamlar, aksiyon filmleri, ekonomik rekabetçilik, milliyetçilik, türcülük ve cinsiyetçilikler tökezlemeyen bireyler ya da uluslar yaratmayı vaaz edinen bir toplumsalın aslında sonunu çağırır gibidir. Horkheimer'a göre; kendi içine ve mahrem dünyasına gömülmüş birey bütün sanrıların, kışkırtılmış ideolojik yanılsamaların oyuncağı haline gelir. (Horkheimer, 157) Kendi mahrem alanına gömülmüş bireylerin bastırdıkları güç istenci sadece çıkabilecek aralık bir kapı kovalar gibidir.

Bu güç gösterisi sertlikle ıslah edilen toplumun kırılgan olduğu ölçüde kendi mezarını kazdığı bir gösteriye dönüşme ihtimali taşır. Şiddet hakkını devlete devretmiş bir toplum, medya, kitle iletişim araçları, okullar, mezbahalar, işyerleri, bankalar gibi mekanlarda şiddetin her türüne maruz kalıp ya da uygulayıp, duyusal açıdan alıştırıldıkları bu şiddetin yasalar tarafından yasaklanması, karşısına arzu nesnesi koyulup, olabildiğince tahrike maruz bırakılıp elleri ve kolları bağlanan bir duruma indirgenebilir ve bu toplumun spor yarışlarında ve milliyetçi söylemlerle kimi zaman cinsiyetçi özellikleri, kimi zaman ulusal gururu okşanarak farklı bir şiddet sarmalı içerisinde yaşamasına müsaade edilir. Asla sınıf atlayamayacak olduğunu bilen bir insanın olabildiğince seyretmesi istenilen reklamların birer şiddet olması gibi, işyerinde yükselmek için ayağını kaydırmaktan çekinmeyeceği iş arkadaşına bir rakip muamelesi yapması da farklı bir şiddet biçimidir. Güçlü olanın ayakta kaldığını izlediği şiddet filmlerinden, babasının bir işadamı olarak elde ettiği başarısından anlayan Benny, öncelikle mezbaha tabancasıyla kızın kendisini vurmasını teklif eder ancak kız vurmayınca onu korkaklıkla suçlar. Kendisinin korkak olmadığını, güçlü olduğunu ispatlamak ister. Babasına ve annesine bu cinayeti açıkladıktan sonra babası bunun neden yaptığını sorar, Benny "sadece nasıl olduğunu merak ettim" der. Benny, cinayeti işledikten sonra soğukkanlılıkla mutfağa gidip bir şeyler atıştırmaktan çekinmeyecektir. Deneyim sonlanmış, merak duygusu yatışmış, hislerinde ise bu kadar vahşice yapılan şeye karşı bir duyarlılık oluşmamıştır. Filmin başlarından itibaren üç ana karakter anne, baba ve çocukları Benny'nin yüzlerine baktığımızda üçünün de bakışlarının buz gibi olduğu dikkatimizi çeker. Aslında sapkın davranışlara sahip olmayan bu karakterlerin şefkat duygusundan mahrum olduğunu görürüz. Haneke'ye göre; mahrumiyetlerini çektikleri şefkat onların da merhamet duymalarını önlüyor. (Cıeutat ve Rouyer, 188) Aslında Benny'nin kıza hoyratça yaklaşmasını ilk başlarda yakınlaşma çabası gibi algılarız. Yönetmen, ilk başta şefkat eksikliğinin ve bunun giderilmesi için acemice yapılan el şakası hareketlerinin anlamını yakınlaşma çabası olarak gören seyirciyi hiç beklemediği bir öldürme sahnesiyle sarsar. Şefkat ihtiyacı şefkatli bir

iletişime yol açmaz aksine kendisinden esirgenen şefkat daha büyük bir merhametsizliğe yol açar.

Benny, çırılçıplak soyunup yerdeki kan izlerini temizlemeye girişir, cesedi sürükledikçe kan yayılır ve her sürükleyişinden sonra geride kalan yeri temizler. Birazdan mutfakta masanın üzerine süt dökülecektir. Biraz önceki sahneyi çağrıştırır bir şekilde aynı biçimde Benny, dökülen sütü de temizler. Beyaz süt -anne sütü masumiyeti çağrıştıran sembolik bir anlama sahip gibidir- ve kırmızı kan arasında ardışık olarak kurulan aynı biçimde temizleme sahnesi normalde analojik bir ilişkiye sahip olmasa da zihnimizde masum bir göstergenin bile böylelikle yitip gitmesine sebep olur. Nihayetinde Benny, çıplak bir vaziyette yüzünde o ifadesiz bakışla arkadaşıyla konuşup akşam için diskoya gitme planı yapar. Ertesi gün ise saçlarını kazıtmak için berbere gider. Biz saçlarını kazıttığı sahneyi gerçek zamanıyla izleriz. Bu sahneye özellikle önem veren yönetmenin tercihi baba Georg'un bir gün sonra eve geldiğinde oğlunun kazıtılmış saçlarına gösterdiği tepkiyle anlam kazanır. Georg, oğlunun bu davranışına anlam veremez, tehcir edilenleri çağrıştırdığını, toplama kamplarındakilere benzediğini söyler. Haneke, Benny'nin saçlarını kazıtmasını bir tür tövbe, suçunun kefaretini ödeme hareketi olarak yorumluyor. Avrupa'nın bilinçaltında toplama kamplarına yönelik bir bastırma, bir suçluluk duygusuna da gönderme olduğunu itiraf ediyor. (Cıeutat ve Rouyer, 201) Orr'a göre; faşizm sonrası bir dünyada sosyal demokrasi, bir yanıyla sürekli suçluluğun kurumsallaşmış karşıtı olan sosyal demokrat ilgi yaraları sarmaya yetmemiştir aksine bastırılan acılar gündelik sıkıntıların kaynağı olmuştur. (Orr, 152) Avrupa'nın refah düzeyi yüksek bir toplumunda çelişkili ruhsal çatışmalar yaşanması bir yönüyle toplumsal hafızada biriktirilmiş onca acıdan sahici duygular çıkmasından ziyade daha örtük, içsel ve psikolojik terimlerle açıklanan kırılgan bir yapı ortaya çıkmıştır. Benny, kazıtılmış saçlarında açığa çıkarttığı daha güçlü bir duygu tarafından yönetilmektedir. Kefaret, kaçınılmaz olanın vahiysel gücüdür.

Anna ve Georg, eve döner ve döndüklerinde Benny'nin kazıtılmış saçları aile için bir problem olur, ayrıca okulun müdürü Benny bir arkadaşını tartakladığı için ailesiyle görüşmek istediğini söyler. Benny ailesine işlediği cinayeti anlatmaya karar verir. Ancak bu sözlü bir iletişim olmayacaktır, aile cinayet görüntülerini-tabi biz de ikinci defa- Benny'nin videosundan izler. Dehşete kapılan Georg ve Anna bu durumla nasıl başa çıkmaları gerektiğini tartışırlar. Öncelikle dehşet içerisinde kalarak akıllarına gelen cesedi parçalara ayırıp Benny'yi koruma fikri daha sonra daha rasyonel gelmeye başlayacaktır. Georg, Anna'ya göre sinirlerine daha hakimdir, sorunları çözme konusunda iş adamlığının getirdiği bir profesyonellikle davranır. Karar verilmiştir, Benny'nin bu durumdan etkilenmemesi için Benny ve annesi Mısır'a bir haftalık tatile çıkacak, Georg ise evde kalıp cesedi en küçük parçalarına kadar ayırıp, gömecektir. Bu durumdan Benny'nin haberi olmaması gerektiğini düşünen aile bunu Benny'den gizler ancak konuştukları esnada kapıyı aralık bırakan Benny yataktadır ve Benny'nin her şeyi kaydeden kamerası yine iş başındadır. Georg ve Anna'nın bütün söyledikleri kayıt altındadır. Artık sadece kendi ailesinin bütünlüğünü ve çıkarını korumaya çalışan Georg ve Anna aileyi suç ortaklığına dönüştüren bir durumun içinde debelenirler. Ruhlarını dışarıya açıp, merhamet edebilecekleri bütün değerleri kaybetmiş gibidirler. Davranışlarında süren ölçülü nezaket vahşete zarif bir şekilde eşlik etmektedir. Mahremiyetin karşılıklı ya da kolektif bir yalnızlığa mahkum kılan çileli sığınağının nasıl çökebileceğini gösterirken bize yönetmen, ailenin "mahrem despotluğuna" bir kez daha kendine aynadan bakan adam gibi bakmamızı sağlar. Simmel'e göre; sosyal çevre genişledikçe artan bireycileşme görüşü elbette haklılık payı olan bir görüştür ancak daralan çevrenin yani ailenin tümüyle izole bir yaşamdan kurtaran ve kişinin çıkarlarını bir dizi başka insanın çıkarlarına bağlaması suretiyle kendini bütünün karşısına daha rahat yerleştirmesine fırsat sunan bir yanı vardır. Çok büyük bir kültürel toplulukta aileye ait olma bireycileşmeye sebep olabilir. Mutlak ben az sayıdaki kişiye bağlanarak en azından bir süre çıkar ortaklığı sağlayarak dış dünyanın karşısında bir sığınak ihtiyacını giderir.

(241) Bu durumdan çıkacak beklenti ilişkilerin yakınlaştıkça daha sıcak hale gelmesidir, ancak bu beklenti eylem tarafından yenilgiye uğratılır. İnsanlar yakınlaştıkça sosyalliklerini yitirip, daha sancılı ilişkiler kurar. (Sennett, 434) Kendi mahrem dünyalarına sıkışıp kalmış, dünyayla aralarındaki tek bağı soğuk bir kamera monitörüyle kurmaya çalışan aile, en sonunda kendi dar çevrelerinde birbirlerinin bile yüzüne bakamayacak hale gelirler.

Anna ve Benny, uzaklaşmak için Mısır'ı seçmişlerdir. Mısır, filmin geneline ait olan bir kefaret duygusuna eşlik ediyor gibidir. Saçlarını kazıtmış olan Benny'nin Yahudi kamplarındakilere benzetilmesinde Benny'nin işlediği cinayet benzetmesi kurularak kefaret olarak saçını kazıtma, ailenin çökmesinin de duygularının buzlaşmasının sonucu olarak ödenen bir kefaret olarak gösterilmesi; ardından bir suçtan kaçarken seçilen yerin Mısır olması da başka türlü bir kefarete gönderme yapar. Mısır'da bütün turistik ritüelleri yerine getiren Anna ve Benny, fakir semt pazarlarını da duygusuz bir şekilde kameraya alırlar. Batı'lı insanların kayıtsızlıkla yaklaştıkları Üçüncü Dünya ülkelerine karşı suçlu olduğunu düşünen Haneke bir depremin mağdurları ya da hayırsever bir proje için yollanan paralarla ile benmerkezciliğin üstünün örtüldüğü ve suçlu ellerinin yıkanmış olduğunu düşünür. (Cıeutat ve Rouyer, 19) Kaçış için bir Ortadoğu şehrinin seçilmesi de kefaretin kaçınılmazlığını gösterir. Filmdeki bütün şiddet sahneleri gibi Mısır'da yaptıkları gezi de kameradan verilir. Orada gezinen bakışın mesafesi ve şiddeti işlenen cinayetteki suç ile bir bağ olduğunu hatırlatır. Oradaki yoksulluğun bir parçası olduklarını düşünmeyen bu insanları başka bir suç oraya taşımıştır. İki durumda da dışarı olarak algıladıklarına karşı kayıtsızlık ve merhametsizlik vardır. Bu görüntüleri kameradan izleyen seyircilere de kendi bakışlarının mesafesi ve turist gibi o yoksulluğu izleyen gözleri bir cam soğukluğunda hatırlatılır.

Benny ve Anna tatilden döndüklerinde eski hayatları onları bıraktıkları yerden karşılar. Yine günlük rutinlerin o güvenli ortamında her şey düzelmiş gibi görünür. Ta ki biz Benny'yi bir polis karakolunda Anna ve Georg'un cesedi ortadan kaldırma planlarını kendi videosundan polislere

izlettiği ana kadar temiz ve iyi döşenmiş evlerinde, bol çeşitli kahvaltı sofralarında onları rahatlamış, aileyi eski düzenini kurmuş zannederiz. Polisler, Georg ve Anna'yı karakola getirirler, kameralı bir ortamda Benny ile karşılaşırlar. Benny, onlara bakıp "Özür dilerim" der. Georg ve Anna çocuklarına verebilecekleri bir merhamet değerini yıkıp, işlenen bir cinayetin üstünü örtmeye çalışarak ailenin ölümünü hazırlarlar. Benny ise çıkarları peşinde sürüklenen ailesine merhametin kendi içlerinde de işlemediğini, mahremiyetin despotluğunun onları "kardeş katline" eğimli hale getirdiği gerçeğini bilinçli bir şekilde yapmasa da başka türlü davranamayarak hatırlatır. Tıpkı mahrem despotluğun ilk türünün simgesi olan Madame Bovary'de[19] olduğu gibi yanlış yolda giden ana babasını gizli polise teslim eden çocukları gibi Benny de Georg ve Anna'nın davranışına karşılık onları polise teslim eder. (Sennett, 433c)

4.2. Bireycilik Ve Tüketim Toplumu

Haneke'nin üçlemesinin diğer filmlerinde olduğu gibi *Benny'nin Videosu* filminde de aşırı bolluk ülkesinin ailelerinin bu bollukla paralel gelişen boşluk duyguları her boyutuyla tüketimin pençesinde tatminsiz bir şekilde debelenip duran yaşantıları izleyici de tüketimi özendirmekten öte onu en aşağı bir insani durum gibi algılatan bir yaklaşımla verilir. Refah toplumunun orta-üst bir sınıf ailesinin yüzlerinde buzlaşan ifade, birbirleriyle ve dünyayla temassızlıkları mevcut gerçekliklerinin kaskatı bir biçimde verilmesine katkı sunar. Ailenin beslenme alışkanlıkları, zengin partileri, yemek odasını süsleyen; sadece süsleme işlevine sahip pahalı tabloları, evin her yerine hakim elektronik cihazları maddi tüketimin boyutlarını gösterirken, şiddet içerikli video ve felaket haberleri şiddet tüketiminin boyutlarını açığa vurur. Baudrillard'a göre; tüketimin mekanı gündelik hayatsa eğer gündelik hayatın sıradanlığına dayanma gücünü veren şey dünyaya bir katılım yanılsamasıdır. Ona göre; gündelik onca basitliği ve sıkıcılığıyla tek başına bir değer olarak yüceltilemez. (Baudrillard, 27-28b) Dünyadan ve tarihten kopuk olan ve özel yaşamına dalmış olan birey kitle

[19] Gustave Flaubert tarafından on dokuzuncu yüzyılda yazılan bir romandır.

iletişim araçları vasıtasıyla dünyaya katılma yanılsamasını yaşar. İhtiyaç duyduğu yüceltilmiş bir değer olarak kendi yaşantısı ancak tüketilen şiddet ile mümkün hale gelir. Filmdeki karakterlerde de gözlemleyebileceğimiz gibi gündelik olaylara ve şiddete oldukça düşkündürler. Arzulanan şey ise bütün bunların onlara bir oda sıcaklığında sunulmuş olmasıdır. Edilgen olan bireyler için bu edilgenliğin oluşturduğu suçluluk duygusundan arınmak elzemdir. Kitle iletişim araçları bu noktada devreye girer. Püriten ahlak bu temizlenmeyi gerçekleştirmenin olanağını sorgularken hazcı ahlakla bir çatışma yaşanır. İzlenen felaket haberleri ve şiddet filmleriyle sarmalanmış özel alanın tehdit altında hissettirilmesi ve bu tehdide karşı güvenliğin alanı olarak özel alanın bir değer olarak yüceltilmesi bu çatışmayı ortadan kaldırıp, çözümler. Güvenli alan olarak özel alanın sürekli meşruluğunu ispatlayan şey dış dünyanın şiddetinin ekranlara yansımasıdır. Tüketim toplumunu belirleyen ve yöneten güç üçüncü sayfa haberlerine konu olabilecek suya sabuna dokunmayan şiddet haberleri ve görüntüleridir. Baudrillard, *Tüketim Toplumu* kitabında şiddetin bu şekilde tüketilmesiyle özel alanın yüceltilmiş bir değer olarak karşımıza çıktığını yazar. (Baudrillard, 27-28b) Film boyunca Benny'nin izlediği şiddet içerikli filmler ve haberlerle bu dünyanın dışında konumlandığı yanılsaması oluşturan aile ortamı filmin sonunda bu yanılgıyı altüst edecek şekilde çöker. Dünyaya gerçek bir ilgi duymalarını sağlayabilecek olan gerçek savaş haberleri onlara sorumluluk yükleyecek haberler ise görmezden gelinerek yok sayılır. Böylelikle tükettikleri her şey, sahip oldukları her şey zaten hak ettikleri, içeri kapanmakla kötü dışarısının zalimliğine perde kapatarak elde ettikleri şeylere dönüşür. Bu durum neredeyse sınırsız bir maddi tüketime de yol açar. Güvenlikli özel alanın ödülü olarak maddi tüketim ve hayat tarzları oluşturarak benliklerini inşa etmeye yönelik çabalara eşlik eden tüketim varoluşlarını belirlemeye başlar.

Metaların kendisi tekil olarak ihtiyaca cevap vermekten öte artık kültürelleştirilerek yeni bir yaşam tarzı tüketimine sunulurlar. Reklamların mantığı da böyle işler. Metanın sahip olduğu işlevsellik dışında çekicilik, kültürlü hissetme, kişilik oluşturma, karizmatiklik gibi öğelerle insanların

tüketirken bütünsel bir algıyla kendilerini gerçekleştirme arzuları reklamlarla ya da alışveriş merkezleriyle (ki alışveriş merkezlerinin bir diğer adı yaşam merkezidir) harekete geçirilir. Ancak tüketim nesnelerini kategorilere ayırıp kendi kitlesini oluşturma girişimiyle birlikte insanların kendilerini gerçekleştirme arzuları da tüketimin mantığına göre şekillenir. Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi* isimli kitabında kültür endüstrisinin katı birliğinden bahseder. Adorno, örneğin A ve B filmleri arasındaki ayrımların gerçek farklılıkları yansıtmaktan çok tüketicilerin sınıflandırılmasına, kayda geçirilmesine hizmet ettiğini belirtir. Ona göre; herkes için uygun bir şey öngörülür ve böylelikle bu işlemden kimsenin kaçmaması sağlanır ve herkes kendiliğinden, önceden bir takım göstergelere göre belirlenmiş düzeylere uygun davranmalı ve belli başlı tüketici tipleri için üretilmiş kategorilerden kendine denk düşene yönelmelidir. (Adorno, 51) Böylelikle tüketiciler birer istatistik malzemesine dönüştürülür. Tüketicinin farklı olma iddiası taşıması bu fikirler ışığında zor görünmektedir. Mike Featherstone'a göre; nesnelerin faydalılığının yerini göstergeler ve imajlarla tatmin edilmeye çalışılan bünyelerin kişilik ve tüketim arasında paralellik kurması almıştır. Araçsal ve işlevsel olanın estetikleştirilmesi yoluyla sunulan hayat tarzı bir hayat projesi haline gelir. Tüketim kültürü içerisinde modern birey zevk anlayışının gelişip gelişmediği konusunda onu ele veren evi, elbiseleri, mobilyaları ve diğer kültürel ve sportif faaliyetleriyle bir kişilik kazanır. Tüketim kültürü vaat ettiği bireyselliği sağlamaya giderek yaklaşmaktadır. (Featherstone, 155-156) Baudrillard da, tüketim tek tek kişilere yönelik bir söylem olarak inşa edildiği için tüketim nesnesinin yalnızlaştırıcı özelliğine dikkat çeker. Ona göre; araba sahibi olanların vergi indirimi için örgütlendikleri ya da dayanışma içinde oldukları görülmemiştir. (Baudrillard, 92b) Baudrillard, özel alanın sistem tarafından yapılandırıldığına ve arzu stratejilerinin varoluşun maddiliğini, eğlencesini kuşattığına dikkat çeker. Ona göre; tüketim nesnesi bir statü oluşumunu ortaya çıkarırken yalnızlaştırmazsa bile farklılaştırır ve toplumsal bir kategoriye dahil eder. (93b) Bunu yaparken bir özgürlük aldatmacası ile tercihte bulunma, satın alma, kendini, yaşam

tarzını oluşturma özgürlüğü altında reklamlaştırdığı tüketim aslında tüm bolluk ve refah söylemlerine rağmen farklı düzeyde bir sömürü gerçekleştirir. Tüketici nesnelere hakim hissederken kendini, aslında nesnelerin ve sistemin hakimiyeti altındadır. Horkheimer'a göre; İnsanın eşya üzerinde kurduğu iktidarın yoğunluğu oranında eşyanın da birey üzerinde kurduğu tahakküm o denli ağır olur. (Horkheimer, 146) Baudrillard, ne kadar çok sahip olursanız, ne kadar çok tüketirseniz o ölçüde kişiselleşirsiniz söyleminin aslında öncesinde var olmayan bir kişilik sorunu ortaya çıkarttığını belirtir. Bu yokluğu peşinen kabul eden tüketici bir kişilik edinmek için imajlar toplamından hareket eder. Baudrillard'a göre; aslında bencilce bir kişilik kazanmaya çalışırken verili bir anonimliğin bir parçası olur. Onu belki sınıfsal olarak bir farklılaşmaya tabi tutan sistem aslında ayrıksı olmasını da engeller. Batılı gelenek özneyi kişi olarak kendi kendisini kişiselleştiren kişi olarak düzenlerken olmayan kişi üzerinden hareket edip bireyselliği de aslında sunulmuş göstergeler arasından kendini kurmasına olanak verdiği için yitik ve ya olmayan bir kişilikten hareket eder ve gerçekte ortaya çıkan kişi de ancak bir anonimin parçası olabilecek bir özgürlüğe sahiptir. (95b) Lefebvre de, Baudrillard'ın görüşlerine benzer bir şekilde; burjuva bireyciliğinin kendi olarak kalma, kişiliği ölçüsünde oluşturduğu zevklere bağlı kalma, konuştukları kelimelerin, gündelik alışkanlıklarının birbirine benzediği bireylerin bunları renksiz ve tatsız hatta gülünç bir şekilde tekrarlamasını içerdiğini ifade eder. (Lefebvre, 157) Farklı bir kişi olma fikrinden, bireyselleşmekten hareket eden kişi aslında birbirine benzeyen bireylerin yaptıklarından farklı eylemler gerçekleştirmez. Yaşam tarzı pazarlanan bir şeydir. Ayak uyduramayan için prestij kaybı mümkündür.

Benny'nin Videosu filminde ailenin zevkle döşenmiş yemek odasına eşlik eden tablolara, mobilyalara vurgu yapan yönetmen tüketim kültürünün aslında bireyi bir sistem içinde yitiren, ama bunu yaparken de tercih eden kişi olarak algılatan yapısına vurgu yapar gibidir. Benzer tabloları, müzik CD'lerini, kitaplıkları üçlemenin diğer filmlerinde de görürüz. Birbirine gönderme yapan bu filmler aslında sınıfına ait olan moda değerlerini

bulundurma ihtiyacı hisseden tüketicilerin pek de tercih şanslarının olmadığını seyirciye hissettirir. *Yedinci Kıta* filminin sonunda ailenin öncelikle bu eşyaları parçalama, kırma girişimleri aslında özgürlüklerini bunlar üzerinden kurma hikayesine inanmadıklarını gösterir. Diğer insanlarla ilişki yerine nesnelerle kurulan ilişki onları özgürleştirmez sadece yalnızlaştırır. *Benny'nin Videosu* filminde de ailenin benzer bir yalnızlık yaşadığına tanık oluruz. Özel alanın reklamlar ve iktisat tarafından olumlanması sadece nesnelerin üzerine kapanan ailenin, dışarıdan kopuk dünyasına yol açmıştır.

Benny'nin ablası bir iş kadınıdır. İş arkadaşlarıyla verdikleri zengin partilerde sınırsız içecek ve yiyecekler tüketilir. Arkadaşlarıyla oynadıkları piramid oyunu kapitalist sistemin hiyerarşisini andıran, para kazandıran bir oyundur. Paraların havada uçuştuğu bu partileri videodan izleyen Anna artık günümüzde çok masraflı partilerin yapıldığını söyler. Bir yandan iş kadını olan kızlarının başarısıyla gururlanan aile bir yandan da tam olarak dile getirmeseler de bir şeylerin ters gittiğini sezinlemektedirler. Bu videoları buzlaşmış bir ifadeyle izleyen ailenin ifade etmeseler bile bolluğun bilinçaltlarında yarattığı suçluluk duygusu gözlerine yansımıştır. Film boyunca yönetmen bu partilerden görüntüleri gösterir. Bu partilerdeki bolluğun şiddeti izleyiciyi çileden çıkartacak şekilde sunulur. Benny'ye sunulan hayat ve kişilik de onun her gün benzer fast food ürünleriyle beslenmesine, şiddet içerikli filmleri her gün düzenli olarak tüketmesine, koroda şarkı söylerken gizlice elden ele para dolaştırarak uyuşturucu hap almasına, odasını teknolojik araçlarla donatmasına, zamanının çoğunu televizyon izleyerek geçirmesine, her şeye karşı mesafeli ve soğuk bakmasına ve gördüklerini bir kameranın soğuk camının arkasından kaydetmesine sebep olmuştur. Sadece tüketim üzerine sunulan bu hayat onu bir şiddetin kucağına atmaktan başka bir şeye yaramamıştır. Kitle iletişim araçları, bolluk ve refah toplumu denetlenemez bir şiddete yol açmıştır. Bolluk rasyonelleştirilerek bir ilerleme olarak sunulur. Ancak, amaçsız şiddetin en çok görüldüğü yerler gelişmiş ya da aşırı gelişmiş toplumlar olduğuna göre; bolluğun çelişkilerini de görmek gerekir. Baudrillard,

fakirliğin, sömürünün olduğu yerlerdeki şiddetten farklı olarak refah toplumunda görülen amaçsız şiddet tüketicilik buyruğuna karşı bir tür karşı yıkıcılık olarak ortaya çıkma ihtimali başka sebeplerin yanında dikkat çekici olduğunu belirtir. (210b) Benny'nin babası sorar: "Neden yaptın, neden kızı öldürdün?" Benny ise cevap verir: "Bilmem, sanırım merak ettim." Burada yapmaya çalıştığımız bir şiddet biçimini meşrulaştırırken diğerini yermekten ziyade refah toplumlarında ortaya çıkan amaçsız şiddetin tüketimcilikle ilişkisini anlamaya çalışmaktır. İhtiyaç duyulan nesneye yönelerek tatmin sağlandıktan sonra ortaya çıkan hazzın yöneleceği şeyin belirsizliği büyük bir sıkıntıyı açığa çıkarabilir. Baudrillard, bu tüketimciliğe boyun eğen bireyin bu patlamaya hazır sıkıntıyı bir yıkıcılığa dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu düşünür. Amaçsız tatmin amaçsız şiddete yol açabildiğinden bunu bastırabilecek ya da bununla baş edebilecek şiddetin daha büyük şiddetlere yol açmasını engelleyecek kimi modeller önerilir. (211b) Özel alanın ve gündeliğin yüceltilmiş bir değer olarak ortaya çıkması için kitle iletişim araçlarıyla şiddet tüketimi belli dozlarda yaygınlaştırılabilir ya da sakinleştiriciler, topluma biçilen roller, psikolojiyi rahatlatmak için her şeyin yolunda olduğunu söyleyen politikacılar aracılığıyla tüketicilerde yıkımın önüne geçmeye çalışırken mutluluk şarkılarının aslında bir yerlerde bastırılmış olanı engellemeyeceğini, her amaçsız tüketicinin amaçsız bir yıkıcıya dönüşmeyeceğini garantileyemez. Biz bunu gerçek bir hikayeden yola çıkan *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* ve yine gerçek bir intihar anlatan *Yedinci Kıta* filmlerindeki Avusturya gibi bir refah toplumunda amaçsız bir şiddete yönelen karakterlerden ve her gün internet başında okuduğumuz cinnet haberlerinden biliyoruz. Kız çocuğuna uyguladığı şiddetten sonra anne ve babasının hem bu şiddete sessiz kalıp suç ortaklığı yaparak hem de şiddeti daha vahşi bir şiddetle kapatmaya çalışarak özel alanlarının çöküşünü ve yıkımını hazırlamalarını seyreden Benny'nin seyrettiği gibi biz de dev ekranlardan izlediğimiz şiddet görüntülerinden bütün bu rehabilitasyon yöntemlerinin de tüketimin bir parçası olduğunu ve tam da bu sebeple şiddeti ancak arttırabileceğini biliyoruz.

SONUÇ

Bu tezde ele aldığım modern bireyciliğin günümüzde yoğunlaşan görünümlerinin Michael Haneke'nin "kent üçlemesi" filmlerinde analizini yapıp, Avrupa'lı bir yönetmenin günümüz dünyasının sıkıntılarını nasıl ele aldığını anlamaya çalıştım. Filmlerinde rahatsız seyir deneyimi sunan Haneke'nin sinemasal yaklaşımı, bu tezin genel dilinin bir rahatsızlığa ve sıkıntılı bir gidişata işaret etmesine de yol açtı. Bir toplumsal yapıyı, kültürü, etkileşimleri eleştirel bir dille anlatan bir yönetmenin sinemasına bakmak, filmlerin güçlü olanaklarından da faydalanarak, modern bireyciliğin, din, kent, kapitalizm, aile, şiddet, tüketim kültürü, medya ile olan bağını sorgulamak açısından önemli bir uğrak oldu. Haneke sineması, bu yönüyle hem Hollywood ana akım sinemasının kahraman odaklı, bireycilik değerlerini ve kapitalist sistemi yüceltici bakış açısına direnen eleştirel bir sinema sunduğu, hem de Griffith ile başlayan ana akım sinemasının kaçışçı hazlar vaat eden sinema dünyasına karşılık izleyiciyi rahatsız eden seyir deneyimi sunduğu için de elverişli olanaklar sundu.

Tezin ilk bölümünde anlatı sineması olarak da adlandırılan Hollywood sinemasının anlatı yapısı ile Haneke sinemasının anlatı yapısını karşılaştırdım. Anlatı yapılarının bireyciliği hangi yönüyle destekleyip, hangi yönüyle bireyciliğe ve günümüz toplum eleştirisine katkı sağladığını anlamaya çalıştım. Griffith sistemi denilen Hollywood ana akım sistemi verili iyi kötü kodlamalarıyla oluşturulan karakterler dünyasından en iyi olan bir kahramana odaklanma amacı taşır. Bunun sonucunda o kahramanın herkesin arzu duyabileceği hedefine doğru ilerlerken karşısına çıkan bütün engelleri aşması beklenir. Püriten bir ahlak anlayışına sahip kahraman cesur, çalışkan, aile değerlerine düşkün ve toplumun genel kurallarına saygılı olmak durumundadır. Kahramanın ve amacının dışında geri kalanların hedefe vardığı esnada kullandıkları araçlar haline geldiği bu ana akım filmlerde egemen algılar lehine bir konsolidasyona şahit oluruz. Kahraman dışında diğerleri önemsizdir ve gerektiğinde araçsallaşan ilişkiler dünyası özendirilerek sunulur. Kahraman odaklı bu anlayışın bireycilik ideolojisine

katkı sunduğu aşikardır. Hollywood ana akım filmlerinin hız, teknoloji ve tüketim ile olan ilişkisi de modern bireycilikten devraldığı ve onu aynı zamanda beslediği kalıtlar gibidir. Hız ve açık yolları bireyciliğin zaferi olarak gören John Orr'un yaklaşımını tekrar belirtecek olursak eğer Hollywood ana akım sinemasının hıza dair yaklaşımını bireycilik temelinde daha iyi oturtabiliriz. Hızlı geçip giden temsil zamanında izleyicinin dış dünya ile temasını minimum düzeye indiren bu filmler hızın duyarlılık düzeyini düşüren etkilerine de sahiptir. İzleyici kendisini oradan oraya sürükleyen bir oyunun içinde gibidir. Dışarıdaki dünyanın görüntüleri, acıları, yıkımları giderek kendisine yabancılaşan silik görüntüler haline gelebilir. Sinema kendi üzerine kapandıkça izleyici de kendi içsel dünyası üzerine kapanır. Kaçışçı hazlar vaat eden ana akım hızın esrikleştirici yanından faydalanmasını bilmiştir. Modernleşme ve şehirleşmeyle birlikte gelişen hatta paralel bir seyir izleyen sinema modern ve bireysel hareketin en uygun geliştiği ortamlardan biridir. Ana akım sinema ise bu hareketi üst noktalara kadar taşımıştır. Bu tezde ele aldığım Haneke üçleme filmlerinde kahraman odaklı bir yaklaşıma rastlanmaz. İzleyicinin özdeşleşmekte güçlük çekeceği karakterlerin hayatları özendirici bir şekilde verilmez. Sistemin yücelttiği ve ana akım sinemanın sahip çıktığı burjuva değerleri, aile, para, iş hayatı, zamanın düzenlenmesi, eşya, bir hiç gibi yıkımla sonuçlanan hüsranlı sonları özenilen bu hayatları alaşağı eder. Haneke bu yönüyle bir çöküş çağı izlenimi verir. Mutlu son, sadece melodramların "The End" yazılı finalinin çağrısı olarak kalır. Haneke'de, yavaşlık da anlama eleştirel yönüyle katılan bir öğedir. Örneğin, araba bir güç gösterisi olarak değil de, bir kazanın ve yerde yatan yaralıların yanından arabayla geçen ve hiçbir şekilde durup, müdahalede bulunmak akıllarından geçmeyen ailenin ayıbı olarak verilir. Ya da para sayma makinesinin hızı ile insanların yüzündeki ifadesini yavaş bir çekimle vererek tezatlık oluşturan yönetmen tüketimin hızının daha çok açığa çıkmasını sağlar.

Anlatı sineması kesintisiz, ardışık zaman ile bir anlam bütünlüğü oluşturur. Kronolojik ve doğrusal zaman hakimdir. Ancak Haneke filmlerinde amaca doğru ilerleyen anlatımın gidişatı yerine olayları kendi

anlatısını sürekli keserek oluşturur. Döngüsellik ve tekrar onun sinemasının belirleyici bir yönüdür. Tekrarın gücü, tüketimin eleştirisi olarak verilir. Tekrar sahnelerinde tüketimin temsil dışındaki hayatta var olan hızına ve ilerleyişine bir müdahale var gibidir. Yolunda gitmeyen bir şeyler vardır ve hiçbir yere gitmemek olan tekrar, sinir bozucu bir hal almaktadır. Alışveriş sepetine atılan yiyeceklerin tekrar tekrar gösterilmesi, araba yıkama fırçasının döngüselliği, para sayma makinesinin devinimi, yemekte ağız hareketlerinin defalarca gösterilmesi, aynı haberlerin sürekli yinelenmesi, hem maddi tüketimciliğin hem de şiddet tüketiminin tekrar yoluyla, hiçbir ilerleme kaydetmeden kendi kendinde sonu gelmez döngüsellikle bir çıkışsızlığı imlemesi ve bunun sinemadaki kullanımının bireycileşmiş tüketim dünyasına getirdiği hoşgörüsüzlük, doğrusal zamanında rahatça ilerleyenin akışına karşı bir engel gibi okunabilir. Bu kronolojik sınırların ihlal edildiği bir "an"a tekabül eden bir engel gibidir.

Tezin ikinci bölümünde *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 parçası* filmini sivil bir yalnızlık olarak bireycilik ve Hristiyanlığın bireyciliğe etkileri başlıkları altında tartıştım. Filmde birbirinden bağımsız insanların her birinin yalnızlığı, özel hayatlarına dalmışlıkları ve mutsuzlukları filmin sonunda yaşanan bir cinnet olayında kesişir. Yalnız olsalar bile aynı insani acı tarafından kuşatıldıklarını, hayatlarındaki benzer sıkıntılarından ve ilgisiz oldukları haberlerde yankılanan dünyanın mutsuz çarpışmalarından anlarız. Bu bölümde Tocquivelle'in bireyciliğin bir tür sivil yalnızlık olarak görülebileceği fikri temelde ortaya atılan iddiadır. Filmdeki karakterler açısından sadece kendi başına yeten bireyler olma isteği yalnızlıkla ve mutsuzlukla sonuçlanır. Nancy'nin modernite içinde her bireyin kendini bir dünya olarak gördüğü ve insanları bir toplum içinde yaşamaya iten şeyin *self preservation* olduğu fikrinden yola çıkarak filmdeki karakterlerin korunaklı ve soyutlanmış dünyalarının ardındaki temel itkinin temkinlilik olduğu ve bunun bir süre sonra insan ilişkilerinden kaçınıp, tek başına, özel alanda yoğunlaşarak mutlu olma çabasını beraberinde getirdiği ancak bu mutluluğun yanıltıcı bir mutluluğa dönüştüğünü gördük. Schopenhaur'un bu insani tutarsızlığa cevabı insanın kozmik olarak yaşama isteğiyle kendini

bireyciliğe sürükleyen hareket arasında parçalandığından mutsuzlaştığı olmuştur. Bütün bunlardan çıkan ortak sonuç, aslında bireyciliğin ve özel alanın her ne kadar hedef haline getirilip, yüceltildiği gerçeği ise de insanın içinde buna direnen itkiler olduğudur. Film boyunca savaş ve şiddet haberlerine karşı ne kadar tepkisiz gibi dursalar da aslında içsel bir sesin titreşimleri duyulur. Bu tepkisizlik mutluluk ve rahatlık sağlamanın uzağındadır. Aksine, kendilerinin de acı çektiği gerçeği maskelerin altında baskılanmıştır. Baskılanan şeyi örtmek için üretilen çare maddi zenginlik ve özel hayata dalmışlık olsa da içerde bir yerlerde olması sezilen bir felaketin ön çağrısı hissedilir. Bu ön çağrının en büyük belirtisi sebepsiz can sıkıntılarıdır. John Orr, bu sıkıntıyı ve insanların yıkımlar karşısındaki suskunluğunu, savaş sonrası Avrupası'nın çöküntü döneminden sonra yanıltıcı bir dinginliğe sahip olan özelliğiyle yaşamın tekinsizce devam ediyor oluşuyla açıkladığını belirtmiştik. Bunun sinemadaki karşılığı olan serinkanlı vahiy sineması da bu tehditden güç alarak gelişen tahammül sinemasıdır. Ele aldığımız bu filmi, gerçekleşmesi beklenen ama gerçekleşmeyen vahyin tehdidini bize gerek bolluğun huzursuzluğu gerek gündeliği boğan can sıkıntısı ile hissettirdiği için serinkanlı vahiy filmlerine dahil etmiştik. Yalnızlık, bireycilik duyguları ve temkinlilikle yönetilen ilişkiler bu tehdidi sağaltmak yerine içten içe büyüyen bir yangına çevirirler. Nitekim; filmin sonunda karakterlerin çoğu bir silahlı cinnetin kurbanı olurlar.

Haneke, *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parça* filminde korunaklı sığınaklarına çekilmiş film karakterlerine Hristiyanlığın merhametini de çözüm olarak sunmamış gibidir. Aksine; Hristiyanlığın özellikle Protestan mezhebinin bireyciliği besleyen, onu geliştiren yanları olabileceği kimi düşünürlerin tartışmalarında öne çıkan bir tespit oldu. Protestanlığın kader anlayışı ve bu dünyada çalışmayı, kazanmayı yücelten düşüncesi, böylelikle kapitalist rekabetçiliği ve bireyciliğin gelişmesini destekler niteliktedir. Hristiyanlığın erken dönem etkilerinin de bu anlayışa, özellikle insanlar arası merhamet duygusuna farklı bir kaynaktan bakıyor oluşuyla dolaylı bir desteği vardır. Salt kutsal mekanlarda acının daha hissedilir hale gelmesi,

içeriyi sığınak haline getiren, dışarıya kapalı yeni bir "iç" anlayışı getirmiştir. Merhamet, aynılıktan beslenip, farklılığı dışlayan bir şey haline dönüşmüştür. Filmde, haberlerde yer alan Katolik ve Protestan çatışmaları, savaş görüntülerine karşılık her sabah evinin banyosunda diz çökerek, kendisi, ailesi ve insanlık için dua eden banka güvenlik görevlisinin merhameti dünyayla temas etmekten çok uzaktır. Ayrıca, haç işaretinin pazarlanabilir bir şekilde oyun olarak piyasaya sunulması da Hristiyanlık ve kapitalizm ilişkisine dair bir eleştiri olarak okunabilir.

Üçlemenin bir diğer filmi olan *Yedinci Kıta* filminde kent ve kent insanına dair eleştiriler ve yine Hristiyanlığın oluşturduğu dışarıya kapalı "iç" anlayışının evde nasıl hüküm sürdüğüne dair eleştiriler yer almaktadır. "Dünyadan bezmişlik tavrı kadar metropolle bağlantılı bir fenomen yoktur" diyen Georg Simmel'in fikirlerini temel alarak filmdeki karakterlerin dünyalarını analiz etmeye çalıştım. Filmdeki karakterlerin refah içindeki hayatları bir intiharla sonuçlanır. Film boyunca, yaptıkları rutinler ve yaşadıkları ilişkiler, dünyadan bezmiş ruh halleri, sokaktan yalıtılmış yaşamları, para ve iş hayatındaki rakipleriyle kurdukları ilişkiler onları intihara doğru sürükler. Kentin para ekonomisinin yeri olması ve şeylerin değerlerinin para ile ölçülmesi hayatlarına hesapçı ilişkiler çerçevesinde bakmalarına yol açar. Bu kesin sınırlarla belirlenmiş hayatlarında heyecan duymazlar. Georg, iş yerindeki patronun yerini almak için elinden geleni yapar, başarılı olur ama bu acımasız rekabetin bedeli daha da anlamsız gelen hayatları olur. Para, klozetteki yerini alır. Para ve kent ilişkisi, bu filmde güçlü bir şekilde örülür. Modern kentlerle koşut olarak gelişen ev garajları, otobanlar, asansörler, süpermarketler, hastane bekleme odaları, otomobiller ve bunların her zaman öncekinden daha rahat ve üst düzeyde kullanım haklarını elde etmek için biriktirilen paralar, bütün bunların sağlayamadığı sahici ilişkilerin özlemi içinde verilir. Ancak, eşitliğin koşulsuzluğu söyleminin ekonomik belirlenimcilik tarafından koşullandığını bilmek bu insanları duygu odaklı bir yaşamdan ise hesap odaklı bir yaşama sürükler. Aile ilişkileri de dışarıda kurulan ilişkilerden bağımsız değildir. Ailenin bireyciliği destekleyen bir yanının olabileceğini tartışmıştık. Buradan şu

sonuca ulaşmak mümkün; ilişkilerin dar alana sıkışması insanları daha genel bir çevreyle kurulan ilişkilerden uzak tutma fonksiyonuna sahiptir. Ayrıca toplumdan fazlasıyla izole olma duygusunu da aile törpüleyebilir. Dışarıda temas kurulamayan dünyadan soyutlanmanın, kentteki temassızlığın sağaltıcı gücünü aile kendinde toplayabilir. Ama mahremiyet duygusunun bu denli gelişmesi de, boğucu ilişkilerin rutin düzeninden kaynaklanan farklı bir iletişimsizliğe sebep olabilir. Filmde, aile içi ilişkiler ve kent yaşamının getirdiği hesapçılık karakterlerin yalnızlık ve boğuntu duygularını arttıran öğeler haline gelir.

İntiharın eşiğine gelen aile her şeyi geride bırakıp, yerleşmek için bir adaya bilet alır. Haneke'nin kullandığı bu ada metaforunun, Robinson Crusoe mitindeki ada ile karşılaştırmalı bir okumasını yaptım. Filmdeki ada kentteki yaşadıkları boşluk duygusundan kaçmak için seçtikleri insansız bir adadır. Bu adaya gitmekten vazgeçip intihar ederler. Adada yaşayacakları hayatın bir süre sonra şehir hayatına benzemeyeceğinin garantisi yoktur. Gerçekten de, Robinson Crusoe, adasında şehir hayatına benzer bir hayat sürmeye başlar. Yeterince yiyeceği olduğu halde bunları biriktirip, depolar. Adada rastladığı siyahi Cuma'ya ise, uşak muamelesi yapar. Gittiği yerleri işgal edip, orayı uygarlaştırmak isteyen bir efendi gibi davranır. Cuma'yı iyi bir Protestan yapmak için uğraşır. Kocaman adada kendine ait, yalnız onun olan bir krallık inşa etmek ister. Modern bireyciliğin mitlerinden sayılan Robinson Crusoe miti, bir adanın nasıl da bireyci değerlerle kuşatılabileceği hakkında fikir sunar. Filmde Georg ve Anna'nın ve adadaki Robinson Crusoe'nin dinsel yaşayışları birbirine benzerdir. İkisi de bir cemaate ihtiyaç duymaz ve her gece yatmadan önce dua ederler. Georg'da da çalışma, yükselme ve biriktirme hırsları vardır. Hem Crusoe, hem de filmdeki karakterler eşyaların düzenine ve rutinlerine çok düşkündür. Bireyciliğin görünümleri ve adada kurulan ilişkiler şehir hayatına çok yakındır. Bunu bildikleri için değil ama bu durumun sezgisine sahip oldukları için ve başka türlü bir yaşama inanmadıkları için intiharı seçerler.

Son bölümde ele aldığım *Benny'nin Videosu* filminde, Georg ve Anna'nın zengin hayatları oğulları Benny'nin işlediği cinayet olayıyla sarsılır. Filmde evin düzenlenişi, soğuk ve ruhsuz atmosferi, kızlarının verdiği zengin partiler, teknolojik aletlerin evdeki hakimiyeti, televizyondan işitilen savaş ve açlık haberlerinin yanı sıra Benny'nin izlediği şiddet içerikli aksiyon filmleri, filmdeki bireycilik unsurunun tüketim, aile, şiddet ve medya bağlamında tartışılmasını sağladı. Ailenin neredeyse kendileri ve iş ortamlarıyla sınırlı hayatlarının bireyciliği nasıl destekleyebileceği, Georg Simmel'in, toplumsal alan daraldıkça özelde aile içindeki bağlar güçlendikçe, ilişkilerin normalde daha sıcak hale gelmesinin beklendiğinin ancak aksine, aile içine sıkışıp kalmanın kendini bir yerlere ait kılma çabasının toplumdan başka türlü bir izolasyonu gerçekleştirmeye yardımcı olduğu iddiasında filmdeki aile ilişkileri tartışıldı. Ailenin bireyi tümüyle izole bir yaşamdan kurtaran ve kişinin çıkarlarını bir dizi başka insanın çıkarlarına bağlaması suretiyle kendini bütünün karşısına daha rahat yerleştirmesine fırsat sunarken, bu çıkar ortaklığı dış dünyanın karşısında bir sığınak ihtiyacını giderir. Bu bağlam, bizi baba Georg ve anne Anna'nın bir kız çocuğunun kendi çocukları tarafından öldürülmesi karşısında takındıkları tavrı anlamamız açısından bir aralık sundu. Aile, sadece kendi çocuklarının yazgısını düşünmüş, onu dış dünyaya, basına, topluma karşı savunmak için, olayı gizleyerek küçük kızın cesedini parçalamaya kadar götüren bir sürecin içinde yer almışlardır. İzleyicinin film boyunca izlediği nezaketle çevrili hayatlarının hiçbir tutar yanı kalmamıştır.

Benny'nin işlediği cinayeti amaçsız şiddet diye nitelendirdim. Amaçsız şiddet, tüketim toplumuyla ilişkili bir kavramdır. Tüketimde, bireye dünyaya katılım, tercihte bulunma yanılsaması veren bir yan vardır. Birey, kendini daha özgür olarak duyumsayabilir. Bireyin kendi gündeliği tek başına bir değer olarak yüceltilebilen bir şey değilse eğer, şiddet haberlerinin medya aracılığıyla sürekli tüketilmesiyle birlikte, birey kendini korumak için özel alanına çekilip burada gündeliğin sıradanlığına farklı tüketme yolları bularak katlanır. Şiddet bu şekilde tüketilerek özel alan ve gündelik yüceltilmiş bir değer olmaya başlar. Dünyaya gerçek bir ilgi

besleyecekleri savaş haberleri görmezden gelinip, onlara sorumluluk yüklemeyecek gündüz kuşak programlarda konuşulan üçüncü sayfaya konu olabilecek haberler ise dışarıya karşı sığınak olarak çekildikleri özel alanı meşrulaştırma işlevi görür. Filmde anne ve çocuğun savaş haberlerini izlerken, babanın sorduğu "Haberlerde ne var?" sorusuna karşı verdikleri "Hiç" cevabına karşılık, Benny, gündüz kuşağı programlarında insanların birbirleriyle kavga etmeleri ilgiyle izlemektedir. Filmde tükettikleri, sahip oldukları her şeye zaten hak ettikleri şeylermiş gibi yaklaşırlar ve içeri kapanmakla kötü dışarısının zalimliğine perde kapatarak elde ettikleri şeyleri meşru ve doğal görürler. Bu durum neredeyse sınırsız bir maddi tüketime yol açar. Tüketim tek tek kişilere yönelik bir söylem olarak inşa edildiği için de yalnızlaştırıcı bir yanı vardır. Baudrillard'a göre; tüketerek, tercihte bulunarak bir kişilik kazanmaya çalışan bireyler aslında verili bir anonimliğin parçasına dönüşürler. Yaşam tarzı pazarlandıkça, buna rağbet eden bireylerin benzer sınıfa ait olanların, genel olarak bireyselleşme ve farklılaşmaya ilgi duymalarına rağmen birbirleriyle aynılaşmamaları kaçınılmazdır. Aslında tüketimcinin pek de tercih şansı yoktur. Baudrillard'ın, bu tüketimciliğe boyun eğen bireyin patlamaya hazır sıkıntısını bir yıkıcılığa dönüştürme potansiyeline sahip olabileceğini belirttiğini görmüştük. Özetle; özel alanın yüceltilmiş bir değer olarak ortaya çıkması için kitle iletişim araçları şiddet tüketimini belli dozlarda yaygınlaştırabilir. Topluma biçilen kimi roller, uyulması gereken normlar, anti depresanlar, politikacıların mutluluk vaat eden söylemleri, şiddet içerikli filmler ve bilgisayar oyunlarıyla belli dozlarda tutulmaya çalışılan şiddetin, bastırılmış olanı engelleyebileceğinin garantisi yoktur. Amaçsız her tüketim, amaçsız bir yıkıma da götürebilir.

Haneke "kent üçlemesini" modern bireycilik ve bu bireyciliğin günümüz toplumlarına yansıması bağlamında ele aldım. Bireyciliğin, aile, din, medya, kent, teknoloji, modernleşme hareketi, kapitalizm, şiddet, tüketim gibi çok yönlü, değişken yapılarla nasıl bir ilişkide olduğunu, bu filmlerdeki karakterlere ve dünyalara yansımasını anlamaya çalışarak, başta Avrupa toplumları başta olmak üzere günümüz toplumlarının bireyci

dünyalarını tartışma olanağı bulduk. Bütün bu tartışmalardan genel olarak çıkardığımız sonuç bir zamanlar insanlara dinç duygular veren kamusal alanın şimdilerde daha önemsiz bir hale gelip, cansızlaştığıdır. "Yabancı"larla sokakta, dışarıda kurulan ilişkiler, insanların yeteneklerini geliştirmesini sağlarken, günümüzde büyük ölçüde dışarısı tehdit olarak algılanmaktadır.

Bu yüzden insanlar özel alana daha büyük önem vererek, kendi kendilerine yeten bireyler olmayı daha fazla arzulamaktadırlar. Özel alanın önemli hale gelmesi, insanları dar çevreleriyle sınırlı bir ilişkide tutup, bireyci değerlerin yükselmesinde rol oynamaktadır. Bu durumun dinsel ve seküler birçok kaynağı vardır. İnsanları iç dünyalarına kapatan Katoliklik ve çalışmayı, rekabeti teşvik eden Protestanlık, Rönesans ve reform hareketleriyle başlayan akılcılık çağının bireyi merkeze alan söylemleri, sanayileşme, on dokuzuncu yüzyılda gelişen kentleşme ve mimari hareketleri, bireyciliği farklı açılardan destekleyen süreçler olmuştur. Özellikle on dokuzuncu yüzyıl batı şehirlerinde gelişen hız ve konfor arayışı kalabalıklar içinde bir diğerine temas etmeden rahatça gezinen bedenleri kurgulamış, ulaşımı, yolları, kafeleri ve bulvarlarıyla dışarıya dahil olmadan, dışarıyı seyreden bir toplum oluşmasında etkili olmuştur. Hız ve konforun pasifleştiren deneyimler olduğu görülmüştür. Modernizmin engelsiz ilerleyen hayat tasavvuru kendi içinde birçok engeli barındırmaktadır. Güvensizlik ve can sıkıntısı hastalığına yakalanmış bir toplum giderek buzlaşıp kendi mahrem dünyasının içinde çırpınıp durmaktadır. Bu modern hastalık kendi içinde panzehirlerini de üretmektedir. Anti depresanlar, kişisel gelişim kitapları ve programları, korunaklı siteler, dev ekranlı LCD televizyonlar, giderek büyüyen ve sosyal yaşam merkezi diye adlandırılan alışveriş merkezleri, spor salonları ve güzellik merkezleri… Bu düzenlemelerle insanın insana ihtiyaç duymadığı ve temasın neredeyse gereksiz hale geldiği bir durum ortaya çıkmaktadır. Haneke, üçleme filmlerinde bu temassızlığın ve bencilleşen hayatların insanları nasıl mutsuz hissettirdiğini ve kötü sonuçlara yol açabileceğini karamsar ve çarpıcı bir şekilde anlatmaya çalışmıştır. Nitekim, gerçek bir

hikayeden alınan *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* filminde, cinnet geçiren bir üniversite öğrencisi sadece bir bankada çıkan sıra problemi sebebiyle bir çok insanı öldürüp, en sonunda intihar eder. Yine gerçek bir hikayeden yola çıkarak senaryolaştırılan *Yedinci Kıta* filminde iş rekabeti içinde, rutinlerle ve tüketimle geçen hayatlarının ruhsuz ve anlamsız olduğunun farkına varan Georg ve Anna, bütün sahip oldukları paraları klozete atarak, eşyaları parçalarlar ve en sonunda da intihar ederler. *Benny'nin Videosu* filminde ise zengin bir hayat süren Georg ve Anna, oğulları Benny'nin işlediği cinayeti gizlerler. Ancak, Benny onları ihbar eder. Onlar da üçüncü sayfa haberlerine konu olabilecek bir şekilde bir cezaevine yollanırlar. Haneke, bütün filmlerinin sonlarından da anlaşılacağı üzere, dekadans bir toplumsal durum çizmiş, bireyciliğin ve iletişimsizliğin sonuçlarını rahatsız bir seyir deneyimi sunarak çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün. Sessiz Sinema. Ankara: De Ki Yayınları, 2010.

Adorno, Theodor W. Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi. Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Andrew J. Dudley. Büyük Sinema Kuramları. Çev. Zahit Atam. İstanbul: Doruk Yayımcılık, 2010.

Arendt, Hannah. İnsanlık Durumu. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Aristoteles. Politika. Çev. Mete Tunçay. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

Assheuer, Thomas. Yakın Plan Haneke. Çev. Nazlı Pakkan. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.

Augustinus. İtiraflar. Çev. Dominik Pamir. İstanbul: Temuçin Yayınları, 1997.

Baker, Ulus. Dolaylı Eylem. Der. Ege Berensel. İstanbul: Birikim Yayınları, 2012.

Barnwell Jane. Film Yapımının Temelleri. Çev. Gülengül Altıntaş. İstanbul: Literatür Yayınları, 2011.

Baudrillard, Jean. Simülakrlar Ve Simülasyon. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010a.

Baudrillard, Jean. Tüketim Toplumu. Çev. Hazal Deliçaylı, Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013b.

Bazin, André. Sinema Nedir?. Çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları, 2011.

Benjamin, Walter. Pasajlar. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Bumin, Tülin. Tartışılan Modernlik: Descartes Ve Spinoza. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Canetti, Elias. Kitle Ve İktidar. Çev. Gülşat Aygen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

Cieutat, Michel ve Philippe Rouyer. Haneke, Haneke'yi Anlatıyor. Çev. Siren İdemen. İstanbul: Everest Yayınları, 2014.

Defoe, Daniel. Robinson Crusoe. Çev. Akşit Göktürk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Deleuze, Gilles. Sinema I: Hareket-İmge. Çev. Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2014a.

Deleuze, Gilles. Anlamın Mantığı. Çev. Hakan Yücefer. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2015b.

Deleuze, Gilles. "Issız Adalar", Çev. Ferhat Taylan, Hakan Yücefer. Ed. David Lapoujade. Issız Ada Ve Diğer Metinler. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009c.

Featherstone, Mike. Postmodernizm Ve Tüketim Kültürü. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Foucault, Michel. Hapishanenin Doğuşu. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 2013.

Giddens, Anthony. Modernite Ve Bireysel-Kimlik Geç Modern Çağda Benlik Ve Toplum Çev. Ümit Tatlıcan. İstanbul: Say Yayınları, 2014.

Horkheimer, Max. Akıl Tutulması. Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Kırel, Serpil. Kültürel Çalışmalar Ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.

Kundera, Milan. Yavaşlık. Çev. Özdemir İnce. İstanbul: Can Yayınları, 2011.

Le Breton, David. Yürümeye Övgü. Çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Legros, Robert. "Modern Bireyin Doğuşu", Çev. Esra Özdoğan. Ed. Korkut Erdur. Sanatta Bireyin Doğuşu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Lefebvre, Henri. Gündelik Hayatın Eleştirisi I. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.

Nancy, Jean-Luc. The Inoperative Community. Çev. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland, Simona Sawhney. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1990.

Orr, John. Sinema Ve Modernlik. Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Ark Yayınları, 1997.

Ryan Michael ve Douglas Kellner. Politik Kamera. Çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Schopenhauer, Arthur. İsteme Ve Tasarım Olarak Dünya. Çev. Levent Özşar. İstanbul: Biblos Kitabevi, 2013.

Sennett, Richard. Ten Ve Taş. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2011a.

Sennett, Richard. Gözün Vicdanı. Çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013b.

Sennett, Richard. Kamusal İnsanın Çöküşü. Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013c.

Simmel, Georg. Bireysellik Ve Kültür. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Sontag, Susan. Başkalarının Acısına Bakmak Çev. Osman Akınay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.

Touraine, Alain. Modernliğin Eleştirisi. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Taylor, Charles. Modernliğin Sıkıntıları. Çev. Uğur Canbilen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011a.

Taylor, Charles. Modern Toplumsal Tahayyüller. Çev. Hamide Koyukan. İstanbul: Metis Yayınları, 2006b.

Tawney, R. H. Religion And The Rise Of Capitalism. New York: The New American Library, 1963.

Tocqueville, Alexis de. Amerika'da Demokrasi. Çev. İhsan Sezal, Fatoş Dilber. Ankara: Yetkin Yayınları, 1994.

Topçu, Gürhan Y. "Hollywood Biçeminin İzinde", Ed. Seçil Buker-Y.Gürhan Topçu. Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.

Watt, Ian. Modern Bireyciliğin Mitleri. Çev. Mehmet Doğan. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014.

Weber, Max. Protestan Ahlakı Ve Kapitalizmin Ruhu. Çev. Gökhan Rızaoğlu. İstanbul: Oda Yayınları, 2013.

Zourabichvili, François. Deleuze Sözlüğü. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Say Yayınları, 2011.

EKLER

EK1: Film Konuları[20]

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası

Filmin Yönetmeni: Michael Haneke

Filmin Yapım Yılı: 1994

Filmin Orijinal Adı: ***71 Fragmente Einer Chronologie Des Zufalls***

"23 Aralık 1993, Viyana. Perdedeki yazıdan bir üniversite öğrencisinin bankada üç kişiyi katlettikten sonra kendi hayatına son verdiğini öğreniyoruz.

12 Ekim. Televizyon haberleri: Somali'de savaş bütün vahşetiyle sürüyor… Bükreş'ten kaçak olarak Avusturya'ya göç eden bir delikanlı, başkent metrosunda ve sokaklarda başıboş dolanıyor. Gençler mikado oynuyor. Bir çift aslında kendilerini benimsemeyen, uzak duran küçük bir kızı evlat ediniyor. İhtiyar bir adam, hesabının olduğu bankada çalışan kızıyla ilişki kurmakta zorlanıyor. Genç bir adam, bir makine karşısında pinpon antremanı yapıyor.

26 Ekim. Günün televizyon haberleri: Ulster'de çatışmalar, Fransa'da grevler, Türkiye'de bir saldırı… Pinponcu bir silah ediniyor. Göçmen oğlan dileniyor, kapkaççılık yapıyor, polisten kaçıyor.

30 Ekim. Oğlan polise teslim oluyor ve başından geçenleri televizyonda anlatıyor. Manevi anne ile baba hırçın kızla yapamıyor, onu iade ediyorlar.

17 Kasım. Ortadoğu'da savaş, eski Yugoslavya'da etnik temizlik… Çift, Bükreşli bir çocuğu evlat ediniyor.

23 Aralık. Televizyonda Noel. Saraybosna'da çarpışmalar devam ediyor. Michael Jackson çocuk istismarı ile suçlanıyor… Manevi anne, Bükreşli oğlanla şehre alışverişe gidiyor. Güvenlik görevlisi, bir bankaya giriyor. Manevi anne, çocuğu arabada bırakıp aynı bankaya gidiyor. Pinponcu

[20] Film konuları Michel Cieutat ve Philippe Rouyer'in Haneke ile yaptığı söyleşi kitabı *Haneke Haneke'yi Anlatıyor* kitabından alıntılanmıştır.

benzin parasını ödeyemiyor. Banka memuresinin babası da aynı esnada bankada. Bozuk para bulamayan pinponcu da aynı bankaya giriyor ve sinirle, kuyruğa aldırmadan dosdoğru vezneye yöneliyor. Müşterilerden biri uyarıyor, itişiyorlar, pinponcu düşüyor. Arabasına dönüp pusuya yatıyor, bir otomobil sürücüsünden yolu tıkadığı için azar işitiyor. İyice öfkelenen pinponcu, tekrar bankaya giriyor, silahını çekiyor ve müşterilere yöneltip gelişigüzel ateşliyor, kurşunlar güvenlik görevlisiyle manevi anneye de isabet ediyor. Pinponcu, çevredekilere ateş ede ede arabasına dönüyor ve intihar ediyor. Bükreşli çocuk, arabada tek başına beklemeye devam ediyor. Televizyonda bu üç cinayetin görünür bir sebebi olmadığı söyleniyor. Bosna'da Noel, top atışları altında kutlanıyor. Michael Jackson'a gelince, masum olduğunu ileri sürüyor" (Cieutat ve Rouyer, 206-207).

Yedinci Kıta

Filmin Yönetmeni: Michael Haneke

Filmin Yapım Yılı: 1988

Filmin Orijinal Adı: *Der Siebente Kontinent*

"Sene 1987. Linz. Georg ile Anna ve küçük kızları Eva. Bariz bir sosyo mesleki başarı öyküsü. Fazlasıyla *high-tech* bir ev ortamı. Yine de gündelik rutinden tarifi zor bir huzursuzluk yükseliyor…

1988. Sözde canlı bir hayatın üzerine giderek çöken varoluşsal bir otomatlık. Ölümcül bir otomobil kazasının bile hiçbir duygusal tepki yaratmayıp, sadece bir fikir uyandırması.

1989. Georg, Anna'ya dergi aboneliklerine son vermelerini teklif eder. İşinden istifa eder. Anna, mağazasını kardeşine devreder. Banka hesaplarını kapatırlar. Georg balta, çekiç ve elektrikli matkap satın alır. Eva okulu bırakır. Georg arabasını satar. Telefon hattını keser. Anna bütün giysileri kesip parçalar. Eva kitaplarını yırtar. Georg mobilyaları testereyle doğrar, akvaryumu kırar, banknotları tuvalete atar. Eva, annesiyle babasının hazırladığı bir içeceği içer. Anna haplarını yutar. Georg bir şırıngayı doldurur. Televizyon açık kalmıştır, ama yayında bir program yoktur.

Cesetler 17 Ekim 1990 günü bulunur. Georg'un anne babası bunun intihar olduğuna asla ihtimal vermez ve bunun cinayet soruşturması açılması için şikayette bulunur. Dosya sonuçlanmadan kapanır" (Cieutat ve Rouyer, 171-172).

Benny'nin Videosu

Filmin Yönetmeni: Michael Haneke

Filmin Yapım Yılı: 1992

Filmin Orijinal Adı: *Benny's Video*

Benny, video ve şiddet tutkunu bir ergendir. Kamerasıyla şiddet görüntüleri kaydeder ve bunları tekrar tekrar seyreder durur. Çiftlikte öldürülen bir domuzun görüntüleri özellikle ilgi duyduğu kayıtlardan biridir. Bir kaset dükkanında akranı bir kız dikkatini çeker. Kısa bir süre sonra, onu evine davet eder, ona ses ve görüntü sistemini gösterip domuzun öldürülmesi filmini seyrettirir. Kamerası her zaman olduğu gibi açıktır ve filmi seyretme anını kaydeder. Benny daha sonra kıza bir şekilde ele geçirip tertibatını geliştirdiği tabancayı gösterir ve ondan denemesini ister. Kız tetiğe basmayı reddedip Benny'ye karşı koyunca Benny tabancaya davranır, kız ağır yaralanır ve ölür. Kısa süre sonra, Benny, eve dönen annesiyle babasına kazayla meydana gelen bu cinayetin kayıtlarını gösterir. Gördükleri karşısında dehşete düşen anne baba oğullarını koruma kaygısıyla cesetten kurtulmaya karar verirler. Baba cesedi keserek parçalara ayırırken anne oğul, Mısır'a seyahate giderler. Döndüklerinde her şey düzene girmiştir. Benny okuluna ve koro faaliyetlerine gidip gelmeye başlar. Derken, Benny'yi karakolda, "kaza"nın bütün izlerini ortadan kaldırmaya karar veren anne babasını konuşmalarının kaydını polislere gösterirken görürüz. Baba ve anne tutuklanır. Benny, onlara bakar ve büyük bir nezaketle, "Özür dilerim" der" (Cieutat ve Rouyer, 187).