



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**SİNEMATİK TERÖR:
SİNEMANIN TERÖRÜ VE TERÖRÜN
SİNEMASI**

ELA CENGİZ

DANIŞMAN: PROF. DR. BÜLENT DİKEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN 2018

SİNEMATİK TERÖR: SİNEMANIN TERÖRÜ VE TERÖRÜN SİNEMASI

ELA CENGİZ

DANIŞMAN: PROF. DR. BÜLENT DİKEN

YÜKSEK LİSANS

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, HAZİRAN 2018

Ben, ELA CENGİZ;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

ELA CENGİZ

6 TEMMUZ 2018



KABUL VE ONAY

ELA CENGİZ tarafından hazırlanan **SİNEMATİK TERÖR: SİNEMANIN TERÖRÜ VE TERÖRÜN SİNEMASI** başlıklı bu çalışma **6 HAZİRAN 2018** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Bülent DİKEN (Danışman) (Kadir Has Üniversitesi)

Prof. Dr. G. Deniz BAYRAKDAR (Kadir Has Üniversitesi)

Prof. Dr. Ayşegül BAYKAN (Yıldız Teknik Üniversitesi)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

ONAY TARİHİ: 06.06.2018

İÇİNDEKİLER

Özet	v
Abstract	vi
Görsel Dizini	viii
1. GİRİŞ	1
2. TERÖR NEDİR?	5
2.1. Klasik Terörden Yeni Teröre.....	7
2.2. Terörün Seyri	10
2.2.1. Devri terör	10
2.2.2. Köktendincilik	12
2.3. Terörle Mücadele ya da Teröre Karşı Savaş	15
3. SİNEMA NEDİR?	19
3.1. Düşünen Sinema	22
3.1.1. Deleuze ve düşünen sinema	24
4. SİNEMADA TERÖR	28
4.1. <i>Yedi</i> : Bireysel Terör	28
4.1.1. Nihilizm	29
4.1.2. <i>Yedi</i> 'nin radikal nihilizmi	30
4.1.3. Terörün zaferi	35
4.2. <i>Kurtuluş Günü</i> : Emperyalist Terörist	37
4.2.1. Sahte antagonizma	40
4.2.2. Ters diyalektik	42
4.3. <i>Brazil</i> : Teröre Karşı Savaş ya da Devlet Terörü	45
4.3.1. Totaliter güvenlik devleti	46
4.3.2. Tüketim toplumu	49
4.3.3. Fantezi	51
5. SONUÇ	53 iii

6. KAYNAKÇA	55
EK-A.....	59
ÖZGEÇMİŞ.....	60



ÖZET

CENGİZ, ELA. *SİNEMATİK TERÖR: SİNEMANIN TERÖRÜ VE TERÖRÜN SİNEMASI*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul 2018

Bu çalışma terör ile sinema arasında bir analogi kuruyor ve bu bağlamda terör sinema ilişkisine odaklanıyor. Bu etkileşimli yüzeyi görünür kılabilmek için önce Zizek ve Baudrillard'ın felsefeleri bağlamında sosyolojik bir terör analizi yapılarak Agamben'e varılıyor. Ardından sinemanın kavramsal tanımı yapılıyor. Bu bağlamda imgeyi sinemanın düşünme tarzı olarak alıyor ve bunu Deleuze'ün hareket-imge, zaman-imge kavramları ile açıklıyor. Buradan hareketle *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Kurtuluş Günü* (Roland Emmerich, 1996) ve *Yedi* (David Fincher, 1995) filmleri sinema ve sosyoloji bir arada tutulmaya çalışılarak analiz ediliyor. Bu çalışmada iki metot kullanılıyor. İlk olarak terörün analitik sosyolojik bir tartışması yapılıyor. İkinci olarak ise film çalışmaları ve film sosyolojisinin ortak paydası gözetilerek film analizi yapılıyor. Son kerte bu çalışma terör ile sinemanın benzer işleyişe sahip aygıtlar olduğunu iddia etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Sinema ve Düşünce, Terör, Terörle Mücadele

ABSTRACT

CENGİZ, ELA. CINEMATIC TERROR: CINEMA OF TERROR AND TERROR OF CINEMA, MASTER'S THESIS, İstanbul 2018

This work establishes an analogy between terrorism and cinema, and in this context, it focuses on the relationship between terror and cinema. In order to make this interactive surface visible, Agamben is first reached through a sociological analysis of terrorism in the context of Žižek and Baudrillard's philosophies. Then the cinema is conceptually defined. In this context, takes the image as the way of thinking of the cinema and explains this with Deleuze's concepts of motion-image, time-image. From this point of view, three films which *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Se7en* (David Fincher, 1995) are analyzed by trying to keep cinema and sociology together. two methods are used in this study. Firstly, there is an analytical sociological discussion of terrorism. Secondly, film analysis is carried out by considering the film studies and the common interest of the film sociologist. ultimately, this work claims that terrorism and cinema are devices which have similar function.

Keywords: Cinema, Cinema and Idea, Terror, Counterterrorism

TEŐEKKÖR

İlham verici rehberliği için sevgili Bülent Diken'e çok Şey borçluyum. Kıymetli yorumlarının yalnızca bu çalışmanın değil, bu çalışmanın görünmez iplerle bağlandığı gelecekteki çalışmalarımın da yolunu aydınlatmayı sürdüreceğine eminim. Her Şey bir yana sizinle karŐılaŐmak keyifti.

Bana mutlu bir çocukluk sunan ve çıktığım tüm yolculuklardan döneceğim ev olan sevgili ailem, özellikle Eda, sizi seviyorum. Çoğu zaman uzakta ama daima benimlesiniz.

Bu çalışmayı benimle tartıŐan sevgili DilŐad, yapıcı soruların ve arkadaşlığın için çok teŐekkür ederim.

Ve sevgili Fatih, senin sevincin olmasa bu çalışmayı sürdüremezdim.



GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 4.1: <i>Yedi</i> filminden bir sahne.....	28
Görsel 4.2: <i>Kurtuluş Günü</i> filminden bir sahne.....	37
Görsel 4.3: <i>Brazil</i> filminden bir sahne.....	45



1. GİRİŞ

Bütün mobilite teknolojilerinin yanı sıra bir iletişim teknolojisi olarak sinemadaki teknolojik aygıtların kaynağı da askeriyedir. Dolayısıyla en ileri teknolojinin askeriyede olduğu söylenebilir. Virilio savaş ile sinema arasında böyle bir yapısal bağ olduğundan bahseder (2009, s. 18). Bu bağlamda hayatı hız, sinema, savaş ekseninde seyreden Howard Hughes örneği açıklayıcıdır. Yirminci yüz yıl Amerikası'nın en zengin adamı, savaş sanayinde faaliyet gösteren fabrikaların sahibi Howard Hughes, uçağıyla dünyanın çevresini üç gün on dokuz saatte turlayabilen bir hız rekortmeni ve aynı zamanda film yapımcısıdır. O, savaş uçaklarından hızlı uçabilen birisidir ve yanı sıra sinema, yani hareket haline ki imgelerle ilişkilidir. Hughes bir gün, ordu için film yapan askeri birimde görevli David Connover'ın bir silah fabrikasında çektiği genç bir kadına ait fotoğrafları görür. O genç kadın, oyunculuk teklif ederek Hollywood'un en ünlü yıldızlarından biri olmasını sağlayacağı Marilyn Monroe'dur.

Bu perspektiften bakıldığında denilebilir ki sinema ve savaş aynı şeydir ve savaşla sinema arasındaki bu ilişki bugün de sürüyor. Terör çıplak beden üretir. Teröre maruz kalan çıplak ve değeri olmayan bir bedenden ibarettir (Diken ve Laustsen, 2004, s. 91). Terörle mücadele dünyanın her yerinde bir manzara ortaya koyar. Bilindiği gibi, terörle mücadele yalnızca savaş alanında verilmez, aynı zamanda medyada sürdürülür. Nihayetinde terör medyada yer alabildiği sürece yaşar (Lotringer ve Virilio, 1997, s. 174). Bu bağlamda medya bir simulakrum olarak bedeni imgeye indiriyor. Bedeni imgeye indirgemek ise nihayetinde organsız beden yaratır. Burada imgesiz beden ile bedensiz imge arasında bir çatışma söz konusudur, bu da karşılığını istisna kavramında bulur. Agamben, Badiou'ya atıfla istisnayı "olağandışılığın temsil edildiği, yani temsil edilemeyen şeylerin temsil edildiği bir durum" olarak tanımlar (2013, s. 35). Bu bağlamda hayalet üreten sinema ile çıplak beden üreten terör arasındaki temas bu ilişkiyi gözler önüne sermesi bağlamında ilgi çekicidir.

Bu çalışma metodolojik olarak iki sorunsal çerçevesinde düşünüyor. İlk olarak terörün analitik sosyolojik bir tartışması yapılıyor. Bu tartışmada terörün kavramsal tanımından yola çıkılıyor. Terör öncelikle zamanın olağan akışını sarsan bir kaos, tekinsiz bir korku ve bir belirsizliktir. Terör rastgele vurur. Nereden geleceği belli olmayan tehlike

karşısında güvenlik hissi zayıflayan toplumda korku kültürü oluşur. Bu anlamda terör kışkırtabileceği bir korku ortamını amaçlar. Diğer yandan terör toplumu çıplak yaşama indirir: Agamben'in deyişiyle, toplum kendisini aniden boşlukta terk edilmiş olarak bulur (2004, s. 64). Dolayısıyla bugün terör topluma yön veren ve onu üreten bir aygıt dönüşmüştür.

Bu bağlamda terörün tanımı yapılırken genelgeçer kavramsal tanımlar da eleştirel bir yaklaşımla gözden geçiriliyor. Örneğin terör bireysel bir sapma olarak değil, toplumsal-yapısal bir süreç ve sonuç olarak ele alınıyor. Bu perspektiften terör tarihsel seyri içerisinde tartışılıyor. Korku, şiddet gibi kavramlarla el ele yürüyen terör kavramı öncelikle devlet terörü olarak ortaya çıkıyor, ardından ise gnostik dinlerle birleşiyor. Bu bağlamda iktidar güç sayesinde kuruluyor. Terör iktidar ile devletlerde, kavimlerde varlığını sürdürüyor. On dokuzuncu yüzyılda ise terörü sol örgütler kullanmaya başlıyor. Ardından terörün siyasette egemen olmasıyla birlikte terörle mücadele dönemi başlıyor. Bu bağlamda terörün yeni ve klasik olarak tanımlanmasında Baudrillard ve Zizek'ten faydalanılıyor. Nihayetinde ise sosyolojik bir terör analizinden Agamben'e varılıyor.

Bu çalışmanın metodolojik olarak ikinci kısmı ise film analizine, dolayısıyla sinema refleksiyonlarına dayanıyor. Sinema analizinde film çalışmaları ile film sosyolojisinin ortak paydası gözetilerek filmlere üç şekilde yaklaşıyor. Birinci olarak filmin görsel imgeleri üzerinde yoğunlaşıyor. Örneğin *Brazil*'de Sam, Ida, Terrain ve Shirley'nin restoranda yemek yedikleri sırada bir patlama gerçekleşir. Bu dörtlünün buldukları masanın arkasına yerde can çekişen insanları görmemeleri için bir paravan konulur. Bu imge gündelik yaşamın akışında istisnai durumların nasıl kayıtsızlıkla deneyimlendiğine işaret eder. Bu anlamda bu çalışma imgeleri sinemanın çalışma biçimi olarak ele alıyor. Çünkü sinema imgerlerle düşünür. Diğer yandan anlatı da belirleyicidir.

Bu bağlamda ikinci olarak söylenene, senaryoya odaklanılıyor. Anlatı modern sinemadan ne kadar dışlanmaya çalışılsa da geri dönen bir şeydir. İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan kopuş sinemada da karşılık bulmuştur. Deleuze, bu kopma öncesini klasik sinema dönemi olarak adlandırır ve hareket-imge ile ele alır. Kopma sonrasını ise modern sinemayı temellendiren zaman-imge ile açıklar. Buradan hareketle imgelerdeki yarılmayı Ranciere etik-dönüş ile karşılar. Moderne özgü “yeni, zaten eski olanın içinde daha

önceden şekillenmiş haldedir” (Ranciere, 2016, s. 118). Dolayısıyla kopma, kurucu anlatının geri dönüşüdür (Ranciere, 2016, s. 118).

Üçüncü olarak da filmlere fikir olarak bakılıyor. Badiou'nun dediği gibi, bir film seyrettikten sonra akılda kalan fikir ise (2009, s. 93), düşünsel açıdan, özellikle sosyal bilimden yaklaşımla en önemli boyut fikirdir. Bu nedenle bu çalışmanın odaklandığı ilişkisellik, terör sosyolojisi ile sinematik düşünceden kaynaklanan fikirlerin birlikteliğini, paralellliğini ve yeri geldiğinde farklarını ve çatışmalarını tartışmak oluşturuyor. Sosyoloji de düşünür, sinema da düşünür. Ancak sosyoloji kavramlarla, sinema imgelerle düşünür. O sebeple sık sık kavramların imgesel-duyumsal boyutları ve imgelerin kavramlara ışık tutabilecek boyutları tartışma konusu ediliyor. Bunu yaparken de hem sinema hem sosyoloji birlikte tutulmaya, aynı anda tartışma konusu edilmeye özen gösteriliyor.

Bu çalışmanın içeriği üç bölümden oluşuyor. Birinci bölümde terör kavramı sosyolojik bağlamda tanımlanıyor. Bu tanımlamada Baudrillard ve Zizek'ten yola çıkılıyor. Baudrillard'a göre terör virütiktir (2010, s. 40). Dolayısıyla bir yere bağlı olmadığından her yerde olabilir. Öte yandan terör “şiddetten daha fazla şiddet içeren” bir olay olması bağlamında, kör bir şiddet istencini ifade eder. Zizek ise terörü görünmez, değişken ve virütik olarak niteler (2002, s. 36-37). Bu anlamda terörün sınırlarının belirlenemez olduğu söylenebilir. Ardından devrimci terör Fransız Devrimi'nden başlayarak Marks, Lenin ve Stalin'deki karşılıklarıyla ele alınıyor. Fransız Devrimi'nde terör bir yönetim ilkesine işaret etmektedir. Marks ve Engels şiddeti yeni toplumun kurulması bağlamında ele alırlar, öte yandan Birinci Enternasyonal'de bireysel terörü reddeden açıklamalarda bulunurlar. Aynı şekilde Lenin de bireysel terörü reddeder, fakat Marksistlerin terörü ilkesel olarak reddetmediğini ifade eder. Dönemi tarihte terörle anılıyor olmasına rağmen ise Stalin, terörü tümüyle reddeder. Köktendinci terörün ele alınmasında ise radikal nihilizme başvuruluyor. Son olarak ise güvenlik siyaseti bağlamında terörle mücadele tartışılıyor. Bu bağlam da Agamben ile ele alınıyor. Agamben'de en önemli şey istisnanın kural olmasıdır. “politikanin hakim biçimi” haline gelen istisna durumunun son kertede güvenlik siyasetine işlerlik kazandırır (Agamben, 2005, s. 1-31). Bu bağlamda terörle mücadelenin teröre ihtiyaç duyması bakımından terör ve terörle mücadele birbirini yansıtan iki ağ olarak ele alınıyor.

İkinci bölümde ise sinema tanımlanıyor. Sinemanın bir aygıt olarak ortaya çıkışı Bazin ve Epstein'in sinema anlayışlarıyla ele alınıyor. Bu perspektiften sinemanın bir aygıt olan sinematgorafa indirgenip indirgenemeyeceği Ranciere'e de değinilerek tartışılıyor. Buradan ise sinemayı fikrin geçişi bağlamında ele alan Badiou'nun sinema yorumuna varılıyor. Badiou'ya göre "bir ebedi geçmiş sanatı" olan sinemada fikirler görmüş ve duyulmuş olanlardan geriye kalandır (2009, s. 93). Diğer yandan Badiou gibi Deleuze de sinemayı düşünce bağlamında açıklar. Ona göre düşünen bir varlık olan sinema, bunu hareket ve zaman imgeleri ile yapar. Bu bağlamda çalışmanın devamında Deleuze'un hareket-imge, zaman imge kavramları ile zaman-ingenin yeni bir kullanılış biçimi olan kristal-imge kavramları inceleniyor.

Üçüncü bölümde ise *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Kurtuluş Günü* (Roland Emmerich, 1996) ve *Yedi* (David Fincher, 1995) filmleri analiz ediliyor. *Yedi*'de, kendini mesihsel bir karakter olarak var eden ve Hristiyanlık inancındaki yedi ölümcül günahattan aldığı ilhamla yedi cinayet işleyen John Doe karakteri, bireysel terör bağlamında Nietzsche'nin radikal nihilist kavramı ile inceleniyor. *Kurtuluş Günü*'nde, dünyayı istilaya hazırlanan düşman uzaylılar ile yaşamda kalamaya çalışan dünyalılar arasında kurulan antagonizma, terör ve terörle mücadelenin birbirini yansıtması bağlamında inceleniyor. Son olarak *Brazil*'de ise totaliter bir devlet idaresi altındaki toplumda varoluş nedeni haline gelen terör kavramı eleştirel bir bakışla tartışılıyor.

2. TERÖR NEDİR?

Amerika Birleşik Devletleri'nin 2003 yılında Irak'ın başkenti Bağdat'a düzenlediği operasyonun kod adı “*Shock and Awe*” idi. Adını, Soğuk Savaş sonrası dönemde askeri doktrin geliştirme arayışının bir parçası olarak Harlan K. Ullman ile James P. Wade tarafından geliştirilen *Şok ve Dehşet* taktiğinden alan operasyon, düşmanın mücadele etme gücünü kırmayı, şok etkisi sebebiyle eyleyemez hale gelen düşmanı travmatize etmeyi hedefliyordu. Tarihçi Carlo Ginzburg, *Korku, Tapınma, Terör* adlı yazısında operasyonun İtalyan basınında “*Colpire e terrorizzare*” adıyla yer aldığından, bu aktarımın da İngilizce “terrorize” (terörize etmek, korkutmak) kelimesiyle benzerliğinden bahseder (2008, s. 13). Bu konunun özelinde dahi terör, korku ve şiddet kelimelerinin iç içe geçtiği görülüyor. O halde kelime olarak terör ne anlama gelir?

Latince korkmak, titremek anlamına gelen *terrere* fiilinden türetilen sözcük Fransızcaya “büyük korku, terör” anlamına gelen *terreur* kelimesi olarak geçmiştir. Sözcük Türkçede de korku salma, yıldırma şeklinde karşılık bulur. Bunun yanı sıra sözlüklerde terörle ilgili korkutma, yıldırma, siyasi bir amaçla güç kullanılması, bir hükümet ya da topluma yönelik baskı oluşturma amacıyla şiddete yönelme şeklinde pek çok tanımlama yer almaktadır.

Tanımıyla ilgili birçok ihtilaf bulunmakla birlikte terör siyasi literatürde ilk kez, Fransız Devrimi döneminde Mart 1793'ten Ağustos 1794'e kadar, Robespierre'ci grubun devleti yönettiği süreyi ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Terör bu yıllarda yeni düzenin devam ettirilebilmesi için bir araç konumundaydı. Robespierre terör ile yönetmeyi, “halk hükümetinin dayanağı, barışta erdem ise eğer, devrim içinde de hem erdem hem yıldırıdır (terördür).” şeklinde ifade ediyordu (1989, s. 85-86). On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise terör kelimesi nihilizm ve anarşizm ile birlikte anılmaya başlanmıştır. Yöntem olarak şiddeti benimseyen ve siyasi suikastler düzenleyerek yönetenlerin otoritesini sarsmayı, erke karşı mücadelenin mümkün olduğunu göstermeyi ve halkın devrimci gücünü ortaya çıkarmayı amaçlayan Rusya'daki *Narodnaya Volya* (Halkın İradesi) adlı nihilist oluşum gibi çeşitli örgütler terörle nihilizmin; devrimci şiddet yöntemini benimseyerek eylemle propaganda dönemini başlatan kimi anarşist oluşumlar ise terör ile anarşizmin birlikte anılmasına yol açmıştır. Ardından yirminci yüzyılda ise silahlı mücadeleyi benimseyen sol örgütler tarih sahnesinde yerini almaya

başlamıştır. Terörü bir yöntem olarak benimseyenlerin yöneten konumunda olduğu ilk örnek dışındaki diğer tüm örneklerde, yirminci yüzyılın son çeyreğine kadar olan dönemdeki şiddetin mevcut devlet düzenini yıkmaya yönelik olarak siyasi hedefler için kullanıldığı görülmektedir. Daha sonraları ise terör dini motivasyonla birleşerek köktendinciliğe kaymıştır. Diğer yandan 1980’li yıllardan itibaren anti-terör propagandası ile terörü bir karşı yöntem olarak kullanmaya başlayan devletler ile birlikte terör siyasette de egemen olmaya başlamıştır.

Kısaca denilebilir ki, önceleri hedeflerine ulaşmak için silahlı mücadele yürüten örgütler ideolojilerine göre ayrılırken, 1980’li yıllardan itibaren terörle mücadele kapsamında anti-terör propagandası yapan devletlerce tümüyle terörist hareketler olarak nitelenmeye başladılar (Laçiner, 1996, s. 257). Eskiden, silahlı mücadele yürüten örgütlerin mevcut düzeni değiştirmeye, siyasi amaca yönelik hareket ettikleri kabul edilirdi. Yeni terminolojide ise belli bir hedef olmaksızın amaç, eylemin kendisinin terör vasfıyla oluşturduğu korku, belirsizlik ve kaos ortamıdır.

Tüm bunların yanı sıra Jean Baudrillard mevcut terörün köksüz olduğunu, dolayısıyla onun nihilizm, anarşizm ya da fanatizmden türemediğini, köklerinin daha geride, küreselleşmenin soy kütüğünde aranması gerektiğini söyler (2003, s. 87). Küreselleşmenin çağdaşı olan terörü anlayabilmek için onun tekil ve evrensel ilişkisine bakmak gerekir. Küresel ve evrensel kavramları arasında radikal bir ayrım olduğunu belirten Baudrillard’ın ifadesiyle, Aydınlanma’nın tarif ettiği evrensel değerler aşkın bir ideali temsil ederken, küreselleşme alışverişin işlerlik kazandığı bir sistemdir. Günümüzde ise aksine evrenselleşme asgari bir ortak değere ulaşmayı ifade etmektedir. Artık insan hakları, özgürlük, demokrasi gibi evrensel değerler tıpkı sermaye gibi, pazarda dolaşım halindedir. Bu anlamda, küreselleşmenin evrenselleşmeyi ortadan kaldırdığı, dolayısıyla farklılıkları yok ettiği söylenebilir. Bu sebeple küreselleşme, evrenselleşme olmadan serbestçe genişleyebilen tekiliklerle yüzleşmek durumunda kalır. Çünkü “evrensel değerler, otoritelerini ve meşruiyetlerini kaybettiğinde, işler daha radikal hale gelir” (Baudrillard, 2002, s. 63). Burada virütik olan küresel şiddetten, terörden söz edilebilir.

Simülakrı, “bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm”, simülasyonu ise “bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi” olarak

tanımlayan ve simülasyon kuramı ile gerçeklik kavramını sorgulayan Baudrillard'a göre, Batı toplumlarında gerçeklik ortadan kalkmış, yerini ise simülasyon almıştır (2010, s. 7-14). Burada gerçeğin yerine geçen bir taklitten söz edilemez, gerçeğin bir değeri kalmamıştır. Böyle bir toplumda "gerçeğin yeniden üretimi" çağın temel hastalığı haline gelir (Baudrillard, 2010, s. 44). Gerçeğin yeniden üretilmesi, gerçekliğin bu göstergeler aracılığıyla -mış gibi gösterilmesine sebep olur. İşte bu görünüşte yok olma toplumunda endişe kaynağıdır. "Toplumsal yok olduğunda, hayatla birlikte gelen düş kırıklığı, sapkın bir arzunun nesnesi haline gelir. Simulakrumun önündeki perde gündelik varoluştan kaldırıldığında gerçeğin geri döneceği umulur." (Diken ve Laustsen, 2005, s. 43) Bu noktada şiddet ya da terör gerçekliğe müdahale olarak ortaya çıkar.

O halde başa dönecek olursa, klasik ve yeni anlamıyla terör nedir?

2.1. KLASİK TERÖRDEN YENİ TERÖRE

Gündelik hayatı sarsıntıya uğratan, toplumu endişeye sevk eden ve bir belirsizlik sarmalı oluşturan tanımıyla terör, korku imal eden bir aygıt olarak işlev görmektedir. "Terörün başarısı kışkırtabileceği korkudur." (Diken ve Laustsen, 2004, s. 104) Terör, süreklilik arz eden bir korku ortamını amaçlar. Sürekli bu duygu ile güdülenen toplumda güvenlik hissi zayıflar ve korku kültürü oluşur. Korkuyu tetikleyen de bu belirsizlik sarmalıdır. Terör rastgele vurur. Bir uçak kaçırma eylemi sırasında tesadüfen o uçakta bulunuyor ya da bombalanan yerin yakınında olmak sizi bir anda terörün hedefi haline getirebilir. Teröre maruz kalan, çıplak ve değeri olmayan bir bedenden ibarettir (Diken ve Laustsen, 2004, s. 91). Dolayısıyla herkes potansiyel bir hedef konumundadır. Klasik terör, amacı doğrultusunda siyasi hedeflere yöneliyordu. Yeni terör ise rastlantısal davranır, nadiren açık bir hedefe yönelir. Hedefin rastlantısallığı korkuyu ve buna bağlı olarak da yıkımı çoğaltır.

Terörün rastlantısallığı aynı zamanda nereden geleceğinin bilinmemesiyle de ilgilidir. Tehdidin kimden geleceği bilinmez. Klasik terör eyleminde terörist, bir plan çerçevesinde hareket eder. Bu plan uzun bir zaman diliminde tüm ayrıntılar düşünülmüş yapılır. Geleneksel terörist, bilinen kişi olduğu için mevcut düşmanı karşısında sürekli gizlenmek durumundadır. Yeni terörist ise buna ihtiyaç duymaz. O, çoğunlukla olağan şüphelilerden bile değildir. Sıradan ve herhangi biri olabilir. "Teröristler Amerika'nın günlük hayatının

bayağılığını kamuflej olarak kullandı. Banliyölerde yaşayıp, eğitim görüp, diğer aileler gibi çalışırken zamanı geldiğinde zaman ayarlı bomba gibi harekete geçtiler.” (Baudrillard, 2002, s. 20) Bu sıradanlık herkesten kuşku duyulabilmesine sebep olur. Aynı zamanda teröristi anonimleştirir. Çünkü o, eylemin gerçekleştirilmesinden sonra da kimliksizdir. Zaten “terörist, eylem sırasında anonimleşmekte ve bir isme sahip olmasının bir anlamı kalmamaktadır” (Baudrillard, 2011a, s. 48).

Nereden geleceği bilinmeyen bir tehdidi durdurmak da mümkün olmaz. Yeni terörle ilgili sorunların başında eylemin durdurulamaması geliyor. Eylemin henüz gerçekleştirilmeden önce belirlenip düşmanın durdurulması gerekir. Fakat terör, bilinmeyen bir yerden ve aniden gelir. Eylemler birbirinden farklıdır ve hiçbir ortaklık içermez. Dolayısıyla iki eylem arasında herhangi bir bağlantı da kurulamadığı için bir eylemden diğerini tahmin etmek mümkün olmaz. Bu eylem biçiminde önemli olan “beklenmedik etkidir” (Diken ve Laustsen, 2004, s. 92). Bu etkiyi önleyebilmek amacıyla 11 Eylül saldırıları sonrasında teröre maruz kalabilecek içeridekiler ve tehdit oluşturan dışarıdakiler arasındaki ayrımı netleştiren Amerika, bir dizi önlemin yanı sıra sınır kontrollerini de sıklaştırmıştı. Oysa intihar eyleminde bulunan kişi bunu sadece bir kez gerçekleştirir ve zaten sonrasında ölür. Dolayısıyla bu da eylemcinin yakalanmasını imkansızlaştırıyor.

Aynı zamanda terör “virüktür”, hem her yerde olabilir hem de hiçbir yerdedir (Baudrillard, 2010, s. 40). Varlığını sürdürmek için Afganistan’a ihtiyacı olmayan Bin Ladin örneğinde görülebileceği gibi, terör barınmak için bir yere ihtiyaç duymaz. “Terörizmin ülkesi yoktur. Coca Cola, Pepsi ya da Nike gibi o da uluslarüstü, küreseldir. Bunun ilk göstergesi, teröristlerin taşı tarağı toplayıp ‘fabrikalar’ını daha iyi bir iş arayışı içinde bir ülkeden başka bir ülkeye taşıyabilmesidir. Tıpkı çok uluslu şirketler gibi.” (Roy 2001, s. 119) Terör, her yere yayılır. “Artık cephe yok, savunma hattı yok, düşman onunla savaşan kültürün tam kalbinde artık.” (Baudrillard, 2002b) Karşı koyabilmek için terörün “yoğunlaştırılıp görülebilir bir hale getirilmesi” gerekir (Baudrillard, 2011a, s. 53). Fakat yeni terörün “siyasi bir objesi” yoktur. Virütik olan terör açıklama yapmaz, kamu düzenini alt üst eder, müzakereye imkan vermez ve sorumluluk üstlenmez (Diken ve Laustsen, 2004, s. 95). Bu eylem biçiminde terörist çoğu zaman bir talepte bulunmaz, kendisine tehdit olarak gördüğü bir şeye karşı kör bir saldırıda bulunur.

Klasik terör son derece sembolikti. Planını başarılı bir şekilde uygulamak isteyen klasik terörist kusursuz bir manzara ortaya koymaya çalışıyordu. Kontağın çalıştırılması sonucu patlayan bombanın oluşturduğu manzara oldukça semboliktir. Bu anlamda klasik terörün sınırlarının belirlenebilir olduğu söylenebilir. Yeni terör ise büyük ölçüde görünmez ve müstehcendir (Zizek, 2002a, s. 36-37). Dolayısıyla terörist ağların tanımlanamaz olduğu söylenebilir, çünkü yeni terör “değişken ve virüktür” (Zizek, 2002a, s. 36-37). Diğer yandan Baudrillard’ın, “Dünya Ticaret Merkezi’nin neden iki kulesi var?” sorusuna verdiği cevap müstehcenliği anlamak açısından açıklayıcıdır (1988, s. 143). Ona göre birbirini mükemmel şekilde yansıtan iki kule, farkların ortadan kalktığı postmodern bir çağın sembolüdür. Dolayısıyla yapısal özelliklerini yitiren böyle bir evrende şeffaflık ve müstehcenlik post-politika olarak tanımlanabilir (Baudrillard, 2011a, s. 31). Post-politika ise politikanın terör tarafından şeffaflaştırılmasıdır (Baudrillard, 2011a, s. 31). Çünkü her şey politikleştiğinde politika, her şey cinselleştirildiğinde cinsellik ortadan kaybolur. Bu perspektiften bakıldığında terör “şiddetten daha fazla şiddet içermesi” sebebiyle de müstehcendir (Baudrillard, 2011b, s. 44).

Sonuç olarak tüm bu belirsizlik sarmalı kaygı uyandırır, toplumda güvenlik hissi kaybolur. Klasik terör mücadele ettiği devletin aslında demokratik olmayan yüzünü göstermek isterken, yeni terör o devleti güçsüzleştirmeye çalışır. Çünkü terör mağdur için tehditken, uygulayan için bir arınma eylemidir. Arınma ise karşılığını ölümden bulur.

Yeni terör radikal bir şekilde yaşamı feda eder. Korkutucu yanı da bu potansiyelidir. Bunun anlamı Baudrillard’ın simgesel değiş tokuş kavramında aranabilir. Simgesel değiş tokuş Jean Baudrillard’ın terör üzerine düşüncelerinde geçen kavramlarından birisidir. Emile Durkheim’in yanı sıra Marcel Mauss ve George Bataille’in çalışmalarından esinlenen Baudrillard’a göre, simgesel değiş tokuş modern toplumların düzenleyici ilkesidir (2011b, s. 13). Mauss’a göre armağanın değiş tokuşu bireyleri birbirine bağlayan ilişkilerin gelişmesine ve dolayısıyla toplumun yaratılmasına yol açmıştır. Bundan dolayı toplumsal düzen simgesel güce gereksinim duyar. Baudrillard ise simgesel gücün toplumu bütünleştirip birleştirmek yerine, onu baltaladığını, zayıflatmaya çalıştığını söyler. Bu anlamda hayatını ortaya koyarak bir terörist eylemde bulunan kişiye, yani sembolik bir fedakarlık olan ölüme karşılık vermek imkansızdır. Çünkü burada değişimin doruk noktası ölümün geri döndürülemezliğidir. “Terörizm aniden ortaya çıkan ve şiddete başvurarak artık değiş tokuş süreci diye bir şey kalmadığını gösteren ütopyik bir eylemdir.”

(Baudrillard, 2011a, s. 64) Hayatı ölümle değiş tokuş eden kişi bir anlamda kör bir şiddet istenci ortaya koyar. Bu istenç de karşılığını “yaşamın sembolik olarak feda edilmesi” anlamına gelen intihar eylemlerinde bulur. Baudrillard’ın ifadesiyle, amacı artık dünyayı değiştirmek olmayan ve dünyayı kurban etmek yoluyla radikalleştirmen peşinde koşan köktenci teröristler, aynı zamanda radikal bir meydan okumanın da öznesi haline gelirler (Baudrillard, 2002a, s. 10).

O halde soru řu: terörist kimdir, ne yapıyor?

2.2. TERÖRÜN SEYRİ

2.2.1. Devrimci Terör

Fransız Devrimi sırasında “Olağanüstü Ceza Mahkemeleri’nin kurulduğu Mart 1793 ile Robespierre’in devrildiği 27 Temmuz 1794 arasındaki” on aylık süreç terör dönemi olarak adlandırılmaktadır (Alpkaya ve Kavas, 1993, s. 34). Burada terör kelimesi bir yönetim ilkesine işaret etmektedir. Robespierre bu ilkeyi şöyle anlatıyordu:

Halk hükümetinin dayanağı, barışta erdem ise eğer, devrim içinde de hem erdem hem yıldırıdır (terör): Gerçekten de, erdemin olmadığı yerde yıldırı kıyıcıdır, yıldırının olmadığı yerde de erdem güçsüzdür. Yıldırı, tetikte duran, sert, yumuşama bilmez bir adaletten başka bir şey değildir. Demek ki, yıldırının kaynağı erdemdir. Yıldırı, yurdun en geciktirilmeye gelmez ihtiyaçlarına uygulanan özel bir ilkeden çok, genel demokrasi ilkesinin bir sonucudur. (Robespierre, 1989, s. 85-86)

Zizek 1793-94 yılları arasındaki devrimci terörü, Benjaminci bir şekilde “ilahi şiddet” olarak niteleyip “proletarya diktatörlüğüne örnek olarak, Friedrich Engels’in Paris Komününe gönderme” yapar (2011, s. 155). Zizek’e göre, “ilahi şiddet ... adalettir, halkın kendi terörünü dayattığı ve diğer kesimlere bedelinin ödetildiği adalet ve intikam arasındaki ayrımın ortadan kalktığı noktadır” (2011b, s. 155). Bu noktada Robespierre’e dönülmeli. Yozlaşmanın karşısına erdemi koyan Robespierre’de, terör mecburi çözümdür. Robespierre terör ile despota karşı kendi silahını kullanmaktadır. Bu bağlamda yeni düzenin korunabilmesi ve adaletin işleyebilmesi buna bağlıdır. Robespierre’e göre şiddetten mahrum bir devrim mümkün değildir (1989, s. 43).

1789’dan sonra gelen 1848 Devrimi ile 1789’u kıyaslayan Karl Marks ile Friedrich Engels Fransız Devrimi’ne ilişkin çözümlerinde, krallığın ak terörünün 1793’teki terörden türediğini ortaya koyar. 1848’i anlayabilmek için 1789’a bakmak gerekir. “Karşı

devrimci güçlerce kuşatılmış bir ulus karşı devrimin korkakça azgınlığının karşısına devrimci öfkeyle, ak terörün karşısına kızıl terörle çıkmayı göze alıyor” diyen Engels, 1848’in 1793’ün yinelemesi olduğunu ifade etmektedir; aynı durum 1871’de de tekrarlanacaktır (Engels ve Marks, 1977, s. 227). Fakat artık ne 1848 ne de 1871 terör nitelemesi ile anılacaktır. 19. yüzyıl ile birlikte terörün renklerle birlikte anılmaya başlanması terör kavramının anlamındaki bir kopuşa işaret etmektedir. Marks bunu şöyle açıklıyordu: “Karşı devrimin canavarlığı, ulusları, eski toplumun kanlar içinde can çekişmesini, yeni toplumun kanlı doğum sancılarını kısaltmak, kolaylaştırmak, yeğınleştirmek için devrimci terörden başka yol olmadığına inandıracaktır.” (Alpkaya ve Kavas, 1993, s. 36)

“Kuşkusuz Marks tarihte şiddetin oynadığı rolün ayırdındaydı” diyen Hannah Arendt’e göre Marks’ta şiddet ikinci plandaydı (1997, s. 16). Devrimi sağlayacak, “eski toplumun sonunu getirecek olan şiddet değil, kendi çelişkileriydi” (Arendt, 1997, s. 16). Ona göre, Marks şiddeti yeni toplumunun kurulmasını önceleyen doğum sancıları olarak görüyordu. Fakat aynı zamanda bu, doğumun sebebi değildir. Bu noktada, “devleti egemen sınıfın denetiminde bir şiddet aygıtı olarak değerlendiren” Marks’a göre, buradaki egemen sınıfın rolü şiddete değil, toplumda oynadığı role dayalıdır (Arendt, 1997, s. 17). Bu anlamda şiddet reddedilir. Yazılarında devrimin ardından kurulacak olan proletarya diktatörlüğünü baskıcı olarak niteleyen Marks, bu dönemin geçici olacağını ifade eder. Diğer yandan Marks ve Engels, Birinci Enternasyonal’de Bakunin’e karşı bireysel terörü reddeden açıklamalarda bulunmuşlardı.

Aynı şekilde Lenin de bireysel terörü temelden yoksun eylemlilikler olduğu için reddeder. Sosyal-devrimcilerin bireysel terör eylemlerini, devrimi amacından saptıran ve devrimci enerjiyi boşa harcayan bir savaş yöntemi olarak niteleyen Lenin, kitlenin dahil olmadığı eylemleri güçsüz olarak niteler (2015). Bireysel terörü reddeden Lenin, aynı zamanda Marksistlerin ilkesel olarak terörü reddetmediğinden bahseder: “İlkesel olarak terörü hiçbir zaman reddetmedik ve reddedemeyiz. Terör, çarpışmanın belli bir anında, askeri güçlerin içinde bulunduğu belli bir durumda ve belirli koşullar altında kesinlikle işe yarar ve hatta zorunlu savaş yöntemlerinden biridir.” (Lenin, 1998, s. 29) Bireysel terörün karşısına kitleyi arkasına alan, kitlenin mücadelesinin bir parçası olan terörü koyan Lenin bu terörden, “kitlelerin doğrudan katılımını hesaplayan ve bu katılımı sağlayacak olan şiddet kullanımı” olarak bahseder (1995, s. 23-25).

Lenin’de devrim zamanı kitle terörü bir zorunluluk iken Stalin’de terör bütünüyle reddedilir. Oysa 1936-1939 yılları arasındaki Büyük Temizlik (ya da Büyük Terör) dönemi başta olmak üzere, Stalin’in iktidarda kaldığı dönem terörle anılmaktadır. Tüm apaçıklığına rağmen Stalisint terör, “resmi kamusal söylemin alenen kabul edilmeyen müstehcen eklentisi” olarak gizli kalmıştır (Zizek, 2002b, s. 261-2).

1789’dan bugüne silahla mücadeleyi seçen ve mevcut düzeni değiştirmeye yönelik hareket eden devrimci örgütlerin mücadele biçiminde şiddet zorunludur, “fakat ne kadar şiddetin devrimci olacağını hesaplamanın bir yolu yoktur” (Diken, 2013, s. 144). Hesaplama olmaması durumunda yaratıcı şiddet ile verimsiz şiddeti birbirinden ayırmak imkansızlaşır. Bu da devrimci şiddetin yıkım isteğine dönüşmesine sebep olabilir. Peki devrimci terör ne yapıyor?

“Devrimci şiddetin amacı devlet iktidarını ele geçirmek değil işleyişini, temeliyle ilişkisini vb. kökten değiştirmek suretiyle devlet iktidarını dönüştürmektir.” (Zizek, 2010, s. 120) Bu noktada örnek olarak Kızıl Ordu Fraksiyonu’na bakılabilir. Kapitalizm ile terör arasındaki çatışma burada da ortaya çıkar. Terörün kapitalizmi hedef alması, onun karşısındaki güçlü fakat çaresiz konumunu da açık eder. Terör eylemlerinin şok etkisiyle kapitalist toplumun işleyişini sekteye uğratması gerektiğinden söz eden Kızıl Ordu Fraksiyonu (RAF) kurucularından Ulrike Meinhof, bu durumda sistemin baskısıyla sınırlanmayan insanların, olan biteni medyanın bakışıyla görmeksizin eylemde bulunabileceklerini söyler (2001, s. 278). Aynı şekilde siyasi hedeflere yönelerek sabotaj yoluyla devlet terörünü kışkırtmayı hedefleyen bu eylem biçiminde, devlet terörünün kademeli olarak artması ve dolayısıyla, Meinhof’un ifadesiyle, kendine ihanet eden düşmanın görünür hale gelmesi amaçlanır. Fakat Kızıl Ordu Fraksiyonu’nun eylemleri, kitlelerin ayaklanmasını sağlayamamıştır. Bu sonucun sebebi “başarılı” bir terör biçimi icra eden Bin Ladin’de aranabilir.

2.2.2. Köktendincilik

Haşîşiler, Hasan Sabbah’ın Alamut Kalesi ve çevresinde hakimiyet kurabilmek için inşa ettiği harekete verilen addı ve bu hareket Büyük Üstat, Büyük Dailer, Refikler (yoldaşlar), Lasikler (tarafatlar), Fidailerden oluşuyordu. Bu şema içerisinde özel bir yere sahip ve grubun Haşîşiler olarak anılmasına sebep olan Fidailer, Laurence Lockhart’ın ifadesiyle, amaçlarına ulaşmak için “kendini feda eden” kişilerdi (2006, s. 211). Hasan Sabbah’ın

Yeni Davet adını verdiği harekete mensup Fidailer, bu inancın gereği olarak hedef alınan kişileri öldürmekle (ya da kimi zaman korkutmakla) görevliydi. Fakat aynı zamanda ölümden de korkmuyorlardı. Çünkü bu inanç fedailerini, görevleri sırasında ölecek olurlarsa doğrudan cennete gideceklerini düşünüyorlardı. Bu sebeple görevlerini tamamladıktan sonra olay yerini terk etmeyip tereddüt etmeksizin ölümü bekliyorlardı. Böylece nefislerini kurtuluşa ulaştıran Fidailer, ölüme meydan okumuş oluyorlardı. Bir başka görüşe göre ise Fidailer, bir madde etkisinde oldukları için tereddüt etmeksizin ölüme yürüyebiliyorlardı. Haşişlerden günümüze, yöntemlerinde çeşitli değişiklikler olmakla birlikte köktenci teröristler, inançtan ilham almayı sürdürmüşlerdir. Bu bağlamda Haşişler günümüzün köktenci teröristlerine görünmez bağlar ile bağlanır.

1970'lerin sonunda Amerika'da, dinin farklı bir yorumunu temsil eden yeni bir hareket belirdi: köktendincilik. 1941 yılında Amerikan Hıristiyan Kiliseler Konseyi (the American Council of Christian Churches) ve Ulusal Evanjelistler Birliği'nin (the National Association of Evangelicals) kurulması, ardından 1970'li yıllarda Yeni Hıristiyan Sağ'ın ortaya çıkışı ve nihayetinde 1979 yılında rahip Jerry Falwell tarafından Ahlakî Çoğunluk (Moral Majority) hareketinin kurulması köktenci hareketin gelişmesinde önemli olmuştur. “Amerika'da köktendincilik, bir kriz biçiminde algılanan modernizme karşı bir tepki olarak dinin ‘temellerine’ ya da ‘köklerine’ geri dönüşe yönelik bilinçli bir hareket” olarak ortaya çıkmıştır (Berkday, 1999, s. 16). Diğer dinlerle ilişkilendirilmesi daha sonraki yıllarda gerçekleşen köktendincilik, özellikle Soğuk Savaş sonrası dönemde İslami hareketlerle anılmaya ve hatta orada hayat bulduğu yönünde bir algıya doğru evrilmiştir. Bu yöneliş 11 Eylül saldırıları sonrasında ciddi bir ivme kazanmıştır. Diğer yandan “bugün ABD'de, (kendi) Hıristiyanlık(anlayışları)yla meşrulaştırdıkları kendilerine özgü bir terör uygulayan iki milyondan fazla Sağ popülist ‘köktendinci’ vardır” (Zizek, 2011b, s. 298).

Bilginin göreceğini reddeden köktendinci, farklı bir gerçeklik peşindedir ve bu da onun başkalarının inançlarına hoşgörü göstermesini engeller. Çoğulculuk ve farklılaşmayı kabul etmeyen köktendinci, tek gerçeği ve tek doğrusu bulunan bir dünya yaratmaya çalışır. O “bir dava uğruna ölmenin hayal edilemez olduğu edilgin nihilist tüketim toplumuna” meydan okur (Diken, 2011, s. 105). Kin doludur, kör bir yıkım istenci ile “görünüştünden ibaret olduğunu düşündüğü dünyayı” arındırmaya çalışır. 11 Eylül'den önce ya da sonra kimdir o?

Köktendinciye göre bilinmesi gereken her şey kutsal kitapta yer alır. Dünyanın gerçekte ne olduğunu bildiğini iddia etmenin yanı sıra, bizzat onun eliyle kutsal metin bir anlamda putlaştırılır. Toplumsal yaşam kutsal metne göre belirlenir ve kutsal sözün hüküm sürdüğü yer diğer yerlerden belirgin bir şekilde ayrılır. Bu ayrılma aynı zamanda “öteki”nin varlığına işaret eder. “Ben” ve “öteki” arasındaki gerilim köktendinciliğin önemli bir motivasyon kaynağıdır. Bu bakımdan El Kaide’nin kendisini Amerika düşmanlığına karşı meşrulaştırma çabası, kendilerine dair bir tepkiselliği işaret ettiği gibi, öteki (Amerika) ile kurulan ilişkiyi de açık eder. Varlığını temellendirmek için bir “öteki”ye, bu örnekte görüleceği üzere, kötü bir figüre ihtiyaç duyar.

Köktendincilik yalnızca inanmayanlara değil, aynı zamanda inancın gereğini yerine getirmeyen ılımlılara da eleştiri getirir. İnananlar ile inanmayanlar arasındaki kaçınılmaz çatışmanın ertelenmesine sebep olan ılımlılarla arasına mesafe koyar. İnanıyor olmak yeterli değildir, inancın gereğini eksiksiz şekilde yerine getiriyor olmak gerekir. Bu sebeple köktendincilik dinin hüküm sürebilmesi için inananların varlığının yeterli olmayacağını vurgular. Bu anlamda İslam’ın toplumsal düzeni belirleyen başat unsur, bir politik ideoloji olarak işlerlik kazanması gerektiği şeklindeki düşünce tarzı önemlidir.

Köktendinci terör “kapitalizmin nihilistik dünyasına aittir” (Diken, 2011, s. 105). Örneğin El Kaide’nin, yani özelde Bin Ladin’in kapitalizmle bir sorunu yoktur, hatta Bin Ladin bizzat o dünyadandır. “Bu açıdan bakıldığında Amerika İmparatorluğu da yeni terörizm de aynı dünyaya ... aittir.” (Diken, 2011, s. 105) Dolayısıyla Bin Ladin’in içeriden biri olduğu söylenebilir ve elbette o, sistemin araçlarını kendi lehine kullanma becerisine sahiptir. İnsanların sabotaj yoluyla yapılan eylemlerin etkisiyle harekete geçeceğini söyleyen Ulrike Meinhof’un aksine Bin Ladin, kapitalizmin en etkili silahını, medyayı kullanarak görkemli bir “başarı” elde etmiştir. “Savaşı Amerika’nın kalbine taşıyan” 11 Eylül saldırılarında, özellikle ikinci uçağın çarpma anının neredeyse her açıdan görüntülenmiş olması, eylemin yarattığı korku kadar arzu da uyandırmasını sağlamıştır. El Kaide de eylemlerinde bunu amaçlar, çünkü terör cezbedicidir.

Tanrı’nın iradesine doğrudan erişimi olduğuna emin olan ve kendisini onun yeryüzündeki yegane temsilcisi olarak sunan köktendinci, öte dünya ile yaşanan dünya arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Bu anlamda inanç bilgiye indirgenir. “Şiddeti köktendincinin gözünde haklı gösteren de inancın bilgiye indirgenmesidir.” (Diken, 2011, s. 108) Bu

dünyevileştirme de nihayetinde siyasetin ahlaka indirgenmesine yol açar ki, bu da köktenci teröristi “siyasi farkları İyi ve Kötü şeklinde mutlak antagonizmalar olarak yeniden düzenlemesi” sonucuna ulaştırır. Bu noktada siyaseti ahlaka indirgeme eğilimi dolayısıyla güvenlik siyaseti ile köktenci terör, yani teröre karşı yürütülen savaş ile terör arasındaki analogi dikkat çekicidir. Bu bağı görünür kılabilmek için devletlerin, “bugünün dini haline gelen güvenlik siyaseti” ile ne yaptığına bakmak gerekiyor (Diken ve Laustsen, 2006, s. 199).

2.3. TERÖRLE MÜCADELE ya da TERÖRE KARŞI SAVAŞ

Yaşamayı ve öldürmeyi denetleyen istisnai bir iktidar gücünü temsil eden “biyo-politikanın konu aldığı yaşam, nüfusun, insan ırkının yaşamıdır” (Diken, 2011, s. 111). Biyo-iktidarı disiplinci iktidarla kıyaslayan Foucault, söz konusu yaşamla ilgili öldürme yetkisinin nasıl işleyeceğini, cinayetin işlevinin ne olacağını sorar (2015, s. 247). Bu soru terörle ilgili tekrar sorulabilir: teröre karşı savaşta öldürme yetkisi nasıl işler? Güvenliği sağlamakla görevli olan devlet, nüfusun biyolojik yaşamını tehdit eden terör felaketine karşı düşmanı öldürme yetkisini elinde bulundurur. Vatandaşının yaşamını korumak için, düşmanı öldürmek zorundadır. Bu durumda artık öldürmek cinayet olarak algılanmaz. Dolayısıyla güvenlik siyasetinde yaşatılması ve öldürülmesi gerekenler şeklinde bir yarılma oluşur. Bu yarılmayı sağlayan ise istisnai olanın kural haline gelmesidir. “Yani güvenlik esasen istisna halini meşrulaştırmakla ya da istisnai olanı normalleştirmekle ilgilidir.” (Diken ve Laustsen, 2005, s. 42-47)

Bu noktada, bugün neredeyse tüm siyasi mercilerce en büyük sorumluluk olarak nitelenen güvenlik kavramına bakmak yerinde olacaktır. Güvenlik sadece kriz durumuna karşı bir önlem değildir, aynı zamanda o durumun düzenlenmesi, yönetilmesi ve hatta yeniden üretilmesi şeklinde bir dizi uygulamayı da içerir. Burada istisna kavramına dönülecek olursa, “egemenliğin istisnaca koşullandırıldığı” görülür (Diken ve Taşkale, 2010, s. 131). Egemen, kanunu koruyabilmek için, yine kanundan aldığı güçle, onu askıya alarak onun dışında durur. Bir anlamda hem içinde hem dışındadır. Yani o “istisna haline karar veren kişidir” (Schmitt, 1996, s. 14). O halde denilebilir ki, “istisna durumu kuralın kendisine dönüşmüş durumdadır” (Diken ve Taşkale, 2010, s. 128). Çünkü kişilerin yasadan mahrum halde göz altında tutulmaları, artan gözetim önlemleri ve kontroller istisna durumunun “politikanın hakim biçimi” haline geldiğini gösterir (Agamben, 2005,

s.1-31). O halde, siyasetin önü kesilip biyoloji siyasetin amacı haline geldiğinde korku politikası işlerlik kazanır denilebilir. Bu noktada güvenlik ve korku arasındaki bağdan söz etmek gerekir. “Devlet politikasının önde gelen ilkeleri olarak güvenlik, modern devletin doğuşuna kadar uzanır. Hobbes, zaten güvenlikten insanı bir toplum içinde bir araya getirmeye zorlayan korkunun zıttı olarak bahsetmektedir.” (Agamben, 2001)

Güvenlik siyaseti, toplumun saldırılara karşı ayakta kalabilmesini sağlamayı vaat eder. Bu bağlamda teröre karşı savaşta önleyici stratejilere karşı ilginin sebebi anlaşılır. Teröre karşı savaşta dört strateji ön plana çıkar. Birinci durumda belirli kişilerin yasanın alanının dışında bırakıldığı görülür. 2002 yılından itibaren Amerika tarafından hapishane olarak kullanılmakta olan ve Taliban, El Kaide gibi örgütlerle ilişkili olabileceklerinden şüphelenilen kişilerin tutulduğu Guantanamo buna örnek gösterilebilir. Burada tutulan mahkumlar hemen her türlü yasal haktan yoksundular. İkinci durumda ise belirli bir grup yerine tüm toplumu hedef alan, içerisi ve dışarısı arasındaki sınırı belirginleştiren eylemler söz konusudur. Amerika'nın 11 Eylül saldırıları sonrası tehlike altındaki içeridekiler ile tehdit olan dışarıdakiler arasına sınır çizmeye çalışmak amacıyla sınır kontrollerini güçlendirmesi örneği bu duruma karşılık gelir. Üçüncü durumda, elektronik kontrol ve izleme yoluyla her türlü akış kontrol edilmeye çalışılır. Bu anlamda ABD gizli servisi Ulusal Güvenlik Ajansı (NSA) ve Federal Soruşturma Dairesi'nin (FBI) büyük internet firmalarının merkezi bilgisayarlarına giriş izninin olması örneğinde görülebileceği gibi, devletler sokaktaki kameralardan evlerdeki bilgisayarlara kadar pek çok araç vasıtasıyla vatandaşlarını adım adım gözetlemekte. Son durumda ise bir topluluğun tamamı terörist olarak kabul edilir.

Terör güvensizlik ve belirsizlik üretirken, terörle mücadelede güven inşa etmek önem kazanır. Bunun için de önleyici önlemlere yoğunlaşılır. Fakat terör eylemlerinin git gide büyük şehirlerde yoğunlaşması sebebiyle terörle mücadele de buralarda denetim mekanizmalarının kurulması şeklinde çalışır. Sonuç olarak öngörülemeyen bir topluluğu ya da kamusal alanı denetim altında tutma noktasına varılır.

Terör saldırılarıyla başa çıkabilmek için devletlerin kanunları ilgili kişileri kapsayacak şekilde askıya alması yeni bir yöntem değildir. İşleyişin her zaman bir yasal ve yasal olmayan cephesi vardır. Yeni olan, teröre karşı savaşta bu sınırın tamamen ortadan kaldırılarak, yasa dışı olanın yasallaştırılmasıdır. Bu yasallaştırmanın sonucu olarak

dünyada pek çok kişi devlet terörünün hedefi haline gelmiştir. Kendini teröre atıfla meşrulaştıran ve bir anlamda terörü yansıyan devletlerin güvenlik politikaları bugünün devlet terörüdür.

Tek görevini güvenlik olarak belirleyen devlet, bu sürecin kaçınılmaz bir sonucu olarak aynı ihtiyacı üretir hale gelebilir. “Güvenliği tek amacı ve meşruluk kaynağı yapan devlet kırılğan bir organizmadır; terörizm tarafından teröre kışkırtılması her zaman mümkündür.” (Agamben’den aktaran Diken, 2011, s. 113) Dolayısıyla “güvenlik, kolayca saptırmaya, yani teröre dönüşebilir” (Diken, 2006, s. 83). Bu da sonsuz bir döngü anlamına gelir: terörist ve devletin birbirlerini sürekli birbirleri üzerinden meşrulaştırmaya çalışması. Teröre karşı savaşta varılan nihai nokta siyasetin ortadan kalkması olur. Zaten “bir bakıma terör demek siyasetin sonu demektir” (Baudrillard, 2011a, s. 44).

Politikanın hakim biçimi haline gelen korku politikası siyasal alanı domine eder. Geriye sadece politikayı güvenlik sorununa endeksleyen politika kalır (Zizek, 2003, s. 247). Bu noktada post-politikanın kendisinin uyguladığı şiddet biçimini görünmez kılması önemlidir. Şiddet, yalnızca teröristlerin ve devletin (elbette yasal olarak polis ve asker eliyle) uyguladığı şiddet biçimine indirgenir. “Bu bağlamda menedilmiş olan sadece ‘çıplak’, ‘kör’ veya ‘mikro şiddet’ olarak geri dönmez, aynı zamanda egemenin şiddeti, devlet terörü olarak da” belirir (Diken ve Taşkale, 2010, s. 132). Burada dikkat çekilmesi gereken, konumunu teröre atıfla korku üzerinden tanımlayan devletin terörü yansıtmasıdır.

İkisi de eş anlı olarak, tabii ki aralarında tam özdeşlik olmaksızın, yakınsamayı ve ayrılmayı, benzerliği ve farklılığı ifade ederler. İkisi de ya/ya da dünyasını gösterirler. ... Her ikisi de kendi ‘yaşam biçimlerini’ (dinsel Ortodoksluk ve yeni bir din olarak güvenlik) fetişleştirirler. Ve sonuç olarak kendi papazları vardır. (Diken, 2011, s. 114)

Bin Ladin, “savaş El-Kaide ve dünya haçlıları arasında değildir. Savaş; İslam, İslam dünyası ve dünya haçlıları arasındadır” (TimeTurk, 2012) derken, Bush da cepheyi “ya bizimlesiniz ya da teröristlerle” sathına çekmişti. Her ikisi de kötülükle savaştığını iddia eden ve bir medeniyet çatışması metaforu yaratan Bin Ladin ve Bush’un dünyanın geri kalanına bir tercihi dayatarak girdikleri yol, bir yerde birbirine kavuşuyor. Ortada birbirini taklit eden ve birbirini yansıtan düşman iki unsur vardır. Tüm düşmanlıklarına

rağmen ikisi de politikayı etkisizleştirme noktasında kesişirler: Bush ve Bin Ladin'in kesişen yolları burasıdır. Dolayısıyla terör ve teröre karşı savaş, Bush ve Bin Ladin'in iddia ettiğinin aksine, medeniyetler çatışması değildir.



3. SİNEMA NEDİR?

Fransızca cinématographie sözcüğünün kısaltılmış hali olan cinéma sözcüğü pek çok dilde bu sanat dalının adı olarak karşılık bulmuştur. Türkçede de kullanılan sinema sözcüğünün anlamı zamanla sinema çalışmalarının tümü ve filmlerin gösterildiği yeri ifade edecek şekilde genişlemiştir. Hareketli görüntünün kaydedilebilir olması sinematografin icadı ile mümkün olmuştur. Yunanca hareket etmek, devinmek anlamına gelen kinéō(+ma) ile yazar, yazan anlamına gelen grapheús sözcüklerinden türetilen sinematograf, hareketli görüntü kaydeden cihaz anlamına gelmektedir. Sinematografin icadını mümkün kılan ise kendinden önceki teknolojik gelişmelerdir. Bu anlamda fotoğrafın icadı (1826) önemli bir dönüm noktası sayılabilir. İlk zamanlar bir kare fotoğraf için önceleri saatlerce, daha sonraları ise dakikalarca pozlama yapmak gerekiyordu. Hareketin yansıtılabilmesi amacıyla yapılan çalışmalar, nihayetinde kameraların ve gösterim aletlerinin icadıyla sonuçlanmıştır. Bu dönemde pek çok araştırmacı kendi film kameralarını ve gösterim aletlerini geliştirmekle meşguldü. Bu araştırmacılar arasında bir filmi perdeye yansıtan sistemi geliştiren ve ona sinematograf adını veren Lumiere kardeşler, 28 Aralık 1895'te Paris'teki Grand Cafe'de, ilk halka açık gösterimi düzenlediler. "Lumiere'ler tamamen sinemayı keşfetmedilerse de bu yeni aracın alacağı özel biçimi büyük oranda belirlediler." (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 456)

Sinemanın kökenine ilişkin, gölge oyunlarından mağaralardaki yirmi bin yıllık duvar resimlerine kadar giden pek çok çalışma mevcuttur. Elbette tarih boyunca insanların hareketin temsiline yönelik ilgilerinin yeni olduğu söylenemez. Fakat sinemayı belirleyen koşulların onu diğer temsil biçimlerinden ayırdığı söylenebilir. Sinemayı belirleyen koşullar ise "yalnızca fotoğraf değil, enstantane fotoğraf (poz fotoğrafı başka bir soyağacına aittir); enstantanelerin eşit aralıklı olması; bu eşit aralığın 'film'i oluşturacak bir taşıyıcıya aktarılması (pelikülü delenler Edison ve Dickson'dır); imgeleri hareket ettirecek bir mekanizma (Lumiere'in tırnakları)" şeklinde ifade edilebilir (Deleuze, 2014, s. 15). Bu anlamda Gilles Deleuze'ün sinemanın kökenine Marey ile Muybridge'in çalışmalarını koymasının önemi önemlidir. 1878'de fotoğrafçı "Eadweard Muybridge bir dizi kamerayı cam levha filmi ve hızlı pozlamayla birlikte kullanarak, koşan bir atın bir dizi fotoğrafın çekti." (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 455) Bu yöntem hem hareketin

yeniden yansıtılmasını hem de aksiyonun evrelerinin dondurulmasını sağlıyordu. 1882’de ise bilim insanı Etienne-Jules Marey icat ettiği 12 ayrı görüntüyü kaydeden kamera ile hareketli görüntün kaydedilmesini sağlayan kameraların icadına önyak oldu. Marey ve Muybridge’in çalışmaları “bir taraftan hareketin bir analizi, öte taraftan projeksiyon sayesinde elde edilebilecek bir sentezi” ifade eder (Baker, 2011, s. 279). Dolayısıyla sinemanın kökleri “birbirine eşit uzaklıktaki enstantane fotoğraf sekansları”nda bulunabilir (Deleuze, 2014, s. 16).

Selüloit bir zemin üzerindeki kimyasal, ışığa duyarlı bir tabaka aracılığıyla ışık yansıtan cisimlerin görünümünün fotoğraf olarak saptanması, insan gözünün gördüklerinin izini bir süre koruması özelliğinden yararlanarak cisimlerin hareketlerinin fotoğraflara bölünmesi ve sonra bu fotoğrafların saniyede 24 kare geçecek şekilde (önceleri bu 16 kare olarak yapılıyordu) bir projeksiyon aygıtıyla karanlık bir salonda ve ses eşliğinde beyaz perdeye yansıtılması. (Ayça, 2016, s. 121-122)

Sinema teknik anlamda böyle başlamıştır. Felsefi düşünceleri kapsamında öncelikle aygıtı sorunsallaştırarak sinema üzerine yazan Henri Bergson önemsiz (inessential) olarak nitelediği sinemanın hareketli görüntü kaydı yapan bir teknik olduğundan bahseder: “...bütün görüntülere özgü hareketlerden genel olarak hareket denebilecek, soyut ve basit bir hareket oluşturmak ve görüntüleri bir oyuncuya koyarak her özel hareketin tekliğini, bu genel hareketin bireysel duruşlarla karşılaştırılması aracılığı ile yeniden oluşturmaktan başka bir şey değildir.” (Bergson, 1998, s. 305) Ona göre sinematograf sadece teknik bir icattır. Bu fikre Lumiere kardeşlerde de rastlanabilir. Lumiere’ler de teknik bir icat olan sinematografin kültürel ya da sanatsal bir geleceği olmayacağını düşünürler. Deleuze’e göre Bergson sinemayı Lumiere kardeşlerin filmleri seviyesinde kavramaktadır. Lumiere kardeşlerin sinemasında bakış açısı (point of view) sabittir. Bu da çekimin bir mekanla kısıtlanması ve bir anlamda hareketsiz kılınması sonucunu doğurur. Böyle bir sinemada tek-biçimli ve soyut bir zaman algısı ortaya çıkar. “Oysa sinemanın evrimi ancak montajla, hareketli kamerayla ve bakış açısının, yani çekimin özgürleşmesiyle” gerçekleşmiştir (Baker, 2011, s. 278). Deleuze’e göre sinemanın esası da budur.

Jean Epstein’e göre sinemanın doğasını sinematografin mekanik kayıt işlevi belirlemektedir. Bergson’un, yaşamdaki devinimi kaydetme yetisinden yoksun olduğu için önemsiz olarak nitelediği sinematografi Epstein insan gözünün göremeyeceği şekilde

kayıt yapabilmesi sebebiyle yaşamın gerçeğini aktarabilen bir icat olarak yorumlar. Epstein'e göre sinema modern bir sanat, doğrudan otonom bir güç olarak ortaya çıkmıştır. Ona göre kamera yaşamı olduğu gibi kaydetmektedir. Fakat bu kayıt Walter Benjamin'in mekanik yeniden-üretim olarak bahsettiği tarzda gelişmemektedir. Benjamin'e göre sinema geleneksel sanat yapıtında bulunan özel atmosferden yoksundur. "En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı -başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı." (Benjamin, 2002, s. 53) Epstein ise kameranın gerçekliği insan gözünün göremeyeceği şekilde kaydettiğini düşünür. Yani kamera varlığı henüz bir anlatıya dahil olmadan önceki ilk halini filme almaktadır. Epstein tam da bu teknik özelliği sinemanın kökenine yerleştirir. Fakat sinematograf kendine içkin olarak, bir sanat üretimi ortaya koyabilecek ifade yetisi taşımaz. Dolayısıyla sinema bir aygıt olan sinematografa indirgenemez.

Bu noktada Andre Bazin'in sinema tanımına da bakılabilir. Andre Bazin'e göre sinema, gerçeği yeniden üretme yetisine sahiptir. Bu, iki aşamada gerçekleşir: "görüntülerin fotoğrafla saptanması ve hareket." (Vincenti, 1993, s. 117) Yeniden üretme yetisi sinemada gerçek etkisi yaratır. Bunun yanı sıra bir kameranın kaydettiği görüntü "gerçeğin optik ve mekanik olarak yeniden üretilmesidir" (Vincenti, 1993, s. 118). Bazin'e göre bu süreç kamerayı kullanan ya da kameranın önünde kayda alınan insandan bağımsız olarak işler. Dolayısıyla Bazin'e göre sinemanın kökeninde bir aygıt vardır. Fakat insan etkisini filmin oluşma sürecinden tamamen dışlamak mümkün değildir. Bazin bu anlamda teknik gerçekliğin yanına yaratıcı düzenlemeyi koyar. Sonuç olarak filmin oluşumunda aynı zamanda insan ve onun katkısı söz konusudur.

Denilebilir ki, teknik bir aygıt olan sinematograf, bir fikir ya da sinematografik bir anlatım yetisi barındırmaz. Diğer yandan bu aygıt ile birbirinden farklı onlarca film çekebilmek mümkün. Bunu sağlayan ise aygıtın kendisinin mekanik yapısı değil, bir sinema fikri ile belli bir organizasyon çerçevesinde hareket eden yaratıcılık eylemidir. Dolayısıyla sinematograf kendi başına düşünmediği ve eser ortaya koymadığı için sinematografin arkasında yaratımda bulunacak bir özneye ihtiyaç vardır. Buradan hareketle sinema, "çatışmayı tecrübe eden ya da iki poetikanın kombinasyonu gerçekleştirmeyi deneyen" bir yaratım olarak hem kendi teknik koşullarıyla birlikte, "kaydeden mekanik bir bakışla" hem de o koşullara rağmen, "karar veren bir sanatçının bakışıyla" düşünebilen bir sanat olarak ifade edilebilir (Ranciere, 2016, s. 173). Dolayısıyla burada mevcut malzemeleri

bir araya getirip teknik koşulları kullanarak bu malzemeye şekil veren bir öznelikten bahsedilebilir. Çünkü Ranciere'e göre sinema, karar veren bakışın ve kaydı yapan mekanik bakışın kombinasyonudur. Ve sinema bu birleşimin gücünü montajla birleştirebilir. “Ve bunu anlamlandırmaları özgürce düzenleme, görüntüleri yeniden görme, onları başka bir biçimde birbirine bağlama, görüntülerin anlam ve ifade kapasitelerini sınırlandırma ya da genişletme noktasında kendine tanıdığı hakla yapar.” (Ranciere, 2016, s. 174)

Bu noktada Alain Badiou'nun sinema üzerine düşünceleri, bir aygıt olan sinematografa indirgenemeyen sinemanın tanımına dair bir imkân sunabilir. Badiou, 24 Kasım 2014 tarihinde New South Wales Üniversitesi'nde gerçekleşen *Sinema ve Felsefe* (2014) başlıklı konuşmasına, sinema hakkında konuşulurken aslında nihayetinde sinemanın imgelerin bir kompozisyonu olduğundan bahsedildiğini söyleyerek başlar. Fakat onu tanımlamak için sinemanın imgelerden oluştuğunu söylemek yeterli değildir. Çünkü resim, fotoğraf gibi sanatlar da imgelerden oluşur. O halde sinemayı onlardan ayıran bir şey olmalı: hareket. Fakat sinema imgelerin hareketine de indirgenemez. Sinema aynı zamanda birbirinden farklı imgelerin bir kombinasyonudur. Bunun yanı sıra bir filmde konuşma, ses, müzik, anlatı ve oyuncular da vardır ve bunların hepsi bir bütünlük içerisinde kompleks bir yapıyı oluşturur. Dolayısıyla sinema kendisini oluşturan öğelerden herhangi birine indirgenemez. Sinema bu anlamda, Badiou'nun ifadesiyle, kompleks bir sanat olarak nitelenebilir.

Sonuç olarak sinema görsel-ışitsel bir çağın ürünüdür. İletişim araçlarının ortaya çıkışı ve gelişimi görsel-ışitsel bir kültüre geçiş sürecinin de başlangıcı olmuştur. Yirminci yüzyıl görsel-ışitsel bir çağdır. Böyle bir çağda sinema, bir yaratım etkinliği olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlamda sinema değişen çağın ürünüdür. Filmler görsel-ışitsel kompleks bir varoluşa sahiptir. Filmde görüntü, ses, hareket ve zaman birbiriyle dinamik bir ilişki içindedir ve film, bu öğelerin ardışık bir şekilde etkileşimiyle yaratılan estetik bir bütünlüktür.

3.1. DÜŞÜNEN SİNEMA

Henüz bir eğlence olarak algılandığı ilk yıllarında sinema üzerine yazan ve özellikle sinema-düşünce ilişkisi bağlamındaki fikirleriyle Epstein, Bazin gibi sinema düşünürlerinin yanı sıra Deleuze'ü de etkileyen Elie Faure'a göre “sinema plastiktir”

(2006, s. 37). Plastik sözcüğü şekillendirici bir üretim faaliyeti anlamına gelir. Sinemadaki kullanımıyla ise; renk, kompozisyon, grafik gibi estetik nitelikleri ifade eder. Faure'un sine-plastik olarak kavramsallaştırdığı bu biçimlendirme “edilgin malzemelerin kendisinin düşünce üreten aktif biçimler aldığı; aşkın düşüncelerin, kendi dışındaki edilgin malzemelerle özdeşleşerek duyulur fikirlere dönüştüğü, sinema sanatına özgü bir içkin biçimler yaratma eylemidir” (Gönen, 2008, s. 66). Bu anlamda sinema düşünen plastik biçimler yaratır. Faure sine-plastik kavramıyla daha ilk yıllarında sinemaya bir sanat payesi verirken aynı zamanda onu güzel sanatların meşru mirasçısı ilan eder. Bu bağlamda sinema diğer sanatları da içerir. “Bazin’in 1958 yılında yazdığı *Saf-olmayan Bir Sinema İçin* adlı makalesinde formüle ettiği o ünlü ‘saf olmayan sinema’ teorisinin kaynakları buradadır.” (Gönen, 2008, s. 68)

Bu noktada öncelikle sinemanın diğer sanatlarla ilişkisine bakılmalı. Sinema başlangıçta tiyatro, resim, fotoğraf sanatlarının bir devamı ya da bu formların bir benzeri olarak değerlendirilmiştir. Oysa tüm bu sanat formlarını içinde çeşitli şekillerde barındırmakla beraber onlardan farklı niteliklere sahiptir. Andre Bazin’e göre sinema, diğer tüm sanatları içerdiği için saf olmayan, dolayısıyla çokluk içeren ve gücünü tam da buradan alan bir sanattır. Bazin gibi Badiou da sinemayı saf-olmayan bir sanat olarak değerlendirir. Sinema yedinci sanat payesini tam da bu saf-olmayan sanat olması niteliğinden dolayı kazanmıştır. Sinema resim, fotoğraf, müzik vs. gibi tüm sanatları içselleştirmiş bir sanattır. Fakat burada basit anlamıyla mekanik bir kayıttan söz edilmemektedir. Sinema diğer tüm sanatları kendi bünyesinde dönüştürebilen bir devinimdir. Badiou bu anlamda sinemayı saf-olmayan bir sanat olarak yorumlar. Badiou *Sinema ve Felsefe* başlıklı konuşmasında sinemanın diğer tüm sanatların merkezinde yer almak gibi bir sembolik işlevi olduğundan söz eder (2014). Bir filmde diğer sanatların yer alması, sinemanın o sanatlar hakkında yargıya vardığı anlamına gelir. Çünkü Badiou’ya göre sinema bir sanat olarak, bu sanatların içindeki değerli olan ve olmayanı bulmak zorundadır. Örneğin filmin içindeki herhangi bir sanat biçimi o sanata yalnızca bir referans değil, aynı zamanda o sanat hakkında bir deneyimdir. Dolayısıyla Badiou’nun ifadesiyle, “sinema aslında sadece bir bütünleştirme değil, aynı zaman da bir eleştiridir de” (2014).

Buradan hareketle, Badiou’nun sinemayı bir geçmiş sanatı olarak nitelemesi önemlidir: “sinema bir ebedi geçmiş sanattır.” (Badiou, 2009, s. 93) Filmde “İdea’yı düşüncede

kuran” Badiou’nun ifadesiyle, “görmüş olmaktır” (2009, s. 93). Dolayısıyla sinema bir uğrayış/ziyaret olarak tanımlanır. Sinemada görülmüş ve duyulmuş olanlar daha sonra görülüp duyulacak olanlara uğradıkça İdea’lar oluşur. Badiou fikrin uğrayışı için üç farklı hareketten söz eder: bütünsel hareket, yerel hareket ve karışık hareket. Bu hareketler nihayetinde fikrin geçişini oluşturur. Badiou’ya göre, üç anlamıyla hareketin birbirine bağlanması sinemanın poetikasıdır. Fikir bu üç hareketin düğümlenmesi ile geçer ya da geçmektedir. “Sinemanın poetikasının bağlandığı hareketler ise aslında sahte hareketlerdir.” (Badiou, 2009, s. 96) Çünkü sinema nihayetinde fikirlerin geçmesiyle düşünebilmektir. O halde sinemanın düşünmesi ne anlama gelir?

Bu noktada öncelikle sinemanın bir sanat olup olmadığı tartışmalarına dönülebilir. Diğer sanatlar için söz konusu olmadığı halde, sinemanın sanat olup olmadığı bir tartışma konusudur. Badiou konuşmasında, pratik anlamda diğer tüm sanatların bir tanıma sahip olduğundan, fakat açık bir tanımının yapılamıyor oluşundan dolayı sinemanın sanatsal boyutunun belirsiz kaldığından bahseder ve sorar: Bir filmin iyi olup olmadığı nasıl söylenir? “Film hakkındaki pragmatik söylem gerçekten filmin iyi veya sanatsal bir çalışma olup olmadığı konusundaki belirlenimin güçlük noktasıdır.” (Badiou, 2014) Bu anlamda iyi bir filmde dahi ilgi çekici olmayan öğeler bulunabilir. Badiou’ya göre bu sinemanın kompleks yapısının sanatsal belirleniminden dolayıdır. Çünkü sinema içinde sanatsal olmayan öğeler de barındırabilen bir sanattır. Ona göre sinemanın içinde sanatsal doğa ile bazen de hiç ilgi çekici olmayan şeyler arasında bir çelişki vardır. Yani sanatsal açıdan tanımına göre, sinema sanatsal olan ve sanatsal olmayan arasında bulunur. “Sinema günümüz dünyasında, sanat olanla sanat olmayan arasındaki çelişkinin görünürlüğünün bir üretimidir.” (Badiou, 2014) Bu anlamda sinema kötü imgelere karşı gerçek imgeyi ortaya çıkarır: “Mesele yalnızca filmin iyi olması, kendi türünde iyi olması değil, kendisiyle ilgili bir İdea’nın öngörülmesine ya da saptanmasına elverişli olmasıdır.” (Badiou, 2009, s. 99) Sonuç olarak Badiou’ya göre, “film fikrin geçişini çekim ve montaj çerçevesinde sergileyen şeydir” (2009, s. 102).

3.1.1. Deleuze ve Düşünen Sinema

Deleuze ise sinemayı kavram yaratan bir etkinlik olarak ele alır. “Deleuze’e göre sinema, düşüncüyü sunan ve harekete geçiren bir etkinliktir.” (Sütcü, 2005, s. 17) Dolayısıyla sinema düşünen bir varlıktır. Bu anlamda Deleuze “sinema-düşünce” ilişkisi ile ele aldığı

“sinemayı hiçbir yaratıcılığı olmayan, olayları sadece sunmakla yetinerek düşünmeyi engelleyen enformasyondan ve yine düşünceyi harekete geçirmekten çok, arka plana atan eğlenceden koparmaktadır” (Sütçü, 2005, s. 17-18). Bir filmde bu sinematografik-estetik düşünceyi yaratan ise hareket ve görüntünün montajla bir anlatı bütünlüğü oluşturmalarıdır. Sinema bunu hareket ve zaman imgeleriyle gerçekleştirir.

Gilles Deleuze 17 Mart 1987’de FEMIS’te gerçekleşen konferansın daha sonra *Trafic Dergisi*’nin 1998 güz sayısında *Yaratma Eylemi Nedir?* başlığıyla yayınlanan konuşmasına, “Sinemada fikri olmak ne demek?” sorusuyla başlar. Bir fikri olmanın ender rastlanan bir durum olmasından ötürü, aslında fikri olmanın genel anlamda bir fikre sahip olmak anlamına gelmeyeceğinden söz eder. Çeşitli yaratımlarda fikir olabilir. Fakat fikir ancak bir potansiyeldir, yani bir ifade tarzına angajedir. Dolayısıyla genel olarak bir fikir sahibi olunamaz, ancak “bir tekniğin içinde fikir” sahibi olunabilir. Buradan hareketle denilebilir ki, sinemada fikir sahibi olmak demek, önce bir fikir sahibi olmak ve o fikri görsel-işitsel bir şekilde ifade etmek demek değildir. Sinemada fikir sahibi olmak demek, sinemanın kendi sinematografik süreci içerisinde bir fikre sahip olmak demektir. “Sinemada sadece sinematografik olan fikirler vardır.” (Deleuze, 2003, s. 25) Elbette sinema başka disiplinlerle ilişkilenebilir, fakat sinema örneğin bir resimden esinlenmiş olsa bile, “bu fikirlerin daha şimdiden sinematografik sürece adanmış oldukları, ona ait oldukları” söylenebilir (Deleuze, 2003, s. 25). Çünkü sinema fikri kendi sinematografik süreci içinde üretir, bu da Deleuze’yen ifadeyle, hareket-süre bloklarıyla yapılır.

Deleuze bu anlamda sinemayı hareket-imge (movement-image) ve zaman-imge (time-image) kavramları ile ele alır. Deleuze’ün sinemayı ele aldığı *Sinema I: Hareket-İmge (Cinema-1: The Movement Image-1983)* ve *Sinema II: Zaman-İmge (Cinema 2: The Time Image - 1989)* adlı kitapları Bergson’un *Madde ve Hafıza* ile *Yaratıcı Evrim* kitaplarındaki özellikle hareket kavramına ilişkin düşüncelerine dayanmaktadır. Deleuze sinemayı, tıpkı Andre Bazin gibi, bir süreç şeklinde yorumlar. Fakat Deleuze’de bu süreç “bir kopmaya karşılık gelmez”ken, Bazin sinemayı iki döneme ayırarak açıklar (Ranciere, 2016, s. 124).

Bazin’e göre sinemanın çocukluk yılları olarak adlandırdığı montaj döneminin ardından sinemanın gücüne kavuştuğu alan derinliği ve plan-sekans dönemi gelir. Sinemanın ilk

yılları sessiz olsa da dilsiz değildir. Bu dönemde sinemanın kendine özgü bir dili vardır. Sinemada anlam yaratmaya yarayan bu dilin adı montajdır. Bazin'e göre montaj dönemi sinemanın kendine özgü gücünü yansıtmaz. Bu dönemde farklı montaj teknikleri kullanılıyor, farklı ekoller bulunuyor olmakla birlikte Bazin'e göre bu pratiklerin tümünde ortak bir nitelik vardır. Burada sözü edilen, montajın yapay müdahalesidir: "Anlam görüntüde değil, izleyicinin zihnine ilişkin olarak kurgulanmış görüntü gölgesindedir." (Bazin, 2010, s. 35) Oysa sinema gerçekliği olduğu gibi yansıtmalıdır. Sinema ancak bu şekilde özgün sanatsal gücüne ulaşabilir. Andre Bazin'e göre sinema bu güce Orson Welles'in alan-derinliği ve İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenlerin plan-sekans kullanımı ile kavuşmuştur. Alan-derinliği ve plan-sekans kullanımları da anlam yaratır. Fakat montaj, gerçekliği parçalayıp yeniden düzenleyerek seyirciye bir anlamı dayatırken, alan-derinliği ve plan-sekans teknikleri anlamı seyirciye bir bütünlük içinde ulaştırır.

Deleuze özellikle zaman-imge kavramını ele aldığı ikinci kitabında tıpkı Bazin gibi İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından faydalanır. İzleği benzer olmakla birlikte Deleuze'ün sinemayı Bazin gibi klasik/modern ikiliği çerçevesinde ele aldığı söylenemez. Onun hareket-imge ve zaman-imge kavramları iki dönemi değil de iki ayrı imgeyi açıklamaktadır. Jacques Ranciere'in belirttiği üzere, Deleuze sinemayı karşıt iki döneme ayırmamaktadır: "Hareket-imge ve zaman-imge sinemanın iki çağına karşılık gelen iki karşıt imge tipi değildir kesinlikle, fakat imge üzerine iki bakış açısıdır." (Ranciere, 2016, s. 123)

Deleuze'e göre sinema zaman ve hareket imgeleri yaratarak düşünür. Hareket-imge sinemanın klasik anlatı dönemidir. Bu dönemde imgeler, Deleuze'un algı-motor (sensory-motor) rejimi olarak nitelediği düzende birleşip bütünleşerek algı-duygulanım-eylem (perception-reconnaissance-action) dizgesi içerisinde organik bir şekilde sıralanır. Algı, duyu organlarını bağlayan sinir sistemlerini ifade ederken; motor, tepkiye karşılık gelir. Deleuze'e göre hareket-imge sinemasında her algıyı, bir etki-tepki izlemektedir. Algı ile etki-tepki arasındaki düzenlemeyi sağlayan ise montajdır. Yani montaj, algı ile etki-tepki imgelerini algı-motor şeması içerisinde ardışık olarak birleştirerek değişken bir bütünlük oluşturur. "Montaj hareket-imgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi, kompozisyonudur." (Deleuze, 2014, s. 48) Dolayısıyla montaj devingen bir bütünlüğe doğrudan bağlı bir dolaylı zaman-imge

yaratır. Buradan hareketle Deleuze'ün klasik sinemayı montaj sineması olarak değerlendirdiği söylenebilir.

Fakat Deleuze'ün sinemanın II. Dünya Savaşı sonrası modern dönemi olarak nitelediği zaman-imge sinemasında ise devingen bütünlükle algı-motor şeması ortadan kalkar. Çünkü artık imgelerin birbiriyle nasıl ilişkilendiğinden ziyade, birbiriyle ilişkisi olmayan imgelerin arasında ne olduğu önemlidir. Zaman-imge döneminde, II. Dünya Savaşı'nın getirdiği çöküntü sebebiyle Dünya ve insan arasındaki bağlantının kopmuş olmasından dolayı anlamlar belirsiz, davranışlar ise nedensiz ve amaçsızdır. Artık “film kahramanlarının yerini, dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden, tanık konumundaki kişilikler almıştır” (Gönen, 2008, s. 28). Dolayısıyla filmsel evrendeki karakterler rastlantıya dayalı, olay örgüsü ise gevşektir. Hareket-imgedeki mantıklı akış yerini amaçsız gezintilere bırakmıştır. Sonuç olarak klasik anlatı sinemasının yerini zamanın kendisini doğrudan temsil ettiği zaman-imge sineması almıştır.

Bazin gibi Deleuze de Orson Welles ve Roberto Rossellini'nin plan-sekans ve alan derinliği kullanımını sinemanın modernizmini gerçekleştirmesi olarak yorumlar. Roberto Rossellini filmlerinde klasik anlatı düzenini kırmaktadır. Orson Welles'in filmlerinde ise zaman, hikaye ve mekandan sıyrılarak kendisini doğrudan sunar. “Buradan hareketle - örneğin Welles'de- aktüel imgenin artık bir başka aktüel imgeyle zincirlenmediği, fakat kendi virtüel imgesiyle zincirlendiği kristal-imgenin mantığı oluşur. Böylece her imge kendi sonsuzluğuna açılmak üzere diğerlerinden ayrılır. Ve bundan böyle bağlantıyı sağlayan şey bağlantının yokluğudur.” (Ranciere, 2011, s. 118) Deleuze zaman-imgenin bu yeni kullanım biçimini kristal-imge kavramıyla karşılar.

Kristal-imge, zamanın kendi güncelliğiyle değil de doğrudan kavranmasıdır. Yani kristal-imgede “aktüel, kendi hareket ettirici bağlantılarından ya da gerçek olan kendi yasal bağlantılardan koparılmıştır ve sanal (virtüel), kendisi bakımından kendini aktüelleştirmelerinden ayırmakta ve kendisi için geçerli olmaya başlamaktadır.” (Deleuze'den aktaran Sütcü, 2005, s. 163) Sinemaya gücünü kazandıran, onu “saf bir zaman sanatı” kılan aktüel ile sanalın birbirlerini kovalayarak birbirlerinin yerine geçmesi ve nihayetinde birbirlerinden ayırt edilemez hale gelmeleridir. Bu da zaman-imgenin işleyişiyle gerçekleşir.

4. SİNEMADA TERÖR

4.1. *YEDİ*: BİREYSEL TERÖR



Görsel 4.1: Mills'in Doe'yu öldürdüğü final sahnesi. (David Fincher, 1995)

David Fincher'in yönettiği *Yedi* (1995), kendisini mesihsel bir karakter olarak sunan, Hıristiyan inancına göre yedi ölümcül günahı temsilen işlediği yedi cinayet ile toplumdaki ahlaksızlıklar ve insanların davranışlarındaki aşırılıklar hakkında vaaz ederek topluma nizam vermeye çalışan bir dini fanatik hakkındadır. Hıristiyanlıktaki yedi ölümcül günahı rehber edinen John Doe (Kevin Spacey) günahkarları cezalandırarak adalet sağlayan bir kişidir.

Yedi suçlu-polis anlatısı içerisinde bir katilin dedektiflerce soruşturulmasını konu edinir. Şehirden ve orada işlenen suçlardan bıktığı için ayrılıp başka bir yere gitmek isteyen dedektif Somerset (Morgan Freeman) emekliliğine 7 gün kala, şehre yeni taşınan genç dedektif Mills (Brad Pitt) ile partner olur. Farklı mizaçlara sahip ikili, bir cinayet vakasını incelemek üzere gittikleri olay yerinde tanışırlar. Bu cinayetin ardından filmin asıl lokomotifini oluşturan ilk cinayet işlenir ve onu diğer dört cinayet takip eder. Katil, olay yerine serpiştirdiği mesajlar vasıtasıyla topluma vaaz ederken, cinayetlerin motivasyonuna dair ipuçları da bırakmaktadır. İkinci cinayetin ardından önce Somerset, ardından da Mills bu cinayetlerin Hıristiyanlıktaki yedi ölümcül günaha atfen işlendiği kanaatine varırlar. Yedi ölümcül günahı ve bu konu hakkında kimlerin bilgi sahibi

olabileceğini araştıran dedektifler FBI vasıtasıyla, üçüncü cinayetin ardından John Doe ismine ulaşırlar. Fakat evine yaptıkları baskında onu ellerinden kaçırlar. Bu sırada yedi ölümcül günahtan biri olan oburlukla ilintili ilk cinayetin ardından açgözlülük ve tembellikle alakalı cinayetleri işlemiş olan John Doe, şehvet ve kibir cinayetlerini de işlemesinin ardından dedektiflere teslim olur. Karakoldaki ifadesinde avukatı aracılığıyla iki ceset daha olduğunu, cesetleri bulmak istiyorlarsa dediklerini yapmaları gerektiğini söyler. İkna olan iki dedektif ile John Doe, katilin düğümün çözüleceği nokta olarak işaret ettiği yere doğru yola çıkarlar. Teslim olmadan önce Mills'in eşi Tracy'nin (Gwyneth Paltrow) gövdesinden ayrılmış kafasını bir kutu içinde buldukları yere ulaştırılmasını planlayan Doe, ulaştıkları noktada bunu öğrenen Mills'in (yedi ölümcül günahtan biri olan) öfkeye kapılarak (onların ilişkisini kıskanan) kendisini öldürmesini sağlar. Böylece vardıkları yerde yedi ölümcül günah çarkının eksik parçaları (kıskançlık ve öfke) tamamlanmış olur.

4.1.1. Nihilizm

Yedi, toplumsal davranışını inanç motivasyonu ile düzenleyen bir fanatiğin dünyayı olduğu gibi kabul edemeyişini tasvir eder. Kendisini seçilmiş bir kişi olarak sunan John Doe, inancı gereği kötü/bozulmuş olarak nitelediği dünyayı yıkmaya uğraşır. Bu motivasyonun kökleri nihilizmde bulunabilir.

Dünyaya bir anlam verme çabası, onu olduğu gibi kabul edememenin yanı sıra kaçışçı bir istenci ifade eder. Bu anlamda nihilizmin başlangıcı, dünyevi yaşama bir amaç yükleyip aynı zamanda onu belirleyen öte bir dünyanın icadıyla olmuştur (Heidegger, 1977, s. 64). Dinsel nihilizm yaşamdan üstün değerlerin olduğunu var sayarak dünyayı olumsuzlama biçimidir. Nietzsche “üç tek tanrılı dinin, yani Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam’ın ‘nihilistik dinler’ olduğunu söylemiştir” (Diken, 2011, s. 13). Fakat nihilizm dine indirgenemez. Sekülerleşme ya da moderniteyle nihilizm ortadan kalkmaz. Bu anlamda Nietzsche’nin Tanrı’nın ölümü metaforuna bakılabilir.

Nihilizmi “en yüksek değerlerin kendi kendini değerden düşürmesi, amacın kaybolması ve niçin sorusunun cevapsız kalması” olarak tanımlayan Friedrich Nietzsche’ye göre mevcut değerlere inancın çökmesi sonucu nihilizm kaçınılmaz hale gelir (2010, s. 23). Burada bahsedilen mevcut değerler, Hıristiyan ahlakını ifade eder. Bu değerler insana bir öte dünya vaat ederken ona yaşadığı dünyada tutunabileceği, yaşamın amacı olarak bir

mana verir. Fakat bu değerlerden kuşku duyulması dünya ile kurulan bağın kopmasına yol açar, bu yol yine nihilizme varır. Nietzsche bunu *Şen Bilim*'de Tanrı'nın ölümü metaforuyla açıklıyor. Tanrı'nın ölmesini ise, yalnızca Hıristiyan inancındaki Tanrı'nın ölmesiyle değil de yaşama anlam veren metafizik dünyadan şüpheye düşülmesi, dolayısıyla da insanın yaşamda tutunacağı bir amacın kalmamasıyla açıklar. Tanrı'nın ölümü nihilizmi radikal ve edilgin olmak üzere ikiye ayırır.

Tanrı'nın ölümüyle onun yerine geçen “edilgin nihilizm gerçek dünyadan hoşnuttur fakat onun ‘kötücül’ niteliklerini, yani tutkuları ve değerleri istemez” (Diken, 2011, s. 13). Burada değerlerin bulunmadığı bir dünya söz konusudur. Diğer yandan buradaki insan artık metafizik bir dünyaya inanmamaktadır. Dolayısıyla dünyayı olumsuzlamakla birlikte bir istenci bulunan dinsel nihilistten farklı olarak edilgin nihilist istençten yoksun bir kişidir. Edilgin nihilist “dini, yüksek değerleri yadsır ve bu dünyayı ‘değerlerin bulunmadığı [bir] dünya’ olarak elinde tutar” (Diken, 2011, s. 38).

Tanrı öldüğünde ortaya çıkan bir diğer nihilizm ise gerçek dünyayı yadsıyarak aşkınlıkta ısrar eden radikal nihilizmdir, onda bir dünya bulamayan değerler söz konusudur. Radikal nihilist üstün değerlerin yer edinemediği bu dünyanın yok olmasında bir sakınca görmez. Aynı zamanda bu tavır topluma da yönelir. Radikal nihilist “toplumu kusurlu ve yetersiz olarak değersizleştirdiğinde, kin simgesel düzeni aşan bir ‘gerçek tutkusu’ olarak eyleme dökülebilir ve toplum hakikat uğruna kurban edilebilir” (Badiou, 2007, s. 44). Bu bağlamda fanatizm açıklayıcı bir uğrak olabilir. Fanatizm bir anlamda toplumu değersizleştirme ve nihayetinde onu yıkma çabasıdır. Diğer yandan fanatik, aşkın bir Tanrı ya da siyasi bir figür uğruna kendini de yok etmeye hazırdır. Sonuç olarak gerçekleştirilemeyeceği içgörüsüne sahip olduğu halde üstün değerlere umutsuzca tutunan radikal nihilist, kin dolu hiçlik istencini imler.

İnancı doğrultusunda toplumu yıkma çabasını nihayetinde kendi yok oluşuna vardırان John Doe, radikal nihilist bir karakterdir. Çalışmanın bu bölümü bu bağlamda *Yedi*'ye radikal nihilizm ile bakıyor.

4.1.2. *Yedi*'nin Radikal Nihilizmi

Yedi nerede olduğu ve adı bilinmeyen, karanlık, yağmurlu, sanki tüm ülkenin olanca pisliği orada birikmişçesine kirli bir şehirde geçmektedir. *Yedi*'de bu atmosfer kara film

estetiği ile kurulmaktadır. Kara film “1940’lardan başlayarak Hollywood’da gelişen bir dedektif ve gangster filmi anlayışı”dır (Teksoy, 2012, s. 135). Loş ışık, karanlık sokaklar ya da gündüzken bile az ışık kullanımı ile karanlık bir atmosfer yaratılmaya çalışılması filmin estetik karakterini oluşturmaktadır. Şehir neresi olduğunun bilinmesini mümkün kılan tüm işaretlerden arındırılarak anonimleştirilmiştir. Hem her yerde hem de hiçbir yerde olabilen şehrin bu bilinmezliği ile bütünleşen kasvetli atmosfer korkuyu açığa çıkarır. Bu korku, katilin bilinmezliği ile pekiştirilir.

Filmin açılış sahnesinde dedektif Somerset evden çıkmak üzere hazırlanmaktadır: Kol düğmelerini ilikler, masanın üzerine muntazam şekilde yerleştirilmiş eşyaları cebine koyar, kravatını bağlar ve ceketini giyer. Bu sahne onun kişiliğine dair önemli detayları içerir. Somerset ciddi, disiplinli, olayların ardındaki sebeplerin peşine düşen, araştırmacı yönü kuvvetli biridir. Eşi Tracy ile birlikte şehre yeni taşınmış olan dedektif Mills ise tezcanlı, alaycı, kibirli biridir. Başta istememelerine rağmen cinayet soruşturmasında birlikte görevlendirilen bu ikili birbirinden oldukça farklı mizaçlara sahiptir. Bu durum obez bir adamı evinin salonundaki masada yüzü makarna sosuna bulanmış şekilde buldukları sahnede iyice belirginleşir. Öncelikle bunun bir cinayet değil de intihar olabileceği fikri üzerinde dururlar. Fakat ipuçları cinayet olduğu yönündedir. Olay yerini inceleyen ikiliden Somerset bu cinayetlerin devamının geleceğini düşünür. Mills ise onun gibi düşünmemektedir.

Katil ilk cinayetinden itibaren kimliği belirsiz bir kişi olarak sunulmakla birlikte, olay yerinde bilinçli olarak bıraktığı ipuçları vasıtasıyla hem cinayetleri soruşturanlar üzerinden topluma bir mesaj iletmek, hem de aslında bir anlamda bilinmek ister. Bilinmek istemesi, diğer bir deyişle bu Tanrısal nitelik, Tanrı’nın kainatı ve mahlukatı bilinmek istediği için yarattığı şeklindeki dinsel söylemle benzerlik gösterir. Bu paradoks durum katilin kendisini mesihsel biri olarak sunmasıyla ilgilidir. Cinayetler arasında bir bağ kurulabilmesini sağlarken, aynı zamanda toplumun bozuluşunu tespit ederek bu konuda kendisini yegane söz sahibi olarak konumlandırır. Dedektiflerin bunun bir intihar değil de cinayet olduğunu anlamaları, katilin özellikle bıraktığı ipuçları sayesinde mümkün olur. Obes adamın kafasındaki namlu izleri, cinayetin kafasına silah dayanması suretiyle ve olay yerinde bulunan market fişleri de katilin bu cinayeti işlerken hiç de acele etmediğini, bir plan çerçevesinde davrandığını anlamalarını sağlar.

Polis merkezinde dava üzerine konuşurlarken Mills bir seri katille karşı karşıya olsalar dahi davayı almak istediğini söyler. Çünkü bu, kendisini kanıtlamak için iyi bir fırsattır. Fakat üstesinden gelemeyeceğini düşündükleri için ona başka bir dava verirler. Gittiği dava ise bu cinayetlerin devamı niteliğindeki başka bir cinayettir. Avukat Gould ofisinde ölü bulunmuştur. Katil, maktûlün kendi bedeninin tercih ettiği yerinden bir parça et koparmasını istemiş ve kopardığı yeri de terazinin bir kefesine koymuştur. Ofisin ortasındaki halıda büyük harflerle açgözlülük yazmakta ve masada bırakılan notta ise Shakespeare'in *Venedik Taciri*'nden bir alıntı yer almaktadır: "Yarım kilo et, ne eksik ne fazla. Kıkırdaksız, kemiksiz, sadece et. Bu yapılacak, sonra özgür olacak."

Somerset'in bu ikinci cinayete (açgözlülük) birinci cinayet (oburluk) arasında bağ kurabilmesi katilin bıraktığı izle mümkün olur. Adli tıp doktorları obez adamın midesinde plastik parçalara rastlamışlardır. Bu ipucunu takip eden Somerset olay yerinde döndüğünde orada buzdolabının arkasındaki duvara yağla yazılmış obur kelimesi ve onun altında da John Milton'ın *Kayıp Cenneti*'nden birkaç dize bulur: "Cehennemden aydınlığa giden yol uzun ve zordur." Böylece cinayetlerin Hıristiyanlıktaki yedi ölümcül günahı rehber edinen bir kişi tarafından işlendiğini anlar.

Hıristiyan azizler insanın doğasında bulunan yedi zaafı söyler. Bu yedi zaaf tüm günahların kaynağıdır. Sistemik hale getirilip yedi ölümcül günah olarak nitelenen bu günahlar kibir, açgözlülük, şehvet, öfke, haset, tembellik ve oburluktur. Onlara ölümcül niteliğini veren ise, günlük hayatta işlenen pek çok günahın kaynağı olmalarıdır. Yani bu günahlar diğer günahların işlenmesinin yolunu açar. Hıristiyan inancının yedi ölümcül günah üzerinde durmasının amacı, insanlara davranışlarını kontrol edebileceklerini öğretmek onların günah işlemelerini engellemeye çalışmaktır.

"Giddens ve Beck gibi etkili ana-akım toplum teorisyenlerine göre, toplumsal ve bireysel düşünümSELLİKLE (reflexivity) nitelenen post-geleneksel bir toplumda yaşıyoruz." (Diken, 2011, s. 101) Böyle bir toplumda geleneksel olandan kopan bireyler davranışlarını inanç değil bilgiye göre düzenler. Dolayısıyla geleneksel olan kendisine alan açmak durumundadır. Bu da geleneksel olanın düşünümSELLİĞİ anlamına gelir. Giddens'a göre, inanç kendisini hakikat olarak sunuyorsa orada köktendincilikten söz ediyoruz demektir (2002, s. 87). Bu bağlamda inancının hakikat değeri taşıdığı iddiasında olan ve bir inanca adanmışlığı sembolize eden katilin eylemleri köktenci nitelik taşır. Bu yeni

terör biçimi, “edilgin nihilist tüketim toplumuna kesin bir meydan okumadır” (Diken, 2011, s. 106). Dolayısıyla nihilistik dünyaya ait terörizm, yani radikal nihilist kin dolu bir yıkım istenci içindedir. İçinde bulunduğu dünyayı bir suretten ibaret gören radikal nihilist katil, inancı doğrultusunda onu arındırmaya çalışır. Denilebilir ki Hıristiyanlıktaki yedi ölümcül günahın toplumu bozduğunu iddia eden katil, kin dolu eylemleri ile toplumu yıkmak suretiyle arındırmaya çalışır ve Tanrı’ya doğrudan erişimi, hatta yeryüzündeki Tanrı olduğu iddiasında bulunduğu buna izni olduğunu öne sürer: “günümüz terörizminin öğrettiği şey, eğer bir Tanrı var ise, doğrudan Tanrı’nın adına, Tanrı’nın iradesinin enstrümanları olarak eylemde bulunduğunu iddia edenlerin her şeye, yoldan geçen yüzlerce masum insanın kafasını uçurmaya bile izni olduğudur.” (Zizek, 2008, s. 116)

Dedektifler ikinci cinayet mahallinde buldukları parmak izlerini takip ederek üçüncü cinayete (tembellik) ulaşırlar. Parmak izlerinin sahibinin evine vardıklarında yatakta uzanmış vaziyette buldukları adamı ölü sanırlar fakat adam ölmemiştir. Katil, bu adamı bir yıl boyunca yatağa bağlamış ve ona her gün belli miktarda uyuşturucunun yanı sıra onu hayatta tutacak ilaçları da vermiştir. Adamı hastaneye götürmelerine rağmen kurtaramazlar. Somerset burada cinayetin işleniş biçiminden yola çıkarak katilin ne kadar sabırlı ve tehlikeli olduğunu anlar, onun için “adanmış biri” der.

Bugünün toplumunun “kötücül vasıflarından arındırılmış ürünlere” gösterdiği ilgi ılımlılığın zorunluluk haline geldiği bir çağı imlemektedir (Zizek, 2002a, s. 10). Zizek’in “kafeinsiz kahve, yağsız krema, alkolsüz bira...” olarak bahsettiği “kötücül vasıflarından arındırılmış ürünler” bu çağın nüveleridir (2002a, s. 10). Radikal nihilizm, gerçek dünya ile bir derdi olmayıp onun kötücül niteliklerini istemeyen bu edilgin nihilist çağa tutku katmaya çalışır. Nietzsche’nin Batı Uygarlığının tutkudan yoksun ve hissiz olarak nitelediği Son Adam’ı edilgin nihilist toplumun göstereni iken, uğruna mücadele edebileceği bir davaya tutkuyla bağlı köktendinci (burada katil) radikal nihilizmin öznesidir. Her şeyi gözden çıkarmaya, kendini dahi feda etmeye hazır katilin bir adamı öldürmek için bir yıl boyunca beklemesindeki adanmışlık bu tutkuyu ifade etmektedir.

Yedi günahı araştırmaya başlayan dedektifler aradıkları kişinin kütüphaneye gidip gelen ve belli kitapları okuyan birisi olması gerektiğine karar verirler. FBI sayesinde katilin ismini tespit ederler: John Doe. Bu, Amerika’da (kısmen Kanada ve İngiltere’de) kimliği

bilinmeyen, hukuki gerekçelerle kimliği gizli tutulması gereken kişiler ya da kimliği belirlenemeyen cesetler için kullanılan bir takma addır. Katil kimliğinden arınıp anonimleşmiştir. Dolayısıyla bu noktada herkesten kuşku duyulabilir. Kimliksizleşen terörist belirsizlik korkusunun açığa çıkmasına sebep olur ki bu da terörün amaçlarından biridir.

Dedektifler evine gittiklerinde John Doe ile kapıda karşılaşırlar, kısa bir kovalamacanın ardından adam kaçır. Dönüp evi incelemeye başladıklarında sarışın bir kadın fotoğrafı bulurlar. Bunun yanı sıra küvette tab edilmiş halde kendi fotoğraflarını bulduklarında, katille aslında ikinci cinayetin ardından gazeteci kılığına girmiş halde karşılaşmış olduklarını anlarlar. Filmin başından itibaren kim olduğu seyirciden gizlenen katilin bir sahnede gazeteci olarak görünmesi medya-terör ilişkisi bağlamında düşünülebilir. Terör medyada yer alabileceği sürece varlığını sürdürebilir (Lotringer ve Virilio, 1997, s. 174). Olay yerine “gazeteci” kılığında dönen katil, Baudrillard’ın “medya olmasaydı terör olmazdı” yönündeki tezinin ironik bir tezahürüdür.

Dedektifler evi incelerken John Doe telefon edip planladıklarını artık daha hızlı yapması gerektiğini söyler. Polisler Doe’nun ev sahipleriyle konuştuklarında, kiracılarından çok memnun oldukları ve onun en iyi kiracıları olduğu cevabını alırlar. Katilin toplum içindeki davranış pratiğine dair bu sıradanlık onun gündelik hayatta karşılaşılabilen herhangi biri olabileceği, dolayısıyla klasik terör eylemlerinden farklı olarak yeni terör biçiminde tehlikenin beklenmedik yerlerden de gelebileceğini gösterir. Bu, aynı zamanda katilin anonimleşmesiyle de ilgilidir. Onun anonimleşmesini sağlayan bir anlamda gündelik hayattaki sıradanlığıdır.

Dedektifler evde buldukları ipuçlarından yola çıkarak bir dükkana giderler, oradan Doe’nun yaptırmış olduğu bir aletin fotoğrafını alırlar. Dördüncü cinayet de (şehvet) bu aletle işlenmiştir. Katil, bir yer altı kerhanesindeki fahişeyi, ağzına silah dayamak suretiyle oradaki bir adama öldürtmüştür. Beşinci olay yerinde ise manken kadın burnu kesilmiş halde bulunmuştur. Bir elinde ilaç, diğer elinde ise telefon olan kadın, kan kaybından ölmek ya da deforme olmuş yüz ile yaşamak arasında bir tercihe zorlanmıştır.

Beş cinayet işleyen John Doe kalan iki cinayet öncesi dedektiflere teslim olur. Yedi ölümcül günahın tamamlanması için geriye kalan iki cinayet *Yedi*’de terörün nasıl çalıştığını anlamak için özellikle önemlidir.

4.1.3. Terörün Zaferi

Beşini cinayetin ardından dedektiflerin peşi sıra karakola gelerek teslim olan Doe, diğer iki cesedi bulabilmeleri için dedektiflere onu istediği yere götürmelerini şart koşuyor. Somerset, Mills ve Doe yola çıkıyorlar. Somerset, “sen aslında kimsin” diye sorduğunda, Doe, “kim olduğunun önemli olmadığını” söylüyor. “Ben hiç kimseyim ama benim doğrularım doğru, çünkü onlar ilahi doğrular” diyor Doe, kendisinin bir örnek oluşturduğunu düşünüyor. “İnsanların dinlemesi için seni bu kadar özel kılan nedir” diyen Mills’e ise, “sıradan biri olduğumu”, “olağan dışı bir şey yapmadığımı” söylüyor. Mills “iki ay sonra artık hatırlanmayacağımı” söylediğinde, “tam olarak kavranamasa da unutulmayacağı” karşılığını veriyor. Deli olduğunu ima eden Mills’e, “deli olduğunu söylemenin onlar için kolaylık olduğunu, yaptıklarını anlamayacak olsalar da onları yapmayı kendisinin seçmediğini, bunun için seçildiğini” söylüyor. “Eğer seçilmiş bir kişiye neden yaptığından keyif duyduğunu” soran Somerset’e, “günahkarlara günahlarını ödetmekten zevk aldığı” cevabını veriyor. Ardından ise cinayetleri neden işlediğini anlatmaya başlıyor ve nihayetinde yaptıklarını Tanrı’nın işi olarak niteliyor. Varmak istedikleri noktaya ulaştıklarında Doe’nun eşini öldürdüğünü fark edip öfkeye kapılan Mills onu öldürüyor.

Filmin Doe’nun teslim oluşundan sonuna değin olan kısmı, onun kendisini nasıl mesihsel biri olarak kurduğunu, eylemlerinin Tanrısal niteliğini, toplumu yıkmaya dönük davranışını ve özünde onun radikal nihilist karakterini anlamak için doyurucu enformasyonu sağlıyor. Sistemik olarak “kökten kaybedenler” üreten toplum bireye çıkışsızlığı bir yazgı olarak sunmaktadır (Enzensberger, 2005). Fakat yazgısına rıza göstermeyip kinini radikalleştirerek yıkımı arzulayan “kökten kaybeden” şiddeti aşındırıcı bir eylem biçimi olarak benimser (Diken ve Taşkale, 2010, s. 119). Toplumun çürümüşlüğü karşısında çürümeyi bir yazgı olarak benimsemeyen John Doe şiddete başvurur. Peşi sıra işlediği cinayetler ile kinini eyleme dönüştürür. Çözümü hem kendisinin hem de diğerlerinin kötü koşullarını eşitlemekte bulan böylesi biri, içinde bulunduğu ikilemden çıkış yolunu yine bir ikilikte bulur: yıkım ve intihar. Bu ikilik onun topluma yönelik davranışında somutlaşır.

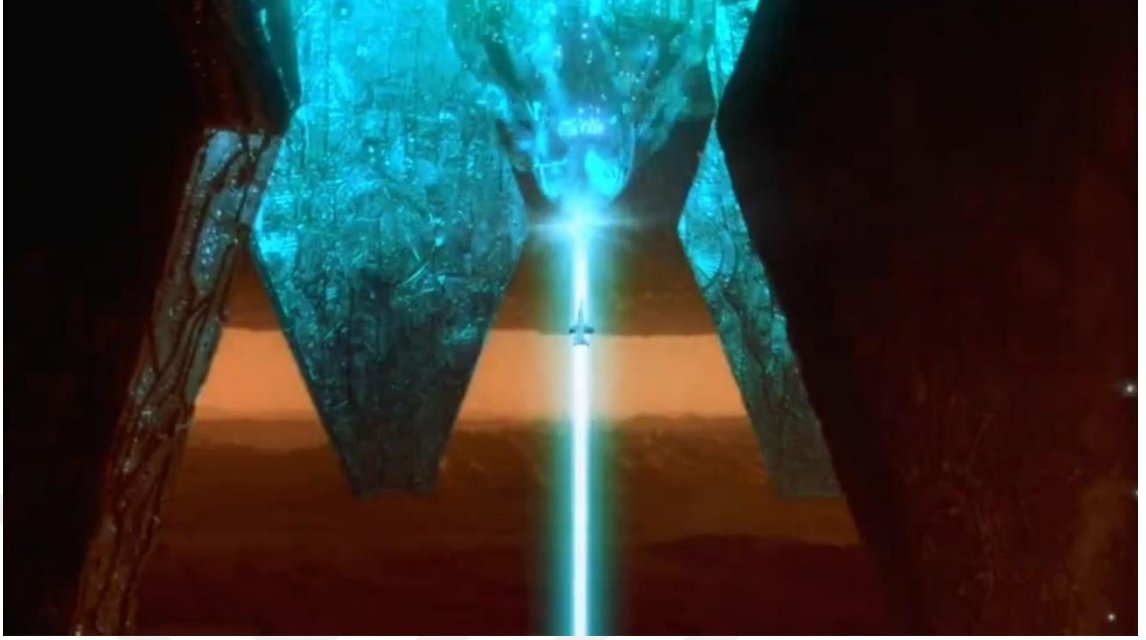
Üstün değerlerin bu dünyada gerçekleşmeyeceğini bilen John Doe, çareyi onu yıkmakta arar. Arzusu toplumun çökmesiyle tatmin olur. Tanrı’nın işini yapma iddiasında olan

Doe, Tanrı'nın hükmüne karşı gelenler olarak yargıladığı topluma saldırır. Fakat toplumu yıkarken arzusu kendisine de yıkım getirir. Sonunda o da ölür. Bu anlamda “kökten kaybeden diğerlerine ve kendisine karşı sergilediği yıkımda eşitlik arar, ancak bu adalet talebi ötekinin arzularından mahkum edilmesi olarak ortaya çıkar” (Diken ve Taşkale, 2010, s. 120). Zaafları sebebiyle kusurlu bulunduğu kurbanları öldürerek adalet sağlayan Doe, bunu kurbanlarının arzularını değersizleştirerek yapar. Bu noktada Doe'nun “ben hiç kimseyim ama benim doğrularım doğru, çünkü onlar ilahi doğrulardır” diyerek kendisinin doğrularını mutlak doğru olarak sunması önemlidir. Tanrısal olanla dünyevi olan arasındaki mesafeyi yok eden radikal nihilist, köktendinci terörist, “Tanrı'nın iradesine doğrudan erişimi olduğundan emindir ve kendini bu isteyen Tanrı'nın aracı olarak algılar” (Diken, 2011, s. 108). Hem eylemlerini Tanrı'nın işi olarak niteleyebilmesi hem de kurbanlarını zaaflarından dolayı yargılayabilmesi bu aracılıkla ilgilidir.

Yedi'de Sommerset'in uyarısına rağmen Mills'in Doe'yu öldürmesi filmin temel argümanını gözler önüne serer. Duygularına yenilen Mills'in en çok kendisi olduğunu düşündüğü an, aslında en az kendisi olduğu andır. Denilebilir ki öfkeye kapılan Mills teröre (burada John Doe'ya) onun araçlarıyla karşılık verir. Dolayısıyla Mills'in Doe'yu öldürmesi, bir anlamda terörün demokrasiyi yok etmesidir. Baudrillard 14 Ocak 2002'de Spiegel Dergisi'ne verdiği röportajda, Bin Ladin'in kayıplara karıştığını ve bunun da ona mitsel bir güç verdiğini söylemişti. Bu bağlamda Bin Ladin kazanmış gibi görünüyor. Dolayısıyla bütün kurgusu polisin Doe'yu öldürmesi üzerine kurulu olan *Yedi*'nin argümanının da terörle mücadelenin kendisi terörün kazandığı nokta olduğu söylenebilir.

Bir amaç uğruna dünyayı feda eden John Doe'nun nihilizmi, edimsel ile gerçek arasındaki bağın kopuşudur. Onun toplumu yıkmaya yönelik davranışı artık edimselin gerçeğin ön koşulu olmadığını imler. Diğer yandan bugün John Doe'nun radikal nihilizmiyle “çağdaş post-politik toplumun edilgin nihilizmi iç içedir” (Diken, 2011, s. 15). Böyle bir toplumda, bu çıkmazdan nasıl kurtulunacağı önemli bir soru olarak belirir.

4.2. KURTULUŞ GÜNÜ: EMPERYALİST TERÖRİST



Görsel 4.2: Russel Casse'in intihar eyleminde bulunarak uzay aracını imha ettiği sahne.

(Roland Emmerich, 1996)

Uzaylıların dünyayı istilasını anlatan *Kurtuluş Günü* (Roland Emmerich, 1996) biz ve onlar ayrımı üzerinden terörist söylemle benezeşen bir anlatı kurar. Varlığını temellendirmek için düşman bir ötekiye ihtiyaç duyan terörizm gibi, teröre karşı mücadele yürüten devlet de hareketini meşrulaştırmak için bir düşman öteki figürü yaratır. *Kurtuluş Günü*, dünyayı işgale hazırlanan uzaylıların karşısına Amerika önderliğinde birleşen dünyalılarını koyar.

Devasa bir uzay gemisi dünyaya yaklaşmaktadır. Bu gemi kötü uzaylıların yaşadığı bir imparatorluktur. Dünya, uzaydan gelen bu düşman güçlerin saldırısına uğrar. Uzaylılar amaçlarına ulaşmak için tüm insanları yok etmeye kararlıdır. Bu gemiden yayılan sinyali fark edip uzaylılar tarafından dünyaya saldırılar yapılacağını keşfeden bilim insanı David Levinson (Jeff Goldblum) Beyaz Saray sakinlerini uyarır. David Levinson'ın ikna etmesi sonucu Beyaz Saray boşaltılır. Saldırı zamanı geldiğinde uzay gemilerinden ateş edilir ve Washington da hedefdir. Beyaz Saray sakinleri daha önce Başkan Thomas J. Whitmore'un (Bill Pullman) dahi bilmediği bir yeraltı askeri sığınağına giderler. Burada 1951'de dünyaya düşen uzay gemisi üzerine incelemeler yapılamaktadır. Fakat bu araştırmalar Amerikan Başkanı dahil herkesten gizlenmiştir. Saldırıyla birlikte şehirlerin yerle bir

olması üzerine Amerikan Ordusu tüm gücüyle karşı koymaya çalışır fakat başarılı olamaz. Uzay gemisi, etrafındaki aşılabilir elektromanyetik kalkan ile korunmaktadır. Bu kalkanı aşmanın yolunu da David Levinson bulur. David, uzay gemisinin koruyucu kalkanına nüfuz edebilen bir virüs geliştirir. Bu plan başarılı olursa uzaylılarla geleneksel silahlarla mücadele edilebilecektir. Başkan'ın onayıyla plan uygulamaya konur ve tehdit altındaki tüm dünya halkları Amerika önderliğinde savaşmak üzere yardıma çağrılır. Nihayetinde Amerika'nın kurtuluş gününde (4 Temmuz) düşman uzaylılar yenilgiye uğratılır.

Kurtuluş Günü, bir 11 Eylül filmidir. 11 Eylül 2001'de El Kaideli teröristlerce kaçırılan uçaklarla İkiz Kuleler ve Dünya Ticaret Merkezi'ne intihar saldırıları düzenlenmiş, saldırılarda onlarca kişi yaşamını yitirmişti. 11 Eylül'de Amerika toprakları ilk kez bombaların hedefi haline gelmişti ve "kötü yabancı güçler Tanrı'nın evine" saldırıyordu (Diken ve Laustsen, 2005, s. 142). Saldırıları onlarca kamera tarafından kayıt altına alınırken Amerika'yla birlikte tüm dünya, uçakların kulelere çarpmasını an be an televizyonlardan izlemekteydi. İkiz Kuleler ve Dünya Ticaret Merkezi'nin yerle bir oluşu televizyonlardan evlere ulaşırken, Amerika sokaklarındaki kaos yayılarak tüm dünyayı etkisi altına alıyordu. Saldırıları sürerken ve sonrasında yapılan röportajlarda tüm bunların neden Amerika'nın başına gelmiş olabileceği üzerinden duruluyor ve olan bitene anlam verilemiyordu. *Kurtuluş Günü*, Amerika'nın 11 Eylül saldırılarını nasıl kavrayacağını ve ona nasıl tepki vereceğini görmeyi mümkün kılıyor.

11 Eylül saldırılarından yaklaşık bir ay sonra Amerikan ordusu Hollywood'un ünlü yönetmen ve senaristlerini terörle mücadele için desteğe çağırmişti. Saldırıları tüm dünyada "Hollywood filmi gibi" olmakla nitelendiği için ordu sinemacılardan akıl alma gereği duyuyordu. Üst düzey generaller, aralarında David Fincher, Steven E. De Souza, Joseph Zito gibi isimlerin yer aldığı yönetmen ve senaristlerden muhtemel saldırıları düşünerek birer senaryo yazmalarını istemişti. Bunun ardından da dost ve müttefik ülkelerin bu saldırılara nasıl karşılık vereceklerine dair birer senaryo yazacaklardı.

Terörle mücadelede Hollywood'un yaratıcı kaynaklarına başvurulması hem kurgu ile gerçek arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır, hem de hayal gücünün (terörist) eylemleri tanımlamada tamamlayıcı bir etkiye sahip olmasını sağlar. Hayal gücüne başvurulması, Joseba Zulaika'nın terörle mücadelede "bilgi krizi" tanımlamasının bir örneğini teşkil

eder. “Zulaika için, terörle mücadele konusundaki eksiklikler, hatalı bir epistemolojiye dayanan terörle mücadele söyleminin kendi kendini referans almasından (özgöndergelilik) kaynaklanmaktadır. Bunun kökeninde, tüm fenomenin (terörün) tabu bağlamında değerlendirilmesi ve teröristlerin politik özniteliklerinden bağımsız olarak düşünülmesi yer alır.” (Frank, 2011, s. 149) Sinemacıların olası saldırıları “hayal ederek” ürettikleri senaryoların terörle mücadelede bir yöntem olarak benimsenebilmesi, terörün neliği üzerine düşünmeyi reddeden bir tavra işaret eder. Aynı zamanda bir filmin teröristler için örnek oluşturabileceği ve sinemanın terör ürettiği yönündeki tezi de destekler.

Yıkılan binaların ve can havliyle kaçışan insanların görüntüsü Hollywood prodüksüyonlarını andırmaktadır. Televizyonlarından ya da bizzat olay yerinden saldırılara tanıklık eden pek çok kişi ortaya çıkan görüntüleri “film gibi” olarak tanımlamaktadır. Zizek filmler ile 11 Eylül arasında kurulan bu benzerliği “İmkansız fantezi” ile açıklıyor (2011a, s. 294). 11 Eylül saldırılarının beklenmedik bir şok yaratmasının sebebi “akla hayale gelmeyecek İmkansız’ın gerçekleşmesi”dir (Zizek 2011a, s. 294): “Gerçekleşen İmkansız fantezi nesnesiydi, yani Amerika bir bakıma fantezisini kurduğu şeyi elde etmiş oldu ki en büyük sürpriz de buydu.” (Zizek, 2011a, s. 294-95) Bu bağlamda Zizek’in tecavüz fantezisi kuran ve kurmayan iki kadınla ilgili anektodu açıklayıcıdır. Kadınlardan birinin partnerinden şiddet görmeye ya da tecavüze uğramakla ilgili fantezisi vardır, diğersinin ise yoktur. Bu iki kadın tecavüze uğradıklarında, “tecavüz ikinci kadim için, tam da ‘rüyalarının malzemesi’ni ‘dış’ toplumsal gerçeklik içinden gerçekleştirmiş olacağından, daha travmatik olacaktır” (Zizek, 2011b, s. 154). Muhakkak ikisi de kötüdür. Fakat eğilime uygun olarak tecavüzün gerçekleşmesi daha travmatiktir. 11 Eylül saldırıları da bu bağlamda bir fantezinin gerçekleşmesi olarak düşünülebilir. Diğer yandan Le Monde’a 2 Kasım 2001’de yazdığı *Terörün Ruhu* adlı yazısında 11 Eylül’ü “mutlak olay” olarak niteleyen Baudrillard, Amerika’nın sarsılmaz hegemonyası ile kendisini yıkmaya yönelik dayanılmaz bir istek uyandırdığını söylemektedir. Sonuç olarak Hollywood’un fantezisi saldırılar ile gerçeğe dönüştü denilebilir. Bu bağlamda *Kurtuluş Günü* bu fantezinin filmidir.

4.2.1 Sahte Antagonizma

Leviathan, topluma korku salan bir canavar efsanesidir. Hobbes'un isyan tehlikesine karşı geliştirdiği egemen devlet çözümünde Leviathan egemenliği temsil eder, karşısında da kaos habercisi Behemoth yer alır. Egemenliği temsil etmesinin yanı sıra Leviathan topluma korku salma kapasitesine de sahiptir. Hobbes'un devlet imajını sorgulayan Schmitt'e göre, "siyasal olan daima düzen ile kaos ve Behemoth'a karşı Leviathan'ın mücadelesiyle" ortaya çıkar (2014, s. 32). "Siyasal yoktan var edilir, dost ile düşmanı birbirinden ayırarak yaratılır." (Diken, 2013, s. 60) Bu ayırım Schmitt'in politikayı anlamasına rehberlik eder. Ona göre siyasal olan, bir kişinin dostu ile düşmanı arasında ayırım yapabilme kabiliyetidir. Bu bağlamda dost -düşman ayrımı, "savaş olasılığı ve dolayısıyla devletin şiddeti tekeline alması ile doğrulanır" (Diken ve Laustsen, 2004, s. 99). Nihayetinde bu ayırım siyasal olanı kurar. Kaos ise bu ayırım olmadığı durumda ortaya çıkar: "Düşman kaybolduğunda siyasal olan da kaybolur, kaos gelir." (Diken ve Laustsen, 2004, s. 99). 11 Eylül saldırıları sonrasında düşmanı işaret eden Bush'un söylemi bu bağlamda değerlendirilebilir. Bush, radikal İslamcılara karşı özgürlük mücadelesi verdiklerini iddia ederken biz ve onlar ayrımı üzerinden bir söylem kurmaktaydı. Aynı şekilde filmde de bu ayırım üzerinden kurulan fakat bu yazının iddia ettiği üzere terörist söylemi aynalayan bir anlatı söz konusudur.

Film dünyadan barış getiren Amerikalı astronotların uzaya diktiği Amerikan bayrağının görüntüsü ile açılır. Ardından bir uzay gemisinin dünyaya doğru ilerlemekte olduğu sahneye geçilir. Filmin henüz başında "uzaya barış getiren dünyalılar" ile daha sonradan anlaşılacağı üzere "istilacı düşman uzaylılar" arasında bir antagonizma kuruluyor. Dost -düşman ayrımı, eylemlerin çevresinde bir terörle mücadele anlatsı kurulmasına olanak sağlar. Filmde uzaylıların insanları yok etmek istemeleri dışında onlara dair herhangi bir bilgiye ulaşılamaz. Uzaylılar duygu, yetenek gibi niteliklerden arındırılmış, hiçbir derinliği olmayan varlıklar olarak gösterilir. Bir bedene indirgenirler. Onlara dair bilinen tek şey insaları yok etmeye hazır olduklarıdır.

Başkan ve beraberindekiler sığındıkları yeraltı araştırma laboratuvarında uzaylılarla nasıl mücadele edilebileceğini düşünürken, uzaylı saldırısına karşı ordunun başlattığı operasyonda görev alan savaş pilotu Steven Hiller'in (Will Smith) yakaladığı uzaylı üzerinde inceleme yapılmasına karar verirler. Laboratuvara indikleri sırada bilim

insanları Steven'in getirdiği uzaylı üzerinde inceleme yapmaktadır. Gövdesini kestikleri anda hareketlenen uzaylı o sırada laboratuvarında bulunan Başkan'la temas kurabilmek için onun beynine sızar. Başkan ne istediklerini sorduğunda, uzaylıdan “ölüm” cevabını alır. Bu, onlarla ilişkilenecek geride tek bir seçenek bırakıyor: Onlar ve Biz. Başlarda iletişim kurabileceklerini düşünüp herkesi güvenli bölgelere gönderdiği halde Beyaz Saray'da kalmayı sürdüren Başkan, böylece onların salt kötülükten ibaret olduklarını düşünüyor. Çünkü uzaylılar var güçleriyle Amerika'yı ve dünyayı yok etmek üzere saldırıyorlar.

Dönemin başkanı Bush 11 Eylül saldırılarından sonra gerçekleştirdiği Ulusa Sesleniş konuşmasında “ya bizimlesiniz, ya onlarla” diyerek tüm dünyaya saflarını seçmeleri konusunda çağrıda bulunmuştu. Aynı zamanda bunu yaparken kendileriyle saf tutacak olanları terörle mücadeleye, bu bağlamda bir medeniyetler savaşına çağırıyor, bu savaşta da kötülüğe karşı iyilerin mücadelesi şeklinde konumlandırarak meşrulaştırıyordu. Düşmanın insanlıktan uzaklaştırılarak şeytanileştirilmesi, dost – düşman ayrımının pekiştirilmesinin yanı sıra düşmana karşı yürütülen mücadeleyi haklı kılmanın da bir yoldur. Bush 11 Eylül saldırılarından sonra bu yolu izlemişti.

Filmde dünyayı yok etmeye hazır istilacı düşman uzaylılar ile onların karşısında varlık mücadelesi veren dünyalılar “ya bizimlesiniz, ya onlarla” söyleminin bir örneğidir. Başkan, dünyalıların ufak tefek farklılıklarını bir kenara bırakıp uzaylılara karşı savaşta bir araya gelmelerini istiyor. Bir anlamda, insan kelimesinin anlamını burada tekrar bulacağını iddia ettiği savaş için safları sıklaştırırken yeni farklılıklar üretiyor. Çünkü onlardan taraf olurlarsa hayatta kalabilecekler, onlarla değilse insan ırkı yeryüzünden silinip gidecektir. Dünyalıların yok olmamaları uzaylıların yok edilmesine bağlıdır. Bush da Laden'in dünyaya egemen kılmak istediği ideolojisi karşısında, insanları kendi saflarında medeniyeti savunmaya çağırıyordu, aksi durumda medeniyetin yok edileceği iddiasındaydı. Buna karşı yürütülen mücadele sonucunda ise Afganistan yerle bir edilmişti. Zizek bu misillemeyi, “11 Eylül'de olup bitenlerin gerçek boyutlarıyla hesaplaşmaktan kaçmak” olarak tanımlamıştı (2011b, s. 97). Tıpkı Amerikan'ın gerçekte yüzleşmekten kaçıp Afganistan'da 11 Eylül saldırılarındaki görüntüleri silik bırakacak korkunç eylemlere girişmesi gibi, *Kurtuluş Günü*'nde de nükleer silahlarla saldırıdan uzaylılar üstünde deneyler yapılmasına kadar pek çok eylem gerçekleştiriliyor.

Uzaylıyla temasın ardından nükleer silah kullanmaya ikna olan Başkan saldırı emri verir fakat başarılı olunamaz. Ardından 1951’de düşen uzay gemisi üzerinde yapılan incelemelerin faydalı olabileceğini düşünürler. Uzay gemisi dünyalılarının bildiği teknolojiden farklı özelliklere sahiptir. Onu nasıl çalıştırabileceklerini bulamamışlardır. David bu aracın, tıpkı dünyaya saldıran ve Beyaz Saray ile büyük şehirler dahil pek çok yeri yerle bir eden uzay gemisi gibi, elektromanyetik bir kalkanla kaplı olduğunu fark eder, onu aşabilmek için bir virüs geliştirir. Virüsü uzay gemisine bulaştırmak için de yine uzaylılara ait diğer bir uzay gemisini kullanmaya karar verirler. Bu noktada Baudrillard’ın terörü virütik olarak nitelediği hatırlanmalı (2010, s. 40). Hem hiçbir yerde olmayıp hem de her yerde olabilen terör virütiktir. Virüs, sistemi içeriden yok eder. Terör de dışarıdan gelen bir tehlike değil, sistemin kendisinin ürettiği bir hastalıktır. Bu bağlamda uzaylılarla mücadelede onlara hem fiziken (uzay gemisi ile) hem de yöntem olarak kendi araçlarıyla saldıran dünyalılar uzaylılar için öngörülemez bir etki yaratır. Dolayısıyla filmde uzay gemisinin virüs ile etkisiz hale getirilecek olması, terörün ironik bir tezahürüdür. “Çünkü asıl terör, şiddet ya da kaza terörü değil, belirsizlik ve caydırma terörüdür.” (Baudrillard, 2010, s. 44)

Sonuç olarak dost ve düşman arasında kurulan antagonizma “terörist söylemi kopyalayan bir söylem” (Zulaika, 2002, s. 198) olarak belirir ve bu bağlamın dışında düşünmeyi olanaksız kılar. “Bu anlamda teröristleri soyut ve irrasyonel ajanlara dönüştüren baskın paranoyak perspektif, toplumsal koşullara işaret eden her türlü açıklamayı terörizme dolaylı bir destek olarak bir kenara iter.” (Zizek, 2002a, s. 33) Dolayısıyla da bahsedilen zıtlık içermeyen, yani sahte bir antagonizmadır. Aksine devlet, terörle mücadele söylemini kurarken terörist söylemi aynalar. Bu, devletin şiddeti tekeline alarak inşa ettiği ve bizzat terör ürettiği bir yöntem olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla *Kurtuluş Günü*’nde sözü edilen şekilde bir antagonizma değil de birbirini taklit eden ve meşrulaştıran iki ağın (devlet ve terör) benzeşen söylemi söz konusudur.

4.2.2. Ters Diyalektik

Uzay gemisine virüs bulaştırılmasına karar verildikten sonra Başkan önderliğinde büyük bir hareket başlatılır. Fakat yeterli insan gücü yoktur. Bunun için tüm dünya halkları Amerika önderliğinde uzaylılara karşı savaşmak üzere bir araya gelir. Yine tıpkı 11 Eylül saldırıları sonrasında olduğu gibi müzakere edilmeksizin herkes Amerika etrafında

toplanır. Başkan'ın konuşmasının ardından pilotlar savaş uçaklarına binerek saldırıya geçreler. Aralarında Vietnam'da savaşmış, savaş sonrasında ise uzaylılar tarafından kaçırıldığı için intikam almak istediğini ve beklediği gününün geldiğini söyleyen Russell Casse de (Randy Quaid) vardır. Virüs bulaştırılarak kalkanlarının etkisiz hale getirilmesinin ardından uçaklar uzay gemisine yönelir. Fakat hiçbiri başarılı olamaz, füzeler çalışmamaktadır. Tam vazgeçecekleri sırada Russell bir intihar eylemi gerçekleştirerek uzay gemisini etkisiz hale getirir. Russell kullandığı uçağı uzay gemisine doğru sürer ve ona çarpınca Russell'la birlikte uzay gemisi de yok olur. Burada İkiz Kuleler ve Dünya Ticaret Merkezi'ne uçakla intihar eylemi düzenleyen El Kaideli teröristlerin yönteminin kullanıldığı görülmektedir. Peki bu diyalektik tersine çevrildiğinde durum nasıl görünür? Yani "11 Eylül pilotları yaptıklarını kötülük imparatorluğunu yok etmeyi hedefleyen kahramanca bir jest olarak" görselerdi ne olurdu (Diken ve Laustsen, 2010, s. 210)?

Bu diyalektiğin tersine çevrilmesi de terörün ve terörle mücadelenin birbirini yansıttığı tezi bağlamında düşünülmelidir. 11 Eylül saldırıları sonrasında güvenlik politikalarında radikal değişiklikler yapılması, terörü toplumu yaratan bir etmene dönüştürmüştü. Çünkü 11 Eylül sonrasında terör iktidar ilişkilerini yeniden tanımlayan bir etmen, bir yönetim şekli haline gelmiştir. Bu da siyasetin güvenlik politikalarına indirgenmesi anlamına gelir. Siyasetin güvenlik politikalarına indirgenmesi ise nihayetinde, Agamben'in belirttiği gibi, Devlet'in terörizm tarafından teröre kışkırtılabilir olmasıyla sonuçlanır. Bu bağlamda terörle Devlet "politik olanın kendisini terörize ederek birbirini haklı göstermeye başlar" (Diken, 2011, s. 114). Çünkü terörle mücadele teröre ihtiyaç duyar. Bu da terörle Devlet arasındaki ayırımın ortadan kalkması demektir. Sonuç olarak teröre karşı savaşta teröristlerden daha fazla insan öldüren Devlet ile terör, birbirine muhtaç düşman ikizlere benzer.

Bu perspektiften bakıldığında uzaylıların eylemlerini kötülüğün kalbi olan dünyayı yok etmeye yönelik kahramanca bir davranış olarak görmek, 11 Eylül saldırılarında teröristlerin kendilerini nasıl gördüklerini anlamayı sağlar. Bu bakımdan film anlatısını düşmanın şeytanileştirilmesi üzerinden kurar. 11 Eylül'de de olan buydu. Hem Bush hem de Bin Laden kötülüğe karşı savaştıklarını iddia ediyorlardı. Fakat Bin Laden'in Amerika hakkındaki fikirleri ile Bush'un El Kaide yorumu birbirini mükemmel şekilde yansıtmaktaydı, dolayısıyla kötülükle savaşma söylemi iki kutbu birleştiren şeydir. Bunu

daha iyi kavrayabilmek için Zizek'in *Gerçeğin Çölüne Hoşgeldiniz*'de yedi yaşındaki Amerikalı bir kız çocuğuyla ilgili anlattığı anektoda bakmak açıklayıcı olur. Zizek, Bush'un bir konuşmasında, babası Afganistan'da savaş pilotu olan yedi yaşındaki bir kız çocuğunun babasına yazdığı mektuptan bahsettiğini söyler. Çocuk babasını çok sevse de ülkesi için onu feda edebileceğini yazmıştır. Zizek bu cümlenin Müslüman Arap bir çocuk tarafından söylenmesi durumunda nasıl tepki verileceğini sorgular. Babası Taliban için savaşan bir çocuk televizyonda babasının davası için feda edilebileceğini söyleseydi ne olurdu? Zizek çok düşünmek gerekmediğini söylüyor: Bu, köktendinciliğin bir ifadesi ve hastalıklı bir propaganda biçimidir. Çünkü İslamcı köktendinciler kendi çocuklarını istismar etmekte bile tereddüt etmezler (Zizek, 2002a, s. 43). Fakat Zizek'in belirttiği gibi, Amerika'nın ötekine atfettiği her kötülük Amerika'nın kendisinde zaten mevcuttur.

Diyalektiğin tersine çevrilmesi terör için bir mazeret olamaz. Elbette teröristler binaları yıkmaktan daha fazlasını istemektedir. Terör korkunçtur. Diğer yandan teröre karşı savaşta temel hak ve özgürlüklerin kısıtlanmasını olağan karşılamak da bir başka tehlike olarak belirmektedir. Bu bağlamda terör ve terörle mücadele arasındaki ayrımın yok olması yaşamın askıya alınması ile sonuçlanır. Dolayısıyla terör ile terörle mücadele arasındaki ahengin ve *Kurtuluş Günü*'nün talep ettiği seçimi reddetmek gerekir.

4.3. *BRAZİL*: TERÖRE KARŞI SAVAŞ ya da DEVLET TERÖRÜ



Görsel 4.3: Restoranda gerçekleşen patlama sonrası masadaki dörtlünün arkada can çekişen insanları görmemeleri için paravan çekiliyor. (Terry Gilliam, 1985)

“Totalitarizmle ilgili literatürün tuhafliklarından biri totalitarizmin (kusursuz kaynakların eksikliği ve aşırı duygusal bağılıklardan dolayı akademik kaidelerin tamamını iflas ettiren) ‘tarihini’ yazmaya dönük ilk girişimlerde bulunan kimselerin zaman sınavını başarıyla vermiş olmalarıdır.” (Arendt, 2014, s. 17-18) Hannah Arendt, *Totalitarizm*’e yazdığı önsözde kitabın erken bir tarihte yazılmış olmasının bir handikap yaratmadığını ve geçmişte yazılanların bugünün bilgileriyle doğrulandığını, dolayısıyla totalitarizm fenomeninin güncelliğini koruduğunu açıklamak için bu cümleyi kuruyor. Aynı tespit bir anlamda Terry Gilliam’ın *Brazil*’i (1985) için de geçerlidir. Devletin bürokratik aygıt ve ekonomi aracılığıyla toplum üzerinde mutlak otorite kurmasını ifade eden totalitarizm kavramı, hem Sol hem de Sağ için kullanım alanı bulmuştur. Bunun açıklayıcı bir örneği, Stalinizm düşünülerek yazılmış olduğu halde “yamulmuş bir kapitalist ya da sosyalist toplumu” (Diken ve Laustsen, 2010, s. 152) resmettiği düşünülebilen *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’te bulunabilir. George Orwell’in bu ters-ütopyacı başyapıtının bugün hâlâ güncelliğini koruması zamandışı olmasından dolayıdır. Tıpkı *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* gibi *Brazil* de bugün ilgi çekici olmayı sürdürüyor. Peki neden?

Brazil’de anlatılan totaliter devlet yirmi birinci yüzyılda da varlığını sürdürmektedir. *Brazil*’de toplumu kontrol altında tutabilmek için herhangi bir sapmayı terörlle eşleyen ve

onunla mücadele edebilmek için de katı uygulamalara başvuran devlet imgesi söz konusudur. Dolayısıyla “yirmi birinci yüzyılın çağdaş totaliter dehşeti”ni (Diken ve Laustsen, 2010, s. 152) anlatan *Brazil*, aynı zamanda çağın en önemli konularından biri olan teröre karşı savaşla ilgilidir.

Brazil'in anlatısı basit bir hata üzerine kuruludur. Bir böceğin Enformasyon Bakanlığı'ndaki elektronik daktiloda yazım hatasına sebep olması sonucu yanlışlıkla terörist Bay Tuttle (Robert De Niro) yerine Bay Buttle (Brian Miller) tutuklanır. Bay Buttle ayakkabı tamircisi sıradan bir adamdır. Ailesiyle birlikte vakit geçirdiği sırada evine baskın yapan polisler tarafından vahşice tutuklanır ve sorgulanmak üzere bakanlığa götürülür. Hiçbir şeyden haberi olmayan talihsiz adamın verebileceği hiçbir bilgi de yoktur. Bu onu daha da şüpheli biri haline getirmiş olacak ki ölümüne işkenceye uğrar. *Brazil*'de gözetleme ve istihbarat ile denetim altında tutulan toplum hemen her an ve her yerde gerçekleşebilen terör saldırılarına karşı duyarsızlaşmıştır. Bay Buttle herkesin terör şüphelisi ya da mağduru olabileceği böyle bir toplumun bir ferdidir.

Enformasyon Bakanlığı'nın yaptığı hatayı fark eden İstihbarat Bakanlığı çalışanı Sam Lowry (Jonathan Pryce) önce bakanlığın hatalarla ilgili prosedürünü uygular, fakat sonrasında rüyalarının kadını Jill'in (Kim Greist) etkisiyle ahlak meselesi olarak görmeye başladığı hatayı düzeltmeye uğraşır. Ne yapsa da başarılı olamaz. Sonunda kendisi de bir devlet düşmanı olur. Düzeltmeye çalıştığı hata kendisinin de dahil edildiği bir terör komplosuna dönüşür. Tutuklanan Sam, bakanlığın bilgi alma yöntemi olan işkenceden hayal dünyasına çekilerek kurtulmaya çalışır.

Peki hayal halihazırdaki gerçekten (totaliter devletten) kaçmayı mümkün kılabilir mi? Yoksa insanları kontrol altında tutan hayalleri midir? Gerçeklik ile kurgunun iç içe geçtiği *Brazil*'in sorusu budur.

4.3.1 Totaliter Güvenlik Devleti

Brazil'de terör gündelik hayatın bir parçasıdır: Açılış sekansında bir mağaza bombalanır, bu sırada televizyonda bir terör saldırısında bacıklarını kaybetmiş olan İstihbarat Bakan Yardımcısı Helpmann (Peter Vaughan) konuşmaktadır, bir restoran ve alışveriş merkezinde de patlamalar olur, çocuklar sokaklarda teröristleri tutuklama oyunu oynarlar, Sam gözaltındayken bakanlığın havaya uçurulduğunu hayal eder. Gündelik hayatın akışında sıradanlaşan patlamaların topluma etkisi en belirgin şekilde restoran sahnesinde

görülür. Sam, annesi Ida (Katherine Helmond), annesinin arkadaşı Terrain (Barbara Hicks) ve onun kızı Shirley (Kathryn Pogson) bir restoranda yemek yedikleri sırada bir patlama olur. Yaralılar yerde yardım beklerken bu dört kişi olan bitenden etkilenmemiş gibidir. Bu sırada yaralanmamış ya da polislerce tutuklanmamış olan garsonlar saldırının oluşturduğu manzarayı kapatmak için dörtlünün oturduğu masanın etrafını paravanla kapatırlar. İnsanların saldırıları böyle kayıtsız kalabilmeleri istisnanın normalleştiği anlamına gelir. Aynı zamanda patlamanın hemen ardından polislerin olay yerinde belirmeleri akla saldırılarda devletin parmağı olabileceği şüphesini getirir.

Gilliam bu şüpheyi şöyle anlatıyor: “Teröristler gerçek mi? Çoğu zaman buna cevap olarak bilmediğimi söyledim; çünkü bu dev teşkilatın her ne pahasına olursa olsun hayatta kalması, dolayısıyla da gerçekte terör diye bir şey yoksa bile devletin kendini idame ettirmek için teröristler icat etmesi gerekiyordu - teşkilatlar bunu yapar.” (1999, s. 131-2)

Diğer yandan insanların terör saldırıları karşısındaki bu kayıtsızlığı terörle yaşamaya alıştıkları anlamına gelir ki bu da saldırıları topluma bunu öğretmek için kullanan devletin katı uygulamalarını meşrulaştırmanın bir yoludur. Tekrar eden saldırılar ona maruz kalan için artık sadece rahatsız edici sıradan bir olaydır. Dolayısıyla devletin bu rahatsızlığı gidermesi de istenen bir şey haline gelir. Toplum güvenlik birimlerinin yaptığı ikazlar ile bir sonraki saldırıya hazırlanır. Neticede nihai felaket halihazırdaki saldırılar değil de gerçekleşmesi muhtemel saldırılardır. Bunun için insanlara düşen görev devletin güvenlik uygulamalarına itaat etmektir. Çünkü bu patlamalar insanlara neden ağır güvenlik önlemleri alınması gerektiğini gösterir. Sürekli olası bir tehdidin gölgesinde yaşayan toplum için güvenlik öncelikli hale gelir. Dolayısıyla devletin aldığı önlemlere razı olunması ile uygulamalar meşrulaştırılmış olur.

Fakat restorandaki patlamada uzuvları kopmuş halde can havliyle yardım bekleyen insanların çağrılarına kayıtsız kalabilen insanların olduğu toplumda güvenlikten ya da özgürlükten söz edilebilir mi? “Bugün içinde yaşadığımız durum, ‘teröre karşı savaş’, sonsuza dek askıya alınmış bir terör tehdidinden ibaret: Felaketin (yeni bir terör saldırısının) meydana geleceği sorgusuz sualsiz kabul ediliyor, ancak felaket sonsuza dek erteleniyor.” (Zizek’ten aktaran Diken ve Laustsen, 2010, s. 157) Öyleyse asıl felaket

sürekli bir tehdidin gölgesinde yaşamaktır. Dolayısıyla devletin olası saldırıları önlemek için aldığı tedbirlerin terör eylemlerinden daha tehlikeli hale geldiği söylenebilir.

Bakanlık sürekli olarak birilerini tutuklamaktadır. Bu durum Sam'in bakanlıktaki işi kabul etmesiyle daha da belirgin hale gelir. Sam ilk iş gününde yeni amiri Warrenn (Ian Richardson) ile bakanlığın koridorlarında karşılaşır. Bu sırada Warrenn, şüpheli on beş kişinin akıbeti hakkında kendisine sorulan soruyu, “yarısını terörist, yarısını da kurban diye yazın” diyerek cevaplar. Bay Buttle'in durumundan da anlaşılacağı gibi, işler böyle yürümektedir. Saldırıya uğrayan restoranın çalışanlarının bir kısmı da terörist olmakla itham edilerek tutuklanmıştı. Yine aynı şekilde alışveriş merkezindeki patlamada müşterilerin ve çalışanların bir kısmı aynı muameleyi görmüştü.

Tutuklananlar işkence edilmek üzere bakanlığa götürülür. Bakanlığın bilgi alma yöntemi budur. Filmin açılış sekansında televizyonda konuşmakta olan Helpmann, “özgür bir toplumda asıl mesele istihbarattır” der ve bakanlığın bunun üzerinde özellikle durarak çalışma yürüttüğünden bahseder. Bu fikre filmin çeşitli sahnelerinde görünen afişlerde de raslanır. Teröre karşı savaşta bilgi devletin en önemli kozudur. Teröristlerin eylem biçimleri sebebiyle onları sıradan yöntemlerle engellemek mümkün olmaz. Bunun için de devlet ülkedeki tüm bilgi akışını (para transferleri, e-postalar, telefon görüşmeleri vs.) kontrol altında tutmak ister.

Bilgi edinme amaçlı önlemlerin bir örneği Irak ve Afgansitan Savaşları sırasında yapılan tutuklamalarda görülebilir. Ebu Garib'de, Guantanamo'da ve Irak ile Afganistan'ın çeşitli yerlerindeki hapishanelerde tutuklu bulunan kişilerin önemli bir kısmının masum olduğu iddia edilmekteydi. Bu hapishanelerde tutulan kişilerin çoğu, tıpkı filmdeki restoran ya da alışveriş merkezindeki patlamalarda orada bulunan insanlar gibi, yanlış zamanda yanlış yerdeydiler. “Bu tutuklamalar terörist hücreler hakkında bilgi edinme amaçlı ümitsiz ve özensiz girişimler olarak görülebilir: Yeterli sayıda insan tutuklanırsa, inşallah bir şeyler bilen biri çıkıp bir şeyler anlatacaktır.” (Diken ve Laustsen, 2011, s. 159)

Filmde tutuklulardan bilgi almak için işkence uygulanmaktadır. 1949 Cenevre sözleşmeleriyle işkence yasaklanmıştı, fakat buna rağmen işkenceyi bir yöntem olarak savunanlar, bunu bilgi almak için gözardı edilebilir küçük bir kötülük olarak gereçkelendirmektedir. 11 Eylül saldırıları sonrasındaki bir röportajında başkan yardımcısı Dick Cheney mümkün olan her yola başvurarak amaçlarına ulaşmanın hayati

öneminden bahsediyordu. Bu hayati önemin tezahürü Ebu Garib'de görülebilir. Ebu Garib'deki tutuklular hem fiziken hem de cinsel aşağılama ve inançlarına hakaret edilmesi suretiyle işkenceye uğramışlardı. Onlardan bu şekilde işe yarar bilgi alabileceklerini umuyorlardı. Filmdeki tutuklular da öldürülmemeleri koşuluyla doktor Jack'in (Michael Palin) ellerine teslim edilirler. Fakat Buttle'ın durumunda, yine bir kayıt hatası sebebiyle, işkence ölümle sonuçlanır. Kolayca terör şüphelisi haline gelmesini sağlayan basit bir hata, nihayetinde suçsuz birinin ölüm sebebi olabilir.

Brazil'de sorguya çekilen tutuklulara iki seçenek sunulur: Terörist olduğunu itiraf et ya da suçlamayı reddedip daha fazla işkenceye maruz kal. İki seçenekte de işkenceden kurtulmak mümkün değildir ve aynı şekilde her durumda kişi suçludur. Sadece bunu daha fazla işkence ile itiraf etmesi gerekebilir. Guantanamo'daki tutuklular da teröre karşı savaş sürdüğü müddetçe hapishanelerde esir olarak kalmak zorundaydılar. Çünkü hepsi potansiyel birer intihar bombacısı olarak görülüyordu. Bu onların yaptıkları değil de, yapacakları muhtemel şeyler için cezalandırıldıkları anlamına gelir.

Filmde tutuklular kendi gözaltı ve sorgulama masraflarını ödemekle yükümlüdür. “Dolayısıyla tutuklular hem mahkum hem de müşteri muamelesi görür” (Cowen'dan aktaran Diken ve Laustsen, 2011, s. 161) Bu anlamda tutukluların Agamben'in deyişiyle homo sacer (kutsal insan) statüsünde oldukları söylenebilir. Hem devletin yasalarına tabidiler, hem de aynı zamanda yasanın kapsamının dışındadırlar. Bu durum tutuklamalarda da gözlenebilir. Tutukluya kafasından beline kadar uzanan bir torba giydirilir, boğazı kelepçelenir, elleri arkadan bağlanır. Tutuklu bu halde kasaptaki et gibi boynundaki halkadan tavandaki kancaya tutturulur. Bu görüntü bir örnek turuncu kıyafetleri, ayak ve el bilekleri ile boynundan kelepçelenmiş Guantanamo mahkumlarını anımsatır.

4.3.2. Tüketim Toplumu

Brazil'de bir tarafta totaliter güvenlik devleti, diğer tarafta ise tüketim toplumu yer alır. Totaliter devlet özgürlükleri kısıtlar. Toplum gözetim altında tutularak denetlenir, seçme hakkı ve ifade özgürlüğü sınırlandırılır. Piyasa ekonomisi ise bireysel hakları ve talebe uygun çeşitliliği teşvik eder vs. Fakat Marksist jargonda belirtildiği üzere, piyasa ekonomisinde tüm haklara erişim para sahibi olmakla ilişkilidir. Kapitalizm insanı işgücüne indirger, onu meta olarak görür. *Brazil*'deki işçiler bunun tipik bir örneğidir. Jill

ve Sam'ın fabrikaya gittikleri sahnede, sanayi bölgesi görünür. Gri, kirli bir yer olan sanayi bölgesinde bir tane bile ağaç yoktur. İnsanlar yoksulluk içindedir. Fakat bu kasvet iki yanına reklam panoları yerleştirilmiş yoldan geçenlere görünmez. Marksist düşünce üretim ve tüketime odaklanır. Yukarıda bahsedilen işçilerin durumu “emeğin üretim sürecindeki rolü ve kapitalist mekanizmanın akıldışılığı” ile ilgilidir (Diken ve Laustsen, 2011, s. 163). Diğer yandan ikinci kısım, üretilen konusunda nasıl talep yaratıldığıyla ilgilenir. Tüketici, piyasanın arzulasını istediği şeyi arzular. Bu anlamda ihtiyaç ile arzu arasında bir ayrım söz konusudur. Bir ürün ihtiyaç duyulduğunda değil de, ona dair ihtiyacın fark edilmesi sonucu alınır.

Alışverişle ilgili özel günler bile vardır. Bir ayın niteliği kazanan bu özel günlerde hediyeleşmek ihtiyaçtan kaynaklanmaz ve çoğu zaman alışkanlık sebebiyle hediyeleşilir. Filmde Noel yaklaşmaktadır. Herkes alışveriş merkezinde hediye seçmekle meşguldür. İda da Sam'e bir hediye alır. Yöneticilere özgü bir hediye olarak nitelediği oyuncak, hem Sam'e özgüdür, hem de aynı zamanda yönetici konumundaki herkese alınır. Dolayısıyla oyuncak onu hem kitleden biri haline getirir hem de bireyleştirir. Oyunağın üzerindeki düzenek aşağı doğru bırakıldığında evet ya da hayır yazılı yere düşer. Bu ironik hediye topluma dair de fikir verir. Totaliter devlet tam da bu rastgelelikle çalışmaktadır. İnsanların duruma göre terörist ya da kurban kabul edilmeleri bunun iyi bir örneğidir. Bu anlamda devlet ile kapitalist ekonominin yöntemleri örtüşür. Diğer yandan talebe göre tavır alabilmesi açısından kapitalist ekonominin ahlakdışılığını imler. Son olarak ihtiyaç duyulan değil, arzulanan bir nesne olduğu görülür.

Görünümlerinden memnun olmayan İda ile arkadaşı Terrain sürekli estetik ameliyatlar geçirirler. İki ayrı doktorun uyguladığı birbirinden farklı yöntemleri deneyen ikili her bir araya geldiklerinde estetik ameliyatlar üzerine konuşurlar. Her ikisi de görünüşten ibaret gibidir. Her şeyin metaya indirildiği kapitalist ekonomide, metalar görstergeye dönüşür. Doktorunun “göz kamaştırıcı incelikte bir fark” yaratmak için denediği yeni yöntemler sonucu hayatını kaybeden Terrain ile bir Rembrandt gravürüne dönüşmeye çalışan İda bunun temsilidir.

Sonuç olarak “simüle edilen bir ekonomiye yönelme filme ‘totaliter’ bir dönüş kazandırıyor ve teröre karşı savaşın nasıl kavrandığı ve yürütüldüğü meselesiyle bağlantı

kuruyor” (Diken ve Laustsen, 2010, s. 166). Dolayısıyla böyle bir simülasyon evreninde (Baudrillard, 2011) fiili terör saldırıları yerini devletin simüle ettiği saldırılara bırakabilir.

4.3.3. Fantezi

Bir bürokrat olan Sam iyi ve saygın biridir. Yalnızca işiyle meşgul, terfiyle ilgilenmeyen, mümkün olduğunca sistemin dışında kalmaya çalışan, kendi halinde bir çalışandır. Fakat bu iyiliği sonunda başına dert olur. Kurtzmann’ın (Ian Holm) yardımcısı iken ona elinden geldiğince yardımcı olur, bu iyi niyeti sebebiyle de onun hatalarının sorumlusu ilan edilir. Düzeltmeye çalıştığı hatanın faili haline gelen Sam artık bir terör şüphelisidir. Yakalanıp işkence ile sorgulanan Sam sisteme fantezi ile direnir. Filmin başından itibaren rüyaları vasıtasıyla bir hayal dünyasında tasvir edilen Sam mevcut gerçeklikten hayalleri ile kurtulmaya çalışır. Peki bu mümkün mü?

Sam’in tüm hayalleri aslında içinde bulunduğu gerçekliğin bir parçasıdır. Rüyasında gördükleri, gündelik hayatını yansıtır. Aslında tam da bundan dolayı hayal gücünün onu özgürleştirme potansiyelinin sınırlı olduğu söylenebilir. Bu anlamda Glass’ın hayal gücü ile fantezi ayrımı açıklayıcıdır: “Hayal gücü bir şeyi olduğundan başka bir şey olarak yansıtmaya, böylece imgeyi gerçeklik içinde gerçekleştirme becerisi olarak tanımlanabilir.

... Fantezi ise boğulan hayal gücünün hayaletidir; fantezide hissedilen baskı içe yönelir ve teselli çaresizce baskının şekillendirdiği imgelerde aranır.” (Glass, 1986, s. 25)

Sam’in bulutların arasında süzüldüğü ilk fantezisini, kargaşanın hakim olduğu fanteziler izler: yıkımlar, baş edemediği savaşçılar, bir türlü ulaşamadığı Jill ve müthiş bir baskı. Gündelik hayatta yüzleşmeyi reddettiği her şey fantezisinde belirir (Glass, 1986, s. 23). Annesiyle ilişkisi, kaçtığı otoritenin annesinde cisimleşmiş olması, gündelik hayatın boğuculuğu iç dünyasına karşı ve hepsi hayalinde geri döner. Hatta rüyalarının kadını Jill bile aslında Terrain’in cenzaesinde artık yirmi beş yaşında genç bir kadın gibi görünen annesinin daha düşünceli, yetenekli bir hali gibidir. Sam onu hayal ettiğini düşünür, oysa annesinin hayalini kurmuştur (Glass, 1986, s. 24). Bu anlamda “Hayalleri kişisel bağlamıyla sınırlıdır ve bu haliyle de daha geniş çaplı bir siyasi ilişkiye girmesine izin vermez” (Diken ve Laustsen, 2010, s. 172).

Sam gerçekte İstihbarat Bakanlığı çalışanı, yani bir anlamda otoritenin bir parçası iken, hayalinde onun karşısındadır. Hayal ile pratik arasında bütünleşememe söz konusudur.

Fakat *Brazil*'de bu uyumu sağlayan, Gilliam'ın taraf olduğu bir kişi vardır: Tuttle. Bakanlığın terörist olarak gördüğu Tuttle, tesisatçılık yapan, bozuk olanı onarmayı kendine görev bilen bir adamdır. Basit bir tamirat işinin bile bürokratik engellere takıldığı totaliter bir sistemde inisiyatif alabilen biri tehlikeli addedilir. Sam'in evindeki ısıtma sistemi arızalandığında imdadına Tuttle yetişir. Fakat Merkezi Servis çalışanları bunu fark ettiklerinde Sam'in evini içinde yaşanamaz hale getirirler. Dolayısıyla burada Tuttle'in terörü karşısında devlet teröründen söz edilebilir. Bu anlamda kime terörist dendiği önemli bir sorun olarak belirir. Filmin bu konudaki önerisi şüpheli olunması yönündedir. Çünkü bu tanımlama çoğu zaman siyasidir.

Tuttle tek başına çalışır, gecenin karanlığında gizlenir, otoritenin kurallarına uymaz. Bu anlamda Schmitt'in düzenli askeri birlikleri tanımladığı kriterlerin dışındadır (2017, s. 55-56). Otoritenin karşısında sinen insanlara yardım etmeye çalışan, herhangi bir zenginlik beklentisi, dolayısıyla da sıradan bir suçlu olmayan Tuttle, Schmitt'in partizan tanımına uygun biridir. Schmitt'e göre, otoritenin karşısında yer alan, hayatını başkaları lehine riske atan ve düşmandan kanun ya da merhamet beklemeyen partizan politik bir figürdür (2017, s. 45-47). Bu anlamda Sam'in zıddını temsil eder: "Sam'in aksine, tarafın aynı anda hem karşısında (sözlerde ve fantezilerde), hem de yanında (pratikte) olma arasındaki kinik bölünmeye direnir." (Diken ve Laustsen, 2010, s. 175)

İşkenceye dayanamayan Sam aklını yitirir. Aslında bu bir kaçış olarak düşünülebilir. Fakat bu kaçışın bedeli Sam'in gerçeklikten tümünden kopuşu ile ödenir. *Brazil* bir kaçış imkanı sunması anlamında iyimserdir, fakat aynı zamanda bu imkan bir çeşit yok oluşturu. Diğer yandan bunu bir yenilgi ya da zafer şeklinde değerlendirmek yerine, *Brazil*'in bir mevcudu tasvir ettiği düşünülebilir. Gerisi seyircinin ellerindedir.

5. SONUÇ

Bu çalışma giriş bölümünde vaddettiği sinema sosyolojisi ve terör sosyolojisini, terör ve sinema kavramlarını tanımlayıp bu aygıtların arasındaki etkileşimli yüzeyi görünür kılarak ve buradan elde ettiği bağlamı *Brazil*, *Yedi* ve *Kurtuluş Günü* filmlerinin analizinde birlikte işe koşarak yaptı. Bunun için öncelikle terörün kavramsal tanımı yapıldı. Buradan hareketle terörün üç bağlamda önemli olduğu gösterildi. Terörle mücadele teröre ihtiyaç duyar, dolayısıyla bu ihtiyacın sürdürülebilmesi için kendisi terör üretir hale gelir, bu anlamda terör ile terörle mücadele birbirini yansıtan iki ağıdır. Diğer yandan özellikle 11 Eylül saldırıları sonrası siyasetinin hakim paradigması olan güvenlik siyaseti bugünün devlet terörü haline gelmiştir. Son olarak ise güvenlik siyaseti nihayetinde istisna olanın normalleşmesiyle ilgilidir. Bu çalışmanın terör bağlamında geldiği nihai nokta da Agamben'in istisna kavramıdır. Güvenlik siyaseti yaşatılması ve öldürülmesi gerekenler şeklinde bir yarılma oluşturur. Bunu sağlayan da istisnanın kural haline gelmesidir. Son kertede terörle mücadele çıplak beden üretir.

Ardından sinemanın kavramsal tanımı yapıldı. Sinemanın üç bakımdan önemli olduğu gösterildi. Öncelikle sinema görsel bir saanttır. İkinci olarak sinema hikaye anlatır. Son olarak ise sinemayı iyi sinema yapan fikirdir. Bu bakımdan sinematografin icadından sonraki süreçte sinemanın izleri sürüldü ve sinemanın bir aygıt olan sinematografa indirgenemeyeceği noktasına varıldı. Bu bağlamda Bazin, Epstein, Ranciere ve Badiou'nun sinema tanımlarından faydalanıldı. Nihayetinde ise sinemanın imgelerle düşünen bir kavram olduğu gösterildi. Bunun için de öncelikle Badiou'nun filmi fikrin geçişi bağlamında ele almasına değinildi. Ardından ise sinemayı düşünen bir varlık olarak kavrayan Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramları açıklandı. Deleuze'e göre sinema hareket ve zaman imgeleriyle düşünür. Filmde sinematografik fikri oluşturan da bu imgelerdir.

Sonuç olarak terör sosyolojisi ve sinema sosyolojisi bir arada tutularak *Brazil*, *Kurtuluş Günü* ve *Yedi* filmleri analiz edildi. *Brazil*'deki totaliter devletin uyguladığı güvenlik siyaseti ile terörü nasıl normalleştirdiği gösterildi. *Kurtuluş Günü*'nde terörle mücadelenin önünde sonunda terörü yanstığı ve onu üretir hale geldiği ifade edildi. *Yedi*'de ise radikal nihilist bir karakter olan John Doe üzerinden, terörle mücadelenin nihayetinde terörün kazandığı nokta olduğu gözler önüne serildi.

Son olarak ise bu tez bugün yazılıyor olsaydı bazı eklemeler yapılırdı. Bu çalışmanın sonucunda görüldü ki, 11 Eylül'den önce, yani terör birincil önemde değerlendirilip tartışılmaya başlanmadan önce yapılan filmler terörü çok daha iyi açıklıyor. 11 Eylül'den sonra yapılan filmlerin hemen hemen hiçbiri terörü yeterli "açıklıkta" kavrayamıyor. Bu bakımdan 11 Eylül sonrası yapılan filmlerin Hollywood simgeselliğinde olmadığı söylenebilir. Bu bağlamda bu tez bugün yazılmış olsaydı, 11 Eylül öncesi yapılmış başka filmleri de ele alırdı.

Diğer yandan tezin yazım sürecinde terör kavramının ele alınışı bağlamında doğru izin takip edildiği görüldü. Fakat zaman darlığı sebebiyle ipin ucuna bir başka perspektiften erişmek mümkün olmadı. Terör devletin kuruluşundan itibaren var. İktidar terörle kuruluyor. Bu bağlamda erken modernitede terör kavramlarıyla ilgili çalışmak ilgi çekici olurdu. Çünkü tez sürecinde anlaşıldığı kadarıyla terörün tanımı zaten zamanla değişen bir anlam arz ediyor. Eskiden uçak kaçırma suçunun adı uçak kaçırma idi. Bugün ise uçak kaçırma gibi oylumlu bir eylem bir yana, silahı cümle içerisinde şaka bağlamında geçirmek bile terör sayılıyor. Hatta artık terör için silah da gerekmiyor. Düşünmek bile yetiyor terörist olmaya. Sonuç itibariyle bugün neyin terör olduğu tartışmalıdır. Bu tartışmanın izlerini sürmek ise iştah kabartıcıdır.

6. KAYNAKÇA

- Agamben, G. 2005, *Olağanüstü Hal*, çev. Kemal Atakay, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Agamben, G. 2006, *On Security and Terror*, çev. Soenke Zehle, Libcom, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2018, <https://libcom.org/library/on-security-and-terror-giorgio-agamben>
- Agamben, G. 2013, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Agamben, G. 2014, *What is a Destituent Power?*, çev. Stephanie Wakefield, Society and Space, sayı: 32, s. 65-74.
- Agamben, G. 2015, *Stasis: Civil War as a Political Paradigm*, çev. Nicholas Heron, Stanford University Press, California.
- Alpkaya, F. & Kavas, L. 1993, *Terör ya da Mülkün Temeli Üzerine Deneme (II)*, Birikim Dergisi, sayı: 56, s. 33-44.
- Alpkaya, F. & Kavas, L. 1993, *Terör ya da Mülkün Temeli Üzerine Deneme (I)*, Birikim Dergisi, sayı: 55, s. 10-20.
- Arendt, H. 1997, *Şiddet Üzerine*, çev. Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Arrendt, H. 2014, *Totalitarizmin Kaynakları 3: Totalitarizm*, çev. İsmail Serin, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Badiou, A. 2007, *The Century*, çev. Alberto Toscano, Polity, Cambridge.
- Badiou, A. 2010, *Başka Bir Estetik*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul
- Badiou, A. 2013, *Cinema*, çev. Susan Spitzer, Polity, Cambridge.
- Badiou, A. 2014 *Sinema ve Felsefe*, New South Wales Üniversitesi, Erişim: 27 Kasım 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Arwso3fy50M>
- Badiou, A. 2016 *Sonsuz Düşünce*, çev. Işık Ergüden, Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Baker, U. 2011, *Beyin Ekran*, Birikim Yayınları, İstanbul
- Baker, U. 2012, *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, Birikim Yayınları, İstanbul
- Baudrillard, J. 2002, *The Spirit Of Terrorism*, çev. Chris Turner, Verso Books, New York.

- Baudrillard, J. 2008, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. 2011, *Çaresiz Stratejiler*, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. 2011, *Çaresiz Stratejiler*, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. 2011, *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, çev. Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. 2011b, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Bazin, A. 2011, *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. 2010, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, çev. Ece Göztepe, Metis Yayınları, İstanbul.
- Berktaş, F. 1999, *Köktendinci Yükselişi Anlamak İçin Bir Karşılaştırma: Amerika'da Köktendincilik*, İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, sayı: 20, s. 14-21.
- Bordwell, D. & Thompson, K. 2012, *Film Sanatı*, çev. Ertan Yılmaz, De Ki Yayınları.
- Deleuze, G. 1997, *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Deleuze, G. 2003, *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? – Müzikal Zaman*, çev. Ulus Baker, Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G. 2014, *Sinema 1: Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Diken, B. & Laustsen, C. 2004, *7/11, 9/11, and Post-Politics*, *Alternatives*, sayı: 29, s. 89-113.
- Diken, B. & Laustsen, C. 2005, *The Culture of Exception: Sociology facing the camp*, Routledge, Abingdon.
- Diken, B. & Laustsen, C. 2006, *"We Two Will Never Twin": Fundamentalism and the Politics of Security*, *Global Society*, sayı: 20, s. 199-221.
- Diken, B. & Laustsen, C. 2010, *Filmlerle Sosyoloji*, çev. Sona Ertekin, Metis Yayınları, İstanbul.
- Diken, B. & Taşkale R. 2010, *Bugün Nihilizm: Terör ve Teröre Karşı Savaşın Kesişmeli Sentezi*, *Toplumbilim Dergisi*, sayı: 117, s. 118-141.

- Diken, B. 2006, *From exception to rule: from 9/11 to the comedy of (t)errors*, Irish Journal of Sociology, sayı: 15.1, s. 81-98.
- Diken, B. 2011, *Nihilizm*, çev. Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Diken, B. 2013, *İsyân Devrim, Eleştiri*, çev. Can Evren, Metis Yayınları, İstanbul.
- Diken, B. Laustsen C.B. 2005, *9/11 as a Hollywood Fantasy*, A Danish Journal of Film Studies, sayı: 20, s. 41-50.
- Diken, E. 2017, *The Relationship of Cinema to Philosophical Thought: Badiou and Deleuze*, SineCine, sayı: 8(1).
- Dinç, A. 2012, *Micheal Foucault*, Cogito Dergisi, sayı: 70-71, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Faure, E. 2006, *Sinema Sanatı*, der. ve çev. Metin Gönen, Es Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. 2015, *Toplumunu Savunmak Gerekir*, Çev. Şehsuvar Aktaş, YKY, İstanbul.
- Foucault, M. 2015b, *Biyopolitikanın Doğuşu*, çev. Alican Tayla, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Ginzburg, C. 2008, *Fear Reverence Terror: Reading Hobbes Today*, European University Institute Max Weber Programme, No: 5.
- Gönen, M. 2008, *Paradoksal Sanat Sinema*, Versus Kitap, İstanbul.
- Kellner, D. 2013, *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*, çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul.
- Ladin, B. 2001, *El Cezire'de Yayınlanmayan Bin Ladin Röportajı*, TimeTurk, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2018, <https://www.timeturk.com/tr/2012/09/10/ladin-in-el-cezire-de-yayimlanmayan-11-eylul-roportaji.html>.
- Lockhart, L. 2006, *Hasan-ı Sabbah ve Haşişiler*, Çev. Süleyman Tülücü, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 26, Erzurum, s. 221.
- Marx, K. & Engels, F. 1977, *Collected Works VIII* Progress, Moscow.
- [Nietzsche, F.W.](#) 2010, *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Gülepçeli, Say Yayınları, İstanbul.
- Ranciere, J. 2008, *Görüntülerin Yazgısı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus Kitap, İstanbul.
- Ranciere, J. 2016, *Sinematografik Masal*, çev. Tacettin Ertuğrul, Küre Yayınları, İstanbul.

- Robespierre, M. 1989, *Devrim Yazıları*, der. Vedat Günyol, Belge Yayınları, İstanbul.
- Roy, A. 2001 *Sonsuz Adaletin Cebiri, Düşmanını Arayan Savaş'ın içinde Metin Sever&Ebru Kılıç (Ed.)*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Schmitt, C. 2014, *Siyasal Kavramı*, çev. Ece Göztepe, Metis Yayınları, İstanbul.
- Schmitt, C. 2017, *Partizan Teorisi*, çev. Sibel Bekiroğlu, Nika Yayınevi, Ankara.
- Solok, Ö. 1996, *Şiddet*, Cogito Dergisi, sayı: 6-7, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Sütçü, Ö. Y. 2005, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yayınları, İstanbul.
- Teksoy, R. 2013, *Ansilopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Virilio, P. 2009, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Verso Books, New York.
- Zizek, S. 2002a, *Afterword: Lenin's Choice, Lenin'in 197 tarihli seçme eserlerinden oluşan Revolution at the Gates'in sunuş yazısı*, Verso, London, s. 165-336.
- Zizek, S. 2002b, *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, London.
- Zizek, S. 2010, *Yamuk Bakmak*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Zizek, S. 2011a, *Kırılğan Temas*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Zizek, S. 2011b, *Robespierre ya da Terörün 'İlahi Şiddeti'*, marx-21, sayı: 21, s. 151-189.
- Zulaika, J. 2002, *The Self-Fulfilling Prophecies of Counterterrorism*, Radical History Review, sayı: 85, s. 191-199.
- Zupancic, A. 2005, *En Kısa Gölge: Nietzsche'nin "İki" Felsefesi*, çev. Seyhan Bozkurt, Encore Yayınları, İstanbul.

EK-A

Se7en (Yedi)

Yıl: 1995

Yönetmen: David Fincher

Yapımcı: Phyllis Carlyle

Oyuncular: Morgan Freeman, Kevin Spacey, Brad Pitt

Independence Day (Kurtuluş Günü)

Yıl: 1996

Yönetmen: Roland Emmerich

Yapımcı: Dean Devlin

Oyuncular: Will Smith, Bill Pullman, Jeff Goldblum

Brazil

Yıl: 1985

Yönetmen: Terry Gilliam

Yapımcı: Arnon Milchan

Oyuncular: Jonathan Pryce, Kim Greist, Robert De Niro

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ela Cengiz
Doğum Yeri ve Tarihi : Artvin - 1988

Eğitim Durumu Lisans

Öğrenimi Yüksek Lisans : İstanbul Üniversitesi – Türk Dili ve Edebiyatı
Öğrenimi Bildiği : Kadir Has Üniversitesi – Sinema Televizyon
Yabancı Diller : İngilizce, Fransızca

