

Taken from the catalogue of Kutluğ Ataman's 'The Enemy Inside Me' exhibition at İstanbul Modern between 10 November, 2010 and 6 March, 2011.

Kutluğ Ataman: The Art of Storytelling

T.J. Demos

23 August, 2010

Since the mid-1990s, it has become quite vogue for contemporary artists to challenge the assumptions of traditional modes of documentary film—e.g. its commitment to objectivity, truthfulness, and transparency. The most interesting among them have done so, however, by simultaneously refusing to surrender film's capacity to represent and construct meaningful social reality. By uncovering stories of exceptional subjects, such as the subaltern, the postcolonial, the socially excluded, as well as the sexually eccentric and politically engaged, which are typically untreated in the mainstream media, the most compelling contemporary artists and filmmakers have also reinvented the conditions of their medium and the possibilities of representation, producing a cinematically experimental and socially relevant form of practice.¹ While this has been true as well for Kutluğ Ataman—certainly one of the leaders of his generation of artists and filmmakers—it is the dedication to storytelling (more specifically, his practice of placing people in front of the camera and encouraging them to talk about their remarkable personal experiences) that distinguishes his artistic engagement.

Originally trained in film at the University of California, Los Angeles during the 1980s, and subsequently the director of numerous award-winning independent films (from *The Serpent's Tale*, 1994, to *Journey to the Moon*, 2009), Ataman went on to contribute experimental films to art exhibitions during the 1990s (first doing so by showing *semiha b. unplugged*, 1997, at the 5th International İstanbul Biennial in the same year), which offered a flexible and inclusive site to screen works that did not fit easily in film festivals, and which prompted his re-positioning as an artist. Indeed, it is the unconventional aspect of Ataman's extraordinary films, which creatively defy cinematic traditions, that represents a challenge when writing about them, for it is impossible to see all of his works, owing both to the length of his films (for example, think of the nearly eight-hour-long *semiha b. unplugged*, or the twenty-eight hours of material presented in the forty videos that comprise *Küba*, 2004), and to his complex installations—Ataman calls them “video sculptures”—that challenge the capacity of perception and attention (consider the four-screen video installation *Women Who Wear Wigs*, 1999, or the five channels of *Stefan's Room*, 2004). It is unfeasible, in other words, to perform a straightforward analysis of an “artwork,” when no such thing exists in Ataman's case. This experience, no doubt, is true to the artist's experimental project, and in fact only by accepting and taking seriously that fractured aspect of Ataman's films can one glimpse the overall process of his art, that is,

¹ I am thinking of artists as diverse as Steve McQueen, Manon de Boer, Dominique Gonzalez-Foerster, Amar Kanwar, and Matthew Buckingham, among others.

without the pretence of believing that the entirety or totality of his practice can be captured. The fragmentary observations that follow should be taken in that spirit.

Affective speech

The first thing one notices about Ataman's films is that they show people talking, telling stories that are often harrowing, startling, and thoroughly engaging. With the camera trained close-up on a single figure, generally without interlocutors or musical soundtracks, Ataman's films foreground speech, the speech of personal subjective experience. *The Four Seasons of Veronica Read*, 2002, for instance, portrays its British subject talking about her passion for the Hippeastrum flowers that fill her house, while in *Stefan's Room*, 2004, Stefan Naumann discusses his obsession for the tropical moths he collects as an amateur enthusiast. Their words pour forth before Ataman's camera, as they describe their activities with inexhaustible detail and considerable passion. As Ataman says, "I allow my subjects to talk because only in actual speech can we witness this amazing rewriting of one's history and reality. What else is there? Talking is the only meaningful activity we're capable of."²

Owing to the artist's editing, which joins multiple segments of interviews together to create his filmic tapestries, the resulting experience is one of a seemingly unending monologue (although the artist interjects questions here and there). Read, for instance, appears consumed with her gardening activities, speaking obsessively about the mites that prey on her bulbs, and how she must carefully pollinate her specimens for them to reproduce, going from one topic to the next without quickly paced cuts. The viewer consequently has the sense that this type of speech concerns self-revelation, rather than dialogic communication—this is no ordinary television interview or ethnographic documentary exposé. Ataman's portrayal of speech, in other words, foregrounds the act of self-construction, of subjects' making sense of themselves before the camera, rather than emphasizing language's more prosaic functions of pragmatic conversation or illustrating an anthropological insight.

In this regard, speech comes to possess an affective power, as when Stefan describes his excitement when witnessing caterpillars transforming into butterflies, his smile and bodily gesture reaffirming his description of his pleasures. In other words, when narrating his story, Stefan invites viewers to witness his act of self-constitution and reaffirmation. Speech thereby becomes an inventive, generative medium, not a transparent approximation of a pre-existing reality. It is shown to be performative and constitutive, rather than passive and reflective. Ataman presents figures who invent themselves by talking, and we see them in the process of becoming what they are as they speak.

Parallax

In *Never My Soul*, 2001, Ataman filmed Ceyhan Firat as she spoke seemingly spontaneously about her life as a transvestite in front of the camera. Yet the film soon reveals itself to be far from simple. Firat tells stories of childhood abuse, her relationships to clients, and episodes of sexual violence, even while she pretends to be Türkan Şoray, the diva of Turkish cinema, her harrowing stories suggesting the melodramatic plot of one of Şoray's movies. But the film is remarkable also for other reasons. After interviewing her, Ataman transcribed her words, and then had her memorize and re-perform her "script" in

² Kutlug Ataman, "A Thousand Words," *Artforum* (February 2003), 116–17.

front of the camera, which he then spliced together with her original interview, drawing together the initial “documentary” recording and her subsequent performance of that account. As the artist explains, “I intercut these two versions to create a kind of ‘parallax view.’ I wanted to create a formal expression of her parallel situation, a woman who is also a man with a penis. People always talk about identity, but that’s too easy. For me it’s the figure of a formal problem.”³

That “formal problem” finds realization in Ataman’s joining documentary and fiction in a cinematic mix that folds testimony into screenplay. As figures perform themselves, the film highlights the complexity of identity as a form of repetition that connects seemingly mutually exclusive categories (e.g. that this woman is also a man with a penis). Ataman builds on that thematic hybridity by proposing a “transvestite” cinematic structure, doing so by drawing together documentary and performative filmic elements.⁴ As such, Ataman’s film becomes a mechanism that links identity and difference, that facilitates contradiction and shows life’s multiplicity.

Storytelling

In Ataman’s works, lives become stories, ones that are ever unfolding, continually re-invented and provocative for that reason. Often, as we’ve seen, the focus is on eccentric personalities—a transvestite, an aged opera singer, an obsessive tropical moth collector, an exotic flower devotee—but not always. There are also tales of those who live in an Istanbul shantytown (*Küba*), and accounts from members of an upper-class gated community in California (*Paradise*). There are also the diverse figures who appear in *Women who Wear Wigs*, 1999, a four-channel video installation that presents the stories of four such women: Melek Ulagay, a political activist who disguised herself during the ‘70s in a period of political oppression; journalist Nevval Sevindi who wore a wig after losing her hair following chemotherapy; a devout Muslim student, wishing to remain anonymous, banned by Turkey’s secular laws from wearing a headscarf in the university classroom; and Demet Demir, a transsexual whose head was shaved by the police following her arrest for alleged prostitution.

By providing the means for the telling of such stories, Ataman’s works not only disrupt the opposition between actor and interviewee, thereby creating a context in which anyone can be a storyteller⁵; his work demands that viewers become storytellers as well, because they are confronted with narratives that surpass easy comprehension, whether owing to the videos’ long lengths, looping presentations without clear beginnings or endings, or their forking and increasingly complicated tales. According to French philosopher Jacques Rancière, whose writings about aesthetics and politics have proven particularly relevant for contemporary art, “We don’t need to turn spectators into actors. We do need to acknowledge that every spectator is already an actor in his own story and that every actor is in turn the spectator of the same kind of story.”⁶ Such is true in Ataman’s films. As the artist explains similarly, “By making *semiha b. unplugged* almost eight hours long—it’s about an entire life, after all—I wanted the audience to have to

³ Ataman, “A Thousand Words.”

⁴ On his website, “The Institute for the Readjustment of Clocks,” the artist makes this insightful observation. See: <http://www.saatleriayarlamaenstitusu.com/>.

⁵ This point relates to what Irit Rogoff calls “the de-regulation of experience, of who has the right to define and categorise it and how it can become a participatory mode.” See Irit Rogoff, “De-Regulation: With the Work of Kutlug Ataman,” *Third Text*, vol. 23, issue 2 (March 2009), 165.

⁶ Jacques Rancière, Jacques Rancière, “The Emancipated Spectator,” *Artforum* (March 2007), 279.

return to this piece again and again without ever being able to see the whole thing, and to be forced to make their own *Semiha* out of the fragments that they do see.”⁷ Doing so, viewers transform themselves into their own storytellers, fabricating their own narratives, editing their own accounts from Ataman’s presentations.

Documentary fiction

While the apparently direct approach of Ataman’s pieces might suggest a documentary mode, the artist emphasizes instead his films’ basis in construction. “I don’t make documentaries,” he says. “I use what you call documentary, raw reality as an ingredient in order to make a comment about our reconstruction of reality and how we fabricate what we call reality.”⁸ This observation has become familiar in the criticism around Ataman’s work, but how can we specify it further?

Ataman’s films in some ways exemplify what Rancière has termed “documentary fiction,” a formulation for film that resists the simple opposition between its documentary and fictional modes, an opposition that Ataman too has done much to challenge and complicate. The artist contends that “‘documentary,’ as it is claimed, doesn’t exist.”⁹ Yet his art films, which centre on “real” people who tell their stories directly before the camera, clearly do come closer to that documentary category than his explicitly fictional films—such as *The Serpent’s Tale* or *Lola+Bilidikid* (1998)—which draw on invented screenplays, suspenseful narratives, and clear beginnings and endings, even if they are not unrelated to real-life experience. Still, Ataman’s use of documentary ingredients to construct reality complicates the picture, and this manoeuvre resembles Rancière’s repositioning of fiction as the “forging”—rather than the “feigning”—of reality.¹⁰ Far from being opposed to fiction, documentary is actually one mode of it, joining—both in continuity and conflict—the “real” (the indexical, contingent elements of recorded footage) and the “fabulated” (the constructed, the edited, the narrative) in cinema. So too for Ataman.

As we’ve seen, Ataman’s works construct reality, rather than document it, offering subjective understandings of the past that simultaneously rebuild and rescript it. One way to specify the formal workings of such construction is via his particular practice of montage, the joining of images and sounds, choosing this part of the world and not that, by which his films’ reality is forged. In his book *The Future of the Image*, Rancière distinguishes between two different types of montage: dialectical and symbolic. Whereas the dialectical method “invests chaotic power in the creation of little machineries of the heterogeneous,” the symbolic way takes “elements that are foreign to one another [and] works to establish a familiarity, an occasional analogy, attesting to a more fundamental relationship of co-belonging, a shared world.”¹¹ While Ataman’s films can be seen to practice both forms of montage—at times, accentuating the contradictory, at others, harmonizing the similar—he also, in my view, defines yet a further approach, one that begins with sameness and

⁷ Ataman, “A Thousand Words.”

⁸ Hans Ulrich Obrist, “Interview with Kutlug Ataman,” *Kutlug Ataman—Mesopotamian Dramaturgies* (Milan: Fondazione Maxxi, 2010), 60.

⁹ Gea Politi, “Interview with Kutlug Ataman and Atom Egoyan,” *Flash Art*, 248, 2006, http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=378&det=ok&title=KUTLUG-ATAMAN-ATOM-EGOYAN

¹⁰ Jacques Rancière, “Documentary Fiction: Marker and the Fiction of Memory,” *Film Fables*, trans. Emiliano Battista (New York: Berg, 2006), 158.

¹¹ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2007), 56-57.

continuity only to catalyze metamorphosis. Showing the “same” person, Ataman’s films connect different moments of his or her speech (transitional cuts are generally made when a short story is completed). The result reveals a process of seemingly infinite development, where one’s character is no longer the same as before. As well, Ataman’s pieces define a category of identity—e.g. *Women Who Wear Wigs*—only to invite the diversification of that classification by drawing together the radically divergent stories of the four examples that make up the piece. As a mode of construction, Ataman’s practice of what we might term a “metamorphic montage” tends to break down the relation between self and other, showing the one transforming into the other, just as it proposes a combinative arrangement of shared qualities that enacts a process of differentiation.¹²

Metamorphosis

As we’ve seen, Ataman’s pieces typically center around subjects such as performers, actors, transsexuals, flowers, and moths—in other words, they appear to be drawn to figures that exemplify forms of becoming, transforming, and metamorphosis. Stefan, for instance, tells about his childhood excitement witnessing the metamorphosis of caterpillars into butterflies, doing so as the camera shows a moth which recently emerged from a cocoon, which will then ‘inflate’ its wings, we are told, growing them within an hour to reach its full size. Metamorphosis serves as an apt metaphor for Stefan’s own development, which he gradually narrates over the course of his combined stories, brought together in Ataman’s montage of various segments. As the artist explains, “My work is really about showing how identity itself is fabricated, so all my characters and subjects are in fact fake in a way, because they are reconstructed during the editing.”¹³

Fabrication also occurs through Ataman’s camera work, which is far from static or fixed, despite its initial documentary appearance. Instead, his camera tends to rove around his subjects, scan over their bodies, showing them typically from various angles. Handheld and easily mobile, the camera quivers, letting the audience know that people are being filmed, that what is being said is said for the camera. The effect turns being into acting, rupturing existence into appearance-for-representation. Ataman’s is also a curious camera, attracted to reflective surfaces that further multiplies appearance by dividing its image. For instance, in *Women Who Wear Wigs*, the activist Melek Ulagay is filmed largely from behind, as if she’s still living in disguise. We only catch glimpses of her face by seeing its reflection in a mirror, as the film visually translates the multiplication of her narrative’s layers: “...Being a political activist or living under illegal circumstances, already means not being yourself, being an entirely different person,” she explains. “One starts to plan and live life as a different person, which means that you no longer have a single, fixed, defined identity which is known by everyone. You start going through life with different identities...you feel you have no identity at all. Even if you do, it’s fake.” The subject, in other words, lives in a state of continual metamorphosis. As a self-differentiating vehicle, speech—and film in turn—abets that process: “Once we are no longer willing or allowed to tell our stories, we collapse into conformity,” Ataman notes.¹⁴

¹² In some ways, this method recalls what Deleuze terms the “method of AND”: “‘this and then that,’ which dispels all the cinema of Being=‘is.’” See Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 180.

¹³ Politi, “Interview with Kutlug Ataman and Atom Egoyan.”

¹⁴ Ana Finel Hoigman, “What the Structure Defines: An Interview with Kutlug Ataman,” *Art Journal* (Spring 2004), 62.

Contradiction

Rather than foregrounding his subject's "identity"—a word that invokes stability, continuity, and recognizable sameness over time—Ataman stages contradiction, to which he has called attention in various interviews: In regard to Semiha Berksoy's confessions and embellishments about her life as a Turkish opera star, for instance, he explains: "It is all about contradiction. Because when you see these contradictions and you realize that she is in fact lying, if you want to call it that, or self-mythologizing, whatever, then you realize that she is not telling the truth."¹⁵

While lying and self-mythologizing no doubt operate in Ataman's films, contradiction also functions in subtle ways. More than explicit paradox or narrative illogic, contradiction manifests itself in the cinematic process of discovery and transformation that Ataman puts into motion, wherein we gather ever-new shades of insight about his subjects over the course of his films, a process that allows a perpetual modification of characters to emerge. Initial description gives way to elaboration, as early assumptions shift in unexpected directions. For example, Stefan discusses his profound respect for the beauty of butterflies and their process of metamorphosis, but then later describes how he uses cyanide to kill them in order to preserve and introduce them into his collection, as the camera focuses on the morbid procedure of killing a beautiful moth by poisoning it in a glass jar. He claims they feel no pain; Ataman interjects, "by now you're a serial killer!"

Contradiction, in other words, opens the subject to plurality, to multiplicity, which is true to a more complex understanding of being alive than what notions of identity typically allow. In this regard, Ataman's practice moves beyond the identity politics of the 1980s and 1990s that served once to recognize minority positions—from gay subjectivities to postcolonial identities—but which also, in their often simplified and institutionalized forms, functioned to stereotype and essentialize difference, locking the subject in the straightjacket of a marketable social category. Ataman's films challenge that capture—think of *Turkish Delight*, 2007, in which the artist appears as a belly dancer, performing for the exotic-seeking Western gaze, even while (s)he demonstrates the mobility of the masquerade. These films give free reign to subjective complexity that grants a sense of liberty to the self's category-defying transformations.

Witnessing

"I think my pieces are more like witnesses rather than ideas," Ataman has noted.¹⁶ To witness an event is to attest to its occurrence via personal experience, as when a person testifies at a legal trial about the truthfulness of an event experienced with one's immediate senses. Yet if Ataman's pieces are like witnesses, then this means that his camera witnesses the testimony of witnesses to their own experience. What is witnessed is, in other words, already twice removed from the actual events that are narrated.

While this doubling logic at times leads to the process of fabulation—to the activity of storytelling, to the mythologizing of events, to the spinning of complex narrative webs—it can also entail an act of encountering the impossibility of transmitting experience, that is, the failure of memory and recognition. In *Testimony*, 2006, we are invited to witness the story of the artist's erstwhile Armenian nanny, Kevser, who was brought into Ataman's family by his great-grandfather after her own family was killed in 1915. She appears close-up, seen via a hand-held camera, which moves about its subject inquisitively, viewing her

¹⁵ Obrist, "Interview with Kutlug Ataman," 62.

¹⁶ Politi, "Interview with Kutlug Ataman and Atom Egoyan."

from different angles as she responds to Ataman's questions. "So you are Kutluğ. I thought Kutluğ was somewhere else," she begins. The artist responds: "Tell me about your memories. Tell me about Erzincan. Tell me about old times." Kevser sits in the corner of a kitchen, with light streaming in through a translucent white curtain behind her, as she apologizes, saying "My ears aren't hearing." He shows her a photo for encouragement, a picture of Ataman's old family house in Erzincan. But she doesn't seem to comprehend: "I am very confused today... My son, I am completely lost." He asks if she remembers her Armenian mother and father. She doesn't respond, coming up with only meaningless generalities: "Those were the good old days. Weren't they, my dear Kutluğ?" She adds quickly, "Now you are Kutluğ aren't you? You are Kutluğ. I haven't seen you for years. You disappeared. You disappeared like the others."

Here, film documents the deconstruction of being itself. While Kevser's amnesia may be an affliction of old age, and may also recreate the cultural amnesia in Turkey regarding the killing of Armenians in the early twentieth century, her testimony also identifies the very limits—as well as the truth—of being human. When one no longer has the ability to witness one's earlier self, to be a witness to one's own memory, what happens to identity? Kevser is a witness to the unwitnessable. She speaks to the blockages, the lacunae, that initiate the process of imagination that fills the gaps of memory. These gaps also testify to the impossibility of complete recall, and thus of any singular truth. While this void may be the zero degree of imagination, the point from which imagination develops, it is also the sign of loss, pure presence, death.

Truth(s)

The notion of truth, of course, has lost credibility after the postmodern turn, as master narratives have purportedly come to an end, just as traditional documentary's epistemology has fallen into obsolescence. Which is what Ataman too reveals in his work: not the delivery of Truth, but rather the production of multiple truths, the truth of construction and contradiction, the truth of fiction. For Ataman, "artifice makes you realize how reality is created and how lies can be no less true than what is understood as truth."¹⁷ As we've seen, this staging of multiple truths is the result of Ataman's engagement of the film fable, where real and imaginary intertwine, and of his re-positioning of the viewer as storyteller. This sense of multiplicity owes as well to the length of Ataman's videos, the presentation of multiple screens, the looping presentation of his films, which place repetition and difference in an infinite cycle, where each round leads in effect to a new film.

But this observation does not mean that there is no truth in this work, as if we've fallen into a world of postmodern relativism and truthlessness—a perception all too common these days. Not only does Ataman reveal the constructedness of the film fables that is its own truth—what French ethnographic filmmaker Jean Rouch once called the "truth of cinema," in opposition to documentary's "cinema of truth."¹⁸ But also, clearly, Ataman's subjects confess narratives that, even if founded upon lies, reveal the truths of their passions, which give meaning and structure to their lives. There is a truth of life that Ataman's films present, that is a compelling feature of all his work.

This latter significance correlates, for me, with how Foucault once characterized a "politics of truth," one "not defined by a correspondence to reality" (as with the mimicry of

¹⁷ Ana Finel Honigman, "What the Structure Defines: An Interview with Kutlug Ataman," 86.

¹⁸ Cited in Deleuze, *Cinema 2*, 23.

documentary realism), but rather “as a force inherent to principles and which has to be developed in a discourse...something which is in front of the individual as a point of attraction, a kind of magnetic force which attracts him towards a goal.”¹⁹ Isn’t this what we witness in relation to Stefan Naumann’s attraction to moths, Veronica Read’s obsessions for flowers, Melek Ulagay’s political convictions, Semiha Berksoy’s spinning of myths—and Ataman’s own passion for film? This is the truth of desire, imagination, affect.

There is a second sense to Foucault’s notion of truth that is also relevant here, which is the point where truth forms the object of a critical practice, by which the philosopher means “the art of voluntary insubordination” when one assumes “the right to question truth on its effects of power and question power on its discourses of truth.”²⁰ Here we witness the “desubjugation of the subject,” identifying the transformation of the self beyond conventional classifications, beyond the categories of identity policed by society (Melek’s disguising herself for her very survival comes to mind). By dismantling social hierarchies—including those of the roles of speakers and listeners, actors and audiences—as well as disregarding the clear separation between truth and fiction, Ataman’s films reveal their remarkable political potential.

¹⁹ Michel Foucault, “Subjectivity and Truth,” in *The Politics of Truth*, ed. Sylvère Lotringer, trans. Lysa Hochroth and Catherine Porter (Los Angeles: Semiotext(e), 2007), 163.

²⁰ Michel Foucault, “What is Critique?,” in *The Politics of Truth*, 47.

Kutluğ Ataman'ın 10 Kasım 2010-6 Mart 2011 tarihleri arasında İstanbul Modern'de düzenlenen 'İçimdeki Düşman' sergisinin kataloğundan alınmıştır.

Kutluğ Ataman: Hikâye Anlatma Sanatı

T.J. Demos

23 Ağustos 2010

Belgesel filmin nesnellik, doğruluk ve şeffaflık taahhüdü gibi geleneksel varsayımlarını sorgulamak çağdaş sanatçılar arasında 1990'ların ortasından bu yana çok revaçta. Dikkate değer sanatçılar aynı zamanda filmin anlamlı bir toplumsal gerçekliği temsil ve inşa etme yeterliğine teslim olmayı reddederek bu konuyu ele aldı. En saygın çağdaş sanatçılar ve yönetmenler, genellikle medyada yer almayan ikincil, postkolonyel, toplumdan dışlanmış, cinsel açıdan eksantrik ve politik güdümlü bireylerin olağandışı hikâyelerini ortaya çıkarmakla, kullandıkları aracın koşullarını ve temsil olasılıklarını da yeniden tanımlayarak sinema açısından deneysel, toplumsal açıdan güncel bir sanatsal uygulama biçimi ürettiler.²¹Şüphesiz kuşağının önde gelen sanatçı ve yönetmenlerinden biri olan Kutluğ Ataman için de aynısını söylemek mümkün, fakat hikâye anlatıcılığına bağlılığı (daha da özelinde insanları kameranın önüne yerleştirip dikkate değer kişisel deneyimleri hakkında konuşmaya cesaretlendirmesi) onun çalışmalarını diğerlerinden ayıran en önemli unsur.

1980'lerde Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde eğitim alan ve (1994 tarihli *Karanlık Sular*'dan 2009 tarihli *Aya Seyahat*'e) pek çok ödüllü bağımsız filme imza atan Ataman, 1990'larda film festivallerinde kolayca yer bulmakta zorlanan çalışmalarına esnek ve kapsayıcı bir alan sunan sanat sergilerine deneysel filmlerle (ilk olarak *semiha b. unplugged*'ı 1997 yılında 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde göstermek suretiyle) katkıda bulundu ve bu katılımlar onun sanat alanında yeniden konumlandırılmasını sağladı. Sanatçının sinema geleneklerine yaratıcı bir biçimde baş kaldıran olağandışı filmlerinin alışılmadık yönleri onlar hakkında yazmayı zorlaştırıyor, çünkü hem uzunlukları (neredeyse sekiz saat uzunluğundaki *semiha b. unplugged*'ı ya da 2004 tarihli *Küba*'yı oluşturan kırk videodaki yirmi sekiz saatlik malzemeyi düşünün) hem de Ataman'ın "video heykeller" diye nitelendirdiği, algı ve dikkat kapasitesine meydan okuyan karmaşık enstalasyonları (örneğin, 1999 tarihli dört ekranlı video enstalasyonu *Peruk Takan Kadınlar* ya da 2004 tarihli, beş kanallı *Stefan'ın Odası*) çalışmalarının tamamını baştan sona görmeyi olanaksız kılıyor. Bir başka deyişle, Ataman söz konusu olduğunda "sanat eserinin" analizini dolambaçsız bir biçimde yapmak olanaksız. Bu durum şüphesiz sanatçının deneysel projelerine de uyum sağlıyor; hatta Ataman'ın geçmişten bugüne yaratım sürecini bütünüyle görebilmek, ancak filmlerinin çok parçalı yönünü kabullenmek ve ciddiye almakla, yani onun sanatsal uygulamalarının tamamı ya da bütününe yakalama iddiasından vazgeçmekle mümkün oluyor. Bundan sonraki parçalı gözlemler bu düşünceyle ele alınmalı.

²¹ Steve McQueen, Manon de Boer, Dominique Gonzales-Foerster, Amar Kanwar ve Matthew Buckingham gibi isimlerin de dahil olduğu çeşitli ve farklı sanatçıları kastediyorum.

Yapıcı Konuşma

Ataman'ın filmlerinde dikkati çeken ilk şey, konuşan ve genellikle rahatsız edici, şaşırtıcı ve bütün yönleriyle ilgi çekici hikâyeler anlatan insanları göstermeleridir. Kamera bir bireyin yakın plan çekimine odaklanır, genellikle başka kimsenin sesi ya da müzik duyulmaz ve yalnızca kişisel, öznel deneyimin konuşmaları ön plana çıkar. Örneğin 2002 tarihli *Veronica Read'in 4 Mevsimi*'nde filmin öznesi olan İngiliz kadın evini dolduran *Hippeastrum* çiçeklerine duyduğu tutkuyu anlatırken, 2004 tarihli *Stefan'ın Odası*'nda Stefan Naumann amatör bir merakla koleksiyonunu yaptığı tropik güvelere karşı saplantısından söz eder. Bu şahıslar faaliyetlerinin bitmez tükenmez ayrıntılarını büyük bir tutkuyla tarif ederken sözcükler Ataman'ın kamerası önünde ağızlarından dökülür. Ataman bu konuda şöyle diyor: "Konu aldığım kişilerin konuşmasına izin veriyorum çünkü kişinin tarihini ve gerçekliğini yeniden yazışı gibi olağanüstü bir şeye ancak konuşma sırasında şahit olabiliriz. Başka ne var ki? Becerebildiğimiz tek anlamlı faaliyet konuşmaktır."²²

Film dokumalarını yaratırken söyleşilerin çeşitli bölümlerini bir araya getirip birleştiren sanatçının bu kurgu anlayışı, görünürde asla sona ermeyen bir monolog deneyimi oluşturur (yine de sanatçı bazen sorularla araya girer). Örneğin Read kendini çiçek bakımına adanmış gibidir; saplantılı bir biçimde çiçek soğanlarına dadanan böcekler hakkında konuşur, üreyebilmeleri için çiçeklerini nasıl özenle tozlaştırması gerektiğini anlatır, kurguda hızlı kesmeler olmadan bir konudan diğerine geçer. Sonuç olarak izleyici, bu türde bir konuşmanın, diyalogla iletişimden çok kendini ifşa etmekle ilgili olduğu duygusuna kapılır; sıradan bir televizyon röportajı ya da etnografik bir belgesel gösterimi değildir bu. Bir başka deyişle, Ataman'ın konuşmayı tasvir etme biçimi, dilin daha alelade olan edimsel karşılıklı konuşma fonksiyonunu vurgulamak ya da antropolojik bir anlayış sunmak yerine, öznenin kamera önünde kendini anlamlandırma sürecini, kendini inşa eylemini ön plana çıkarır.

Bu açıdan bakıldığında, konuşma yapıcı bir güce sahip olur; tıpkı tırtılların kelebeklere dönüşmesine şahit olduğunda duyduğu heyecanı anlatan Stefan'ın gülümsemesi ve beden dilinin aldığı keyfi teyit etmesi gibi. Diğer bir ifadeyle, Stefan hikâyesini anlatırken, izleyicileri de onun kendini yapılandırışına ve yeniden doğrulayışına tanıklık etmeye davet eder. Böylece konuşma önceden var olan bir gerçekliğin saydam bir benzerinden ziyade, yaratıcı, üretken bir araca dönüşür. Pasif ve yansıtıcı olmaktan çok performatif ve belirleyicidir. Ataman'ın sunduğu özneler konuşma aracılığıyla kendilerini yaratırken, izleyici de konuşmaları izleyerek onları oluş sürecinde görür.

Paralaks

2001 tarihli *Ruhuma Asla*'da Ataman, travesti Ceyhan Fırat'ı hayatı hakkında görünürde spontan bir biçimde konuşurken filme almıştır. Ancak filmin bu kadar basit olmadığı kısa sürede anlaşılır. Ceyhan çocukluğunda yediği dayakları, müşterileriyle ilişkilerini, cinsel şiddet deneyimlerini anlatır ve hatta dokunaklı hikâyeleri, Türk sinemasının divası Türkan Şoray'ın taklidini yaptığı anlarda Şoray'ın filmlerinin melodramatik konularını akla getirir. Ancak bu filmi dikkate değer kılan başka unsurlar da var. Ceyhan Fırat'la söyleştikten sonra, Ataman onun sözcüklerini yazıya dökmüş, sonra bu metni ona ezberletmiş ve bu "senaryoyu" kameranın önünde yeniden canlandırmasını istemiş, ardından da bu performansın parçalarını orijinal söyleşiyle birleştirip kurgulayarak Ceyhan'ın başlangıçtaki "belgesel" kaydını ve o anlatıyı sahneleyişini bir arada sunmuştur. Sanatçının bu konudaki yorumu şöyledir: "Bu iki versiyonu bir tür 'paralaks bakış' yaratmak

²² Kutlug Ataman, "A Thousand Words", *Artforum* (Şubat 2003), 116–17.

için bir arada kurguladım. Onun paralel durumunun, yani hem bir kadın hem de penisi olan bir erkek oluşunun biçimsel ifadesini de yaratmak istedim. İnsanlar her zaman kimlikten söz eder ama o kadar basit değil aslında. Benim için bu biçimsel bir sorunun ifadesi.”²³

Bu “biçimsel sorun” Ataman’ın belgesel ve kurmacayı, tanıklığı senaryonun içine yerleştiren sinematik bir karışımla birleştirmesiyle gerçekleşiyor. Figürler kendi kendilerini oynarken, film görünürde birbirini karşılıklı dışlayan kategoriler (örneğin bu kadının aynı zamanda penisi olan bir adam oluşu) arasında bağlantı kuran bir tür yineleme biçimi olarak kimliğin karmaşıklığının altını çiziyor. Ataman bu tematik melezliğe dayanarak belgesel formatıyla performatif film öğelerinin bir arada olduğu “travesti” bir sinematik yapıyı önerisinde bulunuyor.²⁴ Ataman’ın filmi böylelikle kimliği ve farklılığı birleştiren, çelişkilere olanak sağlayan ve hayatın çok katmanlılığını sergileyen bir düzeneğe dönüşüyor.

Hikâye Anlatımı

Ataman’ın çalışmalarında hayatlar sürekli gelişip açılan, sürekli yeniden icat edilen ve dolayısıyla provokatif olan hikâyelere dönüşür. Genellikle bir travesti, yaşlı bir opera şarkıcısı, saplantılı bir tropik güve koleksiyoncusu, kendini egzotik çiçeklere adanmış bir kadın gibi eksantrik kişiliklere odaklanılır; ama her zaman değil. Ayrıca İstanbul varoşlarında yaşayanların hikâyelerini (*Küba*) ve California’daki üst sınıf, güvenli bir sitenin sakinlerinin anlatılarını da (*Cennet*) sunar. Dört farklı kadının hikâyelerini sunan dört ekranlı bir enstalasyon olan *Peruk Takan Kadınlar*’da (1999) birbirlerinden çok farklı bireyleri konu alır: 70’lerin siyasi baskı ortamında kılık değiştirerek yaşamak zorunda kalan Melek Ulagay; kemoterapi tedavisinden sonra dökülen saçlarını gizlemek için peruk takan gazeteci Nevval Sevindi; üniversite dersliklerine başörtüsüyle girmesi kanuna göre yasak olan, kimliğini gizlemeyi tercih eden dindar Müslüman bir öğrenci ve fahişelik yaptığı gerekçesiyle polis tarafından tutuklanınca saçları kazınan transseksüel Demet Demir.

Ataman’ın çalışmaları, böylesi hikâyeleri anlatma ortamını sağlayarak oyuncu ve röportaj yapılan kişi arasındaki karşıtlığı bozar, böylelikle herkesin bir hikâye anlatıcı olabildiği bir bağlam yaratırken,²⁵ aynı zamanda izleyicilerden de hikâye anlatıcılara dönüşmelerini ister; çünkü izleyiciler, videoların uzunlukları ve nerede başlayıp bittikleri tam olarak belirlenemeyen döngülü sunumları ya da çatallanan ve giderek karmaşıklaşan anlatımları nedeniyle anlaşılması zor anlatılarla karşı karşıyadırlar. Estetik ve politika hakkındaki yazıları özellikle çağdaş sanata uygun düşen Fransız felsefeci Jacques Rancière şöyle der: “Seyircileri oyunculara dönüştürmemize gerek yok. Ancak her seyircinin kendi hikâyesinde zaten bir oyuncu olduğunu ve buna karşılık her oyuncunun aynı türde bir hikâyenin seyircisi olduğunu kabul etmeliyiz.”²⁶ Aynıısı, Ataman’ın filmleri için de geçerli. “*semiha b. unplugged*”ı neredeyse sekiz saat uzunluğunda tutarken –ne de olsa bir ömür üzerine– izleyicilerin onu baştan sona görme şansına sahip olamadan bu çalışmaya tekrar tekrar dönmek ve gördükleri kırık parçalardan kendi Semihalarını yaratmak zorunda

²³ Ataman, “A Thousand Words”.

²⁴ Sanatçının bu içgörülü gözlemi web sitesinde yer alıyor. “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” bkz.: <http://www.saatleriayarlamaenstitusu.com/>.

²⁵ Bu görüş, Irit Rogoff’un “deneyimin serbestleştirilmesi, kimin onu belirleme ve kategorize etme hakkına sahip olduğu ve nasıl katılımcı hale getirilebileceği” meselesi olarak adlandırdığı konuyla ilgilidir. Bkz. Irit Rogoff, “De-Regulation: With the Work of Kutlug Ataman”, *Third Text*, cilt. 23, sayı 2 (Mart 2009), 165.

²⁶ Jacques Rancière, “The Emancipated Spectator”, *Artforum* (Mart 2007), 279. Türkçesi: Jacques Rancière, “Özgürleşen Seyirci”, Çev. E. Burak Şaman, *Metis Yayınları* (Eylül 2010)

kalmalarını amaçladım,”²⁷ diye açıklıyor sanatçı. Böylelikle izleyiciler Ataman’ın sunumlarından kendi anlatılarını üreterek, kendi hikâyelerini kurgulayarak kendilerini hikâye anlatıcılarına dönüştürüyorlar.

Belgesel Kurmaca

Ataman’ın çalışmalarının görünürde doğrudan yaklaşımı belki belgesel tarzını işaret etse de, sanatçı filmlerinin temelinde inşa sürecinin yattığını vurguluyor. “Ben belgesel yapmıyorum,” diyor. “Gerçekliği yeniden inşa edişimiz ve gerçek dediğimiz şeyi nasıl ürettiğimiz hakkında bir yorumda bulunabilmek için sizin belgesel dediğiniz, ham gerçeklik dediğiniz şeyi de bir malzeme olarak kullanıyorum.”²⁸ Ataman’ın çalışmalarıyla ilgili eleştirilerde sık rastlanan bu gözlemi nasıl derinleştirebiliriz?

Ataman’ın filmleri bazı açılardan Rancière’nin “belgesel kurmaca” nitelendirmesini akla getiriyor. Belgesel ve kurmaca tarzlarının arasındaki basit karşıtlığa direnen filmler için önerilen bir formül bu. Ataman da bu karşıtlığa meydan okumak ve onu karmaşıklığa dönüştürmek için pek çok şey yaptı. Sanatçı, “belgeselin” iddia edildiği biçimiyle var olmadığını” öne sürüyor.²⁹ Ama onun kameranın önünde hikâyelerini doğrudan anlatan “gerçek” kişilere odaklanan sanat filmleri, *Karanlık Sular* ya da *Lola+Bilidik* (1998) gibi, her ne kadar gerçek hayat deneyimiyle ilişkili olsalar da kurgulanmış senaryoları temel alan, merak uyandıran anlatıları olan, başlangıcı ve sonu belli, açıkça kurmaca filmlerine kıyasla belgesel kategorisine daha yakındır. Yine de, Ataman’ın gerçekliği oluşturmak için belgesel malzemelerini kullanması filmi karmaşıklığa dönüştürür ve bu manevra Rancière’nin kurmacayı gerçekliğin –“taklit edilmesinden” ziyade– “düzenlenmesi” olarak konumlandırmasına benzer.³⁰ Belgesel, kurmacanın zıttı olmaktan ziyade, aslında onun bir biçimidir. Sinemanın “gerçek” (kaydedilmiş çekim görüntüsünün delil niteliğindeki, olumsal öğeleri) ile “uydurma” (inşa edilmiş, kurgulanmış, anlatısal) öğelerini hem devamlılık hem çatışma açısından birleştirir. Ataman için de aynı geçerlidir.

Gördüğümüz üzere, Ataman’ın çalışmaları gerçeği belgelemekten ziyade oluşturarak, onu aynı zamanda yeniden inşa eden geçmişin öznel kavranışlarını sunar. Böylesi bir inşa sürecinin resmi işleyişini tanımlamanın yollarından biri de, onun kendine özgü montaj uygulamalarını, sesleri ve görüntüleri nasıl birleştirdiğini, dünyanın niçin şu değil de bu yanını göstermeyi seçtiğini inceleyerek gerçekliği nasıl düzenlediğini görmektir. Rancière, *Görüntülerin Yazgısı* adlı kitabında iki ayrı montaj türünden söz eder: diyalektik ve simgesel. Diyalektik tarz “aynı türden unsurlardan oluşan küçük düzenekler yaratmak için kaosun gücünü kullanır”, simgesel tarz ise “yabancı unsurlar arasında, daha temelli bir ortak aidiyet ilişkisine, aynı türden unsurların tek bir özsel doku içinde buldukları ve daima yeni bir eğretilenimin kardeşliği uyarınca toplanabilmeye yatkın oldukları bir ortak dünyaya tanıklık eden bir tanıdıklık, duruma uygun bir benzerlik yerleştirmeye uğraşır.”³¹ Ataman’ın filmlerinde kullandığı kurgu – kimi zaman bağdaşmazları vurgulayıp başka anlarda aynı

²⁷ Ataman, “A Thousand Words.”

²⁸ Hans Ulrich Obrist, “Interview with Kutlug Ataman”, *Kutlug Ataman—Mesopotamian Dramaturgies* (Milano: Fondazione Maxxi, 2010), 60.

²⁹ Gea Politi, “Interview with Kutlug Ataman and Atom Egoyan”, *Flash Art*, 248, 2006, http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=378&det=ok&title=KUTLUG-ATAMAN-ATOM-EGOYAN

³⁰ Jacques Rancière, “Documentary Fiction: Marker and the Fiction of Memory”, *Film Fables*, çev. Emiliano Battista (New York: Berg, 2006), 158.

³¹ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2007), 56-57. (Türkçesi Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Versus, 2008), 59-61.)

türden olanları uyum içinde sunmasıyla – her iki yöntemin izlerini de taşır; fakat bana kalırsa o, aynılık ve devamlılıkla başlayarak metamorfozu katalize etmeye yarayan daha öte yaklaşım ortaya koymaktadır. Ataman’ın filmleri, “aynı” kişiye odaklanarak onun farklı konuşma anlarını birbirine bağlar (bir kısa öykü tamamlandığında kurguda genellikle geçiş kesmeleriyle karşılaşırız). Sonuçta ortaya kişinin karakterinin öncekiyle aynı kalmadığı, sonsuz gibi görünen bir gelişim süreci çıkar. Ataman’ın çalışmaları, örneğin *Peruk Takan Kadınlar*’da olduğu gibi aynı zamanda bir kimlik kategorisini tarif eder ve bu vesileyle çalışmayı oluşturan dört örneğin birbirinden radikal biçimde farklı hikâyelerini birleştirerek bu sınıflandırmayı çeşitlendirir. Ataman’ın “metamorfik montaj” olarak adlandırabileceğimiz uygulamaları, bir inşa tarzı olarak öz benlik ve öteki arasındaki ilişkiyi, birinin diğerine dönüşümünü göstererek analiz etme eğilimindedir ve aynı zamanda farklılaştırma sürecini sağlayan ortak niteliklerin birleştirilebilir bir düzenlemesini önerir.³²

Metamorfoz

Gördüğümüz üzere Ataman’ın çalışmaları sanatçılar, oyuncular, transeksüeller, çiçekler ve güveler gibi konulara odaklanıyor; bir başka deyişle, olma, dönüşme ve metamorfozun çeşitli biçimlerini örnekleyen figürlere yakın duruyorlar. Örneğin Stefan çocukken tırtılların kelebeğe dönüşmesine şahit olduğunda ne kadar heyecanlandığını anlatırken, kamera bir kozadan yeni çıkmış bir güveyi gösteriyor, az sonra kanatlarını “şişireceğini” ve bir saat içinde tam boyuna ulaşacağını öğreniyoruz. Metamorfoz burada Stefan’ın yavaş yavaş anlattığı ve Ataman’ın kurguda bir araya getirdiği farklı bölümler aracılığıyla kendi gelişimini simgeleyen uygun bir metafora dönüşüyor. Sanatçı bunu şöyle açıklıyor: “Çalışmalarım aslında kimliğin nasıl üretildiğini göstermekle ilgili, dolayısıyla bütün karakterlerim ve konularım bir anlamda sahte, çünkü hepsi kurgu sürecinde yeniden inşa ediliyor.”³³

Aynı üretim süreci, Ataman’ın ilk bakışta belgesel tarzında görünmesine rağmen statik ya da sabit olmaktan çok uzak olan kamera kullanımında da işliyor. Ataman’ın kamerası sabit durmak yerine konularının etrafında dönüyor, bedenlerini tarıyor, onları tipik bir biçimde farklı açılardan gösteriyor. Kolayca hareket eden el kamerası titrerken, izleyicilere de insanların filme kaydedilmekte olduğunu, söylenenlerin kamera için söylediğini anımsatıyor. Bu etki mevcudiyeti parçalayarak temsil görüntüsüne çeviriyor ve var olmayı oyunculuğa dönüştürüyor. Ataman’ın aynı zamanda meraklı bir kamera; imgeyi bölerek görüntüsünü çoğaltan yansıtıcı yüzeylere çok düşkün. Örneğin, *Peruk Takan Kadınlar*’da eylemci Melek Ulagay sanki hâlâ kılık değiştirerek yaşıyormuş gibi büyük ölçüde arkadan gösteriliyor. Onun yüzünü aynadaki yansımından kısa anlar için görüyoruz ve bu arada film onun anlatısının çoklu katmanlarını görsel olarak tercüme ediyor: “Siyasi bir harekete girmek, yani illegal bir hayat yaşamak demek, zaten insanın kendi varolan kimliğinden çıkıp başka bir kimliğe geçmesi anlamını içeriyor,” diye açıklıyor. “Sen başka kimlikler içinde yaşamını sürdürmek üzere planlanmaya, yani ona göre yaşamaya başlıyorsun. Bu ise şunu getiriyor: Senin herkesin bildiği şekilde bir tane ve sabit bir kimliğin olmuyor. Değişik kimlikler içerisinde yaşamaya başlıyorsun. (...) Yani senin artık hiçbir hüviyetin yok. Varsa da birtakım sahte hüviyetlerle yaşıyorsun.” Bir başka deyişle, filme

³² In some ways, this method recalls what Deleuze terms the “method of AND”: “‘this and then that,’ which does away with all the cinema of Being=is.” See Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 180.

³³ Politi, “Interview with Kutlug Ataman and Atom Egoyan”.

konu olan bu birey sürekli bir metamorfoz halinde yaşıyor. Konuşma – ve dolayısıyla film – kendini farklılaştırma aracı olarak bu süreci teşvik ediyor: “Artık hikâyelerimizi anlatmak istemediğimiz ya da buna izin verilmediği zaman riayete düşeriz,” diyor Ataman.³⁴

Çelişki

Ataman, konu aldığı kişinin “kimliğini” – istikrar, devamlılık ve zaman içinde tanınabilir aynılık gibi şeyleri çağrıştıran bir sözcük – ön plana çıkarmak yerine, yaptığı çeşitli söyleşilerde de dikkati çektiği çelişki meselesini sahneliyor. Örneğin Semiha Berksoy’un bir Türk opera yıldızı olarak geçirdiği hayatı hakkındaki itirafları ve süslü anlatılarını şöyle açıklıyor: “Asıl mesele çelişkiler. Çünkü bu çelişkileri görüp de onun yalan söylediğini fark ettiğinizde –tabii böyle demek isterseniz, isterseniz kendini mitleştirme de diyebilirsiniz– işte o zaman onun doğruyu anlatmadığını anlıyorsunuz.”³⁵

Yalan söyleme ve kendini mitleştirme Ataman’ın filmlerinde şüphesiz iş görüyor, ayrıca çelişki de algılaması zor biçimlerde görevini icra ediyor. Belirgin paradokslar ya da anlatsal mantıksızlık yerine, çelişki kendini Ataman’ın harekete geçirdiği sinematik keşif ve dönüşüm sürecinde ortaya koyuyor, böylece filmlerini izlerken konu aldığı kişiler hakkında sürekli yeni kavrayışlara ulaşıyoruz; bu da karakterlerin süregelen değişikliklerinin ortaya çıkmasına fırsat veriyor. Başlangıçtaki tarif yerini ayrıntılara bırakırken, ilk baştaki varsayımlarımız beklenmedik virajlar alıyor. Örneğin, Stefan önce kelebeklerin güzelliğine ve onların dönüşüm sürecine duyduğu büyük saygıyı anlatıyor ama daha sonra onları saklamak ve koleksiyonuna katmak için siyanürü nasıl kullandığını tarif ederken, kamera da bir cam kavanozdaki güvenin zehirle öldürülmesi gibi ürkütücü bir prosedüre odaklanıyor. Stefan güvelerin acıyı hissetmediğini iddia ederken Ataman araya giriyor: “Ama artık bir seri katil oldun!”

Diğer bir deyişle, çelişkinin özneyi çoğulluk ve çeşitliliğe açması, kimlik kavramının genelde izin verdiği daha karmaşık bir yaşam kavrayışına alan sağlar. Ataman’ın uygulamaları bu açıdan 1980’ler ve 1990’larda –gay öznelliklerinden postkolonyal kimliklere– azınlıkları tanımak için kullanılan, ancak aynı zamanda genellikle basitleştiren ve kurumsallaştıran formlarıyla stereotipleştirmeye ve farklılığı aslileştirmeye hizmet eden, dolayısıyla özneyi pazarlanabilir bir toplumsal kategorinin deli gömleğine hapseden kimlik politikalarının ötesine uzanır. Ataman’ın filmleri bu tutsaklığa meydan okur – 2007 tarihli *Türk Lokumu*’nu düşünün. Sanatçı bu filmde egzotiğin peşindeki Batılı bakışı için sahneye çıkan bir dansöz olarak görünür ama diğer yandan sahte bir kimliğin hareketini sahneler. Bu filmler, benliğin kategorilere meydan okuyan dönüşümlerine özgürlük sağlayan öznel karmaşıklığa serbestçe hüküm sürme hakkı verir.

Tanıklık

“Bana göre çalışmalarım fikirlerden çok tanıklardır,” diyor Ataman.³⁶ Bir olaya tanıklık etmek o olayın gerçekleştiğini kişisel deneyimle doğrulamaktır, tıpkı bir kişinin duyularıyla deneyimlediği olayın doğruluğu hakkında mahkemede şahitlik yapması gibi. Fakat Ataman’ın çalışmaları tanıklara benziyorsa, bu da tanıkların kendi deneyimlerine dair ifadelerine kameranın şahitlik etmesi anlamına gelir. Başka bir deyişle, tanık olunan, anlatılan olaylardan iki kez uzaklaşmıştır.

³⁴ Ana Finel Hoigman, “What the Structure Defines: An Interview with Kutlug Ataman”, *Art Journal* (Spring 2004), 62.

³⁵ Obrist, “Interview with Kutlug Ataman”, 62.

³⁶ Politi, “Interview with Kutlug Ataman and Atom Egoyan”.

Bu ikileştiren mantık zaman zaman fabülasyon sürecine –hikâye anlatma aktivitesine, olayların mitleştirilmesine, karmaşık anlatı ağları örülmesine– yol açsa da, aynı zamanda deneyimi aktarmanın olanaksızlığıyla karşılaşmaya, yani belleğin ve teşhisin yetersizliğine götürebilir. 2006 tarihli *Tanıklık*'ta sanatçının Ermeni dadısı Kevser'in hikâyesine tanıklık etmeye davet ediliriz. Kevser, 1915'te ailesi öldürüldükten sonra Ataman'ın büyük büyükbabası tarafından aile evine getirilmiştir. Onun el kamerasıyla çekilmiş yakın plan görüntüleriyle karşılaşırız. Kamera konu aldığı kişinin çevresinde merakla dolanarak onu farklı açılardan gösterirken, dadı da Ataman'ın sorularına cevap vermektedir. “Demek sen Kutluğ'sun. Kutluğ başka yerde sanıyordum,” diye söze başlar. Sanatçı karşılık verir: “Hatıralarını anlat... Erzincan'ı anlat... Eskileri anlat.” Kevser mutfağın köşesinde oturmaktadır, arkasındaki saydam beyaz tülünden süzülen yarı saydam ışık altında özür diler: “Kulaklarım işitmiyor.” Ataman dadıyı teşvik etmek için ona bir fotoğraf gösterir, Ataman'ın ailesinin Erzincan'daki eski fotoğrafıdır bu. Ama dadı anlamaz. “Bugün hiç aklım başımda değil... Bugün aklım iyice bozuldu.” Ataman ona Ermeni annesini ve babasını hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Dadı karşılık vermez, bunun yerine anlamsız genellemeler dökülür ağzından: “Ne iyi günlerdi, değil mi? İyi günlerdi Kutluğcuğum.” Arkasından hemen ekler, “Şimdi sen Kutluğ'sun, değil mi? Kutluğ'sun. Senelerdir seni görmedim. Sen de uzaklaştın. Sen de uzaklaştın.”

Burada, film kendisi olmanın dekonstrüksiyonunu belgeler. Kevser'in ilerlemiş yaşına bağlanabilecek olan bellek kaybı, aynı zamanda Türkiye'nin yirminci yüzyılın başında öldürülen Ermenilerle ilgili kültürel bellek kaybının bir yeniden yaratımıdır. Kevser'in tanıklığı aynı zamanda insan olmanın da sınırlarını –ve gerçekliğini– betimler. Kişi kendisinin eski hallerine, kendi hafızasına tanıklık etme yetisini kaybettiği zaman kimliğe ne olur? Kevser, tanık olunamayanın tanığıdır. Belleğin boşluklarını dolduran hayal etme sürecini başlatan tıkanmalara, eksikliklere değinir. Bu boşluklar aynı zamanda tamamıyla hatırlamanın, dolayısıyla da tek bir hakikatin olanaksızlığını kanıtlar. Bu boşluk hayal gücünün sıfır derecesi, çıkış noktası olabilir; ama aynı zamanda kaybın, saf mevcudiyetin ve ölümün de işaretidir.

Hakikat(ler)

Hakikat fikri, üstanlatıların sona erdiği varsayılan postmodern dönemden sonra inanırlılığını yitirmiştir elbette, belgeselin epistemolojisi de bu sırada önemini kaybetmiştir. Ataman çalışmalarında bunu ortaya koyar: Hakikati sunmak yerine, çoklu hakikatleri, inşa ve zıtlık hakikatini, kurmaca hakikatini üretir. Ataman'a göre “yapıtı, gerçekliğin nasıl yaratıldığını ve yalanların hakikat olarak kabul edilenden daha az doğru olmayabileceğini fark etmenizi sağlar.”³⁷Gördüğümüz üzere, çoklu hakikatlerin sahnelenmesi Ataman'ın gerçek ve kurmacanın iç içe geçtiği film fablınaya bağlılığının ve izleyiciyi hikâye anlatıcısı olarak yeniden konumlandırmasının sonucudur. Böyle bir çokluk anlayışı Ataman'ın videolarının uzunluğundan, çoklu ekranlarda sunulmalarından, filmlerinin tekrarı ve farkı sonsuz bir döngüye sokan ve her turda yeni bir film yaratan bir daire şeklinde tekrarlanmasından kaynaklanmaktadır.

Ancak bu gözlem, sanki bir postmodern görecilik ve hakikatsizlik dünyasına düşmüşüz gibi – ki son zamanlarda çok yaygın bir algıdır bu– Ataman'ın çalışmalarında hakikate yer olmadığı anlamına gelmez. Ataman film fabllarının kendi hakikati olan inşa edilmişliğini ortaya koyarken –etnografik filmler yapan Fransız yönetmen Jean Rouch'un belgeselin “hakikat sineması” iddiası karşısında “sinemanın hakikati” olarak nitelendirdiği

³⁷ Ana Finel Honigman, “What the Structure Defines: An Interview with Kutlug Ataman”, 86.

şey bu– aynı zamanda konu aldığı bireyler de anlatılarıyla temelleri yalanlardan oluşsa bile hayatlarına anlam ve yapı kazandıran tutkularına dair hakikatleri ifşa ediyorlar. Ataman’ın filmlerinde hayata dair bir hakikat bulunur ve bu da tüm çalışmalarının etkileyici bir özelliğidir.

Bu durum bana Foucault’nun “hakikat siyaseti” tanımını anımsatıyor: (belgesel gerçekçiliğinin taklidinde olduğu gibi) “gerçekliğe uygunluğuyla tanımlanmayan” ama daha ziyade “ilkelerin doğasında var olan ve bir söylemle geliştirilmesi gereken... bir çekim noktası olarak bireyin önünde duran, onu amacına doğru yönlendiren bir tür manyetik güç.”³⁸ Stefan Naumann’ın güvelere duyduğu yoğun ilgide, Veronica Read’in çiçek tutkusunda, Melek Ulagay’ın siyasi görüşlerinde, Semiha Berksoy’un anlattığı mitlerde –ve Ataman’ın kendi film tutkusunda tanık olduğumuz da bu değil mi? Arzunun, hayal gücünün, duygulanımın hakikati budur.

Foucault’nun hakikat kavramında bu konuyla alakalandırabileceğimiz ikincil bir fikir daha yatıyor: Hakikat, eleştirel bir uygulamanın nesnesini oluşturduğunda, felsefecinin sözleriyle “gönüllü başkaldırı sanatı” yani insanın “hakikatin iktidara etkilerini ve iktidarın hakikat söylemlerini sorgulama hakkını” üstlenmesi gerçekleşiyor.³⁹ Burada benliğin geleneksel sınıflandırmaların ötesinde, toplumun kontrol altında tuttuğu kategorilerin ötesinde dönüşümünü anlatan “öznenin yönetilmeme istencine” tanıklık ediyoruz (Melek’in hayatta kalmak için kendi görüntüsünü gizlemesi akla geliyor). Ataman’ın filmleri, konuşan ve dinleyenlerin, oyuncular ve izleyicilerin rolleri de dahil olmak üzere, toplumsal hiyerarşileri yürürlükten kaldırmak ve hakikatle kurgu arasındaki belirgin ayrıma itibar etmemekle, dikkate değer politik potansiyellerini ortaya koyuyor.

Çevirmen: Begüm Kovulmaz

³⁸ Michel Foucault, “Subjectivity and Truth”, *The Politics of Truth*, ed. Sylvère Lotringer, çev. Lysa Hochroth ve Catherine Porter (Los Angeles: Semiotext(e), 2007), 163.

³⁹ Michel Foucault, “What is Critique?”, *The Politics of Truth*, 47.