

Beyaz Failin Hatırladığı Kadar: Ruanda Soykırım Filmlerinde Kefaretle Protez Hafıza İnşası

As White Perpetrator Remembers: Prosthetic Memory Construction with Redemption in Rwandan Genocide Films



Yusuf Ziya GÖKÇEK (Asst. Prof. Dr.)
Marmara University Faculty of Communication
İstanbul/Türkiye
yusufziyagokcek@gmail.com

Başvuru Tarihi | Date Received: 25.05.2022
Yayına Kabul Tarihi | Date Accepted: 05.07.2022
Yayınlanma Tarihi | Date Published: 22.07.2022
<https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1121529>

Öz

Dünyada soğuk savaş sonrası devletlerin bölgesel hâkimiyet mücadeleleri ve çıkan iç savaşlar çoğu zaman etnik temizliğe evrilmekteydi. Afrika'nın tarihsel süreç içerisinde pek çok farklı sömürgeci devletin egemenliği altında bulunan Ruanda, 1990 sonrasında iç savaş ve sonrasında soykırım süreci itibarıyla soğuk savaş sonrası uluslararası hegemonyanın yeni bir el değiştirme sürecine tanıklık etti. Yönetmenler, Ruanda'da yaşanan katliamlar sonrasında ülkeyi hem tematik hem de mekân olarak dev bir film platosuna dönüştürdü. Ruandalı yönetmenlerin olmadığı bu evrende ülkedeki soykırım girişimlerine ilişkin tanıklık Batılı yönetmenler üzerinden gerçekleştirilmektedir. Ruanda'da yaşananlar Hutu ve Tutsilere destek veren ve vermeyenler olarak ayrımlanırken soykırım girişimi uluslararası güçlerin birbirini suçladıkları ve kendilerini akladıkları bir kefaret zemininde anlatılmaktadır. *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004), *Shooting Dogs* (Michael Caton-Jones, 2005), *Sometimes in April* (Raoul Peck, 2005), *A Sunday in Kigali* (Robert Favreau, 2006) ve *Shake Hands with the Devil* (Peter Raymont, 2007) filmlerini yapısal bir yaklaşımla çözümlemeyi amaçlayan bu çalışmada, filmlerin üstlendiği protez hafıza kavramıyla ilişkili olarak kefaret, beyaz fail, arınma gibi kavramlar tartışılacaktır. Ruanda filmlerinde kefaretin anlatıda merkezde olduğu, Batılı kathartik bir unsur olarak işlediği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hafıza (Bellek), Protez Hafıza, Kefaret, Modernite, Soykırım, Afrika Sineması, Ruanda Sineması.

Abstract

The regional dominance struggles of the states after the cold war and the civil wars that broke out in the world often evolved into ethnic cleansing. Rwanda, which has been under the domination of many different colonial Powers in the historical process of Africa, is witnessing a new process of changing hands of international hegemony after the cold war as a result of the civil war and the genocide process after 1990. After the massacres in Rwanda, the directors transformed the country into a huge film plateau, both thematically and spatially. In this universe where there are no Rwandan directors, the testimony of the genocide attempts in the country is carried out through Western film directors. While the events in Rwanda are divided into those who support Hutu and Tutsi and those who do not, the genocide attempt is told on the basis of redemption where international powers accuse each other and acquit themselves. *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004), *Shooting Dogs* (Michael Caton-Jones, 2005), *Sometimes in April* (Raoul Peck, 2005), *Un dimanche à Kigali/A Sunday in Kigali* (Robert Favreau, 2006) and *Shake Hands with the Devil* (Peter Raymont, 2007) films with a structuralist approach, concepts such as redemption, white agent, and purification in relation to the concept of prosthetic memory undertaken by the films will also be discussed. It is seen that redemption is at the center of the narrative in Rwandan films, and it functions as a cathartic element of the Western perpetrator.

Keywords: Memory, Prosthetic Memory, Redemption, Modernity, Genocide, African Cinema, Rwandan Cinema.



Giriş

Sinema, dünyayı görme, onu bir imgeye dönüştürme ve bir olayı hatırlama biçimini değiştirme gücüne sahiptir. Modernitenin 20.yy'da en önemli bileşenlerinden sinema, şimdi ve geçmiş arasında hızlı bir ilişki kurmakta, bunu kaydetmekte ve kaydettiği her anı farklı zamanlarda gösterebilen bir araç olma niteliğiyle sağlamaktadır. Ayrıca farklı zaman ve mekânları bir araya getirmekte, imgeleri çoğaltmakta ve onlara akışkanlık sağlayarak küresel bir görünüm ve algılanma imkânı vermektedir. İzleyicinin olayla mesafesi perdeyle hem kapanmakta hem de artmaktadır. Sinematografi izleyiciye çoğu zaman tanık olarak konumlandırmasına imkân tanımakta, biçim olarak (klasik anlatı) kendi dışında geçen bir olayı başka bir varlıkla özdeşleşmesini sağlamaktadır. Böylelikle izleyici yaşamadığı tarihe eklenmekte, *ikame* anılarla deneyimini çoğaltmakta ve farklılaştırmaktadır. İzleyici böylelikle filmin anlatısındaki temel amaca yani perdede cereyan eden olaya katılmaktadır. Bu katılım öz olarak izleyiciyi filmin oluşturduğu hafızaya dâhil etme sürecidir. İzleyici kişisel ve güçlü bir hissedişle yaşamadığı olayın ve tarihin bir parçası olmaktadır. Woody Allen'in *The Purple Rose of Cairo* (1985)'sunun *Cecilia* (Mia Farrow) karakteri örneğinde olduğu gibi filmin içerisi ve dışarıları arasındaki ayrımının silikleştirmesi bu duruma ilişkin radikal bir örneklik oluşturmaktadır. Bu noktada öznel deneyim filmle ortaya çıkan başka bir deneyimle karışmakta, ayırt edilememektedir. *Eklenen hafıza* olması nedeniyle bellek protez niteliği taşımakta ancak bu protez niteliği öznel deneyimle iç içe girerek organikleşmeye çalışmaktadır. Protez bellek / hafıza kavramı ayrıca "öznel deneyimi" başka deneyimlerle ortaklaştırmaktadır.

Hafıza/bellek en temelde "geçmişimizi kaydeden, gerektiğinde başvurabileceğimiz ve bu sebeple şimdiki anımızı etkileyen sistemin adıdır" (Karaarslan, 2019, s. 47). Belleğe organik bir biçimde tutundurulmaya çalışılan protez bellek, küresel imge akışkanlığı içerisinde olaya ve olguya ilişkin hatırlanılanın veyahut bilinenin mekanı olmaktadır. Gerçek zaman ve mekânla bir hafızanın yerine bir araç aracılığıyla kaydedilen imgeyle geçen protez bellek, öncelikle inorganik bir biçimde oluşmaktadır. Çünkü protez bellek, filmin var ettiği bir hatırlama ve unutma biçimidir. Bu ikircikli durum ontolojik olarak sinemada bulunmaktadır. Sinemaya klasik anlatının biçimsel özelliklerine eğildiğimizde merkezi ışığın varlığı filmde ışığın dışında kalan diğer meseleleri "karanlıkta" bırakmakta, *off-screen* olarak göstermektedir. Karanlıkta kalan göz ardı edilmekte olay ışığın var ettiği bir biçimde görünmekte, cereyan etmekte ve hatırlanmaktadır. Aynı şekilde kadrajın ilgili nesnelere merkeze alarak bir anlatı kurması da "ilgisiz" görünen nesnelere *non-diegetik* (ortamın var etmediği, yapay eklentiler) olarak üretmektedir. Gösterim stratejisi, hatırlama ve unutma pratiği üzerine kuruludur.

Film, yapım dağıtım ve gösterimle birlikte düşünüldüğünde büyük bir ağın parçasıdır. Çok izlenen filmleri düşündüğümüzde ağı ölçüleri ve etki alanı daha çok genişlemektedir. Lenin tarafından "kitlese bir sanat" (Petrić, 1995) olarak övülen sinema, bu nitelemeyi yapanlarca güçlü bir politik erkin kontrolünde üretilen içerikle ikna edilmesi gereken kitleler için bir araç olarak görevlendirilmektedir. Siyasal gücün bellek politikası gereğince sinema bir araç olarak protezleşmekte ve protez bellek inşasında kullanılmaktadır. Sinema, Sovyetler Birliği'nin ve 1947 öncesi sömürgeci devletlerin genişleme prensibini güçlendiren bir araç olmanın yanı sıra *art alan* kıldıkları yerleri metropole bağlayan bir uzam işlevi görmektedir. Film, sömürgecilikle birlikte küreselleşmekte, üretilen bellek de yazılı arşivi sömürgecinin elinde olan yerler için protezleşmektedir. Bellek, tarihle eş anlamlı kullanılmakla birlikte belleğin tarihten temel farkı "yaşanmışlığı" ve "insani"

olmasıdır (Traverso, 2020).Yaşanmışlık, tarihe kaynaklık eden verilerin yokluğu ya da madunun kendini anlatamadığı bir durumlarda kendisine başvurulmuş bir veri olmaktadır.

Bellek, tarihi öznenin lehine biçimlendirmeye çalışır. Özneye ait bakışın çoğalması ve genelleşmesi ise filmlerle olmakta, protez bellek de aynı yolla izleyiciye bir aparat olarak *yerleştirilmektedir*. Zira film, tarihi anlaşılır bir kodla, aşına olunan bir biçimde çekilip kurgulanmaktadır. Protez bellek, filmsel hatırlamanın ve unutmanın bir diğer adıdır. Geçmiş, duygularla anlaşılabilir tecrübe edilmekte; izleyen, geçmişini duygularla anlaşılır kılmaktadır. İzleyici filmle belirlenen bir geçmişe taşınmakta, filmin konu edindiği öyküyü bir parçası olarak kabul etmektedir. Kamusal görünüm kazanan ve serbest bir dolaşım izni verilen imgeler, yaşantılanarak herkesin bir şekilde (kabul ya da reddederek) bir tarihsel anlatıya dâhil olmaktadır (Landsberg, 2004) . Protez anılar, hâkim bir görme biçimin etkisi altında, izleyiciler tarafından müzakereci bir biçimde okunmasına izin vermeyen parçalara ve kapalı bir anlatıya dönüşmektedir. Protez bellek, filmin temsilini gerçeğe “çevirebilme” iddiası gereğince gerçeğin yerini alabilmekte ya da onu örtebilmektedir. Protez anıların kişinin hafızasıyla örtüşme çabası medyalar aracılığıyla oluşmaktadır (Landsberg, 2004, s. 18). Protez hafızayı, farklı tecrübelerden ayıran en önemli unsur- 20. Yüzyılın etkisiyle- metalaşma sürecidir. Meta, herkesin kullanımına kolaylıkla açılmaktadır (Landsberg, 2004, s. 19).

Meta, bir üretimi ve tüketimi, dolayısıyla bir piyasayı gerektirmektedir. Aynı zamanda *meta-anlatı*, söylemin içerisinde gizli bir şekilde bulunan ideolojik, etik ve hiyerarşik öğeler (Childers & Hentzi, 1995, s. 196) üreten filmler, toplumsal olayları hatırlatmakta, temsil etmekte, yeniden inşa etmekte, dramatik öğelerle ideolojik yoruma tabi tutmaktadır. Filmin bir araç olarak doğası, imgeleri kaydetmek, kurulan atmosferi inanılır kılmak, ilerletmek ve akışkan bir davet oluşturmaktadır. Güç mücadeleleri, soykırımla sonuçlanan egemenlik savaşları, galip gelen tarafın tahakkümü üzerinden film, bir belleği oluşturmak bazen de “icat etmek”te hafızayı zedelemekte ve tek boyutlu kılmaktadır. Ancak hafıza, tarih değil, tarih de hafıza değildir (Poole, 2008, s. 151). Tarih bir ölçüde nesnellik vurgusu ve bütünlüklü bir anlatıyı kurma ereği taşımakta, hafıza ise kişisel tecrübeyle karışmaktadır. (Ancak) Protez bellekle birlikte, kişinin hatırladığı bir şeyi yaşamış olmasına gerek yoktur (Landsberg, 2004, s. 8). Film, ortak köken oluşturmakta ve (izleyen) herkesin bu anılara dahil olmasının önünü açmaktadır (Landsberg, 2004, s. 9). Ancak, imgelerin sahibi olmak, bu noktada önem kazanmaktadır. Film, olaya ilişkin bir imge üretimi yapmakta, aynı zamanda imgeyi sürekli içinde bulunduracak bir sandık olmaktadır.

Neyin anısı vardır, hafıza kimindir? (Ricoeur, 2012, s. 12) Bu soru sinema, hafıza ve protez hafıza kavramlarının ortak sorusudur. Hafızanın kime ait olduğu sorusu filmlerin yapımlarına ait ülkelerin hangi coğrafyada kümelendiği sorusuna götürmektedir. Film yapımlarında ise Ruanda soykırımını konu edinen filmlerinin tamamına yakınının Batı yapımı olduğu görülmektedir. Filmlerin yapımlarında imzaları olan ülkelerin bakış açısı ise çalışmada Batı-merkezci bir yaklaşımı sorunsallaştırmaktadır. Ülke yapımları estetik ve politik açısından Ruanda soykırım filmlerinde belirleyicidir. Bir olaya ilişkin (olayın seçimi, karakterlerin yaratımı vb.) imgesel akışta güçlü yapımların (Hollywood bileşenleri), estetik düzeyde belirleyici (Cannes, Venedik ve Berlin vb.) festivaller etkili olmaktadır. Küresel ölçekte bir hafıza inşasını olanaklı kılan, ona büyük ölçüde sınırlarını veren, film dolayımıyla hafızayı üreten ve izleyenlerin (kişisel) tecrübesini bu hafızaya ekleyen de bu tür kurum ve festivallerdir. Ricoeur'nun sorusu, Ruanda soykırımının dünya kamuoyu tarafından nasıl algılandığını ve neler üzerinden hatırlandığının

keşfedilmesi açısından daha önemli hale gelmektedir. Bu yüzden Ruanda soykırımını olgular üzerinden değerlendirmek, bunun içinde sömürgecilik anlatısı içerisinde bir kronolojiye uygun bir biçimde dizimlemek ve olayla ilgili çekilen filmlerde ideolojik gizliliği yüzeye çıkarmak gerekmektedir. Film, hafızaya yeni bir olayı ikame ederken en temelde yönetmenin/yapımcının perspektifi önem kazanmakta, bakıştaki ideolojik yönelim protez hafıza inşasında büyük rol oynamaktadır.

1994 Baharı'nda Ruanda'da Ne Oldu?

1994 yılında Ruanda'da yaklaşık yüz gün süren katliamda çok sayıda Tutsi ve Hutu'nun hayatını kaybetmiştir. Resmi rakamlara göre 800.000 kişi hayatını kaybetmiş, milyonlarca insan yerlerinden edilmiştir. Hutu ağırlıklı hükümet ve onların paramiliter gücü *Interahamwe* ile şimdiki Ruanda devlet başkanı Paul Kagame'nin öncülüğündeki *Rwandan Patriotic Front* (Ruanda Vatansever Cephesi) arasındaki savaş Tutsilerin ülkeye hakim olmasıyla son bulmuştur. Ayrıca Hutuların tahliyesiyle birlikte çatışmalar devam etmiş, çok sayıda Hutu, komşu ülkeler olan Kongo ve Burundi'ye iltica etmiştir (Prunier, 1997). Bu konu üzerine yazılan kitaplarda Hutuların işlediği iddia edilen Ruanda'daki soykırım girişimi yukarıdaki kronolojiyle anlatılmaktadır (Hatzfeld, 2006) (Barnett, 2002), (Berry & Berry, 1999) Ana akım filmlerde de takip edilen kronoloji böyle oluşmaktadır.

Ruanda soykırımıyla ilgili yapılan ana akım okuma, savaşın galipleri tarafından yapılmaktadır. Bu okuma, Hutu ve Tutsiler tarafından değil bu iki büyük unsurla hamilik ilişkisi içinde bulunanlar, eski ve yeni sömürgeciler, üzerinden gerçekleşmektedir. Soykırım anlatılarında milat, genellikle savaşın katliama dönüştüğü an olarak seçilmektedir. Ancak tarihsel boyut, kökensel olarak daha büyük bir unsurla ilişkilendirilmeden devam edilmektedir. Ruanda soykırımıyla ilgili göz ardı edilen temel nokta 1884 yılındaki Berlin Konferansı ve 1890'daki Brüksel Konferansı'dır (Scholz, 2015, s. 25). Konferanslar, sömürgecilik tarihinde kritik anlaşmalardır (Adebajo, 2014, s. 10). Genelde sömürge coğrafyasını, Galeano'nun *Küresel Güney*'in (Galeano, 2014) bir parçası olan Afrika kıtasını ilgilendiren konferanslar sömürge taksimatı için düzenlenmiştir. 1884 ve 1890 yılındaki konferansların sonuçları Ruanda Soykırımı'na ilişkin filmlerde göz ardı edilmektedir. Söz konusu anlaşmalar; güç çatışmalarını, soykırımı götüren *tektonik* parçalanmayı, büyük nüfus değişimlerini, göçleri, kültürel hercümerci, ırksal hiyerarşileri belirlemesi açısından önemlidir. Soğuk savaşın oluşturduğu yeni atmosfer, *yeni bir Berlin Konferansı* sonrası oluşturacak bir niteliğe sahipti. Dünyada 1990'lar Bosna gibi Avrupa'da yer alan bir ülkede veyahut Somali gibi Afrika'da bulunan ülkelerde sivil savaşın görüldüğü bir dönemdir. Soğuk Savaş bitimi tek kutuplu tartışmalarının yapıldığı bir düzlemde (Brands, 2016, s. 3) Ruanda soykırımını Soğuk Savaş sonrası süreçten en büyük küresel güç olarak çıkan ABD'nin özellikle Doğu Afrika'daki emperyal politikalar neticesinde şekillenen müdahaleleri üzerinden de değerlendirmek mümkündür (Melvern, 2000, s. 20).

Soykırım sürecini başlatan olay olarak 1994 yılında uçağının düşürülmesidir. Uçağın düşmesi sonucu Burundi devlet başkanı Cyprien Ntaryamira ve ordu komutanı Déogratias Nsabimana ile Ruanda Devlet Başkanı Juvénal Habyarimana hayatını kaybetmiştir (Harelimana, 1997, s. 19). Ancak Habyarimana'ya yönelik suikastin Hutul ara nasıl bir soykırım gerekçesi ve motivasyonu verdiği konusunda şüpheler devam etmektedir. Zira Eşitsiz bir sosyal gerçekliğin soykırım gibi bir yok etme sürecine dönüşmesinin temel nedeni toplumsal dinamiklerdir (Prunier, 1997, s. 18). Ancak Ruanda Soykırımı ile ilgili filmlerde, nedeni belli ve tek olan bir olayla ya da çoğu zaman gerçek neden/lerin gizlendiği bir olay örgüsüyle ilişkilendirilmektedir. Soykırımı ilişkin filmlerdeki bakışta tarihsel sömürge ağının ve onun getirdiği bir öteki okumasının ağırlığı hakimdir.

Caliban'ın Gölgesinde Hutu, Haç Parantezinde Tutsi

Soykırım gibi kitlesel olarak gerçekleştirilen (hem failerin hem de maktullerin çeşitliliği ve çokluğu açısından) filmlerde soykırım motivasyonu oluşturulan öğelere ayrıcalıklı bir alan açılmamakta William Shakespeare'in *Fırtınası*'ndaki Propespero ve Caliban arasındaki ilişkiye (Shakespeare, 2019) benzemektedir. Caliban, Prospero'nun kızının ırzına tasallut eden ve güçlü bir biçimde öldürme dürtüselliğine sahip bir siyah olarak inşa edilmektedir. Hutular ile Tutsiler arasında kategorik olarak kurulan bu ayırım nihayetinde iki tarafı da anlaşılmaktan uzak kılmaktadır. İlki kan dökücü ikincisi de her koşulda kendini koruma hissinin baskın olduğu gruplar olarak öne çıkmaktadır.

20. yüzyıldaki çoğu soykırım savaşın ortasında meydana gelmiştir. Çünkü soykırımlar savaşın nedeni ya da sonucuydu. Savaş hukukun üstünlüğünü askıya almasından dolayı ölümü sistemli hale getirir, vahşiliği normalleştirir, korku ve sanrıları yeniden uyandırır. Soykırımın gelecekteki tüm faileri, ülkelerindeki otoriter rejimini sanık haline getirmektedir. Soykırım, gündelik kılınan ve tutulan şiddet ilişkisinin de bir sonucuydu. Öjeni ırkın ıslah olacağına duyulan inancın ve mevcut ırklar arasındaki hiyerarşinin getirisiydi (Hatzfeld, 2006, s. 54-58). Irk öjenisi, ırkın *zararlı unsurlardan temizlenmesi* ve ıslahı kolonyal dönemde ortaya çıkarılan, Belçika'nın ortaya koyduğu radikal ve zalimce bir modernite hamlesiydi (Brakel & Van Kerckhoven, 2016, s. 172). Frenolojiyle (kafatasçılık) ile başlatılan ırkların belirlenmesi ve ayrımı... Belçikalılar tarafından sömürgelerinde uygulanmaya erken zamanlarda (André, 2018, s. 278) 20. yy'ın ilk çeyreğinde uygulanmaya başlamıştı. Eşitsiz ilişki, ırk düzleminden başlayarak başta ekonomi olmak üzere pek çok alanda kendini gösterecekti. Ruanda'da yaşanan soykırımı, kolonyal dönemin getirdiği eşitsiz ilişkinin bir parçası olarak yorumlamak mümkündür. Soykırım uzun süren kolonyal ve (emperyalizmin) kurumsal şiddetin getirdiği anomi ve engellenmişlik, elitlerin hükümranlığında gerçekleşen ekonomik, siyasal süreç ve toplumdaki ırkçı değerlerin hüküm ferma olduğu toplumsal psikolojinin varlığından kaynaklanıyordu (Uvin, 1998, s. 223) Soykırım, gündelikten devşirdiği gücün yanına kendini *meşru* bir zemin üzerinde yükselmesini sağlayan teolojik bir yargıya ihtiyaç duyuyordu.

Soykırımın Teolojik Boyutu: Soylular ve İlkeller

Ruanda'daki Tutsilerin başına gelenlerin arkasında tarıma dayalı bir ülkede son derece kısıtlı olan ve Tutsilerin elinde bulunan toprakların peşindeki Fransa'da eğitim görmüş bir grup aydınının yönlendirdiği Hutuların egemenliği bulunmaktaydı. Ayrıca elindeki esas güçle Hutu çoğunluğu yüzyıllardır baskı altında tutmakta olan Tutsi'nin oluşturduğu bir azınlık etnik grup bulunmaktaydı. Burada pragmatik amaçların harekete geçirdiği bir soykırım görmekteyiz (Bauer, 2002, s. 62) Ruanda'da tarıma dayalı iş sahaları ve üretim biçimleri itibariyle adı konmamış bir şekilde ilkeller ve soylular olarak bir ayrışmasını oluşturuyordu. Bunun yanı sıra ilkeller ve soylu ayrışmasının en önemli boyutu mitik ve buna bağlı olarak inşa edilen teolojik yönüdür. Öncelikle ayırımın teolojik kanonu ırk çalışmalarından sonra eklenmiştir. Kolonyal egemenliğin getirdiği bu teolojik sınıflandırma gruplar arası üstünlük kurma ilişkisinin de kalkış noktasıdır. "Bir vücut tipi normuna sahip, bu kalıtsal yönetici sınıfı "Hami" diye adlandırdılar: Uzun ince bir iskelet, yüksek alın, dar uzun el ve ayaklar, uzun ince burun. Bu niteliklerin tümü, "Bantu" soyundan gelen düz, geniş burunlu ve kısa, tıknaz yapılı Hutu köylü sınıfındakilerin karakteristik özelliklerinin zıttıydı. Yönetici grup mensupları yabancı uzmanların kendilerine dair yaptıkları tasvirleri memnuniyetle kabul ettiler" (Hoetink, 1967). İncil'de Nuh'un oğlu olarak geçen Ham'dan gelenler (siyahların atası olarak kabul edilmektedir. İlk

grup olan Twa'lar (Avcı ve toplayıcılık dönemlerinden beri bölgede bulunanlar) Hutular ise Bantu milletinden gelen tarım topluluğudur, Tutsiler ise Mısır ya da Sina bölgesinden gelen bir topluluktur. Ham'ın şeceresi İngiliz kaşif John Hanning Speke (1827-1864) tarafından geliştirilmiştir (White, 2009, s. 473). Tutsiler, medeniyetin olduğu yerden gelerek bölgenin medenileşmesini sağlayan önemli bir nüfus unsuru olarak sayılmıştır. Bu mite göre Ham'ın oğulları sayılan Tutsiler, daha açık tenli ve Hutulara nisbeten Avrupalı, entelektüel ve toplumsal yeterliliğe sahip görünmektedir. Bu bakış, Ruanda soykırım filmlerinde Tutsiler ele alınırken yalnızca mazlum oldukları için öne çıkarılmamakta değil medeni göstergeleri fazla olduğu için tercih edilmektedir.

Alman antropologlar, Büyük Göller bölgesindeki (Uganda, Ruanda ve Burundi) krallıkların yerli halklarının "Bantu" ya da "Zenci" kökenli, Tutsilerin ise "Hami" ya da "Sami" soyundan gelen "Etiyopya'ya özgü" ya da "Nil yöresine ait" oldukları ilişkin iddialarda bulundu (Prunier, 1997, s. 3-5). Kuzeyden gelenlerle güneyden gelenler arasındaki çatışma da zımnen Batı'ya yakınlık oranınca bir hiyerarşi oluşmakta, göçle gelenler ile ikamet edenler arasındaki çatışma da ateşlenmiş olmaktadır. "Rakip kolonicilerin tümü -Belçikalılar, Almanlar ve İngilizler-Afrika'nın her yerinde örgütlü bir devletin var olduğuna dair kanıtların bulunduğu ve egemen grupların kesinlikle başka¹ bir yerden gelmiş olmaları gerektiğine dair ortak bir fikir içindeydiler. Bu hareket halindeki gruplara "Hamiler" denmişti ve her bir medeniyet parçasının arkasında gizlenen bir el oldukları fikri "Hami hipotezi" olarak bilinmişti (Mamdani, 2002, s. 23). "Hamiler" ve ona tabi olanlar arasında çıkan çatışma önce soykırımı sonrasında ise onun kaydını tutan filmlere dönüştü.

Olay Yeri İnceleme: Yöntem/Literatür/Varsayımlar

Olay yeri inceleme, olaya ilişkin delilleri bulmak, failleri tespit etmeye çalışmaya yönelik kriminal inceleme faaliyetidir. Çalışmadaki temel iddia ise filmler üzerinden protez hafızayı oluştururken delillerin kolonyal devletlerin faillerinin izlerinin yok edilmesiyle sonuçlanmasıdır. Ruanda'da soykırımı varan katliamlar silsilesine şahit olmak pek çok yapımcının ilgisini çekti. İçlerinde en çok *Hotel Rwanda* (2004) bilinse de Ruanda soykırımına ilişkin pek çok belgesel ve kurmaca film çekildi. Filmlerin özellikle 2000 yılından sonra arttığı gözlemlenmektedir². Çok sayıda filmin, belgeselin çekildiği ülkede farklı ülkelerden yönetmenler bu katliama ne düzeyde tanık olmaktadır, bu tanıklık içine doğdukları toplumsal ve siyasal kodlardan ne kadar bağımsız olabilir sorusu metnin ana sorusudur. Çalışmamızın konusu yapısalılık çerçevesinde incelendiğinde "yüzeysel farklılıkların dışında kalan değişmezlerin belirlenmesi" (Levi-Strauss, 1986, s. 21) ile "oluşun altındaki sistematik yapıyla" ilgilenen (Moran, 1981, s. 176) yapısalcı bir çözümleme gerektirmektedir. Ruanda soykırım filmlerinin, bir meta-anlatı olarak, sömürge savaşının bir uzantısı ya da Batılı failin kefaretle görünmez kılınması stratejisinin bir parçası kılınması da metnin içerisine gömülü bir anlam oluşturmakta, bu anlamın keşfi ise yapısalcılığın yordamıyla olmaktadır. "Anlamlı birimlerin bağlaşımları içinde oluşturulduğu" (Barthes, 2009, s. 108) inşada filmsel imgelerin dayanağı tarihsel ve politik zeminle mümkündür. Yapısal çözümlemede öncelikli amaç, filmlerin asal iskeletini ortaya çıkarmak sonrasında asal iskeletle birlikte görünen film öğelerini keşfedebilmektir. Filmin anlatısı, yapısal bakımından anlambirimsel kesitlere ayrılarak çözümlendiğinde, zaman, mekân, kişiler ve bölümler bağlamında seyirciye sunulan örtük anlamı (söylemi) bulmak mümkündür (Sözen, 2013, s. 622). Ruanda Soykırım filmleriyle ilgili yapılan çalışmalarda hafıza ve soykırım arasında filmin üstlendiği aracı rolü tartışmaya açmakta, madun olanın *sözcülüğünün* filmlerle gerçekleşip gerçekleşmediğini tartışmakta,

soykırımı anlatan filmlerde bir izleyen olmanın ahlaki konumunu sorunsallaştırmaktadır (Wilson & Crowder-Taraborrelli, 2012), (Eltringham, 2013), (Chaudhuri, 2014), (Cieplak, 2017), (Edwards, 2018). Ancak literatürde Ruanda Soykırım filmlerinde ABD ve Avrupa yapımlarının niteliği, izleyici konumlandırmaları kefaretle kavramı ve temizlenen, eklenti olarak sunulan protez hafıza kavramlarının ele alındığı tartışma bulunmamaktadır. Anlatı biçimi, klasik anlatı, öncelikle filmin sonu itibariyle bir katharsisi hedeflemekte, izleyicideki duygu sağaltımını desteklemek, ahlaki olarak güçlendirmek için kefaretle gibi dinsel bir kavramdan destek almaktadır. Kavram, soykırımı ilişkin Ruandalı tanıklıklar yerine Batılı failerin şahadetini incelemekte ve yerli tecrübeyi örten onun yerine filmsel alanda ortaya çıkmış bir hafızayı yerine ikame etmektedir. Ruanda soykırım filmleriyle ilgili çalışma, bir deneme niteliği taşımaktadır.

Kayda Alınmamış Gerçeklik, Kayıt Altına Alınan Hafıza

Ruanda soykırımı belirli kavramlarla yeniden inşa edilen, dolayısıyla eklenti hafıza mekânı olarak kaydedilen bir yer olma hüviyeti taşımaktadır. Çünkü kurmaca filmlerin hiçbirinde yapımcı ekibine bakıldığında, senaryosuna destek verenler içinde, oyuncular arasında, teknik süreçte yer alan, tarih danışmanlığını yapan hiçbir Ruandalı bulunmamaktadır. Ayrıca bu filmleri Ruanda'da gösterecek bir salon bulmak zorken (Bloomfield, 2007) bu filmlerin önemli kısmının Batılı izleyiciler için yapıldığı anlaşılmaktadır. Filmlerin izleyici stratejisi ise *sahne/kayıt* dışı (off-screen) unsurlarla belirlenmektedir. Öncelikle soykırımı ilişkin tanıklık dış ses (voice over)le verilmektedir. Bilgilendirici notların okunduğu filmin *tarihsel epilog'*unda katliamların bağlamını, filmdeki karakterlerin üretilen bağlam içerisinde kurmaca olma niteliklerini örtecek bir gerçekçilik kazandırmaktadır. Tarihsel olarak otantik olduğu söylenen vaatlerin ortak özelliği, filmlerinin "gerçek bir hikâyeye" dayanmasıdır³.

Filmler, siyasal alanın hafıza içinde aklanması işlevini üstlenmekte, kurmaca alan eleştirisi yapılmadan gerçeklerin inşasına yöneldikçe gerçeğe ilişkin tutarlılık da zayıflamaktadır. *Sometimes in April*'in (2005) ABD'li izleyicileri ortaklaşa bir arınmaya davet ettiği atmosferi *Un dimanche à Kigali* (2006) ve *Shaking Hands with the Devil*(2007) filmleri de Kanadalı izleyiciler için kurmaktadır. Robert Favreau'nun *Un dimanche à Kigali* filminde Tutsi bir kadına aşık gazeteci, Roger Spottiswoode'nun *Shake Hands with the Devil* filminde ise BM'de bir subay rolüyle izleyiciyle iletişim kurmaktadır. Michael Caton-Jones'nun *Shooting Dogs* filminde ise BBC muhabiri izleyiciyle kurulan bağdır. Filmlerin ortak eleştiri noktası ise Ruanda soykırımında Fransa'nın aldığı tutumdur. Fransa, bir yönüyle Ruanda'daki katliamdan sorumlu tutulmaktadır. Fransa'nın Canal+ , France 2 ve Fransız Ulusal Sinema Merkezi'nin desteğiyle, yönetmen Alain Tasma'nın çektiği *Opération Turquoise*'da (2007) ise Fransa'ya yönelik eleştiriler cevaplanmaktadır. Hafıza inşasında pürüzsüz bir zemin üretilmektedir.

Soykırım filmlerinde sıklıkla gördüğümüz "gerçek hikâyeye dayanma" ifadesiyle gerçeğin yerini alma iddiası, çoğu zaman kurmaca filmdeki "gerçeğe bağlı kalmak zorunda" olmamak ilkesiyle çelişmektedir. Bu çelişme gerçek ve kurmaca ilişkisinin bulanıklaşmasına neden olmaktadır. Gerçek özel efektlerle çoğaltılmakta, filme ilişkin imajlar, soykırım olgusunu gerçek ile simülasyon, olay ile kurmaca arasında bir yerde konumlandırmaktadır. Filmler, kurmaca evreninin varlığı pahasına gerçekçi evreni simüle etmektedir. Film, bu yönüyle soykırımın gerçeklerini belgelendirmek için değil gerçeği mekânsal bağlamıyla yeniden üretebilecek doku arayışı için bulunmaktadır.

Protez Hafıza'nın İhtiyaç Duyduğu Gerçeklik

Filmlerde soykırımın failiyle ilgili bir kafa karışıklığı vardır. Fail, anonim bir Hutu kimliğiyle özdeşleştirilirken onlara destek verenler bulanıklaştırılmakta, gerçek çoğu zaman filmi izlemeden önce seyircinin anlatılanlara ikna olmasını sağlayacak bildirim gibidir. Filmler, Ruanda'daki soykırım girişimini gerçeği bir detay olarak ele almakta, hatırlamak yerine yaşananları unutturmakta ya da onun üstünü örtmektedir. Katliam sırasında yaşananları kabul etmeme, toplumların bir aradalığına zarar verme ihtimali düşünülerek işlenen katliamları hatırlamayı bastırma ile gerçekleşen unutmaya stratejisinin adı olan *Vichy Sendromu*⁴ (Rouso, 2002) filmlerle devam ettirilmektedir. *Vichy Sendromu* ile zarara uğrayan tarafın haksızlığının telafisinin ve zararının tazmin talebinin önü kapatılmaktadır. Ruanda soykırım filmlerinde görülen bu strateji failin teke düşürülmesiyle sonuçlanmaktadır. Fail Hutulardır ancak Hutulara destek verenler ya da Tutsiler öldürülürken engel olmayanlar göz ardı edilmektedir. *Shooting Dogs* filminde “bu film gerçek olaylara dayanmakta ve olayların geçtiği yere yakın yerde çekilmiştir” (2005) ifadesi izleyiciyle, daha çok Batılı izleyiciyle, gerçeklik bağlamı bir seyir sözleşmesi yapılmaktadır. Film, kurmaca olarak oluşsa da gerçeklik izlenimi veren göstergeler oluşturulmaktadır. Protez hafızanın kendini inşa ederken dayandığı temel öge gerçekliğin bütünlüklü bir şekilde kavranması değil gerçeğe ilişkin fragmanlar olmaktadır. *Soykırım-sonrası* (Post-genocide) filmlerinde *hakikat-sonrası* (post-truth) kavramsallaşmasıyla ilişkilendirilebilecek “hakikat inşa”sı gerçeklik söylemiyle oluşmaktadır. Post-truth filmlerde, gerçekliğin nesnelliğinin yerine gerçekliği düşünüş, duyuş, beklentilere vb. göre bulanıklaştırmak, silikleştirmek olgunun yerine kanıları yerleştirmek olarak görülmektedir. Ruanda'da yaşananların filme uyarlanması tarihsel bir vaka hüviyeti yerine soykırım, filmlerle protez hafızada egemenin lehine biçimlendirilmiş bir hakikat-sonrası durumu oluşturmaktadır.

“Gerçeğe dayandırılan öykü” nihayetinde öyküyü yaratan kişinin perspektifini de gerektirmektedir. Filmlerde perspektif, soykırımda kendi dışında gelişen vandallığın rolünü büyütmede, kendi rolünü ise “keşke olmasaydı” ile “keşke katliamın daha fazla büyümemesi için müdahil olsaydım” pişmanlığı etkisindedir. Bu bağlamda, *Sometimes in April* (Raoul Peck, 2005) filmi haricindeki Ruanda soykırım filmler, bir olayı, izlenilmesi gereken bir hikayeye dönüştürme çabaları, suçluluk duygusundan kathartik bir kurtulma içindedir⁵. En çok suçlanandan (Hutu) az suçlu olana (Batılı figür) geçişte aksamalar olmaktadır. Kadrajda pişmanlık duygusundan kurtulmadığını, pişmanlıkla ilişkilendirilen vicdanlı Batılı figürlerden hiç pişman olmamışçasına kurulu bir otomat gibi insan katleden Hutulara filmlerin taraflara ayırdığı süre orantısız olmaktadır. Hutu temsilinin azlığı klasik anlatıda antagoniste (kötücül) tiplere ayrılma süresi gibidir. Hutu temsili az ve çarpık olmaktadır. Gerçeklik, Tutsi'nin uğradığı soykırımla sınırlandırılmaktadır.

Gerçeklik, soykırımın mahiyetini öne çıkartan bir boyut değil filmin hikâyesinin başından sonuna kadar sahtelik barındırmayan, izleyiciye gerilimi, heyecanı, korkuyu ve umudu vaat eden efsuna dönüşmektedir. *Shooting Dogs* filmi de bu bağlama verilebilecek iyi örneklerdendir. Filmin temel aksiyon noktalarında bulunan iki gerçeğe ilişkin önemli hatalar bulunmaktadır. İlk hata ülkedeki tüm yabancı televizyonlar / ajanslar Ruanda'da katliam başladığında çekildiğini belirttikten sonra oluşmaktadır. Burada tek kalan muhabir ise kanal merkezinin “orayı derhal terk et!” talimatına karşın orada olmayı seçmektedir. İkinci hata ise olayda muhabirin haberini yapmaya çalıştığı, BM askerlerinin çekilerek katliama açık hale getirdiği okulun, ETO (École Technique Officielle), içinde Tutsilerle birlikte kalan beyaz bir rahip üzerinden yapılmaktadır. Zira bu iki olay ülkedeki

soykırım gerçeğini yansıtmamaktadır. Çünkü soykırım başladığında ülkede BBC'nin hiçbir muhabiri yoktu ve *La Mission des Nations unies pour l'assistance au Rwanda* (MINUAR), BM'nin Ruanda'daki misyonunun adıdır, askerlerinin okulu terk etmesinden sonra okulda kalan beyaz bir rahip de bulunmamaktadır (O'Keeffe, 2006). Filmde ise, beyaz rahip, tarihsel gerçeklerin uzağında yaratılan bir Hristiyan arketipinin gölgesi olarak konumlandırılmaktadır. Tarihsel olgular, ülkedeki Batılı ikamet edenlerin, ana karadaki devletlerin çağrılarına uyarak ülkeyi terk ettikleri anda beyaz rahip toplamda Batı kategorisine ait suçların, teolojik olarak günahların, kefaret noktalarını oluşturmaktaydı. Kefaret, işlenen suça karşılık ödenen diyettir. Hristiyanlıkta, pek çok farklı yorumu da bulursa, "Tanrı tarafından oğlunu kurban etmekle bütün insan topluluğunun günahlarına kefaret olduğunu inanç esaslı kabul edilme..."ktedir. (Kavlak, 2019, s. 244). *Shooting Dogs*'ta kefaret Tutsilerle birlikte katledilen beyaz rahiple oluşmaktadır. Kurmaca filmlerde karakterlerin konumlandırmasında iki amaç bulunmaktadır. İlki, karakterin anlatı ekonomisinin en küçük birimi olması, görünen (diegetik) evrenin somutlaşmasını, bedenleşmesini sağlamasıdır; ikinci amaç ise karakterin ideolojik olarak izleyiciyi bir fikre, duyguya ikna etmek, izleyiciye bildiği bir erdemi keşfetmesinin, duyguyu hatırlatmasının önünü açmasıdır. Buna göre rahip, katliam evreninde hem bir kefaret hem de katliamın dehşetini somutlaştıran bir göz olarak olay yerinde kalmaktadır. Ayrıca rahip ve muhabir, Batı'nın durumdan haberdar olmasını sağlayabilecek ve onlarla onur duyabilecekleri bir kurumsallık temsiliyle bulunmaktadır. *100 Days, Hotel Rwanda, ve Sometimes in April* filmlerinde ana karakterler Ruandalıları temsil etmektedir. Ancak *Sometimes in April* dışında karakterlerin aracılığı, rengi, konuşması *mzungu* (Bantu kökenli dillerde sömürge sonrası beyaz insanları işaret etmek için kullanılmaktadır) perspektifine uygun bir soykırım mütercimi olarak konumlanmaktadır.

Filmlere yerleştirilen, *Shooting Dogs* ile *Un Dimanche à Kigali*, Batılı bir failin yerleştirilmesi ile birlikte klasik anlatının temel çatışma figürleri antagonist ve protogonist hat oluşmaktadır. Çatışmayı oluşturan figürler; olayı bükme, değiştirmek, tarihi okuma biçimini yine egemen bir söylemin bir parçası kılmaktadır. Filmlerdeki beyazlar, soykırım faili olan Hutular ve ona gizil destek veren Hutu destekçisi eski kolonyalist devletleri çatışmanın antagonist tarafı kılarken soykırım nesnesi olan Tutsiler ve onlara destek veren eski kolonyalist ülkeleri protogonist tarafını oluşturmaktadır. Protogonistler de bir taraf daha oluşmaktadır: Ruanda'da soykırıma dur diyemeyen ancak kendilerini temsilen bırakılan *vicdan adacıkları*. Eski kolonyalist güç merhametini bu tür temsiller üzerinden göstermektedir: *Un Dimanche à Kigali*'de Tutsi bir kadınla evlenen Kanadalı muhabir; *Shooting Dogs*'ta ise BBC muhabiri ve İngiliz rahip.

Klasik Anlatı ile Birlikte Batı Kanonu'na Dâhil Edilme: Afrikalı Schindler

Klasik anlatıda yer alan filmde şiddet görünmeden önce karakterler izleyiciyi hazırlamaktadır. İzleyici, şiddetin nesnesiyle ilgilidir. Şiddet, önemi büyük oyuncudan, başrolde önemi düşük oyuncuya figürana göre izleyici etkisini değiştirmektedir. Başrol kontrollü şiddete maruz kalırken figüranda şiddete tasarruf uygulanmamaktadır. Örneğin *Hotel Rwanda*'da Tutsileri temsilen hedef kitlesi düşünülerek (afro) Amerikalı aktörler oynatılmaktadır. *Hotel Rwanda*'da izleyicinin beklentileri göz önüne alınarak, aşına olduğu yüzler ve karakterler düşünülerek, metonimik bağ kurar, bağ kurduğu film ise Steven Spielberg'in *Schindler's List* (1993)'idir. Bu hamle, *Hotel Rwanda*'nın asıl hikâyesini anlattığı kişi Paul Rusesabagina'dan Afrikalı bir Schindler yaratma amacı taşımaktadır. Klasik anlatı tekrar ilkesiyle izleyicinin bir an evvel eksenden çıkmamasını sağlamaktadır. Gerçek olay ve onun yerini almaya çalışan, temsiller, ikame olaylar, protez

hafıza evrenini oluşturmaktadır. Soykırımın pek çok sözlü anlatıyla fragmanter bir yapıya bürünen anlatısı, klasik anlatıyla birlikte bilinen bir hikâyeye dönüşmektedir. “Kimliğimizi anlamamızı ve yaşamımızı tasavvur etmemizi” (Randall, 2014, s. 15) bu hikâyeler sağlamaktadır. Hikaye, protez hafızaya eklenirken modern bir hikaye biçimlerinden filme, filme dönüşürken en bilinen holokost filminden referansla üretilmektedir. Film dili, biçimsel olarak yakın planla karakterlerle özdeşlik yaratmakta, film ise bilinen başka bir filmle, *Schindler’s List*, ilişkilendirilmektedir. Film, bu haliyle Batılı izleyicinin aşına olduğu bir biçime dönüşmekte ve izlediği önemli filmin *yeniden yapımı* (remake) payesi taşımaktadır. Klasik anlatıda, istisnalar olsa da, filmin sonuna kadar karakterin hayatta kalması gerekmektedir. Soykırım ve katliam filmlerinde ise istisna olarak hayatta kalan karakter ayrıcalıklandırılarak kaçma şansı olmayanlar ise görmezden gelinmektedir. Güçlü, yakışıklı, güzel karakterler, onurlu bir biçimde katliamdan kurtulanlar (kaçanlar değil) anlatı ekseninde aslında konuşmamakta, filmde hikâyenin kusursuzluğunun zarı altında kalmaktadır. Hayatta kalmanın psikik ve fiziksel maliyeti ise görünmemektedir.

Sinemada modern anlatıyı getiren, belirginleştiren olaylar daha çok yıkımlar, soykırımlar, atom bombalarının getirdiği endişeler olmaktadır. Özellikle II. Dünya Savaşı’nın oluşturduğu, insanı yok etmenin kolaylaşması, hızla birlikte artan kitlesel imhalar, yönetmenlere zamanı, kozmosu yeniden düşünme ya da travmatik bir biçimde onu hatırlatacak bir temsile dönüştürmeye zorlamaktadır. Modern sinemayı oluşturan soykırım, acıyı, ona tanık olmayı zaman baskılayıp genişleterek izleyiciye vermektedir. Ruanda soykırım filmlerinde acı ve gerginlik bir biçimde karakterlerin çalığı dolaşmadan geçebilecekleri unsurlar olmaktadır. Modern sinemanın, Deleuze’un ifadesiyle, zaman-imge biçiminde tezahür etmesi, II. Dünya Savaşı, soykırımlar, büyük katliamlar sebebiyledir⁶ (Sutton & Jones, 2014). Şehir savaşları ve büyük ölçüde hedef gözetilmeksizin atılan toplar insanın zaman ve mekânla irtibatının doğallığını bozan inorganik müdahaleler olmaktadır. Ruanda’daki katliam modern sinema biçiminin görülmemesi, zaman ve mekân irtibatının algısal düzeyde değişmemesi ve parçalanmaması da Avrupa ve öteki mekânı arasındaki farkı göstermektedir. Mekân ve zaman yerinden edilmemektedir ve Adorno’nun şerhine rağmen (Adorno, 2007, s. 188) “soykırım sonrası şiir yazılma”ya devam etmektedir.

Ruanda Soykırım Filmlerinde Hafızanın Kefaretle Varolması:

***Passion of Christ* ya da *Rwandan Christ*?**

Dini hikayelerde, özellikle Roma sonrası Hristiyanlıkta, özelde ise Rönesans sürecinde dini figürler somut, dünyada görebileceğimiz sıradanlıkla aynılaştırılmıştır. Fresklerde, matbaanın icadıyla kitaplarda, bu süreç daha da uzamıştır. Ruanda soykırımı sonrasında yapılan bu filmlerde siyasal varlıklar gündelik bir temsile dönüşmektedir. Aynı zamanda Ruanda soykırım temalı filmler, Ruanda’nın yakın tarihine ilişkin bir protez hafız oluşturmakta ve Batı’nın Ruanda’nın hafızası olarak konumlandırmaktadır. Filmlerin bir kısmındaki yaklaşıma göre Ruanda’nın gerçekte yaşadığı kriz inanç krizidir. Zira Hristiyan olan bir ülkeye sırt çeviren Hristiyan ötekiler, soykırım girişimini başlatan da Hristiyan antagonisttir. Hutular da Tutsiler de hristiyandır. Ancak filmlerde Hutuların Hristiyan olduğuna dair bir emareye rastlanmamaktadır. Bu inanç krizi en azından beyaz fail lehine çözümlemesini sağlayan ise Hristiyan menkıbelerinde görünen ve akidesinin de temelini oluşturan İsa’nın çilesidir. Hristiyanlık teolojisinde bırakıp gitmeyen ve kamusal alanda acısına şahit olunan İsa yerine olay mahallini terk eden (terk etmek zorunda kalan)in sonrasında olayı yine kendi veçhesi üzerinden değerlendirmeye çalışan bir film mekânı olarak bulunmaktadır. Ruanda’da *Shake Hands with the Devil*

filminde general Ruanda soykırımı sonrası yaşananları anlatırken kolunda derin kesikler bulunmakta, yaşanan acıya karşı yabancı kalamayan, onunla empatiyi bedensel olarak da kuran bir kişi olarak gösterilmektedir. Filmlerin ortak teması katliamı kendilerince durdurmaya kendi alanlarında Batılı faillerin hamiliğini devam ettirmeye, iptidai Hutulara karşı medeniyeti simgeleştiren bir beyaz duruşuna evrilmektedir. Bu noktada sıradanın “İsalaşması”, kahraman tiplerinden “aziz” arketipine yaslandıkları görülmektedir. İz bırakan maddi olarak gerçekleşen kaybın manevi bir düşüş / irtifa kaybı ile kapanmasını sağlanmasıdır. İrtifa, filmlerde kemal/olgun/yüksek bulunan kişi tarafından gerçekleştirilmektedir. BM’nin müdahalesiz izlediği çatışmalarda ülke açık bir *mezbaneye* dönüşürken general geç kalınan müdahaleden kendisini sorumlu tutmaktadır. *Shooting Dogs*’ta ise kaçan beyazların kendi yerlerine bıraktığı bir vicdan numunesi olarak keşiş Christopher bulunmaktadır. Christopher, diğerleri gibi can havliyle beyazlar için ayrılan araca binmeyerek ölümü Tutsilerle beklemektedir. Beyaz fail/ler burada iki niteliğiyle/ karakterle bulunmaktadır. Batılı güçlerin müdahale etmemesi sonucu ölen yüz binler ve bunlara karşılık onlarla ölümü bekleyen keşiş, beyaz failin bedelidir. Diğer karakter ise onu götürmek isteyen BM askerlerine direnmesine rağmen ülkeden zorla kaçırılan öğretmen ise beyaz failin pişmanlık alametidir. Genç öğretmen derin üzüntüyle Ruanda’dan, kendisinin öğrencisi olan Ruandalı kızı beklemektedir. Görevine devam etmektedir. Zira aktarımın, beyaz failin günah çıkarma müstemilatı olarak, devam etmesini sağlayacak bir sorumlunun bulunması gerekmektedir. Katliamdan kurtulan kız İngiltere’ye gelir, öğretmenle yüzleşir, öğretmenin pişmanlığa ikna olur, böylelikle günah çıkarmanın başarılı bir biçimde sonuçlandığı ima edilir. Film izleyicisine cevabı verilmeyen ise soykırım gerçek faillerinin kim olduğu sorusudur. Kefaret ve günah çıkarmanın protez hafızadaki temel işlevi, belirli failerin muğlaklaştırılması ve affının sağlanması yönündedir.

Raoul Peck, *Sometimes in April* (2005) filmini, ünlü siyahi lider Martin Luther King’in “Sonunda, düşmanların sözlerini değil, dostlarımızın sessizliğini hatırlayacağız” sözüyle başlatmakta, görüntüye başlamadan önce küresel egemenlik mücadelesinde, katliama izin verilmiş bir alanda, Tutsilere yönelik şiddet eylemlerini Batılı izleyicilerle buluşturmaya hedeflemektedir. Sessizlik, filmlerde Hutulara bırakılmış alan olmakta aynı zamanda kefaretin gerekçesi olarak işaret edilmektedir. Ruanda’ya soykırım sonrası diplomatik ziyaret gerçekleştiren Bill Clinton da metinde kullandığımız şekilde “kefaret” ifadesini siyasal düzlemde temsil etmektedir. Filmde Clinton’un Ruanda’nın başkenti Kigali’de yaptığı açıklama verilmektedir. Clinton görüntülerde dünyanın bu zulme karşı kayıtsız kaldığını, Ruanda’nın yalnız bırakıldığını vurgulamaktadır.

Ruanda hafızada bir yeryüzü cehennemi, Hutular ise bu cehennemin yaratıcıları Tutsiler ise cehenneme itilenlerdir. Hutular, Tutsileri korkunç bir biçimde öldürmekte, hatta bu katliam sürek avına dönüştürülmektedir. Sürek avı ve cangıl imgesi, Afrika’ya ilişkin imgelerin ki bu imgeler büyük ölçüde kolonyal bir imge olarak inşa edilmektedir, birbirini çoğaltmaktadır. Bütün bu katliam ve imgelerin ötesinde Batı’nın bütünüyle müdahaleden uzak olması sert bir tonda olmasa da suçlanma gerekçesi olarak verilmekte ancak tersinden filmlerde Batı, Hutu ve Tutsi anlaşmazlığının yanında üst bir referans alanı olmaktadır. Referans alınması gereken haklılık zemini güçlülük ile birleşmediği için Tutsiler çözümü kendi başlarına geliştirememekte Hutular ise güçlü olmanın meşruiyet için tek başına yeterli olduğuyla adil bir sonucu getiremeyecek bir antagonizma üretmektedir. Batılılar ise geride bıraktığı kefaret noktaları, henüz kullanmadıkları güç ve tarihsel olarak yönetme meşruiyeti aldıklarını düşündükleri kolonyal miras nedeniyle bir

üst alan oluşturmaktadır. Filmler, kolonyal imgeyi, Batı'yı modern zamanlarda da oyunun kontrolünü yeniden ele alacak bir şekilde düzenlemektedir.

Yaşanılmış Şimdi, Yaşanılacak Geçmiş

Filmlerin ortak bileşeni anlatı zamanıdır. Geçmiş; öykünün aksiyon çizgisinin başlamadığı, yazıyla, diyalogla aktarıldığı, daha didaktik bir zaman dilimidir. Olgular kronolojik bir biçimde aktarılmaktadır. Geçmiş karakterden uzak değildir ve şimdinin kurtulamadığı bir bunalım halidir. Şimdi, geçmişi kurmakta, böylece geçmiş “yaşanılmış şimdi”ye dönüşmektedir. Filmlerde, aksiyonun görüldüğü ve izleyicinin olayları izlerken sonrasını öngöremediği, karakterlerdeki acının getirdiği travma ile “yaşanılan şimdiye” gidilmektedir. “Yaşanılan Şimdi” ise klasik anlatıda climax (doruk noktası) olarak görülen aksiyonların bir sonuca bağlandığı zaman diliminden sonraki af, mağfiret, utanma gibi duygu ve eylemlerin ortaya çıktığı zamandır. Korku tüneline sonra hissedilen “Geçmiş geçti, şimdi yaşıyoruz” düzeniyle anlatılacak duygu durumları görülmektedir. Son travmadan zarar görmüş kişinin terapisi, ona umut verilme yeri, onun acısına en azından şimdilerde bir ortak bulduğunu gösterme anıdır. Zira bu gösteri soykırım yaşanırken Tutsilerin yanında olamayan, güvenli alanlarına çekilen beyazın, oyuna yeniden dahil olma eşiğidir. Örneğin *Shooting Dogs* filminde misyoner okulundaki genç öğretmen Joe Connor, katliamdan kurtulan Ruandalı kız öğrencinin kendisine yönelik sert olmayan suçlamalarını sakince dinlemiştir. Ruandalı kızın İngiltere'deki okulu ziyarete gelmesi, orada bulunması milyonlarca Ruandalı içinden hem bir şans hem de örtük biçimde İngiltere'nin hamiliğini gösterme niyeti taşımaktadır. Ruanda filmlerinde beyazlar Tutsiler karşısında, örneğin Michael Haneke'nin *Caché* (2005) filminde gördüğümüz Fransa'da Cezayir katliamına ilişkin protestoda ailesini kaybeden Cezayirli Majid, çocukken kendi yaramazlıklarını Majid'in üzerine atan Fransız Georges'un karşısında intihar etmesi gibi, bir eylemle zor durumda bırakılmamaktadır. “Bastırılmış olanın geri dönüşü” (Freud, 2016) ya da “eşitleme çabası” (Fanon, 2015) Ruanda filmlerinde görülmemektedir. Kolonyal dönemde ve sonrasında baskılanmış bir kimliğin öfke ile belirgenleşen kimliği yerine ufalanan bir Ruanda kimliği ortaya çıkmaktadır.

Ruanda Soykırımı'nda Birikim: Beyaz Failin Hatırladığı Kadar

Filmin belleği yeniden inşa edici özelliğini unutmadan film finalleriyle birlikte olayın mağdurlarını, faillerini tedavi edici bir düzen kurmaktadır. Filmin finaliyle kötüler yenilmekte, iyiler kazanmaktadır. Kathartik finallerin en önemli sağaltımı acının süregelenliği yerine zaferin gelip geçiciliğidir. Soykırımın travmatik tarafı detaylıca ele alınmazken işe yarar bir işlevsellikle donatılı kazanmaya giden süreç öne çıkartılmaktadır. Zira travma merkezli anlatılarda gerçek parçalı olarak yer almakta, bütünlüğü sağlamada mümkün görünmemektedir. Örneğin Filistinli yönetmen Elia Suleiman, işgal edilen bir ülkede doğam tüm vatandaşlara üleştirdiği travma üzerinden filmlerini kurmaktadır. Karakterler ve film biçimleri işgalin doğurduğu travmatik etkiyle filmin tamamına gerçekliğin yalnızca şiddetli tarafıyla muhatap oldukları için klasik anlatı çerçevesinden dışarı taşmaktadır. Ruanda soykırım filmlerinde ise gerçek siyah fail üzerine eğilmeden anlatıldığı için travmatik yaralar görünmemekte, gerçeklik travmanın parça oluşturucu yapısı yerine kolaylıkla lehimlenen ve lehim izlerinin görülmediği bir evren sunmaktadır.

Filmin çağırdığına bigane kalamayan izleyici ilk elden tecrübe edemediği vakayı *protez hafıza* üzerinden tanımakta, kendi geçmişini anıştıracak bağla olaya ilişkin ikame bir kanı oluşturacaktır. Filmlerin sonları dikkate alındığında, *Hotel Rwanda*, genel itibarıyla film türleri klasik anlatı olduğu için kameranın odaklandığı karakterler kazanmaktadır.

Klasik anlatı genel itibarıyla off-screen (ekran dışı) prensibini, kadraj dışı ve içi arasındaki net ayırım, korumakta, ana karakterler dışında kimseyi dâhil etmemektedir. F. Jameson'un çokça tartışmaya olanak tanıyan "ulusal alegori" (Jameson, 1986) kavramına baktığımızda benzer bir tartışmaya Ruanda soykırım filmlerini de Ruandalıların ekran-dışılığı nedeniyle tartışabiliriz. Jameson, ulusal alegoride Batı dışı edebiyatın nihayetinde ulusal olanı içinde barındıran, ona gönderme yapan ve panoramik olanı verme gibi görevleri olduğunu söylemektedir. Aijaz Ahmad ise bunun sınırlı sayıda Batı dışı eseri kapsayan bir yargı olduğunu bunu yanlışlayan pek çok eser olduğunu söyleyerek eleştirmektedir (Ahmad, 1992). Ruanda soykırım filmlerinde ise filmlerin önemli kısmı ulusal olanın nedenselliğini kaybederek emperyal olanı da sahnenin dışına atmaktadır. Emperyal bir savaşın görüldüğü soğuk savaş yılları Doğu Afrika paylaşımının ikinci bir Berlin konferansı olduğu varsayımını güçlendiren pek çok delilin bulunduğu soykırım da emperyal bir örüntüye dahil olmaktadır. Filmlerle gösterilenden değil gösterilmeyen üzerinden (ekran-dışılık) emperyal bir alegorik okuma gerçekleşmektedir.

Sonuç

Soykırımın faili kim yerine kim olmalı sorusu protez hafıza stratejisinde önemlidir. Zira ilgili filmlerde, *Opération Turquoise* hariç, Ruanda'ya ilişkin soykırım failleri sırasıyla Hutular, bunlara destek verdikleri düşünülen Belçika ve Fransa'dır. Aslında krizin derinleşmesine neden olan yön ise Ruanda'nın Frankofon sömürgesiyken yeni bir kültürel iklim, Anglo-Amerikan, giriyor olmasıdır. Küresel güç aktörlerin etkisinin detaya itildiği filmlerde Batıya yönelik eleştiriler, ülkenin yapım desteğine göre değişmektedir. Filmler geriye dönük hatırlama, gelinen noktanın, geçmişi hatırlamayı ve şimdinin anlaşılmasını arttırmak gibi önemli işlevleri yerine getirmektedir. Geri dönüş oyuncunun belleği, oyuncu dolayısıyla filmin belleğidir. Bu minvalde hafıza, filmde ortaya çıkan anlamdır. Anlam eylemle geçmişle hesaplaşma yönünde ortaya çıkmaktadır. Geçmiş, kayıp ve kaybın anlaşılması için gerçekliğe ihtiyaç duymaktadır. Ruanda soykırımıyla ilgili filmlerde, bellek aynı zamanda daha büyük kayıplar ve bu kayıpların başa çıkma üzerine kuruludur. Tecrübe edilen travma, kabul edilemeyen gerçeklik, olgunun hatırlanma biçiminde etkili olmaktadır. Filmler "based on true story" (gerçeğe dayanan hikaye) jeneriğiyle açılmakta, burada filmin belgesel ruhu hatırlatılmaktadır. Film, bu ifadeyle dökü-drama özelliği kazanmakta, gerçeğin kurmaca elbiselerle görüneceği ima edilmektedir. Beyaz fail, *Shooting Dogs* da, *Shake hands with the devil*, *A Sunday in Kigali* filmlerinde belirgindir. *Shooting Dogs*'da kampı beyazlarla terk etmeyen beyaz keşiş Christopher, *Shake hands with the devil*'de soykırıma engel olmayan BM yetkililerine tavır alan general, *A Sunday in Kigali* de Ruandalı sevgilisi için ülkeyi terk etmeyen gazeteci bulunmaktadır. Beyaz fail meselenin "nesnellik" ruhudur. Zira içerden bakışın taraflı olacağı zannı zımnen vardır. İkincisi beyaz fail gerçekçi bir öznedir. Siyah failin olamayacağı hükmünün üzerine kuruludur. Siyah fail filmsel cebir gereği ya mağdur ya da mazlum olabilir. Mağdur ve mazlumu aşabilen tek kahraman kriteri beyaz faildir.

Soykırma yönelik eleştiri güdümlü olmakta, sömürge kendi erdemliliğini film üzerinden pekiştirmektedir. BM ordusunun üstlendiği duyarsızlığa ilişkin betimlemeler, ordunun içerisindeki Belçika ve Fransız ordusu üzerinden bir günah keçisi bulmanın kolaylığı üzerinden sağlamaktadır. Burada aslında İkinci Dünya Savaşı sonrası bir benzerine rastladığımız bir hafıza stratejisini görmekteyizdir. Almanya'nın soykırımdaki rolü, mağlubiyete uğramış olan bir devlet olma olgusundan hareketle ilerlemektedir. Bunun dışında soykırım düşüncesinin pozitivist paradigmanın ari ırk meselesinin bilimsel boyutu ise yoğun olarak desteklenmektedir.

Belçika hükümetinin Ruanda'daki etnik aidiyetin nüfus cüzdanlarına yazdırması gibi somut örnekler, genel olarak ise kolonyal dönemde uygulanan bazı etnisitelere verilen imtiyaz odaklı politikalar filmlerde kör nokta olarak kalmaktadır. Ölümüne kavgaya ve kan dökmeye alışmış, öldürmeden bırakmayan, slasher filmlerinde olduğu gibi, bir karakter ve onlardan aman dileyenlerin yakalandıkları zaman öldürülecek, tecavüz edilecek bir kitlenin çaresizliği gösterilmektedir. Bu iki durum bir tür savunma refleksine dönüşmüş ve içgüdüsel olarak insan tabiatında içkin olan öldürme ve korunma çarpışması üzerine kurulmuştur. Bu otomatikleştirilmiş bir insan tabiatı henüz kültürel olanı görmemiştir. Kültürel olan, onlara yeni bir yaşamı tesis edecek olan da gerektiği zaman kaçan, kaçtığı zaman da yerine kefaret gösterecek bir fail bırakan Batı'dır. Savaş toplumsal imhada başvurulan tekerrür eden metafordur.

Savaş, sadece kitlesel cinayeti kolaylaştırmakla kalmaz, aynı zamanda onların meşrulaştırılmalarına yardımcı olur. Fiili bir savaş olmadığı zamanlarda bile, tek başına savaş metaforu düşmanın ortadan kaldırılmasını haklı çıkarmaya yarar; bütün neden nefsi müdafaa, ülkenin savunulması ya da buna eşlik eden aziz simgelerin savunulmasıdır (Swaan, 2015, s. 143). Filmler, olayın hatırlanmasına yönelik müdahalelerle ikame edilmeye çalışan tarih parçalarıyla birlikte inandırıcılık özelliğini arttırmaktadır. İnandırıcılık ve özdeşlik çoğunlukla beyaz üzerinden sağlanmaktadır. Film kurmaca-gerçek savaşımında "beyaz failin" hatırlanmasına dayanmaktadır. Beyaz kahraman, *Un Dimanche à Kigali* filminde olduğu gibi, ölmeyen ve ölenin ardında ağıt tutması için bırakılan bir rolü üstlenmektedir. Landsberg, sinemanın izleyenleri empatik ve dayanışmacı kıldığını iddia etmektedir. Kamera, izleyicinin kendisini hikaye üzerinden kollektif hafıza içine dahil edebildiğini, bununla birlikte kameranın çerçevelediği alan içinde kahramanın perspektifiyle olayı deneyimlediğini ifade etmektedir (Landsberg, 2004, s. 8) Ancak "deneyimlenmeyen deneyim", Ruanda meselesinde hakim görüşün etkisi altında alımlanmakta, tecrübe egemen paradigmalardan etkisi altında çekilen filmlerle bir protez bellek oluşmaktadır. Ruanda, filmlerle tarihsel anlatının dışında gelişmemekte, belleğin öznel deneyimi ise beyaz fail bakışının etkisiyle belirlenmektedir.

Film dolayısıyla okur / izleyen ile (bilinmeyen) bir coğrafyanın yaşadığı deneyim arasında ortak bir bağ kurmaktadır. Bu süreç izleyeni olayın yakınına davet eder, aşinalığa zorlar. Film, böylelikle yeryüzünde yaşanabilecek en kötü fiillere, ölüme ve zulme yönelik "orada" olan bitene yönelik bir karşılaştırma tecrübesi sunmaktadır. Soykırım filmlerindeki genel hava "bir daha asla" (never again) temennisi ile özetlenirken bir yönüyle geçmişin travmatik halini anarken pekiştirmektedir. Ancak "orada yaşandı", "ama şimdi bitti" telkinleriyle çerçevenmektedir. Son zamanlarda sıklıkla vurgulanan hafıza, geçmişin ağır yükünün sorumluluğu ve şimdinin zorluklarından kaçınma arasında oluşmaktadır. "Geçmişin taşması, hem bir sonuçtur hem de hafızanın ideolojik olarak tasarlanmasının nedenidir. Bu ikisi geçmişin inkârına neden olacak kaygı verici bir imajı oluşturmaktadır. Bugünle yüzleşmek ve geleceği hayal etmek, aynı fenomenin iki yüzünü oluşturmaktadır." (Rouso,2002: 30). Geçmiş, tahayyülden taşmakta, protez hafıza geçmişi süregelen ve vakaya ilişkin küresel bir boyut kazandırmaktadır.

Filmler müştereken bir katliamın gerçekleştiği ana odaklanmıştır. Filmi kurarken yönetmen ve yapımcı kendi tasarruflarınca olayın anını ve dramatik çatıyı katliam üzerinden anlatmaları en makul yol gibi görünmektedir. Öncesi ve sonrasının değerli olmadığı ya da hissettirilmediği, anlatılmadığı bir öncesiz ve sonrasız film anı, protez hafızanın gelişimi açısından kritik bir yerde durmaktadır. Öncesiz ve sonrasızlık yani katliam anına odaklanmış bir durum, katliamı/soykırımı neden-sonuç ilişkisinden

çıkarmaktadır. Nedensiz ölümler, yok olan milyona yakın insan, klasik anlatı kodunun dışındadır. Hollywood'un *Timbuktu* (2014) filmine ya da diğer filmlerine bakıldığında öncesiz ve sonrasızlığın yarattığı avantajlı durum görünmektedir.

Notlar

¹ Hami, Türkçeye Arapça'dan geçen bir kelime olup "himaye etmek, korumak" mânasındaki hamy (himâye) kökünden türeyen bir sıfat olup "koruyan" anlamına gelir (Bennett, 1911, s. 868). Burada kavramlaşan bir mit ile kavram arasındaki sesteşlikten faydalanılmıştır.

² 2000 sonrası çekilen büyük bütçeli yedi kurmaca film çekilirken bu filmlerin hiçbiri Ruandalı yönetmenler tarafından çekilmedi. Nick Hughes (100 Days, 2001), Terry George (Hotel Rwanda, 2004), Raoul Peck (Sometimes in April, 2004), Robert Favreau (Un Dimanche à Kigali, 2006) Michael Caton-Jones (Shooting Dogs, 2005), Alain Tasma (Opération Turquoise, 2007), Roger Spottiswoode (Shake Hands with the Devil, 2007). Kurmaca film çekenler arasında Raoul Peck dışında sömürü, soykırım, siyah bilinci gibi tema ve yaklaşımları diğer filmlerinde de sürdüren yönetmen bulunmamaktadır. Kurmaca filmler dışında çok sayıda belgesel çekilmiştir. Bu belgesellerden bazıları ise Robert Genoud'un Rwanda: How History can lead to Genocide (1995), Danièle Lacourse ve Yvan Patry'nin Chronicle of a Genocide Foretold (1996), Fergal Keane'nin Valentina's Nightmare: A Journey into the Rwandan Genocide (1997), Anne Lainé'nin Rwanda, un cri d'un silence inouï. Témoignages de rescapés du génocide (2003), Anne Aghion'un In Rwanda We Say. . . The Family That Does Not Speak Dies (2004), Greg Barker's Ghosts of Rwanda (2004), Raphaël Glucksmann, David Hazan and Pierre Mezerette'nin "Tuez-les tous!" Rwanda: Histoire d'un génocide "sans importance" (2004), Peter Raymond'nun Shake Hands with the Devil: The Journey of Roméo Dallaire (2004), Eric Kabera'nın Keepers of Memory (2005), Jean-Christophe Klotz'nun Kigali. Des images contre un massacre (2005), Laura Waters Hinson'nun As We Forgive (2008), Gilbert Ndahayo'nun Rwanda: Beyond the Deadly Pit (2008), ve Anne Aghion'nun My Neighbor My Killer (2009). Bu filmlerin önemli kısmı İngilizce ve Fransızca olarak çekildi.

³ Hotel Rwanda (2004) filminde öykünün "gerçek bir hikayeye dayandığı", Shake Hands with the Devil (2007) filminde General Roméo Dallaire'nin çok satanlar listesinde yer alan otobiyografisine dayandığı, Shooting Dogs (2005) filminde ise "hikayenin gerçek olaylara dayandığı ve olayların yaşandığı yere benzeyen mekanlarda çekildiği" yazıları yer almaktadır.

⁴ Rousso, "Vichy Sendromu"nu Fransa'nın siyaset tarihinde Nazi kurbanlarını ve Fransa'nın mağdur ettiği başka uyruklarının yaşadığı acıları kademeli olarak unutturma girişimi olarak açıklamaktadır.

⁵ Kathartik suçluluk ifadesiyle empati yoluyla temas ettirilen ancak yüzeysel gerçeklik üzerinden sorumluluğu ortadan kaldırılan suçluluk kastedilmektedir.

⁶ Deleuze savaşın Avrupa üzerindeki etkisinin, zaman imgenin karakterlerinin kendi durumlarını olumlu yönde etkilemedeki başarısızlıklarında yansıdığını görmüştü. Bunun aksine, artık muzaffer süper güç haline gelen ABD'nin sinema sektörünün böyle bir derdi olmamıştır; dolayısıyla Hollywood hareket-imgesi içinde buldukları koşullara tepki vermekte hiç zorlanmayan bireysel karakterlerle doluydu. Ancak çoğu Avrupa ülkesi savaşta sadece ekonomik ve fiziksel olarak değil psikolojik olarak da tahrip olmuştu (Sutton & Jones, 2014, s. 115)

Kaynakça

- Adebajo, A. (2014). *The Curse of Berlin: Africa After the Cold War*. Oxford: Oxford University Press.
- Adorno, T. (2007). *Aesthetics and Politics*. NY: Verso.
- Ahmad, A. (1992). *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. Londra: Verso.
- André, C. (2018). Phrenology and the Rwandan Genocide. *Neuro-Psiquiatri*, 4(76), 277-282.
- Barnett, M. (2002). *Eyewitness to a Genocide: The United Nations and Rwanda*. NY: Cornell University Press.
- Barthes, R. (2009). *Göstergibilimsel Serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: YKY.
- Bauer, Y. (2002). *Soykırımı Yeniden Düşünmek*. (O. Yakın, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bennett, W. H. (1911). Ham. H. Chisholm içinde, *Encyclopædia Britannica*. (Cilt 12). Cambridge: Cambridge University Press.

- Berry, J., & Berry, C. (1999). *Genocide in Rwanda : a collective memory*. Washington, D.C: Howard University Press.
- Bloomfield, S. (2007, Ağustos 30). *Welcome to Hillywood: how Rwanda's film industry emerged from genocide's shadow*. <https://www.independent.co.uk/>: <https://www.independent.co.uk/news/world/africa/welcome-to-hillywood-how-rwanda-s-film-industry-emerged-from-genocide-s-shadow-463541.html> adresinden alınmıştır
- Brakel, R. v., & Van Kerckhoven, X. (2016). The emergence of the identity card in Belgium and its colonies. K. Boersma, R. van Brakel, C. Fonio, & P. Wagena içinde, *Histories of State Surveillance in Europe and Beyond* (s. 170-185). Londra: Routledge.
- Brands, H. (2016). *Making the Unipolar Moment: U.S. Foreign Policy and the Rise of the Post-Cold War Order*. NY: Cornell University Press.
- Chaudhuri, S. (2014). *Cinema of the Dark Side: Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Childers, J., & Hentzi, G. (1995). *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. NY: Columbia University Press.
- Cieplak, P. (2017). *Death, image, memory: the genocide in Rwanda and its aftermath in photography and documentary film* . Londra: Palgrave Macmillan.
- Edwards, M. (2018). *The Rwandan Genocide on Film: Critical Essays and Interviews*. Jefferson: McFarland.
- Eltringham, N. (2013). *Framing Africa, Portrayals of a Continent in Contemporary Mainstream Cinema*. NY: Berghahn Books.
- Fanon, F. (2015). *Siyah Deri Beyaz Maske*. (C. Koytak, Çev.) İstanbul: Versus.
- Freud, S. (2016). *Sanat ve Edebiyat*. (A. T. Kapkın, & E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel.
- Galeano, E. (2014). *Latin Amerika'nın Kesik Damarları*. (R. Hakmen, & A. Tokatlı, Çev.) İstanbul: Sel.
- Harelimana, F. (1997). *Rwanda; Society and Culture of a Nation in Transition*. Harelimana.
- Hatzfeld, J. (2006). *Machete Season: The Killers in Rwanda Speak*. Londra: Picador.
- Hoetink, H. (1967). *The two variants in Caribbean race relations: A ontribution to the sociology of segmented societies*. Oxford: Oxford University Press.
- Jameson, F. (1986). Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*(15), 65-88.
- Karaarslan, F. (2019). *Toplumsal Hafıza: Hatırlamanın ve Unutmanın Sosyolojisi*. İstanbul: Ketebe.
- Kavlak, A. (2019). Hıristiyanlıkta İncil Yorumlarının Tarihsel Kaynakları. *Kaygı*, 1(18), 240-256.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. NY: Columbia University Press.
- Levi-Strauss, C. (1986). *Mit ve Anlam*. (Ş. Süer, & S. Erkanlı, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Mamdani, M. (2002). *When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism, and the Genocide in Rwanda*. NJ: Princeton University Press.

- Melvern, L. (2000). *A People Betrayed: The Role of the West in Rwanda's Genocide*. 1976: Zed Books.
- Moran, B. (1981). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınları.
- O'Keeffe, A. (2006, Mart 19). *The Guardian*. Anger at BBC genocide film: <https://www.theguardian.com/uk/2006/mar/19/media.film> adresinden alınmıştır
- Petrić, V. (1995). Vertov, Lenin, and perestroika: the cinematic. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1(15), 3-17.
- Poole, R. (2008). Memory, history and the claims of the past. *Memory Studies*, 2(1), 149-196.
- Prunier, G. (1997). *The Rwanda Crisis- History of a Genocide*. NY: Columbia University Press.
- Randall, W. L. (2014). *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*. (Ş. S. Kaya, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (M. E. Özcan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Rouso, H. (2002). *The Haunting Past: History, Memory, and Justice in Contemporary France*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Scholz, A. (2015). Hutu, Tutsi, and the Germans: Racial Cognition in Rwanda under German Colonial Rule. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Leiden: Leiden University MA African Studies.
- Shakespeare, W. (2019). *Fırtına*. (Ö. Nutku, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sözen, M. F. (2013). Yapısalcı Yöntem ve Bir Film Çözümlemesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(8), 609-624.
- Sutton, D., & Jones, D.-M. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (M. Özbenk, Çev.) İstanbul: Kolektif.
- Swaan, A. D. (2015). *Killing Compartments; the Mentality of Mass Murder*. New Haven: Yale University Press.
- Traverso, E. (2020). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu Tarih, Bellek, Politika*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Uvin, P. (1998). *Aiding Violence: The Development Enterprise in Rwanda*. West Hartford: Kumarian Press.
- White, K. (2009). Scourge of Racism: Genocide in Rwanda. *Journal of Black Studies*, 39(3), 471-481.
- Wilson, K. M., & Crowder-Taraborrelli, T. (2012). *Film and Genocide*. Wisconsin : The University of Wisconsin Press.

As White Perpetrator Remembers: Prosthetic Memory Construction with Redemption in Rwandan Genocide Films

Yusuf Ziya GÖKÇEK (Asst. Prof. Dr.)

Extended Abstract

The regional dominance struggles of the states after the cold war and the civil wars that broke out in the world often evolved into ethnic cleansing. Rwanda, which has been under the domination of many different colonial Powers in the historical process of Africa, is witnessing a new process of changing hands of international hegemony after the cold war as a result of the civil war and the genocide process after 1990. After the massacres in Rwanda, the directors transformed the country into a huge film plateau, both thematically and spatially. In this universe where there are no Rwandan directors, the testimony of the genocide attempts in the country is carried out through Western film directors. While the events in Rwanda are divided into those who support Hutu and Tutsi and those who do not, the genocide attempt is told on the basis of redemption where international powers accuse each other and acquit themselves. *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004), *Shooting Dogs* (Michael Caton-Jones, 2005), *Sometimes in April* (Raoul Peck, 2005), *Un dimanche à Kigali/ A Sunday in Kigali* (Robert Favreau, 2006) and *Shake Hands with the Devil* (Peter Raymont, 2007) films with a structuralist approach, concepts such as redemption, white agent, and purification in relation to the concept of prosthetic memory undertaken by the films will also be discussed. It is seen that redemption is at the center of the narrative in Rwandan films, and it functions as a cathartic element of the Western perpetrator.

Memory tries to form history in favor of the subject. The proliferation and generalization of the subject's gaze is with the film, and the prosthetic memory is placed in the viewer as an apparatus in the same way. Because the film constructs history with an understandable code, in a familiar form, both shooting and editing. Prosthetic memory is another name for filmic memory. The past is experienced by understanding with emotions; The viewer makes the past understandable with his emotions, moves to a past determined by the film, and accepts it as a part of his being. Images that have gained a public appearance and are allowed to roam freely are included in a historical narrative in which everyone is involved in some way (accepting or rejecting) by being experienced (Landsberg, 2004). Prosthetic memories, under the influence of a dominant way of seeing, turn into fragments and a closed narrative that does not allow the audience to read them in a deliberative way. Prosthetic memory can replace or cover up the truth in accordance with its claim to "translate" the representation of the film into truth. The effort to match the prosthetic memories with the memory of the person occurs through the media (Landsberg, 2004, s. 18). The most important factor that distinguishes prosthetic memory from different experiences - with the effect of the 20th century - is the process of commodification. Meta is easily accessible to everyone (Landsberg, 2004, s. 19).

The meta requires a production, consumption and market. At the same time, films that produce meta-narratives, ideological, ethical and hierarchical elements hidden in the discourse (Childers & Hentzi, 1995, s. 186), alludes to, represents, reconstructs social events, and subjects them to ideological interpretation with dramatic elements. The nature of the film as a medium is to record images, to make the established atmosphere believable, to advance and to create a fluid invitation. Through the power struggles, the

wars of sovereignty that resulted in genocide, and the domination of the victorious side, the film damages and renders one-dimensional memory by creating and sometimes “inventing” a memory. However, memory is not history, and history is not memory (Poole, 2008, s. 151). History to some extent emphasizes objectivity and aims to establish a coherent narrative, while memory clings to personal experience. (However) With prosthetic memory, the person does not need to have experienced something he remembers (Landsberg, 2004, s. 8). The film creates a common origin and paves the way for everyone (who watches) to be included in these memories (Landsberg, 2004, s. 9). However, owning images becomes important at this point. The film produces an image of the event, and at the same time becomes a box that will keep the image in it.

The question of who should be the perpetrator instead of who is the perpetrator in genocide films is important in prosthetic memory strategy. Because, in the related films, with the exception of the *Opération Turquoise*, the first perpetrators of genocide in Rwanda are Hutus, respectively, Belgium and France, which are thought to support them. In fact, the aspect that caused the deepening of the crisis is that Rwanda was entering a new cultural climate, Anglo-American, while it was a Francophone colony. Criticisms of the West in films in which the influence of global power actors are pushed into detail varies according to the country’s production support. Films perform important functions such as retrospective recall, remembering the past, and increasing the understanding of the present. The memory of the returning actor is the memory of the film through the actor. In this sense, memory is the meaning that emerges in the film. Meaning emerges through action in the direction of coming to terms with the past. The past needs reality to understand loss and loss. In movies about the Rwandan genocide, memory is also built on greater losses and coping with those losses. The trauma experienced, the unacceptable reality, are effective in the way the phenomenon is remembered. The films open with the “based on true story” credits, reminding the documentary spirit of the film. With this expression, the film gains a cast-drama feature, implying that the reality will appear in fictional dresses. The white perpetrator is evident in the films *Shooting Dogs*, *Shake hands with the Devil*, *A Sunday in Kigali*. There are white monk Christopher, who does not leave the camp with the whites in *Shooting Dogs*, the general who takes a stand against the UN officials in *Shake hands with devil*, who does not prevent genocide, and the journalist who does not leave the country for his Rwandan lover in *A Sunday in Kigali*. The white agent is the spirit of “objectivity” of the matter. Because there is an tacit assumption that the view from the inside will be biased. Second, the white agent is a realistic subject. It is based on the premise that there can be no black perpetrator. The black perpetrator can be either the victim or the oppressed, due to filmic coercion. The only hero criterion that can overcome the victim and the oppressed is the white perpetrator.

Keywords: Memory (Memory), Prosthetic Memory, Redemption, Modernity, Genocide, African Cinema, Rwandan Cinema.

Bu makale **intihal tespit yazılımlarıyla** taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by **plagiarism detection softwares**. No plagiarism detected.

Bu çalışmada “**Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi**” kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

In this study, the rules stated in the “**Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive**” were followed.

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

The research was conducted by a single author.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile **çıkar çatışması** bulunmamaktadır.

There is no **conflict of interest** with any institution or person within the scope of the study.