

PAPER DETAILS

TITLE: ÇOCUK OLARAK SAVASA TANIK OLMAK: KAPO FILMI ÖRNEĞİ

AUTHORS: Ipek GÜRKAN

PAGES: 95-112

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/546403>

ÇOCUK OLARAK SAVAŞA TANIK OLMAK: KAPO FİLMİ ÖRNEĞİ¹

Dr. Öğr. Üyesi İpek GÜRKAN
İstanbul Aydın Üniversitesi
ipekgurkan@aydin.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-9436-5734>

ÖZ

Sinema, soyut düşüncelerin somut imgeler olarak algılanmasına yardımcı olabilecek kavramlar üretir. Bu kavramlardan biri de “tanıklık”tır. Sinemada savaşa tanıklığın temsili, imgelerle ortaya konmaktadır. Tanıklık sinema aracılığıyla imgeleşmektedir. Bu makalede; klasik anlatı sinemasının bir örneği olarak *Kapo* filminde “çocuk olarak savaşa tanık olma”nın, hangi imgelerle ve nasıl yaratıldığına odaklanmaktadır. Çocuk olarak savaşa tanık olmanın film anlatısı ile arasında nasıl bir ilişki olduğu ve savaşa tanıklığın “tarihsel ve politik” analizini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda *Kapo* filmi anlambilimsel yöntemle ele alınmaktadır. Filmsel anlam, sinemanın ve felsefenin yardımıyla yarattığı bazı kavramlara başvurularak ortaya çıkarılmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası sinema ve felsefe ilişkisini ele alan Fransız düşünür Gilles Deleuze’ün yarattığı kavramlar filmin imgelerini anlamlandırmada yardımcı olmaktadır. Makalenin amacı, *Kapo* filminde çocuk-tanık karakter Nicole’ün savaşa tanıklığının hangi imgelerle nasıl yaratıldığını göstermektir. Makalenin sonucunda film anlatısının “savaşa tanık olarak çocuk”luğu inşa etmede belirleyici olduğu ve filmin çocuk karakteri Nicole’ü “bir yetişkin” olarak ele aldığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *İkinci Dünya Savaşı Filmleri, Savaş, Çocukluk, Film-felsefe, Toplama Kampı*

¹ Bu çalışma, “Sinemada Geçmişin Anlatısı: İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Çocuk Karakterlerin Tanık Olma Deneyimleri”(2018) başlıklı yayımlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

WITNESSING WAR AS A CHILD: THE EXAMPLE OF FILM *KAPO*

ABSTRACT

Cinema produces concepts that can help abstract ideas to be perceived as concrete images. One of these concepts is “testimony”. In cinema, the representation of the testimony to war is revealed. The testimony is depicted through cinema. This article focuses on the creation of “witnessing war as a child” in the film *Kapo*, as an example of classical narrative cinema as well as the used images in the film for this purpose. It aims at revealing the historical and political analyses of how witnessing the war as a child is related to the film narrative and of witnessing the war. In this direction, *Kapo*’s film is handled with semantical method. The meaning of the film is revealed by applying some concepts created with the help of cinema and philosophy. The concepts created by the French philosopher Gilles Deleuze, which deal with the relationship between cinema and philosophy after the Second World War, are helpful in interpreting the film scenes. The purpose of the article is to show how the child-witness character Nicole’s testimony to the war in the film *Kapo* was created. As a result of the work, it appears that the narrative of the film is determinative of “building a child as a witness to war”, and that Nicole, the child character in the film, is treated as “an adult”.

Keywords: *Second World War Films, War, Childhood, Film-philosophy, Concentration Camp*

GİRİŞ

Sinema, durumları veya olayları sıralayan zihinsel bir etkinlik olarak diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında, daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Bir film yaratılırken; iletişim, sanat ve benzeri alanlarla etkileşim içinde olmak zorundadır. Bu nedenle filmler üzerine düşünebilmek de disiplinlerarası bir çalışmayı gerektirmektedir. Bu, aynı zamanda filmlerin iletişimsel gücünün olduğu anlamına gelmektedir. Filmler; zihinde düşünceler, imgeler ve kanaatler yaratmaya yaramaktadır.

Temsili bir sanat olarak sinemanın temsilin kendisinden doğan eksikliği anlatması güçtür. Diğer yandan bazı konuların temsili doğası itibariyle imkansızlık niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda *İkinci Dünya Savaşı* buna örnektir. Nazi “toplama kamplarının” temsili etik bir kaygıyı taşıırken, gaz odaları etik kaygının yanı sıra temsilin her zaman eksiklik içerdiğinin canlı bir göstergesidir. Çünkü gaz odalarına doğrudan tanıklık edenlerin artık hayatta olmayışı nedeniyle ancak dolaylı olarak ve gözlem yoluyla tanıklık edilmesi mümkündür. Tanıklık böylelikle sorunsal bir duruma gelerek temsilin imkansızlığını göstermektedir. Sinema ise bu temsili kendi diliyle yani imgelerle göstermeye çalışmaktadır. Filmsel anlatı bu imgelerin hangi ölçüde olanaklı olduğunu bize kendi araçlarıyla anlatmaktadır.

Makalede bu doğrultuda *Kapo* filmi incelenmektedir. Film 14 yaşında olan Edith'in toplama kampına gönderilmesi ve burada ailesini kaybettikten sonra hayatta kalma çabasını anlatmaktadır. Toplama kampında hayatta kalabilmek için kimlik değiştirerek ölen bir mahkûmun adını alır. Yeni kimliğiyle Nicole adıyla kampta bir süre sonra kapo olarak görev yapar. Kapo²; idari görevler üstlenen Nazi toplama kampı mahkûmu demektir (Amery, 2015: 16). Nazi toplama kampında Gestapo'nun (Alman Gizli Servisi) mahkûmlar arasından seçip görevlendirdiği ve karşılığında diğer mahkûmlara göre kısmen daha iyi koşullarda yaşayan kimselerdir. Terim, İtalyanca'dır. Ancak İtalyanca'dan farklı olarak Fransızlar'ın benimsediği şekilde son hecenin vurgulanması, Gillo Pontecorvo'nun yönettiği bu filmle yaygınlaşmıştır (Levi, 2015: 48).

Kapo filmi savaşın sona ermesinden on beş yıl sonra 1960 yılında çekilmiştir. Savaş sonrası değişen dünya algısı sinemayı dönüşüme uğratmıştır. Zamanı farklı algılama biçimi ve anlam arayışları sinemaya farklı ve yeni bir bakış açısı getirerek; ilgi, sinemanın düşünceyle olan ilişkisine yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda çalışmada öncelikle savaş sonrası sinemanın yeni kavramlarına değinilecek, daha sonra çocukluk tarihine ve son olarak film analizinde bu kavramlarla bağlantılı olarak önemli görülen imgeler detaylandırılacaktır. Bu detaylandırma yapılırken, Deleuze'ün bazı temel kavramlarından yararlanılacaktır. “Kristal öyküleme”, “organik öyküleme”, “ayrıcılık anlar”, “herhangi anlar”, “aralık”, “zaman-imge”, “hareket-imge” kavramları bunlar arasındadır. Bu kavramlar filmler üzerine düşünmemize ve anlamlandırmamıza yardımcı olmaktadır. Film analizinde anlatıyı etkileyen önemli olaylar ve bu olayları oluşturan unsurlar incelenmiştir.

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDAN SONRA SİNEMANIN DÖNÜŞÜME UĞRAMASI: SİNEMANIN YENİ KAVRAMLARI

Alain Badiou'nun da belirttiği gibi, “*sinema diğer sanatlardan daha az mimetiktir, bu görünür olanın, düşünce tarafından onaylanması için, zamansal bir katediş etkisi*” ortaya koymaktadır (2013: 97). Bununla birlikte sinemada hareket, montaj yardımıyla bölünerek sinematografik bir zaman yaratılmaktadır. “*Gerçek hareket=somut süre*” ve “*Hareketsiz kesitler + soyut zaman*”= *sinematografik yanılama*’dır (akt. Baker, 2012: 141). Buna göre sinemada hareket imgesiyle üç düzey oluşmaktadır. İlki, sinema ile bütün arasındaki ilişkiye karşılık gelmektedir. İkincisinde, imajların birbiri ardına dizilmesiyle oluşan sinema düşünce ilişkisi ortaya çıkar. Üçüncüsünde ise, dünya insan düşünce ilişkisinin arasındaki etkileşime karşılık gelmektedir. Film, izleyicide düşünce etkisi yaratmaktadır

² Norbert Elias, Kapo ve diğer muhafızları, Alman toplumunda bulunan *Radfahrer* “bisikletçi” tanımına benzer. “Bisikletçinin öne eğilip aşağıdakileri ezerken kendi sırtının da başkaları tarafından ezilmesi” benzetmesine dayanmaktadır (akt. Berkay, 2012: 101). Kapolar zalim ve despot davranışlarıyla bilinmektedir. Kapoların öldürmeye varana kadar şiddet kullanma yetkileri bulunmaktadır. Filmin adı da buradan gelmektedir.

(Frampton, 2013: 104). Deleuze'e göre zaman-imgeye dayalı modern sinemanın düşünce ile arasında yeni bir bağ oluşur: ilki; imajların bütünlüğünün bozulması, ikincisi; iç monoloğun silinip atılmasıdır ve sonuncusu ise; insan ile dünyanın bütünlüğünün bozulmasıdır (Deleuze, 1997: 187-188).

Modern bilim, nesneyi herhangi an'ları saptayarak ele almaktadır. Antik çağ ile Modern bilim sinematografik yöntemi temel alırlar; aralarındaki farklar "ayrıcalıklı an" ile "herhangi bir an" arasındaki farktan üretilir: Antik çağ, birimlerin yerine biçimleri koyar; nitelikleri betimlemeye yönelir, nesneyi canlı varlıklara dönüştürür. Modern bilim ise, iki an arasındaki değişimleri nitel değişimlerden çok nicel olarak ele almaktadır. Bu nedenle antik çağın yalnızca kavramları aradığı, modern bilimin ise, değişen çokluklar arasındaki değişmeyen ilişkileri olan ilkeleri aradığını söyleme mümkündür. Bergson'a göre modern bilim "zamanı bağımsız değişken olarak ele almasıyla" tanımlanmaktadır (akt. Deleuze, 2014: 15). Bu iki an arasındaki farklılık sinemada anlatıyı farklı aktarma yollarına tekabül etmektedir. Zaman-imge sineması düşünceyi aktarmak konusunda imgeyi herhangi anlar içerisinde yaratırken, hareket-imge sineması ayrıcalıklı anları yaratmak için hızı ve hareketi ön plana çıkarmaktadır. Buna göre harekete dayalı imge, "ayrıcalıklı anlar"da veya o anları yaratarak ortaya konmaktadır.

Sinemanın başlangıcından itibaren İkinci Dünya Savaşına kadar olan dönemde çekilen filmler hareket-imge sineması olarak adlandırılmaktadır. Buna göre hareket öncelikli sinema yerini, zamansal bir anlatıya bırakmıştır. Deleuze'e göre, İkinci Dünya Savaşı sonrası durum ve eylem birliğinin parçalanması neticesinde zaman, imgeye içkin olarak imgenin düşüncesine göre aktarılmaktadır. Zaman-imge sinemasında gerçek, özerklik kazanarak kendi gerçekliğini oluşturmayı başarabilmiştir. Bu gerçeklik, imgenin zamana içkin olarak kendini özgülleştirmesiyle mümkün olmuştur. Hareket artık nedensellik bağıını yitirmiştir. Sinema erken döneminde hareketi eş zaman dizimiyle vererek sinemanın bir yanılsama illüzyon olduğunu göstermekteydi. Bu illüzyona göre hareket ayrıcalıklı anlara, yani poza indirgeniyordu. Yeni imge ise, hareketi herhangi ana indirgeyerek onu bağımsız kılmaktadır.

Deleuze, imgeyi temel alarak zaman ve hareket bağlamında düşünme yöntemini, iki farklı rejimle açıklamaktadır. Bunlar; Kristal ve organik rejim olarak adlandırılmaktadır. "Organik öyküleme" yapısında, hareket ve zaman izleyici algısının tamamlayabileceği şekilde bir gerçeklik unsuru yaratmaktadır. "Organik rejim" anlatısı, imgenin harekete bağımlı olduğu; Amerikan endüstriyel sinemanın yaklaşımıdır (2014: 50). Hareket imgesi verili gerçekliği betimleyerek, filmsel zaman edimsel olarak verilir. Bir başka deyişle, hareket zamana aşkınsal

olarak bağımlıdır. Dolayısıyla karakterlerde, izleyicinin öngöründe bulunabileceği davranışlar, rasyonel bir nedensellik bağlamında aktarılmaktadır. Buna bağlı olarak organik öyküleme yapısı, hareket-imgenin olgusal gerçeklik ve nedensellik bağlarında anlatıldığı, etki ve tepkinin görüldüğü öyküleme biçimidir (akt. Sütçü, 2005: 161-162). Sinema izleyicisi edilgendir, gerçekliği zihninde önceden bulunan kavramlar aracılığıyla algılamaktadır. Bu, somut, olgusal ya da dıșsal bir gerçekliktir. Organik öykülemeyi sinemanın icadından beri, yani sinematografik aygıtla birlikte hareket öncelikli sinemanın organik bağlarla bağlı olduğu teknik bir anlatım biçimi olarak görmek mümkündür. “Kristal rejim” ise; zamana göre betimlemeyi yaparak, hareketi bölmeden plan-sekans olarak izleyiciye aktarmaktadır. Kristallik burada, zamanın somut ve görünür hale gelmesi, bir başka deyişle zamanın imgeleşmesi imgeye içkin olması anlamında kullanılmaktadır.

Etki ile tepki arasındaki mesafeden “aralık imge” oluşmaktadır (Deleuze, 2014: 89). Ulus Baker’e göre aralık; birbirinden uzak olan iki şey arasındaki yakınlığı ölçmeyi sağlamaktadır. “Aralık” yabancılaşmanın eleştirisini ifade etmektedir. (2012: 209). Deleuze, bu aralığı algı ve eylem arasında bir fark olarak görmektedir. Deleuze, “aralığın” iki şeyin arasındaki farkın yerine, “birbirine bağlantısız görünen iki imgenin” arasında yer aldığını belirtir. “*Vertov’a* göre, iki imgenin arasında bir boşluk yoktur, aksine bir yakınlık derecesi vardır ve bu sinematografik imge adı verilen şeyden başkası değildir” (akt. Baker, 2012: 209). Bir başka deyişle sinematografik imge, uzak olan iki imge arasındaki boşluktan üremektedir. Aralığın nasıl geçtiğini anlamak, aralıkların filmde ilk etapta nasıl oluşturulduğunu anlamayı gerektirmektedir. Bu aynı zamanda, temsil sorunu ile ilgilenmek demektir. Deleuze’e göre sinema doğal olarak bir temsil mantığına bağlı değildir: sinema bize hareket eklenen bir görüntü vermez, bize bir hareket-görüntüsü vermektedir. Sinemanın ürettiği bir hareket imgesi değil, hareketin kendisidir. Sinemayı temsil mantığı içinde tutan, sinematografik aygıtın kendisinden ziyade, düşünce koşulları içinde yaratmasıdır. *Kapo* filminde öznel veya objektif imgelerle karşı karşıya kalmak yerine, bir algı-imge ile onu dönüştüren bir kamera bilincinden oluşan bir durumla karşılaşmaktadır (Kuipers, 2017: 35). Bu bağlamda film izleyiciye hareketin ve toplama kamplarının kendisini değil onun görüntüsünü sunmaktadır.

SOYUN DEVAMI OLARAK ÇOCUK

Çocuk eski yıllarda, soyun devamını sağlayan olarak görülmekteydi. Çocuğun bu şekilde algılanması, onun bedenine de yansımaktaydı. Nitekim beden iki yönlü olarak; “kendine” ve soya yani “yaşayanlardan ve ölü atalarından oluşan aileye” ait olarak görülmekteydi (Gelis, 2007: 340). Bu nedenle çocuklara aile büyüklerinin isimlerinin verildiği görülmektedir. Kamusalılığı gösteren bir başka gelenek ise,

“çocuğa ilk adımları sembolik bir şekilde, ya atalarının yattığı yer olan mezarlıkta ya da kilisede, ayın sırasında atırılıyordu” (Gelis, 2007: 341). Dolayısıyla, çocuğun bedeninin soyun devamı sağlayıcı yönü bedeni “kamusal”laştırmaktadır. Ancak Gürdal’ın da belirttiği gibi modernizmle birlikte çocuğa bakış değişerek, kamusal alanla ilişkileri zayıflamıştır. Bunun nedeni ise iki önemli kamusal mekanizmanın devreye girmesidir (2013: 9). Kamusal alanın devreye girmesi özel alana ve anneye ait görülen çocuğun, denetim ve düzenleme ve belirli bir iktidarın gücünü uygulama mekanizmaları olarak ortaya konan toplumsal kurumlar, bir yandan çocuğun tekrar kamusal alanla olan ilişkilerini kurarken, özel hayatın kamusal alandaki yeni modelini de inşa etmekteydi. Dolayısıyla modernizmle birlikte çocuk disiplin politikaları ile yeniden kamusalığa ait olmaktadır. Çünkü özel ve kamusal ayrımı belirsizleşmişti. Başka bir deyişle, Ariès’in (1962) belirttiği gibi eski dönemde kamusal alanla ait olan çocuk kamusalın dönüşümü ile “yeni” bir kamusalılık biçimine dayanmaktadır. Yeni kamusal alan, iktidarın denetim ve tecritine dayalı kişisel olanı politik alana taşıyan biyopolitiğin alanıdır.

Bedenin kamusalılığı ve onun belirli bir soya aitliğin devamlılığını sağlayan olarak görülmesi, İkinci Dünya Savaşı’nın ortaya çıkış nedenlerinden biridir. Saf Alman soyuna ait olmayan ve aşağı ırk olarak gördükleri Yahudilerin katliamının da nedeni budur. Nuremberg yasalarıyla meşrulaşan bedenin üzerindeki denetim, safi ari ırkı; Yahudiler, Romanlar, sakat ve zihinsel engelliler ve eşcinseller gibi “aşağı ırk” gördükleri grupların soylarını yok etme amacı taşımaktaydı.³ Bu amaçla Almanların Yahudilerle evlenmesini yasaklanarak saf olmayan çocukların doğmasının engellenmesi amaçlanmıştır. Nitekim “Kalıtsal Hastalığa Sahip Çocukların Engellenmesi Yasası” bu amaçla ortaya konan, devlet denetiminin özel alandaki tahakkümlerinden yasalardan yalnızca biridir.⁴ Bu bilgiler ışığında Nicole, zayıf bedeni ve iri gözleriyle kamptaki mahkûmların temsilidir. Çünkü kamptaki hemen herkesin zayıflıktan elmacık kemikleri çıkıklaşmış ve gözleri irileşmiştir. Kampta adı Nicole olarak değiştirilerek saçları kısacık kesilir. Yeni görünüşüyle Nicole genç bir delikanlıyı andırmaktadır. Nicole, Nazi askeri ile kendi rızasıyla cinsel bir birliktelik yaşar. Ancak bunun karşılığında ondan yiyecek bir şeyler ister. Nicole’ün bedeni ve hatta Yahudi kimliği denetim ve baskı yoluyla “kamusal beden” e dönüştürülür. Kampta mahkûmların bedenleri kendilerine ait olmaktan çıkmıştır ve bu oranda “kamusal” olmuştur.

³ Soykırım suçu ilk kez 1944 yılında, Rafael Lempinkin’nin bu tarihten on yıl önce “Axis Rule in Occupied Europe” adlı kitabında tanımlanmıştır. Buna göre *Genocide* kelimesi, Yunanca ırk, ulus ya da soy anlamına gelen “genos” kelimesi ile Latince öldürme anlamına gelen “cide” ekinin birleşmesiyle oluşturulmuştur. Soykırım, bir grup insanın tamamını yok etmeyi amaçlamaktadır. Bu aynı zamanda, İnsan hakları, ABD Hakları Bildirgesi ya da 1948 Birleşmiş Milletler Evrensel İnsan Hakları Beyannamesi’nde görüldüğü üzere, bireylerin haklarıyla ilgilidir.

⁴ (Çevrimiçi) <https://www.usmmm.org/outreach/tr/article.php?ModuleId=10007679>, 20 Haziran 2017.

KAPO FİLMİ ÖRNEĞİ: NICOLE'ÜN ÇOCUK OLARAK SAVAŞA TANIKLIĞI⁵

Deleuze *Diyaloglar* kitabında bireyin toplumsallaşma sürecine ilişkin olarak; sürekli bir "... artık değilsin" gibi birbirini olumsuzlayarak ilerleyen bir yaşam sürecinden bahsetmektedir. Bu durum toplumsal ve hiyerarşik olarak ilerlemektedir. Çocukluk; okul, iş hayatı, evlilik gibi süreçlerle ilerlemektedir, bu ilerlemelerin her aşaması bir ötekinden dışlanarak gerçekleşmektedir. Nicole filmin en başında piyano özel dersinden sonra, elma yiyerek neşeli bir şekilde Paris sokaklarında dolaşmaktadır. Kampa geldiğinde ise, anne ve babasını kaybeder ve ardından burada yalnızca "hayatta kalma" odaklı bir yaşam mücadelesi sürecine girer. Bu süreçte Nicole artık çocuk değildir. O, SS *Schutzstaffel* (Koruma Timi) askerleri ile birlikte geçirdiği gece sonunda artık "çocuk" değildir. Hayatın acı, çirkin ve kötü tarafıyla karşılaşır. Nicole, toplumsal cinsiyetinin kendisinden istediği rolü, hayatta kalmak amacıyla kullanır. Hem anne ve babasının kaybı hem de kampta cinsiyeti bağlamında "kadın" olarak kullanılması, Nicole'ün çocukluğunu yitirdiğinin iki önemli göstergesidir. İki olay da travmatik bir durumdur. Ancak bunların sebep olduğu "çocukluğun yitimi" hepsinden daha çok travmatiktir. Nicole burada dünyanın başka yerindeki çocuklardan çok daha farklı bir hayat sürmektedir. Dolayısıyla filmde; Nicole'ün çocuk olduğuna dair bir izlenimde bulunmak güçleşir. Üstelik Nicole genç yaşına rağmen herkesin yapamayacağı bir görevi üstlenir. Nicole kampta "kapo" olur.

Filmin yönetmeni Gillo Pontecorvo, Nicole'ün filmin başında ergenlik dönemindeki bir genç kız olarak algılanmasını istemez. O, kampa alışma sürecinde kısa saçlarıyla daha çok bir oğlan çocuğunu andırmaktadır. Ancak SS subayı ile birlikte geçirdiği geceler ve filmsel zamanın doğrusal ilerlemesi sonucunda saçları uzamıştır. Çünkü bu süreçte Nicole artık kampın masum ve korkak mahkûmu değil, Nazilerle işbirliği içerisinde zalim bir "kapo"dur. Nicole, çocuktur ve üstelik aynı zamanda suçlu bir cellattır. Ancak filmde Nicole'ün bu işi yapmak zorunda olduğu nedenleri ile birlikte yaratılmaktadır. İktidar ve hazzın faşizmle birleşen yanı, her ikisinin de travmatik bir senaryoyla çekilen bir film aracılığıyla "kitlelerin imgeselini çökeltmek" ve burjuva liberalizmini yeniden canlandırmaktadır. Bonitzer'e göre aslında burjuva sinemasının görevi de budur. Liberal toplumun ortalama öznesinin imgeselini allayıp pullayarak

⁵ *Kapo* film, ile ilgili olarak *Cineaste* dergisinde yayımlanan Edward Said'in Pontecorvo'yla yaptığı röportajında, filmin senaristi Solinas, senaryoda kadın karakter ve gardiyan (filmde esir bir Rus askerdir) arasında bir aşk ilişkisinin yaşanmasını önerdiğini anlatır. Pontecorvo, sert bir şekilde buna itiraz eder ve kavga ederek ayrılırlar. On beş gün sonra yeniden karşılaştıklarında Pontecorvo Solinas'a haklı olduğunu, aradaki bu aşk ilişkisinin olmadığı takdirde filmin görüntülerine katlanmanın ve hikâyenin ilerlemesinin güç olacağını söyler (2000: 25). Buradan da anlaşılacağı üzere, savaşı anlatan kurmaca filmler, yalnızca çıplak ve acımasız gerçekliği göstermez, hikâyeyi aynı zamanda kendi film diline uyarlayarak, yaratmak istediği etki doğrultusunda yeniden dönüştürür. Pontecorvo, bu duygusal ilişki olmadığı takdirde izleyiciyi etkilemeyeceğini düşünür. Böylece, çıplak ve acımasız gerçekliğin içerisine aşk ve sevgi gibi duygusal bir ilişki katarak, filmin acımasız ve sert görüntülerini katlanır duruma getirdiğini düşünmektedir. Filmde bu aşk ilişkisine Nicole'ün insani yönünü ve masumiyetini ortaya koymak için yer verildiğini söylemek mümkündür.

sömürmektedir. Böylece sinema “... burjuva simgesinin deliğini imgesel bir anlatıyla tıkar; söz konusu delik ise gerçekte şiddetin artmasının beslediği mitlerle büyümektedir” (Bonitzer, 1995: 95-96). Bu bakış açısına göre *Kapo* tam olarak böyle bir filmidir. Burjuva imgesinin mitleşmesi için sinemanın tüm olanaklarını kullanmaktadır.



Resim 1: *Kapo* filmine ait görüntüler, Nicole'ün zamanla değişimini göstermektedir.

Yukarıdaki fotoğraflarda; Nicole/Edith'i önce Paris'te evinde ve güvenli bir şekilde sokaklarda dolaşırken görmekteyiz. Edith/Nicole'ün burada bir burjuva aileye mensup “küçük bir kız çocuğu” olarak ele alındığı görülmektedir. İkinci grup fotoğraflarda; Kampa geldiği birinci günü hayatta kalabilmek için kimlik değiştirir ve saçlarının bir oğlanınki kadar kısa kesildiği görülmektedir. Üçüncü

grup fotoğraflarda; Nicole'ü Rus mahkûm sevgilisiyle birlikte saçları arkadan toplu ve yüzünü gülerken “genç bir kadın” olarak değişime uğramıştır.

Filmde sergilenen çocukluğu, biyolojinin evrensel bir kategorisi olarak değil, kesin şartlar altında belirli bir zamanda görülen değişen bir toplumsal yapı olarak düşünmek mümkündür. Bu, “çocukluk” kavramının tıpkı “genç”, “kadın” olarak diğer kategorilendirmelerde olduğu gibi, mekânsal bir varlık olarak anlaşılabilmesi ve farklı alanlarda ve mekânlarda farklı şekillerde üretilebileceği anlamına gelmektedir. Dolayısıyla filmin bir toplama kampında geçmesi metaforik olarak “çocukluk ve gençlikten” yetişkinliğe geçiş dönemine tekabül etmektedir.

Gander, kimlik ve benlik kavramlarını ergenliği en iyi tanımlayacak ve onun anlaşılmasını sağlayacak olgular olarak görmektedir. Gander benlik kavramının bir bireyin, kendine özgü, duygulardan, algılardan ve davranışlardan oluştuğunu belirtmektedir (2015: 595). Ergenler gittikçe kendi yarattıkları bir seyirci kitlesiyle çevrilirler; David Elkind, buna düşsel seyirciler adını vermektedir. Bu tutum ergenleri, kendi kendilerine yarattıkları başkalarından önemli oldukları düşüncesiyle düşsel seyirciler, özel ve biricik olduklarını hissetmeye götürür (akt. Gander, 2015: 563). Dolayısıyla bu süreçte egosantrik bir kişilik gözlenmektedir. Nicole'ün davranışlarını her ne kadar yaşadığı koşullara bağlasak da, onun yaşında olmayan birinin davranışlarının farklı olabileceğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Nicole'ün benlik oluşumu ve gelişimi kampın disiplin ve denetimiyle liderlik yaparak gelişmektedir. Nicole on dört yaşında gençlik ve çocukluk arasında bir dönemdedir. Toplama kampında iki yıl yaşamıştır. Ailesini kaybetmiştir. Yalnızdır ve denetim altındadır. Özgürlüğü elinden alınmıştır. Nicole kapo'luk görevini kabul ederek kendi özgürlük alanını yaratmak istemektedir. Kamp içerisinde belirli bir iktidar sahibi olduğu ölçüde hayatta kalma imkânı olacağına inanmaktadır. Bu görevi doğrultusunda kendine yeni bir kimlik yaratmıştır. Bu kimlik doğrultusunda genç ya da ergen kişi; insanların kendilerini seyretmek için var olmadığını yavaş yavaş fark etmeye başlar. Bu aynı zamanda özneleşmeye doğru giden bir adımdır. Bu noktada kişinin kendi yarattığı “hayali”seyircilerin önemi azalır, daha gerçekçi ve nesnel bir benlik kavramı “kişisel söylencenin” yerini almaya başlar (Elkind'den Akt. Gander, 2015: 565). Nicole, ergenliğin henüz başında artık küçük bir çocuk olmaktan çıkarak etrafını ve başka insanların eşit önemde olduğunu fark etmeye başlar. Ancak Nicole bunu fark ettiği ölçüde “kendi hayatta kalma” amacına odaklanacaktır.

Nicole'ün yaşadıklarının deneyime dönüşebilme imkânı vardır. Çünkü Nicole diğer mahkûmlardan farklı olarak kampın rutin gündelik hayatını kendi lehine

dönüştürmüştür. O, henüz benliğinin oluşumu aşamasında ve bir varoluş yöntemi olarak kampın kurallarını iyi bilmekte ve kurallara göre kendi yaşam alanını yaratmaktadır. Ancak filmin anlatısı içerisinde Nicole’ün “çocuk olarak kapo” olması bir deneyime dönüşmez. O ancak zalim ve aynı oranda masum bir genç kız imgesini yansıtır. Filmde gösterilen temsil karakterde ve izleyicide herhangi bir deneyim ve tanık olma duygusu yaratmaz. İzleyici yönetmenle birlikte yalnızca “dikizleme” suçunu paylaşır. Oysa Nicole mahkûm olarak gündelik hayatını belirli bir rutinden bağımsızlaştırma imkânına sahip olmasına rağmen “toplama kampı” ve “çocuk olarak kapo” imgesi, tanıklığı bir deneyim olarak temsil etmek yerine, onu klişelere hapseder.

Almanya’da gittikçe yükselen faşizmin, toplumsal yapı içerisinde nasıl ve neden bu kadar hızlı geliştiği üzerine araştırma yapan Frankfurt Okulu düşünülerinden Adorno, bu gelişmeden yola çıkarak otoriteryen kişilik kuramını geliştirmiştir. Bu tür kişilik tipinin ilk olarak aile disipliniyle oluştuğunu belirtmektedir. Yetişkinlik döneminde ise, okul askerlik, kamu kurumları gibi diğer disiplin kurumlarıyla devam ettiğini, bu şekilde kişinin otoriteye kolayca boyun eğdiğini ve hatta bunu içselleştirdiğini ortaya koymuştur. Kişi bu yolla hem kendine, hem de karşısındakine karşı zalimleşmektedir. Nicole karakterinde otoriteryen eğilim onun “kapo” olarak görev yapmayı tercih etmesiyle kendini göstermiştir. Kapolar, en az Naziler kadar şiddet uygulayan ve otoriter kişilerdir. Bu kişilik özelliklerini göstermeyen biri kapo görevi yapamaz ve zaten bu görev için seçilmez. Ancak filmde kapoların şiddet uygulayan tarafı gösterilmez.

Peki Nicole bu kadar zulüm ve acı yaşarken kendisi gibi mağdur olmuş mahkûmlarla dayanışma yoluna neden girmiyor ve aksine “zalim” olmayı tercih ediyor? Bu soruyu Levi tekillik üzerinden cevaplıyor. Her bir mahkûmun yaşadığı tekil duruma verilen tepki farklı olabiliyor. “İnsanlıktan yoksun bırakılma” amacı güdülen bir yerde kişi yarı ölü olarak artık yalnızca kendi yaşamından sorumlu hale geliyor. Dolayısıyla kampın şartları; kişinin tüm empati kurma, yardım etme, duygusal paylaşım gibi insani duyguları yaşamasına izin vermiyor. Kampta, “*Kendi içine kapanmış binlerce tekil ve bu tekillikler arasında umarsız, gizli ve sürekli bir savaşım*” mevcuttur (Levi, 2015: 31). Alman ‘koruma timleri’ SS’ler (Schutzstaffel) her türlü direniş imkânını aşırı fiziksel ve psikolojik şiddeti en aşağılayıcı tarzda uygulayarak daha baştan ortadan kaldırmıştır. Yalnızca direniş imkânını değil, pasif ve zararsız da olsa, her türden dayanışmayı ve ortaklık bilincini de yok etmek için daha akıllıca bir yolları vardır: bir ayrıcalıklılar sınıfı yaratarak Yahudileri suça ortak etmek.

Yaşam duygusal dalgalanmalarla ilerlemektedir. Sevgi, yaşamsal arzumuzu arttırırken, keder ve nefret duyguları bu arzuyu azaltmaktadır (akt. Baker,

2012: 26). Nicole'un aşık olduğu adamla birlikte kamptan kurtulmayı hayal etmesi yaşamsal arzusunu arttırmaktadır. Ancak genç adam Nicole'den birçok insanın kurtuluşu için kendini feda etmesini ister. Nicole bunu öğrendikten sonra kendisinin kandırıldığını söyler. Bu kandırılma hem Nazi askerleri tarafından, hem de sevdiği genç tarafından gerçekleşen bir kandırılmadır. Neticede Nicole'un tüm bunları bilmesi varoluş gücünü azaltarak, ölmeyi istemesine neden olur.

Spinoza, zalimliğin başkasına atfedilen bir duygu olduğundan bahseder. Buna göre, “zalimlik” bize karşı değil, “sevdiğimiz veya acıdığımız” bir başkasına, birine karşı yönelen bir “kötülük” isteği olarak tanımlanmaktadır (akt. Baker, 2011: 80-81). Bu doğrultuda, Nicole'u “zalim” olarak tanımlamak mümkündür. Çünkü o, gücü olmayan mahkûmlara şiddet uygulamakta ve güçsüzlükleri oranında onları istismar etmektedir. Sonuçta; Nicole zulmü yaşadığı oranda zalimliği ve yalnızca kendini düşünmeyi öğrenir. Filmde iyi ve kötü ayrımı yapabilmek oldukça güçtür. Levi, kampın içini iyi-kötü karşıtlığı üzerinden anlamaya çalışmayı, insan doğasının anlamayı kolaylaştırmak için gerek duyduğu basitleştirme arzusunun bir tezahürü olarak değerlendirmekte ve kampın içinde geçerli olan ilişkilerin hiçbir modele uymadığını dile getirmektedir (Levi, 2015: 31). Filmde Nicole'ü kapo olduğu için suçlayamayacağımız gibi, onu “kötü” olarak nitelendiremeyiz. Benzer şekilde filmde kampın Nazi görevlilerinden Karl'a kötü diyebilmek güçtür. Üstelik filmde Karl'ın tutuklulardan birini öldürdüğü tek bir kare yoktur. Levi'nin tanımıyla, bir “gri bölge” tesis edilerek, kurban ile baskıcı arasındaki sınırlar ustaca ortadan kaldırılabilmiştir.

Nicole kendisine tecavüz eden Nazi'den veya annesini babasını ölüme götüren kişilere olan nefret ve kin duygularını izleyici yoğun bir şekilde hissetmez. Nefret duygusu kişisel olup, genellikle belirli bir kişiye yöneltilmektedir. Levi'nin de belirttiği gibi “... *işkencelerimizin ne yüzleri ne de adları vardı, ... onlar uzak, görülmez ve erişilmezdi*” (2013: 213). Oysa Nazilerin uyguladığı sistemde “efendi ve köle” arasındaki ilişki doğrudan olmamakla beraber, yine Nazilerin seçtiği kişiler (ki bunlar genellikle mahkûmlar arasından seçilmektedir) aracılığıyla gerçekleşmektedir. Nitekim kampın yöneticilerinden biri, geceyi birlikte geçirmek istediği kişiyi seçmesi için Yahudi olan Kapo'yu görevlendirmektedir. Nicole'un, nefreti ise bu nedenle belirli bir kişiye yönelik değildir. Filmde; nefret, kin, intikam duygularını aktarmak yerine, yerine Nicole'un Kapo'luğa yükselerek hayatta kalma serüvenine tanık oluruz. Nicole, beslenme, uyku gibi temel olan bedensel varlığının devamını sağlayan fizyolojik ihtiyaçlarını karşılayabildiği için kampta kalmaktan şikayetçi değildir. Nicole'un bu davranışlarını ölüm korkusuna ve yaşam içgüdüsüne bağlamak mümkündür. Ancak bu duygular Nicole'ü “çocuk” olarak nitelendirilmesini güçleştirmektedir.

Nicole yukarıda da değinildiği gibi filmde bir çocuktan çok daha fazla bir yetişkin gibi davranır ve ancak bir yetişkinin dayanabileceği koşullara ayak uydurur. Bu durumu, onun hayatta kalabilmesinin bir koşulu olarak görmek mümkündür. Nicole, oldukça “güzel bir yetişkini” andırmaktadır. Nicole’ün ölümü “yüce” olduğu ve fazla bilinçli görüldüğü ölçüde bir “çocuğun” ölümünden uzaklaşmaktadır. Seyirci bu yolla ayrıcalıklı bir ana tanık olmaktadır. Bu an ayrıcalıklı olduğu kadar, bir çocuk için grotesk kaçmaktır. Nicole’ün ölümü, uzun, zor ve sürece yayılarak abartılı olmuştur. Sonuçta *Kapo* filminde yaratılan ölüm imgesi arzusunun ve gerçekliğin yerini alan fetiş bir nesneye dönüşmektedir. Nicole’ün ölümüne gidişi kesme geçiş yöntemi kullanılarak aşama aşama gerçekleştirilmektedir.



Resim 2: Nicole’ün ölümüne gidişi birkaç planda gösterilmektedir.



Resim 3: Rönesans ressamlarından Giotto Di Bondone 1304-1306 yılları arasında yaptığı “Lamentation” (Ağıt) adlı eseri⁶

Nicole’ün başı tıpkı bu eserdeki gibi Nazi askeri tarafından hafifçe eğik tutulmaktadır. Nicole’ün bu durumu Rönesans resimlerinde İsa’nın ölümünü anımsatmaktadır. Bu ölümü, bir başlangıç olarak görmek mümkündür. Nicole’ün ölümü bu oranda mitleştirilmektedir. Onun ölümü aynı zamanda bir başlangıcı temsil etmektedir. O başlangıç, bir devletin kuruluşuna bağlanmaktadır: *“İsrail toprakları aydınlandı. Tanrı İsrail’dir. Tanrı ışıktır. Tanrım ulu Tanrım. Sen ki kölelerin zincirlerini koparansın...”* Bu sözlerden Nicole’ün ölümüyle birlikte özgür olacağı varsayımı anlaşılır. Bu esnada Nicole’ün yüzü tıpkı Rönesans resimlerini andıran bir aydınlıkla gösterilmiştir. Nicole kamptaki tüm insanları

⁶ (Çevrimiçi), <https://www.sanatabasla.com/2013/06/11/agit-lamentation-giotto/>, 12 Ocak 2018. Eser, İsa’nın ölümü sonrası duyulan derin üzüntüyü anlatmaktadır.

kurtaran ve kendini bu uğurda bahşedendir. Bu oranda onun ölümü, kutsal ve mitleşmiş bir şekilde aktarılır. Nicole'ün ölümü "ayrıcalıklı bir an"da yaratılmaktadır.

Filmde Deleuze'ün hareket-imgesi üç öğeyi barındırmaktadır. Algı-imge, eylem-imge ve etki-imge. Bu öğeler izleyicinin duyularına hitap ederek izleyicide bir etki-tepki yaratmaktadır (akt. Yetişkin, 2011: 129). Algı imge eylemle birlikte düşünceyi etkilerken, hareket imge duygusal bir etki yaratmaktadır. Filmde Nicole'ün ölümü böyle bir duygusal etkiye sahiptir. Benzer etkiyi, Nicole'ün kampa geldiklerinden hemen sonra ailesinin de aralarında bulunduğu kalabalık bir grubun çırılçıplak ölümüne gönderilişlerinde görmek mümkündür. Pontecorvo Nicole'ün anne ve babasını önce genel planda kalabalık arasında ve daha sonra yakın planı kaydırma hareketiyle çeker. Bu aslında tam bir klişe hareket imge örneğidir. İki plan birbiri ardına yerleştirildiğinde de, onların ölümüne gittiği anlaşılır. Burada izleyici âni, Nicole ile eş zamanlı olarak görmektedir. Aynı zamanda öznel açıdan yaklaşılacak bu planlar nedensellik bağı içerisinde bir bütün oluşturmaktadır. Anne ve babasının imgesi ve koşma hareketiyle birbirine bağlanarak eylem-imge yaratılmaktadır. Algı imgeleri ise "*şeyler ve şeylerin algısı tamamlanmamış, önyargılı, kısmi ve öznel kavrayışlardır*" (Deleuze'den akt. Yetişkin, 2011: 130). İzleyici bu sahnede yönetmenin algıladığı bir ölüm biçimini deneyimlemektedir. Burada yaratılan imge önceki algılanımlara ve deneyimlere hitap ederek, duyulara seslenmektedir.

Daney'in 1992 yılında yayımlanan "The Tracking Shot in *Kapo*"⁷ makalesinde de belirtildiği gibi Rivette'in sorduğu bu soru hafızasından hiç silinmemiştir. Evet, *Kapo* filmi kesinlikle güzel olmak istemişti. Bu nedenle görüntüler estetik öncelikli olarak oluşturulmuştur. Özellikle çekilen her "güzel görüntü", kaydedilen şeylerin önünde korku ve titreme duygusuyla eşleşecektir. Korku ve titreme Pontecorvo'da yoktu. Daney bu film hakkında o kadar ileri gider ki, yasaklanması gerektiğini söyler (Daney, 1992). Rivette, Pontecorvo'nun ölüm sahnesini takip çekimle birlikte imgelerin estetize edilmesini eleştirmektedir. Bu görüntülerde deyim yerindeyse yönetmen "bağırılmaktadır". Pontecorvo'nun bakış açısı ve yaptığı şeyle ilgili tutumu filmlerde ve dolayısıyla dünyayla ve her şeyle ilişkili olarak; dünyaya yaklaşımını ve bu yaklaşımın tonalitesini yansıtmaktadır. O, bu görüntülerle bir toplama kampını taklit etmektedir. Olmuş ve yaşanmış gibi göstererek etki bırakmak istemektedir. Rivette, imajdan önce bir sorumluluğun önemini vurgular. Pontecorvo bu sorumluluğu hiçe saymaktadır. Bu nedenle işin etik boyutu tartışmaya açık hale gelmektedir. Sansasyon olarak bir görüntü,

⁷ "The Tracking Shot in *Kapo*" 1992 yılında Fransız sinema eleştirmeni Sergey Daney tarafından yazılmıştır. Daney'in son makalesidir. 1992 yılının Haziran ayında ölümünden hemen önce basılmıştır. Makalenin orijinali *Trafic* Dergisi No. 4, Kış, 1992.

her durumda yeni bir gerçeklik yaratır. Olay, aslında etik bir endişe içerdiği için kurgulama kaygısı içermektedir. Çünkü aslında böyle bir şeyi filme almak imkânsızdır. Ancak görüntü ile imajı bastıran bu kurmaca temsili izleme imkânı verir. Yani, kurgu aracılığıyla, film böyle bir olay izlenimi vermeye çalışmaktadır (Kuipers, 2017: 34-35).

Bataille’ın düşüncesiyle İkinci Dünya Savaşı filmlerini ele alırsak eğer; bu filmlerde işkencecinin sadist, acımasız ve haklı dili yerine, genellikle yapılan bu işin bir görev olduğuna dair gerekçe gösteren iktidarın dilinin kullanıldığı görülecektir.

“Genel kural olarak, cellat, kurulu bir iktidar adına uyguladığı şiddetin dilini kullanmaz; onu açıkça bağışlayan, doğrulayan ve ona bu işte yetiştirilmiş olmanın gerekçesini veren iktidarın dilini kullanır...” (akt Bonitzer, 1995: 95).

Bataille’ın bakış açısı dikkate alındığında, neredeyse tüm toplama kampı filmleri iktidarın yani, celladın açısından konuyu ele almaktadır. *Kapo* filmine bakıldığında Nicole’ü iş birliği yaptığı için ve kendisi gibi olanların karşısına aldığı güçlü olan tarafta yer aldığı için hiçbir şekilde suçlamayız. Film kendi bakış açısı doğrultusunda izleyiciyi Nicole’ün bunları yalnızca “hayatta kalabilmek” için yaptığına kolaylıkla ikna eder. Bu iknayı yalnızca çekim açılarındaki bile görmek mümkündür.

SONUÇ

Çalışmada, imgeler dünyası olarak adlandırılan sinemada, imgeler aracılığıyla savaşa tanıklığın nasıl temsil edildiğine bakılmıştır. Filmde çocuk karakterin yarattığı imgeler film anlatısı içerisinde farklı biçimlerde yer bulmuştur. Bu bağlamda makalede; İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo’nun yönettiği *Kapo* (1959) filmi incelenmiştir.

Totalitarizmde olgusal gerçeklik istisnai durum adı altında bozuma uğratılır. Yerini totaliter rejimin doktrinlerine bırakır. *Kapo* filminde de benzer şekilde gerçeklik, filmin organik öykü yapısı nedeniyle karşıtlık barındırmaktadır. Bu karşıtlık olguların nesnel gerçekliğinin bir temsili olamayacağı ve filmin bu gerçekliğin yeniden üretimi olduğu gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Film zaman ve mekân aracılığıyla farklı biçimlerde kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Bu durum çocuğun tanıklık imgesine de yansımaktadır.

Kapo filminde organik öyküleme biçiminde olduğu gibi hikâye geleneksel anlatı kodlarına uygun bir şekilde oluşturulmuştur. Film Nicole üzerinden hareket imgesini yaratmaktadır. *Kapo* filmi ise, düşünme edimini harekete

bağlar. Ancak bu yolla oluşan düşünceler motor duyulara seslenmektedir. Benzer şekilde Nicole’ün ölümüyle de, filmin sıkıca örülmüş geleneksel kodlara bağlılıkları olarak görmek mümkündür. Filmlerin sosyolojik boyutu düşünüldüğünde, toplum bir kurucu olarak, üst bir yapı olarak önemli olmaktadır. Toplumun istekleri ve beklentileri karşılanmak zorundadır. Bu beklenti tarihi bir olayın hafızalardan silinmesini engellemek ve hatta onu mitleştirmek bile olabilir. Ancak bir şey, mitleştirdiği oranda deneyim ve hakikatin gerçeğinden sapar. *Kapo* filmi ölümü ve toplama kampını bir çocuk imgesiyle anlatmıştır. Üstelik anlatı, tercih edilen çekim teknikleri nedeniyle klişelerle yüklüdür. Bu nedenle *Kapo* filminde, hem savaşa tanıklığın bir deneyime dönüşmediği görülmekte; hem de sanki bir “çocuğun” değil, “yetişkin”in yaşadıklarına tanık olunmaktadır. Pontecorvo bu filmle, Nazi toplama kampı anısının daima canlı kalmasına katkı sunmuş ancak bunu deneyimden koparan bir anlatımla gerçekleştirmiştir. Filmde çocuklara atfedilen ve doğalmış gibi görünen özelliklerin yerinden edildiği görülse de, filmin kullandığı araçlar ve anlatısı düşünüldüğünde, “saf bir tanıklık deneyimi” yerine, klişe imgeler yarattığını söylemek mümkündür.

Film; çocuk tanıklık imgesini nesneleştirirken, izleyiciyi ve kamerayı o bakışın sahibi olarak özne konumuna getirir. Sanat filmi izleyicilerine filmin sanatsal bir ürün, bir kurgu olduğunu, göstermek suretiyle gerçeğin taklidi olduğunu iddia etmekten kaçınmaktadır. Ancak *Kapo* filmine bakıldığında yeniden düzenlenmiş bir toplama kampı gerçeğin taklidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin kurgulamaya ağırlık vermesi nedeniyle imgeler; gerçeğin yalnızca tekrarı ve bir taklidi olarak yaratılmıştır. Yaratıcı bir gerçeklik ortaya koyamamıştır. *Kapo* filmi, kurguyu etik kaygı yaratacak boyutta kullanarak, aynı zamanda filmin yönetmeni Pontecorvo’nun endişesini de yansıtmaktadır.

Sonuçta Nicole’ün zalimliği, ölümü, kampta yaşadıkları ve bunlara direniş biçimi kendisini 14 yaşında bir çocuk olarak algılamamıza izin vermez. O daha çok hayatta kalmaya çalışan bir yetişkini andırmaktadır. Ancak film klasik anlatı yapısına sahip olduğundan Nicole’ün masumiyetini gölgelemek istemez ve izleyiciyi tatminkâr bir şekilde Nicole’ün masumiyetine inandırır. Filmde Nicole’ü iş birliği yaptığı için ve kendisi gibi olanları karşısına aldığı ve güçlü olan tarafta yer aldığı için hiçbir şekilde suçlamayız. Film kendi bakış açısı doğrultusunda, izleyiciyi Nicole’ün bunları yalnızca “hayatta kalabilmek” için yaptığına kolaylıkla ikna etmektedir.

Sonuçta sinema, bir şeyin temsili olduğu sürece sinemada tanıklık daima bir eksiklik barındıracaktır. Temsil, temsili olan şeyi düşünmeye zorlayarak içerisinde bir baskı barındırmaktadır. Önemli olan bu temsili doğrudan aktarmak yerine, sinemanın kendi diliyle temsili ve baskıcı olmayan imgeler yaratmasıdır. Dolayısıyla temsilde oluşan bu eksikliğin, filmlerin üretkenliğini ve yaratıcılığını artırarak bir keşfe dönüşmesi beklenir.

KAYNAKÇA

Améry, J. (2015). *Suç ve Kefaretin Ötesinde*, (C. Ener, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Ariès, P. (1962). *Centuries of Childhood*, Robert Baldick (çev.). New York.

Baker, U. (2012). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim.

Berktaş, F. (2012). *Dünyayı Bugünde Sevmek*. İstanbul: Metis.

Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik. Aziz Ufuk Kılıç (çev.)*. İstanbul: Metis.

Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses. İzzet Yaşar, (çev.)*. İstanbul: Yapı Kredi.

Daney, Sergey (1992). "The Tracking Shot in Kapo". *Sense of Cinema*. Şubat, Sayı:30.

Daney, S. (1992). "The Tracking Shot in Kapo", *Sense of Cinema*, Şubat, (30). (Çevrimiçi), http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/kapo_daney/, 17 Haziran 2017.

Deleuze, G. (1997). *Cinema II: The Time-Image*, (R. C. Hugh Tomlinson, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2014). *Sinema I – Hareket-İmge*. Soner Özdemir (çev.). İstanbul: Norgunk.

Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. Cem Soydemir (çev.). İstanbul: Metis.

Gander, M. J. & Gardiner, H. W. (2015). *Çocuk ve Ergen Gelişimi*. Nermin Çelen, & Ali Dönmez vd. (çev.). İstanbul: İmge.

Gélis, J. (2007). *Çocuğun Bireyselleşmesi*, P. Ariès , & G. Duby içinde, *Özel Hayatın Tarihi 3. Devrim Çetinkasap, (çev.)*. İstanbul: Yapı Kredi. 339-359.

Gürdal, A. D. (2013). "Sosyolojinin İhmal Edilen Kategorisi Çocuklar Üzerinden Çocukluk". "İş, Güç, Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi. Sayı:4:1-26.

Jullier, L. & Leveratto, J. -M. (2016). "The Story of a Myth : The Tracking Shot in Kapò or the Making of French Film Ideology". Mise au Point. Sayı:8:(s.y.).

Kuipers, H. (2017). "Those Who Feel the Fire Burning: Drone Perception and the Aesthetico-Political Image". Krisis: Journal for Contemporary Philosophy Sayı:1:32-41.

Levi, P. (2013). Bunlar da mı İnsan, (Z. Selimoğlu, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Levi, P. (2015). Boğulanlar Kurtulanlar, Kemal. Atakay, (çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Said, E., Pontecorvo, G. (2000). "The Dictatorship of Truth: An Interview with Gillo Pontecorvo". Cinéaste, 25(2):24-25.

Sütçü, Ö. (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi. İstanbul: Es.

Yetişkin, E. (2011). "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş". İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Sayı:40:123-141.