

# TAVŞANLARIN GÖZÜNDEN, TAVŞANLAR DAHİL: BAŞKA TÜRLÜ BİR BERLİN DUVARI BELGESELİ

Özlem Güçlü

Öz

Bu makale, Bartosz Konopka'nın Berlin Duvarı'nın hikâyesini, alışılmadık bir perspektiften, "tavşan gözünden", anlatan *Królik po berlinsku (Rabbit á la Berlin, 2009)* adlı belgeseline odaklanmaktadır. *Rabbit á la Berlin* tarihi belgesel ve doğa belgeseli kod ve konvansiyonlarıyla ironik bir şekilde oynayarak, arşiv görüntülerini tavşan bakış açısına göre yeniden çerçeveledirerek ve tavşan bakış ve hareketlerini ön plana çıkaracak montaj geçişleri kullanarak belgesel türünün ve sinematik alanın kendisinin insan merkezliliği üzerine benzersiz bir tartışma alanı açmaktadır. Bu bakımdan, bu yazı, perdede insan merkezli kullanımların ve eğilimlerin ötesinde yeni sinematik imkân ve kabiliyetler icat eden *Rabbit á la Berlin*'in özgün türsel, anlatısal ve biçimsel seçim ve düzenlemelerini mercek altına almaktadır. Böylelikle, hayvanların görünürlük rejimleri ve sinemada hayvanların temsili üzerine bir tartışma ortaya koymayı ve film çalışmalarının daha az türcü dolayısıyla daha mümbit bir alana doğru evrilmesine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Hayvan temsili, sinema, belgesel, insan merkezlilik, Berlin Duvarı.

Geliş Tarihi | Received: 26.10.2018 • Kabul Tarihi | Accepted: 16.01.2019

Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7530-5456> • E-Posta: [ozlemguclu@gmail.com](mailto:ozlemguclu@gmail.com)

## RABBITS' EYES VIEW, INVOLVING RABBITS: A DIFFERENT KIND OF BERLIN WALL DOCUMENTARY

### Abstract

This article focuses on Bartosz Konopka's documentary, *Królik po berlińsku* (Rabbit á la Berlin, 2009), which tells the story of the Berlin Wall in an unconventional way, that is, from a rabbit's perspective. By playing ironically with the conventions of historical and wildlife documentaries, by reframing and reprocessing archival footage according to a rabbit's point of view, and by creating transitions that prioritize a rabbit's gaze and movements, *Rabbit á la Berlin* opens up a unique opportunity for a discussion of the conventional anthropocentrism of the documentary genre and the cinematic realm itself. In this regard, the article examines the distinctive generic, narrative, and formal arrangements of *Rabbit á la Berlin*, which develop possibilities and capabilities beyond anthropocentrism. It lays out a discussion of the regimes of visibility that apply to animals and animal representations in cinema and contributes to the evolution of film studies into a vaster field, unconfined to a single species.

**Keywords:** Animal representation, cinema, documentary, anthropocentrism, Berlin Wall.

## Giriş ya da Neden Sinematik Tavşanların Peşine Düşelim ki?\*

Bartosz Konopka'nın 2010 yılında Oscar adayı olan *Królik po berlinsku* (*Rabbit á la Berlin*, 2009)<sup>1</sup> adlı belgeseli, görsel repertuarımızda hayli tanıdık bir yeri olan Berlin Duvarı'nın yapılışı ve yıkılışını bu zamana kadar hiç anlatılmamış bir olaya odaklanarak ve oldukça alışılmadık bir perspektiften anlatır. Duvar'ın 1961 yılında inşasıyla iki duvar arasında kalan 120 kilometrelik "Ölüm Bölgesi"nde 28 yıl boyunca yaşamış, Duvar'ın yıkılmasıyla Berlin'e karışıp hayatta kalmaya çalışmış binlerce yaban tavşanının hikâyesini, tavşanların bakış açısını dikkate alarak perdeye taşır. Ancak, Konopka'nın filmini özel bir ilgiye değer kılan sadece hikâyenin ya da perspektifinin eşsizliği değildir. Belgeselin bir diğer önemli özelliği, odağına aldığı hayvanların, "görünürlük rejimleri" içinde görmeye alışkın olduğu sinematik muamele üzerine de düşünen bir görsel üsluba sahip olmasıdır. Zira *Rabbit á la Berlin* tarihi belgesel ve doğa belgeseli kod ve konvansiyonlarıyla ironik bir şekilde oynayarak, arşiv görüntülerini tavşanların bakış açısına göre yeniden çerçeveleştirerek (*re-frame*) ve tavşanların bakış ve hareketlerini ön plana çıkaracak yaratıcı montaj geçişleri kullanarak belgeselin modelinde alışkın olduğumuz insan merkezlilikte (antroposentrizm) benzersiz bir kaydırma yaratmayı başarır.

Bu yazı, *Rabbit á la Berlin*'in hem insanlık tarihinin büyük malzemesi içinde insan olmayan hayvanları fark ederek alışıldık kalıpların dışında bir anlatı kurmasını, hem de tarihin bakışının ve belgeselin bakışının insan merkezli kısmiliğini ifşa etmesini sağlayan özgün türsel, anlatsal ve biçimsel seçim ve düzenlemelerini incelemeyi amaçlıyor. Bu zamana kadar insan merkezli bir temsil repertuarıyla, dolayısıyla insan merkezli bir görme, bilme ve ilişkilendirme biçimi ile görsel olarak kurulmasına alışkın olduğumuz Berlin Duvarı'nı, alışılmadık bir biçimde "tavşan gözünden" tahayyül eden bir belgeselin bu özgün seçimlerine odaklanarak, hayvanların görünürlük rejimleri ve sinemada hayvanların temsili üzerine düşünmeye meyleniyor. Hayvanların perdede sıklıkla sırtlarına bindirilen "semantik aşırı yük"le (Burt, 2002, s. 11) salt insana dair olanı anlatmanın aracı olarak konumlandırılmaları karşısında *Rabbit á la Ber-*

<sup>1</sup> Filmin adı *Berlin Usulü Tavşan* olarak Türkçeye çevrilebilir. Yazı boyunca yaygın olan İngilizce adı kullanılacaktır.

\* Bu yazı Deniz Yalçınan'ın yeni dünyalılığının neşesine ithaf edilmiştir.

lin'in bu özgünlükleri, perdede "hayvanın yadsınmasının" (Baker, 2001, s. 136) önüne geçen yeni görme biçimlerinin filmsel alanda nasıl icat edilebileceği üzerine bir tartışma ortaya koymayı olanaklı kılıyor. Böylesi bir tartışma özellikle film çalışmalarının da yakın zamanda geçmeye başladığı "hayvan dönemeci"nde (*animal turn*)<sup>2</sup> oldukça anlamlı durmaktadır. Zira, Anat Pick & Guinevere Narraway'in sinemayı "insanın ötesinde" düşünmenin farklı yollarını aradıkları *Screening The Nature: Cinema Beyond Human* adlı derleme kitaplarının "Giriş" bölümünde ileri sürdükleri gibi, sinema, insanlarla diğer yaşam formlarının karşılıklı bağlılığını ifade etmesi nedeniyle ekolojik yönelimli ve zoomorftur. Bu karakteristiği görmezden gelen salt insan merkezli bir sinema pratiği, teorisi, analizi ya da tarihi sinemayı kısır bir hale getirecektir (Pick ve Narraway, 2013, s. 5). Dolayısıyla, sinemanın yerleşik teamüllerinin aksine ve dahi onları ifşa ederek, perdede türler hiyerarşisinin ötesinde yeni bir görsel ve söylemsel otorite dağıtımı yapan bir filmin okuması, film çalışmalarının daha az türcü dolayısıyla daha mümbit ve ilginç bir alana doğru evrilmesine, hayvanlara sadece bakan değil onlarla birlikte düşünen bir alan olmasına<sup>3</sup> katkıda bulunacaktır. Erica Fudge, hangi disiplin bağlamında olursa olsun insan bilimleri içinde hayvanlar üzerine çalışan herkesin karşı karşıya kaldığı bir soru olduğunu öne sürer: Neden hayvanlar hakkında

<sup>2</sup> 2000'li yıllarla beraber, insan olmayan hayvanlara -önceden oldukça sınırlı bir dikkat gösteren- insan bilimleri ve sosyal bilimlerde artan bir ilgi göze çarpar. Pek çok farklı disiplin içinde (edebiyat, film çalışmaları, felsefe, tarih, görsel çalışmalar vs.) ve çeşitli şekillerde insan merkezliliğin eleştirel analizlerinin yeşerdiği "hayvan dönemeci" -dilsel dönemeci çağrıştıran bir şekilde- bir paradigma değişimini ifade eder. Farklı disiplinlerin, çoğunlukla disiplinler arası bir vurguyla, "hayvanları fark ettiği" (Mills, 2017, s. 7) hayvan çalışmaları -ya da hayvan-insan çalışmaları- ve onun politik ve etik bağlantılı kardeş alanı eleştirel hayvan çalışmaları yerleşik düşünme şekillerini ve bilgi üretimini parçalayan teorik çerçeveler ve metodolojiler ortaya koyarak "düşüncenin imgesini çoğullaştırır" (Pedersen, 2014, s. 13). Film çalışmaları içinde de yakın zamanda "hayvan dönemeci"ne gelindi. "İnsanın ötesinde görme, tecessüm, zaman ve mekân soruları etrafında [alanın] kendi insan merkezli varsayımlarını irdelemeye yönelen" (McMahon, 2015, s. 81) çalışmalar ortaya konmaya başlandı. Bu çalışmalar sayesinde, insan olmayan hayvanlar filmsel alanda "fail" olarak muamele görmeye başladı ve dolayısıyla, anlatı, tür, temsil, biçim ve etik üzerine yerleşik kavrayışlarda kırılmalar meydana geldi. Bkz. (Burt, 2002; Lippit, 2000; Pick, 2011; Lawrence & McMahon, 2015).

<sup>3</sup> Brett Mills, Berger'in meşhur "Hayvanlara niçin bakarız?" sorusunun "Hayvanlara niçin bakarız ve onlar bundan ne elde eder?" şeklinde yeniden formüle edilmesi gerektiğini ileri sürer. Böylece, ona göre, hayvanlara bakmanın sadece onları görmek olmadığı, onları fark etmek olduğu vurgulanabilir. Bu fark ediş "hayvanlarla birlikte düşünmek" demektir ki insanı merkezden uzaklaştıran çerçevelerin geliştirilmesini, failliklerinin ortaya konmasını ve "hayvanlar için hayvan" temsillerinin ayrımının kavranmasını gerektirir (2017, s. 9).

yazıyoruz? (2000, s. 101) Fudge'a göre bu soru bir başka sorudan ayrılmaz: Yazdığımız eser, hayvanların mevcut kavrayışını değiştirmek için ne yapabilir? (2000, s. 101). Bu soruya cevaben, eğer ki filmler dünyalığı (*worldhood*) çeşitli şekillerde kuruyor ve bunu yaparlarken de "temel referans" olarak bir şey ya da bir yerden çok bir dahiliyet biçimini alıyorlarsa (Pick, 2013, s. 32), *Rabbit á la Berlin*'in tavşanlarını görünür kıldığı biçim, hayvanların –insanlar kadar- dahil olduğu başka türlü bir dünyalılık kavrayışını ortaya koyar. Dolayısıyla, bu kavrayışa açılan sinematik seçim ve düzenlemelerin işleyiş, imkân ve kabiliyetlerini tartışmayı arzulayan bu yazının, filmler aracılığıyla ayrımsadığımız dünyayla başka türlü bağlar kurma ihtimaline katkıda bulunması açısından oldukça önemli olduğu öne sürülebilir.

### **Başka Türü Bir Tavşan Belgeseli**

*Rabbit á la Berlin*, kuş ve böcek sesleri içinden, aşırı yakın çekim siyah beyaz bir tavşan gözüyle açılır. Farklı açılardan gösterilen bu tavşan gözlerinden, deliklerinden çıkan tavşanların genel planına bir kesme yapılır ve filmin adı belirir. Sonrasında gelen aşırı yakın çekim tavşan yüzü görüntüsüyle birlikte üst sestten anlatıcı konuşmaya başlar: "Yüzyıllardır Avrupa'da yaşayan bir tür vardır. İnsanlar arasında uzun süre yaşamış ve onlardan ne bekleyeceğini bilen bir tür." Tavşanların çayırdaki dolaştığı genel bir plana geçilirken anlatıcı devam eder: "Esaslı önlemlerle, şehirde bizim yanı başımıza memnuniyetle yerleşecek bir tür. Bir zamanlar, 'Avrupa tavşanı' (*oryctolagus cuniculus*) da Berlin'in göbeğindeki Postdamer Platz'ı işgal etmişti." Belgeselin açılışından buraya kadar tüm kullanımlar –doğa ve hayvan sesleri, (aşırı) yakın plan hayvan görüntüleri, hayvanların doğal ortamını gösteren genel planlar, hayvanlar hakkında bilgilendirici bir anlatıcı üst ses- bir doğa belgeseli izlediğimizi düşündürür. Ancak bu türsel tanıdıklık hissi çok da uzun sürmez zira türsel beklentileri bir yandan karşılarken bir yandan sarsan kullanımlar yavaş yavaş kendini göstermeye başlar. Bir "tavşan belgeselinde" pek rastlanmayan arşiv görüntüsü olduğu anlaşılır siyah beyaz yıkık Berlin manzarası üzerine anlatıcı, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Berlin'in canlı hayatından pek eser kalmadığından, yıkılmış şehirde kıtlığın baş gösterdiğinden söz eder. Postdamer Platz'da yeni ekilen sebze bahçeleri ve tarlaların şehrin dört bir yanındaki aç tavşanların başını döndürdüğünü söylerken kazmalarla ekim yapan şehirli insanlar görülür. Anlatıcı, isteyen herkese yetecek kadar yemek olmadığını, tavşanların yemek bulmasının giderek zorlaştığını söylerken sözlerine, şehirli insanların tarlaları tellerle çevirdiği gö-

rüntüler eşlik eder. Bu görüntüleri, yakın plan tavşanların görüntüleri takip eder: "Bir gün tavşanların çayırlığında, kaderlerini değiştirecek bir şey belirir..." Tavşanların bakış açısından askeri bir kamyonun yanaştığı ve askerlerin dikenli teller çektiği gösterilir: "O zamana kadar tavşanları sebzelere uzak tutmak için kullanılan dikenli teller yayılmaya başladı. Çok geçmeden de bütün bir alanı kapladı." Bu açılıştan sonra, anlatıcı, tavşanların yaşam alanları ve buradaki değişikliklerle ilgili izleyiciyi nötr bir ses tonuyla bilgilendirmeye devam ederken arşiv görüntüleri, tavşan görüntüleri ve tanıklıkların birlikte kullanılmasıyla Berlin Duvarı'nın yapılışı ve yıkılışı ve savaş sonrası Berlin kültürel belleğimizde hayli yer etmiş imaj repertuarını alt üst eden başka türlü bir şekilde anlatılır. Justyna Czaja, *Rabbit á la Berlin* üzerine olan makalesinde, filmin, izleyiciyi tarihi belgeselin alışkanlıklarından çıkmaya zorlamasıyla tarih hakkında konuşma şeklimizi yenilediğini öne sürer (2012, s. 77). Ancak filmin başardığı sadece bu değildir. Zira *Rabbit á la Berlin* doğa belgeseli kod ve konvansiyonlarını "bir tavşan belgeseli" olarak kavranmasının önüne geçen alışılmadık bir biçimde işletmesiyle, "bir Berlin Duvarı belgeseli" olmaya yaklaşırken, tarihsel bir olaya sinemasal bakıştaki "doğallaştırılmış" insan merkezliliği de ifşa etmesiyle öne çıkar.

*Rabbit á la Berlin*'in öne çıkan ve tüm filme hâkim olan karakteristiklerinden biri, Polonya'nın ünlü doğa belgeseli anlatıcısı Krystyna Czubówna tarafından Almanca olarak seslendirilen üst ses bir anlatıcının varlığıdır. Belgeselde üst ses anlatıcı kullanımını "tanrısal ses" iması, didaktik ve otoriter tonu ve açıklayıcı biçimiyle belgesel öznesinin sesini bastırması nedeniyle sıkça eleştirilir. Ancak doğa belgeselinde üst ses kullanımını bu eleştirilerden payını almamış olduğu için (Mills, 2015, s. 105; Mills, 2017),<sup>4</sup> geleneksel bir doğa belgeselinin belirleyici özellikleri olarak nitelendirilebilecek açıklayıcı tarz (*expository mode*) ve insan merkezli, eğitici ve bilimsel söylemin (Mills, 2015, s. 105), üst ses anlatıcı kullanımıyla büyük oranda tesis edildiği ve pekiştirildiği ileri sürülebilir. Zira "kendisini 'doğal ve apaçık anlamın' nesnel bir kaydı olarak sunan" doğa belgeselleri (Chris, 2006, s. xix) türsel olarak hayvanlar hakkında meşru bilgi üreticisi olarak sıklıkla işlev görür (Bousé, 2000; Chris, 2006; Mil-

<sup>4</sup> Brett Mills, belgesellerin gerçeklikle ilişkisi ve bununla bağlantılı olarak türe özgü kullanımları rutin olarak incelemeye tabi tutuluyor olsa da doğa belgesellerinin, eleştirel belgesel okumasının şaşırtıcı bir şekilde dışında bırakıldığını ileri sürer (2015, s. 103; 2017, s. 80). Belgeselin en çok tartışılan nesnellik ve hakikat iddiası bile söz konusu doğa belgeselleri olduğunda tartışmasız varsayılır (2015, s.105). Ona göre bu ayrıcalıklı konum, doğa belgesellerinin tür olarak bilimle ve bilimsel bilginin hakikatiyle doğrudan ilişkilendirilmesinden büyük oranda kaynaklanır (Mills, 2015, s. 107; 2017, s. 83-84).

ls, 2015; Mills, 2017; Mitman, 2009) ve bilgilendirici, açıklayıcı ve tanımlayıcı karakteristiğiyle üst ses anlatıcı kullanımı bu hakikat iddiasının kurulmasında büyük pay sahibidir. En nihayetinde, Bill Nichols'ın ileri sürdüğü gibi, "üst ses açıklama, hâkimiyete karşı koyan görüntüleri geri kazanır. Betimleme, biçim ve anlam arası herhangi bir boşluğu silerek betimlenenin yerine geçer" (1991, s. 223). Ancak, Nichols'ın argümanının tersine, *Rabbit á la Berlin*'deki üst ses, biçim ve anlam arasındaki olası boşluğu sürekli olarak işaret eden, dolayısıyla tür içindeki yerleşik kullanımı üzerine düşünen bir işlev görür. Doğa belgesellerinin karakteristik nötr ses tonuyla tavşanlar hakkındaki anlatıcı betimlemelerinin, tarihi belgesellerin karakteristiği arşiv görüntüleriyle birlikte kullanılması ironik bir uyumsuzluk yaratır. Bu biçimsel uyumsuzluk, tavşanların iki duvar arasındaki kapalı yaşamları, güvenlik ve bakımları, hisleri ve tepkilerine dair betimlemelerin insan biçimciliğindeki "fazlalık"la (excess)<sup>5</sup> birleşerek içeriksel bir ironik uyumsuzluğa da sebebiyet verir. Böylelikle, anlatıcı üst ses tavşanlar hakkında ne söylese aslında tam olarak onları bilemeyeceğini –boşluğu– açık ederek betimlemenin betimlenenin yerine geçmesine mâni olur. Son kertede üst ses, kaçınılmaz bir şekilde ve tabiatı gereği didaktik ya da açıklayıcı değildir (Bell, 2011; Bruzzi, 2006). Aksine, hakikat ve otorite iddiasını sorunsallaştırabilir, ironik ve çelişkili bir şekilde kullanılabilir (Bell, 2011, s. 19); görüntü ve ses arasında ironik ayrılıklar yaratarak anlatıda maksatlı çatlaklar ve tutarsızlıklar meydana getirebilir (Bruzzi, 2006, s. 59). Benzer şekilde, *Rabbit á la Berlin*'in anlatıda kendini "fazlasıyla" öne çıkaran üst ses kullanımı, biçimsel ve içeriksel ironik uyumsuzluklar meydana getirerek betimlediğini bilen ve tanımlayan "hakikat iddiası"nın sorunsallaştırır.

Üst sesin kendini "fazlasıyla" öne çıkaran ama buna rağmen anlatsal otoritesi teslim edilmeyen kullanımı, türsel konvansiyonlara içkin insan merkezliliği doğallaştırma özelliğini ifşa etme potansiyeli de taşımaktadır. Zira anlatıcının betimlemelerinin insanbiçimciliğindeki "fazlalık", doğa belgesellerinin hayvanları tamamen bilme ve tanımlama

<sup>5</sup> Burada "fazlalık"la kast edilen, üst ses anlatıcının tavşanlarla ilgili betimlemelerinin "tamamen doğru" olduğuna kanaat getirmemize engel olan içeriğidir. Örnek vermek gerekirse: "Tavşanlar nihayet kendi iyilikleri için kapatılmış olduklarını anlamışlardı"; "Her tavşan ailesi, tank savar bariyerlerinin gölgesinde saklı bir girişi olan küçük ama güvenli bir deliğe yerleşmişti"; "Muhafızların onların güvenliğini sağlamak için orada olduğunu, iki duvarın onları duvarın arkasındaki düşmandan korumak için inşa edildiğini içgüdüsel bir şekilde anlamışlardı"; "Artık daha iyi bir toprak için mücadele etmelerine gerek kalmamıştı"; "Biri onlara sanki hediye vermiş gibi hissediyorlardı"; "Tavşanların çoğu eski çayırıklarını özlemişti".

iddiasını ve bu iddianın ürettiği bilgiye "hakikat" atfetme özelliğini ironik bir şekilde teşhir eder. Adeta insanbiçimciliğin alegorisi olarak işler. Bu açıdan, *Rabbit á la Berlin*'in betimlemelerinin, Kari Weil'in (2012) kavram-sallaştırmasıyla "eleştirel insanbiçimcilik"e (*critical anthropomorphism*) örnek olduğu ileri sürülebilir. Weil, *Thinking Animals* adlı kitabında, eleştirel insanbiçimciliğin "kendimizi öteki tarafından dokunulmaya ve ona dokunmaya açtığımız, onun acısı, hazzı ve ihtiyaçlarını insanbiçimci açıdan hayal edebildiğimiz, ancak deneyimlerini bilebileceğimize inanmayı bir kenara bıraktığımız bir anlamda hayvanlarla ilişkilenmek" şeklinde tarif eder (2012, s. 20). Tavşan betimlemelerinin insanbiçimci "fazlalığı", Weil'in tarifinin ötekine açılmakla ilgili ilk kısmını karşılamaz (bu ilk kısmı filmin nasıl karşıladığı ilerleyen bölümlerde tartışılacaktır), hatta bunun tersini yaptığı bile ileri sürülebilir. Ancak, doğa belgesellerinin hayvan ötekinin deneyimlerini tamamen bilebileceği iddiasının beyhudedeliğini ironik bir şekilde ortaya koyar. Böylelikle, Mills'in antroposahne (*anthroposcene*)<sup>6</sup> olarak adlandırdığı, insan merkezli bir şekilde dünyayla ilişkilenmemize neden olan norm ve konvansiyonlarla kurulan hayvan temsillerinin (2017, s. 96-97), temsili gerçekleştiren aracın kendisi tarafından nasıl normalleştirildiğini ifşa ederek hayvan ötekine açılmanın zeminini hazırlar.

## Tavşanların Gözünden

*Rabbit á la Berlin*'de anlatıcı betimlemelerinin eşlik ettiği görsel malzeme ağırlıklı olarak Alman arşiv görüntülerinden (video çekimleri ve fotoğraflar), bunun yanında İskoçya ve Avustralya'da gerçekleştirilmiş yaban tavşanı çekimlerinden ve tavşanların yaşadıklarıyla ilgili uzman ve tanık röportajlarından oluşur. Belgeselin tüm görsel malzemesi "tavşanların bakış açısını" ve deneyimlerini öne çıkarmak, geçmişin "belgeleri" içinde "tavşanları fark etmek" üzere tasarlanmış gibi durmaktadır. Kullanılan arşiv görüntülerinin önemli bir kısmı, tavşanların bakış açısından bakıldığı izlenimini vermek üzere yeniden çerçevelendirilir. Örneğin, yaklaşan askeri kamyonun sadece tekerlekleri görünür, dikenli telleri döşeyen askerlerin

<sup>6</sup> Brett Mills, antroposahne (*anthroposcene*) kavramını, antroposen (*anthropocene*) kavramından hareketle türetir. Antroposen, ya da diğer kullanımıyla İnsanlık Çağı, günümüzde insanlığın dünya üzerindeki derin ve şiddetli etkisini tanımlamak için içinde bulunduğumuz jeolojik çağı tanımlamak üzere ortaya atılan bir kavramdır. Mills'e göre antroposahneyi oluşturan hayvan temsillerini belirleyen karmaşık norm ve konvansiyonlar, antroposen ile neticelenen insan faaliyetlerini mümkün kılmış ya da onlara katkı sağlamıştır (2017, s. 96).



kafaları görünmez. Karakteristik montaj geçişi olarak arşiv görüntüsünün yer aldığı bir çekimden sonra çoğunlukla, görüntünün kaynağı olarak tavşanların yakın ya da genel plan bakıyor ya da dinliyor gibi görüldüğü çekimler kullanılır. Bunun yanı sıra, hareketsiz arşiv malzemeleri sıklıkla yakınlaştırılıp yeniden çerçevelenerek arşiv görüntülerinde başka türlü fark edilmeyecek detaylar öne çıkarılır. Onlarca tanksavar bariyerden birinin dibindeki tavşanlar, yeni yıkılmış Duvar fotoğrafında yıkıntılar arasından geçen bir tavşan, tipik bir Berlin kanal fotoğrafında kenarda duran bir tavşan, maç sırasında futbol sahasına giren bir tavşan bu şekilde görüş açısına girer.

Bütün bu kullanımların, biçimsel olarak, tavşanların bakış açısına tamamen hâkim olabilmek iddiası taşıdığı, dolayısıyla tavşanları bilinebilir olarak tahayyül ettiği düşünülebilir. Oysaki, anlatıcı betimlemelerinde olduğu gibi tavşanların bakış açısını öne çıkaran çekimlerin de ironik bir işleyişi vardır. Son kertede, arşiv görüntülerinin tavşan bakış açısına göre yeniden çerçevelenmiş dahi olsalar "gerçekten" tavşanların gördükleri olduğunu asla düşünmeyiz. Görmeyi bilme ile eşitlemeyen bu ironik kullanım, "görmeyi diğer tüm duyuvarın önüne yerleştiren hümanistik geleneği" (Weil, 2012, s. 45) de alt üst eder. Her ne kadar hayvanın gördüğünü görsek de gördüğümüzle gelen bilginin otoritesi sökülümüş olur. Stella Bruzzi'nin işaret ettiği gibi, belgeselde arşiv malzemesi aslında her zaman "yeniden değerlendirmeye, yeniden uyumlulaştırmaya ve hatta manipülasyona açık[tır]" (2006, s. 16) ve "belgeseldeki temel mesele, arşiv malzemesinin sabit değil değişebilir bir referans noktası haline gelebildiği ölçüde, 'belgeye' temsil yoluyla ne şekilde erişmemiz istendiğidir" (2006, s. 17). Ona göre, arşiv görüntüsüyle oynamak, "belge'nin hakikati ifşa etme kabiliyetiyle ilgili bir şüphe yaratarak, belgeselde arşiv görüntülerinin hakikat iddiasını sorunsallaştırır (2006, s. 17). Bruzzi'nin izinden gidersek, *Rabbit á la Berlin* yeniden çerçeveleme, yakınlaştırma ya da montaj geçişleriyle arşiv malzemesini yeniden işleyerek yaptığı, tavşanların bakış açısına tamamen hâkim olabileceğimiz izlenimini vermek değildir. Bunun yerine, izlediklerimizin arşiv görüntüleri olsalar dahi seçilmiş, çerçevelenmiş, düzenlenmiş olduğunu, tarihsel olayın ya da tavşanların "hakikatini" değil, bir yapıntıyı izlediğimizi işaret ederek dikkati "aygıt" çeker.

Desmond Bell yaratıcı belgeselin, nesnel tarih anlayışının altını oyduğunu ve izleyiciyi, geçmişini nasıl anlamlandırdığımızla yakından ilgilenmeye teşvik ettiğini belirtir (2011, s. 23). Benzer açıdan, Robert A. Rosenstone, deneysel tarihi filmin –ister kurmaca ister belgesel olsun-

geçmişe doğrudan bir pencere açmak yerine geçmiş üzerine başka türlü bir düşünüşe pencere açtığına dikkât çeker (1995, s. 11). Buradan hareketle, *Rabbit á la Berlin*'in "aygıt"ın kısmi görüşüne yönelttiği ironik dikkâtin, ayrıca, (Weil'in tanımındaki gibi tavşanların acısını, hazzını ve ihtiyaçlarını tahayyül etmeye doğrudan hizmet etmese de) tarihin, arşivin ve/veya tarihi belgeselin kültürel imaj repertuarında oldukça aşına kıldığı bir olayın, hiç aşına olmayan hayvan aktörlerinin bakışına odaklanarak, "aygıt"ın geçmiş insan merkezli bir bakışla düşünme, görme ve bilme geleneğini parodik bir şekilde ifşa etme potansiyeli taşıdığı iddia edilebilir. Göze istisnai olarak "fazlasıyla" görünür kılınan tavşan bakış açısında, kural olan görünmezlikler ya da görünürlük rejimleri kendini açık eder. Robert A. Rosenstone geçtiğimiz yüzyılın son çeyreğinden beri tarihi film biçimi ve pratiğinde –hem kurmaca hem belgeselde- inanılmaz bir değişim olduğundan bahseder (1995, s. 4). Geçmişin yüküyle ilgilenecek yeni yollar arandığından ve bu çaba sonucunda, geçmişin bir aşk ya da macera hikâyesinin sadece arka fonu olduğu klasik kostüm dramalarından ve arşiv görüntüleri üzerine bindirilen şimdinin konuşan kafalarından oluşan geleneksel belgesellerden farklı Yeni Tarih filminin ortaya çıktığını belirtir (1995, s. 4). Bu yeni filmler, yazılı tarihe bir dizi meydan okuma içerir. Yerleşik biçimlerin sınırlarını işaret ederek, geçmiş düşünmenin yeni yollarını sunar ve geçmişten anladığımızı değiştirir (1995, s. 12).<sup>7</sup> Bu nitelikler açısından düşünüldüğünde, *Rabbit á la Berlin* de geçmiş hakkında ne söylenebileceğinin ve nasıl söylenebileceğinin sinematik sınırlarını hem teşhir etmesi hem de üzerine düşünmesiyle pekâlâ Rosenstone'un Yeni Tarih filmi kategorisi altında değerlendirilebilir. Erica Fudge, "A Left-Handed Blow: Writing the History of Animals" adlı makalesinde, Walter Benjamin'in "kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda barbarlık belgesi niteliğini taşımasın" cümlesinde, barbarlık yerine kendisinin insan merkezliliği koyduğunu söyler (2002, s. 11). Ona göre, bar-

<sup>7</sup> Rosenstone (1995), Yeni Tarih filmlerine örnek olarak *Hitler: A Film from Germany* (Hans-Jürgen Syberberg, 1977), *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959), *The Night of the Shooting Stars* (Paolo & Vittorio Taviani, 1982), *Memories of Underdevelopment* (Tomas Gutierrez Alea, 1968), *Distant Voices, Still Lives* (Terence Davies, 1988), *Walker* (Alex Cox, 1987) gibi filmleri verir. Bu filmlere ek olarak, Joshua Oppenheimer'in *The Act of Killing* (2012) ve *The Look of Silence* (2014) filmleri, Ari Folman'ın *Waltz with Bashir*'i (2008) biçimsel olarak temsilin sınırlarını türlü şekillerde işaret ederek, geçmiş düşünmenin yeni sinematik yollarını ortaya koymalarıyla yakın tarihli örnekler olarak düşünülebilir. Ayrıca, Yeni Tarih filmlerine, hayvan temsilleri ile ilişkili bir örnek olarak Serge Avedikian'ın *Hayırsızada* (2010) filmi verilebilir. Detaylı analizi için bkz. (Güçlü, 2018).

barlık karşısında olduğu gibi; tek tasavvurun insan tasavvuru olduğunu, tek tarihin insan tarihi olduğunu kabul eden insan merkezlik karşısında da "tarihin tüylerini tersine fırçalamak" (1940/2002, s. 41)<sup>8</sup> gerekir (2002, s. 12). *Rabbit á la Berlin*'in ortaya koyduğu bu kendi üzerine düşünen, ironik ve parodik seçim ve düzenlemelerin tarih ve belgeselin dünyayı insan merkezli kavrayışımızı doğallaştıran dilinde, bakışında tavşan delikleri açmasıyla "tarihin tüylerini tersine fırçaladığı" öne sürülebilir.

## Tavşanlar Dahil, Dünyalılıkta Ortaklık

Jonathan Burt, sinemada hayvan temsillerine odaklandığı *Animals in Film* adlı kitabında, filmde hayvan figürünün genelde bir çeşit yer değiştirme (*displacement*) biçiminde anlaşıldığını öne sürer (2002, s. 17). Ona göre, perdede metafor, metonimi ya da alegori olarak sıklıkla gördüğümüz film hayvanları –hatta konuşanları bile- öznellikleri dikkate alınmadan sadece bir göstergeye (*sign*) indirgenir (2002, s. 29-31). Benzer şekilde, Steve Baker görsel kültürde hayvan temsillerini incelediği *Picturing The Beast: Animals, Identity and Representation* (2001) adlı çalışmasında, çoğu görsel hayvan temsili aslında hayvanı göstermediğini (*signify*), hayvanı yadsıdığı ya da onun yerine geçtiğini (*displace*) öne sürer. Görünürlük rejiminin yerleşik dağıtımı içinde hayvan temsilleri "kendi hayvan içeriğini ne tanır ne de ona işaret eder" (Baker, 2001, s. xxi), bunun yerine insan/i olanı ortaya koyma işleviyle hayvanı kuşatır. Baker'a göre hayvanların görünürlük rejimiyle ilgili esas mesele, yadsıma ve yer değiştirme kurulan normatif kalıpların ötesinde görme biçimleri icat etmektir (Baker, 2001, s. 217). Bu bağlamda, *Rabbit á la Berlin*'in buraya kadar tartışılan seçim ve düzenlemeleriyle bunu başardığı öne sürülebilir. Türsel kod ve konvansiyonlarda ve bunların insan merkezli görme ve bilme biçimlerinin kendini doğallaştıran yapısında, görsel alanın tanımlanmış ve mutabık olunmuş sınırlarında ironik ve parodik uyumsuzluklar meydana getirir. Bu anlamda, Jacques Rancière'in tâbiriyle, "şeylerin 'eşyanın tabiatı' içinde ait olduğu yerde durmasına izin veren duyumsanabilir göstergeler[de] kopma" (2015, s. 64) yaratır:

[T]emsil edilebilir olanın koordinatlarını değiştirir; duyumsanabilir olayları algılayışımızı, öznelerle ilişkilene tarzımızı, dünyamızın

<sup>8</sup> Bu cümleyi, Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy "tarihin havını tersine taramaktır" olarak; Ünsal Oskay "tarihi hiç hoşnut etmemek" olarak çevirir. Bu yazının hayvanı fark etme arzusu, Ahmet Cemal'in çevirisini seçmiştir. Diğer çevirileri için bkz. (Benjamin, 2001, 2007).

olaylarla ve figürlerle dolu olma şeklini değiştirir. ... [B]öylece yepyeni bir manzara yaratır – görünür olanın, yeni bireysellik ve bağlantı biçimlerinin, verili olanla ilgili farklı anlayış ritimlerinin ve yeni ölçülerin yepyeni bir manzarası belirir (2015, s. 62).

Her ne kadar Rancière, salt insan üzerinden bir düşünüş ortaya koymuş olsa da sözünü ettiği "görünür olanın manzarasını değiştirme kabiliyetine sahip" sinematik icraların eleştirelilik potansiyeli, insanlar ve hayvanlar arasındaki ayırım çizgisini içine alan bir şekilde genişletilerek düşünülebilir.

Rancière'in öne sürdüğü tarzda bir sorgulama ve yeniden düzenleme kabiliyeti, *Rabbit á la Berlin*'in alegorik anlatım tarzında da karşımıza çıkar. Zira filmin alegorik anlatısı, buraya kadar tartışılan kendinin farkında kullanım ve düzenlemelerle birlikte düşünüldüğünde, hayvan temsillerinin sıklıkla maruz bırakıldığı salt araçsallık işleviyle uyumsuzluk içindedir. Konopka'nın pek çok röportajında belirttiği gibi *Rabbit á la Berlin*'in anlatısının açıkça alegorik bir niteliği vardır: Tavşanların hayatı Doğu Berlin'de komünist rejim altında yaşayan insanların hayatının yerine geçmektedir. Benzer şekilde Czaja da filmin ironiyle dolu metaforik yapısını öne çıkarır ve filmin sadece Doğu Almanların hikâyesini anlatmakla kalmadığını, aynı zamanda Demir Perde ülkelerinde yaşayan Doğu Avrupalıların hikâyesini de anlattığını ileri sürer (2012, s. 80). Ancak, eleştiri yazılarının çoğunun kör kaldığı bir şekilde filmin anlam katmanları sadece bu kadar, yani tamamen insan merkezli değildir. Öncelikle, ironik ve parodik insanbiçimciliği ve arşiv malzemelerini kesip, yakınlaştıırıp yeniden çerçevelemesi belgesel film konvansiyonlarının ve dahi görsel tarihin insan merkezliliğinin alegorisi olarak işlev görür. Bunun yanında, anlatılan "sadece" Doğu Berlinlilerin yaşamları değildir, onlar kadar Duvar'ın tavşanlarının o zamana kadar anlatılmamış, dikkate değer görülmemiş hikâyesidir de. Fudge, başka bir içerikte, hayvanı daima başka bir şeyin simgesi olarak yorumlayan alegorik bir okumanın, onun hikâyenin göbeğinde acı çeken varlığını susturduğunu yazar (2009, s. 13).<sup>9</sup> Doğu Berlin'deki komünist yaşamın kapatıcılığının salt alegorisi olarak kolayca okunabilen tavşanlar, aslında o yaşamın kapatılmış kurbanlarıdır da. Tavşanlar sadece insan bir dünyayı anlatmanın aracı olarak anlatıda yer almazlar, kendilerini anlatmak için de oradadırlar. Anlatının bu çok

<sup>9</sup> Erica Fudge, Mihail Bulgakov'un *Köpeğin Kalbi* adlı eserinin sıklıkla alegorik olarak değerlendirilmesi karşısında, köpek karakter özelinde bu yorumu yapar. Hayvanların alegorik yorumlanmalarına karşı başka bir okuma için bkz. (McHugh, 2009).

katmanlı yapısı hem insana ve insani olana hem de hayvana açılma potansiyelini bir arada barındırır. Bu yapı, Weil'in eleştirel insanbiçimciliği tarifinin ilk kısmını hatırlatan bir şekilde, başka türleri, başka deneyimleri, bu dünyadaki çoklukların farkına varmamızı sağlar. Nitekim tavşanlar anlatıya da manzaraya da tarihe de dâhildir. Filmlerin dünyalılığı farklı şekillerde kurduğu ve bunu yaparken temel referans olarak bir dahiliyet biçimini aldığı yazının başında aktarılmıştı. *Rabbit á la Berlin*'in bu dahili –oldukça alışılmadık biçimde– görünür kılmasında kendini gösteren "görünür olanın manzarasını değiştirme kabiliyeti", dünyalılıkta ortaklığa ve dünyalılığın insandan-öte muhteviyatına dair bir kavrayış imkânını ortaya çıkarır.

Pick, sinemanın insan ve insan-olmayan canlıların yaşam-dünyalarını gösterme kabiliyetine odaklandığı "Animal Life in the Cinematic *Umwelt*" başlıklı çalışmasında, Bazin'in sinemanın "gerçekleri açığa çıkardığını" yazarken "gerçekleri" çoğul olarak yazmasında, sadece gerçeğin yakalanabilen parçalarını kasetmediğini, farklı zamansal-mekânsal dünyaların birlikte mevcudiyetini (*copresence*) ve onlarla uyumlu film-dünyaları alternatif olarak imâ etmiş olabileceğini yazar (2015a, s. 223). Ona göre:

Hayatta, filmde olduğu gibi, tek bir dünyanın değil dünyaların proliferasyonu vardır, bir dünyanın ne olduğu, algılayan ile algıladığı dünya arasında bir ilişki olarak düşünülebilir. O halde, köpeğin, böceğin ya da insanın -sinemanın uyum sağladığı ve nakletmeye teşebbüs ettiği- dünyası (zaman-mekânı) vardır (2015a, s. 223).

Bu anlamda, *Rabbit á la Berlin*, ironik ve kendi üzerine düşünen üslubuyla, insanın dünyasının merkeziliğini sinematik olarak tesis etmek adına tavşanın dünyasını silmeden, insanın ve tavşanın dünyalarının birlikte mevcudiyetine ve dünyalılıkta ortaklıklarına işaret eder. Pick'in *Creaturely Poetics: Animal Vulnerability in Literature and Film* (2011) adlı çalışmasında ortaya koyduğu gibi, her ne kadar geleneksel olarak hayvanlar, insanların akli ve ruhu karşısında bedensel olarak kavransa da aslında insanlar ve hayvanlar beden yaralanabilirliği (*vulnerability*) vasıtasıyla mahlukatlığı (*creatureliness*) paylaşırlar. Belgeselde de bu ortaklık kendisini en çok, insanların ve tavşanların bedenlerinin yaralanabilirlikleriyle görünür kılındığı sahnelerde hissettirir. Birbirinden farklı zamanlarda, telleri geçmeye çalışan insanların muhafızlarca sürüklendiği, vurulmuş insanların taşındığı görüntülerle; tavşanların Batı'ya kaçışlarının önüne geçmek için çayırılığa uygulanan kimyasallardan yüzü deforme olmuş,

zorlukla nefes alıp veren bir tavşan bedeni, tavşanların sopayla dövüldüğü, nişan alınarak birbiri ardına vurulduğu, onlarca ölü tavşan bedeninin yan yana dizilmiş halde durduğu görüntüler; Duvar'ın tarihinde dünyalılığın yaralanabilirlik özelliğinde insan ve tavşanı ortaklaştırır.

Belgeselde bu görüntülere eşlik eden tanıklık, kanımca, yaralanabilirlikte ortaklaşan bir mahlukatlık tanımının etrafını saran gizil farkı da ayrıca ifşa eder: "Batıdan bir gazeteci vardı, sanırım Loewe'di, askerlerin kaçakları tavşanlar gibi vurduğunu söylemişti." İnsanların "tavşanlar gibi" vuruldukları benzetmesi, sadece Berlin Duvarı tarihinde yaralanabilirlikleriyle insan ve hayvanın ortaklaştığına işaret etmez. Ayrıca, insanın yaşamının nasıl "insandışılaştırılarak" –ancak tavşanlara yaraşır bir muameleye maruz bırakılarak- değersiz kılındığını da vurgular.<sup>10</sup> Dolayısıyla, bu dünyalılığın yaralanabilirlik bölümünde tavşanların daha öncelikli bir paya sahip oluşuna da işaret eder. Sonuçta "zaten vurulabilir olan" tavşanlardır. Bu anlamda benzetmedeki "gibi", insan ve hayvanın bu dünyada maruz kaldıkları eziyetin tarihinin eşit olmadığını teslim ederek oldukça temel ve bir o kadar da kanıksanmış bir farkı açık eder. Pick'in öne sürdüğü gibi, her ne kadar yaralanabilirlikte ortaklaşsalar da söz konusu hayvanlar olduğunda güç neredeyse hiç bir engele takılmadan işler (2011, s. 15), bu açıdan ızdırıp, çoğunlukla görünmez hale gelir ve süreklidir. *Rabbit á la Berlin*'in son sahnesi de böyle bir vurguyla anlatıyı kapatır –daha doğrusu, böyle bir vurguya açılır. Anlatıcının, günümüzde Berlin'deki tavşanların yaşamlarından bahseden üst sesine, o zamana kadar görsel alana hâkim arşiv görüntülerinin karakteristiğinden "temizliği" ve canlı renkleriyle farklılaşan şehrin yeşil alanlarındaki tavşan görüntüleri eşlik eder. Sonrasında, iki araştırmacı/avcının<sup>11</sup> tavşanları yakalamak için ağlar kurduğunu, tavşanların ağlarda çırpınışlarını ve yakaladıkları tavşanları tahta kutulara koyup götürdüklerini görürüz. Bu görüntüler, Duvar tarihinin "geçmiş" ızdırabı bitmiş olsa da hayvanların insanlar tarafından maruz bırakıldığı eziyetin, başka şekillerde "şimdi"de devam ettiğine işaret eder. En sonunda, konulduğu kutudaki hava deliğinden yakın planda kameraya bakan bir tavşan gözü görürüz. Yavaşça kaybolup siyaha düşen bu görüntü, filmin açıldığı yakın plan siyah beyaz tavşan gözüne benzerliğiyle bu sürekliliğin iyice altını çizer. Fudge'ın sö-

<sup>10</sup> Holocaust bağlamında insandışılaştırma tartışması için bkz. (Pick, 2011).

<sup>11</sup> Belgeselin sonunda gördüğümüz, tavşanları yakalamak için ağlar kuran, yanlarındaki av köpekleri ve renk itibarıyla avcı kamuflajlarına benzeyen kıyafetleriyle bu iki erkeğin ikonografik olarak avcılarını çağrıştırmasının tesadüf olmadığını düşünüyorum. Bu nedenle hem araştırmacı hem avcı kelimesini bir arada kullanmayı tercih ediyorum.

zünü ettiği anlamda, hayvanın hikâyesinin göbeğinde acı çeken varlığının susturulmadığı, tam tersine filmin sonunda bütün perdeyi kapladığı bu son, *Rabbit á la Berlin*'in tavşanlar üzerinden "sadece" insan merkezli bir alegorik anlatı kurmadığını bir kez daha ortaya koyar.

## Sonuç ya da Resimdeki Tavşanlar

Kutunun içinden kameraya bakan ve tüm perdeyi kaplayan yakın plan bu tavşan gözünden siyaha düşen görüntü en sonunda çayırılıkta yan yana iki tavşanın oturduğu pastoral bir resme açılır. Kamera yavaş yavaş resimden uzaklaşır ve film sona erer. *Rabbit á la Berlin*'in, kamerasının arşiv görüntüleri üzerindeki –yakınlaşma/uzaklaşma- hareketine benzer şekilde ancak o zamana kadar kullandığı arşiv görüntüleri ya da canlı aksiyon görüntülerinden farklı böylesi bir "resim"le bitmesi oldukça anlamlıdır. Zira resmin sakin ve huzurlu atmosferindeki tavşanlarla, belgeselde gördüğümüz tavşanlar arası grafik fark, hayvanların görünürlük rejimlerini ve bu rejimlerce üretilen hâkim bilme ve görme biçimlerinin hayvanın yaralanabilirliğini görünmez kılışını teşhir eder. Bu grafik farkın ortaya koyduğu aşırı uyumsuzluk, dahası, temsilin hayvanın evrenine dair taşıdığı "hakikat iddiası"nın kofluğunu teslim eder. Film boyunca doğa belgesellerinin üst ses anlatıcısının ve arşiv görüntülerinin "hakikat iddiası"nın altının oyulduğu bir kez daha hatırlanacak olursa, filmin sonunda beliren pastoral manzaranın tavşanlarının, görme, bilme, çerçeveleme ve "yaralayabilirlik" arasındaki sıkı ilişkiye dikkat çektiği söylenebilir. Anat Pick, hayvanların birbirlerine saldırdığı, birbirlerini yaraladığı ya da öldürdüğü bölümlerden oluşan ve yönetmenlerinin faşist ideolojiyi inceledikleri film serisinin bir parçası olan *Animali Criminali* (1994) üzerine olan makalesinde, bu filmin faşizmin ötesinde, nesnesinin çoğunlukla hayvanlar olduğu şiddet eylemleri ile bakma eylemleri arasındaki bağlantıları düşünmeye teşvik ettiğini öne sürer:

*Animali Criminali*'yi (...) ayrıca film mecrasının yırtıcı doğasının bir araştırması olarak düşünmek istiyorum. (...) Hayvanlara karşı yöneltilen insan şiddeti üzerine düşünürken, faşizm ve doğa tarihi söylemlerinin nasıl hayvan yaşamının (ve ölümünün) sinematik çerçevelemesiyle iç içe geçtiğiyle ve birbirlerini nasıl etkilediğiyle özellikle ilgileniyorum (2015b, s. 96).

Ona göre, arşiv görüntülerinin yeniden düzenlenmesine dayanan bu filmde, esas önemli olan, "görüneni üreten insan müdahalesidir" (2015b, s. 100). Benzer bir şekilde, *Rabbit á la Berlin*'in kendini en sonunda



pastoral resmin grafik uyumsuzluğunda iyice gösteren seçim ve düzenlemeleri, hayvanların görünürlüğünü belirleyen koşulları üreten insan müdahalesine bir kez daha işaret eder. Böylelikle, sadece filmsel alanın teamüllerini, alegorik anlatının sınırlarını, tarihsel olayın muhtevasını ve geçmişi düşünmenin yollarını insan merkezlilik çerçevesinde gözden geçirmenin önünü açmakla kalmaz. Dahası, tahta kutunun içinden bize bakan tavşanın çoğunlukla görmezden gelinmiş bakışına, yaralanabilirliğine, dünyalılığına –onu hiçbir zaman tam olarak bilemeyeceğimiz şerhiyle- yaklaşır. Böylelikle, izleyici “insan-biz”i, hayvanları “tabiatı gereği” insanların bakışının salt nesnesi olarak kavramaktan, onları “fark etmeye” (Mills, 2017, s. 9) ve beraberinde “onlarla birlikte düşünmeye” (Mills, 2017, s. 9) doğru yaklaştırır.

## Kaynakça

- Baker, S. (2001). *Picturing the Beast*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Bell, D. (2011). Documentary Film and The Poetics of History. *Journal of Media Practice*, 12(1), 3-25.
- Benjamin, W. (2001). *Son Bakışta Aşk* (Çev. N. Gürbilek, S. Yücesoy). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2002). Tarih Kavramı Üzerine. *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi. (Özgün eser 1940 tarihlidir).
- Benjamin, W. (2007). *Estetize Edilmiş Yaşam: Sanat'tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları* (Çev. Ü. Oskay). İstanbul: Derin.
- Bousé, D. (2000). *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary* (2. Baskı). Londra: Routledge.
- Burt, J. (2002). *Animals in Film*. Londra: Reaktion Books.
- Chris, C. (2006). *Watching Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Czaja, J. (2012). A Brief History of Communism –Bartosz Konopka's 'Rabbit á la Berlin'. *Images*, 11(20), 75-81.



- Fudge, E. (2009). At The Heart of The Home: An Animal Reading of Mikhail Bulgakov's *The Heart of A Dog*. *Humanimalia*, 1(1), 10-23.
- Fudge, E. (2002). A Left-Handed Blow: Writing the History of Animals. N. Rothfelds (Ed.), *Representing Animals* (s. 3-18). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Fudge, E. (2000). Introduction to Special Edition: Reading Animals. *Worldviews*, 4(2), 101-113.
- Güçlü, Ö. (2018). *Hayvanın Felaketi, Manzaradan Lekelere: Hayırsızada* (Serge Avedikian, 2010). *Kebikeç*, 46, 351-365.
- Konopka, B. (Yönetmen). (2009). *Królik po berlinsku* [Film]. Polonya: MS Films.
- Lawrence, M. & McMahon, L. (2015). *Animal Life & The Moving Image*. Londra: Palgrave.
- Lippit, A. M. (2000). *Electric Animal: Towards a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McHugh, S. (2009). *Animal Farm's Lessons For Literary (and) Animal Studies*. *Humanimalia*, 1(1), 24-39.
- McMahon, L. (2015). Introduction. *Screen*, 56(1), 81-87.
- Mills, B. (2017). *Animals on Television: The Cultural Making of The Non-Human*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Mills, B. (2015). Towards a Theory of Documentary Representation for Animals. *Screen*, 56(1), 102-107.
- Mitman, G. (2009). *Real Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle: University of Washington Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts of Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Pedersen, H. (2014). Knowledge Production in the "Animal Turn": Multiplying the Image of Thought, Empathy and Justice. E. A. Cederholm, A. Björck, K. Jennbert, A. Lönngren (Ed.), *Exploring The Animal Turn: Human-Animal Relations In Science, Society and Culture* (s. 13-18). The Pufendorf IAS: Lund University.
- Pick, A. (2015a). Animal Life in the Cinematic *Umwelt*. M. Lawrence & L. McMahon (Ed.), *Animal Life & The Moving Image* (s. 221-237). Londra: Palgrave.

Pick, A. (2015b). Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi's *Animali Criminali*. *Screen*, 56(1), 95-101.

Pick, A. (2013). Three Worlds: Dwelling and Worldhood on Screen. A. Pick, G. Narraway (Ed.), *Screening Nature: Cinema Beyond The Human* (s. 21-36). New York: Berghahn Books.

Pick, A. (2011). *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press.

Pick, A. & Narraway, G. (2013). *Screening Nature: Cinema Beyond The Human*. New York: Berghahn Books.

Rancière, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci* (3. Baskı). (Çev. E. B. Şaman). İstanbul: Metis.

Rosenstone, R. A. (1995). Introduction. R. A. Rosenstone (Ed.), *Revising History: Film and the Construction of a New Past* (s. 3-13). Princeton: Princeton University Press.

Weil, K. (2012). *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?* New York: Columbia University Press.