

Araştırma Makalesi - Gönderim Tarihi: 20.02.2019 - Kabul Tarihi: 05.28.2019

Toplumsal Değişimin Ahlaki Çatlağı: Elena¹

Perihan TAŞ ÖZ²

Öz

Bu çalışma, son dönem Rus Sinemasının genç kuşak yönetmenleri arasında oldukça önemli bir yeri olan Andrey Petrovich Zvyagintsev'in Elena (2011) isimli filmi, toplumsal değişimin ahlak ve vicdan kavramı üzerinde yarattığı etkiyi merkeze alarak analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, sosyolojik çözümleme yöntemi ile filmin ele aldığı dönemdeki toplumsal değişimlere, bu değişimin simgesel temsiliyetleri olan karakterler ve onların hikâyeleri üzerinden bakılmıştır. Başta Elena olmak üzere, filmdeki tüm karakterlerin içinde olduğu zorunlu ilişkilerin yansıttığı toplumsal değişim aynasının çatlaklarında, vicdan ve ahlak kavramlarının çarpıcı bir biçimde sorgulandığı görülmektedir. Platon'dan Aristoteles'e, Spinoza'dan Kant'a birçok felsefeci tarafından çeşitli bağlamlarda tartışılmış olan ahlak felsefesinin en dikkat çekici tartışmalarından birisi Friedrich Nietzsche tarafından şekillendirilmiştir. Ahlakın, güç istenci ile olan ilişkisine vurgu yapan yaklaşımı ile oldukça farklı bir bakış açısı ortaya koyan Nietzsche'nin görüşleri eleştirel bağlamda ele alınmış ve ahlaki özne olması beklenen insanın, hızla değişen bir toplumsal yapı içerisinde, vicdanını neye göre temellendireceği sorusuna film üzerinden yanıt aranmıştır. Çalışmanın savı, bu soruya ancak ilgili toplumsal yapı ve güç ilişkilerinin analizi ile yanıt bulunacağıdır. Çünkü bireyde tezahür eden bir sorun başlı başına ahlaki tartışmak için yeterli bir ölçüt olmadığı gibi, kişilerarası ilişkilerin ahlaki bağlamda tartışılacağı en doğru eksen, toplumsal yapı ve güç ilişkilerinin kendisidir. Daha önce yönetmiş olduğu Vozvrashchenie (Dönüş) ve Izgnanie (Sürgün) filmleriyle, insan odaklı hikâyelere toplumsal bir çerçeveden bakmış olan Zvyagintsev'in bu filminin; sadece Rusya'da değil, tüm dünyada küreselleşme etkisiyle yaşanan toplumsal değişimin bireyler ve toplumsal ilişkiler üzerinde yarattığı sonuçları ahlaki bağlamda tartışmaya açması bakımından evrensel bir nitelik taşıdığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: toplumsal değişim, ahlak, vicdan, Andrey Petrovich Zvyagintsev, Elena.

Atıf: Taş Öz, Perihan. (2019) Toplumsal Değişimin Ahlaki Çatlağı: Elena.
Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (AKİL) Haziran (31) s. 495-511

1 Bu çalışma, 14-16 Aralık 2018 tarihleri arasında Ankara'da gerçekleşen Uluslararası Türk-Rus Dünyası Akademik Araştırmalar Kongresi'nde sunulan "Toplumsal Değişimin Aynasındaki Çatlak: Elena" isimli sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

2 Dr. Öğretim Üyesi. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, p.tas@iku.edu.tr. <https://orcid.org/0000-0002-4577-7898>

The Moral Cracks of Social Change: Elena

Abstract

This study aims to analyze one of Russia's most important young filmmakers, Andrey Petrovich Zvyagintsev's film *Elena* (2011) in light of how social change effects the concepts of morality and conscience. Using sociological analysis as a methodology, this study will map out how the social changes taking place during the time period of the film are symbolically represented in characters and their stories. The characters in the film, and Elena particularly, question the concepts of conscience and morality in a striking manner through the mandatory relationships they have to uphold, in which the problems of social change are reflected. Moral philosophy has been discussed from Plato to Aristotle; from Spinoza to Kant. Amongst these discussions, the most gripping arguments have been put forth by Friedrich Nietzsche. Nietzsche underlines a morality of strength, freeing humans from a false consciousness about morality. Nietzsche's ideas will be critically undertaken in relation to *Elena* in order to seek answers to how humans, expected to be moral subjects, negotiate conscience in a rapidly changing social structure. It will be argued that the answer to this question can be found through the analysis of the relationship between social structure and power. Since discussing morality through personal characteristics is not enough, the best way to bring forth the moral dimension of the relationship among people is through a discussion of social structure and power relations. In his previous films *Vozvrashchenie* and *Izgnanie*, Zvyagintsev has focused on human stories and their social contexts. In his latest, the filmmaker approaches the effects of globalization on individuals and their relationships, in a metaphoric and striking manner. His film does not only limit itself to the context of Russia, but pertains to the whole world. In this sense, it is suggested that the film holds a universal quality.

Keywords: social change, conscience, morality, Andrey Petrovich Zvyagintsev, *Elena*.

Giriş

Toplumsal teori ile film arasındaki ilişkinin çok katmanlılığı, film çözümlenmelerinde sıklıkla kullanılan sosyolojik yöntem büyük bir potansiyel sunarken, kimi zaman gözden kaçmış bir gerekliliği de hatırlatır. Bu hatırlatma, temsil ile gerçeklik arasındaki diyalektiğin, film ve toplum ilişkisi üzerinden doğru okunmasına dairdir. Filmler, ait oldukları toplumları betimlemenin çok daha ötesinde o toplumun değişim potansiyeline katkı koyan öznelerdir ve bu nedenle temsil ile gerçeklik arasındaki diyalektikte nerede durduklarının belirlenmesi büyük önem taşımaktadır.

Filmlerle Sosyoloji isimli çalışmasında Diken ve Laustsen, sinemanın yalnızca bir metafor olarak ele alındığı bakış açısına karşı çıkmış; varlığını gerçeklik ve kurmaca arasındaki ikili karşıtlık üzerine değil, onların iç içe geçmişliklerine dayandıran ve filmi

bu bağlamda sorgulayan bir sinemasal-toplumsal teoriyi öngörmüşlerdir. Bunu da “sosyo-kurmaca” olarak kavramsallaştırmışlardır (2016, s.26). Bu çalışmada, sosyolojik çözümlemenin sunduğu çerçeve esas alınırken; sosyo-kurmaca kavramının önermesi ile sosyoloji ve film arasındaki ilişkiye, temsil ve gerçekliğin karşılıklı iç içe geçmişliği üzerinden bakılmıştır. Sosyolojik yöntem, bir film metninin, ele aldığı toplumsal yapı ve bu yapıya ait değerler ile birlikte okunmasını öngörmekle birlikte, bu değerlerin ele alınış biçiminin de bir temsil olduğunu hatırlatır (Corrigan, 2008, s.122). Çalışmada, Andrey Petrovich Zvyagintsev’in 2011 yılı yapımı Elena isimli filminin sosyolojik bağlamda çözümlemesi yapılırken, bu temsil edilişin ahlak kavramı üzerinden gerçekleştiği görülmüştür. Buradan hareketle de ahlak olgusunun nasıl sunulduğu ve film metninin bu kavramı nasıl inşa ettiği analiz edilmiştir. Film, ahlak olgusunu ele alırken, anlatının kurmaca dünyasının kapalı sınırları içerisinde bir tartışma inşa etmek yerine; toplumsal gerçeklikle iç içe geçmiş bir okuma gerçekleştirilmesine olanak sağlamış ve bu yönü ile sosyo-kurmaca kavramının önermesine yanıt vermiştir. Böylece kurmacadaki temsil, gerçekliğin simgesel tasviri ve ikili karşıtlık yaratan bir öge değil, onun daha iyi anlamlandırılmasını sağlayan bir araca dönüşmüştür. SSCB’nin dağılma sonrası Rusya’da yaşanan ekonomik-toplumsal değişimin yarattığı çatışma etrafında şekillenen film anlatısında, bu çatışmayı temsil eden karakterler üzerinden sorulan bazı önemli sorular vardır: Ahlak nedir ve ahlaki olan neye göre belirlenir? Felsefe tarihinin, özellikle ahlak felsefesinin temel meselelerinden biri olan ve farklı bakış açılarına göre şekil almış bu tartışmaya, çalışma özelinde Friedrich Nietzsche’nin ahlak felsefesi ve temel kavramsallaştırmaları referans alınarak bakılmıştır. Kendinden önceki felsefecilerin ahlak kavramına ilişkin geliştirmiş oldukları geleneksel tutumdan aykırı olarak, vicdan olgusunu güç ilişkileri paralelinde değerlendirilen Nietzsche’nin görüşleri eşliğinde okunduğunda, filmin kendine has bir tavrı olduğu ortaya çıkmaktadır. Film, toplumsal değişim ekseninde, bireylerin baskı altında kaldıkları ve bu sıkışmışlıktan dolayı kaygı duydukları bir mikro-toplumsal alanda; kendilerini var edebilmek için güç istencine sığındıklarını ve ahlaki tercihlerini de bu bağlamda şekillendirdiklerini ortaya koymuştur.

1. Yönteme Dair

Sosyolojik film eleştirisi, türsel ya da biçimsel bir ayırım yapmaksızın ya da yönetmenin öznel dışavurum koşullarını öncelik olarak görmeksizin; filmin içeriği ve bu içeriğin ele aldığı toplumsal yapının incelenmesini esas almaktadır. Buna bağlı olarak da sınıf, ırk, cinsiyet, sosyal değerlerin yansıtılma biçimi, toplumsal tutum gibi öğeler üzerinden analiz yapılmaktadır (Özden, 2000, s.131). Sözü edilen bu öğelerin her biri birer temsildir ve bu temsiller toplumsal yaşamı, toplumsal kurumları şekillendiren sınırların belirlenmesinde oldukça önemli bir rol oynamakta ve bir bakıma toplumsal gerçekliğin yeniden inşasını sağlamaktadırlar (Ryan ve Kellner, 1997, s.37). Bu yöntemin ele aldığı dünyada, kurmaca olarak filmler ve gerçeklik olarak toplumsal yapının kendisi arasında oldukça güçlü bir bağ bulunmaktadır. Ancak bu bağın ortaya çıkarılması film kadar toplumsal yapının kendisinin de doğru değerlendirilmesi zorunluluğunu taşır. Çünkü bu yöntem aracılığıyla film metinlerinin açık ya da örtük anlamlarının ortaya çıkarılması için, ilgili toplumsal yapı hakkında kapsamlı bir bilgiye sahip olunması ön

koşuldur (Kabadayı, 2013, s.55).

Son yıllarda sinema sosyolojisi, sinema felsefesi gibi alanlarda yapılan çalışmalar sosyolojik çözümlene yöntemine önemli katkılar sağlamıştır. Bu çalışmada da, bu katkılar eşliğinde bir inceleme yapılmış, seçilen yöntemin kurmaca-gerçeklik ilişkisine yaklaşımındaki olası sınırlılığın önünü açmak için sosyo-kurmaca kavramının önerisi benimsenmiştir. Bu tercihin en temel nedeni, daha önce de değinildiği gibi, film ve toplum arasındaki ilişkiye, temsil ve gerçekliğin ikili karşılığı üzerinden bakmaktan kaçınmak içindir. Kurmaca ve toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkiye dair yapılan akademik çalışmalarda genel eğilim, filmlerin kurmaca dünyasında sunulan gerçekliğin öznel bir alan, bu özelliğin sorgulanacağı daha nesnel alanın ise toplumsal yaşamın kendisi olduğu yönündedir. Bu bakış, aslında iradi olarak yapılan ve dönüştürücü potansiyel taşıyan bir öğenin doğru değerlendirilememesine sebep olacaktır. Çünkü kurmaca ile toplumsal gerçeklik arasına böylesine keskin bir ayırım konulduğunda, kurmacanın sahip olduğu toplumsal bağlam her zaman ikna edicilik taşıması gereken bir ifade biçimi olarak değerlendirilecektir. Robert Kolker, gerçekliğin *"kendimizle, bizler arasında ve gerçek dediğimiz kültürün geri kalanıyla yapılan bir anlaşma"* olduğunu belirtmiş ve öznel ya da toplumsal bağlamlardan bağımsız olduğu sürece çok da anlamlı olmadığını dile getirmiştir (2011, s.11). Bir filmin kurmaca dünyasındaki öznellik, sadece gerçeklik algısı üzerinden değerlendirildiğinde söz konusu anlam eksik kalacaktır. Çalışmada sosyolojik yöntemle film çözümlenirken, bu uyarı doğrultusunda, Elena'nın toplumsal değişim ve ahlaka odaklanan anlatısına gerçeklik sorgulaması üzerinden değil, yönetmenin bu gerçekliği ele alış biçimi esas alınarak odaklanılmıştır. Bu nedenle film anlatısının merkezinde yer alan ahlak kavramı, çalışmada bu değişimin niteliğini belirten bir sorgulama aracı değil, Friedrich Nietzsche'nin görüşleri doğrultusunda toplumsal değişimi neden-sonuç ilişkisinde analiz etmeye yarayacak bir anahtar olarak ele alınmıştır.

Film metinlerinin toplumsal anlamda bir yeniden kurgu olduğu ve bu kurgunun çoğunlukla aldatici olabileceğini vurgulayan Žižek, filmlerin yalan söyleyebileceğini ama yalan söylerken bile ilgili toplumun can evindeki yalana temas ettiğini söylemektedir. Filmlerin toplumu yansıttığı kadar, toplumların da filmler aracılığı ile kendini yeniden ürettiğine dikkat edilmesi gerektiğine vurgu yapan Žižek, bu bakış açısı ile sosyolojik yöntemle önemli bir katkı sunmaktadır (Žižek, 2016, s.15). Çalışma bu vurgu doğrultusunda özelde Rusya, genelde tüm dünya üzerinde küreselleşme etkisi ile yaşanan değişimlerin ele alındığı Elena filminin anlatısında ahlak kavramı üzerinden nasıl bir yaklaşım sergilendiğini mercek altına almıştır. Bunun için önce film öyküsüne bakılmış, ardından toplumsal değişim ve ahlak konusundaki yaklaşımı analiz edilmiştir.

2. Film Öyküsü

Film anlatısı, Elena isimli bir kadın karakterin merkezinde olduğu basit bir olay örgüsü üzerine kuruludur. Elena, kendisinden daha yaşlı kocası Vladimir ile zengin bir semtte, lüks bir evde oturmaktadır. Kocası ile film anlatı zamanının 10 yıl öncesinde, hemşirelik

yaptığı hastanede tanışmışlardır. Vladimir'in geçirdiği apandisit ameliyatı sonrası kendisine bakmış, daha sonra evlenmeye karar vermişlerdir. Her ne kadar karı koca olsalar da aralarındaki paylaşım, bir bakıcı ve onun baktığı yaşlı bir adamın ilişkisinden farksızdır. Filmin anlatı merkezinde yer alan diğer önemli karakterler ise her ikisinin de önceki evliliklerinden olan çocuklarıdır. Elena'nın Sergei isminde bir oğlu vardır. Sergei, işçi mahallelerinden birinde karısı ve iki çocuğu ile yaşamaktadır. Sorumsuz bir babadır ve işsizdir. Ancak Elena'yı asıl ilgilendiren kişi büyük torunu Sasha'dır. Sasha eğer üniversiteye kayıt olmak için gereken parayı bulamazsa askere gidecek ve Osetya Savaşı'na katılacaktır. Bu da hem anlatının, hem Elena'nın temel çatışması olarak belirmektedir. Sergei ve ailesi bütün ümitlerini Elena'nın torunu için Vladimir'den isteyeceği paraya bağlamıştır. Ancak Vladimir buna pek yanaşmamaktadır. Anlatının bir diğer önemli karakteri ise Vladimir'in kızı Katerina'dır. Vladimir'e göre kızı tam bir hedonisttir çünkü hayata dair büyük bir amacı yoktur. Çocuk yapmak, aile olmak gibi kurguları gereksiz ve zoraki görevler olarak tanımlamaktadır. Baba kız pek görüşmemektedirler.

Bu karakterlerin merkezinde yer aldığı anlatının esas kırılma noktası ise, Vladimir'in bir gün kalp krizi geçirmesiyle gerçekleşir. Hastaneden çıkar çıkmaz karısına vasiyetini açıklar. Mirasının neredeyse tamamını kızı Katerina'ya bıraktığını söyler. Elena'ya ise sadece aylık sembolik bir maaş verilmesini sağlayacaktır. Elena, yaşadığı hayal kırıklığına rağmen itiraz etmez, sadece torunu Sasha'nın üniversiteye gitmesi için para yardımında bulunmasını ister. Ancak Vladimir bu teklifi de reddeder ve vasiyetini yazar. Hem bir eş olarak kocasının bencilliği, hem de anne olarak çocuklarının zor durumda olmasının çaresizliğiyle kendisini sıkışmış hissedenden Elena, kocasının ilaçlarının arasına farklı bir hap koyar ve ölümüne neden olur. Vasiyetnameyi de yakar. Filmin finalinde, Vladimir'in mirası Elena ve Katerina arasında eşit bölüşülür. Oğlu Sergei ve ailesi de Elena'nın evine gelir. Artık hep birlikte bu evde yaşayacaklarına işaret eden bir sahne ile film sona erer.

3. Bir Toplumsal Tarih Okuması Olarak Elena

Belirli bir zamanı işaret etsin ya da etmesin, anlatıda geçen olay örgüsünün zemini bir toplumsal tarih okumasına dayanan bütün filmlerde sinema ve tarih arasındaki ilişkinin doğru kurulması oldukça önemlidir. Bu durumda filmi yaratan sanatçı, ilgili tarihin somut bilgi ve belgelerine başvurup, onları sinemasal anlatı araçları ile -açık ya da örtük olarak- görsel bir metne uyarlamak durumunda kalır. Bu uyarlama sırasında, yönetmenin iradi tavrı önem kazanır.

Andrei Zvyagintsev, *Elena* filminde 1991'de SSCB'nin dağılmasının ardından Rusya'da yaşanan toplumsal değişime odaklanır. Uzun yıllar aynı siyasi ve ekonomik çatı altında birleşmiş ülkelerin bu birlikten ayrılmaları ve bağımsızlıklarını ilan etmeleriyle dünya siyasi haritasını yeniden yapılandıran bu gelişme, birçok siyasi tarihçi ve ekonomist tarafından ele alınmıştır. Kagarlitski, bu değişimi ekonomi-politik bağlamla bir bakış açısıyla derinlemesine ele aldığı Bugünkü Rusya isimli kitabında, Rus toplumunda

yaşanan kırılmaları, art arda ekonomik reformlar yaşamış bir ülkenin kapitalistleşme hikâyesi ekseninde analiz eder (2008). Bu değişim sonrası Rus toplumu sınıflar arası çatışma, yoksulluk, yolsuzluk, işsizlik, çeteleşme gibi sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Bu sorunlar da devlet meşruiyetini tartışmaya açmıştır. Bedirhanoğlu'na göre de bu değişim bir taraftan içsel tarih dinamiklerine bağlı iken, diğer yandan kaçınılmaz, küresel olarak belirlenmiş bir süreçtir (2002, s.217). Küresel kapitalizmin yarattığı sonuçların birçok ülkede benzer nitelik taşıdığı göz önünde bulundurulduğunda, Zvyagintsev'in sadece Rusya'da değil, dünyanın birçok ülkesinde küreselleşme sonrası yaşanan değişime odaklandığı, bu yönüyle evrensel bir hikâye anlattığı söylenebilir.

Walter Benjamin'in on dokuzuncu yüzyılın kültürel tarihini ele alış biçimini tarih, kültür ve fantazyaya öğeleri üzerinden inceleyen Ünsal Oskay, Benjamin'in bakış açısına göre tarihe iki türlü yaklaşılabileceğinden söz eder. Bunlardan ilki, tarihi, değişmezlik yasası üzerinden algılatıp baskı altına alan yanlış yaklaşım; diğeri ise değiştirici öğeleri esas alıp, tarihi "kendimizin kılan" yaklaşımıdır (Oskay, 1995, s.135). Burada "kendimizin kılma" vurgusu anlamlıdır. Çünkü sanatçıların herhangi bir tarihsel dönemi aktardıkları eserlerinde edindikleri tavrın ve ilgili tarihi ele alış biçimlerinin önemine işaret eder. Benjamin'e göre bu, "nasılsa öyle öğrenilecek olan"dan ayrılmış, geçmiş öğrenmenin niteliğine önem veren bir biçimdir (Oskay, 1995, s.133).

Zvyagintsev Rus toplumundaki değişimi, kendi toplumsal tarih bilinci ve sanatsal yaratım süzgecinden geçirerek modern ile geleneksel olanın çatışmasını anlatının merkezine koyarak yansıtmakta ve bir bakıma, Benjamin'in "kendimizin kılma" önerisine yanıt vermektedir. Böylece film, seyirci açısından da bir ülkenin tarihinin hikâyesi olmaktan öte, dünyanın birçok ülkesinde yaşanan toplumsal değişim ve çatışmanın analizi haline dönüşmektedir. Filmde bu çatışmanın karakterler düzeyinde temsilcileri geleneksel olanı temsil eden Elena ve ailesi (oğlu Sergei, gelini Tatyana ve torunu Sasha) iken; modern olanı temsil eden Vladimir ve kızı Katerina'dır. Barış Saydam'a göre bu karakterlerin içine girdiği ilişki; iyi ile kötü, eski ile yeni, imkanı olanlar ile olmayanların hayata tutunma mücadelesindeki farkları da gözler önüne sermektedir (avrupasinemasi.com, 2012). Elena'nın kocası Vladimir, kapitalist ilişkiler ekseninde iyi bir yer edinmiştir. Lüks denebilecek yaşam koşullarına sahiptir. Buna karşın oğlu Sergei ve ailesi bunu başaramamış, daha çok işçi sınıfının -daha doğru bir tabirle işsiz kesimin- ve dar gelirli olanların yaşadığı bir mahallede yaşamakta ve toplumsal çatışmanın kaybedenler tarafını resmeden bir öge olarak sunulmaktadır.

Sosyolojik çözümlenmenin merkezine aldığı sınıfsal temsiller açısından bakıldığında filmin, yukarıda aktarılan sosyo-ekonomik tablo etrafında şekillenen bir sınıf çatışmasının keskinliğini sade bir biçimde aktardığı görülmektedir. Zeynep Tül Akbal Sualp, *Mutlu Sınıf Yoktur; Söyle Bunları...* isimli makalesinde sinema filmlerinde yer alan sınıfsal temsilleri incelemiş ve önemli bir eksikliğe dikkat çekmiştir. Ona göre varoluş halleri hiçbir sorgulama olmaksızın son derece olağan kabul edilen bir burjuvazi sınıfı, filmlerde bütün katmanları ile baskın bir varlık sergilerken, işçi sınıfı görünmez kılınmıştır (2015, s.214). Bu eleştirinin haklılık payı fazla olmakla birlikte, *Elena*, adeta bu yoksunluğu telafi etme gereksinime cevap niteliği taşımaktadır.

Yaşanan toplumsal çatışmanın tarafları olan her iki sınıf da bütün katmanları ile filmin anlatısında yer edinmişlerdir. Sinematografik olarak tercih edilen söylemsellik, bu sınıf çatışmasını sıklıkla vurgulamıştır. Örnek olarak Elena'nın yaşadığı semtten oğlunun yaşadığı mahalleye yaptığı ziyaret görüntüleri aslında günümüz Rusya'sının birbirinden farklı iki sınıfı arasında yapılan sinematografik bir yolculuk niteliğindedir. Geniş ve temiz caddelerden dar ve pis sokaklara, lüks apartmanlardan yan yana sıralanmış –tipik sosyalist dönem temsili- gri bloklara; konforlu, son model araçlardan eski ve kalabalık toplu taşıma araçlarına kadar her şey incelikle düşünülmüş ve bir sınıfsal çatışmanın gündelik yaşam betimlemesi olarak sunulmuştur. Bununla birlikte gösterilen ev içi mekânların ve buradaki yaşam biçimlerinin birbirine olan tezatlığı da bu çatışmayı destekler niteliktedir. Vladimir'in evinde kamera, mekânın estetiğine odaklanır. Renkler, mobilyalar her şey özenle seçilmiştir. Ev içi düzenli, karakterlerin yaşamı son derece “steril”dir. Ancak buna karşın Sergei'nin evi tam tersidir. İçerişi dağınık ve eski mobilyalarla doludur. Seçilen kamera açıları, yaşam alanlarının fiziksel ve ruhsal olarak daralmışlığını sembolize eder. Elena'nın oğlunun evine yaptığı ilk ziyarette, yönetmenin seçtiği sahne planlaması da bu görüşü destekler: Seyirciye önce yakın planda balkonda tek başına sigara içip, boş boş bakan Sergei gösterilir. Ardından kamera genel plana geçer ve Sergei, birbirine yapışık bu toplu konut dairelerinin balkonlarının arasında kaybolur. Karakterin varlığı, hem fiziksel hem sosyal olarak yokluğa dönüşür çünkü tekipleşmiş bir yoksul mahalle betimlemesinde, kaybolmuşluk içinde resmedilir.

Bir toplumsal tarih okuması olarak Rusya'nın yaşadığı modern/geleneksel çatışması filmin arka planında birçok sahnede işlenmiştir. Örneğin filmin bir sahnesinde lüks aracı ile kurallara uygun bir biçimde trafikte ilerleyen Vladimir'in yoluna birdenbire baretli işçiler çıkar. Vladimir geçiş hakkı kendisinde olduğu halde çaresiz bir biçimde yola atlayan işçileri izler. Böylece geleneksel olanı temsil eden işçiler, modern olana karşı kendi başkaldırısını sunar bir bakıma. Bir başka sahnede ise Elena, oğlunun mahallesindeki markette alışveriş yaparken görüntülendiğinde, alışveriş sonrası ödeme yapmak için orta yaş üzeri görünen kadın kasiyere kredi kartını uzattığında pos cihazını kullanmayı bilmeyen bu kasiyer, marketteki genç kasiyeri yanına çağırır. Geleneksel olanın para ile ilişkisi de gelenekseldir ve kapitalizmin statü göstergesi olan kredi kartı ona yabancıdır. Ancak toplum değişmiş, paranın dolaşım biçimi de değişmiştir ve pos cihazını kullanmayı bilen genç kasiyer, kredi kartı sahibi olan Elena'ya saygıyla yaklaşır ve ödemeyi alır.

Elena, sosyolojik çözümlenmenin üzerinde durduğu bir diğer husus olan gündelik yaşam biçimi temsilleri bağlamında da, karakterlerin televizyon ile kurduğu ilişki üzerinden topluma dair net bir eleştiri sunmaktadır. Anlatı boyunca birçok karede, karakterlerin anlamsız bir şekilde, hiçbir şey yapmayarak televizyon karşısında saatlerce zaman geçirdikleri görülür. Elena'nın oğlu Sergei'nin evindeki sahnelerde çok daha sık vurgulanan bu durum, iletişim kuramlarının sıklıkla vurguladığı, televizyonun bireyler üzerinde adeta uyuşturucu etkisi yaratmış olduğu görüşünü akla getirir. Karakterler, Postman'ın da öngördüğü gibi dünyayı onlar adına sınırlandıran ve sınıflandıran medya-metaforlarına teslim olmuşlardır (Postman, 1994, s.19). Televizyon bir yandan

kişiler arası iletişimsizliği vurgularken, diğer yandan karakterleri toplumsal alandan kopartıp yabancılaştıran bir temsile dönüşmüştür.

Filmin, gündelik yaşam betimlemesinde yer kaplayan önemli figürlerden biri de gençlerdir. Bir toplumsal çatışmanın içinde kalmış olan gençler, bu belirsizliğin tam ortasında resmedilir. Elena'nın oğlunun mahallesine yapmış olduğu ziyaretlerde, mahalle aralarında amaçsızca toplanmış, mevcut toplumsal yapıya nasıl eklenileceğini bilmeyen ve neden kavga ettikleri belirtilmeyen gençler bir çeteleşme tehlikesinin ana aktörleri olarak gösterilmişlerdir. Bu gençler, tıpkı Elena'nın torunu Sasha gibi evde kendilerini bilgisayar oyunlarına kaptırmış, sokakta ise suç dünyasının küçük aktörleri olarak gösterilmektedir.

Elena, tüm bu sosyolojik temsiller aracılığı ile film metnini bir toplumsal değişim ve sınıf analizine dönüştürmüş ve ana karakteri aracılığı ile derin bir çatışmayı gözler önüne sermiştir. Elena karakteri bu sınıfsal çatışmanın tam ortasında konumlanmıştır. Bir yandan burjuva sınıfına ait kocasının evinde rahat bir yaşam sürüyor gibi görünürken -film de bu yolla ilgili sınıfın yaşam standardının yüksekliğini gözler önüne sererken- diğer yandan oğlunu ziyaret ettiği her sahnede işçi sınıfının yaşam koşullarının zorluğu karşısındaki çaresizliği betimlenir. Lagerberg ve Mcgregor, yönetmen Zvyagintsev'in daha önce yönetmiş olduğu *Leviathan* isimli filmi ve Elena üzerine değerlendirmede buldukları makalelerinde, bu filmlerde gösterilen ev içi alanların olmayan bir alan olarak (non-place) kurgulandığını iddia etmektedirler. Yazarlara göre bu filmlerde karakterlerin yaşam alanı olarak gösterilen mekânlar, aslında Rus toplumunun parçalanmışlığını, geçmiş ve gelecek arasındaki aidiyet karmaşasını betimleyen temsili öğedirler (Lagerberg ve Mcgregor, 2018, s.151). Elena da aslında filmde gösterilen her iki sınıfa ait alanda da var olamayan, tıpkı toplumun kendisi gibi, aidiyetini kaybetmiş bir karakterdir. Eğer para bulamaz ise torunu Sasha'nın askere gidecek ve muhtemel olarak Osetya Savaşı'na katılacak olması da bu çatışmayı iyice belirginleştirmektedir. Eğitimin artık parayla satın alınabilecek bir sosyal statü olduğu ve bu insani haktan sadece parası olanların yararlanabileceği gerçeği, filmde kapitalizmin dayattığı sınıf eşitsizliğine eleştirel bir bakış olarak sunulmuştur. Elena, iki farklı sınıf standardının yarattığı toplumsal konumlanış ikilemini bütün keskinliği ile yansıtan bir temsile dönüşmektedir. Filmde, Elena'nın yaşadığı ikilemi aşması ise ahlaki bir karar ekseninde gerçekleşmiştir. Ekonomi-politik bakış açısıyla toplumsal bir dönüşüm olmaksızın çözülemeyecek bir eşitsizlik, Elena özelinde, sonuçlarının ahlaki bağlamda tartışılmasının zorunlu olduğu bir eylemle dengelenmeye çalışılmıştır. Çalışma, toplumsal bir özne olarak Elena'nın bu ahlaki seçimini incelerken, Nietzsche'nin sınıf ve güç ilişkileri üzerinden ahlaka dair öne sürmüştüğü görüşlerden yola çıkarak toplumsal ahlaki tartışmaya açmıştır.

4. Toplumsal Değişim ve Ahlak Bağlamında Elena

Şimdiye kadar yapılan sosyolojik analizin ortaya koyduğu gibi, Elena'da anlatının merkezinde yer alan olay örgüsünün arka fonu bir toplumsal değişim ekseninde

betimlenmiş iken, bu olay örgülerinin içerisinde yer alan karakterlerin eylemleri ise ahlaki bir çatışma bağlamında izleyiciye sunulmuştur. Film, felsefe tarihinin sorduğu “Ahlak nedir?” ve “Ahlaki olan neye göre belirlenir?” gibi soruları, hem karakterlerine sordurmuş, hem de izleyicinin sorgulamasına aracı olmuştur. Bir yandan sınıfsal konumu gereği kapitalist ahlakın çelişkilerini yansıtan baba Vladimir, diğer yandan babasının tabiri ile tam bir “hedonist” olan kızı Katerina ve güçlü olmak için geleneksel vicdan ve ahlak anlayışına başkaldırmış olan Elena karşı karşıya getirilmiştir. Film metninde tüm bu ahlak tartışmalarına, karakterlerin takındıkları tutum ve içinde oldukları eylemsellikler bağlamında sıklıkla yer verilmiştir. Bu tartışmaların kavramsal sınırlarını doğru çizmek açısından, ahlak felsefesine ve Nietzsche’nin temel kavramsallaştırmalarına değinilmesi gerekmektedir.

Ahlak, ilkçağdan beri tartışılan bir olgu olarak, toplumsal bir özne olan insanın nasıl davranması gerektiğine ilişkin çeşitli sınırlar çizmekte ve bu düzlemde ortak kabuller bulunmaya çalışılmaktadır. En basit tanımı ile ahlak, iyi ve kötü, doğru ve yanlış, erdem ve kusur gibi karşıtlıklar üzerinden eylemlerin sonucunu analiz etmeye yarayan bir kavramdır. Ahlak felsefesi ise tüm bu sorunları insan yaşamının eylemsel ya da düşünsel boyutu açısından irdeleyen, ahlaki tutumların altındaki yargıları temellendirmeye çalışan bir felsefe alanıdır (Nuttal, 2011, s.15). Ahlak felsefesi tarih boyunca ahlakın esas olarak ne ile temellendirilmesi gerektiğine ilişkin yanıtlar aramıştır. İlkçağ felsefecileri konuya daha çok mutluluk ahlakı üzerinden yaklaşmış, insanın nasıl yaşaması ve nasıl davranması gerektiğini mutluluk eksenli bir ahlak öngörüsü ile tanımlamışlardır. Örneğin Aristoteles’e göre mutluluk en yüce değerdir ve mutluluğa ulaşmanın ön koşulu ahlaki ve erdemli olana ulaşmaktan geçmektedir (Pieper, 1999, s.145). Yine benzer bir biçimde hedonizm yani haz ahlakı da ahlaki haz ile ilişkilendirmiş, başta Aristippos ve onun öncüsü olduğu Kirene Okulu ekolüne göre; haz anlayışının temeline iyi ve kötü kavramları oturtulmuştur. Hedonizm sadece ilk çağa ait bir ahlak felsefesi olmayıp, daha sonraki yıllarda farklı felsefeciler (Max Stirner, Arno Plack, Jeremy Benhtam, Jon Stuart) tarafından da ahlaki olanı belirleyen temel öğe olarak savunulmuştur (Pieper, 1999, s.236-241). Ortaçağda ise, hala Aristoteles ve Platon gibi ilkçağ felsefecilerinin ahlak öngörülleri tartışılmakla birlikte, başta Augustinus olmak üzere dönemin felsefecileri tarafından daha çok din eksenli temellendirilmeye çalışılan ahlak felsefesi tanrı merkezli bir bakış açısı etrafında ele alınmıştır. On yedinci yüzyılda ise ahlak olgusu, yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlere paralel olarak tanrı merkezinden çıkarak akıl merkezinde sorgulanmaya başlanmıştır. Bu dönemin en önemli felsefecilerinden biri olan Spinoza, ahlaki özgürlük kavramı ile ilişkilendirerek ele almış; özgürlüğün ancak akıl ile gerçekleştirilecek bir olgu olduğunu, özgür insanların da yalnızca akıl tarafından yönetilebileceklerini belirtmiştir (1996, s.194). Deleuze’e göre de Spinoza, döneminin ahlaksal kuralları ve siyasi anlayışı rahatsız etmeyen “halk profesörleri”nden farklı olarak, kendi felsefesini çekiç vuruşlarıyla inşa etmiş ve mevcut değerleri tersine çevirmiştir (2005, s.14). Kendisinden önceki filozoflardan farklı bulunan tutumu nedeniyle de maddecilik, ahlaksızlık ve tanrıtanımazlıkla suçlanmıştır (Deleuze, 2005, s.21). Aydınlanma çağına gelindiğinde ise bu dönemin en önemli felsefecilerinden Immanuel Kant’ın yaklaşımı ile birlikte, ahlak olgusu ödev kavramı ve evrensel bir ahlak yasası bağlamında sorgulanmıştır. Kant, eylemlerin

değerini belirleyen zorunlu bir koşul ve en üst değer olarak “iyi istemeye” önem vermiş, ödevin ancak iyi isteme ile yerine getirilebileceğini belirtmiştir. Ona göre ahlaklı olan, iyi istemeyi içeren bir ödev bilincidir (2002, s.12). Görüldüğü gibi ahlak kavramı, felsefe tarihinde insanlığın kültürel tarihine paralel biçimde şekil alan bir tartışmanın nesnesi olmuştur.

Şimdiye kadar genel hatları çizilen ahlak felsefesi tartışmalarından hareketle filme bakıldığında, anlatıda yer alan Katerina karakterinin ahlaki tutumunun hedonizm ile ilişkilendirildiği görülmüştür. Katerina film boyunca, anlatıya yön verecek hiçbir eylem içerisinde bulunmaz. Ancak konumu gereği -Vladimir’in kızı ve mirasının hissedarı olduğu için- anlatının konu edindiği çatışmanın zorunlu tarafıdır. Elena ve Vladimir ile pek görüşmemektedir. Babasının kalp krizi geçirmesinin ardından Elena’nın ısrarı sonucu zorla hastaneye gider. Ziyaret öncesinde Elena ile bir kafede görüşürler. Her iki görüşmede de, insanlık ve toplumun bir parçası olmak ile ilgili ulvi amaçları reddeden ve hayata dair büyük beklentileri olmayan bir karakter çizilir. Katerina’nın babası ile ilgili hayal kırıklıkları vardır. Onu hayatının merkezine parayı koymuş bir adam olarak tanımlamaktadır. Buna karşın kendisi de herhangi bir işte çalışmamakta ve babasının parası ile yaşamaktadır. Alkol ve uyuşturucu kullanmakta, kendince benimsediği bir haz anlayışı çerçevesinde yaşamını sürdürmeye devam etmektedir.

Çalışmanın merkezine aldığı Friedrich Nietzsche’nin ahlak felsefesine dair yaklaşımı ise filmin ana karakteri olan Elena’nın eylemlerini tartışmak için önemli bir çerçeve çizmektedir. Nietzsche, *Ahlakın Soy Kütüğü* isimli çalışmasında keskin bir söylemle ahlak felsefesi ve temel argümanlarının topyekün sorgulanması gerektiğini düşünür ve “*Ahlak değerlerinin bir eleştirisine zorunluyuz, değerlerin kendilerinin değeri öncelikle sorgulanmalı... “iyi insan”ın “kötü insan”dan daha değerli olduğundan kuşkuyla kurtulmamış, tereddüt edilmemiş. Ya tersi doğruysa bütün bunların? ... Ahlak, tehlikelerin yüz karası olmayacak mı?*” (2003, s.30) yorumunda bulunur. Nietzsche, iyi ile kötü kavramlarının geleneksel kabulü üzerinden bir itiraz gerçekleştirmiş ve bunların kökenlerinin sorgulanması gerektiğini net bir biçimde dile getirmiştir. Ona göre, kendisinden önceki felsefecilerin ahlakın soy kütüğünü ele alışlarındaki “beceriksizlik” iyi olan tanımının sorunlu kurgulanışından kaynaklanmaktadır (2003, s.36). Çünkü temeline “bencil olmayan insan” motifini almış olan iyi yargısı, kaynağını iyiliğin gösterildiği yerden almamaktadır: “*İyi olanlar kendi başlarına iyiydi, yani soylu, güçlü, yüksek konumlu, yüksek ruhluydular, eylemleri iyi, yani birinci sınıftı; tüm alçak ruhlu, bayağı ve kötü olanların zıttına*” (Nietzsche, 2003, s.37). Çalışmasında iyi ve kötü kavramlarını etimolojik bir analize de tabi tutmuş olan Nietzsche, benzer bir biçimde kötü kavramının kurgulanışındaki tehlikeye dikkat çekmiş, “bayağılık” ve “köylülük” kavramlarının önce “alçak”, ardından “kötü” kavramına dönüştüğünü ifade etmiştir³ (2003, s.38-39). İyi-kötü karşıtlığı çerçevesinde benzer birçok sözcüğün etimolojik analizi ile bu kavramların sınıfsal bağlamda kurgulandığı ve bu kurgu üzerinden yapılacak bir ahlaki tartışmanın sorunlu olduğunu dile getirmiştir. Böylece sorunun daha çok sınıf ve güç

3 Nietzsche, bu incelemesi için Almanca “Schlecht” sözcüğünden yola çıkar. Karşılığı “kötü” olan bu sözcüğün, “Schlichte”ye özdeş olduğunu, bu ikinci kelimenin ise “basit, gösterişsiz, sıradan” anlamına geldiğini belirtir ve kökeninde kötüye yorumlanacak bir anlam olmayan kelimenin basit, soylu olmayan, sıradan insana karşılık gelmesini örnek gösterir (2003, s.38-39).

ilişkileri bağlamında ele alınması gerektiğine vurgu yapmıştır.

Elena filmi de, Nietzsche'nin önerisine yanıt olarak, iyilik ve kötülük kavramlarını kişisel bir eylem tasarrufu olarak göstermek yerine sınıfsal bir davranış biçimi olarak ele almıştır. İyiliğin beklendiği yer, sınıfsal konumu ile bu güce sahip olan Vladimir'dir. Parası ile Sasha'nın üniversiteye gitmesini sağladığında hem ahlaklı hem de iyi olacaktır. Böylece filmde kötülüğün kaynağı olarak gösterilen öldürme eylemi gerçekleşmeyecek, filmdeki tüm karakterler, kendi sınıfsal ahlakı içerisinde yaşamaya devam edecektir. Kendisinden beklenen iyiliği gerçekleştirilmeyen Vladimir'in vurdumduymazlığı ve acımasızlığı, Elena'yı ahlaki bir sorgulamaya iter. Bu sorgulamanın sonucunda gerçekleştirdiği eylem ise iyilik ve kötülüğün özünü tartışmaya açar. Böylece yönetmen, tıpkı Nietzsche gibi bu ahlaki değerleri sarsan bir yaklaşım sergilemiş olur.

Nietzsche'nin ahlak üzerine yaptığı çalışmalarda, iyi ve kötünün yanı sıra, sorunlu gördüğü ve temkinli yaklaştığı bir diğer kavram da vicdandır. Sorumluluk kavramından yola çıkarak vicdanı derinlemesine irdeleyen Nietzsche, kavramın erdemsel karşılığı ile ilgili şüphesini şöyle dile getirmektedir: *"Sorumluluğun olağanüstü ayrıcalığının gururlu biçimde farkına varılışı... onda iç güdü oluyor, üstün olma içgüdü. Bu içgüdüünü adlandırmak istiyor... Bu egemen insan ona kendi vicdanı diyecek..."* (2003, s.67). Nietzsche'ye göre vicdan, egemen olan ile tabi olan arasındaki eşitsiz ilişkinin ortaya koymuş olduğu sorunlu bir algıdır. Çağdaşları tarafından büyük ölçüde reddedilmiş, tıpkı Spinoza gibi tanrıtanımazlık ve ahlak karşıtlığıyla nitelendirilmiş olan Nietzsche'nin görüşlerinin keskin olduğu açıktır ancak tam olarak anlaşılabilmesi için hem dinler, hem de sınıflar tarihi hakkında kapsamlı bir bilgiye sahip olunması gerektiği de ortadadır.

Bir Ahlak Karşıtlığının Etiği isimli çalışmasında, *Ahlakın Soy Kütüğü* isimli eseri çok yönlü bir analize tabi tutan Berkowitz'e göre Nietzsche'nin iyi ve kötünün ötesine geçilmesi gerektiği önerisi etik karşıtlığı şeklinde tanımlanamayacağı gibi, vicdan ile ilgili görüşleri de tüm vicdan şekillerinin karşısında olmak biçiminde yorumlanmamalıdır (2003, s.133). Berkowitz'e göre, Nietzsche'nin yaptığı tüm bu araştırmalar akla, *"Başlangıçta iyinin asil olanlar tarafından yaratıldığı için mi iyi, yoksa iyi olduğu için mi asillerin 'iyi'yi yarattığı,"* sorusunu gündeme getirmektedir (2003, s.119). Pearson da Berkowitz'e paralel bir okuma gerçekleştirmiş ve Nietzsche'nin geleneksel ahlaki söylemlere karşı çıkarken en önemli amacının ahlaki değerlerin hümanist özünü tartışmaya açmak olduğunu belirtmiştir (1998, s.161).

Nietzsche ahlak ve vicdan kavramları etrafında sorduğu soruları güç istenci kavramı üzerinden yanıtlamıştır. Farklı felsefi yorumlamalara maruz kalmış bu kavram, Nietzsche'nin Güç İstenci isimli kitabında *"Şimdiye kadar en üst değerler, güce yönelik istencin bir özel halidir, ahlak ahlaksızlığın bir özel halidir"*(2002, s.209) cümlesi ile karşılık bulmuştur. Bu cümle, insanlık tarihi boyunca gücün kimin elinde olduğu ve nasıl tezahür ettiğini sorgulamaya davet etmekte ve yine sınıflar arası bir karşıtlığa vurgu yapılmaktadır. Bununla birlikte, en üst değerler olarak tanımlanan iyilik, ahlak, sorumluluk gibi kavramların; onları belirleyen sınıflar bağlamında analiz edilmesini

öngörmektedir. Nietzsche'nin sıklıkla vurgu yaptığı efendi-köle ahlakı, üst insan gibi sınıflandırılmaları düşünüldüğünde, bu görüşün haklılığı doğrulanabilir.

Nietzsche'nin görüşleri eşliğinde değerlendirildiğinde, *Elena*'da yönetmenin ahlak kavramını ele alırken aynı şüpheli tavrı takındığı ve filmi ahlaksal bir sorgulama metnine dönüştürdüğü görülebilir. Nietzsche'nin ahlak ve güç istenci arasındaki ilişkiyi analiz etmek için sınıflar üstü bir bakış açısı geliştirmesine benzer bir biçimde, yönetmen Zvyagintsev de; herhangi bir sınıfa ait olan yerine, daha mesafeli bir bakış açısını benimsemiştir. Bu nedenle anlatılan bir sınıfın hikâyesi değildir ve ahlaki tartışmayı açan ana karakter de herhangi bir sınıfa ait değildir. Elena'nın iki sınıf arasındaki arada kalmışlığı, ahlaki karmaşayı analiz etmek için somut bir gerekçeye dönüşmüştür. Elena, sınıfsal konumu gereği ekonomik güce sahip olmayan oğlu ve torunu ile güç istencinin belirlemiş olduğu kapitalist ahlak bağlamında kendisine sırt çevirmiş eşi Vladimir arasında sıkışık kalmış, ne sınıfsal ne de ahlaki doğrusunu bulamamış bir karakterdir.

Elena'nın yaşadığı ahlaki ikilemin en önemli göstereni olan Vladimir ise anlatının başından sonuna kadar kapitalist ahlakı sorgulatan bir karakterdir. *Kapitalizm Ahlakı midir?* İsimli çalışmasında Sponville, çalışmak, para kazanmak ve para harcamak üzerinden sisteme dahil edildiğimiz kapitalizmden hiç kimsenin kaçamayacağını belirtmekte ve bu zorunlu dahil oluşun, sistemin ahlakının sorgulanması için en haklı sebep olduğunu ileri sürmektedir (2012, s.11). Ona göre kapitalist bir toplumda temel olan ekonomidir ancak, ahlakın ekonomik değerler üzerinden tartışılmayacağı da açıktır. *"Sizin yerinize piyasanın ahlaklı olmasını beklemeyin"* (2012, s.69) gibi ironik bir cümle ile de kapitalizmin insan üzerinde yarattığı ahlaki hasara dair eleştiri getirmektedir. Çünkü kapitalizmin ahlak anlayışı, doğası gereği keskin olan bir sınıf çatışmasında, gücü elinde bulunduran sınıfın çıkarını gözetmesi üzerinden hayat bulmaktadır. Bu çıkarlardan vazgeçilmedikçe sistemin de ahlaklı olması mümkün olamaz. Vladimir bu bağlamda, kendince takındığı ahlak anlayışı ile bu çelişkiyi yansıtmaktadır. Elena'nın oğlu ve torunu için kendisine yönelttiği yardım talebini reddeder çünkü ona göre Sergei para kazanmak ve mülk edinmek için yeterince çaba sarf etmemektedir. Diğer yandan "tam bir hedonist" olarak betimlediği kızı Katerina da benzer durumda olduğu, hayatını haz odaklı yaşadığı, çalışmadığı ve buna dair hiçbir çabası olmadığı halde tüm mirasını ona bırakmaktan imtina etmez. Vladimir'in çalışmak ve mülkiyet üzerinden takındığı sözde ahlaki tavır, tamamen sınıfsal bir ikilem yaratır. Kendi soyundan ve sınıfından Katerina'nın çaba göstermeksizin paraya sahip olması ahlaki, alt sınıftan Sergei ve ailesinin sahip olması ise ahlak dışıdır. Burada kapitalist olanın ahlakı sorgulamaya açılır.

Anlatıda, Vladimir ile Elena'nın gündelik yaşamlarının aktarımında, Nietzsche'nin vurgulamış olduğu efendi-köle ilişkisi her sahnede kendisini gösterir. İkisi ayrı odalarda uyumaktadır. Elena her sabah Vladimir'i uyandırmakta, perdesini açmakta, yatağını toplamakta, kahvaltısını hazırlamaktadır. Evin bütün düzeninden sorumludur, adeta hizmetçi gibidir. Vladimir ise sadece yemek yerken ve yatağında dinlenirken gösterilir. Canı istediğinde Elena ile cinsel birliktelik yaşamakta, aynı zamanda gittiği spor

salonunda gördüğü bir genç kadına -karşısındaki rahatsız olduğunu belli ettiği halde- arzu dolu bakışlarını yöneltmekten tereddüt etmemektedir.

Vladimir, kalp krizi sonrası hastaneye yatırıldığında kızı Katerina ziyaretine gelir ve aralarında geçen konuşma bir bakıma felsefi tartışmaya dönüşür. Babası kızından toplumsal anlamda geleneksel olanı ister ve bir çocuk yapması gerektiğini söyler. Ancak buna karşın Katerina'nın tavrı kesindir: Çocuk yapmak anlamsızdır çünkü böylesine kötü bir dünyaya çocuk getirmek, doğacak çocuğu da bu kötülüğün nesnesi durumuna sokacaktır. Babasının *"O halde sen farklı olanı yap ve iyi bir çocuk yetiştir"* nasihati karşısında ise Katerina'nın itirazı ve *"Farklı diye bir şey yok, böyle bir düzende insanlar sorumsuzca çocuk doğuruyor. Bizler sadece ulvi bir amacın vasileriyiz."* *"Pislikler oldukça lezzetli olmalı, yoksa milyonlarca sinek onlara konmazdı"...* *"Hepimiz bozuk tohumuz ve insanlık dışıyız"* cümleleri dikkat çekicidir. Bu itiraz, Nietzsche'nin geleneksel anlamda iyilik kavramının kurgulanışı ile ilgili yaptığı itirazı hatırlatır. Aynı zamanda son derece hümanistik görünen çocuk doğurmak ve çoğalmak gibi "evrensel" bir arzuyu sorgular: *"Çoğalacak olanlar kimlerdir ve tohumu bozuk olan bir insanlığın çoğalmasını arzulamak nasıl "iyi"yi dilemek anlamına gelecektir?"* Bir başka deyişle, *"İnsanlığın özündeki kötülükle yüzleşmeden, bu kötülükten bir iyilik doğacağı nasıl tahayyül edilebilir?"* Gibi sorularla seyirci karşı karşıya bırakılmıştır.

Elena'nın ise somut ve yaşamsal bir derdi vardır. Oğlu ve ailesi zor durumdadır, torunu Sasha'nın asker olması ve savaşa katılması yerine üniversiteye gitmesi için eşinden yardım istemektedir. Ancak eşi bu yardım çağrısını reddettiğinde, içinde bulunduğu ikilem onu ahlaki ve vicdani bir seçimle karşı karşıya bırakır. Elena'nın bu sorgulamasının en somut ifadesi, eşi vasiyetini açıkladığı sırada belirir. Vladimir'in takındığı sözde ahlaki tavrı sınıfsal bir itirazla sorgular ve ona *"Ne hakla özel biri olduğunu düşünüyorsun, paran olduğu için mi?"* diye sorar, eşinin vurdumduymazlığı karşısında ise ona İncil'den *"Birincilerin birçoğu sonuncu, sonuncuların birçoğu da birinci olacak"* bölümünü hatırlatır. Ancak din üzerinden yapılan bu sorgulamaya karşı Vladimir'in yanıtı Nietzsche'nin Hıristiyanlık eleştirisini destekler nitelikte ve aynı sınıfsal duyarsızlıkta olur: *"Fakirler ve aptallar için İncil'den alıntılar... Eşitlik ve kardeşlik sadece senin cennetinde bulunur Elena"*. Vladimir'in söylemleri ve tavrı, Nietzsche'nin vicdanın nihayetinde sınıfsal bağlamı olgu olduğu görüşünü hatırlatmaktadır. Vladimir'in vicdani ve ahlaki sadece kendi sınıfsal konumuna paralel sınırlarla çizilmiştir.

Genel hak ve adalet kavramlarının yanı sıra din üzerinden de ortak bir ahlak kabulü geliştiremediği eşi Vladimir'in acımasızlığı karşısında, Elena'yı içinde olduğu zor durumdan kurtaracak tek bir yol belirir: Eşini öldürüp, yasalar gereği hakkı olan mirastan yararlanacak ve böylece oğlu ve ailesine daha iyi bir yaşam sunabilecektir. Filmde, Elena'nın eşini öldürme eylemi herhangi bir tereddüt ekseninde sunulmaz. Elena, eşinin ilaçları arasına bir adet viagra hapsi koyar. Daha önce yazılmış ve henüz hiç kimsenin eline geçmemiş olan vasiyetnameyi de büyük bir soğukkanlılıkla yakar. Filmde Elena'nın bu eylem sonrası iç hesaplaşması iki simgesel betimleme ile aktarılmıştır. Sasha'nın okula kayıt olması için gereken parayı kocasının kasasından

alıp oğlunun evine giderken, içinde bulunduğu trenin camından, dışarıda yerde yatan ölü bir beyaz at gösterilir. Trendeki küçük bir çocuk bu ölü ata şaşkınlıkla bakar ancak herhangi bir diyalog olmaz. Bu beyaz atın, masumiyetin yitirilişini temsil eden bir öge olduğu düşünülebilir. Benzer simgeselliğe sahip bir diğer sahne de, Elena'nın parayı oğluna verdikten sonra kutlama yaptıkları sahnedir. Küçük bir masa etrafında hep beraber, Sasha'nın üniversiteye gidecek olmasına ve "yeni bir yaşama" kadeh kaldırdıkları sırada birdenbire elektrikler kesilir ve her yer kararır. Oğlu için sıradan olan bu karanlığa Elena korkarak tepki verir. Oğlu annesinin bu halini yadırgar ancak bir süre sonra elektrikler gelir ve hiçbir şey konuşulmaz. Yönetmen, Elena'yı büyük bir kötülüğün öznesi olarak göstermekten sakınmış, bununla beraber eşini öldüren bir kadının vicdani hesaplaşmasını simgesel bir biçimde aktarmıştır. Elena'nın yasal olarak suç olan ve vicdansızlık olarak da tanımlanacak bu eylemi, film anlatısında kötülükleri başlatan bir neden değil, kötülüklerin sonucu olan bir eylem olarak gösterilmiştir. Yönetmenin iradi tavrı ile anlatı, düşünsel odağını Elena'nın eşini öldürmesi eylemi üzerine değil, bu eyleme sebep olan duruma çevirmiş ve bunun sorgulanması istenmiştir.

Yönetmenin, filmi kişisel bir anlatı olmaktan çok, bir toplumun hikâyesi olarak aktarma tercihi filmin diğer sahnelerinde de simgesel bir biçimde yer almıştır. Filmin başında, oldukça uzun bir süre, Elena ve Vladimir'in yaşadığı evin hemen yanında, üzerinde karga olan bir ağaç gösterilir. Bu uzun plan, ağaçtaki dala bir başka karganın konması ile sona erer. Karga, doğu mitolojisinde kötülük ve uğursuzlukla ilişkilendirilen bir kuş iken, Yunan mitolojisinde çoğu kez kehaneti simgelemiştir (Graves, 2010, s.42). Filmde, daha ilk sahnede gösterilen bu kargalar yaşanacak kötülüklerin kehanetinde bulunan bir simge olarak okunabilir. Diğer yandan filmin finalinde uzun uzun yine aynı ağaç gösterilir. Bu kez kargalar yoktur, çünkü kehanet gerçekleşmiştir. Vladimir öldürülmüş, Sergei ve ailesi onun evine yerleşmiştir.

Özetle, *Elena* filminde, Rusya'nın değişen toplumsal tarihindeki sınıf ilişkilerine odaklanılmış, iki farklı sınıf arasındaki sıkışmışlıkta dengeyi kurmaya çalışan bir karakter aracılığı ile sınıf eşitsizliğinin yarattığı ikilem seyirciye yansıtılmıştır. Karakterin bu ikilemi aşması ise vicdani bir karar süreci olarak aktarılmıştır. Ancak Nietzsche'nin de belirttiği gibi, vicdanın bireylerdeki tezahürü ancak güç ilişkileri ve güç istenci bağlamında gerçekleşir ve bu yönü ile hümanist özden uzaklaşır. Elena da hümanistik bağlamda vicdansız ve ahlaksız, güç istenci ve güç ilişkileri bağlamında ise güce yönelik özel bir istencin dayattığı ahlaka sığınmak zorunda kalmış bir karakterdir. Filmdeki bütün karakterler gibi kendisinin de sınıfsal temsiliyeti olduğu düşünüldüğünde, Elena'nın içinde olduğu bu ikilem; onun kendine özgü evreninin doğasını değil, sınıf çatışmalarının yaşandığı her toplumun ahlaki çatlaklarını yansıtan önemli bir temsildir.

Sonuç

Genelde kültürel temsiller, özelde sinema filmlerinden söz ederken sıklıkla vurgulanan topluma ayna olmak olgusunun en önemli işlevi, toplumu durağan ve bütüncül değil; değişip parçalanmış ve yeni bir yapıya bürünebilen bir dinamik olarak yansıtılabilmektir.

Bu yönü ile toplumsal bir projeksiyon olarak sinema filmleri parlak ve pürüzsüz değil, çatlaklarla dolu bir aynadır. Toplumlar değişim içerisine girdikleri dönemlerde, bu değişimin yarattığı karmaşada kaybolduklarında, bu aynaya bakıp gördükleri çatlaklarda kendilerini sorgulayabilirler.

Elena filmi, bu değişimi Rus toplumu özelinde incelemekte, kapitalist bir sisteminin toplumsal yapıda yarattığı bütün çatlakları seçmiş olduğu karakterler ve onların sınıfsal aidiyetleri üzerinden yansıtmaktadır. Birbirinden farklı iki sınıf arasında kalmış ana karakterin ikilemi vicdan ve ahlak kavramları üzerinden kurgulanmakta ve bu bağlamda film, seyircisini felsefi bir tartışmaya davet etmektedir. Çalışma, sosyolojik çözümlemenin önerdiği yöntem üzerinden filmdeki sınıf temsilleri, gündelik yaşam, toplumsal yapı ve sosyal değerlerin yansıtılma biçimini incelemiş, aynı zamanda bu felsefi tartışmanın tarafı olmak adına Nietzsche'nin ahlak felsefesi üzerinden film metnini analiz etmiştir.

Film, bir yandan Rusya'daki gündelik yaşamı sade bir dille anlatırken, diğer yandan titizlikle kurgulanmış bir sinematografik söylemle desteklenen öyküsü ile etkili bir toplumsal değişim betimlemesine dönüşmüştür. Anlatımın sadeliği, anlatılanın gerçekliğine katkı sağlamış, sınıf çatışması bir "üst kurgu" olarak değil, gündelik yaşam betimlemesi ile iç içe aktarılmıştır. Bir kurmaca olarak filmin kendi anlatım olanaklarıyla gerçekliğin görünürlüğünü daha da belirgin kılması, sosyo-kurmacanın temel iddiasını haklı çıkarmaktadır.

Filmin kurmaca evreni, eylemsel bir odaktan çok düşünsel bir odağı tercih etmiş, ana karakterin içinde olduğu ikilem bu doğrultuda yapılandırılmıştır. Nietzsche, ahlak ve beraberinde iyi-kötü, vicdan gibi kavramları ele alırken, kendi görüşünü sınıfsal örüntülerle anlamlandırmaya ve etimolojik kanıtlarla desteklemeye çalışmıştır. Bu doğrultuda vicdan ve ahlak kavramlarının en çok güç istenci ile ilişkili olduğunu, gücün kendi doğasından kaynaklı alt-üst ilişkilerine tabi olarak tanımlandıklarını öne sürmüştür. Bu nedenle kendisinden önceki geleneksel kabullere karşı çıkmış ve bu kavramların güç ilişkileri bağlamında sorgulanması gerektiğini vurgulamıştır. Film de benzer bir tutum içerisinde suç işleyen ana karakterini vicdansız ya da ahaksız olarak göstermemiş, seyircinin bu kavramları sorgulamasını istemiştir. Kendi sınıfsal çıkmazında sıkışmış olan ana karakterin vicdani olandan yoksun olarak nitelendirilecek bir eylemi gerçekleştirmesindeki sebepler, bir toplumsal değişimin okuması olarak sunulmuştur. Yıllar önce yine kendisi ile aynı topraklarda büyümüş Dostoyevski'nin Raskolnikov'u edebiyat tarihinde okuyucu karşısına çıkarıp, beraberinde derin bir felsefi tartışmayı başlatmış olması gibi; bu kez de Zvyagintsev, seyirci karşısına *Elena*'yı çıkarmış ve benzer bir tartışmaya davet etmiştir.

Elena, bir toplumsal analizi, yanıtlar vererek ve tespitler yaparak değil, sorular sorarak gerçekleştirmiştir. Filmin sonunda *Elena* bir bakıma amacına ulaşmıştır. Oğlu ve ailesini yanına almış, Vladimir'den kalan evde onlarla beraber yaşarken gösterilir. Ancak yönetmenin son sahnede Vladimir'in yatağında uyurken gösterdiği küçük bebek (*Elena*'nın en küçük torunu) bir devralışı temsil eder ve bundan sonra ne olacağına dair

yeni bir soru ile biter film. Sosyo-kurmacanın da iddia ettiği gibi, gerçeklik ve kurmaca birbirinden ayrılamaz ve iç içe geçmiştir. Bu nedenle kökeni ekonomik ve ideolojik koşullara dayanan ve toplumsal yapıda parçalanmışlıklar yaratmış, çözülememiş bir sorunun, kurmaca evreninin gerçekliğinde de çözülmesi beklenmemelidir. Bütün bunlardan hareketle, Elena, kişisel düzeyde alınacak ahlaki kararları indirgemeci bir bakış açısıyla vicdani ya da vicdani olmayan olarak değerlendirmek yerine, bu kararları alan bireylerin ait olduğu toplumsal yapıyı sorgulamayı önermektedir. Üzerinde uzlaşmış bir toplumsal ahlaka ancak bu yolla varılacağını vurgulayan film, yanıtızsız bıraktığı sorularla, seyircisini de bu sorgulamanın bir öznesi olmaya davet etmektedir.

Kaynakça

- Akbal Sualp, Z. T. (2015). Mutlu Sınıf Yoktur; Söyle Bunları..., (F. Başaran, Yay. Haz.) *İşçi Filmleri Öteki "Sinemalar"* içinde (s.214-240). İstanbul: Yordam Kitap.
- Bedirhanoglu P. (2002). Rusya'da Kapitalist Dönüşüm Süreci, Yolsuzluk ve Neoliberalizm. *Toplum ve Bilim*, 92, 217-233.
- Berkowitz, P. (2003). *Bir Ahlak Karşıtının Etiği*. (E. Demirel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Corrigan, T. (2008). *Film Eleştirisi* (A. Gürata, Çev.) Ankara: Dipnot.
- Deleuze, G. (2005). *Spinoza: Pratik Felsefe* (A. Nahum, U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Diken, B., Laustsen, B. C. (2016). *Filmlerle Sosyoloji* (S. Ertekin, Çev.) İstanbul: Metis.
- Graves, R. (2010). *Yunan Mitleri*. (U. Akpur, Çev.) İstanbul: Say.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı.
- Kagarlitski, B. (2008). *Bugünkü Rusya*. (F. Arıkan, S. Arıkan, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Kant, I. (2002). *Ahlak Metafizikliğinin Temellendirilmesi*. (İ. Kuçuradi, Çev.) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. (F. Ertinaz, A.Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki.
- Lagerberg, R., McGregor, A. (2018). From Post-Soviet to Post-National: Domestic Space as NonPlace in Andrei Zviagintsev's 'Elena' and 'Leviathan'. *International Journal of Russian Studies*, 7 (2), 148–162.
- Nietzsche, F. (2002). *Güç İstenci*. (S. Umran, Çev.) İstanbul: Birey.
- Nietzsche, F. (2003). *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*. (A. İnam, Çev.) İstanbul: Say.
- Nuttal, J. (2011). *Ahlak Üzerine Tartışmalar*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Oskay, Ü. (1995). Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazy. (Ü. Oskay, Yay. Haz.), *Estetize Edilmiş Yaşam* içinde (s.129-162). İstanbul: Der.
- Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi*. İstanbul: AFA.
- Pearson, K. A. (1998). *Kusursuz Nihilist*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

- Pieper, A. (1999). *Etiğe Giriş*. (V. Atayman, G. Sezer, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Postman, N. (1994). *Televizyon: Öldüren Eğlence*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Ryan, M., Kellner, D. (1997). *Politik Kamera* (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Saydam, B. (2012). *Elena*. <http://www.avrupasinemasi.com/2012/02/17/elena/> 12.12.2018 (Erişim Tarihi)
- Spinoza, B. (1996). *Törebilim* (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea.
- Sponville, A.C. (2012). *Kapitalizm Ahlaki midir?* (D. Yankaya, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Žižek, S. (2016). Toplumsalın Kalbindeki Film (S. Ertekin, Çev.). (B. Diken ve C. B. Laustsen), *Filmlerle Sosyoloji* içinde (s.11-15). İstanbul: Metis.