

Kürt Sineması ve Belleğin İlişkisinde Kadının Temsili*

Nimet Gatar*

Basê: Alo? Hasan? Sana 'Lâlijîn'in ne anlama geldiğini anlatayım mı? Anneler çocuklarını beşikte yalnız bıraktıklarında çocukları ağlamasını diye 'Lâlijîn' derler. Bir de çocuklar köyden göçüp gittiğinde yaşlıları yalnız bıraktığında yaşlıların ağlamasına derler. Bir de senin gibi gidip dönmeyenlerin annesinin ağlamasına. (Dengê Bavê Min, Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, 2012)

Geçmişe dair kurulan çoğu cümlenin içeriği ya kolektif hafızanın aktarımını içerir ya da tanık olunan bir durumun yansımalarını aktarır. Kuşkusuz aktarılan her durum karşı tarih ya da kolektif hafızanın aktarımlarını, devletlerin ya da toplumların resmi tarih içerisinde kabul etmediği hatta yok saydığı çoğu katliam, soykırım ve savaş gerçekliğini karşı hegemonik konumdan politik özne temsilleri aracılığıyla yansıtır. Kürt Sineması içerisinde de geçmiş ve şimdiki zaman arasında güçlü bir temas vardır. Geçmişte yaşanmış olan kolektif suçlara ilişkin kolektif hafıza anlatımını kadın temsilleriyle özneleştiren Kürt Sineması, karşı tarih aktarımını ve sesli konuşmalarını da bu temsiller aracılığıyla yapmaktadır. Bu bağlamda, *Dengê Bavê Min*, *Kilama Dayîka Min* ve *Were Dengê Min* söz konu-

* Bu makale *Yeni Dönem Kürt Sinemasında Kadın Temsilleri* adlı yüksek lisans tez çalışmamdan referansla yazılmıştır.

** Paris EHESS'te *Kürt Sinemasında Erkeklik ve Queer* konusunda doktora tezi yapmaktadır.

su duruma dair önemli Kürt Sineması örneklerini yansıtır. Maraş Katliamı ve 90'larda Kürtlerin Türkiye'de yaşadıkları zorunlu köy boşaltmaları, devlet eliyle kaybedilenler ve yası hala tutulamayan öznelerin temsillerini söz konusu filmler içerisinde kolektif hafızanın geçmişteki temsileriyle görebilmekteyiz.

Kürt Sineması içerisindeki çoğu film tarihsel olarak belli dönemleri hem belge aktarımlarına dayanarak sinemaya yansıtmış hem de içinde bulunduğumuz şimdiki zamanı da etkileyen güçlü hafıza temsillerini kadın özneler üzerinden açığa çıkarmışlardır. Resmi tarihin anlatmadığı ve yok saydığı çoğu hakikatin sinema ile aktarılması hem belleğin hem de karşı tarihin öznelerini Kürt Sineması içerisindeki kadın temsilleri üzerinden görebilmekteyiz. *Dengê Bavê Min*'da Maraş Katliamı¹ ve devletin asimilasyon politikası olarak ırkçılığı kullanmasını; *Were Dengê Min* ve *Kilama Dayika Min* filmlerinde 1990'larda Kürtlerin yoğun yaşadığı illerdeki devlet şiddetini, asimilasyon politikası olarak zorunlu göçü ve politik öznelerin devlet eliyle kaybedilmesini hem karşı tarih anlatımı hem de kolektif belleğin aktarımı olarak politik özneler üzerinden sinemada görebilmekteyiz (Sustam, 2016:115-127).² Bu minvalde filmlerdeki kadın karakterlerin karşı tarih ya da kolektif hafıza aktarımlarıyla politik özne temsillerini yansıtıyor olması, toplumsal olarak aktarımcı olan öznenin rolünü de tartışmaya açarken sinemada kadın temsilinin de konumuna dair önemli izlekler sunmaktadır.

“Türklük Ethosu'nun”³ unutturma ya da hafızanın hiçleştirilmesi yönündeki pratiklerine⁴ karşı olarak Kürt Sinemasının hatırlatma eylemini filmlerdeki ka-

1 Bkz. Hamit Bozarıslan, “*Ortadoğu: Bir Şiddet Tarihi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Sonundan El-Kaide'ye*”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, Hamit Bozarıslan, “*Türkiye Tarihi: İmparatorluktan Günümüze*”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015 ve Hamit Bozarıslan, “*Ortadoğu'da Şiddeti Okumak ve Yeni İktidar Mühendisliği*”, Röp. E. Sustam, “*Ortadoğu'da Şiddet*” içinde, Teorik Bakış, *Toplum Bilim Dergisi* 7. Sayı.

2 Bkz. Engin Sustam, “*Art et subalternité kürde*”, L'Harmattan, Paris, 2016.

3 Arslan “Kat Sinema ve Etik” adlı çalışmasında söz konusu kavramı “Türklüğün Türkiye’de yaşayanlara dair inşa ettiği ikamet, var olma ve yaşama biçimleri olarak tanımlarken” bu ikametın çerçevesini de “çağrılmaya içkin başarısızlıkları saklayan ve unutturan, böylelikle özneleri toplumsal iktidara döndürmeyi ve kimlikle (yeniden)-özdeşleşmeyi sağlayan duygusal ve düşünsel, bedensel ve zihinsel bağlanmalar olarak ele alır (Arslan, 2020: 298-299).”

4 Militarist perspektifle ulus devlet temsilini yansıtan filmler ya da diziler buna örnek olabilir. Kuşkusuz Türkiye’de üretilmiş olan “Söz”, “Börü”, “Savaşçı” ve “İsimsizler” gibi prime time içerisinde yer alan ve 2017’de ekranlarda görülen çoğu dizi Türklük Perdesinin aktarımlarını ve öznelerini yansıtır. Diziler içerisindeki öznelerin konumu da bu minvalde şekillenir: koruyucu ve savaşçı olan erkeğin öteki/başka/terör/düşman olana karşı korkusuzca savaşmasının gerekli olduğu. Gereklilik burada hem öteki/başka/terör/düşman olarak nitelenen öznelere karşı açığa çıkan şiddeti makul kılar hem de öteki/başka/terör/düşman olanın öznellik temsillerini Türklük Perdesinin bakışında şekillendirmektedir. Ezcümle, 2011 Newroz kutlamalarında Sebahat Tuncel’in kendisiyle tartışan ve kutlamalara katılan

dın özneler aracılığıyla etkinleştirdiğini görebilmekteyiz. ‘Türklük perdesi’nin⁵ de soykırım, katliam, devlet eliyle yok etme/kaybetme ve politik öznelerin yasının tutulmasının dahi engellenmesi gibi durumlarda teklige içkin şiddeti salık veren hallerini iktidar temsillerinde görebilmekteyiz. İktidar temsili olarak asker, jandarma, polis vb. tüm güç unsurlarına karşı olarak da kolektif kötülüğü ve kolektif suçu⁶ ifşa eden kadın temsillerini filmlerdeki kadın öznelerden alımlayabiliriz. Anne, eş, kardeş, çocuk ya da savaşçı vb. özne konumları içerisinde yer alan çoğu kadın karakterin hem kültür aktarımındaki hem de toplumsal bellek anlatımındaki temsillerinin Kürt Sineması bağlamında güçlü yansımaları söz konusu olan ifşalardaki temsillerini de tartışmaya açar. Hüseyin Karabey’in yönetmenliğini yaptığı *Were Dengê Min* filmindeki Berfê karakterinin anlattığı masalda, kültür aktarımcısı olduğunu görürüz; ancak Berfê anlattığı masalla sadece kültürel bir aktarımda bulunmaz aynı zamanda bellekteki iktidar temsillerinin de aktarımını yapar. Berfê’nin torunu Jiyan’a anlattığı kuyruğunu kaybetmiş olan tilki, film içerisinde Dengbêjlerin de anlatımında yer alır. Masal bir yanıyla Berfê’nin temsiline ve arayışına dönerken; diğer bir yanıyla da kültürün aktarım temsili yansıtır. Dolayısıyla babaanne ve torun arasındaki ilişki belleğin ve kültürün temsillerini yansıtır. Hatta Berfê ve Jiyan’ın Temo’yu (Berfê’nin oğlu, Jiyan’ın babası) kurtaracakları silahlı arama hikayeleri izleyici konumundaki özneleri geçmiş, şimdi ve gelecek ekseninde bir yüzleşmeye davet eder. Berfê’nin Jiyan’a anlattığı masal ve Temo’nun devlet tarafından zorla gözaltında tutulması söz konusu karakterin politik özne olarak temsili ve bellek akta-

kitleye müdahale eden dönemin Emniyet Müdürü Murat Çetiner’e atılmış olduğu tokatın; “İsimsizler” adlı dize içerisinde yeniden yorumlanarak hakikatin Türklük Perdesinden yeniden kurulduğunu görürüz. Söz konusu olan durumun öznesi olan Çetiner’in, Tuncel’i koruyan polis olarak konumlandırıldığını ve öteki/başka/terör/düşman olarak da yansıtılan öznenin yani Tuncel’in buradaki konumunu da milli kültürün, vatan olgusunun ve teklığın karşıtı olarak görürüz.

- 5 Arslan söz konusu olan kavramı “kimin, nasıl görüleceğini belirleyen egemen, normatif benlikler üretmekteki maharetlerine ve baskılayıcı gücüne dikkat çekmek üzere “Türklük perdesi”ni ideallik perdesi olarak” kavramsallaştırır. Bkz. <https://www.Sharftiler.com/parcalanma-ve-toparlanmaya-dair/>, Erişim tarihi: 01.04.22/15:15
- 6 Burada kolektif kötülük ve kolektif suç kavramını Maraş Katliamı üzerinden örneklendirmek istiyorum; çünkü eylemin öznelerinin iktidara içkin bireyler olması ve söz konusu olan katliamda oradaki çoğunluğun yer almış olması kavramın hem toplumsal alandaki temsiline hem de açığa çıkan katliamdaki şiddetin kötücül uzamına vurgu yapmak Basê’nin kolektif hafıza temsili de imleyen bir tanımlama olacaktır. Bu bağlamda Basê’nin temsili, kolektif kötülüğü/kolektif suçu açığa çıkartan bir konumda imlersek; Basê filmdeki öznellik temsili yanısıra, izleyici olarak da bizleri, hatırlamaya ve geçmişteki şiddetin temsillerini de yeniden hatırlatmaya davet eder. Bu bağlamda, Basê’nin karşı tarih aktarımı Türklük ethosunun “sakalayan ve unutturan” ikametini suskunluk içerisinde yıktığına tanıklık ederiz.

rımındaki aktifliğini de açığa çıkartır. Diğer filmlerde olduğu gibi *Were Dengê Min* filminde de egemen dil olan Türkçenin bilinmiyor olması kamusal alandaki temsil krizini açığa çıkarmış olsa da yaşadıkları bölgede konuşulan dilin Kürtçe olması bir başka konuyu da tartışmaya açar: Türklük perdesinin sinemada kabul etmediği dilin reeldeki karşılığının iktidar temsilleri karşısındaki reddi.

Hatırlamak ve Unutturmak Arasında Kürt Sineması ve Kadın

Hatırlamak ya da unutturmak kavramlarının kendi içindeki farklılığı ilk eylemin yani “hatırlamak” fiilinin öznesi olmak; ikinci eylemin yani “unutturmak” fiilinin nesnesi olmak olarak ifade etmek makale kapsamındaki filmlerin temsillerine dair de bir atıf olacaktır. Hatırlamak eylemini mekan, obje, ses ya da herhangi bir nesne üzerinden etkinleştirmek mümkünken; unutturmak hem şiddeti ve travmayı hem de korkunun karşı temsilinin kimliğini tartışmaya açar. Assmann’a göre “hükümdarlar sadece geçmişi değil aynı zamanda geleceği gasp ederler ve hatırlanmak isterler (Assmann2018:79).” Kuşkusuz hükümdarların hatırlatma eylemi olarak unutulmayacak işler yapması iktidarın hafızayla ilişkili eylemselliğini açığa çıkartırken aynı zamanda iktidarın kendilik krizini de yansıtır. Kalıcı olmanın bellekle olan ilişkisini katliam, soykırım ve savaş pratikleri üzerinden okuduğumuzda “iktidarın geriye yönelik meşruluk ve ileriye yönelik ebedilik kazandırma” eylemi olarak “bellek” alanını görebiliriz (Assmann2018:79). Bu minvalde her iki eylem için öznenin konumu ve temsili Kürt Sineması içerisinde önemli karakterleri tartışmaya açar. Basê, Nigar ve Berfê karakterleri sadece annelik temsilleri ya da şiddetin nesnelere olan temsiller değillerdir. İktidarın meşruluk krizi alanlarını reddeden ve “hatırlama” ve “hatırlatma” eylemleriyle de karşı hegemonik konumdan politik özne temsillerini yansıtmaktadır. Aslında burada önemli olan olgu kadın karakterlerin iktidar krizinin açığa çıkardığı şiddeti ve resmi tarihin ret ettiği olguları karşı tarih aktarımlarıyla kendi konumundan ifade ederek hatırlama eyleminin kolektif hafızadaki etkisini yansıtma biçimleridir. Nigar ve Berfê’nin Dengbej kültürüne dair hatırlama ve alımlayıcı olan izleyiciyi de hatırlatmaya davet eden öznellik konuları kolektifin ya da toplumsalın hafıza alanına etkin teması söz konusudur. Nigar ve Berfê Dengbejler aracılığıyla sadece sesi ve sesle açığa çıkan dildeki hikâyenin temsillerini hatırlamazlar; aynı zamanda mekânın ve yaşadıkları geçmiş dönemin de kültürel temsillerini açığa çıkartırlar. Kuşkusuz yönetmenlerin öznellik temsillerinde açığa çıkardığı bir bakış söz konusudur; ancak buradaki temsillerin kendi alanlarından yansıttıkları özne imajları hem karşı hegemonyayı hem de politik özne olma hallerini tartışmaya açar. Basê, Nigar ve Berfê’nin Türklük Ethosu’nun kendisini koruma adı altında çağırıldığı şiddetin öznelere karşı buldukları konumdan verdikleri cevapla hatırlama ve hatırlatma edim-

lerini güçlü kırlarlar. Bu durumu Basê üzerinden temellendirirsek; Maraş Katliamı'nın Türklük Perdesindeki reddine karşı olarak Basê'nin belleği yaşanmış olan şiddeti geçmişten şimdiki zamana taşır. Türklük Ethosu'nun yaşanmış olan katliamı "olay"⁷ olarak nitelemesine rağmen Basê katliamın şiddetini suskunluk içerisinde yaşar. Konuşmanın ve hatta kendi dilinin reddini suskunlukla temsil eder. Oğlu Hasan'ı bekleyişi de katliamın ardından yaşanan kaçıışı yansıtır. Bekleyiş ve suskunluk Basê şahsında katliamın tanıklığını yansıtır. Buna ek olarak, her üç film içindeki öznelerin hem kolektif hafızayı hem de politik özneler olarak siyasal alandaki dönemsel hafızayı aktifleştirmesi kadın temsillerinin yansıttığı imajların da güçlü olduğunu gösterir. Dolayısıyla Nigar da sadece 90'larda köyü boşaltılmış ve İstanbul'a zorunlu göç etmiş bir karakter değildir; aynı zamanda oğlu devlet tarafından kaybedilmiş bir annedir. Nigar'ın Cumartesi Anneleri'nden birisi olması ve bunu izleyici olarak bulunduğumuz konumdan alımlamış olmamız kuşkusuz siyasal alanın ve politik özne olarak Cumartesi Anneleri'nin hem mekân hem de kolektif bellekle ilişkisinin yansımasıdır. Öznelerin film içerisindeki kurgusal yaşamlarının gerçekle izdüşümünün kolektif hafızaya içkin hali iktidarın meşruluk krizini de sarsan bir gerçeklik alanını açığa çıkartır. Bu alan, Türklük Ethosu'nun meşruluğunu sarsarak, Kürt Sineması içerisindeki aktif öznellik konumlarının kolektif belleğe içkin halini kadın temsilleri aracılığıyla açığa çıkartır.

Hatırlamak/hatırlatmak veya unutmak/unutturmak eylemlerini Kürt Sineması içerisinde çoğu zaman temsil eden karakterler bellek öznelerini yansıtır. Buradaki bellek kavramı, Kürt Sineması içerisinde geçmiş, şimdi ve gelecek zamanları dikey kesen bir hat oluşturur. Söz konusu keşişim aynı zamanda toplumsalın hatırlama ve devletin unutturma pratiklerinin öznelerini açığa çıkarır. *Were Dengê Min* filminde Dengbêjlerin anlattığı masalda kaçakçılara dair atıf söz konusudur. Masaldaki atıf üzerinden Roboski'de yaşanan duruma dair hem aktarım hem de hatırlatma yapıldığını söylemek filmdeki temsil öznelerinin bulunduğu mekân ve konumla da ilişkilidir. Berfê ve Jıyan'ın Gevaş'taki silah arayışları izleyiciyi de onların yoluna dahil eder. Yol aynı zamanda hem devletle yüzleşmeyi hem de arayışın öznelerinin yaşadıkları şiddeti alımlamamızı sağlar. Berfê'nin askerlere verdiği cevapların duyulmuş olduğu halde duyulmamış gibi olması ve hatta Berfê'nin cevaplarının reddedilerek kesilmesi madunlaştırılan öznelerin kolektif bellek temsillerini yansıtır. "Be Deng/Sessiz" filminde bu durumu kesen bir sahne yer almaktadır. 80'lerde eşi tutuklu olan Zeynep'in cezaevi ziyaretinde konuşmadığını ve sessiz bir şekilde kocasına baktığını görürüz. Duvarda "Türkçe konuş çok konuş!" yazılı tabelanın asılı olması hem

7 Bkz. <https://www.cumhuriyet.com.tr/siyaset/mhpli-aycandan-maras-katliami-aciklamasi-aldi-olusturuluyor-tamamen-provokasyon-1894136>, Erişim Tarihi: 26.06.2021/10:49

Zeynep'in suskunluğunun sebebini açığa çıkartır hem de mekana hakim olan ideolojinin ve iktidarın da temsilini yansıtır. Zeynep'in konuşamamasındaki tek engel Türkçeyi bilmiyor olmasıdır. Anadili Kürtçe olan ve Türkçe bilmeyen Berfê'nin yaşadıkları da Zeynep'le aynıdır. Türkçe konuşamadığı için sesi duyulamayan hatta madunlaştırılan öznelerden birisidir.

Makale kapsamındaki filmlerde aktarılan olguların çoğunun toplumsal olarak bir karşılığının olması söz konusu olan filmlerdeki kolektif hafızanın⁸ temsillerini de yansıtır. Bu durumu *Dengê Bavê Min* ve *Kilama Dayîka Min* filmleri üzerinden açıklamak gerekirse, filmlerde yer alan Basê ve Nigar karakterlerinin Maraş Katliamı ve 1990'larda yaşanan devlet şiddetine karşı politik özne konularından kolektif hafızanın temsillerini siyasal alanla birlikte okumak gündelik yaşamdaki öznelerin kadın temsillerini alımlamamızı kolaylaştırır. Basê'nin bavulda sakladığı hakikatle, Nigar'ın Cumartesi Annesi olarak devletin şiddetini yok etme pratiğiyle yaşamış olması sinemadaki karşı tarih aktarımının belleğini temsil eder. Cumartesi Anneleri'nin Galatasaray Meydanı'ndaki temsili Nigar karakteri şahsında mekan ve bellek ilişkisini de açığa çıkartır. Hatırlatmak ve hatırlamadaki eylemsel pratikler kadar mekânın da toplumsal bellekteki performansının etkisi önemlidir. Basê özne olarak Maraş'da Kürt Alevilerine karşı gerçekleştirilen katliamın belleğini yansıtır. Şiddetin ve katliamın ardından kendi dilini dahi gizleyen Basê, çocuklarını korumak adına hatırlamak eylemini de bavula saklar. Bavul burada temsil olarak kolektif suçun belgesi olduğu kadar Basê'nin sakladığı gerçeklerle de korumaya çalıştığı çocuklarının geleceğinin güvencesidir. Saklamak ve hatırlamak fiilini de bavula kapatmak aslında Basê'nin kolektif bellek temsilini yansıtır. Burada Basê'nin susması pasif bir eylem değildir; aksine susmak ve içten içe gerçekleri saklayarak hatırlamak aktif olan öznenin koruma eylemidir. Kürt siyasal hareketinde "Em Ji Bîr Nakin/

8 Connerton "*Modernite Nasıl Unutturur*" adlı çalışmasında belleğin, Bergson'la birlikte felsefi düşüncede, Freud'la birlikte psikanalitik düşüncede, Proust'la birlikte otobiyografik edebiyatta merkezi bir önem kazandığını ifade eder (Connerton, 2012:11). Ancak belleğe ilişkin olarak çok fazla tasavvurun bulunduğu ve akademik yazınsal alanda söz konusu mefhumla ilişkin olarak farklı tanımlamaların yapıldığını söyleyebiliriz. Bu konuya dair, Wertsch "*Kolektif Bellek*" adlı makalesinde toplumsal bellek, sosyal bellek, kültürel bellek, bedensel bellek, tarihi bilinç ve hatırlatıcı savaşlar gibi tanımlamaların yazınsal olarak belleği tanımlamak üzere açığa çıktığını belirtir (Wertsch, 2015:149-150). Bu bağlamda makale kapsamında kavramı toplumsal ve kolektif üzerinden tanımlayarak Kürt Sineması içerisindeki evrenine ilişkin olarak da kavramın hatırlama ve unutturma politikasını da kolektif ve iktidar bağlamında değerlendireceğim. Bellek mefhumunu toplumsal ve kolektif üzerinden açıklama sebebim de Kürt toplumunun sinema olarak belleği karşı tarih aktarımı olarak yansıtması ve aynı zamanda devletlerin resmi tarih argümanlarına dair karşı hegemonya konumundan toplumsal veya kolektif hafızayı aktifleştirmesinden kaynaklanmaktadır.

Unutmayaçağız” ifadesi salt olarak unutmamanın değil aynı zamanda toplumsal olarak da hatırlamanın politik inşasına ve unutturmadaki muktedir olana referans taşır. Bu minvalde filmlerde de unutturmaya karşı hatırlama eylemlerini politik bir tavır olarak da görebilmekteyiz. Söz konusu olan politik tavrın öznelere olarak filmdeki kadın karakterlerinin temsil evrenleri bu bağlamda önemlidir; çünkü karşı tarihin aktarımında politik özne olarak kadın temsillerin, karşı hegemonik konumu kolektif hafıza ile ilişkilendirmeleri önemlidir.

Halbwachs’ın çalışmalarındaki ana tezi “belleğin sosyal koşullara bağlılığı” olarak açıklayan Assmann, Halbwachs’ın belleği “bireysel bir belleğin oluşması ve korunması için şart olan sosyal çerçeveye” ilişkilendirdiğini ifade eder” (Assmann, 2018:44). Halbwachs, sosyal çerçevenin/cadres sociaux insanların hatıralarını sabitleyeceği ve yeniden hatıralarına ulaşabileceği belleğin açığa çıkmasında başat bir rol oynadığını belirtir (Halbwachs, 2017:10). Söz konusu olan bu durumdan yola çıkarak belleğin oluşumunda toplumsalın güçlü rolü olduğunu ve bireyin mutlak yalnızlığında tek başına hafıza oluşturamayacağını söyleyebiliriz. Toplumun sosyalizasyon süreci bellekle güçlü bir ilişki içerisindedir. Tek tek bireylere ait olan belleğin toplumsal olarak belirlendiğini ifade eden Assmann, toplumsal belleğin güçlü bir kavram olduğunu vurgular. Kuşkusuz bellek toplumlara değil bireye aittir; ancak “toplumlar üyelerinin belleğini belirler.” Assmann toplumsalın bellekle ilişkisi ve farkındalığın bu hatırlamadaki işlevine dair de şu vurguyu yapar: “En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur. Sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamayız, aynı zamanda onların anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırlarız. Her şeyden önce başkaları tarafından sosyal açıdan belirlenmiş anlamları bağlamında algılarız. Çünkü ‘farkındalık olmadan hatırlamak mümkün değildir” (Assmann, 2018:44).

Dengê Barê Min filminde eşinin gönderdiği ses kaydında Basê sadece eşini hatırlamaz aynı zamanda Maraş Katliamı sürecindeki kolektif kötülüğün şiddetini de hatırlar. Basê burada sadece hatırlayan özne değildir, izleyici konumundan baktığımızda Basê’nin öznellik hali aynı zamanda hatırlatıcı olanın da temsilidir. Filmdeki hatırlama pratiği salt ses ve bellek arasındaki ilişki değildir aynı zamanda Basê’nin yaşadığı sürece dair farkındalığıdır. Kimliğin ve inancın farklı olmasının ulus devlet zeminindeki meşrulaştırılan şiddete karşı açığa çıkan farkındalığı yansıtan Basê, oğlu Mehmet’e geçmişe ve babasına dair hiçbir aktarımda bulunmaz. Basê, anlatacağı geçmişin Mehmet’in de peşine düşeceği bir gerçek olmasından korkmaktadır. Çünkü buradaki gerçek kolektif kötülüğün temsilindeki devlet şiddetidir. Bu bağlamda Mehmet ve Basê arasındaki diyalog bellek ve unutturmaya dönük önemli bir izlek sunar:

Basê: Yemeğini yesene.

Mehmet: Kasetler nerede?

Basê: Ne kaseti?

Mehmet: Babamla ilgili hiçbir şey hatırlamıyorum.

Basê: Attım gitti. Ne yapacaksın kasetleri? Sana faydası ne? Faydası olsa da vermem zaten.

Mehmet: İnsanın geçmişini bilmesi kötü mü?

Basê: Ne diye bunların peşine düşüyorsun Mamo? Yemeğini ye.

Mehmet: Yine sofradaydık. Sen, ben, dedem, ninem vardık. O zaman köydeydik. Babam da izindeydi. Ne olduysa ben yemedim. Tokum dedim. Babam da kızdı. "Saçma sapan konuşma yine şımardın, yemeğini ye kalk." dedi. Ben de duymazdan geldim. Kalkmaya yeltendim. Elinde ekmeğe vardı ekmeğe yüzüme vurdu.

Basê: Ekmeğe yüzüne vurmuşmuş. Yalan söyleme baban sizi dövmezdi. Ne zaman seni dövdü? Dövmüşmüş.

Mehmet: Anne? Niye kızdın? Aklıma geldi, anlattım. Ne var bunda?

Basê'nin hatırlatmak istemediği geçmişteki şiddet Mehmet'in de hatırlamak istediği var olma sebebi olan geçmiş, filmde güçlü bir karşıtlığı açığa çıkarır. Basê hem anne hem de eş olarak sakladığı şey sadece devlet şiddeti değildir, aynı zamanda oğlu Mehmet'in uzak durmasını ve korunmasını sağladığı bir gelecek tahayyülüdür. Kasette saklı olan sesin ifşa ettiği geçmişteki gerçeğin Basê için unutturulması gereken bir durum olması yaşanmış olan şiddetin yıkıcı etkisini de korku zemininde açığa çıkarır.

Günümüzdeki siyasal alan ve gündelik yaşam içerisindeki eylemlere iktidar alanından baktığımızda söz konusu durumun aynı şekilde yapılandığını görebilmekteyiz. Bu bağlamda geçmişe dönük meşruluk ve geleceğe yönelik ebedilik kazanan eylemsel pratikler üzerinden Kürt Sineması'ndaki temsilleri tartışmak gerekirse; dil mefhumu ve terör olarak adlandırılarak bireylerin fişlenmesi ya da köylerin yakılmasını örnek olarak verebiliriz. Dil iletişim kurabilmenin ve hak talep edebilmenin en önemli aracı olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla dilin unutturulması aynı zamanda belleğin de unutturularak geleceğin gasp edilmesine zemin hazırlar. *Dengê Barê Min, Were Dengê Min ve Kilama Dayîka Min* filmlerini bu bağlamda analiz ederek dil ve hatırlama-unutturma pratiğini tartışmak gerekmektedir. *Were Dengê Min, Kilama Dayîka Min, Dengê Barê Min* filmlerinde Kürtçeye dair ve gündelik yaşamda Kürtçenin konuşulmasının iktidar zemininde açtığı yarığa bellekle ilişkili olarak göndermeler taşır. *Were Dengê Min* filminde Berfê Türkçe bilmemektedir. Ev baskını olduğunda asker "Silah nerede?" diye sorduğunda Berfê cevabı Kürtçe olarak verir. Türkçe bilmediği içinde askerlerin hiçbir talimatına uymaz. Berfê, oğlu gözaltına alındığında as-

kerle olan bir başka karşılaşmasında iletişimi torunu Jîyan kurar. Asker Berfê'ye yapacağı aktarımı Türkçe olarak ve bağırarak anlatır. Söz konusu durum ege- men dil karşısında şu şekilde açığa çıkar: Farklı dillerin konuşulmasından dola- yı iletişimsel anlaşmazlığı idrak etmeme ve konuşulanı duymama veya algıla- yamama gibi yorumlanmasına zemin hazırlar. Bu aynı zamanda iktidarın dilini konuşmuyor olmanın sağır/dilsiz/anlama eksikliği yaşama gibi bedensel eksik- lik olarak yorumlandığını ortaya koyar. Oysaki burada olan durum bedensel ya da idrak anlamında bir eksiklik değildir: Türklük Sözleşmesinden ya da Türklük Perdesinin kabulünde yer alan dilin dışında farklı bir dilin konuşulduğunun reddidir. İktidarın bedensel ya da anlamsal olarak eksik gördüğü öznenin farklı bir dili konuşuyor olması gerçeği inkâr ve kabul arasındaki çizgiyi de göster- mektedir. Diğer yandan durum salt olarak idrak edememek ya da duymamak değildir; filmde açığa çıkan sorunsal farklı dilin konuşulması ve ulus-devlet sis- tematiği içerisindeki tek dile karşı olarak unutturulmak istenen başka olanın/ öteki olanın dilinin varlığıdır. *Kilama Dayîka Min* filminde Nigar karakteri de Berfê gibi Türkçe bilmez. Genellikle özel alan içerisinde gördüğümüz Nigar'ın oğlu Ali'nin görev aldığı okula gittiği sahnelerde bile Kürtçe diyalog kurduğunu görürüz. Türkçe öğretmeni olarak devletin resmi kurumunda görev yapan Ali Türkçe ders verirken; resmi olmayan Kürtçe dilini de Kürt siyasal hareketinin kurumları içerisinde öğretmektedir. Nigar'ın 90'lardaki yaşanan siyasal süreç- lerde devlet tarafından kaybedilmiş oğlunun da köy öğretmeni olduğunu ve Türkçe dersinde öğrencilerine Kürtçe hikâye anlattığını görürüz. Tahtada "Ders: Türkçe" yazıyor olmasına rağmen öğrencilerin anadilinin Kürtçe olmasından dolayı doğal olarak dersin işleyişinin Kürtçe olması güçlü bir atıftır. Filmin ilk sekansında yer alan köy öğretmenin öğrencilerine anlattığı Kürtçe hikâyenin yer aldığı sahne ile son sekansta yer alan Ali'nin Kürtçe anlattığı hikâye aynıdır. Başlangıç ve son aynı noktada biter. Buna ek olarak, filmde Nigar karakterini canlandıran Zübeyde Ronahî'nin film gösterimindeki açıklaması dil ve iktidar karşılaşmasına dair güçlü bir temsili de açığa çıkarır:

Festivalde ben hep kendimi Kürt olarak tanıttım. Festivalde de bana Türk diyor- lardı. İngilizce bilmiyorum ama Türk kelimesinin geçtiği her cümleyi kesip, ben Kürdüm diyordum. Sırf film için ve Kürtlerin isimleri duyulsun diye notere gidip, Işık olan soyadımı Ronahî yaptım. Festivale beyaz yazmamla gittim.⁹

Dengê Bavê Min filminde de dil ve iktidar arasındaki ilişki unutturma pratiği- nin açığa çıkmasına sebep olur. Burada unutturulmaya çalışılan şey aynı zaman- da Alevi Kürt bir ailenin dil üzerindeki belleğidir. Basê Mustafa'nın ses kaydını dinler. Ses kaydı içeriğindeki vurgular bu minvalde önemli bir atıf taşır:

9 Bkz. <https://m.bianet.org/bianet/yasam/195319-annemin-sarkisi-nin-nigari-zube- yde-ronahi-hayatini-kaybettti>, Erişim Tarihi: 18.04.2021/11:49

Basê? Nasılsın iyi misin? Hasan nasıl? Mehmet nasıl? Sizi çok özliyorum. Kar yağıyor mu? Ev çok soğuk mu? Paranız var mı? Paranız yoksa bankadan çekip harcayın. Anneme, babama, çocuklara çok iyi bak. Seninle Kürtçe konuşmak istemiyorum. Türkçe konuşunca dediklerimi anlıyor musun? Basê? Çocukları böyle yetiştiremezsin. Okuma-yazma öğren. Çocuklar hastalansa doktora götürmeyeceksin. Neyse sen dediklerime de kırılırsın. Sen bana aldırma Basê beni yerimden yurdundan ettiler. Buraya geldiğimden beri moralim çok bozuk. Başımıza gelenleri hatırladıkça gözlerim doluyor. Ama sen çocuklara hiçbir şeyden bahsetme tamam mı?

Basê'nin ve çocuklarının öğrenmek zorunda olduğu Türkçe aynı zamanda unutmak zorunda oldukları anadilleri olan Kürtçeyi de başka sahneler içerisinde görürüz. Basê'nin dinlediği Mustafa'nın ses kaydından da anladığımız üzere Türkçe konuşmayı bilmediği ve çocukların da Türkçe konuşmadığıdır. Mustafa yaşanan katliamdan sonra aile üyelerinden herhangi birisinin kimliğinden dolayı dışlanması ya da öldürülmesine karşı anadilleri yerine Türkçeyi konuşmalarının önemli olduğunu düşünür. İktidarın hatırlanmasını istemediği ve onların unutmak zorunda oldukları anadildir. Basê oğlu Hasan'la yaşadığı bir anıyı Mehmet'e anlatır:

Bir gün yine böyle yağmur yağıyordu. Hasan okuldan gelmemişi. Bekledim, dışarı çıktım. Bir baktım koşa koşa geliyor. Beni geçti. Kitaplarını arkasına aldı. "Ne oldu Hasan?" dedim. Merdivenlerden aşağı indi hızla. Tüfeği almış. "Hasan ne yapacaksın tüfeği?" dedim. "Köpekleri öldüreceğim," dedi. Yalvardım yakardım. "Bırak ne oldu?" dedim. "Öğretmen herkesin anne-babasının ismini soruyordu. Sıra bana geldiğinde ben de annemin adı Basê, babamın adı Mustafa dedim. Bütün sınıf güldü, öğretmen güldü. Gidip onları öldüreceğim," dedi. Ben de "Hasan gülsünler, bir şey olmaz. Gel yavrum etme eyleme," dedim. "Sonra bana kimliğini ver," dedi. Kimliği verip tüfeği elinden aldım. Kimliği alıp gitti. "Gel gideceğiz," dedi. Resmi bir daireye gittik. Memur bana "Parmağını boyaya bas," dedi. Sonra "Kâğıda bas," dedi. Ben de basıp kimliğimi aldım. Aradan zaman geçti. Bir gün hastaneye gidip kimliğimi verdim. İsmi okunan hastalar içeri girdiler. Benden sonra gelenler de içeri girdi. Ben de hemşireye sinirlendim. "Niye benden sonra gelenler muayene oldu, benim adımlı okumadınız. Onlar torpilli mi?" dedim. Bu arada doktor masanın üstündeki kimliği kaldırıp dedi ki: "Senin değil mi? Sabahtan beri Asiye Doğan diye çağırıyoruz. Bu senin kimliğin," dedi. Utandım, çekip eve geldim. Hasan bana hep Asiye Hanım diyordu. Meğerse adımlı değiştirmiş. Okuma-yazma bilmiyorum ki adımlı okuyup ne olduğunu bileyim. İşte bud a geçti, gitti.

Basê'nin okuma yazma bilmiyor olması ve Türkçeyi öğrenerek çocuklarına öğretmiş olması güçlü kadın temsilini açığa çıkarır. İktidarın geçmişi unutturma pratiklerinden olan katliam ve dilin yok sayılmasına rağmen Basê Mustafa'ya

gönderdiği ses kaydı ve bavulda sakladığı geçmiş gazete kâğıtlarıyla belleğe ilişkin eylem alanının hatırlamak ve yüzleşmek olduğunu açığa çıkarır. Kendini söz konusu olan olayları anlatmamakla koruma altına alırken çocuklarını da bu yaşanmış olayları gizleyerek korur.

Söz konusu olan *Dengê Bavê Min, Were Dengê Min ve Kilama Dayîka Min* filmlerinde iktidarın geçmişteki belleğe müdahalesi ve gelecek mefhumuna ilişkin olarak da unutturma pratiğini uygulamış olması güçlü temsillerle açığa çıkmıştır. Bu bağlamda politik özne olarak bireylerin söz konusu alanlara dair filmdeki savunma mekanizmaları unutturmaya karşı güçlü eylemleri tartışılabilir kılmaktadır. Basê karakterinin geçmişi saklamasına rağmen kim olduğunu unutmaması; Berfê'nin oğlunu kurtarabilmek için Türkçe bilmemesine rağmen yaşadığı köyden bir başka köye gidip silah araması; Nigar'ın köy öğretmeni olan oğlunun devlet tarafından kaybedilmesine rağmen diğer oğlunun da öğretmen olması ve Kürtçe ders vermesi iktidarın pratiklerine karşı öznelerin eylemsel alanını ve unutturmaya karşı verdikleri cevapları göstermektedir.

Ses ve hatırlama arasında kurulan bellek ilişkisi de önemlidir. *Dengê Bavê Min ve Kilama Dayîka Min* filmlerinde kasetlerdeki sesler aynı dokuda bir temsili taşır. Burada *Min Dît/ Ben Gördüm* filmini de ekleyerek bir açıklama yapmak aslında salt anne olan özneler için değil çocuk olan özneler üzerindeki sesin de temsiliğini tartışılabilir kılmaktadır. *Dengê Bavê Min* filmindeki Basê'nin sakladığı Mustafa'nun ses kayıtları sadece kurulan iletişimin kaydı değil aynı zamanda o dönemde yaşadıkları korkuyu, şiddeti ve saklanma duygusunu da açığa çıkarmaktadır. *Kilama Dayîka Min* filminde Nigar'ın istediği Seydoyê Silo'nun kaseti sadece Dengbêj kilamlarında/şarkılarında aranan mekânla sesin bellekle olan ilişkisini aktarmakla kalmaz aynı zamanda Nigar'ın duyduğu sesle, yaşamış olduğu dokuyu yeniden anımsamasını sağlar. Nigar'ın İstanbul'da yaşadığı evden kente bakışı ve gördüğü binalara rağmen arkadan gelen Dengbêj kasetinin sesiyle geçmişe ve mekâna dönük anımsama sahnesi önemli temsillerden birisidir. Nigar, kentteki binalara ve yapılanmaya baktığında arka plandaki Dengbêj sesiyle ovada at süren birisini ve dağları hatırlar. *Min Dît* filminde de Gülistan ve Fırat'ın yanlarında taşıdıkları kaset sadece annelerinin sesini onlara hatırlatmaz aynı zamanda evde yaşadıkları güven duygusunu ve sevgiyi de onlara geri verir. Ses ve sesin açığa çıkardığı bellek üzerinden kurulan ilişki üç film içerisinde, belleği ve uzamı buluşturan güçlü temsilleri açığa çıkarır.

Bellekteki Geçmişin Travmasına Rağmen Hafıza Özneleri

Kürt Sineması'na baktığımızda “*travma kavramı nasıl ki 1990'ları anlatmaktadır, 2000'leri anlatan post-travma kavramı da toplumsal bellekten, us yarılmasından arta kalan tekil belleğin parçalanmış ruh hallerine kadar uzanan yansımaları ve toplumsallığı*

zaman ve mekan algısı üzerinden yeniden okumamızı sağlar (Sustam, 2014: 149-223)“ Bu okumanın toplumsal ya da kolektif hafıza üzerindeki farkındalığının da sinemadaki yansımaları öznelere geçmişe dair belleği konuşması ve temsil etmesi olarak yorumlayabiliriz. Buna ek olarak, bellekteki geçmişin travması salt bir şekilde geçmiş zamanı kapsayan bir durum ya da olgu değildir; aynı zamanda şimdiyi ve geleceği de kesen bir anlama sahiptir. Dolayısıyla resmi tarihe karşı verilen cevapların çoğunda geçmişteki belleğin travmatik öğeleri söz konusudur. “Beyaz Toros” marka araç sadece 90’ları imlemez aynı zamanda 1970’lerden 2000’lere kadar geniş bir uzamda yer alan devlet şiddetini ve şiddetin öznelere de açığa çıkartır. Beyaz Toros olarak adlandırılan ve bir dönemin temsili olan bu araba sinemadan önce sözlü temsili ve bir dönemin hafıza simgesi olmuştur. Kürt Sineması’nın 2010 sonrası üretimleri içerisinde fazlasıyla yer alan ‘Beyaz Toros’lar hem 90’lı yılların sözlü temsiliyi görselleştir hem de bir dönemin iktidar şiddeti nesnesini ve faili meçhul cinayetlerin belleğini ifade eden bir simgeselin aktarımını oluşturur. Kürt Sineması bu minvalde söylemsel alanın görsel temsiliyi de sunmaktadır. Görselleşen bu temsiliyi kadın öznelere ilişkili aktarımının yer aldığı çoğu film, Assmann’ın “*farkındalık olmadan hatırlamak mümkün değildir*” (Assmann, 2018:44) ifadesini geçmişten günümüze taşır. Sinemadaki temsiller bağlamında bu farkındalığı ifade edersek geçmişteki travmanın karşı tarih aktarımını söz konusu olan devlet şiddetinin farkındalığı¹⁰ olarak yorumlayabiliriz. *Kilama Dayika Min* filmindeki başlangıç sekansında Nigar’ın köy öğretmeni olan oğlunun ders verdiği sınıftan apar topar alındığı ve “Beyaz Toros” a¹¹ bindirilerek götürüldüğü görülür. Başlangıç olan bu sahne aslında Nigar’ın belleğindeki bir temsili imlerken izleyici konumundaki öznelere için de hem farkındalık hem de hak temelli arayışın simgesel öznesini görselleştiren bir uzamı yansıtır. Oğlu Ali ile kurduğu diyalogda Nigar da tıpkı Basê karakteri gibi aktif bir aktarımcıdır. Bir oğlu devlet tarafından 90’larda kaybedilmiş olmasına rağmen hem kendi kültürünü (anadilin, Dengbêj kültürünün ve gündelik yaşamda var olan -biber kurutma, erişte kesme vb.- eylemlerin devamlılığı) hem de Kürtçeyi oğluna öğretmiş olan Nigar karakteri politik özne olarak karşı hegemonik konumundaki temsiliyi de güçlü bir şekilde yansıtır. Diğer oğlunun öğretmen olduğu okuldan Beyaz Toros’la alınarak devlet eliyle yok edilmesi, Nigar’ın bellek öznesi olarak izleyiciyi hatırlatan ve geçmişteki travmanın farkındalığını açığa çıkaran bir konuma davet ettiğini de görürüz. Oğlunun çerçevedeki resmini ve

10 Buradaki farkındalık yaşanmış olan travmanın öznelere ya da nesnelere hem siyasal alan içerisinde hem de zaman ve mekan mefhumlarını dahil ederek politik öznellik konumundan yorumlamak olarak özetleyebiliriz.

11 Bkz. Gökçer Tahincioğlu, *Beyaz Toros Faili Belli Devlet Cinayetleri*, Doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul, 2013.

kıyafetlerindeki tozu almaya çalışan Nigar, devlet eliyle kaybedilen oğlunun bir gün geleceğine olan inancını hiç kaybetmemiş olduğuna da tanıklık ederiz. Bu açıdan da Nigar bekleyen özne olarak konumunu annelik temsili ile yansıtırken aynı zamanda da bu bekleyişin sebebi olan sürecin temsillerine de karşı hegemonik konumdan sorular yöneltir: “Evladım nerede?”

Kürt Sineması kapsamında travmanın aktarımını çoğu zaman tanıklıkların temsillerinde görebilmekteyiz. Geçmişteki travmaların şiddeti Auschwitz’i anlatacak şiirin olmadığı gibi Enfal’i, Şengal’i ve Roboski’yi de anlatacak herhangi bir sanat çalışmasının olamayacağını yeniden düşündürür; ancak Gürbilek’in de ifadesiyle “*felaket geriye hiçbir tanık bırakmadan imha etmeye yöneldiği için, anlatmak gerekir* (Gürbilek, 2015:126).” Buna binaen *Dengê Bawê Min* filmindeki Basê karakterinin tanıklığıyla belleğin yani katliama tanık olan öznenin temsili görebilmekteyiz. Dolayısıyla Dersim Katliamı, Maraş Katliamı ve Enfal Katliamı (Bozarslan 2011, Bozarslan 2014, Bozarslan 2015) gibi soykırımların tanıklıklarıyla sinemanın uzamı belleğin aktarımını ve hakikat üzerine de sorgulamamızı güçlü kılar. Gürbilek, “*nasıl kültürün dehşet hiç yaşanmamış gibi yoluna devam etmesinde kurbanlara yapılmış bir haksızlık varsa, anlamsız bir dehşete anlam kazandırmakta da kurbanlara yapılmış bir haksızlık vardır,*” ifadesi; “*Auschwitz’i anlatmak barbarlıktır; Auschwitz’i anlatmamak da barbarlıktır,*” (Gürbilek, 2015:125) vurgusunu yeniden sorgulatar. Bu bağlamda Kürt Sineması’nın evreninden şu yorumu ifade etmek kuşkusuz Auschwitz’i yok sayan bir düzlem olmaması gerekir; ne yazık ki Enfal, Maraş, Dersim Tertelesi ve Şengal’de yaşanan katliamlar Auschwitz’in son olmadığının da örneğini gösteren niteliktedir. Bu bağlamda Kürt Sineması içerisinde, Enfal’i, Şengal’i, Roboski’yi, Dersim’i, Maraş’ı anlatmak barbarlıktır; Enfal’i, Şengal’i, Roboski’yi, Dersim’i, Maraş’ı anlatmamak da barbarlıktır. Daha birçok örneği bu cümleler arasında sadece yaşanmış coğrafyaların adlarını yerleştirerek yaşanan katliamların aktarımının sadece bir anlatım olmayacağını aynı zamanda acının tarifinin de mümkün olmadığını açığa çıkarır. Yaşanmış olan travmatik tarihsel sürecin, sanat olarak icrası ve ağıtların bir tür iletişim dili olarak kullanıldığı Kürt Sineması’ndaki coğrafya, sinemasal olarak sadece kader değildir aynı zamanda belleğin de temsildir. Özcesi, coğrafya sadece kaderin mekânı olarak değil aynı zamanda belleğin de temsilcisi olarak yer alır. Katliamda/soykırımda/savaşta katledilen ve tek tek isimlerini hatırlayamadığımız çoğu kişiyi mekânla ya da coğrafya ile ifade ederiz. Özneler ya da yüzler anımsama pratiğinde bir temsil olarak belleği ifade etmezken; Enfal dediğimizde ya da Şengal dediğimizde söz konusu katliamın hem ölçeği hem de niteliği anımsama olarak karşımıza çıkar. Katliam ya da soykırım olarak adlandırılan süreçlerin öncesinde tanımlanan mekân hem bir coğrafya temsildir hem de kimliğin temsili olarak siyasal alandaki süreçleri de yansıtır. Dolayısıyla siyasal alanın eylemsel pratiği ve niteliği bu mekânların veya coğrafyanın etkisini açığa

çıkartır. Rojava dediğimizde bellekte açığa çıkan esas temsilin kadın mücadelesi ve yeniden inşa kavramları olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle “*Mal/Ev*” ve “*Navê Min Li Ser Kevirekî Ye/Benim Adım Taş Üzerinde*” filmleri bu bellek temsili açığa çıkaran önemli örneklerdendir. Zilan Hemo’nun *Navê Min Li Ser Kevirekî Ye* adlı filminde savaştan sonra kızının cansız bedenini arayan annenin temsili yer alır. Filmde mezarlık alanı sadece ölen kişilerin defnedildiği bir alan değil aynı zamanda bayraklarla ve yazılı ifadelerle de politik diskurun yansımalarıdır. Ölen kişilerin taşıdığı şehit unvanı ve mezarlık alandaki bayraklar hem siyasal diskurun simgesel temsili hem de bölgenin hakim ideolojik perspektifini yansıtmaktadır. Hatırlatmanın simgelerini de mezar taşlarındaki isimlerden ve ifadelerden görebilmekteyiz. Ölen kişilerin artık kendi söylemini oluşturamadığı yani aktif olamadıkları alanda yaşayanların kullandığı simgeler ve söylemlerle siyasalın en güçlü temsilleri aynı zamanda bu mekânda şekillenir. Bu minvalde ölen sadece kişiler olur ancak siyasal diskur ve temsil hem söylemsel alanın mezar taşındaki ifadelerinde hem de bayraklarla kendini inşa eder. Bu inşa bir yanı sıra savaşın yarattığı travmaya karşı olarak söylemin ve mekanın temsil öznelerinin gücünü yansıtır. Mezarlık alanına gelenler, mezarları suladıktan sonra ölen kişilere bakarak savaşın ve savaştan sonraki kurtuluşun temsili olmalarından dolayı saygılarını simgesel olarak iletirler. Hemo’nun mezarlık alanını anne karakterinin arayışı içerisinde vermesi, Rojava’daki filmlerin hem siyasal söylem alanını yansıtmaları açısından önemlidir hem de annesi tarafından aranan genç kadının bu mezarlıktaki diğer kişilerden farklı olmadığını yansıtır. Bu bağlamda mezarlık alanı savaştan sonraki hatırlamanın yani belleğin kurucu mekanı olarak geçmişin travmasını ve yaşanan kaybı unutmama alanı olarak karşımıza çıkar. Bu minvalde *Kilama Dayîka Min ve Dengê Bavê Min* filmlerindeki geçmişin travmasına karşı belleğin kurucu mekanı olarak sesin ve mekanın temsillerini kadın özneler üzerinden alımlarız. Bachelard “*Mekanın Poetikası*” adlı çalışmasında mekanı arı peteği ile özdeşleştirir ve bu peteklerin içerisinde zamanın sıkıştırılmış bir şekilde var olduğunu ifade eder. Zaman ve mekân aslında bu yorumda aynı zamanda anımsama pratiği ile de ilişkilidir. Kürt Sineması’nda zaman, bellek ve mekân arasındaki ilişki de Bachelard’ın şu açıklamasına denk düşer: “Mekan her şeydir burada, çünkü zaman, hafızayı canlandırmaz artık. Hafıza (ne gariptir ki!) somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miadı dolmuş süreler yeniden yaşanamaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; Mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar (Bachelard, 2014:39).”

Bu bağlamda nesne olan ev mefhumu ve özne arasındaki ilişki Kürt Sineması’nda yaşanan yerle de kurulan ilişkiyi bellekle açığa çıkarır. *Kilama Dayîka Min*

ve *Dengê Batê Min* filmlerinde bellek ve mekana ilişkin olarak önemli temsiller yer alır. *Kilama Dayika Min*'da Nigar'ın hatırladığı ve gitmek istediği memleket aynı zamanda kendisinin temsilini bulduğu ve kimliksele olarak ait hissettiği zamanı imlerken; Basê'nin ayrılmak istemediği ve kayıtlı kasetlerde dinleyerek anımsadığı geçmişteki ait olduğu mekan da aynı imi yansıtır. Oğlu Mehmet'in Basê'yi kendi yaşadığı yere gelmesini istemesi, Basê için geçmişini terk etmesi anlamını taşıırken; Ali'nin Nigar'ı köye gitmemesi konusunda sakinleştirmesi de geçmişe dönmenin mümkün olamayacağı anlamını taşır. Basê geçmişi terk etmezken, Nigar terk edilen geçmişe dönmeyi ister. Arzulanan geçmiş her iki filmde de mekanla ve evle ilişkilidir. Özlenen şey mekanın açığa çıkardığı bellek ve aidiyettir.

Yıldız, tanıklık, bellek ve arşivin sinemadaki aktarımı ve seyircinin bu aktarımı alımlaması üzerine "*Dersimin Kayıp Kızları*" adlı filmine atıfla şu açıklamayı yapar: "Travma görüntülerini yüzler olarak okumak 'seyirciye bir sorumluluk yükleme, travmatik geçmişi hatırlama ve dile dökme yolu sunabilir' aynı zamanda böyle karşılaşmalar, 'seyircilerin sorumluluklarını inkâr edebilmelerine engel olan ve onları etik özneler olarak sürece dâhil eden bir işlev görebilir" (Yıldız, 2021:200). Söz konusu bu işlev alıcıyla verici arasındaki mesafeyi kaldırır. Basê, Nigar ve Berfê salt bir şekilde gören özne değildir aynı zamanda izleyici konumunda olan bizlerin söz konusu devlet şiddetinin travmasını alımlamamızı sağlayan politik özne temsilleridir. Bu durumu çözümlmek için Berfê'nin hem bellek hem de karşı hegemonik konumdaki politik özne olma haline bakmak önemli olacaktır. Berfê filmde karşı hegemonik alanın temsilini yani politik özneyi yansıtır. Korucularla olan diyalogu ve onların "üç kuruşa kendilerini sattıklarını" ifade etmesi önemlidir. Korucubaşı Kasım ile gerçekleştirdiği diyalogda "senin nasıl bir köle olduğunu biliyorum" diyerek; Kasım'ın devletle uzlaşmış olmasına vurgu yapmaktadır. Berfê'nin konumu bu bağlamda oğlu tutsak alınmış olmasından ve ideolojik olarak politik özne konumundan dolayı devletle uzlaşma zemini olmayan bir bireydir. Berfê'nin "silah beladır, asla bulundurma" ve dengbêj Casım'ın da filmin sonuna doğru söylediği "silahın gölgesi düşmemelidir barışa" söylemleri her iki öznenin ve yönetmenin bakışının temsildir. Barış tahayyülü ve talebini Berfê'nin söylemsel alanından ve eylemsel pratiklerinden de görebilmekteyiz. Silahı son sahnede gömmesi ve Jîyan'a silahın bela olduğunu ifade etmesi söz konusu olan "barışın" istenmesiyle ilişkilidir. Son olarak Karabey'in filminde yer alan ve filmin ilk başlarında ekmek pişirerek gözaltına alınan erkeklerin durumunu konuşan kadınlar orada yaşayan kişilerdir. Filmde yer alan oyuncular yereldeki kişilerden oluşur. Söz konusu duruma dair Karabey'in şu açıklaması da önemlidir:

"...filmde doğal mekânları kullanmak, insanların kendilerini canlandırmasına izin vermek benim için önemlidir. Mesela Feride Anne'yi (Gezer) orada

bulduk. Feride Anne'nin eşi yirmi yıldır İnsan Hakları Derneği'nin yöneticisiymiş. Başlarına binlerce olay gelmiş zaten, filmde anlatılan hikâyeyi de o yüzden çok iyi biliyor kendisi. Ama aynı zamanda gerçekten de içine oyuncu kaçmış biri. 230 Bahsettiğiniz ekmek yapan kadınlar da Barış Anneleri'ydi. Savaşı, bütün acıları yaşamış, Van'ın köylü kadınlarıydı. Başlarına gelenler bilinçlenmelerini sağlamış ve kendilerini ifade etmelerini zorunlu kılmış.”¹²

Savaşı ve 1990'lardaki devletin kaybetme ve yok etme pratiğini, faili meçhul olarak adlandırılarak kişilerin katilinin hiçbir zaman bilinmediği süreçleri yaşayan Barış Anneleri ya da Cumartesi Anneleri gibi Berfê de oğluna kavuşmak için kamusal alanda devlet mefhumu ile yüzleşmeyi kabul eder. Türkçe bilmiyor olmasına rağmen kamusal alandaki söylem hakkını torunu Jîyan vasıtasıyla kuran Berfê, devletle uzlaşmış olan koruculara da verdiği eleştirel cevaplarla söylemsel alanını inşa eder. Berfê karakteri Karabey'in yukarıdaki ifadesinde yer alan bakışında temsilidir. Başına gelen olaylardan dolayı Berfê karakteri kendisini kamusal alanda devlet mefhumu ile yüzleşecek ve hatta hak arayışına dahi sürükleyecek bir noktaya taşımıştır. Torununu da bu minvalde öğütleyen Berfê, hem kültürün temsilcisi olarak aktarımcıdır hem de belleğin aktarımcısı olarak hak arayışının temsilcisidir

Son olarak Kürt Sineması'nda savaştan ve soykırımdan kurtulanların tanıklıklarıyla gerçekleştirilen sözlü tarih çalışmaları hem belleğin performatif alanını hem de tanığın belleğiyle açığa çıkan toplumsalın hatırlama pratiğini açığa çıkardığını söyleyebiliriz. Kürt Sineması bağlamında geçmişteki soykırım ya da savaş süreçlerinin bellekle olan ilişkisi bu bağlamda analiz edilerek söz konusu olan durumun kadın temsilindeki yansımaları tartışmak elzemdir. Totaliter rejimlerin insan onuruna ve belleğine tutumu filmler içerisinde çok çarpıcı sahnelerle ve gerçek olaylardan kurgularla aktarılır. Connerton “totaliter rejimlerde ürkütücü olanın, yalnızca insan onurunun çiğnemesi değil, aynı zamanda bazen geçmişin doğru dürüst tanıklığını yapacak kimsenin bırakılmaması” olduğunu ifade eder (Connerton, 2014:27-28). Bozarlan, “1970'li yılların şiddet dönemi boyunca Alevi gençlik radikal solun saflarına kitlesel olarak katılırken, topluluk, bütün olarak, Çorum'dan Sivas'a ve Maraş'a dek “Bozkurtlar”ın saldırılarının hedefi (Bozarlan, 2015: 378)” olduğunu ifade eder. Söz konusu olan saldırıların tanıklığını yapacak öznelerden birisi de *Dengê Barê Min* filmindeki Basê karakteridir. Kuşkusuz Kürt Sineması kapsamındaki çoğu filmin karşı tarih aktarımını yaptığı politik özne temsilleri kolektif belleğin de temsilini yansıtır. Dolayısıyla *Dengê Barê Min* ve *Kilama Dayîka Min* filmleriyle hem 70'lerdeki Maraş Katliamı sürecine Basê şahsında hem de 90'lardaki devlet şiddetine Nigar'ın ve Berfê'nin şahsında ta-

12 Bkz. <https://altyazi.net/soylesiler/huseyin-karabey-le-sesime-gel-uzerine-soylesi/> , Erişim Tarihi: 04.06.2021/11:50

nıklık etmemizi sağlarken; kadın temsillerinin karşı tarih aktarımını da politik özne konumlarından sözlü olarak duyuruz. Sözlü tarihin ya da karşı tarihin aktarımını filmlerdeki kadın temsillerinin öznelik konumlarından alımlarız. Buradaki kadın temsillerinin karşı tarih aktarımındaki belleği aynı zamanda Türklük Ethosunun reddettiği ve kendi tarihi içerisinde kabul etmediği şiddete filmler aracılığıyla kanıt sunar. Söz konusu filmlerdeki öznelerin konumları bu minvalde salt bir şekilde hatırlayan olmaz. Hatırlatan politik özne olmalarından dolayı da aktif bir şekilde geçmiş, şimdi ve geleceği kesen bir doğrusal hat çıkarmamıza yardımcı olur. Hatırlama esnasında yani unutmama anında izleyici olan bizlerin de yaşanmış olan durumları objektif bir konumdan alımlamamız yargı veya eleştiri gibi bir edimi hatırlatana değil de söz konusu şiddetin öznesine doğru yöneltmemizi sağlar. Bu boyutuyla filmleri değerlendirdiğimizde Nigar, Berfê ve Basê Türklük Ethosunun baskılayacağı ya da müdahale edebileceği özneler olamazlar; çünkü Nigar, Berfê ve Basê kurdukları politik özne zemininden dolayı hak arayışının ve travmaya karşı hatırlamanın özneleri olurlar.

Sonuç

Assmann'ın “kültürel bellek”, Halbwachs'ın “kolektif hafıza” ve Boym'un “kültürel ya da kolektif hafıza¹³” olarak tanımladığı toplumsalın hatırlama biçimleri, Kürt Sineması'nda geçmiş, şimdi ve geleceğin kesişimini yansıtan temsillerle açığa çıkar. Söz konusu olan kesişimin, kadın temsilleriyle ilişkili olduğunu ve açığa çıkacak olan hatırlama/hatırlatma eylemlerinde özneleşme; unutmama/unutturma eylemlerinde de iktidarın özne olarak kadın temsillerini nesneleştirdiğini ifade edebiliriz. Buna ek olarak kolektifin hatırlama eylemlerinde arşiv, ses, kayıt ve mekan gibi nesnelerin hatırlatma eylemini süreklileştiren araçlar olduğunu ve bu araçlarla da kadın temsillerinin güçlü ilişkisini makale kapsamındaki filmlerde görebilmekteyiz. Masal anlatan ya da Dengbêj kasetlerindeki sesle geçmiş ve şimdi arasında bağ kuran kadın temsillerinin sadece kültür aktarımı yaptığını söyleyemek eksik olacaktır; çünkü söz konusu olan özneler aynı zamanda belleğin de geçmiş, şimdi ve gelecekle ilişkilenmesinde aktif aktarımcılardır.

Kürt Sineması içerisinde savaş, katliam, soykırım, asimilasyon vb. birçok tema devlet/iktidar/egemen olanın unutturma pratiği olarak karşımıza çıkar. Üretilen çoğu filmlerde bu temaları bellekle ilişkili olarak görebilmekteyiz. Devlet/iktidar/egemen olanın şiddet aracı olarak unutturma eylemini aktif bir şekilde kullandığını *Babamın Sesi/Dengê Bavê Min*, *Annemin Şarkısı/Kilama Dayîka Min* ve *Sesime Gel/Were Dengê Min* filmlerinde görürüz. Unutturma eylemine karşı olarak da hem yönetmenlerin karşı tarih aktarımını hem de filmdeki kadın tem-

13 Bkz. Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, Çev. F. B. Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

sillerinin hatırlama/hatırlatma eylemini aktif bir şekilde toplumsallaştırdığını da görebilmekteyiz. Buna örnek olarak da Basê karakterinin Maraş Katliamı tanığı olarak devlet şiddetini hatırlama ve izleyiciye de hatırlatma biçimine tanık oluruz.

Filmlerdeki bir başka konu da dilin, mekânın, nesnenin, sesin, arşivin, sözlü aktarımın ve kayıtn çok güçlü araçlar olduğunu kadın temsilleriyle ilişkili olarak görürüz. Nigar ve Basê karakterlerini 70'lerdeki ve 90'lardaki devletin asimilasyon ve katliam şiddetiyle karşı karşıya gelmelerine rağmen hatırlama/hatırlatma eylemini ses, mekân, kayıt ve arşivle aktifleştirdiğini görürüz. Filmlerdeki kadın temsilleri bu minvalde hem kolektif belleğin aktarımcısı hem de tanık olarak tarihsel süreçlerin de aktif özneleridir.

MAKALEDE YER ALAN FİMLERE DAİR EKLER

Babamın Sesi/Dengê Bavê Min

Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın yönetmenliğini yaptığı ve 2012'de Elbistan'da çekilmiş filmin yapımcısı Özgür Doğan'dır. Filmin senaristi de olan Orhan Eskiköy aynı zamanda filmin kurgusunu Çiçek Kahraman'la birlikte yapmıştır. Görüntü yönetmenliğini Emre Erkmen yaparken; oyuncu kadrosunda Zeynel Doğan, Asiye Doğan, Gülizar Doğan, İmam Çiçek ve Kemal Ulusoy yer almaktadır.

Annemin Şarkısı/Kilama Dayîka Min

Erol Mintaş'ın yönetmen olarak 2014'te Tarlabası, Esenyurt ve Doğubayazıt'ta çekimlerini yaptığı filmin senaryosu da kendisine aittir. Filmin yapımcılığını hem Mintaş hem de Aslı Erdem üstlenmektedir. Filmin oyuncu kadrosunda Zübeyde Ronahî, Feyyaz Duman, Nesrin Cavadzade, Sabiha Bozan, Ferit Kaya ve Aziz Çapkurt yer almaktadır.

Ben Gördüm/Min Dît

Diyarbakır'da çekimleri yapılan filmin (2009) senaryosu Miraz Bezar ve Evrim Alataş tarafından yazılmıştır. Filmin hem yönetmeni hem de yapımcılığını üstlenen Bezar aynı zamanda filmin kurgusunu da yapmaktadır. Filmin bir diğer yapımcısı Flaminio Zadra'dır. Filmin oyuncu kadrosunda Şenay Orak, Muhammed Al, Hakan Karsak, Suzan İllir, Berivan Ayaz, Berivan Eminoğlu ve Fahriye Çelik yer almaktadır.

Sesime Gel/Were Dengê Min

Hüseyin Karabey'in yönetmenliğini yaptığı filmin çekimleri 2014'te Van'ın Gevaş ilçesinde yapılmıştır. Filmin senaristi Karabey ve Abidin Parıltı'dır. Filmin yapımcılığını Karabey, Elie Meirovitz, Emre Yeksan ve Alexander Ris üstlenmektedir. Filmin oyuncu kadrosunda Feride Gezer, Melek Ülger, Muhsin Tokçu, Tuncay Akdemir, S. Emrah Özdemir, Nazmi Sinan Mıhçı ve Murat Çatalbaş yer almaktadır. Filmin görüntü yönetmenliğini Anne Misselwitz üstlenirken; kurgusunu da Baptiste Gacoin yapmaktadır.

Benim Adım Taş Üzerinde/ Navê Min Li Ser Kevirekî Ye

Rojava Film Komün Akademisi üyelerinden olan Zîlan Hemo'un Benim Adım Taş Üzerinde/ Navê Min Li Ser Kevirekî Ye (2018) adlı kısa filmi Rojava çekilmiştir. Hem yönetmenliğini hem de senaristliğini Hemo'nun üstlendiği kısa filmin oyuncu kadrosunda Emîne Besrawî, Sebrî Mehmûd, Mihemed Mehmûd, Axîn Agirî, Fatma Qadir, Baran Hemo, Nezmî Osî ve Sîmav Qadir yer almaktadır. Yönetmen yardımcılığını Roşîn Osî yaparken; kameraman olarak Denîz Derwîş ekipte yer almaktadır

Kaynakça

- Arslan, U. T.** (2020). *Kat ve Etik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Assmann, J.** (2018). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Çev. A. Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bachelard, G.** (2014). *Mekânın Poetikası*, Çev. A. Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bozarslan, H.** (2011). "Ortadoğu: Bir Şiddet Tarihi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Sonundan El-Kaide'ye", İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozarslan, H.** (2014). *Ortadoğu'da Şiddet ve Kürtler: 1990'lar ve 2010'lar*, Der. Aktaş, M. "Çatışma Çözümleri ve Barış" içinde, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozarslan, H.** (2015). "Türkiye Tarihi: İmparatorluktan Günümüze", İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozarslan, H.** (2016). *Ortadoğu'da Şiddeti Okumak ve Yeni İktidar Mühendisliği*, Röp. E. Sustam, "Ortadoğu'da Şiddet" içinde, Teorik Bakış, *Toplum Bilim Der-gisi* 7. Sayı.
- Connerton, P.** (2012). *Modernite Nasıl Unutturur*, Çev. K. Kelebekoğlu, İstanbul: Sel Yayınları.
- Connerton, P.** (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Çev. A. Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Göl B. , Şensöz, D. A.** (Söy. Yap.), (2014), “*Hüseyin Karabey’le Sesime Gel Üzerine Söyleşi*” <https://altyazi.net/soylesiler/huseyin-karabey-le-sesime-gel-uzerine-soylesi/> (04.06.21)
- Gürbilek, N.** (2015). *Sessizin Payı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Halbwachs, M.** (2017). *Kolektif Hafıza*, Çev. Banu Barış, Ankara: Heretik Yayınları.
- Sustam, E.** (2014). *Mahlul Özneden Maduna: Kürt Kültürel Çalışmaları ve Bellek*, Der. H. Samur ve Z. Kızılkın Kısacık, “*Türkiye’nin Demokratikleşmesi: Etik-Dini Kesimler Üzerinden Değişimin Analizi*” içinde, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Sustam, E.** (2016a). *Art et subalternité kürde*, Paris: L’Harmatan.
- Boym, S.** (2009). *Nostaljinin Geleceği*, Çev. F. B. Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Wertsch, J. V.** (2015). *Kolektif Bellek*, “*Zihinde Ve Kültürde Bellek*” içinde, Yay. Haz. P. Boyer, J. V. Wertsch, Çev. Y. A. Dalar, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tahincioğlu, G.** (2013). *Beyaz Toros Faili Belli Devlet Cinayetleri*, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Yıldız, P.** (2021). *Kayıp Hafızanın İzinde Sinemada Geçmişle Yüzleşme Yas ve İnkâr*, İstanbul: Metis Yayınları.