

Beyaz Perdedeki Leke

Apo Kıran

Geleceęe kamerasıyla řimdiden ortak olan Cemal'e ithafen...

❖ I ❖

Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı*'nda, "Deneyim değer kaybetti. Üstelik, daha da kaybedeceğe, dipsiz bir uçuruma düşeceğe benziyor" diye yazıyordu. (Benjamin, 2014: 77) Ardından bu düşüncesine dayanak olarak Birinci Dünya Savaşı'ndan dönen askerlerin bir tür "dilsizlik" içinde olduklarını gösteriyordu. Deneyimin değer kaybetmesi meselesi aynı zamanda tanıklığın ve özneliliğin de değer kaybetmesi anlamına geliyordu.¹ Onun düşüncesine göre bu üç kavramın kaybı, doğrudan belleğin ortadan kaybolmasına sebep oluyordu.² Ama Benjamin'den sonraki dünyada, Nazilerin gerçekleştirmiş olduğu Yahudi soykırımı, sömürgeleştirilmiş coğrafyaların özgürlük nidaları, köleliğin görünmez kıldığı halkların isyanı duyuldu, tanıklar konuştu ve bellek toplumsal sahayı biçimlendirecek güce ulaştı. Tam da bu noktadan Benjamin'i kavrayan Beatriz Sarlo, onun "tanıklıkların azaldığı" bundan dolayı da deneyimin gerçekleştirilememesi konusunda yanıldığını söylüyordu; "çünkü 1914-18 savaşı kitle tanıklıklarının başlangıcı olmuştu." (Sarlo, 2012: 21) Buradan hareketle, deneyim, tanıklık ve onun meydana gelmesi için zorunlu koşul olan özneye bir geri dönüş mevcudiyetini duyuruyordu.

1960'lardan sonra Batı felsefesinde görülen birtakım düşünsel eğilimler bilindiği üzere öznenin ölümünü ilan etmişlerdi ve bu sayede deneyimin artık kaydedilebilir olduğuna inanmamaya temayül gösteriyorlardı. Ama (bir tür ilişki tarzı olarak) "Üçüncü Dünya"da böyle bir ölümün ilanı ne ifade eder? Bu soruyu, aslında, daha doğru bir yere tahvil etmek gerekir: Kolonyal tâbiyet ilişkilerinin sürdüğü coğrafyalarda yaşayanların bir özne konumlarının kalmadığını söylemek ne demektir? Özne konumundan aşağıya düşmek, doğrudan deneyimi kaçırmak ve tanıklık etmenin gerektirdiği hakikat istencine olan sadakati yitirmek anlamına gelir. O halde, öznenin dirilişini ilan etmek gerek-kolonyal tâbiyet ilişkilerinin hüküm sürdüğü coğrafyalarda en azından. Bu tür bir kuramsal ve hakikat istemine dayalı ilanın, söz konusu coğrafyaların kendilerine dair oluşturmuş olduğu belleğin; temel siyasal, kültürel ve kamusal yeniden toparlanma uğraklarını oluşturur.

Kolonyal tâbiyet ilişkilerinde egemenliğini sürdürme arzusuyla hareket eden erkin temel odak noktası, ötekinin haklarını gasp etme, buna bağlı olarak ötekinin yıkımını amaçlama ve bu gaspı ve yıkımı meşrulaştırmayı denemektir. Bu yüzden yıkımı amaçlanan öznellik kategorisi; deneyim, tanıklık, anlatı ve tüm bunları içinde buluşturan Bellek söylemi, bir "yeniden toparlanma", "kendi varlığını sürdürme", "egemen öznellikte yarıklar açma", "egemen öznelliğin kendisine bahsettiği bütünlüğün tutarsızlıklarını gösterme" meselesi olarak çalışır. Bu anlamda sömürgeleştirilenin belleği, egemen öznellik karşısında bir çeşit yanıtlar kümesi oluşturma, itiraz etme, reddetme, altını oyma düsturlarını kendine görev edinir –bu görev, hem ahlaki bir buyruk kategorisinde hem üst-siyasal bir tavır hem de sömürgecinin kültürel hegemonyasını dağıtma girişimi olarak işlev görebilir. Bu açık uçlu bağlamda, sömürgeleştirilenin belleği, "tersine" bir tarih anlatısı olarak da görülebilir, bir ilave ile söylersek, "*Geçmişe gönderme yapma yetkisini* bellek ve tarih aralarında paylaşmazlar" (Sarilo, 2012: 9) diye yazan yazara karşın ve rağmen geçmişe gönderme yapma yetkisini hâlâ kolonyal tâbiyet ilişkisi içerisindeki coğrafyalarda, tarih ve bellek aralarında paylaşabilir, birbirlerinin eksik bıraktıklarını tamamlama vazifesini iş edinebilir ve son olarak egemen öznellik kategorisine musallat olabilirler.

❖ II ❖

Kolonyalizm veya sömürgecilik, farklı coğrafyalarda farklı tarihsel uğraklarda ortaya çıkan ve yine coğrafyalara göre farklı süreçler seyreden bir tahakküm politikasına, egemenlik sahası yaratımına ve öznellikler üretme fabrikalarına verilen bir addır. Sömürgecilik kavramı esasen zihinlere Batı dünyasının Batı dışı coğrafyaları ele geçirmesini hatırlatıyor ki, bu tür bir hatırlayışın hatalı olduğunu söylemek gerekir. Fakat Marc Ferro'nun *Sömürgecilik Tarihi* adlı

çalışmasında söylediği üzere, “Kuşkusuz beş yüz yıl boyunca Avrupalılar bu olguyu ete kemiğe büründürdüler ve böylece dünyanın tektipleştirilmesi hareketine damgalarını vurdular. Ancak başka sömürgeleştirme hareketleri de gezegenimizin bugünkü görüntüsünü kazanmasına katkıda bulundular.” Ona göre, “Avrupa’dan önce, elbette Eski Yunan ve Roma koloniciliği olmuştur, ama Akdeniz kıyılarını, Kara Afrika’nın ve Batı Asya’nın bir bölümünü Hindistan’a kadar fetheden Arapların ve Türklerin de benzer hareketleri olmuştur. Hindistan da, miladi dönemlerin başında Seylan’ı, Çin-Hindi Yarımadası’nın bir bölümünü ve Güney Çin Denizi’nde Sunda Takımadalarını sömürgeleştirmişti. Çinliler ise XV. yüzyılda Afrika’nın doğu kıyılarını keşfe çıkmış ve Tibet’i sömürgeleştirmişlerdi. Japonlar, Ruslar Sakalin’e, Fransızlar Kanada’ya gelmeden önce, Yeso’yu fethetmiş ve sömürgeleştirmişlerdi.” (Ferro, 2002: 14) Bu türden bir perspektif Avrupa sömürgeciliğinin özgül olmadığını, yani tek bir sömürgecilik hareketinin bulunmadığını belirtmekle kalmaz; aynı biçimde sömürgeciliğin bir çeşit “dünya hareketi” olduğunun altını çizer. Ayrıca eklemek gerekir ki Avrupa sömürgeciliği özgül değildir; ama son derece özgündür.

Onu özgün yapan tarihsel koşulların arasında, yerleşimci olarak gittikleri toprakları kendilerine ait kılmakla kalmayıp orada daha önce yaşayan insan topluluklarının kültürel, sosyal, siyasal ve bu türden başka örgütlenmelerini bozma, yıkma; onları vahşi, yoksun, aşağı görme ve buna bağlı olarak kendilerini üstün, uygar, tam-insan olarak tahayyül etme gibi tahakküm araçlarını devreye sokması bulunmaktadır. Bunun yanı sıra bu tahakküm araçlarının işlerliği Avrupa sömürgeciliğini emperyalizm kavramıyla yan yana okumaya müsait hale getirir ve söz konusu özgünlüğün bundan da ileri geldiğini vurgulamak gerekir. Bu iki kavram birbirinin eşdeğeri değildir, aksine birbirlerinden farklıdır, daha açıklayıcı biçimde söylenecekse eğer, “Sömürgecilik bir halkın farklı topraklarda kendini “çoğaltma gücü”nü oluştururken, emperyalizmin ilk hedefleri, uygarlaştırmak, sömürgeleştirmek, kültürünü egemen kılmak ve yayılmak olmuştur.” (Ferro, 2002; 36) Bu hattı takip ederek denilebilir ki, sömürgecilik bir dizi kavram, biçim, düşünüş ve olay setini bir arada inceleme imkânının bulunduğu bir egemenlik politikasıdır. Bu egemenlik politikası, XX. yüzyılda Ortadoğu coğrafyasında *taklit edilmiş*, hatta yer yer ondan ayrılıp kendi tahayyül biçimleriyle baskılama rolünü oynamış ve egemenliğini sürdürmek isteyen devletlere *esin kaynağı* olmuştur.³ Egemenlik altına alınmak istenen, baskılanan, varlıkları ya inkâr edilen ya da egemen öznelliğe tarihdışı bir insan topluluğuymuşçasına eklemelendirilen, sergilenen, *gösterilen ama adlandırılmayan*, tarihleri olmadığı düşünülen, sürekli olarak kefaret ödenmesi istenen halkların başında ise Kürtler gelmektedir. Kürtler ve Kürdistan Arap,

Fars ve Türk ulus-devletleri tarafından paylaşılmış, Ortadoğu'nun sömürgeleştirilen en kalabalık halkı ve en geniş coğrafyasıdır. Bu bağlamda, Kuzey Kürdistan coğrafyasında Türklük ile Kürtlük arasında kolonyal bir tâbiyet ilişkisinin açık seçik görünürlüğü ortadadır.⁴ En nihayetinde, Kürdistan'ın bir sömürge olduğu tezi hâlâ geçerliliğini korumakta ve Ferro'nun birbirinden ayırdığı sömürgecilik ve emperyalizm süreçlerinin Kürtlerle meskûn coğrafyalarda, bir arada varlığını sürdürdüğü söylenebilmektedir. Bunun yanı sıra, sömürgeleştirilen Kürtlerin varlığına yönelik bunca tarihsel gerçekliğin belirtilmesi, onu "daimi bir kurban" konumuna yerleştirme maksadı taşımadığının altını çizmek gerekiyor. Bu tür bir kurban konumu, sömürgeleştirilenin geniş bir direniş repertuarını hiçe saymak ve sürekli onu maruz bırakılan ve uysal ve yerinde sayan ve kabullenen bir kaderci olma durumuna düşürmek olur ki bu, hem tarihsel bakımdan bir hatadır hem de etik bağlamda onu bir yoksunluğa ait kılmakla eşdeğerdir. O halde, sömürgeleştirilen Kürt "olmaklık", kendi içerisinde bir yanıtlar demetini taşır. Bu yanıtlar demetinin asli kaynakları yukarıda ifade edildiği üzere tanıklık, deneyim, bellek ve "tersine" bir tarihtir. Çünkü "ezilenlerin belleği, tarihin doğrusal zamanına daima itiraz eder." (Traverso, 2019: 48)

❖ III ❖

Achille Mbembe bir röportajında, "sömürgecilik, kendisi ve diğerleri hakkında yalan söylemekten asla vazgeçmemiştir" der. (Mbembe, 2006)⁵ Bu anlamda sömürgeci kendisi ve ötekiler hakkında yalanlardan bir "Hakikat Rejimi" inşa eder.⁶ Bu *hakikat rejimi* sayesinde ise hem kendisi hem de öteki için "bilgi" ve "söylem" üretir. Bu tür bilgi/söylemler, işlerlik sahasına sahiptirler. İşlerlik sahaslarına öznel yerleşir ve onları ya üstlenir ya da reddeder. Üstlenilen bilgi/söylem, öznenin dünya görüşünü, *habitusunu*, eyleme tarzını kurar; varoluşunu düzenler. Sömürgeci devletlerde bilgi/söylemlerin üretim kaynağı resmî politikalardan damıtılır ve bu *yalandan bilgiler, üretilen söylemler* romanlarda, filmlerde, tiyatro eserlerinde vs. öteki olarak konumlandırılan öznelere karşı bazen açık bir şekilde bazen de sinsî bir nezaket biçiminde ortaya çıkar ve ötekiyi kodlar, bozar, kendine-göre-bir-varoluş tayin eder. Homi K. Bhabba'nın deyişiyle sömürgeci söylemin "stratejik işlevi, bir "tâbi halklar (*subject peoples*)" için bir yer yaratmadır. Bu da kendisi sayesinde gözetimin yapılacağı ve karmaşık bir memnuniyet/memnuniyetsizlik biçiminin uyandırılacağı bilgilerin üretilmesi ile yapılır. O, kendi stratejileri için yetkilendirme arar ve bunu, klişe olan ama karşıt şekilde değerlendirilen sömürgeleştirici ve sömürgeleştirilmişin bilgilerinin üretimi ile yapar." (Bhabba, 2016: 150-151) Bhabba'ya göre, bu bilgilerin üretimi, tamamen sömürgecinin yönetim zihni-

yetiyle alâkalıdır. Sömürgecinin ne kadar değişen öznelik konumları olursa olsun, yönetim zihniyeti bu bağlamda değişmeyen bir içeriğe sahiptir. Görüleceği üzere burada sömürgeleştirilenin belleği, deneyimi, anlatısı sömürgecinin yönetim zihniyetine bir karşı-bilgi üretme (bellek), yukarıda değinildiği üzere, bir “yeniden toparlanma”, “kendi varlığını sürdürme”, “egemen öznelikte yarıklar açma”, “egemen özneliğin kendisine bahşettiği bütünlüğün tutarsızlıklarını gösterme” meselesi olarak çalışır. Bu bakımdan itiraz, reddetme, yeniden-üretim sömürgeleştirilen için, bir anlatı sunmanın yanı sıra bir çeşit varoluş kipine işaret eder.

❖ IV ❖

Sinema, tüm bu sav/sunu/anlatıların neresine düşer? Bu soru bu metnin ulaşmak istediği nihai hedeftir, dolayısıyla odağına aldığı Sebahattin Şen’in *Gemideki Hayalet* kitabıyla ilgilidir. O halde tekrar soralım: Yukarıda söylenenlerin sinema ile ne tür bir ilgisi vardır? Genişletecek olursak, sinema ile sömürgecilik arasında nasıl bir bağlantı söz konusudur? Robert Stam *Sinema Teorisine Giriş* başlıklı çalışmasında, “Sinema, sömürgeci düzenin hikâyesini sömürgecinin gözünden anlatmak için anlatısal olanla görsel olanı birleştirdi. Böylece egemen sinema, tarihin “kazananları” adına konuştu, filmlerde sömürge düzeni cehaletin, hastalıkların ve tiranlığın sınırlarını geriye itme amacı ile motive olmuş iyiliksever ve medenileştiren bir görev olarak idealize edildi” diye yazar. (Stam, 2014: 29) Ariella Azoulay, *Her Şeyi Görme Hakkı: Fotoğrafın İcadı ve Emperyalist Bakış* adlı metninde benzer bir saptamayı fotoğraf için yapar ve ona göre “Fotoğraf, belgelemekle, kaydetmekle veya seyretmekle görevlendirildiği dünyanın sömürgeleştirilmesine yarayan emperyal yağmadan, emperyal ayırım ve haklardan yararlanmış, hatta bunlar üzerine kurulmuştur.” (Azoulay, 2018)⁷ Marc Ferro ise *Sömürgecilik Tarihi* başlıklı eserinde, “Batı’da, bilinçli olarak, temelde ekonomik bir olgu şeklinde sunulan sömürgeleştirme, aynı zamanda bir yandaş edinme hareketi de olmuştur, aşağı düzeyde yargılanan ya da öyle tanımlanan halkların Hıristiyanlaştırılmaları ve uygarlığa kazandırılmaları olarak da görülmüştür” diye yazdıktan sonra, tüm bu hareketlerin Avrupa’da sömürgeci bir destan, fantazma ve efsane meydana getirdiğini ifade eder. (Ferro, 2002: 273) Ferro’ya göre gazeteler, kartpostallar, sergiler; Afrika’ya, Hindistan’a ve Amerika’ya dair oluşturulan birtakım efsane/destan/fantazmaları kültürel bir havuzda pazarlar. Bunun yanında Ferro, Jules Verne edebiyatının sömürgeci fantezileri nasıl beslediğine değinir ve gezi edebiyatı adını verdiği türlerin yanı sıra macera romanları denilen alt-türün oluşumunu bu tür fantezilerin varlığına bağlar. Bu *gösterilere* göre, aşağı görülen halklar, Avrupalı gözlerce *medenileştirilecek* birer nesne durumundaydılar, bu Avrupa pazarının ve oluşturulan kültürel çamurun vazifesiydi. Ferro’ya göre, 20. yüz-

yılda “Romandan ya da gazetelerden bayrağı devralan sinemanın görevi bu “sömürgeci” tavrın daha iyi kök salmasını sağlamaktı.” (Ferro, 2002: 278) Tüm bunların ışığında görülüyor ki sinema -fotoğraf da eklenmeli buna- sömürgeci dünyanın aktif bir propagandasını yaparak ortaya çıkmış görsel bir anlatı aracıdır. Görsellik söz konusu ise sergileme edimi başat bir konumda olur. Sergileme edimi ise bir görsel kültür oluşturur. Bu görsel kültür sahasında iki asimetrik biçimde kurulan ilişkinin varlığı göz önündedir: sömürgeci ve sömürgeleştirilen, bir diğer deyişle kazananlar ve kaybedenler olarak *kurgulanan* öznellikler. Sonuç olarak sömürgecilik, sinema aracılığıyla sömürgeleştirilenin öznelliğine dair, Bhabba’nın deyimiyle, “anlatısal bir röntgencilik” olarak iş görür. (Bhabba, 2016: 147) Peki, buraya kadar gösterilenlere göre, *Gemideki Hayalet* bu konuda bizlere neler söylüyor? Ve buradan hareketle, Sebahattin Şen’in problematik olarak sunduğu şu soru ile devam edilebilir: Türk sinema perdesinde Kürtler ve Kürtlerle meskûn coğrafyalar nasıl göründü, günümüzde nasıl görünüyor?

❖ V ❖

Kürdistan’a televizyonun gelişi, en başta Türkçenin kamusal alandaki görünür-lüğünü, “eve” taşıma işlevini de kendi içinde taşıyordu. Buna bağlı olarak onun varlığı, Kürtçenin varlığını unutturma ve Kürtlerde kesintisiz bir çatışma halinde olacak çift bir dil, zihin ve öznellik yaratma girişimi olarak da görülebilir. Televizyon, bir zamanların en lüks aleti olmasının yanı sıra, kutsal bir hâle ile donatılmış bir çeşit pencereydi. Bu pencere doğrudan Türklük evrenine uzanıyordu, yani Türklüğün kendisine temellük ettiği o kahramanlık, egemenlik, modernlik ve yücelik evrenine.⁸ Bu anlamda Kürtlerin televizyon ile yaşadıkları deneyimin yarattığı ilk duygulanım utançtır; kendine, toplumuna, dilsel farklılığına karşı duyduğu utanç. Bu utanç, daha sonra özdeşleşme ile nihayete erer; ama bu süreç bitmemiştir, henüz bitmemiştir. Aksine Kürtler, ne kadar Türklükle özdeşleşme kurarsa kursun, kurduğu özdeşleşmede bir yama olarak duracaktır. Kürtlerde, televizyon deneyiminin ortaya çıkardığı bu yama-kalma durumu, zamanlar sonra hiçbir-biçimde-onun-olmayacak-olan-şeye-dönmemesine; bundan hareketle, kendine dair belleğini oluşturmaya başlamasına götüren ve bir hakikat istemine, anlatılan fetişe itiraz etmeye, reddetmeye götüreceği olan sürecin de başlangıcıdır. Nitekim bu görüşler, *Gemideki Hayalet*’in yazarının da, çocukken Van’da yaşadığı deneyimlerle ve televizyonda gördüğü *Cıno filmleriyle* (Cüneyt Arkın filmleri) kurduğu özdeşleşme hissiyle, ardından Türklüğün televizyon aracılığıyla evlere girip Kürtleri *egemen bir evrene çağırması*, diğer bir deyişle arzunun yönünü Türklüğün rotasına çevirmesi fikriyle uygunluk içindedir. Şen, onu mezkûr çalışmasına iten sebeplerden bazılarını “özdeşleşmelerin ve arzunun bu türden hareketlerinin Türklük ile Kürtlük arasındaki egemenlik ve tabiyet durumlarıyla bağlantılandırmaya başla-

miş olmam, Kürtlüğün sürekli işaretlendiği ama asla adlandırılmadığı filmlerin, bu tabiyet ilişkileri görülmeden (filmlerde Kürtler adlandırılmıyorsa, kuşkusuz film üzerine yapılan incelemeler, yazılar da Kürtleri adlandırmıyor) incelenmiş olması ve Kürtlüğün Türk sinemasında temsil edilme biçimlerinden bir tür öfke, sıkıntı ve rahatsızlık” hissetmesi şeklinde sıralar. (Şen, 2019: 14) Şen, bu suretle *Gemideki Hayalet*’te, hedef tahtasına kolonyalizmi yerleştirir ve kolonyalizmi ele alırken onu tarihsel bağlamlarına yerleştirir; ama *kolonyalizm nedir?* sorusuna yanıt vermez. Bunun yerine, *kolonyalizm nasıl çalışıyor?* sorusunu gündemde tutar. Ona göre sorunu bu biçimde formüle etmek Kürt meselesinin, “sadece basit bir politik sorun olmadığını, coğrafik ve toplumsal uzamı eşitsizliklerle yapılandırılan, öznellikleri iktidar ve tahakküm ilişkileriyle sarmalayarak oluşturan bir karakterinin olduğunu vurgulamak” içindir. (Şen, 2019: 18) Bu haliyle *Gemideki Hayalet*, Kürt meselesinin doğrudan kolonyal bir sorun olarak düşünülmesini öneriyor. O halde, şimdi Şen’in çizdiği hat takip edilirse, Türklüğün kendini konumlandığı ve ürettiği yerlerin neler olduğuna bakmak lüzum görür. Bu bahsin açıklanması için, okurun izniyle yazardan uzun bir alıntıyı buraya yerleştirmek uygun olacaktır. Şen’e göre,

“Türklük kendini, birbirleriyle bağlantılı olan iki asimetrik ilişkinin devrede olduğu süreçler üzerinden üretmiştir: Bu asimetrik ilişkinin bir ucu Doğu/Batı bölünmesi üzerinden kimlik/benlik yarılmasını ortaya çıkaran Batılılaşma, modernleşme, kapitalistleşme süreçleridir. Bu durum, söz konusu asimetriyi ortaya çıkaran Osmanlı–Türk modernleşmesinin aynı zamanda Batılılaşma süreci olarak tezahür etmesiyle ilişkilidir. Çağdaş ve modern Batı, bir taraftan ulaşılması gereken bir arzu nesnesi, hedef, bir Büyük Öteki’yken, diğer taraftan tarihsel bir düşman/rakip olarak, Türklüğün “özü”nde olduğu varsayılan milli, otantik, yüce ve sahici olanı bozan, çürüten bir nefret kaynağıydı politik ve kültürel seçkinler açısından. Türklüğü bir egemenlik biçimi olarak üreten diğer asimetrik karşılaşma ise –ki bu asimetri, eleştirel ve akademik analizin pek görmek istemediği bir dinamiktir– ulusal devlet ve kimlik oluşturma süreçlerinde Osmanlı–Türk devletlerinin Anadolu’yu ve Kürtlerle meskûn coğrafyaları sırasıyla, Müslümanlaştırma ve Türkleştirme süreçleridir. (...) Diğer bir ifadeyle Türklük, bir taraftan Batılılaşma/modernleşme dönüşümlerinin, diğer taraftan bu dönüşümlerle ilişkili olarak ulusal devlet oluşturma ve sömürgeleştirme süreçlerinin kesişim alanlarında üretilmiştir.” (Şen, 2019: 31)

Sorunu bu biçimde meydana koymak, daha sonra ele alınacak filmlerin politik zeminlerinin nasıl kurulduğunu ortaya sermek açısından önemlidir. Çünkü filmler veya sinema asla gerçekliği doğrudan yansıtan bir araç olmakla kalmamış, tersine gerçekliği üreten ve bu sayede baskı mekanizmalarına dayanak olan, onları destekleyen bir propaganda, ötekiye boyun eğdirme, kendine dair egemen bir

tarih yazım aracına dönüşmüştür. Hatırlanacağı üzere, “sinema, tarihin *kazanan-ları* adına” konuşmuştu ve bu durum da akla şu soruyu getiriyor: Kolonyalizm ya da sömürgecilik, bir cüret etme meselesi olarak da düşünülebilir mi? Burada cüret etme fiilinin, bir hak/güç anlamında kullanıldığını belirtmek önemli olacaktır.⁹ Eğer kolonyalizm bir cüret etme meselesi olmasaydı, kolonyalist bakışla kendini kuran öznellikler öteki hakkında romanlar, tiyatrolar, şiirler yazar mıydı? Onlar hakkında filmler ve fotoğraflar çeker miydi? Henüz bu tür bir somut veri elimizde bulunmadığına göre bu soruların yanıtı olumsuz bir içeriğe sahiptir. Bu durumda, sanatların da başlı başına birer tahakküm ve hiyerarşi biçimleri olabileceğini, onları yeniden üretebileceğini söylemek mümkün görünmektedir. Bu bağlamda, kolonyalizm, egemen ulusun kendine tabi kıldığı halkı/halkları bu tip sanat edimleriyle görünmezleştirip varlıklarını silikleştirmeye çalışan ve yarattığı bir çeşit hayaletin yerine konuşmasıyla ötekinin deneyimini, anlatısını ve öznelliğini elinden alan bir tahakküm ve egemenlik politikasıdır.

Sebahattin Şen’e göre, Türk sinemasının Kürtleri anlatı malzemesi haline getirmeye başlaması 50’li yıllarda başlar ve “İlk olarak 1950’li yıllarda *Mezarımı Taştan Oyun* (Atif Yılmaz, Hüseyin Peyda, 1951) ve *Dağları Bekleyen Kız* (Atif Yılmaz, 1955) filmleriyle “Doğu”, Türk sinemasının perdesinde görülüyor.” (Şen, 2019: 72) Burada görüldüğü üzere *Doğu* olarak işaret edilen ama adlandırılmayan Kürtler, bu yıllardan itibaren sinematik uzamda hep böyle ifade edilecek ve günümüzde sinema dışında yine birçok alanda *Doğu* şeklinde kalmayı sürdürecektir. Bu kavramsallaştırma en başından beri, Kürtlerin mevcudiyetlerinin bulunmadığı muhayyilesine referansla kullanılagelmiştir. Öyle ki, *Doğu* bir çeşit hayaletler coğrafyasına indirgenmiştir -sesi, tarihi, yüzü olmayan, adlandırılmayan, Batı’dan bakıldığında çirkin, bozuk, medenileştirilmesi, düzenlenmesi gereken, nâmevcudiyetin mevcudiyet olarak zuhur ettiği bir coğrafya. Kolonyal bir duygulanım veya bir düşünüş olarak cüret etme meselesi ile karşılaşmanın yeri tam da bu uğraktır. Bu uğrakta sömürgeleştirilen, tabi edilen veya Kürtlük bir hayalettir artık. Şen’in betimlediği biçimiyle bu hayaletler, Türklüğün geçirmiş olduğu siyasi ve kültürel pozisyonlara göre farklı şekillerde temsil edilmişlerdir. Bunun için de, dönemler halinde söz konusu hayaletler 50’ler, 60’lar, 70’ler, 80’ler, 90’lar ve nihayetinde 2000’li yıllarda gerek Türkiye’nin gerekse de dünyanın içinde bulunduğu politik ve kültürel koşullara göre farklı ama bakışı benzer olan temsil biçimlerine eklenmişlerdir.

Şen’in tasvirine bakılırsa, 50’lerde çekilen *Mezarımı Taştan Oyun* (Atif Yılmaz, Hüseyin Peyda, 1951) ve *Dağları Bekleyen Kız* (Atif Yılmaz, 1955) filmleriyle Kürtlük, köylülük ve Doğululuk şeklinde temsil rejiminde işaret edilmiştir. 60’lardaysa Kemalist fikriyatın esnek politik temellendirmesiyle, feodalizm ile ilişkilendiril-

miştir. Ona göre, “Feodalizm, feodalite ya da feodal dönem, Batı Avrupa’nın tarihi içerisinde belli zamanı ve ilişkileri tanımlamak için kullanılan kategorilerdir. Ancak bu kategoriler, oryantalist bir kısa devre yaptırılarak, 60’lardan itibaren hem devletin hem de aydınların söyleminde Kürtleri işaretlemek için kullanılmıştır. Dahası, Avrupa tarihi bağlamında bu kategorilerin belli bir üretim biçimine ve politik ilişkilere gönderme yapmak için kullanıldığı malum. Türkiye’de ise devletin ve aydınların söyleminde “ilkel ve çağdışı törelerin ve arkaik aşiret ilişkilerinin” yaşandığı yer olarak “Doğu”yu işaretlemek için negatif kategoriler olarak kullanılagelmiştir. Kavramların bu tür kullanımlarında tıpkı sinemanın yaptığı gibi, gösterilen ama adlandırılmayan Kürtler ve meskûn oldukları yerler, toplumsal yapı ve ilişkilerin değişim dinamiklerinden yoksun olduğu, medenileştiricilerini (yani bir anlamda kurtarıcılarını) bekleyen tarihdışı kalmış bir coğrafyadır.” (Şen, 2019: 98) Bu okumayı *Hudutların Kanunu* (Ö. Lütfi Akad, 1967) ve *Toprağın Kanı* (Atıf Yılmaz, 1966) filmleriyle temellendiren yazara göre her iki filmde de bulunan devlet görevlilerini, “tanımlayan uygun sözcük *yenilikçi* nitelemesinden çok, Türklüğe ve devletin söylemine eklemiş Kemalist fikriyatın tutkulu taşıyıcıları olarak *kolonyalist memurlar* kategorisidir.” (Şen, 2019: 102-103) Yazara göre, bu filmler üzerinden hareket edilince Türklüğün kolonyalist bir arzuya eklemiş Garbiyatçı duruşuyla karşılaşılır. 70’lerde, Kürtler temsil rejiminde, *Salako* (Atıf Yılmaz, 1974), *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1978), *Davaro* (Kartal Tibet, 1981), *Köprü* (Şerif Gören, 1975), *Derviş Bey* (Şerif Gören, 1978), *Hazal* (Ali Özgentürk, 1981), *Fırat’ın Cinleri* (Korhan Yurtsever, 1977), *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (Ertem Eğilmez, 1979), *Sürü* (Yılmaz Güney, Zeki Ökten, 1978) *Kanal* (Erden Kıral, 1979) gibi filmlerle işaret edilip adlandırılmadan gösterilmiştir. Türleri ve konuları birbirinden farklı olan ama temelde Kürtlerle meskûn coğrafyaları popülist pazarlarında sergileyen bu filmler, *her şeye benzerlik buluşturan kültür* endüstrilerine bu şekilde bir canlılık getirmeye gayret ediyorlardı. Türklüğün pazarında Kürtlük iyi bir fiyata sahipti ve yapımcılar/yönetmenler, vakti zamanında nasıl İngiliz, İspanyol ve Portekiz altın arayıcıları, tüccarlar, korsanlar zenginlik hayalleriyle Afrika’ya, Hindistan’a ve Amerika’ya gözlerini diktilerse, onlar da Kürdistan’a bu biçimde gözlerini dikmiş ve röntgencilik yapıp kazanç sağlamaya çalışmışlardır, her ne kadar kendilerini bu tür bir pozisyonda görmeseler de.

Ayrıca yazara göre, bu dönem filmlerine hakim olan iki tür eğilim gözlemlenmektedir: Bunlardan ilki, sol–popülist temsil ve Oryantalist/kolonyalist söylem iken, ikincisi ise muhafazakâr popülist temsildir. Sonuç olarak, “Entelektüel-kültürel-politik alanda Kemalist fikriyatın etkili olduğu 60’larda yapılan filmler Kürt bölgelerini medenileştirilmesi gereken bir eşik-ev olarak düşünüyordu. Kemalist fikriyatın kolonyalist bir arzuya dönüştüğü bu filmlerde yerli halk Türkiye’nin batısından gelmiş devlet görevlileri tarafından medenileştiriliyordu. Sosyalist

düşüncelerin ve hareketlerin kendilerini bir taraftan Kemalist ideolojinin hegemonyasından ayırmaya çalıştıkları, diğer taraftan ona eklenen sol-popülist bir çizginin görünür olduğu 70'lerde ise Kürtleri medenileştirecek aktörler artık devlet görevlileri değil, Türklük sahnesi içerisinde medenileşmiş yerliler ve Avrupa-merkezci, Marksist, ilerlemeci tarih anlayışıdır. Görüldüğü üzere ağa ve topraksız köylü karşıtlığı üzerinden kurgulanan "sınıf çatışmasının" distopik ve tarih dışı mekânıdır "Doğu" 70'lerde." (Şen; 2019: 165)

80'ler ise hem Türklüğün kendini kurma enstrümanları hem de Türk sinemasının görsel rejimi açısından birtakım farklılıklara sahne olmuştur. Bu farklılığın oluşmasındaki ana aktör açıkça 12 Eylül 1980'de yapılan Askeri darbedir. Bu askeri darbe ile Türkiye'de siyasal, sosyal, kültürel anlamda birçok şeyin değişiklik gösterdiği ifade edilebilir; hatta bazı eleştirmenler, 1980'li yılların Türkiye'de gerçek anlamıyla, II. Cumhuriyet dönemini açma girişimi olarak da nitelenebileceğini söylemişlerdir. (Gevgilili, 2011: 197) Peki bu majör olayların karşısında, sinematik uzayda Kürdistan'a yöneltilen bakışta ne tür değişiklikler olmuştur? Bu soruya verilecek yanıtlardan biri şudur: Askeri darbenin bastırdığı 70'lerin mobilize, idealist, ilerlemeci tarih anlayışına sahip Türk entelektüelleri bu dönemde melankolik, içe kapanmış, yerli için üzülen, edilgen bir karakteristiğe sahip biri olup çıkmıştır. Bu özelliklerle yüklü karaktere sahip olan anlatı da Ferit Edgü'nün *O / Hakkârîde Bir Mevsim* romanından aynı adla 1983'te Erden Kıral tarafından uyarlanan sinema filmidir. Roman olarak 1977'de yayınlanan bu metin Edgü'nün yaşamından öğeler barındırması açısından da farklı bir konumdadır; ama esasen Kürtler ve Kürdistan ile ilgili -her ne kadar varoluşçu bir yerden yaklaşırsa da kendine roman kahramanı- duruşu kolonyal bir bağlam içerisinden anlaşılabilir. Daha önce Kürtlerle meskûn coğrafyaları dizayn etmeye, kendi "ev" muhayyilelerine uydurmaya çalışan bu nedenle müdahale eden kolonyalist karakter, entelektüel, kahraman; bu romanda geldiği coğrafyayı düzeltmekten sakınan, bireysel yansımaları aktaran bir duruşa sahiptir. Sadece bu sebeple yazıldığı dönemin birçok roman, öykü ve filminden ayrılır. Erden Kıral tarafından çekilen uyarlamada ise, romanın kahramanı artık bir beden bulmuş ve kendisine, yaşadığı yere, geldiği yere dair bir bakış edinmiştir. Hem romanda hem de filmde geldiği coğrafyayı betimsel olarak aktarmak yerine, orayı tarihdışı, otantik ve saf bir muhayyile içerisine yerleştiren, bu sayede yerlinin hayatına yerlinin yöneltmediği bakışları fırlatan, cinselleştirilmiş bir yerden bakan öğretmen karakterinin bedeninde kolonyalizm ve oryantalizm anlatılarının buluştuğu söylenmelidir. Gerçekten de, "bu entelektüel neden kendisine bakmayı Hakkârî'nin köyünde öğreniyor? Said şöyle diyor: "Muhayyel coğrafya ve tarih yardımıyla akıl, kendisine yakın olan ile uzak olan arasındaki mesafe ve farkı resmetmemekte,

bu suretle kendisi hakkındaki kavrayışı derinleştirmektedir.” (Şen, 2019: 182) Burada görüleceği üzere, kendisini bireysel bir varoluş içerisinde konumlandıran kolonyal bakış, karşısındaki insanları yığınlaştıran, özneliliklerini “aynılığa” hapseden bir bakıştır da. Şen’e göre de “yerlinin bireysel, öznel ve öznel olmanın dışında, böyle kitle içinde eriten, yığınlaştıran, anonimleştiren temsil pratikleri ile sunulması sömürgeci söylemin özgül bir yönünü hatırlatıyor. Albert Memmi, “çoğulluk işareti” diye nitelendirdiği bu durumu, sömürgeci düşüncede ve pratikte sömürge insanının kişiliksizleştirilmesinin işaretlerinden biri olarak görmektedir. “Sömürge insanı asla ayrı ayrı nitelenmez; ancak anonim bir kolektiflik içinde boğulma hakkına sahiptir. (‘onlar böyledir’, ‘onların hepsi aynıdır’)” (Şen, 2019: 184) Bu haliyle Türklük kültürel hegemonyasını Kürtlüğe dair oluşturduğu kurmaca üzerinden bir hakikat rejimi oluşturmaya çalışan bir duruştur. Kürtleri işaret edip de adlandırmayan bu rejim, onlara dair kolonyal anlatılarında garbiyatçı, oryantalist söylemleri kullanarak Batı’nın “Üçüncü Dünya”ya yönelttiği gözü devralır; bu sayede Kürtleri tarihdışı, kurtarıcılarını bekleyen, medeniyetten uzak, aralarında hiçbir farkın cereyan etmediği bir yığın olarak görür. En nihayetinde Batı, nasıl “vahşi”yi icat etmişse, Türklük de aynı biçimde “Doğu”yu icat etmiştir.

❖ VI ❖

Kürtlerin kamerayla ilk karşılaşmasının ona bakarak, onun tarafından kaydedilerek gerçekleştiğini ve Kürtlerin görüldüğü ilk belgesel filmin 1925 tarihli Merian C. Cooper ve iki arkadaşı tarafından yapılan etnografik belgesel türündeki *Grass: A Nation's Battle For Life* (Çimenler: Bir Ulusun Yaşam Savaşı), konu edildiği ilk kurmaca filmin ise 1926 tarihli Ermenistan sinemasının kurucusu olarak kabul edilen Hamo Beknazaryan tarafından çekilen *Zaré* olduğunu belirten Sebahattin Şen, Türkiye’de Kürtlerin sinematik uzayda temsil rejiminin hayaletleri olduğunu, 90’lara ve 2000’lere gelindiğinde ise Türk sinemasının artık bir Türkiye sinemasına evrildiğini ve bunun yanı sıra bu yıllarda Kürt yönetmenlerin de ilk filmleriyle karşılaştığını vurgular.¹⁰ Artık işaret edip adlandırmamanın imkânsızlaştığı bu dönemde, Kürtlüğün kolonyalist tahayyülünün aktüel siyasal fikirlere, çıkarlara, duygulara, biçim ve içeriklere eklenerek devam ettiği, ama bununla birlikte söz konusu tahayyülün kırılarak bir tür *hayalet* dönüştüğünün altı çizilmelidir (Şen, 2019: 21, 24, 272). 2000’lerin beyaz perdesi karşısında seyirci, birçok farklı yapımla yüz yüze geldi. *Gemideki Hayalet*’te bu konuda birçok film inceleniyor. Ancak yukarıdaki bahsi anlamlandırmak için ve kolonyalist tahayyülün işlerlik sahasını nasıl kullandığını, bu sayede nasıl da güncel olduğunu göstermek bakımından sadece bir filme değinilecektir. “Zülfü Livaneli’nin aynı isimli romanından uyarlanan *Mutluluk*, kadim kolonyalist temsil rejiminin karakteristik güncel örneklerinden biri: “Cahil ve sapkın törelerin taşıyıcısı olan Kürt ile modern, eği-

timli ve biraz da yabancılaşmış Türk" dikotomisini yeniden üreten film (*Hakkâri'de Bir Mevsim, Derman ve Katircılar*'ın da benzer bir karşıtlık kurduğu hatırlanacaktır) Kemalist ideolojinin Kürtlere dair karikatüre dönüşmüş imgelerinin, fikirlerinin, duygularının güncel bir panoraması gibi"dir. (Şen, 2019: 274) Bu tavrıyla söz konusu filmi hedef tahtasına yerleştiren *Gemideki Hayalet*'in yazarı, alçalmış sanatın günümüzde adına konuştuğu öznelliğin oluşturmak istediği bütünlüğün tutarsızlığını, boşluklarını, kederini göz önüne seriyor. Gerek *Mutluluk, Eşkiya, Vizonte* olsun gerekse de *Sarmaşık, Çoğunluk, Abluka* veya *Gelecek Uzun Sürer* olsun, Türk sineması, Kürtlerin hayaletleri veya gerçek temsilleri olmaksızın politik bir Türkiye alegorisi tasarlayamıyor. (Şen, 2019: 292) Bu durumda Kürtlük hayalet olarak Türk sinemasına, edebiyatına, kültürüne, sosyal yaşamına girer; bundan ötürü onun başlıca deneyimi musallat olmaktır. Musallat olma edimi sayesinde Kürtlük, kendisini bütünlüklü olarak gören Türklüğün tutarsızlığını, onun gerçek olarak öne sürdüğü anlatıların istikrarsızlığını sürekli biçimde gösterir, hatırlatır ve bir tür *adalet ölçütü* -gerçekleştirilmediği takdirde sürekli musallat olacak bir ölçüt- olarak onun karşısında durur.¹¹

❖ VII ❖

Achille Mbembe, 2006 tarihli söyleşisinde, "Postkolonyal düşünce, canavarın iskeletini parçalara ayırmayı, ona yerleşmeyi ve en çok sevdiği yerlerden çıkarılmayı hedeflemektedir," der. (Mbembe, 2006)¹² Her ne kadar postkolonyalizm kavramsal olarak Kürdistan'a uymuyorsa da, buraya değin söylenenlere bakılırsa Sebahattin Şen'in *Gemideki Hayalet* kitabının ulaşmak istediği hedeflerden birinin de postkolonyal olmayan ama ona yakın duran bir düşünce olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. *Gemideki Hayalet*, Türklüğün iskeletini oluşturan parçaların kolonyalist perspektiflerden, uygulamalardan, söylemlerden oluştuğunu göstermekle, açık uçlu, yeni sorular soran, nihai bir hedefe giderek sorunu kapatmayan bir metin olarak gösterir kendini. Kitabın adını esin aldığı yapım olan Tolga Karacelik'in *Sarmaşık* filminde de Kürt karakteri yüz olarak filmin başlarında görülür. Olaylar gelişmeye başladıktan sonra Kürt karakteri sadece hortlak olarak görünmeye başlar. *Sarmaşık*'ta hortlayan Kürt, her ne kadar bu biçimde kurgulanmamış olsa dahi, olaylar yaşanırken musallat olmaya, gemidekileri ürkütmeye, tedirgin etmeye başlayan bir varoluşa sahiptir. Türkiye'deki iktidar düzeneklerinin bir alegorisi olan *Sarmaşık*, Kürtlerin asli deneyimlerinden birinin musallat olmak olduğunu görmesi bakımından öngörülüdür; fakat gösteri rejimine soktuğu yüz bakımından Kürtleri "tekinsiz bir beden, hatta bir tür yaratık olarak" gösterdiği için Türklüğün iskeletine eklenen bir filmidir (Şen, 2019: 292). Derrida'nın da *Marx'ın Hayaletleri*'nde dediği üzere, "Bir hayalet hep bir *geri-gelen*'dir zaten. Gidiş ve gelişleri denetlenmez, çünkü geri gelmekle başlar zaten." (Derrida, 2007: 30) Onun kavramsallaştırdığı şekliyle hayaletlerin varlığı, ontolojiye karşıt biçimde

henüz-varlığa-gelmeyenin veya getirilmek istenmeyenin eylemi olarak musallat-bilimin geçerliliğini gösterir. Kürtler açısından musallat olma edimi dün ile bugün arasındaki karşılaşmaları birbirine indirgmeden anlamaya çalışan bir çeşit deneyim alanıdır. Bu tavrıyla *Gemideki Hayalet* Türklüğün kolektif belleğine musallat olan ve nüfuz etmek isteyen bir metin olmakla kalmayıp mütehakkim öznelliğin kurgusallığını göstermesiyle, kolonyal düzenek karşısında bir tür *adalet ölçütü* olarak duran Kürtlüğü görünür kılar.¹³

KAYNAKÇA

- Azoulay, A. (2018) Her Şeyi Görme Hakkı: Fotoğrafın İcadı ve Emperyalist Bakış, çev. Elçin Gen, (Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/her-seyi-gorme-hakki-fotografin-icadi-ve-emperyalist-bakis/4041>)
- Benjamin, W. (2014), Hikâye Anlatıcısı, çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, "Son Bakışta Aşk içinde (Haz. Nurdan Gürbilek)", Metis Yayınları, İstanbul.
- Bhabba, H. K. (2016), Kültürel Konumlanış, çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Comte-Sponville, A. (2004), Büyük Erdemler Risalesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Derrida, J. (2007), Marx'ın Hayaletleri, çev. Alp Tümertekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ferro, M. (2002), Sömürgecilik Tarihi, çev. Muna Cedden, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Gevgilili, A. (2011), Kemalizm ve Bonapartizm, "Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt II: Kemalizm içinde". İletişim Yayınları, İstanbul.
- Jay, M. (2012), Deneyim Şarkıları, çev. Barış Engin Aksoy, Metis Yayınları, İstanbul.
- Mbembe, A. (2006) Postkolonyal Düşünce Nedir? çev. Enise Malbat (Erişim: <http://www.kurdarastirmalari.com/yazi-detay-post-kolonyal-d-s-nce-nedir-43>)
- Stam, R. (2014), Sinema Teorisine Giriş, çev. Selda Salman-Çiğdem Asatekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sarlo, B. (2012), Geçmiş Zaman, çev. Peral Beyaz Charum-Deniz Ekinci, Metis Yayınları, İstanbul.
- Şen, S. (2019), *Gemideki Hayalet*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Traverso, E. (2019), Geçmiş Kullanma Kılavuzu, çev. Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yarkin, G. İnkâr Edilen Hakikat: Sömürge Kuzey Kürdistan (Erişim: <http://www.kurdarastirmalari.com/yazi-detay-nk-r-edilen-hakikat-s-m-rge-kuzey-kurdistan-26>)

NOTLAR

1 Martin Jay, *Deneyim Şarkıları*'nda "deneyim" teriminin anlamı pek kesin değildir; sözgeli mi Hans-Georg Gadamer deneyimi haklı olarak "sahip olduğumuz en muğlak" terimlerden biri olarak nitelendirir. Dolaşısıyla, işaret ettiği iddia edilen şey kadar "deneyim" sözcüğünün kendisi de krizde olduğu için, şarkı"lar"dan bahsetmemiz gerekir," diye yazar. (Jay, 2012: 19) Bu yazının ufkı bakımından bu tür bir açıklama kabul edilebilir. Nitekim her ne kadar ister kolonyal tabiiyet ilişkisi içerisindeki coğrafyalarda isterse de söz konusu tabiiyet ilişkisi içerisinde olmayan coğrafyalarda yaşansın, deneyim terimi salt bir anlama indirgenmekten epey uzaktır. Bundan dolayı bu yazıda bahsedilen deneyim terimini, kolonyalizme ve onun hareketlerine karşı bir çeşit "teyakkuz", "farkında olmaklık" ve "yaşanılan zamanın tarihselliğine olan açıklık" bağlamlarında kullanıldığını ifade etmek uygun bir açıklama olacaktır. Bunun yanı sıra, Tanıklık konusunda da bir şerh düşmek gerek: Tanıklık kavramı, literatürde kurban olmaklık ile benzer bir tınıya sahip. Bilindiği gibi Nazi soykırımından kurtulan Yahudi entelektüellerinin (Örneğin Primo Levi, Emmanuel Levinas) sıkça referans olduğu bu kavram, şiddete maruz bırakılan kişilerin gördüklerini, yaşadıklarını, duygularını zaman geçtikten sonra anlatı haline getirip aktarmasına dayanır. Bu yazının derdi açısından ise tanıklık kavramının böyle bir anlamı ihtiva ettiği söylenemez. Bunun yerine Derrida'nın önerisini takip eder: "Tanıklık etmek, miras aldığımız ölçüde olduğumuza tanıklık etmektir. (...) tam da tanıklık etmemize olanak veren miras alırız." (Derrida, 2007: 91) Görüleceği üzere, kolonyal tabiiyet ilişkisi içerisindeki coğrafyalarda yaşayanlar, miras aldığı ölçüde kolonyalizmin onlara dair anlatılarında söylediği yalanları ortaya çıkarmaya çalışır, tersine bir tarih yazımını destekleyen ve ona aracılık yapan bir kategoridedir. Bundan dolayı, tanıklık bu yazıda deneyim terimine verilen anlama bir çeşit payanda olur, bu sayede deneyim ve tanıklık kavramları birbirleriyle keşif olarak özne olma sürecine katılm gösterirler.

2 Enzo Traverso, *Geçmiş Kullanma Kılavuzu*'nda, bellek kelimesi kadar yıpranmış çok az kelime olduğunu, bu kelimenin toplumsal bilimlere sahasına epey geç girdiğini ve yayılmasının da ilginç bir seyir izlediğini, hatta daha 1960'lı ve 1970'li yılların entelektüel tartışmalarında bellek kelimesinin izine rastlanmanın neredeyse imkânsız olduğunu söyler ve ekler: "Bellek" genellikle tarihin eşanlamısı olarak kullanılır, ama "tarih-aşırı" bir kategori halini alarak onu ele geçirme yönünde özgü bir eğilim gösterir." (Traverso, 2019: 9-10) Bu yazının ele aldığı şekliyle bellek ve tarih birbirini ele geçirmeye çalışmayan, dahası kolonyal söyleme karşı iç içe geçerek ve üst bir anlatı oluşturmayı, tarihsel bir perspektif sunmak adına işbirliği yapmaya uğraşan iki farklı anlatı aracıdır. Bu anlatı araçları sömürgeci söylemin stratejilerini boşa çıkarma işlevi yüklenirler. Bu bakımdan tabiiyet ilişkisi istenen öznellik kategorisine hatırı sayılır biçimde arka plan oluştururlar. Dolayısıyla bu metnin formüle ettiği şekliyle bellek, bir karşı-bilgi-yaratma alanı ve hakikat istemine gösterilen sadakattir.

3 Burada taklit kelimesinin kullanılması, Avrupa sömürgeciliğinin özgünlüğünü vurgulamanın yanı sıra, Avrupa'nın sömürgeleştirdiği coğrafyaları kontrol etmek için ürettiği birtakım söylemleri, Ortadoğu'da Arapların, Farsların ve Türklerin Kürtlere karşı kullandığı söylemler ile olan benzerliğini vurgulamak içindir. Esasen yapısal anlamda sömürgecilik hareketlerinin ortak noktası ekonomik sömürü olduğunu biliyoruz. Farklılıklarını noktalar ise bu ekonomik sömürüyü örtme girişimleri esnasında kullandıkları söylemsel enstrümanlardır. Bu enstrümanlar içerisinde Ortadoğu'da taklit edilen şeyler arasında ise Avrupa sömürgeciliğinin kullandığı uygulamaları, medeni hale getirme, tarihsel olarak kodlama ve aşağı görme vardır. Kürtler için uzun yıllar bu ideolojik enstrümanlar kullanıldı ve hâlâ kullanılıyor.

4 Bu konuda da oldukça geniş bir yelpazeden konuya yaklaşan Güllistan Yarkın'ın İnkâr Edilen Hakikat: Sömürge Kürdistan başlıklı yazısını anmak önemli olacaktır. Yazısına, "Kürdistan bir sömürge ise nasıl bir sömürgeci? Dünyadaki diğer sömürgelemler benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir? K. Kürdistan'ın hem Türkiye'nin resmi topraklarına dâhil olması ve uluslararası alanda Türkiye olarak ilan edilmesi, öte yandan hiçbir zaman Türkiye olamaması ve sistematik olarak askeri şiddete dayalı sömürgeci politikalara maruz kalması ne anlama gelmektedir?" gibi bir dizi önemli soru ile başlayan Yarkın'a göre bu meseleler hem Kürt hem de Türk entelektüellerine yeterince tartışılmamış, üstüne üstlük bu konuya çağdışı kalmış bir mesele olarak bakıldığını söylemiştir. Daha fazlası için bkz. Güllistan Yarkın - İnkâr Edilen Hakikat: Sömürge Kürdistan (Erişim: <http://www.kurdarastirmalari.com/yazi-detay-gullistan-nk-r-edilen-hakikat-s-m-ge-kuzey-k-rdistan-26>)

5 Achille Mbembe, *Postkolonyal Düşünce Nedir?* çev. Enise Malbat, Son Erişim Tarihi: 20.12.2019) (Erişim: <http://www.kurdarastirmalari.com/yazi-detay-post-kolonyal-d-s-nce-nedir-43>)

6 Burada Foucault'nun bahsettiği türden bir hakikat rejimi kastedilmemektedir. Kolonyal söylem içerisinde, egemen öznelliğin kendisine ve tabii kalmak istediği öznelliğe dair kurguladığı, kötü sesler çıkaran bir söylemler orkestrasından bahsedilmektedir.

7 Son derece çarpıcı olan bu metinde, Azoulay, fotoğrafın icadının "Yeni Dünya"nın keşfiyle birlikte okunması gerektiğinde ısrar ediyor. Ona göre, "Fotoğrafın başlangıcının 1492'de yattığını görmek için, bizi fotoğrafın kendine özgü bir kökeni, tarihi, pratiği ve geleceği olduğunu kabul etmeye çağırın uzmanlığı ve bilgiyi unutmamız lazım" bu sayede fotoğraf ile sömürgecilik/emperyalizm arasında bir bağlantı kurulabilecek ve emperyalistin her şeyi görme kurmacasına nasıl sahip olduğu anlaşılacaktır. Daha fazlası için bkz. Ariella Azoulay, *Her Şeyi Görmeye Hakkı: Fotoğrafın İcadı ve Emperyalist Bakış*, çev. Elçin Gen, (Son Erişim Tarihi 22.12.2019. Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulen/her-seyi-gorme-hakki-fotografin-icadi-ve-emperyalist-bakis/4041>)

8 Türklük olarak ifade edilen kavram, tarihsel bir güç olarak değil; tarihsel bakımdan kolonyalist bir otorite olarak düşünülmüştür. Bu konuda Sebahattin Şen'in açıklaması takip edilmiştir. Onun perspektifine göre, "İlk bakışta, kolonyalizm gibi ortaya çıkışı itibarıyla Batı'nın Batı'dışı karşısında farklı zaman ve mekânlarda çeşitli biçimler alan, dünya tarihi açısından çok katmanlı ve süregelen karmaşık egemenlik ve tahakküm ilişkilerine işaret

eden çok genel bir kavramı Türklükle rabitalandırmak sorunlu görünebilir. Ancak burada Türklüğün ve Kürtlüğün kolonyal bir bağlam içerisinde düşünülmesi, Türklük ile Kürtlük arasındaki ilişkinin bir egemenlik ve tabiyet ilişkisi olduğunu vurgulamak içindir. Bu ilişkiyi kolonyal bir olguya yaklaştıran ise Osmanlı/Türk devletlerinin yaklaşık yüz elli yıldır Kürtlerle meskûn coğrafyalarla ilişkilene biçimlerinin seyri, oralara ve orada yaşayanlara dair geliştirilen asimilasyon politikalarından ekonomik pratiklere, oradan da biyopolitik uygulamalara varan geniş bir söylemsel ve ideolojik pratikler dizgesidir. Diğer taraftan Cumhuriyet'in kuruluşunun öncesine giden Türklük ile Kürtlük arasındaki egemenlik ilişkisinin mahiyeti, kuşkusuz ki, Türkiye'deki ulus oluşturma süreçleri içerisinde politik mücadeleler, farklı siyasi cereyanlar, toplumsal hareketler, bölgesel gelişmeler, farklı ideolojik ve söylemsel pratiklerle ilişkili olarak şekilleniyordu." (Şen, 2019: 36)

9 Başka'nın "yerine" konuşmayı kendine bir hak olarak vermek bir çeşit cüret etme meselesi olarak görülmelidir. Ötekinin yerine bir şeyi yapmaya cüret etme müktedir olmanın, bir diğer deyişle imtiyazlı olmanın getirdiği doğal bir hak olarak kurgulanıyor ve bu durum nezaket biçiminde kendisini gösteriyor daha çok. Günümüzde ister sosyal medyada ister filmlerde isterse de geleneksel ve görsel medyada olsun, büyük bir işlerlik alanına sahip olan cüret etme, varlığını kolonyal bir ilişkisellik içerisinde idame ettiren bu tür bir ilişkiyi görünmez kılıp asimetrik olarak yapılandırılan kimlikleri eşit halde gösterme yanlısamasına yol açıyor. Buradaki yanlısamayı açıklığa kavuşturacak şey ise, yukarıda tasvir edilen, sömürgeleştirilenin teyakkuz halinde görülebilecek deneyimidir. Aynı zamanda söz konusu deneyim, şu soruyu sormakla mükelleflir: "Nazik bir Nazi, Nazizmin neyini değiştirir?" (Comte-Sponville, 2004: 3)

10 Gemideki Hayalet'in ek bölümünde, varoluşun poetikası olarak kavramsallaştırdığı Kürt sinemasının; coğrafyası, dili, kültürü, geçmişi ve geleceği inkâr ve baskı altına alınan bir halkın mücadelesinin panoraması olduğunu söyleyen Sebahattin Şen, Kürt yönetmenler tarafından şekillendirecekleri yaratılmış bir halkın olmadığını, bundan dolayı halkın yaratılması gerektiğini söyler. "Onlar açısından mesele, sadece siyasal baskıyla mücadele etmek değil, aynı zamanda egemen bir dil ve kültür olan Türklüğe, Araplığa ya da Farslığa rağmen bir dili, bir tarihi, bir duyguyu yaratmak zorunda olmaları, kısacası bir ethosun sinematik örgütlenmesini kuruyor olmalarıdır." (Şen, 2019: 328)

11 "Tüm canlı şimdinin ötesinde, canlı şimdiki zamanı (kendisinden) ayıran (disjoints) şeyin içinde, henüz doğmamış olanların ya da zaten ölmüş olanların hayaletleri önünde, siyasal ya da başka türden şiddet uygulamalarının, ulusçu, ırkçı, sömürgeci, cinsiyet ayrımcısı ya da başkaca kıyımların, kapitalist emperyalizmin ya da her türden totalitarizm biçimlerinin, savaşların kurbanı olmuş ya da olmamış kişilerin hayaletleri karşısında, herhangi bir sorumluluk ilkesi olmaksızın, herhangi bir adalet -hiçbir yasa değil, bir kez daha hatırlatalım ki hukuktan söz etmiyoruz burda- ne olanaklıdır, ne de düşünülebilir. Canlı şimdinin bu kendi kendisinin çağdaşı-olmama durumu olmaksızın, canlı şimdinin gizliden gizliye ayarını bozan (désajuste) şey olmaksızın, orda olmayanlara karşı, artık mevcut olmayan ve yaşamayanlar ya da henüz mevcut olmayan ve yaşamayanlar için adalete duyulan bu saygı ve bu sorumluluk olmaksızın "nereye?", "yarın nereye?" (whither?) sorusunu yöneltmenin ne anlamı olacak ki?" (Derrida, 2007, 12)

12 Achille Mbembe, Postkolonyal Düşünce Nedir? çev. Enise Malbat

(Son Erişim Tarihi: 25.12.2019: <http://www.kurdarastirmalari.com/yazi-detay-post-kolonyal-d-s-nce-nedir-43>)

13 "...bizim burada adalet dediğimiz şey, mevcut yaşamın, yani benim yaşamımın ya da bizim yaşamımızın ötesiyle genelde yaşamla ilgili olmalıdır. Dün, başka başkaları için olduğu gibi, yarın da "benim yaşamım" ya da "bizim yaşamımız" için aynı şey olacak: Demek ki genelde canlı şimdinin ötesinde..." (Derrida, 2007: 13)