

Istvan Szabo'nun Birey ve İktidar Üçlemesine Yönelik Bir İnceleme

Umut Alaz Kökçü* & Mustafa C. Sadakaoğlu**

Öz

Sinemada birey ve iktidar ilişkisi özellikle modern toplumlarda özne inşasının ve bireysel kimliğin iktidar mekanizmalarıyla nasıl şekillendiğini, yönlendirildiğini ya da bastırıldığını gözler önüne seren önemli bir temsil alanıdır. Bu ilişki biçimi, bireyin yalnızca politik bir özne olarak değil aynı zamanda ahlaki, duygusal ve toplumsal yönleriyle iktidar karşısındaki konumunu anlamaya imkân tanımaktadır. Bu çalışma, Macar yönetmen Istvan Szabo'nun *Mephisto* (1981), *Albay Redl* (1985) ve *Hanussen* (1988) filmlerinden oluşan üçlemesini, birey-iktidar ilişkisi bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Macaristan'ın 20. yüzyılda tanıklık ettiği savaşlar, rejim değişiklikleri, toplumsal dönüşümler ve bireysel trajediler söz konusu filmlerin tarihsel arka planını oluşturmakta; bu arka plan, karakterlerin iktidar karşısındaki dönüşümlerini anlamlandırmak açısından belirleyici rol oynamaktadır. Sosyolojik film eleştirisi yöntemiyle gerçekleştirilen çözümlemelerde, bireyin iktidarla kurduğu ilişkide gösterdiği yatkınlıkların, zamanla bireyselliğini nasıl aşındırdığı ve onu iktidarın bir aracı haline getirdiği ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Birey, İktidar, Toplum, Uzlaşma.

Individual Dispositions and Power: An Analysis of Istvan Szabo's Trilogy

Abstract

The relationship between the individual and power in cinema constitutes a significant representational framework that reveals how subjectivity and personal identity are shaped, directed, or suppressed by mechanisms of power, particularly in modern societies. This dynamic allows for an understanding of the individual's position in relation to power not only as a political subject but also in terms of moral, emotional, and social dimensions. This study aims to analyze Hungarian director Istvan Szabo's trilogy—*Mephisto* (1981), *Colonel Redl* (1985), and *Hanussen* (1988)—within the context of the individual-power relationship. The historical background of these films is shaped by Hungary's historical experience throughout the 20th century, marked by wars, regime changes, social transformations, and individual tragedies. This backdrop plays a decisive role in interpreting the transformations of the characters in the face of power. Through the method of sociological film criticism, the study reveals how the individual's increasing proximity and susceptibility to power leads to the erosion of individuality and ultimately turns the individual into an instrument of power.

Keywords: Cinema, Individual, Power, Society, Reconciliation.

*Arş. Gör. | Haliç Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü
umutalazkokcu@halic.edu.tr | ORCID: 0000-0001-8922-6281

**Doç. Dr. | Haliç Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dijital Oyun Tasarımı Bölümü
mustafasadakaoğlu@halic.edu.tr | ORCID: 0000-0002-4359-4828
DOI: 10.36484/liberal.1717666

Liberal Düşünce Dergisi, Yıl: 30, Sayı: 120, Güz 2025, ss. 235-255.
Gönderim Tarihi: 11 Haziran 2025 | Kabul Tarihi: 27 Ekim 2025

Giriş

Macaristan, yirminci yüzyılın en güvenilmez ittifaklarının neden olduğu savaşlar, ihtilaller, kitlesel göçler ve bireysel acılarla dolu tarihi içinde müstesna bir yere sahiptir. Macar halkı, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun ayrılmaz parçası ve Habsburg monarşisine bağlı bir toplum olarak başladığı yüzyılın henüz ilk çeyreğinde önce büyük savaşa ardından kısa süreli 1919 sosyalist ihtilaline tanıklık etmiştir. İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) ile Alman işgalini idrak etmek zorunda kalan Macar toplumu, işgalin ardından Soğuk Savaş yıllarında kendisine biçilen rolün sonucu olarak Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)'nin kontrolünde demir perde gerisinde kalmıştır. Bu süreçte özellikle SSCB'ye yönelik Macar toplumunda büyüyen hoşnutsuzluklar ile Stalin'in ölümü ardından büyüyen beklentilerin bir sonucu olarak 1956 olayları ve devamında bir dizi alt üst oluşlar yaşanmıştır. Nihayet 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla çıkabildiği SSCB kontrolü ardından dâhil olduğu bir başka ittifak, Avrupa Birliği içinde "kısa" yirminci yüzyıl tarihini tamamlayan Macar toplumunun bir asır boyunca sürüklendiği karmaşa, ülkenin kültür-sanat yönelimlerine özellikle sinemasına da yansımıştır. Dolayısıyla Macar sineması ayırt edici bu yönüyle bir tür görsel hafıza işlevi görmüş ve sessiz filmlerle başlayan kronoloji dâhilinde sağlam bir anlatı geleneğiyle yetkin bir sinema dili inşa edebilmiştir. Öyle ki, inşa ettiği güçlü sinema geleneği sayesinde aralarında Istvan Szabo'nun da bulunduğu bir grup sinema yönetmeni demir perde döneminde bile dünyaca tanınır hale gelebilmiştir.

Çalışmanın merak odağında aynı zamanda araştırmanın teorik omurgasını da oluşturan sıradan birey ile siyasal iktidar arasında gözlenen, daha çok olağanüstü dönemlerde görünür olan bir dizi yakınlık, yatkınlık ve güç istencini odağa alan ilişkiler bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmanın girişini takip eden bölümde öncelikle sıradan birey ile siyasal iktidar arasındaki ilişki tartışılmaktadır. Çalışmada, Istvan Szabo'nun birey ile iktidar arasındaki ilişkileri hikâye eden üçlemesi üzerinden iktidar ilişkilerinin deneyimlendiği şekliyle ihtiras ve kaygı arasında gidip gelen mütereddit ruh haliyle kimi yatkınlıkları ortaya çıkaran güç istenci içindeki uzlaşmaya açık bireyin iktidar tarafından araçsallaştırılması tartışılmaktadır. Bu maksatla iktisadi, politik ve toplumsal bağlam dâhilinde kalınmakta ve Szabo'nun *Mephisto* (1981) *Albay Redl* (1985) ile *Hanussen* (1988) adlarını taşıyan üçlemesi araştırma örnekleme olarak incelenmektedir. Anılan filmler, dramatik anlatılarındaki eleştirel olay örgüleri yanı sıra birey ile iktidar arasındaki ilişkilerin hikâye edildiği sinema filmlerinin görece az olması nedeniyle araştırma örnekleme olarak tercih edilmiş olup, örneklem sinema filmlerinden elde edilen veriler sayesinde birey ile

iktidar arasındaki ilişkilerin doğasına ilişkin çıkarımlar yapılması umulmaktadır. Araştırma kapsamında örneklem filmlerin tarihsel arka planları göz ardı edilmeden incelenebilmeleri maksadıyla sosyolojik film eleştirisi yöntemi kullanılmaktadır. Örneklem filmlerin incelenmesi neticesinde elde edilen bulgulara göre, sıradan birey ile iktidar arasındaki mesafenin azalması ve iktidara yönelik bireyde kimi yatkınlık ya da yakınlıkların artmasıyla bireyliğin gerilemesi arasında anlamlı ilişki olduğu sonucuna varılmaktadır.

Literatür: Birey, Toplum ve İktidar

Toplum, sadece bireylerin bir araya gelmesiyle oluşan bir komünite olmayıp aynı zamanda bireyin kimliğini, davranışlarını ve düşünce kalıplarını şekillendiren kurucu bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Bu yapının birey ile toplum arasındaki ilişkiyi nasıl dönüştürdüğüne ve toplumsal yapının birey üzerindeki etkilerine ilişkin sorular pek çok defa yanıtlanmaya çalışılmıştır. Norbert Elias'ın tarihsel sosyoloji disiplinine kazandırdığı yaklaşımda ifade edildiği üzere toplum, durağan bir kategori olarak kavranmak yerine zamansal bakımdan genişleyen ve giderek karmaşıklaşan ilişkiler ağıyla tarif edilmektedir. Bu süreçte birey, toplumsal kabul görmek adına arzularını bastırmakta, tepkilerini kontrol altına almakta ve davranışlarını giderek daha rafine ve incelmış normlara göre düzenlemektedir. Buna göre, dönüşüm bireyin bilinçli tercihlerine göre değil, uzun vadeli ve planlı olmayan toplumsal eklemlenme ihtiyaçlarına göre belirlenmektedir. Bahse konu plansızlık, düzensizlik anlamına gelmemekte aksine birey tarafından gerçekleştirilen eylemlerin birbirine bağlanması biçiminde büyüyerek, zaman içinde istikrarlı bir bütün oluşturmaktadır. Bu sayede toplum, sadece dışsal bir düzenleyici olmakla kalmayıp aynı zamanda birey tarafından içselleştirilen otoriteye dönüşmektedir (Elias, 2004: s. 299-307).

Toplumsal yapı ve birey arasındaki etkileşim ile birey ve toplum arasındaki ilişki dolaylı olarak hem belirleyen hem de belirlenen niteliğiyle öne çıkmaktadır. Bu ilişkide anahtar role sahip olan habitus kavramıyla bireyin içine doğduğu toplumsal yapının değerlerini, normlarını ve davranış kalıplarını içselleştirmesiyle oluşan ancak aynı zamanda bireyin de bu değerlerin yeniden üretiminde etkin rol oynadığını sürece dikkat çekilmektedir. Bu süreçte birey, ne tümüyle edilgen bir konumda tanımlanmakta ne de tamamen özerk bir fail olarak idealize edilmektedir. Pierre Bourdieu'ye göre habitus, bireyin geçmiş toplumsal deneyimlerinin birer tortusu olarak bireyi belli durumlara karşı eğilimli kılan ve çoğunlukla farkında olmadan yönlendiren bir tür içsel eğilimdir. Buna göre birey, toplumsal yapının yeniden üretimin-

de hem taşıyıcı hem de dönüştürücü bir aktöre dönüşmektedir. Bu noktada Bourdieu tarafından ortaya atılan “yapılaşır yapılar” kavramı devreye girmekte ve birey, bir yandan içselleştirdiği değerler doğrultusunda hareket ederken öte yandan bu değerleri yeniden üretip, biçimlendirmektedir (Timur, 2007: s. 210-212).

Bu yönüyle birey düz olarak içine doğduğu toplumdan bağımsız ya da tek başına hareket eden bir figüre karşılık gelmemektedir. Bireyin toplumla kurduğu ilişkisinin güçlü bir şekilde değiştiği aydınlanma süreci aynı zamanda birey ile toplum arasındaki ilişkinin birey aleyhine evrilmesinin de tarihidir. Dolayısıyla aydınlanma sadece on sekizinci yüzyıla ait bir tarihsel dönem olmayıp, aynı zamanda modernleşmenin entelektüel ve siyasal temellerini inşa eden, aklın otoritesini esas alan bir süreçtir. İngiliz Devrimi ile başlayıp Fransız Devrimiyle kendi simgesel doruğuna ulaşan aydınlanma, başlangıçta insanlığı mit ve hurafelerden arındırarak, idealize ettiği evrensel akıl düzeyine dâhil etmeyi amaçlamıştır. Aydınlanma düşüncesinin etkisi, felsefi söylemin ötesinde ulus-devletin oluşumu ve bireyin iktidara karşı konumunu yeniden belirlemiştir. Günümüzde de devam eden politik ve düşünsel ayrışmaların temelinde bulunan aydınlanma düşüncesi, modernliğin kurucu bilinç formlarından biri olarak kuşkusuz etkilerini sürdürmektedir (Çiğdem, 1997, s. 13-17). Diğer yandan aydınlanma düşüncesi bireyin aklını kullanarak özgürleşmesi ve kendi hayatının öznesi olabilmesini hedefleyen bir ilerleme ideali olarak tarif edilmiştir. Ancak bu ideal zamanla kendi içinde çelişkili bir yapı üretmiştir. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer’in *Aydınlanmanın Diyalektiği* (*Dialektik der Aufklärung*) adlı eserlerinde vurguladıkları üzere, bireyliğin ideolojik bir yapı olması nedeniyle birey temelde özgürlük arzusu taşısa bile gerçekte bu arzu, onu bastıran toplumsal mekanizmaların birer ürününden başkaca bir şey değildir (2014: 321-322). Birey ile iktidar arasındaki gerilim, trajik olanı açığa çıkarma potansiyeline sahip olsa da modern toplum bunu gizlemektedir. Bunun sonucunda birey direnme gücünü kaybederek, iktidarın emir eri hâline gelirken; iktidar ise bireyin zayıflığı üzerinden kendi gücünü pekiştirmekte ve gönüllü rıza gösterilen otoriteryan dinamikleri beslemektedir (s. 204-206).

Bu minvalde geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısında yükselen faşizm ve totaliter rejimlere uyumlanan kitleler, süreç sonunda gerçekleşecek iki büyük savaşın taşlarını dizmiştir. Adorno ve Horkheimer, bireyin başkalarının acılarını dert edinebilme yetisi olan vicdana dikkat çekerek, totaliter rejimlerde ekonomik ve düşünsel bağımsızlığın kaybı kadar vicdanın yok oluşuna da dikkat çekmektedir. Zira bir büyük endüstriyel aygıt mantığıyla işleyen iktidar mekanizması, bireyi özne olmaktan çıkarmakta ve zaman içinde bu

devasa aygıtın küçük birer parçasına dönüştürmektedir. Bu süreçte muhakeme, muhayyile ya da düşünme gücü ile suçluluk duyguları silinmekte; bireysel sorumluluklar ise yerini aygıt içinde idealize edilen kariyerist başarı güdülerine bırakmaktadır. Böylece birey, içinde yaşadığı toplumla özdeşleşmiş ya da eleştirel olmaktan uzaklaşarak, kör itaate indirgenmiş devasa bir aygıtın “değiştirilebilir” bir parçası hâline gelmekte ve netice olarak iktidarın mutlak gücünü pekiştirmektedir (s. 261).

Toplumsal yapının birey üzerindeki egemenliğini kurmasının, idame ettirmesinin ve yeniden üretmesinin bir diğer yoluysa modern kapitalist uygarlığın bizzat kendisinin bir tür egemenlik aracına dönüşmesidir. Bu minvalde Max Weber tarafından ifade edilen modern kapitalizmin birey ile toplum arasındaki ilişkileri köklü biçimde dönüştürmesi, tam olarak bu duruma işaret etmektedir. Paranın toplumsal ilişkilerde belirleyici hâle gelmesi, bireyin iktisadi değer -ya da değişim değeri- üzerinden tanımlanmasına ve emeğin metalaşmasına yol açmaktadır. Bu süreçte birey, rasyonel hesaplara dayalı piyasa düzenine dâhil edilirken; iktidar ise hukuki ve bürokratik yapılarla düzeni destekleyerek birey üzerindeki denetimlerini artırmaktadır. Weber'e göre, birey artık geleneksel ya da duygusal bağlar yerine hukuki sözleşmelerle tanımlanan bir tür hesaplanabilir ilişkiler içine sıkıştırılmakta; böylece bireysel davranışlar rasyonel ve sistemli bir biçimde yönlendirilebilmektedir (Turner, Beeghley, Powers, 2012: 240-241).

Avrupa merkezli püriten etiğin kapitalist uygarlık dâhilinde yükselişyle eşzamanlı olarak ortaya çıkan toplumsal düzeyde hissedilen kimi kuşatıcı etkiden bahisle Weber, püriten çalışma etiğinin bireyi nasıl özne olmaktan çıkardığını vurgulamaktadır. Buna göre modern kapitalist uygarlığın temelinde yalnızca ekonomik yapılar değil, aynı zamanda sıradan bireyin içselleştirdiği görev etiği de bulunmaktadır. Bu etik, bireyin işine karşı sorumluluk duyması gerektiğini varsayan bir tür yükümlülük duygusuna dayanmaktadır. Böylece bireyin uğraşlarını ifasında sadece maddi kazanç değil, bir tür içsel görev bilinciyle hareket etmesi beklenmektedir. Bu nedenle kapitalist uygarlığın ahlaki yapısının kurucu parçası olan etik aynı zamanda kapitalizmin devamı için gereklilik hâline gelmektedir (1999: 41).

İktidarın araçsallaştırdığı ekonomik sistem ve onunla uyumlu şekillenen rasyonel birey de modern kapitalist uygarlığa yönelik eleştirilerin temelini oluşturan geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen iki büyük savaşın zeminini hazırlamıştır. Sözgelimi aydınlanma ideallerine bağlı olarak gelişen modern bilim, Zygmunt Bauman'ın ifadesiyle “öteki” olana giden yolun taşlarını döşemiştir (2003: 57-58). Modern bilim, doğayı insan aklı ve ira-

desinin hizmetine koşacak pasif bir nesne olarak gören egemenlik anlayışıyla şekillenmiştir. Bu anlayışa göre doğa, anlam ve amaçtan yoksun öteki şeklinde tarif edilirken; insan düzen kuran, yaşam oluşturan bir efendi olarak konumlanmıştır. Doğaya yönelik bu türden bir bakış açısı sadece fiziksel çevreye değil toplum içinde “uyumsuz” olarak kategorize edilen bireye de uygulanmaktadır: suça eğilimli olanlar, farklı etnik kimlikler, engelliler ya da işe yaramaz sayılan canlılar tıpkı doğadaki gibi dışlanmaktadır. Böylece bilimsel söylemle toplumsal pratikler el ele vererek, doğayı ve doğallaştırılan “öteki” olanı gayrimeşru kılabilmektedir. Zira holokostu mümkün kılan her unsur modern uygarlığın yapısal mantığıyla tam bir uyum içerisinde. Bu unsurların her biri önceden tanımlanmış bir tür anormallikten ziyade modern toplumun değerleri, öncelikleri ya da ilerleme anlayışıyla uyum içindedir. Dolayısıyla holokost, modernliğe yönelik dışsal bir sapma olmaktan çıkarak; bizzat modernliğe içkin ve modernliğin mantığı doğrultusunda ortaya çıkan bir sonuç haline gelmektedir (1997: 26). Zira bu durum, modern uygarlığın norm dışına çıkanları cezalandırma meşruiyetini kendinde görmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Michel Foucault, modern iktidarın işleyiş mantığını açıklarken “norm” kavramına odaklanmaktadır. Norm hem bireysel düzeyde bedenin disipline edilmesinde hem de kitlesel düzeyde nüfusun düzenlenmesinde araçsallaştırılan bir öğedir. Norm, bireyleri “normal” olan davranışa yönlendirir; bu nedenle hem disiplin edici pratiklerde hem de düzenleyici politikalarla kullanılabilir. Foucault, modern toplumun yalnızca disiplin edici kurumlarla şekillenmediğini ancak aynı zamanda normlar aracılığıyla birey ve toplumun “normalleştirildiğini” savunmaktadır. Bu yüzden modern toplum, disiplinin normlarıyla düzenleme normlarının kesiştiği bir tür “normalleştirme toplumu” hâline gelmiştir (2001: 258).

Bireyin iktidarla kurduğu ilişki ve bu ilişkinin toplumsal yansımaları modern kapitalist uygarlığı anlamak açısından oldukça büyük bir önem arz etmektedir. Hannah Arendt, otoriter rejimlerin iktidarda oldukları sürece kitle desteğine dayandığını ifade ederken; Almanya’da Adolf Hitler’in iktidara gelişini çoğunluk ilkesi bakımından meşru bulur (2014a: 37). Ancak bu türden göz boyamaya dayalı meşruiyet, modern uygarlıklarda otoriter yöneticilerin pop yıldızına benzetilmesinden kaynaklanmaktadır. Aslında bu yöneticiler gösterildikleri gibi güçlü birer birey olmayıp, peşlerine düşen kitlelerin bastırılmış arzu ve ihtiraslarının birer yansımalarıdır. Bireysellikten arındırılmış modern toplumlarda, yöneticiler her ne pahasına olursa olsun güç istencinden kaynaklanan boşlukları doldurmaktadır. Güçleriye özgünlüklerinden değil kitleler tarafından yüceltmelerinden kaynaklanmaktadır (2014: 314-315). Zira yalnızca baskı araçlarıyla değil, ideoloji aracılığıyla da bireylerin iç dün-

yasına hükmederek gönüllü rıza üretmektedirler. Bu durum bir yandan yönetici ile yönetilen arasındaki mesafeyi silerken; lider, despot bir figürden çok kitlelerin iradesini temsil eden bir yıldız dönüşmektedir (2014b: 67).

İktidarın sıradan bireyle kurduğu ilişkiye ancak iktidar kavramına odaklanarak bakılabilir. Michel Foucault (2001: 43); bireyin iktidarın pasif bir nesnesi olmadığını, aksine iktidarın bizzat ürünü ve aracısı olduğunu ifade ederken, bireyi üzerinde iktidarın uygulandığı sessiz bir nesne olmak yerine arzu ve ihtirasları aracılığıyla şekillendirilen bir özne şeklinde kavramaktadır. Dolayısıyla artık birey, iktidarın yalnızca hedefi değil aynı zamanda iktidarın işlediği ve üretildiği bir araçtır. Birey ile iktidar arasındaki ilişkinin sürekliliği sadece dışsal tahakküm biçimleriyle değil aynı zamanda bireyin iç dünyasında saklı arzularla, korkularla ve benlik arayışlarıyla şekillenen bir içsel yönelimle belirlenmektedir. Modern toplumların ideolojik ve kurumsal yapıları, bireyi yalnızca yöneten değil, onu üretip yeniden biçimlendiren bir iktidar mantığı içinde işler hâle getirmiştir. Bu bağlamda birey, çoğu zaman özgür iradesiyle aldığı kararların aslında yapısal güdümlerin sonucu olduğunu fark etmeden, iktidarın sürekliliğine hizmet etmektedir. Bu durum, bireyin çözülüşünü yalnızca politik bir sonuç olmakla kalmayıp aynı zamanda kimlik meselesi hâline getirmektedir.

Araştırmanın Amacı

Sinema, toplumsal gerçeklik ile sanatsal duyuş arasında kurduğu bağın yanı sıra hem görsel hem de işitsel bakımdan izleyiciyle arasında kurduğu güçlü bağ sayesinde kendinden önceki pek çok kitle iletişim aracından çok daha etkili olabilmiş ve başlangıçtan itibaren özellikle kentli modern kitlelerin zihin dünyalarında bir zamanlar mit, destan, söylence ya da halk masalları tarafından kaplanan yeri doldurmuştur (Balázs, 2013: s. 11; Diken, Laustsen, 2008: s. 23). Bu türden bir etkileşim sinemanın iktisadi olduğu kadar politik bakımdan da bir dizi işlevlere sahip olduğuna işaret etmektedir. Buna göre sinema, gündelik hayatın işleyişinde ve etik değerlerin inşasında ya da karşıtlıklar üzerinden tarif edilen bireysel tercihler üzerinde büyük öneme sahiptir. Bu yönüyle sinema iktisadi, politik ve toplumsal bağlamları göz ardı edilmeksizin ele alınması gereken bir inceleme alanıdır. Bu çerçevede çalışmanın araştırma bölümünde Macar yönetmen Istvan Szabo'nun üçlemesi üzerinden tarihsel bağlam dâhilinde kalmak suretiyle birey ile iktidar arasında politik düzlemde gerçekleşen ilişkiler irdelenmektedir. Buna göre, Szabo'nun *Mephisto* (1981) adlı sinema filmi birey ve iktidar, birey ve toplum, sanat ve politika ilişkisini konu alan üçlemenin ilkinin oluşturmaktadır. Szabo filmlerinde

bir anlatı yöntemi olarak kullanılan yirminci yüzyıl tarihi üçlemenin diğer filmleri *Albay Redl* (1985) ile *Hanussen* (1988) için de geçerlidir. Araştırma neticesinde birey ile iktidar arasındaki yakınlık ve yakınlıklara ilişkin elde edilen bulguların ortaya koyulması amaçlanmaktadır.

Araştırma Evreni ve Örneklem

Çalışmanın araştırma evreninde birey ile iktidar arasındaki ilişkilerin hikâye edildiği sinema filmleri bulunmaktadır. Sinemada birey ile iktidar arasındaki ilişkilerin hikâye edildiği film sayısının az olması ve anılan filmlerin olay örgülerinin genellikle eleştirel olmayışı nedeniyle Istvan Szabo'nun üçlemesi araştırma örnekleme olarak belirlenmiştir. Örneklem filmler ayrıntılı gözlem ve izleme deneyimi sonrası nitel araştırma yöntemiyle betimsel analize tabi tutularak, yorumlanmaktadır (Fox, 1969: 325). Örneklem seçiminde kullanılan amaçlı örneklem tekniği, olasılıklara yer bırakmayan ve nihai amaçları önceden belirlenmiş araştırma konularına yönelik analiz yapma imkânı vermektedir. Anılan teknik, araştırma konularına göre değişkenler arasında bağlantı oluşturma ve toplumsal meseleleri tarihsel bağlamlarından kopmadan açıklayabilme hususunda girilen araştırmalarda yoğun olarak kullanılmaktadır (Liamputtong, 2013). Böylece seçili örneklem aracılığıyla çalışma problemi ile incelenen olguya ilişkin zengin bilgiler elde edilebilmektedir (Baltacı, 2018: 266).

Araştırma Yöntemi

Çalışmanın araştırma örnekleme olarak belirlenen Istvan Szabo'nun *Mephisto* (1981), *Albay Redl* (1985) ve *Hanussen* (1988) adlı sinema filmleri, filmlerin dramatik anlatılarının omurgasını oluşturan tarihsel arka plan göz ardı edilmeden incelenmektedir. Amaçlı örneklem tekniğiyle belirlenen sinema filmleri betimsel analize tabi tutulmaktadır. Betimsel analizin amacı örneklem filmlerden elde edilen verileri sistematik bütünlük içinde ve açık bir biçimde ortaya koymaktır. Bu sayede elde edilen bulgular neden-sonuç ilişkileriyle birlikte irdelenebilmekte ve yorumlanabilmektedir. Betimsel analiz aracılığıyla filmlerden elde edilen verilerin ortaya koyulması maksadıyla filmlerden seçilen görsel ve alıntılara verilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 224). Bu nedenle film izleme deneyimi sonrası elde edilen kimi çarpıcı diyaloglar doğrudan alıntılanarak, aktarılmakta ve sıradan bireyin güç ve iktidara yönelik yakınlıklarıyla bunun sonuçları analiz edilmektedir. Diğer yandan örneklem filmlerin analizinde sosyolojik eleştiri yöntemi (Kabadayı, 2013: 20) kullanılmıştır. Sosyolojik film eleştirisi, filmlerinin sosyal bilimlere yas-

lanan bir çerçeve dâhilinde kalınarak ve toplumbilimsel kıstaslar göz ardı edilmeden analiz edilmesini amaçlamaktadır. Dolayısıyla filmler, birer sanat ve kültürel ürün oldukları kadar toplumsal boyutlarıyla da irdelenmektedir. Sosyolojik eleştiri, filmleri öznel birer dışavurum olarak değerlendirmek ve estetik ölçütlerle irdelemek yerine filmin zaman ve mekân bağlamları dâhilinde dönemin toplumsal koşulları göz ardı edilmeksizin incelenmesidir. Bu durumda filmlerin estetik ölçütler ya da tür bakımından incelenmesi yerine veri aktaran birer belge gibi ele alınmaları gerekmektedir (Özden, 2020: s. 153-160; Türkyılmaz, 2023: s. 1989).

Araştırma Bulguları

Araştırma neticesinde elde edilen bulgular örneklem sinema filmlerinden elde edilen “benlik krizi”, “bastırılmış arzular”, “toplumsal yapı” ile “birey ve iktidar” ilişkisi olmak üzere dört alt başlıkta ortaya koyulmaktadır. Örneklem filmlerin 1930’lu yıllarda Almanya’da geçen ilkinin (Mephisto-1981) başkarakteri Hendrik Hoefgen izleyicileri tarafından sevilen ihtiraslı bir tiyatro oyuncusudur. Bir sanatçı olarak tanınmak ve beğenilmekten beslenmektedir ancak sonuç olarak Hamburg’dan gelmiş taşralı bir oyuncu olduğunun da farkındadır. Bu nedenle gösteri sanatlarının kalbi Berlin’de olmayı, yerel bir oyuncu olmaktan ziyade Almanya’nın en sevilen tiyatro oyuncusu olmayı arzulamaktadır. Hoefgen’in aradığı fırsat dönemin politik ikliminin neden olduğu alt üst oluşların pusuda beklediği bir anda geliverir. Buna göre, iktidarın ihtiyacı kalabalıklar tarafından sevilen bir oyuncu, Hoefgen’in ihtiyacıysa kalabalıklar tarafından sevmektir. İktidara olan yatkınlığının neden oldukları karşısında Hoefgen; kendini sadece bir “oyuncu” olduğuna inandırarak, sorumluluk almaktan kaçınacaktır. Zira politika ile sanatın uzlaşması, her ne kadar siyasi iktidarın “sıradan” birey üzerinde kurduğu tahakkümü estetize etse de Hoefgen’in bile isteye içine girdiği ürkütücü karanlığı saklamaya yetmeyecektir. Üçlemenin ikinci filminin (Albay Redl-1985) arka planındaysa Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun son yirmi beş yılı odağa alınmakta ve taşralı bir çocuğun baş döndürücü yükselişiyle veliaht prensin gözde subayları arasına girmesi ardından gelen trajik sonu üzerinden imparatorluk monarşisi ile iktidarının devamı için araçsallaştırdığı bireyle arasındaki ilişki sorgulanmaktadır. Buna göre, yoksul bir ailenin çocuğu olan Alfred, içten içe nefret ettiği ailesinin yoksulluğuna inat tüm umutlarını öğretmeninin tavsiyesiyle kabul edildiği monarşinin en saygın askeri okuluna bağlamıştır. Okula kabulü ardından aristokrat bir aileye mensup yakın arkadaşının evinde geçirdiği vakitler, geldiği yere ve sınıfına duyduğu nefreti daha da büyütür. Bu noktadan sonra kendinden beklenenlere göre kimliğini biçimlendiren kü-

çük Alfred, büyüdükçe iktidara yakın olmayı hayatının esas gayesi haline getirmiş ve herkes tarafından bilinen geçmişinden kaçmak için ne istenirse onu yapar hale gelmiştir. Szabo'nun üçlemesinin sonuncusu filmdeyse (Hanussen-1988), Almanya'da Nazilerin iktidara gelmesiyle özellikle iktidar çevrelerinde popülerleşen bir varyete oyuncusunun trajik sonu konu edilmektedir. Aslında bir tren kondüktörü olan Klaus Schneider'in hikâyesi henüz Erik Jan Hanussen adlı kâhine dönüşmeden önce Batı cephesinde savaştığı Avusturya-Macaristan ordusunda sıradan bir asker olduğu esnada başından yaralanmasıyla başlamaktadır. Tedavisi esnasında doktoru tarafından nadir görülen altıncı hisse sahip olduğunun keşfedilmesi ardından artık Erik Jan Hanussen olarak bilinen Schneider, bir yolcu gemisinin batışını tahmin ettiği için önce ün kazanacak ardından dolandırıcılık suçundan yargılandığı mahkemede yeteneklerini sergiledikten sonra beraat edecektir. Nihayet gizemli ayinlere meraklı Nazi seçkinleriyle yolu kesişen Jan Hanussen'in hayatı, bu noktadan itibaren şöret ile ölüm arasındaki bıçak sırtında ilerleyecektir.

Benlik Krizi

Sigmund Freud bireysel marazları tarif ederken özellikle bireyin içinde yaşamakta olduğu kültür ve uygarlığı da sorgulamaktadır. Buna göre birey çocukluktan itibaren verili kültürel kodları içselleştirerek dış kontrolleri iç kontrollere dönüştürmektedir. Bu süreçte, id'in istekleri, süper egonun baskıları ve egonun arabuluculuğu arasında mücadele baş göstermektedir. Bu durum, çoğu zaman nevrotik rahatsızlıkların ortaya çıkmasına yol açmakta ve temelde toplum ya da uygarlıkla ilişkilendirilmektedir (Strachey, 2016: s. 23). Buna göre (Mannoni, 1971: s. 146-147); birey, daha uygar bir yaşam sürdürebilmek için dürtülerini bastırmak ve arzularını kısıtlamak zorunda kalmış ancak bastırdığı dürtü ve arzular zaman içinde içsel çatışmalara ya da benlik krizlerine neden olmuştur. Bu minvalde araştırma örneklemini her üç filmin başkarakterlerinin en belirgin özelliği benlik krizi içinde sürekli kendi geçmişlerinden kaçıyor ya da çatışıyor olmalarıdır. Sözgelimi *Mephisto* filminde Hendrik Höfgen taşralı geçmişini ve yoksul çocukluğunu hatırlatan ön ismi "Heinz" olarak çağrılmaktan hiç hoşlanmamaktadır. Benzer şekilde *Albay Redl* filminde Avusturya-Macaristan ordusunun seçkin albayı Alfred Redl ait olduğu sınıfa, taşralı geçmişine hatta ailesine karşı hep utanç içindedir. Berlin gece hayatının ve varyete gösterilerinin yıldızı kâhin Hanussen ise geçmişinden kaçmanın yolunu başına aldığı darbe sonrası hafızasını kaybederek dolayısıyla geçmişini tümünden unutarak bulmuştur. Benlik krizi içindeki bu karakterler, bir yandan kendi geçmişlerini yük olarak görürken, öte yandan bir an önce içinde yaşadıkları toplumsal normlara uygun davranmaya

çabalamaktadır. Ancak bu çabalar sadece ailelerini ya da arkadaşlarını kaybetmelerine neden olmakla kalmayıp, yaşadıkları sürekli kriz hali nedeniyle benliklerinin paramparça olmasına yol açacaktır. Özellikle Alfred Redl'in çocukluk çağına yapılan vurguda ailesinin yoksulluğuna karşı umut beslemesini sağlayan yegâne şey askeri okuldur. Askeri okuldaki yakın arkadaşı aristokrat bir aileden gelen Kubinyi'nin evinde geçirdiği vakitler geçmişine, ailesine, yoksulluğuna hatta kendisine duyduğu nefreti açığa çıkarmaktadır. Kubinyi'nin ailesinin ricasıyla kahve doldurmaya çalışan Alfred, hayatında ilk kez gördüğü kahvelinin mekanizmasını bilmediğinden kahveyi dökmesi üzerine büyük bir utanç duyar (Görsel 1). Sınıfsal farklılıklar ve yoksul bir aileden gelmenin utancı Hendrik Höfgen'in de bir türlü yakasını bırakmaz. Sınıf atlama arzusuyla yaptığı evlilik süresince karısına ve burjuva ailesine karşı sürekli kendini kanıtlama çabası içerisinde olacaktır. Ancak yine de bastırdığı benliği, karısıyla bir kahvaltı (Görsel 2) esnasında bir anda dışa vuracaktır. Dolayısıyla utanç her üç karakterleri de hapseden bir duygu hali içinde kendilerini öykündükleri ya da olmak istedikleri gibi olma konusunda zorlar.



Görsel 1. Küçük Alfred, Dökülen Kahve Nedeniyle Kaygıyla Arkasına Bakar (00:11:50).



Görsel 2. Höfgen, Kahvaltı Alışkanları Nedeniyle Barbara ile Tartışır (00:27:26).

Karakterlerin benliklerinden duydukları utanç her üç karakterlerin de sürekli şehir ya da isim değiştirerek, geçmişlerini arkalarında bırakmaya çalışmalarına sebep olmaktadır. Sözgelimi Höfgen, Berlin'e taşınarak ünlü bir oyuncu olmayı arzularken; Hanussen, Prag'dan Berlin'e geldiğinde Klaus Schneider olan adını Erik Jan Hanussen olarak değiştirir ve böylece çekici bir sahne adına sahip olup, eski ve yaralı asker geçmişinden uzaklaşmayı umar. Hanussen ve Höfgen gibi Alfred de var oluşunu kendi benliğini bastırmaya çalışarak kurtarmaya çabalar. Ancak hırsları nedeniyle arkadaşlarını, sevdiklerini ve ailelerini kaybederler. Redl, ölen babasının cenazesine gitmezken; Höfgen yakın arkadaşı Otto'nun Naziler tarafından öldürülmesi nedeniyle kısa bir pişmanlık duysa da hayatını gözden geçirmekten kaçınır ve kariyerlerini ilerletecek kimselere yakın olmaya devam ederler. Dolayısıyla bir üst sı-

nıfa atlama fikrinin cazibesine kapılan her üç karakter, politik bağları olmasa da güç, para ve şöhret için iktidara eklenilerek, kendi krizlerini büyütürler.



Görsel 3. Hanussen İnfaz Edilmeyi Bekler (01:49:36).



Görsel 4. Albay Redl Silahını Başına Dayar (02:10:33).

Nihayetinde her üç karakterin de içine düştüğü benlik krizi sonlarını hazırlar. Beğenilme, güç sahibi olma, zenginlik ya da ünlü olmaya yönelik ihtirasları nedeniyle ilişkide oldukları iktidara yakınlaşırlar. Ancak üçünün de tabii oldukları kurallar günün politik koşullarına göre şekillendiğinden hikâyelerinin bir noktasında kişilik ve benlikleri de hayatlarıyla birlikte silinir, gider. Höfgen, rejimle kurduğu iş birliğinin sonunda, Nazi generali tarafından öldürülmeye götürülürken; Hanussen, Nazi rejimini tehlikeye atacak söylemleri nedeniyle sorgulanır ve infaz edilir (Görsel 3). Albay Redl ise artık iktidarın bir aparatı olmaktan çıkıp, casuslukla suçlanmasının ardından eline bir tabanca verilerek intihara zorlanır (Görsel 4). Böylece tüm karakterler hırsları uğruna iktidar için bütün benliklerinden vazgeçmişken, iktidarın onlara sırtını dönmesiyle hayal kırıklığına uğrar ve hayatlarını kaybeder.

Bastırılmış Arzular

Her üç karakterin siyasal iktidar tarafından dayatılan normlara uyum sağlama ve güce ulaşma konusundaki çabaları pek çok şeyin yanı sıra kimliklerinden ödün vermelerini gerektirmektedir. Bu durum karakterlerin iç çatışmalarını ve iktidarla ilişkilerini anlamak için anahtar role sahiptir. Bu minvalde yönetmenin başkarakterleri doyurulması güç ihtirasları ile toplumsal beklentiler arasındaki çatışmayı vurgulayan birer araç olarak kullandığı söylenebilir. Her üç filmdeki çatışmanın nirengi noktasını oluşturan karakterlerin bastırılmış arzuları neticesinde açığa çıkan durumları bir önceki bölümde değinilen benlik krizinin önemli bir nedeni olmasına rağmen özellikle başkarakterlerin temel özellikleri tekrar tekrar vurgulanır. Bu çerçevede Juliet ile ilişkisi Höfgen'in bastırılmış arzularının toplumsal normlara uyum sağlama çabasıyla nasıl bir iç çatışmaya dönüştüğünün en açık örneğidir. Höfgen,

Juliet ile olan ilişkisini sadece cinsel arzularını özgürce yaşayacağı bir alan olarak görmez, aynı zamanda kendine dair dürüst kalabildiği nadir bir ilişki olarak yaşar. Taşralı geçmişini hatırlatan Heinz önadını sadece Juliet'in yanında kullanır. Juliet, Hendrik'in kariyer ve statü peşinde koşarken bastırmak zorunda kaldığı özgürlük tutkusunu temsil eder (Görsel 5).



Görsel 5. Höfgen, Yanında Özgür Olduğu Yegâne Kadın Juliette ile Konuşur (00:17:30).

Rejimin ırkçı politikaları Juliet'le olan ilişkisinin yasaklı hale gelmesine neden olması üzerine Höfgen, kariyerini koruma uğruna buna bir son vermek zorunda kalır. Paris sahneleri Höfgen'in kendi benliğiyle girdiği mücadeleyi kanıtlar. Alfred Redl ise hayatı boyunca yakınlık kurduğu erkeklerle gizlilik içinde ilişkilerini yürütmek zorunda kalmıştır. Nihayetinde İtalyan bir subay tarafından baştan çıkarıldığı sahnelerde (Görsel 6), izleyici bastırılmış arzuların yüzeye çıktığı ender anlara tanık olur. Redl, sınıfsal geçmişi ve cinsel yönelimleri nedeniyle imparatorluk monarşisi dâhilinde kesin olarak uyulması vazedilen kurallara uyum sağlamak için arzularını bastırmak zorunda kalmıştır. Ancak kişisel özgürlüğünün sınırlarını belirleyen bu zorunluluk yıllar boyunca benliğini koruma çabası nedeniyle sarsıcı iç çatışmalar yaşamasına neden olmuştur. Bir süre sonra bastırmak zorunda kaldığı arzuları nedeniyle iktidara yönelik sadakati de sorgulanacaktır. Zira hayatı boyunca reddedilme korkusu ile utanç duygusu arasında sıkışan bir adamın arzularını çok daha derinlere bastırması gerekmektedir. Benzer şekilde Hanussen'in rüyaları da bastırılmış arzu ve korkuların bilinçdişına çıkmasıdır. Bu minvalde yangın rüyası sadece geleceği görme yeteneğini göstermekle kalmaz, geçmişine dair bastırılmış duyguları da yansıtır. Her ne kadar adını ve (Yahudi) kimliğini reddederek kendine yeni bir kimlik inşa etmiş olsa da gördüğü rüyalarda yok saydığı ne varsa dışa vurmaktadır. Dahası rüyaları yanı sıra ilişkileri de sürekli bastırdığı duygusal açlığı ve bundan kaynaklanan iç çatışmaları gözler

  n  ne serer. Filmin bir noktasında rüyasında g  rd     eczanesi yanan kadınla karşılaşması üzerine geçmişe döner ve bir kâhin olarak korku ve arzularıyla yüzleşmek zorunda kalır.



Görsel 6. Albay Redl, İtalyan Subayla Yak  nla  r (01:44:00).

Hanussen'in toplumsal korku ve derin arzulara yönelik kehanetleri   arlatanlıkla suçlandığı mahkeme sahnesinde açığa çıkar. Savcıya arkasındaki kalabalığı göstererek, sıradan insanların derinlere gömdükleri korku ve arzularını açığa çıkarabilme yeteneğinden bahseder. Ardından "Benimle Ayağa Kalkın!" diyerek, salondakiler üzerindeki etkisini kanıtlar (Görsel 7). Bu yönüyle Hanussen, savaş kayıplarıyla ba   etmeye çalışan bir toplumun derinlerindeki korkularını gün yüzüne çıkarabilen gerçeküstü bir karakter olarak gösterilir.



Görsel 7. Hanussen, Herkesi Ayağa Kaldırır (00:49:48).

Netice olarak her üç karakter de arzularını özgürce yaşamaktan ziyade sürekli mücadele halindedir. Höfgen, rejimin giderek artan baskıcı politikaları

nedeniyle siyahi sevgilisi Juliette ile ilişkisini sonlandırmak zorunda kalsa da ülke dışına çıktığında onu görmekten kendini alamaz. Benzer şekilde Redl, bir yandan eşcinsel arzularını bastırırken, imparatorluk monarşisine sadakatini göstermek için kendi benliğinden uzaklaşır. Hanussen ise geçmişini reddederken yeni bir kimlik inşa eder ancak bu kimlik, rüyalarında dışa vuran bastırılmış arzularıyla sürekli çatışma içindedir. Hanussen'in toplumsal olarak bastırılmış olanı açığa çıkarma yetisi, onu rejim için tehdit haline getirecektir. Her üç karakter için de bastırılmış arzular dışa vuran kimlik krizini ve karakterlerin iktidarla ilişkilerini şekillendirmektedir. Yönetmen, toplumsal normlarla giriştikleri çatışma zaviyesinden ele aldığı karakterleri aracılığıyla izleyiciye hem bireysel hem de toplumsal düzeyde derin bir trajedi sunar. Bu trajedi aracılığıyla karakterlerin iç dünyalarını ortaya koymakla kalmaz, onların iktidarla olan sorunlu ilişkilerini anlamak bakımından güçlü bir izlek ortaya koyar.

Toplumsal Yapı

Filmler, toplumsal yapıların bireyler üzerindeki etkilerini yalnızca ana karakterler üzerinden değil, aynı zamanda karakterlerin çevresindeki diğer figürler ve ilişkiler yoluyla gözler önüne serer. Bu filmlerde toplumsal normların ve iktidar mekanizmasının bireyi nasıl şekillendirdiği, bastırdığı ve araçsallaştırdığı sadece başkarakterlerin trajedileriyle dışa vurulmaz aynı zamanda başkarakterlerin çevresinde bulunan diğer bireylerin de tepkileri ve konumlarıyla ortaya koyulur. Szabó, bireyin iktidar ve toplumla olan ilişkilerindeki çatışmaları resmederken, bu ilişkilerin düzenin devamlılığını nasıl sağladığının da altını çizer. Filmler, karakterlerin yakın arkadaşlarını ve toplumsal olarak etkili olan karakterleri ve olayları odağına alarak aslında başkarakterlerin toplumsal yapının bir uzantısı olduğuna dikkat çeker. Toplumsal normlara uyum sağlama zorunluluğu, Nazi seçkinlerinin ya da dünya savaşı öncesi Avrupa devletlerince sergilenen mütecaviz politikalara sessiz kalmanın yıkıcı sonuçlarını ortaya koyar. Hanussen ve Höfgen, Nazi rejiminin yükselişe geçtiği bir dönemde ün kazanmaya başlayan karakterlerdir. İktidarın toplumsal düzlemde güçlenmesine paralel olarak rejimle çıkar ilişkisi geliştirmişlerdir. Höfgen, ünlü bir oyuncu olma arzusuyla rejimin parlayan yıldızı olurken, Hanussen, rejimi destekleyen kehanetleriyle rejimin toplumsal kabulü üzerinde etkili olur dahası şöhret kazanır. Filmlerde, bu siyasi değişim hem başkarakterler hem de onların çevresinde iktidara direnen ya da iktidarın tahakkümüne giren karakterler üzerinden ele alınır. Böylece filmler bir tür toplumsal eleştiri ortaya koyar. Sözgelimi *Mephisto-1981*'de Barbara ile Otto, *Hanussen-1988*'de ise Bettelheim gibi karakterler, başkarakterin rejime yönelik olumlu duruşuna karşılık direnen karakterler olarak gösterilir. Dahası direnen karakterler aracılığıyla toplumsal çatışma betimlenir.

Diğer yandan bir asker olarak imparatorluk monarşisine kendini adayan Redl'in çocukluk arkadaşı Kubinyi ve kız kardeşi Katalin ile kurduğu ilişki üzerinden dönemin toplumsal şartlarına dikkat çekilir. Esasında aristokrat bir aileden gelen Kubinyi ile Redl arasında farklı sınıflara ait olmalarından kaynaklanan gerilim film boyunca hissedilirken, Redl'in bu çatışmadan beslenerek monarşiye yanaşmasına bir sebep olarak gösterilir. Diğer yandan bir imparatorlukta geçmesinin etkisiyle etnik kimliklerin etkili olduğu filmde her ne kadar Ukrayna kökenli olmasına rağmen Redl, imparatorluk hiyerarşisinde yüksek mevkideki aristokratlara kendini sürekli kanıtlama çabası içindedir. Bu durum aynı zamanda toplumdaki etnik kökenden kaynaklanan siyasi bölünmeye de dikkat çeker. Bu minvalde yanına gelen Haham ile Çingeneyi kovan Redl, askerlerine de onlardan uzak durmalarını öğütleyerek, aristokrasinin beklentilerini karşılamaya çalışır. Diğer yandan filmlerde başkarakterlerin dâhil olmak istedikleri aristokrat ya da burjuva çevreleri ile iktidarın destekçileri eleştirilmektedir. Buna göre, *Albay Redl-1985* ve *Mephisto-1981*'da balolar (Görsel 8), *Hanussen-1988*'de ise Nazi elitlerinin katıldığı partilerle (Görsel 9) toplumsal hayat resmedilir. Ancak parti ve balolarda faşist söylemlerin eşlik ettiği savaş çağrıları ya da toplumsal hayata ilişkin hiçbir direniş göstermeden herkes başkarakterler gibi uyum göstermektedir. Dolayısıyla kimliklerini bastıran sadece Höfgen, Redl ya da Hanussen değildir aksine koca bir toplum kimliksizleşmiş, iktidarın sınırlarını çizdiği ideolojik normların tahakkümü altına girmiştir.



Görsel 8. Albay Redl Maskeli Baloda Dans Eder (01:40:55).



Görsel 9. Hanussen, Nazi Seçkinleriyle Partiye Katılır (01:00:55).

Böylece filmler başkarakterle sınırlandırılmayacak denli derinleşerek, hikâyenin ötesine geçmekte ve iktidarın birey üzerindeki güçlü etkilerini sergilemektedir. Bireyler arası ilişkiler, toplumun genel yapısının bir aynası olarak kullanılır ve bu ilişkiler aracılığıyla toplumsal normların bireyi nasıl şekillendirdiği ve yönlendirdiği gözler önüne serilir. *Mephisto-1981*'da Barbara gibi direniş figürleri veya Nicoletta gibi işbirlikçiler, toplumsal düze-

ne karşı alınan farklı pozisyonları temsil ederken, *Hanussen-1988*'de halk ve burjuvalar, birey ve toplum arasındaki karşılıklı etkileşimi ve bu etkileşimin toplumsal çürüme üzerindeki etkisini yansıtır. Szabo, toplumsal yapının birey üzerindeki etkilerini yalnızca başkarakterlerin hikâyeleriyle değil, aynı zamanda bu karakterlerin çevresinde bulunan diğer bireyler ve bunlarla ilişkileri aracılığıyla ortaya koyar. Toplumsal normların bireyi nasıl şekillendirdiği ve araçsallaştırdığı, yalnızca başkarakterlerin trajedilerinde değil, aynı zamanda diğer bireylerin davranışları ve tepkilerinde de açıkça gösterilir. Böylece yönetmen birey, toplum ve iktidar arasındaki ilişkilerden doğan çürümeyi etkileyici bir şekilde ortaya koyar.

Birey ve İktidar İlişkisi

Her üç filmde de siyasi iktidar tipolojisi (İmparatorluk Monarşisi ile Nazi Rejimi) gündelik hayatın işleyişini belirleyen nüfuz edici uygulamalarıyla hem toplumsal hem de bireysel düzlemde işleyen tahakkümü açığa çıkarmaktadır. Diğer yandan başkarakterlerin toplumsal konumlarını yükseltme arzuları, iktidarı desteklemeye ve böylece iktidarın aparatları haline gelmelerine neden olmaktadır. Başkarakterlerin kendi geçmişlerinden kaçma, öz benliklerini bastırma ve gerçek arzularını yok sayma çabaları kayıtsız şartsız iktidara tabii olmalarını kolaylaştırmaktadır. Bu minvalde başkarakterlerin geçmişlerinden kaçma, öz-benliklerini bastırma ve arzularını yâdsıma çabaları olayların akışında bir tür uyum döngüsü yaratmaktadır. Benliğin silinmesi, normlara koşulsuz uyumu kolaylaştırmakta; bunun karşılığında iktidarın sunduğu statü ve güvenlik, kimlik kaybını telafi eden ödülleri gibi işlev görmektedir. Höfgen'in "sadece bir oyuncuyum" diyerek sorumluluğunu reddetmesi, Redl'in sınıfsal utancını monarşiye bağlılıkla saklamaya çabalaması ve Hanussen'in sahne kimliği üzerinden onay arayışı bahse konu mekanizmanın farklı yüzlerini oluşturmaktadır. Böylece birey, hem psikolojik (aidiyet ve onay ihtiyacı) hem de toplumsal (kariyer ve itibar) motivasyonlarla iktidara eklemlenmekte ve sonunda onun koşulsuz bir aparatı haline gelmektedir. Ancak, iktidarın bir parçası olarak kabul görme ve onaylanma arzusu karakterlerin yollarını kaybederek kendilerine dair her şeyi kaybedene kadar devam etmelerine sebep olmakta ve sonlarını hazırlamaktadır.

Her üç filmde de başkarakterlerin iktidarın yetkesine sığınmaları, iktidarın benlik parçalayıcı total gücü gerekçe gösterilerek meşrulaştırılmaktadır. Buna göre, Höfgen (*Mephisto-1981*), taşralı bir tiyatro oyuncusu olarak ülke çapında şöhret kazanma hırsıyla gittiği Berlin'de büyük bir başarı elde eder, etmesine ancak bu başarı rejimin nüfuz edici etkisi karşısında kendi içinde

ikileme düşmesine ve sonuçta kendini sadece bir oyuncu olduğuna inandırarak, durumu çaresizce aklamaya çabalamasına neden olur. Hanussen (*Hanussen*) ise önce Nazilerin iktidara gelişleri hakkında kehanette bulunur ve beğenilerini kazanır. Ancak ününü kaybetmemek için kehanetlerine devam etmek zorunda kalır ve sadece bir kez Naziler hakkında olumsuz kehanette bulunması kendi sonunu hazırlar. Alfred Redl (*Albay Redl*) ise taşralı yoksul bir çocuk olarak kabul edildiği askeri kariyerinde monarşinin çıkarlarını gözetmeye yeminli bir istihbarat subayı olması ardından yükselme arzusuyla arkadaşlarını bile fişler ve veliaht prense yanaşır. Ancak kariyeri boyunca kaçtığı geçmişi sonunu hazırlayacaktır.



Görsel 10. Höfgen, Generale Saygılarını Sunar (01:16:26).



Görsel 11. Redl, Veliaht Prense Tabi Olur (01:34:21).

Her üç filmdeki başkarakterler taraf tutmalarına ve siyasi duruşa sahip olmalarına rağmen ısrarla “görev etiğinden” bahisle sadece işlerini yaptıkları ve politikayla asla ilgilenmediklerine dair meşrulaştırma çabasına girer. Alfred Redl, bizzat politikayı sevmediğini söyler, Hanussen siyasi olarak bir taraf tutmadığını ve sadece gerçekleri söylemekle yükümlü olduğundan bahseder ve Höfgen ise sadece sanatını yapmak istediğini belirtir. Tüm bu iddialı cümleler başkarakterlerin iktidara yanaşmış olmaktan kaynaklanan utançlarını gizlemek için söylenmiş birer yalandır. Tabii oldukları siyasi rejimler “kötü” işler yapmaya başlayınca, karakter bölünmeleri yaşamaya başlarlar ve benliklerini kaybetme süreçleri hızlanır. Höfgen, filmin başında burjuva ortamı içinde solcu söylemlerde bulunurken, Mephisto rolündeki başarısı nedeniyle Nazi generaliyle el sıkışmaktan geri durmayacaktır (Görsel 10). Albay Redl ise görevi gereği vatanını savunan bir askerken veliaht prensin emriyle ordu içindeki günah keçisi arayışının bir parçası oluverir ve tıpkı kendisi gibi “öteki” görülen askerleri fişlemekten çekinmez (Görsel 11).

Sonuç

Istvan Szabo'nun birey ve iktidar ilişkilerini odağa alan üçlemesi hem psikolojik (kabul ve aidiyet ihtiyacı) hem de bir dizi toplumsal (kariyer ve itibar) güdülerle iktidara eklemlenen bireyin, yolun sonunda kendisini araçsallaştıran iktidarın bir parçası hâline geldiğini vazetmektedir. Bu tespit, çalışmanın kuramsal omurgasını oluşturan bakış açısıyla örtüşmektedir. Sözgelimi Elias'ın uygarlık süreci yaklaşımı ile Bourdieu'nün habitus kavrayışı bireyin kendi geçmişinden utanarak öz-benliğini neden bastırmak zorunda kaldığını açıklarken; Foucault'nun iktidar tarifi bireyin sadece hedef değil aynı zamanda araç hâline gelişine dair çözümlemelerde karşılık bulmaktadır. Adorno ve Horkheimer'in "özgürlük yanılsaması" vurgusu, sadece sanatını ya da görevini icra ettiğini ifade eden karakterlerin aslında iktidarın birer aparatına dönüşmelerine denk düşmektedir. Arendt'in totalitarizm çözümlemesi ise Hanussen'in önce kitlelerin arzularını temsil eden bir yıldıza dönüşüp ardından kolayca gözden çıkarılmasını anlamlandırmaktadır.

Söz söyleme ayrıcalığına dayanan siyasal iktidar bu yönüyle toplumsal hayatın merkezinde bulunmaktadır (Swartz, 2011: s. 18-19; Enriquez, 2004: s. 371). Zira sıradan insana hayatını nasıl yaşaması ya da hayatı nasıl anlamlandırması gerektiğini buyuran tüm kadim metinler işe sözle başlamaktadır. İktidarın söze dayanıyor olması, tüm yasaklama araçlarıyla meşrulaştırma mekanizmalarını ve iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin gibi karşıtlıklar üzerinden kurgulanan dışlama biçimlerinin de iktidara içkin olduğunu kanıtlamaktadır. İktidarın söylemden kaynaklanan gücü kuşkusuz sinema gibi söylem üreten, büyüten ve sürekli hale getiren bir dizi kurum aracılığıyla mümkün olabilir (Foucault, 1993: s. 9-10). Buradan hareketle çalışmanın araştırma bölümünde iktisadi, politik ve toplumsal bağlam dâhilinde kalınmak suretiyle Macar sinema yönetmeni Istvan Szabo'nun *Mephisto* (1981), *Albay Redl* (1985) ve *Hanussen* (1988) adlarını taşıyan üçlemesi araştırma örnekleme olarak incelenmiştir. İncelenen filmlerdeki başkarakterler bir şekilde taraf tutmalarına rağmen ısrarla modern kapitalist uygarlığa özgü görev etiğinden bahisle sadece işlerini yaptıkları ve politikayla asla ilgilenmediklerine yönelik savunma yapmaktadırlar. Alfred Redl politikayla arasındaki mesafeden söz ederken, Hanussen, siyasi olarak taraf tutmadığını ve bir kâhin olarak sadece gerçeklerin peşinde olduğundan bahsetmekte, Höfgen ise sadece oyunculuk yapmak istediğini belirtmektedir. Tüm bu iddialı cümleler başkarakterlerin iktidara yanaşmış olmaktan kaynaklanan sorumluluklarını hafifletmek ya da utançlarını gizlemek maksadıyla söylenmiş birer yalandır aslında. Biat ettikleri iktidar, karakterlerini bölmüş dahası benliklerini kaybetmelerine neden olmuştur. Sözgelimi

Höfgen daha birkaç yıl öncesine kadar devrimci söylemlerde bulunurken, rejim tarafından sınanması ardından generallerle el sıkışmaktan geri durmamış; Redl ise veliaht prensin emriyle ordu içindeki cadı avının parçası olmuş ve tıpkı kendisi gibi olağan şüpheli subayları raporlamıştır. Hanussen, Nazilerin iktidara gelişini kehanetleriyle görmeye başlar başlamaz rejimin favori figürü haline gelirken, Reichstag yangınının gerçek failini göstermesi ardından her şeyini kaybederek, infaz edilmiştir. Benzer şekilde Höfgen de başlangıçta iktidarın sanat hayatına yönelik propaganda yüzüyken, arkadaşlarının öldürülmesi ardından sıra ona gelmiş ve infaz edilmek üzere tiyatro binasına götürülmüştür. Albay Redl ise bir anda silah arkadaşları arasında aradığı günah keçisi oluvermiş, Rus istihbaratına çalıştığı iddiasıyla intihar etmeye zorlanmıştır. Dolayısıyla rejime eklenilerek elde edilen güç ve şöhret, iktidarın işi bittiğinde hızlıca parçalanmış ve her üç karakter de inkâr ettikleri ilişkilerin yıkıcı sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalmıştır.

Netice olarak Istvan Szabó'nun üçlemesi, bireyin iktidar karşısındaki kırılganlığını tarihsel bir bağlamda resmederken, modern toplumlarda bireyliğin çözülüşüne dair evrensel bir uyarı sunmaktadır. Bu yönüyle çalışma, sinemanın yalnızca estetik bir alan değil aynı zamanda birey ve iktidar arasındaki tarihsel ve toplumsal ilişkilerin okunabileceği bir temsil mekânı olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. Diğer yandan çalışmada ortaya koyulan bulgular sadece Szabó'nun üçlemesiyle sınırlı olmayıp, benzer tarihsel ve politik bağlamlarda üretilen sinema filmlerinin incelenmesine yönelik yeni bir bakış ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda gelecekteki araştırmalar için özellikle Doğu ve Orta Avrupa sinemalarına ait farklı örneklerinin (örneğin Polonya, Çekya, Romanya sinemaları) karşılaştırmalı olarak ele alınması, birey-iktidar ilişkilerinin farklı tarihsel koşullarda nasıl inşa edildiğini anlamak açısından değerli ipuçları sağlayabilir. Ayrıca sadece Istvan Szabó değil aynı döneme mensup diğer yönetmenlerin filmleriyle karşılaştırmalı incelemeler yapmak her şeyden önce sinema, toplum ve iktidar ilişkilerine dair daha bütünlüklü bir tablo ortaya koyulmasını kolaylaştıracaktır. Bu bağlamda çalışmanın katkısı şu şekilde özetlenebilir: çalışma öncelikle alan yazına birey ve iktidar ilişkisinin sinema üzerinden tartışılmasına yönelik özgün bir perspektif kazandırmaktadır. Elias, Bourdieu, Foucault ve Frankfurt Okulu düşünürleri gibi farklı kuramsal açılımları Szabó'nun filmleriyle ilişkilendirerek disiplinler arası bir yorum önermektedir. Diğer yandan çalışma aracılığıyla sinema eleştirisine, bireyin iktidarla kurduğu ilişkinin estetik ve anlatısal düzlemde nasıl temsil edildiğini göstererek katkıda bulunmaktadır. Son olarak tarihsel perspektife sadık kalınarak, Macaristan'ın yirminci yüzyılda deneyimlediği rejim değişiklikleri ve toplumsal dönüşümler bağlamında bireysel trajedilerin politik anlamlarını görünür kılmaktadır.

Kaynakça

- Arendt, H. (2014a). *Totalitarizmin kaynakları 1: Antisemitizm* (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arendt, H. (2014b). *Totalitarizmin kaynakları 3: Totalitarizm* (İ. Serin, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balazs, B. (2013). *Görünen insan & sinema kültürü* (O. Kasap, Çev.). İstanbul: Say.
- Baltacı, A. (2018). *Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme*. *BEÜ SBE Dergisi*, 7(1), 231–274.
- Bauman, Z. (1997). *Modernite ve Holocaust* (S. Sertabiboğlu, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve müphemlik* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çiğdem, A. (1997). *Aydınlanma düşüncesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elias, N. (2004). *Uygurlık süreci Cilt 2: Toplumun değişimleri / Bir uygarlaşma teorisi için taslak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Enriquez, E. (2004). *Sürüden devlete* (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (1993). *Michel Foucault ders özetleri* (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Toplumu savunmak gerekir* (Ş. Aktaş, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fox, D. (1969). *The research process in education*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği* (N. Ülner & E. Öztarhan Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı.
- Kant, I. (2022). *Aydınlanma nedir* (M. Albayrak, Çev.). İstanbul: Albaraka.
- Liamputtong, P. (2013). *Qualitative research methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Mannoni, O. (1971). *Freud: The theory of the unconscious*. Londra: Verso.
- Özden, Z. (2020). *Film eleştirisi*. İstanbul: İmge.
- Strachey, J. (2016). *Sigmund Freud: Yaşamı ve görüşleri* (S. Budak, Çev.). İstanbul: Öteki.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve iktidar* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Timur, T. (2007). *Marksizm, insan ve toplum: Balibar, Seve, Althusser, Bourdieu*. İstanbul: Yordam.
- Türkyılmaz, T. (2023). *Dijital film platformlarına kategorik bir yaklaşım: Film festivallerinin genel özellikleri üzerinden MUBİ dijital film platformunun incelenmesi*. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(44), 1985–2011.
- Turner, J. H., Beeghley, L., & Powers, C. H. (2012). *Sosyolojik teorinin oluşumu* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Weber, M. (1999). *Protestan ahlaki ve kapitalizmin ruhu* (Z. Gürata, Çev.). Ankara: Ayraç Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Nitel araştırma yöntemleri*. İstanbul: Seçkin.