

Yeni Kuir Sinema ve Kürt Sinemasının Kesişimselliği Çerçevesinde Ali Kemal Çınar Filmleri

Kaan Akın

Hacettepe Üniversitesi

[ORCID: 0000-0002-3578-6205](https://orcid.org/0000-0002-3578-6205)

akinnkaan@gmail.com

Öz

Bu makalede Yeni Kuir Sinema ile Üçüncü Sinema arasındaki ortaklığa işaret eden “defolu sinema” (flawed cinema) kavramı ile Kürt sineması tartışmalarında da karşılık bulan Julia Garcia Espinosa'nın “kusurlu sinema” (imperfect cinema) anlayışının bir kesişim noktası oluşturduğu ve aynı çerçeveye işaret ettiği düşüncesinden hareket edilmektedir. Yazıda ilk olarak kuir sinema ile Üçüncü Sinema arasındaki ilişkiyi yer verilecek, ardından Kürt sinemasına ilişkin 2000'lerde yapılan tartışmalar incelenerek Kürt sinemasındaki “kusurlu” filmlerin nasıl bir politik imkân sunduğu irdelenecektir. Son bölümde ise Yeni Kuir Sinema ve Kürt sinemasının kesişimselliği çerçevesinde Ali Kemal Çınar sineması ele alınarak yönetmenin son filmi Beriya Şevê (2021) kuir bir perspektifle yorumlanacaktır. Kuir teorinin sınırlarını genişletmek ve onu daha kapsayıcı hâle getirmek için kavramın Batı odaklı olmayan çeşitli coğrafyalarda bulunduğu yankıların çerçeveye dâhil edilmesi gerekmektedir. Benzer şekilde, kuir film tanımının genişlemesi ve anlamını çeşitli coğrafyalarda bulabilmesi için, beyaz, orta sınıf ve gey temsilinin bulunduğu filmlerin ötesine bakmak gereklidir. Paralel biçimde Yeni Kuir Sinema ile Üçüncü Sinema arasında kurulan ilişki, kuir filmlerin LGBTİ+ temsili ve mücadelesiyle sınırlı olmadığını gösterir. Kuir sinema tartışmalarında öne sürülen “defolu” film fikri de hem film üretiminin hem kuir filmlere bakışın nasıl olabileceğine dair alternatifler üretmektedir. Kürt sinemasında “yoksun” ve “kusurlu” bir görselin Kürt filmlerine dair neler söyleyebileceğinin ele alındığı görülmektedir. Bu yazının temel iddiası ise Ali Kemal Çınar sinemasının kuir sinema ile Kürt sineması arasındaki kesişimsel bir alanda duruyor olduğudur.

Anahtar Kelimeler: Ali Kemal Çınar sineması, Üçüncü Sinema, kesişimsellik, Kürt sineması, Yeni Kuir Sinema

•••••

Geliş tarihi: 31 Ağustos 2023 • Kabul tarihi: 17 Ocak 2024

•

Araştırma Makalesi

<http://federgi.ankara.edu.tr>

federgi • 2024 • 16(1) • 36-69
DOI: 10.46655/federgi.1353301

The Intersection of New Queer Cinema and Kurdish Cinema in the Context of Ali Kemal Çınar's Films

Kaan Akin

Hacettepe University

[ORCID: 0000-0002-3578-6205](https://orcid.org/0000-0002-3578-6205)

akinnskaan@gmail.com

Abstract

This article is based on the idea that the concept of "flawed cinema", which draws a parallel between the New Queer Cinema and the Third Cinema, and Julia Garcia Espinosa's understanding of "imperfect cinema", which is also reflected in the discussions of Kurdish cinema, constitute an intersection point. Both terms have the possibility to be discussed within the same framework. In the article, firstly, the relationship between queer cinema and Third Cinema will be shown. Then, the discussions on Kurdish cinema in the 2000s will be examined as well as what kind of political opportunity the "flawed" films in Kurdish cinema offer will be questioned. In the last part, within the framework of the intersectionality of New Queer Cinema and Kurdish cinema, Ali Kemal Çınar's cinema will be discussed. The director's latest film *Berîya Şevê* (2021) will be interpreted from a queer perspective. In order to expand the boundaries of queer theory and make it more inclusive, it is necessary to include the echoes of the concept in various geographies that are not Western-oriented. Similarly, for the definition of queer film to expand and find its meanings in various geographies, it is necessary to look beyond films with white, middle-class and gay representation. In parallel, the relationship established between the New Queer Cinema and the Third Cinema shows that queer films are not limited to LGBTI+ representation and struggle. The idea of a "flawed" film, which is put forward in the discussions of queer cinema, also produces alternatives for how both film production and queer films can be viewed. Within this context, what a "poor" and "imperfect" image can say about Kurdish films is also discussed. The main claim of this article is that Ali Kemal Çınar's cinema stands in an intersectional space between queer cinema and Kurdish cinema.

Keywords: Ali Kemal Çınar's cinema, Third Cinema, intersectionality, Kurdish cinema, New Queer Cinema

•••••

Arrival date: 31 August 2023 • Acceptance date: 17 January 2024

•

Research Article

<http://federgi.ankara.edu.tr>

federgi • 2024 • 16(1) • 36-69
DOI: 10.46655/federgi.1353301



Giriş¹

En genel çerçeveden bakıldığında, kuir teori 1990’larda Batı’da filizlenen lezbiyen-gey hareketinden yola çıkan, dışlayıcılığı ve LGBTİ+ düşmanlığını teşhir etmek için de kullanılabilen bir tartışma alanıdır. Kuir; verili ve sabit olmayan bir kimlik anlayışıyla, belirsizlik ve esneklikten doğan bir avantajla ve aynı zamanda norma karşı duruşuyla anlamlandırılabilen bir kavramdır (Halperin 1995; Jagose 2021; Yardımcı 2012). Kuirin tanımındaki belirsizlik ve akışkanlık, terimin yapısını oluşturan ana öğelerden biridir (Jagose 2021, 9). Kuir, kimliğin verili ve sabit doğasına meydan okur. Kavramı anlamlandırmanın çeşitli, değişken ve hatta birbirleriyle çelişkili yöntemleri mevcuttur (116). Doğal ve verili kabul edilen kimlik kategorilerine eleştirel bir perspektifle yaklaşan kuir pek çok alanda kullanılabilir bir teori haline

¹ Bu makale, yazarın “Ötekilerin Sinemasına Kuir Perspektiften Bakmak” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

gelir.

Böyle esnek bir tanımlamadan yola çıkıldığında, kuirin anlamı üç farklı zeminde somutlaştırılabilir. Bunlardan ilki, kuirin heteronormativitenin dışladığı cinsel yönelimleri ve kimlikleri kapsayan şemsiye bir terim olarak kullanılmasıdır (Somerville 2020, 2). Bir kimlik eleştirisi olarak kuir ise, verili kimlik kategorilerine karşıdır. Kuir toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim ekseninin ötesinde normun ve güç dengelerinin farklı alanlarda nasıl işlediğini anlamamızı sağlayacak bir kavramdır (2). Dolayısıyla kuir, yalnızca toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelimle ilgili bir kavram değildir. Bunun yerine normun, gücün, iktidar ilişkilerinin ve ikili karşıtlıkların farklı düzlemlerde sorgulanmasını mümkün kılan geniş bir perspektif sunar.

Kuir çalışmaların 2000'lerin başından itibaren kesişimsel bir hatta ilerlediğini söylemek mümkündür. Eng ve arkadaşları küresel krizlere, savaşın ve terörün hüküm sürdüğü coğrafyalara bakarken cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve ırk kaynaklı hiyerarşilerin de ele alınması gerektiğini savunur (2005, 1). Yazarlar insan hakları zemininde bölgesel ve küresel tartışmalara kuirin de dâhil edilmesine dair şu soruyu sorarlar: “Kuir teori bize göç, vatandaşlık, hapishaneler, refah, yas ve insan hakları hakkında neler söylemektedir?” (2). Yazarlara göre, “cinselliğin yanı sıra; ırk, toplumsal cinsiyet, sınıf, milliyet ve dine dair daha geniş bir toplumsal eleştiri alanının” kurulması gerekmektedir (4-5). Kuir çalışmalarda bir kırılma noktası olarak görülebilecek çerçevenin genişlemesi sayesinde kuir kavramının cinsellik, toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelimin ötesindeki anlamları daha fazla içinde barındırmaya başladığı söylenebilir.¹

Kuir kavramının zamanla daha kapsayıcı hâle gelmesinin izleri, kuir film tartışmalarında kendisini göstermektedir. Kuir olarak okunabilecek bir film yalnızca toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim tartışmalarını içerisinde barındırmaz. Film yapım süreçleri, kesişimsellik ve bazen de tanımlanamazlık

ekseninde filmlerin kuirleşmesi mümkündür. Üçüncü Sinema geleneğiyle birlikte okunabilen Kürt sineması ise, kuir film tartışmalarıyla kesişimsel bir çerçevede ele alınabilir. Bu doğrultuda kuir ve Kürt sinemasını ele alan makale şu sorular etrafında yapılandırılmıştır: Kuir kavramının değişkenliğinden ve akışkanlığından yola çıkılarak kuir sinema tartışmaları Batı odaklı olmayan bir temsile doğru genişletilebilir mi? Kürt sinemasının “çok merkezli, çok öznel, çok dilli bir sinema alanı” (Şimşek ve arkadaşları 2023) oluşuyla kuir sinema arasında ne gibi ortaklıklar kurulabilir? Ali Kemal Çınar filmleri kuir bir perspektiften okunduğunda bize neler söyleyebilir?

Son on yılda kuir sinema üzerine yazılanlara bakıldığında anlatıların Batı merkezli olmaktan çıkarılmasının önemini vurgulandığı görülmektedir. Bu çerçevede, dünyanın çeşitli coğrafyalarında kuir sinemanın nasıl bir anlam ifade edebileceği sorgulanmaktadır. Dolayısıyla yazıda ilk olarak Yeni Kuir Sinema ile Üçüncü Sinema arasındaki kesişim hattına odaklanılacaktır. Sonrasında, Kürt sinemasının çeşitli tanımlamalarına bakılarak, Kürt filmlerinin teorik olarak nasıl anlamlandırıldığı ve söz konusu kavramsallaştırmaların içerisinde neyin eksik olduğu sorgulanacaktır. Son olarak da Ali Kemal Çınar’ın filmleri hem kuir film hem de Kürt sineması bağlamında ele alınacaktır. *Berîya Şevê* filmi çerçevesinde, yönetmenin sinema dili ekseninde devamlılık ve kopuşlar takip edilecek, filmin “defolu” ve “kusurlu” film tartışmalarındaki yerinin ne olabileceği sorulacaktır. Daha önceki bir çalışmamda (Akın 2023), Çınar filmografisinden *Bajar* (2010), *Veşartî* (2015) ve *Di Navberê De* (2018) filmlerini kuir bir bağlamda okumaya çalıştım. Bu yazıdaki fark ise, “defolu” ve “kusurlu” sinema tartışmalarına dair daha detaylı bir teorik çerçeve çizilmesi ve yönetmenin sinemasında bir kopuş olarak da değerlendirilebilecek *Berîya Şevê*’nin bu kavramsal çerçeve ışığında yorumlanmasıdır. Önceki çalışmada filmlerdeki kuir unsurlar tek tek incelenirken, burada yeni kuir sinema ve Kürt sinemasında ortak bir çerçeveye tekabül eden “kusurlu” film anlayışı çerçevesinde Çınar sineması ve *Berîya Şevê* filmi ele alınmaktadır.

Yeni Kuir Sinema ve Üçüncü Sinema Tartışmalarında “Defolu” Film Anlayışı

Rich 1990’lardan günümüze kuir sinemadaki değişim ve dönüşümleri “Yeni Kuir Sinema” kavramı çerçevesinde ele almaktadır. Yazar Yeni Kuir Sinemayı (1992 [2018], 2013, 2021), toplumsal hareketlerle birlikte değerlendirerek kavrama yeni anlamlar atfeder. İlk olarak Rich, kuir filmleri tanımlarken “riayet etmeyen, yerinde durmayan ve aşırı uçta” (2018, 7) sıfatlarını kullanır. Kuzey Amerika ve Avrupa’da katıldığı film festivallerinde izlediği filmlerden etkilenen Rich, kuir karakter yaratımında bir kırılma olduğunu savunur. Tiplerlerin kırılması ve kuir karakterlere öznellik kazandırılması Yeni Kuir Sinemanın belirgin bir özelliği olarak karşımıza çıkar. Rich’in 1990’larda kavsamsallaştırdığı “yeni” kuir, 2010’lara gelindiğinde ana akım medyadaki temsillerle birlikte anılır. Bu nedenle yazar kuirin ayrık ve özgün yönünü, trans ve *gender-queer* bedenlerin temsil edildiği anlatı ve imgelerde arar (Rich 2013, 271). Trans sineması, baskıya karşı gelen yanı sıra yazara “yeni” olarak adlandırılan kuir filmlerin potansiyelini anımsatır. Böylelikle Rich (2013) 1990’larda oluşmuş ve artık ana akımlaşmış kuir temsillerin alternatifini trans sinemasında bulur.

Rich (2021) ayrıca kuir sinemayı faşizmin karşısında konumlandırır. Yazar LGBTİ+ mücadelesinin son dönemlerde yükselen muhafazakâr/tutucu ideolojilerin karşısında durması gerektiğini vurgular. Yazara göre kesişimsellik, günümüz kuir sinema akımına yön veren ilke olmalıdır (2021, 8) ve hatta bu bir zorunluluktur (12). Kesişimselliğe yapılan bu vurgu kuir olarak tanımlanabilecek bir sinemanın diğer muhalif hareketlerle ve sinemalarla bağ kurmasının önemine işaret eder. Kuir kavramının akışkan ve dönüşüme açık yapısına uygun biçimde, kuir sinema da sürekli dönüşüm içindedir. Türkiye bağlamında da kuir sinemanın kesişimsellik çerçevesinde değerlendirilmesi onun muhalif ve politik potansiyelini özgün koşullarda değerlendirme imkânı

sunacaktır.

Kuir sinemaya ilişkin literatürdeki çalışmaların büyük bir bölümü kuir sinemayı sadece Kuzey Amerika ve Batı Avrupa sineması çerçevesinde inceler. Coğrafi bağlamın nadiren göz önünde bulundurulması, kuirin anlamını sınırlama riski taşır. Bu nedenle kuir sinema anlayışında son on yılda, kuir cinselliklerin ve yönelimlerin yalnızca Batı perspektifiyle tanınır ve görünür kılınmasının önüne geçebilecek fikirler üretilmiştir. Üçüncü Sinema, anti-ırkçı ve anti-sömürgeci duruşuyla bu türden bir kesişime zemin hazırlayabilir. Solanas ve Gettino 1969’da yayımladıkları manifestolarında Üçüncü Sinemayı şu şekilde tarif etmişlerdir:

Üçüncü Dünya haklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki muadillerinin anti-emperyalist mücadelesi bugün dünya devriminin eksenini oluşturuyor. Üçüncü sinema, bize göre, bu mücadeledeki çağrımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturmanın büyük olasılığını, tek kelimeyle, kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini kabul eden sinemadır. (Solanas ve Getino 2008, 171)

Söz konusu manifestoda ticari çıkarlara ve burjuva dünya görüşüne hizmet ettiği düşünülen, seyirciyi pasif bir biçimde konumlandıran ve kolay bir seyirlik sunan sinema Birinci Sinema; “sanat sineması” ya da “auteur sineması” ise İkinci Sinema olarak tanımlanmıştır. Solanas ve Getino’ya göre İkinci Sinema, “sistemin izin verdiği dış sınırlara” ulaşmış olduğundan, gerçek alternatifler Sistemin gereksinimlerine uygun olmayan ya da açıkça Sistemle mücadele eden özgürlük sinemasındadır (Solanas ve Getino 2008, 176-177).

Bu türden bir sinema anlayışını, kuir film anlayışıyla birlikte düşünmek de mümkündür. Üçüncü Sinema geleneği ile kuir sinemanın birbirinden öğrenebileceği şeyler olduğunu savunan Leung (2004, 156), özellikle Çin, Fildişi Sahili, Küba ve Brezilya gibi ülkelerden film örneklerine

yer verdiği yazısında, milliyetçilik ve sömürgecilik tartışmalarını cinsel özgürlük ve cinsiyet çeşitliliği ile birleştirir. Yazar “siyasallaşmış bir sinema geleneğinden etkilenen filmlerde *kuir* cinsellik ortaya çıktığında, bunun sömürgecilik ve milliyetçilik sorunlarıyla da bağlantılı hale gel[diğini]” iddia eder (159). Dahası, *Yeni* bir Yeni Kuir Sinema ile Üçüncü Sinema’nın ortak özelliklerinin neler olabileceği üzerine düşünür. Bu doğrultuda, yazarın öne sürdüğü türden bir kuir sinema anlayışı, geç kapitalizmle cinsellik arasındaki karmaşık bağlantıyı odağa almalıdır (157). Üçüncü Sinema sömürgecilik tarihine ve kapitalizme yönelik eleştiriler dile getirmesiyle birlikte, izleyicilik deneyiminin maddî koşullarını da ön planda tutan sinematik formlar ve üretim yöntemleri geliştirmiştir. Yazara göre, Batı odaklı olmayan bir cinsellik anlayışı ve filmlerde buna göre geliştirilmiş bir bakış, Üçüncü Sinema’nın da yenilenmesine olanak sağlayabilir (158). Leung Üçüncü Sinema geleneğinin ırklaştırılmış bedenlerinin kapitalizme karşı mücadelesini değerlendirirken, kuir cinselliklerin de kapitalizm altında bastırıldığını söyler ve bu durumun Üçüncü Sinema geleneğinde gözden kaçırıldığını belirtir. Yazar, kuir öznelliklerin de siyasî bir gelecek hayalinde yer almasının gerekliliğini savunur. Aksi takdirde, kuir sinemanın arzuladığı politik potansiyele erişmek pek mümkün görülmemektedir.

Yeni Kuir Sinema ve Üçüncü Sinema gelenekleri, yalnızca ideolojik bakımından ortaklaşma potansiyeli taşımazlar. Ayrıca, film üretiminin ekonomisi ve dağıtım ağları yönünden de benzerlik gösterebilirler. Leung (2004) hem Yeni Kuir Sinema hem de Üçüncü Sinema’yı ele alırken, yapım süreçlerindeki maddî imkansızlıklar nedeniyle ortaya çıkan kusurlarının da tartışılması gerektiğini vurgular. Üçüncü Sinema filmlerinin kuir olarak nitelendirilmesini mümkün kılan şey yalnızca ikili cinsiyet sisteminin dışında kalan cinsellikleri ve cinsel yönelim edimlerini açığa çıkarma potansiyeli değildir. Egemen tarih ve politikaya karşı durmaları ve klasik film yapım paradigmalarını bozmaları açısından da bu filmler kuirleştirilebilmektedir

(Leung 2004, 166). Başka bir deyişle, Leung “defolu” (*flawed*) film üretiminin her iki sinema geleneğini benzer kıldığını öne sürer. Kuirliği film üretim pratikleriyle de birlikte düşünerek, ana akım tarih ve ideolojilere karşı bir duruşun sinema yoluyla inşa edilmesi gerektiğini savunur. “Defolu” film anlayışı, bir sonraki başlıkta tartışılacak olan “kusurlu” film kavramı ile aynı çerçeveye işaret etmektedir.

Batı dışındaki kuir sinemayı odağa alan bir başka çalışma ise Schoonover ve Galt (2016, 2) tarafından kaleme alınmıştır. Yazarlar dünyanın çeşitli coğrafyalarında halihazırda var olan kuir arzuyu, Batılı gey kimlik politikaları çerçevesinde anlamlandırmanın etno-merkezci olup olmadığını sorgulayarak tartışmaya başlar. Onlara göre, sinema kuir mekânları mümkün kılarken, sinemanın ne anlama gelebileceği kuir filmlerde oldukça açık uçludur: Sinemasal bir mekân yerel ve küresel, kamusal ve özel, ana akım ve yeraltı gibi gerilimlerin arasında konumlanır. Bu türden bir film anlayışı hiçbir zaman çözümlenmiş ve açığa kavuşturulmuş değildir. Bu nedenle de filmler baskı ve buna karşı bir direniş ekseninde üretilir (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 sinemadaki kuir temsillerine değil; sinema aygıtının kendisine, eklemlenme mekanizmalarına ve ulusötesi dolaşım ağlarına dikkat etmek gereklidir (4).

Schoonover ve Galt (2016), Leung’a paralel biçimde kuir sinema tartışmalarını kapitalizm karşıtlığı ile de ilişkilendirir. Yazarlara göre, kuir sinema yaşamı anlamlandırmaya dair alternatifler üretirken, bir yandan da birbiriyle oldukça bağlantılı kapitalist, ulusal ve hetero/homonormatif düzenlere karşı duruş sergiler. Bu çerçeveden kuir sinemaya bakan yazarlar, normatif olanın dışındaki bağlılık, sevgi, duygulanım biçimlerinin çeşitliliğini de ele alırlar (5).

Bu türden bir tanımlamaya denk düşecek kuir filmleri nerede ve nasıl bulabileceğimiz de ayrı bir tartışma konusu açabilmektedir. Bunun için Schoonover ve Galt (2016) kuir sinemanın izlerini nerede aranabileceğine dair sekiz maddelik bir yol haritası sunarlar. Bu maddelere 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 getirmekten kaçınır” (15). Böylelikle, temsiller ve üretim arasında katı bir sınır varsa bu, esnetilmeye çalışılır. İkinci olarak, yazarlar kuir sinemanın geleneksel tiyatral kurgulara ve ticari üretim ağlarına bağlı olmadığını ifade eder. Böyle bir düşünce, kuir sinemayı geleneksel anlatı sineması ve ticari ağlardan bağımsız bir biçimde düşünmeye çağırır. Ayrıca, kuir sinemayı popüler, kalitesi düşürülmüş (*debased*) ve türle özdeşleşmiş (*generic*) formlarda da aramak onun dünya sinemasındaki belirli film üretim kanonlarını aşmasına yardımcı olacaktır. Deneysel ve kuir temsillerle ilk bakışta bağlantı kurulamayacak imgelerin de kuir yaşamları anlamlandırmak için bir yol olabileceği gözden kaçırılmamalıdır. Yazarlar, sadece Batı-temelli bir cinsiyet ve toplumsal cinsiyet perspektifiyle anlaşılabilir kılınan anlatılara ve buna göre film üreten yönetmenlere karşı çıkarlar. Kuir sinemayı bu türden kısıtlayıcı bir çerçeveye sıkıştırmayı reddederler. Schoonover ve Galt’a göre, kuir sinema, filmlerin yapım değerini sorgular: Hem ucuza yapılmış filmler hem de izleyicilerin sosyo-ekonomik statüleri ciddiye alınır. Yazarların kuir sinema anlayışı, “[s]inema imgesine hareket hâlindeki anlam olarak yaklaşır ve böylece cinsiyetin en açık temsillerinde bile içsel bir semantik istikrarsızlığı tanıır” (15). Başka bir deyişle, imgelerin anlamının, tıpkı cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi sabitlenemez olduğu vurgulanır. Schoonover ve Galt (2018) kuir sinemanın dünya siyasetiyle iç içe olduğunu, kuir filmlerin insan hakları tartışmalarında da gerek yerel gerekse küresel düzeyde söz üretimine katkısı olduğunu savunurlar. O hâlde, kuir sinema çeşitli direniş kültürlerini de içerir ve onları teşvik eder (347). Türkiye bağlamında ise böylesi muhalif bir ortak

hattın kuir sinema ile Kürt sineması arasında kurulmasının mümkün olduğu düşünülmektedir. Bu çerçevede bir sonraki başlıkta “defolu sinema” ile “kusurlu sinema” arasındaki paralellik ortaya konulacaktır.

Kürt Sinemasında “Yoksun” ve “Kusurlu” İmge Anlayışı

Öncelikle Kürt sinemasının 2000’lerde hangi çerçevede ele alındığına bakmak faydalı olabilir. Kılıç (2017) Kürt filmlerindeki görsel ve işitsel hafızanın kültürel referanslarına başvurarak bu filmleri “sürgün sineması” olarak nitelendirir (15). Çiçek’in çalışmaları ise (2011, 2016, 2020), Kürt sinemasının politik bir sinema olduğunun altını çizer; Kürt filmlerinin bellek ve arşiv işlevini vurgular. Kürt sinemasının norm dışı ve daima oluş (*becoming*) halinde bulunması da (Çiçek 2011) bu sinemanın başka sinema gelenekleriyle etkileşimini kolaylaştırır². Bunun yanı sıra Çiçek, Kürt sinemasını Yılmaz Güney’in yaşamından hareketle ve Güney’in hapisyanede senaryosunu yazdığı 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” (Çiçek 2016, 93). Kapatılma hâli, yalnızca fiziksel bir alana tekabül etmez. Ayrıca, filmlerdeki temsilin yanı sıra film yapım koşullarının sınırlandırılması ve denetlenmesi söz konusudur. Kürtçe film üretilmek istendiğinde, üretim ve dağıtım ile ilgili sorunlar ortaya çıkabilmektedir; bu durum da mahkûmiyet olgusunun sadece düz anlamıyla değil, aynı zamanda sosyo-ekonomik boyutlarıyla da düşünülmesi gerektiğini gösterir. Bu türden bir düşünce, hem Üçüncü Sinema hem de kuir sinema tartışmalarındaki izleyicilerin sosyo-ekonomik boyutlarını göz önünde bulunduran fikirlerle kesişir.

Şimşek (2016), hem Kürtlerin sinemasını hem de Kürtçe sinemayı şu şekilde çerçeveleştirir: “Kürt sineması [...] ulusötesi bir çağda modernizm

ve gelenek arasındaki çatışmanın belirleyiciliğini dönüştüren ve aşan bir özneleştirme gücü olarak ortaya çıkıyor” (367). Yazara göre Kürt filmleri, özneliğin kazanıldığı bir alandır; dolayısıyla, Kürt sineması öznelere temsilini sorgulatan ve değiştiren bir potansiyele sahiptir. Şimşek’in sonraki çalışmalarında Kürt sinemasının üç ögesi olarak dil, mekân ve bellek gösterilir (2019, 110). Yazara göre Kürt sinemasını anlamlandırmak için “ulusal olarak belirlenmiş kültürel üretim alanlarının ötesi[ne]” (110) bakılması gerekmektedir. Ali Kemal Çınar filmlerini de dil, mekân ve bellek üzerinden değerlendirmek, yönetmenin Kürt sineması tartışmalarında nasıl bir konumda olduğunu tekrardan düşünmemize fırsat sağlayabilmektedir.

Görüldüğü üzere Kürt sineması çok katmanlı tartışmaları bünyesi barındırmaktadır. Ancak, Çiftçi (2015) Kürt sinemasının yalnızca teorik bir tartışma alanı olmadığını hatırlatır. Yazara göre, bu kavram “politik statüsü her daim iktidar mücadelesine maruz kalmış ve hâlâ da kalan Kürt halkıyla ilişkili olduğu müddetçe, Kürt sinemasının tanımı hiçbir zaman sadece teorik bir mesele olmam[aktadır]” (143). Çiftçi, Türkiye’nin politik atmosferi ile Kürt sineması ve Kürt kimliği arasındaki ilişkileri odağa alarak Kürtçe filmlerin politik bağlamına vurgu yapmaktadır. Tıpkı kuirin anlamının farklı zamanlarda ve mekânlarda politik olarak yeniden kurgulaması gibi, Kürt filmlerinin de gündelik hayat politikalarına göre şekillendiği söylenebilir. Buraya kadar ele alınan çalışmalardan hareketle Kürt sinemasının öne çıkan özellikleri şöyle sıralanabilir: Kürt sineması politik bir sinemadır. Kürt filmlerinin bellek kaydı işlevi, dil ve kimlikle ilişkisi önemlidir. Ayrıca Kürt sineması anlatıdaki temsillerden yapım ve dağıtım koşullarına kadar farklı düzeylerde engellerle ve baskıyla mücadele etmek zorunda bırakılmıştır.

Koçer (2016) Kürt sinemasının özelliklerinin neler olabileceğine ilişkin soruyu yanıtlamak üzere öznelere yorumlarına başvurur. Koçer hem Londra Kürt Filmleri Festivali direktörü Mustafa Gündoğdu gibi isimlerle

görüşme yaparak hem de birçok film gösterimi ve panel sonrasında özellikle katılımcıların yorumlarına odaklanarak Kürt sinemasının sınırlarını çizebilecek üç temel özellik sunar. Bunlardan ilki, “yönetmenin etnik kimliğidir” (Koçer 2016, 299). Bir filmin Kürt filmi sayılabilmesi için yönetmenin Kürt olması gereklidir. Ancak bu tek başına yeterli değildir. Çünkü filmlerin Kürtlere ilişkin nasıl bir söylemi yeniden ürettiği önemlidir. Buna göre devletin bir kimliğe dair ürettiği ayrımcı ve asimile etmeye yönelik sözler, filmlerde yer almamalıdır. Yazarın sunduğu özelliklerden ikincisi, filmin konusu ve Kürtlerin filmde nasıl temsil edildiği ile ilgilidir. Türkiye sinemasındaki “cahil, köylü ve ilkel bir topluluk olarak” Kürt temsillerini içeren filmleri Kürt filmi olarak nitelendirmek mümkün değildir (300). Üçüncü ölçüt ise filmin dilinin Kürtçe olmasıdır (307). Kısaca tekrar etmek gerekirse bir filmin Kürt filmi olarak nitelendirilebilmesi için yönetmenin Kürt olması, Kürtlere ilişkin ayrımcı söylemlerin ve ötekileştirici temsillerin filmde yer almaması, dilinin Kürtçe olması gereklidir. Bu ölçütler çerçevesinde Ali Kemal Çınar sinemasına bakıldığında yönetmenin filmlerinin Kürt sineması çerçevesinde değerlendirilmesinin mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Yönetmeni Kürt sineması içinde kendine özgü kılan özelliklere ise bir sonraki bölümde değinilecektir.

Kürt sinemasını kesişimsellik ekseninde değerlendirmeyi ilk olarak onun Üçüncü Sinema ile ilişkisine değinerek başlayabiliriz. Smets Kürt filmlerinin anlamlandırılması ve kavramsallaştırılmasında “aksanlı” sinema kavramına başvurulabildiğini ancak bu filmlerin aslında Üçüncü Sinema’yla birlikte düşünülmesinin daha doğru olacağını dile getirir. Yazara göre Kürt filmlerdeki zorlu çatışmaların şiddeti nedeniyle, çatışma ve sinema arasındaki bağlantıyı irdelemek yerinde olacaktır. Çatışma ve sinema arasındaki ilişki üzerine düşünmek için de Üçüncü Sinema değerli bir başlangıç noktası sumaktadır (Smets 2015, 2439). Yukarıda ele alınan Üçüncü Sinema ile Kürt sinema arasında kurulan ortaklığı bu çerçeveye dahil edersek, Kürt Sineması,

kuir sinema ve Üçüncü Sinema arasındaki kesişim alanına odaklanmak mümkün olabilecektir.

Kesişimsellik vurgusuna Yılmaz'ın (2020) çalışmasında da rastlamak mümkündür. Yılmaz Kürt sinemasını ortak bir mücadele alanı olarak görür ve Kürt sinemasının daha demokratik bir geleceğin kurulmasına ve kitleler arasındaki barışın tesisine katkıda bulunabileceğine dair düşüncelerini dile getirir. Yılmaz'a göre, Kürt sineması bir dayanışma ve direniş çağrısıdır ve bu sinema yalnızca Kürt halkına yönelik devlet şiddetini göstermez, bütünsel olarak iktidarın şiddet ve cezasız bırakma politikalarını da ele alır (2020, 233). Böylelikle, yalnızca Kürtlerin değil, bu coğrafyada dezavantajlı konumda olan tüm öznelerin iktidar ile olan mücadelelerine dair bir bilinç oluşturma ve/ya iktidara karşı durma imkânını sunar. Yazara göre, bu şekilde oluşacak bir bilinç, halkların ortak bir gelecek hayali kurmasını da sağlamaktadır.

Yılmaz'ın Kürt sinemasına bakışı, onunla norm dışı bırakılmış diğer kimlikler arasında ortaklık kurmaya davet eder. Bu türden bir anlayış, Rich'in (2021) kuir sinemanın geleceğini daha demokratik ve çoğul bir alanda aramasına benzemektedir. Ortak bir istişare alanı, sadece sinema tartışmalarını etkilemekle kalmayıp kuir ve Kürt kimliklerine ilişkin söylemleri de dönüştürebilme potansiyeline sahip görünmektedir. Sustam (2021) bu değişimlerde, ortaklıklarda ve yoldaşlıkta Kürt kimliğini değiştirip dönüştürebilecek, Kürt politikalarını da etkileyebilecek bir potansiyel görür. Yazara göre, sanatsal ve kültürel üretimin oluşturduğu konular, hem küçük hem de büyük ölçekli tarih yazımında arşivlenir; bu da yalnızca Kürt halkında toplumsal ve siyasal bir değişime işaret etmez, aynı zamanda kültürü ve sanatı da değiştiren bir devrimdir. Sanatın gerçekliği, gündelik yaşama yerleşirken, diğer özgürleştirici alanların da politik inşasını gerçekleştirir (Sustam 2021, 790).

Bu tartışmalar çerçevesinde Kürt sinemasıyla kuir sinema arasındaki

kesişim alanına ilişkin şu çıkarımlar yapılabilir: Kalıplara direnen ve egemene muhalif olan bir sinema, ötekileştirilen diğer öznelerle ortaklıklar kurabilir, hatta belki de bu ortaklıkların kurulması zorunludur. Politik bir sinema olarak Kürt sineması bu ortaklığı kurabilecek potansiyele sahiptir. Ayrıca, ötekiyle karşılaşmak, onun ürettiği metinleri perdede görebilmek ve onunla duygudaşlık kurabilmek için, Kürt sineması sadece etnisite üzerinden değil, diğer norm dışında bırakılan kimlikler üzerinden şekillendirilmeye de müsaittir. Ali Kemal Çınar Sinemasının kuirliği de bu bağlamda değerlendirilebilir. Yönetmenin mizahı ve absürtlüğü kullanması, kişisel deneyimlerin politikliğinden hareket etmesi, ikili cinsiyet rejiminin dışına taşan anlatılar kurması onu Kürt sineması içinde özgün bir konuma yerleştirmektedir.

Kürt sinemasının kapsamı ve genel özellikleri çerçevesinde, kuir sinemayla kesişebileceği bir diğer alan olarak “defolu sinema” (*flawed cinema*) ile “kusurlu sinema”nın (*imperfect cinema*) paralellliğini ele alabiliriz. Kübalı yönetmen Julio García Espinosa 1969’da Üçüncü Sinema üzerine bir manifesto kaleme alarak, dezavantajlı coğrafyalarda yaşayan film üreticilerinin, Hollywood ya da Avrupa sanat sinemasının kullandığı yüksek bütçeli filmlerin “kusursuz” görüntülerine ulaşabilmesinin yanıltıcı olabileceğini vurgular. Bunun yerine, kusurlu bir sinema anlayışını benimsemek, seyirciyi bu sinema içerisinde daha aktif rol alan bir noktada konumlandırmak kusursuz bir sinema anlayışına karşı çıkmak anlamına da gelir. Kusurlu bir yöntemle çekilmiş imgelerin politik göndermeleri ve dolaşım alanları da alışlagelmiş film gösterim mecralarından ve seyirci deneyimlerinden farklılaşmaktadır. “Defolu” ve “kusurlu” sinema kavrayışları üretim ve dağıtım koşullarındaki bir ortaklığa işaret eder. Ayrıca bu koşullar filmlerin anlamlandırılması konusunda belirleyici olmaktadır.

Kusurlu film üretimine karşılık gelen bir diğer konu imgelerin görüntü kalitesiyle ilgilidir. Yönetmen Hito Steyerl³ 2009’da kaleme aldığı

denemesinde, düşük kaliteli görüntüyü telifsiz, kolayca ve sınırsızca yeniden üretilip dolaşıma sokulabilen, bu yolla da farklı politik imkanları tetikleyebilen bir olgu olarak değerlendirir. Steyerl metninde, bu türden düşük çözünürlüklü imgelerin kusurlu sinema ile olan bağlarını ortaya koyar. Kusurlu olan bir sinema anlayışında imgeler yapay, amatör ve düşük çözünürlüklüdür. Yazara göre, bu tür bir sinema yaşamla sanatı birbirine yaklaştırmaktadır (Steyerl 2021). Gündelik hayatla sanat üretimini ve deneyimlerini iç içe geçiren bu yöntemle yazar bir yandan sanat üretiminin ekonomik boyutlarını gün yüzüne çıkarırken öte yandan filmlerin yapım koşullarındaki zorlukları politik bir imkân olarak yeniden değerlendirir.

Sibel Tekin'in Türkçe'ye "çamur görüntü" olarak kazandırdığı "düşük çözünürlüklü görüntü" (*poor image*) kavramı, ulusal sinemanın finansal destekleri bağlamında egemen ve muhalif sinema arasındaki gerilime vurgu yapar. Şen'in (2023) Tekin'le yaptığı röportajda, "çamur görüntü" ile ulusal olana karşıtlık birlikte ele alınır. Çamur görüntü, ulusal kimliklerin tahayyül ettiği imgelerle örtüşmez, aynı zamanda da devlet destekli sermayeye bağlı kalmaz (Şen 2023). Başka bir deyişle, kalitesiz, çamur, düşük çözünürlüklü ya da yoksun görüntü yalnızca görüntü kalitesi üzerinden bir tartışmayla açıklanamaz. Aksine, bu görüntülerin dolaşım ekonomisi ve herhangi bir kimliğe bağlı kalmayışları, onların gerçeklikle olan ilişkisini farklı bir şekilde kurar.

Üçüncü Sinema, kusurlu sinema ve düşük çözünürlüklü görüntü tartışmalarının bir arada düşünülebileceği bir alan olarak Kürt sineması, tartışmaları somut bir düzlemde konumlandırmak için elverişlidir. Yakın dönem çalışmalarda da Kürt sinemasının "kusurluluk" bağlamında değerlendirildiğini görmek mümkündür. Örneğin; Kürt sinemasında yoksun görüntü tartışmalarını daha kapsamlı bir çerçevede ele alan Şimşek'in (2021a) makalesinde, Kürt yönetmenlerin film üretimi, film endüstrisinde nasıl bir

yer açtıkları ve Kürt hareketinin film ve belgesel üretim pratiklerini nasıl etkilediği irdelenir. Şimşek'in ifade ettiği "kusursuz sinema" anlayışına karşıt biçimde Kürt sinemasında da karşılık bulan ve yukarıda da tartışılan "kusurlu sinema" (*imperfect cinema*) ile kuir sinema başlığında tartışılan Leung'un "defolu sinema" (*flawed cinema*) kavramları benzer noktalara işaret etmektedir. Şimşek'e göre kusursuz sinemaya yatırım yapmak ve yüksek çözünürlüklü görüntülerin fetişleştirilmesi, ulusal sanatın hegemonik diliyle bağlantılıdır. Kusurlu sinema ise mükemmellik şartının aranmadığı filmler aracılığıyla kapitalist dağıtım ağlarının karşısında erişilebilir olmanın yollarını arar (Şimşek 2021a, 766).

Şimşek'in sözleri, Kürt sineması ve kuir sinemanın üretim pratikleri bakımından bazı benzerlikleri gün yüzüne çıkarmaktadır. Film üretiminin ekonomik boyutu düşünüldüğünde, ulusal ekonomi sistemleri de devreye girmektedir. Bir ulusu çerçeveyen baskın sanat dili bu ekonomik sistem içerisinde şekillenmektedir. Öyle ise defolu ve kusurlu bir sinema, hem kuir sinema hem de Kürt sineması tartışmaları içerisinde kendine yer bulur ve kendi politik görüşlerini savunmak için hem ulusal hem de heteronormatif bir sistemin içerisine dâhil olmaktan imtina eder. Şimşek, Kürt sinemasındaki yoksun imgelerden (*poor images*) bahsederken, onları şu şekilde tanımlar: "[Yoksun imgeler] endüstrileşmiş film üretimini değil, sinematik toplulukların çokluğuna dayanan Kürt kimliğinin kusurlu bir sinemasını temsil eder" (Şimşek 2021a, 769). Başka bir deyişle, yoksun imgelerin varlığı, Kürtlerin film üretme pratiklerinin yeterince gelişmediğini göstermez; bilakis bu seçimin kendisi politik bir duruşa işaret etmektedir. Şimşek özellikle kısa filmlerin ve belgesellerin Kürtlerin karşı-tarih yazımındaki özel yerine dair tespitlerde bulunur. Bu filmlerdeki imgeler, film endüstrisinin üretim pratiklerine karşı bir noktada konumlanmaktadır. Kürt sineması ve kuir sinema içindeki "kusurlu" ve "defolu" filmler, egemene muhalif olma, ana akım dışımda yer alma, üretim pratikleri ve erişebilirlik gibi özellikler bakımından ortak bir paydada

buluşmaktadır. Bir sonraki bölümde Ali Kemal Çınar sineması ve yönetmenin son filmi olan *Berîya Şevê* bu kesişimsellik ekseninde ele alınacaktır.

Kuir Perspektifle Ali Kemal Çınar Sineması ve *Berîya Şevê* Filmi

Yukarıda da belirtildiği üzere kuir sinema tartışmalarındaki “defolu” film anlayışı ile Kürt sineması tartışmalarındaki “kusurlu” film düşüncesi Üçüncü Sinema ile kesişimsel bir alan açmakta ve her iki kavram da ortak bir çerçeveye işaret etmektedir. “Defolu” bir kuir film, Batı odaklı olmayan cinsel kimlik ve yönelimleri odağa alırken gerek film üretimindeki teknik sorunlar ve gerekse dağıtım süreçlerindeki problemler nedeniyle kusursuzluktan uzaklaşmaktadır. Üçüncü sinemada ve Kürt sinemasındaki “kusurlu” filmler anti-sömürgeci ve anti-ırkçı duruşlarıyla ve “defolu” filmlere benzer üretim ve dağıtım koşullarıyla da karakterize edilirler. Bu bölümde ele alınan Ali Kemal Çınar filmleri, kuir sinema ve Kürt sineması tartışmalarındaki kesişimsellik çerçevesiyle birlikte değerlendirilmektedir. Yukarıdaki bölümlerde farklı kavramlar kullanılarak ortak bir alana işaret edildiğinin altını çizmek üzere *flawed cinema* “defolu sinema” olarak karşılanmış, *imperfect cinema* ise “kusurlu sinema” şeklinde Türkçeleştirilmiştir. Her iki kavram da Türkçede “kusurlu” olarak karşılanabileceği için bu noktadan sonra kavramsal bütünlük ve tutarlılık sağlamak üzere “kusurlu film” ifadesi kullanılacaktır.

Çınar’ın sineması erkeklik krizleri, film üretim tekniklerinin yaratıcı bir biçimde kullanımı, yavaşlık ve absürtlük gibi çeşitli bağlamlarda incelenmiştir (Tabak 2016; Özban ve Erdöl 2018; Yücel 2020; Jaro 2022). Bu çalışmaların yanı sıra, Çınar’ın sinemasının Kürt filmlerindeki temsilin belli kalıplara sıkışmasını reddeden anlayışı da odağa alınmıştır. Örneğin; Gökçe (2017) yönetmenin filmlerini zaman ve mekân bakımından şimdi ve güncel olanla birlikte düşünür. Çınar’ın güncel sineması filmlerde Kürt kimliğine dair üretilen ön kabulleri çatlatmakta, aynı zamanda siyasî olarak kodlanmış

gündelik hayat anlatılarını farklı bir şekilde tahayyül etmektedir (335).

Şimşek (2021b), yönetmenin sinemasını yalnızca kâr amaçlı filmlerin (*commercial*) estetik görüşlerine karşı konumlandırmaz. Yazara göre, Çınar sineması aynı zamanda tüm stil denemeleriyle film aracının demokratikleşme yöntemlerini de sorgular (83). Şimşek estetize edilmiş bir Kürtlük rejimine “hem finansal hem de militan açıdan özerk bir bölünmenin” (128) nasıl olabileceğine dair bir örnek olarak Çınar’ın filmlerini gösterir. Yaptığı film çözümlmelerinden sonra vardığı sonucu ise şu şekilde açıklar: “Ali Kemal Çınar’ın sineması, travmanın Kürtlükle ilişkisini, sinema araçlarının kusurlu bir radikalleşmesi üzerinden yeniden yorumlama ve yeniden sunma ihtiyacını temsil ediyor” (2021b, 138). Başka bir deyişle, yönetmenin filmleri gerek film üretimi gerekse kimlik politikaları üzerinden yeni bir alan açma eğilimindedir.

Bu okumalara paralel biçimde, Ergül (2022) Çınar’ın filmlerini Kürt sinemasında yeni bir arayış olarak değerlendirir. Yazara göre, yönetmenin filmleri Kürt filmlerinde daha önce ele alınmamış nelerin olabileceğini sorgular. Ayrıca, daha önce düşünülmemiş olanın nasıl filme yansıtılacağına dair de bir tartışma yürütür (123). Diğer yandan, söz konusu filmler iktidarla ve egemen olanla örtüşmez, ayrıca hâlihazırda var olan Kürt sineması tartışmalarına yeni bir boyut ekler. Yazarın başka bir tespiti ise Çınar’ın yerellik ve evrensellik arasındaki gerilimlerinin de filmlerine yansıdığıdır. Yönetmen bir yandan Kürt kültürüne dair söylem üretirken, bir yandan da daha geniş çaplı toplumsal cinsiyet, yersiz-yurtsuzluk ve savaş gibi temaları ele alır (133). Başka bir deyişle, Çınar’ın filmleri Kürt sinemasında ayrıksı ve özgün bir yerde konumlanır. Yönetmenin kendine özgü sineması kuir bir perspektifi çağırıldığı gibi, Kürt sinemasına da farklı bir bakış getirmektedir.

Ali Kemal Çınar sinemasını kuir ve Kürt sineması arasındaki ortaklıklar çerçevesinde düşünmemizi mümkün kılan bazı unsurlar vardır. Bunlardan ilki, yönetmenin öznelliğini filmlere yansıtmasıdır. Bunun en kristalize olduğu film

olarak *Bajar* (2010) örnek gösterilebilir. Çınar, 2010'ların başındaki “açılım sürecinin” Diyarbakır'daki yansımalarına bakar. Belgeselde şehrin gündelik hayatından yansıyan görüntüleri kullanılır. Bir yandan şehrin gündelik hayatı karşı-tarih anlatılarına dâhil olur, bir yandan da şehrin toplumsal belleği Kürt kimliği çerçevesinde şekillenir. Mikro bir tarih anlatısı, toplumsal süreçlere ve dezavantajlı kimliklerin temsiline bağlanır. İkinci olarak, yönetmenin özgünlüğü; cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim tartışmalarını Kürt kimliği ve heteroseksüellik ile birlikte ele alan bakıştaadır. *Veşartî* (2015) hem yönetmenin biçimsel tercihleri hem de filmin anlatısıyla kuir kavramları çağırın bir filmidir. Söz konusu filmdeki kuir öğeler şu şekilde sıralabilir: Ana karakter (Ali Kemal) otuz yaşına geldiğinde erkek bedeninden kadın bedenine geçeceğini öğrenir. Bu sorgulama ve karakterin heteroseksüellik krizi içerisine girmesi filmin en belirgin kuir yanısıdır. Bunun yanı sıra, filmin teknik özellikleri de belirli kuir anlara işaret eder. Siyah beyaz görüntüler heteroseksüelliğin renksiz ve tekdüze dünyasına ilişkin bir vurgu olarak yorumlanabilir⁴. Filmdeki ses kullanımı, klasik anlatı sinemasında “repliğini söyleyen özneyi perdede gösterme” fikrine karşı “dinleme konumunda olan karakteri perdeye yansıtma” şekline dönüştürülmüştür. Hem görüntü hem de ses üretim aşamasında bu yollarla “tuhaflaştırılır” ve film izleyicisini hem anlatı hem de teknik üzerinden ikilikleri sorgulamaya çağırır (Akın 2023, 42-44).

Yönetmenin anadil sorunu üzerinden ele aldığı yersiz-yurtsuzluk ve yeniden-yer-edinme temaları kuir kavramıyla birlikte düşünölmeye müsaittir. *Di Navberê De* (2018) ilk bakışta kuir bir anlatı gibi görünmese de filmdeki ana karakterin (Osman) dildeki “sakatlığı” ve bu sorun yüzünden evlenememesi, normun dışında kalma bakımından kuir tartışmaya dâhil edilebilir. Dilde temsil edilememek, ikilikler arasında sıkışmak, bu türden sorunların oluşturduğu bedensel “sakatlıklar” yaşamak ve bundan dolayı “kabul edilebilir” olan heteronormativitenin alanına girememek, filmin kuir

çerçevede değerlendirilebilecek yönleridir.

Yönetmen yarattığı sinemasal evrenle birlikte seyircisine her iki kimliğin bir arada yaşayabileceği bir alan sunmaktadır. *Berîya Şevê*'yi yönetmenin diğer filmleriyle birlikte incelediğimizde, filmlerdeki kuir öğelerin bakımından bir devamlılık tespit edebiliriz. Anlatı açısından bakıldığında, ana karakterin kuir/lezbien bir ressam olması, evlilik meselesine ilişkin tartışmanın bu filmde de yer alması ve sosyo-ekonomik sorunların karakterlerdeki yansımaları filmi kuir bir perspektiften değerlendirmeyi mümkün kılar. Öte yandan, söz konusu filmde ile birlikte yönetmenin sinemasında bir kopuştan da bahsedilebilir: Çınar'ın sinemasını özgün kılan unsurlardan biri olan absürtlük ve mizah *Berîya Şevê*'nin karanlık atmosferinde kırılır. Erhan Sunar'ın aynı adlı romanının serbest bir uyarlaması olan filmde, Şen'in (2022) değerlendirmesine göre "tematik bir kopuş gerçekleşmiştir; AKÇ [Ali Kemal Çınar]'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 film, Çınar'ın diğer filmlerine kıyasla daha ciddidir; filmde travmanın öznelere ve bedenlere sirayet ettiği bir atmosfer söz konusudur. Diğer yandan, her ne kadar filmin tanıtımında ve film üzerine kaleme alınan yazılarda pek değenilmemiş olsa da Gulbîn'in Lîsa (Lîsa Çalan) ile lezbien/kuir bir ilişki içerisinde olması, Kürt sinemasında kuir temsilinin tartışılmasına *Veşartî*'de olduğu gibi bir kez daha alan açmaktadır.

Anne (Rabia Çınar), Baba (Hüsni Timur) ve Gulbîn (Gulbîn Bozan) ana karakterleri üzerinden üç parçaya ayrılmış filmde, toplumsal olayların ve çatışmaların bedensel ve psikolojik etkileri görülür: Anne hastalıklarından şikayetçidir, Baba Alzheimer hastasıdır, Gulbîn ise antidepresan ilaçlar kullanmakta, kendisini sanatıyla ifade edebileceği bir alan yaratmaya çalışmaktadır. Savaşın ve çatışmaların içerisinde gündelik hayatlarına devam

eden karakterler, onun şiddetinden, etkilerinden ve yarattığı tahribattan kaçamazlar. İzleyici de savaşın içerisindeki öznelerin gündelik hayatlarına tanık olur. Filmde karakterler aracılığıyla hatırlama ve hafıza meselesi irdelenir. Hafıza hem kuir sinema hem de Kürt sineması için önemli bir temadır ve bu sinemalar üzerine yapılan çalışmalarda da geniş yer kaplar.

Hem kuir filmlerde hem de Kürt filmlerinde, görsellerin karşı-tarih arşivi oluşturması önemli bir yer edinmektedir. Ana akım tarih anlatılarına dâhil olamamak, hem Kürt sineması hem de kuir sinema için arşiv kaydı tutmayı ve bellek inşasını hayati bir konuma getirir. Kuir sinemada hatırlama ve hafıza LGBTİ+ aktivizmi çerçevesinde tartışmaya açıktır. Literatürde filmlerin ve görsellerin kuir izleyiciler tarafından nasıl hatırlandığına ilişkin çalışmalar da yapılmıştır. Örneğin; Horvat (2021) kuirlerin medya temsillerini nasıl hatırladıklarına, onlarla nasıl bir bağ kurduklarına odaklanır. Biyolojik aile bağlarının hafızasından ve geçmişinden genellikle dışlanan kuirler için, hafıza geleneksel bir biçimde kurulmaz ve aktarılmaz. Aynı zamanda, kuir öznelerin hafızayla bağları diğer dinî ya da etnik gruplar gibi düz çizgisel bir örgüde kurulmaktan ziyade, daha çok iç içe geçmiş ve parçalı bir şekildedir (4). Hafızanın nasıl işlediğini Birleşik Krallık ve ABD yapımı kuir film ve diziler üzerinden inceleyen Horvat, kuir aktivizmin görsel hafızada nasıl kurulduğuna da odaklanır. Kuir hafızanın sadece negatif çağrışımlarla kurulmaması, özgürlük için yapılan mücadeleyle de bağlantılandırılması gerektiğini savunur.

Kürt sinemasında da benzer bir biçimde hafıza geniş bir tartışma alanı yaratmıştır: Kimliğin ve belleğin kuruluşunda dil hayati bir role sahiptir. Kürtçe filmler baskı altındaki dili koruma işlevi de görürler. Aynı zamanda, Kürt filmleri Kürtlerin yaşadıkları coğrafyaları ve gündelik hayatlarını ekrana taşıdıkları kadar, onların mücadelelerini de görünür hâle getirir. Yılmaz (2022) Kürt sinemasını “kendisini baskılayanlara karşı direnişin tarihini icat eden, belgeleyen ve kristalize eden, tarihsel sürekliliği inşa etmeye çalışan” bir

oluşum olarak değerlendirir. Bu sinema toplumun devlet aygıtlarının büyük bir kısmı tarafından varlığı yok hükmünde sayılan bir geçmişle bağını kurar. Unutulmaya yüz tutan bir geçmişi geri çağıran hafıza, travmayı yok saymayan aynı zamanda şimdiye de ışık tutan bir hatırlama alanıdır (327). Yılmaz, filmleri Kürt sinemasının hatırlama işlevi bağlamında inceleyerek, hafızanın görsellerde nasıl işlediğini de sorgular. Buna göre, Kürt sinemasında hatırlama ve hafıza politik açıdan önemli bir konuma yerleştirilir.

Bu tartışmalar ışığında filme geri dönüldüğünde, Alzheimer hastası Baba karakteri üzerinden şehir, hafıza ve hastalık üçgeninde bir bağlantı kurulduğunu görüyoruz. Bu bağların öne çıkarıldığı iki sahne önemlidir. Bunlardan ilkinde, Baba eski fotoğraflarını tabettirmeye fotoğrafçıya götürür. Fotoğrafçı İrfan (İhsan Şakar) görseller için şöyle bir yorumda bulunur:

-Bunlar hem eskidir, tarihidir. Hem de çok kıymetlidir.

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 açık bir şekilde hatırladığını belirterek, bunların unutulmamasının 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 şiddette azade bir biçimde de hatırlanabileceğini seyircisine söyler. Bir coğrafyanın hafızası, Baba karakteri üzerinden şiddetten arınmaya çalışarak tekrar kurulur.

Hafızaya ilişkin bir başka sahneye Gulbîn ile Baba'nın diyalogunda

yer verilir:

- Hafızan nasıl? Çok unutuyor musun? Doktor, artarsa haberim olsun demişti.

-İyiyim. Eski şeylerin hepsi aklımda. Sokak sokak dolaştığım zamanların hepsi aklımda. İşimi çok severdim. İşimi yaptığımda başka birşey 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. Babanın zihninde sokak sokak gezdiği yerlerin kalmış olması, fotoğrafçılık mesleğini çok sevdiğini belirtmesi ve bu şekilde hafızanın olumlu anıları çağırması, filmin şimdisinde yaşanan savaş ile bir tezat oluşturur. Savaşın ortasında yok olmaya yüz tutmuş bir hafıza kurtarılmaya ve muhafaza edilmeye çalışılır. Kuir film tartışmalarındaki toplumsal bellekte kurulabilen olumlu çağrışımlar ve Kürt sineması tartışmalarındaki karşı-tarih yazımı, bu sahnede bir ortaklık olarak okunabilir.

Gulbîn ve Lîsa'nın romantik ilişkisi, filmdeki kuirliğin açıkça ekrana yansıdığı kareleri oluşturmaktadır. Annesinin portresini tekrar tekrar yaparken sanat üretiminin sancılarını yaşayan Gulbîn, bazı günler aile evinden çıkarak Lîsa'nın yanında kalır. Karakterlerin yatakta uzanarak konuştukları bir sahnede Gulbîn babasının onu rahat yetiştirdiğini söyler. Devamındaki bir sahnede ise Gulbîn ve Lîsa'nın şehirde devam eden çatışma seslerine ilişkin yorumları yer alır:

-Bu gece çok uzadı, hiçbir zaman bu kadar uzamamıştı.

-Evet, bu saate kadar devam ediyor.

Diyalogla beraber duyulan silah sesleri çatışmaların gündelik hayatın bir parçası haline geldiğini gösterir. Diğer yandan, beraber gelecek tahayyül

ederlerken, Lîsa Gulbîn'e birlikte yaşayabileceklerini söyler. Gulbîn bunu çok istediğini ancak şu an koşulların elverişli olmadığını belirterek teklifi reddeder. Koşulların ne olduğu ise belirsizdir. Her ikisinin de hasta olan ebeveynlerini bırakamaması, ekonomik şartların uygun olmayışı ya da iki kadının romantik bir ilişki çerçevesinde birlikte yaşamasının zorluğu gibi olasılıklar Gulbîn için birer çıkmaz oluşturur. Bu nedenle de kurulabilecek ortak bir gelecek hayali, ekonomik ve toplumsal koşullara bağlı olarak kısıtlanır ya da bunun gerçekleştirilmesi ertelenir. Kuir deneyim, çatışmaların, ekonomik zorlukların, aileden kopamamanın içerisinde konumlandırılır. Filmdeki lezbiyen ilişki kuir deneyimin kültüre ve coğrafyaya özgü koşullar bağlamında okunup yorumlanmasını mümkün kılar. Kuir bedenlerin heteronormatif cinsiyet sisteminin dışında kaldıklarında karşılaştıkları zorluklarla, tarihsel ve toplumsal koşulları birlikte düşünmek gerekir. Ele alınan sahnedeki romantik ilişkiye psikolojik ve ekonomik sancılar da dâhil olur. Yukarıda belirtildiği üzere Leung Batı odaklı olmayan bir cinsellik anlayışının ve filmlerde buna göre geliştirilmiş bir bakışın, Üçüncü Sinema'nın da yenilenmesine olanak vereceğini öne sürmüştür (158). *Berîya Şevê*'deki kuir ilişki ve bunun tarihsel-toplumsal koşullarla bağının kurulması bu bağlamda önemlidir.

Çınar filmlerinde evlilik teması farklı şekillerde yer bulur. Evlilik kurumunun filmlerde tekrar tekrar tartışmaya açılması yakınlık türlerinin başka şekilde hayal edilmesi için önemlidir. *Veşartî*'de cinsiyetin değişmesinden dolayı nişanlısıyla nasıl evleneceğini sorun eden bir ana karakter, *Di Navberê De*'de ise anadilindeki eksikliğinden dolayı evlilik kurumuna giremeyen bir karakter vardır. *Veşartî*'deki Ali Kemal karakteri, heteroseksüelliğin kriziyle kurgulanır ve sonunda heteronormativitenin güvenli alanına dâhil olamaz. Benzer şekilde, Osman anadildeki arada kalmışlığından dolayı evlenemez. Her iki filmin sonunda da karakterlere “güvenli” ve “mutlu” alanlar vadedilmez. *Berîya Şevê*'de de benzer bir yol izlenir: Gulbîn cinsel yönelimden dolayı evlenmeyi hayal etmeyen biri olarak kurgulanmıştır. Bu fikrin vurgulandığı bir

sahne şudur: Gulbîn, Anne'sini resmetmektedir ve portre hiçbir zaman istediği gibi olmaz; resme sürekli baştan başlar. Anne'yi resmettiği sahnelerden birinde, Anne Gulbîn'e ne zaman evleneceğini sorar; onun yalnız kalmasından yakınıdır. Gulbîn ise yalnız kalmadığını, çevresinde hem Anne'nin hem de Baba'nın var olduğunu söyler. Anne de onların yakın zamandan bu dünyadan ayrılacaklarını, yalnızlığın Allah'a mahsus olduğunu belirtir. Bu sahnede Gulbîn'in evlenme ile ilgili herhangi bir arzusu olmadığı görülür.

Her üç filmdeki ana karakterler birlikte ele alındığında, karakterlerin evlilik kurumuna dâhil olmamaları nedeniyle ailelerinin gözünde eksik kaldıkları söylenebilir. Böylelikle Çınar üç filmde normatif alanın dışında kalma meselesine değinir. *Veşartî*'de heteroseksüel olarak kodlanan yakınlık krize ve çıkmaza girer. Öte yandan, diğer iki filmdeki karakterler başka türlü yakınlıklar kurarak kendilerini gerçekleştirirler. Osman benzer deneyimleri paylaştığı insanlarla bir araya gelir ve anadilini en baştan öğrenerek Kürtçe'yle olan ilişkisini düzeltir. Gulbîn ise Lîsa ile olan ilişkisine bağlı kalmaktadır. Evlilik üzerine fikirleri seyircisine sunan yönetmen, çekirdek ailenin biyolojik bağlarına eleştirel bir biçimde yaklaşır. *Berîya Şevê*'de, aynı ev içerisinde yaşayan üç ana karakter, hiçbir zaman aynı çerçeve içinde gösterilmez. Olaylar ve diyaloglar önce annenin, daha sonra babanın ve en son da Gulbîn'in bakış açısından aktarılır. Filmin sinematografik tercihleri nedeniyle aynı çatı altında yaşayan karakterin adeta birbirlerinden yalıtılmış olduğu hissedilir. Anne ve baba arasında nedeni açıklanmayan bir sorun olduğu bellidir. Aile kurumuna eleştirel bir perspektifle yaklaşılması da filmi normatif olandan uzaklaştırarak kuir çerçeveye yaklaştırmaktadır. Çekirdek aile film boyunca bir kez dahi aynı çerçeve içine girmezken Gulbîn ve Lîsa yatakta ve mutfakta yan yana görüntülenir. Çınar normatif olana alternatif yakınlıkların temsili bakımından Kürt sinemasına yenilikçi bir bakış sunar.

Kusurluluk ve görsellere bu yönden bakmanın imkân sağlayabileceği

farklı okumalar, *Berîya Şevê*'de de görülebilir. Yönetmenin çekmiş olduğu düşük bütçeli kısa filmler ile ardından gelen “amatör”⁵⁵ olarak adlandırabilecek uzun filmler sonrasında imgesel olarak bir kırılma yaşanmıştır. Öte yandan, filmin imgeleri değilse de ana karakterleri “yoksunluk” içinde ve “kusur”ludurlar. Anne karakteri savaşın ortasında hasar gören evini onarmakta, çatışmanın seslerinden ve şehrin soğukluğundan imtina etmektedir. Baba'nın hafızasındaki “yoksunluk” onu kronik bir hastalığa mahkûm bırakmıştır. Gulbîn karakteri ise sanat üretimi ile ekonomik ve toplumsal koşullar arasındaki ilişkiyi açığa çıkarır. Resim malzemesi almak için kırtasiyeye giden karakter, eline aldığı boyanın fiyatına baktıktan sonra onu geri bırakarak hızlıca dükkândan çıkar. Gulbîn'in Anne'sinin resmini sürekli olarak yeniden yapması, üretiminden memnun kalmaması, filmin resim tamamlanmadan açık uçlu bir şekilde sonlanması sanat pratiği ile mevcut koşullar arasındaki gerilimi gösterir. Çınar'ın filmlerinin “kusurluluğu”, yönetmenin stiline, sinemasal tercihlerine, yapım koşullarına ve karakterlerine farklı biçimlerde sirayet ederek izleyiciye çoklu okuma pozisyonları sunar.

Sonuç

Kuir sinema, Üçüncü Sinema ve Kürt sinemasının buluştuğu ortak payda bir direniş ve mücadele alanı inşa etmektir. Ezilen, ötekileştirilen, baskılara maruz kalan, yok sayılan ama aynı zamanda kapitalizme, sömürgeciliğe, ırkçılığa, cinsiyetçiliğe, heteronormativiteye direnen ve bunlarla mücadele edenler için politik filmler önemli araçlardır. Farklı direniş hatlarının birbiriyle kesişmesi ise mücadeleyi daha da güçlü kılar. Julio García Espinosa Üçüncü Sinemanın egemen sinemaya karşı “kusurlu” film anlayışının benimsenmesi gerekliliğine işaret eder. Leung (2004) da ana akım ticari sinemanın büyük bütçeli filmleri karşısında gerek yapım gerekse dağıtım ve gösterim koşulları bakımından farklılaşan, engeller ve imkansızlıklar içinde üretilen kuir filmlerin “defolu”

oluşunu bir sorun ya da yetersizlik olarak değerlendirmez. Bu hem politik duruşa hem de Yeni Kuir Sinema ile Üçüncü Sinemanın ortak paydasına işaret eder (Leung, 2004). Kısaca Espinosa'nın "kusurlu" film anlayışı ile Leung'un "defolu" film tanımı aynı politik duruşa karşılık gelir. Üçüncü Sinemaya paralel biçimde Kürt sinemasındaki "kusurlu" ve yoksun imgeler de Yeni Kuir Sinemanın "defolu" imgeleri gibi egemen olana karşı çıkmamanın bir yolunu sunar.

Başta da belirtildiği gibi kuir, yalnızca toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelimle ilgili bir tartışma açmaz; normun, gücün, iktidar ilişkilerinin ve ikili karşıtlıkların farklı düzlemlerde sorgulanmasını mümkün kılan geniş bir perspektif sunar. Teoriyle paralel bir şekilde kuir sinema da yalnızca LGBTİ+ temsiline odaklanmaktan ziyade, çok katmanlı kimlik siyasetine doğru yol almaktadır. Ali Kemal Çınar sinemasıyla örneklendiği üzere kuir perspektif Kürt sinemasının mücadele alanını genişletme imkânı sunar. Çınar'ın filmografisi bütüncül bir bakışla da incelendiğinde, "defolu" ve "kusurlu" film anlayışlarına denk düşen özellikler tespit edilebilmektedir. Öncelikle, yönetmenin ilk filmlerinin düşük bütçelerle çekilmesi, herhangi bir ulus devlet fonundan destek almaması ve profesyonel oyuncular yerine yönetmenin kendisinin ve yakın çevresinin filmlerde rol alması, festivaller ve özel gösterimler dışında filmlerin internet üzerinden dolaşıma sokulması ana akım ticari sinemanın yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinden farklılığı ortaya koyar.

Çınar'ın aynı zamanda *Veşartî*'de Kürt kimliğini ve ikili cinsiyet rejimini tartışmaya açan bir bakışla yaklaşması da Leung'un (2004) kuir sinemanın Batı-odaklı olmayan cinsellikleri ele almasındaki ısrarını hatırlatır. Filmlerdeki "kusur" bir sorun ya da eksikliğe değil, politik bir tavra işaret eder. Yönetmenin son filmi olan *Berîya Şevê* serbest bir roman uyarlaması olması, mizaha ve absürtlüğe yer vermemesi, sanat sineması kodlarına yaklaşması

gibi özellikleri bakımından önceki filmlerinden ayrılmaktadır. Öte yandan *Berîya Şevê* çatışmanın ortasındaki insanların gündelik hayatına odaklanarak, hatırlama ve belleğe ilişkin tartışmalar açarak, kuir bir romantik ilişkiye yer vererek muhalif bir politik tavır almak bakımından önceki filmlerle ortaklaşır. Absürtlük ve mizahı kullanarak, politik hattı kişisel deneyimler üzerinden kurarak, biçimsel denemeler yaparak Kürt sineması içinde özgün bir konum edinen Çınar farklı sinema geleneklerinin kesişimselliği için de önemli bir örnek teşkil eder.

1 Bu türden bir fikrin yansımaları 2005'ten beri literatüre oldukça fazla katkı yapmış olsa da spesifik olarak Kürt LGBTİ+'ların Türkiye'deki aktivizmine odaklanan bir çalışma için bkz. Popa ve Sandal-Wilson (2019).

2 Özgür Çiçek, Kürt sinemasını Gilles Deleuze'un minör edebiyat üzerine düşüncelerinden esinlenerek "daimi oluş" (*becoming*) sineması olarak ele alır: "Azınlıkların ürettiği filmler, ulus bilincinin içerisinde neyin eksik olduğunu göstererek ona meydan okur. Aynı zamanda, azınlıkların bir arada yaşadığı ulusun temsil edilmeyen tarihi olan bir etnik grubun temsil edilmeyen tarihlerini de yansıtır. [...] Sinema aracılığıyla anlatılan, temsil edilmeyen bir ulusal geçmişin zamanını, başka bir deyişle, daimi oluş sürecinde olan bir zamanı da gösterir. Deleuzecü terimlerle, bu bir daimi oluşturma ve aynı zamanda müdahaledir." (Çiçek 2011, 15). Çiçek'e göre, Kürt filmleri kendi tarihlerini yazdıkları için de süregelen bir kimlik oluşumunu vurgulamaktadır.

3 Aynı zamanda Steyerl, *November* (2004) isimli deneme-filmde, en yakın arkadaşı Andrea Wolf'un Kürt hareketine katıldığı bir anlatıya odaklanır.

4 Filmdeki siyah-beyaz ikiliğinin filmin sonunda kırılması önemlidir çünkü filmde ana karakterlerden Berfin tiyatrocudur. *Mem û Zîn* destanının sahneye uyarlandığı provada, Berfin geleneksel "erkek" kıyafetleri içerisinde görülür. Filmin kadın-erkek ikiliğini aştığında renkli hâle dönmesi, bilinçli bir tercih olarak kuir okumayla açıktır.

5 Yönetmen kısa filmlerinden bu yana ailesinden ve çevresinden seçtiği oyuncuları filmlerinde oynatmaktadır. Bunun yanı sıra, ilk zamanlardaki düşük bütçeli film üretimi de filmleri amatör olarak değerlendirmede bir etkidir.

Kaynakça

- Akın, Kaan. "Resistance in the City, in-between Bodies and "Dysfunctional" Languages: Queer Notions in Ali Kemal Çınar's Cinema," *Kurdish Studies Journal* 1, no. 1-2, (2023): 27-53.
- Çiçek, Özgür. "The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey," *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* no. 1, (2011): 1-18.
- Çiçek, Özgür. "Kürt Sineması: Mahpusluk ve Temsiliyet," *Alternatif Politika Sinema Özel Sayısı*, (2016): 85-99.
- Çiçek, Özgür. "Kürt Sinemasını Tanımlamak," *Kürt Tarihi* no. 40, (2020): 32-37.
- Çiftçi, Ayça. "The Politics of Text and Context: Kurdish Films in Turkey in a Period of Political Transformation," Doktora Tezi, University of London, 2015.
- Eng, David L., Jack Halberstam ve José Esteban Muñoz. "What's Queer about Queer Studies Now?," *Social Text* no. 84-85, (2005): 1-17.
- Ergül, Savaş. "Ali Kemal Çınar Sineması: Bir Durumun Peşinde," *Kürd Araştırmaları Dergisi* no. 7, (2022): 117-137.
- Galt, Rosalind, ve Karl Schoonover. "Provincialising Heterosexuality Queer style, World Cinema," *The Routledge Companion to World Cinema* der. Rob Stone, Paul Cooke, Stephanie Dennison ve Alex Marlow-Mann, (New York : Routledge, 2018), 347-358.
- García Espinosa, Julio. "For an Imperfect Cinema," *Jump Cut*, 2005, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html> (Son erişim tarihi 31.08.2023)
- Gökçe, Övgü. "Ali Kemal Çınar Filmleri: Gündelik Hayatın Politikası ve

- Ötesi,” *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* der. Mizgin Müjde Arslan (İstanbul: Agora Kitaplığı), 327-337.
- Halperin, David M. *Saint = Foucault: Towards a Gay Hagiography*. (New York: Oxford University Press, 1995).
- Horvat, Anamarija. *Screening Queer Memory* (Bloomsbury Publishing, 2021).
- Jagose, Annamarie. *Queer Teori Bir Giriş*, çev. Ali Toprak (Ankara: NotaBene, 2021).
- Jaro, Ömer Can. “Ali Kemal Çınar ve Absürt Sinema Anlatısının Kökenleri: Sinema İçi Bir İnceleme,” *Kürt Araştırmaları Dergisi* no. 7, (2022): 355-362.
- Kılıç, Devrim. “Vatansız Bir Halkın Sineması: Kürt Sinemasının Yükselişi,” *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* der. Mizgin Müjde Arslan, (İstanbul: Agora, 2017), 3-27.
- Koçer, Suncem. “Alımlama Söylemleri ve Bir Söylem Janrı Olarak Kürt Sineması,” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12: Sinema ve Seyirci* der. Deniz Bayraktar, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2016), 293-312.
- Leung, Helen Hok-sze. “New Queer Cinema and Third Cinema,” *New Queer Cinema: A Critical Reader* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), 155-167.
- Özban, Esra**, ve Çiğdem Erdöl. “Brechtien ve Kişisel Bir Sinema: Ali Kemal Çınar Sinemasının Ali Kemalleri,” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 14: Sinema Ve Sinema*, der. Deniz Bayraktar, (İstanbul: Bağlam Yayınları), 205-222.
- Popa, Bogdan, ve Hakan Sandal-Wilson. “Decolonial Queer Politics and

LGBTI+ Activism in Romania and Turkey.” *Oxford Research Encyclopedia of Politics*, 2019.

Rich, B. Ruby. “After the New Queer Cinema: Intersectionality vs. Fascism,” *The Oxford Handbook of Queer Cinema*, der. Ronald Gregg and Amy Villarejo, (Oxford University Press, 2021), 3-14.

Rich, B. Ruby. “Yeni Queer Sinema,” *Q+* no. 7, (2018): 6-15.

Rich, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director’s Cut*. (Duke University Press, 2013).

Schoonover, Karl, ve Rosalind Galt. *Queer Cinema in the World*. (Durham: Duke University Press, 2016).

Solanas, Fernando, ve Gettino, Octavio. “Üçüncü Bir Sinemaya Doğru,” *Sinemasal Yazılar 1: Sinema, İdeoloji, Politika* der. Burak Bakır, Yörükhan Ünal ve Sali Saliji, (Ankara: Nirengi Kitap, 2008), 167-193.

Şen, Alper. “Çamur Görüntü Savunması,” *Altyazı Fasikül*, 4 Ağustos 2023, <https://fasikul.altyazi.net/seyir-defteri/camur-goruntunun-savunmasi/> (Son erişim tarihi 31.08.2023)

Şen, Sebahattin. “Savaşın Sesi: Beriya Şevê.” *Punctum*. <https://www.punctumdergi.com/post/savasin-sesi-beriya-seve> (Son erişim tarihi 31.08.2023)

Şimşek, Bahar. “Lost Voices of Kurdish Cinema.” *Middle East Journal of Culture and Communication* 9, no. 3 (2016): 352–69.

Şimşek, Bahar. “Kurdish Cinema,” *Routledge Handbook on the Kurds* der. Michael M. Gunter, (New York, NY: Routledge, 2019), 110-123.

Şimşek, Bahar. “A Cinematography of Kurdishness Identity, Industry and Resistance,” *The Cambridge History of the Kurds* der. Hamit Bozarslan,

- Cengiz Gunes ve Veli Yadırgı, (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2021a), 752-774.
- Şimşek, Bahar. “On the Aesthetic Regime of Kurdish Cinema: The Making of Kurdishness.” Doktora Tezi, Leiden University, 2021b. <https://hdl.handle.net/1887/3161381>
- Şimşek, Bahar, Özgür Çiçek ve Suncem Koçer. “Kürt Sineması Üzerine Bir Diyalog: Hakikat, Dil ve Yorum,” *5Harfliler*, 15 Aralık 2023, <https://www.5harfliler.com/kurt-sineması-uzerine-bir-diyalog-hakikat-dil-ve-yorum/> (Son erişim tarihi 20.12.2023)
- Smets, Kevin. “Cinemas of Conflict: A Framework of Cinematic Engagement with Violent Conflict, Illustrated with Kurdish Cinema.” *International Journal of Communication* 9 (2015): 2434–2455.
- Somerville, Siobhan. “Introduction,” *The Cambridge Companion to Queer Studies* der. Siobhan Somerville (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 1-15.
- Steyerl, Hito. “Düşük Çözünürlüğü Savunmak,” *SanatAtax*, 26 Ocak 2021, <http://www.sanataak.com/view/dusuk-cozunurlugu-savunmak> (Son erişim tarihi 31.08.2023)
- Sustam, Engin. “Kurdish Art and Cultural Production: Rhetoric of the New Kurdish Subject,” *The Cambridge History of the Kurds* der. Hamit Bozarslan, Cengiz Gunes ve Veli Yadırgı, (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2021), 775-802.
- Tabak, Yeşim. “Ali Kemal Çınar’ın ‘Babalar’ı *Gömen Sineması*,” *ArtfulLiving*, <https://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/ali-kemal-cinarin-babalari-gomen-sineması-i-5270> (Son erişim tarihi 25.12.2023)
- Yardımcı, Sibel, “Ne O! Ne Bu! Ne Şu! Queer Kuramı ve Kimliksizleşme,”

e-skop, 18 Mayıs 2012, <https://www.e-skop.com/skopbulten/ne-o-ne-bu-ne-su-queer-kurami-ve-kimliksizlesme/749> (Son erişim tarihi 31.08.2023)

Yılmaz, Tebessüm. “Hakikat ve Adalet Arayışında Bir İmkân Olarak Kürt Sineması: Feminist Perspektifler,” *Türkiye’de Geçiş Dönemi Adaleti: Dönüşen Özneler, Yöntemler ve Araçlar*, (Hakikat, Adalet ve Hafıza Çalışmaları Derneği Yayınları, 2020), 221-238.

Yılmaz, Tebessüm. “Tracing State Violence, Resistance and Memory in Kurdish Cinema” *Kültür ve İletişim* 25, no. 50 (2022): 319-355.

Yücel, Fırat. “Ölü Zamanlar ve Yeni Türkiye Sineması’nda Yavaşlık,” *Sıkıntı Kavramı Üzerine Denemeler* der. Aylin Kuryel, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), 311-345.