

Kürt Sineması: Siyasal Zamanın Kurucu İmgesi, Dekolonyal Coğrafi Manzaralar ve Ulus-Aşırı Görünürlük*

Engin Sustam

Bu yazı, Kürt sinemasının dekolonyal perspektifi içinde savaşa, şiddete ve kalkışmaya dair anlatısına ve kolektif mücadelenin bir hatırası olarak imgelerin üretilmesinde ortaya çıkan mikropolitik bağlama bakarken, Kürt sinemasının hafıza ve arşivleşmesinin farklı adımlarını analiz edecektir. Dolayısıyla bu makale, Kürt sinemasının tarihinden daha çok bu alana yerleşen filmlerin

* Bu yazı 2006 ile 2012 yılları arasında EHESS'te yapılan doktora teziyle, 2016'da Harmattan'da yayınlanan 'Art et Subalternité Kurde' adlı kitaptaki Kürt sineması üzerine olan bölümlerle, 2013 ile 2021 yılları arasındaki bazı dergilerde Türkçe ve İngilizce yayınlanan makalelere dayanarak yeniden yazılmıştır: E. Sustam, "La Culture Subalterne Kurde et l'art Contemporain en Turquie : Déviation, Interpénétration et déterritorialisation", EHESS, Doktora Tezi, 2012; Art et Subalternité Kurde, Harmattan, 2016; 'Kürt Alanında Sinema ve Sanat çalışmaları : Ulusal Alegoriden Yeni Öznelliğin Retoriğine", in "İsyan Şiddet ve Yas: 90'lar Türkiye'sine Bakmak", Ayşen Uysal (eds.), Dipnot Yayınları, 2016, Ankara, 59-90; 'Mahlul Öznedden Maduna: Kürt Kültürel Çalışmaları ve Bellek', in "Türkiye'nin Demokratikleşmesi: Etnik-Dini Kesimler Üzerinden Değişimin Analizi", Çizgi Publishing-Konya, H. Samur and Z. Kızıllıkan Kısacık (eds), 149-223 ve 'Kurdish Art and Cultural Production, Rhetoric of the New Kurdish Subject', in Bozarlan H., Günes C. & Yadirgi V. (eds), The Cambridge History of Kurds, Cambridge University Press, Cambridge, April 2021, pp. 775-805.

imgelerine ve diline yönelik sorgulamayı teklif ediyor: Kürt sineması dekolonyal bir süreçte mi veya sinemacılar hangi stratejileri ve hangi amaçları uyguluyorlar? Toplumsal hafıza ve siyasal direniş biçimleri (siyasal *serhildan'*dan sanatsal *serhildan'a*) ve bu görüntülerin kullanımı ve yapılan sanat çalışmalarını kısmen belirleyen tarihyazımı tartışmasına katılmayı nasıl mümkün kılıyor? Resmi bir sinema arşivi kurumunun olmadığı, Kürt sinema çalışmalarının devletsiz tarihini ve 'yurtsuzluk' tarihini nasıl okuyacağız (*bê welat* - yurtsuzluk bağlamında)? Bu bağlamda imgeler, kadraj ya da sinemanın politik estetiği bize neyi ifade etmektedir? Bu durum, sinemanın duygusal ve duyuşsal niteliklerinin ele alınmasının bir ilişkisellik aracı olabileceği, bunun farklı siyasal bedenlere sahip Kürdistan alanında farklı sinema anlatılarına sebebiyet verebileceğini söylerken kolonyalizm ve dekolonyalizm eleştirelliği üzerinden ilerleyerek de sinemanın dil ve imgelerini sorgulamayı amaçlayan okumaları da gerekli kılıyor. Kürt coğrafyasının politik-kültürel manzaraları dâhilinde, sinemanın kadrajına yerleşen görüntülerin çokluğu, Kürt sinemasının çoklu politik okumasını işaret ederken, burada sömürgecilik deneyimlerini özellikle vurgulamakta fayda var. Kürt sineması; Türkiye, İran, Irak, Suriye ve Batı diasporası arasında daha öncesinde birçok kişinin de belirlediği gibi¹ kendine sınır ötesi alan kuran dekolonyal bir sinema tarihi hafızasına sahiptir. Bu, üniter sınırdaki üstün kimlik çizgisini vurgulayan baskın kimlik karşısında daha geniş bir dekolonyal sanatsal epistemenin oluşturduğu bakış açısıdır. Kürt sinemasında, sinematografik ve görsel-işitsel görüntülerin çokluğu, çağdaş sanat çalışmalarıyla iç içe geçmesinin yanısıra (özellikle kısa film ve video çalışmalarının yanyanalığı) hala çok çalışılmamış bir alan olarak ve bir sürü farklı eğilim, modernite, coğrafya konumu itibariyle bize inanılmaz bir bagaj sunuyor. Ama en nihayetinde kendi coğrafyasında tutsak (Başûr ve Rojava alanları hariç), ciddi bir politik sansüre ve baskıya maruz kalan bir sinema alanından bahsediyoruz. Kürt sinemacıların ya da sanatçıların üretim ve medyasyon alanının Batı diasporası olması ya da en iyi film festivallerinin buralarda olması tesadüfi değildir (New York, Londra, Paris, Berlin Film Festivalleri gibi). En nihayetinde Kürt sinemasının hafıza alanının hala bazı biçimlerde diaspora olduğunu (Güney Kürdistan bölgesi hariç; neredeyse son on yıldır görünür olan Duhok ve Süleymaniye Uluslararası Film Festivalleri), Yılmaz Güney, Tayfour Bathai, Bahman Ghobadi, Hisham Zaman, Hiner Saleem ve daha birçok sinemacıyı

1 Bkz. Kristian Feigelson, "L'identité transfrontière des Kurdes : Un temps pour l'ivresse des chevaux", In : Voyages et exils au cinéma : Rencontres de l'altérité, Patricia-Laure Thivat, (dir.), Presses universitaires du Septentrion, 2017, 273-290 ; Yılmaz Özdil, La construction visuelle des identités kurdes : cinéma turc, cinéma kurde, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2013, Université Paris.

dikkate aldığımızda mücadelenin içinde yeşeren ya da sürgünde güçlenen, sürgünü bir mağduriyet alanı olarak kurmaktan çok, yurt edinen bir sanat alanından bahsediyoruz. Dolayısıyla Kürt sinemasının dolaşımı, izleyeni ve arabuluculuk meselesinde Kürt diasporasının politik, kültürel ve sanatsal etkinliğini ve güçlü ilişkisini de dikkate almalıyız. Belirli okumalar dâhilinde Kürt sinemasını, politik öznelliğe yaslanan bir tanıklık ve genel ifadeyle hafıza ve belgesel ağırlıklı² imge ve hareket alanı yaratan sinema olarak ele almakta fayda var. Yani, sinemanın bütün imgelerine yerleşen dilin ve söylemin bizi şimdiyle karşılaşmaya ve geçmişle yüzleşmeye götürürken; burada hafıza ve dengbêj geleneğinden devralınan sözlü tarih anlatısı ve yine politik baskının gramajına yönelik hatırlama, hatırlatma ve unutma gibi deneyimleri dikkate almamızı sağlayan 'devletsiz' bir kurumsal alanda yer almaktadır. Sinemanın devletsizlik hali ve devletin sultasının olmadığı başka bir karşı-kurumsallaşma pratiği, elbette bütün Kürt sanat çalışmaları için geçerlidir. Belki de bundan dolayı diyebiliriz ki Kürt sineması, bir bellek yoklaması olarak imgelerinin çoklu arşiviyle ve kendi dekolonyal pratiğinin etkisiyle bir karşı-hafıza alanıdır. Diğer yandan her filmin politik okuması bizi egemen sinema alanındaki oryantalist 'doğu' veya sömürgeci temsillerden, yansıtmalardan kurtulmuş bir imaj arayışına götürür. Bu bağlamda söz konusu olan bu makale, yalnızca Kürtlerin politik tarihine tanıklık etmeyen kurmaca filmlerin yanı sıra kısa filmleri, belgeselleri ve çocukluğun sinema alanında ele alınış biçimlerini de bir araya getirmek istiyor. Örneğin Kürt sinemasında neden çocuk bedeni ve imgelerinin daha yoğun şekilde politik bir öznellik alanı olarak sinemada yer aldığı, Hisham Zaman'ın kendi göçmenliğine referans olan kaçak göçmenlik tecrübesi üzerinden ele aldığı bir çocuğun mülteci haliyle yine işçi mülteci olan babasıyla olan ilişkisine yoğunlaşan *Bawke* (2005, kısa film) filminden, Yılmaz Güney'in *Duvar* (1983), Jano Rosebani *Jîyan* (2002), Bahman Ghobadi'nin *Turtles Can Fly* (2004) ya da Karzan Kader'in *Bekas* (2012) ile devam eden çocukluk imgelerinin gerçeklik hikâyeleriyle yanyana getirilişi hangi 'hakikat' ya da tahayyül alanını hafıza üzerinden temellük ettiği enteresan durmakla birlikte³, bunun Kürt coğrafyasını sömürgeleştiren militarizm ve şiddet pratikleriyle ya da sömürge toplumsal önyargılarının işgaliyle ne kadar alakalı olduğu ise filmlerin analizi üzerinden tartışmaya açılacak bir durumdur. Biz 'kültürcülüğe' atıfta bulunmamakla birlikte, sinema üzerinden diyebiliriz ki bu durum, tam da

2 Bkz. Candan Can et Koçer Suncem (dir.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, Cambridge Scholars, Cambridge, 2016 ve Müjde Arslan (Der. 2009), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, sınır ve ölüm*, Agora Kitaplığı.

3 Bu konuda Bahman Ghobadi ile yapılan röportaja (Rahul Hamid) ve onun üzerine olan bölüme bkz. Müjde Arslan (Der.), *Ibid.*, ss.137-215.

Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri'*nde belirttiği "sömürgeleştirilmiş entelektüel, duyarlılık ve istisnai duyarlılığın egemen olduğu bir psikoloji geliştirir" (les Damnés de la terre: 2002, s. 209) analizine bizi yakınlaştırmaktadır. Fanon'un bir yandan haklı olarak 'öncülük' edebilen kültürel mücadele olamaz deyip, diğer yandan elbette kültüre yüklediği anlam 'mülahazaların toplamı, iç ve dış gerilimlerin sonucu' (s. 195-225) gibi sorunsallaştırması tartışılabilir. Lakin 'sömürgeciye karşı direnişin son cephesi' ve sömürgeleştirilenleri sömürgecilerinden ayırt etme söz konusu olduğunda bile *topraktan* daha güçlü bir şey olarak kültüre işaretini biz sanat üzerinden kavramsallaştırabiliriz. Kürtler, 2012 Rojava Devrimi sonrası önemli bir alan oluşturan ve eski NÇM geleneğinden alınan bir mirasın devamı olarak kendini oluşturan hem Tev-Çand hem de Tev-Dem çalışmaları etrafında oluşan Kuzey ve Doğu Suriye otonom alanındaki sinema ve sanat kurumsallaşmasının ise daha çok militan-politik bellekle, çatışma ve kimlik göstergeleriyle alakalı tanınan bir kültürel hareket yarattığını görmekteyiz. Komîna Fîlm a Rojava, bu anlamda önemli bir kolektif kurucu özne olarak bu alanın politik belleğini oluşturan en önemli 'alternatif' sinema oluşumudur. 13 Kasım 1960 yılında Suriye Kürdistan'ında Baas rejimi tarafından gerçekleştirilen Amûdê sineması katliamından Komîna Fîlm a Rojava'ya ve Rojava International Film Festival'ine (Mihrîcana Fîlm a Rojava ya navnetewî) gelinen zamanda, Kürtlerin özerk kurumsallaşma hareketinin özgürleşme mücadelesiyle birlikte kuşaklar arası önemli bir dekolonyal hafıza alanı kurduğunu belirtmeliyiz. Kürt siyasal tarihinin içine yerleşen bu olaylar Kürt hafızası için o kadar kritik bir alan ki, 'Komîna Fîlm a Rojava' (veya Mezopotamya Sinema Kolektifi) veya post-Saddam dönemi Güney Kürdistan'daki festivaller etrafında kurulan kurumsallaşma faaliyetleri gibi özerk yeni müdahaleler, Kürt tarihinin arşivlerinin döngüsel olarak yaratılması ve yok edilmesi içinde işleyen bir süreç işleme açısından, Türkiye, İran, Irak ve Suriye'deki nekropolitik aygıtların Kürt toplumunu kendi tarihinden ve kültürel hafızasından yoksun bırakılmasını sağlayan zor rejim pratiklerinin kolonyal politikası karşısında yeni bir politik sanatsal direniş, sınır-aşırı etkileşim ve estetik alan kuruyor. Shwan Attoff'ın *Barbar and the Worlds* (2018), Ersin Çelik'in *'Ji Bo Azadiyê'* (2019), Haşim Aydemir *'Dema Dirîreşkan'* (2021) gibi filmler sadece bir hafıza imgesi kurmuyor aynı şekilde geçmişin travmatik olaylarıyla hesaplaşıyor (burada 'dekolonyal estetikten' bahsediyoruz. Bkz. Walter Mignolo, Rolando Vazquez : 2013 / Mignolo, 2005), farklı tarihsel tecrübeler, dönemler, politik bağlamlar ile film üretim ve dağıtım süreçlerini etkileyen sosyal ve kültürel koşullar arasında yeni bir ilişki oluşuyor. Dolayısıyla geçmişin travmatik belleğine dair yapılan her sanatsal müdahale, sorunu kısmen imgeleştirse de, sinemada Kürt deneyiminin karmaşıklığını yeterince

yansıtabilecek açık anlatıların çokluğunu biz en çok sinema alanında buluyoruz. Kürt filmlerinin yirmi birinci yüzyılın başındaki popüleritesi, sanatsal ve eleştirel başarısı, Türkiye, İran, Irak ve Suriye ve Ortadoğu sinemalarındaki dinamik gelişmelerle eş zamanlı olmaktan çok, ulus-aşırı bir alanda özellikle sürgün/diyaspora'da gösterdiği ontolojik etkinliğiyle ve daha önceki kurumsal deneyimleriyle pek alakalı olduğunu belirlemekte fayda var.

Bu makale, Ortadoğu ve Türkiye'deki Kürt sinema çalışmalarını analiz etmektedir. Son otuz yılda Diyarbakır, Mardin, İstanbul, Duhok, Erbil, Süleymaniye, Rojava, Kirmanşah, Mahabad, Tahran gibi şehirlerde ve Batı diasporasında Kürt alanının sinema ve sanat arşivi, çok önemli sanatsal faaliyetler gerçekleştirmiş ve kültürel eserler üretilmiştir. 20. yüzyılın büyük bir bölümünde, Kürt kültürel ve sanatsal üretimleri, Türkiye, Irak, İran ve Suriye devletlerinin sömürgeciliğinin nekro-siyaseti cenderesinde, Kürt 'nüfuslarına' yönelik uyguladıkları asimilasyon, şiddet ve baskı politikaları nedeniyle Avrupa diasporası uzun süredir sanatsal üretimlerin beşiği haline gelmişti. Oysa bugün diaspora artık sadece Kürtlerin sığındığı ve ürettiği bir alan değil, örneğin kendi coğrafyalarında 'baskıya' rağmen üretilen işlerin dağıtımının, dolaşımının sağlandığı ve bir arşivin oluşmaya başladığı ortak sanatsal hafızanın üretim alanı haline gelmiştir. Yine aynı şekilde sinema alanının popüler kültür ile olan ilişkiselliği, Hollywood üzerinde ilerleyen müktedir sinema geleneğinin de, bir şekilde bugün Kürt alanında etkin olmaya başladığını, Kürt sinemasında özellikle Duhok ve Süleymaniye üzerinden ilerleyen bir 'resmi' tanımlamanın da başladığını söylemeliyiz. Özellikle Jano Rosebani gibi yönetmen ve yazarlar tarafından dillendirilmeye başlanan başka bir tartışmaya dâhil olmaktadır. O da Kürt sinemasını, daha çok KRG (Kürdistan Bölgesel Yönetimi) eksenli okuyan veya kuran, 'Hollywood/Bollywood' benzetmesi üzerinden ilerleyen, bunun bir 'Kollywood (Kürt nüfusunun yaşadığı coğrafyalara işaret eden yani Kürt alanı) ya da 'Dollwood' (Duhok)'⁴ tartışmasının bugün kitle kültürü üzerinden ciddi şekilde festivaller dolayımında ilerlediğini görmekteyiz.

Kürt Sinemasına Jeokritik Bir Yaklaşım

Bu bölüm, sinema, sanat ve coğrafya arasındaki ilişkiselliğe eğilmek isterken sosybilimlerin ve felsefenin kavşağında yer alan coğrafyanın ve bazı epistemolojik sonuçlarının imgelere nasıl yansıdığını analiz etmeyi istemektedir. Bir yanda sinemanın sanatın uzamsal boyutunun, diğer yanda coğrafyanın estetik boyutunun, biçimleri/nesnelere arasındaki ilişkiselliğin

4 Bkz. Jano Rosebani, 'How to empower Kurdistan's homegrown cinema: Part I / Part II ', Rudaw, 29. 06. 2019 : <https://www.rudaw.net/english/opinion/29062019>

ele alınması, diğer yandan sinema sanatının içine yerleşen ama özellikle Kürt sinemasının imgelerine yerleşen coğrafyanın ve coğrafyacılığın uygulandığı (metodolojik) pratiklerin perspektifine bakmak bizi coğrafyayı bir mekan estetiği olarak kavrayan estetik rejimlerin bilgisine götürüyor. İran'da Kürt halkı, İran Şahı döneminde çeşitli siyasi baskılara maruz kalmış ve bu politikalar, devrim ve İslam Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra da devam etmiştir. İran devleti, Kürtlerin dilini ve kültürünü 'tanınmasına' rağmen, bu tanım içine Kürt özerkliği ve yasak olan Kürt dilinde halk eğitimi vermenin kültürel özgürlüğünü kapsamamaktadır. Dolayısıyla İran'da (Rojhilat) üretilen sinema ve sanat işlerinin en çok diaspora alanında dolaşıma girdiğini belirlemekte fayda var. Türkiye'de 1991 yılından itibaren (ilk kez darbeden ve 1984 kalkışmasından sonra), Turgut Özal hükümetinin neoliberal reformlarıyla Kürt dili ve kültürü üzerindeki kısıtlamaların gevşetilmesi nedeniyle bu durum, kısmi biçimde değişmeye başladı. 2000'li yıllarda Kürt kültürü ve sanatı üzerindeki kısıtlamalar, belirli oranlarda kaldırılmış, gazete, dergi, radyo ve televizyon gibi Kürt kültürünü yayma araçları AKP'nin İslamcı hükümetinin kontrolünde başka bir siyaset dâhilinde ele alınmıştır. Kontrollü Kürt kültürel çalışmaları bugün devletin kayyum siyaseti dahilinde başka bir denetim alanına dahil olurken özellikle barış süreci öncesinde ve 2016'ya kadar olan süreçte çok önemli sinema çalışmaları görünür olmuştur. Genç kuşağın, özellikle kısa filmler üzerinden bir hafıza alanı kurduğunu belirlemekte fayda var. Diğer yandan Kürt coğrafyasında 2000'lerin başı itibariyle Kürt belediyelerinin düzenlediği kültür şenlikleri ve bu bağlamda eski NÇM (Mezopotamya Kültür Merkezi) çıkışlı sinemacıların ve yeni kuşaktan yetişen genç sinemacıların (Mezopotamya Sinema Kolektifi) inanılmaz etkisini ve üretimini ortak bir faaliyet alanını da hatırlamalıyız. Aynı şekilde, 2019'dan beri Mezopotamya Sinema Kolektifinin "İstanbul Kürt Film Festivalini" örgütleyen ekip olarak öne çıktığını görmekteyiz. Ancak eklemek gerekirse, son yıllarda (2015 barış sürecinin bitirilmesiyle birlikte) ve Türkiye hükümetinin otoriter yapısının yerel alanlarda ve kayyum siyaseti uygulamalarının olduğu Kürt illerinde, Kürt kültürel çalışmalarının Türkiye'de üretilmesinde ve yaygınlaştırılmasında öncü rol oynayan birçok belediye, kurum; devlet ve hükümet tarafından kapatılmıştır. Mesela, tiyatro grubu Şermola Performans'ın *Mem û Zîn* oyununun gösterimi Cizre'de 12 Mart 2022'de, Cizre Kaymakamlığı tarafından yasaklandı. Kürtçe üzerine ya da Kürt madun kültürel temsilleri üzerine olan bu tür kayyum siyasallığı müdahaleleri, aynı şekilde bütün sanat çalışmalarını ciddi boyutta etkilediği gibi, sinema alanındaki arabuluculuk, dağıtım ve seyirciyle buluşma koşullarını da ciddi boyutta etkilemektedir. Bu tür politik müdahalelerden kaynaklı sanat çalışmaları ve sinema için üç alanın belirgin olarak öne çıktığını görüyoruz: Başûr (Güney

Kürdistan-Irak: özellikle Duhok ve Süleymaniye), Rojava (Batı Kürdistan-Suriye: Qamişlo, Kobanê, Afrîn) ve Batı diasporası (Londra, Berlin, New York, Paris, vs.). Irak Kürdistan'ında Kürtler, 1991'den beri geniş bir politik özerkliğe sahipler ve o zamandan beri kültürel üretim, dominant kültürün etkisinden sıyrılarak dekolonyal perspektifte gelişmektedir. Özellikle uluslararası festivallerle şuan sinema çalışmalarının merkezi alanı haline gelen Irak Kürdistanı'nın, Rojava'nın ve Batı diasporasının, sinemanın çağdaş tarihini belirleyen önemli hafıza-arşiv alanlarına dönüştüğünü söyleyebiliriz. Temmuz 2012'den itibaren ise Suriye'de de fiili bir Kürt özerk varlığı ortaya çıktı ve Baasçılar tarafından Kürt diline ve kimliğine uygulanan tüm kısıtlamalar, baskılar (özellikle 1960'larda Amûdê Sineması Yangını milattır)⁵ Rojava Devrimi sonrası bu alandaki sanat çalışmaları (2017'den beri dördüncüsü olan Rojava International Film Festival gibi) tamamen dekolonyal bir faaliyete dönüştü. Belki de bugün Kürt yeni özneliğinin en ilgi çekici katkılarından birini, sınırların ötesindeki bu sinema çalışmaları (*cross-border cinema*) kendi dönüşümüyle birlikte yapmaktadır. Daha öncesinde 2012'deki doktora tezimde ve sonrasında Fransızca yayınlanan kitabımda⁶ belirttiğim gibi, Kürt sineması, bize karşı-hafıza ve karşı-tarih anlatısını güçlü şekilde sunmaktadır. Dolayısıyla Kürt sineması, Kürt edebiyat çalışmaları gibi hafızanın içinden sızarak hem bir sözlü tarih yazımına eğimlenir hem de imgelerinin vurucu estetiğinde, devleti olmayan 'ezilen' bir halkın bilişsel alanının (baskı, sömürgecilik ve anti-kolonyal direniş arasında) nasıl yaratıldığına dair bir alet-edevat kutusu işlevi görmektedir. Bu bakımdan "Kürtler için sanatsal üretim, egemen ulusal kültürlerin hegemonyası ve politik baskısının travmaları karşısında Kürt mikro-kültürün ve ayakta kalmaya çalışan devletsiz bir halkın (Bê Welat) hatırasını ve dekolonyal estetiğini ifade eder."⁷

5 Zanyar Omrani, An Introduction to Cinema in Rojava, bkz: <https://thekurdishproject.org/introduction-cinema-rojava/>. Omrani'nin yazısı aynı şekilde bu sayıda yayınlanmıştır. Bu yazı özellikle Rojava'da Suriye rejimi döneminde Baasçıların bütün baskılarına rağmen Sinema salonlarının ve sinemaların halkta olan etkisine eğilmesi açısından inanılmaz güçlü örnekler sunmaktadır.

6 E. Sustam, Art et Subalternité kurde entre Violence et Résistance, Harmattan, 2016.

7 E. Sustam, 'Kurdish Art and Cultural Production, Rhetoric of the New Kurdish Subject', in Bozarslan H., Günes C. & Yadirgi V. (eds), The Cambridge History of Kurds, Cambridge University Press, Cambridge, April 2021, pp. 775-805.



1. Skawkat Amin Korki, Kick Off (2009); Shahram Alidi, Whisper with the Wind (2009).

Kürt alanında sinemanın sanatsal yaratımı, sömürgeleştirilmiş bir mağduriyet görünümü değil, özgürleştirici bir direnişin kurucu ayaklanmasına işaret ediyor. Yurtlulaşma veya yeniden yerliyurtlulaşma gibi bizi kışkırtan ve rahatsız eden bu alandaki sinema yapıtlarının sesinin, ritminin ve sakatlandırılmış tarihinin politik anının dışavurumu, travmasının hafıflendirilmesi eylemi gibidir. Gerçekten de sinemasal görünürlük, Kürt sorununu nasıl dönüştürüyor, devletsiz bir toplumda ayrımcılık karşısında sınır ötesi dinamiklerde gezinen siyasi protestoyu nasıl reforme ediyor; demokrasi, ekoloji ve sosyal kriz üzerine sinema dağ, kent boşlukları (urban interstice) ve kır imgeleriyle bize siyasi bir pedagoji mi öneriyor soruları, yapılması gereken bir kritiği göstermektedir. Kürt sineması, (görsel, dijital ve hatta performatif sanat), günümüzde siyasi baskı karşısında ‘ulusötesi bir sorun’ haline gelen Kürt öznelliğini sorunsallaştırması açısından da oldukça dikkat çekici bir alan. Ondan, belki de sinemanın içine yerleşen dağ, kır ve şehir boşluklarıyla dokuduğu ekran bizi harekete geçirici bir ütopyaya davet ediyor. “Ara yer alanı veya kentsel boşluklar”⁸ terimi (‘şehirde açıklıklar’, Nicolas-Le Strat, 2004) çok yönlü (kavramsallaştırmadan kurumsallaştırmaya kadar) çok sayıda sanatsal faaliyetin içine yerleştiği gibi ama özellikle sinemanın imgelerinde

8 Bkz. E. Sustam, ‘The Kurdish political and artistic making by the transborder perception in the interstices urban space, in UXUC Scientific Journal, Contributions for the Special Issue, Editor: Gülçin Erdi Lelandais, UXUC - Journal V3 - N2, 2022, pp. 24-37

daha görünür oluyor. Kürt alanında (özellikle Başûr ve Bakûr) savaş nedeniyle oluşan harabeler, kentsel boşluklar, toplumsal dönüşüm potansiyelinin yanı sıra despotik rejimlerin, devlet şiddetinin izlerini de barındırıyor. Sinema belki de bu konuda en önemli etkiyi sağlayan bir hafıza alanı yaratan bir güce sahip. Kürt sinemasında kentsel mekânın boşlukları, dekolonyal ilişkisi ve aralıklı kentsel mekânda gerçekleştirilen sanat eserleri, yönetmenlerin ya da sanatçıların görsel algılarındaki travmatik hafızayı kamusal yön olarak nasıl sunduklarını analiz etmemize imkân veriyor. Terk edilmiş evler, yıkık delik-deşik duvarlar, otoriter heykeller, mezar taşları, su kuyuları, kaybedilenlerin alanları, haki askeri araçlar, kirli çocuklar, boşaltılmış köyler, bombalanmış şehirler ya da dağlar, Newroz veya araba lastikleri, vb. gibi imgeler veya malzemelerin görüntüleri, sinemanın diline yerleşerek kentsel ve kırsal mekânlar/vurgular üzerinden yeni bir sinema formu arayışı olarak sınır/sınır-ötesilik biçimlerini inşa ediyor. Direniş, denetim, var olma ve baskı arasındaki sinemanın bu konumlanışı bağlamında, 'aradanlık' koşulu ortaya çıkıyor ki bu durum, bize çeşitli mikropolitik ve sanatsal faaliyetlerde devleti olmayan bir sinemanın karşı-kurumsal yaklaşımını (normatif alan karşısında anti-normatif alan) işaret etmekte. Şu bir gerçek, şiddetin ve savaşın politik arenasını içinde yetiştirmiş bir kuşağın, ekranı ve kamerayı kullanma biçimi politik olarak kurulurken, Kürt sinemasında, kendilerini savunmak için mücadele eden sanatsal imgeler veya alan vurguları, kentsel dokular, politik müdahaleyi kullanan entelektüel bir bilinci kesinlikle ortaya çıkarıyor. Bazı Kürt filmlerinde diasporada dahil, anlatımın kendi kendini anlatmadığı ve hikayenin ve karakterlerin tarafsız veya şeffaf olmadığı izlenimi verilirken, bu filmler genellikle sıkıntılı, çatallı bir görünümle ifade edici kafkaesk görüş araçlarıyla teşhir edilir. Gökhan Yalçınkaya'nın *Kurneqîz* (2016) filmi, köyde yaşayan ve toplumsal dışlanma içinde iç çatışma deneyimini yaşayan 17 yaşındaki Kürt trans bir çocuğu anlatırken, bu kısa film, Kürt alanında toplumsal cinsiyet alanında türünün ilk örneği olarak bizi eril imge hegemonyaları karşısında mikro imge okumasına götürmektedir. Esas olarak sadece sömürgecilik açısından değil, aynı zamanda kolonyal modernite dışından moderniteye doğru üretilen imgeler de buraya yerleşir: yani klasik temsil sisteminden 'ergen ve erkek' sinemanın havası dönüşmeye başladığında, toplumsal sapmalar burada karşı-estetik olarak sadece durmaz ama hegemonik imgeler karşısında yeni sanatsal biçimler oluşturur.

Dağ, kent boşlukları (*urban interstice*) ve kır imgeleri, Kürt sinemasında önemli bir coğrafi simgedir. Kürtlerin dağ ve kıra yönelik sanatsal müdahalesi, sadece bir manzara görünürlülüğü veya imgenin yoğunluğuyla alakalı değil, ya da devletsiz bir toplumun siyasal parçalanmışlık geleneğinden kaynaklı olarak da değil, Kürt sinemasında 'dağ veya kır' imgesi özgürleşmenin ve politik bir uzamın anlatısıdır. Güney Kürdistan'da, 1946'da başlayan peşmerge geleneği (aynı zamanda Güney Raperîn'i de -ayaklanma) ve 1984'te Kuzey

Kürdistan'da başlayan gerilla mücadelesi sonrası (ve Serhildan -ayaklanma), dağ imgesinin ya da kır görüntüsünün Kürt alanında şehirden daha güçlü bir temsili söz konusudur. 'Dağ, kent boşlukları ve kır' imgeleri, aynı şekilde siyasal mücadelenin dekolonizasyon süreçlerine atıfta bulunan, bir coğrafyanın özgürleşmesine işaret etmektedir. Özellikle coğrafi koşullardan ve siyasi baskılardan kaynaklı İran ve Türkiye alanlarındaki sinema çalışmalarında dağ ve kır imgesi, güçlü şekilde 1980 sonrası dönemde kendini daha belirgin kurarken, kameranın özellikle coğrafi zorluk koşulları ile mücadelesi arasındaki eksenî yatay şekilde oluşturduğunu birçok filmde görmekteyiz. Bu konuda Bahman Ghobadi'nin *Dema Hespên Serxweş* (2000) filmi, Kürt sinemasının varlığında toplumsal ve siyasal gerçekliğin öğeleriyle hayal gücü arasındaki etkisi açısından önemli bir örnektir. Ama diğer yandan 90'lar kuşağından Kazım Öz'ün *Bahoz* (1999) filminin son sahnesinde dağa yönelik, Kürtlerin siyasal hafızasına işlemiş kurtuluş uzamının göstergeleriyle de alakalı bir estetikte işlenir. Diasporada ise nostaljinin güçlü kuruculuğu, birçok yönetmenin ilk imgesini sınır-aşırı alanda kırsalın sembolleriyle oluşturmasını sağlar. Bu konuda güzel örneklerden biri de sürgünde yaşayan Güney Kürdistanlı yönetmen Kae Bahar'ın Claudio von Planta ile birlikte yaptıkları dokümanter filmleri *No Friends but the Mountains* (2017) olabilir. DAİŞ'in yükselişi ve Kürtlerin onlara karşı verdiği mücadeleyi merkeze alan film, Ezidiler üzerinden oradaki insanlara 'savaş mı barış mı?' diye sorarken burada, Şengal Dağı'ndaki saldırılar ile Güney Kürdistan'da ulusallığın mitlerine yönelen imgeyi kırsal çatışma alanlarıyla tarif ediyor. Belgesel, Güney Kürdistan'da Akrê Dağı'ndaki Newroz kutlamaları ile kurduğu tarihsel temsiller ve kült kabul edilen kültürel isyan kodlarını bugünün direniş ve çatışma (ya da başkaldırı) alanıyla kameraya yedirmesiyle, bize kırsallığın kodlarına dokunan nostaljik temsillerin (coğrafya eklemelenmeli) politik kamerasını işaret ediyor. Dağ, hem kurtarıcı bir gerçeklik alanı hem de Kürt ulusallığının anti-kolonyal özgürleşmeye dair (Newroz dağı) sembolik kurucu alanı olarak duruyor (varoluşsal ve toplumsallık düzeneklerinde).

Sömürge coğrafyalarında siyasal baskılardan kaçmak için sınırı geçen Kürtler; dağları, bir kurtuluş sığınağı ya da sadece 20. yüzyılda devlet şiddetine maruz kaldıkları için yurtlarının ve hayatlarının özgürlüğü olarak sembolleştirmekteler. Sinema, dağın algılanması değildir, dağların ve kırın direniş ya da hayatta kalma yerleri haline geldiği bir özgürleşme alanı üretir. Bundan dolayı, Kürt sinemasında dağ, onu bir bütün olarak kavramak için, karakterleri çerçeveselmiş; hafıza, kaçış, sığınak ve direniş alanı olarak uzamda peyzajın olduğu genel bir çekime ihtiyaç duyar. Burada kır, kış, güneş veya soğukluğa dair alanda, ağıtların ve zılgıtların öne çıkması ise toplumsal hafızayla kurulan güçlü bir ilişki estetiğe işaret eder. *Dema Hespên Serxweş* (2000), *Dengê Bavê Min* (2012) ya da *Were Dengê Min* (2014)

gibi birçok filmde kır ve dağ manzaralarının çok geniş çekiminde kameranın, hareket ve imge yolculuğu, genellikle bir hikâyenin belleğini yoklayarak kahramanların en kişisel tarihiyle oluşturulur, burada kişisel tarih politik bir vuruş olarak kolektif olana yaslanır. Yine *Bahoz* (2008) filminin son sahnesi bir 90'lar hafızası olan 'dağa çıkışı' imgeleştirirken, Kürtlerin tarihsel belleğine dokunmayı dener. Yine Jano Rosebiani'nin *Chaplin of the Mountains* (2010) filmi ya da gerilla Halil Dağ'ın (Uysal) gerilla mücadelesine odaklanan *Tîrej ve Berîtan*⁹ filmleri, iki yönetmenin farklı kulvarlarda işleyen yapımları olsalar bile, dağ ve kırın güçlü anlatımına yerleşen coğrafya izleği, imgelerin yoğunluğu bir kurtuluş mücadelesini gösteriyorken, baskının karşısında siyahi kurgularını kuran bir mikro-sinemanın sığınaklarına da dâhil oluruz. Sinema, Kürtler açısından belki de travmanın, hüznün sığınağı veya kendi Odipal korkularından arınma alanı olarak işler. Ergen kolonyal alanın sineması karşısında çocuk Kürt sineması, kendi bedenini dekolonize etmektedir. Bu bakımdan dağ'a bakış, sadece yüksek bir coğrafi görünüm değildir, dağ ve kır; 'medeniyetin' taşıyıcı imgesi, şehirlerden gelen makinalaşmanın ya da saldırgan savaş makinasının mekanizmaları karşısında 'vahşi' olan *şaki*'nin yurtdudur. Kürt sinemasında dolaşıma giren kır imgeleri, bir kaçış çizgisi gibi sığınığın görünürlülüğüne simge değil, andırır ya da yeniden dirilişin ifadesi olarak dağ, ayaklanışa davettir. Burada belki de dağ imgesinin işlenme şekline dair bir analize ihtiyaç var. Egemen kültürün film arşivinde dağ ve kır imgesi, köyün alanını ya da 'modern' kent alanı karşısında esamesi okunmayanların alanını işaret ederken (burada elbette Yeşilçam yılları Yılmaz Güney sineması tamamen başka bir analize girmekte) belirli politik dönemlerde 'ezilen sınıfların' kurtuluş belleğini gösterir: ağaya başkaldıran köylü ya da şehirli prototip karşısında saf köylünün kırsal dünyası. Deleuze *İmge ve Zaman* kitabında Yılmaz Güney'in devrimci sinemasını da örnekleyerek ve bir sinema çizgisinin (Rossellini, Bresson, Ford, Rocha, Eisenstein, vs.) politik sinemasına eğilirken, imgelerin içine yerleşen sinematografik görüntünün, tiyatronun aksine, insan ve dünya arasındaki bağlantıyı gösterdiğini söyleyerek, pastoral-kırsal vurgularla coğrafya arasındaki ilişkisel estetiğine vurgu yapıp, Güney'in sinemasının eski ve yeni arasındaki karşıtlığı kurmaktan çok "saçmalık oluşturan, sapma biçimini alan eski ve yeninin yan yana gelmesi veya iç içe geçmesi"ni işaret ettiğini analiz etmekteydi.¹⁰

Dolayısıyla hem İran hem de Türk veya Arap sinemasına baktığımızda, sömürgeleşmiş halkların sinemasının imgelerinin işaretinden farklı olarak dağ ve kır 'göndermesi', (görünen imge), yereldeki bürokratik aktörlerle 'yerlinin'

9 Bkz. 'Halil Dağ'ın sinemaya yolculuğu' 1 ve 2, ANF, 1 Nis 2020 : <https://anfturkce.net/kultur/halil-dag-in-sinemaya-yolculugu-2-138995>

10 G. Deleuze, *Cinema 2: İmage et Temps*, Les Éditions de Minuit, 1985, ss. 284 ve 223.

çekişmesini irdelerken, devletin 'adaletinden' umudunu kesen aktörlerin başkaldırısını tarif eder. Mesela Yesilçam'da dağ imgesinin içine yerleştirilen ağaya isyan eden 'eşkıyalık' figürü, bürokratik makinanın adaletsizliğine veya yerel iktidar ağlarının zorbalığına karşı kalkışmayı ifade eder [*Dağlar Bizimdir Yörük Efe* (1964), *Dağlar Şahini* (1969), *Dağlar Kralı* (1972), *Dağ Kanunu* (1973), *Eşkiya* (1996), vs]. Ve burada, genelde doğulu Kürt eşkiya figürü ise yine Türklüğün görme biçimleriyle işleyen, Kürd'ü egemenin gözünden 'vahşilik' üzerinden tarif eden bir kontekste işler. Bu konuda, sanırım Kürt yönetmen Yılmaz Güney'in 1968 yapımı *Seyyit Han*'ını farklı bir yerden kurmak lazım.¹¹ Oysa sömürge halkların kır ve dağa yönelik imgelerini kucaklayan durum, onların anti-kolonyal mücadeleleriyle veya politik hafızalarıyla ilişkili olarak devam eder. Dağ, aynı zamanda, -kamera alanıyla sınırlı olmayan- film öncesi politik uzamın üzerine yerleştirilen ve böylece simgesel olarak dağın niteliklerini siyasal olanla buluşturan bir hafızaya davettir. Dağ, sadece gerilla mücadelesi değildir, aynı şekilde Kürt siyasal tarihinin bedenlerine yerleşen bir sığınak alanı veya kurtulma mekânıdır. Dağ ve kır imgeleri, Kürt sinemasının kadrajında erişilmez olan değil, tersine anlatıcının bakış açısı için baskın kurtuluş imgesi olarak belirir. 1953 yılında George Stevens'in *Shane* ya da 1952 yapımı Andrew Marton'un *The Wild North* filmlerindeki beyaz insanın 'yerli' Amerika'yı keşfinde beliren muhteşem dağ görüntüsü ya da bir peyzajdan öteye geçemeyen vahşiliğin ifadesi olan kırsal vurgular, işgal edilmiş topraklarda o toprakların yerleştiği olan Kızılderililerin mücadelesini değil, vahşiliğini işaret eder. Ve beyaz 'adam' 'vahşi bir atı' terbiye etmeye meyilli aktör olarak, aslında sömürgeyi 'ehlileştirmek ya da dizayna sokmak' adına o 'vahşi' doğayı ele geçirmeye çalışır.¹² Dağın ele geçirilişi, sömürge halkların hafızasının hapsedilmesi anlamına gelir. Yerli Amerika'daki Batılı göçün *Altına Hücum*'da (1925) olduğu gibi, Sierra Nevada'nun vahşi topraklarında sınıdığı tahakküm kuran bedeninin krizi o doğayı terbiye etmesiyle iyileşmeye yüz tutarken veya bir kent kapitali olarak altının ele geçirilmesi, Charlo'nun trajedisi olarak belki kapitalizm içinde tüm insanlığın trajedisi olarak çizilir (fakirlik ve zenginleşme hırsı), lakin beyaz insanın geri dönülemez biçimde saldırgan hiddeti, yerli doğayı keşfetmesiyle sakinleşir. Onun için, Kürt sinemasında dağ, sadece coğrafi bir uzam değildir, esamesi okunmayan, yani kaçakçıların yuvası, dekolonyal bir kurtuluşun anlığı veya devletsiz bir halkın karşı-tarihidir.

11 Ebiri, B. (2005). Güney Yılmaz. Senses of Cinema, 37. Online : www.sensesofcinema.com/2005/great-directors/guney/

12 Jacques Mauduy, Gérard Henriet, Géographie du Western : une nation en marche, Nathan, 1989.

Bê Welat: Yurtsuzluk ve Şiddetin Karşı-Hafıza Mekânı Olarak Sinema

Kürt sineması, dışarda bırakılan 'esmer' bedenlerin temsilini hareketli görüntüler üzerinden yeniden düşünmeyi öneriyorken ve deneysel filmlerin üretim ve dağıtım ağlarında, Kürtlerin görünmezleştirilmesiyle yüzleşerek egemen sinemanın aktardığı ırksal klişeleri ve kolonyal dilin trajedisini sarsmaya çalışır. Kolonyal anlatının sineması, genel ifadeyle diğerine yönelik klişeye başvurduğunda bunu egemenliğin, ırkçılığın ve şiddet mekanizmasının siyasi ve ekonomik ilişkisiyle kurarken (Türk sinemasında klişe 'terörist ve yıkıcılık' figüründe aksanlı Türkçe konuşan Kürt imgesinin yedirilmesi), sinema, burada kolonyal modernitenin propaganda aracı olarak ekranın iktidar matrisini ifade eder. Kürt imgesi, klişeleşmiş, şematik ve damgalayıcı temsillerle kendi kendine yeterli olurken, egzotik sömürgecilik tarihini, Batılı okuma üzerinden takip ederken, elbette yeni söylemlerin yolları da izleniyor.

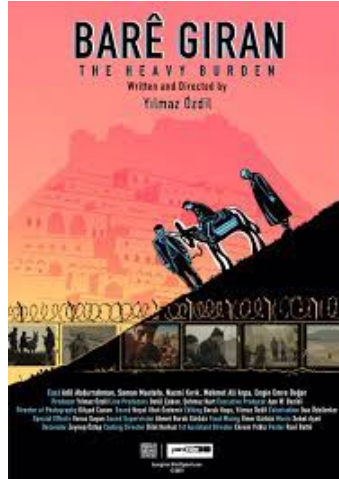
Sinema, Deleuze'ün iki ciltli *İmge-Hareket/İmge-Zaman* kitaplarında¹³, birçok yerde söylediği gibi, zamandır, imgedir, konsepttir ve elbette görüntü yalnızca imge-harektir, sinematografik imgeler hakikatin içinde mevcut değildir, ondan modern sinemada olduğu gibi, zamanın döngüsel oluşumunun kısa devreleri, aksiliklerle olayın çatallanmaları vs. gibi reel ve irrasyonel kesintiler, imgelerin boşluğu ve yoğunluk arasındaki aradanlıkta [hassas süreklilik: yurtsuzluk, travma imgesi, trajedi, optik, ses, çatallaşmış hikaye anlatımı, ayrılık ve uzlaşma, kırılğan hafıza, vs.] hakikatin yerini alır: "Film, Julia Kristeva'nınkiyle karşılaştırılabilir bir ayrımla bir metin olarak sunulur: görünür ifadelerin bir 'fenotexti' ile yapılandırıcı, kurucu veya üretken dizimler ve paradigmaların bir 'genotext'i' arasında" (Cinéma 2: L'Image-temps: 2009, s. 39). Deleuze'ün sinema üzerine çalışmalarının yersizyurtsuzluk ve yerliyurtluluk üzerinden ele aldığı imgelerin analizlerine yaslanan ama konuşmalarının çok soyut olmadığı coğrafya vurgusunu ise dikkate alarak ilerleyebiliriz. Bu şey onda ayrıca, hareket-imgeden zaman-imgeye geçişte daha net bir şekilde vurgulanırken özellikle, esas olanın artık söylenende, anlatılarda konumlanmayan bir sinemacı kuşağının doğuşuna tekabül ettiğine de şahit oluruz. Bundan dolayıdır belki; Deleuze, Cannes ödülü alan genç yönetmen Yılmaz Güney'i dikkatli okumaktadır. Keza Yılmaz Güney, filmlerinde kendi döneminin aktörleri ve sinema kuşağı gibi sadece politik film yapmaz, en kişisel imgeyi politikleştirir (Kazan, Godard, Pasolini, vs.) ve olağanüstü kaliteye sahip olmayan karakterler lehine, kahramanın ortadan kaybolmasını sağlayarak Kürtlerin baskı karşısındaki direniş imgesine odaklanır. Onun filmlerinde eylem-imgesinin

13 Bkz. Gilles Deleuze, Cinéma 1 : L'image-Mouvement, Éditions de Minuit, 1983, 174, 279 et Cinéma 2 : L'image-temps, Éditions de Minuit, 1985, 222-223, 320.

kaybını ortaya koyan Kürdistan atlasına dair gezintinin görünümü, Deleuze'ün 'kristal anlatım' dediği karakterler, başlarına gelenlere uygun tepki vermeden travmatik bir trajedinin doğa ve kırsal dolaşıma girmesi söz konusudur. Burada elbette belirgin olan imgeleri sarsan, şey ve şeyin algısının bir ve aynı şey oluşu, ancak iki farklı referans sistemiyle ilişkili olmasından da kaynaklıdır: Kürtlerin var olma hafızası. Yılmaz Güney sinemasının *Seyyit Han*'dan beri önemi, sadece Kürt alanında direnişe odaklanan ve özneyi kendi hafızasıyla kuran politik sinema oluşundan değildir, o, dekolonyal imgelerin salınımı ve dağılımı açısından sinema ekranını militan bir kristal anlatıma yöneltmesiyle de karşı bir sinema yapar. Filmleri, milliyetçi paradigmaya meydan okuyor olsa da ve Kürt ulusal kimliğinin geleneksel ekran temsillerini tersine yerleştirerek, bir trajediden ulusal davanın olanaklarını kurmayı dener ve tahakküm edici kimliği istikrarsızlaştırır (etkiden eyleme: sürücü imge).

Yılmaz Güney'in Türk sinemasından Kürt sinemasına kadar yansıyan çalışmalarının gücü, sadece sinematografik alana girmesiyle alakalı değildir elbette. O, Kürt sinemasının biçimlenmesine katkıda bulunacağı kavramları/ imgeleri çapraz olarak yansıtacak bir araştırmacının (yazarlığın), sınıf okumasının iddia edilen pozisyonunu almaktadır. Filmlerinde, yazılarında olduğu gibi bir sözlü tarih okumasına girişir. Yurdu işgal edilen Yılmaz Güney'in yurdu, sinemanın imgeleri ve coğrafyalarıdır. Belki bu sebepten Kürt sinemasının kendisi de bugün hala bir sözlü tarih okuması üzerinden kameraya yerleşir. Mesela, bazı kameraların hareket alanı bir Dengbêj gibi klişelerle bezenmiş imgelerin içine yerleşerek karşı-tarihin oluşmasına katkı sunar ve belleğin çarkları içinde sinematografik masal gibi kendini kurduğuna şahit oluruz: kadraj ve kamerada 'zamanın saf görüntüsü' ve bir dekolonyal eleştiri olarak 'mutlak içkinlik modu'nun işlenmesi gibidir. Deleuze sinemaya dair çok iyi bir şey söyler: "Film eleştirisi, ikili bir tuzakla karşılaşır: Filmleri basitçe tanımlamaktan kaçınmak, aynı zamanda onlara dışarıdan gelen kavramları da uygulamak gerekir. Eleştirinin görevi, filmde açıkça 'verilmeyen' ve bununla birlikte yalnızca sinemaya, şu ya da bu tür filmlere uygun kavramlar oluşturmaktır. Sinemaya özgü, ancak felsefi olarak oluşturulabilen kavramlar."¹⁴ Belki bu anlamda *Yol* (1982) gibi bazı filmlere baktığımızda basiret fenomeni [Baba (1971), Umut (1970), Sürü (1978)], vizyoner romantizm, baskının, Odipal kompleksin gündelikleşmesi, sınıf çelişkisi ve ulusal mücadele (kolonyal/anti-kolonyal refleksi), tahammül edilemezlik imgeleri, Güney'le (ve ayrıca Shawkat Amin Korki'yle de) tanımlamaya çalıştığımız anlamıyla 'devrimci' olana politik bir yön verirken, sinemanın gündelik yaşam ve baskı altındaki kimliğe dair eleştirel etkisini de belirler.

14 G. Deleuze, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, 1990, 82-83.



2. Lauand Omar, Curse of Mesopotamia (2015); Gökhan Yalçinkaya, Kurneqîz (2016); Rûken Tekeş, Hevêrk (2016) ve Yılmaz Özdil, Barê Giran (2020).

Yurt, Kürt alanında trajedinin kurulma yeri değildir, müzikten sinemaya kadar yurt imgesine dair en önemli vurgu, sanırım *Bê welat* (yurtsuzluk) kavramında belirginleşir. Kürtler arasında sözlü tarih, Dengbêj ve Çîrokbêj müziğinin özelliklerine göre belirlenir; yüzyıllardır ortak değerleri ifade eden efsanelerin, masalların, türkülerin mirasından bugüne, ulusal bilincin siyasi kültürüdür bu alan. Böylece, hayali ülke ya da kayıp toprak için nostaljide sosyo-politik külliyyatın toplu ifadesine yerleşir. Sözlü tarih, daha önce de belirtildiği gibi, *Bê Welat* (yurtsuzluk/vatansızlık) sisteminin bir parçasıdır. Kürtler arasında

hikâye anlatıcılarının hafızası, belirli bir halk mirası aracılığıyla, hayali vatanına (Welat) yönelik nostaljinin kolektif ifadesi biçimini aldı. Dolayısıyla Kürt sinemasının beklenmedik hikâye anlatıcıları, yalnızca melez bir değerlenmenin parçası olan hafızası değildir, aynı zamanda küreselleşme çağına bağlı devletsiz imgenin sinemasal pratiğinin oluşumuna yol açan günümüzün bir dizi mekânsal eylemidir. *Bê Welat*, Kürt sineması içinde sınır ve sürgün arasındaki kimliğin pratiği ve ifadesidir, ama aynı şekilde her türlü tahakküm ve yıkıma karşı, karşı-kimliğin reddinin göstergebilimini içerir. Sinema çalışmaları, kendini sadece bir alanda kurmuyor; Türkiye’de, Ortadoğu’da ve diğer her yerde sınır ötesi dinamiklerde asılı kalan bir sinemadan bahsedebiliriz. Sinemasal üretim, savaşın ve şiddetin hafızasına eğilirken, öte yandan diğer sanatsal üretimler gibi kamerayı sürgünü, travmayı ve travma sonrası taşıyan bir koşul haline getiriyor. Dolayısıyla bugünün hikâye anlatıcısı olan imgeler, hikâyeci ve hatip olan Dengbêjler gibi pastoral ve mitik aidiyet biçimleriyle dans ederken, hafıza ve sözlü tarih işçileri aracılığıyla sinema, sesle yankılanır. *Bê Welat*, belki de bundan, sinemada imgelerin kanonlaştırılmasından ve ihlallerin tonlarından bahsetmenin mümkün olduğunu gösteriyor.

3. Fırat Yavuz, *Toros Canavari* (2011); Ahmet Öğüt, *What a Lovely Day* (2004); Ali Bozan, *Bu Bir Toros Değildir* (2009).



Birçok Kürt filmi, 1990’lardan itibaren şiddet, göç, toplumsal cinsiyet, karşı kültür, efsane, tarih, savaş, kültürel mitler, hikâye anlatımı, kırsallığın nostaljisi ve siyaset temalarına dayanmaktadır. Bu elbette, Kürt sinemasının öznellik ve

gerçekliğinin sinematografik anlatım diliyle yaklaşımını sorunsallaştırmak için, filmsel sözcelem izlerinin nasıl bir duygulanımsal sözcelem stratejisiyle filme alındığını görmeye çalışmamızı engellemiyor. 1990'ların "kirli" hafızası olan "gözaltında kayıplar ya da faili meçhul cinayetler", savaş ve şiddetin dili, Kürt toplumsallığında sadece travmayı ortaya çıkarmadı, diğer yandan herhangi sanat, sinema ve edebiyat eserine yansıyan epistemik karşı-şiddetin formlarının da görünür olmasını sağladı. Kürt alanında yaratılan işlerin en önemli vurgusu; hem bu sanatsal karşı-şiddet formuna sahip olması, hem de sembollerin etkileşimi altında konuşlanan üretimlerin hepsinin devletsiz bir toplumun izleğini taşıyor oluşudur. Diyarbakır ve Mardin'den güncel sanat, sinema ve edebiyat çalışmalarına dâhil olmuş farklı sanatçıların, 90'ları temsil eden Renault-Beyaz Toros arabası üzerine paralel işlerinin olması, sadece faili meçhullere yönelik sembolleştirmeyi değil, dönemin sanat eserlerinin ortak figür ve kodlara ait bir hafızaya nasıl sahip olduklarını da hatırlatıyor. Bu konuda şu örnekleri verebiliriz: "Çağdaş sanat: Ali Bozan, *Bu Bir Toros Değildir*, Ahmet Ögüt, *What a Lovely Day*; Sinema: Kazım Öz, *Bahoz* (2008), Miraz Bezar, *Min Dît - The Children of Diyarbakır* (2009), Fırat Yavuz, *Toros Canavarı* (2011). 90'ların zorla kaybetme aracı olan, derin devletin hafızası Beyaz Toros'a yönelik çalışmalarında Ali Bozan, Ahmet Ögüt ve Fırat Yavuz (*Toros Canavarı* filmi) gözaltında kayıplara ya da faili meçhullere yönelik sembolleştirmeyi Renault-Beyaz Toros imajını kullanarak kurarlar. Burada faili meçhulün adresi olan bu araba, sadece sembolleştirme tekniğinin vurucu imgesi değildir, Kürt sanatçılarının ilişkisel bir estetik üzerinden nasıl bir sinema imgesine ve çağdaş sanat anlatımına yerleştiklerini 1990'ların kuşağı üzerinden göstermektedirler. Beyaz Toros aracının imajı, savaş yanlısı iktidarların savaşın anısına dair bir hayaleti çağırması açısından enteresan duruyor. Keza 90'ların panoptik sisteminin tamamı OHAL üzerine kurulurken, Beyaz Toros aracı, bir kaybetme fenomeni, totaliter egemenliğinin kalbi, kaybolmanın, kaybetmenin, zulmün ve tehdidin paralel okunduğu bir şiddet unsurudur. Beyaz Toros arabası, muhalif Kürt öznenin yaralı bedenine dokunan bir hayaletin sembolüken, şiddet hiyerarşisinin kullanıldığı korku nesnesi, kaybedilen insanların hafızasında bir kolonyal devlet simgesidir. Bu korku sembolünün aynı zamanda bir savaş aracı olduğunu unutmamak lazım. Araç bunun için, bugün devletin despotik şiddetini, onun nefret aygıtlarını anımsatırken, Cumartesi Anneleri'nin kaybedilen çocuklarını hatırlatır. Sanatın bu zor rejim (şiddet praxisine) aygıtlarına yönelik hamlesi ilk değil. Sinema alanında birçok yönetmenin işleri ve sanatçıların oyunculuğu tam da 1990'ların bu güvenlik rejimine, savaş kültürüne dair sessizleştirilen karşı-hafızaya işaret ediyor, Türklük sözleşmesi karşısındaki Kürtlerin karşı-hafızasının arşivi üzerinden dekolonyal bir episteme kuruyorlar.

Sanatın politik duruşuyla eş zamanlı olarak despotik savaş makinasının sembolleri, sanatçılar tarafından bir sanat eserine, kolektif topos'a çevrilip, zorla kaybetmelerin sembolü olan bir aracın (Renault Beyaz Toros'un) aslında sadece özel savaş aygıtının sembolü olmadığı, bir halkın da hafızasına yerleşmiş patolojinin, korku kültürünün beşiği olduğunu görmekteyiz. Türkiye'de kimlik okumalarının modernlik icralarına sızan Kürt sanatçılarının bu mikro sanatsal direniş hattı, epistemolojik bir kopuşu sağlarken, siyasal sapma dediğimiz (politic deviance) madunların politik diline de katkı sunuyor. Sapma ve sınır, aşırılık kavramları; burada tartışmayı genişletmesi açısından bize önemli ipuçları sunabilir. *Haricilik* okumaları etrafında (Howard S. Becker, *Outsiders*, 1963) ötekinin müsterih hafızasına dair konuşmak, hariciliği egemen normların dışında okumak, normalliğin kapatıcı yargısını bertaraf etmeyi sağladığı gibi, Kürt sanat çalışmalarının pozisyonuna da işaret ediyor. Kürt sinemasının dili, bugün 1990'lardan ve diasporadan farklı yeni bir gramerin hafızasına girmektedir. Kürtlerin bugün özellikle televizyon, sinema ve kültürel çalışmalar konusunda kendi pazarlarını, kurumlarını oluşturduklarını, daha özerk bir alandan sanatsal faaliyetlerini dolaşıma soktuklarını söylemeliyiz.

Kürtalanının sanatsal kanonu, egemen kültürün üretimiyle karşılaştırıldığında farklı etkileşimleri barındırmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat için söylediği gibi [*Kafka pour une littérature mineure*, 2003: s. 30] bu tekil kanonik çizgi, *doğrudan siyasetle bağlantılanmaktadır*. Bu sanat pratiği, bir yandan tekil bir ilgiye sahipken, diğer yandan Kürt toplumsal ve ulusal eylemindeki kolektif sözcelemin ifadelerini taşıyor.

Madun'un Yer Altı İmgesi Olarak Sinema: Mikro-Tarih Okuması

Kürtlerin içinde yaşadığı politik koşulların etkisiyle Kürt sinemasının tarihi de bundan etkilenmektedir. Osmanlı İmparatorluğunun dağılmasıyla başlayan süreçte 20. yüzyıl, Kürtlerin trajik tarihi olarak kaydedildi. Ve elbette sanat ve sinema çalışmaları da madunun bu 'trajik' ve nekropolitik baskı siyasetinden ve kurumsallaşamamanın eksikliğinden kaynaklı pek uzun bir süre kendi alanını oluşturamadı ve aynı edebiyat gibi kendine uzun süre sürgün coğrafyalarında alan bulabildi. Bunun için Kürt sineması tarihine bakıldığında, gözden kaçırılmaması gereken, anında siyasal olana bağlanabilen bir tarihsel sözcelemi es geçmeden, karşımıza ilkin siyasetin şiddet mekanizmalarının ve otoriter baskılamaların etkisi duruyor. Kürt sineması üzerine çalışan Bahar Şimşek gibi (Bahar Şimşek, 'Kurdish cinema', ve 'A Cinematography of Kurdishness: Identity, Industry and Resistance') birçok bilim insanı ya da eleştirmenin dikkatlice okumaya çalıştığı bu hafıza kırım noktası, Kürtlerin tarihinden

pek de uzak olmayan parçalanmışlık psikolojisiyle hareket eden değerleri öne çıkarıyor. Belki de bu yüzden Kürt sinemasının ilk kareleri, direniş ve mağduriyet arasındaki klişelere eğimli şekilde bir süre seyretti. Uzun bir süre birçok Kürt alanında Kürtçenin yasaklı oluşu, sinemanın dilinin dominyon kitle kültürü alanında kurgulanmasını sağladığı gibi filmlerde resmi dilin zorunlu kullanımına şahit oluyoruz (Yılmaz Güney filmleri gibi). Kürtçeye dair ilk dilsel kullanım ifadelerini ya 1979 İslam Devrimi'nden sonra hapishaneden çıkan, PDK-İ militanı olarak örgütte yer aldığı zamanda, İran Kürtlerinin hayatını ve mücadelelerini anlatan dört bölümlük bir belgesel film olan Tayfour Bathai'nin *Suffering* (1979) ve *Nan û Azadî* (1982 ve sürgünde devam etmek zorunda kalıyor) filmi ya da sonrasında Avrupa diasporasında 90'lar itibariyle oluşan filmlerde tespit edebiliriz (Nizamettin Arıç, Klamek ji bo Beko, 1992 / İbrahim Selman, Karwanekê Bê deng- A Silent Traveller, 1993)¹⁵. Kürt sinemasının kısa bir tarihi olmasına rağmen asıl oluşumunu diaspora ve sürgün koşullarında görünür kılmıştır diyebiliriz. Kürt sineması 'var mıdır ya da yok mudur veya geç başlamıştır' gibi kısır tartışmaların dışına çıkarak, ontolojik bazı belirli sosyopolitik hadiseleri dikkate almış dekolonyal sinemanın, hangi dil ve imaj eksenine dahil olduğuna göz atmakta fayda var. Bu konuda, sanırım önemli olduğunu düşündüğümüz başka bir sinema tarihi üzerine olan tartışmayı da aralamak gerekir. Şu ana kadar Hamo Beknazaryan-Nazarov'un dokümanter filmi *Zarê* (*Zerê*, 1926) ile yapıldığı gibi Kürtler üzerine yapılan filmler üzerinden Kürt sinemasının tarihinin ele alınışı, başka bir tartışmayı aralıyor (Kürt edebiyatı tartışmalarına Ahmed Arif'i ve Yaşar Kemal'i dâhil etmek gibi)¹⁶. Bu tarihlendirme okumasının içine yerleşen durum karşısında eleştirel bir katkı sunmakta fayda var. Keza sinema ve sanat tarihi okumaları içine yerleşen 'ulusal' tarihyazımı, sanatsal ifadeler açısından bir şey ifade etmiyorken, ulusal bilinci 'etnikleştirme' üzerinden kurmanın tehlikeli anlatımı (ulusal bilinçten daha çok bir kolonyal anlatı olarak etnikleştirme), örneğin Kürt sinemasının dekolonyal politik okumasını kapatmaktadır. Kürt imgelerinin hem Arap, hem İran hem de Türk sinemasına yerleşen stereotip veya oryantalist işaretleri, 1960'lar itibariyle birçok Kürt alanında ele alınan popüler eğilimi ifade ediyordu. Türklüğün veya İranlığın yüksek kültüründen 'azınlığa' bakan dönemin popüler kültürünün ve ideolojik eğilimlerinin de katkısıyla piyasaya yönelik yapılmış filmlerde, Kürtler üzerinden ilerleyen gerilim ve aksiyon filmleri [Türkiye'de Yesilçam'daki birçok

15 Bkz. L'Humanité (1997), Ce cinéaste kurde a tourné «Beko» avec l'Arménie et la télé allemande. Online: <https://www.humanite.fr/ce-cineaste-kurde-tourne-beko-avec-larmenie-et-la-tele-allemande-156236>

16 Bkz. Rohat Alakom, Kürtleri Anlatan ilk Film: Zare, in 'Kürt Sineması-Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır', Ibid. ss. 35-40.

film; İran'da Siyamak Yasami'nin *Dalaho* (1967); Naser Teghvari'nin *Sadeq The Kurd*, *Abu Jasim the Lor*, *Kürt Kızı*, *Kürt Hüseyin* veya *Kürdistan Atlıları* gibi] ya şişirilmiş ötekileştirmeyi öne çıkarmaktaydı ya da 'mağdur, haydut, hanzo' Kürdün melodramlarının kolonyal dilini sermekteydi. Oysa, Kürt sinemasının kısa tarihi, bu klişe ve imgeleri sarsmasıyla önem arz ediyor. Nitekim diğer yandan egemen sinemanın Kürtler üzerine kurduğu imgeler ve yapımlar üzerinden Kürt sineması tarihi okuması yapmak ise ciddi boyutta metodolojik bir hatayla birlikte başka bir politik sorunu da gösteriyor. Ayrıca sömürge tahakkümünün yarattığı 'uzak ülkeleri, imgeleri, ötekileri' keşfetme arzusunun sinemada kışkırtıcı *King Kong* ve *Tarzan* imgelerinin ötesinde film yapımcılarına katkı sunan bir piyasa'nın olması (burada Beknazaryan'ın *Zarê*'sini bu kategori içinde okuyamayız) ama aynı şekilde bilim insanlarının 'vahşi kabileler, yerliler, haydutlar' hakkındaki dayanılmaz antropolojik araştırmaları gibi, ötekiliğin imgelerini deşmek önemli olsa da sinemanın tarih okumasını bunun içinden kurmak eksik bir repertuvar gibi durmaktadır.

Belirttiğimiz gibi Kürt sinema tarihi, 1926'da Kürtler üzerine yapılan referansa dayandırılmaktaydı. Yani Ermenistan Sineması'nın kurucusu kabul edilen ve Ermeni sinema tarihi içinde okunan¹⁷ 1926 yapımlı Hamo Beknazaryan-Nazarov'un Zaza Êzîdîler üzerine yapılan dokümanter filmi *Zarê* (*Zerê-Kirmanckî*, siyah beyaz, sessiz alt yazılı) şu ana kadar Kürt sinemasının tarihi içinde 'başlangıç' olarak kabul edilmişti. Oysa ne Beknazaryan'ın ne de filmin içinde Kürtlerin ve Kürtçenin kullanılması Kürt sineması okumalarındaki bu 'indirgemeci', tarih yaratma hikayesine katkı sunmuyor. Kürt sinemasının tarihi, kendi coğrafyasının ve mücadelesinin tarihinden elbette eksik okunamaz ve ona benzer. Siyasal baskının Kürtler üzerinde estirdiği şiddet mekanizması ve bundan kaynaklı herhangi bir kurumsallaşma dinamiğinin Kürt alanında olmamasından kaynaklı, Kürt edebiyatı, sineması ya da birçok sanatsal pratik (Kürt müziğinin Erivan radyosu deneyimi ve arşivi gibi) ne yazık ki ya sürgünde nefes alabildi ya da tamamen susmak zorunda kaldı. Kürt tarihinin kültürel hafızası parçalıdır. Belki de bundan kaynaklı sürekli şekilde direniş ve sömürge şiddeti arasında kalan bir geleneğe sahip Kürtlerin yerleşik alandaki baskıdan kaynaklı devam eden kültürel ve sanatsal kurumsallığı oluşturabilmeleri mümkün olamamıştır. 1980 darbesi sonrası Avrupa'ya yerleşen Yılmaz Güney ve daha öncesinde Avrupa'ya gelen Nizamettin Ariç'in *Klamek ji bo Beko* (Beko İçin Bir Türkü, 1992) veya 1979 Güney Kürdistan Rapêrîn'i üzerine yoğunlaşan

17 Bkz. Armenian Association of film critics and cinema journalists: Zare, 1926, Haykino, (based on Lazo's short story), 69 min. (1895 m), b/w, silent. First teatrical screening: 09.11.1926 (Yerevan), 31.01.1927 (Moskow):

<https://web.archive.org/web/20191102061440/http://www.arm-cinema.am/en/m/122.html>

İbrahim Selman'ın *Karwanekê Bê deng* (Sessiz Bir Gezgin, 1993) gibi dönemin mülteci kuşağının politik iddia ve aidiyet üzerinden Kürt sinemasının yapı taşlarını oluşturmaya başladığını vurgulamalıyız. Bu konuda süren tartışmalara rağmen (Koçer, 2014: 478) burada bir parantez açarak bu tartışmaya katkı sunmak istiyoruz. Kürt sineması tarihi açısından tartışma yaratan durum, 1926 yılında Sovyet Ermenistan'ında Hamo Beknazaryan-Nazarov'un *Zarê*'si üzerinden ilerlemektedir (Alakom: 2009; Kamal: 2009; Gündoğdu: 2009). Kürtçe sinema tarihi içinde 'ilk' Kürt film olarak okunan *Zarê* bu anlamıyla önemli bir referans olmasa da Kürtler üzerine çekilmiş antropolojik katkısı inanılmaz bir film diyebiliriz. Lakin bu filmin Kürt sineması tarihi içinde ele alınması eksik ve yanlış bir okuma olarak kalıyor. Rohat Alakom, haklı olarak Kürtler üzerine ilk film okuması yaparak düşünömsel bir yerden kurmaktadır (Alakom, 2009: 35). Dolayısıyla Alakom'a destek vererek, diyebiliriz ki Beknazaryan'ın filmi, Kürt sineması örneğinden çok, senaryosu itibariyle Ermenistan Kürtlerini konu alan, Kürt antropolojik kültürel belleğine gönderme yapan ve Sovyet'lerde "ezilen" öteki kültürlere yönelik politik çalışmaları barındıran bir çalışma olarak duruyor (Bakhchinyan, 2009: 40-55). Film, Zazakî (Kirmanckî) altyazılı olarak çekilmiş olarak belki de ilk Kürtçe yazımın gerçekleştiği film denemesi olabilir ama Kürt sineması okuması açısından belirli etik-politik tartışmalara açık olarak okunmalıdır. Fakat belirlemek gerekir ki, sinema tarihinin kimlikli iddiası ister istemez politik bilinçle ilişkilendirirken burada Ermeni sinemasının kurucusu ve ustalarından olan Hamo Beknazaryan'ın gelenek, kadınlar ve Kürt toplumsal anatomisi üzerine yerleşerek yapmaya çalıştığı şeyin Kürt sineması yapma iddiasından uzak olduğunu görmek gerekir. Ermeni sinemasının en önemli temsili yönetmenlerinden biri olan Hamo Beknazaryan zaten böyle bir iddiadan çok (Kürtçe müzik yapan, hayatı boyunca Kürt müziğine önemli katkı sunmuş Aram Tigran'dan çok farklı olarak), Êzîdî Kürtler üzerine deneme film çalışması yapmıştır ve bunu elbette dönemin Sovyet okuması içinden kurgulayarak imgeleştirmiştir. Bir sinemanın ulus kimliği tartışmasından çok, burada sanırım filmin imaj üzerinden yürüyen etik-politik duruşunu dikkate almakta fayda var.

Onun için sinemanın politik tarihi olarak bir etnikleştirmenin dışında 'Kürt politik hafızasının' içinden konuşarak ve Kürtlerin ulusal mücadele olanaklarıyla ilişkilmesi açısından tartışmayı Yılmaz Güney'i referans alarak ilerlemek daha çok katkı sunabilir. Yılmaz Güney üzerinden ilerleyen bir çok analiz ve tartışma önemli olmakla birlikte Kürt sinemasının kurumsallaşmasının dört parçadaki gecikmesini dikkate alırsak, kolonyalizm bağlamından koparılmış hiç bir okuma bize bu alanın içkinlik düzeyini ele vermemektedir. Lakin bununla birlikte şerh düşerek bu tartışmaları başka bir yerdende kurmak istediğimi belirtmeliyim. Yılmaz Güney, Türkiye'deki Kürtler ve Kürtçe üzerine olan bütün baskılardan kaynaklı (aynı şey İran, Irak ve Suriye için de geçerli) filmlerini, 'Türkçe' çekmek

zorunda kalmıştı ve bunu 1980 darbesi sonrası sürgünde yaptığı röportajlarında da belirtmektedir. Kendisini bir Kürt yönetmen olarak tarif eden Güney, aynı şekilde Kürt sinema tarihi için bir milattır. Lakin sorumuz, Güney'in acaba *Seyyit Han'ı*, bir 'Kürt' siyasal bilinci etrafında ele alıp almadığıdır. Bu anlamda, aktörün Kürt 'etnikliğinden' daha çok (Yaşar Kemal gibi) politik bilincinin ısrarlarının bu sözcelemi kurmadaki etkisine dikkat çekmek isterim. Keza bu neşriyatla hareket etmek sadece Kürt sineması için değil, genel anlamıyla sinema açısından da daha dikkate değer duruyor. *Sürü* (1978)¹⁸ filmiyle birlikte Güney, hapishane ve sürgün yıllarında Kürt politik siyasal bilincine yerleşen, kendi deyimiyle bir Kürt sinemasından, sonrasında bahsetmektedir. Dolayısıyla sinema hafızasının tarihine eğildiğimizde (mesela Filistin ve Cezayir sineması gibi) Kürt sineması tartışmalarındaki 'kafa karışıklığı' söyleminin yayılmasındaki dominyon müdahaleyle alakalı olmakla birlikte, siyasal baskının etkisiyle oluşturulamayan kurumsallaşma dinamikleri veya arşivin olmayışıyla da pek alakalı olduğunu söyleyemeyiz. Özellikle kurumsallaşma çabasının sinemadaki en önemli etkisi olan 1990'ların başındaki NÇM (MKM) çalışmalarını, oradaki Mezopotamya Sinema Kolektifinin işlerini ve sonrasında hem diasporada ve Bakûr'da hem de Rojava (Komîna film a Rojava¹⁹: film *Roza- Welatê Du Çeman, Berfn* ve *Ji bo Azadiyê*) Kürt alanlarında etkin olan Tev-Çand çalışmalarını ise es geçmemek gerekir. Rojava alanı, özellikle 2012 devriminden sonraki süreçte özellikle sanat ve kültürel işlere ciddi şekilde eğilerek, 2017'den beri dördüncüsü olan Rojava International Film Festival'ini yapmaktadır.²⁰ Diğer yandan bir tarih okuması yapılacaksa eğer, bu meselenin sanırım Ermeni sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Beknazaryan'ın Ezidi Kürtler üzerine olan filmi sanki referans alamayız gibime geliyor. Bunun yerine Tayfour Bathai'nin *Suffering* (1979) ve *Nan û Azadî* (1982) veya Yılmaz Güney ve sineması üzerinden ilerlemek sanki metodolojik olarak bize daha çok alan sunuyor. Bu sadece Güney'in kendi politik duruşundan kaynaklı da değil, Kürtçenin Türkiye'de, Cumhuriyetin kuruluşundan beri baskı altında olmasının sağladığı sert müdahalenin, dilin ve kimliğin ifadelerinin kamusal alanda yasaklı oluşunun etkisi, sinema çalışmalarını da ciddi boyutta yıpratıyor ve filmlerde egemen dillerin 'zorunlu' referans olmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte Güney'in film sekanslarına işleyen form ve imgelere baktığımızda Yeşilçam dönemi filmleri dahil, anlatımlarının politik dili, Kürt alanını işaret ederken, kültürel

18 Bkz. Chris Kutchera, 'Yılmaz Güney: "Sürü, Kürt Halkının Tarihidir"', in Kürt Sineması Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır, Ibid. ss.130-137.

19 Bkz. Komîna film a Rojava : <https://www.e-flux.com/live/323043/rojava-film-commune-nbsp-berfn/>, <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/komina-film-a-rojava/>

20 Bkz. Mihrîcana Film a ROJAVA ya Navnetewî : <https://rojaviaiff.com>

coğrafi betimlemelerinin ve karakterlerinin bu alanda durumun hafızasını belgeleyen, tanıklık eden veya derinleştiren görüntülere ve film imgelerinin salt sanatsal bir olgudan daha fazlasını işaret ettiğini söylemeliyiz. Kendisiyle yapılan sürgündeki birçok röportajında (Mahmut Baksi, Kürt Gözüyle Yılmaz Güney, 1994), ama özellikle Chris Kutschera ile olanında (ama aynı zamanda Alfreda Benge ile olan röportajı²¹) Güney, neden filmlerinde Kürtçeyi kullanmadığını, yasaklardan dolayı neden filmlerini Türkçe yapmak zorunda olduğunu Kürt sorununun trajik tarihi üzerinden okumaktadır: “Kürt sorunu, sadece Türkiye’de değil, Irak’ta, İran’da da çok zor bir soru. Bir gün bir halkın doğumu ya da yeniden doğuşu için verdiği mücadelenin hikayesini anlatan filmi çekmek istiyorum. Şimdi, bu zor bir problem. Kürt halkının parçalanması farklı açılardan ele alınmalıdır. Bu soruna objektif olarak yaklaşmak zordur. Tarih sadece zaferlerle değil, yenilgilerden, yanlışlardan, aldatmalardan da ibarettir.”²² Bu tartışmanın sinema dışında edebiyat alanında da devam ettiğini,²³ Türk, Arap ve Fars edebiyatında Kürtlere yönelik antropolojik belirteçlerin aynı dil aksanları üzerinden tartışmaya dâhil edildiğini görmekteyiz. Bunlardan bazılarının elbette Kürt sineması tarihi açısından önemli arşivler sunduğunu söylemeliyiz. Lakin devletsiz bir toplum olan, 1990'lara kadar sinema alanında hiçbir kültürel kurumsallaşma hareketini tamamlayamamış bir toplumun hafızasında bu tartışmanın önemli durduğunu söylemekte fayda var.

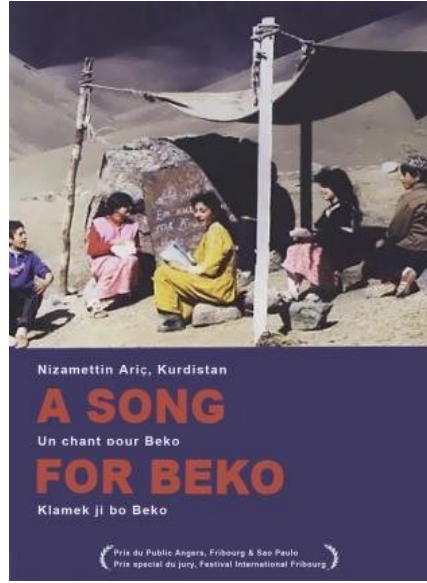
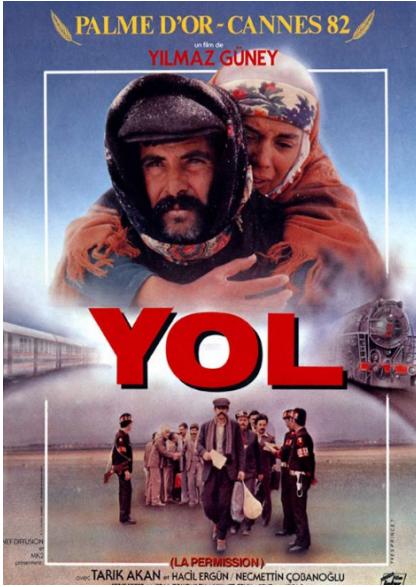
4. Yılmaz Güney, Yol (1982); Nizamettin Arıç, Klamek ji bo Beko (1992).

Bunun dışında tartışmaya başka filmlerde elbette dâhil oluyor; 1933’de *Yezidi Kürtler* adlı, yönetmeni belli olmayan belgesel film, yine 1948’de *Sovyet Ermenistan’ı Kürtleri* (Senaryo: H. Koçaryan, Kürdolog Heciyê Cindî) ve 1959’da *Ermenistan Kürtleri* (Senaryo: Erebe Şamîlov; Yönetmen: C. Jamharyan bu filmde ünlü Kürdolog akademisyen Qanatê Kurdo ile de röportaj yapılmış) adlı üç dokümentere denk geliyoruz. Bundan dolayı, metnimize en başında bir serh koyarak, Kürt sineması var mıdır yok mudur ya da ne zaman başlamıştır tartışmalarının muğlaklığını kenara bırakıp, bir sanat-ime-düşünce biçimi olarak sinemanın toplumsal ilişkiyi sorgulayan görüntü ve sesi aynı anda yerleştiren formunun etkisel diyalektiğine ve kolektif sözcelemine eğilmek gerektiğini belirttik. Kürt sinemasının varlığını kanıtlayan durum, bir kurumsal

21 Alfreda Benge, ‘Güney, ‘Turkey and the West: an interview’, in *Race and Class*, 26 / 3, Issue published: January 1, 1985 s. 37-38.

22 Bkz. Chris Kutschera, *Kurdistan de Turquie: la dernière interview de Yılmaz Güney*, *The Middle East magazine*, January 1983.

23 Bkz. Selim Temo Ergül, *Uzak Komşu: Kürt ve Türk Şiiri İlişkileri*, Kriter Yayınevi, 2015 ve Mehmed Uzun, *Destpêka Edebiyata Kurdî (Kürt Edebiyatına Giriş)*, Beybûn, 1992



hareketin başlangıcı olarak okunmalıdır. 1980 sonrası sürgüne gelen birçok aktörü kucaklayan (Yılmaz Güney), Paris Kürt Enstitüsü gibi kurumsal hareketler, ya da 1990 kültürel çalışmaların neredeyse merkezi olan NÇM gibi kurumsal kuruculuk, kültürel ve sanatsal arşivin oluşması açısından önemli mekânlardı. Bugün Duhok'ta, Süleymaniye'de, Diyarbakır'da, Erbil'de, diasporada yapılan film ve müzik festivalleri bir kurumsal iddianın oluştuğunu gösteriyor. Kürt edebiyatının hafızası, 20. yüzyılın başından beri dergicilik ve yayın evleri üzerinden daha görünürken; sinema, çağdaş sanat, bu anlamda geç dönem atılımları olarak duruyor. Kürt sineması tartışmasını ya da başlangıcı meselesinden çok, 1980 darbesi sonrası Paris'e yerleşen Cannes ödüllü oyuncu-yönetmen Yılmaz Güney'le başka bir tartışmayı açabiliriz. Güney sinemasını "Kürt sineması tarihi içinde mi yoksa Türk sinema tarihi içinde mi" okumak gerekir? Paris'te, sinema ve Kürtler üzerine iki dergide yapılan röportajlar bu tartışma çerçevesinde (Studia Kurdica ve The Middle East Magazine) bize katkı sunuyor.²⁴ Yılmaz Güney, Chris Kutschera ile olan röportajında -ve başka röportajında da, neden Kürtçe film yapamadığından bahsederken, dilin yasaklı oluşundan, kendisinin dilsel bir "asimilasyona" tabi oluşundan ve ayrıca Zaza oluşundan bahsederken, Kurmancî konuşamamasından bahsederek konuya girer. Yasaklı bir dilde film yapamamak, kendi ana dilinde konuşamamak Kürt

24 Siyamend Othman "Entretien avec Yılmaz Güney", in Studia Kurdica, Armenian Review, No 3, 45-49, and Chris Kutschera, "Kurdistan de Turquie: la dernière interview de Yılmaz Güney", The Middle East Magazine, Ocak, 1983

sinemasının da tarihini anlatır. Ve Güney ekler, neden aynı zamanda bir “Kürt yönetmen” olarak okunabileceğine değinerek bize pistler sunmaktadır.²⁵ Ama elbette şunu eklemek gerekir. Yılmaz Güney’in bir Türk sinema tarihi (Çirkin Kral dönemi) bir de Kürt sinema tarihinin olduğu dönemi vardır. O halde iki dilli ve iki bedenli bir Yılmaz Güney’den bahsetmek gerekir. Amir Hassanpour’da bizi destekleyerek, Kürt sinemasını daha çok 1980 sonrası döneme bağlıyor.²⁶ Bu referans bize Yılmaz Güney’in *Yol* (1982) ve Nizamettin Arıç’ın *Klamek ji bo Beko* (1992) filmleri arasındaki zamansallığa işaret ediyor.

Oluşan kültürel kurumlar ise 1990’lara kadar sadece ulusal mücadelenin ve kitlenin ihtiyaçları doğrultusunda otantik kültürel çalışmalara ya da müziğe katkı sunan festivallere zemin oluşturmuştur (özellikle Paris, Stockholm, Berlin gibi diasporalarda, 1970’lerden itibaren başlayan dernek faaliyetleri).²⁷ Batı diasporasında sinema faaliyetleri olmasına rağmen, Kürt sineması ne yazık ki kendi kurumsal hafızasını daha çok 1990’lar itibariyle kurmakta ve NÇM gibi İstanbul diaspora alanında oluşan kurumların içinde militan bir sinema anlatısı etrafında oluşturabilme şansını elde etmiştir.

Kürt sinemasının kültürel politik bagajı ve diasporayla uzun erimli kurduğu ilişkiselliği aynı zamanda sinemanın da dilinin “yurtsuzluk” (Deleuze and Guattari: 2009) anlatımı etrafında kurulmasını sağlıyor. Kürt sineması en genel anlamıyla bir yandan “vatansızlık” (Bê Welat) hissiyatı içinde olup sürgün anlatımının kolektif düzeneğine yaslanır, diğer yandan kır ve kent arasına sıkışmış Kürt göçmenin metafizik anlatımını ele alır (göçmenlik ve sınır konusunda bazı detaylar için bkz. Arslan: 2009). Sinema, Kürt maduniyetinin kültürel sınırlarında dolaşan ironik bir dile, melankolik imgeler evrenine sahiptir. Dilin gerçekliğine yansıyan şiirsel beceri ve patolojik ruh sınırları, sınırlar-aşırı niteliğin politik hassaslığı, Kürt sinemasında melez bir dilin başından anti-kolonyal bir dolaşım

25 Bkz., « *Interview : Yılmaz Güney and the Kurdish question* » dans *Studia Kurdica*, No 1, Janvier 1984, p.97. ve Bkz. Çiyan, G. (1993). *Pirsa Sînema Kurd û Yılmaz Güney*, Norsborg, Sweden.

26 Bkz. Amir Hassanpour, “*Kurdish Cinema*”: <http://kurdishcinema.com/AmirHassanpourKurdishCinema.html>

27 Bkz. Drew A. Hoffman (2014). *Making the Invisible Heard: German-Kurdish Cultural Organizations and Transnational Networks*. Student Publications. 268. https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/268; A. Hassanpour, S. Mojab (2005). *Kurdish Diaspora*. In: Ember M., Ember C.R., Skoggard I. (eds) *Encyclopedia of Diasporas*. Springer, Boston ; Barzoo Eliassi. ‘Statelessness in a world of nation-states: the cases of Kurdish diasporas in Sweden and the UK.’ *Journal of Ethnic and Migration Studies* 42 (2016): 1403 – 1419 ve C. Scalbert-Yücel (2006), ‘The Kurdish diaspora in Sweden. Conservation, production and dissemination of linguistic knowledge’, *Published in European Journal of Turkish Studies*, 5 | 2006, URL : <https://journals.openedition.org/ejts/771#quotation>

kurulmasını sağlar. Çünkü Kürt alanında film kurgusunun unsurları, sömürgeci hayal gücünün müphemliklerini ve çelişkilerini açığa çıkarmaya yadsınamaz bir şekilde elverişli veriler sunmaktadır. Kürt sinema alanında neredeyse çalışılmamış alanlardan biri olan bu kolonyal imgelerin müphemlikleri, çocukluk veya aslında kadın, çocuk ve Queer bedenler üzerinden ilerleyen imgelerin analizi daha işlerlik kazanacağı bir döneme giriyor.²⁸ Yani eril, ergen ve egemen temsil için bir destek ve fenomenolojik bir görünüm olarak, kolonyal kurguların potansiyelleri ve sınırları, Kürtler üzerinden imgenin çoklu boyutunda oynanır: ötekileştirme, dışlama pratikleri, görünmez kılma ve çocuklaşan kırılğan beden halleri. Zombilik tam da burada devreye girer, anormalliğin bir toplumsal sözleşme olarak onandığı ‘normalleştirme’ pratikleri içindeki toplumsal fallus etrafına sirayet eden (Türklük ethosu) esamesi okunmayan dışsal bedeni itelenir ve konuşma hakkı susturularak elinden alınır. Dili kesilen madun, sadece ‘nefret’ edici öge olarak şekillenmez, o aynı zamanda belirli beyaz kabullerin içine yerleşen ‘nazik’ kabul edilebilir ‘Kürt’ imgesi olarak kurulur. Ondan belki de muktedir alanın içindeki sinemada (tamda Ahmet Güneştekin sergisindeki ‘iyi Kürt’ kabulleri gibi sanat, edebiyat ve akademi dünyasında da olduğu gibi) suskunlaştırılmayan öznellik iğdiş edilerek görünmez kılınır. Siyasetin resmi tarih okuması olduğu gibi sanat ve sinemanın ve hatta imgelerin de resmi tarih okuması vardır. Sanırım burada, Kürt sinemasına sızan dekolonyal öznellik, zombiliği olumlamaktadır. Keza ötekileştirilen, itilen diğer varlıklar sokağı, dağı, kır ve kent boşluklarını kendilerine yurt edinirler. Sokak, dağ, kır ve kent boşlukları özgürleşme etkinliğinden kaynaklı olsa gerek, Kürt sinemasının nefes alma imgeleri ve hareket alanlarıdır. Güçlü bir şekilde milliyetçi, misyoner ve kahramanca, ataerkil ve hiyerarşik bir dünya inşa etmesi anlamında kendini kuran muktedir Türk sinemasındaki sömürge tahayyülü (özellikle Yeşilçam), bu standarttan bazı sapmalar görülse de (sunulan romantik, kibar, nazik kolonyal karakterler ve imgeler -gayrimüslimler, Eşkya figürü gibi değil de daha radikal eleştirel imkân sunan bazı filmler hariç; Şerif Gören, Emin Alper filmleri gibi), aşağı yukarı doğrusal bir şekilde ekrana yerleşen dominant klişe imgeleri geliştirmiştir. Çağdaş Kürt filmleri, kuşkusuz politik ve hayali, özgürleşme fikrini, niceliksel olmayan bir şekilde değerlendirmenin bir yolunu da oluşturur. Böyle bir bağlamda, bazı yönetmenlerin esinlendiği öfke, çocukluk, başkaldırı, yurtsuzluk, mültecilik –bazen de karşı-şiddet– filmlerde bir vahiy gibi hareket eder. Bu sebeple Kürt filmlerini daha yakından incelemeye, üretildikleri koşulları gözlemlemeye ve yayımlarının izini sürmeye yönelmek de gerekir. Kürtler tarafından yapılan filmlerin üretimine yapılan düşük yatırımlara rağmen ve

28 Bkz. Nimet Gatar, ‘Yeni dönem Kürt sinemasında Kadın temsilleri’, Arel Üniversitesi, Yayınlanmamış master tezi İstanbul, 2021.

hatta hiçbir kurumsal arşivin (festivaller dışında) olmamasına rağmen, yukarıda bahsedilen egemen alan tarafından yapılan ‘filmlerin’ aksine, dekolonyal bir bağlamda (esas olarak güncel filmler, kısa filmler ve siyasi belgeseller) çekilen Kürt sineması, nazik veya sert epistememin içine yerleşen ırkçılığı görünür kılması, aynı şekilde sömürgeciliğin Kürtlük tahayyülüne dair olanın eleştirisini yayması açısından da bir laboratuvar gibidir.

Siyasal İmgelerden Dekolonyal Estetiğe

Kürt sinemasının tarihinde siyasal belirlenim ve sömürge hegemonyası diyebileceğimiz ikili bir hedef var. Walter D. Mignolo ve Catherine E. Walsh’ın daha öncesinde *Dekolonyallik Üzerine* adlı ortak kitaplarında bahsettikleri gibi sömürgecilik, sömürgeciliğin toplumsal yapısıyla sömürgecilik olmadan da var olabilir. Dekolonyallik ise bir praxis’i tarif etmektedir. Kürt alanı söz konusu olduğunda, sömürgecilik hem sınır ötesi alanın hem de despotik milliyetçilik ve siyasal temsiller arasında kalan bir alanı ifade ediyor. Özellikle sinema ve sanat çalışmaları; sömürgeleştirilmiş bir estetiğin güçlü ilişkisini kuran praxis olarak belirli kolonyal modernite estetik kategorilerinin ifadelerine ilişkin tüm tartışmaları aralarken, neden egemen kültürün sanat ve popüler kültür alanında özellikle ‘ötekiliği’ kurmasının, ilkin bir tahakküm ifadesi olduğu diğer yandan bir değerler alanı olduğunu gösterir. Kürt sineması da bu okumada elbette sadece ‘temsil, ötekilik veya azınlık’ meselesinde değildir, üniter sınırdaki tahakküm edici üstün kimliği deşen, baskın kimlik okumalarını zedeleyen daha geniş bir sanatsal dekolonyal epistemeyi/bakış açısını sunmaktadır. Kürt alanında bilginin sömürgeleştirilmesi, sınır ötesi epistemik perspektifi sunduğu gibi, sinemanın estetik alanında kozmolojilerini ve sözlü tarih bağlamını güçlü kılan, kültürel ve politik kimlikten, mekânlardan ayrı düşmeyen bir okumayı gerektiriyor. Söz konusu olan sadece sömürgeci bilgi üretiminin toplumsal değerleri değildir. Söz konusu olan, hayali ötekinin sinemada sözcülenme yerinin deşilirken sarsılmasıdır, yani öznenin kendi görünürlüğünden söz ettiği jeopolitik yer ve politik beden, imgelerde karşı-hafızayı özgürleştirmelidir. Kürt sinemasının dekolonyal anları, bu nedenle, ulusal ve sömürgeci ikili paradigmadaki çatlaklarda aranmalıdır. Bu, mevcut Kürt konteksi bağlamında analiz edip, eski sinematografik çerçevelere rejiminden çıkarabileceğimiz kurucu bir güçtür. Kürt sinemasının tarihi; sürgünün, sınırların, sömürgeleştirmenin ve göçün tarihidir. Sürekli hareket halindeki insanların hikâyesidir. Bu anlamda, Kürt kimliğinin veya bölünmüş Kürdistan’ın Kürt coğrafyasının görünürlüğü ve görünmezliği gibi politik belirlenimlerin ortak özelliklerine de sahiptir. Kürtler, artık madun bir topluluğun görünmez mağduriyetinin imgesinde değil, sınırları aşan bir dekolonyal hareket imajını yaratan sanatsal bir ayaklanmanın içindeler. Bu durum, bize Kürt bağlamında

ilişkisel ve dekolonyal bir estetiği veren, aynı zamanda direniş biçimleri, travmatik tanıklıklar, diasporanın yanı sıra savaş, sürgün koşullarını anlatan imgelere de yashıyor. Sürgünde ve diasporada başlayan Kürt bağlamındaki sinematografik çalışmaların çokluğunu analiz etmek için Dengbêj'lerin canlı hafızasını bir başlangıç noktası olarak alabiliriz. W. Benjamin'in dediği gibi, ontolojik bir duygulanım "hikâye anlatıcısı, yaşayan dolaysızlığı içinde hiçbir şekilde mevcut bir güç değildir. O zaten bizden uzak bir şey haline geldi ve daha da uzaklaşan bir şey oldu."²⁹ Kürt sinemasının kullanılan genel imgeleri etrafında hikâyeye tekrar danışabiliriz. Birçok filmde sesin, imgelerin, ağıtların ya da hikâyenin anlatılış biçimi bir sözlü tarih gibi örülüyor (sözlü imgeler). Mesela gerçek ve hayal arasındaki ikilik, travma ve şiddet arasındaki çerçeve görüntülerle önce tarihsel bir okuma planı gibi veriliyor, ardından olayın hikayesi Kürt sorununun siyasal tarihine bağlanarak kameraya yediriliyor. Yani travmatik hafıza, içleşmiş hassasiyet, parçalanmış sınırlar gibi Kürt sinemasının hayal dünyasının ana hatları aynı şekilde bu sinemanın politik tarihini ele verir. Miraz Bezar *Min Dît: Diyarbakır'ın Çocukları* filminde anne ve babası derin devletin paramiliterleri tarafından öldürülen sokak çocuklarının öyküsünü anlatırken, Sedat Yılmaz'ın *Press* (2010) filmi de Özgür Gündem gazetesinin öyküsü boyunca, devletin Kürtçe günlük gazeteler üzerine yoğunlaşan OHAL şiddetine odaklanırken belirli klişeleri bilerek ulusal bilincin etrafından kurarlar ama imgelere yerleşen şiddetin tarihi, bizi hemen en genel olan baskının mekanizmasıyla tanışmaya yakınlaştırır. Yani bu durum, tam da 1990'larda derin devlet tarafından somutlaştırılan asker-polis şiddetinin güçlü bir örneği olmasıyla örülen hikâyenin çatışma ve sömürgeci aktörler alanına yaslanmasıyla birlikte dekolonyal bir eleştiriye de inşa etmeye çalışır. Sinematik işleyiş şiddet, kadın ve çocuk üzerinden işleyen bazı filmler gibi, *Min Dît* aynı şekilde zaman, hafıza, düşünce ve konuşma üzerinden bir şekilde Diyarbakır gibi kent/kır/göç sıkışmışlığı içindeki mücadele alanını işaret ederken, klasik anlatımdan farklı olarak, her zaman imgelerin bir türevi ya da onların altında yatan yapının etkisi sekanslara yedirilerek, hikâye ve görüntülerin bir sonucu olarak kişisel bir anlatım tarzı (sokak çocukları, JITEM polisi veya kadın bedeni üzerinden işlenen analogi yoluyla) klişelerden gerçek bir görüntü kopararak ilerler.

Erken dönem Kürt sineması, diğer temsilleri dikkate alarak ulusal davayı melankolik bir mağduriyet etrafında anlatan atmosferi sunarken, toplumsal varlık evrenine ya da siyasal mücadeleye dair eleştirelliği de dikkate alan tekil pastoral temsillerin *Bahoz*, *Min Dît*, *Press*, *Dengê Bavê Min*, *Kurneqîz* gibi filmlerin çıkışıyla başladığını belirtmek gerekir. Özellikle savaşa dair politik herhangi bir

29 Benjamin: *Storytellers*, 1936, Hannah Arendt tarafından 'Illuminations' 1968, s.83-109'da yayımlandı.

konu kişiselleştirilip, özne üzerinden kadraja alınırken, o kişiselleşsen hafıza yeniden politik olan davanın etrafına yuvalanarak kadraja dahil oluyor. 1980'ler itibarıyla yapılan filmler daha çok iki konum üzerine yaslanmaktaydı: coğrafya ve mücadele üzerinden var olmaya çalışan Kürdün anlatımı, politik kadraji ve o kadraja yedirilen mağduriyetin anlatımı (ezilen, kolonize Kürdün dünya sahnesine çıkışı). Oysa 2000'ler başı itibarıyla 1990'larda öğrenciyken, sonrasında yönetmen ve sanatçı olan yeni kuşaklar da ulusal davanın retrospektifinden çok (NÇM sinemadan yetişen Kazım Öz ya da oyuncu Nazmi Kırık gibi), herhangi bir Kürt öznelliğinin mikro hafızası politik alana bağlanıyor. Yani filmlerde ulusal duygunun öne çıkarılmasından çok, siyasal davanın anlatımı ya da savaş sonrası Kürt öznelliğinin dönüşüm süreçleri öne çıkar. Örneğin Orhan Eskiköy ile Zeynel Doğan'ın ortak yapımı olan *Dengê Bavê Min (Babamın Sesi)* basit ve kişisel bir hafıza yoklamasından, babasının kişisel tarihinden 1977 Maraş Katliamına ulaşır. Film, başından beri bu kişisel tarihin iki karakter oyuncu (anne ve oğul) üzerinden işlenmesine, köy alanında kırsal verilerle bunun desteklenmesine, en nihayetinde en son sahneye varacak mikro tarih okumasına göre kendini oluşturur. Burada temsil karakterlerini kutuplaştırmayan melez bir dile sahip olup mağduriyet anlatımından çıkan, sanatsal anlatım biçimlerine yanlanmış kadrajin politikleştirildiğini görebiliriz. Kürt sineması, geleneksel toplumsal hafızayla, siyasetle, nostaljiyle, toplumsallıkla ve modern anlatının kent-kır sıkışmışlığı içindeki kriziyle uğraşırken, sömürge anlatılarına karşı konuşlanan herhangi bir Kürt öznelliğini de es geçmez, bu parçalanmalar arasında karşı-sinema (counter cinema) olarak muhalif duruşunu da korumaktadır.

Yine İran Kürdistan'ı alanında yönetmen B. Ghobadi, Kürt sineması açısından önemli bir referans olarak okunabilir. Onun *Dema Hespên Serxweş (Sarhoş Atlas Zamanı)* filmi, bir yandan mezrada çocukluğun fukara hallerini bir Kürt imajı olarak tasarlarırken, gerçeğin diline sınırlararası ticaret ve düğün kültürüyle yaklaşarak, sakat çocukluk, fukaralık, kaçakçılık, Kürtlerin politik kaderiymiş gibi son söze etki eden sınır ve kolonyalizm imgelerini kamera tekniğinde kullanır. Aynı şekilde parantez açarak eklersek, gerilla yönetmen Halil Uysal'ın (Halil Dağ) Kandil dağlarında (Güney Kürdistan alanı) çektiği *Eyna Bejnê (Tall Mirror, 2002)* ve *Bêrîtan* (Kürt kadın gerillası Gülnaz Karataş'ın mahlasıdır, 2006) filmleriyle Kürt gerilla sinemacılığını (ya da "dağ sinemasını") başlatan biri olarak önemli duruyor (Smets and Akkaya: 2016). 'Dağ', bir coğrafya ve politik alan olarak Kürt hafızasında bir yandan ulusal mücadeleyi simgeleyen kodları ifade ederken, diğer yandan toplumsal dirilişin mekânı olan dağ, tarihsel bellek içinde soykırım ve saldırılara karşı Kürtler için bir sığınak ve korunma alanı olarak da ifadesini bulmaktadır (Kürt eşkıyalığından gerillaya dağ).

1990'lardan bugüne sinema içinde bir kuşağın kendini var etme çabasının politik bir durum olarak, aynı zamanda direnen bir halkın da kendini sinema

tarihi üzerinden kurma çabası olarak okunmalı. 1993’de Made Omer’in *Rawe Jinoke (Exorcism)*”, 1997’de Fransa’da Hiner Saleem’in *Long Live the Bride and the Liberation of Kurdistan* (ya da 2013, *My Sweet Pepper Land*), 1998’de Jaleel Zangana’nın *Khola Piza*, 2008 Kazım Öz’ün *Bahoz* (ya da 2017, *Zer*), 2015’de Ali Kemal Çınar, *Veşartî (Gizli)* gibi farklı ve yeni kuşaktan birçok sinemacıyla Kürt sinemasının sembolik bir estetik ilişkisellelikle hangi biçimlerde (cognitive powers and performative powers) politik kadrajı kullandığını görmemize yardım ediyor.³⁰ İki binlerin ortası itibariyle, Kürt sinemasının dili değişmeye başlamıştır. Yeni öznel koşulların okuması ve estetik rejimin kişisel dili sinemada görünür olmakta. Orhan Eskiköy ile Zeynel Doğan’ın *Dengê Bavê Min* (Babamın Sesi) filmi ilk kez protagonistin iç sıkıntısı içinde kendi aile soykütüğüne yönelen birinin (gerçek hikâye) hikâyesi olarak belirli oidipal bazlara yerleşiyor. Babanın sadece kasetlerde olan sesiyle ve babasının ölümüyle başlayan anne-oğul arasındaki gizemin aralanması (saklanan Maraş katliamı hafızası), filmde haddinden fazla kişiselleşerek konunun nasıl hemen anında siyasal olana eklemelendiğini görünür kılıyor. Kürt Alevilerin trajedisi filmde siyasal coğrafi mekân üzerinden işlenirken, bir babanın ve annenin belleği üzerinden ve kaybolmuş bir dilin, Maraş Kürtçesinin varlığı da filmin konusuna dönüşüyor. Yeni kuşakta, politik kadraj değil, kadrajın politikleştirildiğini gözlemliyoruz. Burada militanlık davaya bağlılıktan çok, sanatın politik reflekslerini kurcalayan aktörün tavrı olarak okunmalı. Ondan dolayı, Deleuze’e göre film üretimsel, hareketsel sentaksları barındıran, yapılandıran ilişkiyel bir metin gibi ilerler der (Deleuze, 1985: 39). Deleuze, Güney’in politik sinemasından bahsederken, onun Rocha ve Eisenstein devrimci sinemasından ayrılan mikro-devrimci farklılığını, kır-kent kodlarını aşan sınırları ortadan kaldıran politik imgesiyle açıklar. Bu ilişkiyel estetik hemen hemen bütün Kürt filmleri için geçerli diyebiliriz. Yılmaz Güney filminde ise her mikro edebiyat örneğinde olduğu gibi kişisel dava anında sosyopolitik alana, ulusal bilince bağlanır (Deleuze, 1985: 223-284). Devam edersek, Yakup Tekintangaç’ın *Azad* (Özgür) filmi, savaş koşullarında büyüyen bir çocuğun patolojik hafızasına, göç ettiği şehrin duvarları içine yabancılaştırılan çocuk bedenine dair önemli ipuçları sunuyor. Kazım Öz’ün *Bahoz* (Fırtına) filmiyle biz, bu 1990’ların serhildan kuşağına, bu kuşağın Batı üniversitelerindeki başkaldırısına, gerilla olan bir kuşağın anlatımına, 1990’ların İstanbul gecekondularına eğildiğini gözlemlemekteyiz. Şiyar Abdi’nin bir delinin ve çocukların gözünden darbe yıllarının anlatıldığı *Meş* (Yürüyüş) filmi örnek alırsak, bir delinin gözünden (Xêlilo) darbe sonrası dönemde

30 Film arşivi konusunda, bkz. Hassan Sonboli, “Digital docu-fiction a way to produce Kurdish cinema”, Thesis, Queensland College of Art, Griffith University, P.HD of Visual Arts, January 2017.

anormallik ve normallik meselesinin tartışıldığını görüyoruz. Meş, sadece bir delinin gözünden dönemin politik sahnesini anlatmaz, dönemin iktidar bedeninde oluşan militarist güç zehirlenmesiyle kurumsal delilik yaşayan devleti, şekillenen otoritenin yarattığı akıl kaymasını görselleştirir. Bunun dışında eklemek gerekirse, Suriye Rojava alanında savaş bölgesinde sinemaya yönelik çabalar söz konusu. Özellikle Rojava Film Komünü yeni bir tavır olarak kendini kantonlaşma ve özyönetim ilanından sonra gösteren bir sinema faaliyeti olarak direnişin ve devrimin filmine yönelik Fransız Yeni Dalgası ve Latin Amerika politik sinemasının etkisiyle üretimlere yönelmektedir.³¹ Rojava sinemasında kamera, bir yandan yaşamın kurgusal senaryolarına değil, direnişin içine yerleşen öznenin kamusal senaryosuna yönelerek, o çatışma alanında olan Kürt öznenin öfkesini, hınçlarını, sevinçlerini belgesel bir dille anlatır, ve kamera kurgusal niteliğinden çıkıp cephenin içindeki savaşın politik okumasına yansıyan hakikat oyunlarına dâhil olmaktadır. Bu anlamıyla Rojava Sinema Komünü, kurulduğu andan itibaren bir direniş sineması olarak toplumsal hareketin dinamiğine eğimlenip, savaşın içinde politik-estetik bir yaklaşımla isyanın ve özgürleşmenin (emancipation) kodlarını sinemasal anlatılarla kurcalamaktadır.

Bê Welat'ın Rizomatik Değişimi: Gündelik Hayat, Tekillik ve Sıkıntı

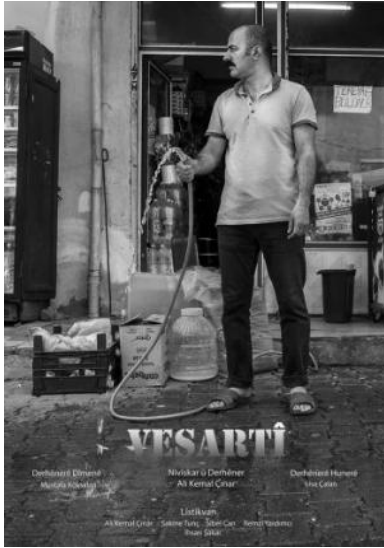
Her alanda bir nebze de olsa bir yön kaybı görmeye zorlandığımız despotik bir dönemde gündelik hayatın, tekilliğin ve sıkıntının Kürt sinemasına yerleşmesi sanırım 2000'ler sonrası dönemin Kürt özneliliğinin kent pratiğiyle alakalı olarak işleyen bir süreç. Birçok yönetmenin ama özellikle kentsel iç sıkıntıyı bir 20.yy pratiği gibi ele alan (içsel bunalım, gündelik hayatın sorunları, 'sıradan' insanların 'sıradan' dünyaları, vs.) Ali Kemal Çınar gibi genç yönetmenlerin tecrübesi 1990'ların savaşının travmatik hafızasına yaslansa da başka bir ontolojik çıkışı estetik müdahaleyi göstermektedir. Kawa Nemir'in onunla zamanında yaptığımız bir konuşmada 'hiç Kürtleri' yani esamesi okunmayan Kürtlerin deneyimlerini, gündelik hayatlarını nasıl tarif edebiliriz gibi bir soru karşılığında bana aktardığı konsept sanatsal minörlük katsayısını iyi anlatmaktaydı : 'Kurdên Perawêz' ('hiç Kürtler'). İç sıkıntı, Baudelaire'in (*les Fleurs du mal*) şiirlerinde açıkçası 20.yy insanının ve modernitenin içine yerleştiği kent alanlarının bireylerinin patolojik biçimiyle örtüşür. Burada elbette sıkıntı, modernite karşısında dramatik bir karakter kazanır. Oysa Kürt sinemasında veya özelinde Çınar'ın filmlerinde sıkıntı ironik bir karakter

31 Bkz., "Savaş ortamında sinemanın anlamı üzerine, Rojava Film Komünü": <https://gaiadergi.com/savas-ortaminda-sinemanin-anlami-uzerine-rojava-film-komunu/>

kazanırken, nüktedan şekilde sürekli bir biçimde artan bir iç huzursuzluk ortamında bahktiniyen imgeden imgeye geçen karakterlerin durumu politik bir bağlantıya yerleşir. Kürt sorunun politik gündemine ve onun gündelik hayatta işleyen grotesk tahayyülüne karşı kafkaesk bir müdahaledir bu. Mesela 'Veşartî'deki yönetmenin kendisinin oynadığı bakkal karakterinin iç bedensel krizinin sohbet ve diyalogla ilerleyen hali, toplumsal sinir krizinin patolojinin yerleştiği bugünün Kürt alanındaki cinsel kimliğe dair bir imgeyle (Deleuze ve Guattari'nin Bin Yayla'da 'kadın oluş' konsepti gibi filmde 'Jin buyîn çiye?': Kadın olmak nedir? sorgulaması, 24:04 dakikasında), parçalı kimliğin (ulus, mücadele, devlet, baba, kadın, erkek) iç sıkıntıyla karşılaşırız. Burada karakterin hem aile, toplum, baba, ticaret arasındaki sıkışmışlığı hem devlet, şiddet ve ulus kimlik arasındaki gerginliği bir sözcelem olarak dile gelirken, bütün psikolojik gerilimlerin odipal aşamasından çok siyasal olanla ilişkisi gergin, şiddetli ve düzensiz bir şekilde sorgulanmaya yönelirken ortaya çıkıyor (Kadın devriminden kadınlığa). Aslında sorgulama ve diyalog kısmı bir yandan mağlup olmuş gergin saklı karakterin (veşartî), kendi ruh üzerindeki ızdırabına yönelirken, sıkıntı toplumsal bir olay ve sözcelem olarak kamerada hüküm sürüyor. Bu filmin birkaç film imgesinde şiirsel ifadenin çokluğuyla birlikte ve konuşmaların etkileşimiyle (diyalog ve müzakere) zenginleşirken biz iç sıkıntının Kürt alanında nasıl politik olanla hemen ilişkilendiğini keşfediyoruz. Bu durum normal kabulün dışında sıkıntının yakınlığı duygusundan ilham almasıyla ilerleyen ve bunun sonucunda ortaya çıkan varoluşsal durumdaki çatışmalarla işlerken, ruhun halsizlik halleri burada bizi pek şaşırtmaz. Çınar'ın filmlerinde sıkıntının yoğunluğu şiddet rejiminin ve devletin savaş aygıtının yarattığı patolojiyle alakalı eş zamanlı işler. Bu anlamda filmde başlayan sıkıntının odipal temeli olmayan ama sorgulama aşaması olan kadın-oluş, kadınların hayatına dair sorgulama, erkeklik halleri (bir azınlık olarak 'kadınlık', her zaman çoğunluk olan patriarka erkekliğine karşı oluşuyor) Kürdistan'da yeni sinema dilinin kaçış çizgilerini ifade eder ve burada toplumsal patolojiden hiçde uzak olmayan erkeklikle işleyen kritik, bizi savaş ve kolonyalizmle iç içe ilerleyen militarist ya da sıradan erkeklik rejiminin sorgusuna götürür.

Yine Ali Kemal Çınar'ın uzun metrajlı filmi *Gênc*o (2017), sıradan kahramanın hayatına yerleşirken, ulusal kahraman imgelerinin pek dışında Kürt sinemasının kadrajında başka bir durumu ifade ediyor. Kafkaesk bir algı ile şenlikli bir sıkıntının kulvarları arasında dolaşan kahramanımız süper Gênc,o, belki Batman ya da Süpermen gibi yetkin güçleri yoktur ama sıkıntının halesi içinde dolaşan, güzel bir mürekkep lekesi etkisi yaratan gündelik hayatın patetik kulvarlarında dolanan bir kahraman olarak tekil bir filmin bütün estetiğini ele verir. Film neredeyse hiçbir açık alanda çekilmemiş ve ev içi ya da şehrin kapalı alanı,

apartman içi gündelik hayatın kıyıda köşede kalmış o ruhsal şehir estetiğini (betonlaşma, apartman olan Amed şehri) sıkıntının marjinlerinde dolaşan Kürtlerine ulaşarak (Hiç Kürtler: *Kurdên Perawêz*) ele veren politik nüktedanlı bir film. Herhangi bir estetik eğilime karşı çıkan yönetmen, basitçe, sabırla, yapmacıksız, çerçevelemeden film çekerken insani kahraman Gêncô'nun gerektiğinde bütün bunalımını süre içinde ve bir alan içinde sessizliğe de bırakmaktadır. Burada artık anti-kolonyal modernite veya siyaset ile temsiller ile ilgili eleştirel literatüre yaklaşırken, Kürt sinemasında artık bu mikro dilin sekanslarına rastlamak alışılmadık bir durum değildir. Filmin imgelerine yerleşen kanonik kullanımıyla Çınar'ın dili sinemada, basitçe Kafkaesk bir görüntü sunarken, onun bir belirsizlik estetiğini ima eden sıkıntıya dair vurguları, artık sadece estetik kaygısı değil Kürt alanında şiddet, devlet, savaş, betonlaşma ve çatışma arasında sıkışmış özneliğin içkinlik düzlemini de atıfta bulunur. Tekillığe, sıkıntıya, mikro-dile dair konseptualizasyon ve masallaştırma elbette sadece Franz Kafka ya da Mikhaël Bakhtine'in poetik ve edebi analizleriyle okuyamayız, Gilles Deleuze, Félix Guattari ve Jacques Rancière gibi birçok filozofun da analizlerini meşgul eden bir durum olarak bizi Kürt sineması içinde tarihin farklı sosyo-politik koşullarında ve anlarında ifade edilen estetik, felsefi ve politik kaygılara da yanıt vererek, bu alana başka bir metodolojiyle bakmamızı sağlıyor. Ali Kemal Çınar filmleri ya da Güney Kürdistan'da Shawkat Amin Korki gibi bir çok genç yönetmenin filmlerinde işleyen sıkıntı, eğlence, gündelik hayata dair müdahaleler bizi kolonyal modernitenin kulvarlarında dolaşan 'egemen sinema' anlatısından ayırırken, despotik kapitalizm çağında kriz halinde olan öznenin gündelik hayatta bürokratik makinaya ve toplumsal belirlenim normlarına karşı meydan okumasını da ele verir. Kürt Sinemasında mizah politikası ve sıkıntı eşitsiz mübadele koşulları içinde ve dünyanın merkezlerinin çevrelerin ulus-aşırı boyutta dağıldığı küresel sahnede sömürgeci pratikler karşısında dekolonyal tekilliği ele veriyor.



6. Ali Kemal Çınar, Veşartî (2015); Gêncî (2017).

Bu bağlamda Kürt sinemasına adanan filmlere şuan baktığımızda, toplumsal patoloji ve akıl yarılması paradoksu üzerinden ilerleyen kurgunun üç temel yönüne de bu rizomatik çerçevede şahit oluruz: *Direnîş, özgürleşme arzusu ve patolojik birey*. Ancak bu sorunsallaştırma kategorileşmiş bir durum değildir terisne belkide iç içe geçen durum olarak konumlanırken, filmlerin sahneleme, imge ve kamera arasındaki politik yüzleşmeyi oluşturan ve temel sorunsalımızı kuran kopuşu ortaya koymaktadır. Bu şey değişen Kürt öznelliğinin durumuna işaret ederken, diğer yandan temsillerin kırılma ve dönüşümüne bir sinema pratiğinin, toplum krizleri, savaş, sıkıntı, cinsiyet belası, müstehcenlik, tekillik ve siyaset üzerinden, farklı kurgulama yollarını da analiz etmemize katkı sunduğunu söylemeliyiz. Dolayısıyla Kürt sinemasının dünyadaki kendi çağdaşlarıyla birlikte ilerleyen bu içkinlik düzeyindeki değişim formlarına bakarken burada artık başka türlü bir okumanın içine girme zorunluluğumuzu işaret ediyoruz. Bu durumu Rancière 'Sinematik Masal' kitabında Eisenstein üzerinden analiz ederek 'fikirlerin bağlantılarını doğrudan görüntü zincirlerine dönüştüren kendinden geçmiş bir sanat' (2001: s.40) olarak tarif eder. Deleuze ise, 'Sinema 1 : İmge ve Hareket' kitabında filmlerdeki okumayı 'pozlar veya ayrıcalıklı anlar sırası' olarak ifade etmekteydi (1983, 12-18). Dolayısıyla şuan yeni dönem sinema çalışmalarının özellikle Ali Kemal Çınar tarzı estetiğin içine yerleşen tekillik katsayısı, sadece patetik toplumsal imge sözcelemi olarak adlandırmayacağız veya Odipal öznenin çatlağında değil, diğer yandan bunun yeni Kürt öznelliğinin

diliyle işleyen sahnelerin politik duygulanımları olduğunu söylemeliyiz. Bu aynı zamanda Kürt filmlerinin çağdaş sinemada dekolonyal tekillik süreçleriyle birlikte keşfettiği sözlü ve görsel ayrımın kipliklerini derinleştirmeyi mümkün kılıyor. Bu durum belkide göstergebilim ve sinema arasındaki ilişkinin meselesi hiç değil, ama kolonyalizm ve politikanın etrafına yerleşen parçacıklı öznelğin patetik konumlanmasıyla pek alakılıdır. Sinemadaki bu dolambaçlı yol anekdotsal değildir, ama kendi içkin düzlemidir (Deleuze, Qu'est que-ce la philosophie ? : 'plan immanent'). Bu durum sinemada, onun imge, kamera, otomatizm, hafıza ve zaman arasındaki ilişkilerinde bize belirli siyasal-ilişkisel estetik ve dekolonyal perspektif okumamıza ya da onların özgünlüğünün değerlendirilmesine mükemmel bir şekilde izin veren alandır. Kürt sineması kendi sözcelemi dahilinde hareket ve zaman düşüncesini kurarken, 'çarpık bir masal' (Rancière, 2001) gibi yeniden ve yeniden hafıza ve şuan arasında kalarak estetik bir mikro-dil kuruyor. Gerçekten de Kürt sinemasının bu yeni dekolonize edilmiş dili için içkinlik düzlemi oluştururken, elbette hafızanın patetik sahnelerinden kopmuyor toplumsal alandaki sonsuz hareketlerin kaosunu dışarı atıyor (patalojinin salınması ve karşılaşma anı).

Kürt alanındaki sinema çalışmaları yine boşluk alanlarını (mekan ve imgeler), baskıcı sistem, kontroller, harap konutlar, şiddet alanındaki iç ve toplumsal patolojiyi, harap olmuş hayatları, göçmenlik hallerini de imgelerken, film anlarının, diyaloglarının, sahnelerinin içine kurulan mikro ütopyaı kullanan Shawkat Amin Korki gibi (Süleymaniye, Irak Kürdistanı) yönetmenler bu rizomatik okumada enteresan durmaktalar. Korki'nin *Kick Off* (2009) filminde olduğu gibi hareketli görüntülerle oynayarak en ufak gündelik yaşam problemini siyasi bir davaya çeviren dili sadece ironi, eğlence veya gülme sahneleriyle değil ama bürokratik makina karşısında direnen bu eğlence ve sıkıntılı öznelliği ulusal bilincin içinden geçirerek dokumaktadır ve bizi zorlayan göçmenliğe dair bu alanda kara mizahı kameraya yerleştirir. Filmin çekildiği Kürt, Arap ve Türkmen göçmenlerin işgal ettiği Kerkük'teki bir futbol stadyumunda siyasal çatışma, kimliksel ayrışma (Kürtler, Araplar ve Türkmenler), ulusal dava, konut krizi ve kentsel boşluk gibi konular yeni bir sinema alanını işaret ettiği kadar dekolonyal estetiğin belirli vurgularını da öne çıkarmaktadır. 'Yasadışı' göçmenler, savaş sonrası post-travma ve Kürt göçmenlerin konuştuğu Irak Kürdistanı'nda bu stadın içinde Kürt siyasasının davasıyla ilerleyen imgelerin dışında biz, bir toplumsal yarılma, mültecilerin, savaş anlarında evlerini kaybedenlerin toplumsal profiline, yaşam alanlarına yönelmekteyiz. Bir futbol sahasından daha çok yaşam alanı, gecekondu mekanına dönüşen kentin bu boşluk mekanları, Irak Kürdistanı'nın sınır bölgelerindeki zorunlu göç için nasıl bir mekânsal konfigürasyon yaratıldığını göstermiyor, savaşın zorunlu

kıldığı yaşamların nasıl nefes alabildiğini de yansıtır. Yine Musul'da terk edilmiş bir futbol stadyumunda yaşayan bütün ailelerin gerçek bir olgudan yola çıkılarak resmedilmesi ve insanların bombalamalar ve diğer patlamalar nedeniyle şehre gitmeye korktukları bir zamanda, günlük hayatın bıkmadan usanmadan tekrarlandığı bir alanda, travmalar içinde yol alan bir alanın, ismi okunmayan bir ülkenin imgelerini veriyor. Siyah-beyaz karelerle ilerleyen film, bize hem İtalyan Yeni Gerçekçiliđi'ni hem Fransız Yeni Dalga'nın imgelerini hem de Yılmaz Güney'in dilini hatırlatırken, kasvetli mültecilik yaşamına yönelen kamera ise boşluk alanının nasıl aynı şekilde bir yol projesinden dolayı politik savunmaya ve spor gibi, eğlencenin de yaratıldığı Bakhtinyen bir şenliğe dönüştüğünü göstermekte. Filmdeki cehennem ve cennet imgesi, aslında iç içe geçerken burada iki imgenin aslında nerenin cennet ve kaçış alanı olduğunu sordurtmaktadır. *Kick Off* filminin başrol oyuncusu Shwan Attoof'ın performansını ise inanılmaz nüktedan vurguları öne çıkarırken, yine kendisi de yönetmen olan Attoof'ın *Barbar and the Worlds* (2018) kısa filmi ise 1980 Saddam dönemi ile 2003 post-Saddam dönemi arasında bir berber dükkânındaki kesişen muhabbetlere, nüktedan şekilde eğilerek, siyasal kesitlere, karşılaştırmalara bizi yöneltir. Attoof sadece iyi bir oyuncu değil, kısa filminde, sinemanın ironik-politik tarzını hayata geçiren genç bir yönetmen olarak karşımıza çıkıyor. Özellikle Alman faşizminin sembolüyle Saddam'ın diktatörlük dönemi arasındaki sembolleştirme, Kürt bağlamında yaşanan deneyimlerden kaynaklı olarak oldukça dikkat çekici duruyor.

Savaşın ve Şiddetin Belleği Olarak Sinemada Çocuk ve Çocukluk

Elbette Kürt sinema tarihi³² sadece savaş, şiddet ve baskının tarihi değildir. Diğer yandan iç sıkıntılarının ve gündelik hayatın şenliklerine eğilinen yeni bir sinema anlatısına, farklı Kürt coğrafyalarının deneyimlerindeki farklılıklara ya da mikro-sinema anlatısına bakmakta fayda var. Yani Kürt sinemasının tam da sanatsal faaliyetlerinde olduğu gibi dört farklı deneyimi, modernite okuması ve aynı şekilde politik farklılıkları değişen bir bagajı söz konusu. Örneğin Güney Kürdistan sinemasının (Hiner Saleem, Shawkat Amin Korki, Jamil Rostami, Shwan Attoof, vd.) 1990'lar Saddam rejiminin yıkılması sonrası kurulan ottonominin verdiği özgürleşme pratiğiyle birlikte kurulan sanatsal kurumları ve faaliyetleriyle sinemanın ve sanatsal işlerin arşivlenebilirliği açısından kurucu

32 Bkz. Bahar Şimşek, 'Kurdish cinema', in *Routledge Handbook on the Kurds*, Michael M. Gunter (Ed.), Routledge, London New York, 2018, pp. 110–24 ve 'A Cinematography of Kurdishness: Identity, Industry and Resistance', in *The Cambridge History of Kurds*, İbid., pp. 752 - 774

kurumsal bir evreye geçtiğini söylemeliyiz. Bu durumu, bütün çatışma riskine rağmen Suriye Kürdistan'ı (Rojava) alanı için de geçerli görmeliyiz (Qamişlo, Amûdê, Kobanê ve Afrin kantonları). Elbette Rojava'da Ersin Çelik'in Diyarbakır-Sur kent direnişini anlatan *Ji Bo Azadiyê* (2019, *Özgürlük İçin*) filminde olduğu gibi militan bir sinema eğilimi söz konusudur. Kürt alanının çatışmasızlık hali, coğrafyanın özgürleşmesi gibi politik durumlarla buradaki sinema çalışmalarının daha çok gündelik hayat sorunlarına, komediye ya da ironik toplumsal ilişkilere vs. yönelen kadraji ve imgeleri barındıran bir belleğe sahip olduğuna şahit oluyoruz. Elbette 1990'ların ilk döneminde Halebçe ve Enfal katliamlarına eğilinen, soykırım hafızasını ve direnişi (Raperîn- ayaklanma geleneğini) deşen bir Başûr sinema yazımı, ve Rojava alanında da 2012 otonomisinden sonra oradaki direniş hafızasına yönelen filmlerin ortaya çıktığını görmekteyiz. Lakin bugün Kürt sanat çalışmalarının 'özgür' alanı kabul edilecek Başûr ve Rojava alanlarında sinema yapmak, baskının girdabında kalmış Bakûr ve Rojhîlat alanlarına göre artık başka bir durumu ifade ediyor: Özgür sinema. Diğer yandan Bakûr alanında (Türkiye Kürdistan'ında) farklı sinema eğilimleri olmasına rağmen sinema yazımının daha çok politik konulara, baskıya ve şiddetin katmanlarının toplumsal hafızasına (soykırım anlatılarına vs.) eğilmektedir dersek yanılmış olmayız. Bu konuda özellikle yukarda analiz ettiğimiz Ali Kemal Çınar filmlerini bir kenarda tutarsak, soykırım ya da şiddet hafızasına eğilen, hatırlama ve unutmaya pratiklerine yönelik müdahale eden *Dengê Bavê Min* (2012), *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* (Nezahat Gündoğan, 2010) ya da *Min Dît* (*Gördüm*, 2009) gibi filmler sanırım önemli örnekler olarak öne çıkıyor. Lakin bu bölümün konusu daha çok çocuk bedeninin Kürt sinemasındaki temsillerine eğilmektedir. Bir savaş aygıtının çocuklar ve kadınlar üzerinden kurduğu şiddet tarihi sinemada nasıl okunmaktadır? Ya da bir dönem 'taş atan çocukların' siyasal belleği sokağın veya gündelik yaşamın imgeleri içinden filmlerin karelerinde hangi eleştirel gözle oluşuyor? Miraz Bezar, anne ve babası paramiliterler tarafından öldürülen sokak çocuklarının hikâyesini anlatırken, Sedat Yılmaz'ın filmi *Press* ise Özgür Gündem gazetesinin Amed'deki hikâyesine eğilerek, gazete dağıtan çocukların devletle karşılaşmasına, ergen devletin şiddet mekanizmalarıyla baş etme haline eğilmektedir. Kürt gazetelerine yönelik devlet söyleminin klişe hikâyesi bir filmin siyasal anlatımına tam da dekolonyal imgelerin vuruculuğu üzerinden yerleşiyor. 1990'larda 'serhildan' karşısında 'derin devlet' tarafından somutlaştırılan polis/asker şiddeti (OHAL ve Jitem), Türkiye Kürt sinemasının kurucu ögesi niteliğindedir. Bezar'ın filminde, İstanbul'un popüler semti Taksim sokaklarında 1990'larda ve bugün de görülebileceği çocuk-sokak imgeleri gibi (Kawa Nemir'in *Selpakfiroş* Kürtçe şiir kitabı buna dairdir), devlet sisteminin aygıtları tarafından travmatize edilen Kürt sokak çocuklarının hayatlarını yansıtan çeşitli görüntüler (midye veya mendil satan çocuklar, taş atan çocuklar ve uyuştur-

cu bağımlısı olan çocuklar) bize belirli zaman aralıklarını, deneyimleri hatırlatmaktadır. *Min Dît*'in çekildiği zaman ile bugün arasındaki savaş aygıtlarının katmanlarının farklılığına rağmen, şiddetin devam edildiği ve Kürt kentlerindeki çocuk bedenlerin hapsedildiği bu otoriter zamanda, Bezar'ın filmi, dönemin Türkiye'sinde Türklük ethosunu zedeleyen imgelerin, Kürt dilinin kullanılmasının rahatsız edici politikliğini göstermesi açısından ve Kürt sorununu daha da görünür kılması açısından Türk milliyetçiliğinin de hedefi haline gelmişti. Görmek, şahit olmak; unutmaya karşı (*epilelēsthai*) tanıklık etmektir. Ve "tanıklık, bellek ile tarih arasındaki geçişin temel yapısını oluşturur" demektiydi Paul Ricœur (*La memoire, l'histoire, l'oubli, Éditions du Seuil, 2000, s.26*). İzleyenin veya entelektüelin eserini besleyen Kürt sinemasının çoğul belleğini karakterize eden tanıklığın ayrıcalıklı statüsü, tarihsel anlatının inanılabilirliğinin bağlı olduğu farklı tanıklıkları birbiriyle karşı karşıya getirme olanağından doğmaktadır. *Min Dît* tanıklığını güçlü kılan imgeleriyle, rahatsız edici politik sahneleriyle Türkiye'de 'inkâr' edilen Kürt sorunu veya esamesi okunmayanların dilini görsel kılması açısından, çocuklar üzerinden bir siyasal-eleştirel okuma yapmamıza katkı sunuyor.³³ Aynı zamanda çocukluğun öğelerinin kullanılması açısından Türkiye, Irak, İran ve mevcut Suriye (Rojava) arasındaki Kürt alanı üretiminin sınır ötesi ağlarını birbirine bağlayan çapraz bir ilişkiden bahsetmek de gerekir. Kürt sinemasının yapılandırılmış bilgileri, bu siyasal değişim sürecinde, imge ve kolektif anlatıya ilişkin bir uzlaşma içinde sanatsal madunluğun organlarını şekillendiren mikro-kültürel etkiler üretirken kadın ve çocuk bedeninin vurucu telaffuzunu görünür kılıyor.

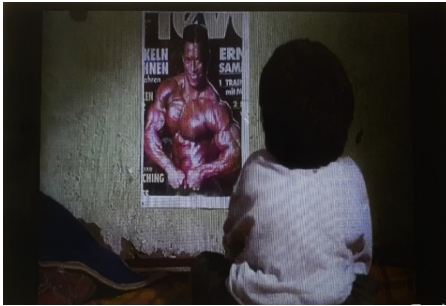
Ergenliğin Panoptik Bakışı

Çocuk ve çocukluğu, büyüklük iktidarının toplumsal tahakkümü etrafında ele aldığımızda, sinema ve sanat çalışmalarında eleştirel okuması yapılmayan en eksik alanlardan biri gibi duruyor. Sinemanın en genel tabiriyle ergenlerin perspektifiyle kameraya yansımından kaynaklı ve çocukların, çocukluğun öznellikten çok, simge ve semboller üzerinden işlenmesi bunun okuma biçimlerimizle ya da ideolojik yaklaşımımızla pek alakalı olduğunu belirtmeliyiz.³⁴ Yönetmenlerin en genel anlamda, sinemada anlatılacak veya imgelere yerleşen

33 Bkz. Yasin Aydınlik, 'Min Dît: Canevimizdeki Yalan İfşa Olurken', 16/04/2012 : <https://birikimdergisi.com/guncel/614/min-dit-canevimizdeki-yalan-ifsa-olurken> ve Tuğba Tekerek, Miraz Bezar ile Söyleşi- 'İlk kürçe film min dît'ın yönetmeni miraz bezar: "ben aptal değilim, her şeyi görüyorum", 19/04/2010 : <https://www.cafrande.org/il-kurtce-film-min-ditin-yonetmeni-miraz-bezar-ben-aptal-degilim-her-seyi-goruyorum/>

34 Christel Taillibert, L'institut international du cinématographe éducatif dans la politique internationale du fascisme italien, Paris, L'Harmattan, 1999.

konunun içine iliştilen çocukluk imgesinin arabuluculuğunu pragmatik yaklaşımla ele aldığı, meseleyi politikleştirerek okudukları çok açık duruyor. Kürt sinemasında ise çocuklar ve çocukluk; bir çatışma ya da şiddetin görseelliğini eleştiren 'saf' beden ya da imge etrafında kurularak *trajedinin retoriği*³⁵ gibi ekrana yerleştiriliyor. Çocuklar ve çocukluk imgeleri veya bedeni, Kürt sinemasının anksiyetenin çıkış arzuları gibi işlenirken, travma sonrası anlatıyı işaret ediyor. Bahman Ghobadi'nin *Kaplumbağalar da Uçar* filmine baktığımızda, küçük bir kızın yokuştan düşme sahnesiyle başlayan hikâyesinin sınır alanında Hengov ile (iki eli kesik çocuk karakteri) devam eden sekanslarının popüler kültürle işleniş ve post-gerçeklik sahnelerinin ele alınış biçimi, savaş travması altında oynayan, kurgulanan çocukların imge dünyasını oyun kuruculuğuyla birleştiren yönetmenin sihir alanı gibi duruyor. Burada mülteci kampındaki televizyon ve satelit üzerinden ilerleyen konunun absürt betimlemeleri ve Hollywood popüler kültür vurgularının Saddam rejiminin şiddet mekanizmasıyla anakronik etkileşimsizliği ise aynı şekilde trajedinin retoriğinin Kürt alanındaki hafızayla olan ilişkisi açısından güçlü duruyor. Filmde kurgunun gerçeklikle ilişkilenecek (Saddam rejiminden kaçan Kürtlerin göçü), Türkiye ile Irak arasındaki Kürdistan alanında yer alması, ama kendi coğrafyasında mülteci konumunda olan çocukların absürt hikaye kurgusu ya da post-travmatik etkileşimi, devletsiz ve yurtsuz olan Kürt çocuklarının sınır-aşırı coğrafi konumunu çizmesi açısından ise hakikatin kırılma ifadeleri gibi ele alınıyor.



7. Bahman Ghobadi, *Dema Hespên Serxweş* (2000); *Kûsî jî Dikarin Bifirin* (2004).

Burada söz konusu olan arabuluculuk faaliyetlerinin anlamı, hem çocuk aktörlerin kullanılma biçimleri hem de çocuk imgesinin ekrana taşınmasında yer alan 'gerçek' hikâyenin kurgulanma biçimleridir. Yine arabuluculuk meselesinin sinema da başkalaşım sorununu konuşlandıran farklı ölçeklere göre bir analizi

35 Corinne Hoogaert, *Rhétoriques de la tragédie*, PUF, 2003.

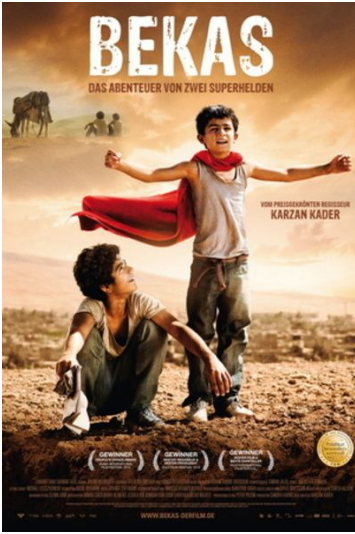
gerçekleştirerek, çocukluğun ve çocuk imgesinin nasıl dolayına sokulduğuna dair bazı yönlerini görmemizi sağlıyor. Toplumsal yetişkinlik kategorilerinin, çocukluğa film alanında yüklediği anlam, ifade ve bazen tahakküm olanın bir şekilde sinema alanında büyüklüğün gözüyle yazılan makro tarih içindeki mikro-anlatıyı ve 'mikrokozmos ve makrokozmos' arasındaki karşılıklı analogiye de antro-po-kozmozomorfizme gönderme yapıyor. Bu durum, tam da Batı filmlerinde özellikle Vicky Lebeau'nun analiz ettiği gibi *Lolita* ve *The Sixth Sense* filmlerinde kullanılan imgelere yerleşen büyüklük arzusunun (yaşlı bedenin) cinselliğe dair ifadelerinde genç bedene ve çocukluğa yüklediği tartışmalı bedensel arzuların sembolleştirmelerinde olduğu gibi çocuğun mitolojik temsili olarak işlenebiliyor.³⁶

Ama diğer yandan sinematografik bakışla çocuksu bakış arasındaki ilişkisellik, bazen filmin detaylarında, kurgusunda ve jestlerinde kamerayla başka bir anlatıya da girmektedir. Özellikle şiddetin içindeki travmayı tarif etmesi açısından çocukluk, genel anlamıyla Kürt sinemasında 'saf' imgeye, yaralı kırılğan hafızaya, işgal edilen oyun alanına (işgal edilen topraklara) 'gönderme' yapıyor. Yani çocuğun ekrana bakışı ile sinematografik jestin birbirine bağlandığı girift alan, kameranın ayrıntılarına verilen kadrajla politik mesaja dönüşüyor. Kürt sinemasında çocukluk ve sinema arasındaki ilişki estetik hem paradoksal hem de bu post-travma sonrası güçlü imgeleri göstermekte. Çocukluk ve çocuklar, sinemada 'ötekiliğin' veya madunluğun en kırılğan bloğudur.³⁷ Diyebiliriz ki çocukluğun durumu, sinema ekranında trajedinin retoriği haline geldiğinde, muhtemelen yaşanan tarihsel travma figürlerinin güçlü etkisi, konunun politikleşmesini sağlayan perspektifin kolektif imgelemi olarak ortaya çıkıyor. Çocukluk, ekranda travma taşıyan yaralı bedendir. Trajik durum, yani savaş mağduru çocuk ve çocukluk üzerine kurulan kadrajın kurucu unsurlarını bir araya getiren ve sinemada çocuk üzerine yapılan çalışmalarını güçlü kılan şey, hem mağduriyetin anlatılma biçimleri hem de trajik bir bakış açısıyla verilen hikâyeyi güçlendirme arzusunun öne çıkmasıdır. Elbette, diğer yandan sorunsalımızı belirli farklı sorularla ilerletebiliriz: filmlerde kullanılan çocukluk ya da çocuk imgesi bir Odipal evre olarak panoptik ergenlik karşısında (yani Türk, İran ve Arap sinemasının göstergeleri karşısında) mikropolitik bedeni mi ifade ediyor? Çocukluk ve çocuklar, bir travma anlatısı olarak mı ele alınabilir? Ya da savaş, zorunlu göç ve şiddete maruz kalan bir halkın mücadele ve sınır-aşırı dinamiği, sürekli biçimde çocukluğun işlenmesiyle saflığın sertliğe

36 François Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris, Les Éditions du cerf, 1991 ve Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, 1956.

37 Bkz. Vicky Lebeau, *Childhood and cinema*, London, 2008 ve Debbie Olson, Andrew Scahill (Eds.), *Lost and othered children in Contemporary cinema*, Lexington Books, 2013.

karşı bir yerleştirmesi olarak mı ele alınıyor? Sanırım asıl sorulması gereken soru, Kürt sinemasında çocuk karakterinin kullanımı ve kurguyu yaratmada psikanalitik vurgunun yeri ne olarak duruyor? Sinemada ve toplumsal çatışma sahnelerinde bu karakterlerin bedeninin ve baskınlığının yetişkin bakışlarının siyaseti olması nasıl açıklanabilir? Bazı filmler ve bunların sinematografik uyarlamaları üzerinden analiz etmeyi önerdiğimiz şey, sanırım tam da bu soruların analizinde yer alıyor. Yani sinemanın sekanslarında çocuksu bir poetika ve çocuk estetiği, çocukluğun doğasında var olan tipoloji dışında büyüklerin ideolojik kamerasıyla çekilen filmler (sonuçta çocuklar hala resim yapar gibi kendi filmlerini çekemiyor) Kürt sinemasında da çocukluğa yüklenen politik dille, kurguyla alakalı ilerliyor. Belki de çocukların temsiline dair ya da buradaki imgelere giren anlatı süreçlerinin incelenmesi, temsil edilen evrenin incelenmesi ve son olarak metapsikolojik temsillerin analizi ile bunun nasıl inşa edildiğine bakılması açısından birçok film bize veriler sunmaktadır.



8. Karzan Kader, Bekas (2012); Jano Rosebiani, Jîyan (2002); Miraz Bezar, Min Dît (2009).

Türkiye’de panoptik şiddet veya despotik kapatılma alanını hapishaneyle birlikte işlemlerini izin veren filmlerden biri Yılmaz Güney’in Duvar (1983) filmi çocuklara dair konuşulmasında enteresandır. Yılmaz Güney’in Türk hapishanelerindeki politik tutsaklarla beraber yaşadığı çocukların hapisliği meselesi, politik sinemadaki siyasi davanın anlatılma biçimine gönderme yaparken, çocukluk ve çocuklar bariz şekilde masumiyetle işleyen skandal

durumun teşhiri açısından bir medyum, aracı karakter, bir bahane olarak ortaya çıkıyor. Burada çocukların veya işlenen çocukluğun yaralı hali, ergenlik karşısında (egemen ergenlik = kolonyal özne) iktidarsızlığı ifade ederken mikro bir dolambaçta çocuk bedeninin kırılğanlığını da yansıtır. Duvar'da ortaya çıkan imgenin hapisane modeli üzerinden ele alınması tesadüfi değildir, keza çocukluk, toplumsal alanda, kamuda zaten ergenliğin kapatma ve disiplin alanı olarak hapsedilen özneliktir. Yılmaz Güney, *Duvar* (1983, veya *Yol*'daki Diyarbakır çocukları sahnesi), Bahman Ghobadi, *Dema Hespên Serxweş* (2000) ya da *Turtles Can Fly* (2004), Jano Rosebiani, *Jiyan* (2002, Halepçe Katliamı sonrası çocukluk), Hisham Zaman *Bawke* (2005, kısa film), Miraz Bezar, *Min Dît - The Children of Diyarbakir* (2009), Sedat Yılmaz, *Press* (2010, savaş koşullarında Özgür Ülke dağıtan çocuklar), Karzan Kader, *Bekas* (2012), Serhat Karaaslan *Berfeşîr* (2014) vs. gibi birçok filmde, politik hafızayla birlikte anlatıcının bakış açısı ile çocuk bedeninin bakış açısı arasında gidip gelir. Ve çocuklar, politik kurgulamanın araçları olarak zorluğun ifade edildiği biçimlerde (şiddet, coğrafi zorluk, savaş, çatışma, mültecilik vs.) kolektif bilinçdışını veya çocukluğun nostaljik imgeleri olarak büyüklüğün 'saflık' belirteçleri gibi işleniyor. Bu durum, elbette bir trajedi anlatımı olarak Miraz Bezar'ın *Min Dît* filminde olduğu gibi, Diyarbakır sokaklarında 90'lar savaşının hafızasını taşıyan çocukluğun, ergen devletin mekanik yüzüyle karşılaşmasını da anlatır. Çocukların ekrana yansımada şunları apaçık görürüz; savaş ve yıkım, çocuk ve kadın bedeni üzerinden ilerler. Yani seks işçisi kadın ile sokağa yerleşen çocukların devletin şiddet yüzüyle karşılaşması bir direniş alanı olan sokağın bir mağduriyet ve baskı alanı olarak da görünmesini sağlar. Şiddete maruz bırakılan minör beden 'çocuk ve çocukluk' (ağaç ve benzeri bir güçler karşı-hiyerarşisine dayanan belirli bir gerçeklik, ötekilik ve içsellik modellemesine destek olarak mikro-iktidar) sokaklarda devletin baskısına maruz kalırken, egemen siyasi anlayışa radikal bir şekilde meydan okuyan kolektif bir sözcelem düzenlemesinde çocukluk, bize kırılğan bedenin alanını işaret ediyor. Bu durum eril ve ergen patriyarkal tahakkümünün biçimlerine dair sinema alanındaki imgelerin moleküler direncini ortaya koymaktadır. Film görüntüsünün içindeki çocuklar, iki önemli malzeme özelliği olarak vardır, yani iki boyuttan oluşur ve kapsamlıdır: politik olarak sorunun temsili veya konunun safılık ile kurulan derinliği. Sinematografik kamera, Kürt sinemasında, politik-insan algısına benzer bir görüntü yaratırken yine hayal gücü ve hayal önce gelir. Ghobadi'nin, *Dema Hespên Serxweş* filminde kurgulanmış kaslı, güçlü erkek posterleri, kaçakçı olarak çalışan çocuklar, kimsesiz çocuklar, sakat ve hasta olan çocuk, kış koşullarında yaban dağlarda yaşanan sert Kürdistan hayatı imajı ve geleneğin içine sıkışmış çocuk evlilik arasındaki ilişkisellik, sadece ödipal bir nesneleştirme değil, şiddetin mekanizmaları içine sızmış mağduriyet ve tahakkümle karşılaşma sahneleridir. Burada

Kürt trajedisi üzerinden ilerleyen yönetmenin sınır boylarındaki kaçakçılığı çocuklar üzerinden kurmasında da (biz bunu Roboski’de öldürülen çocuklar olarak okuyabiliriz) benzersiz bir bakış açısı benimsenirken, bu durum yurt ve beden, saflık ve temsil ettiği şeyler perspektifinin yasalarına göre hizalanır. Bu anlamda, ekrandaki diyalektikten kaynaklı çocuklar ve çocukluk üzerine bir yönetmenin oynatabileceği imgelerden inanılmaz bir dekolonyal politik gerilim doğmaktadır. Çocuğun varlığı, Kürt sinemasında ya da video sanat alanında hem ergenlikle karşılaşma anına hem de savaş veya baskı alanında oyun yoluyla çocuksu masumiyetin işlenmesi ve sürdürülmesini gösteren hayali bir dünya yaratmasına izin veriyor. Sonuç itibarıyla çocukluk veya çocuk bedeninin sinema imgelerine masumiyet, kırılabilirlik ve onarılması gereken hafıza alanı olarak yerleşirken, bir çocuğun iç sıkıntısının ciddiyetini ele veren bir çok yapıt, yetişkinler siyasetine eleştiri yönlendirirken en önemsiz görünen sahnelerde kamerasını çocukların sıkıntı durumuna çeviren yönetmen Bahman Ghobadi’nin bu durumu pastoral krizle ve coğrafya anlatımıyla birlikte kadraja alıp bir fotoğraf sahnesi gibi işlediğine şahit oluruz. Çocukluk veya çocuk bedeni bizi belirli risklerin farkında olmaya davet ederken (savaş, mayın, sınır, ölüm, zorla göç, vs.), panoptik yetişkinliğin oyun sahasına da dahil olmuş minör bedeninin genel çılgınlığını hissederek ve gaspedilen oyun alanlarının veya hayatların trajik düzlemini gözlemleriz. ‘Kaplumbağalar da Uçar’ın çocukları ile ‘Duvar’ın çocukları, hala çocukluk arzuları içinde evlerinden koparılmamının inanılmaz patolojisi altında, savaş alanının göç koşullarında buldukları o ‘olmayan-yer’ alanında bulacakları güçlü bir korunma arzusunu göstermezler mi? Filmlerde gergin müdahalelerin olduğu militarizm ve gerçeklik süreçlerinin yüzümüze yerleştiği tedirginlik sahnelerinde, çocuklar kendilerine oyun sahası kurarken ya da kendilerini oyunla masalsi bir dünyada oluştururken (gasp edilmiş çocukluğun ortasında çocuk-oluş, bkz. Deleuze, Guattari, 1980) içkinlik düzlemi bağlamında bütün grotesk büyüklük şiddeti karşısında bir sığınak inşa etmezler mi? Ve sinemada çocuk tahayyülü, savaş sistemi ve yetişkin müdahalesi tarafından oluşturuluyor. Sanırım bu konuda genç yönetmenlerden Ferec Ezda Çelik’in ‘Rojeke Ronî’ (Ronî’nin bir günü) kısa filmi yurdundan edilen, zorla göçe tabi kılınan çocukluğun masal ve gerçeklik arasına sıkışmış dünyasına bakmamız açısından inanılmaz güçlü doneler sunmaktadır. 2010 Suriye savaşı sonrası kaçmak zorunda kalan Rojava’lı Kürt bir ailenin ve Ronî’nin İstanbul’da göçmenlik, oyun, mega kent alanı, televizyon, savaş (Picasso’nun çöpte bulunan Guernica röprodüksiyonu ile Suriye savaşının okunması), ırkçılık, ayrımcılık, çocuk işçiliği ve politik trajedi arasında kalan çocukluğu, tam da bahsettiğimiz gaspedilmiş çocukluğu ifşa etmesi açısından inanılmaz politik bir estetiği sinemaya taşıyor. Büyüklüğün panoptik hiddeti veya bakışı ve ergen öznellik makinesi, çocukluğa dair çocuğun çocukluğunun karamsar

sahneleri içinde gerçekliği masumiyetle örerken, çocuğun uyması gereken hem hayali hem de teknik tüm modeller ajitasyonu (asker çocuk, savaşan direnişçi çocuk, sokakta kalan çocuk, yaralı çocuk, yuvası yıkılan, şiddete ve vahşete maruz kalan travmatik çocuk, vs.) çocuk maktadır imgelerin, arzuların ve dillerin dünyasına girmesi itibarıyla sürekli yeniden kurulur. Dolayısıyla Kürt filmlerindeki çocukluk formu, despotik şiddet makinası karşısında geleceği yaratma arzusunun hayata geçirildiği kolektif bir sözcelemi düzenleyen imgelere yerleşir.

Sonuç Yerine

Şimdi bu yazının sonuç kısmına geliyoruz. Yazımız, Kürt sinemasında belirli imgelerin temsilini veya politik durumla olan ilişkiselliğine eğilirken hem sürdürülen söylem hem de telaffuzu yoluyla yapılan filmlerin analizini yapmayı amaçlamıştı. Birkaç yerde özellikle sinemanın dili ve imgelerin kullanım biçimleri hakkında konuştuk. Ancak Kürt sinemasının özellikle 'dil' statüsü, apaçık şekilde şuan Kürtçe olarak işlediği için, uzun süredir teorisyenler bunu tartışmayı (Kurdisness ya da Kurdiyetî: A. Hassanpour, Kristian Feigelson) başka türlü kurmuştu. Yaratıcı bir bakış açısıyla, Kürt baharının güncel sinemalardaki çeşitli temsillerini yadsımayarak [Ersin Çelik, *Ji bo Azadiyê* (2019), Rojava Devrimi, Sur direnişi ve militan sinema] makalemiz için ortak bir konu olarak belirli filmlerin toplu bir tarihçesini seçtik. Örneğin şuan inanılmaz şekilde güçlü bir arşiv oluşturan kısa filmlere, kadın yönetmenlere, LGBTİ+ filmlerine ve animasyon filmlerine eğilmiş değiliz.

Özellikle Kürt sinemasında genç kuşaktan A. Fırat Aydın, Abdurrahman Belek, Kubilay Dengiz (*Surların İki Yakası*, Diyarbakır Sinema Atölyesi; Kazım Öz danışmanlığında), Serhat Karaaslan (*Bisqilet*, 2010), Özkan Küçük (*Pepûk*, 2013), Yakup Tekintangaç (*Qapsûl*, 2013, Mezopotamya Sinema; Kazım Öz proje danışmanlığıyla), Sedat Barış (*Piyê Min*, 2016; Mezopotamya Sinema), Dılan Koçer (*Neqş*, 2017; Mezopotamya Sinema), Shwan Attoof (*Barber and the World*, 2018), Orkan Bayram (*Brîndarim*, 2020), Yılmaz Özdil (*Barê Giran*, 2019), Abdullah Çeper (*Qulpik*, 2020), Ferec Ezda Çelik (*Rojeke Ronî*, 2021), Mustafa Yeşil (*Li Ber Xetê*, 2021), vs gibi birçok yönetmenin kısa filmlerinin analizini başka bir yazıya bırakmak gerekiyor. Kısa filmlerin hızlı bir şekilde özellikle medya üzerinden dolaşıma girişi, sübvansiyon konusunda daha az harcamaya dahil olması, dolaşımın daha hızlı oluşu ve sinemanın güçlü didaktik potansiyelinin dilsel ve kültürel içeriğini iletmesi açısından genç kuşağın önemli deneyimlerinden biri olduğu açık. 1980'lerin uzun metrajlı öncülerinden sonra, 90'ların sonunda sete Kazım Öz gibi (*Ax*, 1999) birçok genç yönetmen geldi: senaristler, yönetmenler,

editörler, yapımcılar bunlara eklendi. İşin başında sinema okuyan ya da militan sinema yapan birçok yönetmen, kısa format filmler veya belgesellerle işe başladılar. Çünkü bu filmleri daha ucuza mal edebilirlerdi ve daha az teknik ekip gerektiren bir durum söz konusuydu (Halil Dağ'ın dağ ve militan filmleri gibi). Bütün Kürt yönetmenlerin (genç ve eski kuşağın) bulunduğu ortak nokta ise sürgündeki etkinlikler (çalakî) ya da festivaller olduğu ve birçoğunun sinema eğitimi almış olmaları gerçeği, yurtdışında ilk kurmaca uzun metrajlı filmlerini yapmak için destek ve ortak yapımlar bulmalarına izin verebiliyor. Dolayısıyla Kürt diasporası sayesinde devletsiz bir halkın sanat ve kültürel dağıtımını (Güney Kürdistan'daki kurumsallaşma ve festivallere rağmen) ya da yapılan filmlerin dağıtım ağı daha geniş alanda Avrupa ve Batı diasporası üzerinden ilerliyor. Kürtlerin diaspora etkinliğinin güçlü oluşu, sinemasının da uluslararası alana hızlı şekilde dolaşıma girmesini sağlıyor. Birçoğu, tamamen kurgu olan ama gerçeklikle tasarlanan savaş, siyasi, sosyal, ekonomik ve politik olayların perspektifini sunan olağan ve hatta önemsiz konuları da işleyen, en ufak bir hatırlatma anını hayal bile edilemeyecek boyutlara taşıyan çok sayıda Kürt filminin en önemli dayanağının yaşanmakta olan ve yaşamının hikâyesini anlatan eserler olarak öne çıkmalarıdır. Bu makale, sinema üzerinden alternatif aidiyet biçimlerini açıklamak için yazılırken, devletsiz ve diasporik bir sinemanın onu 'temsil' eden kurucu kurumsallaşmasının hala iyi şekilde oluşmamasına rağmen nasıl ve hangi biçimlerde alternatif bir alan ve karşı-hafıza eleştirilerinden yararlandığını göstermeyi denedi. En nihayetinde, Kürt sinema tarihi, farklı ve yan yana duran birçok deneyimi barındırmasının yanısıra bir direniş tarihinden ya da geleceğin olasılıkları içine sızmış umutlu bir vizyondan kendini kurmaya çalıştığı çok aşikar. Dolayısıyla Kürt sineması, diğer sanat çalışmaları gibi dekolonyal bir etkileşim alanı içinden ulus/yurt ve dayanışmaya yönelik ısrarlı bir iç/dış eleştiriye görünür kılıyor.

Kürt sineması, en genel ifadesiyle yurtsuzluk, statüsüzlük, çatışma, zorunlu göç ve sömürge siyaseti koşulları nedeniyle zorunlu olarak politik ve militan bir dili kullanmaya, en radikal yerden estetik rejimlerinin eleştirel okumasını önermeye devam etmektedir. Kürt sineması, en nihayetinde baskı altında sürekli şekilde yadsınan bir dilin, coğrafyanın ve kimliğin taşan heyecanının, öfkesinin ve travmasının ilişkisel ve dekolonyal bir estetikle sunumunu ele veren, toplumsal bir meseleyi anında politik bir direnişin ontolojik estetiğine dönüştüren bir kapasiteye sahip. Kürt sinemasının diline yansıyan yaralı bilinç, onun karşı-estetik üretmesine yardım ettiği gibi daha öncesinde 'sanatsal şiddet' (Sustam, Art et Subalternité Kurde, Harmattan, 2016) diye tarif ettiğim bir kavramsallaştırmayı önümüze yerleştiren bir alet-edevat çantasını da aralamaktadır. Kürt sanat çalışmaları, şiddet ve travma karşısında şiddetin

krizini, baskının paradoksunu görünür kılarken, rahatsız edici şekilde kolonyal müdahaleler karşısında direnişin arşivlenmesine katkı sunarken bunun toplumsal travmayla, ya da gerçeklikle karşılaşmasını da sağlıyor. Kürt sinemasından başlayarak Kürt alanında, sanat çalışmalarının sansüre ve mobinge maruz kalan durumunun apaçıklığı göz önüne alındığında, Kürt sorununun görünür olmasını sağlayan (*from invisibility to decolonial visibility*) sanat çalışmalarının hangi biçimlerde bir mücadele ve nefes alma araçları/biçimleri ve iddiaları olduğunu görmek pek önemli duruyor. Yılmaz Özdil'in *Barê Giran (Ağır Yük)* filmine baktığımızda da sınır, şiddet, baskı ve Mardin ile Rojava sınırında kaçakçılık ile yaşamak zorunda kalan yaşamın bütün trajedilerini yüklenen bir toplumun hayatına odaklanan bu kısa film, zaten o toplumun tarihini bu ağır yük meselesi üzerinden işlerken belirli politik temsillerle oynamamakta mıdır? Suriye'deki savaş nedeniyle Qamişlo'dan, yani Rojava'dan göç eden Kürt bir ailenin yine sınır ötesinde kendi akrabalarında kalması, lakin savaş nedeniyle ekonomik sıkıntılardan kaynaklı sınır ticaretine yönelen prototipler aynı şekilde kendi yurdunda sınırlara hapsedilmiş bir halkı tarif eder. Kısa filmdeki çıldırmış karaktere bakıldığında bile yine Bakhtinyen delilik formunun şiddet karşısındaki güçlü dayanıklılığı görmekteyiz. Ve oradaki toplumsal us yarılmasının yükü aslında kolonize edilmiş sınırların arasında kalan bir çocukluğun ya da insanların omuzlarında daha da ağırlaşan bedeni tarif ediyor. Aslında göç, kendi diğer yurdunda mülteci ve savaş mağduru olan ve maddi sıkıntılar yaşayan yaşlı veya genç çocuk bedenlerin toplumsal yaralarının hafıza, şahitlik dolayımında sinemanın diliyle işlenmesini sağlıyor. Bu eşzamanlı yapı, toplanan verilerin tarihsel bağlamlarına yerleştirilmesine katkı da sunuyor. *Barê Giran*'ın vurucu özelliği, başından beri bilinen bir hikâyeyi yeniden sinayarak, imgelerle filmin sekanslarına yerleştirmesinden geliyor. Filmin sekanslarına yedirilen bu şey, hatırlatmanın ve unutmamanın yükünün kendisidir. Yani kendi yurdunda yabancı kılınma, sürgünde olma halinin (Rojava'dan Bakûr'a) Kürt mültecilerin yoksulluğuyla sınılanması. Bu durum, bir zombi kodu gibi toplumsal anomali unsurları etrafında örüldüğünde bize karşı-tarih ve karşı-imgeleri ele veriyor. Esamesi okunmayanların aşağıdan tarihi ya da ağır yük duygusu, muktedirler tarafından bir toplumsal anomali olarak kodlandığı için belki de Kürt sineması açısından bu şey, artık dekolonyal estetik kapmaya dönüşüyor. Bu yüzden, belki de hafıza, tarih, göç, mültecilik ve diaspora, sınır boylarındaki Kürt kimliğinin filmsel bağlamda yeniden yaratılması ve yeniden kavramsallaştırılmasında merkezi kavramlardır. Kürt sineması, bizi "sömürgeleştirilmiş" ya da "görünmezlik" gibi önceden belirlenmiş kategorilerden kopararak bir gelecek hayal etmeye davet eden bir mikro-direniş hattını sunuyor.

Kürt sineması, bir mikro-sinema ya da karşı-anlatı olarak eleştirel bir okuma yapmamıza katkı sunarken, imgelerin içine sızan dekolonyal duygu

yeni bir alan oluşturur: o da, toplumsal ve siyasal olarak Kürtlerin yaşadığı gerçekliğin içinde poetik bir müdahalenin, sinemanın kendisine dönüşme anıdır. Kürt sinemasının sanatsal mevcudiyeti, sanatsal başarıları ve küresel sinema festivalleri, dolaşım ve aracılık alanlarında dikkat çekici bir şekilde coşkulu dağılım ağına dâhil olmasını sağlarken, bu alanın gösterdiği sınır- aşırı etkileşim, ulusötesi bağlantılar veya ulus-aşırı üretimin melez, yatay, alternatif ve asimetrik biçimlerinin, etkinliklerinin en önemli vurgusu artık daha çok öne çıkıyor. Sanatsal etkinliğin bu durumu, Kürtlerin ulus-aşırı alanda görünür olan direniş biçimleriyle (güçlü bir diasporalarının olmasıyla), politik hareketlilikleriyle veya görünür olmalarıyla pek alakalı olmalarına ve politik duygulanımlarına çok şey borçludur. En nihayetinde, Kürt sineması, büyük ölçüde toplumsal depresyon, direniş eylemleri, isyan, travma, çeşitli savaş koşulları, sömürgecilik, dil yasakları, şenlik ve sürgün durumları tarafından şekillendirilen Kürt 'gerçekliklerini' anlamlandırmak için kullanılan çok çeşitli sanatsal yaklaşımlara kafkaesk çapraz ilişkilennmelerle yönelmemize yardım ediyor. Bu sinema, dekolonyal bir duygulanım ve yeni özgürleştirici alanların tazmin edilmesini ve tasarlanmasını gerektiren ev durumu olan bir yurtsuzluğa yani 'bê welat' a odaklanıyor. Kürt bağlamındaki dekolonyal yaklaşımın Türk, İran veya Arap diğer Ethos'ların sinemasal temsillerine karşı (Kürtlerin sinemadaki klişe temsili veya Kürt sorunu karşısında İran/Irak/Suriye ve Türkiye muktedir etnisitesinin indirgemeciliği ve kültürcülüğüne) yönelik radikal bir eleştiriyi de görünür kılmasının nedenlerinden biride 'bê welat' konumlanışında oluşudur. Dekolonyal eleştirinin tarafını tutan Kürt sinema-sanat çalışmaları, mikropolitik ilişkiisel estetik algısı yoluyla muktedir alanların sömürge kanonunu ve epistemelerini epistemolojik olarak aşmak -yani dekolonize etmek- ekonomik olanın üstesinden gelmek için festivallerle ulus-aşırı ağlara dâhil olmaktadır.

Kaynakça

- Alataş, Evrim (2010). "Min Dît ve Sahipsizlik", online: <https://m.bianet.org/kur-di/toplum/121263-min-dit-ve-sahipsizlik>
- Arslan, Müjde (Der., 2009). Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Becker, H. S. (1963). Outsiders. New York: Free Press.
- Becker, H. S. (2006). Les mondes de l'art. Paris: Flammarion.
- Benge, Alfreda (1985), 'Güney, Turkey and the West: an interview', in Race and Class, 26/ 3, Issue published: January 1, 31-46.
- Benjamin, W. (2011). L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Allia.

- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel.
- Bozarslan, H. (1990). Marginalité, idéologie et art: notes sur la vie et l'oeuvre de Yılmaz Güney. *CEMOTI*, no. 9, 27–40.
- Çiçek, Özgür (2016). *Kurdish cinema in Turkey: Imprisonment, memory, and the archive*. Yayınlanmamış tez, Binghamton University / State University of New York.
- Çiftçi Oztürk, Ayça (2015). *The Politics of Text and Context: Kurdish Films in Turkey in a Period of Political Transformation*. Yayınlanmamış doktora tezi. Royal Holloway, University of London.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980) *Mille plateaux*, Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1: Image-Mouvement*, Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: Image-Temps*, Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1990), *Pourparlers*, Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1994). 'D'un ressentiment en mal d'esthétique', in « Lignes », Edition Hazan, 2 / n° 2, p. 21-62, DOI : 10.3917/lignes0.022.0021.
- Ebiri, B. (2005). Güney Yılmaz. *Senses of Cinema*, 37. Online : www.sensesofcinema.com/2005/great-directors/guney/
- Gatar, Nimet (2021). 'Yeni dönem Kürt sinemasında Kadın temsilleri', Arel Üniversitesi, Yayınlanmamış Master Tezi, İstanbul.
- Gökçe, Övgü. 'Crossing the Border: A Refreshing Voice in Kurdish Cinema', Online : <https://fipresci.org/report/crossing-the-border-a-refreshing-voice-in-kurdish-cinema/>
- Gündoğdu, M. (2010). 'An Introduction to Kurdish Cinema', in Special Program in Focus: Kurdish Cinema the Unconquered Spirit, Pusan: Pusan International Film Festival.
- Hassanpour, A. (2006). 'Kurdish Cinema'. <http://kurdishcinema.com/AmirHassanpourKurdishCinema.html>.
- HawarNews (2018). 'International Kobanî Film Festival concluded'. www.hawarnews.com/en/haber/international-koban-film-festival-concluded-h4995.html.
- Hoogaert, Corinne (2003), *Rhétoriques de la tragédie*, PUF
- Koçer, S. and Candan, C. (eds) (2016), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Koçer, Suncem 'Kurdish cinema as a transnational discourse genre: cinematic visibility, cultural resilience, and political agency', in *International Journal*

- of Middle East Studies, Cambridge University Press Vol. 46, No. 3 (August 2014), pp. 473-488
- Köksal, Özlem. 'The Kurdish Question in Films.' *Aesthetics of Displacement: Turkey and its Minorities on Screen*. New York: Bloomsbury Academic, 2016. 131-172. *Topics and Issues in National Cinema*. Bloomsbury Collections.
- Kutschera, C. (1983). 'Kurdistan de Turquie : la dernière interview de Yilmaz Guney'. *The Middle East Magazine*. <http://chris-kutschera.com/YilmazGuney.htm>.
- Kutschera, C. (2017), *Kurdistan Iran : Bahman Ghobadi and the Pain of Giving Birth to Kurdish Cinema*, *The Middle East Magazine*, 2003, online : http://chris-kutschera.com/A/bahman_ghobadi.htm
- Laura S.T. Rehbein, Daniel Beck, Morgane Desoutter, Tina Rosner-Merker & Alexander Spencer (2021) *Kurdish Narratives of Conflict: the Politics of the Kurdish Question in Turkish Cinema*, *Journal of War & Culture Studies*, DOI: 10.1080/17526272.2021.2000729
- Lebeau, Vicky (2008), *Childhood and cinema*, Reaktion Books, London
- Mauduy, Jacques, Henriët, Gérard (1989). *Géographie du Western : une nation en marche*, Nathan.
- Mignolo, Walter, Vazquez, Rolando (2013), *Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings* : https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/
- Mignolo, Walter (2018), *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Duke University Press.
- Morin, Edgar (1956). *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit
- Olson, Debbie and Scahill, Andrew (2013, Eds.). *Lost and othered children in Contemporary cinema*, Lexington Books
- Othman, S. (1983). *Entretien avec Yilmaz Güney*. *Studia Kurdica*, No. 2, 45-9.
- Ramos, Juan G. (2018), *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Arts*, University of Florida Press.
- Rancière, Jacques (2001), *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris.
- Smets, K. (2015). 'Cinemas of conflict: A framework of cinematic engagement with violent conflict, illustrated with Kurdish cinema', in *International Journal of Communication*, 9 (1), 796-817.
- Smets, K. and Akkaya, A. H. (2016). 'Media and violent conflict: Halil Dağ, Kurdish insurgency, and the hybridity of vernacular cinema of conflict'. In *Media, War & Conflict*, 9 (1), 76-92.

- Sonboli, H. (2017). Digital docu-fiction: A way to produce Kurdish cinema. Unpublished PhD thesis, Queensland College of Art, Griffith University.
- Sustam, E. (2016a). Art et Subalternité Kurde, L'émergence d'un espace de production subjective et créative entre violence et résistance en Turquie. Paris: l'Harmattan.
- Sustam, E. (2016b). 'Kürt Alanında Güncel Sanat: Politik Estetik ve Karşı-şiddet', in Teorik Bakış: 'Güncel Sanat', E. Berensel (eds), Minor Yayınları, İstanbul, No : 8, pp.45-71
- Sustam, E. (2016c). 'Kürt Alanında Sinema ve Sanat çalışmaları: Ulusal Alegoriden Yeni Öznelliğin Retoriğine', in 'İsyân, Şiddet ve Yas: 90'lar Türkiye'sine Bakmak', Ayşen Uysal (eds.), Dipnot Yayınları, Mayıs 2016, Ankara, 59-90.
- Sustam, E. (2021), 'Kurdish Art and Cultural Production, Rhetoric of the New Kurdish Subject', in Bozarslan H., Günes C. & Yadirgi V. (eds), The Cambridge History of Kurds, Cambridge University Press, Cambridge, April, pp. 775-805
- Taillibert, Christel (1999), L'institut international du cinématographe éducatif dans la politique internationale du fascisme italien, Paris, L'Harmattan
- Vallet, François (1991), L'image de l'enfant au cinéma, Paris, Les Éditions du cerf.
- Vazquez, Rolando (2020), Vistas of Modernity - Decolonial aesthetic and the end of the contemporary, Fonds Voor Beeldende Kunsten, Vormg. & Bouwk.