



Ümit Ünal'ın 9'u ya da Bir "İmkân" Olarak Tarihsel Olayın "İmkânsızlığı"

Emre ELMAS*

orcid/0000-0003-3691-9353

Öz: Tarihin epistemolojik boyutları hakkında birtakım sonuçlara ulaşmayı amaçlayan bu metin, Ümit Ünal'ın hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği 9 adlı bir filmi tarihyazımı bağlamında soruşturmaktadır. Bu film ve filmin geride bıraktığı izler epistemolojik bir kurgu olarak tarih adına önemli bir değere sahiptir. Kirpi adlı bir kadının öldürülme olayını konu edinen 9 filmi, bu olayın anlatılamazlığıyla tarih ile geçmiş arasındaki ilişkinin mahiyetini epistemolojik olarak gözler önüne serer. Filmde hiçbir tanık tarafından tam olarak anlatılamayan Kirpi'nin öldürülme olayı, yaşamla temsil arasındaki farkı ortaya koyar. Bilimsel bir disiplin olarak geçmişin gerçekliğine ulaşmayı hedefleyen tarihin yaşamla oyun arasındaki farkı nasıl ortadan kaldıracığı belirsizdir. Şüphesiz filmin bu içeriği, yaşamın anlatılamaz ya da bir biçim altına sokulamaz oluşuna delalet eder. Epistemolojik bir kurgu olmasının yanında, bilimsel bir disiplin olarak tarih, geçmişin bilgi ve hakikatini araştırır. Fakat bu araştırmaya karşın, tarihçiler genel olarak geçmişin bilgisiyle geçmişin hakikati arasında nasıl bir ilişkinin olduğunu soruşturamazlar. 9 filminin bıraktığı izlerden hareket ederek bu metin, geçmişin bilgi ve hakikatine ulaşmayı amaç edinen tarihin imkânsızlığını ortaya koyar. Bu bağlamda göstermeye çalıştığımız imkânsızlık, geçmiş namına tarihçi tarafından herhangi bir tarihsel olayın eksiksiz bir şekilde verilemeyecek olmasıdır. Tarihin imkânsızlığı bağlamında bu türden bir okuma biçimi, tarihin bir bilim olarak ortaya çıktığı ve tarihyazımında hâlâ güçlü bir şekilde varlığını sürdüren ontolojik realizmi eleştirmeyi hedeflemektedir. Burada yer alan imkânsızlık olumsuz bir şey değildir. Tersine vurgulanmak istenen şey, imkânsızlığın tarihyazımı bağlamında önemli bir imkân olarak anlaşılması gerekliliğidir. Dolayısıyla bu imkânsızlık, epistemolojik bir kurgu olarak tarihin sürekli olarak üretilmesinin yegâne imkânıdır. Tarih, ancak böylesi bir imkânsızlıkla birlikte yeni anlamlara ulaşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tarih, 9 Film, Epistemoloji, Tanıklık, Tarihin İmkânsızlığı

* Arş. Gör. Dr. Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, emre.elms@hotmail.com.

Ümit Ünal's 9 or the "Impossibility" of the Historical Event as an "Possibility"

Abstract: This text, which aims to reach some conclusions about the epistemological dimensions of the history, enquires called a movie 9, whose script was both written and directed by Ümit Ünal, in the context of historiography. This movie and the traces that it has left behind have an important value for history as an epistemological fiction. The movie 9, which is about the event of murder of a woman named Kirpi (Hedgehog), epistemologically reveals the nature of the relationship between the history and the past with the inexplicability of this event. The murder of Kirpi (Hedgehog), which cannot be fully explained by any witness in the film, demonstrates the difference between life and representation. It is unclear how the history as a scientific discipline, which aims to reach reality of the past, will eliminate the difference between life and play. Undoubtedly, this content of the film indicates that life cannot be told or put into a form. Besides it is an epistemological fiction, as a scientific discipline the history seeks out the knowledge of and the truth of the past. But despite this research, historians don't usually investigate how there is a relationship the knowledge and the truth of the past. By moving traces that the movie 9 has left behind, this text shows the impossibility of the history that aims to reach to the knowledge of and the truth of the past. In this context, the impossibility we try to reveal is that any historical event cannot be given completely by the historian on behalf of the past. In the context of the impossibility of the history, such a way of reading aims to criticize ontological realism, in which the history has emerged as a science, and it still strongly continues one's existence in the historiography. The impossibility involved here is not a negative thing. On the contrary, what is wanted to be emphasized is the necessity of understanding the impossibility as an important possibility in the context of the historiography. Therefore, this impossibility is the only possibility of the continuous production of the history as an epistemological fiction. However, the history reaches to new meanings with such an impossibility.

Key Words: History, The Movie 9, Epistemology, Testimony, The Impossibility of the History

Extended Summary

This text aims to reach new meanings by re-reading the movie 9 in the context of historiography. These new meanings are those that are related to the epistemological assumptions of the history. In this respect, our aim is to reveal the impossibility of the historical event, which every historian realizes while producing consciously or unconsciously his own text. In this context, the impossibility we try to reveal is that no historical event can be given completely by the historian on behalf of the past. In the context of the impossibility of the history, such a way of reading aims to criticize ontological realism, in which the history has emerged as a science and it still strongly continues one's existence in the historiography. The impossibility involved here is not a negative thing. On the contrary, what is wanted to be emphasized is the necessity of understanding the impossibility as an important possibility in the context of historiography.

Therefore, this impossibility is the only possibility of the continuous production of history as an epistemological fiction. However, the history reaches new meanings with such an impossibility.

In this text, the movie 9, about which the murder of a woman named Kirpi (Hedgehog), who were suppressed, marginalized and ignored, are read in the context of the historiography. The epistemological assumptions of the history are read through what this film reveals in the context of the event in question. The murder of the Kirpi (Hedgehog) cannot be fully explained by any witness in the film. It reveals the difference between life and its representation. It is unclear how the history, which aims to reach reality as a scientific discipline, will eliminate the difference between life and play. Undoubtedly, this content of the film indicates that life cannot be told or put into a form. In this film, where life becomes concrete as an event in the past, no witness and no form can represent the testimony of these witnesses. Where the distinction between play and life is erased, the credibility of the historical narrative is lost. No method can set aside the shielding difference between play and life and build a reliable narrative to reach the truth. The emergence of such distrust reveals the impossibility of the history in terms of reaching the truth of the past as life.

It is clear that the history as a discipline is within an epistemological inadequacy. On the other hand, the historian can only reach the past with an ontological realist acceptance, leaving aside the lack of epistemological tools. In the name of the truth of the past, the historian has documents or sources that have the identity of historical witnesses. As the movie 9 shows, no witness can properly reveal the truth of a past event. The witness constantly moves from himself/herself, and thus the truth of the past is lost before the witness. The truth, which is supposed to be one and unchanging, becomes something that is plural and changing with the testimony itself. In face of the past, the history lacks adequate epistemological instruments. But this deprivation corresponds to possibility as the impossibility of the history. The impossible as a possibility is the possibility of rewriting, changing and differentiating history all the time. Because how the history will represent the past is a question that must always be asked.

No matter what method the history as a scientific discipline or as an epistemological fiction uses, it cannot fully and perfectly reveal an event in the past. This situation is not actually a flaw or deficiency in history. At the same time, it is not a failure of the history or the historian. In a historical method, any event in the past is constantly rewritten by historians. In the face of the past event, which was written by historians based on the witnesses, this impossibility of the history is actually the possibility of the history itself. In this respect, history does not turn to the past, in fact, the past turns to history itself with its own vitality. With its vitality the past transforms history into something that is alive and living. Thus, a person who positions himself/herself as a historian, writer, reader or subject in the space of history loses all his position by being somehow found by the vitality of the past as life. Undoubtedly, in such a way of reading, it becomes clear to what extent the distinction between subject and object is arbitrary. It becomes clear to how far

from being fixed and can differ at any time. As the movie 9 shows us as “readers” of the movie, what we have only thing is that there is a discontinuity between the history and the past. It becomes clear that we are in an epistemological distrust in the context of the historiography. There is not an essential base which we can safely stand up in the field of the history.

Giriş

“ (Paul) Gauguin’in ölümün kukuletalı atluları, ebedi hayatı vaaz edenlerin ne kadar çok ölüm getirdiklerini bize yeteri kadar hatırlatan sofuca bir hisse sahiptiler. Renklerinin oluşturduğu yumak, geçmişin herhangi bir yeniden-temsiline hayalimsi bir niteliği haiz olacağını bizlere hatırlatmaktadır. Geçmiş asla seslendirilemeyecek kendi sessizliklerine sahiptir.” (Dening, 2013: 15).

“İnsanlar hep ölür. Ama bu, ekranın önünde olmaz.” (Trier, 1987).

“...Abim milliyetçinin hasıdır. Şu anda Almanya’da...” (Ünal, 2002).

Yirminci yüzyılın önde gelen tarihçilerinden Christopher Hill, 1948 yılında “Marksizm ve Tarih” konulu bir metninde “geçmişin pasif izleyicilere sunulan bir film olmadığı” uyarısında bulunur. Film olmayan ve pasif bir izleyicinin o nispette pasif ve sıradan bakışını muhatap almayan bu geçmiş, Hill’e göre, deneylerin, kavramsal sınamanın, bilimsel değerlendirmenin, güçlü ve mutlak bir analizin icra edildiği bir “laboratuvar”dır (Hill, 2017: 28). Böylelikle Hill’in kesin diyebileceğimiz bir ayırım ortaya koyan bu söylediklerinden hareketle okur olarak geçmişin bir film olmadığı, salt bir analizin, bir değerlendirmenin ve bilimsel kipte iş görmenin bir türevi olduğunu anlarız. Geçmişin bilimsel analizinin bu mekânsallığı, tarihi bilimsel bir disiplin olarak kayda almanın olmazsa olmaz koşuludur. Zira bu tür bir epistemolojik kurgu bakımından karşımızda duran geçmiş, asla geçmiş değildir, bu geçmiş kendisini tarih olarak açığa çıkaran bir temsil biçimin kendisidir. Bilimsel analizin bu mekânı, geçmiş olarak tarihtir. Böylelikle tarih, ancak geçmişin analiz ve değerlendirmenin mekânı olarak kayda alındığı nispette bilimselleştirilebilir. Yalnız tarih bilimselleşirken, film bilimsel olmaktan, analiz ve değerlendirmenin mekânı olmaktan uzaklaşır, tüm ciddiyet ve önemini bu sayede yitirir. Bu karşıtlık uyarınca filmin izleyicisinin pasif düştüğü

yerde, tarihin okuru aktifleşir. Ama tarihi ve tarihin peşinden okuru aktifleştirmeye çalışan tüm bu uğraşa rağmen, filmin ne olduğu belirsiz kalır¹.

Evet, geçmiş bir film değildir. Peki, o zaman bir film nedir? Bir filmin sınırları nerede başlar ve nerede biter? Hangi durum ve şartlar uyarınca film ile geçmiş olarak tarih arasında bir ayırım kurulur? Tüm bu sorular bu yazının eriminin dışında olsa da, eğer yirminci yüzyılın önde gelen bir başka tarihçisine inanacak olursak, bugünlerde geniş halk yığınları için tarihsel bilginin başlıca kaynağı çok fazla küçümsenip hakir görülen ders kitaplarının dışında, tarihçinin erişiminin ötesinde yer alan filmlerin de dâhil olduğu görsel medyadır (Rosenstone, 1995: 22-23). O zaman yaşamın içinde Hill'in 1940'ların sonunda varsaydığından farklı olarak film ile geçmiş olarak tarih arasındaki ayırım mutlak değildir. Bir şekilde film tarihe, tarih ise filme bu yaşam içerisinde dönüştürülmektedir.

Ne kadar "bilimsel" ve "mutlak" olursa olsun tarihin bir filme ve o nispete ne kadar "pasif" ve "gayri ciddi" olursa olsun bir filmin de tarihe dönüştüğü bir bağlamda, bu metin, Ümit Ünal'ın hem senaryosunu kaleme aldığı hem de yönettiği 9 adlı filmi, tarihyazımı bağlamında yeniden okumayı, bu sayede film üzerinden yeni "anamlara" ulaşmayı hedeflemektedir. Ulaşılan bu yeni anlamlar, filmin içinde kalmayan, ona yönelik şeyler olmaktan öte, filmde taşan, tarihsel olana yönelik bir şeyler içeren anlamlardır. Şüphesiz böylesi bir yaklaşım daha geniş anlamda sanatçıyı önceleyen ve onu aşan bir sanat yaklaşımıyla gayet uyumludur. Bir sanatçı olarak yönetmen, bir sanat eseri olarak filmin mutlak yaratıcısıdır. Fakat sanatçı olarak yönetmenin yaratıcılığı "lezzetli bir meyve" olarak sanat eserinin karşısında "gübreli bir toprak"tır. Nasıl ki lezzetli bir meyve kendi varoluşu için gübreli bir toprağa ihtiyaç duyuyorsa, bir sanat eseri de kendi varoluşu için bir yaratıcıya, yani sanatçıya ihtiyaç duymaktadır. Fakat lezzetli meyve-sanat eseri analogisinde önemli olan şey, gübreli toprağın-yaratıcının işlevi değildir. Bu analogide önem arz eden şey, lezzetli meyvenin tadına varılabilmesi için nasıl ki bu meyvenin kökünde yer alan ve aynı zamanda dışkıdan da başka bir şey olmayan gübreli toprağın unutulması elzemse, sanat eserinin de tadına varabilmenin, sanat eserinden yeni ve farklı anlamlar çıkarabilmenin koşulu eserin yaratıcısını unutmaktır. Sanat eserini mutlak bir şekilde yaratıcısına bağlayan meşum bir hatırlatmanın karşısına, eseri okurun-izleyicinin takdirine bırakan özgürleştirici bir unutuş çıkartılmalıdır (Nietzsche, 1989: 100-101).

Bu unutuşla birlikte eser tamamlanıp okurun-izleyicinin takdirine bırakıldıktan sonra yaratıcı olarak sanatçının konumu askıya alınmaktadır. Sanat eseri bir yerde yaratıcı sanatçının namevcudiyetinde mevcudiyet kazanmakta, her

¹ Siegfried Kracauer, Walter Benjamin gibi isimlerin görüntüye yönelik taşıdıkları hayranlığın yanında, II. Dünya Savaşı sonrasında batılı entelektüel gelenek içerisinde özellikle "kültür endüstrisi" bağlamında Theodor Adorno ve Max Horkheimer gibi isimler görüntüye, özellikle de sinemaya açık bir şekilde husumet beslemişlerdir. Dolayısıyla görüntü bağlamında batılı entelektüeller arasında bir belirsizliğin peyda olduğu söylenebilir. Aslında her tarihçi gibi Christopher Hill de bir tarihçi olarak kendi çağının bir çocuğudur ve daha geniş ölçekte görüntüye yönelik bu belirsizlik içinde husumetin tarafını tutmaktadır. Genel bir değerlendirme için bkz. (Chantal, 1993:125-132). Adorno ve Horkheimer, bir kültür endüstrisi olarak sinemanın bireyi hapsettiğini ve onu tektipleştirdiğini düşünmektedirler. Muhtemelen böyle bir husumetin temelinde bu isimlerin bu tür düşünceleri yatmaktadır. Bkz. (Adorno-Horkheimer, 2010: 293-294).

zaman için yeni ve farklı anlamlara açılmaktadır. Böylesi bir yaklaşım diğer bir Alman filozof Martin Heidegger'in sanat anlayışıyla da gayet uyumludur. Heidegger'e göre yaratımı gerçekleştiren sanatçı bağlamında sanatçı ne kadar büyükse, şahsı da eserinin arkasında o kadar tam kaybolmaktadır (Heidegger, 2013: 8). Aslında Heidegger'in sanat kavrayışı, eseri yaratıcısının deneyim ve niyetleri açısından anlamaya çalışan özne merkezli sanat yaklaşımının önemli bir eleştirisini kapsamaktadır (Heidegger, 2011. Yıldız, 2017: 105). Bu minvalde Heidegger, sanat eserinin karşısında yer alan, bu eseri izleyen ya da okuyan herhangi birisine pasif bir konum atfetse de sanat eserini kendi öznel deneyimini diğer bireylere taşımayı hedefleyen izole edilmiş bir öznenin yaratım ürünü olarak görmez. Heidegger, sanat eserinin yaratımını "kendinde egemen" öznenin dehasının bir performansı olarak ele almaz. Zira kendisine atadığı nesnesini tanımlamaya, onu belirlemeye gayret gösteren bilimsel bir bilinçten farklı olarak, sanat eseri kendi materyaline hâkim olmaya, ona belirli bir biçim vermeye çalışmaz (Heidegger, 2011: 9-12). Daha çok sanat eseri, yaratıcısının, izleyicisinin ya da okuyucusunun onu mantıki kılma çabasının altına girmekte direnen bir şey olarak kendi kendisinde materyalinin ışıldamasına izin vermektedir. Sanat eserinin sınırsız bir yorumu mümkün kılmasının veya sonsuz bir yoruma kapı aralamasının nedeni, ona yönelik niyetlerimize, arzularımıza tamamıyla tabi olmayı reddetmesidir (Palmer, 1998: 406-411). Bu bağlamda 9 filminin kendi yönetmenini aştığı, farklı bir okumayla, yaratıcısı açısından umulmayı, beklenilmeyeni içerdiği iddia edilebilir.

Bu yazıda varlık kazanan başlıca amacımız, her tarihçinin farkında olarak ya da olmayarak kendi metnini üretirken hayata geçirdiği tarihsel olanın "imkânsızlığı" nı gözler önüne getirmektir. Burada vurguladığımız ve söz konusu filmde ortaya çıkan "imkânsızlık", yaşam olarak geçmiş karşısında tarihçi tarafından herhangi bir tarihsel olayın eksiksiz, dört başı mamur bir tamlıkta ve yetkin bir şekilde anlatılamayacak olmasıdır. Bir eleştiri olarak tarihsel olayın "imkânsızlığı" tarihin bir "bilim" olarak ortaya çıktığı ve hâlâ güçlü bir şekilde "ontolojik realizm" (Kleinberg, 2017: 116) olarak tarihyazımında kendisine yer bulan olay anlatısının, daha doğrusu "olay putu" nun² hedef alınması anlamına gelmektedir. Her ne kadar "imkânsızlık" deyişle akla hemen bir olumsuzlama gelse de başlıca amacımız aslında "imkânsızlığın" tarihyazımı bağlamında önemli bir "imkân" olarak anlaşılması gerekliliğidir. Hatta bu imkânsızlık durumu, tarih adına tarihin sonsuz sayıda, bitip tükenmeksizin üretilmesinin, "saçılmasının", yeni ve taze anlamlara ulaşılmasının yegâne imkânıdır. Tarih, ancak "imkânsız" olan içinde "imkân" kazanmakta, her daim farklı anlamlara ve farklı yönlere gidebilmektedir.

İster bilimsel bir disiplin ister epistemolojik bir kurgu olsun tarih yaşamın dışında değildir. Tarih, kendisini yaşamın içinde her zaman bir imkânsızlık içerisinde bulur. "Hakikat" adına "imkânsızlık" tan kurtulması ve bu "imkânsızlığı" mutlak bir "imkân" a dönüştürmesi mümkün değildir. Geçmişin tarih uzamında her

² Olay putuyla birlikte tarihçinin diğer putları kronoloji ve özellikle "büyük" adamlara dayalı kişi putudur. (Simiand, 1960: 117).

kayda alınışı, tarihin geçmişi mevcut kıldığı kadar, onu yok ettiği anlamına da gelir. Geçmiş tarih karşıtlığı bağlamında her mevcut kılışın aynı zamanda yok etme anlamı taşıdığı, tarihsel olanın bu yok edişte ortaya çıktığı iddia edilebilir. “Dışarısı olmadan arşiv olmaz” (Aymes, 2004: 70), yok oluş olmaksızın tarih varlık kazanamaz. Hakikatle kendisini eşit kılan, fakat hakikate ulaşmada tarihin sürekli olarak kendisinde taşıdığı bu imkânsızlıktan kurtulmasının, onu bir imkâna dönüştürmesinin yegâne yolu ise tarihin bu imkânsızlığını kabul edip, onu “dilsel bir oyun” olarak konumlamaktır.

Bir epistemolojik kurgu olarak tarihin dışında, gündelik yaşamda kullandığımız dil bile metaforlardan oluşur. Metaforlardan oluşan dil, sırf bu oluşumundan ötürü belirsizlik içindedir. Zira dilin kendisinin içinde konumlandığı metaforun yarattığı belirsizlik, herhangi bir kelimenin olağan bağlamda başka bir anlama, metaforik bağlamda başka bir anlama gelmesine yol açmaktadır. Bu itibarla farklı bağlamlarda farklı anlamlara gelen metaforik dil, dilin tüm belirsizliğini giderecek meta bir dilin yokluğundan ötürü belirsiz kalır. Yalnız dilin taşıdığı bu belirsizlik bizatihi dilin en önemli kazanımlarından biridir (Demir, 2018: 127-152). Bu bakımdan bir epistemolojik kurgu olmasının yanında dilsel bir yapıntı olarak tarihin, dilinin bu özelliğine sahip olduğu, fakat bu özelliklerle birlikte tarihin ancak kendine referansta bulunan bir şey olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla bir dil olarak tarih, ancak kendini işaret eder ve bu nedenle de “belirli” bir belirsizliği kendi epistemolojik statüsünde taşır. Bu bakımdan tarih, sadece ve sadece estetik ve tasarımsaldır. Tarihin estetik ve tasarımsal açıdan anlamı, nihai açıdan karar verilemezlik içinde bulunması ve tüm bunlardan hareketle kendi çelişki ve tutarsızlıklarını kendinde taşıması durumudur. Bu nedenle herhangi bir tarih metninin taşıdığı anlam, metinlerarası bir bağlamda diğer metinlerin varlığıyla tanımlanabilir. Metin ve bu metnin taşıdığı anlam bakımından metnin dışında yer alan, ondan bağımsız bir geçmiş ve bu geçmişin hakikatine dilsel bir dolayım olarak bu metin gönderimde bulunamaz. Bu nedendir ki bilimsel birer kıstas olarak doğruluk ve yanlışlık, geçmişin hakiki varlığı ve bu varlığın taşıdığı anlam bakımından tarihsel temsilin kendisine uygulanamaz. Sadece açıklama düzleminde etki ve nedenler bakımından geçmişi ele alabiliriz, fakat geçmişin bu ele alınışı her zaman için geçici olmak durumundadır. Tarih dilsel bakımdan metaforiktir ve tarihin bu metaforik niteliği, geçmişi nasıl görmemiz gerektiğini bir yerde somutlaştırır. Bu nedenle metaforik olma hali kendisinde içkin olan bir dil olarak tarih, geçip gitmiş, olmayan, namevcut durumda bulunan bir geçmişin yerini metaforik kipte dolduran ve bunun da dışına çıkma imkânı olmayan bir tasarımdır (Ankersmit, 1990: 296). Bu itibarla herhangi bir karara işaret eden her imkân, her kararın kendinde taşıdığı karar verilemezlik gibi kendi imkânsızlığını beraberinde taşır. Karar, ancak bir bağlam içinde alınabilir. Burada vurgulamak istediğimiz şey, alınan herhangi bir kararı önceleyen ve bizatihi bu kararın tabii olduğu birtakım şeylerin bu karardan önce gelişmiş olmasıdır. Dolayısıyla alınan herhangi bir karar, kesinlik ya da değişmezlik içermez. Tersine karar, bir karar olması nedeniyle sonsuz bir değişim ve farklılığa sahiptir. Bu durum aslında kararın kendinde bir karar verilemezliği, dolayısıyla bir “imkân-sızlığı” taşıdığını gösterir (Mason, 2007: 501-522).

Dilin sahip olduğu belirsizlik ve bu belirsizliğin getirdiği karar verilemezlik³ Jacques Derrida'nın "Différance oyunu"nu hatırlatmaktadır. "Différance oyunu" bizzat göstergenin sınırsız bir bağlama sahip olabileceğini öngörerek, bağlamın sınırsız ihtimaline, dolayısıyla bağlamla birlikte değişen anlamın sınırsızlığına işaret eder. Burada belirsizlik yerine "imkânsızlık" durumuna gönderme yapmamızın nedeni ise tarihin belki de en önemli dayanaklarından biri olan geçmişin göndergeselliğinin bizzat kendisinin bir inşa faaliyeti olarak anlaşılması ve bu faaliyetin belirsiz olmaktan öte bitimsiz, yani differansiyel olduğunu, diğer bir deyişle tam olmaktan uzak olduğunu vurgulamak istememizdir. Bu bakımdan tarihte bitimsiz ve sürekli inşa edilmeyi bekleyen, ama kendisini "bir" gösterilenin, "bir" anlamın dışında veremeyen "bir" "gönderge" vardır. Bizzat bu durumun işaret ettiği bir "imkân" olarak "imkânsızlık" söz konusudur (Différance "kavramı" için bkz. Derrida, 1972: 3-29). 9 filmi açısından tarihyazımsal bakımdan belirsiz olan bir şey yoktur. Bitimsiz ve sürekli inşa edilmeyi bekleyen (tarihsel) olay vardır. Bizzat bu olayın işaret ettiği bir "imkân" olarak "imkânsızlık" söz konusudur. Ancak bu imkânsızlığın sağladığı imkânla tarih tekil, son sözü söylenmiş bir şey olmaktan çıkmakta, her daim yeni anlamlara açık, çoğul bir şey olmaktadır. Dolayısıyla tarihyazımı açısından imkânsızlık bir olumsuzlamayı değil, kesinlikle bir olumlama durumuna işaret etmektedir. Şanslıyız ki, yaşam ve tarih asla tam olarak bir sayfa üzerinde hareketsiz kılınamayacak ya da ekranda resmedilemeyecek, ancak sadece analiz edilebilecek, öne sürülebilecek veya ifade edilebilecek bir maceradır (Rosenstone, 2013: 141).

Sinema ve Tarih Arasında Bir Anlam Maskesinin Anlamı

Yaklaşımımız tarih ile sinema arasında zorunlu bir ilişkiyi ima etmesine karşın, amacımız kesinlikle sinemayı diğer tüm disiplinleri "yardımcı bilim" olarak temellük eden "emperyal" bir tarihin hizmetine vermek değildir. Tarihçiler, sinemayı da içeren tüm sosyal fenomenlerin gerçekte tarih disiplininin kaynağı olduğunu ve her türlü entelektüel yöntemin uygun bir şekilde tarihin "yardımcı bilimleri"nin ışığında düzenlenebileceğini düşünme eğilimi içerisindedirler (Aumont, 2011: 154-155). Böyle bir yaklaşım uyarınca tarihçi, sinema filmini bir "belge" olarak kabul ederek geçmişin daha doğru ya da daha hakiki "bilgi" sine ulaşmak adına sinemayı kullanır. Bu sayede tarihçi, geçmişe yönelik hakikatin filmde "taşması"ni sağlayarak, heybesinde taşıdığı diğer "yardımcı" disiplinlerle birlikte daha "doğru" bir tarih yazmaya koyulur. Burada küçük harfle yazılan sinema kendi başına bir şey değildir, ancak büyük harfle yazılan Tarihe göre ikincildir, bu tarihin bir aracıdır (Ferro, 1995: 14 vd. Ferro, 1991: 170-174). Fakat 9 filmde süreç tam tersi bir seyir izler. Film, ürettiği anlamı kendi dışına çıkarıp,

³ Karar verilemezlik her ne kadar Jacques Derrida'nın felsefesiyle özdeşleştirilmiş olsa da bu kavramsallaştırmanın ciddi bir Nietzsche'ci yanı bulunmaktadır. Zaten karar verilemezliğin bir şekilde Derrida'nın Nietzsche'nin metinlerini "şen" (playful) okumasıyla da yakından bir ilişkisi vardır. (Derrida, 2011: 137-186). Jacques Derrida'nın Nietzsche üzerine yaptığı okumalara ve karar verilemezlik temasına yönelik ciddi bir eleştiri için bkz. (Clark, 2002: 17-19).

tarihin hizmetkârı haline gelmez. Tam tersi olacak şekilde tarih bir kip olarak 9 filminin içinde yer alır. Tarih, bu andan itibaren daha doğru ve daha iyi bir geçmiş inşası için bu filmi kullanamaz, tersine film içerdikleriyle geçip gitmiş, artık mevcut olmayan geçmiş karşısında tarihin imkânsızlığını gözler önüne serer. Böylece film, tarihin ne olduğu ya da sınırlarının ne olması gerektiğini ortaya koyar. Bu sayede film, yaşam ile kurgu arasında sınırı hem sürdüren hem de bu sınırın karar verilemezliğini vurgulayan bir şey olarak asli görevini, yani sanatını gerçekleştirir. Kuşkusuz sanatın gerçekleştiği yerde onun dışında güven içinde kurulan hiyerarşiler teryüz olur.

“Bu filmde bir sihir var ve sihir kendi kendini açıklayamaz.” (Lanzmann, 1985: 5). Simon de Beauvoir tarafından Holokost’u konu edinen Shoah filmine yönelik söylenen bu deyişin bir benzerinin 9 filmi için de geçerli olduğu söylenebilir. Daha sonra görüleceği üzere Holokost gibi tarifi mümkün olmayan bir olayı konu edinen Shoah’ta ortaya çıkan şiddetle 9 filmde Kirpi (Esin Pervane) lakaplı bir kadının öldürülmesi olayında ortaya çıkan şiddet karşılaştırılmaz. Zaten amacımız böylesi bir şiddeti tanımlamak ve bu olaylar arasında bir hiyerarşi kurmak da değildir. 9 filminin taşıdığı ya da daha doğru bir ifadeyle barındırdığı “sihir” ise Kirpi adlı bir kadının biri ya da birileri tarafından “öldürülmesi” ve bu olayın hiçbir tanık ya da anlatı tarafından kuşatılmaması, hâle koyulamamasıdır. Söz konusu olay, yaşanan ve deneyimlenen yaşam ile hakikati dışlayan, onun yerine kendisini koyan oyun arasına sıkışıp kalmıştır. Filminde geçerli olan yegâne şey, yaşam ile oyun arasındaki sınırın karar verilemez oluşudur. 9, “bir filmidir ve film hayatın kendisidir” (Godard, 1967).

9 filmi, 6 ile 9 rakamlarının görsel açıdan sergiledikleri oyunla başlar ve bu rakamların oyunuyla son bulur. Kirpi’nin “trajik” hikâyesi yaşanan bir olay ve bizzat yaşamın kendisi olarak bu oyun tarafından kuşatılır. Kuşatmayla birlikte oyun, yaşamın, yani onun içine konumlanan olayın yerine geçer, kendisiyle yaşam arasındaki farkı belirsizleştirir. Şüphesiz tek bir olayın oyun ile birlikte ulaşılabilir olması tümünden yaşamın anlatılamaz ya da bir biçim altına sokulamaz oluşuna delalet eder. Film içerisinde 6 ile 9 arasındaki fark nasıl siliniyorsa, oyunla yaşam arasındaki fark da silinmektedir. Yaşamın geçmiş bir olay olarak somutluk kazandığı bu filmde hiçbir tanık ve bu tanıkların tanıklığından neşet eden hiçbir biçim, söz konusu olayı kucaklayamaz, onu yoluna koyamaz. Oyun ve yaşam arasındaki farkın silindiği yerde tarihsel anlatının güvenilirliği kaybolur. Hiçbir metot, hiçbir kuram oyunla yaşam arasındaki kalkan farkı bir kenara bırakarak hakikate ulaşmak adına güvenilir bir anlatı inşa edemez. Böylesi bir güvensizliğinin ortaya çıkması, tarihin yaşam olarak geçmişin hakikatine ulaşma bakımından “imkânsızlığını” gözler önüne serer. Tarihçiye düşen ya yaşam karşısında ürettiği “imkânsızlığı” kabul edip oyuna dâhil olmak ve bu imkânsızlığı bir “imkâna” dönüştürmek ya da hakikat namına “yalan” üretmek arasında tercih yapmak olmaktadır. (Bu tercih yorumsal bir farkın gösterimidir. Yorumsal farklılık için bkz. Derrida, 1978: 395, not 3.)

Tarihsel bakımdan “yalan” tıpkı diğer şeyler gibi devamlı olarak tırnak içine alınmak zorundadır. Çünkü geçmişin karşısında tarihçi hiçbir şekilde kendini

doğrulamaz. Doğrunun mümkün olmadığı bir uzamda doğrudan kaynaklanan, onsuз düşünülemez olan “yalanı” üretmek de mümkün değildir. “Yalan”, bu açıdan geçmişin hakiki bilgisine ulaştığını savlayan, bunun için çabalayan tarihçi için ancak “mümkün” olur. Bu nedenle tırnak içinde yazmanın zorunluluğu ve bunun dışında “yalanı” kaydetmenin imkânsızlığı, doğru ile yalan arasında birbirlerini dışlayamayan, her an bir arada bulunmak zorunda oldukları bir ilişkinin var olmasından kaynaklanmaktadır. Hakikatin ve bu hakikatten neşet eden doğruluğun olmadığı bir dünyada “yalan”dan da bahsedemeyiz. “Yalan” bir gösterge olarak her zaman doğru ile bir arada olmak zorundadır.

Hiç kuşku yok ki film özelinde ihtiyacımız olan yegâne yaklaşım, yaşam olarak geçmiş ile tarih arasında belirli ve bir o kadar da güvenli bir sürekliliği kabul etmek değil, tam tersine bir kopuşu ya da bir ayrımı açık bir şekilde dillendirmektir (White, 1985: 50). Şüphesiz yazının başında vurguladığımız imkânsızlığın ortaya çıktığı, gelişip serpildiği yer de bu kopuşun kendisidir. Ancak imkânsızlık böyle bir kopuşun mevcudiyetinde mümkün olmaktadır. Ayrım ya da kopuşun yazıldığı alan ise yaşanan, deneyimlenen yaşam olarak geçmiş ile kurgulanan, öykülendirilen bir anlatı olarak tarih arasındaki farktır. Tarihçi, tarihyazımının sağladıklarıyla, geçmişin kendisine dair mutlaka bir şeyler söyleyebilir, bir hikâye veya bir anlatı oluşturabilir. Fakat oluşturulan bu hikâye ya da anlatı geçmişin kendisini tamamıyla karşılamaktan, onun yerine geçmekten uzaktır. Sonradan görüleceği üzere, geçmişe yönelik her söyleyiş, onu temsil etmeye dair her girişim kopuşun ortaya koyduğu üzere “imkânsız” olarak kalmak zorundadır.

Bu imkânsızlık uyarınca hiçbir tanığın tanımlayamadığı, bağlamdan bağlama giden bir gösterge olarak Kirpi karakteri, tıpkı geçmişin kendisi gibi tam ve eksiksiz bir şekilde tanımlanamaz. Peki, Kirpi’nin öldürölme olayından hareketle geçmişteki herhangi bir olay, bir anlatı formu olarak tarih tarafından hakıyla ve kusursuz bir tamlıkla anlatılabilir mi? Film özelinde olaya yönelik elimizde bulunan şey, olayın da bizzat faili durumunda olan 6 tanıktır. Yönetmen tarafından olayın kendisi hiçbir surette gösterilmez, ancak tanıklar tarafından ortaya konulan tanıklıklar yoluyla olay bir anlatı olarak sunulur. Her tanık, olayı farklı ve kendinden hareket ederek tanımlar. Geçmişin içinde kendisini karşılayabilecek, kendi başına bulunabilecek bir hikâye yoktur. Yalnızca geçmişin tanıklarından hareket eden tarihçinin yorumlarından örölmüş, belirli bir öykülendirme yapısını taşıyan ve geçmişin üzerine boca edilen hikâyeler vardır (Jenkins, 1995: 20). Bu, bilinemeyecek, anlaşılamayacak ve tarihçi tarafından da asla elde edilemeyecek olan geçmişin, tarih karşısındaki durumunu ifade eder. Bu ifade ediş, aynı zamanda filmin izleyicileri olarak Kirpi’nin karşısındaki durumumuzu imler. Film içinde sürekli olarak tanıkların ifadelerini duyar ve bu ifadelerden Kirpi’ye yönelik çıkarımlarda bulunuruz. Yalnız, hiçbir tanık, Kirpi’yi tam ve kusursuz bir şekilde tanımlayamaz. Tanıklar konuştuğça, Kirpi’nin kendisi kaybolur, onun yerine tanıkların Kirpi’si ortaya çıkar⁴. Şüphesiz her tanığın kendi

⁴ Yazının ilerleyen kısımlarında karşılaşacağımız 3 “tali” tanıkla birlikte filmde toplam 9 tanık vardır. Yalnız diğer 9 tanıktan farklı olarak, 10. unsur izleyicidir. Tabii olarak burada izleyicinin “Kirpi”sinden de

anlam dünyasına uygun, kendi benliğine yaraşır bir Kirpi'si vardır. Bütünsel açıdan 9 filmde tanıkların Kirpi'nin karşısında, tıpkı tarihin geçmiş karşısında "mahkûm" olduğu imkânsızlığın bir benzeriyle karşılaşmaktayızdır.

Tarihin taktığı maskelerin ardında, geçmişin bilinebilir, tanımlanabilir ve sonunda anlaşılabilir hiçbir yüzü yoktur. Sahip olduğumuz tek şey tarihçiler tarafından imal edilmiş ve geçmişin kendisine giydirilmiş maskelerdir (Ankersmit, 1994: 100). Bu bağlamda tarihsel anlatının dünyasında geçmişe yönelik hakikat, hikâye formunda bir "anlam maskesi" (White, 1987: 21) takar, maskenin ardında müşahede edilebilir bir yüz, hatta bir suret dahi yoktur. Yalnızca tahayyül edebileceğimiz tamlık, bütünlük ve doyunluk asla deneyimlebilir bir şekilde mutlak surette verilemez. Tarihsel açıdan Kirpi'nin öldürülmesi gibi bir olay tek başına bir anlam ifade etmez. Olayın tarihselleşebilmesi için söz konusu olayın bir anlatı haline getirilmesi, dolayısıyla hikâyelendirilmesi gerekmektedir. Tarihyazımında hikâye etmenin dışında, anlatıdan bağımsız ham bir olay yoktur (Ricoeur, 2012: 273). Bunun anlamı, Kirpi ve onun öldürülmesi olayına bir anlam maskesinin takılmasının tarihyazımsal bakımdan mecburi olmasıdır. Mecburiyet, söz konusu olaya dair herhangi bir maske takılmadığında ya da aynı olay bir biçime sahip olarak hikâyelendirilmediğinde, bir kip olarak tarihin ortaya çıkamayacak olmasından kaynaklanmaktadır. Film özelinde Kirpi'nin öldürülüp öldürülmediğine ilişkin bir problemimiz yoktur. Problemin kendisi bu olayın anlamının ne olduğu ve hangi biçimle, eğer analogiyi hatırlarsak hangi maskeyle bir anlatı haline getirilip, düzenleneceğidir (Munslow, 2000-b: 107).

Tarihyazımsal açıdan herhangi bir olayı düzenlemek, onu bir anlatı biçimine sokmak, olayda olmayanı ona vermek, dışarda duranı ona ithal etmek demektir. Hiçbir olay ne ahlaki ne de bilimsel bir düzlemde kendisini olgu olmaksızın var edemez. Bir olay bir olgu olarak kurulmadığı müddetçe tarihe dâhil edilemez. Dolayısıyla olaylar olurken, olgular kurulur (White: 2013: 67). Olgu ve olgudan kaynaklanan, gelişip serpiyen anlam her zaman söz konusu olayın dışında ikamet eder. Olayın anlamlı olabilmesi için önce bir anlatı kurmak, sonra bu anlatıyla birlikte olgusal olanı olayın içinde dâhil etmek gerekmektedir. Olgusal düzlemde olaya dışarıdan her müdahale, olayın yeni bir anlamla bezenmesi durumuna yol açmaktadır. Bu anlamla yeniden bezeniş, "imkânsız" olanın her anlatıda nasıl işlerlik kazandığının, dolayısıyla "imkâna" nasıl dönüştüğünün bir göstergesidir.

Film bağlamında geçmişte yer alan olaya anlam maskesini takan tarihçi değil, tanıkların bizatihi kendisidir. Fakat tanıkların Kirpi'nin öldürülme olayına ilişkin ortaya koydukları maskeler tıpkı o maskelere dayanarak geçmişi yeniden kurmaya çalışan tarihçilerin maskeleri kadar kendi başlarına yeterli olmaktan uzak, şiddet üretmeye ve karşısındakini yok saymaya meyillidirler. Çünkü yaşam çoğuldur, kaotiktir, bu anlamda sonsuz bir gerçekliktir (Kracauer, 2014: 65). Buna karşılık hiçbir anlatı o çoğul, kaotik ve sonsuz gerçeklik olan yaşamı ve bu yaşam içerisinde deneyimlenen herhangi bir olayı tüm hakikatiyle kucaklayamaz. Ancak

bahsetmek olanaklıdır. Yalnız izleyicinin "Kirpi'si herhangi bir sayıda olamaz, yinelemenin ve tekrarın verdiğiyle sürekli olarak çoğalır.

tanık, tanıklığı yoluyla kendini olaya dayatır ve ona bir biçim verir. O biçim ise her ne kadar bir olaya dair olsa da aslında yaşamın, dolayısıyla hakikatin tüm çoğulluğunu siler. Çünkü bir olayı doğru bir şekilde anlatmak isteyen tanığın söz konusu olayı kendi bakış açısının dışında anlatması mümkün değildir. Bu arada olayın kendisiyle yaşam arasında doğrudan bir ilişki kurmamız şaşırtıcı gelebilir. Yalnız bize göre herhangi bir olayı yaşamın dışına çıkarmak, yaşamdan söz konusu olayı ayırmak mümkün değildir. Bu nedenle olaya dönük söylenen her söz, kurulan her anlatı, o olayı içinde barındıran ve ondan ayrılması mümkün olmayan bir bütün olarak yaşama tekabül eder (Elmas, 2021: 145).

Geçmiş bağlamında herhangi bir tarihsel olay, kendi başına tek olsa da ona tanıklık eden her tanık, gerçekleşen bu olayı farklı şekilde anlayacak, farklı bir biçimde kavrayacaktır. Böylece olayın kendisi ile tanık ve/veya tanıklar arasında bir fark doğması kaçınılmaz olacaktır (Örneğin Queneau, 2019, Edgü, 2017). Bu fark ise tanık bağlamında anlatıyı oluşturan, onun, diğer tanıklarından ayrılan bir biçim almasına yol açacaktır. Dolayısıyla tarihsel olay orada öylece duran ve tanığın tanıklığını bekleyen bir şey değildir. Olay tek başına olur, tanık ise bu olayı bir dil içinde kalarak sadece kurar. Olayın tanık tarafından kurulması, akıp giden bir yaşam olarak olayın bu akışkanlığının dondurulması anlamına gelmektedir. Çünkü tanık olaya kendi imgelemi aracılığıyla ancak ulaşabilir. Bu imgelemin ise olayın akışkanlığını yakalaması, onu akıp gittiği gibi bırakması ve öylece anlatması mümkün değildir. Tanığın tanıklığı, akıp giden olayın sonsuz sayıda olabilecek yönlerinin sadece bir yönünü oluşturur. Bu yön ise her daim yeniden okunmaya, ondan yeni anlamlar devşirilmeye hazırdır (Nichanian, 2011: 11-34).

Aslında burada ortaya koymaya çalıştığımız yaklaşım, yaşam olarak geçmişin yeniden kurulması olarak tarihin ister arşiv vesikası olsun ister başka bir tanıklık türü olsun “hammaddesi”nin verili değil, anlatı sürecinde oluşan, dışarıdan dayatılan, “yapay” bir şey olduğuna delalet eder. Gerçekten de bir hammadde olarak arşiv vesikaları tarihçiler için en “itibarlı”, en “güvenilir” tarihi kayıtları oluşturmaktadır. Genellikle tarihçiler arasında belgeye sahip olmak, belge ile konuşmak tarihçiliğin en “iyi” ve en “güvenilir” biçimi olarak kabul edilir. Yalnız belge ile yaşam olarak geçmişin doğru ve güvenilir bilgisine nasıl ulaşıldığı ya da bu güvenilirliği neyin sağladığı konuşulmaz. Hangi temelde yaşam olarak geçmiş ile belge arasındaki ilişkinin tamlık ve doygunluğunun “sınanabileceği”, “tartışılabilmesi”, “doğrulanabileceği” veya “yanlışlanabileceği” hesaba katılmaz. Bir belgenin belge olduğunu, her belgede geçmişin kesin ve mutlak bilgisinin yer aldığını belgeleyecek meta bir belge yoktur. Dolayısıyla geçmiş kalıntısının, geçmişin mevcudiyetini imleyen ve bu mevcudiyete ulaşılabilmesini kendisinde taşıyan belge mi olduğunu, yoksa tam tersine geçmişin geçip gitmişliğini, namevcudiyetini ve geçmişe ulaşılmazlığı kendisinde gösteren bir iz mi olduğunu hiçbir kuram mutlak surete ispatlayamaz. Bir kalıntının geçmişin belgesi mi yoksa izi mi olduğu sorusu sadece metafizik inançta kendisini gösteren bir kabulü aşılır. Bu açıdan-özellikle ülkemizde-akademik tarihçilik, bu kabul üzerine dayanır. Bu kabulü birlikte icra edilen tarihçilik, kelimenin tam anlamıyla “makbul” bir tarihçiliktir. Belirli bir kabule dayanarak yapılagelen bu makbul tarihçilik pratiği, ontolojik realizm temelinde belirli bir hakikat nosyonunu içerisinde barındırır.

Hakikat iddiasının ise en baskın dillendirildiği yer, haliyle “belgesel” tarzda yapılan, arşive dayalı çalışmalardır. Kimi zaman doğrudan bir defterin çevrildiği, kimi zaman ise birbirleriyle ilintili olduğu düşünülen-tabii burada var olan ilintiyet tam yüzeyde olan, hiçbir zorlama gerektirmeden en kestirmeden ulaşılan ve tam bir keyfilik taşıyan-belgelerin alt alta dizilmesidir. Bir ampirik malzeme olarak belgenin merkezde olduğu bu tarz anlatılarda, tarihçi ne kadar çok belgeye sahipse, o nispette “gerçeğe” ulaşır anlayışının hâkim olduğu söylenebilir. Tarihçi, metnin bu haliyle “efendisi” ya da “hâkimi” değildir. Metnin merkezinde bulunan şey belgenin kendisidir. En kestirme yoldan yorumun değil, belgenin “gerçekliğe” doğrudan tekabül ettiği bu tarihçilik yaklaşımında, neredeyse tarihsel “hakikat” belgenin sayısına denktir. Tarihsel “hakikate” giden yol, arşivin tozlu belgelerinden, meşakkatli yollarından geçmektedir. Hiç kimse, bu uğurda belge ile gerçeklik arasındaki ilişkinin bir yorumun ürünü olduğunu, belgeleri içinde barındıran arşivlerin birer tasarımın ürünü olduğunu, arşiv vasıtasıyla ulaşılan “hakikatin” de bir dolayım sonucu olduğunu hesaba katmaz. Tarihçiye düşen yaşam olarak geçmişin temiz ve kusursuz bir şekilde yer aldığı bu arşivlere girmek ve sonunda “hakiki” bir tarihsel anlatıya ulaşmaktır. Haliyle böyle bir yaklaşım bizleri, tarihçinin bir diğer putuna götürmektedir. Bu put ise en naifinden “nesnel yargılarından türetilmiş” bir “hakikat putu”dur⁵.

Kirpi, Tanık ve Düzen(ler)

Filmin kahramanı, Kirpi adlı bir kadındır ve filmin genel olay örgüsünü ise bu kadının biri ya da birileri tarafından “öldürülme”si oluşturmaktadır. Kirpi, tüm benliğinden kopartılmış, özneliğini yitirmiş bir varlıktır, bir göstergedir. O, kendi adına konuşmaz, kendini tanımlamaz. Filimde Kirpi’nin yokluğu filmdeki hikâyeyi bir “hayalet anlatısı”na dönüştürmektedir (Köksal, 2020: 236). Gerçek ismini bilmediğimiz Kirpi, sadece dış görünüşüne binaen birileri tarafından verilmiş bir lakaba sahiptir. Kendine yönelik hiçbir şey söylemeyen bu varlık, sadece tanıklar tarafından tanımlanır. Kirpi’nin filmde ne kendi adına ne de başkası adına konuşmaması, bir yerde tarihçinin karşısında yer alan “geçmişe” benzer bir konumda olduğunu bizlere hissettirir. Tıpkı geçmişin, tarihçi tarafından tanıklıklardan hareketle “konuşturulması” ve “tanımlanması” gibi, Kirpi de tanıkların yardımıyla “konuşur” ve “tanımlanır.” Hem “konuşma” hem de “tanımlama” her zamanki gibi tam bir keyfilik taşır ve hiçbir zaman tanık ve onun “tanıklığı”ndan bağımsız düşünülemez.

Yukarıda vurguladığımız üzere Kirpi, tıpkı geçmişin kendisi gibi bir göstergedir ve bir gösterge olarak çoğul anlamlara sahiptir. Belki “en az şiddet içeren” “kirpi” göstergesi bile “Kirpi”ye ait değildir. Her gösterge gibi kirpi

⁵ Özellikle geleneksel tarih yaklaşımların temelini oluşturan arşivlerin tasarlanmış doğaları ile tarihsel gerçeklik arasındaki fark için bkz. (Trouillot, 2015: 97-132, Di-Capua, 2009: 91-140). Tarih ve onun dilsel temsil yaklaşımı için bkz. (Munslow, 2000-a: 116-117; Munslow, 2003: 157). Bunun tarihsel “kökleri” için bkz. (Beiser, 2011: 30 vd).

göstergesi bile bir dışsallığı, bir yok edişi ve sonunda şiddeti çağrıştırır. Tüm şiddet ve yok edişle Kirpi, asla “Kirpi” olarak kalmaz, bağlamdan bağlama farklılaşır, bir bağlamdan diğerine saçılır ve yeniden tanımlanır. Ama belki de onu bu metin adına en iyi “tanımlayacak” bağlam, onun her bir tanımın dillendirdiği düzen(ler) karşısındaki “ötekiliğidir”. Fakat bu öyle bir tanımdır ki kendi kendini silmek ya da yok etmek zorundadır. Bu tanım, tırnak içine alınması gerekliliğinin farkında olan, her an kendi varlığıyla bir şiddet üretme ihtimalini imleyen, dolayısıyla kendini her an kaldırmaya hazır olandır. Çünkü bir tanım olsa da öteki, kendi konumunu kabul ettikçe, onu bir sabite olarak gördükçe, karşısındakini, yani kendisini öteki yapanı, dışlayanı ve kendisine yönelik şiddet üreteni yeniden var etmeye teşnedir. Dolayısıyla “öteki”yi, düzen(ler) karşısında her tanımlayış ve bu tanımlayıştan doğan her konuşurma, aslında “öteki”ye değil, bizzat dışsallığa ve dışsallığa konumlanmış, “öteki”yi öteki yapan söylemin kendisine hizmet etme amacı taşır. Bu sebeple bu metin adına vurgulanmak istenen “işte Kirpi budur” ve “o, bir ötekidir” demek değildir. Bu metnin sadece “bir anlığı”na yaptığı, Kirpi’yi düzen(ler) karşısında bir “öteki” olarak konumlamaktır. Yalnız bu konum, her konum gibi değişmez ve sabit olmaktan uzak, kaldırılmaya ve silinmeye hazır olandır.

Bir kadın olarak Kirpi, eril düzenin ötekisidir. Çıplak bedeni, diri vücudu ve kadınlığıyla bu düzen tarafından konumlandırılır. Eril düzen, Kirpi’den edepli olmasını bekler, örtünmesini ve bir aileye sahip olmasını ister. Edepli olmak, örtünmek ve bir aileye mensup olmak, aslında eril düzenin kadını nasıl pasif bir şablona indirgediğini gösterir. Bu “sahipliği”, daha doğrusu “sahiplenilmeyi” gerçekleştiremeyen her kadın, bu eril düzenin hedefi haline gelir. Kirpi, kadınlığının yanında, taktığı Davut Yıldızı (Hexagram) ve söylediği Yidişçe şarkıyla muhtemel bir “Yahudi”dir. Yalnız onu tanımlayan düzen, bu sefer farklı bir biçimde karşımıza çıkar. Eril düzen karşısında kadınlığı bağlamında Kirpi’nin ne olduğunun, yani cinsiyetinin ne olduğunun önemi varken, etnosentrik düzen karşısında onun ne olmadığı önemi vardır. Eril düzende kadınlığı üzerine boca edilen bir şiddet söz konusuysen, etnosentrik düzende onun “ne olmadığı” üzerinde iş gören bir şiddet söylemi mevzubahistir. Bu “ne olmayanı” tanımlayan düzenin merkezinde ise Türklük vardır. Her şey Türklüğe göre konumlanır, Türklüğe göre anlam kazanır. Bu nedenle film içinde her bir tanık, onu farklı bir kimlikle tanımlar. Örneğin Firuz (Ali Poyrazoğlu) karakterine göre Kirpi, “Rum, Roman ya da Rus nataşa” olabilir. Bu nedenle Kirpi, Türk dışında “her şeydir”. Kirpi’nin ötekiliği bir bağlamdan diğerine dolanmakta, her yeni tanımlama karşısından yeni bir biçim almaktadır. Akıllıyı, çalışmayı ve üretmeyi merkeze alan ve kutsayan kapitalist düzen karşısında da Kirpi öteki rolünü oynar. Çünkü düzenin anlam yüklediği, kutsadığı değerlerin aksine, o ne çalışan ne de üreten bir öznedir. Kirpi düzen karşısında bu nedenle aylak ve deliyi canlandırır. Fakat şimdi düzen karşısında tehlikeli değil, önemsiz ve basiti imler. Filmde anne rolünü canlandıran Saliha (Serra Yılmaz) karakterine göre Kirpi aylak ve delidir. Aylak ve deli olarak o, hiçbir öneme sahip olmayan, dünyada her gün binlercesinin silinip gittiği bir “sinek”ten farksızdır.

Bir gösterge olarak Kirpi'ye böylesine çok ve böylesine farklı ötekilik biçimlerinin dayatılması, bu dayatmaları tanıklar aracılığıyla yapan düzen(ler)in nasıl üst üste bindiğinin ya da iç içe geçtiğinin önemli bir işaretidir. Düzen(ler)in üst üste veya iç içe geçtiği bu yer, filmin önemli yerlerinden birisidir. Düzen(ler) karşısında Kirpi'nin derhal tanımlanması, temellendirilmesi ve sonunda ortadan kaldırılması gerekir. Buna karşılık hiçbir düzen konuşmaz, eylemde bulunmaz. Konuşan, düzenin dinamiklerini harekete geçiren, bizzat düzen tarafından üretilen öznenin başkası değildir. Konumuz özelinde her bir tanığı birer özne olarak kabul edersek, öznenin üreten ve inşa eden bir varlık olmasının yanında üretilen ve inşa edilen bir varlık olduğu da anlaşılır (Demirtaş, 2015: 33). Her ne kadar 9 filmi, herhangi bir düzen tarafından öznenin üretim sürecini vermemesine rağmen, imal edilmiş öznelerin nasıl olduklarını ve herhangi bir düzenin değerlerini ne ölçüde taşıdıklarını bizlere gösterir. Düzen ve onun ürettiği iktidar ilişkilerinin toplumun derinliklerine nasıl sirayet ettiğini açığa çıkartır. Düzenin "mamul" öznesinin fiziksel şiddet üretmesine gerek yoktur. Bu "mamul" özne daha incelikli bir şiddete başvurur. Başvurulan bu şiddet biçimi ise dilden başkası değildir. Çünkü özneyi önceleyen, hatta onu oluşturan yegâne şey olarak dil, "her şeyin" kaynağıdır. Bu nedenle dilden bağımsız bir özne yoktur. Ondaki kurtulmak ise mümkün değildir (Sarup, 1993: 10-11). Dolayısıyla öznenin yarattığı bir şiddetten değil, özneyi de yaratan, onu oluşturan bir dilin şiddetinden bahsetmek olanaklıdır. Filmde bu nedenle sadece fiziksel değil, şiddetin bu dilde kendisine yer bulan "incelikli" türünü de sık sık fark ederiz. Film, sıradan insanlar olarak tanıkların, her bir düzeni ve her bir düzenden doğan değerleri nasıl içselleştirdiğini, bu düzenleri nasıl yeniden ürettiklerini gösterir. Böylece filmde Türk toplumunun ortalaması alınarak bu toplumda ortaya çıkan ve bireylerce içselleştirilmiş "sıradan faşizm" gözler önüne serilir⁶.

⁶ 9 filmine yönelik bir eleştiri kaleme alan Filiz Cemsu'ya göre yönetmen Ümit Ünal'ın filmde "çuvalladığı" yer, toplumun derinliklerine sirayet etmiş faşizmin gösterildiği bu yerdir. Çünkü Cemsu'ya göre Ünal, 9'la birlikte Türk toplumunda yaygın olduğunu düşündüğü faşizmi, süreçlerinden, kaynaklarından soyutlayarak vermiştir. Eleştirmene göre Kirpi'yi hakir görenler ve öldürenler halkın içinden çıksalar da aslında sorumluları başkalarıdır. Faşizmin kaynağı olan bu "başkaları", Ünal'ın gördüğü gibi "hiç olmazsa ilk elde" halk yığınları değil, daha üst tabakalardır. Üst tabakalar ise kapitalizmle işbirliğine girmiş siyasi elitlerin ve darbecilerin bizatihi kendileridirler. Faşizm bağlamında "baş" konumundaki siyasi elitler ve darbeciler karşısında halk yığınları eleştirmene göre sadece faşizmin "kuyruğudur". Sonuç olarak Cemsu, Ünal'ı faşizmin kaynağını görmemekle itham eder. Kaleme aldığı yazıda ithamına devam eden eleştirmen, yönetmenin basit bir şey yaptığını, "asılsız bir olgudan" yola çıkarak, Kirpi'nin öldürülme sebeplerinden biri olarak Kirpi'nin Yahudi kimliğini ön plana çıkardığını iddia eder. Cemsu, tüm bunlardan hareket ederek, Ünal'ın filmi "gerçeklikten uzak" olarak nitelendirir. Bkz. (Cemsu, 2002: 46-47). Öncelikle Filiz Cemsu'nun 9'a ilişkin okumasının oldukça yüzeysel olduğunu belirtmeliyiz. Yazar eleştirisinde filme dair sadece yüzeyde kalan, uçup gitmeye hazır "köpükler"le yetinmiş, filmi derinlemesine bir anlama çabasına girişmemiştir. Filme ilişkin bu tarz bir okumayı doğuran başlıca neden, bizzat eleştirmenin sanat anlayışı olduğu söylenebilir. Gerçekten de Cemsu için sanat, gerçekliğin kendisi olmasa bile en azından gerçeklikten kaynaklanan bir "yanılsama" olmak zorundadır. Fakat eleştirmen, yanılsama ile gerçeklik arasında nasıl bir ilişki olduğunu ve Ümit Ünal'ın filminde unuttuğu şeyin tam olarak ne olduğunu açık etmez. Alttan alta eleştirmen açısından sanat eserinin aracılığıyla belirsiz bir gerçekliğe ulaşma arzusu olduğu söylenebilir. Ancak Cemsu için gerçeklikten neşet eden bir "yanılsama" ile faşizmin konusunda kimin suçlu, kimin masum olduğu ortaya çıkartılabilir. Buna karşılık, dikkatli bir şekilde okunduğunda 9'un incelikli bir faşizm eleştirisi içerdiği söylenebilir. Eğer Filiz Cemsu'nun faşizmin "başları" ve "kuyrukları" analojisini kullanırsak, filmin içinde faşizmin hem "başlarını" hem de "kuyruklarını" görebiliriz. Aslında Ümit Ünal, filmde Türk toplumu içinde

Peki, bu düzen(ler)in içinde kalıp Kirpi'yi tanımlamak, onun ne olduğuna karar vermek mümkün müdür? Onu tanımlamak ya da ona yönelik bir karar vermek yukarıda bir bir saydığımız düzen(ler) içinde kalmayı gerektirir. Kirpi'yi sırasıyla kadın, aylak, deli ya da Türk dışı bir şey olarak tanımlamak, ona yönelik şiddet üretmeye hazır ve nazır düzen(ler)i yeniden üretmeyi, o düzen(ler)in bir parçası olmayı gerektirir. Çünkü sırasıyla kadınlık, aylaklık, delilik ve Türk dışı bir kimliğe sahip olmak, onu ancak öyle kabul etmek zorunda kalmak, kurulu düzen(ler)in içinde kalarak ve bu düzen(ler)i yeniden üretmek mümkün olur.

sıradan bireyler tarafından faşizmin nasıl içselleştirildiğini serimler. Tanıkların hangisinin Kirpi'yi öldürdüğünü bilmesek de Amerikalı karakteri dışında tüm tanıkların neredeyse Kirpi'ye düşmanca yaklaşımları ve onu faşizan bir şekilde kurguladıkları açıktır. "Küçük", halktan bireyler olarak tanıklar, böylece faşizmin nasıl "küçük insanlara" hitap eden "halkçı" bir ideoloji olduğunu gösterir. Faşizm bir ideoloji olarak küçük insana, küçüklüğünü yüceltmesine, kendisini önemli görmesine izin verir. Bu nedenle faşizm, halk yığınlarının "kör öfkelerini" şiddetlendirerek kabul görür ve halktan bireyler tarafından içselleştirilir. Kabaca faşizm tüm ideolojiler içerisinde belki de halkı "en fazla yücelten", "en halkçı" ideolojidir. Faşizm, halkçılığın yanında siyasi elitlerin, burjuva iktidarlarının ve onların işbirlikçi diktatörlüklerinin de ideolojik payandası olabilir. 9'u bu bağlamda okuduğumuzda, aslında toplumun derinliklerinde içselleştirilen faşizmin emarelerini görmenin yanında, faşizmin diğer kaynaklarını da görmek mümkündür. Özellikle Firuz'un Kirpi'nin Yahudiliğine "delalet eden" kolyesini emniyet binasında bulması, Kirpi'nin bir şekilde oraya getirildiğine işaret edebilir. Halktan farklı bir tüzel kişilik olarak emniyet, Cemsu'nun görmek istediği kaynağın aslında tam da kendisini temsil eder. Kolyeden hareketle bu kurgu, düzenin bir yerde timsali olan ve köken itibarıyla düzenin sahiplerini imleyen kurumların nasıl faşizmi ürettiklerinin ve gündelik hayata faşizmi nasıl soktuklarının güzel bir bahsidir. Ayrıca Kaya'ya polis tarafından yazdırılan ifade de düzenin kendini var edebilmek ve yeniden üretebilmek adına nasıl bir günah keçisi aradığını gösterir. Tüm bunların dışında Cemsu, filme yönelik bütün eleştirisini bir yerde Kirpi'nin muhtemel Yahudiliği üzerine kurmuş ve tüm eleştirilerini bu zemin üzerinde gerçekleştirmiştir. Ama görüldüğü üzere Kirpi'nin ne olduğu, hangi kimliğe ait olduğu karar verilebilmekten uzaktır. Buna karşılık tek bir kabile yola çıkan ve bu kabul üzerine tüm eleştirisini kuran Cemsu, faşizmi yermek adına faşizmin dilini devreye sokarak bir yerde şiddetin kendisini üretir. Bu dil, kuşkusuz Kirpi'nin muhtemel Yahudiliği ve onun Yahudi kimliğinden hareketle öldürülme ihtimalini kabul etmeyen ve hatta böyle bir ihtimali filmde işlemenin "ironik" olduğunu savlayan yaklaşımın içinde belirir. Filiz Cemsu için ABD ile birlikte onun en büyük destekçi İsrail, birer faşist devlettirler. Faşist bir devlet olarak İsrail aynı zamanda bir Yahudi devletidir. Bu sebeple Cemsu, kurgu dahi olsa, Kirpi dâhil herhangi bir Yahudi'nin, Yahudi kimliğinden ötürü, sırf İsrail Devleti'nin ve onun yılmaz destekçisi ABD'nin ürettiği faşizm nedeniyle şiddet görme ihtimalini "ironik" bulur. ABD ile birlikte İsrail'in ürettiği faşizm, sadece Davut Yıldız takan ve Yidişçe şarkı söyleyen birisinin maruz kaldığı şiddeti siler. Bu sayede eleştirmen, sırf İsrail Devleti'nin ürettiği şiddetten ötürü hiçbir Yahudi'ye maduniyeti reva görmez. Bunların dışında, İsrail Devleti'nin ürettiği faşizmin yeryüzündeki tüm Yahudilerin maduniyetini silmesi gibi Osmanlı'nın 1492'de İspanya Yahudilerini (Marranoları) ülkesine kabul etmesi de Türk toplumunda Yahudilere yönelik olması muhtemel şiddetin ihtimalini ortadan kaldırır. Eleştiride İsrail devlet faşizmiyle bu devletin sınırlarını aşarak tüm Yahudiler arasında kurulan yatay ilişki, geçmişle şimdiki kucaklayan ve geçmişin Osmanlı hanedanıyla şimdinin Türk toplumu arasında dikey bir şekilde kurularak karşımıza çıkar. Gerçekten de Cemsu "*acaba halkımız kadar kendisinden olmayana, "yabancıya" karşı misafirperver yeryüzünde başka kaç tane halk vardır?"* sorununun sorarak, Osmanlı hanedanı ile şimdinin Türk toplumu arasında gördüğü muhtemel bağı olumlar. Bu sorunun cevabı 1492'de "reconquista"dan kaçan Yahudileri ülkesine kabul eden Osmanlılar ile "doğrudan" bir bağa sahip, şimdide yer alan Türk toplumdur. Bkz. (Cemsu, 2002: 47). Eleştirmenin oldukça anakronistik ve primordialist bu yaklaşımı adına ne Osmanlı hanedanının neden Yahudilere kucak açtığı bir önemi vardır ne de bu hanedanla Türk toplumu arasında 500 yıllık bir zaman farkını aşır, nasıl böyle bir süreklilik kurduğunun bir önemi vardır. Dolayısıyla 9'a ilişkin faşizmin kaynaklarını deşifre etmeye yönelik çabaya girişen Cemsu, yaptığı eleştirilerle, kurduğu analogilerle ne yazık ki faşizmin şiddetli dilini yeniden üretmiştir. (Osmanlı İmparatorluğu'nun Yahudileri modernitenin yarattığı bir hoşgörünün değil, daha geniş pragmatik kazanımları adına kabulü için bkz. (Hess, 1968: 1-25). Osmanlı hoşgörü söylemi üzerine yapılan önemli bir çalışma için bkz. (Eğilmez, 2017). Cemsu'nun yeryüzünün en misafirperveri olarak gördüğü toplumumuzda olmasına imkân vermediği anti-semitik bir olay için bkz. (Bali, 2015: 243-264). Küçük adam ideolojisi olarak faşizm için bkz. (Bora, 2015: 166)).

Haliyle böyle bir pratikte Kirpi'ye yönelik şiddet kaçınılmaz olur. Bu nedenle Kirpi, tüm düzen(ler) karşında bir ötekidir, bir madundur. Onun kendi adına konuşması, kendini tanımlaması mümkün değildir (konuşma ve madun için bkz. Spivak, 2016).

9 filminin tarihyazımı bakımından içerdiği anlam, tanığın sürekli olarak kendi bakış açısından, kendi anlam dünyasından hareketle geçmiş olaya yaklaşmasıdır. Bunun anlamı tanığın geçmiş olaya kendiliğinden neşet eden bir anlatıyı dayatmasıdır. Filmi bizim açımızdan yeniden okuma bakımından önemli kılan da taşıdığı bu temadır. Hakikate ulaşma bağlamında tanığın olay karşısındaki konumunun altının oyulması, güvenilmez kılınması, bu filmle birlikte yaşam olarak geçmiş karşısında tanıktan başka bir dolayımı olmayan tarihin ne ölçüde yaşam olarak geçmişin "hakikati"ne ulaşmada malû olduğunu sergiler. Eğer tanıklar kendi perspektiflerinin ürünü olan anlatılarından başka bir şey anlatmıyorlarsa, nesnel, herkese eşit mesafede duran bir tarihsel "hakikati" elde edip, anlatmak mümkün müdür? Yoksa tam tersi olarak her tanığın karşısındaki olay ya da kişiyi anlatırken bir yerde kendini anlatması, tarihin imkânsızlıktan neşet eden imkânını mı doğurmaktadır? Tarihin çoğulluğunun, her daim yeniden yazılma ihtimalinin ortaya çıktığı yer burası mıdır?

Anlatan açısından hakikatin çoğulluğunun vurgulanması ile film, özellikle literatürde kendisine yer bulan "Rashomon Etkisi"ni (Rashomon Effect)⁷ hatırlatır. Akira Kurosawa sinemasının önemli bir teması olan bu etki, yaşamın sadece bir rüya olduğu ve insanın herhangi bir şey bilemeyeceği anlamına gelmez. Bizim yaşayan varlıklar olarak bütün bir "hakikati" asla bilemeyeceğimiz anlamına gelir. Ulaşılan veya varılan "hakikat" sadece kısmidir ve bilinen gerçeklik de bu nedenle görecelidir. Çünkü insan sınırlı bir varlıktır ve bu sınır, insanın ancak "hakikat"ın bir kısmını görmesini sağlar. Sınırlı bir varlık olarak bütüncül bir "hakikate" ulaşmanın başka bir yolu yoktur (Linden 1973: 404). 9 filminde tanıklar, hakikat ile kendilikleri arasında sıkışıp kalmışlardır. Böylesi bir arada kalış, tanığın, dolayısıyla insanın "hakikat" karşısındaki sınır(lar)ını gözler önüne serer. Bir "hakikat" olarak Kirpi cinayetinin karşısında tanıklar boşa çıkar. Söz konusu olaya ilişkin Tunç "bildiğim her şeyi size anlattım" derken, Firuz, "gördüğü her şeyi

⁷ Rashomon Etkisi bir kavram olarak 1950 yılında Japon Yönetmen Akira Kurosawa tarafından çekilen Rashomon (Kurosawa, 1950) adlı filmde alınmıştır. Kurosawa söz konusu filmde Ryunosuke Akutagava'nın "Rashomon" ve "Çalılıklar Arasında" adlı iki öyküsünden esinlenmiştir. Yalnız Akutagava'nın adı geçen öykülerinde tam bir umutsuzluk ve anarşi durumu hâkimken, Kurosawa'nın filminde insanın hayatta kalma ve kendi varoluşunu yeniden üretebilme kapasitesi doğrulanır. Fakat söz konusu doğrulama tam anlamıyla bu kapasitesinin olumlanmasını doğurmaz. Burada söz konusu olan durum belirsizlik ya da karar verilemezlik durumudur. Çünkü Kurosawa'ya göre; "İnsanlar kendilerine, kendileri hakkında dürüst davranmamaktadırlar. Onlar abartmaksızın kendileri hakkında konuşamazlar. Bu senaryo-gerçekte olduklarından çok daha iyi insan olduklarına kendilerini inandırmak için yalan söylemeden yaşayamayan türde-insanların bu tür bir portresini çizmektedir. Hatta senaryo bu günahkâr sahtelik arzusunun mezarı bile aştığı-filmde ölü bir karakterin bir aracı vasıtasıyla yaşayanlarla konuştuğunda bile yalanlarını bırakmadığını-göstermektedir. Bencillik, doğumundan beri insanın kendisiyle birlikte taşıdığı bir günahdır; o, arınması en zor günahdır. Bu film ego tarafından göz önüne serilen ve sergilenen garip bir resim taslağıdır." Bkz. (Kurosawa, 1994: 223-224). Yalnız çeviri tamamen değiştirildi. Alıntının İngilizce versiyonu için bkz. (Kurosawa, 1983: 130). Kurosawa'nın Rashomon'u ile Akutogava'nın Rashomon'u arasında bir karşılaştırma için bkz. (Linden, 1973: 395). "Rashomon" ve "Çalılar Arasında" adlı öyküler için bkz. (Akutagava, 2016: 11-18, 146-158).

anlattığı”nı söyler. Diğer bir tanık Saliha ise olaya ilişkin “duyduğum her şeyi size anlattım” demektedir. Böylece göreceliği yaratan unsur filmde ifşa edilir. Fakat bu öylesine bir ifşa etmedir ki, ancak bu sayede görecelik aşılır. Göreceliğin temelini onu yaratan unsur olarak benlik veya egoizm konulur (Boyd, 1987:157). Göreceliği yaratan bir unsur olarak benliğin sınırları gösterilir, “hakikat” karşısındaki konumu açığa çıkartılır. Bu konum “hakikate” ulaşmaktan uzaktır. Çünkü tanıklar olaya dair “her şeyi” anlattıklarını söylerler, fakat anlattıkları sadece kendi dünyalarıdır, kendi izlenimleridir, dolayısıyla kendi sınırlarıdır. Bu nedenle tanıklar, aslında hiçbir şey anlatmamış, hiçbir “hakikati” ortaya çıkartmamışlardır. Sırasıyla bildikleri, gördükleri ve duydukları sadece kendi “hakikatleri”dir. Tanığın kendi sınırını aşması, o sınırın ötesinde duran “hakikate” ulaşması mümkün değildir. Böylece tanığın olay karşısındaki durumunu muştulayan, olay karşısında onu önemli kılan vasıfları da bir bir ortadan kalkar. Tanıklar bakımından hakikatin ortaya çıkartıl(a)maması; bilmenin, görmenin, duymanın ortadan kalkmasına, klasik anlamda öznenin ölümüne delalet eder. Zira özne, “hakikat” karşısında sahip olduklarıyla akamete uğrar. Çünkü “hakikat”; bilmek, görmek ve duymanın dışında yer alan, bu vasıflar tarafından elde edilemeyen bir şeydir. Gerçekte ne olduğunu seyirciye/okura bırakan “Rashomon Etkisi” (Şirin 2021: 178) bağlamında 9, bir birey olarak tanığın olay karşısındaki sınır(lar)ını gösterir. Bu sınırlardan hareketle nesnel, herkese eşit mesafede duran tek bir “hakikat”in olmadığı, ancak bir dışsallık olarak da olmayan, tersine içeride, tanıkların durduğu yerde ortaya çıkan “hakikatler”in olabileceği söylenebilir.

9 filminde 6 ana karakter vardır ve her bir karakterin kendine ait ön plana çıkartılmış bir özelliği mevcuttur. Filmin başında tanıkların belirli bir özelliğinin ön plana çıkartılması, tanık ile kendi benliği arasındaki ilişkiyi anlamamız bakımından hayattır. Sonradan anlaşılacağı üzere tanıklığın bir yerde bu benliğin bir biçimi ya da tezahürü olduğu görülecektir. Onun dışında yer alan, bu benliği aşır, “hakikati” yakalayan özne mevcut değildir. “Geçip gitmiş” bir olay karşısında her şey tanığın benliğinden neşet etmekte ve yine tanığın kendi benliğine geri dönmektedir. Bu geri dönüş ise bir bütün olarak “geçip gitmiş” bir olayın, öyle “geçip gitmediğini” her tanıkta yinelenildiğini gösterir. Fakat her yineleme, bir önceki yinelemeden ve olayın kendisinden tabii olarak farklılık arz etmektedir. Bu haliyle 9 filminin “Rashomon Etkisi”ni “işleme” bakımından başarılı olduğu söylenebilir. Zira bu etki ve tanıklık döngüsünü anlamak açısından tekrar tanıkların kendisine dönmek önemlidir. Örneğin Salim karakteri eski komünist bir kırtasiyecidir. Tunç ise milliyetçi bir kasaptır⁸. Kadınlığı baskılanmış, fakat buna karşın aşırı anaçlığı ön plana çıkartılmış Saliha⁹ karşısında, yarı deli, mirasyedi ve

⁸ Yönetmenin eski komünist Salim’e okuryazarlığa ilişkin yarı kitapçı yarı kırtasiyeci bir mesleği uygun görmesi, milliyetçi Tunç’a kasaplığı reva görmesi, bu iki ideolojinin yönetmen tarafından nasıl konumlandırıldığını gösterebilir. Militarist ve şiddet yanlısı bir ideoloji olarak milliyetçilik ile kaba kuvvet arasındaki ilişki kasaplık analogisiyle kurulurken, komünizmin muhtemel hümanist vasfı Salim’in kitapseverliğiyle doğrulanır.

⁹ Saliha terkedilmiş, eril düzen tarafından kadınlığı baskılanmış bir karakter olarak tam bir kadın düşmanıdır. Bu nedenle Kirpi’ye ve diğer tüm kadınlara alttan alta nefret beslemektedir. Onun tanıklığını belirleyen, olayları değerlendirmesine etki yapan en önemli etken bu bastırılmış kadınlığı ve bu bastırıldığı

düşkün Amerikalı karakteri vardır. Firuz adlı karakter ise filmde homoseksüel tipi canlandırır. Altı ana karakterin sonucusu ise filmin sonunda öğrendiğimiz üzere Saliha ile Salim'in gayrimeşru oğlu Kaya (Ozan Güven)'dir. Her bir karakterin nevi şahsına münhasır bir özelliği olsa da hiçbir özellik tanığın kendisini tamamıyla kuşatamaz, tanığın kendisinin yerine geçemez. Tanıkla birlikte tanığın kendi sınırları her zaman var olsa da hiçbir özellik sınırın kendisiyle özdeşleşemez, sınırı belirleyemez ve sınırın yerine geçemez.

Tanıklar bağlamında tanıkların dillendirdiği ile deneyimleri arasında sürekli olarak bir mesafe söz konusudur. Örneğin Kirpi'yi "sokak köpeği" veya "sinek gibi ölen binlercesinden biri" olarak tanımlayan "ahlak bekçisi" Saliha, kendi geçmişinde "ahlaksız" bir deneyimde bulunmuş ve Salim'den "gayrimeşru" bir çocuk doğurmuştur. Saliha'ya karşılık, tanıklar arasında yarı deli olarak kendisine yer bulmuş olan Amerikalı, aslında tanıklar arasında en "tutarlı", dolayısıyla en "akıllı" olandır¹⁰. Adeta filmde yer alan Amerikalı karakteri bizlere "delirmiş bir dünyada sadece delilerin akli başında olduğu" (Kurosawa, 1985) deyişini hatırlatmaktadır. Bu açıdan ne ahlaklı olmak ne de deli olmak bireyin tek vasfı olabilir. Şüphesiz ahlaklı ile ahlaksız veya akıllı ile deli arasındaki sınırların belirsiz olması, modernitenin güven içinde kurduğu, gerçek-kurgu, iyi-kötü, doğru-yanlış, rasyonel-irrasyonel, ileri-geri, erkek-kadın gibi ilkinin ikincisi üzerindeki hâkimiyetini imleyen hiyerarşilerin her zaman için ters yüz olma ihtimali taşıdığını imlemektedir. Bu tanımlamalara dayanarak güven içinde kalmak mümkün değildir. Belki de ahlaklı ile ahlaksız, akıllı ile deli arasındaki sınır, her zaman güven içinde çizilebilmekten uzak, her an kaldırılmaya hazır bir sınırdır.

Tüm tanıkların ortak görüşü kendi mahallerinin huzurlu, mahalle sakinlerinin ise birbirlerini sevip saydıkları yönündedir. Fakat film ilerledikçe, mahallenin huzurlu olmadığı ve mahalle sakinlerinin birbirlerini sevip saymadığı ortaya çıkacaktır. Yönetmen tanıkları konuşturdukça, mahallede hırsızlığın olduğu, cinayetlerin işlendiği ve uyuşturucunun bolca kullanıldığı anlaşılmaktadır. Tanıklık ve ondan kaynaklanan anlam ile "gerçek"teki mahalle arasında fark, yönetmenin kurgusu uyarınca açığa çıkmaktadır. Benzer durum tanıkların birbirlerine karşı ortaya koydukları tanıklıklar bağlamında da gözlenmektedir.

kadınlığının geri dönüşü olarak aşırı anaçlığıdır. Dolayısıyla Saliha örneğinden hareketle toplumsal bir cinsiyet olan kadınlık ile doğal bir durum olan annelik birçok farklı neden tarafından kuşatılmıştır. Saliha'nın anaçlığından hareketle bu durum, doğal olanla kültürel olan arasında kurulması beklenen farkın keyfiliğini gözler önüne sermektedir. Çünkü bu sayede toplumsal, dolayısıyla kültürel olarak kabul edilen kadınlığın, biyolojik ve bu nedenle de doğal olması umulan anneliği nasıl belirlediği ortaya koyulmaktadır. Tüm bunlarla birlikte düşündüğümüzde kültürel olanla doğal olan arasında bir ayırım kurmanın zorluğu anlaşılmaktadır. Annelik, kadınlık ve sosyo-kültürel faktörler arasında kurulan bir ilintiyet için bkz. (Donath, 2015: 343-367).

¹⁰ Tabii olarak Saliha özelinde neyin ahlaklı neyin ise ahlaksız olduğu ya da neyin meşru neyin ise gayri meşru olduğu sorusu, tanığın film içinde uyandırdığı izlenimden kaynaklanmaktadır. Buna karşılık Amerikalı'nın diğer tanıklar arasında tutarlı ve akıllı olması da yalnızca filmin içeriğiyle ilgilidir. Yoksa burada filmin dışında duran, nesnel ve bir o kadar aşkın bir "hakikat" in ve bu "hakikat" ten doğan herhangi bir ahlak ya da rasyonellik anlayışının filme "ithal" edilmesi söz konusu değildir. Herhalde oturulup yazılsa, Amerikalı'nın da en az diğerler kadar "deli" olduğu ya da diğerlerinin en az Amerikalı kadar "akıllı" olduğu yazılabilir. Burada "deli" veya "akıllı" sıfatlarının hangi bağlamda ve ne şekilde anlaşıldığı önemlidir.

Örneğin Salim karakteri, gayrimeşru oğlu Kaya'nın Kirpi cinayetinin içinde olduğunu öğrendiğinde, söz konusu olaya Firuz ve Tunç'u da katmak ister. Bunun, Firuz ve Tunç tarafından öğrenilmesi üzerine Tunç ve Firuz'un Salim imajı bir anda değişir. Önceden Tunç ve Firuz için "bilgili", "akıllı", "karizmatik" ve "harbi" bir adam olan Salim, bu iddiasından sonra Firuz için "alkoliğe" ve Tunç'a göre "Allahsız bir komüniste" dönüşür. Filmde benzer tema Firuz ile Salim arasında daha somut meselelerde bile yinelenir. Örneğin Salim'in katil olmasına hiç ihtimal vermeyen Firuz, Salim'in kendisi için yaptığı, homoseksüel yakıştırmalarını duyar duymaz, artık "Salim'in katil olduğuna inandığını" söyler. Şüphesiz daha önce de vurguladığımız üzere tanıklık, tanığın kendisinden bağımsız değildir. Tanık kendinden hareketle ve yine kendisi için tanıklığını yerine getirir. Tanığın dışına çıkan, onu bir amaç olarak içselleştiren bir tanıklık söz konusu değildir. Salim, Firuz ve Tunç birbirlerini hem olumladıklarında hem de olumsuzladıklarında kendilerinden hareket ederler. Salim karakterine, tanıklar kendilerini ister istemez dayatırlar. Tanığın karşısındakine kendini dayatması, yukarıda vurguladığımız maske analogisine uygun bir yakıştırmadır. Şu anda mevcut olan, tanığın yakınında yöresinde bulunan, etten kemikten kişilere hiç çekinmeden maskeler takan tanık, yaşam olarak geçmişe de aynı maskeleri takmaktan çekinmeyecektir. Tanık adına bundan kaçış yoktur. Muntazam bir yaşamı içselleştirmiş ve bu hayatı kaybetme korkusu yaşayan Firuz için alkolik olmak kendinden hareketle ve ancak kendi için olumsuz bir şeyken, milliyetçi ve kutsalı olan Tunç için Allahsız bir komünist olmak aynı anlamı taşımaktadır. Bu nedenle tanık açısından tanıklık yapılan şeyin bir önemi yoktur, sadece ona yönelik değişen bağlamlar ve bu bağlamlardan neşet eden ve gösterge dizilerinden oluşan imajlar söz konusudur. Dolayısıyla film, bizlere "olgulara inanmakla hata yaptığımızı, çünkü yalnızca göstergelerin olduğunu, hakikatlere inanmakla hata yaptığımızı çünkü yalnızca yorumların olduğunu" (Deleuze, 2004: 97-98) hatırlatır.

Yaşamı ve bir bütün olarak yaşam içinde yer alan herhangi bir olayı tanık açısından adlandırma da büyük bir problem taşımaktadır. Bir olayı anlamaya ilişkin çabamız ne olursa olsun gerçekte etrafımızda gelişen her şeyi anlamaktan uzağızdır. Anlam, bu bakımdan seçimlere dayalıdır (Pomian, 1984: 16). Burada bir kez daha yaşam ve onun içinde oluşan, her zaman çoğul, tutarsız ve kaotik olarak varlık kazanan olay ile tanık ve tanığın tanıklığı arasında bir dolayım olduğunu görürüz. Bu dolayım dilin bizatihi kendisidir. Yine film özelinde bilmenin, görmenin ve duymanın icra edildiği, belirli bir diziye kavuşup, anlamlı hale geldiği uzam, dilin bizatihi kendisidir. Dil, burada her şeyi yoluna koyan, her şeyi düzenleyen bir temsil aracıdır. O, kaotik ve öngörülmez olanı düzenli ve öngörülebilir kılmayı hedefler. Bu hedef uğruna anlam değişime uğrar, eylem ile anlam arasındaki fark belirsizleşir. Filmde bu tema da tanıklar konuşurularak somutlaşır. Örneğin Saliha'nın, Tunç'un babasından gördüğü şiddeti dillendirmesine karşın, Tunç aynı durumu bir şiddet ya da baba dayacağı olarak görmez, bu olayı, babasının kendisine uygun gördüğü bir "Osmanlı disiplini" olarak anladığını ifade eder. Saliha'nın ifadesinde olay olumsuz bir gönderiye sahipken, Tunç'un kendi anlatısında aynı olay, olumlu bir "anlama" sahip olur. Aslında burada olumlu olan "Osmanlı disiplini" ifadesi bile tanığın kendisinden hareketle

ve yine kendisi için yaptığı bir göndermedir. Hiç kuşku yok ki tıpkı doğrudan dayanın kendisinin anlamının karar verilemez oluşu gibi, Osmanlı disiplininin anlamı da belirsizdir. Çünkü filmde gösterilen olarak karşımıza çıkan “Osmanlı disiplini” asla kendi göndermesine gitmez. Bu nedenle filmde “Osmanlı disiplini”nin kendisi de her daim başka yerlere gitme ihtimali taşıyan bir gösterge olarak kalmaya devam eder. Benzer durum Saliha’nın, Kaya’nın resmi babasının durumu, yani kocasının ölmüş mü yoksa kaçmış mı olduğu konusu için de geçerlidir. Saliha’ya göre “kocasını ha ölmüş ha kaçmıştır.” Ona göre fark eden bir şey yoktur: “Öldü sayılır işte!” Dayak ile Osmanlı disiplini arasındaki fark gibi, kaçmak ve ölmek arasında da bir fark mevcuttur. Fakat göstergelerden örülü dil için bu farkın bir anlamı yoktur. Fark, dil ve bir bağlamla birlikte kaldırılması, sonrasında yeni bir bağlamla yeniden konulması her daim ihtimal dâhilinde olan bir şeydir. Olayın kendisi değişmez, değişen, olayın belirli bir bağlam uyarınca dilde temsil edilmesi ve bir anlatı içinde hikâye edilmesidir. Bağlamın kendisi değiştiğinde olaya yüklenen anlam da değişmekte, dolayısıyla artık söz konusu olay farklı bir anlam dizgesinde kendisine yer bulabilmektedir. Tam olarak hiçbir olayı kapsayacak, onu tüm bağlamlardan özgür kılacak bir temsilin mümkün olamaması, filmde geçerlilik kazanmaktadır¹¹. Hemen yakınımızda cereyan eden olayların bile tam ve hakiki olarak anlamını elde etmenin “mümkün” olmadığı bir dünyada, geçmişteki herhangi bir olayın tam olarak anlamını nasıl elde edeceğimiz şüphelidir. Böylesi bir geçerliliğin olduğu dünyada geçmişe dönük, olayları anlamayı, anlatmayı ya da açıklamayı başat görev edinmiş tarihin gerçeklik ve nesnellik iddiası oldukça su götürür bir iddiadır. Sadece dilde kendisine yer bulabilen, dilin dışında temsili mümkün olmayan ve bu nedenle de her daim değişme ihtimali taşıyan yaşam olarak geçmişle birlikte bir bütün olarak tarihin değişmesi, farklılaşması ihtimal dâhilindedir. Tarihi, yaşam olarak geçmiş karşısında bu değişimden azade kılacak, onu bağlamların üstüne taşıyacak hiçbir imkân söz konusu değildir. Her daim tarih, kendisiyle birlikte bu “imkân”sızlığı beraberinde taşıyacaktır.

Kirpi’nin “Ölümü”

9 filmi bağlamında izleyici olarak ne Kirpi’nin “öldürülme” sahnesini ne de Kirpi’nin cesedini görürüz. Dolayısıyla Kirpi’nin “ölümü” bile tırnak içinde verilmelidir. Çünkü kurgu bakımından olsa da Kirpi’nin “ölümü”ne doğrudan değil, filmin içinde bulunan bazı “izler”den hareketle ulaşıyoruz. Bu nedenle Kirpi’nin “ölümü” teması da tıpkı Kirpi’nin kendi varlığı gibi aslında bir dolayımın, namevcut

¹¹ Benzer bir tema, Firuz ile girdiği homoseksüel ilişkiyi “arkadaşını erkekçe memnun etme” olarak gören Kaya’nın anlatısında da izlenebilir. Kaya, cinsel açıdan Firuz’u hem “erkekliği gereğince tatmin ettiğini” hem de “harçlık çıkardığını” söyleyerek, jigololuk ile harçlık çıkarma arasındaki farkı ortadan kaldırır. Böylece hem kendi homoseksüelliğini gizler hem de “erkekliğine” leke sürmez. Tabii olarak yönetmenin bu kurgusu özellikle doğu toplumlarındaki aktif homoseksüelliği bir tür homoseksüellik olarak görmeyen yaklaşımla uyumludur. Filmdeki bu tarz bir yaklaşım homoseksüelliği, aktif ve pasif olarak ayıran ve ikincisine göre ilkine leke sürmeyen, bu sayede pasif homoseksüelliği olumsuzlayan doğu toplumları için önemli bir eleştiridir. Böyle bir anlayış için bkz. (Schmitt-Sofer, 1995). Daha tarihsel bir yaklaşım için bkz. (Murray, 2000).

olanın izlerle birlikte mevcut hale gelebilmesinin sonucudur. Dolayımın merkezinde ise diğer tanıklar gibi fail olan polisin yürüttüğü soruşturmanın kendisi vardır. İzleyici, Kirpi'nin "öldüğü"nü, olayın kendisini görerek değil, en az diğer tanıklar kadar katil olma ihtimali kendinde içkin olan polislerin yönelttiği soruların sağladığı izsellik üzerinden ulaşır¹².

Ölüm temasından hareketle film özelinde tarihçiler geçmişteki olay ve kişileri profesyonel anlamda kendi mesleki söylemlerinin bir nesnesi veyahut konusu haline getirdiklerini söyleyebiliriz. Fakat tarihçiler geçmişi kâğıda dökerlerken, geçmişin dışsallığını veya geçmişin sahip olduğu özgünlük ve mevcudiyeti varsayarlar. Yalnız ne olursa olsun geçmişin hem olayları hem de kişileri artık geçip gitmişlerdir. Daha da önemlisi artık ne olaylar ne de kişiler şimdi ve burada olanlarla aynıdırlar (Berkhofer Jr, 1995: 106). Bu nedenle tarihsel olay yalnızca gözlemlenebilir bir olay olarak değil, aynı zamanda gözlemlenmiş bir olay olarak da tanım itibariyle artık gözlemlenebilir bir "şimdiki olay" kadar kesin bir bilgisi, nesnesi olmayan olaydır (White, 1996: 22). Çünkü geçmişteki bir olaya ilişkin kaleme aldığımız herhangi bir hikâyeye, görülmüş, deneyimlenmiş, işitilmiş, yaşanılmış ve bu sayede de geçip gitmiş olayın kendisi değildir. Kirpi'nin "ölümü"nü her şeyiyle ortaya koyacak, onu mümkün kılacak ne bir tanık ne bir anlatı ne de herhangi bir kuram mevcuttur. Kirpi'nin "ölümü"nü anlatan, "hakikati" ortaya koyan, yine Kirpi'nin "ölümü" olan "aynı" olaydan başkası değildir. Bu olayın dışındakiler, hatta bizzat bu yazıda kayda geçirilen "Kirpi'nin ölümü" bile bir gösterge olmak zorundadır. "Kirpi'nin ölümü"nü bir gösterge olarak kayda geçirme ve temsil etme zorunluluğunun bizatihi kendisi bu göstergenin her zaman yeni bağlamlara açık olduğu anlamına gelmektedir. Söz konusu olay adına, yeni bir bağlamla yeni bir anlamın ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Kapitalist, Türkçü ve eril düzenin bir ötekisi olarak Kirpi "öldürülmüştür". Gerçeklik namına belki de tek şey Kirpi'nin "öldürülmüş" olmasıdır. Film özelinde katilin kim(ler)in olduğu ve bu cinayeti neden işlediği-işledikleri hakkında ise elimizde yalnızca "yalanlar" vardır. Filmde izleyici olarak Kirpi'nin "öldürülmesi" "gerçekliği" ile bu sayısız "yalan" arasında sıkışıp kalmaktayız. Katilin kim olduğuna ilişkin ilk bakışta tanıklar kimsenin günahını almak istemezler. Şüphesiz bu günah almama arzusu filmin başında tanıkların birbirlerine yönelik nefreti yüzeye çıkmadan önceki bir temennidir. Film içinde tanıkların birbirlerine karşı nefreti ortaya çıktıkça, tanıklar da birbirlerine bu suçu isnat etmekten çekinmezler. Filmin hiçbir yerinde polisin sorularına tanık olmayız. Sanki tanıklar kendi kendileriyle tartışırlar ve yine kendi kendilerini çürütürler. Bu duruma örnek vermek gerekirse, Firuz, Kaya'nın "hiçbir konuda yalan söylemeyeceğini" belirtir. Aynı durum Tunç için de geçerlidir. Gerçekten de Tunç da Kaya'nın yalan söylemesine ihtimal vermez. Fakat hemen akabindeki sahnede Kaya, "Salim'in katil olduğu konusunda yalan söylediğini" beyan eder. Aslında tanık yalan söylediğini

¹² Bu konunun ironik tarafı ise Kirpi'nin muhtemel "ölümü"nü kendisine konu edinen bu metnin bizatihi kendisiyle ilgilidir. Eğer Kirpi gerçekten "ölmediyse", onun muhtemel "ölümü"nü konu edinen böylesi bir metnin "saçma" durumu kuşkusuz oldukça ilginç olmaktadır.

söylerken bile yalan söyleyebilir. Hangi durumda neyin geçerli olduğunun hiçbir temeli yoktur. Benzer bir durum Tunç ile Firuz için de söz konusudur. Tunç ve Firuz birbirlerini yalanlar, fakat doğru söylediklerine karşılındakini (polisi) inandırmak için birbirlerine referans verirler. 9 filmdeki tanıkların bu durumu Sartre'ın "Bulantı" romanındaki tarihçi karakterinin söylediklerini çağırıştırır: "Bütün bu tanıklıklarda eksik olan şey; sağlamlık, kesinlik. Yalanlamıyorlar birbirlerini, ama uyuşmuyorlar da. Sanki aynı insanla ilintili değiller. Ama öteki tarihçiler bu çeşit bilgilere dayanarak yazıyorlar." (Sartre, 2017: 31). Böylece yukarıda çizdiğimiz doğru ile yalanın bir arada mevcut olma durumu, filmde işlerlik kazanır. Filmde izleyici olarak, bizler dış dünyada doğru ile yalan arasında ilkinin ikinciye karşı kutsandığı bir hiyerarşinin yeniden bozulmasıyla karşılaşmaktayızdır.

Aynı durum filmin dışında yer alan dünyada olduğu gibi, tarihsel alanda da mevcuttur. Tarihçiler kendilerini ve ortaya koydukları anlatılarını doğrulamak adına bolca referans verirler. Referansların çokluğu tarihçinin "hakikate" yönelik yakınlığının önemli bir göstergesidir. Fakat bu durumu filmle birlikte düşündüğümüzde tanıkların birbirlerini yalanlaması veya en azından tanıkların birbirleriyle uyuşmaması ihtimal dâhilindedir. Başka bir ihtimal ise yukarıda Sartre'ın "Bulantı" romanından alıntıladığımız üzere kimi zaman tanıklıkların sağlamlık ve kesinliğe sahip olabilmelerine ve hatta birbirlerini yalanlamamalarına rağmen, onlardan hareketle tutarlı bir anlatı ortaya koymanın "imkânsızlığıdır". Bu anlamda referansın, geçmiş olay karşısında edindiği konumun veya niteliğinin ne olduğunun önemi yoktur. Bir ihtimal olarak en "doğru" tanığın bile "doğrusu" nun yanında "yalanı" nı beraberinde getireceği, her zaman "yalana" bulaşacağı, tanıklığın yapısı gereği kuvvetle muhtemeldir.

Tarihyazımı bağlamında tarihsel gerçeklik ile kurgu arasındaki ilişkiyi en iyi ortaya koyan şey, ister bir gerçeklik içeren herhangi bir anlatı olsun isterse de gerçeklikten tamamen bağımsız bir kurgu olsun geçmişteki her olayın bir şekilde bir biçime sahip olmasının elzem olmasıdır. Biçimin dışında bir olayın olmadığı, hem olaya kendi biçimini dayatan tanıklar açısından hem de o tanıkların ortaya koyduklarından hareketle olayı yeniden kuran tarihçi açısından aşikârdır. Aslında "şimdiden önceki zamana bakmanın" (Munslow, 2012: 29) bir biçimi olan tarih namına bu durum, geçmişteki olayın bizzat kendisinin taşıdığı yaşamsallıkla birlikte kaotik olmasını imlemektedir. Olay namına kaotik olanı aşmak ve kaosu kosmosa dönüştürmek adına "tarih düzeni, düzensizliğe tercih eder görünmektedir." (Vidal-Naquet, 1992: 16). Tarihçi Pierre Vidal-Naquet'nin söylediğinin aksine, aslında burada bir tercih değil, bir zorunluluk söz konusudur. Bu zorunluluk bağlamında hem tanık hem de tanığın tanıklığının bıraktığı izleri kullanan tarihçi, dağınık, çoğul ve kaotik olandan derli-toplu bir kozmos çıkarmaktadır (Sözer, 1981: 131). Kozmos, kosmos olmasının getirdikleriyle geçmişteki olaya yönelik bir biçimi açığa çıkarmakta, bu biçimin içeriği incelemesine, onun yerine geçmesine neden olmaktadır. Bu konu özelinde elimizde olan yegâne şey, dilsel bir alanda açığa çıkan biçimin kendisidir.

9 filminde yukarıda söylediklerimizi en iyi ortaya koyan sahne Firuz'un Kaya'nın muhtemel katilliğine ilişkin refleksidir. Kaya'ya sıradan arkadaşlıktan daha fazla duygular besleyen Firuz, onun katilliğine yönelik, *"Kaya katil olamaz. Size illa itiraf edecek birisi lazımsa ben itiraf edeyim. Bu hikâyeyi baştan, başka türlü anlatayım. Nasıl olsa bu hikâye nereye çekersen oraya gider. Bir daha anlatayım katil ben çıkarım. Kaya katil olamaz. Katil benim"* der. Bu alıntı bizlere geçmiş olaya ilişkin bir "gerçekliği" ifade etmez. Burada söz konusu olan durum katilin Firuz olması değildir. Firuz'un kurguladığı anlatının anlamı, biçimin, içerik üzerindeki şaşmaz hâkimiyetidir. Geçmişteki olay veya bu olaya ilişkin kayda alınan hikâyeye, dilsel göstergelerden oluşur. Sırf bu nedenle olay ya da hikâyeye yeniden anlatılma, kurgulanma ve değerlendirme ihtimalini kendinde taşır. Tüm bunların yeniden anlatılışı ise tüm bunlara yeni bir biçim vermek anlamına gelir. Olaya giydirilen bir maske olarak her biçim ise beraberinde yeni ve bir öncekinden farklı bir içeriği ortaya koyar. 9 filmi bağlamında artık fail ve bu faili fail yapan nedenler ortadan kalkmaktadır. Her yeni biçimle birlikte yeni faillerin ve yeni faillik nedenlerinin ortaya çıkması mümkündür. Eğer film içinde kalırsak, katil ya da fail ile "sıradan" insan arasındaki sınır da silinmeye, her an kaldırılmaya hazır hale gelmektedir. Katil ile sıradan insanın kaldırılmaya hazır bir sınırın hemen kenarında yer almaları, sınırların barındırdıkları, taşıdıkları anlamın karar verilemez olmasını imlemektedir.

Eski komünist Salim'in filmde yer alan *"her katil, katil olmadan önce sıradan bir insandır"* cümlesi bu bağlamda anılmaya değerdir. Salim'in deyişi, kaotik hayata karşı bireyi tanımlama, onu adlandırma problemini bize hissettirir. Anlatı bakımından sıradan bir insanla katil arasındaki farkı, içerik değil, biçim ve bu biçimin sağladığı gösterge dizisinin kendisi belirler. Gösterge dizisinin içinde kalan, bu dizinin dışına çıkmayan bir anlamdan ziyade, tanımlama sürekli olarak "dışarı"dan olmaktadır. Dolayısıyla tanımlama ve anlam sürekli olarak bir dışsallığı, yani bağlamın kendisini referans vermektedir. Her yeni biçimle birlikte Firuz gibi sıradan bir insan dahi katil olabilir. Benzer bir durum Kaya'nın Salim'in katil olmasına yönelik anlatısında da izlenebilir. Kaya ilk olarak Salim'in Kirpi'ye tecavüz etmeye kalktığını, Kirpi'nin ise buna karşı koyduğunu söyler. Devamında Kaya, Salim'in Kirpi'yi öldürdüğünü beyan eder. Kaya, bu olaya ilişkin anlatısını şöyle sonlandırır; *"ben o gece meleğin şeytana döndüğünü gördüm"* der. Alıntı, melek ile şeytan arasındaki sınırın belirsizliğini ve meleğin şeytana dönme ihtimalini gözler önüne serdiği gibi, tanık ile yalancı arasındaki farkı da belirsizleştirir. Çünkü sonradan anlaşılacağı üzere Kaya'nın bu tanıklığı diğer tanıklıklar gibi, tanığın kendiliğinden hareketle kurulmuş, "yalana" dayalı bir tanıklıktır. Meleğin şeytana dönüşmesine benzer olacak şekilde şimdi filmde, tanığın nasıl yalancıya dönüştüğünü gözlemleriz. Dolayısıyla 9, tanıklıktan kaynaklanan "doğru" ile "yalan" arasında bir ayırım kurmanın imkânsız olduğuna, araya çekilen sınırın tam da bir sınır olarak her zaman aşılmaya, ihlal edilmeye aday olduğuna işaret eder.

Birer Oyun Türü Olarak Tekerleme, Masal ve Tarih

Kaya'nın Salim'in katiliğine ilişkin anlatısının "yalan" olduğunun ortaya çıkmasından sonra polis, Kaya'dan her şeyi baştan anlatmasını ister. Bu istek üzerine Kaya, polise "*ne abi masal mı anlatayım, masal da bilmiyorum ki ben! Ne tekerleme mi söyleyeyim?*" der¹³. Polisin hakikate ulaşma temelli beklentisinin karşısına, Kaya'nın masal ve tekerleme türlerini çıkarması oldukça önemlidir. Çünkü bu sayede "hakikati" içerdiği savlanan tanıklık ile "hakikati" dışladıkları varsayılan masal ve tekerleme arasındaki fark ortadan kalkar. Yönetmen bu yaklaşımı ile "hakikat" ile kurgu arasındaki karar verilemezliği bizlere hatırlatır. Neyin "kurgu" neyin ise "hakikat" olduğu belirsizleşir. "Hakikati" içermesi beklenen tanıklık bir anda masal ve tekerleme türleri ile karşılaşılır. Bu durum yukarıda değindiğimiz yaşamın kendisi ile oyun arasındaki sınıra işaret eder. Yaşamın kendisi hiçbir surette ele geçirilemez. Yaşamı kuşatan bir anlatı mümkün değildir. Bu nedenle yaşama ancak bir söylem içinde yaklaşırız, fakat burada önem arz eden şey söylemin yaşamın kendisi olmadığını fark edilmesidir (Foucault, 1969: 275). Yaşama dair her anlatı, "gerçek" olmaktan uzak, masal ya da tekerlemenin gösterebildiği, bizlere her zaman oyunu hatırlatan biçimin kendisidir. 9, bu nedenle bir film ve bir kurgu olarak, bir söylem olarak, göstergelerin bir dizisi olarak film de kendi dışına çıkma ihtimali olmayan "yaşam"ın bizatihi kendisidir. Bu nedenden ötürü bir geçmiş olay olarak Kirpi'nin katli, "dört başı mamur bir anlatı" olarak, ancak masal ya da tekerlemenin verebileceği kadar anlatılabilir, kavranabilir. Şüphesiz yaşamın karşısına bir kurgu türü olarak masalın ve tekerlemenin çıkartılması, yaşam olarak geçmişi anlattığı, ona dair "hakikate" vakıf olduğu düşünülen tarih ile bu türler arasındaki farkı da belirsiz kılar. Tarihle masal ve tekerleme arasındaki farkı yaratan nedir sorusu anlamsızlaşır. Bu sorunun anlamını yitirmesiyle tarihin masal ya da tekerleme gibi "imkânsızın" kendisinde varlık kazanan bir kurgu olma ihtimali belirir. Bu ihtimalle birlikte yaşam olarak geçmiş karşısında tarihin varabileceği, sığınabileceği ve en sonunda kendini güvende hissedebileceği "hakikat" beklentisi yok olur.

Bir tür olarak masal ya da tekerlemenin deneyimlenen, içinde bulunulan yaşamın karşısına çıkması, onun yerine geçmesi, "hakikat" nosyonunun "altının oyulması" veya "altındaki temelin çekilip alınması" adına hayatidir. Film, yaşam ile kurgu arasında güvenle kurulan farkı silerek aslında oyun ile hakikat arasındaki farkı ortadan kaldırır veya en hafifinden belirsizleştirir. Artık, yaşam ve onun içinde deneyimlenen olay, sadece oyunun kendisinde ikamet eden masal veya tekerleme türlerinin verdiği kadarıyla ulaşılabilir. Oyun, film bağlamında yaşamı ikame eder, onun yerine geçer. Sadece elimizde yaşamı kucaklayan oyunun

¹³ Kaya hemen akabinde olayı anlatmak yerine, tekerlemeyi söyler; "*Küçük çapkın küçük çapkın sen yine mi unuttun iğneni? Dolapları açmışsın ortalığa saçmışsın hüperdetmişsin kaymağı, fırlatmışsın boş tabağı. Anne ben yalan demem sana sormadan yemem. Baktım dolap açtı benimde karnım açtı. Elim tabağa değdi...*"

kendisi vardır. Fakat oyunun yaşamı kucaklaması asla ona tamamıyla sahip olacağı ve her daim yaşamın kendisiyle olacağı anlamına gelmez. Her yeni oyunla birlikte yaşam yenilenir. Yenilenen yaşamın kendisi ise yeni “hakikatlere” kapı aralar. Bu oyunun en iyi serimlendiği ve hiçbir kaçış yolunun olmadığı yer filmin sonudur. Daha önce vurguladığımız üzere, oyunun kendisi 6 ile 9 rakamları arasında gerçekleşir. 6 ile 9 rakamları birbirlerinin tersi olmaları nedeniyle şekil açısından benzerdirler. Aralarındaki farkı belirleyen tek şey, ona yönelik bakışın açısıdır. Bu nedenle onlara yönelik bakış açısının değişmesi, rakamların kendisinin değişmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle rakamların ne olduğunun bir önemi yoktur. Zira 6 ile 9 rakamları birbirlerini kendilerinde taşırlar. Önemli olan rakamlara bakanın pozisyonudur. Rakamlar arasındaki bu yakınlık yönetmen adına oyunu kurmak için önemli bir fırsat sunar. Fırsatlardan ilki, filmin 6 “ana” tanıkla birlikte, tanıklıklarına birer kez başvurulmuş ve “tali” tanık diyebileceğimiz manav ile Kaya’nın sözlüsü ve Kirpi olmak üzere toplamda 9 kişiden oluşmasıdır¹⁴. Ana tanık bakımından 6 sayısı elimizdedir. Fakat diğer tanıkları ve olayın kahramanı Kirpi’yi hesaba kattığımızda ulaşılan rakam 9 olmaktadır. Tanık sayısından hareketle filmi adlandırma bakımından da bir karar verilemezlik durumu söz konusudur. Eğer 9 filmi yaşamın kendisini ikame eden bir oyunu imliyorsa, filmin kahramanları, yani tanıklar da bu nedenle birer “oyuncu” olmaktadır. Hangi oyuncu kümesini (ana-tali) filme ad veren, onu temsil eden bir varlık olarak kabul edeceğimiz, bizzat bu karar verilemezliğin kendisine işaret eder. Film adlandırma bakımından 6 ile 9 rakamlarının farkı bu nedenle tıpkı tanık kümeleri arasındaki fark gibi tam bir keyfilik taşır. Ad vermenin ve filmi bu ad üzerinden var etmenin hiçbir aşkın “geçerliliği” yoktur. Filmin adı, ad vermenin kendisinin ad verileni var ettiği kadar, onu nasıl sildiğini, yok ettiğini de gözler önüne sermektedir. Bu nedenle filmin adı, onu adlandırandan neşet eden tam bir keyfiliğin ürünüdür.

İkinci fırsat olarak filmin sonunda yine 6 ile 9 rakamlarının oyunuyla karşılaşırız. Daha önce de vurguladığımız üzere filmin bu oyunla başlaması ve bizzat bu oyunla bitmesi anlatının, yaşamı ikame etmesi ve bu hayatın belirttiği

¹⁴ Bu yaklaşımın tarafımızca ilginç yönü, tanıklar konusunda hangi tanığın “ana”, hangi tanığın “ana” tanıklara karşı “tali” olması gerektiğidir. Burada hangi ölçüt tanığı “ana” veya “tali” tanık yapmaktadır? Tanıklar arasında böyle ayrımlar kurmak mümkün müdür? Bizce değişmez ve sabit bir ayırım kurmak mümkün değildir. Dolayısıyla tanıklara iliştilen her sıfatın tırnak içinde verilmesi zorunludur. Çünkü bizleri böyle bir tercihi yapmaya tamamıyla niceliksel veriler itmektedir. Bu itilişin bizleri götürdüğü yer, konu bağlamında niteliksel olandır. Yani niceliksel olandan hareketle kurulan bir nitelik belirleme durumu söz konusudur. Bu veriler uyarınca ekranda en çok görülen, tanıklığına en çok başvurulmuş tanıklar “ana” tanık olurken, daha az gösterilenler “tali” tanık olmaktadır. Burada vurgulamak istediğimiz niceliğin ve ondan neşet eden niteliğin değişime açık bir bağlam olmasıdır. Dolayısıyla niceliksel olanı ekranda en çok görülme ve tanıklığına en çok başvurma değil de başka bir ölçüt olarak kabul ettiğimizde, tanıklar arasında kurulan bu hiyerarşik ilişkinin değişme ihtimali vardır. Hangi bağlamda kullanılırsa kullanılsın, tanığı “ana” veya “tali” olarak tanımlamak her açıdan bir keyfiliği barındırmaktadır. Bu keyfilik ise değişmeye, ortadan kalkmaya hazırdır. Yine bu keyfilik uyarınca, bir diğer konu da Kirpi’yle birlikte 9 filmi 9 kişiyle sınırlamak da mümkün değildir. Eğer daha okur odaklı bir perspektifle 9 filmine yaklaşırsak, söz konusu filmde hiç “görülmeyen” ama filme her seferinde bakan, filmi okuyan izleyiciyi de hesaba katmak mümkündür. Çünkü okumak-izlemek bir yerde karşısındaki yeniden üretmek anlamına gelmektedir. Bu yeniden üretilen orada duran ve bize 9 filmi olarak geleni bile aşma ihtimalini taşımaktadır. Bu durum ister istemez sayılamayacak kadar çok olanı ifade eden sınırsız “10. özne”nin filme dâhil edilmesi anlamını taşımaktadır. Metin bağlamında okur odaklı bir yaklaşım için bkz. (Novick, 2006: 544).

“hakikat”in oyunun dışında olmadığını göstermesi açısından “hayati”dir. Burada söz konusu olan şey yine karar verilemezliğin kendisidir. Çünkü filmin sonunda komünist-kırtasiyecisi Salim, sorgu odasından dışarı çıkarken, odanın kapısına çarpar ve oda kapısının numarası 6’yken 9 olur. Fakat 6 numarası 9’a dönerken kapının üzerinde kendi izini bırakır. Böylece 6 ile 9 rakamları arasındaki ayrım belirsiz kalır. Hem 6’nın izi hem de 6’nın değişmiş hali olarak 9’u izleyici görebilir. 6 ile 9 rakamları arasındaki oyun, kendi başına iradi ve bilinçli bir özneye tabi herhangi bir nedene bağlı değildir. Yönetmen, bu hamlesiyle nedenselliğin sadece rasyonel olamayacağını, bunun dışında herhangi bir nedenin rastlantısal olabileceğini bizlere gösterir. Gerçekten de düşünen, bilen ve anlam veren özneler olarak olayların kökenine sürekli olarak akıl ve mantığa uygun nedenler atfederiz. Bu nedenleri hem şimdide cereyan eden olaylara hem de geçmişte cereyan etmiş olaylara dayatırız. 9 rakamı, filmi var eden, ona tüm var oluşunu kazandıran, filmin temsil ettiği her şeyi kapsayan, tüm filmin bir anlatı olarak varoluşunu garanti eden bir addır, bir göstergedir. Bu göstergenin kökeninde akla ya da bilince dayalı bir neden değil, rastlantısallığın kendisi vardır. Oyunu mümkün kılan bir kurucu unsur olarak rastlantı, 6’nın 9’a dönüşünde oynadığı rolle yaşamın tüm kaosunu, tutarsızlığını ve temsil dışılığını imler. Herhangi bir tutarlı, rasyonel ve anlaşılır bir neden aramak beyhudedir. Filmde serimlenen bu oyun, ihtimal dâhilinde olmayan, hiçbir zaman da anlaşılamayacak, umulmayacak olanın bir şekilde var olabileceğini bizlere hissettirmektedir. Dolayısıyla oyunun dışında bir yaşam ya da yaşam olarak geçmiş mümkün değildir. Oyun, hiçbir öznenin sultanı altın girmeksizin tüm rastlantısallığıyla bu andan itibaren hem yaşamın hem de yaşam olarak geçmişin kendisi yerine geçer.

Sonuç Yerine

9 filmi, tüm hareketi içerisinde sanatını gerçekleştirerek, yaşam olarak geçmiş ile ona yönelen, bir dille kurulan ve göstergelerden örülü bir anlatı olarak tarih arasında kapanmaz bir fark olduğunu gösterir. Akıp giden, durmadan ilerleyen, geçmiş, şimdi ve gelecek olarak imlenen yaşam asla bir metnin ya da bir anlatının kucaklayacağı tamlık ve bütünlükte verilemez. Şüphesiz “hakikat” bu sürekli akıp giden yaşamın kendisinde mevcuttur. Fakat bu akıp giden ve ele avuca sığmaz yaşamın içinde yer alan hakikat, onu anlatanın ya da kurgulayanın dışında değildir. Zira dilin dışında bir “hakikat” mevcut değildir. Bu açıdan ne kadar çok “hakikate” yönelik deyiş varsa, o nispette “hakikat” olduğu, “hakikatin” tekil değil, tamamıyla çoğul olduğu söylenebilir.

Tarihin ve onu icra eden tarihçinin epistemolojik bir belirsizlik, hatta yetersizlik içinde olduğu açıktır. Tarihçi, geçmişte olanın hakkıyla bilinmesini sağlayacak epistemolojik araçların yoksunluğunu bir kenara bırakarak veya sümen altı ederek, ancak “ontolojik realizm” temelinde tarihi gerçekleştirebilir. Tarihçinin “hakikate” ulaşmak adına elinde tuttuğu yegâne şey, kendileri de birer tanık olan vesikalar ya da belgelerdir. Filmin de gösterdiği gibi hiçbir tanıklık hakikati

hakkıyla dillendiremez. Sürekli olarak kendinden hareket eder. Hem bir benlik sorunu olarak hem de bir dillendirme meselesi olarak hakikat tanık karşısında eğilip bükülür. Tek ve değişmez olması beklenen “hakikat”, tanıklığın kendisiyle birlikte çoğul ve değişen bir şey haline gelir. Geçmiş karşısında tarihin yeterli epistemolojik aygıtlardan yoksun bulunması bizim tarihin “imkânsızlığı” olarak dillendirdiğimiz “imkâna” tekabül eder. Bir imkân olarak “imkânsızlık” tarihin durmaksızın yeniden yazılmasının, bu sayede yeniden “saçılmasının” biricik “imkânı”dır. Çünkü tarihin yaşam olarak geçmişin neresine gönderileceği, yaşam olarak geçmişin hangi yönünü temsil edeceği bitimsiz ve her daim sorulması gereken bir sorudur. Her “saçılma”, yeni ve bir öncekinden farklı bir anlama tekabül edeceği için tarihin totaliter olması, bir tek anlamı dikte edip, diğer anlamları dışarıda bırakması da imkânsızdır. Kendi varoluşunda taşıdığı bu “saçılma” potansiyeliyle tarihin tıpkı yöneldiği yaşam olarak geçmiş gibi çoğul, değişime açık kalması bizce her zaman ihtimal dâhilindedir.

Önce bilimselleştirilen, sonra bir yöntem olarak varlık kazanan tarihin durmaksızın akıp giden bir yaşam olarak geçmişi yakalaması ve onun içinde yer alan yaşamsallığı bertaraf etmesi mümkün değildir. Tersine yaşam olarak geçmiş, taşıdığı yaşamsallıkla birlikte asla geçmiş olarak “geçmişte” kalmaz, şimdi ve geleceği kuşatır ve sonunda tarihin kendisini de bulur. Böylece kendi imkânsızlığında bir imkân olarak tarihi bizatihi taşıdığı yaşamsallığa konumlandırır. Bu itibarla tarih, yaşam olarak geçmişe yönel(e)mez, aslında yaşam olarak geçmiş taşıdığı yaşamsallıkla tarihe yönelir, onu bulur, kendinden bir şeye, yani yaşayan, canlı bir şeye dönüştürür. Tarih uzamında söyleyen veya yazan, yaşam olarak geçmişin yaşamsallığında artık söylenilen ve yazılan hale gelir. Böylece tarih uzamında kendini tarihçi, yazar, okur ya da özne olarak konumlayan, yaşam olarak geçmişin sahip olduğu yaşamsallık tarafından bir şekilde bulunarak tüm pozisyonunu yitirir. Dolayısıyla tarihçi ya da tarihe yönelen herhangi bir kişi, tüm “hakikat” arayışında karşısına aldığı, ortaya çıkarmaya çalıştığı “nesne” tarafından-yaşam olarak geçmişin yaşamsallığı tarafından-karşıya alınır, üzerine bir şeylerin söylenilebildiği, yazılabildiği bir “şey”e dönüşür. Kuşkusuz böylesi bir okuma biçiminde özne ve nesne arasında kurulan ayrımın ne ölçüde keyfilik taşıdığı, sabit olmaktan ne derece uzak olduğu ve her an farklılaşabileceği netlik kazanır.

KAYNAKÇA

Kitap ve Makaleler

- Adorno T. W.- Horkheimer M. (2010) *Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar*, Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Akutagava, R. (2016) *Rashomon ve Diğer Öyküler*, Der. ve Çev. Oğuz Baykara, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Ankersmit, F. R. (1990) “[Historiography and Postmodernism: Reconsiderations]: Reply to Professor Zagorin”, *History and Theory*, vol. 29, no. 3, s. 275-296.
- Ankersmit, F. R. (1994) *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor*, University of California Press, Berkeley.
- Aumont, J. (2011) “L’histoire du cinéma n’existe pas”, *Cinémas*, Vol. 21-2,3, s. 154-168.
- Aymes, M. (2004) “L’archive dans ses œuvres (Rancière, Derrida)”, *Labyrinthe*, Vol. 17, s. 69-77.
- Bali, R. (2015) *Cumhuriyet Yıllarında Türkiye Yahudileri: Bir Türkleştirme Serüveni*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Beiser, F. C. (2011) *The German Historicist Tradition*, Oxford University Press, Oxford.
- Berkhofer Jr., R. F. (1995) *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*, Harvard University Press, Cambridge.
- Bora, T. (2015) *Medeniyet Kaybı: Milliyetçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar*, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Boyd, D. (1987) “Rashomon: From Akutagava to Kurosawa”, *Literature/Film Quarterly*, Vol. 15-3, s. 155-158.
- Cemsu, F. (2002) “Ümit Ünal’ın 9’u”, *Evrensel Kültür*, S. 132, s. 46-47.
- Clark, M. (2002) *Nietzsche on Truth and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- De Gournay C. (1993) “Le deuil de l’image: De la photographie à l’image virtuelle”, *Réseaux: Vers une nouvelle pensée visuelle*, vol. 11, n°61, s. 125-132.
- Deleuze, G. (2004) *Proust ve Göstergeler*, Çev. Ayşe Meral, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Demir, G. Y. (2018) *Dilin Belirsizliği*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Demirtaş, M. (2015) *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünürü*, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

- Dening, G. (2013) "Writing, Rewriting the Beach: An Essay", *Authoring the Past: Writing and Re-thinking of History*, Ed. Alun Munslow, Routledge Taylor and Francis Group, London, s. 7-25.
- Derrida, J. (1972) *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Derrida, J. (1978) *Writing and Difference*, Trns. Alan Bass, Routledge, London and New York.
- Derrida, J. (2011) "Mahmuzlar: Nietzsche'nin Üslupları", *Nietzschelerin Şöleni*, Der. ve Çev. Ali Utku-Mukadder Erkan, Otonam Yayıncılık, İstanbul.
- Di-Capua, Y. (2009) *Gatekeepers of the Arab Past: Historians and History Writing in Twentieth-Century Egypt*, University of California Press, California.
- Donath, O. (2015) "Regretting Motherhood: A Socipolitical Analysis", *Sings Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 40-2, s. 343-367.
- Edgü, F. (2017) *Yazmak Eylemi: Bir Toplumsal/Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme*, Sel Yayınları, İstanbul.
- Eğilmez, D. B. (2017) *Osmanlı İmparatorluğu'nda Hoşgörü Söylemi (1545-1566)*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Elmas, E. (2021) Tarih ve Olay: Tarihsel Bir Olay Olarak Osmanlı Sanayileşmesi Üzerine Tarihyazımsal Bir Soruşturma (Yayımlanmamış doktora tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih ABD, Edirne.
- Ferro, M. (1991) "1975-19.., le cinéma au service de l'histoire" *Histoire des théories du cinéma*, Ed. Joël Magny, Cinemaction, s.170-174.
- Ferro, M. (1995) *Sinema ve Tarih*, Çev. Hülya Tufan-Turhan Ilgaz, Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Foucault, M. (1969) *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris.
- Heidegger, M. (2011) *Sanat Eserinin Kökeni*, Çev. Fatih Tepebaşı, De Ki Basım Yayın, Ankara.
- Heidegger, M. (2013) *Olmaya Bırakılmışlık*, Çev. Mesut Keskin, Avesta Basın Yayın, İstanbul.
- Hess, A. (1968) "The Moriscos: An Ottoman Fifth Column in Sixteenth-Century Spain", *The American Historical Review*, Vol. 74-1, s. 1-25.
- Hill, C. (2017) *Marksizm ve Tarih*, Haz. Aynur Toraman, Çev. Aynur Toraman-Elifcan Karacan, Kor Kitap, İstanbul.
- Sartre, J. P. (2017) *Bulantı*, Çev. Selâhattin Hilav, Can Yayınları, İstanbul.
- Jenkins, K. (1995) *On 'What is History?' From Carr and Elton to Rorty and White*, Routledge, London.
- Kleinberg, E. (2017) *Haunting History: For a Deconstructive Approach to the Past*, Stanford University Press, Stanford-California.

- Köksal, Ö. (2020) “Makine ve Kırpı”, *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, Haz. Umut Tümay Arslan, Metis Yayınları İstanbul, 233-241.
- Kracauer, S. (2014) *Tarih Sondan Bir Önceki Şeyler*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kurosawa, A. (1983) *Something Like an Autobiography*, Trans: Audie E. Bock, Vintage Books, New York.
- Kurosawa, A. (1994) *Kurbağa Yağı Satıcısı*, Çev. Deniz Egemen, Afa Yayınları İstanbul.
- Lanzmann, C. (1985) *Shoah préface de Simon de Beauvoir*, Editions Fayard, Paris.
- Linden, G. W. (1973) “Five Views of Rashomon” *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 56-4, s. 393-411.
- Mason, M. (2007) “Exploring ‘the Impossible’: Jacques Derrida, John Caputo and the Philosophy of History”, *Rethinking History*, Vol. 10-4, s. 501-522.
- Munslow, A. (2012) *A History of History*, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York.
- Munslow, A. (2000-a) *Tarihin Yapısökmü*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Munslow, A. (2000-b) *The Routledge Companion to Historical Studies*, Routledge, London.
- Munslow, A. (2003) *The New History*, Pearson Longman Press, London.
- Murray, S. O. (2000) *Homosexualities*, University of Chicago Press, Chicago.
- Nichanian, M. (2011) *Edebiyat ve Felaket*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (1989) *On the Genealogy of Morals&Ecce Homo*, Çev. Walter Kaufmann-RJ Hollingdale, Vintage Books, New York.
- Novick, P. (2006) *That Noble Dream: The “Objectivity Question” and the American Historical Profession*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Palmer, E. D. (1998) “Heidegger and the Ontological Significance of the Work of Art”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 38-4, s. 394-411.
- Pomian, K. (1984) *L’ordre et temps*, Éditions Gallimard, Paris.
- Queneau, R. (2019) *Biçem Alıştırmaları*, Çev. Armağan Ekici, İstanbul.
- Ricoeur, P. (2012) *Hafıza, Tarih, Unutuş*, Çev. M. Emin Özcan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Rosenstone A. R. (1995) *Visions of the Past: The challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge, s. 22-23.

- Rosenstone, A. R. (2013) "Confessions of a Postmodern (?) Historian", *Authoring the Past: Writing and Re-thinking of History*, Ed. Alun Munslow, Routledge Taylor and Francis Group, London, s. 127-141.
- Sarup, M. (1993) *An Introduction Guide to Post-Structualism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, New York.
- Schmitt, A.-Sofer, J. (1995) *Müslüman Toplumlarda Erkekler Arası Cinsellik ve Erotizm*, Çev. Dilek Canat, Kavram Yayınları, İstanbul.
- Simiand, F. (1960) "Méthode historique et science sociale", *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 15^e année No: 1, s. 83-119.
- Sözer, Ö. (1981) *Anlayan Tarih: Dil-Tarih İlişkisi Üzerine Bir İnceleme*, Yazko, İstanbul.
- Spivak, G. C. (2016) *Madun Konuşabilir Mi?*, Çev. Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, Emre Koyuncu, Dipnot Yayınları Ankara.
- Şirin, İ. (2021) "Tarih Yazımında Dilbilimsel Arayışlar", *Tarih ve Diğer Disiplinler: Geçmişin Peşinde Disiplinlerarası Bir Kılavuz*, Ed. Mehmet Yaşar Ertaş, İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, s. 153-181.
- Trouillot, M. R. (2015) *Geçmiş Susturmak: Tarihin Üretilmesi ve İktidar*, Çev. Sezai Ozan Zeybek, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Vidal-Naquet, P. (1992) "Le couple histoire-mémoire face à la Shoah", *Hommes et Migrations*, No: 1158, s. 15-16.
- White, H. (1985) *Tropics of Discourse Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- White, H. (1987) *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- White, H. (1996) "The Modernist Event", *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, ed. Vivian Sobchack, Routledge, New York, s. 17-38.
- White, H. (2013) "Tarihsel Olay", Çev. Sanem Peker, *Cogito 73:Tarihyazımı*, İstanbul, s. 61-87.
- Yıldız, E. (2017) *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gough, Schapiro, Derrida*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Filmler

- Godard, J. L. (1967) *Week-end*.
- Kurosawa, A. (1950) *Rashomon*.
- Kurosawa, A. (1985) *Ran*.
- Ünal, Ü. (2002) 9.
- Von Trier, L. (1987) *Epidemic*.