



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**ÖTEKİLERİN SİNEMASINA KUR PERSPEKTİFTEN BAKMAK:  
ALİ KEMAL ÇINAR FİMLERİNİN ALIMLANMASI**

Kaan AKIN

Doktora Tezi

Ankara, 2024



**ÖTEKİLERİN SİNEMASINA KUR PERSPEKTİFTEN BAKMAK:  
ALİ KEMAL ÇINAR FİMLERİNİN ALIMLANMASI**

Kaan AKIN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2024

## KABUL VE ONAY

Kaan Akın tarafından hazırlanan "Ötekilerin Sinemasına Kuir Perspektiften Bakmak: Ali Kemal Çınar Filmlerinin Alımlanması" başlıklı bu çalışma, 11.01.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Prof. Dr. Aydan Özsoy (Başkan)

---

Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ (Danışman)

---

Prof. Dr. Ruken Öztürk (Üye)

---

Doç. Dr. Burcu Şimşek (Üye)

---

Doç. Dr. Orhun Yakın (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

.../.../2024

Kaan AKIN

<sup>1</sup>“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğr. Üyesi ağla KARABAĞ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

**Kaan AKIN**

## TEŞEKKÜR

Tez yazım süreci tek başına atlatılması mümkün bir süreç değil kanımca. Bu uzun süreçte yanımda olan pek çok kişi vardı, bu yönden kendimi oldukça şanslı hissediyorum. Öncelikle, bana sözlerini emanet eden Van ve Diyarbakır'da yolumun keşiştiği tüm katılımcılara teşekkürü bir borç bilirim. Onlar olmasaydı bu tez yarım kalırdı, umarım dile getirdikleri düşünceleri hakkıyla metne aktarabilmişimdir.

Sonrasında, gerek dersleriyle gerek danışmanlığıyla bana ilhâm olan ve her daim ufkumu genişleten Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ'a en içten teşekkürlerimi iletiyorum. Kendisinin çalışmaya ve bana olan desteğini kelimelerle ifade etmem pek mümkün değil. Tez izleme komitesindeki Prof. Dr. Ruken Öztürk ve Doç. Dr. Burcu Şimşek'e tüm süreci yakından ve titizlikle takip ettikleri için minnettarım. Aynı zamanda tez savunma jürisinde bulunan Prof. Dr. Aydan Özsoy ve Doç. Dr. Orhun Yakın'a tüm yorum ve eleştirileri için derin bir teşekkür borçluyum. İletişim Bilimleri bölümünde aldığım derslerin tüm hocalarına ufkumu genişlettikleri için teşekkürlerimi sunarım.

Alan çalışmasına başlamam pek kolay olmadı. Bahar Tatar ve Bilge Işık'a bu süreçteki yönlendirmeleri için çok müteşekkirim. Onların sahayla ilgili deneyimleri ve bağlantıları olmasaydı, bu çalışma tamamlanamazdı. Pandemi döneminde yönetmen Ali Kemal Çınar'la telefon üzerinden tanışmamız ve onunla da araştırmayı konuşmamız benim için çok değerliydi. O zamandan beri iletişime açık olduğu için de kendisine teşekkürü bir borç bilirim.

Birçok dostum desteklerini benden hiç esirgemedi. Burada Pınar Esmâ Polat, Ayşe Merve Aydın, Zeynep İlbasmış, Hüseyin Akman ve Çağdaş Duman'ı anmam ve teşekkürlerimi iletmem gerek. Hayatımın her anında yanımda olduğunuz için teşekkür ederim. Çalıştığım kurumda da tezi anlattığım birkaç arkadaşımın heyecanını görmek, bana her daim umut verdi. Ayrıca 2017 senesinden beri "kuir film ne demek" diye düşününegeldiğimiz Gök Akyel'e de teşekkür borçluyum.

Elbette ki hayatım boyunca süregelen destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız hissettirmeyen annem Hatice'ye, babam Gürcan'a ve ağabeyim Yiğit'e teşekkürlerimi sunmadan geçemem. Varlığınız bana her zaman güç ve cesaret verdi. Son olarak seçilmiş ailem Nilüfer Yeşil ve Ayşenur Mulla'ya hayatın tüm iyi ve kötü zamanlarında yanımda oldukları için minnettarım, iyi ki varsınız.

## ÖZET

AKIN, Kaan. *Ötekilerin Sinemasına Kuir Perspektiften Bakmak: Ali Kemal Çınar Filmlerinin Alımlanması*, Doktora Tezi, Ankara, 2024.

Bu çalışmada, kuir kavramının akışkanlığından yola çıkarak, tanımın Kuzey Amerika ve Batı Avrupa dışında nasıl anlamlandırılabilirliği sorgulanmaktadır. Yeni Kuir Sinema ve Üçüncü Sinema geleneklerinden hareketle, kuir sinemanın Kürtlerin meskûn olduğu coğrafyalarda nasıl tartışılabilirliği ele alınmaktadır. Bu çerçevede, Kürt sinemasında özgün ve ayrıksı bir yerde duran Ali Kemal Çınar filmlerinde kuir sinemayı da tartışabilecek alanlar olduğu savunulmaktadır. Çınar sinemasından *Bajar* (2010), *Veşartî* (2015), *Di Navberê De* (2018) ve *Berîya Şevê* (2021) örneklem olarak seçilmiştir. Arşiv görüntülerinin toplumsal hafızayla bağlantısı, cinsiyet değişimi, arada kalmışlık, ikili cinsiyet rejiminin dışındaki bedenler ve ilişkiler gibi konular filmlerin kuir perspektifle ilişkilendirilmesini mümkün kılmaktadır. Söz konusu kuir perspektifi izleyenlerin nasıl yorumladığı da çalışmanın kapsamındadır. Bu doğrultuda, Van'da ve Diyarbakır'da üniversite öğrencisi olan gençlerle on yedi yarı yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler doğrultusunda, ortaya çıkan temalar hem Kürt sineması hem de kuir sinema tartışmaları çerçevesinde incelenmiştir. Film üretiminin politikleşmesi ve bütçe sorunları, ana dilin film okumalarında ortak bir zemin oluşturması ve şehir görüntülerinin arşiv değeri ile toplumsal bellek inşasındaki işlevi Kürt sineması tartışmalarıyla birlikte okunmuştur. Aynı zamanda, görüşmecilerin toplumsal cinsiyet bağlamında film karakterleriyle kurdukları ilişki, yakınlık ve bağlılık konusunda biyolojik aileye sundukları alternatifler ve filmleri yorumlarken bırakılan boşluklar da kuir sinemaya dair teorik çerçeve ekseninde yorumlanabilmektedir. Hem Kürt sineması hem de kuir sinema tartışmalarının Türkiye coğrafyasında bulunduğu yankılar da kimliklerin çok katmanlılığı, bakışın çoğulluğu ve kuirin akışkan anlamları üzerine bilgi üretimine katkıda bulunmaktadır.

### Anahtar Sözcükler

alımlama, Ali Kemal Çınar sineması, Kürt sineması, Yeni Kuir Sinema



## ABSTRACT

AKIN, Kaan. *Queer Perspectives to the Cinema of Others: The Reception of Ali Kemal Çınar's Films*. PhD Dissertation, Ankara, 2024.

This study examines the definition of queer and how it can be interpreted outside of Western contexts. Based on the traditions of New Queer Cinema and Third Cinema, it is discussed how queer films find their meanings in geographies predominantly inhabited by Kurds. In this context, it is argued that Ali Kemal Çınar's films, which have a unique and distinctive place in Kurdish cinema, have the potential to provide such intersection. *Bajar / City* (2010), *Veşartî / Hidden* (2015), *Di Navberê De / In Between* (2018) and *Berîya Şevê / Before the Night* (2021) from Çınar's filmography have been selected as samples. Issues such as the connection of archival images with collective memory, gender change, in-betweenness, bodies and relationships outside the binary gender regime make it possible to associate films with a queer perspective. In addition to the theoretical framework, how the audience interprets such a queer perspective is also within the scope of the study. Accordingly, seventeen semi-structured interviews have been conducted with university students in Van and Diyarbakır. Parallel with the interviews, the emerging themes have been examined within the framework of both Kurdish cinema and queer cinema discussions. The politicization of film production and budget problems, the creation of a common ground in film readings regarding Kurdish, and the archival value of urban images and their function in the construction of social memory are read together with the discussions on Kurdish cinema. At the same time, the relationships that the interviewees establish with the film characters in the context of gender, the alternatives they offer to the biological family in terms of intimacy and commitment, and the gaps left while interpreting the films can also be interpreted on the axis of the theoretical framework of queer cinema. The repercussions of both Kurdish cinema and queer cinema debates in Turkey also contribute to the production of knowledge on the multi-faceted of identities, the plurality of gaze, and the fluid meanings of queer.

### Keywords

Ali Kemal Çınar's cinema, Kurdish Cinema, New Queer Cinema, reception

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....	ii
ETİK BEYAN .....	iii
TEŞEKKÜR .....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	x
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ .....	1
<b>1. BÖLÜM: KUIR TEORİ, KUIR SİNEMA .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1. KUIR TEORİ VE KİMLİK POLİTİKALARINA YENİDEN BAKIŞ .....</b>	<b>13</b>
1.1.1. Öncü Çalışmalar ve İlk Dönem Kuir Tartışmaları .....	13
1.1.2. Toplumsal Cinsiyetten Daha Katmanlı İnsan Hakları Tartışmalarına Doğru: Kuir Teorinin Açılımları .....	18
1.1.3. Toplumsal Cinsiyete Eleştirel Yaklaşım ve Transfeminizm Tartışmaları .....	32
<b>1.2. KUIR SİNEMA VE KUIR OKUMALAR.....</b>	<b>45</b>
1.2.1. Kuir Sinemaya Genel Bakış .....	45
1.2.2. Kuir Sinema ve Üçüncü Sinema.....	51
1.2.3. Özdeşleşme, Okuma ve Yorumlama Etkinliği ve İzleyicinin Konumu .....	55
<b>2. BÖLÜM: KÜRT SİNEMASI VE ALİ KEMAL ÇINAR FİMLERİ.....</b>	<b>60</b>
<b>2.1. KAMERA İLE KARŞI-TARİH YAZIMI: KÜRT SİNEMASI TARTIŞMALARINA GENEL BİR BAKIŞ .....</b>	<b>60</b>

<b>2.2. ALİ KEMAL ÇINAR SİNEMASI: ANA AKIM KİMLİK POLİTİKALARINDA ÇATLAKLAR.....</b>	<b>71</b>
2.2.1. Şehirdeki Direniş: <i>Bajar</i> (2010) .....	74
2.2.2. Arada Kalmış Bedenler: <i>Veşartî</i> (2015).....	78
2.2.3. “İşlevsiz” Diller: <i>Di Navberê De</i> (2018) .....	82
2.2.4. Savaş, Şehrin Hafızası, Kuir Bedenler: <i>Berîya Şevê</i> (2021) .....	88
<b>3. BÖLÜM: METODOLOJİ .....</b>	<b>94</b>
3.1. KLASİK ETNOGRAFİ TARTIŞMALARI.....	94
3.2. ETNOGRAFİK ARAŞTIRMALARA KUIR-FEMİNİST YAKLAŞIMLAR	96
3.3. ALIMLAMA ÇALIŞMALARINI KUIRLEŞTİRMEK .....	108
<b>4. BÖLÜM: ALAN ARAŞTIRMASI BULGULARI: GÖRÜŞMECİLERİN ANLAM DÜNYASI.....</b>	<b>118</b>
4.1. GÖRÜŞMECİLERİN FİLM İZLEME PRATİKLERİ.....	118
4.2. KÜRT SİNEMASINA VE SANATINA GENEL BAKIŞ.....	126
4.3. FEMİNİST HAREKETLERE VE LGBTİ+ HAREKETİNE BAKIŞ .....	132
4.4. POLİTİK ATMOSFER VE GÖRÜŞMECİLERİN ÜLKEDEKİ GÜNCEL SORUNLAR HAKKINDAKİ YORUMLARI .....	137
<b>5. BÖLÜM: ALİ KEMAL ÇINAR FİMLERİNİN ÜNİVERSİTELİ GENÇLER TARAFINDAN ALIMLANMASI .....</b>	<b>143</b>
5.1. KÜRT SİNEMASINDA BÜTÇE, ARŞİV VE ANA DİL TARTIŞMALARININ YORUMLANMASI .....	143
5.1.1. Ali Kemal Çınar Filmlerine İlişkin Genel Yorumlar .....	143
5.1.2. Diyarbakır Görüntülerinin Anlamlandırılması .....	149
5.1.3. Bir Ortak Zemin Olarak Ana Dil Sorunu.....	153
5.2. TAHAYYÜL EDİLENİN ÖTESİNE GEÇMEK İLE NORMUN SINIRLARINA ÇARPMAK ARASINDA: FİLM OKUMALARINDA KUIR MOMENTLER .....	161
5.2.1. Film Karakterleriyle Toplumsal Cinsiyet Üzerinden Kurulan İlişki	163
5.2.2. Yakınlık ve Bağımlılık Çerçevesinde Evlilik Kurumunun Anlamlandırılması.....	171

5.2.3. Bilmek ile Bilmemek Arasında Katılımcı ve Araştımacının Konumu  
176

<b>SONUÇ</b> .....	<b>180</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>187</b>
<b>EK 1. GÖRÜŞMECİLERE YÖNELTİLEN SORULAR</b> .....	<b>201</b>
<b>EK 2. BİLGİLENDİRME VE RIZA FORMU</b> .....	<b>205</b>
<b>EK 3. Orijinallik Raporu</b> .....	<b>208</b>
<b>EK 4. Etik Kurul/Komisyon İzni</b> .....	<b>210</b>

## TABLolar DİZİNİ

Tablo 1 .....	28
Tablo 2: Görüşmecilerin profilleri ve görüşme bilgileri.....	117

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: <i>Bajar</i> (2010) filminde yürüyüş yapan insanlar .....	75
Şekil 2: <i>Bajar</i> (2010) filminde mezar başında ağlayan kadın sahnesi .....	76
Şekil 3: <i>Veşartî</i> 'nin renkli görüntüleri .....	80
Şekil 4: <i>Veşartî</i> 'nin renkli görüntüleri .....	81
Şekil 5: <i>Di Navberê De</i> 'den bir sahne .....	83
Şekil 6: Kürtçe kursundan bir sahne .....	86
Şekil 7: Osman ile annesinin evlilik üzerine konuştuğu sahne.....	87
Şekil 8: Fotoğrafçı İrfan ve Baba'nın yer aldığı sahne.....	90
Şekil 9: Gulbîn'in annesini resmettiği sahne .....	92

## GİRİŞ

Ali Kemal Çınar filmleriyle karşılaşmam 2015 senesine tekâbül ediyor. İf Uluslararası Film Festivali kapsamında *Veşartî*'yi (2015) izlediğimde, daha önce sinemada alışık olmadığım birçok şeyi deneyimleyerek salondan ayrılmıştım. Kürtçe'nin merkeze yerleştirilmesi, filmin siyah beyaz estetiğinin ikili toplumsal cinsiyet sistemine yaptığı göndermeler, heteroseksüellik üzerinden kuir tartışmaların yürütülmesi... Tüm bunlar sinema salonundan çıktıktan sonra zihnimde dönüp durmaya devam etti. Sonrasında filmi Pembe Hayat KuirFest ve üniversite gösteriminde de izleme imkânım oldu. Filmi her izlediğimde düşüncelerim farklı şekiller aldı, yakınlarımla konuştuğumda film yeni anlamlar kazandı.

İlk karşılaşmanın üzerinden geçen sekiz yıl içinde Çınar film üretimine devam ederken, izlediğim her filmiyle yönetmenin sinemasına olan ilgim katlanarak arttı. *Veşartî* ve *Berîya Şevê* (2021) gibi toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim ile doğrudan bağlantılı filmlerinin yanı sıra, Çınar sinemasında kuir olarak düşünülebilecek öğeler yalnızca söz konusu kavramlarla sınırlı değildi. Filmografisindeki tek belgesel olan *Bajar'da* (2010) film üretiminde özne olmak ve hafıza üzerine söyledikleri, *Di Navberê De'de* (2018) ana dil üzerinden arada kalmışlık hissinin anlatılması, Çınar sinemasında kuirliğin çeşitli tezahürleri olarak ele alınabilecek türden nosyonlardı. Çınar filmlerinin kuir teori perspektifyle metin analizinin yapılması bir seçenek olabilirdi. Ancak benim asıl ilgimi çeken filmlerde kuir tartışmalara alan açan konuların başka izleyicilerde karşılığının ne olduğuydu. Yönetmenin sinemasında ana dil, kimlik gibi konular merkezi bir önem taşıdığı için Kürtlerin meskûn olduğu coğrafyalarda Ali Kemal Çınar filmlerinin nasıl alımlandığını incelemek üzere bir alan araştırması tasarladım.

Bu bağlamda, çalışma alımlama çalışmalarına kuir açılımlar getirmeyi ve bu çerçevede 1990'lardan günümüze gelen Yeni Kuir Sinema akımından yola çıkan kuir film tartışmalarının sınırlarını keşfetmeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken, alımlama çalışmalarından olduğu gibi Üçüncü / Minör Sinema örneklerinden de yararlanılacaktır. Öncelikle, kuir sinema tarihleri üzerine yapılmış araştırmalardan hareketle, kuir sinemanın tanımı tartışılacaktır. Çalışmada söz konusu etkileşimi de mümkün kılacak şekilde, ilk başta LGBTİ+ karakterlerin açıkça temsil edildiği filmleri ele almak yerine; ötekilerin sinemasındaki kuir anlara, ortaklıklara, yoldaşıklara, mekânlara

ve zamanlara bakılacaktır. Bu tür anlar; heteronormativitenin<sup>1</sup> ters-yüz edildiği ya da sorgulandığı, insanın doğum-gelişme-üreme-ölüm döngüsünün kırıldığı yerlerde karşımıza çıkabilmektedir. J. Jack Halberstam'a göre (2005), bu olgu "kuir zaman" kavramıyla açıklanabilir ve söz konusu kavram insanın aile, uzun sürecek bir ömür, risk alma ya da güvende hissetme, miras ve üreme gibi dünyevi bağlamalarını terk etmesiyle ortaya çıkan bir zamansallık modelidir (s. 6). Başka bir deyişle, heteronormativitenin ön gördüğü güvenli ve geleneksel yoldan sapan bir zamansallıktan söz edilmektedir. Bu tür bir anı sadece LGBTİ+ temsiline olduğu filmlerde aramanın, kuir sinema üzerine yapılan tartışmaları kısıtlama tehlikesi bulunmaktadır.

Kuir teori en genel anlamıyla, 1990'larda lezbiyen - gey hareketinden yola çıkarak, bu hareketin dışında bırakılan öznelerin seslerinin alana dâhil edilmesi için ortaya çıkan bir düşünme sistemi olarak tarif edilebilir. Kuir yaklaşım, sadece toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim üzerinden değil; ırk, etnisite, sosyo-ekonomik durum ve sakatlık<sup>2</sup> üzerinden de katmanlı olarak dezavantajlı konumda olan özneleri ön planda tutmak üzerine kurulmuştur. Trans-maskülen, trans-feminen, kadın, erkek, lezbiyen, gey, biseksüel, interseks ve kuir deneyimlerinin her biri aslında biricik ve kendine özgü olmasına rağmen, Judith Butler'ın tanımıyla "heteroseksüel matrisin"<sup>3</sup> (2014, s. 49) onayladığı / onaylamadığı deneyimler gündelik hayatta sağlıktan çalışma koşullarına, temel eğitim hakkından barınmaya kadar hayatın her alanında karşımıza bir engel olarak çıkabilmektedir. Bu nedenle kuir teori temel insan hakları sorunlarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaya çalışır.

Kuir tanımı gereği her zaman tartışmaya, değişime ve yeniden anlamlandırılmaya açık bir kavramdır. Bu yönüyle de dezavantajlı kimliklerle ittifak kurma potansiyelini her zaman içinde barındırır. Bu bağlamda literatürde tanımın çeşitli yorumlamaları görülmektedir. David M. Halperin'in *Saint = Foucault: Towards a Gay Hagiography* (1995) isimli kitabında kuir kavramını şu şekilde tanımlanmıştır: "Kuir belli bir objeye işaret etmez; anlamını normla olan muhalif ilişkisinden alır; tanımı gereği normal, yasal

<sup>1</sup> Heteronormativite, heteroseksüel yönelimin toplum içerisinde norm/al olarak kabul edildiği ve toplumun bu sisteme göre düzenlendiğini vurgulayan bir terimdir. Kuir bir yaklaşım, heteronormativiteye karşı çıktığı kadar, bunun karşıtı olan homonormativiteyi de eleştirmektedir.

<sup>2</sup> Engelli / engellilik kelimeleri yerine sakatlık kavramının kullanılmasının nedeni, özellikle kuir çalışmaların sakatlık çalışmalarıyla birlikte de düşünülebildiği alanlara işaret etmesindedir.

<sup>3</sup> Butler "heteroseksüel matris" terimini Monique Wittig'in "heteroseksüel sözleşme" ve Adrienne Rich'in "zorunlu heteroseksüellik" tanımlarından türetir (2014, s. 49). Butler terimi "bedenlerin, toplumsal cinsiyetlerin ve arzuların doğallaştırılmasını sağlayan kültürel idrak çerçevesi" (s. 49) anlamında kullanılmaktadır.



ve baskın olanla anlaşmazlık içinde olan herhangi bir şeydir. Özel olarak işaret ettiği hiçbir şey yoktur. Özü olmayan bir kimliktir” (1995, s. 61). Halperin’e göre kuir, özü yerinden eden herhangi bir performans olarak tanımlanabilir. Bu açıdan kuir kendine dönük eleştirel bir yaklaşım olarak da ele alınabilmektedir. Ancak tartışmanın ilerleyen kısımlarında da görüleceği gibi, kuir bir kimlik olmaktan ziyade, daha çok tekil kimlik politikalarına getirilen bir eleştiri olarak da okunabilir. Yine de Halperin’in erken dönemdeki kuir anlamlandırma girişimi, kuirin norm olanın karşısında durması yönüyle önemlidir.

Annamarie Jagose de 1996 yılında kaleme aldığı *Queer Teori: Bir Giriş* (2021) isimli kitabında, kuir teori tartışmalarını öncülleriyle birlikte inceler. Jagose, ilk olarak “[kuirin] tanımındaki belirsizliğin ve esnekliğin bizzat terimin yapı taşlarından biri olduğu[na]” (2021, s. 9) vurgu yapar. Terimin gücünü ise şu sözlerle açıklar: “*Queer*in anlamsal (*semantic*) gücü, politik tesiri biraz da tanımlanmaya karşı direncine ve üzerinde hak iddia edilmesini reddetmesine dayanır” (2021, s. 9). Kuir, herhangi bir kimliğin üzerinde hak iddia edilmesini zorlaştırarak, kimliğin içine kapanan ve dışlayıcı yönlerini azaltmaya çalışır. Böylelikle Jagose kuirin eleştirel ve politik duruşunun da altını çizer. Kitabın ilerleyen bölümlerinde de kuirin tanımına ilişkin daha ayrıntılı bir açıklama getirerek “*queer*in herkes tarafından kabul edilen tek tanımı [olmadığını]” (2021, s. 116) söyler. Kuirin anlamlandırılmasının çeşitli, değişken ve hatta birbirleriyle çelişkili olduğunu belirtir. Jagose, her şeye rağmen kuirin doğal olarak toplumda kendisine yer edinmiş düzenlere karşı bir eleştirede ısrarcı olduğunu şu sözlerle savunur: “Tüm bunlara rağmen –cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin normatif düzenini problem haline getirmiş olup kimlik, toplum ve politika anlayışlarını en üst derecede alaşağı ettiği açık olan- *queer*, ‘doğal’ yollardan evrildiğine inanılan her türlü kimlik, toplum ve toplumsal cinsiyet alternatiflerini eleştirir” (s. 116).

İlerleyen bölümlerde de detaylı bir şekilde ele alınacak olan fikir, kuirin herhangi bir kimliğe doğallığın ve olağanlığın atfedilmesini sağlayan yapıyı eleştirmektedir. Terimin esnekliği, onu çeşitli tartışma alanlarıyla birlikte düşünmeye olanak sağlar – ırk, sınıf, etnisite, yaşlılık ve sakatlık gibi çalışmalar buna örnek gösterilebilir. Eleştirel bir bakış açısı olarak kuir böylelikle pek çok alanda kullanılabilir bir teori ve yöntem haline gelir. Genellikle toplumsal cinsiyet alanıyla birlikte düşünölmeye yatkın olsa da kuir teori çeşitli kimlik politikalarının içindeki güç dengelerine de eleştirel bir bakış sunar. Jagose’ye göre “*Queer*in temel başarısı, kendisi de dâhil, herhangi bir kimlik kategorisi seferberliğinin –bilinçli veya değil- doğasında bulunan varsayımlara dikkat çekmesi[dir]”

(2021, s. 146). Başka bir deyişle, herhangi bir kimliğin verili kabul edilen yapısını sorgulamaya açmak, kuirin görevlerinden biri olarak görülebilir.

Kuir tanımlanırken, kavram içerdikleriyle değil, dışarıda bıraklarıyla da ele alınabilmektedir. Örneğin; Sibel Yardımcı “Ne O! Ne Bu! Ne Şu! *Queer* Kuramı ve Kimliksizleşme” (2012) başlıklı yazısında kuirin ne olduğundan ziyade, ne olmadığına altını çizerek: “[...] kuir kuramı, ne olduğuyla değil, neye karşı olduğuyla kendini ortaya koyar. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve pratiklerle ilgili her türlü etikete, dolayısıyla kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu ‘apaçık’ her türlü kategoriye karşı durur.” Bu yönden de kuram kendini açık “olanla” tanımlamaktan ziyade, içinde barındırmadıkları ve karşı çıktıklarıyla var eder. Açıklanan varoluş, edilgen ve tamamlanmış bir kimlikten ziyade, daha çok devinimseldir. Yardımcı’nın salt toplumsal cinsiyet ekseninde çizdiği sınıra, Meg-John Barker biraz daha kapsayıcı ve sade bir anlam atfeder: “*Queer* [...] dünyadaki her şeyi ‘ya şu ya bu’ şeklinde ayırıp basitleştiren bu türden ikilikleri yıkmakla ilgilidir. Bu nedenle, kimilerini kapsayan, kimileriniyse dışarıda bırakan her türden anlayışın sorgulanması gerekir” (2018, s. 13). Böylelikle tekil kimlik politikalarının kurduğu tartışma zeminlerini tartışmaya açan kuir, kendi anlamını dünyayı kategorilerle algılamanın karşısında durmakla kazanır.

Kuir ve heteroseksüelliğin birbirlerini hangi ölçüde kapsayıp dışladığı da kuir teori için ayrı bir tartışma konusu olmuştur. Tuna Erdem’in kaleme aldığı “Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya ve Çıkıntı Olmaya Dair” (2012) başlıklı makalesi, kuir ve heteroseksüelin birbirinin içinde nasıl varolabildikleri, performe edilebildikleri sorusuna yanıt arar. Erdem kuirin içerdiklerine dair şu şekilde bir yorumda bulunur: “*Queer*, tüm LGBTT bireyleri kapsamadığı gibi, kimi heteroseksüelleri de içeriyor. Yani her lezbiyen, gay, biseksüel, travesti ve transseksüel otomatikman *queer* olmuyor ama bu kategorilerden hiçbirine girmediği halde kesinlikle *queer* olan birçok birey var” (2012, s. 44). Erdem, kuir ve heteroseksüellik arasındaki bu bulanıklaşmış alanı şu şekilde açıklar:

*Queer* aslen cinsel hiyerarşiye ve cinselliğin sınırlandırılmasına karşı olduğundan, kimi heteroseksüel cinsellikler *queer*leşebiliyor, kimi eşcinsel ilişkiler de *queer* tanımından uzaklaşabiliyor. Tekeşli olmayan heteroseksüel ilişkiler, taraflar arasında kuşak farkı yaratacak kadar yaş farkı bulunan heteroseksüel birleşmeler, SM, fetiş gibi ‘çeşitlemeler’ içeren ilişkiler, seks oyuncaklarının kullanımını içeren cinsel birleşmeler ve daha nice ‘farklılık’ heteroseksüelliğin ‘*queer*’ kanadını oluşturmaktadır (Erdem, 2012, s. 47).

Erdem düzcinsel ve kuir kavramlarını tartışırken, onların performatif edimlerinin birbirini nasıl kapsayabileceğine veya dışarıda bırakabileceğine açıklık getirmiştir. Bu doğrultuda, çeşitlilik ve farklı olma durumları heteroseksüel kimliklere de kuir açılımlar getirme potansiyeli taşımaktadır. Düzcinsel olarak adlandırabilecek bedensel performanslar ve sözedimler de, kendi oluşumlarını ve normlarını yerinden edebilmektedir. Aynı zamanda Erdem'e göre, kuir bir bakış açısı merkezin dışında olmayı da kabul etmektedir: "queer, dışarıda olmaktan memnundur ve içeridekileri de dışarıya davet etmektedir" (2012, s. 51). Öyle ise kuir, herhangi bir iktidar formunu ya da merkezleşmiş bir yapıyı ele geçirmeye çalışmaz. Aksine, kendi sözlerini üretmek kendisine bir alan yaratmaya daha yatkındır.

Tüm bu tanımlamalara bakıldığında, kuir kavramının köksüzlüğünün ve egemen olanla uyumsuzluğunun altı çizilebilmektedir. Ayrıca kuir, toplumsal cinsiyet tartışmalarından yola çıkar ancak genelinde egemen olan her tür normla da çatışma halindedir. Bu tezde de kuir teori tartışmalarına odaklanırken, kuirin kesişimsel yanının önemi vurgulanacaktır. Çünkü kuir, ele aldığı tartışmalardaki gücünü hem öze dönük yaptığı eleştirilerden hem de diğer dezavantajlı gruplarla ortak bir zemin kurarak yarattığı kapsayıcılıktan almaktadır. Bu nedenle tezin kuramsal çerçevesi ve literatür değerlendirmesinde kuir çok yönlü olarak ele alan çalışmalar ön planda tutulmaya çalışılmıştır.

Sinema ve kuir ilişkisine gelecek olursak ilk olarak şunu ifade edebiliriz: Bir filmi kuir olarak tarif etmemizi sağlayan öğeler, her zaman metne içkin ya da bariz olmak zorunda değildir. Aksine, her film kendi kuir momentlerini, tuhafliklarını gerek filmin içinde, gerekse üretim ya da alımlama sürecinde oluşturma potansiyeline sahiptir. Julia Erhart, "Counter-history, Reclamation and Incogruity in Lesbian, Gay and Queer Film and Media Criticism" (2004) başlıklı makalesinde film ve medya alanına lezbiyen, gey ve kuir akademisyenlerin yaptığı katkıları inceler. Yazar özellikle kuir anlatıların tarihselliğine, ayrıca Laura Mulvey'in feminist film teorisine katkılarının kuir yorumlarına odaklanır. Alanda yazılmış temel metinleri inceleyen Erhart, kuir medya ve film tarihini anlatırken 1960 öncesi lezbiyen – gey temsiliinin azlığına vurgu yapar (s. 167). Daha sonra, Mulvey'in sinemada görsel haz üzerine yazdıklarına getirilen yorumları inceler. Son olarak, kuirin alımlanışını ele alan Erhart, Alexander Doty'nin fikirlerinden de hareketle sinemada kuirin oluşumunda izleyicinin filmi nasıl yorumladığının da önemini belirtir: "Kuirlik, izleyicinin kendisini tanımladığı kimlikten ya da bakılan nesnenin sosyal olarak tanınan eşcinselliğinden bağımsız olarak

gerçekleşebilir. Kuirlik sadece kendini kuir olarak tanımlayanların ‘açık’ metinlerinde değil, aynı zamanda ‘düzcinsel’ olarak atfedilen kültürün içinde de üretilip dolaşıma sokulmuştur” (s. 175). Özellikle bu alıntı, filmlerin kuir perspektiften ele alınabilmesi için mutlaka gey – lezbiyen temsiliyi açık olarak vermesi gerekmediğinin altını çizer. O halde denilebilir ki kuir ve film arasındaki ilişkiye dair bir çerçeve çizilmek istediğinde, kuir tarihin filmlere yansımaları, feminist film teorisiyle olan ilişkisi ve kuir metinlerin nasıl alımlandığı meselesi ön plana çıkmıştır.

Kuirliğin heteroseksüel film üretimlerinde de ortaya çıkabileceğinden ve kuir anların yalnızca temsile bağlı olmamasından hareketle diyebiliriz ki kuir bir sinema anlayışı, çeşitli film gelenekleriyle ortak bir tartışma alanı oluşturabilme imkânına sahiptir. Bu bağlamda Türkiye sinemasında ana akıma gir(e)meyen temsillere bakmak, kuir sinema anlayışının hangi tartışmalara ne ölçüde dâhil edilebileceğine dair bir fikir sunabilir. En genel çerçeveden baktığımızda Kürt sineması tartışmaları, kuir filmin ne olduğuna dair yapılan tartışmalarla bazı yönlerden iç içe girebilmektedir. Türkiye’de Kürt sinemasına ilişkin yapılan incelemeler, 2000’lerden sonra artış göstermiştir. Mizgin Müjde Arslan’ın derlediği *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (2009), Türkçe literatürde tartışmaların başlangıcını oluşturmaktadır. Arslan’ın Kürt sineması tanımında “yurtsuzluk, kar, sınır, dilsizlik ve acılar ekseninde” (2017, s. xxiii) bir ortaklık kurularak, Kürt filmlerinin zemini şu şekilde açıklanır: “Bana göre yaptığımız filmler, sustuğumuz, içe kapandığımız zamanların filmidir; Kürtçe konuşmayışının, kendini anlatamayışın, hep gizlenmiş bir kimliğin sinemasıdır” (2017, s. xxvi). Yazara göre Kürt sineması, sistematik olarak yok sayılan bir varoluşun dile geldiği, kendini anlatabildiği bir alan yaratmıştır. Aynı derlemede Yılmaz Özdil, Kürt sinemasını şöyle tarif eder: “Kürt sineması, değişik resmî kimliklere ait / sahip olan Kürt yönetmenlerin, büyük oranda yaşadıkları ülkelerin sosyo-ekonomik, siyasal ve sanatsal çevreleri içinde şekillenerek yaptıkları ve öykünün Kürt karakterler üzerinden kurulduğu, dili Kürtçe ve / veya konusu Kürtler olan sayılı film den oluşan bir alt sinemalar toplamıdır” (Özdil, 2017, s. 221). Yazar Kürt sinemasını, resmî kimlikleri farklı olsa da, içinde yaşadıkları coğrafyaya göre şekillenen ve özellikle dil açısından Kürtçe’nin konuşulduğu ya da Kürtlerin merkeze alındığı filmler olarak değerlendirir. Özellikle “bir filmi Kürt sineması tartışmalarına dâhil eden etmenler nelerdir?” sorusuna bakıldığında, dil büyük önem taşımaktadır ve bu tartışmaya daha sonra tekrar dönülecektir.

Kürt sineması dâhilinde tanımlanabilecek filmlerin tarihi, 1926 yapımı *Zarê*’ye kadar dayanmaktadır. Ermeni yönetmen Hamo Beknazarian’ın Ermenistan’da çektiği film,

Yezidi Kürtlerinin hayatını sinema perdesine aktarır. Filmin çekiminde Kürt oyuncular ve teknik ekip de yer almıştır. Ancak, Arslan'a göre bu tarihten sonra Kürt sinemasında uzun bir durgunluk söz konusu olmuştur: "Zarê'den sonra 1991 yılına kadar Kürt Sineması'nda sessiz bir dönem var. Peki, ama 1926'dan 90'lara kadar Kürtler neredeydiler? Bir halk yok olamayacağına, toprağın altına giremeyeceğine göre buradan Kürtlerin suskunluğa mahkûm edilmiş, inkâr ve baskıyla karşı karşıya kalmış olduklarını anlıyoruz" (Arslan'dan aktaran Koçer, 2016, s. 304). Arslan'a göre, Kürt sinemasındaki bu suskunluk dönemi, Kürtlerin maruz bırakıldığı asimilasyon politikalarıyla açıklanabilmektedir (s. 304).

Engin Sustam, Kürt sinemasının gelişimini 1990'lardan başlatır. Bu tarih aynı zamanda Kürtlerin toplumsal özgürlük hareketlerinin ivme kazandığı döneme tekabül eder. Daha sonrasında yazar, Kürt sinemasının 2000'lerin başındaki erken dönemi için şu yorumlarda bulunur: "Erken dönem Kürt sineması, ulusal davaya ilişkin melankolik bir mağduriyet duygusuyla yüklü bir atmosferi betimleyen çok çeşitli temsiller sunar" (2021, s. 793). Aynı zamanda, hem toplumsal hem de varoluşçu dünyayı betimleyen bireysel anlatılar ya da Kürtlerin içinde bulunduğu siyasal müdacedeleğe eleştiri getiren filmler de bu dönemlerde üretilir (s. 793). Güncel döneme bakıldığında; Londra, Berlin, New York, Moskova gibi şehirlerde düzenlenen Kürt filmleri festivalleri ve Kürt yönetmenlerin Avrupa merkezli film festivallerinden aldıkları kayda değer ödüller Kürt sinemasının ulus-ötesi platformlarda adını duyurmasına olanak sağlamıştır. Özellikle Bahman Ghobadi, Hiner Saleem gibi yönetmenlerin filmleri Avrupa'daki festivallerde ödüller kazanmıştır. *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000), *Annemin Ülkesinin Şarkıları* (2002), *Kaplumbağalar da Uçar* (2005), *Yarım Ay* (2006), *İran Kedilerini Kimse Bilmez* (2009), *Ülkesi Olmayan Bayrak* (2015) gibi filmlerle Kürtlerin İran coğrafyasındaki yaşantılarını ele alan Ghobadi, 2000'de *Sarhoş Atlar Zamanı* filmiyle Cannes Film Festivali'nde "Altın Kamera" ödülünü alarak adından söz ettirmiştir. Hiner Saleem, *Yaşasın Gelin ve Kürdistan'ın Kuruluşu* (1998), *Votka Limon* (2003), *Kilometre Sıfır* (2006), *Dol* (2007) ve *Tatlı Biber Diyarım* (2013) gibi filmleriyle Kürt sinemasında önemli bir yere sahiptir.

Yakın dönem Türkiye'sine bakıldığında, üretilen Kürt filmlerinin Yılmaz Güney'in büyük ölçüde etkisinin bulunduğu toplumsal gerçekçi yapımların devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Özellikle *Gitmek* (Hüseyin Karabey, 2008), *Dengê Bavê Min (Babamın Sesi)*, Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012), *Klama Dayîka Min (Annemin Şarkısı)*, Erol Mintaş, 2014) ve *Zer* (Kazım Öz, 2017) gibi filmler, hem ulusal hem de uluslararası platformlarda ses getiren yapımlardandır. Belgesel ve kurmaca arasında gezinen bu

filmler, özellikle Kürtlerin dilleri, acıları, travmaları ve kimlik arayışları etrafında şekillenmektedir.

Belgesel türünde filmler üreten Veysi Altay -*Faili Devlet* (2012), *33 Yıllık Direniş: Berfo Ana* (2013), *Yeni Hayat* (2017) ve *Kuyu* (2018)-, Mizgin Müjde Arslan -*Ölüm Elbisesi: Kumalık* (2009), *Ben Uçtum Sen Kaldın* (2012)- ve Çayan Demirel -*38* (2006), *5 No'lu Cezaevi* (2011), *Dr. Şivan* (2013) ve *Bakur* (Ertuğrul Mavioğlu ile ortak yönetmen, 2015)- gibi yönetmenlerin filmleri ise, yine Türkiye'de yaşayan Kürtlerin varoluşlarını kayıt altına almak, yaşadıkları baskıları açığa çıkarmak adına dikkate değer çalışmalardır.<sup>4</sup>

Ali Kemal Çınar da 2004'ten bu yana Kürt sineması içinde minör denilebilecek bireysel bir sinema yaratmaktadır. Düşük bütçeli filmlerle üretime başlayan Çınar, 2004'te Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM) bünyesinde ilk denemelerini yapmıştır. Çınar, *Bu Bir Cinayet Değildir* (2004), *Ev* (2005), *Dolap* (2006), *Duvar* (2007), *İnfaz* (2008), *Son* (2008), *Arınma* (2008), *Şev / Gece* (2008), *Dilop / Damla* (2020), *Dilop 2* (2020) ve *Dilop 3* (2020) kısa filmlerini hem yazıp hem de yönetmiştir. *Kurte Film / Kısa Film* (2013), *Veşartî / Gizli* (2015), *Gênco* (2017) ve *Di Navberê De / Arada* (2018), *Berîya Şevê / Gecedan Önce* (2022) filmlerinin de hem senaristi hem de yönetmenidir. 2010'da çektiği *Bajar / Şehir* ise filmografisindeki tek belgeseldir. On altı yıllık film üretme deneyimine birçok türden film sığdıran Çınar, gündelik ve bireysel olanın içindeki politikliği günyüzüne çıkarmaktadır.

Yukarıda adı geçen tüm filmler bir bütün olarak ele alındığında denilebilir ki Kürt sineması hem Avrupa hem de ABD gibi coğrafyalarda film festivalleriyle birlikte kendisine ulusötesi bir yerde alan yaratmaktadır. Aynı zamanda, yerelde de Kürt yönetmenler film üretimine devam etmektedir. Bu çalışmada Irak, İran, Suriye ve Türkiye coğrafyalarından dünyanın çeşitli yerlerine açılan Kürt sinemasının, Türkiye ayağı merkeze alınacaktır. Literatürdeki Kürt sineması tanımlarından yola çıkılarak, bu sinema geleneğinin tanımlanmasındaki çok sesliliğin önemi vurgulanacaktır. Ali Kemal Çınar filmlerinden seçilen örnekleme bakılarak, yönetmenin Kürt sinemasıyla paralel ve ondan ayrılan noktaları tartışılacaktır. Çınar sineması; yönetmenin etnik kimliği ve filmlerinin dilinin Kürtçe olması nedeniyle Kürt sineması tartışmalarının içindedir. Bunun

---

<sup>4</sup> Kürt sineması tartışmalarında kısa filmlerin de yeri önemlidir. En kayda değer başarılarından biri *Be Deng* (2012, Rezan Yeşilbaş) filminin Cannes Film Festivali'nde Kısa Film dalında Altın Palmiye ödülünü kazanmasıdır.

yanında Çınar filmlerinde absürt ve fantastik öğeler kullanarak ve gündelik olanın politikliğini vurgulayarak kendisine Kürt sineması içinde özgün bir alan açmaktadır. Açtığı özgün alan ise, kuir sinema tartışmalarıyla paralel okunabilme potansiyeline sahiptir. Böylelikle, Çınar'ın filmleri her iki sinemanın da tartışma boyutlarını değiştirebilir, bu iki farklı gibi gözükken alanın birbiriyle temas etmesi için anahtar görevini görebilir.

Öte yandan çalışmada, kuir sinema anlayışının yalnızca "açık" LGBTİ+ temsiline odaklanmasının, tıpkı bir film türüymüş gibi merkeze eklenmesinin yerine, ana tartışma hattını ötekilerin perspektifinden kurmanın kuir sinema tartışmalarını zenginleştireceği düşünülmekte, bu doğrultuda; yersiz-yurtsuzluk, yas, sınır, dil, ölüm gibi temalarıyla öne çıkan Kürt sinemasının kuir bakışla okunabileceği iddia edilmektedir. Bu noktada örneklem olarak seçilen Ali Kemal Çınar filmleri hem Kürt kimliği üzerine sözler söylemektedir, hem de Kürt sinemasının eksenini genişletme potansiyelini içinde barındırabilmektedir. Yönetmenin sinemasının kuirle diyalog halindeki kesişimsel bir alan açması, filmlerinin örneklem olarak seçilmesinde etkili olmuştur. Bu doğrultuda çalışmanın araştırma soruları iki grupta toplanabilir. Bunlardan ilki kuir sinemayı teorik bir ekseninde tartışmaya açan şu sorulardır:

- Kuir kavramının akışkanlığından yola çıkarak kuir sinema tanımı genişletilebilir mi?
- Tüm karakterlerin heteroseksüel olarak kodlandığı filmleri kuirleştirmek mümkün müdür?
- Heteronormativiteye katıl(a)mayan heteroseksüellik deneyimleriyle kuir buluşturmak ve ortak bir alan oluşturmak mümkün müdür?

Ali Kemal Çınar sinemasına ve yönetmenin filmlerinin nasıl alımlandığına ilişkin sorular ise şöyledir:

- Çınar sineması kuir perspektiften okunduğunda bize neler söyler?
- Çınar filmleri Kürtlerin meskûn olduğu coğrafyalarda nasıl alımlanmaktadır?
- Alımlamada ortaya çıkan örüntüler, Kürt kimliğinden başka hangi kimliklerle bağlantılı olabilir?

Hem teorik tartışmalarda hem de derinlemesine görüşmeler aracılığıyla toplanan verinin analiz edildiği bölümlerde kuir sinemanın sınırları genişletilmeye ve kuir sinema ile Kürt sineması arasındaki kesişimsel alan irdelenmeye çalışılmaktadır. Tezin toplumsal cinsiyet ekseninde tarihsel izleğinin çizildiği birinci bölümünde, kuir teorinin Michel Foucault, Judith Butler ve Eve Sedgwick gibi düşünürler tarafından şekillenen ilk dönem çalışmalarına odaklanılacaktır. Ardından, kuir teorinin çoklu kimlik politikalarını ele alan açılımları incelenecektir. Çoklu kimlik politikalarından kasıt, kuirin yalnızca toplumsal cinsiyet bağlamında takılı kalmamasıdır. Kuir aynı zamanda; doğa, savaş, ekolojik denge, etnisite, kapitalizm ve güncel toplumsal olaylara dair sözler üretebilmektedir. Bir nevi, kuir gücünü ve anlamını kesişimsel olarak kurduğu ortaklıklara dayandırmaktadır. Hem toplumsal hareketlilikler hem de kuir teoriden etkilenen kuir sinema tartışmaları da bu bölümde ele alınacaktır. Öncelikle, Ruby B. Rich'in (1992, 2013, 2021) sunmuş olduğu kuir sinema çerçevesi ele alınacak, ardından da kuir sinemanın diğer geleneklerle hangi yönleriyle ve nasıl konuşabildiğine dair bir tartışma yürütülecektir. Daha sonra ise kuir okuma etkinliğinin nasıl olabileceğine, kuir bir gözün ne demek olduğuna dair sorular irdelenecektir.

“Kürt Sineması ve Ali Kemal Çınar Filmleri” başlıklı ikinci bölümde, örneklem olarak seçilen Çınar filmlerinin Kürt sineması geleneği içinde nerede konumlandırılabilceği sorgulanacaktır. İlk olarak Kürt sineması tanımları ele alınacak ve bu tanımlamalarda tartışılan sinema geleneğinin çok boyutlu bir sinema anlayışı sergileyebileceği savunulacaktır. Kürt sineması denildiğinde akla ne geldiği, bu sinemayı oluşturan öğelerin neler olduğu da tartışmaya eklenecektir. Güncel tartışmalardaysa Kürt sinemasının nasıl kavramsallaştırıldığına, potansiyellerinin ve sınırlılıklarının neler olabileceğine bakılarak, Ali Kemal Çınar sinemasının Kürt sinemasıyla ortaklaştığı ve ondan ayrıştığı noktalar ele alınacaktır. Ele alınan filmlerin kuir nosyonlarının da vurgulandığı bu bölümde, Çınar sinemasının Kürt sinemasına ve kimlik politikalarına yeni alanlar açan bir mecra olabileceği savunulacaktır.

Kuir bir yaklaşımla film okumaları çok boyutlu ve kimi zaman da birbiriyle çelişebilen bir konumdan okunabilmektedir. Katılımcıların yorumlarından üretilen etnografik bilgi de kuir bir düşünceye imkân sağlar. Kürt sineması bağlamında etnografik bilgi üretimi de bu sinema geleneğini yalnızca teoriyle okumanın yanı sıra, onun toplumsal hareketlerle nasıl şekillendiğini de gösterecektir. Bu çerçevede, ilk olarak klasik etnografinin ne olabileceği ve nasıl yapılabileceğine dair fikirler sunulacaktır. Ardından, klasik etnografinin politik olanla bağlarını ele alan eleştirel etnografi ve sonrasında bunun



toplumsal cinsiyet ile ilişkilerini ele alan feminist ve kuir etnografi açıklanacaktır. Hem feminist hem de kuir etnografinin araştıran / araştırılan özne ikiliğini yıkmaya, özdüşünümsel olarak *ben* ve *ötek*'nin nasıl kurulduğunu inceleme ve alan deneyimlerine toplumsal cinsiyet temelli bir konumdan bakma noktalarında ortaklaştığı söylenebilir. Bölümün son kısmında, tüm bunların medya çalışmalarıyla olan kesişim alanına değinilecek, ardından medya çalışmalarında seyircinin toplumsal cinsiyet perspektifinden nasıl konumlandığı ile ilgili öncü çalışmalara bakılacaktır. Ayrıca bir alımlama çalışması yapmış olmanın bu teze nasıl bir katkı sağladığı, çalışmanın kuir-feminist bir perspektifle nasıl yürütülmeye çalışıldığı, bu bağlamda ne gibi imkânların ve kısıtlamaların söz konusu olduğu da metodoloji bölümüne eklenecektir.

Daha önce de belirtildiği üzere Ali Kemal Çınar sinemasının nasıl okunup yorumlandığına dair Van'da ve Diyarbakır'da yaşayan üniversite öğrencileriyle yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Uygun zamanın bulunamaması ve bazen de ulaşım zorluklarından dolayı kimi zaman yüz yüze, kimi zamansa çevrimiçi platformlarda yapılan on yedi görüşmede, toplamda yaklaşık on sekiz buçuk saatlik ses kaydı alınmıştır. Tüm görüşmeler deşifre edilerek yazıya aktarılmış, dördüncü ve beşinci bölümün veri setini oluşturmuştur. Görüşmelerden elde edilen bulgular temalarına ayrılarak, izleyicilerin anlam dünyasının nasıl kurulduğu ve Ali Kemal Çınar filmlerini nasıl yorumladıklarına dair bilgi üretmiştir. Üretilen bu bilgi kuir bir perspektifle incelenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, kimi zaman üniversiteli gençlerin Kürt sineması tartışmalarına nasıl baktığı ortaya çıkarken, kimi zamansa görüşmecilerin kuir olarak nitelendirilebilecek temalara ilişkin yorumları incelenmiştir.

Görüşmecilerin sözlerinden hareketle, katılımcıların anlam dünyası dört ana başlıkta sunulmaktadır. Bunlardan ilki, katılımcıların bireyselleşen film izleme deneyimleridir. Sinemaya gitme sıklığının azalması, film izlemenin daha bireysel ve mobil hâle gelmesi gençler arasında yaygındır. Aynı zamanda, görüşmecilerin Kürt sinemasına / sanatına dair bilgileri ve yorumları da aktarılmaktadır. Görüşmecilerin kadın ve LGBTİ+ hareketlerine nasıl baktığı da katılımcıların anlam dünyasını oluşturan başka bir tartışma alanıdır. Politik sorunlara dair üniversiteli gençlerin yaptığı yorumlar, görüşmecilerin ülkedeki hem sosyal hem de ekonomik atmosfere dair neler düşündüğüne ilişkin ipuçları vermektedir. Tüm bu alt başlıklar bir arada düşünüldüğünde, görüşmecilerin film izleme deneyimlerinin yanı sıra dünyaya bakışları da son bölümde Çınar sinemasını yorumlarken bize yardımcı olabilecek öğeleri bir araya getirmektedir.

Son bölümdeyse, Ali Kemal Çınar filmlerinin üniversiteli gençler tarafından nasıl yorumlandığına odaklanılacaktır. Bu çerçevede, Çınar filmlerinin hem Kürt sineması hem de kuir sinema tartışmalarını yeniden şekillendiren bir yerde konumlanabileceği savunulacaktır. Kürt sineması özelinde bakıldığında, bütçe tartışmaları, karşı-tarih yazımı ve ana dil sorunları yorumlarda öne çıkmaktadır. Aynı zamanda, filmlerin kuir bir perspektifle okumaya açık olduğu savunulacaktır. Alan çalışmasında elde edilen verilerden hareketle denilebilir ki kuir bir okumanın içinde tahayyül edilenden daha fazlası olabilirken, öte yandan norm olanın sınırları da zaman zaman ortaya çıkmaktadır.

## 1. BÖLÜM: KUIR TEORİ, KUIR SİNEMA

### 1.1. KUIR TEORİ VE KİMLİK POLİTİKALARINA YENİDEN BAKIŞ

Bölümde, ilk olarak kuir teorinin tarihsel gelişimine odaklanılacaktır. Bu doğrultuda Judith Butler, Michel Foucault ve Eve Sedgwick gibi düşünürlerin toplumsal cinsiyet çalışmalarında açtığı yollar ele alınacaktır. Erken dönem olarak adlandırabilecek bu çalışmalarda, çoğunlukla kimliklerin inşası ve eleştirisi üzerinden bir okuma yapılacaktır. Ardından, kuir teorinin 2000'li yıllardan sonra geçirdiği değişime bakılacaktır. Güncel çalışmalar incelendiğinde, kuirin potansiyelleri, insan hakkı temelli çeşitli hak arayışlarıyla birleştirilerek tanımın daha kapsayıcı bir hale getirildiği görülmektedir. Ancak, günümüzdeki tartışmalarda kuir ulaşılması güç bir ütopya olarak soyut bir yerde konumlanmıştır. Toplumsal cinsiyet ve özellikle cinsiyet tartışmalarının eksenini, trans bedenler ve biyoloji üzerinden şekillenmekte, bu da kuirin de ele aldığı konuları değiştirmektedir. Bu nedenle bölümün sonunda bir gerçeklik olarak bedenlerin maruz kaldığı biyolojik cinsiyet sistemine ve buna karşı bir yerde konumlanan transfeminist ideolojiye odaklanılacaktır. Tüm bu tarihsel izlek, kuir çalışmalarının günümüzde salt gey-lezbiyen hareketi ve çalışmaları ekseninden çıkıp, çeşitli alanlarla ortaklaşa bilgi üretimi üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir.

#### 1.1.1. Öncü Çalışmalar ve İlk Dönem Kuir Tartışmaları

Kuir teorinin öncül çalışmalarına bakıldığında Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* (1976), Butler'ın *Cinsiyet Belası* (1990) ve Sedgwick'in *Dolabın Epistemolojisi* (1990) isimli kitapları öne çıkar. Foucault, *Cinselliğin Tarihi* isimli kitabında politika, toplumsal cinsiyet ve güç arasındaki bağlantıları kurar. Cinselliğin modern toplumlarda söylemlerini oluşturması Foucault'ya göre, 19. yüzyılda gündeme gelmiştir (2020, s. 117). Foucault cinsiyet üzerine söylemlerin değişmesini, bilginin genişlemesine, iktidar kurumlarının ürettikleri terim ve kategorilendirmeye ve aynı zamanda gündelik hayattaki anlamların değişmesine bağlar:

[...] üremenin biyolojik mekanizmalarını olduğu gibi davranışın kişisel ya da toplumsal değişkenlerini de kapsayan çeşitli bilgi alanlarının gelişmesi; dinsel, hukuksal, eğitimbilimsel [*pedagojik*], tıbbi kurumlardan destek alan, kısmen geleneksel kısmen de yeni bir kural ve normlar bütününe yerleştirilmesi; bir de kişilerin giderek tutumlarına, ödevlerine, hazlarına, duygu ve duyularına,

düşlerine anlam ve değer verme biçimlerinde değişikliklerin ortaya çıkmasıydı (Foucault, 2020, s. 117).

Foucault'nun cinsellik söyleminin oluşmasındaki diğer olaylara kurduğu bağlantılar, aynı zamanda cinselliğin güçle olan ilişkilerini de vurgulamaktadır. Bilginin değişim ve gelişimi, gündelik hayattaki iktidar kurumlarının, tıbbî söylemlerin etkisi ve öznelerin olguya verdiği değer değişimi bireylerin kendilerini "cinselliğin özneleri" (s. 118) olarak da kurmalarına neden olmuştur. Foucault, tarihsel söylemleri takip ederek, bu öznelerin nasıl oluşturulduğunu da detaylı bir biçimde inceler. Böylelikle modern toplumlardaki bilgi, cinsellik ve iktidar arasındaki bağları açığa çıkarılır. Toplumsal cinsiyet söylemlerinde iktidarın oluşumunu destekleyen ve onu devam ettiren normların bulunması, Foucault'un kuir çalışmalarının yolunu açan bir katkı olarak da okunabilir.

Judith Butler, Foucault'nun fikirlerinden yararlanır ve toplumsal cinsiyet ile iktidar arasındaki ilişkiye daha detaylı ve eleştirel bir yönden bakar. Butler'ın 1988'de kaleme aldığı "Performatif Edimler ve Toplumsal Cinsiyet Kurma: Fenomenoloji ve Feminist Teoride Bir Deneme" (2023) başlıklı makalesi, *Cinsiyet Belası*'ndan önce toplumsal cinsiyet ile performans ve feminizmin öznesinin kim olduğu konularına açıklık getirir. Butler toplumsal cinsiyeti şu şekilde tanımlar: "[...] toplumsal cinsiyet hiçbir şekilde sabit bir kimlik ya da çeşitli edimlerin ortaya çıktığı faillik yeri değildir; daha ziyade, zaman içinde dayanaksız bir şekilde kurulmuş bir kimliktir – edimlerin belli bir biçimdeki tekrarı yoluyla kurulmaktadır" (s. 12). Butler'a göre tekrarlanan performanslar, kimliğe bir "gerçeklik" hissi atfetmekte, bu nedenle de onun doğal ve hiçbir zaman değişmeyecek olarak algılanmasını sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyetin oluşturduğu edimleri teatral çerçevede performatif edimlere benzeten Butler, bedenlerin performe ettiği toplumsal cinsiyet yapılarının nasıl inşa edildiğini ve bunların içinde nelerin kültürel değişim için olasılıklar taşıdığını sorgular (s. 14). "Yapmak, dramatize etmek, yeniden üretmek" (s. 15) gibi edimler, toplumsal cinsiyeti somutlaştıran yapılar olarak görülmektedir. Toplumsal cinsiyeti yalnızca "gerçekleştiği ölçüde gerçek" (s. 26) olarak algılayan Butler, bedenlerin toplumsal cinsiyet normlarını tekrar üretmesinin, bunların ne kadar çok performe edildiği ile ilişkilendirir. Bu da bedeni, dışarıdan söylemlere maruz kalan pasifize edilmiş bir yapı olmaktan çıkarır ve ona kültürel kodların tekrarını değiştirebilecek bir alan tanımlar. Butler, bedenin oluşumunu şu şekilde açıklar: "Beden, sanki önceden verili kültürel ilişkilerin cansız bir alıcısıymış gibi, kültürel kodlarla edilgen bir biçimde yazılmaz" (s. 24). Beden, zaten her zaman sahnededir ve ona biçilen rolü performe eder. Ancak, kültürel kodların tekrarlarını sağlayan edimlerin farkında olmak ve bunları yerinden edebilecek performanslar üzerine düşünmek de,

bedeni edilgen konumundan çıkarabilmektedir. Butler'ın kuir teoriye kazandırdığı en çok tartışma yaratan performative kavramı da, bu şekilde temellendirilmiştir.

Kuir kuramın kurucu metinlerinden biri olan *Cinsiyet Belası*'nda ise Butler; özne, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, yas ve melankoli, performativite, parodi ve drag gibi pek çok konuyu ele almıştır. Ancak en çok tartışılan iki konu feminizmin öznesinin kim olduğu ve performativenin nasıl işlediği yönündeki fikirleridir. *Cinsiyet Belası* (2014) hem feminizm hem de kuir teoriyi kapsayan bir tartışma sürdürerek her iki alana da büyük katkılar sunar. Butler'ın performativite kavramı, kültürel olarak yapılandırılmış kadın – erkek ikiliğinin performanslara dayandığını göstermiştir. “[E]dimlerin stilize tekrarı üzerinden dış mekânda tesis edilen bir kimlik” (s. 230) olarak toplumsal cinsiyet, zaman ve mekân içinde şekillendirilmiş ve verili olarak alınamayacak bir inşadır. Butler'ın toplumsal cinsiyet kimlikleriyle ilgili yorumu şu şekildedir:

Toplumsal cinsiyet niteliklerinin dışavurumsal değil de performatif olmaları, bu niteliklerin ifade ettikleri, dışavurdukları veya ortaya koydukları söylenen kimliği aslında fiilen oluşturdukları anlamına gelir... Toplumsal cinsiyet nitelikleri ve edimleri, bir bedenin kültürel imlemini gösterme veya üretme biçimleri performatifse, bir edimin veya niteliğin ölçüsü olabilecek, önceden var olan bir kimlik yok demektir; hakiki ya da sahte, gerçek ya da çarpık toplumsal cinsiyet edimleri ortadan kalkacak, hakiki toplumsal cinsiyet kimliği koyutlamasının da düzenleyici bir kurgu olduğu açığa çıkacaktır (Butler, 2014, s. 231).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, toplumsal cinsiyet kimlikleri herhangi bir öze dayanmazlar, eylemlerin tekrarlanmasıyla kültürler ve belirli sınırlar çerçevesinde yeniden üretilirler. Edimlerin kurgusu ve kabul görünüp görülmemesi, belirli bir coğrafyada ve zamanda kadın – erkek ve bunları reddeden performansların (na-ikili olarak adlandırılabilir) nasıl görüldüğü ile ilgilidir. Butler'ın toplumsal cinsiyet tartışmalarına getirdiği eleştiriler, günümüz kuir tartışmalarının zemini oluşturmuştur.

Butler, feminizmin öznesinin kim olduğu ile ilgili sorgulamalarını “Performatif Edimler”de ele alır, “kadın” öznesinin hangi bedenleri kapsayıp, hangilerini dışarıda bıraktığına dair incelemelerine *Cinsiyet Belası*'nda da devam eder. Öncelikle “Performatif Edimler”e baktığımızda, kadın kimliği üzerine şu yorumlarda bulunur: “[...] kadın olmak, *kadını* olmak, yani bedeni tarihsel bir ‘kadın’ fikrine uymaya zorlamak, bedeni kültürel bir gösterge olmaya ikna etmek demektir. Kişinin kendisini tarihsel olarak sınırlandırılmış bir olanağa itaat ederek kendisini somutlaştırması ve bunu sürekli tekrarlanan bedensel bir proje olarak yapmasıdır” (2023, s. 16). Feminist hareketlerin de zaten kendilerine atfedilen “makul kadın” konumundan rahatsızlık duymasıyla ortaya çıktığını belirten Butler, bu konuyla ilgili fikirlerini şöyle detaylandırır:

“Gerçekten de, feminist dürtü ve eminim ki birden fazla dürtüden bahsedilebilir, acının, sessizliğin, öfkenin ya da algının nihayetinde yalnızca kişinin kendisine ait olmadığının ve kendisinin böylece ortak bir kültürel duruma yerleştirildiğinin kabul edilmesiyle ortaya çıkmıştır” (s. 17). Feminizmin doğuşunu yalnızca kadın olmaya değil, hatta tam tersine o kategorinin getirmiş olduğu sınırlandırmaya karşı çıkma olarak anlamlandıran Butler, feminizmin öznesinin kimler olduğu ve ortaklığın nasıl kurulabileceği konusundaki düşüncelerini erken dönem metinlerinde dile getirir.

Butler yukarıdaki fikirlerini, *Cinsiyet Belası*'nda daha detaylı olarak şekillendirir. “Kadın” kategorisinin diğer tüm kimlik kategorileri gibi değişken olduğunun bir kez daha altını çizer. Aynı zamanda Butler, kimliklerin tarihsellik ve içinde bulunulan kültürlerle doğrudan bağlantılı olduğunu belirtir. Butler “kadın” özneye şu şekilde bir eleştiri sunar: “Kişi kadın ‘olsa’ bile, elbette bundan fazlasıdır da; terim yeterince kapsayıcı değildir. Yetersiz kalmasının sebebi [...] toplumsal cinsiyetin farklı tarihsel bağlamlarda ille de her zaman kesin ve tutarlı bir şekilde kurulmuş olmaması ve söylemsel olarak kurulmuş ırksal, sınıfsal, etnik, cinsel ve bölgesel kimlik halleriyle kesişmesidir” (2014, s. 46). Başka bir deyişle, “kadın” denildiğinde kastedilen özneye hep bir eksik olması ve bu kimliği oluşturan söylemlerin çok katmanlılığından dolayı kimliğin yerelliğine ve zamansallığına da bakılması gerekmektedir. Butler’ın feminizm eleştirisi, “kadın” kategorisindeki tutarsızlıkların göz ardı edilmesi ve genel-geçer bir “kadın” kategorisi varmışçasına biyolojik özcü bir yaklaşımla söz konusu kategorinin kurulmasıdır. Toplumsal cinsiyeti siyasi ve kültürel söylemlerin dışında değerlendirmenin olanaksızlığını da dile getiren Butler (s. 46), böylelikle kimlik kategorilerinin oluşumundaki faktörlere ve bölgeselliğe dikkat çeker.

*Cinsiyet Belası* (1990) toplumsal cinsiyet tartışmalarına performativite kavramını kazandırarak alandaki tartışmaların eksenini şekillendirmiştir. Butler, toplumsal cinsiyet kategorilerini tamamlanmış, verili ve sabit görmez. Aksine, onları akışkanlık, tekrar ve performans üzerinden ele alır. Toplumsal cinsiyeti bir oluştan çok bir eylem olarak gördüğünü şu cümlelerle dile getirir: “[...] toplumsal cinsiyet her zaman bir yapma edimdir, ama yapılandıktan önce var olduğu söylenebilecek bir özneye ait değildir [...] Toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz; o kimlik, tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen ‘dışavurumlar’, ‘ifadeler’ tarafından performatif olarak kurulur” (2014, s. 77). Başka bir deyişle Butler, toplumsal cinsiyeti sabitlemekten çok, onu akışkanlık ve tekrar ile bağdaştırır. Bedenler doğuştan biyolojik özcülüğe dayanarak cinsiyetlendirilmiştir ve erkek / kadın ikiliğine göre kodlanmıştır.

Toplumsal cinsiyet de cinsiyetlendirilmiş bedenlerin çevrelediği söylemleri ve performansları ifade etmektedir: “Toplumsal cinsiyet bedenin tekrar tekrar stilize edilmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde tekrar edilen bir dizi edimdir. Bu edimler zamanla birleşerek töz görünümünü, bir çeşit doğal varlık görünümünü üretir” (Butler, 2014, s. 89). Butler’ın felsefesinde tekrarlanan performanslar önemlidir çünkü erkeklik / kadınlık ikiliği içindeki performanslar tekrarlar sayesinde kendisine doğal, olağan ve normal şekillerini verir. Onun erken dönem eserlerinin incelemesini yapan Sara Salih, toplumsal cinsiyeti performatiflik üzerinden yorumlarken, kavrama açıklık getirir: Performatiflikten anlamamız gereken, öznenin istediği herhangi bir cinsiyeti / cinselliği performe etmekte özgür olduğu değil, bu performansların düzenleyici bir sistem içinde sınırlı olduklarına yapılan vurgudur (Salih, 2023, s. 90-93). Öyleyse Butler’ın ileri sürdüğü kavramın önemi şu şekilde açıklanabilir: Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet verili ve sabit kategoriler değildirler, ancak tekrarlarla varlıklarını sürdürürler. Performanslar sonsuz olasılıkta değildir ve her zaman katı bir denetime tabiidir. Performatiflik, kuir anlayışın kimlik kategorilerine getirdiği eleştirinin de temellerini oluşturmaktadır. Butler’ın başlatmış olduğu bu tartışma, günümüzde hâlâ kuir politikaların temel aldığı görüş olarak varlığını korumaktadır.

Gey ve lezbiyen çalışmaları, kuir teorinin müdahalesiyle sadece heteroseksüellik ve heteronormativiteye değil, kendi içindeki hiyerarşi ve güç ilişkilerine de eleştirel bir biçimde yaklaşmaya başlar. *Cinsiyet Belası*’ndan kısa bir süre sonra, 1991 yılında, Teresa de Lauretis *Differences* dergisinin “Queer Theory” sayısının editörlüğünü üstlenir. Bu sayı için yazdığı girişte gey ve lezbiyen çalışmalarına getirilebilecek yeni bir açımdan söz eder. Gey ve lezbiyen terimlerinin belli kalıplara sıkıştırılmış yaşam tarzları, cinsellikleri ve söylemleri olduğunu belirten (1991, s. v) de Lauretis, kuir teorinin ilgilendiği alanı şu şekilde açıklar: “Bir bakıma, ‘Queer Teori’ terimi söylemsel protokollerimizde bu ince ayrımların tümünden kaçınma çabasıyla, bu verili terimlerden herhangi birine bağlı kalmamak, getirecekleri ideolojik sorumlulukları yüklememek ve onları hem ihlal etmek hem de aşmak – ya da en azından, onları sorunsallaştırmak için gündeme getirilmişti” (1991, s. v). Yazar her ne kadar kuir teoriyi odağa almaktan kısa süre zarfında vazgeçse de, kuir teorinin gey - lezbiyen çalışmaları ile arasındaki farka ve kuirin ne gibi bir boşluğu doldurmaya çalıştığına dikkat çeker. Ona göre kuir, verili ve kategorilendirilmiş terimlerden uzak durup, yeni düşünme yolları açması sayesinde önemini korumaktadır. Öyle ise kuir öncüllerinden kopmayı ve onlardan ayrılmayı da içermektedir. En azından gey - lezbiyen çalışmalarının eksik bıraktığı alanları vurgulamak veya sorunsallaştırmak için kuir teori gerekli görülmektedir.

Kuir öznelliğinin hem heteroseksüel hem de gey - lezbiyen ağlarından ayrı bir alan açma çabası, kuir öznelerin kendilerini daha rahat ifade edebilecekleri bir alana ihtiyaç duyması da erken dönem kuir tartışmalarında ön plana çıkmaktadır. Elizabeth Grosz, 1994 yılında yazdığı “Deneyisel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek” başlıklı makalesinde konuya şu şekilde açıklık getirir: “Aslına bakacak olursak pek çok kişinin ‘queer’ terimini benimsemiş olmasının en bariz nedenlerinden biri, kendilerini hem heteroseksüel topluluklarından hem de –yine pek çok kişinin iddiasına göre heteroseksüel muadilleri kadar zorlayıcı, yargılayıcı bir şekilde hareket eden- gey topluluklardan da ayırmaktır” (2011, s. 23). Grosz’a göre de kuir, heteronormativite eleştirisi yaptığı kadar, gey hareketine de eleştiri getirmektedir. Bu yönüyle kendisine özdüşünümsel, kapsayıcı ve eleştiriye açık bir alan yaratmaktadır. Erken dönem tartışmalarda kuir, kendisini gey – lezbiyen çalışmalarından ayırarak, kuir öznelliğinin ne olduğu ya da olabileceği üzerine yapılan tartışmalarda anlam kazanır.

### **1.1.2. Toplumsal Cinsiyetten Daha Katmanlı İnsan Hakları Tartışmalarına Doğru: Kuir Teorinin Açılımları**

İlk dönem kuir tartışmalarında çok önemli bir yeri olan Judith Butler’ın fikirleri de kuirin kesişimsel yönüne doğru bir dönüşüm geçirir. İlerleyen çalışmalarında Butler, yalnızca cinsiyet ve toplumsal cinsiyet üzerine fikirler üretmemiş, aynı zamanda kırılmalığa ve bir hayatın ne zaman tanınabilir olduğuna / ne zaman hayattan sayıldığına dair tartışmalar geliştirmiştir. Bu doğrultuda; *Çözülen Cinsiyet* (2021), *Kırılmalı Hayat* (2005), *Savaş Tertipleri* (2015) ve *Toplanma Hakkı Üzerine Düşünceler* (2018) isimli kitaplarında, Butler düşüncelerini yalnızca toplumsal cinsiyet üzerinden değil, aynı zamanda kesişimsel bir perspektifle kurmuştur. Bu metinlerde Butler, ABD’nin savaş politikalarından, ana akım medyanın ölümleri ve kayıpları hangi yollarla çerçevelendirdiğine, hangi bedenlerin kamusal alanda yasının tutulup tutulamayacağına kadar birçok düşünce üretmiştir.

Butler *Cinsiyet Belası*’ndan sonra kaleme aldığı *Bela Bedenler*’de, toplumsal cinsiyetin yanında yaptığı incelemelerde ırk perspektifini de göz önünde bulundurur. 1993’te kaleme aldığı *Bela Bedenler*’de, Butler sembolik alanın, yani düzenleyici ideallığın kaydedildiği alanın daima ırksal da bir endüstri olduğundan söz eder (2014, s. 32). Butler’ın okumasını yapan Sara Salih, Butler’ın bu fikrini şu şekilde yorumlar: “Butler, ırksal farklılıkları cinsiyet farklılığına göre ikincil olarak gören iktidar modellerini reddeder ve üreme ve cinsiyete ilişkin pratiklerde hem ırksal hem de heteroseksüel



zorunlulukların iş başında olduğunu oraya koyar” (2023, s.127). Başka bir deyişle, hem ırk hem de toplumsal cinsiyeti bedenlere dayatan düzenlemeler, birbirinden daha üstün ya da daha önemli olarak görülmemelidir. Her ikisinde de belli zorunluluklar ve çerçeveler ile kapatmaların oluştuğu, bedenlerin bir yandan cinsiyetlendirilirken bir yandan da ırksallaştırılabildiği göz ardı edilmemelidir. Salih, bu zorunluluğu heteroseksüelliğin kendisini tanımlaması için eşcinselliğe ihtiyaç duyması gibi, ‘beyazlığın’ da kendi ırksal sınırlarını çizmesi ve onaylaması için ‘siyahlığa’ ihtiyacı olması şeklinde açıklar (s. 129). Butler, *Bela Bedenler’de, Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990)<sup>5</sup> filmine odaklanarak yaptığı analizlerde de, toplumsal cinsiyet ve ırk üzerine yorumlarda bulunur. Yazar eğer ırksal rejimlerde ve çeşitli jeopolitik bölgelerdeki toplumsal cinsiyet kavramlarına odaklanılmasının gerekliliğine inanılıyorsa, bunun ancak kavramların “önceliklerini terk etmesiyle” gerçekleşebileceğini savunur (2014, s. 338-339). Bu türden bir analizin başarısı ancak sınırlamalardan doğan dışalamaları başlangıç noktası almasıyla gerçekleşebilmektedir.

Ancak, Butler’ın ırkçılık, homofobi / transfobi ve kadın düşmanlığı gibi çeşitli tahakküm biçimlerinin bir olarak ele alınması konusunda çekinceleri de bulunmaktadır. Türlü iktidar vektörlerini bir arada düşünmek bir yandan iktidarın nasıl işlediği yönünde bir içgörü sağlayabilirken, bir yandan da çeşitli iktidar formlarının karmaşık ve tarihsel yanlarının göz ardı edilmesi riskini taşır. Butler bu durumu şu şekilde açıklar:

Bir yandan, bir iktidar vektörünü diğerine göre ön planda tutan herhangi bir analiz hiç kuşkusuz diğerlerini görmezden geldiği ya da onların değerini düşürdüğü, ve kendi inşasının işleyebilmesi için ötekilerin dışlanmasına bağımlı olduğu yönündeki eleştirilere hassas bir hale gelecektir. Diğer yandan, bütün iktidar vektörlerini içeriyor gibi görünen herhangi bir analiz, herhangi bir yazarın çağdaş tahakkümün karmaşıklıklarını tamamen temsil edebileceği ve açıklayabileceği varsayımını içeren epistemolojik bir emperyalizm riskini taşır (Butler, 2014, s. 33).

Butler’ın bu uyarısı birkaç açıdan önemlidir. Öncelikle, iktidar çeşitlerini bir arada düşünmek ortak bir zemin oluşturmak için işe yarayan bir yol gibi görünse de, iktidarların farklı işleyiş biçimlerine dikkat çekmek de eşit derecede gerekli görünmektedir. Butler’ın fikirleri göz önünde bulundurulduğunda denilebilir ki, kuir kesişimsellik üzerinden bir alan yaratmaktadır ancak bu kesişimsel düzlemde tarihsellik göz ardı edilmemelidir. Yine de ortaklıklar veya farklılıklar kurmanın, çeşitli iktidar

<sup>5</sup> *Paris is Burning* belgeselinde, Afro-Amerikan ve Latin drag performans sanatçılarının AIDS krizinin ABD’yi vurduğu bir dönemde Harlem’de düzenledikleri drag balolarına, seçilmiş ailelerin kuruluşuna ve birbirleriyle nasıl dayanışma gösterdiklerine odaklanılır. Butler, filmi analiz ederken filmdeki toplumsal cinsiyet ve ırk tartışmalarını birlikte ele alır.

alanlarıyla yüzleşmede nasıl işimize yarayacağı gerekli bir soru gibi durmaktadır. Bu bağlamda Butler'ın düşünceleri kuirin kesişimsel yanına tedbirli bir şekilde yaklaşmaktadır.

2005 yılında yayınlanan *Social Text* dergisinin “What’s queer about queer studies now?” [Kuir çalışmalarında kuir olan ne?] başlıklı sayısı, kuire İngilizce literatürde yeni bir alan açar. David L. Eng, J. Jack Halberstam ve José Esteban Muñoz'un kaleme aldığı giriş yazısında, Eng ve arkadaşları günümüzdeki küresel krizlere, savaş ve terör coğrafyalarına ve cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve ırk kaynaklı hiyerarşilere bakılmasında ısrar eder (2005, s. 1). Demokrasi, özgürlük, vatandaşlık, göçmenlik, aile ve insan hakları temelli tüm bölgesel ve global tartışmalara kuirin de dâhil edilmesi gerekliliği savunulur. Yazarlar, bu gerekliliği şu soruyu sorarak da tekrar dile getirir: “Kuir teori bize göç, vatandaşlık, hapisaneler, refah, yas ve insan hakları hakkında neler söylemektedir?” (s. 2). Eng ve arkadaşları kuir teorisinin gey – lezbiyen tartışmaları ekseninden ayrılarak daha geniş bir insan hakları çerçevesinden meselelere yaklaştığının altını çizer. Tam da bu nedenle, kuirin cinsiyet ve toplumsal cinsiyet dışındaki çeşitli kimlikleri de ele almasının gerekliliği tekrar vurgulanır: “[...] cinselliğin yanı sıra ırk, toplumsal cinsiyet, sınıf, milliyet ve dine dair daha geniş bir toplumsal eleştiri alanının harekete geçirmek ve normalleşmeyi çeşitli özdeşim rejimlerinin kesiştiği kavşak noktalarında çoklu bakış açılarını buluşturarak yeniden düşünme[nin]” gerekliliği savunulur (2005, s. 4-5). Böylelikle, yeni dönem diye adlandırabilecek kuir çalışmalarında tartışma eksenleri salt cinsellik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet olmaktan çıkar. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice bu türden kesişimsel bir kuir yaklaşıma şu yorumu getirir: “[...] Bu yeni dalga, queer'in cinsel kimliklere yönelttiği kapsamlı eleştirinin kendisinin son derece 'beyaz' olduğunu; ırk, etnisite, din, sınıf gibi farklılıklardan kaynaklanan ayrışmaları yeterince dikkate almadığını; Batı-dışı bağlamlardaki toplumsal cinsiyet ve cinsellik rejimlerinin özgün karakteristiklerini anlamada yetersiz kaldığını öne sürer” (2012, s. 22). Böylelikle kuir mücadele Avrupa ve Kuzey Amerika merkezli yapısından çıkarmaya çalışarak, bu coğrafyalar dışında da kendisine farklı anlamlar yaratarak sözler üretir.

Kuirin yeni bir alana doğru genişlemesi, terimin anlamını ve kapsamını dönüştürür. David L. Eng, Jack Halberstam, José Esteban Muñoz, Joseph Massad, Jasbir Puar<sup>6</sup>,

---

<sup>6</sup> Puar'ın 2007'de kaleme aldığı *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times* isimli kitabı, alana gey normalleşmesinin yanında milliyetçilikle iç içe olabileceğini gösterir. Puar normalleşmenin milliyetçi makul ABD vatandaşları yaratmasına karşı eleştirilerini dile getirir.

Fatima El-Tayeb ve Evren Savcı gibi akademisyen ve düşünürler, kuir kendi coğrafyalarından yola çıkarak yorumlar. Kuirin kültürel uyarlamaları, zaman ve mekân bağlamında değerlendirildiğinde, kuirin eleştirel gücünü ve çok-boyutlu oluşunu ortaya çıkarmaktadır. Yeni dönem olarak adlandırabilecek çalışmalara bakıldığında, José Esteban Muñoz kuir teorisinin önde gelen isimlerinden biri olarak görülmektedir. Muñoz *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009) isimli kitabının temelini gelecek, ütopya ve performans kavramları üzerine kurar. Kuir bir ideal olarak ele alan Muñoz, terimi açıklarken toplumsal cinsiyetin ötesinde bir konum inşa eder. Kuir bir ideallik olarak ele alan Muñoz, ona asla erişememekle birlikte, onun potansitellerle dolu bir ufuk çizgisi olarak hissedilebileceğini belirtir (s. 1). Bir ütopya olarak kuir şu sözlerle açıklar:

Hiç kuir olmadık, ancak bizim için geçmişten damıtılabilen ve bir gelecek hayal etmek için kullanılacak bir ideal olarak kuirlik var. Gelecek kuirliğin alanıdır. [...] Burası ve şimdi bir hapisane evi. Burada ve şimdi gerçekliğin bütünleşen görüntüsü karşısında, *o zaman ve orada* düşünmek ve hissetmek için çaba göstermeliyiz. [...] Kuirlik bu dünyanın yeterli olmadığını, gerçekten bir şeylerin eksik olduğunu hissetmemizi sağlayan şeydir. [...] Kuirlik aynı zamanda performatiftir, çünkü sadece bir olma hali değil, gelecek için ve geleceğe yönelik bir eylem halidir. Kuirlik esasen burada ve şimdi reddetme ve başka bir dünya için potansiyel veya somut olasılık konusunda ısrar ile ilgilidir (Muñoz, 2009, s. 1).

Muñoz kitabının girişinde yazdığı bu paragrafla, kuir bir ütopya üzerinde durur. Öncelikle Muñoz kuirliğin potansiyellerini – her ne kadar ütöpik olsa da – incelemekten vazgeçmez. Şimdiki zamanı ve mekânı kısıtlayıcı bulan, hatta belki de hapisane diyerek cezalandırma yöntemi olarak gören Muñoz, geleceğin potansiyelleri üzerine düşünme ile kuirliğe yaklaşılabileceğine inanmaktadır. Kuirin performatifliğine de vurgu yaparak onun sadece düşünsel gücüne değil, aynı zamanda eylem halinde olmasına da güvenmektedir. Performatiflik kavramı ile birlikte düşünüldüğünde, Butler'ın fikirleri Muñoz'da da yankılanıyor gibi görünmektedir. Somut bir aktivizm alanının tahayyül edilmesi, kuir düşünsel bir kaçış mekânı olmaktan çıkarıp onu gündelik hayatta da deneyimleme potansiyelini doğurur. Kısaca Muñoz, kuirliğin olasılıklarıyla ilgili olumlu bir çerçeve çizer.

Diğer yandan ise, kavrama ve etrafında oluşturulmuş teoriye her akademisyen ve düşünür yukarıdaki kadar olumlu yaklaşmaz. Örneğin; Michael Hames-García, "Queer

---

Puar'ın alana katkısı her ne kadar yadsınamasa da, Evren Savcı (2012, 2020) Türkiye özelinde homo-milliyetçilik teriminin yankılarının pek de etkili olmadığını savunur.

Theory Revisited” (2011) başlıklı makalesinde, kuir teorinin ırk, cinsellik ve sınıf gibi alanlarla birleşme vaadinin, alanın klasikleri olarak nitelendirebilecek metinlerde yalnızca bir değini olarak kalmasını eleştirir (s. 20). Teorinin “ele alınmamış (*unacknowledged*) bir beyaz kimliğe olan bağlılığını kapatmak için ontolojik bir red” (s. 21) oluşturduğunu savunan Hames-García, teorinin köklerini Avrupa merkezci ve kolonyal bir cinsiyet anlayışında görür. 1990’lardan sonra hem kuir hem de gey-lezbiyen çalışmalarında ortaya çıkan metinleri “ayrıştırımcı” (*separatist*) ve bütünleştirici (*integrationist*) olarak ikiye ayırır. İlk bölümde cinsiyeti; toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıftan ayıran çalışmalara odaklanır. Rubin’in “Thinking Sex” ve Sedwick’in *Epistemology of the Closet* metinleri cinsiyet ve cinselliği diğer güç normlarından ayrı konumlandıran örnekler olarak dikkat çeker. Bütünleştirici çalışmalar ise, kuir teoriyi ele alırken kimliğin diğer birleşenlerini de göz önünde bulundurur. Steven Seidman’ın *Fear of a Queer Planet* ve de Lauretis’in metinlerini burada örnek gösteren Hames-García, onların kimliği bütünlüklü ve ayrılamaz şekilde ele aldığını söyler.

Yazarın teoriye en büyük eleştirisi ve katkısı, kurucu metinlerin Avrupa merkezli bir cinsellik anlayışından, dolayısıyla da beyaz düşünürlerin kaleminden çıkmış olmasıdır. Yazar, bunun yerine, metninde 1962’ye uzanan siyahlığı çoklu yönleriyle ele alan yazarlardan, akademisyenlerden, aktivistlerden ve düşünürlerden tarihsel bir izlek kurar (s. 26-28). Metnin ilerleyen bölümünde ise kuir teorinin beyaz köklerini reddederek ya da açığa çıkararak, teoriyi eleştirel ırk ve siyah lezbiyen feminizm çalışmalarıyla birlikte düşünür. Teorinin köklerini farklı bir tarihsel çerçeveye kurmasını ise şu şekilde açıklar: “Kuir teorisine ırk ve sömürgeciliği [basit bir şekilde] *eklemek*, kuir teorisinin oluşumunu, iktidarın sömürgeciliğinin Avrupa merkezli anlatılarına tamamen dayandırıldığını görmezden gelmek demektir. Sömürgeciliğin cinsel şiddetine karşı direniş pratikleriyle başlamak yerine Avrupa düşüncesini bir başlangıç noktası olarak almaktır” (s. 42). Başka bir deyişle, yazara göre kuir teorinin ırkla konuştuğu alanları yalnızca teoriye çeşit katmak için kullanmaktan ziyade, tarihsel bir şekilde göz ardı edilmiş düşüncelerle tekrardan okumak gereklidir. Hames-García, şu soruları sorarak cinsel kimliklerin ırklandırılmış kimliklerle ilişkisini sorgular:

Gey ve lezbiyen kimlikler sömürge iktidarlarının suç ortağı mıdır, yoksa ona karşı geliştirilen direniş stratejilerini (ki bu stratejiler sömürgeleştirilmiş halklar tarafından geliştirilir) mi devam ettirirler? Soru ya da / veya kullanmak için çok mu karmaşık? Sadece homofobiyi değil, aynı zamanda sömürgeci / modern cinsiyet sisteminin ırkçılığını ve Avrupa merkezliliğini de reddeden cinsel kimlikler geliştirme olanakları nelerdir (Hames-García, 2011, s. 42).

Kuire gelen bu eleştiri, ırkçılığın köklerinin açığa kavuşturulmadan, ya da merkezdeki konumunu tartışmaya açmadan kuirin potansiyellerine erişemeyeceğine dair bir uyarı niteliğindedir. Bu değişim, dünyanın farklı noktalarındaki LGBTİ+ politikalarına da eleştirel bir yaklaşım getirir. Orta Doğu coğrafyasındaki kuir çalışmalarının nasıl konumlandığı üzerine iki farklı görüş bulunmaktadır. Bir yandan, cinsellik ve toplumsal cinsiyetin çoğul, sınırları aşan ve farklı coğrafi konumlarda çeşitli şekillerde yorumlandığını savunan görüşler mevcuttur. Örneğin; Asfaneh Najmabadi'nin İran üzerine yaptığı çalışmalar<sup>7</sup>, kuir farklı bölgelerde ikilikleri aşan yerde konumlandırır.

Diğer yandan, Joseph Massad'ın çalışmaları, cinselliği de kolonyal bir yönetim formu olarak görerek, modernitenin içinde Batı'nın sömürge politikaları ile bağdaştırır. Massad *Desiring Arabs* (2007) isimli kitabında, Mısır üzerinden Batı çıkışlı ve evrensel olma iddiasındaki LGBTİ+ politikalarının Orta Doğu'daki<sup>8</sup> yansımalarını inceler. Yaptığı çıkarımlar, Müslümanların çoğunlukta olduğu ülkeler üzerinden de tartışılabilir olan Massad, evrensel insan hakları ve LGBTİ+ politikalarına karşı eleştirilerini dile getirir. Massad'ın eleştirisi, "Gay International" adını verdiği global düzeyde gey – lezbiyen özgürlüğünün savunulduğu Batı kuruluşlarıdır. Butler'ın evrensel bir kadın kategorisine karşı çıkışına paralel biçimde, Massad evrensel gey – lezbiyen kategorilerine eleştiri getirerek bu durumu sorunsallaştırır (2007, s. 41). Massad'ın eleştirisi, eşcinsel ve lezbiyen kategorilerinin Batı merkezli bir bakışla yaratılan öznellikler olduğu yönündedir ve bu ancak epistemik, etik ve politik şiddetle kurulabilmektedir. Massad aynı zamanda insan hakları savunucularının, homoseksüelin yeniden tanımlanmış insan öznelliğine katılmasını sağlamaktan çok, onların topyekûn bu öznelliklerden çıkarılmasına neden olduklarını öne sürer. Ayrıca yazar, zaten ikilikler üzerine kurulmuş var olagelen öznelliklerinin toptan yok edilmesini de eleştirir (s. 41). Bu yönüyle Batı'nın Doğu ile arasındaki özgür / kurtarılmayı bekleyen, sömüren / sömürülen, medenî / geleneksel ikiliklerini de sürdürmektedir.

---

<sup>7</sup> Yazarın İran'daki kuir ve trans özneler üzerine yaptığı iki önemli çalışması bulunmaktadır. Bunlardan ilki *Women with Mustaches and Men Without Beards* (2005) İran'ın tarihini daha kuir-feminist bir perspektiften incelerken, *Professing Selves: Transsexuality and Same-Sex Desire in Iran* (2013) modern dönem İran'da translığın ne anlama geldiğini ele alır.

<sup>8</sup> Orta Doğu tanımlamasının da kolonyel bir bakışa sahip olduğunu savunan SWANA Birliği [SWANA Alliance] Güney – Batı Asya ve Kuzey Afrika coğrafyaları için SWANA terimini önerirler. Daha detaylı bilgi için: <https://swanaalliance.com/about>

*Desiring Arabs*'ın üçüncü bölümü, Massad'ın "Gay International" adını verdiği Batılı, erkek ve beyaz ağırlıklı örgütlenmelerin izledikleri politikalara getirdiği eleştirilere odaklanır. Son yirmi-beş yıldır Batı dünyasının gey haklarını evrenselleştirme politikalarını Massad asimilasyon olarak görür (s. 160-163). "Gay International" örgütlenmelerinin çalışmalarını şu şekilde eleştirir: "Gay International, daha önce var olmayan homoseksüeller hakkında baştan çıkarıcı söylemlerde bulunarak aslında, Batılı ikili sistemiyle düzenlemeye zorlanan bir toplumu ve yaşayışı *heteroseksüelleştirmektedir*" (s. 188). Aynı zamanda "Gay International, cinsel kategorileri ve arzuları sorgulanmanın güvenli olduğu bir dünyayı kendi imajında yeniden üretmek için arzunun sosyal ve cinsel yapılandırmalarını yok etmektedir" (s. 189). Bu yolla Batı ülkeleri kendilerini tekrardan 'medeni' olarak kurgularken, Doğu'yu geri kalan olan kurgulamaktan vazgeçmez. Kısacası Massad, Orta Doğu tarafından Gay International örgütlenmelerine baktığında, hareketteki önemli boşlukları görür. Gay International, önce kendi homoseksüel / heteroseksüelliğini üretir, ardından bunu terimlerin boş gösterge olduğu topluluklara dayatır. Ancak bu medeni / geleneksel, gelişmiş Batılı / geri kalmış Doğulu, ilerici / gerici, modern / modern-öncesi gibi banal ikilikleri tekrardan üretmektedir. Massad'ın eleştirileri, kuir tartışmalarında coğrafyaya özgünlüğün önemini ise bir kez daha vurgulamaktadır.

Kuirin Global Kuzey'deki çalışmalardan azade olarak ele nasıl alınabileceği hâlâ güncel bir soru olarak yanıt aramaktadır. Maya Mikdashi ve Jasbir K. Puar'ın "Queer Theory and Permanent War" (2016) başlıklı makalesi de, Orta Doğu'da kuirin nasıl çalışılabileceği ile ilgili yol gösterir. ABD dışındaki başka bir konumda ortaya çıktığında kuir teorinin tanınır (*recognizable*) olup olmayacağını sorgulayan Mikdashi ve Puar, metinlerinde kuir bölge/alan çalışmalarıyla, özelinde de ulus ötesi bir mekân olarak Orta Doğu'yla birlikte inceler. Onlara göre, kuirin anlamlandırılmasında genel olarak baskın ve daha tanınabilir olarak Avrupa-Amerikan tarihselliği, bu coğrafyalardaki cinsellikler ve bedenler konuşulmaktadır. Yazarlar, Global Kuzey dışındaki anlatılar, cinsellikler ve bedenler kuirle buluştuğunda bunların ne anlama gelebileceğini sorgular. "Biyopolitik kontrol biçimlerine aşılınmış" (s. 217) cinsellik ve kuirlik ile ilgilenen yazarlar, kuir yaşamların kırılğanlığını da göz önünde bulundurur. "Savaşın, soykırımın, işgalin, baskının, diktatörlüğün, terörizmin ve cinayetlerin olduğu bölgelerde" kuir yaşamın kırılğanlığı istisna olarak kodlanmamakta, bunun aksine hali hazırda varolan kırılğanlığa eklenmektedir (s. 219). Öyle ise "Batı merkezi dışındaki coğrafyalarda kuir olarak adlandırılabilir, ya da teorize edilebilecek bir şey arama dürtüsünü tetikleyen nedir?" (s. 219) diye soran Mikdashi ve Puar, özellikle sakatlık ve kuir çalışmalarının

kesişimini de sorgular. Devletlerin destekledikleri savaşıardan, terörden ya da çatışmalardan dolayı sakatlanmış bedenlerin, kuir olarak nasıl ele alınabileceğine dair şu sorular sorulur: “Sakatlıkları, normatif olana bir meydan okuma olmadığında ya da normatifliği aşan bir yerde konumlanmadığında kuir bir beden olarak ele alabilir miyiz? Bölgedeki varoluşları (*endemic presence*) nedeniyle zaten bu normların içerisinde olmayan bedenleri nasıl değerlendirmeliyiz?” (s. 220). Cinsiyetlendirilmiş insan formlarına ve tanınabilir cinsellik pratiklerine takıntılı kalan kuir teorinin günümüzdeki savaş ve çatışmalarda ölenlere nasıl odaklanabileceği de sorgulanır (s. 221). Mikdashi ve Puar’ın metni, bölgesel çatışmaları ve devletlerin terörle mücadele kapsamında uyguladığı şiddet biçimlerinin kuirle ne gibi ortaklıkları olduğunu sorgulaması bakımından önemli bir çalışmadır. Öyleyse kuir Orta Doğu çalışmaları bağlamında farklı biçimlerde anlamlar kazanabilmektedir.

Türkiye’deki kuir tartışmalarına bakıldığında ise, kuir teori hem çevirilerde hem de coğrafyaya özgü inceleme ve araştırmalarda yerini bulmuştur. Kuir kapsamlı bir şekilde ele alan Türkçe kurucu metinler şunlar olarak görülebilir: Alev Özkazanç *Feminist ve Queer Kuram* (2015), Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice’nin derlediği *Cinsellik Muamması* (2012), Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü’nün derlediği *Queer Tahayyül* (2013) ve Leman S. Darıcıoğlu’nun derlediği *Queer Temaşa* (2015). Bu derlemelerin ortaklaştığı zemin, yeni dönem olarak adlandırılabilir kuir tartışmalarını Türkiye özelinde ele almalarıdır. Çalışmalarda Türkiye’deki sanata, politikalara ve gündelik hayata dair tartışmalara kuir bir bakış açısı getirildiği de söylenebilir.

Çakırlar ve Delice, “Yerel ile Küresel Arasında Türkiye’de Cinsellik, Kültür ve Toplumsallık” başlıklı makalelerinde, kuir bir bakış açısının temelinde neye karşı durduğunu açıkça belirtir: “Queer eleştiri, ‘grup üyeliği’ ve ‘kolektif kimlik’ mefhumlarından yola çıkan cinsel kimlik siyasetine, ekseriyetle orta sınıfa mensup beyaz eşcinsel erkek ve kadınların seslerini duyurmalarını sağladığı, biseksüel, travesti ve transseksüelleri görünmez kılabilirdiği, dahası ırk, etnisite, toplumsal cinsiyet ve bilhassa sınıf farklılıklarını göz ardı edebildiği gerekçesiyle itiraz eder” (2012, s. 16). Çakırlar ve Delice için kuirin eleştirel yanı, görünmez kılınan ve göz ardı edilen kimliklerin, salt cinsel kimliğinden dolayı değil, daha pek çok alanda ayrımcılığa uğramış öznelerin yanında durmasıyla ortaya çıkmaktadır. Kimlik siyasetini sürdürürken hangi öznelerin kapsandığına, hangilerinin ise dışarıda bırakıldığına yönelik özeleştirel kuir için değerlidir.

Diğer yandan, kuir eleştirinin Türkiye coğrafyasında nasıl yankılanabileceği de başka bir soru olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin; Birkan Taş Türkiye coğrafyasında henüz trans+ ve eşcinsel kimliklerden rahatlıkla söz edilemezken kuir burada nasıl tartışabileceğimizi sorgular (2012, s. 304). Taş'a göre kuirin kültürel çoğulcu anlayışı ve kimlik kategorilerinin ilerisine gitmek istemesi onu Türkiye bağlamında değerli kılar çünkü böylelikle sadece ikili cinsiyet sistemine değil, diğer baskıcı kimlik kategorilerine de topyekûn ve kapsamlı bir eleştiri getirebilir (s. 304). Kısaca, Erdem kuir ve heteroseksüelliğin birbirini kapsadığı bölgelere dikkat çekerek heteroseksüel kimliklerin de kuirleşebileceğine vurgu yaparken, Taş kuirin getireceği eleştirinin kapsamlılığını ve çoğulculuğunu ön plana çıkarır.

Kuirin çoğulcu ve kapsayıcı politikaları, Alev Özkazanç'ın metinlerinde de yankı bulur. Özkazanç, Butler'ın özellikle psikanaliz üzerine yazdıklarını değerlendirmesiyle ve kuir tartışmalarıyla Türkçe literatüre önemli katkılar sunmuştur. *Feminist ve Queer Kuram* (2015) isimli derlemesinde, kuir üzerine düşüncelerini de dile getirmiştir. Öncelikle Özkazanç, “[q]ueer'i ne yeni ve tutarlı bir kuramın ne de tutarlı bir kimliğin adı olarak değil, öznellik ile kimlik sorununun özgül biçimlerde dert edildiği yeni bir politik öznellik arayışı olarak” (2015, s. 12) gördüğünü söyler. Bu yeni politik öznellik arayışında yapılan tartışmaların en yoğun olduğu alan ise, kuirin çok yönlü taraflarına yapılan vurgudan yola çıkar: “Nitekim günümüzde queer'e dair tartışmaların en canlı olduğu alanlar, dar anlamda cinsellik tartışmalarını aşan ve queer ile feminizm, anti-ırkçılık, anti-militarizm, anti-kapitalizm, anarşizm, Marksizm, radikal demokrasi ve sosyalizm arasındaki çoklu bağlantıları araştıran tartışma alanlarıdır” (2015, s. 101). Özkazanç'ın kuir özneliği de, yeni dönem tartışmalarla birlikte düşünüldüğünde, güncelliğini korumaktadır. Özkazanç, “queer nedir?” sorusundan ziyade, “queer en iyi ihtimalle ne olabilir?” üzerinden bir tartışma alanı açılabilirliğinin altını çizer (2015, s. 107). Özkazanç burada, kuirin eleştirel potansiyelini kendisini sürekli sorgulamasında bulur. Bu da Muñoz'un vurguladığı gibi gelecekte olma haline ve olasılıklarına açık bir kapı bırakır.

Türkiye'de kuir tartışmalarına etnografik bir katkı sunan Evren Savcı'nın *Queer in Translation: Sexual Politics under Neoliberal Islam* (2020) isimli kitabı, kuir politikaların neoliberalizm ile kesiştiği noktayı ele alır. Savcı'nın alana en büyük katkılarından biri, çoğunluk olarak İslam'ı benimsemiş bir toplumda kuir politikaların nasıl işlediğini, kuirin ürettiği terimlerin Türkiye'de nasıl yankılar bulabileceğini göstermektir. Savcı çalışmasında ülkenin yakın tarihinden vakaları, olayları ve tartışmaları ele alarak



(açılım döneminde televizyonlarda yayınlanan türban ve LGBTİ+ tartışmaları, Ahmet Yıldız cinayeti, trans seks işçilerinin deneyimleri ve LGBTİ+ örgütlerinin güncel politikaları) onlara kuir bir açıdan bakar. İncelediği olayların çok yönlülüğünü, karışıklığını ve zaman zaman dağınıklığını vurgulayan Savcı, bilinçli bir biçimde global / lokal, modern / geleneksel, kuirlik / İslam gibi karşıtıklardan kaçınır (s. 52). Savcı, incelediği vakaların derinliğini yadsımayarak, kuir tartışmalara Türkiye üzerinden değerli ve ufuk açıcı bir katkı sunar. Türkiye coğrafyasından kuir tartışmalara bakmak, belki de zaten çok daha önceden var olması gereken bir kesişimselliğin altını çizmek anlamına gelir.

Kuir tartışmaların, güncel politikalar ve toplumsal hareketlerden azade değerlendirilmesi pek mümkün görülmemektedir. Kuir de yukarıdaki tartışmalarda görüldüğü üzere, kendisine politik hatlar çizmek üzere değişime uğramaktadır. Çalışmanın kuir politikalarının neresinde konumlandığını görmek açısından da bu konuyu açıklığa kavuşturmak önem arz etmektedir. Neoliberal gey normalleşmesi, ABD ve Avrupa'da günümüzde de süregelen bir eğilim olsa da, radikal kuir cinsel politikalar anti-kapitalist, anti-ırkçı, kapsayıcı ve sınırları yok edici duruşla daha farklı bir noktada konumlanmaktadır.

Konu üzerine son derece kapsamlı bir tarihsel çalışma olarak, Peter Drucker'ın 2015 yılında kaleme aldığı *Sapkın: Gay Normalleşmesi ve Queer Antikapitalizm* (2021) isimli kitabı, gey normalleşmesinin kapitalizmle olan bağlarını ortaya koyarken, aynı zamanda bu normalleşmenin başka azınlık grupları dışladığını gösterir. Drucker çalışmasında daha kuir bir politikanın oluşturulması gerektiğini savunur. Drucker'a göre, kuirin potansiyeli onun cinsiyet ve cinselliğin ötesinde konumlandırılabilmesidir: "Queer politikanın cinsel ve kültürel olmanın ötesine geçebileceğinin ayırıcısına varılması, onu daha büyük bir potansiyeli gerçekleştirmek gibi zorlu bir göreve sevk etmektedir" (2021, s. 35). Cinsel politikaların eğilip bükülebilen ve yeri geldiğinde daha geniş konuları içine alan bir tartışma yaratabilmesi, kuirin potansiyelini açığa çıkarmaktadır. Normalleşme ve radikal cinsel politikalar arasındaki farkı, Drucker ilgili tabloda (2021, s. 32 ve s. 473) şu şekilde özetlemiştir:

<i>Neoliberal Gey Normalleşmesi</i>	<i>Radikal Queer Cinsel Politika</i>
Radikal lezbiyen / gey azınlık / neoliberal getto bölgesi	Sınırları belirsizleştirmek / polimorf sapkınlık
Cinsiyet normlarına uyma	Toplumsal cinsiyeti yıkmak / üçüncü

	dalga sosyalist feminizm
Genderqueerleri ve diğer queerleri dışlamak	Queerleri dâhil etmek: Trans ve gençlik kurtuluşu
Homo-nasyonalizm	Küresel ve ırkçılık karşıtı dayanışma
Homonormatif aileler	Mahremiyet ve ev hayatını queerleştirmek / poliamor / sevgi ve yoldaşlık kavramlarını queerleştirmek

Tablo 1

Tabloya göre, radikal cinsel politikaların temeli, sınır çizmek yerine onları yıkmak, normlar koymak yerine onlardan uzaklaşmak, trans+'ları ve kuirleri alana dâhil etmek, ırkçılığın karşısında durmak ve ilişki anarşisi / yoldaşlığını tekrar düşünmekte kurulmalıdır. Ancak bu yönüyle kuir, dayanışma ağlarını genişleterek dezavantajlı konumdaki öznelerle ulaşma imkânını sağlayabilir.

Görüldüğü üzere; kuire anlamını kazandırmaya çalışan, onun açtığı sınırlarda dolaşan ve kuir politikanın nasıl olması gerektiğini sorgulayan kapsamlı çalışmalar vardır. Hepsi birlikte düşünüldüğünde, kuirin anlamını kazandığı üç yer ortaya çıkar. Bunlardan ilki heteronormatifliğin çeperde tuttuğu cinsel yönelimleri ve kimlikleri kapsayan bir terim olarak kullanımınıdır: "... kuir 'düzcinsel' olmayan cinsel ve cinsiyet kimliklerin çeşitliliği için kullanılan bir şemsiye terimdir" (Somerville, 2020, s. 2). Öte yandan, kuir bir kimlik eleştirisi olarak da tartışmalara eklenip, var olan kimlik kategorilerine karşı bir duruş sergiler: "... bu eleştirel duruş var olan kimlik kategorilerine karşı şüphecidir ve normativite ile onun kuir yoldaşı normativite-dışının üretimini anlamaya -bir kitleyi tasvir etmeye çalışmaktan- daha yatkındır" (Somerville, 2020, s. 2). Son olarak kuir tartışmalarında, önceki tanımların da ötesine geçilip kavram aracılığıyla *herhangi bir alanda* normun nasıl işlediğinin anlaşılabilirliği öne sürülür. Üçüncü tartışma alanı sayesinde, kuir toplumsal cinsiyet çalışmalarından kaynağını alarak kesişimsel bir boyut kazanmıştır. Bu noktayı Somerville şu şekilde özetlemektedir: "Kuir yaklaşımlar, ırk, kast, yoksulluk, cinsiyet, sınıf, ulus ve din gibi birbirine kenetli fark ve güç kategorilerine dayanan normatifliği *her anlamda* anlamamıza yardımcı olur" (2020, s. 2). Bu düşünceyle, kuir sadece toplumsal cinsiyet alanında değil; norm ve gücün sorgulandığı her yerde kullanılabilir bir terim haline gelmiştir.

Özellikle üçüncü kesişimsel hat, çeşitli etnik – ırksal kökenden gelen (*people of colour* – *POC*)<sup>9</sup> akademisyenlerin alana katkılarıyla kurulmuştur. Hem kuir hem de çeşitli etnisitelere mensup akademisyenlerin kuire getirdiği eleştiriler (*queer of colour critique*), özellikle teorinin son ayağının şekillenmesinde önemlidir. Bu alan, hem kuir teorinin “beyazlığına”, hem de eleştirel ırk teorisinin “heteronormativiteye” sapanma ihtimaline karşı fikirler üretir. Bir bakıma, her iki alanın “kör noktaları” olarak değerlendirilebilecek yerlere ışık tutmaya çalışır. Örneğin; José Esteban Muñoz, *Disidentifications Queers of Color and the Performance of Politics* (1999) başlıklı kitabında, çoğunluğun dâhil olduğu kimliklerin arasında, minör kimliklerin benlik algılarını çeşitli alt-kültürlerin etkisiyle yarattığını ele alarak, bu duruma kimliksizleşme adını verir. Yazara göre kimliksizleşme, ana akım kimlik kateogorelerinden sıyrılarak, kendine (*self*) yeni bir alan açma zaruriyetinden doğar, ardından da bu bir hayatta kalma stratejisine evrilir. Çoğunluğun uyduğu öznellikler kendi benliklerini bulmakta pek de sorun yaşamazken, minör öznellikler benlik algılarını harekete geçirebilmek için çeşitli alt-kültürlerle bağlantı kurarlar (s. 5). Kimlikle ilgili sosyal inşa modelini ya da özcü anlayışı eskimiş bulan Muñoz, Sedgwick’in kimlik üzerine yazdıklarından da ilham alarak, kimikleşmenin basit bir süreç olmadığını kimi zaman özdeşleşmelerin parçalı bir şekilde gerçekleşebileceğini savunur. Hatta özdeşleşme yalnızca bir kişi, obje, dinsel yönelim, tarih ya da yaşam şekli ile parçalı bir bağ kurmak üzerinden değil, aynı zamanda tüm bunları reddederek kimliğe karşıt bir duruş sergilemek anlamına da gelebilir. Yani bir bakıma kimlik, kimliksizleşme ile de kurulabilir (s. 8). Kimlik kazanma eğer bir süreçse ve parçalı ise, bunun tam tersi olan kimliksizleşme de benzer şekillerde işlemektedir. Muñoz, kimliksizleşmeyi bir hayatta kalma stratejisi olarak görerek, onu baskın ideolojiyle hem bir birliktelik hem de ona karşı çıkış olarak okur:

Dominant ideolojinin baskıları altında kalmak (kimliklenme, asimilasyon) ya da onun kaçınılmaz alanından kaçmaya çalışmak (karşı-kimliklenme, ütopyacılık) yerine, kimliksizleşme kültürel bir mantığı içeriden değiştirmeye çalışan, kalıcı yapısal değişimler arayan ve aynı zamanda yerel ile gündelik direniş pratiklerine de değer veren bir stratejidir (Muñoz, 1999, s. 11-12).

Bu alıntıda yazar kimliğin üç boyutunu tartışmaya açar. İlk olarak kimlik ana akım ve gücü elinde tutan bir iktidara eklenme olarak görülebilir. İkinci olarak kimlik baskın bir ideolojiyi reddederek veya yok sayarak oluşturulabilir. Bu iki kimikleşme arasında

---

<sup>9</sup> *People of Colour*: Eleştirel ırk çalışmaları, feminist çalışmalar ve kuir çalışmalarda genellikle beyaz dışındaki diğer ırk ve etnisitelerden gelen özneleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Türkçe diline “beyaz-dışı” olarak çevrilse dahî, anlamında kayıp yaratmamak için, metinde İngilizce hali ile kullanılmaktadır.

duran kimliksizleşme, çoğulcu kimliklerin arasında çeşitli alt-kültürleri birbirine bağlar, aralarında diyalog kurarak onları değiştirmeye ve dönüştürmeye çalışır. Bunu yaparken baskın ideolojilerin hem içinde konumlanır, hem de ona karşı çıkararak ondaki boşlukları bulur. Muñoz bu türden kimliksizleşme performanslarının ve okumalarının ütopyik olasılıklar olduğunu da yadsımaz (s. 25). Başka bir deyişle, kimliksizleşmenin içinde ütopyik bir taraf da bulunmaktadır.

Benzer bir şekilde Roderick Ferguson, kuir tartışmalardaki boşlukları eleştirel ırk çalışmalarıyla dolduran bir başka isimdir. Ferguson'un *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critic* (2004) başlıklı kitabı, *queer of colour critique*'in odaklandığı alanları ele alır. Öncelikle, bu türden bir yaklaşım, kültürü "devlet ve sermaye tarafından teşvik edilen normatif ideallerle özdeşleşmeleri ve karşıtlıkları zorlayan bir alan olarak" okur (s. 3). Yazar ulusu dışlanma üzerinden kuran liberal çoğulculuğun inşa ettiği fikirlere karşı durur. Kuir eleştiri, birbirinden yalıtılmış gibi görünen sınıf, ırk ve cinsiyet kavramlarına daha birleştirici bir gözle bakmalıdır. Ferguson bu düşüncesini, belirli ırksal ve ulusal oluşumların temelinde özneleri çeşitli özelliklerine göre dışlama ve işleme düzenine kurulmasıyla nedenlendirir. Kuir teorinin eleştirel yönüne göre, bunlar bir bütün olarak ele alınmalı ve tarihsel materyalizmin içinde konumlanmalıdır (s. 3-4). Ferguson'un sunduğu eleştirel perspektif, kuir bir yandan eleştirel ırk çalışmalarına yaklaştırırken, öte yandan ulus inşasındaki formasyonların açığa çıkmasını sağlamaktadır.

Yukarıdaki iki farklı çalışmanın çıkış noktası, ırksal oluşumların her zaman heteroseksüelliğe eklemlenmesinin güç olduğu yönündeki fikirlere. Heteronormativiteye eklemlenemeyen öznellikleri göz ardı etmemek, kuire gelen önemli eleştirilerden biridir. Kadji Amin "Genealogies of Queer Theory" (2020) başlıklı makalesinde, bu eleştirilerin alana katkılarını şu şekilde açıklamıştır:

Kuir renk eleştirmenlerinin savunduğu nokta şudur ki ırksallaştırılmış (*racialized*) kültürler heteronormativiteyi tanımlayan kazanımlardan – mülk sahibi olma, vatandaşlık, ve/ya otarşik çekirdek aile oluşumlarını dâhil ederek- maddi olarak dışlandıkları ve cinsel açıdan anormal olarak kuruldukları için, ırksal oluşumlar heteronormatif değildir ve kesişimsel kuir kuramlaştırmalarının merkezini işgal etmelidir (Amin, 2020, s. 24).

Başka bir deyişle, politik ekonomi çerçevesinde hem cinsiyetlendirilmiş hem de ırklandırılmış bedenler, norma dâhil edilmediğinde neler olabileceği göz ardı edilmemelidir. Burada yönelimden azade bir şekilde, her iki oluşumun da toplumun şekillendirilmesinde nerede konumlandıkları önem arz etmektedir.

Bu tür bir bakış açısının temelleri, POC feministlerin feminizme getirdiği eleştiriyle hemen hemen aynı doğrultudadır. Örneğin; Kimberle Crenshaw, kesişimsellik tartışmalarının temelini “Mapping the Margins” (1991) isimli makalesinde atar.<sup>10</sup> Özellikle etnik kökenleri nedeniyle ayrımcılığa uğrayan kadınların ne feminist ne de anti-ırkçı harekette kendilerine yer bulabilmelerinin, hatta bu iki hareket tarafından göz ardı edilmelerinin nedenini sorgular. Kimlik politikalarının sorununun “sık sık grup içi farklılıkları birleştirmesinden veya yok saymasından” (1991, s. 1242) kaynaklı olduğunu belirtir. Hem ırkçılıktan hem de cinsiyetçilikten aynı anda etkilenen insanlar, her iki hareket tarafından yok sayılırlar. Bu nedenle kesişimsellik, grup içindeki katmanlı dışlanmanın görünür kılınması için elzemdir. Öte yandan Cathy Cohen, şimdilerde klasikleşmiş “Punks, Bulldaggers and Welfare Queens: The Radical Potential of Queer Politics” (1997) başlıklı makalesinde, kuir politikaları ırk çalışmalarıyla bağdaştırarak kesişimsel bir alan sunar. Herhangi bir özgürlük hareketinin potansiyelinin “ortak tarih ya da kimliklerde” değil, “baskın güçle olan marjinal ilişkimizde” (1997, s. 458) olduğunu belirtir. Ayrıca, heteroseksüelliği heteronormativiteden ayırarak, bazı heteroseksüelliklerin de bu normun içine farklı sebeplerden dolayı dâhil olmadığını öne sürer. Tüm bu açılımlar, kuir sadece tek bir katman olarak incelemenin imkânsızlığını gösterir. Kısaca, özellikle salt gey ve lezbiyen çalışmalarından kendisini sıyıran kuir, daha çok katmanlı dışlanmalara maruz kalmış kimliklere odaklanan ve içerdiklerini – dışladıklarını sürekli sorgulayan bir düşünce biçimi olarak benimsenmiştir.

Bu bölümdeki tartışmaları özetlemek gerekirse, kuir teori 1991 yılında gey – lezbiyen çalışmalarından bir kopuş olarak ortaya çıkmıştır. Erken dönem çalışmalarda toplumsal cinsiyet ile kimlik kategorileri arasındaki ilişki gün yüzüne çıkarılmış, kategorilerin akışkanlığı ve sabitlenemezliği vurgulanmıştır. Kuir üzerine yapılan tartışmalar gey ve lezbiyen çalışmalarını 2000’lerden sonra aşarak, çok boyutlu eleştirel bir yaklaşımı benimsemiştir. Güncel metinlerde ise, kuirin gücünü çeşitli kimlik kategoriyle birlikte düşünülmesinden aldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

---

<sup>10</sup> Irksallaştırma ve toplumsal cinsiyet konularının birlikte düşünüldüğü kesişimsel metinlerden bazıları şunlardır: *The Erotic Life of Racism* by Sharon Patricia Holland 2012; *Queer Indigenous Studies: Critical Interventions in Theory, Politics, and Literature*. Edited by Qwo-Li Driskill, Cbris Finley, Brian Joseph Gilley, and Scott Lauria Morgensen. Tucson: University of Arizona Press, 2011; *Strange Affinities: The Gender and Sexual Politics of Comparative Racialization*. Edited by Grace Kyungyvon Hong and Roderick A. Ferguson. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

Kuirin kimlik siyaseti ve politikaları üzerine söylediklerinin ne gibi yollar açabileceğine dair Butler *Bela Bedenler*'de (2014) fikirlerini sunar. Yazar eğer kuir üzerine ortak bir gelecekte söz edilecekse, bunun her zaman kendine dönüp bakabilen özdeşimsel bir şekilde konumlanması gerektiğinin altını çizer:

“Queer”, müşterek bir mücadele sahası, bir dizi tarihsel düşüncenin ve gelecek tahayyülünün başlangıç noktası olacaksa, şimdiki zamanda asla tamamıyla sahip olunamayan, ama her zaman yeniden tertiplenebilen, bükülebilen, çarpıtılabilen, bir önceki kullanımından, acil ve genişleyen siyasal amaçlar doğrultusunda, queerleştirilebilen olarak kalmak zorundadır. Bu, “*queer*”den bu siyasal görevi daha etkili bir biçimde yerine getirebilecek koşulların lehinde olacak şekilde kazanç sağlaması gerektiği anlamına da gelir. Bu kazanç, asla tam anlamıyla önceden tahmin edilemeyecek yollarla harekete sınırlarını kazandıran ve onları yeniden çizen demokratikleştirici çekişmeleri evcilleştirmeden bir araya getirmek adına gerekli olabilir (Butler, 2014, s. 321).

Butler'a göre, kuir eğer ortak bir direniş alanı kurmakta kararlıysa, bunun için yapması gereken kendi anlamını tekrar düzenleyebilen, kapsayıcılığını sorgulayabilen ve politik amaçlar için kullanılabilen bir yerde konumlanmaktadır. Kuire gelen bu uyarı, onun anlamını kapatarak ve bir yerde sabitleyecek bazı özneleri / bedenleri içeride tutmak, bazılarını ise dışarıda bırakmak konusundadır. Böyle bir düzlemde, kuirin potansiyeli sönebilir ve demokratikleşme süreçleri içinde edilgen bir konumda kalabilir.

### 1.1.3. Toplumsal Cinsiyete Eleştirel Yaklaşım ve Transfeminizm Tartışmaları

Önceki bölümde, kuir teorisinin genel hatları gösterilmiş ve savunduğu fikirlerin altı çizilmiştir. Ancak bazen kuir, gündelik yaşamda yankılarını bulmakta zorlanabilmekte, pratikte toplumsal cinsiyet ve onunla bağlantılı çalışmalarda farklı tartışma hatları oluşturabilmektedir. Kuir her ne kadar kapsayıcılığı desteklese de cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tartışmalarında hâlâ farklı uçlarda konumlanan fikir ayrılıkları mevcuttur. Bunun en güncel örneği, sosyal medyada yankı bulan TERF (trans dışlayıcı radikal feminizm) tartışmalarıdır. Başlıktaki tartışmalar<sup>11</sup> yoğun olarak 2017-2022 tarihleri arasındaki dönemi kapsamaktadır. Biyolojik cinsiyeti temel alan bu anlayış, transların kadınlıklarını sorgulamaktadır; onları “kadınlara özel” ayrılmış alanlara almamakta ısrarcıdır. Karşı bir duruş ve tavır olarak, transfeminizm bu kaygılı ve dışlayıcı tavırlara cevap

<sup>11</sup> Bu başlıktaki tartışmaların bir kısmında transfobik, trans/mizojinik söylemler yer almaktadır. Transfobik söylemler, doğumunda atanan cinsiyetle uyumlu olmayan bedenlere yönelik nefret söylemlerini içerir. Mizojinik, yani kadın düşmanı söylemler ise kadınları etkilediği kadar, trans kadınları da kapsamaktadır.

vermektedir. Bu bölümün kuir tartışmalarına eklenmesindeki temel amaç, ikili cinsiyet düzeninin teorik olarak sorgulanmasının pratikte ne gibi yankılarının olduğunu ve bedenler üzerindeki söylemlerin nasıl şekillendiğini incelemektir.

Transfeminizm ve radikal feminizm tartışmaları ele alındığında sorulacak sorular şunlar olabilir: Patriarkal, heteronormatif ve ayrımcı bir düzene karşı cinsiyet / toplumsal cinsiyet etrafında örgütlenen hareketler, nasıl olur da birbirine tamamen zıt fikirler üretmek birbirlerini eleştirirler? Bu dışlama politikaları ile varılabilecek bir ufuk var mıdır? Bir bedenin etiketlenmesi ne tür şiddet biçimlerini beraberinde getirir? Trans bedenlerin ikili cinsiyet sisteminde yer bulması için geçirdiği tıbbi değişimler onları ikiliği yeniden üretmeye mi iter yoksa cinsiyet sistemlerini sorgulamaya mı? Transfobi, kuirfobi ve ırkçılık birbiriyle bağlantılı mıdır? Bu bölümde ele alınacak sorular kapsamında kuir tartışmalarının bedenlere sirayet eden yanlarına da bakılacaktır.

Styker'a göre (2021), TERF tartışmalarının tarihsel kayıtları 1973 yılına kadar uzanmaktadır<sup>12</sup> (s. 10). Ayrıca, Anglo-Amerikan bağlamında, 1991'de trans kadın Nancy Jean Burkholder'ın Michigan Womyn Müzik Festivali'nden çıkarılması<sup>13</sup> da tartışmaların geriye dönük referans noktası olan bir olaydır. Tarihsel olaylar ışığında her iki tarafın argümanları ele alınacaktır. Öncelikle, radikal feminizm argümanlarının güncel dayanağı olarak görülen Sheila Jeffreys'in *Gender Hurts: A Feminist Analysis of the Politics of Transgenderism* (2014) kitabındaki fikirler açıklanacaktır. Ardından, transfeminizmin kurucu metinleri ele alınacak, özellikle TERF'lerin sunduğu fikirlere karşılık olarak, transfeminizmin ürettiği karşı fikirlere bakılacaktır. Devamında, TERF tartışmalarının Türkiye'deki sosyal medya yankılarına odaklanılacaktır. Bu çerçevede doğrultusunda, bir yandan toplumsal cinsiyete eleştirel bakan TERF'lerin argümanları transfeminizm argümanlarıyla karşılaştıracak, bir yandan da üretilen transfobinin kökeninde ırkçı imaların ve tahayyüllerin olduğu da savunulacaktır.

<sup>12</sup> Styker'ın 1968 – 1973 tarihlerini kapsayan olayları aktarımı şu şekilde: Olay Beth Elliot ve Bev Jo von Dohre arasındaki tartışmaların kamusal alana taşınmasıyla ilgilidir. Beth ile Bev, 68 yılında tanıştıklarında, Beth erkek olarak yaşam sürmektedir ve daha sonra ikisi de lezbiyen olarak açılmışlardır. Beth 1971 yılında transseksüel lezbiyen bir folk sanatçısı olur ve aynı zamanda aktivizmini devam ettirir. 1972'de Bev'in Beth tarafından cinsel tacize uğradığını ve Beth'in erkek olduğunu bildirir. "Erkek" olduğundan dolayı da, lezbiyen örgütlerine alınmamalıdır. 1973 yılına kadar süregelen tartışmalarda, "feminizm karşıtı transseksüel kadın" anlatısı dolaşıma girer ve trans kadınların topluluk içindeki yerleri sorgulanır (2021, s. 10-11).

<sup>13</sup> 1991 yılında Burkholder Michigan Womyn's Müzik Festivalinden trans olduğu gerekçesiyle çıkarılır. İki yıl sonra, festivalin gerçekleştiği alanın karşısında Camp Trans protesto amacıyla kurulur ve festival sürene kadar bu protesto devam eder (Taormino, 2000).

Radikal feminizmin kökleri 1970'lere dayansa da güncel tartışmalar için kaynak olarak gösterilen ve toplumsal cinsiyete eleştirel yaklaşan feminizmin sıklıkla başvurduğu bir çalışma Sheila Jeffreys'in *Gender Hurts* (2014) isimli kitabıdır. Janice Raymond'un *The Transsexual Empire: The Making of the She-male* (1979) kitabından açıkça etkilendiğini belirten Jeffrey, kitabında transseksüel ideolojinin hem toplumsal cinsiyet ikiliklerini devam ettirmesinden hem de kadın ve çocuklara verdiği zarardan söz eder. Jeffreys'in fikirleri, günümüzdeki tartışmaların da zemini oluşturur. Jeffreys metin boyunca "cinsiyetin değişebileceği yanılmasına" (s. 8) karşı olarak, trans kadın veya trans erkek demek yerine, erkek-bedenli translar (trans kadınlar için) veya kadın-bedenli translar (trans erkekler için) ifadelerini kullanır. Kitapta translığı toplumsal olarak inşa edilen ve kadının baskılanmasına hizmet eden bir ideoloji olarak gören Jeffreys, toplumsal cinsiyet ve onun tetiklediği fiziksel basmakalıp yargılar ortadan kalkarsa, "kadın" olmak isteyen "erkek" bedenlerinin de ortadan kalkacağını, çünkü bunun bir kadınlığı fetişize etme düşüncesinden doğduğunu savunur (s. 187-188). Ayrıca, Jeffreys özellikle trans kadınların ameliyattan sonra yaşadıkları pişmanlıkları, trans çocukların sağlığa erişimini, son bölümde de kadın hakları mücadelesinin elde ettiği alanları transların nasıl işgal ettiğini konu alır. Feminizmin kazanımı olarak ele aldığı kadına ait alanların korunması üzerine Jeffreys şunları ekler: "Eğer günümüzde feminist canlanmanın olanaklarının temelini oluşturan kadın hizmetleri ve alanları devam edecek ya da yeniden yaratılacaksa, o zaman transseksüel olsun ya da olmasın, kadınların erkeksiz toplanma hakkı teşvik edilmeli ve saygı gösterilmelidir" (s. 182). Kitabın her bir bölümünde radikal feminizmin temel fikirleri savunulur ve devam ettirilir. Jeffreys'in radikal feminist düşüncelerle kurduğu tarihsel köprü, onu günümüzdeki tartışmalarda sıklıkla ön planda tutmaktadır.

Jeffreys'in argümanlarına karşılık olarak, transfeminizmin savunduğu fikirlere ve kuruluşuna bakılabilir. Böylelikle radikal feminizmin karşısında transfeminizmin nasıl bir yol izlediğini görmek, feminizmin tartışmalarında hem cis hem de trans kadınların nasıl konumlandırıldığını da görmemize imkân sağlayacaktır. Transfeminizmin kurucu metinlerinden biri olarak görülen Sandy Stone'un 1987'de yayımlanan "The *Empire Strikes Back*" başlıklı makalesi, Janice Raymond'un *The Transsexual Empire: The Making of the She-male* (1979) isimli kitabına cevap niteliğindedir. Stone makalesinde transların yazdığı otobiyografi, biyografi ve tıbbi yazına odaklanır. Trans literatürü üzerine yapılan çalışmaların az bir kısmının translar tarafından yürütüldüğünü vurgulayan Stone (1992, s. 163), trans kadınların "kadın" öznelliğindeki konumlarını şu şekilde açıklar:



Genetik kadınlarda olduğu gibi, transseksüeller de çocuklaştırılır, gerçek öznelliğe ulaşmak için fazla mantıksız veya sorumsuz olarak kabul edilir veya tanı kriterleri ile klinik olarak yok sayılır; ya da bazı radikal feminist teorisyenler tarafından sinsi ve tehditkâr bir ataerkilliğin robotları olarak inşa edildiği gibi, "gerçek" kadınlığa sızmak, saptırmak ve onu yok etmek için tasarlanmış ve inşa edilmiş yabancı bir ordu [olarak görülürler]. Bu yapıda da transseksüeller, etkili bir karşı söylem geliştiremeyerek kararlılıkla suç ortağı olurlar (Stone, 1992, s. 163).

Başka bir deyişle, kadın deneyimleri ile trans kadın deneyimleri belli yerlerde paralellik göstermektedir. Toplum içinde öznelliğini kurarken zorlanmak, özne olarak sayılmamak ve göz ardı edilmek bu ortak yönlerden bazılarıdır. Stone ayrıca radikal feminizmin translara bakışını "gerçek" kadınlığı yok eden ve kadınlık deneyimlerini silen bir ideoloji olarak açıklar. Transların karşıt fikirler geliştirememesi de onları radikal feminizm tarafından ataerki zemininde konumlandırır. Ayrıca Stone'a göre, bir transın toplum içinde en başarılı konumu "geçip gitmek" (*passing*) ve ait olduğu cinsiyette yaşamaktır (s. 165). Stone trans teorisinin belirsizliğe ve çoksesseliliğe kapı açmasının feminist teoriyi de geliştirip zenginleştirebileceğini savunur (s. 166). Stone'un metni trans öznelerin deneyimlerini odağa aldığı ve trans / feminist tartışmalarındaki boşlukları vurguladığı için hâlâ günümüzdeki tartışmaların referans noktası olarak alınmaktadır.

Stone'dan sonra başka bir trans manifestoyu da Emi Koyama yazmıştır. Koyama 2001'de kaleme aldığı manifestoda, transfeminizmin hâlihazırda var olan feminist kurumları işgal etmek anlamına gelmediğini, aksine ortak bir zeminde feminizmin kapsayıcılığını artırma ve onu ilerletme anlamına geldiğini savunur (2013, s. 364). Koyama'ya göre transfeminizm, "[h]em trans kadını hem de trans olmayan kadını savunur ve karşılığında trans olmayan kadından trans kadını savunmasını talep eder" (s. 364). Karşılıklı bir dayanışmanın gerekliliğine vurgu yapan Koyama, transfeminizm için belli başlı ilkeler öne sürer. Bunlardan ilki, herkesin kimliklerini tanımlamasında özgür olması ve toplumun buna saygı gösterilmesi hakkıdır. İkincisi ise, bedenler hakkında verilen kararların sadece bireye ait olması ve buna hiçbir tıbbi, dini veya siyasi otoritenin karışma hakkının olmamasıdır (s. 365). Koyama'ya göre, "[...] transfeminizm tek tek kadınların kişisel seçimlerinden dolayı suçlanmasına karşı çıkarken, seçimlerimizi engelleyen veya daraltan sosyal ve politik kurumlara karşı çıkar" (s. 365). Onun çizmiş olduğu çerçevede, hem feminizm hem de trans hareketi için daha özgür ve kapsayıcı bir anlayış mevcuttur. Çünkü hormona erişimde sıkıntı yaşayan bir transla, kürtaj hakları kısıtlanan kadın birbirleriyle özdeşleşebilme potansiyeli taşır (s. 371). Transfeminizmin öznesinin kim olabileceği sorusuna yazar şu şekilde yanıt verir: "[Trans] hareket ayrıca trans kadınların ihtiyaçlarıyla duygudaşlık

kurabilen, kendi özgürlük mücadeleleri için trans kadınlarla birlikte mücadele etmeyi önemseyen diğer *queer*'lere, interseks bireylere, trans erkeklere, trans olmayan [*non-trans*] kadınlara, trans olmayan erkeklere ve diğer herkese açıktır" (s. 364). Başka bir deyişle, transfeminizm trans öznelerin özgürlüğünü savunan herkese açık bir hareket olarak şekil almaktadır. Koyama bu manifesto ile, feminist tartışmaları trans tartışmalarla birleştirir.

Transfeminizmin genel hatlarının çizildiği bu metnin yanı sıra Koyama, 2000 yılında yazdığı "Whose Feminism Is It Anyway? The Unspoken Racism of the Trans Inclusion Debate" başlıklı makalesiyle feminizmin öznesinin kim olduğu tartışmalarını ırkçılık ve sınıfsal ayrımcılık ile birleştirerek, feminizmden transların dışlanması farklı bir boyutta tartışır. Beyaz orta sınıf kadınların ve ABD'de trans hareketini yönlendiren beyaz orta sınıf trans aktivistlerin içlerindeki ırkçılık ve buna göz yumulması ya da bunun direkt görmezden gelinmesi iddiası üzerine metnini inşa eder (2020, s. 735). Koyama feminizm ve kız kardeşlik denildiğinde "dişiliğin (*femaleness*) kutlanması" haricinde her şeyin dışarıda bırakıldığını (ırksal eşitlik, ekonomik adalet ve cinsiyet ifadesi özgürlüğü gibi) öne sürer (s. 737). Koyama'ya göre feminizm tartışmalarını derinleştiren ve ileri götüren etkenler güç, ayrıcalık ve baskı üzerine yapılan tartışmalardır (s. 742). Buna göre de trans hayatlar ve beyaz orta sınıf dışında kalanlarla bu tartışmalar daha da derinleşip gelişebilmektedir. Koyama'nın fikirleri, transfeminizm tartışmalarında kapsayıcılık ve kesişimselliği vurgulaması açısından önemlidir.

Her iki manifestoyu da birlikte düşündüğümüzde, kapsayıcılık ve kesişimsellik trans çalışmalarının başından beri odağındadır. 2016 yılında Stryker ve Bettcher *TSQ: Transgender Studies Quarterly* dergisine *Trans/feminisms* başlıklı bir sayı hazırlarlar. Bu sayının giriş yazında Stryker ve Bettcher radikal feminizm tartışmalarına cevap vermek yerine, tartışma odağını transfeminizm alanında tutmaya çalışırlar. Transfeminizm anlayışının nasıl kavrandığını şu sözlerle açıklarlar: "transfeminizm, [...] genellikle kadınların ve kız çocuklarının bireysel olarak güçlendirilmesine odaklanan, trans kadınları ve kızları da içeren geniş bir şekilde benimsenen "üçüncü dalga" feminist duyarlılığı birleştirir" (s. 11). Stryker ve Bettcher'a göre, "transfeminizm özellikle çevrimiçi aktivizm konusunda gelişmiştir ve cinsel pozitifliğin [...] yanı sıra şişman, sakat, ırklandırılmış ya da trans gibi etiketlenilmiş bedenlere karşı olumlu bir tavır sergiler" (s. 12). Başka bir deyişle, transfeminizm yalnızca transları değil, aynı zamanda etiketlenmeden kurtulamayan bedenleri de kapsayıcı bir politika yürütmektedir.

Aynı zamanda, Susan Stryker'ın 2020'de yaptığı "Zeminsizlik Üzerine" başlıklı konuşması, trans ve TERF tartışmalarına tarihsel bir boyuttan bakmak için önemli bir kaynaktır. Stryker, metninde feminizmin kapsayıcılığının tartışmaya açıldığı noktalara dikkat çeker. Türlerin, ırkların, etnik kökenlerin ve cinsiyetlerin, hepsinin "yaşam kategorileri arasında yaptığımız ayrımlar" (2021, s. 16) olduğunu vurgulayan Stryker, transfobinin temellerini son dönemlerde yükselişte olan milliyetçi, ırkçı ve göçmen karşıtı siyaset ile paralel düşünür. "Transfobik fantezi" (s. 13) olarak adlandırdığı, radikal feminizmin durumunu ve endişelerini şu şekilde sıralar: kadın öznelliğinin silinmesi, kadınlık ile biyolojik üreme arasındaki bağların zayıflatılması, tekinsiz olan bir öteki ile karşılaşma ihtimallerinin en aza indirildiği tek bir şemsiyede toplanmış bir feminizm tahayyülü (s. 13). Ancak Stryker, bu endişe ve korkuların temelindeki ırkçılığı açıklar ve geçirgen sınırlara ya da akışkan kimliklere karşı olan biyoloji temelli ve etnik milliyetçi fikirleri reddeder. Onun şu sözleri günümüzdeki transfobi ve diğer gerici hareketleri ortaklaştırmaktadır:

Geçirgen sınırlara ve kimlik çatışmalarına dair biyomerkezci ve etnik milliyetçi kabus senaryosunda köklenen; kişinin kendini üyesi saydığı siyasal bütündeki yeri yabancıların kaplaması ve parçası olduğu topluluğun yerinden edilmesi fikriyle yerleşen bu fantezi, aslen ırkçı bir fantezidir. Bu göçmenler, mülteciler, sığınmacılar ve vatansızlarla ilgili krize ırkçı karşılıklar yanı sıra etnik milliyetçi, darbeci, gerici hareketler bağlamında dünyanın hemen her yerinde yıldızı parlayan sözde alternatif sağ ile transfobik feminizm arasında garip bir birlikte düşüp kalkma ilişkisini mümkün kılan temel fantezidir (Stryker, 2021, s. 13).

Stryker'ın tartışmalara yaptığı katkı, transfobinin şimdilerde yaşanan göçmen karşıtı hareketlerden, beyaz üstünlüğünün olduğu siyaset ve politikardan, aynı zamanda ırkçılıktan ayrı düşünülemediği fikridir. Böylelikle, trans karşıtlığının bireyleri nerede konumlandığına dair de net bir öneride bulunmaktadır. Ayrıca, Stryker trans ve intersekslerin toplumdaki konumunu bir metafor ile açıklar: "Varoluşu bu ikilikte olağan dışı kılınan translar ve interseksler Batılı modern bireyliğin içine saplanmış, istiridyenin içindeki sindirilmeyen kum taneleridir dolayısıyla toplumsal cinsiyet<sup>14</sup>, rahatsızlık veren oluşumuzu düzeltmek isteyen sistemin salgıladığı ideolojik incidir" (s. 9). Metafora göre, ikiliğin dışında kalan ve yok edilemeyen bedenler, ikili cinsiyet sistemi tarafından "bir tarafa benzetilmeye" çalışılır. Stryker'ın trans literatürüne özgün katkısı, özellikle trans varoluşunu ve tarihini daha geniş çaplı anlatılarla (sağ, muhafazakârlık ya da gericilikle

<sup>14</sup> Stryker, toplumsal cinsiyet kavramının geçmişine dönerek, kavramın hangi alanlarda hangi anlamlarda kullanıldığını inceler ve burada onun ele aldığı toplumsal cinsiyet, hetero-ataerkillik, tıbbi kapitalizm tarafından dayatılmış cinsiyet ikiliği ve bir sınırlama stratejisidir (2021, s. 9).

gibi) birlikte ele almasıdır. Böylelikle trans bedenlere ilişkin söylemler tartışılırken, bunları daha geniş bir politikaya ve mücadeleye bağlamanın yolu da açılabilir.

Transfeminizm tartışmalarına eleştirel ırk çalışmalarının katkılarıyla siyah transların da dâhil olması, tartışmaların boyutunu ve zeminini çoğullaştırır. 2017’de kaleme alınan Marquis Bey’in “Siyahlığın Trans\* -lığı, Trans\* -lığın Siyahlığı” (2021) başlıklı makalesi, siyah ve trans\*<sup>15</sup> kesişimini ele alır. Metinde, trans\*’ın sınıflandırılmaz ve okunamaz oluşunun altı çizilir ve bunun yanı sıra, trans\* deneyimine dair önemli çıkarımlarda bulunulur: “Trans\* kendi olmayı, kendinden emin olmayı, bulunduğu yerde olmayı inkâr etmektir” (s. 25). Aynı zamanda, “[t]rans\*, doğrusal, kalıcı veya bir son değildir, aksine bu şeylerin imkânsızlığıdır” (s. 26). Bey’in de belirttiği gibi trans deneyimi, kapatılmaya ve etiketlenmeye karşı bir konumdur. Bu duruşuyla, kadın ve erkek kategorilerine dayalı cinsiyet sistemini de gevşetir. Paralel bir görüş olarak, Calvin Warren da siyah, kuir ve trans çalışmalarının siyah transların deneyimlerine ihtiyacı olduğunu savunur ve günümüzdeki cinsiyet / toplumsal cinsiyet çalışmalarının ırk körlüğüne yol açmaması gerektiğinin altını çizer (2017, s. 272). Kısaca, Stryker’ın da fikirleriyle paralel okunabilecek bir şekilde, trans çalışmalarının eleştirel ırk çalışmalarıyla ortaklaşabilecek yönleri bulunmaktadır. Bu da ideolojisinin zeminini çoksesli bir hale getirmektedir.

Güncel TERF tartışmaları da yukarıda ele alınan iki grubun argümanlarına ve fikirlerine dayanmaktadır. Ruth Pearce, Sonja Erikainen ve Ben Vincent’in birlikte kaleme aldıkları “TERF Savaşları: Bir Giriş” (2021) başlıklı makaleleri, güncel TERF tartışmalarının bir özetini çıkarmaktadır. Metinde, trans-dışlayıcı ideolojinin “bilimi” nasıl manipüle ettiğine ve argümanlarını üretirken daha geniş bir çerçeveden muhafazakâr söylemlerle ne şekilde ilişkilendiğine odaklanılmaktadır (s. 33). 2017’de Birleşik Krallıkta Cinsiyet Tanıma Yasası’nda (GRA) yapılması öngörülen reformlarla başlayan tartışmalar, günümüzde de devam etmektedir. Bu reformların içinde, transların niyet beyanına (*self-id* / öz kimlik) uygun olarak doğum belgelerini de kendi kararlarıyla değiştirebilmeleri de yer almaktadır (Pearce v.d., s. 33). Reforma tepki olarak, ülkede bazı kadın örgütleri toplantılar düzenleyerek bu karara karşı çıkmışlardır. Tepkilerde iki önemli nokta ön planda tutulmaktadır: Kadınların biyolojik cinsiyete dayalı hakları ve kazanımlarının silinme endişesi ve beyana dayalı cinsiyetin (*self-id*) kadınlara yönelik

---

<sup>15</sup> Bey, trans\* kelimesinin yanına koyduğu yıldız işaretini şu şekilde açıklar: “Yıldız işareti ise ‘deniz yıldızı’ gibi, kendi kendine bedenini geri çeken, kendi (üzerinde bulunan) olan yarayla kendisine daha da çok yakınlaşan, yeniden oluşturma gücüne sahip bir kesiktir” (2021, s. 24).

şiddeti artıracığı yönündeki kaygılardır (s. 34). Ancak Pearce ve arkadaşları, bu kaygı ve endişelerin, translara yönelik bir tarih boyunca süregelen “canavarlaştırma” mitinden ayrı düşünülmemesi gerektiği savunmaktadır. Pearce ve arkadaşları, bu sürecin aslında kadın düşmanı söylemlere olanak sağladığını şu sözlerle dile getirir:

Trans kadınların cis kadınlar için tehlikeli olarak konumlandırılması, toplumsal olarak daha üstün fiziksel (ve cinsel) yeteneğe sahip (cis) erkekler karşısında, (cis, zımnen beyaz) kadınları kaçınılmaz olarak kırılğan olarak gören bir anlayışa dayanır. (Cis, beyaz) “kadınların” “erkek” şiddeti (özellikle de “biyolojik” erkeğin cinsel şiddeti) tehdidi karşısında kırılğan olan tek grup olarak konumlandırılması nedeniyle, tuvaletlerin kullanımı konusundaki bu trans-dışlayıcı argümanlar (kendilerini feminist addeden grupların ileri sürdükleri dâhil), uzun süredir (beyaz) kadınları (erkekler tarafından ve erkeklerden) korunmaya “daha muhtaç cinsiyet” olarak konumlandıran toplumsal cinsiyetçi ve kadın düşmanı söylemlerin değirmenine su taşır (Pearce v.d., 2021, s. 35).

Bu alıntıya göre, cis-beyaz kadınların erkek şiddetinden etkilenen tek grup olarak varsayılmasının altında, kendisini hâlihazırda erkek kategorisinin altında konumlandırma eğilimi vardır. Aynı zamanda, erkeklerden ve erkek şiddetinden tek yara alanın cis kadınlar olduğu varsayımı da, heteronormatif ve patriarkal düzende tek mağduru kadın olarak işaretler. Bu çerçevede de “[...] trans-dışlayıcı feminist siyaset, toplumsal cinsiyete ve ırka dayalı şiddet biçimlerinin silinip görünmezleşmesine hizmet edebilir” (s. 35). Öyleyse, şiddet türlerinin yok sayılmaması için gerekli olan, hem feminist hem de LGBTİ+ hareketi içindeki kapsayıcılığa ve kesişimselliğe vurgu yapmaktır.

Ek olarak Pearce ve arkadaşları (2021), transfobik düşüncelerin ırkçılık ile olan bağlarını da şu şekilde açıklar: “Batılı sömürge anlatıları, sömürgeleştirilmiş ve ırksallaştırılmış özneleri insandan daha aşağı varlıklar olarak kurmakla kalmamış, ‘ilkel’ statülerinden dolayı sömürgeleştirilmiş öznelerin insan kültürünün taklit bile edemeyecekleri bir niteliği olarak (beyaz, Avrupalı heteronormlara göre tanımlanmış) bir ‘kadınlık’ ve ‘erkeklik’ çerçevesi çizilmiştir” (s. 41). Başka bir deyişle, ırklandırılmış ve cinsiyetlendirilmiş bedenler her zaman daha ideal olan bir beden algısına maruz bırakılıp, kadınlık ve erkekliğin normlarından dışlanmışlardır. Tüm bu fikirler, TERF tartışmalarının feminizmin içinden çıkan çetrefilli ve çok yönlü olduğunu vurgular.

Pearce ve arkadaşlarının (2021) altını çizdiği son bir nokta olarak tuvalet kullanımını ayrıca ele almak gerekmektedir. Çünkü TERF’lerin savunduğu sadece kadınlara ait alanlar arasında tuvaletler de vardır ve buralara transların girmesi istenmemektedir. Laurel Westbrook ve Kristen Schilt’in “Doing Gender, Determining Gender” (2014) başlıklı makalesi, ikili cinsiyet sistemine ait mekânların “cinsiyet paniği” (*gender panic*)

yarattığını, bu paniğin translar için cerrahi ve hormon süreciyle dindiğini belirtir (s. 34). Westbrook ve Kristen, cinsiyete-göre-ayrılmış alanlarda cinsiyetin belirlenmesinin cinsel organlar tarafından yapıldığını ve o alanlardaki “cinsiyet polisliğini” belirleyen etmenin istenmeyen (hetero)cinsellik olduğunu vurgular (s. 34). Bu çerçeveden bakıldığında, dışarıda bırakılan sadece penis değil, aynı zamanda kadınlar arasındaki cinselliğin potansiyelidir de: “Kadınlara özel alanlarda penislerin cinsel tehdidine yapılan bu vurgu, toplumsal cinsiyet paniğinin sadece cinsiyetle ilgili değil, aynı zamanda cinsellikle de ilgili olduğunu göstermektedir. Cinsiyet/toplumsal cinsiyet/cinsellik sisteminde, tüm bedenler heteroseksüel olarak kabul edilir. Bu varsayım, cinsiyete ayrılmış alanların güvenli görünmesini sağlar, çünkü bunlar ‘cinsellikten arındırılmış bölgeler’dir” (s. 49). Aynı zamanda erkeklerin alanının hiç sorgulanmaması da tehlikenin her daim (cis) erkekten (cis) kadına yönelik olabileceğini vurgular. Kadın ve erkek alanları arasındaki bu fark, hem toplumsal cinsiyet eşitsizliği hem de heternormativiteden kaynaklı olarak görülmektedir (s. 49). Kısaca Westbrook ve Schilt’in makalesi, özellikle tartışmada tutulan sadece-kadınlara-ait alanların korunması meselesine farklı bir boyut kazandırır.

TERF’lerin cis ayrıcalığını kullanarak nasıl transfobi ürettiği de başka bir tartışma konusudur. Sara Ahmed, ilk olarak “An Affinity of Hammers” (Çekiçlerin Yarenliği, 2016) başlıklı makalesinde, transfofinin cis ayrıcalığı olarak ele alınması gerektiğini savunur. Ahmed, metninde radikal feminizmi biyolojik gerçekliğe dayandığı gerekçesiyle eleştirir: “Geleneksel biyolojiyi el değmeden bırakarak sözde toplumsal cinsiyete eleştirel olmak, bedenlerimiz üzerindeki toplumsal cinsiyet sistemini gevşetmekten ziyade sıkılaştırır” (2016, s. 30). Biyolojinin bu şekilde silaha dönüşmesi de, feminizmde kimin söz hakkı olduğuna dair tartışmaları ileri bir boyutta kimin kadın sayılıp sayılmayacağına götürür. Bu da bedenlerin üzerinde bir tahakküm kurma yolu olarak görülebilmektedir. Makaleye ek olarak Ahmed, toplumsal cinsiyete eleştirel bakan feminizme karşı tepkilerini “Toplumsal Cinsiyete Karşı Eleştirel = Toplumsal Cinsiyet Konusunda Muhafazakâr” (2022) başlıklı blog yazısında dile getirmiştir. Bu yazıda Ahmed TERF’lerin translara uyguladığı sistematik olarak yok sayma ideolojisinin, patriarkal dünya görüşü ile paralelliklerinin altını çizer. Cinsiyeti *doğal* olarak algılamanın (buna bağlı olarak da ya dişi ya da erkek bedeninde doğmanın *doğal* kabul edildiği varsayımı da vardır) bir şiddete dönüşebileceğini Ahmed şu sözlerle açıklar:

*Cinsiyet* neden bir taktiğe, bir pozisyon olmanın ötesine geçip bir projeye dönüştü? Cinsiyet doğal, maddiymiş gibi, toplumsal cinsiyet ise değilmiş gibi

kullanıldığında bazı kişiler “değil”lenir: doğal değil, maddi değil, gerçek bile değil, gerçekdışı. Tehlike bu “değil”in içerisine yerleştirilebilir. Cinsiyet taktik olarak kullanıldığında, projeye dönüştürüldüğünde, translara yalnızca doğaya aykırı, maddi olmayan değil, güçlü ve tehlikeli olan muamelesi de yapılır (Ahmed, 2022).

Doğaya aykırı ve tehlikeli olma iddiası, transları ve ikili cinsiyet sistemine uymayan bedenleri normal hayatın dışına itmekten başka bir işe yaramamaktadır. Yine aynı yazıda Ahmed, bu durumun yarattığı transfobiyi tanımlar: “Transfobi bir kişinin translara yönelik olarak düşmanlık ya da korku hissetmesi demek değildir. Böyle hisleri olabilir de olmayabilir de mevzu bu değil. Transfobi, transların tehlikeli, *korkulması gereken* kişiler olarak inşa edildikleri süreci tanımlar” (Ahmed, 2022). Trans hayatlarının norm dışına itilmesi de beraberinde translara, kuirlere ve ikili cinsiyet sisteminin dışında kalanlara yönelik şiddeti doğurmaktadır:

Cinsiyete doğal bir kategori muamelesi yaparsak, dünyayı ve dünyayı paylaştığımız diğer bedenleri görme biçimimize aracılık eden normları görmez oluruz. Normlar bu şekilde, norm gibi görünmeyerek işler. Görünmeyen normlar beraberinde şiddeti getirir, bu da pek çok şiddet edimini göremediğimiz anlamına gelir. Pek çok beden, bedenlerimiz, hizaya girmedikleri için yanlış, tuhaf, garip, uygunsuz görülür (Ahmed, 2022).

Böylelikle Ahmed, gündelik hayatta karşılaşılan her türlü şiddet türünün, patriarkal sistemin kadın ya da erkek bedeninde olmasını zorunlu kıldığı bedenlerin dışında kalan trans ve kuir hayatlara nasıl etki ettiğini açığa çıkarır. Ahmed yazısında hem trans hem kuir hem de feminist özgürleşme arasında ayırım yapmamaktadır çünkü tüm bu özgürlük hareketleri en nihayetinde aynı yönü işaret etmektedir (Ahmed, 2022). Dışlama pratiklerini güçlendirmek ve kadın / erkek ikiliği arasında kalanları feminizmin öznesi saymamak yerine, kapsayıcı ve patriarkal düzene karşı iyileştirici bir tutumun gerekliliğinin altını çizer: “Toplumsal cinsiyet iki ayrı biyolojik cinsiyet etkisi yaratıyorsa, bunu davanız haline getirmek yıkmaya çalıştığımız sistemi yeniden üretmektir. Bir başka deyişle, toplumsal cinsiyeti eleştirmek fakat ‘cinsiyeti’ yerinde bırakmak ya da ‘cinsiyet’e insan-yapımı tarihin dışındaymış gibi davranmak sistemi muhafaza etmek, sistemin etkilerini ise kendi davanıza çevirmek olur” (Ahmed, 2022). Toplumsal cinsiyete eleştirel yaklaşırken, cinsiyeti katı bir şekilde ikili olarak görmek ve fikirleri biyolojik cinsiyet üzerinden üretmek, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet normlarının dışında ya da ona karşıt bir söz üretmemektedir. Sonuç olarak Ahmed, cinsiyetin doğal olarak kodlanmasının yarattığı şiddeti göstererek, daha kapsayıcı transfeminist bir tarafta kendisini konumlamaktadır.

Transfeminizm ve eleştirel toplumsal cinsiyet tartışmaları, Türkiye’de de sosyal medya, özellikle Twitter, üzerinden gündem yaratmıştır. Bir yanda feminist akademisyenler, bir yanda trans aktivistler, sosyal medya üzerinden birbirlerini dışlayarak, transfobik veya kadın düşmanı olmakla itham etmişlerdir. Sema Semih Togay, “Trans Exclusionary Radical Feminism In Turkey A Historical Overview” [*Türkiye’de Trans Dışlayıcı Radikal Feminizm: Tarihsel Bir Genel Bakış*] (2020) başlıklı yüksek lisans tezinde, ilk olarak Anglo-Amerikan merkezli tartışmaları inceler. Ardından, tezinin son bölümünü Türkiye’deki TERF tartışmalarına ayırır. Togay, 2018’in sonlarında *dünyadançeviri ve gaste* isimli bloglarda yayımlanan çevirilerin Türkiye bağlamında TERF tartışmalarının yer aldığı ilk alan olduğunu belirtir (s. 41). Bu bloglardaki çevirilerle birlikte, dünyanın başka coğrafyalarında da yaşanan tartışmalar Türkiye’ye de taşınır. Öznur Karakaş ve Zeynep Direk’in sosyal medya paylaşımları ile birlikte tartışmalar iyice büyür ve Türkiye’deki çeşitli LGBTİ+ dernekleri açıklamalar yapar (s. 41-47). Tartışmaların büyük bir çoğunluğu İngilizce tartışmalarla paralellik göstermektedir. Togay tüm bu çatışmadan önemli bir çıkarımda bulunur: “Transfobik ve trans-dışlayıcı görüşler Türkiye’deki çağdaş feminist siyasette söz konusu olsa da, farklı bir ideolojik pozisyon oluşturdukları sonucuna varmak için henüz erken” (s. 47). Başka bir deyişle, her ne kadar Türkiye’de TERF tartışmaları devam etse de onu henüz feminizmin içinde yeni bir ayrılıkçı görüş olarak adlandırmak zordur.

Alev Özkazanç, Türkiye’deki tartışmalar devam ederken, “Toplumsal Cinsiyet Belası: TRANS vs. TERF Tartışması Üzerine Düşünceler” (2019) başlıklı eleştiri yazısını yayımlar. Özkazanç öncelikle iki tarafın savunduğu düşünceleri kısa bir şekilde özetler: Transfeminizm *self-id*, transların kadınlara ayrılan alanlarda var olabilmelerini ve uyum sürecinin 16 yaşından erkene alınmasını destekleyen bir ideolojiye sahiptir (Özkazanç, 2019). Aynı zamanda, translar seks işçiliğinin bir emek biçimi olarak görülmesini talep etmektedir. Radikal feminizm tarafı ise, beyana dayalı olarak transların kadınlara özel yerlere girmesini reddeder, transları cinsiyet değiştirmeye iten toplumsal cinsiyet ideolojisine karşı gelir ve çocukların uyum süreci hakkında transfeminizmi desteklemez. Seks işçiliğine yönelik de birbirine zıt yorumları bulunmaktadır (Özkazanç, 2019). Özkazanç’ın iki tarafın düşüncelerine eşit şekilde yer verdiği metinde, sonuç olarak vardığı fikirler şunlardır:

Öncelikle insani çeşitliliğe (yaşam tarzı, cinsel ve toplumsal cinsiyet kimliği ve diğer kimlikler) yapılan her türlü vurguyu değerli buluyorum. [...] İkinci olarak, bu kadar çeşitlilik varken ve buna rağmen nasıl olup da mevcut her türlü eşitsizlik ve tahakküm yapılarına karşı birlikte ve hep genişleyerek mücadele edebileceğimize dair umutları ve perspektifleri güçlendirmeyi önemsiyorum.



[...] Feminizm herkes içindir mottosuna inanıyorum. Buna inanmayan feminist konumların varlığını da meşru görüyorum, ama politik olarak parlak bir gelecek görmüyorum (Özkazanç, 2019).

Başka bir deyişle, Özkazanç çeşitliliğin feminizmi geliştireceği, kurulabilecek dayanışma potansiyellerinin çeşitliliği arttıracığı ve dışlayıcı bir feminizm anlayışının politik potansiyellerinin kısıtlı kalacağı vurgusunu yapar. Özkazanç'ın radikal feminizm ve transfeminizm tartışmalarında geçmişe yönelik yaptığı bir hatırlatma da tüm bu tartışmaların bir içleme – dışlama mekanizması üzerinden yürümesidir. Radikal feminizmin transları dışlaması üzerine transfeminizm şekil alır, ancak 1960 öncesi de radikal lezbiyen feministler ana akım feminizmden dışlanmışlardır (Özkazanç, 2019). Bir süre sonra da lezbiyen feministlerin heteroseksüel feministleri dışlandığı buna karşılık olarak dışlandığı görülmektedir. Bir bakıma trans, kuir ve feminist hareketlerin birbirini içleyip – dışladığı tarihsel bir okuma da yapılabilmektedir. Özkazanç'ın metni, hem her iki tarafın argümanlarını bir arada sunması hem de Türkiye'deki tartışmalara arka plan sağlaması açısından önemlidir.

Türkiye'de sosyal medyada süren transfeminizm ve radikal feminizm tartışmalarının 2018'den önceye uzanan da bir tarihi vardır. Özellikle 8 Mart feminist gece yürüyüşlerinde yaşananlar, her sene translar ve cis feministler arasında bir gerilim oluşturmuştur. Lara Özlen de TERF tartışmaların Türkiye ayağını hem sosyal medya hem de daha öncesindeki yuvarlak masa tartışmaları üzerinden tarihsel bir şekilde inceler. Özlen, ilk olarak 2011 ve 2012'de *Amargi Dergisi* tarafından düzenlenen yuvarlak masa toplantılarını ele alır. Bu tartışmalarda 8 Mart yürüyüşlerinde gündeme gelen fikir ayrılıkları üzerine odaklanılmıştır. Gerçekleşen toplantıda transların feminist hareket içinde daha geniş bir yer edinmesi hedeflenmiştir (s. 88). Bir yandan trans kadınların erkeklik deneyiminin baki olduğu vurgusu yapılırken, bir yandan da trans / kuir bireylerin 8 Mart haricindeki kadın cinayetleri için yapılan yürüyüşlerde pek de yer almadıkları tartışılmıştır (s. 89). Burada Özlen, erkeklik deneyimi ile ilgili Koyama'nın fikirlerinden yola çıkarak şunları dile getirir: "Erkek ayrıcalığının kendisi, hegemonik erkekliklerin madun erkeklikler zararına sıklıkla dikte ettiği, eşitsizlik yaratan bir kavramdır" (s. 89). Erkeklikten etkilenen yalnızca bu noktada kadınlar değildir, erkeklikler içinde de dengelerin değiştiği bir düzeni düşünmek mümkündür. İkinci yuvarlak masa toplantısında da, Türkiye'de transların dışlanmasının köklerinin 1990'lara dayandığı belirtilir, o zamanlar uyum sürecindeki Kürt, feminist ve trans kadınların dışlandığına dair deneyimler aktarılır (s. 90).

2018 – 2019 sosyal medya tartışmalarını öncekilerden daha akademik bulan Özlen, bu tartışmalardan bir ortaklığa gidilmesi gerekliliğini şöyle belirtir: “Cis kadınların ve queer / trans bireylerin meselelerindeki ortaklıkların farkına varmamalarını anlayamıyorum. Çünkü tüm bu ayrımcılığa, şiddete göz yumulmasına, devlet tarafından yok sayılmaya sebebiyet veren şeyin kaynağı patriyarkal ve heteronormatif olan dünya” (s. 96). Özlen esas hedef alınması gereken patriyarkal sistemi ve düzeni bir kez daha hatırlatarak her iki tarafı ittifaklar kurmaya ve kuir feminizmi anlamaya davet eder (s. 96). Özlen’in makalesi, sosyal medya tartışmalarının öncesindeki yuvarlak masa tartışmalarını hatırlatması açısından önemlidir ve makale Türkiye’deki tartışmalarda tarihsel bir izlek oluşturmaktadır.

Aslı Zengin *Trans/feminisms* sayısında Türkiye’de 8 Mart Dünya Kadınlar Günü’nde yapılan yürüyüşlerde cis feministler ve trans aktivistleri arasında gerçekleşen tartışmaları daha farklı bir perspektifle ele alır. Etnografik çalışmasında Zengin, hem cis hem de trans kadın cinayetlerine karşı düzenlenen iki farklı protestodan izlenimlerini aktarır. Her iki protestonun ortak zemini patriyarkal düzenin kadınlara karşı uyguladığı şiddete karşı durmaktır. Zengin bu zemini şu şekilde açıklar: “Heteronormatif ve eril toplumsal ve kurumsal yaşamın birbirine sıkı sıkıya bağlı iki ürünü olan kadın düşmanlığı ve transfobi, hem trans hem de trans olmayan kadınları öldürüyor – onları öldürmeye hazır kılan cinsiyetleri” (2016, s. 269). Bizi öldüren şeyin aynı zamanda bizi birleştirebileceğini savunan Zengin (s. 270), feminizm ve transfeminizm arasında kurulabilecek bağı politik intihar ve cinayetlere karşı durmakta arar. Bu yönüyle Zengin, özellikle Türkiye’deki tartışmalarda daha hayati noktalara dikkat çeker.

Yapıcı ve iyileştirici tartışma kurmanın başka bir örneğine ise Sibel Yardımcı’nın “Trans Candır” (2019) başlıklı yazısı gösterilebilir. Yardımcı, Ebru Pektaş’ın *ilerihaber*’de yayımlanan “Sex Belası’: Anti-beden, anti-norm, anti-iktidar...” yazısına cevap vermekte; Pektaş’ın fikirlerine karşı-argümanlar sunmaktadır. Özellikle feminizm ve kuir yoldaşlığı bir kez daha şu sözlerle hatırlatılır: “Queer, feminizme çok şey borçludur ve hiçbir queer kuramcısının da bu borcu inkâr ettiğini sanmam. Çünkü feminizm de, LGBTI+ aktivizmi de cinsiyet temelli ayrımcılık ve şiddet biçimlerinin teşhir edilmesinde, bunlara maruz kalanların desteklenmesinde ve haklarının aranmasında, gündelik hayatın dönüştürülmesinde müthiş katkıları olmuş hareketlerdir” (Yardımcı, 2019). Yardımcı, hem kuir hem de feminizm çalışmalarının ortaklıklarını, birbirini beslemesini ve hak ihlallerini gündeme getirmesini değerli bulurken, her iki alanı ayrı düşünmenin

zorluğundan söz eder. Böylelikle kuir ve feminizm, birbirini kapsadığı müddetçe daha eleştirel bir alan olarak kalabileceklerdir.

Türkiye'deki bağlama bakıldığında, özellikle 8 Mart Feminist Gece Yürüyüşü'nde yaşanan gerginliklerin bir başlangıç noktası oluşturduğu görülmektedir. Ülkedeki tartışmalar, genellikle feminizmin öznesinin kim olduğuyla ilgili sorularla birlikte okunabilmektedir. Bir bedeni erkek / kadın, hetero / homo, cis / trans olarak etiketleyen sistemin altında ırkçı imaların da var olduğunu ifşa etmek transfeminizmin kazanımlarından biri olarak görülebilir. Ayrıca, TERF tartışmalarının son dönem sağ muhafazakâr dünya düzeninde karşımıza çıkması da pek tesadüf gibi görünmemektedir. Bir bedeni ırkından, cinsiyetinden, cinsiyet ifadesinden, sınıfından, sakatlığından ya da yaşından dolayı etiketlemek ve norm dışına çıkarmaya çalışmak, en basitinden bir şiddet biçimidir ve bir insan hakları sorunudur. Deneyimleri yok saymak, var oluşları sorgulamak, çoğulluk zemininde kurulmuş ittifaklara yer açmamak da muhafazakâr düşüncelerle paralel olarak okunabilmektedir.

## 1.2. KUIR SİNEMA VE KUIR OKUMALAR

### 1.2.1. Kuir Sinemaya Genel Bakış

Medya ve film çalışmalarına baktığımızda, kuir teorinin toplumsal hareketlerden etkilenecek değişip dönüşmesine benzer biçimde, kuir sinemanın da toplumsal hareketlerden etkilenmiş olduğunu, odağını onlara göre ayarladığını görebiliriz. Kuir sinema üzerine kaleme alınan metinler, genellikle kuirin tarihsel yansımalarına, feminist film teorisi ile kurulan ortaklıklara ve kuir temsil tartışmalarına odaklanmaktadır. Bu alt başlıkta kuir sinemanın tarihsel sürecine odaklanırken, bir yandan da teori ile birlikte geçirdiği dönüşümler ele alınmaktadır. Tarihsel olarak ele alındığında, kuir sinema tartışmaları zamanla gelişerek, daha kapsayıcı ve başka sinema gelenekleriyle konuşan bir yapıya evrilmiştir.

Kuir sinemaya “yeni” tanımı eklenmeden önce, kuirin erken dönemde sinemada nasıl temsil edildiğine bakmak, onu anlamdırmak için uygun bir başlangıç olabilir. Shane Brown'un “Queer Early Cinema” (2020) başlıklı makalesi, kuirin imgelerinin sinemanın ilk dönemlerine kadar uzanabileceğini savunur (s. 1). 1894 ya da 1895'lerin başında, ses denemelerinin yapıldığı on yedi saniyelik *Dickson Experimental Sound Film* başlıklı görüntülerde, keman sesi eşliğinde iki erkeğin dans ettiği görülür. Laboratuvarda kadın çalışan bulunmaması sebebiyle sesli görüntülerde yalnızca erkekler yer almaktadır.

Brown, bunun toplumsal cinsiyetin rahatsız edildiği bir an ve kuirin günümüze kadar gelebilmiş imajı olduğunu iddia eder (s. 2). Sonrasında 1910 – 1935 arası ABD ve Avrupa’da yapılan filmlere odaklanan yazar, hem olumlu hem de olumsuz temsillerin bu dönemde yer aldığını söyler; feminen erkek (*sissy*) karakterleri, homoerotik arkadaşlıkları, güldürü unsuru olarak *cross-dress*’i bu zamanların öne çıkan kuir nosyonları arasında sayar. Brown’a göre, 1930’ların ortasına gelindiğinde, bu temsil önemli ölçüde değişir, kuir görünürlüğü kayda değer biçimde azalmaya başlar (s. 7). Avrupa’da İkinci Dünya Savaşı sonrasında, ABD’de de ise 1960’lara kadar kuir temsil sansüre maruz kalır (s. 7).

1960’lardan devam edildiğinde, kuir temsilinin sansür sonrası pek de gelişemediği görülmektedir. Nejat Ulusay da “Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası” (2011) başlıklı makalesinde, kuir sinemanın ilk dönem örneklerine odaklanır. Bu dönemde eşcinseller bir güldürü unsuru ya da intihara varan trajik bir sonun makul görüldüğü karakterler olarak yer almışlardır (s. 2). İlerleyen yıllarda da, bu temsilden pek öteye gidilememiştir: “Altmışlar, eşcinsellerin filmlerde, kendilerinde doğuştan bulunan kötücül cinselliklerinin giderek daha fazla kurban oldukları, eşcinselliği, onları şu ya da bu şekilde her zaman yok edecek bir sakatlık gibi yaşadıkları bir dönemdir” (s. 4). Bu açıklamaya göre de, ilk temsillerden ilerleyen yıllara değin kuirin potansiyeline engeller konulmuştur. Temsilin değişimi, Global Kuzey’deki eşcinsellerin hak mücadelesinden sonra başlamıştır. “Gay Özgürleşmesi Hareketi” ile altmışlı yılların sonu ve yetmişli yılların başındaki toplumsal değişim, filmlere de yansımıştır: “Bu dönemin sineması, eşcinseller lehine değişen iklime paralel olarak daha olumlu eşcinsel karakterlerin yer aldığı yapımlar ile geçmişin olumsuz tiplmelerinin anlatılarının işgal ettiği filmlerin bir arada bulunduğu bir toplam üretmiştir” (s. 6). Böylelikle, güldürü ögesi olarak algılanan ya da trajik sonun reva görüldüğü kuir temsili çatlamaya başlamıştır.

Ruby B. Rich’in 1992’de kaleme aldığı “Yeni Queer Sinema” (Burada NQC olarak kısaltılmıştır) (2018) başlıklı denemesi, kuir temsillerindeki değişimi tartışan ilk metinlerdendir. Bu denemede Rich, kuir filmleri tanımlarken “riayet etmeyen, yerinde durmayan ve aşırı uçta” (2018, s. 7) sıfatlarını kullanır. Geçmişteki uyum sağlayan ve stereotipleştirilmiş kuir temsilleri yerine, bu özür dilemeyen tavır yeni kuirin de başlangıcı olur. Kuir sinemanın ne olabileceği ve sınırlarına dair tartışmalara yön veren Rich, özellikle Kuzey Amerika ve Avrupa’da katıldığı film festivallerinden (1991’deki Toronto, Amsterdam ve 1992’de Utah’da düzenlenen festivallerinden) gözlemlerini aktarır. Kuir yönetmenlerin ürettiği *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989), *Edward II*

(Derek Jarman, 1991), *The Hours and Times* (Christopher Munch, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992) ve *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) gibi filmlere<sup>16</sup> dair şu yorumu yapar:

Hepsinde temellükün (*appropriation*), pastişin ve ironinin izlerinin yanı sıra toplumsal inşacı perspektifle tarihin yeniden ele alınması epey ön planda. Eski hümanist yaklaşımlarla ve kimlik politikalarına eşlik eden filmler ve videolarla bağını koşulsuzca koparan bu çalışmalar, riayet etmiyor, yerinde durmuyor ve dönüşümlü olarak hem minimalist hem de aşırı uçtalar. Hepsinin ötesinde, salt haz ürünleri bunlar (Rich, 2018, s. 7).

Bahsi geçen filmlerdeki temsillerde kuirler, tek boyutlu bir tiplemeden ziyade, çok boyutlu olarak kurulmuş ve sisteme karşı duran şekilde konumlandırılmıştır. Rich, burada görmüş olduğu ana akım tektip temsilin karşısında duran ve hatta onu alaşağı eden kuir karakterleri, anlatıları ve görüntüleri değerli bulur ve 1990'ları yeni bir kuir sinema akımının başlangıcı olarak ele alır.

Kuir filmlerin anlamlandırılması ve tanımlanması, Rich'in denemesinden sonra da tartışılır. Örneğin, Michele Aaron, *New Queer Cinema: A Critical Reader* (2004) isimli derlemesinin giriş bölümünde kuir sinemanın sınırlarını daha net bir şekilde çizip, okuyucusuna bazı maddeler sunar. Aaron'a göre, kuir sinemanın özellikleri şunlardır: İlk olarak, kuir sinema sadece gey ve lezbiyenlere ses veren değil, bu topluluk içinde

<sup>16</sup> Kuir sinemanın anlatıları ve tarihselliği nasıl eğip büktüğü ile ilgili sorular da son dönem çalışmaların odağında olmuştur. Serdar Küçük "Yeni Queer Sineması Yeniden: Deneysellik, Revizyonizm, Historiyografi" (2018) başlıklı makalesinde, adı geçen filmlerin kullandığı teknikleri şu şekilde sıralar: "Sıra dışı anlatı teknikleri, cinsel taşkınlık, mekruh, kamp estetiği (heteronormativitenin dışına çıkan tarzlar, davranışlar, kıyafetler, söylemler, şakalar vs.), anti-gerçekçilik, türler-arasılık, parodi, pastiş, doğrusal olmayan olay örgüleri ve tarihsel revizyonizm sık başvurulan stratejiler arasında sayılabilir" (2018, s. 27). Her biri ayrı başlık altında incelenebilecek çeşitlikte konuyu bünyesinde barındıran Yeni Kuir Sinema akımını, Küçük "anlatı zamanı" ve "tarihsellik" ekseninde değerlendirir (s.28). Kuir sinemanın odağını ise şöyle özetler: "Heteroseksist ana akım medyada asla dillendirilmeyen, tarihten silinen, gölgede bırakılan yaşamlar, hikâyeler ve olaylar queer sinema için vazgeçilmez bir kaynak[tır]" (Küçük, 2018, s. 28). Tarih anlatılarından sistematik olarak silinen ya da göz ardı edilen bir topluluğun kuir sinemayı kullanarak tekrardan tarihi gözden geçirmesi de dikkate değerdir:

Yeni Queer Sineması'nın zamana ve kolektif bir geçmişe duyduğu yoğun ilginin başka bir tezahürü ise revizyonizm (tarihi yeniden yorumlayıp yazmak) ve queer arkeolojisi (diğer bir deyişle gömülü olanı bulup çıkarmak). [...] [B]irçok queer yönetmen filmlerinde yüzyıllar boyu queer kimlikleri görmezden gelmiş bir tarihi ve edebiyatı yeniden yazmayı hedefler (Küçük, 2018, s. 29).

Küçük'ün çalışması, Yeni Kuir Sinema'nın tarihsel yönüne odaklanması açısından, Nejat Ulusay'ın çalışmasıyla paralel bir yerde konumlanır. Hem Ulusay hem de Küçük, kuir filmlerin alternatif tarih yazımına nasıl katkıda bulduklarını detaylı bir şekilde ele alırlar.

daha katmanlı olarak ötekileştirilmiş gruplara temsil hakkı veren bir araçtır. Bu filmler karakterlerini “toplumsal olarak uygun” oluşturmazlar. Üçüncü olarak, kuir filmler “geçmişin dokunulmazlığını” altüst ederek, tarihsel filmlerle geçmişteki kuir ilişkilere odaklanırlar. Farklı form, içerik ve türleri birleştirerek ya da ayrıştırarak yeni anlatılar denerler. Özellikle AIDS krizini konu alan filmler, ölümü birçok açıdan yenmiştir (s. 3-5). Aaron’ın söylediklerinden hareketle denilebilir ki kuir sinema “katmanlı olarak ötekileştirilmiş” gruplara söz hakkı vermekle yükümlüdür. Tıpkı kuir teorinin gey – lezbiyen odağında sıkışmaması gibi, kuir filmler de sadece gey ve lezbiyenlikle ilişkili olmadığı için, pek çok farklı kimlik kategorisinden dolayı ötekileştirmeye maruz kalmış gruplara da dokunmaktadırlar. Topluma uyum sağlamakta zorlanan ve bu nedenle toplumla sürekli çatışma hâlinde olan karakterler de bu bağlamda kuir sinemada temsil edilebilmektedirler.

Aaron’un kuir tanımlaması, yine aynı derlemede eleştirel bir bakış açısıyla ele alınır. Yeni kuir sinemanın potansiyelini tam olarak gerçekleştiremediği yönünde bir eleştiri gelir. Daniel T. Contreras “New Queer Cinema: Spectacle, Race and Utopia” (2004) başlıklı makalesinde, klasikleşmiş kuir bir belgesel olan *Paris is Burning* üzerinden bir okuma yaparak, Rich’in tanımlamasında bu filmin nasıl konumlandırılabilirliğini sorgular. Eleştirel bir ırk söylemini yaratmakta kuir sinemanın başarısız kaldığını belirten Contreras, *Paris is Burning*’i örnek göstererek ırksallaştırılmış bedenlerin kuir sinema tartışmaları içinde yer edinmelerinin gerekliliğini vurgular (s. 127). Yazara göre, arzular ve ırk lenslerinden bakıldığında cinsel kimliklerin farklılığı, yoksulluk ve cinsellik açılarından bakıldığında da ırksal kimliklerin farklılıkları ön plana çıkmaktadır. Contreras, Rich’in fikirlerine eleştirel yaklaşarak, yeni kuir sinema tartışmalarının kesişimselliğini savunur. Ancak, bu kesişimsellik, yazara göre ütopyik bir doğrultudur:

On yıldan fazla bir süre sonra, Yeni Kuir Sinema’nın eleştirel bir ırksal perspektif geliştirdiğini iddia etmek zor olur; ancak kapsadığı alanın hiçbir şekilde ırksal bir bileşen içermediğini iddia etmek de zordur. Rich gibi eleştirmenlerin umduğu radikal olasılıkların gerisinde kaldıysa, bu sinemanın tamamen beyaz bir eşcinsel erkek estetiği olarak kaldığını öne sürmek, bir tür yok sayma / silme işlemidir. *Paris is Burning*, Yeni Kuir Sinema’nın ırksal ve ütopyik potansiyellerinin bir hatırlatıcısı olmaya devam ediyor (Contreras, 2004, s. 127).

Her ne kadar beklenen potansiyelde bir ırksal perspektif yakalayamasa da kuir sinemanın gelişmesi yönünde eleştirel ırksal bir bakış açısı, kuir sinema tartışmalarına erken bir dönemde dâhil edilmiş olur.

Kuir sinemanın tarihselliğini ve tanımlarını güncel tartışmalarda da görmek mümkündür. Örneğin, Bob Nowlan’ın “Queer Theory, Queer Cinema” (2010) başlıklı

makalesinde kuir sinemanın tanımı genişletilmeye ve yeni alanlar açacak şekilde kapsayıcı hale getirilmeye çalışılmıştır:

Bana kalırsa 'kuir sinema' somut bir şekilde belli ölçüde değişime ve farklılığa alan açacak şekilde değerlendirilmeli. Sonuçta, kuir ya da düzcinsel olan nedir – belli bir tarihsel ve sosyal konjonktürde birbirlerinin içinde olmayabilirler ve hatta bu ayrışma düzcinselliğin kuir kapsamıyla, asimile etmesiyle sonuçlanabilir. Öte yandan, kuirin de düzcinselliği ayrıştırma, açma, özgürleştirme ve canlandırmasıyla sonuçlanabilir (Nowlan, 2010, s. 16).

Bu yaklaşım, kuir sinemanın kapsayıcı yönünün altını çizerek onun sürekli bir değişim içinde olduğunu ve böylelikle çeşitliliğe yer sağladığını gösterir. Nowlan'ın tanımına göre, düzcinsel ve kuir birbirinin sınırlarını daimi olarak yeniden belirler ve üretir; geçmişteki ya da günümüzdeki düzcinsel olarak sınıflandırılacak filmlerin kuir okuması yapılabilmektedir.

Daha sonraki çalışmalarında da Rich, kuir sinema tartışmalarına sıklıkla geri dönmüş, terimi nasıl anlamlandırıldığını, terimin neye karşılık geldiğini de zamanla tekrar gözden geçirmiştir. Örneğin, 2013 yılında kaleme aldığı *New Queer Cinema: The Director's Cut* isimli kitabında, yazar yeni kuir sinemayı 1990'larda kuir aktivizmin desteği ile parlayan ve sönen bir moment olarak görmekte, zamanın LGBT filmlerinin artık ana akım medyaya eklemlendiğini savunmaktadır. Kitabın sonuç bölümünde, yirmi yıllık süreci değerlendiren Rich, kuir sinemanın heyecanını trans sinemada keşfederek, trans ve gender-queer bedenlerin yeni kuir sinemanın ilk zamanlarındaki temsili gibi güçlü olduğunu ifade eder. Hem kurmaca hem de kurmaca olmayan filmlerle, Yeni Trans Sinema tanımı, Rich için kuir sinemanın daha güncel haline evrilmiş versiyonu gibidir: "Yeni Trans Sineması (*NTC*); heyecanı, tavizsiz talepleri, baskının tekrarlarını / ayinlerini (*litany*), yeni ikonikleşen temsilleri ve [...] gençliği olanca gücüyle geri getirdi. *NTC* yeni alanlar aramakla kalmayıp, aynı zamanda *NQC*'nin ardından ortaya çıkan ve şimdi yerleşikleşmiş tiyatral ve tele-görsel normları da altüst etti" (2013, s. 271). Böylelikle Rich, günümüz toplumsal cinsiyet politikasından doğan akışkanlığı, translığı ve toplumsal cinsiyeti yerle bir eden performansları *NQC*'nin yerleşmiş formlarına tercih ederek, geleneğin devamını ve heyecanını transların ürettiği sinemada bulur. Aynı zamanda Rich, toplumsal cinsiyet tartışmalarında kat edilen yolla birlikte, kuir sinemanın değişkenliğine ve akışkanlığına göre bu tartışmaları tekrar konumlandırır.

Kuir sinemanın güncel sınırlarının nasıl değiştiğine dair başka bir çalışma ise, Stuart Richards'ın "A New Queer Cinema Renaissance" (2016) başlıklı makalesidir. Metin, kuirin sinemadaki güncel sınırlarını tartışmaya açar. Richards, Rich'in tanımını kullanır

ve artık klasikleşmiş Yeni Kuir Sinema filmlerinin devamını, özellikle Cannes, Sundance ve TIFF gibi festivallerde ilgiyle karşılanmış *Weekend* (Andrew Haigh, 2011), *Stranger by the Lake* (Alain Guiraudie, 2013) ve *Pariah* (Dee Rees, 2011) gibi filmlerde arar. Bunların yanı sıra Richards, Xavier Dolan filmografisini de yeniden doğuşa dâhil eder. Richards'ın iddiası, “[ç]ağdaş kuir sineması[nda], çağdaş politik iklime ve bağımsız film yapımının durumuna bir tepki” (2016, s. 217) olduğu yönündedir. Richards, Rich'in örneklem olarak ele aldığı filmlerle güncel kuir filmleri karşılaştırırken, aralarındaki büyük bir farklılığa dikkat çeker: "Bu filmler NQC'nin önceki filmleri kadar form açısından yenilikçi değil. NQC'nin ilk dalgasının filmleri sadece politikalarında değil, aynı zamanda film formlarında da radikaldir. [...] Bu filmler deneysel veya biçimsel olarak radikal olmasalar da, içeriklerini politikleştirmek için hâlâ film formunu kullanıyorlar" (s. 220-221). Başka bir deyişle, Richards'ın seçtiği filmler, Rich'in ele aldığı filmlerden formel özellikler bakımından önemli ölçüde farklılaşmaktadır. Rich kuirin sansasyon yaratma potansiyelini trans sinemasında ararken, Richards daha çok gey temsillerine odaklanmıştır. Öte yandan Richards, Avrupa ve Kuzey Amerika merkezli filmlerden ve temsillerden yola çıkarken, diğer coğrafyalarda üretilen kuir filmleri odağına almamıştır.

Kuirin çeşitli anlam çerçeveleri, tarihsel anların içerdikleriyle değişmekte ve dönüşmektedir. Bu anlamlandırma çabası, kuir sinemaya da yansarak onun da eksenini değiştirmektedir. Örneğin; Rich, en güncel olarak kuir sinema tartışmalarına "After the New Queer Cinema: Intersectionality vs. Fascism" (2021) başlıklı makalesinde geri döner. Metinde kuir sinemanın kesişimselliğine dikkat çeken Rich, kuir mücadelesinin son dönemlerde artan muhafazakâr / tutucu ideolojilerin karşısında konumlanması gerektiğinin altını çizmektedir. Hatta kesişimselliğin, günümüz kuir sinema akımında en yön verici prensip olarak görülmesi gerektiğini savunur (2021, s. 8). Metinde sıklıkla kesişimselliğin önemi vurgulanır: "Kesişimsellik bir zorunluluk olmuştur, bu zorunluluk ittifaklardan iliklerimize kadar işlemiş bir ortaklık ve çağımızın gerektirdiği bedenleştirme ve harekete geçirme yeteneğine sahip yöntemlerin aranması şeklinde okunmaktadır" (2021, s. 12). Rich, faşizmin yükselişe geçtiği dönemlerde kurulan ittifakların zaruriliğini ve bunun doğurduğu harekete geçme yöntemlerinin aranması gerekliliğinin üzerinde durur.

Sonuç olarak, 90'lardan beri Rich, kuir sinemayı toplumsal değişimlerle birlikte okumuştur. 1990'larda AIDS krizine karşı yapılan aktivizmden, günümüzde göçmen karşıtı, ırkçı hareketlerin yükselmesine kadar tüm toplumsal olaylar kuir, dolayısıyla



kuir sinemayı etkilemiştir. Rich de bu çerçevede, en güncel olarak kuir sinemanın faşizmin karşısında bir duruş sergilemesini zorunlu bulmaktadır. Böylelikle, kuir sinemanın tanımı ve önemi de, sadece toplumsal cinsiyet üzerine söylelikleri ile değil, ideolojik olarak nerede konumlandığıyla da tartışmaya açılabilir. Bu doğrultuda bu çalışmanın da kuirle olan bağlantıları, yalnızca toplumsal cinsiyet, cinsiyet ve cinsel yönelim üzerinden değil, aynı zamanda ırk, etnisite boyutunda da kurulmaktadır. Heteroseksüel anlatılar olarak varsayılsalar dahî, düzcinsel kavramının kuirleştirilmesi mümkündür. O halde kuir film, belirli bir tarihsel çerçevede toplumsal normlara karşı duran herhangi bir anı kapsayabilir. Aynı zamanda, bu çalışmada ele alınan filmlerdeki Kürtçe kullanımı, hafıza, asimilasyon ve savaşın yansımaları, onları kuir ile ortaklığa davet eder. Bu da bize, hem kuir sinemanın hem de Kürt sinemasının sınırlarını yeniden çizme ve bunları sürekli olarak tartışmaya açabilme imkânı sağlar.

### 1.2.2. Kuir Sinema ve Üçüncü Sinema

Buraya kadar, Rich'in denemesinin etrafında şekillenen bir tartışmadan söz etmek mümkündür. Ancak, yukarıdaki tartışmalarda dikkat edileceği üzere, metinlerin çok büyük bir bölümü kuir sinemayı sadece Kuzey Amerika ve Batı Avrupa sineması üzerinden okumaktadır. Buna karşı olarak, tanımın kapsamını tekrar sorgulatan, ayrıca Avrupa ve Kuzey Amerika merkezli kuir filmleri daha geniş açıdan ele alarak tartışmanın eksenini değiştiren çalışmalar da vardır. Örneğin; Helen Hok-Sze Leung, "New Queer Cinema and Third Cinema" (2004) başlıklı makalesinde, Üçüncü Dünya Sinemasında üretilen, anti-emperyalist, anti-ırkçı ve anti-sömürgeci filmlerle Yeni Kuir Sinema arasındaki ortaklıklara odaklanır. Öncelikle, Üçüncü Sinema'nın potansiyelini şu şekilde tanımlar: "Üçüncü Sinema her şeyden önce angaje (*engaged*) ve muhalif bir politik sinemaydı. Üçüncü Dünya halklarının ekonomik durumunu ve siyasi özlemlerini yansıtacak hem estetik hem de üretim yöntemi formüle etmeyi amaçladı" (s. 156). Aynı zamanda yazar bu sinemanın amacını şöyle ortaya koyar: "Üçüncü Sinema, sosyalist siyasi mücadelelere katkıda bulunacak bağımsız, anti-emperyalist ve anti-kapitalist bir sinema öngörmüştür" (s. 156). "Yeni Queer Sinema ve Üçüncü Sinema'nın aslında birbirinden öğreneceği çok şey [olduğu]" (s. 156) savından yola çıkan Leung, özellikle Çin, Fildişi Sahili, Küba ve Brezilya gibi ülkelerden örneklerle yer verir. Örnek gösterdiği filmlerle, milliyetçilik ve sömürgecilik tartışmalarını cinsel özgürlükle ve cinsiyet çeşitliliği ile birleştirir. Leung, "siyasallaşmış bir sinema geleneğinden etkilenen filmlerde *kuir* cinselliği ortaya çıktığında," bunun sömürgecilik ve milliyetçilik sorularıyla da bağlantılı

hale gel[diğini]" (s. 159) savunur. Dahası, *Yeni bir Yeni Kuir Sinema* ile Üçüncü Sinema'nın kesişim noktasını şöyle aktarır:

*Yeni bir Yeni Kuir Sinema* - yani Hollywood'da yeni bir niş pazar yaratmaktan daha fazlasını arzulayan daha radikal bir kuir sinema - geç kapitalizm ve cinsellik arasındaki karmaşık ilişkiyi [...] ele almak zorunda kalacaktır. Böyle bir sinema sadece sömürgecilik tarihinin ve kapitalizmin eleştirisine öncülük eden Üçüncü Sinema'nın mirasıyla mutlak suretle kesişmekle kalmamıştır, aynı zamanda izleyicinin kendi seyirciliğinin maddi koşullarına ilişkin eleştirel farkındalığını harekete geçiren sinematik formlar ve yapım yöntemleri de geliştirmiştir. Aynı anda, böyle bir kesişim, Üçüncü Sinema'nın büyük kör noktalarından birine katılarak onun için önemli bir yenilenme alanı yaratacaktır: Sömürgeci-karşıtı milliyetçi direniş tarihinde kuir cinselliklerin bastırılması ve cinselliğin sosyalist siyasette gelecekteki rolü (Leung, 2004, s. 157-158).

Leung burada, Üçüncü Sinema geleneğinin ırklaştırılmış bedenlerinin kapitalizme karşı mücadelesini ele alırken, kuir cinselliklerin de kapitalizm altında bastırıldığını söyler ve bu durumun Üçüncü Sinema geleneğinde gözden kaçtığını belirtir. Yazar, kuir öznelliklerin de siyasi bir gelecek hayalinde yer almasının gerekliliğini savunur. Aksi taktirde, kuir sinemanın arzuladığı potansiyele erişmek pek mümkün görülmemektedir. Yeni Kuir Sinema ve Üçüncü Sinema, yalnızca sömürge karşıtı bir ideoloji yönüyle benzer değildirler. Aynı zamanda, film üretim pratikleriyle de ortaklık kurulabilmektedir. Özellikle, iki sinema geleneğini birbirine yakınlaştıran etkenler, dijital teknolojinin gelişimi ile filmsel evrenlerin genişlemesi ve film üretimindeki ekonomik yoksunluktan kaynaklanan kusurların benimsenmesidir. Film üretim aşamalarına odaklanan Leung, ilk etkeni açıklarken Üçüncü Sinema'nın yeni dijital üretim potansiyelinden yararlanarak geç-kapitalist egemenliğe karşı koymasının önemini savunur (s. 158). Benzer biçimde, "[Yeni bir kuir film anlayışıyla üretilen] filmler sadece normatif olmayan cinsellikleri ve cinsiyet pratiklerini yeni bakış açılarıyla araştırmakla kalmaz, aynı şekilde film yapım kurumunun yanı sıra tarihin ve kültürün var olan anlatılarını da garip – tam anlamıyla kuir - hale getirerek yaparlar" (s. 158). Leung, Üçüncü Sinema ve *Yeni bir Yeni Kuir Sinema*yı film üretim yollarını tuhaflaştırmakta buluşturur.

Leung hem *Yeni Kuir Sinema* hem de Üçüncü Sinema'yı ele alırken, bu süreçlerdeki maddi kaynak engelinden ortaya çıkan kusurlarının da tartışılması gerektiğini savunur. Yazara göre, Üçüncü Sinema'nın temel ilkelerinden biri, Birinci Sinema'ya özgü hiyerarşik ve teknolojiyi merkezleyen film üretme pratiklerinin bu sürece direnmesidir (s. 163). Her iki sinema geleneği de 'kusursuz' (*flawless*) bir film anlayışına karşı dururlar: 'Mükemmellik' ideolojisi, kötü ekonomik koşullarda çalışmak zorunda kalan yönetmenleri marjinalleştirirken ticari film yapımına da ayrıcalık tanır. Bu durumu Leung şu şekilde değerlendirir: "Mükemmel' sinema, izleyicileri idealize edilmiş görüntülerin

pasif tüketicilerine alıştıran konforlu bir alan sunar. 'Mükemmellik' ideolojisi, kötü ekonomik koşullarda çalışmak zorunda kalan sinemacıları marjinalleştirirken, ticari film yapımına da ayrıcalık tanır. 'Kusurlu sinema' kavramı, hiyerarşi ve teknik uzmanlığın yerini kolektivite ve amatör katılımın almasıyla film yapım sürecini demokratikleştirir" (s. 163). İdealist ve sınırları belirlenmiş ticari bir film üretim pratiğinin yerine geçebilecek 'kusurlu sinema' anlayışı, hem Yeni Kuir Sinema, hem de Üçüncü Sinema'nın yollarını kesiştiren bir yerde konumlanmaktadır. Leung'un makalesi, her iki sinemayı birlikte düşünmesi, film üretim pratikleri ve karşı durdukları ideolojilerin benzerliğini vurgulaması açısından önemlidir. Bir sonraki bölümde Kürt sineması üzerine yapılan tartışmalarda da görüleceği üzere, Kürt sineması de anti-ırkçı, anti-sömürgeci bir duruştan ortaya çıkmıştır ve direniş politikalarını görselleştirmektedir. Öyleyse, bu sinemanın tartışma alanlarını kuir kavramıyla kesiştirmek de bize normatif olmayan kimlikler hakkında yeni sözler üretebilme imkânını sağlar.

Leung'un kuir sinemayı Üçüncü Sinema içinde konumlandırmasının yanı sıra, son dönem çalışmalarda, kuir sinema Global Kuzey sinemalarını aşarak, farklı coğrafyalarda anlam kazanmaya başlar. Karl Schoonover ve Rosalind Galt'ın *Queer Cinema in the World* (2016) isimli kitaplarında, kuir sinemanın Batılı-olmayan coğrafyalardaki yankılarına bakılır. Schoonover ve Galt, Batılı-olmayan bir kuirliği sinemada nerede bulabileceğimizi sorgular. Aynı zamanda yazarlar, dünyanın çeşitli coğrafyalarında halihazırda var olan kuir arzuyu, Batılı gey kimlik politikalarıyla anlamlandırmanın etnomerkezci olup olmadığını da irdeler (s. 2). Onlara göre, sinema kuir mekanları üreten bir yerde konumlanır ama aynı zamanda bunu sağlayan filmler sinematik bir kural oluşturma dilinden de kaçınır: "Sinema, yerel ve küresel, kamusal ve özel, ana akım ve yeraltı gibi hiçbir zaman tam olarak çözümlenemeyen veya kararlaştırılmayan bir alandır; tahakküm ve direniş alanları üretir" (s. 3). Bu tanıma göre sinemanın imlenemez oluşunun kendisini kuir olarak algılayan yazarlar, kuirliği anlamlandırmak için de benzer bir yola başvurur. Dünyadaki kuirliği anlamlandırmak için yalnızca ekrandaki kuir temsillerine değil, sinema aygıtının kendisine, eklemlenme mekanizmalarına ve ulusötesi dolaşım ağlarına dikkat etmek gereklidir (s. 4). Böylelikle, kuir sinema tartışmaları temsilin ötesinde konumlanma şansı elde eder.

Leung'a paralel biçimde kuir sinema tartışmalarını kapitalizmle de bağdaştıran Schoonover ve Galt, kuir sinemayı tanımlarken de kuirin karşıt duruşunu göz önünde bulundurur: "Kuir sinema, yerleşik kapitalist, ulusal, hetero ve homonormatif haritalara alternatifler sunarak; dünya sinemasının akışlarını ve politikalarını gözden geçirerek ve

muhalif aidiyet, sevgi, duygulanım, duygu ve biçim ölçekleri oluşturarak yeni dünya anlatıları geliştirir” (s. 5). Bu türden bir tanımlamaya uygun düşecek kuir filmleri nerede ve nasıl bulabileceğimiz de ayrı bir tartışma konusudur.

Schoonover ve Galt, kuir sinemanın izlerini nerede arayabileceğimize dair de bir yol haritası sunarlar. Yazarlar kuir sinemanın özelliklerini tarif eden sekiz madde sıralar. Buna göre kuir sinema, “LGBT filmleri ve kuir filmler arasında çizgiler çekmediği gibi kuir yaşamların olumlu ve olumsuz temsilleri arasına da sınır koymaz. Aynı zamanda, film üreticileri için de belli tanımlamalar koymaktan kaçınır” (s. 15). Böylelikle, temsiller ve üretim arasında katı bir sınır varsa bu esnetilmeye çalışılır. İkinci olarak, yazarlar kuir sinemayı geleneksel tiyatral kurgulara ve ticari üretim ağına bağlı tutmaz. Böyle bir düşünce, sinemayı geleneksel anlatı sineması ve ticari ağlardan bağımsız düşünmeye davet eder. Ayrıca, kuir sinemayı popüler, kalitesi düşürülmüş (*debased*) ve türle özdeşleştirilmiş (*generic*) formlarda da aramak onun dünya sinemasındaki belirli sinema üretim kanonlarını aşmasına yardımcı olacaktır. Deneysel ve temsilden-bağımsız imgelerin de kuir yaşamları anlamlandırmak için bir yol olabileceği gözden kaçırılmamalıdır. Yazarların, Batı-temelli cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bakışıyla anlaşılabilir kılınan anlatılara ve buna erişimi olan film üreticilerine karşılık, kuir sinemayı böyle bir çerçeveye sınırlandırmaması da önemlidir. Sinemayı Avrupa-merkezci ve Batılı kuir film üretme kanonundan ayrı düşünmek de kuir sinemanın izlerinin aranabileceği başka bir yerdir. Yazarlara göre, kuir sinema “üretim değeri hiyerarşilerine direnir, ucuza yapılmış filmleri ve sürekli azınlıklaştırılmış izleyicilerin ekonomi politikasını ciddiye alır” (s. 15). Yazarların kuir sinema anlayışı “[s]inema imgesine hareket halindeki anlam olarak yaklaşır ve böylece cinsiyetin en açık temsillerinde bile içsel bir semantik istikrarsızlığı tanır” (s. 15). Başka bir deyişle, imgelerin anlamının, tıpkı cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi sabitlenemez olduğu göz önünde bulundurulur.

Yazarlar yukarıda çerçeveselendirilmiş maddeleri kapsayan filmlerin günümüze yaklaştıkça nasıl daha geniş bir alan oluşturduklarını aktarır. Schoonover ve Galt’ın (2016) inceledikleri filmler “sadece normatif olmayan cinsellikleri ve toplumsal cinsiyet pratiklerini yeni perspektiflerden araştırmakla” kalmaz, “aynı zamanda tarih ve kültürün garip, aslında kuirliğin var olan anlatılarını ve film yapım kurumunu da ele alarak” ilerlemektedirler (s. 28). Bu nedenle de kuir sinemanın anlamlandırılması temsil meselesinin ötesine geçerek film yapım pratiklerine, dağıtım ağlarına, mekanlara ve ulusötesi bağlamlara taşınmaktadır. Schoonover ve Galt’ın sunduğu düşüncesele izlek,

kuir sinemanın günümüzde nasıl tartışılacağına ve nerede / nasıl anlam kazanabileceğine dair bir içgörü sunar.

Kısaca toparlamak gerekirse kuir sinema tanımı, en başta lezbiyen ve gey temsilleri içeren filmler üzerinden yapılmıştır. Ardından, tek boyutlu bir temsili reddeden Yeni Kuir Sinema, 1990'larda kendisine bir alan yaratmıştır. Bu sinema kapsamında sayılabilecek filmler, hem teknik hem de anlatı açısından sınırları zorlayan / sorgulatan yapımlardır. Günümüze gelindiğinde ise, Richards'ın sunduğu çerçeve, yeniden doğan bir Yeni Kuir Sinema anlayışını ortaya koyar. Ancak Richards filmleri Batı Avrupa ve Kuzey Amerika merkezli itibarlı film festivallerinden alınan ödüller çerçevesinde incelemiştir. Buna karşıt olarak Leung'un makalesi, Yeni Kuir Sinema'yı, Üçüncü Sinema'nın açmış olduğu yolla kesiştirir. Leung; anti-kapitalist, anti-ırkçı ve anti-sömürgeci bir sinema anlayışının kuir tartışmalara, anti-heteronormatif tartışmaların ise Üçüncü Sinema tartışmalarına sızarak, birbirlerinin kör noktalarını açığa çıkarabilme potansiyeli oluşturduğunu söyler. Dikkat edilmesi gereken bir nokta, kuir sinemanın sınırlarının hiçbir zaman katı bir şekilde çizilmemesi ve doğası gereği akışkan, esnetilebilir bir şekilde yeniden tarif edilmesi gerekliliğidir. Kuire sınırları aşan bir tartışma alanını sağlamak için, tartışma eksenlerini kaydırmak da gerekli olabilmektedir. İkinci bölümde yürütülecek Kürt sineması tartışmalarında da görüleceği üzere, minör olan sinemaların birbiriyle paralellik kurabileceği alanlar son derece geniş tutulabilmektedir. Fakat Kürt sinemasına ilişkin literatüre odaklanmadan önce, kuir bir film okuma pratiğinin izleyici ile olan bağlarını ortaya koymak yerinde olacaktır.

### **1.2.3. Özdeşleşme, Okuma ve Yorumlama Etkinliği ve İzleyicinin Konumu**

Görsel anlatılarda anlatılarla bağ kurma, karakterler üzerinden çok yönlü olarak inşa edilebilmektedir. İzleyicilerin filmlerde gördükleri karakterlerle hangi açılardan bağ kurabildikleri meselesi, hem alımlama çalışmalarının hem de aygıt kuramlarının uzun soluklu tartışmalarından biri olmuştur. Alanda kurucu metinlerin yazarı Jean-Louis Baudry (1986a, 1986b), metinlerinde seyirciyle perde arasındaki bağın nasıl kurulduğuna odaklanır. Baudry'dan etkilenen Christian Metz ise, psikanalitik teorileri kullanarak kaleme aldığı *The Imaginary Signifier* (1983) isimli kitabında sinema gösterenini, seyircinin filmle kurduğu bağları ve özdeşleşme sürecinin psikanalitik temellerini tartışır. Metz'e göre, iki türlü özdeşleşme şekli bulunur: Bunlardan ilki ve öncül olanı kamera ile olan özdeşleşmedir (s. 49). İkincil özdeşleşme de anlatıdaki

karakterlerle özdeşleşmedir (s. 54). Mary Ann Doane ise “Misrecognition and Identity” (1980) başlıklı makalesinde sinemada özdeşleşmeyi üç kategoride inceler. Doane özdeşleşmeyi, film ve izleyici arasındaki ayrılığı azaltmaya yarayan bir mekanizma olarak görür (s. 25). Ayrıca, Doane’e göre, bu özdeşleşme sınırları belirliken ve belli bir mesafe korunduğu sürece gözlemlenebilir olmaktadır. İzleyicinin karaktere ya da filme tamamen bir özdeşleşme kurduğunu varsaymak yerine; seyircinin “başka bir kişinin, durumun veya canlının yerinde olursam ne olur” gibi bir sorusundan yola çıkar (s. 25).

Bu çerçevede, Doane özdeşleşme türlerini üçe ayırır. Bunlardan ilki, bir öznenin temsili ile olan özdeşleşmedir. İkinci olarak ise, belirli nesnelere, öznelerle ve aksiyon / durumlarla olan özdeşleşmedir. Doane bu durumu şu şekilde açıklar: “Buradaki özdeşleşme bir sınıflandırma ve kategorilendirme biçimidir ve önceden bilinenin tekrarını içinde barındırır” (s. 26). Başka bir deyişle, Doane’in burada anlattığı özdeşleşme, göze “tanıdık” gelenle ve tekrarlarla kurulmuş bir bağıdır. Son olarak ise, Doane Metz’in birincil özdeşleşme olarak adlandırdığı kamera veya araçla olan özdeşleşmeyi anlatır. Doane’in söz ettiği bu üç tür, ayrılmaz şekilde birbirine bağlı gözükmektedir (s. 26). Ayrıca yazar, Metz’in kamerayla özdeşleşme fikrini şu şekilde yorumlar: “Birincil sinematik özdeşleşme yalnızca izleyicinin kamera ile özdeşleşmesine imkân sağlamaz, aynı zamanda ekranda algılanabilenin imkânları koşulunda kendisi ile olan bir özdeşleşmeye yol açar” (s. 28). Tüm bu tartışmaları Doane bir yanlış tanıma (*misrecognition*) üzerinden okur ve seyircinin özdeşleşmesinde söylemin tarihle, temsilin tanınabilirliğin sınırlarıyla ve kurgunun gerçekle karıştırıldığını, bağların bu yönden kurulduğunu belirtir (s. 28). Başka bir deyişle, Doane’in vurguladığı fikir, özdeşleşmenin ancak bir indirgeme üzerinden kurulabilmesidir. Metz’in basit ve temel bir şekilde ikiye ayırdığı bu formülü, Doane çeşitlendirerek tartışmaya açar.

Toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında ise, özdeşleşme üzerine pek çok tartışma yapılmış, film ve izleyici arasında kurulan bağların, bakan ve bakılan ikiliğinin nasıl inşa edildiği ele alınmıştır. Laura Mulvey, klasikleşmiş “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (1975) başlıklı makalesinde, sinemada seyircinin konumunu psikanalitik bir perspektifle açıklarken, tartışmaya toplumsal cinsiyet katmanını dâhil eder ve patriyarkal bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere psikanalizin politik bir silah olarak kullanılabileceği fikrinden yola çıkar. Yazar, sinemada bakışın eril olarak konumlandığını (*male gaze*) öne sürer. Mulvey, klasik Hollywood anlatılarında kadının bakılan, erkeğin ise bakan tarafta olduğunu, anlatıların bu şekilde kurulduğunu

savunur (s. 17). Bu da ataerkil düzenin içinde temsil boyutunda kadın ve erkek imgelerinin nasıl kurulduğuna dair bir düşünce üretir. Mulvey'in feminist film teorisinde kurucu bir rol üstlenen fikirleri, özellikle siyah feministler tarafından eleştirilir (Diawara, 1993; hooks, 1993; Bobo, 1995). Bu eleştiri, siyah karakterlerin ve izleyicilerin sinemada yok sayıldığı yönündedir. Örneğin, Diawara klasik Hollywood anlatılarını daha tarihsel bir şekilde inceleyerek, siyah erkek karakterlerin "daha az şekilde tehdit edici" biçimde kurulmuş olduğu yönünde fikir belirtir (s. 215). Benzer bir biçimde hooks, eleştirel siyah kadın izleyici konumunun önemini vurgularken, sinemanın her zaman bir bilinen ve baskın bakış ve biliş yöntemlerine karşı bir direniş alanı olduğunu savunur (s. 300). Siyah feminist düşünürler, bir yandan ekranda gördükleri siyah temsilini sorunlu bulurken, diğer yandan da siyah kadın izleyicilerin karşıt okuma yapma potansiyellerini orataya koyarlar.

Özdeşleşme, toplumsal cinsiyeti de aşan, çok boyutlu tarihsel bir süreç olarak görülebilir. İzleyicinin yaşı, bedensel yeterlilikleri (*ability*), ırkı, cinsiyeti, toplumsal cinsiyeti, dini ve dili; filmin okumasını çeşitlendiren birkaç konum olarak ele alınabilmektedir. Hem bakışın hem de izleyici konumunun sabitlenebilir şeyler olmadığını savunan film kuramcıları da vardır. Örneğin; Miriam Hansen, *Babel and Babylon* (1991) isimli kitabında, erken dönem Amerikan sessiz filmlerinde seyirin ve izleyicinin sinemada nasıl kurulduğunu incelerken, bir yandan da kamusal alan ve toplumsal cinsiyet konularını ele alır. Hansen incelediği filmlerde kadın seyircinin feminen bir erkek görüntüsüyle "transseksüel bir özdeşleşme" kurduğunu belirtir (s. 287). Bu türden bir özdeşleşme, basit bir şekilde karşı cinsten bir karakterle özdeşleşerek cinsiyet sınırlarını aşmak değildir. Aksine, seyircideki "arta kalan belirsizlik" (*residual ambiguity*) ile filmdeki erkek karakterin feminenliği arasında bir etkileşim vardır (s. 287). Hansen, kadın izleyicinin feminist film kuramlarında konumlandırılmasını zorlu bulur ve belli olguları yeniden sorunsallaştırır. Bunların içinde istikrarsızlık, hareketlilik ve çeşitlilik bulunur. Hansen bu olgulara zamansallık ve geçiciliği de ekler. Bu çerçevede, öznelerin yalnızca ideolojiyle şekillendiği fikri karmaşıklaşır. Özdeşleşme meselesini Hansen şu şekilde açıklar: "Özdeşleşme konusu, aynı zamanda izleyicinin hangi parçalarının bir araya nasıl geldiği, bilinçli ya da bilinçdışı hafıza ve fantezinin hangi katmanlarının harekete geçirildiği ve izleyiciler / araştırmacılar olarak bu deneyimi nasıl yorumlamayı seçtiğimiz sorusudur" (s. 280). Hansen, sinemada seyirciyi konumlandırırken öznenin parçalılığını, geçmiş deneyimlerini ve bunların nasıl yorumlanacağını göz önünde bulundurur. Böylelikle,

izleyici çok boyutlu ve parçalı bir biçimde ele alınarak, tarihsel ve bir yandan da geçici olarak konumlandırılır.

Benzer bir şekilde, Chris Straayer'ın *Deviant Eyes, Deviant Bodies* (1996) isimli kitabı, izleyicinin konumlandırılması ile ilgili kuir bir perspektif sunar. Feminist film kuramının sorduğu "bakış erkeğe mi aittir?" sorusuna, yeni sorular ekler: "Bakış heteroseksüel midir? İzleyici heteroseksüel pozisyona uymakla yükümlü müdür? [...] Bakma sürecinde sapmaları kabul etmenin yansımaları nelerdir?" (s. 3). Straayer, özellikle kadın izleyici konumuna lezbiyen izleyicileri dâhil ederek, tartışmayı çoğullaştırır. Lezbiyen izleyiciler, metin içindeki ve metin / izleyici arasındaki çelişkilerden, aynı zamanda başka türlü bir özdeşleşme ve görmede ısrar eden bir konumdan inşa edilmiştir (s. 10). Başka deyişle, izleyicinin konumu, metnin ana akım okumasına karşı gelerek, metnin içindeki çelişkilerden yeni bir yorumlama pratiği üretebilmektedir. Straayer'a göre, kuir bedenler, temsil edilememekle ilgilenmez, aksine halihazırda var olan temsilleri reddeder, böylelikle de kendi anlamlarını kurar (s. 6). Hem Hansen, hem de Straayer, bakış üzerine yapılan tartışmalardaki boşluklara, göz ardı edilen farklı okuma konumlarına dikkat çeker.

Kuir bir izleme deneyiminin ne olduğuna dair kuramsal bir çerçeve çizen Caroline Evans ve Lorraine Gamman, "Reviewing Queer Viewing" (2004) başlıklı makalede, daha önceki *gaze* / görme biçimlerinin tek boyutluluğunu eleştirir (s. 209). Zamanın görsel ikonografisinin daha katmanlı ve çetrefilli olduğunu öne süren Evans ve Gamman, Laura Mulvey'in klasikleşmiş eril bakış üzerine yazdıklarına, gey-lezbiyen izleyicilerin yorumlarını ve arzularını da ekler. Yazarlar sinemada kuir izleyici ve filmlerin toplumsal cinsiyet karmaşası durumu yarattığını belirtir (s. 209). Çünkü kuir bir çerçevede kadın – erkek arasındaki keskin ayrımın zayıf olması nedeniyle, filmlerde karmaşanın yaratılması ve filmlerin kuir okumalara imkân sağlaması daha olasıdır. Kültürel kodların çağırılma (*interpellation*), özdeşleşme ve dikizleme (*voyeurism*) üzerinden işlediğini belirten yazarlar, özne yapı sökümüne uğratılabiliyorsa, onun izleme / okuma konumlarının da aynı şekilde yapı sökümüne uğratılabileceğini, dolayısıyla metnin de anlamının buna göre şekilleneceğini söylerler. Evans ve Gamman'ın vurguladığı bir diğer fikirse, heteroseksüel özne konumlarının da en az homoseksüel ve lezbiyen öznellikler kadar yapay ve akışkan olduğudur (s. 215). Başka deyişle, heteronormativenin doğal olarak kodladığı heteroseksüel edimler de, en az kuir öznellikler kadar değişkendir. Böyle bir bakış açısı, filmlerin izleyici ile olan bağlantısına zamansallık, mekansallık ve tarihsellik gibi değişkenleri eklemeyi gerekli kılmaktadır.



Yukarıda kısaca değinildiği üzere, sinemada seyircinin filmlerle kurduğu bağlar çoklu yoruma açık olmakla birlikte, bu bağların açıklanması yalnızca teorik olarak ele alınmıştır. Kültürel çalışmalar, izleyicilikle ilgili meselelere tarihsel, toplumsal ve kültürel değişkenleri de etkileyecek, alımlama kuramlarını çeşitlendirir. Bu çalışmada da izleyicilerle ilgili öne sürülen bakış, görüşmecileri kültürel bir bağlama oturtarak onların Kürt sinemasına dair yorumlarını belirli bir mekân ve zaman çerçevesinde incelemektir.

## 2. BÖLÜM: KÜRT SİNEMASI VE ALİ KEMAL ÇINAR FİLMLERİ

### 2.1. KAMERA İLE KARŞI-TARİH YAZIMI: KÜRT SİNEMASI TARTIŞMALARINA GENEL BİR BAKIŞ

Giriş bölümünde, Kürt sineması tartışmalarının oluşmaya başladığı dönemlerde, bu sinema geleneğinin nasıl tanımlandığına kısaca değinilmiştir. Kürt sinemasına ilişkin olarak 2000'li yıllardaki tartışmalara bakıldığında, birçok farklı meselenin vurgulandığı, Kürt kimliğinin çeşitli boyutlarının ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Bu çeşitli unsurlar Kürt sinemasının ne kadar çeşitli yollardan ele alınabileceğini göstermekte ve bu da çok boyutlu bir tartışma başlatma olanağını sunmaktadır.

Devrim Kılıç diaspora çalışmalarında da bahsi geçen “sürgün sineması” tanımıyla Kürt filmlerini çerçeveler: “Kürt yönetmenler, filmlerinde, tıpkı sürgünde yaşayan başka milletlerden yönetmenler gibi, ülkeleriyle kültürlerini belirli imgeler ve sembollerle resmeder. Kürt filmlerinin birçoğunda karşımıza çıkan sınır olgusu, dağ, kar, doğal hayat görüntüleri ve müzik gibi öğeler sürgün sinemasına işaret eder” (Kılıç, 2017, s. 15). Kılıç'ın tanımı, Kürt yönetmenlerin tercih ettiği sinemasal öğelerin kültürel referanslarını vurgular. Aynı zamanda, kullanılan imge ve sesler Kürt kültürüne yapılan göndermelerdir. Özellikle doğdukları coğrafyadan sürgün edilmiş ya da kendi isteğiyle göç etmiş yönetmenlerin çektiği filmler, bir nevi sürgündeki insanların kendi ülkelerine uzaktan bakışını yansıtır. Engin Sustam, Kılıç'ın bahsettiği dağ imgesini, Kürtlerin özgürlük mücadelesi ile birlikte okuyarak tanımın içeriğini zenginleştirir:

Dağ, kent boşlukları (*urban interstice*) ve kır imgeleri, Kürt sinemasında önemli bir coğrafi simgelerdir. Kürtlerin dağ ve kıra yönelik sanatsal müdahalesi, sadece bir manzaranın görünürlüğü veya imgenin yoğunluğuyla alakalı değil, ya da devletsiz bir toplumun siyasal parçalanmışlık geleneğinden kaynaklı olarak da değil, Kürt sinemasında ‘dağ veya kır’ imgesi özgürleşmenin ve politik bir uzamın anlatısıdır. [...] Sinema, dağın algılanması değildir; dağların ve kırın direniş ya da hayatta kalma yerleri haline geldiği bir özgürleşme alanı üretir. Bundan dolayı, Kürt sinemasında dağ, onu bir bütün olarak kavramak için, karakterleri çerçevelenmiş; hafıza, kaçış, sığınak ve direniş alanı olarak uzamda peyzajın olduğu genel bir çekime ihtiyaç duyar (Sustam, 2022, s. 23-24).

Kılıç ve Sustam'ın dağ ve kır imgeleri okumaları birlikte ele alındığında denilebilir ki Kürt yönetmenler bir yandan kültürleri ile olan bağlarını görselleştirirken, bir yandan da

belirli imgelerle özgürlük arayışı içerisine girerler<sup>17</sup>. Doğa; sınırlardan, baskılardan ve kategorilerden kaçmaya çalışmanın bir alanı olarak kendisine yer edinmektedir. Özgür Çiçek ise, Kürt sinemasını Gilles Deleuze'un minör edebiyat üzerine düşüncelerinden esinlenerek "oluş" (*becoming*) sineması olarak ele alır: "Kürt sinemasında zaman kavramı anlatının zamanını aşar ve Türkiye'deki Kürt yaşamının temsil edilmeyen tarihi için arşiv potansiyelini taşır, bu da belgesel ve kurgu ya da anlatı ve 'tarih' arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaktadır" (Çiçek, 2011, s. 1). Çiçek'e göre, Kürt filmleri kendi tarihlerini yazdıkları için de süregelen bir kimlik oluşumunu vurgulamaktadır. Daha sonraki çalışmalarında Çiçek, Kürt sinemasını Yılmaz Güney'in yaşamından hareketle ve Güney'in hapisanede yazdığı ve oluşturduğu filmlerden de esinlenerek "mahpusluk sineması" olarak da tarif eder: "Mahpusluk, sinema üretiminin her ya da herhangi bir aşamasında, yani düşünmeye, fikre, hikâyeye, karakterlere, dile, sese, temsile dayatılmış kalıplar / hücrelerdir. Kalıpların yıkıldığı ya da hiçe sayıldığı durumlarda sansüre, gözaltına alınmaya, yönetmenin kendini hapisanede, demir parmaklıkların ardında bulunduğu durumlara yol açması tehdididir" (Çiçek, 2016, s. 93-94). Mahpusluk yalnızca fiziksel bir mekân olarak değil, aynı zamanda temsilin ve film üretme pratiklerinin sınırlandırılması ve denetlenmesi anlamını da taşımaktadır. Başka bir deyişle, Kürtçe film üretilmek istendiğinde, yönetmenlerin önünde üretim ve dağıtım ile ilgili sorunlar baş gösterebilmektedir; bu durum da mahkûmiyet olgusunun sadece düz anlamında değil, aynı zamanda sosyo-ekonomik boyutlarıyla da düşünülmesi gerektiğini vurgular.

Çiçek, makalenin ilerleyen bölümünde, Kürt sinemasının alımlanışının her daim politikayla iç içe olduğunu savunur. Kürt sineması Yılmaz Güney'den beri yalnızca sanatsal değer çerçevesinde ele alınmamış, her zaman politika ile bağlarını zorunlu olarak sürdürmüştür (s. 97). Yazara göre, bu durum Kürt sinemasının yazılı bir arşive sahip olmamasından ve Kürt halkının kendi geçmişini anlatamamasından kaynaklanırken, filmler burada "kurgusal arşiv" konumundadır (s. 97). Resmî tarih anlatılarına karşıt bir söylemin yer aldığı Kürt filmleri ile politika arasındaki bağı Çiçek şu şekilde detaylandırır:

Kürt filmleri, ulus/devletin kahramanlıkla dolu ulusal tarihinde yer almayan bir 'karşı tarihi' temsil eder niteliktedir. Kürt halkının devletin tuttuğu yazılı kaynaklarda ve arşivlerde belgelenmemiş tarihi, Kürt belgesellerinde

<sup>17</sup> Sustam burada, dağ imgelerinin bulunduğu filmlere *Dema Hespên Serxweş* (2000), *Dengê Bavê Min* (2012) ya da *Were Dengê Min* (2014) örneklerini verir. Benzer şekilde, doğanın ön planda olduğu bir belgesel olarak *Sidik and the Panther* (2019) örnek olarak gösterilebilir.

tanıklıkların ifadeleriyle ve kameranın şahitliğiyle görsel bir belgeye dönüşür. Ana akım medyada temsil edilmeyen ve devlet arşivlerinde yer almayan bu gerçeklikler sinema yoluyla dolaşıma girince elbette devletin ilk tepkisi bu sinemayı sansürlemek, filmlerin ulusal ve uluslararası gösteriminin önüne geçmek ve gerekirse yönetmenleri gözaltına almak olacaktır. Ulus/devletin “büyük anlatı”sında yer almayan bu karşı tarih filmlerle dolaşıma girince devletin dayandığı tarihi temeller sarsılmaktadır. Ancak ne zamanki Kürt filmleri ‘kurmaca’ etiketiyle dolaşıma girer, o zaman bir nebze de olsa Kürt sineması üstündeki bu baskı azalır (Çiçek, 2016, s. 97).

Hem oluş hem de mahpusluk kavramları ışığında yapılan tanımlamalara bakıldığında Çiçek’in Kürt sinemasının iki yönünün altını çizdiği görülür: Kürt sineması yalnızca kurgusal bir boyutta hikâye anlatımına değil, aynı zamanda tarih yazımında sistematik olarak yok sayılmış bir halkın karşı-tarihini oluşturmasına da hizmet etmektedir. Mahpusluk tanımı baskı rejiminin hüküm sürdüğü zamanlarda sanat üretiminin zorluklarına da referansta bulunmaktadır. Irksallaştırılmış bedenlerin görselleştirilmesi ve temsili açısından, Kürt sineması tanımının içinde yer alan filmler bir tür arşiv ve hafıza görevi taşımaktadır. Çiçek’in tanımları bir açıdan, Kürt sinemasının politik ve öteki kimliği ile bağlantılı yönlerini ön plana çıkarmaktadır.

Suncem Koçer ise Kürt sinemasını “[u]lusaşırı bir alanda ortaya çıkan uluslaşma sineması” (Koçer, 2016, s. 295) tanımı çerçevesinde ele alır. Buna göre ulusal olarak tanımlanan tüm kültürel mirasın nesilden nesile aktarılması ve aynı zamanda devlet aygıtının bir ulusu oluşturmadaki bağlayıcı rolü Kürtler için geçerli değildir. Yazarın düşüncesinde, Kürtlerin sanatsal üretimlerinde devlet desteğinin eksikliği, bu sinemanın farklı coğrafyalarda filizlenmesine neden olmuştur. Bu sebeple, Kürt sineması tarihsel olarak uluslaşma arzusunun bir tahayyülü olarak da okunabilmektedir. Kültürel üretimlerin ulus-devlet eliyle gelenekselleştirilmesi, Kürt sineması için geçerli olmamaktadır. Diasporada yaşayan Kürt film yapımcıları, ulusötesi bir coğrafyada Kürt kimliğini oluşturur. Ayrıca, Delal İpek de Kürt sinemasını “tanıklıklar sineması” (2016, s. 340) çerçevesinde değerlendirerek tanımını şu şekilde açıklar: “Kürt sineması, tanıklık kavramıyla beraber, geçmişle yüzleşme, bellek, sözlü tarih, hatırlama pratikleri gibi tartışmaları da güçlendiren, yeni yol ve yöntemler sunan bir konumda yer almaktadır” (s. 340). İpek’in altını çizdiği hatırlama kavramı, Çiçek’in sözünü ettiği karşı-tarih ve Koçer’in kullandığı uluslaşma tanımlamalarıyla bir bütün oluşturmaktadır. Kürt sineması kamera ile bir ulusun karşı-hafızasını kurmaya çalışır, bu yolla da kendi ulusunu hayal edebilme, onun kimliğini oluşturma, değiştirme ve dönüştürme misyonlarını üstlenir. İpek, Çiçek ve Koçer tarihsellik açısından paralel bir noktada durarak, filmleri geçmişe yönelik bir arşiv ve bellek kaydı olarak okurlar.

Tüm bu tanımlamalara bakıldığında, Kürt sinemasının sınırlarının çizilmesinde birkaç niteliğin öne çıktığı görülür: Kılıç (2017) filmlerdeki görsel – işitsel hafızanın kültürel göndermelerinden yararlanırken, Çiçek (2011, 2016) her iki tanımında sinemanın politik yönünün ve karşı-tarih oluşturma potansiyelinin altını çizer. Kürtlerin devletsiz bir ulus olmasından yola çıkan Koçer (2016) de uluslaşmayı ulusötesi bir bağlamda konumlandırır. “Sürgün”, “oluş”, “mahpusluk”, “ulusötesi bir alanda uluslaşma” ve “tanıklıklar” ifadelerinin hepsi, Kürt sinemasının belirgin bir yönünü vurgulayarak, onu çok katmanlı bir hale getirmektedir. Tanımlamalarda farklı unsurlar öne çıkıyor olsa da tamamı Kürt sinemasını politik olandan ayrı düşünmenin imkânsızlığında birleşmektedir.

Kürt sinemasının özelliklerinin neler olabileceği de ayrı bir sorudur. Suncem Koçer, hem Londra Kürt Filmleri Festivali direktörü Mustafa Gündoğdu gibi isimlerle görüşme yapmış, hem de birçok film gösterimi ve panel sonrasında özellikle katılımcıların yorumlarına odaklanmıştır. Buna göre Koçer, Kürt sinemasının sınırlarını çizebilecek üç temel özellik sunmuştur. Bunlardan ilki, “yönetmenin etnik kimliğidir. Bir filmin Kürt filmi olabilmesi için filmin yönetmeninin Kürt olması gereklidir. Ancak, yönetmenin Kürt olması yeterli görülmemektedir” (Koçer, 2016, s. 299). Yönetmenin Kürt olmasının yeterli bir özellik olmamasının nedeni, filmde Kürtlere dair üretilen sözlerin devlet ideolojisiyle benzer olmaması gerektiğine yapılan vurgudur. Yani, devletin bir kimliğe dair ürettiği ayrıştırmacı, ırkçı ve asimile etmeye yönelik sözler, filmlerin içinde yer almamalıdır. Koçer’in sunduğu özelliklerden ikincisi, “filmin konusu ve Kürtlerin filmde nasıl temsil edildiğidir. Burada Türkiye sinemasında Kürtlerin cahil, köylü ve ilkel bir topluluk olarak temsil edilmiş olmasına sıklıkla referans verilmekte ve bu temsilleri içeren filmler janrdan dışlanmaktadır” (Koçer, 2016, s. 300). Benzer bir fikir olarak, Müslüm Yücel’in *Türk Sinemasında Kürtler* (2008) ve Sebahattin Şen’in *Gemideki Hayalet* (2019) isimli kitapları, Türk sinemasında Kürtlerin tarihsel siyasi iklime göre şekillenen temsillerine odaklanmaktadır. Özellikle Şen’in 60’lardan başlayarak günümüze kadar gelen kapsamlı araştırmasında, Türk ve Kürt kimliklerinin aralarındaki hiyerarşik yapıların / düzensizliklerin nasıl oluştuğuna dikkat çekilmektedir:

Türk sineması *Kürtlüğün üretildiği* ve Türkiye’nin Batısına sunulduğu bir tür fabrikadır. Türklüğün toplumsal bilinçdışının fantazmatik fabrikası olarak Türkiye sinemasının Kürtlük kurguları aynı zamanda Türklüğün kendini nasıl gördüğünü de gösteriyor. ‘Doğu’ hammaddesine ilgisini her daim sürdürmüş olan bu fabrikada üretilen Kürtlük her türlü anormalliğin cisimleşmiş bedenidir (Şen, 2019, s. 210).

Bu bağlamda, Kürtlerin ‘norm-dışı’ olarak kodlandığı filmleri Kürt sinemasına dâhil etmek mümkün değildir. Koçer’in sıraladığı özelliklere dönüldüğünde, filmin konuşma

dili de Kürt sinemasının çerçevesini belirler ve “Kürt sinemasının söylem mekânlarında hemen tüm tartışmalarda açılan bir başlıktır” (Koçer, 2016, s. 307). Kısacası, yönetmenin etnik kimliği, filmin konusu, Kürtlerin filmde nasıl temsil edildiği ve film dilinin Kürtçe olması gibi temel başlıklar, Kürt sinemasını çerçevelemektedir. İlerleyen bölümlerde Ali Kemal Çınar filmlerine odaklanılırken, burada anılan neredeyse tüm tanımlamaların ve özelliklerin iç içe geçtiği ve hatta belki de birbirinin yerine kullanılabileceği görülecektir. Bu yönüyle Kürt sinemasından söz ederken, çok boyutlu ve kapsayıcı bir film üretim pratiğinin altının çizildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Kürt sinemasının anlamlandırılması ve sınıflandırılması ile ilgili çalışmalar yapan başka bir akademisyen ise Kevin Smets'tir. Yazarın “Cinemas of Conflict” (2015) başlıklı makalesi, Kürt sinemasının örneklerinden yararlanarak, “aksanlı” sinema ya da “sürgün” sineması yerine, “çatışma” sineması kavramıyla filmleri tarif eder. Bu makalede Smets dört ana başlık kullanır. “Savaş”, “madun”, “insan hakları” ve “kayıtsızlık” (*indifference*) başlıkları altında topladığı filmlerde, çatışmanın ve şiddetin yoğunluğunu göz önünde bulundurur. Smets çatışmanın en yoğun ve kuvvetli olarak görüldüğü “savaş” sinemasına Halil Dağ'ın *Berîtan* (2006) filmini örnek verir. Film, Kürt coğrafyasındaki gerillaların hayatlarına odaklanır. Amatör, son derece açık ve militarist görüntülerin ön planda tutulduğu bu filmde hareketle, Smets yönetmenler için bazen filmlerin yalnızca sanat üretmekten çok daha fazla anlam taşıdığını belirtir (s. 2444). Ayrıca Smets, “madun” sinemasına *İki Dil Bir Bavul* (Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy, 2008) filmini örnek gösterir. Özellikle Kürtlerin devlet ile yaşadıkları çatışmalardan dolayı, en çeşitli ve en çok üretimin olduğu alanın madun sineması olduğunu söyler (s. 2449). Öte yandan müzakerelerin edildiği, insan haklarının tartışıldığı görece objektif filmlerin oluşturduğu alan “insan hakları” sineması bölümünde ele alınır. *Close-up Kurdistan* (Yüksel Yavuz, 2007) ve *The Beekeeper* (Mano Khalil, 2013) filmleri buna örnek olarak gösterilir ve filmlerdeki öznelere daha çok insan hakkı temelli bir yaklaşım söz konusudur; bu da yukarıdaki savaş ve madun sinemaları alanına daha derinlikli bir katkı sağlar (s. 2447). Dördüncü olarak, bazı filmler ise tüm olan bitene kayıtsız kalır, çatışmaların merkezinden uzaklaşır. Bazen burada bir yok sayma, bazen de çatışmaların sonraki zamanlarda oluşabilecek etkilerine odaklanılır. Smets “kayıtsızlık” sineması olarak adlandırdığı bu alt başlıkta *Triage* (Danis Tanovic, 2009) filmini ele alır. Yazar filmin post travmatik stres bozukluğuna odaklandığını, çatışmaları merkeze almadığını söyler.

Kuir sinema tartışmalarıyla birlikte ele alınan Üçüncü Sinema akımı Smets'in makalesinde Kürt sineması çerçevesinde yerini bulur. Smets'e göre, diaspora ve sürgün çalışmalarında Kürt sineması "aksanlı" sinema kavramıyla açıklanır. Ancak Smets, bu terimin Kürt filmlerini yeterince açıklamadığını savunur. Onun yerine, yazar Üçüncü Sinema geleneğinin baskın etkilerinin görüldüğünü şu sözlerle açıklar:

[...] aksanlı sinema, Üçüncü Sinema'dan daha "yerleşiktir" (*situated*) ve daha az polemik üretir, çünkü Üçüncü Sinema, sınıflar arasındaki silahlı bir mücadeleye odaklanır. Buna karşılık, aksanlı sinema, esas olarak söylemsel ve göstergebilimsel bir mücadele etrafında şekillenir. Günümüzde, Üçüncü Sinema kavramı, kısmen aksanlı sinema çerçevesinin popüleritesi nedeniyle biraz köşeye itilmiştir. Bununla birlikte, burada incelenen zorlu çatışmaların şiddetli karakteri nedeniyle, Üçüncü Sinema'nın çatışma ve sinema arasındaki ilişki üzerine düşünmek için değerli bir başlangıç noktası sunduğuna inanıyorum (Smets, 2015, s. 2439).

Smets'e göre, Kürt sineması incelenirken, Kürt toplumsal hareketinin varlığı ve etkileri de göz ardı edilmemelidir. Yalnızca diasporadan çıkan ve çokkültürlü olarak ele alınabilen Kürt sinemasını açıklamak için Üçüncü Sinema geleneği daha kapsayıcı görünmektedir. Yazar, Kürt filmlerini çeşitli özelliklerine göre sınıflandırarak, onları daha büyük global bir anti-kapitalist mücadele geleneği içerisine yerleştirir. Yukarıda kuir sinemanın da Üçüncü Sinema ile olan kesişimine baktığımızda denilebilir ki hem kuir hem Kürt sineması gelenekleri birbiriyle konuşabilecek alanlar açma potansiyeline sahiptir.

Güncel birkaç tartışmaya bakıldığında ise, Kürt sinemasının ulusötesi diğer sinema gelenekleriyle benzerlik gösterdiği görülecektir. Sinemanın daha kapsayıcı olan tarafları, üretim ve dağıtım pratikleri ve Kürt sinemasının geleceğiyle ilgili görüşler de son dönem tartışmalara eklenmiştir. Örneğin, Özgür Çiçek ve Tebessüm Yılmaz'ın Kürt sineması tanımları, filmlerin deneysel yönünü vurgular. Çiçek'in Kürt sinemasının çok yönlülüğüne ilişkin düşünceleri şöyledir:

Kürt Sineması politik bir sinemadır ve Kürt halkının belleğinde tuttuğu tarihi ve tanıklıkları dolaşıma sokan bir sinemadır. Bunların yanı sıra sürekli yeni türler deneyen ve bu deneysel ruh dönüşüm içinde olan bir sinemadır. Yani belgesel ve kurmaca, politik ve kişisel, *auteur* ve amatör, bellek ve tarih, içeride ve dışarıda, fantastik ve gerçeklik arasında gidip gelen bir akışkanlıkta, teorik sınırlara ve kalıplara direnen bir sinemadan bahsediyoruz (Çiçek, 2020, s. 37).

Çiçek bu tanımıyla, Kürt sinemasını ikilikleri aşan bir noktada konumlandırır. Politik duruşu, deneyselliği, bellek kaydı ve kalıplara direnmesiyle Kürt sinemasını akışkan olarak ele almayı da mümkün kılar. Ayrıca, Tebessüm Yılmaz "Hakikat ve Adalet Arayışında Bir İmkân Olarak Kürt Sineması: Feminist Perspektifler" (2020) başlıklı makalesinde, Kürt sinemasının kesişimsel bir mücadele alanı ve ortak bir geleceğin

kurulmasında kitleler arasındaki barış üretimine de katkı sunabileceğine dair yorumlarda bulunur. Yılmaz'a göre, Kürt sineması bir dayanışma ve direniş çağrısıdır:

Dahası Kürt sineması yalnızca Kürtlere yönelik devlet şiddetine tanıklık etmemizi sağlamıyor, kadınlara, çocuklara, LGBTİ+'lara, Ermenilere, Alevilere ve nice farklı gruba yönelik devlet şiddetine ya da devletin cezasız bırakarak desteklediği diğer şiddet biçimlerine dair de bir farkındalık yaratma ve refleks geliştirme imkânı sunuyor. Varlığı, kimliği, dili, kültürü inkâr edilen Kürtlerin yalnızca bir avuç insan hakları savunucusunu değil, sorunun kaynağı ya da şiddetin iştirakçisi olarak da görülebilecek bir kitleyi muhattap alması aynı zamanda ortak bir gelecek tahayyülünün varlığına delalet. Dolayısıyla Kürt sinemasını, kendini anlatma ihtiyacının yanı sıra halklara yönelik bir dayanışma ve kolektif direniş çağrısı olarak da görebiliriz (Yılmaz, 2020, s. 233).

Çiçek'in tanımı Kürt sinemasının deneysel ve etiketlemelere direnen yanını gösterirken, Yılmaz'ın tanımı filmlerin çeşitli dezavantajlı gruplarla ortaklık kuran yanını ele alır. Kürt sinemasının geleceğinden bahsederken, türlü ortaklıkların kurulması önemli hâle gelir. Bu ortaklıklar, kuir sinema tartışmalarında Ruby B. Rich'in (2021) de değindiği gibi, film üretimlerinin günümüzde artan faşizme karşı direnmesiyle kurulabilir. Ortak bir istişare alanı, sadece sinema tartışmalarını etkilemekle kalmayıp, kuir ve Kürt kimliklere ilişkin söylemleri de dönüştürebilme potansiyeline sahip görünmektedir. Engin Sustam bu değişimleri, ortaklıkları ve yoldaşlığı Kürt kimliğini de değiştirip dönüştürebilecek, Kürt politikalarını da etkileyebilecek bir potansiyel olarak okur:

Sanatsal ve kültürel eserlerin ele aldığı toplumsal temalar, mikro ve makro tarih yazımında kendi zamansallıklarının dilinde arşivlenir. Söz konusu olan sadece Kürt toplumsal ve siyasal alanında bir toplumsal devrim değil, yaşamın kendisinin yanı sıra kültürel ve sanatsal alanı da içine alan genel bir moleküler devrimdir. Bu gerçeklik, kurumsal yaşamın hayaleti etrafında sarılırken, moleküler devrime özgü ayaklanma günlük yaşama yerleşir ve alternatif özgürleştirici alanların (kadın hareketleri, LGBTİQ, ekoloji, çocukluk travmaları, değişim vb.) önünü açmak için aktif olarak bir konum inşa eden politik bir alanın görsel yönü olarak hareket eder (Sustam, 2021, s. 790).

Çiçek, Yılmaz ve Sustam'ın fikirleri birlikte düşünüldüğünde, kimliğin kuruluşu ve sanat üretimi arasındaki bağlar hakkında bazı düşünceler ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilkinde göre, kalıplara direnen bir sinema, öteki öznelerle ortaklıklar kurabilir, hatta belki de bu ortaklıkların kurulması zaruridir. Kürt sinemasının deneysel, belirsiz ve tanımsız bırakılan yönleri, bu ortaklığı kurabilecek kapasitededir. Ayrıca, ötekiyle karşılaşmak, onun ürettiği metinleri perdede görebilmek ve onunla duygudaşlık kurabilmek için, Kürt sineması sadece etnisite üzerinden değil, diğer kimlikler üzerinden şekillendirmeye de müsaittir. Yazarların öngördükleri durumlar, Kürt kimliğini (neredeyse her kimlik gibi) de devinimsel süreç içinde kaçınılmaz bir şekilde değişime uğratacaktır.



Kuir sinemada da tartışılan “kusurlu sinema” (*flawed cinema*) anlayışı, Kürt sineması çerçevesinde de Üçüncü Sinema geleneği ile birlikte ele alınır. Üçüncü Sinema geleneğinin temel metinlerinden olan Julio García Espinosa’ın 1969’da kaleme aldığı, “Kusurlu Bir Sinema İçin” (1979) başlıklı manifestosuna göre, dezavantajlı coğrafyalardaki film üreticilerinin, Hollywood veya Avrupa sanat sinemasındaki kusursuzluğa ve teknik olanaklara ulaşması mümkün görülmemektedir. Bunun yerine, kusurlu bir sinema anlayışını kabul etmek, izleyiciyi bu sinema içinde daha fazla rol alan bir yerde konumlandırmak kusursuz bir sinema anlayışına da karşı çıkmaktır. Kusurlu bir yöntemle filme alınmış imgenin politik göndermeleri ve dolaşım alanları, gelenekselleşmiş film gösterim mecralarından ve seyirci deneyimlerinden ayrılabilir.

Yönetmen Hito Steyerl’in<sup>18</sup> 2009’da kaleme aldığı “Düşük Çözünürlüğü Savunmak” (2021) başlıklı denemesi, düşük kaliteli görüntüyü telifsiz, kolayca ve sınırsızca yeniden üretilebilir ve dolaşıma sokulabilir, bu yolla da farklı politik imkânları tetikleyebilir bir fikir olarak inceler. Steyerl’in metni, aynı zamanda bu türden düşük çözünürlüklü imgelerin kusurlu sinema ile olan bağlarını açığa çıkarır. Steyerl, ikisi arasındaki etkileşimi şu şekilde açıklar: “Düşük kaliteli görüntülerin ekonomisi gibi, kusurlu sinema da yaratıcı ve seyirci arasındaki ayrımı azaltır ve yaşam ile sanatı kaynaştırır. En önemlisi, görselliğinin kararlılıkla tehlikeye atılmış olmasıdır: Kusurlu sinema, bulanıktır, amatördür ve yapaylıkla doludur” (Steyerl, 2021). İmgelerin ekonomik gücünü vurgulayan bu yorum, her iki düşünceyi ortaklaştırarak, gündelik hayat ile sanat üretimini ve deneyimlerini iç içe geçirir. Bu yöntemle de sanat üretiminin ekonomik boyutlarını gün yüzüne çıkarır ve filmlerin yapım koşullarına farklı bir boyut kazandırır. Sibel Tekin’in Türkçe’ye “çamur görüntü” (*poor image*) olarak kazandırdığı bu kavram tartışılırken, bir yandan ulusal sinemanın film bütçeleri ile ilişkisi burada belirginleşir. Alper Şen’in “Çamur Görüntü Savunması” (2023) başlıklı yazısında, “çamur görüntü” ile ulusal olana karşıtlık şu şekilde değerlendirilir:

Çamur görüntü, aslında görüntü kalitesinden çok kurumsal-ulusal beklentiyle uyumsuz bir görüntü sunmakla alakalı [...]. Ulusal tahayyülle uyuşmayan görüntülerin çoğu sahiden de kötü ve kalitesiz olabilir çünkü bu görüntüleri almayı göze alanların arkasında devlet-sermaye desteği yoktur, dolayısıyla ekipmanları “iyi görüntü”ye izin vermez ama tam da arkalarında devlet-sermaye

<sup>18</sup> Aynı zamanda Steyerl, *November* (2004) isimli deneme-filminde, en yakın arkadaşı Andrea Wolf’un Kürt hareketine katıldığı bir anlatıya odaklanır. Kürt sinemasındaki imgelerin arşiv değerini Bahar Şimşek (2021) ayrıntılı bir biçimde ele alır.

desteği olmadığı için oradadırlar zaten, o gerçekliğe bu sayede bakabiliyorlardır (Şen, 2023).

Başka bir deyişle, kalitesiz / çamur görüntü yalnızca görüntü kalitesi üzerinden bir tartışmayla açıklanamaz. Aksine, bu görüntülerin dolaşımının ekonomisi ve herhangi bir kimliğe bağlı kalmayışları, onların gerçellikle olan ilişkisini tekrar düzenleyebilir.

Öte yandan, Steyerl kusurlu sinema tanımlamaları ile düşük kaliteli görüntüleri birlikte düşünürken, güncel dönemde ikisi arasındaki bir farka dikkat çeker. Bir yandan düşük kaliteli görüntüler dünya çapında dolaşım ve yeniden üretim imkânı sağlarken, bir yandan da bu imkânlar sadece politik amaçlar taşıyabilmektedir. Yazara göre, bu hızlı üretim ve tüketim ağlarına, nefret söylemi, spam ve diğer işe yaramaz imgeler de kolaylıkla sızabilmektedir (Steyerl, 2021). Bu bağlamda, Steyerl düşük çözünürlüklü görüntülerin hakikate dair alternatif üretimler yaratabileceğini savunsa da başka bir açıdan bu görüntülerin dolaşımında her zaman bir nefret söylemi riski bulunmaktadır.

Üçüncü Sinema, kusurlu sinema ve düşük çözünürlüklü görüntü tartışmalarının bir arada düşünölebileceği bir alan olarak Kürt sineması, tartışmaları somut bir düzlemde konumlandırmak için de elverişlidir. Kürt sinemasının Üçüncü Sinema ile olan ilişkisi genellikle Yılmaz Güney filmleri üzerinden ele alınmıştır (Kazan, 2017; Kaplan, 2018; Yıldız, 2019; Yetimova, 2021). Daha güncel tartışmalarda, Kürt sinemasının Üçüncü Sinema ile olan bağlantılarının belgesel film türü içinden ve toplumsal hareketlerin medyaya yansması üzerinden değerlendirilmesi mümkündür. Örneğin; Kürt sinemasında düşük çözünürlüklü görüntü tartışmalarını daha kapsamlı bir yerden ele alan Bahar Şimşek'in "A Cinematography of Kurdishness: Identity, Industry and Resistance" (2021) başlıklı makalesinde, Kürt yönetmenlerin film üretimi, film endüstrisinde nasıl bir yer açtıkları ve Kürt hareketinin film ve belgesel üretme pratiklerini nasıl etkilediği tartışmaya açılır. Şimşek'in Kürt sinemasında üretilen ve yukarıda da kısaca tartışılan "kusurlu sinema" (*imperfect cinema*) anlayışıyla, kuir sinema bölümünde tartışılan Leung'un "kusurlu sinema" (*flawed cinema*) kavramı benzerlik göstermektedir. Şimşek sinema endüstrilerinin yüksek çözünürlüklü görüntü takıntılarını şu sözlerle eleştirir:

Teknik üstünlük ve gelişmiş görüntüler çağında, ulus devletlerin sinemayla olan bağları kusursuz bir sinema anlayışıyla kurulur. Buradaki üstünlük yüksek çözünürlüklü görüntülerin fetişleştirilmesi ve ulusal sanatların hegemonik dili aracılığıyla doğrulanır. Kusurlu sinema anlayışı, kendisini mükemmellik koşuluyla ilişkilendirmez ve bunun yerine, görüntülerin kapitalist dağıtımına

karşı politik iddiasını ileri sürmek için en erişilebilir biçimleri sorgular (Şimşek, 2021, s. 766).

Şimşek'in sözleri, Kürt ve kuir sinemanın üretim pratikleri hakkındaki bazı benzerlikleri gün yüzüne çıkarmaktadır. Film üretiminin ekonomik boyutu düşünüldüğünde, ulusal ekonomi sistemleri de devreye girmektedir. Bir ulusu çerçeveleyen baskın sanat dili de bu ekonomik sistem bağlamında şekillenmektedir. Öyleyse kusurlu bir sinema, hem kuir hem de Kürt sineması tartışmaları içinde kendine yer bulabilmektedir ve kendi politik görüşlerini savunmak için hem ulusal hem de heteronormatif bir sistemin içerisine dâhil olmaktan sakınır. Şimşek, kusurlu sinemanın izlerini Kürt sineması özelinde kısa film ve belgesellerde arar:

Kürt kolektifinin düşük kaliteli (*poor*) imgeleri, endüstrileşmiş film üretimini değil, sinematik toplulukların çokluğuna dayanan Kürt kimliğinin kusurlu bir sinemasını temsil eder. Kürtçe uzun metrajlı filmler ulusal bir sinema iddiasında bulunurken, teoride Kürt izleyicisinin sinematik araçlarla kendini hayal etmesini ve gerçekleştirmesini mümkün kılan Kürtçe kısa filmler ve belgesellerdir. Can Candan da Kürtçe'de belgesel yerine kullanılan *belgefilm* sözcüğünü Kürtlerin film araçlarına yükledikleri anlamın bir göstergesi olarak alır (Şimşek, 2021, 769).

Başka bir deyişle, düşük kaliteli ya da çözünlüklü imgelerin varlığı, Kürtlerin film üretme pratiklerinin gelişmediğini göstermez; aksine, bunlar politik bir duruşu simgelemektedir. Şimşek özellikle kısa filmlerin ve belgesellerin Kürtlerin karşı-tarih yazımında yerine dair saptamalar yapar. Bu tartışmalara hem Çınar'ın *Bajar* filmi üzerine yapılan incelemede, hem de alan araştırmasında seyircilerin bu imgeleri nasıl yorumladığı ile ilgili bölümde dönülecektir. Kürt sinemasının imgeleri, film endüstrilerinin üretim pratiklerine karşı bir yerde konumlanmaktadır; bu da onun kuir film üretme pratikleriyle paralel bir noktada olduğunun bir göstergesi olarak okunabilir.

Şimşek'in ele aldığı başka bir konu ise, Kürt hareketinin Kürt sinemasının söylemlerine nasıl yansıdığı meselesidir. Yazar, Kürt sinemasını mağdur anlatılara sıkıştıran Kürt yönetmenlere ve bu sinemayı yalnızca söylemsel bir araç olarak gören film akademisyenlerine karşı çıkar. Şimşek'e göre, Kürt sineması toplumsal hareketlerle ele alınmalıdır; bilhassa, medyanın ve imgelerin çatışma / savaş bölgelerinde nasıl kullanıldığına dikkat çekilmelidir. Burada Şimşek, Kürt kadınlarının imgesinin ana akım medyada nasıl değiştiğinden örnek verir. Medya kanallarında savaşçı ve güçlü olarak gösterilen Kürt kadınları, hem kamusal alandaki varlığını kazanmış, hem de Kürt kimliğini görünür kılmıştır (s. 767-768). Başka bir deyişle, yazar Kürt yönetmenlerin Kürt sinemasını yalnızca mağduriyet üzerinden kuran söylemlerine karşı çıkar. Aynı zamanda, Kürt sinemasının söylemlerinin benzer bir yerden kuran akademisyenleri de

eleştirir. Şimşek, Kürt temsilinin uluslararası ana akım medyada savaş zamanlarında kuvvetlendiğini, özellikle de Kürt kadın temsilinin önemli bir ölçüde değiştiğini savunur. Bu çerçevede, Kürt sinemasını toplumsal hareketlerden bağımsız düşünmek, onu soyutlamak anlamına gelecektir ve dolayısıyla filmleri anlamlandırmada bir yanın eksik kalma ihtimali doğacaktır.

Kürt sinemasının geleceği hakkında da son dönemde çevrimiçi platformların ve ulusötesi ağların öneminin arttığı söylenebilir. Suncem Koçer, “Kurdish Cinema: Politics, Aesthetics and Transnational Pathways” (2023) başlıklı makalesinde, Kürt sinemasının birbiriyle bağlantılı ve iç içe geçmiş üç özelliğini sıralar. Bunlardan ilki, Kürtlerin onları tek çatı altında toplayan bir ulus-devletin olmamasından dolayı, film üretiminin politize edilmesidir. İkinci özellik Kürt sinemasının, kuruluşu ve gelişimi süresince doğası gereği artık ulusötesi bir bağlamda değerlendirilmesidir. Üçüncü özellik, Kürt sinemasının üretim yöntemleridir; filmler her ne kadar farklı ve değişken yollarla üretilse de, belli başlı özelliklerinden dolayı Kürt sineması etiketinde toplanmaktadır (s. 220). Koçer, yazısının son bölümünü Kürt sinemasının geleceği ile ilgili tartışmalara ayırır. Kürt sinemasının geleceği tartışılırken, 2020 ve 2021 yıllarında çevrimiçi platformalarda gerçekleşen Londra Kürt Filmleri Festivali ve Global Kürt Filmleri Festivallerini örnek gösterir. Çevrimiçi platformların sağlamış olduğu özgürlükle birlikte coğrafi sınırları aşan filmler hakkında yazar şunları söylemektedir: “Ulus-devlet sınırlarının potansiyellerini aşan dijital dağıtım, çoğu zaman ana akım sinema salonlarına erişemeyen ve festivaller aracılığıyla izleyiciye erişmek için sınırlı imkânlarla sahip olan Kürt sinemacılar için bir fırsatı temsil ediyor” (s. 228). Çevrimiçi platformların varlığını kendisine alan bulamayan ve/ya kısıtlı alanlara erişimi olan Kürt film yapımcıları için olumlu bir gelişme olarak gören Koçer, dijital gösterim ve dağıtıma da sınırsız bir özgürlük alanı olarak bakmaz çünkü dijital mecralar da ulus-devletlerin kontrolü altında olabilmektedir. Yazar buna örnek olarak, Global Kürt Filmleri Festivali’ne erişimin İran’dan ancak VPN ile sağlanmasını ve Türkiye’de RTÜK’ün internet yayınlarını da denetlenebilmesini gösterir (s. 228). Koçer, her ne kadar dijitalleşmenin Kürt film yapımcıları için faydalı olduğunu düşünmekte ve dağıtım ağlarının çevrimiçi potansiyellerini Kürt sinemasının geleceği olarak görmekteyse de ulus-devletlerin etkilerini yok saymaz.

Bu bölümdeki tartışmaları kısaca özetlemek gerekirse, öncelikle Kürt sinemasının başlangıcından bugüne politik bir sinema olarak tanımlandığını söyleyerek başlayabiliriz. Filmlerin tanımlanmasında ortaya çıkan çeşitlilik, Kürt sinemasının bize

ulaşabileceği ve dallanıp budaklanabileceği alanların da zenginliğini göstermektedir. Son dönem tartışmalara da bakıldığında, Kürt sinemasının Kürt hareketinden etkilenecek oluşturduğu direniş sineması fikrine önem verildiği görülmektedir. Kürt filmlerinin madun imgelerinden sıyrılmaya çalışarak, özellikle belgesel ve kısa filmlerde Kürtlerin kendilerini kolonyal bir bakış olmaksızın temsil edebilmeleri önemli bir değişimin göstergesi olarak okunabilmektedir. Kürt hareketi, bu yanıyla sinemayı etkilemiş, sinema da başka alanlarla diyalog halinde olmasından dolayı Kürt kimliğinin değişim ve dönüşümünü tetiklemiştir.

## 2.2. ALİ KEMAL ÇINAR SİNEMASI: ANA AKIM KİMLİK POLİTİKALARINDA ÇATLAKLAR

Yukarıda da görüldüğü üzere, “Kürtlerin yaşadığı siyasal atmosferle sıkı bir ilişki içinde olan Kürt sineması” (İpek, 2016, s. 340), her daim kimlik politikalarıyla iç içedir. Ancak Ali Kemal Çınar, politik olan ya da olmak zorunda bırakılan temsillerin ötesine geçerek, kamerasını kendisine çevirir, kendisinden yola çıkar. Yönetmen bunu yaparken, genellikle filmlerinde büyülü-gerçekçilikten ve fantastik öğelerden de yararlanır.<sup>19</sup> Çınar’ın filmlerindeki karakterler, ya ortada hiçbir neden yokken cinsiyetinin değişeceğini öğrenir (*Veşartî*, 2015), ya süper güçlere sahip olur (*Gênco*, 2017), ya da dille ilgili bölünmüşlüğünden dolayı iki işi birden yapamaz (*Di Navberê De*, 2018). Bunların hepsi, hayatın olağan akışı içinde gerçekleşir ve olup bitenler ana karakterler tarafından tuhaf karşılanmaz. Bu açıdan, Çınar sinemasını büyülü-gerçekçilik çerçevesinde ele almak da mümkündür. Absürtlük ve mizah, en son filmi *Berîya Şevê*’de (2021) kırılır. Savaşın ve çatışmaların ortasında gündelik hayatına devam eden karakterler, onun şiddetinden ve etkilerinden kaçamazlar. Tüm bu filmler birlikte düşünüldüğünde, Çınar’ın sineması Kürt sineması kapsamında deneysel bir yerde

<sup>19</sup> Her ne kadar büyülü-gerçekçilik, özellikle Latin Amerika edebiyatından doğan bir akım olsa da, tartışmaları sinemaya da yansımaktadır. ‘Tuhaflık’ olanı gündelik hayatın durağan ve alışlagelmışliği içinde sunan büyülü-gerçekçilik, aslında sömürgecilik-sonrası dünyada öteki olanın sesine odaklanır. Maggie Ann Bowers’ın bu akım üzerine kaleme aldığı kitapta, büyülü gerçekçiliğin en önemli özelliklerinden biri şu şekilde tanımlanır: “[Büyülü gerçekçilik] totaliter rejimlere karşı yazmak isteyen yazara, bu sistemlerin dayandığı tanımların istikrarını eleştirerek, bu sistemleri destekleyen tanımlara ve varsayımlara (örneğin sömürgeciliğe) saldırmak için bir araç sunar” (Bowers, 2004, s.4).

konumlanır. Deneysellik, filmleri yorumlamada bir özgürlük alanı sağlar ve onların kuir okumalarına da imkân verir.

Daha önceki çalışmalarda, Çınar'ın filmleri Kürt sineması tartışmaları içinde konumlanmıştır. Savaş Ergül'ün Çınar sinemasını incelediği makalesi, yabancılaşma, çoklu evren yaratma, güç dengeleri ve karakterlerin seçimlerine odaklanır. Ergül, filmleri Kürt sinemasında yeni boyut arayışı olarak değerlendirir ve Çınar'ın sineması için şu çıkarımı yapar: "Filmlerine bakıldığında, Çınar'ın kamerası *sanki* şöyle hareket ediyor; Kürt sinemasında bir durum veya o durumun başka bir veçhesini gösterebilecek bir yön olarak ele alınmamış ne/ler var ve bu olmayanların olabileceği bir durumu/dünyayı ben nasıl düşünebilirim ve onlarla nasıl bir oyun veya problem kurabilirim?" (2022, s. 123). Ergül bu yolla Çınar'ın filmlerinin Kürt sinemasının keşfedilmemiş topraklarını sorgulama girişimi olarak işlediğini vurgulamaktadır. Ayrıca Ergül, Çınar sineması ile Kürt sineması arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

Doğrudan tahakkümün ve sömürgeleştirilmiş bir halkın koşullarına yönelmeyen bu filmler, egemeni veya merkezi işgal edenleri hoşnut kılacak veya gıdıklayacak imgeler ve temalar peşinde koşmaz, onların kurduğu bağlama yerleşmek istemez. Dahası merkez, kamu için antropolojik veya etnolojik perspektife dâhil edilebilecek imajlar sunmaktan bile isteye imtina eder. Mevcut Kürt sinema kamusuna yeni bir parçayı ekleyerek, onu kurarak ilerlemeye çalışır (Ergül, 2022, s. 133).

Ergül'e göre Çınar'ın sineması, Kürt sinemasının ana akım anlayışı içinde değerlendirilmeyi reddetmektedir; Kürt sineması tartışmalarının merkezini işgal etmez, bunun yerine Kürt sinemasının bilinmeyen yönlerine ışık tutmayı dener. Benzer biçimde, Ömer Can Jaro'nun makalesinde de Çınar'ın sineması absürt sinema fikirlerine referansla ele alınır. Jaro, Yılmaz Güney ile başlayıp, Bahman Ghobadi, Kazım Öz ve Erol Mintaş ile devam eden bir Kürt sinema geleneğini ele alır. Bu gelenekte, "klasik dramaturjinin (karakterler üzerinden bir sorunsal ortaya atıp bunu giriş-gelişme-sonuç şeklinde işleyen sert neden-sonuç ilişkilerine bağlı dramatik bir yapı örerler) ağırlıklı olduğu bir alana açılırken, Kürt sınıfsal ve kimlik sorunu gerçeğini gündelik hayatın içinden hikâyelerle politikleştirmeye çalışırlar" (Jaro, 2022, s. 357). Kürt sinemasında, Kürt halkının hikâyelerini olabildiğince gerçekçi bir yaklaşımla ele alan bu anlatılar, baskın bir temsil geleneğinin günümüzde de devam ettiğini göstermektedir. Çınar'ın sinemasının bu yaklaşımdan ne kadar farklı olduğunu sorgulayan Jaro, onun filmlerinin hâlâ Kürt sineması geleneğinin içinde yer aldığını, ancak farkının absürtlük olduğunu belirtir: "Bize göre Çınar, özel olanı tıpkı yukarıda bahsettiğimiz yönetmenler gibi, politikleştirmektedir fakat üslup konusunda önemli bir

ayrışma seyir eder burada. Çınar sinemasında gündelik hayatın absürt detayları, plastik bir sinema dili doğurur” (s. 357). Jaro, Çınar’ın sinemasının ayırt edici özelliğini kullandığı sinema dili ve üslup seçiminde görür. Filmlerdeki “tuhaflikların” gündeliğin akışını sekteye uğrattığını, ancak yine de bunların radikal değişimlerin habercisi olmadığını vurgular. Daha çok, temellendirilme düşünsel bir boyutta yapılır, dil ve asimilasyon politikaları incelenir, bu da varoluşsal güç dengelerine işaret eder (s. 362). Çınar, beden ve cinsiyet gibi somut konuları da filmlerinde kullanır; ancak, Jaro’ya göre yönetmenin filmlerinde kurulan evreni aktivist, ya da militan bir yerden okumak pek mümkün değildir. Çınar’ın ele aldığı konular “kendi plastik statik absürt tasarımının içinde yer edinir kendine” (s. 362). Kurulan bu absürt sinema evreni, Kürt sinemasında alışkın olunmayan bir anlatımın / dilin doğduğunu da gösterir. Yazara göre bu yeni anlayış ajitasyondan kaçınırken, aynı zamanda Kürt politik sinemasından da bir kopuşu ve ayrışmayı imler (s. 362). Kendi deneysel yöntemlerini oluşturan Çınar, dil ve üslupla oynayarak anlatılarına hem Kürt sinemasının yeni bir boyutunu hem de geleneklerden kopuş olarak değerlendirilebilecek absürtlüğü ekler. Dolayısıyla Jaro'nun makalesinde Çınar’ın sineması bir taraftan Kürt sineması içinde konumlandırılırken, öte yandan yönetmenin özgün yönleri vurgulanır.

Sebahattin Şen’in açıkladığı gibi, Çınar her ne kadar gelenekleri yeniden şekillendirmeye çalışsa da yönetmenin politikleşmiş söylemlerden kaçması mümkün görülmemektedir. Şen, Jaro ile aynı noktadan Çınar’ın filmlerini absürt olarak tanımlasa da, filmlerin politikliği konusunda yazarın farklı görüşleri bulunmaktadır:

Ali Kemal Çınar’ın siyasal olanın Kafkaesk ve absürt bir tarzda görünür olduğu filmlerinde siyasal olan, dilden cinsiyete 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, sineması 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 (Şen, 2022, s. 351).

Alıntıda görüldüğü gibi Şen, Çınar’ın sinemasını minör sinema olarak yorumlamaktadır. Her ne kadar Çınar Kürt sinemasının ve dolayısıyla Kürt kimliğinin yeni boyutlarını keşfetmeye çalışsa da kaçınılmaz olarak anlatılarında ırksallaştırılmış ve cinsiyetlendirilmiş bedenlerle karşılaşmaktadır.

Yukarıdaki tartışmalar ışığında, Çınar’ın sineması Kürt sineması içinde deneysel, absürt ve politik bağlamda rahatlıkla tartışılabilir. Bu bağlamların dışında, söz konusu filmlerde kuir anlamların nasıl üretildiği ve kuir sinemanın Batı odaklı olmayan bir

tartışmada nasıl kavranabileceği filmlerin okumasını genişletecektir. Çınar'ın anlatıları ve sanatsal yaklaşımı, Kürt sinemasındaki olasılıkları yeniden düşünmemizi sağlar. Öte yandan, kuir sinema tartışmalarında da belirtildiği gibi, kuir sinemanın Batılı-olmayan anlatıları keşfetme ve onlarla bir ortaklık kurma olasılığı, Kürt sinemasının kuirliği içinde de tartışma alanları açma potansiyeline sahiptir. Bölümün geri kalanında, Ali Kemal Çınar filmleri ele alınacaktır. Her bir film, kuir kavramlarıyla birlikte ele alınacak, ardından beşinci bölümde de izleyici yorumlarından hareketle bir değerlendirme yapılacaktır.

### 2.2.1. Şehirdeki Direniş: *Bajar* (2010)

Ali Kemal Çınar tüm filmlerinde Diyarbakır'ı mekân olarak kullanır. Şehrin sosyo-ekonomik durumu ve politik atmosferi de anlatılara yansımaktadır. Çınar'ın ilk kısa filmlerinde ele aldığı temalar ve kullandığı teknikler, ilerleyen dönemlerde de karşımızda çıkmaktadır. Örneğin, ilk kısa filmlerinden *Şev*'de, ana karakter Osman ve Osman'ın annesi, evde ol(a)mayan bir babanın hayaletiyle yaşamaktadırlar. Fotoğraflar, sessizlikler ve boşlukla doldurulan baba figürü, Çınar'ın sonraki filmlerinde de kendisini gösterir ancak ön plana çıkarılmaz, hatta baba genellikle mizahi bir şekilde ele alınır. *Şev*'de gece olduğunda, siyah – beyaz renge geçiş yapılmaktadır. Bu teknik de özellikle *Bajar* ve *Veşartî* filmlerinin siyah beyaz estetiğinin temellendiği bir deneme olarak okunabilir.

Kısa belgesel *Bajar*'da (2010) Çınar, Diyarbakır'ın gündelik hayatını ele almaktadır. Belgesel, 2010'lu yıllarda başlayan Türkiye'nin demokratik açılım sürecini ekrana yansıtmaktadır. Belgesel, Kürtçe eğitim hakkı için düzenlenen yürüyüşü gösteren bir sahneyle başlar. Büyük bir kalabalığın eşlik ettiği siyasi parti otobüsünden şu sloganlar atılır: “Kürt dili resmî dil olmalıdır”, “Her Kürt evinde okulunu kurmalıdır”, “Zaman dil zamanıdır, zaman var olma zamanıdır” ve “Zaman direnme zamanıdır, zaman isyan zamanıdır.” Ayrıca, şehirde yaşanan çatışmaların görüntüleri, siren ve uçak sesleri<sup>20</sup> de şehrin dokusunu oluşturan unsurlar olarak filmde yer almıştır.

<sup>20</sup> Uçak ve helikopter sesleri Diyarbakır'da geçen bir başka belgesel *Bağlar*'da (Belis Birder ve Berke Baş, 2016) da karşımıza çıkmaktadır. Esas odağı Bağlar ilçesinin basketbol takımı olan belgeseli, şehirdeki gündelik çatışma ikliminden ayırmak zordur. Bağlar spor kulübünde röportajların yapıldığı anda uçak / helikopter sesleri röportajı bölecek derecede yükselmektedir.





**Şekil 1: *Bajar* (2010) filminde yürüyüş yapan insanlar**

Belgeselin sonundaki siyah beyaz görüntülerde, mezar başında ağlayan bir insan görülür. *Bajar* göstermektedir ki Çınar şehirde yaşananlara kamerasını yönelttiğinde, hayatın günlük akışındaki çatışmalar, yaslar ve acılar görülmektedir. Öyleyse politik olan, gündeliğin içerisine sinmiştir diyebiliriz. Övgü Gökçe'nin "Ali Kemal Çınar Filmleri: Gündelik Hayatın Politikası ve Ötesi" (2017) başlıklı makalesinde de belirttiği gibi, Çınar Kürtlerin sıkıştırıldığı kalıplardan kurtulmasına da katkıda bulunmaktadır: "Ali Kemal Çınar'ın filmleri bir yandan güncel, şimdi ve burada; öbür yandansa sıkış(tırıl)an bir kimliğe dair ön kabulleri her taraftan çatlatıyor, siyasetin belirlediği gündelik hayat ön kabullerini yıkıyor" (2017, s. 335). Gündelik hayata sirayet etmiş siyasetin karşısında, kamera ile bir hafıza turuna çıkmak, Diyarbakır'daki Kürtlerin gündelik hayatlarını belgeleme vazifesini görmektedir. Çınar güncelliği yakalarken Kürt kimliğine dair sözler üretir ve bunu kişisel bir yerden kurar.



**Şekil 2: *Bajar* (2010) filminde mezar başında ağlayan kadın sahnesi**

Kürt sinemasını tanımlarken, özellikle onun görselleri kullanarak karşı-tarih yazmasının önemi vurgulanmıştı. Benzer şekilde, kimliğin nasıl şekillendiğiyle ilgili tartışmalara burada da dönülebilir çünkü Çınar'ın yaptığı tam olarak da Türkiye'deki açılım sürecini şehir ile birlikte belgelemektir. Suncem Koçer ve Can Candan, ortak editörlüğünü yaptıkları *Kurdish Documentary Cinema in Turkey [Türkiye'de Kürt Belgesel Sineması]* (2016) adlı kitaplarında, gündelik yaşamın belgelenmesi ile Kürt kimliği arasında karmaşık bir ilişki olduğunu savunurlar. Kitabın giriş bölümünde Koçer ve Candan, belgesel türünün, gerçeklikle direkt olarak kurduğu ilişkiye dayanarak, belgeselin baskın kimlik ve tarih kodlarını kırmak ve/ya bunları yeniden inşa etmek için bir araç olduğunu söylerler (s. ix). Buna ek olarak, karşı-tarih üzerine olan fikirlerini açıklarken, şunları eklerler: "Belgesel film, Kürtlerin bir devletin kapasiteleriyle ilişkili resmî tarih yazma ve kültürel koruma araçlarından yoksun olmaları nedeniyle, Kürtlerin toplumsal ve politik varlığı için özellikle karmaşık bir araç olduğunu kanıtlamaktadır" (s. x). Aynı derlemede bulunan Nagehan Uskan Selvelli'nin "Bir Varoluş Aracı Olarak Kürt Belgesel Aktivizmi" (2016) başlıklı makalesi, belgesel kameranın gerekliliğini ve kimlikle ilişkisini inceler. Selvelli bu ilişkiyi şu şekilde açıklar: "Kürt belgeselleri, felaketlerle susturulan öznelerin kendileri hakkında ancak görüntülerle mümkün olacak şekilde konuşmalarına olanak tanır. Kürt belgesel görüntüleri de başlı başına birer eylemdir" (s. 227). Selvelli böylece Kürt belgesellerinin ana akım medyada sadece kısmen temsil edilen konulara yer verdiğinin altını çizer. Belgeseller bir yandan Kürtlerin kendi varoluşlarını anlatmalarına olanak sağlar, bir yandan da başkaların onların anlatılarını

sahiplenmesine engel olur. Burada, bir kez daha öznellik ve medyada temsil arasındaki ilişki vurgulanır.

Çoğunlukla yetersiz, olumsuz veya stereotip temsilleri düzeltme çabası içinde olan Kürt belgesellerine paralel olarak, kuir belgeseller de toplumsal cinsiyetlendirilmiş bedenler için benzer amaçlara sahiptir. Örneğin, Jeffrey Geiger "Intimate Media: New Queer Documentary and the Sensory Turn" (2019) başlıklı makalesinde kuir belgesellerin "yerleşik belgesel hikâye anlatımı biçimlerine aykırı olduğunu ve cinsiyet ve toplumsal cinsiyete dayalı yaşamların nasıl temsil edileceğine dair resmî ve gayri resmî beklentileri yerinden ettiğini" (s. 2) savunur. Geiger, kuir belgesellerin temellerini kurarken aynı zamanda şunları da belirtir: "Bu noktada yeni kuir belgeselin etkisi ve görünürlüğü tartışmasız çok önemliydi, cinsiyet ve toplumsal cinsiyete dayalı normatifliğin yapısökümü için bir bağlantı noktası olarak işlev gördü, daha geniş eşitsizlikler ve görünmezlikler hakkında farkındalık yarattı, kesişimsel yaşamların karmaşıklıklarına daha fazla yönelirken, monokültürel düşünceye meydan okudu" (2019, s. 3). Başka bir deyişle, kuir belgeselleri de konuşurken, tıpkı yukarıda Kürt kimliği üzerine üretilen belgeseller gibi, normatif temsilin yerinden edilmesi, görünmezlikler ve adaletsizlikler için de farkındalık yaratması şeklinde misyonlardan söz edilebilir. Daha da önemlisi, tek baskın bir kültürün söz sahibi olmaması için, hem kuir hem de Kürtlerin ürettiği belgeseller, hâlâ çoksesselik açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, Ruby Rich de, kuir belgesellerin önemini anlatırken bunların yeni etikler üzerine detaylı olarak çalıştıklarını ve sürekli yeni sorunları ele aldıklarını vurgular (2021, s. 7). Bu anlamda, hem Kürt hem de kuir sinemada kurgusal-olmayan görüntü ve anlatılar, öznelerin kendi bakış açılarını sunar, onların hikâyelerini kendi seslerinden anlatmalarına izin verir.

Yukarıdaki tartışmalar ışığında filme geri dönüldüğünde, yönetmenin kendi halkının hikâyesini onların bakış açısından anlatması açısından karşı-tarihsel bir anlatım yakaladığı söylenebilir. Kürtlerin devlete karşı isyancı olduklarına dair haberler yerine; yasları, insan hakları mücadeleleri ve günlük yaşamdaki direnişleri ekrana yansıtılmıştır. Çınar, ana akım haberlerden görselleri ve kendi çekimlerini yan yana getirerek, temsil ve gerçek özneler arasındaki ayrımı gösterir. Belgeselde polisle çatışan insanların haberleri görülür, ardından Kürt işçilerin, annelerin ve çocukların günlük yaşamlarına tanık olunur. Görüntüleri yan yana getirme (*juxtaposition*), olumlu temsilin boşluğunu ve gerekliliğini göstermektedir. Arşiv açısından da önem taşıyan *Bajar*, izleyicilerine Kürtlerin uzun zamandır uygulanan asimilasyon politikalarına karşı direnişini hatırlatır.

Sonuç olarak, Çınar anlatısını sahiplenir, karşı-tarihsel bir arşiv oluşturur ve Kürt kimliğini kendi perspektifinden temsil etmeye çalışır. Ortodoks anlamıyla tamamen kuir bir belgesel olmamasına rağmen *Bajar*, direniş, temsil ve öznellik açısından kuir film üretimiyle paralel bir biçimde okunabilmektedir: Şehirdeki direniş ile medyaya yansıyanlar arasındaki zıtlık, öznelerin kendi bakış açılarından temsil olanağı bulması gibi unsurlar filmi kuir tartışmalara yaklaştırmaktadır.

### 2.2.2. Arada Kalmış Bedenler: *Veşartî* (2015)

Engin Sustam, “Kurdish Art and Cultural Production” (2021) başlıklı makalesinde, Rosida Koyuncu’nun yapımcılığını, Gökhan Yalçınkaya’nın da yönetmenliğini üstlendiği *Kurneqiz* (*Ne Erkek Ne Kız*, 2016) adlı kısa filmin, “Kürt sinemasında “toplumsal cinsiyet kodlarını ve LGBTİQ bireylerin eril yaşam alanlarından dışlanmasını araştıran ilk film” olduğunu belirtir (s. 790). Türkiye’de Pembe Hayat KuirFest dâhil dört festivalde, Türkiye dışında da birçok uluslararası kuir film festivalinde gösterilen *Kurneqiz*, Kürt trans bir çocuğun hikâyesine odaklanır. Açılışını ve kapanışını *dengbêj*ler<sup>21</sup> ile yapan film, Kürtlerin meskûn olduğu bir coğrafyada trans olmanın ne anlama geldiğine kısaca değinir. Mezar, ev içi şiddet ve hastane görüntülerinden oluşan filmde, karakter madun olarak kodlanmaktan kurtulamaz. Kuir sinemada tek boyutlu ve madun tipler yaratma konusundaki tartışmalar çerçevesinde değerlendirildiğinde filmin “kuirliği” tartışmaya açabilir. Elbette *Kurneqiz*’in trans/kuir oluşlarla Kürt kimliği arasında kurduğu temaslar değerlidir, ancak ondan daha önce gösterime girmiş ve ulusal ve uluslararası birçok film festivalinden ödüller de almış *Veşartî*’nin kuir ile olan bağlantısının daha kuvvetli olduğu bu alt başlıkta savunulacaktır.

*Veşartî* hem kadın- erkek ikiliğini hem de bu ikiliğin Kürt kültüründeki yansımalarını odağına almaktadır. Ana karakter Ali Kemal (yönetmenin kendisi bu rodedir) bir bakkaldır ve birkaç hafta içinde otuz yaşına girecektir. Dükkanına yabancı biri gelir ve Ali Kemal’in babasının otuz yaşında cinsiyeti değiştiği için uzaklara gittiğini, kendisinin de cinsiyetinin otuz yaşına gireceği gün değişeceğini söyler. Bu değişimin neden olduğuna dair herhangi bir açıklama yoluna gidilmez. Kafa karıştırıcı bu ziyaret ile başlayan film, Ali Kemal’in otuzuna gireceği günün gecesinde sonlanır, bu nedenle

<sup>21</sup> Kürtçe’de ses anlamına gelen “deng” ve söylemek anlamına gelen “bêj” kelimelerinden türetilen “dengbêj”, sözlü edebiyatta şarkılarla hikaye anlatan kişilere verilen isimdir.

onun kadına dönüşüp dönüşmediği ile ilgili sorular yanıtız kalır. Film boyunca seyirci Ali Kemal'in önce yaşadığı şoka daha sonra da kadınlık ve erkeklığı sorgulamasına şahit olur.

Aynı zamanda, evlenmek üzere olduğu nişanlısı Berfin'e (Sakine Tunç) eğer isterse onun da erkeğe dönüşebileceği söylediğinde, Berfin içinde "erkeklik" hissetmediği cevabını verir. Aslında birbirini seven çiftin önüne heteronormativenin kurduğu kadın / erkek ikiliği bir engel olarak çıkar. Berfin, içinde bulunduğu kadın bedenini terk etmeyi reddeder. Film, bu değişimin ve deneyimin önünü tıkayan nedenlere de odaklanır. Öncelikle, biyolojik ailenin geleneksel yapısı, bedenlerin değişimine engeldir. Berfin'in annesi ile Berfin arasında geçen bir konuşmada, Berfin annesine şu soruyu sorar: "Ben erkek olsam nasıl karşılardın?" Annesi bunu saçma ve dine / topluma göre de yanlış bulduğunu söyler. Burada "erkeklığını" kaybedecek Ali Kemal'in yanı sıra, "kadınlığını" kaybedecek Berfin'in endişeleri de toplumsal cinsiyete bağlanmaktadır. Film kısaca, erkeklik ve kadınlık kavramlarını ters yüz ederek yanıtlar üretmekten ziyade, sorular sorar.

*Veşartî*, kadın-erkek ikiliğini, bedenlerin dönüşümünü tartışırken, Kürtlerin kültürel tarihine ilişkin referanslar içermektedir. Önce sözlü, daha sonra yazılı kültürün bir parçası olan *Mem û Zîn* (Mem ve Zin)<sup>22</sup> destanında, kadın- erkek ikiliğini sorgulatan bir *cross-dressing* (bir başka cinsiyetle özdeşleştirilen kıyafetleri giyme)<sup>23</sup> olduğu söylenebilir. Destanın başlangıcında Mem ve Zîn birbirlerini ilk kez 'karşı cinsin kıyafetleri içinde' görürler ve ilk görüşte âşık olurlar. Öyleyse, Mem ve Zîn'in ilişkisinin, dış görünüşün ötesine geçen bir ilişkilene olduğu söylenebilir. Çünkü âşıklar birbirlerini ilk kez *cross-dress* içinde görmüşdür, birbirlerine karşı duydukları arzu burada doğmuştur. Hikâyenin çıkış noktasındaki *cross-dressing* ögesine günümüzden bakıldığında toplumsal cinsiyet normlarının "dışında" durduğu söylenebilir. Filmde, tiyatro oyuncusu olan Berfin Mem ile Zîn hikâyesinde Zîn'i canlandırır, destanın kitabını okur ve filmin içinde dış ses olarak bu anlatıdan alıntılar yapar. Tüm bu göndermeler, Kürt sözlü kültürü, edebiyatı ve sineması arasında bağlantılar kurar.

<sup>22</sup> Ehmedê Xanî'nin 1692'de Kürtçe'nin Kurmancî lehçesinde kaleme aldığı eser.

<sup>23</sup> *Cross-dressing*, her türlü ikililiği yıkmaya çalışan ya da eleştiren kuir teoriyle pek bağdaştırılmaz. Ancak filmin anlatısında Kürt destanını canlandıran karakterler, Nevruz kutlamalarına giderken karşı cinsin kıyafetlerini giyetler.



**Şekil 3: Veşartî'nin renkli görüntüleri**

*Mem û Zîn* destanına paralel olarak, filmin olay örgüsü, toplumsal cinsiyetin dayattığı ikilikleri sorgulamak üzerine kurulmuştur. Filmde bu vurgunun özellikle yapıldığı birkaç sahne vardır. Bunlardan ilki, Ali Kemal'in bedeninin kadın bedenine dönüşeceğini öğrendiğinde, bu değişimi önceden yaşayanlarla ya da yaşayacaklarla görüştüğü sahnelerdir. Gece yarısı olduğunda bedeni dönüşüm geçirecek biriyle konuşurken, Ali Kemal "gerçekten de buna inanıyor musun?" diye sorar ve şu cevabı alır: "Evet. Bizim kültürümüzde kadınla erkek arasında hiçbir ayırım yoktur. Ne zaman ki okula başladım, bu ayrımı da görmeye başladım. Çok şaşırımdım. Kızlarla, erkekler ayrı oturuyorlardı, ayrı geziyorlardı. Sanıyordum ki aralarında bir kavga falan var. Sonra yavaş yavaş anladım ki biz bu toplumdaki farklıyız, biz azınlıyız." Bu diyaloga göre, okul azınlık olanın ayrıştırıldığı bir yer olarak işaretlenmektedir. Kuirle birlikte okunduğunda, bu değişim ve diyalog bizi Kathryn Bond Stockton'un çocuklukta kaybedilen kuir kimliği geri kazanmayı bir "geri yönelik doğum" (*backward birthing*) olarak açıkladığı tartışmaya götürebilir. Stockton, *The Queer Child* (2009) isimli kitabında, sinema ve edebiyattaki çocuk karakterlere odaklanarak, onların tuhafliklerini inceler. Kuir olarak açılmanın, düzcinsel dünyaya bir veda ve geriye yönelik bir doğum olduğunu belirten Stockton, bu fikrini şu şekilde açıklar: "Bu tür bir geri doğum mekanizması, kuirliğin kökenlerini avlamayı, kişinin düzcinsel yaşamının ölümüne yol açan birleştirilmiş duygu, arzu ve fiziksel ihtiyaç biçimleri için geriye dönük bir arayış haline getirir" (2009, s. 7). Başka bir deyişle, geri doğumda, kişinin arzularına ket vuran engellerin kaldırılması söz konusudur. Filmle paralel düşünüldüğünde, cinsiyet / beden değişimi her ne kadar aniden ve karakterin arzusunun dışında gerçekleşse de bedene anlamını yükleyen şey toplumsal cinsiyet normlarıdır. Kadın / erkek arasındaki ayrımın zaten öğrenilmiş

olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, buradaki beden değişimi geriye doğum olarak beden sınırlarını genişletmektedir.

Filmde Stockton'un fikirleriyle paralel okunabilecek başka bir sahne şudur: Fikirlerinin değişmesiyle birlikte, bedeninin de değişmesini arzulayan Baran (İhsan Şakar), bunu daha önce gerçekleştirmiş Salih (Remzi Yardımcı) ile tanışır. Bu isteğini Salih'e bildirdiğinde Salih, kadın – erkek ikiliğini aşan bir yerden beden üzerine yorumlar yapar: "Neden değişimini bedenine bağlıyorsun? Neden duygularını bedenle sınırlandırıyorsun? Bedenimiz, duygularımızı öldürebileceğimiz bir tabut olmamalı. Bedenimiz, duygularımızın zindanı değil. Eğer bir kadın gibi yaşamak istiyorsan, bu bedende de yaşayabilirsin." Filmin bu sahnesine kadar, toplumsal cinsiyet rolleri erkek / kadın, lezbiyen ve eşcinsel ilişkilenenin olasılığı ekseninde tartışılmaktadır. Baran'ın "erkek bedeninde kadın olma" fikrini benimsemesi, filmi ikiliğe ve kalıplara karşı çıkan bir boyuta, trans bedenlerin de varlığının biyolojiye indirgenmemesi noktasına taşır.



**Şekil 4: Veşartî'nin renkli görüntüleri**

*Veşartî*'nin kurmuş olduğu görsel ve işitsel evren de en az filmin anlatısı kadar dikkate değerdir. Çınar filmde alışlagelmiş olanın dışına çıkarak görüntü ve ses arasındaki hiyerarşiyi kırar. Film boyunca karakterler konuşurken görülmek yerine başka bir karakteri dinlerken ve ona tepkiler verirken görülmektedir. Ya da karakterler konuştuktan sonra oluşan boşlukta lafını bitiren karakter perdeye yansır. Esra Özban ve Çiğdem Erdöl "Brechtyen ve Kişisel Bir Sinema: Ali Kemal Çınar Sinemasının Ali Kemelleri" (2018) başlıklı makalelerinde filmin ses üzerine düşündüklerini şu şekilde yorumlarlar: "*Veşartî*'deki diyalogların tümünde anlatanın sesi dinleyenin görüntüsüyle eşleşiyor, yani diyalog esnasında anlatan ve dinleyen değişse de kamera her zaman dinleyeni gösteriyor. Sesi görüntünün destekçisi olmaktan çıkarıp başat kılan bu

uygulama, deyim yerindeyse sese ve söze itibarını iade ediyor” (Özban ve Erdöl, 2018). Özban ve Erdöl filmdeki ses ve görüntü kullanımının önemini ses ve görsel arasındaki görselin öncelendiği ortaklığın kırılması olarak okurlar. Filmde, karakterlerin hiçbir şekilde konuştuğuna şahit olmamak ve diyalogları dış ses şeklinde dinlemek, sinemada görsel – işitsel arasındaki bağlantıyı yeniden düşünmeye olanak sağlar.

Ses kullanımının tuhaflaştırılması fikrine ek olarak, Çınar *Veşart*'de tüm film boyunca siyah – beyaz görüntüler kullanır. Bu tercih en geniş anlamda bir ikiliğe işaret etmekle birlikte, monotonluğu da vurgulamaktadır. Anlatıyla birlikte düşünüldüğünde bu görselleştirme tarzı, erkek / kadın olmak arasında sıkışıp kalan bedenlerin yaşadığı sorunlarla örtüşmektedir. Filmin renkli olarak çekilen tek sahnesi, en sonda Berfin'in tiyatrodaki Zin'i canlandırdığı sahnedir. Bu sahnede, Berfin geleneksel Kürt “erkek kıyafetleri” giymektedir, karşısındaki “erkek” tiyatro oyuncusu da “kadın kıyafetleri” içindedir. Filmin sadece *cross-dress* anında renklenmesi, bilinçli bir tercih olarak kadın / erkek ikiliğinin yıkıldığı zamana karşılık gelir. Leung'un Üçüncü Sinema geleneğindeki “kusurlu sinemacılık” fikri ile birlikte düşünüldüğünde, Çınar'ın estetik tercihlerinin onun Kürt sinemasının deneysel tarafına yerleştirilmesi anlamında bir örnek teşkil eder. Bu şekilde, film yapım ve kurgulama süreci de *tuhaflaştırılır* ve izleyicisini görsellerle ve sesle etkileşime girmenin çeşitli yolları hakkında düşündürür. Bir bakıma bu fikir, görüntülerin ve seslerin ana akım kullanımlarına karşı durur ve Çınar'ın filmini klişelerden uzaklaştırır. Dolayısıyla Çınar, sadece anlatıyla değil, görsel ve işitsel tercihleriyle de kuir ve Kürt kimliğinin bir arada var olduğu sinematik bir dünya yaratır. Böylelikle, yönetmen teknikle sağlanan bir direniş alanı oluşur, aynı zamanda bu Çınar'ın sinemasını bir kalıba sokmayı engeller.

### 2.2.3. “İşlevsiz” Diller: *Di Navberê De* (2018)

Çınar, sadece beden ve arada kalma hali ile ilgili soruları değil, aynı zamanda dil ve aidiyet sorularını da ele alır. Bu soru(n)lara odaklanan *Di Navberê De*, oto tamircisi Osman'ın (Osman Çınar) hikâyesini anlatır. Anlatıdaki absürtlük, Osman'ın aynı anda iki işi yapamamasından kaynaklanır: Osman araba tamir ederken konuşamaz, bir şeyler yiyip içerken karşısındakiyle iletişim kuramaz. Filmde bunun nedeni olarak da Osman'ın ana dili olan Kürtçeyi anlarken onu konuşamaması, Türkçe konuşulanlara da Kürtçe cevap vermesi gibi bir dil bölünmüşlüğü gösterilmektedir. Osman'ın bölünmüşlüğü, hayatında yapmak istediklerine, arzularına da ket vurur.



Öncelikle, Osman'ın dil ile ilgili sakatlığını ele almak, anlatıda dilin nasıl sorunsallaştırıldığına odaklanmak için iyi bir başlangıç olabilir. Filmde hem Türkçe hem Kürtçe öğretmeni olan Gulbîn (Gulbîn Bozan) ile yolu kesişen Osman, dille ilgili sorununu ona anlatır ve konuyu tartışırlar. Osman'a sorununun kökenini soran Gulbîn'in aldığı yanıt şudur: "Valla abla, ben kendimi bildim bileli böyleyim. Bir dili tam kullanamıyorum. Yani konuştuğum dili anlamıyorum, anladığım dili konuşamıyorum." Aynı sahnede "senin ana dilin yarım kalmış" sözüyle Osman'ın eksikliğini vurgulayan Gulbîn, onu ana dili Kürtçe'yi baştan öğrenmeye davet eder. Böylelikle, Osman kendini tamamlamak ve eksikliğini gidermek için Kürtçe dil bilgisi kursuna başlar. Film boyunca da dille ilgili problemler izleyiciye çeşitli noktalarda sunulur.



**Şekil 5: *Di Navberê De*'den bir sahne**

Filmdeki dil bölünmüşlüğü, Osman'ın her iki dilde de kendisine yer bulamamasıyla, bir nevi her iki alanda da kendisini yersiz yurtsuz hissetmesi ile ilgilidir. Bu çerçevede, dilde yerinden edilme ve tekrar başka bir alana yerleşme fikri Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin (1987) minör edebiyat üzerine yazdıklarıyla paralel düşünülebilir. Deleuze ve Guattari "yersiz-yurtsuzlaş(tır)ma" kavramını dil ve edebiyat üzerinden ele almışlardır. Genellikle çoğunluğun içindeki azınlık kültürün içinden çıkan yersiz-yurtsuzlaşma, şu şekilde açıklanmıştır: "Dışsal kaynaklı ilişkilerle yersiz-yurtsuzlaştırılmış bir organizma önünde sonunda kendi içsel kaynaklarıyla yeniden yer edinir" (Deleuze & Guattari, 1987, s. 188). Buradan dışarıya / köşeye itilmiş canlıların (herhangi bir ayırım yapmaksızın tüm organizmaların ele alındığının altının çizilmesi gerekir) kendi potansiyeliyle tekrardan yer edinmesi konusuna dikkat çekilebilir. Kavram ilk olarak her ne kadar Kafka'nın kaleme aldığı eserler üzerinden tartışılrsa da

yersiz-yurtsuzlaşma ve yeniden-yer-edinme herhangi bir azınlığın ana akım olanla çatışması ve kendisine yer açması olarak okunabilmektedir.

Tanımı minör edebiyat çerçevesinde kullanan Deleuze ve Guattari, onun üç temel bileşeninden söz ederler: “Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır” (Deleuze & Guattari, 2008, s. 25). İkinci bileşen, “bu edebiyatlardaki her şeyin siyasal olmasıdır [...] Minör edebiyat, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar” (s. 26). Gündelik hayatın politikliği, minör edebiyat tartışmalarında da yer bulmuştur, bireysel sorunlar aslında siyasetle doğrudan ilgilidir. Minör edebiyatta “her şey kolektif bir değer taşıma[ktadır]” (s. 27). Başka bir deyişle, Deleuze ve Guattari, minör olanın zorunlu olarak politikliğinin altını çizmektedir. Caren Kaplan (1987) ise, yersiz-yurtsuzlaştırma üzerine benzer çerçeveden bir tartışma üretmiştir. Yazar kavramın taşıdığı yeni ufuklar açma potansiyelini de *reterritorialization* (yeniden-yer-edinme) olarak tanımlar: “[Yersiz-yurtsuzlaşmanın ürettiği] yabancılaştırma, dışlamayı üretse bile, yeni potansiyel bir birliği ifade etmek ve başka bir anlayışı zorlamak için hayal gücünü devreye sokar” (Kaplan, 1987, s. 188). Başka bir deyişle, yersiz-yurtsuzlaşma her ne kadar dışlanmayı içinde barındırsa da başka türlü bir anlayış ve yaşam için hayal gücünün sınırlarını zorlamada etkili olabilmektedir.

Yersiz-yurtsuzlaştırma (*deterritorialization*) ve yeniden-yer-edinme (*reterritorialization*) kavramları, Kürt sineması tartışmalarında yankı bulmuştur. Örneğin; Özgür Çiçek “The Old and New Ways of Kurdish Filmmaking in Turkey” (2014) başlıklı makalesinde, Yılmaz Güney sinemasını minör edebiyat kavramı üzerinden okur: “Deleuze ve Guattari'nin ilk minör edebiyat tanımı, Türkiye'de üretilen Kürt sineması perspektifinden dikkate alındığında, benzer yersiz-yurtsuzluk ve imkânsızlık süreçleri söz konusudur. Örneğin, 1980'lerde Türkiye'de Kürt film yapımı, Kürtçe film üretmeye erişimi engelleyen ve Kürt sinemasını imkânsız bir şeye dönüştüren çıkmazla damgalandı” (Çiçek, 2014, s. 133). Başka bir deyişle, yasaklara ve imkânsızlıklara yersiz-yurtsuzluk ve yerinden edilmiş bir kültür üzerinden bakan Çiçek, Kürt sinemasının önünün kapatıldığı ve yasaklandığı dönemlere vurgu yapar. Bu açıdan Çiçek, tanımın azınlık edebiyatı ve sineması ile bağına kurar. Ayrıca Engin Sustam da yeniden-yer edinme ve yersizyurtsuzlaştırma tanımlarıyla, “[...] Kürt mekânının üretimini açıklamaya ve bu yaratımın sömürgecilikten arındırılmış karakterini ve bunun toprak ve ulusal kimlik kavramlarıyla nasıl ilişkili olduğunu keşfetmeye çalış[tıklarını]” söyler (2021, s. 777-

778). Sustam, Kürtlere ait alanların nasıl kurulduğu, bu alanların sömürgecilikten hangi yollarla arındırılabilceği ve toprak- kimlik arasındaki ilişkiyi açıklarken yukarıdaki tanımlardan yararlanır. Paralel bir biçimde Şen de “Minör Sinemadan Dekolonyal Bir Estetiğe” (2022) başlıklı makalesinde ana dil, yerinden edilme, kendine tekrardan yer bulma ve kimlik arasındaki bağlantıları şu şekilde açıklar:

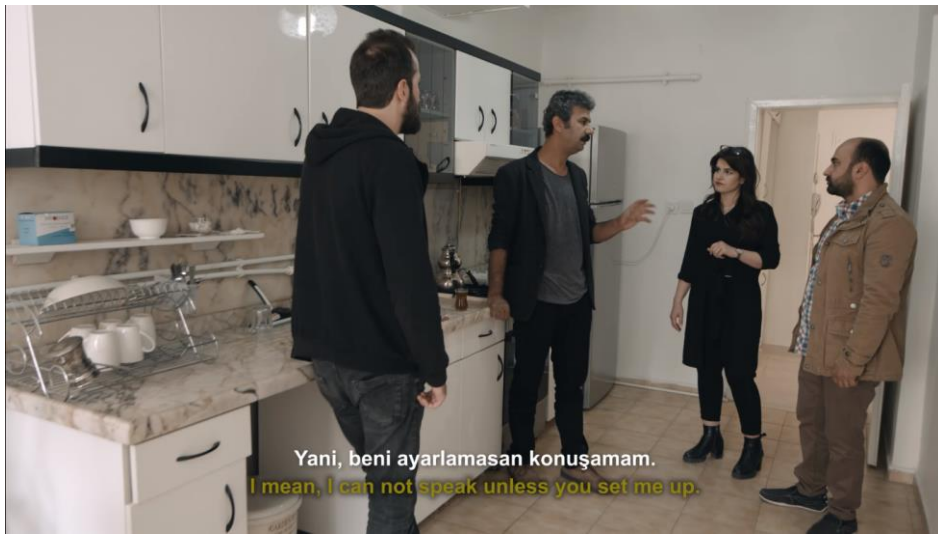
Savaşın, travmanın, işkencenin, göçün, ölümün, sefaletin ve yoksulluğun görsel evrenine dönüşen Kürt filmlerinde, sadece majör kimliğin ve sinemanın dili olan Türkçe değil, Kürtçe de kekeleyen, inleyen, gevelenen bir sese dönüşmektedir. Türkçe gelmekte olan halkın dili olmadığı için, Kürtçe de sömürgecinin kolonize edilmiş, modern dünya karşısında zayıf bırakılmış dili olduğu için film kişileri her iki dilde de yersizyurtsuz gibidirler. Kürtçeyi çağırıştıran, bozan aksanlarla, film kişilerinin Kürdi bedenleriyle Türkçenin uyumsuz sesi, Türkçeyi eğip bükerek, inleterek yersizyurtsuzlaştırıyor. Kürtçe de modernliğin dünyasına ve modernliğin içine doğan sinemanın perdesine yabancı olduğu ölçüde Kürt izleyicide bazen mahrem, komik bazen de romantik bir duygulanım ortaya çıkarıyor. Yönetmen, film kişileri ve filmlerin Kürt izleyicisi en azından perde karşısında ne Kürtçe’de ne de Türkçe’de evinde gibi hissetmektedir. Aynı filmde birden çok dilin konuşulduğu Kürt sinemasında, karakterlerin içine huzurla yerleştikleri bir dilin olmaması bunu göstermektedir (Şen, 2022, s. 349-350).

Kürtçe’nin konuşulduğu filmlerdeki yersiz yurtsuzluk hissini anlatan Şen, özellikle karakterlerin hem kolonize eden dilde hem de ana dillerinde kendilerini rahat ifade edemediklerine vurgu yapar. Yazının devamında Şen siyasi olanın sanata bulaşmasını açıklarken, minör edebiyat ve Kürt sineması arasındaki bağı şu şekilde kurar: “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” (Şen, 2022, s. 351). Bedenlerin önce ırksallaştırılması, etiketlenerek normun dışında konumlandırılması kameranın önündeki bir bedende de fark edilecektir. Şen’in vurguladığı fikir, Kürt filmlerindeki görsellerin güncel siyasetten ayrı düşünülmesinin imkânsızlığıdır.

Minör edebiyat ve sinema tartışmaları çerçevesinde filme tekrar dönüldüğünde denilebilir ki, Osman ne kendi ana dili Kürtçe ne de resmî dil Türkçe içinde kendisine alan yaratabilmiştir; iki dilde de eksiktir. Osman’ın dildeki yarası, içine doğulan dilin (ki bir dilin içine doğmak, tarihsel bir normlar bütünü içine doğmakla eşdeğer görülebilir) kuralları çerçevesindeki temsil edilememeyi çağırıştırır. Verena Andermatt Conley de, Deleuze ve Guattari’nin fikirlerinden yola çıkarak dil hakkında şunları söyler: “[D]il sadece baskın düzen olarak vardır. Bir iletişim değil bir yönerge / emirdir. Dil sınırı yaratan merkezdir – tam tersi değil” (Conley, 2009, s. 27). Osman ana dili Kürtçe’nin merkezini yitirmiştir ancak baskın dil olan Türkçe’de de kendisine yer edinmemektedir.

Kürtçe dilindeki yarım kalmışlığını tamamlayarak, kendisine dilde yer edinmesi koşuluyla toplumda kabul edilebilir bir konum kazanacaktır.

Filmde dil ve coğrafi sınır arasındaki bağlantılar da kurulur. Dilin anlam kazanmasını coğrafi sınırlarla bağdaştırarak, sınırlar değiştiğinde anlamın da değiştiği, hatta bazen politikleştiği vurgulanmaktadır. Osman'ın Kürtçe kursunda tanıştığı Teymûr'un 'sadece emir üzerine konuşması' bu duruma bir örnektir: "Rojava'dan buraya geldiğimde beş dil biliyordum. Kürtçe'yi lehçeleriyle birlikte, Arapça, Fransızca, az çok İngilizce. Buraya geldikten sonra Türkçe dışında hiçbir dil kabul görmedi. Dillerimin tümü öldü. Anlamı kalmadı, boşa çıktı." Coğrafi sınırları yaratan düzenin en büyük destekçilerinden biri olan dilin, farklı sınırlarda farklı kabul seviyelerinin olması da dilin 'sınır' çeken bir yapı olduğunu göstermektedir. Öyleyse film, dil meselesi üzerinden bir karakterin yerini-yurdunu kaybetmesi ve o alanı yeniden kazanmaya çalışması aracılığıyla azınlıkların bu iktidar merkezli oyunda kendilerini konumlandırmanın yollarını ve/ya patikalarını arar diyebiliriz.



**Şekil 6: Kürtçe kursundan bir sahne**

Dildeki arada kalmışlık hâli, Osman'ın gündelik hayatında hep bir engel olarak karşısına çıkar ve bu eksiklik, onu norm kabul edilenin dışında konumlandırır. Filmin büyük bir bölümünde Osman'ın evlenmek istediği, annesiyle bunu sıkça konuştuğu sahneler vardır. Osman'ın evlenmek istediği insanlar, önce onun durumunu ilginç bulur, daha sonra da ondan sıkılırlar. Bu nedenle, Osman'ın dildeki sakatlığı, onu norm olanla sürekli olarak bir çatışma içerisine de sokar. Osman'ın evlenme arzusu karakterin heteronormativeye eklenme isteğiyle paralel olarak da okunabilir. Normal, yasal, geleneksel olana eklendikten sonra mutluluk vadeden heteronormativite, Osman'ın

kendisine toplumda yer bulması için de önemlidir. Evlenmeyi ve mutluluğu ayrıcalıklı olma çerçevesinde tartışmaya açan Sara Ahmed, evlilik kurumuna şu sözlerle eleştiri getirir: “En temel mutluluk göstergelerinden biri evliliğdir. Evlilik mutluluğu maksimize ettiği için ‘bütün olası dünyaların en iyisi’ olarak tanımlanabilir. Argüman çok basittir: Evliyseniz muhtemelen evli olmamanıza göre daha mutlu olduğunuzu öngörebiliriz. Bulgu aynı zamanda bir tavsiyedir: Evlenin ve daha mutlu olun!” (Ahmed, 2016, s. 17). Ahmed, mutluluk duygusunun toplumun ayrıcalıklı kesimlerine –ki bu kesimler sosyal sınıf fark etmeksizin heternormativeteye eklenebilenlerdir- bahşedildiğini vurgular. Ahmed’in fikirleri, filmin anlatısıyla paralel okunabilmektedir çünkü Osman’ın ‘eksikliği’, onun arzularına engel olmaktadır. Eksik olma hali, Osman’ın kendisini sık sık sorgulamasına da yol açar.



**Şekil 7: Osman ile annesinin evlilik üzerine konuştuğu sahne**

Filmin başında, Osman ile annesi konuşurken Osman ona gelin adayıyla buluşmasından söz eder. Daha ilk buluşmadan gelin adayına takıntısını açıkladığını söyleyen Osman’a annesi karşı çıkar: “Osman’ım söylemeseydin, olmaz mıydı?” Buradaki diyalog, Osman’ın annesinin onun “eksikliğini” saklaması gerektiğini, aksi hâlde insanların onu kabul etmeyeceği endişesini de göstermektedir. Bu endişe bir bakıma Osman’ın topluma bağlanamamasından, norm olanla ilişkisini devam ettirememesinden de kaynaklanmaktadır. Ancak, onun bu türden bir endişesinin (en azından annesi kadar) olmadığı şu sözlerden anlaşılabilir: “Rica ediyorum sen bana birini daha bulma. Bugüne kadar benim sosyal hayatım yoktu, ben o yüzden sana dedim bul. Bundan sonra ben ne yapacağımı iyi biliyorum. Keyfime bakacağım, ben kendim bulurum. Sen bana bir daha bir teklifle gelme, gerisini bana bırak.” Osman, evli olanların bekâr olanlardan daha mutlu olduğunun varsayıldığı alana girememiştir. Bu

nedenle Osman geleneği devam ettiremeyip, arada kalan karakter durumundan kurtulamamıştır ya da kurtulmak istememiştir. Sonunda, Osman Kürtçe kursunu tamamlar ve ana dilini daha akıcı bir şekilde konuşuyor gibi görünmektedir. Filmin sonunda hâlâ evlenmek isteyip istemediği belirsiz olsa da toplumdaki yerini kesin olarak bulmaya çalışma çabası devam etmektedir. Kısacası Çınar, arada olmanın hikâyesini, arada kalma durumunu ve bunun absürtlüğünü anlatarak, aidiyet ve dil meselesinin tartışılabilceği bir alan yaratır. Çınar bunu yaparken, tamamıyla cinsiyet ve toplumsal cinsiyete odaklanmaz. Kürt kimliğinin devlet tarafından tanınmamasının gündelik yaşamda açtığı boşluklara bakar; bu da kuirin dil ve sakatlık üzerine açtığı tartışmalarla benzerlik taşımaktadır.

#### **2.2.4. Savaş, Şehrin Hafızası, Kuir Bedenler: *Berîya Şevê* (2021)**

Çınar'ın son filmi *Berîya Şevê*, Diyarbakır'daki çatışma ve gündelik yaşam arasındaki bağlantıya odaklanır. Anne (Rabia Çınar), Baba (Hüsnü Timur) ve Gulbîn (Gulbîn Bozan) ana karakterleri üzerinden üç parçaya ayrılmış filmde, toplumsal olayların ve çatışmaların bedenlerde yol açtığı etkiler gözlemlenmektedir: Anne hastalıklarından şikayetçidir; Baba alzheimer hastasıdır; Gulbin de antidepresan ilaçlar kullanmakta, kendini ifade edeceği bir alan bulmaya çalışmaktadır. Erhan Sunar'ın aynı adlı romanından serbest bir biçimde uyarlanmış filmde, Şen'in (2023) değerlendirmesine göre "tematik bir kopuş gerçekleşmiştir; AKÇ'nin mizah yüklü absürt ve fantastik dünyası dağılmış, yerini savaşın seslerine ve travmatik karakterlere bırakmıştır. Yönetmen ve film, dağlardan şehrin sokaklarına inerek iyice yakınlaşan savaşa duyarsız kalamamıştır artık." Bu nedenle filmde, Çınar'ın diğer filmlerine kıyasla daha ciddi ve travmanın öznelere ve bedenlere sirayet ettiği bir atmosfer söz konusudur. Diğer yandan, her ne kadar filmin tanıtımı ve yorumlarıyla ilgili yazılarda pek değenilmemiş de olsa, Gulbîn'in Lîsa (Lîsa Çalan) ile lezbiyen-kuir bir ilişki içinde olması, Kürt sinemasında kuir temsiline tartışılmasına bir kez daha alan açmaktadır. Filmdeki kuir nosyonlar yalnızca bununla sınırlı değildir. Tüm karakterlerin bölgede süregelen çatışmaların içinde devam eden gündelik hayatları gibi, Baba karakterinin şehir ve hafızayla olan ilişkisi kuirin savaş, çatışma ve hafıza üzerine söyledikleri ile birlikte okunabilecek bir yerdedir.

Hatırlama ve hafıza üzerine belli sahneler geçmeden önce, filmin hem kuir hem de Kürt sineması içinde hafıza üzerinden nasıl konumlandırabileceğine dair birkaç noktaya bakmak yararlı olacaktır. Hem kuir sinemada, hem de Kürt sineması tartışmaları

bağlamında, hafıza kavramı geniş yer kaplamaktadır. Kuir sinemada hatırlama ve hafıza LGBTİ+ aktivizmi üzerinden, filmlerin ve görsellerin aklımızda nasıl yer ettiği ile ilgili bir çizgidedir. Örneğin; Anamarija Horvat'ın *Screening Queer Memory* (2021) adlı kitabı, medya temsillerini kuirlerin nasıl hatırladığına, onlarla nasıl bir bağ kurduklarına odaklanır. Biyolojik aile bağlarının hafızasından ve geçmişinden genellikle dışlanan kuirler için, hafıza ve onun aktarımı geleneksel olarak kurulmaz. Aynı zamanda, hafıza ile bağları diğer dini ya da etnik gruplar gibi linear bir örgüde kurulmaktan ziyade, daha çok iç içe geçmiş ve parçalı bir şekilde hareket etmektedir (s. 4). Hafızanın nasıl işlediğini Birleşik Krallık ve ABD yapımı film ve diziler üzerinden inceleyen Horvat, kuir aktivizmin görsel hafızada nasıl kurulduğuna da odaklanır. Aktivizmin nasıl temsil edildiğine dair bir tartışmada temsil ve hafıza ilişkisini şu şekilde kurar: “Hafızanın sadece travma ve şiddet içeren geçmişlerin bastırılması ve üzerinde çalışılması açısından değil, aynı zamanda insan failliğini hatırlamanın değeri ve bireylerin ve toplumların insan onuru, insan eşitliği, insan özgürlüğü için şiddetsiz mücadelelerin anılarını ifade etmeye devam etme esnekliği açısından da anlaşılması gerekir” (s. 106). Başka bir deyişle Horvat, kuir hafıza ile ilgili yorumlarında onun negatif çağrışımlarıyla değil, özgürlük için yapılan mücadele ile de bağlantılandırılması gerektiğini savunur.

Kürt sinemasında da hafıza geniş bir tartışma alanı yaratmıştır. Hafıza, filmlerde bazen direkt bir tema olarak ele alınırken, bazı anlarda dolaylı şekillerde filme dâhil olur. Kürtlerin yaşadığı coğrafyaların kayıt altına alınması, Kürtçe'nin konuşulması gibi öğeler görüntü, ses ve hafıza arasında temel bir bağ kurar. Tebessüm Yılmaz'ın “Tracing State Violence, Resistance and Memory in Kurdish Cinema” (2022) başlıklı makalesi, Kürt sinemasında hatırlama üzerine yazılan güncel metinlerden biridir. Yılmaz, burada Kürt sinemasını “kendisini baskılayanlara karşı direnişin tarihini icat eden, belgeleyen ve kristalize eden, tarihsel sürekliliği inşa etmeye çalışan” bir oluşum olarak ele alır (s. 327). Hem toplumun hem de Türk devlet aygıtlarının büyük bir kısmı tarafından varlığı yok hükmünde sayılan bir geçmişle bağlantı kurar. Tartışmalı ya da unutulmuş geçmiş olarak adlandırılan bu hafıza, travmayı yok saymayan ve şimdiye de ışık tutan bir hatırlama alanıdır (s. 327). Yılmaz, Kürt sinemasının hatırlama işlevini filmlerde inceleyerek, hafızanın buradaki görsellerde nasıl işlediğini sorgular.

Bu tartışmalar ışığında filme geri dönüldüğünde, alzheimer hastası Baba karakteri üzerinden; şehir, hafıza ve hastalık üçgeninde bir bağlantı kurulduğunu görürüz. Bu durumun altının çizildiği iki sahne önemlidir: Bunlardan ilkinde, Baba eski fotoğraflarını tab ettirmeye fotoğrafçıya götürür. Fotoğrafçı İrfan (İhsan Şakar) onlar için “Bunlar hem

eskidir, tarihidir. Hem de çok kıymetlidir” yorumunda bulunur. Daha sonra eski negatiflerde ne olduğunu hatırlayıp hatırlamadığını soran İrfan’a, Baba’nın yanıtı net olur: “Tek tek içinde ne var hatırlıyorum. Eski şeyleri unutmadım, hatırlıyorum. Bunlarda Diyarbakır’ın görüntüleri var. Çocukların var. Sokakların var. Surların var. Hevsel Bahçeleri’nin var. Parkların var.” Bu sözlerle alzheimer hastası bir karakter, kentin hafızasını net olarak hatırladığının, bunların unutulmaması gerekliliğinin altını çizer. Baba, buradaki görüntüleri gündelik hayatla bağdaştırır, hafızasını şiddetin tezahür ettiği yerlerden sakınır. Şehrin çocuklarına, sokaklarına, surlarına ve bahçelerine bakmak; savaş öncesi bir şehrin var olduğunu, o şehirdeki gündelik hayatın şiddete bulaşmadan da hatırlanabileceğini izleyiciye söyler.



**Şekil 8: Fotoğrafçı İrfan ve Baba'nın yer aldığı sahne**

Buna benzer başka bir sahnede, Gulbîn ile Baba'nın diyalogu görülmektedir. Gulbîn babasına “Hafızan nasıl? Çok unutuyor musun? Doktor artarsa haberim olsun demişti” der. Babası da şu yanıtı verir: “İyiyim. Eski şeylerin hepsi aklımda. Sokak sokak dolaştığım zamanların hepsi aklımda. İşimi çok severdim. İşimi yaptığımda başka bir şey yapmayı düşünmedim. Bu fotoğraflar bana iyi hissettirdi. Hafızam yerine geliyor. İyidir.” Bu sahnede de Baba'nın, hafızasının silinmediği, hatta buna karşı bir direnç gösterdiği anlaşılır. Aynı sahnede Baba, hafızasında sokak sokak gezdiği yerleri, fotoğrafçılık mesleğini çok sevdiğini belirtir. Olumlu çağrışımların hatırlanması, filmde şimdide yaşanan çatışmalarla ile bir karşıtlık oluşturur.

Gulbîn ile Lîsa'nın ilişkisi de filmdeki en bariz kuir anlar olarak seyirciye sunulur. Annesinin portresini tekrar tekrar yaparken sanat üretiminin sancılarını yaşayan Gulbîn,



bazı günler aile evinden çıkarak Lîsa'nın yanında kalır. Yatakta uzanarak konuştukları bir sahnede Gulbîn babasının onu rahat yetiştirdiğini söyler. Başka bir sahnede ise Gulbîn ve Lîsa'nın şehirde devam eden çatışma seslerine dair yorumları yer alır: “-Bu gece çok uzadı, hiçbir zaman bu kadar uzamamıştı. -Evet, bu saate kadar devam ediyor.” Diyalogla birlikte duyulan silah sesleri de, çatışmaların gündelik hayatta normalleştirildiğini gösterir. Diğer yandan, Gulbîn ile Lîsa, ortak bir gelecek tahayyül ederken, Lîsa ona birlikte yaşabileceklerini söyler. Gulbîn bunu çok istemekle birlikte, şu an imkânların müsait olmadığını belirterek bu teklifi reddeder. İmkânsızlıktan kastın ne olduğu ise belirsizdir: Her ikisi de hasta olan ebeveynlerini bırakamama, ekonomik koşulların uygun olmayışı ya da iki kadının romantik bir ilişkide birlikte yaşamasının zorluğu gibi olasılıklar Gulbîn için ayrı birer çıkmaz oluşturur. Bu nedenle, kurulabilecek ortak bir gelecek hayali, ekonomik ve toplumsal koşullara bağlı olarak kısıtlanır ya da bunun gerçekleştirilmesi ertelenir. Kuir bu şekilde çatışmaların, ekonomik zorlukların, aileden kopamamanın içinde konumlandırılır.

Evlilik kurumunun tartışmaya açılması, yine bir sahnede kendisini gösterir. Gulbîn, Anne'nin portresini resmetmektedir ve portre hiçbir zaman istediği gibi olmaz, sürekli baştan başlar. Anne'yi resmettiği sahnelerden birinde, Anne Gulbîn'e ne zaman evleneceğini, yalnız kaldığını söyler. Gulbîn ise yalnız kalmadığını, çevresinde hem Anne'nin hem de Baba'nın olduğunu söyler. Anne de onların yakın zamanda bu dünyadan ayrılacaklarını, yalnızlığın Allah'a mahsus olduğunu belirten sözler söyler. Gulbîn'in anlatısı da, *Di Navberê De*'deki Osman ile kesişir: Osman dildeki sakatlığından dolayı evlenemezken, Gulbîn kuir yönelimlerinden dolayı evlenmeyi arzulamaz. Osman evlenmeyi isteyip başaramazken, Gulbîn'in evlenme ile ilgili herhangi bir arzusu isteği yoktur. İki filmdeki ana karakterler birlikte okunduğunda, evlilik kurumundan biri sakatlığı, diğeri ise imkânsızlığından dolayı “mahrum” kalır. Sonuç olarak Çınar bir kez daha evliliği kısa da olsa ele alarak, kuir karakter ve evliliğin tahayyül edilememesi meselesini ortaya koyar.



**Şekil 9: Gulbîn'in annesini resmettiği sahne**

Bölümü kısaca toplamak gerekirse, Çınar sinemasının hem minör sinema tartışmalarıyla hem de kuir kavramıyla birlikte okunabilmesi mümkün görünmektedir. Kürt sineması ağırlıklı olarak etnisite ve ulusötesi bağlamlarda ele alınırken, Çınar'ın filmleri Kürt sinemasını farklı bir açıdan tahayyül etmenin mümkün olduğu bir yapı kurar. Kayıp, yas ya da vatan gibi konulara odaklanan diğer Kürt filmlerinden farklı olarak Çınar, Kürtlerin meskûn olduğu coğrafyalardaki gündelik hayata, öznelliklere ve kimliklere odaklanır. Yönetmen kendinden yola çıkarak; şehrin içindeki öznelere, bedenlerin dönüşümüne, Kürt kültüründeki kadın erkek algısına, dille ilgili sorunlara, mutluluğunun normatif tanımlarına, şehir ile hafızanın nasıl kurulduğuna dair sorulara doğru yol alır. Genel olarak bakıldığında, Çınar sinemasının Kürt sinemasındaki özgün yeri de şu şekilde açıklanabilmektedir:

[Çınar'ın] deştiği şey, yalnızca gelenek ve onun tutunamadığı yerlerde boyası dökülen modernlik hâlleri, cinsiyet rolleri, toplumsal statü ve iktidar biçimleriyle sınırlı da değil. Kendisi başta olmak üzere hem kendi neslinin hem de bir öncekinin film yapma biçimlerini de hedef tahtasına oturtarak, filmlerinin dayandığı (kara) mizah duygusunu sağlam bir yerden temellendiriyor aslında. Baba'nın yasasının her katmanda ayrı ayrı hükmünü sürdürdüğü bir coğrafyada, adeta bir tabu kırıcı gibi gerçekliğe yönelttiği çok ufak sorular ve değişikliklerle radikal etkiler yaratabiliyor (Övgü, 2017, s. 336).

Tüm bu tartışmalar göz önünde bulundurulduğunda, Ali Kemal Çınar filmleri Kürt sineması tartışmalarının neresinde konumlanmaktadır? Çınar Kürtçe filmler üreterek Kürt sinemasının içerisine kendisine yer edinmektedir. Ayrıca, ana dil ve Kürtlerin yaşadığı coğrafyalardaki devletlerin asimilasyon politikalarının getirdiği tahribatı ekrana taşır, Kürt sinemasında yaygın olarak işlenen bu temalar üzerinde de durur. Ana dilin bölünmüşlüğüne absürt bir biçimde ele alarak ve bu temayı kişiselleştirerek bir hikâye anlatır. Böylelikle, bireysel yaşanmışlıkların politikliğini de vurgular. Aynı zamanda,

gündelik hayatın kendisini 'tuhaflaştırarak', Kürt kimliğini çevrelemiş söylemlere karşı da kendisini konumlandırmaktadır. Sinan Yusufuğlu, *Veşartî* üzerine yazdıkları ile Çınar'ın bütünlüklü bir Kürt kimliğinin yanı sıra, kendi kişisel sinemasını yarattığını savunur: "Her zaman politik olması beklenen, 90'ları ve savaşı yaşamış bir kuşağın gündelik ve varoluşsal dertlerini sinemada farklı hâllerde ve inatla karşımıza çıkaran Ali Kemal Çınar, bunu sıradan olanın basitliğiyle yapıyor" (Yusufoğlu, 2016). Çınar'ın yarattığı biricik evrenler, Yusufuğlu'nun da belirttiği gibi, politik olma koşulu aranan Kürt filmlerine yeni bir bakış kazandırmıştır. Zaten, üretilen filmler minör sanat içinde değerlendirildiğinde, yaratım sürecinin kendisi politikleşmiştir. Çınar'ın boşluklara, sorulara ve belirsizliklere alan açan filmlerini, izleyicilerle yorumları üzerinden okumak, filmlerin anlamlandırılmasını zenginleştirmektedir. Bu nedenle de, bir sonraki bölümde çalışmanın yöntemi detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

### 3. BÖLÜM: METODOLOJİ

Çalışmanın kuramsal çerçevesinde, kuir teorinin gelişimine, ardından da kuir sinema ile olan ilişkisine yer verilmişti. Kuirin çeşitli coğrafyalarda getirdiği yankılar ve toplumsal hareketler, kuir sinema tartışmalarına da yansımıştır. Böylelikle onun çeşitli sinema gelenekleriyle konuşmasının yolu da açılmıştır. Film üretim pratikleri, içerdiği anlatıların politikleştirilmesi, bir direniş ve karşı-tarih yazımı olarak kullanılması açısından ortaklık gösterebilen kuir ve Kürt sinema geleneklerinin, izleyicide nasıl yankı bulduğu ise akademik çalışmalarda karşılık bulamamıştır. Kuirin daha çok bir okuma ve yorumlama pratiği olduğu göz önünde bulundurulduğunda, filmleri anlamlandırmak ve onların kuir potansiyellerini keşfetmek için izleyiciye dönmek uygun bir yöntem olarak görünmektedir. İzleyicilerin anlatıları, imgeleri, karakterleri kısacası filmin tüm öğelerini hangi şekilde yorumladıkları, onun kuir potansiyellerini de tartışmaya olanak sağlayabilmektedir. Bu çerçevede, metodoloji bölümünde araştırmanın yöntemini açıklamak üzere öncü etnografik çalışmaların ortak noktaları, bu çalışmalara gelen feminist eleştiriler ve sonrasında kuir araştırmaların etnografik yöntemine nasıl katkıları sunabileceği ele alınacaktır. Sinemadaki alımlama çalışmalarının kuir yöntemden nasıl yararlanabileceğine kısaca değinilecek, ardından hem kuir hem de Kürt sinemasını incelemede bu yöntemin ne gibi avantajları olabileceği tartışmaya açılacaktır. Denilebilir ki; feminist, kuir ve trans çalışmalarının etkileriyle ve perspektifleriyle yürütülecek alan araştırmaları, izleyiciyi anlama ve anlamlandırmada yeni ve çok boyutlu çerçeveler sunabilir.

#### 3.1. KLASİK ETNOGRAFİ TARTIŞMALARI

Paul Hammersley ve Martyn Atkinson, ilk olarak 1983'te yayımladıkları *Etnography* (2007) isimli kitapta, etnografinin ne olduğuna, nasıl yapılabileceğine ve sosyal bilimlerdeki konumuna dair detaylı bir tartışma yürütür. Kitabın ilk bölümünde Hammersley ve Atkinson, etnografinin çeşitli zaman ve disiplinlerde farklı biçimlerde algılanıp yorumlandığını belirtir (s. 1). Hammersley ve Atkinson'a göre etnografi; veri toplarken, araştırmacının açıktan ya da gizli bir şekilde insanların gündelik hayatlarına uzun bir süre katılımını, olanı izlemesini, dinlemesini, formal / informel sorular sormasını ve belgeler toplamasını gerektirmektedir (s. 3). Her ne kadar etnografinin tanımları değişkenlik gösterse de yazarlara göre etnografinin ne yaptığına dair genel bir çerçeve çizilebilmektedir: İlk olarak, insanların eylemleri ve anlatıları, gündelik

bağlamda incelenir. Katılımlı gözlem ve informel görüşmeler temel veri toplama kaynaklarıdır. Ayrıca, toplanan veri büyük bir ölçüde ‘yapılandırılmamıştır’; araştırma sabit ve ayrıntılı düzenlenmiş bir planlamayı takip etmez. Odak, küçük ölçekli bir grubu içermektedir. Buna ek olarak, veriyi nicelleştirme ve istatistiksel olarak analize tabii tutma ikinci plandadır; daha çok insan eylemlerinin ve kurumsal pratiklerin anlamları ve işlevleri yerel ve bazen de daha geniş bir bağlamda incelenir (2007, s. 3). Hammersley ve Atkinson, sunduğu bu çerçeveye klasik etnografiyi tarif etmektedir.

Etnografinin ne olup ne olmadığına dair tartışmalarını metnin devamında sürdüren yazarlar, düşünümsellik ve etnografin politik duruşu üzerine fikirlerini paylaşır. Öncelikle Hammersley ve Atkinson, düşünümsellik söz konusu olduğunda sosyo-tarihsel mekanların araştırmacının üzerinde etkisi olacağını ve bunların değer yargıları ve ilgi alanları içerdiğini savunur (s. 15). Araştırmacının kişisel tarihinden, sosyal hareketlerden ve karakteristik özelliklerinden azade bir sosyal araştırmanın gerçekleşmesinin mümkün olmadığını belirten yazarlar, araştırmaların toplumdan bağımsız bir evrende geçiyormuş gibi sürdürülmesi fikrine karşı çıkar (s. 15). Çalışmada elde edilen bulgular, toplumsal hareketlerden ve araştırmacının davranışlarından etkilenecektir. Hammersley ve Atkinson’a göre, bilgi üretmenin birtakım sonuçları da bulunmaktadır. Bu durumu yazarlar şu şekilde açıklar: “En azından, araştırma bulgularının yayınlanması, politik ve pratik kararların alındığı iklimi şekillendirebilir ve hatta belirli eylem türlerini doğrudan teşvik edebilir. Aslında, incelenen durumların karakterini değiştirebilir” (s. 15). Öyle ise, etnografik bilginin mekân ve tarihsellik içinde politik iklimle birlikte okuması, hatta belki de onu değiştirmesi potansiyelini göz önünde bulundurmak gereklidir.

Diğer yandan, Hammersley ve Atkinson, düşünümselliğin sonucunda araştırmaların kaçınılmaz olarak politik olduğunu, ya da olmak zorunda bırakıldığını söyler. Ancak, yazarlara göre araştırmacının amacı bilgi üretimidir ve öyle kalmakla yükümlüdür (s. 15). Araştırmalar belli politik çerçevelere yönelebilir ya da araştırmacıların belli siyasi inançları vardır ve bunları terk etmesi olanaksız görülmektedir. Bölümün ilerleyen kısımlarında araştırmacının politik duruşu üzerine fikirlerini detaylandıran Hammersley ve Atkinson, araştırmacıların birincil hedeflerinin bilgi üretmek olduğunu söyler ve bulguların siyasal inançlarla çarpıtılmasının en aza indirgenmesi konusunda ısrar eder (s. 18). Araştırmacının çalışmanın dünya üzerindeki etkilerine de kayıtsız kalmaması gerektiğini belirten yazarlar, bir araştırmanın temel amacının dünyayı değiştirmek (ya da aksi yönde dezavantajlı durumda olan bir dünyayı korumak) olmaması gerektiğini

savunur (s. 18). Araştırmancının düşünömselliğini de kabul ederek, Hammersley ve Atkinson, araştırmancının politik duruşu ile araştırmancının bulguları arasındaki bağı azaltılması gerektiğini savunur. Öyleyse denilebilir ki geleneksel bir etnografi anlayışının politik olma gibi bir iddiası bulunmamaktadır.

### 3.2. ETNOGRAFİK ARAŞTIRMALARA KUIR-FEMİNİST YAKLAŞIMLAR

Klasik etnografiye yönelik eleştiriler, yorumlar ve katkılar ile etnografi içinde yeni bir alan oluşur. Eleştirel etnografi, bu bağlamda politik duruş ve bulguların analizi bakımından klasik etnografiden ayrılır. Araştırmancının niteliksel veriye yönelmesi, klasik etnografinin belli başlı temel kurallarına sadık kalınması ve sembolik etkileşimci paradigmaya katkı sunmaları bakımından benzer olan bu iki etnografi türü, analiz ve söylem yönteminde farklılaşır (Thomas, 1993, s. 3). Ancak, konvansiyonel etnografiyle eleştirel etnografi arasında oluşan fark, ikincinin kavramsal alternatifler arasında seçim yapması, anlamdan değer yüklü çıkarımlarda bulunarak araştırma, politika üretme ve diğer insan aktivitelerine meydan okuması ile gerçekleşir. “Eleştirel etnografi, politik bir amacı olan geleneksel etnografidir” diyen Thomas, onun özgürleştirici hedefler doğrultusunda ya da gereksiz sosyal baskıcı etkilerin azalmasına yardımcı olarak kullanılması gerektiğini savunur (s. 4). Öyle ise, bir etnografinin eleştirel sayılabilmesi için, onun toplumsal bir soruna temas ederek, sorunların etkilediği özneleri ön plana alması önem teşkil etmektedir.

Eleştirel etnografide araştırmancının nerede başladığına ve nerelere varabileceğine dair düşünceler ele alındığında, D. Soyani Madison'un *Critical Ethnography Method Ethics and Performance* (2005) isimli kitabı yol gösterici çalışmalar arasındadır. Madison, eleştirel etnografinin “belirli bir yerde yaşanan adaletsizlik veya adaletsizlik süreçlerini ele almak için etik bir sorumlulukla” başladığını söyler (s. 5). Bu etik sorumluluğu açıklarken, “insan özgürlüğünün ve refahının ahlaki ilkelerine dayanan zorlayıcı bir görev ve bağlılık duygusunu ve dolayısıyla canlıların acılarına karşı bir şefkati kastettiğini” belirtir (s. 5). Araştırmancının yükümlölüklerini şu şekilde detaylandırır:

Belirli bir bağlamda var olma koşulları, belirli özneler için olması gerektiği gibi değildir; sonuç olarak, araştırmacı bu koşulları daha fazla özgürlük ve hakkaniyete doğru değiştirmeye katkıda bulunmak için ahlaki bir yükümlölük hisseder. Eleştirel etnograf aynı zamanda bizi yüzeysel görünümlerin altına götürür, statükoyu bozar ve iktidar ve kontrolün altında yatan ve belirsiz operasyonları gün ışığına çıkararak hem tarafsızlığı hem de kabul edilen varsayımları huzursuz eder. Bu nedenle, eleştirel etnograf ehlileştirilmeye direnir

ve "olanı" göstermekten "neyin olabileceğine" doğru yol alır (Madison, 2005, s. 5).

Klasik etnografide politik duruş ile üretilen bilgi arasında mümkün olan en asgari düzeyde bağ kurulmasının doğru olacağı savunulmuştur. Eleştirel etnografide ise, araştırmacının çıkış noktası toplumdaki adaletsizlik ve eşitsizliklerdir. Yani başlangıcından itibaren hem araştırmacı hem de araştırılan özneler politikleşmiştir. İki etnografi geleneğinin arasındaki temel farkın bu olduğu söylenebilir: Klasik etnografi olanı olduğu gibi yansıtma ilkesine daha yatkın iken, eleştirel etnografi ürettiği bilgiyi dezavantajlı öznelerin yararına kullanmayı hedefler.

Eşitsizlik ve tahakküm üzerine bilgi, deneyim ve sözler üretmek üzerine şekillenen eleştirel yöntemin bunu nasıl yapacağına dair de belli başlı özellikleri vardır. Engin Sarı "İletişim ve Medya Çalışmalarında Etnografi" (2015) başlıklı makalesinde, eleştirel etnografinin özelliklerini şu şekilde sıralar: Bunlardan ilki, "[e]leştirel etnografi için anlamı ve eylemi belirleyen sosyal pratikler üzerine çalışmayı gerektirmektedir" (s. 348). Araştırılan öznenin anlam dünyasını nasıl oluşturduğu, ardından ona göre nasıl eylemlerde bulunduğu eleştirel etnografinin başlangıç noktası olarak görülür. İkinci olarak, "[e]leştirel etnografi, kamusal alanda kabul edilmiş baskıcı ve eşitsiz ahlaki ve sosyal düzenlemelerin eleştirisinden hareket etmelidir" (s. 348). Bir eşitsizlik ve tahakküm durumunu ortaya koymak için şekillenen bu araştırmalar, bir norm eleştirisi olarak okunur. Üçüncü olarak da "[e]leştirel etnografiler, araştırmaların da mevcut maddi koşullar ve tarihsel iktidar ilişkileri yoluyla düzenlendiğinin ve oluşturulduğunun farkında olmalıdır" (s. 348). Öznelerin oluşumundaki tarihselliği ve mekansallığı göz önünde bulundurmamak, onların ne tür bir iktidar ilişkisi ağı içinde olduğunu da belirleyecektir. Kısacası Sarı, yukarıdaki üç madde ile eleştirel bir etnografinin neleri kapsayıp kapsamadığının altını çizer. Eleştirel etnografinin cinsiyet, toplumsal cinsiyet alanıyla ilgilenen feminist ve kuir çalışmalar, hem gelenekselleşmiş yöntemlere eleştiri getirmiş, hem de alana deneyimlerini aktarmıştır. Bunun yanında eleştirel ırk çalışmaları da benzer şekilde alana çeşitli boyutlar katıp, etnografik bilgi üretimini çeşitlendirmiştir.

Feminist metodoloji, 1970'lerden itibaren süregelen disiplin içinde etnografiyi değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Bu değişimleri Richelle D. Schrock, 2013'de kaleme aldığı makalesinde kapsamlı bir şekilde anlatır. Schrock, öncelikle feminist etnografinin, post modern anlamdaki etnografiye katkılarından birini, benlik / öteki ve bilen / bilinen arasındaki bağlantıları bulanıklaştırması olarak görür (2013, s. 54). Ayrıca, feminist etnografi, çalışmada bilgisine ve anlatısına başvurduğu öznelerin tepkilerinin ve

davranışlarının kendisinin alanda bulunuşuyla şekillendiğini göz önünde bulundurmaktadır. Alana hiçbir etki olmadan etnografinin yapılması mümkün değildir. Feminist etnograflar, temsilin değer yargılarından azade olmadığı için belli sonuçlar doğurabileceğinin farkındadır. Tüm bu özdüşünümsel değerlendirmeler ışığında Schrock, feminist etnografinin üretken bir araç olduğunu ve kadınlık deneyimlerini ırka, sınıfa, cinselliğe, etnisiteye, dini inançlara ve diğer çeşitliliklere göre ele aldığını öne sürer (s. 58). Schrock'un düşüncelerine paralel bir şekilde, Joke Hermes de kabul edilebilir feminist metodolojiyi üç maddede sıralar. Bunlardan ilkinde göre anketler yerine araştırılan öznelere temsil hakkını görece daha iyi verebilen etnografi ya da derinlemesine yapılandırılmamış görüşmeler kullanılmalıdır. Metin analizi, izleyicinin bir metni nasıl okuyacağını, deneyimleyeceğini ve yorumlayacağını tahmin etmekte yetersizdir. Yöntem politik ve eleştirel hedeflere hizmet etmesi için kullanılabilir (2006, s. 156). Feminist etnografinin fikirlerinden ve araçlarından yararlanan kuir ve trans teorileri ise, bu bölümün devamında ele alınacağı üzere, çeşitli yollarla bu araçların bazılarını kullanırlarken, bazılarına şüphe ile yaklaşır.

Kuir etnografi tartışmaları da sosyoloji, psikoloji ve kültürel çalışmalar gibi alanlarda 1990'lardan itibaren filizlenir. Arlene Stein ve Ken Plummer (1994), kuir teorinin sosyoloji ile kesişimine odaklanırken; kuir teorinin kimlik tartışmalarını nasıl problematize ettiğinden söz eder. Öznenin cinsiyetinden, sınıfından ve toplumsal cinsiyetinden ayrılamayacağını altını çizer. Kuir teoriye sosyolojik perspektiften yaptıkları bir eleştiri ise, teorinin nadiren metin incelemesinden öteye gittiğidir. Kuir teorisyenlerin gözden kaçırdığı nokta, tarihsel metinleri kuir okumaya açarken, kuir hayatların 'gerçek' dünyada nasıl yaşandığını yok saymalarıdır (s. 184). Sosyolojinin eşitsizlik, modernite ve ilişki analizler boyutunda kuir teoriye yakın okuma yöntemlerinden daha fazlasını katabileceğini söyleyen Stein ve Plummer, kimliklerin günlük yaşamın kültürel pratiklerinde nasıl oluştuğuna bakmamız gerektiğini vurgular (s. 184-185). Bu nedenle, dünyanın çeşitli yerlerindeki öznelerle çalışılmasının önemi, sosyal yapıların çok boyutlu olarak incelenmesi ve bu türden çalışmaların herkese ulaşılabilir şekilde yayınlanmasının gerekliliği vurgulanır. Tarihsel metinleri, anlatıları ve görselleri kuir okumaya açma yönteminin dışında, etnografinin araçlarından yararlanarak bir alan araştırmasının nasıl yapılacağına dair de tartışmalar şekillenebilmektedir.

Kuir etnografi tartışmalarında, Ken Plummer'ın "Critical Humanism and Queer Theory" (2005) başlıklı makalesi kuirin etnografinin neresinde yer alacağını ayrıntılı bir biçimde



tartışır. Plummer, burada sosyal değişimlerin araştırma yöntemlerine nasıl yansıdığına odaklanır (s. 358). Yerine daha iyi bir tanımlama koyamadığımız için “zombi kategorilerine” ihtiyaç duyabileceğimizi ve araştırmanın araçlarının / referanslarının da bazen eskimiş olabileceğini belirtir (s. 358). Başka bir deyişle, araştırmalarda kullanılan terimlerin toplumu ya da insan davranışlarını açıklamada yetersiz kalabileceği, ancak yine de bu terimlerin kullanıldığı ifade edilir.

Hümanist yaklaşımların eleştirisinden yola çıkan Plummer, makalenin ilerleyen bölümlerinde kuir bir yöntemin ve araştırmanın nasıl olabileceğini sorgular (s. 366). İlk olarak “*subversive ethnographies*” (s. 366) (baş aşağı eden etnografiler) adını verdiği çalışmaları ele alır. “Genellikler [heteronormatif] varsayımlara meydan okuyan, basit etnografiler” (s. 366) olarak tanımladığı bu çerçevede Plummer, Sasho Lambevski (1999) ve Laud Humphrey’in (1970) yaptığı etnografileri inceler. Lambevski Makedonya’daki gey hayatına odaklanırken, Humphrey ABD’deki halka açık tuvaletlerdeki eşcinsel paternleri inceler. Plummer, bu etnografileri hem cinsiyet kategorilerinin kendinden sorunlu doğasını ele almadığı, hem de ‘hikâyelerin olduğu gibi doğrudan anlatabileceğini’ düşündükleri için “naif etnografiler” (s. 367) olarak adlandırır ve günümüzdeki etnografik çalışmaların çok yönlülüğünü vurgular.

Daha sonra J. Jack Halberstam’ın “çöpçü” metoduna odaklanılır. Halberstam, *Female Masculinity* (1998) isimli kitabının girişinde, kadın maskülenliğini araştırırken başvurduğu yöntemi açıklar. Halberstam’e göre, “kuir metodoloji [...] bilgi toplamak ve üretmek için farklı yöntemleri kullanan bir ‘çöpçü’ metodudur” (s. 13). Aynı zamanda kuir yöntem, “[...] genellikle birbiriyle çelişen yöntemler olarak gösterilen yöntemleri birleştirmeye çalışır ve disiplin tutarlılığına yönelik akademik zorlamayı reddeder” (s. 13). Halberstam çalışmasında; kanonik edebiyatın kullandığı yakın okuma yöntemine, film teorisine, etnografik alan araştırmalarına, tarihsel araştırmaya, arşiv kayıtlarına ve taksonomiye dayanarak kadın maskülenliğinin nasıl algılandığına dair çok boyutlu bir tartışma yürütür (s. 9 – 13). Kuir metodoloji tartışmalarında ele alınan bu yaklaşım, farklı ve birbiriyle çelişkili yöntemlerin bir kavramı açıklamakta yardımcı olabileceğini öne sürer. Halberstam, kuir metodolojinin alana katkısını, farklı ve daha önce birlikte kullanılmamış olanları bir araya getirmekte bulur. Halberstam’ın fikirlerini zengin bir akışkanlığın ve çeşitliliğin incelenmesi olarak yorumlayan Plummer, onun bu dünyayı kurarken isimlendirdiği, kategorilendirdiği ve geliştirdiği kavramların da yeni farklılıklar ve birleşimler (*assemblage*) oluşturduğunu öne sürer (2005, s. 368). Plummer, Judith Butler’ın erken dönem felsefesini, Michael Warner’ın alan araştırmalarını ve yazar

benliği ile kuirin ilişkisine odaklanan D.A. Miller'ın çalışmalarını da değerlendirir (s. 368). Tüm bu araştırmalarda neyin kuir olduğunu soran Plummer, kuirde yeni ya da çarpıcı çok az şeyin olduğunu savunur (s. 369). Düşünümselliğe ve etnografiye yapılan katkıları da niteliksel araştırmaların eleştirel boyutu olarak görür (s. 369). Kuirde bulunduğu “yeni” ise şu sözlerle açıklar:

Nitel araştırmanın kuirleştirilmesinde esas olan, toplumsal cinsiyet, heteronormatiflik ve cinsellik ile ilgili politik ve somut kaygıları metodolojiye aktarmak değildir. Kuirin imtihanı, stabilize edilmiş cinsiyet ve cinselliği ön plana çıkarmaktır, ki bu türden sabitlikler genellikle derinleştirilmemiş ve düzenlenmiş cinsiyet / toplumsal cinsiyet dünyasını tehdit etmemişlerdir. Çoğu etnografik araştırmada ve yaşam öyküsü araştırmasında sıklıkla genelde eksik olan budur (Plummer, 2005, s. 369).

Başka bir deyişle, Plummer kuir yönteminde radikal bir değişiklik olarak okumaz. Aksine bu yöntem, benzer eleştirel etnografik yolları izleyerek, sabit ve verili olarak görülen cinsiyet ve toplumsal cinsiyet normlarını eleştirir, onları daha önce ele alınmamış bir yönüyle analiz eder. Plummer, aynı zamanda yöntem kelimesini kuir teorisinin nadiren kullandığını da belirterek, alanda yapılan araştırmalarda yöntem tartışmalarının yetersizliğinin altını çizer (s. 366-367). Kısaca, Plummer kuir bir yöntemin önceki metodlardan büyük bir farklılık taşımadığını belirterek, sadece araştırmanın ikilikler arasında yaratılan gerilimlere odaklanmasının iyi bir fikir olacağını savunur.

Stephen Valocchi'nin “Not Yet Queer Enough” (2005) başlıklı makalesi de sosyolojinin kuirle diyaloga girdiği noktaları ele alırken, “daha kuir” bir sosyolojinin nasıl yapılabileceğine dair bir yol haritası sunar. İncelediği dört etnografinin kuirle olan kesişimini sorgulayan Valocchi, kuir bir sosyolojinin anlamının, çetrefilli ancak belirli örüntüleri takip eden bir insan öznelliğini keşfetmek olduğunu savunur (s. 766). İncelediği etnografiler, yalnızca cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve homoseksüel kimliklere odaklı çalışmalar değildir. Aksine yazar heteroseksüel kimlikten yola çıkarak yapılan bir araştırmadaki öznelerin öznelliğini şu şekilde açıklar: “Öznelerin toplumsal cinsiyet algısı sınıf ve ırksal değişimli (*inflected*), etnik öznellikleri sınıf değişimli ve sınıf öznellikleri ise etnik ve ırksal değişimlidir” (s. 762). Kimliklerin ne kadar iç içe geçtiği ve birbirlerini nasıl değiştirdikleri yönündeki sorulara, Valocchi çoğu kimliğin kültürel olarak kodlanmış edimlerin devamı olduğunu savunarak yanıt verir (s. 763). Kuir teori ve etnografinin sosyal bilimler alanında belli epistemolojik ortaklıklar kurduğunu belirten Valocchi, bunları şu şekilde sıralar: Öncelikle, kuir teori ve etnografi “objektif” doğruya şüphe ile yaklaşır. Hem kuir hem de etnografi, kültürel olarak oluşturulan sınıflandırma sistemlerinin, bu kategorilere dâhil edilecek kişilerin pratiklerine, motivasyonlarına veya çıkarlarına doğru bir şekilde karşılık geldiğini her zaman düşünmez. Aynı zamanda,

kategorilerin öznelere hayatlarını aydınlatmaya yardımcı olduğu varsayımında da bulunmaz. Valocchi'ye göre "kuir, bilimsel araştırmalarda kullanılan kategoriler ile insanların gündelik yaşam deneyimleri arasındaki boşluğa odaklanır" (s. 767). Benzer şekilde etnografik çalışmalar da, tutarsızlıkları tanımlamak, anlamak için araçlar ve yöntemler sunmaktadır. Valocchi'nin fikirleri, kuir ile etnografi arasındaki ilişkiye ve ortaklıklara dikkat çekerken, bu araştırmanın da epistemolojik ve yöntemsel temellerini kurmaya yardımcı olmaktadır. "Kimliğin eleştirel bir yapı-sökümünü" (s. 751) savunan Valocchi, ileride yapılacak "daha da kuir" alan çalışmalarını için yol gösterici fikirler sunmaktadır.

Plummer ve Valocchi'nin yanı sıra, kuir teorisinin etnografide nasıl ele alınabileceği çeşitli tartışmalarda yer bulur. Kath Browne ve Catherine J. Nash'ın derlediği *Queer Methods and Methodologies* (2010) başlıklı kitap kuir metodolojileri kapsamlı bir şekilde tartışır. Giriş bölümünde, Browne ve Nash, kuir araştırmaların feminist, ırkçılık karşıtı ve postyapısalcı düşüncelerle birlikte ilerlediğini, ancak metodoloji ve yaklaşımlar üzerine düşünmede – en azından literatür içinde- eksik kaldığını belirtir (s. 1). Browne ve Nash'e göre, kuir araştırma verili kabul edilen anlamların ve bunun doğurduğu güç ilişkilerinin dengesizliğini ele alan herhangi bir alanda çalışabilir (s. 4). Yazarlar yöntemin ne olabileceğine dair bir soruyu şu şekilde cevaplar: "[...] kuir bir metodoloji, araştırmacı-araştırılan ilişkilerin, içeriden / dışarıdan statünün ve araştırma sürecindeki öznelere politik ve sosyal süreçlerin kalıcı istikrarsızlığını tanıma mücadelesiyle ilgili olabilir" (s. 20). Feminist yöntemlerle bağlarını yadsımayan bu çerçevelendirme, kuir olarak nitelendirilebilecek bir saha çalışmasında, araştırmacının konumunun, statüsünün ve politik / sosyal bağların önemini göz önünde bulundurmaktadır.

Alison Rooke "Queer in the Field: On Emotions, Temporality and Performativity in Ethnography" (2010) başlıklı makalesinde, kuir bir etnografik çalışmanın kuir yaşamları araştırmaktan daha fazlası olduğunu savunur (s. 25). Rooke, kuir etnografinin, hem kuir hem de etnografik araştırmaları değiştirme potansiyelini şu şekilde özetler:

Kuir etnografi, [...] kuir teoriyi etnografik araştırmanın geleneklerini sorgulamak için kullanır. Daha spesifik olarak bu, etnografik benliğin varsayılan istikrarını ve tutarlılığını ele almayı ve bu benliğin yazılı olarak ve araştırma yaparken nasıl gerçekleştirildiğini özetlemeyi içerir. O halde kuir etnografi, etnografinin yerleşik yönelimini yöntemi, etiği ve reflektif felsefi ilkeleri içinde eğiltmektedir (Rooke, 2010, s. 25).

Rooke'un geliştirdiği düşünceler, kuir yöntemin de çerçevesini çizmesi bakımından önemlidir. Öncelikle, klasik etnografinin istikrarlı ve tutarlı bir yöntem olarak varsayılması, kuirleştirilmiş bir yöntem için geçerli görülmemektedir. Aynı zamanda,

araştırmanın etik değerlerini sorgularken ya da özdüşünümsel fikirleri ele alırken, kuirin bize açtığı yollardan yararlanmak gerektiği vurgulanır. Buna göre kuir yöntem, kendisini yerleşik düşüncelerden soyutlamaya, görece daha özdüşünümsel bir alana kaydırmaya çalışmaktadır.

Rooke, metnin ilerleyen kısımlarında teori ve yöntem arasındaki bağları kuvvetlendirirken, etnografinin oluşturduğu zaman, mekân ve özne ağlarının doğasını sorgulamayı önerir: "[...] Bir teori bütünü olarak kuir, toplumsal cinsiyete dayalı ve cinsel öznellikler hakkında düşünmekle sınırlı değildir. Daha ziyade, normatifliğin mantığına itiraz etmek için felsefi bir taahhüttür. Bu nedenle etnografiyi kuirleştirmek, etnografik araştırma ve yazının normatif mantığını araştırmayı zorunlu olarak içerir. Bu, etnografik zaman ve mekân kurgularını ve alanın öznelerarası doğasını sorgulamayı içerir" (2010, s. 29). Rooke'un kuir anlayışı toplumda işleyen sistemlerin mantığını sorgulamak ve ona karşı çıkmakla ilgilidir. Kuir, norm olarak kurulanın mantığına bir itiraz, kimliklerin sınırlarına bir müdahale olarak ele alınır. Aynı nedenle de etnografiyi kuirleştirmek, Rooke için klasik yöntemleri sorgulamakla ilgilidir. Rooke, aynı zamanda, etnografiyi nasıl kuirleştirebileceğimize dair de bazı öneriler sunar:

Etnografiyi kuirleştirmek, araştırma sürecinde cinsiyetlendirilmiş, cinselleştirilmiş, sınıflandırılmış ve kuşaksal olan benliğin performatifliğine dikkat eden bir metodoloji gerektirir. Etnografinin, alana girmek ve daha sonra oradan geri dönmek için ontolojik olarak istikrarlı bir yer sağlayan bir benlik duygusuna tutunmak yerine, açık ve refleksif olan dürüst bir benlik duygusuyla çalışmasını gerektirir. Bu kuir refleksivite, ontoloji ve epistemoloji arasındaki bağlantıyı keşfederek teorik bir manevra aracı sunar. Bu, araştırmacı / yazar ile ürettiğimiz metinler arasındaki ilişkileri, bilme olanaklarını ve yazılarımızda inşa ettiğimiz dünyaları ifade etme imkânı sunan bir konumdur (Rooke, 2010, s. 35).

Etnografinin kuirleştirilmesi, yalnızca araştırmanın toplumsal cinsiyetlendirilmiş öznelere dikkat çekmesi ile sağlanamayabilir. Aynı zamanda, ırklandırılmış, ekonomik olarak konumlandırılmış öznelerin kesişimselliği de benzer derecelerde önemli gözükmektedir. Ayrıca, etnografinin sahaya girerken ve oradan geri dönerken sabit bir konumda olduğunu varsaymak yerine, değişken ve akışkan bir araştırmacı kimliğinin özdüşünümselliği kuirin ideallerine daha yakın noktada durmaktadır. Araştırmacının alanı kendisinin oluşturduğunun farkında olması da, Rooke için aynı zamanda önemlidir.

Benzer bir çerçevede, Tom Boellstoff'un "Queer Techne: Two Theses on Methodology and Queer Studies" (2010) başlıklı makalesi de kuir metodun ne olabileceğine dair bir tartışma yürütür. Bir yöntemin kuir olduğunu söylemenin ne anlama geldiğini sorgulayan Boellstoff, kuir çalışmaların tanımında olmasa da araştırmalarının

çoğunlukla ya kuir kişilerin incelenmesi ya da kuir kişiler tarafından üretilen metinlerin incelenmesi anlamına geldiğini dile getirir. Başka bir deyişle, kuir çalışmalar ya LGBTİ+'ların hayatına odaklanır ya da onların ürettiği kültürel eserleri konu alır. Bu örtük tanımda bir sorunun olmadığını belirten Boellstoff, kuir çalışmalarının iki yolda da kaçınılmaz olarak *nesne* şeklinde tanımlandığını söyler. Araştırmalarda, kuir özneler nesne gibi ele alınarak onların maruz kaldığı baskın söylemler incelenir. Boellstoff'un vurguladığı nokta, kuir yöntemi uygularken, araştırılan öznenin nesne konumundan, özne konumuna alınması yönündedir (s. 215). Bir bakıma, kuir yöntemin, kuir bilgi üretmesinin ve bunu yaparken baskın söylemlerden kaçınılmasının altı çizilmektedir. Ayrıca, kuir özneleri söyleme maruz kalan edilgen bir konuma yerleştirmek yerine, onları da söylem üreten özneler olarak ele alarak toplumsal ilişkilene ağlarının içinde etkin bir yerde konumlandırmak kuirin yöntemiyle daha çok örtüşebilmektedir. Yukarıdaki her iki tanımlamada da etnografinin geleneksel yönleri sorgulanarak, kuirin alana ne gibi bir katkı yapabileceği tartışılmaktadır. Sonuç olarak, Boellstoff'un metninden hareketle şu soru sorulabilir: Kuir hayatları ve metinleri ele alırken, onları özne konumunda ve çokboyutlu olarak incelemek için neler yapılabilir? Bu bölümün geri kalanında kuir bir araştırma sürecinin nasıl izlenebileceğine bu soru çerçevesinde yanıt verilmeye çalışılacaktır.

Rooke ve Boellstoff'un fikirlerine paralel olarak, Daniel Noam Warner'ın kaleme aldığı "Towards a Queer Research Methodology" (2004) başlıklı makalesi, yapılacak çalışmaların nasıl kuirleştirilebileceğine dair öneriler sunar. Bunlardan ilkinin Warner şu şekilde açıklar: "[...] kuir araştırma metodolojisi, araştırdığı nesnenin nasıl oluşturduğunun özdüşümsel olarak farkında olmalıdır. Birçok pozitivist araştırma yönteminde varsayılan özne / nesne ikiliği, bilgi üretiminin kurucu doğasından kaçınır" (s. 334). Araştırmacının alandaki varlığının dahi çalışmayı etkilediği göz önünde bulundurulduğunda, araştırılan öznelerin nasıl inşa edildiğinin tartışmaya açılması, kuir yöntem açısından gerekli görülmektedir. Bu tartışma çerçevesinde, araştırmacı özne ve araştırılan nesne ikiliğinin de ortadan kaldırılması amaçlanmaktadır. İkinci olarak, Warner araştırmanın sorgulama amaçlarının sadece niceliksel olarak değil, aynı zamanda niteliksel olarak açıklanması gerekliliğini vurgular. Nicel bilgi üretmeyi amaçlayan sorgulama biçimlerinin, özneler arasındaki ortaklıkları varsayma eğilimi, bunun sonucunda da bireysel deneyimlerin öznel doğasının arka plana itilmesi, bunu gerekli kılan başlıca faktörlerdir. Warner, özdüşümsellik ve de araştırma sonuçlarının genellenmesi konularını tartışmaya açar. Warner'a göre, kuir yöntem "[...] heteropatriarkayı kavramak açısından bir şeyleri anlaşılır kılmaya çalışmayan,

marjinalerin kendi sözlerini üretmeye çalışan marjinalerin metodolojisidir" (s. 334-335). Bu açıdan da yöntemin, çalışmada öznelerin kendi sözlerini üretebilmesi için onlara alan açması, bunu yaparken de merkeze eklemeye çalışmak yerine, kendi merkezini oluşturmayı denemesi önemlidir.

Kristen Schilt, Tey Meadow, ve D'Lane Compton (2018) ise sosyoloji alanında kuir çalışmaların nasıl yapılabileceğini sorgular. Schilt ve arkadaşlarına göre, kuir alan araştırmalarının beş tane ilkesi vardır. Bunlardan ilki, kuir çalışmaların normativitenin dışında kalan toplumsal cinsiyet ile bağlantılı oluşumları ampirik veri ile incelemeyi ön plana alan araştırmalar olmalarıdır. İkinci olarak, kuir sosyolojik çalışmalar, merkezi olarak konumlanmak yerine, sadece heteronormativiteye değil, aynı zamanda homo- ve cis- normativiteye karşı da konumlanırlar. Tarihsel, politik ve coğrafi sınırlar bağlamında, öznelerin kendi hayatlarını ve arzularını nasıl anlamlandırdıklarına dair duyarlı bir yöntem geliştirilmesi gerekmektedir. Ayrıca, her ne kadar pozitivist bakış açısından yöntemi zayıflattığı düşünülse de kuir alan araştırmaları özdeşimselliği, keşimsellikleri ve karma yöntemleri göz önünde bulundurmalıdır. Feminizm, kuir, eleştirel ırk çalışmalarının da müdahaleleriyle, alan araştırmaları kurumların, toplulukların ya da sosyal ağların insanların yaşanabilir bir yaşam elde etme konusunda deneyimlerinin ırk, sınıf ve milliyet gibi konularla da nasıl iç içe geçebileceğini gösterir (s. 17). Schilt ve arkadaşlarının sunduğu bu ilkeler, kuir bir sosyolojide hangi çerçeveden tartışmalar yapılabileceğinin, alan çalışmalarının hangi değerlere öncelik vereceğinin haritasını çizer.

Amin Ghaziani ve Matt Brim *Imagining Queer Methods* (2019) adlı kitabın giriş bölümünde, kuir yöntemle yapılacak çalışmaların ne gibi yollar izleyebileceğine dair önerilerde bulunur. Kuir çerçevelendirmelerin sosyal bilimlerin epistemolojileriyle ters düştüğünü belirten yazarlar; onun sistematik, tutarlı, düzenli, genellenebilir karakteristikleri ile, kuirin akışkan, sınırları aşan, yerel bilgi odaklı araştırmaları arasında karşıtlık kurar (s. 4). Bu nedenle de kuir ve metodoloji kelimelerini bir araya getirmek bir paradoks yaratır. Yeni bir veri üretim ve yorumlama tekniği olarak kuirin nasıl yorumlanacağını dört ana özellik içinde açıklar. Yazarların önerdiği ilk özellik değişmeyen kategorileri reddetme fikridir. Kadın ve erkek kategorilerinin kültürel ve zamansal olarak kodlandığı göz önüne alındığında; tarihsel çeşitliliğin ve sosyal yapıların ele alınması, söylemlerin nasıl değiştiğinin farkına varılması, kurumsal aktörlerin söylemleri nasıl oluşturup yönlendirdiğinin tespit edilmesi ve en nihayetinde tanımların bir bağlama oturtulması gerekli görülür (s. 11). İkinci olarak yazarlar

geçirimsiz (*impermeable*) kategorileri reddetmenin kuir yöntemle bağdaşabileceğini savunur. Geçirimsiz toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kategorilerinin reddedilmesi ve aralarındaki bağların net olarak belirlenememesi, yazarların dikkat çektiği bir özellik olarak yönleme eklenir (s. 11).

İktidarın ikilikleri dayatma üzerinden yürüdüğünü belirten yazarlar, kuir bir anlam ya da yaşam dünyasının, çoğullukları ve çeşitlilikleri kapsamaktan geçtiğinin altını çizer (s. 12). “Çoklu kategoriler, yeni kategoriler ve süreçler” kuir metodların yönelebileceği alanlardır (s. 12). Ghaziani ve Brim tek sorun odaklı kimlik politikalarının değişim için en ideal yollardan biri olmadığını söyler. Koalisyon politikalarının neyi normal ve doğal olarak tanımladığımızı değiştirmek için daha etkili olduğu savunulur (s. 12). Yazarlar burada transfeminizm tartışmalarında da ele alınan, Sara Ahmed’in “Çekiçlerin Yarenliği” (2016) metnine referans vererek, kimliğin bize nasıl “hissettiğini”, onun tekilleştirici olabilecek politika üretmesinin önüne geçmek için kullanabileceğimiz bir araç olduğunu hatırlatır (s. 139). Ghaziani ve Brim’in önerileri, kimlik kategorilerini değişmeden sabit kaldığını varsaymamak, kategorilerin birbirleri içinde çelişkili ve iç içe geçmiş yönünü ele almak, her türlü ikiliği reddederek çok yönlü değerlendirmelerde bulunmak ve salt bir kimliğin çıkarlarını ön planda tutmamaya özen göstermek ile kuir metodolojiye bir çerçeve çizer. Bu yolla, yazarlar kuir yöntemleri belirlerken göz önünde tutulması gereken noktaları tekrar hatırlatır.

Eleştirel ırkçılık ve kuir kesişimindeki çalışmalarda ise, yönleme dair tartışmalarda sınıf ve cinselliğin birlikte ele alınmasının önemi vurgulanır. Örneğin; Yvette Taylor’ın kaleme aldığı “The ‘Outness’ of Queer: Class and Sexual Intersections” (2010) başlıklı makalesi, cinsellik ve sınıf kesişimini ele alır. Kuirin de kolayca yapılan genellemelerden ve dışlamalardan muhafaz olmadığını altını çizen Taylor, kuirin araştırma konusunu ve öznelerini sorunsallaştırır (s. 69). Ona göre, ironik bir şekilde kuirin odağı sınıfsallığı göz ardı ederek araştırmalarını sosyo-ekonomik yönden üstün olan öznelerle yönlendirmiştir: “LGBT çalışmaları, özel bir deneyime değer vererek ve yeniden doğrularak, evrensel bir cinsel özneliğin kendi başına kurulabilir ya da tayin edilebilir olarak algılanmasına neden olur. Bu da, güce dayalı çeşitli farklılıklarla, örneğin sosyal sınıf gibi, ilişki kurmakta başarısız olmaktadır” (s. 74). Kuir araştırmaların odağı cinsiyetlendirilmiş özneleri ele almak olsa da, yazarın sorduğu soru kuirin cinselliğe yaptığı doğrudan referansın ötesinde çerçevelendirilen bir araştırmanın olası sonuçlarının ne olabileceğidir (s. 77). Başka bir deyişle, kuirin odağını toplumsal cinsiyetten ve cinsellikten başka yönlerle çekmenin kazanımları

olabilir mi, varsa bunlar nelerdir? Taylor'a göre, cinselliği araştırıp teorize ederken sınıf gerçekliğini göz ardı etmek, üretilen bilginin sınırlılığını gösterir. Ayrıca, eğer kuir evrenselciliğe ve kategorizasyona çokluk ve çeşitlilik ile meydan okuyorsa, diğer eşitsizliklere de dikkat edilmesi gerekmektedir: "Sınıf, toplumsal cinsiyet ve cinsellik burada kesişir; statüyü yükselten sosyal ağlar farklı zamanlarda benimsenebilir, gerekli görülebilir veya göz önünden kaldırılabilir, bu da özellikle 'orta sınıflılığın' inşasını ve tartışmasını vurgular" (s. 78). Taylor, sosyal statülerin yalnızca toplumsal cinsiyet ekseninde şekillenmediğini, aksine bu iktidar ağlarının bazen sınıf gerçekliğini sildiğini, göz ardı ettiğini veya manipüle ettiğini söyler. Kuirin başka bir dışlamaya ve/ya sınırlandırmaya yol açmaması için, araştırmacının çerçevelemesinin farkında olmasının araştırmaya faydası olmaktadır (s. 82). Taylor'ın kuir teorisyenleri uyardığı nokta, bir dezavantajlı topluluğu çalışırken, başka yönden kenara itilmiş çeşitli kimliklerin dışlanmaması yönündedir. Bu nedenle de kuir araştırmaların metodolojisi belirlenirken bunun göz önünde bulundurulması gerekir.

Benzer bir şekilde, Anima Adjepong'un "Invading Ethnography: A Queer of Color Reflexive Practice" (2017) başlıklı makalesi, etnografinin Batılı beyaz ve heteroseksüel ayrıcalıklarından nasıl arındırılabilirliği hakkındadır. Adjepong etnografı sosyal bir düzeni istila eden bir "yabancı varlık" olarak görür, ki bu bakış da etnografinin kolonyal tarihine göndermeler yapmaktadır. Bu "yersizlik" (*out-of-placeness*) durumu, bazı alanların bazı insanlara özel olduğunu ve etnograf ile "yabancı" olanların arasındaki güç dengelerini açığa çıkarmaktadır. Bu refleksif uygulama, hem belirli bedenlerin ayrıcalıkları, hem de etnografin araştırmalara nasıl dâhil edildiğine yönelik tartışmaların açığa çıkmasını sağlar. Adjepong'a göre, bu fikir de, hem sosyal alanların düzenlenmesi hem de etnografik olasılıklar hakkında bilgiler içermektedir (s. 2 - 3). Bir yöntem olarak, araştırmacının bedeninin, araştırdığı alanla olan ilişkisi araştırmacının bir parçası olabilmektedir (s.6). Böylelikle, araştırmacının alanla kurduğu bağlantı daha kişisel ve kesşimsel bir yerden olmaktadır.

Feminist, kuir ve eleştirel ırk çalışmaları içindeki etnografik tartışmalar birlikte düşünüldüğünde, alan çalışmasında özneler ile ne türden bir yakınlık (*intimacy*) kurulması beklenmektedir? Kuire bu yönde gelen eleştirilerden biri, kuir çalışmaların alanda kurulan yakınlıkları her zaman cinsiyet / toplumsal cinsiyet yönünden ele almalarıdır. Margot Weiss, "Intimate Encounters: Queer Entanglements in Ethnographic Fieldwork" (2020) başlıklı makalesinde şu önemli soruyu tekrar dile getirir: "Bizi alana yönlendiren yakınlıkların ve duygulanımların cinsiyet üzerinden



kurulmadığını düşündüğümüzde ne olur?” (Sedgwick’ten aktaran Weiss, 2020, s. 1361). Yakınlığın cinsiyet, ırk, etnisite ve ulus bağlarının tekleştirilmesi, onun yalnızca seksüel şekilde anlamlandırılmasına, ardından da onu sahiplenici bir bireyselliğe doğru götürmektedir (Weiss, 2020, s. 1357). Weiss bu türden bir yaklaşımı indirgemeci bulur ve alanda Leo Bersani’nin (2012) kavramsallaştırdığı gayri şahsi yakınlıklar (*impersonal intimacies*) tanımını kullanır. Gayri şahsi yakınlıklar, bilme edimi yerine değişimi önceler, Öteki’nin karşısında konumlanmak yerine (araştırılan nesnenin karşısında araştırılan özne olarak), onunla bitişik bulunur (*juxtaposition*) (Bersani’den aktaran Weiss, 2020, s. 1362). Weiss’e göre bu türden yakınlıklar, kimlikçiliğe, ben-merkezciliğe ve bireyselciliğe karşı bir duruştur; “normatif alanda ustalaşma biçimlerini veya kendini sınırlayan projeleri reddetmektedir” (s. 1362). Etnografik yakınlığı “arzu, çatışma ve dayanışmanın karışıklık (*enmeshment*) ve katmerlenme (*imbrication*) alanı” (s. 1378) olarak ele alan Weiss, saha deneyimlerini bu türden bir etkileşime açık hale getirir. Bu türden bir çalışma, eninde sonunda Öteki’nin bilinir hale geldiği, “bilen” bir etnografi kurmak yerine; bilmenin, yaşamının, birlikte olmanın yeni yollarını açan yüzleşmeler açmakla ilgilenmektedir (s. 1380). Bu bu tezin alan araştırmasında öznelerle kurulan ilişkiyle yazarın sözleri paraleldir. Kürtlerin meskûn olduğu coğrafyalarda kuir üzerine konuşmak, bir nevî yazarın işaret ettiği gibi birlikte olmanın yollarını arayan bir yöntemdir. Birlikte varolurken ortak zeminin nereden kurulacağı yalnızca toplumsal cinsiyet açısından değil, aynı zamanda ırk ve etnisite perspektifinden de önem kazanmaktadır. Weiss’in alan deneyimlerine dönersek, yazar metnini şu sözlerle tamamlar: “Yakınlıklarımız bilen özneleri, eleştirel mesafeyi ve sınırlı, egemen benlikleri aşar. Fakat buna karşılık, bizi daha geniş çaplı ağlar örmeye, eleştirel yakınlığa ve daha kuir bilme yollarına yönlendirme potansiyelini taşır” (s. 1381). Weiss’in makalesi, alan çalışmalarında kurulan ağlara önemli bir müdahale yapar: Kuir bir etnografi, cinsiyet temelli bir başlangıca dayanmakla yükümlü değildir. Ayrıca, sahada kurulan yakınlıklar, yalnızca toplumsal cinsiyet / cinsiyeti açıkladığında; ilişkilendirmelerin bağları zayıflatılmaktadır.

Kuir etnografi tartışmaları kapsamında, saha çalışması yapılırken etik duruş da önemlidir. Örneğin; Kevin Guyan *Queer Data* (2022) isimli kitabında toplanılan verilerin kullanımı ile ilgili bazı etik kaygıları dile getirir. Verinin kuirleştirilmesi açıklanırken, onların kimlerle ilişkili olduğuna ve nasıl inşa edildiğine dair soruların sorulması gerekliliği vurgulanır (s. 23). Ayrıca, analizle ortaya çıkan anlatının merkezinde veya kenarlarında kimlerin nasıl konumlandığı da verinin kuirleştirilmesi ile ilgili dikkat çekici bir etmendur (s. 23). Yine de bunun yeterli olmayacağını savunan Guyan, yapısal

eşitsizlik, ırkçılık, patriarka ve veri arasındaki bağları inceleyen çalışmaların, verilerin her zaman iyiye kullanılması gereken bir kaynak olduğunu yanlışladıklarını söyler (s. 23). Bu nedenle, verinin etik kullanımı da bir tartışma alanı yaratır. Guyan'a göre, verinin bağlı olduğu hayatlara hiçbir olumlu katkısının olmaması, veri toplamada etiğe dair bir tartışma yaratır. Ayrıca, Guyan verinin ileriye doğru bir toplumsal hareketlilik için kullanılmasının altını çizer: "Paylaşılan veri harekete geçmek için kullanılmıyorsa, hatta daha kötüsü bir sürücü ya da bulut programında analiz edilmeden bekletiliyorsa, kimseye yararı olmamakla birlikte gelecekteki araştırma projelerine katılımı da etkiler" (s. 62). Etik çerçevesinde Guyan, yapılacak araştırmanın tek amacının "iyi veri" bulmak olmadığını, aynı zamanda incelemenin LGBTİQ'ların deneyimlerini iyileştirmek amacıyla kullanılması gerektiğini hatırlatır (s. 61-62). Buna göre, toplanılan ve kullanılan verinin değerlendirilmesi, araştırmanın oluşturduğu olumlu etkilere de bağlanmaktadır. Ek olarak, Guyan araştırmacının da araştırılan konudaki görüşlerinin değişmesi ve dönüşmesi olasılığından söz eder: "Araştırmacılar için, veri seti kendi kimliklerinin akışkanlıklarını göz önüne serebilir ve araştırılan konu hakkındaki kendi bakışlarını, duruşlarını ve hislerini değiştirebilir" (s. 64). Guyan'ın metni, kuir verinin incelenmesine ilişkin etik tartışmaları içermesini yanı sıra, araştırmacının pozisyonundaki değişim imkânını vurgulaması bakımından önemlidir.

Bu başlık altındaki tartışmaları kısaca özetlemek gerekirse, eleştirel etnografik yaklaşımlar araştırmanın politik köklerini reddetmez. Aksine, araştırmanın doğuşunu buradan alarak, yapılacak çalışmaların toplumsal bir adaletsizliğe ya da eşitsizliğe karşı durması gerektiği vurgulanır. Feminist ve kuir yaklaşımlar, etnografinin eleştirel boyutuna eklenir, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet alanlarında araştırmaların nasıl yürütülebileceğine dair öneriler sunar. Bu çerçevede, kuir yaklaşımlar, özellikle araştıran / araştırılan özne pozisyonlarındaki özdüşünümselliği, ikiliklere karşı çıkılmasını ve tekil kimlik politikalarına karşı daha çoğulcu bir toplumsal hareketliliği savunur. Bir sonraki bölümde, etnografik yöntem tartışmalarının medya ve sinema çalışmalarına nasıl yansıdığı ele alınacaktır.

### **3.3. ALIMLAMA ÇALIŞMALARINI KUIRLEŞTİRMEK**

Etnografik araştırmalar, 1980'lerden itibaren yoğun bir şekilde izleyici araştırmaları için de kullanılmaya başlanmıştır (Sarı, 2015, s. 355). İzleyici araştırmaları; gösterim stratejileri ve pratikleri, film programlamaları, sinemaya gitme pratikleri, belli bir topluluğun film izleme deneyimleri, yıldızlar ve hayran kültürleri gibi çeşitli alanlara

ayrılabilir (Biltereyst ve Meers, 2018, s. 31). Ayrıca, “[bu yaklaşım] metin, metinlerarası alanlar ve bağlamsal güçler açısından seyirci durumlarını ve vücut bulmuş (*embodied*) izleyiciyi bağlamsallaştırmanın önemini vurgular” (s. 31). Tarihsel materyalist alımlama yaklaşımı, seyirciyi tarihselliği kapsayarak bir okuma yapma amacındadır. Bu yaklaşım, “sadece film ve sinemaya bağlı söylemleri değil, aynı zamana daha geniş tarihsel, politik ve bilimsel söylemleri de kapsar” (Biltereyst ve Meerts, 2018, s. 31). Böylelikle, seyirciyi tarihsel, zamansal ve kültürel olarak konumlandırır, böylelikle filmlerin yorumlamalarında bu değişkenlerin önemi de vurgulanır.

Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* (2000) kitabında, tarihsel materyalist yaklaşımın alımlama etkinliğiyle kesiştiği yerleri şu şekilde açıklar: Staiger, bireylerin çoklu kimliklerinin olduğunu ve bunların sosyal olarak inşa edildiğini vurgular. Ardından, bu kimliklerin tarihsel durumlar ile kesiştiğini, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlikler ile de daha geniş bir dinamiğin içinde konumlanabileceğini belirtir (s. 1-2). Staiger’ın hem seyirci hem de metin üzerine öngördüğü birtakım hipotezler şunlardır: “(1) Metnin içkin anlamı reddedilir, (2) ‘Özgür izleyici’ diye bir şey yoktur, (3) Bunun yerine, tarihsel koşullara göre toplumsal oluşumların bağlamları ve benliğin inşa edilmiş kimlikleri okuyucuların yorumlayıcı stratejilerini ve duygusal tepkilerini açıklar” (2000, s. 162). Bu üç madde, Staiger’in yaklaşımını anlamada önemlidir çünkü metnin kendine has ve biricik bir anlamı olmaması, filmleri farklı okumalara açar. Film yorumlamaları da tarihsellikten azade değildir ve aynı zamanda benliğin bedeniyle, ırkıyla, diniyle, diliyle kurduğu ilişkiler bütünüyle de farklı biçimlerde yorumlanabilme potansiyelini barındırır. Benzer bir biçimde Barbara Klinger de seyirciyi tarihsel bir şekilde konumlandırır. “Film History Terminable and Unterminalable” (1997) başlıklı makalesinde, *total tarih* anlayışını benimser ve film okumalarının tarihsel arka planının görmezden gelinemeyeceğini savunur. Ayrıca, Klinger, Staiger’le benzer biçimde seyirci pozisyonunun sabitlenemeyeceğinden söz eder:

İzleyici, bir filmin etrafındaki tarihsel anlamların akışıyla ilgili olarak tek bir sabit konumda bulunmaz ve bu nedenle bu etkileşim içinde merkeze, çevreye veya başka bir ‘niş’e rahatlıkla yerleştirilemez. Bu nedenle, total tarih (*historie total*)... bize belirli bireylerin filmlere nasıl tepki verdiğini söylemez: izleyiciyi bir dizi söylemsel taktiklerin öznesi olarak genellikle ‘sabitleyemez’. Bunun yerine, belli bir zamanda oluşturulmuş anlamları aydınlatarak o dönemdeki tarihsel panoramanın ne olduğuna dair bir fikir sağlar (Klinger, 1997, s. 114).

Yukarıdaki tartışmalar, alımlama çalışmalarındaki tarihsel materyalist yaklaşımın temel niteliklerinin kuir yöntemle konuşabildiği ortak bir zemin oluşturabilmektedir. Öncelikle,

Somerville'in belirttiği gibi, kuir yaklaşımlar sadece “yazarların, karakterlerin ya da çeşitli metinlerin biçimsel yönlerine değil, aynı zamanda da, önemli derecede okuyucuya odaklanır” (2020, s. 4). Kuirin nerede olduğunu sorgulamak için, metnin kendisine içkin anlamını tartışmaktan çok, herhangi bir metni okuyucunun nasıl yorumladığı önemlidir. Bu nedenle, alımlama ve kuir kesişimselliğinde, metinleri anlamlandırma konusunda metnin kendisine değil, okuyucuya dönülür. Bunun yanı sıra, yorumlama ve anlamlandırma etkinliğini tarihsel bir çerçeveye oturtmak, filmlerin kendine içkin bir anlamı olmadığını tekrardan göz önüne serilebilmektedir. Bu bağlamda seyirciyi ön plana alan çalışmalara bakmak, bu çalışmanın öncesindeki araştırmaların seyirciyi nasıl konumlandığına ve tartıştığına dair bilgi sunması açısından gereklidir. Bu çalışmanın da öncüllerini görmek için daha önce alanda yapılmış belli başlı kuir alımlama çalışmaları incelenecektir.

Kuir sinemada alımlama çalışmaları, her ne kadar kısıtlı da olsa, ilk bölümde de ele alınan yeni kuir sinema tartışmalarıyla paralel okunabilmektedir. Bu çerçevede, araştırmacılar genellikle kuir seyircinin filmleri nasıl alımladığına, kuir olarak tanımlanabilecek filmlerin izleyicide nasıl yankı bulduğuna (filmlerin kuir maksadına karşılık ana akım bir tersten okuma), festivallerin komünite kurmadaki rollerine ve starlarla kuirlerin nasıl özdeşleşme kurduklarına dair kapsamlı çalışmalar yürütmüşlerdir.

Erken dönem birkaç çalışmaya bakıldığında, kuir alımlama çalışmalarında Richard Dyer'in 1986'da kaleme aldığı “Judy Garland and Gay Men” (2004) başlıklı makalesi, geylerin sinema yıldızı Judy Garland'a olan hayranlığını ele alır. Garland'in imajını gey erkeklerin nasıl yorumladığını ve onunla nasıl bir özdeşleşme kurduklarını sorgular (s. 154). Dyer çalışmada, Garland hayranı gey erkeklerin mektuplarını inceler. Dönemin gey alt-kültüründeki erkekler; Garland'in sesinden, trajik hayat hikâyesinden ve ironik espri anlayışından etkilenmiştir ve yıldızla buralardan bağlar kurarlar (s. 165). Yazar geylerin kendi yaşamlarının bir yansıması olarak gördükleri Garland imajını, dönemin kültürel referansları ile birleştirir (s. 164). Dyer'in çalışmasının önemi, yıldız çalışmalarında dönemin toplumsal koşullarının öznelere nasıl yansıdığını ve bu yansımaların nasıl yorumlarda ortaya çıktığını göstermesidir.

Janet Staiger'in “Finding Communities in the Early 1960s” (2004) başlıklı makalesi de, sinemayı toplumsal olayların ve tarihsel akışın içinde konumlandırır. 1960'larda New York'ta filizlenen *underground* sinemalarda yapılan film gösterimlerinin komünite kurulmasında ve ileri zamanlardaki toplumsal olaylara zemin hazırlamasındaki rolü ele

alınır (s. 182). *Underground* sinemanın baskılanmış kimlikleri alıp onlarla oynaması, eğlenmesi ve bu kimlikleri kamusal alanlara geri kazandırılmasını değerli bulan Staiger, sinemanın bir direniş alanı olarak kullanıldığını söyler (s. 182). Toplumsal hareketliliğe katılmanın bir parçası olarak sinema, komüniteyi oluşturmak ve bağlamak açısından da önemli bir pozisyonadadır. Staiger, burada sinemayı yalnızca bir sanat üretme pratiği olarak ele almaz, aksine onu özneler arasındaki bağların kurulması ve/ya geliştirmesi için bir sosyalleşme / direniş alanı olarak okur (s. 182). Seyirci, edilgen bir film tüketicisi olmarak konumlanmak yerine, toplumsal hareketlerle şekillenen, onlardan etkilenen ve onları dönüştüren bir konumda görülür.

Bilim kurgu klasiği *Star Trek* serisine kuir izleyicilerin / fanların nasıl baktığını sorgulayan Henry Jenkins (2004), onların bilim kurgu ile kurdukları bağlara, ardından da bunun politika üretimine katkısına odaklanır. Türü bir kaçış alanından fazlası olarak yorumlayan izleyiciler, kuir ütopya üretme ile bilim kurgu arasında bağ kurarlar. Jenkins, bu bağları şu şekilde açıklar: “Fanların açıkladığı şeyler, soyut bir kaçış kavrayışından fazlası olarak, dolabın çok ötesindeki inatçı bir kuir evren imgelemidir. Bu tür ütopyik fanteziler politik bilincin oluşmasında önemli bir ilk adımı sağlayabilir, çünkü ütopyalar bizlere gerçekleştirmemiz için çalışmak zorunda olduğumuz alternatif bir sosyal düzeni hayal etmemizi sağlar” (s. 192). Metnin ilerleyen kısımlarında Jenkins, fan kültürlerinin kültürel çalışmalar alanında sıkça ele alınan direngen okuma (*resistant reading*) pratiğine de bir eleştiri getirir. Direngen okumanın, izleyen ile metin arasındaki tek bir boyuta odaklandığını vurgulayan Jenkins, fan kültürünü incelemenin bu tek boyutluluğu kırabileceğini savunur. Çünkü buradaki özneler bir yandan diziler, film serileri, karakterler, yönetmenler ve onların ideolojik konseptleriyle çok sıkı bir bağ kurabilirken, eş zamanlı olarak ekranda görmek istedikleri hikâyeye beklentilerini karşılamadığında öfkelenebilmektedirler (s. 203). Yazar, direngen okumanın “arzu akışında” (s. 203) yalnızca bir parçayı temsil ettiğini belirtir. Çok boyutlu bir okuma için, etnografik çalışmaların medya sahipliğinin ve kontrolünün politik ekonomisi yönüyle de olabileceğini söyler (s. 204). Böylelikle, yukarıdaki üç çalışma da seyirciyi soyut bir düşünce olmaktan çıkararak, tarihsel, ekonomik ve politik olarak konumlandırır.

Filmlerin alımlanmasının kuir ile bağlantılarındaki önemli bir başka tartışma, kuir filmlerin içeriğiyle seyircilerin yorumlarının arasındaki farklılıklardır. Filmlerin kuir okumaya açık sahneleri ile, seyircinin onları yorumlaması paralel gitmeyebilir. Örneğin; Harry M. Benshoff “Reception of a Queer Mainstream Film” (2004) başlıklı makalesinde, *The Talented Mr. Ripley* (1999) filminin seyirci tarafından alımlanmasına

odaklanır. Veri toplama tekniği olarak, Benshoff hem ankete hem de internette film üzerine yapılan yorumlara başvurmuştur. Buradan çıkan sonuçlara göre, ABD’li izleyiciler filmin kuir yanlarını göz ardı etmişlerdir (s. 177). Filmin “dolabın”<sup>24</sup> içindeki kuir ana karakteri ve dolabın yaratmış olduğu anksiyete ve trajik sonuçları da seyirciye geçmemiştir. Ayrıca, filmdeki ana karakterin toplumsal cinsiyet kimliğinin akışkanlığı, seyirciler tarafından kafa karıştırıcı olarak görülmüştür. Benshoff, “kuir” ve “homoseksüel baskılanma” gibi kavramların henüz çoğu kesim tarafından anlamlandırılmadığını savunur (s. 178). Çalışmanın sonucunda, ABD’li seyircilerin kuir üzerine henüz düşünmedikleri şu sözlerle dile getirilir: “Hem heteroseksüel hem de eşcinsel birçok Amerikalı, kuir teorisinin insan cinselliğini anlamalarına hangi katkıyı sağlayabileceğini henüz düşünmedi. Yeni Queer Sinema’nın eserlerinin ortaya koyduğu teorik ve biçimsel zorluklar hareketin kendisi gibi, nispeten marjinalleşmiş olarak kaldı” (2004, s. 182). Başka bir deyişle, bir film her ne kadar kuir öğeler barındırsa da filmin anlamlandırılması dönemin ruhuna, seyircinin kültürel sermayesine ve coğrafyaya göre farklılık gösterebilmektedir. Bu nedenle de, film okuma ve yorumlama, filmin içeriğinden biraz da bağımsız olarak gerçekleştirilebilmektedir.

Paralel bir şekilde, Michele Aaron da “The New Queer Spectator” (2004) başlıklı makalesinde, kuir izleyiciliğin nerede konumlandırabileceğine dair bir tartışma kurar. Filmin ürettiği kuir potansiyel ve niyetler ile filmin genel çerçevede okunması arasında farklar olabileceğini vurgular. Ağırlıklı olarak *Boys Don’t Cry* (1999) ve *Chicago* (2002) üzerinden yaptığı incelemelerde, filmlerdeki kuir potansiyelleri ve seyirciye kuir bir film gösterme deneyiminin nasıl olabileceğini birkaç yol ile açıklar. Öncelikle, *Boys* filmini temelde bir “cross-dresser” alt türü olarak değerlendiren Aaron, daha önceki filmlerde “cross-dress”in güldürü amaçlı kullanıldığından söz eder, bu filmlerde seyircinin her şeyi bilen bir göz olarak konumlandırıldığını söyler. Seyirci, klasik “cross-dresser” komedilerinde, oyuncunun “erkek” olduğunun farkındadır. Filmdeki mizah, seyirciye bunun en başta gösterilmesiyle kurulur. Anlatıdaki karakterler *cross-dress* durumundan haberdar olmadığı için, bunun fark edilmesiyle olaylar komediyle birleştirilir. *Boys* filmi ise, “*cross-dress*”i bir güldürü unsuru olarak kullanmaz. Aynı zamanda, karakterler ana karakterin *cross-dresser* olduğunu öğrenseler dahi, bunu başka kişilere açıklamazlar. Seyircinin her şeyi bilen göz pozisyonundan, ekranda gördüğü bedeni anlamlandırma

<sup>24</sup> Dolap (*closet*), LGBTİ+ terminolojisinde çeşitli nedenlerden dolayı açık bir şekilde yaşayamayan özneler için kullanılan bir metaforudur. Açılmak da (*coming out*), “dolaptan çıkmak” şeklinde ifade edilir.

çabasına girişini, Aaron kuir bir izleme deneyimi olarak okur. *Chicago* müzikali ise, bir şarkı üzerinden lezbiyen erotizmini konu alır. Ana karakterler Roxy (Renée Zellweger) ve Velma'nın (Catherine Zeta-Jones) girdiği koğuştta patron olarak bilinen Mama (Queen Latifah), söylediği şarkıyla onlara olan lezbiyen arzularını açığa vurur. Ancak Aaron'a göre, buradaki görüntüler ve müzikten bir anlam çıkarma işi seyirciye bırakılmıştır ve lezbiyen arzuların günyüzüne çıkması da onların filmi yorumlamasına bağlıdır (s. 195). Makalenin sonunda Aaron, incelediği filmlerin yapılarının kuir bir izleme deneyimine göre şekillendirildiğini, ancak gerçekte seyircinin bu sahneleri nasıl yorumladığının daha karmaşık olduğunu belirtir (s. 197). Filmler kuirliği reddetmediği gibi, Rich'in kuir sinema tanımındaki provokasyon yaratma durumundan da uzaktırlar (s. 198). Kuirin ana akım film üretimine dâhil oldukça, kaçınılmaz olarak sivrilmiş taraflarını törpüleyeceğinin altını çizen Aaron, eleştirel düşüncenin, tutuculuk-karşıtlığı fikirlerin var olduğu yerde, (yeni) kuir bir kültürün de var olabilme potansiyelini de hatırlatır (s. 198). Aaron'ın makalesi, filmlerdeki kuirliğin nasıl algılanabileceğine dair önemli bir tartışma sunmaktadır. Filmlerin kuruluşu her ne kadar kuir olsa da bunların seyirci tarafından nasıl yorumlandığı her zaman başka bir tartışmayı doğurmaktadır. Bu nedenle de, filmlerin kuir potansiyeli, seyircinin filmlerle kurduğu bağa göre de değişebilir.

Harry M. Benshoff'un güncel çalışmalarından biri ise, *Brokeback Mountain* (2005) filminin kuzey Teksas'ta yaşayan izleyiciler tarafından nasıl alımlandığı üzerinedir. Benshoff araştırmasında filmle ilgili kişisel deneyimlerini, görüşmeleri, film yorumlarını, köşe yazılarını ve gönüllü anonim anketi kullanır (2016, s. 212). Benshoff'un kullandığı bu çoklu yöntem, filmin belirli bir coğrafyada ne gibi yankılar getirdiğine dair içgörü sağlar. Çalışmanın dikkat çeken bulgularından biri, düzcinsel erkeklerin filmi izlemek için sinemaya gitmekten korkmasıdır. Benshoff ankete gelen yanıtlardan, bazı erkeklerin gey sahnelerinden etkilenip kendi cinsel "tercihlerini" sorgulayabileceği yönünde kaygıları olduğu çıkarımını yapar. Araştırmaya katılan heteroseksüel kadınlar eşlerinin filme gitmekten imtina ettiğini söylerken, bazı erkekler ise filmi izledikten sonra kendileriyle dalga geçildiğini belirtir (s. 213). Benshoff filmi LGBT'lerin nasıl yorumladığını da inceler. Onların filmle daha çok empati kurabildiğini belirtir (s. 215). LGBT'lerin filme yaptığı eleştiri iki yönlüdür: Bunlardan ilki film gey olmanın trajik anlatısını devam ettirmektedir. İkinci olarak ise, filmdeki ana karakterlerden birinin heteroseksüel bir evlilik içinde olduğu düşünülduğünde, gey olmanın kadınlara ihanet olarak görülmesi tehlikesidir. Filme on yıllık bir zaman diliminden sonra tekrar baktığında, yazar homofobik yorumları daha çok toplumsal artık olarak gördüğünü

belirtir ve toplumsal sorunların değişebileceğini, filmlerin de buna katkı sağlayabileceğini söyler (s. 216). Kısacası, Benschhoff'un çeşitli parçaları bir araya getiren yöntemi, filmin belirli bir coğrafyadaki kültürel kodlarla nasıl yorumlandığına dair çok boyutlu bir tartışma sunar.

Bu çalışmada da gençlerin Ali Kemal Çınar filmlerini nasıl okuyup yorumladıklarını anlamak üzere gerçekleştirdiğim yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmelerde kuir-feminist bir etnografik yaklaşımı benimsemeye çalıştım. Kuir-feminist perspektifte özellikle altı çizilen öz düşünümsellik sebebiyle, bir araştırmacı olarak alana nasıl girdiğim ve alanda nelerle karşılaştığıma dair bir çerçeve sunmak önemli görünmektedir. 2018'den beri Ağrı'da yaşayan bir araştırmacı olarak, alana girmemin zaman aldığını söylemeliyim. Çalışmanın katılımcılarına üniversitelerdeki öğretim üyelerinin ve araştırmacının yapıldığı şehirlerde çevresi olaran kişilerin yardımıyla ve aracılığıyla erişebildim. Tezin teorik kısmı üzerine okumalar yaparken 2022'nin Nisan ayında ilk pilot görüşmemi Van'da Sosyoloji bölümünde yüksek lisans yapan bir katılımcıyla gerçekleştirdim. Bu katılımcının feminist bir bakışa sahip olması, kendisiyle birçok konuyu daha rahatça konuşabilmemi sağladı.

Görüşmeler 2023 yılının Eylül ayına kadar devam etti. Bu süreçte hem Van hem de Diyarbakır'dan on iki lisans, üç yüksek lisans, bir doktora öğrencisiyle yarı-yapılandırılmış görüşmeler yaptım. Görüşmelerin en kısası kırk dakika, en uzununu ise iki saat on dakika sürdü. Çalışmada toplamda on altı görüşme gerçekleştirildi, bunlardan bir tanesi ikiye bölündü. Biri hariç görüşmelerin tümünde katılımcıların rızası dâhilinde ses kaydı aldım. Söz konusu görüşmelerin bir kısmı yüz yüze, bir kısmı ise Skype gibi çevrimiçi platformlar üzerinden yapıldı. Hibrit bir görüşme yönteminin izlenmesindeki temel neden, zaman kısıtlılığı oldu. Katılımcıların yalnızca sosyal ve beşerî bilimler alanından öğrenciler olmamasını bir avantaj olarak görüyorum. Türk Dili ve Edebiyatı, Sosyoloji, Psikolojik Danışma ve Rehberlik, Hukukun yanı sıra; Moleküler Biyoloji ve Genetik, Tıp gibi bölümlerden görüşmecilerle bir araya gelebilmek, benim için ufuk açıcı oldu. Bu türden bir çeşitliliğin, film okumalarını zenginleştirdiğini düşünüyorum.

İleriki çalışmalar için faydalı olabileceğini düşünerek görüşmelere ilişkin bazı aksaklıkları da not etmek isterim. Diyarbakır'da görüştüğüm bir Türk Dili ve Edebiyatı öğrencisiyle ses kaydı almayı başaramadım, ayrıca zaman kısıtlılığından dolayı görüşmemiz yarım kaldı. Bunun yanı sıra, iki görüşmeyi de veri setine dâhil etmedim. Bunun nedeni ise bir görüşmecinin belirlenen yaş aralığında olmaması, diğer görüşmecinin ise araştırma yapılan üniversitelerden farklı bir okuldan mezun olması.



Her ne kadar bu görüşmeler bulgular ve film okumalarına dâhil edilmese de benim için yararlı oldular. Ek olarak, iki tane başarısız odak grup denemem oldu. Bunlardan ilki, katılımcılarla hiçbir tanışıklığım olmadan sinema kulüplerine sosyal medya üzerinden mesaj atıp, onlarla Ali Kemal Çınar filmlerini tartışmayı teklif etmemdi. Bunu ileride hazırlayacağım soru seti için pilot bir görüşme olarak düşündüm. Ancak belirlenen saatte Zoom üzerinden organize ettiğim online toplantıya hiçbir görüşmeci katılım göstermedi. Aynı şekilde, 2023 Temmuz ayında, *Berîya Şevê* üzerine araştırmaya daha önce katılmış görüşmecilerle bir odak grup toplantısı düzenlemek istedim. Söz konusu film görüşmeleri gerçekleştirdiğim zaman diliminde gösterimde olmadığı için, onun hakkındaki soruları birçok katılımcıya soramamıştım. Ancak bu denemem de başarısız oldu, görüşmeye yalnızca iki kişi katılım gösterdi, başka bir görüşmeci ise toplantının sonuna yetişebildi. Artık topladığım bulguları analiz etmeye odaklanmam gerektiği için de odak grup görüşmesi yapma fikrinden vazgeçmek zorunda kaldım. Görüşmecilerle eşit ve karşılıklı anlayışa dayalı bir ilişki kurmaya özen gösterdim. Görüşmeleri bir keşfetme ve öğrenme süreci olarak görüyor olmayı ayrıca önemsemişimi eklemek isterim.

Bulguları betimlemeye ve analiz etmeye geçmeden önce katılımcılara ilişkin bilgi vermek gerekirse öncelikle alan araştırması verilerinden hareketle, üniversiteli gençlerin Ali Kemal Çınar filmlerini nasıl yorumladığını incelerken; kimliklerin çok boyutlu oluşunu göz önünde bulundurmaya çalıştığımı belirtebilirim. Başka deyişle, Çınar filmlerini konuşurken Kürt kimliğinin yanı sıra, toplumsal cinsiyet, din, dil, yaş, eğitim ve sınıf gibi çeşitli değişkenlerin önemini de hesaba kattım. Bunun yanı sıra katılımcıların sözleri aracılığıyla oluşturduğum bulguları aktarırken ve analiz ederken mümkün olduğunca geniş bir çerçeveye sunmaya gayret ettim. Böylelikle, Kürt sineması tartışılırken başka nelere odaklanılabileceği sorusuna bir yanıt aradım. Görüşmeler aracılığıyla toplanan verinin hem kuir sinema hem de Kürt sineması tartışmaları içinde nasıl konumlandırılabileceğini araştırma boyunca sorguladım. Son bir not olarak belirtmek gerekirse, katılımcıların anonimliğini korumak için mahlaslar kullandım. Katılımcılara ve görüşmelere dair bilgilerin yer aldığı tablo ise aşağıdaki gibidir:

Mahlas	Yaş	Üniversite	Bölüm	Görüşmenin Tarihi	Görüşme Yeri/Platformu	Görüşmenin Süresi
Bahar	25	Van YY Üniversitesi	Sosyoloji (YL)	11/04/2022	Yüz yüze/ Van	47 dk 53 sn

Beren	21	Van YY Üniversitesi	Psikolojik Danışmanlık ve Rehberlik (Lisans)	02/05/2022	Online/ Zoom	40 dk
Merve	20	Dicle Üniversitesi	Tıp Fakültesi	24/09/2022	Yüz yüze / Diyarbakır	55 dk 29 sn
Mahmut	24	Dicle Üniversitesi	Psikoloji (Lisans)	25/09/2022	Yüz yüze / Diyarbakır	1 saat 26 dk
Gül	22	Dicle Üniversitesi	Tıp Fakültesi	25/09/2022	Yüz yüze / Diyarbakır	52 dk 53 sn
Hakan	20	Dicle Üniversitesi	Tıp Fakültesi	25/09/2022	Yüz yüze / Diyarbakır	55 dk 09 sn
Esmâ	22	Dicle Üniversitesi	Hukuk (Lisans)	13/10/2022	Online / Skype	1 saat 10 dk
Cihan	22	Dicle Üniversitesi	Tıp Fakültesi	16/10/2022	Online / Skype	1 saat 01 dk
Ahmet	23	Dicle Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı (Lisans)	21/01/2023	Yüz yüze / Diyarbakır	tamamlanmadı
Leyla	26	İnönü Üniversitesi	Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi (Mezun)	22/01/2023	Yüz yüze / Diyarbakır	1 saat 20 dk
Nur	21	Van YY Üniversitesi	Moleküler Biyoloji ve Genetik (Lisans)	16/03/2023	Online / Skype	1 saat 04 dk
Rıfat	39	Van YY	Sosyoloji	18/03/2023	Yüz yüze / Van	2 saat 10 dk

		Üniversitesi	(YL)			
Esen	26	Van YY Üniversitesi	Sosyoloji (YL)	05/04/2023	Online / Skype	1 saat 27 dk
Viyana	23	Van YY Üniversitesi	İşletme (Lisans)	08/05/2023	Yüz yüze / Van	57 dakika 54 sn
Herwin	27	Van YY Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı (Doktora)	22/07/2023	Online / Skype	1 saat 38 dakika
Neeko	20	Van YY Üniversitesi	Tıp Fakültesi	09/09/2023	Yüz yüze / Van	59 dakika
Neeko	20	Van YY Üniversitesi	Tıp Fakültesi	23/09/2023	Online/ Skype	1 saat 20 dakika

**Tablo 2: Görüşmecilerin profilleri ve görüşme bilgileri**

## 4. BÖLÜM: ALAN ARAŞTIRMASI BULGULARI: GÖRÜŞMECİLERİN ANLAM DÜNYASI

### 4.1. GÖRÜŞMECİLERİN FİLM İZLEME PRATİKLERİ

Dijital medyanın gündelik hayata entegre olmasıyla birlikte, film izleme deneyimleri de dönüşmektedir. Bununla birlikte, izleyicilerin filmi izlerken aldığı pozisyonlar da değişmiştir. 2009'da kaleme aldığı "Sinemasal Deneyim" (2011) başlıklı makalesinde Francesco Casetti, izleyici deneyiminin nasıl değiştiğinden ve sinemayı sinema yapan iki önemli öğenin de dönüşüme uğradığından söz eder: Bunlardan ilki sinemanın fotoğrafik bir araç olma durumunun değiştirerek, beyaz ekrandan siyah ve daha küçük ekranlara geçmesidir. İkinci bir dönüşüm ise, filmlerin topluca izlenen bir gösteri özelliği olmasının yerini kişisel izleme deneyimlerinin almaya başlamasıdır (s. 81).

Casetti, sinemanın mekânsal dönüşümünü yeni sinemasal deneyim biçimlerinin de ortaya çıkması ile örtüştürür. Bu deneyimin de giderek bireysel ve bireyler arası duruma geldiğini belirten Casetti, görme eyleminin de buna göre şekillendiğini savunur. Bu türden bir değişimin, seyircinin üzerinde de etkisi bulunduğu söylenebilmektedir. Daha özel ve "korunaklı" mekânlara taşınan sinemasal deneyim, önceki kolektif film izleme deneyiminin aksine, dünyadan benliği yalıtma durumuna evrilmiştir (s. 88-89). Ancak, Casetti'ye göre bu tamamen bir sosyal izolasyon değildir; seyircinin deneyiminin kişiselleşmesine rağmen, izleme, edilgen bir film tüketme pozisyonundan daha aktif bir konuma taşınmıştır. Casetti bu durumu şu şekilde açıklar:

Seyirci yalnızca bir gösteriyi tüketmek yerine, tüketim eylemine müdâhil olmaya başlamıştır: Artık izleyiciden sadece görmesi değil, aynı zamanda yapması da istenmektedir. Bu nedenle bu tür bir deneyim performans olarak nitelendirilebilir. Seyircilerin katıldığı performanslar çeşitlidir; film izleme eylemi eklemlenecek yeni alanlar ve yeni biçimler buldukça da sayıları artar. Sinemanın simgesel kaynaklarının değişik yorumlarına ve farklı kullanımlarına bağlı olarak bilişsel bir "edim" söz konusudur (Casetti, 2011, s. 89).

Film izleme pratiğine müdâhil olmaya başlayan izleyici, performatif bir yerde konumlanır. Böylelikle, sinemasal deneyim film tüketmenin teknolojik aygıtlarıyla birlikte şekil değiştirmiştir. Casetti'ye göre, film izlemenin bireyselleşmesi, deneyimin de çeşitlenmesine ve farklılaşmasına imkân tanır. Duygusal, pratik, ilişkisel, dışavurumsal ve müdahale edici edimlerle, sinemasal deneyim çeşitlenmektedir. Duygusal deneyimleri Casetti şu şekilde özetler: "Film izleme eylemine bağlı artan oranda duygusal öğelerden dolayı, bir duygusal "edim" söz konusudur. Film izlemek (belki de

aynı zamanda “özel efektlerin” ve “özel duyguların” [*affect*] varlığı nedeniyle) giderek daha fazla oranda hayret ve duygulanmakla ilgili hale gelmiştir” (s. 89). Benzer şekilde, izleyicinin artık görmeyi istediği imajların bir seçim menüsü haline gelmesi de film izlemeyi pratikleştirmiştir. Diğer yandan, ilişkisel bir çerçevede, insanın çevrimiçi olarak da yapabileceği (büyük çoğunlukla da artık çevrimiçi yapılan) paylaşımlarla bir ağ kurması olasıdır. Böylelikle, filmler üzerinden çeşitli ilişkisel edimler üretilmektedir. Dışavurumsal performatiflikte de, filmi izlemenin bir aidiyet beyanına dönüştüğü, fan kültürünün oluştuğu edimlerden söz edilmektedir. Yani, bir filmi izleyerek, seyirci bir kimliği kabul ederek onu o kimliğin dışavurumsal edimleriyle bağdaştırabilmektedir. Casetti'nin ele aldığı son sinemasal deneyim ise, metnin manipüle edilebilirliği üzerinedir. Casetti, artık imajların şartlarını ayarlamamanın ötesinde bir müdahale ile (yeniden kurgulama, farklı müzikler ile çevrimiçi platformlarda paylaşma gibi) gittikçe daha çok değiştirilebilir ve editlenebilir olduğu bir deneyimden söz eder. Tüm bunlarla birlikte düşünüldüğünde, “sinemasal deneyim bir katılım anından çok, eyleme dayalı bir performanstır” (s. 89). Bu performanslar ise çağa ve kültüre hem bir uyum sağlama hem de bunlara yanıt verme yolu olarak ortaya çıkmaktadır (s. 89). Günümüzdeki deneyimlere baktığımızda, daha bireyselleştirilmiş ve dijitalleştirilmiş bir izleme deneyiminin yaşandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu fikirlere paralel bir şekilde, Terzi ve Özbulduk (2020) değişen seyirci tartışmalarını Türkiye bağlamında değerlendirmiştir. Yazarların vardığı sonuç, Casetti'nin öne sürdüğü fikirlerle aynı doğrultudadır: Dijital çağda artık daha bireysel, daha ne istediğinin farkında olan seyircilerden bahsedilmektedir. Söz konusu izleyiciler, teknolojik araçları film izlemek için rahatlıkla kullanmaktadır (s. 330). Küresel düzeyde seyir kültüründe gerçekleşen değişikliklerin Türkiye bağlamında da geçerli olduğu söylenebilir.

Film izleme deneyimlerinin görüşmelerde nasıl ifade edildiğini görmek, ayrıca görüşmecilerin film izlemeyle nasıl ilişkilendiklerini anlamlandırmak üzere, alan araştırması bulguların aktarılırken ilk olarak görüşmecilerin film izleme pratiklerine yer verilecektir. Buradaki amaç, seyircilerin sinemayı nasıl anlamdıkları ve filmlerle nasıl bir bağ kurduklarına ilişkin bir bilgi üretmektir. Katılımcıların film tüketme alışkanlarını, onlarla olan bağlantılarını görmek, Ali Kemal Çınar filmlerini yorumlarken nasıl bir bakış açısına sahip olduklarına dair ipuçları verebilir. Bu doğrultuda genel sorular kapsamında görüşmecilere filmleri izlerken kiminle izlediklerine ve genellikle kimlerle sinema hakkında konuştuklarına ilişkin sorular sorulmuştur. Bunun yanı sıra, takip ettikleri yönetmen ya da film türleri olup olmadığı üzerine de konuşulmuştur. Sorulara verilen yanıtlar doğrultusunda görüşmecilerin sinemasal deneyimleri, birkaç

başlık çerçevesinde toplanabilmektedir. Bunlardan ilki, katılımcıların sinema ile ilgili bağlarının çok yönlü oluşudur. Kimisi yönetmenler ile duygusal bağ kurup film deneyimlerini onları takip ederek şekillendirirken, kimisi çocukluk anılarıyla sinemayı bağdaştırmıştır. İkinci olarak, sinemanın empati kurma ve ilişkisellik boyutuna işaret eden görüşmeciler vardır. Sinemanın düşünsel boyutunu vurgulayan katılımcılar da onu felsefi boyutta estetik haz aracı olarak değerlendirmektedir.

Katılımcılardan Bahar (25, Van YY, Sosyoloji), Mahmut (24, Dicle, Psikoloji) ve Herwin (27, Van YY, Türk Dili ve Edebiyatı), film izleme deneyimlerini duygusal bağlar ve çocukluk anıları ile ilişkilendirmektedir. Bahar, çoğunlukla tek başına film izlerken, film sonrası konuşmalarını da arkadaşlarıyla ve kız kardeşleriyle yaptığını belirtmiştir<sup>25</sup>. Aynı zamanda, filmlerle ve yönetmenlerle duygusal bir bağ kurduğunu da şu sözlerle dile getirmiştir:

Ya şöyle aslında ben çok böyle çok kişisel olacak... Belki de kişisel olan önemli burada... Ben film kısmı bende çok şey... Çok duygusal bir bağım var filmlerle ve yönetmenlerle açıkçası. Şöyle ben bir sıra hep bir yönetmene bağlıyorum. Uzun bir süre o yönetmeni izliyorum [ayrı ayrı]. Hatta bilinçli olarak bıraktığım film ve yönetmenler var açıkçası. Hayatımın o süreci daha gelmemiş gibi.

Bahar'ın söylediklerinden, yönetmenlerle kurduğu bağın önemiyle birlikte, film izleme deneyimi de kişiselleştirdiği yönünde bir fikir ortaya çıkmaktadır. Katılımcının filmlerle kurduğu duygusal bağlar ön plana çıkmaktadır. Benzer şekilde Mahmut,<sup>26</sup> filmlerin

<sup>25</sup> Bahar film izleme deneyiminin çocukluğunda ve ergenliğinde az olduğunu, üniversiteden sonra bilinç kazandığını da şu sözlerle dile getirmiştir: "Çocukken açıkçası, biz çok çocuktuk, on üç kardeşiz. Ve on üç kardeş olduğumuz için de hiçbir zaman "gelin çocuklar sinemaya gidelim, tiyatroya gidelim" öyle bir durumumuz hiç olmadı. İlk tiyatro deneyimim bizim apartmanda, babam, o zaman bizim apartmandı. Sadece bir kiracımız var ve kiracımız öğretmen ikisi de. Onlar işte bizi dışarıda oynarken görünce "hadi gelin" çünkü biliyorlar ailemiz ne kadar... O kadar çocuk var ki iki saat evden kaybolduğumuzda fark etmeyeceklerini biliyorlardı. Öyle bizi arabaya doluşturdular tiyatroya götürdüler. İlk tiyatro deneyimim oydu. Sinema anlamında da hiç... Ta ki sosyoloji bölümüne gelene kadar bilinçli bir film izleyicisi oldum. Hep de böyle çok seçerek film izledim. Hep de tek başıma izlerim filmleri. Genelde çok sevmiyorum birileriyle film izlemeyi."

<sup>26</sup> Mahmut, sinema ve çocukluk ile olan bağını şu sözlerle ifade etmiştir: "Sinema benim için çocukluk hayallerimi ifade ediyor öyle başlayabilirim. Çocukken işte beş altı yaşlarında özellikle bu coğrafyada biraz daha akraba ilişkileri çok gelişkindir ve ben de mesela amcalarımı ve halalarımı, hiç abim ablam yok bu arada, bir abla bir abi gibi görerek onlarla birlikte vakit geçiriyorduk. Onlar da ben çocukken işte gelişimimi tamamlama noktasında her zaman yardımcı oldular ve özellikle çocukken hatırladığım şeylerden biri yaşıma uygun filmler, yaşıma uygun olmayan filmler varsa tabii ki onları göstermiyorlardı, ama yaşıma uygun filmleri hep beraber izlerdik. O dönem DVD'ler vardı ve amcalarım baya DVD meraklısı insanlardı. Güzel mainstream filmleri her zaman seçip seçip alırlardı ve özellikle de akşam TV'de izlenecek bir şey yoksa ya da gündüz evdelerse DVD'yi hemen kurar işte film izlemeye başladık. [...] Devamında işte böyle biraz arthouse'la tanıştığım dönemler, kendimi tanıma süreci, kendimle ve dünyaya derdimin olduğu dönemlere denk gelir. Her ne kadar ergenlik dönemleri biraz sıkıntılı geçse de insanların, benim için de o sıkıntılar işte kendini tanıma süreci, dünya, varoluş

çocukluğundaki anılarda belirgin olduğunu belirtmiştir. Görüşmeci aynı zamanda film izleme deneyiminin zamanla nasıl değiştiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

Eskiden kalabalık yerlerde izlemeyi çok severdim, daha doğrusu işte amcamlarla izlerken. Bir yerden sonra tek başına izlemenin keyfinin daha çok olduğunu fark ettim. Bazen kitapta da olur bu bir şey okurken kafanız başka yerde olabiliyor onu kaçırabiliyorsunuz okuduğunuz şeye tekrardan dönme ihtiyacı olabiliyor. Aynı şekilde izlerken de her ne kadar üç saatlik dört saatlik beş saatlik filmler olabiliyor ve orada odağınızı koruyamadığınız için beş saat boyunca herkesin o filmi aynı anda bitirmesi gerekiyor ya da ara vererek. Tek başınıza olduğunuzda durdurup tekrar geri alabiliyorsunuz, oradaki beğendiğiniz diyaloga dönebiliyorsunuz, denemesini yapabiliyorsunuz, teknik açıdan inceleyebiliyorsunuz. Mesela son dönemde tek başıma film izlemeyi daha çok seviyorum.

Dikkati odaklamak, film ile daha aktif ilişki kurmak için tek başına film izlemeyi tercih eden Mahmut, filmleri gece izlediğini aktarmıştır:

Filmin süresine göre değişse de mümkün merteye izleme deneyimi gece yapmaya çalışıyorum çünkü herkesin uyuduğu bir saat oluyor ve çok fazla aramanın ve seni rahatsız edecek şeylerin sayısı çok düşük oluyor. Gece izlerken tek seferde bitirdiğim filmler de oluyor durdurup izlediğim filmler de oluyor çekimlerden biraz bağımsız. Devrimci filmleri tek seferde izlememeye dikkat ederim, bölmeye dikkat ederim. Üç beş parçada izlediğim filmler olmuştur.

*Sindirerek.*

Evet.

Alıntıda görüldüğü üzere, görüşmecinin film tüketimi daha çok bireysel ve uzun solukludur. Raymond Bellour'un (1984, 2012) "düşünceli izleyici" kavramı, izleyicinin görüntüleri durdurabilmesi, geri alabilmesi, ileri sarabilmesi ile imajla kurduğu bağın değişmesi üzerine geliştirilmiştir. Bu kavram, sinemada geciktirim süreci ile açıklanır, her izleyicinin görüntülerden kendi anlam setlerini yaratması şeklinde yorumlanmaktadır. Düşünceli izleyicinin sinemasal deneyimle kurduğu ilişki, Casetti'nin (2011) de vurguladığı gibi hem duygusal hem de müdahale edici bir yerden okunabilmektedir. Görüşmecinin vurguladığı filmleri geri sararak ya da parçalı olarak izlemesi bir açıdan düşünceli izleyici kavramını çağrıştırmaktadır. Katılımcı bir yandan

---

vs. noktasında... Bu açıdan arthouse filmler izleyerek bir anda hayatımın odak noktasına sinema koydum. Meslek seçimi zamanı geldiğinde hiçbir zaman ne yapmak istediğim konusunda bir kararım ya da bir yere bir ilgim yönelimim olmadı meslek konusunda, fakat o dönemde bile şunu biliyordum ben film çekmek istiyorum, film yapmak istiyorum. Aslında bağımsız bir sinemacı olmak istediğimi o andan itibaren anlamaya başlamıştım. Fakat işte dediğim gibi sinema sektörü biraz daha böyle gündelik filmler ya da işte nasıl desem popcorn sinemasına dönüşmeye başladığı için sektöre adım atmamı biraz da sevdiğim yönetmenlerin ayrılması itibarıyla yanlış olacağını düşünerek bir meslek seçiminin devamında, bunu da yan taraftan yürüterek sinemayla haşır neşir oldum. Yani biraz daha böyle hayatımın, hayallerimin odağında olduğunu söyleyebilirim sinemanın."

filmin akışına müdahale edebilirken bir yandan da filmleri incelemek için daha fazla zaman yaratmaktadır. Ayrıca kolektif film izlemenin yerini bireyselleştirilmiş bir deneyim almıştır.

Herwin ise, filmlerle kurduğu bağı çocukluk anlarıyla bağdaştırırken<sup>27</sup>, diğer yandan da bireysel film izlemeyi tercih ettiğini anlatmıştır. Herwin'in sinemasal deneyimi, bazı yanlarıyla tekilken bazı yanlarıyla ilişkiseldir:

Ya ben genelde tek izliyorum çok birileriyle izlemekten de hoşlanmıyorum çünkü bu zamana kadar deneyimlediğim kadarıyla olmuyor yani birileriyle izleyince dikkat dağılıyor ya da o filme yeterince konsantre olamadığımı... Bir de filmi sen seçtiysen bir de sevdiğin biriyle izliyorsun tabii, acaba onun tepkileri ne olacak gibi bir yerden de uyanıksın bir anlamda çok filmin içine giremiyorsun. Tek izlemeyi tercih ediyorum ya genelde. Anlatma da [kız kardeşlerimle] konuşuruz. Arkadaş çevremden de çok az ama çok az insanla konuştuğumu fark ettim şu an yani. Filmlerle ilgili eskiden Instagram'da post atardım uzun uzun yazardım. Yavaş yavaş yazdıklarımın pişman olup onları silmeye başladım.

*Neden pişman oldun ya?*

Sığ şeyler gibi geldi bana [güler]. Üçüncü sınıf eleştirmen pozları sezdim kendimde. Birkaç tanesi duruyor daha, onlardan çok pişman değilim gibi ama birkaç tanesini sildim. Bence en verimli olan şeydi herhalde sosyal medyada yazmak çünkü şey... Biri senden sıkılabiliyor filmi anlattığında falan, o filmi o izlemiş olsa bile. Uzun uzun dinlemiyor, benim deneyimim genelde olumlu değil. Yani sohbetle paylaşmak anlamında iyi değil yani sadece şeyde instagramda paylaşıp birkaç şey yazıp falan... O zaman yabancılardan tepki geliyordu, işte "ben de burayı böyle düşündüm" ya da "ben farklı düşünüyorum" gibi. O zaman güzel oluyordu ama yakın çevremde öyle bir şey olmadı. Hatta tanıştığım iki kişi var benim o yolla, hatta biri çok yakın arkadaşım. Sadece sinema aracılığıyla tanıştığım.

Herwin için, filmleri izlemek bireysel bir deneyim iken, filmleri yorumlamak buna ayrı ve ilişkiyel bir boyut kazanmaktadır. Filmin düşündüklerini çevrimiçi platformlarda paylaşarak, diğer sinema severlerle deneyimini paylaşmaktadır. Katılımcılardan Neeko

<sup>27</sup> Herwin'in sinema ve çocukluğunu bir arada anlatması şu şekilde: "Benim için sinema şey ya ben imgeleri imajları çok seviyorum uzun uzun bir şeyi oturup izlemeyi seviyorum. Bu şeyin de *Şeytan Tangosu* (Béla Tarr, 1994) var ya elli dakika inekler ahırdan çıkıyor ben onu oturup izliyordum ve çok da hoşuma gidiyordu. Bilmiyorum herhalde o şey seviyorum yani bunun benim için ne ifade ettiğini çok açıklayamadım ama herhalde imge imaj o anlam üretme görüntüyle... bir de şey de şuna da bağlanabilir belki ben çocukken çok küçükken böyle şey diyordum hani beş altı yaşlarında falan hep pencere kenarına oturup sokağı izlerdim. Dışarı çıkıp oynadığımı hatırlamıyorum bile. Hatta komşular hep bağırıyordu işte anneme bu kız düşecek bir gün falan şunu pencereden indir. Öyle bir skopofil bir yanımda var sanırım. O gündelik hayatı izlemeyi, camdan... pencereleri de hâlâ çok severim. Sinema da öyle bir şey yani bir kareden bir manzarayı uzun uzun seyretmek çocukluktan gelen bir şey yani. Herhalde biraz içe dönük olmanın verdiği bir avantaj gibi, bir derinleşme imkânı veriyor sana kişilik anlamında."



(20, Van YY, Tıp) da filmleri tek başına izlemekten keyif aldığını, birden fazla kişiyle pek sinemaya gitmek istemediğini şu sözlerle dile getirmiştir:

Film tek izlemeyi çok seviyorum. Genelde evdeyken tek izlerim, sinemaya bir arkadaşım ile giderim. Grupça gitmeyi sevmiyorum sinemaya hani herkesin beğenisi olmak zorunda ya, sevdiğin bir film o sırada eleştirilince mantıksız geliyor. Adam izlemiyor, sevmiyor ben onu sevmiyorum. O yüzden genelde ikili giderim.

Sinemayı çeşitli anlatılarla bağ kurma vesilesi olarak görmenin yanı sıra, bazı görüşmeciler için ise filmler bir kaçış alanıdır. Bir yandan gündelik hayatın dışına çıkmak, bir yandan da başka hikâyelere bağlanmak, görüşmeciler için sinemanın bireysel bir alan açtığını gösterebilmektedir. Esmâ (22, Dicle, Hukuk), Merve (20, Dicle, Tıp), ve Gül (22, Dicle, Tıp), sinemanın empati kurma yönüne vurgu yaparlarken<sup>28</sup>, bir yandan da diğer görüşmeciler gibi izleme deneyimlerinin bireyselliğinden söz etmişlerdir. Sinemanın yeni bir duygulanım alanı sunma potansiyeli, genellikle seyircilerde gözlemlenmiştir. Öncelikle Esmâ sinemayı ve edebiyatı “tek bir yaşamı çoğullandırmak” olarak tanımlamaktadır:

Sinema edebiyatta olduğu gibi, bana şunu anımsatıyor: Bizim bir tane yaşamımız var ve biz onun üzerinden deneyimlerimizi elde edebiliriz. Sinema ve edebiyatta başkasının deneyimini de alabiliriz. Tek bir hayatı çoğullandırmak diyorum ben buna. Aynı anda bir sürü duygu yaşayabilmek, bu yüzden sinema benim için önemli.

Sinemasal deneyimini duygusal bağ aracıyla kuran Esmâ, bir yandan filmleri kendine dönebileceği bir yer olarak açıklamaktadır: “[...] telefon bana daha mahrem tamam küçük bir alan ama şöyle battaniyeyi çekince çok iyi geliyor bana, kendi içime gömülebiliyorum.” Burada, Esmâ’nın film izleme pratikleri duygu üzerinden okunabileceği gibi, bir bireyselleşme ve kaçış alanı olarak da tarif edilebilir.

Benzer bir şekilde, Merve de sinemayı bir kaçış alanı, bireyselliğin olduğu bir yer olarak ele almaktadır. Film izlemeyi de kendi başına yaptığı tek aktivite olarak değerli gören Merve, aynı zamanda, yukarıdaki görüşmeciler gibi, filmler aracılığıyla başka insanlarla kurduğu bağın önemini anlatmıştır:

Sinema benim kaçış alanım diyebilirim yani. Film izlemeyi gerçekten çok seviyorum, tek başıma tek yaptığım tek aktivite o yani. Hem zaten evde tek başıma izliyorum, hatta tek başıma sinemaya gidiyorum. Hani kendimle bir şey yapıyorum. Başka şeyleri tek başınıza tek yapamıyorsunuz, ben hiç tek başıma bir yerde oturup kahve içmedim mesela hep arkadaşlarımla yapıyoruz ama

<sup>28</sup> Burada görüşmecilerden Neeko da sinemayla empati arasındaki bağı şu sözlerle açıkladı: “Filmde belki de hayatında hiç yapmayacağın bir şeyin empatisini yapıyorsun.”

sinema benim için biraz daha özel. O görüntüleri izlemeyi seviyorum, başka insanların dünyalarına girmeyi. Hiç belki de tanışmayacağım insanların duygularını hissetmeyi düşünmeyi, onları anlamaya çalışmayı çok seviyorum.

Merve sinemasal deneyimi, empati üzerinden anlamlandırmakta, ayrıca geleneksel sinemaya gitme ve film izleme pratiklerini devam ettirmektedir. Bunu da gündelik hayattan bir kaçış olarak yorumlamaktadır. Diğer yandan, izlediği filmleri film sayfasında paylaşmasını da<sup>29</sup> ilişkisel bir deneyim olarak görmek mümkündür. Benzer bir şekilde Gül<sup>30</sup> de, sinemayı ve edebiyatı kaçış ve rahatlama alanı olarak görmektedir:

Sinema bir kaçış. Özellikle kitaplar ve filmlerde zevk aldığım şeyler böyle hayattan uzaklaştırma. Aynı zamanda gerçeklerden kopuyorsun ama başka bir gerçekliğin içinde buluyorsun kendini. Dışarıdan bir gözle bakıyorsun bu sefer, biraz kendinden çıkıyorsun. O yüzden bir meditasyon etkisi yaratıyor bende.

Esmâ, Merve ve Gül'ün söyledikleri bir arada düşünüldüğünde, sinemanın kişisel bir düşünme alanı olduğu görülebilmektedir. Ancak diğer yandan da görüşmecilerin filmleri gerek çevrimiçi, gerek yüz yüze alanlarda tartışmaya açmaları, film deneyimlerinin sosyal bir bağlama taşındığını da göstermektedir.

Sinemayı imajlardan alınan keyif, düşünsel yönü geliştiren bir araç ve filmleri tüm yönleriyle bir estetik haz alanı olarak değerlendiren katılımcılar da vardır. Bu yönüyle de film izleme deneyimi, yukarıdaki görüşmecilerin çoğunda da olduğu gibi, düşünsel bir alana yayılmaktadır. Örneğin Hakan (20, Dicle, Tıp) sinemanın kendisine yeni bir düşünme alanı açtığını, bakış açısını geliştirdiğini belirtmiştir:

Yeni bir göz açtırdı bana öyle diyeyim size. Artık üç gözüm dört gözüm var gibi hissediyorum. Pandemiden önce herkesin takip ettiği kadar sinemaya bakıyordum. Boş bulduğum zamanlar film izliyordum sadece. Sonra pandemi araya girince zaman boşluğuna bir şey katmak gerekti. Düşünsel yoğunluklu filmler izlemeye başladım, o bende de büyük bir bakış açısı geliştirdi.

<sup>29</sup> Merve, görüşme başlamadan önce film sayfasını göstermiştir. Görüşmede de film sayfasının içeriğinden şu sözlerle açıklamıştır: "Film sayfamda 'Bir Yönetmen Üç Film' serisini yaparken baktım ki ben hep erkek yönetmenlerle yapıyorum. Dedim 'Neden kadınlar yok?' ve bu konuda çok hassasım kadınlar konusunda. Dedim 'sen nasıl hiç kadın yönetmen eklemesin?', sonra baktım kadın yönetmenleri eklemeye karar verdim."

<sup>30</sup> Gül Covid-19 pandemisinden sonra film izleme deneyiminin daha çok eve kapandığını belirtirken, bir yandan da şu sözlerle sinemaya gitme etkinliğini anlatmıştır: "Sinemaya çok nadir gidiyorum, çok beklediğim bir filmin olması gerekiyor. Evde izlemeyi seviyorum."

Sinemayı bir “estetik haz aracı” olarak gören Cihan<sup>31</sup> (22, Dicle, Tıp) ise, filmleri görüntü, ses ve anlatılarıyla bir bütün olarak değerlendirmektedir:

Yani sinema benim için büyük bir etkilenim aracı yani ben yani gerçekten çok sinemaya estetik yönden de bakan biriyim. O yüzden hep ilgimi çeken, bana sinema sevdiren filmler. Beni gerek senaryosuyla gerek müziğiyle gerek görüntüsüyle etkileyen filmler olmuştur. Ya da gerek bir karakterin tarzıyla yani o yüzden böyle büyük bir estetik haz aracı diyebilirim yani öyle bir bağımlılık var sinemayla. O yüzden film izlemek, sevdiğim bir aktivite.

Cihan'ın sinemaya olan ilgisi, felsefeye olan ilgisiyle de paraleldir ve bu nedenle sinemayı daha çok düşünceleri geliştirme aracı olarak da görmektedir. Bu yönüyle, Hakan ve Cihan'ın düşünceleri birlikte okunabilmekte, sinemanın düşünsel boyutu bu katılımcılar için öne çıkmaktadır. Tüm bu cevaplardan hareketle denilebilir ki görüşmeciler hem filmlerle kurdukları duygusal bağlarla hem de gerçek dünyadan uzaklaşma imkânı dolayısıyla sinemayı hayatlarının önemli bir parçası haline getirmişlerdir.

Filmlerle kurulan ilişkiye bakıldığında; filmlerin duygulanımsal, ilişkisel, müdahale edici yönlerine vurgu yapıldığı görülmektedir. Çalışmanın katılımcıları arasında sinema sanatı yerine başka sanatlara daha yoğun olarak ilgi gösteren kişiler de vardır. Örneğin Nur (21, Van YY, Moleküler Biyoloji ve Genetik), film izlemek yerine kitap okumayı tercih ettiğini, daha çok da adaptasyonlara meraklı olduğunu belirtmiştir: “Açıkçası ben okumayı severim, daha çok okumaktan yanayımdır. Merak edip okuduğum her kitabın filmini de izlerim.”

Beren (21, Van YY, PDR), Esen (26, Van YY, Sosyoloji) ve Viyan (23, Van YY, İşletme) ise, sinemayla bağlarının daha zayıf olduğunu, tiyatroyu sinemaya tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Beren sinemayla arasının pek iyi olmadığını şu sözlerle dile getirmiştir:

Ya açıkçası yani çok fazla film izlediğimi söyleyemem. Genellikle tiyatroya gitmeyi çok severim. Birazcık da şey olabilir, yani kendimi bir süredir şey gibi hissediyorum, bir roman okumak bir film izlemek bir yerde sanki vakit kaybıymış gibi, direkt hap bilgi almam gerekiyormuş gibi hissediyorum. Belki o yüzden çok fazla izlemiyor olabilirim. Yani çok aramanın olmadığını söyleyebilirim.

<sup>31</sup> Yukarıdaki görüşmecilerde gelenekselden bireyselleşmeye meyilli film okuma deneyimleri, Cihan'da tam tersi şekilde gözlemlenmektedir: “Yani genelde tek başımda izleyen biriydim üniversite sinema kulübüyle tanışınca öyle bir ortamın olduğunu gördüm. Herkesin birlikte izleyip birbirine okumalar yaptığı, bu daha çok ilgimi çekti. Son zamanlarda hem yoğunluğumdan dolayı da filmlerimin çoğunu sinema kulübüyle izliyorum. Arkadaşlarla oturup izleyip ardından konuşuyoruz. Uzun süredir tek başıma izleme alışkanlığımdan uzaklaştım. Şu anda toplu halde izlemek daha tercih ettiğim bir şey haline geldi yani. Ve bence iyi olan da bu enine boyuna tartışmak filmi.”

Beren, güncel politik olayların dikkatini daha çok çekmesinden dolayı kurgulardan çok kurgu-dışı metinlere odaklanarak, daha eleştirel bir alan kurmayı kendisine daha uygun görmektedir. Benzer şekilde Esen de tiyatro ilgisinin baskın olduğunu belirtmiştir: “Sinemayı seviyorum, tiyatroyu daha çok seviyorum. Bir ara takıntılı bir şekilde her hafta tiyatroya gidiyordum. Her ikisi de önemli alanlar diye düşünüyorum.” Görüşmecilerden Viyan ise film izleme pratiğinin çok parçalı olduğunu, filmleri zamana yayarak izlediğini söylemiştir: “İzlemeyi seviyorum ama bir oturuşta izlemem mesela. Daha çok zamana yayarak izliyorum. Nedenini de bilmiyorum her şeyden çok çabuk sıkıldığım için sanırım.” Aynı zamanda, Viyan’ın tiyatro ilgisi, sinemadan daha baskındır ve sanatla tiyatro üzerinden bir bağ kurmaktadır.

Görüşmecilerin film izleme pratiklerine bakıldığında, birkaç ortaklık ön plana çıkmaktadır. Öncelikle görüşmecilerin bir kısmı, filmlerle duygusal bir bağ kurup, başka dünyaları görmek ve onları anlamlandırmak için film izlemektedir. Özellikle “tekil bir hayatı çoğullaştırmak” sözü, sinemanın empati kurma ve farklı anlam dünyalarına yeni pencereler açma konusundaki önemini göstermektedir. Öte yandan, görüşmecilerin bir kısmı çok sık film izlemediklerini belirtmiştir. Az önce belirtildiği gibi sinema yerine edebiyatı ve tiyatroyu tercih eden katılımcılar da bulunmaktadır.

#### **4.2. KÜRT SINEMASINA VE SANATINA GENEL BAKIŞ**

Hem Kürt sineması, hem de daha genel çerçevede Kürt sanatının çeşitli kolları, uzun zamanlardır oluşum ve değişim sürecinde olan Kürt kimliği ile bağlarını korumaktadır. Kürt sinemasının sosyal, politik ve ekonomik ağlar içinde kimlik ile nasıl bir kurabileceği Kürt sineması tartışmalarında ele alınmıştır. Bu kapsamda, görüşmecilere Kürt sineması veya sanatı üzerine ne düşündükleri sorulmuştur. Kürt sinemasına ve daha genel olarak Kürtlerin ürettiği sanata dair sorularda, görüşmeciler genellikle Kürt sinemasını Yılmaz Güney ile örneklendirmiştir. Görüşmelerin büyük çoğunluğunda, Kürt sinemasını yakından takip eden bir katılımcıya denk gelmemekle beraber, Diyarbakır’daki katılımcıların Ali Kemal Çınar filmlerine görüşmelerden daha önce aşina olduklarını görülmüştür. Ayrıca Güney ve Çınar dışında; Kazım Öz, Hüseyin Karabey, Hiner Saleem ve Bahman Ghobadi seyircilerin takip ettikleri Kürt yönetmenler arasındadır. Görüşmecilerin verdikleri yanıtlar, Kürt sineması tartışmalarına Suncem Koçer’in (2016) Kürt sinemasının sınırlarını belirleyen nedir tartışmasıyla birlikte okunabilmektedir. Hatırlatmak gerekirse yazar Kürt sinemasını tanımlayan öğelerin bazılarını konuşulan dilin Kürtçe olması, Kürtlerin stereotipik temsillerinden kaçınılması

ve film üretiminin hangi özneler tarafından yapıldığının sorgulaması şeklinde sıralamıştı. Görüşmelerde gelen yanıtlara bakıldığında, üç başlık öne çıkmaktadır: Öncelikle, görüşmecilerin bir kısmı Kürt sinemasını Yılmaz Güney ismi çerçevesinde değerlendirmiş, ardından da Kürt sineması ile olan bağlarını açıklamıştır., Görüşmecilerin bir bölümü ise, Yılmaz Güney sinemasını Ali Kemal Çınar sineması ile karşılaştırmış, ikisi arasındaki politik imkânları tartışmaya açmışlardır. Görüşmecilerin genelinin de belirttiği gibi, Kürt sinemasına ilişkin özel bir ilgi ve deneyimleri bulunmamaktadır. Kürt sinemasıyla ve Çınar filmleriyle ilk kez bu araştırma dolayısıyla tanışan katılımcılar da vardır.

Yılmaz Güney'in Kürt sinemasının kurucu figürlerinden biri olduğu genel olarak kabul edilir. Her ne kadar filmlerini dönemin şartları gereği Kürtçe çekememiş olsa da işlediği konular, kazandığı ödüller, temsil ettiği özneler bakımından Güney'in filmleri Kürt sineması içinde halen özel bir yerde konumlanmaktadır. Kürt sineması ile ilgili seyircilere sorulan sorularda da ilk olarak Güney'in akla gelmesi, onun halen Kürt sineması tartışmalarında önemli bir yönetmen ve sanatçı olduğunu düşüncesini desteklemektedir.

Bu bağlamda Herwin, Bahar, Merve ve Neeko<sup>32</sup> Kürt sineması hakkında konuşurlarken, öncelikle Yılmaz Güney'i anmıştır. Ardından, Kürt filmleri ile olan bağlarını anlatmışlardır. Örneğin; Herwin, bir yandan Yılmaz Güney ile ilgili fikirlerini dile getirirken, bir yandan da Kürt sineması kapsamının kafa karıştırıcı olduğunu söylemiştir. Suncem Koçer'in sunmuş olduğu Kürt sineması çerçevesi neyle belirlenebilir sorusuna benzer sorular burada da dile getirilmiştir. Herwin Güney ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle açıklamıştır:

Ya işte bu şey var genelde Yılmaz Güney [güler] ilk söylenen. Ama yani işte o da hakikaten iyi ya, *Sürü* (1978) mesela çok güzel bir film yani. Herkesin ilk şey *Yol* (1982) falan gelir aklına herhalde, işte nedir *Duvar* (1983) falan gelir ama bilmiyorum *Sürü* çok şey, çok çarpıcı. İşte Ankara sokaklarında puşi, başına puşi bağlayan bir şeyle, Kürt yaşlı bir adamla koyunlar falan Ankara sokaklarında falan metropolde. İnanılmaz bir şey.

Öte yandan, Herwin Kürt sineması denildiğinde nasıl bir çerçevlendirme yapılacağına dair düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir: "Kürt yönetmen olup işte Kürt sineması

<sup>32</sup> Katılımcılardan yalnızca Neeko Kürt stand-up ve dizilerini takip ettiğini söyledi. Görüşmeci *İşev* ve *Hinek Hinek* isimli komedi dizi ve skeç şovlarını takip etmektedir. Takip ettiği tiyatrolar da olduğunu söyleyen katılımcı, özellikle bir dizinin veya filmin kendi dilinde izlenmesinin gerekliliğinden bahsetti. Bunu daha sonra Kürtçe sanatla da bağdaştıran görüşmeci, her dilde belli güzellikler olduğunu, bunları başka kültüre "adapte etmenin" zor olduğunu dile getirdi.

dediğimiz şey de o da biraz tartışmalı kavram olageldi ya. Hani Kürt olup Türkçe'ye hizmet eden ya da işte ne bileyim ana akım Türkiye sinemasının içinde konumlanan filmler de yapabilirsin." Görüşmenin devamında ise, bu filmlerin tanımıyla ilgili Koçer'in sorduğu sorulara benzer sorular sorulmuştur: "İşte Kürt sineması deyince benim kafam çok karışıyor. Coğrafyayı mı düşünüceğiz, dili mi düşüneceğiz, yönetmenin kimliğini mi düşüneceğiz bilmiyorum. Belki ama izlemişimdir ama bunun üzerine hiç düşünmediğimi fark ettim." Herwin, bir yandan Güney'i Kürt sineması içinde önemli bir yerde anarken, bir yandan da bu sinemanın nasıl tanımlanması gerektiğine dair kafa karışıklığını yansıtmaktadır. Katılımcının sözleri, ikinci bölümde tartışılan Kürt sineması tanımlarının parçalı olması ve daimi oluş (*becoming*) içinde farklı şekillerde kavramsallaştırmasını çağırır.

Kürt sinemasının nasıl tanımlanacağına dair tartışmanın yanı sıra, izleyicinin Kürt sinemasını nasıl ele aldığı da önemli bir konudur. Örneğin; Bahar Kürt sinemasından filmleri izlerken yaşadığı yabancılaşma hissini şu sözlerle açıklamıştır:

Yani ilk başta ilk politik film deyince aklıma şey gelir benim Yılmaz Güney gelir. Yılmaz Güney izledim üniversitedeyken de. Onu da hep böyle bekletiyordum çünkü çok rahatsız ediyordu beni. Neyi rahatsız ediyordu? Bilmem gereken o Kürdistan tarihinin dışında bir şey beni rahatsız ediyordu. Yani bilmiyorum ve bilmedikçe de kendimi çok kötü hissediyordum. Mesela Kürtçe film izleyince de kötü hissediyordum. Bazı kelimeleri anlamayınca kendime çok yabancılaşıyorum, çok mutsuz oluyordum. Aslında çok bastırılmış bir kısım bende politika ve Kürt meselesi açıkçası. [...] Dediğim gibi ya bilinçli kaçıyorum ya da karşılaşma alanlarım çok az. Kürtçe konuşma, Kürtçe film izleme, Kürtçe kitap okuma bunlarla çok az oldu her zaman. Çok tuhaf ama Van'da okumama rağmen bu alanlarla karşılaşma olasılığım çok düşük oldu. Ve ben yeni yeni Kürtçe kitap okuyorum, Kürtçe filmler izliyorum çok yeni. Kendi kendime o alana [yöneliyorum], ben kendim araştırıyorum.

Bahar'ın söylediklerinde, Kürtçe sanatla arasında bir mesafe oluşmasında bilinçli bir tercih vardır. Katılımcının aktardıklarında bilinmesi gereken bir kimliği bil(e)memenin vermiş olduğu huzursuzluk dikkat çekmektedir. Aynı zamanda görüşmecinin kendi bireysel çabasıyla Kürtçe sanata erişmeye çalıştığını vurgulanması da ana akım bir dağıtımın eksikliğini akla getirmektedir.

Bu düşünceye paralel bir vurguyla Merve, bir yandan Yılmaz Güney'in filmlerini Kürt sineması içinde değerlendirirken, diğer yandan da endüstride Kürtçe film yapımının ve dağıtımının azlığından şikayetçi olmuştur:

Benim Hüseyin Karabey aklıma geliyor. Biz onunla da söyleşi yaptık, o zaman onun *Gitmek* (2008) diye bir filmi vardı. Tabii ki de Yılmaz Güney geliyor aklıma nasıl unuttum? Yani Yılmaz Güney'in çok seviyorum filmlerini. Onun dışında pek Kürt filmleri yapılmıyor ne yazık ki. Kürt filmi derken Kürtçe yapılan, Kürtçe

konusulan diyelim. Kürtçe konuşulan pek film yok, olanlar da bulamıyoruz internette yok. Bu AVM sinemalarında ben daha önce hiç görmedim Kürt sinemasından bir film. Yeni yeni Mubi'de verilmeye başlandı o iyi oldu. Ama işte pek de izlemedim ne yazık ki Yılmaz Güney dışında, zaten çok da yok, olanları da izlemedim. Kazım Öz izlemeyi istiyorum çok bu aralar.

Merve'nin Kürtçe film üretiminin azlığına dikkat çekmesi ve Kürt filmlerinin AVM sinemalarında vizyona girmemesini eleştirmesi önemlidir çünkü görüşmecinin söyledikleri film üretimi ve dağıtım konusundaki engelleri gün yüzüne çıkarmaktadır. Bahar ve Merve'nin söyledikleri birlikte değerlendirildiğinde, sanat üretimi kadar, ona erişebilmenin yollarının da göz önünde bulundurulmasının gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Kürt sinemasının üretim ve dağıtım pratiklerine, beşinci bölümün ilk başlığında geri dönecektir.

Kürt sineması denildiğinde, politik olmayan bir gelenekten söz etmek güç hale gelmektedir. Ancak, bazı görüşmeciler Ali Kemal Çınar sinemasını değerlendirirken, onu genel olarak politik imajlara bulanmış Kürt sineması geleneğinden farklı bir yerde konumlandırmaktadır. Bu çerçevede, Kürtçe filmlerin politik olma zorunluluğunu eleştirilmektedir. Örneğin Mahmut, Güney'in politik duruşunu ve sinemasını önemli bir yerde konumlandırmakla birlikte, Çınar sinemasını bu politize halden bir kopuş olarak değerlendirmiştir:

Kürt sineması denildiğinde aklıma ilk Yılmaz Güney'in *Yol* (1982) filmi geliyor. *Yol* filmi her ne kadar Kürt sineması içinde mi dışında mı diye tartışılabilir de bence önemli bir film. Bu topraklardan böyle film yapılabiliyormuş dediğim ve izlediğim ilk filmlerden biri. O güne kadar Yılmaz Güney benim için sadece politik bir figürken, Türkiye sinemasının içinde buraları anlatan bir filmin olduğunu bilmek güzeldi. Türkiye sinemasının içinden de bir Kürt yönetmenin kalıpların dışına çıkması benim hoşuma gitmişti. Devamında üniversiteye başladığımda Ali Kemal ile tanıştım. O da Kürt sineması için önemli bir figür benim için. Her ne kadar Kürt sineması politik olmak zorundaymış gibi görünse de Ali Kemal Çınar filmlerinde bunun tersini görüyoruz. *Genco* (2017) filmine baktığımızda Kürt sinemasında bir süper kahraman filmi izliyoruz aslında ve büyülü gerçekçilik var, burada farklı bir şey var diyebiliyoruz.

Görüldüğü üzere Mahmut, Çınar filmlerini politik sinemanın dışında konumlandırarak, Kürt sinemasının ana akım politikalar çerçevesinin ötesinde de ele alabileceğinin altını çizmiştir. Benzer bir şekilde, Cihan da Kürt sinemasında Çınar'ı farklı bir şekilde konumlandırarak, yönetmen sayesinde Kürt filmleriyle barıştığını belirtmiştir:

Kürt sineması ile biraz mesafeliydim ta ki Ali Kemal Çınar'la tanışana kadar, hem de sinema kulübünde bazen izlediğimiz filmlerin Kürtçe olmasına kadar. Bunlar beni yavaşça yönlendirdi bu sinemaya. Kürt sineması deyince de aklıma gelen ilk kişi Ali Kemal Çınar oluyor. Daha çok onun filmleri üzerine Kürt sinemasını tanıdım ben de yavaş yavaş içine giriyorum ve etkileyici de bir alan. Tabii Bahman Ghobadi'nin daha önce izlediğim filmleri de var. Daha önce

Avrupa sinemasına odaklı olduğum için hem Türkiye hem Kürt sinemasıyla biraz daha geç tanıştım diyebilirim.

Görüşmenin sonlarına doğru Cihan, Kürt sinemasının politik imgelere saplantılı olduğunu belirtmiş, bunun da filmlerde orijinal fikir üretmenin önüne geçebileceği düşüncesini dile getirmiştir:

Kendimizi politik imgelere saplantılı hale getirmiş durumdayız, o özneliği, o orijinaliği çoğu zaman yaratamıyoruz, yarattığımız orijinallik de bu politik imgeler üzerinden oluyor. Ne yazık ki kamusal alana saplantılıyız, biraz daha dışına çıkmalıyız düşünüyorum. [Çınar filmleri] hakkında eleştirdiğim yanlar bunlardı ama dediğim gibi birçok film politik imgeleri barındırıyor Kürt sinemasında. Ama bugüne kadar izlediğim Kürt yönetmenlerden en orijinal dile getiren Ali Kemal Çınar'dı kesinlikle. Kuru bir dilden ziyade mizahla, fantastik öğelerle, sıradışı durumlarla... O gerçekten çok orijinaldi.

Cihan'ın Kürt sineması ile ilgili yorumları, Kürt sineması tartışmalarında ele alınan politik olma durumu ile birlikte okumaya olanak sağlamaktadır. Ancak, özneliği de kaybetmemek ya da onu iktidarın söylemlerinden daha farklı bir yerde konumlandırabilmek için, politik imgeleri değiştirip dönüştürmek konusunda da Cihan'ın görüşleri dikkate değerdir. Görüşmecinin söylediklerinden hareketle denilebilir ki saplantılı bir politik ideoloji, film üretiminde ve filmlerin yorumlanmasında tekrara düşülmesine neden olabilmektedir. Aynı zamanda saplantılı politik imgelere bağlı kalınması da başka türden ütopyik politik imkânların önünü tıkayabilmektedir.

Görüşmecilerin ifadelerini özetleyecek olursak Kürt sinemasında Yılmaz Güney'in kurucu bir figür olarak görülmesinden, bu sinema geleneğinin nasıl tanımlanabileceğinden, Kürtçe film izlemeye karşı yabancılaşmadan ve AVM sinemalarında Kürtçe film gösterilmemesinden söz edildiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda, Güney ve Çınar sinemalarını birlikte okuyan katılımcılar, Kürt sinemasındaki politik imkân sorununu da ele almışlardır. Diğer yandan, bazı katılımcılar Kürt sineması hakkında pek bir bilgileri olmadığını paylaşmıştır. Katılımcılardan Esmâ, Kürt sinemasına hâkim olmadığını şu sözlerle belirtmiştir:

Yılmaz Güney zaten tartışmasız Kürt sinemasında. Yakın zamanda da zaten filmlerini izlediğimiz Ali Kemal Çınar var. Onun dışında aşırı şekilde Kürt sinemasına hakim değilim. Kürt coğrafyasının kendi hikâyeleri var ama çok fazla sansüre maruz kalıyor. Kürtler aslında kendi dillerini unutmaya başladığı için çok yetkin eserler verememek beni üzüyor. Bir hafızanın silinişi, bir insanın yok oluşu, bir kültürün yok oluşu, söylediğim kültürel soykırıma doğru ilerlemesi beni üzüyor. Biz bu filmleri sadece bugünler için değil, gelecek için de yapmalıyız ki tarihe geçsin. Kürtler yaşadığı burada, bu topraklardan Kürtler geçti.

Esmâ'ya göre, ana dil üzerinden oluşan kültürel bağların yok sayılması, hafızanın silinişine, ardından da görüşmecinin ifadesiyle "kültürel soykırıma" yol açmaktadır.



Ayrıca görüşmecinin sözleri Kürt sineması tartışmalarında vurgulanan karşı-tarih yazımı (Çiçek, 2011, s.1) kavramına paraleldir. Yazarın fikrini kısaca hatırlarsak, Çiçek Kürt sinemasının hem üretim hem de dağıtım süreçlerini politik olarak konumlandırmaktadır. Aynı zamanda, Kürt filmlerinin kurgusal bir arşiv oluşturduğu fikrini öne sürer. Bu doğrultuda, Esmâ'nın Kürt sinemasını varoluşla birlikte okuması, Çınar filmlerini karşı-tarih anlatısına dâhil etme potansiyelini vurgulamaktadır.

Benzer şekilde, Beren, Esen, Viyan ve Hakan da Kürt sinemasına ilişkin pek bir bilgi ve deneyimlerinin olmadığını belirten görüşmecilerdir. Beren Kürt sineması denildiğinde aklına gelen bir şeyin olmadığını, bildiği yönetmen de olmasındığını söylemiştir; Kürt sinemasıyla ilk kez Ali Kemal Çınar filmleriyle tanıştığını belirtmiştir. Benzer bir şekilde Esen şunları aktarmıştır: “Aslında Kürt sinemasına dair neredeyse hiçbir şey bilmiyorum. Görüşme yapacağımız için ondan sonra bir farkındalık oluşmaya başladı.” Aynı şekilde Viyan da Kürt sinemasına dair bilgisinin olmadığını söylemiştir, ancak kendisi için hem Kürt sineması hem de Kürt tiyatrosunun gelişmesinin önemini anlatmıştır. Hakan da şu sözlerle Kürt sinemasıyla bağına açıklamıştır: “Daha öncesinde Kürt sineması hakkında bir bilgim, fikrim veya deneyimim olmamıştı pek. Ali Kemal Çınar’dan önce bir iki tane vardı, *Kaplumbağalar da Uçar* (2004), onu izlemiştim. Bir de hapishanede geçen bir film vardı onu izlemiştim.”

Yukarıdaki tüm tartışmalar bir arada değerlendirildiğinde, Kürt sineması hakkında birkaç durum ön plana çıkmaktadır. Öncelikle, Kürt sinemasında Yılmaz Güney ve filmleri, tarihsel önemini korumaktadır. Ayrıca, görüşmecilerin Güney sinemasından söz ederken Kürt sineması ile ilgili deneyimlerini de aktarmaları, Kürt sinemasının nasıl konumlanabileceğine dair bir bilgi sunabilmektedir. Katılımcıların bir kısmı ise, Kürt imajlarının politika ile bağlarına dikkat çekerek, Kürt sinemasına eleştiriler de getirmektedir. Birçok katılımcının Kürt sinemasına ilişkin kısıtlı bir deneyiminin oluşu da dikkat çekmektedir. Gül’ün söyledikleri ise, yine de Kürt sinemasında oluşumun, gelişimin ve değişimin umut verici yönünü işaret etmektedir:

Farklı bir atmosfer ve imkânlar tanınsa aslında çok daha gelişeceğini düşündüğüm bir alan Kürt sineması ama şu anki seyri de umut verici. Hiner Saleem ve Bahman Ghobadi’nin filmleri benim için çok kıymetli filmler. Biraz Türkiye kısmında da artmasını isterim ama birçok sebebi olabiliyor bunun siyasi atmosfer ya da çok desteklenmemesi. Yeterli bütçe ya da özgür bir ortamı yakalayamamaları yönetmenlerin bu konuda bir engel teşkil ettiğini düşünüyorum.

### 4.3. FEMİNİST HAREKETLERE VE LGBTİ+ HAREKETİNE BAKIŞ

Türkiye Cumhuriyeti'nde, hem feminist hareketler hem de LGBTİ+ hareketi uzun zamandır kadın ve LGBTİ+'ların haklarını korumak, geliştirmek ve güvence altına almak için çalışmalar sürdürmektedir. Ülkedeki kuir hareketlerin tarihine bakıldığında, LGBTİ+'ların görünürlüğü ve varoluşları ilk olarak bir hak olarak değil, bir yasak olarak tanınmıştır (Yılmaz, 2014, s. 172). 12 Eylül 1980 darbesinden sonra, Bülent Ersoy'a getirilen sahne yasağı ile birlikte, "kadın kıyafeti giyen erkeklerin erkeklerin yasaklanması" söz konusudur. Varoluşun ilk olarak yasakla ile tanınması, dünya ile benzer doğrultuda bir tarihsel hareketlilik biçiminde değerlendirilir. İlk olarak da LGBTİ+'nın trans topluluğuna gelen bu yasak, transları kadın olarak tanımlamaktan da imtina etmektedir (s. 172). Globalleşmenin de etkisiyle 1990'larda filizlenen LGBTİ+ hareketi, Türkiye'de de benzer tarihlerde ortaya çıkmıştır (Ataman, 2011, s. 132). En gözle görünür olay olarak, Hakan Ataman 1993'te son dakikada İstanbul Valisi tarafından yasaklanan "LGBT konferansını" örnek gösterir. Ardından, Temmuz 1993'te kurulan Lambda İstanbul ve Eylül 1994'te kurulan Kaos GL, sivil toplum kuruluşlarının örgütlü mücadelelerinin başlangıcını oluşturmaktadır (s. 132). Bu tarihlerden sonra, LGBTİ+ görünürlüğünün bir nebze de olsa arttığını söyleyebilmek mümkündür.

2000'lere gelindiğinde, LGBTİ+ hareketinde olumlu yönde bir hareketlilik söz konusudur (Birdal, 2013, s. 120; Yılmaz, 2014, s. 174; Muedini, 2018, s. 113; Yılmaz, 2020, s. 311). Lambda İstanbul ve Kaos GL'nin yanı sıra, toplumsal cinsiyet, cinsel sağlık, trans hakları alanlarında çalışan birçok sivil toplum kuruluşu ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda, Lambda İstanbul liderliğinde ilk Onur Yürüyüşü düzenlenmiştir (Yılmaz, 2020, s. 311). Türkiye'nin Avrupa Birliği adaylığı sürecinde Dernekler Kanunu'nda yaptığı değişiklikler sivil toplum kuruluşlarının açılabilmesini kolaylaştırmıştır (s. 311). Buna rağmen, LGBTİ+ haklarının anayasal düzenlemeleri konusunda herhangi bir gelişme kaydedilememiştir. Aksine, günümüze doğru gelindiğinde, LGBTİ+ haklarının tartışılması negatif yönde gitmektedir (Yılmaz, 2022, s. 80). Yılmaz'a göre, ülkeyi son yirmi yıldır tek başına iktidar olarak yöneten Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) LGBTİ+ haklarına karşı tutumu ve direnci temel sebepler arasındadır (s. 80). Bu çerçevede, ana akım politikaların ve tutumların gündelik hayata yansıdığı ve bunların kamusal alanlarda nefret söylemi, fiziksel, sözel ve psikolojik şiddet şeklinde tezahür ettiği söylenebilir.

Son zamanlarda ortaya çıkan toplumsal cinsiyet karşıtlığı, birinci bölümdeki toplumsal cinsiyete eleştirel yaklaşımlar ve transfeminizm bölümünde tartışılmıştı. Türkiye’de de etkisini kuvvetli bir şekilde hissettirmekte olan toplumsal cinsiyet karşıtı hareketler, yükselen sağ ideolojilerle birlikte ele alınmıştı. Güncel olarak 20 Mart 2021 tarihli *Resmî Gazete*’de yayınlanan Cumhurbaşkanlığı Kararnamesi ile İstanbul Sözleşmesi’nden çıkılması, sonrasında 18 Eylül 2022 tarihinde İstanbul’da düzenlenen “Büyük Aile Buluşmaları” toplumsal cinsiyet tartışmalarının somutlaştığı yerler olarak görülebilir. Bu tür toplumsal cinsiyet karşıtı hareketlerin yalnızca Türkiye ile sınırlı kalmadığı, birçok ülkede bunun çeşitli tezahürlerinin bulunduğunu da belirtmek gerekir (Çokoğullar, 2022; Aytaç ve Sezgin, 2022; Yabancı ve Sağlam, 2023; Kancı vd., 2023). Bilge Yabancı ve Erol Sağlam’ın da vurguladığı gibi, sağcı ideolojiler, popülizm, milliyetçilik ve din ittifakı toplumsal cinsiyet tartışmalarına etkilerde bulunmuştur (s. 2). Küresel sağın ikili cinsiyet sisteminde aile odaklı cinsiyet rollerini benimsemesi, kürtaj yasağını savunması ve LGBTİ+ haklarına ve eşitliğine muhalefet etmesi bu etkilerin yansımaları olarak görülebilmektedir (s. 2). “Halkın ve onların geleneksel değerlerinin düşmanı” olarak cinsel azınlıklar ve feminizmi etiketleyen global sağdan da söz eden yazarlar, bu tür bir karşıtlığın demokratik, yarı-demokratik ya da otoriter bağlamlarda karşımıza çıktığını da söyler (s. 2). Katı, geleneksel ve muhafazakar bir cinsiyet ve toplumsal cinsiyeti savunan bu görüşlerin, günümüz küresel siyasal konjonktüründen de ayrı düşünülmemesi gereklidir (Aytaç ve Sezgin, 2022). İstihdamın güvencesizleşmesi, ekonomik sermayenin neoliberal politikalarla zayıflatılması, ideolojik muhafazakarlaşma, heteroseksüel çekirdek ailenin güvencesizleşmesi (Birdal, 2021) gibi başlıkların toplumsal yansımalar olduğu göz önünde bulundurulduğunda, buradaki toplumsal cinsiyet tartışmalarının da siyasi bağlamla ilişkisi net biçimde görülebilecektir.

Bu çerçevede, katılımcıların toplumsal olaylara nasıl yaklaştığına ve toplumsal sorunlar hakkındaki düşüncelerinin ne olduğuna dair bilgi üretmek amacıyla, onlara Türkiye’deki feminist ve LGBTİ+ hareketlerine ilişkin sorular sorulmuştur. Verilen yanıtları şu şekilde sınıflandırmak mümkündür: Katılımcıların bir kısmı ülkede yaratılan nefret ortamı ile güncel durumu okuyarak, bundan duydukları rahatsızlığı dile getirmişlerdir. Bazı katılımcılar, feminizm ve LGBTİ+ hareketleri arasındaki ayrışmalardan ve hareketlerin bireyselleşmesinden duydukları kaygıları dile getirmiştir. Diğer katılımcılar mücadeleleri ortak olarak görürken, bazıları ise kişinin özgürlüğüne müdahale edilmemesi gerektiğinden söz etmiştir. Her iki hareketi de destekleyen görüşmeciler vardır ve bu çalışmanın alan araştırmasında hareketlere karşıt görüş bildiren katılımcı olmamıştır.

Bazı görüşmeciler ise feminizme uzak olduğunu söylemiştir. Feminizme uzak bir konum alan katılımcılar arasında dahi, feminist söylemlerin etkili olduğu görülmüştür. Başka bir deyişle, görüşmeciler kendilerini feminist olarak tanımlamasalar dahi, kadın hakları alanındaki düşünceleri feminist düşünceler ile paralel doğrultudadır.

Merve ve Gül güncel olayların da etkisiyle birlikte, nefret söylemleri ve atmosferine vurgu yapmıştır. Örneğin Merve LGBTİ+ hareketi hakkındaki yorumlarını şu şekilde dile getirmiştir:

Desteklememiz gereken bir hareket olduğunu düşünüyorum, ne yazık ki Türkiye’de yeterince desteği alamıyor hatta geçenlerde nefret yürüyüşü mü ne yapıldı artık saçma sapan onlara karşı. Keşke böyle yürüyüşler eşcinsel hakları için yürüyüşler yapılmaya gerek kalmasaydı. Keşke bakış açılarımız değişseydi ama işte çok zor. Umarım değişir diyelim.

Benzer bir şekilde ülkedeki baskı ortamını nefret üzerinden okuyan Gül, kolektif bir düşünce ortamıyla nefretin ortadan kalmaya başlayabileceğini dile getirmiştir:

Yaratılan baskı ortamından ben de çok rahatsızım Türkiye’de. Sürekli bir nefret ortamı körükleniyor. Bu bireylerin de kendilerini toplumdan çok farklı görmemeleri gerekiyor. Kolektif düşünce ortamının oluşması gerekiyor, bunun için de baskı ortamı ortadan kalkmalı. Bu baskı ortamı kaldırılınca, fikir alışverişi yapmaya başlayınca o ortamın temeli oluşacak gibi.

Katılımcılardan bazıları, feminist ve LGBTİ+ hareketlerinin birbirinden ayrılmasının tehlikelerine dikkat çekmiştir. Öncelikle, Beren kendisini feminist olarak tanımlayarak, bu alanda aktivizm yaptığını belirtmiştir. Araştırmanın birinci bölümünde ele alınan trans dışlayıcı politikalara ilişkin yorumlar yapmıştır:

Yani güzel bir soru benim için çünkü ben de kendimi feminist olarak tanımlıyorum. Ayrıca bu alanda aktivizm yapıyorum. Aslında şöyle olduğunu düşünüyorum güzel bir kesişimsellik vardı, yani aslında şey... kuir bireylerle feminist olarak tanımlayan kişiler arasında o kadın hareketinde, kadın+ hareketinde mesela buna kadın+ hareketi diyebiliyorduk. Ama son zamanlarda gereksiz bir şekilde ciddi bir ayrışmaya girdiğini düşünüyorum ve hareketin bu şekilde zedelendiğini düşünüyorum. İşte buna mesela TERF tartışmalarını ekleyebiliriz. Bizler bireysel olarak kişileri sürekli farklı farklı isimlendirmeye, farklı farklı tanımlamalara maruz bıraktıkça aslında ayrışıyoruz da. Ama işte bugün bir hocamla konuştuk şey dedi yani “biz” dedi “yıllar önce trans bir kadının acaba ameliyatlı mı ameliyatsız mıyı tartışmazken, yani kendini kadın olarak tanımlıyorsa kadın deyip içimize alıyorduk” ama şu an başka bir boyuta gitti bu tartışmalar. O yüzden ben zarar gördüğünü ve bir noktada ayrıştığımızı düşünüyorum.

Feminist hareketlerin son dönemlerde bireyleştiğini, bu bireyselleşmenin de harekete zarar verdiğinin altı çizilmiştir. Aynı zamanda Beren, Türkiye’deki feminist harekete eleştirisini şu sözlerle aktarmıştır:

Ortak hedefler ve ortak amaçlar için sonuçta burada bir hareket var ve işte hepimiz ötekiyiz aslında hani, LGBTİ+'lar da bir şekilde Türkiye'de öteki, işte kadınlar da öteki... Aslında aynı sınıfı paylaşıyoruz. Ama şunu yapmaya çalışıyoruz, biz hareketi ayrıştırıyoruz. [...] Bu özellikle son zamanlarda gözlemlediğim bir şey. Biz bir feminizm eleştirisinde ya da tartışmada, erkeği saf dışı ya da erili saf dışı bırakmak yerine, kadını da saf dışı bırakıyoruz. Ama kadın aslında benim yanımda yürüyen kişi, o yüzden bu noktada çok acımasız bir yere gittiğini düşünüyorum. Yani beraber hareket ettiğimiz, ortak ezilmişliği, ortak deneyime sahip olduğumuzu da bir şekilde ötekileştiriyoruz.

TERF yaklaşımlarında saf dışı bırakılmaya çalışılan translara karşı Beren bunun tam aksi yönde bir fikir beyan ederek esasen erilliğin feminizmin alanına girmemesi gerektiğini savunmuştur. Ayrıca, ortaklaşabilinen özneleri hareketlerde ötekileştirmek de Beren'in eleştirdiği başka bir güncel sorun olmuştur. Benzer bir eleştiriyi, Herwin şu sözlerle dile getirmiştir:

Ya ben de şey bir kadın olarak, Kürt bir kadın olarak bir de şeyin farkındayım yani. Yaşanamaz bir hâlde olduğunun farkındayım Türkiye'de. Yani feminist hareket güçlü gibi görünüyor ya da işte kuir hareket işte güçlü gibi duruyor ama sanki benim onda da böyle bir krizdeymişiz gibi geliyor bana ya. [...] Ya şimdi şeye bu liberal şey çok eklenmiş durumdayız ve bence çok rahatsız edici bir şey. Ya da *political correctness* dediğimiz hapsolmuş durumdayız. Bayan değil kadın işte... Okey doğru evet ama düşünce çıkmıyor gibi geliyor bana buradan. *Political correctness*'tan düşünce çıkmaz yani. Biraz özeleştiri vermemiz gerektiğini düşünüyorum hem feminist politikalara hem de kuire karşı çünkü orada da çok kötü tartışmalar oluyor. Halbuki birlikte hareket etmesi lazım o kadın hareketiyle, kesişimsellik falan bir sürü tartışıldı bunlar. Ama çok sığ yerlerden, bence taze bir kan arıyor feminist politika. O da düşünce ile olacak bir şey.

Herwin'in söyledikleri, Beren ile paralel bir şekilde okunabilir; Beren kadın hareketinden transların dışlanmasını eleştirirken, Herwin ise fikir üretme konusunda kuir ve feminist hareketlerde çıkmaza girildiğini vurgulamaktadır. İki görüşmeci de birlikte hareket etmenin önemli olduğunun altını çizer. Esmâ ise sosyal medya üzerinden yapılan aktivizmin kısıtlılığını vurgulayarak, her iki hareketi de edilgen bir konuma çektikleri için eleştirmektedir:

Sosyal medya beni çok rahatsız ediyor. [Sosyal medya kullananlardan] destek olduklarını düşünenler de harekete geçmiyor, sadece *tweet* atıyor. Bu da vicdan mastürbayonu gibi geliyor bana. *Tweet*ini atıyor LGBTİ'leri korumayız, kadınları korumayız ama işte hepsi bu. Kadınlar öldürüldü ama niye öldü, sonra yeni bir gündem. 90'lara baktığımızda insanları daha çok sokakta görüyorduk. Daha bastırılmış bir toplumda yaşıyoruz ve bu can sıkıcı.

Yukarıdaki cevaplardan yola çıkıldığında, feminist ve LGBTİ+ hareketlerin içe kapanmaları, bireyselleşmeleri ve birbirinden ayrışmaları katılımcıların gözünde bir sorun olarak görülmektedir. Aynı zamanda, sosyal medya kullanımının da bireyleri daha edilgen bir yöne çekmesi, görüşmecilerin rahatsız olduğu bir başka konudur.

Eleştirilerin yanı sıra, hareketlerin ortaklaşmasına da vurgu yapan görüşmeciler bulunmaktadır. Örneğin Mahmut, feminist ve LGBTİ+ hareketlerini Kürt hareketiyle birlikte değerlendirmiştir. Şu anda güncel hareketlerin Türkiye’de sıkıntı çekmesini, ileride oluşacak olan hak temelli bir özgürlüğe zemin olarak okumuştur. Konuşmasında üç hareketi bir arada değerlendirerek onlar arasında bir ortaklık kurması dikkate değerdir:

Her hareket aslında kendi açısından yola çıkarak başlamış bir şeydir. Özellikle feminist hareketleri ve LGBTİ hareketleri düşündüğümüzde... Müslüman bir toplumda büyüdüm. Son dönemde fikirlerim bu noktada değişti ama özellikle üniversiteye başlamadan önce çok uzaktım iki harekete de fakat şu anda her iki hareketi de sonuna kadar destekliyorum. Tabii bu destek biraz daha pasif agresif denilecek bir destek, her ne kadar sahada onlarla birlikte olmasam da bulunduğum yerlerde her zaman desteklerimi belirtirim. Cinsiyet dediğimiz kavram son dönemde çok fazla gündeme gelmeye başladı, bu kavramla ilgili de hareketlerin var olması ve sorunların dile getirilmesi mükemmel bir şey. Bir yerde bireyin tek başına tepki göstermesi ile topluca tepki göstermesi çok farklı şeyler. Mesela Kürt hareketi de bu şekilde başlamış bir harekettir ve bunun sonucunda eskiden mesela 90’larda Kürtçe konuştuğu için öldürülen insan sayısı, şu anda Kürtçe konuştuğu için öldürülen insan sayısı arasındaki farkı düşündüğümüzde, ben aynı şekilde feminist bireylerin de LGBTİ bireylerin de bir şekilde sonraki süreçte, şu anda çok sancılı çekseler de kendilerini kabul ettireceklerini düşünüyorum.

Her iki hareketi de desteklediğini belirten Mahmut, ileride hem kadın hem de LGBTİ+ haklarının kazanımları açısından yol alınabileceğine dair görüşler belirtmiştir. Benzer şekilde Viyan da feminist ve LGBTİ+ hareketlerini ortak bir yerde konumlandırmaktadır:

Aslında bence amaçların bir yerde aynı olduğunu düşünüyorum, feminist ve LGBTİ+’yı ayrı tutmuyorum bir yerde aslında çok iç içe ve amaçları çok aynı bence. Şöyle söyleyeyim Türkiye değiştikçe bence o da değişecek artık herkesin duruşu fikri de değişecek bu konuda.

Bunun yanı sıra, bazı görüşmeciler feminist ve LGBTİ+ hareketlerini özgürlük bağlamında kısaca değerlendirmiştir. Ayrıca Neeko da LGBTİ+ hareketinin özgürlüğünü kendi özgürlüğü ile bağdaştırmıştır:

LGBT bireyler de topluluğumuza göre, tanıdığım insanlar arasından söylüyorum, daha bilgililer, kendilerini savunuyorlar. Ben LGBT birey değilim, hani ben daha çok kızlarla ilişki yaşıyorum. Adam istiyor mu ya da kız olmak istiyor mu böyle? İstiyor. Onun için bir sorun var mı? Yok. O zaman ben niye sorun yaşayayım? Hani onun özgürlüğünden ben niye rahatsız olayım? Onların özgür olamaması esas beni rahatsız ediyor. Tek rahatsız olduğum konu bu.

Hasan ve Nur, yorumlarını özgürlük ile çerçeveledirirken, Esen ise hareketleri geç kalınmış bir moment olarak yorumlamıştır. Örneğin Hasan, özgürlük ile ilgili şu sözleri söylemiştir: “Belli sınırların oluşturulması gerektiğini düşünüyorum çünkü o sınırı geçtiğin zaman başkasının özgürlük alanına girmiş oluyorsun, şu anlık böyle

düşünüyorum. Her oluşum her hareket ile ilgili düşüncem bu.” Benzer bir şekilde Nur<sup>33</sup> da özgürlük üzerinden hareketlere olan düşüncelerini dile getirmektedir:

Her insanın özgür olduğunu düşünüyorum açıkçası benim fikrim... Şöyle söyleyeyim her fikre saygı duyulması gerektiğini düşünüyorum. Nasıl insanlar bana saygı duyuyorsa ben de o insanlara sonsuz saygı duyuyorum. Herkes istediği şekilde benim özgürlüğümü kısıtlamayacak şekilde istediği gibi yaşayabilir ben öyle düşünüyorum açıkçası.

Esen'e göre, feminist hareketlerin gelişmesi gerekmektedir ancak yavaş yol alınmaktadır:

Aslında çok geç de kalınmış. Yani bir kıvılcım var ama biraz daha o kıvılcımın biraz daha büyümesi gerektiğini düşünüyorum. Onun dışında Osmanlı'dan beri aslında kadınlar Türkiye'de kendi özgürlüklerini kazanmak için çabalıyor. Keza Nezihe Muhittin'den beri aslında Osmanlı başlangıcından beri. 1990'lardan sonra da biraz daha yaygınlaşmaya da başladı. İşte ilk başta daha çok kişisel olan politiktir politikasıyla ilerlemeye başladılar ve bu şekilde daha fazla insana ulaştığını düşünüyorum.

Görüşmecilerin fikirleri genel olarak değerlendirildiğinde, feminist politikalara hâkim olan, onları savunan görüşmeciler vardır. Öte yandan, LGBTİ+ ve feminist hareketlerin desteklenmesi ve toplumdaki nefret söylemlerinin önüne geçilmesinin gerektiği ile ilgili görüş bildiren görüşmeciler de olmuştur. Günümüzdeki toplumsal cinsiyet karşıtı politikalarla birlikte düşünüldüğünde, katılımcıların karşıt görüşleri, ana akımlaşan muhafazakâr söylemlere karşıt bir noktada konumlanmaktadır.

#### **4.4. POLİTİK ATMOSFER VE GÖRÜŞMECİLERİN ÜLKEDEKİ GÜNCEL SORUNLAR HAKKINDAKİ YORUMLARI**

Türkiye'deki politik ekonomi tartışmalarına bakıldığında, Ümit Akçay “Transformations in the Turkish Economy: A Political Economy Analysis of 100 Years of the Republic of Turkey” (2023) başlıklı makalesinde, ülkedeki liberal ve devletçi ekonomik politikaların

<sup>33</sup> Her ne kadar kendisini feminist olarak tanımlamasa da, Nur'un söyledikleri katılımcının anlam dünyasını değerlendirmek için önemli gözükmektedir: “Bir ara feministliğe giriş için şey yapacaktım [temel okumalar], ondan sonra vazgeçtim. [...] Şöyle söyleyeyim, fiziksel olarak kendimi çok güçlü hissetmiyorum. Yani gidip de babamın taşıdığı bir şeyi taşıyamam ve babamdan yardım isteyebilirim bu gayet normal geliyor bana. Bu tarz şeylerde bile, “biz bize yeteriz, biz tek başımıza yeteriz...” Ben dünyanın ne kadınsız ne de erkeksiz yaşanabileceğini düşünmüyorum açıkçası. İkisi de olmalı. Ya da bir erkeğin kırmızı ruj sürmesinin bana bir olumlu faydası yok. Erkeklerin eylem yapması için kırmızı ruj sürmesine gerek yok. Sadece fikirlerini doğru bir şekilde hayatlarına geçirirlerse, ya da çocuklarına en başta çocuklarına uygularlarsa daha faydalı olacağını düşünüyorum.”

bir arada yürütüldüğünü ve uzun süredir de bunun değişmediğini savunur (s. 61). Her ne kadar bu iki politika çelişkili görünse de, Akçay bunları birbirini tamamlayan ve sermayeyi oluşturan iki kaynak olarak ele alır. Aynı zamanda Akçay, güçlü politik ve ekonomik elitlerin ülkenin temel ekonomi politikalarını şekillendirdiğini savunur. Ancak, bu tür bir analizde işçi sınıfının ve diğer alt sınıfların da ülke tarihinde zaman zaman doğrudan ya da dolaylı yaptığı değişimlerin de göz önünde bulundurulması gerektiğini söyler (s. 62). Aynı derlemede, Evren Balta “Turkey’s Nation-Building and the Kurdish Question” (2023) başlıklı makalesinde, günümüzde bölgesel eşitsizliklerin sürdüğünü söyler (s. 123). Balta’ya göre, Kürt bölgeleri hâlâ kişi başına düşen milli gelir açısından Türkiye’nin altındadır. Son otuz yılda yaşanan kentleşme ve global pazara dâhil olma süreçleri hız kazansa da bu dinamik sadece Kürt orta sınıfının yükselişine ön ayak olmuştur. Balta, büyük şehirlerin çeperlerinde daha ciddi yoksullaşmaların oluştuğunu belirtir (s. 123).

Sosyo-ekonomik durum, yalnızca etnisiteye özgü olmamaktadır. Kurulan ulus-devlet düzeni, bir milleti öncüllerken, aynı zamanda heteronormatif üretim ve tüketim düzenini de devam ettirir. Evren Savcı Q+’ın “Queer Politik Ekonomi” sayısı için kaleme aldığı giriş yazısında, kapitalist toplumların incelemelerini yaparken, heteronormativitenin de kültürel düzenin parçalarından biri olarak okunması gerektiğini savunur:

Normatif heteroseksüelliği doğal, biyolojik bir yönelimin dışavurumu olarak değil, hegemonik kültürel bir düzen olarak değerlendiriyorsak, kapitalizmin krizlerini irdelerken heteronormatif düzenin politik ekonomide nasıl bir rol oynadığı sorusunu önceliklendirmemiz gerekir. “Medeni cinsel ahlak”ın sadece queerleri ve transları değil, sıklıkla irksal ve dini azınlıkları (burada memleketimizde Kürtler için “kadınlı erkekli ne yapıyorlarsa dağ başında” dendiğini ve Aleviler’in “mum söndü” gibi hikâyelerle ötekileştirildiğini hatırlayalım), “primitif”/medeniyet dışı kabul edilenleri, evlenmeyi reddedenleri, evlilik dışı çocuk sahibi olanları, seks işçilerini ve diğer genel ahlaksızları kapsadığı bu düzende politik ekonominin queerleştirilmesi sadece biz LGBTI+’ler için değil, aile kurumu adına terörize edilen diğer herkes için de önem taşıyor (Savcı, 2022, s. 7).

Yazar cinsel ahlakın yalnızca kuirleri değil, çekirdek aile tanımına sığmayan heteroseksüelleri de dışladığını vurgular. Bu bağlamda politik ekonomi, bütünlüklü olarak değil, ekonomik ve sosyal kurumların dışında kalanları kapsayacak şekilde yeniden düşünülmelidir. Politik ekonominin günümüzde ülke coğrafyasının her yerine sirayet etmiş oluşu katılımcıların yorumlarında da karşımıza çıkmaktadır. Görüşmecilere genel sorular kapsamında, günümüz politik sorunları hakkında sorular yöneltildiğinde, ülkedeki en büyük sorunların başında ekonominin geldiği cevabı alınmıştır. Ekonominin yanı sıra; ırkçılık, demokrasi ve özgürlüklerin kısıtlanması, ana dil sorunu, fiziksel ve/ya sözel taciz gibi maddeler de katılımcılar tarafından dile



getirilmiştir. Tüm bu sorunlar, kapitalizmin günümüzdeki girdiği çıkmazlar çerçevesinde değerlendirilebilir.

Bazı görüşmeciler, ekonomik sorunları gündelik hayatlarıyla da bağdaştırırken, bazıları bunu Kürtlerin genel bir sorunu olarak ele almıştır. Katılımcılardan bazıları, kolektif bilinç kaybının getirdiği bir umutsuzluğu anlatırken, bir kısmı da konuyu temel insan haklarıyla ilişkilendirmiştir. Kadın haklarındaki gerilemeler, ana dil hakkının yasal zeminde kabul görülmemesi, demokrasi anlayışının eksikliği gibi konular, ülkenin sorunları arasında sayılmaktadır.

Öncelikle, yukarıda da belirtildiği üzere ülke sorunlarını konuşurken katılımcıların büyük bir kısmı, ekonomik problemleri ön plana çıkarmaktadır. Cihan ve Esen, ekonomiyi temel bir sorun olarak ele alırken, ülkedeki özgürlüklerin kısıtlanmasını da göz önünde bulundurmışlardır. Cihan, şu sözlerle görüşlerini dile getirmiştir:

En büyük sorun zaten tahmin edebileceğiniz gibi, Diyarbakır'da doğmuş büyümüş biri olarak, özgürlüklerimizin kısıtlandığı her türlü eylem ve politika diyebilirim. Çağımızın en büyük sorunu ise ekonomi. Bu iki alan benim politik görüşlerimi besliyor, burada yaşayan birçok insan gibi.

Benzer bir şekilde Esen de ekonomik sorunlar ile özgür düşünme ortamının olmamasını şu sözlerle vurgulamıştır:

Bence en büyük problemlerden şu an için ekonomi çok ciddi bir problem. Onun dışında da diğer problemlerden bahsedecek olursak bence bilimin ilerleyişi ile alakalı. Yani ya da özgürlüklerimizle alakalı problemler olduğunu düşünüyorum. Yani şu dönemde düşünce özgürlüğümüze kadar aslında birtakım engeller bırakıldığını düşünüyorum.

Cihan ve Esen'in ekonomi ile özgürlüklerin kısıtlanmasını öne çıkarmalarının yanı sıra, ekonomi ve insan haklarının gerilemesini de birlikte düşünen katılımcılar vardır. Bu bağlamda Merve, Mahmut ve Herwin görüşlerini hem ekonomi hem de Kürt, eşcinsel ve kadın hakları üzerinden aktarmıştır. Örneğin; Merve ekonomik sorunların sinemaya gitme pratiklerine de yansıdığını belirtirken, aynı zamanda eşcinsel ve kadın haklarına da değinmiştir:

Açık konuşsaydım daha şey olurdu da... Son dönemde ekonomi sorunu var özellikle. O artık bizim hayatımızın içinde ne yazık ki. Biz bunu her alanda hissediyoruz özellikle öğrenci olarak iliklerimize kadar hissediyoruz. Şu an bir sinemaya bile ben eskisi kadar gidemiyorum, önceden haftada iki üç günüm banko vardı ama şu an baya onların fiyatları da arttı her şey gibi. Onun dışında zaten her zamanki devam eden sorunlar, eşcinsel hakları ile ilgili özellikle büyük bir problem var. Kadın cinayetleri, kadınlarla ilgili kadınlara bakış açısı ile ilgili çok büyük sorunlarımız var bence. Onun dışında Türkiye'deki azınlıklarla ilgili de bir şey var yani. Ne kadar yadsınsa da.

Merve'nin ilk başta belirttiği açık konuşmaması da, ülkedeki ifade özgürlüğü ilgili kaygıları ön plana çıkarmaktadır. Mahmut, ekonomik iktidarların değişmesiyle ülkede ancak başka şeylerin de düzelebileceğini savunmuştur:

Son dönemde Türkiye'nin politik iklimine baktığımızda en büyük sorun ekonomi. Ekonomik sahipler değişmeden özellikle başka şeylerin değişeceğini düşünmüyorum. [...] Kürt coğrafyasında ekonomik sorunların baş gösterdiğini söyleyebiliriz, tüm ülkede de bu sorunlar çözülmeden ırk sorunu, dil sorunu gibi problemlerin değişmesi pek olanaklı değil.

Mahmut ekonomik sorunların, diğer sorunları öncüllediğini belirtmiştir. Aynı zamanda, Kürt sorunuyla ekonomik sorunları birlikte düşünerek, ekonominin politik bağlarına da işaret etmiştir. Bunlara ek olarak Herwin, Kürt sorunu ile ekonomik sorunları bir arada ele almıştır:

En önemli politik sorun bence Kürt sorunu tabii ki. Yani bence öyle. Çünkü yani biz yoksulluk da tabii var. Dolar olmuş 30 lira, Euro olmuş 30 lira. Tabii yoksulluk sınıf meselesi ama sanırım bu şey de hani Kürt meselesiyle de çok içli dışlı bir durum. Bence en büyük sorun bu.

Yukarıdaki tüm yanıtlardan yola çıkıldığında denilebilir ki, ülkedeki ekonomik sorunlar ve onun sosyal ve toplumsal etkileri ve yansımaları, kimlik politikalarını da etkileyebilmektedir. Irklaştırılmış bedenlerin yoksulluk ağları içerisine düşme ihtimalinin daha kuvvetli olduğu varsayıldığında, Kürt kimliği ile ekonomik sorunların birlikte düşünülmesi gerekli bir hale gelebilmektedir. Bu çerçevede Cuma Çiçek *Ulus, Din, Sınıf: Türkiye'de Kürt Mutabakatının İnşası* (2015) isimli kitabında Türkiye ekonomisinde Kürtlerin ikincil konumu üzerine çıkarımlarda bulunur.

Kürt bölgesi ile ülkenin batı yakasının -özellikle Marmara ve Ege bölgelerinin- merkez-çevre ilişkisi Kürt bölgesinin ekonomisini sınırlandırıyor. Bu ilişki, merkezin Kürt çeperindeki siyasi ve idari egemenliğiyle, bölgedeki politik istikrarsızlıkla bugüne dek desteklenmiştir. Bu noktada, özellikle 1984'ten beri süren çatışmalı ortamın ve siyasi altüst oluşların Kürt bölgesinde muazzam sosyal, ekonomik, mekansal yıkımlara; binlerce kişinin yaşamını yitirmesine neden olduğu belirtilmelidir (Çiçek, 2015, s. 46).

Çiçek'in Kürt bölgesindeki istikrarsızlıkların yıkımlara neden olduğunun altını çizmesi, bilhassa da ekonominin sınırlandırıldığını vurgulaması önemlidir. Bu bağlamda, görüşmecilerin söylediklerinin bölgesel bir gerçekliğe tekabül ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ekonomik sorunlar, bir yandan gündelik hayata sirayet ederken, bir yandan da katılımcıların ülkedeki atmosferle ilgili düşüncelerini şekillendirebilmektedir.

Ekonomik sorunların yanı sıra, bazı görüşmeciler kolektif bilinç kaybından, bunun tetiklediği umutsuzluktan söz etmiştir. Örneğin; Gül toplumdaki öznelere kolektif

bilincinin azalmasını vurgularken, bir yandan da öznelerin daha edilgen kılındığını açıklamıştır:

Şu an Türkiye'deki en önemli politik sorun insanların olan sorunlara gözlerini, kulaklarını kapatması. Toplumsallıktan uzaklaşıp bireyselleşmesi, kolektif bilincini kaybetmesi, bir şeylerin değişebileceğine olan inancını yetirmesi, tek başına sürekli bir pasifize edilmesi hem de bunu isteyerek yapması. Yani umutsuzluk hakim. Bir şey yapmak isteyenler de bir zamandan sonra engellerle karşılaşılıyorlar o kolektif bilinç oluşturma meselesinde. Sürekli içine itildiğimiz bir sistem var, öğrencisin, sınavın var ders çalışmak zorundasın. Çalışıyorsan yarın işe gitmek zorundasın, yani hem sistemin getirileri hem de sistem tarafından bilinçli bir şekilde insanlara dayatılan şeyler. O kolektifliği yakalayamamak...

Bahar bir yandan Kürt sorununu Türklük sorunu olarak ele alırken, bir yandan da ülkeyle ilgili umutsuluklarını şu şekilde dile getirmiştir:

Ya üzerine çok şey konuşulur, çok şey yazılır. Ama bence ilk başta, belki de kimliğim dolayısıyla, işte Kürt sorunu derim yani. Ya da Türklük sorunu derim, Türklük sözleşmesi bir şey derim yani. Bence çok şey değişmeli ama bu konuda çok fazla ne derler ona kötü dünya sendromu içindeyim. O yüzden bence "bu değişmeli" dediğin şey de değişebileceğine inandığın şeyler için söylersin. Bende o kadar kanıksanmış bir yenilgi şeysi var şu an işte bence "bu değişmeli" diyemiyorum. Çünkü gördüğüm her şey çok fazla beni huzursuz ve mutsuz ediyor açıkçası.

Bilinç ve kültür düzeyinin yükselmesinin önemini vurgulayan Esmâ'nın düşünceleri şöyledir:

Bilinç ve kültür düzeyinin artması gerektiğini düşünüyorum. Ben Kürt gençleri ya da Kürt toplumu için hareket ediyorsam arkamda bilinçli bir toplumun olmasını isterim. Oysa şimdi çok daha içi boşaltılmış, zihni köreltilmiş kimseler görüyorum. Bu konuda ciddi çalışmalar yapılması gerektiğini düşünüyorum. Uğruna savaşıcağım şeyin kaliteli olmasını istiyorum.

Gül, Bahar ve Esmâ'nın söyledikleri bir arada değerlendirildiğinde, katılımcıların Kürt sorunu çerçevesinden yola çıkarak, toplumdaki huzursuzluğa ve edilgenliğe karşı rahatsızlıklarını dile getirdikleri görülmektedir. Tüm bu yorumları çerçeveselendirebilecek bir düşünce olarak, Beren ülkedeki demokrasi anlayışının gelişmemesini şu sözlerle açıklamıştır:

Türkiye'deki bence en büyük politik sorun... Demokrasi anlayışının olmaması. Yani demokrasi kültürünü yeteri kadar kavrayamamış olmak. Bunu değiştirecek şeyin de ben daha çok temelden yani aileden geldiğini düşünüyorum. Aile içinde farklılıkları kabul edebilmek, eşit söz sahibi olabilmek, işte insanların konuşabilmesi, kendini ifade edebilmesi için alan tanıyabilmek.

Toplumsal sorunların Kürt kimliği ile çerçeveselendiğini; bu doğrultuda kolektif bir bilincin oluşmasının, bilinç ve kültür düzeyinin yükselmesinin ve demokrasi zemininin tekrar gözden geçirilmesinin önemi belirtilmiştir. Görüşmelerde dil sorununa, kadın özgürlüğüne ve her şeyin değişmesine gerektiğine dair yorumlar da yapılmıştır.

Örneğin Hakan, “Dil sorununun olduğunu, Türkiye’de kimliklerin kaybolmaya başladığını söyle[rken]”, Viyan da benzer bir noktaya işaret etmiştir:

Mümkünse her şey değişsin. Gerçekten son dönem deyince her şey geliyor aklıma. [...] Kürtçeye dair bir şey olarak, filmleri de izleyince ana dildeki eksiklerimiz geliyor aklıma. Buradaki kimse ana diline hakim değil ve asimile olan çok fazla insan var ben gibi.

Nur ise, kadın sorunlarına kısaca değinmiştir, ardından siyasi görüşlerini belirtmemeyi tercih etmiştir:

Ben bir kadınlığa adım atan bir insan olarak söyleyeyim, özgürce dolaşamadığımı düşünüyorum açıkçası. İğrenç bakışlara ve saçma sapan laflara maruz kalıyoruz. [...] Ve yani tabii ki siyasi fikirlerim var ama belirtmesem mi diye düşünüyorum.

Verilen cevaplar birlikte değerlendirildiğinde, ülkedeki politik durumun genel atmosferi belirlediği söylenebilir. Ekonomik sorunların yanında Kürt hareketinin hak mücadelesi, kolektif bilinç eksikliği, demokrasi kavramının tam anlaşılabilmesi ve kadınların gündelik yaşamlarında karşılaştıkları sorunlar da dile getirilmiştir.

## 5. BÖLÜM: ALİ KEMAL ÇINAR FİLMLERİNİN ÜNİVERSİTELİ GENÇLER TARAFINDAN ALIMLANMASI

### 5.1. KÜRT SINEMASINDA BÜTÇE, ARŞİV VE ANA DİL TARTIŞMALARININ YORUMLANMASI

#### 5.1.1. Ali Kemal Çınar Filmlerine İlişkin Genel Yorumlar

Ali Kemal Çınar filmlerinin, Kürt sineması tartışmalarında nasıl konumlandırıldığı ikinci bölümde ele alınmıştır. Yönetmenin sineması, Kürtçe film üretimi kapsamında politik olanı daha gündelik ve bireysel bir alan ile birlikte düşünmektedir. Bu yolla yönetmen, Kürt sineması tartışmalarında keşfedilmemiş yerleri bu sinemanın söylemsel çerçevesine dâhil etmektedir. Çınar'ın filmleri hem Kürt sineması hem de kuir sinema örnekleri içinde, iki alanın da görece karanlıkta kalmış yerlerine ışık tutmaktadır: Türkiye'de kuir sinema tartışmalarına eleştirel ırk perspektifinin eklenmesi, aynı zamanda Kürt sineması tartışmalarında da toplumsal cinsiyet perspektifinin derinleştirilmesini mümkün kılınabilmektedir. Filmlerde kurulan çerçeve, izleyicilerin bunları çok katmanlı bir biçimde okumasına alan açmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde belirtildiği gibi Çınar sineması hem kuirin hem de Kürt kimliğinin birlikte tartışılacağı bir alandır. Ancak film üretiminin yalnızca sanatsal boyutuna odaklanmak, hem kuir sinema hem de Kürt sineması gibi politikleştirilmiş sinema geleneklerinde pek de mümkün olmamaktadır. Yürütülen görüşmelerde yönetmenin sinemasına dair yapılan yorumlar, bazı durumlarda film üretiminin finansal boyutunu da düşünmenin gerekliliğini göstermektedir. Bu bağlamda görüşmelerde tüm katılımcılara, Çınar sineması hakkında genel olarak ne olarak düşündükleri sorulmuştur. Kimi görüşmeciler yönetmenin filmlerini “profesyonel”, “fikirleri iyi”, “etkileyici” olarak tanımlamıştır. Diğer yandansa kimi katılımcılar, filmlerin amatörliğini, maddî imkânsızlıklarla çekildiğinin belli olduğunu eklemiştir. Bu vurgular ve tanımlar hem kuir sinema tartışmalarındaki Helen Hok-Sze Leung'un “*flawed cinema*” (kusurlu sinema) kavramına ve Bahar Şimşek'in Hito Steyerl'in fikirlerinden yola çıkarak ele aldığı ve Kürt sineması tartışmalarında “*imperfect cinema*” (kusurlu sinema) olarak adlandırdığı film üretim pratiklerine paraleldir. Görüşmecilerin yorumları değerlendirildiğinde, Çınar'ın sinemasını hem kuir hem de Kürt sineması üretim pratikleriyle birlikte yorumlamak mümkün hale gelmektedir.

Kısaca Leung'un tanımına geri dönüldüğünde, yazar kuir ve anti-kapitalist gelenekten gelen Üçüncü Sinema filmlerinin sadece işledikleri temalar bakımından değil, filmlerin üretilme ve dağıtımına sokulma yöntemleri açısından da benzeştiğinden söz eder:

[Üçüncü Sinema filmleri] sadece normatif heteroseksüellik ve ikili toplumsal cinsiyet sisteminin dışındaki cinsel ve toplumsal cinsiyet pratiklerini keşfetmeleri anlamında 'kuir' değil. Onlar kuir – aslında biraz *garipten* daha fazlası – çünkü geleneksel film yapımı paradigmalarına karşı çıkarken mevcut tarih ve politika kavramlarını rahatsız etmekte (Leung, 2004, s. 166).

Alıntıya göre Leung, kusurlu film üretiminin her iki sinema geleneği açısından da benzer olduğunu öne sürer: Kuirliği film üretme pratiklerinin ekonomisiyle de birlikte düşünerek, ana akım tarih ve ideolojilere karşı bir duruşun sinema yoluyla üretilmesi gerektiğini savunur. Aynı zamanda, hem norm karşıtı kuir bir bakışın hem de anti-kapitalist ve anti-ırkçı duruşun ortak bir paydada tartışılabileceğini belirtir.

Kürt sineması bölümünde daha önce ele alınan Şimşek'in görüşleri de Kürt sinemasında kullanılan görüntü kalitesinin, endüstriyel film üretimi içinde kasıtlı olarak düşük olabileceği yönündedir (2021, s. 767). Şimşek'in "*poor images*" (düşük kaliteli ya da çamur görüntü) olarak adlandırdığı imgeler, herhangi bir film endüstrisinin üretimine değil, çoğul sinema komünitelerin üretimlerine dayanmaktadır (s. 767). Böylelikle ulus-devletlerin sinema bütçelerinden görece daha az yararlanan ya da hiç yararlanamayan belgesel ve kurmaca filmlerde, görüntü kalitesi ve yapım süreci de politik bir boyut kazanır.

Bu bağlamda görüşmecilerin sözlerinden hareketle, Çınar sinemasını da hem kuir hem Kürt sinemasının gelenekleriyle bağlantılı olarak "kusurlu" film tartışmalarının içinde ele alabiliriz. Görüşmecilerden bazıları, filmde Çınar'ın ailesinden oyuncular seçmesinin ekonomik nedenlerini ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca, katılımcılar filmlerin üretim imkânları hakkında konuşurken, bir yandan da filmlerin "amatör" olmasının gerekliliğini dile getirmişlerdir.

Görüşmelere baktığımızda; Gül, Merve, Hakan ve Neeko Çınar'ın filmlerde ailesini oynatmasını yaşadığı maddî imkânsızlıklara bağlamışlardır. Örneğin; Gül filmin imkânsızlıklarını tartışırken, kolektif film üretiminin gerekliliğini de şu sözlerle vurgulamaktadır:

İzleyince şaşırđığım bir yönetmen oldu. İlk *Veşartı*'yi izlemiştim zaten "vay be" dedim ya. İmkânsızlık var, onlarla çekilmiş bir film. Ne bileyim çok belki fon sağlayamadı kendine veya çok kolektif şekilde film oluşturmaya çalışıyor ailesini oynatıyor, belki istediği ortamı yakalamıyor. "Ama ona rağmen bir film yapmış" dedim. Diyarbakırlı olması ayrıca [Güler]. İşlediği sorunların çok hayatımızdan

olması. İzlemeden önce bu kadar iyi olabileceğini düşünmedim açıkçası çünkü yeni olarak çok iyi bir şeyler göremiyoruz, görünce de şaşırıyoruz zaten.

Merve de Çınar filmlerini bir yandan sevdiğini söylerken, bir yandan da bu sinemanın amatör yanlarına işaret etmiştir. Merve'nin de Gül gibi filmlerin hem fon bulunamamasına, hem de kolektif bir çabanın ürünleri olduğuna dair yorumları şu şekildedir:

Bilmiyorum Ali Kemal Çınar sineması beni çok arada bıraktı. Bir yanıyla seviyorum ama bir yanıyla çok amatör geliyor bana bazı noktaları. Sanki böyle bir yandan belgeselmiş havası veriyor bilmiyorum. Bu tabii belki de biraz işin şey kısmıyla ilgilidir, teorik mi desem? Ne oluyor? Hani bu kameradır...

*Teknik?*

Teknik, heh. Teknikle ilgilidir. Belki para sıkıntısı... Zaten full annesini babasını oynatıyor, kendisi oynuyor, evinde oynuyor. Doğru düzgün para harcadığı bir şey yok. Belki maddi destek bulamıyordur. Ondan diyeceğim o açıdan bana biraz çığ geliyor bu film. Yoksa fikir güzel, senaryo hoşuma gitti yani konusu falan. Mesela Kürtçe oluşu da benim çok hoşuma gitti, çünkü ben çok az Kürtçe film izledim. Bir de Mubi'den açtım, altyazı vardı ama altyazıyı kapattım çünkü anlıyordum ana dilim yani. Böyle izlemek çok hoşuma gitti çok mutlu oldum.

Bir yandan amatör olarak değerlendirdiği filmlerin Kürtçe dilinde olmasını, altyazı olmadan filmleri anlayabilmesini Merve bir avantaj olarak görmüştür. Merve, Çınar'ın ailesini filmde oynatmasını da ekonomik nedenlere bağlamaktadır. Merve'nin fikirlerine paralel olarak, teknik imkânların yetersizliklerini ve Kürtçe konuşulan bir filmi sinemada izleme isteğini Hakan da vurgulamıştır. Hakan filmleri durağan bulduğunu söylerken, bir yandan da tüm imkânların olduğu bir Çınar sinemanın nasıl olabileceğini sorgulamıştır:

Teknik açıdan bazı sorunları var her filminde. Bir canlılık yok bence filmlerinde, *Di Navberê De'yi* yi biraz ayırıyorum. Ama içerdiği konu bakımından, oluşturduğu ortam bakımından, buraları anlatması, bu yapıyı anlatması, bu çevreyi anlatması bakımından baya farklılık oluşturuyor. [...] Sabit kamera olsun, oyunculuklar olsun bunlar beni biraz itti. [...] Ali Kemal Çınar'ın ama teknik bakımdan da imkânların verildiği yani her istediğinin yapıldığı bir Ali Kemal filmini, sinemasını da merak etmiyorum değilim. Şu ana kadar belli bir imkânlar çerçevesinde oyuncular kendi ailesinden seçmesi, çevresinden seçmesi bir imkânsızlığın, belli bir sınırın verdiği süreç, bir ürün bu. Ama bu özgürlüğün verildiği, o imkânların verildiği Ali Kemal Çınar sinemasını da izlemek de isterim, özellikle de sinemada izlemek isterim.

Hakan da diğer katılımcılar gibi, Çınar'ın film üretme süreçlerini ekonomik bağlamıyla anlamlandırmaktadır. Ana akım film üretim pratiklerine eklenenebilen bir ekonomide üretilen filmin nasıl olabileceği de burada ele alınmaktadır. Neeko da benzer bir yerden Çınar'ın bütçe ve profesyonel oyuncular kullanmama ile ilgili durumları olduğunu söylemiştir:

Filmleri güzel, konuları çok güzel konular seçmiş. Bir de anlatma şekli hoş mesela, özellikle o konuşurma şeyi, gösteriyor ya. Siyah-beyaz olması güzeldi. Ama genel filmlerinde bütçe problemi var, bütçe mi diyeyim? Bence daha iyi bir kadroyla adam çok daha güzel filmler çıkarabilir.

Buraya kadar ele alınan katılımcı yorumlarında, özellikle yönetmen sinemasını sevmek ile sevmemek arasında bir gerilim görülmektedir. Görüşmeciler bir yandan filmlerin Kürtçe film üretimine katkılarını kabul ederken, bir yandan da filmlerdeki “amatörlüğe” vurgu yapmışlardır. Öte yandan, bazı katılımcılar söz konusu filmlerin bağımsız olabilmesi için “amatör ruhu” koruması gerektiğini dile getirmiştir. Bu bağlamda Bahar ve Beren izledikleri filmlerin “amatör olması gerektiğini” belirtirken, Esen film üretimi ve bütçe tartışmalarını daha geniş bir Kürt sineması çerçevesinde konumlandırmıştır. Bahar filmleri çok sevdiğini söylerken, filmlerin zaten “amatör” ve “absürt” olması gerektiğini şu sözlerle dile getirmiştir:

Şimdi ben filmi izlediğimde, izlediğim filmlerin çok dışında. Yani benim izlediğim filmlerde çok net sinema... Ne derler? Sinematografi mi derler?

*Sinematografi.*

Ha, onun böyle çok profesyonel bir şekilde kullanıldığı, kamera açısının, müziğin, her şeyin böyle aşırı iyi olduğu filmler. Ama bunun dışında çok amatörece ve absürt çekilen bir film var ve ben ilk başta şöyle dedim, bu film iyi bir film olabilir mi acaba ve o absürtlüğün ve amatörlüğün bilinçli olarak kullanıldığını filmin içine girdikçe hissettim ve bu aşırı hoşuma gitti. Yani bence o büyük çerçeveden bakmaktansa, o gündeliğin içindeki absürtlüğü ve amatör bir kamerayla bilmiyorum çok daha, yani daha çok hissettiriyor. Aslında vermek istediğini bence tam da öyle bir kamerayla, işte kamera açısı, öyle bir.. Ya çünkü bakışlar da hep böyle. Yani nasıl desem? Çok iyi değilimdir [...] teknik kısmındaki bilgim ama işte birileri konuşurken direkt yüzüne dönmesi falan filan... Nasıl anlatsam, Kürtlerin de kendi içinde birbirlerini ne kadar tek taraflı anlayabildiklerini hissettirdi bana açıkçası. Yani ya da o bölünmüşlük kısmında. Çok bölünüyorsun hani. Yüzler... Bilmiyorum, tam anlatamadım. Teknik bilgim çok eksik, o yüzden anlatamıyorum ama hissettirdiği şey o sinema bence çok önemliydi. Bizim dediğim gibi başta bizim, tam net bitireyim, absürt ve amatör olması gerekiyormuş gibi hissettirdi. O kadar iyi olmuş yani açıkçası, öyle söyleyeyim. O yüzden çok tavsiye ediyorum yani, edeceğim de. Tekrar da izleyeceğim.

Bahar'ın söyledikleri, Kürt sinemasındaki iki önemli tartışmayla paraleldir. Katılımcı profesyonel bir film üretim pratiği ile Kürtçe film üretimini birbirinden ayırarak, Çınar sinemasını daha ayrı ve deneysel bir yerde konumlandırmaktadır. Aynı zamanda, üretilen sinemanın zaten ana akımda konumlanamayacağına bilincinde olarak, yönetmenin kendisine ait alanda sözlerini üretmesini değerli bulmaktadır. Benzer bir şekilde, Beren de filmleri profesyonel bulduğunu ifade etmiştir, ancak teknik imkânların yetersiz olduğunun altını şu sözlerle çizmiştir:



[...] ama şey ben çok profesyonel olduğumu düşünüyorum. Belki imkânlar, teknik imkânlar konusunda daha fazlasına sahip olsa bu kişi, çok güzel şeyler çıkarabilir bence. Çünkü analizi güzel yedirdiğini düşünüyorum. Eminim ki çok kısıtlı imkânlarla da çekilmiştir.

*Şöyle küçük bir bilgi vereyim mesela Veşartî [...] yanlış hatırlamıyorsam 900 TL'ye falan çekilmiş.*

Evet.

*Benim de sanırım hayranlığım biraz oradan geliyor.*

Değil mi? Hani yani bu kişinin elinde çok daha fazla imkân olsa mükemmel... Ama belki de birazcık bu imkânsızlıktan da gözümüze güzel geliyor olabilir. Mesela bu şey, *Gizli* filmi şeydi... Siyah – beyazdı ya tamamen.

*Hı-hı.*

Ben siyah – beyazı nasıl izleyebildim ona da hayret ettim biliyor musun? Yani gerçekten nasıl izleyebildiğime hayret ettim.

Beren de yönetmenin teknik imkânlara erişimindeki sıkıntılara dikkat çekerken, bir yandan da imkânsızlıkların yarattığı bir sinema olduğu için Çınar filmlerinin buna göre de yorumlanabileceğini söylemektedir. Başka bir deyişle, filmleri anlamlandırırken içindeki ekonomik-politik çerçevenin de filmi yorumlama ve anlamlandırmada birer etken olabileceği düşünülmektedir. Esen, *Di Navberê De*'yi yorumlarken, bir yandan da Kürt sinemasının takıldığı engelleri ve ekonomik problemleri de es geçmemiştir:

Aslında Kürt sinemasının anlatacak çok şeyi olduğunu düşündürdü bana. Derdimiz var, anlatabilsek imkân verilse aslında birçok şey anlatabilirmişiz gibi geldi bana. Mesela şu da dikkatimi çekti: İki filmde aynı zamanda daha sonra biraz baktıktan sonra *Gênco* diye bir filmi de varmış Ali Kemal Çınar'ın. Onun da farklı bir hikâyesi varmış, izlemek istedim. Hepsinde aslında aynı kişiler oynuyor hemen hemen. Bu aynı kişilerin oynaması belki bir tercih olabilir bir yandan ama bence ekonomik maddi olarak oyuncu tutabilme yeterliliği olmayabilir. Bundan dolayı aslında bence belki de ilk olarak arkadaş çevresiyle başlamış sonra böyle devam etmiş falan. Ama dikkatimi çekmişti yani, demek ki aslında Kürt sinemasında bir şeylerini anlatmak isteyen kişilerin ya da görünmek isteyen kişiler bir şekilde maddi olarak bazı engellere takılıyor. Bu yüzden benim ya da benim gibi birçok kişinin pek de haberi olmuyor. Çünkü ya film üretilmiyor ya da bu konuda engeller yaşıyorlar ya da izin verilmiyor gibi şeyler diyebilirim.

Esen, filmleri Kürt sineması alanında daha geniş bir çerçeveye oturarak hem filmlerin üretim hem de dağıtımındaki sorunlara dikkat çekmiştir. Verilen tüm cevaplar bir arada düşünüldüğünde, Çınar filmlerin anlamlandırılmasında önemli olan bazı boyutlar ön plana çıkar. Öncelikle, seyircilerin cevapları, izledikleri filmlerin üretim koşullarının farkında olduklarını göstermektedir; Çınar'ın filmleri özellikle ailesinden kişilerin oynadığı, düşük bütçelerle çekilen ve ulus-devlet desteklerinin sağlan(a)madığı bir yerde konumlanmaktadır. Buna rağmen, filmlerin absürt ve amatör yanlarını

yorumlarken, katılımcılar filmlerin üretim aşamalarında “para sıkıntısı”, “fon eksikliği” ve “kısıtlı imkânlar” olduğunu farkındadır.

Yukarıda görüşmecilerin belirttiği film üretiminde karşılaşılan çeşitli sorunlar, Çınar sinemasına özgü de olmayıp, Kürt sineması tartışmalarında da karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde de tartışıldığı üzere, Özgür Çiçek’in (2016) “mahpusluk” olarak adlandırdığı sinemanın yalnızca fiziksel bir tahakküm alanı olmadığını, bunun ötesinde film üretme ve dağıtma pratiklerini de etkilediği düşünüldüğünde, Kürt sinemasında filmin içeriği kadar yapım sürecinin de tartışmaya değer olduğu görülebilmektedir. Çiçek burada, Türkiye’nin ulusal sinema fonlarıyla desteklenmesi zor görülen filmlerin, yurt dışı ağlarla üretime geçebildiğini şu sözlerle açıklar:

Elbette bu sinemanın üretimini etkileyen diğer önemli faktörlerde kaynak bulmak, yani filmin üretimini finanse edebilmek ve sonrasında filmin gösterileceği mecraları organize etmektir. Yani bir Kürt yönetmen sadece senaryoyu oluşturma ve filmini çekme süreçlerinden geçmekle kalmaz, daha sonrasında filmi Türkiye içinde ve dışında seyirciye ulaştırırken de birçok zorluğu aşmak durumundadır. Neredeyse film yapmanın tüm süreçleri başlı başına bir mücadele halini almaktadır. Kürt yönetmenlerin kendilerini özgürce ifade edebilmelerinin önündeki engellerin yanı sıra filmlerin çekim ve dağıtım süreçleri için finansal destek bulmak Türkiye içinde giderek zorlaşırken, bu durumda uluslararası film fonlarına ve festivallere başvurmak bir zorunluluk hali almıştır (Çiçek, 2016, s. 88).

Çiçek’in vurguladığı finansal desteğin ulus-devlet sınırları içinden çıkmamasıyla, Kürt yönetmenlerin ulus ötesi yapımlardan destek alması gerekmektedir. Buna ek olarak Soner Sert de, *Devletsiz Bir Ulusun Sineması* (2019) isimli kitabında, Kürt yönetmenlerin film üretimlerinin ortak yapımlarla mümkün kılındığını söyler. Sert, film üretim koşullarının her halükârda zor olduğunu vurgular, ancak “sinema endüstrisi oluşmamış, devletsiz bir ulusun” (s. 90) film yapmasının daha da zor olduğunu altını çizer. Zülfiye Akbulak (2022) ise, Çiçek ve Sert’in açıkladığı bu duruma bir de Kürt kadın yönetmenlerin film üretim olanaklarına erişiminin zorluğunu ekler. Akbulak, Kürt sinemasının karşılaştığı en büyük iki zorluk olarak sponsor bulma ve filmleri dağıtımaya sokmayı gösterir:

Kürt sinemasının bugüne değin en büyük sorunu, film projelerinin çok dar bir bütçeye sahip olmalarıdır. Özellikle uzun metrajlı filmler için kaynak bulmak pek güç olmuştur. Filmi tamamlayıp seyirciye ulaştırmak ancak akraba, eş-dost gibi özel sponsorların yardımlarıyla mümkündür. Bunun en temel nedeni de yapımcıların yaşadığı ülkelerde devletin ve kurumlarının Kürt yönetmenlerin film projelerine desteğini tamamiyle esirgemesi ya da çok ufak bir destek vermesidir (Akbulak, 2022, s. 191).

Bütçe sorununun kadın yönetmenler ve yapımcılar<sup>34</sup> söz konusu olduğunda iki katına çıktığını da belirten Akbulak, filmlerin izleyici ile buluşturmanın da başlı başına Kürt sineması için bir problem teşkil ettiğini belirtir (s. 192). Çınar'ın sinemasından başlayıp, genel olarak Kürt sineması tartışmalarına ilerlendiğinde, Kürt sinemasının üretildiği sosyo-ekonomik koşulların katılımcılarda bir yankısı olduğu söylenebilir. Görüşmeciler, filmleri yorumlarken, onların yapım koşullarını da göz önünde bulundurmıştır. Hem kuir sinemada, hem de Kürt sinemasında ayrı ayrı ele alınan "kusurlu sinema" kavramı burada devreye girerek, filmlerin "kusurlarını" politik bir zeminde tartışmaya açar. Film endüstrisinde yüksek bütçelerle üretilen filmlerin yapım süreçleri ile, bunun karşısında daha kolektif emekle üretilen filmlerin yapım süreçleri farklılaşmakta, bu farklılaşma da seyircilerin filmleri anlamdirmasını etkileyebilmektedir. Yüksek çözünürlüklü ve 'kusursuz' imajlara alışmış göz, 'kusurlu' imajlarla karşılaştığında filmi anlamlandırma yolları farklılık gösterebilmektedir. Öyleyse, Kürt sinemasının yorumlanmasında yalnızca filmlerin sanatsal yönü değil, aynı zamanda ekonomik boyutu da tartışmalara dâhil olabilmektedir diyebiliriz. Filmlerin ekonomik boyutunun yanı sıra, Kürt sinemasında hafıza ve ana dil ile ilgili tartışmalar ilerleyen başlıklarda irdelenecektir.

### 5.1.2. Diyarbakır Görüntülerinin Anlamlandırılması

Kürt sineması tartışmalarında karşı-tarih, hafıza ve kimlik oluşumu üzerine yapılan yorumlar ikinci bölümde ele alınmıştı. Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları şehirlerin görüntüleri, karşı-tarih yazımı olarak bu coğrafyadaki gündelik hayatın akışını kayıt altına almaktadır. Bu bağlamda sinema, görsel bir arşiv görevi yüklenerek, kolektif hafızanın oluşumuna ve değişimine katkıda bulunabilir. Tebessüm Yılmaz (2022), bu durumu şu sözlerle ifade eder: "[...] resmî mekanizmaların yokluğunda, sinema, mağdurların, hayatta kalanların ve tanıkların hikâyelerini, deneyimlerini ve anılarını anlatarak şiddet dolu geçmişi 'sessiz halkın' kolektif hafızasına kaydetmek için harekete geçirilebilir ve kullanılabilir" (s. 321). Başka bir deyişle, politik bir varoluş alanı olarak sinema, hafıza ile kurulan bağlarla, öznelerin kolektifliğini oluşturma potansiyelini barındırır. Bu bağlamda, şehrin hafızasının da kayıt altına alınması benzer

<sup>34</sup> Benzer bir endüstriyel zorluğu Rosalind Galt and Karl Schoonover (2018) da daha geniş ve kuir bir çerçeveden ele alır: "Lezbiyen sinemayı izlemenin kurumsal zorluklarının izini kesinlikle sürebiliriz: kadınlar film eğitimine, prodüksiyon finansmanına, dağıtım anlaşmalarına erişmekte daha çok zorlanıyor ve bu dezavantajlar kuir, renkli (*of colour*), işçi sınıfı veya Küresel Güney'den olduklarında çoğalıyor" (s. 354).

nedenlerden dolayı değerlidir. Bu açıdan Kürt sinemasında belgeseller, Kürtlerin varoluş mücadelesi ile derinden bağlantılıdır. Can Candan, Kürt film yapımcılarının ürettiği belgeselleri şu şekilde değerlendirir:

Belgesel filmin Kürtçe karşılığı olan "belgefilm" [...] belgesel sinemacıya kültürel olarak biçilen, halkının tarihini, kültürünü ve geleneksel yaşam biçimini, tehdit altındaki dilini, bir nevi kurtarma etnografyası gibi belgeleyen kişi rolüne işaret eder. Kürt belgesel sinemacılar, varlığı inkâr edilen, bastırılan ve silinmeye çalışılan ana dilleri Kürtçe ile film çekmektedirler. Kürtlerin ezilen, susturulan sesi sanatsal kültürel üretim yoluyla özgürleşmektedir. Bir kendini kanıtlama ve güçlendirme biçimi olarak, biz varız, kültürümüz var, dilimiz var, bu toprakların kadim halklarından biriyiz, hiçbir yere gitmiyoruz ve eşit haklar talep ediyoruz demekteler. Filmleri, Kürt bilinci ve özgürlük hareketi bağlamında, insan hakları ihlallerine karşı ve adalet için süregelen bir mücadele içinde var oluyor (Candan, 2016, s. 25).

Candan'ın Kürtçe belgeseller için sunduğu bazı özellikler birlikte düşünüldüğünde, Kürtçe film üretimine dair fikirler somutlaşmaktadır: Öncelikle, Kürtçe belgeseller bir kültürü kayıt altına alarak onu koruma misyonuna sahiptir. Ayrıca, ana dil meselesi üzerinden ayrımcılığa uğrayan Kürtler, Kürtçe filmler yaparak dili sanat üretiminde dolaşıma sokar. Aynı zamanda kültürel üretim pratikleri, özgürlük mücadelesinin bir parçası olarak değerlendirilebilmektedir. Tüm bunlar bir arada düşünüldüğünde, Ali Kemal Çınar'ın *Bajar*'da kamerasını şehre çevirmesi, belgeselin hafıza ve varoluş ile olan bağlarını açığa çıkarmaktadır.

Çınar hem *Bajar* hem de son filmi *Berîya Şevê*'de şehrin kolektif hafızasını filmlere ekler. Her ne kadar diğer tüm filmlerinde de Diyarbakır'ı mekân olarak kullansa da bu iki filmde şehir; hafıza, kimlik ve direniş üçgeninde konumlanır. Görüşmelerde tartışmanın filmlerin kronolojik sıralamasına uygun biçimde ilerlemesi açısından ilk olarak *Bajar* ile ilgili sorular sorulmuştur. Sorular özellikle açılım sürecinin Diyarbakır'a nasıl yansıdığı ve arşiv tutmanın değeri çerçevesinde sorulardır. Bu çerçevede, bazı görüşmeciler, izledikleri görüntülerin gündelik hayatlarından pek de farklı olmadığını, bu nedenle şaşırdıkları bir an olmadığını belirtmiştir. Öte yandan, belgeselin toplumsal hafıza niteliğini ön plana çıkaran ve onu Kürt sineması içinde konumlandırmaya çalışan katılımcılar vardır. Bunların yanı sıra toplumsal hareketler çerçevesinde içeride ve dışarıda olmak üzerine de yorumlar yapılmıştır.

İlk olarak, Merve ve Gül, *Bajar*'ı yorumlarken yaşadıkları şehrin ele alındığı bir belgesel ile gündelik hayatı bağdaştırmış, buradan da tanık olduklarıyla görüntülerin örtüştüğünü, o görüntülerin kendi gerçekliklerinde bir yaşanmışlığa tekabül ettiğini belirtmiştir. Merve şu sözlerle bu durumu şöyle açıklamıştır:

Toplumsal olarak nasıl bir değeri var? Yani bir dönem bir toplumun tanık olduğunun bir kanıtı diyebilirim onlar için. [...] Benim zaten sürekli gördüğüm şeyler bir yoldan geçerken bile tanık olduğum insanlar, gördüğüm insanlar, birlikte yaşadığım insanlar hepsi. Öyle şaşırdığım bir şey olmadı yani. Sadece dediğim gibi başta, o mezar başında ağlama ve onunla bitişiydi, o beni çok etkiledi.

Gül de görselleri kendi gerçeklik ve deneyimleriyle bağdaştırmıştır:

Açıkçası bu görüntüler maalesef ki çok uzak olduğumuz görüntüler değil ve [filmdeki olayları] birebir yaşadığımız zamanlar oldu. Dışarıdan gördüğümüz, ne tuhaf şeyler demedim izlerken. Sokaktan geçerken önümüze geçen görüntüler hep, benzer şeyler de var. Televizyondan izleyen için farklı olabilir ama benim için gerçek.

Merve ve Gül'ün yorumları, filmin kendi yaşadıkları gerçeklikten pek de uzak olmadığı, bu nedenle de onu izlerken kendilerini şaşırtan bir unsurun bulunmadığı yönündedir. Her iki katılımcı da görüntüleri toplumsal bir gerçekliğin kanıtı olarak okumuştur.

Aynı zamanda belgesel, Beren, Mahmut ve Esmâ'nın da belirttiği gibi toplumsal hafızanın yansımalarını barındırmaktadır. Öncelikle Beren, toplumun hafızasını bir mücadele alanı olarak görmüş, unutmanın yol açabileceği sorunları şu sözlerle anlatmıştır:

[...] yarınla belki hesaplaşmak ya da bir şeyler çözebilmek için kanıt biriktirmek, hafıza biriktirmek demek. Yani bir kere çok güzel bir şey çünkü eğer bir toplumun biz hafızasını yönetebilirsek, mücadeleyi de yönetebiliriz, yürütebiliriz. Çünkü ben birçok şeyin aslında, yani birçok sıkıntının hafızamızın ölmesiyle alakalı olduğunu düşünüyorum. O yüzden arşiv tutmak bence çok çok kıymetli bir şey.

Beren'in hafızanın yönetilmesi ile ilgili söyledikleri, Kürt sinemasında gerçekliğin kayıt altına alınmaya çalışılmasının bir parçası olarak ele alınabilir. Ayrıca, Mahmut sinemadaki imajların gücünü bireylerin yaşadıkları acıları hafifletecek kadar önemli bulmaktadır. Hafızanın asimile olmasını da şu sözlerle açıklar:

Toplumsal hafıza dediğimiz şey Kürtlerde çok zayıf. Bu zayıflık da asimilasyon politikalarından kaynaklı. Size acı veren, durmadan baskı kuran, sizi durmadan etkileyen, sizin üzerinizde tahakküm kurmaya çalışan bir toplumun baskılarını ancak bunları başkalarına anlatarak [hafifletebilirsiniz]. Bunu görsel açıdan sunmak da önemli. Toplumsal hafıza görevi gördüğünü söyleyebilirim.

Mahmut'un altını çizdiği fikir, Kürt sinemasında anlatılan acıların, baskıya karşı çıkma biçimi olduğudur. Son olarak Esmâ<sup>35</sup>, belgeseli ele alırken onun sanatsal değerini ayrı

<sup>35</sup> Esmâ filmi şehrin değişimi içinde konumlandırmıştır: "Bajar filmi aşınmış bir Diyarbakır'ı hatırlatıyor. O kadar çok aşınıyor ki artık kendisinden artık geriye sadece özü geliyor ve o özü direnmeye çalışıyormuş gibi geliyor. Çünkü aslında orada Sur olaylarını anlatmıyor zaman içindeki şehre bir kamera diyor ve o kameradan durmadan değişimler, değişimler, değişimler

olarak değerlendirmektedir. Başka bir deyişle, filmin karşı-tarih niteliği, sanatsal kaygıların önünde konumlanmaktadır:

Filmin tarihi bir belge niteliği taşıdığını düşünüyorum bundan sonraki zamanlar için. Bu açıdan çok iyi yoksa işte üzerine konuşacağımız ekstra sanat, açılı kamera, kadraj bunlar çok olmamasına rağmen, tırnak içinde daha amatör olmasına rağmen tarihi belge niteliği kesinlikle çok kıymetli.

Esmâ'nın söyledikleri, kültürel varoluşun ve tanınmanın, sanatsal niteliklerin önüne geçebileceğini göstermektedir. Şehrin hafıza ile bağlarını kuran Esmâ, tarihin nasıl oluştuğuna dair de yorumlarda bulunmuştur:

Diyarbakır'da ismi değiştirilen çok fazla sokak, cadde oldu. Bu konu çok önemli çok değinmek istiyorum, hafıza. Ben bunu silmek istemiyorum aslında, bir hafızanın yok edilmesini izlemek istemiyorum. Hafızanın yok edilmesini izlememek için de durmadan yenilemek, kayıt altına almak, tarihe işlemek gerekiyor bu noktada çok önemli arşiv görüntüleri. Çünkü tarih dediğimiz şey şöyle bir şey: Bugün İngiltere ve Türkiye arasında olan savaşı İngiltere ayrı anlatır Türkiye ayrı anlatır. Bu bütün ülkelerde öyledir ama kendi milletini sen sahiplenmezsen, kendinle ilgili bilgilere sen sahip çıkmazsan kimse sahip çıkmayacak ve o gidecek.

Bahar da benzer bir noktadan, arşiv görüntülerinin bir direnme alanı olduğu ile ilgili düşüncelerini kendi şehirden örnekle dile getirmiştir:

[...] mesela Diyarbakır gibi burada da bir mahallemiz var, aynen böyle çok fazla işte böyle polis çocuk çatışması... Polisle işte genelde genç çatışması falan... Onlar yavaş yavaş çok kesilmeye başladı. Ve bunların kesildikçe aslında ben geriye dönük o arşiv görüntüsü bana şunu hissettirdi: Direniş de azalıyor, kabullenme başlıyor ve daha karanlık bir yere gidiyoruz. Bunu hissettirdi açıkçası bana o arşivler.

Tüm bunlar birlikte düşünüldüğünde denilebilir ki, bir varoluş biçimi olarak belgesel, tanıklıkları kaydetmesi, toplumsal hafızaya karşı-tarih ile müdahalelerde bulunması, kimliğe yönelik sorgulamaları nedeniyle, Kürt sineması tartışmalarında önemli bir konumdadır. Herwin, belgeselden yola çıkarak, Kürt filmlerinin kayıt aygıtı olarak çalışmasını daha genel bir çerçevede ele almıştır:

Her Kürt sineması içine dâhil edilen her filmde bu kaygı var gibi geliyor bana haklı olarak. İşte bir arşiv oluşturma, bir tarihe bir not düşme, bir kayda alma meselesi oluyor çünkü... bu neydi? *Gelecek Uzun Süre*'de de böyle bir şey var. Orada da sesleri kayda alıyor ana karakter. Ali Kemal Çınar'ın da yaptığı bu, diğer filmlerinde de böyle bu bence. En arşiv oluşturmuyormuş gibi duran filmi bile öyle, konuşuruz daha sonra ama işte *Veşartî*'de, kurgusunda bakıyorsun Diyarbakır'ın bir sokağına koymuş kamerayı otobüsler geçip gidiyor ya da bir park yerine koymuş kamerayı. O bir kayda almak gibi, şu an önemsiz gibi duruyor ama hakikaten bir arşivcilik, bir tarih işi gibi.

---

gidiyor. Ama onlar giderken şehirden çok fazla şey götürüyorlar. Darkapı'nın eski hali, Diyarbakır'ın eski hali... Bu da erozyona sebep oluyor ama çok çok acı veren bir erozyon."

Herwin'in söyledikleri, Kürt sinemasının kurmaca ile gerçek arasındaki sınırları esnetmesi çerçevesinde birlikte düşünülebilir. Özgür Çiçek'in Kürt sineması tartışmalarına geri dönersek, Çiçek "mahpusluk" sinemasında Kürt sinemasının kurgusal bir arşiv görevi gördüğünü savunmuştu (2016, s. 97). Bu çerçevede, en gerçekçi olarak nitelendirilemeyecek filmler bile, Kürtlerin varlığına dair görsel bir arşiv oluşturmaktadır. Herwin burada bir yandan *Bajar'ı Gelecek Uzun Sürer* ile birlikte düşünerek, her iki filmin de kayıt altına aldığı şeyin kimliğin yok olmasına karşı duyulan kaygının sonucu olduğunu belirtmektedir. Gerek kurmaca gerek belgesel olsun, Kürt sinemasında üretilen filmlerin karşı-tarih yazımı görevi, bazen birincil bazen de ikincil planda fakat bir şekilde hep varlığını hissettirmektedir. Öyleyse, görüşmecinin söyledikleriyle Kürt sineması tartışmaları yan yana getirildiğinde, Kürt sinemasındaki gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırları bozan yapı daha belirgin olmaktadır. Buraya kadar aktarılan yorumlarda görüleceği üzere belgeselin içeriğinden ziyade, izleyicilerin yaşadıkları coğrafyaya dair yorumları ön plana çıkmaktadır. Ancak görüşmecilerden Hakan, belgeselin içeriğine dair de yorum yaparak, Kürt hareketine bakışını film üzerinden aktarmıştır:

Daha iyi anlatılamazdı gibi geliyor bana, yani işte dediğim gibi mesela adamın böyle uzaktan bakması yani üst bir açıdan bakması o gösterinin o ana dil sorunun eylemini yapan kişilere... Bir oluşum ve hareket var ama ondan uzak kalan insanlar da var. O bir şey olmuştu bir ayrılık oluşturuyor bence. Toplumsal bir birliktelik oluşturmadığı için zaten gelinen nokta bu, hâlâ çözülemeyen bir durum, yani bunu düşünüyorum.

Hakan'ın söyledikleri de belgeselin toplumsal ayrışmaya da yer verdiğine, yaşanan bu ayrışmalardan dolayı da çözülemeyen sorunların var olduğuna vurgu yapmaktadır.

Varoluş ve kimliğin biçimlenmesi yönüyle belgesel anlatıların, Kürt sinemasında önemli bir yerde olduğu söylenebilir. İzleyicilerin *Bajar'a* dair yaptıkları yorumlar ele alındığında denilebilir ki katılımcılar belgeseli gündelik hayat deneyimleri ile bağdaştırmış, görüntüleri yorumlarken kendi gerçekliklerinden yola çıkmışlardır. Kurmaca-gerçek ayrımının Kürt sinemasında bulanıklaşması meselesi burada da karşımıza çıkmaktadır. Görüntülerin gerçeği yansıtıp yansıtmadığına ilişkin bir tartışma yapılmamış, katılımcılar kendi deneyimleriyle örtüşen bu görüntülerin gerçeğe uygun olduğunu düşünmüşlerdir.

### 5.1.3. Bir Ortak Zemin Olarak Ana Dil Sorunu

Kuir teorinin dil alanındaki çalışmalara katkısı, dilde kurulan ikiliğe karşı çıkması üzerinden olmuştur. Benzer şekilde, kuir kelimesi de dilbilimsel açıdan değerlendirildiğinde, sabit bir göstereni (*signifier*) olmayan gösterilen (*signified*) olma çabasıdır (Motschenbacher, 2011, s. 152). Kuir kavramı, anlamının boşluğunu ve genişletilebilirliğini korumak amacıyla, sabitlikten uzak tutulmaya çalışılmaktadır. İkiliği sorgulama fikri, dil üzerinden de kuir teoride yankı bulmuştur. Öte yandan kuir çalışmaların dilbilimle kesişimini yetersiz gören fikirler bulunmaktadır. Örneğin, Evren Savcı'nın "Translation as a Queer Method" (2018) başlıklı makalesi, kuir terminolojinin çeşitli coğrafyalarda nasıl dolaştığını ve anlam kazandığını inceler. Bunu yapmadan önce, Savcı kuir dilbilim çalışmalarındaki üç problemde söz eder. Bunlardan ilki kuir dilbilim çalışmalarının dile sosyal bir varlık olarak bakmak yerine, onu yalnızca metinsel açıdan ele almasıdır. İkinci olarak dilbilimde oldukça sık kullanılan metinsel yaklaşım, söz eylemleri incelemekte sınırlı imkânlar sunmaktadır. Sosyal bir varlık olarak dil ise göz ardı edilmektedir. Üçüncü olarak, söz eylemi yalnızca İngilizce dilinde tartışmaya açmak, onu kısıtlayan bir yerde konumlamaktadır (s. 251). Bu nedenle Savcı, Pierre Bourdieu ve Williams'ın dili sosyal bir pratik olarak gördüğü fikirlerine dayanarak, dilbilim ve kuir çalışmalarını metinsel ve söylemsel analiz bağlamından çıkararak, onları toplumsal bir bağlama oturtur. Dili yaşayan bir yapı olarak görmek ise, onun seyahat eden, farklı anlamlara yol açan ve bazen de engellenebilen yanlarının görülmesine olanak sağlayabilmektedir. Bu başlıkta katılımcıların filmleri yorumlarken ana dille ilgili kişisel problemlere odaklandığı görülmektedir. Özdeşleşme üzerinden bakılacak olursa, görüşmecilerin neredeyse tamamının ana dili sorunlu olan karakterlerle özdeşleşmesinin, bir ortak zemin tespit etmeye olanak sağladığı görülmektedir.

Sosyo-linguistik olarak dil, dilin ve onu kullanan öznelerin toplumsal varoluşları hakkında bilgi verebilmektedir. Sosyo-kültürel bir yapı olarak Kürtçe, uzun süreler yasaklanmış, kamusal alana dâhil edilmemiştir. Bu durum ise temel bir insan hakkının ihlal edilmesi anlamına gelir. Dilbilim çalışmaları her ne kadar dillerin ölümünü (*linguicide*) kavramsal olarak ele alıp, teorize etmeye çalışsa da Kürtçe bu türden bir akademik tartışmanın alanına dâhil olmamıştır. Amin Hassanpour (2000), dilbilimcilerin dillerin baskılanması ile ilgili vakaları kayıt altına almış olmalarına rağmen, bu kayıtların sosyal, politik ve kültürel yönden gücün eşitsiz dağılımı çerçevesinde ele alınmadığını savunur. Aynı zamanda Hassanpour, dilbilim kitaplarında hiçbir zaman devlet şiddeti olgusunun yer almadığını belirtir (s. 36). Kendi araştırmalarıyla dil ölümünün ve şiddet politikalarının izini sürer. Herhangi bir dilin ölümüne dair bir duruşun veya sessizliğin



politikliğini de vurgular (s. 39). Bu çerçevede Hassanpour, dilbiliminin politik konumunu eleştirirken, bir yandan da dili sosyal bir varlık olarak ele alır.

Benzer biçimde, Kürtçe üzerine yapılan çalışmalar geniş çevrelere yayılmıştır. Hassanpour'un çalışmalarının<sup>36</sup> yanı sıra (1993, 2000, 2005), daha yeni dönem çalışmalarda, Kürtçe sosyo-linguistik bir olgu olarak incelenmiştir. Örneğin; Ergin Öpengin (2012), Kürtçe'nin kullanımı üzerine yaptığı araştırmalarda, bu dilin varsayılan iletişim kanalı (*default language*) olmadığını gösterir. Ayrıca, resmî eğitim düzeyi arttıkça ve sosyal ağlar azaldıkça, Kürtçenin kullanımı o kadar azalmaktadır. Bu eğilim, gençler arasında daha da yaygındır. Aynı zamanda, kentlerdeki Kürtçe kullanımı, kırsala göre azalmıştır ve hızlı bir dil değişimi süreci yaşanmaktadır. Çalışmanın katılımcılarının dilsel ve kültürel haklarla ilgili görüşleri, siyasi eğilimleri yönünde şekillenmektedir. Kürtçe daha çok söz üzerinden ilerleyen bir dil iken, yazılı olarak Türkçe daha çok tercih edilmektedir (s. 176). Öpengin'in detaylı araştırması göstermektedir ki, dilsel değişim ve dönüşümler gençler arasında daha yaygındır ve bu süreç politik ideolojilerle şekillenmektedir. Bu değişimin politik çerçevesini inceleyen Welat Zeydanlıoğlu (2012) ise, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne gelen süre içinde Kürtçe'nin konumunu ele alır. Zeydanlıoğlu, ülkedeki politikaların Kürtçe dilinin yaşamasına, nesiller arasında aktarılmasına ve kamusal alanlarda kullanılmasına dair kısıtlamaları vurgular. Yazar her ne kadar AKP hükümetinin 2009'da attığı adımları olumlu biçimde değerlendirse de, militarist politikaların, milliyetçi muhalefetin ve bürokratik nedenlerin Kürtçe'nin varoluşu önünde engel teşkil ettiğini belirtir (s. 120). Bu çerçevede Öpengin dil değişiminin sosyolojik boyutunu ele alırken, Zeydanlıoğlu dil politikalarını ele alır. Her iki araştırma birlikte düşünüldüğünde, dilin varoluşuna ilişkin tarihsel süreçlerin de önemi belirginleşir. Kürtçe'nin filmlerde yer bulması da benzer nedenlerden dolayı gereklidir: Kürtçe sanat üretimi, bir kimliğin varlığını kayıt altına almak için bir araç şeklinde de okunabilmektedir. Kültürel, ekonomik, sosyal ve politik yönüyle dil, *Di Navberê De'de arada kalma*, varolamama sorunu olarak ele alınmıştır. Filmi yorumlarken görüşmecilerin en fazla ortaklaştığı konu ana dil sorunu olmuştur. Filmde Osman karakterinin yanı sıra; Kürtçe ve Türkçe'yi birbirine karıştırarak konuşuran İbrahim, Rojava'dan geldikten sonra dillerinin öldüğünü belirten Teymûr ve Kürtçe'yi yalnızca fısıldayarak konuşabilen Erdal karakterleri vardır. Her bir karakter hakkındaki görüşleri katılımcılara ayrı ayrı sorulmuş, karakterlerin dille ilgili problemleri

<sup>36</sup> Bu çalışmalar sırasıyla dil çatışmasına, apolitik bir alan olarak dilbilimi çalışmalarına ve Kürtçe dilindeki patriarkanın etkilerine odaklanmaktadır.

görüşmeciler tarafından yorumlanmıştır. Bu çerçevede, seyirciler özellikle ana dilini kullanamak ya da ana dilinin yarım kalması gibi konularda kendi deneyimlerini anlatmışlar, filmde anlatılanla doğrudan bir bağ kurabilmişlerdir. Ana dil ile ilgili sorunlar, şöyle özetlenebilir: Öncelikle, bazı görüşmeciler ana dilini kullanamamanın aile ile olan bağlarını etkilediğini söylemektedir. Ardından, katılımcılardan bazıları ana dil ile ilgili olan sorunlarını eğitim hayatı ile ilişkilendirmektedir. Bunlara ek olarak, Kürtçe'nin yok sayılmasına ve kamusal alandan silinmeye çalışılmasına yönelik yorumlar bulunmaktadır. Aynı zamanda, seyircilerin karakterlerle özdeşleşmenin ötesine geçip, doğrudan kendi hayatlarından anları anlatmaları, Kürt sinemasının gerçek / kurgusal ve kurmaca / belgesel ikiliklerini nasıl yıktığına dair bir bilgi olarak da okunabilir.

İlk olarak, görüşmeleclerden Bahar<sup>37</sup>, Nur ve Mahmut, Kürtçe'nin durumu hakkında konuşurken kendi hayatlarındaki ana dil ile olan ilişkilerinden yola çıkmışlardır. Katılımcılar, aile içi iletişimin sekteye uğramasını bir sorun olarak görmüş, ayrıca Kürtçe'nin başka nesillere aktarılamaması yönündeki endişelerini dile getirmiştir. Örneğin Bahar dil ile yaşadığı sorunları ebeveynleriyle iletişimini etkilemesi çerçevesinde ele almış, dildeki bu eksikliğin de duygulara sirayet ettiğini vurgulamıştır:

Kürt olduğumdan da ötürü olabilir içinde olduğum bir şey açıkçası. Çünkü annemle bile iletişimi bazen etkiliyor. Annemle bile etkiliyor yani. Annem bazen bir şey söylüyor, ben onun tam Türkçe'sini düşünemiyorum, tahayyül edemiyorum. Ondan sonra annemin duygusunu tam anlayamıyorum. Bak, annemle ilişkiyi de etkiliyor. Ve bence o temsil edilemem kısmı ciddi anlamda Kürtçe'yi de Türkçe'yi de yarım yamalak bilen, yarım bilen Kürtlerde çok etkili. Ve bence hayatlarımızı da çok fena etkiliyor.

<sup>37</sup> Bahar'ın yanı sıra, Beren de kendi dil bölünmüşlüğüne şu sözlerle ifade etmiştir: "Bu dil bölünmüşlüğüne ben de çok yaşıyorum. Mesela şeyi örnek verebilirim. Bir şey söyleyeceğim, bunun bir karşılığı yok Türkçe'de mesela biliyorum, Kürtçe onun ne olduğunu biliyorum, ama işte Türkçe'de bir karşılığı yok. Ona bir karşılık oturtamıyorum. Ya da Türkçe'deki bir şeyi Kürtçe'ye bir şekilde karşılığını getiremiyorum. İkisinin arasında bir yerde kalıyorum. Mesela bazen şey oluyor, belki buna örnek olabilir, çok sinirlendiğimde, öfkelendiğimde Kürtçe bir küfretmek ya da argo kullanmak çok argoymuş gibi gelmiyor kulağıma."

Merve de Bahar ve Beren ile benzer bir biçimde dil ile duygularını ifade edebilmek arasında bir bağ kurmuştur: "Kendi ana dilini dışarı adımını attığından an başka bir dile geçmek, kendi ana dilini konuşmamak, ya da duygularını kendi ana dilinde ifade edememek gerçekten çok farklı bir şey. Tabii biz alıştık çünkü biz öyle büyüdük. Ama mesela bazen öyle anlar oluyor ki ben yakın arkadaş çevremle konuşurken, ya ben şu duyguyu şu an Türkçe... o sanki benim duygum değilmiş gibi hissediyorum. Sonra Kürtçe anlatıyorum o duygularımı hislerimi. Ya da şey... Kürtçe mesela üzüldüğünüzde hüznü şarkı açarsınız ya. Ben mesela Kürtçe dinliyorum daha çok, çünkü Kürtçe daha çok benim ruhuma, benliğime hitap ediyormuş gibi. Doğduğunuz dil sizin karakterinizdir bence bir yerde, oradan beslenirsiniz."

Bahar'ın ifade ettiği dil bölünmüşlüğü, Nur da deneyimlediğini dile getirmiştir. *Di Navberê* De'den konuşurken filmi çocukluk anıları ile bağdaştırmış, çocukken akrabalarına yaptığı ziyaretlerdeki dil bölünmüşlüğü deneyimini şu sözlerle dile getirmiştir:

Benim köyde büyüyen kuzenlerim... Oraya gittiğimde [Kürtçe'yi] anlarım ben de ama konuşamam. Bizimki de öyle oluyor anlıyorsun ama konuşamıyorsun. Biz de o hastalığı taşıyoruz aslında. O kuzenlerimden de şunu hatırlarım hep: Ben Türkçe konuşurdum onlar anlardı onlar Kürtçe konuşurdu ben anlardım, onu hatırladım. Toplumda birçok kişide var çok ciddi boyutta olmadığı için dikkat etmiyoruz sadece.

Kürtçe'nin nesilden nesile aktarılamamasına ilişkin kaygılarını ise, Mahmut şu sözlerle anlatmıştır:

Özellikle son dönemde ben çocukken evin için çok fazla konuşulan Kürtçe, büyüdüğümde konuşulmamaya başlandı. Şunu düşünüyorum, benim çocuğum konuşabilecek mi? Bu kültürü yaşayabilecek mi? Çok sınırlı bir tabakada gelişmeye başladı, yeniden canlandırılmaya çalışılan bir Kürt kimliği var fakat bu kimliği düşündüğünüzde hiçbir artı yok. Tamamen sizin doğumunuz itibarıyla size verilen şey olduğunu düşündüğümüzde de topluma nitelikli olma konusunda da size sorunlar getirecek bir şey.

Katılımcının söylediklerine bakıldığında, ana dilin eksik ve ilerleyen nesillere aktarılamayacak olması bir problem oluşturmaktadır. Ancak, buradaki durum yalnızca söylemsel bir analizi değil, daha çok bedensel ve performatif bir analizi gerekli kılmaktadır. Dildeki söylemlerden önce, dilin önüne çekilen setler, bedenlerin ana diliyle sağlıklı bir bağ kurmasını engellemiş, bu da görüşmecilerin sosyal hayatlarına yansımıştır. Sekteye uğramış, yarım bırakılmış, önü kesilmiş ya da Butler'cı bir deyişle tekrarı engellenmiş performanslar, dile yansımakta, bu da bedensel edimlerin önüne ket vurmakta ya da onları değişime zaruri hale getirmektedir. Kimliklerin söz edimsel performanslarla şekillenebileceği (Pennycook, 2004, s. 17) göz önünde bulundurulduğunda, denilebilir ki görüşmecilerdeki Kürtçe'yi kullanma / kullanamama deneyimleri, kimlik oluşturmalarına da yansımaktadır.

Ana dil üzerine deneyim aktarımı, yalnızca iletişimin sekteye uğraması üzerinden de kurulmamaktadır. Aynı zamanda bazı görüşmeciler, kamusal alana girdiklerinde ana dillerini kaybetmeye başladıklarını anlatmıştır. Özellikle Hakan ve Gül dil bölünmüşlüğü ile ilgili deneyimlerinden söz ederken okul anılarına geri dönmüştür. Öncelikle Hakan, okula gittikten sonra Türkçe'nin resmî dil olmasından dolayı ona maruz kalmış, ardından da ana dilini zamanla unutmaya başlamıştır:

Belli bir yaşa kadar aslında ilköğretime kadar [...] sadece Zazaca bilen, Zazaca konuşan, arkadaşlarıyla ailesiye Zazaca konuşan bir bireydim. Okula gittikten

sonra hocaların oluşturduğu işte resmî bir yerde Türkçe konuşulması gerektiğini [öğrendim], ondan dolayı artık ailede, köyde Zazaca konuşulan; okulda ise her yerde Türkçe konuşulan bir ortamda büyüdüm. Liseye kadar öyledi, oraya gittikten sonra tamamen yani Zazaca bilen bilmeyen olsun sadece Türkçe konuşulan bir ortama girdim. Şu an gelinen yere baktığımda İbrahim karakteri vardı, Türkçe ile Kürtçe'yi sürekli karıştıran bir karakter vardı, şu an öyle bir seviyeye geldim. Zazaca konuşurken tek bir cümle olmasın ki [içinde] Türkçe söz geçmesin. İşte bundan dolayı sürekli içimde falan, aslında benim de sorunum ben de kendimi geliştirebilirdim Zazaca konusunda, ama seni modern toplum olsun, Türkiye'nin sosyopolitik stratejisi olsun seni ondan uzaklaştırıyor. Şu anda da daha yeni sistemsel bir oluşum oluşuyor işte toplumda. Ondan dolayı sürekli içimde bir yaradır. Konu bakımından, bunları göstermesi bakımından, ana dilini konuşamamanın neye sebebiyet verdiğini... artık öyle bir şey olmuş ki dille bağlantılı zaten iki işi yapamayacak duruma evrilmiş. Onun da temelinde ana dilini konuşamamanın etkisi var yani sosyal sorunlara da yol açabileceğini, çok farklı karakterler vardı her birinin sorunu farklıydı ama temelinde aynı şeyler yatıyordu. Bunu göstermesi bakımından baya beğendim filmi.

Kamusal alana girildiğinde öznelerin yaşadığı çatışma, Hakan'da okulda başlayarak eğitim hayatı boyunca devam etmiştir. Hakan, dildeki eksikliğini bir yara olarak görmektedir. Neeko ise filmdeki Osman karakteriyle benzer bir deneyim yaşadığını, okulda Türkçe konuşulmasının zorunluluğunu dile getirmiştir:

Bende de bir nevi böyle oldu [Osman karakteri gibi], annemgil bizimle Kürtçe konuşurdu ama Türkçe cevap ver derdi hani okuldan dolayı. Biz de hep Türkçe öğrendik, zaten televizyonda öğrendik Türkçe'yi.

Ali Kemal Çınar'ın filmlerinde Türkçe'nin yalnızca televizyondan duyulması bir gerçeklik olarak anlatılara sinmiştir. Benzer şekilde Gül de Kürtçe ile ilgili bağlarını, özel alan ve kamusal alanda kabul görülen söz edimlerine bağlamaktadır:

Ailemizde Kürtçe konuşuluyor, okula başlıyoruz okulda konuşulan dil Türkçe. Daha sonra günlük hayatta Kürtçe ve Türkçe kelimeler karışıyor. Daha çok dışarıda kullandığımız dil oluyor Türkçe, Kürtçe daha çok içeriye kapanan bir dil oluyor. Benim öznel deneyimim de böyleydi. Kürtçe konuşmaya başlayınca dışarıda şey oluyorsun Türkiye'de dışarıda İngilizce konuşan bir Türk gibi oluyorsun. Ana dilin Kürtçe olduğu halde ister istemez de araya Türkçe kelimeler koyuyorsun. Bir zamandan sonra bilinçsizce yapıyorsun dikkat ettiğin halde.

Öncelikle, Kürtçe'nin kamusal alanlardan silinerek özel alanlara kapatılmaya çalışılması, kamusal alanın "tek tip" ve "steril" kalması ile ilgili fikirleri çağrıştırmaktadır. Benzer şekilde toplumsal cinsiyet edimlerinin de kamusal alanlarda tekrarlarla kurulması ve çeşitliliği göz ardı edişi, norm-dışının özel alanlara hapsedilmesiyle ilgili bir meseleye dönüşebilmektedir. Aynı zamanda okulla ilgili yapılan yorumlardan yola çıkarak denilebilir ki, görüşmecilerin filmle ilgili yorumları kendi gündelik hayat deneyimleri üzerinden şekillenmektedir. Ramazan Kaya (2022), bedenleri disiplin etmekle yükümlü okulları aynı zamanda ulus-devlet bağlamında bu kurumlarda "işlevsel özneler" yaratılması yönüyle inceler. Kaya'ya göre "Modern ulus-devlet, bir

tarafından keskin farkları ortadan kaldırmaya yönelik bir örgütlenme modeli, ama aynı zamanda yeni ötekiler yaratmak potansiyeli yüksek olan bir siyasal tahayyüldür” (s. 169). Başka bir deyişle, bir kurum olarak okul, özneleşmenin toplum tarafından kabul edilemeyecek yanlarını törpülerken, diğer yandan da ulus-devlet anlayışına “tehdit” olarak algılanan özneleri de merkezin dışında tutmaktadır. Görüşmecilerin okulla ilgili hatıraları ve dil üzerinden yaptıkları yorumlar, öznenin iktidar ile karşılaştıktan sonra neler deneyimlediği üzerine bir okumaya olanak sağlamaktadır. Okul ve dil arasındaki mesele ise, Kürtçe’nin sosyal, politik ve ekonomik bağlamlarda “işlevsel” sayılmamasından dolayı ulus-devlet tahayyülünde yer alamamasıyla ilişkilendirilebilmektedir. Görüşmecilerin ana dil üzerine konuşurken okul anılarını anlatmaları, dil ile kamusal alan arasındaki bağlantıyı gözler önüne sermektedir.

Bazı görüşmeciler, ana dil meselesini var olma ve yok olma ekseninde değerlendirerek, dili bir mücadele alanı olarak konumlandırmıştır. Esmâ ve Beren ana dili varoluş ve arada kalmışlık üzerinden tanımlamışlardır. Örneğin; Beren tanınabilir olma hâli üzerinden dil meselesine yaklaşmıştır:

Birazcık bence şöyle, bu dilin bir milletin varoluşu, varlığı olduğunu söylüyoruz ya bazen... Ben de birazcık buna inanıyorum çünkü iletişimimiz ve aslında kültürümüz de öyle bir yerden devam ediyor. Dilin temsiliyeti, yani “ben bugün senin dilini tanıyorum ve senin dilini kullanıyorum” demek, “ben senin diline yer veriyorum” demek, [aynı zamanda] ben seni tanıyorum, sana kıymet de veriyorum demek. Bu yüzden dilin temsiliyet için önemli olduğunu düşünüyorum, yani tanınmış olmak için önemli olduğunu düşünüyorum.

Benzer bir şekilde, Esmâ da dilin varoluş göstergesi oluşunu ve Kürtçeye yönelik ayrımcılığı ön plana çıkaran yorumlarda bulunmuştur:

Türkiye’de sadece Kürtçe ölmüş gibi. Diğer bütün diller yaşıyor, ama Kürtçe can çekişiyor. Çünkü geçen haberde denk gelmiştim metrobüste Kürtçe konuştuğu için “ülkemizi bölüyorsunuz, konuşamazsınız” diyen olmuş. Ama dediğim gibi yakın zamanda İstanbul’a gitmiştim İspanyolundan tut işte Fransızına Arabına, çok fazla Arap vardı, ama kimse tek bir tepki göstermiyordu “benim dilimi konuş” diye. Hatta böyle öne kadar eğilmeler selamlar... Kürtçe’nin bölücü bir dil olarak ayrıştırılması... Ve şey geliyor insanın aklına “bir dile nasıl düşman olunabilir?” Evet dil canlı bir şey ama dil onu boğazlayabileceğin bir şey değil ya da dil onu öldürebileceğin bir şey değil. Bir dile düşman olmak demek o dilin varlığın kesin kanıtıdır çünkü olmayan bir şey rahatsız edemez.

Esmâ Kürtçenin Türkiye’de kabul gören bir dil olmayışını şu sözlerle açıklamaktadır:

Bugün biri bana sorsa yabancı dil biliyor musunuz diye, Kürtçe’yi de B1 düzeyinde biliyoruzdur. Anlama konuşma noktasında iyiyiz belki... Dinleme noktasında iyiyiz.

*Dinleme ve konuşma.*

Aynen. Bu B1 için yeterli bir düzey. Ama bunun bir geçerliliği yok, Kürtçe'yi CV'ne ekleyemiyorsun herhangi bir yerde. Özellikle bu coğrafyada geçersiz, örneğin bir Fransa'da bir Almanya'da Kürtlerin yoğunlukta olduğu yerde işine yarayabilir ancak şimdi yok hükmünde. Hatta sana getirisini bırak götürüsü var yani "demek sen Kürtsün hmmm" diye.

Esmâ'nın dilden duyulan rahatsızlık ile varoluş arasında bir bağ kurması da dikkate değerdir. Bazen bir dilin kamusal alanda kullanımı, bazense toplumsal cinsiyet ikiliğini yıkan ya da onu sorgulatan bir performans varoluş mücadelesi anlamına gelebilmektedir.

Yukarıdaki katılımcı görüşlerinden hareketle film yorumlarına bakıldığında, karakterlerle ilişkinin genellikle ana dil sorunu üzerinden kurulduğu görülmektedir. Birçok katılımcı *Di Navberê De'*de ana karakter Osman üzerinden bağ kurmuşlardır. Aynı durum, filmde Kürtçe kursuna giden ve dille ilgili çeşitli problemleri olan karakterler için de geçerlidir. Öncelikle Osman ile özdeşleşme kuran seyircilerden başlamak gerekirse, Beren kendisini ona benzetme sebebi olarak kendi dilini anlayabildiğini ama konuşamadığını göstermiştir. Gül de benzer bir noktadan yola çıkmıştır: "Direkt Osman'la özdeşleştirdim burada kendimi. Hem baş karakter hem de çok sempatik bir karakter. Yaşadığı sorunlar da çok düşündürücü. O sorunları ben yaşasam ne olurdu diye düşündüm." Cihan ve Viyan da Osman ile bağ kurduklarını belirtirken, Cihan gündelik hayatından örnek vererek karakterle kurduğu ilişkiyi açıklamıştır:

Genelde iki şeyi yapamama bende de olan bir şey. Biraz odaklanma problemimden de olabilir. O yüzden ana karakterde kendimi çokça gördüm. Diller arasında sıkışıp kalmamızı da gördüm. Benim de ana dilim Zazaca ve ne yazık ki duyduğum dil sürekli Türkçe oluyor, hangi dilde düşünmem gerektiği konusunda sorunlar oluyor. Şu an bir ana dilim yok gibi.

Viyan ise ana karakterle kurduğu bağı "Osman'ın yerine nasıl koydum? Ne konuşabiliyorsun adam akıllı, senin de daha beter dedim hatta" şeklinde açıklamıştır. Görüşmeciler ana dilde yaşadıkları eksiklerinden yola çıkarak, kendilerini benzer problemleri yaşayan bir karakterle özdeşleştirmişlerdir.

Kimi katılımcılar Kürtçe ve Türkçe kelimeleri birbirine karıştırarak cümleler kuran yan karakter İbrahim'de kendilerinden bir şeyler bulmuştur. Örneğin: Merve, kendi dil sorunundan yola çıkarak bu minvalde bir yorum yapmıştır:

O kursta bir öğrenci vardı ya [İbrahim], Kürtçe Türkçe karışık konuşuyor. O bendim yani, hani evde Kürtçe konuşuyorum ama hayatımın çoğu okulda geçiyor. Zaten hayatımın çoğu okulda geçti daha doğrusu. Ben Türkçe konuştum hep arkadaşlarımla falan. Şimdi mesela Kürtçem eskisi gibi iyi değil araya Türkçe kelimeler atıyorum, Türkçe kelimeler kullanıyorum, Türkçesini söylüyorum. Çok kötü oluyor o açıdan.

Benzer bir biçimde, Hakan da İbrahim ile özdeşleşmiştir, aynı zamanda onun yer aldığı sahnelere daha çok güldüğünü ifade etmiştir:

Genellikle İbrahim'in sahnelerinde çok güldüm. İşte Osman oturuyor orada şey geliyor İbrahim geliyor 'çay ister misin?' diyeceğine İbrahim farklı bir şey söylüyor, Osman anlamıyor. Bu mizahını da sevdim filmin.

Merve ve Hakan, her iki dili yarım olarak kullanan karakterle kendileri arasında bağ kurmuştur ve kendileri de gündelik hayatta bu durumu yaşamaktadır.

Ana dil sorunu yalnızca İbrahim ve Osman karakterleri değil, tüm film karakterleri üzerinden tartışmaya açan görüşmeciler de olmuştur. Örneğin; Bahar *Di Navberê De'de*, kendisini birçok karakter ile özdeşleştirdiğini, çoğu karakterin hissini anlayabildiğini belirtmiştir: "Çünkü hepsini çok fazla yaşıyorum. Çok o sağduyudan çıkamadım yani. O sağduyu çok baskındı ve hepsinden de çok etkilendim." Benzer şekilde Esmâ<sup>38</sup> da, Kürtçe ile problemler yaşayan tüm karakterlerle bağ kurmuştur. Bu tablonun bir istisnası da mevcuttur Nur filmde kendisini filmdeki hiçbir karaktere yakın görmemiştir. Genel olarak, katılımcılar kişisel deneyimlerinden yola çıkarak filmi yorumlamış, filmin içindeki absürt durumlar, onlara gündelik hayatta yaşadıklarını çağrıştırmıştır.

## **5.2. TAHAYYÜL EDİLENİN ÖTESİNE GEÇMEK İLE NORMUN SINIRLARINA ÇARPMAK ARASINDA: FİLM OKUMALARINDA KUIR MOMENTLER**

Film okumalarında izleyicinin kuir olarak nasıl bir konumda olabileceğine dair tartışmalara hem kuir sinemada izleyicinin konumu hem de alımlama çalışmalarını kuirleştirmek başlıklarında yer verilmişti. Aaron'ın kuir izleyici için sorduğu soruyu bu bölümdeki tartışmayı çerçeveselendirmesi açısından bir kez daha sormakta fayda var: "Seyircilikle ilgili her zaman temelde, dolaylı da olsa, 'kuir' olan bir şey olmadı mı?"

---

<sup>38</sup> Esmâ bu özdeşleşmeleri sırasıyla şu şekilde dile getirmiştir: "Biri geliyor işte Kürtçe bir şey sorucak bana 'tamam' diyorum 'abla ben seni anlıyorum' da ben doğru kelimeyi bulamıyorum nasıl söyleyeceğim. Onu bilemediğim için zaman zaman kendimi Osman gibi hissettim. [...] [Teymur ile dilin geçersizliğinden konuşurken] Hatta sana getirisini bırak götürüsü var yani demek sen Kürtsün hmmm diye. O noktada kendimi onunla özdeşleştirdim. Fısıldayarak konuşanda ise, gerçekten iyi Kürtçe konuşup konuşmadığımı düşündüğüm zaman daha böyle sesim içime kaçır işte böyle mi değil mi neydi derken daha kısık sesle Kürtçe konuşurum. O aklıma geldi."

(2004, s. 184). Aaron'a göre, seyircilik zaten her zaman kuirliği kapsamıştır ve belki de bu nedenle de hiçbir zaman görünür bir şekilde kuir olmamıştır. Ayrıca, kuirlik her zaman metne içkin olmakla yükümlü değildir, kimi zaman kendisine müsamaha gösterilir (*indulged*) (s. 184). Bu çerçeveden bakıldığında, seyirci ile film arasındaki kuir bağlar her zaman filmin içkin sabit anlamından üretilmez. Sahnelerin akışkanlığı, zamanla anlamlarının bozulup yeniden üretmesi, izleyicilerin imajları yorumlaması kuir momentlerin filizlenmesi anlamına gelebilmektedir.

Bir önceki bölümde, Kürt sineması tartışmalarının bütçe, hafıza ve ana dil üzerinden yapılan tartışmalarına görüşmecilerin nasıl yorumlar yaptığı üzerinde durulmuştu. Bu çerçevede, Kürt sinemasındaki bütçe sorunlarının filmlerin okumasını etkilediği söylenebilir. Öte yandan, katılımcıların hafıza ve şehir üzerine yaptıkları yorumlar Kürt sinemasında kurgu ve kurgudışı olanın arşiv oluşturmadaki eşit derecede önemini vurgular niteliktedir. Görüşmelerde ana dil sorunu üzerine konuşulurken, katılımcıların filmdeki ana dil sorununu kendi hayatlarıyla rahatlıkla bağdaştırdıkları görölmektedir. Kürt sinemasının yorumlanmasında yukarıda ele alınan konular kadar, toplumsal cinsiyet perspektifinin de tartışılması gereklidir. Bu bölümde Kürt sinemasındaki toplumsal cinsiyet ve onun kuirle olan bağları üç parçada açıklanacaktır. İlk olarak *Veşartı*'den hareketle, görüşmecilerin cinsiyet değişimine dair yorumları ve karakterlerle kurdukları ilişki ele alınacaktır. Burada yönetmen filmini her ne kadar ikiliği aşan bir yerden kurmaya çalışsa ve bu çerçevede kuir bir tartışmaya alan açsa da görüşmecilerin heteroseksüelliğin ve ikili cinsiyet rejiminin güvenli alanından çıkmadıkları görölmektedir. İstisnalar haricinde erkek katılımcılar erkek karakterlerle, kadınlar ise kadın karakterlerle bağ kurmuşlardır. Ayrıca, aynı filmde özellikle Kürt toplumu içinde kadın erkek ayrımının olmadığının altını çizen bir sahne vardır. Burada görüşmeciler sahneyi yönetmenin kurguladığı şekilde kabul etmeyerek, tersten bir okuma yapmışlardır. İkinci olarak, *Di Navberê De* yalnızca ana dil sorununa odaklanmayarak, aynı zamanda evlilik kurumunu da tartışmaya açabilen bir anlatı kurmaktadır. Bu bağlamda evlilik kurumu, katılımcıların şüphe ile yaklaştıkları bir düzendir. Bir yandan bu kurumun zarurieti hâlâ güncelliğini korurken, bir yandan da bazı katılımcılar bu kurumun "aile" tanımı ile denk düşmediğini belirtmişlerdir. Evlilik ve ailenin ayrı fikirler olarak tartışılması, yakınlık ve bağımlılık hakkındaki fikirlerin kuirleştirilmesine imkân sağlamaktadır. Kavram olarak yakınlık, yalnızca heteroseksüel matrisin devamını sağlayan aile kurumunun kurabileceği bir olgu olarak değil, aynı zamanda daha çeşitli türden bağların da görölebileceği bir nosyon olarak tartışılacaktır. Son olarak, kuir bir bakış veya analiz için, yapılan saha çalışmalarının sonunda



“bilinmeyen öznelere” “bilinen özne” konumuna geçmesi mümkün görülmemektedir. Aksine bilinmezlik ve soru işaretleri içe kapanan bir okumadan daha kuir bir çerçeve sunabilir. Bu bağlamda, yapılan görüşmelerde bilin(e)mezliğin hâkim olduğu anlar ele alınacaktır.

### 5.2.1. Film Karakterleriyle Toplumsal Cinsiyet Üzerinden Kurulan İlişki

Bir önceki alt başlıkta görüldüğü gibi, *Di Navberê De*'deki karakterler ile kurulan ilişki, katılımcıların gündelik hayat deneyimleriyle iç içe geçerek, onlara Kürtçe ve Zazaca'yı kullanırken yaşadıkları zorlukları çağrıştırmıştır. Görüşmeciler ve film arasındaki bağ, ana dil sorunu üzerinden kurulmuştur. *Veşartî*'de ise daha çok toplumsal cinsiyet üzerinden yapılan okumalar ön plana çıkarmaktadır.

Öncül çalışmalar bölümünde de ele alındığı üzere, Judith Butler'ın (2014) heteroseksüel matris terimi, doğallaştırıcı bir kültürel idrak çerçevesi sunar:

[...] *heteroseksüel matris* terimini bedenlerin, toplumsal cinsiyetlerin ve arzuların doğallaştırılmasını sağlayan kültürel idrak çerçevesi için kullanıyorum. Toplumsal cinsiyetin idrak edilebilirliğini belirleyen hegemonik söylemsel/epistemik modeli nitelikle amacıyla burada asıl olarak Monique Wittig'in "heteroseksüel sözleşme" mefhumundan ve biraz da Adrienne Rich'in "zorunlu heteroseksüellik" mefhumundan yararlandım. Bu modelde, zorunlu heteroseksüellik pratiği üzerinden karşıolumsal ve hiyerarşik bir şekilde tanımlanan istikrarlı bir toplumsal cinsiyetin ifade ettiği istikrarlı bir cinsiyetin (eril erkeği, dişil kadını ifade eder) şart olduğu, bedenlerin ancak bu koşulda tutarlı ve akla yatkın olabileceği varsayılır (Butler, 2014, s. 49).

Butler'ın heteroseksüel matris tanımı, görünen ve idrak edilebilen arasında ne gibi bir bağlantı olduğunu sorgular. “Doğal” algılanan, görüntüsünden “ne olduğu” belli olan bedenler, kültürel kodlar içinde tutarlı olarak görülmektedir. Aynı zamanda, bedenlerin cinsiyetlendirilmesi ve toplumsal olarak tanınması ya da dışlanması da aynı normatifliğin içinde konumlanır. Butler'ın heteroseksüel normatifliği sakıncalı bulmasının sebebi, bu türden bir tanınabilirlik seviyesine ulaşamayan bedenlerin (toplumsal cinsiyet açısından kuir, trans ya da *genderqueer* olarak okunabilir) yok sayılmasındandır. Heteronormativite, belli bedenleri tanınır ve akla yatkın olarak kurarken, diğerlerini göz ardı etmektedir. Bu çerçevede düşünüldüğünde bakış, toplumsal cinsiyetlendirilmiştir.

Ayrıca, yine birinci bölümde de ele alındığı gibi Butler'ın performativite tanımı da toplumsal cinsiyet tartışmalarında önemli bir alan kapsamaktadır. Performativite,

tanınabilirlik çerçevesinde bir alan sunabilir. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet tekrarlarına dayanan ritüelistik bir edimdir (2014, s. 229). Aynı zamanda, bu tekrarlar toplumsal olarak sunulmuş bir dizi anlamı yeniden üretir ve dolaşıma tekrar tekrar sokar (s. 230). Edimler bireysel olsa dahi, işaret ettikleri alan toplumsaldır. Butler'ın felsefesinde tanınabilirlik ve tekrar, önemli iki kavram olarak yerini alır.

Sinemada heteroseksüel tanınabilirliği ve tekrarları ise, performativitenin nasıl işlediğine dair görüşmecilerin de yorumlarını aydınlatan fikirler sunmaktadır. Heteroseksüel tekrarların filmlerde nasıl ele alındığını inceleyen Wheeler Winston Dixon'ın *Straight: Constructions of Heterosexuality in the Cinema* (2003) isimli kitabı, öncelikle toplumsal, sosyal ve ekonomik olarak heteroseksüelliğin kabulü üzerine yoğunlaşır. Dixon, heteroseksüelliğin öz disiplin ile kurulduğunu savunurken, onun üretmenin monotonluk, tekrarlama ve öngörülebilirlik durumlarına bağlı olduğunu altını çizer (s. 8). Butler'cı bir deyişle, heteroseksüellik tanınabilir ve tekrarlanabilir olarak toplumda dolaşıma girer. Toplumsal koşullardan etkilenen sinemada heteroseksüellik de, Dixon'a göre sinemanın ilk dönemlerinden beri bağlı kalınan bir inşadır. Dixon, her ne kadar çeperin dışında kalanların heteroseksüel değerler üzerine kurulmuş film üretimini baltalama veya dönüştürme çabası olsa da heteroseksüelliğin normatif vizyonuyla rahat olduğumuzu belirtir. Sinemanın ekonomik boyutu da göz önünde bulundurulduğunda, heteroseksüellik konfor alanı olarak hem toplumda hem de imajlarda kendisine yer bulacaktır (2003, s. 55). Kısacası, ana akım sinemada heteroseksüellik, pazarlanabilir bir meta olarak, na-normatif kimliklerden daha ön plana çıkmaktadır.

Ana akım sinemanın yeniden kurduğu bu normatif çerçeveye karşı *Veşartî* heteroseksüel bedenlerin değişimi ve dönüşümü üzerine bir anlatı kurar. Her ne kadar bu ikiliği yıkmaya çalışan bir pozisyonda olsa da filmin katılımcılar tarafından yorumlanması büyük oranda kadın erkek ikiliği üzerindedir. Kadın katılımcılar özellikle Berfin'le, erkek katılımcılar ise genellikle Ali Kemal ve Baran gibi "erkek" karakterlerle bağ kurmuşlardır. Kadınların kadın karakterlerle bağ kurması, gündelik hayat deneyimleriyle örtüşmektedir. Filmde kadın karakter üzerinde aileleri tarafından evlilik, iş gibi konularda kurulan baskılar kadın görüşmeciler tarafından daha tanıdık bulunmuştur. Katılımcılardan Merve, Gül, Nur, Esen ve Beren kendilerini Berfin'in yerine koyduklarını söylemiştir. Bunun bir nedeni ise, katılımcıların daha çok filmde Berfin'e ailesi tarafından uygulanan baskı ile kendi yaşam deneyimlerini

ilişkilendirmeleridir. Örneğin; Merve Berfin ile bağı onun ailesiyle kendi ailesi arasındaki benzerlik üzerinden kurmuştur:

Berfin karakteriyle çok özdeşleştim. Ya da duygularını daha iyi mi anladım desem bilmiyorum. Çünkü aile yapısı onun benim aileme benziyor. “Sen niye tiyatro ile uğraşıyorsun”, “neden öğretmenlik seçtin” gibi... Ama kendi mesleğini yapmamış tiyatroya yönelmiş, sanata yani ve ailesi de ona hep şey yapıyor. [...] Ali Kemal’le evlenmekten vazgeçince ailesinin babasının verdiği tepki, ya benim babam yani. Benim annem, benim babam... Ben de bir dönem film izliyordum, ders çalışmıyordum. “Ya ders çalış, filmleri bırak, filmler sana ne kazandıracak”, bu tarz şeyler yani, ondan kendimi onunla özdeşleştirdim.

Gül ise, Berfin üzerinden daha genel bir kaniya vararak, filmlerde kadın karakterlerle olan bağlarının daha kuvvetli olduğunu söylemiştir:

Ben daha çok kadın karakterlerle özdeşleşiyorum filmlerde genelde. Yaşadığımız sorunlar ortak olduğu için bilinçsizce oluyor bu çoğu zaman. Ben de Berfin karakteriyle özdeşleştim. Hani tiyatroyu bırak, zaten evleneceksin... Ailemin tutumu böyle değil ama toplumun baskını o kısımda hissediyorum.

Merve kadar direkt bir aile benzerliği üzerinden yorumlama yapmasa da Gül de toplumda kadınlar üzerinde kurulan baskının tezahürü olarak kadın karakterleri daha iyi anlayabildiğini vurgulamıştır. Nur da Merve ve Gül’ün söylediklerine paralel biçimde, Berfin’in ailesini kendi ailesine yakın görerek bir okuma yapmıştır:

Berfin çalışıyordu yanılmıyorsam ve ailesi çok istemese de yapıyordu [tiyatroyu]. Ben de biraz kendime benzettim çünkü yaptığım birçok şeyi ailem hani çok sert bir şekilde olmasa da ‘yapmasan daha iyi mi olur’ şeklinde yaklaşıyordu. Sonra bir baktım [Berfin’i] seçmişim, o şekilde devam ettim.

Görüşmeciler filmi yorumlarken bedensel dönüşümün nasıl olabileceği hakkındaki görüşlerini de dile getirmiştir. Örneğin Esen Berfin ile olan özdeşleşmesini bedensel dönüşüm üzerinden yorumlamıştır:

Berfin’in yerine koydum. Berfin bir karar vermesi gerekiyordu ve Ali Kemal ile aşkını tercih edebilir ya da bedeni ile ilgili bir karar vermesi gerekiyordu. Ben bu durumda olsam ne yapardım diye bir düşünce geçti aklımdan.

Berfin’in bedenini değiştirmesi ile kendisinin hangi yolu seçebileceği sorulduğunda ise Esen’in verdiği cevap, bedensel dönüşümlerin toplumsal boyutunu yansıtmaktadır:

Aslında bu soruya cevap verememem bile sosyolojik. Çünkü duraklama sürem bile sosyolojik. Bu konuyu düşündüğüm zaman direkt toplumsal, ailevi birçok tabuyu da düşünüyorum. Bu yüzden bunlara göğüs gerebilir miyim diye düşünüyorum.

Bedenin değişmesi ile toplumsal normaları birbirine bağlayan Esen, söylemlerin beden üzerindeki etkilerini vurgulamaktadır. Yukarıdaki yanıtların tümü, kadınların toplumsal

kaygılarını da yansıtan bir çerçeve sunmaktadır. Aynı zamanda kadın öznelliği üzerinden deneyimsel bir ortaklığın altı çizilmektedir.

İki görüşmede de seyircilerin zaman zaman filmdeki yan karakterlerle kendilerini özdeşleştirildiği de görülmüştür. İlk olarak Esmâ kendisini “Ali Kemal’le konuşan, ona yardım eden kadın[a]” benzetmiştir. Neden olarak ise şunları söylemiştir: “Çok sakın bir şekilde anlatıyordu, her şeyi tane tane söylüyordu. Garip oldu, normalde ana karakterle bağdaştırırsın kendini ama o beni çekti yani.” Viyan ise kendisini başka bir yan karakter olan Mizgin ile özdeşleşmiştir: “Mizgin yerinde olsam, ben de acaba bir sabah böyle dönüşürsem ne olurdu diye düşündüm.”

Yukarıdaki tüm cevaplarda, katılımcılar “kadın” imajlarıyla ya da karakterleriyle kendi kadın deneyimleri üzerinden ilişki kurmaktadır. Benzer şekilde, erkek katılımcılar da kendilerine “erkek” imajlarını ya da karakterini yakın bulmuşlardır. Hakan ve Cihan Ali Kemal ve Baran karakterleriyle özdeşleşme kurduklarını belirtmiştir. Hakan, beden değişimini ‘düşünülemez’ olarak nitelendirmiş, bireysel kaygıları ve toplumsal baskıları vurgulamıştır:

İster istemez kendimi ben o durumda olsam [Ali Kemal’in bedenini değiştirmesi] ne olurdu diye düşündüm. Hani düşünürsen de, gayet düşünülemez bir olay da var aslında. Olursa da nasıl hissedirim, nasıl yaparım, hem toplumun hem de en başta kendimin bir baskısı olduğu ortada. Hiç kimse erkekten kadına bütün yönleriyle geçiş sağlayamaz. Ama öyle bir şey olsa da babası o geçişi sağlayabilmiş filmde.

Cihan ise, her iki “erkek” karakterle özdeşleşerek, izleme deneyiminde çoklu bir bağ kurmuştur:

Hem Ali Kemal hem de Baran’da kendimden şeyler gördüm. [Erkek bedeninde kadın olmak isteyen] Baran’da özgürlükçü yanımı, ortadoks cinsiyet anlayışından kurtulamamamı da Ali Kemal’de gördüm. İkili bir çatışmayı gördüm baştaki iki erkek oyuncuyla.

Neeko ise Baran karakteriyle kurduğu ilişkiyi şu sözlerle dile getirmiştir:

-Burada şey vardı, bir tane öğretmen gibi birşey vardı, Ali Kemal değil onun erkek arkadaşı.

-Baran.

-Baran sanırım. O işte “ben bunu [kadın olmayı] deneyimlemek istiyorum” diyen. Hatta “ben ne yaparsam yapayım aslında tam bir kadın olamıyorum” diyor. Çünkü “öyle düşünmek için o bedene girmem lazım” diyor, aslında bir yerde de doğru söylüyor. Ben onun fikirlerine katılıyorum.

Filmde katılımcının anlattığı sahne, teorik bölümde de tartışılan Salih ve Baran’ın ikili cinsiyet sistemini ele aldığı yerdir. Baran “erkek bedeninde kadın olmayı”

deneyimlemek isterken, Salih de bunun önünde pek bir problem olmadığını belirtmektedir. Ancak görüşmeci sahnede yalnızca Baran'ın "kadın gibi hissetmem için kadın bedeninde olmam lazım" gibi bir düşüncesi olduğunu varsaymıştır. Böylelikle sahnenin sunmuş olduğu fikrin tersine bir yorum yapmıştır.

Buraya kadar katılımcıların yorumlarını toplumsal cinsiyet perspektifinden değerlendirdiğimizde şöyle söylebiliriz: Seyirciler her ne kadar cinsiyetin dönüşümlü olduğu bir filmi anlamlandırıyor olsalar da karakterlerle kurdukları ilişki ikili cinsiyet rejimi çerçevesinde kalmaktadır ve kendi cinsiyetlerinden olan karakterlerle özdeşleştiklerini dile getirmişlerdir.

Öte yandan özdeşleşmeler her zaman tek yönlü ve ikili olarak işlememektedir. Görüşmelerden bazılarında, toplumsal cinsiyet edimlerinin dışına taşan özdeşleşmeler de söz konusudur. Katılımcılardan Bahar ve Herwin'in, kendilerini karakterlerle özdeşleştirirken bir yandan toplumsal cinsiyet normlarını göz önünde bulundurdıkları, bir yandan da bazı yanlarıyla bunu aştıkları söylenebilir. İlk olarak Bahar, sosyoloji alanındaki çalışmalarından dolayı, *Veşartı*'de kendisini Salih karakterinin yerine koyduğunu, herkese yol göstermeye ve bedensel değişimleri normalleştirmeye çalışan bir kişi olarak onda kendisini gördüğünü ifade etmiştir:

Kimin yerine koydum biliyor musun o filmde? Onların hep böyle gidip konuştuğu, bir eve gittiler ya, o değişimi görsün diye, o evde bir adam vardı onlarla, ben o erkeğin [Salih] yerine koydum kendimi.

*O önceden değişimini geçirmiş, yaşlanmış...*

Geçirmiş, onlara yol gösteren kişi konumuna koydum. Belki sosyolog olduğumdan dolayı da olabilir.

*Herkesi inceliyordu.*

Evet. Böyle işte "Sakin olun, bu normal" falan işte şu, bilmiyorum onun... Bir tek onunla çok böyle duygudaşlık kurdum.

Bahar'ın yanıtı, toplumsal cinsiyet temelli bir zeminden bakıldığında, özdeşleşmeyi kadın erkek ikiliğinin dışına taşıyabilmektedir. Aldığı eğitimden dolayı, sosyolojik bir perspektifle filme bakmıştır. Herwin ise, filmde özdeşleştiği bir karakter olmadığını belirtirken, Ali Kemal ile değişimi deneyimlemek üzerinden, Berfin ile de kadınlık deneyimi üzerinden bir bağ kurduğu söylemektedir:

Ya ben şey olmak istedim ya. Oradaki Ali Kemal gibi olmak istedim. O oyuncunun adı? Yani Ali Kemal'i mi kullanıyor yine bilemiyorum ama.

*Evet Ali Kemal'i kullanıyor filmin içinde.*

Değil mi? Valla istedim ya, otuzundan sonra hadi ben de bir değışeyim istedim. Tamamen sığ bir yerden bir değışim isteğıyle. Çok bir özdeşleştiğim bir karakter olmadı ama düşünüyüm. Belki kadın karakterle...

*Berfin.*

Onunla biraz o tiyatroyla mı uğraşıyorsun ya, artık evleneceksin. Bu tarz şeyler biraz özdeşleştiriyor insanı. İşte bir de bu cinsellik meselesi var. Bu biraz özel olacak ondan çok açmam ama sadece onu şey yapayım. O cinsellik meselesinde de yakın hissettim biraz, özdeşleştim diyeyim. Zor bir şey olduğu için, orada da bir iki kere konuşuluyor sanırım. Zaten evleneceksiniz, bunda ne var falan, şey bir süreç. Gerçi süreç değıl mesele, çok karmaşık bir mesele yani. Her yerden hücum ediliyorsun, hem toplumsal konular var hem duygusal durumlar var o cinselliğı tırnak içinde yaşayıp yaşayamama geriliminde de özdeşleştim yani. Hem de o işte tiyatrocunun olması... Benim de şu an çeyiz dizmem gerekirken hâlâ kitaplara para vermem gibi bir şey [güler]. Ne yaptığının belli olmaması noktasından yani onunla şeyim Berfin'le.

Herwin'in söyledikleri birkaç yönden yorumlanabilmektedir. Öncelikle, özdeşleşme kurduğu karakter olmadığını belirtmesinin yanı sıra, hem Ali Kemal hem de Berfin ile parçalı bir bağ kurmuştur. Katılımcıların görüşleri birlikte değılendirildiğinde, sinemada heteroseksüelliğın güvenli bir alan olarak işlemeye devam ettiğı görülmektedir. *Veşartı*'nin anlatısı, her ne kadar ikili cinsiyet sistemini heteroseksüellik üzerinden eleştirmeye, onu yerinden etmeye çalışsa da katılımcıların karakterlerle kurdukları ilişkiler, genellikle ikili sistem üzerinden işlemektedir. Dixon'ın sinemada heteroseksüelliğın kurulumu ve pazarlanmasıyla ilgili fikirleri, burada önem kazanır: Yazarın sinemada heteroseksüelliğı tekrarlanabilir olan olarak incelemesi, burada da benzer bir duruma karşılık gelir. Yönetmenin heteroseksüelliğın dışını düşündüğü bir film, izleyicilerin yorumlarında daha çok ikili cinsiyet rejiminin güvenli alanına kapanır.

*Veşartı*'nin anlatısı ikili toplumsal cinsiyet sistemini, okulların kimlikleri törpüleyen yanıyla ilişkilendirir. Kürt kültürü nasıl eğitim sistemine dâhil olamıyorsa, aynı şekilde ikiliğın aşan bir cinsiyet sistemi de okulların içine girememektedir. Yönetmen bu ikisinin benzerliğini gösteren bir sahneyi filmde sunar. Bu sahnede, Ali Kemal erkek bedeninden kadın bedenine dönüşümünü sorgularken, yan karakterlerden biri olan Mizgin de bedensel dönüşüm geçirecektir. Mizgin'in kadından erkeğe dönüşeceği gece aralarında geçen diyalogta Ali Kemal Mizgin'e "korkmuyor musun?" diye sorar. Mizgin Ali Kemal'e "Bizim kültürümüzde kadınla erkek arasında hiçbir ayırım yoktur. Ne zaman ki okula başladım bu ayrımı görmeye başladım. Kızlarla erkekler ayrı oturuyor, ayrı geziyorlardı. Sanıyordum ki aralarında kavga var. Sonra yavaş yavaş anladım ki biz bu toplumdan farklıyız, biz azınlığız" şeklinde yanıt verir. Görüşmecilerin bu sahneyi yorumlaması istendiğinde verilen cevaplar, filmin kurduğu ve önerdiği gerçeklikten daha farklı bir yerde konumlanmaktadır. Öne çıkan yorumlardan ilki sahnenin

seyircilerin gündelik hayat deneyimleriyle örtüşmemesi nedeniyle sahneyi ya ütöpik bulmaları ya da ona karşı bir okuma yapmalarındır. Paralel bir şekilde, bazı görüşmeciler ise kadın erkek ayrımının toplumda din temelli olduğunun altını çizerek film ile gerçeklik arasındaki farka dikkat çekmişlerdir.

Merve, Esen ve Beren sahneyi yorumlarken yaşadıkları kültürün içinden bir karşıt okuma yapmışlardır. Merve, filmdeki sahne ile kendi okul deneyimlerini karşılaştırarak bir yorumda bulunmuştur:

Tam tersine ben şey düşüncesiyle hep büyütüldüm, kadın ve erkek eşit değildir düşüncesiyle hep büyüdüm. Erkekler daha şeydir, onlar yapsa tamam ama kadın şunu şunu yapamaz böyle yapamaz düşüncesiyle büyütüldüm ben ne yazık ki. Okula gittiğimde de öyleydi yani, yine aynı düşünce vardı. Ben Diyarbakır'da doğdum büyüdüm burada okudum. Ben büyüdükçe, kendi fikirlerim olgunlaştıkça anladım ki yoo, sizin dediğiniz gibi değil. Eşit gayet de yani. Ben [sahnenin] tam tersini düşündüm.

Benzer bir şekilde Esen de, Kürt toplumunda kadın erkek ikiliğinin olduğunu, bunun küçük yaştan beri kendilerine benimsetilmeye çalışıldığını belirtmiştir:

*Arada* filminde de mesela okuldan sonra başlıyor [Osman'ın sakatlığı]. Okula eğitim amaçlı gidiyoruz ama okullar marjinal olduğumuzda bizi törpüleyen, bizi ayınlığa çalışmaya çalışan bir kurum aslında. [...] Biraz kendi deneyimimden düşünmeye çalışayım. Ben de Kürdüm. Büyürken kadın ve erkekle ilgili bir şeyim var mıydı onu düşünerek söyleyeyim. Aslında bilmiyorum, bence bizde de vardı. Bizde bir arada oynama kültürü var, bir arada oynardık vesaire. Yine de kadınlara yönelik o "erkeklerle bir araya gitme, onlarla oynama ya da bir sınır koy" laflarına ya şahit olmuşumdur ya da duymuşumdur. Bence bizde vardır diye düşünüyorum küçüklükten beri kadınların erkeklere mesafe koyması gerektiği empoze ediliyor bize. Ne kadar yok desek de var.

Beren ise, Türkiye toplumu için kadın ve erkek ayrımı olmadığını belirtmenin çok zor olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir:

Biyolojik olarak evet farklılıklarımız var, biyolojik farklılıklarımız ama işte bu kadınlık ve erkekliğin aslında çok toplumsal bir yerden gelmesi, toplumsal cinsiyete vurgu yapıldığını düşünüyorum. Bu sahnenin de önemli olduğunu düşünüyorum mesela bunu söyleyebilecek çok... Yani mesela bunu söyleyemeyiz. Yani o çok ütöpik bir yerden bunu söylüyor bence. Söylediği şey çok ütöpik. Bunu söyleyemeyiz, bence bizim toplumumuz için bunu söyleyebilmek, konuşabilmek çok ütöpik.

Yukarıdaki yorumlar birlikte düşünüldüğünde, görüşmecilerin gündelik hayat deneyimlerinin sahneyi ütöpik bulmalarına neden olduğu söylenebilir. Nur, sahneden yola çıkarak Türkler ve Kürtler arasında kadının konumu bakımından bir farklılık olduğunu düşüncesini dile getirmiştir:

Bizim Kürt toplumunda kadınlara Türk toplumundan daha çok değer verildiğini düşünüyorum. Ben bir torun olarak, yeğen olarak, kuzen olarak, evlat olarak her

zaman kız olduğum daha çok yüceltildim. Fakat bu Türk toplumunda tam tersi, maalesef de bunu dine bağlıyorlar. Fakat dinimizde de cennet annelerin ayakların altında diye. Tüm İslam alemi cennete gitmek için çabalıyor ve bu cennet bir kadının ayaklarının altına serilmiş. Yani kadını cennetten daha da yüceltiyor. Hem dinde hem Kürtlükte kadınlık daha çok yüceltiliyor ama Türk toplumu dinden güç aldığını söyleyerek kadınları daha da aşağılıyor, maalesef. [...] Bu kız erkek ayrı olması da beni hep çok rahatsız etti işte erkekler gitsin top oynasın, kızlar gitsin şunu yapsın. Bize bir seçim hakkı sunulsun, biz ne yapacağımıza karar veririz en doğrusunu da seçeriz diye düşünüyorum.

Esmâ feminist ve LGBT perspektifinden konuya bakılabileceğini ve kadınlara yönelik ayrımcılığın dini temelleri olduğu düşüncesini dile getirmiştir:

Burada iki okuma yapılabilir, hem feminist hem de LGBT üzerinden. Feminist okumadan başlarsak, kadının erkekten ötekileştirildiği bir dünya, ki bu da din temelli yine. Kadın erkeğin ayrı oturması, haremlik selamlık bir durum. Bir de kadınla erkeğin bir sayılabileceği, eşit sayılabileceği, ya da birbirine dönüşebileceği bir ortam oluşturan LGBT ortamının da aslında benimsenmediğini, hem kadınlar benimsenmiyor hem de kadın erkeğin eşit olabileceği ya da birbirinin yerine geçebileceği düşüncesi benimsenmiyor. Bu nedenle azınlık konumuna düşüyor bence. Bazen azınlık olmak iyidir, diğerlerinde olmayan özelliklere sahiptir. Ama hem öteki hem de dışlanmış olmak çok kötü.

Özneleri bir bütün olarak ele almanın ve kategorize etmenin, her zaman bir dışarıya taşma ve bir kalıba sığamama durumunu beraberinde getireceğini belirten bir yorumu da Herwin yapmıştır. Herwin, özellikle Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyanın yekpare bir bütün olarak değerlendirilemeyeceğini belirtmiştir:

Bilmiyorum bence var, hep oldu. Yani bilmiyorum ben onu, en azından şöyle diyeyim. Gerçekten bak Kürdistan'da şey çok farklılaşıyor kadın – erkek ilişkileri, Hakkari ve Van'da Hakkari ve Ağrı'da çok farklı. Şunu şöyle anlatayım sana: Bence Ali Kemal'in dediği şey Diyarbakır'da Hakkari'de evet ama işte Van'ın Hakkari'ye yakın olmayan kısımlarında falan ne bileyim Ağrı'da Muş'ta böyle değil. Hele Muş'ta, hele Batman'da hiç böyle değil bence. Benim deneyimim öyle değil yani. Biz de erkeklerden sakınılarak büyütüldük. Bir işaretlendirdik yani işte "bak o erkek" falan, "edebini bil otur" falan. Ama hakikaten Hakkari'de daha görece daha bir o anlamda özgür bir ortam var. Gerçekten kadınlarla erkekler arasında gerilimli bir ilişki yok.

Hem *Di Navberê De*, hem de *Veşartî* bir arada düşünüldüğünde seyircilerin karakterlerle kurduğu ilişkilerde kuir anlar da ortaya çıkmaktadır. Öncelikle, ana dil sorunu üzerinden kurulan bağ, katılımcıların toplumsal gerçeklikleri deneyimlediği yerden, cinsiyeti göz önünde bulundurmadan kurulmuştur. Ayrıca, filmin gündelik hayat deneyimlerine yakın olması, filmin absürt anlatısının içinde dahi bir gerçekliğe tekabül etmektedir. Diğer yandan, *Veşartî*'de ise özdeşleşmenin heteroseksüelliğin monotonluğu üzerinden kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kadın görüşmecilerin kadın imgeleriyle, erkeklerin ise erkek imgeleriyle bağ kurmaları, tam da bu ikiliği sorgulatmaya çalışan absürt bir anlatı için dikkat çekicidir. Heteroseksüellik,



güvenilir ve tahmin edilebilir bir alan olarak konumlanmıştır. Öte yandan, bunun dışına taşan özdeşleşmeler de vardır. Bazı katılımcılar, toplumsal cinsiyet ikiliğine dayalı bir özdeşleşmeyi aşarak, kendilerini “karşı” cinsten bir karakter ile özdeşleştirmiştir. Ancak genel olarak bakıldığında ritüelistik, tekrarlanabilir ve idrak edilebilir bir inşa olarak heteroseksüellik, filmde güvenli bir alan oluşturmuş gözükmektedir.

### 5.2.2. Yakınlık ve Bağımlılık Çerçevesinde Evlilik Kurumunun Anlamlandırılması

Sara Ahmed, 2010’da kaleme aldığı *Mutluluk Vaadi* (2016) isimli kitabında, mutluluğun toplumsal yansımalarına ve felsefi tartışmalarına odaklanır. Ahmed, evlilik kurumunun toplum tarafından “en temel mutluluk göstergelerinden biri” olarak nitelendirildiğini savunur. Evlenmeyen birinin, evli birine göre daha mutlu olduğu ön kabulü ise, evlenmeye dair bir tavsiye niteliği, mutluluğa giden en güvenli yol olarak ele alınır. Ahmed’in mutluluk kavramı performatiftir: “Belli yerlerde mutluluk bularak, oraları iyi -iyi olduğu için övülmesi gereken- yerler haline getirir. Bağıntılar neden olarak görülür, sonra övgünün temeli haline gelir” (s. 17). Mutluluğa performatif olarak bakmak, onu yine çeşitli zaman ve mekanlarda bulunan / hissedilen mutluluğun tekrarlarından doğan bir yanılsama olarak algılanabilir duruma getirmektedir. Bir mutluluk vaadi olarak evlilik ise, “sosyal bir biçim olarak aileyi yeniden üretmek” anlamına gelmektedir (s. 63). Heteroseksüel yakınlıklar ailenin varlığına destek olmakla beraber, mutluluk vadini sürdürür. Ahmed’in mutluluk, aile ve evlilik üzerine kurduğu düşüncelerden hareketle denilebilir ki, sosyal bir olgu olarak mutluluk da, belli heteronormatif çerçeveler içinde anlamlı ve tanınabilir olmaktadır.

*Di Navberê De* ana dil sorununu ele almasının yanı sıra, evlilik üzerine de bir anlatı kurar. Filmin anlatısının incelendiği ikinci bölümde de söz edildiği gibi, Osman iki işi aynı anda yapamaması nedeniyle, iletişim sıkıntıları yaşamaktadır. Osman’ın “sakatlığı” toplumda norm olarak kabul görülmüş evlilik kurumuna katılımını engellemektedir. Evlilik kurumuna heteronormativitenin devamlılığını sağlayan en temel yapı olarak bakıldığında, bu alana girmek ve/ya bu alandan dışlanmak da kurumun bedenleri sınıflandıran yapısını öne çıkarmaktadır. Hangi bedenlerin sağlıklı olarak kodlandığı da yine kurumun içinde veya dışında olmak ile ilgilidir. Seyircilerin evlilik üzerine yaptıkları yorumlar, evliliğin toplumda nasıl algılandığıyla ve olası alternatiflerine alan açma konularıyla iç içedir. Bu çerçevede, görüşmecilerin evlilik üzerine düşünceleri üç boyutta incelenilmektedir. İlk olarak, bazı görüşmeciler,

evliliğe toplumsal bir zorunluluk gözüyle bakmaktadır. Öte yandan evlilik kurumunun hem olumlu hem olumsuz yanlarına dikkat çeken katılımcılar bulunmaktadır. Aile ve evlilik kurumunu kuir yakınlık (*kinship*) üzerinden okumaya olanak sağlayan bir yorumlama da söz konusudur. Görüşmecilerin yakınlığı tanımlarken insan-olmayan-hayvanlardan da söz etmeleri öznelerin kurduğu yakınlıkların kuirliğini de gösterebilir.

Öncelikle Gül Esmâ ve Viyan evliliğe eleştirel bir konumdan yaklaşmaktadır. Görüşmeciler evliliğin öğrenilmiş bir zorunluluk olduğunu savunurken, aynı zamanda evliliğin her zaman mutluluk potansiyeli barındırmadığını da dile getirmişlerdir. Örneğin Gül, evliliğin mutsuzluk potansiyeli barındırdığını da göz önünde bulundurmıştır:

[Evliliği] istemek kısmı yalnızlıktan kurtulmak tarzı bir düşünce olabilir Osman için. Bunun gerekliliği konusunda da toplum tarafından yaratılan baskı, herkesin bir yaşa gelince evlenmesi gerektiği, sanki zorunlu olarak yerine getirmemiz gereken bir şeymiş gibi lanse edilerek baskı yapılması ve sonucunda çok mutsuz evliliklerin ve ailelerin kurulduğu bir şey bence.

Filmle birlikte evlilik kurumunu toplumda yaratılan bir baskı türü olarak değerlendiren Gül, aynı zamanda bu baskının mutsuzluğa da yol açabileceğini vurgulamaktadır. Benzer bir şekilde Esmâ, evliliğin evden çıkabilmenin tek yolu olarak görülmesinin toplumda mecburiyet algısı yarattığını şu sözlerle savunmuştur:

Yani belli bir yaştan sonra bu coğrafyada çok yaygın olmasa da evlerin ayrılması gerekir aslında çünkü yetişkin olmuştur artık çocuk değildir. Evlenmenin, evden ayrılmanın tek yolu evlenmekmiş gibi algılanıyor. Halbuki çocuğun kendi evi olsaydı, kendi yaşamı olsaydı ve aynı evde yaşadığı kimseler partneri ya da işte erkek arkadaşı, kız arkadaşı yadırganmasaydı, bunun illa resmîyete dökülmesi gerekmeseydi bu sorunlar yaşanmazdı. Hatta belki evlilik kurumuna dahi gerek kalmazdı.

Viyan ise, evlilik kurumuna bir yandan karşı olduğunu belirtirken, bir yandan da bu kurumun değişmesinin zorluğunu şu sözlerle dile getirmiştir:

*Benim merak ettiğim şey şu: toplumda evlilik dışında bir ilişkilene neden düşünmüyorsunuz? Bunu filmle de düşünebilirsiniz, filmin dışında da düşünebilirsiniz.*

Öğrenilmişlik bence. Herkesin öğrendiği gibi yaşamaya devam ettiği için sanki... O gelenek göreneklerin yerine gelmesi lazım. Toplumsal olarak kabul edilmemek bir de tabii.

*Biraz şuna gelmeye çalışıyorum örneğin ben ne kadar ütöpik olsa da Türkiye’de hani kuir evlilikler vs. kabul edilse dahi, bu iki insanın arasında olan bir şey. Bunun bir dışı yok. Dışını çok düşünmüyoruz evliliğin, doğanın kanunuymuş gibi falan. Bunlardan biraz tartışmak istiyorum aslında, bunları sormak istiyorum.*

Ben zaten evliliğe karşı bir insanım [güler].

*Neden?*

İki insanın birlikte yaşaması için evlenmesine gerek yok tamamen böyle düşünüyorum. Ama toplumsal baskılara maruz kalındığı için bence bir yerde insanların da “tamam o zaman evlenelim” moduna da girdiğini düşünüyorum. Toplumsal baskı ve öğrenilmiş olduğunu düşünüyorum.

*Peki bunu nasıl değiştirebiliriz?*

Ben şuna inanıyorum: Hep diyorum ya dönüşüyoruz ve gerçekten bu kısa bir zamanda olacak gibi durmuyor. Buna daha zaman var, daha çok var. Özellikle bizim toplum için söylüyorum bunu.

Her üç görüşmeci evliliği alışılmışın devam ettirildiği bir olgu olarak ele almaktadır. Yine de burada katılımcılar evliliğe alternatif ilişki biçimlerini pek değerlendirmemişlerdir.

Evlilik kurumuna eleştirel yaklaşan görüşmecilerin yanı sıra, bu inşanın çeşitli yönlerini olumlu ya da olumsuz olarak gören katılımcılar da vardır. Örneğin Cihan evlilik ile ilgili detaylı yorumlarda bulunmuş, bu kurumu iki yönüyle ele aldığını şu sözlerle anlatmıştır:

Ya aile kurumu gerçekten yani çok toplum felsefesinde de halen tartışılan bir şey. Yani heteronormatifiği yüzünden hani... yine bu yönden biraz özgürlükçü bakıyor gibiyim ama yani aile denilen yapının, kurumun getirdiği olumluluklar, pozitiflikler, ki bu pozitifliklerden şunu kastediyorum yani orada kendini var edebilmiş bir sevgi, bir bağlılık, sadakat ve işte ikili bir düşkünlük durumu bir yandan hani kendi ailemde de gözlemlediğim kadarıyla aile kurumunun olumlu gördüğüm bir yanı. Ama bir yandan da işte bunun kısıtlayıcı bir tarafı da var, yani yine bizim isteklerimizi ketleyen bazı duygular yaşamamızın önünde engel olan. Bu yönden de aile kurumuna ya da evlilik kurumuna yani böyle bir karar verilemezlik içinde bakıyorum ben genelde ama bu benim pratik hayatıma da etki etmiyor yani. Ben geleneksel aile anlayışını bir şekilde sürdürüp bir şekilde de özgürlüklerin sağlanabilme durumunu daha çok tercih ediyorum. Bu ikisi bence bir arada yürütülebilir o yüzden çok karşı değilim, çok yanında da değilim diyebilirim.

Cihan'ın görüşleri, aile kurumunun özgürlükleri kısıtlamadan sürdülebileceği yönündedir. Ancak yine de aileyi tahayyül ederken tekeşli ve heteronormatif bir düzen olarak ele almıştır. Evlilik bir yandan değişebilecek bir kurum gibi durmamakta, bir yandan da bir zorunluluk halini almaktadır.

Evlilik kurumuna yakınlık (*kinship*) seçeneklerinden biri olarak bakıldığında, başka türlü yakınlık bağlarının ve ağlarının da kurulabileceği hatırlanmalıdır. Yakınlık, yalnızca heteronormatif düzende üremenin ve ailenin devamını sağlamakla değil, aynı zamanda çeşitli dayanışma, varolma ve hayatta kalma yolları ve yöntemleriyle de kurulabilmektedir. Özellikle günümüzde global düzeyde yaşanan ekonomik sorunlar yalnızca kuir ve LGBTİ+'ların yakınlık bağlarını değil, aynı zamanda heteroseksüellerin de ilişkilendirmelerini değiştirmektedir. Örneğin; Tyler Bradway ve Elizabeth Freeman kuir yakınlıkları ele aldıkları “Kincoherence/Kin-aesthetics/Kinematics” (2022) başlıklı makalelerinde, orta sınıf yakınlık bağlarının, geleneklerinin ve hayallerinin yavaş yavaş

eridiğini savunur. Düzenli bir işe girmek, bir ev satın almak, üremek ve emekli olmak orta sınıfın düzenlediği zamansallık içinde norm olarak kodlanmıştır (s. 7). Ancak ekonomik kırılma durumu, bireyleri ister istemez kuirleştirmiştir: “[Borçlu ve/ya işsiz bireyler] aileden ayrılma ve onu yeniden üretme için yetişkinliğe adım atamazlar (*come of age*) ya da açılmazlar (*come out*)” (s. 8). Bu nedenle de çekirdek ailenin gelecek nesillere doğru uzanan heteronormatif hayallerine ket vurulur. Bu türden bir değişimin nedenleri arasında neoliberal özelleştirme ve borç ekonomisini gören yazarlar tam da bu sebeplerden ötürü çeşitli kuir yakınlıkların ortaya çıktığını savunur. Yazarlar, en önemli yakınlıkları baskıcı bir aileden kurtulup, farklı tür bağlanma ve aidiyet hissinin olduğu yerlere doğru yönelmede bulur. Aile dışı bu tür bağımlılıklar samimiyet, bakım ve erotizm içerebilmektedir (s. 13). Kısacası, normatif zamanın ötesine geçen bu türden çeşitli bağımlılıklar ve yakınlıklar, tek tip bir bağımlılığa alternatifler üretmektedir.

Bu bağlamda yakınlık heteronormatif ve geleneksel aile yapılarının dışında hangi bağlarla örülebilmektedir? Judith Butler’ın “Kinship Beyond the Bloodline” (2022) başlıklı makalesi, yakınlık konusuna eleştirel bir yaklaşım getirmektedir. Butler yakınlığın her zaman politik ve legal olan düzenlemeleri aştığını vurgular (s. 27). Bu yönüyle yakınlık, politik olarak kavranamayanın ve yasal olarak kapsanamayanın kurduğu bir bağ olarak anlam kazanır. ABD’nin güncel göç politiklarından örnekler veren Butler, aynı zamanda yakınlıkla ilgili şu önemli soruları sorar: “Yakınlığın nerede başlayıp bittiğini nasıl anlayabiliriz? Bir atmosfer içinde yakınlığı sınırlayan nedir? Her zaman bir başkası için ya da bir başkasıyla bir şeyler hissetmek, yakınlık mı sayılır?” (s. 38). Yakınlıkla ilgili bu soruların yanı sıra, Butler bağımlılık (*dependency*) üzerinden de şu soruları sorar: “Yakınlık bağları, insan bağımlılığını, yalnızca diğer insanlara değil, aynı zamanda öznenin devam eden yaşamını veya aslında birbiriyle ilişkili bir dizi insanı destekleyen yapılara, kurumlara ve teknolojilere, diğer canlılara olan bağımlılıklarını organize etmenin yolları mıdır?” (s. 38). Butler’ın sorduğu soruların önemi, yakınlığı sadece insan ilişkilerinden çıkarıp onu daha kurumsal, teknolojik ve insan-dışının da dâhil olduğu bir sürece eklemesidir.

Kuirin yakınlığa bakış şeklinin, biyolojik kan bağlarının ötesinde kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Evlilik ve yakınlık durumlarına kuir bir gözden bakmak da heteronormatif kurumlara karşı alternatiflerin üretilmesi için değerlidir. Bu bağlamda görüşmelere tekrar dönüldüğünde, bazı katılımcıların evlilik, aile ve yakınlık bağlarını daha esnek bir yerden okuduğu görülmektedir. Örneğin; Nur, evlilik kurumunu din ile bağdaştırırken, onun bir mecburiyetten kaynaklandığını belirtmiştir. Bu yönüyle

görüşmecinin fikirleri Gül ve Viyan'ın söylediklerine benzer bir yerdedir. Ancak Nur'un evlilik ilişkisini zorunluluk olarak eleştirmesinin yanı sıra, bu türden bir bağın başka nerede ve ne şekilde kurulabileceğini sorgulaması, yakınlık ve bağımlılık üzerine fikirlerini kuirleştirir çünkü görüşmeci yakınlığı insan-olmayan-hayvanlar boyutuyla da ele almıştır:

Ben evliliğin insanların birbirini arzulamasından kaynaklı geldiğini düşünüyorum. Ancak resmîyete dönüşmeden de bu arzunun giderilmesi biraz karşı toplum tabii. Bir gün biri nikahı olmadan biri hamile kalırsa hem Kürt hem Türk toplumunda inanılmaz sert tepkiler alınacak maalesef. Dinle bağdaştırılamayan ülkelerde, insanlar sevgililer çocukları da oluyor ama evli değiller. Bence burada insanlar buna mecburlarmış gibime geliyor. Ben aynı sevgiyi bir hayvana verebilir miyim? Bir sultan papağanım vardı, hastalandı ve öldü. Yani o kadar ağladım ki, düşünüyorum ben kim ölse bu kadar ağlardım? Yani kimle bu kadar bağdaştırabilirdim diye? Kafamda onu eşdeğer tutabileceğim bir şey yok. Kuzenim sevgilisinden ayrılıyor ağlıyor, başkası kocasından ayrılıyor ağlıyor. Temelinde aynı duygular, ben bu duyguları bir kuşa da hissedebiliyordum. Yani biz insanlar duygularımızı o kadar durduruyoruz ki toplumdan alacağımız tepkilerden dolayı, o yüzden mecburi şeyler yapmak durumunda kalıyoruz. Ben bu evliliğin de mecburi olduğunu düşünüyorum.

Nur'un anlattığı türden bir yakınlık, insanların insan-olmayan-hayvanlarla da kurduğu bağın önemini vurgulamaktadır. Bu türden bir yakınlık toplumda kabul edilmeyen ya da değer görmeyen bir duygu olarak tarif edilmiş, katılımcı öznelerin ister istemez geçerli ve mantıklı olanın alanına geri çekildiğini savunmuştur. Benzer bir şekilde Herwin ise, aile kavramını düşünürken, heteroseksüel ve anne-baba-çocuktan oluşan ailenin dışında bir alan tahayyül etmiştir:

İşte aile "ben biriyle birlikte yaşayacağım" falan değil. Aileden kastım bir kedinin köpeğinin de senin yanında olunca bir ailen olması gibi. Hani iki köpeğin ve sen yaşıyorsunuz ve siz bir ailesinizdir. Bu yakınlığa herkesin ihtiyacı var. Ve bu yakınlığa ben aile diyorum genel işte. Ne bileyim işte dostlarından oluşan, senin seçtiğin dostlarından oluşan çevren seçili aildir derler ya. O da öyle bir gereklilik. Yani yalnız yaşamak da bir tabii ki tercih. Kimse bunu şey değil hani... İşte illa "herkes aile kurmak zorunda" falan filan böyle didaktik bir yerden söylemek istemiyorum ama en nihayetinde bir şeylerle duygusal olarak ilişkilenebiliriz gibi geliyor bana. Yani sağlıklı olan bu. Ben biraz fazla duygusalım belki [güler].

Herwin'in yakınlık ile ilgili söyledikleri, aile kavramını da yeniden düşünmeye bir patika açmaktadır. Biyolojik ve ekonomik bağlarından azade olarak aile, süreç içinde kurulan bir yapıya dönüşmüştür. Hem Nur hem de Herwin'in belirttiği yakınlık türleri, evlilik kurumu dışında tanınabilir ya da değer görebilir olan yakınlık alternatifleri sunmaktadır.

Tüm görüşler bir arada değerlendirildiğinde, katılımcılardan bazıları evliliği zaruri bir kurum olarak eleştirmiştir. Öte yandan, bu zaruriyetin ortadan kalkmasına şüpheyle yaklaşılmaktadır. Yakınlık ile ilgili tartışmaların insan ve insan-olmayan-hayvan

bağlarını da nasıl kurduğunu ya da değiştirdiğini düşünebilmek, alternatifler üretmenin başlangıcı sayılabilir.

### 5.2.3. Bilmek ile Bilmemek Arasında Katılımcı ve Araştırmacının Konumu

Çalışmanın yönteminin tartışıldığı üçüncü bölümde, etnografinin Batılı bir bakışla bilinmeyen bir öznenin araştırmanın sonunda bilinen bir özne konumuna getirilmesi ele alınmıştır. Ancak, kuir-feminist bir etnografi fikri, araştıran ve araştırılan öznenin karşı karşıya durmasından ziyade, ikisinin yan yana duran ve birlikte bilgi üreten bir süreci benimsemektedir. Böyle bir düşünceyse, bilgi üretimini içe kapayan ve sonuca bağlayan bir konumdan uzak durabilir. J. Jack Halberstam, 2011’de kaleme aldığı *Çuvallamanın Queer Sanatı* (2013) isimli kitabında, fikirlerini “alçak teoriyi” (*low theory*) kullanarak temellendirir. Toplumda neyin başarı, neyin çuvallama olarak kodlandığını sorgulayan Halberstam, başarısız olmanın da insanları alternatif bilme şekillerine ulaştırabileceğini savunur. Yazar kendi tabiriyle çuvallamanın faydasını şu şekilde açıklar: “Belli koşullar altında başarısız olmak, kaybetmek, unutmak, bozmak, feshetmek, oluşmamak, bilmemek, dünyada var olmanın aslında çok daha yaratıcı, müşterek ve şaşırtıcı yollarını sunabilir” (2013, s. 13). Başarmanın uzun soluklu çabaları ile, başarısızlığın getirilerini kıyaslayan Halberstam, “hataların” da yeni bir bilgi üretimine varabileceğini göz önünde bulundurarak alçak teori ile biraz da hata yapmaya alan açar.

Aynı zamanda Halberstam, yaratıcı bir etnografik çalışmanın da “öteki ile farkında olmadan kurulan ilişkiler” ile temellendiğini şu sözlerle savunur: “Etnografik bir çalışmaya bir hedef, araştırma mevzusu ve bir dizi varsayım belirleyerek başlamak izhar sürecini baştan engeller; araştırmaya başlarken sahip olunan çerçeveleri aşarak bir şeyler öğrenme yetisinin önünü keser” (s. 25). Alana çıkmadan önce oluşturulan sınırların tehlikelerini hatırlatan Halberstam, aynı zamanda etnografik bir araştırmada bunların dışına çıkıldığı yerleri de değerli görür. Halberstam’ın fikirlerinden yola çıkarak, bu başlık altında görüşmelerde öngörülemeyen yerlere varan anlara odaklanılmaktadır. Görüşmeler esnasında, araştırmacı / araştırılan ikiliğinin kırıldığı ve görüşmecilerin Kürt kültürü hakkında araştırmacı olarak beni aydınlattığı anlar bu bağlamda ele alınabilir. Aynı zamanda, bilmemenin de ön planda olduğu zamanlarda, filmler belirli bir anlamla çerçevelendirilmekten ziyade, sorularla zenginleştirilmiştir.

Öncelikle, görüşmelerdeki bazı anlarda, filmin yorumlanmasına araştırmacı olarak dâhil olunan yerler bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Esmâ ile görüşme sırasında, *Veşartî*'deki kameranın konuşan karakteri göstermesi yerine, dinleyenleri göstermesi ile ilgili yorumlarında bu şekilde bir durum gelişmiştir:

Bir de şey dikkatimi çekmişti filmde asla konuştuklarını görmüyoruz. Ali Kemal konuşurken kamera Berfin'de Berfin konuşurken kamera Ali Kemal'de bu da şey gibi geldi yani dil var ama onun hareketini görmüyoruz, onu duyuyoruz ama varlığını bilmiyoruz tam da günümüzde olduğu gibi. Belki işte bu muhtemelen teknik eksikliklerden de olabilir tam olarak bunu bilmiyorum neden böyle bir çekim seçildiğini ama bana bunu da anımsattı.

*Ben bilinçli bir tercih olduğunu birkaç yerde okumuştum. Biraz sanırım orada şey var... Ben artık yoruma geçtim burada. Görüntü ve ses arasındaki o hiyerarşiyi kırmakla ilgili bir şey olduğunu söylemişti çünkü sinemada hep görüntü, ses görüntüye eklenmiş gibidir ona yardım eder gibi ama orada tam tersi. İkisini de algılamak gibi...*

Yukarıdaki momentte, sahnenin yorumunu yaparken, Esmâ Kürtçe'nin varlığı veya yokluğu üzerinden bir okuma yapmıştır. Bunun bilinçli bir tercih olup olmadığını sorgularken de araştırmacı olarak yorum yapılmaması gereken bir yerde yorum yapılmıştır. Bu an, birlikte sahnenin yorumlanması açısından araştırmacı ve araştırılan ikiliğinin sınırlarını esnetmektedir. Benzer bir şekilde, Viyan ile yapılan görüşmede, *Bajar* hakkında konuşurken, açılım süreci katılımcı ve görüşmecî tarafından birlikte ele alınmıştır. Burada yine açılım sürecinin filme yansması araştırmacının kişisel yorumlarıyla karışmıştır:

*Açılım süreciyle ilgili bir yorumun var mı filmde öte de olabilir?*

Şu an için çok o kısımları gözümün önüne getiriyorum da çok hatırlamıyorum ne yansıttıklarını.

*Benim için mesela açılım sürecinde olabilecek bir şeydi gibi geliyor. Filmin açılışında bir parti otobüsünün arkasında böyle insanlar işte sloganlar ata ata yürüyordu. O sloganlarda da işte şu söyleniyordu. Zaman direniş zamanıdır, zaman ana dilin zamanıdır vesaire. Bunlar bence sanki şu an söyleyebilecek şeyler değilmiş gibi geliyor bu da beni nostaljik hissettiyor, açılım sürecinde olabilirmiş gibi geldiği için.*

Evet doğru diyorsun, doğru evet. [güler]

*Birlikte yorumluyoruz.*

[güler]

Bu anda da görüşmecinin filmi yorumlaması yerine, araştırmacının kişisel görüşleri çalışmaya dâhil olmaktadır. Filmî anlamlandırma süreci, karşılıklı olarak işlerken, bir yandan da Weiss'in etnografik yakınlıkta vurguladığı gibi, bir özne / nesne karşılığı değil, bir yan yanalık söz konusudur (s. 1362). Halbetstam'in ifadesiyle bu anların bir

çuvallama olduğu varsayılmasıyla beraber, film yorumlamalarında bilen öznenin konumunun nerede olduğunu sorgulamak açısından da bu anlar kıymetli gözükmektedir.

Bilmek ve bilmemek ile ilgili başka bir durum ise, diğer görüşmelerde araştırmacı olarak görüşmecilerin beni aydınlattığı, bazen de sorulara cevaplar vermek yerine, daha çok sorunun sorulduğu anlarda ortaya çıkabilmektedir. Bu tür anlarda, bir araştırmacı olarak yetersiz kaldığım, görüşmecilerin anlattığı kültürel kodları bilemediğim yere tekabül etmektedir. Örneğin; Herwin ile *Veşartî* üzerine konuşurken, *Mem û Zîn* destanından da söz edilmiştir. Herwin, filmdeki anların ona eski Kürt geleneklerinden Sersal'ı hatırlattığını söylemiştir. Sersal hakkındaki bu konuşma, araştırmacı olarak ilk kez duyduğum bir konunun açıldığı bir ana karşılık gelmektedir:

*Mem û Zîn*'de bahsedilen sanırım şey oluyor. Biz hiç kutlamadık ama Diyarbakır'da kutlanıyor sanırım, erkekler kadın kıyafeti giyer. Bizim Halloween'imiz gibi bir şey Kaan. Sana yazarım bir arkadaştan öğrenip detaylarını. Belki söylemiştir başka görüşmeciler. İşte bizim Halloweenimiz gibi bir şey. Kışın oluyor, erkekler genelde [yapıyor], kadınlar yapmıyor. Erkekler kadın kılığına girip kapıları çalıp şeker topluyorlar. Tabii o kadın kılığına girme çok karikatürize, çok komik şeyler oluyormuş. Yaşayan yapan arkadaşlar da varmış. Bizim tarafta yok Van'da yok, ben duymadım. Bizim aile biraz uzak kaldı biraz şeyden. *Mem û Zîn*'deki iki dize biraz onu anlatıyormuş gibi geldi bana.

*Bunu ilk kez senden duydum, bu Halloween dediğin şeyi ilk kez sen duydum bu arada.*

Gerçekten mi?

*Ben oradaki referansı hep şey olarak okudum, Nevruz günü işte kıyafetlerini değiştiriyorlar.*

Hmm, yok öyledir muhtemelen. Ben metnin neresinden alındığını bilmiyorum ama bana onu hatırlattı.

*O söylediğin bir kutlama değil mi?*

Evet evet gerçekten Halloween gibi bir şey yani. Yılbaşından sonra Kürtlerin ayrı oluyor işte öyle bir kutlamaları var. Kürtlerin diyorum kendimi dışlıyormuş gibi, ay dil bilmemek beni nasıl ezik hissetiyor anlatamam sana [güler]. Ben bunun detaylarını öğrenip bir şey varsa paylaşırım.

*Çok sevirim.*

*Mem û Zîn*'deki parça bununla ilgili olmayabilir, değil zaten. Senin dediğin gibi Nevruz'da yapılmış zaten. Ama bana onu hatırlattı, bizim kültürümüzde ama o kadar katı şey yok. Şu an gerçi öyle bir şey yapılırsa kurşuna dizerler, bizim Kürtler de kurşuna dizer hani niye yapıyorsun diye. Eski bir adet zaten, şu an yapıyor mu bilmiyorum.

Bu alıntıda ele alınması gereken birkaç değerli nokta vardır. Öncelikle görüşmenin bu bölümü, bir araştırmacı olarak bilen özne pozisyonunun kırıldığı bir moment olarak ele



alınabilir. Ayrıca, görüşmecinin kendi Kürt kimliği ile yaptığı müzakere, bu anda kristalize olmuştur. Katılımcı ana dilinde eksik hissettiği için, kendisini Kürt kimliğiyle bağdaştırmakta zorluk yaşamaktadır. Geçmişteki bir Kürt geleneği ile günümüzü karşılaştırdığında, basit bir *cross-dress*'in bile yol açabileceği sorunların ön plana çıkarılması, toplumsal cinsiyetin tarihsel ve zamansal kodlarının akışkanlığını göz önüne sermektedir.

Görüşmeler esnasında, görüşmecilerden salt bilgi toplamak, her zaman mümkün görünmemektedir. Aksine, tartışmalar ve yorumlamalar zaman zaman bilmemeyi de daha çok soru sormayı da içermektedir. Bu bağlamda, soru soran araştırmacı ve soruları yanıtlayan katılımcı konularının bulanıklaştığı anlar dikkate değerdir. Örneğin görüşmenin sonlarına doğru Merve, filmleri izlerken kendisine sorduğu soruları görüşmede şu şekilde dile getirmiştir:

Ya benim aslında sorularım var. Ali Kemal Çınar'ın filmlerini izlerken kendime sorular sordum. Biz film okumaları yaparken bazen aşırı okuma yapıp zorla yönetmenin aslında anlatmak istemediği şeyi kendimiz zorla öyle anlamaya çalışıyoruz diyeyim. Mesela Osman tamirci ya, bir de soyut olarak düşünürsek, hayatını da aslında tamir etmeye çalışıyor bir yandan. Bunu not aldım. Başka... Bir de Ali Kemal Çınar'ın filmlerinde genel şeyi fark ettim, sürekli bir televizyona gidiyor kamera. Sürekli bir televizyon var ortamda. Bilmiyorum onu pek anlamadım ama herhalde onu filmin diline dâhil etmeye çalışıyor diye düşünüyorum.

Merve filmleri yorumlarken sadece net ve anlamı kapatıcı cevaplar vermemiş, aynı zamanda sorular sorarak filmin anlamlarını görece daha açık tutmaya özen göstermiştir. Aynı zamanda, bilmediği ve anlamlandıramadığı yerlere de işaret ederek, kendi film okumasındaki boşlukları da görüşmeye dâhil etmiştir. Bu bağlamda, boşluklar ve sorular anlamdırma sürecinin bir parçası olarak bir bilinmezliğin içinde konumlanmaktadır. Bu da anlama sürecine düz bakmaya ket vuran, onu karmaşık hale getiren bir süreç olarak kuir bir âna tekâbül edebilmektedir.

## SONUÇ

Bu çalışma, kuir kavramının ve kuir sinemanın sınırlarını genişleten tartışmaları odağına almış “kuir kavramının akışkanlığından yola çıkarak kuir sinemanın tartışma alanları genişletilebilir mi?” sorusundan yola çıkmıştır. Kuzey Amerika ve Batı Avrupa’da üretilen kuir filmlerdeki LGBTİ+ karakterleri incelemek yerine; dezavantajlı konumda olan öznelerin kuir film okumalarıyla nasıl bir araya gelebileceği sorgulanmıştır. Bu bağlamda Ali Kemal Çınar filmlerinin, hem Kürt sineması hem de kuir sinema tartışmalarının eksenini genişletebilecek konumda olduğu savunulmuştur. Kuir film okumasının bakışı çoğullaştıran, akışkan ve düzensiz hâle getiren özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmanın teorik bir incelemeyle ve film analiziyle sınırlı kalmaması gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle, Ali Kemal Çınar filmlerinin nasıl alımlandığına ilişkin bilginin üretilmesi önemli ve anlamlıdır.

Fakat bunu yapmadan önce çalışmanın teorik ve metodolojik temellerini ortaya koymak gerektiği için tezin ilk bölümünde, kuir teorinin öncü metinlerine odaklanılmıştır. Özellikle Judith Butler’ın çalışmaları kuir teoriye yön vermiş olması nedeniyle detaylı biçimde ele alınmıştır. Öncü çalışmalara bakıldığında, cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin edimlerden oluştuğu, çeşitli coğrafyalarda “erkek” ve “kadın” kavramlarının farklı anlamlar taşıdığı, aynı zamanda bu kavramlara atfedilen toplumsal cinsiyet performanslarının da farklılaştığı görülmektedir. Kuir teorinin 2000’lerin başından itibaren toplumsal cinsiyeti ve cinsel yönelimi farklı alanlarla birlikte ele alması, onu daha kesişimsel bir çerçeveye taşımıştır. Bu doğrultuda kuir teori, anlamını çeşitli coğrafyalarda farklı yollardan kazanabilmektedir. Son dönemlerde ortaya çıkan transfeminizm ve TERF tartışmalarıysa, kuir daha somut bir tartışma düzlemine çekmiştir. Hem teorinin kendisinden hem de toplumsal hareketlerden etkilenen kuir sinema tartışmalarında da, günümüze geldiğinde faşizmin ve kapitalizmin dışlayarak ötekileştirdiği öznelerle ortak zeminde buluşma gerekliliğinin vurgulandığı görülmektedir.

İkinci bölüm, Kürt sinemasına genel bir çerçeve çizerken, onun içerisine Ali Kemal Çınar filmlerini dâhil etmektedir. Başta da belirtildiği üzere Çınar filmlerinin örneklem olarak seçilmesindeki en büyük neden, yönetmenin Kürt sineması tartışmalarına yeni perspektifler eklemesidir. Bu bölümde, Çınar sinemasının Kürt sineması içindeki özgül konumu vurgulanarak, yönetmenin Kürt sineması ile kuir sinema arasında kesişimsel

bir alan yarattığı savunulmuştur. Örneklem olarak seçilen her bir film ayrı ayrı mercek altına alınmış, filmlerin kuir olarak tanımlanabilecek özellikleri ön plana çıkarılmıştır.

Metodoloji tartışmalarına yer verilen üçüncü bölümde, klasik etnografi tartışmalarından kuir-feminist etnografi tartışmalarına doğru bir hat çizilmiştir. Bu çerçevede, klasik etnografiye cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bakışı ekleyen kuir-feminist etnografik araştırmaların nasıl bir yol izleyebileceği de bu bölümde ele alınmıştır. Son dönem tartışmalarına bakıldığında, kuir-feminist yöntemlerin araştıran / araştırılan ikiliğini yıklamalarının yanı sıra, yakınlık ilişkilerine ilişkin de yeni bir bakış sundukları görülmektedir. Alan çalışmalarında toplumsal cinsiyet perspektifin yanı sıra, kimliğin çeşitli bileşenlerini hesaba kayan ortak bir bakış elde etmenin önemi vurgulanmaktadır. Kuir-feminist bir bakış açısını benimseyen bu çalışma da, toplumsal cinsiyet tartışmalarının yanı sıra; film yapımının ekonomik boyutları, ana dile ilişkin sorunlar, karşı bellek inşası gibi temalar etrafında farklı alanlar arasında diyalog kurma gayreti içindedir. Kuir olarak nitelendirilebilecek bir metinde, teorinin de önerdiği üzere kesişimsel bir hat inşa edilmeye çalışılmıştır. Kuir-feminist yöntem, filmlerdeki kuir bakışı yalnızca metinde aramakla yetinmeyerek, onu aynı zamanda izleyicilerin nasıl yorumladığına dair bilgi üretme çabası konusunda yol gösterici olmuştur.

Yine kuir-feminist bir yöntemden güç alarak, bir araştırmacı olarak alan çalışmasının beni nasıl değiştirdiğine dair birkaç not paylaşmanın yerinde olacağı kanısındayım. Çalışmanın başında da bahsettiğim gibi, Çınar sinemasını 2015 yılından beri takip ediyorum. Yönetmenin filmlerinde hâlâ beni düşünmeye sevk eden birçok nokta var. 2015'ten bu yana, filmleri tekrar tekrar izlerken ve başka kişilerle onları tartışırken, bu filmlerin birçok yönden yorumlanabileceğini, film okumasına ne kadar çok özne katılırsa anlamın da o kadar çoğullaşabileceğini bizzat deneyimledim.

Alana çıkmadan önce, Van ve Diyarbakır'da kuir-feminist bir perspektifle alımlama çalışmasının nasıl yürütülebileceğine dair çekincelerim ve ön yargıları vardı. Bu gereksiz ön yargım daha ilk pilot görüşmede kırıldı; hatta ilk katılımcı Bahar sorularımı "çok güvenli bir alandan" sorduğumu söyleyip bana daha cesur sorular sormam gerektiğini tembih etti. İlk görüşmeyi böylesine destekleyici ve güçlü bir görüşmeyle yapmam, beni de araştırmacı olarak cesaretlendirdi. Daha sonraki görüşmelerde katılımcılara rahatlıkla feminist ve LGBTİ+ hareketine dair sorular sorabildim. Filmlerin birlikte yorumlanmasının yanı sıra, bu tür konular üzerine konuşmanın iyice baskılandığı dönemde, filmler bağlamında da olsa toplumsal sorunların dile getirilmesi beni bir araştırmacı olarak umutlandırdı. Örneğin, Diyarbakır'daki görüşmelerden

birkaçı, İstanbul'da gerçekleşen "Büyük Aile Yürüyüşü" adı altındaki nefret yürüyüşüyle aynı zamana denk gelmişti. Her ne kadar umutsuz hissettiğim bir dönem olsa da katılımcıların bu tür nefret yüklü eylemlere karşı olan net tavrı, her bir görüşmeyi mutlulukla bitirmemi sağladı.

Öte yandan, hâlâ heteroseksüelliğin, filmlerde kuir olarak nitelendirilebilecek momentlerin yorumlanmasında "güvenli ve tanınabilir" bir çerçeve olarak işlenmesi beni şaşırtan bir noktaydı. *Veşart*'nin tüm anlatısı heteroseksüelliği kuirleştirmek, ona daha tuhaf bir yerden bakmak üzerine kurulu diyebiliriz. Hatta sona doğru filmde artık ikiliklerin de yıkıldığına şahit oluyoruz. Ancak çoğunlukla kadın katılımcıların kendilerini kadın karakterlerin, erkek katılımcıların ise erkek karakterlerin yerine koyarak filmi okumaları, filmin önerdiği ikili cinsiyet rejiminin dışındaki akışkan perspektifin pek de benimsenmediği anlamına geliyordu. Görüşmeleri yapmadan önce durumun böyle olacağına imkân vermezken, şimdi metnin önerdiği kuir bakışın onun alımlayıcısında her zaman karşılık bulamayacağını ve heteronormatif çerçevenin dışına çıkılmasının pek de kolay olmadığını görebiliyorum. Bu da çalışmanın özgün ve ayırt edici tarafını bir kez daha ortaya koymakta.

Çalışmanın dördüncü ve beşinci bölümü, büyük bir çoğunlukla görüşmecilerin yorumlarından oluşmaktadır. Dördüncü bölümde, katılımcıların anlam dünyası ele alınırken, beşinci bölümde Ali Kemal Çınar filmlerinin nasıl yorumlandığı tartışılmıştır. Katılımcıların film izleme deneyimleri çeşitlilik göstermektedir. Özellikle filmleri bireysel tüketme ve beyazperdeye nazaran daha küçük ekranlardan izleme yaygındır. Başka deyişle dijitalleşme ve izleyicinin dönüşümü konusunda literatürdeki çalışmalarla paralel sonuçlara ulaşılmıştır. Katılımcılar artık daha az sinemaya gitmekte, daha çok telefon veya bilgisayarlarından filmleri izlemektedir. Bireysel izlemenin yanı sıra, duygusal ve müdahale edici film izleme pratikleri de katılımcılar arasında gözlenmektedir. Bazı görüşmecilerse, pek fazla film izlemediklerini söylerken, sanatın farklı alanlarını takip ettiklerini dile getirmişlerdir. Tüm bunlar bir arada düşünüldüğünde, film izleme deneyimlerinin hem bireyselleştiğini hem de daha müdahaleci bir yöne doğru kaydığını söylemek yanlış olmayacaktır. Filmlerin dijital ortamlarda izlenirken durdurulabilmesi, geri sarılabilmesi ve baştan oynatılabilmesiyle, izleyici görüntülere daha çok müdahale edebilir hâle gelmiştir.

Katılımcılara Kürt sineması ve sanatı hakkında genel görüşleri sorulduğunda, verilen cevaplardan Kürt sinemasında adını duyuran birkaç erkek yönetmen dışında bu sinemanın pek takip edilmediği söylenebilir. Yılmaz Güney'in hâlâ ilk akla gelen isim

olması, Kürt sinemasının kurucu figürlerinden biri olarak anılması dikkate değerdir. Ancak, görüşmeler esnasında kadın Kürt yönetmenlerin pek anılmaması, sanat üretiminin toplumsal cinsiyetle olan ilişkisi üzerine yeniden düşünmeyi gerektirmektedir.

Öte yandan görüşmecilerin feminist ve LGBTİ+ hareketlerine nasıl baktığının da önemli olduğu düşünülmüş, bu konu hakkındaki fikirlerinin Çınar filmlerini yorumlarken de bir çerçeve sağlayabileceği varsayılmıştır. Görüşmecilerin büyük bir çoğunluğu hem kadın hem de LGBTİ+ hareketine karşı dışlayıcı, ötekileştirici, karşıt bir görüş bildirmemiştir. Özellikle kadın katılımcılar, kadın hareketinin Türkiye’de neler yaptığına dair yorumlarda bulunmuştur. Ancak, katılımcıların LGBTİ+ hareketine olan destekleri her zaman bir aksiyon almakla ilişkili olmayıp, genellikle düşüncede bir ortaklaşmayla kurulmaktadır. Özellikle bir görüşmecinin Kürt hareketiyle kadın ve LGBTİ+ hareketlerini benzer bir çerçevede değerlendirmesi, toplumsal hareketlerin ortaklıklarını ve kazanımlarını; ayrıca kesişimselliğini önemini hatırlamak bakımından önemlidir.

Yaşadığımız coğrafyadaki güncel politik sorunlara dair katılımcıların görüşlerinin sorulması üniversiteli gençlerin anlam dünyasına ilişkin bir bakış elde etmek bakımından önemlidir. Burada dikkat çeken bulgulardan biri, katılımcıların büyük bir çoğunluğunun herhangi bir kimlikle bağlantılı bir sorunu dile getirmek yerine, genellikle ekonomik problemleri öne çıkarmalarıdır. Bu bağlamda ekonomik sorunların, kimlikle ilişkili varoluşsal problemlerin önüne geçmiş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Görüşmecilerden bazıları, günümüzdeki ekonomik krizi Kürt ya da kadın kimliğiyle ilişkilendirmiştir. Bu da toplumun marjinalize edilen kesimlerin yaşadığı sorunların birbirine nasıl eklediğini tekrar görmek bakımından anlamlıdır.

Beşinci bölümde, Ali Kemal Çınar sineması içinden seçilen filmlerin üniversiteli gençler tarafından nasıl yorumlandığı ele alınmıştır. Bu çerçevede, bölüm iki ana başlığa ayrılmış, ilk bölüm Kürt sineması tartışmalarıyla, ikinci bölüm ise kuir sinema tartışmalarıyla uyumlu uygun bir şekilde kurulmuştur. Katılımcılardan izledikleri filmlerden hareketle yönetmenin sinemasına dair genel bir yorum yapmaları istendiğinde, görüşmecilerin filmlerin içeriğiyle beraber film üretim sürecindeki bütçe sorunlarına değinmesi önemlidir. Hem Kürt sineması hem de kuir sinema ekseninde tartışılan “kusurlu sinema” kavramına paralel düşünceler, görüşmeciler tarafından dile getirilmiştir. Bu durum da iki sinema geleneğini bir arada düşünmeye dair ortak bir zemin oluşturmaya olanak sağlar. Hem Kürt hem de kuir film yönetmenleri için filmler, başlangıç aşamasından itibaren engellere takılmakta, bu engellerden belki de en büyüğü de finansal problem olmaktadır. Katılımcıların filmleri tartışırken bunu öncelikle

dile getirmesi de film üretimiyle ekonomi-politik meseleler arasındaki ilişkiyi tartışmaya açmanın gerekliliğini gösterir. Hem güncel politik sorunlarda, hem de Kürt sinemasında ön plana çıkarılan ekonomi, bu coğrafyadaki film üretimini olduğu gibi filmlerin yorumlanmasını da etkilemektedir.

Görüşmecilerin filmleri okuma ve yorumlama biçimlerinde bazı deneyimlerin belirleyici olduğu görülmektedir. Örneğin katılımcıların *Di Navberê De* filmini kendilerinin ana dile ilişkin sorunlarıyla birlikte düşünmüşlerdir. Bu ilişki, ana dilin yarım kalması, gündelik hayatı ve ilişkileri etkilemesi, okul gibi resmî bir kuruma girildiğinde resmi dil karşısında ana dilin gerilemesi gibi filmde de sıkça tartışılan fikirlerle ortaklaşmıştır. Görüşmecilerin neredeyse tamamının benzer görüşler dile getirdiği ana dil varoluşsal bir sorun olarak geçerliliğini korumaktadır. Kuirle bağlantılı bir konu olarak dili sosyal bir yapı olarak ele almak gerekli görünmektedir. Böylelikle, metinsel analizden öteye gidilerek, dilin bedensel edimleri etkileyen bir yapı olduğu fikri de irdelenebilmiştir.

Kürt sineması tartışmalarında başka bir boyutsa, Kürt filmlerindeki hafıza ve coğrafya konularının nasıl yorumlandığıdır. Bu çerçevede, görüşmecilerin birçoğu Kürt sinemacıların Kürt coğrafyalarında film çekmelerinin arşivcilik yönünü öne çıkarmışlardır. İkinci bölümde tartışılan Kürt sinemasının karşı-tarih yazımı işlevi görmesi fikri, görüşmecilerin birçoğunda ortak bir düşünce olarak gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda, Kürt filmleri yalnızca sanatsal boyutuyla değil, arşiv değeri yönüyle de değerlendirilebilmektedir. Ayrıca gerek kurmaca gerek belgesel filmler olsun, Kürt sineması bu ikiliğe karşı bir yerde konumlanarak dili, coğrafyayı ve genel anlamda kültürü sanatla koruma altına almaya çalışmaktadır. Katılımcıların benzer yöndeki görüşleri de bu fikri desteklemektedir.

Görüşmeler yalnızca Kürtlük ve Kürtçe üzerinden değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet üzerinden de değerlendirilmiştir. Kuir özellikle burada devreye girerek, film okumalarını zenginleştiren bir noktada konumlanmaktadır. Öncelikle, görüşmecilerin karakterlerle kurdukları ilişki, kuir bir açıdan incelenmeye çalışılmıştır. *Veşartî* her ne kadar buna uygun bir film olsa da yukarıda belirtildiği üzere katılımcıların erkek ve kadın imgeleriyle kurdukları bağlantı kuir bir akışkanlıkta değildir. Her ne kadar yönetmen cinsiyet ilişkilerini daha akışkan bir yerden kurmak istese de katılımcıların karakterlerle kurdukları ilişki düzcinsel bir çerçevededir.

Öte yandan, kuirin genellikle göz ardı edilen bir tartışma alanı olan yakınlık, *Di Navberê De* üzerinden ele alınmıştır. Filmde bedensel bir sakatlığından dolayı evlilik kurumuna

dâhil olamayan bir ana karakterin olması, görüşmecilere yakınlık ve evlilikle ilgili soruların sorulmasını mümkün kılmıştır. Katılımcıların bazıları, evliliği yaşadıkları coğrafyada bir zorunluluk olarak değerlendirmiştir. Diğerleriyse, kurumun olumlu ve olumsuz yanlarına değinmiştir. Ancak, yakınlığa yalnızca heteroseksüeller ve insanlar açısından bakmayan görüşmecilerin düşünceleri kuir bir moment olarak değerlendirilmiştir. Burada katılımcıların insan-olmayan-hayvanlarla yakınlık kurmalarından söz etmeleri ya da evlilik dışı yakınlık ve bağlılık biçimlerini dile getirmeleri tahayyül edilenin ötesine geçebilen bir an olarak yorumlanmıştır.

Etnografinin bilinmeyen bir özneyi araştırmanın sonunda bilinir kılma işlevini ters yüz etmek için, çalışmaya bilinmezliğin ya da birlikte düşünmenin söz konusu olduğu anlar da dâhil edilmiştir. Hem araştırılan hem de araştıran öznelere olarak, yapılan görüşmelerde her iki tarafın da bilmediği yerlerin açığa çıkarılması, soruların sorulması ve bilinmezliklerin vurgulanması, film okumalarını içe kapanan bir konumda bırakmamaya dair bir girişimdir.

Genel olarak, hem Kürt sineması hem de kuir sinema çerçevesinde değerlendirildiğinde görüşmelerden şu sonuçlara varılabilmektedir: Ulusötesi bir alanda şekillenen Kürt sinemasının toplumsal cinsiyet perspektifi gelişme aşamasındadır. Bu bakış açısını kuirle birlikte düşünmek, Kürt kimliğini de değiştirip dönüştürebilecek bir potansiyel taşımaktadır. Aynı zamanda, kuir sinemanın eleştirel ırk bakışını benimsemesi, onu Batı merkezli bir sinema geleneği olmaktan çıkarabilir. Her iki sinema geleneği ortaklaşırsa, birbirlerinden öğrenebilecekleri birçok yeni alan da inşa edilebilecektir.

Bu tezden hareketle ileride yapılacak çalışmalar için kuir sinema, kuir-feminist etnografi ve Kürt sineması bağlamlarında çeşitli öneriler sunulabilir. Kuir sinema yalnızca Batı odaklı bir film anlayışına ve cinsel kimlik tanınabilirliğine bağlı kalmak durumunda değildir. Bu nedenle kuirin anlamını Batı dışındaki çeşitli coğrafyalarda aramak, kuir film alanındaki tartışmaları da zenginleştirecektir. Kuir-feminist bir etnografiyle yapılmaya çalışılan bir alan araştırması, toplumsal cinsiyet, ve cinsel yönelim ekseninden öteye gidebilir. Alandaki farklı yakınlık türlerini kavramak, özne konumlarını sorgulamaya açmak ve öz düşünümelliği metinlere eklemek bu bağlamda önemlidir. Kürtçe filmler aracılığıyla “çok merkezli, çok özneli, çok dilli bir sinema alanı” (Şimşek vd., 2023) kurma hayalini gerçekleştirmek üzere Kürt sinemasının keşfedilmeyi bekleyen birçok yönüne odaklanmak gerekmektedir. Bunlardan biri de cinsiyetin, toplumsal cinsiyetin ve cinsel yönelimlerin ulus inşasına nasıl eklemelendiğini

sorgulamak olabilir. Tüm bunların yanı sıra, alan çalışmasında yolumun keştiği özneler, toplumsal sorunların yanında umut verici fikirlerin ve değişimlerin de olduğunu kanıtlamaktadır.



## KAYNAKÇA

- Aaron, M. (2004). The New Queer Spectator. M. Aaron (Der.), *New Queer Cinema: A Critical Reader* içinde (s. 287-200). Edinburgh: Edinburg University Press.
- Aaron, M. (Der.). (2004). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh: Edinburg University Press.
- Adjepong, A. (2019). Invading Ethnography: A Queer of Colour Reflexive Practice. *Ethnography*, 20(1), 27-46. <https://doi.org/10.1177/1466138117741502>
- Ahmed, S. (2016). An Affinity of Hammers. *Transgender Studies Quarterly*, 3(1-2), 22–34. <https://doi.org/10.1215/23289252-3334151>
- Ahmed, S. (2016). *Mutluluk Vaadi* (D. Mayadağ, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Ahmed, S. (2022). Toplumsal cinsiyete karşı eleştirel = Toplumsal cinsiyet konusunda muhafazakâr. *Çatlakzemin*. Retrieved from <https://catlakzemin.com/toplumsal-cinsiyete-karsi-elestirel-toplumsal-cinsiyet-konusunda-muhafazakar/>
- Akbulak, Z. (2022). Sinemada Cinsiyet Eşitsizliği. *Kürd Araştırmaları Dergisi*, 7, 189-198.
- Akçay, Ü. (2023). Transformations in the Turkish Economy: A Political Economy Analysis of 100 Years of the Republic of Turkey. B. Balci, N. Monceau. (Der.), *Turkey, a Century of Change in State and Society*. Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-33444-3\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-031-33444-3_3)
- Amin, K. (2020). Genealogies of Queer Theory. S. Somerville (Der.), *The Cambridge Companion to Queer Studies* içinde (s. 17-29). Cambridge: Cambridge University Press.
- Arslan, M. M. (Der.). (2017). *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ataman, H. (2011). Less than Citizens: The Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Question in Turkey. R. Ö. Dönmez, P. Enneli (Der.), *Societal Peace and Ideal Citizenship for Turkey* içinde (s. 125-158). Lexington Books.
- Aytaç, G. B., & Sezgin, A. (2022, 25 Şubat). Toplumsal Cinsiyet Karşıtı Hareketlere Kısa Bir Bakış: Macaristan, Polonya ve Türkiye Örnekleri. *Birikim*. Retrieved from <https://birikimdergisi.com/guncel/10926/toplumsal-cinsiyet-karsiti-hareketlere-kisa-bir-bakis-macaristan-polonya-ve-turkiye-ornekleri>

- Balta, E. (2023). Turkey's Nation-Building and the Kurdish Question. B. Balci, N. Monceau (Der.), *Turkey, a Century of Change in State and Society* içinde (s. 101-133). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-33444-3\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-031-33444-3_5)
- Barker, M. & Scheele, J. (2018). *Queer: Resimli Bir Tarih* (U. Özmakas, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Baudry, J (1986b). The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. P. Rosen (Der.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* içinde (s. 299-318). New York: Columbia University Press.
- Baudry, J. (1986a). Ideological Effects of the Basic Cinematografic Apparatus. P. Rosen (Der.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* içinde (s. 286-298). New York: Columbia University Press
- Bellour, R. (2012). The Cinema Spectator: A Special Memory. I. Christie (Der.), *Audiences* (s. 206-217). Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048515059-016>
- Benshoff, H.M. (2004). Reception of a Queer Mainstream Film. M. Aaron (Der.), *New Queer Cinema: A Critical Reader* içinde (s.172-186). Edinburgh: Edinburg University Press.
- Benshoff, H.M. (2016). *Film and Television Analysis: An Introduction to Methods, Theories, and Approaches*. Routledge.
- Bey, M. (2021). Siyahlığın Trans\*-lığı, Trans\*-lığın Siyahlığı. *Kaos Q+*, 10, 18-31.
- Biltreyst, D., & Meers, P. (2018). Film, Cinema and Reception Studies Revisiting Research: On Audience's Filmic and Cinematic Experiences. E. Giovanni, & Y. Gambier (Der.), *Reception Studies and Audiovisual Translation* içinde (s. 21-42). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Birdal, S. (2013). Queering Conservative Democracy. *Turkish Policy Quarterly*, 11(4), 119-129.
- Birdal, S. (2021, 21 Aralık). Güvencesizleşme ve Toplumsal Cinsiyet Karşıtlığı. *Evrensel*. Retrieved from <https://www.evrensel.net/yazi/90084/guvenesizlesme-ve-toplumsal-cinsiyet-karsitligi>
- Bobo, J. (1995). *Black Women as Cultural Readers*. Columbia University Press.
- Boellstoff, T. (2010). Queer Techne: Two Theses on Methodology and Queer Studies. K. Browne, & C.J. Nash (Der.), *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer theories and Social Science Research* içinde (s. 215-230). Farnham, Surry: Ashgate.

- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) Realism*. London and New York: Routledge.
- Bradway, T., & Freeman, E. (2022). Introduction: Kincoherence / Kin-aesthetics / Kinematics. T. Bradway & E. Freeman (Der.), *Queer Kinship: Race, Sex, Belonging, Form* içinde (s. 1-22). New York, USA: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9781478023272-002>
- Brim, M., & Ghaziani, A. (2019). *Imagining Queer Methods*. New York University Press.
- Brown, S. (2020). Queer Early Cinema. K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti, & M. Scarcelli (Der.), *The International Encyclopaedia of Gender, Media, and Communication* içinde, <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc175>
- Browne, K., & Nash, K.J. (Der.). (2010). *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer theories and Social Science Research*. Farnham, Surry: Ashgate.
- Butler, J. (2014). *Bela Bedenler* (C. Çakırlar & Z. Talay, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. (2022). Kinship beyond the Bloodline. T. Bradway & E. Freeman (Der.), *Queer Kinship: Race, Sex, Belonging, Form* içinde (s. 25-47). New York, USA: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9781478023272-003>
- Butler, J. (2023). Performatif Edimler ve Toplumsal Cinsiyet Kurma: Fenomenoloji ve Feminist Teoride Bir Deneme. U. B. Aldemir (Der.), *Queer Yazılar* içinde (s. 11-32). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Casetti, F. (2011). Sinemasal Deneyim (D. Kırmızı, Çev.). *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 81-93.
- Cohen, C. (1997). Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens. *GLQ*, 3, 437-465.
- Compton, D., Meadow, T., & Schilt, K. (Der.). (2018). *Other, Please Specify: Queer Methods in Sociology*. University of California Press.
- Conley, V.A. (2009). Thirty-six Thousand Forms of Love: The Queering of Deleuze and Guattari. *Deleuze and Queer Theory* içinde (s. 24-36). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Contreras, D. T. (2004). New Queer Cinema, Spectacle, Race, Utopia. M. Aaron (Der.), *New Queer Cinema: A Critical Reader* içinde (s. 119-127). Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Çakırlar, C. & Delice, S. (Der.). (2012). *Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet*. İstanbul: Metis.
- Çiçek, C. (2015). *Ulus, Din, Sınıf: Türkiye’de Kürt Mutabakatının İnşası*. İletişim.
- Çiçek, Ö. (2011). The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 1(1), 1-18.
- Çiçek, Ö. (2014). The Old and New Ways of Kurhish Filmmaking in Turkey: Potentials and Risks. *New Media: Reinventing Turkish Cinema* içinde (s. 126-138). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Çiçek, Ö. (2016). Kürt Sineması: Mahpusluk ve Temsiliyet. *alternatif politika*, 85-99.
- Çiçek, Ö. (2020). Kürt Sinemasını Tanımlamak. *Kürt Tarihi*, 40, 32-37.
- Çokoğullar Bozaslan, E. (2022). Popülist İtirazlar, Cinsel Tehditler Ve Aileye Dönüş Çağrılarını: Toplumsal Cinsiyet Karşıtlığı. *Dumlupınar Üniversitesi İİBF Dergisi* (9), 82-89.
- de Lauretis, T. (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction. *Special Issue of Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, (3), iii-xviii.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus* (B. Massumi, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2008). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. İstanbul: YKY.
- Diawara, M. (1993). Black Spectatorship. M. Diawara (Der.), *Black American Cinema* içinde (s. 211-220). New York: Routledge.
- Dixon, W. W. (2003). *Straight: Constructions of Heterosexuality in the Cinema*. State University of New York Press.
- Doane, M. A. (1980). Misrecognition and Identity. *Ciné-Tracts*, 3(3), 25-32.
- Drucker, P. (2021). *Sapkın: Gey Normalleşmesi ve Queer Antikapitalizm* (E. Acar, Çev.). İstanbul: Sel.
- Dyer, R. (2004). Judy Garland and the Gay Men. H. Benschhoff, & S. Griffin (Der.), *Queer Cinema: The Film Reader* içinde (s. 153-166). Routledge.

- El-Tayeb, F. (2011). *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eng, D., Halberstam, J., & Muñoz, J.E. (2005). What's Queer About Queer Studies?. *Social Text*, 84-85.
- Erdem, T. (2012). Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya ve Çıkıntı Olmaya Dair: Kimlik Değil, Cinsellik! Tektip Cinsellik Değil, Cinsel Çeşitlilik!. C. Çakırlar & S. Delice (Der.), *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde (s. 37-71). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ergül, S. (2022). Ali Kemal Çınar Sineması: Bir Durumun Peşinde. *Kürd Araştırmaları Dergisi*, 7, 117-134.
- Erhart, J. (2004). Counter-history, Reclamation and Incogruity in Lesbian, Gay and Queer Film and Media Criticism. T. Miller & R. Stam (Der.), *A Companion to Film Theory* içinde (s. 165-181). Cornwall: Blackwell Publishing.
- Espinosa, J. G. (1979). For an Imperfect Cinema [Kusurlu Bir Sinema İçin]. *Jump Cut*, 20, 24-26.
- Evans, C. & Gamman, L. (2004). Reviewing Queer Viewing. H. Benshoff, & S. Griffin (Der.), *Queer Cinema: The Film Reader* içinde (s. 209-224). Routledge.
- Ferguson, R. A. (2004). *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (2020). *Cinselliğin Tarihi* (10. Baskı) (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Galt, R., Schoonover, K. (2018). Provincializing Heterosexuality: Queer Style, World Cinema. Stone, R., Cooke, P., Dennison, S., & Marlow-Mann, A. (Der.), *The Routledge Companion to World Cinema* içinde (s. 347-358). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315688251>
- Geiger, J. (2019). Intimate Media: New Queer Documentary and the Sensory Turn. *Studies in Documentary Film*, 14(3), 1-25.
- Gökçe, Ö. (2017). Ali Kemal Çınar Filmleri: Gündelik Hayatın Politikası ve Ötesi. *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde (s. 327-337). İstanbul: Agora.
- Grosz, E. (2011). Deneysel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek, *Cogito*, 65-66, 7-36.
- Guyan, K. (2022). *Queer Data Using Gender, Sex and Sexuality Data for Action*. Bloomsbury Academic.

- Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- Halberstam, J. (2013). *Çuvallamanın Queer Sanatı* (İ. Tabur, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Halperin, D. M. (1995). *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford University Press.
- Hames-García, M. (2011). Queer Theory Revisited. M. Hames-García & E. Martínez (Der.), *Gay Latino Studies: A Critical Reader* içinde (s. 19-45). New York, USA: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822393856-003>
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in Practice*. NY: Routledge.
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press.
- Hassanpour, A. (1993). The Internationalization of Language Conflict: The Case of Kurdish. E. Eran Fraenkel, & C. Kramer (Der.), *Language Contact – Language Conflict* içinde (s. 107–155). New York: Peter Lang.
- Hassanpour, A. (2000). The Politics Of A-Political Linguistic: Linguists And Linguicide. R. Phillipson (Der.), *Rights to Language: Equity, Power, and Education* içinde (s.33-39). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781410605603>
- Hassanpour, A. (2005). The (Re)rroduction of Patriarchy in the Kurdish Language. S. Mojab (Der.), *Women of a Non-State Nation: The Kurds* içinde (s. 227–263). Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.
- Hermes, J. (2006). Feminism and the Politics of Method. M. White & J. Schwoch (Der.), *Questions of Method in Cultural Studies* içinde (s. 154-174). <https://doi.org/10.1002/9780470775912.ch6>
- hooks, b. (1993). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. M. Diawara (Der.), *Black American Cinema* içinde (s. 288-302). New York: Routledge.
- Horvat, A. (2021). *Screening Queer Memory: LGBTQ Past in Contemporary Film and Television*. Bloomsbury.
- İpek, D. (2016). Felakete “Tanıklık Etmek”: Kürt Sineması. *Gözdeki Kıymık* içinde (s. 313-341). İstanbul: Metis.
- Jagose, A. (2021). *Queer Teori: Bir Giriş* (A. Toprak, Çev.). Ankara: Notabene Yayınları.

- Jaro, Ö. C. (2022). Ali Kemal Çınar ve Absürt Sinema Anlatısının Kökenleri: Sinema İçi Bir İnceleme. *Kürd Araştırmaları Dergisi*, 7, 355-362.
- Jeffreys, S. (2014). *Gender Hurts: A Feminist Analysis of the Politics of Transgenderism*. NY: Routledge.
- Jenkins, H. (2004). 'Out of the Closet and into the Universe': Queers and Star Trek. H. Benshoff, & S. Griffin (Der.), *Queer Cinema: The Film Reader* içinde (s.189-208). Routledge.
- Kancı, T., Çelik, B., Bekki, Y. B., & Tarcan, U. (2023). The Anti-Gender Movement in Turkey: An Analysis of Its Reciprocal Aspects. *Turkish Studies*, 24(5), 882–904. <https://doi.org/10.1080/14683849.2022.2164189>
- Kaplan, C. (1987). Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse. *Cultural Critique*, 6, 187-198. doi:10.2307/1354261
- Kaplan, M. (2018). Üçüncü Sinemada Devrimci Kimliğin Sunumu: Türk Sinemasından Örnekler. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, 20, 31-53.
- Kaya, R. (2022). Okul Tıraşı Filmi: Bir Biyo-iktidar ve Asimilasyon Kurumu Olarak YİBO'lar. *Kürd Araştırmaları Dergisi*, 7, 163-180.
- Kazan, H. (2017). Yılmaz Güney's Third Cinema. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 3(2), 42-59.
- Kılıç, D. (2017). Vatansız Bir Halkın Sineması: Kürt Sinemasının Yükselişi. M.M. Arslan (Der.), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde (s. 3-27). İstanbul: Agora.
- Klinger, B. (1997). Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies. *Screen*, 38(2), 107–128. <https://doi.org/10.1093/screen/38.2.107>
- Koçer, S. & Candan, C. (Der.). (2016). *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*. Cambridge Scholars Publishing.
- Koçer, S. (2016). Alımlama Söylemleri ve Bir Söylem Janrı Olarak Kürt Sineması. D. Bayrakdar (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12: Sinema ve Seyirci* içinde (s. 293-312). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Koçer, S. (2023). Kurdish Cinema. J. F. Khalil, G. Khiabany, T. Guaaybess, & B. Yesil (Der.), *The Handbook of Media and Culture in the Middle East* içinde (s. 219-230). <https://doi.org/10.1002/9781119637134.ch19>
- Koyama, E. (2013). Transfeminist Manifesto. S. Yardımcı, & Ö. Güçlü (Der.), *Queer Tahayyül* içinde (363-372). İstanbul: Sel.

- Koyama, E. (2020). Whose Feminism is it Anyway? The Unspoken Racism of the Trans Inclusion Debate. *The Sociological Review*, 68(4), 735-744. <https://doi.org/10.1177/0038026120934685>
- Küçük, S. (2018). Yeni Queer Sineması Yeniden: Deneysellik, Revizyonizm, Historiyografi. Q+, (7), 26 – 34.
- Leung, H. H. (2004). New Queer Cinema and Third Cinema. M. Aaron (Der.), *New Queer Cinema: A Critical Reader* içinde (s. 155-167). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Madison, D. S. (2005). *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*. SAGE Publications.
- Massad, J. (2007). *Desiring Arabs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Metz, C. (1983). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillan.
- Mikdash, M., & Puar, J.K. (2016). Queer Theory and Permanent War. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 22(2), 215-222. <https://www.muse.jhu.edu/article/613189>.
- Motschenbacher, H. (2011). Taking Queer Linguistics Further: Sociolinguistics and Critical Heteronormativity Research. *International Journal of the Sociology of Language*, 2011(212), 149-179. <https://doi.org/10.1515/ijsl.2011.050>
- Muedini, F. (2018). *LGBTI Rights in Turkey: Sexuality and the State in the Middle East*. Cambridge University Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press.
- Noam Warner, D. (2004). Towards a Queer Research Methodology. *Qualitative Research in Psychology*, 1(4), 321-327.
- Nowlan, B. (2010). Queer Theory, Queer Cinema. D. Jones (Der.), *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century* içinde (s. 2-19). UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Öpengin, E. (2012). Sociolinguistic Situation of Kurdish in Turkey: Sociopolitical Factors and Language Use Patterns. *International Journal of the Sociology of Language*, 2012(217), 151- 180. <https://doi.org/10.1515/ijsl-2012-0053>



- Özban, E., & Erdöl, Ç. (2018). Brechtien ve Kişisel bir Sinema: Ali Kemal Çınar Sinemasının Ali Kemalleri. D. Bayrakdar (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 14: Sinema ve Sinema* içinde (s. 205-222). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Özdil, Y. (2017). Kürt Sinemasında Kürdistan Manzarasının İnşası: *Do! Film*. M. M. Arslan (Der.), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde (s. 215-240). İstanbul: Agora.
- Özkazanç, A. (2015). *Feminizm ve Queer Kuram*. Ankara: Dipnot.
- Özkazanç, A. (2019). Toplumsal Cinsiyet Belası: TRANS vs. TERF Tartışmaları Üzerine Düşünceler. *ViraVerita*. Retrieved from <https://viraverita.org/yazilar/toplumsal-cinsiyet-belasi-trans-vs-terf-tartismasi-uzerine-dusunceler>
- Özlen, L. (2021). "Bizim Burada TERF'lere Yer Yok": İstanbul'da Sosyal Medya Üzerinden Yapılan Tartışmalar Bağlamında Feminist-Queer İttifaklar ve Ayrışma Noktaları. *Kaos Q+*, 10, 86-99.
- Pearce, R., Erikainen, S., & Vincent, B. (2021). TERF Savaşları: Bir Giriş. *Kaos Q+*, 10, 32-43.
- Pektaş, E. (2019, 13 Ağustos). "Sex Belası': Anti-beden, anti-norm, anti-iktidar...". *İlerihaber*. <https://www.ilerihaber.org/yazar/sex-belasi-anti-beden-anti-norm-anti-iktidar-101933.html>
- Pennycook, A. (2004). Performativity and Language Studies. *Critical Inquiry in Language Studies*, 1(1), 1-19, Doi: 10.1207/s15427595cils0101\_1
- Plummer, K. (2005). Critical Humanism and Queer Theory: Living with the Tensions. N. K. Denzin, & Y.S. Lincoln (Der.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3rd ed.) içinde (s. 357-374). SAGE Publications.
- Puar, J. (2007). *Terrorist Assamblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke University Press.
- Rich, B. R. (2013). *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke University Press.
- Rich, B. R. (2018) [1992]. Yeni Queer Sinema. *Kaos Q+*, (7), 6-15.
- Rich, B. R. (2021). After the New Queer Cinema: Intersectionality vs. Fascism. R. Gregg & A. Villarejo (Der.), *The Oxford Handbook of Queer Cinema* içinde (s. 3-14). New York: Oxford University Press.
- Richards, S. (2016). A New Queer Cinema Renaissance. *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 1(2), 215–229. [https://doi.org/10.1386/gsmc.1.2.215\\_1](https://doi.org/10.1386/gsmc.1.2.215_1)

- Rooke, A. (2010). Queer in the Field: On Emotions Temporality and Performativity in Ethnography. K. Browne, & K.J. Nash (Der.), *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer theories and Social Science Research* içinde (s. 25-41). Farnham, Surry: Ashgate.
- Salih, S. (2023). *Cinsiyetlendirilmiş Bedenler: Judith Butler'ı Anlamak*. Çev. Mehmet Erguvan. Ankara: Fol.
- Sarı, E. (2015). İletişim ve Medya Çalışmalarında Etnografi. B. Yıldırım (Der.), *İletişim Araştırmalarında Yöntemler* içinde (s. 339-400). Literatürk Academia.
- Savcı, E. (2012). Queer Dil Meselesi: İstanbullu Queer Özneler Arasında Batılı Bilgi, Politik-Kültürel Sermaye ve Aidiyet. C. Çakırlar ve S. Delice (Der.). *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde (ss. 248 – 280). İstanbul: Metis.
- Savcı, E. (2020). *Queer in Translation: Sexual Politics Under Neoliberal Islam*. London: Duke University Press.
- Savcı, E. (2022). Politik Ekonomiye Queer Bir Bakış. *Kaos Q+*, 11, 4-8.
- Savcı, E. (2018). 15. Translation as Queer Methodology. D. Compton, T. Meadow & K. Schilt (Der.), *Other, Please Specify: Queer Methods in Sociology* içinde (s. 249-261). Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520963993-017>
- Schoonover, K., & Galt, R. (2016). *Queer Cinema in the World*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11g98p0>
- Schrock, R. D. (2013). The Methodological Imperatives of Feminist Ethnography. *Journal of Feminist Scholarship* 5 (Fall), 54-60. <https://digitalcommons.uri.edu/jfs/vol5/iss5/5>
- Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sert, S. (2019). *Devletsiz Bir Ulusun Sineması*. Dipnot Yayınları.
- Smets, K. (2015). Cinemas of Conflict: A Framework of Cinematic Engagement with Violent Conflict, Illustrated with Kurdish Cinema. *International Journal of Communication*, 9, 2434–2455
- Somerville, S. (2020). Introduction. S. Somerville (Der.), *The Cambridge Companion to Queer Studies* içinde (s. 1-15). Cambridge: Cambridge University Press.
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York University Press.

- Staiger, J. (2004). Finding Communities in the Early 1960s. H. Benshoff, & S. Griffin (Der.), *Queer Cinema: The Film Reader* içinde (s.167-188). Routledge.
- Stein, A., & Plummer, K. (1994). "I Can't Even Think Straight": "Queer" Theory and the Missing Sexual Revolution in Sociology. *Sociological Theory*, 12(2), 178–187. <https://doi.org/10.2307/201863>
- Steyerl, H. (2021, 26 Ocak). Düşük Çözünürlüğü Savunmak, *Sanatatak*, Retrieved from <http://www.sanatatak.com/view/dusuk-cozunurlugu-savunmak>
- Stockton, K. (2009). Introduction: Growing Sideways, or Why Children Appear to Get Queerer in the Twentieth Century. *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century* içinde (s. 1-58). Durham; London: Duke University Press.
- Stone, S. (1992). The *Empire* Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto. *Camera Obscura*, 10(2), 150-176. [https://doi.org/10.1215/02705346-10-2\\_29-150](https://doi.org/10.1215/02705346-10-2_29-150)
- Straayer, C. (1996). *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-Orientation in Film and Video*. Columbia University Press.
- Stryker, S. (2021). Zeminsizlik Üzerine: Transfobik Feminizm, Toplumsal Cinsiyet İdeolojisi, Transfeminist Eleştiri. *Kaos Q+*, 10, 6-17.
- Stryker, S., Bettcher T. M. (2016). Introduction: Trans/feminisms. *TSQ*, 3 (1-2), 5-14. <https://doi.org/10.1215/23289252-3334127>
- Sustam, E. (2021). Kurdish Art and Cultural Production: Rhetoric of the New Kurdish Subject. H. Bozarslan, C. Gunes, & V. Yadırgı (Der.), *The Cambridge History of the Kurds* içinde (s. 775-802). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sustam, E. (2022). Kürt Sineması: Siyasal Zamanın Kurucu İmgesi, Dekolonyal Coğrafi Manzaralar ve Ulus-Aşırı Görünürlük. *Kürd Araştırmaları Dergisi*, 7, 15-64.
- Şen, A. (2023, 4 Ağustos). Çamur Görüntü Savunması, *AltyazıFasikül*, Retrieved from <https://fasikul.altyazi.net/seyir-defteri/camur-goruntunun-savunmasi/>
- Şen, S. (2023). Savaşın Sesi: Berîya Şevê. *Punctum Dergi*. Retrieved from <https://www.punctumdergi.com/post/savasin-sesi-beriya-seve>
- Şen, S. (2019). *Gemideki Hayalet: Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu*. İstanbul: Metis.
- Şen, S. (2022). Minör Bir Sinemadan Dekolonyal Bir Estetiğe Kürt Sineması. *Kürd Araştırmaları Dergisi*, 7, 341-354.

- Şimşek, B. (2021). A Cinematography of Kurdishness: Identity, Industry and Resistance. H. Bozarlan, C. Gunes, & V. Yadırgı (Der.), *The Cambridge History of the Kurds* içinde (s. 752-774). Cambridge: Cambridge University Press.
- Şimşek, B., Çiçek, Ö., & Koçer, S. (2023, 15 Aralık). Kürt Sineması Üzerine Bir Diyalog: Hakikat, Dil ve Yorum. *5Harfliler*. <https://www.5harfliler.com/kurt-sineması-uzerine-bir-diyalog-hakikat-dil-ve-yorum/>
- Taş, B. (2012). Adam Gibi Adam Ol(ama)mak. C. Çakırlar, & S. Delice (Der.), *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde (s. 301-328). İstanbul: Metis.
- Taylor, Y. (2010). The 'Outness' of Queer: Class and Sexual Intersections. K. Browne, & K.J. Nash (Der.), *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer theories and Social Science Research* içinde (s. 69-84). Farnham, Surry: Ashgate.
- Terzi, Ü. & Özbulduk, S.C. (2020). Türkiye'de Seyrin Tarihi: 2000'lerde Seyir Kültüründeki Değişimler ve Yeni Seyirci Tartışmaları. A. Özsoy (Der.), *Sinema Seyir ve Seyirci: Türkiye'de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri* içinde (s. 305-333). Konya: Literatürk Academia.
- Thomas, J. (1993). *Doing Critical Ethnography*. SAGE Publications.
- Togay, S. S. (2020). Trans Exclusionary Radical Feminism in Turkey: A Historical Overview [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Ulusay, N. (2011). Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası. *Fe Dergi*, 3(1), 1-15.
- Uskan Selvelli, N. (2016). Kurdish Documentary Activism as a Means of Existence. S. Koçer, & C. Candan (Der.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance* içinde (s. 209-229). Cambridge Scholars Publishing.
- Valocchi, S. (2005). Not Yet Queer Enough: The Lessons of Queer Theory for the Sociology of Gender and Sexuality. *Gender and Society*, 19(6), 750-770. <http://www.jstor.org/stable/27640849>
- Warren, C. (2017). Calling into Being: Tranifestation, Black Trans, and the Problem of Ontology. *TSQ*, 4 (2), 266-274. <https://doi.org/10.1215/23289252-3815057>
- Weiss, M. (2020). Intimate Encounters: Queer Entanglements in Ethnographic Fieldwork. *Anthropological Quarterly* 93(1), 1355-1386. <https://doi.org/10.1353/anq.2020.0015>

- Westbrook, L., & Schilt, K. (2014). Doing Gender, Determining Gender: Transgender People, Gender Panics, and the Maintenance of the Sex/gender/sexuality System. *Gender & Society*, 28(1), 32–57. <https://doi.org/10.1177/0891243213503203>
- Yabancı, B., & Sağlam, E. (2023). Negotiated Conformism: Gender Norms, Everyday Politics and Pro-government Actors in Turkey. *The International Spectator*, 58(3), 20-39. doi: 10.1080/03932729.2023.2220861
- Yardımcı, S. (2012, 18 Mayıs). Ne O! Ne Bu! Ne Şu! Queer Kuramı Ve Kimliksizleşme. *e-skop*. Retrieved from <https://www.e-skop.com/skopbulten/ne-o-ne-bu-ne-su-queer-kurami-ve-kimliksizlesme/749>
- Yardımcı, S. (2019, 13 Ağustos). Trans Candır. *e-skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/trans-candir/5427>
- Yetimova, S (2021). Üçüncü Sinemanın Tarihsel Gelişimi Ve Türkiye'deki Güncel Tartışmalar. *Tarih Okulu Dergisi*, 14(50), 712-738. doi: 10.29228/Joh.48322
- Yıldız, E. (2019). Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema Ekseninde Yılmaz Güney Sineması [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Yılmaz, G. (2020). Türkiye'nin Avrupalılaşması ve LGBTİ Hakları. *Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi* 19(1), 301-325. <https://doi.org/10.32450/aacd.771089>
- Yılmaz, G. (2022). LGBTI Rights in Turkey in the 2000s: Inertia Due to Political Resistance. Yılmaz, G. (Der.) *Non-Discrimination in Turkey*. Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-08399-0\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-031-08399-0_5)
- Yılmaz, T. (2020). Hakikat ve Adalet Arayışında Bir İmkân Olarak Kürt Sineması: Feminist Perspektifler. *Türkiye'de Geçiş Dönemi Adaleti: Dönüşen Özneler, Yöntemler ve Araçlar* içinde (s. 220-238). İstanbul: Hakikat, Adalet ve Hafıza Çalışmaları Derneği Yayınları.
- Yılmaz, T. (2022). Tracing State Violence, Resistance and Memory in Kurdish Cinema. *Kültür Ve İletişim*, 25(2)(50), 319-355. <https://doi.org/10.18691/kulturveiletisim.1126496>
- Yılmaz, V. (2014). Yeni Anayasa Sürecinde LGBTİ Hakları Hareketi'nin Eşit Yurttaşlık Mücadelesi: Çoğunlukçu Demokrasiye Karşı Anayasal Demokrasi. A. Kaya (Der.), *Farklılıkların Birlikteliği Türkiye ve Avrupa'da Birarada Yaşama Tartışmaları* içinde (s. 169-184). İstanbul : Hiperlink Yayınları.
- Yusufoğlu, S. (2016). Veşartî. *Altyazı*. Retrieved from <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/vesarti/>
- Yücel, M. (2008). *Türk Sinemasında Kürtler*. Agora Kitaplığı.

Zengin, A. (2016). Mortal Life Of Trans/feminism: Notes on “Gender Killings” in Turkey. *TSQ*, 3(1-2), 266-271. <https://doi.org/10.1215/23289252-3334487>

Zeydanlioğlu, W. (2012). Turkey's Kurdish Language Policy. *International Journal of the Sociology of Language*, 2012(217), 99-125. <https://doi.org/10.1515/ijsl-2012-0051>

## EK 1. GÖRÜŞMECİLERE YÖNELTİLEN SORULAR

### 1.1 Anket Soruları

1. Adınız, soyadınız ve e-mail adresiniz:

2. Yaşınız:

3. Cinsiyetiniz (Belirtmek istemeyebilirsiniz):

4. Memleketiniz:

5. Eğitim görmekte olduğunuz bölüm ve sınıfınız:

6. Serbest zaman etkinlikleriniz:

7. Bildiğiniz yabancı dil/diller ve düzeyi:

8. (Varsa) Takip ettiğiniz gazete ve sosyal medya hesapları:

9. (Varsa) Takip ettiğiniz sosyal medya platformları, programlar:

10. *Bajar* (2010), *Veşartî* (2015) ve *Di Navberê De* (2018) filmlerini nereden izlediniz?

11. Filmleri beğendiniz mi? Filmler hakkında neler düşünüyorsunuz ve aklınızda en çok kalan şeyler neler?

12. Filmleri izledikten sonra arkadaşlarınız, aileniz ya da tanıdıklarınızla filmler üzerine konuştunuz mu? Eğer konuştuydysanız neler konuşmuşdysunuz?

#### 1.1. Genel Sorular

1. Hangi bölümde okuyorsunuz? Bölümünüzle ilgili nelerden bahsedebilirsiniz?

2. Sinema sizin için ne ifade ediyor?

3. Film izleme deneyimlerinizden bahsedebilir misiniz?

4. Film festivallerini takip eder misiniz?

5. Filmler üzerine yakınlarınızla konuşur musunuz?

6. Sevdiğiniz film türleri nelerdir? Film seçerken nelere dikkat edersiniz?

7. Kürt sinemasına dair düşünceleriniz neler, genel olarak Kürt sineması denildiğinde aklınıza gelen yönetmenler ve filmler hangileri?

8. Kürt sinemasının genel durumu üzerine ne söylemek istersiniz? Sizce belli başlı vasıflara ve dile sahip bir Kürt sinemasından söz edebilir miyiz?

9. Sanat dallarında (sinema, müzik, tiyatro, resim, edebiyat, vs.) Kürt kültürünün / kimliğinin temsili hakkında neler düşünüyorsunuz?
10. Sizce Türkiye'deki son dönemlerdeki en önemli politik sorun sizce nedir? En çok neyin ve/ya nelerin değişmesi gerektiğini düşünüyorsunuz?
11. Feminist ve LGBTİ+ hareketi hakkında neler düşünüyorsunuz?

### 1.2. *Bajar* (2010)

1. Sizce bu film ne anlatıyor?
2. Filmi beğendiniz mi? Beğenme ya da beğenmeme sebepleriniz nelerdir?
3. Filmi izlediğiniz ortamdan / izleme deneyimizden bahsedebilir misiniz? (Filmi duraksatarak izlemek, tek/birden fazla kişiyle izlemek, telefonunuzun yanınızda olması vs.)
4. Filmde Diyarbakır şehrinin içerisindeki çatışma hali ön planda tutulmuş. Filmin arşiv görüntüleri hakkında düşünceleriniz nelerdir?
5. Filmdeki görüntüler Türkiye'nin açılım sürecinden. Bu süreç sizce filme nasıl yansımış?
6. Filmdeki hangi olaylar ilginizi çekti, sizde merak uyandırdı?
7. Bu filmi izledikten sonra daha önce üzerine hiç düşünmediğiniz herhangi bir şey düşündünüz mü?
8. Filmin geçtiği coğrafyayı hiç gördünüz mü? / Filmin geçtiği coğrafyada yaşayan biri olarak filmi nasıl değerlendirirsiniz?
9. Filmi bir daha izlemek ister misiniz? Neden?
10. Filmi yakınlarınıza tavsiye eder misiniz? Neden?

### 1.3. *Veşartî* (2015)

1. Filmi izlediğiniz ortamdan / izleme deneyimizden bahsedebilir misiniz? (Filmi duraksatarak izlemek, tek/birden fazla kişiyle izlemek, telefonunuzun yanınızda olması vs.)
2. Sizce bu film ne anlatıyor?
3. Filmi beğendiniz mi? Beğenme ya da beğenmeme sebepleriniz nelerdir?
4. Filmi izlerken kendinizi herhangi bir karakterin yerine koydunuz mu?
5. Filmi izlediğiniz ortamdan / izleme deneyimizden bahsedebilir misiniz? (Filmi duraksatarak izlemek, tek/birden fazla kişiyle izlemek, telefonunuzun yanınızda olması vs.)



6. Ali Kemal karakteri, bedeninin deęiőeceęini öğrendiği andan itibaren filmde bir sorgulama baőlıyor. Babasının da otuz yaőında kadın bedeninde uyandığında bahsedildiğinde derin bir reddetme ve ardından durumu kabullenme sürecini izliyoruz. Filmdeki “Biz deęiően bir aileyiz, ailemiz deęiőiyor” sözünden de hareketle beden deęiőimi hakkındaki dűőüncelerinizden bahsedebilir misiniz? (Filmdeki kadın – erkek ikiliğinin sorgulanması hakkında dűőünceleriniz nelerdir?)
  7. Filmde çekirdek ailenin de deęiőimi / dűnűőümünden bahsedebiliriz, siz ailenin kendilerine dűnűk yaptıęı sorgulamaları nasıl yorumlarsınız?
  8. Filmin 30. dakikasından itibaren bedenini o gece deęiőtiren Mizgin ile Ali Kemal arasında bir diyalog izliyoruz. Bu diyalogda Mizgin, Ali Kemal’e “Bizim kűltürümüzde kadınla erkek arasında hiğbir ayırım yoktur. Ne zaman ki okula baőladım bu ayırımı görmeye baőladım... Kızlarla erkekler ayrı oturuyor, ayrı geziyorlardı. Sanıyordum ki aralarında kavga var. Sonra yavaő yavaő anladım ki biz bu toplumdaki farklıyız, biz azınlığız” der. Mizgin ile Ali Kemal arasındaki bu sahneyi siz nasıl yorumlarsınız?
  9. Baran yan karakteri de filmde kadın – erkek ikilięini sorgulayanlardan. Baran karakteri filmin sonlarına doęru kendisi eęer “kadın” gibi yaőamak istiyorsa bu deneyimi “erkek” bedeninde de yaőayabileceęine kanaat getiriyor. Bu sahneler ve karakter hakkında neler dűőünüyorsunuz? (Salih karakteri ile diyalogu)
  10. Filmdeki ses ve görüntű kullanımı da birbiriyle çeliően Őekilde tasarlanmış. Bunun filme katkısını nasıl yorumlarsınız?
  11. Filmi eleştirel buldunuz mu? Filmin eleştirdiği yerler nelerdir?
  12. Filmin Kűrt kűltürüne yaptıęı referanslar üzerine neler söylemek istersiniz? (Mem u Zin destanı, Kűrt kimlięinin okullarda asimile olması, vs.)
  13. Filmi bir daha izlemek ister misiniz? Neden?
  14. Filmi yakınlarınıza tavsiye eder misiniz? Neden?
- 1.4. *Di Navberê De* (2018)
1. Filmi izlediğiniz ortamdan / izleme deneyimizden bahsedebilir misiniz? (Filmi duraksatarak izlemek, tek/birden fazla kişiyle izlemek, telefonunuzun yanınızda olması vs.)
  2. Sizce bu film ne anlatıyor?
  3. Filmi beğendiniz mi? Beğenme ya da beğenmeme sebepleriniz nelerdir?
  4. Filmi izlerken kendinizi herhangi bir karakterin yerine koydunuz mu?
  5. Filmdeki Osman karakterinin dil bölünműőlüęü hakkında neler söyleyebilirsiniz?

6. Osman'ın dilde eksik kalmışlığı onu toplumsal olarak nerede konumlandırıyor?  
Bu gündelik hayatına nasıl yansıyor?
7. Osman'ın evlenmek istemesindeki ve bunu başaramamasındaki engel sizce nelerdir?
8. Kürtçe kursundaki karakterler hakkında neler düşünüyorsunuz? (Komut ile dil konuşan, Türkçe ve Kürtçe'yi birbirine karıştıran karakterler)
9. Dilde temsil edilememek hakkında neler düşünüyorsunuz?
10. Filmi bir daha izlemek ister misiniz? Neden?
11. Filmi yakınlarınıza tavsiye eder misiniz? Neden?

## EK 2. BİLGİLENDİRME VE RIZA FORMU

### LÜTFEN BU FORMU DİKKATLİCE OKUMAK İÇİN ZAMAN AYIRINIZ

Sayın katılımcı,

Bu form, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Doktora Programında ve Dr. Öğretim Üyesi Çağla Karabağ danışmanlığında Kaan Akın tarafından yürütülen “**Ötekilerin Sinemasına Kuir Perspektiften Bakmak**” başlıklı doktora tezi kapsamında yapılacak olan **görüşmelere** katılımı sağlamak için düzenlenmiştir. Bu çalışmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını, bu araştırmanın gönüllü katılımcılara getireceği olası fayda ve rahatsızlıkları bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Aşağıdaki bilgileri dikkatlice okumak için zaman ayırınız. İsterseniz bu bilgileri aileniz ve/veya yakınlarınız ile tartışınız. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa ya da daha fazla bilgi isterseniz lütfen araştırmacıya sorunuz. Görüşme yapmayı katılmayı kabul ettiğiniz takdirde, gerekli yerleri siz ve sorumlu araştırmacı tarafından doldurulmuş bu formun bir kopyası saklamanız için size verilecektir.

Araştırmaya katılmak tamamen **gönüllülük** esasına dayanmaktadır. **Görüşmeler** sırasında size sorulan soruları yanıtlarken kimsenin baskısı veya telkini altında olmayın. Bu çalışmadan elde edilecek bilgiler tamamen araştırma amacı ile kullanılacaktır ve kimlik bilgileriniz kesinlikle gizli tutulacaktır. Bu çalışmanın yürütülmesi için Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonu’ndan gerekli izinler alınmıştır.

Çalışmaya katılmama veya herhangi bir anda çalışmadan çıkma hakkına sahipsiniz. Her iki durumda da bir ceza veya hakkınız olan yararların kaybı kesinlikle söz konusu olmayacaktır.

Sorumlu Araştırmacı  
Dr. Öğretim Üyesi Çağla Karabağ

Yardımcı Araştırmacı  
Kaan Akın

### **Araştırmanın Amacı:**

Kaan Akın'ın doktora tezi kapsamında yapılacak olan görüşmeler ile Ali Kemal Çınar filmlerindeki kuir öğelerin ve Kürt kimliğinin temsilinin nasıl anlamlandırıldığı ve yorumlandığı araştırılacaktır. Böylelikle hem kuir sinema tartışmalarına yeni bir alan açmak, hem de Kürt sinemasının Kürtlere meskûn coğrafyalarda tarihsel, toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarda izleyiciler tarafından nasıl okunduğunu anlamak ve kimlik politikalarına daha kesişimsel bir tartışma zemini kazandırmak mümkün olacaktır.

### **İzlenecek Olan Yöntem ve Yapılacak İşlemler:**

Bu çalışma dâhilindeki sorular sizlere konu ile ilgili gerekli eğitimi almış bir görüşmeci tarafından sorulacaktır. Size yöneltilen soruları lütfen dikkatlice dinleyiniz, anlamadığınız soruları tekrar dinlemekten veya açıklama istemekten çekinmeyiniz. Cevaplamak istemediğiniz soruları görüşmeciye rahatlıkla söyleyebilirsiniz. Görüşmelerin yaklaşık 50-60 dakika sürmesi planlanmaktadır. Görüşmeler esnasında sizin de bilginiz ve rızanız dâhilinde ses kaydı alınacak, alınan ses kayıtları daha sonra görüşmeci tarafından deşifre edilecektir. Görüşme kayıtlarına araştırmacı dışında herhangi bir kişinin erişimi söz konusu olmayacaktır.

### **Katılma ve Çıkma:**

Bu çalışmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya çalışma süresince çalışma ile ilgili herhangi bir rahatsızlık duyduğunuzda çalışmadan çıkma hakkına sahipsiniz. Çalışmaya katılmama veya çalışmadan çıkma durumlarında bir ceza veya hakkınız olan yararların kaybı kesinlikle söz konusu olmayacaktır. Dolayısıyla çalışmaya katılma ve çıkma kararları size bir sorumluluk yüklemeyiz ve sizin için herhangi bir risk taşımaz. Dilediğiniz takdirde görüşmeler tamamlandıktan sonra da araştırmacıya formun altında yer alan iletişim kanalları aracılığıyla ulaşabilir ve soru sorabilir, araştırmanın gidişatına dair bilgi isteyebilirsiniz.

### **Masraflar:**

Bu çalışmanın yürütülmesi için herhangi bir masraf söz konusu değildir.

### **Gizlilik:**

Bu çalışmadan elde edilen bilgiler tamamen araştırma amacı ile kullanılacak ve kimlik bilgileriniz kesinlikle gizli tutulacaktır.

Ben ,..... [gönüllünün adı-soyadı (kendi el yazısı ile)] yukarıdaki metni okudum ve katılmam istenen çalışmanın amacını, gönüllü olarak üzerime düşen sorumlulukları tamamen anladım. **Çalışma hakkında soru sorma ve tartışma imkânı buldum ve tatmin edici yanıtlar aldım. Bu çalışmayı istediğim zaman ve herhangi bir neden belirtmek zorunda kalmadan bırakabileceğimi ve bıraktığım zaman herhangi bir olumsuzlukla karşılaşmayacağımı anladım.**

Bu koşullarda kendi rızamla, hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın araştırmacı ile görüşme yapmayı kabul ediyorum.

**Gönüllünün** (kendi el yazısı ile);

Adı-Soyadı:

İmzası:

Adresi:

Telefon No. (varsa):

Tarih (gün/ay/yıl): ..../..../....

**Araştırmacının;**

Adı-Soyadı:

İmzası:

Adresi:

Telefon No.:

E-posta Adresi:

Tarih (gün/ay/yıl): ..../..../....

	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b>	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	<b>FRM-DR-21</b> <b>Doktora Tezi Orijinallik Raporu</b> <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 20/02/2024

Tez Başlığı: Ötekilerin Sinemasına Kuir Perspektiften Bakmak: Ali Kemal Çınar Filmlerinin Alınlanması

Yukarıda başlığı verilen tezin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 205 sayfalık kısmına ilişkin, 20/02/2024 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı %5'dir.

Uygulanan filtrelemeler\*\*:

- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- Kaynakça hariç
- Alıntılar hariç
- Alıntılar dâhil
- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ad-Soyad/İmza

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Kaan Akın	
	Öğrenci No	N17244331	
	Enstitü Anabilim Dalı	İletişim Bilimleri	
	Programı	İletişim Bilimleri Doktora Programı	
	Statusü	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.  
Dr. Öğretim Üyesi Çağla Karabağ

\*Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

\*\*Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b>	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	<b>FRM-DR-21</b> <b>Doktora Tezi Orijinallik Raporu</b> <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

**TO HACETTEPE UNIVERSITY**  
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**  
**DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES**

Date: 20/02/2024

Thesis Title (In English): Queer Perspectives to the Cinema of Others: The Reception of Ali Kemal Çınar's Films

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 20/02/2024 for the total of 205 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 5 %.

Filtering options applied\*\*:

- Approval and Declaration sections excluded
- References cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Name-Surname/Signature

<b>Student</b>	<b>Name-Surname</b>	Kaan Akin	
	<b>Student Number</b>	N17244331	
	<b>Department</b>	Communication Sciences	
	<b>Programme</b>	PhD	
	<b>Status</b>	<b>PhD</b> <input checked="" type="checkbox"/>	<b>Combined MA/MSc-PhD</b> <input type="checkbox"/>

**SUPERVISOR'S APPROVAL**

APPROVED  
Assist. Prof. Dr. Çağla Karabağ

\*\*As mentioned in the second part [article (4)/3 ]of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding refence, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.



T.C.  
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ  
Rektörlük

Tarih: 16/10/2021

Sayı: E-35853172-300-00001822117



0001822117

Sayı : E-35853172-300-00001822117  
Konu : Kaan AKIN (Etik Komisyon İzni)

16.10.2021

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 29.09.2021 tarihli ve E-12908312-300-00001788891 sayılı yazınız.

Enstitünüz İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Programı öğrencilerinden **Kaan AKIN**'ın **Dr.Öğr.Üyesi Çağla KARABAĞ** danışmanlığında hazırladığı “**Ötekilerin Sinemasına Kuir Perspektiften Bakmak**” başlıklı tez çalışması Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **12 Ekim 2021** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini saygılarımla rica ederim.

Prof. Dr. Vural GÖKMEN  
Rektör Yardımcısı

**Bu belge güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.**

Belge Doğrulama Kodu: 1B5A3251-EF20-4CE6-9CE1-AD8BA8C15635

Belge Doğrulama Adresi: <https://www.turkiye.gov.tr/hu-ebys>

Adres: Hacettepe Üniversitesi Rektörlük 06100 Sıhhiye-Ankara

Bilgi için: Sevda TOPAL

E-posta: yazimd@hacettepe.edu.tr İnternet Adresi: www.hacettepe.edu.tr Elektronik

Bilgisayar İşletmeni

Ağ: www.hacettepe.edu.tr

Telefon: 0 (312) 305 3001-3002 Faks:0 (312) 311 9992

Telefon: 03123051008

Kep: hacettepeuniversitesi@hs01.kep.tr

