

## Modern Toplumun Çöküşü: Michael Haneke Sinemasını Oluşturan Öğeler Üzerine Bir Deneme (\*)

Ozan ÖZPAY (\*\*)

**Öz:** 1942 Berlin doğumlu Avusturya asıllı film yönetmeni Michael Haneke, sinemayı salt bir eğlence aracı olarak görmeyen, onun özünde var olan sanatsal anlatım biçimini ortaya çıkaran ender yönetmenlerden biridir. Yönetmenlik kariyerine televizyonla başlayıp daha sonra sinemaya geçen Haneke'nin filmografisi şu ana kadar on iki filmden oluşmaktadır. Haneke sinemasını ayıksı kılan en önemli özellik, yönetmenin kendine ait görsel üslubuyla modernizm sonrası toplumun çürümüşlüğüne dair düşüncelerini gösterge ve metaforlar aracılığıyla izleyicisiyle paylaşmasıdır. Rahatsız edici ve sert bir üsluba sahip yönetmenin filmlerindeki ana temalar; iletişimsizlik, ırkçılık, şiddet, şiddetin normalleşmesi, medya manipülasyonu ve medyanın toplum üzerindeki etkileri olarak sıralanabilir. Bu çalışmada, Haneke sinemasının anlatı dilini oluşturan gösterge ve metaforlar, söylem analizi yöntemiyle çözümlenerek yönetmenin sinemasına dair farklı bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışma örneklemleri olarak yönetmenin "Yedinci Kıta", "Benny'nin Videosu" ve "Ölümçül Oyunlar" filmleri seçilmiştir. Filmlerdeki ana tema, iletişim araçlarının şiddeti normalleştirilmesi üzerinden yapılan bireysellik ve burjuva eleştirisidir. Metaforları kesin bir dil ile anlamlandırmaya çalışmak onları sadece, varoluşlarına borçlu oldukları hayal gücünden mahrum bırakmak anlamına gelir. Bu çalışmadaki çözümlenmeler ve varılan sonuçlar, yazarın kendi hayal gücünün ve dağarcığının bir bileşkesidir. Sonuç olarak sanatı anlamlandırma süreci herkes için farklıdır. Bu çalışmada da Michael Haneke'ye bir saygı beyanında bu yaklaşımdan ırağa düşülmemiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Michael Haneke, Şiddet, Medya, Ölümçül Oyunlar, Yedinci Kıta, Benny'nin Videosu

### The Collapse of Modern Society: The Essay on The Elements of Michael Haneke Cinema

**Abstract:** Austrian movie director Michael Haneke who was born in Berlin 1942, is one of the exceptional directors who does not see cinema as a mere means of entertainment and revealing the artistic expression that exists at it's core. Haneke's directorial film career began with television and then went on to the cinema. The movie filmography of Haneke consists of twelve films so far. The most distinctive feature of Haneke's cinema is that the director shares his views on the corruption of post-modernist society with his visual style through indicators and metaphors with his audience. The main themes in the director's films, which have an uncomfortable and harsh style are lack of communication, racism, violence, normalization of violence, media manipulation, and the effects of the media on society. In this study, the indicators and metaphors that constitute the narrative language of the Haneke cinema were solved by the method of discourse analysis and tried to create a different perspective on the cinema of the director. The films "The Seventh Continent", "Benny's Video" and "Funny

\*) Bu çalışma "Sebeatsız Şiddetin Şairi Michael Haneke" başlığıyla [otekisinema.com](http://otekisinema.com) internet sitesinde 2017 yılında yayınlanan Ozan Özpays'ın popüler yazısının geliştirilerek makale formatında bir metne dönüştürülmüş biçimidir.

\*\*) Dr.Öğr.Üyesi, Cumhuriyet Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, TV, Sinema Bölümü (e-posta: ozanozpay@me.com)

*Games" were selected as the study sample. The main themes in these films are individualism and bourgeois criticism based on the normalization of violence in the means of communication. Trying to make sense of metaphors with a definite language simply means depriving them of the imagination they owe to their existence. The solutions and the conclusions reached in this research are a combination of the author's own imagination and the repertoire. As a result, the process of making sense of art is different for everyone. This work covers these aspects in the sense of respect for Michael Haneke.*

**Keywords:** Michael Haneke, Violence, Media, Funny Games, The Seventh Continent, Benny's Video

**Makale Geliş Tarihi: 16.01.2017**

**Makale Kabul Tarihi: 09.03.2018**

*"Bir filmi, Rus matruşka bebeklerine benzeterek okuyabilirsiniz, iç içe geçmiş bebekler..." – Michael Haneke*

## I. Giriş

Sinemayı saygın bir kitle sanatı haline getiren yönetmenlerden biri olarak kabul edilen Akira Kurosawa'ya "Sinema nedir?" diye sorulduğunda şu cevabı verir: "[...] Sinema da birçok başka görsel sanata benzer. Sinemanın edebî özellikleri vardır, aynı zamanda tiyatroya yakındır, felsefi yönü de vardır, resim ve heykel sanatına yaklaştığı zamanlar da olur, müziksiz bir sinema da düşünülemez. Ama sinema sonunda, gene sinemadır" (Kurosawa, 2006: 202). Kurosawa'nın da imlediği üzere sinemanın sanat olarak kapsayıcılığı ona multidisipliner bir bakış açısı kazandırır. Sinemanın insanları eğlendirmek için basit bir gösteri aracı olmaktan çıkıp kendi dilini oluşturarak tüm sanat dallarını kapsayıcı bir disiplin haline gelmesinin üzerinden uzun bir süre geçmiştir (Bazin, 1966: 17). Bu süre içerisinde yenilikçi birçok yönetmen sinemanın kendi içindeki bu evrimleşme sürecine katkıda bulunmuştur. Bu kümedeki yönetmenler içinde özel bir dikkati hak edenlerden biri de kendine ait bir sinema dili oluşturarak eleştirel bakışını postmodern toplumun zaaflarına çevirmiş olan Michael Haneke'dir.

Haneke filmleri eğlendirmekten uzaktır. Onun filmlerinde ana akım sinema anlayışı ya da genel Hollywood yapımlarından farklı olarak, izleyenlerin arınmasını ya da duygusal boşalım sağlayarak yenilenmelerine olanak tanıyan katarsis etkisi görülmez, aksine yönetmenin filmlerindeki trajedi, izleyenler üzerinde kusursuz bir şok etkisi yaratır. "[...] Haneke, kendi uygarlığına ait sorunları yozlaşmışlığın diliyle tartışır. [...] Haneke sineması, şüpheli felsefenin başka bir mecrası haline dönüşür ve onun filmleri aslında, bir anlamda da değişik düzeylerde modern toplumun hayal kırıklıklarını yansıtır" (Aktaran Kılınç, 2015: 167). Bu hayal kırıklığı girdabının merkez noktasını şiddetin oluşturduğunu da söylemek yanlış olmayacaktır.

Şiddetin haz vericiliğinin yanı sıra, postmodern dönemde şiddetin birey üzerinde yarattığı duyarsızlığın ideolojik sunumunda sinemanın önemli bir rolü vardır (Dudu, 2015: 114). Haneke sinemasını oluşturan eksenin "dert edindiği" yapıtaşlarından biri de insanlar üzerinde, özellikle kent soylu sınıf genelinde medyanın manipülatif etkisiyle şiddetin sıradanlaşarak nedensizleşmesi sorunsalıdır. "Haneke sineması başından beri, hayatın can acıtan yanlarını didikliyor, kazıyor, kaşıyor, seyircisinin huzurunu kaçırıyor

ve onu, kesin diye bildiklerini gözden geçirmeye davet ediyor” (Cicutat ve Rouyer, 2014: 11). Buna bağlı olarak yönetmenin filmleri, duyarsızlaşan dünyanın çürümüşlüğüne yansıtan birer ayna gibidir. Haneke sinemasının ana karakterini şiddet ve hastalıklı toplumsal yapının çerçevelediği bir tema evreni oluşturmakta; aidiyet, sınıfsal farklılıklar, göçmen sorunları, kimlik, öteki/ötekileştirme, burjuva duyarsızlığı ve suçluluk ise bu evrene bağlı alt tema gruplarını meydana getirmektedir. Kısacası yukarıda sıralanan alt tema patikalarının hepsi Haneke sinemasında eninde sonunda şiddet ve toplumun başat öge olduğu bir huzursuzluk ülkesine bağlanmaktadır.

Yönetmenin sinemasını oluşturan görüntü estetiğinin dili metaforlar üzerindedir. “[...] Çünkü sinemada göstergebilimsel bir ‘gizeme büründürme’ işlemi, diğer sanat biçimlerinden çok daha fazla mümkündür” (Wollen, 2014: 147). Sinema estetiğini ve görüntü dilini metaforlar üzerine bina edilmiş bir söylemle kuran ve yaşayan önemli film yönetmenlerinden birinin de Michael Haneke olduğu düşünüldüğünde bu çalışma anlam kazanmaktadır. Çalışmanın amacı, Haneke’nin film dilini oluşturan gösterge ve metaforları söylem analizi yöntemiyle çözümlenmeye çalışmaktır. Çalışmanın sonunda varılan sonuçların kesinlik göstermesi beklenemez, zira bir sanat yapıtı üzerinde kesin yargılara varmak bir anlamda sanatın varoluşuna aykırıdır. Haneke’nin de belirttiği gibi sanat yapıtının kişiler üzerinde bıraktığı etki ve anlam değişken olabilir. Bu değişkenliğe sebep olabilecek dinamiklerse kişisel seviye, sosyal statü, aile ve ideolojik bakış açısı gibi kavramlara bağlıdır. Metaforlar her zaman bir tuzak barındırır ve kesin sonuç çıkartılarak yorumlandıklarında bu durum tehlikeli bir hal almaya başlar. Metaforların en önemli işlevi, hayal gücünü harekete geçirmesidir. Dolayısıyla zorlandıklarında ve bir kesinlikle anlamlandırıldıklarında bu işlevi yerine getiremeyip hayal gücünü engelleyen birer eşige dönüşürler (Assheuer, 2013: 103). Böyle bir durumda sanat, aşkınlığını yitirir ve işlevini yürütemez hale gelir. Michael Haneke ise sanatın diyalektığe açılan kapısını, felsefeyle harmanlanmış ruhunu, zanaatkâr becerisiyle kutsayan bir yönetmendir: “Akla gelen her yorum kişi için doğrudur. Film beyaz perdede değil, kişinin kafasında cereyan ediyor. Belirleyici olan da bu”dur (Assheuer, 2013: 103). Beyaz perdede ortaya çıkan şey izleyen için algının eşliğindeki sunağa bırakılmış ham bir veri gibidir. Anlamlandırma sürecindeki yetkinlikse imgelem sonsuzluğunda ne kadar iyi damıtıldığıyla ilgilidir:

“Sinema, düşüncenin nesnesi olan dünyadakine benzer ya da onunla aynı belirtkelere sahip bir iletişim aracı bulmaya ilişkin o yüzyıllık düşü gerçekleşir adeta. Gerçeklik, deyim yerindeyse zihinde süzülüp soyut bir hal alarak kavramsallaştırılmış ve ardından bu yeni biçimiyle belirtkelere, özgün gerçekliği yansıtan belirtkelere aktarılmıştır (Sözcüklerin asla yanına yaklaşamayacağı bir aktarımdır bu). Düşünce ve soyutlama süreciyle duyumsal dünyadan süzülen bu tortu iletişim sürecinde yeniden sunulur” (Wollen, 2014: 147).

Michael Haneke’nin filmografisinde odaklandığı konular birbirine benzer olsa da bu çalışma; özellikle şiddetin normalleşmesi ve burjuva sınıfının çöküşü üzerine baskın bir şekilde eğildiği üç filmi ile sınırlandırılmıştır. Sınırlandırmadaki amaç ise tüm Haneke sinemasına sirayet eden burjuva sınıf eleştirisinin temelde rol modelini bu üç filmin

oluşturmasıdır. Bu filmler; *Der siebente Kontinent (Yedinci Kıta, 1989)*, *Benny's Video (Benny'nin Videosu, 1992)* ve *Funny Games (Ölümcül Oyunlar, 1997)*tir.

## II. Sıradan Bir Hayat, Sıra Dışı Bir Yönetmen

Michael Haneke, 1942 yılında Münih'te doğmuş Avusturya asıllı film yönetmeni ve senaristtir. Çocukluk ve ergenlik yıllarını Viyana'da halası ile geçiren Haneke, yüksekokul bittikten sonra felsefe, psikoloji ve tiyatro eğitimi için Viyana Üniversitesi'ne girer ve buradan iyi dereceyle mezun olur. Üniversite hayatından sonra Haneke'nin sinemaya geçişi televizyon aracılığı ile gerçekleşir ve 1960'ların sonunda Alman televizyon kanalı Südfestfunk için oyun yazarı olarak çalışmaya başlar (Chua, 2002: 55). Grundmann'ın da belirttiği gibi, 1970'lerde kriz halindeki Alman sinemasını kurtaran ve üslûb sahibi yapımlarla tüm Avrupa'yı etkisi altına alan bir grup yönetmen ortaya çıkar. Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders ve Alexander Kluge gibi art-house (sanat filmleri) filmler yapan bu yönetmenler, Yeni Alman Sineması olarak adlandırılan bu akımın öncülerindendir. Bu akıma dahil olan yönetmenlerin en önemli finans kaynağı ise televizyondur. Söz konusu yönetmenler, televizyon için hazırladıkları filmlerden elde ettikleri finansal birikimleri kendi filmleri için kullanmışlardır. Ancak, her ne kadar kariyerine televizyon ile başlayıp uzun bir süre bu sektör için çalışsa da, Haneke hiçbir zaman bu Alman kültürünün bir parçası olmamıştır (Grundmann, 2010: 3). Kendine özgü yeni bir tarz belirleyen yönetmenin filmografisi şöyledir:

*Der siebente Continent (Yedinci Kıta, 1989)*, *Benny's Video (Benny'nin Videosu, 1992)*, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası, 1994)*, *Funny Games (Ölümcül Oyunlar, 1997)*, *Code inconnu: Recit incomplet de divers voyages (Bilinmeyen Kod, 2000)*, *La pianiste (Piyaniist, 2001)*, *Le temps du loup (Kurdun Günü, 2003)*, *Cache (Saklı, 2005)*, *Funny Games (Ölümcül Oyunlar, 2007-ABD yeniden çekim)*, *Das weiße Band (Beyaz Bant, 2009)*, *Amour (Aşk, 2012)*, *Happy End ( Mutlu Son, 2017)*.

Yönetmenin filmografisi içinde yer alan iki film, uyarlama eserler olmaları nedeniyle farklıdır. Bunlar, Franz Kafka'nın romanından uyarlanan ve televizyon için yapılmış olan *Şato* ile Avusturyalı şair/yazar Elfriede Jelinek'in kitabından uyarlanan *Piyaniist* filmleridir. *Şato*, romandan filme uyarlama gayretinin sıradanlaşmış sıkıntılarını barındırır. Haneke de olsanız Kafka gibi bir yazarın eserini filme bire bir uyarlama çabanız bazen edebiyat ve sinema dilinin muğlak sınırında bir anda kendinizi kaybetmenize sebep olabilir. Fakat Speck'in de belirttiği gibi önemli olan şey Haneke filmlerinin bizi götürdüğü yerdir. Haneke'nin soyut bakış açısı izleyiciyi çoğunlukla Foucault, Baudrillard, Derrida, Deleuze, Felman ya da Badiou gibi düşünürlerin anlam dünyasına ulaştırır. Ancak bu say, Haneke sinemasını anlamak için illa ki bu düşünürlerle yolumuzun bir yerlerde kesişeceği anlamına da gelmez. Önemli olan, Haneke filmlerinin aktarmaya çalıştığı kavramsal yapının bu düşünürlerin fikirleri kadar etkili olduğu gerçeğidir (Speck, 2008: 207).

### III. Postmodern Bir Şairin Rahatsız Edici Kafiyeleleri

#### A. Yedinci Kıta

Michael Haneke beyazperdeye ilk adımını *Duygusal Buzlaşma* adımı verdiği üçleme ile atar. Bu filmler, *Yedinci Kıta*, *Benny'nin Videosu* ve *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* isimli filmlerdir ve üçlemenin ilk halkasını da *Yedinci Kıta* oluşturur. Filmin iddiası kendisine konu edindiği olayların gerçek hayatta yaşanmış olmasıdır. Film Viyanalı sıradan bir burjuva ailenin intiharıyla nihayete erer. Bu sıra dışı kapanış izleyici üzerinde tekinsiz ve sarsıcı bir duygu dizgesinin uyanmasına olanak sağlar.

Filmde, hayatları tüketim sarmalında anlamlanan ve küçük rekabetleri dışında kalan zamanlarını rahatlatma istasyonlarında, yani kendi ev ve otomobillerinin içerisinde steril biçimde geçiren; bir başka deyişle dış dünyada olan biteni ekranın diğer tarafında sadece “izleyen” bir ailenin hikâyesi anlatılır. Tarihlerle belirlenmiş üç bölüm biçiminde sunulan film, sarsıcı bir intihar manzarası ile son bulur. Akyıldız’ın da belirttiği gibi filmin anlatı diline sinmiş olan nesnellik, intihar eylemini bireysel bir “aktivite” olmaktan çıkarıp kolektif bir etkinliğe dönüştürür. Bu nesnellik ve patolojiden uzak sunum, filmde belirli bir karakterleştirmeden söz etmeyi olanaksız kılar (Akyıldız, 2013: 111). Haneke’nin temel meselelerinden biri olan tüketim çılgınlığına dair materyaller baskın bir şekilde filmde kullanılmıştır. Yemek yiyen aile üyelerinden daha çok, uzun planlarla yedikleri ya da tükettikleri şeylerin gösterilmesi, yine uzun planlar eşliğinde gösterilen market ve alışveriş sahneleri, otopark ya da fabrikalar gibi kapitalizmin nesnel göstergeleri filmin asıl karakterini oluşturmaktadır. Haneke bu konu hakkındaki görüşünü şöyle aktarmıştır:

“Bu filmin boğucu bir etkisi var. Almancada *Die Verdinglichung des Leben* dediğimiz ve ‘hayatın maddileştirilmesi’ diye tercüme edebileceğimiz hali yakalamak istedim. Bir başka deyişle, gündelik hayatı nasıl da tamamen nesnelere, eşyalara kelimenin tam manasıyla yapışarak yaşadığımızı göstermekti maksadım. Gerçek anlamlarını yitirerek hayatımız üzerinde tahakküm kurar hale gelen nesnelere iyice yakın plan görüntülememin ve hızlı tempoyu tercih etmemin sebebi buydu” (Cieutat ve Rouyer, 2014: 172-173).

Filmin başında geçen görme ile ilgili diyaloglar belki de Haneke’nin kullandığı materyallerle ilgili olarak izleyiciye yönelik yapılmış bilinçli bir ironidir. Film ise Haneke tarzı varoluşsal bir sonla, ailenin evlerindeki her şeyi kırıp dökerek intihar etmeleriyle sona erer. Hayatlarına yabancılaşacak kadar meta fetişizminin pençesinde olan aile, son bir özgürlük hamlesi yapar fakat bu eylemin bile onları ne kadar özgürlüğe kavuşturduğu tartışılır (Cieutat ve Rouyer, 2014: 173). Speck’e göre ticari mal biriktirme alışkanlığı, savaş sonrası ekonomik patlamanın başarı hikayesidir. *Yedinci Kıta*’daki orta sınıf ailenin mal varlığıyla beraber kendilerini yok etmesiyse, özgürleştirdiği düşünülen nesnelere tam tersine insanı köleleştirdiğine yönelik bir çıkarıma ulaşılmasını sağlar. 1970’lerin başındaki en ünlü slogan, politik bir rock grubunun şarkısından alınan “Seni yok eden şey ne ise, onu yok et!” sloganıdır ve o dönem için insanın “kendini kurtarma”

mottosu budur. Bu tür düşüncelere karşı eleştirel olduğunu belli eden Haneke ise, filmin “acı” sonunda bu mottoyu tersyüz eder (Speck, 2010: 77).

### B. Benny’nin Videosu

*Duygusal Buzlaşma* üçlemesinin ikinci filmiyse Benny’nin Videosu’dur. Televizyonun insanlar üzerindeki manipülatif etkisi, şiddetin sıradanlaşması ve medyatik gerçekliğin muğlaklığı üzerine kurulmuş film, yine burjuva sınıfı bir aile üzerinden derdini anlatır.

1980’ler kuşağı için video oynatıcıların yeri ayrıdır. Yeni yeni evlere girmeye başlayan bilgisayarla birlikte televizyon ve video oynatıcılar o dönemdeki gençlerin vazgeçilmez kaçış noktalarını oluştururlar. Video kasetlerle birlikte “görüntüyle oynama” ya da bir nevi gerçekliğe hükmetme imkânı da doğmuştur. Kiralanan ya da satın alınan bir film kasetini izledikten sonra başa sardırıp istediğiniz planda durdurabilir ya da ağır çekim modunda (slow motion) seyredebilirsiniz. Yine bu dönemin sonunda ve 1990’ların başında özellikle Doğu Avrupa ve Ortadoğu’da yaşanan gelişmeler sarsıcıdır. Bu süreçte, Berlin Duvarı yıkılır, Bosna Savaşı ve Körfez Savaşı başlayarak dünyanın bir bölümünü kaynayan bir kazan haline getirir. Artık savaşlar naklen izlenebilir hale gelir ve insanlar hiç olmadığı kadar aralıksız bir şekilde şiddetin saf gerçekliğine maruz bırakılırlar. Şiddet görüntülerinin kolay ulaşılabilir hale gelmesi ve şiddet ile mesafenin bu kadar ortadan kalkmasıysa bir anlamda gerçekliğin de ortadan kalkmasıdır. Bir noktadan sonra küçük bir çocuğun bile kanlı ve şiddet içerikli görüntülerden korkması beklenemez ve filmin ana karakteri Benny de bu sarmalın içinde kendisini kaybetmiş bir karakter olarak öne çıkar (Önder, çevrimiçi).

Film, bir domuzun ağıla sürülerek kesimlik hayvanlar için özel olarak tasarlanmış bir silahla öldürülmesini gösteren sahneyle açılır. Bu sahnedeki çekimin grenli yapısı ve kamera hareketleri, çekimin aslında bir el kamerasıyla yapıldığını gösterir. “Antonioni’nin birçok filminde olduğu gibi bu filmin de açılış sahnesi sonradan izleyeceklerimizi anlamak için adeta bir anahtar görevini üstlenir. Özellikle açılış sahnesindeki el kamerasıyla yapılan çekimi kimin yaptığı ve içeriği bilinmediği için bu sahne çok güçlü ve şok edici bir sahnedir” (Brunette, 2010: 22-23). Domuzun vurularak yere düştüğü anda, film hızla başa doğru sarılır ve ilk vurulma anı, tekrar; bu sefer ağır çekim modunda izleyiciye ulaştırılır. Ses kuşağında yer alan domuzun çıkardığı vahşi sesler ve orada bulunan bir köpeğin havlaması, adeta bir gök gürültüsü etkisiyle sahneyi daha etkili ve korkunç bir hale getirir. Haneke, Serge Toubiana ile olan görüşmesinde domuz sahnesinin aslında “üzerinde oynanılabilir” olduğunu söyler: “Gerçekliği üzerinde oynanabilir bir şeye dönüştürmek tüm filmin sistemini oluşturur. Tehlike ise tabi ki gerçekliği bu şekilde algılamaktır” (Brunette, 2010, s. 23). İlerleyen sahnelerde ise bu görüntüleri çeken kişinin Viyanalı ergen bir çocuk olan Benny olduğu anlaşılır.

Benny’nin aile evindeki kendi odasında video oynatıcılar, kameralar, monitörler ve kasetler bulunmaktadır. Benny el kamerasıyla sürekli bir şeyler çekerek odasındaki video oynatıcısında seyretmektedir. Örneğin domuzun öldürüldüğü kaydı yer aldığı kaseti sürekli başa sarıp ağır çekimde izlediğini görürüz. Benny, bu sahneyi son izlediğinde ise yanında yeni tanıştığı kız arkadaşı bulunmaktadır ve o, kaset sona erdiğinde soğukkanlı

bir şekilde kız arkadaşını, domuzun vurulduğu silahla başından vurarak öldürür. Benny artık gerçekliğin muğlaklaşmaya başladığı sınırı çoktan geçmiştir ve belki de gerçekliği üzerinde video kasetlerle oynadığı gibi hükmedebileceği sanal bir dünya sanmaktadır. Çağ'ın da ifade ettiği gibi meta halini almış bir dünyada medya sarmalıyla manipüle edilmiş bir çocuğun gerçeklik algısının kaybolması normaldir (Çağ, çevrimiçi). Fakat biz, yani izleyici, Benny'nin domuzun öldürülmesini izlediği gibi kızın öldürülme anını da evde açık olan monitörlerin birinden izleriz. New York Times sinema eleştirmeni Stephen Halden filmle ilgili olarak, kitle iletişim araçları tarafından sarmalanmış burjuva yaşam biçimi içindeki postendüstriyel bir çevrede, insanların kendi duygularına yabancılaşmasını kan dondurucu olarak ifade eder (Aktaran, Alpoğlu, 2014: 82). Belki de bir izleyici olarak çaresizliğimiz, ya da olan biteni sadece izlemekle yetinip bu eyleme devam etmemiz; medya araçlarının şiddetin sıradanlaştırılmasında olan etkisinin ve dünyada olan biten şeylere karşı insanlığın vurdum duymazlığının Haneke tarafından içine dahil ediliğimiz bir oyunla yüzümüze çarpılmasının farkında olamamızdan kaynaklanmaktadır. Haneke'nin de belirttiği gibi, teknolojinin hızla gelişmesiyle birlikte medya ve iletişim alanında artan hız bizim gündelik hayatımıza dair algımızı da değiştirmektedir. Televizyonun da devreye girmesiyle birlikte şiddetin sunumundaki çeşitlilik ve tekrar sayısı, maruz kaldığımız şok etkisini her geçen gün azaltarak insanları duyarsız hale getirmektedir (Assheuer, 2013: 182-183). Haneke'nin şu sözleri Benny üzerinden toplumun durumunu özetler niteliktedir:

“Çocuklar duygusal ya da entelektüel destek verilmeksizin televizyonun önünde bırakılırsa, onlar için Saraybosna'daki bir cesetle Terminatör'deki bir ceset arasında gerçeklik açısından bir fark kalmaz. Benny aslında ne yaptığının farkında değil çünkü videolarda tek yapmanız gereken filmleri geri almak, böylece ölen insanlar yeniden canlanır” (Aktaran Birtek, 2015, çevrimiçi).

### C. Ölümçül Oyunlar

Michael Haneke'yi -görece- dünyada daha tanınır hale getiren filmi *Ölümçül Oyunlar*'dır. Film hikayesini yine burjuva bir topluluk üzerinden anlatır. Haneke daha sonra 2007'de bu filmin Hollywood versiyonunu da çeker. İkincil çekimde de sahneler birebir aynıdır fakat bu kez filmde popüler oyuncular Naomi Watts ve Tim Roth yer almaktadır. Film anne, baba ve erkek çocuktan oluşan, hali vakti yerinde çekirdek bir ailenin vakit geçirmek için göl kenarındaki yazlık müstakil evlerine gidişiyle başlar. Bu ailenin komşuları olduğu anlaşılan iki genç erkek, aileyi ziyarete gelir. Konuşkan ve kibar bir tutum içinde olan gençler, zaman ilerledikçe tavır değiştirerek aileye karşı sadistçe bir tutum alırlar. Bu davranış biçimleri giderek tahammül sınırlarını zorlamaya başlar. Yönetmenin diğer filmlerinde de doğrudan şiddet olmaksızın da mevcut durumun ne kadar kötüye gidebileceği bilinmektedir. Gençler gittikçe aileye karşı olan işkence düzeyini artırır ancak bu kez de sergilenen şiddetin herhangi bir sebebi yoktur. Filmde işkencenin yani şiddet ile doldurulmuş bir kurguyu ve şiddeti uygulayanların sakinliği ile karşısındaki mağdurların acınası durumları arasındaki normal gibi görünen anormal davranışları izleriz. “Gerçekten gerilimin had safhada, olayların tıpkı klasik anlatıda

olduğu gibi neden-sonuç ilişkileri silsilesi içinde ilerlediği, Guy Debord'un gösteri toplumuna, Adorno'nun ise kültür endüstrisine özgü toplumsal düzenlemelerle (sunulan) bir anlatıya sahiptir bu film. En azından ilk bakışta öyle görünür" (Kılınç, 2015: 176).

Filmin bir bölümü tamamen işkencelerle devam eder ve ardından yönetmen bir an için umutlanmamızı istercesine izleyicisini katarsis sonucu arınmanın rahatlatıcı sularına bırakır. Burada Haneke seyredenle yani izleyicisi ile oyun oynamaktadır. Bu sahne, TV kumandası sahnesidir. İşkenceye uğrayan ailenin kadın karakteri Ann, elleri bağlı biçimde işkencecilerinin önünde otururken ani bir hareketle masanın üzerinde bulunan av tüfeğini alır ve gençlerden birini vurarak öldürür. Sorfa'nın da belirttiği gibi kitle iletişim araçlarının şiddetin eğlence amaçlı sunumunu eve taşıyan bir nesne olarak kullanımı, alegorik olarak *Ölümcül Oyunlar*'da kendine yer bulur. İki genç adam aile üzerindeki kontrolü ele geçirdiklerinde canları istedikleri zaman filmin dünyasından çıkarlar fakat kurbanlarının böyle bir şansı yoktur. Haneke, herkesin adil oyun anlayışının ortak olduğu bir evrende katillerdeki ahlaki yoksunluk işlevini serbest bırakarak, akıldan yoksun eğlence tehdidinin altını çizer (Sorfa, 2006: 98-99). Film boyunca izleyicisini geren Haneke, bir an için bu olayla birlikte seyircisinin duygusal boşalım yaşayarak rahatlamasını ister. Bu kadar gerçekçi ilerleyen bir filmde yönetmen, inanılmaz bir hareketle hayatta olan diğer sadist karaktere televizyon kumandasını aratır. Karakter bulduğu kumandayla zamanı, yani izleyicinin izlediği filmi geriye doğru alarak arkadaşının öldürülmesinden önceki zamana getirir. İşkence mağduru karakter Ann, tüfeğe doğru uzanmaktayken bu defa işkenceci gençler onun ateş etmesini engeller. Bu sahneden de anlaşıldığı gibi bir Haneke filmi asla izleyicisinin rahatlamasına izin vermez. Buradaki tek istisna, belki bir anlığına, sadece Haneke'nin istediği rahatsız edici bir gösteri eşliğinde izleyicinin rahatladığını sandığı zamandır. Başına gelmedik kalmayan bu aile, her zamanki gibi burjuva sınıfına ait, sakin ve korunaklı hayatlarını sürdüren bir ailedir. Bu sefer tehlike ne içerden ne de dışardan gelir, parçası oldukları "steril" ve "güvenli" topluluğun bir uzantısıdır zarar veren.

Yönetmeni farklı kılan unsurlardan biri de izleyicisiyle kurduğu ilişki olmalıdır. Akyıldız'ın da belirttiği gibi Haneke filmlerinde pek çok kavram, karşıtıyla bir arada kullanılmaktadır. Şiddet ve parodi, sanal olan ve gerçeklik ya da en önemlisi katarsis ve Brechtien yabancılaşma efekti aynı sahnede karşımıza çıkabilir (Akyıldız, 2016: 62). Filmlerdeki sahne geçişlerinde ani kesmelerle oluşan karanlık ve uzun tutulmuş aralar yer alır. Bu aralarda oyuncuların seyirciyle diyaloga girmesine ve bazen kameraya bakıp gülümsemelerine izin verilir. Örneğin *Ölümcül Oyunlar*'daki katil karakterlerden biri, filmin sonunda kameraya bakarak göz kırpar ve böylece "tüm bu bağlantı noktalarıyla izleyiciyi aktif şekilde filmin içine sokma durumu, 'kino-eye' ile post modern bir anlatı kurmaya hizmet eder. 'Normal' film gerçeğinin sınırlarını aşar ve filmi interaktif hale getirir" (Alpoğlu, 2014: 214). Yine *Ölümcül Oyunlar*'daki av tüfeği sahnesindeki gibi oyuncuların filmin gidişatına müdahale ederek izleyiciyi şok etmeleri, örneğin filmin başlangıç sahnesinde otomobilleriyle göl kenarındaki evlerine giden ailenin klasik müzik dinlediği anlarda, kamera dış çekime geçtiğinde birden ses kanalının grindcore benzeri dehşetengiz bir şarkıya geçmesi (John Zorn "Naked City"-Bonehead) gibi beklenmedik durumlar, Haneke'nin izleyicisini diken üzerinde tutma eğiliminin bir sonucudur. Bu



örnekte de belirtildiği gibi, Haneke'nin filmlerin içeriğine de hizmet eden çeşitli kurgu oyunları ile seyircinin özdeşleşmesine izin vermeyen ve özellikle epik tiyatrodaki kullanılan yabancılaştırma efekti denilen dramatikleştirme tekniklerini uygulaması, şüphesiz ki onu günümüz sinema anlayışında farklı bir yere konumlandırır. Ancak bu yaklaşım yeni bir şey değildir:

“Brecht bundan faydalanmıştır. Shakespeare bütün oyunlarını bunun etrafında inşa etmiştir. Antik Yunan korosu başka bir amaca hizmet etmez, fakat film bilinen heyecan dolu klasik film akışının aksi bir biçimde son derece rahatsız edicidir. İki genç adam kurbanlarıyla açıkça dalga geçer, fakat bu aşağılamalarının çoğu seyirci tarafından kabul edilir” (Wray, 2007).

Filmde öne çıkan bir diğer özellik de filmin seyirciyle arasındaki mesafeyi kaldırmasıdır. Akyıldız'ın da ifade ettiği gibi geleneksel filmlerin etkisi, izleyicinin olaylara belirli mesafeden tanıklık etmesidir. *Ölümcül Oyunlar*'da ise bu mesafe ortadan kalkar. Diegetik ve nondiegetik dünya arasındaki sınır muğlak hale gelerek izleyiciyi kendi dünyasına çeker ve ona görmenin sorumluluğunu yükleyerek onu da suça ortak eder (Akyıldız, 2013: 101).

#### **IV. Haneke'nin Metaforik Katmanlı Mekânları: Evler, Kapılar, Odalar ve Otomobiller**

Haneke'nin neredeyse tüm filmlerinde ana mekân olarak kullandığı “ev” *Yedinci Kita*'da da yerini alır. Burjuva sınıfının büyük bir yalıtılmışlık içinde varoluşsal izdüşümlerinin yansıtıldığı mekânlardır evler. Evin bir barınma yeri olarak insanların hayatlarını idame ettirmeleri ve ailenin var olabilmesi için gerekliliği açıktır. Haneke filmlerindeki ev motifi, orta veya orta üst sınıfın yalıtılmışlığını ve dış dünyadan kopuk bir şekilde kendi gerçekliklerini yaşadıkları alanlar olarak vurgulanır. Bu mekânlar adeta hücre zarlarıyla kuşatılmış, organik birer yapı hükmündedirler ancak birer kanser hücresi gibi de çevrelerini tüketerek var olabilmektedirler. Fakat bu hücreler ne kadar korunaklı olurlarsa olsunlar, içindekiler için nihai son her durumda ölümdür. Herhangi bir şehirde burjuva sınıfının yığınlar oluşturduğu bir bölgeye bakıldığında çoğunlukla görülebilecek şey kale surlarını anımsatan duvarlarla çevrilmiş ev yığınlarının oluşturduğu sert çizgilerin varlığıdır. Bu adacıklar üzerlerinde dikenli teller ve kameralarla çevrilmiş Hanekevari sahnelerin sergilendiği gerçekliğin platolarıdır ve ihtiva ettiği kapalı hayatların tercümanlığını da yönetmenin kendisi yapmaktadır.

Örnekleme oluşturan üç filmde ana mekân olarak kullanılan ve önemine daha önce değinilen “ev” dışında, kapılar da Haneke filmlerinin vazgeçilmez metaforları arasında yer alır. Kapılar, uzun planlara ev sahipliği yapan geçiş yerleri, sınırlar ve başka dünyalara açılan eşiklerdir. *Ölümcül Oyunlar*'da olduğu gibi kapı bazen filmin sonunda acı verici tutsaklığın da simgesi olan konformist sığınakların kaçmak istenen fakat kaçılmayan beklisidir. Bazen de *Yedinci Kita*'da olduğu gibi güvenli sığınaktan ayrılış ve dış dünyaya açılan bir nevi sırat köprüsü işlevi görmektedir. Büyük garaj kapıları ya da bahçe kapıları değildir sadece Haneke filmlerindeki geçiş noktaları. Yönetmenin filmler hakkında yaptığı matruşka tanımına benzer biçimde kapılar için de katmanlı bir

yapı mevcuttur ve her katmanı kaldırdığımızda ya da her kapıdan çıktığımızda daha da küçülen dünyaların sonundaki hiçliğe götüren bir kara deliğe ulaşılır. Evlerin içindeki oda kapıları ve kapı kolları da önemlidir. Her birey kendi küçük odasında dünyasını oluşturur ve birbirinden farklı olan bu dünyalar Haneke filmlerinin katmanlarını meydana getirirler. Benny'nin uyumadan önce annesinden istediği gibi oda kapısının açık kalması ve her zaman odaya zayıf, beyaz bir ışığın girmesi, bir kara deliğe kapılıp gitmemenin ya da materyalist varoluşun "huzurlu" kollarından kısa süreliğine de olsa ayrılma korkusunun görsel bir dışavurumu olabilir. *Yedinci Kıta*'daki küçük kız Eva'nın uyumadan önce -annesinden defalarca istemesine rağmen- annesinin kapıyı ve ışığı açık bırakmaması ise belki de küçük kızın sonunda ulaşacağı nihai hiçliğe koşar adım gitmesi ve cesaret kazanması için yüreklendirildiği ya da yüzleştirildiği küçük zaman aralıklarının bir tezahürüdür. Beyaz ışığın prizmadan geçerek renklere ayrılması gibi geçiş yerlerinin, eşiklerin ve kapıların da birer prizma olduğu düşünüldüğünde, beyaz garaj ve ev kapılarının filmlerde baskın şekilde gösterilmesi, bir anlamda bireylerin aidiyet hissettikleri güvenli duraklarına ulaşmalarının, hüznelerini ve sevinçlerini rahatça paylaştıkları sığ sulara girmelerinin bir göstergesi olabilir.

Haneke'nin sıklıkla aileleri bir arada gösterdiği bir diğer önemli metaforik mekân da otomobildir. Modern toplumun vazgeçilmez göstergelerinden biri olan otomobil, Haneke karakterlerinin bir yerden diğer bir yere giderken yer aldıkları ve uzun planların izleyiciye eşlik ettiği mekânlardır. Otomobiller, ailelerin okyanusun derinliklerine indiklerinde kendilerini güvende hissettikleri küçük denizaltıları gibidir. Bireyler, otomobillerindeyken aynen evlerinde olduğu gibi dış dünyadan yalıtılmış şekilde sunulurlar. Dışarıda insanlar ölebilir ya da şiddetli bir fırtına kazalara sebep olabilir. Otomobilleri içinde klasik müzik dinleyerek yolculuk yapan Haneke karakterleri bu olaylara, televizyonda haberleri izlemiş gibi tepkisiz kalırlar. Onlar için önemli olan şey, statülerinin sağladığı ve kendilerini koruduğuna inandıkları güvenli sığınaklarıdır.

## V. Sonuç

Özellikle 2000'li yılların başından itibaren global anlamda sinemanın hem sanat hem de bir endüstri olarak içinde bulunduğu durumun iç açıcı olduğu söylenemez. Günümüzde tamamen ticari kaygıların ön planda olduğu, kendi başına bir sektör olan Hollywood sinemasının bile sırtını pek çok klasiğin yeniden yapımına ve bilgisayar destekli efekt ve animasyon (CGI) destekli çizgi roman uyarlamalarına yaslanmış durumda olduğu bir gerçektir. Diğer taraftan nispeten her zaman daha nitelikli filmlerin ortaya çıktığı Avrupa sineması için de benzer şeyleri söylemek yanlış olmayacaktır. Gerek festivallerde ön plana çıkan yapımlar gerekse bağımsız sinemacıların ortaya koyduğu eserler, içerik olarak önceki yıllarla kıyaslandığında daha zayıf örnekler olarak sinema tarihindeki yerlerini almaktadırlar. Tabi ki en zor zamanlarda ortaya çıkan, *Deus Ex Machina* misali işlerin yoluna gireceğine dair umut ışığı olan eserlerden, her dönemde olduğu gibi, bu dönemde de bahsedilebilir.

Sinemanın içerik olarak üretim sıkıntısı çekmesinin birçok gerekçesi olabilir. 2000'lerden itibaren büyük bir ivme kazanan teknoloji ve buna bağlı olarak iletişim araçlarının geçirdiği evrim sonucunda içeriğe ulaşılabilirliğin artmasıyla birlikte her

şeyin tüketilebilir birer meta haline gelerek sıradanlaşması, bu gerekçelerin en önemlisi olarak gösterilebilir. Diğer taraftan şu ana kadar insan hayatına dair hemen her şeyin tema olarak filmlerde yer aldığı düşünüldüğünde, sebeplerden biri olarak da farklı bir konu ve anlatım biçimi bulmanın zorluğu öne sürülebilir.

Televizyon kariyerinden sonra yönetmen olarak sinema hayatına görece geç bir tarihte (1989) başlayan Michael Haneke'nin ise bu tabloda, ürettiği eserlerle ayrıksı bir konumda yer aldığı görülür. Sinemanın bir sanat ve iletişim aracı olarak girdiği kısır döngüyü ihtiva eden postmodern uygarlığın açmazları Haneke sinemasının da temelini oluşturur ve tam da bu noktada yönetmenin anlatı dili daha da anlam kazanır. Filmografisini oluşturan temalar birbirine benzer olsa da Michael Haneke her filmiyle seyircisini şaşırtmayı ve rahatsız etmeyi bilmiştir. Sharrett'in de belirttiği gibi Haneke, filmlerinde özellikle çekirdek aileyi etkisi altına alan iletişimin yapmacık yapısındaki doğal şiddete yoğunlaşır. Aile, ulus ve dünya arasında benzerlikler kurar. Aileyi herhangi bir dünya olayı gibi katledici ve zararlı minyatür bir savaş ortamı olarak tasvir eder (Aktaran Coulthard, 2012: 88). Bu çalışmada örneklem olarak seçilen *Yedinci Kıta*, *Benny'nin Videosu* ve *Ölümcül Oyunlar* isimli filmlerse, bu kişisel ve özel savaşlar üzerine yoğunlaşan, gündelik burjuva aile yaşamı içinde yer alan iletişim ve yabancılaşma sorunlarına eğilen yönetmenin sinemasını özetler nitelikte olması bakımından önemlidir. Haneke sinemasını oluşturan üslubun, nesnelerin ve olayların kavramsal boyutuyla ilgili olduğu düşüncesinden hareketle bu çalışmada da Hanekevâri bir yaklaşımla söylem analizi yöntemiyle parçadan bütüne doğru gidilerek, yapının oluşmasını sağlayan gösterge ve metaforlar çözümlenmeye çalışılmıştır. Nihayetinde parçalanan filmsel yapı çözümlene sürecinden sonra tekrar birleştirildiğinde, Haneke sinemasının özünü oluşturan felsefi yapıya dair güçlü referanslar elde edilmiştir. Sonuç olarak bu referanslarla birlikte yönetmenin sinemasına dair farklı bir bakış açısı oluşturmak amaçlanmıştır.

### Kaynaklar

- Akyıldız, Y. (2013). Michael Haneke'nin Film Teorisi ve Dramatik Düşünce Tarihi İle Olan İlişkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyıldız, Y. (2016). "Funny Games And The Audience" [Ölümcül Oyunlar ve Seyirci] *European Journal of Business and Social Sciences*, Volume 5 (No. 08), 61-70. <http://www.ejbss.com/Data/Sites/1/vol5no08november2016/ejbss-1820-16-funnygamesandtheaudience.pdf> Erişim tarihi: 21.01.2018.
- Alpoğlu, Ö. (2014). Michael Haneke Sinemasında Suç Temasının Simülasyon Kuramı ile İlişkileri Bağlamında Yeniden Değerlendirilmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke* (1. Baskı). (Çev. N. Pakkan). İstanbul: Agora.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (1. Baskı). (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi.
- Birtek, G. (2015) <http://www.sinematopya.com/2015/06/haneke-sinemasina-giris->

duygusal-buzlasma-uclemesi.html Erişim tarihi: 18.09.2017.

Brunette, P. (2010). *Contemporary Film Directors, Michael Haneke*. Chicago: University Of Illinois Press.

Chua, L. (2002, Yaz). "Michael Haneke". *BOMB Magazine*, No. 80, 54-58. <http://www.jstor.org/stable/40426706> Erişim tarihi: 09.15.2017.

Cieutat M. ve Rouyer P. (2014). *Haneke, Haneke'yi Anlatıyor* (1. Baskı). (Çev. S. İdemen). İstanbul: Everest.

Coulthard, L. (2012). *The Violence of Silence: Vocal Provocation in the Cinema of Michael Haneke* [Sessizliğin Şiddeti: Michael Haneke Sinemasında Sözlü Provokasyon]. *Studies in European Cinema, Volume 9* (No: 2-3), 87-97. [http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/seci.9.2-3.87\\_1?needAccess=true&](http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/seci.9.2-3.87_1?needAccess=true&) Erişim tarihi: 23.01.2018.

Çağ, P. (Tarihsiz). *Benyy'nin Videosu: Film Analizi*. [https://www.academia.edu/16349020/Bennys\\_Video\\_Film\\_Analizi?auto=download](https://www.academia.edu/16349020/Bennys_Video_Film_Analizi?auto=download) Erişim Tarihi: 21.01.2018

Dudu, E. (2015). "Nedensiz Şiddet Bağlamında "Funny Games" Filmi Üzerine Bir İnceleme". *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 3(1), 111-127.

Grundmann R. (2010). *Haneke's Anachronism*. R. Grundmann (Ed.), *A Companion to Michael Haneke* (s. 1-50). UK: Wiley-Blackwell.

Kılınç. B. (2015). "Haneke İle Modern Uygarlığı Tartışırken" *Doğu Batı*, 18 (73), 161-186.

Kurosawa, A. (2006). *Kurbağa Yağı Satıcısı* (2. Baskı). (Çev. D. Egemen). İstanbul: Agora.

Önder, A. (Tarihsiz). "Michael Haneke: Yüzleşmek Üzerine Bir Sinema" [http://hallac.org/index.php?id=6&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=192&cHash=c1ea01d210693dbb8cb8d9af7ca0dc56&PHPSESSID=197ec9d8be35bf22a56ebc770179cf68](http://hallac.org/index.php?id=6&tx_ttnews%5Btt_news%5D=192&cHash=c1ea01d210693dbb8cb8d9af7ca0dc56&PHPSESSID=197ec9d8be35bf22a56ebc770179cf68) Erişim tarihi: 17.09.2017.

Sorfa, D. (2006). "Uneasy Domesticity in the Films of Michael Haneke". *Studies in European Cinema, Volum:3* (Number:2), 93-104. <http://www.ingentaconnect.com/content/routledg/sec/2006/00000003/00000002/art00002> Erişim tarihi: 22.01.2018.

Speck, C. O. (2008). *The New Order: The Method Of Madness In The Cinema Of Michael Haneke*. R. Thomas. (Ed.), *Crime And Madness In Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities* (s. 205-221). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Speck, C. O. (2010). *Funny Frames*. New York: The Continuum International Publishing

Group Inc.

Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (4. Baskı). (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan). İstanbul: Metis.

Wray, J. (Eylül, 2007). <http://www.nytimes.com/2007/09/23/magazine/23haneke-t.html?mcubz=3> Erişim tarihi: 20.09.2017.

#### FİLMLER

Heiduschka, V. (Yapımcı), Haneke, M. (Senarist) ve Haneke, M. (Yönetmen). (12 Aralık 1997). *Funny Games [Ölümcül Oyunlar]*. Avusturya: Wega-Film.

Heiduschka, V. (Yapımcı), Haneke, M. ve Teicht J. (Senarist) ve Haneke, M. (Yönetmen). (1989). *The Seventh Continent [Yedinci Kıta]*. Avusturya: Wega-Film.

Heiduschka, V. (Yapımcı), Haneke, M. (Senarist) ve Haneke, M. (Yönetmen). (1992). *Benny's Video [Benny'nin Videosu]*. Avusturya /İsviçre: Wega-Film.