

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Pınar Yıldız

Kayıp Hafızanın İzinde

SİNEMADA GEÇMİŞLE YÜZLEŞME
YAS VE İNKÂR



metis

Pınar Yıldız

Kayıp Hafızanın İzinde

1982 yılında Hatay'da doğdu. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden 2004 yılında mezun oldu. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda 2008 yılında yüksek lisansını, 2016 yılında ise doktorasını tamamladı. 7 Şubat 2017 tarihinde "Bu Suça Ortak Olmayacağız" bildirisine attığı imza nedeniyle 686 nolu KHK ile görevinden ihraç edildi. 2019 yılında Raoul Wallenberg Enstitüsü'nün bursuyla Kadir Has Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmalar Araştırma Merkezi'nde doktora sonrası araştırmasını tamamladı. 2020 Aralık ayından itibaren, Academy in Exile araştırmacısı olarak Berlin Freie Üniversitesi'nde, film çalışmaları, toplumsal cinsiyet, göç ve hafıza alanlarında çalışmalarına devam etmektedir.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Metis Sanatlar ve İnsan I Sinema

Kayıp Hafızanın İzinde
Sinemada Geçmişle Yüzleşme
Yas ve İnkâr
Pınar Yıldız

© Pınar Yıldız, 2021
© Metis Yayınları, 2021

İlk Basım: Mart 2021

Yayıma Hazırlayan: Emine Bora, Semih Sökmen

Kapak Resmi: *Sarıyan Ülkesi*, Lusin Dink, 2013.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-222-3

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internete ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına gelir. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Pınar Yıldız

Kayıp Hafızanın İzinde

SİNEMADA GEÇMİŞLE YÜZLEŞME
YAS VE İNKÂR



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

İçindekiler

Teşekkür 9

Giriş 11

1. Estetiğin Politikası: Felaket'i Anlatmak Mümkün mü? 19

Sinemanın Eşiği, Yokluğun Gösterimi 26

Travmatik Bir Geçmiş Tanıklığın Etik-Politik Sorumluluğu 33

2. Türklüğün Hatırlama Politikası 41

"Biz'i Bir Arada Tutan Nedir? 42

Türklüğün Gerçekleşemeyen Arzusu: Atatürk Filmleri 55

"Niçin Atatürk Filmi Çekemiyoruz?" 56

Türklüğün Melankolik Girdabı: *Mustafa* 61

Görüntü Hiyerarşisi 63

Yer Değiştiren Travmalar 66

Hayal Kınklığının Sesi: "Atatürk'e Yakışır Bir Film Değil" 73

Melankolik Girdap 79

Veda: "Ben Hiçbir Şey Kaybetmedim, Eskisinden

Bile Daha İyiyim" 88

Masalsı Geçmiş 89

Tutkulu Bağlılık 98

Türklüğün İmgesine Çifte Dikiş: *Dersimiz: Atatürk* 108

Ulusal Fantazi: "Cumhuriyeti Biz Böyle Kazandık" 117

Görüntüdeki *Lake* 120

"İdeolojinin Göz Yaşartıcı Etkisi" 124

3. Türklüğün Hakikatinde Dikiş Tutmayan Bir Kesik 129

Görüntü Sürçmesi 130

Türklük Çerçevesinde 1915 134

Çifte Anlatılmazlık, Çifte İnkâr 141

Her Şeyi Anlatmaya Muktedir Sinema:

Konuşul(a)mayanı Konuşmak 143

Kesik'e Çifte Dikiş:

"Kendimi Suçlu Hissetmedim..." 153

Ararat: "Anlatılmayan Hikâyelerin Başına Ne Gelir?" 161

Ararat'ın Aynasından Yansıyan Gerçeklik 164

Kayıp Bir Hafızanın İzinde 166

Hatırlama Olanağının Kaybı 174

"Biz Neden Terk Etmek Zorunda Kaldık Buraları?" 178

4. Çözülen Sır: Temsildeki "Yara İzleri" 181

Türklüğün Gerçeklik Evreninde "Gerçek" Olamayanlar 185

Belgesel Sinema Yoluyla Geçmişi Hatırlama 188

Anlamdan Kovulanların Sesi 194

Kolektif Hafızamızdan Yüzleri Silinenler 196

Kendi Boşluğuna Seslenmenin Olanaksızlığı: Tanıklık Krizi 205

Yüzün Topografyası 209

Sonuç 217

Kaynakça 221

Dizin 233

TEŞEKKÜR

2016 yılında tamamladığım “Hatırlamanın ve Unutmanın İmgeleri” başlıklı doktora tezimden yola çıkarak oluşturulan elinizdeki kitapta, Türkiye’nin son yirmi yılında, farklı biçimlerde sesini duyuran geçmişle yüzleşme talebine karşı, sinema perdesinde verilen yanıtların etik-politik karşılığını tartışıyorum. Bir geçmiş ve şimdi anlatısı olarak Türklük’ün felaketlerle bugün kurduğumuz ilişkiyi nasıl belirlediği üzerine sinema aracılığıyla düşünürken, temsilin hafıza oluşturmadaki potansiyelini ve aynı zamanda sınırlılıklarını tartışarak yol alıyorum.

Tez danışmanlığımı yürüten Umut Tümay Arslan’a zihnimi açan soru ve önerileri için, tez jürimde yer alan Barış Kılıçbay, Barış Ünlü, Funda Şenol Cantek ve Ruken Öztürk’e katkıları için teşekkür ederim. Tezin bitmesiyle kitaba dönüşmesi arasında uzunca bir mesafe var. Bu mesafede tez, tozlu raflarda kaybolmayıp elinizdeki kitaba dönüşebildiyse bu sevgili Barış Ünlü’nün sonsuz desteği, sabrı ve emeği sayesinde. Bir KHK kararı ile akademinin ve yazmanın çokça uzağına savrulduğum bir zamanda, kitap için ısrarla cesaretlendirmeseydi ve sürecin en zor zamanlarında destek olmasaydı elinizdeki kitap muhtemelen hala zamanını bekliyor olacaktı. Kitaba katkısı bu satırlardan çok daha fazlası elbette, yazdıklarımı tekrar tekrar okudu ve önerilerde bulundu. Ama en çok, bu çalışmaya duyduğu inançtan hiç vazgeçmediği için teşekkür ederim.

İnandığımız hikâyeler ve o hikâyelerde yok sayılan felaketler üzerine düşünen bu çalışma, elbette yazarı olarak beni de farklı girdaplara dahil etti. Felaketler karşısında yazmanın yetersizliğine ve geç

kalmışlığına çokça yakalandım. Bu girdaplara rağmen yol alabilmem ve yolu tamamlamam etrafımı saran kadın dostluğuyla, onların emeği ve dayanışmasıyla mümkün oldu. Tezi oluşturan ilk soruların ortaya çıkışından kitabın ismine kadar heyecanı ve inancıyla hep yanımda olan, zihnimi açan, en zor zamanları dostluğuyla aşılabılır kılan Ceren Salmanoğlu'na; tezi özveriyle okuyarak yüküme ortak olan, cesaret veren, aynı odayı paylaşırken bölüştüğümüz ve sonrasında çoğalttığımız her şey için Burçin Kalkın Kızıldaş'a; cevap bulamadığım sorular üzerine benimle birlikte düşünen, zarif dostluğu ve kız kardeşliğiyle sürecin her aşamasında varlığıyla güç veren Şahika Erkonan'a; İlef'te birlikte sabahladığımız, pencerenin önünden mevsimlerin geçişine tanık olduğumuz kaygılı ve neşeli o uzun tez günlerindeki desteği için İlkay Kara'ya; coşkusu ve heyecanıyla süreç boyunca yanımda olan ve desteğiyle sürecin ağırlığını hafifleten Merve Diltemiz Mol'a; yol alamadığım anlarda yaptıkları dokunuşlar ve son okumalar için Ezgi Sarıtaş ve Nagehan Tokdoğan'a, kitabın redaksiyonunu titizlikle yaptığı için Selma Koçak'a teşekkür ederim. Kitabın her sayfasını çevirişinizde onların cesaret veren dayanışmacı sesleri etrafa dağılacak. Siz duymayacaksınız belki, ama ben duyacağım. O sesler, İlef'in odalarında akademinin soğukluğuna karşı bir araya gelişimizin yarattığı neşenin, üretkenliğin ve dayanışmanın sesleri olarak kişisel tarihimin de kaydını oluşturuyorlar. Barış imzacısı olarak "Bu Suça Ortak Olmayacağız" bildirisine attığımız imza nedeniyle ihraç edildiğimizde de, odalarımızı tek tek boşaltırken de, dayanışmanın türlü biçimlerini deneyimleyerek bir hayatı yeniden örgütlerken de o sesler hep vardı. Varlıkları ile hayatımdaki yeni başlangıçları mümkün kıldıkları için sonsuz teşekkürler. Felat Dursun, Dinçer Demirkent ve Vahdet Mesut Ayan'a yaptıkları son okumalar ve öneriler için, Melih Mol'a her seslendiğimde orada olduğu için teşekkür ederim. Ve elbette hayatımın her aşamasında yanımda olan aileme; annem Fedva Yıldız'a, babam Yusuf Yıldız'a ve kardeşim Pelin Yıldız'a sonsuz özverileri, destekleri ve anlayışları için teşekkür ederim.

GİRİŞ

Kendine özgü biçimiyle bir hikâye anlatıcısı olan sinema, aynı zamanda seslerin, yüzlerin, bakışların ve duyguların kaydedildiği bir hafıza mekânıdır. Kim olduğumuz sorusuna hafızamızda biriktirdiklerimizle yanıt veririz. Geçmişe ve bugüne dair görmeyi, hatırlamayı ve konuşmayı seçtiklerimizle bir hikâye yaratır, böylece dünya üzerinde kendimize bir koordinat çizeriz. Ancak bizi var eden hikâyeler sadece içeriye dahil ettiklerimizden ibaret değil elbette, görmemeyi, unutmayı ya da susmayı seçtiklerimiz de hikâyelerimize dahildir. En nihayetinde hikâyeler bize bir aidiyet ve kimlik verir, dünyayı anlamlandırma biçimimizi belirler.

Geçmişin suç ve adaletsizliklerinin yok sayılmasıyla kurulmuş Türklüğe dair imgeler, hemen her zaman bir masumiyet, mağduriyet ya da kahramanlık hikâyesinin içinden seslendiler, “biz”i mümkün kılan her türlü şiddeti perdeleyerek suçtan muaf kurucu bir hafıza/ulus anlatısı inşa ettiler. Ancak yaklaşık son yirmi yıldır Türkiye sinemasında bastırılanın görünür olduğu, geçmişteki suçların ortaya çıktığı ve normal/sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği hikâyeler anlatılmaya başladı (Suner 2006: 16). *Normalliğin altında yatan dehşet* sahiden de 2000’li yıllar Türkiye sinemasını tanımlıyor. *İki Dil Bir Bavul* belgeselinde (Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2008) Türkçe öğretilen bir sınıfta anadili Kürtçe ile “biz”e seslenen Zülküf, *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu, 2004) filminde hayatı boyunca Türk gibi yaşamak zorunda kalan Rum Eleni, *Dersim 38* (Çayan Demirel, 2006) belgeselinde “bu derdi unutmayın” diye seslenen Tertele

mağduru Dünya Ana, bizi şimdiki zamanın görünmez kılınmış ve bastırılmış dehşetiyle yüz yüze getirdiler, geçmişimizin sadece “kahramanlık”la menkul bir mağduriyet hikâyesi olmadığını, aynı zamanda mağdurlar da yarattığını, onların kendi sesinden duymamızı sağladılar. Elbette, bir yandan travmatik geçmişimize dair imgeler dolaşıma girerken diğer yandan kahramanlığa ve masumiyete dayalı bir geçmiş tahayyülünü sürdürmeye çalışan anlatılar da üretilmeye devam ediyor. *Çanakkale 1915* (Yeşim Sezgin, 2012), Sarıkamış faciasını anlatan *120* (Özhan Eren, Murat Saraçoğlu, 2008), *Mustafa* (Can Dündar, 2008), *Dersimiz: Atatürk* (Hamdi Alkan, 2010) ve *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010) gibi filmler bizi biz yapan geçmişi yeniden kurgulayarak Türklüğün hatırlama, duygulanma ve görme repertuvarını yeniden inşa ediyorlar. Dolayısıyla bu yıllarda sinema perdesi, travmatik bir geçmişe tanıklığa çağıran sesin, dile getirilemeyen bir yasın, geçmişle yüzleşme talep eden bir bakışın ve aynı zamanda bu çağrıya yönelik melankolik bir reddedişin, hayal kırıklığının, inkârın ve hüznün de sahnesi olmuştur. Elinizdeki kitapta bu sahneye yakın çekim yaparak sinema perdesinde hatırlamanın ve unutmanın politikasını ortaya koymaya çalışıyorum.

Çalışmayı kuran başlangıç sorularının seyircilik deneyimimle ortaya çıktığını söyleyebilirim. 2000’li yıllarda ardı ardına çekilen geçmişimizle ilgili film ve belgeselleri izlediğimde benzer sorularla sinema salonundan ayrılıyordum: Kimi anlatıların, seslerin ya da yüzlerin film bittikten sonra da bizimle kalmasına yol açan, kimilerinin de salonda ışıklar açıldığında ortadan kaybolmasına neden olan neydi? O dönemde izlediğim, 12 Eylül Darbesi’ne dair bir film olan *De-demin İnsanları* (Çağan Irmak, 2011) yüzleşilmemiş travmatik geçmiş bir aile masalı içine yerleştirerek şimdiki zamandan uzak nostaljik bir anıya dönüştürmüştü, böylece darbenin geçmişte ve bugünde yol açtığı sonuçlarıyla yüzleşmeyi bertaraf etmişti. Tam da geçmişte yaşanan felaketleri bertaraf eden bu yerleşik inkâr dilinin zorunlu sonucu olarak, geçmişe dair bir hafıza oluşturmak öncelikle yok sayılmanın varlığını kanıtlama gayretiyle gerçekleşir. Dersim Tertelesi’ne dair ilk belgeseller, felaketi, sözlü tanıklıklarla görünür kılmaya ve ona hafızamızda yer açmaya çalışmış, 70 yıllık kayıtsızlığı aşmaya çalı-

şırken de kaçınılmaz olarak bir “belgeleme”ye dönüşmüşlerdi. Travmatik geçmişini temsil etmeye çalışan bu filmlerde bir şey ya fazla ya eksikti. Yok saydığımız hakikatler, kurmaca yoluyla anlatılmaya çalışıldığında sıradan bir olaya, belgeseller aracılığıyla anlatıldığında ise kanıtlama zorunluluğu nedeniyle tarihsel bir kayda dönüşüyor, bu yüzden de geçmişin evrenine hapsoluyordu. İnkâr ettiğimiz ya da yok saydığımız felaketler, tarihi bir belgelemeye dönüşmeden, ama aynı zamanda yaşananlar sıradanlaştırılmadan nasıl anlatılır? Sinemanın ses ve bakış yoluyla kurduğu kendine özgü diline duyduğum ilgi bu sorularla birleşti ve sinema yoluyla hatırlamanın dili ve politikası üzerine düşünen bu çalışmanın başlangıç soruları böylece kurulmuş oldu: Yüzleşilmemiş, yası tutulamamış ve halen yok sayılan travmatik bir geçmişini sinema yoluyla hatırla(t)mak nasıl mümkün olur?

Hatırlama dilinin nasıl kurulduğu sorusunu sadece geçmişle ilgili bir mesele olarak tartışmıyorum. Geçmişini hatırlama biçimimizi, başka bir deyişle hangi hikâyeye inanacağımıza dair verdiğimiz kararı, (tarihsel) öznelliğimizle ve şimdiyle ilişkili etik-politik bir mesele olarak kavırıyorum. Hikâyeden kastım öncelikle tarihsel öznelliğimizi şekillendiren Kemalist modernleşme anlatısı ve onu hayatta tutan hafıza siyasetidir. Bu anlatı çok uzun süre, hangi geçmişin hatırlanacağı ve unutulacağı sorusuna yanıt vererek kendimizi, ötekini, geçmişini ve elbette şimdiyi görme biçimimizi belirledi. *Bizi kuran* bu anlatı, milli eğitimden resmi tarih çalışmalarına kadar kendini sürekli yeniden üreterek dünyayı anlamlandırma biçimimizin sınırını çizen bir çerçeve inşa etti.

Ancak modernleşme anlatısı dışında kalanlara yönelik fiziksel ve sembolik her türlü şiddeti görmemeye, duymamaya ve yok saymaya dayalı bu masumiyet hikâyesi günümüzde artık işlemiyor. 2000’li yıllarda geçmişle, daha doğrusu geçmişin suçları ve adaletsizlikleriyle yüzleşme talebinin farklı kanallardan güçlü biçimde seslendirilmesiyle birlikte *bizi kuran* hikâyeye sorgulanmaya başladı. Bir yandan Kürtler ve Ermeniler *bizi biz yapan* masumiyet hikâyesinin gizlediği adaletsizlikleri, suç ve sorumlulukları görünür kılma mücadelesi yürütürken, diğer yandan 2002 yılında iktidara gelen AKP, hegemonya mücadelesini Kemalist modernleşmenin ilk yıllarına dönük eleştirel

bir söylemle yürüterek modernleşmenin muhafazakârlar açısından sonuçlarını ve ayrımcı-baskıcı uygulamalarını gündeme taşıdı. Böylece hem muhalefet hem de iktidar tarafından Kemalist modernleşmenin tekil ve homojen ulusal kimlik inşasının farklı etnik, dinsel ve cinsel kimlikler açısından yol açtığı adaletsizlikler dile getirilmeye başladı. Sadece uzak/yakın geçmişle değil, hâlâ sürmekte olan adaletsizliklerle de yüzleşme talebini içeren bu sesler kamusal alanı kuşattı. Bu yıllarda, geçmişin suçlarıyla yüzleşme talebiyle birlikte Derişim Tertelesi, 1915, 12 Eylül Darbesi, Diyarbakır Cezaevi ve 1990'ların faili meçhul cinayetleri gündeme geldi. Bastırılan ve yok sayılan bu travmatik geçmişe dair tanıklıklar yayımlandı, film, dizi ve/veya belgeseller çekilmeye başladı. *Bizi bir arada tutan* hikâyenin masum ve kapsayıcı olmadığına dair seslerin giderek yükseldiği bu dönemde AKP de özellikle ikinci iktidar döneminin (2007-11) başlarından itibaren söyleminin merkezine "Yeni Osmanlıcılık" anlatısını yerleştirdi. Kemalist modernleşmenin dışarıda bıraktığı Osmanlı geçmişini *geri çağırarak* bu geçmiş üzerinden *bizi biz yapan* yeni bir anlatı inşa etmeye koyuldu. Böylece bir yandan Kemalist modernleşme anlatısı farklı kanallardan eleştirilirken, diğer yandan AKP bu anlatıyı tasfiye etmek amacıyla kurucu yeni bir anlatı, hafıza ve tarihsel öznellik inşa ediyordu. Elbette bu süreç öncelikle Kemalist Türkler için derin bir krize neden oldu. Kimliklerini kuran masumiyet anlatısının tüm mağduriyetlerin kaynağı olarak işaret edildiği bu dönemde Kemalist Türkler krizi bertaraf etmek için modernleşme anlatısını revize ederek yeniden dolaşıma sokmak gibi çeşitli stratejiler geliştirdiler. 2000'li yıllarda ardı ardına ortaya çıkan Atatürk filmleri bu revize etme çabasının en önemli örneklerindendir. Ancak diğer yandan Kürtler, Ermeniler ve Aleviler gibi bu anlatının bastırıldığı ve görünmez kıldığı farklı kimlikler, kendi tarihlerini ortaya koyarak hikâyelerini anlatmaya, kendi hafızalarını oluşturmaya ve hak taleplerini dile getirmeye devam ettiler.

Bu kitapta inandığımız hikâyelerin sarsıldığı, yeniden yazıldığı ve farklı anlatıların ortaya çıktığı 2000'li yıllar Türkiye'si'ni sinema yoluyla anlamaya, tarihsel özneliğimizi kuran ve her birimizi bir kim-

liğin üyesi kılan etik-politik kararları belirleyen duygu ve düşünce dünyasını filmler aracılığıyla görünür kılmaya çalışıyorum. Geçmiş nasıl hatırladığımız tarihsel özelliğimiz hakkında bize ne söylüyor? Bizi kuran anlatı, geçmişe ve şimdiye dair bakışımızı nasıl şekillendiriyor? Bu yerleşik bakışı yerinden etmek nasıl mümkün olabilir? Geçmiş hatırlama biçimimiz bugünün toplumsal çatışmalarına bakışımızı nasıl belirliyor? Bu sorulara cevap verebilmek için bir yandan *bizi biz yapan* hikâyenin sahnesi olan Atatürk filmleri aracılığıyla (*Mustafa, Veda ve Dersimiz: Atatürk*) Türklüğün görme, hatırlama ve duygulanma repertuvarının nasıl inşa edildiğini tartışırken, diğer yandan Ermeni Soykırımı ve Dersim Tertelesi'ne dair film ve belgeseller aracılığıyla Türklüğün hatırlama repertuvarında inkâr edilenin ve yok sayılanın kendini görünür kılma (temsil edilme) biçimlerinin politikasını ortaya koymaya çalışıyorum.

Geçmişle kurulan ilişkinin estetik ve etik-politik bir mesele olduğu iddiasından yola çıkarak Birinci Bölüm'de travmatik bir geçmiş anlatmanın yol açtığı "temsil krizi"ne yer veriyorum. Büyük felaketleri edebiyat ve sinema yoluyla anlatmanın yol açtığı girdaplar üzerine yürüttüğüm tartışmaya Adorno'nun cümlesiyle başlıyorum: "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır." İlk başlarda temsilin imkânsızlığı olarak anlaşılan bu cümlemin etrafında dönen tartışma, daha sonraları *başka türlü temsil* arayışına doğru evrilmiştir. Böyle büyük bir felaketi sıradan bir olaya dönüştürmeden anlatmak nasıl mümkün olur? Adorno'nun yol açtığı tartışma, sadece geçmiş temsil edecek uygun/doğru bir biçim arayışıyla sınırlı değil elbette; aynı zamanda temsilin etik-politik sorumluluğuyla da doğrudan ilişkilidir. Bu tartışma felaketleri, onların ortaya çıktığı kültürle ve tarihsel özelliklerle ilişkisini konuşmaya dahil etmeden anlatamayacağımızı söyleyecektir bize, zira bunu yapmayan bir hatırlama biçimi sahici bir yüzleşmeye değil, felaketin geçmişte bırakılmasına yol açacaktır. "Estetiğin Politikası" diye adlandırdığım bu tartışmayı, *Gece ve Sis* (Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, 1955), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) ve *Schindler'in Listesi* (Steven Spielberg, *Schindler's List*, 1993) filmleri aracılığıyla yürüterek, sinema perdesinin etik-politik bir mecra olarak nasıl okunabileceğine dair bir çerçeve çiziyorum.

Sinemanın, içine yerleştığımız özne pozisyonlarıyla geçmişin suç ve sorumlulukları arasındaki ilişkiye dair bir sorgulamaya nasıl yol açabileceğini tartıştığım Birinci Bölüm'ün ardından İkinci Bölüm'de, tarihsel özneliğimizi şekillendiren zihin dünyasının sahnesi olduğunu düşündüğüm *Mustafa*, *Veda* ve *Dersimiz: Atatürk* filmlerine yer veriyorum. Bizi biz yapan geçmişe dair hikâyeyi anlatan bu filmlerde içine doğduğumuz ve devraldığımız görme/hatırlama/duygulanma repertuvarını bulacağız. Elbette, sadece tamlık vaat eden bir ulusal anlatının sahnesi olarak görmüyorum bu filmleri. Bu filmler, özneleri kolektif bir görme, bilme ve duygulanma etrafında bir arada tutmak için "icat edilmiş" ulusal anlatıların sahnesi olduğu kadar, bu anlatının kırılğanlığının ve tutarsızlıklarının da sahnesidir. Söz konusu filmlerde geçmiş anlatısı, bugünün bütün marazlarını, eleştirilerini ve ötekinin sesini yok sayan Türklük bakışıyla kurulmaktadır. Bu nedenle, tarihsel olarak Türklüğün görme/hatırlama ve bilme repertuvarımızı nasıl şekillendirdiği üzerine yürütülen tartışmanın ardından 2000'li yıllarda ortaya çıkan "Türklük krizi" karşısında *Mustafa*, *Veda* ve *Dersimiz: Atatürk* filmlerinin ürettiği yanıtların etik-politik karşılığını tartışıyorum. Şimdi'nin krizine ve geçmişin suçlarıyla yüzleşme talebine farklı yanıtlar üreten söz konusu filmler, geçmişini temsil etme biçimleriyle (estetik tercihleriyle) nasıl bir geçmiş, şimdi ve öznellik tahayyül ediyorlar? Bu filmleri kuşatan kayıp duygusu, melankoli ve hüznün bizi kuran hikâye ya da Türklük hakkında ne söylüyor, kendimizle yüzleşme bahsinde neye karşılık geliyor?

Üçüncü Bölüm'de ise tam da Atatürk filmleriyle inşa edilen Türklük bakışının görünmez kılmaya çalıştığı Ermeni Soykırımını filmlerini analiz ediyorum. Yüzyıllık inkârı aşmaya çalışan *Kesik* (Fatih Akın, *Cut*, 2014) filmiyle birlikte, sinemada gösterime girmesine izin verilmeyen ancak TV'de gösteriminin ardından yol açtığı tartışmalarla Türklüğün gerçeklik repertuvarına dahil olan ve hızla reddedilen *Ara-rat* (Atom Egoyan, 2002) filmini tartışıyorum. Bu filmlerin seyirci tarafından görülme biçimlerini ve filmi çerçeveleyen eleştirilerdeki Türklük reflekslerini de kaydederek şu sorulara cevap arıyorum: Soy-kırımı saran yapısal/tarihsel inkâr duyan filmlerin biçimlerini nasıl belirliyor? Bu filmler, 1915'i hatırla(t)maya çağırırken nasıl etik-po-

litik bir pozisyon dan sesleniyorlar ve geçmişi nasıl kavıyorlar? Türk-
lük, filmlere bakışımızı nasıl çereveliyor? Bu yerleşik bakış yerin-
den etmek için sinema nasıl imkânlar sunuyor?

Aynı soruları Dördüncü Bölüm’de bu kez Dersim 1938 belgesel-
leri için soruyorum. Dersim Tertelesi hakkında yakın bir zamana ka-
dar devam eden kolektif suskunluğu Türkiye sinemasında bozan ses-
ler belgesellerden geldi. *Dersim 38* (Çayan Demirel, 2006), *İki Tutam*
Saç: Dersim’in Kayıp Kızları (Nezahat Gündoğan, 2010), *Kara Va-*
gon (Özgür Fındık, 2011), *Hay Way Zaman* (Nezahat Gündoğan,
2013) belgeselleri tanıklar ve belgeler aracılığıyla Tertele’ye dair bir
hafıza kurmaya çalışırlar. Sadece Dersim Tertelesi için değil, özelli-
le 2000’li yıllardan itibaren 1915, 12 Eylül Darbesi ve Kürt sorunu gi-
bi geçmişin ya da şimdinin yok sayılan meselelerini görünür kılmak
için öncelikle belgesel sinema tercih edilir. Bir tür olarak belgesel ve
belgeselin kurmacayla sınırlarını yeniden düşünmemize yol açan son
dönem belgeselleri aynı zamanda (toplumsal) gerçekliğin ne olduğu-
na dair bir sorgulamaya da neden oldular. Gerçekliğin ne olduğu hak-
kındaki tartışmalara da yer vererek bu bölümde şu sorulara yanıt ver-
meye çalışıyorum: Bir felaketi belgesel yoluyla anlatmaya çalışmanın
yol açtığı girdaplar nelerdir? Geleneksel olarak gerçeklikle doğrudan
ilişkili olduğu düşünülen belgesel sinema, yok sayılan ve görünmez
kılınan bir geçmiş i temsil etmeye çalışırken nasıl dönüştü? Bu belge-
seller bizi nasıl bir yüzleşme zeminine çağırıyor? 70 yılı aşan kayıt-
sızlık, suskunluk ve konuşma yasağı belgesellerin içerik ve biçimle-
rini nasıl şekillendiriyor?

Geçmişin nasıl hatırlandığına dair politikayı deşifre etmek şimdi-
nin kültürel/toplumsal işleyişini anlamamıza olanak sağlayacağı gi-
bi, tarihsel öznelliğimizi şekillendiren ve masumiyetimize inancımızı
mümkün kılan imge ve duygu repertuarını kaydetmemize de imkân
tanıyacaktır. Bu nedenle, filmlerin geçmişle kurduğu ilişki biçimleri-
ni ve etik-politik karşılıklarını tartışırken, onların evreninde sınırlı
kalmıyorum. Bir yandan filmlerin nasıl bir geçmiş ve şimdi tahayyül
ettiğini ortaya koyarken, diğ er yandan da bu tahayyülün seyircideki
karşılığını tartışmaya dahil ediyorum. Bu filmlerin görülme biçimle-
rini tartışmaya dahil etmenin, tarihsel öznelliklerimizin –görünür ve

18 KAYIP HAFIZANIN İZİNDE

görünmez yollarla– Türklükle nasıl şekillendiğini anlamamıza imkân sağlayacağını düşünüyorum. Bir başka ifadeyle, sinema perdesindeki geçmişe dair imgelerin üstüne farklı biçimlerde düşen Türklük gölgesinin izini takip ederek, geçmişle kurduğumuz ilişki ve bu ilişki yoluyla kurulan öznelliklerimiz üzerine yeniden ve farklı biçimde düşünme imkânı bulabileceğimizi umuyorum.

1

ESTETİĞİN POLİTİKASI: FELAKETİ ANLATMAK MÜMKÜN MÜ?

Başkasının acısını, ya da kişisel/kolektif kimliği sembolik olarak kuran travmatik bir geçmişi anlatmanın hem anlatanı hem de dinleyeni içine aldığı girdaba dair geniş bir literatür var. Bu literatür, Holokost'un yarattığı yıkım karşısında edebiyat ve sinemanın içine düştüğü "temsil krizi"ni ve bu krizden çıkmaya çalışırken keşfedilen yeni estetik yollara dair tartışmayı içerir. Geçmişte yaşanan felaketlere ilişkin farklı temsilleri bir arada düşünen bu çalışma da, soykırım/katliam gibi büyük felaketlerin nasıl temsil edilebileceği konusundaki bu literatürle diyalog halinde olacaktır.

Yirminci yüzyılda yaşanmış en büyük felaketlerden biri olan Holokost karşısında edebiyat ve sinemanın karşı karşıya kaldığı girdaba dair tartışmaya, Theodor W. Adorno'nun neredeyse kendisi kadar bilinen cümlesiyle başlamak kaçınılmaz: "Auschwitz sonrası şiir yazmak barbarlıktır."¹ Auschwitz'i anlatmaya dair her imgeye ve sözcüğe musallat olan bu cümle, bir şiir/temsil yasağı olarak algılanmış ve temsilin imkânsızlığı olarak yorumlanmıştır. Oysa olan biten, fela-

1. İlgili pasaj şöyledir: "Kültür eleştirisi kültü ve barbarlık diyalektiğinin son basamağıyla karşı karşıyadır: Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır ve üstelik bu, şiir yazmanın bugün neden imkânsız hale geldiğine ilişkin bilgiyi de kemirmektedir. Eleştirel ruh kendinden memnun tefekkürle sınırlı kaldığı sürece, geçişte ~~timin~~ ilerleyişini kendi unsurlarından biri olarak varsayış olan ve onu artık tümüyle yutmaya hazırlanan mutlak şeyleşme karşısında çaresizdir" (Adorno 2004: 179).

ketle, başka bir deyişle daha önce karşılaşmadığı akıl almaz bir şiddetle karşılaşan edebiyatın, onu anlatmaya ve kendi diline dönüştürmeye çalıştığında kendisinin de –dilini de– felakete uğramış olduğu hakikatiyle karşılaşmış olmasıdır. Dilin yıkımına da neden olan bir yıkım nasıl anlatılabilir?

“Yıkımın, anlatma yeteneğinin de yıkımı olabileceğini ilk söyleyenlerden” biri Walter Benjamin’dir (Gürbilek 2015: 118). Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı”nda, Birinci Dünya Savaşı sonunda cepheden dönenlerin dilsizleştiklerini ve deneyimlerini aktaramadıklarını söyler.² Savaş sonrasında yaşanan dilsel felçten söz eden yazarlar arasında yer alan Hannah Arendt ve Adorno da bu travmatik deneyimi aktarma girişimlerinin başarısızlığı konusunda hemfikirlerdir (Gürbilek 2015: 118). Örneğin Adorno, savaşın dehşetini hatırlamaya dair her anlatıya “bir yetersizlik, güçsüzlük hatta sahtelik duygusu”nun karıştığını söyler (2009: 58). Şiirin imkânsızlığına dair cümlesine tekrar tekrar dönerek cümlelerin başına ve sonuna yeni açıklamalar ekleyecektir. “Sanat Şen midir?” yazısında cümlelerin mutlak bir geçerliliğinin olmadığını ve Auschwitz “geçmişte mümkün olduğu ve belirsiz bir gelecek boyunca da mümkün kalacağı için” şen sanatın tasavvur edilemeyeceğini düşünür (Adorno 2004: 155). Bir başka yazısında ise Adorno, sadece sanatın, acıya ihanet etmeden onun tesellisi olabileceğini ifade ederken,³ Holokost’un sebep olduğu yıkım karşısında sanatın içine düştüğü çıkmazı şöyle özetler: “Tümel esaret görünüp tanınabilir, ama temsil edilemez” (2009: 152). Holokost’un yol açtığı yıkımı geride bırakmak ve böyle bir felaket hiç gerçekleşmemiş gibi bir sanat tasavvur etmek kuşkusuz mümkün değildir. Ancak bu fela-

2. Benjamin, savaşa tanıklığın bütünlüklü bir anlatıya dönüştürülemediğini şu cümlelerle anlatır: “Savaş bittiğinde cepheden dönenlerin dilsizleştiklerini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik? On yıl sonra ortalığı saran savaş kitaplarının, ağızdan ağıza aktarılan deneyimle hiçbir ilgisi yoktu” (Benjamin 2012: 78).

3. “Gerçek acının büyüklüğü unutmaya izin vermez; Pascal’ın teolojik deyişi ‘On ne doit plus dormir’in (‘Artık uyumamalı’) seküler ifadesine kavuşturulması gerekir. Ama Hegel’in acı bilinci adını verdiği bu ıstırap sanata engel olduğu gibi onun devamını da engeller. Bugün artık kendisini ayağına derhal ihanet etmeyen bir teselliye bir tek sanatta bulabilir” (akt. Gürbilek 2015: 123).

ketin yol açtığı “dilsel felci” göz ardı ederek ona bir “anlam kazan-dırmak” ve yaşanılanı sıradan bir tarihe dönüştürmek de barbarlık olacaktır; bu nedenle “sanat, tarihsel koşulların kültür üzerinde bıraktığı yara izlerini görmezden geldiği ölçüde de barbarlığa” yakla-sacaktır (Gürbilek 2015: 124).

Yirminci yüzyılda yaşanmış bir başka Felaket⁴ olan 1915’i anla(t)-manın ancak temsilin başarısızlığıyla mümkün olabileceğini söyler-ken Marc Nichanian’da kuşkusuz aynı dilsel felcin altını çizmektedir. Felaket’i “dile getirilemez” bir olay olarak kavrayan Nichanian, bü-yük felaketlerin tutarlı ve bütünlüklü bir anlatıya dönüştürülemeye-ceğini düşünür (2011: 29). Zira bir anlatıya yerleştirilemeyecek olan deneyim, “anlatılaştırılarak” olayın özü olan dil bütünlüğünün bozul-duğu hakikati ihmal edilecek, böylece “olayın doğası değiştirilmiş olacaktır” (31). Adorno gibi Nichanian da bir yıkımı, henüz o yıkım yaşanmadan önce kullandığımız sözcük ve imgelerle anlatmamızın olanaksız olduğunu söylüyor, yıkımı anlatmanın ancak kendi yıkımı-nın farkında olan yeni bir dille mümkün olacağını düşünüyordu (177).

Söz konusu olan sadece dilsel bir yıkım mıdır? Kuşkusuz değil. Nurdan Gürbilek, şiirin imkânsızlığına dair cümlelerin “Kültür Eleştiri-si ve Toplum” yazısında olmasının tesadüf olmadığını belirtir (2015: 123). Adorno, hâlâ *felaketin bir parçası olduğumuzu* düşünere-k şen sanatın tasavvur edilemeyeceğini söylerken bu felaketin or-taya çıktığı kültür üzerine düşünmemizi istiyordu.⁵ Kültür eleştirisi-nin kendisini kültür karşısında aşkın/özerk bir yerde görmesini de, kültüre içkin bir konuma yerleşerek ona meşruiyet görüntüsü kazan-

4. “Felaket” sözcüğünü bir kaçınma ya da barış siyasetinin gereklerine uymak için kullanmadığını belirten Nichanian, soykırım ile Felaket’in aynı anlama gelme-diğini söyler: “Soykırımın iradesinin hedefi ve sonucu tanığı elemektir. İstisna yok-tur. Zaten bu yüzden soykırım iradesi, kurban nezdinde bir Felaket olarak kendini gösterir” (2011: 87-88).

5. “Auschwitz sonrası kültür, Auschwitz’e yönelik mecburi eleştiri de dahil ol-mak üzere süprütüdür ... Nasıl Auschwitz sonrası şiir yazılamaz dediysem, ki bu-nunla o dönemde diriltilecek kültürün kofluğuna işaret etmek istiyordum; aynı şekilde Hegel’in *Estetik*’te öne sürdüğü, insanlar arasında bir acı bilinci olduğu sürece o bi-lincin nesnel biçimi olarak sanatın da parçası olması gerektiği önermesi uyarınca şiir yazılmalı da diyebilirim” (Adorno 2016: 332).

dırının aracına dönüşmesini de barbarlık olarak görüyordu (Adorno 2004: 159-79). Geçmişte Auschwitz'in yaşanmasını mümkün kılan koşullar sürdüğü sürece geleceğin belirsiz bir noktasında benzer bir felaketin yeniden yaşanabileceğini düşünen Adorno, bu nedenle, felaketi ortaya çıkaran koşulları yok sayan bir temsile itiraz ediyordu. Dahası “kendinden memnun bir tefekkürle sınırlı kalan bir eleştirel” bilincin, yaşanan dehşetin kültürle ilişkisini görünmez kılarak suç ortaklığına dönüşeceğini ve böylece dehşetin tamamlayıcısı haline geleceğini söylüyordu (Adorno 2004: 171). O halde, felaketin ortaya çıktığı kültürü özerk bir yerde konumlayarak felaketten söz etmek, onu bir defalığına yaşanmış ve geçmişte kalmış bir olay haline getirecek, böylece eleştirel dil, eleştirdiği nesnenin körlüğünü paylaşacaktır (2004: 170). Bu nedenle, felaketi anlatmamak barbarlıktır, ancak onu hatırlamanın, kültürün suç ortaklığının göz ardı edilmesinin vesilesine dönüşmesi de barbarlıktır (Gürbilek 2015: 125). Diğer bir deyişle, içine yerleştirdiğimiz kültürün *suç ortaklığını* ihmal eden bir hatırlama dili, öznelere, dehşetin yaşanmasına yol açan tarihsel ağın bir parçası olduklarını görmelerine engel olacak bir *körlük* yaratacaktır.

Adorno'yla benzer bir çağırıcı seslendiren Alman filozof Karl Jaspers, *Suçluluk Sorunu* adlı çalışmasında Alman yaşamının düşünsel koşullarının bu tür bir rejime nasıl olanak sağladığı üzerine düşünmenin Almanların ortak sorumluluğu olduğunu söyler (2015: 108). Alman geleneğinde böyle bir felakete yol açan tehdit edici şeyin mevcudiyetiyle yüzleşilmesi gerektiğini düşünen Jaspers, masumiyette duyulan inancı, sorumluluk alma çağrısıyla yer değiştirmeyi önerir ve sorumluluk alma çağrısını şöyle seslendirir: (Bir Alman olarak) “Almanların yapmış ve yapmakta olduklarından dolayı ortak sorumluluk hissederim” (109). Alman olmakla Nazi şiddetinin yol açtığı suçlar arasındaki ilişkisellik üzerine düşünmek, Jaspers'in ifadesiyle tarihsel bir öz-tahlilde bulunmak, eleştirel bir sorgulamayı talep eder: “Alman saydığımız şeyler, asla yalnızca idrakiyle sınırlı değildir; aksine Alman olmakta rol oynayan bir faktör olan etik karar da bunlara dahildir” (51). Bu etik karar, her yurttaşı devletin yol açtığı adaletsizliklerden sorumlu kılar (79): “dahası, yalnızca günümüzde yapılanlara –suç ortaklığı sıfatıyla çağdaşlarımızın eylemlerine– değil, aynı

zamanda geleneğin taşıdığı bağlantılara” dair bir sorgulamayı da zorunlu kılar (108-9).⁶ Bu sorumluluk alma ve tarihsel-toplumsal varoluş üzerine düşünme çağrısı, ancak kendi felaketinin farkında olan bir dilsel edimle seslendirilebilir.

Holokost’la karşılaşmak edebiyat gibi sinemayı⁷ da kendi sınırlılığıyla yüzleştiren ve başka türlü anlatmanın yollarını aramaya düşüren bir çıkmazla baş başa bırakır: Geride neredeyse hiçbir görüntü bırakmayan, bir *yokluğa* dönüşen ve hayal dahi edilemeyen bir felaket, hayal etme sanatı olan sinema ile nasıl anlatılabilir?

Holokost’un nasıl anlatılabileceği sorusuna sinemanın verdiği ilk yanıt arşiv görüntülerini kullanan belgesellerle olmuştur. Holokost’a dair ilk belgeseller haber ve deneysel olmak üzere iki türde çekilmiştir (Hirsch 2004: 33). İttifak devletleri tarafından çekilen ve toplama kamplarıyla ilgili ilk belgesel filmlerden biri olan *The Death Camps*’ın (1945) klasik kurgusu, dışarıdan bir göz olarak kampta dolaşmaya

6. Nazi İktidarı ve İkinci Dünya Savaşı’nın yol açtığı felaketlerden bir Alman olarak sorumlu olduğunu dile getiren Jaspers, çeşitli yaptırımlar yoluyla hayatı boyunca kendi yurdunda bir sürgün olarak yaşayacaktır. Önce kansası Yahudi olduğu için devlet düşmanı ilan edilecek, 1933’ten sonra üniversite kurullarından uzaklaştırılacak ve 1937’de Nazilerle işbirliği yapmadığı için profesörlük unvanı elinden alınacaktır (Demir 2015: 11). Bir Alman olarak Almanlığı ve sağladığı imtiyazları terk etmenin yarattığı handikapları *Suçluluk Sorunu*’nda şöyle anlatır: “Memlekette kalmış olmanın sıkıntısı, kendi ülkesinde terk edilmişlik ve dışlanmışlık, sürekli tehdit altında yaşamak, acil durumlarda yapayalnız kalmak ve birkaç arkadaş dışında herkesin kendisinden uzak durmasıdır ki bu birkaç kişiyle görüşmek de onları tehlikeye attığı için yeni sıkıntılar doğurur” (2015: 11). Kuşkusuz bu satırları okuyan ve kendi tarihsel varoluşu üzerine eleştirel bir düşünüşün uğrağından geçmiş Türkiyeli bir okur, bu cümleleri yazdıran hissiyatın ne kadar tanıdık olduğunu fark edecektir.

7. Soykırım ile sinemanın ilk karşılaşması 1941 yılında Reinhard Wiener tarafından çekilen görüntülerle gerçekleşir (Saxton 2008; Hirsch 2004). Donanmada görevli olan Wiener, çevrede çekim yapmak için izin alır ve askerlerin “orada Yahudileri öldürüyorlar, oradan uzak dur” dedikleri mekâna giderek çekim yapmaya karar verir (Hirsch 2004: 1). Daha sonra hendeğe yürüyen ve kurşuna dizilen Yahudilerin iki dakika süren görüntülerini kaydeder. Wiener, görüntüleri arkadaşlarına izlettiğinde adeta şoka girdiklerini, sessiz kalıp tepki veremediklerini, kendisinin kayıt yaparken hissettiklerine benzer şekilde sarsıldıklarını anlatır (2004: 2). Wiener yalnızca dehşete uğradığını değil, aynı zamanda dehşetini dışarıya dökme olduğunu kayda almıştır. Böylece seyirci için tanıklık durumu” yaratmıştır (13-14).

imkân vererek seyirciyi kurbanların pozisyonuna değil kampın dışından bakan otoriter kadirimutlak bir bakış açısına yerleştirir (2004: 33-34). Bu nedenle *The Death Camps* seyircinin bakışını Nazilerin şiddeti ve vahşetine yöneltirken bunun varoluşsal etik ve psikolojik problemlerinden uzaklaştırır (35). Joshua Francis Hirsch, aynı etik soruna *Mein Kampf*'ta (Erwin Leiser, 1960) da işaret eder. Kamp görüntülerinin Nazilerin suçlarını aktaran bir üst ses ile senkronize kurgulanmasından oluşan *Mein Kampf* belgeselinde seyircinin soykırına şahit olabilirliliğine getirilen herhangi bir sınırlama, zamansal bir boşluk veya perspektife getirilmiş blokajlar yoktur: "Seyirci, gaz odalarından başlayarak krematoryumda yakılırken bile kurbanları izlemeye devam ederek, soykırına uğrarken kurbanlara eşlik eden bir konuma yerleştirilir" (Hirsch 2004: 39). Dehşetin bütünüyle temsil edilebileceği varsayımıyla doğrudan görüntüleri kullanan ve bakışımızın yetersiz kaldığı kör bir noktanın olmadığı bu ilk belgesellerde, seyirci her şeyi bilen ve her yerde olabilen bir bakış açısına yerleştirilir (21). Seyirciyi, duygusal ve ahlaki olarak tarihin dışında konumlayan bu biçimsel tercih, seyircinin perdede gördüklerine güvenli bir mesafeden tanık olmasına ve geçmişin bugünün hükmünde "görülebilir ve hükmedilebilir" bir şeye dönüşmesine imkân verir (21). Böylece Hirsch'e göre seyirci "hiç yara almadan tanık pozisyonuna kayıp düşebilir ve tekrar bu pozisyonundan çıkabilir, böylece Holokost'a bir görüntü olarak hükmedebilir" (21). Arşiv görüntüleri kullanmanın yol açtığı etik sorunlar üzerinde duran Claude Lanzmann için felaketin görünenden ibaret olduğu yanılsaması yaratan bu görüntüleri kullanmak tam da bu nedenle kabul edilemezdir. "Temsil üzerinde bir yasak olduğunu düşünüyorum," der Lanzmann, "buna bakamazsınız, bu görünür değildir" (Lanzmann ve diğ. 1991: 99). Arşiv görüntüleri aynı anda hem çok fazla hem de yetersiz şey sunar; "geçmiş resmedilebilir hale getirirken, geçmişin sahip olduğu asıl korkuyu azaltırlar" (akt. Saxton 2008: 29-30). Bu nedenle bu ilk belgeseller, *bakılamaz olanı ehlileştirerek* bizi asıl dehşetten koruyan bir perde işlevi görürler.

Anlaşılan o ki sinema, felaketi doğrudan görüntülerle anlatmaya çalıştığında dahi gerçekliğe ve yaşanan dehşete yaklaşmıyor, felaketi bir mevcudiyete dönüştürmeye çalıştığında olaya ihanet ediyor

ve hayal etmeye çalıştığında da olayı sıradanlaştırmakla itham ediliyordu. Üstelik, gerçeğin doğrudan aktarımı iddiasına dayanan ve gücünü bu aktarımı kusursuz kılmasından alan sinema, manipülasyona açıklığının görünür olmasıyla güvenilirliğini de kaybetmeye başlamıştı. Bu güven kaybı temsilin etik-politik yönünün tartışılmasının da yolunu açar (Sarkar 2009, Saxton 2008).⁸ Hem şüphe kaynağı hem hakikatin temsili, hem hayal hem gerçek olabilen sinema, felaketi temsil etmenin eşiğinde kendi sınırlılığıyla yüzleşir: Travmatik bir geçmişle, bir *yoklukla*, onu mevcudiyete dönüştürmeden, ona “ihanet etmeden” ve bir suç ortağına dönüşmeden nasıl baş edecekti? Bu soruya yanıt arayışı, sinemanın araçlarının dönüşmesine ve başka bir sinemanın, modern sinemanın ortaya çıkmasına yol aç-

8. Temsil krizinin bir yönünü Holokost gibi travmatik bir geçmişin nasıl temsil edileceği sorunsalı oluştururken, bir başka yönünü ise imgeye/görüntüye duyulan güven kaybı oluşturur. Söz konusu güven kaybını Alman sinemasıyla tartışan Sarkar, temsile duyulan güvensizliğin Alman film endüstrisinin, faşist ideolojinin estetik yoluyla yayılmasında gösterdiği suç ortaklığıyla ilişkili olduğunu belirtir ve bu suç ortaklığının, film görüntülerini şüpheli hale getirdiğini vurgular: “Yeni temsil stratejileri geliştirilmesi yönünde etik ve politik bir ihtiyaç vardı. Hayal edilemez olanın görsel temsiline karşı yarı-teolojik yasaklamayla birlikte görüntülere yönelik bu güven kaybı, Holokost’un doğrudan ve gerçekçi sinemasal temsillerine karşı güçlü bir tabu meydana getirdi” (2009: 22). İmgenin güvenilirliğine dair tartışmaların, 20. yüzyılda dönemin travmatik tarihsel olaylarının temsiliyle yön değiştirdiğini belirten Guerin ve Hallas ise, temsil, hafıza ve belge tartışmalarıyla Nazi soykırımının temsili üzerine tartışmaların birlikte düşünülmesi gerektiğinin altını çizerek (2007: 7). İmgenin hem şüphe kaynağı hem de hakikatin temsili olabilme potansiyelini 1945 yılında Müttefik kuvvetlerin kameraman ve fotoğrafçıları tarafından çekilen Nazi kampı görüntüleri üzerinden tartışır. İskelet gibi çevrede dolaşan kamp kurbanlarının filme alınmasının, insan öznesinin bütünlüğüne dair bir saldırı ve tecavüzle sonuçlandığı şeklinde eleştirildiğini belirten Guerin ve Hallas (6), bu görüntülerin kampın kurbanlarının bedenlerindeki yıkıcı fiziksel sonuçlarını gösterebilse bile, tutsakların nasıl aşağılandığına dair varoluşsal ve metafizik gerçekliğe asla yaklaşamayacağını ortaya attığını eklerler: “Başka bir deyişle imge, iddia ettiği şey için hep yetersiz, hep güdüktür” (2-3). Bir anlamda imgenin yarattığı hayal kırıklığını ele veren bu tartışmaların ve bu imgelere yönelik eleştirilerin, imgenin güvenilirliğini ve güvenilmezliğini aynı anda ele vermesiyle ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. İmgeye yönelik bu eleştirilerle birlikte, aynı imgeler Nazi vahşetinin ve kamp gerçekliğinin belgesi olarak da dolaşıma sokulur. Ancak fotoğraflar, Almanların kampı terk ettiği tutsakların göz göre göre bırakıldığı zamanı çekilmiş olmalarına rağmen, tutsaklık döneminin korkunç görüntüleri olarak sunulurlar (2007: 3).

mıştır. Sinemanın yokluğu/görünmeyeni film diline çevirebileceğini anlamış olmasının modern sinemaya giden yolu açtığı konusunda hemfikir olan Philippe Huneman'a göre modern sinema, "tanık olanları dahi yok etmiş bir felakete ait görüntüler üretmenin imkânsızlığından bir imkân yaratma" çabasıdır (2004-2005: 25). Bir diğer ifadeyle, sinema bu yıkımı kendi diline dönüştürmeye çalışırken dönüşmüştür.

Sinemanın Eşiği, Yokluğun Gösterimi

Bir sanat olarak sinemanın büyüğü, ses ve bakışı bir araya getirerek "görülen ve işitilenden oluşan pürüzsüz" bütünlüklü bir evren yaratılmasından kaynaklanır (Dolar 2013: 68). Bu bütünlüklü evren, seyircinin her şeyi gördüğü ama görülmediği güvenli bir pozisyonda olduğu yanılsamasına imkân verir.⁹ Oysa sinematografik uzay, en başından alan-uzay ve alandışı-uzay arasında bölünmüş ve parçalı bir yapıdadır. Görüş alanımızın dışında kör bir alanın varlığı her şeyi görmeye muktedir olmadığımızı, olamayacağımızı, kameranın gös-

9. Film çalışmalarında perde ve ayna benzerliğinden yola çıkarak seyircinin bakışıyla kameranın bakışının birbirinin içine geçtiğini savunan yazarlar, Christian Metz, Jean L. Comolli, Jean-Louis Baudry ve Laura Mulvey'dir. Aygıt kuramcılar arasında olan bu yazarlar sinema seyirciliğini ayna evresiyle bir arada düşünerek tartışır. Baudry ve Metz "özneyi bakışın öznesi olarak konumlayan aygıtın nihai olarak imkânsız olan aşkın bir özneliği ürettiğini (yokluğun var edilmesi) ifade ederler" (Arslan 2009: 18). Örneğin Metz (1982), film izleme deneyimini bakışla özdeşleşme yoluyla açıklar: Bakışla özdeşleşme kamerayla özdeşleşmeyi zorunlu kılar. Seyircinin bedeninin yansımalarının sinema perdesindeki yokluğu seyirciyi bütünüyle algılayan konumuna yerleştirir (45). İmgesinin perdede yer almayışı, seyirci-öznenin, imgenin dışında kalmasını mümkün kılarak her şeyi gören ama görülmeyen aşkın bir özne yaratır (48). Böylece aygıt kuramı yaklaşımı içinde, "kamerayla başarılı bir şekilde imgesel olarak aynı hizaya gelmenin sadece görüşe değil, güya görünmez olan bir görüşe erişmeyi de ima ettiği düşünülür" (Silverman 2006: 188). Sinema aygıtının perspektif yoluyla hayali bir efendilik konumu yarattığı varsayımına dayanan aygıt kuramı, "film-metnin içinde çelişkili ve tutarsız özne konumlarını tek bir boyuta" (efendilik arzusu) indirgemesi ve "bütün bunlara yol açan antagonizmasız bir ötekiler konumu" varsayımına/dayanması nedeniyle aygıt-özne ilişkisini kavramakta başarısız olmuştur (Arslan, 2009: 25).

terdiğine karşılık gelen görmenin her zaman *kısmi* olduğunu kanıtlar (Bonitzer 2006: 70). Ancak bizim bunun böyle olmadığına inanmamızı mümkün kılan (klasik) sinemanın işleyişidir. Klasik sinema bakışımızın kısmiliğini fark etmemize neden olacak bu kör alanı, görünür alanın devamı kılarak görünmez kılar (Bonitzer 2007: 15).¹⁰ Sinematografik uzayın bütünlüklü bir evren ve bakışımızın da her şeyi görmeye muktedir olduğuna duyduğumuz inanç, “sinemanın uylarıyla, yeniden çerçevelemelerle bunun böyle olmadığına dair yanılsama yaratabilmesinden” kaynaklanır (Bonitzer 2006: 77). Sinema cazibesini işte yarattığı bu yanılsamadan alır. Bu büyülü perde, kendi bölünmüşlüğüne inkâr ederek kurduğu tamlik evreninde sadece her şeyi görmeye ve bilmeye muktedir olduğumuz yanılsamasını değil, aynı zamanda sinemanın gerçekliğin eksiksiz bir parçası olduğu inancını da yaratır. Gerçeklik tek, sabit ve bütünüyle “görülebilir” bir şey olarak bizim kadirimutlak bakışımıza sunulmuştur.

Gerçekliğin görünmez kılınmış ya da çerçeve dışında bırakılmış *eksik* bir parçasının var olabileceğini fark etmemize neden olacak kör bir noktanın olmadığı bu tutarlı evren, sinemanın inandırıcılığını ve güvenilirliğini de teminat altına alır. Klasik sinema bir süreklilik ve istikrar sinemasıysa modern sinema, bu istikrarın sallantıda bırakılmasıdır, sinemanın gücü de buradan kaynaklanır (Bonitzer 2007: 15-16). Kendi heterojenliğini ya da bölünmüşlüğüne inkâr ederek bir tamlik evreni yaratabilen sinema, bu inkârı sahnelemeye başladığında (klasik) sinemanın vaat ettiği tutarlı ve güvenilir evrenin de bir yanılsamadan ibaret olduğu ortaya çıkar. Sinemanın asıl büyüğü ve gücü de bu inkârı her zaman bünyesinde taşıyor olmasından kaynaklanır. Görüntüye sızacak ya da gerçeklik algısını bozacak bir inkârın varlığı sinemanın aynı anda hem gerçeğin hem de bir yanılsamanın sanatı

10. Bonitzer, Bazin'den yola çıkarak klasik sistemde temel işleyişin alandışında süren devamlılık olduğunu söyler: “Bir film kişisi kameranın görüş alanından çıktığı zaman, biz onun görsel alanın dışında kaldığını kabul ederiz, ama o dekorun başka bir noktasında, bizden saklı bir noktasında, kendine özdeş olarak, var olmaya devam eder” (2007:15). Dolayısıyla çerçeve dışında süren bu var oluş, çerçevenin içinde kalanın gerçekliğini ve bütünlüğünü garanti altına almadığı, bir anlamda çerçevenin gerçeklik vaadinin tamamlayıcısına dönüşür.

olarak kabul edilmesini mümkün kılmıştır. Tamlık vaadinin, aslında, görünmez kılınan bir bölünmüşlükle malul olduğu gerçeğiyle filmle-
rin kurduğu ilişki, sinema tarihini (akımlar, gelenekler, dönemler) or-
taya çıkaran temel hikâyelerden biridir diyebiliriz. Zira bu hikâye, ay-
nı zamanda modern sinemaya giden yolun da hikâyesidir. Modern si-
nema “sık sık söylendiği gibi kopukluk etkilerini, üst üste binmeleri,
seslendirmenin ‘gürültü’lerini işe koyarak yürür; böylece filmsel im-
genin gerçeklik etkisinde, sesin hâkimiyetinde bir yırtılma gerçekle-
şir” (Bonitzer 2007: 37). Peki, istikrar ve tamlık vaadine dayanan si-
nema neden kendi inkârından vazgeçerek bölünmüşlüğü sahnele-
meye ihtiyaç duyar?

Bu sorunun cevabı sinema yoluyla düşünen bu çalışma için elbet-
te kritik bir önemdedir. Biçimi var edenin ne olduğu sorusu biçim yo-
luyla nelerin görünmez kılındığı ya da ifşa edildiği sorusunun da ya-
nıtıdır. Bir diğer ifadeyle, bu çalışmanın sinema yoluyla düşünme bi-
çimini kuran da bu soruya yanıt arayışıdır. O halde bir kez daha yeni-
den soralım: Mevcudiyeti doğrudan aktardığı iddiasına dayanan ve
gerçekçiliğini de bu aktarımı kusursuz kılmasından alan sinema, ne-
den ses ve görüntünün parçalandığı, anlamın tamamlanamadığı, ka-
yıp ses ve bakışların musallat olduğu bir evren inşa etmeye başlar?
Sinemanın bu pürüzsüz evrenine *kesik* atan gerçekliklerden biri Ho-
lokoz’tur. Holokoz yıkımıyla yüzleşen sinema, bu yıkımın içinden
geçerek modern sinemaya doğru yol almıştır. Dahası, modern sine-
manın savaş sonrası bir estetik biçim olduğunu düşündüğümüzde¹¹
Holokoz ve dünya savaşları gibi büyük felaketlerin, bütünüyle hük-
medilemeyen ve anlama dönüştürülemeyen bir *yokluk* olarak sinema-
nın tamlık evrenine bir *kesik* attığını söyleyebiliriz. Modern sinema
işte o *kesikten* doğar. Seyircinin her şeyi gördüğü ve duyduğu varsayımından, gerçeklikle temsil arasında doğrudan bir aktarım olduğu inancından ve anlamın tek/sabit olduğu anlayışından kopuş gerçek-

11. András Bálint Kovács, *Modernizmi Seyretmek* kitabında bir anlayış olarak 1940’larda ortaya çıkan modern sinemanın 1920’ler ve 1940’lar olmak üzere iki evresi olduğunu söyler. Her iki dönemin ortaya çıkışının dünya savaşlarından sonra olması, klasik ve modern sinema arasındaki karşılaştırmalı savaş sonrası bir ürün olduğu görüşünü desteklemektedir (2010: 29).

leşir. Tam da bu nedenle Umut Tümay Arslan, bakış ile sesin birbirine uymadığının sezdirildiği yerde ortaya çıkan modern sinemanın, hemen her zaman bir filmin imkânı/imkânsızlığıyla, nasıl inandırıcı olabileceğiyle ilgili olduğunu söyler (Barış ve Göbel 2015: 71). Gerçekliğe duyulan inanç, bir yıkım yüzyılı olan (dünya savaşları, soykırım, katliam) 20. yüzyılda paramparça olmuş, bu yıkımın içinden geçerek doğan modern sinema da yüzyılın “yara izleri”yle ortaya çıkmıştır. Görmeye bilmenin eşitlendiği bir yüzyılda, her şeyi görmediğimizi, göremeyeceğimizi üstelik gördüklerimizin her zaman tüm gerçekliği bildiğimiz anlamına gelmeyeceğini fark etmiş olmak travmatik bir inanç yitimine (gerçekliğe, temsile, hatta inanca duyulan inancın kaybına) yol açar.¹² Bu inanç kaybı sinematik imgelerle ilişkimizi de değiştirecektir. Sinema, gerçekliğe duyulan inancın var ettiği, her şeyi gören ve bilen o aşkın öznenin sahnesi değildir artık. Zira, sinemanın tamlik evrenine müphem anlamlar dahil edilmeye başladığında gerçeğin tek taraflı yorumlanması söz konusu olamaz (Bonitzer 2006: 90). Gerçekliğin nötr temsilcisi olduğu varsayımıyla dünyaya nesnel bir bakış sunduğu iddiasına dayanan sinemanın, aynı zamanda gerçekliği gizleye(bile)n bir “perde” olabileceği keşfedilir ve bu keşif temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dair kavrayışımızda radikal bir dönüşüme neden olur (Bonitzer 2007:15). Anlamı çarpıtabilme ve gerçekliği gizleyebilme potansiyelini nötr temsil iddiasıyla görünmez kılan bir biçimin aksine modern sinema, Arslan’ın ifadesiyle, gerçekliğimizin her seferinde tekrar tekrar müzakere edilip kurulduğunu ve kimi zaman da kurulamamasına neden olabilecek bazı eşiklerin bulunabileceğini sezdirir (Barış ve Göbel 2015: 71). Sinemanın etik-politik bir imkân kazandığı yer tam da burasıdır. Şayet

12. Travma temel olarak dünya savaşları ve Holokost gibi felaketlerle ilişkili olarak ortaya çıkmış olsa da daha geniş bir çerçevede modernizmin kendisiyle ilişkilendirilir (Kaplan ve Wang 2004: 3). Freud, insanın ben-sevgisini ve akılcı bilgisini zorlamış üç yıkıcı travmadan söz eder: İlk travma dünyanın keşfi, başka bir deyişle insanlığın yurdu olan yeryüzünün kozmik evrende küçük bir parça olduğunun keşfi olarak açıklanabilir. İkinci travma Darwin’in kuramı, sonuncu ise psikanalizin keşfi ile egonun kendi geçmişinin kaptanı olmadığının açığa çıkarılmasıdır. Kaplan ve Wang’a göre bu travmaların modernlik deneyimi boyunca yaşanan “mutlak olanın kaybıyla” ilişkilidir (2004: 3).

gerçeklik görünenden ibaret değilse, aksine gerçekliğin görünenden başka bir şey olma ihtimali de mümkünse, bakışımızın nesnelliğine dair inancımızda radikal bir kırılma gerçekleşir. Bu kırılmanın radikallığı toplumsal gerçekliğimizin de “nötr bir alan olarak var olmadığını, gerçekliğimizin daha ziyade görülen, bizim görme eylemi aracılığıyla kurduğumuz bir şey olduğunu” açığa çıkarmasından kaynaklanır (McGowan 2012: 62). O halde, gerçekliğin bütünüyle kurulmasına engel olan eşğin/boşluğun görünür olması, temsil düzeyinde *tüketemediğimiz* bir şeyin varlığına işaret eder. Klasik sinemanın, tamlık vaadini yerine getirebilmek için bölünmüş evrenine attığı dikişler sökülmeğe başladığında, gerçeklik evreninde açılan “delik” ten sahneye hayaletler geri döner – görüntüye musallat olan, halüsinasyon yaratan bakış ve seslerin hayaletleri... (Bonitzer 2006: 79). Böylece film izleme deneyimi de korunaklı bir alan olmaktan çıkarak, kontrol edilemeyen ve gerçeklik algımızı ters yüz eden bakış ve seslere maruz kalabileceğimiz tekinsiz bir karşılaşma deneyimine dönüşür. Daha geniş anlamda modern temsilin boşluklara, görünmeye ve saklı olana çağrılarla dolu olmasının anlamı da bu olsa gerek (Bonitzer 2006: 181).

Sinemanın bir mevcudiyet sanatı olduğu kadar kaybın, namevcudun ya da boşluğun da sahnesi olabileceğinin keşfedilmesiyle Antonioni'den Rivette'ye, Resnais'den Lanzmann'a kadar savaş sonrası yıllarda tüm yönetmenler “filme alma” ve “gösterme” meselesini ayırarak modern sinemanın başlamasını sağlamışlardır (Huneman 2004-2005: 25). Huneman, yokluğun sahnelenmesine ilk büyük modern film olan *L'Avventura*'yı (Macerà, M. Antonioni, 1960) örnek verir. Film, başroldeki kadının ortadan kaybolması üzerine kuruludur. Resnais'nin *Muriel* (*Acı Hatıralar*, 1963) filmi de gösterilmeyen üzerinedir (2004-2005: 25). *Hiroşima Sevgilim* filmi de doğrudan temsile dönüştürülemeyeni işaret eder: “Hiroşima'da hiçbir şey görmedin”. Huneman'a göre görülecek ve filme alınacak hiçbir şey yoktur çünkü: “Ama asıl mesele, bunun Hiroşima ile ilgili bir film çekmeye mani olmamasıdır. Dahası böyle bir film çekmeyi gerekli kılan da budur. Hatta denilebilir ki modern sinema nihayetinde kaynağını bu gereklilikten alır” (25).

Sinemanın politik potansiyeli bir kez ortaya konduğunda travmatik hakikatle kurulan ilişki biçiminin etik boyutu da anlaşılır hale gelir. Felaketi bütüncül evrenine dahil ederken onu bir mevcudiyete dönüştüren ve seyircisini de korunaklı bir tanıklığa çağıran estetik bir tercihin suç ortaklığına dönüşmesi, başka türlü bir temsil üzerine, temsilin etiği üzerine düşünmeyi zorunlu kılar. O halde filmlerin etik-politik tercihlerini belirleyen, “tanık olma sorumluluklarını” nasıl gerçekleştirdikleridir (Saxton 2008: 15). Estetiğin etik olanla kesiştiği bu tercih, seyirci olarak nasıl bir tanıklığa çağrıldığımızı belirler. Travmatik olanın izini silerek bir masumiyet perdesine dönüşebilir sinema pekâlâ. Bu masumiyet perdesi için *Schindler’in Listesi* (Steven Spielberg, 1993) filminin Holokost’u nasıl *hatırladığına* yakından bakalım. Soykırıma tanık olmanın imkânlılığına dair etik bir sorgulama içermeyen ilk belgesellere yönelik eleştiriler, arşiv görüntüleri yerine kurmaca görüntüler kullanan *Schindler’in Listesi* için de geçerli olacaktır. Kampların nötr temsili olabileceği inancıyla çekilen filme en büyük itiraz Jean-Luc Godard’dan gelir. Hatta Godard, New York Film Eleştirmenleri Birliği’nin verdiği özel ödülü reddetme nedenleri arasında kendisinin “Spielberg’in Auschwitz’i yeniden yaratmasına engel olamamasını gösterir” (Wheeler 2009: 185). Sinemanın kampları temsil etmede başarısız olduğunu ve bu nedenle etik ve estetik varlık sebebine ihanet ettiğini düşünür (2009: 186). Sinemanın ihaneti kampları gösterememesinden değil, aksine gösterebileceğine duyduğu inançtan kaynaklanır: “Konuşulmaz olan hakkında konuşmak mümkün değildir” (Gaillac, Morgue ve Guerand 2002). Holokost’la ilgili filmleri bu konuşulamazlığı ihmal ettiği için etik ve estetik olarak başarısız bulan Godard, kampların ilk halinin gösterilemeyeceğini söylerken, Adorno ve Lanzmann gibi görsel bir tabudan söz etmez ya da hedeflediği doğrudan imgenin kendisi değildir (Wheeler 2009: 187). Godard’ın itirazı Holokost’un bütünüyle yeniden temsil edilebileceğine duyulan inançtır: “Holokost yeniden yaratılabilecek bir olay değildir” (187). *Schindler’in Listesi* tam da bu nedenle felaketin bütünüyle temsil edilebileceğine dair bir şüphe içermediği, Holokost’u bakılabilir sıradan bir olaya dönüştürdüğü için başarısız bir filmidir. Godard sadece temsilin yetersizliğini görünmez kıldığı için

başarısız bulmaz filmi. Filmin estetik tercihi, Holokost'la ilgili bugün aldığımız pozisyonlara dair etik bir muhakemeden kaçmanın yoluna dönüştüğü için de başarısızdır ve Godard için bu muhakemeyi atlayan bir filmi, sadece Holokost'u hatırlattığı için başarılı ya da iyi olarak değerlendirmek mümkün değildir (Wheeler 2009: 190-95). Zira "estetikle etik arasında bir seçim yapmak doğru değildir, ama hangisi seçilirse seçilsin kişi yolun sonunda her zaman diğerini bulacaktır" (193). Estetiğin politikasına yapılan bu vurgu, geçmişi nasıl hatırladığımızın (estetiğin) etik-politik bir tercih olarak şimdiki zamanla kurduğumuz ilişkiyi de belirlediğini ifade eder. *Schindler'in Listesi* Holokost'u mümkün kılan şartlara dair bir muhakeme içermediği gibi, doğrusal anlatısıyla soykırımı geçmişin evreninde "olmuş bitmiş" bir olay olarak kavrar. Oysa geçmişe çekilmeyi reddeden ve şimdi' de kalmayı direten "canlı" bir geçmişten söz ediyoruz, der Wendy Brown (2010: 186). Çağdaş siyaset dilinde şimdi'nin geçmişle ilişkisinin hataları telafi etme veya gerçekçelendirme ya da belli bir dönemin/kişilerin idealleştirilmesi yoluyla kurulduğunu ve bu ilişki biçiminin geçmişin şimdi üzerindeki etkisiyle ilgili cevaplanması en güç soruları atlamaya yol açtığına dikkatimizi çeker (173). Brown bu nedenle Yahudi soykırımı örneğinden hareketle, soykırımdan söz ederken, şimdiye dair adaletsizlikleri, soykırımın şimdideki mirasını konuşmaya dahil etmemiz gerektiğini söyler. "Yahudi soykırımı oldu" ya da "Tarihte bir şey 'oldu'" şeklindeki cevabın yanıtlanması gereken iki önemli siyasi soruyu içerdiğini belirtir: "Birincisi, bu olayın en doğru izahı hangisidir ve neden? İkincisi, bu tarihsel olay şimdi'deki siyasi ve kültürel hayat açısından ne gibi anlamlar taşımaktadır?" (174).¹³ Brown, günümüzde artık ilerlemeci tarih anlayışının çöktüğünü, bunun sonuncunda geçmişte kalmayı reddeden travmatik hakikatin hayaletler, ruhlar ve hortlaklar olarak geri dönerek şimdiki zamana musallat olduğunu söyler (172-80). Geçmişle kurulan ilişki, yaşanan felaketin şimdi'yi ne şekilde sınırladığı, ürettiği ve işgal et-

13. Brown, üzerinde durduğu ikinci soruyu tartışmaya şu itirazla başlar: "(Soykırımın) yol açtığı yıkımın ayrıntılı dökümü altmış sene sonra soykırımın ardından gelen tarihsel dönemde bugün yaşayan insanlar için ne anlama geldiği hakkında hiçbir şey anlatamaz bize" (2010: 174).



1 Schindler'in Listesi'nde toplama kamplarından bir sahne.

tiği sorusunu atlamanın yoluna dönüştükçe travmatik geçmiş şimdiye ve geleceğimize musallat olmaya devam edecektir (174). O halde geçmişte yaşanan bir felaketi anlamak için sormamız gereken asıl soru, onun bugündeki tezahürlerinin ne olduğu ve bugün nasıl yaşandığıdır. Bu nedenle dehşeti nasıl hatırladığımız ve onun şimdideki mevcudiyetine nasıl bir yanıt vereceğimiz geleceğimizi de şekillendirecektir. Oysa *Schindler'in Listesi* suçu/kötülüğü Nazi subayında cisimleştirerek ve seyirciye özdeşleşebileceği suçtan muaf pozisyonlar inşa ederek (kahraman/kurtarıcı Alınan) Holokost'la ilgili günümüze dair etik muhakemeleri baypas eder (Wheeler 2009: 200). Korunaklı bir tanıklık inşa eden film, seyircisinin yaşananlar karşısında sorumluluk duymasına değil, masumiyetine duyduğu inancı sürdürmesine yol açan bir suç ortağına dönüşür.

Travmatik Bir Geçmiş Tanıklığın Etik-Politik Sorumluluğu

Bu bölümü başlatan imkânsız temsil tartışmasının geldiği nihai yeri, şöyle özetleyebiliriz: Kampları temsil etmek, *etik sorumluluk meselesidir* (Saxton 2008: 15, vurgu bana ait). Farklı temsil biçimlerinden hareketle tartışmanın yönü sinemanın tanık olma sorumluluğuna ve temsilin etiğine çevrilir. O halde, filmlerin geçmişi ele alma biçimleri

üzerinden şöyle bir ayrım yapabiliriz: *Kendimizden memnun bir tefekkür* (Adorno 2009: 179) dönen filmler ile yaşanan felaketin şimdi'deki varlığının izlerini görünür kılarak, masumiyete dayalı özne pozisyonlarını sorgulamaya yol açan filmler etik-politik olarak radikal bir şekilde birbirinden ayrılırlar. İlki, travmatik olanı susturarak ve görünmez kılarak geçmişten kurtulmamıza imkân veren bir *körlük* yaratırken, gerçekliği sorgulamamıza yol açan filmler travmatik olanın nasıl susturulduğunu, görünmez kılındığını ya da inkâr edildiğini sahneleyerek bizi hakikate maruz bırakırlar. Holokost'un bir mevcudiyete dönüştürülerek sıradanlaştırılmasına karşı çıkan Lanzmann'ın *Shoah* belgeselini ilk belgesellerden ayıran işte böyle bir etik tercihten yola çıkarak travmatik boşlukla kurduğu ilişkidir: "Bir boşluk dışında geriye kalan hiçbir şey yok ve bu boşluktan bir film yapmak gerekiyordu" (akt. Saxton 2008: 30-31). Geride kalan boşluğu doldurmak üzere arşiv görüntüleri kullanmaz, onu bakılabilir bir mevcudiyete dönüştürmez, aksine boşluğu sahneler, Holokost'tan geriye kalanı görüntüler. Lanzmann böylece soykırım karşısında "temsilin sınırlılığını" görünür kılarak, temsil tartışmasını estetikten etik bir bağlama taşır (Langford 1999: 28-29). Belgeselin seyircileri ve dolayısıyla geçmişin tanıkları olarak bizler, yaşananların dile getirilemezliğine tanık oluruz. On üç yaşında Chelmno'daki kampa götürülen ve hayatta kalan iki kişiden biri olan soykırım tanığı Sbrenek, kampların bulunduğu mekânda *inanılması zor ama buradayım* der ve bizi yaşananların dile getirilemezliğiyle baş başa bırakır: *Kimse bunu tarif edemez. Burada olanları kimse yeniden inşa edemez. İmkânsız. Ve bunu kimse anlayamaz. Ben bile, burada, şimdi...*

Jacques Rancière'e göre bu dile getirilemezlik, tanıklığın dahi boşluğu dolduramayacağı gerçeğini doğrular. Ancak aynı zamanda bu olanaksızlığın dile getirilmesi bugüne dair algımızı ters yüz eder: "Sannılı olan, inandırıcı olmayan, burası ve şimdidir: 'Burada olduğuma inanmıyorum'" (2008: 129-30). Hayatta kalanların ve failerin tanıklığının dahi felaketi anlatamayacağını sahneleyen film, travmaya tanıklığı, geçmişin bir *yokluk* olarak bakışımıza ve şimdiki zamana nasıl çoktan sızdığını fark etmemize olanak sağlayan etik bir konuma dönüştürür.



2 Sbrenek. *Shoah*, Claude Lanzmann, 1985.

Temsil biçimiyle, “toplama kampı döneminin sonrasına dair bir estetik, politika ve etik” yarattığı dile getirilen *Gece ve Sis* filmi de farklı bir estetik tercihle bizi aynı *yetersizlikle* yüzleştirir (Silverman 2011: 207). Auschwitz ve Birkenau toplama kamplarının siyah-beyaz arşiv görüntüleriyle günümüze dair renkli görüntüleri bir arada kullanan Resnais’nin evreninde arşiv görüntüleri, geçmişin bütünüyle temsil edilebileceği iddiasıyla değil, aksine bakışımızın sınırlılığıyla bizi yüzleştirmek ve böylece “günümüz görüntülerinde artık bulunmayan” geçmişin (soykırımın) altını çizmek için kullanılır (McGowan 2012: 296). Arşiv görüntülerine eşlik eden üst ses, şok ediciliklerine rağmen bu görüntülerin bile kamplarda yaşananları anlatamayacağını söyler bize: *Kampların gerçekliği... Biz boşuna kalıntılarını keşfetmeye çalışıyoruz. Bu tahtadan yapılmış barakalar, uyudukları raflar... Hiçbir tanım, hiçbir görüntü onların gerçek boyutunu, kesintisiz korkuyu anlatamaz.* Film bu itiraftan sonra dehşeti bütünüyle aktarmanın imkânsızlığına teslim olur: *Bu korkunun size ancak bir kısmını, yüzeysel tarafını gösterebiliriz.* O halde Resnais’nin evreninde geçmişte yaşananın şiddetini tüm gerçekliği ve sarsıcılığıyla temsil etmek mümkün değildir. Ancak bu imkânsızlık, geçmişin şimdiki zamana sesini ulaştırmayacağı bir uzaklıkta olduğu anlamına da gelmez. Aksine, geçmiş ve bugün arasındaki ayrımı bu-

lanıklaştırmak ve arşiv görüntülerini şimdiki zamana sızan bir ses/görüntü olarak kullanmak, geçmişin bugündeki varlığını görünür kılar. Arslan, hem dolaysızca arşiv görüntülerine yer vermenin hem de geçmişi ulaşılmaz boyutta bırakmanın olumsuzlandığı bu keşfin iki evreni iç içe geçirdiğinden söz eder: “Böylelikle tarihsel nesneyle, ‘her şeyi gördüm’ ayartısına kapılacak bir biçimde değil, imkânsıznesne olarak karşılaşırız. Bakış açımızın bu yetersizliğine maruz kalmak, kendi kırılganlığımızı, gerçekliğimizin kırılganlığını deneyimlediğimiz etik bir konumdur” (2014). Bakışımızın, her şeyi görmeye muktedir olduğuna duyduğumuz inanç bir kez sarsıldığında, sinema, bizi asıl dehşetten koruyan bir perde olma işlevini de yitirir. Aksine, uzak bir geçmişte, dolayısıyla, bizim dışımızda yaşanmış bir felakete baktığımız varsayımını yerinden ederek sinema perdesi kendi yüzlerimizle karşılaşmamızı sağlayan bir aynaya dönüşür. Aynadaki yansıma için filmin sonlarına yakından bakmamız gerekecek. Kamera yıkıntılar arasında gezinirken üst ses, *9 milyon ölünün ruhu bu kırlarda geziniyor* der, harabe bir gözetleme kulesinin görüntüsü üzerine ise, *bu tuhaf gözetleme kulelerinde kimler gözcülük yaptı? Kimler cellatlara emir verdi?* sorularını sorar ve devam eder (toplama kampındaki gözetleme kulesindeki askerlerin) *yüzleri bizim yüzümüzden sahiden farklı mıydı?* Filmin ortalarında, gözetleme kulesinde Nazi subaylarının baktığı yerde konumlanan seyirci, filmin sonlarında “yüzlerimiz onlardan farklı mı?” sorusuna maruz kalır. Resnais, failin bakışını paylaşmak zorunda kalacağı bir perspektif inşa ederek, seyirciyi, kendini perdede gördüklerinden muaf tutamayacağı etik bir yüzleşmeye mecbur bırakır. Böyle bir evrende toplama kamplarını istisna olarak yaşanmış ve geçip gitmiş bir geçmiş olarak düşünmemiz mümkün değildir. Şu cümleler de arşiv görüntüleri üzerinde gezinen üst sese ait: *Sanki bütün olan biten yalnızca bir kez, verili bir zaman ve mekânda gerçekleşmiş gibi davrıyoruz; bizi kuşatan şeylere karşı gözlerimiz körleşmiş ve insanlığın bitip tükenmez feryadına karşı kulaklarımız sağırlaşmış durumda. Gece ve Sis’in sinema tarihindeki önemi, filmin biçimi aracılığıyla bu hakikatle kurduğu ilişkidir. Resnais’in kavrayışında Holokost, şimdiye musallat olmaya ve kulaklarımıza fısıldamaya devam*



3 Resnais, mahkûmları kampa götürüldüğü tren raylarının bugünkü görüntüsü üzerine şu soruyu sorar: "Neyi görmeyi umuyoruz?" *Gece ve Sis*, 1955.

eden canlı bir geçmiştir. Bu nedenle, "sinema tarihinde Benjamin'in melekleriyle Derrida'nın hayaletlerini birlikte bulabileceğimiz bir yer varsa orası Resnais'nin evreni"dir (Arslan 2014).

Geçmişî geçmişte bırakarak suçtan ve sorumluluktan muaf bir ahlaki konumu reddeden belgesel "tarihsel nesnede kendi payımıza düşeni kabullenmeye bizi mecbur" bırakır (McGowan 2012: 296). *Gece ve Sis*'in Cannes Film Festivali'ndeki gösteriminin ardından protesto edilmesinin ve yol açtığı büyük tartışmanın¹⁴ bu etik çağrıyla ve Resnais'nin aynaya dönüşen estetiğiyle ilgisi olmalı. Hebard'ın yorumu bu soruya doğrudan yanıt verir: Cannes'da skandala yol açan filmin kendisidir, temsil biçimidir. Çünkü bu temsil biçimi, *suç ile sorumluluk arasındaki ayrımların düşünülmesine* ve böylece Almanlardaki suçluluğun yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır (1997: 111, vurgu bana ait). Bu değerlendirmeye yol açan, Resnais'nin kamerasını sadece geçmişe değil, aynı zamanda Almanlara da yöneltmiş olmasıdır.

Dönüp kendimize bakıp bakmadığımızı sorar Almanların Nazi geçmişini suç ve sorumluluk bağlamında düşünen Jaspers, çıkarılan onca "gürültü"yü bir kenara bırakıp kendi üzerimize düşünmemiz ge-

rektiğini söyler: “Yalnızca hayatta kalmış ve cefa çekmiş olmamızdan bir meşruiyet yaratıp yaratmadığımızı şimdi kendimize sormak zorundayız” (2015: 39). Kendimize dönük bir sorgulama suç ve sorumlulukla ilişkimize dair kavrayışımızı da dönüştürecektir. Zira atalarımızın suçlarını da üstlenmemiz gerektiğini düşünür (108). Böyle bir perspektife yerleşerek, bizim payımıza düşen nedir sorusuna “tevazu” cevabını verir Jaspers, bahaneler üretmeden ve kendimizi meşrulaştırmadan sorumluluğu tevazuyla üstlenmek gerekir (151).

Jaspers’i Adorno ile, her ikisini de Resnais, Godard ve Lanzmann’la buluşturan şey, geçmişte yaşanmış suçlara dair sorumluluk alma çağrısıdır. Tarihsel travmayla kurulan ilişki biçiminin, geçmişin şimdi’deki varlığını yok eden bir işleve bürünmesine itiraz ederler. Dahası, adaletsizliklerin yaşanmasını mümkün kılan tarihselliğin, şimdi’deki kurucu mirasının görünmez kılınmasına ve söz ürettiğimiz kültürün travmatik bir geçmişin parçası olduğu hakikatinin görmezden gelinmesine karşı çıkarlar. Geçmişî hatırlama biçiminin, koruyucu bir perdeye, bir masumiyet sahnesine dönüşmesini reddederek, sâna/temsile, kendi üzerimize düşünmeye yol açan etik-politik bir işlev yüklerler.

Böyle bir kavrayışla kendi tarihselliğimize dönüp bakarak geçmişle kurduğumuz ilişkiye ve bizi biz yapan hikâyeye yakından bakacağım. Sadece geçmişle nasıl bir ilişki kurduğumuzu değil, bu iliş-

14. *Gece ve Sis* 1956 yılında Cannes Film Festivali’nde gösterildiğinde büyük bir tartışmaya neden olur. Belgesel, Alman düşmanlığını kıskırttığı gerekçesiyle Almanlar tarafından protesto edilir; bastırılmış bir tarihle ilgili kamuoyu yaratan film, yoğun protestolar sonucunda festival programından çıkarılır. Festival organizatörleri ise misilleme olarak bir Alman filmini dışarıda bırakır (Hebard 1997: 87). Filmin festivalden sonraki yolculuğu ise Almanya’ya uzanır. Cannes’da başlayan tartışma Almanya’da da devam eder. Hebard’a göre Alman yurt dışı ofisi, Avrupa ülkelerinin tepkisini görece beklendik bulsa da filmin Almanya’da gördüğü tepki şaşırtıcıdır. Festivalden sonra film, Almanya’da büyük şehirlerdeki film kulüplerinde ve festivallerde gösterilmeye başlanır, tartışmaların odağı haline gelir, gazetelerde filmle ilgili çok sayıda yazı yayınlanır. Filmin, hükümetin desteğiyle bütün devlet memurlarına izletilmesi gerektiğine dair önerilerde dahi bulunulur (1997: 87). Ulusal bir skandal olarak yolculuğuna başlayan film, daha sonra Almanya’nın Nazi geçmişine dair tartışmalarının merkezi haline gelir (88).

ESTETİĞİN POLİTİKASI: FELAKETİ ANLATMAK MÜMKÜN MÜ? 39

ki biçiminin sağladığı imtiyazları ve girdapları da içeren bir tartışma yürütmeyi amaçlıyorum. Geçmiş ve ötekinin kaybını nasıl hatırlıyoruz? Felaketlerle kurduğumuz ilişki tarihsel öznelliğimizi, şimdiyi ve geleceği nasıl şekillendiriyor? Türkiye sinemasında geçmişe dair imgeler bize bizim hakkımızda ne söyler?



Türklüğü kuran çerçeve, görünür ve görünmez kıldıklarıyla bir hafıza inşa eder.
Hay Way Zaman, Nezahat Gündoğan, 2013.

2

TÜRKLÜĞÜN HATIRLAMA POLİTİKASI

Türkiye'nin geçmişle ilişkisini ve bu ilişkinin tarihsel özneliğimizi nasıl şekillendirdiğini anlayabilmek için bireyleri tarihsel öznelere dönüştüren ve onları kolektif bir duygu, düşünüş ve çıkar etrafında *bir araya getiren* etik-politik tercihlere yakından bakmamız gerekiyor. Zira sadece iktidarın sembolik ve kurumsal düzeyde işleyişine bakarak geçmişle kurulan ilişkinin etik-politik boyutunu anlayamayacağımızı düşünüyorum. Bu felaketleri mümkün kılan kültürü ve devraldığımız tarihsel mirası anlamak için daha fazlasına ihtiyacımız var. Dahası, bu sınırlı bakış açısının, felaketler üzerine konuşurken o felaketleri mümkün kılan tarihsel özneliğin zihin dünyasını deşmemiz gerektiğinin altını çizen Jaspers'in, ya da felaketlerin ortaya çıktığı kültürün *suç ortaklığını* göz ardı ederek geçmiş üzerine konuşamayacağımızı söyleyen Adorno'nun çağrısına yanıt veremeyeceğine inanıyorum. Elbette hafıza üzerinde yürütülen resmi politikanın önemini yadsımiyorum. Cumhuriyet tarihi boyunca her türlü fiziksel ve sembolik şiddet yoluyla bu politika sürekli ayakta tutulmaya çalışıldı. Ancak bu sürekliliği sadece iktidarın araçlarıyla açıklamaya çalışmak, öznelere "gönüllü" katılımını, başka bir deyişle öznelere bu anlatıya bağlayan duygu ve çıkar dünyasını göz ardı ettiği için eksik kalacaktır. Bu nedenle belirli travmatik olaylar karşısında kolektif bir suskunlukta, körlükte ve inkâr zemininde öznelere buluşturanın ne olduğunu anlamak için "biz"i kuran mutabakatın ne olduğu ve bu mutabakatı hangi duygusal dinamiklerle sahiplendiğimiz sorularına ya-

nıt vermemiz gerekir: Geçmişin bazı felaketlerinin unutulması, yok sayılması ve görünmez kılınmasıyla inşa edilen tarihsel öznelliğimiz ne tür imtiyazlar içeriyor? Dahası, bu inkâr, bastırma ve unutma stratejisinin kendisini Cumhuriyet'in kuruluşundan beri sürdürebilmesinde tarihsel özneler olarak bizim *payımız* nedir? Bu sorulara cevap verebilmek için, tarihsel-söylemsel olarak ulusun/Türklüğün kuruluşunun sahnesi olarak gördüğüm Atatürk filmleri üzerinden Türklüğe yakından bakacağım. Bunun için öncelikle bu filmleri ortaya çıkaran endişeyi, korkuyu ya da arzuyu anlamak için 2000'li yıllara yakından bakmamız gerekiyor. Bunun yanı sıra, hangi kolektif duygusal arka planla bu filmlerin ortaya çıktığını anlamak, bugünün toplumsal-siyasal çatışmalarına sinema yoluyla nasıl yanıtlar üretildiği sorusuna da cevap bulmamıza imkân verecektir.

2000'li yıllar Türkiye'si'nin toplumsal-siyasal bağlamını tartışmak için bu yıllarda farklı biçimlerde karşımıza çıkmaya başlayan "Bizi bir arada tutan nedir?"¹ sorusunun peşinden gideceğim. Bu sorunun iki açıdan önemli olduğunu düşünüyorum. Öncelikle "biz"i kuran mutabakatları, duygu ve bilgi repertuvarını, kısacası "biz" olmayı tartışmaya açan bir soru. Ayrıca bu sorunun ortaya çıktığı 2000'li yılları göz önünde bulundurursak, bu sorgulama *bizi bir arada tutanın* artık tutamadığına dair örtük bir kabul de içeriyor.

"Biz"i Bir Arada Tutan Nedir?

Kemalist modernleşme anlatısı, her ulusal anlatı gibi, kolektif bir geçmiş, şimdi ve gelecek tahayyülü etrafında özneleri bir araya getirerek "biz" in kim olduğu sorusuna cevap verecek bir görme, bilme ve duygu repertuarı içerir. Bu repertuarın kurucusu elbette öncelikle geçmiş anlatısı, yani kolektif bir hafıza inşasıdır. Dağılma sürecinde yaşanan toprak kaybı (özellikle Müslüman nüfusun yaşadığı Balkan topraklarının kaybı), kalan topraklar içinde gayrimüslimlerin

1. 2010 yılında *Toplum ve Bilim* dergisi 116. ve 117. sayılarında "Türkiye toplumunu bir arada tutan nedir?" sorusunu dosya konusu yaparak, bu soruya farklı yazarlar tarafından verilmiş cevapları yayımlamıştır.

sınıfsal-ekonomik üstünlüğü, yıllarca süren işgalin yol açtığı yok olma endişesi ve modern / Batı dünyasından dışlanmış olmanın yarattığı *değer kaybı* bir yaralanma, eziklik ve aşağılanma süreci olarak ulusal kimliğimizin kurucu travmalarına dönüşmüş (Yörük 2002: 314); Kemalist modernleşme anlatısı da bu kayıpları telafi eden bir anlatı olarak yeni bir yurt, yeni (modern/Batılı) bir kimlik ve yüceltilmiş bir geçmiş kurgusu etrafında şekillenmiştir. Ancak kayıpları telafi eden modernleşme süreci, bir dizi kaybı da zorunlu kılmış, yeni bir kimlik tahayyülü ancak var olanın, Doğu'nun ve Osmanlı geçmişinin inkârıyla, başka bir deyişle bir *hafıza kaybıyla* mümkün olmuştur. Bu kaybın boşluğu Anadolu'nun kökenini Türk kavimlerine dayandıran mitik bir geçmiş anlatısıyla doldurularak bizi kuran geçmiş bir nevi *Türkleştirilmiştir*. Bu kayıplarla birlikte *bizi biz yapan* ve farklı etnik-dinsel kimliklerden oluşan bir imparatorluktan Müslüman-Türk bir öznelik yaratmayı mümkün kılan her türlü şiddet “yok olma” endişesine referansla ve modernliğin gerekliliği olarak “haklılaştırılmış”, böylece yüceltilmiş bir geçmiş anlatısıyla bu şiddet görünmez kılınmıştır. Barış Ünlü, her birimizi suçtan ve dolayısıyla sorumluktan muaf kılan bu hafızanın/hafızasızlığın Türklük Sözleşmesi'yle kurulduğunu söyler (2018). Osmanlının dağılma sürecinde merkez ile taşranın yürüttüğü homojenleştirme politikasıyla şekillenen Müslümanlık Sözleşmesi'nin Türkleştirilmesiyle oluşan bu mutabakat, Anadolu'yu sadece Müslüman Türkler için “güvenli bir eve” dönüştüren tasfiye sürecinin unutulmasını, Osmanlı ve Türkiye'de gayrimüslimlere uygulanan her türlü şiddetin yok sayılmasını ve onlarla bir duygudaşlık kurulmamasını içerir (2018: 14-15). Bu anlamda bizi kuran mutabakatın, Kürtlerin, Ermenilerin ve Rumların, yani Türklüğe icabet etmeyenlerin uğradığı her türlü şiddetin ve adaletsizliğin unutulmasına dair bir *hafızasızlığa* dayandığını söyleyebiliriz. Yıllarca süren savaşların, katliamların, kaybedilen toprakların ve en nihayetinde yok olma tehlikesinin yarattığı “mağduriyet” duygusunun ötekine yönelik her türlü şiddeti “haklılaştırdığı” bu mutabakatın kendiliğinden ortaya çıkan sonucu elbette “cezasızlıktır” (201). Sadece kuruluş yıllarında işlenmiş ve *suç olarak görülme*yen suçlardan söz etmiyorum. Yakın ve uzak geçmişimizde “suç sayılmayan suç”la-

ra yönelik cezasızlığa dair çokça örnek verilebilir.² Geçmişimizde ve sonrasında yaşanmış olan felaketleri mümkün kılan, her durumda kendini haklı/masum görmeye dayalı bu mutabakattır. Tarihsel özelliğimizi şekillendiren ve “biz”i ötekine karşı sorumluluktan azade kılan bu sözleşmeyle kurulan Türklük bakışı, Çanakkale Savaşı’nı sahiplenip bir “kahramanlık destanı” olarak anarken, aynı zamanda yaşanmasına rağmen Ermeni Soykırımı’nı (suç olarak) görmez ve inkâr eder; görmek zorunda kaldığı zaman da Cumhuriyet’in kuruluş yıllarından önce gerçekleştiği bahanesiyle “biz”in tarihinden muaf tutar. Bu anlamda Kemalist modernleşme anlatısını da kuran bu sözleşme “belli görme, duyma, bilgilenme, duygulanma hallerini olduğu kadar görmeme, duymama, bilgilenmeme ve duygulanmama halleri”ni de içerir (Ünlü 2018: 218). Böylece sözleşmeye dahil olanlar, ötekilerin uğradığı ayrımcılığı ve türlü şiddet biçimlerini görmezden gelerek ya da gördüğünü “suç” saymayarak imtiyazlarını sürdürebilirler.³ Kuşkusuz görmezden geldikçe, kendi üzerine düşünmez ve imtiyazlı olduğunu görmez, böylece kendi pozisyonunun ötekine karşı inkâr ve duyarsızlıklarla inşa edildiğine değil de suçtan muaf ve masum olduğuna inanabilir (Ünlü 2012, Akyıldız 2012). Kaya Akyıldız’ın ifadesiyle Türklük “evrensel bir insanlık bağlamında söz alan” ve “milli-

2. “Zilan Katliamı”nın ardından 1931 yılında çıkarılan 1850 sayılı kanunda “Van’ın Erciş ilçesinde yaşanan ‘Zilan olaylarının bastırılmasında’ yer alan bekçi, korucu, milis ve ahalilerin yargılanmasının” yolu kapatılmıştır. 2018 yılında çıkarılan 696 sayılı KHK ile ise “darbe girişimi ve terör eylemlerinin bastırılması için hareket ettiği” ileri sürülen sivillere cezai sorumsuzluk getirilmiştir (Zilan Katliamı 2017).

3. Özgür Sevgi Göral’ın ifadesiyle, “Türklüğe hukuki bir övgü” metni olan 1982 Anayasası ile söz konusu sözleşme ve imtiyazlar korunarak sürdürülmeye devam ediliyor. Göral, “Türklüğe Övgünün Sonu Gelebilir mi?” başlıklı yazısında 1982 Anayasası’nda geçen “Türk” kelimesinin farklı kullanımlarını kaydeder ve anayasada yapılmak istenenin, “her etnisiteden Türkiye Cumhuriyeti yurttaşını Türklük dairesi içinde asimile ederek eritmek ve yine de bazı durumlarda ‘özde Türklük’ ve ‘anayasal Türklük’ ayrımını hatırlatmak için ‘Türk’ terimini tekrar ederek en öz, hakiki Türklerin ancak etnik olarak Türkler olduğunu belirtmek” olduğunu söyler (2014a: 49). “Dolayısıyla, 1982 Anayasası’nı aynı zamanda ‘Türk’lüğe hukuki bir övgü olarak okuyabiliriz hem de onları hiyerarşinin en üstündeki yasal metin olan anayasa eliyle” (49).

yetçiliği mahkum etmiş, ırk ve ulus gibi kimlikleri aşmış, onların içinden konuşmayan” bir özne olduğu inancına dayanır (2013: 122). O halde görme/hatırlama/duygulanma iktidarını elinde tutan ve suç /sorumluluk alanını düzenleyen Türklük, aynı zamanda etik-politik bir tercih olarak belirli bir özne pozisyonunu da tarif etmektedir.

Türklüğü, öznellik üreten bir toplumsal iktidar biçimi olarak tanımlayan Arslan ise Judith Butler’ın iktidar kavramsallaştırmasından yola çıkar. İktidarın oluşumunu psişik bir süreç olarak ele alan Butler’ın anlayışında “iktidar hem özneye dışsaldır hem de tam anlamıyla öznenin mekânıdır” (2005a: 22). Bu anlamda Butler iktidarı sadece özne üzerinde tahakküm kuran olarak değil, bizzat öznenin öznelliğini de kuran psişik bir tabiyet olarak düşünür (155).⁴ Bu yaklaşımı esas alan Arslan, Türklüğü, “kendini farklı siyasi söylemler içinde sürekli yineleyen, öznelerini üreten, öznelerinin konuşurken kendi özerkliklerine inançları itibarıyla da görünmezleşen, sırta kadem basmayı başaran, kısacası özneleri tekrar tekrar kendine döndürmeyi başaran bir toplumsal iktidar biçimi” olarak tanımlar (2015b). Tarihsel öznelliğimizi şekillendiren Türklük, aynı zamanda, dışarıda bırakılanlar ya da kalanlar üzerinde fiziksel ve sembolik bir şiddet biçimi olarak varlığını sürdürür. Bu çalışmada, Türklükle şekillenen öznelliğimizi kuran hatırlama ve duygulanma repertuvarını ortaya koyarken aynı zamanda, bu repertuarı oluşturan çerçevelerin barındırdığı şiddeti görünür kılmayı umuyorum.

Kolektif duygulanma ve hatırlama çerçevelerini belirleyen Türklük, yaklaşık son yirmi yıldır, farklı damarlardan gelen meydan okumalar karşısında giderek yoğunlaşan bir krizin içine girdi. 1990’larda AB adaylığı süreciyle başlayan görece çoğullaşma ve demokratikleşme ortamıyla birlikte, tarihsel bir mutabakat olarak Türklüğü

4. İktidar ve özne arasındaki ilişkiyi tabiyetten yola çıkarak, maduniyet ve tutkulu bağlılık kavramlarıyla açıklayan Butler’a göre tabiyet sadece iktidar tarafından madun bırakılmayı değil, özne olma sürecini de açıklar: “özne, iktidara ilksel bir boyun eğişle yaşamaya başlar” (2005a: 10). Öznenin ortaya çıkışı, “öznenin madun olduğu kişilere tutkulu bir şekilde bağlanması olmadan mümkün” olamaz (15). Bu anlamda Butler iktidar kavramını, “özneye dışsal olarak emre başlı yapan olarak değil bizzat özneyi de kuran psişik bir biçim olarak düşünür (11).

mümkün kılan fiziksel ve sembolik şiddetle yüzleşmeye dair talepler güçlü biçimde seslendirilmeye başladı. Kürtler, anadilde eğitim ve eşit yurttaşlık gibi kültürel ve demokratik hak taleplerine dönük mücadelelerine devam ederek, sadece geçmişle yüzleşmeyi değil, aynı zamanda bugünün toplumsal düzenlemelerinin/Türklüğün yol açtığı şiddetle de yüzleşmeyi talep etmeyi sürdürürken,⁵ Ermeniler de 1996'da kurulan *Agos* gazetesi çevresinde 1915'i ve Ermeniler'in uğradığı hak ihlallerini gündeme taşıma mücadelesini yürütüyorlardı. 2000'lere gelindiğinde Aleviler, kadınlar, LGBTİ+ gibi farklı dinsel, cinsel ve etnik kimliklerin de dahil olduğu ve Türk ulusal kimlik inşasının tek yönlü, ayrımcı ve baskıcı yönünü eleştiren kamusal bir ses oluşmaya başlamıştı. 2002 yılında AKP'nin iktidara gelmesiyle birlikte, geçmişle yüzleşme talebi kısmen de olsa iktidarın söylemine de taşındı ve böylece resmi anlatıda yok sayılan ve inkâr edilen kimliklerin kendi tarihlerini görünür ve duyulur kılma mücadelesinin alanı genişledi. AKP meşruiyet kaygısıyla iktidarının ilk döneminde, "geçmişle hesaplaşma"⁶ vurgusunu sadece Kemalist modernleşmenin ilk yıllarına dönük eleştirilerle sınırlı tutarak öne çıkardı. Bu dönemde Başbakan Erdoğan sıklıkla geçmişle yüzleşme vurgusu yaptı⁷ ve ardından Kürt Açılımı, Alevi Açılımı ve Ermeni Açılımı gibi düzenlemelerle Türklüğün görme/bilme repertuvarının sınırlarını bastırılana doğru genişleterek en azından bir eksen kaymasına neden olmaya başladı. Bu ilk dönemde, kamuda başörtüsü yasağı gibi Kemalist modernleşmenin muhafazakârlara yönelik ayrımcı-baskıcı uygulamaları kamusal alanda tartışılmaya başladı. Üstelik, Kemalist modernleşmenin ilk yıllarına dönük eleştiriler sadece AKP'nin söylemiyle sınırlı kalmadı, Kürtler ve Ermeniler modernleşmenin hem geçmişte hem de şimdide yol açtığı adaletsizlikleri görünür kılma

5. Kürt meselesinin 1980'lerden 2000'li yıllar arasındaki seyrini tartışan Mesut Yeğen (2006), Kürt sorununun sadece geçmişle ilgili değil Türkiye modernleşmesi ve şimdiyle ilgili bir sorun olduğunu söyler (31). Çalışmasında, yurttaşlık-olarak-Türklüğün istikrarsızlığını ortaya koyarak Kürtlerin Türklük karşısındaki statülerinin de bu istikrarsızlığa bağlı olarak nasıl değiştiğini tartışır (47-48).

6. Geçmişle yüzleşme/hesaplaşma kavramını tarihsel olarak ortaya çıkışını ve farklı ülke deneyimlerini tartışan bir çalışma için bkz. Sancar 2007.

mücadelesini ve hak taleplerini sürdürdüler. AKP iktidarının çoğullaşma ve demokratikleşme vurgusuyla bu mücadelenin alanı genişledi, anadilde eğitim hakkı, eşit yurttaşlık ve geçmişte işlenen suçlarla yüzleşme gibi talepler çeşitli sivil toplum kuruluşlarının da geniş katılımıyla kamusal alanda tartışılmaya başladı. Kürt hareketiyle başlatılan çözüm süreciyle birlikte, içinde var olduğumuz tarihsel anlatının gizlediği adaletsizlikler ve inkâr edilen kayıplar Türkloğun görme(me) ve bilme(me) repertuvarına sızmaya başladı. Bu süreçte modernleşmenin fiziksel ve sembolik şiddetine dair anlatılar televizyon ve gazetelerde dolaşıma girdi. 1915, Dersim Tertelesi, 6-7 Eylül olayları ve Diyarbakır Cezaevi'ne dair tanıklıklar yayımlandı, belgeseller gösterildi. 1990'ların faili meçhul cinayetleri gündeme geldi. Hem iktidarın hem de muhalefetin eleştirel söyleminin öncelikle Kemalist modernleşmeye ve onun temsilcisi olan CHP'ye yönelik olması, Kemalizm'in yoğun bir eleştiriye tutulmasına yol açtı.

Ancak süreç sadece Kemalizm eleştirisiyle sınırlı kalmadı; söz konusu eleştirel söylem, Kemalist Türkleri de içine alan, ancak daha geniş anlamda tarihsel olarak içinde yer aldığımız öznelliği kuran mutabakata, yani geçmişte ya da şimdide yaşanmış adaletsizliklere karşı kolektif suskunluğumuz ve kayıtsızlığımızla oluşan suç ortaklığımıza dair bir sorgulamaya dönüştü. Bu sorgulama en açık biçimde, 2007 yılında *Agos* gazetesinin genel yayın yönetmeni Ermeni aydın Hrant Dink'in katledilmesinin ardından gösterilen tepkilerde görünür hale gelmiştir. Dink'in cenazesinde "Hepimiz Hrant'ız, Hepimiz Ermeniyiz" pankartının açılmasının ardından bu ifade Dink'in

7. 2005 yılında Diyarbakır'da yaptığı konuşmasında dönemin Başbakanı Erdoğan, "geçmişte yapılan hataları yok saymak büyük devletlere yakışmaz" açıklamasıyla geçmişle yüzleşme vurgusu yapmış, ardından Kürt sorununun hepimizin sorunu olduğunu ifade etmiştir: "Her ülkede geçmişte hatalar yapılmıştır. Her ülke geçmişinde zor günler yaşamıştır. Türkiye gibi büyük bir devlet ve güçlü ülkede pek çok zorluğun harmanından geçerek bugünlere geldik. O nedenle geçmişte yapılan hataları yok saymak büyük devletlere asla yakışmaz. Büyük devlet, güçlü millet kendisi ile yüzleşerek, hatalarını ve günahlarını masaya yatırarak geleceğe yü-rüme güvenine sahip milletler ve devletlerdir. İktidarın bu bilinçle ülkede hizmete sunmuştur" (Erdoğan'ın Diyarbakır mesajı, 2005).

cinayetini bir suç olarak gören ve kendini sorumlu hisseden kamusal bir ses olarak sahiplenildi ve yaygınlaştırıldı. Elbette “Hepimiz Ermeniyiz” ifadesi sadece yıllardır inkâr zemininde görünmez kılınan Ermeni’nin varlığını görünür kılmıyor, aynı zamanda onunla duygudaşlık kuruyor, Dink’in katledilmesine engel olunamamasına dair sorumluluk alma çağrısını içeriyordu. Bu suçluluk ve sorumluluk duygusu bundan sonra “Türklük Sözleşmesi çerçevesinde işlenecek suçlara bir daha asla” suç ortağı olunmayacağına dair bir beyanı da içeriyordu (Ünlü 2018: 346).⁸ Elbette bu çağrı 1915’i görmemeye, yaşananlar için sorumluluk duymamaya, hâlâ süren şiddete kayıtsız kalmaya ve Ermenilerle duygudaşlık kurmamaya dayalı sözleşmeye karşı Türkiyelilerin sahiplendiği bir *itiraz* demekti.

“Biz”i bir arada tutanın ne olduğu sorusunu ortaya çıkaranın sözleşmeyi bozan bu *ihlaller* olduğunu düşünüyorum. Zira yok sayılmış ve görünmez kılınmış felaketler konuşulmakla kalmıyor, bu felaketlerin yaşanmasında özneler olarak payımızın ne olduğu ve süren sessizliğimizle/kayıtsızlığımızla oluşan suç ortaklığımız da dile getirilmeye başlanıyordu. Tarihsel öznelliğimizin bir suç ortaklığı ve kolektif bir unutuşla şekillendiğini *görünür* kılan bu gelişmeler, dönüp kendimize ve bizi kuran hikâyeye bakmamızı zorunlu kıldı. Eğer her birimizi tarihsel öznelere dönüştüren (resmi) anlatı, ardında felaketler tarihi barındırıyor ve bu felaketler günümüzde ötekiler için süren bir şiddetle hâlâ devam ediyorsa *bizi bir arada tutmaya devam eden nedir?* Bu soruyu en azından daha eşitlikçi bir toplum talebiyle ortaya çıkaranın bu düşünme biçimi olduğunu düşünüyorum. “Biz”e kalan

8. Yüzyıllardır süren inkârın ve sessizlikle oluşan suç ortaklığının kamusal alanda Dink özelinde tartışılmaya başlamasından bir yıl sonra, bu beyan “Özür dilirim” kampanyasında somutlaşır. İmza metninde, 1915’e yönelik inkârın sürmesinde *kendi payımıza düşen sorumluluğu* alma çağrısı yapılır: “1915’te Osmanlı Ermenileri’nin maruz kaldığı Büyük Felaket’e duyarsız kalınmasını, bunun inkâr edilmesini vicdanım kabul etmiyor. Bu adaletsizliği reddediyor, kendi payıma Ermeni kardeşlerimin duygu ve acılarını paylaşıyor, onlardan özür diliyorum” (Aydınlar Kampanya, 2008). Yüzyıldır süren inkâra karşı ses çıkarmak adına başlatıldığı söylenen kampanya kamuoyunda oldukça tartışma yaratır. MHP kampanyaya tepki olarak “Özür bekliyorum” kampanyası başlatır. www.radikal.com.tr/turkiye/ozur-diliyoruma-karsi-ozur-bekliyorumu-baslattilar-913117/.

ve görmezden gelerek suç ortağına dönüştüğümüz bu tarihsel mirasa rağmen masumiyet hikâyesine inanmayı nasıl sürdüreceğiz? Kendi üzerine düşünmeye dönük bu sorgulama, bir ihlalden öte bizi kuran tarihsel mutabakatın kendisini tartışmaya açan bir sorudur.

“Bizi bir arada tutan nedir?” sorusuna verilecek cevap elbette bir hegemonya mücadelesi içinde belirlenir. Bu soruyu ortaya çıkaran bir başka neden de AKP’nin, sadece bir dönem eleştirisiyle sınırlı kalmayarak Kemalist modernleşme anlatısından çok farklı bileşenlerle “biz”i yeniden tanımlama girişimidir. Bir yandan hegemonik bir anlatı olarak Kemalizm’in gücünü ve itibarını kaybetmesi amaçlanırken diğer yandan AKP, özellikle meşruiyetini sağlamlaştırdığı ve kurumları ele geçirdiği 2009 yılından itibaren “Yeni Osmanlılık” olarak adlandırılan bir söylemle bizi biz yapan “yeni” bir anlatı ve duygu repertuarı inşa etmeye başlar (Tokdoğan 2018: 82). Kemalist modernleşmenin reddettiği Osmanlı mirasının kurucu bir referans olduğu bu söylem, elbette Osmanlı geçmişine dayalı bir hafıza üzerinden yeni bir tarihsel öznellik, bu öznelliği kuran yeni bir duygu ve bilgi repertuarı inşa etmeye çalışır, üstelik bunu Kemalist söylemi kuran kavramların *asıl sahibi* olarak yapar. AKP, “asıl mağdur” olanlar ve memleketin “asıl sahipleri” üzerinden kurduğu söylemini Kemalist milliyetçiliğin öncüllerine meydan okuyan bir anlayışla oluşturur (Saraçoğlu ve Demirkol 2015: 306). Erdoğan, AKP’lileri “Zenci Türkler” olarak tanımlayarak mağduriyet duygusunu söyleminin merkezine yerleştirir ve tüm mağduriyetlerin kaynağı olarak da Kemalist seçkinleri (CHP) ve tek parti dönemini işaret etmeye devam eder.⁹ Bu vaadi gerçekleştirmeye dayalı söylemini de “şanlı” bir geçmişe sahip “büyük” Osmanlı devletinin mirasçısı olan Yeni Türkiye ile tüm mağduriyetlerin kaynağı olan Eski Türkiye (CHP) arasında bir seçim olarak kurgular. Fethi Açıkel, “tarihsel sapanın”, yani Batı olanın sona erdirilmesi anlamına gelen Yeni Türkiye söyleminin, “önceki dönemin kurumsal mirasının/birikiminin

9. *New York Times*’ta yer alan haberde Erdoğan kendisini “Zenci Türk” olarak tanımlamıştır: “Bu ülkede Beyaz Türkler ve Zenci Türkler ayrımı var. Kardeşiniz Zenci Türklerle mensupur” (Sarıtaş 2003). 2015 yılında bu söylemini tekrarlayarak “Zenci Türk” olmaktan gurur duyduğunu ifade eder (Erdoğan 2015a).

önemsizliğini/Batılılığını vurgulamaya çalışan yeni bir tarih yazımının” da parçası olduğunu söyler (2012: 14). Bu nedenle bu söylem, “bir yandan eskisinin tamamen geride bırakılacağı vurgusunun, diğer yandan da sahiplenilecek zaten hiçbir şey olmadığı inancının bir ifadesidir” (14).

Kuşkusuz Cumhuriyet tarihi boyunca Kemalist milliyetçiliğin bastırdığı etnik/dinsel kimlikler söylem düzeyinde görünür olmaya çalışmışlardır. Ancak AKP iktidarına kadar bu söylem mücadelesi bizi biz yapan bileşenlerin yeniden belirlenmesini içermiyordu. Osmanlı geçmişini hatırlatmaya yönelik müdahaleler, anıtlardan dizilere, filmlerden devlet kurumlarının düzenlenişine, mimariden resmi törenlere kadar tüm görme ve kendi benliğini tanımlama alanlarına nüfuz edecek şekilde genişletilerek Kemalist modernleşmenin yol açtığı Türkiye’nin “şanlı” (Osmanlı) tarihinin unutulması hatası telafi edilmeye çalışılır (Ongur 2015: 429). Sembolik tasfiyeyle birlikte artık kamusal alanda görünür olan Cumhuriyet törenleri değil, son dönem teknolojileri kullanarak düzenlenen “ihtişamlı” Fetih kutlamalarıdır.¹⁰ Bu törenlerle birlikte Mehter Marşı ve *Fatih*’in hikâyesi, perdeden sokağa, Haliç’ten İstanbul’a akar ve kamusal alanın/sokağın sesine karışır. İstanbul’un orta yerine, imparatorluk döneminin sesi ve görüntüsüyle “biz”in kim olduğunu *yansıtan* (hayali) bir perde inşa edilir. Osmanlı tarihinin hatırlatıldığı bu kutlamalar, kuşkusuz yeni bir “biz” ve ulusal hafıza inşasının parçasıdır. Bu nedenle “yeni” olan AKP’nin resmi tarih anlatısını hedef alması değil, aynı zamanda bu

10. İlk kez 2007 yılında İstanbul’un ortasında, Haliç’te ışık, ses ve görüntü teknikleri kullanılarak gerçekleştirilen “görkemli” törende 29 Mayıs için özel olarak hazırlanan *Fetih* filmi 3D tekniği kullanılarak perde üzerine yansıtılır. “İstanbul’un Fethi’ne Muhteşem Kutlama” başlığıyla yapılan haberde, Fetih kutlamalarının ayrıntılarına yer verilir: “200 x 25 metre ebadında deniz üzerine kurulacak su perdesine 3D tekniğiyle hazırlanmış *Fetih* filmi yansıtılarak Fetih, geçmiş kutlamalardan farklı olarak su, ses, ışık efektleriyle bire bir yaşatılacak. Filmin ardından deniz yüzeyinde duran, müzikle senkronizeli dans eden fışkiye sistemleri ve ışık boyama sistemleri ile Haliç’te rengârenk özel bir şov yapılacaktır. 21:30-22:00 saatleri arasında Eski Galata Köprüsü üzerinde Askeri Mehteran Takımı konser verecek. Konserin bitimiyle deniz yüzeyinden yapılacak havai fişek gösterisiyle Haliç’te *Fatih* kutlamaları tamamlanacaktır” (İstanbul’un Fethi’ne, 2007).

anlatıyla giriştiği hegemonya mücadelesinden galip çıkarak bizi bir araya getirecek kolektif bir geçmiş, şimdi ve gelecek tahayyülü içeren yeni bir sözleşme inşa etmeye başlamasıdır. Osmanlı geçmişine ve İslami referanslara dayalı bu sözleşme geniş kitlelerde de karşılık bulur ve hızla sahiplenilir.

Kemalist modernleşme anlatısını kuran duygu birliğini tersine çevirerek yazmaya başlayan AKP'nin bu "yeni" tarih anlatısında kurucu imge de değişmiştir. Kemalist öznenin benlik imgesini kuran Atatürk miti yerinden edilerek "kurucu/kurtarıcı" sembolik figür olarak Erdoğan ve Osmanlı padişahları öne çıkarılır (Yörük 2017). Atatürk ile Erdoğan karşılaştırmalarının başladığı bu dönemde, özellikle sosyal medyada Mustafa Kemal'e yönelik aşağılayıcı bir üslup dolaşıma girmeye başlar. Atatürk imgesiyle birlikte, kendilerini var eden hikâyenin de yara almaya ve değer kaybetmeye başladığı bu süreç derin bir "Türklük krizi"ne neden olur (Ünlü 2018: 284). Elbette Türklük krizi 2000'li yıllardan çok önce başlamış ve çeşitli biçimlerde kontrol ve bertaraf edilmeye çalışılmıştır; ancak günümüzde krizin artık kontrol altına alınması ve görünmez kılınması mümkün değildir. Kurucu imgenin Erdoğan, mitik referansın Osmanlı geçmişi, kamusal ve sivil alanın İslami referanslarla kurulduğu bu anlatının özellikle Kemalist Türkler için derin bir krize dönüşmesi elbette anlaşılır. Kemalist öznenin kendini var ettiği Batılı, modern ve seküler bileşenlerden oluşan ve kendi benliklerini/saygınlıklarını buldukları hikâye, tüm mağduriyetlerin kaynağı, güçsüz bir iradenin hikâyesi ve telafi edilecek tarihsel bir hata olarak işaretlenir. "Eski" Türkiye'nin "zulüm eden" özneleri olarak değersizleştirilen Kemalist Türkler için bu süreç bir gurur yarasına, *yok olma endişesine*, öfke ve hayal kırıklığına neden olur.¹¹

11. *Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Aylık Kemalist Dergisi*'nde Anıl Çeçen, Kemalist Türklerin içinde bulunduğu krizi "bir var olma - yok olma" mücadelesi olarak anlatır: "Türkiye Cumhuriyeti siyasal yaşamının en büyük krizine sürüklenmektedir. Tam anlamıyla bir var olma ve yok olma mücadelesi ile karşı karşıya kalan Atatürk'ün devleti her geçen gün yeni bir saldırıyla karşılaşmakta ve Ulusal Kurtuluş Savaşı sonrası oluşturulmuş olan siyasal yapının kendisini savunmasına izin verilmemektedir" (Çeçen 2008: 3).

Türklük krizine karşı farklı Türklük veçhelerinden farklı yanıtlar verildi.¹² Kemalist Türkler, büyük ölçüde ötekinin sesiyle aşınan resmi anlatıdaki “yara”ları onarmaya çalıştı; “biz”i biz yapan hikâyeye rötuşlar yaptı ve yeni anlatılar kurgulayarak ya da “seçilmiş” anlatıları öne çıkararak eleştirel sesleri bastırmaya çalıştı. Atatürk mitini dünyevileştirerek Kemalizme yeni bir veçhe kazandırmak bu krizi bertaraf etme stratejilerinden biridir.¹³ Bir diğer ifadeyle Kemalist Türkler, bütünlüklü dünyalarının ve konfor alanlarının parçalanmasına engel olacak farklı savunma biçimleri geliştirerek bilmemeye ve görmemeye dayalı konfor alanlarını terk etmemeye çalıştılar. Eleştiriler karşısında doğrudan inkâr dili dışında, dolaylı yollardan kendi imtiyazlı pozisyonunu sürdürecektir “koruma kalkanları” icat edildi. 1915, “biz’in hikâyesinden önceydi”; Tertele, “38’de kaldı”, 1990’lar “münferit bir dönemdi”. Bu koruma kalkanları sadece bir devlet politikası değildi, “ama onlar da...” ile başlayan her cümlemin sahibi özne tarafından yeniden ve yeniden itina ile icra edildi. Sürekli olarak “kendi sorumluluğunu basitçe veya daha karmaşık biçimlerde” reddeden bu inkâr dili, Türklükle, geçmişin suçları ve bu suçları müm-

12. AKP’nin İslami referanslarla yeni bir toplum inşasına Kemalist Türklerin ilk kitlesel tepkisi Abdullah Gül’ün adaylığına yönelik olarak gerçekleşir. Bu adaylığa itirazın sesi olarak CHP’nin önderliğinde Cumhuriyet mitingleri düzenlenir. Atatürkçü Düşünce Derneği öncülüğünde düzenlenen “Cumhuriyet’e Sahip Çık” mitinginde dönemin ADD Genel Başkan Yardımcısı Prof. Dr. Ali Ercan, “bugün burada Türk Ulusu’nun varlığını ve Türkiye Cumhuriyeti’nin temel değerlerini sonsuza dek koruma kararlılığımızı dosta düşmana göstermek için bir araya geldik” açıklamasını yapar. Tiyatro sanatçılarının *Şu Çılgın Türkler* kitabından pasajlar okuduğu mitingde Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi de seslendirilir. Anıtkabir’e yürüyüşle miting sona erer (Miting Görkemli 2007).

13. 1990’lı yıllarda dünyevileştirilmeye çalışılan ve insani özellikleri öne çıkarılan Atatürk imgesindeki değişimin izlerini, anıt ve heykellerde takip eden Tekiner, 2000’li yıllardan sonra Atatürk’ün İsmet İnönü ile sohbeti esnasında çekilen bir fotoğrafın heykele dönüştürülmesi, Atatürk’ün kucağında bir çocuk tutması ya da bir kayanın üstüne oturup çocuklarla sohbet etmesi türündeki birkaç kompozisyon anıtı dünyevileştirme örnekleri arasında sayar (2010: 242). Alışıl gelmiş yüksek kaidelerden izleyicinin göz seviyesine indirilen bu kompozisyonlarda, gündelik kıyafetleriyle betimlenen Atatürk’ün sıradan insani yönleri (sohbet eden, çocukları seven, gülümseyen, vb.) ortaya konarak Atatürk dünyevileştirilmeye çalışılmıştır (243).

kün kılan kolektif suskunluk ve kayıtsızlıkla sahici bir yüzleşmeyi bertaraf ediyor (Göral 2014b). Ancak “biz”i kuran bu “sorumsuzluk ahlakı”na (Bora 2009: 7) dayalı anlatılar artık gerçekliğine ve masumiyetine inandırmak için çok daha fazla çaba harcamak zorundaydı. Zira tarihleri, kimlikleri ve yasları gasp edilmiş olanlar kamusal alana çıkarak bizi sesleri ve bakışlarıyla karşı karşıya bıraktılar. Anadilini konuşamayan Kürtlerin, 1915 sonrası sessizliğe mahkûm edilmiş Ermenilerin, unutulmuş Dersim Tertelesi mağdurlarının gerçekliği, Türklüğün gerçekliğine musallat olarak özneliğimizi kuran mutabakatın sorgulanmasına yol açtı.

2000’li yılların Türklük krizinin bu çalışma açısından iki önemli sonucu var. Öncelikle tarihsel özneliğimizin kurucu bakışı olan Kemalizm duygusal alandaki iktidarını kaybetti. Başka bir deyişle, artık kuruluş yıllarına dair anlatılan masumiyet hikâyesi “insanları bir arada tutamıyor”. Kemalist Türklük, ötekinin bakışına ve sesine maruz kaldıkça inandırıcılığını ve dolayısıyla duygu alanındaki iktidarını kaybetmeye başladı. Ama önemli bir şey daha oldu: Ötekinin tarihini ortaya koyan, hak arayan sesine maruz kalarak kendi hikâyesine dönüp bakmak ve hatta bu hikâyede görünmez kıldığıyla yüzleşmek zorunda kaldı. Ötekine maruz kalmanın yol açtığı bölünme, değersizleşme ve güçsüzlük duygusuna karşı kapalı ve korunaklı bir dünya inşa edilmeye çalışıldı. Sosyal medya hesabına TC ibaresi eklemek, vücutlara Atatürk dövmesi yaptırmak ya da siyah önlükler giyerek Anıtkabir ziyaretlerinde bulunmak Kemalist Türklerin krize karşı ürettiği yanıtlara örnektir. Ulusal gazete ve televizyon kanalları da Kemalist Türklerin bugünün krizinden uzaklaştıkları korunaklı alanlardan biridir (Ünlü 2018: 306). Türklüğün bir diğer sığınak alanının da Atatürk filmleri olduğunu düşünüyorum. Bu filmler, doğrudan Türklük krizine bir yanıt olarak *bizi bir arada tutanın* ne olduğunu hatırla(t)mak, tekrar anlatmak ve kitleleri bu anlatıya yeniden ikna etmek için sahnededirler. “Biz”in kim olduğunu, “biz”i kuran duygu birliğini ve bizi biz yapan geçmişi (Kemalist anlatıyı) hatırlatarak bugünün krizine yanıt vermeye çalışırlar. Bu anlamda, Türklüğün görme, bilme, hatırlama ve duygulanma repertuarını (yeniden) oluşturan ve aynı zamanda bir öznellik tahayyül eden söz konusu filmler

“Türklük perdesi”ni (Arslan 2012: 97)¹⁴ yeniden revize ederler. Bu filmlerin geçmişî hatırlama biçimlerini ele alırken Türklüğün nasıl bir öznellik ürettiğini, bedenler, kimlikler ve duygular üzerinde nasıl hareket ettiğini görünür kılabilmeyi umuyorum.

Filmlere geçmeden önce hem Kemalist söylemi hem de AKP’nin Yeni Osmanlıcılık söylemini kuran, dolayısıyla bugünü şekillendiren ortak teçhizatlara ve bu teçhizat yoluyla kurulan öznelliğe dair bir parantez açmak istiyorum. Ortak bileşen elbette mağduriyet ve masumiyet iddiası. Bu iddianın suç ve sorumluluk alanını düzenlemede nasıl bir rol oynadığı cevap arayacağımız en önemli sorulardan biridir. Ancak bu inancın yanı sıra, kendini “kurban” olarak görme, kökenini “sahici bir öz” olarak işaretleme, lekesiz özdeşleşme, memleketin “asıl sahibi” olma iddiası, daimi bir iç/dış düşman imgesi, mitik kökensel referanslar, yüceltilmiş bir geçmiş anlatısı ve bütün bunların tanzim/telafi edildiği bir duygusal yatırım alanının Türklüğü kuran temel repertuvar olduğunu söyleyebiliriz. Ne var ki hangi söylemle kurulursa kurulsun bu repertuvardan adil ve eşit bir toplum tahayyülünün çıkmasını bekleyebilir miyiz? Bu teçhizatla kurulan bir öznellik, geçmişle yüzleşmenin ve sahici bir adalet talebinin sesi olabilir mi? “Şanlı”, “mağdur” ya da “kahraman”lığa dayalı yüceltilmiş geçmiş anlatılarıyla yola çıktığımızda bu anlatıların bastırdığı şiddetle yüzleşeceğimiz bir yere varabilir miyiz? Geçmişle kurulan ilişki biçiminin şimdiyi nasıl belirlediği üzerine düşünen bu çalışmanın, bu sorulara kendiliğinden bir yanıtı dönüşeceğini düşünüyorum.

14. Umut Tümay Arslan Türklük perdesini Kaja Silverman’dan yola çıkarak kavramsallaştırır (*Bir Kapıdan Gireceksin*, 2012; “*Kesik’in Açtığı Yerden: Kat Kat Notlar*”, 2015a). Silverman, perdeyi tarihsel/kültürel bir bağlam içinde düşünmeyi önerir ve “kültür tarafından üretilen ve öznelerin sadece oluşturulmasına değil aynı zamanda sınıf, ırk, cinsiyet, yaş ve millet bakımından farklılaştırılmasına da vasıta olan imge ya da imgeler repertuvarı” olarak tanımlayarak perdenin ideolojik statüsünün altını çizer (2006: 202).

Türklüğün Gerçekleşemeyen Arzusu: Atatürk Filmleri

Türklük krizinin sahnesinde mağduriyet, melankoli, öfke ve hayal kırıklığı yer alır. Bu sahneye doğan Atatürk filmlerinden beklenen, aşınan fantaziyi onarması, Atatürk imgesini yeniden tesis ederek “unutulmaya çalışılan” soluklaşan imgeyi canlandırması ve ideolojiyi ayakta tutan Atatürk mitine hayat vermesidir. Bu nedenle, 2000’li yıllarda ortaya çıkan Atatürk filmleri hem şimdi’nin krizine bir yanıt içerir hem de Türklüğün krizinin ne olduğunu Türklüğün sesinden kaydetmemize olanak verir. Bu filmlerin geçmişle kurduğu ilişkiyi tartışırken, mitik geçmiş anlatılarının “şimdi’de nelerin üzerini örttüğü, neleri ertelediği veya nelerin semptomu olduğu” sorularıyla birlikte ilerleyeceğim (Brown 2010: 173). Böylece geçmiş hatırlama biçimimizle tarihsel özelliğimizin kuruluşu arasındaki ilişkiyi tartışabileceğim.

Tartışmayı Atatürk filmlerine verilen iki uç tepkiyle başlatabiliriz: “Hayal kırıklığına uğradım” ve “Türklüğümle bir kez daha gurur duydum”.¹⁵ Aynı anda hem hayal kırıklığı hem de övünç kaynağı olabilen Türklük perdesindeki Atatürk imgesini çerçeveleyen endişe ve büyülenmenin izini sürmek, Türkiye’nin tabularını ve geçmişi konuşmaya başladığında dahil olduğu hatırlama politikasını açığa çıkarmaktır. İmgeye yönelik eleştirilerde ve yarattığı hayal kırıklığında Kemalist Türklerin, inandıkları hikâyeyi onarma ve yeniden güçlendirme arzusunu kaydedebiliriz. Ama aynı eleştiride bu hikâyenin barın-

15. Atatürk filmlerine dair seyirci tepkileri büyülenme ile hayal kırıklığı arasında bölünmüştür. Örneğin *Veda* filmi hem gurur kaynağı hem de hayal kırıklığının nedenidir: “Tek kelimeyle berbat...”, “Büyük hayal kırıklığı, Zülfü Livaneli’nin filmi olduğu için çok yüksek beklentilerle gittim filme ve yaşadığım tek şey hayal kırıklığı. Lütfen artık Atatürk ile ilgili film yapmayın, lütfen Atatürk’ü olduğu yerden aşağı çekmeyin... Çok üzıldüm...” (www.turkiyevehayatadair.com/2010/01/veda-filmi.html). “Mükemmel bir film, keşke onun gibi, o kuşaktaki gibi birileri çıksa da kurtarsa bizi...” <http://film.yazarokur.com/veda.html>; “*Veda*, eli yüzü düzgün, güzel bir film. Kendisini Türk olarak hisseden herkes bu filmi görmeli”, www.beyazperde.com/filmler/film-180472/kullanici-elestirileri/?page=5.

dırdığı tutarsızlık ve çelişkileri de takip edebiliriz. Bu nedenle 2000’li yıllarda çekilen Atatürk filmlerine geçmeden önce, Atatürk’ü anlatan film yapma arzusunun her defasında “uygun imge” endişesiyle nasıl engellendiğini ortaya koymanın, hem imgeyle hem de geçmişimizle bir diğer ifadeyle “biz”i anlatacak hikâyeye kurulan ilişkiyi görünür kılacağını düşünüyorum.

“Niçin Atatürk Filmi Çekemiyoruz?”

Mustafa Kemal’i film imgesine dönüştürme arzusu 1940’lardan itibaren gündemde yer alır, ancak 1980’lere kadar Atatürk filmi çekilmesi mümkün olmaz (Özçelik 2010). Daha doğru bir ifadeyle, çekilip gösterime girmesi mümkün olmaz; çünkü Atatürk filmlerine dair hikâye yalnızca çekilen filmlerin değil, yarım kalmış girişimlerin, senaryo aşamasında kalmış projelerin ve çekilip gösterime gir(e)meyen hatta “yakılan” filmlerin de tarihidir.¹⁶ Senaryo yarışmaları ve panel-lerle olduğu kadar film çekme projelerine doğrudan müdahalesiyle devletin de dahil olduğu bu tartışmalar, “uygun/doğru” imgenin inşasına yönelik denetim ve kontrol mekanizması nedeniyle sonuçsuz kalır ve 80’lere kadar Atatürk filmi projesi gerçekleştirilmez.

Kültür Bakanlığı’nın 1988 yılında düzenlediği “Atatürk Filmi” başlıklı panelde Metin Erksan, Atatürk filmlerinin Atatürk’le ilgili “efsane üretme” ve “hayal etme” özgürlüğünü engelleyeceğini düşündüğünü söyleyerek film yapılmasına karşı çıkar: “Atatürk filmi,

16. 1937 yılında Atatürk, senaryosunu yazdığı “Ben Bir İnkılap Çocuğuyum” filmi için Münir Hayri Egeli ile çalışmaya başlar. Ancak Atatürk’ün ölümüyle bu çalışma son bulur. 2008 yılında bu senaryonun filme çekileceğine dair haberler çıkar (Akbiyık 2008). “Türkiye’de İyi Bir Atatürk Filmi Çekmek Mümkün mü?” yazısında Turgay Özçelik, Atatürk ile ilgili film yapma fikrinin ilk olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasında Adil Özkaptan’dan geldiğini ifade eder (2010). Ancak Özkaptan bu fikrinden vazgeçirilir. 1951 yılında ise Douglas Fairbanks JR, Atatürk rolünü canlandırmak isteğiyle Türkiye’ye gelir ve devlet töreniyle karşılaşır. Fairbanks ülkesine döndükten sonra ise senaryo bahane edilerek projeden vazgeçilir (Özçelik 2010). Daha sonra Laurence Olivier ve oğlu Tarquin Olivier de Atatürk’ü canlandırmak ister, ama sonuç alamazlar. Olivier’dan sonra yapımcı ve yönetmen Cecil B. DeMille Atatürk filmi çekmek ister, oyuncu olarak Yul Brynner ile anlaşır. Ancak

Atatürk'ü özgürce hayal etme, sevmeye, düşünme, öğrenme ve bilme, kavrama yeteneklerini sınırlandıracak, Atatürk hakkında efsane üretme, lejand yaratma güçlerini ve haklarını olumsuz yönde etkileyecektir" (Erksan 1989: 18). Bir hayal perdesi olan sinemanın kendisi, hayal etmenin önünde engel olarak düşünülür: "Atatürk filmi ne kadar mükemmel, ne kadar yetkin ne kadar eksiksiz olursa olsun milyonlarca Türk'ün ve yabancıların kafasında milyonlarca Atatürk görüntüsünü ve kavramını tekdüze bir doğrultuya indirgeyecektir" (1989: 17). Erksan, panel boyunca Türklerin ve yabancıların düşüncelerinde, duygularında ve hayallerinde ayrı bir Atatürk kavramı olduğunu ve Atatürk filmi yapılarak Atatürk'ü somut bir biçime getirmenin "tehlikeli ve sakıncalı" bir tartışma ortamı yaratabileceğini savunur (21). İmge üzerindeki bu denetim "imgenin bastırılan ve unutturulmaya çalışılan bir şeyleri hatırlatması gibi tarihsel ve kolektif hafıza üzerindeki tesiriyle ve elbette kitlelerin imgenin mesajını ideolojik olarak 'yanlış anlama' olasılığıyla" ilgilidir (Arslan 2010b: 243). Arslan, erken dönem sinema tartışmalarında imge arzusu ve korkusunun bir aradalığının "ideolojik olarak doğru imgenin ne olacağının sınırlarını sürekli çizmeye çalışan, temsil kontrolünde aşırılığa varan" bir denetleme çabasını tetiklediğini söyler (242). Atatürk imgesi yaratmaya dair arzu ve korku da benzer denetleme çabasını tetikler. Ancak, imgenin yol açacağı "tehlikeler"e rağmen hayal etme sanatı olan sinemanın büyüğünden, hayali canlı tutma, hatırlatma ve kitleleri kendine çağırma gücünden de vazgeçilemez. Paneldeki tartışmalardan sonra Erksan'ın fikri de-

dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in "Tarihlere sığmayacak bir varlık filmlere sığdırılmaz" cümlesiyle bu proje de başlamadan biter (Dedeoğlu 2010). Aralarında Ömer Şerif ve Robert De Niro'nun da bulunduğu pek çok isim talip olsa da sonuç değişmez. 1981 yılında Mustafa Kemal'in doğumunun 100. yılında Atatürk filmi tartışmaları yeniden başlar ve 100. yıl etkinlikleri kapsamında Kültür Bakanlığı üç tane film projesi gerçekleştirilmesini sağlar. Belçikalı Marc Mopity'ye ait olan ilk film beğenilmez ve bu nedenle gösterimi yapılmadan, iddiaya göre yakılarak yok edilir (Özçelik 2010). İkinci film *I Stand For Your Dream*'in de sonu farklı olmaz ve beğenilmediği için gösterilmez. Üçüncü film ise Halit Refiğ'in *Atatürk ve Sanat* belgeselidir (Özçelik 2010). Refiğ belgeselin, ancak beş yıl sonra 10 Kasım 1987'de TRT'de gösterildiğini ve "Türk yönetmene yaptırılan Cumhuriyet ve Atatürk ile ilgili ilk film" olduğunu ifade eder (Refiğ 2014).

ğışır ve “durağanlaşan Atatürk ilkelerini devingen hale getirmek için Atatürk filmi yapılması” gerektiğine karar verir (1989: 33). 1981 yılında Atatürk’ün doğumunun 100. yılı etkinlikleri kapsamında yapılan filmlerin, bürokratik aklın Atatürk filmi yapamayacağının kanıtı olduğunu ifade eden Erksan (1989: 23), bu nedenle filmin Amerikalı bir sinemacı ve Amerikalı bir rejisör tarafından yapılması gerektiğini savunur (1989: 75). Hayal eden bakış olarak Batı’nın seçilmesi, kendi imgemize yönelik çelişkilerle, başka bir deyişle, Doğu-Batı arasında bölünerek kurulmuş tarihsel öznelliğimizle ilgili elbette.¹⁷ Ancak üzerinde asıl durmak istediğim, Erksan’ın, sinemayı sadece hayal etmenin değil, *efsane üretmenin* de önünde engel olarak görmesine dair açıklamasıdır. Sanırım bu açıklama, “biz”i kuran anlatının bir yanıyla *efsanelere* dayandığının doğrudan ifadesidir. Zira her ulusal anlatı efsaneler/mitler yoluyla kurulur (Adak 2003: 513). Bu nedenle Mustafa Kemal’in imgeye dönüştürül(eme)mesine dair hikâyeyi, sadece Türklüğü kuran anlatının sınırlarına ve çelişkilerine dair bir hikâye olarak görmüyorum. Atatürk imgesinin yol açtığı tartışmaları, hangi efsanenin “gerçek” sayılacağına dair yürütülen mücadeleyle ilişkili görüyorum. Zira bu hikâye, gerçeklik zeminimizin kurmacalığını ve tarihsel öznelliğimizin nasıl kurulduğunu da açık ediyor.

Atatürk filmi çekmeye dair girişimler 1990’larda da devam eder. Aralarında Halit Refiğ, Refik Erduran, Orhan Asena, Tarık Buğra gibi isimlerin bulunduğu on beş kişiden senaryo yazması istenir (Deoğlu 2010). Elbette senaryonun/hayalin sınırları çizilmiştir, senaryoya “Atatürk’ün barışçı yönünün ve Kurtuluş Savaşı’nın haklılığının vurgulanması” gibi belli kriterler koyulur (Özçelik 2010). Metin Erksan’a da teklif gider, ancak Erksan teklifi reddeder. On senaryodan

17. Türk ulusal kimliğinin hayali bir “Batılılığa” ve Batılı bir göze göre şekillendiğini belirten Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı* adlı çalışmasında, modern ve milli olma hayaliyle kurulmaya çalışılan ulusal kimliğimizi “Garbiyatçı fantazi” kavramıyla tartışır. Ahıska’ya göre milli kimliğin en büyük paradoksu Batı’ya yüklenen anlamlardadır: “Batı, hem aynı olma arzusunu hem de farklı olma görevini imler” (2005: 46). Aynı anda hem Batılı hem de milli olma çabasını Türk edebiyatı üzerinden tartışan bir çalışma için bkz. Gürbilek (2004); Yeşilçam sineması üzerinden tartışan bir çalışma için bkz. Arslan (2010b).

Halit Refiğ'in "Gazi ve Latife" ve Refik Erdoğan'ın "Metamorfoz" senaryolarının çekilmesine karar verilir. *Metamorfoz* 1992'de çekilir ve Atatürk'ü Mahir Günsiray canlandırır, Atatürk ilk kez beyazperdede yer alır (Özçelik 2010, Dedeoğlu 2010). "Gazi ve Latife" Atatürk'ün özel hayatından ve evliliğinden söz etmesi nedeniyle "hasıraltı edilir" (Özçelik 2010). Filme ayrılan bütçe dönemin Kültür Bakanı İsmail Cem tarafından TRT'ye devredilir ve TRT de bu bütçeyle *Kurtuluş*'u çeker (Dedeoğlu 2010).¹⁸ 1980'lerin TRT yapımı Atatürk temsilleri "güçlü asker, ulu önder, başöğretmen"den ibarettir ve hegemonik Kemalizmin yerleşik bir hal almasında oldukça işlevseldir (Özen 2010: 104). Devletin sıkı kontrolü altında inşa edilen Atatürk'e dair anlatılarda korku, zaaf, cinsellik, ölüm, arzu, endişe ya da çelişkilere yer yoktur. Bu filmlerin tahayyül ettiği Atatürk imgesinin asıl başarısızlığının nedeni de budur: "Onunla özdeşleşebileceğimiz herhangi bir boşluk, kişiliğine sızabileceğimiz herhangi bir çatlak bulamayız. Mustafa Kemal, Türk milleti için gizemini koruyan bir monolittir" (104).

Atatürk'ü kimin canlandıracağı, senaryonun nasıl olacağı ve filmi kimin çekeceği gibi Atatürk imgesi üzerindeki tartışmaların varlığı nokta da en nihayetinde ortaklı: "Niçin Atatürk filmi çekemiyoruz?" Atatürk filmi yapmaya dair arzusunun bir türlü gerçekleştirilememesi ve "uygun imgenin" üretilmemesi kimine göre böyle bir projeyi yapmaya sinemamızın yeterli olmamasından, kimine göre ise Atatürk'ü insan olarak anlatmanın kendisinin tabu olmasından kaynaklanmaktaydı (Dedeoğlu 2010). Bu soru erken dönem sinema tartışmalarında yer alan ve "biz"i anlatacak her imgenin karşısında yankılanan "Nemiz eksik?" ve "Neden iyi film çekemiyoruz?"¹⁹ sorularının ikiz kardeşi gibidir kanımca. Arslan bu soruyu "modern ama milli" olma hayaliyle birlikte açıklar. Sinema bir yandan "milli

18. 1996 yılında çekilen *Kurtuluş* dizi olarak TRT'de yayınlanır, Atatürk'ü Rutkay Aziz canlandırır; Turgut Özakman ve Ziya Öztan daha sonra *Cumhuriyet*'i (1998) çekerler (Dedeoğlu 2010).

19. "1945 yılında *Hollywood Dünyası* dergisinde yayımlanan Kandemir imzalı bir yazı-söyleşinin başlığı şöyle: 'Niçin Güzel Film Yapamıyoruz? Nemiz Eksik... Aklımız mı, Naktimiz mi, Nemiz?...' (akt. Arslan 2010b: 235).

terbiye aracı” olarak görülürken diğer yandan bastırılan bir şeyi hatırlatma ya da ele verme potansiyeli nedeniyle de sürekli denetim altına alınmaya çalışılır. Hem erken dönem tartışmalarında hem de daha sonra gerçekleşen “sinemanın aynasının yansıttığı biz-imgesine yönelik eleştirilerde, imgenin bir türlü ‘biz’i anlatan doğru imge olmayışına dair yargılarda ‘modern ama milli’ olma arzusu işlemektedir” (2010b: 240).

En nihayetinde “biz”i yansıtacak imgeye dair tartışmalar “biz”in nasıl kurulduğuyla doğrudan ilgili. Türklüğün kolektif bir unutma, suskunluk ve inkârla, bir diğer deyişle, kısmi bir hafıza kaybıyla kurulduğunu düşünürsek, bu inşaya dair imgenin her zaman bastırılanı hatırlatma potansiyeli taşıyacağı açıktır. Bu nedenle imge, milli hafıza filtresine uygun olarak kontrol altında tutulmaya çalışılır. Ancak buradaki ironi de kayda değerdir. Milli hafıza filtresinden geçirilerek imgenin tehditkârlığının ve akışkanlığının kontrol altına alınmaya çalışılması, imgenin büyüsunü/gücünü azaltmakta, başka bir deyişle, hafıza bekçiliği gölgesinde tesis edilen imgeyle karşılaşıldığında sonuç tekrar eden bir hayal kırıklığı olmaktadır: “Nemiz eksik?”, “Niçin iyi film yapamıyoruz?”, “Neden Atatürk filmi çekemiyoruz?” (Dedeoğlu 2010) ve “Türk sineması yeterli değildir”. 2000’li yıllardan sonra çekilen Atatürk filmleri karşısında da sıklıkla benzer so-

20. *Mustafa*’nın basın açıklamasında ayrıca Atatürk’ün resmi anlatıdan ve şablonlardan uzak bir biçimde temsil edileceği bilgisine yer verilir: “10 Kasım 2008, Atatürk’ün ölümünün 70. yıldönümü... Türkiye 70 yılda Ata’sı için dört başı mamur bir film yapamadı. Onu Türkiye’ye, dünyaya, yeni yetişenlere tam anlatamadı. Yapılan belgeseller, Türkiye ölçeğiyle sınırlı, belli bir dönemle kısıtlı ve resmi bir dilde tutsak kaldı. Selanik’ten Dolmabahçe’ye kadar hayatını başından sonuna mercek altına alan, onu şablonlardan uzak olarak askeri, siyasi, insani boyutlarıyla anlatan bir filmin eksikliği hep hissedildi. ‘Mustafa’, işte bu ihtiyaca cevaben hazırlandı. 15 yıldır Atatürk belgeselleri yapan, ‘Sarı Zeybek’le seyirciyi Ata’nın insani yüzüyle tanıştıran Can Dündar ve ekibi şimdi onun bütün hayatını sinema diliyle anlatıyor. 29 Ekim’de vizyona girecek ‘Mustafa’, seyirciyi, özellikle de yeni nesli Atatürk’ü yeniden keşfe davet ediyor” (Akbiyık 2008).

21. *Mustafa Kemal*’in manevi kızı Ülkü Adatepe filmin vizyondan kaldırılması gerektiğini ifade eder: “Atatürk’ün anlatılacak o kadar çok yönü var ki. Tutup da böyle saçma sapan bir şeyi yapmalarını ben anlayamıyorum, konuşacak bir mevzu bile değil, vizyondan kalkması lazım benim için” (Adatepe 2008).

ricular seslendirilir: “Neden iyi bir Atatürk filmi çekemiyoruz?” Bu sorunun peşinden giderek, imgenin yol açtığı, büyülenme öfke, endişe ve hayal kırıklığının aynı zamanda Türklüğün geçmişle ve kendi imgesiyle kurduğu ilişkinin de duygu repertuarını oluşturduğunu göreceğiz.

Türklüğün Melankolik Girdabı: *Mustafa*

Sarı Zeybek belgeseliyle Mustafa Kemal'i anlatma konusunda kendini “ispat etmiş” bir ismin, Can Dündar'ın, Atatürk'ün ölümünün 70. yıldönümü için hazırladığı *Mustafa* belgeseli, 193 kopya ile 206 salonda gösterime girer ve medyada şiddetli tartışmalara yol açar. Belgeselin basın bülteninde, 70 yıldır “dört başı mamur” bir Atatürk filminin çekilemediği ve *Mustafa*'nın bu ihtiyaca cevap verdiği açıklaması yer alır.²⁰ Ancak Dündar'ın resmi anlatıdan görece farklı kurguladığı Atatürk imgesi neredeyse *linç edilir. Mustafa*'nın yasaklanması ve vizyondan çekilmesi²¹ gerektiğine dair yorumlar yapılır; belgesel protesto edilir²²; Dündar'ın cezalandırılması istenir ve en nihayetinde Dündar'a Atatürk'e hakaret suçundan dava açılır.²³ Kısacası, Dündar'ın *Mustafa*'sı, çoğunlukla yarattığı öfke ve *hayal kırıklığı* ile, uzun süre tartışılır.

22. “Başkente bir grup, senaryosunu Can Dündar'ın yazıp yönettiği, Atatürk'ün hayatının anlatıldığı *Mustafa* filmi protesto etti” (*Mustafa* Filmi, 2008).

23. “Ankara Cumhuriyet Başsavcılığı, *Milliyet* gazetesi yazarı Can Dündar hakkında, Atatürk'ün yaşamını detaylarıyla anlattığı *Mustafa* adlı belgesel filmi nedeniyle soruşturma başlattı. Dündar hakkındaki soruşturma süreci, 3 ayrı suç duyurusu üzerine başlatıldı. Sigara ile Savaş Derneği kurucu üyesi Prof. Dr. Ahmet Ercan ile Sigara ile Savaşanlar Vakfı Onursal Başkanı Prof. Dr. Orhan Kural'ın, Atatürk'ün ölüm yıldönümü olan 10 Kasım tarihli ortak suç duyurusu dilekçesinde, şu suçlamalar yer aldı: ‘Atatürk Türk ulusunun yapışkanıdır, önderidir, örnek kişisidir. *Mustafa* filmi, içeriği, ayrıca konulara yorumu ile Cumhuriyet ile Atatürk'ün saygınlığını *aşındırmaktadır*. Bunlar yetmezmiş gibi Mustafa filminde Türklerin simgesel atasına pofur pofur sigara, ayrıca düşün bir biçimde içki içirterek, Mustafa Kemal Atatürk'ün saygınlığı düşürülürken, Türk gençliğinin örnek aldığı kişi de manevi olarak öldürülmekte, buna ek olarak Türkiye tarihinin en büyük sigara reklamı, Atatürk kullanılarak yapılmaktadır” (*Mustafa* Sorgusu, 2008, vurgu bana ait).

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışını ve yeni devletin kuruluşunu resmi tarih anlatısının perspektifinden kronolojik olarak aktaran belgeselde, Mustafa Kemal'in çocukluğundan başlayarak kişisel tarih ile, imparatorluğun yıkılışı ve yeni bir devletin kuruluşu iç içe geçirilerek anlatılır. 1914 Balkan Göçü, İstanbul'un işgali, Çanakkale Savaşı, 30 Ağustos Meydan Muharebesi, Sarıkamış faciası, "Ermeni Tehciri" ve en nihayetinde Cumhuriyet'in ilanı kronolojik olarak belgeselde yer alır. Kurtuluş Savaşı'na giden sürecin ve sonrasının Mustafa Kemal'in önderliğinde resmedildiği belgeselde, Atatürk mitinin temel özelliklerinden biri olan Atatürk-ulus özdeşleşmesi, ulus-özne anlatısıyla en başından kurulur.²⁴ Evini kaybeden Mustafa Kemal yurdunu kaybeden ulusla özdeşleştirilmiş, Kurtuluş Savaşı, Dündar'ın anlatımıyla "hem halkı hem de kendisi için bir ölüm kalım savaşı" olarak tanımlanmıştır: *35 yıl önce babasını ve baba ocağını kaybettiğinde Langaza'da kendine sığınacak bir barınak yapan yetim çocuk, halkına sahiplenebilecek bir yurt kurmuştu işte*. Resmi anlatıda "baba" etrafında kenetlenen halkın kendini var etme mücadelesi olarak mitleştirilen kuruluş yılları, filmde de bu mitik inşa doğrultusunda kurulur. Çanakkale Savaşı ile öne çıkan ve Samsun'da yalnız başına Kurtuluş Savaşı'nı başlatan *kurtarıcı* figür olarak Atatürk miti,

24. Mustafa Kemal'in ulusun hikâyesindeki yerini tarif eden kurucu metin *Nutuk*'tur. "*Nutuk*'ta Mustafa Kemal: 'Kurtarandır (halaskâr), koruyandır (hâmi), kurandır (bani), yetiştirendir (mürebbi) ve yol gösterendir (mürşit), denetleyendir (vasi), Önder olandır (pişüva), layık olandır (liyakatlı), şaşmaz olandır (layetezelzel), baş-bakandır (reis), havarileri olandır, tektir ('Ben'), *en büyük babadır*" (Parla 1991: 167-68). Atatürk mitini kuran ve diğer tanımlamaları da içine alan adlandırma "baba"dır. Türk milleti bir aile olarak görülür ve *baba* da Atatürk'tür (Adak 2003: 517). Mustafa Kemal, 1934 yılında "Atatürk" soyadını alarak "Türklerin babası, atası" oluşunu ilan etmiş, böylece kişisel varlığını Türk ulusuyla birleştirmiştir (517). Atatürk miti yanında *Nutuk* bir dizi başka mit de içerir: "Yeniden doğuş, kutsal toprak ve aile ile ortak soy olarak millet" mitleri resmi-ulusal hafızayı inşa ederler (517). Yeniden doğuş miti 1919'da Atatürk'ün Samsun'a çıkarak milli mücadeleyi başlatmasına dayanır. *Nutuk*'un ilk cümlesi, "1919'un 19. günü Samsun'a çıktım" dır (Mustafa Kemal Atatürk). Adak, bu cümleden hareketle milletin anlatıdaki "ben"den ayrıştırılamayacak bir varlık olarak konumlandırıldığını belirtir (2003: 516) "Ben-millet", Mustafa Kemal'in kişiliğini Türkiye'nin yeni ve zorluklarla kazanılmış "kutsal toprağı" ile birleştirir (517).

hem görsel hem de içerik olarak revize edilerek belgeselde yeniden inşa edilir. O halde Atatürk'ü dünyevileştirerek yeniden inşa eden ve onu resmi anlatıyla görece uyumlu bir şekilde "kurtarıcı baba" olarak kurgulayan film neden tepkiyle karşılanmış ve Atatürk'ü dünyevileştirme çağrısı neden öfke ve hayal kırıklığına yol açmıştır?

Görüntü Hiyerarşisi

Belgesel, Mustafa Kemal'in Dolmabahçe Sarayı'nda yattığı odada başlar; kamera sarayın penceresinden odaya girerken, üst ses aracılığıyla durumunun ağır olduğu bilgisi verilir. Hareketli kamera Mustafa Kemal'in yattığı yatağın ucundan onu göremeyeceğimiz bir açıdan geçerek duvardaki tabloya yakın çekim yapar; "Dört Mevsim" adlı tablo perdeyi kapladığında, görüntüde bir çocuk yürümeye başlar. Mustafa Kemal'in çocukluğunda, Selanik'teyizdir. Filmin evreninde açılan bu delikten, kayıptan oluşan ilksel sahneye, özneyi/ulusu kuran kayıpların sahnesine geçeriz. Bir dizi kayıpla (önce kardeşi, sonra babası ve sonra doğup büyüdüğü evi) hayata başlayan Mustafa ile bir imparatorluğun, geleneğin ve yurdun kaybedilme eşiğindeki ulusun yeniden doğuşunu önceleyen hikâye "bir yurt hayalı"nde kesişir. Mustafa Kemal'den Atatürk'e Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türk ulusuna giden süreç böylece tek bir anlatıya, *bizi kuran* hikâyeye dönüşür. Bu kayıplar, bizi bir araya getiren duyguların ne olduğunun tanımlanmasıdır. Ancak bu hikâyede, aynı zamanda, *bizi biz yapan* unutulmaları, inkârları ve suskunlukları da bulabileceğiz. Bu nedenle, "biz"i kuran anlatıdaki hareketliliğini takip ederek, kayıpla kurulan ilişkinin, kendimizi daima masum ve haklı görebilmemizi sağlayan koruyucu bir perde olarak nasıl işlev gördüğünü kaydetmeye çalışacağız.

Türklüğü kuran kayıplar olarak öne çıkarılan (kurucu) travmalardan ilki Balkan topraklarının kaybıdır. 1912-13 yılları arasında gerçekleşen Balkan Savaşları'nda kaybedilen topraklardan Anadolu'ya yüzbinlerce Müslüman Türk zorlu koşullar altında göç etmiştir. Selanik'in kaybıyla anavatan olarak bilinen topraklar terk edilmek zorunda kalınmış, kaybın yarattığı duygular, hüznün, öfke, acı, hınç (Gayrimüslimlere yönelik) ve korku Anadolu'ya göçle birlikte taşın-

mıştır. Özellikle İttihatçılar için Selanik'in kaybedilmesi "duygusal olarak telafisi olmayan" bir kayba dönüşmüş, göçün sonucunda hem Anadolu'nun Müslüman nüfusu artmış hem de katliamdan kaçan, evlerini, yakınlarını ve yurtlarını kaybeden insanların yaşadığı travmalar Anadolu'da Müslümanlar arası bir duygudaşlık kurulmasına yol açmıştır (Ünlü 2018: 121). Bu duygudaşlık, Anadolu'yu sadece Müslüman Türkler için "güvenli bir eve" dönüştürmeye dair mutabakatın oluşmasında ve bunun için gerekli tasfiyenin yapılmasında etkili olmuştur.²⁵ Bu nedenle Balkan topraklarının kaybı Türklüğün şekillenmesinde kurucu bir role sahiptir ve hiçbir zaman unutulmamıştır (Akçam 2002: 59).²⁶

Mustafa belgeselinde de, Balkan topraklarının kaybı ve sonrasında yaşanan göç, Türklüğün kurucu travması olarak sahnelenir. Göçe dair anlatı siyah-beyaz arşiv görüntüleriyle başlar; görüntüye Rumeli türküsüyle birlikte göçün nedeni ve sonuçlarına dair Dünder'in aktardığı bilgiler eşlik eder. Böylece Türklerin zorunlu göçü, bir bakışa ve sese dönüştürülür. Doğrudan göç görüntüleriyle perdeye taşınan tarihsel travma daha sonra göç edenlerin yaşadığı zorlukları kaydeden on tane arşiv fotoğrafıyla perdede yer alır (Resim 4). Bu arşiv fotoğraflarına Türklüğün "yara"sının, aynı zamanda Mustafa Kemal'in de "yara"sı olduğunu anlatan şu cümleler eşlik eder: *Mustafa Kemal acılar içinde yangın yerine koştı. Bab-ı Ali'deki Meserret Kiraathanesi'nde Salih'le buluştu. Gözyaşları içinde 'Selanik'i, o güzelim memleketi nasıl bıraktınız?' dedi. "Niçin düşmana teslim ettiniz de buraya geldiniz?" Doğup büyüdüğü, okuduğu, yetiştigi anayurdunu yitirmişti. Selanik'i bir daha hiç görmedi.*

Belgeselin duygu arşivini göçün yol açtığı kayıp ve hüznü oluşturan

25. Ünlü'ye göre, İttihatçılar bu kayıplardan Gayrimüslimleri sorumlu tutmuş, bu nedenle Anadolu Müslümanları arasında Gayrimüslimlerin tasfiye edildiği Müslüman Türk merkezli bir yurt fikrine dair mutabakat oluşmaya başlamıştır. Daha sonra bu mutabakat, Türklük Sözleşmesi'nin temeli olan Müslümanlık Sözleşmesi olarak somutlaşacaktır (2018: 120-21).

26. Akçam, Balkan Savaşı sırasında ve göç yollarında gerçekleşen katliamlardan kurtulan göçmenlerin, kaybedilmiş toprakların milli hatıraları sayıldığını söyler: "Mustafa Kemal 1931 yılında bu duyguyu şöyle dile getirir: 'Muhacirler, kaybedilmiş ülkelerimizin milli hatıralarıdır'" (2002: 59).



4 *Mustafa* filminde Balkan göçü, hatırlanmayı talep eden bir bakışa ve sese dönüştürülür.

rur: (Dündar'ın aktarımıyla) *Şimdi Rumeli yollarında evini barkını terk eden yüz binlerce muhacir vardı. Balkan halkları toprağından sökülmiş ağaçlar gibi akın akın anavatan belledikleri topraklara yürüyorlar, kendilerine yeni bir yurt arıyorlardı. Göç edenlerin doğrudan kameraya bakarken çekilen fotoğraflarıyla kurulan çerçevelemeyle Türklüğün görme ve duygu hafızası oluşturulur. Perdede tanık olduğumuz tarihsel travmayla bizi yüz yüze bırakan bu biçimsel tercih, sadece kayba tanık olmaya değil, Türklüğü kuran kaybın ne olduğunu tanımaya, görmeye ve onun yasını tutmaya çağırır.*

Belgeselin geniş tarihsel anlatısında hatırlanacak bir diğer tarihsel travma ise Çanakkale Savaşı'dır. Top sesleri ve savaş görüntüleriyle açılan sahnede, Dündar benzer şekilde tarihsel zaman dilimi içinde neye tanık olduğumuzun bilgisini verir: *Dünyanın ilk topyekûn savaşı 1914 yazında patladı. Mustafa Kemal bir anda kendini cihan harbinin en kilit cephelerinden Çanakkale'de buldu. Görüntü kanalında arşiv görüntüleri ve fotoğraflar, bu görüntülerin bıraktıkları boşlukta ise kurmaca görüntüler yer alır. Askerlerle çekilmiş siyah-beyaz bir fotoğrafta Mustafa Kemal'e yakın plan çekim yaparak bakışımızı yönlendiren kamera hareketi, "Çanakkale Savaşı'nda öne çıkan" Mustafa Kemal'i işaretler: *Orada risk alan, yetki isteyen, atak, cesur bir komutan olarak sivrilecek ve albay olacaktı.**

Arşiv fotoğraflarından sonra siyah-beyaz film kayıtlarına geçilir ve görüntülere Mustafa Kemal'in notlarının seslendirilmesi eşlik eder²⁷: *Semadan şarapnel, demir parçaları yağmuru yağıyordu, cehenneme dönen Conk bayırı kesik dumanlar ve ateşler içinde kaldı...* Arşiv fotoğraflarında “eksik” olan ses de (askerlerin sesi, kurşun ve bomba sesleri) fotoğrafa ilâştirilir. Mustafa Kemal'in bir şarapnel parçasından göğsündeki saat sayesinde kurtulduğuna dair bilgi ve Mustafa Kemal'in tek başına alt açıdan çekilmiş görüntüsüyle sahne kapanır.

Atatürk mitini inşa eden bu anlatı, Conk bayırında yatan cesetlerin kurmaca görüntüleri ve fondaki müzikle sona erer. Arşiv görüntüleri, fotoğraflar, fotoğraflara ilâştirilen ses, kurmaca görüntüler ve Mustafa Kemal'in seslendirilmesi ile Çanakkale Savaşı *bizi kuran travmalar* olarak Balkan Harbi ile birlikte görünür alanı kaplayarak Türklüğün görme ve bilme repertuvarında yer alır. Sinemanın bütün araçlarının seferber edilmesiyle oluşturulan bu biçimsel tercih, “biz”i biz yapan kayıpların hangileri olduğunu tanımlayarak aynı zamanda Atatürk mitini inşa eden anlatısıyla bu kayıpları telafi etmeyi mümkün kılanın kim olduğunu da söylemiş olur. Ancak cevabını aradığım asıl soru, bu biçimin bize neyi *söylemediği ve göstermediğidir*.

Yer Değiştiren Travmalar

Bu sorunun cevabı için filmin kamerayı ülkenin batısından doğusuna kaydırması gerekecek. Bakışımızı Çanakkale Savaşı'nın yaşandığı 1915 yılında, Doğu'ya çevirdiğimizde travmalara dair görüntülerin ve tarihi bilgilerin aynı netlikte olmadığını görürüz. Netlik kaybı, görüntülerin kendisinden kaynaklanmaz, görüntülerin kullanım biçimi sonucunda görüntüler *flulaşır*. Şöyle ki birbirine yakın zaman diliminde gerçekleşmiş Ermeni Soykırımı (1915), Sarıkamış Harekâtı (1914) ve Rus işgali (1916) birkaç görüntüye sığdırılarak anlatılır.

27. Mustafa Kemal'i Yetkin Dikinciler seslendirir. Mustafa Kemal'in mektupları ve günlüklerinden yola çıkarak oluşturulan ses kanalında Dünder da tarihin bilgisini aktaran ses olarak yer alır. Dünder'in sesi, kimi zaman görüntünün gerçekliğinin dayanağı, kimi zaman da perdede gördüklerimizin “acı”sının taşıyıcısıdır.



5 *Mustafa*, Can Dündar, 2008. Sinema perdesi bir yandan görünürlük alanları inşa ederken diğer yandan unutturulmaya çalışılanın üzerini örten bir perde işlevi görür.

Sahne karda yürüyen siyah-beyaz asker görüntüleriyle açılır. Ses kanalında *o (Mustafa Kemal) gittiğinde Şark önce Sarıkamış faciası, sonra Ermeni Tehciri ve nihayet Rus işgaliyle sarsılmışken...* açıklaması yer alır. Sarıkamış faciasına dair bilgi, karda yürüyen askerlerin siyah-beyaz arşiv görüntüleriyle eşleşir ve daha sonra at arabasından atılan cesetlerin görüntüsüne geçilir.

Görüntüler ile ses kanalı arasındaki eşleşmeye yakından baktığımızda görüntülerin geçmişe dair bazı travmaları nasıl flulaştırdığını, daha doğrusu nasıl görünmez kıldığını kaydedebileceğiz. Ses kanalında *Muş'tan Erzurum'a, Trabzon'dan Bitlis'e kadar bölge işgal altındaydı* açıklamasına devam edilirken, perdede yerde yatan ceset görüntüleri vardır. Tanık olduğumuz görüntülerin, hangi tarihsel travmaya ait olduğuna dair netlik kaybolmaya başlar. Kamera cesetler üzerinde gezinir. Ardından hareketli bir araçtan çekilmiş yol kenarındaki insan ve hayvan ceset görüntüleri perdeye taşınır (Resim 5). Bu görüntüye eşlik eden anlatıda Mustafa Kemal'in *yolda bir cinnetten ve kör bir illetten kırılmış perişan insan ve hayvan cesetleriyle karşılaşarak büyük bir yıkımın yaşandığı bu sefalet bölgesinde her gördüğünü deftere yazarak yolculuğa* devam ettiği bilgisine yer verilir. Yol boyunca ilerleyen bir arabadan çekilmiş görüntü²⁸ aracılığıyla insan ve hayvan cesetleri arasından geçmeye devam ederiz.

Görüntüler üzerine Mustafa Kemal'in günlüğüne yazdığı notlar seslendirilir: *7 Kasım 1916, Silvan'dan Bitlis'e gitmek üzere hareket ettim. Batman Köprüsünü geçer geçmez yol üzerinde ölü gibi yatmış kalmış bir adam, açlıktan. Köprüyle konak mahallimiz arasında aynı halde iki adam, muhacirmişler... İnsanlar ve hayvanlar açlıktan ölüyorlar. Sarıkamış ile başlayan ve sonra flulaşan ses ve görüntü kanalı, muhacir bilgisinde netleşir. 1916'da, Rus işgali sonucu göç etmek zorunda kalan Kafkas Türkleri'nin görüntüsü ve travmatik hikâyesindeyizdir. Ceset görüntüleri üzerine, göç etmek zorunda kalan muhacirlerin yaşadıklarına dair tanıklık yazılmaya başlanır: 9 Kasım 1916, yollarda birçok muhacir gördük, Bitlis'e dönüyorlar. Hepsi aç, sefil ve ölüme mahkûm bir halde... Ceset görüntüleri perdeden geçip giderken, ses kanalında Mustafa Kemal'in yetim bir çocuğu evlat edindiği bilgisi aktarılır: 16 Kasım 1916, yolda Ömer namında öksüz bir çocuk gördüm, bunu yanıma aldım, bu görülünce daha üç tane böyle anası babası ölmüş yetimler geldi, onlara da para vermekle yetindim, görüntü kanalı ses kanalını tamamlayarak, Mustafa Kemal'in evlat edindiği çocukla çekilmiş siyah-beyaz fotoğrafla kapanır.*

1914-16 yılları arasında gezinen belgeselin flulaşan anlatısı tekrar netleştğinde muhacirlerin hikâyesini görmeyi tercih ederek sahnesini *ulusun babasına* bırakır. Yetim kalmış ve yurdundan sürülmüş çocuk, Atatürk'ün/*babanın* himayesi altına alınmıştır. "Kurtarıcı baba" mitini yeniden inşa eden bu görüntüyle sonlanan sahnenin bize gösterdiği ve söylediği açıktır. Çerçeveleme Türklüğün mağduriyetini, kaybını ve bu kaybı telafi edecek olan "baba"yı tanımlayarak *bizi biz yapan hikâyeyi* sahneler. Ancak sahnenin bundan daha fazlasını söylediğini düşünüyorum. Balkan Savaşı'yla, bir yurt kaybıyla başlayan anlatı, en nihayetinde yurtsuz kalan çocuğu himaye altına alan "kurtarıcı Atatürk" mitiyle kapanır. Ancak elbette sinema perdesi görünür alandan ibaret değil, sinemanın politik potansiyeli neleri görünmez kıldığıyla da ilgilidir. Sadece sinematografik uzayın, alan ve alandışı uzay arasında bölünmüşlüğünden, başka bir deyişle perdenin dışında bıraktıklarından söz etmiyorum. Görünür alanı inşa



6 Mustafa Kemal'in evlat edindiği çocukla birlikte çekildiği bu fotoğraf, kurtancı baba mitini kuran çok sayıda imgeden biridir.

ederken, o insanın içinde kör bir nokta/görünmez bir alan inşa edebilme ve bakışımızı yönlendirebilme gücünden söz ediyorum. Bu anlamda sahne sadece Türklerin kaybını ve *babasını* tanımlayarak görünür kılmıyor, aynı zamanda bu çerçeveleme ötekinin travmatik bakışıyla karşılaşmamıza engel olarak ötekinin kaybının da üstünü örtüyor. Yetim bir çocuğu evlat edinen *ulusun babası* miti aracılığıyla görünmez kılınan Ermeni Soykırımı'dır. Hafızamızdan ve duygu dünyamızdan sildiğimiz ve inkâr ettiğimiz bir sorumlulukla, 1915 ile karşılaşacağımız yer *bir şefkat anlatısıyla* (yetim çocuk-baba) ikame edilir. Böylece "kurtarıcı baba" miti, bakışımızla 1915 arasına girerek *koruyucu bir perdeye* dönüşür. Kamera 1915'e çevrildiğinde, sadece kendi kaybımızla değil, failliğimizle de göz göze gelebileceğimiz anda anlatı flulaşır, yeniden netleştğinde 1916'da "ulusun babası"nın sahnesinde buluruz kendimizi. Türklüğü kuran hikâyeden 1915 Felaketi'ni silen bu *perdeleme* ile geriye sadece "biz" in kayıpları ve mağduriyeti kalır. Anlatı bu kayıpları telafi eden "baba"ya ve "yeni bir vatan"a bağlanarak kapanır. Böylece soykırım görüntüye sızdığı anda Türklük bakışı altında görünmez kılınır ve seyirci, içinden geçtiği travmalar arasından evlat edinme hikâyesiyle birlikte, yara almadan, suçlu hissetmeden ve de sorumluluk duymadan sıyrılır. Masum, mağdur ve haklı bir özne pozisyonuna yerleşmemizi mümkün kılan işte tam da böyle bir *seçici görme(me)dir*.

Elbette mitik inşa yoluyla yaratılan *körlük*, sadece faili olunan kayıplarla ve bugüne miras kalan suçlarla yüzleşmeyi engellemez, Türklüğün kendi kaybıyla da sahici bir yüzleşmeye engel olur. Zira bütün kayıpların telafisi olarak sunulan Atatürk miti ile aynı zamanda Sarıkamış da benzer şekilde satır arasında geçiştirilir. Tanıl Bora'ya göre erken Cumhuriyet, sadece elitinin veya nüfusu içindeki grupların faili veya zanlısı olduğu travmalarla değil, lehtar olduğu (Büyük Kafkas, Balkan Göçleri, Mübadele) travmalarla da yüzleşmeyi men etmiştir (2009: 8). 2000'li yıllara kadar "ağır bir yenilgi" ve "utanç kaynağı" olarak görülen Sarıkamış da resmi-millî tarih anlatısında "facia" olarak unutturulmaya-unutulmaya çalışılmıştır (Bora 2018). Sarıkamış'ın Türklük repertuarındaki yokluğu, Türklüğün yenilgiyi ve telafisi olmayan kayıpları unutulmuşu terk etmesiyle açıklanabilir. Balkan kaybının da bu anlamda yeni bir yurt edinmeyi önceleyen ve bu yolla telafi edilmiş bir kayıp olarak anıldığının altını çizelim. Ancak son beş yılda Sarıkamış *hafızası yeniden inşa edilerek* "bir kahramanlık destanı" olarak anılmaya başlanır (Bora 2018).²⁹ Unutturulmaya çalışılan Sarıkamış, Türklük repertuarına ancak "yiğitçe ve cüretkar bir girişim" ve "devletin bekası için canını verenler" olarak bir "kahramanlık destanı"na dönüştürülerek dahil edilebilmiştir. O halde Türklüğü kuran girdap yine karşımızda; ya inkâr ya yüceltme ya mağduriyet ya kahramanlık. Mağdur, yetim, kahraman ve kurtarıcı baba repertuarından sahici bir yüzleşme değil, sadece inkârı yeniden üreten bir dil ortaya çıkıyor. Sarıkamış'ı bir facia olarak satır arasında geçiştirmekle, onu yücelterek bir kahramanlık destanına dönüştürmenin arasında bir fark olmadığını düşünüyorum, her iki hatırlama(ma) biçimi de "biz"i, olayın kendisine karşı *körleştiriyor*. Sahici bir yüzleşmenin en azından kaybı tanımayı ve sonuçlarıyla ilgili sorumluluk almayı talep ettiğini düşünürsek bunun Sarıkamış için de mümkün olmadığını söylemek mümkün. Bu nedenle, gerçekte ne olduğuyla yüzleşmediğimiz sürece "bir daha asla" dersi çıkarmamız da müm-

29. 2000'li yıllarda doğrudan Sarıkamış'ı anlatan *Sarıkamış Beyaz Hüzün* (Orhan Oğuz, 2008) ve *Eve Dönüş: Sarıkamış 1915* (Alphan Eşeli, 2013) gibi filmlerin çekilmeye başlanması da Sarıkamış'a dair hafıza inşa etme gayretiyle ilişkilidir.

kün olmuyor (Bora 2018).

Sahneye yeniden dönersek, Türklük bakışıyla kurulan bu çerçevelemeyle görünürlük alanı inşa edilirken diğer yandan da bir *körlük* yaratıldığını söylemek istiyorum. Bu nedenle bu biçimsel tercihin mitik anlatıların işlevini (kurtarıcı baba, mağduriyet iddiası) muazzam bir şekilde görünür kıldığını düşünüyorum. Mitik anlatılar sadece kitleleri kolektif bir duygu ve bilgi repertuarı etrafında bir araya getirmekle kalmıyor; belirli kayıpları görürken belirli kayıpları görmemeyi mümkün kılan bir *körlük* de yaratıyor (Williams 2008: 83). Garrath Williams’a göre mağdurluk miti, her olayı “biz”e karşı olarak yorumlayan bir çerçeve sunuyor. Böylece “mağdur” özneyi kendi failliğine karşı körleştirerek sorumluluk almaktan, yüzleşmekten ve hesap vermekten muaf kılıyor (86-87): “Mağdur olmanın çekiciliği” de burada yatıyor, sadece kendi haklılığıyla var olan bir öznellik yaratabilmesi onu kimlik inşasının en çekici bileşeni kılıyor (88-90). Bu çekicilik, kendini her durumda haklı gören ve ötekine karşı sorumluluğu kendi yarasıyla ikame eden Türklüğün, mağduriyetin ayartıcılığına neden *kolayca* kapıldığını da açıklıyor. Bireyleri tarihsel öznelerle dönüştüren hafıza inşası, bu nedenle sadece bir geçmiş inşası değil, şimdi ve geleceğe dair tahayyülü ortaklaştırmak için oluşturulan kolektif bir bakışın da inşasıdır. Hangi geçmişin hatırlanacağına, hangi eylemin “suç” sayılacağına, kendimizi nasıl göreceğimize ve ötekinin kaybını nasıl anlamlandıracağımıza dair bir çerçeve inşa ediliyor. Bu anlamda, tarihsel özneliğimizi belirleyen etik kararlar, bugünün toplumsal meselelerine bakışımızı da doğrudan şekillendiriyor.

Tartışmayı kapatmadan önce, sorumluluktan muaf, mağdur ve masum özneliğin nasıl kurulduğu üzerine sahnenin bize söylediği bir şeyden daha söz etmek istiyorum. Sahne, ailesini ve yurdunu kaybetmiş ve “baba” tarafından himaye altına alınan yetim çocuk ile kapanmıştı. Bu “yetim çocuk” yıllarca süren savaşlarla yurdunu ve yakınlarını kaybeden ve “yok olma”nın eşiğinde Atatürk tarafından *kurtarılan* Türk ulusunun temsilidir. Mustafa Kemal’in “kurtarıcı baba” olarak inşa edildiği bu mitik anlatıya bağlılık, Türk ulusunu ebedi bir çocukluğa mıhlar.³⁰ Babanın aşırı varlığıyla ortaya çıkan, sorumluluk almayan, kaybı bir türlü kabullenemeyen ve bu inkâr nedeniyle sade-

ce kendi kaybı ve yarası hakkında konuşan “müebbet bir çocukluk”tan söz ediyorum.³¹ “Baba”ya “borçluluk ve minnet” yoluyla kurulan bu öznellik, sadece kendimizi yanlış algılamaya yol açmıyor, aynı zamanda, geçmişin ve şimdinin toplumsal çatışma yaratan meselelerini nasıl göreceğimizi de belirliyor. Çocuk-ulus ve kurtancı baba mitinin neredeyse somutlaşmış hali olduğunu düşündüğüm *Der-simiz: Atatürk* filminde, bizi iktidara tabi olmaya çağıran bu bağlılığın bir diğer ifadeyle, idealin kaybının/babanın yokluğunun onun aşırı varlığıyla kapatılmaya çalışıldığı bu anlatıların, kendimiz ve öteki üzerine düşünmeyi nasıl çoraklaştırdığına yeniden döneceğim.

Atatürk mitinin sadece (Kemalist) Türklerin öz benlik saygınlıklarını bulduğu bir ayna imgeden ibaret olmadığını, kendi hikâyemize bağlılığı mümkün kılan inanç ya da daha doğru ifadeyle yanılışmanın bu mitik inşaya bağlı olduğunu bir kez daha söyleyelim. Mitin aşınması ya da dağılması tam da bu nedenle kendimize dair algının aslında bir yanılığdan ibaret olduğunu ve bizi bir arada tutanın aynı zamanda bir dizi inkârdan oluştuğunu ortaya çıkaracak olması nedeniyle endişe uyandırır. Bizi kuran hikâyeyi kaybetmek, kendi yanıl-

30. Dündar, Mustafa Kemal’in “ulusun babası” olmasını şöyle açıklar: “Babasız büyümek, bir ülke için baba figürüne dönüşmenizden etken olabilir” (Arınan 2008b). Seyirci yorumlarında da sıklıkla çocuk-baba ilişkisi vurgulanır: “İlk önce filmin isminden başlayalım mustafa neden mustafa annesi ona ögle seslenirmiş ben bir sahnede bile birinin atamıza o şekilde seslendiğini duymadım. hem biz onun annesi değiliz evlatlarıyız”; bir diğer seyirci yorumunda da Mustafa Kemal, “dâhi” bir “baba” ve “öğretmen”dir: “Dahi, ileri görüşlü, lider, tün Türklerin babası-abisi-dedesi-öğretmeni-arkadaşı Asla Yalnız Olmayan Atatürk yeryüzünde hiçbir insan evladının bu kadar sürede başaramayacağı bir işi başardı. Cumhuriyeti kurdu. Onun hakkında konuşulacak tek konuda budur” (*Mustafa*, 2008, yazım hatalarına müdahale edilmemiştir; www.beyazperde.com/filmler/film-146155/kullanici-eles-tirileri/?page=6).

31. Modern Türk edebiyatının Doğu-Batı bölünmesinin içine doğduğunu söyleyen Gürbilek, Türk edebiyatında ulusal-kültürel endişelerle yazarların içsel endişelerinin iç içe geçişini takip ettiği çalışmasında, Batılılaşma endişesinin ve Doğu’nun kaybının erken dönem Türk edebiyatında ötekine atfedilen çocuksu bir züppelik olarak yansıtıldığını ifade eder (2004: 141-42). Ancak Halit Ziya ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eserlerinde bu endişenin yazarların kendilerinin de paylaştığı ve anne yitimiyle, babanın yokluğuyla ve Doğu’ya bağlılıkta çakılıp kalmayla ortaya çıkan bir “müebbet çocukluk” olarak tarif edildiğini söyler (149-50).

gılarımızla, inkâr ettiklerimizle, bizi kuran kayıplarla (Doğu'nun/geleceğin, geçmişin) ve failliğimizle yüzleşmekle sonuçlanabileceği için hikâyeye tutkuyla bağlanınız. *Mustafa*'nın yol açtığı tartışmayı, öfkeyi ve hayal kırıklığını burada, inkâr ettiklerimizi hatırlatan/sezdiren biçimsel tercihte aramamız gerekiyor.

Hayal Kırıklığının Sesi:

"Atatürk'e Yakışır Bir Film Değil"³²

Mustafa belgeseli, Atatürk'ün etrafında kenetlenilen yıllar olarak mitleştirilen kuruluş yıllarının hatırasına, sadece Ermeniler'in varlığının (üzerini örtmek üzere dahi olsa) sızmasına yol açmamış, meclisin dua ile açıldığına ve Anayasa'da Kürtlere özerklik verildiğine dair bilgilerle de yok sayılan tarihsel gerçekleri hatırlatarak sözleşmeyi *ihlal* etmiştir.³³ Bu ihlaller sonucunda *Mustafa* filminin hangi kayıp, çıkar ve duyguların "biz"i bir araya getirdiğini sahnelerken aynı zamanda, hangi inkâr ve unutuşların da bizi biz yaptığı üzerine konuşmak zorunda bıraktığını düşünüyorum. Bu nedenle, Türklüğün görme ve bilme repertuvarına, bir dizi kayıp ve inkârla kurulduğumuz hakikatinin sızmasına neden olan belgesele gösterilen Türklük reflekslerinde, tarihsel özneliğimizi kuran marazları tespit etmek mümkün. Belgeseli çerçeveleyen tartışmalarda aynı zamanda, "biz"i kuran inkâr ve bastırma stratejisinin/Türklüğün bizzat öznelere katılımıyla kendisini farklı bağlamlarda nasıl sürdürdüğünü gözlemleyebiliriz.

Belgesele yönelik "suçlamalar"dan biri Mustafa Kemal'in çocukluğunu Yunan bir çocuğun canlandırmasıdır, dava dilekçesinde şu ifadeler yer alır: "Atatürk'ün karga kovaladığı sahnede 'Yorgo' isimli Yunanlı bir çocuğun oynatılması, Ata'ya saygısızlıktır. Türk çocuğu kalmadı mı da Yunanlı bir çocuk Atamızı canlandırıyor!" (Mustafa

32. *Mustafa*, 2008.

33. Filme açılan soruşturma kapsamında hazırlanan bilirkişi raporunda şu ifade yer alır: "Atatürk'ün meclisin açılışına dinsel bir nitelik kazandırmak istediği, sahte bir duygu olduğu, kuvvetli bir ima yoluyla vurgulanıyor. Bu açıklamayı duyan standart bir öğrencide Atatürk'ün dini kendi emelleri için kullandığı kuşkusunu mutlaka yer bulacaktır" (Tahincioğlu 2014).

Sorgusu, 2008). Belgesele açılan davanın dilekçesinde Goran Bregoviç'in Ermeni asıllı olmasına *dikkat çekilerek* "Ermeni Soykırımı konusunda lobi çalışmaları yapıldığı şu günlerde film için bilinçli olarak cımbızla seçilmiş kişilerden biri" olduğu ifade edilir (Mustafa Sorgusu, 2008).³⁴ En nihayetinde Dündar da Ermeni olmakla "itham edilir" (Coşkun 2008). Belgeselin çekildiği 2008 yılının, Hrant Dink cinayetinin ardından Ermenilerin yaşadıklarına dair sorumluluk almaya çağıran seslerin çoğaldığı ve Türklük krizinin derinleştiği bir dönem olduğunu hatırlayalım. Turgut Özakman ise filmin müziklerini yapan Goran Bregoviç'in müziğini "fazla Balkanlı" ve Can Dündar'ı da fazla heyecansız bulur.³⁵ Kısacası, belgeselin evreninde bir şey *ya eksik ya fazladır*. Yönetmen Dündar ise eleştirelere cevaben belgeseli yapma nedenini şöyle açıklar:

Geçen yıllar içinde asker ocağında bir Atatürk anlatılıyor, okullarda bir Atatürk anlatılıyor ve bunlar müthiş bir şablona soktu Atatürk'ü, katılaştırdı diye düşünüyorum. Bütün bu büstler, heykeller de tamamlanınca herkesin bir Atatürk'ü var, herkes başka anlatıyor. Ben de bir Atatürk anlattım. Bu da benim Atatürk'üm. O şablondan kurtarmaya çalıştık. Yeni yetişen kuşağın artık her bayramda gösterilen filmlerden sıkılmış, gına gelmiş, aynı şeyleri izlemekten bıkmış bir kuşağın onu yeniden izlemesi için filmin önem taşıyacağını düşünüyorum (Dündar 2008).³⁶

34. Dilekçede, ayrıca filmin dağıtıcısına da "dikkat çekilir": "Filmi Warner Bross dağıtıyor. Dünya çapında bir firma nasıl oluyor da Dündar'a destek çıkıp dağıtımı yapıyor? Bu, uluslararası yabancı destekli bir programın parçası olduğunun ispatıdır" ifadesi yer almıştır. Filmin vizyondan çekilmesi ve Dündar'ın cezalandırılması istenmiştir. İstanbul Barosu'na kayıtlı Avukat Gülnihal Soydan'ın suç duyurusunda ise, sadece Dündar değil, filmin yapım ekibinde yer alan isimler ve sponsorlar aleyhinde de dava açılması talep edilmiştir (Mustafa Sorgusu, 2008).

35. Özakman: "İkinci izleyişte beni müzik de düşündürdü. Fazla Balkanlı geldi. Besteci, bir büyük imparatorluğun acı veren ölümünü, 'yeni Türkiye'nin önsözü Çanakkale'yi, yenilgiyi, işgalleri, Anadolu'yu, Milli Mücadele mucizesini, o çılginca yurtseverliği, yeni bir devletin doğuşunu, kurtuluşu, bağımsızlığı, bir hayat hamlesi olan çağdaşlaşma çabalarını, yani devrimleri, Anadolu aydınlanmasını, bu emsalsiz destanı nereden bilsin? Aydınlarımızın çoğu bile bilmiyor. Doğrusu Muammer Sun, Fazıl Say, Çetin Işıközlü gibi değerli bestecilerimizi aradım. Filmin anlatıcısı Can Dündar. Türkçesi temiz. Ama bu film dramatik anlatım istiyor. Can bir haber spikeri gibi yorumsuz, heyecansız anlatıyor. Hiç duygulanmıyor, Anadolu yanıp yıkılıyor-

Belgeselin Mustafa Kemal'i dünyevileştirme gayreti olumlu karşılanmaz. Bir diğer ifadeyle, Dünder'in karanlıktan korkan, âşık olan, içki içen Mustafa'sı büyük oranda reddedilir. Kimliğimizi ve belleğimizi kuran mitik anlatıdan, sadece Kürtler, Ermeniler, Yunanlar değil, ölüm ve cinsellik de sahneye fırlamıştır. Ancak *Mustafa*'nın yarattığı öfke ve hayal kırıklığı sadece inkâr edilen ve bastırılan ötekilerin görünür olmasıyla ilgili değil; Mustafa Kemal'in filmdeki fiziksel özelliklerinin temsili de eleştiri konusudur. Başka bir ifadeyle imge, kendi başına da hayal kırıklığı nedenidir. Örneğin Atatürkçü Düşünce Derneği'nin *Mustafa* filmine yönelik eleştirilerinden biri Atatürk'ün kısa boylu gösterilmesidir: "Anlamsız bir şekilde, Atatürk'ün arkasında uzun boylu adamların olduğu bir fotoğraf gösterildikten sonra, bir Fransız gazetesinde ne kadar kısa boylu olduğu vurgulanıyor" (*Mustafa*'nın Yaratıcılarından, 2008). Dünder ise bu eleştiriye beklemediğini ifade eder: "İçkisine takılırlar diyordum; ama yalnızlığını tahmin etmemiştim. Bir de 'Boyu kısa o fotoğraflarda!' eleştirisini hiç beklemiyordum. Sivas Kongresi'ndeki fotoğrafta boyu kısa görünüyor muş. Pardon ama ben ne yapabilirim?" (Arman 2008a).³⁷

ken hiç acıymıyor, kızmıyor. Zaferlere hiç sevinmiyor, coşmuyor. Düzayak, tekdüze bir seslendirme" (Özakman 2008b).

36. Bir başka söyleşisinde ise Dünder, "bunca yıldır Atatürk hakkında çalışıyorum ve Türkiye'deki en iyi arşivlerden birine sahibim. Onu çok çalıştım ben. Ve benim bildiğim, benim okuduğum adam, bana anlatılan adama uymuyor. Budur. Bana anlatılana uymadığı gibi benim oğluma anlatılan da benim bildiğim adam değil. Bu senelerce böyle mi gidecek" açıklamasında bulunur (Arman 2008a). Turgut Özakman ise Dünder'a şöyle karşı çıkar: "Gerçekleri bilim ahlakı ve anlayışıyla araştırıp saptayanlar için başka başka Atatürk olmaz. Maksatlılar, niyeti bozuklar, bilgisizler, gafiller, aptallar, hainler Atatürk'ü kendilerine göre anlatmaya çalışıyorlar. Bu nedenle de başka başka Atatürk'ler var. Ama bunlar gerçeklere aykırı, hayali, ısmarlama, maksada göre üretilmiş gerçekdışı Atatürk'ler. Doğrusu şudur: Doğumundan ölümüne kadar gittikçe büyüyen bir tane Atatürk vardır! Ötesi fasafisodur" (Özakman 2008b).

37. Ankara Cumhuriyet Başsavcılığı'nın Dünder hakkındaki soruşturma kapsamında, Başkent Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğretim üyelerinden Prof. Dr. Ahmet Mumcu'dan istediği bilirkişi raporunda ise parmaklarına dikkat çekilir: "Parmakları niye küt: Atatürk'ün kitap yazması canlandırılırken, kalem tutan ellerin Atatürk'ün elleriyle benzerliği yoktur. Uzun parmaklı ince zarif elleri yerine, kısa ve küt parmak iki el perdede gözüküyor" (Film Eleştirisi, 2009).

Anlaşılan o ki seyircinin perdede görmek istediği “gerçek” (Mustafa) değil. Aksine seyirci Mustafa’dan imal edilerek mitleştirilen, ölümlülükten, cinsellikten, zaaflardan muaf ve fiziksel özellikleriyle dahi ideal olan Atatürk’ü görmeyi arzulamaktadır,³⁸ ancak karşılaştığı imge hayal kırıklığı yaratır. Bu arzunun Kemalist Türklerin kendilerini hayal ederken de işlediğini, bir diğer ifadeyle, hayal edilen Türk ulusu için de bu arzunun geçerli olduğunu düşünüyorum. Her türlü kayıptan, ötekiden (Kürtler, Ermeniler, Yunanlar, din) ve suçtan muaf bütüncül bir Türk ulusu görmeyi bekleyen seyirci, bu konuda da aradığını bulamamıştır. Oysa Dünder “filmin ismi neden Atatürk değil de Mustafa” sorusuna verdiği yanıtta, anlatmak istediğinin mitik bir anlatı olmadığını söyler. Mustafa’yı saran mitik hâleyi kaldırıp ardına, mitik insanın ötesine, kısacası “gerçek anlamda Mustafa’ya”³⁹ bakmayı arzuladığını ifade eder:

En derinine, aslında hiçbir takı almamış en saf haline ulaşmaya çalıştık. Ona sadece annesinin hitap ettiği isimle hitap ettik. Onu arzu ettik, onu yapmaya çalıştık... Onu içkisini içen, zeybek oynayan, zaman zaman hüznlenen, zaman zaman çok öfkelenen, herkes gibi bir insan ama onları da

38. Bilirkişi raporunda yer alan bir diğer ifade şu şekildedir: “Doğal tutkular neden vurgulanıyor? Harbiye’nin ilk sınıfında ‘kadın ve içkiyi tanıyan ve vals öğrenen genç öğrencinin’ bu doğal tutkuları neden vurgulanmıştır? Bunun yanında okuma sevgisi, tek başına Fransızca öğrenmesi yanları da verilmeliydi” (Film Eleştirisi, 2009). Belgeselle ilgili seyirci yorumlarında da sıklıkla ideali görme arzusu dile getirilir: “Bizim böyle bir liderimiz varken onu yüceltecek, onun başarılarını anlatarak kitlelere daha fazla tanıtacak filmler yapılması gerekirken onu karalayıcı filmler yapılıyor çeşitli kişilerin de desteğiyle. Gerçekten çok yazık..Ama şunuda bilsinler ki atamızı hiçbir zaman kalbimizden silemeyecekler ve onun yolundan gitmeye devam edeceğiz; Türk gençliği olduğu sürece”; aynı sitede yer alan bir başka yorumda ise Mustafa Kemal’e ilgili “gereksiz ayrıntılar” a yer vermenin böyle “hassas” bir zamanda gerekli olmadığı dile getirilir (*Mustafa*, 2008, yazım hatalarına müdahale edilmemiştir).

39. *Mustafa* belgeseli ile “Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkındaki Kanuna Muhalefet” suçunun işlendiğini savunan ve belgesel hakkında suç duyurusunda bulunan avukat Soydan, Atatürk’ten vasat, sıradan, herhangi bir kişiden bahseder gibi “Mustafa” diye söz edildiğini belirtmiş ve dilekçesinde “Hepimizin babasına ‘Mustafa’ demek cüretiyle ismini kısaltmak, kabul edilemez bir saygısızlıktır” ifadesine yer vermiştir (*Mustafa* Sorgusu, 2008).

aşan liderlik özelliklerini de ortaya koyarak gerçek anlamda Mustafa'ya ulaşmaya çalıştık (Dündar 2008).

Sanırım ertelediğim bir tartışmayı açmanın yeri burası. Dündar'ın açıklamasıyla bir tür olarak belgesel filmi, daha doğrusu biçim tercihi ile içeriği bir arada okumamız gerektiğini düşünüyorum. Mitik bir fiğüre dönüşmemiş olan "gerçek" Mustafa'yı anlatmak istediğini söyleyen Dündar, belgeselin subjektif bir tür olduğunu, bu nedenle *Mustafa*'nın kendi Atatürk yorumu olduğunu söyler (Arman 2008a).⁴⁰ Bir tür olarak belgeselin gerçekliğe doğrudan referansla tanımlanması elbette eski bir tartışmadır. Belgeselin de kurmaca kadar kişisel olduğu kabul edilir (Williams 1993). Belgeseli gerçekliğin nötr temsili olarak düşünmekten vazgeçtiğimizde, belgeselin gerçekliğin ifşa edilmesindeki potansiyelini keşfedebiliriz. Zira belgesel, kurmaca olanı yapı bozumuna uğratan bir işlev görebilir ya da gerçekliğin nasıl çarpıtılarak inşa edildiğini açığa çıkarabilir (Williams 1993; Walker 2001).⁴¹ En nihayetinde, Dündar'ın resmi anlatının ardındakini belgesel yoluyla anlatma tercihi, resmi anlatının gizlediği ya da çarpıttığı gerçeklerin açığa çıkmasıyla sonuçlanır. Elbette Dündar'ın belgeselinin bir "karşı-anlatı" olduğunu iddia etmiyorum. Ancak resmi anlatıdan

40. *Mustafa*'nın belgesel olup olmadığı tartışmalarına Dündar şöyle yanıt verir: "*Mustafa*, belgelere dayalı bir film, dolayısıyla bir belgesel. Ama hemen eklemek gerekiyor ki hayattaki her şey gibi, belgeseller de sübjektif. Önünde 500 belge vardır, sen sana yakın olan 5'ini seçersin, ben bana yakın olan 5'ini. Aynı belgelere bakarak Bekir Coşkun farklı bir belgesel çekti, Yılmaz Özdil farklı çekti. Bu, benim Atatürk'üm, bana ait bir Atatürk yorumu. Bunun 'gerçek Atatürk'e daha yakın biri olduğunu belgelerle kanıtlamaya çalışıyorum. Biri de çıkıp diyebilir ki, 'Hayır, Atatürk hiç de böyle bir adam değildi. Yüzlerce kişiyle birlikte yaşadı, asla yalnız kalmadı'. Tamam, eyvallah, belgelerini ortaya koysun, o da kendi Atatürk filmini yapsın. Biz de izleyelim ve tartışalım" (Arman 2008a).

41. Janet Walker belgeselin bu potansiyelini *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991) üzerinden tartışır. Birinci Dünya Savaşı'nda Amerika'daki Japon-Amerika kamplarını ele alan belgesel, anlatısını, resmi ve gayriresmi belgeler (kalıntılar, kendi ailesinden fotoğraflar) ile kurmaca öğeleri birleştirerek oluşturur. Walker'e göre bu biçimsel tercihle ortaya çıkan "karşı-anlatı" ya da "tarih-karşı bir anlatıdır"; böyle bir biçimsel tercihin amacı, *tarihsel kaydı yapıbozuma uğratarak ve kurmacayı eski haline getirerek "hakikate"* ulaşmaktır (2001: 216, vurgu bana ait). Bu tartışmaya, Dersim Tertelesi belgesellerini tartıştığım son bölümde yeniden döneceğim.

görece uzaklaştığı yerlerde anlatının kurmacalığının da ifşa olduğunu söylemek istiyorum. Belgeselin yol açtığı öfke de, resmi anlatıda gizlenen ya da çarpıtılan bilgilerin, dahası, kendi imgemizi hayal ederken dışarıda bıraktıklarımızın görünür olmasıyla ilgilidir.

Dündar'ın "hiçbir takı almamış" Mustafa'sı çoğunlukla hayal kırıklığına yol açsa da büyülenmeye de neden olur elbette. Dündar'ın Mustafa'sını kucaklayan seyirci için, *böyle bir zamanda* Atatürk'ün hatırlatılması oldukça önemlidir: "... krizler yaşadığımız dönemde, bu filme gerçekten ihtiyacımız vardı" (Mustafa 2008).⁴² Sözü edilen krizin Türklük krizi olduğunu tekrar etmeye gerek yok sanırım. İmgeden beklenen bu krize bir yanıt olması, "biz"i anlatması, bizi bir arada tutanın ne olduğunu hatırlatması ve unutulmaya başlanan Atatürk mitini yücelterek yeniden değer kazandırmasıdır.⁴³ Ancak elbette, belgeselin protestolarla karşılandığını ve dava edildiğini düşünürsek beklentiye bütünüyle karşıladığını söylemek pek mümkün değil. Sanırım belgesel etrafında dönen bu tartışmalar imge-hakikat arasındaki *milli* ilişki biçimine, başka bir ifadeyle, "hakikat"le kurulan milli ilişkiye dair de bir şeyler söylüyor. Belgesel bir yandan gerçekçi olmamakla (küt parmaklar, bazı tarihsel bilgiler) itham edilirken, kimi zaman da *gereğinden fazla gerçekçi* (kısa boylu olarak temsil edilmesi, içki içmesi, yalnızlığı gibi bilgiler dışında Kürtlere ve İslam'a dair bilgiler) olmakla suçlanır. Geçmişin bilgisinin "hakikat"le değil, mitik bir inşa ile çevrili olduğunu söyleyen bu tartışmaların aynı zamanda Türklüğün geçmiş üzerine düşünme yollarını işgal eden politikayı da deşifre ettiğini düşünüyorum: İmge, gerektiği kadar gerçekçi olacak, "hakikat"ın tehlikeli olduğu durumlarda ise "milli hassasiyet"ler devreye girecektir. Tüm bu tartışmaların sonunda, çok tanıdık

42. www.beyazperde.com/filmler/film-146155/kullanici-elestirileri/?page=18.

43. Seyirci yorumlarında imgeden bugünün Türklük krizine yanıt olmasının beklendiği açıkça dile getirilir: "Atamızın ve ülke sevgimizin unutturulmaya çalışıldığı bugünlerde iyi olacağına ve bir nebze olsada gençliğe faydası olacağına inanıyorum..." (www.beyazperde.com/filmler/film-146155/kullanici-elestirileri/?page=19). "Mustafa Kemali hatırlamamız gereken şu dönemde çok iyi oldu.can dündar çok iyi bir iş çıkaracak eminim"; "Hele böyle günlerde türk toplumunun bu filme ihtiyacı olduğunu düşünüyorum." (www.beyazperde.com/filmler/film-146155/kullanici-elestirileri/?page=18). Yazım hatalarına müdahale edilmemiştir.

bir girdaba, “Atatürk filmi neden çekilemiyor?” girdabına *Mustafa* da dahil olur: “(...) Sanki Atatürk’ün hiç olumlu bir yönü yokmuş gibi tanıtılan film, Atatürk’e yakışır bir film mi olmuş? Bu mu Türklerin 70 yılda yapamadığı... Kesinlikle 70 yılda yapılamayan ve Atatürk’e yakışır bir film değil” (Mustafa 2008).⁴⁴

Melankolik Girdap

Filme dair bilirkişi raporunda yer alan tespitlerden biri filmin melankolik atmosferidir.⁴⁵ Melankolinin bir soruşturmada “suç unsuru” olarak yer alması üzerine düşünmek gerekir. Film sıklıkla, yorgun ve mutsuz bir Atatürk resmettiği için eleştirilir.⁴⁶ Melankolinin/hüznün neden bir suç unsuru olarak işaretlendiğini hem melankolinin kendi ikircikliğiyle hem de sinemasal imgenin barındırdığı hüznün/yas duyusuyla anla(t)maya çalışacağım.

“Yas ve Melankoli” makalesinde Sigmund Freud hem yası hem de melankoliyi seven bir insanın veya ülke, özgürlük, ideal gibi düşünsel-soyut bazı değerlerin kaybına karşı geliştirilen tepki olarak tanımlar (2002: 243). Birini diğerinden ayıran, kayıp karşısında gösterilen tepkilerin farklılığıdır. Sevgi nesnesinin kayıp ya da ölü olduğunun ilan edildiği yasin aksine melankolide, kaybın kabulü ertelenir ve özdeşleşme yoluyla sevgi nesnesiyle ilişkinin koparılması reddedilir (244, 250). Nesne, ben’in bir parçası olarak muhafaza edilerek, bağlılık özdeşleşme yoluyla sürdürülmeye çalışılır, böylece “özdeş-

44. www.beyazperde.com/filmler/film-146155/kullanici-elestirileri/?page=6 (Yazım hatalarına müdahale edilmiştir).

45. Bilirkişi raporunda şu ifadeler yer alır: “Optik anlatım: Film ölümle başlayıp, ölümle bitmektedir. Karanlıklar içindedir. Aydınlık optik bir anlatım yoktur. Fon müziği etkileyici ama melankoliktir” (Film Eleştirisi, 2009).

46. Belgeselin Atatürk temsiline tepki olarak açılan “Gülen ve Gülümseyen Türkiye” sergisini anmak gerekir. Yazar Hanri Benazus, sergiyi açma nedenini şöyle açıklar: “Bunu geçen sene ilk Eskişehir’de *Mustafa* filmine karşıt olarak, Atatürk’ün öyle kendi içine kapanık, insanlardan uzak bir insan olmadığını anlatayım diye açtım. Çünkü Atatürk’ün gülümseyen fotoğrafları görülmez pek. Bende yanılmıyorsam 340 tane böyle fotoğraf var. Onun için ona tepki olarak yaptım, burada, Ankara’da sergilemek benim için çok ayrı, onur verici bir olay” (Atatürk’ün Bilinmeyen, 2009).

leşme nesneyi korumanın psişik ve büyülü bir biçimini alır” (Butler 2005a: 128). O halde nesnenin kaybını askıya alarak, nesneyle bağlantısını koparmayı reddeden, böylece bizi katı kimlik pozisyonlarına sabitleyen melankolinin aksine yas, kaybı ifade etmeye, kabullenmeye ve böylece yeni ilişki biçimlerine hareket edebilmeye olanak sağlar. Butler, yas ile melankoli arasındaki ayrım üzerinde durmamızın, *kayba karşı verilen yanıtların kurucu kimliklerin oluşumunda* nasıl bir etkisi olduğunu anlamamızda yol göstereceğini söyler ve ikisi arasındaki ayrımı şöyle özetler: “Matemde nesnenin izleri ve sayısız bağlantıları zamanla yavaş yavaş devreden çıkarılır. Melankolide nesneyle ilişkili olarak ikircikliğin söz konusu oluşu, libidinal bağlantının böyle ilerici bir şekilde bozulmasını imkânsız kılar” (163). Melankolide nesneyle bağın koparılmasının reddedilmesi nedeniyle, “nesne kaybının yerini alan ben” üretilir (159). Ancak ben, nesne kaybını telafi etmekte bütünüyle başarılı olamaz, ben’in “yetersiz bir ikame olması ve tatminkâr bir ikame olma konusunda (yani ikame olarak statüsünün üstesinden gelebilmekte) başarısız oluşu, melankoliyi ayıran ikircikliğe yol açar” (159).⁴⁷ En nihayetinde melankolide, nesneyle ilişkiyi koparmak ya da dönüştürmek yerine, özdeşleşme yoluyla kaybın reddedilmesi inkâr mekanizmasının bir parçasıdır (128). Nesnenin ben’in içine alınarak (özdeşleşme) kaybın bertaraf edilmeyle çalışılması, kaybın ben ile aynı yer ve zamanda var olmasıyla sonuçlanır (128). Butler’ın kavrayışında melankolinin ikircikliği buradan kaynaklanır. Zira kaybın inkâr yoluyla kurulan melankolik bağlılık bir yandan da kaybın izini taşır.

Şayet ben’in oluşumunda “her zaman kayıplar, inkârlar ve feda edişler” söz konusu ise melankoli üzerine düşünmek, kayıpla kurulan

47. Butler, melankolinin ikircikli yapısını anlamak için “dönüş” figürü üzerinde durur: “Freud’un sunduğu melankoli anlatısına göre, ben’in aşk nesnesini bulamayıp onun yerine kendisi hem bir aşk hem de saldırganlık ve nefret nesnesi olarak alması durumunda ‘kendisi üzerine geri döndüğü’ söylenir ... Kayba karşı melankolik yanıtı gösteren ‘dönüş’, ben’in bir nesne olarak katmerlenişini başlatır görünür; ben ancak kendisi üzerine geri dönerek algısal bir nesne statüsü kazanır. ... Nesneden ben’e dönüş, nesne kaybının yerini alan ben’i üretir. Bu üretim mecazi bir üretimdir ve nesne kaybının yerine başka bir şeyin konmasına yönelik psişik zorlamadan kaynaklanır” (Butler 2005a: 158-59).

farklı ilişki biçimlerinin nasıl bir öznellikte sonuçlandığını tartışmamıza da olanak sağlar (Butler 2005a: 154). Butler bu nedenle ben'in kuruluş anlatıları ya da kayıpla kurulan ilişki biçimleri arasındaki ayrımın önemli olduğunu söyler: "...belki de şiddetle reddedilip dışta bırakılan ile daha az şiddetle ya da kalıcı olarak reddedilen arasında ayrım yapabileceğimiz bir 'reddediş' ve 'dışlama' tipolojisi geliştirmenin bir yolu vardır" (154). Kayıpla yüzleşmenin ertelenmesi yoluyla işleyen melankoli sürecini irdelemek, hem kaybın izlerini kaydedebilme hem de kayıpla kurulan farklı ilişki biçimlerini tarif edebilme imkânı tanır. O halde bir idealin ya da sevilen bir nesnenin kaybını özdeşleşme yoluyla askıya alan ve bu yolla nesnesiyle "hiç gitmemiş, eksilmemiş" gibi inkâra dayalı bir bağlılık sürdüren melankoli ile *Mustafa* filminin diyalogu nerede başlar ve bu diyalog nasıl bir öznellik inşasıyla sonuçlanır?

Belgesel babanın, kardeşin, evin, yurdun, imparatorluğun ve geleceğin kaybını sahneye çağırarak özneyi ve ulusu hayata başlatan kayıpları işaret etmektedir. Ama anlatı aynı zamanda bu kayıpları "yeni bir ulusun" doğuşuyla telafi eden bir yanıt da içerir. Eksiklik ve kayıpla başlayan anlatı, tamlık vaat eden ulus inşasıyla kapanır: (Dündar'ın aktarmıyla) (Atatürk) *Sonunda hem kendisine hem de millete bir yurt yapmıştı*. Dağılan imparatorluğun, kaybolan medeniyetin, yitirilen evin ve ailenin yerini alan "yeni ulus inşası" ile kayıp telafi edilirken, diğer yandan anlatı, telafinin yetersizliğini ve tamlığın imkânsızlığını filmin sonuna doğru peşinden gittiği "fanilik, ölüm ve geçmiş" anlatısıyla açık eder. Bütün kayıpları telafi edeceği düşünülen yeni vatan, Mustafa Kemal'in Anadolu'yu ziyaretinde dile getirdiği "yıkımı ve yoksulluğu" giderememiş, ziyareti sırasında "maddi ve manevi perişanlık içinde bulduğu" Anadolu'nun yarattığı hüznü yayılarak filmin anlatısını gasp etmiştir.⁴⁸

Filmin son çeyreğinde, Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamalarına, yeni

48. Filmde Mustafa Kemal 1930'ların başında halkın durumunu görmek için yaptığı gezinin ardından izlenimlerini özel kalemine şöyle aktarır: "Bunaliyorum çocuk, büyük bir ıstırap içinde bunaliyorum. Görüyorsun ya her gittiğimiz yerde sürekli dert dinliyoruz. Her taraf derin bir yokluk, maddi manevi perişanlık içinde, maalesef memleketin hakiki durumu bu."



7 Mustafa, Can Dündar, 2008. Sıklıkla yalnızlaşmış Mustafa Kemal görüntüsüne başvurularak, imgeyi gasp eden melankoli sahnelenir.

vatan ve yeni ulusun “coşku”suna yer verilir. Böylece bir yandan coşku ve kutlama diğer yandan, yıkım, yoksulluk ve hüznün sinema perdesini melankolik ikircikliğin sahnesine dönüştürür. Zira Dündar, filmin evreninde coşkuya yer verir ancak belgeselin yönünü daha sonra bu coşkunun ardında gizlenen ve duyulmaz kılınmış hüzne doğru çevirir: *Bozkırda bir hayat yeşerten, dağılmış imparatorluktan yeni bir devlet kuran Atatürk 10. yıl kutlamalarında “hiçbir şey” hissetmiyorum der.* Belgeselde, hayallerin gerçekleştirildiği (yeni bir ev ve yurt) ve kayıpların telafi edildiği bir evrenin değil, hüznün sesi duyulmaya başlanır. Anlatı, coşkunun içinden tam aksi yönde hareket ederek hüzne kulak verir. *Mustafa*’yı melankoli ile kesiştiren ve onu “suç unsuru”na dönüştüren, resmi anlatıyla yollarını ayırarak telafinin yetersizliğini, bölünmüşlüğüümüzü, kayıplarımızı ve faniliğimizi sezdirdiği bu anlardır. Zira coşkulu ve şanlı geçmiş anlatılarının *çıkardığı gürültünün* işlevi, bir anlamda bu hakikatleri perdelemek ve tüm bunların yol açtığı hüznü bastırmaktır. Oysa belgesel, fanilik ve yalnızlık anlatısıyla hüznü tarif etmeye çalışır. Belgeseldeki aktarımıyla, dava arkadaşlarını kaybeden ve gittikçe yalnızlaşan Mustafa Kemal’in 10. Yıl Nutku’na yazdığı notun son cümlesi, aynı zamanda filmi saran ya da imge ihtiyacı yaratan kaygıyı da dillendirir:



8 Melankolik bir sığınak: Mustafa Kemal'in doğduğu ev.
Mustafa, Can Dündar, 2008.

Bu söylediklerim hakikat olduğu gün senden ve bütün beşeriyetten dileğim şudur: Beni Hatırlayınız. Dündar “bu bir veda mesajıydı” der: “(Mustafa Kemal’in) arkadaşlarına, dostlarına yazdığı çoğu mektupta yer alan unutulma kaygısı depreşmişti.” “Yakınlarının ricasıyla” üstü çizilen bu iki satır, filmin sonuna kendisini yazdırır.

Mustafa Kemal'in yalnızlığını imleyen, yakın plan ve çoğu zaman tek başına ya da çevresinden soyutlanarak kendisine odaklanan fotoğraflar ve onu saran sonsuzluk içinde bir silüete dönen görüntüsüyle belgesel melankoliye teslim olur. Hüznün ve kaybın ilan edilmesi- nin daha geniş bir imkân bulduğu sahne Mustafa Kemal'in doğduğu eskimiş evin ve kendisinin siyah-beyaz fotoğraflarıyla kurulur (Resim 8). Uçağıyla Balkan turu yapan, Selanik'i, Mustafa Kemal'e hediye edilen doğduğu evi anlatan Sabiha Gökçen'le Mustafa Kemal arasındaki konuşma hem melankolinin hem de sinema imgesinin ikircikliğini kaydedebileceğimiz bir sahnedir. Doğduğu evin fotoğraflarına bakan Mustafa Kemal (Dündar'ın anlatımıyla) *Ah Selanik diye iç çekti*. Bu sırada eskimiş evin penceresinden kamera içeri girer ve duvardaki fotoğraflar üzerinde gezinmeye başlar. Film boyunca gördüğümüz fotoğraflar üzerine kaydedilen Mustafa Kemal'in sözleri, aynı zamanda filmin/yönetmenin kendisine ve seyircisine itirafıdır: *İşte insanlar öldükleri zaman geride böyle evler, odalar, birtakım fo-*

toğraflar kalıyor, senden sonra onlar yaşıyor. Biraz eskiyorlar, biraz değişiyorlar, biraz soluyorlar, ama yaşıyorlar yine de, sonra arkadan gelen kuşaklara onunla ilgili anılar anlatıyorlar.

Geride kalan şey bu fotoğraflar, filmde anlatılan anılar ve hatta filmin kendisidir. Solan imge üzerine kaydedilen bu sözler seyirciyi en başından beri bir hatıraya baktığı ve sonradan gelenin “giden” hakkında anlattığı anıları dinlediği gerçeğiyle yüz yüze bırakır. Başka bir ifadeyle, Dünder seyircisine, film boyunca soluklaşmış ve eskimiş Mustafa Kemal’in fotoğraflarına bakarak geçmişî yâd ettiğini söyler. Seyirci belgesel yoluyla Mustafa Kemal’in/idealin izine ve temsiline tanık olmuş, ancak bu tanıklık kayıpla yüzleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Zira ben’in içine çekilen “‘nesne’ zaten masalsıdır, bir tür izdir, nesnesinin temsilcisidir ama sonuç olarak *gitmiş olan nesnenin kendisi değildir*” (Butler 2005a: 168, vurgu bana ait). Kaybın bertaraf edilmeye çalışıldığı anlatı, diğer yandan kaybın izini de taşıyarak ikircikli bir yapıya dönüşür. O halde “kayba ikircikli bir tepki olarak tarif edilen melankoli, kayıpla aynı yer ve zamanda olabilir”, tam da bu nedenle “matem melankoliyi kapsar” (163). Bu sahnede, melankolinin ikircikliğine sinema aygıtının kayıpla kurduğu ikircikli ilişki de dahil olur. Bir hatıraya ve geçip gitmiş olana baktığımızı ilan eden sahne, sinemanın zaman ve ölüm karşısındaki yetersizliğinin de ilanı değil midir? Andre Bazin’in altını çizdiği üzere sinemanın zamanı tekrarlamada ayrıcalıklı bir yeri vardır kuşkusuz: “Hayatımın tek anı-nı bile tekrar edemem ama sinema bu anları herhangi birini sayısız kez gözlerimin önüne getirebilir” (Bazin 2003: 30). Ancak olan biten aslında bir yanılgıdır. Bazin’in anlayışında da sinemanın gücü bu yanılgıyı yaratabilmesinden kaynaklanır; bu büyüğü perde aslında olmayan, geçip gitmiş ve geride kalmış bir şeyin “şimdi” burada olduğu yanılsamasını yaratır (Smith 2004: 97). Bazin için sinemanın geçmişî çağırmasındaki tek amacı bizi bu yanılgıyla yüzleştirmek ve “böylece asıl kaybı ikiye katlamaktır” (97). Bu nedenle, bir yanıla daima geçmişle ilişkili olan sinema, tıpkı hafıza gibi, geçmişin varlığıyla tedirgin eder insanı (Arslan 2010b: 143). Richard Armstrong da hafızanın sinema tarihine içkin olduğu konusunda hemfikirdir: “Sinema şimdi-burada olmayan kişileri gördüğümüz bir mecradır”; bu

nedenle “hem kaybı içerir hem de kayıpla aramızda aracılık eder” (2012: 1). Sinemanın projeksiyon önünden geçen görüntülerle bir varlık/yokluk ikiliğine dayandığını belirten Armstrong, bu nedenle sinemayı “ölü ruhların kabristanı” diye tanımlar (1).

O halde Atatürk’ün/idealin ölmediği bir dünyaya çağrıldığını düşünen, onun şimdi-burada olduğu varsayımıyla tek tek fotoğraflarına ve görüntülerine bakan seyirci, en nihayetinde geçip gitmiş olana baktığı gerçeğiyle yüzleşir. Sinema ve fotoğraflarla, namevcut olanı bir mevcudiyete dönüştürerek *kaybın olmadığı bir sığınak* yaratan Dündar, daha sonra seyircisini bunun bir yanılsama olduğu gerçeğiyle yüz yüze bırakarak kaybın dillendirilmesine imkân veren bir karşılaşma yaratır. Böylece seyircisini, kaybın dillendirilmesi ile reddedilmesinin aynı anda mümkün olduğu bir eşiğe taşır. Zira melankoli ile yas birbirine karşıt süreçler değildir, işleyişleri arasında temel benzerlikler vardır (Freud 2002: 258). Kaybın sonucu olarak ortaya çıkan melankoli, kaybın ilan edilmesinden geri çekilme ya da vazgeçmedir (250-52). Ancak Butler’a göre konuşmaktan vazgeçme, konuşmayı mümkün kılar; bu anlamda Freud’un anlayışında “melankoli matemi mümkün kılar” (2005a: 160). Bizi kaybın kabulü ile inkâr arasındaki sınıra taşıyan sahne, daha sonra Mustafa Kemal’in doğduğu evin içine yerleştirilen fotoğraflarla kaybın ilanını/yası erteleyerek melankoliye bağlanır. Melankolide söz konusu olan, nesnenin statüsünün dıştan içe döndürülmesi böylece “nesnenin ben’in bir parçası olarak” korunarak “kaybın mutlak bir kayıp olmasına” engel olunmasıdır (128). Belgeselde kaybın olmadığı ve bağlılığın sürdüğü sığınak, Mustafa Kemal’in doğduğu evdir.⁴⁹ Ev imgesi ve eve yerleştirilmiş fotoğraflarla “kaybın mutlak bir kayıp olması” engellenir. Bu nedenle bu sahne, bağlılığın ancak hatıraya dönüş yoluyla sürdürülebildiği ve bağlılığın kırılıp gitmesinin reddedildiği melankolik yanıtın tezahür-

49. Dündar filmi neden yapıldığına dair açıklamasında da “kayıp” karşısında bir tavır aldığını söyleyecektir: “Hayır, bu filmi yapmamın çok basit başka bir sebebi vardı: ... Biz giderek bizden uzaklaşan bir lider görüyoruz tarih kitaplarında, 10 Kasım törenlerinde, televizyon programlarında. Ata giderek elimizden *kayıp* gidiyor. Oysa o böyle bir adam değil, bu kadar sıkıcı değil; canlı, yaşayan ve çok radikal bir devrimci” (Arman 2008a, vurgu bana ait).

rüdü. Bir söyleşisinde, soluklaşan Atatürk imgesini canlandırmak için filmi yaptığını ifade eden Dündar filmde de seyircisine bunu söyler.⁵⁰ Zaman ve ölüm karşısında çaresiz kalan ve soluklaşan imge sadece geçip gideni dondurabilmiş, onun hatırasını ve izini temsil edebilmiştir. Zira sinemasal imge ve solmuş fotoğraflar “nesnenin kendisi değil yatırıma dönüşmüş izidir; bu iz nesnesiyle ilişkisi itibarıyla halihazırda bir ikame ve türevdir” (Butler 2005a: 162-63). İdeale bağlılığı ondan geriye kalanla, hatıraya bağlılık yoluyla sürdüren belgesel, nesnesini temsil yoluyla kayıptan korumaya çalışarak, melankoli ile yasın eşliğinde dolanır. Böylece kaybı dillendirmeye de olanak sağlayan anlatı, en nihayetinde kayba sadakat çağrısıyla son bularak melankolide asılı kalır.

Kayıp işaret eden anlatının melankoliye bağlandığı nihai yer filmin finalindeki girdaptır. Film, başladığı sahneyle son bulur. Dündar, filmin ilk sahnesini olduğu gibi finale taşır. Kamera sarayın penceresinden Mustafa Kemal’in bilinci kapalı olarak yattığı odaya girer, yatağın ucundan Mustafa Kemal’i göremeyeceğimiz bir açıdan geçerek duvardaki tabloya zoom yapar. Mustafa Kemal’in çocukluğunda, Selanik’teyizdir. Final sahnesinin açılış sahnesinden tek farkı, ilk sahnede seyirciye doğru yürüyen Mustafa, finalde arkası dönük olarak uzaklaşmaktadır (Resim 9). Film, duvardaki bu tabloda, hatırada son bulur; hatıraya sadık kalmaya çağırın ve hareketsiz bırakan bu “çerçeveleme”yle biter.

Geçmiş hatırlayıp yâd eden ve sevgi nesnesinin bir hatıraya döndüğünü itiraf eden anlatı, diğer yandan bu hatıranın yaşadığı sihirli bir dil, “sihirli bir kapıdan eski bir âleme geçmiş” gibi kendini eski seslerin duyulduğu eski zaman ve hatıraların içinde bulabilen bir öznelilik” üretir (Arslan 2010b: 156). Eski hatıralara açılan sihirli kapı, filmin başladığı ve bittiği duvardaki tablodur. Bağlılığın melankolik çerçevelenişi yoluyla “kayıp, büyümlü bir şekilde psişik yaşamın bir parçası olarak” korunur ve “duygusal yatırım ve sadakat ben’in içine” çekilir (156). Nesnesini hatıra olarak muhafaza eden ve böylece sa-

50. Dündar: “Zaman içerisinde silik bir fotoğrafa dönüştürölmüş Atatürk. Biz bunu biraz yırtmaya yeltendik” (Özyurt 2008).



9 Melankolik girdap. *Mustafa, Can Dündar*, 2008.

dakati sürdüren bu melankolik bağıllık, “kırılıp gitmiş imkânsız bağıllığın yerini alan bir bağıllıktır; diğer yandan da yerini aldığı bağıllığa ait olan imkânsızlık geleneğini bir anlamda sürdürür” (Butler 2005a: 30). Melankolik yanıt, jenerikte yer alan müziğin sözlerine de taşınır. Sözlerini Dündar’ın yazdığı şarkının ismi “Hatırla Beni”dir.⁵¹ Finalinden jeneriğe taşan bu çağrı, “soluklaşan” hatırayı canlandıran ve seyirciyi de bu hatıraya bağıllığa davet eden anlatıyı tamamlar.⁵² En nihayetinde, Türklüğün imgesinde kaybın ve inkâr edilenlerin izlerini görünür kılan Dündar, seyircisini bu izlerle ya da bu izlere rağmen *ideale bağıllığa* çağırır.

51. Jenerikteki şarkının sözleri şu şekildedir: “Yalnız çocuk, hatırla beni, hatırla beni / kimsesiz, çaresiz, yetimsen hatırla beni / dermansız, kararsız, sabırsız, imkânsız / yapayalnız, ıssızsan an beni / diren mağrur bir bayrak gibi / yalnız çocuk, hatırla beni, hatırla beni / Şayet yükümsüz, süngüsüz, sürgünsen, hatırla beni / ümitsiz, mecalsiz, moralsiz, yetersiz / kuşatılmışsan, sessiz gel yalnız / bu yurt kimsesizlerin yeri / ben de yalnızdım, evsiz barksızdım / insana inandım teslim olmadım / sen de inan buna, sen de inan buna / sen de buna inan / hatırla beni.”

52. Dündar, jenerik müziği hakkında şunları söyler: “Filmin sonundaki şarkı ‘Kendini en kısıtılmış ve yalnız hissettiğin anda beni düşün, ben de yalnızdım, insana inandım, başardım’ diyor. Bir ülkenin liderinin milletine bırakabileceği en iyi mesaj bu değil mi?” (Arman 2008b).

Veda: “Ben Hiçbir Şey Kaybetmedim, Eskisinden Bile Daha İyiyim”

Her türlü ötekinin ve kaybın görünür olduğu ama sahiplenilmediği melankolik bir girdapta sona eren *Mustafa* belgeselinin çağrısı büyük oranda reddedilir. Öyle ki filme Atatürk’e hakaret suçlamasıyla dava açılır, film Mustafa Kemal’in saygınlığını aşındırmakla itham edilir, yönetmeni kendi ifadesiyle “linç edilir”.⁵³ Bu çağrının büyük bir gü-rültüyle reddedilmesi şaşırtıcı değil. Çünkü belgesel, bizi ötekinin bilgisine maruz bırakıyor; kimi kayıpların inkârıyla kurulduğumuzu sezdiriyor. Dahası, ötekinin bakışıyla karşılaşmanın yol açtığı yara izinin perdeye düşmesine izin veriyor. Sadece Ermeniler ve Kürtler değil, yok saydığımız her türlü öteki, fanilik, ulus olmanın öncesi ve sonrasıyla yol açtığı kayıplar (İmparatorluk geçmişi, İslam, Balkan-ların kaybı) belgeselin anlatısına sızma imkânı buluyor. Belgeselin yarattığı öfke ve hayal kırıklığı da bununla ilgili. Kendimize dair im-gede, inkâr ettiklerimizle ve ötekinin bakışıyla karşılaşmak öfke ya-ratıyor. Elbette *Mustafa*, bu kaybın dillendirilip sahiplenilmesine, böylece ötekinin hikâyesini ve kaybını tanıyan bir öznelliğe açılmaya imkân vermiyor, her tür kaybın telafisi olarak inşa ettiği Atatürk mi-tiyle kayıpların üstünü örterek bizi Türklüğe bağlı kalmaya çağırıyor. Böylece Türklüğün yasa dönüşemeyen hüznü, melankolik bir girdaba dönüşüyor. Kaybın aynı anda kabulüyle reddinin yol açtığı bu girdap, kendi kaybımızla da, yol açtığımız kayıplarla da yüzleşmeye olanak sağlamadığı için bizi kuran hikâyeyle sahici bir yüzleşmeyi de askıya alıyor.

Mustafa’dan iki yıl sonra Zülfü Livaneli, Mustafa Kemal’in “adı-nı karalamak, küçük düşürmek isteyenlere karşı bir direniş” (2010) filmi olarak tanımladığı *Veda* filmini çeker. 2010 yapımı filmin yö-netmeni ve senaristi olan Livaneli, *Veda*’nın “ilk Atatürk sinema fil-mi” olduğunu belirtir ve “sadece Atatürk’ün hayat hikâyesinin değil,

53. Dündar filmin gösteriminden sonra yaşadıklarını “Basbayağı linç ediliyor-um. Tabu neymiş anladım” ifadesiyle aktarır (Arman 2008a).

ölüme meydan okuyan bir kuşağın hikâyesi”nin de anlatıldığının altını çizer (Aşçı 2010).⁵⁴ *Veda*, Atatürk’ün ölümünden iki saat önce- siyle başlar. “10 Kasım 1938 Dolmabahçe Sarayı 7:05” yazısının yer aldığı sahne, ayna karşısında intihar provası yapan Salih Bozok’la açılır. Bozok, oğluna Atatürk’ün komada olduğunu ve ona bir şey olursa kendi hayatına da son vereceğini söyler. *Veda*’nın anlatısı, Ata- türk’ün ölmek üzere oluşunu kabullenemeyen ve ölmesi durumunda intihar etmeye hazırlanan Bozok’un, neden böyle bir karar verdiğini oğluna açıklamak üzere yazdığı mektupta sözü edilenlerin canlandı- rılmasıyla kurulur. Film, Mustafa Kemal’in çocukluğundan ölümüne uzanan kişisel tarihini *Mustafa* filminin “zedelediği” Atatürk mitini onarma gayretiyle sahneler.

Masalsı Geçmiş

Veda’da, çocuk yaşta babasını kaybeden Mustafa’nın çocukluğundan itibaren farklı olduğu, örneğin birdirbir oynarken eğilmediği ya da bir falcının “sen çok büyük bir padişah olacaksın” dediği sahneler canlandırılarak filmin başından itibaren “seçilmişlik” miti inşa edil- meye çalışılır (Özen 2010: 106). Bozok, çocukken arkadaşlarını savaş oyunu oynamaya ikna eden Mustafa Kemal’i şöyle anlatır: *Kuman- dan oydu; zekâsıyla durumu lehimize çevirmeyi yine başarmıştı, o günden sonra onu farklı bir gözle görmeye başladım. Mustafa’ya ba- kan bu “farklı göz”, aynı zamanda filmin mitik inşasını kuran bakış- tır.*⁵⁵ Bozok’un, ölümü ardından kendi hayatına da son verecek kadar

54. Livaneli *Veda*’nın “sinema filmi” *Mustafa*’nın belgesel olması nedeniyle ikisinin birbirinden ayırt edilmesi gerektiğini belirtir: “Türkiye’de 72 milyon insan yaşıyorsa 72 milyon da Atatürk vardır. *Veda* benim yorumum, hikâyem. Burada tek ricam var; peş peşe Atatürk filmleri yapılıyor gibi bir hava oluştu. Hayır Türkiye’de peş peşe Atatürk filmleri yapılmıyor. Daha önce Atatürk belgeselleri yapıldı. Son olarak da Can Dündar belgesel yaptı. Dünyanın hiçbir yerinde sinema filmi ile bel- gesel karıştırılmaz. Deniyor ki: ‘Can Dündar’ın filmi.’ Doğrusu ‘Can Dündar bel- geseli’ olmalı. *Cumhuriyet* dizisi gibi televizyon dizileri de yapıldı ama ilk defa si- nema filmi çekildi. İyidir, kötüdür, bilmem ama bu ilk Atatürk sinema filmi. Bu yüzden filmin ideolojik tartışmalar yerine sinema eseri olarak ele alınmasından ya- nayım” (Aşçı 2010).



10 Veda, Zülfü Livaneli, 2010.

*bağlı olduğu Mustafa Kemal'e hayranlığı, kendisine yöneltilen Arkadaşınızı hiç kıskandınız mı? sorusuna verdiği cevapla da kaydedilir. Bilmem, belki bir zamanlar ben neden bu kadar önemli olamıyorum diye düşünmüşümdür, ama sonra emin olun hiç böyle bir duyguya kapılmadım. Bu... Nasıl anlatmalı? Hani Ağrı Dağı'nı kıskanabilir misiniz? Yahut gökten geçen bir bulutu ya da Akdeniz'i. İşte Mustafa Kemal'i kıskanmak o kadar akıl dışı bir şey benim için.*⁵⁶ Görsel alan da Mustafa Kemal'e hayran bakışlardan, onun bedenini öne çıkaran ve yüce olarak konumlayan görüntülerden oluşur (Resim 10).

Veda, bu mitik inşanın hâlesinde “biz” ve geçmiş tahayyül eder. Geçmiş, herkesin bir arada yaşadığı bir mutluluk mekânının “dışarı” dan gelen kötülüklerle bozulduğu bir anlatıyla inşa edilir. Örneğin Selanik, Mustafa Kemal'in babasından dinlediği üzere “Müslüman, Ortodoks, Yahudi bütün vatandaşların huzur içinde” yaşadıkları bir

55. Livaneli Bozok'un bakışını şöyle açıklar: “Öznel bir bakış. Arkadaşının ölümünde intihar etmeyi planlayan bir dostun öznel bakışı. Sevgi, saygı ve hayranlıkla dolu bir bakış. Açıkçası bu duygular benim de Atatürk anlayışımla bağdaştığı için bu anlatım yolunu seçtim” (Livaneli 2010).

56. Livaneli filmde Atatürk'ü bir tabu olarak inşa etmediğini, aksine insani özelliklerini vurguladığını, Atatürk'ün *olağanüstü oluşunun* altını çizerek anlatır: “Bu filmde Atatürk'ü bir klişe, bir tabu değil insan olarak anlatmaya çalıştım. Ama mükemmel, hayranlık uyandırıcı, karizmatik, olağanüstü bir insan o. Dünyanın önünde hayranlıkla eğildiği, Nâzım'ın en büyük övgü şiirini yazdığı bir büyük insanda ille de kusur mu arayacaktım” (Livaneli 2010).



11 Masalsı geçmiş. *Veda*, Zülfü Livaneli, 2010.

masal ülkesidir. Görsel alan da bu masalsı anlatıya uygun bir atmosferde inşa edilir (Resim 11). Geçmişin huzur ve mutluluk mekânı olarak tasviri sadece Selanik’le sınırlı değildir. Film boyunca, 2000’lerin Türkiye’si’ne, başka bir deyişle, Kemalist modernleşmenin ilk yıllarına dönük eleştirel söyleme, masumiyet ve huzurdan imal edilmiş bir geçmiş ve “biz” kurgusuyla yanıt verilmeye çalışılır. Bugünün krizinden kaçmak için kuruluş yıllarına sığınan bu anlatı, Kemalist söylemi tekrar eder.⁵⁷

Mustafa belgeseline benzer şekilde *Veda* filminde de Atatürk miti Mustafa Kemal’in Çanakkale Savaşı’ndaki “kişisel başarısı”ndan sonra Samsun’da tek başına başlattığı ve daha sonra halkın desteğini alarak zafere ulaştığı milli mücadele anlatısıyla kurulur. Merkezinde Atatürk ve onun etrafında kenetlenen Türk ulusunun olduğu bu geçmiş kurgusu, Türklüğün gururu (Çanakkale Savaşı) ve yarası olan (Balkan Harbi) seçilmiş travmalardan oluşur.

57. Esra Özyürek, Kemalizmin krizinin 1990’larda ortaya çıkmaya başladığını ve krizden kaçış yolu olarak kuruluş yıllarına dönüldüğünü ifade eder. Bu dönüşü, 1930’lar nostaljisi olarak tanımlayan Özyürek’e göre “1930’ları özleyen sükût-u hayale uğramış Kemalistlere kadar pek çok insan maziyi özlüyor ve toplumun her kesiminde insanın ortak bir hedef için kenetlendiği saf ve temiz bir geçmiş” tahayyül ediyorlardı (2008: 17). “Saf ve temiz geçmiş” tahayyülünün bugünün şartlarında sürdürülmesinin gittikçe zorlaşması nedeniyle, bu tahayyülün sürdürülebileceği 1930’lara dönülür. Kuruluş yıllarının hatırasına bağlılığı sürdürmek aynı zamanda kaba devlet iktidarını maskeleyen bir işlev görür (234).

Anlatıda öne çıkarılan ilk travma Balkan Göçü'dür. Livaneli, Balkan Göçü'nün Osmanlı'da yok olma travması yarattığını ve kuşakları bugüne kadar etkilediğini ifade ederek, göçün *okullarda anlatılan ve gözyaşı dökülen* bir facia olduğunu söyler (Aşçı 2010, vurgu bana ait).⁵⁸ Bu nedenle filmde Balkan Göçü, *Mustafa*'da da olduğu gibi *bizi biz yapan* anlatının önemli aktörlerinden biridir. Göç sahnesi Bozok'un aktardığı bilgilerle ve "Selanik 1912" yazısının yer aldığı kurmaca görüntülerle açılır.⁵⁹ Rumeli türküsünün görüntüye eşlik ettiği sahne- de, muhacirler göç yollarındadır. Muhacirlerin arasında Mustafa Kemal'in annesi de vardır. Mustafa Kemal, muhacirlerin İstanbul'da kaldıkları yerde annesini arar. Muhacirler arasında gezinen kamera aracılığıyla yaşanan acıya ve "dökülen gözyaşına" *yakından* tanık oluruz. Sahne Mustafa Kemal'in annesini bulmasıyla son bulur (Resim 12).

Yönetmen, bugüne miras kalan bir travma olarak gördüğü ve *gözyaşı dökmeye* çağırdığı Balkan Göçü'nü "pek çok kişinin farkında olmadığı" ve "hesabı sorulmamış bir soykırım" olarak tanımlar (Aşçı 2010). Göçün travmasına yapılan bu vurgu ve özellikle adlandırma, görüntüde olmayan, *okullarda anlatılmayan ve kayıp olarak sayılmadığı için gözyaşı dökülemeyen* bir suçla görünmez bir diyalog içerir. Film/yönetmen "Ermeni Soykırımı tartışmalarına karşı Balkan Göçü'nü öne sürer" (Özen 2010: 106).⁶⁰ Livaneli'nin sözleri "biz'in ku-

58. Livaneli: "Balkan Göçü çok önemliydi benim için. Filme mutlaka koymak istedim, hatta daha geniş koymak istedim. Ne yazık ki bu bir sinema filmi. Aslında filmin ilk montajı 150 dakikaydı, sonra 120 dakikaya indirdim. O zaman Balkan Göçü'ne ilişkin çok etkileyici bazı sahneler filmin dışında kaldı. Ancak bunları daha sonra DVD'de yayımlayabiliriz. Bence bu göç çok önemli ama dediğiniz gibi bunu romanlarda, filmlerde görmediğimiz için pek çok kişi farkında değil. Oysa Osmanlı'daki travmayı yaratan, 'Yok oluyoruz, bölünüyoruz' travmasını yaratan ve kuşakları bugüne kadar etkileyen Balkan Göçü'dür. Ya da o dönemdeki deyimıyla 'Balkan Faciası'dır. Bu okullarda anlatılıp bütün sınıfların gözyaşı döktüğü bir faciadır. Milyonlarca kişinin yollara düştüğü yakın dostum romancı Louis de Bernier'in (Fransız yazar) dediği gibi 'Hesap sorulmamış bir soykırımdır'" (Aşçı 2010).

59. Bozok, göç görüntüleri üzerine şunları aktarır: "Onlar (Mustafa Kemal ve arkadaşları) Trablusgarp'tayken Selanik elden gitmişti, emperyalistler Osmanlıyı parçalıyorlardı. Mustafa Kemal ise hasta böbrekleriyle cepheden cepheye koşuyordu. Yunan ordusunun şehre girmesi üzerine Türkler akın akın Selanik'i terk etmeye başlamıştı."



12 *Veda*, Zülfü Livaneli, 2010. Balkan Göçü'nün hafızasına dair bakışla seyircinin bakışı perdede doğrudan karşılaşır.

ruleşunda inkâr edilen ötekinin travmasının, bugün hâlâ baş edilmesi gereken bir hayalet olarak “biz”e nasıl musallat olduğuna iyi bir örnek. *Mustafa* belgeselinde, Sarıkamış ve Rus işgalinin görüntüleri arasında kaybolarak ve “Ermeni tehciri” olarak yer alan soykırım, *Veda*’da bir *yokluk* olarak dolanır. Ancak film yok saydığıyla da diyalog halindedir. Bir diğer ifadeyle, Ermeni *hayaletiyle* Balkan yarısı aracılığıyla baş etmeye çalışmaktadır. Balkan yarısıyla kurulan çerçeveye görünmez kılınmaya çalışılan 1915 Felaketi tam da çerçevenin dışında tutulmaya çalışıldığı için çerçevenin içine dahil olur. Bu nedenle Felaket, çerçevenin ne bütünüyle dışında ne de içindedir, her ikisi arasında salınır.⁶¹ Böylece, çerçeve dışında bırakılmaya çalışılan yokluğuyla içeride bir diyalog başlatır. O halde, bizi kuran anlatının

60. Balkan Göçü’ne yapılan vurgunun Ermeni soykırımı tartışmalarına bir yanıt içerdiği başka yorumlarda da kaydedilir: “Zülfü Livaneli, belli ki birçok konuya da cevap verme zorunluluğuyla hareket etmiş filmi yaparken. Can Dündar’ın *Mustafa*’sında gösterdiği birçok şeye kendi durduğu noktadan yanıtlar vermeye çalışmış ya da Ermeni Tehciri’ne karşı Balkan Göçü’nü koymuş filmine, biz de yaşadık bunları der gibi” (Ercivan 2010).

61. Butler, görüş alanımızı denetleyerek hangi kayıplar için yas tutacağımızı ve hangi kayıpları tanıyacağımızı belirleyen çerçeveleri askıya alabilmek için “çerçevenin ‘içinde’ ya da ‘dışında’ olanları değil bu iki yer arasında salınan ve çerçeveden hariç tutulmuş olduğundan doğrudan çerçevenin içinde gizli olan şeyi tespit etmek” gerektiğini söyler (2015: 75).

“dışında bırakılan”ın aslında bu yokluğuyla bile “biz”i kurmaya devam ettiğini söyleyebiliriz. Balkan yarasından konuşmamız bir anlamda, ötekinin yarasına karşı sorumluluktan kaçmanın bir yoluna dönüşüyor. Böylece Ermenilere karşı sorumluluk duygusu ya da Ermenilerin kaybı için *dökülecek gözyaşı*, bizi kuran duygu ve bilgi repertuvarında yer alamıyor.

Veda filmi hem Türklüğün, hem de filmde adı koyulmasa da Ermenilerin kaybına neden olanın, dolayısıyla “suçlu” olanın kim olduğunu doğrudan işaret eder. Çanakkale Savaşı’na dair kurmaca görüntüler üzerine kaydedilen anlatıda, geçmişin suçlarının kaynağı olarak “dışarı”yı tarif edilir: *Evladım şimdi senin bunları anlaman zor, ama biz Çanakkale Harbi’nde Türkü, Rumu, Kürdü, Ermenisi, Yahudisi ve Arabıyla tek millettik, ülkeyi işgal eden yabancılarla çarpıştık, daha sonra ne yazık ki büyük devletler bizi yıkmak için birbirimize düşürdü, kardeşi kardeşe öldürttüler.*

Türkiye’nin güncel siyasal-toplumsal tartışmalarına (Ermeni Soykırımı ve Kürt sorunu) ve Kemalizm’e yönelik eleştirilere doğrudan yanıt içeren bu anlatı, kendini masum ve mağdur olarak kurmanın ötekinin travmasıyla kurulan ilişkiyi de nasıl belirlediğini açık ediyor. Eric Santner’e göre, geçmişin suçları ve adaletsizlikleri karşısında geliştirilen savunma mekanizmalarından biri, geçmişe dönük kolektif inkâr, diğeri ise kendini kurbanla tanımlama, başka bir ifadeyle mağduriyet anlatısıdır (1993:6). Mağduriyet anlatısı ya da kurban pozisyonu kendi ya da ötekinin kaybı karşısında *yas tutmanın yerine geçer*. Bu savunma biçimi “kötü güçlerin bir kurbanı olma hissini güçlendirir”; “kötülüğün kaynağı ya dışsaldır ya da insanı dışarıdan vurur” (6). Kendini inşa etme pratiği ötekinin kaybını kökten reddetme üzerine kurulu uluslarda “saf ve masum bir içerenin dışarının müdahalelerine maruz kaldığı düşüncesi” geçmişle kurulan ilişkinin zeminini oluşturur (6). Livaneli için de geçmişte yaşanan felaketlerin kaynağı “dışarı”dır. “*Veda* için Osmanlı’nın dağılma sürecinde yaşanan acıların da filmi diyebilir miyiz?” sorusunu Livaneli şöyle yanıtlar:

Evet. Acılar, evini barkını kaybetmeler... Ama filmi yazan ve yapan kişi olarak şunu söylemek isterim: Ben buna şoven bir açıdan bakamam. Bu

benim için insan hikâyesidir. Türkler o dönemde çok acı çekti ama Osmanlı halklarının hepsi acı çekti. Emperyalizm Osmanlı'yı bölmeye karar vermişti ve halkları birbirine düşürdü. Türkler de, Rumlar da, Ermeniler de, Araplar da acı çekti. Biz bu acıları yaratanları, bizi birbirimize düşürenleri unuttuk, bunu hâlâ sorgulamıyor ve yaratılmış düşmanlıkları kovalıyoruz (Aşçı 2010).

“Ortak acılar ve kardeşlik söylemi” hem geçmişin adaletsizliklerinin kaynağını “dışarı”da arayarak hem de yaşananları geçmişe hap-sederek bu felaketleri mümkün kılan tarihsel/toplumsal mutabakatı/Türklüğü tartışmanın dışında tutar. Dolaylı bir inkâr yolu olan bu hatırlama biçimi, “biz” olmanın öteki için sonuçlarını sadece bir geçmiş meselesi olarak kavramakla kalmaz, inkâr yoluyla süren şiddetin bugün hâlâ yok sayılan kimlikler için devam ettiğini de görmezden gelmemize yol açar. Akyıldız da “laik orta sınıf Türklük” telakkisinde “görmeme, bakmama, konuşmama ve inkâr ekonomisi”nin işleyişinin geçmişi unutmakla mümkün olduğunu söyler; bu anlayışa göre geçmişte kötü olaylar yaşansa da olan olmuştur: “Artık bunu hatırlatmanın kimseye yararı yoktur. ‘Tüm savaşlar kötüdür, herkes acı çekmiştir’ ama halklar dosttur ve birbirini kırmış ya da birbirine kırdırılmıştır emperyalist oyunlarla. Artık geçmişi unutmak ve kardeşliği vurgulamak, barışmak gereklidir” (2012: 17). Bu kardeşlik söylemi “geçmişle yüzleşmemek üzerine bina edilmiştir”; zira “sahici bir yas Türklük sayesinde edindikleri konforları yerle bir edeceği için” geçmişin unutulması talep edilir (17).

Filmde, geçmişin suç ve sorumluluğu “dışarı”ya atılarak masumiyete ve mağduriyete dayalı nostaljik bir geçmiş anlatısı inşa edilir. Raz Yosef, mağduriyet anlatılarının ötekinin travması üzerindeki sonucunu doğrudan tespit eder. Mağduriyet meselesi “ötekinin travmatik tarihine karşı sorumluluk meselesini ezer” (2011: 147). *Veda* filminde Yosef’in altını çizdiği bu ilişkinin neredeyse sahnelendiği an Türklerin İzmir’e girdiği ve Rumların şehirden korku içinde kaçtığı kurmaca görüntülerdir. Sahne sokakta çığlık çığlığa kaçışan, panik ve korku içindeki insanlarla açılır. Gerilimi artıran bir müzik eşliğinde bu korku ve kaçışma anları bir süre sahnelenir. Görüntüde sokak aralarında devam eden çatışma, vurulan insanlar ve dehşet içindeki



13 *Veda*, Zülfü Livanell, 2010. Ses ve görüntü bir araya geldiğinde, empatinin değil Türklüğün yarasının onanılma sesi duyulur.

çocuklar vardır. Bu kaosu ortasında atlı ve yaya askerlerle birlikte Mustafa Kemal ve arkadaşlarının arabayla sokağa girdiği görülür (Resim 13). “Yaşa Mustafa Kemal Paşa” ile karşılanan Mustafa Kemal görüntüsü üzerine Bozok şunları söyler: *10 yıl önce Türkler Selanik’ten nasıl kaçtıysa, bu sefer de Rumlar İzmir’den öyle kaçıyorlardı. Evini kaybetmek ne demektir bilen bilir oğlum, atalarının mezarlarını, hatıralarını, çocukluğunun geçtiği sokakları, ilk aşkları terk etmek demektir, elinde bir tek gözünü yaşartan türküler kalır.*

Ötekinin kaybı, ancak “biz”in kaybının tarif edilebileceği bir sahne olduğunda perdeye taşınır. Ses kanalında kısık sesli de olsa yer alan empatinin izi, görüntüde yoktur. Türklerin “kahramanca” şehre girişi, geçmişin intikamının alındığı ve o gün kovulanan bugün kovmaya muktedir olduğu bir an olarak kurgulanır. Neredeyse her görüntüye Türk bayrağının yerleştirildiği görsel alan, ötekinde korku ve dehşet yaratan “biz”i, empatiden yoksun bir konuma yerleştirir, sahneyi de Türklüğün acısının altını çizen bir anlatıdan, başka bir ifadeyle “düşmanın denize döküldüğü” mitinin canlandırılmasından ibaret bırakır.

Kuşkusuz miti kuran tek başına mağduriyet ve masumiyet anlatısı değildir; kahramanlık, cesaret ve birlik beraberlik de mitsel anlatının hammaddeleleridir. En güçlü figür kuşkusuz kendi başına bir mit olan Atatürk’tür. *Veda*, savaş sahneleriyle kurtarıcı ve dâhi asker mitlerini



14 Türklük anlatısını kuran temel duygulardan biri kayıpların yol açtığı “yaralanma” duygusudur. Bu çerçeveleme bir nevi yarayla kurulan Türklük’ün sahnelenmesidir. *Veda*, Zülfü Livaneli, 2010.

hem içerikte hem de biçimle inşa eder. Örneğin, Mustafa Kemal’in Çanakkale Harbi’nde göğsünden vurulmasına rağmen çarpışmaya devam ettiği an yavaş çekimle sahnelenir (Resim 14). Yaralanan Mustafa Kemal’in arkasında, bir askerin tuttuğu Türk bayrağı vardır.

Bu çerçeveleme, mecazi anlamda da kendimizi ve geçmişi sadece *yaramız* üzerinden görmeye olanak veren düşünme biçimini sahneliyor. Zira mağdurluk mitine dayalı anlatılarda, kötülük hep “ötekinin bana (bize) yaptığı bir şey” olarak tarif edilir, asla “yaptığım(ız) bir şey” değildir; böylece sorumluluk sürekli olarak başkasına “‘devredilir ama asla ‘üstlenilmez’” (Williams 2008: 82). Oysa hepimiz ya da bazılarımız yenilgilerle ve kayıplarla yaşamak zorundayız, der Williams, ama dünyayı sadece kendi kaybımız üzerinden görmek neden olduğumuz kayıplara karşı bizi körleştirir (83-84). *Veda*’nın Atatürk miti etrafında kurguladığı bu geçmiş ve “biz” tahayyülü, sadece suç ve sorumluluğu sürekli başkasına devretmekle kalmıyor (“dışarısı”, modernleşmek istemeyenler ya da kadın bedeni) Türklüğün kendi kaybıyla da sahici bir yüzleşmeye engel oluyor.⁶² Böylece film

62. Livaneli, Atatürk miti ile geçmişte işlenen suçların meşrulaştırıldığı tespiti de bulunur, ancak sorunun kaynağını Atatürk’ün yanlış bir biçimde (çatık kaşlı) mitleştirilmesinde arar. Mitleştiririnin işlevini sorunsallaştırmadığı için, çatık kaşlının yerine koyduğu “romantik” Atatürk mitinin de geçmişle yüzleşmeye engel olduğunu göremez: “Onun tabulaştırılmasını yanlış buluyorum. Özellikle 12 Ey-

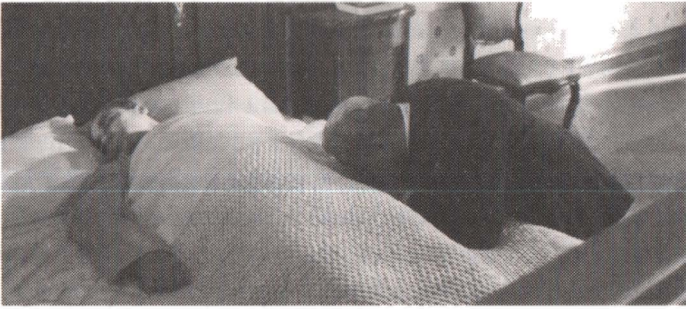
Türklüğü her türlü kayıptan ve ötekine karşı sorumluluktan kaçmanın yol açtığı girdaba yeniden dahil ediyor: Daimi mağdur ve masum, daimi kahraman, daimi kırılgan bir çocuk ve *bağlılıklarıyla* yüzleşmeyen daimi melankolik bir özne.

Tutkulu Bağlılık

Veda'nın tahayyül ettiği öznel, kendi varlığını Mustafa Kemal'in varlığına bağlayan Bozok ile vücut bulur. Başka bir deyişle Bozok, Türk ulusu ile Atatürk miti arasında kurulan "ben-millet özdeşleşmesi"nin tezahürüdür. Mustafa Kemal'in olmadığı bir hayatı "oksijensiz kalmaya" benzeten Bozok'un ve Fikriye'nin intiharı "kendi benliğini yalnızca Atatürk'ün varlığına indirgemiş, onsuz nefes almayı kendinde hak görmeyen, varlığını Atatürk'ün varlığına armağan eden bir toplumun kimlik bunalımını" ifade eder (Özen 2010: 107). Bu dramatik yapı kendini feda eden kahraman miti altında yeniden örgütlenen "Atam, sen kalk ben yataam" zihniyetinin işlerlik kazandığı Atatürkçü temayüldür (2010: 107). Bu nedenle *Veda* filmiyle Mustafa Kemal ile Türk ulusu arasındaki "ben-millet" ilişkisinin Türklüğün kendi üzerine düşünme yollarını nasıl belirlediğini, daha doğrusu sınırladığını tartışma imkânı bulacağız.

Mustafa Kemal'in ölüm yatağında olması yüzünden kendini suçlayan ve vicdan muhasebesine giren Bozok'un, Atatürk miti etrafında kurulan Kemalist Türklüğün 2000'li yıllar Türkiye'sinde içinde bulunduğu hayal kırıklığını ve melankoliyi icra ettiğini söyleyebiliriz.

lül'ün yaptığı Atatürk 100 yaşında kampanyaları, gençliğe Atatürk'ü yanlış anlatmaları korkunç sonuçlara yol açtı. Okul yıllarımızdan hatırlarız; tunçtan bir büst, çatık kaşlı bir adam ve tam bir devlet görünümü! Ki o devlet darbe yapar, aydınları içeri alır, benim gibi insanların evini barkını yıkar, hapseder... Bunların gerekçesi olarak da bir Atatürk maskesi asar. Ama Atatürk'ün hayatını okuyup inceledikçe gördüm ki Atatürk'e en büyük haksızlığı bunlar yapıyor. O böyle biri değil; merhametli, uygar, romantik biri. Bir Fransız dostum diyor ki; 'Atatürk Avrupa'nın son romantik lideriydi.' Gerçekten de o 'subay ve centilmen' diye bildiğimiz biri. Hatta romantik ruhlu bir şövalye! Fransızca bilen, şiir yazar, şairlerin cenaze törenine katılan, musikiden anlayan, dil ve edebiyata meraklı bir aydın. Sık sık âşık olan ve sık sık ağlayan biri de" (Aşçı 2010).



15 Veda, Zülfü Livaneli, 2010. Melankolik özne, ideale bağlılığın çözülmeye başladığı koşullarda ortaya çıkar.

Melankolinin sadece sevilen nesnenin ölümüyle oluşan kayıp duygusuyla değil, aynı zamanda küçük düşürülme, görmezden gelinme ve düş kırıklığına uğrama gibi durumlarda da ortaya çıktığını düşünürsek (Freud 2002: 251-52), filmdeki melankolik öznenin varlığı daha anlaşılır hale gelir. Kendi varlığını Mustafa Kemal’le özdeşleştirerek kayıpla yüzleşmeyi askıya alan Bozok, bu anlamda Kemalist Türkler’in psişik dünyasının da sahnesidir. Bozok, film boyunca Atatürk’ün ölüm döşeginde olmasından ve ölümüne engel olamamasından dolayı vicdan muhasebesi yapar ve kendisini suçlar (Resim 15). Böylece dile getirilemeyen ya da kabullenilemeyen kayıp “doğrudan vicdanın yüceltilmesine dönüşür” (Butler 2005a: 171). Kendini suçlama ve vicdan muhasebesi sahneleriyle ortaya çıkan melankolik özne, ideale bağlılığın çözülmeye başladığı toplumsal dünyanın sonucudur.

Kuşkusuz sevgi nesnesini özdeşleşme yoluyla içererek bir parçasına dönüştüren Bozok’un bu kendini suçlama sahneleri, ideale/Atatürk’e bağlılığın kırılmasının reddedilmesidir. Ancak melankolide söz konusu olan sadece ötekinin/bir idealin kaybının reddi değildir, *bu kaybı dayatan ya da mümkün kılan toplumsal dünya da reddedilir*:

Melankolik yalnızca nesne kaybını bilinçten geri çekmez, toplumsal dünyanın bir düzenlenişini de psişeye geri çeker. Dolayısıyla ben bir yönetim biçimini alır, vicdan ise onun “en önemli kurumlarından biri olur”. Çünkü psişik yaşam, toplumsal bir dünyayı, *dünyanın talep ettiği kayıpları fesheden bir çaba* ile kendi içine geri çeker (Butler 2005a: 170, abç).

Veda filminde Kemalist modernleşmeye dönük eleştirilerin ve ötekinin kaybını tanımaya zorlayan şimdiki zamanın talebi, vicdanın yüceltilmesiyle reddedilir. Böylece, kayıp karşısında vicdanın yüceltilmesi, “kaybın kabul edilmemişlik statüsünü tasdik eder” (Butler 2005a: 174). Tam da bu nedenle vicdanın yüceltilmesi, toplumsal düzenlemenin işleyişini gizlemenin bir aracına dönüşür (183).⁶³ Böylece toplumsal iktidara tabiyetin yeniden üretildiğini söyleyen Butler, bu nedenle, psşik ve toplumsal alanların birbirleriyle ilişki içinde nasıl üretildiklerini anlamamız konusunda yol gösterebilecek olan melankolinin “toplumsalın sınırlarının nasıl kurumsallaşıp sürdürüldüğü konusunda bir anlayış” sunduğunu ifade eder (158). Bu sınır ve melankolinin iktidara tabiyeti nasıl gizlediği üzerine düşünmeyi önemli buluyorum. Yeşilçam melodramlarında melankolinin, Türklüğün toplumsal iktidarıyla kucaklaşan bir özneliliği nasıl ürettiğini tartışan Arslan’a göre Doğu-Batı bölünmesiyle hayata başladığımızın inkârıyla ortaya çıkan ulusal melankolimiz, kayba karşı bir savunma mekanizması olarak “toplumsal iktidara sadakati kayba sadakatle” gizler (2010b: 304). Toplumsal dünyanın dayattığı kayıpların kaynağını, “üzerimizde kaybın izini bırakan” iktidarda değil de, başka yerde, “dışarı” da, “aşırı modernleşme” de, modernleşmek istemeyenlerde ya da ötekinin bedeninde arayan melankolik anlatı, bu yolla Türklüğün /toplumsal iktidarın izini görünmez kılarak Türklükle kucaklaşan bir öznelilik üretir (306). Kaybı kabullenmeyi dayatan toplumsal dünyanın sesine vicdanın sesini yücelterek melankolik bir yanıt üreten *Veda* filmi de, hem iktidarın işleyişinin yol açtığı kayıpların kaynağını “dışarı” da arayarak hem de ötekinin sesinin duyulmaz kılındığı bir içsel topografya inşa ederek, bizi melankolik bir bağlılığa çağırır. Bu çağırını vicdanın sesiyle gerçekleştirecek, sadece bizi toplumsal iktidara

63. “Öteki ya da bir ideal, konuşulamaz addedilerek, yani yasaklama ya da dışı bırakma yoluyla ‘kayıp’ olabilir. Konuşulamaz olan, ilan edilmesi imkânsız durumdadır, ama huzursuzluğun dolambaçlılığında ve vicdanın yüceltilmiş yargılarında ortaya çıkar. ... Kaybın şiddeti, psşik failin ölümü tehdit eden şiddeti içinde katmerlenir ve geriye çekilir; toplumsal olan yalnızca vicdanın sesinde izini bırakmak üzere psşik olana geri döner. Dolayısıyla vicdan toplumsal düzenlemenin somut örneği olmayı başaramaz; daha ziyade onun gizlenişinin aracı olur” (Butler 2005a: 182-83).

bağlılığa çağırdığını gizlemez, aynı zamanda bu çağrıya verilen yanıtın Türklükle bütünleşen bir öznellik ürettiğini gizleyerek toplumsal iktidarın sınırlarını daimi kılar.

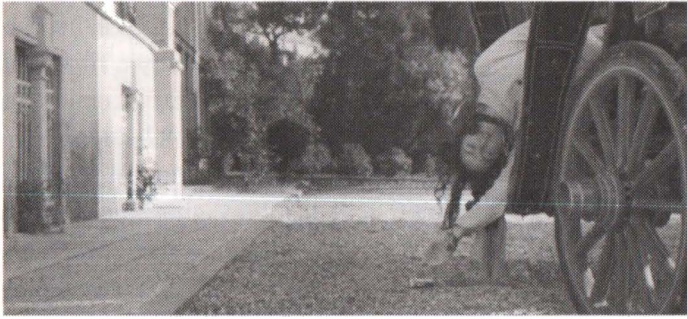
Film son çeyreğinde sahnesini Latife ile Fikriye çatışmasına bırakır. Bu iki kadın figürü modernleşmenin gerilimlerinin temsili, hatta sahnesidir. Bozok'un anlatımıyla Latife "paşanın gözünde yaratmak istediği Batılı Türkiye'yi temsil eden kadın figürü, gelecek"; Fikriye ise "Şark ve geçmiş". Doğu-Batı bölünmesini kadın bedeninde cisimleştiren anlatı, melodram hikâyesine dönüşerek bütün gerilimlerin adresi olarak kadın bedenini işaretler. Kurtuluş Savaşı'nın sona ermesinin ardından, sıra günümüzde hâlâ toplumsal çatışma yaratan Batılı ve homojen Türk ulusunu inşa edecek düzenlemelere geldiğinde anlatıya "kadın figürü" iliştilir ve anlatı yön değiştirir: (Bozok'un anlatımıyla) *Mecliste uzun tartışmalardan sonra herkes yaşasın Cumhuriyet diyerek haykırdı. 600 yıllık Osmanlı İmparatorluğu resmen tarihe karıştı. Bunu halifeliğin kaldırılması, kılık kıyafet devrimi, Latin alfabesine geçiş gibi devrimler izleyecekti. Hepsi de yıldırım gibi ardı ardına geliyordu. Ama bu arada bir gelen daha oldu, beklenmeyen bir konuk.*

Beklenmeyen konuk Fikriye'dir, başka bir deyişle, geçmiş ve Şark'tır. Farklı etnik ve dinsel kimliklerden oluşan bir imparatorluk-tan modern/Batılı bir Türk ulusu yaratmanın yol açtığı gerilimler kadın bedenine yansıtılır, daha doğrusu bu gerilimler kadın bedeniyle perdelenir. Anadilde eğitim hakkı ve kamuda başörtüsü yasağının kaldırılması gibi hak talepleriyle Kemalist modernleşmenin ayrımcı-dışlayıcı uygulamalarının eleştirildiği bir dönemde film, bakışımızı kadın bedenine yönlendirerek modernleşmenin kendine içkin çatışmalarıyla karşı karşıya kalmamıza engel olur. Anlatı, Fikriye ve Latife arasındaki bölünmeye geçerek bir kez daha toplumsal çatışma yaratan meselelerin (Doğu-Batı bölünmesi, modernleşmenin dayattığı kayıplar) kaynağını başka yerde –kadın figüründe– aramamıza yol açar. Bozok'un anlatımıyla "geçmiş ve Şark" olan Fikriye'nin köşke gelişi Latife ile aralarında bir çatışmaya neden olur. Fikriye, modernleşme uğruna geride bırakılan ve unutulmaya çalışılan Doğu, gelenek ve geçmiş, kısacası modernleşmenin dayattığı zorunlu kayıptır. Mo-

derleşmenin evrenine, köşke –kendi ifadesiyle evine– alınmayan *davetsiz misafir* Fikriye intihar eder. Böylece Doğu-Batı bölünmesinin ve modern bir ulus tahayyülünün yol açtığı tüm gerilimler Fikriye'nin intiharıyla bertaraf edilir (Resim 16).

Arslan'a göre modernliğin sınırının kadın bedeni/figürüyle çizilmeye çalışıldığı Yeşilçam melodramlarında da bütünlüklü bir ulus hayalinin dayattığı bedeller (Doğu-Batı bölünmesi, geleneğin kaybı) kadın bedeninde cisimleştirilerek bertaraf edilmeye çalışılır (2010b: 109). Ulus olmanın yol açtığı toplumsal çatışmaların yansıtıldığı kadın figürünün intiharıyla, ulus anlatısı/Türklük söz konusu çatışmalardan/kayıplardan muaf tutulur (116-22). Kadın bedeninin, “toplumun kendi hakkında bilmek istemediklerinin yansıtıldığı bir toplumsal atığa” dönüştürüldüğü bu anlatılarda (117), kimi zaman “aşırı modernleşme”nin, kimi zaman da ulus olmanın dayattığı bedellerin sahnesine dönüşen kadın figürünün ehlileşmesi/imhası ile çatışmalardan muaf bütünlüklü bir ulus hayali mümkün kılınır (122). Modernleşmenin marazlarının ötekinin/kadının bedenine atfedildiği bu filmler böylece, “bütünlüğümüze sahip olduğumuzu sandığımız yerde, toplumsal iktidarın bünyesiyle” bir kez daha kucaklaşmamıza neden olurlar (303-4). Benzer şekilde *Veda* filminde de modernleşmenin bugün hâlâ tartışılan sonuçları/bedelleri Fikriye'nin bedeninde imha edilerek tüm bu çatışmaların kaynağı olan Türklüğün işleyişi perde lenir. Aynı zamanda, modernliği ve Batılılığı temsil eden Latife ile de “aşırı modernleşmenin/Batılılaşma”nın sınırı çizilmeye çalışılır. Köşkün içinde sürekli düzenlemeler yapan, askerlere eldiven giydirmeye çalışan, köşkü “modern bir yere” dönüştürmek istediğini söyleyen Latife de bu “aşırılığıyla” gerilim kaynağıdır. Mustafa Kemal'in “uyarıları”na rağmen müdahalelerini sürdürür ve sonunda köşkten “gönderilir”. “Aşırı modernleşme” de kadın figürüyle cisimleştirilerek “dışarı”da bırakılır ve modernleşmenin çift taraflı sınırı çizilmiş olur. Böylece anlatı boyunca kadın figürü, bizi biz yapan anlatının/Türklüğün barındırdığı çelişkileri ve sembolik şiddeti perdelemenin aracına dönüşür.

Mustafa filmindeki, son zamanlarını yalnız ve mutsuz geçiren Atatürk temsilinin aksine, *Veda*'nın Atatürk'ü sosyal, güler yüzlü ve



16 “Davetsiz misafir” olan Fikriye’nin/kadının imhası, modernleşmenin marazlarını perdeleyen bir işlev görür.

neşelidir.⁶⁴ Filmin son sahnesi, *Mustafa* belgeseline benzer şekilde Atatürk’ün ölüm sahnesidir. Ancak *Veda*, hem Atatürk’ün ölüm ânını kurmaca görüntülerle canlandırması hem de bu sahnenin içine yerleştirdiği rüya sahnesiyle, Atatürk’ün ölümünü ilan eden ancak ona bağlılığı hatırası yoluyla sürdürmeye çağıran *Mustafa* belgeselinden farklı bir okuma alanı açar. Sahne, ölüm döşeğinde yatan Mustafa Kemal’e kameranın yaklaşmasıyla başlar. Bu esnada Mustafa Kemal’in annesinin seslenişi duyulur: *Mustafa, gel oğlum, gel*. Mustafa Kemal yataktan kalkar, sarayın merdivenlerinden inerken sarayda koşuşturma olduğu görülür. Koşuşturmadan anlaşıldığı üzere Mustafa Kemal’in ölüm ânındayızdır. Mustafa Kemal komada gördüğümüz haliyle sarayın bahçesinde beyazlıklar içinde oturan annesine yürür, kamera, sola dönerek Mustafa Kemal’in yetişkin halini ve daha sonra annesine doğru yürüyen genç Mustafa’yı görüntüler. Annesinin yanına oturmaya geldiğinde çocuk Mustafa’yla karşılaşırız, annesinin yanına gittiği an kurduğu ilk cümle şudur: *Çok iyiyim anne ben*, ardından devam eder, *Anne masalın sonunu hiç anlatmadın, annesi kurtarabilmiş mi çocuğu?* (Resim 17). Bu rüya sahnesinden yatakta yatan

64. *Veda*’nın Mustafa Kemal temsili sıklıkla *Mustafa* ile karşılaştırılır: “Atatürk’ün insani yanının yer yer törpülenmesi, onu görece soğuk ve ulaşılmaz kılsa da, *Mustafa* belgeselinde çizilen âciz ve zavallı portreden daha gerçekçi durduğu kesin” (Atatürk’e Dair, 2010).

Mustafa Kemal'e geçilir, Mustafa Kemal son kez gözlerini açar ve kapatır. 09:05 yazısı görüntüde yer alır. Ardından Bozok intihar eder ve kan sıçramış kalem, kâğıt ve mektup görüntüsüyle film sonlanır. Jenerikte yazan son cümle ise şudur: "Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün ve arkadaşlarının kurduğu Cumhuriyet bugün 87 yaşında."

Bu rüya sahnesi seyircisine, idealin/Atatürk'ün eskisi gibi iyi olduğunu telkin eder ⁶⁵ başka bir deyişle, ölüm sahnesine yerleştirdiği bu rüya sahnesiyle, kaybın olmadığı ve ölümün ertelendiği bir sığınak alanı inşa eder. Bu sahneyi, sevgi nesnesini "içeride saklama çabası" olarak okuyabiliriz. Rüya sahnesi ölümü erteleyerek, ideali "dış gerçeklikten" geri çekerek korunaklı bir "içsel topografi"ye yerleştirir (Butler 2005a: 165). Kaybı inkâr edilen nesne "artık dış dünyada var olmayacaksa içeride var olacaktır" (128). ⁶⁶ En nihayetinde, ölümü askıya alan bu rüya sahnesi, Atatürk'ün ölümüyle az sonra karşılaşacak seyirci için hayali bir korunak işlevi görür. ⁶⁷ Zira, melan-kolide "hem nesne kayıptır, hem de bu kaybın kendisi kayıptır ve

65. Salih Bozok rolünü oynayan aktör Serhat Mustafa Kılıç'a göre *Veda*, "Salih Bozok'un ağzından Zülfü Livaneli'nin 2010 Türkiye'si'nin gençlerine yazdığı bir mektuptur" (Aksekili 2010).

66. Sadece *Veda*'nın bu rüya sahnesini değil, Atatürk filmlerini başlı başına bir sığınak, dış gerçeklikten ve kayıptan muaf bir "içsel topografya" olarak düşünebiliriz. 2000'li yılların toplumsal ve siyasal dünyasının yol açtığı değer kaybını ve yok olma endişesini bertaraf etmeye çalışan filmlerden bir diğeri *Osmanlı Cumhuriyeti*'dir (Gani Müjde, 2008). Filmde, yok olma endişesi (Cumhuriyet'in ve ideale bağlılığın sona erme endişesi) aksi yönde yatıştırılmaya çalışılır. Mustafa Kemal'in çocuk yaşta karga kovalarken ağaçtan düşerek hayatını kaybettiği sahne ile açılan film daha sonra 2008 yılı İstanbulu'na geçer. Mustafa Kemal'in ölümü nedeniyle Kurtuluş Savaşı gerçekleşmemiş, Osmanlı Cumhuriyeti kurularak Amerikan mandası kabul edilmiş, Osmanlı Padişahı'nın hükümsüz olduğu bir işleyişte eyaletlerin yönetimi AB ülkeleri ve Amerika'ya verilmiştir. Filmde sıklıkla bir "kurtarıcı"ya ihtiyaç olduğu vurgusu yapılır. Filmin finalinde ise açılış sahnesine geri döneriz. Mustafa Kemal ağaçtan düşer ancak bu sefer ayağa kalkarak karga kovalamaya devam eder. Böylece film, 2000'li yıllarda sıklıkla duyulan "Atatürk olmasaydı..." ya da "Olmasaydın olmazdık" cümlelerinde ifade bulan Atatürk'ün/Cumhuriyet'in olmadığı bir dünyanın nasıl olacağını sahnelerken diğeryandan ironi ile yok olma endişesini bertaraf etmeye çalışır.

67. "Melankolide psişe, içinde ne kaybın ve aslında ne de olumsuzlamanın bulunduğu yer halini alır" (Butler 2005a: 170).



17 Atatürk'ün ölümü içine yerleştirilen bu rüya sahnesi, kaybın olmadığı, ölümün ertelendiği bir sığınak. Veda, Zülfü Livaneli, 2010.

psşik yaşamın askıya alınmış zamanına geri çekilip korunmuştur. Bir diğer deyişle melankolik şunu söyler 'Ben hiçbir şey kaybetmedim'” (171). Mustafa Kemal'in ölüm sahnesinden hemen önce duyduğumuz “çok iyiyim anne ben,” ifadesi “ben hiçbir şey kaybetmedim”in şekil değiştirmiş halidir. Ölümlülüğün reddedildiği bu psşik dünya, aynı zamanda bugünün siyasal-toplumsal bağlamının yol açtığı kayıplara (Atatürk mitinin aşınması, değer kaybı) karşı da bir sığınaktır.

Geçmişin suçlarıyla yüzleşmeyi talep eden her türlü sesi Türklüğün yarası ve kaybına odaklanarak duyulmaz kılan film, sadece kendi kaybını ve mağduriyetini görme ve konuşma konforunu ve böylece ötekinin tarihine dair bilgisizliğini de yeniden üretir. Ne var ki *Veda* bir yandan da, isminin de imlediği üzere, Türklüğün gerçekliğine musallat olan ötekinin bakışını, ve “rüya”ya veda ediliyor olduğu hakiyatini filmin bünyesinde taşımak zorunda kalır. 2000'lerin Türkiye-si'nin toplumsal/siyasal bağlamının reddi üzerine kurulu bu anlatı, bu nedenle dile getiremediği ve kabullenemediği bir kaybın inkârı üzerinden işler. Tam da bu nedenle, film boyunca melankoli ve yüceltilmiş bir vicdan sesi anlatıya eşlik eder. Filmin finalindeki hayal sahnesi, doğrudan bu inkârın sahnesidir. Rüyanın artık işlemediği, imgenin aşındığı, çerçeveye/bakışımıza yok sayılanın ve bastırılanın çoktan sızdığına dair hakikat film boyunca perdelenmeye çalışılır.

Veda, benliğini Atatürk ile özdeşleştiren Bozok'un, onun ölümünün ardından intihar etmesiyle son bulur. Böylece kayıp ve kaybın yarattığı hüznün konuşulamaz kalır.⁶⁸ Film, yeni bir toplumsal öznelğe açılmayı da, kendi üzerine eleştirel düşünmeyi de askıya alarak kaybın inkârıyla son bulur.⁶⁹ Bir anlamda *veda* etmeyi reddederek kapanan filmin, bugünün Türkiye'si'ne nasıl bir yanıt içerdiğini Livaneli'nin kendi cümlelerinden de aktaralım:

Bugün Atatürk'le ilgili bir film yapmam da bir direniştir. Onun adını karalamak, küçük düşürmek isteyenlere karşı bir direniş. Atatürk'e neredeyse hakaret etmenin moda olduğu bir dönemde, bu direniş filmini başaran sinema emekçilerine, yapımcılara, oyunculara ve filmi her seansta alkışlayan duyarlı, aydınlık insanlara teşekkür ederim. Büyük Atatürk ve dostunun hikâyesini bir nebze anlatabildiysek ne mutlu bize (Livaneli 2010).

Bu yanıtın seyircideki karşılığı da kayda değerdir. Tepkiler, hüsrân ve gurur kaynağı arasında bölünür: "Bize kahramanımızı verin, salon dedikodularını değil", "gösterime girmemeli", "tam bir hayal kırıklığı", "bırakın benim beynimde olduğu gibi kalsın" gibi filmin çağrısını reddeden tepkiler dışında sahiplenilen sesler de duyulur:⁷⁰ "Bu filme kötü diyenler asla Atatürkçü olamaz. Bence mükemmel bir yapım", "Ben bir Türk olarak Türklüğümle yeniden gurur duy-dum."⁷¹ Filmdeki Atatürk'ün, gerçekte Atatürk'e ruhen ve fiziken hiç benzememiş olduğu ve "Atatürk düşmanlarının istediği gibi bir film"

68. Butler'a göre "hüznün konuşulamaz kaldığı sürece, kayıp nedeniyle duyulan hiddet kabul edilmez kalmak suretiyle katmerlenir. Eğer hiddet kamusal olarak yasaklanmışsa böylesi bir yasaklamanın melankolik etkileri intihar düzeyine ulaşabilir" (2005a: 140-41).

69. Kaybı içselleştirme, "kaybın inkârının, kaybı köşeye sıkıştırmanın, kayıptan mustarip olma ve kaybın farkına varma durumunun havada bırakılmasının ya da er-telenmesinin bir yolu olacaktır" (Butler 2005a: 128).

70. "‘Bu sefer tamamdır’ diye heves ile gittiğimiz film hayal kırıklığına uğrattı. Bu ülkeyi kuran adam'ı izlemek istiyorum. Bize ‘KAHRAMANIMIZI’ VERİN!!! SALON DEDİKODULARINI DEĞİL!" (www.turkiyevehayatadair.com/2010/01/veda-filmi.html). "SALİH bozok'un hatıraları ile... ZÜLFÜ livanelinin el değmesiyle... GÜÇLÜ, GÜZEL BİR ATATÜRK filmi SEYREDEĞİM diye heyecanla gittim. AMA YİNE HÜSRAN... böyle atatürk filmleri gösterime girmemeli... hele bu zamanda! bazılarınun ekmeğine habire yağ sürülüyor... demokrat diye bildiğimiz kişilerin eliy-

olduğuna yönelik eleştiriler de vardır. *Mustafa* filmine yönelik tepkilere benzeyen ve lekesiz özdeşleşme tahayyülüne en ufak bir gölge düşmesini kabul etmeyen sesler, *Veda* filminin de etrafını sarar. *Veda*, hem biçim hem de içerik olarak ötekinin bakışını baskılayan bir anlatı kurmasına rağmen, ötekinin varlığına dair en küçük bir ize dahi tahammül edilemez: “Fakat Zübeyde Hanım neden bir Rum gibi seslendirilmiş. Hâlbuki öz be öz *Türk*’tür. Yetiştirdiği oğlu Mustafa Kemal çok güzel bir Türkçe kullanırken Zübeyde Hanım’ın böyle seslendirilmesi büyük hatadır. Ben Zübeyde annemizin böyle konuştuğuna inanmıyorum.”⁷² Bu ve buna benzer yorumları, öznelere “ideoloji adına konuşmaya başladığı” anlar olarak görüyorum (Kemal 2010). Arslan’a göre Kemalist milliyetçiliğin milliyetçi duyguları teyakkuza geçirme ya da manipüle etme çabası sadece bilinçli ya da niyetli eylemlerde tezahür etmez, Kemalist milliyetçilik görünmez olduğu, insanların onun adına konuşmaya başladığı ve eksikliklerini kapatmaya koyulduğu yerde esas başarısını sağlar: “İdeolojinin ortaya çıktığı özgül tarihin, özgül iktidar ağının görünmez hale geldiği bu an öznelere birer failmiş gibi hissettirdiği, duyguları coşturduğu andır aynı zamanda” (Kemal 2010). Türklüğün, kendimizi ve dünyayı anlamlandırma biçimimizi şekillendirdiğinin altını çizirken sadece toplumsal çatışma yaratan meselelere bakışımızı şekillendiren görünür müdahalelerden söz etmiyorum. Zira bu müdahalelerin asıl başarısı görünür olmasında değil (seyirci yorumlarından da ortaya çıktığı

lece... Yapmayın yaaa atatürk fimi falan... BIRAKIN benim beynimde olduğu haliyle kalsın” (www.turkiyevehayatadair.com/2010/01/veda-filmi.html). “Bence gayet güzel bir film... Ben bir Türk olarak bugün yine Türklüğümle gurur duydum...” (www.turkiyevehayatadair.com/2010/01/veda-filmi.html). “Mükemmel bir film keşke onun gibi o kuşaktaki gibi birileri çıksa da kurtarsa bizi...” (<http://film.yazarokur.com/veda.html>). “*Veda*, eli yüzü düzgün, güzel bir film. Kendisini Türk olarak hisseden herkes bu filmi görmeli” (www.beyazperde.com/filmler/film-180472/kullanici-elestirileri/?page=5). Yazım hataları düzeltilmemiştir.

71. www.turkiyevehayatadair.com/?folio=7POYGN0G2, Film hakkındaki yorumlardan biri dikkate değerdir. Filmin oyuncularının aktardığına göre “filmi seyreden yabancılar hayran olup, sözlerini anlamadan filmi anladıklarını” ifade etmişlerdir (Akseki 2010).

72. www.turkiyevehayatadair.com/?folio=7POYGN0G2.

üzere) kendisini görünmez kılarak öznelere faile dönüştürebildiği yerlerde yatıyor (Kemal 2010). En nihayetinde film, geçmişin suçlarıyla ve inkâr edilen kayıplarla yüzleşerek kendi üzerimize eleştirel bir düşünüşün değil, Türklüğe övgünün yeniden seslendirilmesinin aracına dönüşür: “... Her Türk evladının mutlaka izlemesi gereken bir film olduğunu düşünüyorum. Ne Mutlu Türküm Diyene...”⁷³

Filmle ilgili analizi bize çok tanıdık gelen eski bir tartışmayla aralık bırakarak sonlandıralım: “*Mustafa* furyası yeni bitmişti ki *Veda* tartışması başladı. Eleştiriler yağmur gibi geldi. Peki biz *neden doğru dürüst bir Atatürk filmi çekemiyoruz?* Ya da soruyu doğru soralım. Dört başı mamur bir Atatürk filmi çekilebilir mi? Bence çekilemez. En azından şimdilik...” (Hacı 2010, vurgular bana ait).

Türklüğün İmgesine Çifte Dikiş: **Dersimiz: Atatürk**

Mustafa filminin neden olduğu hayal kırıklığını *Veda* filmi de gide-rememiş, “doğru imge”nin bir türlü inşa edilememesi Atatürk filmi yapma arzusunu başladığı yere döndürmüştür: *Niçin Atatürk filmi çekemiyoruz?* İmgenin yarattığı hayal kırıklığı elbette nasıl bir imge arzulanıyorsa, daha doğru bir ifadeyle Türklüğün kendisini nasıl tahayyül ettiğiyle ilgili. İmgeye yönelik eleştiriler düşünüldüğünde ise, her türlü kayıptan, suçtan, sorumluluktan ve ötekinin sesinden muaf bir imge arzulanmış, ne *Mustafa* ne de *Veda* bu arzuya yanıt verebilmiştir. Elbette bu durum bir anlamda herkesin bir Atatürk ve “biz” tahayyülü olmasından kaynaklanır. Dündar da filme yönelik eleştirilerde kendisini “Bu benim Atatürk’üm,” ifadesiyle savunur. *Mustafa* filmine yönelik oldukça yoğun eleştirilerde bulunan ve bu eleştirilerini *Mustafa Filmi Hakkında* adlı kitapta toplayan Turgut Özakman’a göre ise başka başka Atatürkler olamaz: “Doğrusu şudur: Doğumundan ölümüne kadar gittikçe büyüyen bir tane Atatürk vardır. Ötesi fassafisodur” (2008a: 11). *Kurtuluş* dizisi ve *Cumhuriyet* belgeselinin senaristi ve *Şu Çılgın Türkler* (2005) kitabının yazarı Özakman, *Mus-*

73. www.beyazperde.com/filmler/film-180472/kullanici-elestirileri/?page=5.

tafa'nın Atatürk tahayyülünü "gerçek Atatürk"e oldukça uzak bulur ve "bilmeyen, anlamayan, dersine çalışmayan bu konuya el sürmesin" ifadesiyle tepkisini ortaya koyar (2008a:20). Özakman'a göre *Mustafa* belgeseli bazı sahnelerinde "bir milletin tarih boyunca en çok saygı duyduğu, arkasından en çok ağladığı bir kahramanın anısı ve saygınlığını" yaralamış ve incitmiştir (21). Özakman bu nedenle Mustafa Kemal'i "doğru" anlatmayı, "bu olumsuz, tuhaf, gerçeğe aykırı çalışmalar, çabalar, yorumlar karşısında, bir vatan görevi, bir ahlak borcu" olarak tarif eder (20-21). *Mustafa Filmi Hakkında* kitabında yer alan son cümleleri, *Dersimiz: Atatürk*'ü ortaya çıkaran ve filmi çevreleyen endişeyi de adeta görüntüler:

Biz seni, idealini, başarılarını, halkımıza, gençlerimize anlatmayı beceremedik. Araştırıp öğrenebilirlerdi ama doğruyu, gerçeği araştırma hevesini de, alışkanlığını da veremedik. Bu konudaki becerisizliğimizin son örneği de *Mustafa* adlı film. Bu filmi yapanlara, destekleyenlere, övenlere, seni, Milli Mücadeleyi, Cumhuriyet'in neleri başardığını öğretemediğimiz anlaşılıyor. Batı karşısındaki aşağılık duygumuz yeniden hortladı. Kendimize güvenimiz sarsıldı... Birliğimiz, dirliğimiz sorunlar içinde... Seni de, sana benzemeyen büstlere dönüştürdüler. Bütün bunlardan dolayı senden, aziz anından, derin bir utanç içinde özür diliyorum. Bizi affet... (2008a: 57-58).

Özakman'ın açıklaması, 2000'li yıllarda Kemalist Türklerin içinde bulunduğu krizi özetliyor sanırım: Aşağılanma duygusu, yok olma endişesi ve suçluluk duygusu. AKP'nin yeni bir ulus tahayyülü inşa etme gayreti, iktidar ve muhalefetin dahil olduğu geniş bir toplumsal kesim tarafından Kemalizme yöneltilen eleştiriler ve Mustafa Kemal'in şahsına yönelik aşağılayıcı ve suçlayıcı bir dilin hâkim olduğu 2000'li yıllar Türkiye'si, Kemalist Türklerde ilksel kaybı harekete geçirir. Özakman bu yok olma endişesine cevaben şimdiye kadar "yanlış" anlatılan Mustafa Kemal'i ve Türk ulusunun kuruluşunu "doğru" bir şekilde "öğretecek" bir senaryo kaleme alır ve *Mustafa* filminden iki yıl sonra *Dersimiz: Atatürk* filmi Hamdi Alkan yönetmenliğinde çekilir. Mustafa Kemal'i "doğru" temsil etme ve *yaralanan* imgeyi onarma arzusu *Dersimiz: Atatürk*'ün hem biçiminin hem de içeriğinin kurucu unsurudur. Film boyunca, Türklük dışında ka-

lan/bırakılan her türlü bakış Türkleştirilerek, ötekinin izinin dahi olmadığı bir geçmiş ve şimdi tahayyül edilmeye çalışılır.

23 Nisan etkinlikleri kapsamında Atatürk üzerine sunum yapacak bir grup öğrenci, aralarından birinin dedesi olan tarihçiden yardım ister. Kütüphanesi kitaplarla ve Mustafa Kemal resimleriyle dolu olan ve ödevi veren öğretmenin ifadesiyle “Atatürk’ü en doğru ve en güzel anlatan” bu tarihçi dede, Turgut Özakman’ı temsil eder. Film, Atatürk mitini “müfredattaki bilgilerle” yeniden sahneler (Özen 2010: 107). “Tarihçi dede”, kütüphanesindeki sine-vizyondan gösterdiği arşiv fotoğrafları ve görüntüleri eşliğinde Mustafa Kemal ve kuruluş yılları hakkındaki tarihi bilgileri *çocuk-seyirciye* aktarır (Resim 18). Dünder’in aksine kurmacayı tercih eden Özakman, imgenin akışkanlığını, sinema perdesinin kayba içkin doğasını ve her an bastırılan bir şeyi hatırlatma potansiyelini kontrol edebilmek için çerçeve içinde çerçeve inşa ederek imgeyi iki kere denetim altına almaya çalışır. Sanırım bu denetimi “hayal terbiyesi” diye de tanımlayabiliriz. Zira denetim altına alınmaya ve sürekli terbiye edilmeye çalışılan hayal etmenin kendisidir. Bu nedenle sinema perdesinin içinde inşa edilen bu ikinci çerçeve, resmi anlatının denetiminde bir hayalin sınırlarını çizen Türklük bakışının temsildir. Kumandanın tarihçi dedede olduğu böylece imgenin kontrol altına alındığı çerçevelemede, Türklüğün resmi hatırlama politikasına göre “seçilen” tarihsel ve toplumsal olaylar “uygun” görüntülerle eşleştirilerek Türklüğün kuruluşu sahnelenir.

Geçmiş, Atatürk etrafında kenetlenen Türk ulusu anlatısıyla kuran Kemalist milliyetçi söylemi tekrar eden filmin Atatürk’ü, “dünyaya kapalı”, “çağ dışı” kalmış ve işgal altındaki Doğu toplumunu/Osmanlı İmparatorluğu’nu önce “düşmandan sonra da Orta Çağ zihniyetinden kurtaran” dâhi bir asker, önder, başöğretmen ve ulusun *babasıdır*. “Her yurtseverin içini gurur ve mutlulukla dolduran büyük milli günler” olarak tarif edilen kuruluş yılları, ulusun Atatürk etrafında topyekûn kenetlendiği yıllar olarak yüceltilir. *Nutuk*’ta çerçevesi çizilen ve resmi ulusal hafızayı kuran tarihsel olaylara kronolojik olarak yer veren film, 30 Ağustos Meydan Muharebesi, Sakarya Savaşı, İzmir’de “Yunanlıların/düşmanın denize dökülüşü” gibi Türklüğü kuran kahramanlık anlatılarını arşiv görüntüleri ve kurmaca gö-



18 Dersimiz: Atatürk, Hamdi Alkan, 2010. Çerçeve içine yerleştirilen ikinci çerçeve ile imgenin akışkanlığı ve hayalin sınırları kontrol edilmeye çalışır.

rüntüleriyle sahneler. *Dersimiz: Atatürk*, resmi anlatıda yer alan Atatürk mitinin ayak izlerini adım adım takip eder. Çanakkale Savaşı'nda ortaya çıkan "kurtarıcı baba", bütün imkânlar kısıtlı olmasına rağmen filmdeki anlatımla "üstün zekâsı, büyük bir aydın ve dâhi olması" sayesinde Türk ulusuna bir yurt, vatan ve kimlik kazandırmıştır: *Türkiye'nin Orta Çağ'dan bütünüyle kurtulması için yeni çözümlere ve toplumu harekete geçirecek devrimci bir öyküye ihtiyacı vardı. Bu önder tarih sahnesine Çanakkale'de çıkacaktı.*

Mustafa ve Veda filmlerinden farklı olarak, *Dersimiz: Atatürk*'te bizi biz yapan hikâyeye herhangi bir kaybın, yenilginin ve elbette hüznün sızmasına izin verilmez; böylece Türklüğün hikâyesi galibiyet, "başarı" ve "kahramanlık"tan ibaret kalır. Film, sadece 2000'li yılların Türkiye'si'nde yara almış olan imgeyi onarma arzusunda değil, aynı zamanda *Mustafa ve Veda* filmleri aracılığıyla Türklüğün anlatısına sızan her türlü kaybı da bertaraf etme gayretindedir. Örneğin Türklüğü kuran kayıp olarak ulusal hafızaya yerleşen Balkan Harbi, "bir yenilgi üzüntü kaynağı"⁷⁴ olsa da bu yenilgiden "bir uya-

74. Filmde, Balkan Harbi şu cümlelerle aktarılır: "Balkan yenilgisi herkesi üzdü, utandırdı. Ama bir uyanış, bir diriliş oldu. Milli bir heyecan, bir bilinç patlaması yaşandı. Dernekler kuruldu, kitaplar yayımlanmaya başladı, şiirler yazıldı, marşlar bestelenmeye başladı."

nış, bir diriliş doğduğu, milli bir heyecan, bir bilinç patlaması yaşandığı” aktararak yenilginin telafi edildiği bir anlatı kurulur. Kaybın telafi edici hikâyelerle dışarıda bırakılmasıyla kurulan geçmiş tahayyülü, elbette filmin hatırlama politikasının da zemini. Bu nedenle *Dersimiz: Atatürk’ü Mustafa ve Veda*’dan ayıran, kayıpların “biz” hikâyesine kaydedilme biçimidir diyebiliriz. Film, inkâr ettiğimiz ötekinin varlığını ya da yol açtığımız kayıpları hatırlatacak bakış ve sesleri anlatıdan bütünüyle silmeye gayret eder. Söz konusu olan Türklüğün travması ya da kaybı olduğunda ise, bu kayıp hemen her zaman onu örtecek telafi hikâyeleri (Balkan Harbi, milli uyanış) ya da travmanın “yapıcı” sonuçlarıyla (Osmanlı İmparatorluğu’nun dağılması, yeni bir vatan) bir arada kurgulanarak, Türklüğün hatırlama repertuarına travma/kayıp kaydedilmez. Peki, her türlü kayıptan, ötekinin sesinden ve çelişkiden muaf bizi biz yapan bu anlatı, nasıl bir öznellik inşa eder? Dahası, bu anlatı özneleri nasıl bir bağlılığa çağırır?

Dersimiz: Atatürk, bütün kayıpları telafi eden bir anlatı olarak kurguladığı Kemalist modernleşme ve Atatürk miti ile Türk ulusu arasındaki ilişkiyi “borçluluk ve minnet” duygularıyla inşa eder. Resmi anlatıya göre “Atatürk, yurttaşların sonsuza dek kendilerini borçlu hissetmeleri gereken bir ebeveyn, özellikle de ‘baba’dır” (Özyürek 2008: 147). Varlığını babaya ve kahraman Türk ulusuna borçlu olma vurgusu filmde de sürekli tekrar edilir. Sadece varlığımızı değil, filmdeki aktarımla *neyimiz varsa, bağımsızlığımızı, milletimizi, vatanımızı, şerefimizi 30 Ağustos’a borçluyuz*.

Atatürk’e ve onun önderliğinde kurulan Türk ulusuna daimi borçlu ve yükümlü bir ulus/öznellik inşa eden bu anlatının görsel düzenini savaş alanları, anıt ve şehitlikler oluşturur. Bu görüntüler eşliğinde “minnet ve borç” dile getirilir. Daimi borçlar ve yükümlülüklerle kurulan bu anlatı, ulusun kendi üzerine düşünme biçimini doğrudan şekillendirir ya da daha açık ifadeyle sınırlandırır. *Babanız Atatürk* kitabının yazarı Falih Rıfkı Atay’ın aşağıdaki cümlelerini, Türklüğü kuran borçluluk ve minnet duygusunun kendi üzerine eleştirel düşünmeyi nasıl sınırladığına iyi bir örnek olduğu için paylaşmak istiyorum:

Sevgili Çocuklar! Her birinizin bir babası ve bir annesi var. Onlar olmasaydı dünyaya gelmezsiniz. Eğer Atatürk, milletin ve ordularının başında Anadolu savaşlarını kazanmasaydı bu dünyada vatansız ve hürriyetsiz kalırdınız. Asıl öksüzlük budur. Onun için kitaba Babanız Atatürk adını koydum. Hayatınızı ana-babanıza, hür, şanlı ve şerefli Türklüğünüzü Atatürk'e borçlusunuz. Size babanız Atatürk'ün nasıl yetiştiğini, neler yaptığını, nasıl bir insan olduğunu anlatmak istiyorum (Atay 2006: 6).

“Baba”ya minnet duyma ve borçlu olma duygusu, yukarıdaki cümlelerde de görüldüğü üzere Türklüğün zihin dünyasını şekillendiren temel duygulardan biridir. Türkiye toplumunu bir arada tutan tutkalın “borç ve borçluluk” olduğunu düşünen Deniz Yüksek de, Türkiye’de çocukların, anne babalarına ve ailelerine borçlu doğarken, yurttaşların da devlete borçlu doğduğunu söyler (2010: 12). Vatana ve millete olan borçlar (askerlik gibi) ve bu borçlarla ilgili olan şehitlere minnet duygusu resmi söylemde sürekli canlı tutulmaya çalışılır: “Devlet bu minnetini ödül törenlerinde açıklarken, yurttaşların da vatan savunmasında (‘terör mücadelesinde’) ölen askerlere olan minnetlerini ‘milli birlik ve beraberliği’ pekiştirerek” göstermelerini bekler (Yükseker 2010: 14).⁷⁵ Böylece devletle yurttaş arasındaki ilişki bu borçluluk ve minnet duygusuyla düzenlenir. Füsun Üstel’in tanımlamasıyla bu “vazifelerle borçlu vatandaş”⁷⁶ inşası, sadece kendi üye-

75. Yüksek şehitlere duyulan minnet, yani borçluluk duygusunun yanı sıra, ölen askerlerin vârislerinin somut alacaklarından da bahsetmek gerektiğini söyler: “Askerde ölenlerin vârislerine ödemelerin bir bölümü, borçluluk duygusunun körlendiği ortamlarda Mehmetçik Vakfı gibi kuruluşların topladığı bağışlarla finanse ediliyor. Dolayısıyla minnet söylemi, bir yandan şehitlere olan borcun ödenemeyecek kadar büyük olduğu ve ancak TSK’nın terörle mücadelesini destekleyerek ve güç dönemlerde ‘tek vücut’ olarak borçlu ruhlarımızı yatıştırabileceğimiz fikrini aşıyor, bir yandan da askeri görev sırasında ölenlerin vârislerinin maddi alacaklarını düzenliyor” (2010: 14).

76. Üstel, *Makbul Vatandaş’ın Peşinde* adlı çalışmasında erken Cumhuriyet dönemi Yurttaşlık Bilgisi kitaplarında Cumhuriyetçi yurttaşlığın “görev eksenli” olarak tanımlandığını söyler (2004:182). Cumhuriyet dönemi boyunca benzer şekilde devam edecek olan bu yurttaşlık görevleri arasında askerlik yapmak, vergi vermek ve kanunlara itaat etmek yer alır (181). “Bu anlamda, erken Cumhuriyet döneminde tek parçili yaşamın sonuna kadar bu alandaki ders kitaplarının temel aktörü ‘vazifelerle borçlu yurttaş’ır. Başka bir anlatımla haklar, görevlerin yerine getirilmesi



19 Borçluluğun ve minnetin hatırlatıldığı sahneler, anıt ve heykellerden oluşur. *Dersimiz: Atatürk*, Hamdi Alkan, 2010.

rimize eleştirel düşünmeyi sınırlamakla kalmıyor. “Baba”ya/vatana borçlu olma ve minnet duygusuyla kurulan bu öznel, aynı zamanda geçmişin ve şimdinin toplumsal çatışma yaratan meselelerini görme(me) ve konuşma(ma) çerçevelerimizi de belirliyor. Bu nedenle Yüksekler’in ifadesiyle bir türlü ödenemeyen bu borçlar, “eşitsiz güç ilişkilerini meşrulaştırarak, bir yandan toplumu bir arada tutarken diğer yandan ayrıştırıyor” (2010: 7). Sanırım bu işleyiş, en açık biçimde, geçmişte ya da şimdide yaşanmış her türlü adaletsizlikle yüzleşme girişimini “Atatürk olmasaydı...” ve “Kurtuluş Savaşı yaşanmasaydı...” gibi cümlelerle en başından engelleyen düşünme biçiminde görünür olur. Kamusal dilde sıklıkla karşımıza çıkan, Türklüğün yol açtığı tarihsel asimetrileri eleştirmeye dönük her söylemin karşısında yankılanan ve borçluluğu/minneti hatırlatan bu söylemin, hem iktidarın işleyişini gizlediğini hem de kendi üzerimize eleştirel düşünmeyi bütünüyle sakatladığını söylemek mümkün. Zira “baba”ya bağlılık elbette toplumsal iktidara tabiyeti ifade ediyor. Ayrıca *Dersimiz: Atatürk*’ün de *bir anlamda* yurttaşlık borcunu yerine getirmek için çekildiğini söyleyebiliriz: *Sevgili Çocuklar, Atatürk’ü tanımak, anla-*

için gerekendir. Kendine, ailesine, milletine ve devletine görevlerinden hareketle tanımlanan yurttaş, kuşatıcı ama bir o kadar da apolitik bir kamusalılık içinde temsil edilir (323).

mak, anlatmak yalnız sizin ev ödeviniz değil, herkesin ev ve iş ödevi, yurttaşlık borcudur.

Borçlu öznelerden oluşan, kaynaşmış ve homojen bir ulus tahayyülü film boyunca sürdürülmeye gayret edilir. Kemalist modernleşmenin yol açtığı toplumsal çatışmaların olmadığı ve tarihsel asimetri-lerin görünmez kılındığı bir ulusal fantazi sahnesi inşa edilmeye çalışılır. Savaşlar kazanılmış, “düşman denize dökülmüş”, sıra “uygarlık savaşı” olarak tarif edilen “Orta Çağ zihniyetinden kurtulmak” için gerçekleştirilmesi gereken “çağdaşlaşma/aydınlanma” hareketine gelmiştir. Kemalist modernleşmenin zorunlu değişikliklerinin, halkın “gönüllü” katılımıyla gerçekleştirildiğine dair bir modernleşme anlatısı sahnelenir. “Türk mucizesi” olarak tarif edilen ve “Osmanlı’nın içinde bulunduğu acı tabloyu 10 yıl gibi kısa bir sürede” değiştiren “modernleşme projesi” ile sanayi, eğitim, toplumsal yaşam, sağlık gibi tüm alanlar “çağdaşlaş”tırılmıştır. Kemalist modernleşme projesinin “başarı”sı siyah-beyaz görüntülerle sahnelenir, modernleşmenin “coşku”su ise 10. yıl kutlamalarında kaydedilir. Öyle ki *Mustafa* filminde Cumhuriyet’in 10. yıl kutlamaları, “hiçbir şey” hissetmiyorum diyen Mustafa Kemal’in/hüznün sesinden tarif edilirken, *Dersimiz: Atatürk*’te 10. yıl, bütün hayallerin gerçekleşmesinden doğan “coşku”lu bir kutlama ânı olarak sahnelenir. *Nutuk*’tan Mustafa Kemal’in sesiyle aktarılan şu cümlelerle “başarı”nın sahibi de tarif edilir: *Cumhuriyet’in 10. yılını doldurduk. En büyük bayramdır, kutlu olsun. Yurttaşlarımız az zamanda çok ve büyük işler yaptık, çünkü Türk milleti birlik ve beraberlikle bunu yenmesini bilmiştir. Türk milletinin karakteri yüksektir, Türk milleti çalışkandır. Ne Mutlu Türküm Diyene!*

“Türklüğe övgü”yle kurulan bu anlatıda, Kemalist modernleşme projesinin sahibi “yeniden doğan” Batılı/modern Türk ulusudur. *Mustafa* filminde de söz ettiğim üzere resmi anlatıdaki bu coşkunun, koruyucu bir ses perdesi işlevi gördüğünü düşünüyorum. Filmin çekildiği 2009 yılını düşünürsek, 10. yıl coşkusunun sesiyle, Kemalist modernleşmeye yönelik eleştirel sesler bastırılmaya çalışılır. Perdede, Atatürk’ün/Türk ulusunun zaferleri ve başarılarına örnek olarak Cumhuriyet’in bugünkü manzarasından parçalar gösterilir. Türklüğe övgü ile inşa edilen borçlu öznelerden oluşan bir girdaptan söz edi-

yoruz aslında. Bu övgü bir anlamda, Türklüğün sağladığı imtiyazların tarif edilmesidir; böylece bu anlatı öznelere neye borçlu olduğunu ve ne için minnet etmesi gerektiğini hatırlatır. Atatürk resimleri, fotoğrafları, anıtlar, ulusal bayram kutlamaları, Türk bayrağı, Türk savaş uçakları, Türk futbol takımı, Türk basket takımı, Türk Hava Yolları, Türk askerleri ve gaziler görüntülenir, bu imgelerle Türklük adeta bakışımıza hücum eder, gözlerimizi kamaştıran ve neredeyse geçici *körlük* yaratan bu görsel inşa sadece geçmişin/“biz”in kuruluşunu Türklüğün başarısı üzerinden kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda farklı etnik, dinsel ve sınıfsal aidiyetlerin görünür olduğu bugünün manzarasına da bir yanıt içerir. Böylece Türklüğün dışında kalanlar üzerinde süren sembolik şiddet Türklük manzaraları ile hem yeniden üretilir hem de perdelenir.

Mitik anlatıların, milliyetçi modernleşme projesinin sorunlu veçhelerini nasıl perdelediğine dair bir diğer örnek ise Mustafa Kemal'i eleştirenlerin tarif edildiği konuşmadır: “Atatürk’ü eleştirenler var, kim onlar?” sorusu “bir kısmı çağdaşlığı istemeyenler”, bir kısmı da “yakın tarihimizi ve Atatürk’ü yalan yanlış bilenler” olarak cevaplanır, böylece modernleşmenin kendi marazlarını perdeleyen anlatı tekrar edilir. Arslan’a göre bu medeniyet söylemi, bir yandan “ona can veren otoriter, milliyetçi ve kimi zaman ırkçı duygusal enerjiyi görmemize” engel olurken, diğer yandan “sürekli kendine barbarlar, taşrılar, kaba saba ilkeller” yaratan söylemin kendisi de “düpedüz içe kapanmacı, benmerkezci taşra duygusundan besleniyor” (Kemal 2010). *Dersimiz: Atatürk* de, modern ve homojen bir ulus tahayyülünün yol açtığı çatışmaların kaynağı olarak Türk ol(a)mayanları/modernleşmek istemeyenleri işaret ederek Türklüğün fiziksel ve sembolik şiddetini görünmez kılan içe kapanık bir anlatı inşa eder.

Film, sonlara doğru enerjisini güçlü asker, dâhi ve ulu önder Atatürk mitini zedeleyen bilgi ve görüntüleri tek tek düzeltmeye harcar. Çocukların tarihçi-dedeye yönelttiği “Atatürk içki içer miydi?” sorusuna “Evet, ama uygarca”, “Karanlıktan korkar mıydı?” sorusuna “Yok canım, kim söylemiş?”, “Gülen resmi neden o kadar az?” sorusuna “Ne yazık ki öyle, ama özel hayatında neşeli, hatta zaman zaman muzip biriydi,” yanıtı verilir, rakı sofrası bir düşünce alanı ola-

rak tarif edilir.⁷⁷ Böylece *Mustafa* belgeselinin neden olduğu *sökükler* tek tek dikilir.⁷⁸ Filmde, imgenin/anlamın akışkanlığını kontrol etme arzusu o kadar güçlüdür ki tekrarlarla sıklıkla başvurularak anlam sürekli sabitlenmeye çalışılır. Filmin sinema dilini çoraklaştıran ve filmi didaktik bir üsluba dönüştüren de imge/anlam üzerindeki bu çift dikişlerdir. Adından da anlaşılacağı üzere, *Dersimiz: Atatürk* filminde sinema perdesi, ulusun kendini hayal etmesinin sınırlarının çizildiği, başka ifadeyle, hayalin terbiye edildiği ve “doğru” bilgilerin öğretildiği bir “milli terbiye aracı”na (Arslan 2010b: 240) dönüşür.

Ulusal Fantazi:

“Cumhuriyeti Biz Böyle Kazandık”

Ulusal fantazi işlevi gören ulusal mitlere, başka ifadeyle filmin sahnelediği bu coşkulu kahramanlık anlatılarına neden ihtiyacımız var? Şayet farklı kimliklerin inkârıyla bir ulus/Türklük inşa edilecekse, bunun böyle olmadığını gizleyecek olan mitik anlatılardır. Bu nedenle her türlü kayıptan, bölünmüşlükten ve zaafardan muaf homojen bir öznelliğin imkânsızlığını kapatmak için fantaziye ihtiyaç vardır. Hiçbir ideolojinin öznelere eksiksiz yanıt veremeyeceğini söyleyen Todd McGowan (2012: 73), bu nedenle ideolojinin kendi temelindeki eksikliğini telafi etmek için fantaziye ihtiyaç duyduğunu

77. *Dersimiz: Atatürk*, Mustafa Kemal’i içki sofrasında görüntülediği için eleştirilen *Mustafa* belgeseline de doğrudan yanıt verir: (Mustafa Kemal’in) “sofrası bir düşünce alanıydı, yöneticiler, profesörler, sanatçılar yurt ve dünya sorunlarını tartırlardı. Atatürk’ün sofrası işte böyle düzenli, titiz, özenli, düzeyli bir sofraydı, ne lokanta ne ev sofrasına benzerdi, laubalilik, ölçüyü kaçırmak söz konusu değildi, onun içindir ki sofrası bütün görgü tanıklarınca yüceltilmiş, övülmüş, bir düşünce bahçesi olarak nitelendirilmiştir. Bu konuda birtakım çağdışı eleştiriler var dikkate almamanızı dilerim.”

78. *Dersimiz: Atatürk*, *Mustafa* belgeselindeki Atatürk imgesinin içine kapanık ve melankolik olduğu yönündeki eleştirileri paylaşarak, kendi sahnesinde “doğru” Atatürk imgesini inşa etmeye çalışır: (Atatürk) “Sırasında çocukla çocuk olan, doğa ve hayvan dostu, hanımlara, öğretmenlere, yaşlılara çok saygılı, şarkı söyleyen, barışçı, duyarlı, merhametli, kibar, ince, hiç övünmeyen, genç ruhlu ömrünü milletine adanmış halk deyimiyle adam gibi adam.”

söyler: “Fantazi olmadığında, ideolojinin çelişkileriyle yüz yüze kalabilir, tutarlı bir kimliği ya da kendimize ait gerçeklik duygusunu sürdürmenin yollarını bulamayabiliriz” (202-3). Bu anlamda fantazi “en açık haliyle, muhafazakâr bir biçimde, egemen ideolojinin kabulü ve depolitizasyonu için bir araçtır” (73).⁷⁹ *Dersimiz: Atatürk*, saf/kaynaşmış bir ulusun imkânsızlığını ve böyle bir ulus tahayyülünün yol açtığı şiddeti görünmek kılabilmek için ulusal fantazi sahnelerine ihtiyaç duyar. Filmde, Türklüğün kuruluşunun temsili olarak işaretlenen resmin, doğrudan ulusal fantazinin görsel sahnesi olduğunu düşünüyorum (Resim 20).

“Cumhuriyeti biz böyle kazandık” pankartı ve Türk bayraklarının hâkim olduğu resmin söylediği açıktır: Farklı sınıfsal aidiyetten, etnik kökenden gelenler, genci ve yaşlısı kısaca tüm *farklılıklar*, Türklük çatısı/Türk bayrağı etrafında kenetlenmiş ve kaynaşmış, böylece Cumhuriyet kazanılmıştır. Farklılıkların silinerek Türklük potasında eritildiği homojen ulus tahayyülünü temsil eden bu resim, görüş alanımızı milliyetçi sembollerle doldurur. Dolayısıyla görme ve bilme repertuvarımıza, ötekinin sesinin ve bakışının sızacağı bir boşluk bırakmayan bu anlatı “biz” olmayı mümkün kılan fiziksel ve sembolik şiddeti Türklük potası altında görünmez kılan bir ulusal fantazi sahnesine dönüşür. Ancak bu temsili resim, sadece ötekilere bakışımızı düzenlemiyor, filmin bütünü, kendimizi nasıl göreceğimizi de belirliyor. Zira özne “sadece başkalarına değil, ama kendisine de, belirli ve tarihsel olarak tanımlanmış bir toplumun kategorileri içinden (bakarak) görünür hale gelir” (Copjec 1989: 55). Joan Copjec’e göre öz-

79. Zira, “toplumsal alan her zaman merkezi bir antagonizma tarafından katedilen kurucu bir imkânsızlık etrafında yapılanmış tutarsız bir alandır” (Žižek 2002: 144). Ancak ideoloji gücünü ve inandırıcılığını tutarlı ve tamlik vaat eden bir bütünlük yanılması yaratabilmesinden ve her şeyi simgesel olarak açıklayabilmesinden alır (McGowan 2012: 48). Bu senaryo için de fantaziye ihtiyaç duyar. Fantazi bu anlamda “ideoloji içindeki boşluğu dolduran imgesel bir senaryodur” (59).

80. 2009 yılında AKP Hükümeti’nin Kürt sorununa çözüm geliştirmek için başlattığı “Kürt Açılımı”nın temel konularından biri anadil ve eğitim hakkıdır (Kaya 2010). Açılımla birlikte Kürtlerin talepleri, farklı kesimlerin katılımıyla tartışılarak Kürtlerin varlığı belki de Cumhuriyet tarihi boyunca olmadığı kadar görünür ve duyulur olmuştur.



20 Tarihçi-dede: *Bakın bu temsili resim, Kurtuluş Savaşı'nı, Cumhuriyet'i, çağdaşlaşma atılımını, Anadolu aydınlanmasını ne kadar güzel özetliyor.*

neleşmenin biricik koşulu budur, “özne, içinde var olduğu toplum tarafından üretilir” (55). Atatürk filmleri de tarihsel olarak tanımlanmış bir bakış (Türklük bakışı) ve bu bakış yoluyla kurulan tarihsel bir öznellik üretirler. Bu nedenle bu filmlerle/Türklük bakışıyla *kendimize baktığımızda* masum, mağdur ya da kahraman bir öznellikle karşılaşmamız mümkün oluyor.

Modernleşme projesine tüm etnik ve dini kimliklerin gönüllü olarak katıldığına, modern ve Batılı Türk kimliğine herkesin isteyerek coşkuyla sahip çıktığına dair ulusal fantazi film boyunca sürdürülür. Öyle ki Latin alfabesine geçişin anlatıldığı anlarda bu coşku ve gönüllülük vurgusunun sesi gittikçe yükselir.⁸⁰ Türkçe bilmeyenlere okuma-yazma öğretmek üzere köylere giden öğretmenler köye “devletin sevgisini, yaşama sevincini” götürmüş, halk da “coşkulu” bir katılımıla “aydınlanma” çağrısına yanıt vermiştir.⁸¹ Hammaddesi

81. Üst ses: “Öğretmenler köylere gittiler, Cumhuriyet'i çağdaşlaşmayı yaşama sevincini oralara taşıdılar. Bu sevginin ulaşabildiği köylerde Cumhuriyet bayramları, 23 Nisanlar, 30 Ağustoslar, okuma bayramları kutlanıyor, Cumhuriyet, sağlık, tarım, hayvancılık, dünya hakkında bilgiler veriliyor, eğlence günleri yapılıyor. Bin yıldır uyuyan köy çağa uyanıyordur. Cumhuriyet büyük Osmanlı İmparatorluğu'nu kemirip yıkan Orta Çağ'ı köy köy okul okul yeniyor Anadolu aydınlanıyordu.”

“sevgi, sevinç ve gönüllük” olarak tasavvur edilen modernleşme projesinin halkla karşılaşmasının görüntüye tercümesi kayda değerdir. Kurmaca görüntülerde, bir okulun bahçesinde aydınlanma projesinin coşkusuna ortak olan Kürt kadın ve erkekler, din hocası, yaşlı bir adam ve ilkokul öğrencileri vardır (Resim 21). Ses kanalı da görüntüdeki coşkuyu tarif eder: *Öğretmen, büyük savaşı, yenilgiyi, işgali, Kurtuluş Savaşı’nı Lozan’ı, Cumhuriyet’i, kalkınma ve uyanma çabalarını anlatıyor, sonra öğrenciler şiirler, türküler söyleyecek hep birlikte davul zurna eşliğinde oynayacaklar. Onca acıdan, yokluktan sonra bu barış, bayram ve dirlik günlerini yaşamak ne güzeldir.*

Kuşkusuz, modernleşme projesine katılımın gönüllü olduğuna ve aydınlanmanın Anadolu’da başarıyla gerçekleştiğine dair coşkulu anlatı,⁸² modernleşme projesinin tek taraflı, dayatmacı ve otoriter olduğuna dair eleştirilere verilen bir yanıttır. Kutlamalara katılanlar arasında din hocasının, kadınlı erkekli Kürtlerin yer alması, Kemalist Türklük tahayyülü dışında kalanların Türkleştirilerek çerçeve içine alınmasını ifade eder. Anlatı, perdeyi kaplayan bütünlük fantazisiyle kapanır.

Görüntüdeki Loke

Modernleşme projesinin sevgisinin, şefkatinin ve ulusun coşkusunun görüntülediği ulusal fantazi sahnesini başlatan görüntüye tekrar dönüp baktığımızda görüntüyü ve dolayısıyla anlamı bozan bir bakışla karşılaşırız. Ulusal fantazinin sahnesi, film boyunca sürdürülen imge üzerindeki kontrole ve ötekinin bakışının düşmesine izin vermeyen görsel inşasına rağmen inkâr ettiğinden kaçamaz. Bahçesinde okuma bayramları kutlanan ve modernleşmenin şefkatinin/coşkusunun sergilendiği sahnenin tam ortasına yerleştirilen tabeladan *hakikat* bize bakar: “Uludere İlkokulu” (Resim 22).

Uludere, Roboski Katliamı (2011) olarak hafızaya yerleşen ve 34

82. Anadolu aydınlanmasının başarıyla gerçekleştiğine dair anlatı kısmen de olsa *Mustafa* filmine de yanıt içermektedir. Filmde Mustafa Kemal Anadolu’ya yaptığı yolculuklardan döndüğünde Anadolu’nun halini perişanlık ve yoksulluk olarak tanımlamıştır.



21 Sinema perdesi, kendimize dair imgenin tahayyül edildiği ulusal fantazi sahnesine dönüşür. *Dersimiz: Atatürk*, Hamdi Alkan, 2010.

Kürt vatandaşın bombalanarak öldürüldüğü yerin ismidir. *Dersimiz: Atatürk* filmi ise katliamdan bir yıl önce 2010 yılında çekilir. O halde sahne imgenin anlamının sabit olmayışının, akışkanlığının, tam da bu nedenle tekinsizliğinin de açık kanıtıdır; dahası neden ısrarla kontrol altında tutulmaya çalışıldığını da açıklar. 2010 yılında şefkatli modernleşme anlatısının sahnesi olarak tahayyül edilen imge, bir yıl sonra aksine şiddeti hatırlatan bir bakışa dönüşür. Film boyunca Türklük manzaralarıyla silinmeye çalışılan travmatik bakış (ötekinin varlığı ve ona yönelik fiziksel/sembolik şiddet), hammaddesi gönüllülük ve şefkat olan anlatıyı yerinden eder. Filmde, Türklüğün hatırlama repertuvarında bastırılan ya da yok sayılan her türlü ötekiyle, suç ve sorumlulukla karşılaşabileceğimiz her boşluğun ulusal fantazilerle kapatılmasına ve perde gözümüzü kamaştıran Türklük manzaralarıyla doldurulmasına rağmen, “hakikat” o gün olmasa da bir yıl sonra dönüp, kurulmuş görüntünün/anlamın altını oyar. Bir diğer ifadeyle, film boyunca kontrol edilmeye çalışılan ötekinin travmatik bakışı,⁸³

83. Filmlerin “bakışla –ve genelde gerçeğin travmasıyla–” kurduğu biçimsel ilişkiyi tartışan McGowan’a göre, sinema bir yandan “uysal öznelere yaratarak” her türlü travmayı ehlileştirebilme potansiyeli taşıırken, diğer yandan travmatik gerçekle karşılaşmayı olanaklı kılabilir (2012: 49-50). Özne travmatik gerçekle karşılaşırken “simgesel otoritenin her şeyi açıklama konusundaki başarısızlığını fark ede-

Türklüğün toplumsal gerçeklik evrenini *lekeler*. Ulusal fantazi sahnesi, “Uludere İlkokulu” tabelasıyla kendi anlamının altını oyan bakışı da bağrında taşır. Bu nedenle sahnede hem ulusal fantazi (şefkatli modernleşme anlatısını) kuran hem de fantaziye dağıtan bakış (bizi biz yapan anlatıda görünmez kılınan şiddet) bir aradadır.⁸⁴

Travmatik bakıştan kaçışın ideolojinin devamlılığı için kritik olduğunun altını çizen McGowan’a göre “ideoloji mütemadiyen bakışın travmatik gerçeğini gizlemeye çalışır, zira bu gerçek ideolojinin muhafaza ettiği toplumsal düzeninin istikrarını tehdit eder” (2012: 48). Bir filmin politik boyutu da tam burada özneyi hakikatle karşılaştırma potansiyelindedir (48). Böylece toplumsal iktidarın, travmatik bakışı neden gizlemeye çalıştığı bir kez daha anlaşılır hale gelir. Toplumsal gerçeklik, “*gerçeğin müdahalesiyle* her an parçalanabilecek, kırılğan, simgesel” bir yapıdadır (Žižek 2004: 33, vurgu bana ait). Sahne, toplumsal gerçeklik iddiasının aslında gerçeğin çarpıtılması ya da gizlenmesiyle mümkün olduğunu ele verir. Bu nedenle, bu travmatik bakış, şefkatli modernleşme anlatısına dayanan toplumsal gerçeklik iddiasının kırılğanlığını görünür kılarak, “nötr bir toplumsal gerçeklik yanılması”nın da altını oyar (McGowan: 2012: 63). *Dersimiz: Atatürk* film boyunca, nötr toplumsal gerçeklik yanılmasını sürdürmeye çalışırken, ötekinin bakışına yakalanır.

cektir” (59). Bakışın politik gücünün esası da bu “fark ediş”tedir (48). Bakışla karşılaşma “özneyi travmatize etmesine rağmen”, o aynı zamanda “öznenin özgürlüğü –Büyük Öteki’nin kısıtlamalarından bağımsızlaşmak– için bir zemin sağlar” (48). Zira, tutarlı bir anlam için iktidara tabi olan özne, ancak anlamdaki boşlukları fark ettiğinde tabiiyetten kurtulabilir (48).

84. *Dersimiz: Atatürk*’ün fantazisini oyan bakış, hem kendi içinden hem de iki yıl önce çekilmiş bir filmden gelir. Kürt köyündeki ilkokulda Türk bir öğretmenin Kürt öğrencilere Türkçe öğretmeye çalışmasından doğan çatışmayı perdeye taşıyan *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy- Özgür Doğan, 2008) Kemalist modernleşme projesinin farklı kimlikler için sonuçlarını, “çağdaşlaşma”nın neden olduğu sembolik şiddeti sahneler. Türkiye sinemasında mutluluk mekânı olarak temsil edilen “Doğu” da bir ilkokul” anlatısının altını oyan seslerle birlikte Türkiye sinemasının perdesini, kendi dilini konuşamayanların kayıp sesleri, kimliğini gizlemek zorunda kalanların bakışları, modernleşmenin şiddetine maruz kalanların hikâyeleri işgal etmeye başlar.



22 Film boyunca kontrol edilmeye çalışılan ötekinin travmatik bakışı, ulusal fantazi sahnesinin içinde görünür olur.
Dersimiz: Atatürk, Hamdi Alkan, 2010.

Şefkatli modernleşmenin sahnesi olarak kurgulanan Uludere'nin, bugün baktığımızda Kürtlere yönelik şiddetin sahnesine dönüşmüş olması, *bizi bir arada tutan hikâyeye* ve içine yerleştığımız kimliklere dair ne söyler? Saf ve temiz bir geçmiş fantazisinin artık dikiş tutmuyor olduğu gerçeğini, kanımca en çok, masumiyete dayalı geçmiş anlatılarının barındırdığı şiddetin ortaya çıkması görünür kılıyor. Dahası, bu tutmayan dikiş, hâlâ şiddet üretmeye devam eden bir mutabakatın içinden konuştuğumuzu da anlatıyor. Bastırılan ses ve bakışlar ortaya çıktıkça masumiyet hikâyesinin inandırıcılığı sarsılmaya başladı elbette. Ancak Atatürk filmlerini ortaya çıkaran ya da krize yol açan sadece Kemalist modernleşmeye yönelik eleştiriler sonucunda resmi anlatının çelişkilerinin görünür olması değil. 2000'li yıllar Türkiye-si'nde, Kemalist modernleşmenin yol açtığı adaletsizlikler görünür ve duyulur oldukça Kemalist Türkler dönüp kendilerine Ermenilerin ya da Kürtlerin gözleriyle bakmak zorunda kaldılar. Elbette çok uzun süre görmenin iktidarını elinde tutan ve bakışın sahibi olan Kemalist Türkler için yok saydığının bakışıyla karşılaşmak ve onun kendi hikâyesiyle yüzleşmek zorunda kalmak baş edilmesi zor bir krize yol açtı. Daha önce de söz etmiştim: "Biz"i kuran hikâyedeki fiziksel ve sembolik şiddetin görünür hale gelmesi, cevaplansa da cevabı erte-

lense de kendi üzerine düşünmeye yol açan bir sorgulamanın ortaya çıkmasına neden oldu. *Dersimiz: Atatürk* ise yüzleşme çağrısına “ulusun gözyaşlarıyla” bir yanıt üreterek travmatik bakışı da, kendi üzerine düşünüş çağrısını da bertaraf etmeye çalışır.

“İdeolojinin Göz Yaşartıcı Etkisi”

Dersimiz: Atatürk, Mustafa ve Veda filmleri gibi kurduğu mitik inşayı Mustafa Kemal’in ölümüyle sonlandırır. Mustafa Kemal’in ölümünün ardından yaşanan acı, ağlayan insanların, başka bir deyişle, ulusun gözyaşlarının sahnelendiği arşiv görüntüleriyle perdede yer alır.

Atatürk mitine dönük duygusal yatırımın tezahürü olan bu sahneleri Arslan’ın ifadesiyle ideolojinin “göz yaşartıcı” etkisiyle birlikte düşünebiliriz (Kemal 2010). “Atatürk öldü,” ya da “ülkemiz bölünecek çok korkuyorum,” diyerek ağlama krizine giren ya da kandan bayrak yapan çocuklar gibi semptomatik örnekler, Kemalist milliyetçiliğin duygusal yatırımının seyirlik cazibesine örnektir (Kemal 2010). *Dersimiz: Atatürk*, milliyetçi duyguların teyakkuzuna kapılan çocukların attığı “Çanakkale geçilmez”, “Kırmızı Beyaz, en büyük Türkiye” sloganlarıyla ve şehitlik, anıtlar, Türk bayrağı gibi Türklüğün manzaralarının sahnelendiği görsel inşasıyla, milliyetçi duygusal yatırıma ve ulusun gözyaşının seyirlik cazibesine sırtını dayar. Elbette, bu duygusal yatırım bir dünya görüşünün izdüşümüdür. *Dersimiz: Atatürk* filminde milliyetçi duyguların coştugu anlar, hemen her zaman bugünün krizine bir yanıt olarak farklılık söylemini bastıran ve homojen ulus tahayyülünü yineleyen bir söylem içerir. Hatta

85. Özellikle kriz dönemlerinde (andımızın kaldırılması ve Cumhurbaşkanlığı seçimleri gibi) gerçekleştirilen Anıtkabir ziyaretleri 2000’li yıllarda da devam eder. Kimi zaman yetişkin yaştaki Kemalistler siyah önlük giyerek Anıtkabir ziyaretinde bulunurlar. “Atatürk’ün öğrencileriyiz” mesajı ve 1930’lar özlemini içeren bu yanıt, çocuk kalma ısrarının bir başka tezahürüdür.

86. Mustafa Kemal’in ölümünün 77. yıldönümünde siyah önlüklerle Dolmabahçe ziyaretinde bulunan bir grubun kendilerine verdikleri ismi de bu bağlamda düşünebiliriz: “Dünkü Çocuklar”. İstanbul’da kendilerine “Dünkü Çocuklar” adını veren bir grup siyah önlüklerle, 2013 itibarıyla ilkokullarda okutulmaması yönünde karar alınan “Andımız”ı okurlar (Dünkü Çocuklar’ın, 2015).

filmin kendisinin, ideolojinin açıklarını kapatmaya ve onun adına konuşmaya çalışan bir özne gibi davrandığını söylemek de abartı olmayacaktır; ancak yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere ulusal fantaziye onarmaya çalışırken çelişkilerini ele verir.

Film, öğrencilerin Cumhuriyet'in temsili resminin canlandığı sunum ve ardından gerçekleştirdikleri Anıtkabir ziyaretiyle sonlanır. Anıtkabir ziyareti, Kemalist Türklüğün kriz karşısında geliştirdiği ve bir ritüele dönüştürdüğü yanıtlardan biridir.⁸⁵ Çocukluğa dönerek “baba”ya sığınmayı tercih eden bu geri dönüş, hemen her zaman şimdi'nin kriziyle yüzleşmekten kaçmanın bir yoluna dönüşür. Ancak kriz karşısında üretilen bu yanıtları aslen (Türklük) imtiyazını kaybetmeyi reddetmenin bir ifadesi olarak görüyorum; dahası yetişkin olmaya, sorumluluk almaya ve kendi konforundan vazgeçip ötekine yer açmaya direnen bu tepkiyi çocuk kalma ısrarı olarak okuyorum.⁸⁶

Film, Anıtkabir görüntüsüne eklenen “son” yazısının “sonsuz” kelimesine dönüşerek Mustafa Kemal'in bakışlarına iliştiirildiği görüntü ile kapanır (Resim 24). Mustafa Kemal'in mavi gözleri ve bakışı üzerine kurulan mitik inşa, her şeye kadir, her yerde olan, denetleyen ve gözetleyen baba/devlet/lider konumunu ifade eder.⁸⁷ Mustafa Kemal'in bakışlarının hâlâ üzerimizde olduğuna dair söylemi ve ölümsüz Atatürk mitini tekrar eden bu sahne aynı zamanda “baba”ya bağlılığın sonsuza kadar devam edeceğini ilan eder.

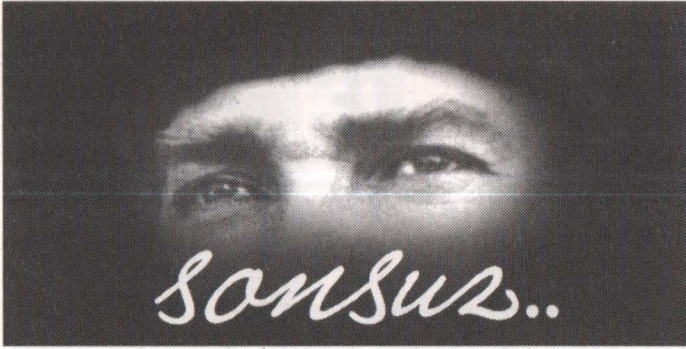
87. 2009 yılında grafik sanatçısı Yusuf Uygan, “M. Kemal Atatürk'ün siyah-bezaz fotoğraflarını gökkuşağı renkleri ile bezeyerek oluşturduğu ‘Mavi Gözleri Çakmak Çakmak’” adlı bir deneysel fotoğraf sergisi düzenler (Mavi Gözleri, 2009). Atatürk'ün klasik temsillerinin ve anlatılarının gözlerine odaklandığını ifade eden Özyürek, geleneksel Atatürk temsillerinin zaman zaman sadece gözleriyle sınırlı tutulduğunu ekler: “Atatürk ölümünden 75 yıl küsur yıl sonra bile yurttaşları tüm ülkedeki kamusal mekânları süsleyen milyonlarca resim ve büstle gözaltında tutulmaktadır. İlkokul öğrencileri Atatürk'ün bakışı hakkındaki şiirleri –Atatürk'ten sanki resimleri aracılığıyla bizzat onlara bakıyorlarmış gibi bahseden şiirleri– ezberlerler” (2008:156-157). Özyürek, Atatürk temsillerinin 1990'lara kadar kafasıyla sınırlı oluşunun Atatürk'e kutsallık hâlesi kazandırdığını ancak 1990'lardan sonra Atatürk'ün tüm bedenini içeren ve günlük faaliyetler içinde gösteren resimlerinin ortaya çıkışının kutsallık hâlesinin sökülmesine yardımcı olduğunu ifade eder (153). Okul, hastane gibi devlet kurumlarında yer alan Atatürk resimleri “modern devletin ayırn gözetmeden terbiye eden bakışını” hatırlatır (2008:157).



23 "Türkiye gözyaşına, dünya üzüntüye boğuldu. Yüz binler Atatürk'ün önünden minnetle, sevgiyle, saygıyla, ağlaya ağlaya geçtiler. Kimse için böyle ağlamamışlardı." *Dersimiz: Atatürk.*

Söz konusu filmler sadece dışarıda bıraktıklarıyla değil, anlatıya dahil etme biçimiyle de geçmişe dair bilgisizliğimizin nasıl mümkün olduğunu görünür kılıyor. Ancak günümüzde her türlü eleştirel sesi kendi yarasına kapanarak ya da kuruluş yıllarına kaçarak reddeden Kemalist Türkler için krizi bertaraf etmek ve bu tarihsel bilgisizliği sürdürmek giderek zorlaşmaktadır. Anlatıya atılan dikişler tutmadıkça kriz daha da derinleşir; diğer yandan da geçmişin suçları konuşulmaya devam edilir. Ancak adaletsizlikler üzerine konuşmak ya da konuşmak zorunda kalmak kendi başına yeni bir soruyu da ortaya çıkarır: Konuşuyoruz ama nasıl?⁸⁸ Geçmişimizde yer alan felaketler üzerine konuşma çerçevesinin Türklükle nasıl belirlendiğini tartışmaya başlayacağımız yer, Ermeni Soykırımı'nın 100. yılında, 1915'e dair sessizliği bozan Fatih Akın'ın Türklük perdesinde yol aç-

88. *Azad Alik* editörleri "1915'i konuşmak ama nasıl?" sorusunu merkeze alarak soykırımın 100. yıldönümüyle ilgili yayınların içeriğine dair eleştirel bir yazı dizisi yayımlar. Böyle bir düşünme pratiğine neden ihtiyaç duyulduğunu şöyle açıklarlar: "Ermeni Soykırımı ile ilgili resmi tarih anlayışında çatlaklar oluşmaya başladığı 90'lı yılların başından itibaren 1915 hakkında konuşuyor olmanın kendisi, sağ ve sol liberal çevreler arasında içerik ve biçimden bağımsız olarak olumlu bir gelişme olarak kodlandı. Yirmi yılı aşkın bu süre zarfında 1915 hakkında konuşmayı ve yazmayı sınırlayıcı ya da sansürleyici güç, çokça devletle, devletin inkâr politi-



24 Dersimiz: Atatürk final sahnesi. Bu sahneyi kaplayan bakış, çerçevenin kapanmasına engel olarak, ölümün reddedildiği ve ideale bağlılığın devam ettiği bir dünya tahayyülünün ifadesine dönüşür.

tığı *Kesik*'tir. 2015 yapımı filmi çerçeveleyen tartışmalar, Türklüğün, geçmişin suçlarını konuşmaya başladığında dahi inkârı nasıl ürettiğini tartışmamıza imkân verir. 1915 Felaketi'ne dair bir film olan *Ararat*'ı da dahil ederek yüzyıllardır inkâr edilen bir Felaket'i temsil etmenin etik-politik sorumluluğunu tartışırken şu sorulara yanıt vermeye çalışacağım: Türklük, geçmişin suçlarını konuşurken dahi konuşmanın ve hatırlamanın çerçevesini nasıl belirler? Konuşma ve hatırlama yasağıyla çevrili Felaket'i sinema perdesinde temsil etmenin imkânlılığı nedir?

kasıyla ilişkili olarak düşünüldü. Dolayısıyla gerek etnisitelerarası gerekse ana akım çoğunluk aydınlar ve azınlıklar arasındaki güç ilişkileri, bu ilişkilerin üzerine inşa edilen asimetrik gramer üzerine konuşmak, yani sahiden 1915'i şimdiki zamanda konuşmak çok da mümkün olmadı. Bunların 'nasıl'ını konuşamamanın devletten kaynaklı nedenleri olmakla birlikte sivil toplum aktörleri ve kanaat önderlerinden kaynaklı zorlukları da vardı." <https://azadalik.wordpress.com/category/politics/cen-tenary-of-armenian-genocide/>.



Anlatılmayan hikâyelerin başına ne gelir?
***Ararat*, Atom Egoyan, 2002.**

3

TÜRKLÜĞÜN HAKİKATİNDE DİKİŞ TUTMAYAN BİR KESİK

Kendimize ve ötekine bakışımızı düzenleyen Türklük perdesi, bir bastırma ve inkâr perdesi olarak Türklüğün görme repertuvarını inşa eder. Bu nedenle bu perde, sadece görünenlerin hikâyesi değil, aynı zamanda dışarıda bırakılanlarla, perdeyle üzeri örtülenlerle, başka bir deyişle, görül(e)meyenlerle de ilgili bir meseledir. Türklük perdesindeki Ermeni Soykırımını ve Dersim Tertelesi üzerindeki “sessizlik yeminini”, bir nevi körlüğü kayda geçen Arslan, Türkiye sinemasını “perdede olanlar kadar olmayanların, mevcutların değil de namevcutların tarihi gibi” de okuyabileceğimizi söyler: “Kolektif inkâr ve bastırmanın, hizaya sokulmanın ve terbiye edilmenin hikâyesinin nasıl aşındırıldığını ya da aşındırılabilceğini görmek için de buna ihtiyaç var” (Barış ve Göbel 2015: 73).

Türklük perdesinde 1915 Felaketi’nin görünmez kılınma biçimi, kimi kayıpları görürken kimilerini görmememizi mümkün kılan Türklük bakışının nasıl kurulduğunu tek başına açıklıyor sanırım. *Mustafa* filminde “kurtancı baba” miti ile perdelenen Felaket, *Veda*’nın mağduriyete dayalı anlatısında görüş alanımıza giremese de bir hayalet olarak dolanır. *Dersimiz: Atatürk* ise geçmişin suçlarına dair her türlü izi, Türklük manzaralarıyla silmeye gayret eder. Bu nedenle Türklüğün geçmişle ve dolayısıyla şimdiyle ilişkisinin nasıl kurulduğunu sahneleyen Atatürk filmleri her türlü ötekinin izini silerek dünyayı anlamlandırdığımız çerçeveleri belirleyen Türklük, kendi izini de silerek, nötr bir toplumsal gerçeklik içinde var olduğumuz yanılısaması

yaratıyor. Kendi gerçekliğimizin her türlü ayrımcılıktan uzak ve tarafsız olduğunu düşünmemize yol açan bu yanılsamanın nihai sonucu ise “kendi üzerimize düşünmenin kadük” kalmasıdır (57). Kendi pozisyonunu nötr sayma ve tarafsız bir yerden konuştuğunu varsayma gibi Türklük reflekslerinin Ermeni Soykırımı’na dair filmlerin görülme(me) biçimlerinde de devreye nasıl girdiğine tanık olacağız. Ancak filmlerden önce, tarihsel/söylemsel olarak kurulan Türklük bakışında, 1915’in inkârının nasıl yeniden üretildiğine doğrudan örnek oluşturacak bir *çerçeveleme*ye yer vermek istiyorum.

Görüntü Sürçmesi

2015 yılında Dışişleri Bakanlığı “Çanakkale Kahramanlık ve Ebedi Dostluk Anısı”na başlığıyla “Çanakkale Özel” ajandası bastırır. Ancak ajandada Erivan’da bulunan “Ermeni Soykırım Anıtı”nın fotoğrafının da yer aldığı ortaya çıkar (Resim 25). Dışişleri Bakanlığı, fotoğrafın “yanlışlıkla” diğer fotoğrafların arasına karıştığına ve bu şekilde basıldığına dair açıklamada bulunur (Çanakkale Ajandası’nda, 2015). Bu *görüntü sürçmesi*, resmi hafıza politikasının nasıl kurulduğunu açık ediyor. Fotoğraf, Çanakkale Savaşı’nın 100. yılı dolayısıyla bastırılan ajandanın nisan ayında yer alır. Çanakkale Savaşı’nda ölenler anısına anıtların ve Türk bayraklarının yer aldığı çerçeveye sızan soykırım anıtının fotoğrafı, çerçeveyi neyin kurduğunu da ele verir. Çerçeve dışı bırakılmak istenen, hatta bizzat çerçeve yoluyla görünmez kılınmak istenen 1915’tir. Zira 2015 yılında, Ermeni Soykırımı’nın 100. yılında, her yıl 23 Nisan’da gerçekleştirilen Çanakkale anması, soykırımın anıldığı 24 Nisan tarihine alınmış, böylece ikinci bir ekran olarak Çanakkale anması yoluyla soykırımı hatırla(t)maya dair girişimler perdelenmeye çalışılmıştır. Böylece “yokluk içinde kazanılmış” “Çanakkale Destanı”, soykırımı hatırlama girişimine karşı bir koruma kalkanı olarak yeniden kurgulanır (Aydın 2015: 56-57). Amaçlanan, “Sankamış Dramı’nı da içine katarak bir savunma hattı oluşturmak, topyekûn tehcir ve ona eşlik eden katliam ve yıkımları görünmez kılacak bir hamle yapmak”tır (2015: 47). Bu nedenle geçmişle ilişkimiz sadece geçmişin travmatik olaylarını suç ve ada-



25 “Çanakkale Özel” ajandasının 2015 Nisan ayında yer alan fotoğraf.

letsizliklerini bastırmayı ve unutmayı içermez; bastırılan, unutturulmaya çalışılan ve inkâr edilen travmatik olaylar “uygun” travmalarla ya da mitik anlatılarla ikame edilir. Dolayısıyla, farklı anlatıların karşılaştığı, bu karşılaşmaların (zorunlu) sonucu olarak kimi anlatıların kısmen yeniden yazıldığı dinamik bir süreçten ve bir mücadele alanından söz ediyoruz.

Butler, görüş alanımızı kontrol ederek kimi hayatların ve kayıpların temsil edilemez kalmasını sağlamanın tam da iktidarın işleyişinin yollarından biri olduğunu söyler: “Başkalarının hayatını kayıp ya da incinmiş (kaybedilebilir ya da incinebilir) hayatlar olarak kavırıyor ya da kavramıyor oluşumuza” yol açan tertipler/çerçeveler siyaseten belirlenir ve “bu tertipler bizzat iktidar işlemleridir” (2015:

9). Bu anlamda çerçeveler, dünyayı belirli bir bakışla anlamlandır-mamızı sağlayarak etik ve duygusal eğilimlerimizi de belirler (9). Butler, elbette ahlaki yanıtlarımızın tek başına çerçeveler tarafından belirlendiğini iddia etmez, bir diğer deyişle görmeye böyle bir kut-sallık atfetmez. Ancak görünebilirlik sahaları inşa etmenin, tanına-bilir hayatların ve kayıpların ne olduğunu kısmen belirleme gücünü elinde bulundurduğunu da göz ardı edemeyeceğimizi söyler (9). Bu nedenle, hangi hayatların değerli sayılacağını belirleyen normların, söylemsel ve görsel temsili ileten çerçevelere nasıl dahil oldukları sorusu oldukça önemlidir (77). Sanırım, Ermeni Soykırımı'nın 100. yılında "Çanakkale Destanı" ile kurulmaya çalışılan anlatının görsel temsili, iktidarın görüş alanımızı denetleyerek hangi geçmişin ve ka-yıpların nasıl hatırlanacağına dair oluşturmaya çalıştığı çerçeveye muazzam bir örnek oluşturuyor.

Bu çerçeveleme elbette 1915'in toplumsal hafızamızda neye re-ferans vereceğiyle ilgili bir mücadeledir. 1915'e baktığımızda ne gö-receğiz ya da 1915 denildiğinde geçmişten bugüne neyi çağırılmış ola-cağız? "Biz"i masumiyet ve kahramanlıktan ibaret kılan ve ötekinin kaybını inkâr etmenin yoluna dönüşen Çanakkale Savaşı'nı mı, yoksa geçmişin suç ve sorumluluk mirasını hatırlatacak olan Ermeni Soy-kırımını mı? Elbette geleneksel devlet söylemi hafıza üzerindeki de-netimiyle ilkinin mümkün kılmaya çalışıyor. Kemalizmin karşıtı bir söylemle kendisini kurma iddiasında olsa da AKP'nin Çanakkale Sa-vaşı ile soykırımı silme girişimi, 1915'in inkârına dayalı geleneği üst-lenerek sürdürdüğünü gösteriyor. Bu nedenle, geçmişin suçlarıyla yüzleşme konusunda her ikisi de ortak bir savunma hattında buluşu-yorlar. Kemalist söylemin mağduriyet ve kahramanlıkla kurulan an-latısı ile AKP'nin şanlı/büyük Osmanlı geçmişine dayalı anlatısının

1. AKP iktidarının inkârcılığı yeni argümanlarla sürdürdüğünü belirten Öztan ve Turan'a göre, AKP'nin inkârcı söyleminde iki temel strateji söz konusudur. İlki, inkârcılığın temelindeki vurguyu Türklük sözleşmesinden Müslümanlık sözleş-mesine kaydırarak, 1915'e Çanakkale ve İslam medeniyeti üzerinden bir yanıt ge-liştirmektir. İkinci strateji ise, "her taraf acı çekti" yaklaşımıyla "adil hafıza" olu-şturmak ve böylece "ortak acı" vurgusuyla Ermeni kıyımını önemsizleştirmektir (2015: 127-28).

vardığı noktanın benzer olduğunu söylemek istiyorum: Soykırımın inkârı. Her iki anlatıda da 1915, Çanakkale ile bastırılmaya çalışılmaktadır.¹ Elbette “Çanakkale Destanı”nın kurgusu her iki söylemde farklı inşa edilse de, inkârın biçimi benzerdir.² Dolayısıyla, Türklüğün farklı ideolojilerdeki görünümünü ve devamlılığını ortaya çıkaran bu inkâr politikası, suç ve sorumlulukla yüzleşme söz konusu olduğunda nasıl benzer reflekslerin devreye girdiğini gösteriyor. Vardığımız yer, inkâr ya da inkârın yeniden üretimi olduğuna göre şanlı, mağdur ya da kahramanlığa dayalı yüceltilmiş geçmiş anlatılarıyla kurulan bir öznelliğin/toplumsal iktidarın, geçmişle yüzleşmenin ve sahici bir adalet talebinin sesine dönüşmesini beklemek mümkün değil. Aksine, Türklükle kurulan her söylem, geçmişin suçlarını hatırlamaya ve konuşmaya dair her türlü girişimi *ihanet* olarak görüyor. Sözleşme, ihlal ettiğimiz yerde sürekli yeniden hatırlatılıyor.

Bu tartışmadan geçerek varmak istediğim noktayı şöyle özetlemek istiyorum: Ermeni Soykırımı filmleri üzerine düşünürken, seyirci tarafından bu filmlerin görülme biçimlerinin tarihsel ve söylemsel olarak kurulmuş yerleşik bir bakışla/Türklükle şekillendiğini göz önünde tutmamız gerekir. Buradan yola çıkarak, belirli çerçeveler inşa ederek, gerçekliğimizin nötr olduğuna dair oluşan mutabakatın 1915 filmlerinin görülme(me) biçimini nasıl belirlediğini tartışacağım. Gördüğümüz şeye karşı bizi körleştiren çerçeveyi görmeyi öğrenmek kolay iş değil, der Butler (2015: 97). Kuşkusuz haklı. Üstelik aynı zorluk, bu çerçeveleri yerinden edecek bakışlar inşa etmeye çalışırken de geçerli.

2. Her iki söylemin dayandığı Çanakkale kurgusu arasındaki farklılığı not düşmek gerekir elbette. Atatürk miti etrafında kurulan Kemalist anlatının “Çanakkale Destanı”nın aksine, AKP bu anlatıyı, Mustafa Kemal’i geri plana atarak daha çok din/vatan vurgusuyla kurgular. Örneğin, Kültür Bakanlığı tarafından Çanakkale Savaşı’nın 103’üncü yıl dönümü için “Birileri var” sloganıyla hazırlanan kamu spotunda Mustafa Kemal Atatürk’e yer verilmez (Çanakkale Zaferi, 2018). Ayrıca Diyanet İşleri Başkanlığı’nın, Çanakkale Zaferi için tüm camilerde okuttuğu hutbe-lerde de 2012 yılından itibaren Atatürk ismi yer almamaktadır (Özgenç 2018).

Türklük Çerçevesinde 1915

1915 üzerine bir film çekilirken, tarihsel olarak Türklük bakışının neden göz önünde bulundurulması gerektiğine dair tartışmaya, filmlere dair yorumlama çerçevesiyle başlamak istiyorum. Bu tercihimin nedeni yorumların bir kısmının, filmlerin gösterimlerinden önce ortaya çıkmış olmasıdır, ki *Ararat* gibi bazı filmlerin sinemada gösterimi mümkün dahi olmamıştır. Bu nedenle 1915'e dair filmleri tartışmaya geçmeden film hakkında devreye giren Türklük repertuvarına dahil olmamız, bu repertuvarın ortaya çıkış ruhuna da uygun. Ancak, özellikle bu repertuvar üzerinde durmama neden olan soruyu şöyle formüle edebilirim: Bir filmi izlemeden sadece konusundan yola çıkarak yorum yapmak, filme dair bakışımızın en başından belirlenmiş olduğunu, dahası zaten filmi gördüğümüzde de aslında gör(e)meyeceğimizi, bakışımızın tarihsel/söylemsel olarak en başından kurulmuş olduğunu söylemiyor mu bize?

1915 filmlerinin nasıl görüldüğünü değil, daha çok neden görülemediğini tartışabileceğiz. Zira 1915'e dair herhangi bir film, henüz senaryo aşamasındayken ülkede infial yaratıyor, filme yapım aşama-

3. Filmlerin dağıtımını ya da gösterimini engelleme gibi sansür mekanizmaları sadece 1915 filmleriyle sınırlı olmadığı gibi örneklerin sayısı da az değil. Gösterime giremeyen ve/veya yapım aşamasında müdahale sonucu yarım kalan Atatürk filmlerini de bu bağlamda yeniden hatırlatmak isterim. Ayrıca söz konusu sansür yelpazesi genişlemeye devam ediyor. Yakın geçmişte doğrudan ya da dolaylı olarak sansüre maruz kalan yönetmenlerin tanıklıklarının derlendiği bir yazı için bkz. www.altiyazi.net/soylesiler/2000lerde-sansur-dosyasi-tanikliklar/; ayrıca bkz: www.altiyazi.net/yazilar/2000lerde-sansur-dosyasi-festivaller-ve-sansur/; www.altiyazi.net/soylesiler/siyah-bantt-banu-karaca-ile-soylesi-sansurun-degis-en-bicimleri/.

4. "Türkiye karşıtı filmin engellenmesi için Dışişleri ve Kültür bakanlıkları seferber oldu. Filme, İtalyan Devlet Televizyonu RAI de destek verdiği için Başbakan Tayyip Erdoğan da İtalya Başbakanı Silvio Berlusconi'yi telefonla arama kararı aldı. Dışişleri Bakanlığı kokteylinde Kültür Bakanı Atilla Koç, Dışişleri Bakanı Abdullah Gül'e şunları söyledi: 'Tüm girişimlerimizi yaptık ama bir türlü engelleyemiyoruz. Eurimage'ın önceki günkü alt komite toplantısında sadece Makedonya çekimser kaldı. Diğer ülkeler tam destek verdi. Durum iyi değil. Eurimage'a biz de para veriyoruz. Yapılanlar sık değil'" (Ergan 2006).

sında müdahale edilmeye, başarısız olunursa dağıtımına ya da gösterime girmesine engel olunmaya çalışılıyor.³ Örneğin, Taviani Kardeşler'in İtalyan Ermeni yazar Antonia Arslan'ın aynı adlı romanından uyarlayarak 1915'te yaşanan toplu katliamı ve ölüm kamplarını Ermeni Avakian ailesinin hikâyesi yoluyla perdeye taşıdığı *Tarlakuşu Çiftliği* (*The Lark Farm*, 2007) filminin Eurimages'dan aldığı destek engellenmeye çalışılmış,⁴ Atom Egoyan'ın *Ararat* filminin gösteriminden "vatandaşların arzusuna uyararak" vazgeçilmiştir.⁵ Üstelik, *Ararat*'a yönelik değerlendirmeler henüz senaryo aşamasında ortaya çıkmış, filmin 2002'de Cannes Film Festivali'nde gösteriminden önce filme yönelik bakış çoktan oluşmuştur. Öyle ki senaryo aşamasında olan bir filmle ilgili Gündüz Aktan şu soruyu sorar: "Barbar Türkler'in *Ararat* filminde de karşımıza çıkacağından ve aynı önyargıyla yetişmiş Batılı seyircilerce haklı bulunacağından kuşku duyan var mı?" (Aktan 2001).⁶ Aktan, elbette aynı soruyu Türklüğe yöneltmez. Başka bir deyişle, Türkiye'de de filmin inkârla yetişmiş seyirci tarafından izleneceği üzerine düşünmez, dahası kendi bakışının da aynı inkârla çerçevelendiğini sorgulamaz.

5. Egoyan, Türkiye'de filmin gösterime girememiş olması üzerine ne düşündüğü sorusuna şu cevabı verir: "Çok sık olur, insanlar *Ararat*'a değil, bir fikre karşı geliyorlar. Fikir ve filmin adı çok saldırgan geliyor onlara. Ama izleseler filmin farklı fikirler barındırdığını görecekler. Propaganda doğası itibarıyla çok sade ve direkt olmak zorundadır. *Ararat* ise bunun tam tersi, çok katmanlı bir iş. Propagandanın tanımının tam tersi ama insanlar izleyene kadar bunu anlamıyor, Ermeniler de bence o dönem anlamadılar. Planım sadece sanatsaldı, propaganda gibi bir amacım hiç olmadı. Filmde inkârın nesilden nesile nasıl aktarıldığıyla ilgilendim. Ailelerin çocuklara anlattıklarını, tam bir sonuca bağlanmadığında ne konuşabildiklerini sorguladım" (Kural 2015).

6. Aktan, filmin gösteriminden önce yazdığı diğer yazısında ise filmin iddiasının aksine Türklerin Ermenilerden nefret etmediğini söyler (Aktan 2002). Filmin 2002 Cannes Film Festivali'nde ilk kez yapılacak gösteriminden önce, yani henüz seyredilmemişken, filmin düşmanlık yaptığına yönelik yorum ve tartışmalara örnekler çoğaltılabilir. Örneğin Tufan Türenç, "Aynı Yanlış *Ararat* için de Yapmayalım" yazısında "1915'te Anadolu'da yaşayan Ermenilerin soykırıma uğradığını gerçekleri tersyüz ederek anlatan film, iki toplum arasında düşmanlık yaratmayı amaçlıyor" ifadesini kullanır ve yazısının sonunda, filmin yapımcı ve yönetmeninin ad-reslerini vererek okuyucularından "hakaret etmeden" tepkilerini dile getirmesini ister (Türenç 2001). Bir diğer örnek için bkz. Şahin (2001).

En nihayetinde gösterimi yapılmamış bir film, “Türklere karşı bir kampanya” olarak değerlendirilir,⁷ filmin taraflı olacağı ve nefret yayacağı inancıyla gösterime girmesine engel olunmaya çalışılır.⁸ *Ararat*’ın gösterime gireceğine dair haberlere tepki gösteren Ülkü Ocakları Genel Merkezi, yazılı bir açıklama yaparak “Türk’e düşmanlığın bedeli olduğu unutulmamalı” ifadesini kullanır (Işık 2004). Kültür Bakanlığı ise filmin “bilimsel gerçeklere” uymadığını ama bunun böyle olduğunun anlaşılabilmesi için *görülmesi* gerektiğini belirtir, ancak tüm bu tartışmaların sonunda filmin gösteriminden vazgeçilir.⁹ İmge üzerindeki kontrolün, daha doğrusu, hafıza üzerindeki denetimin bir kez daha görünür olduğu bu sansürden sonra, 2006 yılında Kanaltürk, “*Ararat* yayınlansın mı?” sorusu üzerinden yaptığı ankete gelen sms oylarına göre (yayınlanmasını isteyenlerin oranı yüzde 85) filmin “kanal tarafından herhangi bir kesintiye uğramadan” yayınlanmasına karar verir. Ancak imge baştan sona Türklük denetiminden geçirilir, bazı sesler “susturulur”, filmde sahneler çıkarılır Filmin TV’de gösterileceğine yer veren haberde imgenin törpülenerek Türklük repertuvarına nasıl uygun hale getirildiği de açık edilmiş olur:

7. Örneğin Doğan Uluç “*Ararat*’a Karşı Büyük Hile” yazısında filmi “Türklere karşı kampanyanın parçası” olarak değerlendirir” (2002). Benzer bir görüşü filmi seyretmediğini ve senaryosunu da okumadığını ama “konuyu ciddi biçimde inceleyen bilim adamlarının görüşlerini” aldığını söyleyen Kışlalı da paylaşır: “Dünyada bize karşı yürütülen kampanyanın boyutları hakkında bilgi sahibi olup, eğer durmak bilmeyen ve gittikçe büyüyen bu tehdit ile ilgili gerekeni yapmamız isteniyorsa, eğitilmemiz gerek” (2002).

8. Türkiye’de sivil toplum örgütleri, filmin dağıtımını üstelenen Miramax şirketine protesto mesajları göndererek henüz tamamlanmamış filmin, nefret yaydığı iddiasıyla gösteriminin yapılmamasını ister (Başlamış 2002).

9. Belge Film şirketi, *Ararat* filminin Türkiye gösteriminden “vatandaşların arzusuna uyarak” vazgeçtiklerini açıklar: “... Filmin, Türkiye düşmanlığıyla ilgili tezlerinin dünyada tepkiyle karşılandığını ve filmin başarısız filmler müzesinde yerini aldığını vurgulayan açıklamada, ‘Türkiye, bu filmdeki iddiaları ciddiye almadığı gibi hiçbir çekince göstermeden uygar devletlere yaraşır biçimde filme gösterim izni vermiştir’ denildi. ... ‘Devlet, kendisine karşı yapılmış bu filme gösterim izni vermekle, kültür ve sanat alanında düşünce devrimi olarak algılanacak bir yenilik ortaya koymuştur. Bu durum ülkemiz yaratıcıları için yeni ufuklar açacağı gibi, Türkiye’yi de dış dünyada daha güçlü hale getirecektir. Öte yandan bir-iki sinemada oynatılıp sonra da unutulacak olan bu önemsiz filme toplumumuzun bir kesimi la-

Üstelik film kanal tarafından herhangi bir kesintiye uğramadan yayına verilecek. Kültür Bakanlığı 115 dakikalık filminden, Türk askerinin bir Ermeni kadına tecavüz ettiği sahne ile askerlerin Ermenileri acımasızca yaktığı sahneyi çıkardı. Kanaltürk'te bu sahneler yayınlanamayacak. Ancak kanal, filmdeki sevişme sahnelerini RTÜK kuralları uyarınca mozaikleyerek verecek. Ayrıca Türk askerlerinin küfür ettiği sahnelerde de, filmin ses kuşağı susturulacak. Film altyazılı olarak yayına verilecek. Çünkü Kanaltürk'ün tüm çabalarına rağmen filme dublaj yapacak bir şirket bulunamamış. *Ararat*'ın gösteriminin ardından da, Tuncay Özkan'ın sunacağı ve konunun tartışılacağı Gerçekler programı yayınlanacak" (*Ararat* İzleyici, 2012).

İmge üzerindeki denetimden sonra yapılan tartışmanın ismine dikkat çekmek istiyorum: "Gerçekler". Televizyonda gösteriminden sonra ise film "Türk düşmanı" ilan edilir.¹⁰ *Ararat*'ın algılanışının Türkiye'de inkârla biçimlendiğini belirten Özlem Köksal, Egoyan'a yazılan bir mektup aracılığıyla Türkiye'deki filme yönelik tepkileri çerçevelemeye çalışır. Mektupta Egoyan'a şu soru yöneltilir: "Sayın Egoyan, eğer sizin tarihinizde böyle bir olay gerçekleşse ve siz böyle

yık olmadığı bir ehemmiyet vererek, filmin gösterimine karşı çıkmışlardır. Biz bu hassasiyeti görmezden gelemeyiz görüşlerine yer verildi" (Belge 2004). Ayrıca Belge Film, açıklamasında, "polis veya kolluk kuvvetleri gözetiminde filmi seyrettirme garipliğini, modern toplumun vazgeçilmez bir parçası haline gelmiş Türkiye'ye yakıştıramadığımız için, filmin gösterimini istemeyen vatandaşlarımızın arzusuna uyarak filmi gösterimden" kaldırdığını duyurur (Belge 2004). Dönemin Kültür Bakanı Erkan Mumcu ise *Ararat*'ın "taşındığı niteliğin anlaşılabilirliği için görülmesi gerektiğini" belirtir: "*Ararat* filmi çok kaba, tarihi ve bilimsel gerçeklerle uyuşmayan, estetik değer taşımayan bir propaganda filmi. Ama bunun böyle olduğunun anlaşılabilirliği için, bunun böyle olduğunun görülmesi gerekiyor. Sadece Türkiye açısından değil. Bence filmin gösterim haklarının Türkiye'ye verilmiş olmasının arkasında yatan şey bir provokasyondur. Bekledikleri şey, Türkiye'nin buna çok büyük tepki göstermesi, yasaklaması, birtakım olaylara meydan vermesi, bunun dünya kamuoyuna haber olarak yansması ve böylece 'Bakın işte Türkler ne kadar barbar, ne kadar demokrasiden, hoşgörüden uzak insanlar' demenin fırsatını yaratmaktır. Bu bir provokasyondur" (Belge Film, 2004). Bütün bu tartışmalar sonucunda film Türkiye'de gösterime girmez.

10. Tunca Arslan: "Ermeni diasporasının talebiyle 2002'de çektiği Türk düşmanı ve 'soykırım' iddialı *Ararat* ise Egoyan'ın tartışmasız en kötü filmi oldu" (Arslan, 2014). Dorsay ise *Ararat*'ın Kanaltürk'te gösterilmesine dair *Ararat* başlıklı yazısına "Türk Düşmanı Film Ekranda" cümlesiyle başlar (Dorsay 2006).

bir şeyle suçlansaydınız ne hissederdiniz?” (2014: 45). Köksal’a göre bu soru, filmin kişisel saldırı olarak algılandığını gösterir ve bu algı aslında Türkiye’deki filmin genel algılanışını da özetler (45).

Tarlakuşu Çiftliği de henüz senaryo aşamasındayken “yaklaşan bir tehlike” olarak algılanır ve ne söyleyeceği konusunda film çekilmeden fikir sahibi olunur;¹¹ film “ikinci *Ararat* vakası” olarak karşılanır (Boyacıoğlu 2007). Türklük refleksi konuşulmayı konuşmaya dair her türlü girişimde kendini tekrar eder. 2015 yılında çekilen *Kesik* filmine de “o film Türkiye’de tek bir sinemada yayınlanmayacak” şeklinde tepkiler gösterilir.¹² Filmlere gösterilen tepkileri bir araya getirdiğimizde Türklüğün inkâr repertuvarını da kaydetmiş olacağız: Türkiye’ye dışarıdan bir “hançer”,¹³ Türklere karşı “lobi faaliyeti”,¹⁴ “provokasyon”, “tarafı”, “Türk Düşmanı”, Türkler için “tehlikeli” ve en nihayetinde Türklüğün “hayal kırıklığı”.¹⁵ Filmler bir yandan

11. Filmi “yenilmiş acı bir gol” olarak gören Ali Murat Güven, *Tarlakuşu Çiftliği*’nin Eurimages’den destek alması üzerine “yaklaşan tehlikenin büyüklüğü” konusunda yetkililerin uyarıldığını belirtir: “(Eurimages yetkilileri) Şu sıralarda önlerine çıkan bütün yetkilileri de yaklaşan tehlikenin büyüklüğü karşısında uyarmakla meşguller ... Her ne olursa olsun, şu dakikadan sonra konuyla ilgili herkes yazıyla çizeriyle tetikte olmak durumunda. Çünkü pek yakında ikinci bir *Geceyarısı Ekspresi* ya da daha doğru bir örneklemeyle ikinci bir *Ararat* rezaleti yaşayacağız” (Güven 2006). Ayrıca henüz senaryo aşamasında olan *Tarlakuşu Çiftliği* için şu yorumu yapar: “Karşınıza muhtemelen 1915’de yaşananları büyük bir ustalıkla tersyüz etmiş, son derece trajik, ‘tarihin tartışılmaz gerçeklerini’ anlatan edâda bir ‘nefret başyapıtı’ çıkacak ve bu film de sırf yönetmenlerinin imzası nedeniyle önümüzdeki birkaç yıl boyunca ardarda uluslararası ödüllere boğulacak. Şimdiden garanti veriyorum ki jeneriğinde Taviani Kardeşler yazan böyle bir filmin ‘en iyi yabancı film Oscar’ı’ çantada keklüktür” (2006).

12. Türkçü Turancılar Demeği’ne ait *Ötüken* dergisi twitter üzerinden bir tehdit mesajı yayımlar: “‘O film Türkiye’de tek bir sinemada yayınlanmayacak. Beyaz berelerimiz ve Azerbeycan bayraklı planörümüzle gelişmeleri takip ediyoruz. Hodri meydan!’” (*Ötüken* Dergisinden, 2014). Beyaz berenin, Hrant Dink’in katili Ogün Samast’ın cinayet günü giydiği beyaz bereye gönderme olduğunun altını çizelim. Bu açık tehditlere rağmen, *Ararat*’ın aksine *Kesik*, Türkiye’de 25 kopyayla gösterime girer.

13. “Avrupa’dan bu kez *Tarlakuşu Çiftliği* Hançeri” (Ergan 2006).

14. Söz konusu dönemde Eurimages temsilcilerinden biri olan Ahmet Boyacıoğlu, *Tarlakuşu Çiftliği*’ni lobi faaliyetlerinin bir parçası olarak değerlendirir: “Biri 1929 diğeri 1931 doğumlu Taviani kardeşlerin. Artık 70’lerini geçmişler. Son dö-

açık ırkçı tehditlerle ve devletin doğrudan engelleme girişimleriyle karşılanırken diğer yandan gösterime girme şansı bulanlar daha gizli inkâr biçimleriyle çerçevelenir. Bu nedenle, filme yönelik tepkileri en nihayetinde aynı yere çıkan iki ayrı yol olarak düşünebiliriz. Kolaylıkla milliyetçi refleks olarak tanımlayabileceğimiz soykırımı inkâr eden ve filmin gösterimine yönelik açık ırkçı tehditlerde bulunan tepkilerin yanı sıra, inkârın üretimini ilk bakışta doğrudan kaydedemeyeceğimiz görünmez inkâr biçimleri de filmin görülme biçimini çerçeveler. Her iki yorumlama çerçevesinin kesiştiği yer malum: Soykırımın inkârı. Zira Akın'ın ısrarla soykırım olarak dile getirdiği¹⁶ film aracılığıyla, örneğin Atilla Dorsay inkârı yeniden üretebiliyor: “(Kesik) Bir yanıyla sanki bizi soykırım suçlamasından aklıyor!” (2014). *Kesik*'in etik kararını (soykırım oldu) tanımayan ve filme yönelik “tarafı”, “nefret söylemi var” ve “Türk düşmanı” gibi yorum-

nemde çektiği filmler eskisi gibi etkili olmadı. Ermenilerin Kuzey İtalya'da çeşitli lobi faaliyetleri yaptığı biliniyor. Bu proje Taviani kardeşlerin önüne geliyor. Neticede 10 milyon avroluk bir filminden ceplerine en azından 500 bin avro kalır...” (Özyurt 2006). *Kesik* de benzer eleştiriler alır. Melih Aşık, Fatih Akın'ın lobi faaliyetlerine yönelik verdiği cevabını inandırıcı bulmaz: “Filme Ermeni lobisinin desteğinin olmadığını söylüyor Fatih Akın... Bize bu pek inandırıcı gelmedi. Genç adamın sağladığı şöreti riske atmak için güçlü sebepler olmalı. Fatih Akın hangi şeytana uydu bilemeyiz. Oysa biz onu çok sevmiştik...” (Aşık 2014). Ayrıca filmin, “Türk düşmanı”, “lobi faaliyetinin bir parçası”, “propaganda yapan”, “tarafı” olduğuna dair değerlendirmelere örnek olarak Tunca Arslan'ın (2014), ‘*Kesik*’: İŞİD 1915 yazısına bakılabilir. Güler ise filmi “aşırı tek yanlı” bulur (Güler 2014). Aslı Daldal ise *Kesik* filmine dair yorumunda filmin *Ararat*'ın aksine *düşmanlık* yapmadığını söyler: “*Kesik*, *Ararat*'tan çok temel bir noktada ayrılmakta: *Kesik* düşmanlık yapmıyor; tarihsel gerçekler ışığında insani, evrensel bir ortak dil yakalama çabası içeriyor” (Daldal 2012).

15. Atilla Dorsay: “1915 Olayı adeta Amerika'ya kadar giden bir maceranın çıkış yolu olarak gösteriliyor. Dolayısıyla beni tatmin etmedi, hayal kırıklığı oldu” (Bu *Kesik*, 2014). Benzer bir hayal kırıklığını Güler de seslendirir: “Fatih Akın, 1915 olaylarının 100. yıldönümünde ele aldığı meselenin altından kalkamamış. Ve asıl hayal kırıklığı, bir sinema eseri olarak *Kesik*'in vasatlığı...” (2014).

16. Akın'ın soykırım adlandırmasındaki ısrarı Uğur Vardan'la söyleşisinde hayli görünür olur. Vardan: “O halde bu türde bir filmin içine ‘Ermeni meselesi’ni, katmak nerden çıktı?” / Akın: ‘Ermeni soykırımı’... / Vardan: Genelin aksine ‘Soykırım’ ifadesini kullanıyorsun yani. / Akın: Evet, kullanıyorum... ‘Soykırım’a ilişkin fikirler, düşünceler ilk kez 17-18 yaşlarında kafamı kurcalamaya başladı. Çevremde bu

larda bulunan özne pozisyonları, kendi konumlarını tarafsız sayarak, nötr toplumsal gerçeklik yanılsamasını tarihsel öznelliğimiz lehine yeniden kuruyorlar (Arslan 2015a: 58). Kendi pozisyonumuza karşı körlüğümüz, bizim dışımızdaki pozisyonları taraflı saymayı mümkün kıldığı gibi, kendi gerçekliğimizi tarafsız olarak görebilmeye de yol açıyor.

O halde filmin “taraflı” bulunması da, 1915’i konuşma gayretinin bir “hançer”, bir “kriz”, “yaklaşan tehlike”, “hakikatte bir kesik” olarak addedilmesi de doğrudan Türklüğün gerçeklik evreniyle ilgilidir. Hançer vurulan Türklüğün gerçeklik kurgusu olsa gerek. “Avrupa’dan bu kez *Tarlakuşu Çiftliği* hançeri” yorumundaki görünmeyen kaygı şu olabilir mi? Türklüğün gerçeklik kurgusuna hançer. *Ararat* “krizi”nde üstü örtük ima edilen kaygı, Türklük perdesinde konuşulamayanın konuşulması, böylece bizi kuran anlatının krize girecek olması değil midir? *Kesik*’in yaraladığı hakikat ne ola ki? Söz konusu olan Türklüğün krizi ve yara almasıdır elbette; “yaklaşan tehlike” ise Türklük bakışının yara almasıyla bastırılanın görünür olma ihtimalidir. Bu nedenle Türkiye’de 1915 üzerine bir film, masumiyet yanılısamamıza şüphe düşürecek bir tehlike olarak infial yaratıyor; devlet, sivil toplum kuruluşları ve seyircisiyle Türklük “alarm”a geçiyor. Türklük çerçevesinden bakıp, seyircinin soykırımla yüzleşmeye dair bir filmi göremeyeceğini ya da kolaylıkla görmeyi reddedeceğini söylerken infiale dönüşen bu inkâr biçimlerinden söz ediyorum. 1915 Felaketi’ne dair bir film, Türklük bakışıyla görüldüğü sürece reddedilecektir. İnkârın yeniden üretimine yol açmamak, dahası eleştirel bir hatırlama dili oluşturabilmek için “bütünüyle neyin, ne kadar konuşulacağıнын sınırını çizen tarihsel-söylemsel çerçeveden” bakıyor olduğumuzun ayırına varmamız gerekir (Arslan 2015a: 58). Bu nedenle, hatırlama repertuarımızı oluşturan yerleşik bakışı yerinden

konuda bir hassasiyet, bir çekince olduğunu ilk kez o zaman fark ettim. Bu da ilgimi çekti, bende merak uyandırdı. Akabinde bu konuda kendimi aydınlatmaya ve neler olduğunu anlamaya çalıştım. Bütün dünyada her hafta 45-50 yeni film vizyona giriyor. Bütün bu toplam içinde bir yönetmen olarak sinemamda farklı şeylerin peşinde koşuyor, farklı şeyler anlatmaya çalışıyorum. Bu konu da seyirciler ve benim için farklıydı diye düşünüyorum” (Vardan 2014).

edemediği sürece 1915 Felaketi'ne dair bir filmin görülemeyeceğini söylemek istiyorum.

Bu tartışma, kuşkusuz filmleri başarılı başarısız bulmaktan bağımsız bir tartışmadır. Zira filmlerle ilgili yorumların çoğunun filmi izlemeden ortaya çıktığını kaydetmiştik. Ancak filmi izleyip filmi başarısız bulmakla, bu başarısızlıktan soykırımın olmadığı sonucunu çıkarmak arasındaki farkı dillendirmek ve bu farkın kapanmasını mümkün kılanın kendi gerçekliğini nötr saymak olduğunu bir kez daha söylemek gerekiyor. Bu farkın görünür olması da ancak bakışımızın kısmiliğiyle, başka türlü söylersek “hançer”le sahici bir yüzleşmeyle mümkün olabilir. O halde Akın filmiyle, Türklüğün gerçeklik evrenine nasıl bir *kesik* atar ya da atmaya çalışır? *Kesik*'in görülme(me) biçimi bizi kuran anlatı hakkında bize ne söyler?

Çifte Anlatılmazlık, Çifte İnkâr

“Bir yüküm vardı onu izleyiciye bıraktım,” diyen Akın (Dink 2014), filmi çevreleyen tarihsel/söylemsel mirasa (inkâr) konuşmalarında sıklıkla işaret eder. Elbette tarihsel inkâr zemini filmi okuma biçimimizi de belirliyor. Rober Koptaş'a göre yüz yıldır inkâr edilmiş, yok sayılmış, tahrif ve göz ardı edilmiş bir insanlık suçunu anlatan *Kesik*'in “yüz yıldır anlatılmayanı (Türkiye’de ve dünyada) anlatma çabası bir sanat eserine yüklenmesi haksızlık olan ağır bir yük”tür (2014).

1915 Felaketi üzerine konuşmanın yükü, sadece tarihsel inkârdan ibaret değil elbette. Felaket'i doğrudan anlatmanın imkânsızlığı da bu yüke dahildir. Başka bir deyişle, Holokost'un nasıl anlatılacağı hakkındaki tartışmalar 1915 için de geçerlidir. Felaket'i anlatmanın ancak temsilin başarısızlığıyla mümkün olabileceğini söyleyen Nichanian'a göre, dil bütünlüğünü bozan bir Felaket'i öyküleştirmek mümkünmüş gibi davranan bir dil Felaket hakkında bize hiçbir şey söyleyemez (2011: 27-28). Travmatik bir olaya maruz kalan özne konuşmaya, anlatmaya ve söze dökmeye başladığı andan itibaren olaya ihanet etmiş olacaktır (27). Bütünlüklü bir dilin sınırında kalarak Felaket'i kavrayamayacağımızı ifade eden Nichanian, bu nedenle, soykırımın şiddetinin dilde yol açtığı yıkımı görmezden gelen sözde sanatsal be-

timlemelerin Felaket'i anlatamayacağını söyler (25-27). Felaket'ten söz edebilmemizin tek mümkün yolu "fail tarafından nasıl yok edildiğini kendi bünyesinde dile getirebilen" başka türlü bir dil bulabilmektir (177).

O halde Türkiye'de 1915 Felaketi üzerine konuşmanın girdabını şöyle özetleyebiliriz: Dil bütünlüğünü bozan bir geçmiş, aynı zamanda tarihsel ve söylemsel olarak da konuşulamaz kılınmışsa nasıl dile getirilecek? Üstelik söz konusu olan, geçmişte kalmamış bir geçmiş ise, bu dehşete nasıl ifade kazandıracağız? Marie-Aude Baronian, Ermeni Soykırımı'nı anlatmayı ancak "'var olmayan bir şeyin' aktarılmasındaki imkânsızlıkla" birlikte düşünebileceğimizi söyler; zira soykırıma dair görsel hiçbir iz yoktur (2004-2005: 95). Bu nedenle, Felaket söz konusu olduğunda, ortadan kaldırma sürecinin iki yönlü bir süreç olduğunu hesaba katmamız gerekir: "Hem aktarım ve soyun ortadan kaldırılışı, hem gerçekliğin, olayın ortadan kaldırılışı," (101). Başka bir ifadeyle temsil, iki yönlü ortadan kaldırılışın izlerini bünyesinde taşımalıdır: "kendi kurgusunu ve ortadan kayboluşunu (hem temsil edilenin hem de karakteristik temsil etme tarzının ortadan kayboluşu) ama aynı zamanda kendi açılımını, eski pozisyonunu ve sorumluluğunu da tek seferde, aynı anda temsil etmek zorundadır. Özetle o kendi imkânsızlığının imkânlılığını göstermelidir" (101). Temsil ile temsil edilen arasında bir mesafe olacağının ya da temsilin yetersizliğinin sinema-temsil ilişkisinde yeni bir keşif olmadığını hatırlatır Baronian. Kuşkusuz haklı. Ancak burada yeni olan soykırım gerçekliğinin "bu ikiliği (temsil-temsil edilen) etik bir bakış açısı içine yerleştirmeyi" zorunlu kılmasıdır (94). Başka bir deyişle Baronian, Saxton, Lanzmann ve Godard'la aynı yere çıkar ve soykırım-temsil tartışmasını estetik ve etik bir bağlama taşır (94). Holokost ya da 1915 Felaketi gibi akıl almaz şiddet içeren travmatik geçmişlerin dile getirilmesi konusunda geldiğimiz nihai noktayı, kendi imkânsızlığının bilincinde etik bir *temsil* olarak özetleyebiliriz.

Kesik filmini temsilin etik-politik sorumluluğu bağlamında ele alan Arslan, temsilin soykırım karşısındaki sınırlılığını göz ardı eden, Felaket'in izlerinin ortadan kaldırılma sürecini ve yüzyıldır süren inkârın türlü biçimlerini ihmal ederek kendi suç ortaklığımız üzerine

düşünmeye zorlamayan bir konuşma çerçevesinin, Felaket'in yeniden unutulmasına yol açacağını söyler (2015a, 2015b). Felaket'i ancak "büyük anlatıya yaslanmanın kolaycılığını bir yana bırakan, ah-laki haklılıktan ve tanıklıktan ibaret olmayan" bir estetikle anlatabiliriz (2015a: 61). Aksi halde, tarihsel öznelliğimizin bu suçla ilişkisini göz ardı eden bir hatırlama dili, Felaket'e tanıklıktan "kendinden memnun bir tefekkürle" ayrılmamıza neden olacak, böylece etik-politik sorumluluğunu yerine getirmekte başarısız olacaktır. Peki, tarihsel öznelliğimizin bu suçla ilişkisini konuşmaya dahil ederek 1915'i hatırlama bahsinde *Kesik* nerede durmaktadır?

Her Şeyi Anlatmaya Muktedir Sinema:

Konuşul(a)mayanı Konuşmak

Mardinli demirci ustası Nazaret'in Osmanlı askerleri tarafından Birinci Dünya Savaşı nedeniyle bir gece evinden alınmasıyla başlayan film,¹⁷ Nazaret'in sürgüne gönderildikten sonra ölümden kurtularak kaybettiği ailesini arayışının ardından, eksik de olsa onları buluşunun hikâyesidir. Önce yol yapımında çalıştırılan ve daha sonra sürgüne gönderilen Nazaret, toplu katliam sırasında Mehmet sayesinde hayatta kalır, ancak boğazı kesildiği için sesini kaybeder, artık konuşamayacaktır. Ailesini arayış yolculuğunda seyirci olarak biz de Nazaret'le birlikte, geçmişin şiddetine tanık oluruz. Felaket'in bütünüyle temsil edilebileceğine duyduğu inançla Akın, ölüm yürüyüşünü, tecavüzleri, ölüm kamplarını, toplu katliamları, zorla çalıştırmaları ve cinayetleri perdeye taşır, sinemanın tüm olanaklarını (35 mm, anamorfik objektif vb.) kullanarak,¹⁸ yüz yıldır susturulmuş ve inkâr

17. Akın filmin hikâyesini şöyle özetler: "Hikâye bir Ermeni demircinin hikâyesi. Soykırımdan dolayı annesini kaybediyor, sürgüne gönderiliyor. Fakat hayatta kalmayı başarıyor. Ve seneler sonra öğreniyor ki kızları hayatta ve kızlarını arıyor. Hikâye bu. Şimdi bu filme bir Soykırım filmidir diyemem, çünkü bir film 12 saatlik belgesel değilse Soykırımı anlatamaz. Benim filmimde ise soykırım konusu bir *background*. Ama filmde tartışılan konu ister istemez soykırıma gider. O yüzden bir anlamda evet, film soykırımla ilgili diyebilirim" (İgityan 2014).

18. Akın, filmin biçimi ile içeriği arasında kurduğu ilişkiye dair açıklamasında teknik özelliklerine yer verir: "Filmdeki anahtar motif, kahramanın yolculuğu.

edilmiş Felaket'i bütünüyle imgeye dönüştürmeye çalışır.

Akın'ın biçimsel tercihinin etik-politik karşılığını düşünmeye, Nazaret'in boğazındaki "kesik"le başlayabiliriz. Önce sesini, ölüm kamplarını gördükten sonra da Tanrı'ya inancını kaybeden Nazaret'in suskunluğu ne ifade eder? Başka bir deyişle, boğazdaki "kesik"i, Ermenilerin mahkûm edildiği sessizliğin ve aynı zamanda Türklerin suskunluğunun temsili olarak okumamız mümkün mü?

Boğazı kesilerek ölmekten vicdanlı bir Türk sayesinde kurtulan ama aldığı "kesik"le "sükûta mahkûm edilen" Nazaret'in suskunluğunda, belki de Türklerin 100 yıllık suskunluğunu "da" görmeliyiz. Devletin, o günün iktidarının dayattığı cinayetler, can ve mal gaspı ve bütün bunların yaşanmadığı yalanı üzerine kurulu inkâr, sadece Ermeniler için mi ağır bir yara? Peki ya Türkler, Türkiye toplumu? Yaşananların, gerçeklerin inkârı, bu sükût, Türklerin de boğazında kesik değil mi bir anlamda? (Koptaş 2014)

Kesik'in Türklerin sessizliğinin temsiline dönüşüp dönüşmediği sorusunun cevabını biraz erteleyeceğim. Öncelikle şu soruyu yanıtlamamız gerektiğini düşünüyorum: Felaket'in izi olan ve filmi kuran bu sessizlik, soykırımın dile getirilemezliğinin temsiline dönüşebilmiş midir? Kuşkusuz dönüşebilirdi, ancak Akın'ın soykırımı düşünme biçimi buna imkân vermez. Yönetmen Nazaret'in sessizliğini, Felaket'in temsilde yarattığı tahribatın ve yüzyıllık inkârın izine dönüştürerek filmini yaşananların dile getirilemezliğinin sahnesi yapabiliyordu. Ancak Akın temsilin yeterliliğine duyduğu inançla, sessizliği konuşturmaya ve bertaraf etmeye çalışır. Oysa "konuşanlar anlata-

Filmdeki bu yolculuğu ben de baştan sona yaptım. Türkiye, Suriye, Lübnan, Küba, Florida, Minneapolis, Kuzey Dakota rotasında ilerleyip binlerce resim çektim, notlar aldım. Doğru çekim yerlerini bulmak uzun ve meşakkatli bir işti. En sonunda Ürdün, Küba, Kanada, Malta ve Almanya'da karar kıldık. Rainer de, ben de ilk kez anamorfik objektifle çekim yapıyorduk. Ve tabii ki 35 mm! Bir rüyadan söz ediyorum size, bu film sahici bir şey. 'Öyle ki bazen beni çimdikleysin, gerçek olduğuna inanmıyorum' diyordum. Bu kameranın objektifleri çok ağır olduğu için, yalnızca iki objektifle çalıştık; birini yakın planlarda, diğerini de geri kalan sahnelerinde kullandık. Film geniş bir coğrafyada geçtiği için, genelde geniş açılı objektif kullandık ve bu, filme ciddiyet kattı, klasik bir hava verdi. Güneşi hep arkamıza almaya gayret ettik. Bir yandan klasik olmaya, bir yandan da görüntüde ve seste klişelerden kaçınmaya çalıştık" (Kaya 2014).

maz, anlatılan onların öyküsü değildir. Sessizler de anlatamaz; onlara yapılan, öykülerini anlatma imkânını ortadan kaldırmıştır” (Gürbilek 2015: 112). Gürbilek, buradaki paradoksu şöyle özetler: “Yazarlar konuşamayanlar için de konuştuklarına inanmak ister” (113). Böylece geçmişin telafi edilebileceğine ve affedilebileceklerine inanır, bu inançla teselli bulmaya çalışırlar. Akın da benzer şekilde “sesini yitirmişlerin bu dünyadaki yankısı” (114) olabileceğine inanmak ister. Oysa “şimdi o bir başkasının yerine, aslında tam da tanıdığı olmadığı bir şeyi anlatıyordur” (129). Konuşamayan adına konuşabileceğine inançla Nazaret adına konuşmaya ve onun sesi olmaya çalışan Akın, böylece soykırımın anlatılamaz doğasını ihmal eder.

Nazaret’in sesi olunabileceğine duyulan inançtan tam olarak ne kastediyorum? Akın’ın, konuşamayan adına yaşananları anlatabileceğini düşünerek Felaket’i bütünüyle temsil edebileceğine ve böylece telafi edebileceğine duyduğu inançtan söz ediyorum. Felaket’in “tanığı olmayan olay”¹⁹ olduğunu ihmal eden Akın için, eğer Nazaret anlatamıyorsa, temsil/sinema (ve elbette Akın) Nazaret yerine anlatılabilir ve ölüm kamplarından toplu katliamlara kadar “her şey” görüntüye aktarılarak Nazaret’in suskunluğunun sesi olunabilir (Resim 26).

Godard, *Schindler’in Listesi*’ni tam da bu nedenle, temsilin Felaket karşısındaki yetersizliğini göz önünde bulundurmadığı için başarısız bulmaz mı? Holokost’un yeniden yaratılabilecek bir olay olarak görülmesine itiraz eden Godard için Spielberg, Auschwitz’i doğrudan temsil edebileceği inancıyla onu bakılabilir sıradan bir olaya dönüştürmüş, aynı zamanda geçmişin bugünle ilişkisini görünmez kılmıştır (Wheeler 2009: 187-88). *Schindler’in Listesi*’ne yönelik eleştiri, geçmişe dolaylımsız erişim yanılgısına dayanan *Kesik* için de geçerli olur; film “geçmiş resmedilebilir hale getirirken geçmişin sahip olduğu asıl korkuyu azaltır” (Saxton 2008: 29-30). Akın fil-

19. “Tanığı olmayan olay” kavramını Dori Laub *Shoah* için kullanır: Naziler sadece fiziksel tanıklığı yok etmedi. Olayın doğası gereği anlaşılmaz yapısı, Felaket’e mağdurlar tarafından bile tanık olunmasını önledi (1992: 80). Nihanian ise, tanığın saf dışı bırakılmasını amaçlayan Felaket’i de tanığı olmayan olay olarak düşünebileceğimizi söyler (2011: 32-33).



26 Temsilin gücüne duyulan inanç, Felaket'in asıl dehşetini görünmez kılar. *Kesik*'te ölüm kampları sahnesi.

minin, *Schindler'in Listesi* ya da *Ölüm Tarlaları* (*Tarlakuşu Çiftliği*) geleneğine ait olmadığını söylese de,²⁰ Arslan, Felaket ile bugün kurduğumuz ilişki üzerine etik bir sorgulamaya dönüşemeyen ve temsilin sınırlılığı üzerine düşünmeyen *Kesik*'i tam da bu nedenle Spielberg geleneğine dahil eder; filmi, seyircisini suçluluk ve sorumlulukla karşı karşıya bırakan ve seyircisine “musallat olmanın yollarını arayan tasallut sineması geleneği” içinde düşünemeyeceğimizi söyler (2015a: 64). Zira Akın, temsilin sınırlılığıyla bizi yüzeleştirmek yerine, her şeyi görmeye muktedir bir bakış inşa ederek, soykırımı görülebilir ve geçmişte bırakılabilir bir şeye dönüştürür.

Kesik'i bir soykırım filmi değil, soykırımla ilgili bir film olarak düşünmemizi isteyen Akın'a göre “soykırım filmi” tarihsel olarak çok önceden başlamalı ve *her şeyi anlatan* bir film olmalıdır (Gökçe 2014, vurgu bana ait).²¹ Akın'ın soykırım filmi tanımlaması ve tanığın gözü olabileceğine duyduğu inanç sanırım soykırımı konuşmak bahsinde ihmal ettiği gerçeğin ne olduğunu bir kez daha ortaya çıkarıyor. Felaket söz konusu olduğunda “her şeyi” anlatmamız mümkün mü, ya

20. Yönetmen filmle ilgili ayrıntıları anlatmaya şöyle devam eder: “Atom Egoyan bana birkaç kostüm ödünç verdi ama filmin ‘Ararat’la da ilgisi var diyemem. Filmin en büyük ilham kaynağı Elia Kazan’ın ‘Amerika Amerika’sı oldu. Orda burada o filme de soykırım filmi dendiğini okudum, ben buna katılmıyorum. Bence ‘Amerika Amerika’ hem bir destan, hem de macera filmidir” (Kaya 2014).

da Felaket'e dair bir film neyi anlatabilir? Nichanian'dan biliyoruz ki, her şeyi anlatma iddiasının kendisi, Felaket'i anla(t)manın önünde engeldir. Olay bir anlatıyla bütünleştğinde, "her şey olup bittikten sonra olaya bir anlam kazandırılacaktır; sanki olayın bir tanığı varmış ve her şeye rağmen anlatıyı mümkün kılıyormuş gibi davranılacaktır. Ama böylece olayın doğası değiştirilmiş olacaktır. O, artık aynı olay değildir. Tanığı saf dışı bırakmayı hedefleyen olay değildir artık" (2011: 31). Üstelik soykırımı konuşmak, bu dehşetin ortaya çıkmasına neden olan tarihsel arka plandan mı ibaret? Söz konusu tarihsellik, bugün hâlâ bizi kuşatan ve suçtan muaf bir masumiyet anlatısı üretmemize imkân veren bugünün toplumsal bağlamı içinde varlığını sürdürmeye devam etmiyor mu? Bu nedenle, Žižek'in *Shoah* belgeseli üzerinden soykırımın temsiline dair söyledikleri 1915 için de geçerlidir: "Soykırımı göstermenin olanaksızlığının nedeni, 'fazla travmatik' olması değil, *bizim, gözlemleyen öznelerin, hâlâ onun içinde, onu oluşturan sürecin parçası olmamızdır*" (1996: 72, vurgu bana ait). Felaket'in, içinde bulunduğumuz özne pozisyonlarını nasıl belirlediğini göz ardı eden bir hatırlama dili, 1915'in sadece geçmişle ilgili bir mesele olarak düşünülmesine yol açacağı gibi, bu suçla içinde var olduğumuz tarihsel ağın ilişkisine karşı bir körlük yaratacaktır. Oysa, geçmişte yaşanan adaletsizliklerin şimdiyi ve geleceği zapturapt altına almasına engel olmanın yolu, yaşananları geçmişte bırakmak değil, aksine travmanın şimdiki zamandaki varlığına nasıl ifade kazandıracağımıza karar vermekten geçer (Brown 2010: 173). Bu nedenle Brown, soykırımın maddeselliğine/olgusalılığına yapılan vurgunun, soykırımın şimdi'de nasıl yaşandığı sorusuna yeterli bir yanıt olmayacağını söyler (174). Geçmişin ilerlemeci bir şekilde tasavvur etmekten vazgeçtiğimizde ve "olmuş bitmiş"/"kapanmış" geçmiş al-

21. Akın: "Bu konuyu bir belgeselle anlatmak istesen on iki saatlik bir belgesel olur; 1000'lerde, Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle, Ermenilerle karşılaşmasıyla başlamak gerekiyor aslında Soykırım'ı anlatmaya. Soykırım nasıl oldu? Öfkeler nasıl kaynaklı? Balkan Savaşları kaybedilmişti. Ben onları seyirciye anlatmamaya, meseleyi daha Kafkaesk bir biçimde ele almaya, tek bir bakışa yer vermeye karar verdim. Mardinli bir demirci bu olayları nasıl karşılar, nasıl görür? Sadece o tek kişinin bakış açısında kaldım, aldığım ilk karar buydu" (Gökçe 2014).

gısını terk ettiğimizde, “söz konusu geçmiş travmaların şimdi’de nasıl yaşadığı”nı (173) tartışma imkânı bulabiliriz. 1915’i geçmişte ve bütünüyle anlatılabilen bir olay olarak düşündüğümüzde, anlatılanlar tarihsel bir metinden ibaret kalacak, böylece Felaket’in bugündeki tezahürü bir kez daha görünmez kılınacaktır. Tam da bu nedenle *Kesik*’in evreninde Nazaret’in suskunluğu (temsilin sınırı), onun adına konuşan ses(ler)in (tanıklıklar, sinema) ve Felaket’in ne olduğunun bütünüyle dile getirilebileceği inancının arkasında bırakılarak bir kez daha sessizleştirilir.

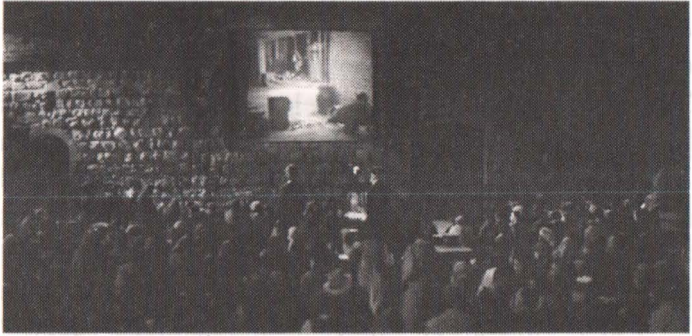
Felaketin bütünüyle anlatılamaz oluşunun temsiline dönüşemeyen “kesik”, Türklerin yüzyıllardır süren inkârının temsiline dönüşür mü peki? Bu sorunun cevabını aramaya Akın’ın açıklamasıyla başlayalım. Akın, hangi Türkleri nasıl göstereceği üzerine çok düşündüğünü söyler: “Sonuçta Türk’üm. Dedim ki, ‘Türk Schindler’i’ çizmek bana yanlış gelir. İki, üç, dört, beş, daha fazla Türk olsaydı, birkaç kişi kötü olsaydı, bir tanesi iyi olabilirdi tamam. Soykırım hikâyelerinde de Ermenileri kurtaran Türkler her zaman geçiyor zaten” (Gökçe 2014).²² Sanırım, Akın’ı Spielberg’in geleneğine bir kez dahil eden düşünme biçimi bu açıklamasında da görünür hale geliyor. Akın 1915’i, tarihsel özneliğimizi kuran ve bu felakete yol açan bir mutabakat olan Türklükle ilişkili olarak değil de, iyi ya da kötü Türk olma meselesi olarak kavramaktadır. Felaket’i böyle düşünmek, başka bir ifadeyle, “Türklük ethosu içinde kalarak” hatırlamak ya da konuşmak, en nihayetinde yaşanan dehşetin “biz”den uzak bir “kötülük” olarak kavranmasına yol açıyor (Arslan 2015b). Katliam sırasında Nazaret’i öldürmek istemeyen ve boğazına bir kesik atarak hayatta kalmasını sağlayan Mehmet karakterini “iyi Türk” olarak kurularak hem seyirci hem de kendisi için suç ve sorumluluktan muaf bir sığınak inşa eden Akın, Mehmet’in aynı zamanda kendi pozisyonunu da tarif ettiğini belirtir: “Aslında Mehmet benim. Ayakkabılarını veren, beni affet diyen o karakter aslında beni ifade ediyor, be-

22. Fatih Akın: “Mehmet aslında hem boğazını kesiyor, sesini yok ediyor Nazaret’in hem de ona yardım ediyor, onu kurtarıyor. Yani öldüren kişi aynı zamanda kurtarıyor. O ilginç bir karakter. Aslında bütün karakterlerden en ilginci o (Gökçe 2014).

nim gibi düşünenleri ifade ediyor” (Gökçe 2014). Böylece Akın’ın tanıklıklar ve belgeler yoluyla inşa ettiği gerçeklik düzleminde,²³ yönetmenle birlikte “masum” bir karakterle özdeşleşebileceğimiz (Nazaret’i ölümden kurtaran Mehmet) bir konumdan geçmişe tanık oluruz. Seyircisine sorumluluğundan kaçabileceği ahlaki bir pozisyon (iyi Türk Mehmet) inşa eden bir biçimsel tercih, Felaket’i “biz”le ilgili bir mesele olarak kavrayan etik bir muhakemeye dönüşebilir mi? Başka türlü söylersek, bu masumiyete dayalı korunaklı konuma yerleşerek, Felaket’i mümkün kılan tarihselliği sorgulamamız mümkün mü? Zira Ermeni Soykırımı, “kültür-dışı bir kötülük”le değil, “tam aksine ilerleme ve aydınlanmanın işbaşında olduğu, bakışımızı belirli bir ethos ve habitusla kuran dil ve kültürün suç ortaklığı”yla ilgilidir (Arslan 2015b). Ancak kendimizi Mehmet’le özdeşleştirdiğimizde ne süren inkârdaki sorumluluğumuz ne de suç ortaklığımız üzerine düşünmemiz mümkün. Aksine, bu korunaklı tanıklık konumu (iyi Türk), seyirciyi Felaket’in şimdiki zamanındaki mevcudiyetiyle yüzleşmekten koruyor. Oysa Jaspers, suçluluk sorununun başkalarının bize yönelttiği bir sorudan ziyade, bizim kendimize yönelttiğimiz bir soru olduğunu söyler (2015: 54). Yaptıklarımızla ya da yapmadıklarımızla birer faile dönüştüğümüzü anlatmak ister. 1915’i “kötü Türk”ün failliğiyle sınırlı tutan Akın, kamerasını Türklüğe çevirmediği için, Türklük üzerine eleştirel bir düşünüş geliştirilmesine imkân vermiyor. Tam da bu nedenle, Nazaret’in suskunluğu, Türklüğün yüz yıldır süren suskunluğuna dair bir sorgulamaya dönüşemiyor. Dahası, filmin hatırlama dili, masumiyet yanılışına bir kez daha kapılmamıza yol açıyor.

Kesik’in düzleminde geçmişin katlanılamaz olan hakikati, kimi zaman sığınabileceğimiz korunaklı bir pozisyonla (İyi Türk), kimi zaman da doğrudan sinemanın kendisiyle katlanılır kılınmaya çalışı-

23. “Filmin öyküsü ne ölçüde gerçek bir kişinin yaşamına dayanıyor?” sorusu-na karşılık Akın, “öyküyü yazarken pek çok araştırma yaptım ve 20’li yaşlarında Havana’ya gitmiş Ermenilerin günlüklerini buldum. Ölüm kampları ve ölüm yürüyüşleriyle ilgili sözlü tarihler ve edebiyattan yararlandım. Çok zengin tanık portreleri topladım ve onları birbirine dikmeye çalıştım.” cevabını verir (Türkiye *The Cut*, 2014).



27 Nazaret'in soykırım mağdurlarıyla bir arada Chaplin'in filmini izlediği sahne. *Kesik*, Fatih Akın, 2014.

lıyor. Akın, “hiçbir tarihsel gerekçenin açıklayamayacağı bu aşırılık- la, ‘tanığı olmayan olay’ın dehşetiyle baş edebilmek/baş edebilme- miz için bizi sinema aşkına, sinema inancına, ustalara saygıya” davet ediyor (Arslan 2015a: 62). Nazaret'in soykırım mağdurlarıyla bir ara- da Chaplin'in filmini izlediği sahne, soykırım şiddetinin yardığı ev- renin, sinema perdesiyle üstü örtülerek dayanılır kılındığı ve hayal perdesinin bir sığınağa dönüştüğü anlardan biridir (Resim 27). Hem (bir soykırım filmi çeken) Akın hem de (soykırım mağduru olarak film izleyen) Nazaret için sinema, geçmişin şimdi'deki yüküyle baş etmenin, yaşananlara katlanmanın yollarından biri, koruyucu bir ha- yal perdesidir.

Film Nazaret'in ailesinden geriye kalan tek kızına kavuşmasıyla son bulur (Resim 28). Böylece, Akın'ın filmi, yerleşik bakışımızı ye- rinden edecek bir “kesik”e dönüşemez, aksine Felaket'in yol açtığı “kesik”in telafi edilebileceği inancıyla film sona erer.²⁴ Felaket'i, bü-

24. *Tarlakuşu Çiftliği* de *Kesik*'le benzer bir biçimsel tercihle seslenir seyirci- sine. Soykırımı bütünlüklü bir evrenin dağıldığı ve eksik olarak yeniden kurulduğu bir hikâye ile doğrudan erişim yanılgısıyla çerçeveler. Soykırımı anlatmanın güven- li yolu olarak bir aşk hikâyesine, melodrama sığınır. Türk bir asker ile Ermeni genç bir kadının imkânsız ilişkisi üzerine kurulu filmde, Ermeni kadına âşık Türk subay, katliamlara sessiz de olsa karşı çıkar, onlardan uzak durmaya çalışır. Filmde yüzey- sel de olsa katliamları mümkün kılan toplumsal mutabakata dokunulsa da film



28 *Kesik*, geçmişin yol açtığı telafi edilemez kaybı, baba-kızın yeniden kavuşmasıyla perdeleyerek bertaraf etmeye çalışır.

tünlüklü bir evrenin dağıldığı (ailenin parçalanması) ve sonra eksik de olsa yeniden bir araya geldiği (baba-kızın kavuşması) bir anlatı olarak hikâyeleştiren filmin biçimini “telafi estetiği” olarak adlandırabileceğimizi düşünüyorum. “Telafi estetiği” kavramını Gürbilek’ten ödünç alıyorum, Gürbilek’e göre Adorno’nun “Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır” tespiti, “her türlü telafi estetiğinin önünde aşılması zor bir duvar gibi dikilir” (2015: 115). Adorno “konuşulamaz olanı konuşmak gibi imkânsız bir görev” verir yazıya. Ama öyle bütünüyle /doğrudan konuşarak kurtulabileceğimizi varsayan bir dil de değildir kastettiği; “dehşeti unutmayan, ama ona anlam kazandırmaya da çalışmayan, teselli sunmayan” bir üsluptan söz eder (125).

Felaket’in yol açtığı kaybı, bütünlük hikâyesiyle ikame ederek ve bir anlama dönüştürmeye çalışarak seyircisine teselli sunan *Kesik*, baba-kızın kavuşmasıyla, affedilmeyi isteyen Mehmet’in ve Meh-

iyi/kötü ayrımı üzerinden kurulur. Ancak film, seyircisinin güvenini finalde yarı yolda bırakır, film boyunca özdeşlik kurabileceğimiz masum Türk, Ermeni kadını öldürmek zorunda kalır. Filmin sonunda 1915 olaylarının yargılandığı mahkemede bütün katliamı gözleriyle gördüğünü söyleyecektir, özel olarak suçladığınız biri var mı sorusuna da “herkesten önce kendim” cevabını verir. Film, final jeneriğindeki “Ermeni halkı hâlâ adalet bekliyor” yazısıyla son bulur. Böylece hikâye şimdi’ye seslenir, hâlâ süren bir adalet talebinin içinde olduğumuzu dillendirerek yarı açık bir şekilde son bulur.

met'le özdeşleşen seyircinin (elbette Akın'ın da) affedileceğini, böylece geçmişin geçmişte kalacağını da söylemez mi seyirciye? Felaket'in kendisiyle, "kesik"ın bugün hâlâ toplumsal gerçekliğimizde yer almaya devam ettiği hakikatiyle yüzleşmemize izin vermeyen film, melodramatik kapanışıyla, kaybın üstünü örterek "seyircisine güvende olduğunu söyler"; diğer bir deyişle, "biçim seyirciye güven verir" (Kaplan 2001: 203).²⁵ Bu güvenli tanıklık pozisyonu, geçmişin cürmünden ve sorumluluğundan muaf bir öznelliği yeniden üretir. Oysa Gürbilek'e göre insanın geçmişin cürmünden kefaret yoluyla arınabileceğine, yıkımın böyle telafi edilebileceğine karşı çıkan Coetzee, "tam da yazarken, yazdığı için, telafi çabasının ortasında utanca yakalanır", üstelik bu utanç sadece "beyaz azınlığın imkânlarına sahip bir yazar" olmaktan kaynaklanmaz:

Yıkıma yazar olarak cevap vermenin, esin perisini karanlıktan alıyor olmanın, yaratıcılığını apartheid'e borçlu olmanın utancı. "Görünmez"den alınmamış zaten alınamayacak bir yetkiyle yazıyor olmanın utancı. Başkalarının anlatma yeteneğini yok eden şey, anlatmanın, tam tanığı olmadığı bir şeyi anlatmanın utancı (Gürbilek 2015:142).

Tanığı olmadığı bir yıkımı anlatıyor olmanın her türlü anlatma girişimini (sinema, edebiyat) içine alan bir girdaba dönüştüğünü ve Felaket'in, görsel bir sanat olan sinema için de bir çıkmaza yol açtığını göz ardı eder Akın. Bu nedenle *Kesik*'in *Schindler'in Listesi* ile birlikte yer aldığı geleneği *teselli sineması* olarak adlandırabileceğimizi düşünüyorum. Akın "Kesik"ın filmi ele geçirmesine izin vererek seyircisini geçmişe dair sorumluluğa çağırmak yerine, "kesik"ı telafi

25. "Tanıklık" ile *empty empathy* (boş empati) kavramlarını birbirinden ayıran Kaplan, tanıklığı etik bilinç üreten bir kavram olarak tanımlar, *empty empathy*'yi ise herhangi arkaplan bağlamı olmayan acıya dair görüntüler yoluyla ortaya çıkan ve bugüne dair etik bir yanıt ya da sorumluluk yatırımı yapmayan (medya) seyirci pozisyonu olarak kavramsallaştırır (2005: 122). Filmlerin sorumluluk almaya çağıran seyirci pozisyonları inşa edebileceğini belirten Kaplan'a göre (123) bir film eğer seyirciyi sistemin adaletsizliklerini açığa çıkarmak için etik bir alana taşıyor ve belirli haksızlıkların sorumluluğunu almaya çağırıyorsa pasif bir yeniden tanıklık inşa ediyordur ve bu tanıklık pozisyonu bugüne dair etik bir yanıt ya da sorumluluk çağrısına dönüşemeyecektir (135).

hikâyesi içinde bir anlama dönüştürerek onun kapanabileceğini söyler.²⁶ Bu estetik tercih, bir *teselli sineması* örneği olarak, seyircisini suçluluk ve sorumlulukla karşı karşıya bırakan “tasallut sineması” (Arslan 2015a: 64) geleneğinden radikal bir şekilde ayrılır.

Kesik’in başarısızlığı bu nedenle, soykırımı ispat etmek/etmemekle ilgili bir mesele değil (Akın da zaten soykırım oldu önkabulüyle başlamaktadır filme). *Kesik*’in iyi bir film olmasına engel olan şey, geçmişin bütünüyle temsil edilebileceğine duyduğu inançla kurulan evrende, seyircisini teselli ederek, dehşetin içinden “kendinden memnun bir tefekkürle” geçmemize imkân vermesidir.

Kesik’e Çifte Dikiş:

“Kendimi Suçlu Hissetmedim...”

Filmin estetik tercihinin, seyircinin masumiyet yanılışına kapılmasına ve inkârın yeniden üretilmesine kimi zaman doğrudan kimi zaman nostaljik bir kaçışla dolaylı olarak nasıl imkân verdiğini seyirci yorumlarında kaydedebiliriz. Elbette belirtmek gerekir ki, bir filmin görülme biçimi, seyirci öznenin etik-politik pozisyonu tarafından belirlenir (Saxton 2008; McGowan 2012). Ancak bu durum, “filmlerin, bakışın manipölasyonu yoluyla seyircilerin kendilerini filme dahil ettikleri bir alan ürettiği” gerçeğini değiştirmez (McGowan 2012: 32);²⁷ başka bir deyişle, her film bir seyirci pozisyonu, seyircisini çağırdığı (hayali) bir konum inşa eder. Seyirci, filmin bu çağrısı-

26. Bastırılan travmatik bir geçmişi anlatan Michael Haneke’nin *Caché* (Saklı, 2005) filmi de boğazdaki bir *kesikle* geçmiş imler (boğazı kesik hayvan ve insan resimleri, suçlama karşısında boğazını kesen Georges), ancak *kesik*, anlaşılmayan, görülmeyen bir kör nokta olarak film düzlemini gasp eder. Akın’ın aksine Haneke, bu *kesik*’i bir anlama, telafi hikâyesine dönüştürmek yerine *kesik*’in filmi ele geçirmesine, seyircisine musallat olmasına izin vererek seyircisini geçmişe dair suç ve sorumluluğa dahil eder. Filmin biçimiyle suç ve sorumluluk arasında kurduğu ilişkiye dair bir tartışma için bkz. Virtue 2011, Arslan 2014, Göral 2014b.

27. McGowan, ampirik izleyicinin konumunun sınırsız sayıda farklı olasılık içerdiğini belirtir: “Gerçek izleyiciler, bir filmin onlar için hazırladığı mevkiden kaçınabilir. Hatta bir filmin kimse tarafından ona uygun düşecek bir konumdan izlenmediğini dahi tahayyül edebiliriz” (McGowan 2012: 32).

na doğrudan dahil olabilir ya da reddedebilir. Ancak, seyircinin çağrıldığı yerden farklı bir pozisyonda filme dahil olması, “filmin ne kendi yapısını ne de bakışın intikaliyle izleyiciyi nasıl belirlediğini değiştirir” (McGowan 2012: 32). Akışkan seyirci/özne pozisyonları olduğunu göz önünde bulundurarak seyircinin etik-politik duruşunu ihmal etmeme konusunda uyaran Saxton’a göre, “bazı filmler biçimleriyle, hayali efendilik konumunu teyit etmekten çok, bu konumu yerinden ederek seyirciyi bakışa ait etik içerimlerle yüzleşmeye mecbur bırakabilir” (2008: 78). Etik muhakemenin, seyircilerle görüntüler arasındaki heterojen karşılaşmalardan türediğini belirten Saxton, filmlerin etik pozisyonları arasındaki ayrımı şöyle tarif eder: “Bizi masum üçüncü kişiler olarak gören filmlerle bizi etik özneler olarak gören filmler arasındaki ayrım gayet nettir, film bu işi görüşümüzü bozarak ya da karartarak yapar” (2008: 120-21). *Kesik*’in “telafi *estetiği*”nin seyirciyi masum üçüncü kişiler olarak konumladığını çokça söyledim, filmin görülme biçimlerini de, inşa ettiği bu seyirci pozisyonu ile birlikte düşüneceğim.

Akın söyleşilerinde, filmini geçmişe dair bir sorumluluk duygusuyla yaptığını belirtir. Travmalarımızla yüzleşmemiz²⁸ ve geçmişte yaşananlardan sorumluluk duymamamız gerektiğini ifade eder: “Bir film, özür dileyemez. Ama yaşananlara dair, benim ait olduğum toplumun bir sorumluluk hissetmesi gerekiyor. Bir suçluluk duygusu değil bu... Sorumluluk. Ben bu sorumluluğu hissettim” (Dündar 2014). 1915’in sorumluluğunu alma çağrısını sıklıkla yineler: “Nazaret’i yaralayan Türk ondan özür diliyor. Bu sahneyle Ermenilere özür mesajı mı veriyorsunuz?” sorusuna şöyle yanıt verir: “Bu sadece sizin değil, benim de soykırımım. Bu sorun benim günlük hayatımın bir parçası;

28. Fatih Akın: “Gördüm ki azınlıklarla doğru dürüst bir denge bulamamamızın temel nedeni Soykırım ve onu toplumsal olarak yeteri kadar yansıtmayışımız. Türkiye, Ermenistan, Soykırım oldu mu, olmadı mı, kabul edelim mi, etmeyelim mi, tüm bunlar bence çok daha uzakta olan şeyler. Aslında toplum olarak kendi hikâyemizi, kendi travmamızı, yaşadıklarımızı yansıtmamız gerekiyor hepimizin. Ondan sonra siyasal olarak ne gerekiyor, ona o zaman karar veririz. Ama kendi azınlıklarımızla ilişkimizi anlayabilmemizin ilk şartı, kendi geçmişimizi anlamamız. Bu film de bu nedenle karar verdim” (Gökçe 2014).

ben bu filmle kendi hikâyemi anlattım. Koca bir aileden sadece total bir kız ve dilsiz bir baba hayatta kalabildi, bence üzerinde durmamız gereken bu” (Ozinian 2015).

Akın’ın suç ve sorumluluk arasında yaptığı ayrım üzerine biraz düşünmeyi öneriyorum. Almanların Nazi geçmişiyile kurduğu ilişkiyi suç ve sorumluluk bağlamında tartışan Jaspers, insanların her türlü haksızlık ve adaletsizlik karşısında müşterek sorumlu olduğunu söyler: “Otoritesini kabul ettiğim” ve varoluşumu “sağladığı düzene borçlu olduğum bu devletin eylemlerinin doğurduğu sonuçları üstlenmek zorundayımdır” (2015: 56). Sonraki kuşakları da (Almanları) Nazi geçmişinin yol açtığı felaketlerden sorumlu tutarak bir “yurttaşlık etiği” geliştirir (Sezer 2015: 28). Geçmişte ya da günümüzde yaşanmış her türlü adaletsizlik karşısındaki sessizliğimiz ya da kayıtsızlığımız, bizi sadece sorumlu değil aynı zamanda suça ortak kılar: “Adaletsizlikleri engellemek için elimden geleni yapmazsam, ben de suça ortak olurum” (Jaspers 2015: 56-57).²⁹ Bu nedenle, geçmişin suçları karşısındaki her türlü kayıtsızlık, görmezden gelme, kurban rolünü üstlenme ve yaşananlara bahaneler üretme suça ortak olmaktadır (40-42). Oysa Akın, 1915’e karşı yüz yıldır süren kayıtsızlığın, inkârın ve sessizliğin her birimizi birer suç ortağına dönüştürdüğünü göz ardı eder. Suç ortaklığını dışarıda bırakan sorumluluk çağrısı ise, 1915’i Türklükle ilişkilendirmeden ve şimdi aldığımız pozisyonlar üzerine düşünmeden sorumluluktan af dileyerek kurtulabileceğimize inanmamıza yol açar. Can Dündar’ın *Kesik* filmiyle karşılaşmasının tam da böyle bir etik-politik pozisyona karşılık geldiğini düşünüyo-

29. Jaspers suç tanımını dört başlık altında yapar: Cezai suç, siyasi suç, ahlaki suç ve metafizik suç (2015). Cezai suç, herhangi bir yasanın ihlal edilmesi sonucu oluşur, bu suçta yargı merci mahkemelerdir. Siyasi suç ise “devlet adamlarının ve bir devlete yurttaşlık bağıyla bağlı herkesin eylemlerine dayanır. Bundan dolayı ben, otoritesini kabul ettiğim, varoluşumu sağladığı düzene borçlu olduğum bu devletin eylemlerinin doğurduğu sonuçları üstlenmek zorundayımdır” (56). Bu anlamda Jaspers, nasıl yönetildiğimizin ortak bir sorumluluk olduğunu söyler. Ahlaki suç, bir birey olarak kendi eylemlerimizden ahlaki açıdan sorumlu olmayı tanımlar. Son olarak metafizik suç ise insanları her türlü haksızlık ve adaletsizlik karşısında müşterek sorumlu kılan dayanışma duygusunu ifade eder: “Adaletsizlikleri engellemek için elimden geleni yapmazsam, ben de suça ortak olurum” (56-57).

rum: "...*Geceyarısı Ekspresi*'ni izlediğimde dehşete kapılmış, film bittiğinde salondakiler Türk olduğumu anladığında suçluymuşum gibi bana bakıyor hissine kapılmıştım. Bu kez öyle olmadı. Dehşete kapıldım gerçi, ama suçluluk duymadım" (Dündar 2014).³⁰ Dündar'ın "kesik"i görmemesini ya da suçluluk duymamasını mümkün kılan şey, Akın'ın Felaket'i "biz"im dışımızda bir "kötülük" olarak düşünmesi ve suçtan muaf bir tanıklık konumuna imkân vermesidir. *Mus-tafa* filminde Atatürk mitiyle suç ve sorumluluktan muaf tutarak Türklüğü bir masumiyet anlatısı olarak inşa eden Dündar, 1915 ile ilgili bir filmde (iyi Türk Mehmet'in) masum pozisyonuna kolaylıkla yerleşir. Türklük bakışını yerinden etmeyen bir biçimin, 1915'le sahici bir yüzleşmeye neden olamayacağını söylerken tam da bunu kasdediyorum. Dünyayı anlamlandırdığımız çerçeveyi ifşa etmeden, 1915 ile kendi pozisyonumuzu da sorgulamayı içeren bir yüzleşmeye yol açmak mümkün değil. Dündar filmin "aynaya bakmamızı" sağladığını kaydeder, ne var ki aynaya baktığında tarihsel bir suç ortaklığı değil övünç kaynakları görür. Filmin asıl mesajının da bu olduğunu söyler: "[*Kesik*] yerli izleyiciye canilerle değil, bu cinnete ortak olmamak için canını ortaya koyanlarla özdeşleşme şansı veriyor. 'Ecdadımız' diyerek katillere sahip çıkmayın. 'Komşusunu bu faciadan kurtarmaya çalışanlar da sizin ecdadınız. Övünecekseniz onunla övünün' mesajı veriyor" (Dündar 2014).³¹ Dündar'ın filme dahil olma biçimi, "masum" olanla özdeşleşme olanağı veren *Kesik*'in, bize kalan suç ve sorumluluk mirası üzerine bir düşünüşe yol açmadığına doğrudan örnek sayılabilir. İyi-kötü ayırımına yaslanarak 1915'i anlatan Akın, böylece, seyircinin de filmin etik kararını askıya almasına ya da kendisini suçtan muaf kılarak devredilemeyecek bu yükten kur-

30. Dündar *Kesik* filmini izledikten sonra neden suçluluk hissetmediğini şöyle açıklar: "Çünkü *Geceyarısı Ekspresi* ırkçı bir film; perdedeki bütün yabancılar iyi ve masum, bütün Türkler kötü ve zalimdi. *Kesik* öyle değil. Topyekûn bir karalama yok. Irkçılık yok. Oryantalizm yok. En önemlisi kindarlık hissi yok."

31. "*Kesin kafalarını* emrini veren Teşkilat-ı Mahsusa subayı ya da kadınlara tecavüz eden Hamidiye Alayı eşkıyaları, bu ülkede yaşayanların ataları maalesef; ama bıçağı az batırarak filmin kahramanı Nazaret'i kıyamdan kurtaran da, ona evini, sofrasını açan da yine bu toprağın insanları."

tulmasına neden olur (Arslan 2015a: 62). Film kendi pozisyonumuz üzerine bir sorgulamaya dönüşemediği gibi, Felaket'e tanıklıktan övünç kaynakları bularak çıkmamıza yol açar.

Seyirci yorumları, *Kesik*'in sorumluluktan muaf bir alanı nasıl inşa ettiğini, dahası estetiğin etik-politik olanla ilişkisini bir kez daha görünür kılıyor. Elbette Dünder'ın filmi okuma biçiminin, Felaket'in faillerini sahiplenmeme mesajı içerdiğini göz ardı etmiyorum. Ancak sadece övünç kaynaklarını sahiplenip bize miras kalan suç ve sorumluluğu göz ardı ediyorsak, orada kendi payımızla yüzleşmekten değil, aksine yüzleşmeyi bertaraf etmekten söz edebiliriz. Atalarımızın başarılarını olduğu kadar günahlarını ve "fiillerinin de sorumluluğunu" üstlenmek zorundayız; zira Arendt'in anlayışında, her nesil tarihsel bir süreklilik içinde dünyaya geldiği için bizden önce işlenmiş suçlar bizim sorumluluğumuzun parçasıdır: "Her hükümet kendinden önceki hükümetlerin, her ulus da geçmişin fiillerinin ve kabahatlerinin sorumluluğunu üstlenir" (2009: 302). Bu nedenle, 1915'e bakıp sadece övünç kaynaklarını görmek ve sahiplenmek "biz"e kalan sorumluluk mirasının göz ardı edilmesine neden oluyor. Kendi sorumluluğumuzun yankılanmadığı yerde, geçmişe dair nostaljik bir bakış kolayca yer buluyor:

Filmdeki Ermenice konuşmaları işitince eski günlere gittim,³² Emirgan'daki komşularımı Aram, Şake, Arto ve Nadya'yı, iş hayatımda tanıştığım Norayr, Hrant, Kirkor, Harutyun, Garbis Vayk gibi arkadaşları anımsadım, duygulandım. Acıları ve eski kinleri alevlendirmek yerine neden sevgi ve barış filmleri yapılmaz anlamıyorum (İrdelmen 2015).

Kesik'in "telafi estetiği", Arto ve Nadya'nın (Ermenilerin) yoklukları üzerine düşünmek yerine, 1915'i geçmişte bırakarak teselli bulmaya imkân tanıyor. Geçmişe dönük bu nostaljik bakış, suç ve so-

32. Seyircinin *duyduğunun* aksine filmde Ermeniler İngilizce konuşur, film bu nedenle eleştirilir. Akın: "Filmde Ermenilerin İngilizce konuşmasına takıldılar. Ama Bertolucci *Son İmparator*'u çekti, karakterler Çinli, olaylar Çin'de geçiyor ama İngilizce konuşuyorlar. Ona laf yok. Ama bana laf söylüyorlar. Anladığım bu filmle ben, onların aklındaki Fatih Akın ile ilgili beklentilerini boşa çıkarttım. Bunun için üstüme geliyorlar" (Özyurt 2014).

rumluluğumuzu hatırlatacak ötekinin bakışını romantize ederek kendi hakkımızda eleştirel düşünüşün yolunu kapatıyor.³³ Böylece, Felaket'in şimdi'deki mirasıyla ilgili sorumluluğumuzun üzeri nostaljik bir bakışla örtülerek, "kesik"e bir *dikiş* de seyirci tarafından atılıyor.

1915'le ilgili filmlere yönelik yorumlardan bir diğeri ise filmin olayların tarihsel arkaplanını yeterince gösterememesi ve soykırımı ispat edememesidir. Dorsay, "1915 Ermeni Olayı Yine Filmini Bula-madı" başlıklı yazısında "Ermeni sorunu"na dair filmleri başarısız ve inandırıcılıktan uzak bulur ve Yahudi soykırımının birçok başyapıtı yol açtığını ifade eder (2014).³⁴ Başyapıt olarak işaret ettiği filmlere göz attığımızda örneğin *Schindler'in Listesi* ve *Hayat Güzeldir* filmleri ile *Gece ve Sis*'i ayırım gözetmeden sıralar. Her iki gelenek arasındaki estetik ve etik ayrımı görmezden gelen Dorsay, aynı zamanda Holokost üzerine konuşmakla 1915 üzerine konuşmanın farklı tarihsel/söylemsel yükünü de göz ardı eder. Daha doğrusu yazısında bu farkı kaydeder: "Ermeni Olayı'nın, Yahudi soykırımının tersine dünya kamuoyunun ve çağdaş seyircinin bildiği bir olay olmadığını" söyler (Dorsay 2014).³⁵ Ama bu bilgisizliği ya da bilmemenin konforunu sağlayan imtiyazı sorgulamak yerine, filmi bu bilgisizlik karşısında ispatla yükümlü kılar, ispat edilemediği için de soykırımın olmadığı sonucuna ulaşır. "Ermeni Soykırımı'nın niçin önemli ve inandırıcı bir

33. Žižek'e göre, "nostaljik nesnenin işlevi, büyümlü gücü sayesinde, tam da göz ile bakış arasındaki karşıtlığı –yani nesne– olarak bakışın travmatik etkisini *gizlemektir*. Nostaljiye, ötekinin bakışı bir bakıma ehlileştirilir, 'mutenaştırılır'; travmatik uyumsuz bir leke gibi ortaya çıkıveren leke yerine, 'kendimizi görürken görme', bakışın kendisini görme yanılmasına kapılırız" (Žižek 2004: 156).

34. Dorsay: "Oysa Yahudi soykırımı ne çok başyapıtı yol açmıştı... *Sis ve Gece*'den *Anna Frank'ın Hatıra Defteri*'ne, *Schindler'in Listesi*'nden *Hayat Güzeldir*'e, sayısız film. Ve de *Holocaust*'dan *Shoah*'a birçok önemli TV dizisi. Peki, kimilerinin 'Holocaust'a yol gösterdi' diye nitelediği 'Ermeni soykırımı' niçin önemli ve inandırıcı bir filme yol açmadı? İnsanın aklına kaçınılmaz olarak şu geliyor: Acaba gerçekten bir soykırım olmadığı için mi?" (2014).

35. "1915'lerde Mardin'de başlayan hikâyenin arka planını sadece birkaç cümleyle açıklayıp hemen olaylara geçmek yeterli değil. Elbette bu bir belgesel değil, ama Ermeni Olayı, Yahudi soykırımının tersine dünya kamuoyunun ve çağdaş seyircinin bildiği bir olay değil" (Dorsay 2014).

filme yol açmadığı” sorusunun cevabını Dorsay, sinema-temsili ilişkisinde, bu ilişkiyi çevreleyen tarihsel/toplumsal inkâr zemininde, yüzyıllık susturulmuşlukta, anlatılamayanın anlatılmaz kılınmasında değil, şu soruda arar: “Acaba gerçekten bir soykırım olmadığı için mi?” (2014). Soykırımı konuşmaya ancak ispat ettikten sonra ya da ispat ederek başlamak zorunda bırakılmak, 1915’in nasıl konuşulacağını da sınırını çiziyor ya da bir sınır dayatıyor;³⁶ ispat talebini, en nihayetinde “inkârı geri döndüren bu arzuyu (ispat edemiyorsan yoktur)” üreten de inkârın ta kendisidir (Arslan 2015a: 58).

Sinemadan ya da kurmacadan 1915’i ispat etmesini bekleyebilir miyiz? Söz konusu izlerinin dahi silindiği bir Felaket, başka bir deyişle, “gerçekliği asla tümüyle kavrayamayacağımız” bir hakikat ise, “kurmaca gerçeğin üzerindeki örtüyü kaldırmaktan çok, gerçeği ifşa etmelidir” (Baronian 2004-2005: 94). Yüz yıllık suskunlukla ve inkârla örülü ve izlerinin dahi yok edildiği bir dehşeti, üzerindeki örtüyü kaldırarak anlatamayız. Zira, kurgu “belirli bir etik ya da estetik kararlar, nesnel-toplumsal gerçekliğe öznelliklerimizin düşürdüğü lekeleri tanımamızı” sağlar (Arslan 2015a: 58). Başka bir ifadeyle sinema, geçmişle kurulan ilişki biçimlerini, inkârın işleyişini ve onun şimdideki tezahürünü ifşa etmemize olanak verebilir. Kurmacanın işlevi tam da budur, der Rancière, bir film ya da kurmaca, başka türlü görme ve düşünme biçimleri inşa ederek, gerçekliğimizde bir *çatlağa* yol açabilir: “...görünür ve ifade edilir olanın işaretlerini değiştirmeye, görülmemiş olanı gördürmeye, çok kolayca görüleni başka biçimde gördürmeye, bağlantısı olmayanın bağlantısını kurmaya, algıların duyusal dokusunda ve duyguların dinamiğinde çatlaklar açmaya” da karşılık gelebilir (2010: 67). Bu nedenle 1915’e dair bir filmin, inkârı biçimiyle de karşı koyması ve bizi başka türlü bakmaya zorlaması gerekir;³⁷ *Kesik*’in başarısızlığı da bu bakışın eksikliğinin

36. *Kesik* filmi, tarihsel arkaplanı yeterince anlatamadığı için eleştirilirken *Tarlakuşu Çiftliği* tersine arkaplan ayrıntısı nedeniyle eleştiri konusu olur: “*Tarlakuşu Çiftliği* üç-dört yıl önce *Ararat*’ın düştüğü açmazlara sahip. Ermenilerin yaşadıklarını bütün ayrıntılarıyla anlatmaya çalışmak filmin yapısında önemli aksaklıklara neden oluyor” (Boyacıoğlu 2007). Tartışmanın bu arkaplan bahsinden öteye geçmemesi filmin bize ne söylediğini tartışabilmemize ve duymamıza engel oluyor.

den, gerçeklik zeminimizde ve yerleşik bakışımızda bir “çatlak”a neden olamayışından kaynaklanıyor.

Diğer yandan, ispat bekleyen olarak imtiyazlı bir yerden söz aldığımızı görünmez kılan Türklük, aynı zamanda bu talebiyle de 1915’e dair bir konuşma biçimi dayattığını perdeliyor. Başka türlü söylersek, yüz yıldır süren konuşma/hatırlama yasağı ve Türklerin suskunluğu göz ardı edilerek filmde bir kanıt olması bekleniyor; bu talebi karşılamadan yapılacak her konuşma ya reddediliyor ya da inkârın zeminine dönüşüyor. 1915 konuşulmaya başladığında da inkâr bu sefer de konuşmanın sınırlarını çizerek kendini sürdürmeye devam ediyor; böylece ne “inkârdan yapılmışlığı” ne de kurgudan çıkan hakikat üzerine” düşünmemiz mümkün olmuyor (Arslan 2015a: 58). Oysa Akın da ve Egoyan da, 1915 üzerine bir film yapmakla Holokost üzerine bir film yapmak arasındaki farkın, imgenin içine doğduğu tarihsel/söylemsel bağlamla ilgili olduğunun altını çizerler. Akın, “Ermeni Meselesi”nin dünyada bilindiğini düşündüğünü, ancak gelen yorumlardan yanıldığını fark ettiğini söyler.³⁸ Türkiyeli seyirci için de geçerli olan bu bilgisizlik elbette konuşma ve yas yasağının, yüz yıldır süren sessizlik ve kayıtsızlığın sonucudur. Kapanmamış yaraya dikiş atmaya çalışan Akın’ın *Kesik*’i bu yüzden 1915’in bugündeki izini (inkârı) ve bu izdeki payımızı görebileceğimiz bir yansımaya dönüşemiyor.

37. Gürbilek, Apartheid’in en şiddetli olduğu yıllarda, edebiyattan bu karanlık tarihi temsil etmesinin beklendiği bir ortamda yazmaya başlayan Coetzee’nin “yazının dünyaya söyledikleriyle değil, biçimiyle de karşı koyması gerektiğini” düşündüğünü söyler (2015: 114).

38. Akın: “Yahudi soykırımını ile ilgili insanlarda ön bilgi vardır. Olaylar nasıl gelişti ne oldu ne bitti, bilinir. Mesela *Piyanist* filmini düşünün, filmin hiçbir yerinde Nazilerin Yahudileri neden yok etmek istedikleri anlatılmıyor. Çünkü insanlarda bu bilgi var. Ben de Ermeni meselesi dünyada biliniyor diye Türkler ve Ermeniler arasında olayların nasıl geliştiğini anlatma gereği duymadım... Ama gördüm ki gelen tepkilerden insanlar, toplumlar olayların nasıl geliştiğini bilmiyor” (Özyurt 2014).

Ararat: “Anlatılmayan Hikâyelerin Başına Ne Gelir?”

Akın'ın aksine Egoyan, *Ararat*'la, kesik'in tam da inkâr edildiği için dikiş tutamayacağını söyler bize. Bu nedenle sözlerimize, imgelerimize ve öznel/toplumsal hikâyelerimize musallat olan bir “geçmeyen geçmişten” söz ettiği inancıyla 1915'i konuşmayı tercih eder.³⁹ Kendi sözleriyle *Ararat*, “geçmişle değil bugünle ilgilidir, bugün yaşayan insanların sorumluluğuyla ilgilidir” (Egoyan 2004: 893). *Ararat*'ı da soykırımın bugünle ilgili bir mesele olduğu kabulüyle inşa eder. Ancak yüz yıldır konuşulamayan ve geriye (görsel) bir iz bırakmamış Felaket üzerine konuşmanın yükünün de farkındadır. Bu nedenle Felaket'in ne olduğuna dair bir tasvir yapmak zorunda olduğunu düşünür: “Daha önce geniş gösterimli dramatik bir film soykırımı temsil etmediği için, herhangi bir film projesinin [gerçekte] yaşananları göstermesi çok önemliydi; bu tarihi olayların neye benzediğini temsil etmeden geçmişin üstesinden gelinmesi düşünülemez” (akt. Markovitz 2006: 238).⁴⁰ Geçmişte yaşanmış ve inkârıyla hâlâ süren bir Felaket'i anlatıyor olmanın girdabı elbette Egoyan'ı da içine alır. Yönetmen bu girdaptan çıkmanın yolunu, girdabı filme taşımakta bulur ve *Ararat*'ın odağına, soykırım üzerine çekilen bir filmin setini yerleştirir. Böy-

39. Banita, Egoyan'ın “inkâr psikolojisi ve politikası”yla birlikte aynı zamanda sürgün, hafıza, soykırım ve mirası üzerine sorular soran bir yönetmen olduğunu ifade eder. İlk filmleri olan *Next of Kin* (1984), *Family Viewing* (1987) ve *Open House*'da (2012) Ermeni karakterlere yer verir ya da dolaylı olarak soykırıma atıfta bulunurken, *The Sweet Hereafter* (1997) filminde bireylerin hayatlarını etkileyen bir felakete dair travmatik hafıza ve hayatta kalanların tanıklığı üzerinde durur (2012: 89).

40. Egoyan filmi yapmaya karar verme sürecini şöyle anlatır: “Film içinde filmin senaryosunu yazdım, sonra dosyalayıp bir kenara koydum, çünkü bu filmi çekmeyi aklımın ucundan bile geçirmiyordum, ama onu çekmenin bir sorumluluk olduğunu düşündüm. Birkaç yıl sonra genç oğlum bana soykırımla ilgili sorular sordu ve bir çocuğun sorabileceği şu apaçık soruyu yöneltti: ‘Türkler özür dilediler mi?’ O an ona hayır dersem tüm travmanın ona geçeceğini fark ettim. Oğlumla yaşadığım o an hakkında konuşmak istedim ve dönüp senaryonun başına geçtim” (akt. Frieze 2008: 252).

lece, film içinde filmle, Edward Saroyan adında ünlü bir yönetmenin, soykırımdan kurtulan annesinin tanıklığından yola çıkarak yapmak istediği filmin çekim sürecine tanık oluruz.

Saroyan'ın filmi Felaket'in bütünüyle anlatılabileceğine dair inancın evrenidir, sinema da bu inancın dayanağıdır. Filmin senaristi Ruben'in belirttiği üzere gerçek hikâyeye dayanan Saroyan'ın filminin her sahnesi Clarence Ussher'in 1917'de basılan günlüklerine dayanır. Saroyan da sette görülen her şeyin annesinin anlatılarına dayandığını söyler, filmin "gerçeklik" referanslarının altı çizilir. Bu tarihsel "gerçeklik" evreninde, ölüm yürüyüşleri, katliamlar ve cinayetler kurmaca görüntülerle birlikte doğrudan perdede yer alır (Resim 29).

Ne var ki Saroyan'ın dehşetin bütünüyle temsile dönüştürülebileceğine duyduğu inanç, filminin tek boyutlu olmasına ve yaşananların sıradanlaşmasına neden olur. Egoyan "bu görüntüleri göstermek önemliydi," der, kuşkusuz Ermeni Soykırımı'na dair temsil yokluğunun kaçınılmaz olarak bu görüntüleri göstermeyi zorunlu kıldığını düşünür; ancak "hakikatin o destansı tehcir ve katliam sahnelerinde bulunamayacağını" da söyler (2004: 903). O halde, neden filmin merkezine geçmiş bütünüyle temsil etmeye çalışan ve tam da bu nedenle Felaket'i temsil edemeyeceğini düşündüğü bir filmin yapım sürecini koyar? Yönetmenin ifadesiyle, "geleneksel temsilin sınırını" başka bir deyişle, Felaket'in bugün nasıl yaşandığının bu temsil biçimiyle anlatılamayacağını göstermek için bu görüntülere yer verir (896). İzlerinin dahi silindiği bir felaket karşısında geleneksel temsil anlayışının nasıl yetersiz kaldığını ve söz konusu soykırım olduğunda sinemaya kolayca "gerçekliğin sanatı" olarak yaslanamayacağımızı Saroyan'ın *Ararat*'ıyla görünür kılmaya çalışır. Felaket'i sadece geçmişte yaşanmış bir dehşet olarak düşünmek, imgenin aşırılığıyla, böylece anlatılanın sıradanlaşmasıyla sonuçlanır. Soykırımın inkâr edilmesi ve dünya kamuoyunda bilinirliğinin az olması kaçınılmaz olarak imgeye her şeyi anlatmanın yükünü dayatır.⁴¹ Ancak Egoyan, "inkâra

41. Egoyan: "Tarihin inkâr ettiği korku sahnelerini ve kahramanlığı görselleştirmek ne anlam ifade eder? Abartılı görülmeleri mümkün müydü? Katliam, tecavüz ve cinsel işkence ile ilgili aşırı sahneleri göstermekteki niyetim, sadece insan-



29 *Ararat*, Atom Egoyan, 2002.

dayalı mirasla” ilgilendiğini ve süren inkâr nedeniyle filmin “yaşananların neden yaşandığını, neden ve nasıl inkâr edildiğini, inkâr etmeyi sürdürürseniz neler olacağını anlatmak zorunda olduğunu” söyler (900). Oysa bu sahneler, soykırımın inkârının bugün kişisel/özel hikâyelerimizi nasıl şekillendirdiği sorusuna cevap veremez, bu nedenle yönetmene göre bu görüntüler 85 yılı aşkın süren inkârı anlatamaz (akt. Markovitz 2006: 296). Hamid Dabashi’nin soykırımın nasıl temsil edilemeyeceğini görmesi için Akın’ın, *Ararat*’ı izlemesi gerekirdi demesine neden olan bu düşünme biçimi olabilir mi? (2014). Felaket’i, sadece geçmişte yaşanmış bir dehşet olarak düşünmenin, Felaket hakkında bize bir şey söyleyemeyeceğini anlatmak ister yönetmen; ancak sadece temsilin Felaket karşısında yetersizliğini göstermek de değildir niyeti, “olayları film içindeki filmdeki gibi göstermenin gerçekleri çarpıtabileceğini” de anlatmak ister (Gerçek 2002). Buradan yola çıkarak, *Ararat*, gerçeklik üzerine değil gerçekliğin nasıl çarpıtıldığı üzerine bir filmdir diyebilir miyiz? Bu nedenle de soykırım değil, soykırımın inkârı üzerine bir film?

ların Ermeni Soykırımı’nı özel olarak düşünmelerini sağlamak değil, ayrıca izleyicinin korkunun oluşumunu, bu tarihlerin nasıl yaratılıp devam ettiğini görmelerini mümkün kılmaktır” (2004: 894).

Ararat'ın Aynasından Yansıyan Gerçeklik

Egoyan için Saroyan'ın filmi hem geçmişte ne yaşandığını anlatabilmek için hem de Felaket'in böyle anlatılamayacağını gösterebilmek için gereklidir. Geleneksel gerçekçi temsilin sınırı ve Felaket'i bu sınır içinde konuşmanın onun şimdideki mevcudiyetini anlatmaya yeterli olamayacağı, film setinin tam ortasına yerleştirilen ayna ile (Ararat Dağı) görünür kılınır. Ararat dağının görüntüyü ortadan ikiye böldüğü sahnede, Ani ve Saroyan gerçeklik üzerine tartışırlar. Ussher'ın gerçek anılarından yola çıkılan filmde, Saroyan sete gelen Ani'ye burada gördüğü her şeyin annesinin ona anlattıklarına dayandığını söyler. Sette dolaşan Ani, Ararat dağını gördüğünde şaşırır, Van'dan Ararat'ın görülemeyeceğini söyler (Resim 30). Saroyan, haklı olduğunu ama görünmesinin iyi olacağını düşündüğünü ifade eder. Ani'nin “ama bu gerçek değil” itirazına karşı Saroyan, manevi olarak gerçek olduğu cevabını verir. Başka bir deyişle, önemli olan Ararat'ın “gerçekte nasıl görüldüğü değil, o topraklarda yaşamış olan, oraya aidiyet duyan Ermenilerce nasıl anlamlandırıldığıdır” (Akbulut 2005: 101). Ani ve Saroyan'ın gerçeklik üzerine yaptığı konuşmanın sahnesi, daha sonra, Ussher'ın tanıklıklarından yola çıkarak kurulan tarihsel gerçeklik evreninde (film setinde) karşımıza çıkar.

“Şiirsel gerçeklik” adına yapılan müdahaleyle Ararat'ın sette yer alması “dağın diasporadaki Ermenilerle kurulan özel bir kültürel bağını temsil ediyor olmasıyla” ilişkilendirilir (Frieze 2008: 246). Ancak bu sahneyi Egoyan'ın soykırımı nasıl algıladığıyla birlikte düşündüğümüzde sahne, bir kültürel bağını işaret etmekten daha fazlasını söyler. Ararat dağı, bugün Ermenilerin ona yüklediği anlamı işaret ediyorsa, gerçeklik evrenindeki bu “gerçek” olmayan imge, temsil etmeye/anla(t)maya çalıştığımız deneyim için geleneksel temsilden daha fazlasına ihtiyacımız olduğunu da söylemez mi? Doğrudan temsilin sınırına sığmayan bir hakikatin varlığını gösterir bu “şiirsel leke”. Bugün Felaket'in mirasını taşıyan kuşaklar için nasıl anlamlandırıldığını anlatabilmek için başka türlü bir temsile, Nichanian'la söylersek, tanıklıktan öte, dilin/temsilin sınırında konumlanan bir biçime ihtiyacımız



30 Filmin görsel düzleminde hem Ararat dağının video çekimleri hem de dağın settteki inşası yer alır. Temsil ile temsilin inşası aynı görsel düzlemde birbirine yansıtılır.

vardır. Film boyunca Ararat dağı Saroyan'ın kurmaca filminde, Raf-fi'nin video görüntülerinde ve Egoyan'ın çekimlerinde karşımıza çı-
kar; hatta dağın settteki inşasına dahi tanık oluruz. Bu nedenle sahne-
nin, Felaket'in/ Ararat dağının bugün nasıl algılandığını konuşmamı-
za imkân veren *başka türlü bir görme biçimine* referans olarak oku-
nabileceğini düşünüyorum.

Egoyan, Felaket'in gördüklerimizden ibaret olamayacağını anlat-
mak için öncelikle bakışımıza duyduğumuz inanca şüphe düşürür.
Tarihsel gerçekmiş gibi sunulan evrene kamerasını doğrultarak fil-
min/sinemanın işleyişini teşhir eder (Resim 31). Gördüklerimizin
gerçekliğin nötr temsili olduğu inancına ya da imgenin büyüüne ka-
pıldığımız anda, kamerayı bize doğrultarak kendi yanılısamamızla
yüzleştirir. İmgenin içine çekildiğimiz ve duygusal manipülasyonun
en üst seviyede olduğu bir sahnenin setini görünür kılarak tarihsel
gerçeklik evrenini yapıbozuma uğratar. Ani, Celia'nın Gorky'nin res-
mine saldırmasından duyduğu öfkeyle sete gelerek o anda çekilen
sahnenin içinden geçer ve Saroyan'a konuşmak istediğini söyler. Geç-
mişin bütünüyle temsili olarak izlediğimiz sahne, şimdi'nin evrenine
ait bir görüntüyle yarılr. Felaket'i bir mevcudiyete dönüştüren gele-
neksel temsile *kesik* atan bu müdahaleyle, temsile duyduğumuz gü-



31 Tarihsel gerçeklik evreni, seyircinin bakışıyla Saroyan'ın bakışı arasında kalır. *Ararat*, Atom Egoyan, 2002.

vene de bir *leke* düşer. Egoyan, film yapım sürecini de görünür kılarak çerçevenin nasıl kurulduğunu ifşa eder. Kamera, ışık, yapım ekibi ve Saroyan görüntüdedir, bakışımıza karşılık gelen yerde ise bütünüyle temsil iddiası ile kurulan geçmişin imgesi vardır. Egoyan, film yapım sürecini ifşa ederek seyircisini temsilde içerilmekten alıkoymaya çalışır.

1915'i geçmişin evreninde bırakan bu temsil biçimi, geriye kalan boşluğu, süren inkâr, Felaket'in her birimizi kurmaya devam eden ve dikiş tutmayan bir *kesik* olduğunu anlatamaz. Hem Ermeniler için hem Türkler için kapanmayan bir *kesikten* söz ettiğimize göre, bu kapalı evrenin dışında Felaket'i anlatmanın bir yolu olmalı.

Kayıp Bir Hafızanın İzinde

Nichanian'a göre Felaket'le son bulan şeyin ne olduğunu sormadıkça Felaket'i herhangi bir biçimde anlamamız da mümkün olmayacaktır:

Anlama ihtiyacı duyduğumuz şey tam olarak nedir? Kayıptır kuşkusuz. Neyin kaybı? Bu çalışmam sırasında pek çok formülasyon denedim. Onları gözden geçirelim. a) Kaybı dile getirme kapasitesinin kaybı, yani olayı kendi adı olan "Felaket" kelimesi ile adlandırma kapasitesinin kaybı; b) "Affediyorum" sözünü telaffuz etme olanağının kaybı; c) Yas tutma gücünün kaybı; d) Yorum yapma gücünün kaybı (Nichanian 2011: 176).



32 Temsil, Felaket hakkında bize ne söyleyebilir?
Gorky ve tablosu. *Ararat*, Atom Egoyan, 2002.

Saroyan'ın filminin geçmişi bir mevcudiyete dönüştüren biçimin aksine Egoyan, *Ararat*'ı geride kalan boşluğun ve kaybın sahnesine dönüştürerek Felaket'in şimdideki mevcudiyetine tanık olmaya çağırır. İnkâr edildiği için hâlâ süren ve aynı nedenle bir yokluğa dönüşen Felaket, hikâyelerin kapanmasına izin vermez. Bu nedenle “hem sinema hem de edebiyat bağlamında soykırım, ancak büyük anlatıların içinde açılan deliklerle, sinemanın/edebiyatın kendi temsil sınırları üzerine düşünmesiyle ..., ‘yokluk olarak, kayıp estetiği’yle” anlatılabilir (Arslan 2015a: 61). Egoyan, geride kalan boşluğu bünyesinde taşıyan “yokluk estetiği” ile, kendimizi var ettiğimiz hikâyeler üzerine bir sorgulamanın yolunu açmaya çalışır.

Filmin açılışının da sahnesi olan Arshile Gorky'nin “Sanatçı ve Annesi” adlı tablosu ve bu tablo üzerine kurula(maya)n hikâyeler, şimdiki zamanda bir yokluğa dönüşmüş geçmiş üzerine konuşmanın sınırlarını sahneler. Sanat tarihçisi Ani'den öğrendiğimiz üzere bu tabloda, Gorky'nin 1912'de memleketinde çekilmiş bir fotoğrafından yola çıkılmıştır (Resim 32). Film boyunca dilsiz olan Gorky “yerinden edilmişliğini ve yaşadığı kaybı bir bedene kavuştur”maya çalışır (Köksal 2014: 54). “Geçmişin yasını tutacak bir yol bulamayan” dilsiz bir adam olan Gorky, bir hayalet gibi geçmiş ve şimdiki zamanı gasp eder (54). Tablo aracılığıyla, temsilin ve ona dair hikâyenin yeniden nasıl üretildiğine ve yeniden üretilenin ilk hali gibi olamayaca-

ğına tanık oluruz. Ermenilerin yok edilmesinin izlerinin dahi silindiği bir Felaket'ten geriye kalan bu tablo bir kanıt, bir iz, bir anlam, geçmiş ve şimdi'ye dair bir hikâye olarak bütünlüklü bir hikâye içine yerleştirilmeye çalışılır. Sanat tarihçisi Ani, Gorky'nin resmini Ermeni Soykırımı'ndan kurtulma tecrübesinin ruhsal bir gücü olarak anlamlandırır. Fotoğrafla ilgili sunumunda Gorky'nin aralarında olmayan babasına hediye edilmek üzere bir çiçek demeti tutarken görüldüğünü aktarır, annesinin duruşunu ise kocasını mücadeleye çağırdığı şeklinde yorumlar. Celia ise Ani'nin anlatısını kesintiye uğratarak fotoğrafta mücadele çağrısı olmadığını, Gorky'nin babasının Amerika'ya giderken Ermenilerin kıyıma uğrayacağını bildiğini ve ona hayatta olduklarını bildirmek için fotoğrafı çektiirmiş olabileceklerini söyler. Gorky'nin tablosu, Saroyan'ın filminin/temsilin sınırını (geçmiş) aşarak soykırımın sonrasına dair bir imgeye/hayalet dönüşür ve şimdiye musallat olur. Film aracılığıyla "Türklerin psişesine" de (Köksal 2014: 63) musallat olan inkâr edilen geçmişin hayaleti, Türk'lüğün gerçeklik evreninde kabul görmez ve kovulur (57). Bir yüzleşme imkânına dönüşebilecekken, türlü inkâr biçimleriyle ("tarafli", "Türk düşmanı", "propaganda") bertaraf edilmeye çalışılır.

Resimde Gorky'nin annesinin elleri eksiktir. Ani, evini ve annesini kaybeden Gorky'nin "insanlarının ve tarihinin sertçe yarım bırakılmasına" referansla elleri bilerek yarım bıraktığına inanırken, Celia'ya göre gerçek bu olmayabilir: "Belki de elleri yapıp sonradan silmiştir, yaptığını yok etmek için." Felaket'in, temsilde bir başarısızlık noktası olarak tanımlandığı bu sahne bizi bir kez daha, Nichanian'a götürür: "Felaket hakkında bir şeyler öğrenmek için onun gösteriminin başarısızlığından" yola çıkmak gerekir (2011: 122-23). *Ellerin yokluğu* ve bu yokluğun çerçevede bıraktığı boşluk, Felaket'in izi, dahası kendisidir. Egoyan, temsil düzlemindeki bu eksikliği "sembolik bir yara" olarak tanımlar (Banita 2012: 95). Temsildeki *leke* ya da "bu çarpıcı başarısızlık" Gorky'ye kendi acısını aktarabilme, Egoyan'a ise olayı temsil etme konusundaki yetersizliğini gösterme imkânı verir (Köksal 2014: 62). Egoyan'ın, temsilin sınırlılığıyla bizi yüzleştirerek Felaket'i anlattığı bir diğer sahne, Gorky'nin resmine atılan *kesikle* kurulur. Ani tarafından acısı inkâr edilen Celia, elinde

bir bıçakla öfkeyle resme yönelir, ancak görevli tarafından engellenir. Egoyan, Celia'nın resme bir kesik atıp atmadığını görmemize izin vermez, ama geriye bir kesik/yırtılma sesi bırakır. Görüşümüzdeki bu engelleme Egoyan'ın "yırtıktan hayal ederek kaçınma yöntemi- dir, gerçek yırtık temsile dönüştürülemez, bir silinti olarak varlığını sürdürür ve direnir" (Nichanian 2004-2005: 6). Kuşkusuz "kesik"i gör(e)meyişimiz, soykırımın görüntüyü aktarlamayışını anlatır.

Ne var ki bu sahnenin sadece Felaket'in temsil edilemezliğini anlattığını düşünmüyorum. Bu nedenle, kaynağını görmediğimiz ama duyduğumuz bu ses üzerine biraz daha düşünmeyi öneriyorum. Belli belirsiz duyulan bu "kesik"i nasıl anlamlandıracağımıza dair soru görüntü düzleminde cevaplanmaz, "kesik"i nasıl tahayyül edeceğimiz sorusunun cevabı seyirciye bırakılır. Böylece göremediğimiz *kesik*, bir ses olarak üzerimizde kalır. Aynı durum Felaket için de geçerli değil mi? Görüntü düzleminde tanık olmamızın mümkün olmadığı (geçmişte yaşanmış) ama ona dair *sesin* hâlâ yankılandığı bir hakikatle karşı karşıya değil miyiz? Gör(e)mediğimiz ama sesini duyduğumuz bu yüzden inkâr edemeyeceğimiz bir Felaket değil mi söz konusu olan? Felaket de bir *ses* olarak şimdiki zamanda dolanır ve duyulmayı talep eder. Bu nedenle söz konusu olan "ötekinin hikâyesini duymaya hazır olma ve inanma meselesidir"; yani "etik bir karardır", "kayıtsızlığa, yerleşik toplumsal hafızaya, biz olabilmek için üzerinde uzlaştığımız sessizliğe karşı hatırlama. Ermenilerin gözleriyle hatırlama" (Arslan 2010a). Böylece, estetik ile etik olanın kesiştiği bir yerden bize seslenen film, geçmişten bugüne uzanan bu sese nasıl yanıt vereceğimiz sorusunun yankılanmasına izin verir. Sesi inkâr etmeye devam mı edeceğiz yoksa üstlenip ona yer mi açacağız? *Kesik*'in aksine, *Ararat*'ın Felaket'i şimdiki zamanda bir yokluk olarak düşünen estetiği, bu etik muhakemenin yankılanmasına imkân verir.

Bakışımızın kısmiliğiyle karşı karşıya bırakıldığımız bir diğer sahne ise "baba"nın ortadan kayboluşudur. "Baba"nın ölümüne dair hikâye de soykırımın inkârının alegorisi" olarak işler (Markovitz 2006: 243). Celia'nın babasının ölümüne dair Ani'ye sorular sorduğu konuşmada Ani, babasının bir kaza sonucu takılıp düşerek öldüğünü söyler. Konuşmanın içinden geriye dönüşlerle Celia'nın babasının

ortadan kayboluş ânına gideriz. Ormanda yürüyen Ani'ye Celia'nın babası eşlik eder. Kamera Ani'yi takip etmeye başlar, Celia'nın babası görüntüden çıkar. Ani'nin şimdiki evrene ait dış sesi geçmişin evreninde duyulur, Celia'ya "dinle, düştüğünü görmedim," der ve tekrar eder: "Kayıp düştüğü gerçeği dışında bir şey hatırlamıyorum." Kamera Ani'nin bakışından Celia'nın babasının görüntüden çıktığı yöne doğru döner, baktığımız yerde uçuruma uzanan boşluk dışında hiçbir şey yoktur. Boşluğun çerçevelenmesiyle sahne kapanır. Görüş alanımızın dışında olan ve geriye bir yokluk bırakan olaya tanıklık etmenin imkânsızlığına tanık oluruz: "Eklemeye gerek yok ama bu, soykırıma tanıklık edenlerin yüzleştikleri imkânsızlığı yankılar" (Huneman 2004-2005: 29).⁴²

Ararat'ın, soykırımın inkârının sonuçlarıyla yaşamak hakkında bir film olduğunu söyleyen Egoyan (Markovitz 2006: 242), filmin iki versiyonunun da (hem kendi *Ararat*'ı hem de Saroyan'ın filmi) inkâr zemininde çekildiğini ve inkârın hem geçmişe dair hafızayı silmeyi hem de yerine geniş bir kolektif hafıza kaybı oluşturmayı içerdiğini söyler (2006: 237). Hafızanın yıkımı ve yerine kolektif bir hafıza kaybı inşa etmek, dahası inkârın sonuçlarıyla yaşamak Ermenileri olduğu kadar Türklüğü de kuran hikâyenin bir parçası elbette. Ermenilerle Türklerin hikâyesinin bir yapbozun parçaları gibi birbirleriyle ilişkili olduğunu düşünüyorum. "Biz"i bir arada tutan hikâye, Ermenilerin sesini yok sayarak kuruldu. Felaket'in inkârı, Ermeni olmayı bir kaybı/yokluğu ispat etmekle malul kılarken, süren inkâr da Türklüğü kendi sesinden ibaret savunmacı bir öznelliğe mıhlamaz mı? Biraz daha üzerinde durmaya değer bir soru. Türklüğün sağladığı konfor alanlarını (örneğin kendini her durumda masum ve haklı gören bir öznelliğin içine yerleşebilme) mümkün kılan kolektif bir unutuş ve yok saymadır. Tam da bu nedenle, içine yerleştiğimiz konfor alanları, her an bastırılanın ortaya çıkmasıyla dağılabilecek kırılgan/kaygan bir zemin üzerindedir. Bu kırılgan zemin, bizi sürekli savunmacı,

42. Huneman, bu sahnenin yokluğun sahnelenmesinin ilk örneği olarak gördüğü Antonioni'nin *L'avventura* filmiyle hatırlattığını söyler (2004-2005: 29). Filmde Anna'nın gizemli bir şekilde ortadan kayboluşu görüş alanımıza dahil edilmez, filmi bu yokluk gasp eder.



33 Ani ve Celia. Agoyan'ın estetik tercihi, iinkâr edilen ötekinin bakışıyla ve kaybıyla karşılaşmamıza imkân verir. *Ararat*, Atom Egoyan, 2002.

mağdur, kendi sesinden ibaret ve her an bastırılanın ortaya çıkma endişesi nedeniyle kaskatı bir kimliğe dönüştürür. O halde, inkâr a dayalı mutabakat, içinde yer alanlara yönelik olarak da görünmez bir şiddet içermiyor mu? Elbette sağladığı imtiyazlar bu şiddeti telafi etmeyi, belki de görünmez kılmayı başardı. Ancak bir kez daha düşünmeyi denersek, tarihsel öznelliğimiz, bir arada yaşadıklarına yönelik tüm fiziksel ve sembolik şiddeti bastırmanın yüküyle ve bilmezden gelmenin ağırlığıyla da yüklü değil midir? Geçmiş inkâr etmenin ve yüzleşilmeyen suç ve sorumlulukların, Türklük üzerinde taşınması zor bir yüke dönüşerek varlığını sürdürdüğünü ve “biz”i hareketsiz kıldığını söylemek pekâlâ mümkün görünüyor. Türklüğün içerdiği ve dışarıda bıraktıkları üzerinde farklı biçimlerde sürdürdüğü şiddet üzerine düşünmenin, “biz”i aynı zamanda kırılgan ve savunmacı yapan bu özne pozisyonunu sorgulamayı mümkün kılabileceğini düşünüyorum.

Ararat'ta, kendi üzerimize düşünmeye, ötekinin acısını dinlemeye ve sadece kendi bütünlüğümüzü (kendi acımızı, mağduriyetimizi, haklılığımızı) gördüğümüz aynada, ötekinin varlığını kabul etmeye dair çağrı sıklıkla yankılanır. *Ararat*'ı “iyi bir film yapan” da, ötekinin kaybını/acısını tanımaya dair bu çağrıdır, bizi ötekinin hikâyesini dinlemeye açık hale getiren Egoyan, “estetikle etiğin birbirinden ayrılmaz olduğunu” gösterir (Arslan 2015a: 61). Filmde Ani ve Celia'

nın aynadan yansımısını gördüğümüz karşılıklı konuşmada (Resim 33) Celia Ani'ye, babasının kaza sonucu ölmediğini, onun ölümüne Ani'nin sebep olduğunu söyler, inandığı gerçek budur. Ani ise Celia'nın acısını dinlemeyi reddeder, babasının kaza sonucu öldüğünü ve kayıp düştüğü gerçeği dışında bir şey hatırlamadığını söyler: *Benim hatırlamamı istediğin şekilde hatırlamıyorum. Senin istediğini hatırlayabilecek olsam bile hatırlamayacağım, ihtiyacım yok. Anlıyor musun?* Kişisel tanıklıklar, tarihsel belgeler, fotoğraf, resim ve film görüntüsü başka bir deyişle temsilin kendisi dahi geçmişte ne yaşandığını bütünüyle anlatabilme konusunda yeterli değildir.

Geçmişe dair anlatılar üzerinden şimdiyi anlamlandırma arayışı filmin tüm karakterlerini kurar. Egoyan babanın kaybı, kayba yüklenen anlamlar, kaybın inkâr ve inkâr edilenin inkârı dolayısıyla, üzerinde uzlaşılan gerçeklikleri ve bu gerçeklere yüklenen anlamları sorgulamaya açar. Saroyan için anlam, annesine verdiği sözü tutarak annesinin acısını anlatan filmi yapmaktır. İlk kocasının ölümünü konuşmayı reddeden Ani ise, bir nevi kendi öznel hikâyesini de yeniden ve yeniden kurduğu Gorky'nin resmi ile kendi (öznel ve tarihsel) gerçekliğini anlamlandırır. Ancak Ani'nin gerçeklik anlatısını, Celia keşintiyeye uğratar. Raffi'nin kız arkadaşı ve Ani'nin ölen ilk kocasının kızı olan Celia gerçeğin Ani'nin anlattığı gibi (babasının düşerek öldüğü) olmadığına ve babasının Ani yüzünden intihar ettiğine inanır. Ani'nin ifadesiyle Celia babasının ölümünü olduğundan daha anlamlı kılmaya çalışır. Ani ile yaptığı konuşmadan sonra Celia, Gorky'nin tablosuna saldırır, öfkesini temsil yoluyla kurulan anlama, bütünüyle temsilin kendisine yöneltir.

Ani'nin oğlu Raffi ise, hem film yapım sürecinin dışarıdan tanığı olarak geçmişte hem de ölen babasına dair hikâyeyi anlamlandırmaya çalışır. David, Raffi'ye Ararat'ı görmeye gitmek istemesinin, anlamı kaybetmesinden kaynaklandığını söyler. Saroyan'ın filminde Cevdet Bey'i oynayan Kanadalı Türk Ali, soykırım olmadığına Birinci Dünya Savaşı sırasında karşılıklı öldürmelerin yaşandığına inanır. Raffi'ye göre gerçek bu değildir. Saroyan için ise tartışılacak bir şey yoktur. Hiçbir hikâye tutarlı ve bütünlüklü şekilde kapan(a)maz, bir başka anlatıyla çözülür; "geçmişin hep eksik parçalardan ibaret kalaca-

ğına dair bu derin analiz, bizi hikâyelerin değersizliğine götürmek bir yana, tam tersine onun gücüne inanmaya” götürür (Arslan 2010a). İn-kâr edilenin varlığı, “kesik”in dikiş tutmasına ve böylece anlatıların kapanmasına izin vermez. Egoyan da filmde birçok hikâye olduğunu söyler ve ekler: “Ama film, bu hikâyelerin anlatılması gerekliliğini ortadan kaldırmaz” (akt. Frieze 2008: 249). Ancak, travmatik bir geçmiş sadece anlatanın hikâyesi midir, ya da sadece anlatanın üstlenmesi gereken bir mesele midir? Ya dinleyen, bu tarihin bir parçası olan dinle(me)yen öznenin de bir sorumluluğu yok mu? “Tarih sadece hakikati dillendiren kişiye ait bir sorumluluk” değildir der Egoyan, birilerinin onu dinlemesi, alması ve onu merak edip soruşturması gerektiğini söyler.

Anlatılmayan hikâyelerin başına ne gelir? ... İnsanlar bu şeylerle birlikte yaşadığında ne olur? Bu sadece Ermeni soykırımı ile ilgili bir soru değildir. Bu hikâyeler bir yerlere gitmezler. Bu filmin de ana duygusal itkisi şu sorudur: O şeyler anlatılmadığında (işitilmediğinde) ne olur? (akt. Frieze 2008: 250)

Hikâyeler duymazdan gelinse de, tam da bu yüzden öznel ve toplumsal aidiyetleri ve şimdi’yi yokluklarıyla şekillendirmeye devam ederler. Raffi’nin havaalanında David’e her defasında yeni bir hikâye anlatarak yaptığı konuşma, ötekinin hikâyesini dinlemeye dair bir çağrıdır.⁴³ Raffi, David’e Ararat dağının video görüntülerini izletir. Ancak David, Felaket’e dair “bu akşam bana anlattıklarının tek kelimesinin bile doğru olduğunu teyit edebilmem mümkün değil” der. Raffi şu cevabı verir: “Sana anlattığım her şey yaşandı”. Sahne, görüntünün yaşananların kanıtı olamayacağını ve görüntüden kanıt olmasını bekleyemeyeceğimizi, kanıtların dahi silindiğini söyler bize. Görmediğimiz/görmezden geldiğimiz ama sesi hâlâ yankılanan Felaket’i nasıl anlatacağız? Şayet yok edişin izleri ve “hatırlama olana-

43. Egoyan, filminin “neler olup bittiğini konuşalım gibi” her iki tarafa da alışılmadık bir önerisi olduğunu söyler: “Bence bu kıymetli bir öneriydi. Ve nihayetinde diyalog da başladı ki bu da çok iyi bir şey. Ama insanlar *Ararat*’taki soyut yaklaşımı sevmədiler. Yine de kalıcı bir film olduğunu düşünüyorum” (Küçüktepepınar 2014).

ğı” dahi ortadan kaldırılmış ise, Felaket tam da burada, anlatının yerinden kopuşu ile estetikleştirme gayretinin arasında (Nichanian 2011: 168), gerçek ile kurmaca, tarihsel belge ile hikâye ve şimdi ile geçmiş arasındadır.

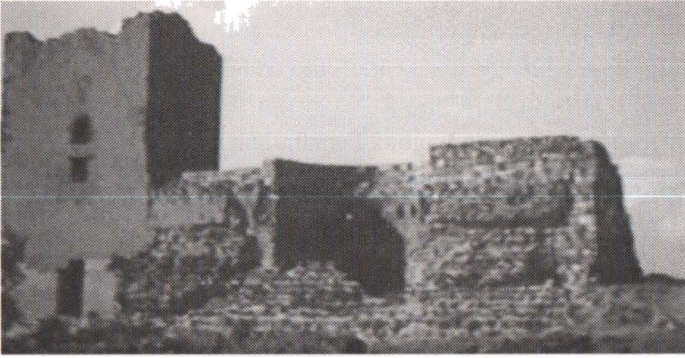
Aynı nedenle *Ararat* çizgisel zaman kavrayışını da reddeder. Filmin evreninde şimdiki zaman ve kendimizi inşa ettiğimiz hikâyeler geçmişin tasallutuna uğrar.⁴⁴ Egoyan geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiyi çizgisel bir bağlamdan kopararak “geçmişin şimdi ve gelecek zamandaki ağır ama belirsiz tezahürünü” görünür kılar (Brown 2010: 186). *Ararat*, 1915’in inkâr edilmesinin, inkâr edeni de inkâr edileni de nasıl hâlâ kurmaya devam ettiğini, “kesik”in geçmişle değil bugünle, bugün bizim geçmişe nasıl yanıt verdiğimizle ilgili bir mesele olduğunu anlatır; bu nedenle filmin evreninde, kapanmayan ve dikiş tutmayan anlatılar bize geçmişe dair bir kanıt sunmaya çalışmazlar. Film, görüş alanımıza dahil olamayan ama sesini şimdiki zamanda hikâyeler yoluyla duyuran “kesik”i duymaya, ötekinin sesine yer açmaya çağırır.

Hatırlama Olanağının Kaybı

Babasının ölümüne, belki de Felaket’in kendisine bir anlam arayan Raffi, geriye kalanın ne olduğunu kendi gözleriyle görmeye gittiği bu yolculukta Felaket’ten geriye kalan tek şeyle karşılaşır (Resim 34): Kayıp, hatırlama olanağının dahi kaybı.

Bu harabelere baktığımda ne hissetmem bekleniyor? Zamanın etkisi ile yıkıldıklarına mı? Yoksa kasıtlı şekilde yok edildiklerine mi inanayım? Bu olanların bir kanıtı değil mi? Öfke duymam gerekiyor mu? O öfkeyi bir daha hissedebilir miyim?.. Buraları gördüğümde ne kadar çok şeyi kay-

44. Derrida’nın tasallut mantuğuna göre, “şimdi sadece geçmişte vuku bulmuş şeylerin değil aynı zamanda geçmişte karıştırılmış veya yanlış adlandırılmış olan, anlam itibarıyla belirsiz kalmış şeylerin de tasallutuna uğrar” (Brown 2010: 187-188). Brown’a göre “tasalluta uğrama, genellikle rafa kaldırılmış veya unutulmaya çalışılmış bir şeyin istilasını beraberinde getirir”, başka bir deyişle “geçmişte şimdi’yi zapteden, rengi veya anlamı itibarıyla kavrayışımızın ötesinde kalan bir şeyin olduğunu fark etmektir” (2010: 188).



34 "Burada birşeyler olduğunu kanıtlayabilecek hiçbir şey yok."
Ararat, Atom Egoyan, 2002.

betliğimizi anladım. Yalnızca hayatları ve toprakları değil aynı zamanda hatırlama olanaklarımızı da... Burada bir şeyler olduğunu kanıtlayabilecek hiçbir şey yok...

Bu yokluk Felaket'in kendisidir. O halde filmin etik yönünü tam da burada, filmin görme arzumuzun narsisizmini geri yansıttığı ve o narsisist talebi doyurmayı reddettiği bu sahnelerde aramamız gerekir (Butler 2015: 97).⁴⁵ *Ararat* dile getirmenin, affetmenin ve yas tutmanın olanaklılığını yitirmiş bir geçmişin tam da bu nedenle temsil edilemeyeceğini, üzerine konuşabileceğimiz tek şeyin yokluk olduğunu söyler bize. Şimdi'nin evreninde yokluk olarak geçmiş, filmdeki her anlatıya sızar. Gorky'nin resmindeki eksik eller, annesinin yokluğu, ölmüş babanın hayaleti, video görüntülerindeki boşluk, hafızanın kaybı ve tamamlanamayan anlatılar, filmi kuranın bir mevcudiyet değil, Felaket'ten geriye kalan bir boşluk olduğunu ve bu boşluğun her birimizin anlatısına, sözüne ve hikâyesine musallat olduğunu söyler. Yokluğun sahnelendiği bu estetik tercih, aynı zamanda kanıt talebini

45. Butler, acının bize sunulmuş biçimi ile bu biçimin etik duyarlılığımızı nasıl belirlediğini tartıştığı kitabının "İşkence ve Fotoğraf Etiği: Susan Sontag'la Birlikte Düşünmek" adlı bölümünde fotoğraf ve etik konusunda Sontag'ın kavrayışını şöyle açıklar. Sontag'a göre fotoğrafın etik gücü, "görme arzumuzun nihai narsisizmini geri yansıtmak ve o narsisist talebi doyurmayı reddetmek"tir (2015: 97).

de boşa düşürmez mi? Şayet ortadan kaldırılışının izlerinin bile silindiği bir Felaket'ten söz ediyorsak, neyi görmeyi bekleyebiliriz ki? Burada, benzer bir sorunun yankılanmasına izin veren Resnais'nin *Gece ve Sis* filmini hatırlatmak istiyorum. Mahkûmların kampa götürüldüğü tren raylarının bugünkü görüntüsü üzerine aynı soruyu sormuştu Resnais: "Neyi görmeyi umuyoruz?" Kanıt peşine düşmeyen *Ararat* ile *Gece ve Sis*'i aynı geleneğe dahil eden, ispat talebini geri yansıtan ve bu soruların yankılanmasına izin veren biçimleridir.⁴⁶ *Gece ve Sis*'e benzer şekilde kanıt talebini reddeden *Ararat*, aksine yokluğu filmin evrenine yayar. Temsilin sınırlılığıyla yüzleştiren bu biçim, filmi gerçekliğin ne olduğu üzerine etik bir muhakemeye dönüştürür.

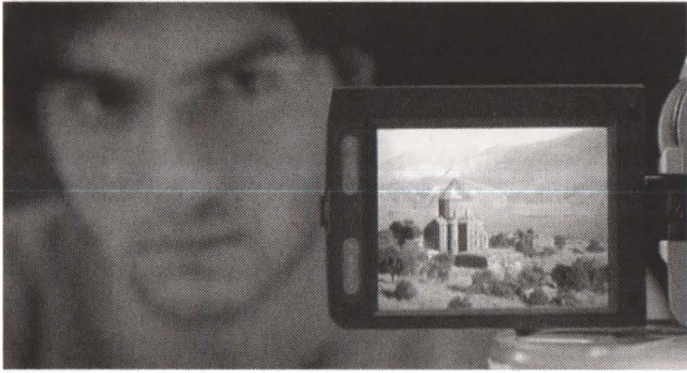
Ararat'ta şimdi'nin evreninde görünmez kılınmış kayıp sahnesi bugüne ait video görüntüleriyle de kurulur. Bu görüntüler görüş alanımızda ve şimdiki zamanda, görmezden gelinen geçmişin görünebileceği bir delik açar, başka türlü görme olanağı sağlar. Bu *delikten* baktığımızda yok sayılan geçmişle, ötekinin yüzü ve tarihiyle karşı karşıya kalırız. Şimdi'nin simasında (Raffi'nin yüzünde) geçmişin izi vardır (Resim 35).

Sinema yoluyla geriye kalanın ne olduğu sorusuna kayıp cevabını veren Egoyan için sinema, kaybı dile getirmenin ve hatırlamanın aracıdır.⁴⁷ Raffi ile video görüntüsünün bir arada olduğu çekimlerde netlik kaydırılarak görüş alanımıza müdahale edilir, söz konusu müdahale görünür kılınır.⁴⁸ Raffi'nin/Ermeninin gözlerinden, Felaket'in

46. Markovitz *Ararat*'ı Resnais'nin temsilcisi olduğu gelenek içinde sayar: "Gerçekçi temsili sorgulayan *Ararat* bu nedenle soykırım ve vahşetle ilgili gerçekçi tarihsel temsil geleneğini reddeden sinema geleneğine dâhildir" (2006: 251).

47. Egoyan: "Bence sinema, kayba dair fikirleri keşfedebileceğimiz bir alan. Orada bir görüntünün bizi nasıl etkilediğini, bizi kendi hafızamızla nasıl ilişkilendirdiğini, özellikle hafızamızın hareketli resimlerin deneyimi kaydetme becerisiyle yaşadığı macera yoluyla nasıl değiştiğini anlamak mümkündür" (Chappell 2003).

48. Egoyan video görüntüleriyle, temsilin manipülasyon riskini yeniden hatırlar: "Film içerisinde video görüntüleri sunmak suretiyle, görüntünün bir kurgu olduğunu izleyiciye fark ettirme yöntemini seçiyorum. Görüntü mekanik bir yansıma işlemidir, seyirciler film görüntüsü içindeki video görüntüsünü görmek suretiyle bu işlemin farkına varırlar" (Chappell 2003).



35 Şimdiki zamanda inkâr edilen geçmişin izi video görüntüleriyle görünür kılınır. Raffi'nin yüzü şimdinin sahnesi olarak geçmişin izini taşır. *Ararat*, Atom Egoyan, 2002.

sonuçlarını görmeye ve yok saydığımızla yüzleşmeye çağıran *Ararat*, “Türklerden gelecek ‘dinliyorum ve inanıyorum’ sesini duyma arzusuyla” sona erer (Arslan 2010a). Egoyan da bu sesin duyulması için ne gerektiğini sorar. Son sözü yönetmene bırakmalı belki de:

Ermeni Soykırını'nı ele alan, ticari dağıtıma girmiş ilk filmin çekim sürecinde ben şu eski felsefi ikilemle yüzleştim: Boş bir ormanda bir ağacın devrildiğini kimse duymamışsa, o ağaç gene de ses çıkarmış olur mu? Bir halkın maruz kaldığı soykırım yaklaşık seksen beş yıl önce gerçekleşti, ancak dünyanın çok büyük bir kısmında bu olay inkâra ait o boş ormanla kuşatıldı. Bu zulüm hâlâ ses çıkarıyor mu? Dünyanın geri kalan kısmına bu olayı aktarmak anlamında, bu sesin çıkması için bir filmin çekilmesine gerek var mıydı? (2004: 292)⁴⁹

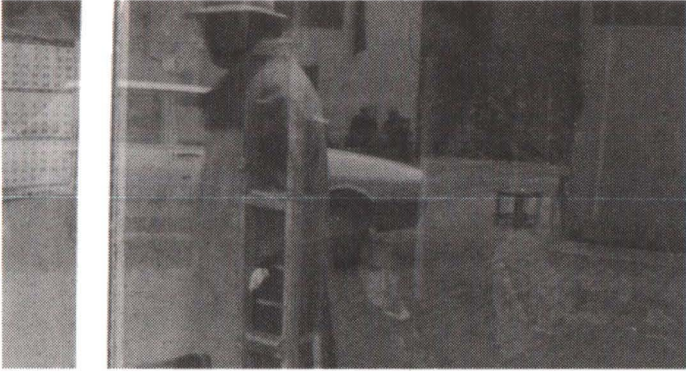
49. Egoyan şöyle devam eder: “Her türlü medya aracına aç kültürümüzde kitaplar, arşivler ve kurtulanların hikâyeleri yeterli gelir mi? Bazılarının, bir halkın, bilhassa benim halkımın uğradığı soykırım türünden muazzam ölçülerde dehşet verici bir olay karşısında bu soruları sormaktaki ısrarına öfkelenmiş olduklarını gördüm. Ama gene de vurgulamam gerekir ki ben, sadece dil ve temsilin güvenilmezliğine odaklanan bir estetikle ilgilenmiyorum. Aksine benim kani olduğum husus şu: Ele aldığım konunun duygusal niteliği de ancak bu sorular üzerinden ele alınabilir” (2004: 902).

“Biz Neden Terk Etmek Zorunda Kaldık Buraları?”

Ararat’ın evreninde bir yokluk olarak yer alan Felaket, Lusin Dink’in *Saroyan Ülkesi* belgeselinde yeniden karşımıza çıkar. Dink belgeselinde 1900’lü yılların başında, Amerika’ya göç etmek zorunda kalan ailesinin memleketi olan Bitlis’e doğru bir yolculuğa çıkan Saroyan’ın hikâyesi anlatılır. Geçmişini ve köklerini aramak için Bitlis’e çıktığı yolculuğun sonunda, *insan nerede* diye sorar Ermeni yazar William Saroyan, Ermeniler nerede? 1964 yılında gerçekleştirilen yolculuk, 1915 öncesi Ermeni nüfusunun yoğun olduğu Muş, Erzurum, Van ve Bitlis’e uzanır. Hikâyesinin peşine düşen Saroyan’la birlikte biz de geride kalana tanık oluruz. Üstelik tanıklığımızı kimi zaman Saroyan’ın bakışından gerçekleşir. Dink, Saroyan’ı bütünüyle görmemize izin vermez. Saroyan bir gölge, bir silüet ve bir hayalet olarak yok edilmiş tarihini ve köklerini ararken, camdaki bir yansımada, bize dönük bir bakışta, geçmişini anımsatan bir yüzde ve şimdi’nin suretinde görünür olur (Resim 36).

Biz neden terk etmek zorunda kaldık buraları? diye sorar Saroyan. Hareketli bir kamera ve öznel çekimle kurulan sahne, bizi de Saroyan’ın bakışına dahil eder ve onunla birlikte bir hayalet olarak, memleketim diyerek ulaştığı Bitlis’in sokaklarında kalabalıklar içinde yürür, Ermeni’nin gözleriyle kendimize ve geride kalana bakarız. Sokaklar, evler, dükkânlar, sokak aralarında top koşturan çocuklar, dükkânlarını açan insanlar ve evlerinin bahçesindeki kadınlar hepsinin yüzlerine Saroyan’ın gözleriyle bakar ve Ermenileri ararız. Ancak aradığını bulamaz Saroyan, *tek bir Ermeni bile yok kalabalıkta* der. Ermeni’nin bakışından kendimize ve şimdiye baktığımızda, gördüğümüz, süregiden *normalliğin* içinde izleri dahi silinmiş Ermenilerin

50. Talin Suciyan, bu normalliyi kendi ifadesiyle sıradanlaşmayı “soykırımsonrası inkâr habitusu” ile birlikte düşünür. Gündelik hayatın “soykırımsonrasında” nasıl yeniden kurulduğunu tartıştığı yazısında, inkârın toplumda karşılık bulmasının ve yeniden üretilmesinin, kurumsallaşmış ve yaygın inkâr mekanizmalarının sürekliğine imkân verdiğini söyler (Suciyan 2015: 133).



36 Saroyan: “Tek bir Ermeni bile yok kalabalıkta”.
Saroyan Ülkesi, Lusin Dink, 2013.

yokluğudur.⁵⁰ Yönetmen Dink, bizi Saroyan’ın bakışına yerleştirerek, bakan ama görmeyen bakışımızla, ya da “gözlerini bize çevirmiş olanı görmekteki kifayetsizliğimiz”le (Brown 2010: 184) yüz yüze getirmek istiyor olabilir mi?

Saroyan (onunla birlikte biz de) tek tek yüzlere bakarken *sanmıyorum ki, ille de bu gördüğüm insanların dedeleri hayatı yaşanmaz hale getirmiş olsun* der. O halde bugün olmayanların yokluğunda kimin payı var? Dink’e göre önemli olan “1964’te (ya da bugün) Bitlis’te yaşarken senin ne hissettiğin, ne düşündüğün, olaylara nasıl yaklaştığındır”; bu yüzden o insanların ancak bugünkü duruşlarını sorgulayabiliriz (2013). Görüş alanımıza dahil olamayan ama sesini duyduğumuz ve üzerimize yapışıp kalan sese rağmen inkâr etmeye nasıl devam edeceğiz? Hem Egoyan hem de Dink için, seyircinin üstlenmesi kaçınılmaz olan asıl soru budur muhtemelen.



**Sadece görsel değil aynı zamanda işitsel bir sanat olan sinema,
kolektif hafızamızdaki susturulmuş seslere yer açabilir mi?
İki Dil Bir Bavul, Orhan Eşkıyo, Özgür Doğan, 2009.**

4

ÇÖZÜLEN SIR: TEMSİLDEKİ “YARA İZLERİ”

Sese yer açmak nasıl mümkün olur? Ötekinin duymazdan geldiğimiz seslenişini, onun şimdideki mevcudiyetini gasp etmeden nasıl duyulur kılabiliriz? Bu soruyu çalışma boyunca dahil olduğumuz filmlerin ses repertuvarını da düşünerek soruyorum. Türklüğün görme ve duygulanma repertuvarına dair sorgulamaya ses repertuvarını da eklemek gerekiyor belki de. Ötekinin sesini bastırmak için devreye giren ya da gürültü çıkaran toplumsal iktidarın ve haklılığımıza duyduğumuz inancın sesine rağmen, kendini duyuran sesi üstlenmekten ne anlamalıyız?

Seslerle birlikte *bizi biz yapan* anlatının görünmez kıldığı ve *susturduğu* yüzlere yer açmak, belki de Butler’ın söylediği gibi, sadece daha çok imge üretmekten geçmiyordur; çünkü “gerçeklik imge içinde temsil edilen şey tarafından değil, o gerçekliğin temsile meydan okuması tarafından iletilir” (2005a: 148). Gerçeklik yanılsamasını yerinden edecek ve o gerçeklik düzleminde *kesik* açacak bir meydan okumadan söz ediyor elbette. Bu nedenle Butler şiddetin eleştirisine, hayatın temsil edilebilirliği sorusuyla başlamanın önemli olduğunu söyler (2015: 54). Bazı kayıplar karşısında dehşete düşerken, bazı kayıpları umursamazlıkla, hatta haklı görerek karşılamamızı ve bir haykırışa dönüşmesine rağmen kimi sesleri duymazdan gelebilmemizi mümkün kılanın ne olduğunu tartışabilmek için, temsil mekanizmasının, daha kapsamlı normlarla ilişkisini anlamamız gerekir (45-65). Böylece *kendi yıkıcılığımızı haklı, kendi tahrip edilebilirliğimizi ise*

düşünülemez hale getirenin ne olduğunu temsil düzeyinde ortaya koymamız mümkün olabilir (50, vurgu bana ait). Bu anlamda normatif iktidarın temsil mekanizmasının iki biçimde işlediğini söyler Butler: Temsilin kendisi aracılığıyla silme ve “engelleme aracılığıyla silme” (2005: 149). İlki, kimi yüzlerin temsil yoluyla “insan dışı olanla sembolik olarak özdeşleştirilerek” onları idrak etmemizi engellemektir (148).¹ İkincisi ise radikal silme üzerinden işler: “Öyle ki bir insan hiç olmamış, bir hayat hiç olmamış, dolayısıyla bir cinayet gerçekleşmemiştir ... Kamusal görünüm âleminin kendisi bizzat o imgenin dışlanmasıyla dayanarak kurulur” (148-49). İlk bölümde tartışıldığı üzere özellikle “engelleme aracılığıyla silme” konusunda Türklük perdesi tek başına bir referans kaynağıdır. Atatürk filmlerinde, sözleşme dışında kalanların görüş alanımızdan nasıl silindiğini ve görme/bilme repertuvarımızın bizzat bu silme işlemiyle kurulduğunu çokça konuştuk. 1915 filmlerinin de henüz senaryo aşamasındayken

1. Butler, “temsil aracılığıyla silme”yi savaşın hezimetinin ardından ana akım medyada üretilen yüzler üzerinden açıklar. Usame Bin Ladin’in, Yaser Arafat’ın ya da Saddam Hüseyin’in yüzünün belirli çerçevelere oturtulduğunu söyler (Butler 2005b: 144): “Sanki Bin Ladin’in yüzü terörün ta kendisinin yüzüymüş gibi, Arafat’ın aldatmanın yüzüymüş gibi, Hüseyin’in yüzü çağdaş tiranlığın yüzüymüş gibi” çerçeveler inşa edilerek savaşın yol açtığı kaybı görmemiz engellenir (144-45).

2. Bu karara dayanarak çeşitli illerin valilikleri 38’in festivallerde gösterimini de engeller; bu nedenle filmin gösterimi neredeyse internetteki bazı video paylaşım siteleriyle sınırlı kalır (Mavioğlu 2010). Kayıt tescil ya da eser işletme belgesinin bir sansür mekanizması olarak işlediğine dair örnekler sıkça rastlanmaktadır. 2015 yılında Çayan Demirel ve Ertuğrul Mavioğlu’nun yönettiği *Bakur* belgeselinin 34. Uluslararası İstanbul Film Festivali’nin yarışma dışı bölümündeki gösterimi, kayıt tescil belgesi olmadığı gerekçesiyle iptal edilir (*Bakur* Belgeseline 2015). İptalin ardından 22 film festivalden çekilir ve sinemacılar ortak bildiri yayımlar. Bildiride, “Kayıt tescil ve eser işletme belgelerinin bir sansür aracı olarak filmlerin gösterilmesini engellemek için dayatılmasına karşı çıkıyoruz. Festivallerde gösterilecek yabancı filmlerden istenmeyen bu belgenin yerli yapımlar için bir zorunluluk haline getirilmesini kabul etmiyoruz. Bunu bir baskı ve sansür olarak nitelendiriyoruz. Ayrıca, haftalar önce Festival’in programı açıklanmış, hatta eser işletme belgesi olmayan bazı yerli filmler sorunsuzca gösterilmiştir. Bu müdahalenin *Bakur* filminin gösterimine yönelik yapılması, bu sansürün arkasında siyasi bir karar olduğunu da gözler önüne sermiştir” açıklamasında bulunulur (*Bakur* Sansürüne, 2015). Ankara Uluslararası Film Festivali ise *Bakur* belgeselinin gösteriminin iptal edilmesi üze-

engellenmeye çalışıldığına tanık olduk. Benzer engelleme girişimi Dersim Tertelesi’ne dair belgeseller için de geçerlidir elbette. Seçici bir bilgisizlikle ve daha çok bilmezden gelmeyle oluşturulan Türklük repertuarı, her türlü “bilgilendirme” girişiminin engellenmesi yoluyla sürdürülmeye çalışılır. Tertele’den 68 yıl sonra çekilen *Dersim* 38 belgeselinin gösterimini engellemeye dair girişimler, bu bilgisizliğin sürmesine dair oluşan mutabakatın en açık örneklerindendir. “Kamu düzenini olumsuz yönde etkileyecek nitelikler taşıyor” olması gerekçesiyle eser işletme belgesi alma talebi Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından reddedilir (Mavioğlu 2010).² Bu karar nedeniyle belgesel, sinema salonlarında gösterilemediği gibi DVD olarak da basılamaz. Belgeselin yönetmeni Demirel, Bakanlık’a karşı açtığı davayı üç yılın sonunda kazanır.³ “Kamu düzeni”nin, Tertele’yi konuşmayarak ve görmezden gelerek kurulduğunu ve sürdürüldüğünü bir kez daha ortaya koyan bu engel, aynı zamanda hâlâ süren şiddetin de kanıtıdır: “Bu şiddet, kimi yaşam ve ölümlerin temsil edilemez olarak

rine adil bir yarışma olmayacağı gerekçesiyle belgesel ve kısa metraj yarışmalarını iptal ettiğini duyurur (Ankara Film Festivali, 2015). 2014 yılında *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014) belgeseli, “TCK’nın 125. ve 299. maddelerine aykırı ifade ve içerik ihtiva ettiği gerekçesiyle” 51. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali yarışma programından çıkarılır (Aktuğ 2014). Karar belgesel sinemacılar ile jüri üyeleri tarafından boykot edilir. Sansür tartışmaları nedeniyle 2015 yılında Uluslararası Antalya Film Festivali ulusal belgesel yarışmasını tamamen kaldırır. Kararın ardından 150’den fazla sinemacının imza attığı “Bu toplu bir sansürdür” başlıklı açıklama yayımlanarak festivalin hiçbir etkinliğine katılmama kararının alındığı bildirilir (Antalya Film Festivali, 2015).

3. Kararda şu ifadelere yer verilir: “Cumhuriyet tarihinin bir dönemine ilişkin olayları –belli bir perspektiften olsa dahi– ele alan ve bu olayları bilim adamlarının açıklamaları doğrultusunda yerel halk unsurlarının anıları ile birlikte değerlendirmeye çalışan dava konusu belgesel filmin daha önce topluma açık alanlarda gösterildiği, internette çeşitli video paylaşım sitelerinde halen yayımlandığı buna karşın toplum ve kamu yönetimi, özelde akademik ve entelektüel dünyanın karşıt adlandırmaları ve tezleri geliştirmesi için, canlandırıcı bir temel oluşturabileceği hususu da dikkate alındığında söz konusu belgesel filmin Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına ilişkin, Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmeliğin 11. Maddesine aykırı olduğundan söz edilemeyeceğinden, anılan belgesel filmin ticari dolaşıma ve gösterime sunulmasının uygun bulunmaması yolundaki dava konusu işlemde hukuka uyarlık bulunmamaktadır” (Mavioğlu 2010).

kalmalarını” sağlayacak şekilde işleyen kamu düzeninin ta kendisidir (Butler 2005b: 149). Zira kamu düzeni kısmen katliamı konuşmama, yasını tutmama ve onu yok sayma yoluyla sağlanır. Tertele’ye dair belgeseller ise, görülebilir alanın dışında tutulmaya çalışılan hakikati görüş alanımıza dahil etmeye çalışır.

Türklük repertuarından silinen kimi sesleri ve yüzleri görünür/duyulur kılmaya çalışmanın tarihi, sadece çerçeve dışında süren engelleme girişimlerden ibaret değil elbette. Hâlâ süren konuşma ve yas yaşağının çerçeveyi nasıl kurduğunu, Tertele’ye dair yapılmış ilk belgesel olan *Dersim 38*’in açılış sahnesi doğrudan görünür kılıyor. Belgesel, katliam tanığı bir Dersimli ile açılır. Katliam mağduru, yaşadıklarını anlatmasını isteyen yönetmene, konuşmanın “tehlikeli” olacağını bu yüzden kaydın kendilerinde kalması şartıyla konuşabileceğini söyler. Ancak daha sonra, bu şartla da konuşmaktan vazgeçer ve kameranin kapanmasını ister. Kameranin kapandığına ikna olduğunda konuşmaya başlar, kaydın devam ettiğini görünce kızarak “Kapat ha!” der ve görüntü kararır.⁴ Tek başına bu sahne ya da *kararan ekran*, şimdiki zamanda süren, çerçeveyi ve elbette hatırlama/konuşma girişimlerini saran şiddetin kaydıdır aslında. En nihayetinde yas tutma yaşağı, bilme ve duygulanma repertuarımızı kuran dışlama mekanizmaları ve kimi yaşamları görünmez kılan çerçeveler de şiddetin farklı biçimleridir (Butler 2005b: 144-50). Filmin yönetmeni Çayan Demirel de Türkleştirme adına gerçekleştirilen Tertele’nin, hâlâ süren Türkleştirme programı içinde konuşulmaya çalışıldığını söylerken, tam da bu şiddete işaret etmektedir (Öğünç 2011). Bu nedenle açılış sahnesinin, çerçevenin görünmez şiddete rağmen, hatta bu şiddetle kuşatılarak kurulduğunu gösterdiğini düşünüyorum. Belgesel, bugün

4. Aralarında geçen konuşmanın tamamı şöyledir: – Bunun yayını yoksa size konuşacağım. Ama götürüp başımıza tehlikeli iş açarsanız konuşmayalım. / – Hayır, hayır bu kayıt bizde kalacak. / – Sizde mi kalacak? / – Evet. / – Peki, sizde yakalanırsa ne olacak? / – Yok, hiçbir şey olmaz... Bu sözdür sözde ne var ki! / – Neyse o kalsın, kalsın! / – Hele söyle söyle. / – Hayır hayır. / – Gerçekten yayın yok sen beni tanıyorsun ben de seni. / – Belli olmaz. Siz onu kapatın ben size konuşayım. Kapatmazsanız konuşmayacağım. Tehlikeli iş kötüdür. / – Hadi kapatalım o zaman. / – Şimdi bu Kemal Paşa... (*kaydın devam ettiğini görür ve kızar*) ... Ama kapat ha!.. (*görüntü kararır*)

hâlâ hatırlama ve yas yasağıyla süren bir travmanın içinden konuşmaya çalıştığımızı kaydederek, 38'i konuşmanın sadece geçmişle ilgili bir mesele olmadığını ve bundan sonraki tüm anlatıların konuşma yasağıyla süren şiddetle çevrili olduğunu en başında söylemiş olur. Süren şiddete rağmen, Tertele belgesellerinin, "görüntüsüz bir olay"⁵ olarak tanımlayabileceğimiz bu travmatik geçmişi görünür kılmanın etik sorumluluğuyla nasıl baş ettikleri sorularına cevap arayacağım.

Türklüğün Gerçeklik Evreninde Gerçek Olamayanlar



37 *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları*, Nezahat Gündoğan, 2010.

Bir fotoğraf bize tarihsel bir hakikatin bilgisini ne kadar sunabilir? Travmatik bir geçmişin ne kadarını temsil edebilir, geçmişte ne yaşandığı hakkında bize ne söyleyebilir? Bu fotoğrafta kameraya doğrudan bakan ve fotoğrafın çerçevesini çizen askerlerin bakışları altında kalanlara ne oldu? Çerçevenin dışına taşan ve görüş alanımız dı-

5. "İmha sürecine dair hiçbir görüntünün olmaması, Wajman'ın, soykırımın yalnızca Laub'un tanımlamasıyla 'tanıksız bir olay' değil, aynı zamanda 'görüntüsüz bir olay' olarak da anlaşılması gerektiğini söylemesine neden olur" (Saxton 2008: 71).

şındaki kör alanda neler yaşandı? Kimin perspektifinden bakıyoruz? Bir fotoğraf, bir hikâye, bir tanıklık ya da bir film, hatırlanma yasağı ile çevrili bir felaket hakkında bize ne söyleyebilir?

Fotoğraf 1937-38 yılında Dersim Tertelesi'nin "simge fotoğrafı"⁶ olarak yakın bir zamanda gazetelerde yer almaya başladı. Gazeteler, fotoğrafın "sırrı"nı ifşa ettiğini ilan edercesine şu başlıkları kullandı: "Dersim Katliamı'ndaki o fotoğrafın sırrı ortaya çıktı"; "Dersim Katliamı'ndaki o fotoğrafın gizemi anlaşıldı".⁷ Katliama dair belgesellerin hemen hepsinde karşımıza çıkan bu fotoğraf, kimi zaman bakan kimi zaman da bakılan olarak felaketin görsel düzlemini kurar. Bizi, travmatik bir geçmişe *teğelle*yen bu bilgiyle birlikte fotoğraf, hatırlama repertuvarımızdan silinmiş Dersim Tertelesi'nin kendini görünür ve duyulur kılma yollarından biridir. Zira katliamdan sonra elimizde kalan, kurtulanların tanıklıkları, az sayıda arşiv görüntüsü, resmi/gayriresmi belgeler ve kolektif suskunluktur; hem faillerin hem de mağdurların suskunluğu. Şükrü Aslan, *Herkesin Bildiği Sır: Dersim* kitabında "38 Vakası"nın, uygulayıcılarının ve mağdurlarının belleklerine bir çeşit "ulusal sır" gibi nakşedildiğini söyler:

6. Simge fotoğraf tanımlamasını hafızayı kuran görsel rejimle birlikte düşünebiliriz. Atatürk filmlerinde öne çıkan fotoğraflar (Çanakkale Savaşı'nda çekilmiş Mustafa Kemal fotoğrafları gibi) aynı zamanda ulusun görme rejimini dolayısıyla ulusal hafızayı kuran simge fotoğraflardır. Dersim Katliamı'nda ise görsel kanıtların azlığı nedeniyle az sayıda fotoğrafla katliama dair bir hafıza yaratılmaya çalışılır.

7. "Dersim Katliamı'ndaki o fotoğrafın sırrı ortaya çıktı", www.cnnurk.com/haber/turkiye/dersim-katliamindaki-o-fotografın-sirri-ortaya-cikti; "Dersim Katliamı'ndaki o fotoğrafın gizemi anlaşıldı", www.ajans34.com/guncel/quot-dersim-katliami-quot-ndaki-o-fotografın-gizemi-anlasildi-h417699.html; "Dersim Katliamının Simge Fotoğrafındaki Acı Detay", haberler.com/dersim-katliaminin-simge-fotografındaki-aci-gercek-6802704-haberi/?oku=1/; "Dersim'le ilgili 8 yalan ve bir fotoğrafın sırrı", www.radikal.com.tr/turkiye/dersimle-ilgili-yananlar-ve-bir-fotografın-sirri-1258098. Mehmet Yıldız'ın *Dersim'in Etno-Kültürel Kimliği 1937-1938* (2014) kitabının "Bir Fotoğrafın Tanıklığı" bölümünde, Dersim 1937-38 Sözlü Tarih proje yöneticisi Yaşar Kaya şunları aktarır: "Fotoğrafta görülen Dersimliler, 1938 yılında Koo Sıpe/Hopike mevkiinde topluca katledildiler. O zamanlar bir çocuk olan Salman Yeşildağ bu katliamdan kurtuldu" (3). Kaya, Salman Yeşildağ'ın ilk başta proje çerçevesinde mülakat yapılmasını kabul etmediğini söyler. Daha sonra Yeşildağ'ın proje ofisine yaptığı bir ziyarette, kendisine söz konusu fotoğraf gösterilerek aralarından kimseyi tanıyıp tanımadığı sorulur: "Fotoğrafa dikkatlice bak-

“Dersim kırımı” bir fısıltı olarak kulaktan kulağa yayılıyor fakat kamuya bir ses vermek gerektiğinde “ulus-devlet inşasının zorunlu sonuçlarından biri” denilerek olan bitenler meşrulaştırılıyor ve “konu kapanıyordu”. Böylece Dersim’de devletin başvurduğu fiziki tasfiye süreci herkesin bildiği ama konuşmadığı bir “ulusal sır” olarak kalmaya devam ediyordu (2011: 11).

Fotoğrafın sırrını çözme dili de “herkesin bildiği” bir “sır”ı konuşuyor olmanın ilan edildiği bir dildir aslında. Hâlâ resmi söylemde ve kamusal alanda tüm boyutlarıyla yüzleştirmeyen Dersim Tertelesi, 2000’li yıllardan sonra konuşulmaya başladığında dahil olunan düzlem, 70 yılı aşan kolektif suskunluktur. Bu yıllardan itibaren Tertele’yi çevreleyen sessizlik duvarı belgesel filmler, fotoğraflar ve sözlü tarih çalışmaları aracılığıyla aşılmaya çalışılır. Sinema perdesindeki sessizliği bozan *Dersim 38* (Çayan Demirel, 2006) belgeselinin ardından *İki Tutam Saç: Dersim’in Kayıp Kızları* (Nezahat Gündoğan, 2010), *Hay Way Zaman* (Nezahat Gündoğan, 2013) ve *Kara Vagon* (Özgür Fındık, 2011) gibi belgeseller çekilmeye başlanır. Görünmeyi görünür kılma yolu olarak belgesele başvurulması sadece Dersim Tertelesi için geçerli değil kuşkusuz. 2000 sonrası Türkiye sinemasında belgesel bir tür olarak hiç olmadığı kadar ve çoğu zaman da söz edilmeyenlerden söz ederek her türden inkâr, suskunluğa, çarpıtmaya ve görmezden gelmeye karşı bir duruş olarak karşımıza çıkar.⁸ Türklük repertuvarında yer alamayan yakın geçmişimize dair anlatıların belgesel türünde ortaya çıkmasını, süren inkâr ve sessizlik karşısında, belgeleme ya da yaşananları kanıtlama gayreti olarak da düşünebiliriz. Tertele’ye dair ilk yapımlar, yok sayılan geçmişin “ya-

tıktan sonra uzun bir süre sessiz kaldı. Sonra gözyaşları içinde ‘Wuy phepo, phepo!’ dedi. Fotoğraftaki 12-13 yaşlarındaki kız kardeşini, Xatun’u tanıdı” (4).

8. Türkiye sinemasında resmi anlatıların görünmez kıldığı ya da inkâr ettiği meseleleri ele alan belgeseller arasında *Paralel Yolculuklar* (Derviş Zaim, Panicos Crysanthou, 2004), *Nahide’nin Türküsü* (Berke Baş, 2008), *5 No’lu Cezaevi* (Çayan Demirel, 2009), *Oğlunuz Erdal* (Tunç Erenkuş, 2010), *Diyar* (Devrim Akkaya, 2014) gibi yapımlar yer alır. 2000’li yıllarda çekilen belgesellere dair bir liste için bkz. Akbulut (2010), Duruel (2014). Dersim Katliamı’nı konu alan Türkçede yayımlanmış çalışmalar için bkz. <http://bianet.org/bianet/siyaset/134312-dersim-ayrintili-bilgi-icin-bkz>.

şandığına dair” bir çerçeve oluşturabilmek için belgeselin gerçeklikle kurduğu güçlü referansa dayanarak arşiv görüntüleri ve tanıklıklardan oluşan bir evren inşa eder. Bu nedenle filmlerin içeriğini ve biçimini belirleyen 70 yılı aşkın süren görmezden ve bilmezden gelme olduğunu söyleyebiliriz.

Son dönemde çekilen Kürt filmlerindeki belgesel türünün ağırlıkta olmasını iktidarın resmi inkâr politikasıyla bir arada düşünen Ayça Çiftçi, iktidarın Kürtleri dinlemeye dönük inkârcı bir set kurduğu ve Kürtlere dair her türlü anlatma/temsil girişimini engellediği bir dönemden sonra “gerçeklerin nasıl anlatılacağı sorusunun Kürt filmlerinin yapısal tercihlerini ve estetik eğilimlerini de” şekillendirdiğini söyler (Çiftçi 2012). Bu nedenle kemikleşmiş ideolojik yargıları kırabilmek ve inandırıcılık sorununu aşarak “Kürt meselesi konusunda yakın zamana kadar sadece resmi görüşün gerçeklerini dinlemiş olan kitleleri başka gerçekleri dinlemeye açık hale getirebilmek için” belgesel tercih edilir (a.g.y.). Söz konusu olan, Türklük bakışıyla kurulan gerçeklik düzleminde bir *çatlak* oluşturarak hakikati görünür kılmaya çalışmaktır. Bu nedenle, belgesellerin içeriğini ve biçimini belirleyen, Türklük bakışıyla girilen bu hakikat mücadelesidir. Ortaya çıkan biçimsel çeşitlilik de bunu gösteriyor. Zira son dönemde çekilen belgeseller, hatırlama repertuvarımız dışında bırakılmış olanları görünür kılarken bunu geleneksel tür ayrımlarının sınırlarını zorlayarak gerçekleştiriyorlar. Bu nedenle sadece içerikleriyle değil, biçimleriyle de bir tür olarak belgeseli, dahası belgesel-temsil-gereçlik ilişkisini yeniden düşünmemizi neredeyse zorunlu kıldılar.

Belgesel Sinema Yoluyla Geçmiş Hatırlama

Belgesel sinemayı bir tür olarak tanımlayan temel unsur gerçeklikle olan ilişkisidir (Rabinowitz 1993, Hirsch 2010). Belgesel seyircisi de belgeselin nötr bir aktarım aracı olduğunu varsayar. Ancak belgeselin gerçeklikle kurduğu ve nötr olduğu varsayılan bu ilişki günümüzde oldukça tartışmalıdır. Film çalışmalarında belgesel ile kurmacanın sınırlarının muğlaklaştığına dair tartışmalar pek de yeni sayılmaz (Wil-

liams 1993; Hirsch 2004). Bu nedenle belgeselin kurmaca özellikler içermeyeceği ya da kurmacanın hemen her zaman "gerçek olmayan" anlamına geldiği görüşü günümüzde geçerli değil. Bu çalışmanın konusu açısından, söz konusu olan travmatik bir gerçeklik ise zaten kurmaca ve belgeselin sınırları tartışmalı hale gelir. "Orada olanı" doğrudan işaretleyen bir tür olarak belgesel, orada olanın yok edildiği bir deneyimden ve boşluktan söz etmek zorunda kaldığında "gerçek"e doğrudan nasıl referans verecek? Bu soruya cevap arayışı hem belgeselin hem de daha genel anlamda kurgunun sınırlarını yeniden düşünmemize yol açtı.

Linda Williams, belgesel ile kurmaca arasındaki ayrımı gerçekliğe referans vermeleri üzerinden değil, aksine tam da referans verme özelliklerini yitirmiş olmaları bağlamında tartışarak, geleneksel ayrımı geçersiz kılan gelişmelerle birlikte, artık belgeseli şeffaf temsil olarak düşünmenin mümkün olamayacağını belirtir (1993). Söz konusu olan sadece izlerinden bahsedebileceğimiz travmatik bir geçmiş ise zaten belgeseli, gerçekliği orada olarak işaretleyen bir "bellek-ayna" olarak düşünemeyeceğimizi söyler: "Eğer geçmişin gerçekliğine yüklenen güvenilir anlamlar mevcut değilse", yani fotoğrafları ve hareketli görüntüleri bir bellek-ayna değil de bir aynalı salon ise, bu temsil krizine verilebilecek en iyi yanıt "yalanların baştan çıkarıcılıklarını ortaya çıkarmak için bu aynaların birçok yüzeyini görevlendirmektir" (1993: 325).⁹ Bu nedenle *Shoah* gibi belgesellere hayat veren mutlak gerçek ya da mutlak kurgu arasındaki karşıtlık değildir, bu belgeseller *yalanların kısmi gerçekler olarak nasıl işlev gördüğünü* ortaya koymaya çalışırlar (319, vurgu bana ait). Türlü in-

9. Temsil ile gerçeklik arasındaki kırılmayı "göndergesellik krizi" olarak tanımlayan Williams, bu krizi postmodern belgeseller üzerinden tartışır (1993). Göndergesellik krizinin sinematik temsil açısından sonuçları üzerinde duran Williams'a göre, gelişen teknolojiyle birlikte görüntünün çoğaltılabilmesi temsil ve gerçeklik ilişkisinde radikal bir değişime neden olmuştur: "Fotoğraf –sinemanın da etkisiyle– bir olay, insan ya da objelerin görsel gerçekliğini işaret eden bir bellek-ayna (*mirror with a memory*) değildir; fotoğraf artık manipüle edilmiş bir kurgudur" (309). Bu nedenle, görsel ya da sözel temsillerin bir hakikati ya da göndergeyi "orada" olarak işaret edemediğini ve bunun sonucunda temsilin özdeşleşimsel kriziyle karşı karşıya kaldığımızı söyler (309-10). Williams'a göre bu krize verilmiş yanıtlardan biri

kâr ve kayıtsızlık biçimleriyle izleri dahi silinmiş bir geçmişi ele alan belgesellerde bu nedenle, “geçmişin gücü, dramatize edilmesinden, yeniden sahnelenmesinden ya da sürekli ondan konuşulmasından kaynaklanmaz, daha çok geçmişin bugündeki direncinden, izinden kaynaklanır. Bu nedenle bu belgesellerin en dikkat çekici stratejisi, geçmişle bugünü bağlantılandırmalarıdır” (317). Dolayısıyla travmatik bir geçmişi temsil etmeye çalışan belgeselleri, gerçekliği “yansıtan” ya da gerçeğin üzerindeki örtüyü kaldıran bir tür olarak düşünemeyiz; bu belgeseller temsil politikalarına doğrudan müdahale ederek gerçekliğin kuruluşunu ifşa etmektedirler (324). Bu çalışma için kritik bir tespit kuşkusuz. Yıllarca süren yas yasağı, suskunluk ya da çarpıtmayla başka biçime dönüştürülmüş ya da görünmez kılınmış bir hakikatten söz ettiğimizde, bir yansıtmadan değil de, gerçekliğin nasıl çarpıtıldığını görünür kılmaktan söz edebiliriz. Elbette genel anlamda bir tür olarak belgeseli de böyle düşünebiliriz. Geçmiş ele alan belgeseller, “ulusal terapi”ye ya da “nostaljik bir geçmiş anlatısına” dönüşerek pasif bir seyircilik konumu inşa etmek yerine, yerleşik görme biçimlerini tersine çevirerek eleştirel bir sorgulamaya yol açabilirler (Shapiro 1997: 82-84). Belgesel sinema, bu nedenle ki, sadece kolektif hafızamızdan silinenlerin izlerini kaydederek bir hafıza oluşturmaktan daha fazlasıdır; bu hafıza oluşturma çabası, toplumsal gerçekliğimizin, ne tür unutmaya, kayıtsızlık ve inkâr biçimleriyle kurulduğunu ortaya çıkaran bir müdahaleye dönüşebilir (Rabinowitz 1993:119). Böyle düşündüğümüzde belgesel ya da kurmaca ayrımı ortadan kalkar ve her ikisi de, geçmiş inkârı ya da yok saymaya dayalı tarihsel mutabakat üzerine düşünmeye yol açabilir.

İki Dil Bir Bavul belgeselinin yol açtığı tartışmayı bu bağlamda düşünebiliriz. 2008 yılında çekilen ve “biz”i kuran anlatıdan silinen sembolik şiddeti perdeye taşıyan belgeselin yol açtığı tartışma, kur-

olarak gördüğü Morris’in *The Thin Blue Line* (1987) belgeseli, *cinema verite*’nin röntgenci nesnellliğini terk ederek hakikate ulaşmada daha etkili bir yol inşa etmiştir: “Gerçekte ne olduğunu izleyiciye aktarmak için hikâyeleştirme yerine her bir tanığın olanları anlatışını aktaran sahnelerle suskun-yarı belgesel filmlere bağlı kalır” (315). Böylece, birbirleriyle çelişen gerçeklikleri ortaya koyarak gerçeğin kuruluşu üzerine bir düşünüşe yol açmaya çalışır.

maca-belgesel konusundaki geleneksel anlayışımızı ve daha önemlisi hakikatin ne olduğu konusundaki bakışımızı görünür kılar. Belgesel Urfa'nın Zorlu köyüne atanan Türk bir öğretmenin (Emre Aydın) Kürt öğrencilere Türkçe öğretmeye çalışmasının, başka bir deyişle, Kürtçe bilmeyen Türk bir öğretmen ile Türkçe bilmeyen Kürt öğrencilerin karşılaşmasının kayıdır. Yönetmenler, dokuz ay boyunca her ay köyde bir süre yaşayarak çekim yapar ve belgeseli tamamlarlar. Belgeselin, 16. Adana Altın Koza'da ulusal yarışma bölümüne seçilmesi, daha doğrusu belgesel bir filmin kurmaca kategorisinde yarışması tartışmaya neden olur. *İki Dil Bir Bavul*'un “yarı belgesel, yarı kurgusal”, “belgesel tadında” (Zelan 2011) ve “drama-belgesel” (Güven 2009: 12) olduğu söylenir. Necati Sönmez, “İki Tür Bir Film, Pek Çok Kafa Karışıklığı” yazısında, bu kafa karışıklığının *İki Dil Bir Bavul*'un daha önce benzeri görülmemeyen bir tür olmasından kaynaklandığını, ancak dünyada belgesel denince karşılığının bu filmle benzer olduğunu söyler (2009). Hatta Sönmez'e göre *İki Dil Bir Bavul*'un biçimsel olarak geleneksel olduğu bile söylenebilir.¹⁰ Yönetmenler de söyleşilerinde belgesel geleneğinden geldiklerini, ama kurmacanın olanaklarını da kullandıklarını belirterek *İki Dil Bir Bavul*'un belgesel olduğunu ifade ederler.¹¹ Buradaki ayırım, belgeselin (nötr) gerçekliğin temsili olduğuna ve kurmacanın da hayali olanın /gerçek olmayanın temsili olduğuna dair günümüzde oldukça tartışmalı olan geleneksel anlayışa dayanıyor elbette. Oysa belgesel, animasyon ya da kurmaca olsun, kurgunun her tür sinemasal anlatımın temeli olduğunun altını çizen Sönmez'e göre, *İki Dil Bir Bavul* “yüzde yüz belgesel bir filmidir ve belgesele ‘yarı-kurmaca’ demek, karakterlerini oyuncu olarak görmek, sadece filme ve potansiyel seyircisine değil, belgeselin tartışmaya açtığı gerçekliğe de haksızlıktır” (2009).

10. Sönmez: “Bildiğimiz belgesellere benzemeyen öyle deneysel/kişisel filmler var ki (bkz. Agnès Varda'nın son filmi *Agnès'in Plajları*, bkz. Michael Moore'un tüm filmleri), onlara belgesel demek kimse tereddüt etmiyor” (2009).

11. Belgeselin yönetmenleriyle yapılmış söyleşi için bkz. “Yalnızca ‘İki Dil Bir Bavul’ Değil”, www.kaosgl.org/sayfa.php?id=4254; “Özgür Doğan'la Söyleşi”, Güven, Sayın 2009.

İki Dil Bir Bavul'u nasıl tanımlayacağımıza dair tartışma aslında bizzat gerçekliğin ne olduğu üzerine yürütülen mücadeleyle ilişkilidir. Zira *İki Dil Bir Bavul*'un hangi türe ait olduğuna dair tartışma, neyin gerçek olup olmadığı sorusuyla birlikte yürütülür. Bir diğer deyişle, sinema perdesindeki belgesel-kurmaca ayrımı, kendi gerçeklik evrenimizi kuran gerçek/gerçek olmayan ayrımına göre belirlenir. Şöyle ki, Türklük perdesinde inşa edilen “şefkatli modernleşme” anlatısının gizlediği sembolik şiddeti görünür kılan *İki Dil Bir Bavul*, masumiyet yansımalarıyla kurulan Türklüğün gerçeklik evreninde, gerçekdışı ya da kurmaca olduğu iddiasıyla reddedilir. Bu nedenle *İki Dil Bir Bavul*'u belgesel değil de kurmaca olarak görmek, sadece belgeselin daha önce görülmemiş bir belgesel türü olmasından (kurmaca özellikler içeren bir belgesel) kaynaklanmaz. Kurmaca olmayan bir filmi kurmaca olarak algılamak Kürt sorununun ve anadil probleminin hakikatinin inkâr edilmesinin bir yoludur aslında (Çiçek 2011: 9). Özgür Çiçek'e göre anlatıdan kurmacayı anlamak ya da anlatıyı kurmacayla sınırlandırma eğilimi, Türk imgelemindeki çözülmemiş gerilimleri açığa çıkarır: “Gerçekle baş etme korkusu”, bu anlamda, “perdede seyredilenin kurmaca bir anlatı olduğu vaadi seyirciye ‘gerçek’i, anadil sorununu, daha genel anlamda Kürt meselesini görmezden gelme imkânı verir” (9).

Kürt filmleri, başka bir deyişle, gerçeklik evrenimizin dışında bırakılanlar söz konusu olduğunda, belgesel, gerçekleri yansıtmamakla ya da kurmaca olmakla, kurmaca da gerçek olmamakla itham edilir. Böylece her ikisinin görünür kılmaya çalıştığı hakikatle muhtemel bir yüzleşme daha baştan bertaraf edilmiş olur. Kürt filmlerinin, Kürt meselesinin tarihine ve bugününe dair Türkiye toplumunda *neyin gerçek olarak kabul görüp görmeyeceği* konusunda yürüyen siyasi güç mücadelesinin etkisinde şekillendiğini belirten Çiftçi, “ne kadar gerçek?” sorusunun bu dönemin Türkiye’sinde gündeme gelen bütün Kürt filmlerini bağlayan bir soru olduğunu söyler (2012). Seyircinin filmi görme biçimini belirleyen hangi gerçeğe inandığıdır. Başka bir deyişle, seyircinin etik-politik pozisyonu filmi görme biçimini de belirler:

Yüksel Yavuz !f İstanbul'da 2009 yapımı *Yakın Plan Kürtler* belgeselinin gösteriminin ardından izleyici sorularını yanıtlarken, bir izleyici filmin gerçekleri yansıtmadığını savunup "Türkiye'de tüm halklar eşit haklara sahip, hiçbir engel yok ki, çeşitli dillerin yasaklanması diye bir sorun yok ki ülkemizde," diyor. Diğer yandan kurmaca bir film de benzer bir muamele görebiliyor. Mesela JITEM'i konu alan *Min Dîr*'ın Antalya Altın Portakal Film Festivali'ndeki gösteriminin ardından çıkan tartışmalarda bir izleyici "Türk askeri öyle bir şey yapmaz," diyor. (2012)

Sanırım bu inkâr dili, konuşma yasağı aşıldığında karşımıza çıkan diğer engelin, Türklüğün gerçeklik evreni ve masumiyetine duyduğu inancı olduğunu bir kez daha ortaya koyuyor. Bu gerçeklik ya nılsaması dışında kalan her anlatı kurmaca/gerçek olmadığı varsayımıyla reddedilir. Filmleri tahayyül ettiği gerçeklik evrenleriyle bir arada düşünelim: *Dersimiz: Atatürk* filminin kurduğu gerçeklik evreninde gönüllü ve şefkatli modernleşmenin sahnesi olan okul bahçesinden baktığımızda, anadili yüzünden sembolik ya da fiziksel şiddete maruz kalanların hakikatini (*İki Dil Bir Bavul*) görmemiz mümkün mü? *Fazla gerçek olmakla* itham edilen *Mustafa* belgeseli (Kürtlere özerlik verildiğine dair bilgi), gerçekleri anlatamadığı iddia edilen *Ararat*, gerçek olmayacak kadar gerçek olan *İki Dil Bir Bavul* Türklüğün gerçeklik kurgusu içinde inkâr edilir. İnkârın ya da yok saymanın benzer bir konuşma çerçevesi dayattığına Ermeni Soykırımına dair filmleri kuşatan tartışmada da tanık olmuştuk. Görmek ya da bilmek istemediğimiz bu hikâyeler ancak bir kurmaca olabilir, fakat *gerçek* olamazlar. Bu nedenle temsil, geçmişte ne olup bittiğini aktarmaktan ziyade, gerçekliğimizin nasıl çarpıtılarak kurulduğunu görünür kılarak, inandığımız hikâyeler üzerine bir düşünüşe yol açabilir. Türklüğün inkâr duvarını aşmanın yollarından birinin buradan geçtiğinden *Kesik*'e dair tartışmalarda da söz etmiştik. Yerleşik görme biçimlerini göz önünde tutmayan bir hatırlama girişimi Türklüğün inkâr duvarına çarparak kolaylıkla reddedilebilmektedir.

Anlamdan Kovulanların Sesi

İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları, *Hay Way Zaman* ve son olarak *Vank'ın Çocukları* belgeselinin yönetmenliğini üstlenen Nezahat Gündoğan, filmin galasında yaptığı konuşmada, Türkiye'de tarihsel gerçeklerin, resmi tarih tarafından gizlenip yok sayıldığını, bu nedenle bir tür olarak belgeselin sadece bir film değil, aynı zamanda "tarihsel hakikat mücadelesi" olduğunu söyler (Devletli 2017). Yapımcı Kazım Gündoğan ise iktidarların egemenliğini tesis etmek için toplumların belleklerini yok etmek için uğraştıklarını, belgesel sinemanın ise bu yıkıma uğrayan belleği yeniden kurmaya çalıştığını dile getirir (Gündoğan 2017). Bu anlamda, hafıza yıkımına karşı duran bu belgeseller, yıllardır süren sessizliğin hafızada yol açtığı tahribatı "onarmaya" çalışmaktadırlar.

Adının da imlediği üzere *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* bir kaybın hikâyesidir. Yönetmen Nezahat Gündoğan'ın, üç yıl boyunca yaşları 70-80 olan Dersim Tertelesi mağdurları ve tanıkları ile yaptığı görüşmelerin sonucunda ortaya çıkan belgesel, katliamdan sonra rütbeli askerlere evlatlık olarak verilen yüzlerce kız çocuğunun hikâyelerinden biridir. Katliamın ardından haber alınamayan kayıp amca kızları Sakine ve Şemsi'nin 70 yıllık aranma öyküsü olan belgeselde, aynı zamanda rütbeli askerlere evlatlık verilen Huriye ve Fatma'nın yıllar sonra kendi köklerine, ailesine kavuşmasına ve kat-

12. Gündoğan: "Bu öykü *Dersim'in Kayıp Kızları* araştırmamızın basında yer alması ve geniş yankı uyandırmasından sonra bize ulaştı. 2011 yılında tanıştık Emoş Gülver ile. Hastaneye gittiğinde kimlik kaydını yapan görevli, Emoş Gülver'in doğum yerinin 'Deşt' olduğunu görünce sohbet ediyor. Kendisi de Dersimli olduğu için 'Deşt' özel dikkatini çekiyor. Onun da Dersim'in kayıp kızlarından olabileceğini düşünüp, duyarlılık gösterip bizim iletişim bilgilerimizi araştırıyor. Bu filmin arka planındaki öyküsü böyle başladı." www.bestanucel.com/141971/video/video.php?videoid=4972.

13. Emoş Gülver, filmin Dersim'deki galasında kendi tarihini şöyle anlatır: "1938 Dersim katliamı sırasında annem, babam, bütün ailem Tüllük Köyü'nde bir arazide yüzlerce kişi ile birlikte kurşuna dizildi. O sırada ben de annemin yanındaydım, herkes öldü, ben sağ kurtuldum. Ağabeyim vardı o da yaralı kurtuldu. Ağabeyim ile birlikte saatlerce yürüdük evimize doğru gittik, ağabeyim orada öldü, ben

liam sırasında ve sonrasında yaşadıkları fiziksel ve psikolojik şiddete tanık oluruz. *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* belgeselinden sonra Nezahat Gündoğan bu sefer katliamdan sonra bir subay tarafından evlat edinilen Emoş Gülver'e ses verir ve *Hay Way Zaman* belgeselini çeker.¹² Katliam sırasında 5-6 yaşlarında olan ve katliamda bütün ailesini kaybeden Elif, Emoş olarak hayatı boyunca başka bir kimliğin ve aidiyetin şiddetine maruz kalır.¹³ Katliamdan 74 yıl sonra, sürüldüğü köklerine geri dönen ve geçmişiyile yüzleşen Emoş'un hikâyesi, yönetmenin ifadesiyle "hafıza, itiraf ve yüzleşme"nin de hikâyesidir.¹⁴ *Vank'ın Çocukları*'nda ise 1915'te ayakta kalmayı başarabilen Dersim'deki Ermenilere ait tek ibadethane olan, ancak 1938'de Dersim Tertelesi'nde tamamen yok edilen Halvori Surp Garabed Vank'ın (Aziz Garabed Manastırı) son Keşiş'inin çocukları ve torunlarının tanıklıkları kayıt altına alınır. Sürgün edilen ve Müslümanlaştırılmış Dersimli Ermenilerin tanıklıkları, bastırılan geçmişimizin katmanlarını da gün yüzüne çıkarır. Zira 1915'in duyul(a)mayan sesi, Dersim 38 belgesellerinde dolanır. Tertele'den sonra kimliğini gizlemek zorunda kalan ve Müslümanlaşan Ermenilerin hakikati, 1915 Felaketi'nin inkâr edilen sesini de bir hayalet olarak barındırmaz mı? Yok sayılan ya da inkâr edilen her felaketin sesi/izi, bir sonraki felakette karşımıza çıkıyor.

Tertele'ye dair belgeseller, benzer biçimlerde arşiv görüntülerine yer vererek hemen hemen aynı resmi belgelerden ve açıklamalardan

ortada kaldım. Köye gelen bir subay evlatlık alarak Tunceli merkeze getirdi. Bir süre burada kaldık. Askeri harekât bitince İstanbul'a götürdüler ve orada farklı bir yaşam devam etti ve evlenerek oraya yerleştim. Bu yaşıma gelinceye kadar hep ailemi, kökenimi aradım. Ama belgeseli çeken Nezahat Gündoğan ile irtibat kurarak 2 sene önce Tunceli'ye kızım Serpil ile birlikte gelerek, 76 yıl sonra doğduğum toprakları gördüm, yaşadığım heyecanın, acının tarifi yok" (Tunceli'de Dersim'in, 2014).

14. *Hay Way Zaman* belgesel filminin *Dersim'in Kayıp Kızları*'nın devamı olduğunu belirten Gündoğan filmin hafıza ve yüzleşme meselelerine odaklandığını ifade eder: "Film, Emoş Gülver'in (gerçek adı Elif) kızı ile Dersim'e, köklerine yolculuğu ile geçmişin kilidi açılırken harekâta katılan askerlerin itiraf ve yüzleşmesiyle aslında travmanın toplumun geniş kesimine nasıl nüfus ettiğini gösteriyor." www.bestanuce1.com/141971/video/video/video.php?videoid=4972.

söz eder. Bu nedenle, hem tekrara düşmemek hem de Tertele'nin şimdiki zamandaki tezahürünü tartışmamıza imkân verdiği için, *Hay Way Zaman, İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları ve Vank'ın Çocukları* belgeselleri üzerinden tartışmaya şu soruyla başlayacağım. Tertele, geçmişin evrenine hapsedilmeden ve barınırdığı dehşet ehlileştirilmeden görüntüye nasıl tercüme edilir?

Kolektif Hafızamızdan Yüzleri Silinenler

38 belgesellerinin hemen hepsi arşiv görüntüleri ve fotoğraflarından oluşur. Özellikle ilk belgeselerde geçmişin doğrudan referansı olarak kullanılan bu görüntüler, tanıkların anlatımının tamamlayıcısı olarak belgeselin evreninde yer alırlar. *Hay Way Zaman* ve *Dersim'in Kayıp Kızları*'nda da benzer bir kullanım karşımıza çıksa da, bu belgeselerde arşiv görüntülerinin perspektifine müdahale edilmesi gibi farklı stratejilerle karşılaşırız. Bu nedenle öncelikle, arşiv görüntülerinin travmatik bir geçmişin referansı olarak kullanımının yol açtığı etik sorunlara dair tartışmaya yer vereceğim. Bu tartışmaya, bizim için tanıdık olan Lanzmann'ın itirazıyla başlayabiliriz: “Bu görünür değildir, buna bakamazsınız”:

Geçmişte bir gaz odasında beraberce ölen üç bin insanın tam da öldükleri sırada çekilmiş bir film olmuş olsa bile, en baştan, hiçbir insanın bu görüntülere bakamayacağını düşündüğümü söylerdim. Yine de hiçbir şekilde bunu filme koymazdım. Bu görüntüleri yok etmeyi tercih ederdim. Bu görünür değildir. Buna bakamazsınız (Lanzmann ve diğ.: 1991: 99).

Lanzmann, arşiv görüntülerinin bakılamaz olanı ehlileştirdiğini düşündüğü için toplama kamplarıyla ilgili olan *Shoah* belgeselinde hiçbir arşiv görüntüsü kullanmaz, yalnızca tanıkların anlatımlarına ve kamp mekânlarının günümüze ait çekimlerine yer verir. Travmatik geçmişin arşiv görüntüleriyle aktarılmasına, sadece geçmişin dehşetini sıradanlaştırılması nedeniyle karşı çıkılmaz, arşiv görüntülerinin failin (kamerayı kullanan Nazi subayının) pozisyonuna yerleşme imkânı vererek röntgenci ve sadist bir seyirci pozisyonu yarattığı düşünülür (Hirsch 2004: 72). Görsel belleğin azlığı karşısında geliştirilen

stratejileri etik açıdan tartışan Saxton ise, Nazi film ve fotoğrafının röntgenci-sadist bir perspektifi meşrulaştırdığı görüşüne birkaç noktadan itiraz eder. Öncelikle, seyirci ile kamerayı kullanan Nazi subayı arasında sabit bir ilişki varsaymak, başka bir deyişle seyirciyi sadece uzamsal konumla tanımlamak, seyircinin tarihselliğini ve akışkanlığını, ayrıca etik-politik pozisyonunu ihmal etmek demektir (Saxton 2011: 144). Bu nedenle, seyircinin uzamsal konumuyla etik-politik konumunu bağdaştırmak bir filmin her zaman inşa ettiği seyirci pozisyonundan izleneceğini varsaymaktır. Oysa seyirci, inşa edilen seyirci pozisyonuna dahil olarak filmi izleyebileceği gibi, bu çağırışı kısmen ya da bütünüyle reddederek filme dahil olabilir. Bu nedenle, sinema seyirciliği ile röntgencilik arasında varsayılan korelasyonu bozarak, "başkasının acısına ve adaletsizliğe tanık olmayı etik muhakemeye dönüştüren" stratejiler keşfedilebilir (Saxton 2010b: 65).¹⁵ Bu tartışmalardan özetle iki meseleyi göz önünde bulundurarak belgesellere yakından bakacağım: İlki, arşiv görüntülerinin travmatik gerçekliği bütünüyle temsil etme konusundaki sınırlılığı, ikincisi bu görüntülerin seyirciyi konumladığı pozisyonun etik bağlamı. Bir diğer deyişle, bir kez daha estetiğin etik olanla kesiştiği yerde tartışmayı sürdüreceğiz: 38 belgeselleri, arşiv görüntülerine gömülü olan perspektifle nasıl bir ilişki kuruyorlar? Bu görüntüler aracılığıyla geçmişe, sorumluluktan muaf röntgenci bir pozisyondan mı, yoksa güvenli mesafemizin kaybolduğu "etik öznelere" olarak mı tanık oluruz?

Arşiv görüntüleri ve şimdiki zaman görüntülerinden oluşan *Dersim'in Kayıp Kızları*, günümüz görüntüleriyle açılır, doğa manzaralarına anlatıcı ses eşlik eder. Sıradan görünen şimdiki zamana ait Dersim görüntüleri siyah-beyaz görüntülerle kesilir. Dersim Tertelesi'ne dair gazete haberleri, dönemin Başbakanı İsmet İnönü'nün ve Fevzi Çakmak'ın "Türkleştirme ve medenileştirme"ye dair açıklamaları ve arşiv fotoğrafları perdede yer alır. Anlatıcı ses, 1937-38 yılında Dersim'e "medeniyet götürme" adı altında bir harekât düzenlemesine ka-

15. Saxton, bu sabit ilişkinin, 1970 ve 80'lerin sinema kuramlarının ortaya attığı tek taraflı izleme deneyimini hatırlattığını, oysa günümüzde birbirinden çok farklı, tarihsel açıdan ayrıksı izleme konumlarına vurgu yapıldığını dile getirir (2008: 74).

rar verildiğine dair tarihi bilgileri aktarır. Katliamdan sonra kaybolan ve akıbeti belirsiz olan kız çocuklarından söz edilirken görsel düzlemde kamera bir *kayıp* ararcasına arşiv fotoğrafının üzerinde gezinir (Resim 38). Bir *yokluğu* işaret eden fotoğraf üzerindeki bu arayış, belgesel boyunca tekrarlanır. Sahne, fotoğraf görüntüsü üzerinde kararak sonlanır. Filmin açılış jeneriğinden önce yer alan şimdiki zamana ait doğa görüntüleriyle başlayan ve arşiv görüntüleriyle devam edip sonlanan yaklaşık dört dakikalık bu bölüm, sıradan görünen şimdinin nasıl bir dehşetin mekânı olduğunu tarif eder. Başka bir deyişle, bundan sonra tanık olacağımız bugünkü zaman anlatılarının ve olağan görünen şimdiki zamanın barındırdığı şiddeti çerçevelemeye çalışır.

Travmatik geçmişin yol açtığı *kayıp*, görsel düzleme yayılarak belgeseli kaplayacaktır. Yokluğuyla film düzlemini gasp eden *namevcut* bakışı görünür kılan tek maddi şey, kayıp amca kızlarından kalan iki tutam saçtır. Bu iki tutam saç, geçmişin geçmişte kalmadığını ve bugünüme bir *yokluk* olarak, akıbeti belirsiz ve kayıp yaşamlar olarak sirayet ettiğini anlatır. O halde filmde iki kayıp iç içedir: Tertele'nin "orada olarak işaretlemeyi" mümkün kılmayan doğasının yol açtığı *kayıp* ve Terteleden sonra kaybolan Şemsi ve Sakine'nin şimdiki zamandaki boşluğu. Bu *boşluk*, görsel düzlemde de tanıklıkların anlatımında da tamamlanmış ve bütünlüklü bir evren oluşturulmasına izin vermeyecektir.

Katliamda kaybolanlardan söz edilirken görsel düzlemde karşımıza çıkan arşiv fotoğraflarının kime ait olduğu bilgisinden mahrumuzdur. Kaybolduğu ya da öldüğü bilgisi verilenlerin fotoğraflarına mı, yoksa başka mağdurların görüntülerine mi tanıklık ettiğimiz bilgisinden yoksunuz, fotoğraftakilerin akıbetinin ne olduğu bilgisi de verilmez. Bu nedenle arşiv fotoğrafları, geçmişi referans vermek için yer aldıklarında dahi geçmişi bir mevcudiyete dönüştüremez, aksine yokluğun sahnesine dönüşürler. Görsel düzlemde de yayılan boşluk/eksik bilgi, felaketin şimdideki tezahürü değil midir? Kaç kişinin öldüğü, kaybolduğu ve kalanların nerede olduğu bilgisine hâlâ bütünüyle erişemiyor oluşumuz,¹⁶ felaketin kayıplarla, yüzleşilemeyen sonuçlarıyla ve hesap verilmemiş yıkımıyla günümüzde hâlâ devam



38 Anlatıcı ses: "Harekâttan sonra rütbeli askerlere pay edilen kızları ise ailelerinden başka kimse merak etmedi. Bu kızlardan bazılan silik anıların peşine düşerek köklerine dönebildi. Ama bazılan geriye iki tutam saç bırakarak hiçliğe kanştı."

ettiği anlamına gelir. Bu nedenle katliama dair anlatılardaki eksik bilgi, süren felaketin kendisidir. Yine aynı nedenle, belgeselde arşiv görüntüleri geçmişin "sır"ına *erişimin* değil, ancak *kaybın* zemini olabilir. Bu nedenle arşiv görüntüleri temsilin imkânı ve imkânsızlığı olarak karşımıza çıkar. Bu görüntüler bir yandan geçmişin referansı olarak yok sayılanı görünür kılmak için kullanılır, böylece Türklük bakışını aşındırarak travmatik gerçekliğin mevcudiyetini ortaya çıkarmaya çalışır. Ancak bu mevcudiyet kayıpla da maluldür, bu nedenle bütünüyle temsil etmek mümkün değildir. Fotoğraflar üzerinde gezinen, fotoğraftaki kişilerin yüzlerine yakın çekim yapan bir kayıp ve arayışı imleyen kamera hareketleri ve tamamlanamayan parçalı tanıklıklarla bir yokluk evreni oluşturulur. Böylece, sinema perdesi, bir yandan kayıp dile getirmenin yoluna (bunlar yaşandı) diğer yandan da kaybın temsiline sınırlılığının (*yokluğun* temsili) sahnesine dönüşür.

16. Bianet'in Dersim'le ilgili çıkan haber ve söyleşilerden yaptığı seçkide belirtildiği üzere "Dersim Katliamı'nın ayrıntıları Devlet arşivleri açılmadığı için yıllarca yabancı ülkelerin arşivlerinden bulunan belgelerle, tanıklıklarla ve sözlü tarihle ortaya konmaya" çalışılmıştır (Dersim için, 2011).

Bu bölümü başlatan ve “sırrı çözülen” fotoğraf olarak anılan arşiv fotoğrafı da, belgesel boyunca farklı tanıklıkların görsel düzlemi olarak yer alır. Görsel belleğin azlığı nedeniyle aynı fotoğraf, Dersim Tertelesi’ne dair belgesellerde karşımıza tekrar tekrar çıkacaktır. Katliam mağdurlarından Fatma’nın “Ailen kim?” sorusuna “Ailem olsa gelip beni bulurdu, demek ki kimsem yokmuş,” cevabını verdiği sahnede, söz konusu fotoğraf perdeyi kaplar. Kamera, fotoğraf üzerinde gezinir, bakışımızı akıbeti belirsiz kız çocuklarının bakışıyla karşı karşıya getirir. Ancak, bu biçimin barındırdığı potansiyel, bir karşılaşmadan daha fazlasıdır. Felaketin yol açtığı yıkıma tanık olmaya çağıran kamera hareketi, tek tek yüzlere bakan ve kaybı arayan bakışa seyirci olarak bizi de dahil eder, böylece röntgenci konumumuzu keşintiye uğratır.

Fotoğrafa gömülü perspektife yapılan bir diğer müdahale ise perspektifin parçalanmasıdır. Fotoğrafın bütünlüğü parçalanır ve her bir parçası perdeyi kaplar. Bu müdahale ile hem fotoğrafın perspektifine yerleşmekten hem de geçmişe “dışarı”dan bakan olmaktan alıkonuluruz. Fotoğrafın her bir parçasındaki yüzler, bir bakışa dönüşür, bakışımıza karşılık verir. Böylece, bizi bakışın nesnesi kılar. Görülmeden gören güvenli seyirci pozisyonumuzu aşındıran bu biçimsel tercih ile biz geçmişe bakarken geçmiş de dönüp *bize bakar*.¹⁷

Travma görüntülerini yüzler olarak okumak “seyirciye bir sorumluluk yükleme, travmatik geçmişi hatırlama ve dile dökme yolu sunabilir” (Saxton 2008: 115); aynı zamanda böyle karşılaşmalar, “seyircilerin sorumluluklarını inkâr etmelerine engel olan ve onları etik özneler olarak sürece dahil eden bir işlev görebilir” (117). *Dersim’in Kayıp Kızları*’nda arşiv fotoğraflarının perspektifine yapılan müdahale, failin bakışından geçmişe bakmamıza engel olur, dahası seyirciyi de *bakılana* dönüştürür. Bakanla bakılan arasındaki bu değiş to-

17. Serge Daney, “Gece ve Sis’te birbirini saran cesetlerle, *Hiroşima Sevgilim*’de kucaklaşan bedenlere dair izlenimini ‘onları izlerken onların da kendisine baktığı’ şeklinde izah eder” (akt. Saxton 2008: 114). “Krasna’nın *Sans Soleil* için izlenimi de benzerdir: Japon TV izlerken bir süre sonra onların da sizi izlediği hissine kapılırsınız” (115). Saxton’a göre bu tedirgin edici durum Daney’i sinema formlarının “bize bakan yüzler” olarak okunabileceği düşüncesine götürür (114).



39 Fotoğraf parçalanarak bakışımızın nesnesi olmaktan çıkar, bize bakan bir bakışa dönüşür. *Hay Way Zaman*, Nezahat Gündoğan, 2013.

kuş, bizi hayali efendilik konumundan alıkoyarak bir tanığa dönüştürür. (Resim 39).

Fotoğraf karşımıza bir kez daha çıktığında ise, fotoğraftaki bir yüzden genel çekime doğru geçilir ve fotoğrafın tamamı perdeyi kaplar. Ancak, fotoğrafın bütününi görüyor olmamız, onun “sır”ına eriştiğimiz ve kimlerin bakışıyla karşı karşıya kaldığımız bilgisine ulaştığımız anlamına gelmez. Aksine, bu çerçeveleme nasıl bir kaybın parçası olduğumuzu ifşa eder. Böylece giriş bölümünde tarif edilen *kayıp* genişleyerek bakışımıza ele geçirir. “Sır” erişilemez kayıplar olarak ve geçmişin hakikati bugünümüzde bir yokluk olarak kalmaya devam eder: *Öldüler mi yaşıyorlar mı acaba? Bir annenin ya da babanın dramını ya da hasretini... Yani bilmiyorum, bunu ifade edecek kelime ya da cümle hakikaten çok zor...*

Belgesel seyirciliğini tartışan Bill Nichols’a göre eğer kurmaca filmde gerçeklik, “bakmadaki zevkle (*skopofili*) yan yanaysa, belgeselde gerçeklik, bilmedeki zevkle (*epistefili*) yan yanadır” (1991: 178). Bu nedenle belgeselde bilgi, seyirci ile kurgu karakter arasındaki hayali özdeşlikten daha fazla öz yeterlilik ve bütünlük hissi vaat eder (1991: 31). Ancak *Dersim’in Kayıp Kızları*’nda tanıklığımız en başından itibaren kronolojik akışı olmayan anlatılardan, kayıp kişilerin görsel düzlemdeki boşluğundan ve eksik bilgilerden oluşan bir düzlemde gerçekleşir. Yüzleşilmeyen ve bu yüzden hâlâ süren felaket, ne



40 Travmatik hafızanın mekânı olan coğrafya, bugünün sıradan görüntüsüne dönüşmüştür.

tutarlı ve bütünlüklü anlatıların oluşmasına ne de bilmenin ve görmenin kudretine sahip olmamıza imkân verir. Tarif edilemeyen ve bilgiye dönüştürülemeyen, böylece geçmişte bırakılamayan geçmiş, hem bakışımıza hem de şimdiki zamana musallat olur.

Hay Way Zaman'ın ilk yarısında da arşiv fotoğrafları ve görüntüleri, günümüze dair görüntüler, dönemin yöneticilerinin açıklamalarının seslendirilmesi, mağdur ve failin tanıklıkları, katliama dair kro-kiler, resmi belgeler ve gazete haberleriyle geçmişin evreni kanıtlama zorunluluğuyla inşa edilir. Görsel kanal ile ses kanalı ise birbirlerini destekleyecek şekilde kurgulanır. Arşiv görüntüleri Emoş'un Dersim'e gittiği sahneler kadar geçmişin doğrudan referansı olarak kullanılırken, kimi sahnelerde arşiv ve şimdiki zamana ait görüntülerin bir araya getirilişi, şimdiki zamanın barındırdığı geçmişi görünür kılar. Böylece geçmişle bugünü bağlantılandıran belgesel, izleri silinen geçmiş tanıklıklar ve görüntüler aracılığıyla ortaya çıkararak hafızayı yeniden inşa etmeye çalışır. Bugünün *olağanlığını* mümkün kılan, geçmişin izlerinin ve hafızanın yok edilmiş olmasıdır (Resim 40).

Görüntülere Emoş'un tanıklığı dahil olmaya başlar: *Dağ, dağlar ... Onların arasında arazi, ama üç tane ev var, ben üç tane ev hatırlıyorum...* Bastırılan geçmişe dair tanıklığı çerçevelemeye çalışan belgeselde “hatırlıyorum” ve “hatırlıyor musun?” ifadeleri sıkça yer alır. Katliama dair anlatılar ve arşiv görüntüleri ile geçmiş bir mevcudiyet



41 "Gördüm" ile başlayan tanıklıkla üçüncü bir bakış inşa edilir. *Hay Way Zaman*, 2013.

olarak çerçevelenmeye çalışılır, seyirci olarak biz de fotoğraf üzerinde gezinen *bakış* aracılığıyla ikincil tanık olarak konumlanırsınız.

Bizi dışarıdan bir seyirciye dönüştüren arşiv fotoğraflarının perspektifi, Emoş'un "gördüm" ile başlayan tanıklığıyla bozulur. Katliam sırasında çalılıkların ardına gizlenen Emoş, tanık olduklarını anlatır: ... *Meydan... Oturuyoruz, kadın çok çocuk azdı, daha çok kucakta, öyle oturuyorlar. Sessiz sessiz kaderlerini bekliyorlar, anlamıyorlar demek ki ne olacağını ... Dört tane makineli tüfeğin dizildiğini gördüm ... Gördüm, aman Allah'ım, aklım ermiyor öldürüleceğim, aklım ermiyor benim...* Seyirci olarak failin perspektifinden (fotoğraf aracılığıyla) görüntülere bakarken, Emoş'un "gördüm" tanıklığıyla, fotoğrafı çeken bakışın dışında bir başka bakış da görsel düzleme dahil olur. Fotoğrafı çeken ile çekilenin bakışına, her ikisini de gören üçüncü bir bakış eklenir (Resim 41). Görünmeden gören tanığın sesi, failin perspektifine yerleşmiş seyirciyi bakışın nesnesi kılar. Böylece görsel düzlem, bizi failin bakışına yerleştirmiş olmasına rağmen, "gördüm" ile başlayan Emoş'un tanıklığı, failin değil *tanığın gözleriyle görmemize* yol açar. Felman'a göre tanıklık, basit anlamda bir olayı gözlemlemek, kaydetmek, hatırlamak değil, ama bir vakayla ilgili olarak yeri doldurulamaz ve özgül bir topografik konumdur: "Tanıklığın anlatı düzeyindeki özgüllüğü, tanığın görme eylemindeki yeri, tanıklığın doldurulamaz icrasından, tanığın 'kendi gözleriyle 'gör-

mesi'ndeki biriciklikten kaynaklanır" (1992: 206). O halde Emoş'un hafızası, *gören* olarak filmin ayrıcalıklı tanıklığının taşıyıcısıdır. Bakışımıza dahil olan birincil tanığın bakışı, seyirciliğimizi röntgenci bir düzlemden alarak etik bir bağlama taşır. Emoş'un tanıklığının ardından, sözel ifadeler sonlanır ve sadece görsel düzlemden oluşan bir anlatı kurulur, "sırtı çözülmeye çalışılan" fotoğrafa bakarız (Resim 41).

Dersim'in Kayıp Kızları'ndan farklı olarak arşivlerin açılmasıyla daha çok belge ve fotoğrafa ulaştığını ifade eden yönetmenin açıklamasından *Hay Way Zaman* belgeselindeki görüntü ve belge çokluğunu anlamak mümkün. Belgesel evreninin ilk yarısını, bu kanıtlarla doldurarak inşa etme çabasının, filmin içine doğduğu tarihsel/toplumsal mirasla ilgili olduğunu bir kez daha söyleyebiliriz. Belgesel, kendisini önceleyen bilmeme/görmeme ve görmezden gelme perdesini aşmaya çalışarak, aynı zamanda Tertele'nin resmi söylemdeki gerekçelerine de yer verir. Ancak tek başına bu kanıtlama çabası belgeseli tarihi bir belgeye dönüştürme ve geçmişe doğrudan ulaşabileceğimiz yanılgısını yaratma riski taşır. Üstelik söz konusu olan bir felaket ise bizim anlamaya çalıştığımız şey tek başına failin gerekçeleri olamaz (Nichanian 2011: 176), zira bu gerekçeler suça dair hiçbir şey söyleyemez: "Failin çok iyi gerekçeleri olduğuna ve bunların tarih tarafından eninde sonunda doğrulanacaklarına eminim; her ne kadar ahlak tarafından, merhamet, insanlık ya da hakikat kültürü tarafından doğrulanmadıklarını biliyor olsak da" (176). Kuşkusuz Nichanian'ın bu itirazı Dersim Tertelesi için de geçerlidir. Tertele'ye dair resmi belgeler, açıklamalar ve arşiv görüntüleri, süren yas yasağını, geçmişin şimdideki tezahürünü ve felaketin hâlâ sürdüğünü anlatabilir mi?

18. Rancière, *Shoah* belgeselinde temsil edilenin cellatlar ve kurbanlar değil bir "çifte ortadan kaldırma süreci" olduğunu söyler: "Yahudilerin ortadan kaldırılması ve ortadan kaldırılmalarının izlerinin ortadan kaldırılması. Bu tamamıyla temsil edilebilirdir. Yalnızca, geçmiş 'yeniden yaşatarak' ikinci ortadan kaldırmayı temsil etmekten vazgeçen kurgu formunda temsil edilemez" (2008: 128).

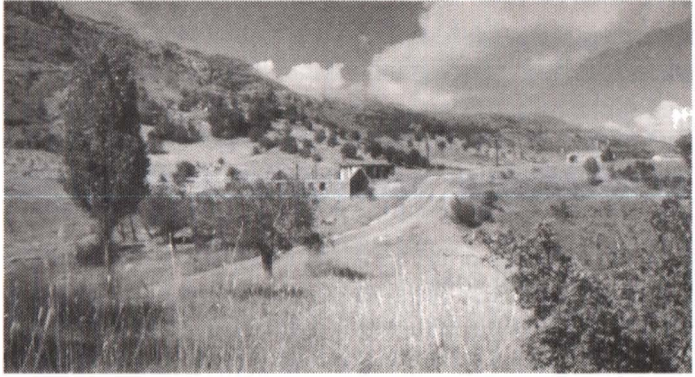
Kendi Boşluğuna Seslenmenin Olanaksızlığı: Tanıklık Krizi

Hay Way Zaman’da arşiv görüntülerinin belgeselin evreninden çekildiği ve şimdiki zamanda geçmişin dehşetiyle yüzleştığımız sahnelerde “çifte ortadan kaldırma sürecine”¹⁸ tanık olmaya başlarız. Artık temsil yoluyla “orada” olarak işaretle(ye)mediğimiz kaybın ve boşluğun evrenindeyizdir (Resim 42).

Emoş’un travma mekânına gitmesiyle, arşiv görüntüleri ve tanıklıklarla oluşturulmaya çalışılan evren yanılmaya başlar. Emoş’un bedeni ve mekânın travmatik mirası, geçmişin değil ortadan kaldırma sürecinin yol açtığı *boşluğun* tanığıdır: (Emoş) *En çok üzüldüğüm benim abim benimle geldi (katliamdan kaçarken), nasıl kaybettim, nasıl sahip çıkamadım, ona üzülüyorum... Yok... Kemikler ne oldu, kemikleri bir mezara koyup da gidip ziyaret edemedim. Toprak oldu abim de toprak oldu, yavrum...* Böyle felaketlerde hayatta kalanların kaybettiği şeyin “kaybın sözünü etme kapasitesinin ta kendisi” olduğunu söyler Nichanian (2011: 88); bu nedenle “tanıklıklar, insani dilin bütünlüğünün bozulması ya da tanığın yok edilmesi hakkında insani dili kullanarak herhangi bir fikir veremezler. Tanıkların tanıklık ettiği



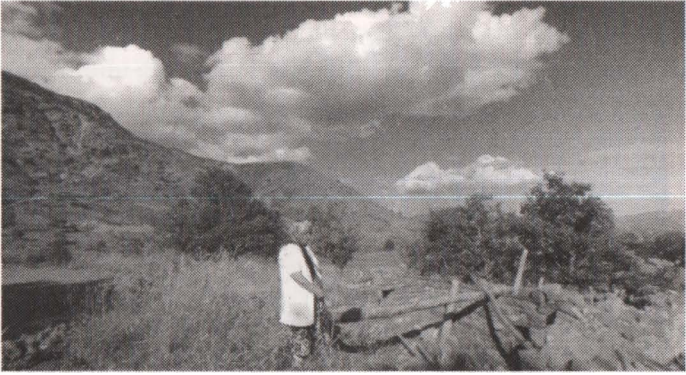
42 “En çok üzüldüğüm benim abim benimle geldi, nasıl kaybettim, nasıl sahip çıkamadım, ona üzülüyorum...Yok...”
Hay Way Zaman, Nezahat Gündoğan, 2013.



43 Emoş: "Etrafa bakınca birkaç tane ev görüyorsunuz ...
Eskiler yok ... Hiçbiri yok", *Hay Way Zaman*, 2013.

varsayılır (2011: 33). Belgesel boyunca bütünüyle dile aktarılamayan ve tamamlanamayan anlatılar, Tertele gibi bir felaket karşısında da tanıklığın yetersizliğini gösterir. Bu yüzden Felaket'e tanıklığın imkânsızlığı Tertele için de geçerlidir: "Hayatta kalanların tanıklıklarında, yakınların kaybı ya da kitlesel katliamlar" anlatılabilir (Nichanian 2011: 33) ancak "hiçbir tanıklık bu olaya; kurbanın ve hayatta kalanın dilinde (dünyasında) tanığın ortadan kaldırılması olayına tanıklık edemez" (39). Emoş'un tanıklığı boşluklar ve sessizliklerden oluşur; tutarlı ve bütünlüklü bir anlatıya ulaşmamız mümkün değildir. Travma mekânı ile hayatta kalan Emoş'un bir araya geldiği sahneler, geçmişin geçmişte kalmadığı ve şimdiye de bu geçmişi dışarıda bırakarak bakamayacağımız bir gerçeklik düzlemi inşa eder. Seyirci-tanık olarak bizler, şimdiki zamanın evrenine doğrudan baktığımızda hiçbir şey *göremeyiz* (Resim 43, 44).

Travmatik mekânların sessizliği içinde tanık olduğumuz sadece *yokluktur*. Görüntüde bazen görececek hiçbir şey yoktur, bazen tarif edilemezdir. Hatırlanan yerdeki bazı evler yıkılmış, bazıları tamamen yok olmuştur. Travmatik hafızanın mekânlarını görsek bile, ne görüntü ne de tanıklık orada bize ne yaşandığını bütünüyle anlatabilir. Tanıkların anlatımıyla görüntü düzlemi arasındaki kapanamayan *boşluk*, Tertele'nin şimdideki tezahürüdür. Şimdinin evreni travmatik



44 Emoş: “(Bu evden) Asker aldı bizi götürdü ... Bir daha geri dönmedik”, *Hay Way Zaman*, 2013.

geçmişin *eksik* görüntülerinin tasallutuna uğradıkça baktığımızın sıradan bir görüntü olduğuna dair düzlem de sarsılır. İzleri dahi silinmiş ve asla tam olarak anlayamayacağımız bir felaketin “gecikmiş tanıkları”na dönüşürüz.¹⁹ Temsilin yetersizliği arşiv görüntüleri ile kapatılmaya çalışılmadığında, başka bir deyişle bir mevcudiyet evreni inşa edilmediğinde, geçmiş şimdide görünür olur ve “yokluk olarak kendi payını” talep eder (Arslan 2014). Belgesel geçmişle bugün arasındaki sınırları muğlaklaştırarak *başka türlü bakmaya*, bugünde gizlenmiş ve görmezden gelinmiş geçmişi *görmeye ve duymaya* çağırır (Resim 44).

Emoş’un tanıklığı, aynı zamanda izleri silineni geri çağırır: *Burda geniş bir kapımız vardı, tahtaydı ama genişti, girerdik çıkardık, babamla annem yatardı, onların yüksekti yeri, biz orda yerlerde yatıyorduk iki kardeş abimle ben ... Asker aldı bizi götürdü ... Evet bu ev-*

19. “Gecikmiş tanık” yorumunu Saxton, *Shoah*’ın analizinde kullanır: “Terk edilmiş yerler ile tanıkların travmaya uğramış yüzleri arasında ayırıcı kesiklerin bulunması ve travmatik mekânların katlanılması zor sessizliği içinde tanıkların kelimelerinin yetersizliği, imgelerin gönderselliğinin limitlerini sorgulamaya devam eder. Bu kesikler, *Shoah*’ın seyircileri olarak bizlere, bizim anlatıldığını duyduğumuz olayları asla tam olarak anlamayacak ve bilmeyecek gecikmiş tanıklar olduğumuzu anımsatır” (2008: 42-43).



45 Felaket'e dair aktarımlarla geçmişin travmatik mekânları bir tanığın bakışına dönüşür. Surp Garabed Manastırı'nın şimdiki görüntüsü. *Vank'ın Çocukları*, Nezahat Gündoğan, 2016.

den. Bir daha geri dönmedik... Tanıklık zamanı geri sarar, Tertele ile ortadan kaldırılanı *hatırlayarak* yeniden inşa eder ve böylece silinen izleri ortaya çıkarır. Tertele'nin yol açtığı yıkımı “tersine çevirir”.²⁰ Bu nedenle, belgeselde kaydedilen sadece geçmişte ne yaşandığı değil, şimdiki zamanda çifte ortadan kaldırma sürecinin yol açtığı *kayıptır*. Belgesel, silinen hafızayı geri döndürmeye ve böylece Tertele'ye dair hafızayı oluşturmaya çalışır. *Vank'ın Çocukları*'nda da, tarihi ve kimliği hakkında eksik bilgileri tamamlamaya çalışan Keşiş'in yakını, 38'den sonra Ermenilerin Dersim'den gidişleriyle çoraklaşan bu topraklarda bugün sadece “izleri bulmaya” çalıştığını söyler: *Bir kalıntı, bir ışıma, bir ses, bir şekil... Ama çok zor, her şey yıkıldı artık. Geriye kalan koskoca bir acı. Bu yıkık duvarlar gibi* (Resim 45).

Sıradan görünen bugüne ait görüntülerde, bastırılan geçmiş ortaya çıkmaya başladıkça travma mekânları da *bize bakan yüzlere* dönüşür

20. Hirsch, *Shoah* belgeselinde, Holokost tanığı Srebniç'in ölüm kampları alanına giderek tanıklığını aktarmasını, izlerin silinişinin tersine çevrilmesi olarak yorumlar, Srebniç “izlerinin silinişini hatırlayarak, ona yeniden tanıklık ederek ve ortadan kaldırma eyleminin gerçekleştiği coğrafyanın bizzat bu ortadan kaldırma sebebiyle tanınmaz hale geldiğini farkederek, silme işleminin yarattığı etkiyi” tersine çevirmiş olur (2004: 77).

Başka bir deyişle, Daney'in travma görüntülerini yüzler olarak okuma önerisini günümüze dair travma mekânları için de düşünebiliriz. Travmatik tarihin gömülü olduğu mekânların hakikati ortaya çıktıkça, günümüze dair görüntüler de sıradan olmaktan çıkar, görmezden gelinen geçmişin *bize bakan* suretlerine dönüşür.

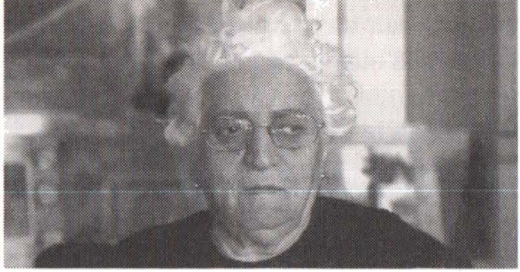
Yüzün Topografyası

Her biri bakışa ve surete dönüşen arşiv fotoğrafları ve travmatik mekânların şimdiki zamandaki suretlerinin yanı sıra, 38 belgesellerinde, geçmişe tanıklığın görsel düzlemi çoğu zaman tanıkların yüzleridir. Türklük bakışıyla kurulan çerçeve yoluyla temsil düzeyinden silinmiş yüzler, bu belgesellerde geçmişin kayıtlı olduğu hafıza mekânlarına dönüşür.

Yüz görüntüleriyle açılan *Hay Way Zaman* belgeselinde, travmatik tarihin ikinci kuşak mirasçısı Emoş'un kızı, siyah-beyaz yüz görüntüleri üzerine annesinin yaşamış olduğu felaketin büyüklüğünü idrak ettiğinde neler hissettiğini ve geçmişin yaşayanlar tarafından dahi bir sır olarak nasıl taşınmak zorunda kaldığını anlatır: *Geçmiş sanki biz de kitledik, belki de farkında olmadan geçmiş kitledik...* Emoş'un yüzü perdeyi kaplar. Şimdiki zamana ait Emoş'un yüzüyle açılan sahne, gençlik ve sonra çocukluk fotoğrafının belirmesiyle sonlanır. Her bir fotoğraf, bir önceki yüzün içinde solar ve kendinden sonra gelen yüzde içerilir (Resim 46).

Yüzün içinde yaptığımız yolculuk sonunda vardığımız nokta Emoş'un çocukluğudur, başka bir deyişle 1938'dir. Bu sahneyi tersinden okuduğumuzda şimdi'nin simasının geçmişin şiddetiyle malul olduğunu söyleyebiliriz. *Dersim 38* belgeseli de "yüz"lerle açılır, travmatik tarihin yüzleri ve mekânları iç içe geçirilir, sözel anlatı yoktur, sadece yüzlere bakarsınız (Resim 47). Arşiv fotoğraflarında da yüzlere odaklanılır, kamera yüzler üzerinde gezinirken ses kanalında travmatik tarihle ilgili tanıklıklar yer alır. Geçmişin izini bu yüzlerde aramaya koyuluruz.

Geçmişle aramızda koruyucu bir perde (Türklük perdesi) olmadan Tertele'yle karşı karşıya kaldığımızda, görüş alanımızdan silin-



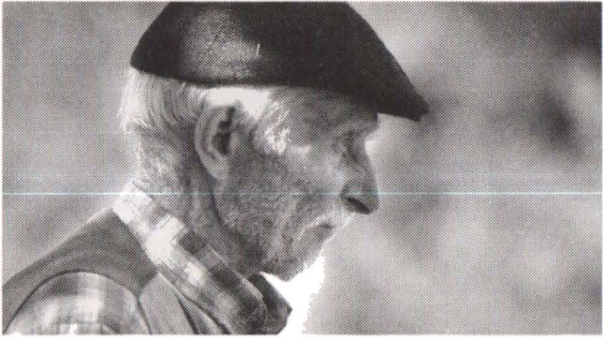
46 Sadece mekânlar değil, yüzler de bir hafıza mekânı olarak felaketin izini geçmişten günümüze taşır.



47 Bir hafıza mekânı olarak yüzün topografyası.
Dersim 38, Çayan Demirel, 2006.

miş olanın yüzüyle karşılaşırız. Başkasının yüzüyle karşılaşmanın etik bir muhakemeye yol açacağını düşünen Levinas'a göre, "yüz öldürülmeyendir, ya da hiç değilse 'asla öldürmeyeceksin' demekten oluşandır" (2003: 326-27). Bu anlamda yüzle karşılaşmanın yol açtığı etik muhakeme, başkasına karşı duyduğum sorumlulukla ilgilidir: "Ölümle başkasının yüzünde karşılaşırım ve bu karşılaşmada ben, sanki başkasına olan kayıtsızlığımdan ötürü başkasının ölümünün suç ortağıyım" (Levinas 2011: 102). Levinas'ın anlayışında sorumluluk kavramı daha geniş anlamda ben'in kimliğini kurandır; "ben, karşılık beklemezsizin başkasından sorumluyum" ve "sorumluluğum devredilemez, kimse benim yerimi alamaz" (2003: 332, 334). Saint Cheron, Auschwitz ve Hiroşima'ya tanık olan ve bu travmatik yüzyıla eserleriyle cevap vermeye çalışan Auschwitz sonrası Yahudisi Levinas'ın sorumluluk ve etik kavramlarına vurgusunu bu arka planla birlikte düşünmenin kaçınılmaz olduğunu söyler: Levinas, "altı milyon erkek ve kız kardeşinin ardından sağ kalmanın kimseye devredemeyeceği sorumluluğunun bilincinde"dir (Cheron 2015: 20).

38 belgesellerinde karşımıza çıkan her yüzün Levinasçı anlamda etik bir karşılaşmaya denk geldiğini söylemiyorum elbette, ancak yaşananlar karşısında tanıklığın dahi yetersiz kaldığı anlarda yüzün,

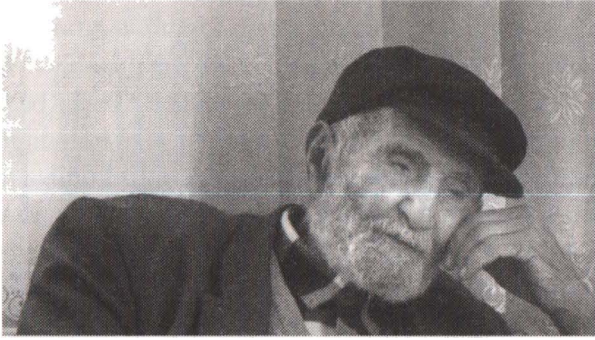


48 Tanıklığın dahi anlatamadığı dehşet yüzde bir surete dönüşür, *Hay Way Zaman*, 2013.

temsile aktarılamayanın izine dönüştüğünü söyleyebiliriz. *Hay Way Zaman*'da katliamdan sonra Munzur'un kıyısında ailesinin de içinde olduğu yüzlerce cesetle karşılaşan katliam tanığı, 75 yıl sonra travma mekânında tanık olduklarını dile dökmeye çalışır: *Yüz elli kişi az mı... Hep birbiri üzerine yığılmış ... suyun ortasında öyle kat kat... Tamamlanamayan tanıklık yerini iç çekişlere, mırıldanan bir ağıda ve sonra sessizlik içindeki yüze bırakır (Resim 48). Böylece yüz, söze dökülemeyen dehşetin sahnesine dönüşür.*

Levinas'ın anlayışında, “insanın acıları olarak, insanın acılarının haykırışı olarak anlaşılan yüz” hiçbir temsile gelmez (Butler 2005b: 146). Bu nedenle Levinasçı yüz, insani anlamda bir yüzden öte, “kendisiyle hiçbir özdeşleşmenin mümkün olmadığı şeyi, insanlıktan çıkarmanın başarısını ve şiddetin bir koşulunu temsil eder” (146). Sanırım tanıklığın çöktüğü bu sahne, Levinasçı anlamda yüze en yakın olduğumuz anlardan biridir. Bu sahnelerde yüz, tanığın yüzü olmaktan öte, Tertele'ye tanıklığın imkânsızlığı olarak, *yasın ve hayatın kırılğanlığını içeren bir sese dönüşür.*

Sadece yüz değil, beden de felaketin tanığıdır. *Hay Way Zaman* belgeselinde hem kurtulanların hem de katliama katılan askerlerin bedenleri, tanıklığın yetmediği, tanık olmanın imkânsız olduğu ve temsilin çöktüğü anlarda temsil edilemeyenin kendisine dönüşür.²¹ Belgeselde, katliama katılan askerlerden biri, katliamın nasıl gerçek-



49 Katliamā katılan asker: "Bu vücut neler gördü, nelere şahitlik etti".

leştirildiğine dair anlatısını tamamlayamaz ve tanıklığını bedenine bırakır: ... *bu vücut neler gördü, nelere şahitlik etti* der ve susar (Resim 49). Katliamdan kurtulanların elleri, bedenleri ve yüzleri travmatik şiddetin dile dökülemediği sessizlik anlarında görsel düzleme yerleşir, katliamın sessiz tanıkları olarak perdeyi kaplar.

Beden sadece geçmişin şiddetinin tanığı değil, doğrudan bu şiddetin nesnesidir de. Tertele'den kurtulan Fatma'nın anlattıkları bedenlerin dahi nasıl Türkleştirildiğini ortaya koyuyor: (Tertele'nin ardından) *Bir yüzbaşının evine getirdiler, hemen tuttular beni saçım tıraş ettiler, götürdüler banyoya soktular, yıkandım, ondan sonra soyundurdular, işte kısa elbiseler giydirdiler ayağımı bir ölçü çizdiler etraflarına, gittiler bir ayakkabı mı hazır mı aldılar nasıl ettiler, ayakkabı getirdiler bir kısa çorap, ondan sonra giydirdiler, başıma bir şapka, mengelli bir şapka...*²²

21. Saxton, *Shoah* belgeselinde, tanıkların jestlerinin, hakikatin imgesine dönüştüğünü ifade eder: "Travmanın gömülü bir biçimde duran ve Gerçeğe ait olan çekirdeği dilsel olmaktan çok bedensel ıstırapın işaretleri olarak ortaya çıkar; başka bir deyişle, tanıklığın ve temsilin mekânı, tanığın sözlerinden çok vücudu ve elleridir" (2008: 38).

22. Tertele tanığı Huriye Aslan da bedenine müdahaleyi şu cümlelerle anlatır: "1938'de ben 8-9 yaşındaydım ... Ormanda kalıyoruz, yani saklanıyorlar ... Asker bunları bastı oturduğu ormanın içinde ... ben kaçamadım, yakaladılar ... Aldı doğru Ovacık'a götürdü ... Bir asker geldi ki elinde saç makinesi var, ama saç makinesini

Bedenin hem yüzeyde hem de derininde toplumsal bir fenomen olduğunu söyler Butler: “Tanımı gereği toplum tarafından işlenmeye ve toplumsal cebire boyun eğen beden, yaralanabilir” bir şeydir (2015: 38). Bu tanıklıklar, bedenlerinin zorla bir başka bedene nasıl dönüştürüldüğünü ve yüzeylerine Türklüğün nasıl işlendiğini anlatır. Üstelik söz konusu olan sadece bedenler üzerinde kurulan tahakküm değildir elbette. Bedenlerin, dillerin, kültürün, aidiyetin ve hafızanın yıkımıdır Tertele.²³ Felaket, içine hapsolunan bedenlerde ve gizlenen kimliklerde hâlâ sürer. Bu nedenle geçmişini hatırlamak, bugün farklı biçimlerde şiddetin nasıl sürdüğünü konuşmayı ve “bedenlerin, toplumsal bedenler de dahil olmak üzere, yüzeylerinin en başta o hale nasıl geldiğini ‘hatırlama’”yı da içermelidir (Ahmed 2015: 49).

Huriye ve Fatma, nasıl bir şiddete maruz kaldıklarını ve geçmişin şiddetinin bugün hâlâ hafızalarında nasıl sürdüğünü kameraya (seyirciye) bakarak anlatırlar. Başkalarının acısına ve adaletsizliğe tanık olurken röntgenci konum almamıza engel olabilecek stratejilerden biri de bu bakıştır. Görüntülenmiş öznenin kameraya bakışı, başka bir ifadeyle bu karşılıklı bakış, “muğlak ve bozucudur”: “İster kameranın arkasından ister kameranın kendisinden isterse geleceğe ait muhayyel bir seyirciden bir kişiye baksın, *regard cinema*, alan içi ve alan dışındaki uzam, temsil, gerçeklik, görüntü ve seyirci arasındaki sınırları istikrarsızlaştırır” (Saxton 2008: 108). Geleneksel anlatıda bir ihlal olan, kameranın varlığını hatırlatan ve seyirciye de “orada” olduğunun farkında olunduğu bilgisini veren bu tedirgin edici bakış, seyirciyi *bir tanığa* dönüştürür. Böylece, zorla modernleştirmenin canlı tanığı olan ve Türklük perdesinden bütünüyle silinen Huriye ve Fatma’

bilmiyorum ... Asker beni vurdu makinaya, iyice beni keloğlan yaptı ... Sıfıra vurdu hiçbir şey kalmadı, kadın beni aldı, elimden tuttu doğru banyoya beni yıkadı, beni götürdü bir trenin önüne, benim elimi tuttu askere teslim etti... Ne yapıyorlar nereye götürüyorlar hiçbir şey anlamıyorum ki.”

23. Tertele’yi ve sonrasını yaşama deneyimleri ve direnme stratejileriyle farklılaşan kadınların anlatıları bu nedenle hafızanın toplumsal cinsiyetle ilişkisini düşünmemizi zorunlu kılıyor. Doğrudan Tertele tanıklıklarıyla ilgili olmasa da toplumsal cinsiyet ve toplumsal hafıza tartışmaları için bkz. Altınay ve Petö (haz.) 2016.



50 Fatma ve Huriye, *İki Tutam Saç: Dersimin'in Kayıp Kızları*, 2010. Geçmişin şimdiki mevcudiyeti görünür ve duyulur oldukça bizi etik bir muhakemeye çağırın bakış da perdeyi kaplar.

nın bakışları, arada koruyucu bir perde olmadan, doğrudan bize yönelir: Geçmişin şimdiki mevcudiyeti görünür ve duyulur oldukça bizi etik bir muhakemeye çağırın bu bakış da perdeyi kaplar (Resim 50). Yüz'ü etik bir muhakemeye dönüştüren bu karşılıklı bakış düzlemi, röntgenci bir pozisyonundan “üçüncü (masum) kişi”ler olarak geçmişe tanık olmamıza engel olur. Her türlü temsilin yetersiz kaldığı bu sahnelerde, yüz'ün çağırısı “yaşayan varlığın, başından itibaren hayat-olmayan bir şeylere”, yası gasp edilerek “kaybın dahi kayıp olduğu bir deneyime maruz kaldıkları” (Butler 2015: 22) hakikatiyle yüzleşmemizin yolunu açabilir mi?

Belgeseller aracılığıyla tanık olduğumuz anlatılar, bakışlar ve yüzler, ulusal anlatının gizlediği şiddeti ortaya çıkardıkça, masumiyetten imal edilmiş Türklük çerçevesi de yerinden olmaktadır. Örneğin Atatürk filmlerinde, Atatürk'ün/ulusun babasının evlat edindiği bir kız çocuğu anlatısı olarak romantize edilen Sabiha Gökçen hikâyesindeki *eksik* bilgi, bu belgeseller aracılığıyla tamamlanır. “Evlat edinilen küçük kız çocuğu” anlatısına, bu belgeseller aracılığıyla Gökçen'in Tertele'de pilot olarak yer aldığına dair bilgi dahil olur. Kendimizi tanıdığımız masumiyet imgesini inşa eden Türklük çerçevesinde bastırılmış olan felaket ortaya çıktıkça, çerçevenin barındır-

dığı ya da bizzat bu çerçevelemenin yol açtığı şiddet görünür hale gelir. Türklüğün imgesi şiddeti göstermez kuşkusuz; ancak “gösterileni belirleyen çerçevede bir şiddet” olduğu (Butler 2005b: 149) bu belgesellerdeki tanıklıklar aracılığıyla açığa çıkar.

“Kendisi farkında olsun olmasın bu ülkede herkesin bir Dersim hikâyesi vardır,” der Murathan Mungan, “ille de içinde olmaları gerekmez, bazen bir ucunun kendisine değdiğini bile bilmeden yaşayıp gitmişlerdir” (2012: 12). *Dersim'in Kayıp Kızları* belgeselinin sonunda anlatıcı ses doğrudan seyircisine seslenir; anlatının burada kapanmadığını, “biz”i kuran anlatının görmezden geldiğimiz hakikatten oluştuğunu ve kaybın bize yapışıp kaldığını ilan eder: *Yanınıza yörene bir bakın, tanıdığınız ihtiyar bir kadın Dersim'den koparılmış bir kızın son hali olabilir*. Belgesel, hâlâ aranan kayıp kızların isimleri perdede akarken sona erer. Filmin evreninden jeneriğe taşan felaketin izi, kapanmaya engel olan bu *açıklık*, 1938'in hâlâ süren bir felaket olduğunu da anlatmaz mı? Dahası, yanımıza yöremize bakmaya ve bilmediğimiz ya da bilmezden geldiğimiz kayıplarla yüzleşmeye dair çağrı, en nihayetinde inandığımız hikâyeler ve kendimiz üzerine düşünmeyi de talep etmez mi?

SONUÇ

Hay Way Zaman belgeselinin gösteriminin ardından söylenen şu sözler kendi üzerine düşünüşün başlangıcı olabilir mi? “Biz Atatürk’ün çocukları ve torunları olarak bu acıları *bilmiyorduk*; yaşanan bu acılardan ötürü Atatürk’ün çocukları olarak sizlerden özür diliyorum”.¹ Dersim Tertelesi’ne dair *bilgisizliğin* dile getirildiği bu cümleyi, *Veda*’nın finalindeki *rüya* sahnesiyle birlikte düşündüğümüzde ne söyleyebiliriz? Geçmişe dair bu *bilgisizlikle* *rüya* görmenin/*rüyada* kalma ısrarının nasıl bir ilişkisi olabilir? Zira geçmişimize dair *bilgisizlik*, kayıtsızlık ve inkâr, günümüzde farklı bileşenlerle (İslam/Osmanlı/Türklük) ve farklı kahramanlarla (Osman Gazi, Fatih Sultan Mehmet, Abdülhamit vb.) oluşturulan benzer bir masumiyet anlatısıyla sürdürülmeye devam ediliyor. O halde Türkiye sinemasının ve elbette Türklüğün geçmişle ilişkisini *bilgisizlikle* birlikte düşünmek bize nasıl imkânlar sunar?

Dersim 38 belgeselleri boyunca duyulur olan sesler ve karşılaştığımız yüzler bizi kuran hikâyede üzeri örtülen fiziksel ve sembolik şiddeti perdeye taşıyarak bizi *rüyadan* çıkmaya zorluyor. Tanık olduğumuz anlatılardan sonra, “sır”ı çözülmeye çalışılan fotoğrafa yeniden dönüp baktığımızda sır sayılanın, aslında sessiz kaldığımız ve sonra dönüp “sır” muamelesi yaptığımız hakikatin kendisi olduğunu görürüz. Bu nedenle “sırrı çözmek” aslında “biz”im geçmişle kurdu-

1. Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Başkanı Türkân Saylan’ın gelini Nuray Çetinkaya Örgü, *Hay Way Zaman* belgeselinin gösteriminden sonra “‘yönetmen Gündoğan’a dönerek’ bu özrünü dillendirir” (Gürtaş 2014).

ğumuz yok sayma ilişkisini, geçmişimize yönelik bilgisizliğimizi ve farklı inkâr stratejilerini ifşa etmeyi de içeriyor.

Atatürk filmlerini ise başlı başına rüyada kalmaya çağıran filmler olarak adlandıırabileceğimizi düşünüyorum. Ölümle, fanilikle, kayıpla, Ermenilerin ya da Kürtlerin varlığıyla, kısacası yok sayılan her türlü ötekinin sesi ve bakışıyla karşılaşmamızı türlü türlü yollarla engelleyerek bir bütünlük ve masumiyet yanılması yaratan bu filmler, geçmişimize dair *bilgisizliğimizin* nasıl mümkün olduğunu da açıklıyor. Atatürk filmlerinin inşa ettiği çerçeveden ya da daha geniş anlamda Türklük perdesinden kendimize, geçmişe ve şimdi'ye baktığımızda Dersim Tertelesi'yle ya da 1915'le karşılaşmamız mümkün mü? İnkâr ettiğimiz kayıplarla, suç ve sorumluluğumuzla ya da *bizi biz yapan* hikâyenin çelişkileriyle karşılaşacağımız yerde, kamera ya Türklüğün *yarasına* yakın çekim yapıyor ya yönünü bir kadın bednine çeviriyor ya da bakışımızı Türklük manzaralarıyla doldurarak kahramanlıktan ibaret kayıpsız ve yenilgisiz kaskatı bir kimlik yanılması yaratıyor. Ermenilerin ve Kürtlerin izinin silindiği bu çerçeveleme bir *hafıza kaybı* yaratarak ötekinin tarihine ve kaybına dair bilgisizliği, kayıtsızlığı ve duygusuzluğu daimi kılıyor. Kamera eleştirel bir mesafeyle Türklüğün kendisine çevrilmediği için, aynı zamanda kendimize dair bir yanılsmaya da neden oluyor; bu çerçeveleme suçtan, sorumluluktan ve ötekinin bakışından muaf, yekpare, masum ve mağdur bir öznellik inşa ediyor. Elbette inkârın, yok saymanın ya da hakikatle yüzleşmekten kaçmanın tek bir sesi yok. Bu filmler kimi zaman nostaljik bir sesle, kimi zaman şimdinin seslerini duymayı reddeden bir melankoliyle, kimi zaman da yas'a dönüşemeyen bir hüznle, ama illa ki masumiyete dayalı bir şimdi ve geçmiş inancıyla sesleniyorlar bize.

Oysa gerçek masumiyetin ancak sorumluluk duygusuyla mümkün olacağını söyler Levinas, "masumiyetin ayartıcılığı" karşısında ötekine karşı sorumluluğumuzu hatırlatır: "Masumiyetimiz arttıkça sorumluluğumuz da artar" (2003: 286-87). Ötekinin felaketine sessiz kaldığımız ve sorumluluğumuzu inkâr ettiğimiz yerde masumiyetimizden de söz edemeyeceğimizi söyler. Bu nedenle bir özü, ötekinin tarihini tanımanın ve kabullenmenin yalnızca başlangıç cümlesi ola-

bilir. Ancak özür, kendi korunaklı kimliklerimizin nasıl bir yanılsama ve bilgisizlikle kurulduğunu, başka bir deyişle, kendi üzerimize bir düşünüşü içermediği sürece, adalet talebine yanıt veren bir yüzleşmeye yol açamıyor. Aynı nedenle Akın'ın *Kesik*'i de böyle bir yüzleşmeye imkân vermiyor. Kamerayı "biz"e doğrultmadığı için o masumiyet ve mağduriyetten müteşekkil etik-politik pozisyonumuzu sorgulamaya yol açamadığı gibi, perdede gördüklerimiz üzerinden kolaylıkla masumiyetin ayartıcılığına kapılmamıza neden oluyor. Oysa *Ararat* 1915'in inkâr edilmesinin, inkâr edeni de inkâr edileni de nasıl hâlâ kurmaya devam ettiğini, "kesik"ın geçmişle değil, bugünle, bugün bizim geçmişe nasıl yanıt verdiğimizle ilgili bir mesele olduğunu söyler. İnkârın toplumsal / kişisel öznellikleri şekillendirmeye devam ettiğini ve ötekinin sesini reddeden etik bir konumun mümkün olamayacağını anlatır bize. İnanığımız hikâyeler ve geçmişle kurulan ilişki üzerine düşünmeye çağırın *Ararat*'ın seyircisine bıraktığı soruyu yeniden hatırlayalım: Görüş alanımıza dahil olamayan ama sesini duyduğumuz, üzerimize yapışıp kalan "*kesik*"e rağmen 1915'in geçmişte kaldığına ve/veya hikâyemizin masumiyetten ibaret olduğuna inanmaya nasıl devam edeceğiz?

İnkâr ettiğimiz ya da yok saydığımız tarihsel hakikatler ortalığa saçılmaya devam ettikçe masumiyete dayalı anlatıları sürdürmek giderek zorlaşacak elbette. Ancak yok saymanın ve inkârın bu coğrafyadaki tarihi öyle uzun ki, geçmişimize dair bilgisizliğimiz kat kat derinlere iniyor, kazdıkça yeni bir hakikat ortaya çıkıyor. Tıpkı 2013'te Gezi Direnişi'nde, parkın merdivenlerinin, yanı başındaki eski bir Ermeni mezarlığından alınan mezar taşlarıyla inşa edildiğini öğrenmemiz gibi. Türkiye halkı aynı dönemde Kürt coğrafyasında yaşananlara dair bilgisizliğiyle de yüzleşiyordu: "Kürtlerin ne yaşadığını bilmiyorduk, şimdi anladık". Sadece uzak geçmişimizde değil, yakın geçmişimizde ve şimdiki zamanda da ne yaşandığına dair bilgisizliğimizi açık ediyor bu cümle. Üstelik, felaketleri duymazdan ve bilmezden gelmeye devam ettiğimiz sürece tarihimizde yeni felaketler de yaşanmaya devam ediyor.

Geçmişin suçları, adaletsizlikleri ve bu adaletsizlikleri mümkün kılan tarihsel öznelliğimiz üzerine düşünen bu çalışma, Sur ve Cizre'

de yaşanan felakete tanıklığın gölgesi altında yazıldı. İnkârla, kayıtsızlıkla ve suskunlukla suça ortak olan imgeler ve hikâyeler üzerine düşünürken felakete yakalanmak, bir yıkıma tanıklığın içindeyken yazı yazmak, sadece tanık olmanın sorumluluğuna değil, kendi pozisyonuma dair de bir sorgulamaya yol açtı. Yazılan her şeyin üstünü çizen bir şimdinin içindeyken konuşmaya çalışmak kendi başına bir çıkmaza girmekle sonuçlandı. En nihayetinde, çalışma boyunca söyü edilen temsilin/sözün yetersizliğine bu satırların yazarı da yakalanmış oldu. Felaketler tarihi üzerine yazarken felakete tanık olan bu çalışmanın son cümlelerine, bu nedenle, bir *yetersizlik*, *anlamsızlık* ve *geç kalmışlık* duygusu sirayet etti.

Bu yetersizliği ve geç kalmışlığı etik bir konuma, bir imkâna ve *kendi üzerimize bir düşünüşe* dönüştürmek mümkün elbette. Kendimizi tanıdığımız imgede bastırılanın ve inkâr edilenin bakışıyla bizi karşılaştıran, melankolik ve kırılgan, haklı ya da mağdur ama her daim suç ve sorumluluktan muaf öznelliklerimize ötekinin izini düşüren, böylece suça ortak olmayan hikâyeler anlatılmaya devam edecek. Elbette sinemada, ötekine karşı sorumluluğumuzu hatırlatan ve içine yerleştığımız öznellikler üzerine düşünmemize yol açan yeni estetik biçimler karşımıza çıkmaya devam ederken, bir yandan da masumiyete duyulan inancı seslendiren anlatılar da üretilecek. Kuşkusuz, sinemada kendi imgemize dair sorgulamanın yolunu, kamerayı eleştirel bir mesafeyle “biz”e çeviren hikâyeler açacak.

KAYNAKÇA

- Adak, H. (2003) "National Myths and Self-Narrations: Mustafa Kemal's Nutuk and Halide Edip's Memories and Turkish Ordeal", *The South Atlantic Quarterly*, 102 (2/3): 509-28.
- Adatepe, Ü. (2008) "Mustafa Filmi Vizyondan Kalkmalı", T24, t24.com.tr/haber/adatepe-mustafa-filmi-vizyondan-kalkmali,18739; 30 Kasım, erişim tarihi: 15 Nisan 2013.
- Adorno, T. W. (2004) *Edebiyat Yazıları*, çev. S. Yücesoy, O. Koçak, İstanbul: Metis.
- (2009) *Minima Moralia*, çev. O. Koçak, A. Doğukan, İstanbul: Metis.
- (2016) *Negatif Diyalektik*, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Metis.
- Ahmed, S. (2015) *Duyguların Kültürel Politikası*, İstanbul: Sel.
- Akbulut, H. (2005) "Anlatı Bizi Nasıl Kurar?: Ararat'ta Anlatı, Anımsama ve Kimlik", *Kültür ve İletişim*, 8 (1): 91-124.
- (2010) "Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış", *Sinecine*, 1 (2): 119-24.
- Akçam, T. (2002) "Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*, 4: 53-64, İstanbul: İletişim.
- Aksekili, Ş. (2010, 16 Mart) "Livaneli'nin 'Veda'sı", *DerKi*, www.derki.com/sinemadaki/livanelinin-vedasi; erişim tarihi: 5 Ocak 2014.
- Aktan, G. (2001, 19 Aralık) "Ararat", *Radikal*, www.radikal.com.tr/yazarlar/gunduz_aktan/ararat-619083; erişim tarihi: 15 Nisan 2015.
- (2002, 1 Eylül) "Why It Cannot Be?", *Hürriyet Daily News*, www.hurriyetdailynews.com/default.aspx?pageid=438&n=why-can-not-it-be-2002-01-09; erişim tarihi: 7 Mart 2015.
- Aktuğ, E. (2014, 30 Eylül) "Altın Portakalda Skandal Gezi Sansürü", *Radikal*, www.radikal.com.tr/kultur/altin-portakalda-skandal-gezi-sansuru-1215672; erişim tarihi: 20 Mayıs 2015.
- Akyıldız, K. (2012) "Türklük Halleri: Yalnız ve Güzel Ülkenin Ruhı I", *Birikim*, 274: 14-22.
- (2013) "Yalnız ve Güzel Ülkenin Ruhı II", *Birikim*, 289-90: 112-25.
- Akbıyık, S. (2008, 17 Ekim) "Mustafa'yı Çektik ya Atatürk", *CineDergi*, www.cinedergi.com/2008/10/17/mustafayi-cektik-ya-ataturk/; erişim tarihi: 10 Ekim 2011.

- Altınay, A. ve A. Petö (haz., 2016) *Gendered Wars, Gendered Memories: Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Armstrong, R. (2012) *Mourning Films*, North Carolina ve Londra: McFarland Company.
- "Ankara Film Festivali'nde *Bakur* Sansürüne Tepki: Belgesel ve Kısa Film Yarışmaları İptal" (2015, 16 Nisan) *Birgün*, www.birgun.net/haber-detay/ankara-film-festivali-nde-bakur-sansurune-tepki-belgesel-ve-kisa-film-yaris-malari-iptal-77692.html; erişim tarihi: 28 Mayıs 2015.
- "Antalya Film Festivali'nde Bu Kez Toplu Sansür: 150 Sinemacı Festivalden Çekildi" (2015, 29 Ekim) *Diken*, www.diken.com.tr/antalya-film-festivalinde-bu-kez-toplu-sansur-150-sinemaci-festivalden-cekildi/; erişim tarihi: 18 Kasım 2015.
- "*Ararat* İzleyici Onayıyla Bu Akşam KanalTürk'te" (2012, 25 Eylül) *Medyatava*, www.medyatava.com/haber/ararat-izleyici-onayiy-la-bu-aksam-kanal-turkte_15849; erişim tarihi: 9 Haziran 2014.
- Arendt, H. (2009) *Kötülüğün Sıradanlığı*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis.
- Arman, A. (2008a, 8 Kasım) "Basbayağı Bir Linç Bu... Tabu Nedir Şimdi Anladım. Can Dündar'la Söyleşi", *Hürriyet*, www.hurriyet.com.tr/basbaya-gi-bir-linc-bu-tabu-nedir-simdi-anladim-10316164; erişim tarihi: 5 Mayıs 2014.
- (2008b, 9 Kasım) "*Mustafa*'da Freudyen Bir Yaklaşım. Can Dündar'la Söyleşi", *Hürriyet*, www.hurriyet.com.tr/mustafa-da-freudyen-bir-yakla-sim-var-10320994; erişim tarihi: 5 Mayıs 2014.
- Arslan, U. T. (2009) "Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı", *Kültür ve İletişim*, 12 (1): 9-38.
- (2010a, 12 Ocak) "Türkler Olarak Ne Kadar Masumuz", *Taraf*, <http://arsiv.taraf.com.tr/haber-turkler-olarak-ne-kadar-masumuz-46458/>; erişim tarihi: 28 Haziran 2015.
- (2010b) *Mazi Kabrinin Hortlakları*, İstanbul: Metis.
- (2012) *Bir Kapıdan Gireceksin*, İstanbul: Metis.
- (2014, 8 Mart) "Sesler, Hayaletler, Melekler", *Agos*, www.agos.com.tr/tr/yazi/6647/sesler-hayaletler-melekler; erişim tarihi: 5 Eylül 2015.
- (2015a) "*Kesik*'in Açtığı Yerden: Kat Kat Notlar", *Altıyazı*, 148: 56-65.
- (2015b) "Türklük Ethosu ve Suçluluk Sorunu: Mesele Dergisi'nde 1915", *Azad Alik*, <https://azadalik.wordpress.com/2015/10/02/turkluk-ethosu-ve-sucluluk-sorunu-mesele-dergisinde-1915/>; erişim tarihi: 1 Ocak 2016.
- Arslan, T. (2014, 12 Temmuz) "Kesik: IŞİD 1915", *Aydınlık*, www.aydinlikgazete.com/m/?id=57662&t=makale; erişim tarihi: 28 Ağustos 2015.
- Arslan, Ş. (2011) "Sunuş", *Herkesin Bildiği Sır: Dersim*, haz. Şükrü Arslan, İstanbul: İletişim, s. 9-17.
- Aşçı, B. (2010) "Atatürk Romantik Ruhlu Bir Şövalyeydi", *Medyafaresi*,

www.medyafaresi.com/haber/ataturk-romantik-bir-sovalyeydi-livaneli-ve-dayi-anlatti/37930; erişim tarihi: 17 Mayıs 2013.

Aşık, M. (2014, 25 Aralık) "Laikliğin Değeri", *Milliyet*, www.milliyet.com.tr/laikligin-degeri-/gundem/ydetay/1989472/default.htm; erişim tarihi: 16 Şubat 2015.

"Atatürk'ün Bilinmeyen Fotoğrafları Gün Yüzüne Çıktı" (2009, 27 Ekim) *Hürriyet*, www.hurriyet.com.tr/ataturkun-bilinmeyen-fotograflari-gun-yuzune-cikti-12785427; erişim tarihi: 17 Eylül 2014.

"Atatürk'e Dair Bir İlk Film, *Veda*" (2010, 26 Şubat) *Cumhuriyet*, www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/122812/Ataturk_e_dair_bir_ilk_film___Veda_.html; erişim tarihi: 5 Mayıs 2014.

Atay F. R. (2006) *Babanız Atatürk*, İstanbul: Pozitif.

Aydın, S. (2015) "Çanakkale Ruhu 2015", *Birikim*, 312: 45-59.

"Aydınlardan Kampanya: Ermenilerden Özür Diliyorum" (2008, 4 Aralık) www.radikal.com.tr/turkiye/aydinlardan-kampanya-ermenilerden-ozur-diliyorum-911398/; erişim tarihi: 5 Mayıs 2017.

Banita, G. (2012) "The Power to Imagine Genocide, Exile and Ethical Memory in Atom Egoyan's *Ararat*", *Film and Genocide* içinde, haz. K. M. Wilson ve Tomas F. Crowder-Taraborrelli, Madison, University of Wisconsin Press, s. 87-109.

"*Bakur* Belgeseline 'Kayıt Tescil Belgesi' Sansürü" (2015, 12 Nisan) *Agos*, www.agos.com.tr/tr/yazi/11245/bakur-belgeseline-kayit-tescil-belgesi-sansuru; erişim tarihi: 29 Mayıs 2015.

"*Bakur* Sansürüne Tepki, 22 Film Festivalinden Çekildi" (2015, 12 Nisan) *Radikal*, www.radikal.com.tr/hayat/bakur-sansurune-tepki-22-film-festivalinden-cekildi-1334409/; erişim tarihi: 9 Aralık 2015.

Barış, E. ve Göbel A. (2015) "Umut Tümay Arslan'la Söyleşi", *Şerh* 1: 70-78.

Baronian, M. A. (2004-2005) "The (Im)possible Representation", *Armenian Review*, 49 (1-4) 93-120.

Başlamış, C. (2002, 27 Şubat) "*Ararat* Savaşı", *Milliyet*, www.milliyet.com.tr/2002/02/27/dunya/adun.html; erişim tarihi 30.08.2015.

Bazin, A. (2003) "Death Every Afternoon", *Rites of Realizm: Essays on Corporeal Cinema* içinde, haz. Ivone Marguelies, Durham ve Londra, Duke University Press, s. 27-31.

"Belge Film *Ararat*'ın Gösteriminden Vazgeçti" (2004, 8 Ocak) *Bianet*, http://bianet.org/biamag/kultur/28397-belge-film-araratin-gosteriminden-vazgecti; erişim tarihi: 9 Şubat 2015.

Benjamin, W. (2012) *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis.

Bonitzer, P. (2006) *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis.

— (2007) *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis.

Bora, T. (2009) "'Söyledim ve Vicdanımı Kurtardım'dan Ötesi?" *Birikim*, 248: 7-18.

- (2018, 20 Aralık) “Sarıkamış”, *Sabah*, www.7sabah.com.tr/haber/38560/sarikamis-tanil-bora/; erişim tarihi: 11 Şubat 2019.
- Boyacıoğlu, A. (2007, 15 Şubat) “*Tarlakuşu Çiftliği İkinci Ararat Vakası*”, *Radikal*, www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=213058; erişim tarihi: 11 Kasım 2015.
- Brown, W. (2010) *Tarihten Çıkan Siyaset*, çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis.
- “Bu Kesik İkiye Böldü” (2014, 2 Aralık) *Gazetevatan*, www.gazetevatan.com/bu-kesik-ikiye-boldu-702563-makaron/; erişim tarihi: 3 Nisan 2014.
- Butler, J. (2005a) *İktidarın Psikik Yaşamı*, çev. F. Tütüncü, İstanbul: Ayrıntı.
- (2005b) *Kırılğan Hayat*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis.
- (2015) *Savaş Tertipleri*, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: YKY.
- Chappell, C. J. (2003) “Alain Resnais and Atom Egoyan”, *Cinetext*, http://cinetext.philo.at/magazine/chappell/chappell_resnais_egoyan.pdf; erişim tarihi: 20 Temmuz 2014.
- Copjec, J. (1989) “The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan”, *October*, 49: 53-71.
- Coşkun, A. (2008, 6 Kasım) “Can Dündar’ın Çakallığı”, www.sivaslilar.net/forum/showthread.php?t=22172; erişim tarihi: 10 Ekim 2010.
- “Çanakkale Ajandasında Ermeni Soykırımı Anıtı (2015, 30 Ocak) *Hürriyet*, www.hurriyet.com.tr/canakkale-ajandasinda-ermeni-soykirimi-aniti-28081601; erişim tarihi: 12 Şubat 2016.
- “Çanakkale Zaferi Kamu Spotunda da Atatürk Yok” (2018, 18 Mart) *Kazete*, <https://kazete.com.tr/haber/canakkale-zaferi-kamu-spotunda-da-ataturk-yok-56164>; erişim tarihi: 15 Nisan 2018.
- Çeçen, A. (2008) “Bu Bilinç Bizim Gücümüzdür”, *Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Aylık Kemalist Dergi*, 114: 3-7.
- Çiçek, Ö. (2011) “The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey”, *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 1: 1-18, www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html; erişim tarihi: 19 Aralık 2015.
- Çiftçi, A. (2012) “Kürt Meselesini Filmlerle Konuşmak”, *Bianet*, <http://bianet.org/biamag/sanat/142161-kurt-meselesini-filmlerle-konusmak>; erişim tarihi: 16 Aralık 2014.
- Dabashi, H. (2014, 18 Eylül) “Turkish “Genocide” Film: An Epic Too Late?”, *Aljazeera*, www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/09/turkish-genocide-film-an-epic-to-20149188328656238.html; erişim tarihi: 5 Ocak 2015.
- Daldal, A. (2012, 14 Aralık) “*The Cut (Kesik)*”, *Birgün*, www.birgun.net/haber-detay/the-cut-kesik-72547.html; erişim tarihi: 15 Mayıs 2014.
- Dedeoğlu, A. (2010, Mart 25) “Atatürk Filmleri”, *Milliyet*, <http://sinema.milliyet.com.tr/ataturk-filmleri/SinemaEditorDetay/25.03.2010/223/1336100/default.htm>; erişim tarihi: 12 Kasım 2013.
- Demir, G. Y. (2015) “Karl Jaspers ve Suçluluk Sorunu Üzerine”, *Suçluluk Sorunu*, çev. A. Emre Zeybekoğlu, İstanbul: İthaki.

- Derrida, J. (2007) *Marx'ın Hayaletleri*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Metişim.
- "Dersim Katliamı'ndaki O Fotoğrafın Sırrı Ortaya Çıktı" (2014, 23 Aralık) *Radikal*, www.radikal.com.tr/turkiye/dersim-katliamindaki-o-fotografin-sirri-ortaya-cikti-1257638/; erişim tarihi: 2 Ekim 2015.
- Dink, L. (2013, 17 Aralık) "Saroyan Ülkesi", *Açık Radyo*, acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/saroyan-ulkesi; erişim tarihi: 11 Ocak 2016.
- Dink, M. (2014, 4 Aralık) "Fatih Akın: Bir Yüküm Vardı, Onu İzleyiciye Bıraktım", Fatih Akın'la Söyleşi, *Agos*, www.agos.com.tr/tr/yazi/9852/fatih-akin-bir-yukum-vardi-onu-izleyiciye-biraktim; erişim tarihi: 7 Mart 2015.
- Dolar, M. (2013) *Sahibinin Sesi*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis.
- Dorsay, A. (2006, 13 Nisan) "Ararat, Türk Düşmanı Film Ekranda", *Sabah*, <http://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/Dorsay/2006/04/13/ararat1>; erişim tarihi: 2 Mart 2014.
- (2014, 5 Aralık) "1915 Ermeni Olayı Yine Filmini Bulamadı!.." T24, t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/1915-ermeni-olayi-yine-filmini-bulamadi-10749; erişim tarihi: 8 Mart 2015.
- Duruel Erkılıç, S. (2014) *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Ankara: De ki.
- Dündar, C. (2008, 17 Eylül) "Atatürk'ü Şablonlardan Kurtarmaya Çalıştık", *NTV*, <http://arsiv.ntv.com.tr/news/459149.asp#storyContinues>; erişim tarihi: 2 Ocak 2014.
- (2014, 2 Eylül) "Kesik, Bir Hesaplaşma Filmi", *Cumhuriyet*, www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/113509/_Kesik_bir_hesaplasma_filmi.html; erişim tarihi: 5 Kasım 2014.
- "Dünkü Çocuklar'ın 10 Kasım Anması: Siyah Önlük Giyip 'Andımız'ı Okudular" (2015, 11 Kasım) *Diken*, www.diken.com.tr/dunku-cocuklarin-10-kasim-anmasi-siyah-onluk-giyip-andimizi-okudular/; erişim tarihi: 6 Nisan 2016.
- Egoyan, A. (2004) "In Other Words: Poetic Licence and the Incarnation of History", *University of Toronto Quarterly*, 733: 886-905.
- Ercivan, A. (2010, 5 Ocak) "Veda", *Beyazperde*, www.beyazperde.com/filmler/film-180472/elestiriler-beyazperde/; erişim tarihi: 5 Şubat 2013.
- "Erdoğan: Zenci Türk Olmaktan Gurur Duyuyorum" (2015, 24 Haziran) *Haberler.com*, www.haberler.com/erdogan-saray-da-verilen-iftarla-ilgili-7447759-haberi/; erişim tarihi: 20 Ocak 2019.
- "Erdoğan'ın Diyarbakır Mesajı: Devlet Geçmişte Hatalar Yaptı" (2005, 13 Ağustos) *Radikal*, www.radikal.com.tr/politika/erdoganin-diyarbakir-mesaji-devlet-gecmiste-hatalar-yapti-754621/; erişim tarihi: 10 Ocak 2019.
- Ergan, U. (2006, 15 Mart) "Avrupa'dan Bu Kez Tarla Kuşu Çifliği Hançeri", *Hürriyet*, www.hurriyet.com.tr/gundem/4082233.asp; erişim tarihi: 4 Şubat 2014.
- Erksan, M. (1989) *Atatürk Filmi*, İstanbul: Hil.
- Felman, S. (1992) "The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah", *Tes-*

- timony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, haz. S. Felman ve D. Laub, New York ve Londra: Routledge, s. 204-83.
- Laub, D. (1992) "An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival", *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, haz. S. Felman ve D. Laub, New York ve Londra: Routledge, s. 75-92.
- "Film Eleştirisi Gibi Bilirkişi Raporu" (2009, 16 Aralık) *Gazetevatan*, www.gazetevatan.com/film-elestirisi-gibi-bilirkisi-raporu-276644-gundem/; erişim tarihi: 19 Mayıs 2014.
- Frieze, D. L. (2008) "Cycles of Genocide, Stories of Denial: Atom Egoyan's *Ararat*", *Genocide Studies and Prevention: An International Journal* 3 (2): 242-62.
- Freud, S. (2002) *Metapsikoloji*, çev. E. Kapkın ve A. Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel.
- Gaillac, J. Y., Morgue, T. ve Guerand J. P. (2002, Ocak/Şubat) Söyleşi, *Film Comment*, <https://cinemagodardcinema.wordpress.com/interviews/hope-springs-eternal/>; erişim tarihi: 26 Aralık 2015.
- Gerçek, B. (2002, 15 Eylül) "*Ararat*'ın Kusurları ve Erdemleri", *Bianet*, bianet.org/bianet/kultur/13063-araratin-kusurlari-ve-erdemi; erişim tarihi: 6 Aralık 2015.
- Goldberg, A. (1998) "An Interview with Professor Dominick LaCapra", *Yadvashem*, www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf; erişim tarihi: 9 Aralık 2013.
- Gökçe, Ö. (2014, Aralık) "Fatih Akın'la *Kesik* üzerine, Fatih Akın'la Söyleşi", *Altıyazı*, www.altiyazi.net/soylesiler/tarihimizde-bir-kesik-fatih-akinla-cut-uzerine/; erişim tarihi: 26 Aralık 2015.
- Göral, Ö. S. (2014a, Ocak) "Türklüğe Övgünün Sonu Gelebilir mi?", *Perspektif* 7: 48-52; https://tr.boell.org/sites/default/files/per_s7_tr.pdf; erişim tarihi: 2 Aralık 2015.
- (2014b, 29 Aralık) "İsimsiz Ölüler", *Azad Alik*; <https://azadalik.wordpress.com/2014/12/29/isimsiz-oluler/>; erişim tarihi: 26 Ocak 2016.
- Guerin, F. ve Hallas, R. (haz., 2007) "Introduction", *The Image and The Witness*, Londra: Wallflower Press, s. 1-20.
- Güler, A. (2014, 12 Aralık) "*The Cut*: Hakikati Yaralayan Kesik", *Sabah*, www.sabah.com.tr/sinema/2014/12/04/the-cut-hakikati-yaralayan-kesik; erişim tarihi: 26 Ekim 2015.
- Gürbilek, N. (2015) *Sessizin Payı*, İstanbul: Metis.
- Gürtaş, H. (2014, 15 Haziran) "*Hay Way Zaman*'ının Ağulu Acıları", *Agos*, www.agos.com.tr/tr/yazi/7348/hay-way-zamaninin-agulu-acilari; erişim tarihi: 26 Ağustos 2015.
- Güven, A. M. (2006, 17 Mart) "Taviani Kardeşler'den Yediğimiz Acı Gol", *Yeni Şafak*, www.yenisafak.com/arsiv/2006/mart/17/aguven.html; erişim tarihi: 6 Mayıs 2014.

- Güven, D. ve A. Sayın (2009) "Özgür Doğan'la Söyleşi", *Yeni Film* 18, Ekim-Aralık, s. 13-18.
- Güven, Y. (2009) "Ora Coğrafyasından *Hayatın Tuzu ve İki Dil Bir Bavul*", *Yeni Film*, 18: 8-13.
- Hacı, G. (2010, 7 Mart) "Biri 'Veda' Etse Öteki Geliyor!", www.zaman.com.tr/gundem_biri-veda-etse-oteki-geliyor_958932.html; erişim tarihi: 26 Şubat 2014.
- Hebard, A. (1997) "Disruptive Histories: Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais's *Night and Fog*", *New German Critique*, 71: 87-113.
- Hirsch, J. (2004) *After Image: Film, Trauma and Holocaust*, ABD, Temple University Press.
- Huneman, P. (2004-2005) "From Aghtamar to Toronto and Back Again", *Armenian Review*, 49 (1-4): 21-34.
- Işık, T. (2004, 3 Ocak) "Ararat İçin Erteleme Kararı Çıktı", *Radikal*, www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=101067; erişim tarihi: 1 Nisan 2015.
- İgityan, A. (2014, 5 Aralık) "Fatih Akın: *Kesik*'in İstanbul'da Gösterilmesi Çok Önemli, Filmi Burası İçin Yaptım", Fatih Akın'la Söyleşi, *Ermeni Haber*, www.ermenihaber.am/tr/news; erişim tarihi: 14 Nisan 2015.
- İrdelmen, E. (2015, 9 Şubat) "*The Cut (Kesik)* Filminin Eleştirisi", *Milliyet*, <http://blog.milliyet.com.tr/the-cut-kesik-filminin-elestirisi/Blog/?Blog-No=489198>; erişim tarihi: 10 Nisan 2015.
- "İstanbul'un Fethine Muhteşem Kutlama" (2007, 29 Mayıs) www.istanbul.net.tr/etkinlik/festival/istanbulun-fethine-muhtesem-kutlama-/7550/6; erişim tarihi: 15 Ocak 2019.
- Jaspers, K. (2015) *Suçluluk Sorunu*, çev. A. Emre Zeybekoğlu, İstanbul: İthaki.
- Kaplan, E. A. (2001) "Melodrama, Cinema and Trauma", *Screen*, 42 (2): 201-5.
- Kaplan, E. A. ve Wang, B. (2005) "Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity", *Trauma and Cinema*, haz. E. A. Kaplan ve B. Wang, Hong Kong: Hong Kong University Press, s. 1-23
- Kaya, E. (2014, 7 Temmuz) "Parçası Olduğum Türkiye Bu Filme Hazır", Fatih Akın'la Söyleşi, *Agos*, www.agos.com.tr/tr/yazi/7704/quot-parcasi-oldugum-turkiye-bu-filme-hazir-quot; erişim tarihi: 16 Nisan 2015.
- Kaya, N. (2010, 23 Şubat) "Açılış, Anadil ve Eğitim", *Biamag*, <http://bianet.org/biamag/azinliklar/120235-acilim-anadili-ve-egitim>; erişim tarihi: 14 Aralık 2015.
- Kaya, Y. (2014a) "Bir Fotoğrafın Tanıklığı", *Dersim'in Etno-Kültürel Kimliği* içinde, haz. Mehmet Yıldız, İstanbul: Chiviyazıları.
- Kemal, H. H. (2010) "Kemalist Milliyetçilik Sonun Başlangıcında. U. Tümay Arslan'la röportaj", *Yeni Asya*, www.yeniasya.com.tr/2010/01/25/roportaj/de-fault.htm; erişim tarihi: 7 Haziran 2015.

- Kışlalı, M. A. (2002, 7 Mart) "Ararat Seyredilmeli", *Radikal*, www.radikal.com.tr/yazarlar/mehmet-ali-kislali/ararat-seyredilmeli-626130/; erişim tarihi: 5 Haziran 2015.
- Koptaş, R. (2014, 11 Aralık) "The Cut: Ölümle Yaşam Arasında", *Agos*, www.agos.com.tr/tr/yazi/9920/the-cut-olumle-yasam-arasinda; erişim tarihi: 29 Haziran 2015.
- Kovács, A. B. (2010) *Modernizmi Seyretmek*, çev. E. Yılmaz, Ankara: Deki.
- Köksal, Ö. (2014). "Past Not-So-Perfect: Ararat and Its Reception in Turkey" *Cinema Journal*, 54 (1): 45-64.
- Kural, N. (2015, 4 Ocak) "Ararat Zamanın İlerisindeydi. Atom Egoyan'la Söyleşi", *Milliyet*, www.milliyet.com.tr/ararat-zamaninin-ilerisindeydi-gundem-199379; erişim tarihi: 7 Ağustos 2015.
- Küçüktepepınar, E. (2014, 5 Nisan) "Hrant Dink Ararat'ı Hiç Beğenmemişti Acayip Tartışmıştık. Atom Egoyan'la Söyleşi", *Radikal*, www.radikal.com.tr/hayat/hrant-dink-ararati-hic-begenmemisti-acayip-tartismistik-1184979/; erişim tarihi: 7 Haziran 2015.
- Langford, B. (1999) "'You cannot look at this': Thresholds of Unrepresentability in Holocaust Film", İng. çev. J. O. Daniel ve M. Hansen, *The Journal of Holocaust Education*, 8 (3): 23-40.
- Lanzmann C., Larson, R. ve Rodowick, D. (1991) "Seminar with Claude Lanzmann, 11 April 1990", *Yale French Studies*, 79: 82-99.
- Levi, P. (1996) *Boğulanlar ve Kurtulanlar*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can.
- Levinas, E. (2003) *Sonsuza Tanıklık: Levinas'tan Seçme Yazılar*, haz. Zeynep Direk, İstanbul: Metis.
- (2011) *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi.
- Livaneli, Z. (2010, 8 Mart) "Veda, Bir Direniş Filmi", *Cumhuriyet*, www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/125276/_Veda__bir_direnis_film_i_.html; erişim tarihi: 4 Eylül 2014.
- Markovitz, J. (2006) "Ararat and Collective Memories of the Armenian Genocide", *Holocaust and Genocide Studies*, 20 (2): 235-55.
- "Mavi Gözleri Çakmak Çakmakta Sergisi" (2009, 20 Nisan) *HaberTürk*, www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/143185-mavi-gozleri-cakmak-cakmak-ti-sergisi; erişim tarihi: 5 Eylül 2014.
- Mavioğlu, E. (2010, 20 Temmuz) "Dersim Belgeseli 38 Artık Özgür", *Radikal*, www.radikal.com.tr/turkiye/dersim-belgeseli-38-artik-ozgur-1008967/; erişim tarihi: 18 Eylül 2015.
- McGowan, T. (2012) *Gerçek Bakış*, çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul: Say.
- Metz, C. (1982) *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, İng. çev. C. Britton, A. William ve diğ., USA: Indiana University Press.
- "Miting Görkemli Rakam Muhtelif" (2007, 15 Nisan) <http://arsiv.sabah.com.tr/2007/04/15/haber,259F8CAF2F93447097810E602B452BFA.html>; erişim tarihi: 15 Nisan 2015.

- Mungan, M. (2014) "Önsöz: Süt, Kan ve Kelimelerin Kemikleri", *Bir Dersim Hikâyesi*, haz. Murathan Mungan, İstanbul: Metis, s. 11-17.
- Mustafa (Aralık, 2008) "Jamesbond-2", www.beyazperde.com/filmler/film-146155/kullanici-elestirileri/en-yeniler/?page=4.
- "Mustafa Sorgusu" (2008, 20 Eylül) *Milliyet*, www.milliyet.com.tr/-mustafa-icin-sorgu-siyaset-1030463/; erişim tarihi: 16 Eylül 2014.
- "Mustafa'nın Yaratıcılarından ADD'ye Cevap" (2008, 7 Kasım) *NTV*, <http://arsiv.ntv.com.tr/news/464966.asp>; erişim tarihi: 15 Eylül 2013.
- "Mustafa Filmi Ankara'da Protesto Edildi" (2008, 11 Kasım) *CNN*, www.cnn.turk.com/2008/turkiye/11/15/mustafa.film.ankarada.protesto.edildi/500738.0/; erişim tarihi: 14 Kasım 2014.
- Nichanian, M. (2004-2005) "Introduction: Tearing and Destitution", *Armenian Review*, 49 (1-4): 1-20.
- (2011) *Edebiyat ve Felaket*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: İletişim.
- Nichols, B. (1991) *Representing Reality*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press.
- Ongur H. O. (2015) "Identifying Ottomanisms: The Discursive Evolution of Ottoman Pasts in the Turkish Presents", *Middle Eastern Studies*, 51 (3): 416-32.
- Ozinian, A. (2015, 4 Şubat) "Ermenistan The Cut'a Mesafeli", *Agos*, www.agos.com.tr/tr/yazi/10485/ermenistan-the-cut-a-mesafeli; erişim tarihi: 8 Kasım 2015.
- Öğünç, P. (2011, 25 Kasım) "Dersim Belgeselini Yasaklayan AKP'ydi", *Radikal*, www.radikal.com.tr/yazarlar/pinar-ogunc/dersim-belgeselini-yasaklayan-akpydi-1070588/; erişim tarihi: 2 Eylül 2015.
- "Ötüken Dergisinden Agos'a Açık Tehdit" (2014, 4 Ağustos) *Agos*, www.agos.com.tr/tr/yazi/7726/otuken-dergisi-nden-agos-a-acik-tehdit; erişim tarihi: 18 Eylül 2015.
- Özakman, T. (2008a) *Mustafa Filmi Hakkında*, Ankara: Bilgi.
- (2008b, 22 Aralık) "Turgut Özakman'ın Kaleminden Mustafa / 2", *Cumhuriyet*, www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/29924/Turgut-Ozakman-in-kaleminden-Mustafa-2.html; erişim tarihi: 1 Ekim 2014.
- Özcelik, T. (2010, 22 Eylül) "Türkiye'de İyi Bir Atatürk Filmi Çekmek Mümkün mü?", *Tersninja*, www.tersninja.com/turkiyede-iyi-bir-ataturk-filmi-cekme-k-mumkun-mu-ataturk-filmi-metin-erksan/; erişim tarihi: 13 Kasım 2014.
- Özen, Z. (2010) "Türk Sinemasında Atatürk Temsilleri", *Birikim*, 253: 102-8.
- Özgenç, M. (2018) "Çanakkale Hutbesinde Atatürk 7 Yıldır Yok", *Hürriyet*, www.hurriyet.com.tr/gundem/canakkale-hutbesinde-ataturk-7-yildir-yok-40780274; erişim tarihi: 11 Mayıs 2018.
- Öztan, G. G., Turan, O. (2015) "Türkiye'de Devlet Akı ve 1915", *Toplum ve Bilim* 132, s. 78-132.

- Özyurt, O. (2006, 18 Mart) "Bu Filmi Engelleymeyiz. Ahmet Boyacıoğlu ile Söyleşi", *Radikal*, www.radikal.com.tr/haber.php?habemo=181664; erişim tarihi: 2 Mayıs 2015.
- (2008, 31 Ekim) "Silik Bir Fotoğraf Renkleniyor", *Sabah*, <http://arsiv.sabah.com.tr/2008/11/01/ct/haber,7905CC4BD2BD423C937CD90F6605E7C6.html>; erişim tarihi: 2 Mayıs 2015.
- (2014, 6 Aralık) "Yumruk Yedim, Düşmedim. Fatih Akın'la Söyleşi", *Sabah*, www.sabah.com.tr/cumartesi/2014/12/06/yumruk-yedim-dusmedim; erişim tarihi: 6 Mayıs 2015.
- Özyürek, E. (2008) *Modernlik Nostaljisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Parla, T. (1991) *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları*, Cilt 1: *Atatürk'ün Nutuk'u*, İstanbul: İletişim.
- Rabinowitz, P. (1993) "Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory", *History and Theory*, 32 (2): 119-37.
- Rancière, J. (2008) *Görüntülerin Yazgısı*, çev. A. U. Kılıç, İstanbul: Versus.
- (2010) *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. B. Şaman, İstanbul: Metis.
- Refiğ, H. (2014, 10 Ocak) "Yorgun Savaşçı Olayı", www.halitrefig.com; erişim tarihi: 2 Mart 2014.
- Sancar, M. (2007) *Geçmişle Hesaplaşma*, İstanbul: İletişim.
- Saint Cheron, M. de (2015) *Emmanuel Levinas ile Söyleşi*, İstanbul: Alfa.
- Santner, L. E. (1993) *Stranded Objects: Mourning, Memory and Film in Post-war Germany*, ABD, Cornell University Press.
- Saraçoğlu, C. ve Demirkol, Ö. (2015) "Nationalism and Foreign Policy Discourse in Turkey Under the AKP Rule: Geography, History and National Identity", *British Journal of Middle Eastern Studies*, 42 (3): 301-19.
- Sarkar, B. (2009) *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Durham (N.C): Duke University Press.
- Saxton, L. (2008) *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, Londra: Wallflower.
- (2010) "Ethics, Spectatorship and The Spectacle of Suffering", *Film and Ethics: Foreclosed Encounters* içinde, haz. L. Saxton ve L. Downing, Londra ve New York: Routledge, s. 62-74.
- (2011) "Night and Fog and Concentrationary Gaze", *Concentrationary Cinema* içinde, haz. G. Pollock ve M. Silverman, New York: Berghahn Books, s. 140-152.
- Sezer, D. (2015) "Soykırım, Yüzleşme, Sorumluluk: Lemkin, Jaspers, Arendt" *Toplum ve Bilim* 132: 7-33.
- Shapiro, A. L. (1997) "How Real Is the Reality in Documentary Film? Jill Godmillow'la Söyleşi", *History and Theory*, 36 (4): 80-101.
- Silverman, K. (2006) *Görünür Dünyanın Eşiği*, çev. A. Onacak, İstanbul: Ayrıntı.

- Silverman M. (2011) "Fearful Imagination: Night and Fog and Concentrationary Memory", *Concentrationary Cinema* içinde, haz. G. Pollock ve M. Silverman, New York: Berghahn Books, s.199-214.
- Smith, D. (2004). "A World That Accords with Our Desires?": Realism, Desire and Death in André Bazin's Film Criticism", *Studies in French Cinema*, 4 (2): 93-102.
- Sontag, D. (2003, 11 Mayıs) "The Erdogan Experiment", *The New York Times*, www.nytimes.com/2003/05/11/magazine/the-erdogan-experiment.html; erişim tarihi: 10 Nisan 2015.
- Sönmez, N. (2009, 7 Kasım) "İki Tür Bir Film, Pek Çok Kafa Karışıklığı", *Bianet*, <http://bianet.org/biamag/medya/118114-iki-tur-bir-film-pek-cok-kafa-karisikligi>; erişim tarihi: 18 Kasım 2015.
- Suciyan, T. (2015) "Dört Nesil: Kurtarılamayan Son", *Toplum ve Bilim* 132: 7-33.
- Suner, A. (2006) *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis.
- Şahin, H. (2001, 9 Aralık) "Ararat Filmine Ne Yapmalı?" *Radikal*, www.radikal.com.tr/yazarlar/haluk_sahin/ararat_filmine_ne_yapmalı-618222
- Tahincioğlu, G. (2014, 12 Ocak) "Mustafa İçin Takipsizlik Kararı" *Milliyet*, www.milliyet.com.tr/Guncel/HaberDetay.aspx?aType=HaberDetayArxiv&ArticleID=1093653&Kategori=guncel&b=Mustafa%20icin%20takipsizlik%20karari; erişim tarihi: 2 Mart 2015.
- Tekiner, A. (2010) *Atatürk Heykelleri*, İstanbul: İletişim.
- Tokdoğan, N. (2018) *Yeni Osmanlıcılık: Hınç, Nostalji, Narsisizm*, İstanbul: İletişim.
- "Tunceli'de Dersim'in Kayıp Kızları" (2014, 31 Ekim) *Haberler.com*, www.haberler.com/tunceli-de-dersim-in-kayip-kizlari-belgeselinin-6644835-haber/; erişim tarihi: 2 Ekim 2015.
- Türenç, T. (2001, 29 Aralık) "Aynı Yanlışı Ararat İçin de Yapmayalım", *Hürriyet*, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=45358>; erişim tarihi: 4 Ekim 2014.
- "Türkiye The Cut'a Hazır" (2014, 31 Ağustos) *Cumhuriyet*, www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/112739/Turkiye_The_Cut_a_hazir.html; erişim tarihi: 9 Ocak 2015.
- Uluç, D. (2002, 24 Şubat) "Ararat'a Karşı Büyük Hile", *Hürriyet*, webarsiv.hurriyet.com.tr/2002/02/24/92781.asp; erişim tarihi: 17 Eylül 2014.
- Ünlü, B. (2018) *Türklük Sözleşmesi*, Ankara: Dipnot.
- Vardan, U. (2014, 9 Aralık) "Fatih Akın: Çok Şımartılmıştım, Şimdi Yumruk Yiyorum!.. Fatih Akın'la Söyleşi", *Hürriyet*, www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/27712487.asp; erişim tarihi: 2 Mayıs 2015.
- Virtue, Nancy E. (2011) "Memory, Trauma, and the French-Algerian War: Michael Haneke's *Caché* (2005)", *Modern & Contemporary France* 19 (3): 281-96.

- Walker, J. (2001) "Trauma Cinema: False Memories and True Experience", *Screen*, 42 (2): 211-16.
- Wheeler, D. (2009) "Godard's List: Why Spielberg and Auschwitz Are Number One", *Media History*, 15 (2): 185-203.
- Williams, G. (2008) "Dangerous Victims: On Some Political Dangers of Vicarious Claims to Victimhood", *Distinktion: Journal of Social Theory*, 9 (2): 77-95.
- Williams, L. (1993) "Mirrors Without Memories: Truth, History and The New Documentary", *Film Quarterly*, 46 (3): 9-21.
- Yeğen, M. (2006) *Müstakbel-Türk'ten Sözde-Vatandaşa*, İstanbul: İletişim.
- Yıldız, M. (2014) *Dersim'in Etno-Kültürel Kimliği*, İstanbul: Chiviyazıları.
- Yükseker, D. (2010) "Türkiye Toplumunu Bir Arada Tutan Nedir? Toplumsal Tutkal Olarak Borç ve Borçluluk", *Toplum ve Bilim* 117: 6-18.
- Yosef, R. (2011) *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, New York: Routledge.
- Zelan, Z. (2011) *İki Dil Bir Bavul*, on5yirmi5, www.on5yirmi5.com/yazar/zeynep-zelan/10459/iki-dil-bir-bavul.html; erişim tarihi: 11 Kasım 2017.
- "Zilan Katliamı ile İlgili Yeni Bir Belge Daha Açığa Çıktı" (2017, 30 Aralık) Ajans Erciş, www.ajansercis.com/zilan-katliami-ile-ilgili-yeni-belge-daha-aciga-cikti/; erişim tarihi: 22 Mart 2019.
- Žižek, S. (1996) "Müstehcen Efendi", çev. Mustafa Yılmaz, *Toplum ve Bilim* 70: 63-77.
- (2002) *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.
- (2004) *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

DİZİN

/20 (Eren ve Saraçoğlu, 2008) 12

Açıkel, Fethi 49

Adak, H. 62n

Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) 13,
14, 46-47, 49-51, 53, 109, 118n,
131-33

Adatepe, Ülkü 60n

Adorno, Theodor W. 15, 19-21, 41, 151

Ahıska, Meltem 58n

Akın, Fatih 126, 139-63

Akyıldız, Kaya 44, 95

Alkan, Hamdi 109

Almanlar 22, 33, 37, 155

Anıtkabir 52n, 53, 124n, 125

Ararat (Egoyan, 2002) 16, 127, 134-36,
161-78

arşiv görüntüleri 23-24, 34-36, 64,
66-67, 195-205, 207, 209

Arslan, Tunca 137n, 139n

Arslan, Umut Tümay 26n, 29

Asena, Orhan 58

Atatürk filmleri 14-16, 53, 55-60, 89,
104, 106, 119, 123, 129, 134n, 182,
215

Atatürk ve Sanat (Refiş) 57n

Atatürk, Mustafa Kemal 51-125

Atay, Falik Rıfkı 112

Auschwitz 15, 19-22, 31, 35, 145, 151,
211

Azad Alik 126n

bakış 15-17, 26-30, 44, 53, 69, 71, 90,
110, 118-27, 129, 134-42,
153-59, 198-204, 214-15, 218

Bakur (Demirel ve Mavioğlu, 2015)
182n

Balkan Göçü 62, 65r, 92-93, 93r

Baudry, Jean-Louis 26n

Bazin, Andre 27n, 84

belgesel 13, 17, 23-24, 34, 37-38, 60n,
77-79, 89n, 187-96, 215

belgesel seyirciliği 201, 203

bellek-ayna 189

ben-millet 62n, 98

Benazus, Hanri 79n

Benjamin, Walter 20, 37

Bonitzer, Pascal 27n, 26-30

boşluk 30, 34, 168, 175, 189, 198, 206

Bozok, Salih 89-90, 92, 96, 98-101,
104n, 106n

Bregoviç, Goran 74

Brown, Wendy 32, 55, 147, 174-75,
179

Buğra, Tanık 58

Butler, Judith 45, 80-81, 85-87, 99,
100, 104, 131-33, 181-82, 184,
212, 214-16

Chelmno, Polonya 34

Comolli, Jean L. 26n

Copjec, Joan 118

Cumhuriyet 42, 44, 52n, 57n, 62, 70,
81, 113n, 115, 117-20, 125

Cumhuriyet (Özakman ve Öztan,
1998) 59n, 108

Çanakkale 1915 (Sezgin, 2012) 12

Çanakkale Savaşı 44, 62, 65-66, 91,
111, 130, 132, 186n

çerçeve 27, 68, 93, 110, 111, 130-34,
182n, 184-85, 215-16
Çiftçi, Ayça 188, 192

Dedemin İnsanları (İrınak, 2011) 12

Demirel, Çayan 11, 182-84

Derrida, Jacques 37, 174n

Dersim 38 (Demirel, 2006) 17, 183,

184, 187, 209, 211r

Dersim Tertelesi 12, 15, 17, 47, 53,

129, 183, 186-87, 194-97, 200,

204, 217-18

Dersimiz: Atatürk (Alkan 2010) 16,

72, 108-17, 111r, 114r, 118, 121-23,

121r, 123r, 126r, 127r, 129, 193

Dink, Hrant 47-48, 74, 157

Dink, Lusin 178-79

doğrudan temsil 24-25, 28, 30, 141,

164, 189, 204

Dolar, Mladen 26

Dorsay, Atilla 137n, 139, 158

Dündar, Can 12, 61, 62, 64-65, 74-87,

108, 155-57

duygu repertuarı 15-17, 42, 45, 49,

53, 71, 73, 184

Egeli, Münir Hayri 56n

Egoyan, Atom 137, 160-62, 164-77

Ercan, Ali 52n

Erdoğan, Recep Tayyip 46, 47n, 49,

51, 134n

Erduran, Refik 58

Eren, Özhan 12

Erksan, Metin 56-58

Ermeni Soykırımı 15, 44, 66, 69, 74,

92-93, 126, 129-33, 139, 143-44,

147, 149, 150n, 154, 158, 161-63,

168-73, 177, 193

etik sorumluluk 13, 16, 22, 31, 33,

37-38, 45, 71, 152n, 153-57, 197,

200, 211, 220

Eve Dönüş: Sarıkamış 1915 (Eşeli,

2013) 70n

Fairbanks, Douglas JR 56n

Felaket 21, 69, 93, 127, 139, 140-50,

156-59, 161-70, 173-76, 178, 195

Freud, Sigmund 29n, 79, 80n, 85, 99

Gece ve Sis (Resnais, 1955) 15,

35-38, 158, 176, 200n

gecikmiş tanık 207

gerçeklik 16-17, 27-30, 35, 53, 58,

77, 104, 118, 122, 140-41, 159,

162-65, 172, 181, 188-93

Godard, Jean-Luc 31, 32, 38, 142, 145

Gökçen, Sabiha 83, 215

Göral, Özgür Sevgi 44n

görüntüsüz olay 185

Guerin, F. 25n

Gül, Abdullah 52n, 134n

Gündoğan, Nezahat 194-95, 217n

Gürbilek, Nurdan 20-22, 72n, 145,

151-52, 160n

Gürsel, Cemal 57n

Güven, Ali Murat 138n

hafıza 11, 14, 25n, 42-43, 57, 60, 65,

71, 84, 130, 132, 161n, 166, 170,

175, 176n, 186n, 190, 202, 214,

218

Hallas, R. 25n

hatırlama olanağının kaybı 174-76

Hay Way Zaman (Gündoğan, 2013)

17, 40r, 187, 194-97, 201-12, 217

Herkesin Bildiği Sır: Dersim (Aslan)

186

Hiroşima Sevgilim (Resnais, 1959) 30

Hirsch, Joshua Francis 23-24, 208n

Holokost 19-20, 23-24, 25n, 28, 29n,

31-34, 36, 141-42, 145, 158, 160,

208n

Holokost 19-20, 23-25, 28, 30, 32-34,

141-42, 145, 158, 160, 208n

Huneman, Philippe 26, 30, 170n

- ideal, idealleştirme, 32, 72, 76, 79, 81, 84-87, 99, 100n, 104
- İki Dil Bir Bavul* (Eskiköy ve Doğan 2008) 11, 122n, 190-93
- İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* (Gündoğan, 2010) 17, 185r, 187, 194-96, 215r
- inkâr 16, 27, 42-48, 70, 73, 80, 88, 94-95, 104-6, 127, 132-35, 139, 141, 144, 159-63, 168-72, 178n, 193, 219
- Jaspers, Karl 22, 23n, 37, 38, 41, 149, 155
- kamu düzeni 183-84
- kanıt, kanıtlama 13, 160, 168, 173-76, 187, 202, 204
- Kaplan, E. Ann 29n, 152n
- Kara Vagon* (Fındık, 2011) 17, 187
- kayıp estetiği 167
- Kemalizm 47, 49, 52, 91n, 94, 109, 132
- Kesik* (Akın, 2014) 126, 138-60, 180r, 219
- Köksal, Özlem 137-38, 167-68
- Kovács, András Bálint 28n
- kurmaca 13, 17, 31, 58, 77-78, 159, 174, 188-93, 201
- kurtancı baba 62-63, 68-72, 111
- Kurtuluş* (Dedeoğlu, 2010) 59, 108
- Livaneli, Zülfü 88, 92-94, 55n, 89n, 90n, 97n, 104n, 106
- Macera* (Antonioni, 1960) 30
- mağduriyet 43, 49, 54-55, 69-71, 94-96, 105, 132, 171, 219
- masumiyet 11-13, 33-34, 38, 53, 91, 96, 14, 132, 140, 147, 149, 153, 156, 192-93, 215, 217-19
- McGowan, Todd 35, 37, 117-18, 153-54, 121-22
- Mein Kampf* (Leiser, 1960) 24
- melankoli 55, 79-85, 89, 98-100, 104-6, 220
- Metz, Christian 26n
- mitik inşa 62, 70, 72, 76-78, 89-90, 116-17, 124-25
- modern sinema 25-30, 59-60
- modernleşme 13-15, 42-44, 46-47, 49-51, 91, 100-102, 112, 115-16, 119-20, 122-23, 192-93
- Moppy, Marc 57n
- Mulvey, Laura 26n
- Muriel* (Resnais, 1963) 30
- Mustafa* (Dündar, 2008) 12, 15, 61-67, 73, 75, 77-79, 81, 88-89
- Naziler 22-24, 145n, 160n
- Nichanian, Marc 21, 141, 147, 164, 166, 168, 204-6
- nostalji 91n, 95, 153, 157-58, 190, 218
- nötr temsil 29-31, 77, 165, 188
- olay 21, 31-32, 145n, 147, 150, 158
- Osmanlı Cumhuriyeti* (Müjde, 2008) 104n
- Ötüken* dergisi 138n
- Özakman, Turgut 59n, 74, 75n, 108, 109
- Özçelik, Turgay 56n
- Özyürek, Esra 91n, 125n
- Rancière, Jacques 34, 159, 204n
- Refiş, Halit 57-59
- Resnais, Alain 30, 35-38, 37r, 176
- Roboski Katliamı 120-23
- Rüya 103-5, 217-18
- Saint Cheron, M. de 211
- Sarı Zeybek* (Dündar, 1993) 61
- Sarıkaş Beyaz Hüzün* (Oğuz, 2008) 70n

- Sarıkamuş, 12, 62, 67-70, 93, 130
 Sarkar, B. 25n
Sarıyan Ülkesi (Lusin Dink, 2013),
 178, 179r
 Saxton, L. 23, 142, 154, 197, 200n,
 207n, 213n
Schindler'in Listesi (Spielberg, 1993)
 15, 31-33, 145-46, 152, 158
 Selanik, 63, 64, 83, 86, 90, 91-96
 seyirci pozisyonu 24, 69, 140, 152-53,
 156, 192, 196-97, 200, 219
Shoah (Lanzmann, 1985) 15, 34, 35r,
 145n, 147, 158n, 189, 196, 204n,
 207n, 208n, 213n
 Silverman, Kaja 26n, 54n
 suçluluk 22, 23n, 48, 109, 146, 149,
 153-54, 156
Suçluluk Sorunu (Jaspers) 22, 23n

Şu Çılgın Türkler (Özakman) 52n

 tanığı olmayan olay 145, 150
 tanıklık 33, 47, 143, 148-49, 152n,
 156, 170, 172, 186, 195, 198-208
Tarlakuşu Çiftliği (Taviani Kardeşler,
 2007) 135, 138, 140, 146, 148n,
 159n
 Tekiner, Ü. Aylin 52n
 telafi estetiği 32, 141, 157
 temsil krizi 15, 19, 25, 189
The Death Camps (Hirsch 1945) 23-24
The Sweet Hereafter (Egoyan, 1997)
 161n
The Thin Blue Line (Morris, 1987)
 190n
 travma 29, 38, 43, 63-70, 92, 112,
 121n, 147-48, 154, 185, 200, 206,
 207n, 209, 213
 travma mekânı 202-6, 212
 Türklük krizi 16, 45, 51-53, 55, 74,
 78, 125, 140
 Türklük perdesi 54-55, 110, 121, 126,
 129, 140, 182, 192, 199, 209, 214,
 218
 Uluç, Doğan 136n
 Uludere 120-23
 ulus anlatısı 42, 81, 102, 110
 ulusal fantazi 58, 115, 117-23
 Ussher, Clarence 162, 164
 Ustaoglu, Yeşim 11
 Uygan, Yusuf 125n

 Üstel, Füsun 113

Vank'ın Çocukları (Gündoğan, 2016)
 194-96, 208
Veda (Livaneli, 2010) 12, 15, 88-108,
 124, 129, 217

 Walker, Janet 77
 Wiener, Reinhard 23n
 Williams, Garrath 71
 Williams, Linda 189

 Yeğen, Mesut 46n
Yeniden Anadolu ve Rumeli
Müdafaa-i Hukuk Aylık Kemalist
Dergisi 51n
 yerleşik bakış 15, 17, 133, 140, 159
Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek
 (Tuvi, 2014) 183n
 yokluk 25, 28, 34, 85, 93, 167,
 169-70, 175, 178, 198-99, 201,
 206-7
 Yosef, Raz 95
 Yüksek, Deniz 113-14
 yüz 200-1, 208-17
 yüzleşme 13-17, 46-47, 53-54, 70, 81,
 83, 88, 95, 97, 105, 124-25,
 132-33, 154, 156, 157, 195, 216,
 218
 Žižek, Slavoj 118n, 122, 147, 158n

Pınar Yıldız

Kayıp Hafızanın İzinde

Son yirmi yıldır Türkiye sinemasında bastırılanın görünür hale geldiği, geçmişteki suçların ve normallik görüntüsünün ardında yatan dehşetin sarsıcı bir şekilde ortaya çıktığı hikâyeler dile getiriliyor. Bu araştırmayı teşvik eden de, geçmişi hatırlamakta kullandığımız ve bize her zaman bir masumiyet, mağduriyet ya da kahramanlık hikâyesinin içinden seslenmiş olan Türklüğe dair imgeleri eleştirel bir perspektifle inceleme arzusudur.

Kayıp Hafızanın İzinde, farklı biçimlerde sesini duyuran geçmişle yüzleşme taleplerine sinema perdesinde verilen yanıtların etik ve politik karşılıklarını ele alıyor. Bir geçmiş ve şimdi anlatısı olarak Türklük'ün, felaketlerle bugün kurduğumuz ilişkiyi nasıl belirlediği üzerine sinema aracılığıyla düşünürken, temsilin hafıza oluşturma-daki potansiyelini ve sınırlarını tartışıyor.

Pınar Yıldız'ın çalışması, geçmişin nasıl hatırlandığına dair politikaları ele alıp deşifre etmenin, içinde yaşadığımız zamanın kültürel / toplumsal işleyişini anlamamıza ve tarihsel öznelliğimizi şekillendiren ve masumiyetimize inancımızı mümkün kılan imge ve duygu repertuarını tanımamıza imkân sağlıyor.



Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN-13: 978-605-316-222-3



Metis Yayınları
www.metiskitap.com