

Panel: Tarih ve Belgesel

Yrd. Doç. Ahmet Ersoy, Prof. Dr. Arzu Öztürkmen, Berke Baş, Can Candan, Enis Rıza Sakızlı, Vangelis Kechriotis

Mithat Alam Film Merkezi, 10 - 16 Aralık 2010 tarihleri arasında Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü ve docİstanbul Belgesel Araştırmaları Merkezi işbirliği ile "Tarih ve Belgesel" başlığı altında gerçekleşen film gösterimlerine ve panele ev sahipliği yaptı. Can Candan ve Vangelis Kechriotis moderatörlüğünde gerçekleşen panelde yönetmenler Berke Baş ve Enis Rıza Sakızlı, Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü Öğretim Üyeleri Yrd. Doç. Ahmet Ersoy ve Prof. Dr. Arzu Öztürkmen konuşmacı olarak yer aldılar. Özellikle Belgesel Sinema'da tarih çalışanlar için verimli ve ilham verici geçen panelde "disiplinlerarasılık", "empati kurma", "içselleştirme" gibi kavramlar olunlanırken, "büyük tarih anlatısı", "nesnellik iddiası" gibi kavramlar tartışıldı. Dört saate yakın süren panele özellikle tarih bölümü öğrencilerinin ve belgeselcilerin ilgisi yoğundu.

Can Candan: Yaptığınız belgeselerde tarihle ilişkiyi nasıl kuruyorsunuz?

Enis Rıza Sakızlı: İzin verirseniz ben bu sorunun cevabına geçmeden önce başka bir çerçeveden işe başlamak istiyorum, çünkü belgesel tanımıyla ilgili çok ciddi bir düşünce karmaşası var. Belgesel nedir, ne değildir? Biraz önce buraya gelirken arabada şoför beni bereli falan görünce "Ressam mısın? Ne güzel iş." dedi. Belgeselciyim deyince, "Ben çok severim belgeseli, hep hayvan belgeseli izliyorum." dedi. Dolayısıyla belgesel kavramına bir çerçeve çizmek gerekiyor. Burada gösterilen ve bizim üzerine konuştuğumuz belgeseller de belgesel kategorisi içerisinde değerlendiriliyor. Dolayısıyla belgesele ilişkin üç farklı formdan bahsedilebilir: Didaktizm, propaganda ve sanat formu. Biz sanıyorum Berke (Baş) ile birlikte "Bir sanat formu olarak belgesel sinema nedir?" sorusu üzerinden tarihle ilişki kurmaya çalışacağız. Bizim hem didaktizm dediğimiz alanda, hem de sanat formu olarak kabul edilebilecek işlerimiz var. Bazen bu çerçevenin de çok açıklayıcı olmadığını görüyoruz. Propagandayla bir sanat formu olarak belgeselin tarihsel örneklerine baktığı-

mızda, bıçak sırtı bir durum olduğu görülüyor. Dolayısıyla bir sanat formu olarak belgesel sinema kavramının ikinci ayağı, biraz daha kendi öyküsünü anlatmak diye tanımlanabilir. Bu bağlamda, belgesel sinemayı bilimsel, tarihsel ya da sanatsal olmaktan çok iki kavram üzerinden yola çıkarak tarif etmeyi tercih ediyorum: İçselleştirme ve sağduyu. Mesela Eisenstein'in *Potemkin Zirhlisi* (1925) ile Nazizmi yücelten filmler üzerinden konuşmaya başladığımız zaman da sanatın içindeyiz, orada da bir sanat formu görüyoruz. Fakat bunlara sanat formu ya da belgesel deyip dememe konusunda farklı görüşler var. Çünkü bunlarda propaganda kavramı çok daha ağırlıklı. Dolayısıyla bu konuda üzerinde düşünülmesi ve tartışılması gereken bir takım ince çizgiler var. Tabii ki her belgesel sinemacının propaganda, didaktik ya da bir sanat formu olarak belgesel sinema ile ilişkisi olabilir. Didaktik, propaganda ya da kendi öyküsünü anlatan her türlü belgeselin bir danışmanı vardır, olmak zordur. Ama tabii ki klasik belgesel sinema tanımı içinde danışmanlık formal bir kavram olarak algılanır. Halbuki özellikle sosyal bilimlere düşündüğümüzde belgesel ile tarih, sosyoloji veya antropoloji gibi bilim disiplinleri arasında karşılıklı ve iç içe geçmiş bir ilişkiden söz edilebilir. Bir tarihçi belgesel filme ne kadar katkıda bulunuyorsa, bir belgesel film de tarihçiye o ölçüde katkı sunabilir. 50'li yıllardan sonra ve özellikle son yirmi yılda sosyoloji, tarih ve antropoloji gibi sosyal bilim alanlarıyla belgesel sinema iç içe geçmiş durumda. Nitekim kendimize model aldığımız, etkilendiğimiz ve sevdiğimiz Jean Rouch gibi ustalarımıza baktığımızda, bu insanların eğitim aldıkları bilimsel formasyon bağlamında sosyolog, antropolog, tarihçi olduklarını görüyoruz. Mesela ben, sinema eğitimi almak isteyen arkadaşlara "Sinema eğitimi alma, tarih oku, sosyoloji oku, çünkü hakikaten böyle bir disiplin okumadan sinema yapılamıyor." diyorum. Belgesel sinemada bir olguyu, bir konuyu araştırıyorsunuz. Onunla ilgili bilgi sahibi olmadan, sembolleri anlamlandırmadan yorumlamak ve dolayısıyla belgesel çekmek mümkün değil.

Belgesel sinema konusunda tartışılması gereken bir başka konu, daha önce de söylediğim gibi içselleştirme ve sağduyu kavramlarıdır. Çünkü belgesel sinemacı anlatmak istediği hikâyeyi anlatır. Kendisiyle o konu arasında bir ilişki kurmuştur. Kimi insanlar göçü anlatır, kimi insanlar mübadeleyi, kimileri ise Ermeni Soykırımı'nı ya da Ermeni Tehciri'ni anlatır. Mesela daha bugün göçmenlerle uğraşan bir arkadaşına "Niye bu işle uğraşıyorsun?" dedim, "Çünkü kendimi hep göçmen gibi hissettim." dedi. Kendini göçmen gibi hissettiği için göçmenlerle ilgili film yapıyor. Kendi içinde böyle bir hissi yoksa bu konuyla uğraşmaz, başka konularla ilgilenir, araştırma yapar. Buna benzer bir biçimde sokak çocuklarıyla ilgilenen bir arkadaşına

“Neden sokak çocuklarıyla uğraşıyorsun?” dediğimde de “İçimdeki sokak çocuğunu arıyorum” demişti. O arkadaş mübadeleyle ilgili filmler yapıyor, çünkü bir eksiklik hissediyor, geçmişin acısını duyuyor. Mübadele olmasaydı, o insanlar burada yaşasaydı başka ilişkilerimiz olacaktı, başka hazlarımız olacaktı diye düşünüyor. Biraz sağduyuya dayalı bir ilişki söz konusu. Bu noktada sorulması gereken soru sağduyunun nasıl oluştuğu. Sağduyu, bilimsel bilgiyi deşmeye başladığınız anda ortaya çıkıyor. Tarihle belgesel arasında bir gerilim var, çünkü tarihinin bir anlatı içerisinde ön plana çıkartmak istediği şeylerle belgeselinin ön plana çıkartmak istedikleri arasında ciddi bir fark ve çatışma var. Zaten o çatışma üzerinden siz sanatsal bir form yaratabilirsiniz, yaratıcı olabilirsiniz. Bunu yapmıyorsanız, didaktizme ve propagandaya düşmüş olursunuz. Konuyu tam içselleştiremediğimiz, empati kuramadığımız için bitiremediğimiz, arşivde duran birçok çekim ve film olduğunu söyleyerek konunun ciddiyetini vurgulamak isterim.

Bu alanda bir başka sorunlu konu ise tarih eğitimi. Bize verilen tarih bilgisi geleceği kurmamız, kendimizi inşa etmemiz için çok kof kalıyor. Mesela benim çok iyi bir tarih öğretmenim oldu, bu sayede biraz tarihi sevdim, ama itiraf etmeliyim ki, ben esas olarak tarihi belgesel çekerken öğrendim. Böyle de bir problemi var ne yazık ki.

Vangelis Kechriotis: Enis Rıza Bey, tarihsel gerçeklikten bahsetti, ben de bunun üzerine Arzu'ya şöyle bir soru sormak istiyorum. Biz tarihçiler ya da tarihle uğraşanlar, araştırma yaparken, düşünürken, tarihsel gerçeklik ile kendimiz arasında bir ilişki kurmaya çalışmıyor muyuz?

Arzu Öztürkmen: Lise yıllarımda birisi yanıma gelip, “Ömrünün yarısı tarih bölümünde öğretim üyesi olarak geçecek.” deseydi, herhalde bön bön suratına bakardım. Buradan yola çıkarak sorunuza gelecek olursam, bahsetmek isteyeceğim iki-üç nokta var. Bunlardan bir tanesi, “Tarihsel, görsel belgelere nasıl yaklaşmalıyız?” ve “Belgeselciliği tarihçilikle nasıl ilişkilendiriyoruz?” konularının üzerinde durmak, diğeri de tarihsel filmlere danışman olmaktan ne anlıyoruz konusunu irdelemek. En başa dönersek, benim öğrencilik yıllarımda (70’lerin sonu 80’lerin başı oluyor) herhangi bir görsel malzemeye tamamen çocuklar tarihten ve dersten sıkılmasınlar mantığıyla başvuruldu. Bu da her okulda yapılamazdı, zaten görsel malzemenin de çok yaygın olduğu bir dönem değildi. Onun için bizim yetiştiğimiz süreçle şu anda içinde bulunduğunuz görsellik hali farklı haller. “Neden film yapıyoruz? Neden tarihsel bir konuyla ilgili makale yazıyoruz?” sorusuna gelecek olursak, biz de aynı bir belgesel yapımcısı gibi kendi araştırma konumuzu içselleştiri-

yoruz. Kurgulamak anlamında da benzeştığımızı söyleyebilirim. Belgeselciler filmlerin yönetmeni, bizler de makalelerimizin yazarı oluyoruz. Dolayısıyla benzeştığımız yanlar var. Fakat özellikle son on yılda makalelerin okunma oranıyla belgesellerin seyredilme oranı arasında büyük bir fark oluştu. Biz allame-i cihan bir şey bulsak bile, bütün dünya âleme duyurmamız çok da mümkün olmaz, ama bir belgesel herhangi bir televizyon kanalında yayınlandığı zaman çok daha etkin bir yaygınlık sahasına ulaşabiliyor. Böyle bir özelliği var belgeselciliğin ve görselliğin. Bunun yanında öyle akademik alanlar var ki, artık son on yılda kesinlikle sözlü iletişim yeterli olmuyor. Bunu özellikle, mesela Lübnan'a gittiğimizde, Ortadoğu'daki araştırmacılar, akademisyenlerde çok görüyoruz. Çünkü özellikle savaş ve gerilim içinde akademik hayata devam eden araştırmacıların bir şekilde sanatçıya dönüştüklerini de görüyoruz. Yani yeni bir tür ortaya çıkıyor: Akademik sanatçı. Çünkü bir tek makale yazarak kendi toplumlarını anlatamıyorlar. Bu yüzden hem makale yazıyorlar, hem film çekiyorlar, bazen de ikisini bir arada yapıyorlar. Böyle de yeni bir tür var.

Ben sözlü tarihçilikten geldiğim için septik yaklaşımlara karşı çok donanımlıyım. Sözlü tarihin iyilikleri üzerine adeta ikna etmemiz gerekiyor etrafımızdaki diğer tarihçileri. Kendi alanımız o şüphencilikle baş etmek üzerine kurulu zaten. Nasıl sözlü tarihe şüpheyle bakılıyorsa, tarihsel yazılı belgelere de aynı şüphencilikle yaklaşılması gerektiğini düşünüyorum. Örneğin, polis raporlarını genellikle derslerimde örnek veririm. Polise gidip ifade vereniniz olduysa daha önceden biliyorsunuzdur. Orada anlattığımızı sonradan okursanız, esasında orada yazılanların sizin anlattıklarınız değil, polisin yazdıkları olduğunu görürsünüz. O dokümanda, konuşulan sözün, konuşan kişiyle sözü kayda geçiren kişi arasında nasıl farklılaştığını görürsünüz. Dolayısıyla yazılı belgelerle kurduğumuz ilişki de biz tarihçiler açısından çok temel bir problem. Bu bağlamda filmlere de bir doküman olarak yaklaşabiliriz. Geçtiğimiz yıl bir öğrencim meşrutiyet döneminde çekilmiş ham filmlere bakarak bir tez yazmaya çalıştı. Epey uğraştıktan sonra, aynı yukarıda örneğini verdiğim polis memurunun belgenin bir parçası olması gibi, filmi çekenlerin de filmin bir parçası olduğu sonuca ulaştı. Dolayısıyla biz tarihçilerin sözle, yazıyla ya da görsel malzemeyle ilgili problemlerimiz bitmeyecek.

Şimdi kurmaca ya da belgesel, herhangi bir türde film çekmek isteyen yapımcı bize danışmanlık için geldiğinde genellikle ilk tepkimiz korku oluyor. Çünkü elimizi o taşın altına sokmak istemiyoruz. Biz zaten bin bir özür dileyerek bir makaleyi zor yazıyoruz. Bir de bir danışmanlık yaptığımız zaman, oradaki katkımız ne olacak, o yapıta imzamızı ne ölçüde koyabileceğiz problemi tarihçi açısından gayet zor bir durum. Ama diğer taraftan da ge-

len yönetmenin, yapımcının iyi niyetinden çoğu zaman etkilenip bir paylaşım sürecine de giriyoruz. Benim gözlemlediğim esasında yapımcıların kendi yazdıklarına bir tarihsel tahayyülü nasıl kurgulayacakları konusunda yardım aradıkları. Yoksa kendi hikâyelerini kendi bildikleri gibi aktarabilirler. Peki ama niçin tarihçiye ihtiyaç duyuyorlar? Çünkü, tarihsel tahayyülü kurgulamak ancak sağlam bir birikimle yapılabilecek bir şeydir. Belli bir dönemi çalışmak, maddi kültür olarak, dil olarak, beden dili olarak oldukça zor bir süreçtir. Biz genelde Pier Paolo Pasolini'yi örnek veriyoruz; Pasolini filmlerinde ortaçağ beden dilini çok iyi bir şekilde aktarır. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (Ezel Akay, 2006) filmine tarihsel tahayyül için iyi ve örnek bir danışmanlık süreci oldu. Ama arkadaşımız Daryo (Mizrahi) filmin sonunda anlattıklarının ne kadarının filme yansıdığından tam olarak emin olamadı. Yıllar evvel *Kuruluş* (Yücel Çakmaklı, 1987) TRT'ye çekildikten sonra, Aptullah Kuran filmi ilk gördüğünde çok sinirlendi, çünkü on ikinci, on üçüncü yüzyılda cami ve çerçevesi olan binalar vardı. Bu olmayacak bir şeydi, "Danışmansız mı yaptılar acaba?" diye tepki duyduğumu hatırlıyorum.

Can Candan: Bu bahsettiğin filmler kurmaca filmler. Tarihçinin danışmanlığı açısından kurmaca filmlerle belgesel filmler arasında fark var mı?

Arzu Öztürkmen: Tabii ki var. Sözlü tarih belgeselciliğinde tarihçinin konumu ne oluyor diye baktığımızda, orada daha çok çifte kavrulmuş bir durumun söz konusu olduğunu görüyoruz. Çünkü zaten sözlü tarihçi anlatıya şüpheyle yaklaşıyor. Sözlü tarihçilik, sözü kayda alan ve maddi bir belge haline getiren ve bunları ham olarak arşivleyen bir meslek. Bunu tam olarak yerine getirdiğiniz zaman zaten belgeyle kurduğunuz ilişkiyi de sorgulamanız gerekir. Bu belgenin herhangi bir sözlü tarih belgeselinde ya da sözlü tarihin kullanıldığı bir belgeselde nasıl konumlandığına bakacak olursak, sözün uçan bir şeyden daha maddi bir şeye dönüştüğünü görürüz. Bu aşamadan sonraki problem bunların belgeselde nasıl sunulacağıdır. Yani problemler bitmiyor. Çok çetrefilli bir anlatı ve edebi açıdan bakarsanız çok katmanlı bir sözden yazıya geçiş süreciyle karşı karşıyayız. Şimdi ben biraz da programa dâhil ettiğimiz belgesellerden bahsetmek istiyorum. Bunlardan ilki, *Demirkırat* (Mehmet Ali Birand, Bülent Çaplı, Can Dünder, 1991). O dönemden bahsederken TRT monopolünden de bahsetmemiz gerekir. Biz TRT ile büyüdük, Özal sonrası kanallarla büyümedik. TRT yayına akşam 7 gibi başlardı, 12'de İstiklal Marşı okunana kadar beş saatiniz vardı. O saatler arasında ne varsa onu seyrederdiniz. İşte Bonanzalar, westernler... Çarşamba akşamları canlı yayında mecburi olarak futbol seyrediyorduk, ben bu sayede futbol âşığı

oldum mesela. *Demirkırat*'a geri dönersek, bu belgeselin gösterim tarihi bahsettiğim TRT döneminin sonuna geldi ve ilk defa sözlü tarih ve görsel anlatımla 27 Mayıs Darbesi üzerine bir şeyler söylendi. Bu sebeple o dönemde bu belgesel tarihsel bir fenomene dönüşmüştü. On bölümden oluşuyordu. Bu on bölüm ilk yayınlanmaya başladığında her an yayından kaldırılır korkusuyla seyredildi. Belgeselin yayınlanması TRT'nin konumu açısından da çok devrimci bir şeydi. İlk defa böyle bir şey söz konusuydu. Son bölüm yayınlanırken sokakta kimse yoktu, herkes belgeseli izliyordu. İnsanlar son bölümü izlemek için evlerde toplandılar. Bunu şaka olarak söylemiyorum. Ben yazlık bir yerde seyrettim filmi. Bütün insanlar işlerini bıraktılar ve evlerine girdiler. Belgeselin son bölümünde, Adnan Menderes'in asılma sahnelerinin fotoğrafları ilk kez gösteriliyordu. İnsanlar bunu görebilmek için izlediler o belgeseli. Müthiş bir katarsis oldu. Belgesel gösterildikten sonra tartışmalar uzun bir müddet devam etti. Bu sebeple *Demirkırat*'ın bizim Türkiye'deki sözlü tarih çalışmalarının öncülü olduğu rahatlıkla söylenebilir. Yarattığı etki bakımından ben gerçekten böyle olduğunu düşünüyorum.

Diğer bahsetmek istediğim film, *Zamanın Durduğu Yer: Kayaköyü* (Mihriban Tanık, 1995). *Kayaköyü* ilk yayınlandığı zaman mübadele diye bir şey duymamış olan bir kesim ilk defa bu kavramın sözle anlatılamayacak olan görsel boyutunu gördü. Boş bir şehri; duvarları duran, kapısı penceresi olan boş evleri bu belgeselde gördüler. Esasında bu belgesel etnik kimlik üzerine düşünme sürecimiz bakımından da çok öncü bir konumdadır. TRT'nin etkisinin çok kuvvetli olduğu bir dönemde gösterildiklerinden dolayı hem *Demirkırat*, hem de *Kayaköyü* belgesellerinin çok etkili olduğunu düşünüyorum.

Can Candan: Siz *Demirkırat*'la ilgili kısa bir not düşmek istiyorsunuz galiba.

Enis Rıza Sakızlı: Evet. *Demirkırat*'tan önce, buna benzer sözlü tarihe dayalı çalışmalar yapıldı.

Can Candan: Peki bunların televizyon yayını oldu mu?

Enis Rıza Sakızlı: Televizyonda da yayımlandı tabii. Birkaç tane var, mesela bizimki, *Türk İktisat Tarihi Seyir Defteri* (Enis Rıza Sakızlı, 1992), *Demirkırat*'tan öncedir.

Arzu Öztürkmen: Tabii ki yayınlanmıştır, ama benim esas söylemek istediğim şey şu; daha evvel başka bir türde anlatısı yapılmayan, tartışılmayan, makale olarak bile tam görünürlüğü olmayan bir konuda ilk defa böyle bir sözlü tarih programıyla büyük bir başarı elde edildi.

Can Candan: Belgeselde arşiv kullanımını konusunda ne söyleyebilirsiniz?

Arzu Öztürkmen: Methederek söylediğim için kritiğini de yapmalıyım, tabii *Demirkırat*'tan sonra çok başarılı bir Mehmet Ali Birand çıktı. Bu bir gerçek. Onun ekibi bütün medyayı hâlâ yönetiyor. Ama orada da *self-celebration* tarzı bir şey yaşandı bençe. Siz belgeselciler olarak gözlemlemişsinizdir. Tabii bu eleştiriler yapılabilir, ama benim tekrar altını çizmek istediğim şey, daha başka bir formatta analiz edilmemiş bir mevzuyu belgesel formatında analiz etmelerinin yarattığı etki. Bunun çok etkili olduğu düşünüyorum.

Can Candan: Benim de bu konuda bir eklemem olacak. Özellikle Demirkırat ile ilgili olarak bahsettiğimiz kişiler, yani Mehmet Ali Birand başlarında olmak üzere aslında 32. Gün ekibinden söz ediyoruz. Biliyorsunuz 32. Gün daha önce televizyonda gösteriliyordu ve çok reyting alıyordu. Belki de bu sebeple Demirkırat bir sansüre uğramadan gösterildi. Çünkü gerçekten bir fenomen olmuştu. Demirkırat'ı düşünürken 32. Gün'ü de düşünerek anlamak lazım.

Arzu Öztürkmen: Şahıs olarak seveni ve sevmeyeni çoktur Mehmed Ali Birand'ın, ama bu gücü nasıl yarattığını düşünmek lazım. Sonradan ordu üzerine yazdıklarıyla çok hesabını da verdi ama dediğim gibi 32. Gün rüzgârıyla bir fenomen oluşmuştu.

Can Candan: Benzer bir soruyla devam edersek, yaptığının belgeselerde tarihle ilişkiyi nasıl kuruyorsunuz veya belgeselin tarihle ilişkisiyle ilgili neler düşünüyorsunuz?

Berke Baş: Biz kenara bırakılmış ve yok olmak üzere olan durumları bir şekilde yakalayıp kaydetmek istiyoruz. Tabii ki bir tarih var, bu konuları araştıran tarihçiler var; fakat ben de Enis Bey, Arzu Hanım gibi tarih bilinci olmayan bir eğitimden geçtiğim için aynı Enis Bey'in dediği gibi hem kendi aile tarihimi, hem de ülkemin tarihini filmlerle keşfettim. Mesela benim *Nahide'nin Türküsü* (2008) filmiyle ilişkim tamamen bir yokluk üzerinden şekillendi. Evimizin içerisinde büyükanne olarak sevdiğimiz, bizi büyütmüş, bizi eğitmiş kadının hikâyesini bilmiyor olmamdan kaynaklı bir motivasyonla ben *Nahide'nin Türküsü*'nü çekmeye başladım. Tabii bunun da öncesi vardı. Fethiye Çetin'in yazdığı *Anneannem* (2004) adlı kitap beni çok etkilemiştir mesela. Bu kitabı okuduktan sonra "Demek ki bu konular konuşulabiliyor ve bu sadece bizim evde yaşanan bir olay değil. Başka ailelerde evlatlık edinilen Ermeni kadınlar var." diye düşünmüştüm. Filmi görmeyenler,

bilmeyenler için söyleyeyim, *Nahide'nin Türküsü* benim büyükannemle ilgili, yani 1915'te evlatlık olarak verilmiş bir hanım ve bu filmi yaparken fark ettim ki binlercesi var. Binlerce böyle anneanne, büyükanne, babaanne var. Ben tamamen ailenin içerisiyle ve komşularla sınırlı kalarak, bir kadının hikâyesi üzerinden o dönemde yaşanmış acıları ve travmaları anlatmak istedim. Bu acıları yaşamış binlerce kadının hayatına bir gönderme yapmak istedim. Yani filmde bir kadın vardı, ama amacım hep bunu yaşamış başka kadınları da anlatmaktı. O yüzden tarihle ilişkim derken, yani çok kişisel olarak evin içinden başlayan bu merak duygusu ve bu evin içinde bize aktarımın yapılmamış olmasından kaynaklanan bir sıkıntı aslında benim tarihle ilişkiyi belirledi ve böyle bir filmi yapmam için ortam hazırladı.

Tabii bir de büyüdüğüm şehir var. Ordu'da büyüdüm ben. Ordu'da bir Ermeni Mahallesi var; ama insanlar o kadar koparılmış ki geçmişlerinden, tarihlerinden, kimse hatırlamıyor. Filmde de bir sahne vardır, "Burada Ermeniler yaşarmış!" diyor çocuklar. Olay buraya indirgenmiş, yani "Burada Ermeniler yaşardı" kısmında kalmış. Ama ne zaman yaşarlardı? Şimdi neredeler? Hep Ermenilerin tehcirinden, gidişinden bahsediyoruz, ama o sokakta benim hissettiğim başka bir şeydi. Onlar gerçekten oradalar mıydı, gerçekten varlar mıydı? diye soruyor insan kendi kendine. Biraz o var olma hallerinin üzerinden giderek *Nahide'nin Türküsü'nü* ortaya çıkardım. Ordu'daki Ermeni komşularla yapılan görüşmeler, onların kendi aile hikâyelerini dinlerken toparladığım parçalar, aslında büyükannemin hikâyesinin de netleşmesini sağladı. Şimdi burada şöyle bir durum var: Bir tarihten bahsediyoruz, fakat bir de bu tarihin aktör olarak ortaya koyduğu karakterleri unutuyoruz. Biz hep büyük tarihi biliyoruz, yılları biliyoruz. Buradaki tarihçileri tenzih ederek söylüyorum, ama genelde Türkiye'deki tarihçilerde Ermeni meselesiyle ilgili olarak hep böyle bir envanter ve arşiv fetişi vardır: "Arşivlere bakalım, belgelere bakalım." denir hep. Ama bir de bu tarihin tam kalbinden vurduğu insanlar var; benim ilgimi çeken, benim belgesel sinemada aradığım da bu insanlar. Hem izlediğim filmlerde ve tarihi belgesellerde, hem de kendi yaptığım ve yapmak istediğim filmlerde bütün bu envanterlerin ve belgelerin ötesinde o tarihi yaşamış insanları duyabilmek ve onları dinleyebilmek istiyorum. Büyükannem 1993 yılında vefat etti, ama ben filmi çekerken onu tanıyan ve hatırlayan insanlar hayattaydılar. Ben büyükannem öldüğünde 22 yaşındaydım ve onu tanıyıştım, fakat o zamana kadar hikâyesini bilmiyordum. Onunla ya da o Ermeni evlatlıklarla ilgili film yapabilecek son nesilim.

Şimdi mesela Dersim'le ilgili bir belgesel film çekmiş olan Çayan

Demirel de bu son neslin temsilcisi.¹ Direkt bu tanıklıkları dinleyerek ve kaydederek yola devam edebilecek sinemacılar açısından söylüyorum. Şimdi bunun ötesi de var; yani bunlar kayboldukça nasıl bir tarih arayışına gireceğiz, nasıl filmler çekeceğiz, ya da 1915'in öncesine bakmak istersek o insanları nasıl tanıyacağız? Bunlar büyük sıkıntılar tabii ki. Fakat ben şuna da inanıyorum: Her insan dünyada varlığıyla bir iz bırakır. Bu bir cümle olabilir, bir fotoğraf olabilir, toruna anlatılan bir hikâye olabilir. Bu insanlar nesilden nesile belki azalıyorlar, yok oluyorlar; ama hâlâ o sesin bir yerlerde duyulduğu, var olduğu inancını taşıyarak belgesel sinemaya müthiş bir inancım var. Tarihi anlatırken bu sesleri bulma konusunda çok başarılı işlerin çıkabileceğine inancım sonsuz, sadece o dinlemeyi ve onu bulmayı seçmeliyiz.

Ben mesela *Nahide'nin Türküsü*nde bir büyük tarih arayışına girmedim. Bana herkes diyordu ki: "Büyük bir tarih anlatmadan, 1915'i anlatmadan ne cesaretle böyle bir film yaparsın?" Benim filmimde hiç büyük tarih yok; hiç kimse parmakla gösterilmiyor, kimseye işaret yok. Bu film ne Ermenilerin, ne Türklerin; benim kendi filmim. Bu filmin, bu aileden çıkan bir hikâye ve komşular, tanıdıklarla parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş küçük bir kapı aralama olması konusunda beri çok nettim. Sonradan çok kişiden büyükannelerleriyle, dedeleriyle ilgili film yapmak istediklerini duydum. İşte bütün bunların bir araya gelerek, birbirine eklenerek o büyük tarihi oluşturacaklarına inanıyorum. Kimse o büyük tarihi anlatmak ve bir özetini sunmak için yola koyulmuyor. Bu küçük parçayı ben sundum ve bundan sonra eklenerek ve yavaş yavaş daha çok insana yayılarak bu konular konuşulmaya başlanacak. Bizim de farklı bir tarih algımız olacak, yani biz hâlâ o dönemle ilgili tarihi üretme aşamasındayız bence. Kendi imgelerimizle, kendi duyduklarımızla tamamen Enis Bey'in de dediği gibi, kişisel olarak öyküleştirecek, onları ortaya çıkarma aşamasındayız. Belki bir büyük tarihe ulaşılmayacak, ama parçalarla bir algı ortaya çıkacak.

Vangelis Kechriotis: Benim de zaten senin filminde en sevdiğim noktalardan biri iddialı bir tarihçilik ortaya koyma ihtiyacı duymaman. Sizin neslinizin gerçekten çok önemli bir katkısı var bu konuda. Türkiye yakın tarihinde belli konular üzerine gitmek ve senin izah ettiğin gibi bu küçük tarih anlayışı içerisinde böyle belgesel ya da kurmaca filmleri yapmak çok önemli bence. Buna bağlı, Ahmet'e sormak istiyorum, Osmanlı tarihi ile ilgili, büyük tarih anlatısı yapmadan, daha insanî hikâyeler baz alarak film yapmak mümkün değil mi?

¹ Berke Baş burada, yönetmenliğini Çayan Demirel'in yaptığı, Dersim katliamının anlatıldığı 38 adlı belgesel filminden bahsediyor.

Ahmet Ersoy: Enis Rıza ile Berke Baş'ın anlattıklarını duyduktan sonra benim bir tarihçi olarak söyleyeceğim fazla bir şey kalmadı. Çünkü benim söyleyeceklerimi benden çok daha duyarlı ve incelikli bir biçimde söylemiş oldular. Burada özellikle Enis Bey'in söylediği içselleştirme meselesi üzerinden devam edebileceğimizi düşünüyorum. Konuşurken aklıma hemen 19. yüzyılda en popüler Fransız Devrimi tarihlerinden birini yazan Jules Michelet'in çok meşhur bir lafı geldi. Bir gün Michelet'e "Bu Fransız Devrimi'nin envai çeşit tarihi var, ama herkes seninkini okuyor, neden?" diye soruyorlar. O da, "Ben daha çok sevdim" diyor. Tarihi içselleştirebilmek, sevebilmek ve en önemlisi onun aktörleriyle bir şekilde bir vicdan, duygu bağı ve empati kurabilmek çok önemli. Bugün biz tarihçilerin beklediği en önemli şeylerden biridir bu. Tabii bunları söylerken Türkiye'nin gerçekleri de insanın aklına geliyor. Çünkü Türkiye'de çoğu zaman tarihe hâlâ berrak, tartışılmaz, doğruların şeffaf bir şekilde sabitleneceği, teyit edileceği bir mahkeme gibi bakılıyor. Türkiye'de hâlâ, "Bu konuyu tarihçilere bırakalım da son sözü söylesinler." gibi bir tavır var. Kimse bu son sözü söyleyemeyecek oysa. Belki de sizin dediğiniz gibi bu büyük anlatı denilen şeyi artık fragmanlarına ayırıp çok daha katmanlı, çok odaklı, farklı sesleri barındırabilen, tek sesi olmayan bir şeye dönüştürmeliyiz. Baş etmesi ve öğretmesi daha zor olacak, çünkü insanlar bunları büyük anlatılardaki gibi kolay öğrenemiyorlar. Fakat yapılması gereken artık bu.

Özellikle travmatik tarihsel olaylar ele alındığında belgesel sinemada olduğu gibi o travmayı birebir yaşamış olan şahısların şifahi bilgilerini aktarmak çok önemli bir hale gelebiliyor. Çünkü tarih kendi disiplini, katılığı ve akademikliği içinde travmayı bize her zaman duyuramıyor. O yüzden tarihin çok önemli bir temsil aracı da belgesel sinema bence. Ama artık yetişemediğimiz nesillerin hikâyelerini anlatmaya gelince iş biraz çetrefilleşmeye başlıyor. Osmanlı tarihinden bahsederken birdenbire ciddi bir engelle karşılaşabiliyoruz. Bugün Osmanlı tarihiyle ilgili filmler korkunç bir hal alabiliyor. Bu konuda bir tür tutukluk ve bir psikolojik bariyer var gibi geliyor bana. Osmanlı tarihiyle bizim nasıl bir ilişki kurduğumuzla, tarihsel tahayyüllerimizin nasıl şekillenmiş, şekillendirilmiş veya kifayetsizleştirilmiş olduğuyla çok ilgili bir durum var ortada. Herhalde bunda herkes mutabık kalacaktır. Bu tabii bizi ilkokul sıralarına kadar götürüyor. Herhalde hatırlamak istemediğimiz tarih derslerini hatırlamaya başlıyoruz. Yerleşik Osmanlı tarihi anlatısı dediğimiz şey, yani büyük anlatı dediğiniz şey, gerçekten her Türk vatandaşının maruz kaldığı bir kurgudur. Bu kurgu çok ciddi şekilde hantal ve sabittir, buna ek olarak takıntılarla malûl bir alandır. Bunu da hepimiz bi-

liyoruz. Nietzsche 1873 yılında bir kitap yazar ve anıtsal tarih diye bir şeyden bahseder.² Tam Alman ulus devletinin kurulum aşamasında kendi nihilist reaksiyon ruh haliyle yazar ve şöyle der: “Modern milli devletin tarih anlatısı, belli köklülük, devamlılık hislerini uyandırmak, belli bir otorite ihdas etmek ve milli mitolojileri teyit etmek için kurgulandığından dolayı insanı atıllaştırır ve pasifleştirir. Kolunuzu bacağınızı bağlar, hiçbir şey yapamaz hale gelirsiniz.” Tarih aslında belli şeylerin tartışılacağı, ucu açık bir alan olması gerekirken, bu şekilde kendinizi tarihe mahkûm ediyorsunuz ve dar bir alanda sınırlı bırakıyorsunuz, onu bir fetiş haline getirmeye başlıyorsunuz. Özellikle, tarihin görsel temsilinden bahsettiğimiz zaman bence fetiş durumu çok daha fazla önem kazanıyor, çünkü görselliğin çok ciddi bir etkisi var. Hemen sizi yakalıyor. Bir makalenin yakalayamayacağı kadar hızlı ve etkili bir şekilde yakalıyor, o yüzden çok kolay suistimal edebiliyorsunuz. Nietzsche tarihsel gerçekleri “seyyar bir mecazlar ordusu”na benzetiyor. Bir şekilde hayatımızı ele geçiriyor, bizi zincirliyor. Bence Türkiye’de çok sık sorulan “Tarih niye önemlidir?” sorusunun cevabını bu tanım üzerinden verebiliriz. Tarih önemlidir; çünkü kolektif kimliğimizi güçlendirir, bizi köklerimize bağlar. Tarih önemlidir; çünkü bir devamlılık hissi verir. Tarih önemlidir ve bir şekilde biz tarihe sahip çıkmalıyız. Sahip çıkmak aslında bir şekilde tarihi sömürgeleştirmek, elimize almak, sonra da o sömürgecinin içinde sıkışıp kalmak anlamına geliyor.

Vangelis Kechriotis: *Simavnalı Bedreddin* (Nurdan Arca, 2006) filminden bahsedecek olursak, acaba orada bir ütopya kurmuş olmuyor muyuz? Bugünden geçmişe sığınarak bir şekilde, “O dönemde böyle bir şey mümkün oldu.” derken kendimizi bir ütopya içerisinde hapsedmiş olmuyor muyuz? Bu da geçmişe kaçış olmuyor mu?

Ahmet Ersoy: *Bedreddin* filmi biraz önce bahsettiğim bakış açısının dışına çıkılabileceğinin sinyallerini veren iyi niyet örneği bir film olarak algılanabilir belki. Ama o da kötü bir film bence. Can, bilmiyorum yani, bu kadar kolay yargıda bulunmak doğru mu? Hani iyiyle kötü, kafamızda bir yüksek estetik yargı ölçütü gibi söylemiyorum; ama en azından teknik açıdan ve film dili açısından akıllara seza, çok acemice bir film değil mi?

2 Ahmet Ersoy’un bahsettiği kitap, Friedrich Nietzsche’nin *Unzeitgemasse Betrachtungen* (Çağa Uymayan Düşünceler) adlı eserinin alt başlıklarından birini teşkil eden *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Zararı Üzerine) adlı bölümdür. Türkçe çevirisi için bkz. Friedrich Nietzsche, *Tarih Üzerine*, Çev. Nejat Bozkurt, Say Yay., İstanbul, 2000.

Can Candan: Özellikle bir tarihçi ve bir belgesel seyircisi olarak senin neden böyle düşündüğünü ve bu filmi nasıl değerlendirdiğini merak ediyorum. Bunu belki konuşabiliriz ve belki de bu bizi temsil meselesine getirebilir. Tarihle ilgilenen veya tarihi konu alan, tarihle bir şekilde ilişki kuran belgesellerde temsil ve anlatı üzerine belki biraz daha gidebiliriz diye düşünüyorum.

Ahmet Ersoy: Filmin kurgusunu oluşturanlar yakınım olduğundan biraz gönül bağıyla da filme baktığım için, o yüzden de biraz isyankâr biçimde kötü diyor olabilirim. Bu yüzden önce bir adım geri atıp iyi tarafını söyleyeyim. Demin tam ona geliyorduk. Vangelis'in dediği çok ince bir çizgi gerçekten. Orada nerede duruyor onu tartışabiliriz; ama en azından baş aktör devlet değil. Film bizi bir şekilde Bedreddin'in kendi figürü üzerinden sesini kolay duymayacağımız kesimlere yakınlaştırıyor. Zaten Bedreddin de hem ezen hem ezilen; hem âlim bir kadı, hem de köylülerle beraber bir isyanın içinde biri olarak ilginç bir yerde duruyor. Sistemle bağdaşmadığı için mahkûm ediliyor. Film bizi Bedreddin figürü üzerinden bir şekilde o büyük tarihsel anlatı içinde sesini hiçbir zaman duyamayacağımız insanlara, nefeslerine ulaşamayacağımız köylülere, dervişlere ulaştırıyor. Burada nereye kadar romantizme gidiliyor, orası tehlikeli sular, orada ben de seninle hemfikirim. Film aynı zamanda bugün hâlâ Kırklareli'nde yaşayan ve Bedreddin'in yolunun takipçisi olan insanların cem törenine nasıl katıldıklarını da gösteriyor. Oradaki muhabbeti biraz hissedebiliyoruz. Erken Osmanlı dünyasının uç bölgelerindeki heteredoksiyi anlamamızı sağlıyor film; o çok çeşitli dinsel ve kültürel pratiklerin çeşnisine insanı biraz yaklaştırıyor. Bu da tehlikeli diğer bir taraftan; çünkü ahistorik bir şey yapıyorsun. Bugünkü etnografik malzemeyle tarihsel algını üst üste geçiriyorsun. Orada da problemler var.

Can Candan: Bu zaten Türkiye'deki belgesel sinemada ilk kez rastlanan bir şey değil. Bunun ilk örneğini yanıtlıyorsam *Hitit Güneşi*'nde (Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, 1956) görmüştük. Eyüboğlu ve İpşiroğlu Anadolu'da geziyor ve Anadolu'da birtakım köylülerin ritüellerini, pratiklerini görüyor ve onların üzerine bir tarihsel anlatı yapıstırarak diyor ki, "Bunları bu insanlar böyle yapıyorlar, acaba Hititler de mi böyle yapıyorlardı?" Tarih ile etnografik şimdiki zaman arasında bir bağ kurmaya çalışıyor.

Ahmet Ersoy: O kadar da haksızlık etmezdim; çünkü en azından bir nüans var, bu adamlar gerçekten hâlâ Bedreddin'in takipçileri.

Vangelis Kechriotis: *Zamanın Durduğu Yer: Kayaköyü* beni şaşırtan bir nokta var. Filmi beğendim, fakat film başında ve esas yerlere gelmeden önce var olan anlatı sanki bir baba tarihçiden aktarılmış gibi. İşte Osmanlı İmparatorluğu'nda Rumlar, Türkler beraber kardeşçe yaşadılar, o kadar ki Rumlar ve diğer gayrimüslimler kendi güçlerini, bütün âdetlerini korumuşlar. "Vah vah! Nasıl oldu da milliyetçilik çıktı?" şeklindeki anlatımı görünce ben gerçekten panik oldum. Sonrasının nasıl geleceğini merak ettim. Gerçi sonradan çıkan çok güzeldi. Bana garip gelen bu.

Arzu Öztürkmen: Genel direktörden geçmesi için ilk sahneleri seyrettirmişti.

Vangelis Kechriotis: **Bilmiyorum.**

Arzu Öztürkmen: TRT'ye yapılıyor bu belgesel biliyorsunuz.

Vangelis Kechriotis: Evet, bu olabilir, kabul ediyorum. Ama aynı zamanda şöyle de olabilir: Bir sinemacı kendi fikrini ve kendi derdini anlatmadan önce belki de bir resmî tarihçinin anlatımına ihtiyaç duyuyor. Kendi çalışmasını bir şekilde meşrulaştırıyor, sonra kendi derdini anlatmaya devam ediyor. Kendisini de tanımlıyorum, ama eğer öyleyse tarihçinin ve tarihin ne kadar zararlı olabileceğinin bir örneğidir bu.

Arzu Öztürkmen: TRT'de çalışanlarla konuştuğunuz zaman onların nasıl içler acısı bir durumda olduğunu anlıyorsunuz. Hoş, şimdi belki biraz daha rahat olabilirler; ama o dönemde gerçekten TRT'de bir belgesel yapmanın *narrative'i* (anlatısı) üstüne düşünmek lazım. Yapımcıların, yönetmelerin güzel fikirlerinden nasıl sonuçlar çıktığının çok örneği var. TRT'de belgesel yapmış olanların da sözlü tarihinin yapılması lazım. Orta Asya'ya gidip seyahat yapan bir hanım vardı, sarı saçlı.

Can Candan: **Banu Avar.**

Arzu Öztürkmen: Evet, Banu Avar. Hâlâ program yapıyor galiba. Ben çocukken başladı ve bitmiyor. Benim aklımda şöyle bir replik kalmış oradan. Orta Asya'ya gitmiş, dönüyor. Diyor ki, "Sayın seyirciler! Sayın seyirciler! Ben burada steplerin ortasındayım. Güneşin altındayım. Türkçe konuşuyorlar!" Duygularından bahsediyorsun, kadın canlı canlı onu anlatıyor!

Ahmet'in söylediklerine birazcık devam ederek belgesellerin kendi tarihselliğine de biraz bakmakta büyük fayda var. Hem *Demirkırat'ı* hem *Kayaköyü* belgeselini biraz onun için önerdim. Kıbrıs'ın yarattığı Türk-Yunan düşmanlığının içinde büyüyen bir neslin *Kayaköyü* filmi ilk defa görmesinin tarihselliği çok

önemlidir diye düşünüyorum. Bir de Berke'nin bahsettiği insanlık ve sağduyu kavramları üzerine düşünmek lazım. Bütün bu duygusal tetiklenme, zaten sanatı bilgi aktarımından ayırıyor. Biz her şeyi biliriz, kendi gözlemlerimizle bilgimiz mevcuttur, ama bazı şeyleri hafızamızda süzeriz ve bazı şeyleri de sanatsal olarak ifade ederiz. Bir halk türküsü, bir halk anlatısı ya da bir ritüel... Ya da bugün Bedreddin destanını semah yoluyla ritüelize eden grupların yaptıklarının her biri aslında sanatsal formlardır. Ama aynı zamanda da tarihsel sanatsal formlardır. Ve bunları bir tarihsel doküman olarak kullanmak geleneksel tarihçiliğin biraz *marjında* kalıyor. Belki çözümlenmek için folklor disiplininin içindeki formasyona biraz ihtiyaç oluyor. Onun içinde edebiyat da var, başka türlü analizler de var. Bir de çok önemli bir mesele daha var: Ulaşabildiğimiz kuşaklar, ulaşamadığımız kuşaklar, kapı aralamak, hapsolmek gibi şeylerden bahsettin. Esasında büyük tarihle baş etmenin bir yolu da duyguların tarihini yapmaktır. Duygular tarihi şu anda çok hızla gelişen bir alan. Bu biraz milliyetçilik çalışmalarının sonrasında gelişti ve büyüyor. Burada tam da senin bahsettiğin "kapı aralama"yı görüyoruz. Durduk durduk, neden 1990'larda birdenbire Rumları, Ermenileri, Kürtleri hatırladık? Niyе başka bir şeyi hatırlamıyoruz da bunu hatırlıyoruz? Son zamanlarda birdenbire dinsel anlatılar da ortaya çıkmaya başladı. Unuttuğumuz dini şimdi nasıl hatırlıyoruz, nasıl ortaya çıkarıyoruz? Neyi, ne zaman hatırlayıp, onu yeniden sunumladığının da tarihsel bir hikâyesi var. Bunun altında duygusal bir örtü yatıyor. Tabii yazılı ya da sözlü belgelere ve anılara bakıyoruz. Ama esasında en çok oradaki temel duygulara bakıyoruz. O bakımdan herhalde "kapı aralamak" çok önemli. Sözlü tarihçiliği eleştirmek için hep şöyle derler: "Anlatılanlara nasıl güveneceğiz? Anlatılanlar doğru mu yanlış mı?" Alessandro Portelli'nin³ bu eleştiriye güzel bir yaklaşımı vardır, der ki, "Anlatılanın ne olduğundan ziyade, onu niye bugün ve bu şekilde anlattığımızı düşünelim." Niçin bugün biz bunu bu şekilde anlatıyoruz? Sorgulanması gereken asıl bu.

Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* (2003) filmi ilk seyrettiğimde müthiş bir hayal kırıklığına uğramıştım. Çünkü bir sinema filmi olarak hiç beğenmemiştim. Tarihsel etnografik kurgusunda da ufak tefek problemler bulmuştum. Bir günde hemen yaylaya çıkılıyor, aynı gün hemen yayladan iniliyor falan ya da ne bileyim, pat diye yaşlı başlı kadın kendi başına Atina'nın sokaklarında adres buluyor. Hani olmayacak şeyler gözlemlemiştim; fakat o film çekildi diye de çok memnum ol-

3 Amerikan edebiyatı ve kültürü alanında uzmanlaşmış bilim insanı, müzikolog, yazar ve sözlü tarihçi.

dum. Neden? Çünkü o da bir “kapı aralama”. Yani sanatsal olarak mükemmel olmasa da Yeşim Ustaoglu'nun kalbine girmiş o filmi çekmek ve çekmiş. Bunun bilgisi ve konumu da esasında bizim için, bugünkü tarihsel algımız için önemli.

Vangelis Kechriotis: Ben Enis Bey'e bir şey sormak istiyorum. 1995'te Kayaköyü filmi çekiliyor. Siz sonradan aynı köy üzerine bir film daha çekiyorsunuz. Ama sizin derdiniz biraz farklı. O boş evlerde kimlerin oturduğunu görmek ve bu durumu izah etmektir herhalde sizin amacınız. Siz o filmden yola çıkarak nasıl bunun üzerine gittiniz diye merak ediyorum.

Enis Rıza Sakızlı: Aslında *Ayrılığın Yurdu Hüzün* (Enis Rıza Sakızlı, 2001) ile *Mihriban'ın* (Tanık) filmi aynı anda çekildi. Fakat *Mihriban*'la biz arkadaşız. *Mihriban* çekmeye başlayınca ben durdum. Hatta *Mihriban*'ın filmini kendi filmimi bitirene kadar seyretmedim bile, herhangi bir etkileşim olmasın diye.

Vangelis Kechriotis: Çok özür dileyerek kesiyorum ama; bunun aynısını tarihçiler de yapıyor. Yani bu da başka bir ortak nokta.

Enis Rıza Sakızlı: Evet. Şimdi aslında benim *Ayrılığın Yurdu Hüzün* ile ilgili şöyle bir hikâyem var. 1968 yılında kederlendiğimde, âşık olduğumda, sevdiğimde atlayıp Kayaköy'e giderdim. Orada çadır kurardım. İşte iki gün, üç gün orada yaşardım. Hayaller kurardım. Kayaköy'le kişisel bir ilişkim vardı. Bu hayalleri kurarken de “Orada kimler yaşadı, neler yaşandı?” diye düşünürdüm. Tabii o zamanlar da film çekiyorduk, Genç Sinema Hareketi içindeydik ama şimdiki gibi sesli çekim yapma, söyleşi çekme gibi imkânlarımız yoktu. Dolayısıyla o içimde kalmış bir şeydi.

Bununla özdeş bir şey daha söylemek istiyorum: Biz Giritliyiz ve Bedreddiniyiz. Çocukluğumda akşamüstü hava kararırken ev susardı. Hiç kimse konuşmazdı, adeta bir ritüel gibiydi. Tabii ben bunu çok sonraları fark ettim. Yani suskunluk halinin bir ritüel olduğunu çok geç anladım. Gerçekten hiçbir şey anlatılmadı bize Berke'nin söylediği gibi. Bunu da çok yıllar sonra fark ettim. Dolayısıyla, gerçekten çok içselleşmiş bir hikâyesi var Kayaköy'ün benim için. Biz biraz önce konuşulan anlamda değil ama daha çok sözlü tarihe ve tanıklıklara dayalı büyük bir mübadele filmi yapıyorduk. O mübadele filmi yaparken bir gün Yunanistan'da bir kasabaya uğradık ve orasının aslında Kayaköy'den giden insanların yaşadığı bir kasaba olduğunu öğrendik. O büyük film için birtakım insanlarla söyleşiler yaptık. Sonra hiç beklemediğimiz bir anda *Ayrılığın Yurdu Hüzün*'ün temel unsurunu oluşturan kadınla bir çekim yaptık. O çekim bizi çok etkiledi ve onun üye-

rinden filmi büyük projeden koparıp bağımsız bir film yapma süreci başladı. Biraz önce şaka yollu söyledim Mihriban'ı bekledim diye; ama tabii belgesel sinemanın tarihsel ilişkisi, duygusu vs. ile ilgili çok temel bir kavramı var; o da zaman ve *fermantasyon* dediğimiz kavram. Bir hikâyeyi anlatmak istersiniz, çatısını kurarsınız; ama o *fermantasyon* süreci bir türlü tamamlanmayınca o film çıkmaz. Bu sürecin hem bilgi düzleminde, hem duygusal düzlemde hem de kendinizi ifade etmek anlamında tamamlanmış olması gerekir. Sonuç olarak film tamamlandı; ama bir şeyler eksikti. Ama neyin eksik olduğunu bir türlü kestiremediğiniz için filmi aslında bir türlü bitirememiştik. Sonra, bir gün Samos'ta uzaktan bir ninni duydum. O ninni benim çocukluğumda babaannemin bana Türkçe olarak söylediği bir ninni idi. Alt komşumuz o ninni yi Ermenice söylüyordu ve aynı ninni yi Rumca olarak da o gün duydum. Ninni yi araştırdık ve köklerinin 1453 yılına kadar vardığını öğrendik. Bu fermentasyon süreci açısından baktığımızda tam oturan bir şeydi. Ninni yi kullandık ama hâlâ bitmemişti o eksiklik duygusu. Çünkü orada bir şey daha lazımdı. Sonra yine gittik Kayaköy'e. Orada dolaşırken kamera man arkadaşına "Doğan!" dedim, o da benim baktığım tarafa hızla kamerayla döndü, tam orada çok yaşlı bir kaplumbağa aşağıya bakıyordu. Ancak o görüntüden sonra o film tamamlandı.

Diğer filmde de benzer bir şey oldu. Ben gençliğimde Kayaköy'de kalırken yüzlerce baykuş gelirdi o evlere. İki yıl kadar baykuş bekledik ama bir türlü bizim baykuşlar gelmediler. Sonunda oradaki insanlar görevlendirildi. Ne zaman baykuş sesleri duysalar bize haber veriyorlardı, atlıyorduk gidiyorduk. Kuş uzmanlarına danıştık. Dediler ki, "Bu kuşlar da belgeselciler gibi serseridir. Ne zaman nereye gidecekleri belli olmaz, nereye tüneyecekleri belli olmaz." Tüm bunları size fermentasyonu ve bir belgeselin oluşum sürecini anlatmak için söylüyorum.

Birkaç notum daha var. Bir kere şimdi temel mesele şu: Bir hikâyeniz var ve anlatmak istiyorsunuz, fakat bu hikâyeyi bir tarih metni, bir şiir, kurmaca bir film olarak, belgesel film ya da roman olarak anlatabilirsiniz. Öyle şeyler var ki bizim hayatımızda ve hayalimizde, bazen "Bunu biz belgesel olarak anlamayız, bunun kurmaca film olarak yapılması gerekir." deriz. O yüzden büyük tarih filmi yapma iddiasını ben doğru bulmuyorum. Bir bütün olarak Osmanlı tarihini anlatacaksınız, bunun araştırması var, belgesi var, kitapları var... İkinci olarak, belgesel sinema yargılamaz. Belgesel film soru sorar, merakı uyandırır, merakın kalitesini yükseltir. Siz oradan bir duyguyu alırsınız, sonra açıp olayı kitaptan okursunuz. Disiplinlerarası bağlamda böyle de bir ilişki vardır belgesel ile tarih arasında. Tarihçiyle belgeselci birlikte çalışır, birbirlerine yol arkadaşı olurlar. Dolayısıyla belgeselci haddini bilmelidir.

Ahmet Ersoy: Tarihçi de.

Enis Rıza Sakızlı: Ben sizin alanınıza karışmak istemiyorum, ama belgeselci haddini bilmelidir. Bir de sizin biraz önce söylediğiniz “Tarihin belgeseli, duyguların tarihidir.” sözüne çok katılıyorum. Bir bakıma aslında tarihin mantığında var olmayan bir şeyi sokuyoruz tarihin içine. Belki her tarihçi için söylemiyorum, ama klasik tarih için bu böyle sanıyorum. Sözlü tarihle de bunu yapıyoruz çünkü. Süleymaniye Camii’nin nasıl yapıldığını tarih anlatıyor; ama oradaki taşı taşıyan insanın hikâyesini hiç kimse bilmiyor. Çünkü o tarihte insanın yeri yok. Savaşta ölen, çocuğunu kaybeden insanların hikâyesi de tarihte yok; onlar sayılar olarak var. Biraz önce söylediğim gibi, tarihçi tavrı da değişmeye başladı özellikle son yirmi yıldır. Tarihçiler de kendi tezlerini oluştururken oradan bakmaya başladılar. Bu yüzden tarihçi ile belgeselci epey birbirine yakınlaştı diye düşünüyorum.

Bir de belgeselle ilgili olarak, nesnellik meselesi özellikle altını çizmek istediğim bir şey. Hiçbir şey aslında nesnel değildir. Belgesel sinema da nesnel olamaz, tam tersine bir sanat formu olarak yorum yapar. O yorum yargı değildir, ama soru sorar. Eğer yorum yapmazsa anlattığı hikâyenin ruhunu kazandıramaz seyirciye. Bu açıdan baktığımızda tarihte de, belgesel sinemada da nesnellikten söz etmemek gerekir. Bir de etik meselesi var. Etik, belgesel sinemayı bütün sanat dallarından ve sinemanın diğer dallarından ayıran bir alandır. Bütün yorumlar, araştırmalar, duygu ifadeleri, anlatılar ve öyküler etik kaygıyla yapılmalıdır. Bir belgesel filme etik alandan hesap sorabilirsiniz, ama kurmaca bir filme soramazsınız. Bir de tabii belge kullanımı meselesi var. O da bizim çok temel sorunlarımızdan biridir.

Arzu Öztürkmen: Arşiv belgesi mi?

Enis Rıza Sakızlı: Evet.

Arzu Öztürkmen: Yoksa film belgesi mi? Arşivlenmiş film mi?

Enis Rıza Sakızlı: Film, görsel malzeme, belge. Her şey.

İzleyici: Temel olarak sizinle tamamen aynı görüşteyim ama biraz önce “Belgesel yargılamaz.” dediniz. Burada takıldım, çünkü hence belgesel tür olarak, yani ontolojik olarak yargılamayı hedeflemeyebilir, fakat ben belgeselcilerin yargı bildirdiklerini düşünüyorum. Bu programda da olan *Gece ve Sis (Nuit et Brouillard)*, Yön.:Alain Resnais, 1955) filminde mesela çok temel bir sorun var aslında. 1955’te çekilen bu film öyle bir film ki, Nazilerle ilgili birtakım görüntüler ilk defa bu filmde görünüyor. Bu yüzden de çok büyük bir etki yapıyor. Bugün Nazilerle ilgili anlatılan pek

çok şey, insanları sabun yaptıkları gibi şeyler, aslında bu filmle yayılıyor. Şimdi filmde kullanılan bir görüntü vardı: Gömlelerinin üstüne yıldız takılmış insanlar trenlere bindiriliyorlardı. Anlatıcı da şöyle bir yorumda bulunuyordu: "Yahudiler toplandı, kamplara, ölüm yolculuğuna doğru yola çıktılar." Fakat biz biliyoruz ki, bu görüntüyü aslında Alman subayları çekmişti ve bu görüntü savaş sırasında sinemalarda gösterilmişti. Amaç neydi? Alman subayları bu görüntülerle aslında hiçbir şekilde şiddete başvurmadıklarını gösteriyorlardı. Sonra yine aynı filmde yer alan başka bir sahnede yollarda perişan bir şekilde yürüyen insanlar, kamplara gidiyorlar ya da kamplardan dönüyorlardı. Bu da aslında savaş bittikten sonra Fransız işbirlikçilerin çekilmiş görüntüleridir. Yani tamamen tersi bir şekilde kullanılmış. Dolayısıyla bir şeye hizmet etmek istiyor olmamız çok normal ve tarafsızlık diye bir şey olmadığına katılıyorum. Tarihçiler için de aynı şey söz konusu zaten, tarihçi de tarafsız değil. Ama belgesel sinema "yargılamaz" ve hatta "belgesel yargılamaz, kurmaca film yargılayabilir" sınırının zannedildiği kadar net olmadığını düşünüyorum ben. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Enis Rıza Sakızlı: Aslında *Gece ve Sis* bir anlamda propaganda filmidir, konuşmamın başında söylediğim o bıçaksırtı ince çizgi bu filmde çok tartışmalıdır. Bu sanat formu olarak belgesel filmle propaganda filmi arasındaki bir çizgidir. Nerede başlar nerede biter, ciddi bir tartışma konusudur. Tabii ki bu belgeselin etik sorunları var, birtakım problemleri var, ama Nazilerin öldürdükleri insanları sabun yaptıkları meselesi gerçekten çok doğru bir tarihsel bilgidir. Sadece bunu anlatırsınız, ama "Naziler kötüdür." demezsiniz. Belgesel orada "Naziler kötüdür." tavrını izleyiciye bırakır, o yüzden belgesel sinemanın epik bir yaklaşımı vardır. Yorum yaparsınız ama o yorumla yargılamayı kavramsal olarak birbiriyle karıştırmamak lazım her şeyden önce. Çok ciddi bir tartışma konusu bu bizim için.

Can Candan: O filmle ilgili ben de bir şey söylemek istiyorum. Yönetmen bilerek mi yanlış görüntüleri kullandı? Yoksa burada bilgi eksikliğinden veya beceriksizlikten kaynaklanan bir durum mu var?

İzleyici: Bilmemesine imkân yok. Filmin iki tane tarihçi danışmanı var. Sonuçta ciddi bir araştırma da yapılıyor. Hangi kaynaklardan geldiğiyle de alakalı bir durum tabii. Ama ben burada şöyle düşünüyorum: Bu biraz belgeselin yapılabilişliğiyle ilgili bir şey. Bir şey anlatmak istiyorsunuz ve bunu görüntüyle anlatmak zorundasınız. Elinizde de bir görüntü var ve kullanıyorsunuz. Tarihçi kitap yazarken sınırsız bir alanı var, ama belgeselci için aynı şey söz konusu değil.

Can Candan: Sizin söyledikleriniz aslında güzel bir tartışma konusu açıyor: Belgeselde belge kullanımı meselesi. Sonuçta belgesel tarihle ilgili bir şeyler söylemeye çalışırken bir şeyleri kullanması gerekiyor. Sadece kelimeler yetmiyor, bir görsel-işitsel metin ortaya çıkarması gerekiyor. Dolayısıyla o malzemeleri nereden buluyor ve nasıl kullanıyor meselesi ortaya çıkıyor. Mesela 5 No'lu *Cezaevi*'nde (Çayan Demirel, 2010) çizim kullanılmıştı. Çünkü cezaevinin içiyle ilgili görüntü hiç yoktu, ama bir adamın çizdiği çizimler vardı. Animasyon, canlandırma gibi kullanımlara da rastlıyoruz artık. Can Dündar'ın *Mustafa*'da (Can Dündar, 2008) yaptığı gibi, birtakım anlatıların kurmaca bir şekilde tekrar resmedilmesi, birtakım sahneler yaratılması ve tarihin bu tür kurmaca sahneler üzerinden anlatılması da kullanılan bir yöntem. Biraz da bunların üzerine konuşmak iyi olabilir.

Arzu Öztürkmen: Başka bir anlatım diliyle okuyucunuzla, dinleyicinizle, seyircinizle bir şekilde iletişim kurmak çok önemli. Bir örnek aklıma geldi. Sabra-Şatila katliamı ile ilgili bir belgesel seyretmiştim. Orada o katliamda vurucu olarak bulunan kişilerden dördüne ulaşabilmişler. Onlarla söyleşi de yapmışlar, fakat yüzlerinin alınmasına müsaade etmemişler. Katliamı anlatıyorlar, ama yüzleri görünmüyor. Belgeselci öyle bir çekmiş ki, adam katliamı anlatırken bir yandan da sahip olduğu kedilerin başını oksuyor. Yani ortada bir çelişki var. Adam bunun farkında değil, fakat kurgulayan kişi farkında. Onun için dilin kendisi çok önemli tabii.

Ahmet Ersoy: Temsil meselesinden konuşurken; temsili, otoriteden ayrı düşünmek çok mümkün değil. Temsil ettiğiniz zaman moralize etmeye başlıyorsunuz ve aslında bundan da kaçınmanız çok mümkün değil gibi gözüktüyor. Şimdi büyük anlatıdan kaçıyoruz, deterministik tekil tarih anlatısından, alternatif anlatılara gitmeye başlıyoruz. Ama sonuçta yaptığımız alternatif anlatı da öbürünün çok romantik bir muadili. Yani illa öbüründen daha iyi olmayabilir.

Arzu Öztürkmen: Sözlü tarihinin tarih metodolojisinin etikle kurduğu ilişki hakkında belki biraz daha fazla düşünmemiz gerekiyor. Çünkü tam Enis Rıza'nın söylediği gibi, yakın zamana dair bir belgesel yaptığımızda ya da bir yazı oluşturduğumuzda canlı kaynaklarla ilgilendiğimiz için onun geri dönüşü çok daha hızlı olabiliyor. Arşivdeki belgenin bize başkaldırma durumu yok, ama sözlü tarih çalışması yapılan şahsın "Sen beni yanlış anladın!" deme şansı var. Dolayısıyla yazan veya kurguyu yapan kişi, çok ince bir çizgide dengede durmaya çalışıyor.

Vangelis Kechriotis: Sözlü tarih belgeselleştirmenin metotlarından biridir. Çünkü orada sen aslında sözlü tarih metodu kullanıyorsun ve bunu sonradan bir film şekline getiriyorsun.

Berke Baş: Metot olarak mı?

Vangelis Kechriotis: Evet, bu yorumla sadece senin tecrübenle bağlantı kurmaya çalışıyorum.

Berke Baş: Kesinlikle, zaten bir öncül olarak ve böyle bir çalışmanın pratiği olarak, sözlü tarih çok temel bir yerde duruyor. Arşiv-belge tartışmasıyla ilgili de bir şey söylemek istiyorum. Etik konusunda bir belgenin kullanımı üzerinde düşündüğümüz zaman burada en büyük görev sinemacıya düşüyor. Mesela sizin dediğiniz, *Gece ve Sis*'teki arşiv kullanımıyla günümüzdeki arşiv kullanımı çok farklı. Dönemler değiştikçe formatlar da değişiyor. Yani bütün bunlar problematize edildikçe, tartışıldıkça, makaleler çıktıkça sinemacının sorumluluğu daha çok artıyor. Bunlar belli bir belgesel geleneğiyle, belli bir sinema algısıyla ortaya çıkıyor. 1955 ile bugünü aynı şekilde değerlendiremeyiz. Fakat bugün ne görüyoruz? Tabii ki eski geleneksel formatta tarihi konuları işleyen filmler yine var, ama süreci şeffaflaştıran filmler de görüyoruz artık. Mesela bir imge kullanıldığı zaman, onun bir imge olduğunu sürekli hatırlatılıyor. Mesela, Peter Forgacs'ın *Meanwhile Somewhere*'inde (1994) olduğu gibi, renk ekleniyor, ses ekleniyor, yani sürekli seyirci dürtülüyor. Ama yönetmen bunu yaparken olayı sunileştirmiyor. Mesela *5 No'lu Cezaevi*'ndeki o çizimler o kadar özel ki. Bunu anlatmaya belki sözler yetmiyor.

Vangelis Kechriotis: Forgacs'ın filmi bir kolaj aslında. Peter Forgacs'la çok uzun zaman önce tanışmıştım. İkinci Dünya Savaşı sırasında Atina üzerine bir film bulmuştu. Bunun üzerine kendi filmini yaptı. İlk defa bu belgeselde savaşın kötü koşullarının ve acılarının yanında başka bir hayat olduğunu daha gördük. Yani insanlar yürüyor, dans ediyorlardı. Tamam, 1941-1942 kötü yıllardı, insanlar açlıktan ölüyorlardı, ama bununla beraber, başka bir hayat da vardı. Forgacs bunu gösterdi bize ve bence bunu göstermek açlığı ve insanların acı çektiğini inkâr etmek değildir. Forgacs, sadece didaktizmi biraz hafifletmek amacındaydı.

Enis Rıza Sakızlı: Ben belgenin, malzemenin kullanımıyla ilgili bir-iki örnek vermek istiyorum. Söyleyeceklerimin birkaç tanesi tam olarak tarihle ilgili değil, ama tarihe de *refere* edilebilir. Ama ondan önce bir şey söylemek istiyorum. Her bel-

gesel filmin genellikle bir kendini sorgulama metni vardır, biz buna zaman zaman vicdan metni de diyoruz. Filminizi nasıl yaptığınızı, malzemeyi nasıl kullandığınızı, o malzemeyle kurduğunuz ilişkiyi anlattığınızı bir metindir o. Özellikle de biz böyle kritik konularda o metni yazarız, bir kenarda durur. Belki izleyici bilmez, ama o film üzerine araştırma yapmak isteyen ya da o konu üzerinde düşünmek isteyen insanlara yararlı olur, en azından kendi vicdanımızı onlara iletiriz. Size belge kullanımına referans olacak üç tane örnek vermek istiyorum. Bunlardan bir tanesi bizim tarihimizle çok ilgili. İzmir'in kurtuluşuyla ilgili iki tane hareketli görüntü var. İkisi de aynı noktadan çekilmiş, bir tanesi bakıyorsunuz Türk süvarileri İzmir'e giriyorlar, arkalarında pırl pırl çuçekler içinde bir İzmir görüyorsunuz, yani evler, rengarenk boyalı, badanalı, pencereleri, perdeleri vs. Bir görüntü daha var, yine aynı yerden çekilmiş, yine aynı süvariler giriyorlar, kılıkları kıyafetleri aynı, ama arkada yanmış yıkılmış bir İzmir görüntüsü var. Uzun yıllar, TRT gibi bazı televizyonlar bu ikinci görüntüyü kullandı ve sanıyorum hâlâ da kullanıyorlar. Kurtuluş Savaşı dendiği zaman hep bu görüntüyü kullandılar. Biliyorsunuz Yunanlar hakkında, "Kahpe Yunanlar, Akdeniz'e onları dökmeden önce yakıp yıktılar İzmir'i, öyle gittiler" denir. Bizim birinci görüntüyü bulmamızla, belli tarihçilerin bu konuda ciddi araştırmalar yapıp, yeni belgelere ulaşmaları, sanıyorum tarihsel olarak birbirinden uzak dönemler değil. Biz keşfettik ki; o yanmış yıkılmış İzmir görüntüleri, İzmir'in alınışından bir süre sonra yeniden çekilmiş ve filmde o malzeme kullanılmış. Film için bulunan malzemeleri kullanırken, o malzemelerin üzerinde iyi okuma yapmak ve en azından iyi tarih bilmek çok önemli. Çünkü biliyorsunuz İzmir, Yunan ordusunun çekilişinden 4 gün sonra yandı. Yani, Yunan ordusu İzmir'i yakmadı. Sonra araştırınca görüyoruz ki; bu konu, o tarihten bu yana, Türk ve Yunan hükümetleri arasında gizli yazışmalar olarak sürekli var olmuş. Asla kamuoyuna yansımamış, toplumun bilgisine yansımamış bir bilgi bu.

İkinci örnek *Tanrılar Çıldırılmış Olmalı* (Jamie Uys, 1980) filmi. Bu filmde "ilkel" bir kabile günlük normal yaşantılarını sürdürürlerken, bir gün üzerlerinden geçen bir uçaktan bir Coca Cola şişesi atılır ve o Coca Cola şişesinin paylaşımı, kullanımı derken o huzurlu kabilenin hayatı birden altüst olur. Ben öğrencilerime bu filmi ve *Nai, The Story of a Kung Woman* (John Marshall, 1980) diye bir belgesel filmle birlikte gösterir, bu iki film üzerinden çözümleme yaptırırım genellikle. Bu belgesel film de, yine aynı *Tanrılar Çıldırılmış Olmalı* filminde oynayan kabile üzerine. Araştırma ve çekimler 25 yıl sürmüş. John Marshall diye Amerikalı bir arkadaşımız var, bunun belgeselini yapmış.

John Marshall'ın babası sanırım 1927'den itibaren o kabile üzerinde sosyolojik araştırmalar yapan bir antropolog. O kabileyile yaşamış, gitmiş gelmiş. Aynı zamanda da filmler çekmiş. Sonra ölünce bu işi oğlu devralmış. Oğlu da aynı zamanda belgeselci. *Cinema-direct* ustalarından biridir; o yöntemi kullanan bir belgeselcidir. Tam da çekimlere devam ederken, bahsettiğim *Tanrılar Çıldırmuş Olmalı* filminin çekimine denk düşmüş. Dolayısıyla o *Tanrılar Çıldırmuş Olmalı* filminin çekimini çekmiş ve bu bölüm belgeselinde yer alıyor. Görüyorsunuz ki aslında o kabilenin hayatı bir Coca Cola şişesinin kurmaca ve kurgu olarak o kabilenin başına düşmesiyle değil, çekim ekibinin kabilenin içine girmesiyle değişmiş. Şimdi bu iki filmi birlikte izleyince aslında bir bakıma bunu tarihsel gerçeklik olarak ifade edebiliriz. Ama bir toplumun hayatı nasıl değişiyor sorusunun cevabını verebilmek açısından çok önemli bir örnek. Ve oradan da, belgenin ya da bir olgunun ya da bir olayın, nasıl kullanılabilceğine, nasıl okunabileceğine dair çok şey söylemek mümkün. Bir belgesel ekibinin etik meselesi, ahlâkı, o malzemeyi kullanmaktan öte, aslında o malzemeye, o topluluğa yaklaşımla başlıyor. Film ekibi girince, ekipten insanlar hediye karşılığında o kabiledaki kadınlarla yatmaya kalkışıyorlar. Hatta o belgeselde bir tartışma vardır, o tartışmada, hayatımda hiç görmediğim bir kavga sahnesi var kadınla kocası arasında. Teorik olarak koca kadını dövüyor, ama dövmeyi bilmeden birisi nasıl dövülür tahmin edemezsiniz. Dövmüyor aslında. Ama söylediği şu: "Sen niye aldığı hediyeleri kabilenin diğer üyeleriyle paylaşmıyorsun?" Bir yığın kavram orada tartışma konusu.

Bizim en çok ızdırap çektiğimiz şey, 70'lerde çektiğimiz görüntülerin, aynı sizin az önce verdiğiniz örneğin başka bir yüzü olarak, "Kahrolsun komünistler, bunlar zaten Türkiye'yi bölmek istiyorlar." denilerek kullanılması. Yani böyle konuşmalar geçtiğinde bir bakıyorsunuz bizim görüntüler geçiyor orada. *Demirkurat* belgeselinde de bizim görüntüler kullanılıyor. Belgeyi ideolojiniz, politik görüşünüz ya da duruşunuza göre kullanma meselesi çok ciddi bir sorun. Bir diğeri de, doğru kullanmama meselesi. Mustafa Kemal deyince mesela, 1920'lerden söz ediyor-sanız başka bir fotoğrafını kullanmak zorundasınız, 30'lerden söz ediyorsanız başka bir fotoğrafını kullanmak zorundasınız. Herhangi bir belgeyi kendi tarihselliği içinde kullanmak meselesi, çok temel bir sorun. Ama Türkiye'de ne yazık ki, özellikle televizyonun o bozucu etkisi, herhangi bir belgeyi, herhangi bir sorumluluk ve etik kaygı taşımadan kullanmaya izin veriyor. Ama bu toplumsal bilinçaltında, eşikaltı dediğimiz yerde çok farklı algılamalara, çok farklı yargılara neden oluyor.

İzleyici: Gerçekten çok ilham verici bir sohbet oluyor. Siz "ta-rihten bahsetmeye başladığınız anda mahkeme gibi yargılama-

nız bekleniyor” dediniz. Bu bağlamda, acaba “hapsetmeyen” bir büyük anlatı mümkün mü? Böyle bir belgesel film tahayyül edebilir miyiz? Evet, küçük güzeldir bence de. Evet küçük politiktir de; buna da katılıyorum. Ama acaba güç-iktidar savaşına girip başka bir anlatıyı yansıtabilecek bir belgeseli düşünebilir miyiz? Hayal ettiğim şey, tam da Ahmet Ersoy’un bahsettiği ucu açık, çok sesli hikâyelerin bir araya gelebildiği bir anlatı. Ama bu karışık oluyor ve karışık olan da anlaşılıyor, ikna etmiyor.

Can Candan: Orada tezat bir durum yok mu? Bir yandan ucu açık olsun, bir yandan da ikna edici olsun diyorsun. Burada bir çelişki yok mu?

İzleyici: Şöyle ki, ucu açıklığın ikna edici bir şey olduğunu nasıl anlatabiliriz? Bunun dilini nasıl kurabiliriz? Çok fazla tezat olmak zorunda da değil. Etik kaygılardan, nesnelliğin mümkün olmadığından, her anlatının bir yorum içerdiğinden bahsediyoruz. Ve sonunda yargıdan kaçıyoruz, kaçmamız gerekir diyoruz, yargılamıyoruz diyoruz. Ben orada takılıyorum. İçinde yorum olan, etik kaygılar taşıyan yazılı ya da görsel bir anlatı yargılıydı. Acaba bu yargıyı gizlemek yerine, okuyucuya bırakmak yerine, açıkça filmde dile getirmek bir yöntem olmaz mı? Daha doğrusu, daha dürüst, namuslu olmaz mı? Böylece izleyiciye, okuyucuya o yargı karşısında veya yanında yer alma, ona karşı argüman geliştirme, tavır geliştirme şansı tanırız. Enis Bey’in demin verdiği örnek aklımda. Yani Nazilerin insanları sabun yaptığını söyleyip Naziler kötüdür dememek, bir şekilde manipüle etmek değil mi? O keskin yargıyı o açıklıkla gizlemek değil mi? Bizatihi o gizlemenin kendisi bir etik sorun değil midir? Belki yeni bir büyük anlatı kurarken, bunu da bu netlikle vermek uygun olabilir. Bir hocam bir defasında şöyle demişti: “Ben tarihçi değilim, sinemacı değilim, bir ara ucundan kıyaslamalı siyaset bilimine bulaşmışım. Gerçekliği kıyaslamalı olarak anlatmak ışık altında elması tarif etmek gibidir. Çevire çevire her perspektiften anlatacaksın, aldığı bütün renkleri anlatacaksın. Onların hepsi tutarlı olmayabilir, ama tutarlı olmayan o gerçeklik aslında gerçekliğin de bir yandan bütünüdür.” O küçük anlatılar burada sadece bir perspektiften görülmüş birer mikro öykü. Bir film kendi içinde tutarlı olmayan, ama o gerçekliğin bütününe oluşturan farklı öyküleri aynı anda neden anlatamasın, bunun bir yolu yok mudur?

Enis Rıza Sakızlı: Bazı şeyleri sözle değil de, örneklerle tartışmak daha doğru. Tarihsel olarak birtakım insanların sabun yapıldığı kanıtlanmışsa ve bunun belgeleri, verileri ya da argümanları oluşmuşsa tabii ki “Bu insanlardan sabun yapıldı.” dersiniz. Belgesel, eğer kendi bilgisini tarihsel olarak doğruluyorsa, bu in-

sanların sabun yapıldığını söyler. Biz yargılamaz derken başka bir düzlemde bu yargılama meselesini tartışıyoruz. Çünkü bunu somut, keskin olmayan konular üzerinden söylüyoruz. Yoksa bir katliam olduysa o katliamı anlatırsınız. 1938'de Dersim'de yapılan işleri anlatıyorsunuz ve bunlar yapıldı diyorsunuz. Yapıldı mı diye sormuyorsunuz, onların yapılıp yapılmadığını seyirciye bırakmıyorsunuz. Bunlar bir tarihsel bilgidir ve zaten sizin sorumluluğunuz o tarihsel bilgiyi, hem etik kaygılarla hem de en sinematografik biçimde topluma anlatmak, aktarmaktır. Burada yargılama meselesinde, daha felsefi, daha içsel konulardan söz ediyoruz. Bu en azından belgesel yönetmenin kendisine dönük bir mesele olarak, konuya-özneye yaklaşımında önyargı ile kurması gereken mesafeyi işaret eder.

İzleyici: Tam da, burada da bir yargı gerekli değil mi, diye soruyordum.

Enis Rıza Sakızlı: Orada aslında filmin içindesiniz, filme kendinizi katmış oluyorsunuz. Filmin içinde gözükmek önemli değildir. Siz yola çıkarken, hikâyenizi anlatırken yorumunuzu yapıyorsunuz ve o hikâyenin içinde öznel olarak varsınız. O yorum öznel ve siz onun arkasındaki bütün argümanlarla birlikte o yorumu yapıyorsunuz, yani argümanlardan ve tarihsel bilgiden bağımsız olarak bir yorum yapmıyorsunuz. Bütün var olan argümanlardan hareketle bir doğruluğa varıyorsunuz. Ama insanı ve tarihsel olan her şey birçok parametrelerden oluşuyor. 60 dakikalık bir filmde her şeyi anlatmanız mümkün değil, ama bütün bunları kafanızın gerisine alarak anlatabilirsiniz. Yorumunuzu da yaparsınız. O yüzden örnekler üzerinden tartışmak gerekir diyorum. Etik dediğimiz şey, seçilmiş bir ahlaktır. Birçoğumuz için kadına, çocuğa yönelik şiddet, işkence, her türlü etnik, dinsel, cinsel ayrımcılık en baştan reddettiğimiz bir şeydir ve kendi değerlerimizi, etik anlayışımızı onun üzerinden kurarız. Ama bunu anlatırken ancak her olayı, bütün yüzleriyle, bütün gerçekliğiyle bilebilirseniz (ki bu mümkün değil) yargıda bulunabilirsiniz. Bir olay için, "Bütün yüzleri, bütün gerçekliği tamamdır ve başka bir gerçekliği yoktur." diyebildiğiniz zaman belki yargıda bulunabilirsiniz. Bu yargılama meselesi çok ciddi etik bir sorun. O yüzden yargılama meselesini baştan reddediyoruz. Çünkü bu bizim habercilikle, gazetecilikle, propaganda içeren duruşlarla kendi aramızda çizdiğimiz çok temel çizgi. Yaptığım filmleri de düşünerek bunu söylüyorum. Mesela sokak çocukları hakkındaki genel algı tehlikeli olduklarıdır. Hâlbuki bana göre sokak çocukları hiç kötü bir şey yapmazlar. Siz onlara kötü bir şey yaparsanız, ona cevap verirler.

Ahmet Ersoy: Standart olarak servis edilen büyük anlatıların

yerine ne geçireceksiniz de hem insanlara genel perspektifi anlatacaksınız, hem de duyarlılıkları vereceksiniz? O çok çetrefilli başka bir tartışma ve çok da zor gerçekten. Çoğu zaman bizim yaptığımız tarihe aşına olmayan bir topluluğa konuştuğumuzda, soru işaretlerini, "belki"leri, "muhtemelen"leri işin içine kattığınız zaman, "Kardeşim sen de bir şey bilmiyormuşsun, başı sonu olan bir hikâye anlat hemen kapalım." diyorlar. Bu da işin en büyük tuzaklarından bir tanesi.

Enis Rıza Sakızlı: Mesela denizin ne renk olduğu sorusunu bilim insanına sorarsanız şeffaf yanıtını alırsınız. Bana sorarsanız masmaavidir. Hakkari'de hiç hayatında deniz görmemiş bir çocuğa sorunca "kızıl" der. Bu bağlamda düşündüğünüz zaman siz kendi durduğunuz yerden hangi denizi anlatıyorsanız onunla ilgili bir şey oluşturursunuz. Buralardan tartışmak lazım aslında.

Can Candan: Burada başı sonu olan bir anlatıdan çok, belki de bunu sorunsallaştıran ve birtakım soru işaretleri oluşturan bir tarihten bahsediyoruz. Açık bir metin ortaya koyarak dinleyenleri, izleyenleri de anlam yaratmaya davet etmek daha mantıklı bir yol gibi geliyor bana.

İzleyici: Evrensel tarihe değişik perspektiflerden bakmaktan bahsettik. Aklımda olan *Rashomon*'un (Akira Kurosowa, 1950) belgesel bir versiyonunun yapılması.

Can Candan: Tabii bu tür filmler de var. Burada bizim gösterdiğimiz filmler arasında var mı diye düşünüyorum. Mesela Forgacs'ın filmi biraz öyle *Meanwhile Somewhere* (1994). Üzerinde konuşmadık ama *Lumumba: Bir Mesih'in Ölümü* (Raoul Peck, 1992) de böyle bir film. Patrice Lumumba diye tarihsel bir karakter var, Kongo'nun demokratik seçimle başa gelmiş ilk başbakanı. Bu adamı Belçikalılar öldürtüyor. Raoul Peck, bunu günümüzden ve o zamandan birtakım malzemeler kullanılarak anlatıyor. Aynı zamanda tarihçilerin ve o dönemde yaşamış gazetecilerin anlatılarından yararlanıyor. Son olarak da kendi çocukluk anılarını bunların içine harman ediyor. Orada çok katmanlı bir anlatı var. Birtakım belgeseller bunu yapıyorlar. Bir yandan da adam belgesel yapım sürecini şeffaflaştırıyor. Kendi yaptığı işi ve süreci de film metninin içine katıyor ve çok katmanlı bir anlatı ortaya çıkıyor. Böyle bir metin bir yandan kesin yargılara varıyor, ama bir yandan da böyle yargılara nasıl vardığını film metninin içinde afişe ediyor. Orada da size bir özgürlük kalıyor. Yani diyor ki, "Sayın seyirci ben size bakın katmanlar halinde bir anlatı sunuyorum, siz bunu kabul edersiniz veya etmezsiniz." Bu anlamda açık, davet edici bir tarafı var. Siz bunu gördüğünüz zaman, "Bu adam bunu böyle anlatıyorsa,

ben de anlatabilirim.” diyorsunuz. Çünkü orada çok kişisel bir hikâye de var. Aile hikâyesi de var örneğin. Örneğin Berke'nin yaptığı gibi.

Berke Baş: *Nahide'nin Türküsü'nü* bizim ailede çok desteklediler ama bir taraftan da “Bir de öteki tarafın hikâyesini anlatmalısın.” dediler. Ama bizim evdeki hikâye bu. Öteki tarafın hikâyesi yok, ortaya çıkarmadığım, sansürlediğim bir hikâye yok. Bunlar var, bunlar yaşanmış.

Can Candan: Öteki taraf ne demek?

Berke Baş: Türklerin uğradığı zulüm, Türklerin çocuklarının öldürülmesi falan. Onun için bana bir tanıdık getirdiler, babasının anılarını getirdi. Yaşlanınca çocukluk anılarını falan yazmış. 1915 yılında Erzurum'da, 9 yaşındaymış ve çok güçlü bir hafızası var. Olayları çok iyi hatırlıyor zaten. Mesela bir sayfada diyor ki, “Ermeniler geldiler, çeteler geldi. Bütün kadınlarla çocukları bir yere kapattılar, sürekli erkekler öldürüldü diye haber geliyordu.” 9 yaşındaki çocuğun algısıyla çok net. İki sayfa sonra, “Artık evimiz kaldıramayacağımız kadar mobilyayla dolmuştu, çünkü tüm Türkler gidip Ermenilerin evlerini yağmalıyorlardı. Ermenilerin zorla gönderildiklerini, komşularımızın sürekli gittiğini duyuyorduk, onlardan haber alamıyorduk.” Yazmış. 9 yaşındaki bir çocuğun algısından bahsediyorum. Bu bilgiler var ve bir şekilde sizin söyleminizle yargıya kadar gidebiliyor bence de. Mutlaka siz yargılamasanız bile kurgu biçiminizle, çatıyı oluşturmanızla, ne tarafa hangi açıdan baktığınızla izleyiciyi buna hazırlıyorsunuz.

Can Candan: Senin dediğin bu iktidar meselesi Ahmet'in dediğiyle çok ilintili bir şey bence. Yani o anlatının bir yazarı var, bir kalemi var, kamerası var, kurgusu var vs. Sonuçta istediğimiz kadar demokratik ve çok sesli olduğumuzu düşünelim, aslında ortaya koyduğumuz özellikle de belgesel sinemadan bahsediyorsak, başı sonu olan bir anlatıdan bahsediyoruz.

Vangelis Kechriotis: Çok yönlülükten bahsediyoruz. Baştan beri söylemek istediğim bir şey var. Bazı hikâyeleri, bazı olayları anlatamıyoruz, sessizlik de var. Bu olayların ağırlığından etkilenip söylemler ya da sözler başka yöne gönderiliyor. Mesela Berke'nin filminde çok güzel bir sahne var. Berke çocuklara anlatıyor, “Benim anneannem burada doğdu, bu evde doğdu. Hangi yıl, 1903.” diyor, çocuklar anlamaya çalışıyorlar, anlamıyorlar. “Beşiktaş'ın kurulduğu yıl” diyor birden bir çocuk. “Beşiktaş, Beşiktaş” diye bağırmaya başlıyorlar. Bu çok hoşuma gitti. Çünkü aklıma başka filmleri getirdi. *Sinasos* (Timon

Koulmasis, Iro Siafliaki, 1997) diye ARTE prodüksiyonu bir film var. Sinasos, Mustafapaşa'nın eski adı. Grekofon Rum bir nüfus söz konusu, mübadele sırasında onlar da öbür tarafa gidiyor. Bu film sırasında orali ninelerle röportajlar var. Bir noktadan sonra nineler kendi aralarında şakalaşır, "Bu böyle olmamış, öyle olmuş" derken aslında kendi tecrübelerinden, kendi hatıralarından bir masal kurmuş olduklarını görüyoruz. O yüzden bazı şeyleri unutarak ya da unutmaya çalışarak, kendilerine göre hangisine dayanabildiklerine göre bir anlatı kurmuşlar. Çünkü bazı şeylere dayanamıyoruz, bazı şeyleri anlatamıyoruz. Bunu 15 sene önce izlemiştim, seyrederken "işte budur" dedim. Ancak acı hikâyeleri bir masal olarak anlattığın anda gerçekten yeni bir meta-seviyeye geçmiş oluyorsun. Bu olay başka türlü anlatılabiliyormuş, onun farkına varıyorsun.

Enis Rıza Sakızlı kimdir?

1948'de Ankara'da doğdu. Galatasaray Lisesi'nde okudu. 1969'da "Genç Sinema" grubu ile belgesel ve kısa film çalışmalarına başladı. 1972'de yurtdışında gösterime giren uzun metraj iki kurmaca ve iki belgesel filmi çeşitli yankılar uyandırdı. 1970'li yıllardan bu yana çok sayıda belgesel ve haber programına imza attı. 1987 yılında yapım yönetmeni Nalan Sakızlı ile birlikte "VTR Araştırma Yapım Yönetimi" kurdular. 1996 yılında Belgesel Sinemacılar Birliği'nin kurucuları arasında yer aldı. Halen Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde "Belgesel Sinema" dersleri vermeyi sürdürmektedir.

Berke Baş kimdir?

Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde lisans, New School'da Medya İncelemeleri programında yüksek lisans eğitimi gördü. 1998'de New York'ta "inHouse projects" medya şirketinin kurucuları arasında yer aldı ve çeşitli medya projelerinde prodüktör ve editör olarak çalıştı. Bu projeler arasında, Brooklyn'in farklı mahallelerinde yaşayan üç yenyetme üzerine bir saatlik bir belgesel olan Crossing Brooklyn de vardı. 2002'den bu yana İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin Sinema-TV ve Kültürel İncelemeler yüksek lisans programlarında ders vermekte, bireysel ve kolektif belgesel çalışmalarına devam etmektedir.

Ahmet Ersoy kimdir?

1966'da Ankara'da doğdu. Lisans ve yüksek lisans öğrenimini Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde tamamladı. 2000 yılında Harvard Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Tarihi Bölümü'nden doktorasını aldı. 2000-2002 yılları arasında Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak görev yaptıktan sonra Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'ne geçti. Burada Tarih Yazımı ve Kuramı, Sanat Tarihi Kuram ve Yöntemleri, Osmanlı Kültür Tarihi, 19. yüzyılda Tarih İmgelemi ve Oryantalizm üzerine dersler verdi. Yerli ve yabancı dergilerde 19. yüzyıl Osmanlı kültür tarihi, mimarlık tarihi yazımı ve millî kimlik söylemlerine ilişkin çeşitli makaleleri ve kitap eleştirileri yayımlanmıştır.

Arzu Öztürkmen kimdir?

1965'te Beyrut'da doğdu. Orta öğrenimini Notre Dame de Sion'da, yüksek öğrenimini Boğaziçi Üniversitesi'nde tamamladı. 1991 yılında, Indiana Üniversitesi Folklor Enstitüsü'nden Türkiye'de Halk Oyunları Hareketi konulu teziyle master derecesini, 1993 yılında da Pennsylvania Üniversitesi Folklor Bölümünden Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik başlıklı teziyle doktorasını aldı. 1994 yılından bu yana Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümünde öğretim üyesi olup; Gösteri Sanatları Tarihi, Sözlü Tarih, Tarih ve Antropoloji, Cumhuriyet Döneminde Kültür ve Halk Edebiyatı derslerini vermektedir. Yerli ve yabancı dergilerde Türkiye'de folklor araştırmaları, Halkevleri, milli bayramlar ve dans tarihine ilişkin çeşitli makaleleri ve kitap eleştirileri yayımlanmıştır.