



T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI
SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HANNAH ARENDT’İN “KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI” KAVRAMI
KAPSAMINDA JONATHAN GLAZER’İN
“İLGİ ALANI” FİLM İNCELEMESİ

RAŞİT ÇELİKEZER
ORCID: 0009-0002-9440-9095

DANIŞMAN
DOÇ. DR. SALİH GÜRBÜZ

KONYA-2026



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Tez Jüri Üyeleri



Öğrencinin	Adı Soyadı	Raşit ÇELİKEZER
	Ana Bilim / Bilim Dalı	SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI / SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Salih GÜRBÜZ
	Tezin Adı	Hannah Arendt'in "Kötülüğün Sıradanlığı" Kavramı Kapsamında Jonathan Glazer'ın "İlgi Alanı" Film İncelemesi

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Hannah Arendt'in "Kötülüğün Sıradanlığı" Kavramı Kapsamında Jonathan Glazer'ın "İlgi Alanı" Film İncelemesi başlıklı bu çalışma 17/04/2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora / Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

SSıra No	Danışman ve Üyeler	
	Unvanı	Adı ve Soyadı
11	Doç. Dr.	Salih GÜRBÜZ
22	Prof. Dr.	Mustafa Emre KÖKSALAN
33	Doç. Dr.	Sinem Evren YÜKSEL



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Raşit ÇELİKEZER
	Ana Bilim / Bilim Dalı	SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI / SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tezin Adı	Hannah Arendt'in "Kötülüğün Sıradanlığı" Kavramı Kapsamında Jonathan Glazer'ın "İlgi Alanı" Film İncelemesi

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

ÖNSÖZ

Sanatın en önemli özelliklerinden biri de kötü olanı tasvir etme ve onu eserlerde ‘işletme / işleme’ özelliğidir. Son büyük sanat sinema da bunu defalarca yapmış ya da yapmaya çalışmıştır. İnsan bilincinin bu bastırılmış özelliği, ya da karmaşık olarak tabir edeceğimiz bu çatışmalı durumu, onu asal karaktere / karakterlere aktarma süreci hep iştah açıcı olmuştur. Çünkü sanatın en büyük ve en temel olan izleyiciyle empati kurma yönü düşünüldüğünde, ‘kötü’ olanı gösterme seyircide kalıtsal bir karşılaştırma duygusu bırakır. Yani kötülük, tüm sanatlarda en önemli temalardandır. Empati kurmamızın, kurabilmemizin en önemli anahtarlarından biridir.

Jonathan Glazer’in *‘İlgi Alanı’* filmi gerek anlatım biçimi ve gerekse kötülük temasına ‘sıradanlık’ boyutundaki farklı, etkili yaklaşımı beni derinden etkiledi. Algı sürecimizin giderek çok hızlandığı, kısırıldığı günümüz sürecinde hala gerçeğin, anın, temel duygularımızın peşinden giden hikayelere, bunları ‘yenilikçi ifade biçimleriyle’ anlatan auteur yönetmenlere ihtiyaç vardır. Üstüne siyaset bilimci filozof Hannah Arendt’in bu konuyla alakalı yirminci yüzyıl insanı için incelediği ‘siyaset ve kötülük’ kavramı birleşince bu konunun, eylemin üzerine gitme gerekliliği doğdu. Amacım; Kötülüğün sanatı nasıl etkilediği, estetik değer açısından önemini işaret etmektir. Glazer gibi gelecekte yaptığı her projeyi merakla beklediğim bir auteur sanatçıyla böylesine yakından ilgilenmek, onu daha iyi tanımak ve anlamının beni daha ‘güçlü’ yapacağına inancım sonsuz. Kaldı ki Hannah Arendt hala yapıtlarıyla ‘insana dair’ bize her daim ışık tutuyor ve tutmaya devam edecek. Onun kavram ve teorilerini yaşamımın bir parçası kılmaya devam edeceğim, temas ettiğim herkese de o ışığı götüreceğime inancım tam. Heyecanım hiç dinmedi, dinmeyecek.

Bu akademik çalışmamda bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan Doç. Dr. Salih Gürbüz hocama çok teşekkür ederim. Ve eserlerinden yararlandığım onlarca, belki yüzlerce ‘güzel - etkili’ insana.

RAŞİT ÇELİKEZER

Konya- 2026

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
ÖZET	x
ABSTRACT.....	xii
GİRİŞ.....	1
A- Araştırma Konusu.....	4
B- Araştırmanın Amacı	4
C- Araştırmanın Önemi	5
D- Araştırmanın Temel Soruları.....	5
E- Araştırmanın Sınırlılıkları.....	6
F- Evren ve Örneklem	6
G- Yöntem	7
BİRİNCİ BÖLÜM	10
‘KÖTÜLÜK’	10
1. KÖTÜLÜK.....	10
1.1. Kötülük Kavramı	10
1.1.2. "Vita Activa".....	13
1.1.3. Hannah Arendt’te Kötülük Kavramı.....	16
1.1.4. Kötülük Kavramının Siyasi Arenaya Taşınmasına Yol Açan Unsurlar	18
1.1.4.1. Bireysel Etkenler ve Eylem.....	19
1.1.4.2. Durumsal Etkenler ve İtaat Etiği	24
1.1.5. Totaliter Rejimin Kötülüğe Etkileri	30
1.1.6. Modern Zihinde Kötülük Kavramı	33
1.1.7. Kötünün Estetiği	34
1.1.8. Modernite ve Kötülük	35
İKİNCİ BÖLÜM.....	39
‘HANNAH ARENDT’TE KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI’	39
2.1. HANNAH ARENDT.....	39
2.1.1. Hannah Arendt; Biyografisi.....	39
2.1.2. Siyaset ve İnsanlık Durumu	40
2.1.3. Arendt’te Bireysel Kimlik ve Kötülük İlişkisi	41

2.1.4. Arendt'te Siyaset ve Toplumsal Kötülük İlişkisi; Şiddet.....	42
2.1.5. Kötülüğün Sıradanlığı.....	45
2.2. ADOLF EICHMANN	47
2.2.1 “Sanık” A. Eichmann; Biyografi	47
2.2.2. Yahudi Meselesi Uzmanı.....	48
2.2.3. Nasyonal Sosyalizm (Nazizim).....	49
2.2.4. Nazi Anlayışında Nihai Çözüm	51
2.2.4.1. Birinci Çözüm; Sürmek.....	52
2.2.4.2. İkinci Çözüm; Toplamak.....	53
2.2.4.3. Nihai Çözüm; Öldürmek	54
2.2.5. Yasalara Bağlı Bir Vatandaşın Görevleri	57
2.2.6. Eichmann; Kötülüğün Sıradanlığı.....	59
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	62
‘İLGİ ALANI (ZONE OF INTEREST) FİLMİNİN ANALİZİ’	62
3.1. MARTİN AMİS	62
3.1.1. M. Amis; Biyografi.....	62
3.1.2. M. Amis; Edebiyat Anlayışı	63
3.1.3. Bir Roman; İlgi Alanı	63
3.2. JONATHAN GLAZER	65
3.2.1. Jonathan Glazer; Biyografi	66
3.2.2. Jonathan Glazer Sineması	67
3.2.2.1. Sexy Beast - Seksi Hayvan	67
3.2.2.2. Birth / Doğum.....	67
3.2.2.3. Under The Skin / Derinin Altında.....	68
3.3. İLGİ ALANI - ZONE OF INTEREST	69
3.3.1. İlgi Alanı: Filmin Künyesi	70
3.3.2. İlgi Alanı: Filmin Özeti	70
3.3.2. İlgi Alanı; Roman ve Film Karşılaştırması.....	72
3.3.4. İlgi Alanı; Baş Erkek Karakter, Rudolf Höss	74
3.3.5. Eichmann-Höss Karşılaştırılması.....	76
3.3.6. İlgi Alanı; Baş Kadın Karakter, Hedwig Höss.....	78
3.3.7. Sinema Sanatında ‘Gerçekçi’ Sinema Anlayışı	79
3.3.8. İlgi Alanı: Filmin Çözümlemesi	85
3.3.9. İlgi Alanı: Filmin Sinemaya Katkıları	105

3.3.10. Kötülüğün Sıradanlığı: 21.Yüzyılda Faşizmin Yeni Yüzleri.....	110
4. SONUÇ.....	112
5. KAYNAKLAR	114
ÖZGEÇMİŞ.....	119



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1; The Zone Of Interest, A24	69
Görsel 2: The Zone Of Interest, A24	86
Görsel 3: The Zone Of Interest, A24	88
Görsel 4: The Zone Of Interest, A24	91
Görsel 5: The Zone Of Interest, A24	94
Görsel 6: The Zone Of Interest, A24	95
Görsel 7: The Zone Of Interest, A24	96
Görsel 8: The Zone Of Interest, A24	97
Görsel 9: The Zone Of Interest, A24	99
Görsel 10: The Zone Of Interest, A24	101
Görsel 11: The Zone Of Interest, A24	102
Görsel 12: The Zone Of Interest, A24	103
Görsel 13: The Zone Of Interest, A24	104

ÖZET

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı
Sinema ve Televizyon
Yüksek Lisans Tezi

B HANNAH ARENDT’İN “KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI” KAVRAMI KAPSAMINDA JONATHAN GLAZER’İN “İLGİ ALANI” FİLM İNCELEMESİ

Raşit ÇELİKEZER

Bu çalışma, Hannah Arendt’in yirminci yüzyıl siyaset felsefesine katkısı olan Kötülüğün Sıradanlığı kavramını, İngiliz yönetmen Jonathan Glazer’in 2023 yapımı The Zone of Interest (İlgi Alanı) filmi üzerinden sinematografik, estetik ve felsefi bir okumaya tabi tutmaktadır. Araştırmanın temel amacı; Glazer’in filmindeki anlatı stratejilerini ve sinematografik dili Arendt’in ortaya koyduğu kuramsal çerçeveye ilişkilendirerek sinema bilimi ve siyaset felsefesi literatürüne özgün bir katkı sunmaktır. Araştırmanın kuramsal zemini iki eksen üzerine kurulmuştur. İlk eksen, Arendt’in Adolf Eichmann’ın Kudüs’teki yargılanma sürecini bizzat takip ederek geliştirdiği ve sistematik kötülüğün “derinlikten yoksun sıradan bir memur bilincinde” kök salabileceğini öne süren kavramsal çerçevedir. Bu çerçeve; Arendt’in Vita Activa, kamusal-özel alan ayrımı, bürokratik düşüncesizlik ve şiddet üzerine geliştirdiği kuramlarla desteklenmekte olup kötülük kavramı Platon’dan Kant’a, Hegel’den Adorno’ya uzanan geniş bir felsefi perspektifle ele alınmıştır. Milgram ve Zimbardo’nun deneysel bulguları ile Bauman’ın modernite-kötülük ilişkisine dair çözümlemeleri de araştırmanın kuramsal altyapısına dahil edilmiştir. İkinci eksen ise Glazer’in Auschwitz toplama kampının hemen bitişiğindeki evde yaşayan SS komutanı Rudolf Höss ile ailesinin gündelik yaşamını anlattığı filmde, Arendt’in kuramsal tespitlerine nasıl görsel ve işitsel bir karşılık üretildiğidir. Çalışmada film analizi için Mizansen Analizi bağlamında uzamsal karşıtlık incelemesi tercih edilmiştir. Bu yöntem ile filmin dekor, ses tasarımı, ışık kullanımı, kamera konumlandırması ve karakter tipolojisi gibi temel bileşenleri sistematik biçimde çözümlenmiştir. Araştırmanın örneklemi ise İlgi Alanı filmi oluşturmakta olup Glazer’in diğer yapıtları yalnızca yönetmenin sinema anlayışını ifade etmek için öz şekilde incelenmiştir. Çözümleme bulguları, Glazer’in Arendt’in kötülüğün sıradanlığı tezini birden fazla sinematografik araçla görselleştirdiğini ortaya koymaktadır. Höss ailesinin Auschwitz’e komşu pastoral bahçesi ile ölüm kampı arasındaki uzamsal karşıtlık; Arendt’in kamusal alanın daralması ve vicdani sağırılık kavramlarını mekânsal düzeyde somutlaştırmaktadır. On sabit

kameradan oluşan çoklu kamera sistemi, off-screen ses tasarımı ve doğal ışık kullanımı, sıradanlık duygusunu inşa eden temel anlatı araçları olarak tespit edilmiştir. Rudolf Höss karakterinin —tıpkı Eichmann gibi— kötülüğü ideolojik bir tutkuyla değil bürokratik bir görev bilinci ve kariyer kaygısıyla sürdürmesi; kötülüğün patolojik bir canavarlıktan değil, modern dünyanın idari sistemleri içinde sessizce işleyen bir normallikten beslendiği savını güçlendirmektedir. Sonuç olarak bu çalışma ile Kötülüğün Sıradanlığı kavramının tarihsel bir parantez olmadığı; bürokratik aklın, konfor alanını koruma güdüsünün ve düşünme yetisinin krelmesinin bir araya geldiği her koşulda yeniden üretilebileceği hususu tartışılmıştır. Ayrıca filmin salt bir Holokost anlatısının ötesinde, günümüzün otoriter milliyetçi eğilimlerine ve sistematik şiddetin normalleşmesine karşı evrensel bir uyarı anlatısı olduğu da değerlendirilmiştir. Türkiye sinema araştırmaları yazınında Glazer sineması üzerine yapılmış akademik çalışmaların sınırlılığı ve Arendt felsefesini film çözümlemesiyle bütünleştiren özgün çalışmaların neredeyse hiç bulunmaması, bu araştırmayı literatüre katkı sağlayacak bir çalışma konumuna taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ktlğn Sıradanlığı, Hannah Arendt, Jonathan Glazer, İlgi Alanı, Holokost Sineması.

ABSTRACT

Necmettin Erbakan University, Graduate School of Social Sciences
Cinema and Television
Cinema and Television
Master Thesis

JONATHAN GLAZER'S 'THE ZONE OF INTEREST' FILM REVIEW WITHIN THE SCOPE OF HANNAH ARENDT'S CONCEPT OF 'THE BANALITY OF EVIL'

Raşı̇t ÇELİKEZER

This study subjects Hannah Arendt's pivotal contribution to twentieth-century political philosophy, the "Banality of Evil," to a cinematographic, aesthetic, and philosophical analysis through British director Jonathan Glazer's 2023 film *The Zone of Interest*. The primary aim of the research is to establish an interdisciplinary dialogue between film studies and political philosophy by situating Glazer's narrative strategies and cinematic language within the Arendtian theoretical framework, thereby contributing an original analytical perspective to the existing literature in both disciplines. The theoretical foundation of the study rests on two primary axes. The first is Arendt's conceptual framework, developed through her direct observation of Adolf Eichmann's trial in Jerusalem, which posits that systematic evil may take root not in radical malice but in the "thoughtlessness" of an ordinary bureaucratic consciousness. This framework is further supported by Arendt's broader theoretical contributions regarding the *Vita Activa*, the public-private sphere distinction, bureaucratic thoughtlessness, and the nature of political violence. The concept of evil is examined across a wide philosophical spectrum—from Plato and Kant to Hegel, Nietzsche, and Adorno—with supplementary reference to Milgram and Zimbardo's experimental findings and Bauman's analysis of the modernity-evil nexus. The second axis concerns how Glazer's film, which follows the mundane daily life of SS Commandant Rudolf Höss and his family in a house immediately adjacent to Auschwitz, produces a visual and auditory counterpart to Arendt's theoretical observations. The study employs a qualitative research methodology, utilizing "Spatial Opposition Analysis within the Framework of *Mise-en-scène*" as its primary analytical tool. Within this framework, the film's core components—set design, sound, lighting, camera placement, and character typology—are systematically examined. The sample is delimited to *The Zone of Interest*; Glazer's other films are referenced solely to contextualize the director's

broader cinematic vision. The analytical findings demonstrate that Glazer visualizes Arendt's thesis through multiple cinematographic devices. The spatial opposition between the Höss family's pastoral garden and the death camp immediately beyond the wall concretizes Arendt's concepts of "the shrinking public sphere" and "moral deafness" in spatial terms. The film's ten-fixed-camera system, diegetic off-screen sound design, and exclusive use of natural light are identified as the primary narrative instruments constructing a pervasive sense of "ordinariness." The character of Rudolf Höss—who, like Eichmann, perpetuates mass atrocity not through ideological fervor but through bureaucratic duty and careerist ambition—substantiates the study's central argument: that evil does not originate from pathological monstrosity but from a "normality" that silently operates within the administrative structures of the modern world. This research ultimately demonstrates that the "Banality of Evil" is not a historical parenthesis, but a structural danger that can be reproduced whenever bureaucratic reasoning, the instinct to preserve one's comfort zone, and the atrophy of critical thinking converge. The study further reveals that Glazer's film transcends the confines of Holocaust cinema to function as a universal warning against contemporary authoritarian nationalist tendencies and the progressive normalization of systematic violence. Given the scarcity of academic work on Glazer's cinema in Turkish film studies literature and the near-absence of studies integrating Arendtian philosophy with cinematic analysis, this research occupies a significant position in filling a critical gap in the field.

Keywords: Banality of Evil, Hannah Arendt, Jonathan Glazer, Zone of Interest, Holocaust Cinema.

GİRİŞ

Holokost [Yahudi soykırımı] yirminci yüzyılda yaşanmış en büyük kıyımların başında gelmektedir. Altı milyonu aşkın Yahudinin yok edilmesi, toplu kıyım yapılması, üstelik bunun sistemli bir şekilde akıl almaz metotlara başvuruyla icra edilerek sonuçlandırılması, günümüzde hala dehşetini sürdürmektedir. Üstelik bunun o dönemde, ki günümüzde de hala, sanat, felsefe, toplum bilimi, sanayi, edebiyat gibi beşeri ve endüstriyel ilimlerde ön sıralarda yer almış modern bir ülke olan Almanya tarafından gerçekleştirilmiş olması, ayrıca üzerinde düşünülmesi gereken konulardan biridir. Neden Avrupa? Neden Almanya? Ve neden Yahudiler? Bu sorular ve konular üzerinde yığınla araştırma yapılmış, hala yapılmaktadır. Siyaset bilimi, sosyoloji, toplum bilimleri bunun üzerinde hala düşünüldürsün, acaba sanat bu korkunç olaydan nasıl etkilenmiş ve ne gibi sonuçlar elde etmiştir? Edebiyat görevini sonuna kadar yerine getirmiştir. Toplama kamplarından kurtulan entelektüeller eserlerinde, bilimsel yayınlarında kendilerini çok güzel ifade etmişlerdir. Sonuçları da epey ses getirdiği aşıkardır. Bizlerin önemseydiği ise; böylesine akıllara durgunluk veren bir eylemin sinema sanatına yansımaları nasıl gerçekleşmiştir?

Fransız Yeni Dalga akımının önemli neferlerinden yönetmen Jean Luc Godard her seferinde bu konu ile ilgili, 'sinemanın yeterliliğinde holokost tüm gerçekliği ile asla anlatılmadı, anlatılamayacak' demiştir. Ünlü Frankfurt Okulu kuramcılarında Theodor Adorno ise Holokost sonrası; 'Bundan sonra yapılacak hiçbir eylemin gerçekliği, hiçbir şeyin önemi kalmamıştır', açıklamasında bulunmuştur. Dünyanın üzerindeki şoku atabilmesi çok ama çok uzun sürmüştür. Godard tüm gerçekliğiyle anlatılamamasını salık verirken haklıdır. Dehşetin kaynağı olan Nazi Avrupası sorunu da aynı şekilde sinemaya hiçbir zaman aktarılmamıştır. Zira tortularını günümüzde hala hissediliyordur. Sonuçlar hep tek boyutlu bir gerçekliğe, 'Führer Hitler'in düşlerine' bağlanmıştır. Boyalı, süslü Hollywood insanı tam anlamıyla manipüle eden anlatım biçimleriyle sorunun üzerine giderken, sonuçlar hep 'yıkıcı' görülmüştür görülmesine ama, tüm gerçekliğin anlatımı hep yarım kalmıştır. Sinemanın o 'büyülü kurmaca hissi' yerini hep korumuştur. Kimi belgeseller tam gerçekliği yaklaşıp da insanoğlunun hissiyatı, empati yeteneği hep tek kutuplu mecralara çekilmiştir. Sinemanın baştan çıkarıcı özelliği 'gerçeğe yaklaşması' kullanıldı zannedilmiştir. Ta ki Jonathan Glazer duruma el atana kadar; *İlgi Alanı* [The Zone of Interest] başlı başına bir başyapıt olarak karşılanmıştır.

İngiliz yazar-yönetmen Jonathan Glazer esas olarak, Auschwitz ölüm kampı komutanı Rudolf Höss'ün aile evinde, 1939-43 yılları arası dört yüz bin Macar Yahudisinin katledildiği yıllardan sonra 1944 yazı boyunca geçen hikayede, sinemanın o gözde 'baştan çıkarma' konusundaki anlatım biçimini terk edip, gerçekte yüzleşmesini hissettiren bir dünya yaratmıştır. Anlatım biçimiyle de bir devrim yaratmıştır (Koehler, 2024:40). Nazi komutan Höss, Yahudilerin ortadan kaldırılmasında gaz odaları tasarımı ve uygulanmasında öncülük etmiş, diğer kamplarda organize edilmesine de katkı sağlamıştır. İzleyicinin algısında; dehşetengiz bu büyük bir tasarımın sonuçları, karar ve gelişim anlarının yerine, odağı birdenbire aile yaşamına kaydırmıştır. Höss'ün sıradan aile yaşamında her evde yaşanabilecek olağanlıkları anlatıp durmuştur. Bu yavaş ama güçlü manevra, filmin adında da pek manidar duruyordur. Glazer, gerçek *'İlgi Alanı'* orası, yani AİLE, derken oldukça ironiktir. Yani oldukça akışkan kurgulanabilecek standart dünya, 'hikaye', burada tersine dönmüştür. Şimdiye kadar yapılan çoğu zaman Nazi entrikalarıyla başlayan filmler, ana karakterin özel hayatına kaymış ve ana kötücüllükle de paralel akmışlardır. Ancak Glazer bu bekleneni seyirciye vermemiştir. Tam bir 'ters köşe' anlatım modeli tercih etmiş ve uygulamıştır.

Jonathan Glazer daha filmin girişinde seyirciye bambaşka bir koddan bir hikaye izleyeceklerinin sinyalini vermiştir. Seyirciyi karanlık ekranda yaklaşık dört-beş dakika süren krematoryumun -Yahudilerin yakılarak küle ve sabuna dönüştüğü düzenek- boğuk sesleri ile bütünleşen işitsel bir deneyin içine sokmuştur. Sabrı çabuk tükenen günümüz seyircisi daha bu girişte neye uğradığına şaşırmıştır. Ancak aynı dinginlikte az önce dinledikleri sesleri günün hemen her saatinde, her anında hissederek, dinleyerek yaşayan filmdeki aile karşısında aynı şaşkınlığı göstermekte gecikmeyeceklerdir. Artık bambaşka bir dünyanın, çok farklı bir anlatımın içindeyizdir. Başrolde bir Nazi subayı ve onun sıradan ailesi vardır. Kötülüğün sıradanlığına ve kendiyle çelişen insan doğasına dair alışılmadık ve kan dondurucu bir bakışla karşı kaşıyayızdır. Auschwitz toplama kampından son anda kurtulan ve sonradan büyük yazar olan İtalyan Yahudi, Primo Levi yaşadıklarını anlattığı *'Bunlarda Mı İnsan?'* kitabında; kamptaki subaylardan birine sorar: 'Neden? Neden bunu bize yapıyorsunuz?' Nazi cevap verir; 'Burada neden yok'. film boyunca işte böylesine bir kampta toplu katliamı yürüten bir subay Rudolf Höss [Christian Friedel] ve onun evin dertleriyle uğraşan sıradan karısı Hedwig'in [Sandra Hüller] gündelik, neredeyse sıkıcı hayatını takip ederiz. Glazer bu 'neden'i aramamış, 'nasıl'a ihtiyaç duymuştur. Yönetmen, çiftin kapılarının önünde besledikleri dehşetleri tamamen görmezden gelmek için yaptıkları zihinsel oryantasyonlara, düzenlemelere odaklanmıştır.

Yahudi kökenli filozof Hannah Arendt, İkinci Dünya Savaşı döneminde Nazilerin Yahudilere uyguladığı soykırıma tanıklık etmiş, olup bitenlere anlam vermeye çalışan yüzyılın en büyük siyaset bilimcilerinden biridir. Uygulanan bu ahlaki kötülük problemi üzerine odaklanmış ve *Totalitarizmin Kaynakları, İnsanlık Durumu, Kötülüğün Sıradanlığı* gibi devasa, günümüzde hala kabul gören önemli eserler üretmiştir. Arendt'e göre, "Naziler yalnızca Yahudilere değil bütün insanlığa karşı suç işlemiştir. Bu ise ahlâki anlamda kötülüğün ta kendisidir (Bakır, 2015:97)". Arendt tıpkı Glazer'in yarattığı baş karakter Höss gibi, gerçek savaşta toplama kamplara Yahudilerin sevkiyatını üstlenen Hitler'in emir eri Adolf Eichmann'ın Arjantin'de yakalanıp Kudüs'teki mahkemede yargılandığı süreci bizzat mahkeme salondan takip etmiştir. Sonrasında yazdığı; '*Adolf Eichmann Kudüs'te; Kötülüğün Sıradanlığı*', eserinde bu süreci yorumlamıştır. Bu 'kötülüğün' sebebini ortaya koyarken; Nazilerin işlediği kötülüğün geleneksel suçlardan farklı olduğunu, insanca anlaşılabilir sebeplerle açıklanamayacağı sonucuna varmıştır. Bunu düpedüz 'Radikal Kötülük' olarak adlandırmıştır. Arendt'in kötülüğün 'sıradanlığı' üzerine yazdığı kuramın önemli yanı; "Kötücül siyasal fiiller her zaman gaddar insanlarca işlenmeyip, başlangıçta özel olarak kötücül olmayan insanlar arasında bile aşırı bir duyarsızlık ve düşünme yoksunluğu sayesinde ortaya çıkabilmektedir (Fry, 2022:14)". Yani ona göre insanlar iyi zamanlarında bile düşünme işinde kaytarmaya yatkındırlar, uç durumlarda ise bu onları totaliter politikalara yatkın kılmıştır. İnsanlar canavarlar bulmaya o kadar odaklanırlar ki, totaliter yönetim altında ne çok insanın ahlaki düşünme bakımından büyük kusurlar işlediğini fark edemezler (Moruzzi, 2000:133).

Eleştirel düşünme yetilerinden yoksun toplumlarda bireyler, kurallara uyma eğilimi gösterirler, bu çok açıktır. Arendt şöyle der; Kendi yargılarından çok rejimin kurallarına güvenenler için asıl tehlike şudur ki; totaliter bir rejim kuralların içeriğini her an değiştirebilir ve çoğu kişi bu değişikliği değerlendirmek için gerekli olan ahlak bilgisinden yoksun olduğundan, yeni politika kabul görür (Arendt, 2009:259). Totalitarizm öldürmek amacıyla değil işinin parçası olarak öldüren yeni bir suçlu profili yaratmaktadır. Bu suçluların davranışları münferit olaylar olarak görülebilecektir. "Hala devletlerin ve sınırların hakimiyeti altındaki bir tarihsel çağa aitiz (Badiou, 2004:204)".

A- Araştırma Konusu

Bu çalışmanın temel konusu, Hannah Arendt'in yirminci yüzyıl siyaset felsefesine kazandırdığı "Kötülüğün Sıradanlığı" kavramının, İngiliz yönetmen Jonathan Glazer'ın 2023 yapımı İlgi Alanı (Zone of Interest) filmi ekseninde sinematografik, estetik ve felsefi bir okumaya tabi tutulmasıdır. Çalışma, Nazi döneminin sistematik şiddetini yalnızca tarihin karanlık bir sayfası olarak değil; modern bürokratik aklın, sıradan bireyin ve kurumsal itaatın nasıl insanlık dışı bir kötülüğün taşıyıcısına dönüşebildiğini gösteren yapısal bir olgu olarak ele almaktadır. Bu bağlamda araştırmanın iki temel eksenini bulunmaktadır: Birincisi, Arendt'in Adolf Eichmann'ın Kudüs'teki yargılanma sürecini yakından takip ederek geliştirdiği ve sistematik kötülüğün derinlikten yoksun, sıradan bir "memur bilinci"nde kök salabileceğini öne süren kuramsal çerçevedir. İkincisi ise Glazer'ın, Auschwitz toplama kampının hemen bitişiğindeki evde yaşayan SS komutanı Rudolf Höss ile ailesinin gündelik sıradan yaşamını anlattığı bu filmde, söz konusu kuramsal çerçeveye nasıl görsel ve işitsel bir karşılık ürettiğidir. Çalışmada, Eichmann ile Höss figürleri karşılaştırmalı bir okumaya tabi tutularak Arendt'in felsefi tespitlerinin sinematografik düzlemdeki yansımaları analiz edilmektedir. Kötülük kavramı, Platon'dan Kant'a, Hegel'den Nietzsche ve Adorno'ya uzanan geniş bir felsefi arka plana oturtulduktan sonra Arendt'in özgün kavramsal çerçevesi içinde konumlandırılmakta; oradan Glazer'ın filmine taşınmaktadır. Bu yolculuk; kötülüğün bireysel bir patoloji olmadığını, aksine modern sistemin ve bürokratik düzenin içinde sessizce işleyen sıradan bir rutine dönüşebildiğini göstermek üzere kurgulanmıştır.

B- Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın başlıca amacı, Jonathan Glazer'ın İlgi Alanı filmindeki sinematografik dili ve anlatı stratejilerini Hannah Arendt'in "Kötülüğün Sıradanlığı" kuramıyla ilişkilendirerek sosyal bilimler ve sinema bilimi literatürüne özgün bir bakış açısı kazandırmaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışma, tek boyutlu bir film incelemesinin ötesine geçerek felsefi, sosyolojik ve sinema kuramsal bir perspektifi bir arada işlemeyi hedeflemektedir. Araştırma; Arendt'in kötülük, bürokratik düşüncesizlik, kamusal ve özel alan ayrımı ile Vita Activa kavramlarının, Glazer'ın filmdeki mekan tasarımı, ses estetiği, karakter kurgusu ve sinematografik tercihleriyle nasıl örtüştüğünü metodolojik bir bütünlük içinde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bunun yanı sıra çalışma, Glazer'ın gerçekçi sinema geleneğine getirdiği yenilikçi katkıları da tartışmaya dahil ederek yönetmenin filminin salt bir Holokost anlatısı olmadığını, aynı zamanda modern öznenin kendi kötülüğüyle yüzleşememe

biçimini imgeleyen özgün bir sinema deneyi olduğunu kanıtlamayı amaçlamaktadır. Araştırma aynı zamanda kötülüğün tarihsel bir paranteze kapatılamayacağını; aksine bürokratik aklın, konfor alanını koruma güdüsünün ve düşünme yetisinin körelişinin bir araya geldiği her çağda yeniden üretilebileceğini göstererek günümüz sosyolojik ve siyasi okumaları için de anlamlı bir zemin oluşturmayı hedeflemektedir.

C- Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, hem sinema bilimi hem de siyaset felsefesi açısından özgün ve zamanında bir akademik katkı sunmaktadır. Her şeyden önce, Jonathan Glazer'ın İlgi Alanı filmi yalnızca bir Holokost anlatısı değil; günümüz dünyasında da son derece güncel olan siyasi otoritarizm, bürokratik şiddet ve bireysel duyarsızlaşma sorunlarına dair derin bir metaforudur. Nazi rejiminin çöküşünden yetmiş yılı aşkın süre sonra bile Arendt'in kavramlarının bu denli çarpıcı bir biçimde sinemaya yansiyabilmesi, araştırmanın zamansal ve tematik önemini pekiştirmektedir. Öte yandan, Türkiye'deki sinema araştırmaları literatüründe Glazer sineması üzerine yapılmış akademik çalışmaların son derece sınırlı olması; Arendt felsefesini sinema çözümlemesiyle bütünleştiren özgün çalışmaların ise neredeyse yok denecek kadar az olması, bu araştırmayı alandaki önemli bir boşluğu dolduran bir çalışma konumuna taşımaktadır. Bunun yanı sıra, 7 Ekim 2023 sonrasında dünya gündeminin yeniden şekillenmesiyle birlikte "kötülüğün sıradanlığı" kavramının günümüzde de çarpıcı biçimde yankı bulduğu düşünüldüğünde; bu çalışmanın siyasi ve insani bir sorumluluk bilinciyle kaleme alındığı da görülmektedir. Demokrasi ve insan haklarının küresel ölçekte yeniden sorgulandığı bir konjonktürde, bu tür akademik çalışmaların toplumsal bellek ve eleştirel düşünce açısından üstlendiği rol tartışmasız biçimde büyüktür. Araştırma, sanatın ve sinemanın salt estetik bir nesne olmadığını, aynı zamanda insanlığa ayna tutan etik bir eylem alanı olduğunu da hatırlatmaktadır.

D- Araştırmanın Temel Soruları

Çalışmanın temel soruları şu şekildedir;

1. Hannah Arendt'in "Kötülüğün Sıradanlığı" kavramı, Jonathan Glazer'ın İlgi Alanı filmindeki karakter kurgusu ve mekan tasarımı aracılığıyla nasıl görselleştirilmektedir?

2. Glazer'ın filmde kullandığı sinematografik araçlar (sabit kamera sistemi, off-screen ses tasarımı, doğal ışık kullanımı) “sıradanlık” duygusunu nasıl inşa etmekte ve izleyiciyi Höss ailesiyle aynı duyarsızlaşma sürecine nasıl dahil etmektedir?

3. “Kötülüğün Sıradanlığı” kavramı tarihsel bir olgu mu, yoksa günümüzde de geçerliliğini koruyan evrensel ve yapısal bir tehlikeye mi işaret etmektedir?

E- Araştırmanın Sınırlılıkları

Her akademik çalışmada olduğu gibi bu araştırma da belirli kavramsal ve nesnel sınırlar çerçevesinde yürütülmüştür. İlk ve en temel sınırlılık, çalışmanın Hannah Arendt külliyatından yalnızca “Kötülüğün Sıradanlığı; Adolf Eichmann Kudüs'te” ile “İnsanlık Durumu” ve “Totalitarizmin Kaynakları” eserlerini merkeze almasıdır; Arendt'in tüm felsefi mirasını kapsayan bir okuma yapılmamıştır. İkinci sınırlılık, film analizinin yalnızca Jonathan Glazer'ın İlgi Alanı filmiyle sınırlı tutulmasıdır; Glazer'ın diğer filmlerine ve Holocaust temasını işleyen geniş sinema literatürüne yalnızca karşılaştırmalı bir bağlam sağlamak amacıyla değinilmiştir. Üçüncü sınırlılık, kötülük kavramının ele alındığı felsefi genişliğin araştırmanın ana metodolojik çerçevesini (Arendtçi perspektif) desteklemek işleviyle sınırlı tutulması ve bu kavramın psikoloji, din felsefesi ya da kriminoloji gibi disiplinler açısından derinlikli biçimde irdelenmemesidir. Dördüncü sınırlılık ise yöntemsel doğadan kaynaklanmaktadır: Çalışma, nitel bir araştırma olup mizansen analiziyle uzamsal karşıtlık incelemesine dayanmakta; seyirci alımlaması, gişe verileri veya nicel içerik analizinden yararlanılmamaktadır. Son olarak araştırma, Arendtçi çerçeveye tutarlılık gözeterek Höss ve Eichmann figürleri arasındaki paralelliğe odaklanmış; filmdeki diğer karakterlerin (Hedwig Höss başta olmak üzere) ayrı bir derinlikte bağımsız bir karakter analizi çerçevesinde ele alınması kısmen sınırlı tutulmuştur. Tüm bu sınırlılıklar, aynı zamanda ilerleyen araştırmalar için verimli akademik açılımlar da sunmaktadır.

F- Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, Hannah Arendt'in “Kötülüğün Sıradanlığı” kavramsallaştırması ışığında Nazi dönemi şiddetini ve modern bürokratik kötülüğü işleyen sanatsal ve akademik üretimlerdir. Bu geniş evren içinden çalışmanın örnekleme iki temel kaynak etrafında şekillenmiştir: Birincisi, Hannah Arendt'in Adolf Eichmann'ın Kudüs'teki yargılanma sürecini izleyerek kaleme aldığı ve siyaset felsefesinde bir dönüm noktası olan “Kötülüğün Sıradanlığı; Adolf Eichmann Kudüs'te” eseri ile onun kuramsal arka planını oluşturan “İnsanlık Durumu”

ve “Totalitarizmin Kaynakları” yapıtları; ikincisi ise Jonathan Glazer’ın 2023 yılında yayımlanan, yönetmenin de senaristliğini üstlendiği ve orijinal adı The Zone of Interest olan İlgi Alanı filmidir. Çalışmada örneklem yalnızca bu filmle sınırlı tutulmuş; Glazer’ın diğer filmleri (Sexy Beast, Birth, Under the Skin) yönetmenin sinema anlayışını bağlamsal olarak tanımlamak amacıyla ele alınmıştır. Örneklem seçiminde belirleyici ölçüt; filmin hem kuramsal hem de sinematografik açıdan doğrudan Arendt’in kavramsal çerçevesiyle diyalog kurabilecek özgünlükte olmasıdır. Öte yandan çalışmada veri üretim süreci açısından literatürdeki benzer çalışmalar da incelenmiş; film hakkında yayımlanmış eleştiriler, prodüksiyon notları, yönetmenin röportajları ve akademik makaleler de analize dahil edilmiştir. Böylece örneklem, yalnızca bir film metninin kendisiyle değil; o metnin üretildiği bağlamı aydınlatan ikincil kaynaklarla da zenginleştirilmiştir.

G- Yöntem

Bu çalışma, Hannah Arendt’in siyaset felsefesindeki merkezi kavramı olan “Kötülüğün Sıradanlığı”nın Jonathan Glazer’ın İlgi Alanı (2023) filmindeki görsel ve işitsel anlatı stratejileriyle nasıl somutlaştırıldığını analiz etmeyi amaçlayan nitel bir araştırmadır. Çalışmada yöntem olarak “Mizansen Analizi (Mise-en-scène) Bağlamında Uzamsal Karşıtlık İncelemesi” benimsenmiştir. Bu yöntem; filmin anlam, göstergebilim ve estetik katmanlarını bütünleşik bir biçimde ele alırken, analizi sezgisel yorumun ötesine taşıyarak sinema biliminin nesnel araçlarına dayandırmayı hedeflemektedir.

Mizansen (mise-en-scène), Fransızcada sahneye koymak anlamına gelmekte olup sinema kuramına tiyatro eleştirisinden geçmiş; zamanla sinemaya özgü bir analiz aracına dönüşmüştür. En geniş tanımıyla mizansen; kamera önünde yerleştirilen her şeyi dekor, kostüm, ışık, oyunculuk, mekan düzenlemesi ve bunların kamera çerçevesiyle ilişkisini kapsamaktadır. Bu unsurların bir arada ve bilinçli biçimde kurgulanması, filmin yalnızca içeriğini değil anlam üretme biçimini de belirlemektedir.

Sinema kuramında mizansen analizini sistematik bir eleştiri yöntemi olarak temellendiren en önemli kaynaklardan biri J. Dudley Andrew’un çalışmalarıdır. Andrew (2007), gerçekçi sinema kuramı içinde mizansenin işlevini tartışırken, nesnel gerçeklik ile kameranın konumlanışı arasındaki ilişkiye dikkat çekmiş; gerçekçi sinemada kameranın anlatıcı konumundan uzaklaşarak tarafsız bir tanık rolüne büründüğünü vurgulamıştır. Bu bağlamda mizansen, seyircinin gerçeklikle kurduğu ilişkinin biçimlendiği temel alan olarak konumlanmaktadır. Benzer bir perspektiften Warren Buckland (2018), mizansen analizini

filmdeki anlamın nasıl inşa edildiğini anlamak için vazgeçilmez bir araç olarak tanımlamış; kurgunun (montajın) anlam ürettiği gibi, mizansenin de sahne içindeki mekânsal düzenlemesiyle kendi başına anlam ürettiğini ileri sürmüştür. Buckland’a göre mizansen; tek tek güzel çekimlerin toplamı değil, bu çekimlerin birbirleriyle kurduğu anlam ilişkisinin bütünüdür. James Monaco ise (2002) mizansen analizinin film dilini çözümlemedeki işlevini, bir metnin dilbilgisel yapısını çözümlemek gibi tanımlamış; kamera açısı, derinlik, ışık ve oyunculuk gibi mizansen bileşenlerinin her birinin filmin söylemine nasıl katkıda bulunduğunu ayrıntılı biçimde ele almıştır.

Bu kuramsal çerçevede mizansen analizi; filmi salt bir hikaye aracı olarak değil, anlam üreten estetik ve ideolojik bir yapı olarak okumayı mümkün kılmaktadır. Yönetmenin bilinçli ya da bilinçdışı tercihleri nereye kamera yerleştirildiği, ışığın nasıl kullanıldığı, karakterlerin mekanda nasıl konumlandığı, neyin çerçeve içinde neyin dışında bırakıldığı filmin dünya görüşünü ve söylemini şekillendirmektedir.

“İlgi Alanı” filmi, mizansen analizine son derece elverişli ve bu yöntemi zorunlu kılan özgün bir yapıya sahip olduğu çalışmanın tasarlanma sürecinde uzman görüşleri neticesinde değerlendirilmiştir. Çünkü Glazer, geleneksel Hollywood anlatısının duygusal manipülasyonunu ve dramatik kurgu dinamiklerini bilinçli olarak reddederek tüm anlamı mizansen düzeyinde üretmektedir. Filmde on sabit kameradan oluşan çoklu kamera sistemi, doğal ışık kullanımı ve çerçeve dışından (off-screen) gelen polifonik ses tasarımı; “sıradanlık” duygusunun nasıl inşa edildiğinin temel araçlarıdır. Şiddet hiçbir zaman doğrudan gösterilmez; yalnızca mizansenin özellikle mekanın ve sesin yapısı aracılığıyla hissettirilir.

Bu çalışmada mizansen analizinin odak noktasını uzamsal karşıtlık oluşturmaktadır: Höss ailesinin bahçeli evi ile Auschwitz toplama kampı arasındaki fiziksel ve sembolik dikotomi bu uzamsal karşıtlığı göstermektedir. Sinema dilinde mekân, yalnızca eylemin geçtiği fiziksel bir zemin olmayıp anlamın ve ideolojinin inşa edildiği temel bir anlatı aracıdır. Giannetti’ye (2001) göre mizansen içindeki mekânsal düzenleme, karakterlerin birbirleriyle ve çevreleriyle kurdukları ilişkiyi doğrudan görselleştirerek seyircinin anlam kurma sürecini yönlendirmektedir. Büker (1989) de gerçekçi sinema geleneğinde mekânın kurguya karşı işlevine dikkat çekerek, iki ayrı uzamın aynı anda var edilmesinin birinin görünür, diğerinin hissedilir kılınmasının izleyicide gerçeklikle doğrudan yüzleşme duygusu yarattığını vurgulamaktadır.

Bu iki mekanın cennet bahçesi ile ölüm fabrikası aynı anda var olması ve birbirinden

yalnızca bir duvarla ayrılması; Arendt'in "kamusal alanın daralması", "vicdani sağırılık" ve "düşünme yetisinin kaybı" gibi kavramlarını mekânsal düzeyde somutlaştıran en güçlü mizansen tercihidir. Analiz; dekor, ses, ışık, kamera konumlandırması ve karakter tipolojisi başlıkları altında yürütülmüş; her bir mizansen bileşeninin Arendtçi kavramsal çerçeveye nasıl örtüştüğü sistematik biçimde ortaya konulmuştur.

Araştırma süreci şu üç aşamadan oluşmaktadır:

1. Kavramsal ve Teorik Çerçeve: İlk aşamada, kötülük kavramı Platon'dan Kant'a, Nietzsche'den Adorno ve Terry Eagleton'a kadar uzanan geniş bir felsefî literatür ışığında sorunsallaştırılmıştır. Çalışmanın ana inceleme kaynağını Hannah Arendt'in Kötülüğün Sıradanlığı, Eichmann Kudüs'te eseri ile İnsanlık Durumu ve Totalitarizmin Kaynakları külliyatı oluşturmaktadır. Bu aşamada "düşünme yetisinin kaybı", "bürokratik görev bilinci" ve "kamusal alanın daralması" gibi kavramsal parametreler yapılandırılmıştır.

2. Mizansen ve Uzamsal Analiz: İkinci aşamada Glazer'ın sinemaya getirdiği yeni anlatım modeli; dekor, ses, ışık ve kamera konumlandırması üzerinden sistematik biçimde çözümlenmiştir. Filmin temel anlatı birimi olan uzamsal karşıtlık ekseninde görsel ve işitsel mizansen ile karakter tipolojisi analizi birlikte yürütülmüştür.

3. Sentez ve Karşılaştırmalı Okuma: Son aşamada film hakkında yayımlanmış eleştiriler, prodüksiyon notları ve röportajlar ile Arendt'in kuramsal tespitleri ilişkilendirilerek filmin teknik ve estetik tercihlerinin Arendtçi iddiaları sinematografik düzlemde nasıl karşıladığı metodolojik bir bütünlükle ortaya konulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

‘KÖTÜLÜK’

1. KÖTÜLÜK

Kötülük, insan doğası dahilinde olup, bireyselden toplumsal boyuta taşınması açısından hem siyaset bilimin, hem de temeli ‘insan ve doğası’ olan sinema sanatının en temel sorunlarından sadece biri olmuştur. Çalışmanın birinci bölümünde ‘Kötülük’ kavramı incelemeye alınacaktır. Kötülüğün kavram olarak tanımından sonra, kavramın siyasi arenaya taşınmasına yol açan unsurlar; Bireysel ve Durumsal Etkenler başlığı altında açılmaya çalışıp, kötülüğün siyasi arenadaki yansımaları ise; tarihsel süreç içerisinde, yöntemleri ve etkileri başlıklarında sunulmuştur. Çalışmanın konu başlığındaki filozof Hannah Arendt’in kötülük kavramına bakışı bölümde akışta yer alan bir diğer konudur. Onun ‘Vita Activa’ dan Teodise’ye, kötülüğe, dolayısıyla da suça bakışa getirdiği tanımlar, sonuçlar ve irdelemeler gözaltına alınmış, günümüze de o gözden bakılmıştır. Bu bölümde kötülük kavramsallaştırılması üzerine farklı görüşler de sunulacaktır. Bölümün son kısmında ise ‘Modern Zihinde Kötülük’ kavramına bakılacak, ‘Modernite ve Kötülük’ ile ‘Kötünün Estetiği’ ele alınacaktır.

1.1. Kötülük Kavramı

İnsan doğasında yer alan kötülük ilk bakışta doğal olarak bireysel bir boyuta sahiptir. Ancak herhangi bir eylemle birleştiğinde bireysel olmaktan çıkar ve toplumsal bir boyuta, yani bir ‘meseleye’ dönüşür. Çünkü her insan mevcudiyetini ancak bir toplum içinde var edebilir. Sanatta estetik ve işleyiş açısından kötülüğün değişiminin, tarih, zaman sürecinde gelişen birey ve toplum yapılarını içindeki dönüşüm ile kavrayış etkisi oldukça büyüktür. Kötülük, çoğu zaman yıkıcı eylemleri ve felaketleri tanımlamak için kullanılan oldukça geniş bir kavramdır (Selçuk, 2022:13). Kötülük denince akla ilk gelen ‘ahlaki anlamı’ olmuştur; Kötü, uğursuz, musibet, bela, dert, günah gibi birçok anlam aklımızda belirir. İnsana ait olmayan, insanla örtüşmeyen bir anlam, bir kavram olarak karşımıza çıkar. İnsana zarar verme eğilimi taşıyan, algısında ya da düşüncesinde eksiklik olan kişilerin kötülük yaptığı anlaşılmıştır. Buna bağlı olarak kötülüğün bilinçli olarak da seçildiği durumlar da oluşmuştur. Kötülüğün bütüncül algımızda bir eksiklikle ilgili olduğu, insana ait algılayışın sınırlı olması olarak dile getirilir (Werner, 2000:15).

Anlaşılabileceği üzere; Kötülük kavramı insanlık tarihi kadar eski bir kavramdır. Bir çok filozof ya da düşünür kötülüğü anlamaya, anlamlandırmaya çalışmıştır, çünkü her an karşımıza kolaylıkla çıkabilecek bir şeydir. Bu bazen bir söz, bazen jest bazen de eylem olarak belirmiştir. Antik Yunan felsefesinde kötülük, insanlığa ait bir ‘durum’ olarak kabul edilmiştir. Büyük düşünür Sokrates; İyilik ve kötülük bilgi ile alakalıdır demiştir. İnsanı iyiye götüren bilgi, kötülüğe götüren ise bilgisizliktir diye açıklamıştır. Akli dengesi olan herhangi birisi sadece kendisine zevk veriyor diye kötülük yapmaz. “Bir insanın kendini zevke kaptırması cahillikten, kaptırmaması bilgelikten gelir (Platon, 1997:95)”. Görüldüğü gibi Platon da kötülüğü bilgiyle anlamlandırır, iyiliğin olmadığı hallerde kötülük vardır gibi bir durumla karşı karşıyayızdır. Demek ki, kötülük varolmak için iyiliğe ihtiyaç duyar. Neyin iyi neyin kötü olduğunu anlamak, kavramak büyük önem arz etmektedir.

Aristoteles ise iyiyi ve kötüyü seçmenin insanın elinde olduğuna inanmıştır. Sokrates’in tersine ‘kötülük bilgisizlikten doğar’ yerine ‘Erdem de kötülük de elimizdedir’ tezini savunmuştur. Aristoteles’e göre, eğer iyi olan bir şeyi yapmak elimizdeyse, kötü olan bir şeyi yapmamak da elimizdedir. İyi ve kötü şeyleri yapmak ve aynı şekilde bunları yapmamak da elimizdeyse, demek ki doğru olmak ve kötü olmak da elimizdedir (Aristo, 1997:49). Aristoteles için öne çıkan kavram burada; seçimdir. Bu durumda kötülük insanın kendisi için hiçbir zorlama olmadan seçtiği bir eylemdir, diyebiliriz.

Antik Yunandan günümüze yaklaştıkça ise, örneğin Hegel’e göre; Kötülük ve iyilik arasında zıtlıkların biraradalığı ilkesi vardır. Ona göre kötülük salt olarak kendi adına bir soyutlamadır; kötülük iyiliğin antitezidir (Selçuk, 2022:15). Hegel her ikisini de diyalektik açıdan ilintilemiştir. Ona göre, iyilik olmadan kötülük, kötülük olmadan iyilik olmazdır. İyilik bilinci olmadan, kötülük sadece boş bir hiçliktir (Bernstein, 2010:87). Alain Badiou’ye göre de eğer bir kötü varsa bunu iyiden hareketle kavramamız gerekir (Badiou, 2004:204).

İngilizcedeki ‘evil’ kelimesine karşılık olarak kullanılan kötülük, aslında ahlaki açıdan kötüyü bir diğer ifadeyle ‘ahlaki olarak günahkâr’ olanı ifade etmektedir (Dews, 2007:4). Böyle bakıldığında bireyin tercihinin sonucunda ahlaksal açıdan yanlışla düşmesi yüzünden ortaya çıkan acı çekme ve ıstırap gibi anlamlar ortaya çıkması mümkündür.

Kant’a gelene kadar görülüyor ki kötülük üzerine düşünceler küçük farklılıklar olsa da benzer düşünceler üzerine seyretilmiştir. Kant’a göre ise kötülük insanın içindedir. O, kötülüğe

karşı doğuştan bir eğilimimiz olduğunu düşünür ve bunu ‘radikal kötülük’ olarak adlandırır. İnsanın içinde olan bu eğilim her ne kadar yok edilemez gibi görünse de insan, iradesinin ve aklının buyruklarını kullanabilen bir varlık olarak bu olgu karşısındaki kavrayışıyla davranışlarını düzenleyen bir varlıktır (Selçuk, 2022:35). Kant bunu bir kusur olarak tarif etmemiştir. Radikal kötülük sadece istenç bozukluğu ile ilgilidir, kötülüğün varlığını duyulara ve akla bağlamak mümkün değildir. İyi olan ise, insan ahlak yasalarına göre bu istenci reddedebilir, özgür iradesiyle seçim yapabilir, kötülük potansiyelini önleyebilir. Kısaca Kant, irademizle kötülüğü kontrol edebiliriz demek istemektedir.

Hannah Arendt, “kötülük sorunu Avrupa’da savaş sonrası entelektüel yaşamın meselesi olacak” (Arendt, 2018:11) ifadesini kullanmıştır. Arendt tarafından da ortaya konulduğu gibi, bilhassa büyük savaşlar yaşandığında mutlaka insanlığı dehşet içinde bırakan negatif sonuçlar ile beraber, bugün hala sorgulanmaya devam eden kötülük ve onun sıradanlığı da gelmiştir, çünkü söz konusu kötülükleri yapan kişilerin gerçekten kötü olup olmadıkları ya da kötünün ne olduğu bile merak edilmekte ve sorgulanmaktadır (Dalaylı, 2021:116).

“Anlaşılabileceği üzere kötülük öyle çok esrarengiz bir şey değildir. Kötülük hakikaten de metafiziktir çünkü kötüler sadece şu ya da bu yönde değil, tamamen kötü olmaya yönelik bir tavır benimserler. Kötülük temelde tamamen bozulmaya yöneliktir (Eagleton, 2011:16)”. Yaşadığımız dünya, bunun adına ister politik düzen, ister politik sistem diyelim, içinde olduğumuz bu hayat akışı bizi kuşkusuz boyun eğmeye şartlandırıyor, ufukta bir politik değişim de görünmüyordur. Bu bakış açısıyla kabaca ‘ıskartaya çıkacağız’ anlamına da gelmemelidir. Eğer kötülüğün tarihsel güçlerden, ağır çıkar çatışmalarından ve yanlış düşünme yapısından çıktığı doğru olmasaydı çok daha korkunç bir dünya bizi bekliyor olurdu, düşüncesi hakim olacaktır. İnsanoğlu yaşamaya hakkımız bile olmadığını düşünebilecek hale gelebilecektir. Schopenhauer yaşamayı korumaya çalışan biz insanların derin bir yanılgı içinde olduğumuzu söylemiştir. Ona göre yaşam için uğraşmaya değmezdir. Çünkü insan, “Anlık tatmin, ihtiyaçlardan doğan kısa süreli keyif, yoğun ve uzun süren acı, sürekli mücadeleden ibarettir, her şey hem av, hem de avcıdır. Yokluk, ihtiyaç, endişe, feryat ve uluma, yer kabuğu çatlayana kadar devam edecektir (Schopenhauer, 2020:354)”. Elbette savaş kadar sevgi, inleme kadar kahkaha, işkence kadar mutluluk da var (Eagleton, 2011:21).

1.1.2. "Vita Activa"

Hannah Arendt kötülük kavramını Ortaçağ felsefesinin ‘Viva Activa’sı, yani ‘Etkin Yaşam’ı ile almaktadır. Emek, iş ve eylem kavramlarının ön plana çıktığı insanlık tarihi araştırması ‘*İnsanlık Durumu*’ eserinde bu kavramları incelemiştir. “Emek harcamanın insani koşulu yaşamın kendisidir (Arendt, 2021:44)”. Ona göre insan doğduğu ilk andan itibaren emek harcamaya başlar. Emegin tükendiği an yaşamın da sonu demektir. Ama, ‘İş’ kavramı doğal bir koşula sahip değildir. Bir çeşit doğal dışı, insanın ana döngüsünün dışında gelişmektedir. Bu bir tercihtir. İnsanoğlu idame edeceği koşullar mevcutsa çalışmadan da, iş yapmadan da yaşamını sürdürebilir. ‘Eylem’ ise başlı başına bağımsız gelişmektedir. Bu, aracısız ve direkt olarak insanlar arasında gerçekleşen tek etkinlik olması sebebiyle ayrı bir önem taşır (Arendt, 2021:52).

Arendt bu üç kavramı (emek, iş, eylem) da soykütüksel yönetime göre, -ki bu yöntemi daha önce ilk kullanan Nietzsche’dir ve Arendt ondan ödünç almıştır-, bir ‘kavramsal çözümleme’ diye tarif ettiği boyuta taşımaktadır. Böylece kavramların tarihsel kökenlerine inerek, bu kavramları doğuran siyasal koşulları inceler. Ve zaman içinde ne tür değişikliklere uğradığını açıklar, kaldı ki bu kavramlar zamanla anlamlarını yitirmişlerdir, belki de en önemlisi bu anlam kaymasının, başka bir ifadeyle anlam karmaşasının sebeplerinin de peşine düşecektir. İşte bu kavramlardan yola çıkarak yazdığı ‘*İnsanlık Durumu*’ eserinde tartıştığı konu, etkin yaşam ‘Viva Activa’nın yüzyıllardır süregelen felsefe geleneğinde nasıl olur da sadece tefekküre -düşünceye- odaklanarak ıskartaya çıkarıldığının altını çizer. Ona göre etkin yaşamın neredeyse tüm bileşenleri bu kavramların tarihsel süzgeci içinde izini sürerek elde edilebilir.

Arendt, emek ve iş sözcüklerinin günümüz dilinde birbirine eş olarak kullanıldığını teslim etse de aslında birbirinden ayrı ve farklı etkinlikler olarak tanımlayacaktır. İnsan emeği biyolojik ihtiyaçlarla ilintili, büyüme, dönüşüm ve bozulmayı içeren bir etkinliktir. Bu etkinlik ne yazık ki periyodik gelişe de kısa ömürlüdür, çünkü yiyecekler bozulmadan önce tüketilmelidir. Emeği gerekli kılan ihtiyaçlar süreklilik arz ettiği için belirli bir başlangıcı ve sonu da yoktur. Emegin uzandığı hayatta kalmaya yönelik ihtiyaçlar sonsuzluk gerektirir, ne var ki insanoğlu yaşamını sürdürmesi için bu ihtiyaçlarının da giderilmesi gerekir. Arendt burada, emegin zorunluluğun kölesi olma halini yorumlarken eski Yunan görüşünü destekler görünür, çünkü emeğe dayalı yaşam, kişinin kamusal alandaki yaşamdan yoksun kalması

anlamına geldiğinin altını çizmektedir. “Nitekim Arendt, talihsiz kölelik kurumunun, üst sınıfların kendilerini herhangi bir emek etkinliğinin gereklerinden uzak tutma arzusundan doğduğuna inanmaktadır (Fry, 2022:28)”. Ancak yine de, insanın bu tip bir aktivitede, yani doğanın bu devinimi içinde lütuf ve neşe bulabileceğini de söyleyecektir. Emek sarfeden yönleriyle insanı bir çeşit ‘emek kullanan hayvan’ olarak da tanımlamıştır. Ne de olsa hayvanlar doğanın gereklerine tabi oldukları için bu türden bir yaklaşımla insanların etkinliği hayvanların etkinliğine en yakın olanı olmuşlardır.

Arendt’e göre emek, siyaset için de gerekli bir ön koşul oluşturur. Zira siyasi nedenlere odaklanmak için insanın temel ihtiyaçlarının karşılanması gerekli ve elzemdir. Siyaset eylem kategorisindeki insanın emek etkinliği, doğal emek etkinliğinden oldukça farklıdır. Siyasal eylem kurumsal alanda ortaya çıkar ve özgürlüğü tabi olmak zorundadır.

İş ise emekten ayrı olarak, insanın doğadan ayrılmaya başlamasına olanak sağlayan barınak ve yaşam alanına -eve- eşya sağlamasıyla kalıcı yapılar imal etmesiyle başlar. İnsanoğlu kendine kalıcı, dayanıklı, güvenli alanlar yaratma ihtiyacı duymuştur. Emek gerektiğinde tüketilecek ürünler üretir, işin ürünleri ise temelli kalıcı yapılar olmuştur. İnsanlar vücuda getirdiği bu yapılarla doğanın sirkülasyonundan ayrılmaya başlar, bu durum onları yaşamın sadece hayatta kalmak odağından dışarı çıkartır. Böylelikle de insanoğlu için siyasetin olabilirliğine kapılar açılmıştır.

“Arendt, imalatın ya da işin, bir projenin malzemesi olarak kullanmak amacıyla doğanın bir parçasını yok ettiği için, bir şiddet eylemi ile başladığına inanır (Fry, 2022:39)”. İmalat, sanatçı ya da bir zanaatçının fikri ve teknolojinin olanaklarıyla amaç-araç mantığına göre gerçekleştirilir. İmalatçı bu durumda denetimin de sahibidir, bu ürünü tatminlik boyutuna göre dönüştürülebilir ya da tamamıyla yok da edilebilir. Bu imalat doğal akış içerisinde istikrar sağlarsa toplum içinde bireylerinden hem ayrı tutan hem de birleştiren, kısacası ilişkiye sokan, siyasal eylemi de mümkün kılacak kamusal alanın yaratılmasına olanak verir. Böylelikle Arendt iş yapan insanı -homo faber- yani imalat yapabilen insan olarak tanımlamıştır. İş, emekten daha yıkıcı görülecektir, çünkü emekle üretilen tüketiliyordu, oysa iş ile üretilen kalıcı olabilir, yani doğada kalabilmektedir. İmalatın tekrar doğaya dönüştürülmesi ise oldukça zaman alabiliyor, belki yüzyıllarca sürebiliyordur. Emegın yarattığı huzur ve lütuf gibi, imalatın da yarattığı özgüven ve başarı duygusudur. Bu durumda insan, -homo faber- bir çeşit ‘Efendi ve Tanrı’ gibi davranır, ne de olsa doğa üzerinde denetim sahibi olmuştur. Hiç

kuşkusuz emeğe göre, iş ile imal edilen ürünlerin değiş-tokuşa, bir pazara ihtiyacı olacaktır. Böylelikle iş ile ortaya çıkan pazar, emeğe göre daha kamusal nitelik taşır, ancak siyasal alan değildir. Orada artık bir ticaret alanı, özel çıkar alanı doğmuştur, siyaset alanındaki gibi sözlerin ve eylemlerin dünyasına bağlı değildirler.

Arendt ‘Etkin Yaşam’ içinde son ve en önemli kategori olarak eylemi masaya yatırır. Eylem siyasetle ilgilidir ve kapasitesi gereği ‘insanları’ gerektirir. Türlerinin örnekleri olarak insanlar aynıdır. Ortak dünyayı paylaşırlar ve eşittirler. Ama şüphesiz birbirinden farklıdır, çünkü benzersiz ‘ayrı’ bireylerdir, doğarlık özelliğine sahiptirler ve dünyaya da yeni bir şeyler getirmek için doğmuşlardır. Kendilerini gösterebilmeleri, düşüncelerini aktarabilmelidirler. Bu da sözler ve edimler biçiminde, siyasal eylem yoluyla olacaktır. Arendt’e göre eylem ikinci bir doğum gibidir, çünkü insanlar kim olduklarını gösterip yeni bir şeyler başlatabilirler, bu onların kendine özgü bir etkinliğidir. Kişisel kimliklerini etkin bir biçimde dışa vururlar ve böylece insan dünyasındaki tezahürlerini inşa ederler (Arendt, 2021:52). “Dünyada elle tutulur şeyler yaratmayı amaçlayan iş etkinliğinin aksine, eylem kişinin kim olduğunu bildirir ki, Arendt bunu bir şeyin değil bir kişinin başlangıcı olarak tarif eder (Fry, 2022:39)”. Kişinin ‘kim’ olduğunun bilinir olması, o kişinin ölümünden sonra da hatırlanmasına sebep olacaktır. Bu da onu ölümsüzlük mertebesine yaklaştıracaktır. Eylem sözler ve edimlerden oluşmaktadır. Konuşma ile de yakından ilişkilidir, çünkü kişiler becerilerini, yeteneklerini, belki de tam tersini, ancak konuşma yoluyla ortaya koyarlar. Siyasal bağlamda eyleme geçen kişi böylelikle kim olduğunu ortaya koyacaktır. Ancak, izleyicileri ya da dinleyicilerinin onun kim olduğuyla ne kadar ilgilendiği onun elinde değildir. İş bağlamında ortaya ürün koyan imalatçı kişi ürünü beklentinin altında karşılaşırsa yenisini üretmekle işlemi yeniden başlatabilir. Ancak eylem gerçekleştiren kişi sorunu çözmeye girişecektir. Eylemler kamusal alanda sözler ve edimler yoluyla vücut bulurlar, eylemin topluluk için ne anlam ifade ettiği dair verilecek onay izleyicinin, dinleyicinin elindedir. Eylemin bir anlam taşıması için özel değil kamusal alanda ortaya konulması gereklidir, çünkü eylem başka kişilerin de katılmasını, tanıklığını da beraberinde gerektirir.

Siyasal eylemin ‘hem özgörülemmez hem de geri döndürülemez bir nitelik’ taşıdığına inanır Arendt. Çünkü kişi, eylemin toplum içinde ne ifade edeceği ve ne kadar süreyle etkili olacağı hiçbir zaman önceden emin olamaz. Eğer eylemin bir gücü varsa, ya da katlanarak ortak görüş haline gelirse toplum içinde kalmaya devam edecektir. Genel olarak bakıldığında Arendt’in siyasal eylem kavramı, “kişiler arasındaki farklılıkları ön planda tutar ve insanların

çoğulluğunu bastıran, bireyleri eylemde bulunmaktan caydıran totalitarizmin karşıtıdır. Totalitarizm, kişileri rejime itiraz etmekten alıkoyan bir korku, paranoya ve sessizlik atmosferini teşvik ederken, Arendt siyasal eylem kavramı, kişilerin istedikleri gibi konuşup eyleyebilecekleri bir özgürlük meydanında kişiler arası farklılıkları destekler ve hoş karşılar (Fry, 2022:56)”. Ancak eylem yoluyla insanların özgürlükleri ortaya çıkacaktır. Eylem, ihtiyaçlara dayalı bir emek etkinliği ile yararlılığa dayalı bir iş etkinliğinin çok dışında büsbütün ters bir durumdur. Siyasetin amacı, gayesi özgürlüktür ve izleyiciler de söz sahibidirler. Açık sözlülük ve tartışma yoluyla eylemin toplum nezdindeki anlamını onlar belirleyecektir. Arendt’in siyasete bakışı, asıl gücün hep birlikte eyleyen insanlarda olduğu, gerçek güç özgür iradeyle alınan rızaya dayalı olması gerektiği için de yukarıdan dikte edilemeyeceğidir.

1.1.3. Hannah Arendt’te Kötülük Kavramı

Arendt’in kötülüğe bakışına dair ortaya koyduğu mesele girerken kötülüğün; teolojik ve dünyevi kavramlarla açıklanmaya çalışılmasına rağmen, bir bütün olarak anlaşılabilirliğine dair halen süren bir problem olduğunu belirtmekte fayda vardır. Çünkü çok açık biçimde kötülük, ne salt etiğe ne de metafiziğe aittir, özünde ikisiyle de bağ kuracaktır. “Bu, daha çok kötülüğün doğal ve ahlâkî olmak üzere farklı iki formda oluşuna ya da ele alınışına, algılanmasına bağlı olan ayırmadan kaynaklanır (Bakır, 2015:97)”. Epistemolojik kaygılardan ziyade daha çok ‘etiksel kaygılar’ gözetilerek günümüze kadar kötülüğe bakışta iki temel bakış açısı belirginleşmiştir. İlki, genel ahlakın kötülüğü kabul etmede anlaşılabilir kılınmasını talep etmez iken, bir diğeri bunu kabul eder. J.J. Rousseau’dan başlayarak yirminci yüzyılda Arendt ile devam eden bu bakış; ahlakın, kötülüğün anlaşılabilir kılınmasında oldukça ısrarcıdır.

Yahudi kökenli Hannah Arendt bir Alman vatandaşı olarak yüksek öğrenim aldığı dönemlerde Nazi Almanyasının içinde kötülüğe doğrudan maruz kalan bir araştırmacıdır. İktidarı elinde tutan Hitler önderliğindeki Nazi Partisinin İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman ırkının saflaştırılması kapsamında Alman olmayan ve çoğunluğunu Yahudilerin oluşturduğu bireylerin yok edilme ya da sürgüne gönderilme projesi dahilinde gerçekleştirilen soykırıma (Holokost) şahitlik etmiştir. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi bu tarihin en büyük insanlık suçlarından biridir. İlk dönemler, Nazi partisinin hedeflerini uygulamaya başladığı ilk dönem olan 1933-39 yılları arasında, sürgünle başlayan, savaşın başlamasının ardından da toplama kamplarının oluşturulması ile toplu imhaya varan bir süreç yaşanmıştır. Polonya işgalinden sonra orada kurulan, Auschwitz kampı tüm sistemi işaret eden vahşetin sembolü olup çıkmıştır.

O güne kadar hiç böylesine sistemli bir suç işlendiği görülmemiş iken hem Almanya hem de dünyamızda ‘Kötülük’ artık başka bir anlam kazanmıştır. Gerek savaş süreci gerekse sonrasında hayrete düşen tüm entelektüel hayat bu kötülüğün anlamına dair, yeni ifadeler aramaya çoktan başlamıştır.

Bir siyaset bilimci olarak Arendt de Nazizmin beslendiği kötülüğün kaynaklarını araştırmaya, anlamaya, anlamdırmaya soyunmuştur diyebiliriz. Bir Yahudi olarak ahlaki meselenin tam da ortasında oluşu kendisi için tuhaf bir hal (paradoks) olsa da ahlâkın, kötülüğün anlaşılabilir kılınmasını istediğini savunmuş ve bu sebeple de kötülük üzerinde durmuştur. Nazi dönemini şahsen deneyimleyen Arendt’in böylesine büyük bir dehşetin tekrarlanmasından sakınma ve neden olduğunu anlama çabası gayet doğal görünecektir. Bu yüzden kötülük problemi, onun sonrasında geliştirdiği sosyolojik araştırmalarının merkezinde yer almıştır. Arendt’in anlam arayışı içerisinde esas amacı, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda egemen olan siyasi ideolojilerin, insanı, istenilen şeklin verilebileceği işlemeye müsait bir hammadde imişçesine görerek, bu yönde eylemlerde bulunmalarının ne denli olumsuzluklara, kötülüklere sebebiyet verdiğini göstermektir (Yılmaz, 2009:27). İlk eserlerinden olan ‘*Totalitarizmin Kaynakları*’nda (1951) ve sonrasında yazdığı *Kötülüğün Sıradanlığı*’nda (1963) yirminci yüzyılda totaliter rejimlerin yükselişini açıklamaya, böylesine dehşetengiz bir olayın altındaki koşulları incelemeye girişecektir. “İlkinde kötülüğü radikallik ile nitelendirir iken sonrasında sıradanlıkla nitelendirmiştir (Bakır, 2015:97)”.

Arendt, totaliter siyasete karşı koymayı kendi siyaset anlayışı olarak da ortaya koymuştur. Bu yüzden çalışmalarında toplumda uyum ve sessizliğin (suskunluğun) aksine, görüş ayrılıklarını ve açık tartışmaları vurgular. Dönemin olayları ve fenomenlerini baz alarak düşüncelerini oluşturmuştur. Hitler Nazi yönetimi ve Stalinizm ile birlikte doğan kötülük probleminin dönem içindeki topluma yansımaları ile yakından ilgili olup, ortaya çıkan kamusal ve siyasi oluşumların tarihsel açıdan anlamlarının peşine düşecektir. Böylelikle dönem içinde oluşan ahlaki ve siyasi sorumluluğa yeni bir bakış açısı getirerek duyarlı farkındalık kazandırmaya amaçlar. Genel anlamda totalitarizm, diktatörlük kategorisi içinde olan hükümet şeklidir. Totalitarizmin amacı insanlar üzerinde baskıcı bir yönetim oluşturmak değil, toplum içerisinde insanların önemsiz, gereksiz olduğu hissettirmektir. Arendt’in de belirttiği gibi ideolojiler, “Her şeyi ve her durumu tek bir önermeden yola çıkarak açıklayabilir (Arendt, 2014:67)”. Bu bize şiddetin sadece bir araç değil aynı zamanda ideoloji ve pratiğin temel dayanaklarından biri olduğunu anlamamızı sağlayacaktır. Şiddet, totaliter rejimin siyasi

gücünün kaynağıdır. Totaliter bir ideoloji olan Nazizm, bu aşamalı imha sürecini oldukça başarılı bir şekilde sonuçlandırmış, kurdukları sistem zafere erişmiştir. Önce varoluşsal bir düşman icat ettiler (Yahudiler vs.), ardından onu tanımlayıp baskı altına aldılar, halk (Alman), ulus (ari ırk) ve lider (Hitler) üçlüsünü kabul etmeyenlere karşı kaba kuvvet gerektiğine inandılar, toplumu da buna inandırdılar. Çünkü “insanlar ancak hayvan türünden insan örneği haline geldikleri zaman, bütünüyle tahakküm altına alınabilirler (Arendt, 2014:112)”.

Nazizim kurduğu toplama kamplarında Yahudileri aşağılama ve ötekileştirme siyaseti ile kanuni düzenlemeler ve baskılarla temel hak ve özgürlüklerden yoksun bırakmış ve böylece hukuk önündeki tüzel kişiliklerini yok etmiştir. “Nazizim bu yönden köktencililiğin türlerine benzer. Ötekini yok etmenin çirkin hazzı, kendinize yaşadığınızı ispatlamanın tek yolu haline gelir (Eagleton, 2011:134)”. Nihayetinde insani niteliklerinden arındırılan insanlar görünümündeki bedenler, fiziksel olarak imha edildiler. Arendt’e göre böylesine yaklaşan bir sistemin varlığı, olağan bir şey değildir. Nazi totaliter rejiminin işlediği suç geleneksel suçlarla asla örtüşmemektedir. Bu ona göre ahlaki sınırlılığın çok üstünde bir durumdur. Arendt, bunun adını Kant’tan aldığı referansla şöyle tanımlar; “Radikal Kötülük”, ve bu suç insanca açıklanabilir bir ‘suç’ ya da ‘kötülük’ örneği asla değildir. Farkına varılabilir gibi duran tek şey: radikal kötülüğün, kapsamındaki bütün insanların aynı ölçüde gereksizleştiği bir sistemle ortaya çıkmasıdır (Arendt, 2014:112). Arendt, Nazi totaliter rejiminin uyguladığı kötülüğü anlamlandıramayarak meseleyi, eseri *Totalitarizmin Kaynakları*’nda kapatmış olacaktır. “Ancak o, daha sonra Nazi suçlarıyla ilgili yargılamalarda özellikle de bizzat katıldığı Eichmann davası sürecinde meseleyi tekrar ve farklı bir yaklaşımla ele almış ve “radikallikle” nitelediği ve açıklanamaz olduğunu düşündüğü kötülüğü bu sefer “sıradanlıkla” açıklama yoluna gitmiştir (Bakır, 2015:97)”.

1.1.4. Kötülük Kavramının Siyasi Arenaya Taşınmasına Yol Açan Unsurlar

Hannah Arendt’in 20. yüzyıl Birinci Dünya Savaşı sonrasında yeryüzünde gelenekçi felsefi düşüncenin ıskaladığı temel siyasal kategorilerin ve ayrımların incelenmesi konusu da dahil, çağdaş siyasi arenasında eksik olan düşünceleri tek tek kaleme almıştır. *Devrim Üzerine* (1963), *Kötülüğün Sıradanlığı* (1963) önemli eserleridir. Aynı zamanda *Geçmişle Gelecek Arasında* (1961), *Karanlık Zamanda İnsanlar* (1968) gibi yüzyıla ışık tutan düşünür ve siyasilerle birlikte, kendi siyasi görüşlerini; Güç, özgürlük ve otorite gibi önemli siyasal kavramları incelemiştir. Tarih huzurunda bizler, Aristo’dan Roma hukukuna, hıcıvden günümüz yasal kanunlara bakıldığında, temel soruların hiç değişmediğine hepimiz şahidizdir.

Bunlar; Güç, Hafıza ve Dirençtir. Dayanan, dayandırılan şeyin her zaman gürültülü olması gerekmediği gibi, bazen sessiz gerçekler bizimle kalacaktır. Arendt'in temel amacı, işte bu sessiz gerçeklerdir.

Toplumlarda özgürlük ve kamusal sorumluluk duygusunun giderek kaybolduğu İkinci Dünya Savaşı sonrası siyasi düşüncelerini tüm dürüstlüğü ile ortaya koyan Arendt; klasik anlamda liberal ya da muhafazakar olmayıp, özgürlüğün ifadesi olarak 'eylemin' önemine yaptığı vurgu bakımından 'kötülüğün' yerleştiği, siyasi iktidarlara ortaya koyduğu eserlerde kıyasıya eleştiriyordu. Kötülük kavramının siyasi arenaya taşınmasında bireysel ve durumsal etkiler olmak üzere iki tür kategori bulunmaktadır. Bu etkileri açıklamak için de, iyi bir eylem ve insan tanımına ihtiyaç vardır.

1.1.4.1. Bireysel Etkiler ve Eylem

Arendt kötülük kavramını açıklarken 'özgür irade'nin önemini açık bir şekilde vurgulamıştır. İnsanlar ilkel diyebileceğimiz bir halden bilinçli, aydın bir mertebeye dönüşümünde özgür iradesiyle kendi yaptığı seçimler doğrultusunda, eyleme geçtiğinde yaptıklarından sorumludurlar. Yaşadığı dönüşümün sonuçlarına göre yaptığı şey ister iyi ister kötü olsun, sonuçları yine kendi sorumluluğunda olacaktır. İnsanın ilkel döneminde yaşadıkları göz önüne alındığında kötü bir eylemin içinde olma, kısaca kötülük yapma olasılığı yüksektir. Bilgiye ne kadar çok temas ederse olaylara ve durumlara yaklaşımının nasıl 'iyi' yöne evrildiğine dair daha önceki bölümlerde bahsedilmişti. Yapılan kötülük tanımında iki kategoride incelemek mümkündür; Fiziksel/olağan kötülük ve ahlaki kötülük.

İnsan kötülüğü seçme ve o kötülük eyleminden kaçma, kaçınma tercihinde özgürdür. Fiziksel/olağan gerçekleşen kötülük karşısında oluşacak sonuç, önlem alma ve sorumluluğa sahip iken, o kötülüğü tamamen önleme gücüne sahip değildir. Ahlaki boyutta bir kötülük karşısında ise o kötülüğü yapıp yapmama iradesinde kısmi bir özgür iradeye sahiptir. İnsanoğlu yaşananlar karşısında kendini olumlu donattığı ölçüde reaksiyonları, eylemleri, kısaca hal ve tavırları yaşadığı toplum içinde büyük önem taşımaktadır. Yirminci yüzyıl ile birlikte gelişen, bir çığ gibi büyüyen Aydınlanma Döneminde insanın iyilik ve kötülük karşısında takınacağı tavrın daha olumlu, etik, yaratıcı düzeyde olacağı tahmin edilirken, yüzyılın ilk yarısında iki büyük Dünya Savaşı gerçekleşmiştir. Modern çağda insanın kötülükten bütünüyle uzaklaşacağı tahmin edilirken kötülük, daha organize, insan aklının çok ama çok uzağında bir ruh haliyle karşılaşılmıştır. Bu da insan aklına duyulabilecek güveni, haliyle ortadan kaldırmıştır.

Arendt, insani etkinlikler arasında eylemi, en üst sıraya yerleştirir. Eylemin, başlamak, inisiyatif almak, bir şeyleri harekete geçirmek anlamına geleceğini, herhangi bir maddeyi, nesneyi araç olarak kullanmaksızın, doğrudan insanlar arasında geçen bir etkinlik olacağını betimler. Arendt bunu doğanın içinde sadece insana özgü bir özellik olarak tanımlayacaktır. İnsan eylemde bulunmakla, yaşamsal zorunluluklar ve araçsal sınırlamalardan kurtulduğunu gösterir, kendi biricikliğini açıkça ortaya koyar (Grossman, 2002:89). Arendt, İnsan gelişme içinde en yüksek mertebeye ancak hemcinsleriyle girdiği bu etkileşim sayesinde ulaşır demek istemektedir.

Ne var ki eylem, Arendt için modern çağda insani etkinlik babında anlamını değiştirmiştir. Eylemin yerini iş, ‘homo faber’ yani üreten insan da yerini emek/çalışma, yani ‘animal laborans’, daha açık tanımıyla, çalışan hayvan adını almıştır. Viva activa içerisindeki olağan, geleneksel hiyerarşi alt üst olmuştur. Devlet adamlarının eylemi alt konumlara, zanaatkar ile sanatçıyı orta mevkiye, insanın temel gerekli ihtiyaçlarını temin etme, çalışma etkinliği en üst sıraya yerleşmiştir (Yılmaz, 2016:27). Bu durumda eylem, emeğin, çalışmanın meydana getirdiği üretim ilişkilerinin bir işlevi olarak görülmeye başlanmıştır. Sonuç olarak modern çağda siyasi insan, yani eyleyen ve konuşan insan dışlanmıştır. Oysa Arendt’e göre; “İnsanlar eylemde bulunarak ve konuşarak kim olduklarını gösterir, benzersiz kişisel kimliklerini etkin bir biçimde ortaya koyar ve bu sayede insani dünyaya dahil olurlar (Arendt, 2021:52)”. Konuşma ve eylemin olmadığı bir yaşam, yaşarken ölmek manasına gelecektir. Viva Activa kapsamın diğer iki seçenek, iş ve emek için bu tanım geçerli olmayacaktır. Dünyada bizi hareket haline geçirecek tüm etkinlikler içinde ancak konuşarak insanileşebiliriz. Ancak konuştuğumuz zaman insani kalırız ve insan olmayı öğrenebilirizdir. Bu süreçte, konuşmaların yani eylemin dünyevi şeyler olabilmeleri için; görülmeleri, işitilmeleri ve hatırlanmaları gerekir. Daha sonra bu süreç şekleştirelmeleri ile devam edecektir, yani şiirsel değişler, anlatılan hikayeler, basılı kitaplar, resim heykel gibi her türlü kayıtlar, kuşkusuz belgeler ve anıtlara dönüştürülmelidirler. Bu dünyada, geleceğe öncülük etmek için, belirgin bir biçimde kalmak için maddileşmeleri gerekmektedir.

Çaba harcayarak, mücadele edilerek muhafaza edilen bir şeydir topluluk, yaşadığımız topluluğu koruma, dahası ‘dünyayı’ korumak adına insanlarda ilkeli bir dayanışma içinde olmak zorunluluğunu doğurur. Dayanışma başkalarının farklılığını yok saymak değil, o farklılıkları kabul etmeyi gerektirir. Yani böyle düşünerek oluşturulan çoğulluğa bağlıdır. “Çoğulluk, eşitliğin ve farklılığın ya da farklılık içinde eşitliğin koşuludur. Bu kabulün kendisi, insanları birbirine yapabilecekleri şeyleri -kötülükleri- sınırlandırır (Berktaş, 2023:176)”.

Kısacası; bu dünyada yaşayabilmek için dayanışmanın esin verdiği eylem elzemdir, diyebiliriz. Ama aynı zamanda gerçekliğe de bağlılık gerektirir. Eylem kamusal alanın özgürleştirici ortamını kullanacaktır. Bunun nedeni, kamusal politik birlikteliğin görülmek ve duyulmak, görmek ve duymak için mümkün olan en geniş sahneyi oluşturması ve böylelikle her benzersiz özel kişinin söz ve eylem yoluyla kendi yaşayan özünü ortaya koyabilmesi, bir anlamda ‘sahne alması’ dünyanın karşısına çıkması ve karşılığında da onu görebilmesidir (Berktaş, 2023:176). Bu insanın karşılaşabileceği en yüksek politik düzeydir. Arendt’e göre bu insanın gösterebileceği en yüksek politik cesaret örneğidir. Bundan sonraki süreç, insanın yapacağı söylemi ya da eylemindeki becerisinin sonuçlarıyla yüzleşmek olacaktır. “Önemli olan eylemin amacı, hedefleri ya da aktörün niyeti değil, esin verici bir ilkedен hareket edip etmediğidir (Berktaş, 2023:176)”. Kendi benliğimizin ortaya çıkması, görünebilmesi için başkalarının varlığına, eyleminize ya da söyleminize vereceği yanıtta saklıdır. Bizler egemen varlıklar değiliz, olamayız. Politikanın özü de çoğulluk ve başkalarına ihtiyaç duymaktır. Kendi özgünlüğümüzde ‘Ne’ olduğumuz değil, ‘Kim’ olduğumuz önemli bir durum teşkil edecektir. Kamusal alanda gösterdiğimiz özgür eylemler, o sözü tutabilme yetimiz, bağışlama kapasitemizle ortaya çıkacaktır. Arendt, bilinçli bir şekilde hareket etme yetimiz, birbirimize ait olma, yaşamlarımızı birlikte hareket ettirme, birbirimize ihtimam gösterme becerimizde saklıdır diyecektir.

Bütün bunların ışığında, bu söylem, eylem çabasının içinde insanın, özgür iradesini kullanarak yaptığı seçimler her zaman isabet etmeyebilir, sonucunu çıkarabiliriz. Bireysel özelliklerimizin yaptığımız seçimlerde etkili olduğu bir gerçektir. “Bu noktada bireysel özelliklerin, aklın ve duyguların bir denge mekanizması içerisine alınması ardından bu dengeli yapı bir eyleme dönüştürülürken yapılan seçimlerde söz konusu denge mekanizmasının işletilmesi gerekmektedir (Cengiz, 2022:16)”. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, ünlü Alman Frankfurt Okulu temsilcilerinden, Yahudi asıllı filozof Theodor Adorno, ekibiyle birlikte insanın akıl ve duygularından oluşan mekanizması konusunda Amerika dönüşü geniş bir araştırma yapmış, bunu da ‘Otoriteryan Kişilik Üzerine’ başlığı altında yayınlamıştır. “Bireyin politik, ekonomik ve toplumsal inançları çoğunlukla geniş ve tutarlı bir desen oluşturur, adeta bir ‘zihniyet’ ya da ‘ruh’la birbirine bağlanmıştır; ayrıca bu örüntü onun kişiliğinin derinlerinde yatan eğilimlerinin bir ifadesidir (Adorno, 2017:11)”, der. Burada anlaşılacağı üzere, birey adına bahsedilen ekonomik-politik-toplumsal inanış bileşkesinin model ürettiğinden bahsediliyordur.

Adorno, Nasyonal Sosyalist Parti 1929'da iktidara geldiğinde Benjamin, Horkheimer, Marcuse ve Fromm ile birlikte kurdukları Frankfurt Okulu ekolünü Amerika'ya gidip orada devam ettirmiştir. (W. Benjamin Fransa'ya gidecek ve orada 1940'da hayata veda edecektir.) Adorno'nun özellikle Horkheimer ile yaptığı ortaklaşa çalışmalar (*Aydınlanmanın Diyalektiği*) oldukça ses getirmiştir. Adorno İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde yenik, değerlerini yitirmiş yeni Alman toplumunun geleceği ile ilgili çalışmalar yapmak üzere Horkheimer ile Almanya'ya geri dönmüştür. Dönemin etkisiyle de odağını 'potansiyel faşist birey' üzerine yoğunlaştırmıştır. Çünkü ağır totaliter bir yapıdan (rejimden) sıyrılmış toplumda kalanların kişilik incelemesinin analizinin yapılmasından yanadır. Bu noktada faşist idarenin diğer idare biçimlerine göre neden tercih edildiği üzerine derin araştırmalar yapar. Dürtüler, itkiler ve dileklere dayalı psikolojik ihtiyaçlara öncelik verilecektir. "Veriler doğrultusunda faşizmle özdeşleşen özneler bulmayı bekleyemezdik, çünkü savaş kaybedilmişti. Eğer faşizm gerçekten etkili bir toplumsal hareket olsaydı onu hemen kabul edecek özneler bulmak kolay olacaktı (Adorno, 2017:15)".

Büyük bir yenilginin ardından Alman toplumu içinde faşist ideolojinin tekrar yükselineceğine dair inanışlar dönem itibariyle mevcuttu. Savaş kaybedilebilir ama inanış öyle hemen yok olamazdı, genel kanı böyleydi diyebiliriz. Adorno araştırmasında faşist ideolojinin propaganda çalışmalarının etkisinde bireylerin çok fazla ortak yönlerinin olabileceğini işaretleyecektir. Bireylerin gösterdiği farklılıklar ise 'anti-demokratik propagandaya yatkınlıkları' ve 'anti-demokratik eğilimler göstermeye hazır olma dereceleri' boyutundadır (Adorno, 2017:21). Yapılan incelemelerde bireylerin anti-demokratik ortama hazır olma eğilimleri farklılık gösterirken, yatkınlık boyutunda ise ortak özellikler gösterdiği anlaşılabacaktır.

Adorno çalışmanın bir başka evresinde bireylerin kişilik yapısına yönelir ve burada S. Freud'un rehberliğine ihtiyaç duyar. Bu noktada çevresel etkilerin bireylerin üzerinde oldukça etkili olduğu, kişiliğin oturmasında öncülük ettiği sonucuna varır. "Bir azınlık grubuna düşman olan bir kişi büyük ihtimalle diğer azınlıklara karşı da düşmanca bir tutum içine girecektir (Adorno, 2017:38). Böylelikle, Antisemitizm yanlısı olan bir bireyin muhtemelen diğer azınlık yanlısı gruba düşmanca tavır içine bürünebileceğinin altı çizilir.

Adorno'nun çalışmasında bir diğer başlıkta ise bireyin, çektiği acıyı başkalarına aktarma bulgusuna rastlanır. Birey duygudaşlık yoluyla acının büyüklüğünü kavradığı için, o acıyı başkalarına çektirmeme olasılığı yerine, bilakis çektiği/yaşadığı kötülüğü diğerlerine

aktarmayı tercih ediyordur (Cengiz, 2022:16). Dolayısıyla kişiler, kişilikler birbirini etkileme gücüne sahiptirler denilebilir. Adorno bu bölümün başlığını ‘*Görüşme Materyalinde Önyargı*’ olarak adlandırır. ‘*Cehalet ve Kafa Karışıklığı*’ ise Adorno’nun bir diğer altını çizdiği noktayı oluşturur. Burada bireyler daha çok ‘çoğunluğa uyma’ eğilimindedirler, faşist oluşumlar manipülasyon yoluyla cehaleti hedef almaktadır (Adorno, 2017:38). Totaliter yapılarda rejim tarafından politik ve ekonomik hedefler topluma gerçek dışı yansıtıldığında ya da halk bu gerçekleri reddettiğinde birey kendi cehaleti ve kafa karışıklığıyla baş başa kalacaktır. Bu durum gelecekte olası kötülüğün ilk basamağı, kötülüğü hazırlayan o düşünce yapısını oluşturacaktır. Adorno’ya göre, antisemitist bir bireyin kendi grubu iç grup, yahudi ve azınlık yanlıları dış grubu oluştururlar. İç grup kendi değerlerini iyi, dış grubun değerlerini kötü görmeye meyillidir. İç grup dış grubun tüm klişelerini de reddetmektedirler. Rejimin manipülasyonu doğrultusunda da bu bir çeşit ‘kötü tohumları ayıklama’ projesine dönüşmüştür.

Adorno’nun araştırmanın ilerleyen safhalarında deneklerin yanıtlarına göre çıkarımları ise; faşist rejimin ‘anti hümanist’ bakış açısıyla geleneksel değerleri yerle bir ettiği, dolayısıyla anti demokratik idari modellerle bireyin psikolojik gaspı da söz konusudur. İdeal toplumdan çok uzak seyreden idari biçim, sendikalar, iş dünyası, dış politika, Rusya ve Komünizm aleyhtarlığı gibi önemli konu başlıklarında da öznenin (bireylerin) bakışını manipüle ettiği, zira katılımcılardan bu konularda da endişeli sonuçlar elde ettiğini vurgular.

Adorno’nun denekler vasıtasıyla elde ettiği ürkütücü anti hümanist sonuçların toplum üzerinde nasıl da etkili ve kötücül sonuçlar doğduğuna şahit olduğumuz söylenebilir. Savaştan sonra ileriye dönük iyicil toplumsal kimliğin oluşmasında Almanya’nın epey yolu olduğu aşıkardır. Gerçi günümüze gelindiğinde Alman toplumunun bunu aştığı, ekonomik anlamda da dünyada önce gelen güçlerden biri olduğu da ortadadır. Diğer yandan Arendt’e göre politikanın insanlar arası iletişimin işletildiği kamusal alanın devlet idaresiyle neredeyse yok edildiğinde, insanların gerçekte bağlantılarının koptuğuna, bağımsız hareket etme kabiliyetlerinin yok olduğuna, totaliter rejimlerin kurgularıyla hayatların nasıl kaybolduğuna, Almanya özelinde dünya şahitlik etmiştir. O dönem içinde; her tarafta nefret edilecek ve korkulacak düşmanlar kurgulayan totaliter rejimler, sözümona düzeni sağlamak için özellikle ‘yabancı işçilere, ırksal, etnik ya da cinsel bir azınlığa’ yönelik uyguladığı şiddet dünya genelinde fazla bir tepkiyle karşılanmamaktaydı (Berktaş, 2023:176). Şiddete ve hatta katliama maruz kalan grup ve azınlıkların düştüğü bu feci sonu hazırlayan en büyük faktör kuşkusuz insan temel haklarından yoksun bırakılmalarıdır (Tunçel, 2016:8).

1.1.4.2. Durumsal Etkenler ve İtaat Etiği

İkinci Dünya Savaşı sonrasında adeta şaşkına dönen entelektüel otorite yaşanan bu ağır dramın analizine girişmiştir. Holocaust gerçeğinin şoku bir tarafa Nazi hareketinin kurduğu hiyerarşik faşist düzen de incelenecek dosyaların başında geliyordur. Çünkü hali hazırda Holocaust ‘kötü’ tanımını alt üst etmiş, kötülük imajı biçim değiştirmiştir. Nazi faşist düzenini ne de olsa kusursuz, hatasız, karşı konulamaz bir egemenlik kurmuştu. “Bu, denetlenemez, asi bir kalabalığın değil, üniforma giymiş, itaatli ve disiplinli, kurallara uyan ve aldıkları emrin ruhuna ve talimatına göre davranmaya özen gösteren insanların işiydi (Bauman, 2022:223)”. Halbuki bu insanlar dışarıdan bakıldığında, üniforma giyip göreve geldiklerinde ‘sıradan’ insanlardır; Günün sonunda aileleri, normal bir insanın akışında yürüyen bir hayatları vardır. İlk bakışta asıl dehşete düşülmesi gereken belki de buydu demek mümkündür. Normal diyeceğimiz bireylerin yaptıkları kötülükle diğerlerinden ayrıldıkları doğrudur, onlar, uygar bir toplumun ayrıcalıklı, bilinçli insanları olmayı reddettiler. Olsa olsa, “..eğitimsel faktörlerin böyle hatalı, hastalıklı bir kişiliğe yol açan, kötü ya da talihsiz bir karışımının etkisiyle bozulmuş, kötü hale getirilmiş olmalıydılar (Bauman, 2022:38)”.

Dolayısıyla, kötülük kavramının siyasi arenaya taşınmasına yol açan unsurlardan bireysel etkenler, ekonomik ve politik görüşlerin belirlenmesine etki ediyorsa, durumsal etkenler de bunun belirmesinde önemli bir etkindir. Bireysel ya da toplumsal bir kötülüğü başlatabileceği, harekete geçirebileceği konusu gün gibi ortadadır. Yalnız yaşanan (Almanya) topluma değil, tüm (dış) dünyaya da etki ettiği Dünya Savaşı sürecinde ortaya çıkmıştır. Bireysel etkenleri açıklarken de Adorno’nun savaş sonrasında ülkesinde yaptığı ‘Otoriteriyen Kişilik Üzerine’ kapsamında denekler yoluyla aldığı ürkütücü sonuçlardan ve olasılıklardan bahsedilmişti. Sonuç olarak; Nazi egemenliğinde yapılan gaddarlıklar belirli insan tipini, yani güçlüye itaat etme, zayıfa vicdansızca, zalimce davranma, taahhüküm etme eğilimindeki insanları açığa çıkarmıştır. Rejimin zaferi bu tür ‘normal’ kişiliklerin alışılmadık bir biçimde bir araya getirmek olmuştur. Ancak o dönemin akademik dünyası, çıkan polemiklerde bu sonuçlara itiraz etmişlerdir. Nedeni ise; otoriter kişiliğe sahip olmayanların da bu türden bir baskı karşısında nasıl tavır aldığı ya da alabileceği ve şiddete meyilli olma olasılığının araştırmada yer almaması konusudur. Onlara göre kabaca ortaya, Nazizim zalim insanlardan oluşmuştur gibi bir sonuç çıkıyordur. Akademik dünyanın bu baskısı sonrası, Adorno’nun kurduğu grubun içinden kimi üyeler; ‘Otoriter kişilik, faşizm potansiyelinde ve benmerkezciliğin yalnızca kişilik ilgili bir belirleme yapıldığını, bunun dışında çağın potansiyeli üzerinde durulmadığının’ altını çizmişlerdi (Bauman, 2022). Yani itirazlar yerini

bulmuştur. Çünkü pek çok kalburüstü, iyi eğitilmiş bireylerin de birer zalime dönüşebileceği konusu hasıraltı edilmiştir. Bu akademisyenler sözü edilen büyük bir yasağın altını çizmeye çalışmıştır. Onlar, Nazi faşizminin uyguladığı bir yasağı atladılar. O yasak şuydu; “İtaat eden kurbanların, ölüme giden insanların büyük ölçüde insanlığını yitirmiş olduklarına dair asla kuşkulamayacaksınız (Bauman, 2022)”. İşte bu da Nazi faşizminin bir başka yüzünü ortaya çıkarıyordu.

Aynı şekilde durumsal etkenlerin ortaya çıkışından önemli bir kaynak oluşturan Amerikalı araştırmacı, ruh bilimci, sosyolog Stanley Milgram’ın kendi adını verdiği ‘*Milgram Deneyi*’ bu konunun en önemli kaynaklarından biri olmuştur. Onun laboratuvar deneylerinde gerçekleştirdiği araştırmasında çıkan sonuç: Zulmün zalim insanlar tarafından değil de normal, işini iyi yapmaya çalışan insanlar tarafından yapıldığı ve “..Zalimliğin bunu yapanların kişisel karakterleriyle bağlantısının zayıf olduğu, fakat otoriteye itaat arasındaki ilişkiyle -yani normal, her gün karşılaştığımız iktidar ve itaat yapılanmasıyla- güçlü bir bağlantısının bulunduğu. (Milgram, 1974:21)” hipotezidir. Yani prensipte, çalmaktan, yok etmek, öldürmekten, saldırmaktan aslında nefret eden bir bireyin, emir aldıktan sonra bunları daha kolay yapabileceği gerçeğidir. Elbette normal olmayan, potansiyelinde böylesi bir zulmü barındıranların bir emre ihtiyacı da yoktur, araştırmada bunun da altı çiziliyordu. Milgram’a göre normal bir insan aslında tasavvur dahi edemediği bir şeyi emirle tereddütsüz uygulayabilirdi. Özetle kesin olan şey, kendilerini zalim olmaya teşvik eden sebepler bulunduğunda insanlar, kişisel özelliklerini pekala dışarıda bırakabilirlerdi. İnsanların başlangıçtaki bu ‘iyimser’ karakterleri böyle bir görevde onları asla durduramayacağı gerçeğidir. Ortada insan dışı bir muamele, tavır, tahakküm söz konusudur. Yüzyılımızın önemli sosyologlarından Zygmunt Bauman da, Milgram’ın kanıtları üzerine: “İnsandışılık bir toplumsal ilişkiler sorunudur. Toplumsal ilişkiler mantıklaştırılıp teknik yönden mükemmelleştirilirse, insandışılığın toplumca üretiminin kapasitesi ve ustalığı da mantıklı ve mükemmel hale gelir (Bauman, 2022:38)”, der. Milgram laboratuvar deneylerinde insanlara elektroşok uyguluyordu. Kimi otoriteler bunu dehşetengiz bulmuş, çıkan sonuçları tam olarak benimsemekte çekince gösterecekler de, genel itibarıyla aslında bu otoriteler de onun deneylerinin sonuçlarından oldukça kıymetli sonuçlar çıkarmışlardır.

Milgram’ın bulgularından belki de önemlisi, en çarpıcısı ise, zalimlik yapmaya hazır olma halimizle, zalimliği uygulayacağımız kurbanla yakınlığımız arasında bir ters orantı vardır. Yani, dokunduğumuz kişiye herhangi bir zarar verme ihtimalimiz her zaman çok azdır. Uzaktan gördüğümüz birine ise daha kolay acı çektirebiliriz. Yalnız sesini duyduğumuza ise

bu oran daha yüksek olacaktır. Hem görmeyip hem duymadığımız birine ise uygulayabileceğimiz zalimlik üst safhada olur, gerçeğidir. Milgram deneklerinde uyguladığı pratiklerle bu sonuçlara ulaşmıştır. Yani, totaliter bir anlayıştaki Nazi rejiminde eğer bir insana zarar vermek, kurbanı eğmek bükmek yok etmek için bedensel temas gerekiyorsa, kurbanın acısını görmezden gelmek lüksünden yoksun bireyler yetiştiriliyordu demek doğru olacaktır. Rejim için eylemi örgütlemek ne kadar güçlü bir mantığa oturtulursa, sonucun acıya ulaşması ve bunun sonucunda eylemi gerçekleştirecek kişinin kendiyle barışık olması o kadar kolaylaşıyordur. Görülüyor ki, nedenler burada ne kadar psikolojikmiş gibi görünse de aslında bu tür davranışların sonuçları bir o kadar toplumsal bir çerçeveye oturuyordur. “Kurbanı başka bir odaya koymak onu denekten uzaklaştırmakla kalmaz, denekle deneyi yapanı da görece yakınlaştırır. Böylece, deneyi yapanla denek arasında, kurbanın dışlanmış olduğu bir grup işlevi başlar. Kurban, uzakta olduğu için fiziksel ve psikolojik olarak yalnız kalmış bir yabancıdır (Milgram, 1974:21)”. Milgram burada kurbanın işkencecisiyle bir birliktelik kurduğunun, her ikisinin de bir grup duygusuyla hareket ettiğinin altını çiziyordur. Kurbanın hiçbir durumda bir eylem yapan ya da bir etki eden kişi pozisyonunda olduğu kabul edilmemiş, bir nesneye dönüştürülmüştür. Bu durumda canlı veya ölü olması da pek fazla önem taşımamaktadır. Burada otoritenin (Nazi Faşist Rejimi) deneyi yapana yani zulmü gerçekleştirene -Nazi askeri-, birlikte oluşturulan iş bölümünde duygusuz ve duyarsız nitelikleri barındırarak, eylemi -zulmü- gerçekleştirmesine olanak tanımıştır (Bauman, 2022:228). Burada Nazi hareketinin oluşturduğu bürokratik, duyarsız ve duygusuz gücünün oluşturduğu emir komuta işbirliğine şahit oluyoruz. Nazi rejiminin bürokratik gücü ustalıkla bir sistem kurmuş ve neferlerine, yabancılara (Yahudiler vs.) daima bir sınır çizme, engelleme, dışlama, yabancılaştırma, gerektiğinde ölüme götürme yolunda sınırsız imkan sağlanmıştır.

“Kusursuz işleyen Nazi Faşist Rejiminin emrinde olan bireylerin düştüğü durum bir çeşit çamura batma, bataklığın içinde debelenme gibi algılanabilir. Bataklığın içine giren birinin ne kadar debelense de içinden çıkamayacağı aşikar bir durumdur. Metaforik anlamda Nazi sistemi bataklığın ta kendisidir (Bauman, 2022:230)”. Bireyler içinde nesneler halinde ne kadar hareket ederse kurulan sistemin emme gücü, içine alma potansiyel bir o kadar artacaktır. Nazi sistemine bağlı bireyin eylemi gerçekleştirdikçe, yaptığı göreve, eyleme tahammül seviyesi giderek zayıflayacaktır. Ancak sistemden çıkma gibi bir lüksü de yoktur. Çünkü sistem vazgeçmenin acı bedelini artırmıştır. Herhangi bir geri dönüş söz konusu dahi değildir. Milgram araştırmanın bu aşamasında bireyin karşılaştığı bu durumu ‘ardışık eylem’, ‘bağlayıcı etkenler’ olarak adlandırır. Yani bireyi bulunduğu durumu ‘kilitleyen etken’ olarak görür.

Bireyin geçmişinde yaptığı bu sürekli zulmün, sürekli eylemin bir kölesi, bir bağımlısı olmuştur. Birey kendini işleyen bir makinenin dişlisi gibi algılayacak, durup düşündüğünde geçmişteki hatalarını değerlendirme konusunda, bir çeşit isteksizlik yaşayacak ve sürekli yaptığı eyleme, zulme geri dönecektir, yani artık geri dönüş olanaksızdır (Milgram 1974:31). Bu Nazi Sistemin kurduğu bir ‘tuzak’tır. “Başka bir deyişle bu tuzak bir paradokstur. Kendini karalamadan temizlenilmez. Pisliliği örtmek için de sonsuza dek pisliliğin içinde ilerlemek gerekir (Bauman, 2022:38)”. Bu yaşanan açık bir suç ortaklığıdır. Sisteme göre de suçtan kaçmak da olanaksızdır. Artık suçtan sıyırma, oluşacak cezadan kurtulma isteği yersiz hale gelir. Tüm bu eylemin, sistemin neferi olmak fikri, bireyin sığınabileceği yegane mantıklı yaklaşım haline gelmiştir. Ortaya sistemin içindeki birey açısından acılı bir ikilem doğmuştur. Ahlaksal yönden eylemlerinin garabeti, anlamsızlığı keşfetme olasılığı oldukça azalmıştır. Kendini çöküş yolundan geri çevirecek bir tutunma önerilmiştir. “O da yaptığı kötücül eylemin üzerinde yoğunlaşma ve üstlerine görevi ne kadar iyi yaptığına dair oluşacak başarı dürtüsü (Bauman, 2022:231)”. Sisteme göre ahlaksal değerlendirmenin içeriği araçlar değil, amaçlardır. Üstlerin ahlaksal yönden mübah gördüğü her şey kabul edilebilir, aksi düşünülemez. Burada karşımızda kendini ahlaksal otorite olarak da gören Alman Nazi Sistemi bürokrasisi vardır. Verilen görevin -eylemin- disiplinli bir şekilde uygulanması, sadakatin yerine getirilmesi elzemdir. Milgram’ın bu konu üzerinde belirttiği gibi, “Ast durumundaki kişi, otoritenin gerekli gördüğü eylemleri yerine getirmedeki başarısı bağlı olarak, utanç ya da gurur duyar. Üstbenlik, eylemlerin iyiliği ya da kötülüğü ile ilgili değer yargılarından, otoriter sistem içindeki işlevin ne kadar iyi ya da kötü yerine getirildiği saptamasına kayar (Milgram, 1974:21)”.

2. Dünya Savaşı, Holokost sürecinden sonra uzun bir süre bu konu üzerine yorum yapmayan, bunun için de otoriteler tarafından eleştirilen ünlü Polonyalı Yahudi asıllı düşünür Zygmunt Bauman nihayet, 1989’da ‘*Modernite ve Holokost*’ başlıklı kitabında Nazi Rejimi ve Bürokrasisi üzerine derin bir araştırma yayınlamıştır. Burada ‘*İtaat Etiği, Milgram’ı Okumak*’ başlığında profesör Milgram’ın deneylerine de açıklık getirerek sonuçlarını değerlendirmiştir. Ona göre Milgram’ın deneylerinde ortamda yapay bir gerçeklik kurulduğu, amaçlı bir tasarım içinde gerçekleştiği aşık bir gerçektir. Laboratuvar ortamında deneklerin, örgüyle, yani Milgram’ın başında olduğu araştırma ekibinin temsil ettiği üniversite ile bağlantısı kısa sürelidir. Kayıtlarda geçen yaklaşık bir saatlik bir süreden bahsedilir. Ve deneklere bu süreç için bir ücret ödenmiştir. Ayrıca; denekler tek bir otorite yani amacında güç hissettiren yalnızca bir tarafla -Araştırma grubu- karşılaşmışlardır. Deneklerin bundan etkilenmemeleri çok düşük bir ihtimaldir. Deneklerin yalnız bir saat değil de daha uzun, mesela aylar, yıllar süren bir süreç

içinde böyle bir etkilenme ile karşılaşsalar belki de durum farklı olacaktır. O zaman bu uzun sürecin sonuçlarına da bakmak gerekecektir. Bu noktada Milgram'ın deneyinde başlı başına bir eksiklik olduğu anlaşıyor (Bauman, 2022:241). Yaygın karşılıklı ilişkiler ortama hakim olduğunda nasıl bir sonuçla karşılaşılacağı düşüncesi ne yazık ki karşımızda apaçık duruyordur. Bu noktada her şeyden önce günlük rutinler devreye girecektir. Yine de büyük bir olasılıkla Milgram'ın hipotezine yakın bir olasılıkla karşılaşılabiliriz, demek mümkündür. Bu eleştirilerden sonra Milgram da az önce bahsettiğimiz bu uzun süre etkilenme ya da işbirliği için de bir deneye daha girişmiştir (Bauman, 2022:242). Deneklere bu kötücül görevleri dikte eden otoriteyi sınıma, tartma, itiraz etme, bağımsız düşünme aracılığıyla muhakeme etme olasılığı verdi, yepyeni bir seçenek sunmuştur. Sonuç, tabiri caizse çok sarsıcı olmuştur. İlk deneylerde gözlenen itaatten eser kalmamıştır. Tanımadıkları insanlara zulmetmekten imtina eden denekler geri çekildiler, yönlendirilemediler. Yüzde doksan gibi bir sonuçla denekler işbirliğini reddetmişlerdir. Daha deney süreci tamamlanmadan denekler ortamı terk ettiler. Otorite ile olan ilişkilerini sonlandırdılar. Söz konusu olan; Deneğin, yani kişinin kendi hür iradesi ve vicdanıyla başbaşa kaldığında insanın, yetkili, rakipsiz tabir edilen bir güçten gelen buyruğa itirazıdır (Bauman, 2022:243). Bu buyruk, zulmetme, kötücül eylem, yalnız ve yalnız, karşılaşacağı bir muhalefet olmadan, özerkliğe inancı olmayan bir hiyerarşinin itaat isteğinde ortaya çıkacaktır. Rakip olabilecek diğer tüm otoritelerin ancak yok olduğunda, yok edildiğinde ortaya çıkabilecek bir olasılıktır. Zaten Nazi Faşist Rejiminin de ilk yaptığı budur: Tüm alternatif düşüncelerin önünü kesmek, yok etmek. Böyle bir ortamda birey, toplum, elbette büyük bir baskıyla karşılaşabilir, sonunda da boyun eğdi. Milgram'ın bu son dahil ettiği deneyde çıkan sonuç; Ahlaksal yönden normal insanların, anormal istekler boyun eğmelerine karşı en etkili yöntem çoğulculuktur (Bauman, 2022:243). Nazi Hareketi öncelikle bu çoğulculuğun önünü kesmelidir. Oluşturdıkları rakipsiz ortamda da ahlak dışı, insanlık dışı isteklere, eylemlere yüzde yüz katılım gösteren bir toplum yaratmaktı. Siyasal, insancıl çoğunluğun kalıntıları yok edilmeliydi öncelikle. Deneklerin, insanların ahlaksal vicdanlarının sesleri ancak ve ancak siyasal aykırılıkların olduğu, insancıl bir ortamda gerçekleşebilirdi. - Stanley Milgram'ın bu deneyini anlatan Michael Almereyda yönetiminde *Experimenter* (Deney) adıyla 2015'te filmi yapılmıştır.-

Milgram'ın ayakları yere basan bu deneyi kuşkusuz merkezi bir otorite üzerinde yapılan öncül bir çeşitlemeler bütünüdür. Burada kötülük, zalimlik, kişilerin karakteristik özelliklerinden çok toplumsal ilişkilerine dair bir inceleme söz konusudur. “Zalimliğin kökeninde karakterden çok, toplumsal nedenler vardır. Elbette bazı kişiler ahlaksal baskıları

etkisiz, insandışılığı ise meşru olan bir ortama düştüklerinde zalim olmaya eğilimlidirler (Bauman, 2022:223)”.

Milgram’ın birçok kaynağa öncülük eden bu deneyinden yaklaşık on yıl sonra, 1971’de yine Amerikalı psikolog -ki Milgram ile aynı okuldan arkadaşlardır- Philip Zimbardo’nun deneyi de Milgram’ı kanıtlar, onu destekler düzeydedir. Bu deneyde potansiyel müdahaleci faktör göz önüne alınarak bir deney gerçekleştirilmiştir. Yani farklı bir metot gözlemlenmiş, Milgram’ın deneyinde görünmeyen bir otorite yaratılmıştır, Zimbardo ise ‘görünen’ bir otorite yaratmıştır. ABD Stanford Üniversitesinde yirmi dört gönüllü öğrencinin belirlenmesinden sonra on iki gardiyan ve on iki mahkumdan oluşan bir ekip oluşturuldu. Yaşları on dokuz ile yirmi üç arasındaki gençlerle mülakatlar gerçekleştirildi. Enteresan olan; mülakatlarda öğrencilere mahkum ya da gardiyan hangisi olmak istenildiği sorusuna öğrenciler büyük bir çoğunlukla ‘mahkum’ cevabı vermiştir. Bunun sonucunda belirlemeler yazı-tura atılarak gerçekleştirilmiş ve Stanford Üniversitesinin bodrumunda yapay bir hapisane inşa edilmiştir. Gün ışığının girmediği, hemen her noktada kameralar ve mikrofonların olduğu, tüm yaşananların kayda alındığı, üç mahkum odası, bir gardiyan odası ve koridorun avlu olarak kabul edildiği, bir de hücre tabir edilen küçük odanın olduğu minimal prototipte bir hapisane yaratılmıştır. Burada Zimbardo ve yardımcıları yirmi dört saat yaşananları izleyip notlar aldılar. Gardiyanlara da mahkumlara da üniforma dağıtılmıştır. Bu arada yapılan mülakatta öncelikle yaratılan ortam gençlere titizlikle anlatılmıştır. Artık isim kullanılmayacak, mahkumların numaraları olacaktır. Gardiyanlara ise Hapisane Yetkilisi olarak seslenilecektir. Gardiyanlara cop dışında herhangi bir silah verilmemiş ve asla şiddet uygulanmayacaktır. Başlangıçta on beş günlük bir süreç belirlenmiş ve her gün için yirmi dört öğrenciye on beş dolar ücret verilecektir.

Deney şöyle gerçekleşmiştir: Süreç başladığında tüm mahkum öğrenciler kolluk güçleri tarafından kelepçelenip evlerinden alındılar. -Operasyonda gerçek polisler kullanılmıştır.- İşledikleri ‘görece’ suçlar yüzlerine okundu ve zincirlenerek hapishaneye kondular. İlk gün süreç normal ilerlemiş, herkes işini, görevini yapınca bir sorun çıkmamıştır ancak ikinci günden sonra işler çığırından çıkar, gardiyanlar yavaş yavaş mahkumlar üzerinde baskı kurmaya başlarlar, şiddet de peşi sıra gelmiştir. Zimbardo yapılan bu beklenmeyen davranışlara sesini çıkarmamıştır. Gardiyanlar giderek zorluları arttırınca, insanlıkdışı taleplerde bulunmaya başladılar. Küçük düşürmeler, hakaretler, tuvalet yerine kovalara yapılan hacetler, ağır zulümler vs. Ortama tam bir kaos hakim olmuş, mahkumlar ayaklanmışlar, avukat istemişler, kaçma girişiminde bulunmuşlar, aileler çocuklarından haber alamayınca yetkililere başvurup deneyi sonlandırmaya çalışmışlar, bir hapishanede yaşanabilecek hemen her şey birebir

oluşmaya ve gözler önüne gelmeye başlamıştır. Son aşamada Zimbardo da hapishane müdürüymüş gibi deneye ortak olur. İşler altıncı gün artık çığırından çıkmıştır. Sonunda Zimbardo istediğini almış ve deneyi o gün sonlandırmıştır. Bu iyi niyetli öğrencilerden istenen şeyler aslında korkunçtur. Ancak bir o kadar da şaşırtıcıdır. İstenmeden bir çeşit Alman SS neferleri yaratılmıştır. Zimbardo'nun ve ekibi bu deneyde; zulüm, şiddet düşkünlüğü, katılan öğrencilerin gerçek anlamda kötülüğünde değil, kötü dizayn edilen toplumsal bir ortamdan kaynaklanmıştır. Tıpkı Nazi Faşist Rejimi gibi olmuştur. Öğrenciler arasında mahkum-gardiyan seçeneği farklı olsaydı da durum değişmeyecektir. Önemli olan kişilere tanınan yetkiler, ayrıcalıklardır. -P. Zimbardo'nun bu deneyi yönetmen Kyle Patrick Alvarez tarafından '*Stanford Hapishane Deneyi*' adıyla 2015'te sinemaya uyarlanmış, çok da etkili olmuştur.-

Amerikalı ünlü sosyolog, holokost araştırmacısı John Michael Steiner'in bu deneyden sonra literatüre sunduğu 'uykucu' kavramı, Zimbardo'nun hipotezini doğrular düzeydedir. "Uykucu olgusu, diktatörler, zorbalar ya da teröristler gibi, şiddete yatkın kişilerdeki, gereken anahtar ve kilit bağlantısı gerçekleştiğinde ortaya çıkan gizli kişilik özelliklerini ifade eder. Böyle bir bağlantı gerçekleştiğinde uykucu normal davranış halinden uyanır ve uyur haldeki şiddete yatkın kişilik özellikleri aktive olur. Özel koşullarda harekete geçebilecek bir şiddet potansiyeline sahipse, tüm insanlar bir şekilde uykucudur (Steiner, 1980:431)". Burada söz konusu olan gerçek; otoritenin, üstlerin, zalimlik, duygusuzluk gerektiren rollere izin verdiğinde insanoğlunun buna yakın olmasıdır. Günümüzde de bu türden rol değişimlerine şahit oluyoruz. Zalimlik, zulüm için Steiner'in kavramına ihtiyaç olduğuna gerek yok gibi görünüyor. Bu kavramda açıklanan gerçeğe bireyler sağduyulu davranıp, otoriteye karşı gerekli direnme gücünü kullanıldığında, bu türden rol değişimlerinin olamayacağı gayet açıktır. Yasalar saygılı, vicdan sahibi, isyankar olmayan bireyler otoriteye karşı durabilirler. Almanya'da o dönem az da olsa bu türden insanlara da şahit olduk. Hikayeler yazılmış, film olarak da çekilmişlerdir. "Onların benzersizliği toplumsal, siyasal ya da dinsel 'belirleyenleri' boşuna araştırılacaktı. Onların, saldırganca bir durumun yokluğunda uyuyan, ama şimdi uyanmış ahlaksal vicdanları -toplumsal olarak üretilen ahlaksızlığın tersine- kendi kişisel özellikleriydi, kendilerine aitti (Bauman, 2022:38)".

1.1.5. Totaliter Rejimin Kötülüğe Etkileri

Batı dünyası daha 1789 Avrupa İnsan Hakları Bildirgesine imza atıldıktan sonraki süreçte, bu ilkelere tam olarak bağlılık göstermediğini ilerleyen yıllar içinde hissettirmiştir. Bu 'yenilikçi' süreçte onların başka yüzleri ortaya çıkmıştır. Onlar, insanlar arası ilişkiler, mekan

kavramlaştırılması ve rasyonalite ile teknolojinin uygulanmasına dair farklı kavram ve yöntemlerle uyumlu hareket ediyorlardır. Nazizimin de bu noktada sebep olduğu soykırım çerçevesinde, köklerini Batı tarihindeki, sanayi kapitalizmi, kolonyalizm ve teknolojinin durmak bilmeyen yükselişiyle; kısacası Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan kırılma ile birlikte toplumsal, psikolojik çöküşün getirdiği bir platformda ortamda ortaya çıkmıştır.

İnsan Haklarının kabulüyle oluşan refah dönemi, ulus-devlet anlayışını atılımcı, çıkar gözetken girişimleriyle yerle bir olmuştur. Sanayi Devrimiyle 1870 sonrası ivme kazanan anlayış giderek şiddet unsurunu da ortaya çıkarmıştır. Bu noktada Birinci Dünya Savaşı'nın arka planını ortaya çıkaran pek çok faktörün olduğu açıkça görülüyor. Bu faktörleri kısaca özetlersek; Sanayi üretiminde motor üretim hattındaki -Ford Motor Comp.- montaj gelişmeleri, kamu yönetiminde görülen rasyonelleşme, demiryolları üretiminde devlet sınırlarını aşan düzenlemeler, gelişmeler, orduların buna paralel gelişip modernleşmesi, Avrupa dışı fetih ve paylaşımların yani kolonyal emperyalist girişimlerde ülkelerin konsensüs sağlaması, büyük ve küçük burjuva elitlerinin toplum içinde yavaş yavaş ortaya çıkması, milliyetçi anlayışın giderek devlet yapılarında hakimiyet kurması, yenilikçi bilimsel buluşların -sosyal darwinizm- gelişimiyle ırkçılık kavramının büyük mesel teşkil etmeye başlaması gibi uzunca bir altyapı gözle görülür biçimde ortaya çıkıyordur. Bu açıklamalar, kısaca faktörlerin ortaya konması, Nazi rejiminin toplum içinde oturtmaya çalıştığı 'medeniyet' bağlamında, rejime ışık tutan perspektifin kökenlerini ortaya dökmek için önemlidir.

Hannah Arendt da tüm bu faktörleri *Totalitarizmin Kaynakları* eserinde detaylarıyla ortaya sermiştir. Ayrıca Nazizimin sebep olduğu İkinci Dünya Savaşı sonrası süreçte de yeni dünya anlayışının aynı hataları tekrar ettirilmemesi için de alternatifler sunmuştur. Ünlü sosyolog profesör Edward Said de benzer bir konuda, Batı medeniyetinin daha iyi anlaşılabilmesi için onun altında yatan zihniyete, anlayışa dikkat edilmesi gerektiğinin altını çizmiş, sözüm ona hayal ve icad edilmiş emperyalist kolonyal dünyaya dikkat çekmiştir. Totaliter rejimlerin kendi değer ve hüküm güçlerini ötekiliğin imajıyla meşrulaştırmaya çalıştıklarını incelikle inceleyen yapıtlar ortaya sunmuştur. (Bkz. *Şarkiyatçılık, Yersiz Yurtsuz* vs..) Nazi Almanyası da tıpkı diğer batılı güçler gibi Avrupa'nın göbeğinde bir kolonyal savaş icat etmiştir. Onlar da uygulamadaki ideolojisi tıpkı emperyalist Batının ideolojisi ve ilkeleri ile yürütmüşlerdir. Ancak Naziler çok daha modern, çok daha güçlü yöntem ve metotlara başvurmuşlardır. Nazi faşist rejiminin ortaya koyduğu 'nihai çözüm' kurbanları, Batı dünyasının daha Ortaçağ'dan beri ortaya koyduğu sömürge ve soykırım anlayışını Almanlar

Avrupa'nın göbeğinde üst düzey ortaya koyan anlayışla karşılaştılar. “Nazizim iki paradigmatik figürü bir araya getirerek birbirine lehimlemiştir: Yahudi, yani Batı dünyasının ‘ötekisi’ ile alt-insan, yani kolonileştirilmiş dünyanın ‘ötekisini’ (Traverso, 2024:27)”.

Arendt totalitarist rejimi, sınıfları ve ulus-devlet devletlerin çöküşüyle yükselen kitle toplumunun bir ürünü olarak görmektedir. Elbette, bunu ırkçı anlayış, aşırı milliyetçilik ve emperyalizmi de işin içine katarak yorumlamıştır. Ona göre, özgürlük uzantısı olarak kamusal alanlar aşındırılarak yok edilmiş, emperyalist sermaye coğrafyaya davet edilmiş, burjuvazinin kaynakları da aktararak totaliter yapı kurulmuştur. “Buysa karşılığında, politik kurumların meşruiyetini yitirmesi, demokratik politikanın kalbinde yer alan yurttaşlık ve müzakereci oydaşma ilkelerinin yozlaşması sonucunu vermişti (Berktaş, 2023:175)”. Görülmüştür ki, totalitarizmin yükselişi, bireylerin özgürlüğünü savunduğu kamusal alanların işleyişini yok etmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrası doğan büyük ekonomik bunalım, beraberinde ortaya çıkan devrimci söylemlerle birlikte insanlar, yaşadıkları onca ekonomik sorunlardan sonra totaliter rejimlerin sunduğu ideolojilerin çözümlerine inanmaya açık hale getirilmişlerdir. Burada rejimler kapitalizmi, Yahudileri ve imtiyaz sahibi sınıfları tehdit olarak gösterdiler. Kitlelere bir nevi gelecek güvencesi, istikrar sunarak kandırıldılar. Sundukları dünya ‘yalanlarla’ kurulmuştur. Tüm sıradan bireyler, tek tip oldular, yani bir çeşit sıradanlaştırıldılar. Bu yaratılan kurmaca dünyada tek tipleştirilen toplum aynı zamanda öfkelerini de arkasına alarak gelecek vaad eden iktidarlara yanaştılar, elle tutulan tek gerçek modelin bu olduğuna ikna edildiler. “Modern çağın yarattığı radikal yabancılık, yalnızlık ve köksüzlük insanlara dünyada yerlerinin olmadığı duygusunu verirken onları kimlikten ve ortak duygudan -dünyaya karşı sorumluluk duygusundan- da yoksun bırakır (Berktaş, 2023:62)”. Gerçeklikten yoksun bu anlayış bireyleri, düşünme ve eylem yapma yetisinden feragat etmesini sağlamıştır. Totaliter rejimin sunduğu kurgular çekici gelmeye başlayacaktır. Arendt’in bu çıkarımlarından sonra şöyle bir sonuçla karşılaşırız; Gerçek bireysel kimliğinden yoksun bırakılan, ideolojik düşünme tarzını kaybetmiş, olgusal hareketi anlama, değerlendirme gücünü kaybetmiş bireyler, artık gelecek ve aitlik arzularını, mutlak itaat, sadakat bekleyen totaliter hareketlere karşı boyun eğmişlerdir. Olgusal, bütüncül hakikatten köklü bir şekilde ayrılmış, rejimin imal ettiği, kurguladığı hakikatlere inandırılmışlardır.

1.1.6. Modern Zihinde Kötülük Kavramı

Özellikle yirminci yüzyıla gelindiğinde kötülük hala tam anlaşılabilen veya anlamlandırılabilen bir olgu değildir. Birçok farklı çehresiyle karşılaşmak günümüzde hala mümkündür. Anlamsızlığı olsun, sıradanlığı olsun ya da olağanlaşması söz konusu olsun, birçok olasılık ve ifadeler birbirini kovalar vaziyettedir. Bir noktada günümüz insanı için kötülüğü kabul etmek sanki ‘anlamakmış’ gibi geliyordur. Eagleton’ın söylediği gibi kötülük bütünüyle esrarengiz bir şey değildir. “Bir eyleme kötü demek onun anlayışımızın ötesinde olduğunu söylemektir. Kötülük anlaşılmazdır. O sadece kendisi için bir eylemdir (Eagleton, 2011:34)”. Eylemlerden hareketle bir kavramsallaştırma söz konusudur. ‘Bir trene çıplak bedene sarılı bir boa yılanıyla binmek gibidir’ der Eagleton, kötülükte eylemi anlaşılır kılacak bir bağlam yoktur.

Yapılan bir kötülüğün bir sebebinin olması, o kötülüğü anlaşılır ya da makul yapmayacaktır, herhangi bir sebep olmaksızın da bir insanın kötü olma durumu ortaya çıkabilecektir. Değişken, anlamsız, olası durumlarla karşılaşan polis kuvvetlerinin bile artık üzerinde durduğu, insanların bazen kötü olmak için kötülük yaptıklarına düşünebiliyor olmalarıdır. Anında kişisel ahlaki düzenek devreye girmiş gibidir. Bir çeşit anlam karmaşası, ikilik durumu söz konusudur. Yani zamanla kötülük ‘sebepsiz’ bir anlam taşır olmuştur. ‘Sürekli siyah giyen birinin içine şeytan girdiğinin göstergeleri taşıdığı söylendiğinde nasıl anlamlı gelmezse kulağa, kötülük de öyle bir şeydir’ der Eagleton. Kötülüğün bir sebep ya da bir amaç gibi, kendinin ötesinde var olan hiçbir şeyle bağlantısı yoktur (Eagleton, 2011:35).

Yakın tarihimizde gerçekleşen Holokost da, kötülüğün akıl almaz oluşunun önemli örneklerinden biri olmuştur. Karşılaşılan en korkunç olaylardan biridir. Belki de kötülükte varılacak son noktalardandır. Bu her her haliyle kötülüğün bütünüyle tüketilebilir bir şey olduğuna dair korkunç bir eylemdir. Benzer bir durumu bu defa Yahudiler, yani o zaman ülke olmayıp şimdi ülke olan, İsrail’in Gazze’de son model silahlanma gücüyle Filistinli müslümanlara yaptığı da tersine bir örnek değil midir? Ya da Afrika Ruanda’da olanlar? Kamboçya? Peki ya Stalin ve Mao’nun uyguladığı akıl dışı yöntemler? Ve daha nice örnekler vermek mümkündür.

“Kolay anlaşılabilir şekilde söylendiğinde kötülük; görüldüğü, duyulduğu, bilindiği durumda müdahale etmek, engel olmak suretiyle giderilmeyip kayıtsız kalmak sonucu

sıradanlaşır (Koç, 2022:153)”. Yapılan kötülüğe seyirci kalınması, onun kanıksanmasına, yaygınlık kazanmasına, son olarak da artık onu kabul etmek/görmek gibi bir sonuca götürecektir. Kötü insanı harekete geçiren adaletsizliğe olan sevgisidir: Eziyet ettiği insanların güçsüzlüğünden ve aşağılanmasından zevk alır ve ezilen insanların başlarına gelenlerin kendisinden kaynaklandığını bilmelerinden haz duyar (Dews, 2007:4). Buradan şu sonucu çıkarabiliriz; Kötülük, sapkındır.

Böyle bir perspektifte günümüz dünyasına baktığımızda kötülüğün ne kadar ‘rastlanır’ bir hal aldığını düşünmek ürkütücüdür. Her kıtada kıyasıya bir çatışmanın, çarpışmanın haber değeri taşımadığı bir dünya düşünülebilir, kanıksanabilir bir durum asla değildir. Bu durumda, Kant’ın tanımladığı gibi tüm bu eylemleri ‘radikal kötülük’ olarak görüyoruzdur. Kant bile bu kadar uç boyutlara gidilebileceğini tahmin etmemiştir. Çünkü o da günün sonunda bilinçli kötülüğün mümkün olmadığını düşünmüştür. O, kötülüğün ahlak kurallarından sapma eğiliminden kaynaklandığını söylemiştir. Oysa kötülük günümüzde daha da ilginç bir hal almıştır. Yukarıdaki örneklerde karşılaşılan sapmalar kötülükten başka bir kelimeyle açıklanma ihtiyacı duyacaktır. Ya da Eagleton’ın deyimiyle; “Her tür sapma, kötülük sıfatına layık değildir (Eagleton, 2011)”.

1.1.7. Kötünün Estetiği

Kant; “Sanat güzel bir şeyin tasarımılanması değil, ama bir şeyin güzel tasarımılanmasıdır (akt. Bozkurt, 1992:7)”. Bu da demek oluyor ki; Kötü, olumsuz ve çirkinin estetiğini mümkün kılan şey sanattır. Kötünün tam anlamıyla güzel tasarlanmasına imkan veren ise onun ahlaki, dini vb. yargılardan ayrı düşünülmesi ve psikoloji sahasına da aktarılmasıyla mümkün olur (Selçuk, 2022:35). Sanatta asırlardır ‘güzel’, aynı zamanda iyi, estetik olarak işlenmiş, aktarılmış ve anlatılmıştır. Oysa ‘kötü’, çelişik addedildiği için ondan hep uzak durulmuş, sanatsal olarak hayatımıza girişi 18. yüzyılı bulmuştur. Kant’tan sonra Hegel’in etkisiyle estetik kavramı daha çok sanatsal anlam ve güzelliği inceleyen bir disiplin haline gelmiştir. Yaşadığı dönemde henüz sinema olmadığı için de ilk altı sanatın tanımını -resim ve heykel, mimari, dans, tiyatro, edebiyat ve müzik- yapıp dünyaya sunan da Hegel’dir. Onun gözünde estetik, nesne ile öznenin birbirine uyumu ile ortaya çıkar; Estetik nitelikler taşıyan nesne ve onu estetik algılayan öznedir.

Güzelin meydana gelmesi için herhangi bir zorunluluk yoktur, kötü ve çirkin olan için ise ancak sanat aracılığıyla estetik ve güzel olabilir. Estetiğin sanat hayatında değişen yüzünün,

güzele karşı çirkin, iyiye karşı kötüyü kullanması 18. yüzyıldır. Aydınlanma Çağı ile de rasyonel ve pozitivist bakış açılarının gelişimiyle çok daha büyük işlerlik kazanmaya başlamıştır. Çünkü o çağda dogmatik inançlar hakimiyetini yavaş yavaş kaybetmiştir. Akademiler, kilise ve saray otoritesiyle sadece ‘güzel olanın estetiği’ dayatması ortadan kalkmıştır. Bu çağ hali hazırda elbette insanı da etkileyecektir, herşey onlar için değil midir? “Sanat, Tanrı katından insan katına döner (Artun, 2017:21)”. Sanat artık sadece güzel ve ahlaki olanın taşıyıcısı değil, negatif, kötü, çirkin ve rahatsız edicinin de taşıyıcısıdır (Selçuk, 2022:35). Estetik beğeni de artık ‘kötülüğün’ de yeri vardır, kötünün estetiği önemli bir biçimde değişime uğramıştır. Kötü, nesnel temelden, öznel temele geçmiştir. Aydınlanma Çağından önce kötü ve türevlerine dair tüm kalıplar yıkılmış yerini imgelem dünyasının sınırsız olanaklarına bırakmıştır. Susan Neiman, 18. yüzyılda kötülüğün hem insanın zalimliklerinin hem de onu etkileyen duygu durumlarının karşılandığı bir kavram olarak kullanıldığını belirtmiştir (Neiman, 2006:13).

Bu dönemde kötünün estetik unsur olmasında, kötülüğün psikolojik ifadelendirilmesi, alt yapısının güçlenmesi, dünyevi bir hal alması da söz konusudur. İnsan kendini tüm durumların içinde görebildiği oranda sanattan zevk alır, sanatın da temeli insandır. Empati çarkını iyi kullanan sanat ürünleri her daim izleyiciyi, seyirciyi, dinleyiciyi, okuyucuyu dahası insanı derinden etkilemesini bilmiştir. Bu koşullarda kötü ve türevlerini anlamlı, doğru ve yerinde kullanan her sanat dalı başarıya ulaşacaktır. “Bizler kötü olanın ve kötülüğün, aynı zamanda çirkin olanın tam ortasındayız (Rosenkranz, 2018:19)”. Üstelik sanatta, karşılaşmalar, karşıtlıklar, çatışmalar, rekabet dengelerinde iyinin karşısında her zaman kötüye, kötü olana ihtiyaç vardır. Sanatın gerçek olanın peşinde koşması müsebbibiyle kötüyle diyalektik bir ilişkiye, bir anlayışa her zaman yer verilir, herşey zıttıyla var olur. “Korkunç ve dehşetli olanın negatifiği güzel için esastır (Adorno, 2019:46)”.

1.1.8. Modernite ve Kötülük

Birçok literatürde geçmiş yüzyılın, ki buna H. Arendt, Z. Bauman, N. Elias gibi büyük teşhisyenlerin görüşleri de dahil, yirminci yüzyılın bir yıkımın, ‘şiddetin yüzyılı’ olarak adlandırıldığına şahit olduk. İki Dünya Savaşı, kolonyal emperyalist kıyımlar, on yıllarca süren soğuk savaş, Orta Asya hakimiyet savaşları vs.. Etyolojik -nedensellik- bakış açısıyla insanlığın köklerinden biri de, barbarlığın ayyuka çıktığı toplum öncesi dönemin ardından ortaya çıktığının altının çizildiği, dönemde anlatılan ahlaki bir öyküdür. Yani barbarlık dönemi o kadar büyük kıyımlar, badireler atlatılmıştır ki, insanlığın bugün toplum üzerinde kurmaya

çalıştığı ‘iyimser’, ‘düşünsel’ tarafı bir nevi keşfedilmiştir. Çünkü gerçek insan bu değildir. İnsanoğlu aklın rehberliğinde sağlam etkinliklerle bir dünya, bir ‘uygarlık’ yaratabilir. İnsanlık çok uzun yıllar, yüzyıllar süren altın çağlarına yavaş yavaş gelmiş, bugünün insanlık anlayışını, uygarlığı ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz bu çok büyük emekler, kayıpları da beraberinde getirmiştir. Hala da getiriyor, çünkü bu bir döngü ve döngü de sürekliliği beraberinde getiriyor. Sözün kısası ‘uygarlık’, ‘kötülüğün’ sonrası ortaya çıkmıştır.

Günümüz dünyası artık ‘modern’ dönemi yaşamaktadır. Modernizmin en büyük parametrelerinden biri de teknolojiyle olan birlikteliğidir. Teknolojik gelişmeler, hem gündelik alışkanlıklara, hem de geleceğe dair bir dolu yeni anlayışları ve gereklilikleri de beraberinde getirir. Yirminci yüzyılın başlarında da bu böyle olmuştur. Bauman, Holokost’u, ancak uygarlığın insanda doğadan kalma -ilkel- eğilimlerinin, kontrol altına alamamasıyla oluşan bir hata olarak görür. “Benim önerim, Holokost’a, modern toplumun gizli tehlikelerinin ender, fakat önemli ve güvenilir bir testi gibi yaklaşılmasıdır (Bauman, 2022:38)”. Burada Bauman’ın bahsettiği, Holokost’un modern toplumsal ilkelerin fark edilmeyen diğer yönlerini görmemizi sağlamasıdır. Bu onun bir sosyoloji laboratuvarı gibi görülmesinin gerekliliğidir. Keza henüz toplumumuzun görülmemiş bir yönünün de keşfi olacaktır.

Arendt de benzer bir yaklaşımla, oluşan kötülüğün tekrar etmemesi için onca araştırma yükünün altına girmiştir. Totalde bir başka bir deyişle burada, bu söylenenlerden henüz yeterince uygarlaşamadığımızın altı çiziliyordur. Bauman, ‘*Modernite ve Holokost*’ eserinde; Holokost, insanın -şiddetten, vicdan azabından, ahlaka aykırı davranışlardan hoşlanmayan- özelliklerinin, en değer verdiği teknoloji, akılsal tercih kriterleri, düşünceyi, eylemi, ekonomi ve verimi tabi kılma eğiliminin gerçek sonuçları karşısında zayıflığını ve kırılganlığını gösteren bir olay olarak tanımlıyor. Holokost’u ‘düşünülebilir’ kılan modern uygarlığın ta kendisidir, der Bauman. “Nazilerin Avrupa Yahudiliğini kitle halinde katletmesi yalnızca sanayi toplumunun teknolojik başarısı değil, aynı zamanda bürokratik bir toplumun örgütlenme başarısıdır (Browning, 2001:148)”.

Nazi sisteminde kusursuz bir hiyerarşi mevcut olduğu aşikardır. Kamu görevlileri, askeri kumanda olağanüstü örgütlü, sağlam bir planlama ile yürütülmüştür. Ordunun uygulamalarda askeri disiplini, dakikliği, sertliği kısacası militarize gücü kusursuz işliyordur. Sanayicilerin etkisi, ‘toplama kampı’ düşüncesi ve uygulaması, fabrika verimliliği çok büyük önem teşkil eder. Parti içinde misyon, idealizm, tarih yazma dürtüsü üst safhadadır. Bauman;

Nazi rejiminin hedeflediği ‘Nihai Çözüm’ fikri aslında bürokratik kültürün bir ürünü olduğunu fark ettiğimiz anda bizi rahatsız eder, demek ister. Bu akıl almaz bir şeydir. Kitlesel cinayetlerde uygulanan hassas iş bölümü, birimler arası düzel bilgi akışı, gerek özerk gerekse birbirini tamamlayan bir dolu etkinliğin kusursuz akışı, tam anlamıyla yerleşmiş beceri kültürü ve daha bir dolu tamamlayıcı özellikler bile tek başına bu kültürü anlatmaya yetmemektedir. Hepsi bir bütündür. Özellikle yok edici birimde çalışan üyeler, erler ya da siviller özel bir tedrisattan geçerek seçilmişlerdir. Onlar ‘Ahlaksal kayıtsızlık’ altına alındılar. Katliam biriminde çalışan kişilerin anormal, sadist ruhlu fanatiklerden oluşuyordu. Onlar fiziksel acıların uyandırdığı üzüntüden arındırılmış ve nefret duygusuyla yüreklendirildiler. Tıpkı iş hayatındaki uygulamada görülen hiyerarşi gibi bir düzen söz konusuydu. Liderlik, programlama ve üretimin birbirinden ayrılıp tam bir operasyona dönüşmesi gerekliliği gibi; orduda da daima cepheden uzakta bir generaller, subaylardan oluşan bir sınıf vardır: SS subayları. Subaylar silah taşımaya gerek görmezdi. “Çünkü öldürmek, centilmenlerin işi değildir: Bu topyekün savaş döneminin askeri değerler sisteminde en kök salmış ilkelerden biriydi (Keagan, 1978:318). SS yöneticilerine bireysel hırslarından ötürü değil, örgütlenmedeki uygulamalarından, ideolojik adanmışlarından değil, disiplinlerinden ötürü değer verildi (Bauman, 2022:38). Bu ancak göreve bağlılığın getirdiği bir işlev olabilirdi, öyle de olmuştur. SS yöneticileri emir komuta zincirinde sıkı disiplin kurallarıyla donatılmış, ahlaksal değerlerinden arındırılmış birer makineye dönüştürüldüler. Ne de olsa soykırım, katliam çok büyük bir işlemdir. Amaca uygun şekilde tasarlanmış ve akılcı bir örgütlenme ile kitlesel bir şekilde uygulanmıştır. Diğer kuru kalabalıkların uyguladığı şiddet modelinden onları ayıran yegane taraf bu olmuştur.

Özetle: Birinci Dünya Savaşı yirminci yüzyılın gelişini haberleyen en büyük tarihsel dönüşümün habercisiydi. Önceki dönemlerdeki şiddet uygulamalarından kat be kat ayrılıyor, aşırılıklar çağını, ‘şiddet yüzyılı’nı başlatıyordu. Modern ordu otoritesi, sistematik hiyerarşi ve disiplin ilkeleri benimsenmişti. Modern sanayi toplumu faşist rejimlerin kitle mobilizasyonu ile doruğa çıktığı bir dönemin geleceğini hissettiriyordu. “Savaş esirlerinin tutulduğu kamplar disipline edici hapishanenin panoptik modeli ile totaliter rejimlerin toplama kampları arasındaki kritik bir aşamaydı. Savaş bir kez sanayileşince, düşmanın insandışlaştırılması ve planlı yıkımı yönünde büyük bir adım atılmış oldu (Traverso, 2024:27)”. Topyekün donatılmış bir savaş sonunda, askeri ve sivil şeyler arasındaki ayrım tamamen yerle bir olmuştur. Bu durum, uygulama, bu askeri model yirminci yüzyılın soykırımlarla arasındaki bağı kısaca özetliyor. Faşist rejimler bir çeşit laboratuvar gibi yöntemleri toplum üzerinde uygulamışlardır.

Bir anlamda da sömürgeciliğin zihinsel dünyasıyla bir bağ da kurulmuştur. Nazi dönemindeki ırkçılık kavramsallaştırmaları diğer ülkelerde de görülmesine olanak sunmuştur. “Holokost, tümüyle tasarlanmış, tümüyle denetim altında br dünyaya yönelen dürtülerin, denetimden çıkıp da vahşileştiği anki yan ürünüdür (Bauman, 2022:38)”. Uygarlaşma sürecinde insanlar doğal aktivasyonları dışında, yapay ve her an değişebilir tavırlar, kalıplar ortaya koymayı başardığında, düşünilemeyecek insanlık dışı ve yıkıcılıkla karşılaşılabilir. En kötüsü de bunda diretildiğinde vahim sonuçlarla karşılaşılabilir, sonucu çıkmıştır.

Batı uygarlığı kendini bir çeşit hegemonya olarak lanse ettiği mücadelesini, insanlığın barbarlığa, mantığın cehalete, nesnelliğin peşin hükme, ilerlemenin yozlaşmaya, gerçeğin hurafeye, bilimin büyüye, mantıklılığın heyecana karşı savaşmanın terimleriyle telaffuz etmiştir (Bauman, 2022:38). Başarısını da insanın davranış özgürlüğünde, yaratıcı potansiyalinde ve güvenliğinde kesin bir ilerleme olarak sunmuştur. Uygar toplumlar içinde şiddetin kendini gösteremediği, kibar, insancıl, yumuşak toplumlardır. Simgesel ifadesi de insan vücudunun kutsallığıdır: Öğretilmiş hoşnutsuzluk ve reddetme duygusu ile donatılmıştır. Gelgelelim, uygarlığın bu şiddetsiz karakter anlayışı tam bir yanılsamadan ibarettir, kendini kandırmaktan öteye gitmeyecektir. En basitiyle günümüzde terörizm ve onun türevleri heyecan verici değildir, o uygulamalar daha çok siyasi mantığa hizmet için kullanılmaktadır. Ezcümle, şiddetin varlığına son verilmemiş, yalnızca gözden uzaklaştırılmıştır. Özünde kullanılacağı yer ve kullananlar değiştirilmemiştir. Toplum düzeni sağlanması için devletlerin ordu ve polis güçlerine teknik yönden üstün silahlar teknolojinin de yardımıyla sağlanmıştır. Bu militarizasyonun etkisiyle de son iki yüzyılda şiddet artmış, zarar gören insan sayısı artmış, şiddet görülmemiş boyutlara ulaşmıştır. Tarih her kıtada bunun kanıtlarıyla doludur. Bugün artık körleşmiş araçsal mantığın ve insanlardan oluşmuş sistemlerin iktidarların sistemlerine hizmet etmesinin nedenleri hala değişmemiştir. Saf teknolojik gelişim ile insan amaçlarının bağımsızlığı da aynı hızla artıyor, bu dün gibi bugün de aynen devam ediyor. “Bugün var olan teknolojik araçların kendi kullanım amaçlarının içini boşaltmaları ve bunları kendi yeterlilik ve verimlilik ölçülerine tabi kılmaları her zamankinden daha çok söz konusudur (Bauman, 2022:45)”.

İKİNCİ BÖLÜM

‘HANNAH ARENDT’TE KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI’

Bu bölüm kendi içinde iki bölüme ayrılmıştır. ‘*Kötülüğün Sıradanlığı*’ kavramını, ‘*Kötünün Sıradanlığı, Adolf Eichmann Kudüs’te*’ eserinde ortaya koyan büyük siyaset bilimci ve felsefeci Hannah Arendt ve kavramın çıkış noktasını oluşturan, savaştan sonra Güney Amerika’da yakalanıp Kudüs’te yargılanan Alman Nazi Partisi üyesi Adolf Eichmann ayrı ayrı bölümlerimizin konusunu teşkil edecektir.

2.1. HANNAH ARENDT

Arendt her ne kadar felsefeci olarak anılsa da, bireyin kendisine dair sorunlarla uğraştığı için bu sıfatı her defasında reddetmiştir. Siyaset bilimci olarak anılmasının sebebi de çalışmalarının ‘tekil olarak insana değil, dünyada yaşanan ve dünyayı kaplayan insanlığa’ odaklanmış olmasındandır. Alman vatandaşı bir Yahudi olarak yaşamış, modern politik yaşamın potansiyelini totalitar rejimler üzerindeki etkisini, yaratıcı ve çarpıcı sonuçlara ulaşan önemli bir kişiliktir. Bugün hala onun ürettiği kavramlar ve neticeler üzerinden toplum bilimi, toplum siyasetine yön verilirken adı en çok anılanlar arasındadır. Onun literatürde var olan biyografisinin ardından, önemli eserlerinin de başlıklarını taşıyan; Siyaset ve İnsanlık Durumu, Bireysel Kimlik ve Kötülük İlişkisi, Siyaset ve Toplumsal Kötülük İlişkisi, Kötülüğün Sıradanlığı başlıklarında, yaşanan dehşet, hem totaliter anlayış hem de özgürlük olanağı açısından taşıdığı potansiyel incelenecektir.

2.1.1. Hannah Arendt; Biyografi

Arendt, 1906 yılında Almanya Hannover’de, bir Yahudi ailesinin tek çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Marburg ve Freiburg’da üniversite eğitimini tamamladıktan sonra, Heidelberg’de Martin Heidegger ve Karl Jaspers gibi dönemin varoluşçu felsefecilerinden dersler almış ve daha yirmi iki yaşında iken burada doktorasını vermiştir. Hitler’in iktidara gelmesi üzerine 1933’te Almanya’dan ayrılarak Fransa’ya geçmiş ve Yahudi göçmen hareketi içerisinde aktif olarak yer almıştır. Daha sonra Amerika Birleşik Devletleri’ne yerleşen Arendt, 1951’de ABD vatandaşlığına geçer. Amerika’daki ilk yıllarında akademik bir iş bulmakta epey zorlansa da 1953 yılından itibaren Princeton, California, Chicago, Columbia ve başka üniversitelerde verdiği derslerle seçkin akademik kariyerine başlamıştır. 1975 yılında New York’taki New School for Social Research’te felsefe profesörü iken hayata veda etmiştir. *Totalitarizmin Kaynakları, Emperyalizm, Antisemitizm, İnsanlık Durumu, Geçmişle Gelecek*

Arasında, Devrim Üzerine, Karanlık Zamanda İnsanlar, Şiddet Üzerine, Zihnin Yaşamı, Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler ve “*Kötülüğün Sıradanlığı, Eichmann Kudüs'te*” adlı çalışmaları önemli eserleri arasındadır.

2.1.2. Siyaset ve İnsanlık Durumu

“Biri düşünmekten ne kadar mahrum ediliyorsa, insanlığının o ölçüde elinden alındığı söylenebilir (Arendt, 2022:52)”. *İnsanlık Durumu* eserinde Arendt; felsefede şimdiye kadar yapılageleni, tefekkür ve düşünme üzerindeki aşırı vurguyu dengelemek amacıyla, zihnin yaşamının karşısına koyduğu etkin yaşamın değişik öğelerini tanımlar (Fry, 2019:39). Arendt, düşünmenin siyasetten daha az önemli olduğunu iddaa ettiğinden değil, bunu tefekkür ve düşünme üzerindeki vurgunun siyaseti distopik bir noktaya sürüklediğini ele almak için kullanmıştır. Arendt'in ana hedefi; bireylerin kendi adına, deneyimlerine sadık bir tarzda düşüncelerini sağlamaktır. Ancak insanoğlu etkinlikler içinde farklı düşünme biçimleri geliştirirken, siyaset söz konusu olduğunda başkalarının görüşleri dinlemeye gerek duyacaklardır. *İnsanlık Durumu*'nda Arendt, siyaset kuramının tarihteki izlerini sürüp onun bazı yetersizliklerini ele alarak, felsefî kuramın yaygın bir şekilde göz ardı ettiği, siyasetle ilgili bir noktaya eğilir: etkin yaşam (Allen, 2002:367). Bu noktada etkin yaşamın çeşitli bileşenlerini geçmişteki kavramsal köklere tekrar inmenin gerekliliğinden bahsedecektir.

Arendt, insan etkinliğini üç temel kategoriye ayırır: Kamusal ve özel alanlarda gerçekleşen emek, iş ve üçüncü olarak da eylem (Arendt, 2021:61). Emek ve iş özel alanda ortaya çıkarken, eylem kamusal alanda ortaya çıkar. Bu etkin yaşam faaliyetleri, insanoğlunun genel koşulları olan doğarlık -*natality*-, ölümlülük, toprak, dünyevilik ve çoğullukla bağlantılı hallerdir. “Toprak emek etkinliğine, dünyevilik iş etkinliğine, çoğulluk siyasal eyleme karşılık gelir ve üçü de doğarlık ve ölümlülük zemininde gerçekleşir (Arendt, 2021:78)”. Totaliter ideolojilerin liderlerini hiçbir koşula bağlı olmayan mutlak güç olarak görmenin aksine, koşullara bağlı olarak değişebileceklerinin altını çizer. Bunu şöyle bir örnekle verir; İnsanları başka bir gezegene göç ederek yaşam koşullarını ve buna karşılık geleneksel etkinliklerinin tamamının değişebilecek olmasıdır. Özetle Arendt, insan özgürlüğünün kamu önünde ifade etmelerine olanak sunan emek, iş, eylem gibi kategorileriyle bağlantılı olarak siyasetin önemini altını çizer. Onun bu yaklaşımının asıl amacı totaliterlik barındırmayan bir siyasete giden yolu işaret etmektir. Bireyin siyasal rejimin etkisiyle ahlaki ve hukuki kişiliğinin yok olmasına karşı bireyselliğini koruması gerektiğini zorunlu görmüştür. Kötülülere karşı her dönemde geçerliliğini koruyabilecek yargı ve kavrayış gücünün etkinleştirilmesi, ahlaki

değerlerin hatırlanmasının kötülüğe karşı duruşumuza katkı sağlayacağını ifade eder (Tekin, 2023:65). Böylelikle vicdani muhakemelerin anlamlandırılması mümkün olmuştur. “Düşünmeme hali zamanın en bariz özellikleri arasındadır. O nedenle öğrendiğim tek şey aslında çok basittir: hiçbir şey yaptıklarımızı düşünmekten daha önemli değildir (Arendt, 2021:78)”. Sonuç olarak, baskıcı totaliter rejimler insan onurunu hiçe sayan, kötülük fikrini oluşturan bir anlayış içinde bireyi değiştirebilirler.

2.1.3. Arendt'te Bireysel Kimlik ve Kötülük İlişkisi

Hannah Arendt ortaya koyacağı ‘Kötülüğün Sıradanlığı’ kavramı üzerinde çalışırken önemli bir karakter seçmişti: Adolf Eichmann. O Nazi sisteminde Yahudilerin toplama kamplarına taşınmasından sorumlu en yüksek rütbeli subaydır. Savaşın sonraki dönemde 1960’lı yıllara kadar da kaçak, sürgün hayatı yaşayan Eichmann, sonunda Güney Amerika’da Mossad operasyonu ile yakalanmış ve Kudüs’e getirilmiştir. Arendt o sırada Totaliter Rejimler üzerine çalışmaktadır. Eichmann davasında izleyici olarak yer almak için yaptığı başvurular sonuç verince ve kendisini Kudüs’te bulmuştur. Tüm otoriteler, Yahudi otoritesi dahil felsefe, sosyoloji, siyaset bilimi, tarihçiler, iletişimciler vs. hemen hepsi onun çıkarımlarını merakla bekliyorlardır. Aylarca süren davayı takip eden Arendt bir yılın sonunda ünlü ‘*Kötülüğün Sıradanlığı, Adolf Eichmann Kudüs’te*’ eserini yayınladığında neredeyse kıyamet kopmuştur. Çünkü hiç beklenmedik bir şey olmuştur. Arendt’e göre kötü, Nazi subayı Eichmann ‘sadece görevini’ yapıyordur. Onun antiseministliğinden, kötücül insanlık dışı karakterinden neredeyse eser yoktur Arendt’in yayınında. Ona göre Eichmann fanatik bir antisemitist değildir, hiçbir zaman Yahudilerle kişisel bir anlaşmazlığı da olmamıştır. Arendt’in yayınladığı incelemeyi okuyan neredeyse tüm otoriteler Arendt’in ‘Kötülüğün Sıradanlığı’ kavramına katılıyorlar ancak Eichmann’ın karakter tanımlamasına karşı çıkıyorlardır. Keza ‘sıradanlık’ boyutuna da karşı çıkanlar da, yani külliye kitabın içeriğine katılmayanlar da olmuştur. Hala günümüzde bu kitabın çok tartışıldığını, hala çıkarımlar yapıldığı ise bilinen bir gerçektir. Sonunda ezcümle, Arendt’in kötülük içinde insanların normal insanlar oldukları savında haklı ancak Eichmann konusunda haksız olduğu yüzde olarak daha ağır basmaktadır.

Konuyla ilgili böylesine saldırılara uğrayan Arendt belki hayatının son bölümünü kitapta savunduğu kavrama tutunarak cevaplama gayreti içinde geçirmiştir. Life dergisine yaptığı bir röportajında şöyle der: “Arjantin’de anılarını yazarken, ya da Kudüs’teyken, Eichmann her zaman aynı şekilde göründü ve konuştu. Biri onu ne kadar uzun dinlerse, onun konuşma kabiliyetsizliğinin düşünme kabiliyetsizliğiyle, yani, başkasının açısından

düşünebilme kabiliyetsizliğiyle, yakından ilişkili olduğu daha açık hale gelmektedir.” Arendt’in açıklamaya çalıştığı; Eichmann’ın “...kötü davranışının motivasyonu, ne aptallık ne de bürokratik bağlılıktan değil, sarsıcı, Nazi klişeleri ötesindeki dünyayı görememe kabiliyetsizliğinden geliyordu (Berkowitz, 2016:16)”. Arendt’in tutanaklarda işaret ettiği gibi, Eichmann duruşmada eğer emredilirse babasını dahi öldürebileceğini söylemiştir. Ama hemen ardından şöyle bir cümle ile bunu tamamlamıştır: ‘Tabi eğer babam gerçekten bir vatan haini olsaydı.’ Bu onun sadece basit emirlerle yola çıkmadığı aslında savunduğu bir ideoloji, bir inanç olduğunu da ortaya çıkarmaktadır. Yani Arendt’in bu açıklaması onu bir çeşit katip, bir yazar gibi göstermediğini de kanıtlayan türdendir. Tam da bu tartışmaların göbeğinde Milgram deneylerinde çıkardığı sonuç, ‘Çoğu insanın önceden yanlış olduğunu düşündüğü şeyleri aldığı emirler doğrultusunda sonuca taşır, kötülük yapabilir,’ idi. Milgram bunu Arendt ile paylaştığında Arendt buna şiddetle karşı çıkmıştır; Ona, vesvese ve zorlamanın gerçekte aynı sonuca çıktığını, itaat ve desteğin aynı şey olduğunu söylemiştir. İşte tam da bu yüzden Arendt, Eichmann’ın ölümü hak ettiğini de vurgular. O sadece emirleri yerine getirmedi, bir katılımcı idi, tanımlamasını da yapar. “Arendt, Eichmann’ın Nazilere açıkça belirttiği sadakatinin ‘yalnızca emir altında olduğu alanı vurgulamak, ve onlara itaat etmeye hazır olduğu anlamına gelmediğini, onun daha çok her zaman ne kadar idealist olmuş olduğunu’ göstermeyi kastetmiş olduğu hususunda ısrar etti (Berkowitz, 2016:16)”. Yani burada ‘kötülük’, fedakarlığın bir çeşit ölçü birimine dönüşmüştür.

Özünde Arendt’e göre kötülük, bir kişilik olarak yola çıktığında her durumda ve her zaman olagelmelidir. Burada Eichmann için kötü demek, onun tamamıyla kötü olduğu anlamına gelmemelidir. O, gördüğü yanlıştan dönmediği için ‘kötü’, başkalarının onun yerine düşünmesine müsaade ettiği için kötüdür. Arendt, gene aynı kitapta, Hitler, Himmler, Goebbels gibilerden, yani asıl Nazi hareketini başlatan, ideolojisini, sistemini kuranlardan, yaratmaya çalıştıkları ‘Nihai Çözüm’ vurgusundan bahsederken asıl kötüden bahsetmektedir. Sonuç olarak bireysel kimliklerin kötülük ile ilişkisinden toplumsala ulaştığını, siyasi hayata kadar uzandığının da altını çizmek gerek gerekir. Kişisel özelliklerimiz kötücül detaylar barındırıyorsa, toplumsal boyutta geri dönüşü olmayan tezahürleri ile karşılaşılabılır.

2.1.4. Arendt'te Siyaset ve Toplumsal Kötülük İlişkisi; Şiddet

Gerek kişisel gerekse toplumsal bazda kötülüğün, kişinin kendisine direk bağlı olan bir çeşit ‘yüzleşme’ olduğu çok açıktır. Bireysel sorumluluklarda yarattığımız kötücül etkiler ileride toplumda katliamlara, savaşımlara ya da daha vahim sonuçlara ulaşabildiğini Eichmann

örneğinde görmüştük. Arendt toplumsal açıdan bakıldığında modern dönemde yaşanan savaşların, katliamların, soykırımların başlıca nedenini bir ‘nihai hakem’ olmayışına bağlamaktadır (Arendt, 2018:11). 20. yüzyılın ‘şiddetin yüzyılı’ olduğundan ve literatürde yer aldığından bahsedilmiştir. Bu süregelen anlayış ne yazık ki 21. yüzyılda da devam etmektedir. Hatta egemenlik alanlarını geliştirdiğinden, belki de derecesini yükselttiğinden bile bahsedilebilir. Irak işgali, Suriye’de yaşananlar, Arap Baharı’ndan, Libya müdahalesi, 11 Eylül saldırıları, Rusya-Ukrayna gerginliği ve yazık ki İsrail’in Gazze işgali ve müslümanlara yapılan zulümler, saymakla bitmeyecek gibi görünür. Arendt bu konuda da, yani şiddet üzerine de derin araştırmalar yapmıştır. ‘*Şiddet Üzerine*’ adlı eseri bunun en büyük kanıtıdır. Toplumsal katliamların ayyuka çıktığı 20. yüzyılın içinde doğup büyüyen bir siyaset bilimci olarak Arendt, şiddet konusunu da terör, güç, iktidar gibi kavramlarla birlikte düşünerek, şiddetin getirdiği sonuçlardan ziyade onun sosyolojik ve felsefi boyutlarını ele almıştır. Onun bu konuda yapmış olduğu tespitler günümüzde hala anlam bulan, çok yerinde çalışmalardır.

Arendt, 1960’lı yıllarda yükselen öğrenci gösteri ve protestolarıyla birlikte, özgürlüğü hedefleyen devrimler için gerekli olabilecek şiddetin aksine, siyasette şiddetin olumsuz bir rol üstlendiği, tam tersi özgürlüğü bastırdığına dikkat çeker. Yani siyasal amaçla şiddetin kullanılmasına karşıdır. Ona göre şiddet özgürlüğün tam tersidir. İktidarı elinde tutanların topluma bir şeyleri dayatmak, susturmak ve baskı altına almak için şiddet kullanılır. Bu belirli hedeflere zor kullanılarak ulaşmanın başka bir adıdır. Şiddet kullanımı, doğası gereği sonuçları öngörülemeyen, tehlikeli bir şeydir çünkü istenen sonucu vereceğinin asla bir garantisi yoktur (Arendt, 1972:177). Şiddet kullanıldığında uzun vadede hedefler ancak bir sallantıya uğrar, kontrol edilemeyecek düzeyde acılara sebebiyet verecektir. Arendt bunun etkinsizliğinin altını çizerken, “şiddet pratiğinin tüm eylemler gibi dünyayı değiştirdiğini, ancak en olası sonucunun da şiddet dolu bir dünyaya doğru bir değişimin (Arendt, 1972:177)” olduğunu betimler. Şiddet ancak çok kısa vadede amaçlanan hedefleri susturabilir, ancak onu da tam olarak bastıramayacaktır. Bu konu üzerinde insanların susmalarını, fikir beyan etmelerinin önüne kesmeyecek, iletişim, bilgi akışı her daim devam edecektir.

Arendt ‘güç’ konusuna da ilginç bir şekilde yaklaşır. Örneğin; Güç teriminin şiddetle bir tutulmasına karşı çıkar. Çünkü güç, gruplar içerisinde ‘özgür seçim yoluyla’ ortaya çıkan bir şeydir. Başkalarına emredip itaat ettirmek için kullanılan ifadeyle gücün kullanım açısından bir albenisi vardır belki, ama bu gerçek anlamda bir güç değildir. Arendt bu noktada Yunan ve Roma dönemlerde kullanılan anlamıyla gücün gerçek doğasının peşine düşer. Ona

göre, despotik, tiranlık dönemlerde bile iktidarların güçten yoksun olduğuna kanaat getirir. “Çünkü güç, bir araya gelip konuşan ve hep birlikte hareket eden insanlar arasında ortaya çıkar, bir kişinin iradesinin dünyada boy göstermesi için gerekli salt kaba kuvvetle bir ilgisi yoktur (Fry, 2022:39)”. Arendt’in burada, ‘Güç’ kavramını, kudret, kuvvet ve otorite kavramlarından ayırdığını görürüz. Kudret tek bir kişiyle alakalıdır, bu çoğul haldeki insanların oluşturduğu güçten farklıdır. Kudrette kişi tek başına, bağımsız hareket eder, otorite ise hükümete kendi rızasıyla itaat etmeyi seçenlerin itirazsız kabul ettikleri bir şeydir. Asıl güç toplumun içinde çoğunlukta gizlidir, onlar tüm yönetimin özünü oluştururlar. Halkın destek ve rızasını barındırır. Şiddet, güç yaratmayı amaçlamış olsa bile, siyasal etkisi bakımından, özgürlük yoluyla elde edilen gerçek gücün yanına bile yaklaşamaz (Fry, 2022:39). “Salt şiddet kullanımı, halkı davalarına olağan yollarla ikna edemeyen yöneticilerin zayıflığını gösterir ve şiddetin boy göstermesi, iktidarın tehlikede olduğunun işaretidir (Arendt, 1972:177)”. Şiddet korkutma sindirme gibi yollarla halktaki gücü yok edebilir, ancak kendi davalarına destek sağlamak için gerçek bir ‘güç’ yaratamayacaktır. Terör ise, bir siyasal toplulukta tam olarak güç yok edildiğinde ortaya çıkacaktır. Yani bu durumda şiddet asla yatışmayacaktır. Güce dayanan bir devlet anlayışında şiddetin asla barınmayacağı, dahası gereksiz olduğu aşikardır. Çünkü şiddet ve güç birbirinin zıddıdır. Gücün azaldığında iktidarlar, liderler şiddete başvururlar ancak bu kontrolü ellerinde tutabilecekleri anlamına gelmeyecektir.

Şiddet, iktidarların tercihleri doğrultusunda başvurdıkları sadece bir araçtır. Dışavurumlarından başka bir şey değildir. İktidar gerçekten de devletin özüne ilişkindir, ama şiddet değildir. “Şiddet, doğası gereği araçsaldır; tüm diğer araçlar gibi, daima amacın rehberliğine ve onunla meşrulaştırılmaya gereksinir. Ve başka bir şeyle meşrulaştırılmış hiçbir şey, başka bir şeyin esası olamaz (Arendt, 2018:49)”. Arendt, şiddeti icra eden iktidarın amacı olamayacağını söylese de, şiddetin araçsal olarak varlığını toplum içinde sürdürebileceğinin de altını çizer. Amaç-arac bağlamında Arendt, ileriye dönük değerlendirmelerinde ise; “Amaç, kullanımı haklı kıldığı ve gerçekleşmesi açısından gereksinilen araçların altında ezilme tehlikesi açıktır. Bu yüzden siyasal amaçlara ulaşmak için kullanılan araçlar, geleceğin dünyası açısından sık sık niyetlenen amaçlardan daha belirleyici olabilmektedir (Arendt, 2018)” der. Bu elbette endişe verici bir durumdur. Şiddetin teknolojiyle birleştiğinde ne kadar vahim sonuçlar doğurabileceği de gerçekten ürkütücüdür. Dönemin Çin lideri Mao Zedong’un “İktidar namlunun ucunda büyür” sözlerine karşılık Arendt, silahların etkisinde ‘genişler’ evet ve en mükemmel itaate neden olur, ancak namlunun ucunda iktidar asla büyümmez, diyerek karşılık verir. Arendt gibi, savaşın bile şiddetten uzak müzakereler ve istişareler ile

yapılabileceğini dönemin entelektüelleri ortaya dökse de, yirminci yüzyılda da, günümüzde de şiddet hep eylem ve düşüncelerin hep üstünde bir başlıkta hala yer alarak, ne yazık ki güncelliğini koruyor olması oldukça düşündürücüdür. Arendt'in de yapmak istediği budur; özgürlüğün yeniden tesis edilmesi, korunması ve savunulmasından başka bir şey değildir.

2.1.5. Kötülüğün Sıradanlığı

Nazi vahşetini tanımlamak için yalnızca 'kötülük' sözcüğünü kullanmak yeterli olmayacaktır. Hitler'in askeri stratejisini genişletmek için başlattığı İkinci Dünya Savaşında altmış milyon kişi hayatını kaybetmiştir. Bu sayı o zamanlar dünya nüfusunun yüzde üçüne tekabül eder. Alman, Polonyalı ve Macar komşularıyla barış içinde yaşayan Yahudiler sistematik bir şekilde, mülklerinden yoksun bırakıldılar, gettolara kapatıldılar, sonra da kargo trenleriyle toplama kamplarına götürülüp orada zorla çalıştırıldılar. Sonunda da zehirli gazlarla öldürüldüler. Bu soykırımı gerçekleştiren siyasi liderler başta Hitler, Himmler ve Goebbels olmak üzere, bu utanç ve dehşet verici eylemi yönettiler. Bu liderlerin büyük çoğunluğu savaş sonunda ya intihar ederek ya da çatışma sırasında öldürüldüler. Yaşamayı seçip yurt dışına kaçanlar da yakalanıp mahkemede yargılandılar ve ölüme mahkum edildiler. Yahudilerin kamplara transferinden sorumlu Eichmann o mahkemeden -Nürnberg- Arjantin'e kaçmayı başarmış, ancak İsraili ajanlar -Mossad- tarafından yakalanıp, Kudüs'te yargılanarak idam edilmiştir.

Hannah Arendt *Adolf Eichmann Kudüs'te: Kötülüğün Sıradanlığı* kitabında ortalama bir yurttaştan, başka yurttaşlara yönelik toplu katliamları etkin bir biçimde katılan kişilere dönüşen insanların zihinsel süreçlerini anlamak amacıyla, Eichmann'ın yargılandığı davadaki açıklamalarını ele alır (Fry, 2019:32). Arendt, Eichmann'ı geçmişte öyle davranmaya iten şeyin ne olduğunu, bu eyleminin yanlış olup olmadığını düşünüp düşünmediğini anlamak için ve totaliter bir rejiminin uyguladığı bu toplu katliamı hukuk sisteminin nasıl ele aldığını görmek istiyordur.

Arendt söz konusu kitabında 'radikal kötülük' üzerinde durur. Gözlemleri onu, Eichmann'ın şeytani, kötü, sadist bir canavar olmadığı sonucuna götürür. Bir çok kişinin düşündüğünün aksine Arendt'in üzerinde durduğu şey; totaliter rejimler illa canavarlar yaratmazlar, onların yarattığı, yaptıkları her şey yasalarla belirlenmiş, rejim tarafından desteklenmiş ve böylece kendi adlarına düşünemez hale getirilmiş, yanlış kavrayamayan insanlardır. Bunu da 'Kötülüğün Sıradanlığı' olarak adlandırır. Sıradanlık, kötülüğün önemsiz

olmasından değil, şeytanca bir niyet olmaksızın ve çoğu zaman ağır bir düşünememe halinin sonucu olarak ortaya çıkmasından kaynaklanır (Fry, 2019:32). Eichmann Nazi ideolojisinin onun adına kararlar almasına izin vermiş ve kendini yaptığı eylemlerin sonuçlarından uzakta tutmuştur. Alman totaliter rejiminin savaşta sloganı: ‘Alman Halkının Zaferi İçin Savaş!’tır. Eichmann da bunun için savaşmıştır. Savaşanlar bu ideoloji için, onlar için yaratılan kader için, dahası ölüm kalım meselesi için, öz savunma zorunluluğu yaratıldığından savaştılar. ‘Kültüre nüfus eden bu retorik’, bireylerin, işledikleri suçları meşrulaştırmalarına ve sorumluluktan kaçmalarına olanak sağlamıştır (Arendt, 2014:67). Eichmann yasaya ve rejime itaat etmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Hitler’in yasalarına uymanın bir yükümlülük olduğunu düşünüyor ve yapması istenilen şeylerin ahlaki olup olmadığını dikkate almıyordu (Fry, 2019:35). Katliamların sorumluluğunu üstüne almıyor, pişmanlık göstermiyordur. O sadece emirleri uyguluyordur. Zira Eichmann sözlü savunmasında da bunu böyle ifadelendirmiştir: “Sorumlu yöneticiler ile bu yöneticilerin elinde benim gibi maşa olmaya zorlanan insanlar arasında bir ayrım yapmak gerekir... Ben sorumlu bir yönetici değilim, bu yüzden de kendimi suçlu hissetmiyorum (Arendt, 2018)”. Eichmann normal bir insan, hele ki bir asker olarak yapması istenen şeylerin ahlaki olup olmamasını dikkate almıyordu. Arendt’e göre totaliter rejimler öldürmek galesi ile öldürmeyen, işinin bir parçası olarak öldüren yeni bir suçlu, kötücül bir insan yaratıyordu.

Arendt odak noktamızı, dünyadaki kötücül canavarlar yerine yaptıklarının yanlış olduğunu bile bilmeyen yeni tür bu suçlulara çevirmemizi istemiştir. Sonuç olarak, aklını yok sayarak devlet terörüne bulaşan insanlar bu tür kötülüklere bulaşabilmektedirler. Bilgece bir tavırla, hayatı, eylemleri ve düşünceleri sorgulamak ideal gibi gözükse de, akli dengeleri yerinde olan insanlar en azından kendini kötülüklerden alıkoyma kapasitesine sahip olmalıdırlar. Zaten Arendt de bu varsayımdan yola çıkarak kötülüğün ‘fikirsizlikten’ kaynaklandığı sonucuna ulaşmıştır (Bakır, 2015:97)”. Fikirsizlik ile kötülük arasında tuhaf, karşılıklı bir bağımlılık vardır. Eichmann’ın durumu ‘kötülüğün sıradanlığını’ ortaya çıkarmıştır. Arendt, eski öğretmeni ve doktora tezi hocası büyük varoluşçu filozoflardan Karl Jaspers’e yadığı mektupta şöyle der; ‘Eğer oraya gitmeseydim, kendimi asla affetmezdim.’ Yıllar sonra ortaya attığı kavram kendine sorulduğunda; “Aslında benim şimdiki fikrime göre kötülük hiçbir zaman ‘radikal’ değildir, sadece aşırıdır ve ne derinlik ne de şeytani bir boyut içerir. Tam da yüzeydeki mantar bir gibi yayıldığından aşırı büyüyüp bütün dünyayı yakıp yıkabilir (Fry, 2019:35)”. “Korkunç olan, onun normal olmasıydı. (Arendt, 2009:259)”.

2.2. ADOLF EICHMANN

Çalışmamızın bu aşamasında, Arendt'in kitabında adı geçen Nazi subayı Adolf Eichmann işlenecektir. Onun kısa biyografisinin ardından, Arendt'in '*Kötülüğün Sıradanlığı; Adolf Eichmann Kudüs'te*' kitabındaki aşamalarda, görevinin, Nasyonal Sosyalist Rejimin açılımıyla beraber, rejimin ortaya koyduğu 'Nihai Çözüm'de nasıl bir ilişki içinde olduğu, Yahudilere bakış açısı, sıradan bir vatandaş olarak görevleri ve her şeyden önce de 'görev bilinci' üzerinde açıklamalar yer alacaktır.

2.2.1 "Sanık" A. Eichmann; Biyografi

Adolf Eichmann Avrupa'da Nazi dönemi Yahudi Soykırımı sırasında Yahudilerin bir araya getirilip, toplama kampına ulaştırılmasındaki önemli aktörlerden biridir. Bir SS subayıdır. Arendt "*Kötülüğün Sıradanlığı; Adolf Eichmann Kudüs'te*" kitabının ikinci bölümünde uzun uzun onu anlatmıştır. Eichmann'ın çocukluğu Avusturya'da geçse de Almanya büyümüştür. 1932 yılında Nazi partisine katılmış, SS birliği içinde de hızla yükselmiştir. Almanya'nın Avusturya'yı 1938'de ilhak etmesinden sonra, Avusturya'daki 110.000 Yahudinin göçünü kolaylaştıran bir Yahudi Göç Merkezi kurmuştur (Arendt, 2009:35). Gerek hız gerek, gerekse bütünlük açısından öylesine başarılı olmuştur ki bu, Merkez Nazi Partisi'nin dikkatini çekmiştir. Sonrasında Nazi partisi kurduğu tüm 'göç ofislerinde' onun çalıştırdığı yöntemleri uygulamıştır. Bu onun parti içinde daha üst bölümlere terfisine de neden olmuştur. Kendisi 1939'da Nazi Gizli Servisi Gestapo'ya transfer olup Yahudi ilişkilerinden sorumlu bölümün idarecisi pozisyonun almıştır. Bu yeni pozisyonunda Eichmann Avrupa'daki bir buçuk milyon Yahudinin toplama kamplarındaki ölüm merkezlerine göçünü sağlar. Ayrıca yüzbinlercesinin de Polonya ve Rusya'daki toplama kamplarına transferlerini gerçekleştirir. Ayrıca Eichmann, kurduğu ekiple aynı zamanda 1942'de Slovakya, Hollanda, Belçika ve Fransa'daki Yahudilerin de sürülmelerini organize eder. 1943-44 yılları arasında da Kuzey İtalya, Yunanistan ve Macaristan'daki Yahudilerin de sürgün planlarını organize ederken Macaristan'da bilfiil aktif ofisinde organizasyonun başındaydı (Arendt, 2009:41). Burada 440.000 Yahudinin ölüm merkezlerine işgalinin komutanıdır.

Eichmann Almanya'nın savaşı kaybetmesinden sonra 1946'da ABD güçleri tarafından gizli kimlikle yaşarken yakalanır ancak kısa sürede kaçmasını bilir. Bu sırada Almanyada kurulan savaş suçlularının yargılandığı Nürnberg Duruşmaları sırasında hakkında sıkça bahsediliyor organizasyonun başında olduğu kayıtlara geçiyordur. Ne var ki Arjantin'li Nazi

sempatizanı bir papaz tarafından, İtalya’da izole bir hayat yaşarken kaçırılarak başka bir kimlikle Arjantin’e ilticası sağlanır (Britannica, 2026). 1960 yılına kadar da burada farklı kimliklerle yaşamıştır. Ne var ki İsrail gizli servisi Mossad onu yakalamış ve İsrail’e getirilmesini sağlamıştır. Tutuklandıktan sonra burada bir yılı aşkın süreyle yargılanmış ve hakkında ölüm cezası verilmiştir. 1962 yılı Mayıs ayının son günü asılarak hayatına son verilmiştir.

2.2.2. Yahudi Meselesi Uzmanı

Eichmann yakalandıktan sonra getirildiği Kudüs’te yargılanmadan önce psikiyatri servisinde muayene edilmiş ve tetkiklerden sonra ‘normal’ bir insan olduğuna karar verilmiştir. Kudüs mahkemelerine göre o; milyonlarca Yahudinin ölümüne gönderilmesini soğukkanlılıkla gerçekleştiren, bir cani, psiko-patolojik bir vaka, sadist ruha sahip ya da partisinin ideolojisine sıkı sıkıya bağlı bir devlet memurudur. Hannah Arendt bir muhabir olarak yer bulduğu mehkemede edindiği izlenimlerde Eichmann’ın iddaa edildiği gibi antisemist bir psikopat olmadığına kanaat getirir. “Eichmann’ın Yahudilerden hastalık derecesinde nefret ettiği, fanatik bir anti-semitist olduğu veya birilerinin onun beynini yıkadığı falan yoktu. Hiçbir zaman kişisel olarak Yahudilerle bir alıp veremediği olmamıştı, aksine, Yahudilerden nefret etmemek için bir sürü özel nedeni vardı (Arendt, 2009:99)”. Eichmann, Yahudilerin toplama götürülmesinin organize ederken akıllı, kudreti, vicdanı yerindedir. Eylemlerinin büyük kısmını da kendi inisiyatifi ile gerçekleştirmiştir.

Yahudilerin Nazilerin iktidara geldiği 1933 senesinden sonra uyguladıkları Nürnberg yasalarına göre, siyasi hakları sonlandırılmış ve vatandaşlık hakları ellerinden alınmıştır. Ama hala Alman devletinin birer üyesidirler. Göç etmiş olsalar da devletsiz sayılmıyorlardır. Kayıtları tutulacak, yerleşim bölgeleri bir olması açısından da bir araya getirileceklerdir. Normal Alman vatandaşlarıyla yani Yahudi olmayan kişilerle evlilik ya da çocuk yapmaları yasaklanmıştır. Bu durumda Yahudiler kendi içlerinde kurdukları görüşme heyetleri vasıtasıyla devletle bir anlaşma yolunu, bir mutabakat imkanı sağlamanın peşine düşmüşlerdir. Eichmann da bunu mahkemede belirtir: Yahudiler genellikle geçici bir anlaşmanın mümkün olduğuna inanıyorlardı, (Arendt, 2009:49) der. Devletin kendisine onlarla bir ‘çözüm’ sürecinde uzman olarak görev almasını istediğini de belirtir. Mahkemede kendi aralarında hala göçün gerekli olup olmadığına dair görüş aldıklarını anlatır. Eichmann bu yeni görevinde siyonizme döndü ve uzunca bir dönem yalnızca bu görevle ilgilendi (Arendt, 2009:49). Bununla ilgili seminerler düzenler, konferanslar verir. Siyasi bir çözümün yoluna kendini adar, hatta Yidiş bir

gazeteciden ibranice öğrendiği de söylenir. Tabi Eichmann'ın bu kadarla sınırlı kalan çalışmaları, siyonist büroların ve toplantılarının casusu olarak görevlendirilmesine yetmiştir. Eichmann kendisini tam bir idealist olarak tanımlar, verilen görevi tam anlamıyla yapmanın fazla derdine düştüğünü belirtir. Ona göre Yahudiler tam bir idealist, görev adamı, ideallerinin peşinden ayrılmazlar anlayışta insanlardır. Eichmann kayıtlarda anlaşılıyor ki, Macaristan'dan Filistin'e kaçak yola giden 1000 kadar Yahudinin gidişi konusunda Yahudilerle anlaşmıştır. 1938'e kadar Yahudiler eğer isterlerse göç edebileceklerine inandırıldılar. Ancak bu tam anlamıyla bir yalandır. "Onlarla 1920'de yaptıkları anlaşma bunu gerektiriyordu ama Nazi yönetimi anlaşmadaki karar hala müfredatta mevcut iken bunu hiçe saydı. Yahudiler asla devlet memuru olamayacaklar, basın medyada görev alamayacaklar ve asla tam bir Alman vatandaşı olarak anılmayacaklardı (Arendt, 2009:53).

Eichmann'ın görevi kayıtlarda 'tehcir' olarak geçiyordur. Bir yerden bir yere Yahudileri taşımak, taşıtmakla ilgilidir. Yahudiler hangi ülkenin vatandaşı olurlarsa olsunlar, göç etmeye zorlanacaklar, yani sürüleceklerdir. Eichmann sadece, Yahudilerle müzakere izni olan, işini gayet iyi yapan biridir. Yahudi cemaatinin önde gelen tüm birimleriyle içli dışlı çalışıyordu, çünkü onlar da tek yetkilini Eichmann olduğunu biliyorlardı. Yapılan anlaşmalarda Yahudiler on beş gün içinde tüm mal varlıklarını bırakıp ülkeyi terk edecekler, aksi takdirde toplama kamplarına gönderileceklerdi. Görülüyor ki Eichmann, çok büyük yükün altındadır. Milyonlarca Yahudi'nin çatışma olmadan bir yerden bir yere taşınması, yollarda herhangi bir sorunun çıkmaması elzem bir beklentiydi ve Eichmann bunu başarmıştır. O tam anlamıyla bir Yahudi uzmanı, idealist, görev bilinci 'tam' bir SS'ti.

2.2.3. Nasyonal Sosyalizm (Nazizim)

Nasyonal Sosyalizm, diğer adıyla Nazizim için, özünde tamamıyla demokratik değerlere karşı kurulan radikal bir isyandır denilebilir. 1. Dünya Savaşında yenik düşen Almanya'da yepyeni yönetim anlayışı gündemdedir, zira savaşın kaybedilmesi yönetim zafiyeti olarak adlandırılır. Adolf Hitler de bunun pekala farkındadır. Gerekli düzenlemeler ve yapılan baskılarla kurulan yeni hükümette yer almasını bilmiştir. Halkı galeyana getiren konuşmalarıyla yepyeni bir model olarak Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'ni kurmuş, mecliste yerini almıştır. Aslında kurduğu parti Avrupa'da yükselen Faşizm etkili bir oluşumdur, o dönemlerde yükselen sola karşı, aşırı sağın karşı devrimci bir yansıması, yapılanmasıdır. Faşizm etkili oluşumlar aşırı milliyetçi tavırları ve yabancı düşmanlığı üzerine kurulu yönleriyle öne çıkarlar. Özlerinde eşitlik karşıtlığı her daim mevcuttur, bundan dolayı

da liberalizm ile sosyalizmi hep küçümsemişlerdir. Faşizmin temel amacı demokrasiyi içten yıkarak özünde ‘sözüm ona’ modern bir diktatörlük kurmaktır. “Faşistler çoğulculuğun ve sivil toplumun susturulduğu, kamusal olan ile özel veya devlette vatandaşlar arasında çok az fark bulunan totaliter bir devlet modeli tasarlar. Faşist rejimler bağımsız basını susturur ve hukukun üstünlüğünü de ortadan kaldırırlar (Finchelstein, 2025:239)”. Alman İşçi Partisinin adında taşıdığı ‘sosyalist’ kavramı aslında solcu bir kelime dağarcığından üretilmiştir, ancak Hitler’in bunu bile isteye kullanarak aslında sağcı bir hakimiyet kurma eğiliminde olduğu aşıkardır. ‘Nasyonal Sosyalizm’ gibi uyduruk kavramla, asıl amacı işçileri kandırıp kendilerine oy vermeleri gerektiğini sağlamaktır. Zira bir müddet sonra Nazi Partisi tüzüğündeki bu kavramı reddetmiştir.

Nazizim, özünde faşizm, sürekli savaşın içinde olma ihtimalleri yaratırlar, bunun için de şiddet her zaman kullandıkları bir argümandır. Onlar yepyeni bir düzenin; Yani fetihler, küresel birlik ve hakimiyet peşindedirler. Faşist hareket ilk olarak 1919’da İtalya’da Mussolini liderliğinde başlamıştır. O 1922’de iktidara geldiğinde az önce paylaşılan değerleri tüm ulusa ve dünyaya yaymış, açıklamıştır. Hitler bir bakıma onu takip eder, İkinci Dünya Savaşı’nda da müttefik olduklarını hatırlayabiliriz. Aynı dönem Arjantin’de Peron liderliğinde benzer bir yapılanma olmuştur. Eichmann’ın savaştan sonra oraya kaçması da geçmişte kurulan bağların bir parçası gibi düşünülebilir. Aynı tarihlerde, benzer şekilde Brezilya’da da Vargas yönetiminde faşist anlayışın yükseldiğine şahit oluruz. İşte; Mussolini, Hitler, Peron ve Vargas gibi liderler, “...siyasi tartışma ve argümanları yeni bir ahlaki düzen kurmak maksadıyla, ya hep ya hiç mantığıyla yürütülen çalışmalara dönüştürdüler. Elitleri sert bir şekilde eleştirdiler, bağımsız gazeteciliği engellediler ve çoğulculukla siyasi hoşgörüye karşı derin bir antipati geliştirdiler (Finchelstein, 2025:240)”.

Almanya’ya dönecek olursak, o dönem manifestolarını ‘Kavgam’ eserinde ortaya koyan Adolf Hitler, ‘terör zihinle değil, gene terörle yıkılır’, diye yazmıştır. Böyle de uygulamıştır. Çünkü şiddet, faşizmin DNA’sında hep var olmuştur. Gene Kavgam’da; ‘Siyaset kazananlar, mantığı en kolay fetheden silaha, şiddet ve teröre başvuranlardır’, der Hitler. Şiddet, Faşizm anlayışında bir çeşit ‘arındırma gücü’ gibi işler, şiddet olayların akışına tamamıyla yön veren, yepyeni bir anlayış dayatan bir güçtür. Faşizme, detaylı bakıldığında sadece Marksizm, Liberalizm ve demokrasiye karşı duran bir ideoloji olarak bakmak yanlış olacaktır. Pratik uygulamalarına bakıldığında bir şiddet teorisi olduğu çok açıktır, ve sonuçlarından biri de soykırımdır, bunu unutmamak gerekir. İtalyan siyaset bilimci N.

Bobbio'nun deyişiiyle, 'Şiddet faşizmin ideolojisiydi'. İdeolojiler, siyasi eylemleri gerekçelendirmek ve motive etmek için tasarlanmış ahlakçı sistemlerdir (Finchelstein, 2025:240). Arendt'in de belirttiğı gibi ideolojiler, "her şeyi ve her durumu tek bir önermeden yola çıkarak açıklayabilir (Arendt, 2014)". Komünistler ve liberaller şiddeti devletin tekelinde algılamak, faşistler için şiddet siyasi bir güç demektir. Faşizm önce varoluşsal bir düşman hayal eder, ardında da onu tanımlayıp baskı altına alır. Faşistler halk, ulus ve lider üçlüsünü kabul etmeyenlere karşı da kaba kuvvetin gerektiğine inandılar (Finchelstein, 2024:17)". Faşistler için, düşmana karşı uygulanan şiddet tamamen savunma mekanizmasıdır. O tarihlerde komünistler, liberaller ve Yahudiler birer düşman ilan edildiler. Bunu da dünyaya deklare ettiler, çünkü onlar birer komplo hazırlığındaydılar. Amaçları; karşıt anlayışların değerleriyle, kökleriyle oynamaktı, o yüzden de birer düşmandılar. 'Köksüz' Yahudileri öldürmek onlar için mubahtır. Holokost kaynaklarından alıntıyla Himmler, askerlerine seslenirken; 'Çoğunuz yüz cesedi, beş yüz ya da bin cesedi yan yana görmenin ne olduğunu biliyorsunuz. Bu duruma dayanmak ve insani zaafımıza rağmen, temiz kalmak bizi güçlendirdi', der. Özetle şiddet faşist idareler için, yani Nazizim için, ulusal felaketleri önlemenin tek yoluydu. Varoluşsal düşmanların hayal ettiğı komplolara da vatanın savunulması gerekiyordu. Şiddetten başka da kendilerini ifade edecek herhangi bir güçleri yoktu. Hannah Arendt çok kapsamlı ve detaylarıyla *Totalitarizmin Kaynakları* eserinde tüm bu faşizan idari modelleri gerekçeleri, anlayışları ve ideolojileri ile ortaya koymuştur.

2.2.4. Nazi Anlayışında Nihai Çözüm

Faşistlerin oldukları şeyi sürekli inkar ettikleri görülür, topu hep düşmanlarına atarlar, yani totaliter müdahaleci politikalarını düşmanlarının üzerine atmışlardır. Örneğın Hitler, hep Yahudilerin Rusya ve ABD'yi arkalarına alarak Almanları yok edeceklerini söylemiştir. Gerçeğın yerine fantezilerini ortaya koydukları bu örnekle bile anlatmak mümkündür. Naziler için 'Nihai Çözüm' adlandırdıkları planın adıdır. Bu plan da; Avrupa'daki Yahudilerin kasıtlı ve planlı bir şekilde katledilmelerini ifade eder. Nihai Çözüm, 1941-45 yılları arasında tedavüle alınıp uygulanmıştır. Nihai Çözüm -Endlösung- Holokost'un (1933-45) en önemli parçasıdır. Yahudiler, sırasıyla; aç bırakılarak, hastalıklarla boğuşmalarına engel olunarak, rastgele gerçekleşen terör olaylarıyla ve gazla öldürölerek yok edilmiştir. Yaklaşık iki bin yıldır Avrupa tarihinin bir parçası olan Yahudiler resmen ortadan kaldırılmıştır. Bunun adı: Soykırımdır.

Aslında Nazi rejiminin önceleri, yani 1933'te iktidara geldiklerinde Yahudileri katletmek gibi bir düşünceleri yoktur. Ancak Yahudi karşıtı oldukları daha kuruluş aşamasında

içten içe bellidir. Bu yüzden de Almanya'daki Yahudilerden 'nasıl kurtuluruz' un planlamalarını da yapıyorlardır. Nazi rejimi iktidara geldiğinden beri çok sayıda Yahudi karşıtı politika ve planlar denemiştir. Toplu katliam ilk çözümleri olmamıştır. Hannah Arendt de bu konuyu Eichmann'ın Kudüs'te yargılanmasını takip ettiği notlarını adı geçen kitabında anlatmıştır. Eichmann'ın görev alanları da takip ederek Nihai Çözüm'ün aşamalarını, Sürmek, Toplamak, Öldürmek ve Yasalara Bağlı Bir Vatandaşın Görevleri adlı bölümlerle, sırasıyla işlemiştir. Çalışmamız bu kısımda Arendt'in izdüşümünde ilerleyecektir.

2.2.4.1. Birinci Çözüm; Sürmek

Nazi rejiminin 'Nihai Çözüm' olarak adlandırdıkları Yahudilerin tamamen yok edilmesine tam olarak ne zaman karar verdiğine dair kesin bir bilgi ya da bir kanıt yoktur. Öncelikle hedefleri Yahudilere toplumdan dışlama olmuştur. Bunun için de iktidara geldikten sonra bu asimilasyonla alakalı kararlar alınmaya başlanmıştır. Buna itiraz eden Yahudiler ile müzakereler Adolf Eichmann'ın kullanıldığı kayıtlarda mevcuttur (Arendt, 2009:75). O, Viyana'da Yahudilerle anlaşma yoluyla taşınmasına ön ayak olmuş, planlı bir transfer gerçekleştirmiş ve Yahudi iletişim merkezinin de başına getirilmiştir. İşgal altındaki Polonya, Afrika adası Madagaskar ve Sibiryta taşınacakları bölge olarak parti meclisinde konuşulur. Eichmann ile Yahudi temsilcileri müzakerelerde kendilerini Filistin'e gitmeleri gerektiğini, hatta kendisi ile oraya giderek yerleşilecek bölgeyi gösterilmesi bile konuşulur (Arendt, 2009:71). Ancak sonrasında bir casus görevi göreceğinden Eichmann ile tarafsız bir bölge olan Kahire'de buluşulur. Ne var ki pek sonuç alınamaz. Bu müzakereler sırasında yaklaşan tehlikeyi gören bazı Yahudi gruplar yavaş yavaş küçük çaplı göçlere başlamıştır (Arendt, 2009:73). Eichmann'ın Kudüs'teki duruşma kayıtlarında da adı geçen Dr. Löwenherz'in girişimleriyle sayıları dört beş bini geçen sistematik göç bile gerçekleşir. Hatta bu göçten Eichmann'ın izni ve haberi olduğu kayıtlarda teyit edilmiştir. Sonrasında Çekoslovakya, Romanya ve daha başka Avrupa devletlerinde yüzbinleri geçen kaçak Yahudi göçü başlamıştır. Ancak Savaşın başlaması, işgal altına alınan topraklarda yeni Yahudi gruplarının çoğunluk sayısı göz önüne alındığında Yahudilerin 'sürülmesi' konusu bir çıkmaza girer. Hem zaman hem de maliyet açısından epey zorlu görünür. Yahudilerin 'tehciri' neredeyse olanaksız hale gelmiştir. Nihayetinde şehirlerde kendilerine ayrılan bölgelerde -Gettolarda- bir arada tutulmalarına karar verilir. Bu yapının da oluşmasında Eichmann'ın önderlik ettiği bilinmektedir.

Bu arada Nazi hareketi müdahaleci doğası gereği sürekli bir devinim halindedir, Yahudilere karşı da giderek radikal bir tavır sergilenir. Kudüs mahkemesi Eichmann'a bu sırada 'Nihai Çözüm' kararının çıkıp çıkmadığı sorulduğunda Eichmann bunu reddetmiştir. Savaş başlamasından sonra Almanya'nın giderek üstün taraf olarak sürekli bir ülkeyi işgali gerçekleşince ortaya çıkan Yahudi nüfusu artık milyonları aşmıştır. Sadece Polonya'da iki buçuk milyon Yahudinin olduğundan bahsedilir. Eichmann değil artık kim olursa olsun Yahudi sorununu 'tehcirle' çözmesi imkansızdır, savaş zamanı böyle bir şey mümkün değildir. Nazi rejimi nihayetinde 1941 sonbaharında Yahudi göçünü durdurma kararını alır (Arendt, 2009:76). Yahudiler gettolarda toplanmaya başlar. Devasa, heybetli binalarda balık istifi yaşamaya terk edilirler.

2.2.4.2. İkinci Çözüm; Toplamak

İkinci Dünya Savaşında Naziler Avrupa'nın büyük bir bölümünü artık ele geçirmiş, başta Mussolini'nin İtalyası olmak üzere ittifaklarıyla birlikte 1941 sonrasına kontrol ettikleri toprakların genişlemesiyle milyonlarca Yahudinin kontrolünü de ellerine geçirmişlerdir. Haliyle 'Yahudi Sorunu' yepyeni bir boyuta evrilir. Sürülmeleri ya da göçleri imkansızlaşmış Yahudiler, büyük getto alanlarına toplamaktaki amaç onları yerli halktan uzak tutmak içindir. Gettolar duvar ve bariyerle çevrili, kentten uzak alanlardır. Uygulama, Eichmann ve SS üst kademelerinden komutan Heydrich kontrolünde yürütülüyordur (Arendt, 2009:87). Üst yetkili Heydrich Gestapo'nun yani Gizli Devlet Polisinin başıdır. Gettoların bir çözüm olmayacağı hususu daha başından bellidir. Nazilerin nihai amaçları Yahudileri bir araya toplayıp kolaylıkla toplama kamplarına gönderebilmektir (Arendt, 2009:88). Gizlice yürütülen bu aşamadan Eichmann ya da başka rütbelilerin haberi olmadığı mahkeme kayıtlarında anlaşılmıştır. Eichmann o sırada söylediğine göre polis kontrolünde Yahudilere bağımsız bir toprak bulmanın derdine düşmüştür. Yapılan hesaplamalarla bulunan yer, oldukça da fazla - milyonlarca- Yahudi olduğundan Afrika'nın ucundaki Madagaskar adasıdır. Ancak yapılan incelemelerde Yahudilerin gemilerle aktarılması, geçilen suların İngilizlerin kontrolünde olması, kaldı ki adanın da daha önceden Fransızların himayesine geçtiği öğrenilince Yahudilerin Madagaskar'a taşınmasından vazgeçilir. Yeni bir çözüm bulunana kadar Yahudiler, büyük, başlarında bir çatının olduğu, ancak ne su ne de yiyecek verilen ve en kötüsü sağlıksız, bakteri yuvalarının olduğu devasa binalarda yaşamaya zorlandılar.

Arendt'e göre tüm bu yaşananlar, pazarlıklar barınmak için yer bulma telaşı, hepsi birer oyundur. Heydrich'in Eylül 1939'da yazılı olarak aldırıldığı karar aslında onları 'bilgileri

olmadan' bir araya getirmek ve oradan da hazırlanan toplama kamplarına götürmektir (Arendt, 2009:91). Yani Nihai çözüme ulaştırmaktır. Eichmann mahkemede bunu bilmediğini söyler. Onun derdi tüm Yahudilere bir toprak bulma çabasıdır. Oysa daha Ocak 1939'da Hitler: 'Avrupa'nın Yahudi ırkının kökünün kazınacağı' kehanetinde bulunmuştur. Tehcir, göç, özgür topraklar vs. Hepsi birer hayal ürünüdür. SS ve Alman Polis Şefliğinde Yahudileri katletmek için çoktan eğitimlerini veriliyordur (Arendt, 2009:91). Laboratuvarlar gaz için çalışıyor, toplama kampları -fabrikalar- kuruluyordur. İlginç olan ise tüm bu girişimlerde Yahudiler çalıştırılırlar. İnşalar sırasında 36.000 Yahudi kullanılır ve bunun 26.000'i çalışma şartlarında ötürü ölmüştür. "Bir ülkeyi Yahudilerden arındırmak sadece, Yahudilerin kolayca ölüm merkezlerine gönderecekleri yerlerde toplamak ve tehcir edip bu yerlere göndermek anlamına gelebilirdi (Arendt, 2009:89)".

2.2.4.3. Nihai Çözüm; Öldürmek

Hitler'in kendi eseri 'Kavgam-Mein Kampf'ta yazdığı gibi; Yahudi düşmanlığı artık bir toplumsal olgu, bir önyargı olmaktan çıkarılmış, politik bir amaca dönüştürülmüştü. "Almanya, Yahudileri önce ikinci sınıf bir vatandaş konumuna indirmek, sonra vatandaşlıktan tümüyle çıkarmak, ardından kamplara sevk etmek ve yok etmek -nihai çözüm-yoluyla 'temizlenecek', olacaktı (Berktaş, 2023:176)". Dünya kamuoyu bunun nihayete erdiğini ancak savaşın son dönemlerinde öğrenecektir. Zira çok gizli yürütülen aşamalardan sonra imhalar, katliamlar yürütülür. 1943'te ilk emareler alınır, ancak 1945'te savaş tam anlamıyla bittikten sonra Nazilerin, ölüm kamplarının dehşetengiz sonuçlarıyla karşılaşılır. Aynı dönem Sovyet Rusya'da da Gulag Adalarında benzer bir uygulamanın gerçekleştiği de bilinir. Yine başka bir totaliter yönetim biçiminin sonuçları daha kamuoyuna yansımaktadır.

Bu arada toplama kamplarının mucidinin Naziler olmadığını belirtmek gerekir. İlk olarak İngilizler tarafından Boer Savaşı -1899/1902- sırasında kullanılmıştır. Kampların amacı 'koruma amaçlı gözetim' şeklinde açıklanır. Bu kamplar Hindistan ve Güney Afrika'da, emperyalist amaçlar uğruna kullanılmıştı, geçici koruyucu önlem olarak düşmanlar halktan uzak bir alanda benzer muameleler gördüler (Arendt, 2009:89). Belki Nazilerde olduğu gibi gazla değil ama bir işkenceden geçerek, yaşama şartları ellerinde alınarak yine nihai bir son ile karşı karşıya kaldı insanlar. Yine Fransızlar, İspanya İç Savaşı -1936/39- sırasında kaçıp ülkelerine sığınan devletsiz, istenmeyen mülteciler için benzer bir kampta aynı uygulamaları gerçekleştirmiştir. Bu noktada 2. Dünya Savaşı sırasında Japonların kurduğu kamplardan da söz etmek mümkündür. Onlar da esir düşen Amerikalı askerleri bu türden kamplarda tuttular

ve şiddet uyguladılar. Bu arada 1923'te Almanya'da da Nazilerden önce o zamanki sosyal demokrat hükümetin ilk kampları kurduğuna şahit oluruz (Arendt, 2009:92). Yani bu bölgede daha önce kamplar vardır. Ancak bunların bir imha kampından çok, binlerce komünistin ve Doğu Avrupa Yahudilerinin tutuldukları kamplardır. “Ne var ki, totaliter rejimlerde kamplar, Arendt'in ‘radikal kötülük’ adını verdiği olgunun cisimleştiği yerler olarak gerçekten yeniydi... Arendt, yaşanan olgunun korkutucu bir ‘rüya’ değil, tümüyle yeni bir ‘suçun gerçeği’ olduğunu söylüyordu (Berktaş, 2023:159)”. Radikal kötülüğü işlerken totaliter rejimlerin işlediği bu suç tam anlamıyla bir insanlık suçudur.

Toplama kamplarının oluşum sürecinde Eichmann'ın işin içine nasıl, ne zaman ve nerede dahil olduğuna dair gene Arendt'in bahsi geçen duruşma tutanaklarına bakıldığında; Haziran 1941'de Hitler Sovyet Rusyasına ilk saldırılarını başlattığında Eichmann Berlin'e çağrılır. Çağırana ise toplama kampları, yani Nihai Çözüm'ü hazırlayıp uygulayacak olan RSHA'nın başkomutanı Heydrich'tir. Bundan sonraki aşamada gettolarda toplanan Yahudiler, kurulacak kamplara ulaştırılacak ve toplu imhalarına başlanacaktır. Eichmann mahkemede bu kadar gaddar bir çözümü beklemediğini ifade eder (Arendt, 2009:93). Ancak sonraki konuşmalarından bu üzüntüyle karşılaşmasının yersiz olduğu anlaşılır. Tüm görevlerini başka alıntılarda -Arjantin notlarında- şevkle yerine getirdiğinin kayıtları önüne sunulur (Arendt, 2009:94). Yahudilerin imhası artık SS içinde yavaş yavaş konuşulmaya başlanır ancak organize birliğin dışında olanlarla bu kararın paylaşılmamasına ehemmiyet gösterilir. Yine kayıtlarda en büyük ölüm kamplarından Auschwitz komutanı Rudolf Höss emirleri Eichmann'dan aldığını söyleyecektir (Arendt, 2009:95).

İlk uygulama ile ilgili karar alınır ve Polonya'daki Lublin şehrine -bölgesine- gidilir. Burada Eichmann ve yanındakileri karşılayan, Almanya'da tedavisi mümkün olmayan hastaları gazla öldürme teknik işlerinden sorumlu suç bürosu komiseri Christian Wirth'dir (Arendt, 2009:96). Wirth gelenlere bir rus motoru yardımıyla izole alana kapatılanlara nasıl gaz verileceğini, yaklaşık ne kadar süre gazın verileceği, insanda bıraktığı tahribatı anlatır. Eichmann gene mahkemede buları duyduğunda midesi bulanacak kadar iğretiyle karşıladığını, neredeyse bayılmak üzere olduğundan bahseder. Halbuki aynı dönemde Polonya'nın altı farklı bölgesinde daha benzer alıştırmalar yapılıyordu ve yaklaşık 300.000 Yahudi çoktan yok edilmişti (Arendt, 2009:97). Eichmann bakıldığında aslında çok küçük formatta bir deneyin içindedir. Burada uygulanan ‘kamyon deneyi’ dir. Gaz verilmeden önce Yahudiler alana getirilecek, tüm eşyalarının üstlerinden çıkarılması sağlanacak, bu sırada tüm kayda değer

eşyalar ayrıştırılıp depoya konacak, sonra da çıplak vaziyette büyük kapalı kamyonlara yerleştirileceklerdir (Arendt, 2009:97). Ve istenen süre sonlandığında kapaklar açılıp, cesetler halinde derin büyük çukura döküleceklerdir. Eichmann'ın mahkemede Yahudileri gazla öldürmenin dışında henüz deneylere başlanmayan kamplarda, normal silahla ölümlere de rastladığı anlaşılır. Ayrıca istasyonların kurulduğunu ve gazla öldürmek için hazırlıkların yapıldığını da görecektir (Arendt, 2009:98).

Toplama kamplarında gazla öldürmede Eichmann'ın söylediğine göre siyanik asit kullanılıyordu. Bu arada Almanlar Yahudileri kamplara gönderirken onlara asla öldürüleceklerine dair bir emare bırakmazlar, çalıştırılmaya götürülecekleri söylenir. Aslında bu bir bakıma doğrudur. Örneğin Auschwitz gibi büyük kamplara götürüldüklerinde Yahudiler arasında seçim yapılıyordu. Gerek kampın, gerek diğer gündelik işlerde çalışmaya müsait Yahudiler seçilir ve bu işlerde kullanılır. Mesleklerine ya da vücut sağlık yapılarına göre sağlıklı olanlar ilk gelişlerinde ihtiyaca göre hemen kenara alınırlar. Mahkemede Eichmann'ın kamplardaki ölümlerden sorumluluğu açısından sorulan sorular cevapsız kalır. Çünkü o yalnızca Yahudilerin nakliyesinden sorumludur. Yalnız naklin niye yapılacağını, sonunda öldürüldüklerini bildiği de aşikardır. Bu durumda İsrail yasalarına göre o, suçludur. Eichmann mahkemede suçunun azaltılması için elinden geleni yapsada sonuç değişmeyecektir. 'Kendilerini -Yahudileri- doğrudan ölüm tehlikesinden korumamak ve doğacak bu ölümlü sonuçları değiştirecek hiçbir şey yapmadığından' dolayı Eichmann suçludur (Arendt, 2009:100). Daha önce Almanya'da savaştan sonra kurulan Nürnberg mahkemelerinde de görüldüğü üzere hiçbir SS subayı infazlarda bulunmayı reddetmiş değildir. Verilen herhangi görevden kaçmadıkları ayen beyan ortadadır. Hiçbir kayıtta subaylar içinde emre tek bir karşı geliş rastlanmamıştır. Eichmann, 'emre itaat etmezse askeri mahkeme tarafından yargılanıp vurulma gibi, sıradan bir asker gibi müşkül duruma' düşmeyeceğini gayet iyi biliyordu (Arendt, 2009:101). SS üyeleri asla bir askeri mahkemeye tabi olmamışlardır, onlar gerekirse yalnızca SS mahkemelerine çıkabilirler. Onların gözündeki savaş sırasında herhangi bir itaatsizlik söz konusu dahi olamaz. Eichmann kayıtlarda; 'Eğer ölümlerden direk sorumlu olsaydım savaş sonrasında kimi rütbeli arkadaşlarım gibi, mesela komutan Höss olsaydım -Auschwitz komutanı- kafama sıkardım heralde' (Arendt, 2009:101) der. Yeminini bozmayıp bütün emirlere itaat ettiğini ve 'gereksiz yere zorluk çıkaran' olmak istemediğinin de altını çizer. Arendt'e göre burada aslında sihirli kelimeyi söylemiştir Eichmann. Bu 'Gereksiz yere zorluk çıkaran' cümlesidir. Eichmann'ın gereksiz bulduğu, Yahudilerin hayatta kalmasıdır.

“Nazi hiyerarşisinin vicdanla ilgili sorunları çözme konusunda en yetenekli üyesi Himmler’di (Arendt, 2009:113)”. ‘Sadakatim onurumdur’ gibi birçok boş lafları ardı ardına propaganda malzemesi olarak kullanmış, ‘nesiller boyunca hiç kimse artık savaşmak zorunda kalmayacaktır’ ona göre. Çünkü onlar en mükemmel çözümü kurdukları düzenle çoktan bulmuşlardır. Himmler; “Yahudi meselesini çözme emri belki de verilen en korkunç emirdir. Sizden insanlık dışı davranmanızı istediğimizin farkındayız. Ancak unutmayın ki bu, iki bin yılda bir verilen ulvi bir görevdir. İnsanlara, ne korkunç şeyler yaptım yerine; Görevlerimi yerine getirirken öyle korkunç şeyler görmek zorunda kaldım, bu görevin omuzlarıma yüklediği yük nasıl da ağırdı’ diyeceksiniz (Arendt, 2009:114). Totaliter yapıda Himmler’in böylesine usta işi propaganda sözleri bulması, vicdan sorununu tamamen ortadan kaldırdığı anlamına geliyor. İnsanları etkileme sanatı işte böyle birşey, keşke sonuçları böylesine korkunç olmasaydı der, Arendt. Böylesine vahşi bir atmosferin oluşmasında Nihai Çözüm’ün, kurşuna dizilerek öldürme değil de, ölümlerin gaz fabrikalarında gerçekleşmesi çok etkili olmuştu (Arendt, 2009:115). “Toplama kampları, yok edilenler kadar yok edenlerin de ahlaki varlığını ortadan kaldırıyor (Berktaş, 2023:91)”. Arendt’in, toplama kampları için söylediği asıl önemli detay şudur: Ortada sıradan, adi bir suçluyu öldürmekten çok, bir insanın içindeki ‘hukuksal kişiyi öldürmek’ çok zor bir meseledir. Bu ölüm şekli masum sıradan birini öldürmekten çok daha zordur. Bu perspektifte toplama kampları, “insanın bütün haklarından arındırılarak ‘insanlıktan çıkarıldığı’ bir dünyanın mümkün olabileceği ürkütücü gerçeğiyle yüz yüze bırakır. Günümüz açısından önemi de burada yatar (Berktaş, 2023:176)”. Eichmann gerçeğinde de görüldüğü gibi, verilen emirleri tam bir itaatle yerine getiren sayısız, memur, yurttaş yaratılmış olur. Devlet denetimi bu durumda vicdan denetiminin de üzerine çıkmıştır. Vicdanın yeterli olmadığı, iyilik yapmanın olanaksız hale getirildiği bir dünyadır bu, başka birşey değildir. Totaliter rejimlerin işte büyük paradigması bu noktada yatıyordur.

2.2.5. Yasalara Bağlı Bir Vatandaşın Görevleri

Eichmann mahkemede kendisine yüklenen tüm suçları Hitler’in emirlerine dayandırıyor. Tüm kötücül eylemleri aslında yasalarına bağlı bir vatandaş olarak yaptığını söyler. Bu durumda üstlerden alınan emirler, devletçe işlenmiş fiillere dönüşüyordu. “Körü körüne bir itaatin içinde, kendi tabiriyle ‘Ölü yıkayıcının elindeki ölü gibi itaatkar olmanın’ erdemlerini ve kusurlarını sürekli vurguluyordu (Arendt, 2009:155)”.

Eichmann mahkemede üstüne basa basa büyük felsefeci Kant’ın ahlak kurallarına ve görev tanımına uygun yaşadığını ilan eder. Arendt ise bu açıklamaya akıl erdirmek de zorluk

çektğini söyleyecektir. “Zira Kant’ın ahlak felsefesi, insanın muhakeme yetisiyle yakından ilişkilidir ve bu yeti de körü körüne itaati imkansız kılar (Arendt, 2009:143)”. Bellidir ki Eichmann mahkemeye hazırlanırken kendini haklı çıkarmak için epey çalışmış, Kant’ın ‘*Pratik Aklın Eleştirisi*’ni okumuştur. Mahkeme hakimleri onu çapraz sorguya tutarlar. Eichmann bunu, kendi iradesinin yasalarında her zaman, genel yasalara, yani rejimin yasalarına bağlı olduğunu anlatmak için söylediğini ifade eder (Arendt, 2009:143). Mesela hiç hırsızlık ya da cinayet suçu işlememiştir. Şunu da ekler Eichmann; Nihai Çözüm uygulaması başladığında artık Kant’a uygun değil, kendi eylemlerini yapamaz hale geldim, hiçbir şeyin artık değiştiremeyeceğimin farkına vardım (Arendt, 2009:143), der. Arendt’e göre Kant’ın altını çizdiği şey; bir eylemde bulunmaya başladığında insan aslında kendi kanunu ortaya koyar, asıl kanun koyan kendisidir, diyecektir. Görülüyor ki Eichmann, gündelik kullanım dilinde Kant’a yalnızca bir nebze yaklaşmıştır. Ancak bu durum, “Gündelik kullanımın ötesinde Kant’ın ruhundan geriye kalan tek şey, insanın yasalara uymaktan daha fazlasını yapması, itaat çağrısının ötesine geçmesi ve kendi özgür iradesini hukukun ardındaki ilkeyle -hukukun ortaya çıktığı kaynakla- özdeşleştirmesi talebiydi (Arendt, 2009)”. Kısacası Eichmann’ın hesapları hiç de umduğu gibi gitmemiştir. Aşırı görev aşkı onun muhakemesini yerle bir etmiştir.

Nihai Çözümün sonlarına doğru, yani savaşın giderek negatif yönde yol aldığı zamanlarda Eichmann da aslında bir çeşit oyunun bittiğini biliyordu. 1944 sonbaharında toplama kamplarının asıl mucidi ve uygulayıcısı Heinrich Himmler tüm tesislerin yok edilmesi emrini çoktan vermiştir. Himmler için Yahudiler Führer karşısında onu diri ve hakim tutacak onun en büyük yatırım olmuştur. Nihai Çözümün artık son dönemlerinde Yahudilerle büyük pazarlıklar yapılmış ve kimi büyük Yahudi grupların ülkeden çıkarılmasına gene Himmler’in kontrolünde izin verilmiştir. Ancak bunu Almanya, Avusturya ve Auschwitz’in bulunduğu Polonya haricindeki bölgeler olduğunu belirtmekte fayda vardır. Kudüs mahkemesi zaman zaman bu pazarlıkların içinde Eichmann’ın olup olmadığını sorguladığında sanık Eichmann bunu reddeder. Ancak gene belgeler sunan mahkeme dahil olmaya çalıştığını ama yeterince etkili olamadığını kanıtlayacaktır. Bu arada bir savaş ticaretinin başladığı, SS içinde duyumların alınmaya başladığı da bir gerçektir. SS içinde artık bir ‘ılımlı kanat’ın çıktığı bellidir ve Eichmann da bunun içinde yer almak için oldukça uğraşmıştır. Bunun kanıtlarını sunan mahkemeye verdiği yanıt ise, ‘hiçbir kuraldan açık açık öldürmekten, cinayetten, devletin meşrulaştırdığı suçların neredeyse hiçbirinden sorumlu olmadığının’ altını çizer. Nürnberg mahkemelerinde olsun Kudüs’e çağrılan kimi şahitlerden olsun Eichmann’ın aslında Yahudilerle yapılan pazarlıklardan ötürü ‘önemsiz biri’ olarak kayda geçiyordur. Himmler’in

yaptığı bazı planları sabote ettiği doğru olsa bile bu onu yeterince zeki ya da vicdan sahibi biri yapmıyordu.

Eichmann savaş sırasında sürekli Führer'in kararlarını uyguladığını söyleyip durmuştur. Garip bir gerçektir ki, aslında Führer, Adolf Hitler'in kayıtlı emirleri gerçekte kendinin ortaya attığı Yahudi sorunları ya da Nihai Çözüm ile alakalı kayıtlı bir tek dahi emri yoktur. Örneğin, ne Kudüs mahkemesinde, ne Nürnberg'te, ne de herhangi bir devlette yürütülen Nazi mahkemelerinde Nihai Çözüm ile ilgili tek bir kayıtlı emir bulunamamıştır. Bu, "Führer'in ağzından çıkan kelimelerin, sözlü beyanların bu toprakların esas kanunu olduğunu gösteriyordu (Arendt, 2009:156)". Tüm bu Eichmann'ın içine dahil olduğu süreçte aslında onun, birine, onbaşılıktan başlayıp şansölyeliğe kadar uzanan Hitler'e karşı sonsuz ve aşırı derecede hayranlık duyduğu gün gibi ortadadır. Eichmann'ın vicdanı kuşkusuz çok karmaşıktır, onun durumuna düşen kimi generallerden birine, 'Siz generaller, nasıl olur da sorgusuz sualsiz itaat edebildiniz böyle bir vahşete?' diye sorulduğunda verdiği cevap; "Başkomutanı yargılamak askerin işi değildir. Bırakın da bu işi tarih veya yukarıdaki Tanrı yapsın (Arendt, 2009:154)" der. "Nazi Almanyasında kötülük, insanların görür görmez kötülük olduğunu anlamalarını sağlayan bir niteliğini -baştan çıkarıcılığını- kaybetmişti (Arendt, 2009:155)". Herkes, tüm militarist ya da sıradan görevliler bu baştan çıkarıcılığa boyun eğmişlerdir. Kimbilir, belki de bu baştan çıkarıcılığa nasıl karşı gelineceğini öğrenememişlerdir (Arendt, 2009:155)".

2.2.6. Eichmann; Kötülüğün Sıradanlığı

Hannah Arendt, 20. yüzyılı 'Bir Eylem Çağı' olarak görür. Totalitarizmin Kaynaklarında bir nevi bu çağrıyı Viva Activa'dan başlayarak ortaya koymuştur. Arendt eylemin insanoğlu için elzemliğini ve gerekliliğini vurgulamıştır. Doğayla ilişkimiz ona yalnızca hayranlık duymakla değil, eylemle, 'eylemlerimizle belirlenir' ifadesinin de altını çizmiştir. Ona göre insan toplum içinde diğerleriyle iletişimleri dışında, doğayı tamamen kendi iradesine bağlı kılarak hareket eder. Bunu icra ederken de müdahalesi olmadan gerçekleşmeyecek süreçleri bir başına bırakır ve kontrolün kaybedilmesine yol açar. Antroposen, yani Fransız Devriminden sonra insan etkisinin dünya üzerinde arttığı, 'insan çağı' dediğimiz günümüze kadar olan süreçte, doğanın insan etkilerine tamamen boyun eğmesinin sonuçları ile yaşıyoruz. Antroposen çağında "Doğa tüm bağımsızlığını ve saygınlığını kaybeder. İnsanlık tarihinin bir parçasına, bir eklentisine indirgenir. Doğanın yasallığı insanın keyfiliğine, insan eyleminin öngörülemezliğine bağlı kılınır (Chul Han, 2024:38)". Tarih bizim

eylemlerimizle yazılır. Arendt, düşünceleriyle insanlığı sadece harekete geçirmek istemiştir, büyüklüğü ve tehlikesi daha önce hiç bu kadar açık ve gizlenmemiş olan eylemin kavram olarak tanımına, doğasına ve olanaklarına tekrar bakmamızı, araştırmamızı istemiştir. Hareket geçmek artık tarihin fiili olmuştur, çünkü eylem vurgusal anlamda tarih üretir.

Arendt Eichmann'a mahkeme sırasında kimsenin ona inanmadığından bahseder. Ne savcılar ne hakimler, kimseler ona inanmamıştır. Bu arada inanmak da onların işleri değildir, onlar suç teşkil edecek çıkarımlara bakacaklardır. Arendt savunma avukatının da olaya pek dahil olmadığını söyler, Eichmann'ın aksine onun pek vicdani tarafla çok ilgisinin olmadığını düşünür. Mahkeme; Eichmann ister aptal, ister beyni yıkanmış ya da sinik biri olsun, onun doğruyu yanlış ayırt edemeyecek kadar düşüncesiz olamayacağına kanaat getirir. Eichmann'ın bir yalancı olduğunu düşünürle, çünkü kanıtlar Eichmann'ın tersini söylüyordur. Böylece onun da Nazi rejiminin istisnalarından biri olmadığına kanaat getirirler. “Ne var ki, Üçüncü Reich koşulları altında sadece ‘istisnaların’ ‘normal’ bir tepki göstermesi beklenirdi. Meseleye ilişkin bu basit hakikat, hakimlerin ne çözebildikleri ne de kaçınabildikleri bir açmazla yol açıyordu (Arendt, 2009:157)”. Arendt'in deyimiyile Eichmann'ı suçlu yapan, aslında mahkemenin de kaçındığı, iyiyi ve kötüyü ayıramamasında, yargılama yetisinden mahrum bırakılmasındaydı. “Eichmann vicdansız değildir, sadece Eichmann'ın vicdanı ondan beklenen şekilde görevini yerine getirmemiştir, çünkü bilindik, geleneksel anlamda ‘vicdan’, hukuki olanla ahlaki olanın birleşimini varsaymaktadır (Villa, 1999:45)”. Halbuki hukuki olan vicdan ile ahlaki olan vicdanı çökerten Nazi rejimi içinde Eichmann'ın vicdanı ona sadece vazifesini hatırlatmaktadır.

Birçok kişinin düşündüğünün aksine Arendt'in üzerinde durduğu şey; totaliter rejimler illa canavarlar yaratmazlar, onların yarattığı, yaptıkları her şey yasalarla belirlenmiş, rejim tarafından desteklenmiş ve böylece kendi adlarına düşünemez hale getirilmiş, yanlış kavrayamayan insanlardır. Arendt, bunu da ‘Kötülüğün Sıradanlığı’ olarak adlandırır. Arendt elbette Eichmann'ı edimlerinden ve uygulamalarından ötürü bir suçlu ilan etmiştir. O bürokratik dişlinin içinde Eichmann, verilen görevleri kendi inisiyatifi ile yerine getirmiştir. Arendt, “Dünyayı yıkıp onu kendi ‘hakikatlerine’ uygun biçimde yeniden yaratmak isteyen totaliter girişimlere karşı, dünyayı terk edip tefekküre dalmak yerine onun için kaygı duymayı, ona ihtimam göstermeyi önerir (Berktaş, 2021:38)”.

Arendt, Nietzsche'nin felsefesinde ölüme değil yaşama yaptığı vurguyu, çağdaş dünyamız için bir vaat olarak görür. Düşünmeye, insan sevgisine, yaşadığı yer, dünya sevgisine işaret eder. Düşünme de ancak ve ancak birlikte yapılırsa daha anlamlı olacaktır. Arendt'in Eichmann davasında çıkardığı en güzel, olumlu sonuçlardan biri, akıllı insanların da kötülük yapabilecekleri, zeki olmanın ise kalbuüstü kötülükler yapmamızın önünde bir engel olmadığıdır. Arendt burada adeta insanların düşünmeyi unuttuklarından dem vurmıştır. Hemen herkesten birileri, bir kurum, bir devlet, bir iktidar bir şey ister, isteyecektir. Ama insan burada sadece ve sadece düşünmeyi seçecektir, seçmelidir, der. Burada bahsedilen düşünme o söze dökülemeyen 'tefekkür' manasında değildir, insanın kendi zihniyle olan münasebeti, bir çeşit diyalogudur. Düşünmek bir etkinliktir, onu tefekkürden ayıran da budur. Eylemsizlik bizi bir yere götürmez. Düşünmeyi seçmek bizi özgürleştirir sonucu ortaya çıkacaktır. "Çünkü düşünme, dünya sahnesinde ortaya çıkabilecek fırsatları veya engelleri gizlemekten başka bir işe yaramayan donmuş yargıları ve hakikat iddialarını temizleyebilme yetisi olarak aynı zamanda hem kişisel vicdanı hem de dünyaya ilişkin kritik sevgiyi ve sorumluluk almayı harekete geçirir (Berkday, 2021:181)".

Nitekim 'Kötünün Sıradanlığı'nda Arendt, ahlaki sorumluluğumuz içinde yerleşmiş olan düşüncelerimize bir bakmamızı istemiştir. Bu ne Eichmann'ı ne de tümünden Nazileri sıradan kılmak anlamına gelmemelidir. Tersine kötülüğün olağan dışı olduğunu, hukuksal bir yargılama açısından yepyeni bir bakış açısı, bir yaklaşım gerektiğini savunmak olmalıdır. İnsanlık suçu kavramının temeli de budur. "Önemli olan Eichmann'ın maksadının ne olduğu değil, suçunu işlerken edimi üzerinde düşünmeyi tümüyle bir tarafa bırakmış olmasıdır. Eichmann, bilerek 'düşünmemeyi' seçmiştir (Berkday, 2021:181)". Kötülük var olan ile değil yok olan ile kendini ortaya koyar. Eichmann gibiler insani ilişkiler içinde olmayı reddetmiş yapıda insanlar içinde olmayı kabul edenlerdir. "İnsanları kötülük yapmaktan kaçınmaya iten, hatta fiiliyatta kötülüğe karşı çıkmaya 'güdüleyen koşullar' arasında düşünme etkinliği, yani sonuçları ya da duruma özgü içeriğinden bağımsız olarak, olup biten veya dikkat çeken her şeyi irdeleme alışkanlığımız olabilir miydi? (Arendt, 2022a:23)".

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

‘İLGİ ALANI (ZONE OF INTEREST) FİLMİNİN ANALİZİ’

3.1. MARTİN AMİS

Çalışmamızın üçüncü ve son bölümü İngiliz yönetmen Jonathan Glazer’in ‘İlgi Alanı’ filmi üzerine oluşuyor. Film incelemesine girmeden önce Glazer’in romanını uyarladığı yine İngiliz, roman yazarı Martin Amis’in, biyografisi, edebiyat anlayışı ve filmin uyarlandığı aynı adı taşıyan ‘Zone Of Interest - İlgi Alanı’ romanı üzerine açılımlarımız olacak. Zira filmler bir fikir ya da bir hikayeden yola çıkar. Dolayısıyla Yahudi asıllı yönetmenimiz Glazer’a etki eden Martin Amis aslında çalışmamızın da ana fikrini taşımaktadır.

3.1.1. M. Amis; Biyografi

Martin Amis İngilizlerin bir ‘rock starı’ kadar ilgi çeken önemli yazarlarından biri olmuştur. Amis, yaşam tarzı, özel hayatı, yazdıkları, hayata bakışı, roman ve gerek anlatı dünyasına kazandırdığı yenilikçi bakış açısı gerekse söylemleriyle epey ilgi çeken, yeni kitabı sanki bir müzik grubunun yeni albümünü beklenir düzeyde fanları, takipçileri olan, adından sıklıkla bahsettiren bir entelektüeldir. 1949 Oxford, İngiltere doğumlu Amis, çağdaş İngiliz yazarları arasında önemli bir hiciv ustasıdır. Martin Amis’in babası yine kendisi gibi İngiliz Edebiyatının önemli yazarlarından Kingsley Amis’tir. Çocukluğu ve gençliği babasının tanınırlığı ve ilgi çekiciliği yüzünden hep yazarlar ve yayıncıların kuşatması altında geçmiştir. 1971’de Oxford Exeter College İngilizce bölümünden birincilikle mezun olan Amis birkaç yıl içinde kimi dergilerde editörlük yaptıktan sonra kendini tamamen yazmaya adanmıştır.

Amis’in ilk romanı 1973 yılında yayınlanan *The Rachel Papers - Rachel Dosyası*’dır. Eleştirel anlamda ilk büyük çıkış yakalayan romanı ise 1980 yılında yayınladığı *Money - Para* romanıdır. Bu roman İngiltere’nin başbakan Margaret Thatcher döneminde yaşanan çılgın tüketim toplumu eleştirisidir. Bu kitap 2018’de Mathew Cullen tarafından film olarak da çekilmiştir. 1991 yılındaki *Time’s Arrow - Zamanın Oku* ise, geleneksel statik anlatı yapısını tamamen terse çevirerek işlediği, bir Nazi savaş suçlusunun ölümünden doğumuna kadar olan sürecini anlatmaktadır (Britannica, 2023). Martin Amis burada ‘kişisel ve toplum ahlakının piyasa değerlerinin önünde nasıl iflas ettiğine’ odaklanır. *Ölü Bebekler*, *Başarı*, *Başkaları*, *Bilgi* ve *Gece Treni* Amis’in ilk dönemlerindeki diğer önemli eserleridir. Bu eserler yine *Zamanın Oku*’nda olduğu gibi değişen insan ve toplum yapısına odaklandığı yapıtlardır.

Amis'in *İlgi Alanı* (2014), *Zamanın Oku*'nda incelediği Holokost temalarını yeniden ele alır. İki Nazi ve bir Yahudinin bakış açısından anlatılan romanda, Auschwitz'in dehşetini inceler. Amis, romancılığı dışında aynı zamanda bir denemeci, anı yazarı, senarist ve bir eleştirmendir. Martin Amis ülkemizde de bir dönem oldukça ilgi görmüş, *Para*, *Başarı*, *Rachel Dosyası*, *Görüş Evi* ve *Londra'da Bir Park* adlı eserleri irili ufaklı yayın evlerimizde yayınlanmıştır.

3.1.2. M. Amis; Edebiyat Anlayışı

Martin Amis'in yazım dünyasında Totaliter rejimlerin dünya üzerindeki olumsuz etkisini görmek mümkündür. Başta Stalin ve Hitler olmak üzere onun da hesaplaşacağı rejim liderleri, yine onların ortaya koyduğu olgular ve kavramlar olmuştur. Sıklıkla babasına odaklanarak yazdığı otobiyografisi olan *Experience* (2000), bazı eleştirmenlerin romanlarında eksik bulduğu duygusal derinlik taşıdığını yazmışlardır. O her zaman, yazdıkları, düşündükleri, söylemleriyle bir toplum yaratmada hep önemli kişiliklerden biri olmuştur (Britannica, 2023). Çünkü yazdığı hemen roman ya da hikayeyi toplumsal bir olgu ya da olaylara bağlamış, üzerinde düşünülmesini sağlamıştır. 2014'te BBC'ye verdiği bir röportajında, '...Yaşlandıkça yazmanın daha az değil, çok daha gizemli olduğunu düşünüyorum. Tüm süreç çok tuhaf... Çok ürkütücü.' demiştir.

Göz önünde olan hemen herkesin, yazdıkları ve düşündükleri her daim toplumların ilgisini çekmiştir. Bunun farkında olan Amis, tıpkı Arendt gibi, fakat o daha çok bir aktivist zihniyetiyle, toplumu, yaşadığı coğrafya, inanç, yaşam biçimi kulvarlarında düşünmeye sevk etmiştir. Edebiyatın büyük bir farkındalık yarattığının farkında olan entelektüel bir kişiliktir. Kimi zaman aykırıya kaçsa da okuyucusu ya da dinleyenlerinin büyük bir çoğunluğu onun aslında ne kadar samimi olduğunun farkındadırlar (Britannica, 2023). O, hicvi yaşamının hemen her alanında baş köşeye oturtmakta usta bir yazar olmuştur.

3.1.3. Bir Roman; İlgi Alanı

"Yazmak özgürlükle ilgilidir ve özgürlük bölünemez. Ve Auschwitz'in kapısında durduğunuzu ve içeri giremeyeceğinizi söylemenin ne felsefi ne de kesinlikle edebi açıdan eleştirel bir anlamı yok." Financial Times'a bir röportajında Martin Amis'e ait sözler bunlar. Burada bir yazar, bir düşünür olarak her daim konulara özgürce yaklaşmak gerektiğinin ne

kadar önemli ve gerekli olduğunun altını çizer Amis. Kuşkusuz sözler toplum üzerinde yeterince güçlü bir etki yaratıyorsa anlamı da bir o kadar etkili olacaktır.

Amis'in, *The Zone of Interest- İlgi Alanı* romanı 2014'te yayınlanır. Bu kurgusunda Amis, Holokost döneminde geçen romanında ölüm kamplarını yöneten Nazi subaylarının sosyal ve ailevi yaşamlarını ve insan acısına karşı kayıtsızlıklarının genel psikolojileri üzerindeki etkisini hayal etmeye çalışır. Öncelikle tıpkı Glazer'in filmi gibi, toplama kamplarının dehşetiyle boğuşma girişimini anlattığı bu roman da kamuoyunda üst düzeyde karşılanmıştır. Vaktiyle son çeyrek asırdaki Holokost üzerine yazılmış en iyi roman olarak açıklanır ve 2015 Walter Scott Tarihi Kurgu Ödülü'ne aday gösterilir (Britannica, 2023).

Martin Amis otobiyografisinde 1990'lı yılların başında Nazilerin ünlü toplama kampı Auschwitz'i ziyaret ettikten sonra hayatında çok büyük değişimler olduğunu söyler. "İdeolojinin eyleme dönüştüğü Auschwitz-Birkenau, gevezenin, monoloğun, süt kasasında titreyen gözlerle duran adamın zihnini dramatize eden biçimsel bir distopya gibidir (Amis, 2001:89)." Bu sözler, onun hassasiyeti yüksek bir konu (Holokost) içine bazı komik öğeler yerleştirdiği için yapılan eleştirilere bir cevap niteliğindedir. Amis'in romanda bahsettiği şey; yaptıkları ağır kötülüğün karşısında distopik bir düş yaşarmışçasına hayatını idame ettiren bir ailenin izdüşümüdür. Ünlü sosyolog Bauman da eseri okuduktan sonra 'bürokrasinin özünde soykırım eylemine nasıl muktedir olduğunu göstermeyi amaçlamış' eleştirisini yapıcı bir biçimde ele almıştır. Amis yarattığı kamp müdürü Doll için: Grotesk, telaşlı ve yozlaşmış bir adam tanımını yapacaktır. Romanda karakterin sesinden de kendini kandıran nutukların ve uyuşturucu bağımlılığının etkisinden kimi parçaları da takip ederiz. Komutan Doll'un 'sessiz çocukları'nın anlatıldığı bölümler neredeyse okunamayacak kadar hüznü, hizmetli Yahudilerin hayatta kalma çabası da hem hayranlık uyandırıcı, hem de dehşet vericidir (Preston, 2014).

Amis romanı sanki distopik bir gelecekte, olası sıradan bir yaşamış gibi grotesk anlatımla işlemiştir. Ancak çok yakın zamanda böyle bireylerin olmuş, yaşamış olduğunu anlayınca durumun ne kadar dehşet verici olduğu da ortadadır. Romanda komutanın görev için gittiği bölümlerden birinde yaşadığı kısa süreli aşk hikayesi de vardır. Ancak bahsi geçen kız komutanın kim olduğunu öğrendiğinde kusacak gibi olur ve onu terk eder. -Filmde bu bölüm, komutanın aşk yerine seks için kullanılan sıradan bir kadın ile ilişkisinde var olur. Yani

romandaki akış gibi değildir.- Roman üçüncü şahıs kipiyle değil de Yahudileri kurtarmaya çalışan Szmul adlı karakterin ağzından anlatılır.

Romanda üslup olarak Amis, oldukça sert, insanı derinden etkileyen yalın tasvirlerle dolu bir anlatım tercih eder. Örneğin; “Dikkatimi çeken figürler, tıpkı sessiz bir filmdeki figüranlar gibi, güçlerinin veya yapılarının kaldırabileceğinden daha hızlı, sanki öfkeli bir elin çevirdiği çılgın bir manivelaya itaat edercesine, tek tip bir sıraya girmiş, telaşlı bir şekilde birbirlerine dolanmış, bir tür kırkayak karmaşası içinde çizgili giysiler içindeki adamlar değildi; dikkatimi çeken figürler, ne tutuklulara bağırان Kapo'lar -Görevliler-, ne onlara bağırان SS astsubayları, ne de SS astsubaylarına bağırان tulumlu bölük usta başlarıydı. Hayır. Gözümü çeken, Frankfurt, Leverkusen, Ludwigshafen'deki IG Farben fabrikalarından gelen, deri ciltli defterleri ve geri çekilebilir sarı mezuralarıyla yaralıların, baygınların, ölülerin arasından zarifçe geçen şehirli iş takım elbiseli, tasarımcılar, mühendisler, yöneticilerdi (Amis, 2015:281)” gibi romandan yapılan bir alıntı tasvirin ne kadar güçlü olduğunu gösterecektir. Amis özünde insanların hangi tarafı tuttuklarını, kötülüğü nasıl akılcılaştırdıklarını, dünya tarihindeki bu ‘nefret deneyi’ni sorgulatan bir içerikte sunar.

Roman şu cümlelerle son buluyor. “Nasyonal Sosyalizm altında aynaya bakıp ruhunuzu görüyordunuz. Kendinizi buldunuz. Bu, kurbanlar veya bir saatten fazla yaşayıp kendi yansımalarıyla yüzleşmeye vakti olanlar için oldukça ve ziyadesiyle geçerliydi. Ve aynı zamanda bu herkes için de geçerliydi; suçlular, işbirlikçiler, tanıklar, komplocular, düpedüz şehit olanlar... ve hatta benim ve Hannah Doll gibi küçük engelleyiciler için bile. Hepimiz kim olduğumuzu keşfettik veya çaresizce açığa çıkardık. Birinin, gerçekte kim olduğunu. O ilgi alanında (Amis, 2015:282)”. Martin Amis son cümlelerinde bizleri ilgi çekici üslubuyla dehşetengiz Holokost yıllarında bir eve davet eder. Adeta izlemekten başka hiçbir şey yapamadığınız karanlık yıllara götürür. Yaşanan kabusu da iliklerimize kadar hissettirir. Almanların uyguladığı bu sistematik baskının aslında daha ne kadar süreceğinin bilinmediği, ama türlü yollarla belki de tekrar etme olasılığını aklımızın bir köşesine bırakır. Hannah Arendt’in de endişe ettiği şey de budur.

3.2. JONATHAN GLAZER

İngiliz sinemasının auteur-yönetmeni Jonathan Glazer ortalama beş, altı yılda bir film yapmıştır. Bu onun aslında mükemmeliyetçi bir tavırla filmler yaptığının bir göstergesidir. Glazer anlatım dilinde denemelerden kaçınmayan, sinemasında sürekli yeni ifadeler arayan

önemli bir yaratıcıdır. 2023'te Martin Amis'in aynı adlı romanından uyarladığı '*Zone Of Interest - İlgi Alanı*'nı, Alman dilinde çekmiş, İngilizce çekmeye yeltenmemiştir. Oyuncuları da Alman asıllı oyuncular olmuştur. Filmin hikayesi Alman Nazi dönemi ünlü toplama kampı Auschwitz'te geçtiği için kendi dilinde çekmeyi tercih etmiş, ana akım sinema dünyasında olduğu gibi gerek cast, gerek popüler ortaklıklar dışında filmi bağımsız bir tatta, çok tanınmamış oyuncularla çekmiştir. Bir tek anneyi oynayan Sandra Hüller uluslararası tanınmış bir oyuncudur. Filmin ana yapımcısı Polonyalıdır ve film Polonya adına festivallerde ve ödül kategorilerinde yarışmıştır. Film Imdb verilerine göre uluslararası festival ve organizasyonlarda 185 adaylıktan 71 ödül çıkarmasını bilmiştir.

3.2.1. Jonathan Glazer; Biyografi

Glazer, 1965 Londra İngiltere doğumlu, film yönetmeni, yapımcı ve senaristtir. Tiyatroda başladığı kariyerine sonradan sinema ile devam etmiştir. Sırasıyla *Sexy Beast*-2000, *Birth*-2004, *Under the Skin*-2013 ve *The Zone of Interest*-2023, olmak üzere dört uzun metrajlı film yönetmiştir. Jonathan Glazer, aslında tiyatro tasarımı okumuş, önceleri tiyatro yönetmenliği de yapmıştır. Sinema kariyerine de popüler müzik grupları ve ses sanatçılarına hazırladığı video-kliplerle başlamıştır. Bunlara, *Radiohead*, *Massive Attack*, *Richard Ashcroft* gibi sanatçılara yaptığı klipler örnek olarak verilebilir. Nihayetinde bu alanda önemli bir ödül olan MTV Yılın Yönetmenliğini 1997'de kazanmıştır. Kodak, Sony, Nike, Barclays, Alexander McQueen gibi büyük markalar için çektiği reklam filmleri de sektörde onu bir anda aranılan yönetmen haline getirmiştir (Beyazperde, 2023).

Glazer ilk uzun metraj filmi Ray Winstone ve Ben Kingsley'in başrollerini paylaştığı İngiliz gangster filmi '*Sexy Beast*' ile eleştirmenlerden ve sinema dünyasında çok olumlu eleştiriler alır. 2004'te ikinci uzun metrajlı filmi için Amerikanın yolunu tutan Glazer, burada Nicole Kidman'ın başrolünde '*Birth- Doğum*' filmini çeker. Daha sonra 2013'te Scarlett Johansson'ın başrolünde olduğu yazar Michel Facer'ın aynı adlı bilim kurgu romanından uyarladığı '*Under the Skin- Derimin Altında*' filmi gelir. Ekim 2019'dan itibaren de '*The Zone of Interest-İlgi Alanı*'nın çalışmalarına başlar. Dört yıl gibi uzun bir sürede tamamlanan film, 2023 Cannes Film Festivali'nde prömiyer yapar ve dünya çapında çok büyük övgüler alır. Altın Palmiye için yarışan film, Grand Prix-Jüri Büyük Ödülü ile FIPRESCI Ödülleri kazanmıştır.

3.2.2. Jonathan Glazer Sineması

Jonathan Glazer'in filmlerinde yakaladığı görsel, işitsel doku ve metaforik anlamlar gösteri dünyasında yaratıcı ve önemli etkenlerdir. Glazer bunun üstesinden büyük bir ustalıkla gelebilmiştir. "Glazer'in filmleri, kusurlu ve umutsuz karakterlerin betimlenmesi, yabancılaşma ve yalnızlık gibi temaların işlenmesi, her şeyi gören bir bakış açısı kullanan cesur bir görsel tarzı ve müziğin dramatik kullanımıyla tanınmaktadır (Beyazperde, 2023)". Bugün Glazer'in filmografisine baktığımızda, söylenebilecek ilk şey; onun psikolojik çalkantıları yakalamadaki yeteneğidir, dokusu 'insan' olan projelerdir. Filmografisi: Karanlık bir soygun komedisi- *Sexy Beast*, bir uzaylı bilim kurgu- *Under the Skin*, bir psikolojik gerilim- *Birth* ve deneysel bir tarihsel drama- *Zone Of Interest*'ten oluşur. Glazer'in sınırlı diyaloglarla vücuda gelen çok katmanlı karakter portreleri, yenilikçi görsel sunumu, türünden bağımsız olarak projelerine dahil olurlar.

3.2.2.1. Sexy Beast - Seksi Hayvan

Sexy Beast - Seksi Hayvan (2000) Jonathan Glazer'in ilk uzun metrajlı filmidir. İngilizcede 'Beast' aynı zamanda 'Canavar' anlamına da gelir. Kara komedi olan filmde ana karakterimiz Gal (Ray Winstone) eski bir suçludur, emekli olup karısıyla İspanya'da sayfiye evinde havuzun başında, arkasındaki dağlık bölgeden gelen bir büyük kayanın düşmesiyle, son anda ölümden dönmesiyle film başlar. Aslında bu, gelen çok büyük bir felaketin habercisidir. O da, geçmişte birlikte suç dünyasında çalıştığı, meslektaşı Don Logan'ın gelişidir. Don (Ben Kingsley) sevimsiz, gaddar, oldukça agresif, çıkarı için hemen her şeye başvuran sıradışı bir karakterdir. Son bir iş için eski arkadaşı Gal'ın yanına gelir. Ona İngiltere'de büyük bir soygunda birlikte çalışmayı önerir. Gal'ın etrafındaki karısı ve arkadaşları onunla çalışmasını istemese de Gal onunla çalışmak zorunda kalır. Finalde Gal işi bitirir bitirmesine ama Don gibi aksi ve pervasız başka biriyle işbirliği yapmak zorunda kalacaktır. Glazer, baştan sona zaman zaman komik, zaman zaman şaşırtıcı düzeyde sürprizlerle ilerleyen hikayede seyirciyi sürekli zinde tutmasını bilmiştir. Glazer'in tarzına uygun, 'rüya' tonlarında bir sinematografi, sürreal anlayışta kimi mekan tasarımları, testosteron yüklü karakter çözümlemeleri, gerçek hayatla kabus arasında bizi sürükleyen anlayışıyla, ortaya çarpıcı bir film çıkmıştır.

3.2.2.2. Birth / Doğum

Yıl 2004. *Birth-Doğum* çok hassas duygularla bezelidir, ilk bakışta belki bir çoğumuzun kolaylıkla 'absürd' diye tanımlayacağımız filmlerdendir. 10 yaşında bir çocuk, durup dururken ölen kocasının reenkarnasyonu olduğunu iddia ederek bir kadının evine gelir. Ortada aslında

tam bir aşk hikayesi vardır, kolaylıkla bambaşka bir üslupla, saldırgan, sarkık bir tavırla ilerleyeceğini beklerken, çocuk ve kadın karakterin, ölçülü, özlemi içinde barındıran hikayesine dönüşür. Anneyi oynayan Nicole Kidman, kederli Anna'nın kararsızlığı dünyasında yol alır ve çelişkili biçimde, utanç ve heyecan içinde bir kadın karakter olur. Aslında ortada açıklanamayan doğaüstü bir olay vardır. Çocuğun kocasının bütün anılarını, gerçeklerini, dünyasını barındıran hallerinde kendimizi birdenbire gerçeğin kollarına bırakırız. Rahatsız edici kamera kullanımıyla Glazer bizi klostrofobik bir dünyanın eşğine getirecektir. İnanç, anlam, hakikat gibi duyguların bir o kadar kırılğan saflığı üzerine bir film olan *Birth-Doğum*, yine de apaçık bir absürtlük üzerine kuruludur.

3.2.2.3. Under The Skin / Derinin Altında

Michel Facer'in bilim kurgu romanından uyarlanmış *Under The Skin- Derinin Altında*, 2013 yapımı bir bilim-kurgu filmidir. Kadın bedeninde yaşayan bir uzaylının (Scarlett Johansson) erkekleri kaçırıp kendi gezegenine paketlenmiş et olarak geri göndermek için dişil cinselliğini kullanıldığı bir yolculuğun içindeyizdir. Bir minibüsün direksiyonunda gördüğümüz Kadın; motivasyonunu, nereden geldiğini ve “ne” olduğunu tam olarak anlayamadığımız bir karakterdir. Kadın, bir an gözümüze son derece cezbedici görünür, biraz sonra da acımasız ve duygusuz birine dönüşür. Geceleri gezindiği karanlık sokaklarda ne yapacağı belli olmayan bir havayla dolaşır, erkekler arasında bir avken avcı gibi görünüyordur. Glazer bu filmde bilim kurgu unsurlarından bildiğimiz parlayan, grimtrak bir uzaylı imgesine, esasen renksiz görülen dünyanın doğal unsurlarıyla çarpıcı bir tezat oluşturur. Kadın kahramanın bir adı yoktur, sadece ‘cinsiyeti’ vardır. Kadın tarafından kaçırılan erkekler, onun cinsel cazibesine kapılıp farkında olmadan onun derisinin altındaki siyah bir sıvının içine gömülüyorlardır. İlerleyen zamanlarda kadın bir nörofibromatozis hastası bir adama merhamet gösterir ve onu doğaya bırakır. Bilimkurgu vahşetinin ötesinde, "Dişi" olarak adlandırılan uzaylının insanlara ilgi duyması ve çevresini anlamlandırmasıyla ortaya çıkan şey, aslında varoluşsal bir krizdir.

3.3. İLGİ ALANI - ZONE OF INTEREST



Görsel 1; *The Zone Of Interest*, A24

2023'e gelindiğinde Jonathan Glazer şimdiye kadarki karma filmografisinin çok dışında bir yöne saparak tarihsel bir drama imza atıyordu. Çalışmamızın bu son bölümünde onun bu tarihi draması '*Zone Of Interest-İlgi Alanı*' filmini derinlemesine inceleyeceğiz. Hannah Arendt'in '*Kötülüğün Sıradanlığı*' kavramı kapsamında onun '*İlgi Alanı*' filmi arasında karakter ve anlam bakımından paralellikler kuracak, 20. yüzyılın 'insandışlaştırılmış' toplum yapısına göz atacağız. Arendt'in incelediği 'Eichmann' ve Glazer'in ortaya koyduğu komutan 'Höss' arasındaki benzeşmenin, bürokrasinin sistem içinde etkisi üzerine oluşan dehşetengiz gerçekliğin izlerini süreceğiz. Glazer'in romanını uyarladığı Martin Amis anlatımı ile de bir karşılaştırma yapılacaktır. Glazer'in filmi sinemada daha önce çokça denenmemiş bir anlatım biçimine sahiptir. '*Big Brother*'- '*Biri Bizi Gözetliyor*' kavramını dünya literatürüne kazandırmış George Orwell'in edebiyatta yaptığını yine bir İngiliz Jonathan Glazer bu kez sinemada uygulamış ve başarmış görünüyordur. Glazer'in bu gerçekçi sinema anlayışına oldukça yakın bir anlatım dili ile ortaya koyduğu yenilikçi anlayışın peşinden gideceğiz. Gerçekçi sinema anlayışını açtıladıktan sonra filmimizi bu anlayışın ışığında çözümleyeceğiz. Glazer'in filmiyle, 20. yüzyılda hem gerçekçi hem de biçimci sinemaya katkılarını tartışacağız.

3.3.1. İlgi Alanı: Filmin Künyesi

Directed by Jonathan Glazer; **Yönetmen.**

Screenplay by Jonathan Glazer based on the novel by Martin Amis; **Senaryo- Roman.**

Produced by James Wilson and Ewa Puszczyńska; **Yapımcı.**

Cinematography by Łukasz Żal; **Görüntü Yönetmeni.**

Edited by Paul Watts; **Kurgu.**

Production design by Chris Oddy; **Prodüksiyon Dizayner.**

Costume design by Małgorzata Karpiuk; **Kostüm Dizayner.**

Set decoration by Joanna Kus and Katarzyna Sikora; **Sanat Yönetmeni.**

Visual effects supervisor Guillaume Ménard; **Özel Efekt.**

Sound by Johnnie Burn; **Ses.**

Music by Mica Levi; **Müzik.**

Starring; Christian Friedel, Sandra Hüller, Johann Karthaus, Luis Noah Witte, Nele Ahrensmeier, Lilli Falk, Julia Polaczek, Imogen Kogge, Medusa Knopf, Zuzanna Kobiela, Stephanie Petrowitz, and Max Beck. **Oyuncular.**

Color and B&W, 106 min., / Renkli ve Siyah&Beyaz

German dialogue with English subtitles. / Almanca. İngilizce altyazılı.

An A24 release,

<https://a24films.com>

3.3.2. İlgi Alanı: Filmin Özeti

Film karanlık ekranda adeta bir uğultuyla başlar. Yaklaşık dört-beş dakika bu uğultuya anlam vermeye çalışırız. Bu bizlere bir makine uğultusunu andırsa da, bazen yanma, homurdanma, sıcaklığın, ısının sesi, bir ‘fırın’ olabileceğini de düşündürür. Sonrasında ilk görüntü ekrana gelir. Yıl 1943. Rudolf Höss İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanların meşhur Auschwitz toplama kampının komutanıdır. Höss, oldukça gösterişli bir müstakil evde karısı Hedwig ve beş çocuğuyla birlikte yaşamaktadır. Karısı bahçedeki çiçekleri ile ilgilenirken o çocuklarını yakındaki gölde yüzmeye, balık tutmaya götürmüştür. Evdeki tüm hizmetliler çevre kasabalardan yerliler olup, ev işlerini yapmaktadır. Evin konumunu anlamakta başta güçlük çekeriz. Evin dış duvarlarının üzerine tel örgüler çekilmiştir. Çok geçmeden bahçe duvarlarının arkasından silah sesleri, bağırışmalar, tren sesleri gelmeye başlar. Sonrasında yanan fırının sesi ve havaya saldıgı dumanla karşılaşırız. Nihayet buranın toplama kampının yanı olduğunu anlarız. Başta duyduklarımız da krematoryumdan gelen seslerdir.

Höss çok düzenli ve stabil görünen hayatının içinde görevini de layıkıyla sürdüren, çalışanların karşısında adeta mum kesildiği bir adam, komutandır. Zaman zaman rütbeli subaylarla yaptığı toplantılara şahit oluruz. Burada krematoryumun nasıl daha efektif ve hesaplı kullanılacağı konusunda kararlar alırlar. Komutan ve idarecilerin arasında geçen kimi raporlar ve haritalarla karşılaşırız. Ev civarında oluşan olumsuz durumlarda Höss ve karısı çocukları uyarırlar. Örneğin Höss gölde insan kalıntıları -kol,bacak- farkederek, hemen çocukları sudan çıkarır. Yanında çalışanları da bu konuda, yani dikkatsizlikleri yüzünden uyarır. Karısı Hedwig ise, itinayla bir kaç yıldır görkemli hale getirdiği evinde konuklar ağırlar. Barbekü partileri düzenler. Kendi ebeveynleri de gelen konuklar arasındadır. Derken komutan Höss'e tüm toplama kamplarının müfettiş yardımcılığı görevine atama yazısı gelir. Bunu karısından bir süre gizler ama sonunda söyleyecektir. Ancak karısı kurduğu bu güzelim hayattan bir türlü vazgeçmeyecektir. Höss'e gitmesini ama ailenin burada yaşamaya devam etmesi için onu ikna eder. Höss gerekli izni aldıktan sonra atamanın olduğu Berlin yakınlarındaki şehre gider. Belirli aralıklarla sonrasında ailesine ziyarete gelecektir.

Höss yokluğunda Hedwig'in annesi eve kalmaya gelir. Ancak bir sabah uyandığında krematoryumun alevlerini görür, oradan kopup gelen isler de odada duvarlarda kalıntılar bırakınca, bir sabah uyandığında kızına bir not bırakarak evi terk eder. Karısıyla yaşadığı hayatta ayrı yataklarda uyuduklarını gördüğümüz Höss ise yeni hayatında başka kadınlarla, özellikle mahkum kadınlarla ilişkiye girmeye başladığını görürüz. Zamanla işini çok iyi yapan Höss'e yeni bir görev verilir. Yüzbinlerce Macar Yahudisini öldürölmek üzere Auschwitz'e nakledecektir. Bu ailesine geri dönme anlamı da taşıyacağından görevi elbette kabul eder. Bu yeni görev adına Nazi yönetimi büyük bir parti verir. Tekdüze, sakın geçen ancak şatafatlı partiye Höss de katılır.

Höss partinin alt katındaki ofisinde birkaç işini hallettikten sonra merdivenlerden aşağıya inerken öğürmeye başlar. Defalarca öğürmesine karşın bir türlü kusamaz. Bir taraftan da izlendiği duygusuna kapılarak sürekli etrafını kollar. Kamera -görüntü- ondan kurtulur ve daha alt katlara, boşlukta aşağıya inmeye başlar. Zaman artık günümüze gelmiştir. Vaktiyle krematoryumun kullanıldığı toplama kampları artık devlet kontrolünde bir müzeye dönüştürölmüştür. Etrafta onlarca temizlik görevlisi sabah müze açılmadan temizliğe girişmişler, işlerini yapmaktadırlar. Öldürölen yüz binlerce Yahudinin kalıntıları, iskeletler, eşyalar vs. herşeyi bu müzede görmek mümkündür. Temizlikçiler tıpkı Höss ve karısı gibi

yaşanan onca ağır drama hiç tepki vermeden, sıradan bir günmüşcesine işlerine ve hayatlarına devam ediyorlardır.

3.3.2. İlgi Alanı; Roman ve Film Karşılaştırması

Martin Amis son dönemlerinde değişen dünya yapısı ile birlikte edebiyat dünyasının geleceği ile ilgili endişeler taşıdığını belirtmiştir. Günümüzde insanoğlunun algısının sosyal medya platformlarında bir kaç dakikaya düştüğü düşünülünce yalnız edebiyat değil, sinema dünyasının da, genel olarak sanat dünyasının da endişe duyacağı çok açıktır. Aslında Amis'in altını çizdiği, BBC'ye verdiği bir röportajında söylediği; 'biz yazarlar yanlış bir şey yaparsak belki de uzun yıllar bizi yargılayan çıkmayabilir, ama bizler zamanın bizi yargılayacağını biliriz' cümlesidir. Yıllar sonra düşünceler, projeler, kreatif insanlar layıkıyla anılacaktır. Ama yarınlara kalan düşünceleri yoksa onu zamandan başka hiçbir şey yargılamayacaktır, denilebilir.

Jonathan Glazer'in Martin Amis'ten uyarladığı *İlgi Alanı* filmin gerçek anlamda birebir olduğunu söylemek oldukça güçtür. Çünkü filmin romanın orijinaliyle ana fikir dışında çok az ortak noktası vardır. Kimi zaman yönetmenlerin uyarlamasıyla romanın çok daha ötesine geçebildiği görülmüştür. Neticede çok özel fikirler üretilen bir roman ise, yönetmen sinemanın özgün disipliniyle onu çok daha farklı, üstün, güzel, gelecek boyutlara taşıyabilirler. Örneğin, Stanley Kubrick'in Stephen King uyarlaması *Shining* (1980), romanın çok üstünde bir boyuta erişip romanın önüne geçmiştir. Ya da Francis Ford Coppola'nın Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği-Heart of Darkness* (1979) uyarlaması *Apocalypse Now* da aynı şekilde romanın çok ama çok ötesine geçmiş bir 'başyapıt' olarak dünya sinema tarihine geçmiştir. Örnekler daha da çoğaltılabilir elbette. Ne var ki günümüzde bunun tersi de mümkün, uyarlandığı romanı çok aratan kimi uyarlamara da rastlamak mümkündür.

Açıkçası *İlgi Alanı* filmini izledikten sonra eğer bir Amis hayranı iseniz hayal kırıklığına dahi uğrayabilirsiniz. Sinema tutkunu, yeni arayışlar, yeni ifadeler arayan biri iseniz de Glazer tarafına kolaylıkla geçebilirsiniz. Martin Amis'in *Zone Of Interest* versiyonu, altı bölümden oluşur ve her birinde üç karakter arasında gidip gelen, birinci şahıs anlatımında gerçekleşir. Amis'in bu bakış açısı sonuçta büyük bir içsellik ortaya çıkarır. Okuyucular Holokost'u hem kurbanların hem de zalimlerin bakış açısından bakarak, Nazi rejiminin bireyleri nasıl farklı şekilde etkilediğini görebiliyorlardır. Üç karakter de kendi açısından varoluşlarının krizlerini yaşarlar. Bu krizler kuşkusuz, suçluluk, hafıza ve romantizm gibi

evrensel duygularla anlatıyı ‘insanlık durumuna’ götürebiliyordır. Roman 1942’de savaşın dönüm noktası diyeceğimiz Almanya’nın artık kendini çok güçlü hissetmediği dönemde geçer. Nazilerin bu hayal kırıklığını anlatılanlarda oldukça güçlü hissederiz. Glazer ise filminde; romanın izlenimci bakış açısına tamamen başkaldırarak, son derece nesnel, formel bir anlatımla karşımıza çıkar. Romanda komutan kampın içine defalarca girmesine rağmen filmde komutan Höss o kapıları açıp içeri asla girmez. Kampın içi bize onsuz, yani komutan olmadan da hiç gösterilmez. Yani beklenen geleneksel kamp detayları, örneğin karmaşası, Nazilerin şiddet eğilimleri ya da Yahudilerin ölümü beklerken yaşadığı büyük endişesi bize hiç sunulmaz. Glazer bu dehşetengiz görüntüler yerine, izleyicinin hiç görmediği, ancak duyduğu, arka planda olanları duyusal, işitsel yönden aktarmayı tercih eder. Filmin mesajı, Glazer’in bize gösterdiği herhangi bir şiddette değil, asıl göstermediklerinde yatar; ailenin pastoral yaşam alanı, havuz başı partileri ve yemyeşil bahçesi, duvarın diğer tarafından yükselen çığlıklar ve yine yükselen dumanla sert bir tezat oluşturarak vahşetin negatif alanını oluştururlar. Glazer’in yorumu, Amis’in metninde vurgulanan dramatik kişilerarası ilişkilerden uzaklaşarak, Höss ailesinin gündelik hayatına aşırı odaklanarak sürdürür ve ‘kurbanlarla olan benzerliklerimiz yerine failerle olan benzerliklerimize’ odaklanır. Hikayenin geçtiği ana mekan olan evde, hemen her yere konan kameralarla bizi sanki evin içinde oturan, ya da ‘misafirlğe gelen’ biriymişiz gibi baş köşeye oturtur. Amis ise metinde elindeki üç ana karakterle kampın hem içine hem dışına kolaylıkla girip çıkarak farklı bakış açılarıyla hem kurban hem de Nazi yerine okuyucuyu koyar. Her iki yaratıcının da (yazar/yönetmen) kuşkusuz tercihleri çıkan sonuçtan bizi rahatsız etmez. Onların rahatsız etmek istedikleri buna okuyarak ya da izleyerek şahit olan bizlerizdir.

Glazer romanda Amis’in karakterlerini açıkça yeniden yorumlar. İki Nazi subayını tek bir kişiye dönüştürür. Amis’in hikayesindeki üç ana karakter; yakışıklı ve terfi etmede hayal kırıklığına uğramış genç subay olarak geliştirdiği Angelus Thomsen, Auschwitz’in gerçek komutanı Rudolf Höss’ten esinlenerek yazdığı ahlaksız, disiplinsiz ve oldukça sert komutanı Paul Doll ve Doll’un yardımcısı olarak çalışmaya zorlanan Yahudi eski komando Szmul. Amis, bu üç karakterlerin bakış açıları arasında geçişler yaparak, hem fail hem de kurbanın kapsamlı bir imajını yaratmaya çalışır. Glazer ise versiyonunda, Amis’in romandaki karmaşık karakterlerden önemli sapmalar yaparak, izleyiciye mesafeli bakış açısı sunar. Yahudi Szmul karakteri hepten yok edilirken, iki Nazi subayı teke düşer. Bu arada yeni yarattığı Nazi komutanına romandaki ismi yerine, Amis’in de öykündüğü gerçek Auschwitz komutanı Rudolf Höss ismini yekten koyar. Yaşını da romana göre orta yaş yerine, yükselmeye çalışan odaklı,

idealist bir karakter olarak yeniden yorumlar. Amis'in komutanın eşine koyduğu isim Hannah yerine de komutan Höss'ün gerçek hayattaki karısının ismi Hedwig'i uygun görür. Yani Glazer tarihsel isimleri tercih eder. Bu arada Glazer, eş Hedwig karakterini romandaki ahlaki yapısını yeniden yorumlayarak, evinde dağınık, hoppa biri gibi değil tamamen ailesine odaklanan 'baskın' mizaçlı, rol model bir kadın haline getirir.

Jonathan Glazer'ın filmde romancı Amis'in anlatım tasarımıyla epey uzaklaştığı görülür. Ne varki bunda çok başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Amis'in fikrini aslında, daha geliştiren bir yapıda tekrar kurgulayıp ortaya sunar Glazer. Böylelikle, hikayenin özünü, 'kötülüğün sıradanlığını' ve etrafımızda olup biten adaletsizlikleri inkâr etme veya görmezden gelme konusundaki insan kapasitesini yakalayabiliyordur. Hannah Arendt'in anlatmaya çalıştığı da budur. Dünyanın neresinde olursak olalım başkalarının acılarını görmezden gelmemek gerektiğine, son derece mükemmel bir şekilde katkıda bulunuyor Glazer. Aslında bu noktada Amis'in de düşüncesi farklı değildir. Ortam, zemin, fikir, tarih, üslup aynı olduktan sonra, sonuç da farklı olmayacaktır.

3.3.4. İlgi Alanı; Baş Erkek Karakter, Rudolf Höss

Rudolf Höss karakteri, bu çalışmanın birinci bölümünde ele alınan Arendtçi 'sıradan fail' tipolojisinin filmsel karşılığıdır. Arendt'in Eichmann'da tespit ettiği 'derinlikten yoksunluk' ve düşünme eyleminin askıya alınması, Höss'ün Glazer tarafından kurgulanış biçiminde de belirleyici ilkedir: İdeolojik bir tutkuyla değil, bürokratik bir görev bilinci ve kariyer kaygısıyla hareket eden Höss, birinci bölümde tartışılan 'araçsal akıl' kavramının somut bir örneğidir.

Jonathan Glazer'ın Martin Amis'in romanını uyarlarken romanda adı geçen baş karakter komutan Paul Doll adını değiştirip gerçek Auschwitz komutanı Rudolf Höss adını verirken burada yaşanan tarihin altını çizmek, aslında bir çeşit 'kayıt düşmek' için bu gerçek adı kullanıldığı anlaşılıyor. Ana karakter, toplama kampı komutanı Höss'ün gerçek adı Rudolf Franz Ferdinand Höss'tür. Nazi Alman SS subayı olup Auschwitz toplama ve imha kampından en uzun süre görev yapan komutandır. -Mayıs 1940'tan Kasım 1943'e ve sonra Mayıs 1944'ten Ocak 1945'e kadar- Hitler'in 'Nihai Çözüm' olarak bilinen, Avrupa'daki Yahudilerin sistematik bir biçimde yok etmenin yollarını hızlandırıp test eden ve uygulayan kişidir (CNN world, 2025). Milyonlarca Yahudiyi gaz odalarında öldürmek için Zyklon B pestisitinin adlı zehri hazırlatıp Führer'e sunan kişidir. Böyle bir görevi üstlenmek için bir insan, bir subay nasıl

olur da kendini ortaya atabilir? Bu nasıl bir görev aşkıdır? Karşısında savunmasız, aç biilaç, kendini savunacak silahı dahi olmayan birine karşı işlenebilecek nasıl bir suçtur bu? Höss bir, İnsan mı? Canavar mıdır? Bunlar; Amis'in de Glazer'in da cevabını aradığı sorulardır.

Komutan Höss tıpkı yazılan, çekilen ve oynanan filmde olduğu gibi, görevini toplama kampında yürütürken de, ailesiyle birlikteyken işlediği vahşetlere aldırış etmeden, oldukça rahat bir aile babası gibi davranıyordur (CNN world, 2025). Höss, karısı ve beş çocuğuyla birlikte, en eski öldürme deneylerinden bazılarının zehirli böcek ilacı Zyklon B kullanılarak yapıldığı Auschwitz ana kampındaki krematoryumdan sadece birkaç metre uzaklıktaki bir evde yaşamıştır. Höss, üç milyondan fazla insanın katledilmesine başkanlık etmiş, ancak eve döndüğünde sağlam, orta sınıf bir Alman koca ve bir babanın hayatını yaşıyordur. Bu arada Höss, çok küçük yaşlardan beri Alman ordusunda görev yapan bir askerdir. Birinci Dünya Savaşında Türkiye'de ittifak kurdukları Osmanlı Ordusunda görev yapmış (Kutul Amare-Filistin vs..), burada üstün hizmet madalyası almış ve 17 yaşında en genç Alman astsubayı olmuştur (Bianet, 2019). Almanya'ya döndüğünde 22 yaşında Nazi birliklerine katılır ve giderek yükselir. İkinci Dünya Savaşı bittiğinde bir yıl kadar kaçak olarak bir 'Yahudi kimliği' taşıyarak gizlenir, ardından İngiliz ordusu tarafından yakalanarak bir yıl süreyle yargılanır ve o yıllarca görev yaptığı Polonya Auschwitz'te kurulan düzeneyle 1947'de idam edilir.

Nürnberg duruşmalarında yargılanan Höss için Amerikalı askeri psikolog Gustave Gilbert, suçlu Höss hakkında raporunun mahkemeye sunarken şunları söyler; "Tüm tartışmalarda, Höss oldukça gerçekçi ve kayıtsız, işlediği suçun büyüklüğüne gecikmiş bir tepki gösteriyor, eğer birisi ona görevini sormasaydı bunun asla aklına gelmeyeceği izlenimini veriyor. Herhangi bir pişmanlık belirtisi bırakmayacak kadar kayıtsızlık içinde ve dahası duruşma sonunda asılma ihtimali onu gereğinden fazla strese sokmuyor. Aklı yerinde normal bir insan, ancak şizoid ilgisizliğe, duyarsızlığa ve empati eksikliğine sahip olan birinin genel izlenimi, açık bir psikotikte bundan daha aşırısı olamaz (Nuremberg, 1949:33)".

Yukarıda anlatılan gerçek komutan Höss'ü büyük bir titizlikle filmin kreatif yapım kadrosunun incelediği aşıkardır. Komutan Rudolf Höss burada, 'Kötülüğün Sıradanlığını' somutlaştıran bir figür olarak karşımıza çıkar. Bürokratik odaklı ve kendini ailesine adanmış bir baba gibi sunulurken, Auschwitz toplama kampı komutanı rolüyle bir tezat oluşturur. Bu aşırı ikilik, Höss'ün ailevi görevleri ile kitlesel soykırımın düzenlenmesi arasında kusursuz bir geçiş yapmasıyla, kötülüklerinin rahatsız edici doğasını ele veriyordur. Yüzünde milyonlarca

Yahudinin gaz odasında sistematik bir şekilde nasıl öldürüleceğini kurmaylarıyla masada tartışırken, mesafeli, umursamaz bir tavır sergilerken, görevi yerine getirmiş olmanın ürpertici bir verimliliğini de görürüz. Hal ve tavırlarında gerçekleştirdiği dehşetten duygusal olarak kopuk olması, oldukça sıradan bir birey olarak, olağanüstü koşullar altındayken, aleni bir kötülük veya nefret sergilemeden vahşete ortak olduğu anlaşılıyordur.

Rudolf Höss, filmde hiçbir zaman apaçık bir kötü niyet veya sadizm sergilemez; aksine, otoriteye düşüncesizce itaat eder ve Nazi rejimin ona sunduğu hem toplumsal hem de yabancı düşmanı normlarını sorgusuz sualsiz kabul eder. Bu arada Höss, gerçekten sevgi dolu bir aile babası olmasına rağmen, karısına ve diğer arkadaşlarına karşı da itaatkar olabileceği gösterir. Normal ev hayatını aslında çok da abartmak istemeyecektir. Öyle ki, tepkisinden korktuğu için karısından kasıtlı olarak bilgi saklar; bu da Rudolf'un bir koca ve baba olarak hayatıyla soykırımcı bir zalimin hayatı arasındaki büyük farkı daha da belirginleştirir.

3.3.5. Eichmann-Höss Karşılaştırılması.

Jonathan Glazer bilerek ya da bilmeyerek Eichmann ile Höss arasında bir uyum yaratmıştır. Komutan Höss de gerçekte onun gibi bir hayat süren Eichmann gibi bir komutan, bir emir eridir. Ona ileride vaadedilen ‘mükemmel’ hayattan pay almak için emirlere uymuş, görevini yerine getirmiştir. Hitler’in onlara vaad ettiği mükemmel hayatı o şimdiden kurmuş, yaşıyordur. Çevresine yaptığı, insanlara yaşattığı kötülüğün farkında değildir. O işini daha iyi nasıl yapabileceğinin derdindedir.

Bu karşılaştırmanın teorik dayanağı, çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı biçimde kurulan Arendt’in ‘yasalara bağlı vatandaş’ analizidir. Arendt’e göre Eichmann ne bir canavar ne de bir fanatikti; sistemin kendisine biçtiği rolü sorgulamaksızın yerine getiren, itaati erdem sayan bir memurdu. Höss da filmde tam bu tipoloji içinde işlenir: Her ikisi de kötülüğü bir amaç olarak değil, görevin kaçınılmaz bir sonucu olarak yaşamıştır. Bu örtüşme tesadüf değil; Glazer’ın Arendtçi kavramsal çerçeveyi bilinçli olarak içselleştirdiğinin sinematografik kanıtıdır.

Nazilerin ‘ütopya vizyonu’nda tarif edilen Höss ve karısının yarattıkları tam da bu evdir. Baba iş başında, anne evle ilgileniyor, çocuklar anne-babalarının emirlerini itaatkar bir biçimde yerine getiriyorlardır. Ev; düzenin, gelişimin, atanmış rollerin ve görevlerin temelidir. Ancak şu unutulmamalıdır; Nazi’nin gözü bu ailenin hep üzerindedir. Kampın gözetleme

kuleleri ailenin de üzerinde bir tehdit gibidir. Apaçık gözetleniyorlardır. Höss görev için evi terk ettiğinde geceleri bir gardiyan gelip ışıkları kapatır onları sözüm ona güvende tutar, ancak dış kapılarını kapatıp kilitleyerek onların evden çıkmalarına da engel oluyordur.

Jonathan Glazer; Kötücüllüğü canavarlaştırmaktan özenle kaçınacaktır. Belki o da Arendt gibi durumun farkına varmıştır. Auschwitz kampının dibinde önümüze ayrıcalıklı ama sıradan bir hayat sürebilen bir aile metaforu kurmuştur. Filmde Höss belki Eichmann gibi yakalanıp mahkemeye sürüklenmedi ya da Yahudiler gibi günahlarının bedelini diri diri yakılarak ödemedi. Ama sarsıcı finalde elimizde, ne evine dönmek isteyen komutan Höss kalır ne de tırnaklarıyla, tutkuyla yarattığı evde mutlu kalabilen bir eş, Hedwig. “Yönetmen, ‘Yaşanan dehşet karşısında görev bilinci ve ödev ahlakıyla gözü kör olmuş insanların sıradan kötülüğü karşısında hayrete düştüğümüz yeter, şimdi bir de farkında olup da Höss ailesinin bir üyesi olduğumuzu hayal edin’ der sanki (Karalar, 2023)”.

Glazer'in filmde yaptığı en can alıcı şeylerden birisi de; Soykırımın dünyayı sarsan barbarlığını hissetmemizi sağlayacak stratejiler aramaktır, sadece dehşeti değil aynı zamanda barbarlığın tuhaflığını ve yabaniliğini de kaydetmektir. Nazilerin bizimle hiçbir ilgisi olmayan canavarlar olduğunu ima ederek değil, barbarlığı insan donanımının bir parçası olarak tanımamızı sağlamaktır. Bu şüphesiz hepimizin taşıdığı bir olasılıktır. Arendt de Eichmann'ın nasıl olurda ‘insan kalabildiğinin’ şaşkınlığı içindedir.

Film komutan Höss'ün teşkilat merkezinden aşağıya, karanlığa doğru yürümesi ile bitiyor. Merdivenler labirent misali kafkaesk bir görüntüye sahiptir. Höss merdivenlerin bir yerinde durur ve kusmaya çalışır. Beceremez, sonra bir kat daha aşağıya daha iner. Yine kusmayı dener. Kusamaz. Höss'ün içinde olduğu bu an, durumu bir nevi, kutsal kılınıyordur. Sanki bir türlü kurtulamadığı, o boğazına takılan şeyi, içinden çıkmak istediği ‘kötülüğü’ atmaya çalışır gibidir. Doğrulduğu anda karanlığı fark eder. Ve biz günümüzde müzeye dönüşen Auschwitz'teyizdir. Müzeyi ziyaretçiler için temizlemeye çalışan işçilerle baş başa kalırız. Bir iki dakika kadar işlerini yapan temizlikçilerle sessizlik içinde müzeyi gezeriz. Bugün gitsek orada izlediğimiz şeyleri görürüz, bunlar hayatları elinden alınmış yığınlarca insan iskeletleridir. Son olarak Höss'e döndüğümüzde ise komutan da bizim gibi o dehşeti hissetmiş gibidir. Son anda kameraya, yani bize bakar. Artık onunla yüz yüzeyizdir. Eichmann bunu mahkemede yapmamış, yani dönüp bakmamıştır. ‘İnsanlığa dehşetin içindeyken bir an bile kanım durmadı’, dememiştir. Ancak Glazer, Höss aracılığıyla bize o küçük anı

sorgulattır. Bizlere sanki, acaba ‘Şahit miyiz’ diye sorar gibidir. Sormamak elimizde değildir artık; Höss, belki de etrafındaki yürek burkan sesleri ilk kez de olsa duyuyordur. Pekiyi tarihin yargısının o karanlıktan yakında çıkıp geleceğini anlıyor mudur?

3.3.6. İlgi Alanı; Baş Kadın Karakter, Hedwig Höss

Sayfiye, hemen her şeyi olan lüks içinde bir evdeyizdir. Evin etrafını çeviren duvarlar bize, orada beş çocuklarıyla yaşayan bir Nazi çiftinin hayatla aralarına kurduğu önemli bir gösterge gibi resmedilir. Ama biz seyirciler, bu değerli güllerin ve daha nice çiçekleri çevreleyen duvarların arkasındaki endüstriyel ölüm fabrikasını asla göremeyiz. Höss ailesi tarım idealini ve doğayı savunan kent karşıtı bir ailedir. Nazilerin toprağa dönüş ideali onlar için de bir düş olup çıkmış ve şimdi o düşün içinde yaşıyorlardır. Milyonlarca Yahudinin ölümünden sorumlu adam biraz sonra bahçedeki leylaklara yeterince ilgi göstermediği için yardımcısına notlar aldıracaktır. Karısı Hedwig kucağında evin en küçük bireyini doğanın içinde gezdirip ona hayatı anlatır gibidir.

Komutan Höss’ün karısı Hedwig Höss karakteri aslında, fiziksel ve duygusal açıdan nasıl bir anne olması gerektiğini, Hitler’in Alman eş ve anne idealini kısaca özetler niteliktedir. Filmde geçen bir diyalogta ‘Auschwitz Kraliçesi’ lakabıyla övünen eş Hedwig, belkide filmin en ‘zehirli’ karakterini temsil ediyor gibi görünür. Kısacası o: Vicdan sancısı olmayan bir kadın, bir annedir. Örneğin kocasının görev transferi sırasında verdiği aşırı tepki kayda değerdir. Burada Hedwig kurduğu bu olağanüstü hayatı terk edip gitmeyi istemez. Burada yaşamak onun hakkıdır. O harikulade evi, kendisi yaratmıştır.

Hedwig Höss filmde kötücül biri olarak yaratılmış gibidir. Onca dehşet etrafta olup biterken o evinin sahibi, hizmetçileri olan üst tabaka bir ailenin annesi/kadınıdır. Afiyetle kahvaltısını yerken hizmetçilere tehditler savurduğunu izleriz. Ölüme gönderilen Yahudilerden arta kalan eşyaları üzerinde denerken aynanın karşısında sanki bir ırkçılığın temsilini hissederiz. Hedwig eve gelen annesiyle bir konuşmasında, savaştan önce bir Yahudi ailenin evlerine gittiği ve orada yaşadığı duyguyu artık kendisinin yaşaması gerektiğinden dem vurur. O şimdilerde, büyük emek ve yoğun uğraş vererek kurduğu rüya evi düzenlediği evi, partiler aracılığıyla yakınlarına göstermenin ‘haklı’ gururunu yaşıyordur. Tüm bunlar bizi Nazi ideolojisinin varoluş sebepleri ve koşulları üzerine düşünmeye iter. Glazer, Hedwig Höss’ü ‘kül rengi’ gri tonlarına uygun, gösterişsiz, fazla abartıya kaçmayan biri olarak önümüze koyar. Hizmetçilerin bir hatasında yüzüne söylediği tek bir cümle aslında onun oynadığı karakteri tam

anlamıyla özetliyor gibidir; ‘Kocam küllerini Babice tarlalarına savurabilir.’ -Babice Auschwitz’e yakın bir köyün adıdır, orada uzanıp gelen gölün suları evlerine kadar ulaşır.- Hedwig karşısındakine kocasının mesleğini bir tokat gibi savurur.

Hedwig ilerleyen zamanda kocasının Berlin’e özel göreve gittiğinde yanına annesini çağırır. Annesi birkaç gün onlarla yaşar yaşamasına ama sabahları göğe yükselen ‘Yahudi küllerinin’ kokusu ve o küllerin açık pencereden girip evin duvarlarında bıraktığı izden çok rahatsız olunca, sabah uyandığında bir not bırakarak evden ayrılır. Seyirci olarak bizler annenin belki de bu dehşetengiz duruma içerleyip gittiğini düşünürüz. Ne var ki durum tam tersidir. Bu tür ailelerin ilgilendiği şeyler; statü, aile, sağlık, tatiller, mal mülk, çoğu insanın istediği şeylerden farklı değildir. Glazer, Times’a verdiği röportajın birinde şöyle der; “Höss ailesi aslında bir cani, canavar olarak doğmamıştı. Gelecekle ilgili fikirlere aşık gençlerdi. Böyle başladılar. Ve bakın nereye vardılar. Bunda bir uyarı var. (L.A.Times, 2024)”.

Hedwig Höss figürü, Arendt’in birinci bölümde tartıştığı ‘özel alan’ ile ‘kamusal alan’ ayrımının trajik çöküşünü temsil eder. Arendt’e göre kamusal alandan kopan birey, başkalarının acısını algılama kapasitesini yitirir. Hedwig’in toplama kampından gelen külleri bahçe güllerine gübre olarak kullanması bu çöküşün en keskin görsel metaforudur: Kötülük, kamusal-özel alan sınırını ortadan kaldırdığında gündelik hayatın en estetik anlarına bile sızmaktadır.

3.3.7. Sinema Sanatında ‘Gerçekçi’ Sinema Anlayışı

Sinema sanatı gelişimini ancak 1940’lı - 50’li yıllarda ortaya koymuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen ve değişen yeni dünya değerleri (düzeni) içinde, sinema alanında; İtalya’daki Yeni Gerçekçilik ile Fransa’da gelişip büyüyen Fransız Yeni Dalga Hareketiyle sinemanın anlatım temelleri (modelleri) atılmaya başlanmıştır. Bir sanat dalı olarak sinemanın tanımlanmasını sağlayan görüşlerin, onun gerçekliği ya da bireysel algıları ifade gücüne vurgu yaptığını söylemek mümkündür. Sinemanın, sanatçıların ve entelektüellerin dikkatini çekmesi sinemaya kitlesel düzeydeki büyük ilgiden kaynaklanmıştır. Sinema teorisi, bu sanatın diğer sanat dalları ile olan farklılıklarını vurgulayarak özgün bir ‘kimlik’ kazanmasını sağlamıştır. Sinemanın anlam üretiminde; en büyük gücün montaj olduğunu savunan ‘biçimci’ Sergei Eisenstein (ki Sovyetler Birliği içinde daha 1920’li yılların sonlarında başlayan ilk akımdır) ve sinema ile gerçekliğin bağlantılı olduğunu savunan ‘gerçekçi’ Andre Bazin (Kurucularından olduğu Cahiers du Cinema dergisi içinde başlattığı) film teorisinin temellerini atmışlardır.

Kuramsal temelde S. Eisenstein ve A. Bazin'in sinema görüşlerini biçimcilik ve gerçekçilik ekseninde ayıranın Andre Bazin'in 1948 ile 1957 yılları arasında yazdığı makaleler olduğunu söylemek mümkündür (Salaskina ve Mihailovic, 2013). Sinema sanatında biçimcilik ve gerçekçilik olmak üzere iki kapsayıcı akım bulunmaktadır. Bununla birlikte, birçok filmi sadece biçimci ya da sadece gerçekçi olarak sınıflandırmak mümkün değildir (Gianetti, 2001).

Yeni bir estetik ifade aracı olarak sinemanın kapasitesinin ve değerinin belirlenmesi, olanaklarından en iyi derecede yararlanılabilmesi için uygun tekniklerin tespit edilmesi temel bir sanatsal ve teorik odaktır (Demir, 2019:452). Birçok teorisyene göre; sinema kendinden önceki sanat dallarına benzer hatta onları aşan, yenilikçi bir anlayışa sahiptir.

Genel anlamda, biçimci filmlerin ham materyalleri olan dünyayı olabildiğince stilize edip çarpıttığını; gerçekçi filmlerin gerçekliği en az değişikliklerle yeniden üretmek çabasında olduklarını söylemek mümkündür (Gianetti, 2001). Ancak, çağdaş sinema göz önüne alındığında, filmleri yalnızca biçimci ya da gerçekçi olarak sınıflandırmanın güç olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada, yönetmenlerin filmlerini ele alış biçimlerini, kendi üsluplarını ve yapımın temel karakteristiklerini değerlendirme süreçlerine dahil ederek okumalarda bulunmak önemlidir (Demir, 2019:454).

Sinema eserinin nasıl olması gerektiği üzerine yapılan tartışmaların önemli bir bölümü kurgu, montaj ve kameranın kaydettiği görüntünün önemi üzerine yoğunlaşmıştır. Kurgunun temel sinemasal öge olduğu varsayımına dayanan biçimciler ve görüntünün gerçeği ifade etmeye yeterli olduğunu öne süren gerçekçiler, yaptıkları çalışmalarla sinemanın özgün bir dil ve ifade aracı olarak varlığını ispatlamasını sağlamışlardır (Demir, 2019:457).

Rudolf Arnheim ve Sergei Eisenstein, film estetiğinin teorik düzeyde değerlendirilmesi aşamasında ortaya çıkan kavramlardan 'biçimciliğin' öncüleri olmuşlardır. Çekimlerin bütünleştirilmesinde kurgu ve montajın önemine dikkat çekmişler, kurgu sözcüğü ile montaj sözcüğünü birbirinden farklı anlamlarda kullanmışlardır. "Kurgu, çekimlerin bir araya getirilmesi anlamına gelirken montaj; filme çekilen olaylara sembolik ve metaforik anlamlar yüklemek için kurgunun etkili kullanımına işaret eder (Buckland, 2018:47)." Biçimciler için sinemayı sanat yapan, alıcı cihaz ile film konusunu görüntülemekten ziyade, görüntülerin birbirine eklenmesiyle ortaya çıkacak bütünün anlamıdır. İki görüntünün bileşimi ile elde edilen anlam, görüntülerin tekil olarak yorumlanmasından ortaya çıkan anlamdan çok ötesini

ifade etmektedir. Eisenstein; “filmlerde tek tek güzel çekimlere rastlanıyor; ama bu koşullarda, bu çekimlerin değeri ve kendi başlarına taşıdıkları resimsel -pictorial- nitelik, birbiriyle çelişiyor. Kurgu düşüncesi ve düzenlemeyle desteklenmeyince, bu çekimler estetik birer oyuncak, kendi başlarına sadece basit bir amaç olup çıkıyorlar (Eisenstein, 1985:56).” sözleriyle, tek başına güzel resim elde etmenin sinemanın estetik amacı olamayacağına vurgu yapmıştır.

Gerek politik, sosyolojik ve kültürel boyutta, gerek öznel birtakım mesajlar iletilmesi ile sinema sadece ‘gerçekliği’ aktarmaya çalışmaktan daha kapsamlı bir amaca yönelmiş olmaktadır. Eisenstein, resimler arasında kurulması gereken bağlam bütünlüğüne vurgu yaparken, bunun sağlanabilmesi için doğru montajın vazgeçilmez olduğunu savunmuştur.

Anlatı sinemasında öyküyü seyircinin dikkatini koruyacak biçimde izletme çabasının en büyük ve etkili örnekleri günümüz Hollywood sinemasında görülmektedir. “Hollywood Sineması her daim izleyiciyi sinemaya çekmek adına tekniği en yüksek yetkinlikle kullanmış ve bunun doğası gereği izleyicide abartılı duyum etkileri bırakmak adına biçimsel vizyonunu kaçınılmaz olarak geliştirmiştir (Denizel, 2014:185).” Biçimciliğin izlerini bilim-kurgu, müzikal, dram ve korku gibi birçok türde türde örneklerinde görmek mümkündür.

Biçimcilerin, sinemanın ‘gerçekçilik’ iddiasıyla yola çıkması halinde sanat olma yetisini kaybedeceği görüşüne Andre Bazin karşı çıkmıştır. Bazin’e göre; “sinema gerçeğe yaklaştıkça sanat olabilecektir. Senaryonun günlük gerçeklere uyması, oyuncunun doğruluğu gerçekçi filmlerin estetiğinin hammaddesidir. Gerçekçi eğilim içinde büyük bir estetik taşımaktadır (Coşkun, 2011:45).” Kracauer, Bazin ve Cavell gibi kuramcılar, “filmin olayları kaydetme kapasitesi lehine, montaj ve ifadeyi reddederler. Olayların otomatik, mekanik bir biçimde kaydedilmesi sayesinde, filmin gerçekliğin normal görsel deneyimini kusursuz bir biçimde taklit edebildiğini savunurlar (Buckland, 2018:47).” “Bazin, seyircide fiziksel gerçekliğin eksiksiz bir kopyasını yarattığı hissini uyandırarak fotoğrafın, resmi estetik olarak önemsiz ögesi olan benzerlik kaygısından kurtardığını dile getirir (Kıbaroğlu, 2015:52).”

Biçimcilerin gerçeği manipüle ederek sanatsal bir bakış yakalama düşüncelerinin aksine Bazin’e göre gerçekçi kurgunun amacı; “bir olayı gerçek anlamıyla göstermek ya da onu bu tarzda yeniden yapılandırmaktan ziyade söz konusu olayın belli ölçülerde neleri çağrıştırabildiğine dikkat çekmektir (Clarke, 2012:83).” Gerçekçi yönetmenlerin amacı ise elde

ettikleri görsel materyalle perdede gerçekliği yeniden inşa etmektir. Görüntülü materyalin en az düzeyde değiştirilmeye çalışılması gerçekçi filmin özelliğidir (Gianetti, 2001).

Kracauer'ın gerçekçi bakışına göre; “filmin temel özelliği fiziksel gerçekliğin açığa çıkarılması, kaydedilmesi için sahip olduğu kapasitesinde yatar. Bu aşamada, gerçekçi sinemacıların filme bakışını anlamak için biçimcilerin montaj yapılması ve görüntünün değiştirilmesi gereğini savunan düşüncelerini hatırlamak gereklidir (Kracauer, 2015:78). Biçimciler, filmin gerçekliği oluşturmasını engelleyen şartları gereği gerçeği anlatmak için yetersiz olduğunu varsaymıştır. Ancak, Kracauer açısından bakılacak olursa; “film, fiziksel gerçekliği kaydetmek ve göstermek için eşsiz bir donanıma sahiptir, bu nedenle ona yönelir (Monaco, 2002:134).” Yani gerçeği anlatmak için ideal olan sinemanın ise biçimci öğelere ve manipülasyona ihtiyacı yoktur.

Biçimci kuramın kurgu ve yakın planlar ile diğer destekleyici müzik, efekt vb. gibi detaylarla oluşturduğu anlam, gerçekçi kuramda yerini, alan derinliği ve plan sekanslar kullanılarak gerçekleştirilir. Gerçekçi kuramcılar kurguyu sadece görüntüleri birbiri ardına bağlamak ve bir devamlılık oluşturmak amaçlı kullanır, bu bağlamda kurguyla yeniden bir anlam inşa etme amaçlanmaz. Biçimci kuramcılardan Eisenstein, sinemasının ilk dönemlerinde tek plan çekimler uygularken daha sonraki çekimlerinde farklı anlamlar yaratma çabası içinde olur (Özarslan, 2013:51). Filmlerde anlam yaratmayı çatışma ile başaracağını düşünür. Farklı çekimleri kurgu ile çatıştırarak yeni anlamlar inşa eder. Burada gerçekliğin dönüştürülerek yeni bir dil oluşturulması anlaşılmalıdır. Gerçekçi kuramcılar ise kurguyu anlam yaratma amacı olarak değil görüntüleri birbirine bağlamak ve zamansal devamlılığı sağlamak amaçlı kullanır. Bu şekilde gerçekçi düşünürler, gerçeğin izini perdeye taşımaya çalışır (Medin B. & Çakır O., 2020:367).

Sinema ile birlikte gerçekliğin teknik ve mekanik yeniden üretimi gerçekleşmeye başlar ve sinemanın hammaddesinin gerçeklik olduğu düşüncesi öne çıkar (Bazin, 2011:56). Bu bağlamda gerçekçi film kuramı ya da sinemada gerçekçilik olarak da bilinen anlayış, biçimci geleneğe karşı bir sinema anlayışını ve dilini öne sürer. Gerçekçi kuram, biçimci kuramın aksine sinemayı gerçeğin sanatı olarak görür ve aynı zamanda sinemanın gerçekliğe yaklaştığı oranda sanat olarak kalabileceğini savunur (Coşkun, 2011:45). Bu düşünceye göre sinema gerçeğe hiçbir şey eklemekten durmalı, biçimini bozmamaya çalışmalıdır. Biçimci kuram gerçekçi sinemasal dilin tam aksi istikamette görüş bildirir ve sinemanın ancak gerçeklikten

uzaklaştığı ölçüde sanat olabileceği düşüncesini öne çıkarır. Biçimci kuramcılara göre görüntüler kurgu yoluyla yeni bir anlam içinde yeniden tasarlanmalı ve gerçekliğin ötesine geçerek yeni bir sinemasal zaman ve mekân inşa edilmelidir (Büker, 1989:71).

Günümüz ana akım, klasik anlatı sineması, izleyiciyi kurmaca dünyalara götürüp içinde bulunduğu duruma yönelik fikir geliştirmesine mani olur. Yani öykünün (anlatının) gerçekliğine inandırır. Gerçekçi kuram ise, izleyiciyi daha çok düşünmeye ve sorgulamaya sevk eder. Gerçekçi kuram çerçevesinde inşa edilen anlatılar ve imajlar izleyiciyi düşünmeye ve aktif olmaya yönlendirir. Bu açıdan bakıldığında manipülasyonun tam karşısında daha nesnel bir konumda yer alır (Andrew, 2007:98). Gerçekçi kuramın teknik anlamda iki önemli unsuru; plan sekans ve alan derinliğidir. Filmlerin oluşturduğu anlam açısından bu teknikler önemlidir. Alan derinliği oluşturularak çekilmiş görüntüler izleyiciyi yönlendirmez. “İzleyicinin ‘Nereye bakacağını? Ne düşüneceğini?’ söylemez. Kompozisyonu izleyiciye sunar ve onun anlamlandırmasını ister. (Medin B. & Çakır O. ,2020:371).” Sahneleme (mizansen) ne kadar başarılı olursa seyircide oluşturulmak istenen gerçeklik hissiyatı da o derece başarılı olur. Oluşturulan görüntü, doğanın, yani görünenin bir parçasıdır. Yönetmenin ham maddesi ise işte bu görünür dünyadır. Bu gerçeğin ta kendisidir.

Gerçekçi kuramcılardan Kracauer, gerçekçi sinema dilinin sınırlarını çizerken diyalog kullanımına da dikkat çeker. Anlatı içinde diyalogun rolünün ve ağırlığının azaltılması gerektiğinin altını çizer. Ona göre fazla diyalog sinema diline zarar verir ve ayrıca gerçeklik, teatral diyalog ile sağlanmaz (Gök, 2007:118). Hayattakine benzer doğal bir konuşma anlatıya hâkim olmalıdır. Görüntünün temel olduğu gerçekçi sinema anlayışında öykü diyaloglar ile değil, görüntüler ile sağlanmalıdır. Kracauer'in sinema teorisinde belgesele yakın minimal bir yapı da söz konusudur. Buradaki oyunculuk ona göre ya amatör olmalıdır ya da oynadığı rolün gerçek hayattaki karşılığı olmalıdır (Medin B. & Çakır O. ,2020:374).

Andre Bazin ile birlikte sinemada gerçekçi kuramın öncülerinden sayılan Kracauer'in önemli kavramlarından biri de ‘bulunmuş öykü’dür. Ona göre kurmaca olan filmler icat edilmekten ziyade keşfedilmişlerdir (Monaco, 2001:134). Keşfedilmiş öykü ile gerçek yaşam benzeri sıradan olaylara göndermede bulunur. Kamera, gerçek yaşam benzeri olaylara müdahale etmez. Karakterler de ilişkilerin rastlantısal aktığı bu dünyayı dışarıdan seyreden birer tanığa dönüşür (Gönen, 2008:39). Bu bağlamda seyirci bir çeşit tanıklığa hizmet etmiş olacaktır.

Gerçekçi sinemanın kuramsal temelini oluşturan önemli isimlerden biri de Andre Bazin'dir. Bazin, gerçekçi sinemanın nasıl bir dile sahip olması gerektiğine yönelik birtakım sorular sorar ve yönetmen temelinde bu dilin sınırlarını çizer (Medin B. & Çakır O., 2020:373). Temelde mekaniksel olarak kaydedilen görüntünün çıplak gücüne odaklanır. Gerçeğin elden geldiğince tam bir görüntüsünü verme çabası içinde olduğunu söyler. Sinemanın gerçeği yansıtmadaki en etkili anlatım biçimi olduğunu düşünür.

Bazin gerçekçi dilin sınırlarını çizerken, teknik gerekliliklerin de önemle üzerinde durur. Ona göre sinema alanındaki teknolojik gelişmeler, filmi daha gerçekçi kılacak ve görsel gerçekçilik sağlayabilecektir (Bazin, 2011:71). Gerçek dünyanın devamlılığını yansıtmayı gerektiğine inanır, sinemaya bu bağlamda önemli bir rol atfeder. Bu çerçevede değerlendirilecek olursa ona göre kurgu, bu devamlılığı ve sürekliliği bozar (Medin B. & Çakır O., 2020:370).

Bazin bu sürekliliğin bozulmaması adına alıcı devinimlerinden yararlanılmasının altını çizer ve sinemanın iki temel gerekliliğinin altını çizer: plan-sekans ve alan derinliği (Bazin, 2011:71). Bazin, sinemada gerçekçi bir perspektiften bakabilmek için montaj yerine uzun çekimleri/plan sekansları ve alan derinliğinin (geniş seçik alan kullanımı) kullanılması gerektiğini vurgular. Bazin tam anlamıyla kurguyu yadsımaz, ama biçimci sinema dilinde olduğu gibi kurguya asal bir rol vermez. Uzun çekimlerin insanların rutinlerini yani gündelik yaşamı, yaşamın akıcılığını daha iyi yansıttığını savunur (Medin B. & Çakır O., 2020:371). Zamanın ve mekânın doğal akış sürecine kesintisiz bir anlatıya vurgu yapar. Amaç, mekân ve anlatı bütünlüğü oluşturabilmektir. Alan derinliğinin temeli ise bütün bir sahnenin aynı seçicilikle kaydedilmesi ilkesine dayanır. Amaç daha nesnel kompozisyonlar oluşturmak ve herhangi bir nesneye özel bir önem vermeyerek izleyiciyi manipüle etmemektir. Böylece izleyici bakışta daha özgür olacaktır, edilgen değil daha aktif bir izleme pratiğini deneyimleyebilecektir. Yönetmen oluşturduğu geniş seçik alan derinliği kullanımı ile birlikte izleyiciyi harekete geçirerek onu düşünmeye itecektir (Bazin, 2011:92).

Bazin bir filmde yapılan kesmelerin eksiltmelerden dolayı yapılması gerektiğini ve aynı zamanda uzun çekimlerin birleştirilmesinde kullanılması gerektiğini savunur (Büker, 1991:48). Günümüz modernist yönetmenlerin ürünlerinde, bu sinema anlayışı temelinde kesmeleri, filmlerinde tercih ettikleri uzun planları birleştirmek amacıyla kullandığı görülmektedir. Bazin

gerçekliği bozan, gerçekliği kurgusal yapıya dönüştüren montaj anlayışına da karşı çıkar (Bazin, 2011:92). Bu arada Bazin tıpkı Kracauer gibi oyunculukta amatör oyunculara yer verilmesinden yanadır. Örnek olarak da İtalyan Yeni Gerçekçilik anlayışında önemli bir örnek olan ‘*Bisiklet Hırsızları*’ (V. De Sica-1948) filmini gösterir.

3.3.8. İlgi Alanı: Filmin Çözümlemesi

İngiliz yönetmen Jonathan Glazer’in ‘*The Zone of Interest- İlgi Alanı*’ filmi esas olarak Auschwitz-Birkenau ölüm kampı yani o ünlü mega kompleksinin gerçek Komutanı olan Rudolf Höss’ün aile evinde, 1939’dan 1943’e kadar ve milyonları aşan Yahudilerin katledildiği 1944’ün uzun yazı boyunca geçer. Sinemanın görsel ‘baştan çıkarma’ konusundaki ‘zayıflığını’ tamamen reddetmesi ve bununla yüzleşmesi bakımından film, bir devrim niteliğindedir. Glazer, Nazi kötülüğünü tasvir etmek, sinemada anlatmak için aslında bu büyük sanatın yetersizliğini ortaya serpercesine standart film formülünü tersine çevirmiştir. Çalışmamız bu ‘film çözümü’ bölümünde, 13 başlık altında filmin önemli evrelerini/sekanslarını incelemeye alacaktır.

Bu çözümleme sürecinde her analitik adım, tezin önceki bölümlerinde kurulan teorik çerçeveye ilişki içinde okunmalıdır. Birinci bölümde sorunsallaştırılan ‘kötünün estetiği’ kavramı, Glazer’in vahşeti doğrudan göstermek yerine estetize edilmiş gündelik hayat içinde hissettirme tercihinin temel gerekçesini oluşturmaktadır. İkinci bölümde Arendt’in ortaya koyduğu ‘düşünme yetisinin kaybı’ ise filmin izleyiciyi de bu kaybın içine çeken ses ve mizansen tasarımının kuramsal zeminini sağlamaktadır.

a. Gerçek ‘İlgi Alanı’.

Nazi rejiminin ‘*Interessen Gebiet*’ diye adlandırdığı ‘*İlgi Alanı*’ aslında Yahudilerin getirilip imha edileceği bir ‘özel alan’ olarak tasarlanan büyük bir merkezdir. Naziler büyük savaşın dönemin başında Polonya’nın ‘Doğu’ bölgesinde hem bir ölüm kampı hem de yeni nesil Alman çiftçilerin, iş insanlarının yaşam alanı olarak tasarladığı Auschwitz-Birkenau kompleksi kurmuştur. Glazer tasarımını yaparken, daha doğrusu filmin adını koyarken Nazilerin ‘İlgi Alanı’ dediği bu kompleks yerine komutan Höss ve ailesinin barındırdığı bölge/yer/ev üzerinden bu adı kullanıyor. Devasa komplekse ad veren Nazi rejiminin ‘*Interessen Gebiet*’ -Almanca İlgi Alanı- ismini ‘Eve’ odaklandırarak, gerçek ilginin ‘bu ailede’ olduğunun altını çiziyor. Böyle düşünüldüğünde bu müthiş bir metafor olarak algılanıyor. Odak noktamız; Evdir. Gerçi Amis’in romanı da aynı ismi taşıyordu ama yukarıda

roman ile ilgili bölümümüzde aslında romanın yalnızca ev değil tüm toplama kampına odaklandığı için asıl buluşun Glazer'in gerçekleştirdiğine emin olabiliriz.

b. Genel Görüntü.

İlgi Alanı, aile hayatının ve doğal güzelliklerin pastoral görüntüleri, Nazi ölüm kampından yayılan korkunç acı sesleriyle birlikte, ailenin arka bahçesinde, yalnızca küçük bir beton duvarla ayrılmış, sarmaşıklarla kamufle etmeye çalıştıkları, bu toplumun ve içindeki rollerinin doğal olduğunu kabullenmelerini sağlayan bir tür ‘gaz lambası’ gibidir. Holokost ile özdeşleşen infazları, köle emeğini ve yetersiz beslenen bedenleri tasvir etmek yerine, izleyiciye perdede nadiren, dehşete dair küçük ve doğrudan bakışlar sunuluyor ve kamera da ana karakterler kadar bunları fark etmeyi umursamıyordur. Soykırım ile ilişkili en sembolik görüntüleri görsel olarak çıkarma kararı hakkında Glazer bir röportajında; “Onlara karşı duyarsızlaştık... O duvarların içinde neler olduğunu göstermek imkansız. Ve bence, kimse bunu denememeli (L.A.Times, 2024)”, diyor.



Görsel 2: The Zone Of Interest, A24

Film, insan ruhunun derinliklerini ve sıradan bireylerin, babaların, annelerin ve çocukların Holokost gibi vahşetlerde, durmaları gereken ‘asıl yerlerinden’ o durumla nasıl uzlaştırdıklarını, başa çıkma metotlarını gözler önüne serer. Ancak Glazer, Nazileri düpedüz cani kötüler olarak tasvir etmek yerine, bu karakterlerin ‘düşünmeyen, burjuva, hırslı ve kariyer

sahibi dehşetler’ olarak görülmesi gerektiğini söyler. Filmin komutanın aile hayatına odaklanması nedeniyle, Auschwitz'deki doğrudan şiddet izleyiciye hiçbir zaman açıkça gösterilmez, ancak Glazer'a göre ‘Soykırım onların hayatlarının bir parçası haline geldikçe’ neredeyse her zaman bir yerlerden mutlaka duyulabilir. Bu ‘duyusal’ deneyim, filmi sıradan ev hayatının görsel tasviri ile endüstriyel ölçekteki şiddetin ‘işitsel karışımı’ arasında sürekli bir karşıtlığa dönüştürür.

Besteci Mica Levi'nin üst boyutta kaygı uyandıran müziği, neredeyse sürekli mevcut silah sesleri ve çığlıklarla bir araya gelerek, izleyicinin Holokost'un ve belki de diğer dehşet anlarının korkunç görüntülerini, film yapımcılarının bunları göstermesine gerek kalmadan canlandırmasına olanak tanır. Höss'lerin neredeyse tamamen kayıtsız kaldığı, o anbean yaklaşan acının neredeyse sürekli işitsel hatırlatıcıları, ailenin bize birer cahil, duyarsız veya ‘yaşadığını inkâr eden’ olmadığını da gösteriyor. Ancak havada uçuşan insan külleri, o ev hanımının muhteşem çiçeklerine gübre olmak yerine akciğerleri tahriş ettiğinde, aile endüstriyel katliamla ilgili sorun yaşamaya başlıyor ve hemen içeri girip panjurları kapatarak sorunu çözüyorlardır.

Kurban Yahudilerden çalınan haksız kazançlar, konumlarının yalnızca hükümetlerinin toplu katliam kampanyasını denetlemek için var olması ve bir Nazi'nin her zaman Höss ailesine kefil olduğu gibi, onlar örnek bir aile, örnek bir Alman öncüleridirler. Nazilerin yaratmaya çalıştığı özel gücü de böylelikle ‘teoriden pratiğe’ dönüştürmektir. Bu bakışla bahsedilen teori, Hitler’in meşhur ‘Aryan’ üstünlüğü ve soykırım uygulamasıdır. Güçleri ise küle dönüştürebilecekleri ceset/beden sayısıdır.

c. Klostrofobik Giriş.

Filmin açılışında, yukarıdaki anlatılmaya çalışılan ‘genel görüntü/ambiyans’ çerçevesine ulaşmadan önce yapım şirketlerinin logolarından sonra, görülen siyah görüntü giderek kül rengine dönerken besteci Mica Levi'nin o gergin müziğine, krematoryumun sesleri olduğunu düşündüğümüz, sanki ufukta kaybolan insan seslerinin boğukluğu, kemikten ayrılan etin çıkardığı ses, dumanın duvara temasıyla oluşan garip boğukluğun ve elbette sıcakın oluşurken çıkardığı sesler eşlik ediyordur. Tüm bunlar birleşince ortaya dayanılmaz bir ‘ses ambiyansı’ ile birlikte Glazer bizi, daha filminden ilk kare çıkmadan Yahudilerle o fırının içinde hissettiriyor. Dört dakikanın üzerinde dinlediğimiz bu ses, ki bakıldığında oldukça uzun bir süre, filmin genel ses tasarımının bir alt yapısı niteliğindedir. Bu, kabaca tabir edersek ‘uğultu’,

tüm film boyunca bize derinden hissettirilir. Filmin boş anlarda artarken, diyalog ya da mizansenler devreye girdiğinde en dibe çekilirler. Ama hiç kaybolmazlar. Şunu da belirtmek de fayda var; Bu klostrofobik girişteki seslerin ‘ne olduğuna dair’ aslında izleyicide genel bir intiba hemen oluşmayacaktır. Çünkü daha filmin ne olduğuna dair bizler hemen bir görsel motivasyona, bir canlandırmaya tabi tutulmamışızdır. Belki ‘hissetme’ boyutunda kimi seyircilerin bu sesleri az önce anlatıldığı yönden algılayabildikleri olmuştur, ancak genel seyirci profili görüntülerle oluşan ambiyansı görünce bu seslerin aslında bir krematoryum sesi olduğuna kanaat getirir. Tabi anlaşılmayan bu seslerin gerçekte ‘ne olduğu’ ortaya çıktığında da daha büyük bir etki yarattığı da aşıkardır. Glazer’ın daha ilk kareden alışmadık bir anlatı biçimi ile seyirciyi başbaşa bıraktığı ortadadır.

ç. Burjuva Partisi ve Kültürü.



Görsel 3: The Zone Of Interest, A24

Yazar Martin Amis’in romanda yarattığı aşk üçgenine odaklanmasının tersine Glazer, uyumlu bir Höss ailesi tasvir ederek sanatsal ve politik açıdan belki de en önemli kararını vermiştir. Klostrofobik kül rengi girişten sonra açılış görüntüsünde önce, mükemmel bir sonbahar gününde nehrin kıyısında güneşin tadını çıkaran mutlu bir aile tablosu görürüz. Ailenin reisi, toplama kampının komutanı Rudolf’un doğum günü kutlanıyordur. Herkes neşelidir, Rudolf’un karısı Hedwig’in üç yıldır canla başla uğraştığı, ve bir ‘cennet’ bahçesine dönüştürdüğü bahçesinin tadını çıkarıyorlardır. Duvarın diğer tarafından gelen silah sesleri

yankılanırken onlar bunu duymazlar. Bu, izleyici için bir şok etkisi yaratır, çünkü ailenin nehir kenarında samimi bir gün geçirmesi, kısa bir mesafede gerçekleşen dehşete ailenin kayıtsız tepkileri, bu ‘düşünmeyen, burjuva, hırslı, kariyerist dehşetlerin’ kolektif eylemlerinin yol açtığı vahşeti bireysel olarak nasıl kendilerine haklı çıkarabileceğini gösterir.

Bu açılış, ailenin vahşetle suç ortaklığını izleyiciyle ilişkilendirilebilir bir şekilde ortaya koyması bakımından son derece önemlidir. Zira, Höss ailesi o anda herkesi temsil edebilecek belirsiz dublörler gibi algılanırlar. Ancak, komutanın doğum günü kutlaması filmin geri kalanı için sahneyi hazırlar. Aile hayatının yüzeysel ve pastoral çekimleri, Nazi Soykırımı'nın görünüşte asla görmezden gelinemez dehşetini sürekli olarak görmezden gelir ve bu dehşet, sonunda doğayı bile mahvedecektir. Ailenin keyif aldığı nehir, insan külleri ve kemik parçalarının akıntıya kapılıp o kristal berraklığından bir anda kirli bir gri renge bürünür.

Holokost filmleri üzerine düşüncelerini yazan kimi eleştirmenler, yine çalışmamızda yer verdiğimiz büyük düşünür Theodor Adorno'nun ‘Auschwitz’den sonra şiir yazılmasının barbarlık olduğu’ yönündeki uyarısını sık sık dile getirirler. Glazer'ın filmini izledikten sonra bu düşüncenin üzerinde yeniden düşünmekte fayda vardır. Belki de Auschwitz'den sonra şiir yazılamayacağını söylemek yanlış olabilir. Ancak bu yaşanan dehşetten sonra yaşamaya devam edip etmeyeceğimizi, özellikle haklı olarak ‘öldürülmesi gereken birinin yaşamaya devam edip etmeyeceğini sormak’, da daha az kültürel bir ‘yanlış’ olmayacaktır. Bu dehşeti yaratan insanların hayatta kalması, burjuva özelliğinin temel ilkesi olan ‘soğukluğu’, ‘snobluğu’ gerektirir. Öyleyse şöyle bir cümle kurmak yanlış olmayacaktır; Bu burjuva ilkesi olmadan Auschwitz de olmazdı.

Glazer'ın ‘İlgi Alanı’ filmi bu konumu, özellikle de Adorno'nun ‘burjuva özneliliğini’ hem Auschwitz failleri hem de kişinin ondan uzaklaşıp geriye baktığı, geriye dönüp izlediği konumla aynı kefeyle koymasını benimser. Filmde bizi rahatsız eden şeylerin çoğu, izlerken çekim dışında gerçekleşen bilgileri kendimizin doldurduğu Holokost hakkındaki önceden var olan bilgilerimizden kaynaklanır. Ölüm kamplarını hayal edebiliriz çünkü içlerinde neler olduğunu zaten biliyoruzdur. Ancak ‘İlgi Alanı’, Adorno'nun çizgisini daha da ileri seviyeye götürür. Hem kurtulanları hem de failleri göz ardı eden burjuva özneliliğini, ‘bizim’ filmin kendisine baktığımız zorunlu çerçeve haline getirir. Filmin büyük bir kısmına sinmiş olan şey ise, işte o dehşet duygusudur. Aslında sahnenin burjuva kültürüne özgü kullanımı ile tarifsiz müstehcenliğin bir şekilde birbirinden ayrılamaz olduğu, birinin diğerinin tersi olduğu ve

izleyicinin bunları birbirine bağlayan ‘kanlı bir bağ olduğu’ fikri, gerçekten takdir edilesi bir durumdur.

d. Çocuklar ve Onların Oyuncakları

Bir başka rahatsız edici sahnede, komutan Höss'ün küçük oğlunun odasındaki oyun zamanına şahit oluruz. SS askerlerinin bir elma yüzünden iki esir Yahudi arasındaki kavgayı ayırmasını duymasıyla çocuğun oyunu bir anda kesintiye uğrar. Çocuk pencereden dışarı baktığında, idama mahkûm edilen adamı görür, adam ceza olarak nehirde boğulacaktır. Olayı biz görmeyiz ancak çocuğun yüzünde ve dışarıdan gelen seslerden anlarız. Çocuk olay anından sonra sessizce odasına, kendi kendine döner. Kısaca yarım kalan oyununa döner. Ve o veciz cümlesini eder; ‘*Bunu bir daha yapma! Bunu bir daha yapma!*’ der ve oyuncaklarına geri döner. Bu sahnede çocuğun bu sözleri aslında kime yönelik olduğu belirsizdir; Mahkumlara mı? Oynadığı oyuncak askerlere mi? Yoksa kendine mi? Büyük olasılıkla kendi kendine konuşuyor ve bir daha yapmaması gereken şey, ‘yan komşusunda neler olup bittiğine bakmak’tır. İçeride, duvarın diğer tarafında kalıp oyuncaklarının uydurma hikâyesine çekilmek onun için en iyisi olacaktır. Filmde sıklıkla görüldüğü gibi, pencere, tül bir perdeyle örtülü, göz kamaştırıcı beyaz bir kare oluşmaktadır. Yani, göremediğimiz korkunç bir şey oluyor dışarıda, görüş alanımızın hemen dışında. Tehlike dışarıdadır, evin içinde değil. Peki gerçekten öyle mi? Başka bir çocuklarla ilgili sahnede de, komutan Höss'ün büyük oğlu, Auschwitz'deki diri veya ölü mahkumların altın dişlerinin çekildiğini izlerken, gece boyunca ışıyla kardeşini uyutmaz. Bunların her biri, çocukların şiddete yakınlığının ve etraflarını saran dehşete karşı duyarsızlaşmalarının üzücü göstergeleridir.

e. Elmalar ve Kız çocuğu



Görsel 4: The Zone Of Interest, A24

Gece çekilen iki sahnede, Höss'lerin komşusu olan genç bir Polonyalı kızın - Aleksandra-, gündüzleri çalıştıkları siperlere, elma saklayarak gizlice yiyecek bıraktığı sahne, insanda bölünmezlik duygusu yaratır. Bu sahneler ışıksız ve kızılötesi ışıkla çekildiği için kızın bedeni, çevresinin zifiri karanlığına rağmen bembeyaz görünür. Bu, gündüz sahnelerinin şaşırtıcı ve tekinsiz bir tersine çevrilmesi ve filmde tanık olduğumuz, mutlaka görüş alanının dışında gerçekleşmesi gereken ilk ve tek 'şefkat' içeren bir eylemdir. Hatırlayacağımız üzere benzer bir teknik metaforu Steven Spielberg, 'Schindler'in Listesi' filminde kullanmıştı. Film siyah-beyazdı. Ve küçük kız kalabalığın içinde görüldüğü anda tek renkli 'motif' bu kız çocuğuydu. Glazer'ın bu sahnesi belki de bir gönderme gibi algılanabilir. Spielberg'ün filminde yaptığı 'insancıl' göndermesini Glazer da bu nehir kıyısındaki sahnede yapıyor. Bu ayrıca Almanları ünlü masallarından bir alıntıdır. Anlayacağımız üzere, her iki filmde de 'umut' taşıyan kahramanlar özel bir teknik kullanımla bütünden izole edilirler. Onların bu izole görüntüsü merkeze alınarak odak, gelecek nesillere çevrilecektir. Ancak Glazer bu duyguyu tam olarak böyle işlemez. Kız çocuğu elmaları toprağa eşit mesafelerde bırakırken anne Hedwig'in bahçesinde ekim yaparken bunun tam tersini yaptığına şahit oluruz. Bu iç içe geçmiş mizansenlerle ima edilen, iyi ve kötünün, doğru koşullar altında her insanın kendine has, sahip olduğu nitelikler olduğunu anlarız.

Filmin görüntü yönetmeni Łukasz Łal bir röportajda gece karanlığında çekilen bu sahnenin nasıl çekildiğın anlatırken; “1943'te bir gece vakti, gündüzleri köle işçileriyle dolu bir inşaat alanında bir kız. Işık kullanamazsanız onu nasıl göreceksiniz? Yakınlarında onu ortaya çıkarabileceğınız hiçbir ortam ışığı, yani kaynak yok. Düşündük hep beraber. Gözlerimizin göremediğı bir şeyi görebileceğımız tek araç nedir? Sonra bulduk, o bir termal kameraydı. Bu kamerada kaydedilen ışığı görmüyorsunuz. Kaydedilen ‘ısıyı’ görüyorsunuz yalnızca. Bu 21. yüzyıl teknolojisinin bize kazandırdığı özel bir ayrıcalık. Estetik, temellerini takip ediyor; ısı olması ve onun parıldaması gerçeğinde çok güzel ve şiirsel bir şey var. Bu, o karakterin, yani kız çocuğunun aynı zamanda bir ‘enerji’ olduğu fikrini de pekiştiriyor. O aslında kızın içindeki ışık (Canfield, 2023)”.

f. Müstehcenlik.

‘İlgi Alanı’ özünde Höss ailesinin günlük rutinlerine odaklanan bir anlayıştadır. Hep dediğimiz gibi Auschwitz gerçekleri bir fon olarak görünür. Toplama kampının kuleleri beton bahçe duvarının üzerinde yükselir, bacalarından çıkan duman gökyüzüne doğru yükselir ve insan kemikleri akıntıyla birlikte yakındaki nehre sürüklenir. Silah sesleri, çığlıklar, bağırarak verilen emirler ve makine sesleri duyarız sürekli. Tüm bunlar Höss ailesinin ev içi yaşamlarında yankılanırlar. ‘Baba’ Rudolf Höss sabah evinden çıkar işine gider. O gün yüzlerce mahkumun ölüm emirlerini verir ve akşam olunca evine döner. Bu arada çocuklarının uyku saatlerinde onlara masal okumayı da ihmal etmez. Aslında burada; ev hayatı ile iş hayatı arasında kullanılacak tek kelime belki de ‘müstehcenlik’. Bu kullanılacak kelime toplama kampının mutlak ahlaksızlığından çok daha fazlasını hak eder. *Ob-scene* kelimesi görüş alanı dışı, sahne arkası için kullanılan bir kelimedir. Glazer’ın yapısal olarak burada kullandığı, ‘ekranda olanla görüş alanı dışında olan’ manasına gelecek bir anlatımdır. Yani *ob-scene*.

Filmin herhangi bir görüntüsünde gerçekleşen bir şiddet eylemi görmeyiz. Bunun yerine, mizansen, gözlerden tamamen uzak gerçekleşen sistematik soykırım dehşetini ‘müstehcen’ kılan bir anlatımla seyrederek. Glazer, Holokost’u tekrar görmek yerine *ob-scene* dramatik bir dil kullanılmıştır. Glazer *ob-scene* anlatım biçimiyle burada önemi bir karar vermiş gibi görünüyor. Holokost’u filme almak belki de tüm yaratıcıların aklında temel bir soru vardır; Sistematik endüstriyel kitlesel katliamın hakkını verememek.

g. Big Brother-Büyük Birader

Filmin büyük bir kısmı Höss ailesinin evinde geçer ve orta ile geniş planlar ölçeğinde gerçekleşir. Glazer çekim yapılan evin platosunda tıpkı ‘*Big Brother-Büyük Birader*’ tarzında, bazıları gizli, bazıları her odayı görecektir şekilde yerleştirilen kameralarla çekimi realize eder. Oyuncular, filme alındıklarını bilerek ancak hangi kameraların kendilerini çektiğini bilmeyerek evin içinde hareket ederler. Sonuç olarak, izleyiciler onları gizlice izliyormuş gibi hissederler. Ölüm kampında yaşanan olaylar gözlerden gizlenirken, ev ve bahçe gerçekçi bir görünürliğe tabi tutulur; orada ailenin yaptığı her şey sergilenir/görünür, ‘ob-scene’in tam tersi, aşırı görünür hale getirilir. Glazer sahnelerin bu biçimsel özelliklere göre kayda alınmasında ısrar etmiştir. Görünmeyen dehşetin gerginliğinin de son derece farkında bırakılarak izleyiciye bir anlatım sunuyordur. Evin mükemmel şekilde dizayn edilmesi, bahçenin tam anlamıyla bakımlı ve üretken görünmesi, duvarların arkasında yaşanan dehşetin aksine aslında mide bulandırıcı bir tezatlığı vardır. Bu noktada akla W. Benjamin’in ‘barbarlık belgesi olmayan hiçbir medeniyet yoktur’ cümlesi geliyor. Bu durumda, Höss ailesinin biçimsel refahı ile filmin biçimsel anlatım düzeni arasında uyumlu bir paralellik ortaya çıkıyor.

Aslında Big Brother temelli bu anlatım biçimi, Höss ailesinin de sanki Rejim tarafından izleniyorlarmış gibi de bir hava da veriyor bizlere. Aile, yaşadıkları sıradan aile ortamının kusursuz işlemlerine sanki özel bir ihtimam gösteriyorlarmış gibi bir hava sezileniyor filmde. ‘Siz bizi izliyorsunuz ama bizi de -O- izliyor.’ gibi bir hava yaratılmış. Aile düzenli/tertipli olmakta çok ısrarlı görünür. Kendilerini savunmasız bir varlık gibi gösteriyorlar. Bir yandan komutanın başka bir görev için Berlin’e çağrılması Nazi mekanizmasının bir dışlisi gibi algılanabilir. Bu da ailenin kendi cennetini yaratırken aslında bunun ne kadar kolayca ellerinden alınabileceğinin de bir göstergesi gibi duruyor.



Görsel 5: The Zone Of Interest, A24

Anne-Baba, Rudolf ve Hedwig'in görünüşte sağlam olan evliliği, Rudolf'un seks için bir kadın mahkumla buluştuğu rahatsız edici derecede önemsiz bir sahne de sorgulanmaya açıktır. Rudolf'un hane halkı üzerindeki görünen o tam kontrolü hali burada da görünür örneğin. Sahne sonunda bir gardiyan mekanikliliğiyle kapıları kilitler ve yatmadan önce ışıkları kapatır. Bu arada evin kızlarından biri gece yataktan kalkıp kampın ateşli krematoryum fırınlarını bir pencereden izlemeyi başardığında daha da yanıltıcı olarak gösterilir. Rudolf ile Hedwig'in ayrı ayrı yataklarda yatmaları, onları birbirlerine dokunurken hiç görmememiz de başlı başına bir soru işaretidir örneğin. Neden? İzleniyorlar mı? Yoksa Nazi aile sisteminde istenen bu mudur? Bir süre aralarına mesafe mi koydular? Aryan ırkı yaratmanın belirli evreleri/dönemleri mi vardır? Özetle; Normal bir ilişki türünün çok dışında bir aile yaşam modeli ile karşı karşıyayızdır.

Glazer'in filminin yaptığı şey, Holokost'un dünyayı sarsan barbarlığını hissetmemizi sağlayacak stratejiler aramak, sadece dehşeti -her ne kadar film bunu yansıtsa da- değil, aynı zamanda bu barbarlığın tuhaflığını ve yabancılığını da kaydetmektir. Glazer bunu yapıyor ve filmde neredeyse mucizevi görünen şey de bu; o yabancılığı izole ederek veya duvar örerek, Nazilerin farklı bir tür, bizimle hiçbir ilgisi olmayan canavarlar olduğunu ima ederek değil; bunun yerine, barbarlığı insan donanımının bir parçası olarak tanımamızı sağlayarak, dahası hepimizin taşıdığı bir olasılık olarak gösteriyor.

ğ. **Auschwitz Kraliçesinin Kürkü ve Suç Ortaklığı.**



Görsel 6: The Zone Of Interest, A24

Filmin başlarında, baş kadın karakter Hedwig, ayna karşısında bir kürk mantoyu dener. Bulunduğu oda aynalarla çevrilidir. Mantoyu giydikten hemen sonra, nasıl durduğuna bakmak için boy aynasının önüne geçer. Gardırobuna ilâştirilmiş başka bir aynaya, kendini farklı bir açıdan görmek için yan tarafına bakar. Görünümünden ve uyumundan memnun kalan Hedwig, hizmetçisi olan Polonyalı bir kıza mantonun temizlenmesi ve astarının düzeltilmesi gerektiğini söyler. Manto cebinde bulduğu bir ruj çıkarır ve ardından denemek için makyaj masasına oturan Hedwig, üç katlı ayna yüzünü üçe böler; hepsi de ona tarafsızca bakar. Biz izleyiciler, Hedwig'in ruju nasıl süreceğini aynadaki yansımasından izleriz.

Hedwig'in makyaj masasının hemen arkasında, bahçesine bakan bir pencere vardır. Bahçenin hemen ötesinde bulunan Auschwitz toplama kampının sesleri, bu sahnenin tamamını vurgular. Ara sıra gelen çığlıklar ve silah sesleri, açık bir pencereden yatak odasına sızıyordur. Kendi yansımasının oluşturduğu karede, dışarıdaki dehşetler sağır kulaklara ulaşır.



Görsel 7: *The Zone Of Interest*, A24

Glazer'ın filmini Holokost ve 'suç ortaklığı' meselesinin en içten ve rahatsız edici temsillerinden biri yapan şey, görsel ve işitsel arasındaki özenle kurgulanmış etkileşim ve 'burada' ile 'orada'nın sızlaması olan 'üçüncü bir göz'dür. Glazer bunu, bize yeni ve çok daha acil bir şeyi göstermeyi, anlatıdan ziyade filmin biçimi aracılığıyla başarır.

Bu palto ve rujun nereden geldiği bize asla açıkça söylenmez, çünkü söylenmesine gerek yoktur. O paltonun bir zamanlar sahibi olan Yahudi kadın, Hedwig'in kendi yansımasına hayran kaldığı yerden metrelerce uzakta katledilmiştir veya katledilecektir. Bu sahnenin mesajı, yani Hedwig'in etrafını saran dehşetlere karşı tamamen duyarsızlaştığı, film boyunca farklı şekillerde tekrarlanır. Glazer, izleyicisini bu mesajla dolduruyor ve bizi filme karşı kendi tepkimizi sorgulamaya zorluyor. Hedwig gibi, sinemada filmin vahşet müziğine uyum sağlıyor muyuz? Daha da önemlisi, kendi mecazi dünyamızda, sinemanın dışındaki vahşet sesine duyarsızlaşıyor muyuz?, sorularını bize sorduruyordur.

Glazer'ın oscar konuşmasına gelen güçlü tepki, *İlgi Alanı*'nın kesinlikle şimdiki zamanda yer aldığını bir kez daha vurguluyor aslında. Glazer'ın anlattıkları, 'O zaman' ve 'orada' olanlar değil, 'burada' ve 'şimdi' ile ilgilidir. Hedwig aynaya baktığında, etrafındaki acılara karşı bariz bir umursamazlıkla, sadece istediğini görüyor. Bu filmde Glazer bizden

farklı bir yol seçmemizi ister gibidir; O seyircisine bir ayna tutuyor ve bizden düşünmemizi istiyor. Gerçek ayna, ‘bizi’ gösteren aynadır.

h. Görmediklerimizin Sesi.

Duvarın diğer tarafında gerçekleşen cinayet ve işkence sesleri, aile içinde gördüğümüz bu katı görsel sıradanlığı sanki ‘deliyor’ gibidir. Höss ailesi ‘burada’ aslında bir rüya görürken, komşuları ‘orada’ bir kâbus yaşıyordur. Holokosttan kurtulan italyan yazar Primo Levi ‘*Bunlarda Mı İnsan?*’ eserinde, Auschwitz’in ‘sürekli sağır edici bir arka plan gürültüsünde boğulan, isimsiz veya yüz­süz bir insan kalabalığına’ benzediğini yazmıştı. Filmde Johnnie Burns’ün ses tasarımı ve Mica Levi’nin minimalist ölçüdeki müziği, bu ‘sağır edici arka plan gürültüsünü’ hayata -ya da ölüme- taşıyor. Ses tasarımı bize gerçek acı anlarını gerçeğe dönüştürmek için elinden gelenin en iyisini yaptığını kanıtlar düzeydedir. Böyle bir ses tasarımı karşısında zihninizin canlandırdığı imgeler, bir yönetmenin ekranda gösterebileceği her şeyden çok daha rahatsız edicidir. Glazer, hem görsel hem de işitsel olarak ihmalin gücünü anlamış ve başarıyla kullanmıştır.



Görsel 8: *The Zone Of Interest*, A24

Tıpkı görsel olarak Nazi vahşetinden muaf ya da mesafeli tutulduğumuz gibi, filmin büyük bir bölümünde diyaloglar ‘sanki duymamamız gerekiyormuş gibi’ adeta sessizleştirilmiş gibidir. Hedwig evde arkadaşlarıyla konuşur ancak biz sanki kulak misafiri oluyormuş

gibiyizdir. Örneğin kamptan getirilen kıyafetleri tartıştıklarını duyarız. Hedwig'in arkadaş grubu, kendisine küçük gelen bir elbise seçer ve elbiseyi giyebilmek için kilo vereceğini söyleyen bir kadınla hep beraber gülerler. Bu kıyafetlerin öldürülen mahkumlardan alındığı, kuracağımız bağlam aracılığıyla açıkça belirtilir ancak asla açıkça dile getirilmez. Bu konuşma sırasında kamera, kadınların anlamsızca konuştuğu bir köşede, Rudolf için içecek hazırlayan Polonyalı bir hizmetçiyi gösterir. Önemli istisnalar dışında, diyaloglar hep yüzeysel kalır.

‘Duyulan konuşmalar’ hissi, tıpkı mesafeli görseller gibi, bizi, izleyiciyi, bir çeşit ‘tanık’ konumuna getiriyordur. Konuşmanın içinde değildir ama duyabilecek kadar da yakındır. Yan komşumuzdaki dehşeti görmemek, onlara olup bitenler hakkında konuşmamak da kelimelerin kendisinden çok daha sinir bozucudur. Burada aslında sessizliğin ne kadar da ‘gürültülü’ olduğunu hatırlıyor gibiyizdir.

Görüntüyü düz bir zemine oturtmanın ve izleyiciyi karakterlerden hem görsel hem de işitsel olarak uzak tutmanın sonucunda, öznellikten arındırılmış ve iki amaca hizmet eden bir görüntü yaratıyor bize Glazer. İzleyici olarak karakterlerin dünyasına, konuşmalarına veya zihinlerine dahil olmuyoruz burada, bu yüzden sadece kenarda durup tanıklık ediyoruz. Glazer bu şekilde bize yeni bir şey göstermeyi başarıyor. Bize kendimizi gösteriyor.

1. Kötülüğün Günlük Sıradanlığı.

Glazer'ın evin hanımı Hedwig'e odaklanması işleyiş adına önemli bir noktadır. ‘Baba’ Rudolf işe giderken, ‘Anne’ Hedwig bahçesiyle ilgilenir, çocuklarla ilgilenir ve ziyarete gelen annesini oylar. Konuşmaları duyan ama masada oturmayan biz izleyiciler gibi Hedwig de Nazi SS'in iç işleyişine aşina görünür. Ama bir parçası değildir elbette. Hedwig ve arkadaşları mutfakta kıyafetler hakkında sohbet ederken, o sırada kocası Rudolf birkaç adım ötede, ofisinde krematoryumlardaki en son teknolojiyi tartışmak için gelen iki SS subayıyla konuşuyordur.

Annesinin kızı, kocasının eşi ve aynı zamanda bir anne olan Hedwig, bir ‘fail’ değildir. Kamptan eve döndüğünde botları mahkumların kanıyla yıkanan kocasının aksine o, tıpkı izleyici gibi, asla duvarın diğer tarafına geçmez. Temel aksiyondan sadece bir adım ötededir. Hedwig'in ev hayatı kampın gölgesinde geçse de, günlük eylemleri gayet sıradan ve tanıdık gelir bize. Film boyunca kamera duvarın bu tarafında, Hedwig'in, yani gündelik olanın tarafında kalır.

Aslında Glazer filmde, Hannah Arendt'in 'kötülüğün sıradanlığı' kavramını farklı bir açıdan ele alıyor. Daha önce sayısız kere işlenen bu kavramı, faillerini en sıradan halleriyle ön plana çıkararak bu kavramı güçlü ve anlamlı yollarla ele alıyor. *İlgi Alanı*'nda 'kötülüğün sıradanlığı'na büyük ölçüde alışılmadık bir şekilde, bir adım geri çekilerek yaklaşıyor Glazer. Filmin büyük bölümünü görüntüyü herhangi bir SS toplantısına katılmayan, savaş zamanı hiçbir karar almayan veya kısaca eli kanlı olmayan anne Hedwig'e odaklayan Glazer, kötülük çemberini genişletiyor ve içindeki suç ortaklığının rolünü sorguluyor.



Görsel 9: *The Zone Of Interest*, A24

Hedwig, tıpkı biz sıradan izleyiciler gibi, ev işlerine, çocuklarına, 'sıradan' şeylere odaklanır. Yaşam alanlarıyla ilgilenir, çocukları için hep en iyisini ister sadece. Glazer, failleri şiddet eylemlerinde bulunurken değil, bir anne ve ev hanımının gündelik hareketlerini göstererek, izleyiciye/bize daha yakından ilişki kurabileceğimiz birini gösteriyor. Benzer şekilde, filmin büyük bir kısmının aile evinde geçmesiyle, tanıdık bir ortamda buluruz kendimizi. İzleyicinin bir nevi kendini evinde hissettiği bir alandır burası.

İşte böyle bir bakış açısıyla filmde, duyulan vahşet ve görülen 'sıradan' şeylerin yan yana gelmesi ve kesişmesinden doğan 'üçüncü bir boyut'u deneyimliyoruz. Sesler, kurduğumuz bağlam ve yakınlıkla gördüğümüze bir anlam katıyor ve sıradan olanı korkutucu

buluyoruz. Höss ailesi, etraflarında cinayet sesleri varken hayatlarını sürdürüyor ve iğrenç kayıtsızlık içine giriyorlardır. Bu hem rahatsız edici hem de endişe verici kişisel bir deneyim adeta. Şöyle bir soru sorduruyor sanki bize Glazer; ‘Günü atlatmak için neyi görmezden geliyoruz?’ Höss ailesi çevrelerinde olup biteni duyamıyor değildir. Her şeyi duyuyorlar ama ne dinleyeceklerini seçiyorlardır. Onların rahat bir şekilde hayatlarını sürdürebilmeleri yan komşuda olanlara kulak asmamaları sadece. Normal olan ‘budur’ onlar için.

Hedwig'in annesi Lena onları ziyarete geldiğinde, Höss ailesinin toplu cinayetleri ne ölçüde normalleştirdiğini ve kampın seslerini onun tabiriyle ‘beyaz bir gürültüye’ dönüştürdüğünü görüyoruz hep beraber. Oysa Holokost'un günlük dehşetengiz gerçeklerinden bir haber yaşayan annesi Lena, bacaların sürekli insan kalıntıları püskürtmesine ve sürekli işkence gürültüsünü duymaya alışkın değildir. Bir gün aile havuzunun yanında uyuklayan Lena, öksürük kriziyle uyanır. Başının üzerinde bacalardan çıkan duman bulutlarının yavaşça duvardan sızdığını görür. Aslında bu, yanan etin öksürüğe yol açtığını gösterir bizlere. Höss ailesi de buna alışmıştır, bir çeşit bağıışıklık kazanmışlardır. Lena, gecenin ilerleyen saatlerinde, yatak odasında pencerenin önünde durup perdeyi araladığında turuncu renkteki bulutların gece gökyüzünü sarması sonucu odanın duvarlarında turuncu bir parıltısını fark eder. Dumana eşlik eden kamp seslerine kulak verir. Ne yazık ki hiçbir duvar bu yaşanan dehşeti kapatacak ya da engelleyecek kadar kalın değildir. O, ertesi sabah bir not bırakıp evden ayrılmakta bulur çareyi. Ancak kızı Hedwig kendi ahlaki gerçeğine inanacak ve annesinin notunu ateşte yakarak ‘sıradanlığa’ devam eder. Çünkü ona göre Almanya’nın bugünü de geleceği de bu ‘sarsılmaz doğru bulduğu’ iğrenç bakış açısidir. Yani, görmezden gelmektir. Kocası Rudolf’un Berlin’e gitmeleri gerektiğini söylediğinde cevabı da bellidir; ‘Beni burada ancak sürükleyerek çıkarırlar, istediğimiz herşey kapımızın önünde..’ Ancak kapılarının ‘ötesi’ onun için önemli değildir.

i. İç İç Geçen Cennet ve Cehennem.

Anlaşıyor ki, duvarın bir tarafı, diğer tarafı olmadan var olamaz. Holokost'un vahşeti, Hedwig gibilerinin sessizliği ve suç ortaklığı olmadan da var olamaz. Höss ailesinin sahip olduğu yaşam tarzı, Rudolfun SS saflarında yükseldiği savaşın dehşeti olmadan var olamaz. Onlar sevdikleri hayat için her türlü fedakarlığa katlanabilirler. Rudolf’un görev değişikliğinden ve ailesinden uzak kalmaktan bahsederken verdiği mesaj da oldukça açıktır: ‘Cennette yaşamak, başkalarının cehennemde yaşamasına değerdir’.

Duvarın fiziksel varlığına rağmen, kampın dehşeti hem maddi hem de psikolojik olarak eve sızmıştır. Oğulları öldürülen bir mahkûmdan kalma bir dizi altın dişle oynadığında veya Hedwig kürk mantoyu denediğinde, duvarın iki tarafı, daha doğrusu ölümler ve yaşayanlar doğrudan birbirine karışır. Rudolf, çocukların oynadığı nehirde kemikler bulduğunda, Hedwig hizmetçilerinden biriyle birlikte nehre düşen çocukları banyoda ovalar. Onları Yahudilerden, ölümden ve ‘orada’ yatan her şeyden korumak için çaresizce çabalar. Hunharca temizledikten sonra da ağlayan çocuğuna; ‘Her şey yolunda. Yaşayacaksın’, der.



Görsel 10: *The Zone Of Interest*, A24

Filmin sonlarına doğru Rudolf, üst düzey Nazi yetkilileri için verilen görkemli partiye smokin giyerek katılır. Bir süre sonra Hedwig'i aramak için oradan uzaklaşır. Hedwig'e partiden keyif almanın zor olduğunu çünkü ‘Odadaki herkesi gazla nasıl öldüreceğimi düşünmekle çok meşguldüm... Biliyor musun, lojistik olarak bu çok zor olurdu’ der. Bunu söylerken, içerideki tüm SS subaylarının bulunduğu odanın geniş açılı plonje bir açısı ekranda belirir. İşte bu anda, geniş açı yukarıdan bakışta onun düşündüğü gazla öldürme arasındaki bağlantı doğrulanmış olur. Rudolf, partide Nazilerle dolu bu odayı gazla öldürmenin lojistiğini düşünmesine rağmen, bu düşünce tarzının mantıksal sonucunu göremiyordur. Yani, iki insan grubu arasında aslında bir fark olmadığının ayırıcılığına varamaz.



Görsel 11: The Zone Of Interest, A24

Filmde görüntüler duvarın iki taraf arasındaki bağımlılığı ve çatlakları gösterirken, ses tasarımının buna katkısı es geçilemez. İki dünyayı birbirine karıştırma konusunda benzersiz bir uygulama tasarlanmıştır. Filmin ilk birkaç anında olduğu gibi, kuş cıvıltıları çığlık atan bir boşluğun seslerine karıştığında, cennet ve cehennem arasında net bir ayrım eksikliği vardır. Bu karmaşaya filmin ilerleyen bölümlerinde bir kaç kez daha kullanılır. Bir başka örnek de; Hedwig ve Rudolf'un evinde yeni doğmuş bir bebek vardır. Bebek ekrana geldiğinde, ağlamaların ondan geldiği açıkça anlaşılır. Ancak bebeğin ekran dışında olduğu anlarda ağlama sesleri duyulur, işte burada sesin duvarın hangi tarafından geldiğini anlamak zordur. Yaşayacak çocuktan mı yoksa muhtemelen ölecek çocuktan mıdır bu ses?

j. Final ve Ötesi.

SS galasından midesi bulanan Rudolf sonrasında gruptan ayrılıp merdivenlere yönelir. İnerken kusmaya başlar. Daha doğrusu kusmaya çalışır. Kusma nedeni belirsizdir. Canlarını aldığı binlerce Macarın mezarlığına kendi adının verileceğini öğrendiği için, heyecanından mıdır yoksa? Şampanyayı fazla mı kaçırmıştır? Ya da tüm yaşananları düşününce yaptıklarının ayırdına vardığından mı? Bilinmez. Merdivenle aşağıya, açık bir sahanlığına ulaştığında soluna, koridorun aşağısına, bize doğru baktığını görürüz. Yüzünde şaşkın bir ifade vardır. Bu anda, hepimiz gibi, kendisinden sonra gelenler tarafından sanki izlendiğini fark ediyor gibidir.



Görsel 12: The Zone Of Interest, A24

Kamera koridorda ilerleyip günümüz Auschwitz'in duvarlarına geçer. Burada duvarın diğer tarafını ilk kez görürüz. İşte şimdi, çok farklı bir 'sıradanlık' izlemeye başlanır. Temizlikçiler o sırada müzeyi açıyorlardır, yani gelecek turistler için hazırlık yapıyordur. Krematoryumların tozunu siliyor ve koridorları süpürüyorlardır. Artık yeni duvarlar vardır. Höss ailesi ile kamp arasındaki duvar gibi kirli değildirler. Üstelik bu duvarlar camdan yapılmış ve diğer taraftan hiçbir ses geçmiyordur. Ortama sessizlik hakimdir. Ancak oldukça can sıkıcı bu sessizlik. Bizim 'bir şeylere çok geç kaldığımızı' hatırlatır gibidir. Filmin tamamı 'geçmiş zaman' içinde geçse de, Glazer'ın 'o zaman' ile 'bu zaman' arasında bir bağlantı kurmuştur.

Höss ailesi, Auschwitz ile aynı duvarı paylaşan güzel bir evde yaşıyordu. Kampın bacaları görülebiliyor ve işkence sesleri duyulabiliyordu. 'İnsanların vahşet işleyebilmesi için, ondan kopmaları değil, onu normalleştirmeleri gerekir.' Yaşamının tek yolu, dehşeti beyaz bir yalana kulağı fazla tırmayacak bir gürültüye dönüştürmektir.



Görsel 13: The Zone Of Interest, A24

Onlar yalnızca filmlerde göreceğimiz kötü adamlar değillerdi. Glazer'ın röportajında dediği gibi; “Çocukları için en iyisini isteyen anneler ve ailelerinin geçimini sağlamak isteyen babalardı. Çocuklarına bakıyor, onları sevdiklerini söylüyor, tüm bunları yaparken de komşularının toplu katliamına izin veriyorlardı. Algıladıkları ahlaki üstünlük ve bunu yaparken hayatlarını maddi olarak zenginleştirdikleri için, dehşeti ‘normalleştirdiler’. Böylesine bir ‘geçici empatiyi’ seçtiler (L.A.Times, 2024)”. Glazer filmiyle bize, vahşetin Rudolf gibi faillerin elinde gerçekleştiğini ve Hedwig gibi seyircilerin suç ortaklığı sayesinde de devam etmesine izin verildiğini hatırlatıyor. Çok beylik ama, bu coğrafyanın deyimiyle; Acı ama gerçek.

Kendi hayatlarımızda, vahşet gerçek anlamda kapımızın önünde olmayabilir, ancak aynı zamanda asla çok uzakta da değildir. Vahşete artık onu duymayacak kadar alışmak bize yakışmayacaktır. Filmdeki küçük kız Alexandra gibi aç olanlar için elma saklamanın ve aç olmayanların halini, sesini paylaşmanın yollarını bulmalıyız. *İlgi Alanı* bize, bunları yapmazsak neler olacağını/olabileceğini gösteriyor. Hedwig ve Rudolf Höss oluşturdukları dünyalarında bunu değiştirmiyor. Ama bu, bizim de değiştiremeyeceğimiz anlamına gelmiyor.

Sonuç olarak; Glazer filminde duyguları, anları, kısacası yaşananların hiçbirinde psikolojik drama yoluyla manipüle etme yoluna gitmemiştir. Anlatısını, psikoloji ve

melodramın sınırlarının ötesinde bir anlatı sineması savunan çağdaş sinemanın tersine işler. O karakterlerinin ruhlarına varıncaya kadar nüfuz etmeyi reddeder. ‘*İlgi Alanı*’ bu hareketin kuşkusuz en titiz örneklerinden biridir ve biz izleyicileri, biçimci anlatımın psikodrama kalıplarını ve fetişlerini aşarak, yaşanan Nazi projesiyle burada ve şimdi yaşayan bir varlık olarak yüzleşip yüzleşemeyeceğimizi adeta test eder. Bizlere salt psikolojinin, sinemanın bu özgürlük ve medeniyete yönelik yaşanan büyük tehdidi anlama yolundaki yetersizliğini gösterir. Bu yaşadığımız, sinemanın sadece acınası bir araç olduğunu kanıtladığı bir zamandır. Peki gelecekteki kötülük? O ‘Ne olacak?’, der gibidir.

3.3.9. İlgi Alanı: Filmin Sinemaya Katkıları

Filmin çözümleme bölümünün ardından, Jonathan Glazer’in anlatımda ‘yenilikçi’ filmi *İlgi Alanı* için hangi tür anlatım biçimine sahip olduğuna dair bir çıkarımda bulunmanın vakti gelmiştir. Glazer’in ‘*İlgi Alanı*’ filmine tam anlamıyla bir ‘gerçekçi sinema’ örneği diyebilir miyiz? Cevap; Hayır. Peki, bir ‘biçimci sinema’ örneği diyebilir miyiz?; Cevap yine ‘hayır’ olur. Glazer’in filmi bizlere her ikisine de yakınlık gösteren ‘farklı’ bir anlatım biçimi sunuyor. Gerçekçi sinemanın bu yıl içinde kaybettiği (2026) büyük efsanesi Macar yönetmen Bela Tarr’ın izinden giden bir sinemacı değildir Glazer. *İlgi Alanı*, plan-sekanslarla ana karakterlerin her anını soluk soluğa izleyerek/izleterek ilerlemiyor. Ancak Glazer’in bu filmde anlatmak istediği derinliğin, yani meselin üzerine her sahnesinde katlanarak ilerleyen bir anlatım biçimi vardır. Anlatımın derinliği üst boyuttadır. Kuşkusuz Tarr gibi, kamerayı seyirciyi olaya dahil kılmak için, atılan her nefeste yanında tutmuyordur. Ama bu niyetle farklı bir metot deniyor Glazer filminde. Fazladan alıcılar -kamaralar- kullanarak anı anına, adeta ana karakterlerin röntgenini çekiyor. Görüntüyü, açıları, ‘anı’ daha güzel, şık, detaylı kılmak için değil, hareketi/mizansenini kısmadan soluk soluğa, tanığı olmamız, şahitlik etmemiz için kullanıyor. Yani bunu kamerada ‘rol çalmadan’ yapıyor Glazer: Biçimciden çok gerçekçi bir anlayışla filmi icra ediyor diyebiliriz.

Glazer’in sinemaya getirdiği bu katkılar, yalnızca biçimsel yenilikler olarak değil; aynı zamanda Arendt’in ‘görünmezi görünür kılma’ çabasının sinematografik karşılığı olarak okunmalıdır. Arendt, Eichmann davasında mahkemenin ve kamuoyunun gözünden kaçan şeyi ‘kötülüğün sıradanlığını’ görünür kılmaya çalışmıştı. Glazer da aynı şeyi farklı bir araçla yapar: Şiddeti göstermek yerine şiddetin olmadığı yeri ‘sıradan aile hayatını’ göstererek izleyiciyi Arendt’in o sarsıcı kavramıyla yüzleştirir.

Jonathan Glazer ve filmin görüntü yönetmeni Łukasz Żal ile birlikte filmin vizyona çıkışından sonra Hollywood Vanity Fair ile yaptığı röportajda '*İlgi Alanı*'nın yapımını bir tür 'arena' olarak tanımlar. "Bu hikayenin yapısı, sizi burada alakasız hissettiren bir yola, yani ekran psikolojisine sürükleyen film yapımının *-biçimci sinema özelliklerinden bahsediyor-* yapmacıklığını ve geleneklerini ortadan kaldırmaya, sinemanın fetişleştirme, yüceltme, güçlendirme biçimlerine, bu bağlamda bunların hiçbirisi uygun değildi (Canfield, 2023)". Görülüyor ki, Glazer burada, bir tür 'sinematik bir arenaya' ulaştığından bahsediyor. Glazer ve görüntü yönetmeni Łukasz Żal, Höss evini ve bahçesini aynı anda çalışan 10 kamerayla kurdular; sahneler sanki izleyiciler Nazi iktidarının kalbindeki '*Big Brother-Büyük Birader*'in canlı yayınlarını izliyormuş gibi, duvardan duvara sinek gibi oynanıp çekmeyi uygun gördüler. Gözetleyenleri de 'bizler' olarak belirlediler/konumlandırıdılar. Glazer aynı röportajda, "Bizim kurduğumuz düzenekte birim olarak geri çekilmemiz, çekimlerde bulunmamamız, karakterleri kendi ortamlarında izlememiz gerekiyordu, ki bu ortam onlar için 360 derecelik bir güvenilirlik gerektiriyordu. Yani kameraların her şeyi aynı anda kaydetmesi gerekiyordu, böylece kamerayı hareket ettirip aynı hareketi tekrarlamak zorunda kalmıyorduk. Böylece 'şimdiki zaman hissini yakalamak' için tüm açıları aynı anda yakalıyorduk (Canfield, 2023)", diyor. Filmde bu çekim yapısı ile ortaya çıkan etki, ürpertici, sürükleyici ve vazgeçilmez gibi durmaktadır. Hemen yanı başınızda gerçekleşen cinayet ve işkencenin ses efektleriyle desteklenen sert bir görsellik, gerçekten bizi sıradanlığa ulaştırıyordu.

Ayrıca Glazer oyuncularla yaratılan atmosferde sanki 'anlık görsel' yakalamışçasına çalıştıklarından da bahseder. Łukasz Żal ile birlikte oldukça basit bir ön ışık desteğinden sonra hemen harekete geçtiklerini anlatır. Etrafta kameraların olmaması oyuncuları 360 derece rahatlatıyor, onların performanslarından sanki normal bir hayatın, normal bir akışın içinde yaşıyorlarmışçasına bir his aldıklarının da altını çiziyor. Görüntü yönetmeni ile oluşturulan mekan -platoyu- gezerken kendisine önerdiği kimi ışık desteği ve mizansenler için yaptığı önerileri sürekli geri çevirdiğini söyleyen Glazer'in tek bir amacı vardır; "Żal'ın önerileri güzeldi. Ama tüm bu destekler 'çok duygusal' olabilirdi. Bizim buna ihtiyacımız yoktu. Duygusal olmak istemiyoruz, manipüle etmek istemiyoruz. Sadece geniş açıyla gösterelim (Canfield, 2023)". Her görüntüde hedefledikleri 'sade' çekim mantığı, mizansende oyuncuları daima resmin ortasına oturtmaları ve sıradan görüntüler yakalamaya çalışmaları tıpkı herkesin bir fotoğraf çekerken yapmaya çalıştığı mizansen matematiğine benziyordu.

Filmi izlerken karşımızda realistik, şiirsel bir anlatım vardır. Kabul edilmeli ki, günün sonunda reel mekanlar yoktur önümüzde, bir tasarımın, bir dekorun içindeyizdir. Ancak inşa edilen dekor, birebir tarihte Höss ailesinin yaşadığı evin kopyasıdır. Glazer 2017’de ‘*İlgi Alanı*’nın hazırlıklara başladığını duyurmuştu. Bu tarihten 2023’e kadar ki süreçte uzun bir ön araştırma ve prodüksiyon süreci geçirdikleri anlaşılıyor. Böylelikle Glazer’ın bizlere yapıtını sunarken ne kadar mükemmeliyetçi olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır. Filmin çekimleri Auschwitz, yani Polonya’da bizzat ‘gerçeğin’ yaşandığı şehirde gerçekleşmiştir. Höss’lerin evleri birebir aynı derenin kenarına kurulmuştur. Auschwitz-Birkenau adıyla bilinen, toplam 40 ana binadan oluşan Nazi toplama kampının mimarisi aynen uygulanmış; evin kenarına, aynı bacalar, aynı tuğla ve diğer detaylarla inşa edilmiştir. Kostümler, çiçekler, bitkiler, aksesuarlar vs. birebir uyarlanmış, ilmek ilmek tasarlanmıştır. Bu görünürde tam anlamıyla ‘gerçeğin’ uygulamasıdır. Glazer’ın amacı, Hollywood gibi duyguların sömürüsüne el atmak yerine, ‘kayıtsızlığın’, ‘hiçbir şey yapmamanın’ resmi, duygusuyla ilgilenmiştir. İzleyiciler, yankılanan silah sesleri, nehirde yüzen insan kalıntıları, gökyüzüne yükselen yoğun siyah duman ve endüstriyel ölçekte insanları öldürmekle gerçekleşen kitlesel katliamı sürekli olarak hatırladılar. Glazer "Kötülüğün Sıradanlığı"nda, insanlık tarihinin en korkunç olaylarından birinin yanında bir ailenin ne kadar rahat yaşadığını göstermiştir. Asıl ilgiyi tekrar ‘düşünmekte’ bulacağımızı işaretlemiştir. Filmin mesajı, gösterdiği herhangi bir şiddette değil, asıl göstermediklerinde yatıyor; ailenin pastoral yaşam alanının havuz başı partileri ve yemyeşil bahçesi, duvarın diğer tarafından yükselen çığlıklar ve yükselen dumanla sert bir tezat oluşturarak vahşetin negatif alanını oluşturunuyordur.

Aslında ‘*İlgi Alanı*’nın biçimsel olarak biraz ‘kafa karıştırıcı’ bir çalışma olduğu söylenebilir. Ortaya çıkan görüntüler belirgin bir şekilde düz, duygusal motivasyondan veya nostaljinin verdiği rahatlıktan yoksunlardır. Kimi zaman statik uzun çekimler baskındır. Sadece termal görüntüler aracılığıyla çekilen gece sahnelerine birkaç ani geçiş vardır. Ek olarak: Müzisyen Levi’nin bestesinin uyumsuz, şiddetli yaylılardan oluşan bir dalga halinde devreye giren seslerden de bahsedilebilir. Tabiri caizse Glazer’in bu ‘yaklaşımı’ biraz; katı-resmi-klinik düzeyde ‘kavramsal’ gibi de duruyor. Ancak burada üzerinde düşünülmesi gereken şey; Glazer’in bu formal duruşunun Holokost’u temsil eden politik yapı ve biçimin ağırlığını da ortaya çıkarmak için bizzat tasarlandığı gerçeğidir. Özünde Naziler de, ‘katı-resmi-klinik’ idi. Yani bu ‘formal duruş’, temsil edilen Nazi politikalarıyla derinden örtüşüyordur. Böylesine statik bir görüntü dili kullanılmasında elbette ki bir ‘empati eksikliği’ hissedilebilir bir şeydir.

‘Gerçek’ olan; Görüntülerin dokusu zaman zaman soyutlamaya ulaşırken, diğer zamanlarda izleyiciyi korkunç bir farkındalığa sürüklüyor olmasıdır.

Glazer'ın kuşkusuz, hiç yapay ışıklandırma kullanmadan yalnızca gizli kamera kullanma kararı, biçimsel sınırlamalar ve zorluklar yaratıyor. Ancak görüntüler zaman zaman yoğun bir ‘dokunsallığı’ da var ediyor. Örneğin; kumaşlardaki desenler, sert ve düz şekilde ayrılmış ve toplanmış saçların estetiği, çiçeğin etrafını saran arının tüyleri, bir köpeğin burnunun yumuşaklığı, bir insan dışından yansıyan ışığın parıltısı. Bu tarz yapılan yakın çekimler, anı tanımlayan yüzeylerin özgüllüğünü vurguluyor. Filmin ölçülü temposu, biçimci sinema geleneğine ters duran bir ifade gibi duruyor. Bunun yerine, gerçekçi sinema anlayışında olduğu gibi çekimlerin uzunluğu, genel ‘gerilimi’ uzatma işlevi görüyor. Glazer'ın uzun çekimleri genellikle ses tasarımının rahatsız edici yoğunluğuyla bütünleşip sanki bu anları dokunsal bir hayale davet etmekten çok, sanki duyuların bunaltılması haline çeviriyor. Gerilim, heyecan ve hep dile getirdiğimiz ‘görünmeyenle ilgili’ mide bulandırıcı bir farkındalık giderek artıyor. Bu etki, zihnin travmatik bir olaydan önceki sıradan bir anın ‘nasıl da canlı’ hatırladığına dair bir benzetme gibidir. İşte bu noktada filmin ‘biçimci’ anlayışına tanıklık ediyoruz. Filmlerde görünen ile bağ kuran gerçekçi anlayıştan uzaklaşıp görünmeyen ile bağ kuran bir Glazer ile karşılaşıyoruz. Çünkü filmdeki ses kullanımı biçimci anlayıştaki ses-görüntü karşıtlığını önümüze seriyor. Kaldı ki Glazer'ın, başından sonuna asla göstermediği Nazi şiddetini de izleyicinin zihninde tanımlamasına müsade ettiği de bir gerçektir. Bu da bir başka biçimci sinema anlayışının göstergesidir. Filmin son sahnelerinde geçmiş ve günümüz arasında kurulan ilişkiye gelecek olursak; kurgu aracılığıyla yapılan biçimsel bir müdahale ile karşılaştığımızı söylemek mümkündür. Bu noktada Glazer; kurgunun-kesmenin dinamiğiyle bizleri anlam getireceğimiz bir göstergeyle, dahası ‘yorumla’ başbaşa bırakıyordu.

Özünde İngiliz sinemacı Jonathan Glazer'in sinemasının tam anlamıyla günümüz çağdaş sinema geleneği içinde, ‘gerçekçi sinema’ geleneğine yenilikçi bir bakış açısı getirmeye çalıştığını söylemek mümkündür. Gerçekçi sinema anlayışı içinde film; Sade anlatım, basit ve efektif dialog kullanımı, başroller dışında amatör oyuncuların oynatılması, duyguda manipülasyona izin vermeyen yapısı, sıradan ama zarif mizansenler vs. ve tümüne uyan görkemli bir anlatım üslubuna sahiptir. Gerçekçi sinemanın anlayışından ayrılan yukarıda da örneğini verdiğimiz kimi farklılıklar görürüz.

Birincisi Glazer, plan-sekans anlatım biçimin her sahnede kullanmaz ancak bunun yerine getirdiği başka bir biçim vardır. Yakın dönemde BBG -Biri.Bizi.Gözetliyor- evlerinde geçen realty şovlarda kullanılan çoklu kamera sistemini filme uyarladığını görüyoruz. Keza George Orwell'ın '1984' romanında totaliter rejimlerin giderek halkı tahakküm altına alışı biçimine de atıfla kurduğu gözetlemeci anlayışı da unutmadan, Jonathan Glazer'in filminde biz, sanki reel akan hayatın akışını, oyuncular alan değiştirdikçe takip etmeye başlıyoruz. Bu da bize sanki gizli kamerayla onları izliyoruz havası veriyor. Glazer bizleri gerçekliğe davet eder gibidir. Özellikle görüntüde teknolojinin artan pratik ürünlerinden faydalanarak, çok hayati yerlere kamera ve ekipmanları yerleştirilmiş görüyoruz. Filmin büyük bir bölümü kapalı alanda gerçekleştiğinden hemen her mekana bu görsel anlatım dili uyarlanmış. Genel anlamda sinematografisinde oluşturduğu gri tonlar ile, tarihi de sanki kayıt altına alıyor gibidir. Glazer bu anlatımda tıpkı biçimci sinema anlayışı gibi psikolojik drama yoluyla izleyiciyi manipüle etmez. Psikoloji ve melodramın sınırlarının ötesinde bir anlatı savunan çağdaş gerçekçi sinemaya 'önemli' bir katkı yaptığına şahit oluruz. İzleyiciyi psikodrama kalıplarını ve fetişlerini aşarak bu Nazi projesiyle burada ve şimdi, sanki içinde yaşayan varlıkmış gibi yüzleşip yüzleşemeyeceğimizi adeta test ediyor Glazer. Anlatılan hikayede özgürlük ve medeniyete yönelik bu büyük Nazi tehdidini işlerken, sinemanın rol çalan anlatım biçimini yerle bir ediyordur.

İkinci olarak da Glazer; yukarıda bahsedildiği üzere, yoğun ses ve müzik kullanımında gerçekçi sinema anlayışının dışına çıkıyor diyebiliriz. Bu arada kullandığı ses ya da müzikal yapıda bir armoninin olmadığının altını çizmek de fayda vardır; Saf, duyguyu ölçülü bir biçimde, pür, yalın bir şekilde kullanmıştır. Üstüne üstlük bu zaman zaman grotesk duran ancak o kadar da gerçek olan atmosferi renk kullanımıyla tamamlıyordur. O da yanık rengini hatırlatan sinematografik anlatımda tercih ettiği 'kül' rengidir. Tıpkı krematoryumun bacalarından çıkan külleri andırır.

Üçüncü belki de son olarak da, zaman geçişlerini gerçekçi sinemada olduğundan çok kullanıyor Glazer. Anlatımda birkaç gün ya da birkaç yıl sonraya atlanabiliyor. Bu atlamaları; Höss tayin olup şehir değiştirirken, eve bir nesne bir eşya alındığında, masalsı -Hansel/Gratel- rüyalarla karışık çocukların dünyasına girdiğinde, ve finalde birdenbire günümüze geçip artık bir müzede hissettiğimiz zaman diliminde yapıyordur. Tüm kötülükler sanki unutulmuş, bir kenara bırakılmış gibi hissettiriyor bizleri Glazer.

3.3.10. Kötülüğün Sıradanlığı: 21.Yüzyılda Faşizmin Yeni Yüzleri

Sanat ürünleri, toplumsal dönüşümlerin hem tanığı hem de yorumlayıcısıdır. Bu çalışma boyunca derinlemesine incelenen *İlgi Alanı* filminin, salt bir tarih anlatısı olmadığını; kötülüğün sıradanlığına dair evrensel ve yapısal bir uyarı niteliği taşıdığını ortaya koymaya çalıştık. Peki Arendt'in saptadığı 'düşünme yetisinin kaybı' ve Glazer'ın görselleştirdiği 'vicdani sağırlık' bugün de geçerliliğini koruyor mu? Bu soru, tezin kuramsal çerçevesinin 21. yüzyıla uzanan boyutunu oluşturmaktadır.

Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı* eserinde yalnızca geçmişini değil, geleceğini de uyarıyordu. Ona göre tehlike, kötülüğü 'canavar' bireylere ya da aşırı ideolojilere özgü bir sapkınlık olarak görmekte yatmaktadır. Asıl tehlike; bürokratik sistemin içine yerleşmiş, kural ve emir zincirine bağlı, düşünme eylemini askıya almış 'sıradan memur' profilinin her çağda yeniden üretilebilmesidir. Traverso'nun (2024a) ifadesiyle "faşizm tarihsel bir akademik alandan çok daha fazlasıdır"; bu, geçmişe ait bir olgu değil, koşullar sağlandığında her toplumda nüksetme potansiyeli taşıyan yapısal bir eğilimdir.

Nitekim 20. yüzyılın kapanmasıyla birlikte faşizmin tarihin çöplüğüne atıldığı zannedilmiştir. Soğuk Savaş'ın sona ermesinin ardından liberal demokrasinin evrensel zafer kazandığı söylemi hâkim olmuş; ancak bu söylemin altında Arendt'in uyardığı o tehlikeli boşluk düşünmeksizin itaat etme, sisteme körlük derecesinde bağlılık, ötekileştirme varlığını sürdürmüştür. Bugün küresel ölçekte gözlemlenen otoriter milliyetçi yükseliş, Macaristan'dan Brezilya'ya, Rusya'dan çeşitli Avrupa ülkelerine uzanan aşırı sağ dalgası ve bunların ürettiği 'meşru görünen şiddet' pratikleri, Arendt'in kavramının neden hâlâ güncel olduğunu göstermektedir. Finchelstein'in (2025) vurguladığı gibi "popülizm çoğu zaman gerçek sorunları tespit eder, ancak bu sorunların yerine daha kötülerini ortaya koymaya çalışır." Bu tespit; Arendt'in 'kötülük her zaman gaddar bireylerden değil, sisteme uyum sağlamış sıradan insanlardan kaynaklanır' önermesiyle doğrudan örtüşmektedir.

Bu bağlamda *İlgi Alanı* filminin 2023 yılında Oscar'a taşınması ve dünya genelinde geniş yankı uyandırması bir tesadüf değildir. Glazer, ödül törenindeki konuşmasında filmi yalnızca geçmişin bir belgesi olarak değil, bugünün aynası olarak sunmuş ve o an dünya gündemini meşgul eden Gazze meselesine doğrudan atıfta bulunmuştur. Bu tutum, filmin içkin

mesajıyla bütünüyle uyumludur: Kötülük tarihsel bir olgu değil, ‘işini iyi yapan’ ve ‘sorgulamayan’ insanın zihninde her an yeniden üretilebilecek bir potansiyeldir.

Nitekim Holokost’un üzerinden seksen yılı aşkın süre geçmiş olmasına karşın, insanlık tarihinin benzer örüntüleri duvarlar, gettolaşma, sivil kayıplar, sistematik dışlama, olağanlaştırılmış şiddet farklı coğrafyalarda, farklı aktörler eliyle yeniden sahnelenmektedir. Burada önemli olan herhangi bir çatışmayı Holokost ile özdeşleştirmek değil; Arendt’in bize öğrettiği analitik araçlarla düşünme yetisinin kaybı, bürokratik sorumsuzluk, kamusal alanın daralması, ‘emir aldım’ savunması bu örüntüleri tespit edebilmek ve adlandırabilmektir. Zira Arendt’in asıl katkısı, kötülüğü ahlaki yargının değil, siyasi ve yapısal çözümlemenin nesnesi haline getirmesidir.

Glazer da filminde bunu yapar: Höss’ü canavarca değil, sıradan gösterir. Ve işte o ‘sıradanlık’ izleyiciyi rahatsız eder; çünkü tanıdık gelir. Tıpkı Arendt’in Eichmann’ı tanımladığında duyduğu o soğuk şok gibi. Bu rahatsızlık, filmin ve bu tezin nihai amacıdır: Kötülüğün bizden uzakta, anlaşılmaz bir canavarın yaptığı bir şey olmadığını; tam aksine ‘işini yapan’, ‘düşünmeyi erteleyen’, ‘duvarın ötesini merak etmeyen’ her bireyin içinde pusuda bekleyen bir olasılık olduğunu görmek ve göstermek.

4. SONUÇ

Bu çalışma, Hannah Arendt'in modern siyaset felsefesine kazandırdığı en sarsıcı kavramlardan biri olan 'Kötülüğün Sıradanlığı' olgusunun, Jonathan Glazer'ın *İlgi Alanı* filmi üzerinden nasıl bir sinematografik karşılık bulduğunu derinlemesine incelemiştir. Yapılan analizler sonucunda, tezin kuramsal bölümlerinde inşa edilen Arendtçi perspektif ile filmdeki anlatı stratejilerinin birbirini tam anlamıyla bütünlediği saptanmıştır. Arendt'in Adolf Eichmann'ın Kudüs'teki yargılanma sürecinden hareketle geliştirdiği; kötülüğün bir derinlikten yoksun olması ve sıradan insanın bürokratik mekanizmalar içindeki düşüncesizliğiyle şekillenmesi tezi, filmdeki Rudolf Höss karakterinde somut bir karşılık bulmaktadır. Höss, tıpkı Arendt'in analiz ettiği Eichmann gibi, gerçekleştirdiği yıkımı ideolojik bir tutkuyla değil, bir memur titizliği ve kariyer hedefiyle yürütmektedir. Bu durum, tezin temelini oluşturan kötülüğün patolojik bir canavarlıktan ziyade, modern dünyanın teknik ve idari süreçlerine sızmış bir 'normallik' olduğu savını güçlendirmektedir.

Filmin mekan tasarımı ve gündelik hayat ritmi, Arendt'in *Vita Activa* eserinde ortaya koyduğu kamusal alan ve özel alan ayrımının trajik bir biçimde bozuluşunu yansıtmaktadır. Höss ailesinin Auschwitz'in hemen bitişiğindeki 'cennet bahçesi', Arendt'in vurguladığı 'başkalarının acısına karşı duyarsızlaşma' ve vicdani sağırlığın mekânsal bir simgesidir. Tezde detaylandırılan 'eş' Hedwig Höss karakterinin, toplama kampından gelen külleri bahçesindeki güller için gübre olarak kullanması, kötülüğün sadece failin eyleminde değil, hayatın en estetik alanlarında bile nasıl sıradan bir nesneye dönüştüğünü göstermektedir. Bu bağlamda film, kötülüğü bir istisna olarak değil, bir 'yaşam alanı tasarımı' olarak sunarak Arendt'in kuramsal uyarılarını görsel bir boyuta taşımaktadır. Glazer'ın bu tasarımı, izleyiciye kötülüğün uzaklarda bir yerde değil, en steril ve korunaklı alanlarımızın hemen ötesindeki duvarın ardında nefes aldığını; o sarsıcı gerçekliğin her an yanı başımızda olduğunu hatırlatmaktadır.

Sinematografik açıdan bakıldığında, yönetmenin vahşeti doğrudan göstermek yerine ses tasarımı ve sabit kamera açılarıyla dolaylı bir anlatım tercih etmesi, tezin film çözümlemesi bölümündeki 'görünmeyen dehşet' analizini doğrulamaktadır. İzleyicinin film boyunca arka plandaki çılgınlıkları ve fırın uğultularını tıpkı Höss ailesi gibi kanıksamaya başlaması, tezin tartıştığı 'alışma' ve 'normale dönme' süreçlerinin sarsıcı bir deneyimidir. Bu durum, Arendt'in 'düşünme yetisinin kaybı' olarak adlandırdığı felaketin, sadece failler için değil, bu sıradanlığı izleyen ve kabullenen modern özne için de geçerli olduğunu ortaya koymaktadır.

Filmin teknik yapısı, kötülüğü bir temsil nesnesi olmaktan çıkarılıp, bir atmosfer ve idari bir süreç olarak deneyimlenmesini sağlayarak çalışmanın temel savlarını desteklemektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, ‘Kötülüğün Sıradanlığı’ kavramının tarihsel bir parantez olmadığını, aksine modernite, bürokrasinin soğuk rasyonalitesi ve bireyin konfor alanını koruma arzusu birleştiğinde her an yeniden üretilebileceğini göstermiştir. Rudolf Höss’ün filmdeki en büyük meşguliyetinin gaz odalarının verimliliği ve trenlerin lojistiği olması, tezin ‘eylemden uzaklaşan insan’ ve ‘araçsal akıl’ üzerine yaptığı vurguları haklı çıkarmaktadır. Filmin sonunda karakterin günümüz müzesine bakmasıyla kurulan zamansal köprü, kötülüğün geçmişe ait bir kalıntı değil; bugün 7 Ekim 2023 sonrası küresel konjonktürde de tanık olduğumuz üzere, ‘işini iyi yapan’ ve ‘sorgulamayan’ insanın zihninde pusuda bekleyen bir potansiyel olduğunu kanıtlamaktadır.

Bu akademik çalışma, Arendt’in felsefi mirasını Glazer’ın sinematografik diliyle buluşturarak, insanın kendi yarattığı rasyonel sistemler içinde vicdanını nasıl yitirebileceğine dair kapsamlı bir akademik dokümantasyon sunmuştur. Nihai kerte *İlgi Alanı*, bizlere kötülüğün derin bir karanlıkta değil, gün ışığının altındaki sıradan rutinlerimizde yeşerdiğini ve bu gerçekle yüzleşmenin, insan kalabilmenin yegâne yolu olduğunu göstermektedir.

5. KAYNAKLAR

- ADORNO, T.**, 2019. *Negatif Diyalektik*. Metis Yayınları.
- ADORNO, T.**, 2017. *Otoriteriyen Kişilik Üzerine, Niteliksel İdeoloji İncelemeleri*. Çev. D. Şahiner. Sel Yay.
- ALLEN, W.**, 2002. *'Hannah Arendt and the Political Imagination'*, International Philosophical Quarterly.
- AMİS, M.**, 2015. *The Zone Of Interest*. Vintage Books.
- AMİS, M.**, 2001. *Experience*. Vintage Books.
- ANDREW, J. D.** 2007. *Sinema Kuramları*. İzdüşüm Yayınları.
- ARENDT, H.**, 1972. *Crises of the Republic*. 'Cumhuriyetin Krizleri'. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- ARENDT, H.**, 2009. *Kötülüğün Sıradanlığı, Adolf Eichmann Kudüs'te*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları.
- ARENDT, H.**, 2014. *Totalitarizmin Kaynakları /I Antisemitizm*. Çev. Bahadır Sina Şener. İletişim Yayınları.
- ARENDT, H.**, 2018. *Şiddet Üzerine*. Çev. Bülent Peker. İletişim Yayınları.
- ARENDT, H.**, 2021. *İnsanlık Durumu*. Çev. Bahadır Sina Şener. İletişim Yayınları.
- ARENDT, H.**, 2022. *Karanlık Zamanlarda İnsanlar*. Çev. İsmail Ilgar, Duygu Öktem, Funda Sarıcı.. İletişim Yayınları.
- ARENDT, H.**, 2022a. *Zihnin Yaşamı*. Çev. İsmail Ilgar. İletişim Yayınları.
- ARİSTO**. 1997. *Etik*. Çev. Saffet Babür. Ayraç Yayınları.
- ARTUN, A.**, 2017. *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, Sunuş yazısı. Çev. Ali Berktaş. İletişim Yayınları.
- BADİOU, A.**, 2004. *Etik -Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Metis Yayınları.
- BAKIR, K.**, 2015. *Kaygı*, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Sayı: 25, Bahar. 97-113
- BAZİN, A.**, 2011. *Sinema nedir?* Çev. İ. Şener. Doruk Yayınları .
- BAUMAN, Z.**, 2022. *Modernite ve Holocaust*. Alfa yayınları.
- BERKTAY, F.** 2023. *Dünyayı Bugünde Sevmek, Hannah Arendt'in Politika Anlayışı*, Metis yayınları.
- BERKTAY, F.** 2021. *Düşünme Etiği*. İstanbul Metis Yayınları.
- BERNSTEİN, R.J.**, 2010. *Radikal Kötülük*. Çev.. Nil Erdoğan. Varlık Yayınları.

- BERKOWITZ, R.**, 2016. '*Eichmann in Jerusalem*'i Yanlış Okumak' Çev. Anıl Özden. Düşünbil Dergisi. Ocak-Şubat 2016. 34-38
- BEYAZPERDE**. 2024. <https://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatci-38955/>
- BİANET**, 2019. <https://bianet.org/yazi/osmanli-da-gelecegin-auschwitz-komutani-rudolf-hoss-216178>
- BOZKURT, N.** (Akt.) 1992. *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ara Yayıncılık. s.111, *Immanuel Kant, Critique of Judgment, The Hafner Publishing Company, New York, 1951*.
- BRİTANNİCA**. 2025. <https://www.britannica.com/biography/Martin-Amis>,
- BRİTANNİCA**. 2026. <https://www.britannica.com/biography/Adolf-Eichmann>
- BRİTANNİCA**. 2023. <https://www.britannica.com/biography/Martin-Amis>
- BROWNING, C.R.**, 2001. "*Alman Bürokrasisi ve Holocaust*". Grobman & Landes.
- BUCKLAND, W.** 2018. *Sinemayı Anlamak*. Çev. T. Göbekçin. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- BÜKER, S.**, 1989. *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- BÜKER, S.** 1991. *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi.
- CANFIELD, D.** 2023. <https://www.vanityfair.com/hollywood/zone-of-interest-jonathan-glazer-shot-list-awards-insider?srsId=AfmBOopghUTJE9upXx4VlvnKV6k8ghtMb9rgpZeCjoJMQCFPoCg0026y>
- CENGİZ, S.** 2022. *Siyaset, Modernite ve Postmodernite Bağlamında Bir Kötülük Eleştirisi*, Hannah Arendt ve Zygmunt Bauman Ekseninde Bir Tartışma. Akademisyen Kitapevi. Yay.
- CHUL HAN, B.** 2024. *Tefekkür Yaşamı ya da Eylemsizlik Üzerine*. Çev. Barış Tut. İstanbul Ketebe Yayınları.
- CLARKE, J.** 2012. *Sinema akımları sinema dünyasını değiştiren filmler*. Çev. Ç. E. Babaoğlu. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- CNN WORLD**. 2025, <https://edition.cnn.com/2025/01/17/europe/home-next-door-auschwitz-opening-doors-intl>
- COŞKUN, E. E.** 2011. *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- DALAYLI, F.Ü.**, 2021. Hannah Arendt ve Kötünün Sıradanlığı, *The Reader ve Hannah Arendt Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme*. Al Farabi- International Journal on Social Sciences. 113-125.

- DEMİR, Ö.** 2019. *Anlatı Sinemasında Gerçekçi ve Biçimci Öğelerin Kullanımı: Alfonso Cuaron ve Roma Filmi*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. Sayı;2. 449-461
- DENİZEL, D.** 2014. *Sinemada estetik modeller olarak biçimcilik ile duyumculuğun karşılaştırılması*. Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi/ 23. 185-204
- DEWS, P. K.,** 2007. *The Idea of Evil*. Oxford. Wiley-Blackwell Pup.
- EAGLETON, T.,** 2011. *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, çev. Şenol Bezci, İstanbul: İletişim Yayınları.
- EISENSTEİN, S. M.** 1985. *Film biçimi*. Çev. N. Özön. İstanbul: Payel Yayınevi.
- FİNCHELSTEİN, F.,** 2024. *Faşizmden Popülizme*. Çev. Ali Karatay. İst. İletişim Yayınları.
- FİNCHELSTEİN, F.,** 2025. *Faşizme Hizmet Etmek*. Çev. Zeynep Şarlak. İst. İletişim Yayınları.
- FRY, A.K.,** 2022. *Kafası Karışmışlar için, Arendt*, Dipnot Yayınları.
- GIANETTI, L.** 2001. *Understanding movies*. New Jersey: Prentice Hall.
- GÖK, C.** (2007). “Sinema ve Gerçekçilik”. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2. 112-123
- GÖNEN, M.** (2008). *Paradoksal Sanat: Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- GROSSMAN, A.** 2002. *Eylemin Öbür Yanında; Arendt’te Politik-olanın Yorumbilgisi*, çev. Uluğ R. Sungur, Metafizik ve Politika, yay. Haz. S.Y. Öge-Ö: Sözer-F.Tomkinson, Boğaziçi Üniv. Yayınları.
- İLETİŞİM** Yayınları. <https://iletisim.com.tr/kisi/hannah-arendt/5406?srsid=AfmBOorry08Nwgvyy8XqD90LfP9NhaZZLPUZbMIST8ni3UkJpHwPSH1G>
- KARALAR, E.,**2023. <https://www.k24kitap.org/zone-of-interest-kameranin-olaganlastiricigucu-4554>
- KEAGAN, J.,** 1978. *The Face of Battle*. Penguin Books, Harmondsworth.
- KİBAROĞLU, B.** 2015. *Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. 47-60
- KRACAUER, S.** (2015) *Film Teorisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- KOÇ, İ.,** 2022. *Otorite, Tahakküm ve Kötülük*. Sosyologca Dergisi. Sayı: 23. 145-157
- L.A. TIMES,** 2024. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2024-01-11/jonathan-glazer-interview-zone-of-interest-auschwitz-holocaust>
- KOEHLER, R.,** 2024. Cineaste, Film Reviews Magazine, Summer 24. 40-43.

- MEDİN B. & ÇAKIR O.** 2021. *Bela Tarr Sinemasında plan Sekans Kullanımı; Torino Atı Örneği*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı:1. 365-380
- MİLGRAM S.** 1974, *Obedience to Authority: An Experimental View* (Londra: Tavistock, 1974).
- MONACO, J.** 2002. *Bir film nasıl okunur?* Çev. E. Yılmaz. Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- MORUZZİ, N. C.,** 2000. *Speaking Through the Mask: Hannah Arendt and the Politics of Social Identity*. İthaca Cornell University Press.
- NEİMAN, S.,** 2006. *Modern Düşünce Kötülük*. Çev. Ayhan Sargüney. Ayrıntı Yayınları.
- NUREMBERG.** 1949. Rudolf Franz Ferdinand Hoess, "Affidavit, 5 April 1946," in *Trial of the Major War Criminals Before the International Tribunal, Nuremberg, 14 November 1945-1 October 1946* (Nuremberg: Secretariat of the International Military Tribunal, 1949), Doc. 3868-PS, vol/
- ÖZARSLAN, Z.** 2013. *Biçimci Film Kuramcıları*. Zeynep Özarslan (Ed.), Sinema Kuramları 1 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar içinde. Su Yayınları.
- PLATON.** 1997. *Protagoras*. Çev. N. Şazi Kösemihal. MEB Yayınları.
- PRESTON, A.** 2014. <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/07/the-zone-of-interest-review-martin-amis-impressive-holocaust>
- ROSENKRANZ, K.,** 2018. *Çirkinin Estetiği*. Çev. Mustafa Özdemir, Muhayyel Yayıncılık.
- SALASKİNA, M. & MIHAİLOVİĆ, K.** 2013. *Sergei Eisenstein*. Oxford Bibliographies.
- SELÇUK, H.,** 2022. *Kötülüğün Estetiği. Üç kötücül Kahraman: Mephistopheles, Lord Henry,* Suat. Ketebe Yayınları.
- SCHOPENHAUER, A.,** 2020. *İsteme ve Tasavvur olarak Dünya*, Doğu-Batı yayınları. Cilt.2.
- STEINER, J.M.,** 1980. "Dünkü ve Bugünkü SS'ler: Sosyo Psikolojik Bir Bakış" Survivors, Victims, and Perpetrators.
- TEKİN, M.F.,** 2023. *Hannah Arendt Felsefesinde Kötülük Düşüncesi*. Aydın İnsan ve Toplum Dergisi Yıl 9 Sayı 1 - Haziran. 46-65.
- TUNÇEL, Ö.B.,** 2016. *Totalitarizmin Kehanetleri: Arendt Bize Ne Anlatıyor?* Düşünbil Felsefe Dergisi, ocak-şubat Sayı:51. 6-9
- TRAVERSO E.,** 2024. *Nazi Şiddetinin Kaynakları*. Çev. Ertuğrul Genç. İletişim yayınları.
- TRAVERSO, E.,** 2024a. *Faşizmin Yeni Yüzleri*. Çev. Kadir Filiz. Ayrıntı Yayınları.
- VİLLA, D.R.,** 1999. *Politics, Philosophy, Terror: Essays on the Thought of Hannah Arendt*. Princeton University Press.
- WERNER, C.,** 2000. *Kötülük Problemi*. Çev. Sedat Umran. Kaknüs Yayınları.

- YILMAZ, Z.**, 2009. *Hannah Arendt'te Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımı ve Modern Çağda Toplumsal Alan*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- YILMAZ, Z.**, 2016. *Viva Activa ve Modern Çağı Okumak: Hannah Arendt, Düşünbil Felsefe Dergisi*, ocak-şubat Sayı: 51. 24-29



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : RAŞİT ÇELİKEZER
Uyruğu : T.C.
Doğum Yeri ve Tarihi :
Telefon :
E-mail :

EĞİTİM

Derece	: Adı, İlçe, İl	Bitirme Yılı
Lise	: Sıdika Rodop Lisesi / İzmir	1986
Üniversite	: 9 Eylül Üniv. G.S.F. Sinema-TV / İzmir	1996
Yüksek Lisans	: Necmettin Erbakan Üniv. Sosyal Bilimler Ens. Sinema-TV / Konya	Öğr.

UZMANLIK ALANI

Sinema- TV- Tiyatro

YABANCI DİLLER

İngilizce (orta)
Makedonca (orta)

DİĞER

Yazıp yönettiği kısa filmleriyle yurtiçi ve yurtdışında birçok festivale katıldı.
Yapımcılığını da üstlendiği ‘Gökten 3 Elma Düştü’ filmi toplam 8 ödül kazandı.
Senarist olarak TRT kanalına Türk edebiyatından üç roman uyarladı.
Türk Özel Televizyon kanallarına 18 ayrı projede 400’ü aşkın dizi film bölümleri çekti.
Bir çok dile çevrilen tiyatro oyunları Devlet Tiyatroları ve Özel Tiyatrolarda sahnelendi.
Oyunları altı kitap halinde Mitos-Boyut Tiyatro Yayınlarında yayımlandı.
İkinci uzun Metrajlı Filmi “Can” ile, Sundance Film Festivali’nde yarıştı. Bu Türkiye’de bir ilktir. Ve burada “Jüri Özel Ödülü” almıştır.

Yeditepe, Maltepe ve Necmettin Erbakan Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakültelerinde birer dönem Oyunculuk, Dramatik Yazarlık, Film Eleştirisi, Yapım, Senaryo ve Yönetmenlik dersleri veren Çelikezer halen, İstanbul Medipol Üniversitesi, İletişim Fakültesi Sinema-TV Bölümü Kısa Film Yapım, TV Dramalarında Anlatı Yapısı ve Oyuncu Yönetimi dersleri vermektedir.