Michael Haneke Sinemasında Bir Semptom Olarak Gerçeklik ve Gerçeklik Yanılsaması

Aydın ÇAM

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

Anne: *Sonra? Nasıl tepki verdi?*

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

Michael Haneke – *Aşk*

Sinema, Gerçeklik ve Gerçeklik Yanılsaması Üzerine

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

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

Leonardo da Vinci'nin karanlık odasından aldığı ilhamla 1826 yılında dünyanın görüntüsünü ilk kez kurşun ve kalay alaşımlı bir levha üzerinde saptamayı başaran Nicéphore Niepce ile Louis Daguerre ve takip eden yıllarda fiziksel hareketi/devinimi seri fotoğraflarla saptayan Eadweard Muybridge ile Nickolas Muray, fotoğrafın olduğu kadar sinemanın da öncüleriydi. Fotoğraf, yani fiziksel gerçekliğin saptanabilmesi ve yeniden yansıtabilmesi büyüleyici bir deneyimdi, film de büyüleyici bir malzemeydi. Filmin, fiziksel gerçekliği saptayan, yansıtan ve dolayısıyla açıklayan benzersiz bir aygıt olduğunu söyler Siegfried Kracauer (1960, s.28). Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin 1895 yılında çektikleri ve halka açık ilk gösterimini gerçekleştirdikleri filmler, icat ettikleri film kamerasının teknik olanakları nedeniyle Kracauer'in önermesine son derece denk düşüyorlardı. Çok sonraları izleyicinin manipüle edilmesine olanak verecek ama aynı zamanda sinematografik görüntünün gerçekliğe daha da yaklaşmasını sağlayacak, sinemaya özgü pek çok teknik henüz icat edilmemişti. Psikolog, sanat ve sinema kuramcısı Rudolf Arnheim'ın (2010) 1940'ların hemen başında ifade ettiği gibi, sinema teknolojilerinin gelişimine bağlı olarak gerçeklik yanılsaması giderek kusursuzlaşacaktır. Oysa Lumièreler'in kamerası sadece on yedi metrelik bir filme kesintisiz, tek planlık bir kayıt yapabiliyordu ve bu da yaklaşık elli saniyelik bir gösterim demekti (Ceram, 2006, s.122). Her ne kadar daha ilk örnekler olan bu kısacık filmlerin bazılarında kurmaca öykülerin olduğu görülse bile, yine de tek planlık bu filmlerde fiziksel gerçeklik neredeyse sadece yönetmenin tercih ettiği çerçeveyle sınırlandırılarak filme aktarılabiliyordu.[1]

[1] Erken bir not olarak şunu belirtmekte fayda var: Evet, Lumièreler'in kamerasıyla gerçeklik, teknik sınırlamalara bağlı olarak en *doğal* haliyle saptanabiliyordu. Ama tam bir yüz yıl sonra, Lumière kardeşlere ve sinema sanatına bir saygı amacı taşıyan,

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

Gerçeğe-benzer mümkünleri yeniden canlandırmanın ya da gerçeklik izlenimini perdede oluşturmanın/kurmanın izleyici için sağladığı fayda üzerinde düşünüldüğündeyse sinema çalışmalarının henüz erken bir döneminde André Bazin'in söyledikleri bize ışık tutar. Bazin, sadece sinemanın değil, hatta sinemanın dâhil olduğu plastik sanatların tarihine bakıldığında da bu sanatların çıkış noktalarının estetik kaygılardan çok psikolojik isteklerden kaynaklandığını söyler: "Bu 'benzerliğin öyküsü'dür ve isterseniz siz buna 'gerçekliğin öyküsü' diyebilirsiniz" (2007, s.15). Evet, artık hiç kimse bir modelin/heykelin ya da bir resmin temsil ettiği gerçeklikle aynılığına inanmamakta; "görüntüler sadece maddeleri hatırlamamıza yaramaktadır" ancak, sadece fotoğrafın (ve buna bağlı olarak da sinemanın), nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabileceği unutulmamalıdır: " Fotografik görüntü nesnenin kendisidir" (Bazin, 2007, s.19).[2]

1895 yılında kullanılan kamera ve o kameranın sahip olduğu olanaklarla, bir dizi yönetmenin çekeceği filmlerden oluşan bir projede (Angelopoulos ve diğerleri, *Lumière et compagnie*, 1995) yönetmen Michael Haneke bir bakıma hile yapacak, çektiği tek planlık ve yaklaşık elli saniyelik filmin olanaklarıyla bile gerçekliği manipüle etmeyi -hem de sinemasal üslubundan hiç ödün vermeden- başaracaktır.

[2] Bir zamanlar, fotoğrafın şeytani bir sanat olduğunu, çünkü insanın Tanrı'nın görüntüsünde yaratıldığını ve Tanrı'nın görüntüsünün insan eliyle tasarlanan hiçbir makine tarafından saptanamayacağını dair (19. yüzyıla ait Alman gazetesi *Leipziger Stad-*

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

Diğer yandan, sinema sanatında fiziksel gerçeklikle film tarafından saptanan ve tekrar yansıtılan gerçekliği birbirinden ayırt etme çabasında olan, bu iki gerçekliğin asla aynı düzleme denk düşmediğini ve bir bakıma sinemasal gerçekliğin bir yanılsamadan ibaret olduğunu ifade eden bir sinema çabası da vardır. Sinema sanatının göreceli olarak geliştiği ilk dönemlerinde bile filmden önce yapılan sunuş ko-

---

tanzeiger'den aktaran Benjamin, 2001, s.7) bu sapkın düşüncelerin kökeni de Bazin'in bu önermesine koşut değil mi zaten?

nuşmaları,[3] film kahramanlarının/karakterlerin tabuları yıkacak biçimde kameraya doğrudan konuşması, direkt olarak izleyiciye seslenmesi; Jean-Luc Godard'ın sinema tarihine de geçen, film ekibini ve seti filmin içine dâhil etme deneyimleri, örneğin yönetmenin gösterilmesi; sinemayı, sinema yapma deneyimlerini merkezine alan sinema filmleri; bir sinema filmiyle gerçek hayatın iç içe geçtiği fantastik film örnekleri ve bir filmin içinde kaybolan 'gerçek' kahramanlar - sinemasal bir *Alice Harikalar Diyarında* deneyimi- gibi farklı eylemlerle sinemasal gerçeklikle fiziksel gerçekliğin bir yandan birbirine olan benzerlikleri ortaya konurken diğer yandan bu iki deneyimin aslında birbirinden ne kadar farklı olduğu da gösterilmeye çalışılmıştır.

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

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

Daniel W. Smith, Gilles Deleuze'ün *Kritik ve Klinik*'in (2013) İngilizce baskısına yazdığı önsözde[4] felsefeyi kavram oluşturma, icat etme ya da yaratmaya dayanan bir kavram pratiği olarak tanımladığını söyler.[5] Ancak felsefe kendi başına bir *kavramsal mucitlik* eylemi değildir; bilim, tıp ve sanat gibi diğer alanlarla mutlaka değişken ilişkile-

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

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

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

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

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

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

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

sürmektedir.[8]

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

Sinemacılar da yeri geldiğinde toplumsal karşılığı olan böylesine güçlü kahramanlar/karakterler yaratmış değil midir? Tabi ki yaratmışlardır: Charles Chaplin, *Şarlo*; Orson Welles, *Charles Foster Kane*; François Truffaut, *Antoine Doinel*; Stanley Kubrick, *Alex DeLarge*;

---

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

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

Martin Scorsese, *Travis Bickle*, Michael Haneke, –çeşitlemeleriyle birlikte– *Georges* ile *Anne*… Kuşkusuz pek çok büyük yönetmen tıpkı edebiyatçıların ve sosyologların kahramanları ve toplumsal tiplerine benzer bir şekilde karakterler yaratmış ve sinemalarında bu karakterlerle birlikte dünyanın sapkınlıklarını ve anomalilerini irdelemişlerdir. Nihayetinde "sanatçılar [da] birer klinisyendir, kendi vakalarına ya da genel olarak herhangi bir vakaya ilişkin olarak değil, medeniyetin klinisyenleridir" (Deleuze'den aktaran Smith, 2013, s.17).

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

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

tiğimiz şu iki kahraman! Tıpkı Cheshire Kedisi'nin havada asılı kalan gülüşü gibi…

Gerçeklik Kurulurken: Duygusal Buzlaşma Üçlemesi

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

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

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

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

[12] Almanca *Vergletscherung der Gefühle.*

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

lamaya götürür.

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

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

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

Haneke, ne Schober Ailesi'ni ne de filmlerinde işlediği diğer olayları ve olguları sadece belli bir zamana özgü kabul etmenin yanlış

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

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

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

Üçlemenin ikinci filmi *Benny'nin Videosu*, sinemada gerçeklik arayışının ortaya çıkardığı ve tamamen doğal/kurmacasız çekimlerle gerçekliğin elde edilmesi çabasına denk düşen *Gerçek Sinema – Cinéma Vérité* türüne ait bir videoyla açılır; türün amacı, filme alın-

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

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

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

"Ne var haberlerde?"

"Bir şey yok."

"Ne diyorlar?"

"Bilmem, bir şey yok!"

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

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

"Niçin yaptın bunu?"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Böyle anlamsız bir cinayeti neden işlediği henüz kesin olarak bi-

[19] "Bugünlerde dünya emekli aylıkları etrafında dönüyor," der bir sahnede Tomek.
[20] Bkz., Schwartz, 2010; Grundman, 2007; Metelmann, 2010 ya da Seeßlen, 2010.

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

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

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

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

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

Gerçeklik Yıkılırken: *Ölümcül Oyunlar* ve Diğerleri

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

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

İzleyiciyi, filmlerinin gerçekliğine ikna etmek için bütün ayrıntı-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"İzleyiciler filmin insan elinden çıkmış olduğunu sadece teorik

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

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

olarak biliyor ve unutmak için sinemaya para veriyorlar," der Haneke (aktaran Assheuer, 2013, s.68). Peter ile Paul ise bunun bir film olduğunu hatırlatmak için elinden geleni yapar. Filmdeki şiddetin doruğa çıktığı bir sahnede Anne, Peter'ın elinden silahı kaparak onu öldürür; tam da izleyicinin bu hesaplaşmadan keyif aldığı anda Paul, eline bir video kumandası geçirir; filmi hızla geriye, Anne'ın tüfeğe hamle ettiği sahneye sarar ve bu kez Anne'ın eylemini sonuçsuz çıkarır. "Mantıklı bir gelişmeyle gerçek bir son istiyorsunuz, öyle mi?" diye sorar Paul; izleyicinin kafası karışır. Haneke bu sahnede izleyicilerin büyük bir memnuniyetsizlik yaşadıklarına şahit olduğunu ancak "Skandal!" diye haykıran bu insanların asla filmi terk etmediklerini ve sonuna kadar izlediklerini ifade eder:

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

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

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

Haneke, 2000 yılında gerçekleştirdiği *Bilinmeyen Kod* ile *gerçeklik*; *kurgu/kurmaca*; *sahih–sahte* ve *muğlaklığa* dair ilgisini daha da ileri bir noktaya götürür. Bu filmde, *Ölümcül Oyunlar*'daki kadar şiddet yüklü ve sarsıcı bir sorgulamaya girişmese de nihayetinde açığa çıkan yanılsamanın ondan aşağı kalır yanı yoktur. Bir filmin, bir romanla ve bu romandan uyarlanmış diğer bir filmle, bir tiyatro oyunuyla ve fotoğrafçılık deneyimiyle iç içe geçtiği, tüm bu mecralar üzerinde akıp giden gerçekliğin enikonu amorf bir hâl aldığı ve *filmin içindeki* karakterlerle *filmin içindeki filmin içindeki* karakterlerin birbirine karıştığı tam bir muğlaklık deneyimidir izleyicinin yaşadığı. Haneke, sinemanın temel sorusu olarak gördüğü "gerçeklik nedir?" sorusunun cevabına belki de asla ulaşamayacağımızı ispatlamanın derdine düşmüştür adeta; filmden geriye elimizde sadece *muğlaklık* kalır. Evet, Haneke "(D)ünya bütünüyle gösterilebilir değil. Kim bunu yapabileceğini iddia ediyorsa ya yalancıdır ya da salaktır," demektedir (aktaran Assheuer, 2013, s.44). Ama bununla beraber *Bilinmeyen Kod*'da dünyaya dair gösterdiği hemen her şeyin daha da muğlak olmasına özel bir önem verdiği söylenebilir.

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

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

rasında yönetmenin kadrajın dışından gelen talimatları giderek ciddileşir; Anne giderek gerilir ve izleyiciler olarak tekinsiz bir sahnenin ortasında kalakalırız: Yönetmenle Anne'ın diyaloğu gerçeklikle ilgili yaşadığımız sarsıntıyı daha da arttırır:

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

Yönetmen: Zamanımızı harcıyorsunuz.

Anne: Ne yapmalıyım peki?

Yönetmen: Bana gerçek yüzünüzü gösterin.

Anne: Anlamadım?

Yönetmen: Gerçek yüzünüzü.

Anne: Nasıl yani? Siz şimdi ne istiyorsunuz?

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

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

Yönetmen: Artık olgun insanlar gibi davranıp işimizi bitirelim.

Anne: Efendim?

Yönetmen: Ona seni seviyorum demek bu kadar zor mu?

Anne: Hayır, aslında değil.

---

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

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

Haneke filmografisinde, filmin içinde film izleme deneyimiyle sıklıkla karşılaşırız. Bunların pek çoğunu filmin içindeki televizyon ekranlarından ya da güvenlik kamerası monitörlerinden görürüz; perdeyi tamamen kaplamazlar, sinemanın içindeki başka bir medya tarafından aktarılırlar. *Benny'nin Videosu*'nun hemen girişinde izlediğimiz *Cinéma Vérité* filmi ya da *Bilinmeyen Kod*'da ise perdenin tamamını kaplamaktadır. Ancak bu filmlerin de başka bir araç tarafından aktarıldığını gösterir işaretler vardır: Farklı bir kamerayla çekildikleri hemen belli olur, genellikle daha düşük çözünürlüktedirler ya da bu filmlerin ışık, renk ve dokularıyla ana hikâyeyi işleyen filmin ışık, renk ve dokuları birbirlerinden epey farklıdır. Filmin içinde başka bir film izlediğimizle ilgili bütün işaretleri Haneke bize verir, algımızı kolaylaştırır.

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

Saklı'da, sinema görüntüsüyle video görüntüsünün birbirinden çok açık bir biçimde farklı olduğu *Benny'nin Videosu* ya da *Bilinmeyen Kod*'un aksine, filmin merkezine aldığı, televizyonda edebiyat programları yapan Georges Laurent'in (Daniel Auteuil) eşi Anne (Juliette Binoche) ve oğlu Pierrot (Lester Makedonsky) ile yaşadıkları eve gönderilen bir dizi video kaydıyla filmin kendisinin görüntüleri aynı çözünürlüktedir ve aynı ışık, renk ve doku özelliklerine sahiptir. Filmdeki tüm görüntüler aynı yüksek çözünürlüklü dijital kamerayla çekilmiştir. "Bu defa, seyircinin ona kurduğum tuzaklara düşmesini istedim, bunun için de ana hikâyeyi anlatan görüntülerle video kaydının görüntülerinin aynı dokuda, aynı kalitede olması gerekiyordu," der Haneke (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.321). Ona göre, filmin daha açılış sahnesinde karşılaşılan bu durum, izleyicinin görüntüler/imajlar karşısındaki durumunun ne kadar zor ve onların görüntülerin/imajların kurbanı olabileceğini gösterir. Filmin temel izleğini

oluşturan, üzeri örtülen/örtülmeye çalışılan ve muhakkak açığa çıkan gerçekliğin sorgulanması mefhumuna denk bir sinematografik yaklaşımdır bu. Evet, izleyiciyi zorlar ancak ona, Haneke'nin ilk uzun metrajlı filminden bu yana aktarmaya çalıştığı gibi, gerçekliğin sorgulanması gerektiğini; görünenin ardındaki gerçekliği ortaya çıkarmanın meşakkatli bir iş olduğunu ve görüntülerin tuzağına kolaylıkla düşebileceğini bir kez daha anımsatır. Haneke izleyicinin önüne, bir biçimde kendisinin de dâhil olduğu ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik vb. bağlamlardan süzülerek oluşmuş bir gerçeklik *yanılsaması* koymaz; onun sorgulayıcı olmasını ister. *Bilinmeyen Kod* için – ki bu pekâlâ *Saklı* için de geçerlidir– "Her zaman olduğu gibi, bu filmi yaparken de benim temel derdim, mümkün olabilecek her yorumun önünü açmak," der Haneke: "Seyirciyi gösterdiklerim üzerine kendi görüşlerini ortaya koymaya davet etmek" (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.272).

Kritik ve Sinema – Sorgulanan Gerçeklik ve Sorgulayan İzleyici

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

Bir *medeniyet klinisyeni* olarak Haneke, esasen medyanın gerçeklik yanılsaması yaratma gücüne ve medyayla dolayımlanmış gerçeklik olgusuna dikkat çeker. Ona göre esnek kapitalizm, neoliberalizm, ve postmodernlik döneminde, tüketimcilik patolojisi ve parçalanma, fragmanlara ayrılmanın bir sonucu olarak, aşırı bireyselleşme, yaşanılan büyük dönüşümlerin semptomlarıdır. Medya bu semptomların üzerini örterek bir gerçeklik yanılsaması yaratır ve anomalileri gizler. Gerçeklik yanılsamasının bir aracı olarak medya, asıl konuşulması gereken meseleleri sıradanlaştırır, algılanamaz hale getirir ve üzerini örter.

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

Görme ve anlamlandırma süreçleri izleyici için kolay süreçler değildir: Nihayetinde hepimiz Haneke'nin filmlerinde gördüklerimizi anlamlandırmak için çaba göstermek zorunda kalırız ve kuşkusuz

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

hemen hiçbir anlamlandırma bir diğeriyle aynı olmaz. Bununla birlikte Haneke izleyicinin soruşturmaya girişmesini sağlamak için epey çaba gösterir.[30] Filmografisi boyunca neredeyse hep aynı oyuncularla çalışır ve ana karakterleri –Anne ile Georges gibi– hep aynı isimleri alır; bunda konformizmin payının bulunduğunu da söylemek mümkün, ancak Haneke "Hep aynı meseleleri ele aldığıma göre, niçin başka isim seçerek sanki konu değiştirmiş gibi bir intiba uyandırayım ki?" der (aktaran Cieutat ve Rouyer, 2014, s.110). Dolayısıyla Haneke'nin bütün filmografisinin aslında esas olarak aynı meseleleri irdeleyen tek bir filmi meydana getirdiğini de söyleyebiliriz. Bu, yeni bir Haneke filmiyle karşılaştığında izleyicinin işini nispeten kolaylaştıracak bir yaklaşımdır. Hâlihazırda elinde bulunan Haneke'ye ait anlamsal evreni esas alarak izlemekte olduğu görüntüleri değerlendirebilir. Görme ve anlamlandırma süreçleri söz konusu olduğunda izleyicinin artık, 'görüyorum'dan 'düşünüyorum'a geçmesi gerekir. Çoktandır sinemanın yani *hareket-imgelerin*, kitlelerin beynine vurup onları düşündürtmesi gibi bir ideal, sonuçta festivalleri şenlendiren ve eğlence gözüyle bakılan yarı–sanatsal aktiviteye dönüştüğünden yakınmakta haklıdır Deleuze (aktaran Baker, 2011, s.23–24). Ancak Haneke sinemasının salt yarı–sanatsal bir festival eğlencesi olmadığını söylemek için de oldukça güçlü gerekçelerimiz var.

Haneke'nin Elfriede Jelinek'in aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı ve 2001 yılında gösterime giren *Piyanist*'in merkezinde yer alan karakter Erika Kohut'un (Isabelle Huppert) durumuyla sinema izleyicisinin durumu arasında koşutluk kurulabilir. Viyana'da, bir konservatuarda müzik öğretmeni olarak çalışan Erika, annesiyle (Annie Girardot) yaşamaktadır; annesi kızının büyük bir başarı kazanacağını uman ve bu nedenle de onun üzerinde büyük tahakküm uygula-

[30] Bu noktada Haneke'nin filmografisi boyunca, Jacques Rancière'in *Özgürleşen Seyirci* (2010) başlıklı çalışmasında üzerinde durduğu 'izleyiciyi oyuna/seyirlik olana dâhil etme' ve 'izleyicinin oyun/seyirlik olan karşısındaki tutumu' meselelerine denk düşen bir sinema yapma pratiğini takip ettiği söylenebilir. Haneke, bazen Bertolt Brecht'in *Epik Tiyatro* idealini takip ederek izleyiciyle sahne arasına bir mesafe koymaya çalışır ve bazen de tam tersine Antonin Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*'na öykünecek biçimde sahneyle izleyici arasındaki tüm mesafeyi ortadan kaldırmayı dener. Ve bütün bunları yaparken de tıpkı Rancière'in önerdiği gibi izleyiciyi bir soruşturmaya çağırarak özgürlük vaadinde bulunur.

yan bir kadındır. Bütün bu tahakküm altında vuku bulan hüsran ve hayal kırıklığıyla birlikte Erika, kendini bir fantaziye kaptırır; bir konser çıkışında tanıştığı genç Walter Klemmer'i (Benoît Magimel) cinsel fantezilerinin merkezine yerleştirir. Bazen yazdığı mektuplarla bazen de bizatihi fiziksel olarak onu cinsel bakımdan provoke eder ve bir gün Walter'ın tecavüzüne uğrar. Slavoj Žižek, Sophie Fiennes'ın sinema sanatının psikanalitik çözümlemesine giriştiği *Sapkın'ın Sinema Rehberi* (*The Pervert's Guide to Cinema*, 2006) adlı filminde Erika'nın fantezinin ters yönündeki imgelerle oynadığını ve onun fantezisinin dayanılmaz vahşi arzunun patlamasıyla sonuçlandığını söyler:

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

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

Kaynakça

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

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

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

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

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

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

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

Cieutat, M. ve P. Rouyer. (2014). *Haneke, Haneke'yi Anlatıyor.* S. İdemen (çev.), İstanbul: Everest Yay.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kracauer, S. (1960). *Theory of Film – The Redemption of Phsical Reality.*

New York: Oxford University Press.

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

Metelmann, J. (2010). Fighting the Melodramatic Condition: Haneke's Polemics. R. Grundmann (Ed.), *A Companion to Michael Haneke* içinde (s.168–186). Oxford: Wiley-Blackwell.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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