

Kolektif Hafızamızda “Susturulamayan Bir İç Ses”:*Babamın Sesi*¹ *Voice of My Father*. “An Unrepressed Inner Voice” in Our Collective Memory ²

Pınar YILDIZ³

Öz

Bu çalışma *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012) filminin sesle kurduğu ilişkiye *kulak vererek* bir ses estetiği ya da politikası üzerine düşünmenin yollarını aramaktadır. Bu ara-yışta, referans noktaları Mladen Dolar ve Pascal Bonitzer’in ses/psikanaliz ve sinema üzerine çalışmalarıdır. Aynı zamanda filmler üzerine yürütülen tartışma, travmatik bir geçmiş konu edinmeleri nedeniyle travma sinemasıyla da diyalog hâlinde olacaktır. Travma sineması, travmatik bir geçmiş anlatmanın kendi estetiğini dayattığını ve bu estetiğin aynı zamanda etik-politik bir tercihi de içerdiğini savunur. Buradan hareketle hem ailevi hem de toplumsal bir travmaya tanıklığa çağıran *Babamın Sesi* filminin ses kullanımına dair estetik tercihinin, seyirciyi nasıl bir etik/politik düzleme çağırıldığı tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Travma, Sinema, Bellek, Psikanaliz, Ses.

Abstract

This article addresses the politico-aesthetics of voice by examining the way in which the film *Babamın Sesi* (*Voice of My Father*) directed by Orhan Eskiköy and Zeynel Doğan (2012) relates to different forms of giving vocal. For the analysis of the film, it dialogues with much of trauma cinema and sets out Mladen Dolar and Pascal Bonitzer’s studies on voice/psychoanalysis and cinema. The traumatic cinema argues that telling a traumatic past imposes its own understanding of aesthetics and that the latter includes an ethico-political preference. Departing from this precept, the article further demonstrates that *Voice of My Father*’s aesthetic preference on the use of voice, while marking out a familial and social trauma, calls audiences to an ethico-political position.

Keywords: Trauma, Cinema, Memory, Psychoanalysis, Voice.

Giriş

Zorunlu göç sırasında ailesini kaybeden ve kimliğini gizleyerek hayatına Ayşe olarak devam eden Eleni’nin hikayesini anlatan *Bulutları Beklerken* filminde, Ayşe/Eleni’nin gizlenmiş tarihiyle arasındaki bağ, bugüne musallat olan geçmişe dair hayali ses ve görüntülerdir. Filmin düzleminde beliren göçe dair görüntü ve sesler, Eleni’yi ve seyirciyi geçmiş hatırlamaya ve *duymaya* çağırır. Filmin bir sahnesinde Ayşe/Eleni köyde bağ kurduğu tek kişi olan Mehmet’e ku-

¹ Bu çalışmanın ilk versiyonu “Hayalet Sesler: Türkiye Sinemasında Bastırılanın Sesi” adıyla 2015 yılında gerçekleştirilen Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler “Sinema ve Ses” konferansında sunulmuştur.

² Makale başvuru tarihi: 01.11.2017, Makale kabul tarihi: 13.03.2018.

³ Bağımsız Araştırmacı, pinaryildiz.y@gmail.com.



laklara üfleyen “karakoncolos”larla⁴ ilgili bir masal anlatır. Bir gece inlerinden kalkıp geceleri herkesin kulağına üflemeye başlayan “karakoncolos”lardan kaçan köylüler nereye giderlerse gitsinler, onların bedduasından kurtulamamışlardır. Eleni’nin anlattıklarından etkilenen Mehmet “karakoncolos”ların kulağına üflemesine engel olmak için kulaklarını bantla kapatır. Son dönem Türkiye sinemasında geçmişten kalan bu ses, bir diğer ifadeyle kulaklara üflenen geçmişin sesi birçok filmde duyulmaya başlanır. *Rüzgarlar* (Selim Evci, 2013) filminde ses kayıtlarıyla ilgilenen Murat, Gökçeada’da yaşayan 80 yaşlarındaki Madam Styliani’nin hikayesini kendi sesinden kaydeder. Ancak kayıtlar tamamlanmadan Madam ölür ve geriye sesi kalır: “Biz 9 bin kişiydik evlat bu adada. Neden 200 kişi kaldık?”. Maraş Katliamını anlatan *Babamın Sesi* filminin de kurucu unsuru ses kasetleridir. Ölü bir babanın sesinden, kolektif hafızada bastırılmış olanın sesini duymaya çağırılır. Türkiye sinemasının “sesi”ne musallat olan bu seslerin örneklerini çoğaltmak mümkün. *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014), *Sesime Gel* (Hüseyin Karabey, 2015), *Ana Dilim Nerede?* (Veli Kahraman, 2012).

Türkiye sinemasında özellikle “Kürde veya Kürt coğrafyasına yer açan filmlerin birçoğunda, ya çaresizliğin ya da ‘ortak dil’ yokluğunun ifadesi olan uzun suskunluklarla ya da bu suskunluğa eklenmiş takıntılı bir ses arayışıyla karakterize bir ‘ses’ izleği” karşımıza çıkar (Çelenk, 2014). Ortak özellikleri travmatik bir geçmişi ve duyulmaz kılınan sesleri konu edinmeleri olan bu filmlerin ses düzlemi, çerçeve dışından çerçeveye sızan ve iç-dış ayrımını bozan bedensiz seslerden, sessiz bedenlerden, ölülerin seslenmelerinden ama illa ki bugüne musallat olan susturulamayan “inatçı sesler”den oluşur. Bu çalışma *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012) filminin sesle kurduğu ilişkiye *kulak vererek* bir ses estetiği ya da politikası üzerine düşünmenin yollarını arayacaktır. Bu arayışta, referans noktaları Mladen Dolar ve Pascal Bonitzer’in ses, psikanaliz ve sinema üzerine çalışmaları olacaktır. Aynı zamanda filmler üzerine yürütülecek tartışma, travmatik bir geçmişi konu edinmeleri nedeniyle travma sinemasıyla da diyalog kuracaktır. Zira, travma sineması travmatik bir geçmişi anlatmanın kendi estetiğini dayattığını ve bu estetiğin aynı zamanda etik-politik bir tercihi de içerdiğini savunur (Saxton, 2008). *Babamın Sesi* filminin ses düzlemi analiz edilerek, filmin geçmişi hatırla(t)ma biçiminin etik-politiği tartışılacaktır. Bonitzer’e göre iktidar söylemlerinin ve iktidar söylem biçimlerinin altüst edilmesi, gerçeklerin, bakışın ve sesin ilişkisinin başka bir biçimde örgütlenmesiyle mümkün olabilir (2007:39). Travmatik bir geçmişi konu alan *Babamın Sesi* filminin ses düzlemi analiz edilerek, filmin kolektif hafızanın susturulmuş sesleriyle kurduğu ilişki biçiminin (estetik) etik-politik karşılığı tartışılacaktır. Bu tartışma, kolektif (ses) hafızamızda kimi seslerin nasıl gasp edilip duyulmaz kılındığını ortaya çıkaracaktır. Bonitzer’e göre iktidar söylemlerinin ve iktidar söylem biçimlerinin altüst edilmesi, gerçeklerin, bakışın ve sesin ilişkisinin başka bir biçimde örgütlenmesiyle mümkün olabilir (2007:39). Filmin ses düzlemine dair analizi, sadece kimi seslerin nasıl susturulduğunu değil, toplumsal iktidarın kendi sesini nasıl duyulur kıldığını (söylem biçimlerini) da ortaya koyacaktır.

Sinemanın Travmatik Sesleri

“Bakış ve Sesin savaşı. Yasanın sürekliliğini sağlamak için yapılan aynı savaş. Straub, Godard, aynı savaş: Bakışı ve sesi bölerek, bakışla sesin, söylenemez olanla saklı olanın eski faillik suç ortaklığını boş plan (beyaz ya da siyah) ve yer değiştirmiş ses (direct ya da off) kullanımıyla biçerek, şu eski ölü baba yasasına gülüp geçen deliği açmak için verilen aynı savaş”⁵

⁴ Özlem Köksal, Ayşe/Eleni’nin hikâyesini anlatmasının yanı sıra bu masalın önemli bir detayının daha olduğunu belirtir: “Hem Ayşe/Eleni’nin hem Mehmet’in bildiği ‘karakoncolos’ kelimesinin canavarımsı bir yaratığı işaretlediğini izleyici olarak anlasak da birçoğumuzun aşına olduğu bir kelime değildi bu. Kelime aslında daha çok yöreye özgü, o bölgede kullanılan/bilinen bir kelime ve Yunanca karlar altında yaşayan mitik yaratıkları anlatmak için kullanılan ‘Kallikantzaros’ kelimesinden geliyor. Bir başka deyişle zamanında Pontus Rumların yoğun olarak yaşadığı bu bölgede yörenin kadim halkının dili Türkçe’ye de izlerini bırakmış ama Türkçe’nin belleğinden (ve yörenin belleğinden) bu izlerin geçmişi silinmiş. Kelime neredeyse bize geçmişten göz kırpan bir hayalet dönüşüyor bu hâliyle” (2011: 84).

⁵ (Bonitzer, 2001: 61).



Sinema, hemen her zaman öncelikle görsel bir sanat olarak tanımlandığı için ses, görüntünün peşinden giden bir araç olarak ikinci planda kalmıştır. Christian Metz'e göre, görseelliğin işitilebilir olan üzerindeki hiyerarşisi sadece sinemaya özgü değil, daha genel kültürel üretimle ilişkilidir (akt. Doane, 1980:3). Görsel bir sanat olarak sesin yokluğuyla doğan sinema, aslında hiçbir zaman sessiz olmadı (Le Fevre Berhelot, 2013: 1). Sesin yokluğu, hareketli görüntü, mimik, jestler ve altyazıyla doldurulmaya çalışıldı (Doane, 1980: 33). Bir anlamda sesin yokluğunu görüntünün aşırılığıyla kapatmaya çalışan sinema, sesle karşılaştığında "sinematik dilin saflığını" tehdit edeceği varsayımıyla sesi bünyesine kolayca kabul etmedi. Senkronize sesi, görüntüye ve sinematik dile bir tehdit olarak algılayan Rene Clair, Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov gibi teorisyen-yönetmenler görüntüyü korumak adına *asenkronize* ses kullanımını savundular (2013:2).

Sinema, büyüsunü araçlarını bir araya getirerek bütüncül bir evren yaratabilme potansiyelinden alır. Bu bütüncül evreni bozabileceği varsayımıyla şüpheyle karşılanan ses, daha sonra tam da bu evreni tamamlayan, gerçeklik iddiasına ek bir gerçeklik sunarak pekiştiren ve görüntünün peşinden giden bir araç olarak sinematografik evrende yerini alır. Görüntüyle ilişkili olarak tartışılan sinema (Doane, 1980:39) sesi de kendi evrenine katarak, ses ve bakışı birbirine uydurarak "görülen ve işitilenden oluşan pürüzsüz" bir akış yaratır (Dolar, 2013: 68). Klasik sinemanın işleyişi bu süreklilik ve anlamın sabitlenmesi üzerine dayanıyorsa modern sinema, bu sürekliliğin sorgulanmaya başladığı yerde doğmuştur (Bonitzer, 2007). Klasik sinemanın geriye attığı şeyin "kopuş ve süreklilik" olduğunu söyleyen Bonitzer'e göre sinemanın gücü tam da burada sürekliliğinin sallantıda bırakılmasındadır (2007:16). Bonitzer, klasik sistemde temel işleyişin alan-dışında süren devamlılık olduğunu belirtir. "Bir film kişisi kameranın görüş alanından çıktığı zaman, biz onun görsel alanın dışında kaldığını kabul ederiz, ama o dekorun başka bir noktasında, bizden saklı bir noktasında, kendine özdeş olarak, var olmaya devam eder" (Bazin'den akt. Bonitzer, 2007:15). Dolayısıyla çerçeve dışında süren bu var oluş, çerçevenin içinde kalanın gerçekliğini ve tamlığını garanti altına alır; alan-dışı bir anlamda çerçevenin gerçeklik vaadinin tamamlayıcısına dönüşür. Böylece gördüklerimiz ve duyduklarımız dışında bir gerçeklik olmadığı yanılması yaratılır. Bonitzer, bu süreklilik ilkesinin sadece bakışla yani kameranın gösterdiğiyle kurulduğu varsayımına itiraz eder ve sesin varlığını hatırlatır: "Alan-dışında işitilen ses de vardır, bu unutulursa (işitsel dünya görsel dünyadan daha geniştir) sinemayı küçük Platonvari aygıtla (mağara efsanesi) sınırlama tehlikesi belirir" (2007: 22). Bakışın gölgesi altında kalmış olan sese ve aynı zamanda sinemanın, mevcudiyetle değil de yoklukla, gösterilemeyenle kurduğu ilişkiye dikkatimiz çeker: "Sinema gösterdikleriyle olduğu kadar göstermedikleriyle de iş görür, sinematografik uzay bir alan-uzay ve bir alan-dışı uzay ile (izleyici tarafından) görülen ve görülme-yene" eklemeler (Bonitzer, 2007:17). Bir filmde, alan-dışı, "sadece ekranın gösterdiklerine ek bir gerçeklik vermek için kullanılabilmesi gibi, sinematografik uzayın tamamlanmamışlığının, bölünmüşlüğü'nün, yarıklığı'nın" altını çizmek için de kullanılabilir (Bonitzer, 2007:12). Günümüz yaşayan sineması Godard'dan Bresson'a, Antonioni'den Duras'a kadar sinematografik uzayın bölünmüşlüğü'nü tartışmaya açar (Bonitzer, 2007: 22). Modern sinema, bakış ve sesi parçalayarak, çerçevenin sınırlarını ihlal ederek bakışı bedenden, sesi bakıştan kopararak, tamlık vaadine yokluğu, eksikliği, kontrol edilemeyen bakış ve sesleri dâhil etmeye başlar. Bütün bir modern sinema "filmsel imgenin dolu, ekseni belirli, derinlemesine görüntü olarak tanımlanan klasik statüsüyle birlikte, sesin görüntüyle homojen uyumlu kullanımını yeniden tartışma konusu" yapmıştır (Bonitzer, 2007: 37). Bu tartışma, aynı zamanda sinemanın gerçekliği bütünüyle aktaran nötr bir araç olduğunu da tartışmaya açarak seyircinin her şeyi gören ve bilen kadir-i mutlak pozisyonuna duyulan inancın sorgulanmasının yolunu açmıştır. Böylece gerçekliğin sürekli yeniden kurularak inşa edildiğini ifşa eden modern sinema seyircinin güvenli/ahlaki pozis-



yonunu da yerinden etmeye başlar (Arslan, 2017).

Sinemanın dolu ekseninin tartışılması ve yoklukla bir arada düşünülmesi modern sinemadan daha önce gerçekleşir. Yokluğun film diline çevrilebilmesinin modern sinemaya giden yolu açtığını öne süren Philippe Huneman, yokluğun sahnelenmesine örnek olarak ilk büyük modern film olan *L'Avventura*'yı (Macera, M. Antonioni, 1960) verir. Film, başroldeki kadının ortadan kaybolması üzerine kuruludur. Alain Resnais'nin *Muriel (Acı Hatıralar)*, 1963 filmi de gösterilmeyen üzerinedir (Huneman, 2005: 25): Filmde “Cezayir'deki savaş ve işkenceye ait hiçbir çekime rastlamayız. Sadece birkaç 8 mm'lik çekim vardır. Ancak Resnais, sunduğunu iddia ettiği o dehşetli aslında sunamaz” (Huneman, 2005:25). *Hiroşima Sevgilim* filmi de doğrudan temsile dönüştürülemediğini işaret eder: “Hiroşima'da hiçbir şey görmedin”. Huneman'a göre çünkü görülecek ve filme alınacak hiçbir şey yoktur: “Ama asıl mesele, bunun Hiroşima ile ilgili bir film çekmeye mani olmamasıdır. Dahası böylesi bir film çekmeyi gerekli kılan da budur. Hatta denilebilir ki modern sinema nihayetinde kaynağını bu gereklilikten alır” (2005: 25).

O hâlde tartışmanın geldiği noktada bir parantez açıp şu soru üzerine düşünebiliriz. Bütünlük ve istikrar vaadine dayanan sinema neden yokluğu ve kaybı dert etmeye başlar? Mevcudiyeti doğrudan aktardığı iddiasına dayanan ve gerçekçiliğini de bu aktarımı kusursuz kılmasından alan sinema, neden mevcut olmayı imgeye dönüştürmek üzerine düşünmek zorunda kalır? Neden ses ve görüntünün parçalandığı, anlamın tamamlanamadığı, kayıp ses ve bakışların musallat olduğu bir evren inşa etmeye başlar? Sinemanın pürüzsüz perdesine *kesik atan* Holokost gerçekliğidir. Modern sinemanın ortaya çıkmasından bir sahne önce sinema, Holokost yıkımıyla yüzleşmiş ve bir yıkımın içinden geçerek modern sinemaya doğru yol almıştır. Bir diğer deyişle, sinema bu yıkımı kendi diline dönüştürmeye çalışırken dönüşmüştür: “Modern sinema sık sık söylendiği gibi kopukluk etkilerini, üst üste binmeleri, seslendirmenin ‘gürültü’lerini işe koyarak yürür; böylece filmsel imgenin gerçeklik etkisinde, sesin hakimiyetinde bir yırtılma gerçekleşir” (Bonitzer, 2007: 37). Yokluğun sahnelenmesi olarak Holokost'un imgeye dönüştürülmesine işaret eden Huneman'a göre kendisine tanık olanları yok etmiş bir olaya ait görüntüler üretmek imkânsızdır; ancak tam da bu imkânsızlıktan bir imkân yaratmak modern sinemaya giden yolu açmıştır:

“Lanzmann'ın *Shoah* filminde bu önerme hâkimdir. Alain Resnais, *Hiroşima ve Muriel*'de bu meseleyi anlatır, Antonioni ve Rivette de. Tıpkı “filme alma” ve “gösterme” meselesini ayırarak, savaş sonrası yıllarda tüm yönetmenlerde de görüldüğü gibi. Bunlar modern sinemanın başlamasını sağlayan isimlerdir.” (Huneman: 2005: 25)

Holokost, bütünüyle hükmedilemeyen ve anlama dönüştürülemeyen bir kör nokta olarak, sinemanın tamlık evrenine bir *kesik* atmış, seyirciyi de kontrol edilemeyen bakış ve seslere maruz bırakmıştır. Modern sinema işte o *kesikten* doğar. Seyircinin her şeyi gördüğü ve duyduğu varsayımından, gerçeklikle temsil arasında doğrudan bir aktarım olduğu inancından, anlamın tek ve sabit olduğu anlayışından kopuş gerçekleşir. Seyircinin kadir-i mutlak bakışına dönük bir bakışla, hükmedilemeyen bir sesle ve tekensiz alanlarla sinema, görmezden ve duymazlıktan geldiklerimizle bizi yüzleştirir. Sinema estetiğinin etik-politik bir bağlama taşındığı nokta da burasıdır: Estetiğin politikası. *Shoah* belgeselinde Holokost'u anlatırken Lanzmann bu *görünür değildir, buna bakamazsınız* der (akt. Saxton, 2008: 29). Bu inançla Holokost'a dair hiçbir arşiv görüntüsü kullanmaz. Holokost, perdeyi yokluğuyla kaplar. Sadece bakışı parçalayarak değil, sesi de parçalayarak inşa edilir bu kör nokta. Sesin ama illa ki ötekinin “hak arayıcı” sesinin klasik sistemde susturulduğunu ve duyulmaz kılındığını belirten Bonitzer, bu sistemde görüntünün



sabitleştirici bir rol oynadığını söyler. Görüntü, sesin “çınlamasını, başıboşluğunu *tedirginlik yaratma gücünü*” kısıtlar: “Ama ses görüntüyle bağımlı koparıp gittiğinde ona alan-dışından mu-sallat olduğunda işler değişir. Ses bu durumda, görüntüyü ve dolayısıyla onun yarattığı ‘gerçek’i avucunun içine alır” (Bonitzer, 2007: 27).

Travmatik bir gerçekliği film diline dönüştürmek en nihayetinde sinemanın kendi üzerine düşünmesinin ve böylece yeni bir estetiğin keşfinin yolunu açar. Travmatik olayları ele alan filmleri adlandıran travma sineması da böyle bir tartışmayı içerir ve büyük travmaların, anlatıları, estetik ve temsil pratiklerini gayrimeşru kıldığı düşüncesine dayanır (Saxton, 2008:7). Bu tartışmaların temel dayanağı “büyük travmaların bütün temsilleri olanaksız kıldığı” varsayımıdır (Kaplan ve Wang, 2004: 4). Söz konusu olan travmanın temsil edilemezliği değil bütünüyle temsilin olanaksızlığıdır, travmatik bir geçmişin temsili her zaman eksik ve tamamlanmamış olacaktır (Saxton, 2008; Caruth, 2015) Bir mevcudiyete dönüştüremediğimiz Holokost’u sadece izlerinden takip ederek anlatabileceğimizi belirten Cathy Caruth’a göre izleri takip etmek “yeni bir tür dinleme ve tanık olma deneyimi yaratabilir” (1995:10). Geçmişin bütünüyle temsil edilebileceğini varsayan bir film ile geçmişin temsiline her zaman bir boşlukla malul olduğunu ve o boşluğun bugüne sirayet ettiğini varsayan bir film, birbirinden kritik bir biçimde farklılaşır. Bu nedenle, bir filmin travmayı temsil etme biçimi (ses ve bakışı nasıl örgütlediği) filmin etik-politik konumlanışını da belirler (Goldberg, 1998: 16). *Babamın Sesi* filmi geçip gitmiş bir geçmişten mi yoksa hâlâ süren ve hak arayan bir geçmişten mi söz ediyor? Film, seyircisini sorumluluk alan etik bir özne olarak mı, geçmişin suçlarına dışarıdan bakan “masum” bir tanık olarak mı konum-luyor?

Babanın Yasası, Ötekinin Sesi

Babamın Sesi, Maraş Katliamının tanığı Kürt-Alevi bir ailenin hikâyesi üzerinden hem ailevi hem de toplumsal bir travmaya tanıklığa çağırır.⁶ Yaşanan felaketten sonra baba çalışmak için yurtdışına gitmek zorunda kalır ve geride kalan aile fertleriyle ses kasetleri üzerinden iletişim kurar. Babanın sesi, annenin “susturulamayan iç ses”i (Dolar, 2013: 20), oğul Hasan’ın “inatçı sesi” ve Mehmet’in geçmişinin peşine düşen sesi film düzleminin sesleri olarak anlatıyı kurar veya parçalar.

Filmin ilk sahneleri sözden muaftır, Basê’nin bir dağ yamacında Hasan’ın dönmesine dair duası dışında, filmin evreni doğa manzaraları, manzarada yer alan sessiz bedenler ve doğa sesleriyle kurulur. Filmin sözel anlatısını harekete geçiren duvardan düşen sıvanın çıkardığı sestir. Basê, kaynağını görmediği bu sese Hasan diye karşılık verir. Bu sesleniş, film boyunca kayıp, yokluk, telefon sesi, mektup, rüya, sessizlik gibi farklı şekillerde ortaya çıkarak filmin düzleminde yankılanacaktır.

Köklerini Arayan Sesler

Filmin kurucu sesi akuzmatik bir ses olarak babanın sesidir. Kaynağı ya da nedeni belli olmayan sesleri tanımlamak için kullanılan akuzmatik ses (Chion, 1999:18), sanki yüzey boyunca do-lanırken içte ve dışta yerleşmek için bir yer arar (22). Filmin şimdiki zamanında duyulan babanın

⁶ Film, Zeynel Doğan ve ailesinin yaşadıklarından yola çıkar ancak hikâye birebir aynı değildir. Senaryo, Maraş katliamından kurtulan bir başka ailenin hikayesi üzerinden kurgulanır. Zeynel Doğan, yaşananların çoğunun gerçek fakat farklı ailelere ait hikâyeler olduğunu, parçaların bir araya getirilip bir ailenin hikayesi olarak anlatıldığını aktarır (Turan, 2012). Doğan, filmin hikayesini oluşturan ilk şeyin ses kasetleri olduğunu anlatır: “ (...) babam bize ses kasetleri gönderirdi, biz de ona ses kasetlerimizi gönderirdik. Yıllarca bu iletişim üzerinden gittik. Annem de yıllarca bu kasetleri sakladı ve bugüne kadar geldi. Bu kasetler bir dönemin kaydı olduğu kadar annemin eşine dair hissettiklerinin, söylediklerinin kayıtlı olduğu kasetlerdi de. Ancak bu ses kasetleri bir kurmaca filmi taşıyacak teknik düzeyde ve içerik olarak da kurmacayı taşıyabilecek durumda değildi. Dolayısıyla yeniden kayıtlar yaptık. Ama tabii gerçekten yeniden beslenen, büyük bölümü babamın söylediği, bize ilettiği şeylerdi. Ve biz bunları yeniden kayıt yaptık” (Tekeş, 2012).



sesi hareketli bir kamera ile Basê'nin sessizliği etrafında dolanır. Konuşmaya Kürtçe başlayan ses Türkçe devam eder: "Basê seninle Kürtçe konuşmak istemiyorum. Türkçe konuşunca dediklerimi anlıyor musun? Basê çocukları böyle eğitemezsin, kendini yetiştirmiyorsun, okuma yazma öğren...". Görüntü düzleminde bir yatağa uzanmış Basê'nin sessiz bedeni vardır. Babanın sesi duyulmaya devam eder: "Beni yerimden yurdumdan ettiler. Başımıza gelenleri düşündüğümde, hayal ettiğimde gözyaşı döküyorum. Ama sen çocuklara hiçbir şeyden bahsetme. Tamam mı?" Basê'nin bedeni, sessizliği imleyen yüzü anlatıl(a)mayan ve dile getiril(e)meyenin imgesine dönüşür. Basê, babanın sesine Kürtçe karşılık verir. Basê, anne, belleğin olduğu kadar anadilin de taşıyıcısıdır.

Basê'nin Diyarbakır'da yaşayan oğlu Mehmet, taşınırken evde bulduğu bir ses kasetini dinler. Elbistan'da tek başına yaşayan annesini birlikte yaşamaya ikna etmek için yanına giden Mehmet, aynı zamanda çocukken annesiyle birlikte doldurup babasına gönderdiği bu kasetlerin ve kendi geçmişinin peşine düşer. Mehmet'in "babamın bize gönderdiği kasetler nerede sorusu" Basê tarafından sürekli geçiştirilir. Babamla ilgili hiçbir şey hatırlamıyorum der Mehmet: "İnsanın geçmişini öğrenmek istemesi kötü mü?" Film boyunca geçmiş arayışından vazgeçmez. Bir başka vazgeçmeyiş ise Basê'nin yıllar önce evden giden oğlu Hasan'ın dönmesini bekleyişine dairdir. Eve gelen sessiz telefonların Hasan'a ait olduğuna inan Basê, Hasan'la bu yolla iletişim kurar. Sessiz telefonlara Kürtçe deyişler, kelimelerle karşılık verir. Hasan'ın yokluğu, telefon sesi, gönderdiği mektuplar, Basê'nin gördüğü rüyalar olarak film metnine sızar.

Filmde ses düzlemindeki yarılma, babanın akuzmatik sesi ile gerçekleşir. Ses ilk duyulduğunda görüntüde dağın yamacında bulunan bir ağaç vardır. Kamera ağaca yaklaşırken babanın sesi duyulmaya başlanır, Hasan'la konuşur: "Hasan nasılsın? İyi misin? (...) Okula gidiyor musun? İyi çalış, köydeki okul ben 14 yaşındayken açıldı. Okul bittiğinde ancak Türkçe'yi öğrendim. Oku biz okuyamadık... Okuluna git, evine dön. Hiçbir olaya karışma..." Çerçevenin dışından içeriye sızan bu ses, film boyunca duyulacaktır. Ses düzlemindeki yarılma doğrusal zaman akışını da kesintiye uğratar. Bir travma sineması örneği olarak *Babamın Sesi* böylece geçmiş ile bugün arasındaki ayrımı muğlaklaştırır, bu yolla şimdiki zamana bir ses olarak ulaşan travmatik geçmişin sesine yer açar. Zaman ve bakış üzerindeki hâkimiyet kaybı seyirciyi gördüklerine hükmedemediği etik bir pozisyona yerleştirir. Geçmişin şimdiki zamandaki izlerini görünür kılan filmin ilerleyen sahnelerinde babanın bedensiz sesine, kimi zaman Basê'nin sessiz bedeninden çıkan sesi, kimi zaman Mehmet'in geçmişi arayan sesi, kimi zaman da film boyunca bir yokluk olarak yer alan Hasan'ın sesi eklenir. O hâlde şimdiki zamandaki bu yarılmaya neden olan nedir? Neden şimdinin evreninde ölü bir babanın sesine maruz kalıyoruz? Bir diğer deyişle, filmin estetik tercihinin bizi çağırdığı yer neresidir? Filmin ilerleyen sahnelerinde geçmişin peşine düşen Mehmet'le birlikte bu kırılma yaratanın ne olduğunu öğreniriz. Mehmet annesine, evin deposundaki bavul içinde bulduğu katliama dair gazeteleri neden sakladığını sorar. Annesi önce cevaplamak istemese de Mehmet'in kararlılığı karşısında hakikati dile getirir. Maraş Katliamı sırasında kendi kimliklerini gizleyerek katliamdan nasıl kurtulduklarını, insanların nasıl öldürüldüğünü ve hayatta kalabilmek için köylerine döndüklerini Kürtçe anlatmaya başlar. Katliam bir aileyi parçalamış, baba çalışma imkanı kalmadığı için yurtdışına, bir süre sonra da Hasan dağa gitmiştir. "Alan-dışının belirsizliği içinde başı-boş dolaşan şu sesler anlatıda sanki ince bir yarık açarlar, anlatıyla seyirci arasına ikinci bir ekran yerleştirirler: *Geçmişin Ekranı*" (Bonitzer, 2007:124). Geçmişin ekranında görülen ve duyulan Maraş Katliamı'dır. *Babamın Sesi*, "şimdi"nin ekranından silinen ve sesi gasp edilen travmatik geçmişi, ses düzlemi yoluyla yarattığı geçmişin

⁷ Vurgu yazara ait.



ekranında bir hayalet ses ve bir iz olarak görünür ve duyulur kılmıştır. O hâlde filmin sesleri, geçmişten kalanı ama geçmeyi imler: “Tam olarak temsilin artığıdır bu, temsil edilemez olandır” yaşanan felaketin kendisidir (Bonitzer, 2007:124). Bir diğer ifadeyle travmatik geçmiş “temsil tarafından, tarihsel söylem tarafından, trajik olan tarafından herhangi bir sese indirgenemeyen” bir hayalet-varlık olarak şimdinin mevcudiyetine bir “kesik” atmıştır (2007:124). Bu “kesik”, sadece çerçeveye değil şimdiki zamanın görünen yüzüne, toplumsal gerçeklik iddiasına, tarihsel-toplumsal yok saymaya ve kolektif suskunluğa da atılmıştır.⁸ Bu nedenle filmin estetik tercihinin bizi çağırdığı etik-politik pozisyon da bu “kesik”ten doğar. Film, tüketilebilir ve geçmişin evreninde bırakılabilir bir geçmiş zaman tasavvuru yerine travmanın şimdiki zamanda neden olduğu kaybı, kırılmayı ve tamamlanmamışlığı sahneler. Bir diğer ifadeyle *Babamın Sesi* doğrudan katliamı anlatmaz, katliam filmi değildir; katliam sonrasını anlatır. Filmde, katliamdan sonra ne olduğunu, geride kalanların ne yaşadığını, geçmiş varsayılanın bugün hâlâ nasıl hüküm sürdüğünü, şimdinin evreninde neleri susarak, duymayarak ve görmeyerek yaşamımıza devam ettiğimize dair bir yüzleşme zemini yaratılır. Film seyircisini şimdiki zamanı kuşatan travmayı görmeye ve duymaya çağırır. “Bu bağlamda babanın ses kayıtlarının bu toplumda travma sonrası yaşananlara dair bir belge olarak ele almak olanaklıdır” (Kablamacı, 2016: 263).

Bu noktada, sinema ve travma ilişkisi üzerine ya da sinemanın kendisi ve araçları üzerine düşündüğümüzde ne söyleyebiliriz? Bütünlük ve homojenlik iddiasındaki sinemanın söz konusu yokluğu anlatması nasıl mümkün olmuştur? Kendi heterojenliğini inkâr ederek (alan ve alan dışı) bir tamlık yanılması yaratabilen sinema, geçmişin inkârını ve bugün süren kaybı ancak kendi inkârından vazgeçerek anlatabilmiştir. Ses yoluyla iç/dış ayrımını ihlal ederek ve böylece kendi sınırlarının muğlaklığını göstererek şimdi ve geçmiş arasındaki ayrımının muğlaklığını sahneleyebilmiştir. Bir diğer deyişle sinemanın yoklukla malul hakikati anlatabilmesi birlik vadedini parçalayarak ve kendi inkârını sahneleyerek mümkün olmuştur.

Ses gibi sessizlik de bir anlam taşıyıcısıdır filmde. Basê'nin uzun süren sessizliği hem kişisel hem de toplumsal bir sessizliği imler. Sessizliğin, tarihsel olaylarla, hafızayla, unutmaya ve hatırlama pratikleriyle ilgilenen filmler ve hikayelerde kaçınılmaz olarak karşımıza çıktığını ifade eden Köksal'a göre⁹, sinemada sessizlik, kullanma biçimlerine göre etkisi değişkenlik gösterse de sıklıkla etrafındaki sesleri başka türlü anlamlandırmaya yarayan bir anlatı öğesi olarak karşımıza çıkar: “Söylenenleri, söylenemeyenleri, duyulanları, duyulamayanları görünür” kılar (2016: 99). Travmatik tarihin hayatta kalan tanığı olan Basê, travmatik belleğin sessiz taşıyıcısıdır. “Kurtulanlar isteyerek ya da istemeyerek, ‘sessizliğin’ yani günümüz tarihine ait sırrın, gizliliğinin taşıyıcısı olmayı sürdürürler” (Felman&Laub, 1992: xix). Yasa'nın/babanın unutmaya, yok saymaya dair çağrısı Basê'nin tanıklığını suskun kılar. Ancak travmanın aktarımını ve yüzleşmeyi olanaksız kılan bu suskunluk, Basê'nin katliama dair anlatisıyla yerinden edilir. Basê'nin sesi babanın unutmaya dönük çağrısını başarısız kılar.¹⁰

⁸ Zeynel Doğan: “Ses kasetleri bir dönemin kaydı. Eğer bir bellekten bahsedilecekse biz bunları ses kayıtlarıyla yaptık. Yalnızca mekanik bir bilgilendirme ötesinde, yaşadıklarımızı, duygularımızı, çektiklerimizi de kaydettik. O kasetleri dinleyince Kürt ve Alevi bir ailede doğmuş bir çocuğun babasına hangi “yetenekleri” sergilediğini görüyorsunuz” (Çelebi, 2012).

⁹ Köksal, kadın sessizliğini mesele edinen filmler arasında Yılmaz Güney'in *Yol*'undan (1982) Handan İpekçi'nin *Saklı Yüzleri*'ne (2007), Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'inden (1997) Yavuz Turgul'un *Eşkiya*'sına (1996) filmlerini örnek gösterir: “Bu filmlerin içinde özellikle Varlık Vergisi meselesini işlemesi ve konuşmayı reddeden azınlık mensubu bir kadını hikayesinin merkezine koyması sebebiyle *Salkım Hanımın Taneleri*'nin (1999) önemli bir yeri var. Filmde Hülya Avcı'nın canlandığı Nora kayınpederinin tecavüzüne uğradıktan sonra konuşmayı kesiyor. Kocasını Halit ise (Kamran Usluer) babasına engel olamadığı için başka türlü bir sessizliğe gömülüyor: Kapı açık olduğu ve her şeyi gördüğü hâlde hiçbir şey yapmadığını saklıyor Halit... *Pandoranın Kutusu* da uzun süren susan kadınların neleri sustuklarıyla ilgilidir” (Köksal, 2016: 100).

¹⁰ Travmatik geçmişe dair hafızanın toplumsal cinsiyetle ilişkisi, üzerine düşünülmesi gereken önemli bir alandır. Alandaki önemli çalışmalardan biri için bkz: *Gendered Wars, Gendered Memories*, editör Ayşe Gül Altınay&Andrea Pető, Routledge, 2016.



Felaketin neden olduğu kopuş, beden ve dil arasındaki yarılma ve süren sessizlik, söze dökülemeyeni ve temsilde içerilemeyeni imler. “İnsanın acılarının haykırışı olarak anlaşılan yüz hiçbir doğrudan temsile gelmez” (Butler, 2005: 146). Yüzü etik bir çağrı olarak değerlendiren Levinas’a göre yüz aynı zamanda “düşüncenin kuşatacağı bir içerik hâline gelemeyecek olan’dır, içerilmeyen’dır” (2003: 326). Basê’nin yakın plan çekimlerinde yüz, travmanın kaydedildiği yer olmanın yanı sıra temsilin sınırlılığını da imler; izleri kaybolmuş olanın ve dile getirilemeyen sahnesine dönüşür.



Resim 1: Filmin yüzeyinde dolanan babanın sesi ve Basê.
Babamın Sesi (2012)

Yasa’nın Sesi: “Bu ülkede devlet, kendini en çok *baba* üzerinden var etti”¹¹

Akuzmatik ses olarak babanın sesi çift taraflı bir sestir. Aile fertlerine seslenen ve onları merak eden baba kimi zaman da Yasa’nın sesine dönüşerek Basê’den geçmişi unutmamasını ve aile fertlerinden geçmişi saklamasını ister; yaşananları unutarak ailesini koruyabileceğine inanır: “Bak Basê sana söylüyorum Hasan’a dikkat et, hatırladığı şeyin öfkesine kapılmasın, çocukların yanında hiçbir şeyden bahsetme”. Ailesinin geçmişte yaşananları unutmamasını, çocuklarının Türkçe öğrenmesini ve böylece topluma ayak uydurmasını buyuran ses aynı zamanda Yasa’nın sesi değil midir? Türklüğün korunaklı alanına ancak kendi kimliğini, geçmişini ve dilini yok sayarak geçilebileceğini varsayan babanın sesi Yasa’nın sesine dönüşür. Zira Türklüğü/özneliğimizi inşa eden anlaşma tam da böyle bir unutma, yok sayma ve sessiz kalma anlaşmasıdır. Söz konusu anlaşmayı “Türklük sözleşmesi”¹² olarak tanımlayan Barış Ünlü, bu sözleşmenin ortak bir suskunluk anlaşması olduğunu ifade eder. Türklüğe icap etmek geçmişte yaşananlar hakkında konuşmamayı kabul etmek demektir (Ünlü, 2013). Bu nedenle, geçmişi unutmaya ve Türkçe konuşmaya çağırın ses Türklüğe¹³ aynı zamanda toplumsal iktidarı kabullenmeye de çağırılmaktadır. Zira “toplumsal iktidarı öznenin özneliğini kuran psişik bir biçim olarak” (Arslan, 2015)¹⁴ kavradığımızda özneliğe çağrı iktidara tabiiyet çağrısıyla kesişir. “Ses olmadan yasa ol-

¹¹Yönetmen Zeynel Doğan: “Ben Maraş Elbistan’da doğmuş Kürt-Alevi bir ailenin çocuğu olarak diyebilirim ki devlet en çok kendini baba üzerinden var etti. Bize ilk sansürü uygulayan baba olmuştur, devletten de önce. Çünkü bütün zorluklarla ilk karşılaşan babaydı. Ailenin dışına ilk çıkan, şehirde yaşayan, kimliğiyle diniyle ilgili ilk sıkıntıları yaşayan babaydı. Benim çocuğum bunları yaşamadan diyerek hareket etti, tamamen koruma güdüsüyle hareket ettiler” (Çelebi, 2012).

¹²Barış Ünlü, Türkiye Cumhuriyeti’nin “Türklük sözleşmesi”ne dayandığını ve bu sözleşmenin bir duygu, imge ve hatırlama repertuarı içerdiğini söyler. Sözleşme, Türklere ve asimile olarak Türkleşen Müslümanlara önemli haklar ve imtiyazlar sunarken aynı zamanda belirli konularda örneğin “imha ve inkâr edilenler hakkında” susma ve sessiz kalma anlaşmasını da içerir (2013:103).

¹³Yönetmen Zeynel Doğan da Türklük ile baba ilişkisini ortaya koyar. Kürt Alevi babalarıyla çocuklarının hemen her zaman çatıştığını söyleyen yönetmen Doğan, babalarının çocuklarından büyük bir gayretle Kürtçe’yi unutup Türkçe konuşmalarını istediklerini, Kürtlük’ü görmezden gelerek yaşamaya çalıştıklarını belirtir: “Babamın büyük hayali çocuğunun okuması ve ‘sağlam’ bir işe girmesidir (...) Kürtçenin bir dil olarak öneminin olmadığı düşünürler(...)Büyük bir devlet ve Kemalizm hayranlığı vardı. Neredeyse her evde Hacı Bektaşî Veli ve Atatürk fotoğrafı vardır. Çoğunluğunun en büyük savunucuları aile babalarıdır. Bu ülkede rahat yaşayabilmek için yaygın olarak yapılan Alevilik üzerinden Türklükle bağ kurmak oluyor. Kürtlük üstü kapatılması gereken sorunlu bir noktadır. Mümkünse bahsi dahi edilmeden yaşanmaya çalışılsın. Kendi kültürüne sahip çıkan, egemen kültürü reddeden bir çocuk elbette ilk önce baba tarafından müdahaleye maruz kalır, yasaklandırılır, sınırlandırılır” (akt. Kalamacı, 2016: 278).

¹⁴Türklüğü bir toplumsal iktidar biçimi olarak ele alan Umud Tümay Arslan, kavramı “farklı siyasal söylemler içinde sürekli yinelenen, öznelere üreten, öznelere konu olurken kendi özerkliklerine inançları itibarıyla de görünmezleşen, sırta kadem basmayı başaran, kısaca öznelere tekrar tekrar kendine döndürmeyi başaran bir toplumsal bir iktidar biçimi olarak” tanımlar ancak aynı zamanda toplumsal iktidarı psişik tabiiyet olarak da kavradığını belirtir: “Diğer bir deyişle, toplumsal iktidarı, sadece baskı yapan, boyunu eğmeye zorlayan, özneye dışsal gibi görünen bir iktidar kavrayışla değil, bizatihi öznenin özneliğini kuran psişik bir biçim” olarak da ele alan Judith Butler’ın yaklaşımını esas alır (Arslan, 2015).

maz” der Dolar (2013: 59), “kurucu bir yasa, bir mukavele olacaksa sesin burada hayati bir rol oynaması gerekir” (57) ve “yasa ötekinin sesiyle savaşmak zorunda kaldıysa bunu ancak Yasa’ya eşlik eden Baba’nın sesine dayanarak yapmıştır” (60). Filmde, Yasa babanın sesiyle otoritesini kurmaya çalışır, ancak burada Yasa’nın sesini giyinerek seslendiren aynı zamanda “öteki”nin sesidir (Kürt-Alevi bir baba). “Yasanın lafzı, otoritesini ölü babanın kalıntısı, tam olarak ölmeyen babanın ölümünden geriye kalan ve onun mevcudiyetine - sesine - olduğu kadar yokluğuna da tanıklık etmeye devam eden o parçası sayesinde kazanır: merkezi bir boşluğu örten bu parça, *imkânsız bir mevcudiyetin*¹⁵ dublörüdür” (Dolar, 2013:58). Yasa’nın sesini üstlenen baba, bu sese “öteki”nin izini düşürür: *şivesini. Kablamacı*’nın (2016) ifadesiyle babanın sesindeki bu pürüz, babanın unutturmaya çalıştığı gerçeği sürekli hatırlatır: “Babanın şivesi o istemese de devletin baskısının metne sızmasına neden olur” (282). O pürüz, üstü örtülme isteneni ele vermiş, “travmaya neden olan şeyi - devlet baskısını - açık etmiştir” (Kablamacı, 2016: 283). Ancak bu şiveyi öznel ve ses ilişkisi bağlamında tekrar düşündüğümüzde farklı bir okumaya ulaşmak mümkün. Babanın sesi aynı zamanda Türklüğe/öznelliğe çağırırsa bu şive o öznelğin imkansızlığını da imlemez mi? Üzerine düşünmek için önce sözü yeniden Dolar’a verelim.

Öznelikle ses arasında mahrem bir bağ olduğunu düşünüyorum der Dolar (2013: 29), sesin bir öz-duygulanım, öz-tanıma yolu açtığını ifade eder.¹⁶ Bakışla özdeşleşme yoluyla kurulan ve bir bütünlük yanılması olarak açıklanan öznelğin oluşumunda sesin de kurucu bir rol oynadığının altını çizer:

“Şayet ses ilk hayat belirtisiyse, kendini işitmek ve kendi sesini tanımak, aynada kendini tanımaktan önce gelen bir deneyim değil midir? Hem annenin sesi ötekiyle ilk sorunlu bağlantı, göbek bağının yerini alan ve hayatın ilk aşamalarının kaderini büyük ölçüde şekillendiren gayri maddi bağ değil midir? Kendi sesini tanımak, bebeğin aynada kendini tanımasına eşlik eden coşkunun aynısını yaratmaz mı?” (2016: 43)

Ancak bu öz-tanıma yolu açan ses aynı zamanda yabancılaşmayı da içerir. Dolar, sesin Lacan’ın tamlık yanılmasını bozan bakışıyla (gaze) benzer şekilde bir işlev gördüğünü¹⁷, göz ve bakış ayrımı gibi ses ve kulak arasındaki yarılmanın da göz önünde bulundurulması gerektiğini belirtir. Bu nedenle “içeriden bozulan narsisim ve öz-şeffaf görünen öz-duygulanımın bünyevi ikircikliği” ses söz konusu olduğunda da devreye sokulmalıdır (Dolar, 2013: 45). O hâlde, ses, bir yandan “katışıksız bir mevcudiyete, dışsallık lekesi taşımayan bir ‘köken’e ulaşmaya” imkân sunarken (Dolar, 2013: 41); diğer yandan “sesin bu narsistik ve öz-duygulanım içinde onu bozma tehdidi yaratan bir şey vardır: bizi en derinden etkileyen, ama hakim olamadığımız ve üzerinde hiçbir gücümüz ya da denetimimiz olmayan bir ses” (Dolar, 2013: 44). Ötekinin kendini dayatan inatçı sesi ya da susturulamayan vicdanın sesi bizi içeriden böler: “Psikanalizde öz-mevcudiyetin ve öz-hakimiyetin öz-duygulanımsal sesin karşısında daima diğer yüzü, yani ötekinin inatçı sesi,

¹⁵ Vurgu yazara aittir.

¹⁶ Dolar, sesin öznelğin oluşumundaki rolünü, Lacan’ın öznelğin oluşmasında bakışı merkeze koyduğu ayna evresi yaklaşımı üzerinden tartışır. “Özne-Benin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi” makalesinde Lacan, “çocuğun ilk benlik bilincini aynaya bakma ve kendi bedeniyle ilişki kurma deneyimi vasıtasıyla elde ettiğini tartışır. Lacan’a göre çocuk, gerçekte mahrum olduğu hakimiyeti bedeni üzerinde kurduğunu varsayarken, bu deneyim çocuğun gelişiminde metaforik olarak bir aşama kaydettiğini de gösterir. Çocuğun, üzerinde egemen olduğu bütünlük olarak beden ideali, ayna imgesi deneyimiyle yaratılan bir yanılısama olarak ortaya çıkar (McGowan, 2012: 17-18).

¹⁷ McGowan, Lacan’ın “Ayna Evresi” makalesinde egemen bakış olarak konumlandığı bakışı, daha sonra bakışla gözü ayırarak tam da egemen bakışın/efendiliğin başarısızlığa uğradığı nokta olarak “görülür alandaki nesne a’ (objet petit a) olarak” konumlandığını belirtir (2012: 27). Söz konusu olan öznenin nesneye bakışı değildir, “nesnenin özneye geri baktığı andır, noktadır” (McGowan, 2003: 28): Bu geri bakış/nazar, öznenin bütünlük yanılmasını bakış üzerindeki kadir-i mutlaklığını elinden alır.



kişinin kontrol edemediği ses vardır” (Dolar, 2013:45). Zizek de tamlık ve bütünlük algımızı ters yüz eden bakışın (*gaze*) işlevinin sesle de kurulabileceğini belirtir. “Ses-mesela herhangi bir tikel taşıyıcıya bağlı olmaksızın bana hitap eden süperegosol ses yine bir leke işlevi görür, atıl mevcudiyetiyle yabancı bir bünye gibi araya girer ve kendimle özdeşleşmemi engeller (2004: 169).

O hâlde Türklüğe/öznelliğe çağrının barındırdığı şive tam da böyle bir leke işlevi görür, şive ötekinin varlığını dayatan inatçı bir ses olarak tamlığın ve bütünüyle özdeşleşmenin olanaksızlığını imler. Şive “bizatihi öz-duygulanıma ulaşmanın imkânsızlığına cisim verir; dopdolu bir mevcudiyetin ortasına bir kesik, bir kopuş sokar ve bunu bir boşluğa havale eder - ama bir eksikten, boş bir uzamdan ibaret olmayan bir boşluğa; sesin tınlayacağı bir boşluktur bu” (Dolar, 2013: 46). Ötekinin sesinin çınladığı bu boşluk, aynı zamanda (ulusal) öznenin en başından bölünmüşlüğüne ve imkansızlığını da imlemez mi? Dolar, özne oluşumunu çağırma süreci ile açıklayan ve “simgeselin üstlenilmesinin bir çağrıya yanıt vermeyi” gerektirdiğini söyleyen Althusser’in¹⁸ yaklaşımına bir şehir düşer ve çağırın sesin bir bölünme içerdiğini söyler (2013: 125). Geçmiş yok sayarak ve Türkçe konuşarak “özneleşebileceğini” varsayan Yasa’nın sesi en başından bölünmüştür. “Bir şive, coğrafi bir bölgenin değil de bir anlam bölgesinin, bir dönemin, bir sınıfın, bir rejimin şivesi işitilir ve bu şive anlamı etkisizleştirir, sesin empoze ettiği bilgiyi durdurur” (Bonitzer, 2007: 35). “Öteki”nin varlığı sesin yüzeyinde bir tortuya (şive) dönüşür, tamlığın imkânsızlığını imleyen bu tortu Yasa’nın bütünüyle özdeşleşme çağrısını içeriden böler.

Özne hâline gelmek için, tanıma ve itaat yeterli değildir aynı zamanda “salt ses”e yanıt vermek gerekir (Dolar, 2013: 125). Basê’nin Asiyeye oluş hikayesinin Türklükle bütünleşme çağrısının yanıtı kalışı olarak okunabileceğini düşünüyorum. Basê, Mehmet’e Hasan’la ilgili bir anısını anlatır. Okulda öğretmen öğrencilere anne babalarının adlarını sorar, Hasan anne ve babasının ismini söylediğinde öğretmen dâhil bütün sınıf güler. Hasan’ın öfkeyle eve geldiğini anlatır Basê. Sonra kimliğiyle birlikte bir devlet dairesini giderler. Bu olaydan sonra bir gün doktora gittiğini ve kimliğini vererek sırasımı beklediğini anlatır. Ancak bir yerden sonra ondan sonra gelenlerin adının okunduğunu fark eder ve hemşirelere neden isminin okunmadığını sorar. O sırada doktor masada duran kimliği kaldırır ve “bu kimlik senin değil mi” der, “sabahtan beri Asiyeye Doğan diye seni çağırıyoruz, bu senin kimliğin”. Basê okuma yazma bilmediği için adının Asiyeye olarak değiştirildiğini anlamamış, bu nedenle Asiyeye çağrısı havada kalmıştır. Bir diğer ifadeyle çağrı Asiyeye ile Basê arasında bölünmüş ve bir yanıt alamamıştır. Film sadece, Yasa’nın çağrısının başarısızlığını değil çelişkilerini de duyulur kılar. Bir sahnede Mehmet annesiyle evde otururken televizyonda dönemin Başbakanı’nın sesi duyulur. Almanya’da yaşayan Türkler için ana dil hakkının engellenemeyeceğinden ve asimilasyonun insanlık suçu olduğundan söz eder. Ses daha sonra yavaşça kısılır. Mehmet ile annesi konuşmaya devam eder. Film “söylemek istediğini bir parça gerçek haberle söylemiş olur” (Cömert, 2012). Ev içini dolduran bu sesler evi seslerden oluşan bir toplumsal bellek mekânına dönüştürür.

Filmin sonunda Mehmet, annesinin babasına gönderdiği ses kasetini dinlerken eve gelir ve babasının söylediklerini işitir. Sonraki sahnede tek bir planda inşaat alanında kepçenin devrildiği sahneyi ve devam eden kamera hareketiyle ağaç altındaki Mehmet’i görürüz. Çocukken babasını bir iş kazasında kaybeden Mehmet kayıp sese ulaşmış, geçmişini ve babasına dair hikâyeyi öğrenmiş, aile tarihleri bir sonraki kuşağa aktarılmıştır. Son sahnede Mehmet’in sesi duyulur. Şimdiki zamandan babasına seslenen Mehmet kendi geçmişinden kalan sesi de annesinin suskunluğunu da üstlenmiş olur.

¹⁸ Althusser’e göre “ ‘ideoloji bireyleri özneler olarak çağırır’ (...) Althusser, ideolojinin somut bireyleri özneler olarak kurma işlevinin bir çağırma süreci içinde gerçekleştiği düşüncesindedir. Bu çağırma süreci içinde ideolojinin ritüelleri gibi pratikleri, somut, bireysel ve yeri doldurulamaz öznelerin varlığı için bir güvence olur. Çağrı, geçici bir düzen ve değişime içermez; tersine, insanlar ‘her zaman her yerde ideoloji tarafından çağırılırlar’” (Çelik, 1999: 123)



Sonuc

“Ses sayesinde ve ses yoluyla toplumsal varlıklarızdır, ses toplumsal bağlarımızın ekseninde durur ve öznelliğin mahrem çekirdeği kadar, toplumsalın dokusu da seslerden” oluşur (Dolar, 2013: 20). Ancak bizi kuran seslerin hepsi aynı şekilde duyulmaz, bazı sesler gasp edilmiş, duyulmaz kılınmış, kimileri “susturulamaz bir suskunluğa” dönüşmüş kimi ise bir sessizlik olarak çınlamaya devam etmektedir.

Bakışı sestenden ve sesi bedenden ayırarak “suskunluk perdesini” aralayan *Babamın Sesi*, o aralıktan köklerinden koparılan bedenlerin, sesleri alıkonulan dillerin ve çınlayan bir sessizliğin sızmasını mümkün kılmıştır. Filmde dolanan sesler ve suskunluklar seyirciyi hâlâ süren travmatik geçmişe dair tanıklığa çağırır. Şayet etik, sesler duymakla ilgiliyse (Dolar, 2013: 85), sinema perdesinden duyulan bu seslere ve sessizliklere nasıl yanıt vereceğiz? Diyarbakır Cezaevi’ni alan dışından gelen seslerle anlatan *Deng (Sesler, Filiz Işık Bulut, 2009)* kısa filmde, evde yaşayan kadın karakter, cezaevinden gelen işkence seslerinin evin içini doldurduğu bir sahnede, kulaklarını kapatmasını söyleyen eşine şöyle cevap verir: “Kapatsam ne olacak, orda ne yaşadığımı bilmiyor muyum?”. Sese kulaklarını kapatmakla sesi üstlenmek arasındaki ayrım nasıl bir gelecek üstleneceğimizi de belirleyecek etik bir tercihtir. Zira “sorumluluk nosyonunun kalbinde ses vardır” (Dolar, 2013: 98). Eğer sorumluluk bir sese yanıt vermek ise, sesi gasp etmeden onu üstlenebilmeyi, onun adına konuşmadan ona nasıl yer açabileceğimizi ve en nihayetinde sesin sorumluluğunu almayı öğrenmemiz gerekir.

Kaynaklar

Arslan, U. T. (2015). Türklük Ethosu ve Suçluluk Sorunu: Mesele Dergisi’nde 1915. *Azadlık*, <https://azadlik.wordpress.com/2015/10/02/turkluk-ethosu-ve-sucluluk-sorunu-mesele-dergisinde-1915/>. Erişim Tarihi: 10 Ekim 2017.

Arslan, U.T. (2 Ağustos 2017). Susturulamayan Suskunluk. Eren Barış, Alper Göbel. *Şerhh Dergi*.

Butler, J. (2005). *Kırılgan Hayat* (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.

Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses* (Çev. İzzet Yasar). İstanbul: Metis Yayınları.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Cömert, H. (2012). *Sesler Arasında Utanç Tarihi*, NTV, https://www.ntv.com.tr/turkiye/sesler-arasinda-utanc-tarihi,2e8EP4iDPUa_xbwRPxCUow Erişim Tarihi: 20 Ekim 2017.

Çelebi, S. (2012). Geçmişten Gelen ‘*Babamın Sesi*’ Beyazperdeye Çağrı. <http://www.gazeteka-dikoy.com.tr/genel/gecmisten-gelen-babamin-sesi-beyazperdeye-cagiri-h3296.html>, Erişim Tarihi: 25 Ekim 2017.

Çelenk, S. (2014). Acının Kayıp Dili: *Annemin Şarkısı*. Bianet. http://bianet.org/bianet/sanat/160027-acinin-kayip-dili-annemin-sarkisi?bia_source=twitter&utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter. Erişim Tarihi: 14 Ekim 2017.

Çelik, N.B. (1999). İdeoloji Kuramlarında Özne: Althusser ve Gramsci. *Kültür ve İletişim*, 2(2): 101-129.

Doanne, M. A. (1980). The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies* 60: 33–50.

Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi* (Çev. Barış Engin Aksoy). İstanbul: Metis.

Felman, S. & Laub D. (1992). Foreword. S. Felman & ve D. Laub, M.D. (Ed.). *Testimony: Crises*



of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York & London: Routledge, s. xiii-xx.

Goldberg, A. (1998). An Interview with Professor Dominick La Capra. *Yadvashem*, http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf. Erişim Tarihi: 9 Ekim 2017.

Huneman, P. (2005). Not Reconciling: From Aghtamar to Toronto and Back Again. *Armenian Review*, C.49, S.1-4, s.21-34.

Kablamacı, A.D.M. (2016). Geçmiş, NE Şimdi NE de Gelecekte, *Babamın Sesi*'nde. *Gözdeki Kıymık* içinde, 255- 289. Hüseyin Köse, Özgür İpek (Haz.). İstanbul: Metis.

Kaplan, E. A. ve Wang, B. (2004). Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. E. Ann Kaplan & B. Wang (Ed.). *Trauma and Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, s. 1-23.

Köksal, Ö. (2011). Sinema ve 'Dil'e Gelen Bellek. *Hayal Perdesi*, 24:80-85.

Köksal, Ö. (2016). Sessizliğin İki Yüzü: *Anneannem ve Bulutları Beklerken*. *Gözdeki Kıymık* içinde, 97-113. Hüseyin Köse, Özgür İpek (Haz.). İstanbul: Metis.

Le Fèvre-Berthelot, A. (2013). Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory. *InMedia*, <http://inmedia.revues.org/697>.

Levinas, E. (2003). *Sonsuza Tanıklık* (Çev. Medar Atıcı, Melih Başaran vd.). İstanbul: Metis Yayınları.

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış* (Çev. Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Say Yayınları.

McGowan, T. (2003). Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and its Vicissitudes. *Cinema Journal*, C.42, S.3, s.27-47.

Saxton, L. (2008). *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*. London: Wallflower.

Tekeş, K. (2012). Babamın Sesi, Annemin Sessizliği. *Bianet*, <https://m.bianet.org/biamag/sanat/141970-babamin-sesi-annemin-sessizligi>

Turan, Mine (2012). Ne Bize Hesap Verildi Ne Bize Hesap Sorduk. *Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/kultur/ne-bize-hesap-verildi-ne-biz-hesap-sorduk-1077812/>.

Ünlü, B. (2013). Türklük ve Beyazlık Krizleri. *Birikim*, S.289-290, s.103-111.

Zizek, S. (2004). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

