

BELGESELİN MERCEĞİNDEN HAPİSHANELERDEKİ ÖLÜM SİYASETİ

Zeynep ÖZEN BARKOT*

Öz: Hapishane, modernitenin temelindeki biyoiktidarın en açık sergilendiği mahallerden biridir. Bedenleri boyunduruk altına alan disiplinli ve cebri teknikleri içermesiyle modern iktidarın yaşam süreçleri konusundaki standartlarını meşrulaştıran ve uygulayan bir mekanizma olarak hapishaneler, aynı zamanda ölüme açık kılmanın, "harcanabilir hayatların" politik, sosyal ve kültürel olarak belirlendiği alanlardır. Dolayısıyla, hapishaneler kendisine yaşam ve ölüm üzerinde yetki veren ve kendisini denetimine aldığı biyolojik alanla ilişkisi dahilinde tanımlayan bir iktidarın potansiyel olarak ölüm siyasetiyle birlikte işleyişinin en belirgin dışavurumlarıdır. Dahası, bu süreç, sadece gücün fiziki ya da somut işleyişiyle değil, aynı zamanda egemene biçim ve içerik kazandıran anlatılarla kurulur. Bu makale, tam da bu noktada, egemenin anlatısını deşifre eden, bu nedenle de insan hakları bakış açısından hakikat ve adaletin yerine getirilmesinde önemli bir işlevi olan belgesel sinemanın olanaklarını ele almaktadır. Spesifik olarak ise hapishanedeki ölüm siyasetinin kendisini nasıl örgütlediği sorusu, Errol Morris'in Ebu Garib Hapishanesi'nde yaşanan sistematik insanlıktan çıkarma ve işkenceyi failerin anlatılarına yer vererek ifşa ettiği Standard Operating Procedure (2008) filmi çerçevesinde tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Biyopolitika, ölüm siyaseti, hapishane, belgesel sinema, Ebu Garib Hapishanesi.

Through the Lens of the Documentary the Policy of Death in Prisons

Abstract: The prison is a space where the biopower most clearly prove itself. Prisons, as a mechanism that legitimizes and implements the standards of modern power on life processes, are places that determine "disposable lives" politically, socially, and culturally and make individuals open to death, by containing the disciplinary and coercive techniques that subjugate bodies. Thus, prisons are the most obvious manifestations of the power that authorizes itself over life and death and defines itself concerning the biological field under its control, potentially working together with necropolitics. Moreover, this process is constructed not only by the physical or concrete operation of power but also by narratives that give form and content to the sovereign. At this point, this article deals with the possibility of documentary films have an important function on truth and justice from a human rights perspective by deciphering the sovereign's narrative. Specifically, the question of how necropolitics organizes itself in prison will be discussed in the scope of Errol Morris's film entitled Standard Operating Procedure (2008), in which he reveals the systematic dehumanization and torture in Abu Ghraib Prison by referring to the narratives of the perpetrators.

Key words: Biopolitics, necropolitics, prison, documentary films, Abu Ghraib Prison.

Hapishane, hiçbir mekana/mahale benzerlik göstermeyecek şekilde, en içe kapalı, dış dünyaya çizdiği kati sınırlarla kendisine ait bir düzeni, kuralları, dili ve hayatta kalma stratejileri olan, sıradan yaşamlarımızda ancak bize dokunduğu anda yer verdiğimiz bir alan olarak görünür. Gündeliğin örüntüsünde onun önünden tel örgülerle ve duvarlarla çevrilmiş herhangi bir devlet yapısı gibi geçip gidebiliriz, o yana bakmadığımız sürece görmediğimiz bilinmez bir şey olarak. Ama cezaevi tabelasının ardına bir kez geçtiğinizde, daha önceki deneyimlerinizi yeniden gözden geçirmeniz gereken bir tanıklık/gerçeklik peydah olur: Hapishanenin kuşatıcılığına, örneğin bir yakınınızı ziyaret için gittiğiniz cezaevi ziyaretinde dahi ancak adım adım dahil olursunuz; kapıdan geçmek için sizi bekleyen prosedürlerden, aradaki bekleme salonundan, en mahreminizi ihlal eden üst aramalarından, hüviyet ve hürriyetinizden geçici olarak soyduğunuz iç alandan geçmeyi başarılıysanız, -ve şanslıysanız- en fazla yarım saat görüşme yapacağınız asıl çekirdeğe ulaşırsınız. Hapishanenin mekansal üretimi bile başlı başına, iktidarın kendini kurduğu fiziki, imgesel/ruhsal

ve sembolik alanların içe içe, hatta üst üste bindiği bir yerin tasarımıdır; orada tahakkümün en gözden uzak ama en belirgin hali çarpar.

Foucault'nun Hapishanenin Doğuşu'nda altını çizdiği gibi, gücün moderniteye özgü teknolojisini ifşa eden bir alan olarak hapishane, bir yandan muhtevastaki kurumsallıkla, organizasyonel/idari işleyişiyle, mekansal/mimari dizaynıyla, yasal yaptırımları ya da ima ettiği ahlaki söylemle ayırt edici bir "başkalığa" sahiptir, diğer yandan ise tüm bunlar onu şekillendiren uzmanlaşmaya dayalı stratejik aklın ve bedenler üzerinden yapılan disiplin rejiminin diğer bileşenleriyle ilişki içindedir ve onların tamamlayıcısıdır (**Foucault, 2000**). Bu nedenle de kendine münhasır niteliklere sahip olmakla birlikte, hapishane erişilmez bir giz barındırmaz. Buradan itibaren de onun "bilinmez" statüsünün bir tür yanılsama olduğu iddia edilebilir. Bu yanılsama, 'içeridekiler' ve 'dışarıdakiler' kategorisinin birbirlerine temas etmeyecek şekilde parantezlere alınmasıyla, bu ayrımın yarattığı

*Dr. İletişim ve Sinema (ORCID No: 0000-0001-9415-8025)

Tekzip Metni: Toplum ve Hekim Ocak-Şubat 2023 Cilt 38 Sayı 1'de yayımlanan "BELGESELİN MERCEĞİNDEN HAPİSHANELERDEKİ ÖLÜM SİYASETİ" başlıklı makalede yazarın görevli olduğu kurum isim benzerliği nedeniyle sehven yanlış yazılmıştır. Düzeltir, MEF Üniversitesi Genel Kamu Hukuku bölümü Arş. Gör. Zeynep Özen'den ve okurlarımızdan özür dileriz.

Geliş Tarihi / Received : 24.08.2022

Kabul Tarihi / Accepted : 25.10.2022

boşluklarda üretilir. Zira, hapisane, iktidarın gerçekliğini görmek istediğiniz sürece öngörülemez ya da umulmadık değildir. Eğer hapishaneye özgü bir başkalık varsa, o da halihazırda deneyimlenen insan hakları ihlallerinin, şiddetin, kötü muamelelerin, dışlanma ve damgalanma mekanizmalarının dizginsizliği ve aşıkırlığı olabilir; onun ayırt ediciliği, harcanabilir hayatlar üzerine kurulu bir sistemin hem kendimize fazlasıyla uzak saydığımız hem de en açık haliyle vuku bulan ‘cezanın evi’ olmasından kaynaklanır. Kaldı ki, mahpus hayatların zarar görebilirliği ve incinebilirliği, demokratik işleyişin askıya alındığı noktalarda daha da açılıp esneyebilir. Bilinmez değildir ama ona has bir hakikat vardır.

Bu bağlamda, hapishaneler aslında modernitenin temelindeki biyoiktidarın en açık sergilendiği mahallerdir. Biyoiktidar, canlı yaşamının moderniteye özgü rasyonel ilkesiyle şekillenmiş yönetsel pratiklerle yönetimidir; Treverso’nun tanımından hareketle “devlet ile toplum arasındaki metabolik alışverişleri düzenleme tekniği”dir (Treverso, 2020). Bu açıdan modern biyoiktidar kendisini, iki ayrı kiplikte ortaya koyar: Bir yanda, bedenleri boyunduruk altına alan disiplinci ve cebri teknikleri; diğer yanda yaşama süreçlerinin tümünü içeren nüfus üzerindeki “yönetim-zihniyeti”ni (Treverso, 2020) içerir. Bedenlerin rasyonellik temelinde ölçülebilirlik, denetlenebilirlik ve evrensel olarak uygulanabilirlik kriteriyle ölçeklendirilmesine, sınıflandırılmasına, kategorize edilmesine, planlanmasına vs. dayalı bu tahakküm rejimi, faydanın maksimizasyonu ile birlikte işleyen iktidar teknolojileriyle ve mekanizmalarıyla örgütlenir. Tüm bunlar, aynı zamanda yaşam süreçlerine ilişkin standartların oluşturulması anlamına da gelir.

Bu standartlar yalnızca emekten sağlanacak karın en üst düzeyde elde edilmesine, sağlıklı yaşamın ne olduğuyla ya da boş zamanı nasıl değerlendireceğimize ilişkin stratejiler kurmaz, aynı zamanda sınıfsal, ırksal, etnik, dilsel, dinsel ve toplumsal cinsiyete dayalı hiyerarşiler temelinde yaşamın tanımlanmasına veyahut kimlerin nasıl ve ne şekilde yaşaması gerektiğine de hizmet ederler. Bu açıdan hapishane (buna kışla modelini de ekleyebiliriz) biyoiktidarın yalnızca gözetim ve denetim sistemini değil, rasyonel aklın yaşam süreçleri konusundaki standartlarını sorguya yer vermeyecek şekilde meşrulaştıran ve uygulayan bir mekanizma olarak, modern devletin aklını en açık şekilde teşhir eder. Hatta Foucault’ya göre modern döneme özgü ceza ıslahatının özü, daha en başından “standardizasyon”u esas almasıdır (Foucault, 2000:147). Bunu hapishane mefhumuna ilişkin adlandırmaların çeşitliliğinde de görmek mümkündür:

18. yüzyıla kadar cezanın hükümrânın keyfiyetine bırakıldığı ‘zindan’lar, işkence, kötü muamele, dayak ve ölümün kol gezdiği insanlık dışı alanlardır; burada iktidarın görkemini, “azap çekirme”ye dayalı bir cezalandırma ritüeli temsil eder. 18. yüzyıldan itibaren ise daha çok özel mülkiyeti koruma temelinde gelişen modern hukuk, kapatmanın rasyonelizasyonunu gerektirir; temel kıstas ve kaidelerin herkes için aynı şekilde uygulanabilir ve ölçülebilir olduğu bir sistem... Ceza hukuku ıslahatı, “cezaı daha düzenli, daha etkili, daha sabit ve etkileri bakımından daha ayrıntılı hale getiren, bu yolla hem ekonomik maliyetini (mülkiyeti, pazar ilişkilerini koruyan) hem de siyasi maliyetini (krallığın tek elde toplanan gücünden koparan) azaltan bir strateji” (Foucault, 2000) olarak okunabilir. Egemenin insani olanı rasyonel ölçütlerle “daha az cezalandırma değil, daha iyi cezalandırma” (Foucault, 2000) temelinde belirlediği ve dağıttığı, bu anlamda ceza ekonomisini yönettiği bir alan olarak hapishane, artık “cezaevi” halini alacak; iktidarın gözetleme ve denetlemeye yönelik içerdiği şiddet, adalet kavramı üzerine kurulmuş bir anlatı ve temsil biçimiyle gölgelenecektir.

Ne var ki, Foucault’yu yeniden yorumlayan Mmembe’ye göre, biyoiktidar yalnızca yaşam süreçlerine ilişkin standartlarla ele almak eksik bir okumadır; zira biyoiktidar temelinde örgütlenen bir egemenliğin asıl alamet-i farikası, “kimin yaşayabilir olduğunu ve kimin ölmesi gerektiğini belirleme gücü ve yetisi”ne dayanır (Mmembe, 2003). Yaşayan ve ölü (varlık) arasındaki ayırmadan mütevellit işleyen böylesi bir iktidar, kendisine yaşam ve ölüm üzerinde yetki verdiği ve denetimine aldığı biyolojik alanla ilişkisi dahilinde tanımlar. Bu denetim, insan türünün gruplara dağıtılmasını, nüfusun alt-gruplar biçiminde alt-bölümlenmesini, biri ve diğerleri arasında tesis edilen biyolojik bir durağı gerektirir (Mmembe, 2003). Ölüm ve yaşam üzerinde kurulmuş bu hakimiyet, egemenliğin temel niteliğidir; hayat ve ölümün mevkilendirilmesi, aslında yaşamın ölüm üzerinde kurulmuş bir kontrol ile tanzim edilmesidir. Bedene indirgenmiş insanın nasıl bir yaşam sürdüreceğinin yerleştirilmesine dayandırdığı biyo-iktidar, Mmembe’yi şu sorulara yöneltir: “öldürme, yaşamasına izin verme ya da ölüme açık kılma hangi pratik koşullarda uygulanır? Yaşamları diğerlerinden daha değerli olanlar ile ölüme açık bırakılmışlar kimlerdir, dahası bunu kim, nasıl tayin eder? Ölüme yakın duranlar ya da “harcanabilir” olanlar, iktidarın hangi anlatılarıyla kurulur? Yoksa bu kategoriler, kendinde bir içerik taşımaktan ziyade, daha en başından beri ve en temelde bedenine, fiziki yaşamına “zarar verilebilir” olanların adlandırılmasıyla bir içerik kazanır? (Mmembe, 2003)

Mmembre'nin bu soruları, biyoiktidarın hapis-hane-deki işleyişinin "liberal toplumlardaki toplumsal denetimin formel (ya da normal) özgürlük koşulları altındaki yönetsel-rasyonel mekanizması"ni aştığı durumlarda (**Jan Selby, 2007**); başka bir deyişle bilindik demokratik siyasi işleyişin askıya alındığı ve yaşam ile ölüm arasındaki sınırların bulanıklaştığı koşullarda daha da önem kazanır. Olağan halinde bile hapis-hanedeki biyoiktidar rejimi insan hakları ihlallerine (örneğin panaptikon yöntemine göre düzenlenen bir hapis-hanede) son derece açıkken, hapis-hanenin olağanüstü halinde tutsakların ve aynı zamanda onları kontrol edenlerin yaşam süreçleri nasıl tanımlanır, hangi anlatılarla kurulur ve tahakküm ne şekilde kurulur? Dahası, zulüm, zorbalık ve şiddetin sistematik şekilde uygulandığı, bu açıdan 18. yüzyıl öncesindeki zindanları hatırlatırçasına insanlık dışı pratiklerin üretildiği/yeniden üretildiği bu olağanüstülük, denildiği gibi gerçekten olağanın dışındaki münferit vakalar ya da istisnalar mıdır? Yoksa Agamben'in de altını çizdiği gibi, modern egemenlik, daha en başından itibaren kendisine kerteriz olarak yasanın ve/veya demokratik kuralın dışında varsayılan istisnayı mı alır? Zira Agamben'e göre istisna, kurala hiçbir ilişkisi kalmayan bir durumu ifade etmez, bilakis kurala ilişkisini kuralın askıya alınması şeklinde devam ettirir (**Agamben, 2013**). İstisnai koşullardaki (olağanüstü haldeki) durum ya da fiil, bu nedenle kuralın harici alanında kalan ya da dışlanan bir şey değil, kuralın istisna üzerindeki geçerliliğinin, bir nevi kuralın uygulanmaktan vazgeçilmesi suretiyle kural tarafından içerilmesiyle, yani "dışlanarak içerilmesiyle" (**Agamben, 2013**) sürdürüldüğü bir şeydir; ki bu istisnanın yeni bir kural olarak tesis edilmesini sağlar. Başka bir deyişle "egemen istisna, tam da olağandışılığın temsil edildiği, yani temsil edilemeyen şeylerin temsil edilir hale geldiği bir durumdur" (**Agamben, 2013**). Türkiye'deki F tipi cezaevlerini düşündüğümüzde, anti demokratik bir uygulamanın (istisna addedilecek bir fiiliyatın) nasıl olağan hale geldiğini görmek mümkündür.

Bu makalede olağanüstü halin hapis-hanelerini, tam da Mmembre'nin sorularını modern egemenliğin ceza "standardını" sorgulayarak belgesel filme taşıyan Errol Morris'in dünya kamuoyuna yansımış bir utanç sembolü olarak Ebu Garib Hapishanesi'nde yaşananları konu aldığı Standard Operating Procedure (S.O.P.) filmi üzerinden ele almak istiyorum. Bu temaya aynı zamanda belgesel sinemanın egemenin maskesini düşürebilme konusundaki maharetleriyle birlikte daha yakından bakmak istiyorum. Bu filmi seçmemdeki ana etken, sadece Ebu Garib'in

modern devlet aklının geldiği noktayı sergilemesi ya da insanlıktan çıkarmanın bir sembolü olması değil (bu açıdan Diyarbakır 5 No'lu Cezaevi de tarihin tanıklık ettiği en büyük utanç mekanlarından biridir); bununla birlikte Morris'in insan haklarının temelini oluşturan hakikat ve adalet ilkesi ekseninde yaptığı filmsel tercihlerdir: Yönetmen, Ebu Garib'te yaşananları, daha önce pek de örneğine rastlamadığımız bir şekilde -belki de "ölüm ve yaşam arasındaki sınırları belirleyen anlatılar nasıl kurulur?" sorusunu takiben- bu kez faillerin anlatılarını takip ederek aktarır. Çoğu zaman mağduriyetin travma temelli aktarıldığı anlatsal dizgeye alışık olan biz izleyiciler için bunun dışına çıkmak, faillerin sözlerine kulak vermek her şeyden önce şok edici ve yadırgatıcı bir konumdur. Ancak faillerin dilini, gerekçelendirme retoriklerini, duygulanımlarını ve geldikleri noktayı adım adım izleyen bu belgesel, kendi etik-estetik çizgisini bir tür "aklama" üzerinden değil, bilakis istisnanın nasıl kaide olduğuna ilişkin bir mantıkla örer, hapis-hanelerdeki tahakküm yöntemlerinin (bilhassa olağanüstü koşullarda) evrilişini, kullanılan söylem ve pratikleri ve bunların nasıl yeniden üretildiğini ifşa etmek üzerinden örgütler. En temelde ise, modern cezaevlerinin nereye varabileceğine, aslında "standardın ardında neyi sakladığına" dair yakıcı sorularıyla bizi baş başa bırakır. Bu aynı zamanda istisna halinin genel kaideye dönüşebilme riskini taşıdığı sistemlerde, iktidarın kimileri için öngördüğü "zarar verilebilirlik" ya da ölümün "kabul edilebilirlik" kapasitesini nasıl tanımladığına da ilişkindir.

Bunun için öncelikle, belgesel sinemanın bu soruları deşmek ve üzerinden düşünmek için neden önemli bir potansiyel taşıdığını hatırlatarak işe başlamak istiyorum, ardından Errol Morris'in filminin bu soruları nasıl, hangi malzemeyle ve belgesel filmin hangi taktikleriyle ele aldığı üzerinde duracağım. Filmin neyi nasıl temsil ettiği, edip edemediği, olanakları ve sınırlılıklarına dair yapacağım bu mesai, aynı zamanda insan hakları temelli bir sinemacılığın olasılığı hakkında da fikir verebilir.

Prolog: Neden Belgesel Sinema?

Hapishaneye özgü hakikat, sinemanın da vazgeçilmez meraklarından biridir. Ne var ki, kurmacanın alanında hapis-hane, ister öykünün inşası için kullanılan bir arka plan, ister hayatın normal akışında karşılaşılabilecek pek de mümkün olmayan karakterlerin bulunduğu teatral bir sahne, isterse de siyasal-toplumsal eleştiri için elverişli bir metafor olsun, çoğu zaman "bilinmezlik" halesine geri döner (**Maktav, 2017**). Böyle bir durumda, filmsel kurmacalardaki

motivasyon, deneyimden azade olan “dışarıdanlık” üzerinden örgütlenir ve “içeride olanın” ahvalini görünür kılmaya yönelir; ne var ki iktidarın kendini görünmez kılan halkaları, tam da bu motivasyonda imgesel dolgularla kapatılır. Mahpusluk deneyiminin “biricikliğin” peşi sıra getirdiği boşluklar, olay örgüsünün dinamosu gibi de iş gören tahayyüllerle, onların duygulanımı yükseltecek görsel karşılıklarıyla, masalsi öğelerle, melodramatik sapmalar veyahut melankolik bir halet-i ruhiyeyle ve en nihayetinde izleyicinin özdeşimleriyle dikişlenir: trajik bir yazgı, kahramanın düşüşü ya da yükselişi ve onun artalanındaki söylenceler, esarete karşı koymaktaki zeka dolu taktiklerin idealizasyonu veyahut hegemonik kimliklerin mikro alandaki yeniden inşası tatminkar bir öykünün formülü olarak işleyebilir. En tanıdık iyi ve kötünün kişiselleştirilmiş-klişeleşmiş ya da toplumsal yargılarda kaybolmuş versiyonlarının tahkimi, bu kez yalıtılmış bir alanda vuku bulur. Hatta hapishanenin otantikliğine yönelik vurgu arttıkça, “dışarıda”kilere ilişkin temsil biçimi veya kodlarının “içeride” olanın önüne geçip yuttuğu ve izleyiciyi rahatsız etmektense aşinalığın rahatlığına bıraktığı da görülebilir. Her ne kadar toplumsal formasyonun tarihselliğini izlemek ve sosyo-politik kırılma noktalarının izini sürmek (**Maktav, 2017**) için son derece elverişli kulvarlar açsa da, kurmacanın takdimindeki hapishane, çoğunlukla bize yaklaştığı oranda meseleden uzaklaştırma riskine sahiptir; bir yönüyle hapishanenin hakikatini açmaya çalışırken, diğer yandan imgesel alan, söz konusu mahale has gerçekliğin örtülü kalmasını, dahası onun disiplin ağının farklı bileşenleriyle girdiği ilişkilenebilecek biçimlerinin bulanıklaşmasını müsait kılar. Bu bakımdan, kişisel öykülerden ziyade hapishanede yaşanan şiddet, kolektif deneyimlenen zulmü ya da mahkumlar arasındaki sömürü ilişkileri kadar dayanışma pratiklerini öne çıkaran filmler, kurmacanın dolgularından kurtulup merceğini doğrudan hapishanenin hakikatine yönelttiği oranda sarsıcı bir etkiye sahip olurlar. Türkiye sinemasından örnek verecek olursak, Yılmaz Güney’in Duvar (1983) ya da Feride Çiçekoğlu’nun senaryosunu yazıp Tunç Başaran’ın yönettiği Uçurtmayı Vurmasınlar (1989) filmlerinin etkisini, bir nevi belgesel sinemaya da özgü varsayılan hakikat arayışından kurdukları söylenebilir.

Peki o zaman en önemli şiarının “müdahale edilmemiş bir gerçeklik” olduğu varsayılan belgesel sinema, bu temanın filmsel aktarımında nereye tekabül edecek? Öyle ya, sınırları belki de hiçbir mekanda olmadığı kadar keskinleştirilmiş, dışarıya tümüyle sur örmüş bu mekandaki deneyimler, insanlık halleri, şiddet ve ihlaller, doğrudan gerçekliği

kaydetmekle yükümlü belgesel filmin alanında nasıl görünürlük kazanacak ve tanıklığa dönüşecek? Burada hem belgesel sinema hem de hapishane için anahtar kavram -en azından bir başlangıç olarak- “egemen” olabilir. Bu kesişim, her şeyden önce egemenin, kendi meşruiyetini sadece fiziksel kuvvet ya da görünürdeki somut güç aygıtlarıyla değil, aynı zamanda kendi cephesinden yazılmış tarih ve bu tarihin makbul gördüğü temsillerle de kuruyor olmasından kaynaklanır: Egemeni yalnızca değişen tarihsel, ekonomi-politik ve sosyal koşullar belirlemez, bu koşulların getirdiği yeni anlatılar da ona içerik ve form kazandırır.

İşte belgesel sinemanın asıl rolü tam da bu noktada belirir; gerek malzeme gerekse yöntem olarak kurmaca filmlerden tümüyle farklılık gösteren belgesel filmin işlevlerinden biri, sadece deneyimlenen gerçekliğin birebir aktarılmasına (ki kamera-gözün müdahil olduğu her an artık nötr değildir) ya da pastoral gözlem yeteneğine değil, gerçekliğin egemenin gözünden kurulmuş anlatı ve tasavvurlardan soyundurulmasına dayanır. Daha erken dönemde en azından sinema literatüründe bir tür olarak ortaya çıkması için çabalayan İngiliz Okulu tarafından belgeselin tanımı, “modern toplumun gerçek dokusunun eleştirisi” (**Rotha, 1995**) olarak ortaya konulur. Bu tanım, belgesel sinemanın bir amacı varsa, o da kanıksanmış mevcut zihinsel çerçevelerin dışına çıkılmasıyla gelişen bir bakışın imkanını ima eder. Kaldı ki bunu yerine getiremediğinde, bu filmlerin artık belgeselden çok, propaganda, spekülasyon ya da manipülatif belge filmleri olarak adlandırılması boşuna değildir.

O halde hapishane söz konusu olduğunda, ontolojik ve epistemolojik yönüyle belgesel film, belki de yanılısamaların etkisini aşarak bu temanın aktarılabileceği en uygun aygıtlardan biridir. Zira belgesel sinemanın derdi, saf haliyle gerçekliğe ulaşmak değil, gündelik hayatın kendisinde üzerinde fazlasıyla düşünülmeden geçilen görünüm ve izlenimlerin, yerleşik kanı ve önyargıların maskeleyiği “hakikat”e dair bir sorgu içermesidir; hele ki gerçeğin yerine imgelerin, bireysel kanaatlerin, misenformasyon ve dezenformasyonun geçtiği bugünün hakikat-sonrası dünyasında bu işlev daha fazla değer kazanır. Bu noktada belgesel, gerçek kişiler, mekanlar ve olayların aktüel kaydından ibaret olmayıp o güne kadar susturulmuş/madun kılınmış ya da travmaya maruz bırakılmış özne ve kolektiflerin kendi hikayelerini kendi dillerinden anlatabilmesinin, dahası kendi anlatılarını kurarak egemenin en azından simgesel konumunu yerinden eden bir

karşı-hafıza (counter-memory) inşa edebilmelerinin olasılığını sunar.

Bu açıdan Errol Morris'in de içinde konumlandırıldığı, belgesel sinemanın mütevazı bir ekolü olarak varsayılabilir "refleksif sinema" (reflexive cinema) hakkında birkaç kelam etmek mümkün. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bu belgesel film hareketi, türün o dönemdeki popüler ya da konvansiyonel metotlarının dışına çıkmayı araştırarak, mottosunu "hayatın gerçekliği içinde gerçek insanların gerçek öykülerini, herhangi bir kurguya ve müdahaleye gereksinim duymaksızın aktarmak" (**Resha, 2015**) olarak belirler. Burada kimi eleştirilere göre paradoksal olan "gerçekliği yakalamak", onlar açısından refleksif bir sinemanın temelini oluşturur: taşınabilir filmsele teçhizatın yardımıyla düşük bütçeli olarak çekilen bu filmlerde görüşmeler, görüşmecilerin kendi öykülerini kendi dillerinden bölünmeksizin dile getirildiği, kurguya çok az yer veren, bu yolla da aslında görüşmecinin kendi gerçekliği ile kendi anlatısı içinde yüz yüze kalmasına olanak tanıyan bir metodolojik güzergahta ilerler. Görüşmeyi yapanın soruları ya da üst-sesi filmin aksını belirlemez, görüşmeciler neredeyse ideal iletişim ortamının tahsis edildiği koşullarda kendi hakikatlerini kurarlar. Bu, gerçekliğin tasvirinden çok, gerek filmin görüşmeci öznelere gerekse de izleyiciyi anlamlandırma sürecine katan yaratıcı bir inşa sürecidir. Nichols'un deyişiyle, "refleksif sinema, dünyayı belgesel aracılığıyla görmek için değil, belgeseli niçin izlediğimiz adına" (**Nichols, 2001**), (vurgular Nichols'a ait) kullanılan bir araçtır.

Refleksif sinema bağlamında Errol Morris ise, film çekmeye başladığı günden bugüne aslında neredeyse bir sosyal bilimci hassasiyetiyle kamerasını konuşulmaktan çekinilen, travmatik ve netameli konulara odaklanmıştır. Onun belgesel sinema hakkındaki tercihi, 1970'lerde başladığı film kariyerinden bu yana bir bakıma 'egemenin kendi maskesini kendi düşürmesine imkan vermek'le ilgilidir. Tutsaklık ve modern cezalandırma sistemini hayli dert eden yönetmenin, Resha'ya göre belgesel film tarihinin belki de en fazla izlenen ve en alt üst edici yapımlarından biri olan Thin Blue Line (1988) filmi, bir polis memurunun ölümünden dolayı idama mahkum olan bir tutuklunun masumiyetini, tüm tarafların anlatılarına herhangi bir müdahalede bulunmaksızın yer verdiği anlatılarla kanıtlamayı başarmış, üstüne üstlük bunu izleyici kitlelerinin beklentilerine göre renk alan Amerikan yargı sisteminin eleştirisine düşümlenmiştir (**Resha, 2015**). Oscar ödüllerinde en iyi belgesel film seçilen Fog of War: Eleven

Lessons from the Life of Robert S. McNamara (2003) ise farklı dönemlerde Savunma Bakanı olarak görev yapmış Robert McNamara'nın İkinci Dünya Savaşı ve Vietnam Savaşı'na ilişkin bir tür itirafnamesi olarak okunabilir. Nötr bir fonda McNamara'nın anlatısı, sadece Philip Glass'ın müziklerinin eşlik ettiği ek görüntüler haricinde neredeyse hiç bölünmeden ilerler; bu tarihsel şahsiyetin kimi zaman böbürlenerek, kimi zaman kibir ve övgüyle anlattığı savaş anıları, onun kişisel dahliyle birlikte ama onu aşarak filmin sonunda ABD'nin işlediği savaş ve insanlık suçlarının dökümü olarak tarihe yazılacaktır. Başlangıcından bu yana faillerin peşini bırakmamak konusundaki ısrarıyla Errol Morris filmografisi, 'iktidarın kendi kendini yerinden etmesine' dayalı bir sinemadır. Ele alacağımız Standard Operating Procedure (S.O.P) filminde de Morris, hapishanenin kavramsal olarak yeniden düşünülmesine neden olan Ebu Garib vakasının faillerini odağına almış, sorularını bu kez insan hakları rejimini de içerecek şekilde modern hukuk sistemine ve siyasete yöneltmiştir. Bu aynı zamanda failin, yalnızca o sırada suçu işleyen ve iştirak edenden ibaret sayılıp sayılamayacağına; dolayısıyla suçun dallanıp budaklanan taraflarını adalet açısından nasıl değerlendireceğimize dair önemli sorular içerir.

Bir Standart Olarak Ebu Garib...

"Onları öldürmedik, kafalarını kesmedik, onları vurmadık. Sadece bize söyleneni yaptık, hepsi bu".

Lynndie Engand, eski ABD askeri, (S.O.P filminden)

Kısaca hafıza tazeleyelim. ABD'nin 2003'te terörle savaş sloganıyla Irak'ı işgal etmesinin hemen ardından global ölçekte savaş karşıtı protestolar hızla organize olmuştu. Amerikan politikasına muhalif olanların, anti-militaristlerin, savaş karşıtlarının, hak savunucularının ve aktivistlerin kendiliğinden, otonom bir şekilde düzenlediği bu eylemler, başlangıçta ABD kamuoyunda ancak belirli bir farkındalık uyandırdı. Ne var ki, işgal sürecine ilişkin en yoğun tepki, 2004'te patlak veren bir 'skandal'la ortaya çıkacaktı: Birleşik Devletler Ordusu ve Merkezi İstihbarat Teşkilatı personelinin Iraklı yurttaşları hiçbir gerekçe göstermeksizin alıkoymuş ve tutsak ettiği Ebu Garib adlı askeri hapishanede yaşanan işkence, kötü muamele, cinsel taciz ve aslen insanlıktan çıkarma uygulamaları, bizzat faillerin çektikleri fotoğraflarla basına yansımıştı. George W. Bush yanlısı medyanın örtbas etme girişimlerine rağmen, başta CBS ve New Yorker olmak üzere görece bağımsız olan medya kuruluşlarının bu utanç vesikasını uzun süre gündemde tutmalarıyla, Ebu Garib Hapishanesi dünya

kamuoyunda tartışılmaya başlandı. Akla hayale sığmayacak yöntemlerle uygulanan işkence metotlarını görünür kılan fotoğrafların izini süren insan hakları araştırmaları, Ebu Garib'de neredeyse yüzde 90'ı sivillerden oluşan (Hilal, 2017) en az 50 bin Iraklı'nın tutsak edildiğini, bunlardan azımsanmayacak bir oranın kadın ve çocuklardan oluştuğunu ve tüm tutsakların ağır insan hakları ihlallerine maruz bırakıldığını ortaya koydu (Hersh, 2004). Errol Morris'in filminde öğreneceğimiz üzere, en az 30.000 kişinin bu hapisanede infaz edildiği ve işkenceden dolayı öldüğü öngörülüyor.

Olayın ayyuka çıkması ve gündeme oturmasıyla birlikte Bush, "diktatör rejimi altında, Ebu Garib gibi hapisanelerde yaşananlar, birkaç Amerikan ordu mensubunun kendi ülkesi ve değerlerini haysiyetsizleştiren rezalet sembolüdür" (Giroux 2004:5), açıklamasını yapacaktı. Oysa gözden ırakta, bir çölün ortasında tanzim edilen bu hapisane, Caton ve Zacka'ya göre, ona uygun görülen adlandırmayla daha en başından -Arapça'daki karşılıkları da gözetilerek- çok anlamlı bir sembol olarak inşa edilmiştir: Garib, Türkçe'deki karşılığına denk düşecek şekilde tuhaf, garip, sıradışı, yabancı anlamına gelir. Ebu'nun anlamı ise 'baba'dır. Bu sözdiziminde ortaya çıkan anlam, tuhaf ya da yabancı olanın babası/atası/ceddi olarak çift taraflı rezonanslara sahiptir: Bir yandan kolonyalist bakış açısıyla Iraklıların yabancılığına, bilinmezliğine, öngörülemezliğine işaret ederken, diğer yandan bu hapisanede uygulamların sıradışılığını, olağanüstü halini ima eder (Caton and Zacka, 2010).

Dolayısıyla Ebu Garib, topluluktaki çürük elmaların ayıklandığı bir fiyasko değil, başlangıcından itibaren ince ayrıntılarına kadar tasarlanmış stratejik bir hapisanedir. Daha ilk bakışta bile orada, mekanın sadece mahkumlar açısından değil görev yapacak askerler için de dizaynını, mahkum tanımlamasının getirilme ve yerleştirilme biçimleriyle (örneğin çok sayıda mahkum hayvan taşımacılığında kullanılan kamyonlarla hapisaneye taşınır) tahsisini, gözetim ve denetimin tüm özneler açısından yaş, cinsiyet ve deneyim özelliklerine göre belirlenmesini içeren ayrıntılı bir mühendislik söz konusudur. Ne var ki, onun 21. yüzyıl insanlığı açısından şok edici kısmı, yaşananları görmek ve/veya ona tanıklık etmekle de ilgilidir. Ki, bu sarsıntının boyutları katman katmandır; Ebu Garib'e dair görüntüler insan havsahasını almaz, Ku Klux Klan'ı andıran kostümlerle elektriğe bağlanmış görünen, tasma bağlanarak yerlerde sürüklenen mahkumların ya da çıplak insan piramitlerinin görüntüsü kabusvaridir. Ama bu

fotoğrafların bizzat oradaki failer tarafından keyifle, yaptıklarından zevk alan pozisyonlarda çekilmiş olması vicdanlarda başka bir deprem uyandırır. Zira failerin o sırada bastığı deklanşör de işkencenin bir parçasıdır. Dahası, tüm bunlar, travmaları artık ardında bıraktığı söylenen günümüzün Batı toplumunu başka bir yüzleşmeye zorlar: En korkunç, en acımasız, en kötü ve en... sıfatlarıyla tanımlanarak geride bırakılmış travmatik bir tarihin hafızasını; Nazi deneyiminin biricikliğinde uzlaşmış Batı toplumlarının sosyal belleğini harekete geçirir.

Bu açıdan Morris'in, mutlak yok etme tahayyülünün en acımasız halini Yahudi soykırımıyla tanımlamanın onu bir tarihe sıkıştırmak ve eşsiz kılmak olduğunu, daha da önemlisi bunun aynı yok edici aklın farklı tezahürlerini görmezden gelmemize neden olan bir bakış sağladığını söyleyen (McGowan, 2012) Alain Resnais'i takip etmesi tesadüf değildir. Resnais'in Gece ve Sis (Nuit et brouillard, 1956) filminde izleyicinin yüzüne gerek estetik gerekse de düz anlamda vurmadan çekinmediği "soykırımlar gerçekten sona erdi mi?" sorusu, Morris'in filminde yeniden uyanır. Hatta yönetmen, Resnais ile benzer bir açılış taktiği izleyerek bu konuda daha en baştan bize ipuçlarını sunar: Güneşin doğmakta olduğu bir sabahta henüz neresi olduğunu bilmediğimiz bir yapının donuk karesine kuş sesleri eşlik eder, konforlu seyrimize göre dünyadaki herhangi bir ülkede güneş her zamanki yerindedir; tıpkı yemyeşil bir ormanın o rahatlatıcı genel çekiminden kameranın yavaş yavaş geri çekilip bizi tel örgülerin arkasına, Auschwitz'in siyah beyaz alanına sokan Gece ve Sis'in açılışındaki gibi. Her iki yönetmenin de bu seçimi, aslında normal gördüğümüzü az sonra allak bullak edecek şu soruyla ilişkilidir: Yeterince dikkatli bakıyor musun?

Bu görüntüyü, yetkili komutan Janis Kapinski'nin Irak'taki askerlerin ruhsal ve fiziksel durumunun ne denli kötü olduğunu bildiren, orasının herkes için can pazarını olduğunu ve şanslıların Ebu Garib'de olduğunu ima eden beyanı izler. Bu sözlerin ardından, filmin bir noktalamaya işareti olarak da işleyecek ve Ebu Garib'de Iraklı mahkumlara yapılan işkencelerin poloroid fotoğraflarını gösteren jeneriği gelir. Bir bakıma filmin bu ilk birkaç dakikası, aslında nasıl bir film izleyeceğimizin özetini sunar: Failerin anlatılarıyla mağdurların hakikati eşsüremlilerleyecektir. Tüm film bittiğinde ise jenerikte gördüğümüz insanlıktan çıkarmanın dehşet verici bu fragmanları, failerin anlatısındaki dolgular düşmeye başladıkça, mağdurların duymadığımız hikayesinde birleşecektir. Burada mağdurların anonimliği özellikle tercih edilmiştir, zira ne ile suçlandıklarının, ya da bizim ülkedeki tabiriyle neyle iltisaklı olduklarının hiçbir

önemi yoktur, çünkü vurgu, onların hangi “suç”la itham edildikleri değil, onlar üzerinde nasıl bir insanlık suçu işlendiğine dairdir.

Genel olarak bakıldığında, Ebu Garib’teki görüntülerin izini süren Morris, faillerin çaprazlanan anlatılarıyla hakikati bizim kurmamıza müsaade eder. Filmin anlatısı, faillerin açıklamalarına göre sürekli yer değiştirir; kimi zaman bir itirafname, kimi zaman kendilerini aklama ve temize çekme çabası, kimi zaman birbirlerine yöneltilen ithamlar, kimi zaman da hakiki bir an olarak kendi yaptıklarına ilişkin farkındalık arasında gelip gider. Yönetmen görüşmecilerin anlatılarını çok nadiren böler, onun dışında kararı izleyiciye bırakır; bir bakıma tüm film tanıklık mefhumunun sorgulanmasına ilişkindir. Bu bağlamda faillerin hiçbiri sabit kalmaz; örneğin başta kendi anlatısında en vicdanlı görünen kadın asker, sona doğru gördüğü bir cinayetin neden “sempatik” tanığı olduğu noktasında bocalar. Yönetmenin filmsel stratejisini en iyi özetleyen de budur; her failin zemini, yönetmenin yönlendirmesi olmaksızın, sadece hakikatin belirlemesiyle kayar, yeniden tanımlanır ve en nihayetinde bizi kavramsallaştırmaya zorlar.

Film temel olarak Ebu Garib’e ait işkence, kötü muamele ve cinsel taciz fotoğraflarında fail olarak tespit edilmiş, yargılanıp ceza almış olan eski askerlerle yapılan görüşmelerden oluşur. Her birinin anlatısında şu üç özellik belirginlik kazanır: Birincisi, her birinin anlatısında terörle savaş anlatısının yarattığı güvenlik ve tehdit algısı yoğundur. Bu söylem, Ebu Garib’in altyapısını oluşturur, ancak buradaki can alıcı nokta, tehdidin halihazırda zaten söylem içinde kuruluyor oluşudur. Bu nedenle de mahkumiyet son derece keyfi ve sınırsız ilerler. Hatta güvenlik söyleminin kendisi neredeyse grotesk bir hale kavuşarak, bir tür şova dönüşür. Savunma Bakanı’nın hapishaneyi ziyareti sırasında işkence ve idam odalarının gezdirilmesi bir etkinlik olarak tanımlanır. Daha da tuhafı, tüm bunlar, güvenlik söyleminin uzamındaki ‘operasyon’un doğal bir parçası olarak kabullenilmiştir.

Bu durum, hukukun dışına çıkılmasının ötesinde, anti-hukuk rejiminin yapılandırılmasına yarar. Askeri hiyerarşinin en üstünden en altına kadar, Iraklı yurttaşların neden mahkum edildiğine dair bilgileri yoktur; bu konuda tek söyleyebildikleri, her şeyin Saddam Hüseyin’in yakalanması adına organize edilmiş olduğudur. Bunun ötesinde daha ilginç olan, terör şüphelisi olarak alınan mahkumların, nasıl saliverileceğine dair hiçbir fikirlerinin olmamasıdır. Hapishaneden çıkmanın ve özgürlüğün Foucault’nun ön-

gördüğü ‘ölçülebilir kıstasları’ orada geçerli değildir, zira mahkumların neden orada olduğunu belirleyen bir yasa yoktur. İstisna hali koşullarında kapatmanın gerekçesi olmadığı gibi, özgürlüğün geçerliliğine dair de bir ilke de bulunmaz. Bu soruyu soran askere, daha rütbeli olanı sadece şunu söyleyecektir: “salıvermeyeceksin, hiçbiri buradan çıkmayacak”. Bu açıdan Mmembe’nin kolonilerdeki egemen için tespitlerini istisna halinin hapishane rejimine de uyarlamak mümkündür: Egemen, hukuka ve kurumsal olana tabi değildir, bilakis öldürme hakkı imgesel olarak yaratılmış öteki kategorileriyle, eziyet ve zulümle birlikte kurgusal ilerleyerek, istenilen zaman ve mekanda vuku bulmaya hazır bir potansiyel taşıyor (**Mmembe, 2003**). Burada modern savaş terminolojisine bile yer yoktur, zira mahkumlar “yurttaş” ve dahası insan kategorisinin içinde düşünülmez ve insanlıktan çıkarmanın en bariz halinde konumlandırılırlar. Sosyal varoluş kadar beden üzerindeki hakların tümünden kaybedildiği bu mutlak hakimiyette, insanlıktan topyekün olarak ihraç edilme; Susan Buck-Morss’un aslında köle yaşamı için yorumladığı gibi “ölüm içinde yaşam” (**Morss, 2000**) söz konusudur. Onlara uygulanan şiddet, hukuktan ve barış terminolojisinden azade bir yerdedir, zira orada artık “savaş ve barış arasındaki ayrımın bir yararı yoktur” (**Mmembe, 2003**). Filmde bahsedilen ‘hayalet tutuklu’ (işkencede ölen mahkumlara hayatta süsü verilmesi) bu nedenle biyopolitik bir metafor değil, düz anlamıyla Ebu Garib’in 21. yüzyılın hapishane modeli olarak neden en acı ve can alıcı örneğini oluşturduğunu gösterir.

Faillerin anlatısındaki ikinci önemli nokta, hapishanenin nizamında kadınların toplumsal cinsiyet rolleri üzerine kurulu bir stratejiye dönük ortak anlatılarıdır: kadın askerlerin özellikle erkek mahkumlara işkence yapmakla görevlendirilmeleri, erkek mahkumların çıplak bırakılması ve kadın çamaşırı giydirilmesi gibi işkence yöntemleri, cinsiyet rejimine dayalı şiddetin insanlıktan çıkarmanın temel bileşeni olduğunu gösterir. Bu noktada, özellikle kadın askerlerin anlatılarına duygular eşlik etmeye başlar; bir kadın olarak neden asker olmayı tercih ettikleri, patriyarkanın en katı şekilde işlediği askeri hiyerarşinin içinde nerede durdukları ve nasıl görüldükleri, emir-komuta zincirinin onları ne şekilde etkilediğini tartışmaya açarlar. Neredeyse tüm kadın askerler, askeri müessesedeki toplumsal cinsiyetin kabul görme/onaylanma, içlenme-dışlanma mekanizmalarıyla ilerlediğine dair bir içgörüyü sahiptir. Ne var ki buradaki asıl sorun, hapishanedeki güç ilişkilerinin kadınlar tarafından hoşnut olunmaksızın nasıl sürdürüldüğüdür. Ebu Garib gibi bir hapishane, kadın askerlerin anlatısında, hem

kendileri hem de mahkumlar için, bambaşka düzeylerde de olsa, eril aklın yaşamın idamesini ve muhafazasını belirlediği bir terbiye alanıdır.

Filmin üçüncü ve belki de en keskin noktası ise, görüşme yapılan her fail işkence ve kötü muameleye farklı aşamalarda (doğrudan şiddetin uygulayıcısı ya da tanığı olarak) iştirak etmiş olsa da, her birinin kurdukları anlatılarda kendilerini bu sürecin bir parçası görmemeleridir. Yapılan işkenceleri son derece rahat ve ayrıntılandırarak, sanki herhangi bir vicdani mesuliyet hissetmiyorlarmışçasına anlatırlar. Hatta kimi zaman gülümseyerek, espriler yaparak, ses efektleri eşliğinde anlatılarını oluşturdukları da görülür. Neredeyse hepsinin ortak düşüncesi, “burada yanlış giden bir şeyler var”dır, ancak tanık oldukları onları rahatsız ettiğinde dahi herhangi bir müdahalede bulunmazlar. Dahası film katman katman açıldıkça, başta sadece gözlem yapan ya da olaylara tanıklık edenlerin de aslında kötü muamelenin uygulayıcıları oldukları öğrenilir, bunu da “peki ne yapabiliydik?” sorusu eşliğinde aktardıklarını izlemeye başlarız. En ağır fiziksel şiddeti işkence olarak görürken, kendilerinin faili oldukları aşağılama ve küçük düşürmeye dayalı insan hakları ihlallerini işkence ve kötü muamelenin bir biçimi olarak tanımlamaktan halen imtina etmektedirler. Sadece kendi anlatılarındaki hakikat onları sıkıştırdığı ya da kısırdığı kimi farkındalık anlarında, isteksizce de olsa yapılanların sorumluluğunu almaya yönelik bir jest belirir; çoğu zaman kendi anlatıların gücünü fark ettikleri suskunluk anlarında ya da es verdikleri boşluklarda... Morris sineması, hakikat araştırmasına ilişkin kuvvetini tam da bu sessizlik anlarında kurar; failerin kendi beyanlarının onları harekete geçirdiğini, hikayelerini kavramsallaştırılmaya yönelttiğini ve en azından anlatının onları dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu deneyimleriz.

Ne var ki, bu farkındalık duraklarının hemen ardından gelen argüman “emirlere uyduk” olur, kendi tanıklarının ve katıldıkları insanlıktan çıkarma süreçlerinin sorumluluğu, emre itaatsizlikten suçlanacakları düşüncesiyle teğet geçer. Ebu Garib’de olan biten her şeyin “tuhaf ve nadir” olduğunu düşünseler de, açıklamaları “bizden önce kurulan düzen böyleydi” olur. Bu argüman, aslında başka tarih ve ülkelerde ağır insan hakları ihlallerinin faillerinin o fazlasıyla tanıdık gerekçeleriyle neredeyse aynıdır: Gerekçelerdeki yarıklar, ya “niyet”e ilişkin açıklamalarla, ya son derece bilindik olan aramızdaki çürük elmalar beyanıyla ya da “onlara vurmuyoruz ama

aşağılıyoruz, bu da bir şey” gibi insanlık tarihinin gördüğü en kötücül insanlıktan çıkarma uygulamalarından birini indirgeme ve yumuşatma çabasıyla doldurulur. Öyle ki ‘yumuşatma’, Ebu Garib’in gerek uygulamada gerekse de söylemde herkesin ezberine paylaştığı terminolojik bir paydadır: Onlara göre aslında ortada insanlık suçu yoktur, yapılanlara işkence bile demek yersizdir, zira mahkumlara uygulanan her şey, tümüyle onları konuşturmak için yumuşatma (softening) taktiğidir. İşkence uygulamalarına doğrudan katılım ve tanıklık, insanlık onuru ve haysiyetine ilişkin vicdani bir tartışma olmaksızın tam da bu yanlış önermeyle gündelik hayatın devamlılığını sağlar.

Tüm bu gerekçelendirmelerin dikışlendiği nokta, “görev ve sorumluluklara” yapılan atıflardır: “Bizden istenilenleri yaptık, ne emredildiyse o”. Tam da bu noktada, daha önce herhangi bir müdahale olmaksızın ilerleyen anlatılar, ilk kez yönetmenin “bu istekleri tuhaf bulunmadınız mı?” sorusuyla bölünür. Bu noktadan sonra film, aslında kendi adına da gönderme yaparak; standardın ne olduğu ya da istisna söyleminin aslen ardında ne sakladığı üzerine ikili bir tartışma yürütmeye başlar ki aslen filmin ayırt edici özelliği burada kristalize olur. Öncelikle Morris için failerin emirlere uyma, görev ve sorumluluklarını yerine getirme argümanı, Arendt’in “kötülüğün sıradanlığı” üzerine yürüttüğü ünlü çalışmasındaki gibi okunabilir. Failler, yanlışın ne olduğunu ayırt etmelerine rağmen, sistemin devamlılığı adına bir ‘muhakame’de bulunmuşlar, bu nedenle de meşru olan bir yasal bir sistemde kendilerinden yerine getirilmesi beklenene uygun şekilde davranarak, aslında doğru olanı yapmışlardır. Tıpkı Arendt’in izlediği Nuremberg davası sırasında Eichmann’ın şok edici bir şekilde soykırımı kelimesi kelimesine Kant’ın ahlaki buyruğuna dayandırmasında olduğu gibi: “Kant hakkındaki sözlerimle, irademin ilkesinin her zaman genel yasaların ilkesi haline gelebilecek şekilde olması gerektiğini kastediyorum” (Arendt, 2012).

Ne var ki, failerin sorumluluğu söz konusu olduğunda, onların yalnızca kendilerinden beklenen görev ve sorumlulukları yerine getirdiği argümanının, bürokratik işleyişin bir parçası olduklarına ya da sistemi sürdüren makinenin dişlileri olarak tasvirine indirgenmesinin handikapları konusunda Caton ve Zacka’nın uyarısına kulak vermek gerekir; zira bu tarz bir salt merkantalistik okuma, bizi Bush’un atıfta bulunulan açıklamasına ya da

Open Democracy forumunda Douglas Murray'ın betimlediği gibi "iyi bir savaşta kötü tohumlar" tarifine sürükleyebilir (Caton ve Zacka, 2010). Kaldı ki, Eichmann'ın neredeyse bir nevi söylem analizini yapan Arendt'in kötülüğün sıradanlığının mantığının izini sürdüğü metnindeki asıl vurgusu, yalnızca görev duygusunun bir tür günah çıkarma ya da yaptıklarını haklı gösterme adına nasıl rasyonelleştirildiği; -aynı metafordan ilerlersek makinenin dişlilerin nasıl çalıştığı değil, aynı zamanda bu rasyonelleştirmedeki mantığın makineye nasıl işlerlik kazandırdığı üzerinedir. Burada Arendt, Ebu Garib faillerinin anlatılarında da ortaya çıkan temel bir özellikten, tutarsızlıktan (Eichman için tarif ettiği şekilde yoğun bir kafa karışıklığından) bahseder. Arendt'in deyimiyle Nihai Çözüm'ü son dönemde ihtiyatsızca ve körü körüne savunan ve uygulayan Eichmann'ın kendi ahlaki pozisyonunu açıklamak için Kant'ın buyruğuna sarılışı, bizatihi Kant'ın ahlak felsefesinin temelini yerinden sarsar ve çarpıtır. Zira "bilakis Kant'a göre, bir edimde bulunmaya başladığı andan itibaren her insan bir kanun koyucudur: İnsan kendi 'pratik aklını' kullanarak hukukun ilkelere olabilecek ve olması gereken ilkeleri bulmuştur" Ancak bu çarpıtmada Kant'ın "küçük insanın gündelik kullanımına uygun" bir versiyonu olarak adlandırdığı şeyle uyumlu olan" (Arendt, 143) bir nüve, "insanın yasalara uymaktan daha fazlasını yapması, itaat çağrısının ötesine geçmesi ve kendi özgür iradesini hukukun ardındaki ilkeyle -hukukun ortaya çıktığı kaynakla-özdeşleştirmesi" (Arendt, 144) talebi yatar. Ve bu noktadan sonra, Arendt asıl hamlesini yapar: Kant felsefesinde ahlaki buyruğun kaynağı pratik akıl ise, Eichmann'ın gündelik kullanımında bunun yorumu Führer'in iradesidir; kendine rağmen, onun için ve onun adına... İşte görev duygusu temelli itaat, aslında etiğin kerteriz noktasındaki bu tür yer değiştirmeye dayanır.

Yanlış bir analogi kurmamak adına şunu belirtmek gerek; Morris, ne görüşme yaptığı faillerin ahlaki konumunu Eichmann ile ne de Ebu Garib'i doğrudan Auschwitz'le basitçe özdeşleştirir, hatta izleyiciyi sağaltacak kıssadan hisselerin çıkarılmasına karşı bir kurgusal istikamet izler. Onun Arendt'e dönük referansları, ne kadar Ebu Garib'te uygulanan sistematik şiddet ve insanlıktan çıkarmanın kişiselleştirilmemesi, yaşananların ceza almış alt rütbedeki askerlerin fiillerinden ibaret olmadığı üzerine ise; o kadar bu askerlerin retoriğinde ortaya çıkan mantığın geçmişin travmatik mirası üzerinden kendisini

yeniden üretmesi üzerinedir. Ona göre Ebu Garib, Iraklı insanların kendilerine hiçbir açıklama yapılmaksızın bir gece vakti, sığır kamyonlarına doldurularak getirildiği, aralarında çok sayıda çocuğun olduğu bir yeni toplama kampı olarak değerlendirilebilir; ancak burada tırnak içine alınan, bunun faşizme özgü varsayılan bir kesite sıkıştırılıp rahat yaşamlarımıza geri dönemeyeceğimiz biçimde liberal toplumların cezalandırma sisteminde içselleştirilmiş ve olağanlaştırılmış olmasıdır. Ya da şöyle demeli, toplama kamplarının bu yeni versiyonları, günümüzün olağanüstü halin defacto sürdürüldüğü rejimlerinde artık standardı oluşturma riski taşır.

Filmin bu ünlemi, yönetmenin sürdürdüğü ikinci tartışmayla birlikte vurucu manevrasına ulaşır: Faillerin hangi koşullarda ve nasıl sorgulandığı ve cezai işlemlere tabi tutulduğuna dair bu aşama, istisnanın aslında nasıl bir norm haline geldiğinin eleştirisini sunar. Filmde ele alınan askeri sorgulamaya, ilk bakışta filmin sınırlılığı olarak da görünür; mağdurlar ve failleri benzer bir biyopolitik ekolojinin içinde tanımlayan, bu nedenle faillerin neden işkence ve kötü muamelede bulduklarına dair açıklamalarını bu düzleme yerleştirebildikleri bu aks, biyopolitikaya içkin eşitsizlikleri belirsizleştirme tehlikesini içerir. Amerikan askerlerinin maruz kaldıkları sistemle onların Iraklı mahkumları maruz bıraktıkları uygulamalar aynı kefedele alamaz. Herkesin aslında sistemin mağduru olduğu söylemi, ağır insan hakları ihlallerinin ve işlenen insanlık suçlarının bulanıklaşması adına bir risktir. Filmi izlerken, bu sürece dahil olan diğer aktörlerin, örneğin insan hakları örgütlerinin, gazetecilerin, hak savunucularının mücadelesine yer verilmemesi de eksiklik olarak kendini gösterir. Oysa buradaki eksiklik, filmin sonuna doğru, insan hakları rejimi referans alındığında, suç ve ceza evrenin nasıl birbirini besleyen ve ikizleyen bir habitat oluşturduğuna ilişkin bilinçli bir tercih olarak çıkar.

Faillerin tespiti ve yargılmasında görsel araçların ve belgelemenin yöntemleri üzerine de fikir veren soruşturma aşaması, öncesinde tanık olunup hayır dememenin de o suça ortak olmak olduğunu, izleyiciliğin de uygulayıcılar kadar benzer bir statü taşıdığını duyursa da, askeri terminoloji insan haklarının kavramlarını bastırır. Bu nedenle dil, işkenceye işkence demeyen, yaşananları göreve suistimal düzlemine taşıyarak suç fiili (criminal act) olarak tanımlayan bir retorikte kalır. Örneğin askeri sorguyu yöneten uzman, cinsel tacizi ya da

doğrudan fiziksel şiddet uygulamasını suç fiili olarak nitelendirirken, bir mahkumun kendisine elektrik verilecek izlenimi yaratılarak saatlerce ve zor yoluyla ayakta tutulmasını “standart çalışma prosedürü” (filmin adı tam da burada anlam kazanır!) olarak nitelendirir. Bunun ardından film, aslında temel derdinin neyin “standart” olduğunun sorgulanması üzerine olduğunu duyurur. Standart; bizzat soruşturmayı yöneten uzman tarafından “bilgi edinmek için rahatsız durumda bırakmak” olarak tanımlanır. Dolayısıyla uygulama ve onun cezai soruşturması aynı dünyanın birbirini tamamlayan iki parçasıdır. Bu nedenle soruşturmacının, yapılanları “savaş koşullarındaki deneyimsiz genç insanların akıl karışıklığı” olarak nitelemesiyle, failerin doğrudan fiziksel şiddete başvurmadiği için ordundan ihraç edilmelerini kendilerine yapılmış bir haksızlık olarak değerlendirmesi birbirine ayna tutar. Ya da filmde soruşturmacı uzmanın dediği gibi “büyük resme baktığınızda, tüm bunlar standart çalışma prosedürünün bir parçasıdır.” Bu konuda Arendt’in sözlerine yine kulak vermek mümkün; söz konusu olan, “emsalsiz olanın uygun emsal ve standartlara göre yargılanabileceği yanılmasına yol açması”dır (Arendt, 2012), zira her ihlal ve şiddet, insan hakları bakış açısına göre yol açtığı öznel ve toplumsal travmalarla emsalsizdir. Kötülüğün sıradanlığı da o vakit, kötülüğün standartlarını oluşturmaktır denebilir mi? Ebu Garib soruşturmasının çavuş rütbesinin üstündeki hiçbir faile sığmadığı, onlara ilişkin tüm delillerin yok edildiği ve bu yolla cezasızlığın sürdürüldüğü düşünülecek olduğunda, bu soruya pekala evet cevabı verilebilir.

Sonuç olarak Morris’in filmi, onun kendi sözlerinden de anlaşılacağı gibi, “bir fotoğraf dünyayı değiştirebilir mi?” (Morris, 2008) sorusunun izini sürer. Özellikle hapisanelerde yaşanan insan hakları ihlallerinin belgelenmesine ve araştırılmasına, failerin belirlenmesine yarayan bu imajlar, hakikat ve adaleti sağlamak için önemli birer başlangıç noktasıdır. Ancak daha önemlisi, failerin kendileriyle yüzleşme sürecinin inşasıdır, bu gerçekleşmediğinde söz konusu imajlar, insan hakları ihlalleri ve insanlıktan çıkarmaya dayalı bir rejimin görünür olmasını ve onlara dair belirli bir duyarlılık kazanılmasını sağlayan belgeler olarak kalacaktır. Şayet istisna halinin yeni standart olarak kurulmasına karşı durmak ve engellemek istiyorsak, bugün çoklu ihlaller olarak kendisini gösteren ve global ölçekte deneyimlenen insan hakları kriziyle çok yönlü bir mücadele sürdürmek gerekmektedir. Bu süreç, uluslararası hukuk mekanizmalarının yeniden işlevli hale getirilmesi, hukuk sisteminin siyasetleştirilmesine karşı durulması kadar, hak mücadelesinde kişisel yöntemlerin uygulanmasını da gerektirir. Refleksif bir belgesel sinema, bu mücadelenin artık önemli bir bileşeni olarak durmaktadır.

Kaynaklar

- Agamben G.** (2013). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak İnsan*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Arendt H.** (2012). *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs’te*, çev. Özge Çelik, Metis Yayınevi: İstanbul.
- Caton S.C. and Zacka B.** (2010). “Abu Ghraib, the security apparatus, and the performativity of power”. *American Ethnologist*, Vol. 37: 2, s. 203–211.
- Foucault M.** (2000). *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınevi: Ankara.
- Hilal M.** (2017). “Abu Ghraib: The legacy of torture in the war on terror”. <https://www.aljazeera.com/opinions/2017/10/1/abu-ghraib-the-legacy-of-torture-in-the-war-on-terror>, erişim tarihi 01.07.2021
- Hersh, S.M.** (2004). “Torture at Abu Ghraib”. <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib>, erişim tarihi 01.07.2021
- Giroux, Henry A.** (2004) “What Might Education Mean after Abu Ghraib: Revisiting Adorno’s Politics of Education”. *Comparative Studies of South Asia, Africa, and the Middle East* 24(1), s. 3–22.
- Maktav, H.** (2017). “Türkiye Sinemasının Cezaevleri”. *Sinecine*, 8(1), s. 7–38.
- McGowan T.** (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Film Kuramı*, çev. Zeynep Özen Barkot, Say Yayınları: İstanbul.
- Mmembe A.** (2003). “Necropolitics”. *Trans. Libby Meintjes, Public Culture* 15(1): 11–40
- Morris E.** (2008). “Standard Operating Procedure”, <https://www.errolmorris.com/film/sop.html>, erişim tarihi 05.07.2021.
- Morss, S. B.** (2000). “Hegel and Haiti,” *Critical Inquiry* 26 (2000): 821–66.
- Nichols B.** (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Resha D.** (2015). *The Cinema of Errol Morris*, Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut.
- Rotha P.** (2000). *Belgesel Sinema*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları: İstanbul
- Selby J.** (2007). “Engaging Foucault: Discourse, Liberal Governance and the Limits of Foucauldian IR”, *International Relations*, 21, s. 324–345
- Traverso E.** (2020). “Biyoiktidar: Michel Foucault’nun ve Giorgio Agamben’in Tarihyazımsal Kullanımları”, <https://ayrintidergi.com.tr/biyoiktidar-michel-foucaultnun-ve-giorgio-agambenin-tarihyazımsal-kullanımlari/>