

Faşizmin İmkânsız Portresi: *İlgi Alanı'nın Ekran Dışı Stratejisi Üzerine*

Mehmet Köprü*

ÖZ

Sinemanın mekânsal yapılanmasının önemli bir ayağını oluşturan ekran dışı uzam, film gramerindeki kritik konumuna rağmen genellikle ihmal edilir. Sinemacılar, sınırlı uzamın yarattığı zorunluluklar dışında da anlatıyı çerçevenin dışına taşıyarak bazı temel duyguları harekete geçirirler ve böylece izleyici katılımını teşvik ederler. Bazı yaratıcı yönetmenler, ekran dışını klasik anlatısal işlevlerinin dışında, bazı temsil sorunlarını çözmek için de kullanabilmektedirler. Auschwitz toplama kampının başka bir yüzüne odaklanan *İlgi Alanı'nda* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023) ekran dışı salt bir sinematik araç olarak değil, faşizmle ilgili yeni bir temsil şekli olarak da kullanılır. Çalışmada yönetmenin söz konusu bu biçimsel ve içeriğe dair söylemsel tercihlerinin, faşizmin sinema perdesindeki temsil sorunuyla ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Filmin, ekran dışının estetik ve etik kullanımıyla, benzer konuyu işleyen diğer filmlerden nasıl ayrıştığı tartışılmaktadır. Tarihsel ve ideolojik bağlamı kurmak için faşizmi ya da Holokost'u konu edinen yapımların tercihlerinden de örnekler verilmektedir. Örneklerin değerlendirilmesi ve ele alınan yapımın ekran dışı yaklaşımının ve temsil stratejisinin daha iyi anlaşılması için konu üzerine daha önce yazılan görüşlerden faydalanılmaktadır. Bu görüşler doğrultusunda yapılan söylemsel ve biçimsel çözümlerle, film yapımıyla ya da görsel stille ilgili seçimlerin sadece estetik ya da dramaturjik değil, aynı zamanda etik ve politik tavırla da ilgili olduğu görüşü yeniden teyit edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: ekran dışı, faşizm, temsil, etik, politik sinema

* Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi
mehmetkopru@erciyes.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3528-8820

The Impossible Image of Fascism: On the Off-Screen Strategy of *The Zone of Interest*

ABSTRACT

Off-screen space, which constitutes an important part of the spatial organization of cinema, is often neglected despite its critical position in film grammar. By moving the narrative out of the frame, filmmakers, even outside of the constraints of limited space, mobilize certain basic emotions and thus encourage audience participation. Some creative directors use offscreen for its classical narrative functions and to solve representation problems. In the *The Zone of Interest* (Jonathan Glazer, 2023), which focuses on another side of the Auschwitz, the director uses offscreen as a cinematic tool and a new form of representation of fascism. The study focuses on the relationship between formal and contextual discursive choices and the problem of representation of fascism on screen. It discusses what points the film differs from other films dealing with a aesthetic and ethical use of the off-screen. To establish historical and ideological context, examples of the choices of different productions dealing with fascism or the Holocaust are also given. Through discursive and stylistic analyses in line with these views, it is reaffirmed that choices about filmmaking or visual style are not only aesthetic or dramaturgical, but also ethical and political.

Keywords: off-screen, fascism, representation, ethics, political cinema

Extended Abstract

Off-screen space, the first significant theoretical analysis of which was made by French film theorist Noël Burch, is one of the important components of film grammar. This space, which has necessarily existed since the early days of cinema due to the limits set by the frame, has become an indispensable aid in creating realistic and effective diegetic worlds with the development of continuity editing and film grammar. Filmmakers have encouraged the audience's emotional participation by creating curiosity, fear and expectations through story elements that they keep away from the gaze. On the other hand, some filmmakers outside the mainstream have used the space beyond the frame for philosophical and political purposes beyond basic emotional manipulation. These filmmakers have used the mystery of invisibility to imply elements that cannot be represented ethically or sensually. Jonathan Glazer, the director of *The Zone of Interest* (2023), which is the focus of this study, is one of the filmmakers who uses off-screen space beyond the standard grammar.

The Zone of Interest, which deals with moral dilemmas and the problem of evil that emerges even in ordinary people under appropriate conditions, through the housing life in the Auschwitz camp, focuses on a little-known aspect of the Holocaust. While the film visualizes the idyllic villa life of the camp commander Rudolf Höss and his family, it completely leaves the atrocities in the concentration camp out of the frame. This choice to focus on the perpetrators rather than the victims not only offers a new solution to the problems of the representation of fascism, but also a new interpretation of the social background of the crimes against humanity in the World War II.

The cinematic representations of these two worlds, which are physically separated from each other only by a wall but stand at the extremes in terms of living conditions, are also quite different. One of these worlds exists simultaneously throughout the narrative, one in the image channel, the other in the sound channel and in the collective memory of the audience. The holocaust atrocity, which pollutes the pastoral landscapes under bright light with symptomatic indicators such as sound and smoke, is always out of the frame throughout the film. This suggestive representation of genocide goes beyond the classical uses of off-screen space analyzed by Burch. The duality of here and there or heaven and hell, which is emphasized throughout the narrative, is always represented through the off-screen. In this respect, *The Zone of Interest* is an extreme version of Burch's dialectic of inside and outside.

The Zone of Interest draws attention not only in terms of off-screen space, but also in terms of the unconventionality in the use of sound and camera. Choices such as non-selective sound design, flat lighting, simple mise-en-scene and the use of multiple cameras bring the production closer to documentary and video than cinema.

This, in turn, takes the film away from historicity and gives it a sense of immediacy. The study discusses the contribution of these unorthodox cinematic techniques to the narrative through formal and discursive techniques. It also seeks to answer the question of whether these different techniques can overcome the problems related to the representation of fascism. Another discussion that the study tries to remind in connection with the subject is the fact that film form is not only an aesthetic phenomenon, but also a political, ethical and ideological choice. With their narrative and cinematic choices, filmmakers also give indications about their ideological and political attitudes towards the subject they deal with. In this context, *The Zone of Interest*, with its off-screen approach and realistic mise-en-scene choices, shows that fascism is not only a historical issue, but also a contemporary human problem.

Giriş

Çerçevenin çizdiği keskin sınırların neleri içerip neleri dışarıda bırakacağı sinemadan ve hatta çerçeveden bile eski bir tartışmadır aslında. Örneğin “sahneye taşımayacak-sın sahne arkasında geçmesi gerekeni” (Horatius, 2016, s. 17) diyen *Ars Poetica* yazara-rına göre Medea'nın oğullarını kesmesi ya da Atreus'un insanları pişirmesi gibi vahşi olaylar seyircinin gözleri önünde gerçekleşmemelidir. Köleliğin, ölümcül gladyatör dö-ğüşlerinin ve her türlü savaş vahşetinin normal karşılandığı bir dönemde bile Horatius bu tür sahneleri dram sanatının inceliğine yakıştıramamıştır.

Sinema sanatı açısından bakıldığında da, nelerin ekranın dışında kalacağını, film yaratıcılarının vermesi gereken en önemli kararlardan biri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu karar aslında filmin genel informatik düzeninin bir parçasıdır. Çünkü David Thomson'ın da (2018, s. 87) dediği gibi film “yalnızca bir hikâye ya da gizem değildir, film aynı zamanda kendisinin uygun gördüğü kadarının ifşa edildiği bir bilgi sistemidir”. Duygu ve anlam yaratımı da bu bilgi sisteminin doğru kullanımıyla yakından bağlantılıdır zaten. Eğer seyirci bilmesi gerekenden fazlasını bilirse merak, beklenti, endişe ve korku gibi film izleme motivasyonunun en temel duyguları yok olabilir. Paylaşım gereğinden az olursa da bu kez anlatıdaki olayların doğru kavranamaması durumu ortaya çıkar ki bu da yine seyir zevkini olumsuz etkiler. O nedenle yönetmenler ve senaristler, öykü dünyasına ait bilgilerin ve görüntülerin ne kadarının hangi zamanda seyircilerle paylaşılacağı üzerinde incelikli düşünürler. Ancak diğer taraftan filmin neleri gösterip neleri göstermeyeceği sadece seyircinin izleme keyfiyle ve bununla bağlantılı drama-turjik, anlatısal ya da stilistik tercihlerle ilgili olmayabilir. Bazen eseri ortaya çıkaran yaratıcı ekibin etik ve politik tavrı da burada bir belirleyici olabilmektedir. Tıpkı bu çalışmada ele alınacak olan *İlgi Alanı'nda* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023) olduğu gibi.

Yazar Martin Amis'in aynı adlı romanından uyarlanan bu film, İkinci Dünya Savaşı döneminde Auschwitz'de geçse de alışılmış Holokost öykülerinden birini aktarmaz. Çünkü *İlgi Alanı'nda* kamera, kamptaki insanlık suçları yerine hemen onun yanında bulunan lojmanlardaki gündelik hayata odaklanır. Yani klasik İkinci Dünya Savaşı ya da toplama kampı filmlerinin dışarıda bıraktığını kadrajına alırken, onların hiç değinmediği bir yaşama, kampın yanı başındaki “sıradan” gündelik işlere bakar. Ama daha önce gösterilmemiş olana odaklanan bu tutum, diplerindeki akıl almaz vahşete kayıtsız kalan ya da buna ortak olan lojman sakinlerinin daha sempatik görünmesine ya da onlarla özdeşlik kurulmasına neden olmaz. Ekrandaki çocukların, kadınların ya da adamların Hollywood filmlerindeki şeytani Nazi stereotiplerinden farklı olduğu doğrudur. Ama bu durum rahatlatıcı olmaktan ziyade daha da rahatsız edicidir. Çünkü bu kötülüğün arkasında şeytani psikopatların değil, ortalama denebilecek insanların olması çok daha ürkütücüdür. Sıradan denebilecek insanların böyle bir şeye doğrudan katkı

sağlamasalar bile kayıtsızca tanık olmaları ya da dolaylı şekilde bunun bir parçası haline gelmeleri sadece Naziler üzerine değil, insan doğası üzerine de endişe vericidir. Daha öncesinde Mikhail Romm gibi sinemacıların¹ ya da Hannah Arendt gibi düşünürlerin de benzer bir konuya dikkat çekmeleri bu nedenle boşuna değildir.

O nedenle filmle ilgili aşağıdaki tartışmada bu gibi sanatçıların ya da yazarların konuyla ilgili eserlerine ve kavramsallaştırmalarına yeri geldikçe değinilecektir. Ancak burada daha çok filmin faşizmi ele alışıdaki stilistik, anlatsal ve söylemsel tercihler ile yarattığı karakter temsilleri üzerinde durulacaktır. Çünkü film, faşizmin bilinen korkunç tarafını ekranın dışında tutarken ve bunun yargısını ve tahayyülünü büyük oranda kolektif belleğe bırakırken, onun pek de üzerinde düşünülmemiş olan gündeliğini ekrana taşımaktadır. Bu tercihin arkasındaki gerekçelerden biri yukarıda bahsi geçen o tehlikeli sıradanlığa dikkat çekmekse, diğeri de faşizmin temsiliyetiyle ilgili sorunlardır. “Faşizmin portresini yapmanın imkansızlığı”na (2000, s. 95) inanan Theodor Adorno'nun görüşleri bu nedenle filmin ekran dışı kullanımını anlamakta ve onu gerekçelendirmekte bize yardımcı olabilir.

Faşizmin temsiliyetiyle ilgili problemler ve sinemacıların bu durum karşısında geliştirmiş olduğu yöntemler

Kötülüğün tanımı ahlak felsefesi için ne kadar problemliyse, onun temsili de mimetik sanatlar için en az o kadar sorundur. Çeşit çeşit kötülük alegorileri (şeytan, mephisto, hades, iblis vs.) ya da metaforları (ateş, karanlık, tırpan, yer altı vs.) anlatıların ve onlardan türetilmiş görsel sanatın ilk akla gelen somutlaştırma yöntemleridir. Ancak kötülüğün ideolojik bir varyantı olan faşizmde bu tür bir somutlaştırma problemi pek yoktur. Kendi sembolleri, işaretleri, sloganları ya da üniformaları vardır. Neden olduğu vahşet de yeteri kadar somuttur. Buradaki sorun daha çok “yeterlilikle” ilgilidir. Neredeyse nedensiz denebilecek saf kötülük ve bunun neden olduğu acılar hakkıyla ve gerçek bir ibret vesikası olarak nasıl yeniden üretilebilir? Daha da özelleştirsek; Auschwitz'de ya da diğer kamplarda işlenen suçların korkunçluğu en çarpıcı şekilde hakkıyla nasıl sinemaya taşınabilir? Daha gerçekçi mizansenlerin, daha fazla kan ve göz yaşının, daha fazla işkencenin ya da daha dramatik oyunculukların burada bir çözüm olamayacağı, aksine abartıldığı zaman bir tür soykırım pornografisine² ya da faşizm

¹ Sovyet sinemacı Romm, faşizmin arkasındaki toplumsal yapıya ve yanıltıcı propagandanın kitleler üzerindeki tehlikeli etkisine dikkat çektiği belgesel filmine *Sıradan Faşizm (Obyknovennyy Faşiz)*, 1965) adını vermiştir.

² Bu konuda ilk sayılabilecek en net eleştirilerden birini Jacques Rivette 1961'de *Cahiers du cinéma* dergisinde, *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960) filmindeki bir sahne için yapar. Umut Tümay Arslan, Rivette'nin eleştirilerini ve tartışmanın genel çerçevesini şu şekilde aktarır: “Kampları, Pontecorvo'nunki gibi bir anlayışla kurmaca içinde yeniden inşa etmenin, toplama kamplarının dehşetini hafiflettiğini, bu dehşeti röntgenciliğin ve pornografinin alanına düşürdüğünü iddia ediyordu. Filmde yer alan bir çekim, Pontecorvo'nun yaklaşımındaki sorunu güçlü bir biçimde göstermekteydi

empatisine dönüşebileceği açıktır.

Faşizmi anlatisallaştırma girişimi, amaç onu etik olarak yargılamak olsa bile, bu anlatının nesnesi olarak algılanan şeyi (“yaşanmış bir deneyim” olarak faşizm) temsile dönüştürür ve sonuç olarak faşizmin ahlaki ve siyasi temsillerini böyle bir olayın yenisinden sahnelenmesine; stilize veya estetize edilmesine dahil eder. Nitekim sinema ve yazın dünyası, Nazilerin farklı şekillerde küçümsendiği temsillerle doludur. *Schindler'in Listesi*'ndeki (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) alkolik ve rüşvetçi bürokratlar, Wilhelm Reich'in *Faşizmin Kitle Psikolojisi*'nde bahsettiği ve Roberto Rossellini'nin yönettiği *Roma Açık Şehir*'de de (*Roma città aperta*, 1945) karşımıza çıkan homoseksüel işkenceciler ya da farklı kitaplarda (örneğin *Kötülüğün Sıradanlığı*) ve filmlerde karşımıza çıkan insanları deney fareleri gibi kullanan acımasız ve hesapçı bilim insanları benzeri temsiller olayın “gerçekliğini” ahlaki ve ahlak dışı duruşların teatrallğine (dramatlığına) dönüştürür. Sonuç olarak, özelde Naziler ve genelde faşistler artık farklı söylemlere kayan genelleştirilmiş ve toplumsal cinsiyetle, cinsellikle, dinle ve bilimsel etikle ilgili farklı kötülük nitelikleri kazanmıştır (Ravetto, 2001, s. 3-4).

Faşizmi, toplumsal normlar açısından düşük görülen başka alışkanlıklarla ilişkilendirmek buradaki temsil sorunlarından sadece biridir. En net şekilde *Salo ya da Sodom'un 120 Günü*'nde (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975) görülen bu tür temsillerdeki diğer bir problem ise, faşizmi norm dışı tavırlar sergileyen bir grup sorunlu tipe indirgemesidir. Bu durum, çarpık enformasyonla veya sorunlu ideolojilerle manipüle edilen sıradan zihinlerin neler yapabileceğiyle, toplumda genel kabul gördükten sonra her şeyin normalleştirilebileceğiyle ya da kötülüğün insan doğasındaki uzantılarıyla yüzleşmeye engeldir. Diğer taraftan Nazileri sıradan insanlar gibi göstermek onlarla empati kurmanın yolunu açabileceği için de başka bir tehlike barındırır.

Şu durumda biri faillerle diğeri ise onların yarattığı trajediyle ilgili olan iki farklı temsil sorunuyla karşı karşıyayız. Tarihsel belgeler taranarak, gerçekçi ve derinlikli karakter portreleri çizilerek ve doğru (mesafeli) dramaturjik tercihler yapılarak faille ilgili çoğu problem aşılabılır. Böylece onlarla empati kurulmadan, onları doğuran toplumsal, bireysel ya da varoluşsal koşullar anlaşılabilir. Nitekim *Beyaz Bant* (*Das weiße Band - Eine Deutsche Kindergeschichte*, Michael Haneke, 2009) ya da *Yılanın Yumurtası* (*The Serpent's Egg*, Ingmar Bergman, 1977) gibi yapımlar veya *Siegfried Kracauer*'in Alman Sinemasının belli bir dönemine dair kaleme aldığı *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* gibi tarihsel araştırmalar Nazizm öncesi döneme

ona göre. Sefalet içindeki Terese'nin (Emmanuelle Riva) son eylemi, toplama kampının elektrikli tellerine tutunarak intihardır. Bu sahnede kamera kaydırmalı çekimle kadının tellere asılı cansız bedenini son bir kez göstermek üzere ilerler. Rivette bu çekimde, Terese'nin ıstırabını sağaltan, hatta bu ıstıraba ihanet eden, ilhamını geleneksel güzellik idealinden alan bir estetik uyum ve denge olduğunu belirtecektir” (Saxton ve Rivette'den aktaran Arslan, 2020, s. 18-19).

farklı şekillerde ışık tutmaya çalışarak bunu yapmışlardır. Temsil sorununun eylemler ve bu eylemlerin doğurduğu acılarla ilgili tarafında ise başka bir çözüm bulmak gerekecektir. Çünkü Nazizmin doğurduğu vahşeti, bir şiddet pornografisine dönüştürmeden doğrudan göstermek neredeyse imkânsızdır. Diğer taraftan, Adorno'nun da altını çizdiği gibi, "Auschwitz, Yunan şehir devletlerinin yıkımından sadece vahşetin derecesi açısından farklı olan ve bu yüzden de serinkanlı bir nesnellikle seyredilebilecek bir şey değildir" (Adorno, 2000, s. 150). O nedenle tarafsız kalmaya çalışan mesafeli bir sinema diliyle bunları görselleştirmek gerçekten zordur.

Bunlar kadar belirgin ve dikkat çekici olmasa da, Nazilerin bedene yükledikleri ideolojik ve sapkınca anlamlar da, onların kurduğu ölüm kamplarının aleni temsilini etik açıdan sorunlu hale getirmektedir. Susan Sontag, *İradenin Zaferi (Triumph des Willens, 1935)* ve *Olympia 1. Teil - Fest der Völker (1938)* gibi propaganda amaçlı belgeselleriyle bilinen Leni Riefenstahl'ın filmlerinden ve fotoğraf çalışmalarından hareketle başladığı tartışmasında Faşist sanatın bedenle kurduğu ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Faşist sanat kısmen totaliter sanatın özel bir varyantına sahiptir. Sovyetler Birliği ve Çin gibi ülkelerin resmi sanatı ütopyan bir ahlaka temellidir. Faşist sanat da ütopyan bir estetiği -fiziksel mükemmelliğin estetiğini sunar. Nazi dönemindeki ressamlar ve heykeltıraşlar sık sık çıplak insan bedenini tanımladılar, ancak bedensel kusurları göstermeleri yasaktı. Onların çıplak insan bedenleri erkek sağlık dergilerindeki resimlere benzer; bunlar dindarca asexual ve (teknik anlamda) pornografik resimlerdir, çünkü bir fantezinin mükemmelliğine sahiptirler (Sontag, 2008, s. 217).

Gerek Riefenstahl'ın filmlerinde gerekse de dönemin heykellerinde, resimlerinde ve afişlerinde sürekli vurgulanan bu "fantezinin mükemmelliği" Nazi ideolojisinin ayrılmaz bir parçasıdır. O nedenle, Ari ırkın göz alıcı temsillerine karşın kamptaki ölümcül derecede sıska insanların görüntülerinin sürekli dolaşıma sokulması, bilinçaltı düzeyde bile olsa zihinlerdeki Alman ve Yahudi temsillerini, tam da Nazilerin arzulanabileceği doğrultuda besleyip büyütmektedir.

Adorno'nun görüşlerine atfen "Nazilerin ortaya çıkışıyla, duyuma ya da masumane yaratıkların yaşamına ilişkin tüm estetik geri döndürülemez bir biçimde bozulmuştur" diyen Terry Eagleton (2010, s. 429) yukarıda bahsi geçen tüm temsil sorunlarını özetlemiştir aslında. Bu durum, Nazizmle ilgili her türlü anlatisallaştırmayı zora soksa da en çok da temsilin doğrudanlığına bel bağlayan sinemayı etkilemiştir. Sinema tarihindeki en önemli sanatsal kırılmalardan birinin bu dönemde yaşanmış olması o yüzden tesadüf değildir.

Birbirinden farklı özelliklere ve bağlamlara sahip birçok çalışma İkinci Dünya Savaşı'nı sinema sanatı açısından bir dönüm noktası olarak kabul eder. Bunun tek bir nedeni yoktur. Sosyal, ekonomik, politik ve kültürel değişimler ister istemez sinemayı

da yakından etkilemiştir.³ En başta gerçekçi ve modernist sinema çabalarının bu dönemden sonra yoğunlaştığı kabul edilir. Örneğin Andras Balint Kovács'a göre “‘klasik’ ve ‘modern’ sinema arasındaki karşıtlık gerçekten savaş sonrası” dönemin bir ürünüdür (2010, s. 21). Çünkü bilinen sinema savaşla birlikte bir çıkmaza girmiştir ve bu çıkmaz sinemacıları farklı arayışlara yönlendirmiştir. Gilles Deleuze'ün deyiimiyle söylersek, savaş sonrası dönemde “eylem imge” (Deleuze, 2014, s. 205) kesin bir krize girmiştir. “Sinemanın zaten hiç değişmeyen durumu” (Deleuze, 2014, s. 264) olan bu kriz üzerinde savaş bir tür katalizör etkisi yapmıştır aslında:

Bununla beraber, eylem-imgeyi sarsan kriz, etkilerini ancak savaştan sonra açık bir şekilde gösteren ve kimileri toplumsal, ekonomik, siyasal ve ahlaki, kimileriye sanata, edebiyata ve özellikle de sinemaya daha içsel olan çok sayıda nedene bağlıydı. Herhangi bir sıra gözetmeksizin dile getirecek olursak: Savaş ve savaş sonrası, “Amerikan rüyası”nın bütün yönleriyle sarsılması, azınlıkların yeni bilinci, hem dış dünyada hem de insanların zihninde imgelerin yükselişi ve enflasyonu, edebiyatta deneyimlenmiş yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi, Hollywood'un ve eski janrların krizi (Deleuze, 2014, s. 265-266).

Kendi özgün taksonomisinde savaş öncesi sinemayı “hareket imge” olarak tanımlayan Deleuze'e göre (2014) bu dönemin filmleri eylem odaklıydı. Burada karakterlerin eylemleri olay örgüsünü değiştirerek anlatıyı ileri doğru taşımaktaydı. Ama savaşın travmatik ve şok edici etkilerinden sonra bu durum değişir. Deleuze'ün de belirttiği gibi (2014, s. 162) “karakterler kendilerini artık daha ziyade ‘motive edici’ duyu-motor durumlar içinde değil, *saf işitsel ve görsel durumlar* tanımlayan gezinti, yolculuk ya da başıboş dolaşma halinde” bulurlar. Çünkü insanlık artık eylemlerin durumları ortaya çıkarabileceğine veya global durumların değişim yaratabilecek bir eylem yaratabileceğine olan inancını kaybetmiştir (Deleuze, 2014, s. 266). Bununla bağlantılı olarak neden-sonuç ve eylem odaklı klasik anlatı formatı da yerini daha zihinsel, sübjektif ve esnek anlatılara bırakmıştır.

Deleuze'ün bu tespitleri, savaş sonrası sinemadaki genel kırılmaları teşhir etmenin yanında, doğrudan faşizmin temsiliyetiyle ilgili problemlerin kaynağına ve çözümlüne dair de ipuçları içermektedir. İnsanlığı eylemin gücünden soğutan ve buna şüpheyle bakmasına neden olan Nazizmin kendisinin de filmlerde eylem halinde değil de, bu eylemi çağrıştıran başka imgelerle ve neden-sonuç zincirinin belirgin olmadığı olay örgüleri ile temsil edilmesi bir çözüm olabilirdi. Nitekim bazı yapımlarda böyle de

³ Gerçekçi hareketle sinemadaki dönüşümün başladığı ilk yerlerden biri olan İtalya'daki durumu, Yeni Gerçekçi sinemanın öncülerinden biri olan Yönetmen Roberto Rossellini şu sözlerle özetler (1968, s. 450): “1944'te, savaştan hemen sonra, İtalya'da her şey yıkıldı. Başka alanlarda olduğu gibi, sinemada da, film yapanların hemen hemen topu ortadan silinmişti. Gerçi şurada burada bazı denemeler vardı, vardı ama bu gibilerin davranışları da pek sınırlıydı. Düzenli bir sanayinin yokluğu, göreneğe çok az bağlı girişimlere yol açtığından, uçsuz bucaksız bir özgürlük baş göstermişti. Atılan her adım iyiydi. Bizi, deneysel işlere atılmağa iteleyen de bu durum oldu”.

olmuştur. Toplumsal ve kolektif hafızanın gücüne güvenen Hollywood dışı bazı yapımlar, doğrudan kamplara girmek yerine onun çeperinde dolanarak ya da eylemin dışında kalarak bilineni çoğunlukla göstermeden işaret ve ima etmişlerdir. Bu tutum savaş ve savaş sonrası belgesellerden itibaren kendini hissettirir.

Belki de yukarıda sayılan temsil problemlerinin de etkisiyle, Nazizme ve kamplara dair ilk filmler genellikle belgesel mahiyetinde olmuştur. Hatta Amerikan rüyasının önemli isimlerinden olan Frank Capra gibi stüdyo yönetmenleri bile savaş döneminde belgesel filmler çekmişlerdir. Ama *Why We Fight? (Neden Savaşıyoruz?)* başlığında toplanan ve hükümet tarafından sübvansede edilen *War Comes to America* (Frank Capra ve Anatole Litvak, 1945) gibi erken dönem belgeseller genellikle cepheye odaklanan ve toplumu savaşa ikna etmeye çalışan propaganda tarzı işlerdir. Oysa Amerika dışı sinemacılar faşizmle yüzleşmeye dair daha kayda değer, özgün ve önemli belgeseller yapmışlardır.

Fransız yönetmen Alain Resnais'nin *Gece ve Sis'i (Nuit et Brouillard, 1956)* hem savaş sonrası için erken bir tarihe ait olması, hem güçlü şiirsel metni ve hem de özgün sanatsal yaklaşımı ile bu bağlamda akla gelen ilk örneklerden biridir. Yönetmen bu toplama kampı araştırmasında, *Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour, 1959)* benzeri kurmaca filmlerinde olduğu gibi vahiysele olanla modern ve belgeseli iç içe geçirir (Orr, 1997, s. 35). *Hiroşima Sevgilim'*de olduğu gibi *Gece ve Sis'*te de yönetmen, “genelikle anlatı şemalarıyla temsil edilemeyecek olana, başkallığa” uygun bir form arar (Arslan, 2020, s. 20). İsmi, Adolf Hitler'in direnişçi aktivistleri bastırmak ve ortadan kaldırmak için yürürlüğe sürdüğü bir kararnameden (*Nacht und Nebel*) alan film, sadece isminde değil, görüntülerinde de faşizmin kendi yaratımlarından beslenir. Geçmişe ait siyah-beyaz belge görüntülerin bir bölümü Leni Riefenstahl'ın propaganda filmlerinden alınmıştır. Bu şaşalı görüntülere eşlik eden ve kampların gerçek yüzünü gösteren başka arşiv görüntüleri olsa da *Gece ve Sis'*in asıl gücü boş kampın son halini gösteren renkli çekimlerde (Görsel 1). Boş kampın dışında ve içinde yavaş yavaş dolaşan kameranın çektiği görüntülerin üzerine bindirilen çarpıcı ve şiirsel metin, belgesellerden beklenebilecek mesafeyi ihlal ederek tamamen öznel bir sunum ortamı yaratmış olsa da, üzerinden yaklaşık on yıl geçmiş olan trajedinin belleklerdeki izini etkili bir şekilde tazeler. Bu renkli görüntülerdeki “dehşet sahnesinin namevcutluğu” (Arslan, 2020, s. 250), önündeki ya da sonundaki siyah-beyaz görüntülerle ve dış sesdeki duygulu metinle başka bir mevcudiyet kazanır. Bu, tahayyül edilemeyecek kadar acı olan bir deneyimin, sinematik araçların yardımıyla başka şekillerde temsil edilmeye çalışılmasının ilk örneklerinden biridir. Robin Wood, *İradenin Zaferi* ile *Gece ve Sis'*in karşılıklı olarak ele alındığı ilginç çalışmasında filmle ilgili şu değerlendirmede bulunur:

Malzemenin duygusal etkisi çok güçlü olmayabilir ama Resnais ve senaryo yazarı Jean Cayrol izleyiciyi uzaklaştırmak ve analitik özgürlük vermek için mümkün olan her şeyi yaparlar. Film, dayanılmaz olan durumu

düşünmeyi olanaklı hale getirmeyi dener. Elde edilen uzaklık paradoksal olarak bize gösterilenlerin korkunç doğasının giderek bilincine varmamızı sağlar: Korkuyla uyuşmak yerine izleyicinin düşünebilmesi, tahayyül edebilmesi ve anlayabilmesi için alan ve özgürlük sağlanır. İnsan burada yarım saatlik bir belgesel içinde araçların ve etkilerin karmaşıklığıyla (özellikle Riefenstahl ile karşılaştırıldığında) çarpılır. Müzik etkiyi artırıcı olmak yerine kontrpuan olarak kullanılır; benzer biçimde soğuk, özlü anlatı sürekli olarak görüntülerin etkisine (etkilerini azaltmaksızın) kontrpuan oluşturur. Bütün film aracı (film) öne çıkararak biçimsel değişimlerin karmaşık modeli üzerine kurulur, öyle ki hakikilik duygusu sürekli olarak filmin dilinin bilincinde olmakla koşutluk içindedir: Şimdi / geçmiş, renkli / siyah-beyaz, hareketli görüntü / fotoğraflar, stilize kamera hareketi / otantik haber filmi. Gördüklerimiz üzerine düşünmek için -belki bir noktaya kadar- cesaretlendiriliriz (Wood, 2008, s. 225-226).



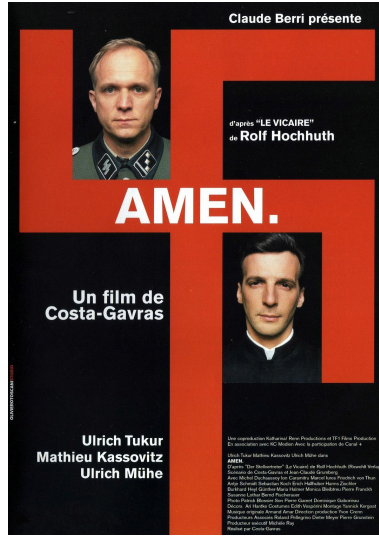
Görsel 1. *Gece ve Sis* filminden bir kare

Wood'un burada özetlediği modernist, mesafeli ve eklektik diyebileceğimiz yöntemler, tahayyül edilemeyen temsiline dair ilk ve aynı zamanda da karmaşık anlatısal ve sinematik tekniklerdir. Daha sonraki dönemlerde, kolektif bilinçte artan imgelerin de etkisiyle sinemacılar daha kısa ve basit çözümlerle bunu aşmaya çalışmışlardır. Özellikle kurmaca filmlerde karşımıza çıkan muğlak ve imalı gösterim buradaki en yoğun strateji haline gelir. Bir tiyatro oyunundan Costa-Gavras tarafından uyarlanan 2002 tarihli *Âmin* (*Amen.*) bu yapımlardan biridir.

Vatikan'ın savaş dönemindeki rolüne (daha doğrusu işlevsizliğine) odaklanan filmde, toplama kamplarının da önemli bir yeri vardır. Çünkü filmin önemli karakterlerinden olan Kurt Gerstein (Ulrich Tukur) Nazilerin toplu katliamlar için Zyklon-B (siyanür bazlı pestisit) gazı kullandığını fark eden bir kimya mühendisidir. Schutzstaffel (SS) memuru olmasına rağmen Vatikan'ı ve diğer ülkeleri bu konuda bilgilendirmeye ve onları tavır almaya ikna etmeye çalışan Gerstein'in insani çabası, anlatının iskeletini oluşturur.

Sadece tartışmalı afiş seçimiyle (Görsel 2) değil, dini ve politik kurumların

pragmatik ve bencilce tutumları yüzünden en ahlak dışı eylemler karşısında bile nasıl üç maymunu oynadığını masaya yatırarak da provokatif tavrını sürdüren politik yönetmen Costa-Gavras, kampların görselleştirilmesinde ise çok daha temkinlidir. Öyküdeki tüm tartışma kamplarda işlenen insanlık suçlarıyla ilgili olmasına rağmen yönetmen burayı doğrudan göstermeyi tercih etmez. Bunun yerine bazı belirtsel ve dolayımli gösterenlerle bunu ima eder. Filmin bütçesiyle de ilgili olabilecek olan bu tutumda ekranın sınırları önemli bir dramaturjik yardımcıdır. Çünkü Costa-Gavras kadraja sadece dolu gidip boş gelen vagonları alır. Bu vagonların nerede boşaltıldığıyla ilgili eksik enformasyon, hem öyküsel bağlamla hem de izleyicinin tarihsel bilgileriyle tamamlanır.



Görsel 2. Amen. afişi

Kampa dair eksik parçaları kolektif bellekten beslenerek tamamlamaya çalışan başka bir film ise daha yakın tarihli olan *Saul'un Oğlu*'dur (*Saul Fia*, László Nemes, 2015). Film, öyküsünden dolayı *Amen.*'dekine benzer bir ekran dışı stratejisini çok fazla uygulayamaz. Çünkü kamptaki cesetlerin taşınmasından ve imha edilmesinden sorumlu olan bir Sonderkommando'nun öyküsüne odaklanan filmin ana karakteri Saul Ausländer (Géza Röhrig) doğrudan vahşetin göbeğindedir. Bu nedenle karakterin görüldüğü birçok kadraja kamptaki insanlık dışı görüntüler de belli belirsiz girer. Ama yönetmen seçtiği çerçeve oranıyla (1.37:1) ve film boyunca Saul'un merkezde olduğu yumuşak odaklı yakın ve orta plan çekimlerle arka planda olup biten her şeyi bulanıklaştırır (Görsel 3). Kurmaca Holokost filmlerinin değişmez klişeleri olan *Arbeit Macht Frei* kapısı ya da mahkum ve gardiyanları gösteren genel plan görüntüler yoktur (Ratner, 2016, s. 58). Çünkü bunlar seyircinin zihninde, daha önce izlediği belgesel filmlerden ve başka kurmacalardan çoktan yer etmiştir.

Nemes, belgeselci selefleri Claude Lanzmann ve Marcel Ophuls gibi, en yürek parçalayıcı genel görüntülerin bile, mesafelerinden dolayı bir tür rahatlama sağladığının farkındadır (Ratner, 2016, s. 58). Bu nedenle yönetmen, herkesin bildiği ve tehlikeli bir şekilde aşinalaştığı vahşeti yine herkesin aşına olduğu klişeleşmiş imgelerle yeniden yaratmak yerine oğluna son görevini yerine getirmeye çalışan bir babanın çabasına ve dramına odaklanır. Başka cesetleri ortadan kaldırırken neredeyse robotlaşmış hareketlerde bulunun babanın, oğluna ait olduğunu sandığı ceset karşısındaki tutumu ve bu tutumun insana dair sordurduğu sorular zaten yeterince fazla şey söylemektedir. O nedenle herkesçe bilinen ve temsil edilmesi bu nedenle de sorunlu olan eylemler hep net odağın dışındadır.



Görsel 3. Saul'un Oğlu filminden bir kare

Costa-Gavras ve Nemes, bulanık odakla ya da doğru çerçeveleme teknikleriyle temsil edilemeyen için farklı çözümler bulmuş olsalar da odaklandıkları yer yine de alışılmıştır. Onlar da, başka bir çok Auschwitz filminde olduğu gibi, buradaki insanlık suçlarıyla ilgilenmişlerdir. Diğer tüm kamp filmlerinin dışarıda bıraktığı başka bir kamp yaşamı, *Amen.* ve *Saul'un Oğlu*'nda da yine çerçevenin dışındadır. Kamp içindeki insanlık dışı durumlar varken, duvarların hemen diğer tarafındaki daha "normal" görünen başka yaşamlarla ilgilenmek hem ahlaki hem de öyküleme stratejisi açısından mantıksız görünmektedir. Ama insanlık "dışı" denen şeyin aslında ne kadar da insana için olduğunu anlamak için belki de duvarın diğer tarafına bakmak daha doğru bir tercih olacaktır. Çünkü nasıl ki herhangi bir eylemi doğru analiz etmek için o eylemin nesnelere çok öznelere odaklanmak gerekiyorsa, soykırıma kadar uzanan şiddet suçlarında da kurbanlar yerine failere bakmak daha açıklayıcı olabilir.

İsminden itibaren bu durumun farkındalığını yansıtan belki de en yerinde örneklerden biri, Joshua Oppenheimer ve Christine Cynn'in 2012 tarihli *Öldürme Eylemi* (*The Act of Killing*) isimli belgeselidir. Endonezya'daki askeri diktatörlüğün kontrolündeki paramiliter grupların 1965-66 arasında işlediği toplu cinayetlere odaklanıp, olayları büyük oranda Anwar Congo'nun başı çektiği failerin sözleriyle aktarmaktadır.

Katillerin, bazen gururla bazen de eğlenerek aktardıkları (kimi zaman absürt bir şekilde sahneledikleri) vahşetle ilgili bu rahat tavırları kan dondurucu olmanın ötesinde düşündürücüdür de. Yönetmen, biraz da zorunluluktan⁴ yöneldiği bu tercihle, ne kadar vahşi olurlarsa olsunlar eylemleri öznelere üzerinden anlamaya çalışmanın daha doğru bir yaklaşım olduğunu da göstermiştir. Sapkınca bağlanılan ideolojilerin, empati gibi en temel insani duyguları bile nasıl yerle bir ettiği ya da insanda zaten var olan şiddeti nasıl ortaya çıkarttığı bu yaklaşımla birinci ağızdan ispatlanmıştır. Yeni tarihli bir kurmaca film ise, failer üzerinden kurulacak anlatının bu bağlamdaki işlerliğini Auschwitz üzerinden doğrulamaya çalışmaktadır.

Cehennemın Dibinde Pastoral Yaşam

İlgi Alanı, ilk bakışta bir gündelik rutinler öyküsü gibi görünmektedir. Dedikodu yapan kadınlar, çay ve kek partileri, doğum günü kutlamaları, çalışan adamlar, iş toplantıları, ev işleriyle ilgilenen hizmetliler, oyun oynayan çocuklar... Benzer bir iş kolunda çalışan adamların ailelerinin oturduğu herhangi bir lojman kompleksindeki gündelik yaşam nasılsa burada da her şey nerdeyse aynıdır. Hatta bakımlı bahçeleriyle ve ışıltılı bahar güneşiyle çoğu lojman yaşamından daha sıcak ve samimi görünmektedir. Ama doğrudan kadraya girmese de farklı şekillerde kendini hissettiren başka bir dünyanın gölgesi, bu pastoral yaşamın üzerinde bir kara bulut gibi dolaşmaktadır.

Bunun normal bir lojman yaşamı olmadığı filmin başından itibaren bir şekilde kendini hissettirir aslında. Açılıştan normalden çok daha uzun süren (yaklaşık üç dakika) karanlık ekran ve ona eşlik eden kasvetli müzik, kuş civıltılarıyla ve parlak bir piknik sahnesiyle bölündüğünde bunun, birbirine taban tabana zıt iki dünyanın öyküsü olduğunun ipucu daha en baştan verilmiştir seyirciye. Hizmetlilerin alışılmamış ürkeklikleri gibi başka anomaliler de bu duyguyu besler. Ama pastoral cennetin karşıtını oluşturan dünyanın asıl belirtileri ses kanalındadır.

Filme dair ön bilgilendirmeler (tanıtım yazıları vs.), kullanılan üniformalar, isimler ve sohbetler bu lojmanın neresi olduğuyula ilgili çok fazla gizeme yer bırakmamıştır aslında. Seyirciler daha ilk sahnelerden itibaren olayların nerede ve ne zaman geçtiğinin gayet bilincindedir. Olayların, 1940'ların başında Polonya'da Nazilerin kurduğu Auschwitz toplama kampında geçtiği saklanmaz. Yönetmenin ve senaristin anlatı sürprizleriyle seyirciyi şaşırtmak gibi bir amacının olmadığı bellidir. Görüntülere eşlik eden ve alan dışından gelen seslerin çağrıştırdığı vahşet ve lojman sakinlerinin bu vahşet karşısındaki umursamaz tavırları kendi başına yeteri kadar düşündürücüdür zaten.

Anlatı yapılanması olarak baktığımızda filmin birbirine paralel ve eşzamanlı akan

⁴ Çünkü ülkelerinde halk kahramanı olarak görülen Anwar gibi cellatlar kendilerini, kurban yakınlarına göre çok daha rahat ifade etmektedirler.

iki öykü katmanı olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan biri, hepimizin farklı kaynaklardan hakkında bilgi sahibi olduğumuz soykırım amaçlı kurulmuş toplama kampıyken, diğeri SS üyesi kamp yöneticilerinin ve subaylarının ailelerinin yaşadığı lojman yaşamıdır. Bir-birinden sadece bir duvarla ayrılmış bu iki dünya arasındaki inanılmaz tezatlığı vurgulamak için yönetmen, çapraz kurgu ya da paralel anlatım gibi bilindik sinematik ve anlatısal tercihlere başvurmaz. Zaten böyle bir yaklaşım filmi, faşizmin temsiliyetiyle ilgili etik, politik ya da insani sorunları pek önemsemeyen Hollywood standardına yaklaştırdı. *İlgi Alanı'nı* onlardan farklı kılan şey, tıpkı Fransız formatta yazılmış bir senaryo gibi, bu dünyalardan birini görüntü kanalında tutarken diğeri neredeyse tamamen seslerle temsil etmesidir.

Kamp komutanı Rudolf Höss (Christian Friedel) ve karısı Hedwig Höss'ün (Sandra Hüller) Auschwitz'de çocuklarıyla beraber kurdukları “ideal yaşam”⁵ kadrajın temel görsel malzemesini oluşturur. Höss ailesinin lüks sayılabilecek villa yaşamı, oldukça mesafeli kamera tercihleriyle bir tür belgeselci bakışla verilir. Bu mesafenin arkasında, çoklu kamera kullanımıyla farklı mekanlardaki sahnelerin eş zamanlı şekilde çekilmesi gibi bazı sıra dışı yapım tekniklerinin de etkisi vardır. Bir odadan çıkıp başka bir odaya geçen oyuncuların performanslarını bölmeyen bu yaklaşım, filmin dramatik etkilerden uzak notan (düz) aydınlatmasının da prodüksiyon kısmını açıklar. Diğer taraftan bu ruhsuz aydınlatma, zaten mesafeli bir konumda duran kamera bakışını daha da nesnelleştirir. Böylece yönetmen, onca “sıcak” görünümüne rağmen villa sakinlerinin yaşamına gıptaıyla bakmamızı ya da onlarla bir tür empati kurmamızı engeller. Ama Höss ailesine mesafeli durmamızı sağlayan asıl unsur, sinematik stilde değil, onlarla ilgili tarihsel bilgilerimizde ve filmdeki karakter temsillerinde yatmaktadır.

Ailenin yanı başlarındaki soykırımı karşı takındıkları umursamaz tavır, Rudolf Höss'ün Holokost'taki işleviyle⁶ ilgili film dışı bilgilerle birleştiğinde yeterli anlatısal mesafeyi sağlar. Öyküye serpiştirilen bazı rahatsız edici detaylar bunu daha da güçlendirir. Çiçekler üzerine yapılan sohbet, Hedwig'in annesi Linna Hensel'in (Imogen Kogge) ziyareti, çay partileri, piknikler ve at gezintileri gibi gayet normal şeyler olayların nerede ve ne zaman geçtiğiyle ilgili bilgilerle birleştiği zaman zalimce bir bencilliğin ve vurdumduymazlığın gösterenleri haline gelir. Duvarların arkasında ne olduğuyla ilgilenen tek kişiymiş gibi görünen Linna'nın bile derdi başka şeylerdir. Kızı bahçesinin güzelliklerinden bahsederken kadın bir zamanlar evine temizliğe gittiği Esther Silberman isimli Yahudi kadının da orada olup olmadığı ihtimalini düşünür. Ama o bile eski

⁵ Buradaki idealden kasıt tabii ki Nazi idealleridir. Kocasından tarafından “Auschwitz'in kraliçesi” olarak isimlendirildiğini annesiyle yaptığı sohbetten öğrendiğimiz Hedwig, Doğu Avrupa'da tam da Hitler'in önerdiği tarzda bir Alman ailesini kurmuş olmalarının gururunu filmde dile getirir.

⁶ Höss'ün 1946 yılında imzaladığı kendi yeminli ifadesi bu işlev hakkında yeteri kadar bilgi vericidir: “Bu vesile ile, 1941-1943 yılları arasında komutanlığını yürüttüğüm Auschwitz Toplama Kampı'nda 2 milyon Yahudinin gaz odalarında ve 1/2 milyon Yahudinin de diğer yöntemlerle öldürüldüğünü yeminli ifade ile beyan ederim” (aktaran Korucu, 2019, 23 Kasım).

tanıdığından ziyade onun perdeleriyle daha yakından ilgilenir. Başlarına ne geleceği hakkındaki belirsizliklerin ürkekliliğiyle hareket eden hizmetliler dışındaki herkes için geçerli olan “ürkütücü” kayıtsızlık, kamp komutanının kayınvalidesi bayan Hensel için de fazlasıyla geçerlidir. Ama buradaki ürkütücülüğü yaratan asıl şey çerçevenin içinde değil, dışındadır.

Filmde, alan dışı unsurlarla ara ara hatırlatılan bazı gerçekler bir taraftan “onların bir şeyden haberi yoktu” savını boşa çıkartırken diğer taraftan seyirciye de nerede bulunulduğu gerçeğini hatırlatır. Yönetmen görüntü kanalına taşımadığı bu alan dışı dünyayı kurarken farklı yerlerden destek alır. Bunların bir kısmı sinematik ya da anlatsal araçlarken bir kısmı tamamen filmin dışındadır.

Gösterilmeyen bu dünyaya ait öncelikli bilgi kaynağı, seyircilerin tarihsel bilgileridir. *İlgi Alanı* gibi ana akım dışı spesifik bir filmin seyircisinin, yakın sayılabilecek tarihe ait olaylarla ilgili temel düzeyde de olsa bilgi sahibi olması beklenebilecek bir durumdur. Seyircisine güvenmediği için her şeyi açıklamaya çalışan popüler sinemanın aksine, “seyircisine güvenen” diğer çoğu ana akım dışı filmde olduğu gibi *İlgi Alanı* da filmsel anlatının dışarıda bıraktığı bazı unsurları seyircinin tamamlayacağını varsayar. Nitekim Auschwitz’de duvarların diğer tarafında neler olup bittiği, temel düzey tarih bilgisine sahip her seyircinin bildiği bir gerçektir. Ancak ham tarihsel bilgi, filmin ihtiyaç duyduğu dramatik çatışması için tek başına yetersizdir. O nedenle yönetmen Glazer, kullandığı bazı sinematik tekniklerle seyirciye bu gerçeği farklı şekillerde hatırlatır.

Duvarın ötesinin farklı tezahürleri

Mizansen içerisinde yaratılan diegetik (öykü kaynaklı) sınırlar (*İlgi Alanı*’nda kamp duvarları) ile film kadrajının kendi doğal sınırları (ekranın kenarları) filmik uzam için sorunlu bir durum iken filmik anlatı için neredeyse bir nimettir. Rudolf Arnheim’in da belirttiği gibi ekranın sınırlarını sinema için bir dezavantaj olarak görmek hatadır (2009, s. 22). Çünkü beyaz perdenin öykü anlatıcıları bu sınırlar sayesinde bir taraftan bilgi paylaşımını kontrol ederken diğer taraftan kendi dünyalarını daha rahat bir şekilde kurarlar. İzleyiciler ile karakterler arasındaki bilgi düzeylerini farklılaştırarak gerilim, beklenti, heyecan ya da sürpriz gibi temel anlatsal motivasyonların elde edilmesi; sınırlı bir gösterim ile sınırsızın ima edilmesi⁷ ya da izleyicinin hayal gücünün devreye sokulması gibi kazanımlar ancak ekranın yarattığı sınırlar ve bu sınırların dışarıda bıraktığı dünya sayesinde mümkündür.

Sinematik uzamı anlamak için onu iç ve dış olarak düşünmemizi öneren Noël

⁷ “Filmlerde açık biçimde sunulan öykü uzamı, perdede gösterilen dünyanın bir parçasıdır, ima edilen öykü uzamı ise çerçevenin dışında kalan ancak karakterlerin görebildiği, onların iştme mesafesinde olan, ya da eylem yoluyla ima ettikleri her şeydir” (Chatman, 2009, s. 89).

Burch'a göre ekran içi uzam basitçe gözün ekranda gördüğü her şeyi içerirken ekran dışı uzam daha karmaşıktır (Burch, 1983, s. 17). Burch, dördü çerçevenin kenarlarının (sağ, sol, alt, üst) dışında, biri kameranın arkasında ve biri de önünde olmak üzere altı farklı bölgeden oluşan bu karmaşık yapının kendini belli etme yollarını ve işleyiş şeklini *Aşk Uğrunda Katil* (*Variété*, Ewald André Dupont, 1925), *Nana* (Jean Renoir, 1926), *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* (*Un Condamné à Mort S'est Échappé*, Robert Bresson, 1956), *Yankesici* (*Pickpocket*, Robert Bresson, 1959) ve *Tek Oğul* (*Hitori Musuko*, Yasujirô Ozu, 1936) gibi filmler üzerinden keşfetmeye çalışır.

Alan dışı uzamın varlığının ortaya çıkması en çok birilerinin kadraja giriş çıkışları üzerinden olur. Karakterlerin ekrana dahil oldukları ya da ekrandan çıktıkları bölgeler aktif birer film mekanına dönüşür. Herhangi bir kişinin görünmediği durumlarda da dikkat dışarıda olacağı için ekran dışının varlığı güçlü şekilde hissedilir. Böyle durumlarda her taraftan giriş olabileceği için tüm ekran dışı bölümler potansiyel olarak aktif iken, biri giriş yaptıktan sonra giriş yapılan taraf geriye dönüşlü olarak daha baskın hale gelir. Bunların dışında birinin vücudunun bir bölümünün görünmemesi ya da bakışlarını dışarıya doğru yöneltmesi de ekran dışı bölgeyi aktif ve bilinir hale getirir. Sesli filmin ortaya çıkışından sonra ise çerçeve dışının kullanımıyla ilgili yeni olanaklar da ortaya çıkmış olur. Artık ses de, alan dışının öykü dünyasına katılmasının bir aracı haline gelmiştir (Burch, 1983, s. 17-30).

Burch, film uzamının iç ve dış şeklindeki diyalektik yapılanmasının önemli bir ayağı olarak gördüğü ekran dışı uzamın yönsel durumuyla ve kullanım şekliyle ilgili yaptığı bu tür sınıflandırmalara ek olarak bir de somut (*concrete*) ve imgesel (*imaginary*) ekran dışı uzamdan bahseder. Buna göre seyirciler bazı durumlarda (örneğin o bölgeyi ya da kişiyi daha önceden görmüşse) çerçeve dışı bölgeye dair somut bir bilgiye sahipken bazı durumlarda öngörüyle ya da hayal gücüyle bu dünyayı imgeleminde canlandırmak zorunda kalmaktadır. Bu canlandırma bazen geçiciyken bazen de film boyunca devam eder. Gösterilmeyip ima edilen bölge bir süre sonra görünür oluyorsa bu geçici bir merakken, bazen film boyunca hiç gösterilmeyebilir. Bu durumda her şey seyircinin hayal gücüne kalmaktadır (Burch, 1983, s. 23).

Tahmin edilebileceği gibi klasik sinema somut, sadece geçici olarak gösterilmeyen ya da seyircinin kolaylıkla tamamlayabileceği ekran dışı uzamı yoğun olarak kullanmaktadır. Ama bazı yerlerin, nesnelerin ya da kişilerin film boyunca hep bir gizem olarak kalması ve film bittiğinde de buna dair bir bilgi verilmemesi, genel izleyicinin alışık olmadığı bir "yarım kalmışlık" duygusu uyandıracığı için ana akım sinema tarafından pek tercih edilmez. Bazı popüler filmlerde, öykü için pek önemi olmayan nesnelere oyun olsun diye gözden uzak tutulsa da bunlara pek anlam yüklenmez. Örneğin *Ucuz Roman'* da (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) içini hiç göremediğimiz gizemli

çanta, Alfred Hitchcock tabiriyle bir MacGuffin⁸ olmanın ötesine geçemez. Ama asıl derdi (farklı motivasyonlarla da olsa) görünenden ziyade görünmeyenlerle ilgili olan Andrei Tarkovski, Robert Bresson⁹ ya da Michelangelo Antonioni gibi ana akım dışı yönetmenler, tamamen çerçeve dışı bıraktıkları yerlere çok büyük anlam atfedebilirler. Bu çalışmada ele aldığımız *İlgi Alanı* da, gösterilmeyenin gösterilenlerden daha çok şey ifade ettiği ya da onları daha anlamlı hale getirdiği nadir örneklerdendir.

İlgi Alanı'nda da, Burch'un tanımladığına benzer somut ve imgesel alan dışı kulanımları olsa da bunların mahiyeti ve ortaya çıkış şekilleri oldukça özgün ve anlam yüklüdür. Filmdeki çoklu kamera kullanımı, en bilindik ve somut çerçeve dışı kurgularını bile ilginç hale getirir. Örneğin hizmetçilerin ekrandan çıktıkları ve girdikleri bölümler, görünürde Burch'un analiz ettiği *Nana*'dakine benzese de arada önemli bir fark vardır. Gerek *Nana*'da, gerekse de çerçeve dışının klasik kullanımında, çerçevenin dışındaki görünmeyen alan, diegetik olarak ne kadar somut ve inandırıcı olursa olsun gerçekte bir yanılısamdır. Çünkü orada öykü uzamının devam ettiği varsayılrsa da aslında olan şey genellikle film ekibidir. Gerçek sahne çerçeveyle birlikte biter. Ancak burada bir karakter bir sahneden çıkıp diğer sahneye girdiğinde her şey eş zamanlı olarak gerçekleşmektedir ve çerçeve dışı yaşam gerçekten de devam etmektedir. Yani burada çerçeve dışı bir kurgu değil, gerçektir. Bu da *İlgi Alanı*'nın uzamsal ve somut alan dışılarını daha gerçekçi hale getirir. Ama filmin bu bağlamdaki asıl sıra dışılığı imgesel boyuttakiyle ilgilidir.

Yukarıda da farklı şekillerde değinildiği gibi filmde biri görünen ve diğeri de görünmeyen iki öykü kanalı birlikte akmaktadır. Kamp duvarları ve çerçevenin sınırları kampın bilinen yüzünü gözlerden uzak tutmaya yardımcı olurken, ses, duman ve ışık gibi bir takım belirtsel göstergeler orada olup bitenleri bize hatırlatır. Özellikle ses kanalının yaptığı katkı bu anlamda çok büyüktür. Gereğinden fazla aydınlık olan villa yaşamının neredeyse her anında duyulan fırın homurtularına ara ara çığlıklar, bağırımlar ve silah sesleri de eşlik eder. Lojmanlardaki seçici olmayan gerçekçi ses tasarımının¹⁰

⁸ İsmi Hitchcock'un röportajlarında anlattığı bir tren fıkrasından alan MacGuffin, genellikle bir gerilim filmde karakterlerin (özellikle de kötü adamların) çok önemsemediği ama seyircinin pek de umursamadığı şeyler için kullanılmaktadır. Bu şeyin mücevher, bir cinayetin kanıtı ya da bir barış anlaşmasının "gizli maddesi" olması seyirci için çok da önemli değildir. Bu sadece olay örgüsünü harekete geçiren bir kıvılcımdır (Whitty, 2016, s. 245).

⁹ Tarkovski'nin önceden teorik olarak belirlediği tasarımı sanatsal pratiğiyle tam bir uyum içinde gerçekleştiren yegane insan olarak tanımladığı Bresson, sadece filmleriyle değil, sinema üzerine yazdıklarıyla da çerçeve dışının sinematik aktarım açısından ne kadar önemli olduğunu altını çizer. Yönetmenin *Sinematograf Üzerine Notlar*'ında yaptığı şu tespit ise, *İlgi Alanı*'nda çarpıcı bir şekilde tekrar karşımıza çıkan sesin inşa edici gücünü çok iyi ifade eder: "Göz (genelde) yüzeysel, kulak ise derin ve yaratıcıdır. Bir tren düdüğü gözümüzde bütün bir garın görüntüsünün canlandırır" (Bresson, 2012, s. 46).

¹⁰ Öykü için önemli olan diyalogların ve benzeri önemli seslerin tek yönlü (*unidirectional*) mikrofonlarla kaydedilmesi ve kurgudaki ses uygulamaları ile diğer ortam seslerinin önüne geçirilmesi uygulamasının sektöre ugratılması bilinçli bir tercih olabileceği gibi çoklu kamera kullanımının zorunlu bir sonucu da

alan dışından gelen bu kâbus sesleriyle birleştirilmesi, filmin yarattığı cennet/cehennem ikiliğini daha da güçlendirir.

Film boyunca hissedilen burası ve orası ya da cennet ve cehennem ikiliği hep alan dışı üzerinden işler. Bu yönüyle bakıldığında *İlgi Alanı*'nda Burch'un bahsettiği iç ve dış diyalektiğinin uç bir versiyonunun olduğunu söyleyebiliriz. Duvarın ötesindeki dünyanın karakter giriş çıkışlarıyla, kamera hareketleriyle, kurguyla ya da aç-karşı aç çekimlerle somutlaşmaması, yine Burch'un sınıflandırmasındaki imgesel ya da farazi dışarıyı akla getirir. Ama seyircinin önceden farklı şekillerde gördüğü ve kısmen aşına olduğu başka imgeler yardımıyla burayı hayal edebiliyor olması Burch'un sınıflandırmasında tam da karşılığı olmayan ara bir duruma işaret eder. Bu, film içerisinde tam olarak somutlaştırılmayan ama başka filmlerin ya da fotoğrafların bıraktığı izler üzerinden tamamlanan bir dünyadır.

Filmde, standart ekran dışı çözümlerinin ötesine geçen diğer bir konu da, duvarların ardındaki dünyanın kendini belli edişindeki farklılıklardır. Sesin, sadece basit bir ekran dışı belirteci olarak kullanılmayıp, villa yaşamının ışıltılı dünyasının atmosferini nasıl kararttığına yukarıda değinilmişti. Gerçekten de ses, hem ekran içi hem de ekran dışı kullanımıyla *İlgi Alanı*'nın en güçlü yönlerinden birini teşkil eder. Ancak çerçeve dışındaki karanlığın öykü dünyasında yankılanmasını sağlayan tek araç fırınların homurtusu değildir. Nadir de olsa lojman sakinlerinin kendi aralarındaki sohbetlerde, Höss'ün kızına okuduğu *Hansel ve Gratel*'in imalı alt metninde, ara ara beliren karanlık dumanlarda, ufukta görülüp kaybolan trenlerde ve Höss'ün nehirde bulduğu kemik parçaları gibi ince detaylarda gösterilmeyen toplu katliamın izleri hep hissedilir. Bahçedeki kırmızı bir çiçeğin yakın plan çekiminin yerini yavaş yavaş ve tamamen kıpkırmızı bir ekrana bırakması gibi kimi sıra dışı kurgu uygulamaları da bu listeye dahil edilebilir. Bazen tek tek, bazen de birlikte (kırmızı çiçeğin üstüne binen kamp sesleri gibi) kullanılan bu alan dışı belirteçler, duvarların ardındaki gösterilmeyen vahşetin her daim hissedilmesini sağlar. Görünen dünyanın rahatsız edici düzeydeki pastoralliği böylece daha da rahatsız edici ve sorunlu hale gelir.

Yönetmen, alan dışının bu etkili kullanımı sayesinde, bir an olsun seyircinin ve karakterlerin ekrandaki ışıltılı dünyanın keyfini sürmesine izin vermez. Filmin finalinde midesi bulanmasına rağmen bir türlü kusmayı başaramayan Höss'ün görüntüsünün arasına sızan bir belge görüntü¹¹ ise seyircideki bu rahatsızlığın gerçek nedenini açıklar gibidir. Çünkü yönetmenin bir röportajında da (aktaran O'Hagan, 2023, 10 Aralık) söylediği gibi bu film aslında geçmiş değil, şimdi hakkındadır.

olabilir. Çünkü sahnede birden fazla kamera olduğu zaman ses ekibinin ses kaynağına yaklaşmaları ve seçici kayıt almaları da zorlaşmaktadır.

¹¹ Filmde kameranın sınırları ihlal ederek duvarın diğer tarafına geçtiği bu istisnai görüntü günümüze aittir. Artık çoktan bir müzeye dönüşmüş olan kampın günlük temizlik rutini bir taraftan orada bir zamanalar yaşanmış şeyler hakkında bilgilerimizi tazelerken diğer taraftan olayları günümüze bağlar.

Sonuç

Faşizmle, Nazizmle, kamplarla ve bunlarla bağlantılı insanlık suçlarıyla ilgili söylenebilecek yeni hiçbir şeyin kalmadığını düşündüğümüz bir dönemde gösterime giren *İlgi Alanı*, olaylardan yaklaşık seksen yıl sonra Avrupa'da yeniden yükselmeye başlayan aşırı sağcı eğilimler döneminde söylenebilecek ya da söylenmesi gereken halen çok şeyin olduğunu göstermiştir. Üstelik film, tıpkı içeriğinde olduğu gibi biçiminde de, özgün yaklaşımların tükendiği sanılan bir alanda heyecan verici sinematik tekniklerle bunu yapmıştır. Sinemanın aslında ekrandakilerden çok ekranın dışındakileriyle işleyen bir sanat olduğunu, faşizmin bambaşka bir yüzünü ortaya dökerek gösterir. Yönetmenin hem kadrajı kullanma şekli hem de o kadrajı odakladığı yer, iyice dijitalleşen ve platformların algoritmalarına teslim olmuş gibi duran günümüz sinemasının estetik ve politik durumu için halen bir umut olduğunu düşündürür. Bu bağlamda *İlgi Alanı*'nın hatırlattığı diğer bir şey de, filmin görsel stiline, onu yaratanların genel söyleminden, politik duruşundan ve etik kaygılarından bağımsız olmadığıdır. Film üretme biçiminin ve kullanılan sinematik tekniklerin salt bir prodüksiyon ya da biçem değil, aynı zamanda ahlaki ve yeri geldiğinde de vicdani bir mesele de olabileceğini bu film ile yeniden hatırlarız. Bununla beraber, gerçek politik sinemanın didaktik sloganlarla değil, ancak sinemanın kendi araçlarıyla yapıldığında işlevsel olabileceği gerçeği de yine *İlgi Alanı* ile bir kez daha karşımıza çıkmıştır.

Söz konusu yapım tekniklerinden birisi olan çoklu kamera kullanımı ile bununla bağlantılı duran ışık ve renk tercihleri filmi tarihsel bir dramadan çok günümüz belgesellerine yaklaştırarak hem gerçeklik hissini artırmış hem de olayları bugünden koparmayan bir şimdilikle donatmıştır. Sinemadan çok belgesele yaklaşan bu “ham” estetiğe ek olarak filmin ekran dışı uzama ve sese yaklaşımı da ele aldığı konunun hassasiyetleriyle uyumlu bir fark yaratmıştır. *İlgi Alanı*, bilinen kamp filmlerinin odaklandığı vahşeti ekran dışına alarak kamerasını daha önce pek de dikkat edilmeyen kampın mutlu azınlığına çevirmiştir. Bu yaklaşım bir taraftan acının temsiliyetiyle ilgili sorunları bertaraf ederken diğer taraftan faşizmle ilgili daha derinlikli bir bakışın da önünü açmıştır. Hollywood kamp filmlerinden aşına olduğumuz şeytani ve duygusuz Naziler yerine işinde gücünde gibi görünen sıradan adamların ve kadınların oluşturduğu bir topluluk üzerinden konuya eğilmesi filmi; insan doğası, kitle psikolojisi ve kötülüğün sıradanlığı gibi konularda çalışanlar için görsel bir materyal haline getirmiştir. İçerikle ilgili bu tercihi görsel stildeki ve sinematik sunumdaki tercihlerle de desteklemiş olması, biçimsel seçimlerin sadece estetik ve dramatik çözümlenmelerle değil, aynı zamanda etik ve ideolojik yaklaşımlarla birlikte ele alınması gerekliliğini tekrar göstermiştir. Bu bağlamda, içerikle uyumlu doğru biçimsel tercihlerinden dolayı *İlgi Alanı*'nın önümüzdeki dönemlerde işi insanla ve toplumla olan pek çok araştırmacı tarafından çalışma nesnesi haline getirileceğini de şimdiden öngörebiliriz.

Kaynakça

- Adorno, T. (2000). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar* (2. Baskı) (Çev. O. Koçak ve A. Doğukan). İstanbul: Metis.
- Arnheim, R. (2009). *Sanat Olarak Sinema* (1. Baskı) (Çev. R. Ünal Tamdoğan). İstanbul: Hil.
- Arslan, U. T. (2020). *Kat: Sinema ve Etik* (1. Baskı). İstanbul: Metis.
- Bresson, R. (2012). *Sinematograf Üzerine Notlar* (1. Baskı) (Çev. N. Güngörmüş). İstanbul: Küre.
- Burch, N. (1983). *Theory of Film Practice* (1. Baskı) (Çev. Helen R. Lane). Londra: Praeger.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (1. Baskı) (Çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge* (1. Baskı) (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (1. Baskı) (Çev. B. Gözkân, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç ve B. Kiroğlu). İstanbul: Doruk.
- Glazer, J. (Yönetmen). (2023). *İlgi Alanı (The Zone of Interest)* [Film]. ABD, İngiltere, Polonya: A24.
- Horatius, Q. (2016). *Ars Poetica* (1. Baskı) (Çev. C. C. Çevik). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Korucu, S. (2019, 23 Kasım). *Osmanlı'da Geleceğin Auschwitz Komutanı: Rudolf Höss*. Bianet. <https://bianet.org/yazi/osmanli-da-gelecegin-auschwitz-komutani-rudolf-hoss-216178/> Erişim Tarih: 19 Ocak 2024
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980* (1. Baskı) (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- O'Hagan, S. (2023, 10 Aralık). *Jonathan Glazer on his Holocaust film The Zone of Interest: 'This is not about the past, it's about now'*. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/film/2023/dec/10/jonathan-glazer-the-zone-of-interest-auschwitz-under-the-skin-interview/> Erişim Tarihi: 21 ocak 2024

Orr, J. (1997). Sinema ve Modernlik (1. Baskı) (Çev. A. Bahçivan). Ankara: Ark.

Ratner, M. (2016). Imagining the Unimaginable: Interview with László Nemes on Son of Saul. *Film Quarterly*, 69(3), 58-66.

Ravetto, K. (2001). Unmaking of Fascist Aesthetics (1. Baskı). Minneapolis: University of Minnesota.

Rossellini, R. (1968). Yeni-Gerçekçilik (Çev. Ç. S. Birsell). *Türk Dili*, 196, 450-453.

Sontag, S. (2008). Büyüleyen Faşizm (Çev. E. Yılmaz). B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji (Ed.), *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1* (1. Baskı) (s. 205-221). Ankara: Orient.

Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş Zaman (1. Baskı) (Çev. F. Ant). İstanbul: Agora.

Thomson, D. (2018). Bir Film Nasıl İzlenir? (1. Baskı) (Çev. A. Ay). İstanbul: Alfa.

Whitty, S. (2016). *The Alfred Hitchcock Encyclopedia* (1. Baskı). Maryland: Rowman-Littlefield.

Wood, R. (2008). Faşizm/Sinema (Çev. E. Yılmaz). B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji (Ed.), *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1* (1. Baskı) (s. 223-238). Ankara: Orient.