

Michael Haneke Sineması ve Felsefi Bir Sorun Olarak Avrupa

Michael Haneke's Cinema and Europe as a Philosophical Problem


Volkan Koyutürk 

Özet

Bu makale, Michael Haneke'nin sinemasını Avrupa düşüncesinin felsefi krizleri bağlamında ele alır. Haneke'nin filmleri yalnızca bireysel ya da toplumsal travmaları anlatmaz; Avrupa uygarlığının etik, politik ve kültürel temellerini sorgulayan derin bir düşünsel eleştiriyi temsil eder. Bu çerçevede çalışma, Haneke sinemasını modernliğin ve Aydınlanma aklının diyalektiği, etik sorumluluk ve uygarlığın çöküşü temaları üzerinden inceler. Haneke'nin filmleri, Avrupa modernliğinin hem etik hem de ontolojik temellerinin çürümesini sahneleyen felsefi alegoriler olarak okunma imkanı sunar bizlere. Avrupa'nın kendi uygarlık mitiyle yüzleşmesini zorunlu kılar. "Avrupa sorunu" burada tarihsel bir krizden çok, etik

Abstract

This article examines Michael Haneke's cinema within the context of philosophical crises in European thought. Haneke's films do not merely depict individual or social traumas; they represent a profound intellectual critique that questions the ethical, political, and cultural foundations of European civilization. Within this framework, this study examines Haneke's cinema through the dialectics of modernity and Enlightenment reason, ethical responsibility, and the collapse of civilization. Haneke's films can be read as philosophical allegories that stage the decay of both the ethical and ontological foundations of European modernity. They compel Europe to confront its own civilizational myth.

 4.0 Bu makale, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) kapsamında lisanslanmıştır. This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) License.

 vkoyuturk@gmail.com | ORCID: 0009-0004-7571-0741.

bir problem olarak belirir: modernlik, rasyonalite ve ilerleme idealleri insanın ötekine karşı sorumluluğunu ortadan kaldırmıştır. Bu nedenle Haneke'nin sineması, seyirciye duygusal bir katarsis değil, düşünsel bir rahatsızlık ve etik sorgulama deneyimi sunar. *Funny Games*'den *Happy End*'e uzanan filmografide, şiddet, ölüm, iletişimsizlik ve ahlaki boşluk, Avrupa kültürünün içsel çöküşünün sinematik yansımalarıdır. Haneke'nin estetik stratejisi bu çöküşü seyircinin düşünsel düzeyde deneyimlemesini sağlar. Bu bağlamda Haneke sinemasını Avrupa'nın kendi vicdaniyla hesaplaşması olarak yorumlamakla birlikte Avrupa'nın felsefi ve etik temellerinin yeniden düşünülmesini talep eden bir çağrı olarak konumlandırabiliriz.

Anahtar Sözcükler: Michael Haneke, Avrupa, Aydınlanma, Modernite, Şiddet, Etik, Sinema

The “European question” here appears as an ethical problem rather than a historical crisis: the ideals of modernity, rationality, and progress have eliminated human responsibility towards the other. Therefore, Haneke's cinema offers the audience not an emotional catharsis, but an experience of intellectual discomfort and ethical questioning. In a filmography spanning from *Funny Games* to *Happy End*, violence, death, miscommunication, and moral emptiness are cinematic reflections of the inherent collapse of European culture. Haneke's aesthetic strategy allows the audience to experience this collapse on an intellectual level. In conclusion, we can interpret Haneke's cinema as Europe's reckoning with its own conscience, as well as positioning it as a call to rethink Europe's philosophical and ethical foundations.

Keywords: Michael Haneke, Europe, Enlightenment, Modernity, Violence, Ethics, Cinema

1. Giriş

1942 yılında Almanya’da doğan ve kariyerini ağırlıklı olarak Avusturya ve Fransa merkezli sürdüren Haneke, 1989 yılından itibaren sinema üretimlerine başlamış ve günümüze kadar uzanan filmografisinde modern Avrupa toplumunun şiddet, yabancılaşma, bellek ve etik krizlerini merkezine almıştır. Yönetmenin önemli filmleri arasında *Der Siebente Kontinent* (1989), *Benny’s Video* (1992), *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994), *Funny Games* (1997/2007), *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (2000), *La Pianiste* (2001), *Le Temps du Loup* (2003), *Cache* (2005), *Das weiße Band* (2009), *Amour* (2012) ve *Happy End* (2017) yer almaktadır. Bu çalışma, söz konusu filmografide özellikle Avrupa modernliğinin krizini felsefi bir problem olarak görünür kılan seçili filmlere odaklanmaktadır.

Avrupa, yalnızca coğrafi bir alan ya da politik bir birlik değil; aynı zamanda kültürel bellek, etik sorumluluk ve tarihsel suçlulukla örülmüş bir “felsefi sorundur.” Michael Haneke sineması bu bağlamda bu sorunu görünür kılan en radikal estetik alanlardan biridir diyebiliriz. Haneke’nin filmleri, Avrupa’nın yüzleşmekten kaçtığı tarihsel travmaları, gözetim toplumunun kurumsallaşmış şiddetini ve modern öznenin suçlulukla ilişkisini sahneye taşır. Bu açıdan Haneke sineması, “Avrupa’nın vicdanı”nı hem açığa çıkaran hem de rahatsız eden bir felsefi müdahaledir. Bu doğrultuda çalışma, Haneke’nin filmlerinde tekrar eden temel temaları belirli analitik başlıklar altında incelemektedir. Bu başlıklar, sinemasal analiz için birer yönetsel çerçeve olarak kurgulanmıştır ve şunlardır: “Şiddet, Seyirci ve Avrupa’nın Krizi”, “Avrupa’nın Tarihsel Travması: Unutma, Suçluluk ve Bellek”, “Michael Haneke Sinemasında Modernlik ve Postmodernlik Arasında Avrupa”, “Öznenin Krizi” ve “Uygarlığın Çöküşü.”

Bu bağlamda Michael Haneke’nin sineması, modern Avrupa sanat sineması içinde yalnızca estetik değil, aynı zamanda felsefi bir sorgulama pratiği olarak değerlendirilebilir. Onun filmleri, seyirciyi edilgin bir komundan çıkararak etik, estetik ve politik sorumlulukla yüzleşmeye zorlar. Bu nedenle Haneke, sinemayı bir “huzur” alanı olarak değil, Theodor W.

Adorno'nun ifadesiyle, "huzursuzluk üretme" (Adorno, 2005, s.52) alanı olarak konumlandırır. Haneke'nin temel meselesi, çağdaş dünyanın şiddetle, unutmaya ve yabancılaşmaya kurduğu ilişkiyi sinematografik düzlemde açığa çıkarmaktır. Bu bağlamda sineması, şiddet, bellek, gözetim, yabancılaşma ve modernitenin krizleri gibi kavramlarla örülüdür; fakat bu temalar, yalnızca bir toplumsal eleştiri düzeyinde değil, aynı zamanda felsefi düşüncenin merkezinde yer alan sorunlarla kesişir. Onun filmleri, estetik bir temsil alanından çok, düşünceyi provoke eden, rahatsızlık uyandıran ve seyircinin kendi konumunu sorgulamasını zorunlu kılan deneyimlerdir. Bu noktada Haneke'nin estetik stratejileri, sinema tarihindeki klasik anlatı geleneğine radikal bir karşı çıkış niteliği taşır. Bu bağlamda filmografisi, sinemanın seyirciye sunduğu güvenli özdeşleşme mekanizmalarını parçalayarak, yerine etik sorumluluk, suçluluk ve sorgulama deneyimi geçer.

Bu makalenin temel amacı, Haneke sinemasının Avrupa modernliğini yalnızca temsil eden bir sanat pratiği değil, aynı zamanda bu modernliğin içsel çelişkilerini açığa çıkaran eleştirel bir düşünce alanı olarak nasıl işlediğini göstermektir. Bu bağlamda bu çalışmada Haneke'nin filmleri, yalnızca anlatı düzeyinde değil, aynı zamanda felsefi metinlerle (Horkheimer ve Adorno, Levinas, Lacan, Foucault, Girard vb.) birlikte okunarak ele alınmaktadır.

2. Şiddet, Seyirci ve Avrupa'nın Krizi

Avrupa modernliği, Aydınlanma ideallerini insanlık tarihi adına evrensel kılmayı hedeflemiştir. Haneke sineması bir bütün olarak Aydınlanma düşüncesinin rasyonalite ve ilerleme ideallerinin nasıl bir tür araçsal akla dönüştüğünü, yani özgürleşme vaat ederken aynı anda baskı ve şiddet üreten bir mekanizmaya dönüştüğünü gözler önüne serer. Aydınlanma düşüncesi, Kant'ın ifadesiyle insanın kendi aklını özgürce kullanabilmesi ve özerkliğini kazanması olarak tanımlanır (Kant, 2023, s.15). Bu düşünce, rasyonel özerklik, ilerleme ve bireyin özgürleşmesi ideallerini taşır. Ancak Horkheimer ve Adorno'ya göre bu rasyonalite, modern toplumda kendi zıddına dönüşmüştür: araçsal akıl, her şeyi ölçülebilir, hesaplanabilir

ve kontrol edilebilir bir “nesne”ye indirger(Adorno & Horkheimer, 2014, s.62). Haneke’nin *Funny Games* (1997/2007) filminde, bu ideallerin içsel çelişkilerini açığa çıkarır. Film, modern toplumda şiddetin temsil edilmesini ve seyirci ile kurulan rahatsız edici ilişkiyi merkezine alır. Haneke, filmin meta-anlatısal yapısı ve yabancılaştırıcı estetiği aracılığıyla seyirciyi yalnızca şiddetin tanığı değil, aynı zamanda onun failine dönüşen konumuna yerleştirir. Filmde şiddet, irrasyonel bir anomali değil, soğukkanlı, planlı, “oyunlaştırılmış” ve dolayısıyla araçsal aklın mantıksal sonucudur. Bu noktada seyircinin rahatsız edilmesi, yalnızca estetik bir strateji değil, aynı zamanda etik bir müdahaledir: Böylece Haneke, modern toplumun şiddet kültürünü görünür kılar. Bunun en iyi örneğini Paul ve Peter adlı karakterlerin, aileye karşı uyguladıkları şiddetin biçiminde görüyoruz: Şiddet rastlantısal olmayan, sistematik ve kuralları olan bir “oyun” olarak düzenlenir. Bu durum, aklın araçsallaşmasının iki boyutunu açığa çıkarır: Bir yanda şiddet eylemleri, “neşe” ya da “zevk” için değil, yöntemsel bir biçimde icra edilir. Haneke, burada şiddeti irrasyonel bir sapma olmaktan çıkarıp, rasyonel araçların soğuk mantığıyla uyumlu hale getirir. Diğer yanda ise aile, yalnızca “denek” ya da “oyunun figüranı” olarak görülür. Özne olarak değerleri silinir; tıpkı Aydınlanma’nın doğayı ve insanı teknik denetim altına alırken nesneleştirmesi gibi.

Bu noktada Haneke, Aydınlanma rasyonalitesinin karanlık yüzünü, şiddetin sistematik ve hesaplı doğası aracılığıyla görünür kılar. Haneke’nin asıl radikal hamlesi, yalnızca karakterleri değil seyirciyi de bu sürece dâhil etmesidir. Paul’un kameraya dönerek seyirciyle konuşması, hatta filmin kurgusunu “geri sarması”, izleyicinin de şiddet oyununun bir parçası olduğunu gösterir. Burada seyircinin konumu, modern kitle kültürünün durumuyla örtüşür: Seyirci, şiddeti yalnızca “temsil edilen” bir nesne olarak tüketir. Haneke ise bu tüketimi kırar; seyircinin de araçsal aklın mantığına katıldığını ifşa eder. Böylece film, Adorno’nun “kültür endüstrisi” eleştirisini somutlaştırır: Eğlence olarak sunulan her şey aslında bireyin edilgenleşmesi ve tahakküm mekanizmalarının yeniden üretimidir. *Funny Games*, bu bağlamda modernliğin paradoksunu dramatize eder: Bir yanda,

rasyonalite aracılığıyla öngörü, düzen ve kontrol sağlanır. Öte yanda, bu rasyonalite, özneleri araçsallaştırır, etik değerleri siler ve şiddeti mekanik bir etkinliğe dönüştürür. Bu nedenle film, Aydınlanma'nın vaat ettiği “özgürleşme”nin tersine, bireylerin tamamen güçsüzleştirildiği ve sistematik şiddetin nesnesi haline getirildiği bir tablo çizer.

Das weiße Band (2009) filminde ise, Birinci Dünya Savaşı öncesi küçük bir Alman köyünde geçen bir dizi gizemli ve şiddet dolu olayı konu edinir. Görünürde sıradan ve “düzenli” bir yaşam süren köy halkı, ardı ardına gelen gizemli kazalar ve cezalandırma eylemleriyle sarsılır. Film, yalnızca bireysel şiddeti değil, toplumsal düzenin köklerinde yatan otorite, disiplin ve baskı ilişkilerini gözler önüne serer. Köydeki çocuklar, otoriter babalar, kilise ve okul aracılığıyla şiddetin ve itaati yeniden üreten mekanizmaların taşıyıcısı haline gelir. Haneke, Avrupa toplumunun bireyi disiplin altına alan mikro-iktidarlarını görünür kılar. Bu disiplinin doğurduğu sonuç, ileride Nazizm'in yükselişi olacaktır. Böylece Haneke, Avrupa'yı yalnızca bir tarih sahnesi olarak değil, aynı zamanda modern şiddetin laboratuvarı olarak sunar. Bu bağlamda film, Aydınlanma'nın akıl ve ilerleme ideallerinin, nasıl araçsal akıl biçiminde baskı ve şiddete dönüştüğünü görünür kılar. *Das weiße Band*'de köyün çocukları, aile ve kilise tarafından ahlaki bir “safılık” idealiyle yetiştirilir. Çocuklara beyaz kurdele takılması, masumiyetin ve ahlaki disiplinin sembolü olarak görülür. Fakat bu sembol, aslında bireyin iradesini kıran ve dışsal bir otoritenin tahakkümünü meşrulaştıran bir işaret haline gelir. Bu noktada Haneke, Aydınlanma'nın pedagoji ve disiplin aracılığıyla özgürleştirme iddiasını, tersine baskı ve boyun eğdirme üretimi olarak gösterir. Horkheimer ve Adorno'ya göre araçsal akıl, özgürleşme değil, nesneleştirme ve kontrol üretir (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 41). *Das weiße Band*'de köy düzeni tam da bu araçsallığın sahnesidir: Çocuklar birey olarak değil, ahlaki bir projenin nesnesi olarak görülür. Otorite figürleri (öğretmen, papaz, baron) köyü düzenlerken, bireylerin özerkliğini siler. Şiddet, yalnızca bireysel bir sapma değil, bu “düzen”in içkin bir parçasıdır. Gizemli cezalandırma eylemleri –çocukların işkencelere uğraması, köydeki kazalar– görünüşte açıklanamayan olaylardır. Fakat

aslında bu olaylar, otoritenin içselleştirilmiş şiddetinin dışavurumlarıdır.

Haneke, şiddeti irrasyonel değil, rasyonel bir disiplin sisteminin “yan ürün” olarak konumlandırır. Film, tarihsel olarak Almanya’da faşizmin köklerine dair bir alegori olarak da okunur. Çocukların maruz kaldığı baskı ve şiddet, onları ileride itaatkâr, otoriteye boyun eğen bireyler haline getirir. Bu bağlamda Haneke, modernliğin disipliner yapısının yalnızca bireysel değil, kolektif suçluluk üreten bir mekanizma olduğunu gösterir. Filmdeki gizemli cezalandırma eylemleri, sistematik bir fail tarafından açıklanmaz. Bu belirsizlik, şiddetin bireylerden çok, sistemin ürettiğini ima eder. Bu noktada film, Aydınlanma’nın “daha iyi bir toplum” vaadini tersine çevirir: Köy düzeni, ahlak ve disiplin maskesi altında geleceğin kitlesel şiddetini doğuran bir laboratuvardır. *Das weiße Band*, Aydınlanma düşüncesinin diyalektiğini tarihsel bir bağlamda sahneye taşır. Haneke, bu anlatıyla yalnızca bir köyün hikâyesini değil, modern Avrupa’nın karanlık mirasını görür kılar. *Das weiße Band*, Aydınlanma’nın kendi gölgesini ifşa eden bir sinema olarak, modernliğin temel felsefi sorununu seyirciyle yüzleştirir. Horkheimer ve Adorno’nun *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde ileri sürdüğü temel tez şudur: Aydınlanma, akıl ve özgürleşme vaat etmiştir; ancak bu akıl, doğayı ve toplumu denetim altına alma amacıyla araçsallaşmıştır. Araçsal akıl, kendi başına etik bir amaç taşımaz; yalnızca kontrol, düzen ve verimlilik üretir. Bu süreç, sonunda bireyi özgürleştirmek yerine, bireyin tahakküm altına alınmasına yol açar(Adorno & Horkheimer, 2014, s.42-68) .

Nazizm, bu mantığın tarihsel doruk noktasıdır: rasyonalite ve teknik organizasyon, “soykırım” gibi akıldışı bir amaç için bile araçsallaştırılabilir hale gelmiştir. Auschwitz’in fırınları, modernliğin teknik-rasyonel planlama mantığıyla işletilen “soğukkanlı” bir mekanizmaydı. Haneke’nin kasıtlı olarak suçluları göstermemesi, şiddeti kolektif bir bilinçdışına yerleştirir: Köyün tüm düzeni, ileride faşizmin besleyeceği itaat kültürünü yaratmaktadır. Köyün ahlaki düzeni, rasyonel olarak planlanmış ama etik açıdan boşaltılmıştır. Bu da Nazizm’in “teknik rasyonalite” ile birleşmiş şiddetine paralel bir durumdur. Haneke’nin estetik stratejisi seyircinin de

bu kolektif şiddetin bir parçasına dönüştürür. Kamera, uzun ve durağan planlarla şiddeti “göstermez” ama hissettirir. Seyirci, tıpkı köy halkı gibi, şiddetin failiyle yüzleşemez; hep belirsizlik içinde bırakılır. Bu estetik strateji, seyircinin de “suç ortaklığı” duygusunu deneyimlemesine yol açar. Böylece seyirciyi şiddetin pasif bir gözlemcisi değil, aynı zamanda onu, şiddeti tüketen bir “özne” olarak kendisiyle yüzleşmeye zorlar.

3. Avrupa'nın Tarihsel Travması: Unutma, Suçluluk ve Bellek

Haneke *Cache* (2005) filminde, Avrupa'nın sömürge geçmişiyle yüzleşme konusundaki isteksizliğini alegorik biçimde işler. Georges'un çocuklukta Cezayirli Majid'e yaptığı kötülük, aslında Fransa'nın 1961 Paris katliamı gibi sömürge suçlarının bireysel hafızadaki izdüşümüdür. Burada geçmiş bastırılır, tarihsel suçluluk görmezden gelinir. Ancak Haneke, kasetler aracılığıyla bu bastırılmış olanın geri dönüşünü sahneye koyar. Avrupa'nın kendi ötekisiyle yüzleşmekten kaçışı, sinematik bir etik kriz olarak görünür hale gelir. *Cache*, görünürde basit bir gerilim anlatısı gibi başlasa da aslında modern gözetim toplumunun yapısal işleyişini ifşa eder. Georges ve Anne'nin evlerine bırakılan kasetler, onların her an gözlemlenmelerine dair bir şüphe yaratır. Ancak bu gözetim, klasik anlamda dışsal bir otoritenin baskısı değildir; kasetlerin kaynağı belirsizdir. Haneke'nin filminde özne, gözetimin varlığını ispat edemez; fakat bu olasılık bile suçluluk ve huzursuzluk üretmeye yeter. Böylece gözetim, dışsal bir disiplin mekanizmasından çok, öznenin içselleştirdiği bir vicdan baskısına dönüşür. Haneke'nin karakterleri, kendi belleklerinin ve bastırdıkları geçmişlerinin mahkûmudur. Modern birey, yalnızca bir “gözaltı” nesnesi değil, aynı zamanda kendi suçluluğunun taşıyıcısıdır.

Filmin merkezindeki mesele, Georges'un çocukken ailesinin yanında çalışan Cezayirli çocuğa yaptığı kötülük ve bunu bastırmasıdır. Bellek, burada yalnızca bireysel bir hafıza değil, aynı zamanda kolektif tarihsel bir travmadır: Fransa'nın sömürge geçmişi ve 1961 Paris katliamı gibi olayların toplumsal bellekte bastırılışı. Georges'un “unutma”ya dayalı varoluşu... Hakikatin üzeri örtülür, hatırlama ertelenir; fakat geçmiş, kasetler

aracılığıyla geri döner ve özneyi yüzleşmeye zorlar. Bu noktada bastırılmış travmalar geri döndüğünde, unutmanın yalnızca bir eksiklik değil, aynı zamanda sorumluluktan kaçma biçiminin etik bir sorun olduğu açığa çıkar. Haneke'nin anlatısında bellek yalnızca bireysel değil, tarihsel ve politik bir sorumluluğa işaret eder. Georges'un kişisel suçu, aslında ulusal bir suçun mikro ölçekteki yankısıdır. Emmanuel Levinas'ın öteki karşısında etik sorumluluk anlayışı, burada aydınlatıcıdır: Georges, ötekiyle karşılaşmayı reddettiğçe etik sorumluluktan kaçır. Ötekiyle yüzleşme yerine inkârı seçer, fakat kasetler ona sürekli geri döner; bastırılmış geçmiş, hayalet gibi geri döner, unutulmak istenen suçluluk öznenin şimdiki yaşamını işgal eder. Haneke'nin sineması, nihayetinde seyirciye hazır bir ahlaki reçete sunmaz; bunun yerine seyircinin etik sorumluluk bilincini uyandırmaya çalışır. Levinas'a göre etik, herhangi bir normatif sistemden önce gelir; ötekinin yüzüyle karşılaşma, özneyi koşulsuz bir sorumluluk içine iter (Levinas, 2012, s.272). Haneke'nin şiddet sahneleri ya da bellekle yüzleşmeye zorlayan anlatıları, seyirciyi ötekinin yüzü karşısında huzursuz bırakır. Georges'un çocuklukta ihanet ettiği Majid, yetişkinlikte onun karşısına çıkar. Majid'in yüzü, Levinas'ın tarif ettiği "öldürmeyeceksin" buyruğunu taşır. Fakat Georges, bu yüzle etik bir ilişkiye girmek yerine onu inkâr eder, susar, uzaklaşır. Levinas'a göre etik çağırüyı reddetmek mümkündür, ama bu reddediş sorumluluğu ortadan kaldırmaz, yalnızca erteler. Georges'un vicdanı ve huzursuzluğu, bu kaçışın izlerini taşır. Kasetler de bu ertelenmiş sorumluluğun geri dönüşünün simgesidir. Seyirci, kurbanların yüzlerini uzun süreli planlarda görür. Bu yüzler, izleyiciden etik bir yanıt talep eder: "Neden bakıyorsun ama müdahale etmiyorsun?" Haneke, izleyiciyi "seyirci olmanın etik sınırları"yla yüzleştirir. Metroda siyah göçmene yönelen bakışlar, sokakta Rumen dilencinin uğradığı aşağılama ya da polisin sert müdahalesi, Avrupalı öznenin Öteki ile gerçek bir ilişki kuramadığını gösterir. Levinas'a göre etik, yüzün çıplaklığıyla başlar (Levinas, 2012, s.48). Haneke'nin kamerası sık sık yüzlere odaklanır; fakat bu yüzleşmeler kısa, kırılğan ve sonuçsuzdur. Seyirciye bırakılan rahatsızlık, aslında Avrupa'nın kendi etik başarısızlığının izlenimidir. Burada Levinas'ın düşüncesi

sinematik hale gelir: yüz, sadece karakterler arası değil, seyirciyle ekran arasında da bir etik sorumluluk doğurur. Örneğin, *Das weiße Band* (2009) filminde de görürüz, köydeki çocukların yüzleri, masumiyetle birlikte korku ve bastırılmış şiddeti taşır. Seyirci, bu yüzlerle karşılaşırken etik bir sorumluluk hisseder ama film hiçbir çözüm sunmaz. Çocuklar geleceğin faşizmini haber verir, seyirci ise geçmişe karşı sorumluluğunu sorgular. Haneke'nin sineması, Levinasçı anlamda bir yüzleşme talep eder fakat aynı zamanda bu yüzleşmenin neredeyse imkânsız olduğunu da gösterir. Seyirci şiddete bakar ama müdahale edemez. Georges geçmişle yüzleşmek istemez; sorumluluk hep ertelenir. Çocukların yüzleri “gelecek felaket”i çağırır ama film çözüm üretmez.

Bu noktada Haneke, Levinas'ın etiğini radikal bir sınavdan geçirir: Etik sorumluluk talebi var ama bu talep hep erteleniyor, çarpıtılıyor ya da başarısız oluyor. Böylece Haneke'nin filmleri, etik ile onun sürekli ertelenişi arasındaki gerilimde anlam kazanıyor. Avrupa, kendi ötekisinin yüzüyle — sömürgeleştirilmiş halklarla, dışlanan azınlıklarla, şiddete uğramış olanlarla — yüzleşmek zorundadır. Fakat Haneke'nin karakterleri bu yüzleşmeden sürekli kaçır. Georges, Majid'in yüzünden gözlerini kaçırır; seyirci *Funny Games*'te kurbanların yüzlerini görür ama müdahale edemez; köydeki çocukların masum yüzleri geleceğin şiddetini haber verir. Avrupa'nın etik yükümlülüğü, Haneke'nin estetik stratejileri aracılığıyla seyircinin sırtına yüklenir. Ancak bu yükümlülük asla tamamlanmaz; ertelenir, bastırılır, hayalet gibi geri döner. Bu soruların kesin bir yanıtı yoktur. Haneke'nin sineması, Avrupa'nın kendi vicdanıyla yüzleşmesinin hem kaçınılmazlığını hem de imkânsızlığını sahneye koyar. Böylece Avrupa'yı yalnızca politik bir birlik değil, çözülmemiş bir felsefi sorun olarak kavramamıza imkân verir.

Code Inconnu: Récit Incomplet de Divers Voyages'da(2000) Paris'te geçen sahnelerde göçmenler, dilenciler ve mülteciler, modern Avrupa'nın evrensel haklar söyleminde yer bulamaz. Beyaz Avrupalı karakterler “özgür ve özerk” bireyler olarak görünürken, göçmenler kamusal alanın dışında, polis şiddetine maruz kalan “görünmez özneler”dir. Böylece film,

modernliğin evrensel hak ideali ile onun kurumsal dışlayıcılığı arasındaki çelişkiyi açığa çıkarır. Film, lineer bütünlük taşımaz; birbirinden kopuk görünen fragmanlar, Avrupa yaşamının parçalanmışlığını yansıtır. Karakterler arasındaki diyaloglar, dilsel ve kültürel sınırları aşamaz. Avrupa, bir “iletişim kıtası”dır; herkes konuşur ama kimse anlamaz. Bu bağlamda *Code Inconnu: Récit Incomplet de Divers Voyages*, Avrupa’nın 21. yüzyıl eşliğindeki kimlik krizini felsefi açıdan görünür kılar: Avrupa Birliği’nin sınır politikaları, içeride çokkültürlülük iddiası ile dışlamacı pratikler arasında sıkışır. Filmde göçmenler “evsiz, yurtsuz” özneler olarak resmedilir. Avrupa, tarihsel olarak şiddet ve sömürgecilik üzerine kuruludur. Ancak filmde bu geçmişle yüzleşme yoktur; yalnızca bastırılmış bir huzursuzluk vardır. Avrupa, bir yandan evrensel hak ve kültür iddiasını sürdürürken, öte yandan kendi “ötekilerini” (göçmen, yoksul, kadın) dışlar. *Code Inconnu: Récit Incomplet de Divers Voyages* Avrupa’nın modernlik ve post-modernlik arasında sıkışmış kimliğini açığa çıkarır. Haneke’nin filmi, bir “anlatı” olmaktan çok, Avrupa’nın çözümlenmemiş kodlarını seyirciye bırakan bir felsefi deneydir. Kod bilinmez, çünkü Avrupa’nın kendisi hâlâ kendi Öteki’siyle yüzleşmeyi reddetmektedir. Sokakta Rumen dilencinin aşağılanması sahnesinde, çevredeki insanlar çoğunlukla susar; bazıları kısa bir rahatsızlık gösterse de müdahil olmaz. Bu kayıtsızlık, kötülüğün sıradanlaşmasının bir göstergesidir. Polislerin göçmenlere sert müdahalesi sahnesinde, şiddet meşrulaştırılır ve seyirciye “doğal” bir olaymış gibi aktarılır. Film boyunca karakterler, Öteki ile yüzleşme fırsatlarını kayıtsızlık, korku ya da sessizlikle boşa çıkarır. Bu kayıtsızlık, aktif kötülüğün değil, pasif suç ortaklığının alanıdır. Bu bağlamda modern Avrupa, Auschwitz’in ardından “bir daha asla” ilkesini benimsemiş olsa da, gündelik yaşamda yeni dışlama biçimlerini sıradanlaştırmaktadır. Göçmenlerin görünmezliği, sokak şiddetinin kanıksanması, toplumsal duyarsızlık: bunların hepsi Arendt’in “düşünmeyen özne” tipolojisiyle (Arendt, 2022 s.265) örtülür. Haneke’nin filmindeki sıradan karakterler, ne faşisttir ne de radikal kötülüğün failidir; ancak suskunlukları ve kayıtsızlıklarıyla kötülüğün yeniden üretimine katkıda bulunurlar. Haneke, seyirciyi de bu kayıtsızlık

döngüsüne dahil eder. Uzun planlar, beklenmedik kesintiler, “tamamlanmamış anlatı” hissi seyirciyi pasif tanıklığa zorlar. Seyircinin düşünmeye zorlanması, kötülüğün sıradanlığına ortak olmamak için bir etik eylemdir. Eichmann sonrası Avrupa’da kötülük artık kamplarda değil, metroda, sokakta, komşuluk ilişkilerinde sıradan kayıtsızlık olarak sürer. Bu, modernliğin “evrensel insanlık” iddiası ile postmodern Avrupa’nın çokkültürlülük söylemi arasındaki boşlukta açığa çıkar. Film, Avrupa’nın bu boşluğu etik bir yüzleşmeye dönüştüremediğini, aksine sıradan bir kayıtsızlığa bıraktığını gösterir. Haneke’nin filminde Avrupa kent mekânı (Paris’in sokakları, metroları, sınır noktaları) adeta dağınık kamplar gibi işlev görür: Göçmenler sürekli kimlik denetimine tabi tutulur. Yurttaşlar (Avrupalılar) ise bu süreçlere tanık olur, ama çoğunlukla sessiz kalır. Bu durum, Avrupa şehirlerini görünmez bir “kamp topografyası”na dönüştürür. Filmin fragmanlı anlatısıyla, göçmenlerle Avrupalılar arasındaki iletişimsizlik simgeselleşir. Gerçek bir temas asla yoktur göçmenler “anlatı dışı” kalır; onların hikâyesi tamamlanmaz, hep eksik bırakılır. Avrupa’nın belleği de bu sessizlik üzerine kurulur: sömürgecilik, ırkçılık ve şiddet görmezden gelinir. Haneke’nin filminin alt başlığında geçen “tamamlanmamış anlatı”, aslında Avrupa’nın Öteki ile kuramadığı etik ilişkinin göstergesidir.

4. Michael Haneke Sinemasında, Modernlik ve Postmodernlik Arasında Avrupa

Avrupa modernliği, akıl ve ilerleme üzerine kurulmuştur fakat Haneke sineması bu ideallerin içindeki karanlık yüzü açığa çıkarır. Modernlik, Haneke’de “Avrupa’nın ilerleme miti”nin altındaki yapısal şiddeti ve baskıyı görünür kılar. *Benny’s Video* (1992) filminde teknolojik modernliğin, özneyi şiddetle ilişkisinde duyarsızlaştırdığını ortaya koyarken, *Funny Games* (1997/2007) filminde ise şiddet medyatik oyun olarak ifşa edilir. Filmin kendi kurgusunu geri sarması, postmodern ironi ve meta-düzlem kullanımıdır. Seyirci şiddetin gerçekliğini sorgulamaya zorlanır. *Cache* (2005) de ise belirsizlik ve hakikatin kaybı ile postmodernliğin temsil ve hakikat krizini sahneye taşır; seyirciyi rahatsız eden bir epistemolojik boşluk ya-

ratır. Haneke sineması ne yalnızca modernliğin eleştirisine ne de yalnızca postmodern estetiğe indirgenebilir; onun filmleri ikisinin gerilimli eklenmesidir: Avrupa hem modernliğin rasyonel şiddetini hem de postmodernliğin hakikat krizini içinde taşır. Haneke bu ikili yapıyı seyircinin gözleri önüne serer. Haneke'nin sineması bu yüzden bir "postmodern biçimle modern etik sorunsallaştırma" olarak görülebilir. Michael Haneke, modernlik ile postmodernliğin arasındaki kırılma hattında Avrupa'yı bir "felsefi sorun" olarak görünür kılar. Haneke'nin sineması, bu nedenle Avrupa'nın kendisini sorgulamasına dair radikal bir felsefi alan sunar: ne tam anlamıyla modern ne de postmodern, ama her ikisinin krizini taşıyan bir sinema.

Postmodernlik, büyük anlatıların çöküşü olarak karakterize edilir. Haneke'nin "Duygusal Buzlaşma" üçlemesi bu bağlamda büyük anlatıların, ütopyaların yıkıldığı bir döneme denk gelir. Haneke bu erken dönem üçlemesinde, Batı Avrupa'nın (özellikle Avusturya) modern, rasyonel ve tüketim temelli yaşamının duygusal soğukluğunu, bireyler arasındaki kopukluğu, modern Batı toplumunda duyguların aşındığı, iletişimin mekanikleştiği ve bireylerin içsel boşlukla yüzleştiği bir sistemi merkezine alır: Bu bağlamda Haneke'nin üçlemesi (*Der Siebente Kontinent*, 1989; *Benny's Video*, 1992; *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994), Avrupa'nın son yüzyılda yaşadığı kültürel ve toplumsal dönüşümlerin soğuk bir kaydını sunar. Haneke'nin kamerası, gündelik yaşamın sıradan yüzeyini betimlerken, bu yüzeyin altında işleyen duygusal buzlaşmayı açığa çıkarır. Bu buzlaşma, yalnızca bireysel bir patoloji değil, Avrupa modernliğinin tarihsel kriziyle ilgilidir: Akılcılık ve disiplinin özgürleştirmek yerine yabancılaştırması, postmodern tüketim kültürünün duyguları metalaştırması ve Avrupa'nın "etik sorumluluk"tan uzaklaşması. *Der Siebente Kontinent*'te burjuva çekirdek aile, modern toplumun disiplinli, düzenli, ama duygusuz yaşamını temsil eder. Aile bireyleri gündelik rutin içinde silikleşir ve sonunda topluca intihar ederek modern hayatın boşluğunu ifşa ederler. *Benny's Video*'da video teknolojisi, modern aklın denetim aracı haline gelir. Benny'nin şiddeti bir video kaydı olarak deneyimlemesi, modernizmin "gerçekliğin temsil yoluyla kontrolü" arzusunu grotesk biçimde yansıtır.

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, filminde bireyler birbirine rastgele bağlanan fragmanlar halinde görünür; modernizmin bütünlük ve anlam ideali parçalanır.

Modernizm burada özgürleşme değil, soğuk bir disiplin, yabancılaşma ve anlam boşluğu üretir. Haneke'nin üçlemesi böylece postmodern bir evreni açığa çıkarır: Benny'nin şiddeti yalnızca görüntü üzerinden deneyimlemesi, simülasyonun gerçekliğin yerini aldığı postmodern durumu resmeder. Şiddet artık "yaşanan" değil, "izlenen" bir fenomendir. Bu kapsamda Sherry Turkle'un özellikle teknoloji, dijital ortamlar ve insan-makine etkileşimi üzerinden duygusal deneyimleri incelediği araştırmalarına bakmak faydalı olacaktır. Turkle'a göre, insanlar, teknolojik ortamlar aracılığıyla duygularını simüle edebilir, yönetebilir ya da bastırabilir (Turkle, 1984 s.65). Gerçek dünyadaki yüz yüze etkileşimler yerini daha kontrollü ve mesafeli dijital etkileşimlere bırakır. Modern toplumda duygular bir tür "işlevsel simülasyon" halini alır; bireyler hem birbirlerine hem kendilerine yabancılaşır. Modern Batı'da duygular işlevsel olarak yalıtılır, öznenin içsel boşluğu görünür olur. Turkle, bu buzlaşmayı teknolojik medyalar üzerinden somutlaştırır; modern özne ötekinin yüzüyle ancak simülasyon aracılığıyla karşılaşır(Turkle, 1995, s.53)

Haneke'nin duygusal buzlaşma üçlemesi, modern Avrupa toplumunun duygusal boşluğu ve şiddet potansiyeli üzerinde durur. *Der Siebente Kontinent*'te(1989) aile, tüketim kültürüyle kuşatılmıştır. Televizyon, reklam ve tüketim malları, duyguların yerini alır; samimiyet, metalaşmış göstergeler içinde kaybolur. Postmodernizm, modernizmin anlam krizini çözmez; yalnızca daha da derinleştirerek duyguların yüzeysel simülasyonlarla yer değiştirmesine yol açar. Bu bağlamda Haneke, bu üçlemesiyle yalnızca bireysel trajedileri değil, Avrupa'nın kendi felsefi kriziyle yüzleşmesini de sahneye taşır. Seyirciyi rahatsız eden bu soğuk estetik, aslında Avrupa'nın kendi aynasıdır. Avrupa, 20. yüzyılın büyük şiddet ve soykırım deneyimlerinden sonra bile kendi şiddet tarihini bastırır. Haneke'nin soğuk estetiği, bu bastırmanın izlerini görünür kılar. Karakterler birbirlerinin yüzünü görmez, yalnızca ekranlar, medyalar ve rutinler üzerinden ilişki kurar. Burada

Avrupa, bir uygarlık projesi değil, duygusal donukluk, tüketim kültürü ve yabancılaşmanın kıtasıdır. Haneke, bu kimliği sinema diliyle teşhir eder.

5. Öznenin Krizi

Modern öznenin krizi, 20. yüzyılın sonundan itibaren felsefe ve kültürel çalışmalarda yoğun biçimde tartışılan bir olgudur. Öznenin merkez-sizleşmesi, arzunun tatminsizliği ve otoritenin dönüşmüş biçimleri, bireysel yaşamın olduğu kadar sanatsal temsilin de temel sorunlarından biridir. Modernliğin vaat ettiği özgürlükle, tarihsel deneyimlerin açığa çıkardığı bastırma ve şiddet arasındaki gerilim. *Das weiße Band* bu sorunu otorite ve disiplin üzerinden gösterirken, *Funny Games* seyirciyi şiddetle doğrudan yüzleştirir. *La Pianiste*(2001) ise bu sorunu bireysel-psikolojik düzeyde, ama derin bir toplumsal arka planla işler: Avrupa'nın "duygusal buzlaşma"sı ve modern öznenin kırılabilirliği. Horkheimer ve Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde vurguladıkları gibi, modern akıl duyguları dışlayarak kendini "soğuk bir rasyonalite" olarak kurmuştur. Erika Kohut karakteri (Isabelle Huppert), bu soğukluğun bedenselleşmiş halidir. Burada Haneke, duyguların araçsal akıl tarafından marjinalleştirilmesinin, bireysel şiddet ve patolojiler olarak geri döndüğünü gösterir. *La Pianiste*, Freud'un bastırma (*Verdrängung*) ve dürtü (*Trieb*) kavramları çerçevesinde baktığımızda Erika'nın annesiyle yaşadığı iç içe geçmiş ilişki, Oidipal bağın çözümlenmediğini gösterir. Bu bağ, modern burjuva ahlakının bir mikrokozmosudur: Otorite, disiplin, yasak, bastırılmış cinsellik, patolojik biçimlerde geri döner: Tuvalette pornografi izleme, öğrencilere zarar verme, sadomasoşist arzular. Haneke burada bireysel bir trajediyi değil, toplumsal bir yapının semptomunu göstermektedir. *Das weiße Band*'de totaliter şiddetin köklerini gösteren Haneke, *La Pianiste*'te bireysel düzeyde bu şiddetin izlerini açığa çıkarır. İki film birlikte düşünüldüğünde: Disiplin ve bastırma, yalnızca siyasi totalitarizmi değil, bireysel patolojileri de doğurur. Nazizm'in kolektif itaat modeli ile Erika'nın bireysel itaat-bastırma ilişkisi arasında yapısal bir benzerlik vardır. Avrupa'nın "kültürel üstünlük" iddiası, aslında bastırma ve şiddet üzerine kuruludur; Haneke bu yanılısamayı

parçalar. Seyirci, burjuva Avrupa kültürünün ürettiği patolojik bir bedenle yüz yüze gelir. Erika Kohut (Isabelle Huppert), Viyana'daki prestijli bir konservatuvarda piyano öğretmenidir. Dışarıdan soğukkanlı, disiplinli ve otoriter görünür. Ancak özel hayatında annesiyle hâlâ çocuk-ebeveyn bağıyla sıkışmış, bireyselleşememiştir. Gizlice pornografi izler, röntgencilik yapar, kendine zarar verir. Öğrencisi Walter Klemmer ile ilişkiye başladığında, bastırılmış arzuları sadomasoşist biçimlerde ortaya çıkar. Erika'nın yakınlık kurma çabaları, haz yerine şiddet ve patoloji üretir. Film, onun hem bireysel hem de kültürel olarak bastırılmış bir varlık oluşunu gösterir. Erika'nın annesiyle kurduğu simbiyotik ilişki, Oidipal çözülmenin gerçekleşmediğini düşündürür: annenin sürekli baskısı, Erika'nın bağımsız bir özneleşme süreci yaşamasına engel olur. Bunun sonucu, arzunun kendi bedeni üzerinden şiddetle yönlendirilmesidir. Erika'nın oto-erotik şiddeti, Freud'un "tekrar zorlantısı" (Wiederholungszwang) ile açıklanabilir: Arzunun tatmin edilememesi, şiddetin tekrarına yol açar. Lacan açısından bakıldığında ise Erika, arzu nesnesini (objet petit a) hiçbir zaman bulamaz. Walter Klemmer ile yaşadığı ilişki de bu eksikliği pekiştirir: Erika'nın fantezileri, karşısındaki erkeği kendi sadomasoşistik senaryosuna dahil etmeye çalışırken, arzu daima tatminsiz kalır. Böylece Erika'nın patolojisi bireysel bir sapkınlık değil, simgesel düzenin (anne, toplum, kültür) bastırıcı yapılarının sonucu olarak okunabilir. Bu, Lacan'ın öznenin her zaman eksiklikle tanımlanması gerektiği düşüncesini somutlar. Öznenin krizi burada iki yönlüdür: Hem arzunun tatminsizliği (libidinal düzlemde kriz), hem de simgesel düzenle bütünleşememe (toplumsal düzlemde kriz) (Lacan, (t.y.), s. 23). Erika'nın oto-erotik şiddeti, öznenin kendine yönelmiş yabancılaşmasının sembolüdür: Müzik, en yüce estetik ifade olarak görünür; fakat Erika için müzik yalnızca teknik bir disiplin ve mükemmeliyet saplantısına indirgenmiştir. Sanat aracılığıyla duygusal özgürleşme yerine, disiplinin baskısı altında sıkışmıştır. Anne figürü, burjuva kültürünün baskıcı temsilcisi olarak, Erika'nın duygusal gelişimini felce uğratar. Sonuç olarak bastırılmış arzular, sapkın haz biçimlerine (mazoşizm, röntgencilik, kendine zarar verme) yönelir.

Erika'nın öğrencisi Klemmer ile ilişkisinde Klemmer başlangıçta Erika için bir özgürleşme umudu gibidir; Öteki ile gerçek bir ilişki kurma ihtimali doğar. Fakat Erika'nın tüm arzu dili, yalnızca şiddet ve tahakküm üzerinden kuruludur; Öteki ile yüzleşme yerine, Öteki'yi kendi patolojik senaryosuna çekmeye çalışır. *La Pianiste*, Haneke'nin sinemasında Avrupa sorununun bir başka yüzünü açığa çıkarır: Bastırılmış duygular, disiplinle şekillenmiş bedenler ve soğuk aklın gölgesinde yaşayan bireyler. Bu film, modern Avrupa'nın yalnızca politik otoriterliğe değil, bireysel patolojilere de gebe olduğunu gösterir. Film boyunca Erika'nın bedeni, disiplinin bir sahnesi olarak görünür. Annesiyle kurduğu baskıcı ilişki, yalnızca aile içi otoriteyi değil, aynı zamanda toplumun birey üzerinde kurduğu denetimi simgeler. Piyanodaki teknik mükemmeliyet arayışı, bedeni ve arzuyu kontrol altına alma çabasına paraleldir. Ancak bu disiplin, arzunun patolojik biçimlerde ortaya çıkmasına yol açar. Haneke burada Foucault'nun "beden ve iktidar" ilişkisini çağrıştıran bir sahneleme yaratır (Foucault, 2003, s.40). Erika, hem burjuva mükemmeliyetinin hem de bastırılmış faşizan disiplinin ürünüdür. Erika'nın yaşamı, otoriteyle örülmüş bir çemberdir. Baskıcı annesi, yalnızca aile içi denetimi değil, Avusturya burjuva kültürünün disiplinci ethos'unu etemsil eder. Piyano çalışındaki kusursuzluk arayışı, arzunun bastırılmasının estetik biçimidir. Foucault'nun "bedenin iktidar altında disipline edilmesi" fikri, burada sanat eğitimi ve ahlaki baskı aracılığıyla sahnelenir. Ancak bu disiplin, bastırılan arzunun şiddet ve sapkınlık biçimlerinde geri dönmesine yol açar (Foucault, 2002, s.40).

Bu bağlamda *La Pianiste*, yalnızca bireysel bir dram değil, aynı zamanda Avrupa'nın kültürel tarihine dair bir alegoridir. Avusturya, hem yüksek sanatın (müzik, edebiyat) hem de otoriter-faşizan geleneklerin kesiştiği bir coğrafya olarak filmde arka planda hissedilir. Erika'nın müzikle kurduğu mükemmeliyetçi ilişki, Avrupa kültürünün yüceltilmiş sanat anlayışını simgelerken; annesinin baskıcı figürü, faşizmin ve otoriterliğin aile içindeki sürekliliğini temsil eder. Haneke burada Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde işaret ettikleri paradoksu hatırlatır (Adorno & Horkheimer, 2014, s.50-51): Avrupa modernitesi, bir yandan akıl ve

sanatla insanı özgürleştirmeyi amaçlarken, öte yandan disiplin ve baskının en katı biçimlerini üretmiştir. Erika'nın trajedisi, bu ikiliğin bedensel ve ruhsal yansımasıdır. Avrupa kültürünün “soğuk” ve “disiplinci” karakteri, filmde erotizmin, arzu ve sevginin dondurulması olarak açığa çıkar. Erika'nın yaşadığı yalnızlık, yalnızca bireysel değil; Batı modernitesinin kültürel yalnızlığıdır. Bu açıdan film, modern Avrupa'nın hem sanatsal doruğunu hem de varoluşsal çöküşünü aynı anda sahneler. Erika'nın şiddet ve haz arasında sıkışmış bedeni, bireysel arzuların değil, tarihsel ve toplumsal baskıların sahnesi haline gelir. Erika Kohut'un hikâyesi, yalnızca kişisel bir patoloji değil; modern toplumun özne anlayışının çöküşüdür. Haneke, bu film aracılığıyla Avrupa modernitesinin yarattığı “duygusal buzlaşma”-yı gözler önüne serer. Seyirciyi katharsis değil, rahatsızlık ve düşüncüyle baş başa bırakır. Haneke, öznenin krizini melodram ya da psikolojik empati üzerinden değil, mesafeli ve yabancılaştırıcı bir estetikle sunar. Kamera hiçbir zaman Erika'nın iç dünyasına “yaklaşmaz”; izleyiciye özdeşleşme imkânı tanımaz. Böylece öznenin parçalanmışlığı, seyircinin deneyiminde de yeniden üretilir. İzleyici, öznenin kriziyle karşı karşıya kalır fakat onunla bütünleşemez. Erika, Avrupa burjuva kültürünün hem zirvesini hem de çıkmazını temsil eder. Sanat yoluyla özneleşmesi gerekirken, disiplin ve baskı nedeniyle özneleşemez. Bu da öznenin kriziyle Avrupa'nın tarihsel krizini üst üste bindirir.

6. Uygarlığın Çöküşü

Michael Haneke'nin *Time of the Wolf* (2003) filmi, modern Avrupa toplumunun beklenmedik bir felaket sonrası içine düştüğü kriz ortamını sahneler. Film, yalnızca bir “post-apokaliptik” hikâye değildir; aynı zamanda insan topluluklarının, düzen çöktüğünde nasıl yeniden kurulduğunu ya da çöktüğünü sorgulayan bir antropolojik deney alanıdır. Belirsiz bir felaket sonrası Avrupa kırsalında hayatta kalma koşullarını gözler önüne serer. Film, medeniyetin çöküşü karşısında bir burjuva ailesinin ve çevresindeki toplulukların varoluşsal sınavını konu edinir. Haneke, toplumsal düzenin çözüldüğünü yalnızca bir felaket sonrası anlatısı olarak değil, insan doğası-

nın şiddetle kurduğu ilişkiyi açığa çıkaran bir sahne olarak kurar. Filmin açılış sahnesinde bir ailenin evi yabancılar tarafından işgal edilmiştir ve baba bu yabancılar tarafından öldürülür. Daha sonra aile, güven arayışıyla hareket eder; karşılaştıkları topluluklar ve hayatta kalan gruplar, hızla çöken sosyal düzenin yeni normlarını oluşturur. Film, açıkça tanımlanmış bir “neden”e odaklanmaz; asıl ilgi alanı çöken düzenin yarattığı insani ve etik durumlardır. Haneke burada bir hipotez kurar: uygarlığın “ince” örtüsü ortadan kalktığında ne olur? *Time of the Wolf* bu örtünün altındaki eğilimleri sınar — dayanışma mı, rekabet mi; hukuk mu, zor mu; etik mi, çıkar mı? Film bu soruları doğrudan yanıtlamaz. Bu belirsizlik ortamında insanlar aynı şeyi ister: hayatta kalmak. Bu da kaçınılmaz biçimde şiddeti tetikler. Haneke’nin sabit ve soğuk kamera açıları, bu şiddetin sıradan insanlar arasında nasıl hızla yayıldığını gösterir.

Toplumlar bu şiddet döngüsünü kırmak için günah keçisi (scapegoat) mekanizmasını geliştirir: Toplumsal şiddet bir kişiye veya gruba yöneltilerek, kolektif düzen yeniden kurulmaya çalışılır. Filmde de topluluklar, “ötekileştirme” üzerinden bir düzen kurar: Yeni gelenler dışlanır, kaynaklara erişimleri engellenir, kimi zaman potansiyel kurban olarak işaretlenirler. Bu kurbanlaştırma, Girard’ın teorisinde olduğu gibi şiddeti topluluk içinde yayılmaktan alıkoyar, fakat etik açıdan büyük bir çöküşe işaret eder. Girard, toplumların kaosa sürüklendiğinde günah keçisi mekanizmasına başvurduğunu belirtir. Bu mekanizma, kolektif şiddeti belirli bir kurbanda yoğunlaştırarak düzeni yeniden kurar. *Time of the Wolf* de farklı gruplar arasındaki çatışmalar, dışlanan bireyler ya da gruplar üzerinde odaklanır. Filmin özellikle çocuk figürleri etrafında kurduğu kırılma, şiddetin kurban arayışındaki yönünü açıkça sergiler. Haneke, kurban etme ritüelini doğrudan sahnelemez; fakat toplumun “kendi içindeki düzeni sağlama” ihtiyacının sürekli bir dışlama, sınır çizme ve kurban yaratma yoluyla işlediğini gösterir. Filmin sonunda Benny kendisini kurban etmek ister. Modern Avrupa’nın çöküşü, toplulukların yeniden “ilksel” şiddet ve kutusallık biçimlerine dönmesiyle sahneye konur. Bu, Haneke’nin Avrupa düşüncesine dair eleştirisiyle birleşir: Modernlik sonrası krizlerde, uygarlığın

en arkaik mekanizmaları (günah keçisi, dışlama, şiddet) yeniden su yüzüne çıkar. Tanrı ölmüştür, mutlak düzen yoksa; sahnede gördüğümüz şiddet, açlık ve kayıtsızlık ortamında hangi etik ölçütle karar verebiliriz? Girard'a göre kutsal, şiddeti düzenleyen bir mekanizma olarak işlev görür: Ritüeller, yasalar ve kurallar, şiddetin toplumu yıkıcı hale gelmesini engeller (Girard, 2003, s.4-20). Ancak Haneke'nin filminde kutsalın bu düzenleyici işlevi çökmüştür. Dinî söylemler, dualar ve ritüellerin artık düzen kurma gücü kalmamıştır. Tam tersine, insanlar arasında şiddeti meşrulaştıran boş bir teselli işlevi görürler. "Kutsalın kayboluşu"yla birlikte "şiddetin yeniden çıplaklaşması" ortaya çıkar. Böylece Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde betimlediği gibi modernliğin getirdiği ilerleme vaa-dinin aynı zamanda barbarlık potansiyelini içerdiğini hatırlatır (Adorno & Horkheimer, 2014, s.64). Bu bağlamda *Time of the Wolf*, yalnızca bir felaket sonrası hayatta kalma öyküsü değil, Avrupa'nın tarihsel travmalarıyla (Holokost, sömürgecilik, etnik çatışmalar) yankılanan bir etik kriz alegorisi-dir. Avrupa modernliği, kendisini rasyonalite, ilerleme ve hümanizm üzerine inşa etmiştir. Ancak Haneke, bu değerlerin ince bir kabuk olduğunu, kırılma anında hızla çözüldüğünü gösterir. Filmde burjuva ailesi, kıtlık ve kaos ortamında birdenbire sahip oldukları kültürel sermayeyi, sınıfsal ayrıcalıkları ya da "uygar" değerleri kaybeder. Bu çöküş, aslında Avrupa'nın tarihsel deneyimlerine doğrudan gönderme yapar: 20. yüzyılın savaşları, totalitarizm deneyimleri ve göç krizleri, Haneke'nin kamerasında yeniden yankılanır. Avrupa'nın kendisini "evrensel uygarlık" olarak tahayyül etmesi, *Time of the Wolf* de bir yanılsama olarak dağılır. Haneke'nin post-apokaliptik anlatısı, tam da bu "aydınlanmanın içindeki barbarlık" paradoksunu sahneye koyar. Filmde modern teknik medeniyetin tüm araçları (enerji, ulaşım, iletişim) çöktüğünde, insan doğası barbarlığa geri döner. Buradaki ironi şudur: Avrupa uygarlığı kendisini barbarlığa karşı "yüksek kültür" olarak tanıtmışken, kriz anında en çıplak barbarlık biçimleri açığa çıkar. İnsanlar hayatta kalmak için en temel şiddet biçimlerine geri döner. Haneke bu noktada Avrupa'nın modernliğini sorgular: Gerçekten ilerleme ve hümanizm üzerine mi kuruludur, yoksa bu değerler yalnızca istikrar koşul-

larında işleyen kırılğan bir ciladan mı ibarettir? *Time of the Wolf*, modernliğin ardında yatan barbarlık potansiyelini dramatik biçimde açığa çıkarır.

7. Mutlu Son Mümkün mü? *Amour* (2012) ve *Happy End* (2017)

Michael Haneke'nin *Amour* (2012) filmi, bir nükleer felaketin ya da toplumsal çöküşün ardından değil, gündelik hayatın içinden yükselen bir krizle başlar: yaşlanma ve ölüm. Georges ve Anne arasındaki sevgi dolu birliktelik, Anne'in felç geçirmesiyle radikal bir sınava tabi tutulur. Film, olağanüstü bir "katastrof"a değil, hayatın en sıradan fakat en kaçınılmaz gerçekliğine —ölüme— odaklanarak Haneke'nin önceki filmlerindeki şiddet, kriz ve etik temalarını başka bir düzleme taşır. *Time of the Wolf*'ya da *Code Inconnu: Récit Incomplet de Divers Voyages* filmlerinde Avrupa krizi dışsal felaketler ve toplumsal çatışmalar üzerinden görünürken, *Amour*'da aynı kriz evin içine, gündelik yaşamın sessizliğine taşınır. Avrupa uygarlığı ilerleme, refah ve kültür üzerine kurulduğunu iddia ederken, yaşlanma, kırılğanlık ve ölüm bu mitin görmezden geldiği bir boşluk olarak kalır. Emmanuel Levinas'ın "ötekinin yüzü" kavramını bu kez Georges'un Anne karşısındaki tutumunu anlamada görürüz. Anne'in yüzü giderek felçle, acıyla ve konuşma kaybıyla silinir. Buna rağmen Georges, yüzün etiğini sürdürmeye çalışır: Bakım, sadakat ve sevgiyi devam ettirir. Georges'un Anne'i yastıkla boğması, bir ihanet mi yoksa sevginin sonuna kadar götürülmüş radikal bir sorumluluk eylemi midir? Haneke, seyirciyi bu ikilemin içinde bırakır. Böylece film, etik sorumluluğun sınırlarını sorgulayan felsefi bir problem haline gelir. Heidegger'e göre insan varoluşunun en temel boyutu, *ölüme-doğru-varlıktır* (*Sein-zum-Tode*)(Heidegger, 2021, s.379). *Amour*, bu varoluşsal temayı gündelik hayatın içinden sahneye taşır. Georges ve Anne, müzikle, hatıralarla ve rutinlerle ölüme yaklaşırlar. Ancak ölüm yalnızca Anne'in değil, Georges'un da deneyimlediği bir "ufuk"tur: Sevdiği kişinin kaybıyla kendi ölümlülüğünü de hisseder. Ölüm, filmde trajik bir an değil, sessiz bir varoluşsal hakikattir. *Amour*, Haneke'nin filmografisinde farklı bir yerde dursa da, aslında aynı soruyu

sürdürür: Georges ve Anne'in hikâyesi, Avrupa'nın kendi etik krizinin bir mikrokozmosudur: Ötekinin kırılabilirliği karşısında sorumluluk, sevgi ve fedakârlık ne kadar sürdürülebilir? Haneke, seyirciye hiçbir cevap sunmaz; yalnızca etik sorunun ağırlığını hissettirir.

Amour filmin sonundaki trajedinin aksine karamsar bir film değildir. Tam tersine Haneke'nin filmografisini tamamlayan naif bir sonudur. Haneke bir sonraki filmde tam da bu mutlu son kavramını sorgular. Michael Haneke, *Happy End*'de "mutlu son" kavramını ters yüz eder. Fransa'nın kuzeyinde yaşayan varlıklı Laurent ailesi, dışarıdan bakıldığında Avrupa'nın refah ve kültür geleneğini temsil etmektedir. Ancak filmin ilerleyişi, aile yapısının içten içe çürüdüğünü, ilişkilerin sahicilikten uzaklaştığını ve modern toplumun görünmez şiddetinin gündelik hayatı nasıl kuşattığını gösterir. Film, Haneke'nin önceki yapıtlarında işlediği Avrupa krizi temalarını sosyal medya çağının ruhuyla buluşturur. Laurent ailesi, Avrupa'nın burjuva uygarlığının minyatür bir modeli olarak sahnelenir. Görkemli bir villa, maddi güvence ve kültürel ayrıcalık, filmin yüzeyinde "Avrupa ideali"nin hâlâ sürdüğünü ima eder. Ancak yüzeyin altında şiddet, yabancılaşma ve etik boşluk vardır. Baba Georges intiharı arzulayan yaşlı Avrupa'yı simgeler. Oğlu Thomas'ın ikiyüzlülüğü, yeni kuşağın ahlaki çürümesini, torun Eve'in yabancılaşmış, şiddete yönelen tavırları ise geleceğin karanlığını. Bu aile portresi, Avrupa Birliği'nin değer krizinin bir alegorisi olarak okunabilir: Ekonomik refah sürüyor gibi görünse de etik temeller çürümüştür. Haneke, filmde iletişimsizliği sadece yüz yüze ilişkilerde değil, dijital dünyada da görünür kılar. Eve'in cep telefonu ile çektiği videolar, sosyal medya çağında gerçeğin yerini alan temsil düzenini açığa çıkarır. Artık şiddet ve itiraf, doğrudan yaşanmak yerine ekran aracılığıyla deneyimlenir. Laurent ailesi için sosyal medya, duyguların yaşanmadığı ama kaydedildiği bir düzlemdir. Mutluluk, yas ya da suçluluk, ancak ekrandan var olabilir. Film boyunca Avrupa'daki göçmen meselesi alt metin olarak yer alır. Laurent ailesi, inşaat işçilerinin yarattığı iş kazasını perdelemeye çalışır; göçmenlerin emeği görünmezleştirilir. Bu durum, Avrupa uygarlığının etik krizini bir kez daha ifşa eder: Ötekiyle yüzleşmek yerine, ötekini sessiz-

likle, hukuki manevralarla ya da ekonomik araçlarla dışlama tercih edilir. Ne göçmenler ne de aile bireyleri birbirlerini gerçek anlamda yüz yüze tanır. Karakterler birbirlerinin yüzünü gördüklerinde bile etik bir sorumluluk doğmaz. Haneke, etik yüzleşmenin yerini narsisizm ve bencillğin aldığı bir toplumu resmeder. Filmin başlığı, ironik bir biçimde, Avrupa modernliğinin ilerleme ve mutluluk vaatlerini sorgular. Burjuva aileleri, ekonomik refah, teknolojik gelişme, kültürel prestij: bunların hiçbiri “mutlu son”a götürmez. Haneke’nin mesajı açıktır: Avrupa uygarlığı, kendi etik krizini aşmadan, “mutlu son”a asla ulaşamayacaktır. *Funny Games* şiddetin medyatikleşmesini, *Das weiße Band* faşizmin köklerini, *Amour* ölüme karşı etik sorumluluğu sorgulamıştı. *Happy End*, bütün bu temaları bir araya getirerek Avrupa’nın güncel krizini —göç, sosyal medya, aile çözülmesi, etik körlük— ironik bir başlık altında toplar. Film, aslında tek bir şeyi haykırır: Avrupa, uygarlığını sürdürebilmek için önce etik yüzleşmeyi yeniden inşa etmek zorundadır. Aksi takdirde “mutlu son” yalnızca ironik bir yanılsama olarak kalacaktır.

8. Sonuç

Michael Haneke sineması üzerine yapılan bu inceleme, Avrupa modernliğinin yalnızca tarihsel ve politik bir yapı değil, aynı zamanda etik, estetik ve felsefi düzeylerde sürekli kriz üreten bir form olduğunu göstermiştir. Haneke’nin filmografisi, Avrupa’nın kendi kendini temsil etme biçimlerini sorgulayan ve bu temsilleri içeriden kıran bir düşünsel alan olarak okunabilir. Bu bağlamda Haneke sineması, salt bir anlatı ya da estetik üretim olmaktan çıkar; Avrupa’nın bastırılmış travmalarını, görünmez şiddetini ve etik körlüklerini açığa çıkaran bir “felsefi teşhir mekânı”na dönüşür.

İncelenen filmler boyunca ortak bir hat olarak şiddetin sıradanlaşması, öznenin parçalanması ve toplumsal düzenin kırılmalılığı öne çıkmaktadır. *Funny Games* ile seyirci etik bir faillik pozisyonuna zorlanırken, *Das weiße Band* disiplin ve otoritenin tarihsel şiddetin zeminini nasıl hazırladığını gösterir. *Cache* Avrupa’nın sömürge geçmişiyile bastırılmış yüzleşmesini açığa çıkarırken, *Code inconnu* ve *Happy End* çağdaş Avrupa’nın göç, ya-

bancılaşma ve iletişimsizlik üzerinden yaşadığı krizleri görünür kılar. *La Pianiste* bireysel düzlemde arzunun bastırılması ve öznenin parçalanması üzerinden aynı yapısal sorunu yeniden üretir. *Amour* ise bu krizi ölüm ve etik sorumluluk düzlemine taşıyarak varoluşsal bir ufka açar.

Bu çerçevede Haneke sinemasının temel katkısı, Avrupa'yı "tamamlanmış bir uygarlık anlatısı" olarak değil, sürekli ertelenen bir yüzleşme alanı olarak düşünmeye zorlamasıdır. Avrupa, Haneke'nin sinemasında ilerleme, rasyonalite ve hümanizm ideallerinin taşıyıcısı olduğu kadar, bu ideallerin içinde gizlenen bastırma, şiddet ve dışlama mekanizmalarının da üreticisidir. Bu nedenle Haneke'nin sineması, modernliğin içsel çelişkilerini estetik bir temsil düzeyinde değil, doğrudan etik bir rahatsızlık olarak seyirciye geri döndürür. Öznenin krizi, bu filmlerin tamamında yalnızca bireysel bir psikolojik durum değil, simgesel düzenin, toplumsal disiplinin ve tarihsel travmanın kesişim noktasında şekillenen yapısal bir sorun olarak ortaya çıkar. Lacancı anlamda eksiklikle kurulan özne, Horkheimer ve Adorno'nun araçsal akıl eleştirisiyle birleştğinde, modern Avrupa öznesinin hem arzusal hem de toplumsal düzlemde sürekli bir gerilim içinde olduğu görülür. Haneke'nin dünyasında ötekiyle yüzleşme her zaman ertelenen, başarısızlığa uğrayan veya şiddetle kesintiye uğrayan bir deneyimdir.

Sonuç olarak Haneke sineması, Avrupa'yı bir "kimlik" ya da "uygarlık modeli" olarak sabitlemek yerine, sürekli çözülen, yeniden kurulan ve etik açıdan tamamlanamayan bir problem olarak düşünmemizi sağlar. Onun filmleri, seyirciyi rahatlatan bir anlam bütünlüğü sunmaz; aksine izleyiciyi kendi konumunun sorumluluğuyla baş başa bırakır. Bu nedenle Haneke, sinemayı bir temsil aracı olmaktan çıkararak onu felsefi bir sorgulama alanına dönüştürür. Bu bağlamda, Avrupa modernliğinin "mutlu son" anlatısının mümkün olmadığını değil, bu anlatının ancak yüzleşme ve etik sorumlulukla yeniden düşünülmesi gerektiğini ortaya koyar. Aksi halde Avrupa, kendi bastırıldığı şiddet, unutma ve yabancılaşma mekanizmalarıyla birlikte yaşamaya devam edecek; "uygarlık" iddiası ise sürekli ertelenen bir kriz anlatısı olarak kalacaktır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2005). *Minima moralia: Sakatlanmış yaşamdan yansımalar* (O. Koçak & A. Doğan, Çev.). Metis Yayınları
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği* (N. Ülner & E. Ö. Kardoğan, Çev.). Kabalıcı Yayınları.
- Arendt, H. (2018). *Kötülüğün sıradanlığı* (Ö. Çelik, Çev.). İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (1994). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları (Orijinal eser 1981’de yayımlandı).
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso. <https://doi.org/10.1057/9781403984630>
- Cieutat M. & Rouver, P. (2014). *Haneke Haneke’yi anlatıyor* (S. İdemen, Çev.). Everest Yayınları.
- Coulthard, L. (2014). Negative ethics: The missed event in the French films of Michael Haneke. *Studies in French Cinema*, 11(1), 71–82. https://doi.org/10.1386/sfc.11.1.71_1
- Coulthard, L. (2012). The violence of silence: Vocal provocation in the cinema of Michael Haneke, *Studies in European Cinema*, 9 (2-3), 87-97. https://doi.org/10.1386/seci.9.2-3.87_1
- Foucault, M. (2003)). *İktidarın gözü, seçme yazılar 4* (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2019), *Uygarlığın huzursuzluğu* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve kutsal* (N. Alpay, Çev.). Kanat Kitap.
- Grundmann R., Naqvi F., & Root C. (2024) *Michael Haneke* (O. Akınhay, Çev.). Agora Yayınları.
- Gözel, Ö. (Ed.). (2012), *Levinas, fikir mimarları-29*. Say Yayınları.
- Haneke, M. (Director). (1992). *Benny’s Video* [Film]. Wega Film.
- Haneke, M. (Director). (1997). *Funny Games* [Film]. Wega Film.
- Haneke, M. (Director). (2001). *La Pianiste / The Piano Teacher* [Film]. MK2 Productions.
- Haneke, M. (Director). (2003). *Le Temps du loup / Time of the Wolf* [Film]. Les Films du Losange.
- Haneke, M. (Director). (2005). *Caché / Hidden* [Film]. Les Films du Losange.
- Haneke, M. (Director). (2009). *Das weiße Band / The White Ribbon* [Film]. Les Films du Losange.

- Haneke, M. (Director). (2012). *Amour* [Film]. Les Films du Losange.
- Haneke, M. (Director). (2017). *Happy End* [Film]. Les Films du Losange.
- Heidegger, M. (2020). *Varlık ve zaman* (K. Ökten, Çev.). Alfa Yayınları.
- Hill, C., & Batcho, J. (2018). An invitation to bear witness: Collective guilt and the ethical spectator in Haneke's *Caché*. *Studies in European Cinema*, 16(2), 94–107. <https://doi.org/10.1080/17411548.2018.1456189>
- Holmes, D. (2010). The early Haneke: Austrian literature on Austrian television. In B. McCann & D. Sorfa (Eds.), *The cinema of Michael Haneke*. Columbia University Press.
- Kant, I. (2023). *Aydınlanma nedir?* (M. B. Albayrak, Çev.). Albaraka Yayınları.
- Lacan, J. (t.y.). *Autres écrits Éditions Du Seul, Jacob, Paris VI*.
- Levinas, E. (2021). *Tanrı, ölüm ve zaman* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayınları.
- Lüleci, N. B. (2025). Postcolonial Frames in Michael Haneke's *Caché*. *French Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/09571558241301321>
- McCann, B., & Sorfa, D. (Eds.). (2010). *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*. Columbia University Press.
- Price, B., & Rhodes, J. D. (Eds.). (2010). *On Michael Haneke*. Wayne State University Press.
- Rowe, C. (2017). *Michael Haneke: The intermedial void*. Northwestern University Press.
- Runette, P. (2010). *Michael Haneke*. University of Illinois Press.
- Silverman, M. (2010). The violence of the cut: Michael Haneke's *caché* and cultural memory. *French Cultural Studies*, 21(1), 57–65. <https://doi.org/10.1177/0957155809352049>
- Sinnerbrink, R. (2012). A post-humanist moralist: Michael Haneke's cinematic critique. *Angelaki*, 16(4), 115–129. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2011.641350>
- Turkle, S. (1984). *The second self: Computers and the human spirit*. MIT Press.
- Turkle, S. (1995). *Life on the screen: Identity in the age of the internet*. Simon & Schuster.
- Wheatley, C. (2009). *Michael Haneke's cinema: The ethic of the image*. Berghahn Books.