

ciliğiyle var olmaktadır. Bunun için eylemde bulunmasına gerek yoktur, doğası gereği büyüleyiciliği bedeninde taşımaktadır. Hareketsiz, ifadesiz ve olan bitenden habersizdir, tam anlamıyla edilgindir. Ama ekranı, kapitalist sistemin tüm güzellik kodlarını taşıyan bedeni doldurmaktadır. Dolayısıyla **Cashback** filmde kadın, hareketsizliği ve farkında olmayışı açısından bir yandan var oluşuyla nesneleştirilirken, diğer yandan çıplaklığının ve güzelliğinin fetişleştirilmesi açısından bedensel olarak da nesneleştirilmektedir.

KAYNAKÇA

- BAUDRILLARD, Jean, **Kusursuz Cinayet**, çeviren: Necmettin SEVİL, Ayrıntı yay., İstanbul, 1998
- BAUMAN, Zygmunt, **Parçalanmış Hayat- Postmodern Ahlak Denemeleri**, Çeviren: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001
- BERGER, John, **Görme Biçimleri**, çeviren: Yurdanur SALMAN, Metis yay., İstanbul, 2008
- FOUCAULT, Michel, **Cinselliğin Tarihi**, çeviren: Hülya UĞUR TANRIÖVER, Ayrıntı yay., İstanbul, 2007
- JEFFREYS, Sheila, **Beauty and Misogyny**, Routledge: 2005, aktaran: BAŞKENT, Can, *Güzeli Sevmemek-Bir Sheila Jeffreys Okuması*, <http://student.science.uva.nl/~cbaskent/cinsel/cinsel/24.html>
- KIZILÇELİK, Sezgin, **Küreselleşme Beden ve Şizofreni**, C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi 25 (4), 2003 Özel Eki, <http://www.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/496.pdf>
- MULVEY, Laura, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", ANTMEN, Ahu, **Sanat Cinsiyet**, çeviren: Esin SOĞANCILAR, İletişim yay., İstanbul, 2008
- SAGAN, Eli, **Freud Kadın ve Ahlak**, çeviren: Gökçe METİN, İlya yay., İstanbul, 2003
- SENNETT, Richard, **Ten ve Taş**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2002
- STERLING, Charles, **La nature morte de l'Antiquité au XXe siècle**, nouvelle édition révisée, Paris: Macula, 1985
- TAŞ, Hüsamettin; BİNGÖL, Sinem; ARSLAN, Serdal; GÜNEŞ, Onur; **Ataerkil Olma Sürecinin İrdelenmesi**, Kocaeli Üniv. Bildiriler Kitabı, http://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/75062cb007aa8f9_ek.pdf
- TURNER, Bryan S., "Recent Developments in the Theory of the Body", *The Body-Social Process and Cultural Theory*, Ed. M. FEATHERSTONE/M.HEPWORTH/B.S. TURNER, Sage Publication, London 1993
- UMUNÇ, Himmet, **Spenser'in Beden Alegorileri**, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) bildirisi: Yazında ve Çeviride Beden, İstanbul Üniversitesi, 2007, <http://www.idea.boun.edu.tr/Spenser%20Text.pdf>
- ZIZEK, Slavoj, **Yamuk Bakmak**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2004

NOTLAR

1. Himmet UMUNÇ, **Spenser'in Beden Alegorileri**, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) bildirisi: Yazında ve Çeviride Beden, İstanbul Üniversitesi, 2007, s.2 <http://www.idea.boun.edu.tr/Spenser%20Text.pdf>

2. Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, çeviren: Hülya UĞUR TANRIÖVER, Ayrıntı yay., İstanbul, 2007, s.154
3. Laura MULVEY, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", Ahu ANTMEN, **Sanat Cinsiyet**, çeviren: Esin SOĞANCILAR, İletişim yay., İstanbul, 2008, s. 281
4. Charles STERLING, **La nature morte de l'Antiquité au XXe siècle**, nouvelle édition révisée, Paris: Macula, 1985
5. Ernst Hans GOMBRICH, **Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance**. 4th ed. 1966. Chicago: U of Chicago P, 1985, aktaran: UMUNÇ, A.g.y, s. 1
6. Richard SENNETT, **Ten ve Taş**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2002, s. 38-39
7. Jacques LE GOFF, **Ortaçağ Batı Uygarlığı**, Çeviren: Hanife GÜVEN ve Uğur GÜVEN, Dokuz Eylül Yayınları, 1999, s.283, aktaran: Sezgin KIZILÇELİK, *Küreselleşme Beden ve Şizofreni*, C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi 25 (4), 2003 Özel Eki, s. 89, <http://www.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/496.pdf>
8. Eli SAGAN, **Freud Kadın ve Ahlak**, çeviren: Gökçe METİN, İlya yay., İstanbul, 2003, s. 183
9. R. SENNETT, *Ten ve Taş*, s.258
10. Jean BAUDRILLARD, **Kusursuz Cinayet**, çeviren: Necmettin SEVİL, Ayrıntı yay., İstanbul, 1998, s. 135
11. Slavoj ZIZEK, **Yamuk Bakmak**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2004, s.150
12. L. MULVEY, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", s. 291
13. Zygmunt BAUMAN, **Parçalanmış Hayat- Postmodern Ahlak Denemeleri**, Çeviren: İsmail TÜRKMEN, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s.157-159
14. Hüsamettin TAŞ, Sinem BİNGÖL, Serdal ARSLAN, Onur GÜNEŞ, **Ataerkil Olma Sürecinin İrdelenmesi**, Kocaeli Üniv. Bildiriler Kitabı, s. 43, http://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/75062cb007aa8f9_ek.pdf
15. Sheila JEFFREYS, **Beauty and Misogyny**, Routledge: 2005, s. 24, aktaran: Can BAŞKENT, *Güzeli Sevmemek-Bir Sheila Jeffreys Okuması*, <http://student.science.uva.nl/~cbaskent/cinsel/cinsel/24.html>
16. Bryan S. TURNER, "Recent Developments in the Theory of the Body", *The Body-Social Process and Cultural Theory*, Ed. M. FEATHERSTONE/M.HEPWORTH/B.S. TURNER, Sage Publication, London, 1993, s. 15
17. John BERGER, **Görme Biçimleri**, çeviren: Yurdanur SALMAN, Metis yay., İstanbul, 2008, s. 54
18. A.g.y., s. 278
19. S. ZIZEK, **Yamuk Bakmak**, s. 95

Mit Kıрма Girişimi Olarak Tarih İllüzyonu: "Der Baader Meinhof Komplex"

Emrah Suat ONAT*

Özet

Sinema kimi zaman tarihi yeniden oluşturma eğilimi taşıyabilir. İzleyicinin geçmiş ile bağı koptuktan sonra tarihi manipüle etmek ve sonucunda onu tekrar yazmak mümkündür. Bu metin tarihsel gerçeklerle **Der Baader Meinhof Komplex** filminin aktardığı süreci karşılaştırırken, bu dönem incelemesi anlatı boşluklarının gerçeği nasıl çarpıttığını ifşa eder. Filmin teknik olarak gerçeğe benzerliği tarihi yeniden yazmaya çalışan bir söylem ortaya çıkarmıştır. *Anahtar sözcükler: sinema, tarihsel eleştiri, RAF (Kızıl Ordu Fraksiyonu/Rote Armee Fraktion), söylem, ideoloji*

History Illusion as an Iconoclastic Attempt: "Der Baader Meinhof Komplex"

Summary

Movies may have tendencies to reconstruct the history occasionally. Once the audience's connection with the past is broken it is possible to manipulate the history and eventually rewrite it. While comparing the historical facts with the period that *Der Baader Meinhof Komplex* expresses, this paper reveals how narrative gaps twist the truth and the history. Technical verisimilitude of the film determines a discourse which is willing to rewrite the history.

Key words: cinema, historical criticism, RAF (Red Army Faction/Rote Armee Fraktion), discourse, ideology

Giriş

Sinema gerçeği değil ama izleyicinin gerçeklik algısını değiştirir. Egemen sinema, adının da hakkını vererek tarihi yeniden yazmaktan çekinmemiştir ve vazgeçmeyecektir; çünkü bu endüstri, var olduğu toplumun sinema sektörünün sadece ekonomik ilişkilerini değil, ideolojisini de tanımlar. "Ekonomik ve ideolojik olan arasındaki ilişki içinde egemen sinema kendi somut biçimini alır. Bu nedenle bir sinema endüstrisi olan her ülkenin kendi egemen sineması vardır ve bu sinema sürekli olarak içinde bulunduğu ekonomik ve ideolojik ilişkilere bağlı olarak gelişir"¹. Egemen sinemanın, egemen ideoloji bağlamında Vietnam'da Rambo ile ya da –ve hatta– Irak'ta P.Alemdar'la ve daha birçok örnekle intikam peşinde koşarken tarihi ve gerçeği çarpıttığı açıktır.

2008 yılında tarihle bir kez daha oynanırken Almanya üstesinden hala gelemediği RAF (Rote Armee Fraktion - Kızıl Ordu Fraksiyonu) fantezisini yeniden izleyiciye sunar. 11 Eylül'den bu yana hortlayan terör ve terörist filmlerinin son halkalarından biri

olan **Der Baader Meinhof Komplex**, 1986 yapımı **Stammheim** ve 2002 yılı yapımı **Baader** adlı filmlerden sonra (her iki yapım da Uluslararası Berlin Film Festivali'nde çeşitli ödüller kazanmıştır) adeta serinin son halkası konumundadır. 2002 tarihli filmin yanında, **Der Baader Meinhof Komplex** gerçeğe daha yakın duruyorken, buradaki yakınlık ancak göreceli bir değer taşıyabilir. Bu durum şaşırtıcı değildir, çünkü Almanya'nın sinemayı ideolojik olarak etkili biçimde kullanması zaten yeni değildir. Zira Goebbels'i ve Leni Riefenstahl'i göz ardı etmek imkânsızdır.

Aynı konuyla ilgilenen tüm benzerleri içinde **Der Baader Meinhof Komplex** görsel olarak gerçeğe benzerlik, etkileyicilik, oyunculuk, yapım, sinemasal anlatı, kronoloji vb. gibi özellikleri bakımından diğerlerinden çok ileridedir. Peki ya söylem? **Der Baader Meinhof Komplex** NE'yi NASIL anlatır?

2008 İstanbul Film Festivalinde **Bir Terör Filmi: Der Baader Meinhof** adıyla² gösterilen **Der Baader Meinhof Komplex** aynı zamanda Almanya'nın Oscar'lardaki En İyi Yabancı Film ödülüne adaylığını

koyduğu filmidir. Yapım, 1970'te kurulan RAF'ın (*Rote Armee Fraktion- Kızıl Ordu Fraksiyonu*) kurucu kadrosuna³ odaklanır. Bu kadro 1977 yılının 18 Ekim'inde, Stammheim cezaevindeki hücrelerinde ölmüş halde bulunurken, Ulrike Meinhof 1976'da, Holger Meins 1974'de hayatını kaybetmiştir.

Konuyu tartışmaya başlarken üzerinde önemle durulması gereken bir nokta vardır. Filmin adına göre, öykü, RAF'ın kurucu kadrosundan Andreas Baader ve Ulrike Meinhof arasındaki politik ilişkiye mi gönderme yapmaktadır yoksa genel olarak RAF'tan mı bahsetmektedir? Film izlendiğinde olay örgüsünün kişisel bir ilişki ağı üzerinden ilerlemediği görülür; zira yapım sadece iki karakter arasında geçen ilişkileri ele almaz. Öykü, ağırlıklı olarak 1970-1977 arası RAF'ı incelemektedir. Tam da bu noktada 'RAF' ile 'Baader-Meinhof Grubu' adları arasında ciddi ideolojik yaklaşım sorunu ortaya çıkmaktadır. Hiç bir RAF üyesi ya da sempatizanı örgütün adını Baader-Meinhof Grubu ya da Çetesini olarak telaffuz etmez. Kurdukları oluşumun adı Kızıl Ordu Fraksiyonu'dur. Bu tip bir isimlendirme egemen bir bakışın (devletin ve basın) söylemidir. Hatta Bernhard Vogel'in şu sözleri önemli bir ayrımı da ortaya koyar: "*Baader Meinhof çetesi yerine Baader Meinhof grubu diyen herhangi bir kişinin örgütün sempatizanı olduğu düşünülebilir (zira RAF'ın ortaya çıktığı günden beri 'grup' kelimesinin kullanılması onlara politik bir meşruiyet kazandırırken, 'çete' tanımlaması örgütü adı suçlarla ilişkili kılıyordu)*"⁴.

Tarihe Karşı Temsil ve Sunum

Bu metnin amacı bir film izleyicisinin olmuş olan ile manipüle edilmiş olan arasındaki ilişkiyi ele alınırken neden sonuç ilişkisi ve tarihsel bağlamı göz önünde bulundurarak sunum ve tarih arasındaki ilişkileri incelemektir. Filmi oluşturan birbirinden oldukça kopuk görünen yapısal blokların birbirleriyle ilişkisini kurmak, konudan habersiz izleyici için mümkün görünmemektedir. İzleyicinin konu hakkındaki bu bilgisizliği (izleyicinin her filme dair tarihsel gerçeklikten haberdar olması zaten beklenemez) manipülasyon aracı olarak kullanırken, bu girişim tam da bu bilgi boşluklarından faydalanarak sağlanmaktadır ve bu anlamda bilinçli ve amaca uygundur. Tarihsel süreç içinde kesintisiz devam eden örgü, filmsel olay örgüsünde kasıtlı olarak eksiltilmiş, boşluklar yaratılmıştır. İzleyici sinema dilinin ve bizatihi anlatımın ruhunda olan bu yöntemi yadırgamayacak ve olay örgüsünün ifade ettiği gerçekliği (aslında gerçeğe benzerliğini) –

film izleme deneyiminin getirdiği bir ön kabul ile alımlayacaktır. Filmin söylemi izleyiciye kasti olarak eksiltildi bir anlatım sunarak kendi içinde tutarlı görünen fakat tarihle çelişen bir yapı ortaya çıkarmıştır.

Andreas Baader ve Ulrike Meinhof bir efsane statüsüne yükselmiş iki devrimci kimlik olarak, egemen ideoloji tarafından yeniden sıradanlaştırılmak ve son aşamada da yok edilmek zorundadır. Filmin ulaşmaya çalıştığı (özellikle filmin finalinde Brigitte Mohnhaupt'un replikleriyle filmin anlattığını anlamayan izleyiciye bir de 'kör göze parmak' usulüyle dayatılan) sonuca giden bu yolda, yönetmenin ve dolayısıyla anlatının kendisinin böyle stratejiler geliştirmesi doğaldır. Oysa sunumun boş bırakıldığı noktalar doldurulduğunda daha gerçekçi karakter ve olay analizlerine ulaşmak mümkün görünmektedir. Ayrıca gerçekleşen olayların motivasyonlarını yakalamak adına tarihe dönmek zorunlu olacaktır. Her olayın değil ama önemli olanların tarihsel gelişiminin doğrusunu söylemek, filmi izlemiş / izleyecek olan seyirci için bir rehber vazifesi de görecektir. RAF üzerine tarihsel bir araştırma olmasa da, **Der Baader Meinhof Komplex**'in RAF'ı temsil ve sunum tarzında tarihle nasıl çeliştiğini kavramak, anlatının tarihsel manipülasyonu bağlamında iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Filmin girişi Meinhof'un burjuva yaşamıyla izleyiciyi karşılar: çıplaklar kampında marjinal aile tablosu. Görüntülere eşlik eden müzik Janis Joplin'in **Mercedes Benz** adlı parçasıdır. Şarkının sözleri, burjuva yaşam tarzına bir vurgu daha yaparak, daha sonra çizilecek olan Ulrike Meinhof portresinin filmsel şimdi ile filmsel sonra arasındaki uçurumunu resmetmeye çabalar.

İkinci sekans (rock'n roll kızı olarak Meinhof'un ev partisi ve Almanya'ya gelen İran Şahı ve eşine yazdığı açık mektup) ilk sekansın devamı niteliğinde olup, politik Meinhof karakterine ilk göndermeyi oluşturur. İzleyici rock'n roll yapan Ulrike'den, **Konkret** dergisinde sivri dilli yazıları yayınlanan Meinhof'a sert bir geçiş yaşar. Bu sahnenin bir önemi daha vardır. **Der Baader Meinhof Komplex** filminin uyarlandığı kitabın⁵ yazarı Stefan Aust karakteri izleyicinin karşısına burada çıkar.

İran Şahına yönelik protestolarla başlayan sonraki sekansa ait görüntüler, ses köprüsü vasıtasıyla bir önceki sekansın içinden başlar. Polislin ve yandaş göstericilerin protestoculara saldırısı aktüel kamera ve göz hizasından yapılan çekimlerle sunulur. Fakat

bu sahnenin hemen girişinde, tıpkı bir öncekinde olduğu gibi, yine bir tanıtma çabası vardır. İzleyici, filmin daha sonraki bölümlerinde önemli bir rol oynayacak olan Peter Homann'ı görür. Bir önceki sekansta kendisine yer bulan Aust'un **Der Baader Meinhof Komplex**'i yazarken Homann'ın büyük desteğini almış olması bir diğer anlamlı noktadır.

Başlayan protestoda Benno Ohnesorg adlı öğrencinin bir polis kurşunuyla 2 Haziran 1967'de yanlışlıkla öldürülmesi Almanya içinde çok ciddi tepkilere neden olur. Zaten o gün gerçekleşen olay da polislin aşırı müdahalesi nedeniyle yaşanmıştır.

*Şah ve karısını korumak üzere daha önce görülmedik önlemler alınmıştı. Birçok İranlı öğrenci geçici olarak Münih'ten çıkarılmış, otoyollar kapatılmış, yedek polis güçleri getirilmişti. Şah'ın operaya girmesi sırasında yumurta ve biraz taş atılmasının dışında, polislin iddiasına göre, bin kadar Batı Berlinli gösterici şiddete başvurmuştu. Ama polis şiddet kullanıyordu. Göstericileri dövüyorlar, bazıları evlere sığınınca, onları izlediler. Ohnesorg orada, sivil polis tarafından başından vuruldu*⁶.

Filmde gösterilmemiş olsa bile, Ohnesorg adına düzenlenen protesto belki de ölüm olayından daha etkili bir eylem haline gelmiştir. "*Batı Berlin'den SDS'li (SDS: Alman Sosyalist Öğrenciler Federasyonu) Siegwald Lönnendoncker, 'insanlar Ohnesorg'a olan hepimize olabilir diye düşünüyorlardı' diyor. 'Ve o zamana kadar olmamış olan bir şey oldu. SDS'li yoldaşların daha önce çağrısını yaptığı soyut dayanışma kavramı artık gerçek bir dayanışmaya dönüşmüştü'*"⁷.

Devlet ve polise karşı çarpışan protestoculara yönelik en büyük saldırı, filmde de gösterildiği gibi basın devi Springer Grubu'ndan gelmekteydi. İzleyici, Gudrun Ensslin ile tanışmadan hemen önce, Meinhof'un Springer Basın Grubu'na bağlı bir gazete-yi eleştirdiğini görecektir.

Gudrun Ensslin, film içinde defalarca olduğu gibi, annelik bağlamı içinde temsil edilmiş ancak bu temsil sırasında da annelik kavramıyla uzaktan yakından ilişkisi olmayan bir karaktere dönüştürülmüştür. Zaten filmdeki kadın karakterlerin anneden çok birer terörist olarak temsil edilmesi süreci, çocuk-anne ilişkisi üzerinden devamlı surette kendini tekrar etmektedir.

İzleyicinin Andreas Baader ile tanışması ise Schneider Mağazasının kundaklanması öncesinde gerçekleşir. Andreas Baader sert, kavgacı ve uyumsuz bir karakter olarak sunulurken, bu sahnede Ensslin'in Baader'e olan körü körüne inancı özellikle vurgulanır. Bu inanç filmin genel stratejisi içinde sıklıkla başvurulan bir araç haline gelecektir.

Filmdeki önemli bir dönüm noktasını ise öğrenci lideri Rudi Dutschke'nin vurulmasıdır. Sağcı bir genç tarafından yüzünden ve vücudundan vurulan Dutschke o gün (11 Nisan 1968) değil fakat 11 yıl sonra bu olaya bağlı olarak beyin kanaması yüzünden hayatını kaybedecektir. Bu suikast girişimi, filmde gösterildiği şekliyle, gerçekten büyük bir infial yaratır.

*Önde gelen Batı Alman şehirlerinde 60.000 kişi Springer binalarını kordon altına aldı. Münih SDS'den Barbara Brick, 'şimdi büyük bir öfkeden kaynaklanan şiddet eğilimi vardı' diye anımsıyor. 'şimdi savaş için, iç savaş için sokaktaydık. Öyle olmasaydı, başka insanların arabalarıyla barikatlar kurmazdık; sahiplerine sormak bir an bile aklımıza gelmemişti. Bir otobüsü devirip ateşe vermezdik. Evet, duygusal olarak savaş ilan etmiştik, öncelikle karalamaları ve iftiralarıyla insanları öldüren basına karşı'*⁸.

Burada bahsi geçen basın grubu, izleyicinin birkaç sekans önce Meinhof'un eleştirileri ile adını duyduğu Springer Basın Grubu'dur ve gazetelerinde şöyle manşetlere yer vermektedirler: "*Genç Kızılıların Terörünü Hemen Durdurun, Bütün Pis İşleri Polise ve Onların Su Tabancalarına Bırakmayın*"⁹. Ancak her ne olursa olsun RAF'ın kurulma saiklerini sadece Ohnesorg cinayetine ve Dutschke suikastına bağlamak, Vietnam savaşına, Amerikan karşıtlığına, Almanya-Amerika arasındaki askeri işbirliğine ve Almanya'nın Nazi geçmişine neredeyse hiç değinmemek anlatıya ait stratejinin bir parçasıdır. Filmin bu anına kadar gerçeklerden kopmamaya özen gösteren ama izleyiciyi yine de yanlış yönlendiren bir anlatım tarzı söz konusudur.

Komün sekansında izleyici bir serseri olarak Baader portresini çok daha yakından görecektir. Bu sekansta görülen nedensiz şiddet, bilinçli olarak RAF'ın kurulmasıyla da ilişkilendirilecek ve RAF kimi durumlarda Baader'in oyuncağı olarak resmedilecektir.

14 Mayıs 1970 tarihinde Baader, Ulrike Meinhof'un da yardımıyla Berlin'deki Dahlem Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden kaçılırken, filmde sunulduğu biçimiyle Meinhof'un şaşkınlık yaşamaya ya da tereddütte kalması mümkün görünmemektedir. Zira, "... sekiz gün sonra eylem Agit 883 adlı anarşist eğilimli bir yeraltı gazetesinde çıkan bir yazıda üstlenilir. 'Kızıl Ordunun İnşası' adlı metnin yazarları anti-emperyalist hareket içinde silahlı bir fraksiyon olarak örgütlenmeyi amaçladıklarını belirtirler. RAF adı ilk kez bu metinde kullanılmıştır"¹⁰. Bu metnin yazarlarından biri de Meinhof'tur. Zaten örgüt içinde de bu gelenek devam etmektedir. Fakat film boyunca görüleceği üzere Meinhof'un bu teorik yanı Baader ve Ensslin tarafından sayısız kere aşağılanmakta, filme göre Meinhof'u intihara sürükleyen bu süreç karakterler arasında kopmalara neden olmaktadır.

22 Mayıs 1970 tarihli bildiri ile RAF'ın temelleri atılmıştır. "1968 yılında küçük-burjuva devrimci-radikal bir örgüt olarak şekillenen RAF, ideolojik-askeri gidasını Latin-Amerika devrimciliğinden almış, şehir gerillacılığı temelinde, etkin gerilla eylemleriyle darbeler indirerek Alman emperyalizmini zayıflatmayı ve ardından gelişecek olan toplumsal muhalefetle de düzeni yıkmayı hedefleyen bir stratejiyle hareket etmiştir"¹¹. Fakat Ümit Koşan'ın kitabında 1968, Geoffrey K. Roberts ve Patricia Hogwood'un **The Politics Today** adlı eserinde ise 1971 olarak¹² bildirilmiş olmasına rağmen RAF'ın kuruluş yılı 1970'tir¹³.

RAF'ın kurulmasından hemen sonra, 1970 yılının yaz aylarında RAF'ın kurucu kadrosu Ürdün'deki El Fetih kamplarına katılır¹⁴. Filmsel söylemin bu kamp üzerinden iletmeye çalıştığı iki mesaj göze çarpar. İlki ve daha az önemli olanı RAF üyelerinin marjinal duruşlarını vurgulayan çıplaklık meselesidir. Müslüman militanlarla Alman gençlerin ahlaki çatışması neredeyse rahatsızlık verici bir biçimde sunulmaktadır.

İkinci ve çok daha önemli olan mesaj ise anlatı stratejisinin filmin o anına dek pek çok kez vurguladığı ama burada zirve yaptığı söylemin açık tezahürüdür. Daha önce de tekrarlandığı üzere RAF kadınlarının (özelde Ensslin ve Meinhof) annelik güdüsünden yoksun olduğu burada bir kez daha yinelenir. Fakat bu noktada da tarih ve temsil / sunum tekrar karşı karşıya gelir. Annelik niteliklerine haiz olamama üzerinden işleyen bu söylem yeni de değildir üstelik.

... hiç kuşkusuz medya 'terörist' kadınların temel bir özelliği olarak gösterilen, Lombroso'nun¹⁵ da suçlu kadınlara atfettiği 'analık görevini yerine getirmeme' noktasının altını çizme fırsatını kaçırmamıştır. ... RAF'lı kadınlar, toplumun kadınlar için saptamış olduğu özel rolü kaale almadan kendi geleceklerini belirlemişlerdir. 'Sakin ve huzurlu bir hayat sürmeyi' seçmemiş ve 'bireysel daire'nin yerine 'genel oluş'u koymuş, böylelikle anneliği ikinci plana itmişlerdir¹⁶.

Meinhof'un kızlarını Filistin'e göndererek onları babalarından koparmayı istediğine ilişkin iddia (ve vereceği bu kararları bir daha kendisinin de göremeyeceği olduğunun bilincinde olması) izleyicinin gözünde Meinhof'un ve Ensslin'in insani olan tüm niteliklerini silmeye yönelik bir girişimdir. Film bunu yaparken, çok bilinçli olarak doğruluğu ya da yanlışlığı kanıtlanmamış ve kanıtlanamayacak olan bu iddiaya dayanmaktadır.

2007 yılında Jutta Dittfurth, filmde geçen bu olayın bir başka yönünü açığa çıkarmıştır. Yazara göre Meinhof, ikiz kızlarının velayeti babaları Klaus Reiner Röhl'e verilecek olursa onları kızkardeşi Inge Wienke Zitzlaff'ın yanına Doğu Almanya'ya göndermeyi planlamaktadır¹⁷. Fakat Ürdün Kampı'nda RAF'la yollarını ayıran Peter Homann (zaten film ve kitapta bu konudaki söylem onun anıları üzerinden şekillenmektedir), ikizleri buldukları Sicilya'dan kaçırarak babalarına teslim eder. Böylece Meinhof'un kendi kızlarıyla ilgili planları suya düşmüş olur.

Dittfurth'un belirttiği gibi çocukların Ürdün'e gönderilme planı sürecinde ülkenin savaşın eşiğinde olduğu zaten herkesin malumudur. Gerillalar Federal Almanya'ya döndükten birkaç ay sonra savaş çıkmış ve 4000 ila 10000 Filistinlinin yaşamına mal olmuştur. Homann ve Aust'un iddialarına göre kızların gönderileceği yetimhane de Ürdün hava kuvvetleri tarafından bombalanan hedeflerden biriydi ve bu taarruzdan hiç kimse kurtulmadı¹⁸.

Homann ve Aust'un iddialarına karşılık Dittfurth'un iddiaları daha makul gelmektedir, zira Meinhof gibi hayatını politikaya adanmış bir gazetecinin konjonktürel gerilimin farkında olmaması ve göz göre göre kızlarını ölüme göndermesi, her şeyden önce, akla hiç yatkın gelmemektedir.

RAF üyeleri Almanya'ya döndükten sonra ise banka soygunları başlar. Alman hükümeti bu eylemler sayesinde örgütten haberdar olur. 1970-1972 arası RAF'ın halk desteği giderek büyümektedir. Filmde Federal Kriminal Polis Bürosu Başkanı Horst Herold'un repliğiyle ifade edildiği üzere 30 yaş altı her dört Almandan biri RAF sempatanıdır.

1972 yılında, Mayıs Taarruzundan önce gerçekleştirilen bir anket halkın RAF'a olan desteğini göstermektedir.

1971 yılında yapılan geniş çaplı bir kamuoyu araştırmasında katılımcıların 40%'ının RAF eylemlerini, motivasyon olarak, adi suç olarak değil de politik şiddet olarak gördüğünü, 20%'sinin RAF üyelerinin yakalanmasını engellemek için onları himaye edenlerle ortak görüşte olduğunu ve 6%'sının ise RAF üyelerini saklama konusunda gönüllü olduklarını ortaya koymuştur¹⁹.

1972 yılının Mayıs ayında RAF Vietnam'daki bombalamalara karşı Almanya'da Mayıs Taarruz'unu başlatır ve bu şekilde Vietnam'da gerçekleşen savaşı kendi ülkesine de getirmiş olacağını düşünür. Onlara göre artık savaş sadece Asya'da değil, Almanya'daki Amerikan ordu merkezlerinde de devam edecek, hatta Amerika'ya destek veren Alman Devleti de bu saldırılardan nasibini alacaktır. İlk saldırı 11 Mayıs günü Frankfurt'ta Amerikan Ordu Karargâhına gerçekleşirken bir subay ölür ve 13 kişi yaralanır. 13 Mayıs'ta Augsburg ve Münih'teki polis merkezleri bombalanır. 15 Mayıs'ta Yargıç Buddenberg'in arabasına başarısız bir bombalı saldırı düzenlenir. 19 Mayıs'ta Hamburg'daki Springer binası bombalanır ve 17 çalışan yaralanır. Bu saldırı daha sonra RAF'ı bölen saldırı olarak gündeme getirilecek ve film içinde de kullanılacaktır. Ancak Brigitte Mohnhaupt'un 1976 yılında Stammheim'daki ifadesi (bu ifade ilerleyen sayfalarda ayrıntılı olarak ele alınacaktır) bu yaklaşımın doğru olmadığını gösterir. 24 Mayıs'ta Heidelberg'de bulunan Amerikan Ordusu Karargahı bombalanır ve üç asker ölür²⁰.

Almanya'daki Amerikan askeri üsleri Vietnam'a yapılan sevkiyatlar açısından son derece büyük öneme sahiptir. Bu konudaki hedef seçimi RAF açısından oldukça doğru görünmektedir çünkü hedeflerin Almanya'nın Nazi geçmişiyile de ilgisi bulunmaktadır. Örneğin "Frankfurt'taki IG-Farben Karargahı bir zamanlar Nazi Reich'ının finans liderleri için bir mer-

kezdi ve şimdi de Amerikan ordusu tarafından stratejik planlama merkezi olarak kullanılmaktadır ki bu durum da burayı RAF'ın saldırısı için oldukça uygun bir hedef haline getirmektedir"²¹.

Bu saldırılardan hemen sonra tüm ülkede RAF militanı avı başlar ve çok sayıda polis görevlendirilir. Bu beklenmedik bir tepki değildir ama halkın desteğini bir anda çekmesi RAF'ın kurucu kadroları için şaşırtıcıdır. "Tüm bu eylemler silahlı propaganda sonucu halkın da mücadeleye katılacağını düşünen RAF'ın beklentisinin aksine halkın devletle daha çok bütünleşmesine ve polisle işbirliğine gitmesine neden olur"²². Bu etki sonucu RAF'ın kurucu üyeleri arka arkaya yakalanır; 1 Haziran'da Baader, Meins ve Raspe, 7 Haziran'da Ensslin, 9 Haziran'da Mohnhaupt, 15 Haziran'da ise Meinhof gözaltına alınır²³.

Filmde gösterilmeyen çok önemli bir nokta vardır. Meinhof'un yakalandığı gün aynı dairede Gerhard Müller de ele geçirilmiştir. Kamera bu dairenin içinde gezinse de Müller'in orada olmadığı görülür. Oysa Müller, filmin iskeletini oluşturan söylemlerin sahibidir. Hapse girdikten sonra savcılarla işbirliği yapan (bir polisi öldürmekten yargılanmaktadır ve aleyhine tanıklık yapan görgü tanıkları vardır) ve böylece çok az bir süre mahkûm olduktan sonra salıverilen ve Meinhof'un RAF'ın diğer üyeleriyle kopma noktasına geldiğini söyleyen²⁴ -böylece filmde Meinhof'un intiharı için uygun bir ortam yaratana yine Müller'in kendisidir. Bu iddiaları Jan Raspe ve Brigitte Mohnhaupt kesin olarak yalanlamıştır. Müller'in anlattıkları film için, filmin izleyiciyi inandırmaya için, RAF'ın gerçeklerle çelişen temsili için biçilmiş kaftandır ve Müller filmde, gerçekte olması gereken yer ve zamanda mevcut değildir.

RAF üyelerinin hapisane günleri tecritlerle başlar. Psikolojik işkence tekniklerinin uygulandığı tecrit yöntemleri özellikle Meinhof üzerinde kullanılır. Film bu süreci, yine intiharı haklı çıkaracak biçimde, Meinhof'un akli dengesini kaybetmeye başlamasıyla kullanır. Bu noktada açlık grevleri ve ölüm oruçları devreye girer. Bu etkinliklerin RAF için iki önemli amacı vardır: birincisi halka ulaşmak ve ikincisi tecritleri kırabilecek güce sahip olmak²⁵. RAF üyelerine göre ellerindeki tek silah (filmde gösterilen tabanca ve kurşunların aksine) kendi hayatlarıdır. Artık eylem alanları mahkeme salonları ve açlık grevleri, ölüm oruçlarıdır.

Holger Meins'in öldüğü açlık grevi tek bir dalgaymış gibi yer bulur filmde. Oysa 1973 yılından 1989'a kadar tam 10 açlık grevi gerçekleştirilir²⁶. Meins Kasım 1974'de üçüncü açlık grevi dalgası sırasında ölür. Ayrıca Baader ve Ensslin farklı açlık grevi dalgaları sırasında cezaevi yetkilileri tarafından sudan da mahrum bırakıldıkları için hayati tehlike atlatırlar. Meins'in tabi tutulduğu zorla besleme yöntemleri ise mahkûmun hayatta kalması için değil, daha sancılı ve daha hızlı ölmesi için kullanılan işkence yöntemlerindedir. Bu işlemin uygulanması için hapishane doktorları baskı altında tutulmaktadır. "Bir keresinde hapishane doktorları açlık grevi yapan bir mahkûma zorla besleme uygulaması yapmayı reddetmişlerdir çünkü bunun insani olmadığını düşünmektedirler; bu mahkûm daha işbirlikçi tıbbi bir ekibin görev yaptığı başka bir hapishaneye gönderilmiştir"²⁷.

RAF üyelerinin yargılandığı Stammheim duruşması Stuttgart'ta 21 Mayıs 1975 günü başlar. Bu duruşma için özel bir mahkeme binası inşa edilmiştir.

Stuttgart-Stammheim Cezaevinin 200 metre uzağına inşa edilen bina... penceresiz beton bir bloktan ibarettir... üç değişik girişi vardır: biri mahkeme heyeti ve iddia makamı tanıklarının için, ikincisi sanıklar için ve karmaşık bir güvenlik sistemine sahip olan sonuncusu ise içeri üstleri aranarak teker teker alınan izleyiciler, gazeteciler ve avukatlar için²⁸.

Filmde de Horst Herold'un replikleriyle vurgulandığı gibi RAF üyelerin iletişimlerinin gözlemlenmesi için Stammheim'da bir araya getirilmektedir. Oysa Baader, Ensslin ve Raspe'nin öldüğü ve Möller'in ağır yaralandığı geceye ait ses kayıtları ölüm olaylarının araştırılması sırasında dinlenmemiştir²⁹.

Stammheim'a ait ilk sekans Baader'in mahkeme heyetine devlet tarafından verilen avukatları istemediğini haykırmasıyla açılır. Hiçbir neden sunmaksızın yapılan böyle bir giriş izleyicide yaratılmaya çalışılan 'Şımarık Baader' yargısını güçlendirmeye yöneliktir.

RAF duruşmasıyla birlikte Alman Hükümeti ceza kanununun 129a Maddesini (anti terör yasası) yürürlüğe sokar. Bu madde yüksek güvenlikli Stammheim'ın hem içeri, hem de dışını kontrol altına almaktadır. Bu yasa uyarınca avukatlar teröristlere yardımcı olmak ya da onları davalarında desteklemek gibi şüphelerle davadan el çektirilebilir hatta bürolarına yapılan baskınlarda elde edilebilecek şüpheli kanıt-

lar dolayısıyla ceza alabilirlerdi. Andreas Baader'in buradaki haykırışı bir şımarıklık belirtisi değil, aksine hakkı göz göre yenen bir insanın isyanıdır.

Andreas Baader davanın başlamasından önce kendi seçtiği avukatlarından mahrumdur. Üç avukatı Klaus Croissant, Kurt Groenwold ve Christian Strobele ... savunma makamlarından ihraç edilmişlerdir... Bu, üç yıl süren bir soruşturmanın ardından davanın başlamasına bir hafta kala, sanıkların dosyaya en iyi şekilde vakıf olan üç avuktardan yoksun kalmaları anlamına gelmektedir³⁰.

Baader'in savunmasını üstlenen avukat Croissant RAF'ın açlık grevlerini desteklediği ve 3 günlük destek amaçlı açlık grevi yaptığı için terörist bir örgütle ilişkilendirilerek davadan el çektirilmiştir³¹. Baader bu yüzden davaya devletin kendisine tahsis ettiği avukatlarla başlamak zorunda kalmıştır.

Bu ilk Stammheim duruşma sekansının bir özelliği de Meinhof'un akıl sağlığını yitirdiği yönündeki anlatı stratejisinin devamını sağlamaktır. Ölü bölümde³² uzun süre kalan Meinhof'un çok da sağlıklı olduğunu iddia etmek mümkün değildir; ancak bu sunum biçimi devletin sanıkların yokluğunda da davaya devam edilebilmesini sağlayan yasayı çıkarmasını haklı gösterir niteliktedir. Ayrıca Meinhof'un ölü bölümden, ölümüne değin devam edecek temsil tarzının bir halkasını oluşturur. Filmde Petra Schelm'in öldürülmesinden sonra Meinhof'un ölümüne değin sunulacak tüm sekanslar bu izlek üzerinde işlemekte ve Andreas ile Ensslin'in karşısında giderek zavallılaştıran ve onlardan giderek kopan bir Meinhof portresi çizmektedir. Anlatının açıkça vurgulamak istediği RAF'ın teori ve pratik ilişkisinin koştugu hatta Baader'in kaçırılması dışında hiç mevcudiyet kazanmadığıdır. Meinhof'un ölüm sekansından bir önceki bölümde grup içindeki bu hizipleşme karikatürize edilmiştir. Ensslin ve Baader, önce Meinhof'un yazdığı bir yazıyı yırtıp atmakta, ardından onu Hamburg'daki Springer binası saldırısı yüzünden yargılamakta, aşırı depresif Meinhof hüccesine dönerken de arkasından öpüşmektedirler. Anlatının bu bölümüyle tarihi bir kez daha karşı karşıya getirmek gereklidir.

Yukarıda bahsedilen tüm suçlamalar (Springer Saldırısı ve Meinhof'un gruptan kopması) Gerhard Müller isimli eski RAF militanının ifadesine dayanmaktadır ve filmde değiştirilmeden kullanılmış-

tır. Gerhard Müller bir polisin ölümünden sorumlu tutulmasına rağmen, savcılarla işbirliği yaparak az bir ceza almış ve daha sonra da izini kaybettirmiştir³³. Oysa Brigitte Mohnhaupt 22 Temmuz 1976'da verdiği ifade Hamburg'daki saldırı sırasında Meinhof'un orada olmadığını ve RAF'ın birbirinden bağımsız hücrelerden oluştuğunu ve her bir hücrenin kendi başına eylem planlama ve gerçekleştirme gücünün olduğunu vurgular. Ancak sivillere zarar verebilecek eylem tarzı RAF içinde benimsenmemiştir ve Springer saldırısı bu yüzden örgüt içinden de eleştiriler almıştır. Meinhof da bu olayı araştırmak üzere saldırıdan hemen sonra Hamburg'a gitmiştir. Mohnhaupt olayın böyle çarpıtılmasını, Baader'in RAF'ın lideri gibi gösterilmesini ve grup içinde kopmalar yaşandığına dair dedikoduları (yani filmde anlatılan hemen her şeyi) Başsavcı Buback ile Gerhard Müller arasındaki işbirliğine bağlar³⁴. Meinhof'u intihara sürükler gibi temsil edilen bu kopuşların aslında söz konusu olmadığını belirten bir metin de Jan-Carl Raspe'nin 11 Mayıs 1976'da yazdığı "Ulrike Meinhof'un ölümü üzerine" adlı yazısıdır.

Geçtiğimiz yedi yıl boyunca gözlemlediğim Ulrike ve Andreas arasındaki ilişkinin sıvrırları yoğunluk ve şefkat, duyarlılık ve açıklıkla çizilmişti... bugün Ulrike ve Andreas arasında ya da Ulrike ile bizim aramızda herhangi bir 'gerilim' ve 'yabancılaşma' olduğunu iddia etmek ... iftiradan başka bir şey değildir. Tüm bunlar Buback'ın ve onun budalalığının parçasıdır³⁵.

Filmin bu ana kadar sürdürdüğü çöküş süreci Meinhof'un son çekimine eşlik eden diegetik³⁶ ses köprüsü vasıtasıyla izleyicide yaratılan beklentinin karşılığını verir ve Meinhof intihar eder. Anlatı bu ölüm olayının açıkça intihar olduğunu gösterme niyetindedir. Ölüm anında hiç görgü tanığı bulunmadığı için bu olayın bir intihar mı yoksa cinayet mi olduğu kesin olarak iddia edilemez ancak eldeki veriler bazı kafa karıştırıcı soruların oluşmasına neden olmaktadır. Örneğin Meinhof'un ölümü sonrası olayı soruşturmak üzere bir araya gelen uluslararası inceleme komisyonu 15 Aralık 1978 tarihinde şöyle belirtir: "... İncelememiz sonucunda Ulrike Meinhof'un asıldığında ölü olduğu şüphesini doğuran bulgularla karşılaştık ve bu ölüme bir ya da birden fazla kişinin karışmış olduğuna dair çarpıcı göstergeler mevcut... Komisyonumuz Ulrike Meinhof'un hangi koşullarda öldüğü hakkında kesin bir açıklama yapma şansına sahip değil"³⁷.

Meinhof'un ölümünden sonra ve neredeyse bir ay süren 4. açlık grevi sürecinde RAF militanları misilleme yolunu seçer. 7 Nisan 1977 günü Federal Başsavcı Siegfried Buback öldürülür. Aynı gün yayınlanan RAF – Ulrike Meinhof Müfrezesi imzalı bildirisinin son cümlesi şöyledir: "Federal Savcılar Dairesinin (BAW) asgari yaşam koşullarına sahip olmak için hep birlikte yapılan dördüncü açlık grevini Andreas, Gudrun ve Jan'ı katletmek adına bir fırsat haline getirmesinin önüne geçeceğiz çünkü psikolojik savaş Ulrike'nin ölümlüyle birlikte açıkça derinleştirilmektedir"³⁸³⁹.

Filmin sonraki sekansı tarihsel olarak gerçek olamayacak kadar kurmaca görünmektedir: Ceza Kanunu'nun 129a maddesi son derece etkin biçimde uygulanırken yüksek güvenlikli Stammheim hapishanesine dosya arasında silah sokulması. Bu noktada tarihsel gerçeklere bir kez daha dönmek ve ceza yasasının 129a maddesinin ilgili bölümlerini incelemek gerekiyor.

Daha önce de değinildiği gibi Stammheim'ın üç farklı girişi vardır ve 129a uyarınca avukatlar üstleri mutlaka aranarak içeriye alınmaktadırlar. 129a anti terör yasası 24 maddeden oluşmaktadır ve 15 ve 16. maddeler mahkûmun ve avukatların aranmasıyla ilgilidir:

Madde 15. Politik suçlu, her ziyaretten önce ve sonra ayrıca her elbise değiştirdiğinde, çıplak olarak aranmalıdır.

Madde 16. Avukatlar her ziyaretten önce, üst araması yapılarak kontrol edilmeli ve metal detektör yardımıyla da savunmayla ilgili olmayan eşyalar incelenmek şeklinde aranmalıdır.

... Savunmanın görüşme odasına (bilgisayara bağlanabilen) el teybi, ses kayıt aleti ve kalın dosyalar almasına izin verilmez⁴⁰.

Filmde silahın Stammheim'a girişi, mahkeme sırasında gerçekleşir. Ancak normal görüşme sırasında bile bu denli ağır gözetleme ve arama prosedürleri işlerken, mahkeme sırasında mahkûmlara iki tabanca ve kurşun iletebilmek çok olası görünmemektedir. Bu sunum ölümleri intihar gibi göstermek üzere işleyen anlatının karşılığıdır.

Mahkeme sırasında mahkûmlara avukatlar tarafından silah verildiği iddiası eski RAF militan-

ları olan Hans Joachim Dellwo ve Volker Speitel tarafından polis sorgusunda ortaya atılmıştır. Bunun karşılığında daha az ceza ve yeni kimlikler almışlardır⁴¹.

Bir sonraki sekans 30 Temmuz 1977'de gerçekleşen Jürgen Ponto suikastıdır. Ponto Batı Almanya'nın en önemli iş adamlarından biridir ve Güney Afrika'nın ırkçı rejimine danışman olarak hizmet etmektedir. Ayrıca kendisi, bu saldırıyı gerçekleştiren ekipten Susanne Albrecht'in kız kardeşinin vaftiz babasıdır. Bu suikast aslında bir kaçırma eylemi olarak planlanmış ama işler ters gidince Ponto kendi evinde öldürülmüştür. Sekansın finalinde, suikasttan sonra, Albrecht sinir krizi geçirirken gösterilir. Genç kadının buradaki temsili yaptığından pişmanlık duyan ve ailesine bunu nasıl açıklayacağını –sinir krizi içinde– sorgulayan biçimdedir.

Oysa Albrecht'in hayatı incelenecek olursa 1978–1979 yılları arasında Yemen'de gerilla kampına katıldığı ve 1979 yılında, sonucu başarısız da olsa, RAF adına bir suikast girişiminde yer aldığı görülecektir⁴². 14 Ağustos 1977 tarihli ve RAF Müfrezesi adına Susanne Albrecht imzalı "Jürgen Ponto Suikastı" adlı bildiriye şu satırlar göze çarpar: "Ponto ve onu Oberursel'de vuran kurşunlar hakkında söyleyeceğimiz tek şey, Üçüncü Dünya Ülkelerine savaş açan ve tüm halkı yok eden bu insanların, kendi yurtlarında şiddetle karşılaşınca nasıl da şaşkına döndüklerini göstermek istememizdi"⁴³.

Alman Sanayicileri Birliği ve Alman İşverenler Birliği'nin başkanı olan Hans Martin Schleyer'in kaçırılması filmin bir sonraki sekansını belirler. Bu eylem sırasında korumaların ve şoförün öldürülmesi, tıpkı 13 Ekim 1977'de Lufthansa'nın Uçuş 181 numaralı uçağının kaçırılması ya da 24 Nisan 1975 tarihinde Stockholm'deki Alman Büyükelçiliği baskını gibi ilk nesil RAF militanlarının çok da doğru bulmadıkları eylem tarzıdır. Zira masumlara ve sivillere zarar gelmesi ilk nesil RAF militanlarının kabul etmeyeceği bir saldırı biçimidir. Ancak görünen odur ki, ikinci nesil RAF militanları bu konuda daha az duyarlıdır. Zaten filmde de Baader'in bu eylemlerden hoşnut olmadığı –az da olsa– gösterilir.

İşçi taleplerine saldırganca yanıtlar veren Schleyer'in kaçırılması için iki temel motivasyon mevcuttur. Öncelikle İşverenler Birliği'nin yöneticisi olması, diğeri ise oldukça yoğun bir Nazi geçmişine sahip olmasıdır. "Gerçekten de Schleyer Alman patronlarının bir simgesi olmaktan ziyade eski Nazi kadrolarının F. Almanya'ya ne denli eklemelenmiş olduğunun parlak bir

timsalidir. 1931'de 'Hitler Gençliği'ne üye olmuş; SS üniforması giyme hayali 19 yaşında gerçekleşmiştir. Numarası 2270147'tür"⁴⁴. "Nazi partisinin bir üyesidir ve Çekoslovakya'da SS yüzbaşı olarak⁴⁵ görev yapmıştır"⁴⁶.

Bu nedenle Schleyer, RAF için iki yönden de uygun bir hedeftir. Fakat bu duruma rağmen örgüt Schleyer'in daha çok Nazi geçmişini ön plana çıkarmaktadır "çünkü RAF Alman halkına değil uluslararası kamuoyuna seslenmektedir"⁴⁷. Ancak filmde RAF'ın bu tavrı gösterilmez.

Arka arkaya gerçekleştirilen bu kaçırma girişimlerinin motivasyonu hakkında film hiçbir bilgi vermez. İzleyici ister istemez bu eylemleri gerçekleştirenlerin boşu boşuna çabaladıklarını düşünür. Zaten anlatının da baştan beri ulaşmaya çalıştığı hedef de bu olmuştur. Bu yüzden 27 Şubat 1975 tarihinde Peter Lorenz'in kaçırılma hadisesinin bilinmesi gerekir.

... Berlin CDU milletvekili ve Berlin Meclisi'nde ana muhalefet grup başkanı Peter Lorenz '2 Haziran Hareketi'ne bağlı silahlı bir grup tarafından kaçırılır; karşılığında altı tutuklunun serbest bırakılması istenir. Bu kişiler arasında yalnızca Horst Mahler RAF'ın 'tarihi çekirdek'ine dahildir, fakat daha önce gruptan ayrıldığını açıkça ifade etmiştir⁴⁸. Alman Hükümeti gerillalarla görüşmeyi hemen kabul eder ve hızla taleplerini yerine getirir. Lorenz'in kaçırılmasından altı gün sonra '2 Haziran Hareketi'nin serbest bırakılmasını istediği altı kişiden beşi Aden'e uçacaktır⁴⁹.

Ancak ve sadece bu motivasyondan haberdar olan izleyici RAF'ın neden bu olaydan 2 ay sonra Stockholm baskınına gerçekleştirdiğini ya da neden Schleyer'i kaçırdığını anlayacaktır.

Schleyer'in kaçırılmasından hemen sonra RAF tutuklularına görüşme yasağı (kontaktsperre) getirilir. "RAF ve diğer örgütlerden 72 tutukluya uygulanan görüşme yasağı ile birlikte grubun tecrit işlemi tamamlanmış olur. Görüşme yasağı altındaki tutsaklar tek başlarına tutulacak, okuma olanaklarından mahrum edilecek ve avukatları da dahil olmak üzere hiç kimseyle irtibat kuramayacaklardır"⁵⁰. Mahkûmların avukatları aracılığıyla dışarıya haber gönderdikleri sanılmaktadır ve devlet bu insani olmayan önlemi ulusal güvenlik meselesi haline getirerek almıştır. Bu yasak mahkûmlar öldükten bir gün sonra kalkacaktır.

Görüşme yasağı altında odalara elektrik verilmemekte ve kapılar ses geçirmez örtülerle kapatılmaktadır. Baader, Enslin ve Raspe'nin öldüğü 18 Ekim gecesi ağır yaralanan Irmgard Möller, görüşme yasağı altındayken, başka bir mahkûmla görüşebilmenin tek yolunu şöyle anlatır: "O zamanlar kaldığım hücrede yere uzanarak kapının altından şiddetli bir şekilde bağırdığımda haberleşebiliyorduk"⁵¹. Stammheim'in 7. Katında Baader, Enslin ve Raspe ile birlikte tutuklu bulunan Möller'in mahkûmlar arasındaki iletişimi anlatırken dâhili telefon hattından bahsetmeyerek, kapının altından bağırıktan söz etmesi filmin gerçeklerden iyiden iyiye koptuğunun göstergesidir. Bu ana kadar anlatının her söylediğine inanmaya zorlanan izleyici bile görüşme yasağı altındaki odalar arasında kurulmuş ve hapisane yönetiminin fark etmediği haberleşme sistemleri karşısında anlatının gerçekliğinden şüphe duyacaktır.

Lufthansa uçağının kaçırılma girişimi de Stammheim'da yatan RAF liderlerinin doğru bulduğu bir hamle değildir. Ancak aynı zamanda bu eylemin "devletin mahkûmlara karşı saldırıları karşısında kaçılmaz bir misilleme"⁵² olduğunu düşünmektedirler.

Uçak kaçırma eyleminin başarısızlığı, tıpkı izleyicinin Meinhof'un ölümüne hazırlanması gibi, bir intihar atmosferi ve intiharı haklı çıkaracak koşulları yaratma girişimidir. RAF mahkûmları eylemin başarısızlığını yıkılmış bir halde öğrenirler. Yüzlerindeki tek ifade umutsuzluktur. Bu sahne yine Meinhof'un intihar ettiği sahneye benzer biçimde Enslin'in pencereden dışarı bakmasıyla sonlanır. İlk örnekte kameranın zoom-in yaparak Meinhof'u göğüs plandan baş plana doğru sıkıştırdığı görülür. Pencerenin dışına bakan kadının yüzü çerçeveyi doldurur. Ardından gelen kesme ile Stammheim'in dışı gösterilir. Benzer strateji Enslin için de geçerlidir.

Bu çekimlerde zoom-in kullanılmasa da mizansen benzerdir. Enslin elinde sigarası, duvarın hemen önünde parmaklıkları pencerenin dışına bakmaktadır. Aynı umutsuz ifade onun yüzünde de görülür. Bu planı takip eden çekim yine Stammheim'in dışıdır. Sabah olduğunda gardiyanlar mahkûmları ölmüş halde bulurlar. Ancak hepsini değil; Irmgard Möller yaşamaktadır fakat ağır yaralıdır. Film bu konu üzerinde durmamakta, hatta adeta geçiştirmektedir. Oysa Irmgard Möller, o günden bugüne değin hiçbir zaman arkadaşlarının ve kendisinin intihara teşebbüs etmediğini söylemektedir. Ancak strateji gereği gerçek bir görgü tanığının ifadeleri anlatı içinde kendine yer

bulmaz.

Bu anlatı (kitap ve film) Aust'un kurmacası gibi görünmekte, dış etkiler (görgü tanıklarının anlattıkları bile olsa) temel yapıyı değiştirememektedir. "Örneğin cezaevi doktoru Henck, tutsakların devlet tarafından öldürüldüğüne ve yemeklerine uyuşturucu konulduğuna inandıklarını açıklıyordu"⁵³. Irmgard Möller ise o gece olanları şöyle anlatır:

Koridorda floresan ışıklarının altında birilerinin göz kapaklarını yukarı kaldırdığını fark ettiğimde ilk algıladığım şey kafamdaki uğultular... bir ses duydum 'Baader ve Enslin öldü'. Tekrar kendimi kaybetmişim. Yeniden gözlerimi açtığımda Thüringen'de bir hastanede idim... Göğsümdeki dört şiş yarısından birisi, kalp zarına isabet etmiş ve ciğerimi parçalamıştı. Yara yedi santim derinlikteydi... resmi raporlara göre cezaevi bıçağıyla yapılmıştı. Ama cezaevinde kullanılan bıçakların bu derinlikte bir yara açması imkânsızdır⁵⁴.

Filmin son sekansında anlatı, iki buçuk saat süren manipülasyonunun temel ifadesini Brigitte Mohnhaupt'un ağzından sunar: "Onlar kurban değildi. Hiçbir zaman da olmadılar. Durumlarını son ana kadar kendileri belirlediler. Yani bunu kendileri yaptılar, başkaları tarafından yapılmadı. ... Ulrike de öyle". Ve şöyle bitirir: "Onları olmadıkları gibi görmekten vazgeçtin". Mohnhaupt, bu sözlerin ardından yatay parmaklıkların kapladığı pencereye döner ve tıpkı Meinhof ve Enslin gibi sıkıntı içinde dışarıya bakar. Kamera kaydırma ile pencereye yaklaşır.

Duygu yüklü bu sekans anlatının temel arzusunun söze gelmiş halidir. Eğer filmin bu anına kadar izleyici sunulan olaylar vasıtası ile anlatıya inanmamışsa, son bir hamleyle doğrudan doğruya replikler yoluyla bu çabaya devam edilmelidir. Anlatı, izleyiciyi kendisine inandırmak için adeta kıvrandı ve hatta yalvarmaktadır. Aslında bu konuda haklıdır çünkü tüm tarihsel olgulara sırtını dönmüş ve kendisini Aust, Müller ve Homann'ın hayal gücüne dayamıştır.

Stammheim ölümleri üzerine kısaca şunlar söylenebilir: Bu kez resmi raporda Meinhof'un ölüm olayındakinden daha da belirgin ilişkiler vardır: Baader'in ölümüne yol açan kurşun ensesinden girip alından çıkmıştır; solak olmasına rağmen sağ elinde barut izi bulun-

muştur⁵⁵. Tüm adli tabipler intihar eden kişilerin ellerindeki silahı düşürdükleri konusunda hem fikir olmasına rağmen Raspe'nin intiharında kullandığı silah elindedir. Nihayet Ensslin'in vücudunda kuşku uyandıran kan oturmaları gözlemlenmiştir...⁵⁶

Baader'in hücrelerinde üç kurşun deliği tespit edilmiştir. Bir kurşun duvara, diğeri yatağa saplanmış, ölüme sebep olan üçüncüsü ise yerde bulunmuştur. Bu durumda Baader'in kendisini iki defa iskaladığını mı düşünmemiz gerekiyor? ... Silah ateşleyen kişilerin ellerinde barut izi olmasına rağmen, Raspe'nin ellerinde herhangi bir barut izine rastlanmamıştır⁵⁷.

Mohnhaupt'un son sözlerine karşılık, Irmgard Möller'in söyledikleri son noktayı koyacaktır:

Bizde iddia edildiği gibi silah kesinlikle yoktu. Silahları hücrede sakladığımız şeklindeki bir düşünce çok saçmadır, çünkü özellikle dışarıyla ilişkilerin koparıldığı o süreçte [görüşme yasağı] üstümüz birkaç kez arandı. Eğer silahlarımız olsaydı onların bize karşı kullanılmasına izin vermek bir yana, onunla ne yapacağımızı ve kime karşı kullanacağımızı çok iyi biliyorduk. Onları kendimize karşı kullanmak yerine, kendimizi korumaya ve dışarı çıkmaya çalışırdık⁵⁸.

Sonuç

Bir sinema filmi sanatsal nitelik taşıyabileceği gibi, eğlence değeri, ticari değer ve öğretici değer gibi özelliklere de sahip olabilir. Bunun yanında, bir kitle iletişim aracı olarak içerik ve söylemini toplumun her kesimine rahatlıkla ulaştırabilmektedir. Egemen ideolojinin sınırlarını çizdiği alan içinde oynanan bu oyunda izleyici yapay gerçekliklere kanabilmekte, illüzyona tabi tutulmakta, gerçek olan ile çarpıtılmış olan arasında hangi yöne çekilirse o tarafa sürüklenip gidebilmektedir. Kitle kültürü ve egemen ideoloji izleyiciyi olmayana inandırarak mevcut gerilimi boşaltmaya çabalamaktadır.

Gerçek bir olaya dayanan **Der Baader Meinhof Komplex** filmi (ve kitabı) yaşanmış olanı söylem ve ifade yoluyla değiştirmeye çalışmaktadır. Enformasyon bombardımanı altında giderek belleksizleşen izleyici tarih bilgisini sinemadan elde etmeye çalıştıkça –ya da buna maruz bırakıldıkça–, film için-

deki mesajlar biçim üzerinden alıcıya ulaşmaktadır. Bu örnekte olduğu gibi tarihsel olgularla bağlantısı kalmamış bu mesaj, tarihsel gerçek olarak izleyiciye sunulmakta, o da bunu edilgen olarak kabul etmektedir. Filmel yapının kuruluş tarzı onun bunu fark edememesini güvence altına almakta, adeta saflaştırılan izleyici manipülasyona açık hale getirilmektedir.

Manipülasyon, en azından olay örgüsü düzeyinde, öncelikle gerçeğe, ardından gerçeğe benzerliğe ihtiyaç duyarken gerçeğe benzerlikten kopulduğu anda karikatürleşerek etkin gücünü yitirir. Tragedyadan beri seyirci seyrettiğinin gerçek olmasını arınma deneyimi olarak kavramlaştırmamış mıdır? Aradan geçen zaman boyunca gerçeğe benzerliğe karşı duyulan arzunun ve talebin -ve dolayısıyla da arzın- değişmediği görülmektedir. Gerçekmiş gibi olana, oradaymış, içindeymiş gibi olana duyulan tutku. Bugün sinema diğer hiçbir sanat formunun elde edemediği bir inandırma gücüne sahiptir. **Der Baader Meinhof Komplex** bu gücü sonuna kadar kullanmaktadır. Film, eksilteli bir tarih anlatımı stratejisi güderek farklı bir anlam yaratırken, boşlukların doldurulması gerçeğe müdahalenin (dolayısıyla da filmin bilişsel olarak manipülatif, fiziksel olarak ise meta olma özelliğinin) boyutlarını göstermektedir. Sinematografik bir uygulama olarak kullandığı gerçeğe benzerlik izleyiciyi psikolojik olarak güdümlenmekte, kişilerin temsili, olayların sunumu ve olay örgüsü boşlukları seyircinin ana karakterlerle önce özdeşleşmesini sağlamakta ardından onları birbirinden uzaklaştırmaktadır (ama asla yabancılaşma mekanizmasını devreye sokmadan). Bu anlamda izleyicinin filme, karakterlere ve tarihe karşı algısını belirleyebilmekte ve bununla oynayabilmektedir.

Bu metnin tarihsel olan ve sunulmuş / temsil edilmiş olan arasındaki boşluğu doldurma ve gösterme çabası, imajın teknik olarak gerçeğe benzerliğinin tarihin çarpıtılması adına kullanıldığını ifşa etme girişimidir. Zira anlatının ifade tarzı (söylemi) içeriğin manipüle edilmesine neden olmuştur. Filmin sekansları arasında yaratılan boşluklar vasıtasıyla film hedeflediği ifadeyi vurgulayabilmekte, anlatının biçimi içeriğini dönüştürebilmekte, kendi ideolojik bağlamına oturtabilmektedir.

KAYNAKÇA

- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin., **Film Sanatı**, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yayınları, Ankara, 2008.
- ÇABUKLU, Yaşar, *Bir Fraksiyon Olarak Var Olmak*, **Virgül Dergisi**, Sayı. 36, 2001.
- HAYWARD, Susan, **Cinema Studies: Key Concepts**, Routledge, Londra, 2000.
- KOŞAN, Ümit, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, Belge Yayınları, İstanbul, 2000.
- MONCOURT, Andre, SMITH, J., **Daring to Struggle Failing to Win – The Red Army Faction's 1977 Campaign of Desperation**, PM., Oakland, 2008.
- ROBERTS, Geoffrey K., HOGWOOD, Patricia, **The Politics Today Companion to West European Politics**, Manchester University Press, 2003.
- FRASER, Roland, **1968 – İsyancı Bir Öğrenci Kuşağı**, çev. K. Emiroğlu, BelgeYayınları, İstanbul, 1988.
- SMITH, J., MONCOURT, Andre, **Red Army Faction: A Documentary History**, PM., Oakland, 2009.
- STEINER, Annie, DEBRAY, Loic, **Kızıl Ordu Fraksiyonu**, çev. Ruşen Çakır.; Metis Yayınları, İstanbul, 2000.
- THE STRUCTURE OF THE RAF (1976), http://www.germanguerrilla.com/red-army-faction/documents/76_0708_mohnhaupt_pohl.html (28.03.2010)
- THE ASSASSINATION OF ATTORNEY GENERAL SIEGFRIED BUBACK (1977), http://www.germanguerrilla.com/red-army-faction/documents/77_04_07.html, (28.01.2010)
- VARON, Jeremy, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 2004.

NOTLAR

1. Susan HAYWARD, **Cinema Studies: Key Concepts**, Routledge, Londra, 2000, s.93
2. Türkiye dışında diğer hiçbir ülke gösteriminde, filmin adına "Bir Terör Filmi" eklemesi yapılmamıştır. Farklı ülkelerde "Baader-Meinhof", "Baader Meinhof Çetesi", "Baader Meinhof Grubu" ve İspanya'da *RAF Facción del ejército rojo* adıyla izleyicisiyle buluşmuş olmasına rağmen film, Türkiye'de "terör filmi" adı altında gösterilmiştir (<http://www.imdb.com/title/tt0765432/releaseinfo#akas>)
3. Bu kadro Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Horst Mahler ve Gudrun Ensslin'den oluşmaktadır
4. Jeremy VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 2004, s. 259
5. Stefan Aust, **Der Baader Meinhof Komplex**, Hoffman und Campe, 1985. ISBN-10: 345508253X.
6. Roland FRASER, **1968 – İsyancı Bir Öğrenci Kuşağı**, çev. K. Emiroğlu, BelgeYayınları, İstanbul, 1998, s.152–153
7. a.g.y., s. 154
8. a.g.y., s. 206
9. a.g.y., s. 205
10. Yaşar ÇABUKLU, *"Bir Fraksiyon Olarak Var Olmak"*, **Virgül Dergisi**, Sayı. 36, 2001, s. 1
11. Ümit KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, Belge Yayınları, İstanbul, 2000, s. 102
12. Geoffrey K. ROBERTS ve Patricia HOGWOOD, **The Politics Today Companion to West European Politics**, Manchester University Press, 2003, s. 58

13. Detaylı bilgi için bkz. Annie STEINER ve Loic DEBRAY, **Kızıl Ordu Fraksiyonu**, çev. Ruşen Çakır.; Metis Yayınları, İstanbul, 2000, sf. 19-20; J. SMITH ve A. MONCOURT, **Red Army Faction: A Documentary History**, PM., Oakland , 2009, s. 584; Jeremy VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 2004, s. 20.
14. Detaylı bilgi için bkz. MONCOURT ve SMITH, **Daring to Struggle Failing to Win – The Red Army Faction's 1977 Campaign of Desperation**, PM., Oakland, 2008, s. 28.
15. "Kriminolog Cesare Lombroso, ..., kadınların kan dökücü suçlara müstesna katıllarını onların fizyolojileri ve "analık içgüdüleri" ile açıklar. Onun gözünde "analık güdüsü" nün noksanlığı daima bir "suç işleme güdüsü" ile bağlantılıdır" (Annie STEINER ve Loic DEBRAY, **Kızıl Ordu Fraksiyonu**, çev. Ruşen Çakır.; Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s. 63)
16. STEINER ve DEBRAY, **Kızıl Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 63
17. J. SMITH ve A. MONCOURT, **Red Army Faction: A Documentary History**, PM., Oakland , 2009, s. 558
18. a.g.y., s. 558
19. VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, s. 199
20. Detaylı bilgi için bkz. Annie STEINER ve Loic DEBRAY, **Kızıl Ordu Fraksiyonu**, çev. Ruşen Çakır.; Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s. 26-27
21. a.g.y., s. 213
22. ÇABUKLU, *"Bir Fraksiyon Olarak Var Olmak"*, s. 1
23. Ayrıntılı bilgi için bkz. Annie STEINER ve Loic DEBRAY, **Kızıl Ordu Fraksiyonu**, çev. Ruşen Çakır.; Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s. 29-30.
24. Ayrıntılı bilgi için bkz. http://www.germanguerrilla.com/red-army-faction/documents/76_0708_mohnhaupt_pohl.html. Ayrıca mahkeme tutanakları, ifadeler ve RAF'ın yayınladığı bildiriler için bkz. <http://www.germanguerrilla.com/red-army-faction/index.html>
25. İlk açık grevi 4,5 hafta sürer ve Meinhof'un tecritte tutulduğu ölü bölümden çıkarılma sözüyle sona erer fakat bu söz tutulmaz
26. Konuyla ilgili detaylı bilgi için Bkz. KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 115–127
27. aktaran VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, s. 271
28. STEINER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 39
29. aktaran KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 131
30. STEINER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 39
31. VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, s. 268
32. Ölü bölüm ya da ölüm kanadı (dead-wing): Tamamen ses yalıtımı yapılmış ve 24 saat boyunca beyaz ışıkla aydınlatılan tek kişilik tecrit ve psikolojik işkence hücresi
33. Metnin önceki bölümlerinde Müller'in Meinhof'la aynı gün, aynı apartman dairesinde yakalanmasına rağmen filmde (dairenin içini tarayan kameraya rağmen) yer almadığını tekrar hatırlatmakta fayda var
34. http://www.germanguerrilla.com/red-army-faction/documents/76_0708_mohnhaupt_pohl.html

35. SMITH ve MONCOURT, **Red Army Faction: A Documentary History**, PM., Oakland, 2009, s. 395-396
36. Diegetik Ses: Kaynağı film öyküsü evreni içinde olan her türlü ses, müzik parçası ya da ses efekti. (David BORDWELL ve Kristin THOMPSON, **Film Sanatı**, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, s. 478)
37. *La mort d'Ulrike Meinhof* – aktaran STEİNER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.** s. 42
38. Filmde bu sekansa, yukarıda adı geçen bildirinin ilk paragrafına ait ses kuşağı eşlik etmektedir
39. http://www.germanguerilla.com/red-army-faction/documents/77_04_07.html
40. KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 64
41. MONCOURT ve SMITH, **Daring to Struggle Failing to Win – The Red Army Faction's 1977 Campaign of Desperation**, PM., Oakland, 2008, s. 28
42. http://en.wikipedia.org/wiki/Susanne_Albrecht
43. http://www.germanguerilla.com/red-army-faction/documents/77_08_14.html
44. STEİNER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 52
45. “Canavar Reinhard Heydrich’in hizmetinde” (VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, s. 282)
46. Varon, a.g.y., s. 197
47. STEİNER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 155
48. Horst Mahler serbest bırakılmayı reddetti. Eylemcilerin onun bırakılmasının neden istedikleri de anlaşılamadı. (a.g.y., 2000, s. 46)
49. a.g.y., s. 46
50. VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, s. 226
51. KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 132
52. SMITH ve MONCOURT, **Daring to Struggle Failing to Win – The Red Army Faction's 1977 Campaign of Desperation**, 2009, s. 483
53. KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 130
54. a.g.y., s. 133
55. “Diğer bir çelişki ise kurşunun 30 ile 40 cm. mesafeden isabet ettiğinin saptanmasıdır ki, bu durumda bir intiharın olması olanaksızdır. (a.g.y., s. 131)
56. STEİNER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 54
57. MONCOURT ve SMITH, **Daring to Struggle Failing to Win – The Red Army Faction's 1977 Campaign of Desperation**, 2008, s. 28
58. KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 134-135.

Zamanın Ruhunu ve Dünyanın Ruhunda ‘Hortlaklar’ Kierkegaard’ın Penceresinden Ibsen

Bahar AKPINAR*

Özet

Bu makale, Henrik Ibsen’in Hortlaklar oyunu üzerinden burjuva aile değerleri ve 19. yüzyıl kadın algısını, Ibsen’in etkilendiğini açıkça belirttiği Soren Kierkegaard’ın zamansallık kavramı üzerinden ele almayı amaçlar. Makale, feminist eleştirel bir yaklaşımla çalışılmış, dönemdeki kadın hareketiyle ilgili referanslar Mary Wollstonecraft’ın, Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi yapıtı üzerinden ele alınmıştır. Çalışmanın final bölümünde zamanın ruhu teması üzerinden tasarlanan bir dramaturjik metin yenileme önerisine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Henrik Ibsen, Hortlaklar, Soren Kierkegaard, zamanın ruhu, 19. yüzyıl kadın hareketleri, feminist eleştiri

Summary

This article aims to deal with the 19th century perception of woman and a bourgeois way of family life as reflected in Henrik Ibsen’s Ghosts. The two subjects are evaluated using Kierkegaard’s concept of ‘spirit of times’, which had influenced Ibsen so deeply. The article operated from a feminist point of view taking Mary Wollstonecraft’s, A Vindication on the Right of Woman, as a main reference source from the women’s movement of that era. In the final part of the article there is an dramaturgical offer of a reevaluation of the text with respect to the ‘spirit of times’ theme.

Keywords: Henrik Ibsen, Ghosts, Soren Kierkegaard, sprits of time, woman’s movement on 19. century, feminist criticism

Norveçli oyun yazarı Henrik Ibsen, 1881 yılında yazdığı **Hortlaklar** adlı oyununda 19. yüzyıl burjuva aile yapısındaki aksaklıklar üzerinden toplumu, toplumun birey üzerindeki yönlendirici etkisini, bireyin varoluş sıkıntısını konu alır. Ibsen, bu sıkıntıyı kadın ve erkek karakterler üzerinden ayrı ayrı işler. Bunu yaparken, kadın oyun kişinin mücadelecisi yanını, erkeğe göre daha keskin bir açıyla seyircisine verir.

Ibsen, “bir önceki oyununun seyredilmeden, bir sonraki oyununun anlaşılamayacağı”¹ söyleyen bir yazardır. Çeşitli çalışmalarda **Hortlaklar** oyununu, ilk başta, **Nora**’dan sonra çıkan eleştirilere cevaben yazmayı planladığı ve bu nedenle oyunun merkezine evlilik kurumunu almaya karar verdiği belirtilse de², oyunu yazma sürecine geçtiğinde Ibsen’in bu odaklanmayla sınırlı kalmadığını, oyunu farklı, ancak birbiri ile etkileşim halinde olan yan temalar üzerinden kurduğunu görürüz.

Tematik yapının oyunun yazıldığı dönem içindeki güncelliğini araştırırken, Ibsen’i etkileyen düşünür ve yazarların da göz önünde bulundurulması, yazarın tema seçimini ve seçtiği temayı nasıl işlediğinin anlaşılması bakımından önemlidir. Svend Christiansen, etkilendikleri kişileri saklayan birçok şair ve yazarın aksine Ibsen’in kendisini etkileyen yazar ve düşünürleri gayet açık yüreklilikle söylediğini belirtir. Ibsen, İncil, Andersen’in masalları, Norveç halk masalları, Kierkegaard, Hegel ve Schopenhauer’dan çokça etkilendiğini ifade etmiştir. Ayrıca Shakespeare, Goethe, Schiller, Holberg ve romantizm akımının Danimarka’da öne çıkan ismi Oehlenschläger gibi klasik yazarların bütün eserlerini okumuştur³. Bu isimler arasında özellikle Kierkegaard, yazarın düşün dünyasında etkili olmuştur.

Ibsen’le ilgili birçok kaynak, yazarın çağdaş Kierkegaard’dan etkilendiğini belirtir⁴. Ibsen üze-