

Soykırım, tarih ve metinlerarasılık: Alain Resnais'in Gece ve Sis belgeselinde palimpsestik bellek

Kamer İncedursun | Doktor öğretim üyesi | İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, İstanbul, Türkiye | kamerincedursun@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-7083-2206>

Atıf

İncedursun, K. (2025). Soykırım, tarih ve metinlerarasılık: Alain Resnais'in Gece ve Sis belgeselinde palimpsestik bellek. ARTS, 14, 1-20. <https://doi.org/10.46372/arts.1675436>

Geliş: 13.04.2025 | Kabul: 31.07.2025

Öz

Bu çalışma çerçevesinde Alain Resnais'in Nazi temerküz kamplarını ele aldığı *Gece ve Sis (Nuit et Brouillard, 1956)* belgeseli metinlerarasılık yaklaşımıyla incelenecektir. Metinlerarasılık yaklaşımı Julia Kristeva'nın 1960'lı yıllarda yazdığı yazılar neticesinde ortaya çıkmış olan ve yazınsal yapıtların birbirleriyle olan anlam alışverişlerini inceleyen bir analiz yöntemidir. Başta yeni roman gibi yazınsal yapıtlar olmak üzere sinema, tiyatro, fotoğraf, müzik, resim gibi birçok sanat tayfında karşılık bulmuştur. Resnais, *Gece ve Sis* belgeselinde Hollywood sinemasının duyguları sömürmeye dayalı sistemine meydan okuyarak bilince odaklanan bir çalışma yaratmıştır. Soykırımı sebep olan Nazi zihniyetinin otopsiyi yapan Resnais; soykırım zihniyetinin Nazilerle birlikte ortadan kaybolmadığını başka yerlerde yeniden hortlayabileceğini belirtir. İzleyicide politik bilinç farkındalığını arttırmak için belgesel boyunca müzik, fotoğraf, buluntu film (*found footage*), pastiş gibi öğeleri asimetrik şekilde kullanarak tarihsel algımızı palimpsestik bir tarih anlayışına doğru sürükler. Böylece kamplarda yaşanmış olan vahşeti imgesel düzeyde tarihin diğer zamanlarında yaşanmış vahşetlerle birlikte düşünmemizi ister.

Anahtar kelimeler

sinema, metinlerarasılık, gece ve sis, palimpsest, alain resnais

Öne çıkanlar

- Metinlerarasılığın temel kavramları, bir analiz yöntemi olarak sanat spektrumuna uyarlanabilir.
- Soykırım ve toplama kamplarının ruhunu kavrayabilmek için Nazizmin algısal alanını analiz etmek gerekir.
- Tarihi değiştiren olaylara palimpsestik yaklaşım, büyük tarihsel olayların tekilleştirilmesinden kaçınarak ve tarihsel zamanın katmanları arasında benzerleriyle ilişki kurarak tarihi hem zamansal hem de mekânsal olarak arkeolojik bir araştırma alanına dönüştürür.

Genocide, history and intertextuality: Palimpsestic memory in the documentary *Night and Fog* of Alain Resnais

Kamer İncedursun | Assistant professor | İstanbul Yeni Yüzyıl University, İstanbul, Turkey | kamerincedursun@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-7083-2206>

Citation

İncedursun, K. (2025). Genocide, history and intertextuality: palimpsestic memory in the documentary *Night and Fog* of Alain Resnais. *ARTS*, 14, 1-20. <https://doi.org/10.46372/arts.1675436>

Submission: 13.04.2025 | Acceptance: 31.07.2025

Abstract

Within the scope of this study, Alain Resnais' documentary *Night and Fog* (*Nuit et Brouillard*, 1956) will be analysed with the intertextuality approach. The intertextuality approach is a method of analysis that emerged in the 1960s and examines the exchange of meaning between literary works. This method has been frequently used as an analysis method in cinema and other branches of art. In his documentary Resnais states that the mentality of genocide did not disappear with the Nazis, on the contrary, it can reappear elsewhere. Throughout the documentary, Resnais drags our perception of history towards a palimpsestic understanding of history by using elements such as music, photography, found footage and pastiche asymmetrically in order to create awareness of political consciousness in the audience. Thus, he asks us to think of the atrocities committed in the camps on an imaginary plane together with other atrocities committed at other times in history.

Keywords

cinema, intertextuality, night and fog, palimpsest, alain resnais

Highlights

- The basic concepts of intertextuality can be adapted to the spectrum of art as a method of analysis.
- In order to grasp the spirit of genocide and concentration camps, it is necessary to analyse the perceptual field of Nazism.
- The palimpsestic approach to the events that changed history transforms history into an archaeological research field both temporally and spatially by avoiding the singularisation of major historical events and establishing a relationship with similar ones between the layers of historical time.

Giriş

1895 yılında sinematograf cihazının icat edilmesiyle birlikte film aygıtı 20. yüzyılı kaydetmiştir. Öyle ki geçtiğimiz yüzyılın tarihini -sadece görüntüleri izleyerek- kültürel, siyasal ve toplumsal açıdan analiz edebilmek mümkün hale gelmiştir. Bu özelliği nedeniyle sinema, kitle ve politikanın uzamına yerleşen tarihteki ilk sanat tayfı olmuştur (Benjamin, 2011; Baecque, 2012).

Bütün filmler farkında olarak ya da olmayarak özne-nesne ilişkisi bağlamında fenomenolojik birçok bilgi üretirler. Bu görüngüler ise bizlere filmlerin üretildiği ya da ele aldığı zamanla ilgili geniş bir veri sunarlar. Bizler de bu görüngülerden yola çıkarak kültürel (ideolojik, toplumsal, zihinsel vb.) göstergeleri okuruz (Kolker, 2009). Filmler (tür fark etmeksizin) görüntüleri montajlayarak, belirli bir bağlam istikametinde üretirler. Montaj, görüntüleri yüklemli hale getirir ve erekli kılar. Montajın imkanları sayesinde filmsel olguların neden ve sonuçlarına inilir. Bu olgular tarihsel olarak da birçok veri sunarlar (Ferro, 2017). Hem fotoğrafik hem de sinematografik imgeler şeylerin uzam zamandaki doğasını (gerçekliğini) nesnel (dolaysız) bir şekilde aktararak delil niteliğine sahip olurlar (Bazin, 1967; Sontag, 2011; Baudrillard, 2012; Armes, 2019). Bu özelliklerinden dolayı sinemanın yapılışı tarihin yapılışına benzer. Tarih, gerçek olgulardan yola çıkarak mitler üretir (Certeau, 2020). Bu bağlamda Nürnberg duruşmalarında Yahudilere uygulanan soykırımın en önemli hukuki kanıtları arasında kamera kayıtları ve fotoğraf görüntülerinin bulunması manidardır. Toplama kamplarına giren Sovyet, Amerikan ve İngiliz askeri çekim ekiplerinin kayda aldığı kamp görüntüleri yaşanmış olan vahşetin birincil dereceden tanığı kabul edilir (Gow, Michalski ve Kerr, 2013).

İkinci Dünya Savaşı esnasında kaydedilmiş her türlü görüntü ve ses materyalinden sinema, politika ve tarihyazımı çerçevesinde birincil dereceden kaynak olarak faydalanılmıştır. Örneğin Hollywood yapımı Holokost temalı filmler, arşiv görüntülerinden yola çıkarak tarihsel trajedinin dramatik anlamda birebir gerçekçi temsillerini yeniden üretirken; belgesel filmler ise doğrudan arşiv görüntülerini kullanarak geçmişi çeşitli politik ve ideolojik bağlamlar dahilinde incelemiş; hatta aynı görüntüleri farklı bağlamlarda bir araya getirerek birbirine zıt anlamlara dönüştürmüşlerdir. Alain Resnais'nin *Gece ve Sis* (*Nuit et Brouillard*, 1956) belgeseli ise temerküz kampları konusunda yapılmış olan belgesellerin en etkili ve en özgün çalışmaların başında gelmektedir. Bu belgeseli aynı tema üzerine çalışmış olan diğer belgesellerden ayıran temel faktör; temerküz kamplarının sistematüğünü ve Nazi zihniyetini haritalandırma isteğidir. Ayrıca kampların tahayyül ve tahammül edilemez olan gerçekliğine dair sorunsal palimpsestik bir hafıza yaratma yaklaşımıyla ele alarak; meseleyi belirli döneme ait olan bir trajedi olmaktan çıkartıp, temerküz mantüğünü Holokost'un ötesine taşıyarak insanlığın tüm tarihinin ortak bir sorunu haline getirir.

Bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan da tam olarak yukarıda bahsedilen tarih ve hafıza ilişkisinin günümüzdeki inşasında belgesel ve estetiğın nasıl bir rol üstlenebileceği konusundaki bir soruşturmaya dayanmaktadır. Bu soru günümüzde yaşamın kılcal damarlarına kadar girmiş olan medya aygıtları ve büyük veri sistemleri ile çevrelenmiş olan ve tarihi aralıksız şekilde kayıt altına alarak şekillendiren yüksek teknoloji çağı ile

daha da önem kazanmış görünmektedir. Tarih ve hafıza ilişkisinin idaresi geleceği şekillendiren en önemli etmenlerden biri olacaktır. Bu açıdan Holokost ile ilgili egemen söylevi sarsıntıya uğratan *Gece ve Sis* belgeseli biçim ve içerik açısından tarihe ve hafızaya dair estetik bir şiddet modeli olarak çağımıza ışık tutmakta ve yeni estetik yaklaşımlar geliştirebilmek açısından da oldukça önemli bir örnek sunmaktadır.

Her sinema filmi belirli bir bağlam üzerinde ilerleyerek hususi bir söylem üretir ve bunu biçim (dil) aracılığıyla inşa eder. Bu da metinlerarası bir okumayı olası kılar. Filmler tıpkı yazınsal metinlerde olduğu gibi doğaları gereği farklı disiplin ve sanatlarla ilişkiye geçerek daha geniş bir diyalogun ya da söylevin parçası haline gelirler (Aktulum, 2018a). Metinlerarasılık yaklaşımı da temelde çoğul bakış açısını zorunlu kıldığı için tarihsel hafızanın muğlaklığını giderip hakikatinin derinlemesine kavranması konusunda yardımcı olabilir.

Metinlerarasılık, göstergelerarasılık ve filmlerarasılık

1960'lı yıllar itibariyle postmodernizm ile postyapısalcılık akımlarına paralel olarak dilbilim alanında ortaya çıkan ve daha sonra kuramsal ve sanatsal disiplinlerin tamamına yayılan Metinlerarasılık yaklaşımı; her yazınsal yapıtın daha önce yazılmış olan öteki yapıtlardan türediğini ileri sürerek, bu yapıtların birbirleriyle kurdukları anlamsal ilişkileri ele alır (Aktulum, 2000). Metinlerarasılık yaklaşımına ait olan kavramların yazınsal olmayan eserlere uygulanması ise göstergelerarasılık, medyalararasılık, resimlerarasılık ve filmlerarasılık gibi çeşitli alt kolları yaratmıştır. Bu alt kollar sanat tayflarının kendi içlerinde (Resim + Resim) veya başka sanatsal tayflarla (Resim + Sinema, Sinema + Fotoğraf, Müzik + Sinema + Metin) kurdukları etkileşim ve anlam alışverişlerinin çözümlenmesine odaklanan yöntemsel önermelerdir (Aktulum, 2018a, s. 16-18). Şeylere yönelik aşına olduğumuz bakışın ötesinde yeni bir göz ile bakmanın, şeylerin de doğasında bir değişime sebep olacağını ve böylece ortaya çıkacak yeni anlam olasılıklarının da şeylere yönelik algularımızı dönüştüreceği iddia edilebilir. Bu yaklaşımlara niçin ihtiyaç duyulduğunu anlamak için geçmişten günümüze doğru kısa bir tarihsel projeksiyon çekilmesi; aydınlanma, modernizm ve özellikle de postmodernizm düşünce yapılarının temel özelliklerinin bilinmesi gereklidir.

Postmodernizm kavramı genellikle Batı toplumlarının modernleşme hareketiyle birlikte ortaya koyduğu toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel hedeflere 20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle ulaşması neticesinde içine girdikleri yeni bir tarihsel dönemi ifade etmek için kullanılmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yeni küresel koşulların bir sonucu olarak geçmişte nesnel bir geçerliliği olan Avrupa merkezli küresel güç (ekonomik, kültürel, askeri) sisteminin buyurganlığa dayalı yapısı çökmüştür (Kissinger, 2016). Buna paralel olarak gelişen postmodernizm düşüncesi, Batı'nın geçirdiği modernizm sürecine ait her türlü yerleşik kavram, anlam ve doktrine eleştirel bir mesafeye yaklaşmaya başlamıştır. Bu yeni tarihsel süreci postmodernizm kavramıyla açıklamak yerine modernizm serüveni içerisinde başka bir aşama olarak geç-modernizm, geç-kapitalizm, akışkan modernite, hipergerçeklik gibi terimlerle ifade eden düşünürler

de bulunmaktadır. Örneğin Bauman'a (2018) göre postmodernizm olarak ifade edilen süreci *akışkan modernite* terimiyle ifade etmek daha doğrudur. Çünkü iletişim araçlarının ve teknolojinin hızla geliştiği, sınırların silikleştiği ve her şeyin her şeye dönüşebildiği derin bir belirsizlik halinin hüküm sürdüğü akışkan bir durum içerisinde bulunmaktadır. Ona göre modernlik bir asır kadar önce hedefleri olan bir mükemmeliyeti temsil ederken bugün herhangi bir amaç ya da hedefi olmayan bitmek bilmeyen bir akışkanlık halidir. Baudrillard ise (2012) 19. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyılın ilk yarısı da dahil olmak üzere tarihe damgasını vuran modernleşme sürecinin; sanal bir özgürleşme ve tüketim ideolojisiyle birlikte tersine döndüğü yeni bir çağa (hipergerçeklik çağı) girildiğini söylemektedir. Merleau-Ponty (2017) ise içinde bulunulan bu durumu tasvir ederken Hegel'den ödünç aldığı *diplomatik durum* tabirini kullanır ve kelimelerin en az iki değişik manaya sahip olduğu ve şeyleri tek bir kelime ile ifade etmenin mümkün olmadığı bir durumda bulunulduğundan bahseder.

Postmodernizm teorisyenleri genel olarak Aydınlanma ilkelerini temel alan modernite düşüncesinin yarattığı idealizm, tarihselcilik, evrenselcilik ve pozitivism gibi büyük anlatıların mutlaklığına şüpheyle yaklaşmak konusunda hem fikir durumdadır. Postmodern düşünce parçalı ve çoklu yapıları savunur. Özellikle tarihsel ve toplumsal ilerleme konusunda tek bir gerçeklik ilkesinin olmadığını; gerçeklik ilkesinin ve anlamın dilsel ve sosyal (kültürel) olarak inşa edildiğini ileri sürerek toplumsal açıdan görecelik yaklaşımının daha doğru olduğunu aktarırlar (Eagleton, 2015). Lyotard'a göre (2013) Aydınlanma Çağı ve modernizmin büyük anlatısı iyi bir etikle yoğurulmuş evrensel idealler adına kendini feda etme ülküsüne dayanır. Buna kısaca amaçsal akıl da denebilir. Geçmişte aydınlanmanın ve modernitenin büyük düşünürleri bilimsel aklı ve mantığı varlığın en üst seviyesi olarak görmüş ve Descartes'ın *cogito ergo sum* cümlesinde somutlaştırdığı gibi *Akıl* uzunca bir süre tarihin ve varlığın merkezi olacak biçimde konumlandırılmıştır. Böylece modernizm bir düşünce ve yaşam biçimi olarak geleneksel değerlerden kopmayı ve Batı toplumlarını (zihinsel, kültürel, ekonomik ve teknik olarak) dünyanın geri kalanından pozitif yönde ayırtıracak üstün bir uygarlık kurmayı tasavvur etmiştir (Giddens, 1996; Bauman, 1997).

Lucien Febvre (1995) hem kapitalizm hem de uygarlık kelimelerinin tarihsel olarak aynı dönemlerde ortaya çıktığını belirtir. Ona göre *uygarlık* kelimesini Fransız zihniyeti yaratmıştır ve 1766 yılından önce hiçbir basılı metinde *uygarlık* kelimesine rastlanmamaktadır (Febvre, 1995). Dolayısıyla 16. ve 17. yüzyıllarda gerçekleşen Bilimsel Devrimlerin zaman içinde hem dili hem de zihniyeti değişime zorladığı görülmektedir (Bronowski ve Mazlish, 2012). Aydınlanma Çağı ile başlayan ve dünyayı görme biçimindeki temel bir değişiklik olarak özetleyebileceğimiz modern zihniyet, Batı'nın geçmişte inandığı tüm kültürel ve toplumsal değerlere telafisi mümkün olmayan bir darbe vurmuştur (Eagleton, 2018). Bu dönem aynı zamanda Freudcu anlamda *insan* kavramının da doğduğu dönemdir. Çünkü Freud'a göre insanın tarihi bastırılmanın tarihidir ve ilerlemeci aklın varsayımı; kültürün sosyal, biyolojik ve sezgisel anlamda insan üzerindeki zorlayıcı etkisini kullanarak, onun ilkel güdülerden beslenen *hayvan-insan* doğasını temelden bir dönüşümle *modern-insan* doğasına çevirmektir (Marcuse, 2016). Böylece kökünde skolastik düşünceye ve barbarlığa karşı uygarlaşma ve

uygarlaştırma misyonuyla bezenmiş olan modern düşünce, ilerleyen zamanlarda kendi periferisindeki kültürlerle ve daha sonrasında ise kapitalist yayılmacılıkla tüm dünyaya yönelmiştir. Özellikle 18. ve 19. yüzyılda "ekonomik bir pratik olarak köleliğin (...) Batının tüm ekonomik sisteminin temelini oluşturacak duruma gelip" (Buck-Morss, 2012, s. 33) zenginleşmenin normu kabul edilmesiyle birlikte, modern kapitalist düşünce tüm dünyayı *uygarlaştırma* misyonunu egemen bir siyasal görüş haline getirmiştir. Bu anlayış Batı kültürünü insanlığın ulaşabileceği en üst kültürel aşama olarak görmüş ve evrenselliğine kanaat getirmiştir. Böylece egemenliğin bölüşümüyle de ilgili olan her türden kültürel görecelik ve eşitlik anlayışı reddedilmiştir. Ayrıca modern Batı'nın uygarlık projesi, dünyayı sadece kültürel anlamda değil fiziksel anlamda da uygarlaştırma iddiasını taşımıştır (Osterhammel, 2022). Bauman, rasyonel aklın (modern akıl) doğa ile ilişkisini "insan iradesi ve aklına tabi kılınacak bir şey -erekli eylemin pasif bir nesnesi, kendisi amaçtan yoksun olan, dolayısıyla da insan efendilerinin enjekte edeceği bir amacı emmeyi bekleyen bir nesne (...)" (2003, s. 57) şeklinde dile getirmektedir. Kısacası Batı düşünce tarihi içerisinde son üç yüz yıla damgasını vurmuş olan modernizm anlayışı; her konuda doğalı yararlıya çevirme gayesi taşır (Certeau, 2020).

20. yüzyıla gelindiğinde modernite düşüncesi bilhassa Frankfurt ekolünün iki önemli düşünürü Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno tarafından güçlü bir şekilde eleştirilmiştir. Onlara göre Aydınlanma düşüncesinin ana ilkesi esasında dünyayı Akıl ve Bilim yoluyla idrak ederek onu bilinmezliklerinden kurtarmak ve böylelikle de insanın hem kendine hem de doğaya içkin korkularına bir son vermektir. Fakat ne var ki modernite düşüncesi ile bilimsel bilgi üretimi 18. yüzyıldan itibaren araçsal aklın egemenliği altına girerek amaçsal akılı bertaraf etmiş ve bizzat kendi ideallerine ihanet ederek büyük oranda kapitalist sistemin çıkarları doğrultusunda çalışan bir egemenlik aygıtına dönüşmüştür. Baudrillard bu durumu Kapitalin, Aydınlanmacı düşünceye attığı kazık olarak dile getirmektedir (Baudrillard, 2014). Bu açıdan hem teknik gelişim hem de bilimsel bilgi üretimini içkin olduğu iktisadi sistemin kendisinden bağımsız düşünmemek gerekmektedir. Çünkü kapitalist sistemde bilim ve teknik araçsallaşarak insanları esenliğe ulaştırmayı değil; tam tersine insanları sömürerek, sermayenin gücünü ve egemenliğini arttırmayı hedefler (Horkheimer ve Adorno, 2010). Son tahlilde "modernliğin belirginleşen toplumsal düzeni hem ekonomik sistemi hem de diğer kurumları açısından kapitalisttir" (Giddens, 1991, s. 11).

İkinci Dünya Savaşı ertesinde güçlenen felsefi-politik düşünce ortamı, modernizmin büyük anlatılarına yönelik şüpheleri kuramsallaştırarak büyük bir kırılmayı tetiklemiştir. Böyle mitik denebilecek derecede kutsallaştırılmış öğretilerin dekadani kültürel alanın tamamına sirayet etmiştir. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren, başta çağdaş sanat olmak üzere tüm yeni sanatsal biçimler (video sanatı dahil olmak üzere) modernist sanat anlayışının kült sayılan değerlerine saldırarak sanatın biriciklik konumunu sorgulamıştır. Yirminci yüzyılın başında Dadaizm ve daha sonrasında ise Andy Warhol'un öncülük ettiği pop-art akımı sonucunda yaygınlaşan çağdaş-sanat dönemi ile geçmişte sanatsever olarak nitelenen kitleler *izleyiciye*, sanat eserleri ise birer *yapıta* dönüşmüştür. Bu bağlamda sanatçının öznelliği de merkezden alınarak, sanatsal yapı daha fazla öne çıkarılmaya çalışılmış ve izleyicinin rolü etkinleştirilerek, eserin doğası her

izleyicinin/katılımcının kişisel bilgi birikimine göre şekillenen çoklu/akışkan bir yapıya dönüştürülmüştür. Böylece geçmişte eserin dışında konumlanan ve eser karşısında edilgen görünüm sergileyen sanatsever artık izleyici olarak açık yapıt üzerinde söz sahibi haline gelmiştir (Aktulum, 2021). Ranciere bu gelişmeleri seyircinin özgürleşmesi olarak niteleyerek "Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi" (Ranciere, 2013, s. 23) şeklinde tarif eder.

Bu tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan postmodernizm ve postyapısalcılık eleştirileri, özellikle sanatsal eserlerle edebi metinlerin kendi içlerinde ya da birbirleriyle girdikleri anlam alışverişlerinin çözümlenmesinde de yeni yönelimlerin geliştirilmesine yol açmıştır. Aktulum'a göre (2018b) postmodernistler için kaotik olan dünyayı anlamak, kesişimsel olmayı gerektirmektedir. Haliyle bu dünyayı çeşitli şekillerde anlatan yapıtları çözümlerken farklı disiplinlerin ve tayfların da iç içe geçmesi ve birbirlerinden beslenmesini kaçınılmaz hale gelmektedir. Metinlerarasılık yaklaşımı da bu ihtiyaçtan doğmuştur. Geçmişte özellikle Ferdinand Saussure tarafından kavramsallaştırılan ve dili kendi içinde birbiriyle bütünlüklü bir anlam sağlayacak şekilde bir araya gelmiş gösterge öğelerinin kapalı sistemi şeklinde ele alan yapısalcı dilbilim anlayışı yerine, Jacques Derrida'nın yapı söküm teorisi ve Julia Kristeva'nın *metinlerarasılık* yaklaşımıyla zuhur eden açık *metin/yapıt* anlayışı ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda metnin salt kendi kendisine gönderme yapan bir iç gerçekliğe sahip olduğu yönündeki yapısalcı anlayış gerilerken; metnin dışsal evrene (gerçekliğe, tarihe vs.) gönderme yapan ve kendinden önceki metinlerle ilişki içinde olduğunu söyleyen bir anlayış öne çıkmıştır (Aktulum, 2018b). Kristeva'ya göre (1986) herhangi bir metin bir alıntı mozaiği olarak inşa edilir ve öteki metinleri kapsayarak dönüştürür. Metinler izole edilmiş fenomenler değildir. Belirli bir referans ve etkileşim ağı aracılığıyla birbirlerine bağlıdırlar. Her metin, metinsel etkileşimlerin diyalojik doğasını vurgulayan ve başka birçok metnin de okunabileceği bir kesişim kümesidir.

Aktulum (2018b), Kristeva'nın her metnin yapısındaki tarihsel ve toplumsal olguları gösteren metinlerarası bir fonksiyon olarak tanımladığı düşünüyapıbirim (idéologème) kavramının dışsal gerçeklik kavramıyla direkt ilişkisi olduğunu belirterek; bu yaklaşımın kapalı yapı olarak ele alınan metin merkezli bakış açısının ürettiği salt metinsel gerçeklik yaklaşımını tersine çevirdiğini ve dışsal gerçeği anlamı tayin eden esas etken olarak bizzat metinle içkin hale getirdiğini söyler. Göstergelerarasılık ise iki ya da daha fazla sanatsal mecranın birbirleriyle girdikleri anlamsal ilişkileri çözümlmeyi ele alır.

Göstergelerarası özellikli yapıtlar insan düşüncesinin sinestetik özelliğinin bir yansıması olarak görülür. [...] Farklı sanatsal biçimler arasında bağ kurarken yazarlar, sanatçılar kendi kültürlerinden olduğu kadar başka kültürlerden beslenir, dünyayı temsil biçimlerinde farklı göstergesel düzgüleri buluşturarak çoksesli bir yapı ortaya koyarlar. Çözümlemede amaçlanan bu çoksesli yapının kodlarını belirlemektir. Çözümleme, değişik göstergelerarası olguları sorgulamaya ve işleyişi kavramaya yönelik olarak gerçekleştirilir. Kimi yapıtlarda bir kod ötekine göre baskın konumda olabilir. Bu sorunsal özellikle uyarlamalar gibi bir biçimden diğerine geçiş yapan yapıtlarda ya da göstergesel kodlar arasında gidip gelen ve bunları birbirine karıştıran yapıtlarda (opera, film, çizgi roman, metne bir görüntünün ya da

görüntünün içine metin eklenmesi, vb.) ortaya çıkmaktadır. Çokbiçimli, yani farklı sanatsal biçimleri iç içe sokan yapıt tipleri göstergelerarası sorgulamalar için oldukça fazla malzeme sunar. Özellikle metin ve görsel, metin ve müzik, bir metnin sinema uyarlamaları gibi alışverişler üzerinde sıklıkla durulmaktadır. Disiplinlerarası çalışmalar göstergelerarası çözümlerinin özünü oluşturmaktadır. Farklı disiplinlerin verilerinin bir metinde kullanımı ona temsil düzeyinde karma bir görünüm kazandırır (Aktulum, 2024, s. 151, 152).

Aktulum'un yukarıdaki alıntısı genel olarak değerlendirildiğinde, öne çıkan bu tarz yeni yönelimler zamanın ruhunu anlamanın bir koşuludur. Kubilay Aktulum *Sinema ve Metinlerarasılık* (2018a) isimli eserinde, Gerard Genette'nin *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982) isimli yapıtında ortaya koyduğu kavramları ele alarak bu kavramların kolaylıkla sinema alanına aktarılabilirliğini ve böylelikle filmlerin biçimsel ya da anlatısal özellikleri bakımından yeni bir yaklaşımla çözümlenebileceğini ileri sürer (Aktulum, 2018a). Bu yaklaşıma göre bir sinema eserine ait olan görüntülerin alıntılanarak başka bir sinema eserinde kullanılmasına *filmlerarasılık* denir. Bizim çalışmamız özelinde ele alacağımız kategori *found footage* (buluntu film), *stock shot* (stok çekim), montaj film, üstbelgesel gibi alt kategorilerden meydana gelen dışoluşlu geridönüşüm denilen yapıt modelidir. Bu yapıt türünde farklı kaynaklardan elden edilen çeşitli türdeki materyaller yeni bir anlam yaratma amacıyla üretilmekte olan filme eklenirler. Varyasyon yönteminde ise görsel yapıta çeşitli sessel ve metinsel eklemeler yapılır (Aktulum, 2018a). Bu özelliklere sahip filmler fotoğrafik imgeye yakın doğasıyla gerçeği kapsarken; kurgu, metin ve kompozisyon aracılığıyla da gerçeği dönüşüme uğratarak, yeni bir bağlama oturturlar (Metz, 2012; Ranciere 2016).

Gece ve Sis belgeseli yukarıda paylaşmış olduğumuz kategorilerin birçoğuna uygun bir estetiğe sahip bir eser olarak oldukça verimli bir çalışma alanı sunmaktadır. Özellikle Genette'in alıntı (*quotation*), pastiş (*pastiche*), ve gönderme (*allusion*) gibi alt kategorileri, belgeseldeki görsel ve işitsel unsurları analiz etmek için temel alınmıştır. Ayrıca belgeselin tarihsel anlatı kurma biçimini değerlendirmek için; Kristeva'nın (1986) her metni önceki metinlerin mozaiği olarak gören yaklaşımı kullanılmıştır.

Belgesel aşağıdaki adımlar takip edilerek analiz edilmiştir:

a-) İşitsel ve Görsel Döküm

Gece ve Sis belgeselinde aşağıdaki metinlerarasılık türleri saptanmıştır:

- Arşiv görüntüleri: Toplama kamplarında çekilmiş gerçek siyah beyaz görüntüler.
- Yeni çekimler: Resnais'nin toplama kamplarında çektiği renkli görüntüler.
- Yazılı belgeler ve Fotoğraflar: Nazi Propagandaları, kamptaki tabelalar, tren istatistikleri, resmi evraklar.
- *Found footage*: Toplama kampı ve mimarisinin görüntüleri
- Müzik: Hanns Eisler'in Nazi şeytaniliğini simgeleyen *dissonans* (uyumsuz) bestesi.

b-) Ögelerin Sınıflandırılması

Öge	Tür	Açıklama
Arşiv görüntüleri	Alıntı	Belgesel, başka bir döneme ait doğrudan belgeleri (toplama kampı kayıtları vb.) yeniden bağlama sokar; görsel tanıklık işlevi taşır.
Nazi propagandası imgeleri	Gönderme	Nazilerin kendi söylemini göstererek, Nazizm ideolojisini ifşa ve eleştiri amacıyla yapı içine dahil eder.
Kamp yerlerinin şimdiki hali	Pastiş	Geçmişin izlerini bugünün sessizliğiyle görselleştirir; estetik açıdan tarihi mekânı yeniden kurar.
Found footage (toplama kampı sonrası çekimler, propaganda filmleri)	Dönüştürülmüş Alıntı/Gönderme	Kaynağı belirsizleşmiş ya da bağlam dışına çıkarılmış görüntüler yeni bir etik-anlatı kurgusu içinde yeniden düzenlenir; orijinal anlamları sorgulanır.
Hanns Eisler'in müziği	Anlatı-dışı Gönderme/Tonal Pastiş	Atonal ve dissonant yapıdaki müzik, görsellerle doğrudan örtüşmez ama anlatıya ahlaki-psikolojik bir derinlik katar; geçmişin huzursuzluğunu yansıtır.

Tablo 1. Gece ve Sis belgeselindeki öğelerin sınıflandırılması

Resnais'nin *Gece ve Sis* (*Nuit et Brouillard*, 1956) belgeselinde bulunan metinlerarasılık öğeleri, Genette'nin (1997) metinlerarasılık teorisine içkin olan "alıntı", "gönderme" ve "pastiche" gibi kategoriler merceğinden analiz edilebilir. Filmde yer alan arşiv görselleri, özellikle toplama kampı belgeleriyle ilgili olanlar, Genette'nin "doğrudan alıntı" tanımıyla uyumludur; bu görseller tarihsel doğruluğu kanıtlamak amacıyla kullanılır. Öte yandan Nazi propaganda filmlerinden türetilen bölümler, orijinal bağlamlarından çıkarıldıkları ve eleştirel bir çerçeveye entegre edildikleri için dolaylı bir gönderme işlevine sahiptir (Kristeva, 1986).

Ayrıca Auschwitz gibi kampların bugünkü hâline dair çekilen renkli sekanslar, geçmişin mekânsal izlerini güncel bir sessizlik içinde yeniden inşa eder ve bu nedenle estetik anlamda pastiş özelliği gösterir (Didi-Huberman, 2012). Filmdeki buluntu film kullanımı ise daha karmaşıktır: Kaynağı kesin olarak belirlenemeyen ya da bilinçli olarak bağlamından koparılan görüntüler hem dönüştürülmüş alıntı hem de eleştirel göndermeler olarak işlev görür. Bu strateji, seyirciyi tarihsel hafızayla yüzleşmeye zorlar (Russell, 1999).

Bunlara ek olarak, Eisler'in bestelediği film müziği de anlatının dışsal ama güçlü bir parçasıdır. Eisler'in tonal merkezlerden uzak, zaman zaman atonal yapılar içeren müziği, seyirciyi rahatlatmak yerine rahatsız ederek travmatik içeriği hissettirir. Bu müzikal yaklaşım, klasik anlatı sinemasının dramatik müzik kullanımından ayrılır ve etik bir yüzleşme alanı yaratır (Eisler ve Adorno, 1947). Dolayısıyla, *Gece ve Sis*, yalnızca tarihsel bilgi sunan bir belgesel değil; çok katmanlı metinlerarasılık stratejileriyle çalışan, etik ve politik sorumluluklara işaret eden bir sinema deneyidir.

Palimpsest olarak tarih ve hafıza

Resnais'nin *Gece ve Sis* isimli belgeseli benzerlerinden farklı olarak soykırım trajedisinin duygusunu yeniden üretmeye çalışmaktan ziyade trajediye sebep olan aklın üzerine yoğunlaşmaktadır. Film, Nazi zihniyeti ve mantığının somut göstergesi olan temerküz kamplarının insan öğütmeye programlı endüstriyel sistemini merkeze koyar (Lindeperg, 2011). Geçmişte kapitalist sömürgeciliğin emeği köleleştirmek üzere uyguladığı akıl almaz ceza yöntemleri, temerküz kamplarında gidebileceği en uç noktaya kadar götürülmüştür. Örneğin, kamplarda kölelik sistemi altında çalışırken öldürülen insanların bedenleri çeşitli parçalara ayrılarak birer ham madde kaynağına çevrilmiş ve böylece ölü bedenlerin işlenmesiyle ortaya çıkan ekonomik ürünler cephede değerlendirilerek, savaşın maliyetleri azaltılmaya çalışılmıştır (Silverman, 2015). Öyleyse bilimsel ve teknik bilginin şeytani amaçlar için araçsallaştırılması konusunda en büyük tarihsel örneklerin başında Nazi temerküz kampları gelmektedir (Bauman, 1997). Çünkü tüm bu süreçler alanlarında uzman ve yüksek eğitilmiş bürokratlar ve bilim adamları tarafından maksimum ekonomik fayda yaratma amacıyla yürütülmüştür. Öyle ki temerküz kamplarının verimliliği bizzat *Reichsicherheitshauptamt* organizasyonu bağlı olan Ekonomik Yönetim Dairesi tarafından takip edilmiştir (Bauman, 1997).

Gece ve Sis belgeselinin ilk sinopsisi Şubat 1955 yılında, Resnais proje dahil olmadan önce *Reseau du Souvenir*'in *Tragédie de la Déportation* adlı antoloji çalışmasından kopyalanarak yazılmıştır. Bu sinopsise göre hikâyeye Fransa'dan tehcir edilen bir kişinin çektiği çileyi adım adım takip edecek ve hayatta kalanların anlattıklarına ağırlık verecektir. Temmuz 1955'te Resnais projeye dahil olmuş ve Olga Wormser ile yakın çalışarak bu temel noktaları baz alan yeni bir senaryo hazırlamıştır. Böylece nihai metinde kameranın rolü vurgulanarak filmin biçemi öne çıkarılmıştır. Bu biçem, filmin tarihsel amacı olan temerküz kamplarının sistemini aktarmada sanatsal ve algısal etkiyi güçlendirmeyi hedeflemiştir (Lindeperg, 2011). Resnais ve ekibi, filmin yapım öncesi araştırmalarını derinleştirmek üzere Polonya'ya gittiklerinde Birkenau'da çekilmiş ilk kurmaca eser olan *Ostatni Etap (Son Etap, 1948)* filmi çeken ve aynı zamanda kendisi de eski bir Auschwitz tutsağı olan yönetmen Wanda Jakubowska'nın seçtiği Sovyet ve Polonya yapımı filmleri izlemiş ve daha sonra toplama kamplarının müzelerini gezerek araştırmayı noktalamışlardır. Filmde özellikle Avrupa Yahudilerinin imhasına atıfta bulunan çekim ve fotoğraflar Polonya'da yapılan araştırmaların sonucunda elde edilmiştir (Lindeperg, 2011). Resnais, Polonya gezisinden sonra yaşananları görsel olarak açıklığa kavuşturmak amacıyla Auschwitz-Birkenau kamplarını çekimlerin merkezi olarak belirlemiştir. Filmde Auschwitz-Birkenau kampının 1955 yılındaki halini gösteren on üç tane renkli kısa çekilmiş bölüm bulunmaktadır. Bu çekimlere siyah-beyaz arşiv görüntüleri ve siyah-beyaz fotoğraflardan oluşan on üç tane uzun bölüm eşlik etmektedir (Hirsch, 2004; Lindeperg, 2011).

Gece ve Sis belgeselinde Resnais tarafından öykünme (pastiş) şeklinde siyah-beyaz olarak çekilmiş olan ve başka filmlerden alıntılama yapılarak *Gece ve Sis*'te kullanılan birkaç sahne vardır. Auschwitz I'in girişini dışavurumcu aydınlatmayla gösteren geniş açıdan yapılmış takip çekimi, Çek yönetmen Alfred Radok'un Theresienstadt gettosunu anlattığı

kurmaca yapıtı *Daleka Cesta* (*Uzak yolculuk*, 1949) ve Wanda Jakubowska'nın *Ostatni Etap* (*Son Etap*, 1948) filmlerinin stilinden ilham alan bir pastiş örneğidir. Ayrıca Resnais, *Ostatni Etap* filminde imha kampına gelen bir tren kafilesinin dışavurumcu stilde çekildiği oldukça etkileyici bir sahneyi doğrudan alıntılanarak *Gece ve Sis* filminde çok kısa süreli olarak kullanmıştır. Öte yandan filmin başında Nazizmin yükselişini anlatan bölümde Leni Riefenstahl tarafından çekilmiş olan *İradenin Zaferi* (*Triumph des Willens*, 1935) filminden seçilen sahneler doğrudan alıntılanarak üzerine metinsel seslendirme eklenmiştir. Filmde kullanılan metni ise Jean Cayrol ile Chris Marker birlikte yazmışlardır. Metnin yapısal unsurları Marker'a aitken, kelimeler ve düşünceler Cayrol'a aittir (Lindeperg, 2011). Ayrıca Lindeperg'e (2011) göre filmin içerisinde yer alan Kapo'nun odasındaki pano, bir kuklanın dikey takip çekimi ve Blok 4'te muhafaza edilen kadın saç yığınının çekimleri, Resnais tarafından bilinçli olarak arşiv görüntülerine öykünülerek siyah-beyaz çekilmiştir. Auschwitz-Birkenau ve Majdanek gibi önemli kampların zaman içinde geçirdiği fiziksel dönüşümü ayırt etmek için siyah-beyaz arşiv görüntüleri ile kendi çektiği renkli görüntüleri çarpıştıran Resnais; tarihsel olayların şimdiki zaman üzerindeki kesintisiz etkisini vurgulayacak şekilde geçmiş ve bugün arasında ani kesmelerle gidip gelmektedir. Filmin başında Birkenau'nun sakin ve barışçıl görünen kır görüntülerini (kamera hareketinin sonucunda) dikenli tellerin görüntüye girmesine izin vererek bozar. Böylece geçmişin fiziksel izleri, seyirciyle kır görüntüsünün arasına bir kama gibi girerek, şimdinin huzurlu görünümüne musallat olur. Böylece sesli metnin aracılığıyla yönlendirilen şimdiki zamanın izleri, geçmişin bilinci afallatan fenomenleriyle zihinsel düzlemde çakışarak, kırların altında gömülü olan tarihin katmanlı bir şekilde düşünülmesini talep eder (Silverman, 2011; Boswell, 2012; Kracauer, 2015). Üzerinde milyonlarca insanın ölüme gittiği kamp raylarının günümüzde otlarla kaplanmış olması, hafızanın ve hatırlamanın önemine işaret eder. Doğanın her şeyi dönüştüren döngüsel ironisi tarihin gerçekten de insana özgü bir kavram olduğunu hatırlatır. Seslendirme ise yaşananları detaylı bir şekilde betimlemekten ziyade tarihsel kayıtlardaki boşlukları hissettirerek tahayyül edilemez olan kampların doğasını hissettirmeye çalışır (Hirsch, 2004; Wilson, 2011). Her şeyin mümkün olduğu bu mutlak nihilizm noktasında, ölümlerle yaşayanlar arasındaki çizgi de gittikçe bulanıklaşır. İnsanlar (SS, Kapo, Sonderkommando, Einsatzgruppen vs.), öteki insanları (insanlıktan çıkarılmış tutsakları) gübre, sabun, kumaş, parşömen (insan derisinden üretilmiş) gibi gündelik ihtiyaçları karşılayacak tüketim mallarına dönüştürmekte ve böylece kısa süre önce insana ait olan parçalar; en korkunç suçları içinde gizleyen, yeniden oluşturulmuş katmanlı ve palimpsestik nesnelere haline gelmektedir. Böylece en basitinden bir sabun kalıntısı bile artık içinde tarihi ve anıları barındıran bir palimpsestik nesnedir. Böylece filmin yapısı düzgü ile aşırılığı, geçmiş ile şimdiki zamanı; montajın ve metnin yardımıyla tek bir filmsel zamanda değişmeceli hale sokarak; katiller, kurbanlar, izler ve izleyiciler arasında bağıntı kurar (Sanyal, 2011).

Filmde kullanılan müzik ise sinemada müziğin kromatik ve tezat kullanımının müstesna bir örneğidir. Filmin müzikal imzası sayılan yaylı prelüd bölümü besteci Hanns Eisler tarafından Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin ünlü oyun yazarı Johannes Becher'in *Winterschlacht* (*Kış Savaşı*) isimli oyunu için 1954 yılında bestelenmiş olsa da esasen

Resnais'nin *Gece ve Sis* filmiyle tanınmıştır. Aynı zamanda filmdeki Nazizm ve Alman suçluluğunun da laytmotifi haline gelen bu tını, tutsakların ölüm kamplarına dağıtımının yapıldığı Westerbork kampı sekanslarında kullanılır (Lindeperg, 2011). Filmin müzik tasarımıdaki temel amaç izleyicilerin görüntüler karşısında hissetmeyi beklediği trajik duyguları askıya almak ve gördükleri görüntüler üzerine düşünmelerini sağlamaktır. Bu sebeple filmde seçilmiş görüntülerin altına eklenmiş olan tematik müzik bazen sert bazen yumuşak bazen de huzurlu ilerleyen atonal tınılar içerir. Müziğin yapısındaki bu atonal ve modern öğeler, pizzicato tekniğiyle birleşip stresli bir karmaşa hissiyatı üreterek filmle duygusal açıdan özdeşleşmemizi engeller ve bizleri gittikçe daha fazla kontrolden çıkan Nazi temerküz kamplarının hiperrasyonel mantığa gönderir. Öte yandan imha kamplarına transfer edilecek olan sürgünlerin trenlere aktarıldığı bölümlerde Heisler, Alman milli marşının bir pastişini sergiler. Alman milli marşı *Das Lied der Deutschen* bestesinin melodik yapısını bozar ve yaylıların eşliğini kesintiye uğratarak salt ritmik yapıları korur. Böylece savaştan sonra müttefik kuvvetler tarafından önce yasaklanan sonra ise iki mısrasının çıkartılıp Federal Almanya Cumhuriyeti'nin milli marşı haline getirilen şarkının bir karikatürü meydana gelir. Bu pastiş, Federal Almanya devlet teşkilatlanmasının Nazilerden arındırılması sürecindeki başarısızlıklara da (Nazilerden arındırmanın yarım yamalak yapılmasına) belirli bir gönderme içerir (Lindeperg, 2011).

Resnais, tüm bu estetik tercihleriyle tarihsel trajediye karşı takındığı ahlaki-politik tutumunu da belirtmiş olur. Resnais için sinema gerçekliğin temsiline ulaşmanın bir aracı olmaktan ziyade şeylerin ardındaki psişik işleyişe yaklaşmanın aracıdır (Deleuze, 2021). Nazilerin, mahkumların ve izleyicilerin psişik durumlarını zaman-imge bağlamında bir araya getirir. Farklı zamanların zihnini tek bir sinemasal zaman-imdege bir araya getirir. Çünkü soykırım geçmişte kalmış bir şey değildir. Metin ve montaj aracılığıyla geçmişin parçaları şimdiki zamanın fiziksel izlerini ilahi bir tarih anlayışının (teleolojik) ötesinde bir araya getirerek çoklu anlamlar arz eden palimpsestik bir hafıza çalışmasına çevirir. Böylece başka zamanlarda insanlığa karşı işlenmiş suçlar daima şimdiki zamanı kirleten izlere dönüşür. Gündelik yaşamın masum görünümüne hatırlamanın gölgesi musallat olur (Silverman, 2015). Böylece Resnais'nin tedrisatından geçen *Gece ve Sis* belgeselinde Chris Marker'ın belgesellerinde de tanık olunan ve zamanlar arasında gidiş gelişli bir yapıda tarihin ötesine geçen (tüm zamanları bütünsel bir şimdi olarak kavrayan) montaj anlayışının bir benzerini görürüz. Bu montaj stratejisi belirli bir merkez noktanın kaybolduğu yeni bir anlatı modeliyle dünya belleği yaratma girişimidir (Stam, 2021; Deleuze, s. 144).

Sonuç

Gece ve Sis belgeselindeki tüm görüntülerin yan anlamı soykırımın kökenindeki zihniyeti bugünle ve diğer zamanlarla ilişkisi bağlamında ortaya koymaktır. İkinci dünya savaşı sırasında temerküz kamplarında yaşanmış olan sayısız vahşetin görüntülerini izlemek tek başına yetersizdir. Böyle bir deneyim olsa olsa insanda korku, öfke, acıma, mide bulantısı ve tikslenme gibi bazı duyguları ortaya çıkarabilir. Bu sebeple salt duyguları hedefleyen bir çalışma, temerküz kamplarının ruhunu ve sistemin işleyişinin arkasındaki

zihniyeti (soykırımın hakikatini) idrak etme açısından yetersiz kalacaktır. Resnais'e göre bu noktada önemli olan tutum geçmiş ile bugün arasında kurduğumuz düşünsel sürekliliktir. Tarihi trajedileri bir ayna olarak görmektir. Bu sebepten dolayı Resnais ve Jean Cayrol, temerküz ve imha sürecinde yaşanan vahşeti zararsız kılabilen olan özdeşleşme tuzağından itinayla kaçınmış ve mesafenin nesnelliğine inanarak, seyircileri Nazizm'in algusal alanına çekmeyi hedeflemiştir. Bu yüzden *konsantrasyonel hafıza* kavramıyla açıklanan *Gece ve Sis* filminin hipotezi; Nazi toplama kamplarında yaşanan soykırım tarihi hakkında yeni bir politik ve etik bakışı içinde barındıran radikal bir estetik karşı çıkış oluşturmaktır. Yani kamplarda yaşanmış olan ölümler tüm zamanlarda yaşanmış katliamların ve soykırımların temsili haline dönüşür. Çünkü konsantrasyonel hafıza basit anlamda bir olayın anılarını geri getirmekle ilgilenmediği gibi yaşananları da salt İkinci Dünya Savaşı'ndaki etnik merkezci ya da dini bir nefretten kaynaklanan terör olarak da görmez. Temerküz ve imha mantığının oluşmasına sebep olmuş olan ırkçılık ve nefret sorununun aslında tüm toplumların bünyesinde bulunan potansiyel bir risk unsuru olduğunu ileri sürer.

Weimar Cumhuriyeti'nin I. Dünya Savaşı sonucunda sosyo-politik ve sosyo-ekonomik olarak içine girdiği derin katastrof, Üçüncü Reich'in zincirlerinden kurtulmuş bir suç makinesine dönüşmesindeki en temel sebeplerden biri olmuştur. Genel olarak Alman toplumu da otokratik bir yönetime evrilen devletin yapısındaki bu tehlikeli dönüşümü kendi çıkarlarına ters düşmemek adına büyük oranda görmezden gelmiştir. Ahlaki olarak iradesini Nazizm düşüncesinin radikalliğindeki kurtuluş mitine teslim etmiş ve ucu kendilerine dokunmayacak bir terörün varlığını da bir sorun olarak görmemişlerdir. Elbette ki Nazi yönetiminin yükselişine karşı ciddi mücadele veren toplumsal kesimler olsa da bu hareketler sonucu değiştirememişlerdir. Böylece temerküz kamplarına giden süreç kaçınılmaz bir hal almıştır. Nazilerin derinden sahiplendiği ancak kökenleri Wilhelm Ratzel'e kadar uzanan *Lebensraum* politikasının ihtiyaç duyduğu mutlak düşmanın yaratılması amacıyla aryan olmayan her topluluk, aryanlar için yaşamsal bir tehdit haline getirilmiştir. Bu konuda hem savaş öncesi hem de savaş sırasında yapılmış olan binlerce propaganda örneği vardır. Elbette bu nefret propagandalarının merkezinde ağırlıklı olarak Aşkenaz Yahudileri (Avrupalı Yahudiler) bulunmaktadır. Ancak alt-insan (*untermensch*) olarak kabul edilen Slav halkları ve diğer etnik gruplar da aynı şekilde Nazi propaganda makinesi tarafından şeytanlaştırılmıştır. Bu şeytanlaştırma sonucunda milyonlarca Sovyet savaş esiri oldukça kötü muameleler sonucunda katledilmiştir. Benzer şekilde Çingeneler ve diğer topluluklar da Nazi terörünün demir ökçesi altında ezilmiştir. Nihayetinde modern tarihin en sistematik ve en büyük ölçekli soykırımı Üçüncü Reich himayesinde gerçekleşmiş olsa da bu olgu tarihsel olarak sadece Alman toplumu ile ilgili bir sorun değildir. Tarih; temerküz kampları ve soykırımlarla doludur. Bu yüzden soykırımların tekrar yaşanmasını önlemek için berrak bir tarihsel bilince ihtiyaç vardır. Mesele geniş bir tarihsel bakış içerisinde insanlığın ortak sorunu olarak ele alınmalıdır. Bu yüzden *Gece ve Sis* filminin genel kurgu stratejisi toplama kamplarıyla ilgili üretilen tek yönlü tarihyazımına (tikelleştirilen Holokost tarihine) karşı da hem estetik hem de politik bir eleştiriyi yansıtır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan tarihsel ve ekonomik koşullar neticesinde

küresel ölçekte kültürel hegemonyasını büyük ölçüde arttıran Amerika Birleşik Devletleri; Hollywood'un küresel sinema endüstrisi içindeki tekel konumunun getirdiği ayrıcalıkları etkin şekilde kullanarak savaş ile ilgili tarihsel algıyı ve hafızayı (bir anlamda sinema ile yazılan tarihi) Holokost politikası üzerine inşa etmiştir. Yani temerküz kamplarında gerçekleşen soykırımı sadece Yahudilere uygulanmış bir nefret suçu olarak tekilleştirmiş ve Yahudilere bu anlamda bir biriciklik atfetmiştir. Ancak günümüzde toplama kamplarında öldürülen, köleleştirilen, şiddet ve işkenceye maruz kalan insanların salt Yahudilerden oluşmadığını, aksine her toplumdan azımsanmayacak ölçüde insanı içinde barındıran büyük ölçekli imha süreci olduğu bilinmektedir. Soykırımı salt Yahudi ırkına mensup olanların soykırımı olarak görmeyen (insanlığın soykırımı olarak gören) *Gece ve Sis* belgeseli bu yönüyle Holokost ile ilgili tarihyazımını da sorgulamaktadır. Çünkü *Gece ve Sis* belgeseli, soykırım suçunu Nazizm ile tarihe gömülmüş olan bir olgu olarak dünyaya yutturmaya çalışan Amerikan sinema endüstrisinin aksine, son derece önemli bir iddia ile seyircisini sarsar. Bu iddia ise soykırım ruhunun bir lanet gibi her an insanlığın üzerinde dolaştığı ve farklı koşullarda fırsatını bulduğu anda yeniden dirilebileceğidir. Resnais, yaşananlardan bu yönde bir ders çıkarılmasını ve sürekli teyakkuzda olunmasını talep eder. Aksi halde yeni soykırımların yaşanması kaçınılmaz olacaktır.

Bugün rahatlıkla söyleyebiliriz ki tarih, Resnais'i haklı çıkarmıştır. *Gece ve Sis* çekildikten sonra dünyanın birçok bölgesinde (Ruanda, Cezayir, Bosna, Kamboçya, Filistin vb.) benzer soykırım girişimleri yaşanmaya devam etmiştir. Geçmişte Nazilerin insanlığa karşı işlediği suçlar günümüzde dahi devam etmekte ve insanlığın onurunu ayaklar altına almaktadır. Öyleyse devletler ve toplumlar geçmişte yaşanmış olan acı tecrübelerden gerekli dersi çıkarmamıştır. Bu yüzden *Gece ve Sis* aslında bizlere geçmişten seslenerek içinde bulunduğumuz bugünü anlatmaktadır. Film; tarihin hakikatini anlamayı ve toplumlar arasında birlikte yaşama kültürünü inşa etmenin sorumluluğunu büyük bir cesaretle idrak etmemizi istemektedir. Ancak böyle bir iradenin ve bilincin kurumsallaşmasıyla soykırım zihniyeti gerçek anlamda *tarih* olabilecektir.

Extended abstract

Within the framework of this study, Alain Resnais's documentary *Night and Fog* (*Nuit et Brouillard*, 1956) will be analysed with the approach of intertextuality. In this context, especially the studies in which Gerard Genette's concepts in his work *Palimpsest* are transferred to cinema by various theorists will be utilised and in the light of these studies, the structure of the documentary *Night and Fog* related to palimpsestic memory will be examined. Intertextuality is a form of approach shaped within the postmodernism movement that emerged as a result of Julia Kristeva's writings in the 1960s and analyses the exchange of meanings between literary works.

In contrast to Structuralism, which sees a literary text as a closed structure and evaluates all symbols and structures within the text within the limits of the text, the intertextuality approach sees each text in relation to previous texts. Thus, it states that literary works consist of multiple meanings referring to each other instead of singular meanings. In order to understand the historical conditions in which the intertextuality approach emerged, it is necessary to know the historical process from modernism to postmodernism in general terms. Grand narratives such as rationalism and historicism, which started with the Enlightenment period in the Western world and developed with modernism, caused Western eyes to see the world as one-dimensional. However, as a result of the large-scale economic and moral destruction resulting from the two major world wars in the first half of the twentieth century, the grand narratives such as Enlightenment, Rationalism, Historicism and Universalism, which were produced in the West and exported to the world, suffered a deep blow.

Thus, a new process called postmodernism, which basically questions or rejects grand narratives, has begun. Postmodern thought defends fragmented and multiple structures against the holistic and universalist approaches specific to modernist thought. Instead of singular meanings produced in the past, multiple meanings are now in question. Instead of absoluteness, the approach of relativism is dominant. This point of view manifests itself in almost every intellectual and creative work or movement produced in Europe after the Second World War. Resnais, one of the most important representatives of the French New Wave movement, in his bespoke documentary *Night and Fog*, made in 1955 on the process of exile and concentration camps throughout Europe during the Second World War, approached history from an angle that we can call palimpsestic through an aesthetic that aims to prioritise thought and consciousness instead of emotionally reproducing the pain of the genocide process. Thus, he turned the atrocity in the concentration camps into a layered phenomenon that should be considered together with other times of history at the imaginary level. The documentary *Night and Fog* has moved away from singularising the evil Nazism mentality behind the genocide and revealed how close the mentality of many cultures in the world can be with the Nazi mentality. Resnais does not see phenomena as limited to the time period in which they occur, but as a general problem that must be addressed within the framework of the relationship between past and present.

While the present produces the past, the past haunts the present. Resnais, who stands at

a certain distance from the general tendency to portray the events in the concentration camps as if they were only about the Jewish genocide, handled the film's editing in a way to portray the events in the concentration camps as a general human issue. In order to act within the framework of these aims, the documentary *Night and Fog* has established a structure that is highly compatible with the intertextuality approach. In addition to Resnais's own footage, the film uses many methods such as pastiche, quotation, found footage and re-functionalisation. The purpose of using these methods is to increase the artistic impact of the work and to send a strong message to the whole world that the mentality that created the concentration camps will reappear if allowed to do so.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler* (2. baskı). Öteki.
- Aktulum, K. (2018a). *Sinema ve metinlerarasılık* (1. baskı). Çizgi.
- Aktulum, K. (2018b) *Metinlerarasılık görüngüsünde gerçeklik ya da metnin göndergeselliği*. *Bilig*, (85), 233-256. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bilig/issue/36704/518760>
- Aktulum, K. (2021). Bir çözümleme yöntemi olarak sanatta göstergelerarasılık. *Folklor/Edebiyat*, 27(107), 661-686. <https://doi.org/10.22559/folklor.1850>
- Aktulum, K. (2024). Göstergelerarası çözümlemeye giriş: "ekfrasis" örneği. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 16(31), 147-168. <https://doi.org/10.26517/ytea.561>
- Armes, R. (2019). *Sinema ve gerçeklik* (1. baskı) (Çev. Z. Özen Barkot). Doruk.
- Baecque, A. (2012). *Camera historica: the century in cinema* (1. baskı) (Çev. N. Vinsonneau ve J. Magidof). Columbia University.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz cinayet* (3. baskı) (Çev. N. Sevil). Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve simülasyon* (9. baskı) (Çev. O. Adanır). Doğu Batı.
- Bauman, Z. (1997). *Modernite ve holocaust* (1. baskı) (Çev. S. Sertabiboğlu). Sarmal.
- Bauman, Z. (2018). *Akışkan modernite* (3. baskı) (Çev. S. O. Çavuş). Can.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve müphemlik* (1. baskı) (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı.
- Bazin, A. (1967) *What is cinema* (1. baskı) (Çev. H. Gray). University of California.
- Benjamin, W. (2011). *Pasajlar* (8. baskı) (Çev. A. Cemal). Yapı Kredi.
- Boswell, M. (2012). *Holocaust impiety in literature, populer music and film* (1. baskı). Palgrave Macmillan.
- Bronowski, J. ve Mazlish, B. (2012). *Leonardo'dan Hegel'e batı düşünce tarihi* (Çev. E. Özkavruk Adanır) (1. baskı). Say.
- Buck-Mors, S. (2012). *Hegel, Haiti ve evrensel tarih* (1. baskı) (Çev. E. Ünal). Metis.
- Certeau, M. de. (2020). *Tarihyazımı* (1. baskı) (Çev. O. Adanır). Doğu Batı.
- Deleuze, G. (2021). *Zaman-imge* (1. baskı) (Çev. B. Yalım ve E. Koyuncu). Norgunk.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz* (1. baskı) (Çev. S. B. Lillis). University of Chicago.
- Dümling, A. (1998). *Eisler's music for Resnais' 'Night and Fog' (1955): A musical counterpoint to the cinematic portrayal of terror*. *Historical journal of film, radio and television*, 18(4),

575-584. <https://doi.org/10.1080/01439689800260381>

- Eagleton, T. (2015). *Postmodernizm yanılsamaları* (3. baskı) (Çev. M. Küçük). Ayrıntı.
- Eagleton, T. (2018). *Tanrı'nın ölümü ve kültür* (2. baskı) (Çev. S. Dingiloğlu). Yordam.
- Eisler, H. ve Adorno, T. W. (2007). *Composing for the films* (1. baskı). Continuum.
- Febvre, L. (1995). *Uygarlık, kapitalizm ve kapitalistler* (1. baskı) (Çev. M. A. Kılıçbay). İmge.
- Ferro, M. (2017). *Sinema ve tarih* (1. baskı) (Çev. H. Demir). Ayrıntı.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree* (Çev. C. Newman ve C. Doubinsky). University of Nebraska.
- Giddens, A. (1996). *The consequences of modernity* (6. baskı). Polity.
- Gow, J., Michalski, M. ve Kerr, R. (2013). Pictures of Peace and Justice from Nuremberg to the Holocaust: Nuremberg: Its Lesson for Today, Memory of the Camps, and Majdanek: Cemetery of Europe- Missing Films, Memory Gaps and the Impact beyond the Courtroom of Visual Material in War Crimes Prosecutions. *History*, 98(332), 548-566.
<https://doi.org/10.1111/1468-229X.12028>
- Hirsch, J. (2004). *Afterimage: Film, trauma, and the holocaust* (1. baskı). Temple University.
- Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (2010). *Aydınlanmanın diyalektiği* (1. baskı) (Çev. N. Ülner ve E. Karadoğan Öztarhan E.). Kabcacı.
- Kissinger, H. (2016). *Dünya düzeni* (1. baskı) (Çev. S. S. Gül). Boyner.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür* (1. baskı) (Çev. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, P. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz). De ki.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi* (1. baskı) (Çev. Ö. Çelik). Metis.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva reader* (1. baskı). Columbia University.
- Lindeperg, S. (2011). *Night and Fog: A history of gazes*. G. Pollock ve M. Silverman (Ed.), *Concentrationary cinema: Aesthetics as political resistance in Alain Resnais's Night and Fog* (1. baskı) (s. 55-70). Berghahn.
- Liotard, J.F. (2013). *Postmodern durum* (1. baskı) (Çev. İ. Birkan). Bilgesu.
- Marcuse, H. (2016). *Eros ve uygarlık* (4. baskı) (Çev. A. Yardımlı). İdea.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algılanan dünya* (5. baskı) (Çev. Ö. Aygün). Metis.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (1. baskı) (Çev. O. Adanır). Hayalperest.
- Osterhammel, J. (2022). *Dönüşen dünya* (1. baskı) (Çev. M. Tüzel). Türkiye İş Bankası.

Ranciere, J. (2013) *Özgürleşen seyirci* (2. baskı) (Çev. E. Burak Şaman). Metis.

Ranciere, J. (2016). *Sinematografik masal* (1. baskı) (Çev. T. Ertuğrul). Küre.

Lisans ve telif *License and copyright*

Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir *This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International. Copyright belongs to the author*

**Hakem değerlendirmesi *Peer-review***

Çift taraflı kör değerlendirme *Double-blind evaluation*

Çıkar çatışması *Conflict of interest*

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir *The author has no conflict of interest to declare*

Finansal destek *Grant support*

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir *The author declared that this study has received no financial support*

Benzerlik taraması *Similarity check*

iThenticate

Dizinleme bilgisi *Indexing information*

TR Dizin, EBSCO, MLA, ProQuest, ERIH PLUS, DOAJ ve FIAF