



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 25 Sayı: 49 (Year: 25 Issue: 49)

Mart 2022-Eylül 2022 (March 2022-September 2022)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(1): 7-38

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1025561

****Araştırma Makalesi****

İstanbul'un Diasporik İmgeleri*

Sebahattin Şen**

Öz

İstanbul'un sinematografik imgeleri, Yeşilçam'dan bugüne farklılaşmaktadır. Yeşilçam melodramlarında evin bir uzantısı, bir tür bir iç mekân gibidir İstanbul. 1960'lı ve 1970'li yılların toplumsal gerçekçi filmlerinde ise bir taraftan bakışın öne yöneldiği, ele geçirilmesi gereken bir arzu mekânı, diğer taraftan mücadele edilmesi gereken kötücül bir evrendir. 1990'lardan bugüne, İstanbul artık olumlu ya da olumsuz bir imgenin yüklenmediği, sıradan ilişkilerin ve hayatların sıradan şehridir. Bununla birlikte Kürt filmlerinde ya da Kürtleri konu edinen filmlerde İstanbul'un nasıl bir imgesinin oluştuğuyla ilgili akademik bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Kürt sinemasının gelişiminde önemli bir yere sahip olan İstanbul; 1990'ların sonlarından bu yana Kürt filmlerinin yoğun bir şekilde üretildiği, dağıtıldığı ve izlendiği merkezlerden biridir. Bu durum, yani İstanbul'un hem Kürtler hem de Kürt sineması açısından bir merkeze dönüşmesi; hem Kürt sorunuyla hem de İstanbul'un kültürel, sanatsal, politik ve kolonyalist bir metropol olmasıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla Kürt yönetmenler ve senaristler açısından İstanbul'un; belli algıların, duyguların, fikirlerin yoğunlaştığı sinematografik bir mekâna dönüşmesi anlaşılabilir. Bu makalede, Kürt filmlerinde ve Kürtlerin konu edildiği filmlerde İstanbul'un Türk sinemasında görülmeyen yeni bir imgesinin belirttiği iddia edilmektedir. İstanbul'un diasporik imgesi olarak adlandırılan bu yeni imge, 1990'ların sonlarından bugüne bir dizi film üzerinden çözümlenecektir. Bu filmlerde İstanbul; politik aktivizmin, devletten ve toplumdan yayılan şiddetin, geride bırakılan "ülkeye" duyulan özlemin geçici ortamı ve dağılmanın, delirmenin, parçalanmanın mekânıdır.

Anahtar Sözcükler: Diasporik imge, İstanbul, Türk sineması, Kürt sineması, kolonyal dağılma.

* Geliş tarihi: 18/11/2021 . Kabul tarihi:11/02/2022

** Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 IRCAV.

Orcid no: 0000-0003-2506-795X, sensebahattin65@gmail.com

****Research Article*******Diasporic Images of Istanbul******Sebahattin Şen******Abstract**

A core element of films made in Turkey is the city of Istanbul. Images of this metropolis have not been static, changing greatly since the heyday of Yeşilçam, as the Turkish film industry was called in the 1960s and 1970s. In the social realist melodramas of this period, Istanbul was both a space of desires to be grasped and an evil universe to be struggled against. Beginning in the 1990s, Istanbul became a banal backdrop for normal lives, no longer a site of moral polarization. However, there is no academic study about how the image of Istanbul is formed in Kurdish films or films about Kurds. Istanbul, which has an important place in the development of Kurdish cinema, has been one of the centers where Kurdish films have been intensively produced, distributed and watched since the late 1990s. This phenomenon, Istanbul's transformation into a center of both Kurds people and Kurdish cinema as well, has been linked with not only the Kurdish problem, but also Istanbul's characteristics as a cultural, artistic, political and colonialist metropolis. Therefore, it is understandable for Kurdish directors and screenwriters to turn Istanbul into a cinematographic place where certain perceptions, emotions and ideas are concentrated. This article discusses another aspect of Istanbul's presence in film, which is called the diasporic image, absent from writing on Turkish cinema: the place of the city in films both about and by Kurds, made in the period running from the late 1990s to the present. In these films, Istanbul is the temporary environment of political activism, the violence emanating from the state and society, the longing for the "country" left behind, and the place of disintegration, insanity, and fragmentation.

Keywords: Diasporic image, Istanbul, Turkish cinema, Kurdish cinema, colonial disintegration.

* Geliş tarihi: 18/11/2021. 11/02/2022

** Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 IRCAV.

Orcid no: 0000-0003-2506-795X, sensebahattin65@gmail.com

İstanbul'un Diasporik İmgesi

Giriş

Sinema modernliğin ve modern şehrin içine doğmuş, orada büyümüş, olgunlaşmış ve eğer Jean-Luc Godard'a (2016)¹ katılacak olursak, orada ölmüştür. Üretim ve dağıtım ilişkileri, ihtiyaç duyduğu ekonomik, kültürel ve sembolik sermayeyle ilişkisi ve teknolojiyle olan ontolojik bağı düşünüldüğünde sinemayla metropol-şehir arasındaki bu ilişki bir zorunluluk ilişkisidir. Bununla bağlantılı olarak metropollerde üretilen filmler aynı zamanda metropolün imgelerini, algılarını, fikirlerini, duygularını da üretmiştir. Bu çerçevede, film endüstrisinin örgütlendiği, anlatıların geçtiği ve öykülere ilham veren mekân olarak İstanbul, Türk sinemasının maddi ve sembolik üretiminin merkezidir. Bu metropol bir taraftan sinemanın üretim yeridir, diğer taraftan sinemanın ürettiği yerdir. Bir başka ifadeyle filmler İstanbul'da üretilirken aynı zamanda İstanbul'un imgesel üretimini gerçekleştirmiştir.

Bu makalede Kürt sinemasında ya da Kürtlüğün/Kürt sorununun kadrajda olduğu filmlerde, İstanbul'un, Yeşilçam ve sonraki dönemlerde rastlanmayan bir imgesinin oluştuğu iddia edilmektedir. Bu imge "diasporik imge" olarak adlandırılmaktadır. Bu bağlamda *Sürü*, *Toz Bezi*, *Güneşe Yolculuk*, *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Bahoz/Fırtına*, *Klama Dayıka Min/Annemin Şarkısı*, *Babamın Kanatları*, *Cennetten Kovulmak* gibi bağımsız filmler incelenecektir. Bunla birlikte Kürtlerin konu edildiği *Eşkuya*, *Güneşi Gördüm* gibi gişe filmleri de diasporik imge bağlamında tartışılacaktır. Bu filmlerde İstanbul'un sinematik silüetlerine, bu imgeler kendi içinde farklılaşsa da bir başkası eklenmektedir: İstanbul'un diasporik imgesi. Bu filmlerde İstanbul; bir arzu ve öfke kaynağı olan, bakışın ona yöneldiği, yerleşilmeye çalışılan bir merkez değil; politik aktivizmin, devletten ve toplumdaki yayılan şiddetin, geride bırakılan "ülkeye" duyulan özlemin geçici ortamı ve dağılmanın, delirmenin, parçalanmanın mekânıdır. Bu nokta bu yazıyı motive eden ve çerçevesini belirleyen birkaç soru formüle edilebilir: Kürt filmlerinde ve Kürtlüğün ve Kürt/Türk sorununun konu edildiği filmlerde nasıl bir İstanbul imgesi kurulmaktadır? Bu imge, yukarıda farklı dönemlerde ve sinema anlayışlarında çerçevesi çizilen imge repertuarından

¹ Godard, sinemanın sonunu şu sözleriyle ilan ediyordu: "Sinema, D.W. Griffith ile başlayıp Abbas Kiarostami ile sona erdi." <https://www.bbc.com/news/2016>.

hangi yönlerden farklılaşmaktadır? İstanbul'un diasporik imgesi olarak nitelendirilen imgenin çerçevesi nasıl belirlenebilir? Bu imgenin politik, tarihsel ve toplumsal bağlamla ilişkisi nerelerden kurulabilir? Filmlerin çözümlenmesine zemin hazırlamak için, ilk önce İstanbul'un Yeşilçam ve sonraki dönem Türkiye sinemasında değişen imgelerine odaklanılacaktır. Sonrasında Kürt sinemasıyla ilgili bir çerçeve çizilecektir. Ancak bunlardan önce, çalışmanın yönteminin ve yaklaşımının çerçevesi çizilecektir.

Yöntem ve Arka Plan

Türk sinemasında İstanbul temsilleri daha çok betimsel olmakla birlikte farklı biçimlerde ele alınmıştır.² Bununla birlikte Yeşilçam'dan 1990'lara, oradan günümüze; İstanbul'un hangi anlamlar, fikirler, duygular ve imgelerin etrafında düşünüldüğünü ve bunların nasıl dönüştüğünü inceleyen eleştirel ve analitik çalışmalar da mevcuttur.³ Ancak Kürt filmlerinde ve Kürtlerin konu edildiği filmlerde İstanbul'un nasıl bir imgesinin oluştuğu sorusu, araştırmacıların ilgisini çekmemiş gibi görünmektedir. Bir başka ifadeyle, Türk sinemasındaki imgelerinden farklı olarak, Kürt filmlerinde İstanbul'un ne tür anlamlar kazandığı, karakterlerle şehir arasında nasıl ilişkiler kurulduğu, İstanbul'un daha önce görülmemeyen hangi temsil ve imgelerinin belirlediği vb. sorulara cevap arayan çalışmalara rastlanmamaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, Kürt sinemasında ve Kürtlerin konu edildiği filmlerde İstanbul'un hangi imgelerinin oluştuğunu ve bu imgelerle toplumsal, politik ve estetik bağlamın nasıl ilişkilendirileceği sorularını sormasıyla farklılaşmaktadır. Bu yönüyle bu makale, film araştırmaları ve Kürt çalışmaları literatürüne mütevazı bir katkı olarak düşünülebilir.

Bu çalışmada filmler, söylem ve temsil analizi yöntemiyle incelenmektedir. Bu yöntem bir taraftan sinema dahil kültürel ve sanatsal pratiklerin iktidar ve tahakküm ilişkileriyle bağlantısını kurar diğer taraftan temsillerin ve söylemlerin gerçekliği kurma ve etkileme gücüne işaret eder. Bir başka ifadeyle film çözümlenmeleri bir taraftan söylem ve temsil çalışmaları diğer taraftan post kolonyal teori ve çağdaş sosyal-kültürel teorinin üretmiş olduğu kavramlar ve yaklaşımlarla birlikte ele alınmıştır.

² Türk sinemasında İstanbul temsilleriyle ilgili olarak bazı betimsel çalışmalar için bkz: Özgüç (2010), Öztürk, Aymaz ve Türkoğlu (2014), Şimşek (2016), Sarı (2017), Kolektif (2021).

³ Yeşilçam'dan günümüze Türk sinemasında İstanbul'un hangi imgeler, duygular ve fikirler etrafında düşünülüp, bunların nasıl dönüştüğüyle ilgili analitik ve eleştirel iki çalışma için bkz: Suner (2016), Güçlü (2018).

Makalenin kuramsal çerçevesi ve film çözümlenmeleri bu yöntem ve yaklaşımlar çerçevesinde yapılmıştır.

Michel Foucault'dan Edward Said'e, oradan da post-kolonyal ve kültürel çalışmalara varan geniş bir repertuar; bize dil, temsil ve anlamlandırma pratiklerinin gerçekliği düpedüz yansıtan, kopya eden işlemler olmadığını; belli söylemsel ve ideolojik çerçeveler içerisinde, bizatihi gerçekliği üreten süreçler olduğunu göstermiştir. Stuart Hall (1997: 7); dil, temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair üç kavrayıştan söz eder. Hall'e göre yansımacı (*reflective*) anlayışta anlam; gerçek dünyada nesnenin, kişinin, düşüncenin veya olayın içinde yer alır ve dil, hâlihazırda dünyada bulunan doğru anlamları yansıtan bir ayna işlevi yüklenir. Niyetçi (*intentional*) yaklaşım ise anlamı konuşmacının, yazarın niyetiyle sınırlandırır. Bu yaklaşımda yazarın niyeti sözcüklerin, imgelerin anlamını oluşturur; anlam yazarın, konuşmacının niyetiyle sabitlenir. Hall; sosyal ve beşeri bilimlerin kültürel dönemece girmelerinden bu yana, dünyada veya yazarın niyetinde verili bulunan anlam ve temsil düşüncesinin gerilediğini; bunun yerine, üretilen ve inşa edilen temsiller ve anlamlar düşüncesinin yaygınlaştığını belirtmektedir. İnşacı yaklaşıma göre dil ve temsil ne ayna işlevi gören bir taşıyıcıdır, ne de bütünüyle kişiye/yazara/konuşmacıya bağlıdır. "Ne şeylerin kendileri ne de dilin bireysel kullanıcıları, anlamı dil içerisinde sabitleyebilir. Anlam içeren, şeylerin kendileri değildir" (Hall,1997:7). Kavramlar ve göstergeler arasındaki ilişkiler, dil içinde anlam üretimiyle kurulmaktadır ve bu süreç temsil olarak tanımlanır. İnşacı yaklaşımı benimseyenlerin, maddi dünyanın varlığını inkâr etmediğini söyleyen Hall'e göre anlamları taşıyan, üreten maddi dünya değil; kavramlarımızı temsil eden dil sistemi ya da kullandığımız herhangi bir sistemdir (1997: 24-25).

Hall ile paralel bir yaklaşımla, söylemin nesnesini kurduğunu iddia etmenin, düşüncenin dışında bir dünya olduğuna ilişkin materyalist tezi reddetmek anlamına gelmediğini söyleyen Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe'a (2012: 271) göre "Hiçbir nesnenin bütün söylemsel ortaya çıkış koşullarının dışında verili olmadığı ölçüde, her nesne bir söylem nesnesi olarak oluşmuştur. Her nesnenin bir söylem nesnesi olarak oluşmuş olmasının, düşüncenin dışında bir dünyanın var olup olmadığıyla ya da realizm/idealizm karşıtlığıyla hiçbir ilgisi yoktur". Dolayısıyla bütün söylemsel yapıların maddi karakterde olduğunu söyleyen yazarların karşı çıktıkları varsayım, nesnelere

kendilerini söylemsel ortaya çıkış koşullarından bağımsız bir şekilde ürettikleri düşüncesidir (Laclau ve Mouffe 2012: 73).

Söylemsel olanın, gerçekliğin karşısına konulduğu geleneksel temsil düşüncesinde temsil, gerçekliği etkilemeyen ancak ondan pasif bir şekilde etkilenen bir anlayışla ele alınmaktadır. Dilin, söylemin ve temsilin gerçekliği ve öznelere kurma gücünü görmeyen bu tür yaklaşımlar, eleştirel teorik çalışmanın değil; “doks”ın, yani kanaatlerin alanında gezinirler. Temsilin anlamları, fikirleri, duyguları, algıları, ilişkileri oluşturan gücünü tanımayan anlayış; temsilleri veya filmleri, gerçekliğin doğru veya yanlış yansımalarına indirger. Ancak filmler ve genel olarak temsiller, gerçekliği yanlış veya doğru aksettiren aynalar değil; gerçekliği oluşturan parçalardan biridir. Michael Ryan ve Douglas Kellner’ı (1997: 419) takip ederek diyebiliriz ki “her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca gerçekliği ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur”.

Bununla birlikte filmler egemen estetik formları, ideolojileri ve doksaları (kanaatleri) dillendirebilir ya da yaygın kanaatleri bozan alternatif, eleştirel içerikler ve formlar üretebilir. Doksaları yeniden üreten içerik ve formlar, hegemonik söylemlere tekabül eder. Diğer bir ifadeyle, egemen ve hegemonik söylem ve temsiller; uzlaşımların, hiyerarşilerin, doksaların alanıdır. Buna karşılık bazı filmler/metinler; egemen mitleri ve monolojik olanı bozan, ondaki boşlukları, tutarsızlıkları, doksaları açığa çıkaran diyalojik karakterdedir. Bu ayrım, Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni’nin filmler ve ideoloji arasındaki ilişkiyi tartıştıkları yazılarında sordukları soruda da takip edilebilir: “Hangi filmler, dergiler ve kitaplar ideolojiye özgür, açık bir geçit sağlar, onu besler ve kendisini yansıtır, yolunu keser, durdurur, mekanizmalarını açığa çıkararak bloke eder?” (2008: 101). Yazarlar açısından araştırmacıya düşen görev de filmin eleştirel bir çözümlenmesini yaparak bu ayrımları, farkları ortaya çıkarmaktır. Dolayısıyla görsel veya yazılı metinler; egemen söylemleri, üslupları, formları ve doksaları yeniden üretebilecekleri gibi; onları eleştiren, bozan, kıran, onlardaki boşlukları, tutarsızlıkları gösteren bir dil, bakış, biçim veya strateji de geliştirebilir. Bu yönüyle Kürtlerin tarihsel, politik konumlarıyla bağlantılı olarak Türkiye’de Kürt filmlerinin egemen, uzlaşımsal ve hegemonik olanı bozan anti kolonyal bir arzunun ve de-kolonyal bir estetiğin yüzeyine dönüştüğü söylenebilir.

Türklüğün İç-Mekânından Büyük Bir Taşra Şehrine: İstanbul

Sıcak Bir Yuva

Yeşilçam'dan günümüze, Türk sinemasında İstanbul'un çerçevesi ve düşünülme biçimleri farklılaşmaktadır. İstanbul'un ve Türklüğün fantastik üretiminde Yeşilçam dönemi filmleri neredeyse bir fabrika işlevi görmüştür. Söz konusu üretim fantastiktir; çünkü bu dönemde, İstanbul'un meskûn halkları olan Rumlardan ve Ermenilerden arındırılmış bir İstanbul imgesi perdededir.⁴ Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarındaki İstanbul hem Türklüğün hem de filmlerin üretildiği “doğal”; ama aynı zamanda bir fantezi-mekândır. Yeşilçam melodramlarının sinematografik mekân kavrayışı –bu durumda İstanbul– üzerine pek düşünülmemiş, verili bir mekân gibidir. 1960'ların ortalarına kadar Yeşilçam sinemasında İstanbul'un görsel ve tematik anlamda filmin kurucu öğesini, hikâyeye anlam kazandıran mekânsal/toplumsal bağlamı oluşturduğunu söyleyen Asuman Suner'e göre “Yeşilçam melodramında İstanbul, fazlasıyla aşınmış, evcilleşmiş, neredeyse bir tür iç mekâna dönüşmüş bir arka plan işlevi üstlenir. [...] Klasik Yeşilçam melodramlarında, ‘içerisi’ni oluş-turanın tüm bir İstanbul kenti olduğunu gözleriz” (2006: 219).⁵ Dolayısıyla bir tarafta Varlık Vergisi ve 6–7 Eylül Pogromlarıyla mal ve mülkleri yağmalanan, yurtdışına kaçmaları “teşvik edilen” Ermeniler, Rumlar ve Yahudiler için bir kâbus mekânına dönüştürülen “gerçek” İstanbul; diğer taraftan Yeşilçam anlatılarının ve Türklüğün sıcak ve doğal ortamı olarak perdedeki İstanbul vardır. Sanki Yeşilçam melodramları, meskûn halkları için bir karabasan mekânına dönüştürülen gerçek İstanbul'dan ısrarla kaçarak, (bilinçdışına bastırarak da denebilir) İstanbul'u, filmin, karakterlerin ve Türklüğün doğal, sıcak ve huzurlu iç-mekânına dönüştürmüştür. İstanbul geriye,

⁴ 1960'lara gelindiğinde İstanbul'da, Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül Pogromlarıyla Müslüman olmayan halkların nüfusu önemli oranda azaltılmıştır. Yeşilçam'ın İstanbul'u fantastik bir mekâna dönüştürmesi hem söz konusu pogromları hem de İstanbul'un aynı zamanda bir Ermeni, Rum ve Yahudi yurdu olduğunu görmemesiyle ilgilidir. Yeşilçam döneminde Ayhan Işık, Adile Naşit, Sami Hazinses gibi önemli Ermeni oyuncular ancak isimlerini değiştirerek Türklük dairesinde ve Yeşilçam'ın perdesinde yer alabilmişlerdir.

⁵ Suner şöyle devam ediyor: “Yeşilçam melodramları, aşk ve aile ilişkilerine dair öyküler anlatır ve anlatılan öyküler daima ‘içeride’, çoğunlukla zengin köşklarinin, bazen yoksul mahalle evlerinin içinde geçer. Ancak yoksul ya da zengin, bu evlerin daima bir bahçesi, bir terası, bir rıhtımı, Arnavut kaldırımlı bir sokağı vardır – öyküyü doğrudan Boğaz'a, denize, İstanbul'a açan bir aralık [...] İstanbul, bahçeleri, koruları, rıhtımları, iskeleleri, vapurları, Arnavut kaldırımları, bahçe duvarlarından taşan ortanca ve manolyaları, kayık/motor sefalari, Boğaz'a bir tepeden bakan çay bahçeleri, minareleri, pencerelerden çamaşırların sarktığı yoksul mahalleleriyle bu öykülerin içine nüfuz eder. Sürekli tekrarlanan bu görüntülerde hayat bulan İstanbul, klasik Yeşilçam sinemasında evcilleşir, aşına bir mekâna, bir tür ‘içerisi’ne dönüşür. Filmin tematik ve görsel yapısı kaçınılmaz biçimde daima İstanbul'a bağlanır. Filmin dokusu, kent dokusuyla bütünleşir” (Suner: 219).

geçmişe doğru da bir ev, yuva olarak düşünülür Yeşilçam tarafından. Örneğin, *Ahhh! Güzel İstanbul*'da (Atif Yılmaz, 1966) İstanbul yitirilmiş bir geçmişin nostaljik mekânı olsa da hâlâ bir iç-mekân, ana karakteri sarmalayan bir tür yuvadır.

Arzu Nesnesi

Suner, toplumcu gerçekçi eğilimlerin belirginleştiği 1960'ların ortalarından 1980'lerin başına, perdedeki İstanbul imgesinin dönüşmeye başladığını söyler. Ama buradaki dönüşüm;

İstanbul'un sinemadaki merkezi rolünün değişmesi anlamında değil, öykünün İstanbul karşısındaki konumlanması anlamında ortaya çıkan bir dönüşümdür. 1960'ların ortalarından itibaren, filmlerin ekseni İstanbul'un içinden dış çeperlere kayacak, kente içeriden ve aşına bir bakışın yerini, dışarıdan ve yabancı bir bakış almaya başlayacaktır. Filmin sunduğu bakış açısı İstanbul'un içinden, İstanbullu bir perspektif değil, İstanbul'a yeni varmış bir yolcunun, kente dışarıdan bakan bir yabancının perspektifidir (2006: 220).

İstanbul artık bir “doğal ev” değil; tutunulmaya çalışılacak, mücadele edilecek, bedeller ödetecek bir gecekondu gezegenidir. *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Düğün* (Ömer Lütfi Akad, 1973), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978), *At* (Ali Özgentürk, 1983), *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985) gibi gerçekçi filmlerde İstanbul; karakterlerin bakışının nesnesi, fethedilecek, içine girilecek bir arzu mekânı gibidir. İstanbul'un bu değişen imgesini 1950'lerden itibaren göç dalgalarıyla belirginleşen sınıfsal ve mekânsal farklar, sol ve sendikal hareketlenmeler ve bütün bunlarla bağlantılı olarak 1960'lardan itibaren Türk sinemasında gerçekçi ve toplumcu gerçekçi eğilimlerin başlamasıyla birlikte düşünmek gerekir.

Büyük Taşra

Yeni Türk Sinemasının⁶ taşraya yönelmesiyle birlikte İstanbul'un perdedeki merkezi konumu sarsılmaya başlar. “Diyebiliriz ki yeni Türk sinemasının İstanbul kentiyile ilişkisini tanımlayan, bir tür ‘ilgisizlik’ tavrıdır” (Suner, 2006: 222). Bu ilgisizliğe rağmen İstanbul'un her zaman kadrajda kaldığı, ancak çerçeveleme biçimlerinin

⁶ 1990'ların ortasından itibaren yapılan popüler filmlerle “sanat” filmlerini “Yeni Türk Sineması” olarak niteleyen ve bu sinemayla ilgili bir çerçeveleme denemesi yapan Suner, Yeni Türk Sineması'nın popüler kanadının başlangıcına *Eşkîya*'yı (Yavuz Turgul, 1996), sanat kanadına ise *Tabutta Röveşata* (Derviş Zaim, 1996) filmi yerleştirmektedir. Bkz. Suner (2006).

değiştirdiği söylenebilir. “Bu filmlerde İstanbul, iri bir taşra kentinden başka bir şey değildir artık. Olayların büyük bölümü, klostrofobik iç mekânlarda, taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul apartman dairelerinde, işyerlerinde, devlet dairelerinde geçer. Dış çekimleri genellikle, kent kalabalığının doldurduğu kimliksiz caddeler oluşturur. İstanbul’un görkemli profili, doğal güzellikleri, tarihi mekânları öne çıkmaz. Yeni Türk sinemasında İstanbul sıradanlaşır, yeknesak ve sıkıcı hale gelir. Kent artık ne bir yakınlık ilişkisinin, ne de hasmane bir mücadelenin muhatabı olarak görülür” (Suner 2006: 218-24). Özlem Güçlü de 1990’ların ortalarından itibaren yapılan filmlerde, İstanbul’un artık bir “biz” ve “iç” olarak işlemediğini, karşılaşmaların yaşam alanı olduğunu söyler: “Ne bir yakınlık ilişkisinin, ne kendisiyle girilen bir mücadelenin ne de karşısında makul ve makbulün tanımlandığı bir değillemenin birebir muhatabıdır” (Güçlü: 2018: 21-22).

Buraya kadar söylenenleri toparlamak gerekirse, Yeşilçam melodramlarında “biz”in, dolayısıyla Türklüğün doğal iç-mekânı, evin uzantısı, aşına ve alışık olunan bir yer olarak düşünülen İstanbul; 1960’lardan 1980’lere uzanan dönemin göç filmlerinde dışarıdan bir bakışın muhatabı, bir taraftan tutunulmaya, yerleşik olmaya çalışılan, diğer taraftan arzuyu kıskırtan bir yerdir. 1990’ların sonundan itibaren ise İstanbul, sinemadaki merkezi ve ayrıcalıklı yerini kaybederek iri bir taşra kentine dönüşmüş; “İstanbul’un silueti” de filmlerin arka fonu olmaktan çıkmıştır.

Bu aşamada, Kürtlerle diaspora olgusu arasında ilişki kurulacak, Kürtlerin tarihsel, politik ve toplumsal durumlarının kolonyal bir bağlamda şekillendiği ve diasporik bir dağılmaya işaret ettiği söylenecektir.

Kürtlük ve Kolonyal Dağılma

Diaspora sözcüğünün antik Yunancadaki anlamı; Kürtlerin geçmiş ve şimdiki deneyimlerinin politik, coğrafi ve toplumsal karakterine işaret eder: “Dağılma.” Buna dağılmayla yakın bir anlama sahip olan “parçalanma”yı da ekleyebiliriz. Kürtlerin yaşadıkları coğrafyalar, modern dönemdeki tarihsel parçalanmayla birlikte bir dağılmanın mekânı olarak düşünülebilir. Zira farklı ulus devletlerin resmi sınırları içinde ve onların egemenlikleri altında yaşayagelen Kürtlerin coğrafyaları, dilleri, sembolik dünyaları parçalanmış, bir tür dağılmaya uğramıştır. Diaspora ve Kürtler denince haklı olarak akla, Kürtlerin Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri (ABD)

deneyimleri gelmektedir.⁷ Kürt diasporasına ya da İstanbul'da yaşayan Kürtlerin deneyimlerine yönelik tarihsel ve sosyolojik bir çerçeve oluşturmak, bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Ama bazı temel sorular, filmlerin çözümlenmesinde işlevsel olabilir. Konumuz bağlamında, İstanbul'da yaşayan Kürtler (sınıfsal, cinsiyet ve mekânsal ayrımları gözeterek) nasıl yaşamlar sürmektedirler? İstanbul ve Kürt coğrafyasını hangi fikir, duygu, algı ve imgelerle birlikte düşünmektedirler?

Türkiye bağlamında, Kürt coğrafyasında yaşayan Kürtlerin bir tür kolonyal varoluşu deneyimledikleri söylenebilir. Yani Kürt sorunu olarak adlandırılan mesele, esasında bir tür kolonyal sorundur. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden günümüze kadar devletin ve Türklüğün, Kürtleri ve yaşadıkları yerleri yönetme teknikleri, uyguladıkları şiddet türleri, geliştirdikleri söylemsel ve ideolojik pratikler, oluşturdukları temsil rejimleri ve buna karşı Kürtlerin geliştire(eme)dikleri direniş biçimleri, Kürt meselesinin bir sömürge meselesi olduğunu göstermektedir.⁸ Bu bağlamda, eğer Kürt sorunu bir tür kolonyal mesele ise İstanbul, Kürtler açısından sıradan bir metropol şehirden farklı ve fazla bir anlam daha kazanmaktadır: Sömürgeci merkez anlamında bir metropol. Örneğin Londra, Paris, Amsterdam gibi başkentler; sömürgeci devletlerin merkezleri olmaları anlamında da metropol olarak nitelendirilmiştir. Dolayısıyla İstanbul, Kürtler için diasporik bir mekânla birlikte kolonyalist gücün merkezi metropolü olarak da düşünülebilir. Bu aşamada ise, filmlerin analizine geçmeden önce, Kürt sinemasıyla ilgili bir çerçeve çizmek, aşağıda çözümlenen filmlerin içinde gerçekleştiği sosyo-kültürel, politik ve estetik evreni anlamak açısından önemlidir.

⁷ Diasporada yaşayan Kürtlerle ilgili iki ayrı çalışma için bkz. Khayati Khalid, 2010. *Mağdur Diasporadan Sınır-Ötesi Vatandaşlığa mı? Fransa ve İsveç'teki Kürtlerde Diasporanın Oluşumu ve Ulus-Ötesi ilişkiler* Avesta Yayınları. Minoo Alinia, 2007, *Diaspora Mekânları. Kürt Kimlikleri Öteki Olma Deneyimleri ve Aidiyet Politikaları*. Avesta.

⁸ Kürt meselesinin kolonyal bir bağlamda düşünülmesi ya da Kürt coğrafyasının "sömürge" olarak nitelendirilmesinin tarihi, görece eskiye gitmektedir. Hamit Bozarlan (2014: 62), sömürge tezinin Kürtler arasında ilk kez ne zaman kullandığını tespit edemediğini söylemekle birlikte, kavramı, Zinar Silopi'nin (Kadri Cemil Paşa) *Doza Kurdistan* (2014) isimli hatıra kitabında kullandığını, teorik düzeyde ise bu tezin önce Kemal Burkay'ın Hıdır Murat mahlasıyla 1973'te yayınladığı *Türkiye Şartlarında Kürt Halkının Kurtuluş Mücadelesi* (1973) isimli kitabında ve daha sonra da *Rızgari* dergisinde geliştirildiğini söylemektedir. Kürtlerden önce, örneğin siyasal-teorik bir bağlamda, 1930'larda Türkiye Komünist Partisi (TKP) kadroları içinde Hikmet Kıvılcımlı, Kürt meselesini, "Türk burjuvazisi Kürdistan'da sömürge usullerini tatbik etmektedir," ifadesiyle çözümlenmiştir (Yeğen, 2007:1213). 1970'lerden itibaren ise Kürt örgütlerinin sömürgecilik tezi ideolojik ve analitik bir biçimde kullandıkları görülmektedir. A. Hamdi Akkaya'ya göre 1970'lerin ortalarından itibaren Türkiye solundan ayrı bir politik, ideolojik ve örgütsel alan oluşturmaya başlayan Kürt hareketinin alanının temelini veya mobilizasyon ve kolektif eylem çerçevesini, sömürgecilik tezi oluşturmaktadır (2014: 648- 659). Kürt meselesini kolonyal bir bağlamda ele alan bazı çalışmalar için bkz. Beşikçi, (2013), Başkaya (2004), Üstündağ (2013), Göral (2015).

Kürt Sinemasını Çerçeveleyen Siyasal ve Toplumsal Değişimler

Kürt yönetmenlerin film yapmaya, Kürtçenin sinema perdesinde duyulmaya başlaması çok daha geç bir dönemde, sinemanın icadından yaklaşık yüz yıl sonra gerçekleşmiştir. 1990'lardan itibaren Türkiye, Diaspora ve Irak Kürdistanı'ndan genç insanlar film yapmaya başlamıştır. Bugün artık Kürt sineması ya da Kürt filmleri olarak nitelenebilecek, sinematik bir alan oluşmuştur. Bu yazı, bugün itibarıyla belli bir nicelik ve niteliğe ulaşmış olan bu sinematik evreni anlama denemesidir. Kürt filmlerinin niceliksel artışının ve bir Kürt sinemasından söz edilmeye başlanmasının 1990'lara rastlamasının nedenlerini birkaç açıdan değerlendirmek mümkün görünmektedir. Birincisi, film üretim ve dağıtım koşullarındaki değişimle ilişkilidir. Yeni teknolojilerin gelişmesiyle birlikte sinema alanının ve film yapma koşullarının görece daha kolaylaşmaya başladığı söylenebilir. Film endüstrisinde dijital teknolojilerin kullanılmaya başlanması, film festivallerinin yaygınlaşmasıyla birlikte üretim ve dağıtım koşullarındaki farklılaşmalar, film üretimini demokratikleştirmiş ve yaygınlaştırmıştır (Davis, 2006: 74-75).

İkinci ve daha önemli neden ise Kürt coğrafyasında meydana gelen toplumsal, siyasal ve kültürel değişimler ve hareketlerdir. 1990'lar, Kürt bölgelerinde yaşanan toplumsal ve politik çatışmaların ve hareketlerin ivme kazandığı bir tarihsel dönemdir. 1991'deki Körfez Savaşı ve Güney Kürdistan'da federal bir Kürt yönetimi oluşmasının beraberinde getirdiği politik ve kültürel özgürleşmenin, sinema dahil kültürel ve sanatsal üretimlerin ortaya çıkmasına imkân vermeye başladığı görülmektedir. Diğer taraftan Türkiye'deki Kürt hareketinin, 1990'lardan itibaren etkisini artırması ve kitleselleşmeye başlamasının sonuçları olarak, Türkiye'de Kürt kimliği üzerindeki baskıların yavaş da olsa geriye çekilmesi, beraberinde görece bir özgürleşme ortamı getirmiştir. Kürt hareketinin ideolojik ve söylemsel alanının içinde ortaya çıkan medya, sivil toplum örgütleri, kültür ve sanat dernekleri vb. kurumlar aracılığıyla kültürel ve sanatsal üretimlerin ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Bu kurumlardan biri olan ve 1990'da İstanbul'da kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi (MKM) bünyesinde oluşturulan sinema ve tiyatro biriminde yetişen sinemacılar, 1990'ların sonlarında üretimlerini vermeye başlamıştır. Kürt yönetmenlerin film yapması ve Kürt sinemasından söz edilmesinin en önemli nedenlerinden biri de 1980'lerden itibaren Avrupa'da bir Kürt diasporasının oluşmaya başlamasıdır. 1979'daki İran İslam Devrimi ve 1980'de, Türkiye'de gerçekleşen askeri darbeye başlayıp 1990'larda,

Irak'taki savaş ve katliamlarla devam eden; ardından da Türkiye'nin Kürt coğrafyasındaki çatışmalar, köy boşaltmaları, faili meçhul cinayetler, siyasi, askeri ve kültürel baskılar sonucu Avrupa'da bir Kürt diasporasının ortaya çıktığı ve genişlediği söylenebilir. Türkiye başta olmak üzere farklı ülkelerden Kürtler, 1990'lardan itibaren Avrupa'da ortaya çıkan bu diasporanın parçası olarak film yapmaya başlamışlardır.

Kolonyal Bağlam: Sinemasal Varlığın Politikleşmesi

Kürt sinemasının Kürt meselesiyle ilişkisi nasıl düşünülebilir? Tarihsel bakımdan kadim, aktüel açıdan yakıcı bir sorun olarak devam eden Kürdistan meselesi ile farklı coğrafyalarda, farklı yönetmenler tarafından yapılan filmler nasıl ilişkilendirilebilir? Edward Said (2009: 7), Filistin mücadelesinin bütün tarihinin görünür olma arzusuyla ve bu arzunun da Filistinlilerin ve Filistin'in yok sayılması ya da "görünmeme"siyle ilgili olduğunu söylemektedir. Buradan hareketle Said, Filistin sinemasının temelde Filistin'i ve Filistinlileri görünür kılmamanın etkili ve önemli bir aracı haline geldiğini ve Filistin sinemasının "görünür olma" arzusu üzerinden okunabileceğini eklemektedir. Dolayısıyla Said açısından Filistin sineması, Filistin'in ve Filistinlilerin tanınması için verilen mücadeleye eklenmiştir, onun bir parçasıdır. Filistin sinemasının, Filistinlilerin ve Filistin'in görünür olma, tanınma arzusunun dışa vurma biçimlerinden biri olarak okunabileceğine dair Said'in bu görüşü, Kürt sineması için de söylenebilir: Kürt filmleri, Kürtlerin ve Kürdistan'ın görünür olma arzusunun somutlaştığı metinlerdir. Kürt sineması ve onun Kürt meselesiyle ilişkisi bağlamında, bu görünür olma arzusunun aynı zamanda bir direniş istencini de gösterdiğini eklemek gerekir. Bir karşı çıkış ve tanınma talebinin dillendirilmesi olarak Kürt filmleri, aynı zamanda direniş pratikleri olarak düşünülebilir. Dolayısıyla temalar ve onların ele alınma biçimlerinden azade, Kürt sinemasının de-kolonyal bir estetiği görünür kıldığı ölçüde, kendisi politiktir. Kürt filmlerini, Kürtlerin, Kürt sorununun görünür olma ve direniş arzusunun somutlaştığı metinler olarak ele almak, bu arzunun filmlerde işlenen temalar ve filmin biçim ve estetiği üzerinde belirleyici olduğu anlamına gelir. Bu durum, Kürtlerin tarihsel, aktüel, siyasal ve toplumsal durumlarıyla sinema ilişkisi düşünüldüğünde filmlerin biçim, içerik ve estetik yönden eleştirisini önceleyen bir tartışmayı zorunlu kılar.

Kürtlerin tarihsel, toplumsal konumlarının özgünlüğüyle ilişkili olarak, Kürt sineması; Kürt meselesinin içine doğan, onun tarafından kuşatılmış bir sinemadır.

Arap, Fars ve Türk ulus devletlerinin siyasal, kültürel ve toplumsal egemenlikleri altında, dilleri, kültürleri coğrafyaları; baskı, şiddet ve inkâr altına alınan Kürtlerin, Kürtçenin ve Kürdistan'ın sinemasal evrende görülmesi, filmlere fazladan politik bir varlık yüklemektedir. Bu politik-fazla, bizatihi filmin varlığına ilişkindir. Bu durum; Kürt filmleri üzerine yapılacak analizlerin, bu politik-fazlanın neye tekabül ettiğini, yani filmin bizatihi varlığının ne anlama geldiğini sorarak başlamayı zorunlu kılmaktadır. Ayça Çiftçi'nin de vurgulamış olduğu gibi:

Kürt filmlerinin analizi, filmlerin kendi iç anlamlarından, söylemlerinden, gramerlerinden önce, bu filmlerin yalnızca ve yalnızca varlıklarının ne anlama geldiğini analiz etmekle başlamalıdır. Çünkü varlıklarıyla bir boşluğu dolduran, bir boşluğu yıkan ya da bir boşluğa işaret eden bu filmlerin içsel anlamı, diegetic dünyanın dışında bir bilgiyle tamamlanmak zorundadır (2009: 269).

Filmlerin içsel anlamını tamamlaması gereken diegetic dünyanın dışındaki bilgi şudur: Geçmiş çatışma, savaş ve direnişlerle yüz yılı aşan bir tarihe uzanan; farklı zaman ve uzamlarda ve egemen devletlerin sınırları içerisinde (hatta o sınırları oluşturan) çeşitli toplumsal, tarihsel, ekonomik, politik sonuçlar ortaya çıkaran; içine doğanların bedenlerini, öznelliklerini, kimliklerini, duygularını, fikirlerini yapılandıran çok katmanlı ve çok boyutlu Kürt/Kürdistan meselesidir. Dolayısıyla tarihsel ve aktüel biçimleri düşünüldüğünde kolonyal bir olguya dönüşmüş olan Kürt meselesinin, söz konusu kolonyal bağlamın içinde ortaya çıkan, onun bir parçası ve sonucu olan Kürt filmlerinin diegetic dünyasını, yani filmlerin temsil rejim ve stratejilerini, temalarını ve içeriklerini estetik düzey ve kaygılarını güçlü bir şekilde etkileyecektir.

Salih Akın da sinemanın, Kürtler açısından kendini ifade etme aracına dönüştüğünü söyleyerek benzer bir tespitte bulunmaktadır:

Kendilerini sinemada araştıran ve yeniden yaratan bütün bastırılmış uluslar gibi, Kürtler de sinemayı özgürleşim ve öz-ifade için bir araca dönüştürdüler. Kötü yaşam koşullarının, Kürt bölgelerinin az gelişmişliğinin ve baskıcı devlet politikalarının açığa vurulması için bir temsil aracı olarak sinema, Kürt yönetmenleri tarafından çoklu işlevler için araçsallaştırıldı (2010:114).

Yine yakın bir bağlamda, Yılmaz Özdil'e (2009: 220) göre "Kürt sineması bağımsız bir sanat olarak sinemanın kendi deviniminden ziyade, bir tematik bağlam olarak Kürt sorunu tarafından kuşatılmış ve buna göre biçimlenmiştir". Kolonyal bir sorun tarafından kuşatılan, bizatihi o meselenin ortaya çıkardığı Kürt sinemasının devinimi,

sinematik estetik kaygıların ikincil kaldığı ya da araçsallaştığı bir harekete işaret etmektedir.

Minör Bir Sinema: Bir Halkı Yaratmak

Kürt sinemasının politik karakteri, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin "minör edebiyat" ve Deleuze'ün "modern politik sinema" kavramlarıyla birlikte düşünülebilir. Farklı ulusal devletler ve diasporik mekânlarda üretilen Kürt sineması, bir halkı yaratmanın ve anti-kolonyalist direnişin parçasına dönüştüğü ölçüde minör bir sinema olarak da nitelendirilebilir. Minör Edebiyat kavramını, Deleuze ve Guattari, Franz Kafka'nın metinlerini analiz etmek için üretmişlerdir. Deleuze ve Guattari, minör edebiyatı, büyük ya da yerleşik edebiyat olarak niteledikleri edebiyattan üç özelliğiyle ayırırır. İlk olarak; "minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil; daha ziyade bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin, güçlü yersiz-yurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır." Minör edebiyatın ikinci özelliği, "bu edebiyatlarda her şeyin siyasal olmasıdır." Büyük edebiyatlardaki toplumsal ve siyasal olan; aile, aşk, evlilik ilişkileri gibi bireysel sorunların bir fonu olarak kalırken, minör edebiyatlarda bireysel olarak görünen sorun, siyasal olanla ilişkilidir; her bireysel sorun, politik olana bağlanır. Minör edebiyatların son özelliği ise: "Her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır. Yazarın tek başına dile getirdiği şey zaten ortak bir eylemi oluşturur ve söylediği ya da yaptığı şey zorunlu olarak siyasaldır. Siyasal olan her türlü sözceye bulaşmıştır" (2008: 25-27).

Savaşın, travmanın, işkencenin, göçün, ölümün, sefaletin ve yoksulluğun görsel evrenine dönüşen Kürt filmlerinde, sadece majör kimliğin ve sinemanın dili olan Türkçe değil; Kürtçe de kekeleyen, inleyen, gevelenen bir sese dönüşmektedir. Türkçe gelmekte olan halkın dili olmadığı için, Kürtçe de sömürgecinin kolonize edilmiş, modern dünya karşısında zayıf bırakılmış dili olduğu için film kişileri her iki dilde de yersiz-yurtsuz gibidir. Kürtçeyi çağrıştıran, bozan aksanlarla, film kişilerinin Kürdi bedenleriyle Türkçenin uyuşmayan sesi, Türkçeyi eğip bükerek, inleterek yersiz-yurtsuzlaştırır. Kürtçe de modernliğin dünyasına ve modernliğin içine doğan sinemanın perdesine yabancı olduğu ölçüde Kürt izleyicide bazen mahrem, komik bazen de romantik bir duygulanım ortaya çıkarır. Yönetmen, film kişileri ve filmlerin Kürt izleyicisi; en azından perde karşısında, ne Kürtçede ne de Türkçede evinde gibi hissetmektedir. Aynı filmde birden çok dilin konuşulduğu Kürt sinemasında,

karakterlerin içine huzurla yerleştikleri bir dilin olmaması bunu göstermektedir. Lacancı psikanaliz bağlamında düşünüldüğünde dil, içine huzurla yerleşeceğimiz bir evren değil; insan yavrusunun özneye dönüşmesini mümkün kılan bir boşluğu, bir eksikliği telafi etme çabasıdır. Burada, Kürt filmlerindeki karakterlerin, konuştukları dillerin içine huzurla yerleşememeleri; Lacancı psikanaliz ya da ontolojik düzeyde değil, dilin kullanımları bağlamında ele alınmıştır.

Kürt öznelliği kolonizasyon ile anti-kolonizasyon süreçleri arasında şekillendiği ölçüde, onun her türden bireysel hikâyesi, siyasal olana bağlanır. *Annemin Şarkısı*'nda (Erol Mintaş, 2014) Nigar'ı paranoyaklaştıran, bir tür yaşayan ölüye dönüştüren vatan ve toprak hasreti ile Zeynep ve Ali'yi çaresiz bırakan aşk ilişkisi, Kürt öznelliklerinin diasporik yaşamlarının fragmanlarıdır. *Gitmek Benim Marlon ve Brandom*'da (Hüseyin Karabey, 2008) Ayça ve Hama Ali'nin aşkı, karakterlerin kimliklerinin asimetrik karakteri ve savaş nedeniyle (Hama Ali Kürt Ayça ise Türk'tür) imkânsız bir aşka dönüşür. Benzer biçimde, Hiner Saleem'in politik olandan kaçan filmlerinde, diasporik mekânlarda ve Kürdistan coğrafyasında geçen ironi ve mizahla işlenen aşk, evlilik, aile ilişkilerini anlatan hikâyeler politik bir tarza dönüşür. Veya *Zer* (Kazım Öz, 2017) filminde, torunla babaanne arasında, hastanede, ölüm döşeginde gerçekleşen bir karşılaşmada mırıldanılan şarkı; torunu, atalarının geçmişine, izleyiciyi ise Dersim katliamına bağlar. Yine Ali Kemal Çınar'ın siyasal olanın Kafkaesk ve absürt bir tarzda görünür olduğu filmlerinde, siyasal olan; dilden cinsiyete, oradan hafızaya kadar bütün bedene bulaşmıştır. Kürt yönetmen her ne kadar üslup ve içerik olarak politik dilden ve filminden uzak durmaya çalışsa da kendini içinde bulunduğu kolonyal evrenin biçimlendirdiği film, minör bir tarza dönüşerek politik bir karakter kazanıyor. Nasıl ki minör bir edebiyatta siyasal olan her türlü sözceye bulaşmışsa, minör bir sinema olarak düşünülebilecek Kürt sinemasında da siyasal olan her türlü imgeye bulaşmıştır.

Sinema II, Zaman İmaj (1985) kitabında Deleuze; minör fikrine, “modern siyasal sinema” kavramı altında geri döner. “Modern siyasal sinema” adını verdiği şeyi tartışırken Brezilya'dan Glauber Rocha, Türkiye'den Yılmaz Güney, Mısır'dan Youssef Chahine, Senegal'den Ousmane Sembene, Quebec'ten (Kanada'dan) Pierre Perrault örneklerini verir. Bu yönetmenlerin zor siyasal koşullar altında yeni kimlikler yaratmak amacıyla sinemayı kullandıklarını söyleyen Deleuze'e göre “zulme uğrayan ve sömürülen ulusların sürekli olarak azınlık durumunda olduğu, sürekli olarak

kollektif kimlik krizinin yaşandığı üçüncü dünyada” (akt. Sutton ve Jones 2014: 73-74) halkın kaybolmuş olduğunu görmek çok daha kolaydır. Modern siyasal sinema kaybolmuş veya “gelmek” üzere olan halka yeni kimlikler yaratmakla ilgilenir. Büyük ulusal sinemaların yönetmenleri açısından tek mesele, var olan halkın kimliğine şekil vermekten, modern siyasal sinemaların yönetmenleri açısından hemen erişilebilecek, hazır bekleyen bir halk kitlesi olmadığından, onun yaratılması gerekir. Modern siyasal sinemalar; “daha ziyade halkların, onların farklı kimliklerini reddeden siyasal koşullar altında doğmak için nasıl mücadele ettiklerini gösterir” (Sutton ve Jones, 2014: 74).

Sömürgeleştirilmiş halkların ürettikleri sinemanın minör bir tarzda olması; onun, kolonyalist devletin ulusal-majör sinemasına karşı verdiği mücadelesinden de kaynaklanır. Senegal sinemasını minör sinema olarak düşünen David Rodowick’e göre sinema ilk olarak Batı Afrika yerlilerini anlatmak için sömürgeci güç olan Fransızlar tarafından kullanılmıştır. Fransız sineması; Batı Afrika kimliğini negatif bir üslupla, ilkel bir kültür olarak temsil eden majör bir sinemadır. Dolayısıyla Afrikalı yönetmenler hem sömürgecinin hâkim dili olan Fransızcaya karşı hem de Batı Afrika halkını sömürge özneleri olarak konumlandıran Fransız sinemasına karşı da mücadele etmek zorunda kalmışlardır (akt. Sutton ve Jones, 2014: 76).

Türk sinemasında Kürtler ve onların yaşadığı coğrafyalar, 1950’lerden itibaren Türklüğe eklenen kolonyalist söylemin ve ideolojinin farklı tonları içerisinde temsil edilmiştir.⁹ Bu temsil repertuarında Kürtlük; geri, ilkel, aşiret, feodal, vahşi, cahil, şiddete meyilli, irrasyonel, duygusal, çocuksu; Türklük ise bu terimlerin pozitif karşıtılarıyla kurgulanmıştır. Türklük ile Kürtlük arasında var olagelen egemenlik ve iktidar ilişkileri içerisinde üretilen bu sinematik temsil biçimleri; siyasal ve akademik söylem, popüler kültür ve medyanın Kürtler hakkında ürettikleriyle birleşerek adeta Kürtlüğün tözüne dönüştürülmüştür. Öyle ki egemen bir kimlik olarak Türklüğün Kürtler hakkında ürettiği bu söylem ve temsiller, Kürtlerin farklı mecralarda kendileri

⁹ Türk sinemasında 1950’lerden 2000’lerin başlarına kadar Kürtler, işaret edilen ama adlandırılmayan bir temsil pratiği ve kolonyalist temsil rejimi içerisinde temsil edilmişlerdir. Türk filmlerinde Kürtlüğün temsil biçimleri, Türklük ve Kürtlük arasında süregelen egemenlik ve tahakküm ilişkileri içerisinde şekillenmiştir. Bir başka ifadeyle Türk sinemasında Kürtlük, kolonyalist temsil rejimi olarak tanımlanan bir ideoloji ve söylem içerisinde kurulmuştur. Bu kolonyalist temsil rejimi, 1950’lerden bugüne kendi içerisinde farklılaşsa da, özellikle popüler filmlerde devam etmektedir. Bununla birlikte 2000’lerin başlarından itibaren, popüler olmayan filmlerde ya da bağımsız sinema örneklerinde söz konusu kolonyalist temsil rejimi dağılmış; yerini Kürtlüğün, Türklüğün gerçekçi dolayısıyla güçlü temsillerine bırakmıştır. Türk sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün kurulma biçimlerini kolonyal bir bağlam içinde çözümleyen bir çalışma için bkz. Şen, 2019.

hakkında ürettikleri imgeleri de etkilemiştir. Dolayısıyla Kürt yönetmen, Kürtlüğü sinematik bir evrende yeniden düşünürken –kendisine de bulaşmış olan– hem Türk sinemasının hem de bir bütün olarak Türklüğün Kürtler hakkında üretmiş olduğu egemen fikir, duygu, imge ve temsillerle mücadele ederek film yapmaya başlamıştır. Mücadele etmesi gereken belki de en önemli güçlerden biri, Türklüğün ve onun sinemasının egemen dili olan Türkçedir. Ama majör ulusun molar (egemen) dili olan Türkçe, aynı zamanda Kürt yönetmenin kendini en iyi ifade ettiği dil olduğu ölçüde yönetmen bir ikileme karşı karşıya kalır. Bir taraftan, filmi Kürdi bir varlığa dönüştürecek şeyin, dilinin Kürtçe olduğu bilgisi; diğer taraftan, senaryosundan itibaren Kürtçe bir filmi yaratmanın zorluğu vardır. Başka etkenlerle birlikte yönetmenlerin ve senaristlerin yaşadıkları bu türden ikilemler de Kürt filmi minör bir tarza dönüştürmektedir. Kürt sineması, bir taraftan anti kolonyalist direnişin bir parçasına dönüşürken diğer taraftan da Türk sinemasının egemen fikir, duygu, imge ve arzu düzenlemelerine karşı bir direnişe dönüştüğü ölçüde minör bir üslubu görünür kılmaktadır.

Kolonyal Dağılmanın Ortamı Olarak Diasporik İstanbul

Kürt filmlerindeki İstanbul imgesinin çözümlemesine Ankara'nın (kolonyalist bir merkez olarak düşünülebilir) çerçevelendiği *Sürü* (1978, Y. Güney, Z. Ökten) ile başlamak, *Sürü*'nün, diasporik imgenin delirme ve dağılma ilişkisini gösterdiği ölçüde ilginç olabilir: *Sürü*'de "Kürtlüğün toplumsal uzamının dönüşümü, daha doğrusu bir tür yok oluşu, ortadan kalkışı, 'modern' ve 'kapitalist' olarak sunulan Türklüğün mekânsal ve toplumsal uzamında gerçekleşiyor" (Şen, 2019: 156). Bir başka ifadeyle, "feodal ağa Hamo" ve ailesi, şimdinin "kapitalist Ankara'sında" dağılmaktadır. Ankara, dışardan bir bakışın nesnesidir; ama örneğin, 1960'lı ve 1970'li yıllardaki göç filmlerinde İstanbul'a yönelen bakıştan farklı olarak, "geri dönüşü olan" yabancı bir dünyadır. Diğer taraftan da Türklüğün bürokratik ve kapitalist mekânı olarak, Kürtlüğün içinde dağılıp parçalanacağı bir dünyadır Ankara. Türklüğün kentsel mekânlarını doldurmuş olan "modernliğin" ve kapitalizmin orta yerinde bir tür "delirium" halindeki Kürt bedenlerle baş başa bırakır seyirciyi, *Sürü*. *Sürü*'de, metropolün Kürtlük için hem gerçek (Hamo Ağa ve ailesinin dağılışı ile Berivan'ın ölümü) hem de sembolik (delirme) parçalanışın mekânı haline gelmesi; bu yazının merkezine aldığı son dönem filmlerde –başka bağlamlarda olsa da– bir izlek olarak karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 1. Sürü, 1978, Y. Güney, Z. Ökten.

Örneğin *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) filminin sonunu, *Sürü*'nün son sahnesine yaklaştıran şey; İstanbul'un Kürtler için diasporik bir yaşamın mekânına dönüşmesiyle ilgilidir. *Toz Bezi*'nde sınıfsal, etnik, cinsel ve mekânsal ayrışmaların sahnesi olan İstanbul'un kalabalıklarında Cefo'nun hayaletimsi bedeninin peşinde kaybolan Nesrin, *Sürü*'nün sonunu hatırlatır. Film, Gülsuyu'ndan İstanbul'un üst-orta sınıf muhitlerine temizliğe giden iki gündelikçi Kürt kadının, Nesrin ve Hatun'un hikâyesidir. Sosyal teorinin etnik, sınıfsal ve cinsel ayrımların birbirlerine eklenerek yapılandıkları önermesini estetik bir formda görünür kılan film; bu ayrımların ortaya çıkardığı, fiziksel ve sembolik şiddeti de duyumsatır.¹⁰ Nesrin ve Hatun'un evde, aile içinde yaşadıklarında ve temizliğe gittikleri evlerin "ablalarıyla" ilişkilerinde, modern-kapitalist toplumların eşitsizliklerle yapılanmış olduğunu ve bunun aile, sokak, ev gibi mikro alanlardaki karşılaşmalarda yoğun bir sembolik şiddet ürettiğini hatırlatır. Film; ailenin/özel alanın, söz konusu ayrımların ilişkiselliği içerisinde şekillendiğini ve kadın karakterlerin öznelliğinin, sadece toplumsal cinsiyetleri tarafından değil, sınıfsal ve etnik aidiyetleriyle de ilişkili olarak belirlendiğini gösterdiği ölçüde iktidarın modern karakterinin yüzeyine dönüşür.

¹⁰ Cinsiyet, ırk ve sınıf ayrımlarının, yeni ırkçılığın söyleminde birbirlerine nasıl eklenildiğiyle ilgili teorik bir tartışmayı saha çalışması üzerinden destekleyen bir araştırma için bkz. Çoban Keneş, 2014.



Fotoğraf 2: *Toz Bezi*, Ahu Öztürk, 2015.

Hatun ve Nesrin'in madun özne konumları ile İstanbul'un onlar için diasporik bir mekâna dönüşmesi arasında bir ilişki vardır, kuşkusuz. Kocasını bir iş sahibi olma hayali kurarken, Moda'da bir ev alma hayali kuran Hatun; İstanbul'a kendisinden sonra gelen Nesrin'e göre daha "yerleşiktir". İnşaatlarda çalışan kocası Cefo'nun ortadan kaybolmasıyla, küçük kızıyla bir başına kalan Nesrin içinse İstanbul, tutunmaya çalıştığı bir metropoldür. Başka bir ifadeyle İstanbul, Hatun için Türklüğün "Beyaz" evreninin arzuyu kışkırtan mekânına (hem Moda'da ev alma hayali hem de bir sahnede kendisini, Türklüğün daha kolay sindirebileceği bir "iç kimlik" [Çerkes] olarak tanıtmayı), Nesrin içinse kendisinin ve kızının içinde kaybolacağı klostrifobik bir ortama dönüşür. Hatun'un, İstanbul'un "beyaz silüetine" (Moda semtine) yönelen bu arzusu; 1960'lı ve 1970'li yılların göç filmlerinin bakışını hatırlatsa da Kürtlüğün ve Türklüğün adlandırıldığı *Toz Bezi*'nde bu arzu, kolonyal türden fazla bir anlam kazanır.

Güneşe Yolculuk'un (Yeşim Ustaoglu, 1999) açılış sahnesi, İstanbul'un sinematik imgesine "yabancı" bir ses ekler. İstanbul'un tarihi yarımada görüntülerine bindirilen Kürtçe, Türk sinemasının ve izleyicisinin alışık olmadığı bir tuhaflığa ve kırılmaya yol açar. Güçlü'nün söylediği gibi, "sabah saatlerinde 'tipik' bir İstanbul görüntüsünün üzerine binen Kürtçe müzik, Türk sinemasının İstanbul'a dair imgeler repertuarına tipik olmayan akustik bir ekleme yapar. Yeşilçam'ın tek dilli ve tek kimlikli Türklük perdesinin tanıdık İstanbul imgesinin üzerine, yok saydığı ötekinin sesini

yazar” (Güçlü, 2018: 27). Aşına olunmayan tuhaf bir ses olarak Kürtçe, İstanbul’a dair imgeler repertuarına, yeni birini ekler: Diasporik imge. Bu açılış sahnesini dolduran Kürtçenin izleyicide ortaya çıkardığı etki; *Sürü*’de, Kürtlüğün, Türklüğün kapitalist ve kolonyalist ortamında görünürken ortaya çıkan etkiye benzer.

Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Bahoz* (Kazım Öz, 2008) gibi Kürt sorununun merkezde olduğu filmlerde İstanbul; devletten ve Türklükten Kürtlüğe yönelen şiddetin ve o şiddette karşı direnişin ortamıdır. *Güneşe Yolculuk*’ta faili meçhul, bedeni kayıp cesetlerin, gömülemeyen ölümlerin, devletten ve toplumdaki yayılan şiddetin, yoksulluğun kol gezdiği, devletin militarist makinesinin coğrafi ve toplumsal uzamı kolonize ettiği, yaşayanların ölü gibi olduğu, ölümlerin yaşamaya devam ettiği bir İstanbul ve Kürt coğrafyası kadrajdadır. İstanbul’un Yeşilçam’dan Yeni Türk Sineması’na uzanan imgeler repertuarına, devletten ve toplumdaki Kürtlüğe doğru yayılan şiddet imgesi eklenir. Berzan ve arkadaşı Mehmet için katastrofik bir şiddet ortamına dönüşen İstanbul; tutunmaya, yerleşmeye çalışılan bir arzu mekânı değil; içinden çıkılmaya çalışılan bir yedir. Bununla birlikte Berzan açısından İstanbul; yurt özleminin çekildiği, geçici işlerin yapıldığı ara bölgedir. 1990’ların sonunda yapılmış *Güneşe Yolculuk*’a dönemin bütün ruhu sinmiştir: Linci gündelik bir pratiğe dönüştüren tebaanın militarist, ırkçı naraları; Kürtler için devletin ve toplumun şiddetine maruz kaldıkları bir mekâna dönüşen İstanbul’un tekinsiz silüetine, yıkılmış, boşaltılmış, sular altında kalmış köyler, insansızlaştırılmış ve militarize edilmiş, olağanüstü halin olağan hale geldiği bir tür “kamp”a dönüştürülmüş Kürt coğrafyasının distopik manzarası eklenmiştir. Bu yönüyle Berzan ve fiziksel olarak “Kürtlere benzeyen” Mehmet için İstanbul, Kürt coğrafyasının bir uzantısı gibidir. Kürt sorunu genişleyerek İstanbul’u da içine almış; Kürt coğrafyasındaki devlet şiddetine, kitleden-Türklükten yayılan şiddet de eklenerek İstanbul’a uzanmıştır. Diğer taraftan İstanbul, daha önce vurgulandığı gibi, burada da dağılmanın ortamıdır. Eğer ölüm bir tür dağılma olarak düşünülürse, Berzan’ın bedeninin polis tarafından parçalandığı, yani fiziksel olarak dağıtıldığı anlaşılacaktır; tıpkı *Büyük Adam Küçük Aşk*’ta (2001), İstanbul’da bir evde yaşayan bir grup Kürdün yargısız infazla topluca öldürülmeleri gibi. İstanbul bir kez daha fiziksel dağılmanın, ölümün ortamıdır.



Fotoğraf 3: *Güneşe Yolculuk*, Yeşim Ustaoglu, 1999.

Kürtlerle ve Kürt sorunuyla ilişkiseliliği bağlamında Türklüğe düşünömsel ve eleştirel bir bakışın erken sayılabilecek örneklerinden biri, Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmidir. Film, İstanbul'un Türklük ve Kürtlük için farklı gerçekliklerinin ve imgelerinin olduğunu göstermektedir. Türklüğün veya Savcı Rıfat Bey'in İstanbul'u nezih, sakin konforlu bir yaşamın ortamıyken, Hejar veya Kürtlüğün İstanbul'u çamurlu yolların, yoksulluğun, madunluğun gecekondusudur. Devlet şiddetinin göçe zorladığı Kürtlerin sığındığı bir çeper olan İstanbul, Kürt sorunun ve Kürtlüğe yönelen devlet şiddetinin ortamına dönüşmüştür aynı zamanda. Hejar ve ailesi için İstanbul; ne "biz"nin içinde meskûn olduğu bir ev; ne zapt edilmesi, mücadele edilmesi –ama aynı zamanda bakışın ona yöneldiği bir arzu mekânı– ne de büyük bir taşra şehridir. Onlar için, bir taraftan devletten yönelen şiddetin ortamı, diğer taraftan kendisinden hiçbir beklentinin, olumlu ya da olumsuz bir bakışın veya arzunun nesnesi olamayan bir tür bekleme yeri gibidir. Hejar ve ailesi yurtlarından koparılmıştır ama İstanbul yeni bir yurda dönüşmemiştir.



Fotoğraf 4: *Büyük Adam Küçük Aşk*, Handan İpekçi, 2001.

İstanbul, *Klama Dayîka Min*'in (Erol Mintaş, 2014) yaşlı Nigar'ı için de bir yurda dönüşememektedir. Filmde diasporik imge; Nigâr'ın "ülkeye" obsesif düzeyde duyduğu hasret ve özlemde, oğlu Ali'nin Kürtçe ve Türkçeyle olan ikili ilişkisinde gösterir kendini. Çatışmalarda bir oğlunu kaybeden ve köyünü terk etmek zorunda kalmış Nigâr için İstanbul'un herhangi bir anlamı, Nigâr'ın da bu şehirle herhangi bir ilişkisi yoktur. Mutlak bir ilişkisizlik ilişkisidir onunkisi. Çünkü bütün arzusu yurduna, köyüne dönmeye yönelmiştir. Terk etmek zorunda kaldığı ülkeye yönelen bu arzu ve hasret; İstanbul'u bir an önce terkedilmesi gereken, klostrofobik bir uzama dönüştürür. Nigar'ın bedeni İstanbul'da, ruhu terk etmek zorunda kaldığı toprağında gibidir. Diğer bir deyişle Nigâr için İstanbul, şizofrenik türde bir bölünmüşlüğün ortamıdır. Kürlüğün diasporik mekânlarından olan İstanbul'un Tarlabası semtinden de ayrılmak zorunda kalıp bir apartman dairesine taşınması sonrasında, İstanbul, Nigâr için bir tür hapisaneyeye dönüşür. Bundan sonra İstanbul, Nigâr'ın sembolik dünyasının dağıldığı katastrofik bir kenttir. Nigâr karakteri, *Nikila Qırîke é Xepirî*'de (*Karganın Aşınan Gagası*, 2018, Ömer Ferhat Özmen) köyünden gelen peyniri gömmek için İstanbul'da toprak arayan kadın karakteri hatırlatmaktadır. *Nikila Qırîke é Xepirî*'nin isimsiz karakterinin gerçek anlamda toprak arayışı; Nigâr'ın toprağına, yurduna dönüş isteğini yankılar. Nigâr'ın ülke özlemiyle dağılan sembolik dünyası, onu *Réç* (Tayfur Aydın, 2011) filminin, tek arzusu köyünde ölmek olan Saristan karakterine bağlar. Batman'daki köyüne gidiş yolunda ölen yaşlı ve hasta Saristan'ın cenazesi, oğlu tarafından gömülürken Saristan'ın üst-sesiyle anlatılanlar, seyirciyi bir

anda Ermeni katliamına bağlar. Dolayısıyla bu son sahnede Saristan'ın ülke özlemiyle soykırım hafızası birbirine bağlanır.



Fotoğraf 5: *Kılama Dayıka Min*, Erol Mintaş, 2014.

Annesiyle Kürtçe, sevgilisiyle Türkçe konuşan; devlet okulunda öğretmenlik yapıp kursta çocuklara Kürtçe öğreten Ali ise annesi Nigâr gibi ülke hasreti veya oraya dönme isteği duymaz. Türkçe konuştuğu sevgilisiyle bir yaşam kurmanın çabası içerisinde olan Ali için İstanbul, yaşamını sürdürdüğü herhangi bir ortamdır. Ali'yi kolonyal Kürt öznelliğinin belirli bir örneğine dönüştüren yönü, onun dille olan ilişkisidir. Türkçe ve Kürtçe arasında ya da Türklük ve Kürtlük arasında bölünmüş bir öznelliği somutladığı ölçüde (her ne kadar film bu bölünmüş öznelliği işlemeye girişmemiş olsa da) kolonyal Kürt öznelliğinin yaygın bir örneğiyle birlikte diasporik karakterde bir varoluşu görünür kılmaktadır. Ali'nin dilsel bölünmüşlüğü, Nigâr'ın ruhsal parçalanmasının dramatik olmayan izdüşümüne dönüşmektedir. Dolayısıyla *Kılama Dayıka Min*'de Nigâr'ın ve oğlu Ali'nin İstanbul'daki yaşamları, kolonyal Kürt öznelliğinin farklı Kürt kuşakları arasında yaşanan iki vechesini görünür kılmaktadır. Bu karakterler; Kürtlerin İstanbul'daki yaşamlarının, aynı zamanda, cinsiyet farkları ve kişilerin sahip olduğu ekonomik, sosyal, sembolik sermaye bağlamında değiştiğini göstermektedir

Üniversiteli Kürt öğrencilerinin 1990'lı yıllardaki politikleşme süreçlerini merkezine alan *Bahoz*'da (Kazım Öz, 2008) İstanbul, hem bir oluşumun (siyasal ve ulusal bir kimlik olarak Kürtlüğün diasporik oluşumunun) hem de, bir kez daha,

fiziksel dağılmanın, yani ölümün ve işkencenin ortamıdır. *Bahoz*'da İstanbul ne temizlikçi Kürt kadınlarının, ne yerinden edilmiş Kürt göçmenlerinin ne de ülke özlemi çeken yaşlı kadınların kentidir. İstanbul; politik bilinçlenmenin ortamı, Kürtlüğün siyasal bir kimlik olarak oluştuğu ve performe edildiği bir sahnedir. İstanbul, arzunun ona yöneldiği bir yer olmasa da karakterlerin ve kameranın İstanbul ile olan ilişkisi, bir yakınlık ilişkisidir. Karakterlerin İstanbul ile bir “dertleri” yoktur. Burası, bir umudun ve gelecekteki bir ütopyanın şehridir (“bekle bizi İstanbul”). Buna karşılık, karakterler açısından yeni bir yaşamın kurulacağı bir yer değil; ülkeye, “dağa” dönülerek geride bırakılacak bir şehirdir. Filmde, “bekle bizi İstanbul” ile “dağın çağrısı” ifadeleri arasında bir tür gerilim vardır.¹¹ İstanbul’la yönelen bu ikircikli bakış; filmin bir taraftan sol bir duyarlılığı, diğer taraftan ise Kürt ulusal mücadelesini aynı anda anlatıya dahil etme çabasıyla ilgilidir. Sol bir ütopyanın “bekle bizi İstanbul”u ile ulusal bir bilincin oluştuğu mekân ve ülkeye yönelerek geride bırakılan yer olarak İstanbul söz konusudur.



Fotoğraf 6: Bahoz, Kazım Öz, 2008.

Kazım Öz’ün ilk uzun metrajlı filmi olan *Fotoğraf* (2001), Bahoz’dan farklı olarak İstanbul’da başlar. İstanbul bir kez daha dağa gitmek, ülkeye dönmek için geride bırakılan bir post-kolonyal mekândır. Film, aynı savaşın karşı cephelerine giden iki genç erkekte ortaya çıkan farklı duygulara odaklanır. Aynı savaş; farklı bedenlerde

¹¹ Sol bir ideal ve düşünceyle yazılmış Vedat Türkalı’nın “İstanbul” isimli şiirinin Onur Akın tarafından bestelenmesi olan “Bekle bizi İstanbul” şarkısı filmde sıkça duyuluyor. Dağın çağrısı ise Kürt hareketinin 1990’lardan itibaren kitleleşmesiyle birlikte farklı Kürt kuşaklarının gerillaya katılıma arzusunu ifade eden bir terim olarak kullanılmıştır

farklı duygular, beklentiler ve fikirler ortaya çıkarır: Örgüte katılacak olan Ali'de heyecan, umut ve neşeye; asker olmaya giden Faruk'ta ise korku, kaygı ve endişeye neden olur. İstanbul'dan kalkan aynı otobüsle savaşmaya giden Ali ve Faruk arasındaki gelişen dostluk; Faruk'un, çatışmada öldürülen Ali'nin bedeniyle çektiği fotoğrafa bakan bir çocuğun bakışlarında son bulur. Savaş, Faruk'u dönüştürmüştü; Ali'yi ise öldürmüştür. Kürt sorunu bir kez daha İstanbul'u içine almıştır. *Bahoz, Fotoğraf* filminde dağa gitmeye karar veren Ali'nin bu kararı almasında nelerin etkili olduğunu gösteriyor gibidir. *Fotoğraf*'ın başladığı yerde *Bahoz* biter.

İstanbul bir kez daha ölümün, dağılmanın ortamıdır, *Babamın Kanatları*'nda (Kıvanç Sezer, 2016). Ama şehir; bu defa kapitalist İstanbul'un öldürdüğü Kürt inşaat işçilerinin dünyasıdır, gökdelenlerin bir bir yükseldiği devasa bir inşaat şantiyesidir. Karakterlerden İstanbul'a yönelen olumlu ya da olumsuz belirli bir bakış olmasa da kamera; İstanbul'un, gökdelenlerin işgal ettiği bir inşaat şantiyesine dönüştürülmesini eleştirmektedir. *Babamın Kanatları*'nda olduğu gibi *Derbûyîna ji Bûhûşté (Cennetten Kovulmak)*, Ferit Karahan, 2013) filminde de Kürt inşaat işçilerinin dünyası anlatılır. Bu filmde de İstanbul, Kürtlüğün dağıldığı bir diasporadır; ama *Babamın Kanatları*'ndan farklı olarak, Kürt coğrafyasında süren savaşın etkilerinin uzandığı bir yerdir, aynı zamanda. Dolayısıyla İstanbul bir taraftan yoksul Kürt inşaat işçileri için yaşam mücadelesinin verildiği bir tür "kamp"a dönüşürken, diğer taraftan savaşın uzandığı bir yerdir.



Fotoğraf 7: *Babamın Kanatları*, Kıvanç Sezer, 2016.

Frantz Fanon (2016), *Siyah Deri Beyaz Maskeler*'de Martinikliler için Paris'e gitmenin, orada bir süre kalmanın ve Fransızca konuşmanın prestij kaynağına dönüştüğünden söz eder: Nasıl ki sömürgeleştirilen zenci (Fanon açısından zenci, sömürgeleştirilmiş siyah öznedir) erkek için beyaz kadın bir arzu nesnesiyse, kadın veya erkek, sömürgeleştirilenler için sömürgecinin metropol şehri de arzunun, bakışın ona yöneldiği bir yerdir. Kişinin sahip olduğu sermaye türlerini ve cinsiyet farklarını göz önünde tutarak, İstanbul'a gitmek, orada bulunmak, Türkçeyi iyi konuşmak; Kürtler için bir prestij kaynağına dönüşebilmektedir. Filmde İstanbul'un ve Türkçenin, Kürtler için edindiği anlamlar; çocuk karakter Ayşe'nin bakışında belirmektedir. Arkadaşlarıyla İstanbul Türkçesi konuşarak oyunlar oynayan, Boğaz'ın bir fotoğrafını başucunda tutan Ayşe; babasından onu İstanbul'a götürmesini ister. Ayşe'nin zihninde oluşan İstanbul imgesi, 1960'lı ve '70'li yılların göç filmlerindeki imgeye yaklaşmakla birlikte, Kürtlük ve Türklük antagonizması, bu imgeleri farklılaştırmaktadır.

Diasporik Mekân: Tarlabası

Yukarıda çözümlenen filmlerin popüler olmayan ya da bağımsız sinemanın örnekleri olduğu söylenebilir. Bu noktada Kürtleri konu edinen popüler sinemanın birkaç örneğinde, İstanbul'un hangi imgesinin belirlediğine değinilecektir. Yaptığı filmlerin çoğunda taşra ile İstanbul'u karikatürleştirerek ve özcüleştirerek karşı karşıya getiren, nostaljik bir duyguyla eskinin ve onun değerlerinin yitimine üzülen, bakışını şehirlili

olanın karşıtına yerleştiren, bu anlamda da taraf tutan bir kameraya sahip olan Yavuz Turgul; *Eşkîya* filminin anlatısını da aynı karşıtlık üzerinden kurmaktadır. *Vizontele*, *Vizontele Tuuba* ya da *Beyaz Melek*; Kürtlüğü otantikleştirilen, çocuklaştıran imgeyi bütün bir cemaat üzerinden kurarken, *Eşkîya* bunu Baran (Şener Şen) karakteri üzerinden yapmaktadır. Ne var ki asıl eşkiya; namuslu, saf, temiz, “Doğulu” Baran değil; kapitalist ilişkilerin merkezi olarak İstanbul’daki mafyatik düzendir. Bu yönüyle film; Yeşilçam melodramlarının yaygın anlatı kalıbı olan saf, bozulmamış taşralı (Anadolu) ile yozlaşmış, züppe, kötücül yabancı (İstanbul-Beyoğlu) ikiliğini hatırlatmaktadır. İstanbul/Beyoğlu büyüklü küçüklü mafyanın ve yozlaşmış, yabancılaşmış ilişkilerin mekânıdır.



Fotoğraf 8: *Eşkîya*, Yavuz Turgul, 1996.

Züğürt Ağa (1985) ve *Muhsin Bey* (1987) filmlerinde olduğu gibi, bu karşıtlıkta Kürtler geleneksel ve eski olanın otantik temsilcileridir. Toplumsal olanı özcüleştiren bu bakışta, Kürtlük (taşra) masum, saf, çocuk-su olanla özdeşleşirken Türklük (İstanbul) karmaşanın, paranın, yetişkinliğin alanıdır. Baran için İstanbul (Beyoğlu); içinde ne yapacağını bilemediği, kasvetli bir evren, diğer taraftan da dürbünle temaşa ettiği bir seyirlik yerdir. Özellikle *Eşkîya* ve sonraki filmlerinde Hollywood tarzı bir estetiğin belirgin hale geldiği Yavuz Turgul’un kamerasında Kürtlük; değişmez, tarih üstü, otantik bir öz olarak düşünüldüğü ölçüde izleyiciye gerçekçi gelmeyen bir anlatı ortaya çıkmaktadır. *Züğürt Ağa*’dan *Eşkîya*’ya, oradan da *Gönül Yarası*’na (2005) Kürtleri ısrarla kadrajında tutan Yavuz Turgul açısından Kürtlük bazen çocuksu, bozulmamış, otantik ve egzotik; bazen de feodal, ilkel bir varlıktır.

Benzer özcü, otantikleştirici ve dolayısıyla gerçekçi olmayan ikili karşıtlıklar üzerinden üretilen temsilleri Mahsun Kırmızıgül'ün –İstanbul'un da kadrajda olduğu– *Güneşi Gördüm* (2009) ve *Beyaz Melek* (2007) filmlerinde de görmek mümkündür. Bununla birlikte *Eşkiya* ve *Güneşi Gördüm*'de İstanbul bir kez daha diasporik dağılmanın merkezidir. *Eşkiya*'da Baran, Tarlabaşı'nda polislerle girdiği çatışmada ölürken *Güneşi Gördüm*'de Ramo ve ailesi, ölüm ve göç arasında parçalanır. Bu yönüyle her iki film, yukarıda analiz edilen Kürt filmleri ve Kürtleri konu edinmiş popüler olmayan filmlerle ortaklaşmaktadır. İstanbul'la özdeşleştirilen Tarlabaşı ve Beyoğlu; Kürtlük için bir taraftan tutunma çabasının, diğer taraftan ölümün ve parçalanmanın mekânıdır. Tarlabaşı özellikle 1990'lardan 2000'lerin başlarına kadar yerinden edilen, zorla göç ettirilen ve İstanbul'a çalışmak için gelen Kürtlerin yoğunlaştığı bir göç mekânıdır. Yukarıda incelenen *Klama Dayîka Min* ve *Güneşe Yolculuk* gibi popüler olmayan filmlerde, bütün anlatının geçtiği merkezi bir mekân olmasa bile Tarlabaşı, sinemasal ve diasporik bir mekân olarak görünür olmaktadır. Ancak Tarlabaşı'nın popüler sinemadaki imgesiyle Kürt filmlerindeki imgesinin farklılaştığı söylenebilir. Örneğin burası, *Klama Dayîka Min* ve *Güneşe Yolculuk* için Tarlabaşı, Kürt sorunu üzerinden politik bir karakter kazanırken; *Eşkiya* ve *Güneşi Gördüm* gibi filmler için karmaşanın, suçun ve yabancılaşmanın otantik mekânıdır. Lakin yukarıda değinildiği üzere, popüler filmlerle Kürt filmleri, aynı İstanbul imgesini paylaşmaktadır: Bu filmlerdeki İstanbul, Kürtlüğün dağıldığı diasporik bir mekândır.

Sonuç

Kürt sinemasının gelişiminde önemli bir yere sahip olan İstanbul; 1990'ların sonlarından bu yana Kürt filmlerinin yoğun bir şekilde üretildiği, dağıtıldığı ve izlendiği merkezlerden biridir. Bu durum, yani İstanbul'un hem Kürtler hem de Kürt sineması açısından bir merkeze dönüşmesi; daha önce de belirtildiği üzere, hem Kürt sorunuyla hem de İstanbul'un kültürel, sanatsal, politik ve kolonyalist bir metropol olmasıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla Kürt yönetmenler ve senaristler açısından İstanbul'un; belli algıların, duyguların, fikirlerin yoğunlaştığı sinematografik bir mekâna dönüşmesi anlaşılabilir. Bu makalede, bu sinematografik mekânı oluşturan imge, duygu ve anlamların izi sürülmüştür.

Burada ele alınan filmlerde İstanbul'un yeni bir sinemasal imgesi belirlemektedir. Kürt filmlerinde ve Kürt sorununun konu edildiği filmlerde, İstanbul silüetinin diasporik

bir imgeye dönüşmesi; çeperlerine Kürtlerin yerleşmesiyle birlikte İstanbul'u da içine alan, oraya da yayılarak genişleyen Kürt sorunuyla ilişkilidir. Çatışmalardan, yoksulluktan kaçarak çeperlerine tutunmaya çalıştıkları İstanbul, Kürtler açısından, literatürdeki yaygın anlamıyla olmasa da bir tür diasporadır. Kuşkusuz ki bu diasporik deneyim; sahip olunan kültürel, sembolik ve ekonomik sermayelere göre farklı görünüşler arz edecektir. Film karakterlerinde bu farklılaşmanın izlerini sürmek mümkündür. Kürtler açısından farklı biçimlerde olsa da diaspora olarak deneyimlenen İstanbul'un, Kürtlerin ya da Kürt sorununun konu edildiği filmlerde, diasporik bir imgesi de kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. İstanbul'un imgesel repertuarı; Yeşilçam ve sonraki dönemlerden farklılaşmış fiziksel ve sembolik dağılmanın, politik aktivizmin, devlet şiddetinin ve yurt hasretinin ortamına dönüşmüştür. Kürtlüğün dağıldığı veya nihai olarak yerleşemediği bir yer olarak İstanbul'la kurulan ilişki, geçici bir ilişkidir. Bu geçicilik bir tür duyumsamaya dönüşerek bütün filmleri kateder. Karakterlerden İstanbul'a olumlu veya olumsuz herhangi bir bakış yönelmemiştir. Ne karakterlerin içinde İstanbul'a yerleşme isteği; ne de İstanbul'un, onları içine almak gibi bir niyeti vardır.

Kaynakça

- Akkaya, A. Hamdi (2014). "Sonsöz: Kürt Hareketinin Örgütlenme Süreci Olarak 1970'ler". Emir Ali Türkmen, Abdurrahim Özmen (der.) içinde. *Kürdistan Sosyalist Solu Kitabı*. Ankara: Dipnot Yayınları. 629-678.
- Akın, Salih (2010). "Language and Cultural Contact: Viva la merée... et la libération du Kurdistan". *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy and Spain*, Verena Berger, Miya Komor (der.) içinde. New Jersey: Transaction Publisher. 111-124.
- Başkaya, Fikret (2004). *Paradigmanın İflası Resmi İdeolojinin Eleştirisine Giriş*. Ankara: Özgür Üniversite Yayınları.
- Bozarslan, Hamit (2014). "Önsöz: Türkiye'de Sol Kürt Hareketi", Emir Ali Türkmen ve Abdurrahim Özmen (der.) içinde. *Kürdistan Sosyalist Solu Kitabı*. Ankara: Dipnot Yayınları. 9-71.
- Beşikçi, İsmail (2013). *Devletlerarası Sömürge Kürdistan*. İstanbul: İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları.
- Comolli, Jean Luc ve Jean Narboni (2010). "Sinema, İdeoloji, Eleştiri". Çev., Mustafa Temiztaş. *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu (der.) içinde. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. 97-109.
- Fanon, Frantz (2016). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. İstanbul: Encore Yayınları.
- Güçlü, Özlem (2018). "Bir Yeniden Görüş İmkânı: Türkiye Sinemasında İstanbul'la ve İstanbul'da Yeni Karşılaşmalar". *Teorik Bakış*, 11(1): 13-39.
- Çiftçi, Ayça (2009). "Kazım Öz Sineması: Konuşmak Hatırlamak". Müjde Aslan (der.) içinde. *Kürt Sineması: Yurtsuzluk Sınır ve Ölüm*, İstanbul: Agora Yayınları. 267-288.
- Davis, Robert E. (2006). "The Instantaneous Worldwide Release: Coming Soon to Everyone, Everywhere". *Transnational Cinema The Film Reader*. Elizabeth Ezra ve Terry Rowdenn (der.) içinde. New York: Routledge. 110-116.
- Deleuze, Gilles ve P. Félix Guattari (2008). *Kafka. Minör Bir Edebiyat İçin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çoban Keneş, Hatice (2014). "Yeni Irkçılığın Bileşeni Olarak Cinsiyetçilik: Irkçılığın

- Cinsiyetçilikle Eklemlenmesi". *Feminist Eleştiri*, 6(2): 62-80.
- Hall, Stuart (ed.) (1997). *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage publication LTD.
- Kolektif (2021). *Türk Sinemasında İstanbul*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Laclau, Ernesto ve Chantal Mouffe (1997). "New Reflections on the Revolution of Our Time". *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall (der.) içinde. London: Sage. 70-71.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı.
- Özdil, Yılmaz (2009). "Kürt Sinemasında Kürdistan Manzarasının İnşası: Dol Film", *Kürt Sineması: Yurtsuzluk Sınır ve Ölüm*. Müjde Aslan (der.) içinde, İstanbul: Agora Yayınları. 215-241.
- Özgüç, Ağâh (2010). *Türk Sinemasında İstanbul*. İstanbul: Horizon International Yayıncılık.
- Öztürk, Mehmet, Göksel Aymaz ve Nurçay Türkoğlu (2014). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul: Pales Yayınları.
- Göral, Özgür Sevgi (2015). "Geçmişle Hesaplaşma ve Sömürgecilik: Kürt Meselesine Sömürgeleştirme Ekseninden Bakmak", <http://ayrintidergi.com.tr/gecmisle-hesaplasma-ve-somurgecilik-kurt-meselesine-somurgesizlestirme-ekseninden-bakmak/>, Erişim Tarihi: 19.3.2015.
- Üstündağ, Nazan (2013). "Pornografik Devlet-Erotik Direniş: Kürt Erkek Bedenlerinin Genel Ekonomisi". *Erkek Millet Asker Millet*. Nurseli Yeşim Sümbüloğlu (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 513-537.
- Said, Edward (2009). "Önsöz", *Filistin Sineması: Bir Uslun Hayalleri*, Hamit Dabaşı (der.) içinde. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sarı, Gülşah (2017). "Nuri Bilge Ceylan Sinemasında İstanbul Temsilleri" *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*. Cilt 2, Sayı 3: 57-66

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis

Sutton, Damian ve David Martin Jones (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. İstanbul: Kolektif Kitap.

Şen, Sebahattin (2019). *Gemideki Hayalet: Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu*. İstanbul: Metis.

Şimşek, Atacan (2016). *Türk Sinemasında İstanbul Temsili: Ah Güzel İstanbul ve Anlat İstanbul Filmleri Örnekleme* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı.

Yeğen, Mesut (2007). "Türkiye Solu ve Kürt Sorunu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Sol*. M. Gültekingil (ed.) içinde. Cilt: 8. İstanbul: İletişim Yayınları: 1208-1237.

Godard, Jean-Luc (2021). <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-36709240> erişim tarihi: 18.11.2021.