Ertesi Beden

Semyanî Perîzade

Fatih Tan



ESTETİK VE KURAM DİZİSİ

FIREZZ
YAYINLARI

ERTESİ BEDEN

Semyanî Perîzade

Fatih Tan

FIREZ

YAYINLARI

FIREZZ: 1 | 1

Ertesi Beden Semyanî Perîzade

Fatih Tan

Estetik ve Kuram Dizisi

FIREZZ Yayınları
E-kitap, Kasım 2026

Editör: Mahsum Çiçek
Son Okuma: İbrahim Dalar
Kapak Fotoğrafı: Zeynik
Görsel Tasarım: Kabil Çiçek

© Fatih Tan, 2026. Bu e-kitabın tüm hakları saklıdır. Yazarın ve yayınevinin yazılı izni olmadan kısmen ya da tamamen çoğaltılamaz, paylaşılamaz.
Kapak fotoğrafı © Zeynik.

www.firezz.com
info@firezz.com

Firezz: 1

Estetik ve Kuram Dizisi: 1

Fatih Tan: 2019–2023 yılları arasında *Gazete Duvar*'da Kürtlerin sanat üretimleri (müzik, çağdaş sanat, sinema ve kitap) üzerine düzenli yazılar kaleme aldı. Yazıları *T24, Kitap24, Kürd Araştırmaları Dergisi, Le Monde Diplomatique Kurdî, Zarema, Argonotlar, Mimesis* ve *Felsefeciler Derneği* gibi farklı mecralarda yayımlandı. Daha yakın bir dönemde ise *Sanatatak* dergisinde, Kürt sanat üretimlerine odaklanan yazılar yayımlamaya devam etti. Sanat kataloglarına metinler yazan Tan'ın bazı yazıları Fransızca, İtalyanca ve İngilizceye çevrildi. *Unlimitedrag* dergisinde, Althusser, Artaud, Bataille, Beckett, Benjamin, Blanchot, Brecht, Breton, Debord, Genet, Kafka, Kandinsky, Klee, Klossowski, Sartre ve Tzara'nın eserlerinden oluşan "Kayıt Dışı Metinler" başlıklı yazı dizisini yayımladı. Aynı dergide, sanat dünyasının ikonik ressamlarını (Basquiat, Picasso, Warhol, Mondrian, Klimt, Hopper, Cézanne ve Kahlo) birer "maktul" olarak kurguladığı "Kayıt Dışı Cinayetler" adlı kriminal yazı dizisine imza attı. Mahsum Çiçek ile birlikte Avesta Yayınları bünyesindeki *avestART* dizisi kapsamında *Walid Siti: Babil'in Gölgesinde Dağların Peşinde* ve *Mahmut Celayir: Gölgenin İzinde* monografilerini yayımladı. Serinin üçüncü monografisi olan Bahram Hajou kitabı ise yayım hazırlığı sürecindedir. Aynı zamanda *FIREZZ Kurdish Contemporary Art* dergisinin kurucu editörüdür.

Semyanî Perîzade: 20 Mayıs 1981'de doğan Kürt sanatçı, müzisyen ve oyuncudur. On bir çocuklu bir ailenin en küçük çocuğu olarak dünyaya geldi. 1992–1993 yıllarında ailesiyle birlikte Mersin'e yerleşti. Burada tiyatro çalışmalarına katıldı ve oyunculuk alanında eğitim aldı. 2009 yılında İstanbul'a taşınan Perîzade, Semiha Berksoy Opera Vakfı'nda oyunculuk ve şan eğitimi aldı. Bunun yanı sıra yaratıcı drama ve yoga alanlarında çalışmalar yürüttü. Sanatsal üretimini tiyatro, sinema ve müzik alanlarında sürdüren Perîzade, Volkan Uludağ'ın yönettiği *Peşk* adlı kısa filmde başrol üstlendi; Filmin dramaturji ve sanat yönetimine de katkıda bulundu. Müzik çalışmalarında Kürtçeyi merkeze alan Perîzade, 2020 yılında *Xewna Berevajî*, 2021 yılında ise söz ve müziği kendisine ait *ALO* adlı çalışmalarını yayımladı. Üretimlerinde Kürtçe müziği farklı müzikal biçimlerle buluştururken kadınlık, toplumsal cinsiyet, kimlik ve özgürlük gibi meseleleri de ele alır. Semyanî Perîzade, günümüzde de sanatsal çalışmalarını sürdürmektedir. Yeni albüm hazırlığında olan sanatçı, stüdyo çalışmalarına devam etmektedir.

İÇİNDEKİLER

Sunuş 7

Önsöz 10

Giriş 15

Algı ve Duyu Kipi: Dissensus 15

Temsil, Beden ve Duyusal Düzen 30

BİRİNCİ BÖLÜM 62

Konsensüs Yazgısı 63

Müziğin Gündelik Aksiyomu 91

Ertesi Beden 146

İKİNCİ BÖLÜM 189

Ertesi Beden Semyanî Perîzade – Söyleşi 190

I. Kısım: Müzik, Mekân, Beden 195

II. Kısım: Ses, Söz, Zaman 228

Kaynakça 284

Dizin 288

Sunuş

Temsilin Dışında Bir Beden, Başka Bir Duyusal Alan

FIREZZ Yayınları'nın ilk dijital kitabı *Ertesi Beden Semyanî Perîzade*, Fatih Tan'ın Semyanî Perîzade üzerine kaleme aldığı bir düşünce metnidir. Kitabın Türkçe ve İngilizce dijital baskılarıyla yayın hayatına başlamamız, FIREZZ'in çağdaş Kürt sanatına yaklaşımını ve yayıncılık anlayışını ortaya koyması bakımından önem taşıyor. Semyanî Perîzade'nin ilk kitabımızın konusu olması, bir sanatçının üretimini kayıt altına almanın ötesinde, sanatın hangi bedenler, imgeler ve duyusal deneyimler üzerinden düşünülebileceğine ilişkin bir tercih anlamına geliyor.

Çağdaş Kürt sanatını ele alırken, yerleşik temsil biçimlerinin dışında kalan üretimlere ve bu üretimlerin açtığı düşünsel alanlara odaklanıyoruz. Sanatçının görünürlüğünü yalnızca kariyeri, üretiminin niceliği, kurumsal kabulü ya da temsil ettiği düşünülen toplumsal değerler üzerinden değerlendirmiyoruz. Bunun yerine, bir sanat pratiğinin mevcut algı biçimleriyle nasıl ilişki kurduğuna, hangi kabulleri sorgulanabilir hâle getirdiğine ve yeni düşünme olanaklarını nasıl ortaya çıkardığına bakıyoruz. *Ertesi Beden Semyanî Perîzade* bu yaklaşımın ilk yayınlarımızdan birine dönüşmesinin ötesinde, FIREZZ'in yayıncılık yöneliminin de temel meselelerinden birini açığa çıkarıyor.

Fatih Tan, kitabında Semyanî Perîzade'yi kronolojik bir yaşam öyküsünün öznesi ya da müzikal üretiminin teknik özellikleri üzerinden değerlendirilecek bir sanatçı olarak ele almıyor. Onun bedenine, görünümüne, müziğine ve gündelik varoluşuna yönelerek, toplumsal olarak kabul gören temsil biçimlerinin nasıl işlediğini sorguluyor. Bu yaklaşımın merkezinde Jacques Rancière'in *dissensus* kavramı bulunuyor. Dissensus, basit bir fikir ayrılığından çok, neyin

görülebilir, neyin duyulabilir ve kimin sözünün anlamlı kabul edilebilir olduğunu belirleyen duyusal düzenin sorgulanmasıdır. Aynı bedeni gören iki kişinin o bedende aynı şeyi görmemesi, aynı sesi duyan iki kişinin o sesi farklı biçimlerde anlamlandırması, bu uyuşmazlığın temelini oluşturur.

Semyanî Perîzade'nin varlığı, tam da bu noktada, yerleşik temsil biçimleriyle karşılaşır. Onun queer kimliği, marjinal görünümü ve müzikal kişiliği, toplumsal olarak kabul edilebilir sanatçı imgesine ilişkin beklentilerle örtüşmediğinde, yalnızca bir kimlik meselesi ortaya çıkmaz. Sanatçının nasıl görünmesi, nasıl davranması, hangi değerleri temsil etmesi ve hangi sözleri söylemesi gerektiğini belirleyen ölçütler de sorgulanabilir hâle gelir. Böylece beden, hakkında konuşulan bir nesne olmaktan çıkarak, temsil düzeninin sınırlarını görünür kılan bir varoluş alanına dönüşür.

Buradaki temsilden kopuş, sanatçının kendisini geleneksel olana karşı konumlandırdığı bilinçli bir karşı çıkışa indirgenemez. Semyanî'nin varlığı, önceden belirlenmiş bir karşıtlığın tarafı olmaktan çok, bu karşıtlıkları kuran ölçütlerin işleyişini açığa çıkarır. Geleneksel ile modern, kabul edilebilir ile dışlanan, meşru ile marjinal arasındaki ayrımların kendiliğinden ve değişmez olmadığını gösterir. Onun müziği ve bedensel varlığı, bu ayrımların hangi toplumsal beklentiler aracılığıyla kurulduğunu düşünmeye imkân verir. Temsilin dışına açılan alan da burada belirir: Mevcut düzene yalnızca karşı çıkmakla kalmayan, o düzenin neyi temsil etmeye değer bulduğunu yeniden tartışmaya açan bir duyusal deneyim.

Bu nedenle *Ertesi Beden Semyanî Perîzade,* Semyanî Perîzade'yi savunmak, yüceltmek ya da onu yeni bir ideal sanatçı figürüne dönüştürmek amacı taşımıyor. Kitap, onun varlığından hareketle, sanatın ve toplumsal yaşamın yerleşik ölçütlerini yeniden düşünmeyi öneriyor. Semyanî'nin sanatçı olarak değerini önceden belirlenmiş normlara göre kanıtlamak yerine, bu normların hangi bedenleri ve deneyimleri dışarıda bıraktığını soruyor. Böyle bir yaklaşım, sanatçının görünürlüğünü bir kabul mekanizmasının sonucuna bağlamak yerine, görünürlüğün koşullarını tartışmanın kendisini önemli kılıyor.

FIREZZ Kurdish Contemporary Art Magazine açısından bu başlangıç ayrıca anlamlıdır. Çağdaş Kürt sanatını yalnızca belirli estetik kategoriler, tarihsel anlatılar veya kimlik temsilleri üzerinden ele almak yerine, sanatın düşünsel ve duyusal sınırlarını genişleten pratiklere alan açmak istiyoruz. Kürt sanatının farklı coğrafyalarda ve toplumsal koşullarda gelişen üretimleri, tek bir temsil biçimi içinde toplanamayacak kadar çeşitli deneyimler barındırıyor. Bu çeşitliliği görünür kılmak, yalnızca daha fazla sanatçıyı yayınlarımıza dâhil etmekle değil, sanat hakkında düşünürken başvurduğumuz ölçütleri de yeniden değerlendirmekle mümkün.

Ertesi Beden Semyanî Perîzade bu anlamda bir başlangıç kitabı olmanın ötesinde, yayınlarımızın hangi sorular etrafında şekillenebileceğine ilişkin bir yönelim ortaya koyuyor. Sanatın mevcut temsil biçimleriyle ilişkisini, bedenin toplumsal olarak nasıl anlamlandırıldığını ve duyusal deneyimlerin hangi koşullarda kabul gördüğünü tartışmaya açıyor. Semyanî Perîzade üzerine yazılmış bu metin, çağdaş Kürt sanatını kendi içindeki farklılıkları ve uyuşmazlıklarıyla düşünmenin imkânlarını araştırıyor.

FIREZZ Yayınları'nın ilk kitabını *Ertesi Beden Semyanî Perîzade* ile başlatırken, sanatın yerleşik temsillerle kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye ve bu temsillerin dışında gelişen deneyimlere alan açmaya yönelik bir yayıncılık anlayışını benimsiyoruz. Çünkü kimi zaman yeni bir düşüncenin başlangıcı, daha önce görünür kabul edilmeyen bir bedenin, daha önce anlamlı sayılmayan bir sesin ve henüz tanımlanmamış bir deneyimin sanat üzerine düşünme biçimimizi değiştirmesiyle mümkün olur.

Editör Mahsum Çiçek

Önsöz

"Peki, neden bir beden? Çünkü yalnızca bir beden devrilebilir (öldürülebilir) ve kaldırılabilir; çünkü yalnızca bir beden dokunabilir ya da dokunmayabilir. Bir ruh böyle bir şey yapamaz"

Nancy, 2020, s. 101

Bu kitabı yazarken ne bir biyografi ortaya koymak ne de bir figürün bedenini kaskatı bir biçimde savunmak gibi bir niyetim vardı. Daha en başından itibaren beni harekete geçiren şey, belirli bir figürün yaşamı ya da üretimi değildi; onun etrafında açılan düşünsel, bedensel ve duyusal alanın kendisiydi. Bu nedenle *Ertesi Beden Semyanî Perîzade*, bir yaşam öyküsünden çok; bir karşılaşma biçiminin, bir algı kipinin ve bir düşünme pratiğinin tanıklığı olarak okunmalıdır. Daha açık bir ifadeyle, belki de kitabın sonunda söyleyeceğimiz şeyi en baştan söylersek: Şu an okumakta olduğunuz bu kitap, Semyanî Perîzade'nin marjinal görünümünün ve queer kimliğinin salt varlığıyla geleneksel sözceyi ve yerleşik temsil kalıplarını nasıl yerinden ettiğini tartışmaya çalışmaktadır. Buradaki mesele, Semyanî'nin bu kalıplara karşı bilinçli bir mücadele vermesinden ziyade, bedeninin, görünümünün ve varoluş biçiminin zaten kurulmuş olan temsil düzeniyle karşı karşıya gelmesidir. Kitap boyunca bu karşılaşmanın nasıl gerçekleştiğini, hangi düşünsel ve estetik sonuçları doğurduğunu ve bu yerinden edilmenin ne anlama geldiğini tartışmaya çalışacağız.

Bu bakımdan kitap, okur ile metin arasında kurulması beklenen uzlaşı rejimini dışarıda bırakarak, aynı şeyi söyleyenlerin aslında aynı şeyi kastetmediği bir ayrımın içinden doğan –Jacques Rancière'in terminolojisindeki anlamıyla– bir *dissensus*'a, yani "uyuşmazlık"a işaret eder. Bu uyuşmazlık da herhangi bir basit karşıtlığa indirgenmeden; duyulan ile söylenen, görülen ile anlamlandırılan arasındaki mesafenin açılmasını tanımlar.

Dolayısıyla kitap, bir fikir birliğine (*konsensüs*'e) işaret etmez; bir ayrımın, bir kaymanın ve bir yerinden edilmenin izini sürer.

Semyanî Perîzade ile kurduğum ilişki, klasik anlamda bir sanatçı–yazar ilişkisi olarak düşünülmemelidir. Zira onu bir temsil nesnesi olarak ele almadım, düşüncenin içinden geçen bir geçit, bir aralık, bir kırılma noktası olarak kavradım. Onun varlığı yalnızca estetik (müzikal-müziksel) bir üretimle sınırlı değildir; yerleşik olanın, doğal kabul edilenin ve sorgulanmadan benimsenenin sınırlarına temas etme biçimidir. Bu temas kimi zaman rahatsız edici, çoğu zaman da açıklanması güç bir deneyim üretir. Elinizdeki kitap, tam olarak bu deneyimin imkân koşullarını anlamaya yönelik bir çabadır.

Benim için asıl mesele, bir müziğin iyi ya da kötü olması değildir; zaten bu tür bir ayrım kendi başına belirleyici bir ölçüt sunamaz. Burada belirleyici olan, müziği üreten bedenin toplumsal düzenekler tarafından nasıl konumlandırıldığıdır. Başka bir deyişle, hangi bedenlerin kabul edilebilir, hangilerinin ise kabul edilemez olarak kodlandığıdır. Bu yüzden de burada ilgilendiğim şey, estetik üretimin kendisinden daha fazla, o üretimin bedenler ve duyular üzerindeki etkisinin nasıl kurulduğudur. Hangi sesin söz sayıldığı, hangi bedenin görünür (meşru) kabul edildiği ve hangi deneyimin baştan dışarıda bırakıldığı sorusu –yine Rancière'in işaret ettiği biçimiyle–, bu kitabın temel eksenini oluşturur. Öyle ki, kitap boyunca estetik olan ile toplumsal olan arasındaki gergin karşıtlık, bilinçli olarak açıkta tutulmuştur. Çünkü bu karşıtlık sadece yüzeysel bir çatışmadan ibaret değildir, düşünmenin ve yeniden kurmanın koşuludur.

Metni kaleme alırken kendi estetik bakışımın sınırlarını da sürekli yokladım. Ne tamamen teorik bir çerçeveye sığınmak ne de yalnızca sezgisel bir anlatıyla yetinmek istedim. Bunun yerine, bu iki alan arasında gidip gelen; zaman zaman kırılan, yoğunlaşan ve yön değiştiren bir dil kurmaya çalıştım. Çünkü ele aldığım mesele, tek bir disiplinin veya yöntemin sınırları içerisine sığmayacak ölçüde kapsamlıydı. Bu doğrultuda, metnin kuramsal çerçevesini müzik ve poetik düzlemlerin yanı sıra modern ve çağdaş sanatı da kapsayan multidisipliner bir hat üzerinden kurulması bilinçli bir tercihtir. Bazı noktalarda ise teorik kontekstin kavranmasını kolaylaştırmak

amacıyla kurmaca analojilere başvurulmuştur. Zira her başlangıçta ortaya çıkan marjinal ve kendi toplumsal bağlamı içinde *aykırı* duran eser, zamanından önce geldiği için taşıdığı önem genellikle fark edilmez. Dolayısıyla bu kitabın da, bu bağlamda, çoğu okuyucunun algısında kolayca karşılık bulmayacak olmasını anlayabiliyorum. Zaten Semyanî'nin isminin ve *dezavantajlı* bedeninin metnin ana konusu hâline gelmesi, daha en başından çeşitli kör alanlar yaratacaktır. Bu kör alanlar da beraberinde belirli önyargıları getirerek, eserin dayandığı esas zeminin doğal olarak yer yer gözden kaçmasına neden olacaktır. Ancak bütün bunların farkında olarak ve bu güçlükleri baştan kabul ederek böyle bir kitaba başladım.

Kitap boyunca yer verdiğim kavramlar –özellikle *Konsensüs yazgısı, Patetik diyalektik, Patetik imaj sahnesi* ve *Sismik ideoloji*– uzun bir düşünme sürecinin yoğunlaşmış sonuçları olarak, başka metinlerimde olduğu gibi burada da yer almaktadır. Bu kavramları mevcut estetik, politik, teorik ya da sosyolojik terminolojilerin yerine geçirme iddiasıyla geliştirmedim. Aksine, bu alanlarda zaten var olan düşünsel birikimi dışlamadan, onun içerisinde açılmayan boşluklara temas edebilmek için bir tür genişletici imkân olarak tasarladım. Amacım, özellikle *Kurdî* bağlamda görünmez kalan veya yeterince ifade edilemeyen deneyim alanlarını estetik teoriye ve onun sosyo-politik uzantısına dâhil edebilmekti.

Bu çerçevede, örneğin Patetik diyalektik, Hegelci diyalektiğin reddi ya da yetersizliğin ilanı olarak görülmemelidir; onun içerisinde zaten var olan, fakat çoğu zaman bastırılan fazlalığı açığa çıkarma girişimi olarak anlaşılmalıdır. Başka bir ifadeyle Patetik diyalektik, Hegelci diyalektiğe bir alternatif değil, onun içerisinde bulunan fazlalığın uzantılarını açığa çıkaran bir hareketin devam biçimidir. Buradaki mesele, diyalektiğin hareket alanında zorunlu bir kural gibi işleyen gerilimi, acıklı duygulanımı ve eşitsizlik üreten koşulları, ötekinin lehine olacak şekilde önce "tez, antitez ve sentez" zemininde açığa çıkarmak, ardından da bu zeminden kopmaktır. Dolayısıyla bu yaklaşım, bir yanıyla indirgemeci diğer yanıyla da genişletici bir okumanın çabasıdır. Aynı şekilde diğer kavramlar da düşünceyi bu bağlamda sabitlemek yerine, düşünceyi daha geçirgen ve daha katmanlı bir hâle getirmek için önerilmiştir.

Bu metin bu anlamıyla yalnızca bir karşı çıkış adına yazılmadı, bir arayışın sonucunda ortaya çıktı. Bu arayış, hatırlamanın kesinliği yerine; kimi zaman hatırlamanın yerini alan bir "unutuş" biçimine dayanır. Ancak bu unutuş da bir eksilme ya da kayıp olarak görülmemeli, yerleşik olanın ağırlığını dışarda bırakan ve yeni bir duyusal alanın açılmasına imkân veren bir "normalleşme" hareketi olarak ele alınmalıdır. Bundan dolayı da düşünce burada sabit bir geçmişle sınırlı kalmadığı gibi, henüz kurulmamış olan "ertesi zaman"a doğru uzanır.

Şunu özellikle vurgulamak isterim ki: bu kitap bir savunma metni asla değildir. Aynı şekilde bir provokasyon metni olarak da tasarlanmadı. Daha çok, görmeye alıştığımız şeyleri yeniden görmeye, duymaya alıştığımız şeyleri yeniden duymaya çağıran bir deneme olarak okunmalıdır. Eğer bu metin okurun algısında küçük de olsa bir yer değiştirme, bir kayma yaratabiliyorsa, kendi amacına ulaşmış olacaktır.

Son olarak, burada yazılanların hiçbirinin kesinlik iddiası taşımadığını da belirtmek gerekir. Bu metin, tamamlanmış düşüncelerin kapalı bir bütünü olarak değerlendirilmemelidir; açık bırakılmış soruların, yarım kalmış cümlelerin ve sürmekte olan bir düşünme sürecinin parçaları olarak görülmelidir. Bu sebeple *Ertesi Beden,* ne yalnızca bir hayatı tek düze anlatır ne de estetik yargıyı normatif bir çerçeveye zoraki kapatır. Daha çok Jacques Rancière'in ifadesiyle "duyulur olanın paylaşımı" içinde, yerinden edilen bir bedenin açtığı imkânı izleyen bir karşılaşma alanı olarak düşünülmelidir.

Daha da önemlisi, burada geliştirdiğim herhangi bir kavramın, önermenin veya düşünsel açılımın Kürt sanat ve düşünce dünyasının somut bağlamına uygulanabilir bir karşılık üretmemesi hâlinde, bunu söz konusu düşüncenin kendi sınırlarını açığa çıkaran bir karşı–örnek olarak kabul edeceğim. Çünkü bu kitap, her ne kadar günümüzde estetik ve temsil meseleleri üzerine süreklilik taşıyan bir felsefi yansıtma olarak okunabilse de, en nihayetinde mevcut estetik kuramlar üzerine bir düşünme pratiği değil; Kürt sanat ve düşünce dünyasının kendi özgül koşullarından hareketle özgün bir estetik ve politik düşüncenin imkânını kurmayı amaçlamaktadır.

ERTESİ BEDEN

SEMYANÎ PERÎZADE

Giriş

Algı ve Duyu Kipi: *Dissensus*

Şunu biliyorum ki, bu kitabı gören herkesin -özellikle her bir Kürt okuyucunun veya metni algılayan bireyin- aklına ilk gelen soru şudur: Bunca isim, bunca kariyer varken, neden Semyanî Perîzade?

Bunun cevabı benim için çok açık: *Dissensus*!

Bundan dolayı da sorunun cevabı biyografik, popüler ya da kültürel bir tercihe doğrudan indirgenmemelidir, çünkü bu sorunun cevabı *dissensus* kavramında gizlidir. *Dissensus,* diğer bir deyişle *uyuşmazlık,* bu aşamada çalışmanın teorik ve poetik temelini oluşturan iki noktaya işaret eder: birincisi, bu açıdan bakıldığında bu kitap, Semyanî Perîzade'nin hayatını anlatan bir biyografi kitabı değildir.[1] Semyanî'nin bir düşünce nesnesine evrilen kıvrımlarıdır.

[1] Rancière'e göre *uyuşmazlık*, sıradan bir karşıt görüş ya da fikir ayrılığı değildir. Uyuşmazlık çoğu zaman "uyumsuzluk" ile karıştırılır. Oysa uyumsuzlukta taraflar aynı mesele üzerine konuşur, fakat o mesele hakkında farklı düşünür. Yani taraflar aynı zemini paylaşır, yalnızca yargıları ayrışır. Uyuşmazlıkta ise durum farklıdır. Taraflar görünüşte aynı kelimeyi kullansalar bile aynı şeyi konuşmaz. Çünkü aralarındaki sorun, belirli bir konuya dair görüş ayrılığı değil, sözün statüsüne ilişkindir. Örneğin iki kişinin "demokrasi" üzerine tartıştığını varsayalım. Biri demokrasiyi savunuyor, diğeri buna karşı çıkıyorsa bu bir "uyumsuzluk" durumudur. Zira böyle bir durumda her iki taraf da demokrasinin tartışmaya değer bir kavram olduğunu kabul eder. Uyuşmazlık ise şu durumda ortaya çıkar: Taraflardan biri "demokrasi" dediğinde bunu meşru bir politik talep olarak dile getirir; diğeri ise bu talebi baştan geçersiz sayar ve onu ciddiye alınacak bir söz olarak tanımaz. Dolayısıyla uyuşmazlıktaki fark, görüş ayrılığında değil, sözün söz olarak kabul edilip edilmemesindedir. Başka bir deyişle uyuşmazlık, konuşulan şey hakkında değil, kimin konuşabildiğiyle, konuşulanın "anlaşılır bir söz" ve meşru bir talep olarak tanınıp tanınmadığıyla ilgilidir. Özetle uyuşmazlık,

Onun yaşam deneyimlerinin düşünceye dönüşen yönlerini, bedensel ve kültürel imgesini, performatif ve ritmik deneyimlerini ele alır. Bu sebeple kitap, kronolojik bir yaşam öyküsünü aşarak biyografik anlatının sınırlarını sorgular ve estetik bir düşünce alanı işlevi görür. Semyanî burada bir karakter olarak ele alınmaz; düşünsel, bedensel ve performatif bir varlık olarak ele alınır. Bu durumu benzer bir mantıkla, Marcel Broodthaers'in 1969 yılında Mallarmé'nin *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (*Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı*) isimli şiirini, kavramsal bir enstalasyona dönüştürmesi gibi de düşünebiliriz.[2] İkincisi ise, Jacques Rancière'in kendi terminolojisine özgül olan "uyuşmazlık" kavramının orijinal hâlidir. Bu uyuşmazlık da ne bir karşıtlıktır ne de bir milletin genel-geçer değerlerine karşı nobran ve provokatif bir

---

politik öznenin ortaya çıkış anıdır, eşitlik iddiasının sahneye konuluşudur ve polis düzeninin kırılmasıdır. Bkz. Rancière, *Uyuşmazlık,* s. 12-14.

[2] *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard (Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı),* Marcel Broodthaers'in Kasım 1969'da Anvers'te yayımladığı bir sanatçı kitabıdır. Eser, Stéphane Mallarmé'nin aynı adlı şiirinin 1914 baskısını temel alır; ancak metindeki tüm sözcükler çıkarılmış, yerlerine şiirin tipografik düzenini birebir izleyen siyah çizgiler yerleştirilmiştir. Bu müdahale, şiirin dilsel içeriğinden çok görsel ve mekânsal yapısını öne çıkarır. Broodthaers, çalışmayı Aralık 1969'da Anvers'teki Wide White Space Galerisi'nde açtığı *Exposition Littéraire autour de Mallarmé* (*Mallarmé Üzerine Edebî Sergi*) başlıklı sergide "açılmış" bir kitap olarak sunmuştur. Yalnızca iki sayfanın görünür olduğu bu düzenlemede anlam, mekânda mevcut olmakla birlikte erişilemez kalır. Sergide, metnin yerini alan siyah baskılarla oyulmuş ve anotlanmış alüminyum levhalar duvara asılmış, Broodthaers'in şiiri okuduğu bir ses kaydı ise sergi boyunca sürekli çalınmıştır. Rancière'e göre bu eser, bir şiiri silmesi nedeniyle değil, şiirin nasıl algılanacağını kökten dönüştürmesi nedeniyle sanattır. Çalışma, sözcük ile anlam arasındaki bağı koparıp görme ile okuma arasındaki yerleşik ilişkiyi bozar; kitabın "doğal" edebî işlevini devre dışı bırakır ve yeni bir duyulurun paylaşımına dayalı estetik rejimi kurar. Bkz. Rancière, *Kelimelerin Mekânı,* s. 6-10. Benzer bir yorumu, Mardinli çağdaş sanatçı Mehmet Çeper'in *Okunmayan Gazete* adlı hazır-nesne enstalasyon eseri üzerinden de kurmak mümkündür.

tepkidir. Uyuşmazlık kavramını Rancièreci jargonla ifade edersek, örneğin "eril beden" ile "dişil beden" diyen iki özne arasındaki klasik bir görüş ayrılığı değildir. Uyuşmazlık, her ikisi de yalnızca "beden" dediği hâlde, bu sözcükten aynı şeyi anlamayan iki özne arasındaki ontolojik ve algısal çatışmadır. Başka bir deyişle, aynı yerden gelen "ses" bir taraf için anlamlı bir "söz" iken, diğer taraf için yalnızca "gürültü" olarak algılanır. Uyuşmazlık, tam da bu söz ile gürültü arasındaki ayrımda ortaya çıkar. Bu bağlamda uyuşmazlık temsil ile algı, beden ile duyusal deneyim arasında doğal yollarla oluşan ve kendiliğinden ortaya çıkan bir duyulur rejimi tanımlar. Shakespeare, Truva Savaşı'nı anlatan *Troilos ve Cressida* tragedyasında Odysseus'a şunları söyletmişti: "Dereceleri yok et, şu lavtanın akordunu boz ki uyuşmazlık başlasın!" Bu diyalogdaki uyuşmazlık ifadesi, kavramın teatral ve metaforik bir izdüşümüdür. Ancak benim üzerinde durduğum uyuşmazlık, Shakespeare'in konuşturduğu uyuşmazlıktan farklıdır. Temsilin (lavtanın) bozulan akordundan sonra ortaya çıkan uyuşmazlık değildir, bizzat temsilin akordunu algı ve duyu ile doğal yollardan bozan bir uyuşmazlıktır. Yani bu uyuşmazlık, temsilin akorduna fiziki müdahale eden değil, kendi varlığının doğal yaratımından doğan duyu ve algının, temsilin akordunu kendiliğinden tasfiye eden uyuşmaz kipidir. Bütün kitap boyunca hedefleyeceğim iki nokta olacak: Birincisi, bu uyuşmazlık kavramından doğan "algı" ve "duyu" kipi.[3] Bu kip, bireyin temsil ile

[3] Buradaki algı, bir tuval karşısındaki izleyicinin fenomenal algı deneyiminden farklıdır; daha çok Rancière'in duyulur olanın algı kipine yakındır. Rancière'in algı, görünürlük ve duyulur olana odaklanan estetik yaklaşımı ilk bakışta fenomenolojiyle, özellikle Maurice Merleau-Ponty'nin algı vurgusuyla benzerlik gösterse de bu benzerlik yalnızca yüzeyseldir. Fenomenolojide algı, öznenin nesneye yönelimiyle ortaya çıkar ve bedensel, ön-kavramsal bir düzeyde öznenin yaşantısı ve bilinç deneyimi üzerinden çözümlenir; amaç, özne–dünya ilişkisinin yapısal koşullarını açığa çıkarmaktır. Rancière'de ise algı, öznenin iç yaşantısına ait bir deneyim alanı değildir. Onun temel kavramı

ilişkisinde, görme, işitme, hissetme ve beden aracılığıyla deneyimleme biçimlerini yeniden tanımlar. Bu tanımlama sadece fiziksel algıyı değil, eş zamanlı olarak psikolojik, ideolojik ve kültürel algıyı da uyuşmazlık temelinde kapsar. Uyuşmazlık bu noktada, algının kendiliğinden ürettiği farkları görünür kılar, temsilî normları sorgular ve bireylerin bedensel, zihinsel ve duyusal alanlarında yeni bir eşitlikçi denge oluşturur. İkincisi ise, yine bu uyuşmazlığın algı ve duyu kipinden tezahür eden ve onun yapılandırıcı işlevinden ortaya çıkan "unutuş" olgusu. Unutuş, hafızanın pasif bir kaybı değildir, aksine ontolojik bir süreç olarak geçmişin normatif ve zorlayıcı etkilerini "kayıtsızlığa" dönüştürerek, bedensel ve algısal deneyimlerin doğal bir *normalleşmesini geleceğe taşır.* Uyuşmazlık aracılığıyla deneyimlenen bu unutuş ile Semyanî, hem kendi varlığını hem de toplum içindeki diğer varlıkların farkındalığını, kendi "ritmik" ve "libidinal" bedeniyle uyumlu bir biçimde yeniden düzenler. Başka bir deyişle ilki, Semyanî Perîzade'nin canlı kanlı bedenli-varlığı olan uyuşmazlık yasasıdır. Yani tüm verili imajları aşan, normatif görünümü tersyüz eden, mitolojik sahtekârlığı bölen ve patetik sahnelerin söylenebilir ihtisasının karşısına dikilen *çoğulcu* tensel varlığı ve o varlığa içkin olan müzikal kişiliğidir; diğeri ise geleceği unutturarak

---

olan duyulurun paylaşımı, temsilden koparak kimin konuşabildiğini ve duyulduğunu, neyin görünür ya da önemsiz sayıldığını ve hangi sözün anlamlı kabul edildiğini belirleyen algının toplumsal ve siyasal düzenlenişini ifade eder. Bu nedenle Rancière, algıyı fenomenolojik anlamda temellendirmek yerine, onu kolektif ve tartışmalı bir düzenleme rejimi olarak düşünür. Dahası algı, Rancière'de bireysel deneyimin değil, politik-estetik bir paylaşımın işlevidir. Sonuç itibarıyla, fenomenolojinin aksine Rancière'de algı *a priori* olarak hep vardır; polis rejimi tarafından zaten dağıtılmıştır. Bu yüzden algı, kopuşla görünür hâle gelir ve önemli olan bu dağıtımdan kopmaktır. Kopuş *dissensus* ile gerçekleşir. Böylece algı yeniden şekillenir, politik özne oluşur ve eşitlik bir önvarsayım olarak kurulur.

normalleştirmesi, geleceğin tasavvurunu unutuş üzerine biçimlendirmesidir.



Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı*), 1969, kâğıt üzerine ofset litografi, 32 Sayfa, 32,4 × 24,8 cm, Walker Art Center Library, Rosemary Furtak Collection. © Walker Art Center



Mehmet Çeper, *Okunmayan Gazete*, 16 sayfa, 38 x 38 cm, matbu-yerleştirme, 2014. © Sanatçının izniyle

Müzik kısmına baştan bir açıklık getirmem gerekiyor. Girişte de işaret edildiği üzere, Kürt müziğinde bu denli köklü ve görünür kariyerler mevcutken, örneğin Şivan Perwer gibi simgesel ve ikonik bir figür dururken neden odak noktasının Semyanî Perîzade olduğu sorusu, kaçınılmaz olarak okurun zihninde bir tereddüt ve merak

uyandıracaktır. Bense onca kariyerin veya Perwer'in değerli müziğiyle veyahut temelde bir müziğin estetik ve teknik tarafıyla ilgilenmiyorum. Bu kitap, farklı müzik kariyerlerini ya da müzikal üretimleri karşılaştırmayı amaçlamıyor. Herhangi bir sanatçıyı tarihsel, temsilî ya da estetik üstünlük ölçütlerine göre kıyaslamayı da hedeflemiyor. Çalışmanın amacı, belirli bir estetik pratiğin kendi iç işleyişini ve duyusal yapısını anlamaya yöneliktir. Bundan dolayı da karşılaştırmalı bir kariyer okuması bu çalışmanın kapsamı dışında kalır ve kitaba hizmet etmez. Çünkü bu kitap son kertede, müzik külliyatlarını ve içeriklerini karşılaştırmak ve onların sanatsal yönlerini incelemek için değil, tekil bir estetik duyulur yapıyı çözümlemek için yazılmıştır. Böylece kitap, müziğin özdeşlik ilkesi olan estetik yaratımdan ziyade, bu aşamada ağırlıklı olarak müziğin "sosyolojik" açılımını merkeze alır. Elbette müziğin teknik, teorik ve estetik tarafı sanatın biçimi adına üretimin zorunlu koşuludur. Oysa metin boyunca yapmaya çalıştığım, daha doğrusu ilgilendiğim asıl şey tersi bir durumdur. Kelimenin tam anlamıyla ve daha samimi bir ifadeyle, Semyanî'deki müziğin gündelik ve sıradan içeriğidir ve bu içerik üzerinden temsilî yapıları kritik etme ve yapıbozuma uğratmadır. Başka bir deyişle, müziğindeki basit, umursamaz, sıradan, kayıtsız ve her şeyi yadsıyan *snop* tarafını bir bakıma analiz etmektir. Bu da, bir yanıyla ve doğal olarak Semyanî'nin *lubunya* florasından kaynaklanıyor. Sonuç olarak müziğin ontolojik doğasında, Semyanî'nin estetik yerleşkesini aramıyorum; onun kendi doğasında açığa çıkan müziğin normatif yetkisizliğinin izini sürüyorum. Tüm bunlar, estetiğin tekniği içinde sanatsal partisyona evrilen müzikal nota ve armonilerin tezahürü olarak düşünülmemelidir. En azından şurası baştan net bilinsin ki, bu kitap, müziğin teknik bilgileri ile ilerlemeyecektir. Dolayısıyla Semyanî'nin müziğinde söz konusu olan estetizmin, Perwer'in müziğindeki

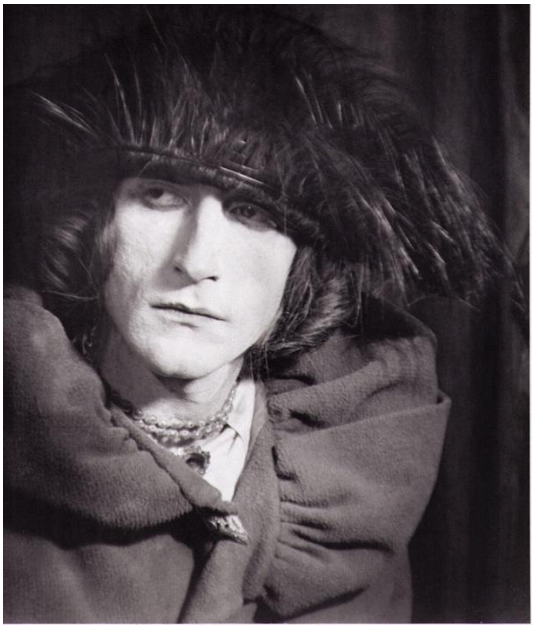
estetizmle özdeşleştirilmesini veya herhangi bir gerekçeyle (Tara Mamedova, Rewşan Çeliker, Ruşen Alkar, Hêja Netirk, Suna Alan, Rojda, Sakina Teyna, Zelal Gökçe vb.) diğer kadın müzisyenlerle karşılaştırılmasını özellikle dışarıda bırakıyorum. Çünkü burada izlenen yaklaşım, isimler arasında bir üstünlük ya da benzerlik kıyasına dayanan bir estetizm anlayışı değildir. Başka bir açıdan ifade edecek olursak, bu estetizm, Semyanî Perîzade'nin müziğinde "alter ego"nun merkeze alınmasıdır. Marcel Duchamp'ın kadın kılığına girerek, eril tahakküme karşı yarattığı *Rrose Sélavy* karakterinin alter egosu gibi düşünülmelidir.[4] Semyanî'nin müziği, Kierkegaard'ın müzik terimiyle bir *medium*dur ve kendine özgül bir estetik açılıma sahiptir. Onun alter egosu temsilî hiyerarşik düzenlerin, idealist ve majör seslerin, yüksek oktavların, devrimci sözlerin ve pastoral aşkların karşı kıyısıdır. Bu karşı-kıyı estetiği, müziğin alışılagelmiş beklentilerle değil, gündelik ve sıradan olanın sessiz yoğunluğuyla ilişki kurmasını sağlar.

[4] Rrose Sélavy, Marcel Duchamp'ın takma adlarından biridir. Bir kelime oyunu olan bu isim, Fransızca Eros, *c'est la vie* (Eros, hayat budur) ifadesine benzer; ayrıca *arroser la vie* (hayata kadeh kaldırmak) olarak da okunabilir. Rrose Sélavy, Duchamp'ın 1920-21 dolaylarında kadın kılığına girerek yarattığı alter egonun adıdır. Karakter, 1921'de Man Ray'in çektiği bir dizi fotoğrafla görünür olmuştur. Duchamp bu ismi sonradan yazılı materyallerde künye olarak kullanmış ve birkaç yapıtına bu isimle imza atmıştır. Bunların en bilineni, *Why Not Sneeze Rrose Sélavy?* (*Rrose Sélavy, Neden Hapşırmıyorsun?*) adlı heykel-enstalasyondur. Montaj olarak adlandırılan ve bir tür hazır nesne olan yapıt; boyalı metalden bir kuş kafesi, ahşap parçalar, çay şekeri biçiminde mermerden yapılmış küpler, bir tıbbi termometre, bir parça mürekkep balığı kemiği ve bir çift beyaz cam tabaktan oluşur.

Bu eser üzerine Dadaist üslupla kurgulanmış bir yazı için bkz. Tan, "Tristan Tzara ile Kayıt Dışı Metinler: Dada Manifestoları", *Unlimitedrag*, 28 Ocak 2022.



Marcel Duchamp, *Why Not Sneeze, Rrose Sélavy?* (*Rrose Sélavy, Neden Hapşırmıyorsun?*), 1921 (1964'te yeniden yapılmıştır), mermer küpler, termometre, metal kafes, tünekler ve mürekkepbalığı kemikleri, 11,43 × 21,91 × 16,03 cm, Buffalo AKG Art Museum © Succession Marcel Duchamp / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris



Rrose Sélavy – Alter Ego (Marcel Duchamp), 1921, Fotoğraf: Man Ray



Rrose Sélavy – Alter Ego (Marcel Duchamp), 1920, Fotoğraf: Man Ray

Yine de müzikle ilgili ilk etapta ortaya çıkması muhtemel ve çoğu zaman tepkiyle iç içe geçebilecek önvarsayımsal soruları, metnin bütünleyici bir parçası olarak gördüğümden, bu durumu şimdiden doğal karşılıyorum. Kitabın haberiyle ya da kapağıyla ilk karşılaşma anının yaratacağı intiba, kendiliğinden birtakım refleksleri tetikleyebilir. Çünkü bu durum, doğrudan metnin dolaşıma girme biçimiyle ilişkilidir. Açıkçası bu tür soruların ortaya çıkışında çok sayıda parametre rol oynar ve her biri kendi içinde farklı alt başlıklar barındırır. Örneğin bazı okurlar, Semyanî'nin müzik kariyerinin – yukarıda da değinildiği üzere– görece kısa oluşunu ve üretimlerinin nicelik bakımından sınırlı kalmasını gündeme getirebilir; kimileri ise queer kimliği ve marjinal imgesinin bir milletin yerleşik gelenekleriyle örtüşmediğini ileri sürebilir. Hatta bu tartışma daha da ileri götürülerek, özellikle genç kuşaklar açısından Semyanî'nin uygun bir rol model teşkil etmediği yönünde etik temelli eleştiriler de dile getirilebilir. Bense tüm bu görüşleri ve benzer düşünceleri anlamakla birlikte farklı bir yol çizeceğim. Kürt sanatının *aykırı* kişiliği olan Semyanî Perîzade'yi bir *Konsensüs yazgısı* formunun karşısında *algı* ve *duyu* kipi üzerinden yarattığı enformatif etkiyle temellendirmeye çalışacağım. Hem onun bedenli-varlığına hem de gündelik yaşam (*Kurdî*) diline içkin olan müziğini, mevcut temsil biçimlerinin ayrıcalıklarını nasılda yerinden ettiğini anlatmaya gayret edeceğim. Ancak bu durum bir karşıtlık olarak algılanmamalıdır. Yani gelenekselin karşı kıyısına bir diyalektik gibi konulan modern/çağdaş ikilemi gibi düşünülmemelidir. Daha açık bir ifadeyle bu durum, geleneksel ile modern çatışması veyahut siyah ile beyaz karşıtlığı değildir. Algı ve duyu kipinin aynı zemin üzerindeki *diferansiyel fark*ıdır.[5] Bu fark, bir yandan mevcut verili olanın

[5] *Diferansiyel fark*, bir sistemin herhangi iki noktası arasında bulunan kavram farkının işlevini tanımlar. Bu yaklaşım, Deleuzecü fark düşüncesiyle bir

tasfiyesi, diğer yandan yeninin sil baştan kuruluşudur. Bu sürecin eleştirel bir karşıtlık olarak algılanmasının nedeni de yine bu diferansiyel farkın kendisinden kaynaklanır. Yani eskinin ve geleneğin çözülüşü, sözgelimi Semyanî'den doğan bu fark üzerinden deneyimlendiği için, söz konusu çözülüş Semyanî'ye bağlanır ve doğal olarak eleştirinin yöneldiği temel mesele hâline gelir. Dolayısıyla bu dikotomik farka, verili algı ve duyuyu yeniden şekillendiren bir formun biçimselliği olarak yer vereceğim. Sonuç olarak, Semyanî'yi gelenekselin bölüşümünden pay alan ve kendi imgesini de bu bölüşüm içinde biçimlendiren yeni bir kuruluşun formu olarak ele alacağım. Semyanî'yi ele alış biçimim, aykırı yönetmen ve aktör John Waters ile sahne adı "Divine" olan *drag queen* Harris Glenn Milstead'in birlikteliği gibi düşünülebilir.[6] Öyle ki bir düşüncenin avangart nesnesi, bir sözün *amorf* bölüşümü, estetik bir görünümün *katastrofik* ve kırılgan yapısı gibi görülebilir.

---

benzerlik taşır; ancak burada fark, estetik ve politik bir işlev tanımı olarak kullanılır. Söz gelimi, kavramlardan biri yargıyı tanımlayarak yazgıya dönüştürürken, diğeri yargıyı bertaraf ederek yazgıyı bitirmeye çalışır. Örneğin bir sanatçı, geleneksel bir dinî figürü ikonografik kurallarına uygun biçimde resmettiğinde, figürün yerleşik anlamını ve bu anlama bağlı yargıyı yeniden üretir. Buna karşılık aynı figürü parçalayarak, gündelik nesnelerle bir araya getirerek ya da alışılmış temsil biçiminin dışına çıkararak kullandığında, figürün taşıdığı yerleşik anlamı dönüştürür. Dolayısıyla diferansiyel fark, iki unsur arasındaki basit bir karşıtlıktan değil, aynı unsurun farklı işlemler içinde farklı anlam ve işlevler kazanmasından doğar.

[6] *Drag queen,* genellikle sahne performansı ve eğlence amacıyla kadınlıkla ilişkilendirilen görünüm, davranış ve toplumsal cinsiyet göstergelerini abartılı biçimde kullanan performans sanatçılarını tanımlamak için kullanılan bir terimdir. *Drag* performanslarında kıyafet, makyaj, saç ve çeşitli görsel unsurlar aracılığıyla toplumsal cinsiyet rolleri yeniden yorumlanır ve çoğu zaman teatral bir karakter yaratılır. *Drag* kültürü tarihsel olarak LGBTQ+ toplulukları, özellikle de eşcinsel erkeklerin oluşturduğu kültürel çevrelerle güçlü bir ilişki içinde gelişmiş olsa da drag performansı belirli bir cinsel yönelimle sınırlı değildir.



Harris Glenn Milstead (*Divine*) ve John Waters

Semyanî Perîzade'nin marjinal görünümü bir takım kişilerde rahatsızlık yaratıyor olsa da, yine de onun bu görünümü ve insani eğilimleri son kertede yeni bir yaşamın biçimsel formuna işaret eder. Semyanî'nin kariyerine ve hayatına baktığımızda, doğrusunu söylemek gerekirse, kendi toplumu tarafından dışlanan; yereldeki yönetimler, kurumlar, dernekler ve sivil toplum örgütleri kadar diasporadaki benzer yapılar tarafından da etkinliklere, festivallere, *Newroz* gibi bayram kutlamalarına ve konserlere davet edilmeyen, belli başlı ekranlarda kendisine yer verilmeyen bir sanatçının, tüm bunlara rağmen müziğini ve mücadelesini ısrarla sürdürdüğüne tanıklık ederiz. Bütün bu olup bitenlere, yani Semyanî'nin maruz kaldığı tüm bu durumlara, sinemanın usta isimlerinden Martin Scorsese'nin *The Irishman* (*İrlandalı*) filminde geçen bir cümleyle

karşılık vermek istiyorum. Robert De Niro'nun canlandırdığı Frank Sheeran, sendika tarafından onuruna verilen yemekte yaptığı kısa konuşmada kabaca şöyle der: "Bu gece burada, huzurunuzda bunların hiçbirini hak etmiyorum; ama omzumdaki eklem iltihabını da hak etmiyorum." Bu söz, hak edişin hayatta tutarlı bir ölçüyle işlemediğini, hem ödülün hem acının çoğu zaman hak edilenden bağımsız geldiğini hatırlatır. Benim için belirleyici nokta burasıdır. Eğer Semyanî Perîzade "etik" gerekçelerle birçok olumsuz hâdiseyi hak ediyorsa veya öyle düşünülüyorsa, o hâlde bu kitabı da sonuna kadar hak etmektedir. Tıpkı Fransız Devrimi'nin önemli kadın isimlerinden Olympe de Gouges'un meşhur sözünde olduğu gibi: "Mademki kadınlar darağacına çıkmaya uygundur, o hâlde Meclis kürsüsüne çıkmaya da uygundur."[7] Mademki Semyanî Perîzade sosyal medyada, kamusal alanda, çeşitli kurum ve yapılarda ya da aile ve akraba çevrelerinde darağacına çıkmaya uygunsa, o zaman bir kitabın öznesi olmaya da uygundur. Böyle bir kitap, Kürt yazın dünyasında ezberleri bozan, son derece niş ve özgün bir türün sınırlarını açan, çizgi dışı ve avangart bir çıkış olarak yorumlanabilir. Bugüne kadar yazıla gelmiş tarihsel figürlerin, politik kişiliklerin ve devrimci karakterlerin dolaylı bir antagonizması olarak da okunabilir. Hatta kimi bakışlar açısından, post-modern bir saçmalığın multidisipliner bir lüzumsuzluğu olarak dahi görülebilir. Oysa bana göre bu kitap, bütün bu okumaların ötesinde, yalnızca bir "normalleşmenin" ürünüdür. Fernand Braudel'in perspektifiyle şöyle

[7] Olympe de Gouges, "Kadının ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi", çev. Ece Göztepe, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 45/1-4 (1996), s. 187 (madde 10). Bildirge'nin bu çevirisinde ilgili ifade şöyledir: "Kadın idam sehpasına çıkma hakkına sahiptir. Bu nedenle eylem ve ifadeleri yasalarla korunan kamu düzenini bozmamak koşuluyla, konuşma kürsüsüne de çıkma hakkına sahip olmalıdır." Metinde verilen ifade ise Rancière'den aktarılmıştır (Rancière, *Dissensus*, s. 43).

diyorum: “Görünmeye değer bulunmayan bedenlerin ve sözleri dışarıda bırakılanların tarihi yazılmalıdır.” Bu kitap, tam da böyle bir tarihe hizmet etmektedir. Bu tarihsel ve etik yönelim, kitabın kavramsal adlandırmasında da belirleyici olmuştur.



Martin Scorsese’nin *The Irishman* (*İrlandalı*) filminden bir kare (Robert De Niro ve Al Pacino), 2019

Temsil, Beden ve Duyusal Düzen

Ertesi Beden ismi, Jacques Rancière'in *Ertesi Zaman Béla Tarr* kitabından esinlenmiştir. "Ertesi Beden", sadece "Ertesi Zaman" ismiyle sınırlı değildir, aynı zamanda kitabın anatomisiyle de örtüşür. Ertesi beden hem teorik hem de yer yer Blanchotvari aktüel edebî bir düzlemde ilerleyecektir.[8] Rancière, Béla Tarr sineması üzerine yazmış olduğu bu kitapta ertesi zamanı şöyle tanımlar: "Ertesi zaman, artık hiçbir şeye inanmayanların tekdüze ve hırçın zamanı değildir. Bu, inancın -hayat onu diri tuttuğu sürece- boy ölçüştüğü saf, maddi olayların zamanıdır" (Rancière, 2016, s. 13). Rancière yine kitabın bir yerinde ertesi zaman ile ilgili şöyle bir soru sorar: "Ertesi zaman, her yeni filmle aynı sorunun sorulacağının bilindiği zamandır: Prensipte hep aynı olan hikâye üzerine neden bir başka film daha çekilsin?" (Rancière, 2016, s. 78). İşte bu soruyu Semyanî özelinde yeniden sormaya çalıştım: Prensipte hep aynı olan "beden" üzerine neden bir başka yazı daha yazılsın? Ertesi beden, ne geri kazanılmış etiğin ne de beklenen felaketin bedenidir. Bir yandan yeni bir yaşamın içsel formunu inşa eder; diğer yandan dışsal dünyanın tekdüze normunu ilga eder. Buradan bakınca ertesi beden kavramını Semyanî ile özdeşleşen feminizm ve queer kimliği üzerinden doğrudan ve dolaysız işlemeyeceğimi de söylemeliyim. Queer kuramı ve feminizm bakış açısıyla konuşabilecek bir uzmanlığa sahip değilim. Bu nedenle söz konusu kitap, bu iki alan üzerine yapılmış bir çalışmanın ürünü olarak görülmemelidir; aynı şekilde, Amerikalı feminist sanat tarihçisi ve küratör Linda Nochlin'in Ocak 1971'de *ARTnews* dergisinde yayımlanan ve feminist sanat tarihinin

[8] *Ertesi beden* ifadesi, ilerleyen sayfalarda sıkça kullanılacaktır. Bu nedenle ifade kitabın özel adı olarak değil, kavramsal bir terim olarak ele alınır. Büyük ve küçük harf kullanımı da cümlenin dilbilgisi kurallarına göre belirlenir.

temel metinlerinden biri hâline gelen "Why Have There Been No Great Women Artists?" başlıklı makalesinde geliştirdiği taksonomik yaklaşımı da temel almaz.[9]

Doğrusunu söylemek gerekirse, ben burada bambaşka bir şeyle ilgileniyorum. Bu çalışmada amaç, söz konusu kavramların edebî metinler ya da plastik yapıtlar üzerinde doğrudan bir çözümleme veya yorumlama aracı olarak nasıl işlediğini ortaya koymak değildir. Tam tersine, burada üzerinde durulan mesele; çözümleyici yorumlama biçimlerinin ve kavramların birbirleriyle olan uyumunun, bu metinlerin ve yapıtların yorumlanması aracılığıyla Kürt düşünce dünyası açısından gelecekte nasıl stratejik bir önem kazanabileceğini anlamaya çalışmaktır. Dolayısıyla mesele, metin ya da yapıtların salt estetik veya teknik çözümlemesinin ötesine geçerek, bu yorumların ontolojik, kültürel ve politik boyutlarıyla Kürt entelektüel ve düşünsel alanına sağlayabileceği yönlendirici ve belirleyici katkıları ortaya koymaktır. Bu noktayı düşünsel bir örnek üzerinden somutlaştırmak gerekirse, Louis Althusser'i okurken kendi kendime sık sık şöyle dediğim olmuştur: "Bu konunun daha o dönemlerde Althusser tarafından tartışmaya açılmış olması ne kadar değerli!"[10]

---

[9] Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?" (Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Olmadı?), *ARTnews*, 69/9 (Ocak 1971), s. 22-39, 67-71.

[10] Yıllar sonra Fransa'ya gittiğimde Althusser'in mezarını ziyaret etmek istedim. Mezarı, Paris'in yaklaşık 35 kilometre güneybatısındaki Viroflay kasabasının mezarlığında bulunuyor. Oraya trenle gittim. Mezara vardığımda, mezar taşındaki yazıların boyasının silinmiş olduğunu gördüm. Althusser'in mezarının bakımsızlığı karşısında, ona duyduğum düşünsel yakınlığın da etkisiyle, yanımda getirdiğim altın yaldızlı boya ve fırçayla taşın yalnızca adının ve doğum ve ölüm tarihlerinin yazılı olduğu bölümünü boyadım. Bu küçük müdahale, benim için yalnızca bir mezar taşını yenilemekten ibaret değildi. Düşüncelerinden beslendiğim, kendi düşünsel yolculuğumda önemli bir yeri

Althusser, kişisel okumalarımda önemli bir yere sahip. Kendimi Althusserci ekole yakın görüyorum. Bugün toplumsal gerçekliği anlamaya çalışırken maddi koşulları ve nesnel ilişkileri merkeze alıyorsam, bunda Althusser'in önemli bir payı var. Özneye, ideolojiye ve toplumsal ilişkilerin kuruluşuna bakışımda onun düşüncelerinin önemli bir etkisi oldu. Bir sanat nesnesini çözümleme biçimimi en çok Althusser'in *semptomatik okuma* yöntemi etkiledi; bu kavramı kendi düşünsel çerçevemde yeniden ele alarak *semptomatik görü* olarak adlandırdım. [11] Althusser'in düşünsel

---

olan bir filozofa duyduğum minneti ifade etmenin kişisel bir yoluydu. Böylece, yıllar boyunca okumalarıyla düşünce dünyamda yer etmiş Louis Althusser'e kendi imkânlarım ölçüsünde bir vefa borcunu ödemiş olduğumu hissettim. Daha önce de *Gazete Duvar*'da "Louis Althusser ile hayalî bir sohbet: Covid-19" başlıklı bir yazı kaleme almıştım. Bu yazıda, Althusser'in düşüncelerinden hareketle onun günümüzdeki gelişmelere nasıl yaklaşabileceğini hayalî bir diyalog üzerinden tartışmıştım. Bkz. Tan, "Louis Althusser ile hayalî bir sohbet: Covid-19", *Gazete Duvar*, 12 Nisan 2020

[11] *Semptomatik okuma,* Louis Althusser'i bugün bile "Althussercilik" ekolüyle adlandıran yöntemin adıdır. Althusser, 1965'te psikanalizden aldığı bu yöntemi "yapısalcı" bir teoriyle birleştirerek dönemin en çok ses getiren kitapları olan *Kapital'i Okumak* ve *Marks İçin*'e doğrudan uyguladı. Bu yöntemle Marks'ı "genç" ve "olgun" olmak üzere iki döneme ayırdı; kendince Marks'ı spekülatif Hegelci idealizmden, yani ideolojiden çıkararak bilimsel bir noktaya taşıdığını iddia etti ve bu iddiaya "epistemolojik kopuş" adını verdi. "Tarih kıtası" argümanıyla Marks'ın tarih biliminin keşfini ilan etti. Semptomatik okuma, bir metnin altında yatan varsayımlara odaklanan bir okuma biçimidir. Satır aralarında gizli bir içeriğin varlığını, yani görünüşün altında saklı olan ve açığa çıkarılması gereken özü ifşa etmeyi; aynı zamanda onu dolduracak araçları bekleyen, maddi olarak eksik kalan bir boşluğu göstermeyi amaçlar. Bu yöntem psikanalizde, bilinçaltında saklı olan, ifade edilemeyen, söylenemeyen ve bastırılan semptomlara yönelik ele alınır. Althusser bu yöntemi iki evrede uygular: İlk evrede teorinin içinde gömülü olan sorunsalı deşifre etmek için metnin doğrudan okumasını yapar; ikinci evrede ise metinde doğrudan ifade edilmeyeni açığa çıkarır. Özetle Althusser'in Marks'ı semptomatik yöntemle yeniden okuması, felsefi ve epistemolojik bir müdahaledir. *Semptomatik görü* ise, bir sanat eserini izlemeye koyulan birinin birinci-şahıs perspektifinden; imgelerin, boyanın, rengin, ışığın, gölgenin, uzamın, mekânın, çizginin, ufkun,

etkisini salt kendi metinleri üzerinden değerlendirmek yeterli değildir. Onun etrafında şekillenen Althussercilik ve Althusser Okulu, farklı entelektüel çevrelerle girdiği polemikler, başta Henri Lefebvre olmak üzere Marksist düşünürlerden aldığı eleştiriler ve Fransız Komünist Partisi (FKP) ile yaşadığı gerilimler de bu etkinin kapsamını anlamak açısından önemlidir. Bütün bunlar, Althusser'in kendi düşüncelerini geliştiren bir filozof olmadığını, öte yandan farklı düşünsel yönelimlerin oluşumunda etkili olan bir figür olduğunu gösterir. Alain Badiou, hocası Althusser'in düşünsel mirasıyla bugün bile ilişki kurmayı sürdüren ve bu mirası kendi felsefi çalışmaları içinde yeniden ele alan düşünürlerden biridir. Keza Althusser'le dramatik bir kopuş yaşayan bir diğer öğrencisi Jacques Rancière'in düşüncesinde bile bu mirasın izlerini görmek mümkündür. Rancière, henüz genç bir öğrenciyken Althusser'in öncülüğünde yürütülen *Kapital'i Okumak* çalışmasına Étienne Balibar, Roger Establet ve Pierre Macherey gibi isimlerle birlikte katıldı. Ancak 1968 gençlik hareketinin ardından Althusser'in bilimsel-teorik yaklaşımıyla arasına mesafe koydu ve 1974'te yayımlanan *La Leçon d'Althusser* (*Althusser'in Dersi*) adlı kitabıyla bu kopuşu açıkça ortaya koydu. Rancière, Althusser'i teoriyi siyasetin ve toplumsal mücadelenin önüne koymakla, kuramsal

---

hareketin, metaforun vb. unsurlarının bilinçteki duyusal imgelemine ve bu unsurların akıştaki saf yapısının deneyimine odaklanır, ardından onları maddi bir zemine oturtur. Daha net bir ifadeyle, örneğin bir tabloda gömülü olan ve ilk etapta fark edilmeyen mekân, perspektif, zemin, ufuk çizgisi, tensel temas, şeylerin kendisi ve arka planı, ışığın izdüşümü gibi reel biçimleri ikinci etapta açığa çıkarma işlemidir. Bu tekniği hem Althusser'in "semptomatik okuma" olarak adlandırdığı yöntemden hem de fenomenolojideki "görü" kavramından yola çıkarak oluşturuyorum. Fenomenolojik görü, birinci-şahıs perspektifinden yaşandığı ya da deneyimlendiği hâliyle bilincin yapısına ya da içeriğinin düşünümüne yönelir. Kısacası semptomatik okuma hermenötik bir metinsel yöntemken, semptomatik görü fenomenal bir estetik görsel yöntemdir.

yaklaşımını ise hiyerarşik, dışlayıcı ve hatta elitist bir konumdan kurmakla eleştirdi. Bu eleştirinin kısmen yerinde olduğunu düşünüyorum: "bilen" ile "bilmeyen" arasına yerleştirilen mesafe, teoriyi uzmanların alanına hapsetme ihtimali taşır. Gelgelelim Rancière'in alternatifi, yani hiyerarşiyi reddeden eşitlik varsayımı, kitleler nezdinde de kayda değer bir siyasal karşılık üretmedi; aynı şey Badiou'nun politik teorisi için de söylenebilir. Bu, Althusser'in çözümünü kanıtlamaz. Fakat Althusser'in, teorinin siyasal bir güce dönüşebilmesi için örgütlenmelerle ve karar alma mekanizmalarıyla ilişki kurması gerektiği yönündeki tespiti, bu iki örnek karşısında daha az tartışmalı görünür. Bir filozofun işçiler, emek ya da kapitalist düzen üzerine geliştirdiği teoriyi çoğu zaman işçilerin kendisinden önce, onları temsil eden sendika yöneticileri ve örgütlü siyasal aktörler kavrar. Bu aktörler teoriyi sadeleştirip işçilere aktararak pratikte karşılık bulmasını sağlayan bir *ara halka* işlevi görür. Kadınlar ya da toplumsal eşitsizlikler üzerine ortaya konan sorunlar da siyasal düzlemde çoğunlukla halkın doğrudan kendisi tarafından değil, partiler ve örgütler tarafından ele alınır; bu aktörler ezilen sınıflarla muktedirler arasında olduğu kadar, halkın talepleriyle hükûmet politikaları arasında da aracılık eder. Rancière'in itirazı tam da bu aracılık yapısına, yani teorinin "yukarıdan aşağıya" aktarılması fikrine yöneliyordu. Ancak örgütsüz bir eşitlik pratiğinin toplumsal bir güce dönüşme imkânı belirsiz kalıyor. Bu bakımdan mesele sadece bir teorinin kimler tarafından anlaşılabildiği değil, nasıl toplumsal bir güce dönüştürülebildiğidir. Bu kitabın ele aldığı temsil sorunu bakımından da toplumun bütününden çok, toplumsal dünyayı üreten ve işleyişine yön veren aktörler öne çıkar. Bu aktörlerin söylemleri, pratikleri ve ürettikleri eserler, mevcut temsil ilişkilerinin dönüştürülmesine ya katkıda bulunur ya da tam tersine mevcut düzenin sürdürülmesine hizmet eder. Örneğin bir edebiyatçının,

sinemacının ya da müzisyenin kitlesine bu kitap aracılığıyla kavramsal olarak ulaşamayabilirim; o kitlenin algısını ve bakışını da dönüştüremeyebilirim. Ancak müzisyenin, yönetmenin ya da edebiyatçının kendisine yine bu kitap üzerinden temas edebilir ve üretim pratiği bağlamında bakışını dönüştürebilirim. Çünkü onların üretim dili ve o dile içkin zihin dünyaları, bu temsil ilişkilerini kesintisiz bir norma dönüştürür ve doğal olarak kitlenin bakışını da biçimlendirir. Onların olumlu yöndeki değişimi ve dönüşümü, dolaylı olarak kitlenin de zihinsel düzeyde olumlu dönüşümüne etki eder; tersi durumda ise kitlenin dar bir bakışta kalmasına eşlik eder. Dolayısıyla teorinin toplumsal düzeyde bir karşılık bulabilmesi ve pratiğe aktarılabilmesi için ara halkalara ya da ara geçiş mekanizmalarına ihtiyaç vardır. Bu tür mekanizmalar olmadığında teoriler, yüksek düzeyde okuryazarlık ve kavramsal donanım gerektiren, bu sebeple sınırlı bir kesimin erişimine açık kalan elitist söylemler olarak kalma tehlikesi taşır. Kısacası, burada en gerçekçi ve pratik çözümün, eğitimli kesimleri ve siyasal karar alma mekanizmalarını hedef alan, aynı zamanda bu ikisi arasında bir tür ara geçiş işlevi görecek bir politik eylem biçimi geliştirmek olduğunu düşünüyorum.



Fatih Tan, Louis Althusser'in mezar başında. Viroflay, Fransa, 2025

Bununla birlikte, Althusser'in düşünsel mirasını sadece teorik yaklaşımının sınırları üzerinden değerlendirmek, onun felsefe ve

siyaset düşüncesinde açtığı alanı gözden kaçırma riski taşır. Bir düşünürün mirası, sadece savunduğu tezlerin doğruluğu ya da siyasal bakımdan ne ölçüde karşılık bulduğu üzerinden değerlendirilemez; sonraki düşünürlerin sorularını, kavramlarını ve düşünme biçimlerini nasıl etkilediği de hesaba katılmalıdır. Althusser'in düşüncesinin Badiou ve Rancière gibi birbirinden farklı yönelimlere sahip filozoflar üzerindeki etkisi, bu açıdan özellikle anlamlıdır. Düşünsel mirasın nasıl değerlendirileceği meselesi, Althusser'in yaşamının son dönemine ve ölümünden sonra düşüncelerinin nasıl karşılandığına baktığımızda daha da karmaşık bir hâl alır. Althusser'in yaşam öyküsündeki en trajik olaylardan biri, 1980'de eşi Hélène Rytmann'ı boğarak öldürmesidir. Bu olay, Althusser'in Fransa'daki itibarını ciddi ölçüde sarstı. Bir dönemin popüler hocası olan Althusser, olayın ardından psikiyatrik tedavi gördü ve yaşamının geri kalanını büyük ölçüde kamusal hayattan uzak geçirdi. Daha sonraki yıllarda kendi yaşamını ve bu olayı *Gelecek Uzun Sürer* adlı otobiyografik kitabında ele aldı. Jacques Derrida'nın eski hocası Althusser'le bağını sürdürdüğü ve onu tedavi gördüğü klinikte ziyaret ettiği de aktarılır. Bu trajik olay, nedense bana Michael Haneke'nin *Amour* (*Aşk*) filmindeki bazı sahneleri hatırlatıyor: Sevdiği insanın acısı karşısında çaresiz kalan ve bu acıya daha fazla dayanamayacağını düşünen bir adamın hikâyesini… Elbette bu çağrışım, Althusser'in eylemini açıklamak ya da haklı göstermek anlamına gelmiyor. Dahası, filmdeki durumla tarihsel olay arasında doğrudan bir özdeşlik kurmak da doğru olmaz. Bu çağrışım benim için daha çok insanın çaresizliği, bakım verme sorumluluğu ve ölüm karşısındaki sınırları üzerine düşünmeye açılan bir kapı niteliğinde. Hélène Rytmann'ın sağlık sorunları ve Althusser'in yaşadığı psikolojik kriz, olayın tarihsel bağlamının parçaları olsa da cinayeti bütünüyle bu koşullarla açıklamak mümkün değildir. Althusser'in düşünsel

mirasını tartışırken bu olayı göz ardı edemeyiz; ancak yaşamındaki bu trajedinin, felsefi çalışmalarının değerlendirilmesinin yerine geçmesine de izin vermemeliyiz. Bütün bunları söylerken başlangıçta sözünü ettiğim meseleye, yani düşüncenin zaman içindeki sürekliliğine yeniden dönüyorum. Çünkü bugün hâlâ tartıştığımız bazı meselelerin, biz daha doğmamışken başkaları tarafından çoktan ele alınmış, kavramsallaştırılmış ve eleştirel biçimde tartışmaya açılmış olduğunu görmek, düşünsel sürekliliğin önemini anlamak açısından başlı başına değerlidir. Bir düşünürün ortaya koyduğu soruların yıllar sonra yeniden gündeme gelmesi, onun bütün yanıtlarının geçerliliğini koruduğu anlamına gelmez. Ancak bu durum, düşüncenin tek bir döneme ya da kuşağa ait olmadığını; farklı tarihsel koşullar içinde yeniden ele alınarak dönüştürülebildiğini gösterir. Benzer biçimde, gelecekte birilerinin bugün tartışmaya açtığımız meseleler için "Onlar bu konuları daha o dönemde tartışmaya başlamışlardı" diyebilmesini de değerli buluyorum. Belki de düşünsel üretimin anlamı kendi döneminde doğrudan bir siyasal karşılık bulmasında değil, kendisinden sonra gelecek kuşakların düşünme biçimlerini etkilemesinde ve yeni tartışmalara zemin hazırlamasında da yatıyor. Bu bakımdan, bir düşüncenin etkisini sadece kendi dönemindeki kitlesel karşılığıyla ölçmek eksik kalabilir. Bazen bir düşüncenin asıl etkisi, daha sonra kurulacak ilişkilerde, geliştirilecek kavramlarda ve yeniden sorulacak sorularda ortaya çıkar. Aslında bu konuyu daha anlaşılır bir örnek üzerinden açıklamak isterim. Bundan 25 yıl önce Diyarbakır'da bir çağdaş sanat galerisinin açılabileceğini dile getirmek bile neredeyse imkânsızdı. Çünkü dönemin koşullarında böyle bir ihtimalin karşılık bulması güçtü; dolayısıyla bu düşünce son derece fantastik ve anlamsız görünebilirdi. Bugün ise Diyarbakır'da bir çağdaş sanat galerisi açılmış durumda. Bu örnek, algının sabit olmadığını, aksine

tarihsel koşullar içerisinde şekillendiğini ve zamanla değiştiğini gösteriyor. Bu kitabın bugün yeterince anlaşılmaması veya anlamının tam olarak kavranamaması da algının bu niteliğiyle ilişkili. Bugün anlaşılması güç görünen düşünceler, zaman içerisinde değişen koşullarla birlikte daha anlaşılır ve anlamlı hâle gelebilir. Bu nedenle kitabın belki de on yıl sonra çok daha iyi anlaşılacağını ve farklı bir anlam kazanacağını düşünüyorum. Ancak burada asıl mesele, kitabın bugün ne ölçüde anlaşıldığı veya anlaşılmadığı değildir; bugün yazılmış, düşünülmüş ve kayıt altına alınmış olmasıdır. Çünkü kimi düşüncelerin değeri, salt yazıldıkları dönemde nasıl karşılandıklarıyla açıklanamaz, gelecekte nasıl okunacakları ve hangi düşünsel imkânlara kapı aralayacaklarıyla da ilgilidir. Burada geliştirilen kavramların ve yorumlama biçimlerinin de salt bugünün metinlerini ve yapıtlarını anlamaya yarayan araçlar olarak değil, gelecekte Kürt düşünce dünyasının kendi tartışma alanlarını ve kavramsal imkânlarını genişletebilecek bir düşünsel mirasın parçası olarak değerlendirilmesini önemsiyorum. Bu bakımdan queer ve feminizm kavramları da bu bağlamda gerekli görülen yerlerde zaman zaman değinilecektir. Dolayısıyla bu genel teorik zeminden hareketle, Semyanî Perîzade'nin ertesi bedenini kendi estetik düşüncemin merkezine yerleştireceğim. Zira herhangi bir estetik düşünceye sahipse bir insan, o estetik düşünce etrafında konusunu şekillendirir. Diğer türlü akademik bir araştırma olur. Söz gelimi eğer benim estetik görüşüm fenomenoloji ile iltisaklı bir düşünceyi referans alıyorsa, ele alacağım konuyu da fenomenoloji çerçevesinde çözümlerim. Örneğin Sergei Eisenstein'ın 1925 tarihli, komünizm temalı *Stachka* (*Grev*) filmini ele aldığım zaman, komünizmin tarihini değil, komünizmin fenomenolojik olarak yarattığı sinematografik etkiyi ve yönetmenin perspektifindeki fenomenal izlekleri ararım. Dolayısıyla Semyanî'nin queer ve feminizm kimliği

veya marjinal görünümü benim için arka planda, ikincil bir konumdadır. Birincil olan algı ve duyuda yarattığı müziksel kırılma ve "geleceğin unutuşudur." Ancak burada belirgin bir farktan, hatta doğrudan bir çelişkiden söz etmek gerekir. İlk bakışta şu itiraz ileri sürülebilir: Eğer Semyanî'nin "temsil" biçimlerini bozan unsur onun algı ve duyu kipi ise ve bu kip aynı zamanda queer ve feminist imajından kaynaklanıyorsa, o hâlde queer ve feminist imaj nasıl olur da ikincil bir konuma düşebilir? Paradoks tam da bu noktada ortaya çıkar. Çünkü Semyanî'nin queer ve feminist kimliği, temsilin yapısını dönüştüren nihai sonuç değildir. Bu dönüşümün gerçekleşebilmesi için sadece gerekli olan ön koşuldur. Başka bir deyişle, onun queer ve feminist kimliği temsil düzenini tek başına yıkamaz, yalnızca bu yıkımın eşiğini açar. Bu eşiği sonuca bağlayan asıl hamle ise Semyanî'nin üretimini "Kürtçe" yapmasıdır. Eğer Semyanî Perîzade üretimlerini Türkçe veya başka bir dilde gerçekleştirmiş olsaydı, queer ve feminist kimliği ile marjinal imajı, kendi toplumsal bağlamının temsilî yazgısı açısından ne kurucu bir etki yaratır ne de derin bir kırılma meydana getirirdi. Daha teknik bir ifadeyle, Semyanî Perîzade şarkılarını "Türkçe" seslendirmiş olsaydı, *lubunya* kişiliği teknik olarak *Kurdî* bağlamında herhangi bir temsil düzeni içinde değerlendirilmeyecekti. Temsilî (*Kurdî*) rejim içinde ele alınmasının temel nedeni, üretimlerin Kürtçe icra edilmiş olmasıdır. Kaldı ki, üretimlerini başka bir dilde yapmış olsaydı, bu durumda *aykırı* kimliği ve imajı, temsil düzenini doğrudan kesintiye uğratan bir müdahale aracı olmayacağı gibi, temsil düzenini sarsan bir güç olmaktan da çıkacak ve yalnızca estetik ya da kimliksel bir farklılık düzeyinde kalacaktı. Dolayısıyla onun queer ve feminist kimliğini, hatta marjinal imajını gerçekten yıkıcı kılan şey, bu imajın Kürtçe üretimle kesişmesidir. Yıkım, kimliğin kendisinden kaynaklanmaz, kimliğin *Kurdî* açılımı üzerinden temsil alanına

doğrudan müdahalesinden doğar. Bu noktada kritik olan şudur: Temsil rejiminin gizlemeye çalıştığı bir bakış söz konusudur. Bu bakış açısına göre, Semyanî'nin bedeni esasında Kürtçeyi hiçbir koşulda 'hak etmez', Kürtçeye 'layık görülmez' ve hatta daha ileri gidilerek, "metaforik" olarak onun bedeni Kürtçeyi 'kirleten' bir unsur olarak konumlandırılır. Ancak buradaki metaforik durum, aslında ve özünde, Graham Harman'ın terminolojisinde karşıtı olarak tanımlanan "literal" olgunun apaçık kendisinden başka bir şey değildir. Bu yargı çoğu zaman açıkça dile getirilmez, ancak 'keşke üretimlerini Kürtçe dışında başka bir dilde yapsaydı, çünkü onun bu hâli, tavrı ve görüntüsü bize hiç yakışmıyor' düşüncesi, temsil mantığını oluşturan çoğunluğun örtük varsayımıdır. Burada artık mesele dilin ne söylediğinden uzak, sözün hangi bedenden çıktığıdır. Tartışma ise anlamın içeriğinden çok, o bedene ve onun konuştuğu dile meşruiyet tanınıp tanınmadığı sorusu etrafında şekillenir.



Sergei Eisenstein'ın *Stachka* (*Grev*) filminden bir kare, 1925



Michael Haneke'nin *Amour* (*Aşk*) filminden bir kare, 2012

Gelgelelim bu noktada esas mesele, kimliğin ne olduğu veya nasıl temsil edildiği değil; temsilin hangi bedensel ve duyusal

eşiklerde durdurulduğu, hangi bedenleri daha baştan dışarıda bırakarak kendi sınırlarını yeniden kurduğudur. Tam da bu noktada dışarıda bırakılanın, bir kimliğin ötesine geçip belirli bir duyusal düzene uzandığı görülür. Doğal sayılan ile aykırı ilan edilen arasındaki ayrım, kendini tarafsız bir ölçüt olarak sunar. Oysa hangi bedenin hangi dile yakıştığını önceden belirleyen görünmez bir dağılım hüküm sürer. "Aykırı" imge, bu dağılımın sınırında belirir ve sınırın kendisini açığa çıkarır. Böylece mesele, tekil bir temsil sorununun ötesine geçerek, "doğal" kabul edilenin nasıl kurulduğu sorusuna yönelir. Elbette, yer yer bu aykırı görülen imajın arka planında kalan ikincil doğaya, yani feminist ve queer kimliğe ve onun nesnel duyusuna da değinilecektir. Ancak bu kitabın asli meselesi, betimleyici bir kimlik çözümlemesi yapmak değildir. Daha çok Bourdieucu anlamda *sembolik şiddeti* bu kez tersinden okumaktır. [12] Bu doğrultuda metin, zaman zaman sosyolojiye güdümlü yargı biçimlerine yaslanacak ve estetik olanla toplumsal olan arasındaki gerilimi bilinçli biçimde açıkta bırakacaktır. Tam da

[12] Bourdieu'ye göre sembolik şiddet, fiziksel zorlamaya başvurmaksızın anlamlar, kategoriler, dil, eğitim ve kültürel normlar aracılığıyla tahakkümün doğal, meşru ve kaçınılmazmış gibi kabul ettirilmesi sürecidir (Bourdieu, *Eril Tahakküm*, s. 11-12; Bourdieu – Passeron, *Yeniden Üretim*, s. 26). Bu şiddetin özgünlüğü, şiddet olarak algılanmamasında yatar. Sembolik şiddet, hem egemenler hem de egemen olunanlar tarafından meşru olarak kabul edilir ve yeniden üretilir; çünkü dünyayı algılama biçimleri baştan itibaren bu ilişkiler içinde biçimlenmiştir. Bu nedenle sembolik şiddetin tersten okunması, onun bozulması ya da tersine çevrilmesinden çok, tanınmazlığının kırılması, başka bir deyişle şiddet olarak görünür hâle gelmesi anlamına gelir. Yıkıcı olan queer, feminist ya da marjinal kimliğin kendisi değildir. Bourdieucu çerçevede belirleyici olan, hangi kimliklerin hangi temsil rejimleri içinde dolaşıma girebildiğidir. Burada Bourdieu'nün alan mantığını Rancière'in kopuş fikriyle birlikte okuyorum: Yıkım, bir kimliğin meşru temsil alanına sorunsuzca eklemlenmesiyle değil, bu alanın yerleşik işleyişini –ister kademeli bir sermaye mücadelesiyle ister ani bir görünürlük talebiyle– kesintiye uğratması ve böylece tahakkümün doğallaştırılmış düzenini ifşa etmesiyle ortaya çıkar.

bu noktada ikincil doğanın sosyolojik duyusuna değinmek gerekir. Burada söz konusu olan ikincil doğa, organik ve kendiliğinden bir algı alanı değil; tarihsel, sınıfsal ve kültürel olarak edinilmiş *artefakt* (yapay) bir duyumsama rejimidir. Bu rejim, bedene ve algıya kazınmış olanın, artık sorgulanmaksızın "doğal" kabul edilmesiyle işler. Bu sebeple ikincil doğanın duyusu, bireysel sezgiden ziyade, toplumsal olarak şekillenmiş bir refleksler toplamıdır. Kitabın izleği açısından önemli olan da tam olarak budur. Temsilin bozulduğu yerde sadece estetik bir kırılma ortaya çıkmaz, bu ikincil doğanın sessizce işleyen sosyolojik duyusunun da açığa çıkmasını sağlar. Böylelikle mesele kimliğin ne olduğundan, hangi toplumsal duyular aracılığıyla görünür, meşru veya tolere edilebilir hâle geldiği sorularına doğru genişler. Bu sorular, elbette tarihsel olarak feminizm düşüncesinin ortaya çıkışı ve dönüşümüyle birlikte de okunabilir.

19. yüzyılda Fransız filozof Charles Fourier'den bu yana feminizm kavramı büyük dalgalar eşliğinde kullanılarak günümüze geldi.[13] Bizim gibi Ortadoğu toplumlarında bu kavram en çok tartışılan konulardan biridir. Kadının statüsü, toplumsal rolü ve aile içindeki konumu sürekli gündeme gelerek kritik edilir. Siyaset sahnesinin nesnesi olarak parti programlarının ve genel modernist

[13]François Marie Charles Fourier (7 Nisan 1772, Besançon – 10 Ekim 1837, Paris), Fransız sosyalist düşünür ve ütopik sosyalizmin öncülerinden biridir. Yaşadığı dönemde radikal görülen bazı düşünceleri, zamanla modern toplumda ana akım hâline gelmiştir. Bu kitapta ele aldığımız konuların bugün tartışılması da benzer biçimde, ilerleyen zamanlarda muhtemelen daha makul karşılanacaktır. Fourier'nin kendi döneminde marjinal görülen düşüncelerinin sonradan daha geniş bir bağlamda anlaşılması, bunun bir örneğidir. Örneğin günümüzde kullanılan "feminizm" kelimesini 1837'de Fourier'nin türettiği sıklıkla söylenir; ancak bu atfın tarihsel olarak kesin biçimde doğrulanamadığı da belirtilmelidir. Bununla birlikte Fourier, kadınların özgürlüğünü toplumsal ilerlemeyle doğrudan ilişkilendirmiş ve kadınların özgürlük alanının genişletilmesini toplumsal ilerlemenin temel ilkelerinden biri olarak savunmuştur.

düşüncenin reeldeki âdeta turnusol kâğıdıdır. Kürdistan'da bu kavramın sosyolojik ve politik düzlemi çok fazla gündemi işgal eder. Kadının varlık imgesi, Kürtlerin siyasal mücadele alanlarının başat aktörü ve devrimci hareketlerin dinamosudur. Kadının toplumsal işlevselliği "duyulur alana" (görülen-duyulan-konuşulan ortak alana) özgüdür. Muhafazakâr düşünceyle çatışan temel nokta, kadına biçilen eşitlikçi rolün bu duyulur alandaki toplumsal görünümüdür. Kadınların, özellikle yerel yönetimlerde, sivil toplum kuruluşlarında ve sendikalarda ortak yaşama ve karar alma süreçlerine dâhil olmaları, siyasal eşitlik açısından hayati önem taşımaktadır. Bu bakımdan kadın imgesi, Kürdistan'da hatırı sayılır bir eşitlik postulatının entelektüel geçmişine sahiptir. Meclis'te yer alan baskın Kürt siyasetinin son dönemlerdeki politikalarının önemli bir bölümünü doğru bulmasam, özellikle Rojava bağlamındaki majör yanlışlarını eleştirsem ve hatta bu nedenle dramatik bir kopuş yaşamış olsam da, tarihsel bir perspektiften bakıldığında Kürt siyasal hareketinin gerçekleştirdiği en önemli devrimlerden birinin, "kadın" nosyonunun "duyulurun paylaşımı"ndaki yerini dönüştürmesi olduğunu düşünüyorum. Ayrıca bu konu bağlamında yapılan eleştirileri anlayabilmekle birlikte, meselenin yalnızca kadınların siyasal alana dâhil edilmesi olmadığını; daha köklü olarak, daha önce ortak dünyanın kuruluşunda sözü hesaba katılmayan bir öznenin sesini söze, talebini siyasal bir ifadeye ve varlığını müşterek alanın kurucu unsurlarından birine dönüştürmesi olarak bakıyorum. Rancièreci anlamda bu, mevcut duyulurun paylaşımını dönüştüren bir özneleşme biçimidir: Kimin konuşabileceği, kimin dinlenebileceği ve kimin ortak dünyaya ait sayılabileceği sorularının yeniden kurulmasıdır. Bu dönüşüm elbette kendi iç çelişkileri, eksiklikleri ve sınırlarıyla birlikte eleştirel bir düzlemde düşünülmelidir; ancak bütün bunlara rağmen, "kadın"ın siyasal ve

müşterek alandaki konumunda yarattığı bu kırılmanın tarihsel değerini göz ardı etmek mümkün değildir. Dahası, bu kırılmanın siyasal ve toplumsal açıdan taşıdığı değerin hakkını teslim etmek gerekir.

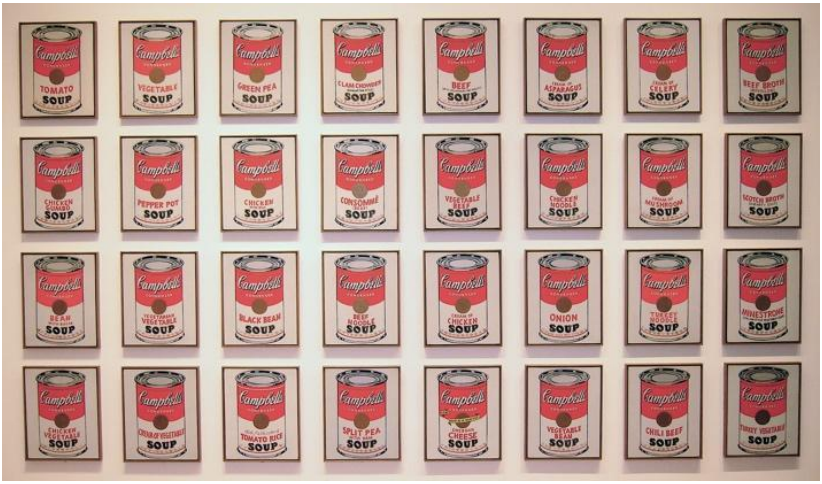
Rancière, kökeni Kant'ın *sensus communis* (ortak duyu) kavramına uzanan "duyulur olanın paylaşımı" fikrini, Friedrich Schiller'in "estetik deneyim" ve "oyun dürtüsü" üzerine düşüncelerinden hareketle geliştirirken, Jean-François Lyotard'ın Kant'ın "yüce" kavramına ilişkin yorumlarını da eleştirel biçimde tartışır ve "estetik" ile "siyaset" arasındaki ilişkiyi bu çerçevede yeniden düşünür. Bu durumdan dolayı da, Rancière'in genel felsefi çerçevesinin ana hatlarını burada açıklamak gerekir; zira kitap boyunca onun teorik uzantılarıyla sıkça karşılaşacağız. Bu uzantıların havada kalmaması adına, baştan verilecek bir kavramsal zemin yerinde olacaktır. Rancière açısından "duyulur olanın paylaşımı", salt algısal bir düzenleme değildir. Görünürlük, söz ve konumların nasıl dağıtıldığını belirleyen kurucu bir siyasal-estetik ilkedir. Bu bağlamda Rancière, siyaset anlayışını klasik felsefenin temel metinleriyle kurduğu eleştirel ilişki üzerinden geliştirir. Özellikle Platon'un *Devlet, Devlet Adamı, Diyaloglar* ve *Meneksenos* gibi eserlerinde siyasal düzenin söylem, temsil ve konumlandırma üzerinden nasıl kurulduğunu tartışır. Aynı şekilde Aristoteles'in *Eudemos'a Etik, Nikomakhos'a Etik* ve *Politika* adlı yapıtları, Rancière'in siyasal eşitlik, adalet ve ortak alan kavrayışının tartışıldığı önemli felsefi kaynaklar arasında yer alır. Bu klasik metinlerle kurduğu eleştirel ilişki aracılığıyla Rancière, siyaseti yalnızca bir yönetim tekniği veya iktidar ilişkileri toplamı olarak değil, duyulur olanın paylaşımına müdahale eden bir kopuş pratiği olarak kavramsallaştırır. Böylece siyaset ile estetik, aynı kurucu sorunun -kimin görülebilir, kimin konuşabilir ve kimin sayılabilir

olduğu sorusunun- iki ayrı fakat özdeş düzlemi hâline gelir. *Politika* adlı eserinde Aristoteles, siyaset felsefesinin temel çıkmazını şu soruda toplar: "Unutmamak zorunda olduğumuz soru şudur: ne tür şeyde eşitlik ya da eşitsizlik? Zira bu bir açmazdır ve bizi politik felsefeye muhtaç eden bir açmazdır" (Aristoteles, *Politika*, 1282b21).[14] Görüldüğü gibi Aristoteles'e göre bu soru, yalnızca siyasal düzenin değil, felsefenin de merkezi problemidir. Keza Aristoteles'in "insan politik bir hayvandır" önermesi de buradan anlam kazanır. İnsan, adaletin ne olduğu, kimin haklı ya da haksız olduğu gibi yargıları yalnızca bireysel deneyimi içinde belirlemez; bunları "söz" aracılığıyla ortak duyulur alana taşıyarak siyasal topluluğun kurucu öznesi hâline gelir. Hayvanın ise yalnızca "sesi" (*phone*) vardır; "sözü" (*logos*) yoktur. Hayvanın çıkardığı ses acıyı ya da hazzı bildirirken, insanın *logos* aracılığıyla adalet ve adaletsizlik, doğru ve yanlış hakkında konuşabildiği düşünülür. Rancière ise bu Aristotelesçi ayrımı siyasal bir mesele olarak yeniden yorumlar: Mesele yalnızca konuşabilmek değil, bir sesin "söz" olarak tanınması ve ortak dünyada hesaba katılmasıdır. Bu nedenle hayvan, ortak alanın kurucu bir öznesi olamaz. Söz ise Aristotelesçi anlamda, yalnızca bir iletişim aracı değildir. Doğru ile yanlışı, adil olanla olmayanı ayırt etme yetisinin kamusal ifadesidir. Bu ayrımı çağdaş estetik ve siyaset düşüncesine taşıyan Rancière, sanat tarihini "modernizm", "postmodernizm" ve "realizm" kavramlarının dönemsel ve ilerlemeci kategorilerle okuma zorunluluğunu da reddeder. Ancak Rancière realizme farklı yaklaşır. Rancière'e göre modernizm, postmodernizm ve realizm, sanat tarihini açıklayan tarafsız dönem adları değildir. Tersine estetik deneyimi belirli

[14] Bu "açmaz" sorusu, Rancière'in *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe* adlı eserini açan ilk cümledir (Rancière, *Uyuşmazlık*, s. 9). Alıntı, Aristoteles'ten Rancière'in kitabındaki Türkçe çevirisiyle verilmiştir.

biçimlerde okumaya ve sınırlamaya yarayan yorum rejimleridir. Modernizm, sanatı kendi araçlarına kapanan, özerk, ilerlemeci ve biçimsel bir kopuş süreci olarak tanımlar. Bu çerçevede estetik rejimin temsil kurallarını devre dışı bırakan eşitlikçi potansiyeli, giderek uzmanlaşmış bir sanat diline indirgenir. Bu yaklaşım, özellikle Clement Greenberg'in iki boyutlu "mecra" kuramında ifadesini bulur. Resmin kendi maddi koşullarına kapanması, modernist ilerlemenin ölçütü hâline gelir. Jackson Pollock, Barnett Newman ve Mark Rothko gibi sanatçılar bu anlatı içinde, estetik deneyimi temsilin siyasal dağılımından ziyade, biçimsel özerklik ekseninde konumlandıran örnekler olarak Greenberg tarafından ele alınır. Postmodernizm kavramı ise, modernist ilerleme anlatısının tersine, büyük anlatıların sona erişini ve estetik anlamın çözülüşünü ilan eder. Bu yaklaşım, özellikle Arthur C. Danto'nun açık biçimde Hegelci bir çerçevede geliştirdiği "sanatın sonu" teziyle ilişkilendirilir. Danto'ya göre sanat tarihi, belirli bir biçimsel ya da anlamsal hedefe doğru ilerleyen teleolojik bir süreç olmaktan çıkmıştır ve sanatın ne olduğuna dair sorulan felsefi soru da, böylelikle sanatsal pratiğin önüne geçmiştir. Bu tarihsel kırılmanın simgesel örneği olarak, Andy Warhol'un *Brillo Box* (*Brillo Kutuları*, 1963-64) eseri, Danto'nun sanatın sonu tezinde merkezi bir referans noktası olarak konumlanır. Sanat yapıtı ile gündelik nesne arasındaki ayrımın estetik ölçütler aracılığıyla artık belirlenemez hâle gelmesi, postmodern durumun temel göstergesi olarak sunulur. Başka bir deyişle, market rafındaki sıradan bir tüketim ürünü sanat galerisinde sergilendiğinde, onu sanat eseri olarak tanımlayan şey artık göz ya da bakış değil, felsefi yorumdur. Çünkü hiper-gerçeklik koşullarında göz, nesneler arasındaki estetik ayrımı tek başına kurmakta yetersiz kalır. Warhol'un *Campbell's Soup Cans* (*Campbell'in Çorba*

Konserveleri, 1962) ve özellikle de *Brillo Box* eseri, bu dönüşümün en çarpıcı bir örneğidir.



Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans* (*Campbell'in Çorba Konserveleri*), 1962, sentetik polimer boya ve metalik emaye boya, 32 tuval, her biri 50,8 × 40,6 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. © Andy Warhol Foundation / ARS, NY / TM Licensed by Campbell's Soup Co.



Andy Warhol, *Brillo Box* - Soap Pads (*Brillo Kutuları* – Sabunlu Süngerler) , 1964, ahşap üzerine sentetik polimer boya ve serigrafi mürekkebi, 43,2 × 43,2 × 35,6 cm. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / ARS, New York

Oysaki Rancière'e göre bu iki yaklaşım, karşıt yönlerden ilerleseler de ortak bir sonuçta buluşurlar. Onların bu buluşması estetiğin siyasal gücünü zayıflatmakla sonuçlanır. Modernizm estetiği biçimsel özerkliğe kapatır. Postmodernizm ise onu ironi, mesafe ve kapanış mantığına hapseder. Dolayısıyla estetik deneyimin duyusal olanın paylaşımı ortadan kalkar ve onun dönüştürme kapasitesi de görünmez olur. Bu bakımdan Rancière açısından asıl mesele, ne modernist ilerleme anlatısını ne de postmodern kopuş söyleminin benimsenmesidir. Tam tersine estetiği, toplumsal olanın duyusal düzenlenişini yeniden kuran açık ve eşitlikçi bir alan olarak düşünebilmektir. Realizm meselesi ise Rancière'de çift anlamlı

"homonimik" bir yapı taşır." [15] Klasik realizm anlayışı, sanatın önceden verilmiş bir gerçekliği olduğu gibi ve doğru biçimde yansıtması gerektiği varsayımına dayanır. Bu yaklaşımda temsil, dünyayı açan bir deneyim alanı olmaktan çok, zaten mevcut olan bir düzenin görünür kılınması işlevini üstlenir. Yalnız bu tür temsiller, yüzeyde "gerçeği göstermeye çalışan" realist formlar gibi görünseler de, duyusal alanı eşitlemek yerine yeniden hiyerarşik olarak örgütlerler. Başka bir deyişle, bu formlarda, kimin görülebileceği, neyin anlamlı sayılacağı ve hangi bakışın meşru olduğu önceden belirlenmiştir. Örneğin Jean-Léon Gérôme'un tabloları, teknik kusursuzlukları ve ayrıntılı betimlemeleriyle bu temsil rejiminin tipik örnekleridir. Çünkü bu tablolar, gerçekliği betimlerken, aynı anda onu hem düzenler hem pedagojik bir işlev görür hem de yeni yorumlara kapatır. Örneğin edebiyatta da Émile Zola'nın yapıtlarında yoksulluk ve emek, son derece ayrıntılı ve gözleme dayalı natüralist bir anlatımla betimlenir. Bu ayrıntı zenginliği, karakterlerin öznel eyleme kapasitelerini genişletmekten ziyade, onları biyolojik belirlenimler, çevresel koşullar ve sınıfsal yazgılar tarafından şekillenen bir çerçeve içinde konumlandırır. Bu anlamda işçi

[15] Rancière'de kavramlar *homonimik* bir yapıya sahiptir; aynı ad altında işleyen bu çift anlamlılık, diyalektik bir karşıtlık ya da sentez mantığına değil, epistemik bir düzenleme biçimine karşılık gelir. *Demos*, kurgu, eşitlik, realizm, polis, politika, demokrasi vb. bu *homonimik* yapının tipik örnekleridir. Örneğin *demos* kavramı, bir yandan sayılabilir, temsil edilebilir ve yönetici nüfusu ifade ederken, diğer yandan payı olmayanların, sayılmayanların fazlalığını imler. Bu iki anlam birbirine indirgenmez, üst üste binmez ve aralarında çözümlenecek bir çelişki bulunmaz. Politika, bu iki anlamın yer değiştirdiği, yani sayılmayanların kendilerini sayılır kıldığı anda ortaya çıkar. Bu süreç diyalektik bir sentez değil, duyulurun paylaşımında gerçekleşen bir yer kaymasıdır. Rancière'de bu çift anlamlı yapı, eşitlik varsayımıyla birlikte, anlamın hiyerarşik olarak sabitlenemeyeceğini ve algının tekil bir merkezden kurulamayacağını gösterir. Bu nedenle kavramlar kapanmaz, tanımlar kalıcı biçimde çift kalır ve her düzenleme diğerinin hayaletini taşır.

figürünün görünürlük kazanması, duyulur olanın mevcut paylaşımını dönüştüren ve yeni bir duyusal düzen kuran estetik rejimin temel eğilimleriyle uyumludur. (Estetik rejime ilişkin bu argümana aşağıda yeniden dönülecektir.) Ancak Zola'da işçi, kendi deneyimini dönüştüren ve dünyasını kuran bir özne olarak değil, belirli nedenlerin ve koşulların sınıfsal sonucu olarak ortaya çıkar. Bu durum, doğal olarak duyusal rejimin açtığı belirsizlik ve eşitlik alanını sınırlandırır. Çünkü Zola yalnızca göstermez; aynı zamanda bilimsel bir açıklama mantığıyla, görünen şeylerin neden öyle olduğunu da açıklamaya yönelir. Oysa Rancière'e göre duyusal rejimin, eş deyişle estetik rejimin temel özelliği, anlamı kesinleştirmekten çok onu açık bırakmasıdır. Estetik rejim, görünür olanı tek bir nedensellik şemasına indirgemez, farklı yorum ve deneyim olanaklarına yer açar. Zola'nın natüralizmi ise kimi zaman bu açıklığı kapatarak, toplumsal gerçekliği belirli neden-sonuç ilişkileri içinde sabitler ve âdeta "her şeyin nedeni budur" der. Böylece natüralist gerçekçilik, gündelik hayatı sahneye taşırken, duyusal alanı eşitlemek yerine onu açıklayıcı ve belirleyici bir mantık içinde yeniden düzenler. Gelgelelim Rancière, realizmi temsile dayalı bu klasik mantıktan koparak bütünüyle farklı bir düzlemde ele alır. Ona göre gerçekçilik, dünyanın kendisini doğru biçimde taklit etme çabası değildir, duyulurun paylaşımının yeniden şekillenmesidir. Bu yeniden şekillenme süreci, sıradan yaşamları, önemsiz sayılan bedenleri ve görünmez deneyimleri sanatın merkezine taşıyarak yerleşik temsil hiyerarşilerini devre dışı bırakır. Dolayısıyla Rancière açısından realizm, bir üslup ya da doğru betimleme tekniği olmaktan daha çok, görünür olanın kimlere ve nelere ait olduğunun yeniden düzenlenmesi olarak anlaşılır. Mesele "gerçeği iyi temsil etmek" değil, hangi gerçekliğin temsil edilebilir sayıldığını dönüştürmektir. Bu bağlamda Gustave Courbet, Jean-

François Millet ya da Hollanda gündelik resim geleneğinde Johannes Vermeer ve Gerard ter Borch gibi sanatçılar, realizmi temsilin doğruluğu üzerinden ortaya koymazlar, duyusal eşitliğin kurulması üzerinden düşünmeye alternatif örnekler sunarlar. Keza Edebiyatta Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* adlı romanı, Rancière açısından realizmin bambaşka bir yönünü açar. Emma Bovary'nin duyguları, sıradanlığına ve gündelik hayatın dar sınırları içinde şekillenmesine rağmen ciddiye alınır ve "büyük olaylar" ile "küçük ayrıntılar" arasında yerleşik bir hiyerarşi kurulmaz. Anlatının üslubu, ahlaki yargıyı paranteze alarak okuru ne kınamaya ne de yüceltmeye davet eder. Bu nedenle Rancière, Flaubert realizmi "herkesin her şeyi hissedebileceği" varsayımını kuran kişi olarak görür. Bu varsayım, estetik düzeyde yeni bir anlatım tekniğine değil, duyusal olanın paylaşımını eşitleyen radikal bir deneyime işaret eder. Böylelikle Rancière, sanat tarihini modernizm–postmodernizm karşıtlığı üzerinden ele almaz. Sanatın hangi rejimde, neyi görünür kıldığı, kime ait sayıldığı ve hangi duyusal koşullar altında geçerli olduğu soruları üzerinden düşünür.

Rancière'e göre sanatın ve duyusal deneyimin tarihi, "temsil", "etik" ve "estetik" olmak üzere üç farklı rejim aracılığıyla kavramsallaştırılmalıdır. Ancak bu rejimler, birbirinden yalıtılmış ya da ardışık dönemler olarak görülmemelidir. Bu dönemler farklı tarihsel bağlamlarda iç içe geçen, çakışan ve birbirini dönüştüren düzenlemeler olarak işler. Bu sebeple Rancière için estetik, temsil ve etik, bağımsız alanlar değildir. Duyulur olanın paylaşımını farklı biçimlerde örgütleyen ilişkisel kiplerdir. *Temsil rejimi*, kökenini Aristoteles'te bulur. Sanatın neyi, kim adına ve hangi biçimsel kurallarla görünür kılınacağını belirleyerek konu, biçim ve özne arasında hiyerarşik bir düzen kurar. Bu bağlamda Aristotelesçi anlayışta tragedya, soylu ve ciddi eylemleri konu edinirken,

karakterlerin toplumsal konumu ile temsil biçimleri arasında belirli bir uyum gözetilir; buna karşılık gündelik ya da sıradan yaşam, aynı estetik değer düzeyinde ele alınmaz. Örneğin bir kralın, kahramanın ya da soylu bir kişinin yaşamı sanat için değerli bir konu olarak kabul edilirken, sıradan bir köylünün gündelik yaşamı aynı ölçüde önemli görülmez. *Etik rejim*, Platon'da ifadesini bulan yaklaşımıyla sanatı toplumsal fayda, ahlaki doğruluk ve pedagojik işlev ölçütlerine bağlar. Bu bağlam, estetik deneyimin özerkliğini sürekli olarak sınırlandırma eğilimi gösterir. Örneğin Platon, gençlerin ahlaki gelişimini olumsuz etkileyebileceği düşüncesiyle bazı şiir ve tragedya türlerinin ideal devlette yer almaması gerektiğini savunur. Kaldı ki, Platon'un *Devlet*'inde şairlerin ideal devletten kovulması, bu yaklaşımın en bilinen örneklerinden biridir. Böylece bir sanat eserinin değeri, sadece estetik niteliğiyle ölçülmez, topluma ve bireye ne kattığıyla değerlendirilir. *Estetik rejim* ise tam da bu noktada, "temsilî" ve "etik" düzenlerin hiyerarşik belirlenimlerini devre dışı bırakır. Kelimenin tam anlamıyla her iki rejimi *bypass* eder. Zola ile Flaubert arasındaki karşılaştırmada görüldüğü üzere, estetik rejim, sanat eserini önceden belirlenmiş (Aristotelesçi) amaçlara, (Platoncu) ahlaki işlevlere veya nedensel açıklamalara tabi kılmak yerine, duyusal deneyimin farklı özneler ve konular arasında daha eşit bir biçimde paylaşılmasına imkân tanır. Bu sayede yüksek ile alçak, biçim ile içerik, söz ile gürültü arasındaki yerleşik ayrımları çözer. Öyle ki, daha önce görünmez ya da önemsiz sayılan duyusal deneyimler görünür hâle gelir ve sanatın gücü, ahlaki bir mesaj taşımaktan ziyade, duyulurun paylaşımını yeniden dağıtarak "eşitlik" varsayımını fiilen kurmasında temellenir. Bu çerçevede mesele, sanatın hangi döneme ait olduğu sorusundan çıkarak neyin görülebilir, söylenebilir ve paylaşılabilir sorusuna dönüşür. Gelgelelim bu soruyu Semyanî Perîzade'nin "ertesi beden"

kavramının özelinde de pekala sormak mümkündür. Hangi bedenler meşru kabul edilir, hangileri temsil alanının dışında bırakılır? Hangi sesler anlamlı sayılırken hangileri gürültüye indirgenir? Hangi sanat değer atfedilmeye layık görülürken hangisi değersizleştirilir? Bu sorular estetik bir sınıflandırmadan ziyade, duyulur olanın paylaşımını düzenleyen siyasal ve sembolik eşiklere işaret eder. Dolayısıyla Rancière'e göre her toplumsal düzen, "duyulur olanın dağılımı"na dayanır. Rancière, duyulur olanın dağılımının zaman ve mekânın belirlediği koşullar içinde yapılandığını belirtir ve bu durumu açıklamak için *Sensorium* kavramını kullanır. Bu kavram, tek bir öznenin veya gücün iradesinden değil, toplumsal ve tarihsel ilişkiler içinde ereksel olarak oluşan duyusal düzenden doğar. *Sensorium,* neyin görülebilir veya görünmez, neyin işitilebilir veya işitilemez, kimin sözünün duyulabilir veya duyulamaz olduğunu belirleyen duyusal düzeni ifade eder. Bu dağılım, fiilen neyin görülebilir, söylenebilir ve işitilebilir olduğunu; kimin konuşmasının anlamlı bir söz, kimin sesinin ise yalnızca bir uğultu olarak kabul edileceğini belirleyen örtük varsayımlar bütünüdür. Toplumsal düzen, bireyleri yalnızca siyasal veyahut hukuki özneler olarak kodlamaz, bedenler ve sesler olarak konumlandırır ve onların doğal kapasitelerine ilişkin hiyerarşik kabuller üretir. Rancière'e göre bu *Sensorium* düzeni, kendisini kapsayıcı gibi sunan fakat gerçekte toplumun bir kesimini paydan yoksun bırakan bir "konsensüs rejimi" üzerine kuruludur. Bu rejim; güçlerin örgütlenmesini, konum ve statülerin belirlenmesini, mekânların sınırlandırılmasını, işlevlerin dağıtılmasını ve ortak alanın nasıl yapılandırılacağını tayin eden bir prosedürdür. Söz konusu prosedür, temsile dayalı otoriter düzenin işlevsel idaresini görünür hâle getirir. Rancière, bu eşitsiz dağılımı meşrulaştıran düzene "Polis" adını verir.[16] Burada polis, kolluk

[16] İlginç bir biçimde, Rancière'in *polis* kavramı günümüzdeki siyaset anlayışıyla

kuvvetlerini değil, gücün eşitsiz paylaşımını doğal ve kaçınılmazmış gibi gösteren düzenleyici mantığı ifade eder. Polis, neyin görünür neyin görünmez olacağını, kimin sözünün insani bir söylem, kimin sesinin hayvani bir uğultu olarak kabul edileceğini belirleyen duyusal düzeni kurar ve sürdürür. Böylece duyulur olan, toplumsal olarak ayrıcalıklı kesimlerin lehine biçimlendirilir ve paylaştırılır. Bu paylaşım, sesi söz olarak tanınmayan anonim öznelerin dışlanması pahasına kurulmuş bir mutabakattır. Rancière'e göre politika, polisin zıddıdır ve her yerde karşısına dikilir. Politika, ancak böyle bir eylem anında ortaya çıkar ve polis düzeninin karşıtı olarak iş görür. Politika, mevcut duyulur paylaşımı bozarak, eşitsizliği doğal ve meşru gösteren düzenleyici mantığı kesintiye uğratır ve dışlanan öznelerin ortak alanda görünür olmalarını sağlar. Başka bir deyişle politika, polis düzeninin eşitsizliği doğal gösteren duyusal ve simgesel düzenini tasfiye ederek, görünmez olan öznelerin ortak alanda söz ve görünürlük kazanmalarını mümkün kılar. Böylece ismi bilinmeyen, sözü duyulmayan, konuşmaları anlamlı kabul edilmeyen ve en nihayetinde hesaba katılmayan özneler, ortak duyulur alana müdahil olurlar. Bu alana dâhil olma, bir yandan eşitliğin praksisini gerçekleştirirken, diğer yandan mevcut polis düzeninin mantığından koparak –eş deyişle klasik ve bilindik politika anlayışında bir kırılma yaratarak– yeni bir politik özneleşme sürecini açığa çıkarır. Bu

bütünüyle örtüşmese de önemli bir benzerlik taşır. Günümüz siyasetinde de devlet, kurumlar ve yönetsel mekanizmalar aracılığıyla toplumdaki roller, yetkiler ve karar alma süreçleri düzenlenir. Kimlerin karar süreçlerine katılacağı, kimlerin sözünün dikkate alınacağı ve hangi taleplerin meşru kabul edileceği büyük ölçüde bu yapılar tarafından belirlenir. Bu açıdan polis, günümüz siyasetinin özellikle yönetme, düzenleme ve toplumsal alanı organize etme boyutuyla benzerlik gösterir. Ancak Rancière'in ayrımı burada önem kazanır: Polis, mevcut düzenin yönetilmesi ve sürdürülmesiyle ilgilidir; politika ise bu düzenin dışında bırakılanların eşitlik talebiyle ortaya çıkarak mevcut düzeni sorgulaması ve değiştirmesidir.

süreçle birlikte isim görünürlük kazanır, söz duyulur hâle gelir, konuşma anlamlı kabul edilir ve daha önce hesaba katılmayan özneler ortak alanın meşru bileşenleri olarak tanınmaya başlanılır.

Rancière'in politikanın ortak alana katılım mantığını somutlaştırmak için sıkça başvurduğu örneklerden biri, Roma Cumhuriyeti'nde pleblerin Aventinus Tepesi'ne çekilmesi olayıdır. Bu olay, Rancière'in politikanın kökenine ilişkin düşüncesini somutlaştıran temel tarihsel örneklerden biridir. Roma Cumhuriyeti'nde patriciler ile plebler arasında yaşanan bu çatışmada plebler, Aventinus Tepesi'ne çekilerek yalnızca ekonomik ya da hukuki birtakım talepler ileri sürmezler; daha temel bir iddiada bulunurlar: ortak dünyanın konuşan ve sayılan özneleri olduklarını ilan ederler. Rancière açısından bu olayın önemi, politikanın basitçe çıkar çatışmalarından değil, "konuşma yetisine sahip bir özne olarak tanınma" mücadelesinden doğduğunu göstermesidir. Patriciler için pleblerin sözleri gerçek anlamda *logos* değildir; onların çıkardığı ses yalnızca bir uğultu, bir hoşnutsuzluk belirtisi olarak görülür. Böylelikle toplumsal düzen içerisinde plebler biyolojik olarak yaşayan ama politik olarak "sayılmayan" bir konuma yerleştirilirler. Aventinus'a çekilme eylemi ise tam da bu görünmez konumu kırar. Plebler, fiilen ortak dünyanın parçası olduklarını ve politik söz üretme yetisine sahip bulunduklarını gösterirler. Öyle ki bu olay, yalnızca bir isyan ya da sınıfsal ayaklanma olarak değil, "payı olmayanların pay talebi" olarak anlaşılmalıdır. Bu tarihsel olayı güncele uyarladığımızda, örneğin Kürtçenin her platformda pratiğe geçirilme çabası, "bilinmeyen dil" olarak konumlandırılan ve ifade biçimi yalnızca bir "uğultu" olarak kodlanan bir dilin, kamusal görünürlük rejimlerini zorlaması anlamına gelir. Bu durum, kimin konuşulabilir, duyulabilir ve sayılabilir olduğuna ilişkin "ortak alanın" sınırlarını tartışmaya açar. Bu bağlamda Kürtçe ile ilgili her

pratik çaba, aynı zamanda Rancièreci politik özdeşlik ilkesinin somut bir tezahürü hâline gelir. Rancière'in "yanlış-sayım" kavramı da burada merkezi bir önem taşır. Toplumsal düzen kendisini tam, uyumlu ve eksiksiz bir bütün olarak sunarken, gerçekte bazı kesimleri hesaba katmamaktadır. Politika tam da bu eksik sayımın görünür hâle gelmesiyle ortaya çıkar. Halkın, *demos*un ya da pleblerin –Platon'un terminolojisindeki– *okhlos* (yığın, güruh) kavramından koparak politik özne hâline gelişi, önceden sahip oldukları doğal bir niteliğin ifadesi değildir; aksine, mevcut düzenin dışında bırakılmış olanların kendilerini eşit olarak varsaymaları ve bu eşitliği sahnelemeleriyle mümkündür. Bu bakımdan Aventinus olayı, Rancière'in "polis" ile "politika" arasında yaptığı ayrımın tarihsel bir örneğidir. "Polis", herkesin yerinin, işlevinin ve konuşma hakkının önceden dağıtıldığı düzeni ifade ederken; "politika", bu dağılımın dışında kalanların ortaya çıkıp eşitlik iddiasında bulunmalarıyla başlar. Pleblerin Aventinus'a çekilişi, tam anlamıyla böyle bir politik kopuş anıdır: sesi yalnızca gürültü sayılanların, sözlerinin *logos* olarak tanınmasını zorla kabul ettirdikleri bir momenttir. Bu yüzden Rancière için Aventinus, politikanın özünü oluşturan temel hakikati açığa çıkarır: politika, eşit olmayanların eşit olduklarını varsayarak konuşmaya başladıkları andır. Özetle, Aventinus Tepesi'ne çekilme ve pleblerin mücadelesi, Roma Cumhuriyeti'ndeki aristokratik yapıyı ortadan kaldırmamış; ancak pleblerin siyasal ve hukuki haklarını genişleterek mevcut güç dengelerini değiştirmiş ve siyasal katılım alanını kısmen genişletmiştir. Bu nedenle bu mücadele, Roma Cumhuriyeti'nin siyasal düzeninde kritik bir toplumsal kırılma olarak kabul edilir. Dolayısıyla politika, son kertede mevcut duyulur düzeni bozan ve yeniden şekillendiren bir etkinliktir. Pay alamayanları görünür kılar, anonim olanı isimlendirir ve onları ortak alana dâhil eder. Politikanın bu müdahalesi, verili duyusal düzenden sapmayı ve

konsensüsten kopuşu ifade eder. Rancière, bu kopuş ve anlaşmazlık momentine *dissensus* adını verir. *Dissensus*, Rancière'de mevcut duyulur düzenin ve konsensüsün kesintiye uğramasıdır. Başka bir ifadeyle, kimin konuşabileceği, neyin görülebileceği ve neyin ortak mesele sayılabileceği konusunda mevcut düzeni sorgulayan eşitlikçi bir anlaşmazlıktır. Bu nedenle politika, konsensüsten (uzlaşıdan) değil; *dissensus'*tan, yani uyuşmazlıktan güç alır. Politika, konsensüsün devamı değildir, *dissensus'*un, yani uyuşmazlığın üretimidir. Politika, polis rejiminin sahte uzlaşısını ve homojenlik iddiasını tasfiye ederek boşa çıkarır. Onun doğal ve değişmez gibi sunulan işleyiş mantığını çıkmaza sokar. Rancière, benzer yapısal mantığı estetik alan için de kurar. Estetik rejimde sanat ile siyaset, duyulur olanın paylaşımına müdahale edebilme bakımından aynı mantıksal düzlemde işler. Her ikisi de görünmez kılınanı görünür, söylenemez olanı söylenebilir hâle getiren müdahalelerdir. Bu anlamda sanat ve siyaset, en genel hâliyle duyulur olanın mevcut paylaşımını kesintiye uğratarak onu yeniden düzenleyen eşitlikçi bir müdahale olarak anlaşılmalıdır.

Ben de bu kavramı Rancière'den ödünç alarak, bu aşamada Kürt siyasal hareketinin kadın işlevselliğine ve -kitabın girişinde de belirtildiği gibi- Semyanî Perîzade'nin bedenli-varlığına uyguluyorum. Kürt siyasal hareketi, feodal ve muhafazakâr yapıların kendi aralarında pay ettikleri eril ve cinsiyetçi toplumsal mutabakatı, kadının varlığı üzerinden yeniden şekillendirir. Kadının varlık birikimiyle bu mutabakatı âdeta mitoz bölmeye uğratır ve kadının statüsünü sosyolojik bir postulat hâline getirerek eşitlikçi bir düzleme taşır. Semyanî'de ise temsilî rejimlerin muhafazakâr postulatı, *lubunya* jargonu aracılığıyla kendiliğinden bozulur ve bu sayede eşitliğin praksisi, ertesi bedenin maddi görünümüyle sahnelenir. Başka bir deyişle, Semyanî Perîzade, temsilin uzlaşma temelli

mantığını –yani mevcut duyulur olanın dağılımını– kesintiye uğrattığı için *dissensus*'a dönüşür ve aynı şekilde, temsilin üzerinde fikir birliğine, yani konsensüse vardığı "kadim kültürümüze uygun ve yakışır" gibi genel-geçer, baskın ve etik normları da yerinden ettiği için politikleşir. Muhafazakâr ve feodal düşünce biçimleri, doğaları gereği kadının duyulur olanın paylaşımında sesini söze dönüştürmesine imkân tanımaz, ona hiçbir zaman tam anlamıyla eşitlikçi bir statü atfetmez. Kadın, bu düzenlerde çoğunlukla edilgen bir gösterilen olarak konumlandırılır. Bu tarihsel dönüşüm, duyulur paylaşım ve görünürlük mücadeleleri bağlamında ele alındığında tıpkı feminizmin bu genel politik kimliği gibi, queer kimlik de 1990'lı yıllarda New York'ta kurulan *Queer Nation* ile birlikte hak mücadeleleri bağlamında güçlü bir siyasal dönüşüm üretmiştir.[17] Bu çerçevede Semyanî'nin bedenli-varlığına feminist ve queer perspektiflerden bakıldığında, yerleşik temsilî normların bir yapısöküm sürecine tabi tutulduğu görülür. Onun bedenine yapılan göndermeler, her ne kadar marjinaliteye ve cinsel yönelime işaret ediyor gibi görünse ve bu iki göstergenin sarsıcı biçimde öne çıkması kaçınılmaz olsa da, en başından belirtildiği üzere, bu kitapta asıl aranan mesele bunlar değildir. Dahası, onun bedenli varlığı, ideal bir beden formu olarak ileri sürülen bir iddia da değildir. Başka bir deyişle, Semyanî'nin bedeninin idealize edilmiş bir form olduğu ve her bedenin bu şekilde olması gerektiği yönünde bir anlam kesinlikle çıkarılmamalıdır. Aksine, böyle bir çıkarım, yanlı ve çarpıtıcı bir

[17] *Queer Nation*, Mart 1990'da New York'ta *ACT UP'tan HIV /AIDS* aktivistleri tarafından kurulan bir LGBTQ+ aktivist örgütüdür. Örgüt, sokaklardaki eşcinsellere yapılan şiddetin artmasına yönelik birçok farklı gruptan kuruldu. Sanat ve medyadaki önyargıların artmasından rahatsız olan ve öfkelenen grup üyeleri, *The Queer Nation Manifesto*'yu yayınladılar. Manifesto 1990 yılında New York "Gay Pride Günü" yürüyüşünde *ACT UP* grubuyla birlikte yürüyen insanlar tarafından dağıtıldı. *Queer Nation*, genel olarak önyargılara karşı çatışmacı taktikleri ve sloganlarıyla tanınır.

okumanın sonucu olacaktır. Burada asıl önem taşıyan mesele, gelecekte şekillenecek yeni bir bakışın ortaya çıkabileceği bir söylem alanının açılmasıdır. Bu alan da, yukarıda belirtildiği üzere "unutuştur". Blanchotcu anlamda bir unutuştur. "Unutuş, hiçbir şeyi unutmayan hatırlayışta unutuşa rıza göstermek" gibi bir unutuştur (Blanchot, 2014, s. 53). Semyanî geçmişi değil, geleceği unutturur, geleceğin unutuşuna salık verir. Bu unutma bir "olumsuzlama" değil, bir "normalleşmedir." (Unutuş ve normalleşme kavramları, ileride "Ertesi Beden" bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.) Semyanî'nin görüntüsünün güzelliği veya iticiliği asla bir amaç değildir, ifade edilmek istenen gerçekliğe ve bunun için yararlanılan müzik araçlarına duyulan sadakattir. Semyanî toplumsal olandan kendi kozmik dünyasına sürekli geçiş yaşar. Ama bu kozmik, saf bir görünümün tefekkür ve telkin dünyası değildir. Bu yalnızca müzisyenin sunabileceği, saf duyumu körelten her şeyden sıyrılmış, mutlak olarak gerçekçi, mutlak olarak maddi bir dünyadır. Bu aynı zamanda mutlak dünyanın koyu peçesidir. Yani hakiki dünyanın adlandırılamayan gerçekliğini örten temsil ile ona bağımlı olan yazgının üzerinde uzlaşmaya varılmış mutabakat örtüsüdür. Semyanî, algı ve duyuda yarattığı unutuş etkisi ile bu peçeyi kaldırma gerekliliğine işaret eder ve böyle olduğuna inanır. Bu gerekliliği de ertesi bedenin müzikal sesiyle yapar. Zira Schopenhauer için de temsilin peçesini kaldıran sanat türü, müzikti. Bu peçe iki şeyi varsayar: İlki, bedeni örten ve mahremiyeti teolojiye havale eden maddi örtüyü, yani kumaşı; ikincisi ise entelektüel ve toplumsal dünyanın üzerinde uzlaştığı zevk ve beğeninin ortak zeminini ve bu zeminin ürettiği kader birliğini, eş deyişle *Konsensüs yazgısı*'nı. Konsensüs yazgısı'nın estetik alanda nasıl kurulduğunu anlamak için meseleyi şimdi sosyolojik ve kuramsal düzeyde ele almak gerekir.

BİRİNCİ BÖLÜM

Konsensüs Yazgısı

Estetik alan, tarihsel olarak bireysel yargının özerkliği ve duyusal deneyimin özgünlüğü üzerine inşa edilmiştir. Ancak modern kültürel üretim süreçlerinde, estetiğin özerk niteliği, toplumsal ve kültürel normlar tarafından giderek gölgelenmektedir. Bu bağlamda öne çıkardığım kavramlardan biri "Konsensüs yazgısıdır."

Konsensüs yazgısı: Toplumsal zevk ve beğeninin yazılı olmayan hiyerarşisiz mutabakat temelinde oluşan bir olgudur. Bireylerin estetik tercihleri, yalnızca kişisel zevkten ibaret olmayıp, toplumsal normlar ve kolektif kabuller tarafından şekillendirilir. Özellikle poetik (edebiyat, şiir) sanatın ve pastoral müziğin alanlarında, Konsensüs yazgısı, ötekileştirilen toplulukların –örneğin Kürtler gibi– yaşam biçimini ve kültürel üretimini tanımlayan bir çerçeve olarak işlev görür. Bu çerçeve sadece bireysel algıyı değil, toplumsal güç ilişkilerini ve kültürel hiyerarşileri de görünür hâle getirir. Başka bir ifadeyle Konsensüs yazgısı, toplumsal zevk ve beğeninin bir mutabakat onayıdır. Bilhassa edebiyat ile şiirin patetik tasvirleri ve müziğin kırsal uzantılarından kaynaklı, Kürtler için bugün itibariyle bir yaşam biçiminin yerini almıştır. Baskın olan Konsensüs yazgısı, toplumsal talep doğrultusunda mevcut üretimleri bir temsil biçimi olarak değerlendirir ve bunları toplumsal veya ideolojik bir yorum çerçevesinde anlamlandırır. Bu süreç, kültürel üretimin özerk estetik değerlerinin göz ardı edilmesine yol açar. Toplumsal fikir birliği, görünürde ortak bir zemin yaratmayı amaçlasa da, gerçekte üretimleri ve özgün biçimleri çarpıtarak, estetik özerkliği sınırlayan bir mekanizma olarak işlev görür. Bu durum, hem bireysel değerlendirmeyi hem de kültürel üretimin özgün potansiyelini gölgeler. Eş deyişle baskın olan Konsensüs yazgısı (toplumsal talep =

zevk ve beğeni), mevcut üretimleri –bir temsil biçimi olarak– daima bu doğrultuda görmek ister ve bunları da topluluğun ideolojik bir tutumu olarak addeder. Gelgelelim toplumsal zevk ve beğeni yargısının hakiki ilkelerinin yadsınmasına neden olan yine toplumsal düzeneklerin birbirini yanlışlayan fikir birliğidir. Kuşkusuz bu fikir birliği, onları görünüşte açık etmeyi amaçlar ve bir ortak zemine bağlar. Pierre Bourdieu, çıkarsız yargı yanılsamalarına karşı sınıfsal bölünmenin gerçekliğini söylerken haklıydı. Toplumsal zevk ve beğeniler, otoriter bir yanlışlama üzerinden kendilerini alana sunarlar. Falanca resim falanca konuyu temsil eder ya da etmez; falanca müzik falanca duyguyu içerir ya da içermez; falanca filmin konusu uygundur ya da uygun değildir gibi yargılar aracılığıyla alanın ontolojisi çizilir. Genel olarak 'şu sanatsal üretim bizim gibi toplumların değer yargılarıyla örtüşür, şunlar ise örtüşmez' biçimindeki (Platoncu) hükümlerle, siyasal ve estetik yetkeler etik bir zemin üzerinden tasnif edilerek ilan edilir. Bu karşılıklı düşünceler genel bir iradenin salt çoğunluğu ile bir estetik kalıba dönüşür. Genel irade, estetiğin uçucu karakterini en sert zemine âdeta demir kazıklarla sabitler. Bir yandan bir yazgıyı inşa ederken ve kendi normatif merkezini tahkim ederken, diğer yandan rasyonel söylemin gücünü dışarıya, tali yollara sevk eder ve âdeta gelenekselin kutsallığını bir *palimpsest* kağıdına sürekli yeniden yazarak, Bourdieucu anlamda toplumsal düzenin yeniden üretim araçlarını toplumsal hafızayla birlikte işler.[18]

[18] *Palimpsest*, kâğıt icadından önce kullanılan parşömenlerin üzerindeki yazının kazınarak bütünüyle silinmeden, aynı yüzeye yeni bir metnin eklenmesi pratiğini ifade eder. Bu nedenle kavram, önceki izlerin tamamen yok olmadığı; aksine yeni yazıyla iç içe geçerek metnin çok katmanlı bir yapı kazanmasını ve anlamın üst üste binmiş izler üzerinden aktarılmasını açıklar.

Öyle ki, Kürtlerin toplumsal hafızası daima canlıdır. Tarihsel olarak yaşadıkları travmaların neticesinde siyasal bir bilince sahipler. Kendi geleneklerini daima birinci planda tutmaya özen gösterirler. Aslında korku ve kaygının yarattığı etkiler de burada belirleyicidir. Kendi varlıklarını ve kültürel edimlerini tehdit olarak algıladıkları her şeye karşı bir refleks geliştirmişlerdir. Bu refleks ise, doğal fakat zorunlu bir yönelimle onları kapalı bir havzaya itmiş ve söz konusu havzanın kültürel normlarının koruyucusu konumuna yerleştirmiştir. Açıkçası ötekilerin veya Kürtlerin büyük çoğunluğu siyasetin baskın majör durumlarından kaynaklı, minör yaşamın deneyimini pek bilmezler. Lefebvreci anlamda "gündelik hayatın" sıradan normunun ne olduğu hakkında pek de bir fikir sahibi olamadılar. Yada tersten bakarsak, majör konular ortadan kalktığında gündelik normun işleyişi ciddi bir boşluk hissi yaratır. Bu yüzden de toplumsal yeniden üretimin merkezinde daima kültürel normlar vardır. Bourdieucu terimle biz buna "kültürel sermaye" de diyebiliriz. Zira Bourdieu'ya göre ekonomik sermayenin (para, mal) yanı sıra, bir kişiye toplum içinde daha yüksek bir sosyal statü kazandıran bilgi, beceri, eğitim ve avantajları sunan kültürel sermayedir. Bourdieu, kültürel sermayenin ekonomik sermayeden daha etkili olduğunu savunur. Bu bağlamda Bourdieu'nün bir diğer aşina kavramı ise *habitus*'tur. Habitus, bireyin sosyalleşme sürecinde edindiği eğilimlerin algı, eylem ve yatkınlık kalıpları olarak bedene işleyen bütününü temsil eder. Başka bir deyişle habitus, davranışlarımızı, zevklerimizi ve isteklerimizi büyük ölçüde bilinçsizce yönlendiren bir tür ikinci doğadır. Benim için Konsensüs yazgısını oluşturan şey, –Bourdieu'nün habitus'undan farklı olarak– sadece bireylerin sosyalleşme süreciyle edindikleri bilgilerle sınırlı değildir. Temsilin düzenini geçmişten genlerinde taşıyarak gününüze getiren söylemin otoriter yetkinliğidir. Bu otoriter yetkinlik çoğu kez siyasetle beraber birinci doğadır.

Temsilin söyleminin özünü beğeni ve zevk oluşturur, ancak beğeni ve zevk, toplumun genel kanılarının, angajmanlarının, normlarının, kurallarının ve ödevlerinin içinden tezahür eder. Bunlar da daima mitoloji, antropoloji, etik ve tarihe bağlıdır. Otoriter yetkinliğin ağını oluşturan en önemli failler, entelektüel dünyanın üreticileridir. Onlar toplumun geri kalanıyla ortak bir zeminde buluşurlar ve genel müdahaleleri çoğu defa toplum tarafından kerteriz alınır. Konsensüs yazgısı, her şeyden önce, örneğin bir *dengbêjin* çıplak sesle icra ettiği etkileyici bir *dengbêjlik* resitalinin toplumun tüm bileşenleri tarafından ortak bir değer ve hafıza olarak kabul edilmesi ve büyük ölçüde zevkle dinlenip beğenilmesi anlamına gelmez.[19] Konsensüs yazgısı, ilk olarak toplumun tüm kesimlerinin buluştuğu hemzemindir.[20] İkincisi ise buluşulan bu hemzeminin bir "yargı" edimi üretmesidir. Entelektüel dünya ile toplumsal dünyanın büyük çoğunluğu aynı yargı edimine işaret ediyorsa; o yargı da müşterek bir kültürel istenç üretiyorsa, bu bir normun kadere doğru yol aldığı bütünlüklü bir imaj sahnesiyle sonuçlanır. Hâlbuki entelektüel dünyanın bileşenleri, bu ortak noktanın ötesine uzanmaları gerekir. Geçmiş ile gelecek arasındaki uzantının stabilliğine müdahale

[19] *Dengbêjlik*, Kürt sözlü kültüründe yer alan, şiirsel anlatı ve ezgili söyleyişe dayanan bir sözlü anlatım geleneğidir. Tarihsel olayların, aşk hikâyelerinin, toplumsal hafızanın ve kolektif deneyimlerin, çoğu zaman enstrümansız ve söz merkezli bir icra yoluyla aktarılmasına dayanan sözlü estetik anlatı pratiğidir. Bu geleneği icra eden kişiye *dengbêj* denir (Kürtçede "deng" = ses, "bêj" = söylemek).

[20] *Konsensüs yazgısı* kavramı, toplumsal sınıf, meslek ve statü farkı gözetmeksizin geniş bir toplumsal hemzemini kapsar; yazarlar, aydınlar, entelektüeller, sanatçılar, akademisyenler, işçiler, emekçiler, öğrenciler, kamu çalışanları ve imtiyazsız ya da eğitimsiz kitleler bu hemzeminin parçasıdır. Ancak analitik kolaylık sağlamak amacıyla bu hemzemin iki gruba ayrılarak ele alınmaktadır: entelektüel kesim ve halk topluluğu. Metinde Konsensüs yazgısı ifadesinin geçtiği yerlerde bu iki grup birlikte kastedilmekte; "Konsensüs yazgısının entelektüel dünyası" ifadesi kullanıldığında ise yalnızca entelektüel kesim kastedilmektedir.

ederek, geleceğin sahnesinin çerçevesini yeniden çizmelidir. Geçmişten gelen bir geleneğin akışı daima doğal olarak kendi seyrinde ilerler. Ancak modern kapitalist dünya, zamana ayak uydurmayan her şeyi yalıtık ve dejenere ederek unutturur. Zamanın ruhu (*Zeitgeist*) birçok geleneksel imgeyi yok eder ve geçmişten gelen eklektik evrim ağacını taşlar. Entelektüel dünya, zamanın ruhuna karşı geleceğin formülünü keşfetmek zorundadır. Zira devlet pratiğinin ve ona bağlı kurum ile enstitülerin bulunmadığı bir zeminde, bu işlevi entelektüel alan üstlenir. Kürtler ise bugün itibarıyla hâlâ bu devlet pratiğinden yoksundur. Bu sebeple, Kürt akademisyen ve entelektüellere bu bağlamda tarihsel görev ve sorumluluklar düşmektedir. Entelektüel dünyanın rolü, dengbêjin geçmişten gelen etnolojik tarihine yalnızca kafa yormak değildir. Tersine toplumun şimdiki zamanını aşan ve ondan *diferansiyel* olarak ayrılan bir düzlemde, gelecekte de var olmanın koşullarını yaratmaktır. Entelektüel dünyanın ısrarla sürdürdüğü şey, kendisine ve topluluğuna yönelik bir tehdit olarak algıladığı her türlü iktidar biçimine karşı mevcut olanı koruma reaksiyonudur. Oysa estetik kontekste korunmaya çalışılan çoğu zaman, "Patetik imaj sahnesi"dir.

Patetik imaj sahnesi: Estetik temelinde estetiğin yerini alan antropolojik ve etnolojik bir imge pornografisidir. Bu imge pornografisi genel itibariyle çoğunluğun ve neredeyse tüm entelektüel dünyanın destekleyerek hem fikir olduğu ve ortak kabul ettiği bir "Konsensüs yazgısı" sahnesine dönüşmüştür. Patetik imaj sahnesi, estetiğin yerini antropolojik ve etnolojik referanslarla biçimlenen bir temsil biçiminin almasıyla karakterize edilir. Bu sahne, estetik değerlendirmeyi bireysel ve özerk ölçütlerden uzaklaştırır. Bunun yerine temsili abartılı ve dramatik unsurlar üzerinden, izleyicinin toplumsal veya kültürel beklentilerine hitap

eder. Patetik imaj sahnesi özünde, görsel veya metinsel üretimdeki duygusal etkileri maksimize ederek, izleyiciyi manipüle etme potansiyeline sahip bir yapıyı ifade eder. Patetik imaj sahnesinin bir alt boyutu olan "imge pornografisi", bu dramatizasyon sürecini daha belirgin hâle getirir. İmge pornografisi, temsil edilen nesnenin antropolojik veya etnik boyutlarını abartılı bir şekilde öne çıkararak, izleyicinin dikkatini duyusal ve duygusal etkiler üzerinden çeker. Bu süreç, temsilî üretimin toplumsal *stereotip* biçim ve normlarına tabi olmasına aracılık eder. Bu anlamda imge pornografisi, yalnızca estetik değerlendirmeyi gölgelemekle kalmaz, eş zamanlı olarak toplumsal algıyı da yönlendirir ve manipüle eder. Burada kritik bir kavramsal bağlantı olarak öne çıkan unsur, Konsensüs yazgısıdır. Çünkü Konsensüs yazgısı, toplumsal zevk ve beğeniyi geniş bir çevre tarafından sorgulanmadan paylaşılan bir kabule dönüştürdüğü için; Patetik imaj sahnesi ile imge pornografisi de bu ortak kabul sayesinde hem yeniden üretilir hem de sürekli meşrulaştırılır. Bu meşrulaştırma da estetiğin özerkliğini ve eleştirel potansiyelini, toplumsal fikir birliği aracılığıyla sınırlar. Konsensüs yazgısı, söz konusu temsil biçimlerinin "doğru" veya "normal" olarak algılanmasını sağlar ve kültürel üretimin toplumsal normlar ve entelektüel kabuller çerçevesinde şekillenmesine yol açar. Sonuç olarak "Patetik imaj sahnesi", "imge pornografisi" ve "Konsensüs yazgısı" üçlüsü, estetik alanın özerkliğini sınırlandıran bir yapı oluşturur. Bu yapıyı kısaca şöyle özetlersek: Patetik imaj sahnesi, bireysel ve özgün estetik değerlendirmeyi ikincil hâle getirir. İmge pornografisi, üretim sürecini önce manipüle ederek yönlendirir, sonra bir tür edebî Caravaggiocu biçimde dramatize eder. Konsensüs yazgısı ise bu süreçleri toplumsal ve kültürel meşruiyetle pekiştirir. İşte bu unsurlar bir araya geldiğinde, yani bu kavramsal çerçeve oluştuğunda, kültürel üretim ve estetik değerlendirmelerin toplumsal

normlar ve kolektif kabuller üzerinden yönlendirildiğini ortaya koyar. Estetik değerler artık bireysel algıya değil, eş zamanlı olarak toplumsal ve kültürel uzlaşmalara tabi hâle gelir. Böylece estetik alanın özgünlüğü ve özerkliği, hem temsil edilen nesnelerin hem de toplumsal izleyici kitlesinin etkileşimi aracılığıyla yeniden tanımlanır. Bu üçlü yapı, genellikle geleneksel bir imaj *epizot*unun yozlaşmaya karşı yerel olanı sahiplenme ilkesiyle görünüşe çıkar. Örneğin yaşlı bir kadının tütün tutan dövmeli (*Deq)* elleri bu geleneksel direnci temsil eder.[21] Bu tarz imgeler, *mimetik* bir sahne aktarımın salt görmeye dayalı deneyimidir. Öyle ki bu deneyim, bazı entelektüel ve sanatçılar için en güvenli limanlardır. Zira bu limanlar, bu tür *stereotip* imgelerin sıklıkla dolaşıma sokulduğu yerlerdir. Çünkü onlar için bu imgelerin ampirik yetkinliğine sahip olmak ve onlara derin anlamlar atfederek savunmak temel ölçüttür. Yaşlı kadının dövmesi bu anlamda, onların entelektüel sınırını belirler. Üzerine saatlerce konuşabildikleri bu imge, estetik iltisaklarında ne kadar şeyi bildiklerini değil, asıl neyi bilmediklerini açığa çıkarır. Başka bir deyişle, saatlerce konuşulan bu imge, bir bilgi birikimini göstermez, bir bilgi boşluğunu açığa çıkarır. İmge, son kertede estetik iltisakın epistemolojisi yerine, kör noktasını görünür kılar. Bu yüzden de bu konuşmaların bitmemesi adına, bu geleneğin bitmemesi de canla başla savunulur. Temelde dövmeyi üstünde taşıyan bedenin kendisini değil, retorik alana değer kazandıran ve sürekliliğini sürdürmesine sebep olan bedene işlenen dövme önemsenir. Bu noktada sanatın vasat düzeyini belirleyen sanatçı üretimi ile entelektüel düşünce, ne yazık ki bu tür geleneklere

[21] *Deq,* Kürtçede geleneksel dövme anlamına gelir. Özellikle yaşlı kadınların yüz ve el bölgelerinde görülen bu işaretler; kimlik, korunma, aidiyet ve estetik amaçlarla yapılmıştır. Geleneksel olarak is, kömür ve çeşitli bitkisel karışımlarla uygulanmıştır. Motifler çoğu zaman güneş, ay, yıldız, bereket ve nazardan korunma gibi mitolojik ve sembolik anlamlar taşımıştır.

kurnazca tutunarak hem kendi *teritoryal* ve dizgesiz üretimlerine bir muhatap bulurlar hem de bu yolla derin vasatlıklarını gizlerler. Dolayısıyla Konsensüs yazgısının entelektüel dünyası bu imajların patetik tasvirlerine bayılır. Çünkü öncelik, geleneği korumak değil, daima yozlaştırıcı olarak işaretlenen failin (örneğin Semyanî Perîzade'nin) konumunu tespit edip belirlemek ve onu sabitlemektir. Sonrasında ise, sabitlenen bu figürü bir antagonizma olarak kurgulayıp, kendi konumunun meşruiyetini bu karşıtlık üzerinden üretmektir. Eş deyişle, Konsensüs yazgısının entelektüelleri, faili karşıt bir figür (ucube) hâline getirerek, hem kendi konumunun işlevini ve önemini bu sayede gösterir hem de kendi tutumunun haklı olduğunu kanıtlamaya çalışır. Çünkü saldıracağı fail, daima onun entelektüel ömrünü uzatır. Hedefteki failin adresi bedenine işlenmiştir, bu adres açıktır ve toplumun etik izdüşümüyle ters düşer, normlarıyla ise örtüşmez.

Konsensüs yazgısının entelektüelleri, kendisine benzemeyeni herkesten önce tanır ve ondan asla hoşlanmaz. Esasında örtük olarak kadrajın içindeki dövmeli özneyi, yani yaşlı kadını da sevmez; sadece dövmenin yarattığı spekülatif *aura*yı sever. Dahası, onun yarattığı doğal efekti önemser; tütün tutan ellerini ve ellerin üzerindeki motifleri sever. Bilir ki kendi denkliğinin entelektüel ideası, o motifin bir yansımasıdır. Konsensüs yazgısına tabi entelektüeller, Platon gibi Site'den kimseyi kovmaya cesaret edemez. Zira kovacakları şey, kendilerinin bıkmadan usanmadan tanzim ettikleri duygusal *pathos*un görüntüsüdür. Bu görüntü de, aynı zamanda kendileriyle özdeşlik kurdukları *stereotip* imajların bir tür görünümüdür. Önemsenen, yaşlı kadının özne oluşu değil; bedenine, uzantılarına ve uzuvlarına işlenen motiflerin gücüdür. Konsensüs yazgısının entelektüelleri tenin sahibine ilgi duymaz, daima tene işlenen imgeye hayrandır. Parmaklara değil, parmaklarla kavranan

tütüne meftundur. Tüm bunlar birer seçim, hiyerarşik yaşam tarzlarının beğeni seçimidir. Sembolik şiddeti doğuran ve tahakkümün aracı hâline getirilen zevklerin tercihidir. Otoriter toplum, kendi zevklerini meşru zevk hâline getirir. Böylece kendi zevkleri, daha popüler geçmişlere sahip başkalarının zevklerine karşı Bourdieucu anlamda bir "tiksinti" kaynağı hâline gelir. Dolayısıyla Semyanî Perîzade'nin ertesi bedenini de yazgının dışına iten, tam olarak konsensüsün bu tercihleridir. Onun bedeni, arzu edilen ama Batailleci anlamda daima *Lanetli Pay* kabul edilen bir beden formunun görünürdeki *amorf* yüzüdür. Bir müziği diğerine tercih etmek, bazı müzikleri dinlemeye değer ilan ederken diğerlerini biçimsiz bir gürültü olarak görmek, her şeyden önce kendimizi diğerlerinden *ayırmadır* der Sosyolog Pierre Bourdieu. Bu nedenle bir müzik parçasının güzel veya çirkin olduğunu söylemek tek başına estetik bir yargı değildir, aynı zamanda toplumsal bir yargıdır. Zira az sayıda insan, sanat eserlerine eğitimli insanlar kadar bilinçli bir şekilde tepki verir. Çoğu kişi bir müzik parçasının kendilerini üzgün hissettirdiğini bilir, fakat bu etkinin hangi melodik ve armonik tekniklerle sağlandığını bilmez. Tam da bu bağlamda Semyanî'nin sembolik imgesi de ontolojik olarak bir *ayrım* içermemesine rağmen, söylemsel düzeyde *ayrıksı* bir konuma yerleştirilir ve bir *ayrım* imgesi olarak kodlanır. Topluluk insanları, Semyanî'nin sembolik imgesinin neden *ayrım*ın bir yüzü olarak otorite tarafından kodlandığını, tıpkı müzik parçasının teknik düzeyinde olduğu gibi bilmez; ama onun bu *ayrım*ını otoritenin lehine daima destekleyerek onaylar. Bu mutlakiyetçi onaydan doğan topluluğun zevk ve beğeni yargısı da, doğası gereği yaşlı kadının imgesini tercih eder. Fakat bu tercih, etkisiz ve bağıntısız bir seçim değil, her seferinde bir *ayrım* ve dışlama işlemidir. Başka bir deyişle, yaşlı kadının bedeni tercih edilirken, Semyanî'nin (ertesi) bedeni onun dışlanan karşı yüzü

olarak dışarıda bırakılır. Burada tercih ile dışlama aynı estetik normun iki işlemi hâline gelir: biri geçerli sayılan zevk ve hoş görülen olarak meşrulaştırılır, diğeri ise hor görülen, anomali kabul edilen ve norm dışı ilan edilen yüz olarak konumlanır. Dolayısıyla Bourdieu'nün de dediği gibi beğeniler, son kertede tiksintilerin diğer yüzü olarak addedilir. Semyanî'nin sembolik imgesi, böylece tiksindiricinin yüzü olarak tanzim edilir. Bu noktada tiksinme de müzik karşısında duyulan hüzün gibi, kendi üretim koşullarından koparılarak doğal bir tepki biçiminde deneyimlenir. İnsan, kendisini üzen müziğin hangi melodik ve armonik düzeneklerle bu etkiyi ürettiğini bilmediği gibi, Semyanî'nin bedenine yönelik tiksinmenin hangi söylemsel ve simgesel düzenekler aracılığıyla üretildiğini de bilmez. Buradaki bilgisizlik, teknik bir eksiklik değildir; tepkinin kendisini doğal ve kendiliğinden gösteren bir işleyiştir. Zira Maurice Godelier açısından da simgesel olan, gerçekliği temsil eden ikincil bir katman değildir; bedenlerin, nesnelerin ve toplumsal ilişkilerin anlam kazanmasına ve bu ilişkilerin kurulmasına katılan bir boyuttur (Godelier, 2024, s. 173). Böylece beden, kendi maddi varlığından hareketle değil, ona yüklenen sembolik anlam aracılığıyla algılanır. Semyanî'nin bedeni de bu anlamlandırma içerisinde görülen bir beden olmaktan çıkar ve belirli bir estetik normun karşısına yerleştirilen bir *artefakt*a dönüşür. Dolayısıyla topluluğun tiksinme tepkisi, bedenin kendisinden kaynaklanan doğal bir duygu olmaktan ziyade, *ayrım*ın ürettiği estetik düzenin bedensel düzeyde yeniden kurulmasıdır. Teknik düzeyde bilinmeyen şey nasıl müziğin yarattığı duyguyu doğal bir etki gibi sunuyorsa, burada da bilinmeyen söylemsel ve estetik mekanizma, Semyanî'nin bedenine yönelen tiksintiyi doğal bir tepki gibi kurar. Bu sebeple karşı kıyının sembolik durumu, yani yaşlı kadının elleri, Konsensüs yazgısı tarafından Semyanî'nin sırtında (ertesi bedeninde) bir şiddet aracına dönüşür ve

bedenini *ayrıştırma*ya çalışır. Semyanî'nin beden algısı, ressam Francis Bacon'un figürleri gibi Konsensüs yazgısı tarafından çarpıtılmış bir hâldedir. Çarpıtılan düşünce, entelektüel dünya ile topluluğun buluştuğu ve uyuştuğu yazgı zeminidir. "Yazgı" artık bundan sonra "Yargı" aşamasına geçmiştir. "Konsensüsün Yazgısı", bu hâliyle "Konsensüsün Yargısı" olur. *Yazgı* ile *Yargı* yer değiştirir. Yargı, doğanın açıklığında bedenlere usulca işlenen bir *ayrıştırma* biçimidir. Yalnızlık alanları ve tecrit anları yaratır. Tıpkı bir müzik parçasının güzel ve çirkin olduğunu söylemek nasıl ki sadece bir estetik yargı değilse, aynı zamanda toplumsal bir *ayrım* yargısıysa, bir bedenin güzel ve çirkin olduğunu belirlemek veya ertesi bedenin organik ve inorganik norma bağlı olduğunu ya da norm dışı olduğunu sınıflandırmak da konsensüsün *ayrımsal yargısı*dır. Bu yargı, bedenleri kapalı bir alana hapseder ve dış dünyada meşru sayılan etik duygulanımları, dışlanan bedenlerin aleyhine söylem ve eylem zemininde yeniden üretir. Böylelikle toplumun yeniden üretim araçları kültürel mirasın temsilî boyunduruğundan kurtulmaz. Bedenin sembolik görüntüsü, bu açıdan topluluk yargısının temel yasasıdır. Yasa bir inorganik olguya işaret eder. Olgu da etiğin koşullarında yazgıyı tekrardan çağırır. Bu zincir, siyasal düzenin bedensel temsile müdahalesini felsefe tarihinde de erken ve kalıcı bir kritik sorun hâline getirmiştir.

Bu bedensel düzenlemenin siyasal ve ahlaki temeli, daha Platon'un *Devlet*'inin III. Kitabı'nda açık biçimde formüle edilir. O meşhur önermeyi herkes hatırlar. Ne diyordu kabaca Platon: "Herkes kendi işini yapsın, zira bir işçinin bir tiyatroya ayıracak zamanı yoktur". Platon burada iki şeyi vurgular: beden ve zaman. İlki işçinin bedeninin arzu ve haz ilkesini elinden alır. İkincisi zamanın imtiyazsız sınıflara ait bir mefhum olmadığını tesis eder. Platon'un "zaman" olgusuna ilişkin bu yaklaşımını Rancière, politikanın

Atina'da sahneye yanlış çıkışı üzerinden yeniden okur. Ona göre sorun, *demos*un *arkhe* kudretini (yönetici-yönetim-yönetişim sıfatlarını) icra etme vasfından yoksun sayılması ve siyasetin de bu yoksunluk temelinde en başından itibaren yanlış kodlanmış olmasıdır.[22] Politika, polis rejimi içinde, politik bir oligarşi ve aristokrasi mantığı temelinde dağıtılmıştır. Rancière, bu eşitsiz dağıtım mantığını Platoncu siyaset anlayışının merkezi bir gerilim noktası olarak analiz eder ve argümanının temel öğelerinden biri hâline getirir. Platoncu önermeye göre, bir kunduracı yönetici olamaz; çünkü ne buna ayıracak zamanı vardır ne de gerekli bilgisi. Platon'un bu önermesi, aynı zamanda politik düzenin ahlaki ölçütler aracılığıyla güvence altına alınması gerektiğini varsayan etik bir çerçeveyi de içerir. Platoncu etik varsayım, insanın özgürlüğe dayalı ontolojik edimini ve ötekiyle –Levinasçı anlamda– karşılaşma anını

[22] Rancière'in, *arkhe* kudretine sahip olamayan kesimin (*demos*) ortak alana dâhil olamaması, sesinin söze dönüşememesi ve son kertede hükmedilmesi üzerine yaptığı politikanın yanlış kurgusunu bir analojiye götürerek çağdaş Kürt sanatına uyguladım. Bana göre çağdaş Kürt sanatında da en başından beri yanlış kurgulanan bir paradigma söz konusuydu. Bu nedenle şu soruyla başladım: O hâlde çağdaş Kürt sanatının *arkhe*si –temeli, dayanağı ya da ilk sebebi– nedir? Gelgelelim bu sorunun yanıtı çok geçmeden beni (Hegelci) diyalektiğin sonuçlarıyla karşı karşıya getirdi. Çağdaş Kürt sanatı son 30 yıldır şöyle bir manzaranın içinden tezahür etmektedir: Kendi *arkhe* kudretinden, kavramından ve epistemolojisinden yoksun bir şekilde, sürekli bir tezin (İstanbul merkezli sanat dünyası) antitezi olarak bir yerle, bir kurumla, bir kişiyle, bir şeyle ya da bir olguyla ilişkilendirilerek kurulmuştur. Bu işleyiş, yani bu ilişkilenme ya da konumlanma biçimi iki şeye işaret eder: İlki dizgeden yoksun bir konfor alanına, ikincisi ise *poiesis*'e (yaratım, yaratıcılık) dayalı özgün imge yoksunluğuna. Oysa çağdaş Kürt sanatı ne birilerinin antitezi ne de bir şeylerin antagonizmasıdır. Dolayısıyla bu yanlış paradigma düzelirse, başka bir deyişle çağdaş Kürt sanatı bu [patetik] diyalektikten koparsa, Kürt'ün özgül estetik *arkhe*si görünür olur ve zemini de kendiliğinden yeniden kurulur. Zira sanatta yeniden kurmaya çalıştığım ikinci temel argüman tam olarak budur: çağdaş Kürt sanatının kendi özerk imgesinin yerini doğru bir şekilde tayin etmek ve nesnel koşullarını patetik tasvirlerden ve mevcut diyalektikten kurtarmak.

bağımsız bir varoluş deneyimi olarak değil, egemen olan iktidarın rol dağıtma, sıralama ve denetleme gücünün içinden kavrar. Bu bakımdan etik, özgür edimin ya da karşılaşmanın bilgisini açığa çıkaran etkisiz bir alan değil, iktidarın –Foucaultcu terminolojiyle– toplumsal bedeni düzenleme biçimleriyle iç içe geçmiş ampirik bir yapı olarak düşünülür. Bu yapı, ürettiği gücü kendi lehine yavaşlatır ve bu yavaşlatma, düzenin sürekliliği adına meşrulaştırma kapasitesine sahip bir rejimin mantığına dayanır. İşçinin zamanı yok önermesi, siyaseti, yasayı ve eşitliği hükümsüz kılar. Olgu burada etik ile yer değiştirir ve onun yerini alır. Bu olgunun kökenindeki etik, toplumsal dünyanın mantıklı bulduğu ve üzerinde uzlaştığı ortak bir algıya dönüşür. Günün sonunda işçi hakkında şu genel kanıya varılır: Bir işçi her şeyden önce işini kusursuzca yapmalı ve kendi sorumluluğunu bilmelidir. Tiyatro ona göre değildir, zaten tiyatrodan ne anlar ki? Buradaki problem üstenci bakıştan ziyade, sorumluluk vurgusunun ardında gizlenen etikleştirilmiş ahlaktır. İşçi ahlaki sorumluluğunu bilsin, iş ahlakını korusun, işini layıkıyla yapsın, evine gitsin, erken uyusun ve ertesi gün yeniden işinin başında olsun. Çünkü ne bedeni tiyatro salonuna layık görülür ne de öyle bir zamanı vardır. Marcel Mauss'un "bedensel teknikler" kavramı burada açıklayıcıdır: Toplum yalnızca bedene ne yapacağını öğretmez; bedeni nasıl kullanacağını, nasıl hareket edeceğini ve zamanı nasıl düzenleyeceğini de öğretir, kısacası bedenini terbiye eder. Zira ona her zaman "ağır iş", bir yazgı olarak biçilir ve onun bedeni sadece buna reva görülür. Böylece yazgı tarafından biçilen sorumluluk söylemi, açık bir ahlaki denetim mekanizmasının yargısına dönüşür. Son kertede bu yargı mantığı, herkesin müşterek olduğu bir konsensüs mantığıdır. Bu mantığı bir de şöyle izah edelim. Uluslararası sözleşmelere ve hukuka rağmen, sözgelimi bir yerde "insanlık dramı yaşanıyor" gerekçesiyle o yer işgal edilir. Örneğin

Irak'ta gerici ve barbar bir rejimin bulunduğu, çağ dışı uygulamaların yürütüldüğü öne sürülerek, oradaki halkı zulümden kurtarma adına askerî bir operasyon gerçekleştirilir. Bu operasyon, demokrasi adına hümanist bir eylem planı olarak sunulur, medya aracılığıyla da söz konusu propaganda meşruluk üretir. Her ne kadar işgal bir olgu olsa da etik burada devreye girer. Yasa, bu noktada etik adına ihlal edilir, keza hukuk tümden tasfiye edilir. Çünkü insanlık dramı gerekçesi bir etik gerekçedir, yasanın üstünde tutulur ve toplumsal dünyada bu gerekçe pozitif anlamda bir kamuoyu desteği alır. Buradaki kamuoyu bir referandumla desteğini açıklarsa, büyük oranda olumlu bir katılımla sonuçlanır, çünkü bu aynı zamanda bir konsensüs mantığıdır. Konsensüs mantığı bilinenin aksine demokrasinin ve çoğulculuğun önündeki en büyük engeldir. Konsensüs, iktidarın çerçevesini çizdiği ve herkesin ortak kabul olarak varsaydığı homojen bir düşünce rejimi içinde, azınlık fikrini dışlayarak kendini dayatan oligarşik bir mantığın tezahürüdür. Sonuç itibariyle orada her ne yaşanırsa yaşansın, etik olgusu işgalin yarattığı olgusal yıkımın ve tahribatın gerçeğini değiştiremez. Öyle ki hayatın yaşanmaya değer olduğu algısı ve herkes için eşit bir dünya aksiyomu, ne bireyin beklentilerini ne de meşru taleplerini içeren gerçekçi etik bir kavramdır. Bu kavram son kertede, egemen iktidarın temelini oluşturan ve birer kurbana dönüştürülen insanın ve hayatın siyasal tezahürüdür. Carl Schmitt gibi sağ görüşlü bir filozof bile, evrenin kutuplarını –yani iki zıt yansımasını– oluşturan şeyin etik ile ekonomi olduğunu söyler. Schmitt şöyle der:

> "Etik coşku ile materyalist-ekonomik nesnellik, her tipik liberal ifadede birleşerek, siyasala yeni bir veçhe kazandırır. Böylece siyasal nitelik taşıyan kavga kavramı, liberal düşüncenin ekonomi tarafında rekabete, liberalizmin 'manevi' tarafında ise tartışmaya dönüşür; 'savaş' ve 'barış' gibi iki değişik statü arasındaki net ayrım yerini sonsuz

rekabetin ve sonsuz tartışmanın dinamiğine bırakır" (Schmitt, 2012, s.102).

Bu çözülme etiğin artık dışsal bir norm değil, siyasal düzenin işleyişine eklemlenmiş bir unsur hâline geldiğini gösterir. Öyleyse etik, ekonomik küresel bir sistemin, egemen bir ideolojinin, baskın ve eril bir toplumun, anti-seküler bir cemaatin, homojen bir rejimin akışına ve ontolojik dünyasına daima içkindir. Etiğin ne zaman ve hangi koşullarda bir yasaya, olguya, rekabete, tartışmaya ve slogana dönüşeceğinin kırılgan yapısını egemen muktedirin siyasal, ekonomik ve ideolojik atmosferi belirler. Özetle iyi ve onurlu bir yaşamın zuhur etmediği bir yerde şeylerin etiği değil, etiğin şeylere tabiiyeti inorganik bir şekilde hayat bulur. Bu hayat da son kertede hakikat ile olan tüm iltisakının apaçık işlevlerini kaybetmeye her zaman mahkûmdur.

Gelgelelim bu noktadaki yapısal tabiiyet, konsensüsün yargısında en çıplak biçimiyle bedende görünür. Konsensüs, bedenin cinsel eğilimini (tıpkı yukarıda Irak'a atfedilen gerici ve barbar örneğinde olduğu gibi) önce hastalıklı bir olgu olarak belirler, sonra bu olgunun pozitivist hiçbir geçerliliğinin olmadığını –aslında ilk andan itibaren- bilir ve onu etik normların teolojik ve feodal literatürüne indirger. Bedenin organik queer yasasını, etiğin eril kalemiyle inorganik bir normun kurgusu olarak küstahça yeniden yazar. Bu yeniden yazım, kendini çoğu zaman "insanlık dramı" retoriği gibi trajik gerekçelerle önce meşrulaştırır ve ardından da kamusal çoğunluğu arkasına alarak, bedene tanzim ettiği inorganik olguyu etikle tecrit eder. Böylece yargı, genel geçer bir topluluğun yazgısına dönüşür. Buradaki genel geçer yazgıyı Platoncu terimle ifade edersek: "Bu çoğulcu ertesi bedenin eşit bir beden olarak kamusal alanda görünür hâle gelmesine ayrılmış bir 'zamanı' yoktur. Çünkü örtük olarak böyle bir zamanın yaratılmasına izin verilmez." Burada mesele

yalnızca zamanın yokluğu değil, zamanın ve bedenin bilinçli olarak bastırılmasıdır. Bu bastırma, görme biçimlerini düzenleyen estetik bir iktidar pratiği olarak işler. Flaubert'den bu yana biliyoruz ki bir üslup, sözün süslenmesi değil, şeylerin görme biçimidir. Ertesi beden de Konsensüs yazgısının bir görme biçimi olarak, yargının süslemesidir. Oysa özünde ertesi beden, tıpkı Antonin Artaud'un "organsız beden" kavramı gibi geleceğin duyusal normalleşmesinin görme biçimidir. Bu duyusal görme biçimini, Kürt sahne sanatlarında günümüzde icra eden isimlerden biri de modern dansçı Serhat Kural'dır.[23] Kural, kendi coğrafyasının mitolojilerini, cinsiyetçi ve eril sürekliliğini kendi bedeninde paralize ederek yansıtır. Düşüncenin ağırlığını atar, hareketi uzatır, söylemi kısıtlar ve ampirik tarihsel hafızayı bir sunağa koyar. Oligarşik ve tahakkümcü davranışları bedenin göstergesinde ideolojik bir malzeme olarak kullanır.

[23] Serhat Kural'ın modern dans pratiğine ilişkin, "Kürt Sanatında Bedensel Bir Oluşun Ahengi: Serhat Kural" başlıklı bir dosyayı daha önce ele almıştım. Dosya, 2 Temmuz 2023'te *Sanatatak* dergisinde yayımlandı. Bkz. Tan, "Kürt Sanatında Bedensel Bir Oluşun Ahengi: Serhat Kural", *Sanatatak*, 2 Temmuz 2023.



Leyla Bedirxan ve Leopold Gottlieb, Paris, 1925. Kürt prensesi Leyla Bedirhan (1907–1986) ve Polonya-Yahudi kökenli modernist ressam Leopold Gottlieb (1883–1934). Paris Okulu'yla ilişkili sanatçının çektiği fotoğraf. Kaynak: Dagens Nyheter, 8 Şubat 1925

Zira Kürtlerin sanat tarihindeki ilk avangart çıkış da bir "beden" performansı aracılığıyla gerçekleşti. Bu tekil avangart hamle, hiç kuşkusuz 1930'lu yılların Avrupa'sında, Leyla Bedirxan'ın şahsında "modern dans" ile ortaya çıktı.[24] Bedirxan'dan yaklaşık bir asır sonra

[24] "Kayıt Dışı Cinayetler No:2 Pablo Picasso" adlı kurgusal dosyamda Leyla Bedirxan ile Pablo Picasso'yu aynı kurmacaya dâhil etmiştim. Dosya, 25 Ağustos 2023'te *Unlimitedrag* dergisinde yayımlandı. Dosyadan bir alıntı: "Resmî kayıtlar, Pablo Picasso'nun 8 Nisan 1973'te Güney Fransa'nın Mougins köyünde, eşi Jacqueline ile akşam yemeği için arkadaşlarını

Kürt sanat tarihinde beliren ikinci avangart çıkış ise, bana göre Semyanî Perîzade ile gerçekleşmiştir. Öyle ki tarihte bu görme biçimlerini duyulur dünyaya kuramsal olarak taşıyan önemli feminist yazarlar da oldu. Emma Goldman, Rosa Luxemburg ve Hannah Arendt'in yanı sıra, herhalde herkesçe en iyi bilinenleri Simone de Beauvoir ile Virginia Woolf'tur. Simone de Beauvoir kadınlar için çok önemli bir sembol olmasına ve neredeyse tüm felsefesinde de "ikinci cinsiyet"in beden farklılığını savunmasına rağmen, bence bütün hayatı ironik bir şekilde bir erkeğin (Sartre) bedeninin gölgesi altında geçti. Hep o bedenden sonra anıldı ya da hep onun yanında duran edilgen birisi olarak kaldı. Şüphesiz bu onun bilinçli tercihiydi. Belki de bir zafiyet, kim bilir? Nedense Simone de Beauvoir'a kıyasla Virginia Woolf bana daha özerk, özverili ve kavramsal geliyor. Bourdieu *Eril Tahakküm* kitabının girişinde, Woolf'un "egemenliğin hipnotik gücü" olarak adlandırdığı şeyi havada asılı bırakmak istediğinde, etnografik bir benzeşime başvurduğunu; kadınlara yönelik ayrımcılık ile arkaik bir toplumun törenleri arasında genetik bir bağ kurduğunu söyler. Bourdieu'nün kendi kitabında tartıştığı hipnotik güç kavramını Woolf şu şekilde açıklar:

> "Toplulukları, saygı duyduğumuz erkek kardeşlerimiz, bizler, 'onun' kadınları, topluluğun oluşturduğu çok sayıda gruptan birinde pay sahibi olmadan evlerimize kapatılırken, gizemli sınırlar içerisine insanoğlunun kapatıldığı dünyayı çocukça bir niyetle tebeşirle işaretlemek isteyen, kırmızıyla ve altınla kaplanmış, bir vahşi gibi

---

ağırladıktan sonraki sabah akciğer ödemi ve kalp krizinden öldüğünü yazar. Oysa Picasso, hayranı olduğu Leyla Bedirxan'ın Milano'daki bir gösterisini izlemek için İtalya'nın en büyük opera salonu La Scala'nın kulisinde karnından vurulmuş ve yüz üstü uzanmış bir şekilde ölü bulunur. Program öncesi Leyla Bedirxan ile kuliste yaşanan ve kayıtlara düşmeyen kriminal hâdisede gerçekte ne konuşulduğunu ve orada neler yaşandığını, *Kayıt Dışı Cinayetler* dosyası sayesinde öğreneceğiz." Bkz. Tan, "Kayıt Dışı Cinayetler No:2 Pablo Picasso", *Unlimitedrag*, 25 Ağustos 2023.

tüylerle süslenmiş erkek kardeşlerimiz, gizemli ayinlere kapılıp iktidarın ve egemenliğin kuşkulu zevklerinin tadını çıkarmaktadır" (Bourdieu, 2015, s. 12,13).

Woolf'un tebeşirle naifçe işaretlediği ve gizemli ayinlerle sembolize ettiği erkeklerin vahşi ve patriyarkal dünyasına içkin olan eril tahakküm, bugün Judith Butler, Wendy Brown, Julia Kristeva, Sandra Harding, Rosi Braidotti, Luce Irigaray, Donna Haraway gibi feminist düşünürler tarafından da kendi kuramsal hatları doğrultusunda yeniden işlenmektedir. Woolf'un altını çizdiği ve benim açımdan önemli olan husus, "topluluğun oluşturduğu çok sayıda gruptan birinde pay sahibi olmadan evlerimize kapatılırken" cümlesidir. Buradaki toplulukta pay sahibi olmayan veya paydan yoksun bırakılan (dişil) grubun, Rancière'in teorisiyle yakından ilişkilidir. Doğrusu, bu ilişkiyi ben kuruyorum. Zira Rancière'in teorisine göre eşitlik, politik özneleşme ve politika, ortak alana –eş deyişle duyulur olana– katılım yoluyla gerçekleşir. Rancière bu ilişkiyi, grev örneği üzerinden çarpıcı bir biçimde ortaya koyar: "Bir grev, daha büyük bir paydan ziyade reformlar istediğinde ya da ücretlerin yetersizliğinden ziyade otorite ilişkilerine saldırdığında politik değildir. İşyerini toplulukla bağıntısı içerisinde belirleyen ilişkileri yeniden şekillendirdiğinde ise politiktir" (Rancière, 2005, s. 56). Dolayısıyla duyulur alana (müziksel) sözü ve (ertesi) bedeniyle dâhil olan özne (Semyanî), bu sayede o verili eril alanı yeniden şekillendirir ve önceden belirlenmiş kategorik statünün algı ve duyudaki kipini yıkarak rolleri yeniden dağıtır. Bu eylem, kolektif olmanın zoraki dikotomilerini anlamamıza imkân tanır. Bu bakımdan Woolf'un egemenin hipnotik gücü kavramı da bir yandan biyolojik olanın toplumsallaşmasını, diğer yandan toplumsal olanın biyolojikleşmesinin dikotomik süreçlerini açığa çıkarır. Toplum, dış dünyadaki görünümü, biyolojik farklılığın (cinsiyetin) doğal bir

sonucu olarak kabul eder. Kendisi de queer bir feminist filozof olan Judith Butler, *Bela Bedenler* kitabında toplumsal cinsiyetin maddi modaliteler boyutunu bu bağlamda irdeler. Cinsiyeti bir gerçeklik olarak kabul eden toplum, biyolojik farklılığı cinsiyetin görünümüne göre belirler ve imgeleri, imajları, sembolleri ve kavramları bu duruma uygun üretir. Böylece fiziksel ve ahlaki cesaret, erillikle özdeşleşir.

Egemenin hipnotik gücü, yani kadın bedeninin eril dünyaya karşı pasif konuluşu, bana Çinli kavramsal sanatçılar Sun Yuan ve Peng Yu'nun 2016 yılında birlikte ürettikleri *Can't Help Myself* (Kendime Yardım Edemiyorum) isimli kinetik heykellerini anımsatır.[25] Heykel

[25] *Can't Help Myself,* Sun Yuan ve Peng Yu'nun 2016'da Guggenheim Müzesi için ürettiği kinetik heykeldir. Yapıtın karakteristik özelliği, dışı siyah kaplamalı paslanmaz çelik ve kauçuktan, endüstriyel bir KUKA robot kolu kullanılarak üretilmiş olmasıdır. Üretim hatlarında görülen bu kola özel tasarlanmış bir kürek ve kauçuk bir silecek eklenerek modifiye edilmiş ve 360 derecelik bir yarıçapta hareket edebilecek şekilde tasarlanmıştır. Programlanabilir bir KUKA kontrol sistemi aracılığıyla hareket eden heykel, tabanında yüksek voltajlı bir kabloyla çalışır. Yapıt, 7 m x 7 m boyutlarında beyaz, ahşap, su geçirmez bir platform üzerine kurulmuş ve merkezine bir hidrolik bileşen yerleştirilmiştir. Bu merkezden, 48 galon selüloz eter ile koyu kırmızı renkli sudan oluşan bir sıvı sızar. Bunu önlemek ve yapıtı korumak amacıyla zemin ile tavan arasına şeffaf polikarbonat paneller yerleştirilmiştir. Görsel tanıma sensörleri, sıvının belirlenen alandan taşıp taşmadığını algılar; taşma durumunda kol, sıvıyı küreğiyle geri toplar. Ancak sıvı her seferinde yeniden kayıp akar ve iş baştan başlar. Sanatçılar robota sallama, kaşınma, süpürme ve eğilip sallanma gibi 32 benzersiz hareket öğretmiştir. Bu akrobatik hareketler, makine animasyonunun teknik temsilleri olmanın ötesinde, sanatçıların heykeli insanlaştırma ve varlığını insanınkine benzetme arzusunu yansıtır. Hareketler izleyicide duygusal bir tepki uyandırmayı ve dikkati kendine çekmeyi amaçlar. Bu açıdan eser, izleyicinin heykeli salt bir nesne olarak algılamamasını, onu insanlığın bir uzantısı ya da yaşayan bir varlık gibi görmesini mümkün kılar. *Can't Help Myself*'in otomatik yapısı, heykeli bir kinetik sanat eseri olarak konumlandırır. Bu durum robotik kola antropomorfik bir nitelik kazandırır; izleyici sanat eseriyle duygusal bir bağ kurar, hareketin kökenini ve anlamını sorgulamaya yönelir. Bu duygusal aşamayı entelektüel çözümleme izler. Kısacası *Can't Help Myself*, kinetik sanatın işlevine uygun

ilk olarak 2016 yılında Xiaoyu Weng ve Hou Hanru'nun küratörlüğünü yaptığı *Tales of Our Time* (*Zamanımızın Hikâyeleri*) sergisinin bir parçası olarak New York'taki Solomon R. Guggenheim Müzesi'nde sergilendi. Sonra 2019 yılında 58. Venedik Bienali'nde *May You Live in Interesting Times* (*İlginç Zamanlarda Yaşayabilirsin*) sergisi kapsamında gösterildi. Heykelin mekanizması, iç çekirdeğinden sızan ve kana benzeyen kırmızı selüloz eter sıvısını, dans ve benzeri akrobatik hareketlerle kendisine doğru süpüren robotik bir koldan oluşur. Üç metreden yüksek olan ve kendisinden sızan sıvıyla çalışan robot, o hareketi sürekli yapmak ve sıvıyı içine çekmek zorundadır. Aksi takdirde mekanik işlevi bitecek, eş deyişle yaşamsal formu son bulacaktır. Çağdaş sanattaki bu kavramsal analoji, kadının yaşamsal formuyla örtüşür. Üreme ve dişilikle paralel olarak kurulan, ev ile toplumsal dünya arasına sıkıştırılmış bu genel kadın rolü, söz konusu durumun mekanik bir tasviridir. Bu tasvir, bedeni işlevsel bir yerleştirme nesnesine indirger. Oysa Maurice Merleau-Ponty'nin de belirttiği gibi, beden mekanik bir araç değil, doğal bir ifade gücüdür: "Beden, belli bir motor özü seslenmeye dönüştürür, bir sözcüğün eklemlenme stilini işitilebilir fenomenler hâlinde açıp yayar, devraldığı eski tavrı geçmişin panoraması olarak açıp yayar, bir hareket yönelimini fiili hareket olarak yansıtır, çünkü beden doğal bir ifade gücüdür" (Merleau-Ponty, 2016, s. 255). Bu yaklaşım, bedenin salt normatif bir role indirgenemeyeceğini gösterir. Buradan hareketle girişte de belirttiğim gibi, Konsensüs yazgısı, temelde zevk ve beğeni yargısıdır. Yani bedeni salt ifade gücü olarak değil, ayrıştırılabilir ve sınıflandırılabilir bir norm nesnesi olarak kavrar. Bu kavrayış, bir ritüelin geleneksel modülünü, kültürel mirasın meşruluğuyla bir yargı

biçimde, izleyicide doğrudan insani bir tepki uyandıran metafizik fikirlerin fiziksel bir tezahürüdür.

biçimine dönüştürür. Bu dönüşüm de, toplumun üretim araçlarını kültürel ve mitolojik formlar üzerinden yeniden üretir. Bir yerin coğrafyasında ve topografyasında, bir çehrenin fizyonomik görünümünde, bir giysinin biçiminde ve eskimişliğinde, bir ticari eşyada ve çer çöp sergisinin kaosunda –Lévi-Straussçu anlamda– mitolojinin öğeleri bulunur. Bu mitolojinin figürleri de bir toplumun, bir çağın, bir ortaklığın gerçek tarihinin keşfedilmesini sağlar ve bir bireyin veya bir halkın yazgısını önceden sezdirir. Bu yazgının da soylu konuları vardır, bayağı olanları yoktur. Doğu toplumlarında bayağı konular soylulaşır ve daha çok mitolojik öğelerle hareket ederek dolaşıma girer. Kadının rolü mitolojide soylu ve güçlüdür, ancak kültürel olarak gündelik hayatın realitesinde sıradan ve cılızdır; hatta Bourdieucu anlamda ikinci bir doğadır. Çinli sanatçıların robotik heykeli gibi tersten bir ironiyle Doğu'daki kadın figürü, kendisi hariç herkese yardım eden, her yere koşan, her şeyi içine atan, ama kendisine yetemeyen öznedir. Dahası, en küçük bir duraksamada bile dişil bedeninin yaşam fonksiyonları ya çökecek kadar hassastır ya da eril bir kudrete bağımlıdır. Hegel, bu bağlamda Doğu'da öznenin konumunu bir yitiriliş olarak tanımlar ve şöyle der: "Zira [Doğu'da] kendisini yitiren özne, kişi olarak kendinde hiçbir hakka ve dolayısıyla da hiçbir dayanağa sahip olmadığı için tek bir tümel töz içerisine ya da onun belli bir yönü içerisine batıp gömülmüştür" (Hegel, 2015, s. 180). Hegelci bu tasvirde özne, kendi hak ve dayanağını yitirerek tümel bir tözün içinde erir. Benzer bir biçimde Konsensüs yazgısı da, iki özne (entelektüalizm ve toplum) tözünün buluştuğu ve tek düşüncede uzlaştığı tümel bir yargı noktasıdır. Bu yargı noktası, kültürel yeniden üretimin koşullarında hemfikir olunan ve onu cisimleştiren majör bir söylenebilirin ve görülebilirin yeniden üretim aracıdır. İşte tam da bu araçsal nokta, Semyanî'nin politik özneleşme noktasıdır. Bu, onun müziksel

görünümünü yeniden yaşamsal bir alana dönüştürdüğü söylenebilir ile görülebilirin özneleşme sürecinin başlangıcıdır. Majör söylemsel düzenden kopuş, öznenin kendisi için önceden belirlenmiş söylenebilir ve görülebilir alanının dışına çıkarak kendi estetik konumunu kurması anlamına gelir. Minör bir başlangıç olarak bu yönelim, sadece mevcut düzene karşı bir *ayrışma*yı değil, öznenin kendi sözünü ve görünürlüğünü kurma hakkını da varsayar. Çünkü Semyanî'nin ertesi bedeni, bu aşamada majöre dâhil olmadan kendi estetik serüveninin minör kanıtına yönelmesiyle, kendisini belirleyen temsil düzeninin dışına çıkar ve eşitliği Rancièreci bir sonuç olarak edimleştirmez, özneleşmenin başlangıç koşulu olarak ortaya koyar. Bu sebeple bu yönelim, başlı başına eşitlikçi bir aksiyondur.



Sun Yuan ve Peng Yu, *Can't Help Myself* (*Kendime Yardım Edemiyorum*), 2016. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Fotoğraf: Hypercritic

Eşitlik kavramını, Rancière'in meta-politik okumasında geliştirdiği praksis ilkesi üzerinden ele alıyorum. Eşitlik her şeyden önce Rancière'in felsefi perspektifinde teoriden ziyade bir pratiktir. Rancière eşitliği genel hatlarıyla şöyle tarif eder: "Eşitlik, politikanın sonradan uygulamaya koyduğu verili bir şey, yasada cisimleştirilmiş bir öz ya da politikanın ulaşmayı amaçladığı bir hedef değildir. Eşitlik, kendisini işlerliğe koyan pratikler içerisinde seçik kılınması gereken salt bir ön varsayımdır" (Rancière, 2005, s. 56,57). Rancière, eşitliği geleceğe ertelenmiş bir hedef, hukuki bir ideal ya da ahlaki bir vaade indirgemez. Tam tersine eşitlik hakkında aktif düşünmeyi ve daha da önemlisi eşitliği aktif olarak yapmayı önerir. Rancière'in aksiyomatik yaklaşımında eşitlik, bir düzen tarafından öznelere bahşedilen bir statü değildir. Eşitlik, öznenin kendisini diğerleriyle eşit bir düzene, eşit bir müşterek duyulur alana fiilen dâhil etmesiyle ortaya çıkar. Tıpkı Aventinus Tepesi'ne çekilen pleblerin konuşmaya başlamaları ve seslerini duyurmaları gibi. Bu nedenle eşitlik, sahip olunan bir nitelik olarak belirmez, icra edilen bir edim ve yinelenen bir praksistir. Bir işçi, örneğin bir duvar ustası, kendisini sadece bedensel emeğiyle değil; sözüyle, jestleriyle ve algısal varlığıyla toplumsal müzakere alanına dâhil ettiğinde, görünürlük kazanır. Bu görünürlük, iş bölümünün ona biçtiği rolün ötesine taşan bir görünürlüktür. Aksiyomatik eşitlik tam da burada devreye girer. Aksiyomatik eşitlik, eşitliği talep etmek, bu talebi yasaya taşımak veya talebin yasalaşmasını beklemek değildir; söz konusu olan, eşitliği bizzat pratik etmektir. Yani öznenin, kendisini praksisin içinde yeniden biçimlendirmesidir. Bu anlamda bir duvar ustasının, iş dünyası tarafından çizilmiş statü çerçevesinin dışına taşarak hareket etmesi, Rancièreci anlamda politik bir edimdir. Usta, bir mimarın verdiği projeyi uygularken, işi aksatmadan ama belirli bir "laubalilik" hâli içinde davranıyorsa –yani kendisinden beklenen

sessiz, disiplinli, görünmez işçi bedeninin sınırlarını ihlal ediyorsa– bu durum Rancière'e göre açık bir eşitlik pratiğidir. Burada kol gücü ile duyusal olanın arasındaki katı ayrım, devre dışı bırakılır ve iki farklı rejim (emek rejimi ile duyusal estetik rejim) birbiriyle çarpışır. Ustanın laubali tavrı, otoriter düzenin bertaraf edilmesidir. Başka bir deyişle ustanın laubali durumu, Rancière'in terminolojisiyle 'polis rejimi'nin işçi bedeninden kopması veya bir tür kontrol altındaki bedenin sayım dışına çıkarak özgürleşmesidir. Bu tasfiye, aynı zamanda otoritenin yapısal olarak yetenek ekonomisindeki kudretinin sarsılmasıdır. Çünkü polis rejimi, her bedene ne yapabileceğini, ne söyleyebileceğini ve ne hissedebileceğini önceden tayin eder. Ustanın laubaliliği, bu önceden belirlenmiş dağıtıma karşı bir sapma, bir *dissensus*, eş deyişle bir *uyuşmazlık* üretir. Bu sapma, yani verili planlamaya karşı çıkma hâli, ilk aşamada hem politikanın kendisini hem de politik özneleşmeyi eş zamanlı olarak üretir. İkinci aşamada ise, usta, mevcut kurulu düzende kendisine biçilen rolü fiilen bozar. Böylece eşitlik kavramı soyut bir ideal olmaktan çıkar ve somut olarak yerine getirilmiş olur. Bu somut politik eşitlik, eş zamanlı olarak yeni bir etik normun da ortaya çıkışıdır. Ancak bu etik norm, Platoncu anlamda işbölümüne dayalı bir etik değildir. Aksine bu durum, Platon'un işçi göndermesine dayanan etik-imgesel rejimin, bir karşıtlık olarak içeriden bozulmasıdır. Bu bozulma, soyut bir ilke olarak kalmaz, gündelik emek ilişkileri içinde somut davranış biçimleri olarak görünür hâle gelir.

Gelgelelim ustanın laubali davranışı, mimarın temsil ettiği sosyal düzen etiğiyle taban tabana zıttır. Mimarın dünyasına içkin etik, ustadan daima iki temel talepte bulunur ve bu talepler zamanla sosyal düzenin yazılı olmayan yasalarına dönüşmüştür. İlki, ustanın işini en ciddi, en kusursuz ve en verimli biçimde yerine getirmesidir; bu talep mesleki etik olarak kodlanır. İkincisi ise, ustanın mimarın otoritesine

itaat etmesidir; bu da sınıfsal hiyerarşiye sadakat anlamına gelir. Mesleki etik, "herkes kendi haddini ve yerini bilmelidir" ilkesini önceleyen bir disiplin anlayışına dayanır. Ücretin, bu disiplin ve itaate karşılık verildiği varsayılır. Zamanın boşa harcanmaması, bedenin sürekli üretken kılınması ve dikkat ile disiplinin içselleştirilmesi işçiden beklenir. Son kertede tüm bunlar, mesleki etik tarafından işçilere dayatılır. Bu mantık, modern kapitalist üretim biçiminin özünü oluşturur; Marksist terminolojiyle ifade edersek, sömürü düzeninin temelini oluşturur. Dolayısıyla ustanın laubaliliği, mimarın gözünde etik dışıdır. Ancak tam da bu etik dışılık, Rancièreci anlamda politikanın doğduğu yerdir. Bu bağlamda ustanın laubaliliği, eşitlik adına bireyselleşmenin basit bir örneği değil; tıpkı "grev" örneğinde olduğu gibi, aktif bir özneleşme sürecinin duyulur alana politik bir müdahale olarak dâhil olmasıdır. Usta, yapının duvarlarını örerek duyulur dünyaya dâhil olmaz, tam tersine verili rolünden algısal olarak sıyrıldığı için dâhil olur. Bu sıyrılma, onu politik ve estetik bir argümanın öznesi hâline getirir. Rancière'in şu tespiti bu nedenle kritiktir: "Eşitlik hükûmetlerin ve toplumların uğraşıp erişebileceği bir hedef değildir. Eşitliği hedef olarak koymak, onu ilerleme pedagoglarına, kaldırmayı vaat ettikleri mesafeyi durmaksızın büyütenlere teslim etmektir. Eşitlik bir ön kabuldür, bir başlangıç aksiyomudur - yoksa bir hiçtir" (Rancière, 2009, s. 261). Eşitliğin bir başlangıç aksiyomu olmadığı her durumda, eşitlik yalnızca bir *hiç* olarak kalır ve bu durum teorinin merkezindedir. Çünkü eşitliğin somut hiçliğine karşı ileri sürülen soyut varlık iddiası, daima retoriktir ve hiçbir zaman bir praksise dönüşmez. Siyasi programların bu noktada eşitliği retorik bir talep olarak kodlaması, kıyıda bırakılan yasaların sahtekârlığından kaynaklanır. Bu sahtekârlık, eşitliğin hiçlik düzeyinde tutulmasıyla ifşa olur ve bir *doxa*ya işaret eder. Söz konusu *doxa*, eşitliği bir gökkuşağı gibi

"varılamaz olanın ufkunda" tasvir eder ve bu tasvir de ironiyi kendiliğinden açığa çıkarır. Çünkü gökkuşağı, queer kesimle özdeşleşmiştir ve onların en güçlü sembollerinden biri olan *Rainbow Flag*'e dayanır.[26] Dolayısıyla otoriter yapıların eşitliğe dair retorik temennileri de, ironik bir şekilde tıpkı uzaktan görünen bir gökkuşağı gibi rengarenktir. Bu sözde gökkuşağı temennisi, genellikle çoklu, çeşitli ve çoğulcu bir demokrasi anlayışını eşitlik temelinde metaforik olarak temsil eder. Ancak gelin görün ki, bu gökkuşağına doğru yürümeye başlandığında –yani eşitlik eylemsel bir praksis hâline getirilmeye çalışıldığında–, onun soyut bir göz yanılsamasından ibaret olduğu açığa çıkar. Gökkuşağının altına varıldığında, "hiçlik" ifşa olur ve "varılamaz olanın ufkunda, varılamayacak bir eşitlik yasası tecelli eder." Eşitlik, özünde dağıtım adaletiyle ilgiliyse, kişilerin toplumun eşit üyeleri olarak tanınması ve toplumsal kaynaklardan adil biçimde pay almaları gerekir. Zira John Rawls için adil toplum, mutlak bir eşitlik üreten değil, ortaya çıkan eşitsizliklerin en dezavantajlıların durumunu iyileştirecek biçimde düzenlendiği toplumdur. Oysa eşitlik, burada konsensüsün otoriter yetkesiyle bağlantılıdır ve aritmetik nüfus hesapları ile temsil rejimleri üzerinden belirlenir. Bu noktada Konsensüs yazgısının yargı biçimi, Rancière'in "polis yasası" olarak adlandırdığı eşitsiz dağıtım mekanizmasıyla örtüşür. Bu yasa, kimin bedeninin meşru ve görünür olacağını, kimin organik ya da inorganik sayılacağını; kimin sesinin kültürel bir değer olarak duyulacağını, kimin sesinin gürültü olarak bastırılacağını belirler. İşte bu bağlamda Semyanî, tıpkı duvar ustasının "laubali" tavrında olduğu gibi, müziksel umursamazlığı ve

[26] *Rainbow Flag* (Gökkuşağı Bayrağı): 1978'de sanatçı Gilbert Baker tarafından tasarlanmış, LGBTQ+ topluluğunun ve queer hareketinin en bilinen simgesidir. Her renk, farklı bir değeri temsil eder: kırmızı yaşamı, turuncu iyiliği, sarı güneşi, yeşil doğayı, mavi sanatı ve mor ruhu sembolize eder. Bayrak aynı zamanda onur, eşitlik ve barışın küresel bir göstergesidir.

bedensel kayıtsızlığıyla *Konsensüs yazgısının* müşterek normunun otoriter ciddiyetini önce sarsar, sonra bir *dissensus* mantığıyla böler. Bu bölme, müşterek algı ve duyunun parçalanması, kırılması ve yeniden şekillenmesidir. Semyanî bu alana müziksel sesiyle ve queer bedeniyle dâhil olur. Ortak alandan hem payını alır hem de o alana ontolojik imgesini eş zamanlı olarak bırakır. Bu imge, alanın kimyasına nüfuz eder ve eşitliğin verili göndergesini dönüştürmeye başlar. Bu dönüşümün en kritik ayaklarından biri de, Semyanî'nin "gündelik müzikal aksiyomu" ve müzisyen kişiliğidir. Onun müziği, eşitliği talep etmez, eşitliği bizzat bir praksis olarak yapar. Tam da bu nedenle Semyanî'nin sanatsal varlığı, Rancièreci anlamda politik bir eşitlik praksisinin çağdaş ve estetik tezahürüdür. Bu eşitlik pratiğini daha geniş bir bağlama yerleştirmemiz için, şimdi müziğe gündelik yaşamın ontolojik bir aksiyomu olarak bakmamız gerekir.

Müziğin Gündelik Aksiyomu

Müziğin tarihi, tahmin edildiği gibi sadece seslerin bir araya gelmesi ile sınırlı değildir, insanlık tarihinin ontolojik ve kültürel bir yansıması olarak serüvenlerle dolu bir yolculuktur. Müziğin kökenleri, insanın doğayla ve kendi varlığıyla kurduğu ilk zamanlara kadar uzanır. Spinoza'nın insanı doğadan ayrı düşünmeyen yaklaşımıyla bakıldığında, kuşları çağıran ilk insanların şarkısı, doğanın seslerini taklit eden, ritimleri doğal çevreden ve yaşamın döngülerinden alan bir tür müzik pratiği olarak karşımıza çıkar. Bu ilk şarkılar bir ses üretimi olmanın ötesinde, doğa ile kurulan bir iletişimin ürünüdür. Bu iletişim de, topluluk bağlarını pekiştiren ve ritüel işlevleri gören sosyal ve kültürel bir etkinliktir. Benzer bir biçimde ilk çobanların flütleri, sürülerin düzenini sağlamak ve topluluk içinde işaretleşmeyi yerine getirmek için kullanılan fonksiyonel bir müzik aracıdır. Avcıların kullandığı yaylar sadece avlanmaya yarayan bir araç değildir, doğanın ritim ve ezgilerini taklit eden ve sesiyle ritüel ve törenlerde müzikal bir ifade aracı olarak önemli bir rol üstlenir. İlk gök gürültülerinde duyulan tanrıların ruhları, insanın metafizik algısı ve doğaya dair mitolojik inançlarıyla şekillenen ilksel ses imgelerinin temsilleridir. Bu ilksel evrelerde, müzik hem tekseslilik hem de çokseslilik formlarında var olmuştur. İlkel toplumlarda tekseslilik daha yaygındı, ancak ritmik ve melodik varyasyonlarla çokseslilliğin tohumları da atılmıştı. Tarihsel olarak müziğin evrimi, insanın kaosu düzenleme ve güzeli yaratma hayali ile şekillenmiştir. Gürültülerin belirli bir düzen içinde anlam kazanması, kaosun içinden estetik bir düzen çıkarma çabası, müziğin evrensel bir motivasyonudur. Örneğin Antik Yunan'da müzik, tek sesliydi ve Yunanlılar için başka bir müzik biçimi bilinmezdi. Müzik, onlar için yalnızca ritim ve melodik çizgi üzerinden doğayla ve insan

ruhuyla ilişkiliydi. Bu dönemde müzik, matematiksel oranlarla, armonik kurallarla ve filozofların estetik teorileriyle açıklanıyordu. Buradan bakıldığında Kürt müziği de uzun bir süre bu tek sesli (*monofonik*) geleneği sürdürmüştür. Özellikle dengbêjlik pratiği, tek sesli bir anlatım biçimi olarak Kürt kültüründe önemli bir yer tutar. Dengbêjler, söz ve sese içkin melodiyi birleştirerek tarihî, kültürel ve toplumsal hafızayı aktarmış, müziği bir anlatım ve hafıza aracı olarak kullanmışlardır. Teksesli müzik, bireysel veya topluluk bilincini pekiştiren, aynı zamanda kolektif hafızayı kuşaktan kuşağa aktaran bir ontolojik varlık olarak işlev görür. Modern müzik, tekseslilikten çokseslilige; tonal ve kontrpuanlı yapılardan on iki sesli sistemlere; jazz, blues, rock, rap, R&B, hip-hop gibi türlerden elektronik müziğe ve oradan da günümüz *sampling* tekniklerine kadar uzanan bir evrim izlemiştir. Bu evrim, sadece seslerin artan bir karmaşıklığı değil; teknolojinin, kültürel çeşitliliğin ve toplumsal değişimlerin müzik üzerinde yarattığı biyolojik ve kültürel bir adaptasyondur. Gürültüyü düzenleme, kaostan estetik çıkarma hayali ve düşüncesi, tüm bu süreç boyunca sabit kalmıştır. Günümüz modern insanı için çokseslilik, normatif bir algı hâline gelmiştir. Tekseslilik ise egzotik, eski veya uzak bir kültürel form olarak değerlendirilir. Oysa tek sesli müzik, ontolojik bir derinliğe sahiptir. Bir kültürün, tarihin ve coğrafyanın yankısını taşır. Bu bağlamda Kürt müziği de teksesli formlarıyla sadece bir estetik edimi değil; Kürtlerin tarihsel ve toplumsal hafızasını, ontolojik ve kültürel kimliğini de sunar. Dengbêjlerin teksesli melodileri, sözleri ve ritimleri, modern müziğin çokseslilige kıyasla daha az gösterişli olabilir, ancak derin bir anlam üretir ve kültürel belleği somutlaştırır. Bu bakımdan, müziğin gelişimini yalnızca bir ses teknolojisi serüveni olarak görmemek gerekir. Bu gelişim, öte yandan insanlığın kültürel, ontolojik ve estetik serüvenidir. Kürt müziği, tekseslilige hem geçmişin

hatırlatıcısı hem de bugünün ve ertesi zamanın ontolojik hafızasıdır. Tüm bu nedenlerle müzikteki tekseslilik ve çokseslilik farkı, basitçe teknik bir ayrım olmayıp, toplumsal, kültürel ve ontolojik bir derinliğin göstergesidir.

Roland Barthes, *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik* adlı kitabının *Musica Practica* bölümünde, "dinlenen" ve "çalınan" olmak üzere iki tür müzikten söz eder. "Bu iki müzik birbirinden bütünüyle farklı iki sanattır, her biri kendinde tarihini, sosyolojisini, estetiğini, erotiğini taşır: Aynı besteci dinlendiğinde önemsiz olabilirken çalındığında (kötü bile çalınsa) çok büyük olabilir: Schumann gibi" (Barthes, 2017, s. 235). Barthes'ın işaret ettiğine benzer bir şekilde dengbêjlik makamı da, "söylenen" ya da "dinlenen" bir tür olmaktan çok, bedenin bir enstrüman gibi çalınmasına dayanır. Bu, kaslara içkin bir müziktir. Dengbêj bana daima duymanın değil, görmenin bir alegorisi gibi gelmiştir. Metafiziksel bir evrenin içinden maddi dünyaya uzanan bir ışık huzmesi izlenimi vermiştir. Dengbêj, hayatın sıradan akışını, sesin melodramıyla birleştirir ve sesin içerisinde vibrasyonlar yaratarak anlatıyı diyaframla biçimlendirir. Ses aralığı, dişin ve dudağın titreşimiyle alçalır veya yükselir. Bedenin ritmi, hikâyenin gerilimine, durağanlığına, stabilliğine ve aksiyonuna göre şekil alır. Kürt müziği için dengbêjlik makamı arkeolojik bir bilinç ve beden sahasıdır. Bana göre dengbêjlik, bu sahada "gündelik aksiyomu" en iyi icra eden bedensel türlerden biridir. Zira beden, çok değişken oranlarda şekilsiz kütlelerin bir karışımı olmaktan ziyade, Paul Renaud'nun da belirttiği gibi, "görece iyi tanımlanmış bir işlemler bütünüdür." Dengbêj de basit ve sıradan hayatı, bedenin en gerçekçi biçimde tanımlanan işlemler bütünü üzerinden anlatır. Dili sade ve gündelik kullanır, bulunduğu yörenin özgün kelimelerine yer verir ve argo deyim ile söylem biçimlerini hikâyesine dâhil eder. Doğal bir

ses kompleksiyle *aura*sını oluşturur. Öyle ki gündelik aksiyomun türünü bugün Semyanî Perîzade de kendi müziğiyle icra eder. Tek sesli bir kökten gelen bir imgenin çok sesli bir tezahürü olarak karşımıza çıkar. Semyanî'nin tarzı ve ritmik gücü günümüz popüler müziklerin altyapısından beslenir. Groove, funk, folk, punk, pop, elektro pop ve ritmik dans gibi farklı müzikal yönelimleri, onun müziğinin temel bileşenleri arasında rahatlıkla sıralanır. Ancak burada tek ve belirli bir tarzdan söz etmek yerine, müziğinin farklı türlerin *hibrit* aranjmanlarından oluştuğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla bu birbirinden farklı olan tarzlar, onun müziğinin çeşitliliğini ortaya koyar. Benim için Semyanî'nin müziğinin önemi, modern ve popüler olan evrensel ritimleri kendi anadilinin gündelik ve sıradan sözleriyle icra etmesinde yatar. Örneğin şarkısında *belqityo* (geberesice) kelimesini kullanması, ikili ilişkiyi *transdantal* ve idealist düzlemden koparıp; hayatın en reel, maddi ve pejoratif noktasına taşır. İlişkinin iletişimi ve iklimi çok sadedir, sevgilisine olan serzenişini en olağan duyguyla yapar. Ne mitolojik göndermeler de bulunur ne ilişkiyi epikleştirir ne de doğaüstü olaylara sığınır. Oysa temsilî düzenin dili, buna karşılık, en sıradan ilişkiyi ya kahramanlık destanlarının karakterleriyle ya da doğanın güzel formlarının pastoral analojisiyle anlatır. Temsilî sözlerin hikâyelerindeki ihanetler de gayet norma uygun ve anlaşılırdır; hiçbir erkek, mecazi bile olsa, *belqitîyi* (gebermeyi) hak etmez. Çünkü ya hepsi gülünü üzen naif birer bülbüldür ya da Mîrza Mihemed gibi kahraman veya Memê Alan gibi asil ve soyludur. Bundan dolayı da, estetik yaratımdan yoksun temsil rejiminin anakronik ve indirgemeci algısı, kronik bir Konsensüs yazgısının otoriter düşüncesine evrilir ve yıllar boyunca geçmiş ile gelecek arasında eril bir yargı biçimi olarak toplumsal zevk ve beğeninin temel kriteri hâline gelir. Yani gelenekselin eril normlarını kişi ve olaylar üzerinden üreten bugünün

sanatçısı, eril olanı yalnızca yeniden üretir ve yeniden dolaşıma sokar. Semyanî ise tam tersine, sözlerini bir manzumenin biçimine hapsetmeyerek, dinleyicinin politik nostaljisinin zafiyet yaratan izleklerine hiç girmeyerek, daha doğrusu bu izlekleri bilinçli olarak tercih etmeyerek müziğini seslendirir ve böylelikle bedenin taşkınlık arzusunu vasata çeker. Ondaki poetik durum, bireyin gündelik yaşamındaki ontolojisiyle birebir örtüşür. Ne bir eksik, ne bir fazladır. Bir telefon teriminin hitap (Alo) sözcüğü kadar yaşamsal ve yüzeyseldir.[27] Hiçbir soylu sınıfa ve bireye ait olmayan ve üstelik hiçbir derinliği olmayan, ama aynı zamanda herkese ait olan bir sözcüğün en insani kullanımıdır. Şarkısının hikâyesi, Flaubert'in konusu olmayan düzyazı dili gibi *geçişsizdir*.

[27] Jacques Attali, telefon ile müzik arasındaki ilişkiyi, müziğin askerî ve iletişimsel kullanımlarına dair tarihsel bir örnek üzerinden ele alır. Müziğin evrenselliğinden hareketle notalar aracılığıyla bir dil kurma fikri, 19. Yüzyılın başlarında özellikle askerî bağlamda gündeme gelmiştir. Bu doğrultuda Fransız müzisyen François Sudre, 1827'de önce yedi notaya, ardından üç notaya dayanan bir müzik dili önerir. Sudre'ye göre bu sistem, borazancıların bir tepeden diğerine, geceleri dahi, önceden belirlenmiş melodik kalıplar aracılığıyla askerî emir ve mesajlar iletmesini mümkün kılacaktır. Enstrüman sesiyle kodlanmış sözcük ve cümlelerin uzak mesafelere aktarılmasını amaçlayan bu iletişim tekniği "telefon sistemi" olarak adlandırılır ve bütünüyle askerî amaçlara tahsis edilir. (Attali, *Gürültüden Müziğe*, s. 105)



ALO şarkısının klibinden, 3:59. İstanbul, 2021. Yönetmen: Zeynep Kılıç

Kürt dilinde veya Kürtçede semiyotik olarak bazı kelimelerin kullanımları birçok şeyi doğrudan anlatmaz. Ancak bu kelimelerin bilişsel bir göndergesi vardır. Kelimeler bazen bir sömürge postulatıyla bazen de öteki olmanın ontolojisi ile bir ön takıya dönüşür. Bunlardan en çok kullanılanı *bi rastî* kelimesidir. Bu

kelime, akademik ya da mahalli, yerel ya da ulusal bir ön takıya, bir başlangıç ifadesine veya bir hitap biçimine dönüşebilmekle birlikte, içsel olarak kendi kendini gözeten ve denetleyen bir niteliğe sahiptir. "Gerçekten, gerçeği, işin gerçeği, gerçeği istersen, doğrusu, işin doğrusu" gibi anlamlarda kullanılan bu zarf veya yerine göre isim tamlaması, yanlış yapılmaya yer vermeyen bir göndergeyi tanzim eder. Bu durum, ötekinin sürekli doğruyu ve ahlaklı olanı söylemek gibi zorunlu bir mükellefliğinin bilinçaltı yetkesiyle ilintilidir. *Bi rastî* sözcüğüne yönelik bu göreceli açıklamadan sonra şöyle bir itirazın dil uzmanlarından gelmesi muhtemeldir: Bu zarf veya yerine göre isim takısının kullanımı, gündelik basit bir dil normudur veya kültürel bir söylem formudur. Başka bir deyişle, söz konusu zarfın ya da bağlama göre isimleşen bu ekin kullanımı, yalnızca gündelik ve sıradan bir dil normuna ya da kültürel bir söylem kalıbına karşılık gelmektedir. Bu bağlamda yapılabilecek herhangi bir formel itirazın anlaşılır, makul ve kuşkusuz meşru bir geçerliliği ve dayanağı vardır. Peki, o hâlde öznelerarası sentaks yalnızca basit bir iletişim kurulumunun dil bilgisel çerçevesini mi belirler? Yoksa bu kurulum, gramerin ötesine geçen başka zihinsel süreçleri de içerir mi? Ötekinin ön varsayımsal olarak "kriminal" kişiliği, onu zorunlu bir "etik" takıya yönlendirir. İnsanın zorunlu varlığı, eğer fiziki bir dışlanma öbeğine söylem aracılığıyla yerleşmişse, bu kez fiziki dışlanmayı asgariye indirmenin yollarını arar. Bunu giyim-kuşam, saç-baş, stil-tarz gibi görünür pratikler üzerinden gerçekleştirir. Örneğin, belirli bir toplumsal çevrede bedensel görünümü, giyim tarzı ya da saç biçimi nedeniyle "öteki" olarak konumlandırılan bir kişi, bu dışlanmayı azaltmak amacıyla kıyafetlerini, saçını ve genel görünüşünü söz konusu çevrenin kabul ettiği normlara yaklaştırabilir. Böylece söylemsel olarak üretilen dışlanma, görünür pratikler aracılığıyla fiziksel düzeyde mümkün olduğunca azaltılmaya çalışılır.

Bu pratiklerle eşzamanlı olarak bilinçaltı, dilin, söylemin, gırtlağın, telaffuzun ve diksiyonun işleyişine ilişkin ilkeleri arka plana iter; buna karşılık bu alanlardaki belirgin noksanlıkları bilincin ve görünürlüğün yüzeyine taşır. Kişi, dışlanmayı azaltmaya çalışırken, kendisini toplumsal normlardan ayıran ve daha önce farkında olmadığı farklılıkları daha belirgin biçimde deneyimler. Konuşma, en nihayetinde, kelimenin yaşamla kurduğu etik bir aradalığın sonucudur. Emile Benveniste, dilde yer alan insan deneyiminin her zaman bildirişim süreci içinde söz edimine gönderme yaptığını belirtir ve dilde konuşan bireyle dinleyen birey arasındaki dönüşümlü bağıntıyı vurgular. Birey kendini konuşucu olarak ortaya koyup dili üstlendiğinde, ona verdiği varlık derecesi ne olursa olsun, karşısına bir başkasını yerleştirir. Açık ya da örtük her sözcelem bir konuşma edimidir ve bir dinleyici gerektirir. Semyanî de müzisyen olduğu için bu durumu doğal olarak şarkı sözleri üzerinden dinleyiciyle paylaşır, ancak bu paylaşımla yetinmez. Buna karşılık marjinal olarak işaretlenen bedenini, fiziki dışlanmayı yönlendiren temsilî öbeğin merkezine bilinçli olarak yerleştirir ve bedeniyle bu düzene meydan okur. Semyanî'nin bu meydan okuması, tıpkı Dadaist şair Arthur Cravan'ın ağır sıklet boks şampiyonu Jack Johnson ile ringe çıkması gibidir.[28] Sanat tarihinin en ilginç olaylarından biri olan ve kurmaca

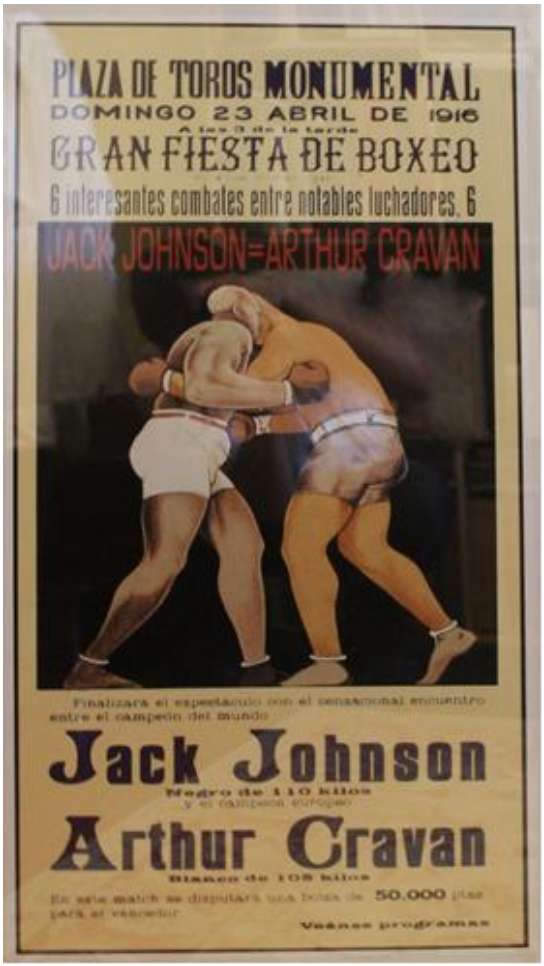
[28] Arthur Cravan, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından askerlikten kaçmak amacıyla Paris'ten ayrılır. Amerika Birleşik Devletleri'ne gidebilmek için paraya ihtiyacı olan Cravan, Kanarya Adaları'nda verdiği bir molada, Barselona'da eski dünya ağır sıklet şampiyonu Jack Johnson ile bir boks maçı organize eder. Maç için hazırlanan afişlerde kendisini "Avrupa Ağır Sıklet Şampiyonu" olarak tanıtarak seyirci çekmeye çalışır. Cravan'ın kimliğinden ve boks geçmişinden habersiz olan Johnson, 23 Nisan 1916'daki karşılaşmayı altı raundun ardından nakavtla kazanır; otobiyografisinde Cravan'ın antrenmansız ve hazırlıksız olduğunu belirtir. Bu olay, Cravan'ın sanatsal ve performatif kimliğinin karakteristik bir örneği olarak, sonraki avangart hareketler için ilham verici bir anekdota dönüşür. Cravan'ın dünya şampiyonluğu iddiasında bulunabilmesi için profesyonel bir boksör olması

olmayan, aksine gerçek olan bu boks müsabakası, daha sonraki sanatsal hareketlerde "kendini yeniden keşfeden kimse" felsefesinin arketip bir örneği olarak gösterilir. Semyanî de "kendini yeniden keşfeden bir ertesi beden" olarak temsilin ringine çıkar, şarkısını söyler ve dansını eder. *ALO* şarkısındaki *kezeba min şewitî* (ciğerim yandı) cümlesini dinlerken, belki de ilk defa bir yabancılaşma hissini –kendi dilimize karşı fonetik olarak– yaşarız. Cümlenin armonik ritmi, dansın figürüyle birleşince, cümlenin ağır yükü hafifler ve tuhaf bir şekilde bu durum, alışık olmayan algının sınırlarını zorlar. Çünkü bu cümlenin toplumsal hafızası, genel olarak tarihsel olayların travmalarıyla ilgilidir. Semyanî ise basit bir dokunuşla cümleyi yapısöküme uğratarak müzikle erotize eder ve toplumsal olandan koparak kişisel olanın gündelik ilişkisel hazzına eklemlendirir. *Kezeba min şewitî* cümlesiyle söylemin hiyerarşisini ortadan kaldırır, yeni bir duyusal ve algısal alan açar. Semyanî, cümleyi bu yeni alanın içinde dejenere ederek, alanın merkezine bir "normalleşme" olarak yerleştirir. Bu normalleşme tam anlamıyla bir demokratikleşmedir. Doğrusunu isterseniz sadece bu yaklaşım bile Semyanî Perîzade'nin bütün bir estetik entropisini özetler. *Kezeba min şewitî* tam da yukarıdaki *bi rastî* kelimesinin karşı kıyısına

---

gerekmez; onun için mesele, hakikatten ziyade iddianın kendisidir. Aykırı tavrı, toplumsal kimliğini sürekli yeniden icat etmesine imkân tanır. Kışkırtıcı eleştirileri ve acımasız beyanları, onun bu performatif kişiliğinin doğal bir uzantısıdır. Oscar Wilde'ın eşi Constance'ın yeğeni olan Cravan, Wilde'ı "amcası" olarak anar; bu akrabalık, onun provokatif oyunlarına ayrı bir boyut kazandırır. Birçok metni ve şiiri Wilde imzasıyla yayımlar; 1913'te *Maintenant* dergisinde yayımlanan bir yazıda, Wilde'ın hâlâ hayatta olduğunu ve Paris'te kendisini ziyaret ettiğini iddia eder. Wilde ile hiçbir zaman karşılaşmamış olmasına rağmen, bu söylenti *The New York Times* tarafından dahi yayımlanır. Cravan, kaba ve enerjik şiirleri, provokatif ve anarşist dersleri, sarhoş ve kavgacı performanslarıyla, başta Marcel Duchamp olmak üzere Francis Picabia, André Breton gibi önemli isimlerin ve çok sayıda genç sanatçı ile entelektüelin hayranlığını kazanmıştır.

konumlanır. İlk kelimenin (*kezeba min şewitî*) bireysel ve toplumsal göndergesi, travmatik semptomu sıradan bir düzleme çekerken; ikinci kelimenin (*bi rastî*) göndergesi, sıradan ve bayağı olanın kullanımını etiğin sınırlarına çeker. Bu düalizmdeki ilk kelime, normalleşmenin ve demokratikleşmenin işaretidir. Yani son kertede, Semyanî'nin *kezeba min şewitî* (ciğerim yandı) cümlesinin temsilî göndergesinin travmatik semptomunu sıradan ve aşağı bir düzleme çekiyor olması, doğrudan demokratik bir hamle ve tutumdur. Bu söz öbeği, Flaubert'in düzyazıdaki ayrıntı merakıyla yakından ilişkilidir veyahut en azından ilişkiyi ben öyle kuruyorum.



Arthur Cravan ile Jack Johnson'ın 1916'da Barselona'da yaptığı boks müsabakasının afişi.

Flaubert'in yazılarındaki eylem ve karakterlerdeki manevi anlama yönelik "kayıtsızlığı", maddi şeylere ve insanlara aynı önemi vermeye itmişti. Rancière'e göre, Flaubert'in kendi çağında yüksek ile aşağı konular arasındaki her türlü farka aldırış etmemesi, kurgudaki ön planla arka plan arasındaki geçirgenliği önemsememesi ve son tahlilde insanlarla şeyler arasındaki hiyerarşiyi umursamazlığı

estetik demokrasinin alametifarikasıydı. Bu bakımdan Flaubert, politik olarak sıradan insan ile cumhuriyetçi yönetim şekli hakkında ne düşünürse düşünsün, onun düzyazısı Rancière'in de altını çizdiği gibi tam da demokrasinin somut bir örneğidir. Öyle ki kendi döneminde soylulara veya yüce ve temsilî konulara yönelmek yerine, geleneksel sanat anlayışı açısından temsil edilmeye değer görülmeyen, sıradan ve "konusuz" bir yaşamı –*Madame Bovary*– merkeze alması, kuşkusuz demokratik bir tavırdır. Rancière'de olduğu gibi, Flaubert'e yönelik benzer bir yaklaşımı Jean-Paul Sartre'da da görürüz. Sartre'a göre Flaubert, düzyazı dilinin demokratik doğasını olağanüstü bir ustalıkla kullanan ve bu dili seferber ederek aristokratik temsil biçimlerine saldıran bir yazardı. Flaubert, kelimelerin düzyazı içindeki geçirgenliğinden yararlanarak, hem anlamın kesin sınırlar içinde sabitlenmediği hem de yargının kesintiye uğradığı yeni bir bulanıklık formu yaratmıştı. Bu bulanıklık, ne dilin yoksullaşması ne de belirsizliğin bir eksikliği olarak görülmelidir. Aksine temsilin hiyerarşik açıklığını çözen ve duyusal deneyimi daha eşit bir düzleme yayan estetik bir strateji olarak okunmalıdır. Gelgelelim Flaubert, *Madame Bovary*'yi yazarken herhangi bir ahlaki ya da toplumsal eksikliği yargılama veya kınama amacı gütmemişti. En azından böyle bir niyetle hareket etmemişti. Onun amacı dünyayı düzeltmek veya teşhir etmek değil, edebiyat yapmaktı. Ahlaki yargının geri çekilmesi, Flaubert'in bilinçli bir etik tavrından çok, edebiyatın kendi iç mantığına sadık kalma arzusunun sonucudur. Benzer bir durum Semyanî için de geçerlidir. Semyanî de marjinal bir konumdan konuşarak ahlaki ya da toplumsal eksiklikleri yargılamak üzere müzik yapmaz. Kendi ontik doğası içinde, herhangi bir temsil yükünü üstlenmeksizin yalnızca müzik yapmak ister. Bu durum, estetik edimi dışsal bir mesajın taşıyıcısı olmaktan çıkararak, kendi varoluş koşulları içinde anlam

kazanan bir deneyim alanı olarak düşünmemizi sağlar. Rancière, Flaubert'in yargısal olmayan düzyazı niyetine dayanarak edebiyata ilişkin tanımını şöyle yapar: "Edebiyat, özellikle, okumaması gerekenlere hitap eden yazma sanatıdır" (Rancière, 2020, s. 159). Rancière'in bu tanımı, aynı zamanda Platoncu paradigmaya da açık bir göndermedir. Buna göre edebiyat, okumaması gerekenlere –yani zamanı olmayan işçilere– hitap eden yazma sanatı olarak da düşünülmelidir.

Zira Flaubert, edebiyat yaparken konuların yüksek ve aşağı olarak tasnif edilmesini reddeder. Flaubert için temelde "konu" diye ayrıcalıklı bir kategori yoktur. Onun amacı, özgül üslup ve dilleri biçimlerini boşa çıkarmaktır. Başka bir deyişle, Flaubert'te konu ayrıcalığını yitirir, böylece özel üslup ve dillerin egemenliği bilinçli olarak boşa düşürülür. Rancière bu durumu şu şekilde açıklar:

> "Flaubert bu yeni ilkeyi tüm hamlığıyla ortaya koymuştu; yüksek veya aşağı konular diye bir şey yoktur. Hatta ve hatta konu diye bir şey yoktur, çünkü üslup şeyleri görmenin mutlak yoludur. Üslubun bu şekilde mutlaklaştırılması belki daha sonraları apolitik veya aristokratik bir duruşla özdeşleştirilebilirdi. Fakat Flaubert'in çağında bu yaklaşım tüm temsil sistemini, yazma sanatının eski rejimini altüst eden, radikal bir eşitlikçi ilke olarak yorumlanabildi ancak. Bu yaklaşım varolma, eyleme ve konuşma yollarının birbirlerine uygunluğu olarak ortaya konan belirli bir normalliği baş aşağı etti. Yeni ilke işte bu uygunluğu bozdu. Üslubun bu 'aristokratik' mutlaklaştırılması kayıtsızlık şeklindeki 'demokratik' ilkeyle el ele yürüdü. O, soylu eylemle çıplak yaşam arasındaki kadim hiyerarşinin tersine çevrilmesiyle kol kola yürüdü" (Rancière, 2020, s. 157).

Rancière, Flaubert'in bu yazma tarzını "dilsiz yazı" olarak adlandırır ve aynı doğrultuda bu anlatım biçimini "suskun söz"[29] kavramıyla da ifade eder. Bu suskunluk, anlamın geri çekilmesinden ziyade, temsilî düzenin hiyerarşilerine "kayıtsız" kalan bir anlatım rejimine işaret eder. Böylece söz, belirli anlamları iletme yükümlülüğünden kurtulur; anlatı ise dünyayı temsil etme iddiasının ötesinde, eşitlenmiş bir duyulur alan içinde var olur. Rancière için bu durum, temsile dayalı düzenin dışında konumlanan ve "kayıtsızlık" temelinde işleyen özgül bir estetik demokrasi biçimine karşılık gelir. Burada demokrasi bir içerik ya da mesaj değil, bizzat yazının işleyiş tarzı olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda Flaubert'te olduğu gibi Semyanî de, müzikte başvurduğu kelime öbekleri aracılığıyla pastoral ve poetik temsile karşı bilinçli bir "kayıtsızlık" geliştirir. Bu yaklaşım, insan ile mekanik nesne (telefon) arasında kurulu olan geleneksel hiyerarşiyi devre dışı bırakan bir düzlem üretir. Yani Semyanî, her iki öğeyi de hiyerarşi kurmaksızın aynı düzlemde ve eşit mesafede konumlandırır. Böylelikle temsilî söylemin (şarkı sözlerinin) ayrıcalıklı alanı olarak işleyen doğa, mitoloji, destansı analoji ya da yüceltilmiş insan figürleri kendiliğinden geri çekilir. Bunların yerine, estetik hiyerarşilerce dışlanmış, aşağı, pejoratif ya da avam olarak kodlanan bayağı söylem biçimleri tercih edilir. Bu tercih, son kertede anlamın yüceltilmesine değil, duyulur olanın eşitlenmesine dayanır. Yani temsilin soylu sembollerini bertaraf ederek, estetik deneyimi hiyerarşik olmayan bir düzleme yerleştirir. Flaubert'in edebiyatta benimsediği apolitik tavra benzer biçimde, Semyanî'nin müziği de belirli bir politik bağlılık ya da konumlanma içermez. Muhafazakâr ve demokrat söylemler, onun estetik evreninde

[29] Jacques Rancière'in bu konuyu merkeze aldığı *Suskun Söz* adlı kitabı için bkz. Jacques Rancière, *Suskun Söz*, çev. Ayşe Deniz Temiz (İstanbul: Monokl Yayınları, 2016).

ne ayrıcalıklı ne de karşıt konumlar olarak öne çıkar. Her ikisi de aynı mesafeden ve aynı kayıtsızlıkla ele alınır. Bu kayıtsızlık politik bir tarafsızlıktan ziyade, temsile dayalı hiyerarşik düzenin estetik düzeyde ertelenmesi anlamına gelir. Semyanî'nin sözlerini mekanik bir aletin (telefonun) hitap biçiminden türetmesi, mekanikliği hem *Can't Help Myself* kinetik heykelinde olduğu gibi insanileştirir hem de Flaubert'in geleceğe dönük, demokratik normalleşmeye işaret eden ilerlemeci kayıtsızlığını yansıtır. Dolayısıyla mekaniklik ne yabancılaştırıcı bir karşıtlık ne de yüceltilmiş bir metafor olarak iş görür. Aksine insan ile nesne arasındaki ayrımı silikleştiren, estetik rejimin eşitleyici mantığı içinde konumlanır. Konuşmayı gerçekleştirenin bir araç ya da makine (telefon) olması, müziğin sözünün mekanik olduğu anlamına gelmez. Bu tıpkı bir Beethoven sonatının teknik olarak zorunlu bir piyano aracılığıyla işitilebilmesine rağmen, duyulan melodinin mekanik sayılmaması gibi düşünülmelidir. Her ne kadar duyulan melodi bir aletten çıksa da, işitilen ses salt mekanik işleyişe indirgenemez. Çünkü ses, mekanik aracın ötesine geçerek çıplak hayatla birlikte estetik bir anlam kazanır ve Berkeleyci anlamda, algı düzeyinde mekanikliği aşar. Son tahlilde ses, deneyim bakımından da artık mekanik olarak nitelendirilemez. Zira Semyanî'nin sözlerinin ve bedeninin ciddiyeti, tıpkı Beethoven örneğinde olduğu gibi, tam da bu mekanik indirgenememezlikten kaynaklanır. Buradaki normalleşmenin eşiği, temsilî ciddiyetin sonsuz uçurumunda sürdürülen umursamaz bir bekleyiştir. Bu bekleyişte "millî ruh"u tetikleyecek ve harekete geçirecek herhangi bir sözcenin şarkılarında yer almaması ise, demokratik ilkenin geleceğe –ertesi zamana– dönük bir yansımasıdır.[30] Dolayısıyla Semyanî Perîzade, geleceğin sırtına ağır

[30] Millî ruh, millî duygular ya da milliyetçilik, Kürtler söz konusu olduğunda çoğu zaman belirli bir ideolojik grubun söylemiymiş gibi dar bir çerçevede ele

ve külfetli temsilî söylem yüklerini bindirmekten kaçınarak ve mevcut katmerleşmiş geleneksel ağırlıkları da bünyesinden atarak, hafiflemiş ertesi bedeniyle geleceğin demokratik seyrine dingin bir "normalleşme" içinde uzanmayı tercih eder. İşte bu normalleşme ilkesi, Flaubert'in soylu ve mutlak söyleme karşı geliştirdiği normalleşme eylemiyle benzeşir. Bu ilke, temsilî hiyerarşilerin söz ve armoniler arasında kurduğu uygunluk rejimini bozmaya yöneliktir. Semyanî'nin söylemi ve müziği herhangi bir politik imge barındırmaz, bu nedenle apolitiktir. Fakat bu apolitik tavrın arkasında yatan kayıtsızlık yasası, siyasetin yalnızca belirli sözlere, melodilere, zamanlara, mekânlara, uzamlara, bedenlere ve olgulara sıkıştırılmış olmanın da bir tür reddidir. Semyanî, müzikte toplumsal olarak meşru kabul edilen temsilî söylemleri ve siyasal formel görüntüleri, kayıtsız üretiminin demokratik tavrıyla içerden kendiliğinden ve istemsizce oyar. Siyaseti bu kategorik temsilî hiyerarşilerin dışına iter ve bunu bir "duvar ustasının laubaliliğiyle" gerçekleştirir. Böylece (minör) siyasete özgür ve geniş bir alan açar. Çünkü müzikteki siyaset, yalnızca bir müziğin marş formatında icra edilmesi, tarihî

---

alınır. Oysa modern ulus-devletler çağında milliyetçilik yalnızca bir fikir ya da tercih değil, bireyin içine doğduğu ve kendiliğinden dâhil olduğu bir zemindir. Örneğin İsveçli ya da Koreli olmak için ayrıca "milliyetçi" olmak gerekmez; çünkü bu aidiyet, hukuk, eğitim, dil ve kurumsal yapı aracılığıyla zaten kuruludur. Birey, bu çerçevenin içinde kendiliğinden yer alır. Kürtler açısından ise bu türden kurumsallaşmış bir zemin mevcut değildir. Ortak bir devlet yapısının, kapsayıcı bir hukukun ve kamusal aidiyet alanının yokluğu, kimlik meselesini farklı bir düzleme taşır. Bu durumda milliyetçilik, ideolojik bir tercihten ziyade, varoluşu anlamlandırmanın bir yolu hâline gelir. Dolayısıyla Kürt milliyetçiliği, çoğu zaman bir politik pozisyon olmaktan çok, yok sayılma deneyimine karşı gelişen bir kendini tanımlama ve var etme refleksi olarak ortaya çıkar. Ancak buraya bir şerh düşmek gerekir: Milliyetçilik, daima homojen bir ırkçılık riskini beraberinde taşır. Bu nedenle Kürtler için milliyetçilik bugün zorunludur; ertesi zamanda ya da gelecekte ise kurumsal kesinlikler sağlandıktan sonra arka planda kalması gereken flu bir düşünce olmalıdır. Zira milliyetçilik, estetik üretimin daima vasat ve ilkel bir zeminidir.

olaylara ve kişilere göndermede bulunması veya açık tarihsel terimlere ve toplumsal göndergelere işaret etmesi değildir. Politik olan, toplumun gündelik yaşamsal formunun –ontolojisinin, duygularının, rasyonel aklının ve dilinin– bir biçimde demokratik bir duyulur zeminde temsil edilmesidir.



Marcel Duchamp, *Fountain* (*Çeşme*), 1917, porselen pisuar, 36 × 48 × 61 cm. Alfred Stieglitz tarafından fotoğraflanmıştır. Philadelphia Museum of Art.© Philadelphia Museum of Art

Bu temsil mantığının estetik alandaki en kritik kırılma anlarından biri de, kuşkusuz Marcel Duchamp'ın resim sanatına –ya da kendi

ifadesiyle göze hitap eden "retinal sanat" nosyonuna– yönelik gerçekleştirdiği devrimci müdahaledir.[31] Duchamp, 1917 yılında bir sıhhi tesisat dükkânından satın aldığı pisuarı, New York'ta Grand Central Palace'ta düzenlenen *Society of Independent Artists* sergisine *Fountain* (*Çeşme*) adıyla göndererek sanat kurumunun sınırlarını fiilen tartışmaya açmış ve temsilî sanatın yaklaşık 2500 yıllık kutsallaşmış normlarını radikal biçimde sorgulamıştır. Duchamp, 20. yüzyılın en önemli avangart figürlerinden biri olarak kabul edilir, bana göreyse tüm zamanların en büyük avangart sanatçısıdır. Çünkü yalnızca sanatın temsilî geleneğini yıkmakla kalmamış, Platon'dan bu yana *mimesis* üzerine kurulu olan sanat anlayışının "görsel" önceliğini de kökten sarsmıştır. Duchamp'ın esas alametifarikası, nesneye yönelen algının yerleşik işleyişini bozarak, görmeyi temsil üretme alışkanlığından koparmış olmasıdır. Böylelikle, nesnenin artık tek başına kendi estetik görünüşü –Duchamp'ın tabiriyle *retinal* görünüşü– üzerinden anlam kazanan bir form olma devri de kapanmıştır. Bu kırılma, plastik sanatın temsile dayalı *ethos*unu tasfiye ederken, sanatsal anlamın duyusal benzerlikten değil, kavramsal konumlandırmadan türediği yeni bir düşünme (*logos*) düzeninin önünü açmıştır. Yani bu yeni dönem, sanatın anlamını benzerlikten alıp doğrudan kavram düzeyine *diferansiyel* bir zemin üzerinden taşımıştır. Burada ilginç olan ise, Duchamp'ın bunca

[31] *Retinal sanat* (*art rétinien)*, Marcel Duchamp'ın, sanatı yalnızca göze hitap eden görsel haz üretimine indirgediğini düşündüğü temsilî ve estetik geleneği eleştirmek için kullandığı bir kavramdır. Duchamp bu terimi, renk, biçim ve kompozisyon gibi görsel öğeleri merkeze alan, izleyicinin düşünsel katılımını ve kavramsal sorgulamasını ikincilleştiren sanat anlayışını eleştirmek amacıyla kullanır. *Fountain* (*Çeşme*, 1917) gibi hazır nesnelerle gerçekleştirdiği müdahale, sanatın retinal düzeyden koparılarak düşünceyi merkeze alan kavramsal bir eşiğe taşınmasını hedefler. Bu bağlamda retinal sanat eleştirisi, estetik beğeninin ötesinde, sanatın "ne olduğu" ve "kimin bu tanımı yapabileceği" sorusunu gündeme getiren epistemolojik bir kırılmaya işaret eder.

devrimsel kırılmayı, basit bir seri üretim olan vitrifiye malzemeyle gerçekleştirmiş olmasıdır. Duchamp, fabrikasyon bir ürün olan ve belki de tesisatçı dükkânında yıllardır öylece duran hazır bir nesneyi satın alır ve ardından *R. Mutt* imzasıyla sergi mekânına yerleştirir.[32] Ancak burada dönüşümü yaratan nesnenin kendisi değil, bu müdahaledir. Belirleyici olan hazır-yapım (*Ready-made*) nesnenin somut görüntüsü veya maddi varlığı değildir, Duchamp'ın bu nesne aracılığıyla sanatın ne olduğuna dair soruyu radikal biçimde yeniden kuran kavramsal hamlesidir. Sanat tarihinin yönünü değiştiren de tam olarak bu hamledir. Duchamp, bu hamleyle düşünceyi merkeze alırken, formu da temsilin zorunluluğundan kurtarır. Artık form, bir şeyi göstermenin aracı olmaktan çıkar, bir sorunun taşıyıcısı olarak işlev görür. Dahası Duchamp ile birlikte düşünce sabit bir içerik olmaktan kopar, yapıtla her karşılaşmada yeniden kurulan bir olay hâline gelir. Anlam, önceden verilmiş bir kavram değil, izleyicinin katılımıyla açılan bir sürece evrilir. Böylece düşünce kapalı bir bütünlük olmaktan sıyrılır ve her deneyimde yeniden biçimlenen bir imkân alanına dönüşür. Üzerine konuşulan, tartışılan, kritik edilen ve teoriler geliştirilen bu düşünce artık tek başına sanatçıya veya forma ait değildir; izleyicinin de sürece aktif olarak dâhil olduğu ve yapıtla kurulan ilişkinin içinde sürekli yeniden üretildiği bir zemindir. Öyle ki bazen basit bir kelime, bir imaj, bir imge, bir jest ya da sıradan bir malzeme bile bir devrin kapanmasına ve akabinde yeni bir devrin açılmasına sebep olabilir. Duchamp da, ironik bir biçimde "soylu" bir malzemeyi tercih etmemişti, tam tersine temsilî rejimin otoriter sanatsal dünyasının ve onun soylu imgesel tarihinin karşısına bir

[32] *R. Mutt*, Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli *Fountain* (*Çeşme*) adlı pisuar yapıtında kullandığı takma imzadır. İsmin, pisuarı üreten J. L. Mott Iron Works firmasına ve dönemin popüler mizah çizgi dizisi *Mutt and Jeff*'e gönderme yaptığı düşünülür. Duchamp bu imzayla sanatçı kimliğini, özgünlüğü ve sanat eserinin statüsünü ironik biçimde sorgular.

"tuvalet taşı" yerleştirmişti. Doğrusu tuvalet taşının seçimi hiç de raslantı değildi. Duchamp'ın temsilî rejimin soylu imgelemine karşı geliştirdiği bu radikal ve kayıtsız tavır, tıpkı Flaubert'in soylu konuya yönelik kayıtsız estetik tutumu ile Semyanî'nin temsilî düzen içindeki apolitik ve dejenere üretim kayıtsızlığı gibi demokratiktir. Bu bağlamda Rembrandt'ı da örnek gösterebiliriz. [33] Zira Rembrandt'ın sanat anlayışı da bu doğrultuda ilerler. Rembrandt kendi döneminde klasik öğretinin, Katolik gelenekle uyum içinde biçimlendirilmiş estetik ilkeleri savunan çevreleri rahatsız etmiştir. Rembrandt, eserlerinde geçmiş ile bugünü, kutsal olan ile gündelik olanı birbirine yaklaştırır. Bu yaklaştırma ile birlikte, yüksek ile aşağı, yüce ve ciddi üslup ile sıradan ve kaba üslup arasındaki keskin ayrımları korumayı amaçlayan klasik estetik ilke ihlal edilir. Bu tür bir sınır bulanıklaştırma müdahalesi, Klasisizm taraftarlarını özellikle derinden sarsmıştır. Çünkü Rembrandt, kutsal figürleri gündelik hayatın gerçekliği içine yerleştirerek onları yüceltmek yerine, görünürde "aşağıya çekmiş" ve böylelikle yerleşik estetik hiyerarşilerinin temsilî tanıklarını tartışmaya açmıştır. Örneğin, anonim bir kişiyi bir *aziz* gibi göstermiş veya tam tersine Mesih İsa ve Bakire Meryem gibi kutsal şahsiyetleri sıradan insanlar gibi çizmiştir. Keza geleneksel temsili ve akademizmi yok sayan ve bilhassa Diderot'nun 18. yüzyılda Fransa resmine tahakküm kuran "Anti-teatral" savını yerinden eden Éduard Manet'in tabloları da böyledir. [34] Manet'nin tabloları hiçbir bir açık anlam aktarmaz; anlatısal göndermeleri kayıtsız ve bulanıktır. Örneğin ünlü *Le*

[33] Rembrandt için bu bağlamında önerilen ilave okuma: Tzvetan Todorov, *Ya Sanat Ya Hayat*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2019.

[34] Michel Foucault, 20 Mayıs 1971'de Édouard Manet'nin tabloları üzerine Tunus'ta müthiş bir konferans verir. Bu konferans metninin Türkçe çevirisi için bkz. Michel Foucault, *Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Déjeuner sur l'herbe (*Kırda Öğle Yemeği*, 1862–63) tablosundaki kişilerin bir araya gelişleri hiçbir anlam taşımaz, çünkü Manet'ye göre resmin anlam taşımak ve imlemek gibi bir görevi yoktur. Yine yakın dönemin –belki de daha isabetli bir ifadeyle 20. yüzyılın– en sansasyonel ve ikonik figürlerinden biri olan Andy Warhol da, tıpkı Rembrandt ve Manet gibi, kendi zamanının en sıradan, bayağı ve "aşağı" kabul edilen imgelerini alıp "yüksek" sanatın tam kalbine yerleştirdi.[35] Dolayısıyla bir tesisat dükkânında öylece duran bir malzeme (pisuar) ile mekanik bir alet olan telefonun gündelik hitap sözcüğü (Alo) aynı estetik zeminde buluşur.



Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (*Kırda Öğle Yemeği*), 1863, tuval üzerine yağlıboya, 208 × 264,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. Credit: Wikimedia Commons

[35] Andy Warhol'un ikonik hayatı ve kariyeri için bu bağlamda ilave okuma önerisi: Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.

Bu durum, Rancière'in şair Stéphane Mallarmé ile AEG'nin endüstriyel baş tasarımcısı mimar Peter Behrens'i ortak bir estetik düzlemde düşünmesi gibidir.[36] Rancière, her ikisini ortak bir algısal-duyusal kesişim kümesinde konumlandırır. Rancière'e göre hem şair hem de mimar-tasarımcı kendi yaratımlarını "tipler" olarak adlandırır. Mimar–tasarımcı, kullanım değeri ticari abartıdan bağımsız, formu hakkında kesin bilgi veren nesneler –yani tipler– üretmek ister. Bu nesnelerin reklamla değil, doğrudan işlevleriyle konuşmasını amaçlar. Bu amaçla birlikte mimar, süsleme ve rastlantısal çeşitliliğin yerine geçen ve işlev ile form arasındaki mesafeyi en aza indiren standartlaştırılmış biçimleri tasarlar. Böylece nesne, dekoratif fazlalıklardan arındırılmış özsel çizgiye indirgenerek yaratılır. Şair ise ticari alışkanlıkların ve küçük burjuva estetik kodlarının ötesinde, endüstriyel üretim ve sanatsal tasarımla uyumlu bir gündelik yaşam kültürünü kurmaya yönelir. Şiiri temsilin konusu olmaktan çıkarıp genel bir form tasarımına dönüştürmek, onu bir koreografi veya bir yelpazenin açılışı gibi biçimlendirmek ister. Onun tipleri de tıpkı mimarın tasarım nesneleri gibi, ortak bir yaşamın simgeleri hâline gelirler. Bu simgeler, hikâyeyi ve betimlemeyi devre dışı bırakarak, varlık ile yokluk, açılma ile katlanma, belirme ile silinme arasındaki temel sahneleri soyutlayan grafik formlara zemin oluşturur. Şiir, bu aşamada artık bir anlatı

[36] Peter Behrens (1868–1940), modern endüstriyel tasarımın öncülerinden biri olarak kabul edilir. Behrens, nesneleri dekoratif fazlalıklardan arındırarak tipik ve işlevsel forma yönelmiştir. Özellikle AEG için geliştirdiği bütüncül tasarım yaklaşımı, mimari, endüstriyel ürün ve grafik tasarım alanlarına sistematik bir estetik anlayış getirmiştir. Bu açıdan Behrens, Bauhaus Okulu'nun eğitim kadrosunda yer almamış olsa da okulun kuramsal ve pratik yaklaşımına önemli ölçüde ilham vermiştir. Walter Gropius, Mies van der Rohe ve diğer Bauhaus mimarlarının pedagojik ve tasarım anlayışlarının şekillenmesine, bürosunda çalışmış olmaları yoluyla da katkıda bulunmuştur.

değil, bir çizgidir ve bir jestler yazısı olarak ilerler. Dolayısıyla şiirin çizgisi ile endüstriyel tasarımın çizgisi burada aynı soyutlama ilkesinde kesişir. Bu nedenle belirleyici olan esas şey "tip" kavramının ortak zeminidir. Ortak zemin ise, son kertede gündelik yaşamın nesnelerinden başlayarak duyulur dünyanın yeniden biçimlendirilmesi fikridir. Sonuç olarak Mallarmé, şiir dilini süsten arındırarak özsel bir forma yönelirken; Behrens de tasarımında nesneyi dekoratif fazlalıklardan temizleyerek tipik forma yönelir. Her ikisi de bu aşamada temsili delerek biçimsel yoğunlaşmanın peşindedir. Endüstriyel üretim ve sanatsal yaratım sadece nesnelerle sınırlı kalmaz, aynı zamanda algılanabilir olanın yeni bir dağılımını ve buna eşlik eden duyusal bir merkezi de üretir. Bu anlamda mimar-tasarımcı ile şair, farklı zaman ve mekânlarda birbirlerinden bağımsız olarak, ortak bir estetik rejim içinde algının yeni duyusal koşullarını kurmuşlardır. Bu duyusal yeniden dağıtımın etkisi şiir veya tasarım alanlarıyla sınırlı değildir, farklı tarihsel momentlerde ve farklı sanatsal mecralarda benzer bir biçimde belirir. İşte *Fountain* hazır-nesnesi ile *ALO* şarkısının yarattığı etki, tam da böyle ortak bir algı ve duyu alanının çakışmasından ortaya çıkar. Yeni bir görünürlük ve söylenebilirlik alanına temas etme hâli olarak kesişir. Başka bir deyişle bu kesişim, bedenin, algının, duyunun, bilincin ve yönelimin hiyerarşisiz, özerk doğallığına yapılan bir dokunuştur. Öyle ki kimi zaman bir sanatçının basit bir müdahalesi ya da ufacık bir jesti, başka bir sanatçının bütün bir kariyerine yayılmış külliyatından daha belirleyici olabilir. Bu noktada mesele nicelik değil, jestin duyusal düzen üzerinde yarattığı nitel etkidir. Bu durum, Hegel'in aktardığı anekdottaki sahneyle düşünülebilir: Küçük bir çocuk, gölün yüzeyine bir taş atar. Taşın suya düşmesiyle oluşan halkalar, gölün doğal yüzeyini çocuğun kendi eyleminin izini taşıyan bir yüzeye dönüştürür. Çocuğun attığı taşla doğanın yüzeyinde bıraktığı bu iz,

insanın kendi varlığını dış dünyada görünür kılmasının yalın bir örneğidir. Bana göre, tam da çocuğun bu jesti –taşı fırlatan elin hareketi– sanat ediminin kendisidir. Dolayısıyla sanatta "epistemolojik kopuş" veya devrimsel kırılma nicelikle vuku bulmaz, doğrudan nitelikle ilgilidir. Üstelik bu niteliğin ön koşulu, felsefi bir derinlik olmak zorunda da değildir. Asıl belirleyici olan doğru yerde ve doğru zamanda, konsensüsün temsilî düzenini ve ona eşlik eden etik normların kozmik dengesini sarsabilme kapasitesidir.

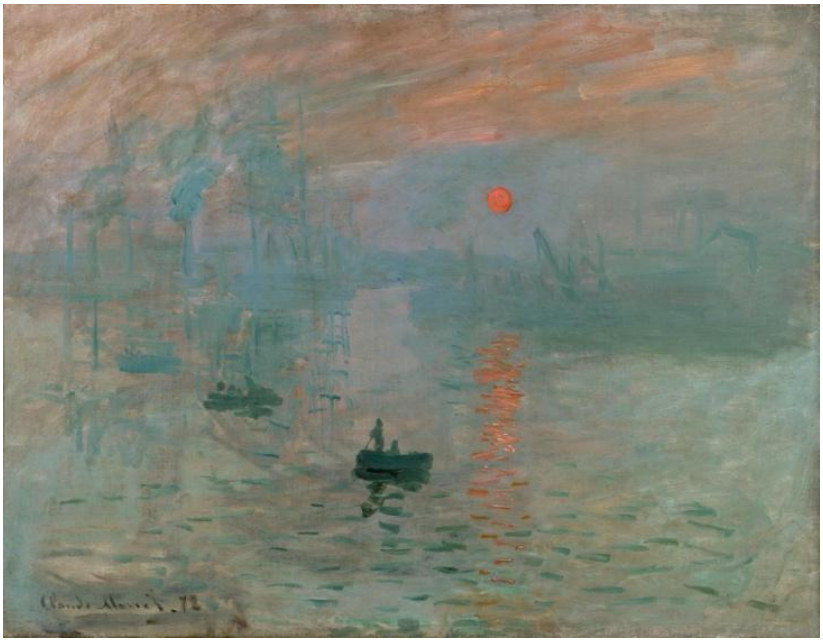




ALO şarkısının klibinden, 3:59. İstanbul, 2021. Yönetmen: Zeynep Kılıç

Bu kapasitenin tarihsel olarak en çarpıcı örneklerinden biri şüphesiz yine Duchamp'tır. 1997 yılında İtalyan sanat tarihçisi Arturo Schwarz tarafından güncellenen bir katalogda, Marcel Duchamp'ın toplamda 663 adet eseri bulunduğu yazılır. Bu liste yalnızca tamamlanmış yapıtları değil, çok sayıda etüt ve hazırlık çalışmasını; Duchamp'ın doğrudan üreticisi olmadığı, ancak bir biçimde içinde yer aldığı fotoğraflar gibi çalışmaları da kapsar. Sanat tarihinde Pablo Picasso'nun elli bine yakın üretimi göz önünde bulundurulduğunda, 663 eserin tamamı Duchamp'a ait kabul edilse bile, bu sayı Picasso ve diğer sanatçıların üretimleriyle kıyaslandığında oldukça sınırlı kalmaktadır. Buna rağmen üretimin niceliksel olarak az olması, Duchamp örneğinde açıkça görüldüğü üzere, nitelik bakımından etkisiz olduğu anlamına asla gelmez. Bunu elbette Picasso'nun şahsında söylemiyorum, yalnızca nicelik ile nitelik arasındaki farkın daha berrak anlaşılması için dile getiriyorum. Bazen elli bin eserin tamamı, tek bir eserin (*Fountain*'ın) yarattığı etkinin yanına bile yaklaşamaz. Açıkçası bu vurguların tümü, Semyanî Perîzade'nin nicelik bakımından "az" sayıdaki üretimlerine yöneltilebilecek olası eleştirilere karşı bir ön alma amacı taşımaktadır. Niyetim, böylesi bir nicelik merkezli değerlendirme mantığının temelden sorunlu olduğuna dikkat çekmektir. Eğer bu mantık geçerli olsaydı, Rancière, bu projeye de referans olan *Ertesi Zaman-Béla Tarr* isimli kitabını, kariyeri boyunca yalnızca dokuz uzun metrajlı film çekmiş olan Béla Tarr'a yazmak yerine, örneğin altmıştan fazla filme imza atmış ve çok daha popüler olan Steven Spielberg'in sinemasına yazardı. Oysa mesele, hiç bir şekilde üretimin az ya da çok olmasıyla ilgili değildir. Asıl belirleyici olan, bir üretimin –*Fountain* örneğinde olduğu gibi– bir düşüncenin nesnesine önce uzanabilmesi, sonra epistemolojik olarak bir kavrama dönüşmesi ve finalde de yeni bir duyulur alan

yaratabilmesidir. Bununla birlikte insanlar doğal olarak ve tüm bu yazılanlara rağmen, *Fountain* gibi kanonik bir eserle basit bir şarkının (*Alo*) nasıl aynı düzlemde düşünülebileceğini sorgulayabilir. Nitekim temsilî geleneğin sanat mantığı açısından bakıldığında bu iki formun eşitlenmesi, birlikte düşünülmesi ya da eşdeğer bir düzeyde görülmesi mümkün değildir. Zira eleştirdiğimiz şey de tam olarak temsile dayalı bu rejimin dışlayıcı mantığıdır. Başka bir deyişle, geçmişte Duchamp'ın *Fountain*'ı ile *Monet'nin Impression, soleil levant* (*İzlenim: Gün Doğumu*,1872) eserini bir araya getirmeyen, hatta bundan hicap duyan temsilî rejim, bugün de *Fountain* ile *ALO* şarkısını bir araya getirmez; çünkü temsil daima hiyerarşiyi önceleyen bir düzen kurar. Buna karşılık bu dışlayıcı mantığın aksine, Rancière'in estetik rejimi içinde, Dadaizmin ruhunda ve Duchamp'ın bilinçli müdahalesinde, bu formlar eşit bir düzlemde hem düşünülür hem görünür hâle gelir hem de öyle kabul edilir. Bu eşitlikçi tutum, söz konusu bu üç momentin –kuramsal, tarihsel ve sanatsal– ortak sadakat ilkesini oluşturur. Kaldı ki *Fountain* da her zaman sıradan ve basit bir malzemeydi. Dolayısıyla mesele, basit bir şarkının, bir ritmin, bir kelimenin ya da bir hazır nesnenin kullanılması değildir. Asıl mesele, bu formların temsilî rejimin sınırlarını aşabilmesi, onun estetik görüsünün otoriter saygınlığına başkaldırabilmesi ve yerleşik hiyerarşisini kökten sarsabilmesidir. Bu, ister bir tüy ile yapılsın, ister bin tonluk devasa bir demir kütlesiyle sonuç değişmez. Hatta demir kütlesi temsilî rejimi sembolize etmeye kalkıştığında, tüy kuşkusuz daha etkili bir müdahale aracına dönüşür. Çünkü belirleyici olan müdahalenin maddi ağırlığı değil, daima rejimin duyusal düzenine yönelen etkisidir.



Claude Monet, *Impression, soleil levant* (*İzlenim: Gün Doğumu*) 1872, tuval üzerine yağlıboya, 48 × 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris. Credit: Wikimedia Commons

Öyle ki bunun en çarpıcı örneklerinden biri de hiç tartışmasız yine *Fountain*'dır. Kendi döneminde hem Amerika hem de Avrupa sanat kamuoyunda neredeyse hiç anlaşılmamış, aksine dönemin estetik ölçütleri içinde son derece sert eleştirilere maruz kalmıştır. Semyanî'nin yarattığı estetik efekt de bugün itibariyle, kendi toplumunda aynı durumun başka bir veçhesini oluşturur. Elbette Semyanî'nin estetik etkisinin bugün Amerika ya da Fransa'da doğrudan bir karşılığı yoktur, ama aynı şekilde *Fountain*'ın da Kürt toplumunda tarihsel ve kültürel olarak bir karşılığı bulunmamaktadır. Her kavramın önceliği zorunlu olarak kendi toplumsal bağlamıdır; sonra estetik *aura*sı ölçüsünde sanatın ontolojik ve tarihsel dizgesine eklemlenir. Daha doğrusu her kavram, *a priori* olarak önce kendi konsensüsüne hitap eder; ardından ya bu konsensüse gömülerek

teritoryal bir nitelik kazanır ya da onu aşarak evrenselleşir. Çünkü her sanat olayı tekil olarak ele alınır, kendi toplumunun zaman ve mekân koşulları içinde üretilir ve yine bu koşulların doğrultusunda kritik edilir. Her toplumun temsilî düzen birlikleri, geleneksel hiyerarşik yapılanmaları ve konsensüse dayalı "yazgı" ve "yargı" biçimleri birbirinden farklıdır. Bu yapılar aynı zamanda uzamsal olarak da birbirlerinden bağımsızdır. Kürt toplumunun temsilî rejimleri ile Fransız toplumunun temsilî rejimleri yapısal olarak aynı mantığa dayansa bile, yine de bu rejimlerin içeriklerini oluşturan unsurlar birbirinden farklıdır. Bu sebeple biri basit bir şarkı sözüyle, diğeri hazır bir endüstriyel nesneyle kendi temsilî rejimlerini bölerek devre dışı bırakır. Ne şarkı sözü Fransız'ın temsiline, ne de hazır nesne Kürt'ün temsiline doğrudan hitap edebilir. Her toplumun imge gerçekliği, zaman ve mekân bakımından birbirinden ayrışır, bu nedenle kültürel karşılaşmalar hiçbir zaman yansız veya simetrik değildir. Tam da bu noktada toplumlar arasındaki kültürel etkileşime ilişkin bir şerh düşmek gerekir. Burada toplumlar arasında söz konusu olan, basit bir alışveriş veya karşılıklı bir etki hiçbir zaman olmamıştır. Otantiklik ve egzotiklik estetiği temelinde işleyen, beğeni yargılarını asimetrik biçimde düzenleyen ters yönlü bir korelasyonun devreye girmesiyle olmuştur. Bu korelasyon, merkezin değeri içerikten değil farklılıktan üretmesi; estetik ölçüyü içkinlikten değil dışsallıktan türetmesiyle işler. Yani merkeze uzak olanın yerelliği, estetik değerin kaynağıymış gibi kodlanır. Örneğin Aynur Doğan'ın farklı kültürel bağlamlarda güçlü bir karşılık ve ilgi bulması estetik kriterlerin evrenselliğinden ziyade, temsilin bu ters korelasyonu içinde işleyen "yerli kontenjanın egzotikliği" ile ilişkilidir. Dolayısıyla mesele, doğrudan estetik beğeninin kendisinden çok, varlığın ve temsilin sınırlarının, egzotizmin çoğu zaman görünmez kalan parametreleri üzerinden nasıl kurulduğunu okumayı gerektirir.

Bu açıdan bakıldığında neden Aynur Doğan değil de Semyanî Perîzade'nin bu kitabın odağında yer aldığı veya Semyanî'nin yarattığı estetik etkinin bugün neden Şivan Perwer'in külliyatının – en azından benim estetik perspektifimde– benzer bir biçimde yaratmadığı ve bir kitabın konusu olmadığı sanırım artık açıklık kazanmıştır. Çünkü mesele bir külliyat meselesi değildir ve hiçbir zaman da sanat ile estetik *logo*sunun konusu doğrudan bu olmamıştır. Daha açık söylemek gerekirse, burada tartışılan şey ne müziğin tonalite tekniği ne sanatın plastik değerleri ne de eserin tematik içeriğidir. Eğer mesele bu olsaydı Semyanî Perîzade ile Marcel Duchamp'ın yerine; Şivan Perwer ile Jean-Léon Gérôme'u konuşuyor olurduk. Ayrıca şöyle bir gerçeklik vardır: bir sanat uzmanı bazı sanatçıları büyük bir etki yaratan figürler olarak görürken, bir başka uzman aynı sanatçıları daha geri planda değerlendirebilir. Örneğin Amerikalı sanat eleştirmeni Michael Fried, modernist heykeltıraş Anthony Caro'nun; Clement Greenberg ise soyut dışavurumcu sanatçı Jackson Pollock'un önemini vurgularken, aynı dönemin bir başka Amerikalı eleştirmeni Arthur C. Danto, çağdaşlarından farklı olarak Pop Art sanatçılarını, özellikle Andy Warhol'u, sanat tarihinin yönünü belirleyen çok daha önemli bir konumda değerlendirir. Buradaki esas tartışma estetik ölçütlerin içeriği değildir, bu ölçütlerin hangi maddi ve tarihsel koşullar altında geçerlilik kazandığı sorusudur. Zira bu soru somutlaştırıldığında karşımıza belirli tarihsel ve toplumsal eşitsizlikler çıkar.

Özellikle Kürt toplumu tarihsel olarak bu eşitsiz koşullara hep maruz kalmıştır. Dolayısıyla bu noktada göz ardı edilmemesi gereken asıl "yapısal" nokta şudur: Kürtler, millet olarak bir devlete sahip değildir. Üretimlerin maddi ve manevi kısıtlılığı, yaşanan teknik ve kamusal zorluklar, göçebe yaşam biçimleri, bağımsız piyasa koşullarının bulunmaması ve iktidarın yasaklayıcı baskılarına maruz

kalınması, doğrudan bu "devletsizlik" hâlinin sonuçlarıdır. Bu perspektiften bakıldığında, söz konusu tartışma aynı zamanda yazan öznenin (yani benim) konumunu da belirler. Bu yüzden bu kitabı bir Fransız olarak değil, bir Kürt olarak yazıyorum ve konularımı da kısıtlı olan kendi ontolojik *Kurdî* sahamdan seçiyorum. Sözgelimi, Rancière gibi bir Fransız estetik teorisyenin sahip olduğu kurumsal imtiyazlara ve tarihsel imkânların konforuna sahip değilim. Bu nedenle, ikimizin aynı kefede değerlendirilmesi yönündeki bir yaklaşımı hiçbir koşulda doğru bulmayacağımı baştan belirtmeliyim. Çünkü Rancière istediği sanat konusunu, arzuladığı sanat eserini ve dilediği sanatçıyı kendi kültürü bağlamında yazmak için neredeyse sonsuz seçme hakkına sahiptir. İstediği çağdan, dönemden, konudan, bölümden, tarihten, türden, alandan, disiplinden veya düşünceden istediği kadar alternatif isimleri ve konu başlıklarını "estetik rejiminin" politik nesnesi hâline getirebilir. Benimse öyle bir ayrıcalığım ve alternatifim maalesef yoktur, kendi kültürümün imkânları bağlamında az ve sayılı olanla yetinmek zorundayım. Bundan dolayı da ilkesel olarak politik, ideolojik ve estetik amacım, mesela İtalyan bir müzisyeni yazmak değildir. Bir Kürt olarak ait olduğum yerin (coğrafyanın) sanatçısı üzerine bir düşünce ortaya koymak ve buna yönelik yazmaktır. Bu bakımdan Semyanî Perîzade, bana böyle bir alan açtığı için çok değerlidir. Burada bir şeyi de açıkça dile getirmem gerekiyor. Ötekiler ya da Kürtler kendi aralarında bir konuyu eleştirirken, argümana dayanan analizler olumsuz da olsa hiçbir sorun teşkil etmez. Aksine, ilerlemenin ve gelişmenin önünü açar. Çünkü burada önemli olan, nesnel veriden sapmamak ve öznel durumları kişisel ifadelere dönüştürerek dile dâhil etmemektir. Aksi hâlde yazı ve entelektüel bağlamda ezilen halklar, sınıflar ve bireyler arasındaki kişisel ve üstünlükçü tavırlar çok üzücüdür. Bana hep garibanın garibana zulmü gibi gelmiştir:

acıklı ve zavallıca. Zaten sistem hepsini ötekileştirmiş durumdayken, ortak hedef yerine kendilerine üstünlük ya da ego tatmini sağlamaya çalışmaları son derece talihsizdir. Bu nedenle Kürt sanatındaki olumsuz durumlara, Ludwig Wittgenstein'ın *Tractatus Logico-Philosophicus* kitabının önsözünde geçen ünlü sözü gibi, "Söylenebilir ne varsa, açık söylenebilir; üzerine konuşulamayan konusunda da susmalı" (Wittgenstein, 2013, s. 11) diyerek bakıyorum. Eleştirmek yerine onları soyut ve aşkın görüp dilimin sınırları dışında konumlandırıyorum.

Bu doğrultuda Kürt sanatında ve genel anlamda gerçekleştirmeye çalıştığım teori aşağı yukarı şu şekilde ilerler: Kürtler için ortak olan, zaman ve mekân içinde iktidar biçimleri tarafından bilinmez kılınan kavramları –Wittgensteinci anlamda– önce olgularla sınırlamak; ardından bunların yerini tespit ederek, sanat nesnesi üzerinden Kürt sanatçılarının üretimlerini yeniden adlandırmaya ve temellendirmeye çalışmaktır. Yani epistemik olarak bir kavramı Kürt sanatının üretimi içinde nasıl maddi ve nesnel bir noktada temellendirebileceğim sorusuyla süreci önce kritik eder, ardından o kavramın estetik modalitesini temsilden kopan verili koşulların içinde aramaya çalışırım. Başka bir ifadeyle, Semyanî ile Merleau-Ponty'yi nasıl bir teorik diyalog içinde düşünebileceğimi, Lefebvre ile Semyanî'yi pratik bir zeminde nasıl bir araya getirebileceğimi ya da Semyanî'nin üretiminde Althusser'in bir kavramını hangi maddi koşullar altında temellendirebileceğimi araştırırım. Tam da bu nedenle, düşüncenin nesnesi olarak Fransız sinemasını ve örneğin Jean-Luc Godard'ı merkeze almak yerine, önceliği Kürt sinemasına ve örneğin yönetmen Reber Dosky'ye veririm. Onun sinemasını, hem düşüncemin nesnesi hem de yazımın dil örüntüsü için tercih ederim. Bu tercih, kişisel bir eğilimden öte, yazının hangi koşullarda, kimler için ve kimler tarafından yazılabileceği sorusuyla doğrudan

ilişkilidir. Zira bu koşullar altında düşünüldüğünde, Kürt yönetmene bu aşamada kimse nesnel ve maddi bir zeminde zaten yazmayacaktır. Ben bu duruma "yazılmayanın uyumu" diyorum.[37] Yani bizim sanatımızı bizim dışımızda nesnel koşullarda başkası yazmayacaktır. Bu başkası da, Levinasçı anlamda bir başka/öteki değildir. Tam tersine muktedirin bir parçası olan, aritmetiği ve bölüşüm alanını

[37] Mahsum Çiçek ile birlikte yazdığımız *Walid Siti: Babil'in Gölgesinde Dağların Peşinde* adlı monografide, kendi bölümümde "Yazılmayanın Uyumu" başlığı altında bu meseleye değinmiştim. Üzerinde durduğum iki olgu vardı. Birincisi: Muktedir ideolojiktir, hiçbir zaman bize karşı objektif değildir. O yüzden yazdığı hiçbir şey geçerli değildir; bu nedenle –bize dair– henüz hiçbir şey yazılmamıştır. İkincisi: Biz, ötekiler olarak bu noktada muktedire karşı savunmamızı mimetik bir yerden yaparız. Bu da bizi "patetik" diyalektiğe hapseder, yazı dilimizin özerk yaratımını ortadan kaldırır. Bu yüzden biz de kendimize yönelik henüz hiçbir şey yazmamışızdır. O hâlde hiçbir şey yazılmayarak bir "uyum" vuku bulmuştur. Ben buna "yazılmayanın uyumu" diyorum. Bu durum şöyle gelişiyor: Muktedirin hiçbir bileşeni ötekileri nesnel ele almaz, dahası onların somut varlıklarını yalıtıklaştırarak kendi edilgen nesnesinin habitusuna dönüştürür. Ötekilerin mensubu olduğu ötekiler ağı da, muktedire karşı kendi mevcut politik ve ideolojik savunularını verili temsilî bir dilin etrafında, kanıtlayarak şekillendirir. Sonuç itibarıyla ötekilerin estetik nosyonu karşılıklı bir tez–antitez eylemliliği içinde ilerler. Bu ilerleme de kolonyal, oryantal, kültürel, demagojik, travmatik, antropolojik, trajik ve angaje gibi kavramlara dayanır. Başka bir deyişle ötekiler, estetik temelinde kendi varlıklarının politik ve ideolojik savunusunu, genelde iktidarın verili bir tasarısını mimetik bir aktarımla sahneye taşırlar. Ötekinin estetik nosyonunun nesnel uzamda yazılmamasının asıl nedeni, bu verili tasarının, başka bir deyişle iktidarın *arkhe* kudretinin ötekinin bilincini, yönelimini ve nesnesini önceden tayin etmesidir. İktidarın bu önsel tasarısına yönelmek, daha doğrusu ona yönlendirilmek ve oradan bir form üretmek ne estetiktir ne politiktir ne de epistemolojiktir. Benim "Patetik diyalektik" olarak tanımladığım bu durum, şu anda mevcut üretim ve söylem biçimlerinin büyük bir bölümünü oluşturur. Özetle bizim lehimize bugüne kadar doğru dürüst hiçbir şey yazılmamıştır. Tam da yazılmadığı için coğrafyanın kendisi temsil düzeyinde mevcut estetik entropiyi spekülatif olarak yeniden üretir. Bizlerin burada son kertede yapmaya çalıştığımız şey, "ne yazıldığından" çok, "ne yazılmadığını" sil baştan yazarak "yazılmayanın uyumunu" ilga etmeye çalışmaktır. Bkz. Tan, "Yazılmayanın Uyumu", Çiçek – Tan, *Walid Siti: Babil'in Gölgesinde Dağların Peşinde*, s. 17-19.

kendi lehine şekillendiren bir başkadır. Bu başka daima iki şeyi varsayar: ilki, bize dair hiçbir şey yazmayarak tarihsel varlığımızı silikleştirir ve bizi ideolojik bir rejimin görünmeyen adıyla homojen bir bütünün içine entegre eder. İkincisi ise, yazdığı zaman yalnızca patetik (acıklı) ve zavallı zaaflarımızla bizi ortaya koyar ve böylelikle paradoksal bir edimin zincirini, sessiz ve sürekli bir biçimde sürdürür. Sonuç itibariyle bugüne kadar bizim lehimize, nesnel ve maddi zeminin evrensel dizgesi içinde doğru dürüst hiçbir şey yazılmamıştır, dahası yeterli ve kurucu nitelikte bir yazım pratiği ortaya konulmamıştır. Ama Godard'ın sineması üzerine yazılmış ve bu yazılar etrafında literatürler oluşturulmuştur. Üstelik bu literatürler, bugün hâlâ yazılmaya devam etmektedir ve ileride de üretilmeye devam edecektir. Önemli olan "yazılmayana" yazmak, yani Dosky'e yazmaktır. Bunun bir diğer nedeni de, majör anlatıların gölgesinde, otoriter temsilî düzenler tarafından kendi çağının, zamanının, toplumunun ve cemaatinin dışına itilmiş –örneğin Semyanî Perîzade gibi– bireylerin minör çabalarının tarihini yazmayı gerekli görmemdir. Bu noktada, Annales Okulu'nun önemli figürlerinden tarihçi Fernand Braudel'in tarih bilimine olan yaklaşımını ve özellikle *Akdeniz* serisini kurgulama biçimini belirleyici bir referans olarak görürüm. Braudel, coğrafi yapıları, anonim ve vasıfsız bireyleri, dışlanan topluluk ve cemaatleri, iklimi ve gündelik hayatta kullanılan araç–gereçleri tarihin öznesi hâline getirir. Bana göre sosyal bilimler açısından en devrimci hamlesi, "zaman" ve "mekân" algısını köklü biçimde dönüştürmüş olmasıdır. Braudel, meslektaşlarının benimsediği çizgisel ve olay-merkezli tarih anlayışını dışlayarak, tarih perspektifini çok katmanlı ve göreli bir zaman kavrayışı üzerine inşa eder. Braudel'de zamanın hızı üç düzeyde ele alınır: coğrafi ve yapısal sürekliliklere işaret eden "uzun süre", toplumsal ve ekonomik döngülerle ilerleyen "orta süre" ve

majör olaylara bağlı olarak hızla akan "kısa süre". Bu bakımdan zamanın hızı, hem mekândan mekâna hem de hangi zaman katmanından söz edildiği farklılık gösterir. Bu zaman anlayışı farklı katmanlar bağlamında düşünüldüğünde, estetik üretimin etkisi de evrensel ve eşzamanlı olmak zorunda değildir. Dolayısıyla bugün Semyanî Perîzade'nin müziğindeki basit bir melodi, söz dizisi ya da jest, başka bir toplumun –Fransa, Peru, Kore, Nijerya, Kanada ya da Avustralya'nın– zaman ve mekânında hiçbir karşılık bulmayabilir. Bırakın marjinal ya da avangart bir kırılma yaratmayı, sıradan bir etki bile üretmeyebilir; hatta özgün olmamakla suçlanarak bir taklit olarak da görülebilir. Ancak Braudel'in zaman-mekân anlayışında olduğu gibi, kendi (Kürt) topluluğunun zaman ve mekânında tam tersine bir etki yaratabilir. Bana kalırsa Semyanî, bugün değilse bile orta ve uzun vadede böyle bir etki yaratacaktır. Ben bu sürece "normalleşme" diyorum. Bu normalleşme de, son kertede Semyanî'nin müziğinin güncel popüler dünyayla kurduğu ilişki üzerinden somutlaşır.



Vokal kayıt stüdyosu, İstanbul, 2023. ©Julia Zimmermann

Semyanî'nin müziği günümüzün popüler dünyasına aittir. Müziğinin asli durumu, modern parçaları birbirinden kesik bir biçimde ortaya çıkarır. Bu aynı zamanda tonal bir sentezdir. Bugünün tüketimine ve duyusuna hitap eder. Müzik, sesler arasındaki gerçek ve doğal ilişkilere dayanır, ruh ile bedenin bir tür uzlaşımını gerçekleştirir. Küçük farklarla da olsa, müzik her yerde aynı temele, aynı zemine uzanır. Feuerbach'ın ifadesiyle, müzik duygunun dilidir; ezgi de yüksek sesli duygudur, kendini bildiren duygudur. Tüm dilleri anlayamayız, ama herkes her türden müziğin duygusuna belirli ölçülerde duyarlıdır. Bir Avrupalı Asya müziğine, bir Afrikalı Amerika müziğine duyarlılık gösterir. Bu insani duyarlı olma durumunda, ritimlerin bir tür çarpışması hareketli ve çok seslilikle yaşanır. Motiflerin dengesi, melodinin akışı etrafında kümelenen akkorlarla birlikte, tempo ve şiddet farklılıklarını açığa çıkarır ve zafer patlayışlarıyla ağırbaşlı kapanışlar böylece birbirini izler.

Müziğin gündelik aksiyomu, içinde saf fikrin ortaya çıkabilmesi için, şiirsel eylem müziği gibi bir işleyişe sahip olmak zorunda değildir. Doğanın ve gündelik hayatın bir verisini kendi içinde nerdeyse kaybolacağı bir titreşime dönüştürür. Çünkü aynı anda hem şeylerin özgül ağırlığını hem de sözcüklerin temsil düzenini ortadan kaldırmak, gündelik aksiyoma has bir niteliktir. Yapısal olarak temsilden arınmış bir dili, temsilin tükenerek yerini gündelik titreşime, yani vasat bir maddenin (örneğin telefonun) manevi bir nitelik kazanmasına bırakacağı bir dili ancak müzik sunabilir. Müzik, insanın iç yaşamının duyusal bir ifadesidir. İnsan arzu nesnesini dışarda, ruhsal nesnesini içerde arar ve müzik içerdeki bu nesneyi bulmaya yardımcı olur. Duygusal ve bilişsel karakteri keşfetmeye olanak tanır. Bir müzik türünün tercihi her zaman kişinin bireysel zevklerine dayanır. Bu kişi çoğunluğun tercihi olabilecek bir müziğe yönelse bile, söz konusu olan o müziğin nesnel özelliği (ki bu nesnel özellik içsel varlığımızı etkilemiyorsa tercih için bir ölçü olamaz), onun kavranamaz bir yönüdür. İnsan bir anlamda çoğunluğun tercihine ayak uydursa bile, insanın ruhsal tercihi yine de diğer canlılardan farklıdır. Bu tercih, insanın özü olan son derece karmaşık içsel bir devinimden kaynaklanmaktadır. Çünkü insanın öznel bir yaşamı vardır; ruhsal varlığı, bilincini sürekli sorunlaştıran bir olgudur. Pascal'ın işaret ettiği gibi, insan sınırlı bir varlıktır ve akıl bu sınırlılığı aşmaya tek başına yetmez. Her ne olursa olsun müzik, insanın ruhsal etkinliğine iyi gelir. Müziğin ontolojik ve gündelik aksiyomu, ruh hâlinin birliğinden, ses çoğulluğunun oluşturduğu ahenkten kaynaklanır.

Müziğin karakteristik özelliği tam da bu ses etkinliğinin formudur. Ses, çoğulluğunu ruh hâlinin birliğinde korumaya çalışır. Gündelik konuşma dilinde "ses çoğulluğu" dendiği vakit nihai sonuç addedilen toplumsal birlik kastedilir, ama müzikte durum böyle

değildir. Edmund Gosse, kimi söz dizilimlerinin mucizevi bir şekilde ürettiği bir öte taraf olduğunu belirtir ve söz orada tıpkı piyanonun tuşları gibi, okurla kurulan maddi iletişimin aracı konumunda bulunduğunu söyler. Gündelik müzik, kendisini aşan değişikliklerin habercisidir. Popüler ritmi sayesinde kendisini dinleyicilere kabul ettirmeye çalışır. Gündelik yaşamın bir parçası olan müzik, sosyal yaşamın temel bileşeni olan bireyler tarafından, diğer sanatlara kıyasla hem daha iyi bilinir hem de daha fazla tüketilir. Bu sebeple müzisyenler, elverişli olan bir sürü teknik yöntemi kullanır. Bu durum Theodor W. Adorno'nun müzikten bir "uzlaşma vaadi" olarak bahsetmesi gibidir. Adorno, dolaylı olarak müziğe kurban ayininin temel işlevini mal eder ve insanlara sosyal düzen ile kendi aralarındaki uzlaştırma sorumluluğunu yükler. Ancak kültürel bilinci yüksek kişilerin gözünde popüler müzik uzlaştırıcı değil, başkalarının gürültüsüdür. Gürültü hem iktidar aracı hem de isyan kaynağı olduğundan, siyaset her zaman gürültü çıkaran özneleri büyük bir ilgiyle dinlemiştir. Çünkü gürültü, düzenin sınırlarında beliren ve mevcut duyusal rejimi sarsma potansiyeli taşıyan bir kırılma anına işaret eder. Bu kırılma müzikte yalnızca bir rahatsızlık yaratmaz, dahası kendini ve başkalarını aşmaya, normların ve kuralların ötesine geçmeye, aşkınlık hakkında zayıf da olsa bir fikir edinmeye teşvik eder. Bu bağlamda Kürt müziğindeki gürültü isyanı, politik aşma fikrini enstrümanların çoklu zenginliği üzerinden kurmaya çalışır. Yakın dönem Kürt müziğinde enstrüman altyapısı güçlü olan, Batı *sound*'lu üretimlerle sıkça karşılaşırız. Bu üretimler, Batı müziğini Doğu müziğiyle bir araya getiren yeni nesil müzisyenler tarafından icra edilir. Bu eserlerde insan sesinin çoğu zaman anlam taşıyan bir sözden ziyade, bir enstrüman gibi kullanıldığını duyarız. Ses, burada söylemekten çok, bir enstrüman gibi çalınır. Sesin enstrüman gibi kullanılması, dengbêjlik makamına

bir göndermedir ve Kürt müziğinde belirleyici bir yere sahiptir. Ancak bana göre, uygun tonal ve armonik yapı yakalanmadığında bu yaklaşım çoğu zaman bir dezavantaja dönüşür. Ses, müzikteki armonik doğaçlamalarıyla birlikte tonal cümleler içinde kurulduğunda zenginleşir. Zira müzik seslerden oluşur ve bir müzik sesi, kendi başına hiçbir anlam taşımaz. Her ses neredeyse bir hiçtir; ne belirli bir anlama ne de kendine özgü bir niteliğe sahiptir. Bu yönüyle sesler, sözün öğelerinden ayrılır. Rancière'in "duyulurun paylaşımı" kavramında yaptığı ayrımı hatırlarsak, burada mesele yalnızca akustik fark değildir; ses (uğultu) ile söz (*logos*) arasındaki politik ayrımdır. Hayvanın çıkardığı uğultu bir ihtiyaç bildirimi olarak algılanırken, insanın sesi "söz" olarak tanınır ve anlam taşıdığı kabul edilir. Sözün öğeleri –sözcükler, heceler, hatta harfler– uzun, kısa, akıcı gibi niteliklerle tanımlanabilirken; gamdaki "do" ile "re" kendi başlarına herhangi bir ayrımsal nitelik taşımaz. Özünde bir hiç olan her sesin müzikteki hoşluğu, ondan önce ve sonra gelen seslerle kurduğu ilişkiye bağlıdır. Bu bağlamda Haydn, Mozart ve Beethoven, enstrümantal müziği öne çıkararak, sözcüklere dayalı dilin yardımcı işlevinden ve bu dilin tasvir ettiği duygusal bileşenlerden müziği özgürleştirmişlerdi. Kürt müziği ise bu doğrultuda aksak ilerlese de, kendi koşulları içinde bir yol almıştır. Öyle ki Kürt müziğinde modern zamanların anatomisini sezebilen ritimler sınırlıdır. Genel olarak geleneksel ve etnik formların modernize ritimleri öne çıkar. Estetik sözcesini "Patetik diyalektik" ile (iktidar ve öteki çatışmasının "acıklı" hipoteziyle) konumlandıran Kürt sanatı, aynı zamanda geleneksel müziğini de "Kırsalın ontolojisi"ne bağlar. Bu nedenle hem özgün imgeyi hem de melankolik ritimsel sözceyi çoğu zaman es geçer. Bu noktada kavramsal olarak, Kürt sanatını ve müziğini çözümlemek için iki

başlıca kavram, Patetik diyalektik ile Kırsalın ontolojisi –sübjektif perspektifte– ön plana çıkar.

Patetik diyalektik: Öteki ile iktidarın karşı karşıya gelmesinin yarattığı politik sonuçları ifade eder.[38] Bu sonuçlar, öteki ile iktidar arasındaki çatışmanın, ötekinin lehine acıklı bir hipotez olarak okunabileceği kavramsal bir alan sunar. Bu diyalektik temelde, yapısal olarak maddi ve manevi güç ilişkilerinden kaynaklı eşitsiz bir ilişkiye işaret eder. Bu eşitsizlikten ötürü de ötekinin her çabası ontik olarak acıklı, politik olarak ise edilgendir. Patetik diyalektik, öteki ile iktidarın karşılaşmasının salt çatışma boyutunu tasvir etmez, bu çatışmanın epistemolojik ve fenomenolojik sonuçlarını da görünür hâle getirir. Bu görünür çatışma, iktidarın ötekinin bedenine, bilincine ve yönelimine yönelik müdahalesiyle belirlenir. Ötekinin bedenli varlığının politik yönelimselliğini (bilincini ve görüsünü) iktidar *a priori* olarak, yani önceden önsel bir şekilde tayin ediyorsa bu durum patetiktir. Daha açık bir ifadeyle, iktidar ötekinin yöneleceği nesneyi veya kavramı önceden belirliyor ve onu bunlara bir antitez olarak yönlendiriyorsa, ötekinin algısı ve bilinci daha baştan şekillendirilmiş demektir. Bu nedenle ortaya çıkan durum politik değil, patetiktir. Zira iktidar, (Hegelci) tezi öne sürerek antitezi daima olumsuzlar ve süreci senteze doğru taşır; bu olumsuzlama süreci içinde antitezi nihai olarak kendi lehine pasifize ederek olumlar. "Kürtçe diye bir dil yok" tezinin yönelimini iktidar belirlemişse, buna karşılık "Kürtçe var" antitezi de estetik boyutta başlı başına politik bir tavır ve yaratım değildir. Tam tersine iktidarın

[38] Patetik diyalektiğin bir bileşeni olan "iktidar" kavramını; muktedir olma, tahakküm etme, egemenlik, eril yapı, erk ve ideoloji gibi kavramlara karşılık gelecek biçimde kullanıyorum. Bu bağlamda iktidar, yalnızca seçimle iş başına gelen siyasal bir yapıyı değil; tarihsel, kültürel, toplumsal ve psikolojik düzlemlerde maddi ve manevi olarak işleyen genel bir zihniyeti temsil eder.

ampirik yaptırımlarının –Aristotelesçi anlamda– *mimetik* bir şekilde sadece sanatın sahnesine pornografik bir çerçevede taşınmasıdır. Çünkü sahneye taşınan bu karşı çıkış, iktidarın kurduğu kavramsal zemini terk etmez; yalnızca aynı zeminde ters yönde konumlanır ve onun yaptırımlarına (Kürtçe diye bir dil yok örneğinde olduğu gibi) sadece işaret eder. Duyulur olarak, öznenin (izleyicinin) algı ve anlam bütünlüğünde yeni bir duyusal alan açmamakla beraber, aksine mevcudu teyit eder ve sadece anlamı önceden verili olan bir *katarsis* anını yaşatır. Bu teyit de son kertede politik değildir. Bu nedenle söz konusu karşı çıkış, en başından beri iktidarın tezine yönelik pozisyon alan patetik bir antitez olarak işlev görür ve sentez aşamasında da bu durum daima konsensüs (sentez) fikriyle birlikte açığa çıkar.

Konsensüs fikri de ötekinin yanılsamalı antitezini ya da estetik önermesini kendi bünyesinde eriterek tüm eşitlik normlarını temelde ilga eder. Böylece ortaya çıkan sentez, görünürde bir uzlaşma ya da tanınma üretse bile gerçekte iktidarın baştan kurduğu çerçevenin yeniden teyidinden ibaret kalır. Sanatta politik olan ise bu çatışma zeminine hiç girmeden, hatta doğrudan çatışmanın üzerinden atlayarak, Kürtçenin varlığını *a priori* bir biçimde söylemin doğallığına ve bedenin kayıtsızlığına taşıyabilmektir. Çünkü iktidar, en insani olan hakkı dahi kendiliğinden tanımaz; Simone Weil'in düşüncesinde görüldüğü gibi, insanı zor yoluyla kendi iradesi ve söz hakkı olan bir özne olmaktan çıkararak nesneleştirir. Dolayısıyla sanatta politik olan, bu tanınma rejimini doğrudan ifşa etmek ya da onunla kısır, yaratıcılıktan yoksun bir mücadeleye girişmek değildir. Tam tersine Kürtçeyi en olağan –Husserlci manada *Lebenswelt*– hâliyle pratiğe taşımaktır.[39] Yani yasağa kayıtsız kalarak ona kafa

[39] Edmund Husserl'in *Lebenswelt* (yaşam-dünyası) kavramı, insanların bilimsel teorilerden veya soyut kavramlardan önce, doğrudan deneyimledikleri, içinde yaşadıkları ve anlamlandırdıkları somut dünyayı ifade eder.

tutmak, gündelik kullanımın sürekliliğinde bir direnç üretmektir. Kürtçeyi konuşmak, yazmak, hissetmek, geliştirmek, organize etmek ve en nihayetinde onu bir üretim nesnesinden ziyade, bir yaşam formu olarak kurmaktır politik olan. Bu duruma en iyi örnek, Amedspor'un kullandığı "Amed" ismidir. İsmin tarihsel hiçbir kanıtına girmeden ve bir şeyleri ispat etmeye girişmeden, bu şekildeki olağan kullanıma gitmek başlı başına gayet politik bir tutumdur. Başka bir deyişle mesele dilin varlığını iktidara karşı savunmak değil, onu doğal bir varoluş kipinde konuşmaktır; bedenin jestlerinde, gündelik pratiklerinde ve ifade biçimlerinde zaten gerçekleşen bir olgu olarak yaşamaktır. Bu nedenle söz konusu durum, diyalektiğe girmeden ötekinin dilinde, bedeninde ve jestlerinde doğal yollardan gerçekleşebildiği ölçüde politiktir. Yani Kürtçe için iktidar alanının dışında alternatif bir yaşamsal zeminin "yaratıcı" koşulları hiçbir "kanıta" ihtiyaç duymadan önce açılmalı, sonra bu zeminin varlığı da "kayıtsız" olarak pratikte hayata geçirilmelidir. Aksi hâlde ötekinin nesneye ya da kavrama yönelimi, önceden tasarlanmış bir iktidar projeksiyonunun yansımasına dönüşür. Öteki bu projeksiyonu çoğu zaman farkında olmadan takip eder; argüman üretir, arşivlere yönelir, bilimsel prosedürleri işletir ve nihai olarak tarihsel varlığına dair meşruiyet kanıtlarının arayışına girer. Patetik diyalektik, böylece ötekinin sürekli olarak kendi varlığını tahakküme kanıtlama çabası hâline gelir. Gelgelelim öteki, bu çabayı kendi hesabına politiklik olarak algılar ve bilinçli bir tavrın duruşu olarak görür. Oysa bu çaba, ne politiktir ne estetiktir ne de epistemolojiktir. Tam tersine öteki böyle bir çabaya girdikçe ve bunu sürdürdükçe tarihsel dokümanların ve epistemik arşivlerin içine dalar ve antitezler üretmeye çalışır, ancak bu süreç tahakkümün ontik ve otoriter merkezini daha da pekiştirir. Öteki buna başladığı andan itibaren özne olan tahakkümü –istemsiz de olsa– kendi üzerindeki

otoriter yetkesini ilan etmiş olur. Artık onun merkezinde kendi ontik özü değil, tahakkümün otoriter özü yer almaktadır. Dolayısıyla öteki istemsiz biçimde tahakkümün otoriter sınırları içinde edilgen bir hareket alanına çekilir ve yalnızca tarihsel meşruluğunu ikna yoluyla muktedire anlatmaya çalışır. Örneğin "Selahaddin Eyyubi Kürt değildir" söylemi, Kürt'ü belge ve dokümantasyon arayışına, arşiv odalarına yönlendirir. Böylece tüm verili çaba Selahaddin Eyyubi'nin Kürt olduğunun kanıtına indirgenir. Oysa bu iddiayı ortaya atan muktedir, kendi iddiasının kanıtından mükelleftir. Buna rağmen öteki, kendi ontik özünü değil muktedirin bu spekülatif iddiasını merkez olarak kabul eder. İşte tüm bu çabalar son kertede patetiktir. Ötekinin politikleşmesi ise bu diyalektikten kopuşla, eş deyişle bu merkezliliğin ihlaliyle mümkündür. Ancak bu ihlal "kanıt" üretmekle değil, Rancièreci anlamda "kayıtsızlık" ve direniş pratikleri aracılığıyla gerçekleşir. Bu kayıtsızlık, muktedir tahakkümünün düzenleyici kurallarını ve epistemik momentumunu bozarak ötekinin kendi politik varlığını inşa etmesini sağlar. Amedspor örneği buradaki kayıtsızlık için de geçerlidir. Yani Amed denilen yerin neresi olduğunun tartışmasına hiç girmeden, doğrudan dilin pratiklerinde kullanmak ve gündelik hayatın genel normlarında yerini sabitlemektir geçerli olan. Muktedir açısından öyle bir yer yok mu? Olabilir, muktedir öyle bir yerin olmadığını tartışa dursun, çünkü bu iddia nasıl olsa ona aittir; bana değil! Dolayısıyla ben bu tartışmaya kayıtsızım ve Amed ismini kullanıyorum, kullanmaya da devam edeceğim. İşte bu kayıtsız kullanım, bu aşamada benim için Patetik diyalektikten kopuştur. Patetik diyalektik böylece hem iktidarın tahakkümünü hem de ötekinin potansiyel politik direncinin yeni biçimsel formlarını görünür kılar ve analitik bir çerçeve sunar.

Patetik diyalektik kavramını, Louis Althusser'in "epistemolojik kopuş" ve Theodor Adorno'nun "Negatif diyalektik"

argümanlarından hareketle, Kürt sanatçıların pratiklerine yönelik politik bir terminoloji içinde kavramsallaştırdığım bir terimdir. Bu terim, sanatın uzamsal yapısında varlık göstererek çelişkili, irrasyonel, soyut ve sentimental bir tasarıyla uzanır ve kendi içsel parçalarını bütünün dışsal cisminde bir araya getirir. Althusser, Karl Marks'ı "genç" ve "olgun" olmak üzere iki döneme ayırır ve onu spekülatif Hegelci diyalektikten çıkararak bilimsel bir düzleme taşıdığını iddia eder; bu iddiayı da epistemolojik kopuş kavramıyla ifade eder. Burada Althusser'i temel aldığım yöntem, Hegelci diyalektikten kopuşu sağlayan kavramsal müdahalesidir. Althusser'in bu müdahalesi, benim için Patetik diyalektikten kopuşu varsayan metodolojik izleği kökensel olarak temellendirir. Yani Althusser'in epistemolojik kopuş kavramı, mevcut bir düşünsel yapının içerisinde yalnızca yeni bir pozisyon almak değil, o yapının nesnesini, kavramlarını ve bilgi üretme koşullarını belirleyen zeminden kopmak açısından önem taşıyor.

Adorno'da ise durum benim açımdan daha farklıdır. Çünkü Negatif diyalektik, Hegelci diyalektiğe karşı konumlanan eleştirel bir argümanken, Patetik diyalektik özünde Hegelci diyalektiğin devamı niteliğinde bir işleve sahiptir. Adorno'nun Negatif diyalektiği gibi, Patetik diyalektiğin karşısına koyduğum ise, "üçüncü fenomen sanat" argümanıdır. [40] Bu önerme, karşıt bir mantık olarak Negatif diyalektikle eşdeğer bir eleştirel işlev görür. Adorno, Negatif diyalektik sisteminin merkezine Aydınlanma rasyonalitesinin ve Batı modernitesinin eleştirisini Yahudi kimliği üzerinden radikal bir şekilde koyar. Adorno'ya göre Aydınlanma rasyonalitesinin ve temelde Batı modernitesinin felsefi iflası, *Holocaust* ve

[40] "Üçüncü fenomen sanat" argümanı, "Üç Sahne Rejimi (ÜSR)" diyagramında estetik temelinde ele aldığım bir alt başlıktır. Bu fenomen, sahneler arası geçiş formülasyonunda ötekinin lehine ortaya çıkar.

Auschwitz'deki Yahudilerin sistematik imhasıyla zirve yapmıştır. Öyle ki Negatif diyalektik argümanının özünde bu imhanın düşünceleri yer alır ve tüm paradigma bunun etrafında birleşir. Adorno'nun Negatif diyalektiği nihai bir sentez ya da uzlaştırma fikrini kökten reddeder, bunun yerine çelişkili unsurlar arasındaki gerilimi sürdürmenin ve ayrıntıları soyut, bütünleştirici kavramlar altında toplama cazibesine direnmenin önemini vurgular. Rancière de bu noktada tıpkı Adorno gibi "konsensüs" kavramının olumlayıcı karşıtlığının köktenci yanılgısına geniş yer verir. Platon'dan Hegel'e kadar gelen tarihsel diyalektik, bilindiği üzere olumsuzlama yoluyla olumlu bir şey elde etmeyi amaçlar. Bu amaç, "olumsuzlamanın olumsuzlanması" formülasyonu ile mevcut özneyi daha sonra özlü bir terim hâline getirir. Başka bir ifadeyle Hegelci diyalektik, şeylerin kendi olumsuzlamalarını içerdiğinin farkına varma sürecidir ve bu sayede parçalar daha büyük bir şeye dönüşür. Ancak Adorno'nun diyalektiği, sonucun önceki parçalardan daha büyük bir şey olduğu varsayılan olumlu unsuru reddeder ve esasen olumsuz bir şey üreten bir diyalektiği savunur.

Gelgelelim Adorno'nun amacı, yeni bilginin formunu Aristoteles mantığına göre tanımlanan karşıt kategorilerin Hegelci bir birleşmesinden değil, bilginin sınırlarının açığa çıkmasıyla bu olguyu ortaya koymak ve diyalektiğin önceki tanımlarının biçimsel ve mantıksal sınırlarını aşmaktır. Sonuç itibariyle Negatif diyalektik, katılaşmış nesnelerine, gerçekliğin o nesnelerin elinden aldığı ama yine de her birinden dışarı göz kırpmaya devam eden o imkân sayesinde nüfuz eder. Ben de Adorno'nun bu yöntembilimselliğine *diferansiyel* bir farkla yaklaşarak, imparatorluk sonrası öjenik ve militarist sayılan "Kemalist aydınlanmanın" Kürt varlığına yönelik olumsuz her türlü maddi yaptırımının ve zamanla Kürtler üzerinde sistematik bir doktrine dönüşen felaket niteliğindeki sosyolojik

etkilerin (somut travmaların), bugün hâlâ Kürt sanatında iktidar karşıtlığı üzerinden bir üretim ilişkisi ve biçimi olarak sürdüğüne bu terimin konteksti ile dikkat çekiyorum. Daha net bir ifadeyle, bu kontekstin terimine "Patetik diyalektik" diyorum. Dolayısıyla karşıtlığın veya diyalektiğin özünü oluşturan uzlaştırma (Rancièreci terminoloji ile "konsensüs") fikrinin veya yanlış kurgulanan politik sanat (*arkhe*) fikrinin, Kürt'ün estetik önermesini bünyesinde eriterek tüm "eşitlik" normlarını ilga ettiğini söylüyorum ve bunun karşısına "üçüncü fenomen sanat" önermesiyle Hegelci diyalektiği yadsıyan bir oluşu öne sürüyorum. Daha doğrusu bugün itibariyle bu karşıtlığın Kürt sanatında bitmesi gereken radikal kopuşunun estetik eleştirisini bu terimle ortaya koyuyorum. Buradaki temel mesele, ötekinin tahakkümle karşılaşmasından doğan çelişkinin ortadan kaldırılması değil, bu çelişkinin kendisini yeniden üreten bir ilişki biçimine dönüşmesidir. Öteki, tahakkümün belirlediği nesneye yönelir; kendi varlığını kanıtlamaya çalışır; fakat bu kanıtlama süreci içerisinde tahakkümün kurduğu epistemolojik zemini yeniden üretir. Eş deyişle, iktidarın kudretini yeniden dolaşıma koyar. Böylece (Hegelci diyalektiğin alametifarikası) karşıtlık aşılmak yerine sürekli olarak yeniden kurulmuş olur. Bu sebeple Patetik diyalektik, Hegelci diyalektiğin karşısında duran bir negatiflik değil, onun öteki üzerinden devam eden ve kendisini yeniden üreten bir biçimi olarak ortaya çıkar. Sonuç olarak, Althusser ile Adorno benim açımdan aynı şeyi ifade etmiyor: Althusser, kopuşun metodolojik imkânını; Adorno ise diyalektik yapının kendi içerisindeki çelişkiyi ve bu çelişkinin eleştirel olarak düşünülme imkânını açıyor. Patetik diyalektik ise bu iki düşünsel hat arasındaki karşıtlıktan hareketle, Kürt sanatının belirli pratiklerinde ortaya çıkan politik ve estetik yönelimi açıklamaya çalışıyor. Bu çerçeve, Kürt sanatının estetik üretimini yalnızca iktidar karşıtlığı bağlamında ele almamayı da gerektirir.

Varoluşsal ve ritmik deneyimler üzerinden de anlamlandırılmalıdır. Zira modernleşme ve iktidar ilişkilerini kavramak için, Kürt müziğinde yankı bulan kırsalın sürekliliğine dayalı ontolojik yapısı da belirleyici bir unsur olarak dikkate alınmalıdır.

Kırsalın Ontolojisi: Kırsal, burada bir mekân ya da kültürel kategori olarak değil, olanın neden sürekli yarım kaldığını açıklayan bir ontolojik düzen olarak düşünülmelidir. Bu düzende acı, tekil bir olay ya da anlık bir duygu olmaktan çıkar, süreklilik kazanmış bir norm hâline gelir. Acı, yaşanıp geçen bir deneyim değildir, devredilen bir maddi varlık biçimi olarak sürer. Zaman ilerlemez ve kapanmaz; yalnızca tekrar eder, birikir ve ağırlaşarak yarım kalmışlık üretir. Dolayısıyla özne, deneyimleyen ya da talepte bulunan bir fail değildir. Özne daha çok taşıyan, yerine sabitlenmiş, zamana gömülü ve bedeniyle kayıt tutan bir varlık olarak belirir. Acı, özne tarafından temsil edildikçe çözülmez, tersine doğallaşır. Dil, dönüştürücü bir edim olmaktan uzaklaşır ve sürekliliği muhafaza eden, olanı sabitleyen bir işleve bürünür. Kırsalın ontolojisi temsili dışlamaz, aksine onu kutsayarak tarihsel anlatısını sürdürür. Temsil, bu bağlamda özneyi kuran ve onu bir ifade alanı içinde işleyen bir düzenek olarak işler. Bu kuruculuk, aynı zamanda dönüştürücü bir etki üretir, ancak bu dönüşüm sürekliliği kesintiye uğratmak yerine onu yeniden düzenler. Gilbert Simondon'un bireyleşme anlayışında olduğu gibi, özne önceden var olan ve değişmeyen bir özün ürünü değil, belirli koşullar altında gerçekleşen bir oluşum sürecinin sonucudur. Bu nedenle acı, temsil düzeyinde özne tarafından anlatılan bir deneyim olmaktan çok, bir düşünce formuna dönüşerek kavramsal bir içerik hâline gelir ve temsil aracılığıyla da taşınan bir kavram olarak varlığını sürdürür. Bu süreklilik duygusu, kırsalda çoğu zaman pastoral bir biçim altında belirir. Ancak burada pastoral olan, huzurlu ya da masum bir doğa tasviri değildir. Yabanıl bir

doğadır, yani insanın karşısında özgür bir alan olarak değil, zamansal tekrarın ve insan-dışı ritmin taşıyıcısı olarak yer alan bir doğadır. Dolayısıyla doğa, acıyı örten bir dekor değil, onun sürekliliğini olağanlaştıran bir zemin hâline gelir. Böylece pastoral duygu, kırsalda acıyla çelişmez, onu sessizce birlikte taşır. Bu taşıma, belleğin nerede ve nasıl konumlandığını da belirler. Bellek, yazıya ya da imgeye bağlanmaz. Bellek, ampirik ritme, alışkanlığa ve bedensel tekrara emanet edilir. Kırsalın direnci değişime karşı çıkmasından doğmaz; Heraklitosçu anlamda değişimi, tekrarın ve oluşun sürekliliği içinde eriterek etkisizleştirmesinden kaynaklanır. Sorun burada neyin yaşandığı değildir. Sorun yaşananın neden hiçbir zaman sona ermediğidir. Bu süreklilik ve tekrarın, Kürt müziğinde yankı bulan ritimsel ve estetik yapı üzerinde doğrudan bir etkisi vardır.

Bu nedenle sanatlar arasında özellikle müziğin, insanın en derin doğası üzerindeki etkisinin ne denli güçlü olduğu bilinen bir gerçektir. Müziğin insanın en derin doğası üzerindeki etkisinin bu denli güçlü olmasının sebebi, onun temsil düzeyinde değil, varlığın kendisiyle kurduğu doğrudan ilişkide yatar. Mesela Schopenhauer, müziği diğer sanatlar gibi ideaların bir kopyası olarak görmez, istencin ya da istemenin kendisinin nesnel bir kopyası olarak görür. Yani Schopenhauer'a göre diğer sanatlar tematik birer gölge iken, müzik varlığa ait salt ontolojik bir özdür. Sonuçta dünya var olmasaydı da ses ve müzik var olabilirdi, ama bunu diğer sanatlar için söyleyemeyiz. Tam da bu ontolojik ayrıcalık nedeniyle, duyulara yönelen siyasal, toplumsal ve estetik temalar hiç kuşkusuz insanda değişimlere yol açar. Keza bu temalara bağlı işaretlerin, imgelerin ve tinsel etkinliklerin tinsel nedenleri de insanları çepeçevre sarar. Ancak bugün itibariyle müziksel tema, sadece duyulara ilişkin ya da duyulara hitap eden, söz gelimi çıplak seslerle sınırlı bir edim değildir. Zaman, mekân ve nesneyle bütünleşerek sınırı aşan veya o

bütünleşmeden ayrışarak yeni bir bölünmenin yolunu açan kompozisyonların melodik bütünlüğüdür. Jean-Jacques Rousseau bu bağlamda şöyle der: "Melodideki sesler üzerimizde sadece sesler olarak değil, duygulanımlarımızın, duygularımızın işaretleri olarak etkide bulunurlar; anlattıkları hareketleri bizde böyle uyandırırlar ve biz de onlarda bu imgeyi görür ve tanırız" (Rousseau, 2019, s. 44). Bu noktada salt enstrümanla modernize edilmiş geleneksel veya modern Kürt müziğinin *diyatonik* ritmi, her koşulda kendini, anakronik bir tarih mitinin yerel ezgisi üzerinden sürdürmeye devam eder. Ne bir kopuş ne de bir bölünme yaşar. Oysa sanat, toplumun üzerinde sözleştiği ya da bir konsensüse vardığı tüm katı normları yapısöküme uğratarak, toplumsal değerlerin muhafazakâr ideasını vasatlaştırır.

Eğer sanat, toplumsal konsensüs ile sıkı sıkıya bağlı bir *ethos*a övgüler diziyor ve ondan besleniyorsa, o zaman paradoksal olarak kendisine karşı gelişen ayak takımının muhafazakârlığını istese de istemese de diri tutar. Toplumun esas biricik alametifarikası, kendisini kendisine karşı –Montesquieu'nun tabiriyle– "ayak takımı" ilan etmesidir. Toplumun ortak birikimi, yasa ve kuralların yanında geleneksel ve temsilî normların fetişizmidir. Toplumun hedefe koyarak, marjinal ve dejenere tanımladığı her türden olguyu vasatlaştırmak değildir sanatın rolü; tam tersine sanatın buradaki rolü, o olgunun karşısında toplumun ortak bakışını vasat bir düzleme çekmesidir. Tıpkı bu kitapta yaptığımız gibi: marjinal ve dejenere gösterilen Semyanî Perîzade'yi değersiz göstermek yerine, onu hedef alan zihniyetin bakışının ne kadar vasat olduğunu açığa çıkarmaktır. Dolayısıyla bu aşamada geleneksel normla övünen sanatçının, muhafazakârlıktan yakınması anlamsızdır, çünkü bu determinist perspektifin faili bizzat sanatçının kendi pratiğidir. Ancak bu olumsuz duruma rağmen, sanatın yine de tarihsel olarak kültürel ve

kimliksel direnişle ilişkilenmediği anlamına gelmez. Bu bağlamda müzik çoğu zaman toplumlarda bir direniş gücü ve bir kimliğin ifadesi olarak ortaya çıkmıştır. Bazen müzik, bir özgürlük anlatısı veya temel bir insan hakkı olarak da tanımlanır. Ancak hangi biçimde ele alınırsa alınsın, sanatçı yerel sekansın öznel yakınlığı ile onun nesnel uzaklığını birbirinden ayrıştırmak ve bu ayrımı sanat tarihinin evrensel estetik alanına eklemlemekle yükümlüdür. Aksi hâlde sanatta yerellik nosyonu, tam da Alain Badiou'nun işaret ettiği sınıra çarpar. Ne diyordu Badiou: "Yerel hareket sahtedir, zira hem imgenin hem de söyleyişin kendi kendinden eksiltilişinin etkisinden ibarettir" (Badiou, 2013, s. 97). Eğer yerel bir imge ve söyleyiş, kendisini modern bir yapıya dâhil edemiyorsa, uzantılarını yeni formların melez kıyılarına yaklaştıramıyorsa; o hâlde mevcut yerellik, evrensel dünyanın kenarında, dış konumunda kalmaya devam eder. Modern gündelik müzik, zamanımıza denk düşen nedenselliğin ve nesnelliğin, yeni bir ruhla zenginleştirilmiş ifadesidir. Örneğin Semyanî'nin *Maçî Maçî* şarkısının ritimleri bu yeni ruha uyarak, sanki düzyazı okumanın tüm incelikli çeşitliliği içinde konuşmanın doğallığını taşır. Bu doğallık, özenle bütünün uyuşmazlığına yönelik yanılmaz bir sezgiye dayanır. Ritimleri ne kadar karmaşık ve hareketli olursa olsun, ritimlerinde daima doğrudan duyguların cazibesi ve ezgisel hattın yalın bir gösterişsizliği vardır. Semyanî'nin müziği, neredeyse günümüz modern müziğinin bütün ana özelliklerini somutlar. Büyük ideallerin reddi, duygunun müzikal nesneleşmesi, ulus duygusu içindeki periferi ezgilerin marjinal görünürlüğü, karmaşık ve hızlı ritimler, modern ses imgeleri gibi daha pek çok parametre sıralanabilir. Bu sıralananlar arasında özellikle "duygunun müzikal nesneleşmesi" müzikte belirleyici bir olgudur.



8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nde, kadınların *Alo* şarkısından esinlenerek hazırladığı bir pankart. İstanbul, 2022

Duygunun müzikal nesneleşmesi, armoni ve ritimle birlikte kurulan maddi bir durumdur. Bu durum, duygunun tıpkı mekanik bir nota gibi hissedilmesi ve melodiye yön verilmesidir. Bu, trajik bir olayın ardından ortaya çıkan psikolojik bir yoğunluk hâli değildir. Aksine melodinin o an müzisyende ürettiği, ses ve beden temelli bir duyu bölüşümüdür. Bu duyu bölüşümü de, dinleyiciye ne hissetmesi gerektiğini öncesinde sezdirmediği ve sonrasında dikte etmediği ölçüde etkilidir. Yani duyguyu tanımlayıp yoğunlaştırmak yerine, *Alo, dengê min tê?* (*Alo, sesim geliyor mu?*) gibi, onu açık, sığ ve şeffaf bir maddi deneyim alanı olarak bırakır. Semyanî'nin müziği bu bağlamda, mensubu olduğu toplumun statik *ethos*undan, pastoral atmosferinden, kültürel ikliminden ve sanatsal yaklaşımından açık bir biçimde ayrılır. Semyanî, üretkenliği ve bütünlüğüyle dinleyiciye

kendine özgü estetiğini hızla hissettirir. Müziğini, derin bir müzikal bilgi gösterisine yaslamadan kurar ve böylece müziğin temsile dayalı estetik formunu içeriden teşhir eder. *Xewna Berevajî* eseri, müzikal ses ve gamların tamamen öznel duyuların seslenmesine dönük bir tutkuyla üretilmiştir. Müzik kültüründe eski biçimler sürekli olarak yeniden yorumlanır ve gelenekler ile günümüz modern müziği arasında belirgin benzerlikler görülür. Bunların biçimleri ve anlamları, daima karmaşık ve çok katmanlı yapısal süreçlerden geçer. Semyanî, toplumsal, kültürel ve politik yapıların karmaşık örgüsünü, müziğindeki gündelik aksiyomların libidinal ritimleriyle yansıtır. Bu ritimler, yalnızca melodik bir yapıdan ibaret değildir, libidinal bedenin bütünsel bir ifadesidir. Lyotard'ın da tanımladığı gibi: "Dil ve ses aygıtının bütün parçalarının yanına bunların çıkartabildikleri tüm sesleri ve ayrıca seslerin tüm seçmeli ağını, yani sesbilimsel sistemi eklemeyi de unutmayın; çünkü bu da retinalara eklenmesi gereken renkler, üstderiye eklenmesi gereken bazı dokular, burun çeperince tutulan bazı kokular, söyleyen ağzın ve yazan elin tercih ettiği sözcükler ve cümleler gibi libidinal bedene aittir" (Lyotard, 2011, s. 12). Yani libidinal beden, yalnızca fiziksel olanı aşan, algısal, duyusal ve ifade edici bir bütünlük olarak kavranmalıdır. Başka bir deyişle, libidinal beden yalnızca biyolojik bir varlık değildir; aynı zamanda algı, duyu ve ifade süreçlerinin iç içe geçtiği, Alva Noë'nin terimiyle "dolanıklık" olduğu, bir birine dolandığı bir enerji alanıdır. Bu enerji alanında müzik ise, bedenin, sözün ve jestin tüm kombinasyonlarını içeren ontolojik bir varoluş kipidir. Libidinal beden, organik bedenin klasik temsillerinin aksine, işlevsel bir vizyona, erotik aydınlanmaya, güdülerin dolaşımına ve dürtülerin boşalmasına uygun ritmik hareketlerle donatılmıştır. Bu bağlamda Semyanî'nin müziği yalnızca işitsel bir deneyim değil, bedensel, görsel, duygusal ve sosyal boyutları olan bir performanstır. Bu

performatif boyut, müziğin sahneyle kurduğu ilişkiyi de belirler. Öyle ki müzik, sahne gösterisinin ihtişamını ve dramatik etkisini artıran, Wagner'in deyişiyle: "dişil bir güçtür". Müziğin ritimleri, düşüncelere dalmış bir kişiliğin sessizliğini uyandırır, bilinçaltındaki duyguları harekete geçirir ve orkestra aracılığıyla şiddetli bir tutkunun bilincine dönüştürür. Semyanî'nin libidinal bedeni, sahnedeki görsel ve işitsel deneyimle bütünleşir. Rengarenk spot ışıkları, hareketli sahne dekorları ve ritmik performansı, ertesi bedenin görünür hâle gelmesini sağlar. Ertesi beden, gündelik hayatın sıradanlığı ve Heideggerci anlamda sıkıcılığıyla doğrudan etkileşime girmesinin gerekli zeminini oluşturur. Müzik bu sıkıcılığı ya ortadan kaldırır ya da daha da derinleştirir. Bu deneyim, estetik bir haz sağlamanın ötesine geçerek psikolojik, duygusal ve ontolojik bir bilinç durumunu devreye sokar. Semyanî'nin performansındaki libidinal ritimler, birey ile toplum, geçmiş ile gelecek, gelenek ile modernite arasındaki gerilim ve etkileşimleri açığa çıkarır. Bu noktada "müzik ruhun gıdasıdır" sözü, tam da bu semptomlara işaret eder. Bu gıda yalnızca işitsel değildir; bedensel ve duygusal algıyı besler, ruhsal hoşluğu tetikler ve bireyin bilinçli veya bilinçsiz deneyimini yeniden yapılandırır. Sözlü şarkıda bile, telaffuzdan önce ruhsal bir hoşluk vardır. Şarkının melodik ve ritmik yapısı, sözün anlamından bağımsız olarak psikolojik ve libidinal bir etki yaratır. Müzik, ritimleri, tonları, ezgileri ve sesleri aracılığıyla libidinal bedeni tetikler; bedenin, ruhun, duyguların ve bilinçaltının dolaşımına izin verir.



Xewna Berevajî single kapağı, 2020. Kapak tasarımı: Zeynep Kılıç

Semyanî Perîzade'nin müziği de tam bu noktada, gündelik aksiyomların ve libidinal ritimlerin kesiştiği bir düzlemde, ertesi bedeni ontolojik olarak görünür yapar. Bu görünürlük, sadece sahnede değil, dinleyicinin bilinç ve algı düzeyinde de etkili olur. Müzik, libidinal bedenin ritimleri aracılığıyla, ontolojik ve toplumsal gerçekliği yeniden yorumlar. Bireylerin algısını, bedenini ve duyusal deneyimini dönüştürür. Sonuç olarak Semyanî'nin libidinal ritimleri ve ertesi bedeni, müziği kırsalın ontolojik ve kültürel bir araç olmasının ötesine taşır. Müziği, yaşamın ritmik, bedensel ve duyusal bir temsili hâline getirir. Öyle ki zihin de bu ruhsal duyuların hazzına dâhil olur ve ona eşlik eder. Müzik, son kertede belirli anlamı olmayan seslerle ve çeşitli nesnelerle, doğanın çeşitli etkileriyle ilişkilere girer ve benzerlikler arar. En küçük benzerlikler ile en zayıf ilişkiler bile müziğe yeter. Müziksel sesler teksesli veya çoksesli olarak çıkar. Bu sesler, içinde yer aldıkları gamların aralıkları ne olursa olsun, tek başlarına ya da başka notalarla aynı anda akkorlar kullanabilir. Bu bakımdan, ne bir çalgılar topluluğunun eş zamanlı çıkarabileceği seslerin çeşitliliğinde ne de birleşimlerin sırası, sıklığı

veya yaygınlığında bir sınır vardır. Böylece müzisyen, hiçbir dil bilgisel kurala bağlı olmayan ve kendi sözdizimine uyan bir söylem içinde sesleri istediği gibi düzenler. Bu düzenleme zamansal olarak geçirgendir. Zira müziğin içinde bir zaman momenti vardır; bu zaman ne mecazi anlamda ne de gerçek zamanın akışıyla özdeştir. Semyanî'nin ertesi bedeni de müziksel bir zaman kavrayışı içinde hareket eder; ancak bu beden, içinde bulunduğu zamanı değil, geleceğin zaman kipini dolaylı bir deneyim olarak yaşar. Müzik, Kantçı anlamda "iç duyuya" dayanan bir sanattır. İç duyu da, bir iç zamanın içinde hareket eder ve birçok duyusal durumu geniş bir skaladan ifade eder. Bu bağlamda, Semyanî'nin ertesi bedeni başka duyuları ve zamanları kapsayabilse de, asıl zamansal temasını *geleceğin unutuş* kipinde deneyimler. Bu deneyim, artık yalnızca müziğin değil, ertesi bedenin de düşünülmesini zorunlu kılar.

Ertesi Beden

Ertesi beden, geleceğin bedenidir. Geleceğin canlı kanlı nefes alan bir organizmanın insanileşmesidir. Ertesi beden, Descartesçı kartezyen önermenin aksine, zihinden bağımsız salt fiziksel, maddi ve yer kaplayan bir varlık olmakla sınırlı değildir; algılayan, hisseden ve dünyaya yerleşerek bulunduğu uzamla ilişki kuran, geleceğe uzanan bir varlıktır. Semyanî'nin ertesi bedeni bize gelecek hakkında bir öngörüde bulunur. Bu öngörü bir kahinin küreye bakıp tahminde bulunması değildir. Bize geleceği unutturan, unutuşu sağlayan şimdiki zamanın ertelenmesidir. Ertesi beden, ne geri kazanılmış bir temsilî standardın bedensel tezahürü ne de beklenen trajedinin temsilidir. O, geçmişin yeniden üretilen normları veya geleceğin öngörülen krizleriyle de tanımlanmaz. Ertesi beden, yaşamın ve deneyimin içsel formunu yeniden kurgular. Bedeni, öznelliği ve algıyı yeniden yapılandırarak bireysel ve toplumsal deneyimde yeni bir düzen ve anlam alanı yaratır. Bu beden, aynı zamanda dışsal dünyanın tekdüze normlarını, dayatmalarını ve toplumsal kodlamalarını bozma işlevi görür. Ertesi beden, bedensel deneyimi toplumsal normların sınırlayıcı çerçevelerinden özgürleştirir. Ertesi beden, hem düşünsel bir kavram hem de edebî bir deneyim alanıdır. Blanchotvari bir düzlemde, yazının, anlatının ve bedensel deneyimin kesiştiği bir noktada işlev görür. Beden, yalnızca biyolojik veya sosyal bir varlık olarak değil, olayların, zamanın ve estetik deneyimin yeniden inşa edildiği bir sahne olarak kavramsallaştırılır. Ertesi beden, bedeni ve öznelliği yeniden kurgulayan, geçmişin normlarını aşan ve geleceğin belirsizliğini içselleştiren bir yapı olarak, deneyim ve onun estetik pratiği üzerinden yeniden düşünmeye imkân verir. Semyanî'nin ertesi bedeni, organik kabul edilen Konsensüs yazgısının beden normuyla aynı tasavvurda

bulunmaz. Konsensüsün beden formu, kendisini temsil eden her bir unsuru muhafaza eder. Ertesi beden ise kendi tercihleriyle verili temsilî düzenin "patetik" ve "patolojik" ruh hâlinden ayrılır. Semyanî'nin ertesi bedeni, her şeyden önce bize unutturduğu şeyin ontoloji olduğunu gösterir. Ancak bu ontoloji, soyut bir varlık öğretisi değildir; tam tersine beden, hafıza ve tarih üzerinden kurulan, bizim ideolojik, politik ve kültürel kimliğimizi de içeren kolektif bir varoluştur. Madem ki bu ontoloji bizim ideolojik, politik ve kültürel kimliğimizi içeriyor; o hâlde kitapta yer alan en "kışkırtıcı" cümleyi kuralım: ***Ertesi beden, bize kendi Kürtlüğümüzü unutturur!***

Bu cümlenin ilk okunuşu, doğal olarak okuyucuya radikal, tahrik uyandırıcı ve rahatsız edici gelecektir. Okuyucu, bunun hemen ardından tepkisel olarak şu soruyu sorar: "Ne demek Kürtlüğümüzü unutturur?" Bu tepki, yerinde ve haklı bir isyandır. Çünkü tarih boyunca Kürtlüğün görünürlüğünü, değerini ve kültürel sürekliliğini sistematik olarak silmeye çalışan, devletin resmî ideolojik aygıtları ve politikaları olmuştur. Yalnız tam da burada –Kürt okuyucular açısından, ki buna ben de dâhilim– başka bir çelişki ortaya çıkar. Eğer bize Kürtlüğümüzü unutturan şey devlet değil de bu aşamada Semyanî'nin "ertesi bedeni" ise, o zaman şu soru kaçınılmaz hâle gelir: Tüm üretimlerini Kürtçe gerçekleştiren ve yaşamını *Kurdî* bir bedenin ontik-kültürel kimliği içerisinde sürdüren bir beden, nasıl olur da bize kendi Kürtlüğümüzü unutturabilir? Bundan dolayı da okuyucu, akabinde doğal olarak şu soruyu sormakta sonuna kadar haklıdır: Kürtçe konuşan, Kürtçe üreten ve Kürt olarak yaşayan bir bedenin, Kürtlüğü unutturması ve onun estetik işlevini bir anlamda görünmez bir zemine taşıması ne şekilde mümkündür? Bu sorular bağlamında biraz düşünüldüğünde, esasında Semyanî Perîzade'nin bize Kürtlüğümüzü unutturması, bu açıdan teknik olarak zaten

mümkün değildir. Kaldı ki böyle bir şey olsaydı, Semyanî, en basitinden şarkılarını Kürtçe okumazdı. O hâlde hem müziği Kürtçe icra edip hem de Kürtlüğü unutturma paradoksu da neyin nesidir ya da bu durum neye işaret etmektedir? Çelişkili gibi duran bu argümanla aslında tam olarak ne kastedilmektedir? İlk bakışta bir tutarsızlık izlenimi veren bu olgu, aslında kitapta tartışılan ana argümanın merkezi noktasıdır. Öyle ki bu ana argümanın yarattığı ve yaratacağı psikolojik dilemma, sadece bireysel bir rahatsızlık değildir, kolektif hafızanın ve deneyimin ideolojik bir yansımasıdır. Bu kolektif gerilim, estetik deneyimin sınırlarını aşarak kimliğin kamusal alanda nasıl düzenlendiğine ilişkin daha geniş bir siyasal zemine işaret eder. Dolayısıyla mesele yalnızca bireysel bir algı sorunu değil, bu algının oluşum koşullarını belirleyen kurumsal ve ideolojik devlet yapılarının çözümlemesini gerektiren yapısal bir sorundur. Zira devlet dediğimiz olgu, Montesquieu'nun ilkelerinden bu yana müşterek çıkarları düzenleyen, kimi zaman ise bunların tersini işletebilen; bürokratik ve ideolojik boyutları kurumsal olarak taşıyan bütünlüklü bir yapının adıdır. Bürokratik boyut, devletin otoritesini doğrudan tatbik ettiği alandır. Yönetme, hizmetleri denetleme, yasa ve kararları uygulama ile idari işlemlerin yürütülmesi bu düzlemde gerçekleşir. Devlet, gündelik hayatla en somut temasını burada kurar, otoritesini görünür ve ölçülebilir biçimde hissettirir. Vatandaş da devleti çoğunlukla bu pratikler aracılığıyla tanır ve deneyimler. İdeolojik boyut ise, devletin hukuksal rasyonalitesini, pedagojik tutarlılığını ve sembolik değerler sistemini yeniden üreten çerçeveyi ifade eder. Althusser ve Gramsci'nin farklı kavramsal çerçevelerden hareketle gösterdikleri gibi, iktidar yalnızca yönetme ve zor kullanma yoluyla işlemez; insanların düşünme, algılama ve dünyayı anlamlandırma biçimlerinin oluşumunda da rol oynar. Bu çerçeve bireyleri yöneten bir

mekanizma değil, onları belirli düşünme, hissetme ve algılama biçimlerine alıştıran bir disiplin alanı olarak işler. Dolayısıyla Kürtlüğü unutturma, normal koşullarda devletin pedagojik ve ideolojik asimilasyon pratikleriyle ilişkilendirilir. Ancak bu noktada açıkça görülüyor ki, ertesi bedenin ontolojisinde söz konusu olan "unutturma" olgusu, –Althusserci anlamda– "devletin ideolojik aygıtları" aracılığıyla yürütülen sistematik asimilasyon süreçleriyle ilişkili değildir. Daha doğrusu, bu olgu söz konusu süreçlere indirgenemez ve onların politikalarıyla açıklanamaz. Ertesi bedenin unutturma olgusu, devletin ideolojik aygıtlarından türemeyen, dolayısıyla bunlarla nedensel bir bağ taşımayan apayrı bir olgu olarak vuku bulur. İşte tam olarak bu olguya ***normalleşme*** diyorum.

Paradoks tam da burada ortaya çıkıyor: Ertesi Beden, devletin asimilasyon mekanizmalarının ne bir devamı ne de sonucuysa, o hâlde onlarla örtüşmeden işleyen bağımsız bir normalleşme edimini nasıl ifade eder? Biz burada ilk anlamı, yani klasik asimilasyon sürecini kastetmediğimize göre, o zaman asıl soruyu ikinci olgu üzerinden, yani normalleşme olgusu üzerinden sormamız gerekir: "Ertesi Beden'in normalleşmesi nedir ve Kürtlüğümüzü unutmak neden bir normalleşme hâline gelir?" Belki de ilk sorduğumuz soruya tekrar dönüp, benzer bir biçimde yeniden sormalıyız: "Semyanî Perîzade'nin Ertesi Beden'i, bize kendi Kürtlüğümüzü neden unutturuyor ve bu unutuş olgusu neden bir normalleşmedir?" Kitabın ana argümanı, bu "çelişkili" soruda gizlidir. Şimdi bu gizli noktayı açıklığa kavuşturalım: "Ertesi Beden, sadece bireysel ve bedensel bir deneyim alanı değil, kültürel hafızanın ve kimliğin eş zamanlı biçimde içselleştirildiği, yeniden üretildiği ve normalleştiği bir süreç olarak işlev görür." Kürtlüğün unutulması, bu bağlamda, yalnızca geçmişin bastırılması değildir. Bedenin, öznelliğin ve toplumsal algının "normalleşmiş" bir düzene entegre edilmesidir. Bu

normalleşme, doğal ve meşru bir akış içinde, kimliğin ve kültürel ontolojinin yeniden inşa edildiği, farkındalık ve deneyim alanının genişleyerek yeni anlam biçimleri ürettiği kurucu bir dönüşüm sürecidir. Normalleşmenin koşulu, ontolojinin doğal koşuludur, ontolojinin doğal koşulu ise Kürtlüğün normalleşmesidir. Başka bir deyişle, Kürtler kendilerinin Kürt olduklarını unuttuklarında gerçek anlamda Kürt olacaklardır. Bu ifade de –yukarıdaki ilk ifade gibi– ilk bakışta çelişkili, sorunlu ve gergin bir izlenim uyandırır. Bu nedenle, söz konusu bu *gerilimli* olguyu basit ve mantıklı bir şekilde adım adım açıklamamız gerekir. Geleceğin normalleşmesini şöyle tarif edebiliriz: Kürtler, anayasa ve yasalarla tüm hakları güvence altına alındığında, resmî ve kamusal alanın her noktasında eşit yurttaşlık normuna dâhil edildiğinde; yani dilleri resmî dil olarak tanınıp kültürel kimlikleri kurucu kimlik statüsüne kavuşturulduğunda, Kürtlükleri artık bir erk veya otorite tarafından sürekli sorgulanmadığı, kamusal düzlemde yeniden üretilmediği ya da sistematik biçimde kendilerine hatırlatılmadığı sürece Kürt olacaklardır. Eğer Kürtler kamusal yaşamda ve toplumsal etkileşimlerde kimliklerinin görünürlüğü ve hakları bakımından güvence altına alınmış bir ortamda var olurlarsa, Kürt olmak artık dışsal bir zorunluluk ya da sürekli hatırlatma gerektiren bir durum olmaktan çıkar. Bu koşullarda kimlik, içselleşmiş ve normalleşmiş bir ontolojik zemine yerleşir. Böylece Kürtlük, bir "mücadele" ya da "hatırlatma" meselesi değil; varoluşun doğal, güvence altına alınmış ve sorgulanmayan bir boyutu hâline gelir. Yanlış anlaşılmalara mahal vermemek adına "normalleşme" kavramının altını yeniden çizmek gerekir: Normalleşmenin gerçekleşebilmesi, zorunlu bir ön koşula bağlıdır. Bu ön koşul ise Kürtlerin kimliklerinin ve dillerinin tanınması, bunun hukuki güvence altına alınması ve nihayetinde haysiyetli bir yaşam sürebilmeleri için eşit yurttaşlık statüsüne sahip

olmalarıdır. Aksi takdirde, normalleşmenin mümkün olabileceği zemin ortadan kalkar.

Normalleşme sürecini kavrayabilmek için bu durumu soyut bir ilke olarak değil, somut bir deneyim alanı üzerinden düşünmek gerekir. Zira normalleşme, hukuki bir düzenlemenin veya sembolik bir jestin otomatik sonucu değildir. Algının, duyu rejiminin ve bedensel tepkilerin tarihsel olarak yeniden örgütlenmesini gerektiren uzun erimli bir dönüşüm sürecidir. Dolayısıyla bu süreç, zamansal olarak bugüne değil, "ertesi zaman"a yerleşir ve henüz gerçekleşmemiş, fakat gerçekleştiğinde de artık olağan kabul edilecek varsayımsal bir durum üzerinden kavranır. Bu varsayımı somut bir örnek üzerinden açıklamak, meselenin daha net bir şekilde anlaşılmasını sağlar. Bu noktada bir uçağın "anons" metaforu, bizlere hem kamusal alanı hem de gündelik yaşamın sıradan işleyişini temsil etmesi bakımından işlevsel bir örnek sunacaktır. Varsayalım ki bir uçakta, farklı uluslararası dillerin yanında Kürtçe bir anons da yapılmaktadır. Bu anonsun ilk kez duyulması, kuşkusuz birçok Kürt için güçlü bir duygulanımsal etki yaratacaktır. Bu etki, genellikle "hoşnutluk" olarak adlandırılabilecek bir yargı biçimiyle kendini gösterir. Ancak bu hoşnutluk, sanıldığı gibi "normalleşmenin" göstergesi değildir, tersine Kürtlüğün hâlâ hatırlatılmaya muhtaç olduğunun en açık göstergesidir. Çünkü hoşnutluk yargısı, Kantçı anlamda bir estetik yargıdan ziyade, ideolojik ve psikolojik bir tanınma anına işaret eder. Kişi Kürtçe anonsu duyduğunda doğal olarak sevinir. Çünkü bu ses, ona bastırılmış, ertelenmiş ya da sistematik olarak görünmez kılınmış bir kimliği yeniden hatırlatır. Bu noktada belirleyici olan şudur: Hatırlatma, esasında hiçbir zaman doğal bir durum değildir. Hatırlatma, daima bir eksikliğin, bir kesintinin, bir yokluğun telafisi olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla Kürtçe anonsun kişide yarattığı hoşnutluk, dilin ve kimliğin doğal

biçimde var olmasından değil, uzun süreli "yasaklı" yokluğundan kaynaklanır. Yani bilinenin aksine anonsun "duyulması" değil, "duyulmaması" Kürtlüğü hatırlatır. Bu nedenle bu aşamada duyulan Kürtçe anons, yalnızca psikolojik ve ideolojik bir rahatlama sağlar, ancak ontolojik bir normalleşmeye henüz ulaşılmış değildir. Birey hâlâ Kürt olduğunu fark etmek, Kürtlüğünü bilince çağırmak ve bu bilinci duygusal olarak onaylamak zorundadır. Normalleşmenin asıl eşiği, paradoksal biçimde, Kürtçeyi duyduğumuz an değil; onu "duyduğumuz" hâlde artık "duymadığımız" andır. Başka bir ifadeyle, dilin varlığı algının merkezinden çekilip, gündelik hayatın arka planına yerleştiğinde normalleşme başlar. Bu durumu daha anlaşılır kılmak için basit ama güçlü bir analojiye başvurabiliriz: Güneş ışığı altında, gündüz vakti, ışığın varlığını fark etmeyiz. Aydınlık, duyularımızın içinde erir ve görünmezleşir. Ancak gece olduğunda, karanlık çöktüğünde, ışığın yokluğunu fark ederiz ve işte o zaman aydınlığın ontolojik değerini idrak ederiz. Benzer biçimde, Kürtçenin sürekli ve doğal biçimde var olduğu bir kamusal alanda, birey Kürtçeyi duyduğu için değil, duymadığı anlarda onun anlamını ve yokluğunu fark eder. Bugünkü koşullarda Kürtçe anonsun duyulmaması, dilin ontolojik yokluğuna değil, ideolojik ve politik olarak engellenmişliğine işaret eder. Yani "duyulmama" hâli, doğal bir sessizlik değil, zorla üretilmiş bir hiçliktir. Bu hiçlik, dili görünmez kılarak onu sürekli hatırlatır. Dil, tam da yokluğu üzerinden var olur, politik konumunu ve bastırılmışlığını bu yokluk aracılığıyla duyurur. Dolayısıyla duyulmama, burada normalleşmenin değil, ideolojik hatırlatmanın en sert biçimidir. Öte yandan Kürtçe anonsun ilk kez duyulması, bireyde yarattığı duygulanımsal etkinin yanı sıra, dilin kamusal ve resmî alanda yasal bir statü kazandığını, hukuki ve kurumsal olarak tanındığını da gösterir. Bu aşamada ise birey, artık Kürtlüğünü savunmak ya da temellendirmek zorunda

kalmaz, çünkü ideolojik eşik aşılmıştır. Ancak bu da hâlâ yeterli değildir. Zira bu aşamada ortaya çıkan şey, çoğunlukla psikolojik bir rahatlama ve ideolojik bir tatmindir. Birey, "nihayet" duygusuyla konuşur. Bu da hâlâ tarihsel bir yükün taşındığını gösterir. Gerçek "normalleşme", bu rahatlamaların "kayıtsızlığa" dönüşmesiyle mümkün olacaktır. Özetle anons, bireyde iki farklı duyulma biçiminde belirir: ilki, yokluğun ardından gelen ve Kürtlüğü yeniden hatırlatan olaylaşmış duyulma; ikincisi ise varlığın olağanlaşmasıyla birlikte artık ayrıca fark edilmeyen, gündelik hayatın içine yerleşmiş ve unutulmuş duyulmadır. İkinci duyulma biçimine bir örnek vermek gerekirse, İngilizce bir anonsun yarattığı etkiyi düşünelim: Ne sevinç, ne rahatsızlık, ne de politik bir bilinç üretir. İngilizce burada bir anlam nesnesi değil, bir prosedürdür. Bu prosedür de, işlevseldir, sıradandır ve olağandır. Dahası bu anons, bize İngiliz yurttaşını, Britanya Adası'nın topraklarını, tarihini ve kültürünü hatırlatmaz. Hatırlatabilmesi için spesifik bir odak konusu gerekir (örneğin, The Rolling Stones müzik grubu ya da "Demir Leydi" olarak anılan Margaret Thatcher'ın katı neoliberal politikaları gibi). Dolayısıyla Kürtçe anons da ancak bu düzeye ulaştığında, yani bireyde herhangi bir estetik, ideolojik veya psikolojik yargı üretmediğinde normalleşme gerçekleşmiş olur. Bu normalleşme de tamamlandığında, anonsun varlığı ya da yokluğu düşünce konusu olmaktan çıkar. Böylece Kürtçe, ontolojik olarak doğal bir "unutuş" hâline gelir. Burada söz konusu olan unutuş, "anadilin" kaybı değildir. Aksine doğallaşmanın yarattığı bir unutuştur bu. Nasıl ki yarın güneşin doğacağını biliriz ve bunun üzerine düşünmeyiz, düşünmediğimiz için de bu doğal edimi unuturuz. Dil de içselleştirildiğinde aynı biçimde unutulur. Bu unutma bir yoksunluk değil, bir yerleşme ve içkinleşme hâlidir. Sonuç olarak normalleşme, yalnızca Kürtçe anonsun yapılmasıyla değil, bu anonsun artık bir

“olay” olmaktan çıkmasıyla mümkündür. Normalleşme, son kertede “kaygısızlık” ve “kayıtsızlık” hâlidir. Kürtlüğün ontolojik olarak doğal bir duruma dönüşmesi, ancak bu duyusal ve algısal eşikten geçildiğinde yerine gelmiş olur. Bu eşik aşıldığında, geçmişin ideolojik hiçliği de unutulur. Fakat bu ideolojik unutuş “bastırmanın” değil, “özgürlüğün” unutuşudur. Gelgelelim Türkiye bağlamında, devletin tarihsel ve yapısal resmî politikası ne Kürt’e Kürtlüğünü unutturmuş ne de Türk’e Türklüğünü. Aksine, her iki kimlik de sürekli olarak kendilerine hatırlatılmıştır. Örneğin bir Alman, yurttaşlığını, kimliğini ve dilini hem doğal kabul ettiği hem de doğal kabul edildiği için Almanlığını unutabilir; bu doğallık, duyusal eşiğin aşılmış olduğunu gösterir. Türkiye’de ise bu eşik hiçbir zaman tam olarak aşılmadığı için, Türk kendisini sürekli olarak ötekiye hatırlatır. Başka bir deyişle, Türk kimliği büyük ölçüde Kürt üzerinden tanımlanır ve kendi doğallığı içinde değil, ötekinin bastırılması üzerinden sürekli yeniden üretilir. Bu yeniden üretim, muktedirin kendi varlığını durmaksızın dayatma ihtiyacından kaynaklanır. Bu sürekli dayatma ve hatırlatma pratiği, gündelik yaşamın tüm alanlarına sirayet eder: medya dili, eğitim müfredatı, bürokratik prosedürler, kamusal semboller ve kültürel temsiller aracılığıyla yeniden dolaşıma sokulur. İşte bu kesintisiz ideolojik titreşim hâline “Sismik ideoloji” adını veriyorum.

Sismik ideoloji: Toplumsal ve politik bağlamlarda, muktedir öznenin bilinçaltında kodlanmış temsilî algılarla ortaya çıkan ani, yoğun ve şiddet içeren tepkisel bir mekanizmayı ifade eder. Burada kritik nokta, muktedir öznenin kendisini “canlı ve hak sahibi bir varlık” olarak görürken, ötekini –çoğunlukla ötekileştirilen, marjinal veya dışlanmış grupları– “canlı olmayan” ya da hak sahibi olmayan bir nesne olarak algılamasıdır. Bu algısal fark, ötekinin varlığını veya insani eylemlerini görünür kıldığı her an tetiklenebilir. Bu tetikleme

anı ise, kavramsal olarak Sismik ideoloji anı olarak tanımlanır. Sismik ideoloji, ani ve yüksek yoğunluklu bir şiddet veya nefret patlaması ile karakterizedir. Bu patlama, muktedir öznenin bilinçaltında temsilî olarak kodlanmış "canlı olmayan şeye" yönelir. Örneğin bir mülteciyle birlikte yapılan bir etkinlik sırasında, mültecinin kendi yaşamına ve kültürel imgesine dair ontolojik bir eylemi öne çıkardığı anda, muktedir özne ani bir ayrımcı refleks veya bedensel şiddet gösterebilir. Bu an, muktedirin kendi bilinçaltında ötekini sadece temsilî bir nesne olarak algılamasından kaynaklanan ırkçı ve ideolojik bir boşalmanın (*katarsis*) görünür hâlidir. Başka bir deyişle Sismik ideoloji, mültecinin canlı bir varlık olduğunu fark etme anıdır veya muktedirin, bilinçaltında canlı ve hak sahibi olarak görmediği, yalnızca temsilî bir nesneye indirgediği kişinin –kendi statüsüne eşdeğer– insani bir eylemine tanık olma anıdır. Sismik ideoloji, sadece bireysel şiddet veya öfkeyi körüklemez, aynı zamanda ideolojik ve kültürel hatırlatma mekanizmalarının sürekli işleyişini de kapsar. Bu ideolojik enerji, bireylerin deneyim alanına sürekli nüfuz eder ve normalleşme sürecini kesintiye uğratır. Sözgelimi Kürtçe, doğal ve kayıtsız bir şekilde ontolojik olarak var olamaz, çünkü Sismik ideoloji buna daima engel olur. Sismik ideoloji, yalnızca açık şiddeti ya da nefret söylemini değil, kimliklerin sürekli olarak yerinden oynatıldığı, yeniden hatırlatıldığı ve doğallaşmasının engellendiği bir ideolojik enerji alanını da ifade eder. Bu enerji, bireylerin algı ve duyu dünyasına sızarak normalleşme ihtimalini sürekli erteler. Kürtçe, bu koşullar altında ne kadar duyulursa duyulsun, kayıtsız bir ontolojik varlık hâline gelemez. Çünkü her duyuluş, aynı zamanda bir politik olay olarak yüklenir. Bu açıdan Sismik ideoloji, muktedir ile ötekileştirilmiş gruplar arasındaki ani ve yoğun güç çatışmalarını kavramsallaştıran bir teorik araçtır. Bu kavram, ötekinin insani eylemlerinin muktedir

tarafından tetikleyici bir "şok" anı olarak deneyimlenmesini ve bu şokun şiddet, nefret ve ırkçı bir *katarsis* biçiminde dışa vurulmasını açıklar. Böylece toplumsal hiyerarşinin, ötekileştirmenin ve ideolojik şiddetin bilinçaltı kodlarıyla nasıl yeniden üretildiği görünürlük kazanır. Sismik ideoloji, bilindik ideolojilerden –özellikle en bilinen Althusserci ideolojiden–, enerjisinin üretim ve açığa çıkışına ilişkin iki zamansal durum bakımından ayrılır.[41] Bu iki zamansal durum, Sismik ideolojiyi hem teorik hem de pratik olarak klasik ideoloji modellerinden farklı kılar.

Birinci zaman — Depolanan ve Sürekli Üretilen Enerji: Sismik ideolojinin ilk zamansal durumudur; ırkçı bir enerji üretimi olarak tanımlanır. Bu enerji, muktedir öznenin bilinçaltında sürekli bir

[41] Louis Althusser'e göre ideoloji, basitçe "yanlış bilinç" ya da bireyin zihninde yer alan bir yanılsama değildir. İdeoloji, onun felsefesinde çok daha köklü ve yapısal bir düzlemde konumlanır. Althusser'in formülasyonuyla ideoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları ilişkinin hayalî temsilidir. Buradaki kritik nokta, ideolojinin gerçeklikle bağını koparmaması, fakat onu doğrudan yansıtmamasıdır. İdeoloji gerçeğin kendisi değil, gerçeğin yaşanma biçimidir. Althusser ideolojiyi maddi bir gerçeklik olarak tanımlar; hatta John Lewis'e verdiği yanıtta açıkça "ideolojiler, son kertede pratiktirler ve teoriye ait değildirler" der (Althusser, *John Lewis'e Cevap*, s. 45). Bu vurgu, onun en radikal hamlelerinden biridir. İdeoloji yalnızca düşünceler düzeyinde işlemez; ritüellerde, pratiklerde, kurumsal yapılarda, bedenlerde ve gündelik alışkanlıklarda somutlaşır. Okula gitmek, sınavlardan geçmek, aile içinde belirli roller üstlenmek ya da hukuka doğal ve sorgulanmaz bir düzenmiş gibi uymak, ideolojinin maddi varoluş biçimlerine örnektir. Bu noktada Althusser'in meşhur kavramı devreye girer: "çağırma." İdeoloji, bireyleri "özne" olarak çağırır. Klasik örnekte olduğu gibi, sokakta "Hey sen!" diye seslenildiğinde dönüp bakmak, kendini o seslenişin muhatabı olarak tanımak, ideolojinin işleyişini görünür kılar. İdeoloji, bireyi zaten orada bulunan bir özne olarak tanır ve tam da bu tanıma edimi aracılığıyla onu kurar. Bu anlamda Althusser'e göre ideoloji, bireyleri özne olarak inşa eden, gerçek yaşam koşullarıyla kurulan ilişkiyi hayalî düzeyde organize eden ve maddi pratikler içinde işleyen kaçınılmaz bir toplumsal düzenektir. Dolayısıyla Althusser'e göre "ideolojinin dışı" yoktur. İdeoloji, son kertede dışında durduğumuz bir alan değil, içinde yaşadığımız toplumsal gerçekliğin ta kendisidir.

üretim süreciyle birikir ve toplumsal, kültürel ile psikolojik kodlarla depolanır. Bu enerji, sonsuz bir üretim devinimi içinde sürekli yaratılır ve bu devinim, zamansal bir kipten yoksundur. Yani *lineer* ya da dönemsel bir açığa çıkışa bağlı olarak üretilmez. Tam tersine her zaman enerji üretir ve birikerek hazırda bekler. Enerjinin bu sürekli üretimi, Sismik ideolojinin temel potansiyelini oluşturur. Ötekinin varlığına veya eylemine dair herhangi bir tetikleme ve ihtiyaç anında açığa çıkmaya doğası gereği hazırdır ve sürekli bir ideolojik ve duygusal yük olarak birikir. Bu birikim, son kertede enerjinin zamansız ve sonsuz üretim karakteri olarak kavramsallaştırılır.

İkinci zaman — Süreçsel ve Açığa Çıkan Enerji: Sismik ideolojinin ikinci zamansal durumudur; depolanan enerjinin açığa çıkışını ifade eder. Burada enerji, sürekliliğini koruyarak üretim döngüsünü sürdürür, ancak açığa çıkışı bir olay anına ve dönemselliğe bağlıdır. Başka bir deyişle, enerji üretimi zamansız ve süreklidir; açığa çıkışı ise herhangi bir olay anına bağlı olduğundan süreksizdir. Bu açığa çıkış, majör ya da minör ölçekli fark etmeksizin; bireysel, toplumsal ya da kurumsal düzeylerde, siyasal ve bürokratik hatlar boyunca farklı biçimlerde tezahür edebilir. Örneğin, *Newroz* Bayramı'nın bir hak meselesi olarak resmileştirilmesine ilişkin önergenin oylamaya sunulması, süreksiz bir "olay anı"dır. Bu olay anına karşın sürekli olan ise geçmişten gelen hak yitiminin, yani *Newroz*'un yasaklı zamansızlığıdır. Bu oylama, alınan kararın kesintili ve süreksiz bir biçimde ortaya çıkmasını sağlar. Sürekli hâle gelmiş bir yasağın, oylama yoluyla sürekliliğini –geçici de olsa– yitirmesi, başlı başına süreksiz bir andır. Dolayısıyla *Newroz* ile ilgili bu olay anının kamuya yönelik "flaş haberi", muktedir öznenin bilinçaltında birikmiş enerjinin anında olumsuz bir tepki olarak açığa çıkmasını tetikleyebilir. Bu

tepki, yerine göre fiziksel bir şiddet biçiminde ya da sosyal medyada nefret içerikli paylaşımların ideolojik bir *katarsis*i olarak ortaya çıkabilir. Kısacası enerjinin boşalması, daima belirli bir olay anına ve toplumsal zemine bağlıdır. Öyle ki bu olay anı ve toplumsal zemin, sürekli bir akışla değil, süreksiz bir kırılma biçiminde belirir. Söz konusu "süreksizlik", Sismik ideolojiyi klasik ideolojilerden ayıran temel özelliktir. Özetle Sismik ideoloji, enerji üretiminin sürekliliği ile açığa çıkışının süreksizliği arasındaki zamansal ayrım üzerinden klasik ideolojilerden farklılaşır. Enerjinin sürekli, zamansız ve sonsuz üretimi, muktedir öznenin bilinçaltında biriken ve daima hazır bekleyen ideolojik potansiyeli temsil eder. Açığa çıkışı ise olay anına ve dönemselliğe bağlıdır; bu nedenle süreksiz ve bağlama özgü bir fenomen olarak kendini gösterir. Bu çift zamanlı dinamik, Sismik ideolojiyi bireysel psikolojik süreçlerin ötesine taşır; toplumsal ve kurumsal güç ilişkilerinin ve ideolojik şiddetin analizinde de merkezi bir kavram hâline getirir. Sonuç olarak, her muktedir özne Sismik ideolojiyi bünyesinde sürekli bir potansiyel olarak taşır ve ötekiyle kurduğu gündelik ilişkiyi bu örtük zemin (*persona*) üzerinden inşa eder. Ancak bu potansiyelin tezahürü ötekiye karşı sürekli değildir; bir olay anına ve eşik deneyimine bağlı olarak süreksiz bir biçimde açığa çıkar. Mesela tarihsel olarak şu tür cümleleri sıkça duyarız: "Komşumuz Mehmet Bey'den ya da Zeynep Hanım'dan Alevilere ilişkin böyle bir tepki beklemezdim; sonuçta biz de Aleviyiz ve yıllardır komşuyuz" ya da "okuldaki, işyerindeki arkadaşımla yıllardır yan yana oturuyoruz, böyle düşündüğünü tahmin etmiyordum; yaptığı sosyal medya paylaşımıyla rencide oldum." Bu tür söylemler gösteriyor ki, çoğu zaman gerilim görünürde yokmuş gibi ilerler; çünkü mesele gündelik hayatın içinde açık biçimde hiç gündeme gelmemiştir. Böylece sismik potansiyel uzun süre dipte kalarak birikir. Ancak bir "olay anı" yaşandığında, bastırılmış olan bu

gerilim kronolojik akış içinde ansızın kıpırdamaya başlar; depreşir, titreşir, hareket kazanır, ivmelenir ve sonunda patlayarak açığa çıkar. Tarihten örnek verecek olursak, Maraş, Çorum, Sivas ve hatta Malatya Olayları bu sismik potansiyelin belirli "olay anlarında" nasıl harekete geçtiğini ve yüzeye çıktığını gösteren örnekler olarak düşünülebilir. Dolayısıyla yıllarca yan komşu ya da masa arkadaşı olarak bildiğimiz kişi, o ana kadar toplumsal uyumun gerektirdiği *persona*yı sürdürmüştür. Bu nedenle, ötekiyle kurulan ilişki uzun süre olağan ve hatta samimi bir görünüm sergilese de, herhangi bir tarihsel, siyasal, toplumsal veya bireysel kırılma anında Sismik ideoloji, ötekiye yönelik ani bir ideolojik boşalma olarak ortaya çıkabilir.

Sismik ideolojinin bu pratiğine en iyi örnek yakın dönemde Kürt futbolcu Deniz Undav'ın bir futbol maçında yaşadıklarıydı. Undav'ın formasını giydiği VfB Stuttgart ile Fenerbahçe SK'nin İstanbul'daki Chobani Stadyumu – Fenerbahçe Şükrü Saracoğlu Spor Kompleksi'nde karşı karşıya geldiği UEFA Avrupa Ligi grup maçında yaşanan korkunç olay, tam anlamıyla bir Sismik ideoloji anıydı. İstanbul'daki maçın tarihinin (23 Ekim 2025) belli olduğu andan itibaren bu sismik gelgit alt katmanlarda tetiklendi; derinliklerde kıpırdanmalar başladı, fay hatları dalgalandı ve günler öncesinden enerji biriktirilen bir *loading* evresine girildi. Undav'ın ikinci yarıda sahaya çıkmasıyla birlikte biriken enerji doruğa ulaştı. Hakemin bitiş düdüğü ile birlikte sismik enerji, yüksek desibelli bir kitlesel coşku ve ihtirasla zincirlerinden boşanmışçasına Undav'a dönük patlamaya başladı. Bu patlama anı, günler öncesinden dipten birikerek gün yüzüne çıkmayı bekleyen ırkçı bir *katarsis* anıydı. Sindirim sistemindeki gaz gelgitleri gibi yoğunlaşan ve mideye basınç yapan bu kütle, bitiş düdüğü ile birlikte bağırsaklara doğru boşaltım işlevine giren bir atık gibiydi. Böylelikle Undav sahanın

içinde, kimliğinden kaynaklı Sismik ideolojinin fiziki ve canlı boşalma anına tanık olmuş; sahanın dışında ise sosyal medya üzerinden kendisine ve ailesine yönelik ırkçı hakaretlere maruz kalmıştı. Özetle, enerjinin sürekli birikimi ile sürekli olmayan açığa çıkışı bir futbol sahasında tezahür etmişti. Bu durumda maçın açıklanan tarihî süreklilik taşıyan bir enerjiyi; maçın oynandığı gün ise süreksiz bir olay anını temsil eder. Gelgelelim, aynı takıma sponsor olan Amerikalı milyarder Kürt iş insanı Hamdi Ulukaya'nın da ilerleyen dönemlerde, kimliğinden ötürü bu Sismik ideolojinin hedefi hâline gelmesi kimse için şaşırtıcı olmayacaktır. Hatta, Yılmaz Erdoğan'ın dijital platformda yayımlanan ve güncel popüler kültürde geniş yankı uyandıran mini dizisindeki "davul" hâdisesi de bu duruma çarpıcı bir örnektir. Erdoğan'ın sosyal medyada linç girişimlerine ve ırkçı hakaretlere maruz kalması, ötekinin ne denli varlıklı ve popüler olursa olsun asli özne olarak kabul edilmesinin önündeki sınırları gözler önüne serer. Bu aynı zamanda, söz konusu konumu elde etme çabasının, hâkim kimlik ve iktidar ilişkileri karşısında ne denli nafile kalabileceğini de gösterir. Çünkü varlıklı ve popüler olmak, ötekinin kimliğini ortadan kaldırmaz; aksine, bu kimlik, sahip olunan ekonomik ve sembolik sermayeye rağmen yeniden ve yeniden hatırlatılır. Öteki, muktedir olduğu yanılsamasına şüphesiz kapılabilir; ancak bu yanılsama, hâkim düzenin sınırlarıyla karşılaştığı anda dağılır ve onu, kendisine tayin edilen konumun acı gerçekliğiyle yeniden yüzleşmeye zorlar. Kürtler için bu ideolojinin reel başlangıcı, tarihsel olarak 1923 öncesinde, maddi koşulların bir *loading* süreci içinde birikmeye başlamasıyla şekillenmiştir. İlk boşalma veya patlama 1921 *Koçgiri'*de, ikincisi 1926–30 Ağrı-*Ararat'*ta, üçüncüsü ise 1937–38 *Dersîm*'de yaşanmıştır. Bu kronoloji, 1921 *Koçgiri*'deki ilk fay hattının kırılmasıyla başlamış; ardından Ağrı-*Ararat* ve *Dersîm* süreçleriyle derinleşerek süreklilik

kazanmıştır. Bugün dahi bu Sismik ideoloji, majör veya minör ölçeklerde; bireysel, kitlesel ve kurumsal düzeylerde Kürtlere ve diğer ötekilere yönelmekte, kimi zaman düşük yoğunluklu, kimi zaman yüksek şiddetli dışavurumlarla varlığını sürdürmektedir. Öyle ki, 2011 yılında Suriye'deki iç savaşla birlikte kıpırdanan ve depolanan bu sismik gerilim, şahit olduğumuz gibi zaman zaman mültecilere yönelik patlamakta ve kendini açığa çıkarmaktadır. Benzer şekilde, queer bireyler de hayatın farklı evrelerinde; aileden topluma, tanıdıklardan yabancılara uzanan geniş bir *spektrum*da, bu ideolojik patlamanın hedefi olmaktadırlar. Sonuç olarak, hiçbirimizin hak etmediği hâlde maruz kaldığı tüm bu olan bitenler, yüzyıllık bir rejimin (cumhuriyet) anakronik artığıdır. Zira cumhuriyet denilen doktrinin yüzyıllık tezahürü, özü gereği hiçbir "farklılığı" kabul etmeyen bir rejimin işlevselliğinin görünmeyen adıdır. Bu rejim, *diferansiyel* bir mantıkla, bir yandan sivil yurttaş nosyonunu tasfiye ederken diğer yandan homojen ve militarist bir toplumsal doku inşa eder. Bu çelişki, tam da bu doktrinin taraftarları cephesinden gurur duyulan zihinsel bir yasa ve ideolojik bir *nomos*tur. Buradaki rejimde, ideolojik düzenin sismik karakteri açıkça ortaya çıkar. Sismik ideoloji, bu normların bireyler ve gruplar üzerindeki görünmeyen ama sürekli etkisinin tarihsel ve güncel tezahürlerini anlamak için kritik bir kavramsal araçtır.

Dolayısıyla rejim kendi ideolojik sistemini öyle bir biçimde kurmuştur ki, vatandaşına hem doğrudan hem de dolaylı olarak sorular yöneltir. Bu sorular, Althusser'in meşhur "çağırma" kavramıyla tarif ettiği ideolojik işleyişe benzer. Çağırma, özneyi adlandırmadan muhatap hâline getirir. Devlet, bu soruları âdeta bir refleks hâlinde sorar: "Hey, sen oradaki! Türk müsün?" Yanıt "Evet" ise, bireyden kanıt beklenir. Ancak bu kanıt, Sismik ideolojinin sınırları içinde çoğu zaman ötekinin aleyhine işleyen sert, baskıcı ve

hatta şiddetli bir biçim alır. Öte yandan devlet, diğer vatandaşına farklı bir soru yöneltir: “Hey, sen oradaki! Kimsin?” Bu soru, kişinin Kürt olduğunu bilmesine rağmen, bilinçli olarak ideolojik bir çerçevede sorulur; amaç, Kürtlüğünü ona hatırlatmaktır. Yanıt “Kürt’üm” ise, ima edilen şudur: “Gördüğün gibi, sormasaydım kim olduğunu unutacaktın!” Böylece bireyin var olma kanıtı, ideolojik bakış açısıyla, onu tanıyan değil, hatırlatan otoritenin nezdinde var olmayışı üzerinden kurulmuş olur. Devlet, Kürt bireye kim olduğunu bir biçimde hatırlatır; ancak bu hatırlatma yalnızca sembolik düzeyde kalır. Bireyin Kürt olduğuna ilişkin kültürel, kimliksel ve tarihsel alanlar devlet tarafından ne özerk ve bağımsız bir biçimde açılır ne de bu alanlara ait imkânlar tam anlamıyla tanınır. Bu alanlar ya devletin ideolojik çerçevesinin denetimi içinde sınırlı kalır ya da tamamen dışarıda bırakılır. Kürt ise, bu tarz durumlarda genellikle bu alanlara bir kanıt sunmak için, “Patetik diyalektik” kavramına yönelir. Buna karşılık, Türk’ün varlığı ve kimliğinin kanıtı devlet eliyle desteklenir, hukuki ve kurumsal avantajlar tanınır ve gerektiğinde hukuksuzluklar görmezden gelinir. Kürt’e ise kendisi hatırlatılır, fakat varlığının doğal formunu yaşayabilmesi için gerekli alanlar açılmaz. Tersine, yok sayılmasının veya engellenmesinin imtiyazları üretilir; hukukun gücü aracılığıyla hareket alanı daraltılır ve gözü korkutulur. Devlet, bu noktada kendi lehine işleyen bir mekanizma olarak davranır ve Kürt’ün varlığını sınırlar. Devletin oturmamış, istikrarsız ve refleksif karakteri, bu yapının sürekliliğini besler; çoğu zaman bir ergen refleksiyle hareket eder. Kendisini dünyaya kanıtlamaya yönelik kompleksi ve “yedi düvele karşı” sürdürülen anakronizm hastalığı da buradan, bu nevrotik ruh hâlinden zuhur eder. Erich Fromm’un bu bağlamda son derece çarpıcı bir tespiti vardır. Fromm’un yaklaşımından hareketle şöyle bir çelişkiden söz edebiliriz: Bir insan kendisini dünyanın en şerefli,

dürüst, onurlu, mert, vicdanlı, mütevazı, fedakâr, asil, cesur, korkusuz, cömert ve erdemli insanı olarak tanımladığında, bu iddialar çevresinde çoğunlukla antipatik bir izlenim yaratır. Hatta kişi kibirli, kompleksli ya da psikolojik sorunları olan patolojik bir kişilik olarak değerlendirilebilir. Gelgelelim, aynı sıfatlar bir millete atfedildiğinde (örneğin, "Kürt milleti asil bir millettir"), bireysel düzeyde yadırganan bu söylem, kolektif düzeyde bir gurur ve övünç kaynağına dönüşür. Sorgulanmak bir yana, çoğu zaman sorgulanmaksızın hakikat olarak kabul edilir. Oysa iki durum arasında özünde hiç bir fark yoktur: Her ikisi de kendini idealize etme, kendi üstünlüğüne inanma ve bu üstünlüğü başkalarının gözünde teyit etme ihtiyacına dayanır. Bir millet kendisini eleştiriden muaf, ahlaken üstün ve tarihsel olarak ayrıcalıklı gördüğü ölçüde, milliyetçi narsisizmin sınırlarına yaklaşır. Bu algı sorgulanmadığı sürece, hangi millet söz konusu olursa olsun, kolektif üstünlük iddiası ile faşizm arasındaki mesafe tehlikeli ölçüde daima dar kalacaktır. Buna karşılık, yukarıda da değindiğimiz gibi, Alman yurttaşın olgunluğu, kendi devletinin *Holokost*'a ilişkin özeleştirisini içeren tarihsel bilince dayanır.

Kürtler açısından normalleşmenin bu aşamadaki koşulu, devletin olgun ve istikrarlı kararlar alabilmesine bağlıdır. Bu kararlar, gelecekte çıkarılacak yasalar ve düzenlemeler biçiminde somutlaşacak ve zamanla doğal normlar hâline gelerek mümkün olacaktır. Burada yasa, her zaman genel iradenin üzerinde konumlanır. Rousseau'dan beri biliyoruz ki genel irade, bireylerin tekil çıkarlarını değil, toplumun ortak yararını esas alır. Başka bir deyişle, Rousseaucu terminoloji ile, bireylerin tekil çıkarları, genel çıkarla örtüşmek zorundadır. Bu sayede bireyler toplum içinde bütünleşir ve toplumsal normlar kolektif çıkarlar üzerinden şekillenir. Genel irade, insan merkezli bir olgudur ve doğal olarak toplumdaki

insan sirkülasyonu ile nesillerin sürekliliği üzerinden ilerler. Bugün genel irade, Kürtlerin haklarına yönelik çıkarılan her yasa karşısında sert tepkiler üretebilir. Ancak gelecek kuşaklar için bu yasalar, Kürtlerin doğal hakları ve toplumsal normları olarak kabul edilecektir. Bu nedenle yasa, yalnızca hayati değil, gelecek adına da elzemdir. Bu perspektiften bakıldığında Kürtlerin "normalleşme" meselesi, dar anlamıyla hukuki düzenlemeler, anayasal güvenceler ya da biçimsel hak tanımalarıyla sınırlı bir süreç olarak kavranamaz. Zira hukuki tanınma, çoğu zaman yalnızca devletin normatif dili içinde gerçekleşir. Oysa normalleşme, asıl olarak toplumsal algı rejimlerinde, gündelik hayatın mikro pratiklerinde ve bireysel psikolojinin derin katmanlarında ya gerçekleşir ya da gerçekleşmez. Bu bakımdan Kürtlerin normalleşmesi, hukukun alanını aşan kültürel, estetik, sembolik ve duygulanımsal boyutlara yayılan çok katmanlı bir dönüşümü gerektirir. Normalleşme burada bir "hak verilmesi" meselesi değil, "hakların olağanlaşması" meselesidir. Kürtçenin kamusal ve sosyal hayatta görünür olması, başlı başına bir kazanım olmakla birlikte, tek başına normalleşme anlamına gelmez. Asıl belirleyici olan bu görünürlüğün nasıl algılandığı, hangi duygulanımları ürettiği ve ne ölçüde "sıradanlaştığıdır".

Tiyatro, sinema, televizyon ve dijital platformlarda; *talk show*lar, diziler, reklamlar, spor yayınları, magazin ve eğlence programlarında Kürtçenin yer alması ya da ünlü ve popüler Türk sanatçıların Kürtçe şarkılar söylemesi ya da Kürtçe cümleler kurması, ancak belirli bir eşik aşıldığında normalleşmenin göstergesi hâline gelir. Yani, böyle bir somut durumla karşılaşan bir Kürt, hiçbir duygusal tepki hissetmiyor veya heyecanlanmıyor ve bunu özellikle bir yerde (örneğin sosyal medyada) paylaşma ihtiyacı duymuyorsa, bu eşik aşılmış ve geçmiş demektir. Bu eşik heyecanın sönümlendiği ve farkındalığın kayıtsızlığa dönüştüğü noktadır. Daha da önemlisi bu

eşik, Patetik diyalektikten bir tür kopuştur. Buradaki kopuş ve kayıtsızlık, olumsuz veya bastırıcı bir duygu durumu değildir, aksine toplumsal eşitliğin en ileri göstergelerinden biridir. Çünkü baskı rejimlerinde görünürlük daima olağanüstü bir anlam taşır ve bastırılmış olanın görünür hâle gelmesi, kaçınılmaz olarak yoğun bir duygusal tepki üretir. Dolayısıyla ilk Kürtçe anonsun duyulması tarihsel olarak anlam yüklü olacaktır. Kolektif hafızada bir kırılma anı olarak kayda geçecek ve haklı bir gurur, sevinç ile duygulanım üretecektir. Bu, bastırılmış bir varoluşun kamusal alanda ilk kez yankı bulacağının doğal sonucudur. Ancak normalleşme bu ilk anla değil, tam tersine bu anın tekrar yoluyla sıradanlaşmasıyla ölçülür. Yirminci, otuzuncu veya yüzüncü Kürtçe anons duyulduğunda, bireyin artık bunu fark etmemesi, üzerinde durmaması ve herhangi bir psikolojik ya da ideolojik tepki üretmemesi, normalleşmenin somut ve ölçülebilir göstergesidir. Dilin artık "olay" olmaktan çıkması, onu politik bir istisna olmaktan kurtarır ve ontolojik olarak doğal bir varoluş düzeyine taşır. Eğer yirminci anons hâlâ ilk günkü gibi yoğun bir etki yaratıyorsa, bu durum bir kazanımın sürekliliğinden çok, bir anormalliğin kalıcılığına işaret eder. Bu, bastırma tarihinin hâlâ Lacancı anlamda bilinçdışında işlediğini ve sistemin görünürlük üretmesine rağmen, bu görünürlüğü normalleştirecek bir eşitlik rejimi kuramadığını gösterir. Bu bağlamda heyecanın sürekliliği, paradoksal biçimde normalleşmenin değil, normalleşememenin belirtisidir; hatta bu heyecanın sona ermemesinin bir diğer nedeni de, anonsu bir daha "duyamama" ihtimalinin yarattığı korkudur. Öyle ki, normalleşme bir tür duyusal ve duygulanımsal eşiktir. Dilin, kimliğin ve kültürel varoluşun artık bireyde ne bir onay ihtiyacı ne de bir savunma refleksi ürettiği noktadır. Kürtçenin kamusal alandaki varlığı, bir meydan okuma veya bir lütuf olarak algılanmaz; yalnızca orada olduğu için vardır.

Bu doğal durumda, anonslar birey üzerinde ideolojik bir baskı yaratmaz, bir "hatırlatma" işlevi görmez ve kimliğin sürekli olarak teyit edilmesini gerektirmez. Bu çerçevede, Kürtler açısından normalleşme yalnızca hukuki veya kültürel hakların tanınmasıyla değil, bu hakların gündelik yaşamın akışına pürüzsüz bir biçimde eklemlenmesiyle mümkündür. Kamusal ve sosyal alanlarda Kürtçenin varlığı, bireysel psikoloji üzerinde ne bir gurur patlaması ne de bir tehdit algısı üretir. Dil, kültürel kimlik ve ontolojik varlık, herhangi bir dramatizasyona gerek duymaksızın, kaygısız ve kayıtsız biçimde var olur. Bu noktada Kürtlük, artık sürekli hatırlatılması, savunulması veya onaylanması gereken bir kimlik olmaktan çıkar; ontolojik olarak doğal, sıradan ve normal bir hâle ulaşır. Normalleşme tam da burada gerçekleşir. Kimliğin görünürlüğü artık bir olay değil, bir arka plan gerçeği hâline gelir. Kürtçe konuşulur, duyulur, görünür ve geçip gider; tıpkı diğer diller gibi, doğal akışa katılır. Bu doğal akış hâli de bastırmanın sona erdiği değil, bastırmanın artık anlamsızlaştığı bir toplumsal eşitlik düzeyine işaret eder. Bu anlamda normalleşme sessizdir, alkışsızdır ve coşkusuzdur; ama tam da bu yüzden radikaldir. Rancière'in jargonuyla ifade edecek olursak, en derin politik dönüşümler en az fark edilen anlardır.

İşte tüm bu süreçler, kavramlar ve deneyimler, Semyanî'nin "ertesi beden"ini kuran temel ontolojik öğelerdir. Kayıtsızlık, duyarsızlık, unutma, unutuş ve normalleşme gibi kavramlar, burada basit psikolojik hâller veya geçici duygulanımlar değildir. Bireyden topluma, bugünden geleceğe uzanan Kürt ontolojisinin yapısal momentleri olarak düşünülmelidir. Ertesi beden, tam da bu kavramların bir araya gelerek bedenleştiği, somutlaştığı ve estetik bir düzlemde icra edildiği yerdir. Bu anlamda Semyanî'nin ertesi bedeni, yalnızca bir kurgu, bir estetik tema ya da edebî bir metafor değildir.

Aksine tüm bu kavramlar Semyanî'nin ontolojisinde, ruhunda, bilincinde, algısında ve duyusal rejiminde taşınan ve onları bedensel, dilsel ve ritmik pratikler aracılığıyla bugünden görünür bir zemine çeken varoluş kipleridir. Ertesi beden, geleceğe dair soyut bir beklenti değildir, geleceğin normalliğini şimdiye taşıyan ve zamanı bükerek bugünden icra eden bir ontolojik jesttir. Her bir kavram (kayıtsızlık, duyarsızlık, unutuş ve normalleşme) ertesi bedenin düzleminde müzikte, ritimde, ezgide, sözde, sahnede ve dansta kendini ifade eder. Bu ifade temsil edici değil, performatiftir. Yani ertesi beden, bu kavramları "anlatmaz", onları yapar. Bedenin sahne üzerindeki hareketi, sesin tonlanışı, ritmin seçimi ve görsel imgenin kurulma biçimi, geleceğin normalleşme rejimini bugünden icra eden ontolojik eylemler hâline gelir. Bu noktada ertesi beden, yalnızca psikolojik ya da ideolojik bir rahatlamayı aşmakla kalmaz, bu rahatlamayı sahne ışıkları altında, kamusal alanda ve şimdiki zamanda gerçekleştirir. Kürtçeyi hâlâ hak talep eden, hâlâ kendini kanıtlamak zorunda olan bir dil olarak değil, *a priori* (önsel) normalliği üzerinden, modern dünyanın duyusuna bugünden entegre ederek aktarır.



ALO şarkısının klibinden, 3:59. İstanbul, 2021. Yönetmen: Zeynep Kılıç

Ertesi beden geleceği beklemez, geleceği şimdiye taşır. Bu nedenle onun estetik rejimi, "olacak olan"a dair bir vaatten ziyade, "çoktan olmuş gibi işleyen" bir zamansallık içerir. Semyanî'nin ertesi bedeni bu bağlamda, geçmişin geleneksel temsillerine, pastoral duygulanımlarına, nostaljik imgelerine ve *kitsch* klişelerine karşı bilinçli bir mesafe alır. Ancak bu mesafe, basit bir reddiye ya da refleksif bir karşıtlık değildir. Başka bir açıdan Semyanî, temsilin söz kalıplarını, eril ruh hâllerini, kırsala hapsolmuş ontolojileri, mistik ve mitolojik rasyonalitelere dayanan ritimleri, folklorik aksesuar ve kıyafetleri, naif klip kurgularını ve geçmişe dönük bitmek bilmeyen nostaljik düzenlemeleri estetik tercihlere indirgemez; bunları bir temsil rejiminin ideolojik tortuları olarak okur. Bunların karşısına ise gündelik vasat sözceyi, çoğulcu tenselliği, melankolik ruh hâlini, depresif duygulanımı, kent ontolojisini, maddi rasyonaliteyi, modern ve elektronik ritimleri, vamp aksesuar ve kıyafetleri, marjinal klip estetiklerini, post-modern kurguyu ve fütüristik bir zaman algısını tercih ederek yerleştirir. Bu tercihler, *diferansiyel fark*ın estetik düzleminde kendiliğinden tezahür eden doğal yönelimleridir. Dolayısıyla bu yönelimler, bir karşıtlık siyaseti değil, bir doğallık siyasetidir. Asıl karşıtlığı üreten ve onu kendi yaşamsal öğretisinin ideolojik ilkesi hâline getiren, konsensüsün yazgısı ve yargısı etrafında işleyen temsil rejimleridir. Ertesi beden ise bu rejimleri ne karşısına alır ne de onlarla çatışır, onları umursamadan sadece kayıtsızlıkla aşar. Bu nedenle Semyanî, bu estetik ve ontolojik tercihleri ilgi çekmek, provokasyon yaratmak veya "farklı olmak" adına yapmaz. Zira ilgi ve ilginçlik, temelde tanınma arzusunun bir biçimidir. Oysa ertesi beden, bu konuda tanınma talep etmez. Bu tercihleri, yalnızca doğal bir yaşamın biçimsel formu adına yapar.

Bunu da, *Kurdî* dili, ontik kültürel imgesi ve queer bedeni aracılığıyla icra eder. Dil, imge ve beden burada politik bir iddianın taşıyıcısı olmaktan çok, var olmanın sıradan araçları hâline gelir. Semyanî de ertesi bedeniyle bu araçları, hem "söylemin doğallığına" taşır hem de "bedenin kayıtsızlığına" indirger. Bu doğallık ve kayıtsızlık, edilgen bir ilgisizlik değildir; aksine ideolojik çağrılara cevap vermeyi reddeden aktif bir ontolojik duruştur. Ertesi beden, gelecekteki yasa ve normlara bel bağlamadan, bugünden hareket eder. Gündelik yaşamın akışı içindeki umursamaz bakışını dilinde, bedeninde, jest ve mimiğinde kayıtsızca taşır; ondaki bu kayıtsızlık, tam da bu nedenle politiktir. Gündelik hayatın içinde, *Kurdî* söylemin doğallığını sıradanlaştırmak ve queer bedenin kayıtsızlığını normalleştirmek, Rancièreci anlamda politik uyuşmazlık (*dissensus*) mantığıyla doğrudan örtüşür. Buradaki uyuşmazlık, bağırarak ya da çatışarak değil, paylaşımın duyusal rejimini sessizce yeniden düzenleyerek kendini gösterir. Ertesi beden, kimin konuşabileceğine, hangi bedenin görülebileceğine ve hangi dilin "normal" sayılacağına dair duyusal sınırları doğal yollardan ihlal eder.

Ertesi beden kayıtsızlıkla modern yaşamın ritmine eklemlenir ve hoşnutluk yargısını aşar. Böylece estetik yargı, bir beğeni ya da reddiye mekanizması olmaktan çıkar ve sıradanlığın içkin parçası hâline gelir. Bu noktada ertesi beden, modernist radikallik ile nostaljik imgeyi ve tanıklık kültünü tersyüz eder. Nostalji artık yalnızca geçmişe yönelen bir duygu biçimi değil, anakronik bir sentez ve zamansal bir karışımdır. Geçmişin folklorik imgeleri (kıyafet, ritüel, sembol) ile ezgileri (ritim, ton, vurgu) burada kutsallaştırılmaz ya da dramatize edilmez, bilakis kaygısız bir biçimde modernize edilerek geleceğe taşınır. Bu taşıma, "kültürel mirası koruma" refleksi değildir, geleceğin sıradanlığını üretme edimidir. Böylelikle geleceğin normalleşme yasası, bugünden

toplumun temsil düzenine ve genel iradenin muhafazakâr diline karşı ertesi bedenin aracılığıyla sergilenir. Semyanî Perîzade'nin bugünkü *uyuşmazlık* yasası, geleceğin *normalleşme* yasasıdır. Bugün hâlâ "fazlalık", "marjinal" ve "aykırı" olarak algılanan şeyler, ertesi bedenin ontolojisinde geleceğin sıradan edimleri olarak icra edilir. Bu sıradanlık üzerinden ertesi beden, Konsensüs yazgısının yargı biçimlerinin muhafazakâr sınırlarını ihlal eder. Ertesi beden, geleceğin doğal görüntüsüne bizi şimdiden şarkı ritimleriyle, danslarıyla, sözleriyle, stiliyle ve imajıyla hazırlar. Bu hazırlık, gelecekteki normalleşmenin ve doğal yaşamın *snop*ça kayıtsızlığının bir tasviridir. Kayıtsızlık, unutuş ve normalleşme, ertesi bedenin ontolojik zemininde birlikte işler. Son kertede kayıtsızlık, unutuşla iç içe geçer ve ertesi bedende normalleşerek hayat bulur. Çünkü gerçekten normalleşen şey, unutulandır; hatırlatmaya ihtiyaç duymayan varoluş, ontolojik olarak yerleşmiş olandır. Semyanî'nin ertesi bedeni, bu nedenle hem bugünden geleceğe bir köprü olur hem de ideolojik ve kültürel baskılara karşı ontolojik bir direnç sağlar. Kaygısız, kayıtsız ve doğal olan her dilsel ve bedensel ifade, geleceğin normatif düzenine meydan okuyan bir performans hâline gelir. Bu bakımdan ertesi beden, ontolojik durumla sınırlı değildir; toplumsal ve politik geleceğin, kayıtsızlıkla örülü eşitlikçi bir performatif temsilidir.

Bu perspektiften bakıldığında Rancière, kayıtsızlığı Flaubert'in yazı dilinin özelinde eşitlikçi bir ilke olarak düşünür ve şöyle der: "19. yüzyılın ortasında, estet Flaubert'in 'kendi kendine yaslanan' eseri -hiç hakkında eser- bu kayıtsızlık dolayısıyla, o günkü hiyerarşik düzenin savunucuları tarafından derhal 'demokrasi' manifestosu olarak algılandı. Hiçbir şey istemeyen eser, bakış açısız eser, hiçbir mesaj vermeyen, demokrasiyle de anti-demokrasiyle de ilgili kaygısı olmayan eser, tam da her türlü tercihi, her türlü

hiyerarşiyi askıya alan kayıtsızlığıyla 'eşitlikçi'dir" (Rancière, 2012, s. 44). Bu eşitlikçi kayıtsızlık anlayışı, ertesi bedenin bugün yarattığı estetik etkinin de anahtarıdır. Zira ertesi bedenin bugün yarattığı estetik etki, verili algı ve duyuda bir kırılma yaratır. Ertesi beden, izleyicinin ve dinleyicinin algı ve zihnini, patetik ve trajik görsel ile sözel olgulardan uzaklaştırır. Bunların yerine, bedeni ve müziği aracılığıyla zihinde ve duyuda yeni algı biçimleri, deneyim alanları ve özgün düşünce yolları açar. Althusserci anlamda mevcut Konsensüs yazgısının verili bakışının uzamını "zorla" deler.[42] Bu zorla delme, Konsensüs yazgısının kendisiyle yabancılaşmasına yol açar. Yabancılaşma hem demokratik bir açılıma hem de eşitlikçi bir zemine eşlik eder. Ertesi bedenin konsensüsün temsillerine kayıtsız kalması eşitlik adına kritiktir. Ertesi bedenin ontolojik imgesi, *Kurdî-queer* bir imgedir ve bu imge, görünümüyle temsilin pastoral dünyasını delip geçer. Yozlaşmaya karşı yerel olanı sahiplenme ilkesiyle görünüşe çıkan geleneksel imge epizotlarının Patetik imaj sahnesi, ertesi bedene takılır. Böylece Konsensüs yazgısının entelektüelleri, ertesi bedenin ontolojik *Kurdî-queer* imgesi

[42] Louis Althusser, "zorluk" kavramını sanatın epistemolojisi çerçevesinde tartışır. Althusserci estetik terminolojide zorluk, temel olarak "verili" olanın karşısına konumlanan bir yapıdır ve sanat eserinin izleyiciye kendisini doğrudan göstermemesiyle deneyimlenir. İzleyici, eser içinde saklı bilgiyi görmek ve deneyimlemek ister. Bu görme isteği bir zorluk yaratır ve izleyici, bu zorluğu deneyimleyerek bilgiye erişir ve onu ortaya çıkarır. Althusser'e göre sanat, verili olanın dışında gösterecek, görünür kılacak ve algılatacak bir şeyler sunar. Sanat, bilmediğimiz bir şeyi kullanılabilir hâle getirir. "Doğa" ve "doğal" olarak kabul edilen şeyler –yani "şeylerin olduğu gibi" kavranan olgular– nihai olarak verili ideolojik gerçekliklerdir. İzleyici bunları çoğu zaman fark etmez. Sanat, verili olanın verililiğini işaretleyerek ortadan kaldırır ve bunu bir bilgi formu içinde gerçekleştirir. Ertesi beden bağlamında bu zorluk, temsil rejimlerinin dayattığı konsensüs ve verili bakışlara doğrudan karşı çıkmaksızın, onları aşmak ve görünür kılmak için bir araç olarak işlev görür. İzleyici, ertesi bedenin performansını deneyimledikçe, verili gerçekliklerin ontolojik ve kültürel koşullarına dair farkındalık kazanır.

üzerinden toplumla mutabakat kurmakta daima zorlanır. Çünkü entelektüel dünya ile toplumsal dünyanın büyük çoğunluğu, aynı yargı edimine işaret ederek müşterek bir kültürel talepte bulunur. Bu kültürel talebin ve ona eşlik eden geleneği sahiplenme refleksi, bir yozlaştırma iddiası etrafında şekillenir. Bu yoz iddianın ortak kanısını ise genellikle öteki beden gibi olgular oluşturur. Söz konusu iddianın işlevi, bu bağlamda, öteki bedenin ontolojik olarak *Kurdî-queer* imgesinin spekülatifliği üzerinden tanzim edilir. Ertesi bedenin imgesi, Konsensüs yazgısının perspektifinde kadrajda tütün tutan yaşlı kadının antitezidir; anlatının anti-kahramanıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Konsensüs yazgısı açısından önemsenen, her zaman kadrajdaki yaşlı kadının fenomenal efektidir. Burada riyakar ve stratejik bir determinizm söz konusudur. Aslında önemsenen, yaşlı kadının özne oluşu değil, onun temsilî geleneğe meşruiyet kazandıran ve tarihsel kökenini tahkim eden, tenine ve uzuvlarına işlenmiş motiflerin ontolojik ve sembolik gücüdür.

Konsensüs yazgısı tarafından ertesi bedenin özne olarak kabul edilmemesinin nedeni ise, *Kurdî* bedeninde taşıdığı queer ve marjinal imgedir. Ne yaşlı kadın ne de ertesi beden özne olarak ele alınır; her ikisi de konsensüs tarafından determinist bir çerçeveye yerleştirilir ve biri sebep, diğeri sonuç olarak tayin edilir. Yaşlı kadının vücuduna işlenen dövmeler, taşıdığı geleneksel sermaye sebebiyle Konsensüs yazgısı tarafından anlamlı ve meşru kabul edilir. Ertesi beden söz konusu olduğunda ise durum tersine döner. İlk olarak, ertesi bedenin yaşlı kadının temsil ettiği geleneksel sermayeyle çatıştığı ve hatta onu yozlaştırdığı bir senaryo kurgulanır; sonraki adımda ise bu kurgu, ertesi bedeni *Baphomet* imgesiyle özdeşleştirerek kamusal

alanda çarmıha gerer.[43] Sonuç olarak, iki farklı kadın imgesi sembolik olarak ve planlı bir şekilde karşı karşıya getirilir: biri geleneği ayakta tuttuğu için kutsallaştırılır, diğeri ise bu geleneği dejenere ettiği iddiasıyla aforoz edilir. Bu sembolik karşıtlık, temsilî rejimin işleyişine dair daha derin bir okuma alanı açar. Tam da bu derin okuma bağlamında, "sembol" kavramını çok farklı ele alanlardan biri de kuşkusuz Roland Barthes'tır. Ona göre sembol, klasik anlamdaki "bir şeyin yerine geçen sabit işaret" değildir. Barthes, sembolü doğal, evrensel ya da masum kabul etmez, tam tersine onu kültürel olarak üretilmiş, ideolojik ve tarihsel bir anlamlandırma düzeni içinde düşünür. Barthes için temel ayrım gösteren-gösterilen ilişkisindedir; fakat sembol bu ilişkiyi kapatan değil, doğallaştıran bir işleve sahiptir. Özellikle *Mitolojiler* isimli kitabında sembol, bir nesnenin ya da imgenin ikinci düzey anlamlandırma yoluyla "zaten öyleymiş gibi" sunulan şeydir. Yani sembol, anlamı işaret etmekten çok, anlamı gizleyerek yerleşen şeydir. Kültürel olarak kurulmuş olan şey, sembol aracılığıyla "doğa" gibi görünür. Bu yüzden Barthes'ta sembol, mitin temel aracıdır. Bir fotoğraf, bir giysi, bir jest ya da bir mimari form sembolik hâle geldiğinde, artık yalnızca kendisi değildir; toplumsal bir değeri, bir normu ve bir iktidar ilişkisini sessizce taşıyan bir biçimdir. Sembol burada açıklamaz, tartışmaz, ama ikna eder ve sadece normalleştirir.

[43] *Baphomet,* 14. yüzyılın başlarında Tapınak Şövalyeleri'nin yargılanma sürecinde, Katolik Kilisesi tarafından onlara atfedilen ve kendisine tapıldığı iddia edilen şeytani bir figürdür. Tarihsel belgelerde *Baphomet*, Şövalyelerin sapkınlıkla suçlanmasını meşrulaştırmak için kullanılan bir itham unsuru olarak ortaya çıkar; figürün kendisi ise büyük ölçüde sorgulamalar sırasında üretilmiş sembolik ve politik bir kurgunun parçası olarak değerlendirilir. Ayrıca Pierre Klossowski'nin de *Baphomet* adlı bir eseri bulunmaktadır. Bu eser üzerine kaleme aldığım dosya, "Pierre Klossowski ile Kayıt Dışı Metinler: BAPHOMET" başlığıyla 22 Ekim 2021'de *Unlimitedrag* dergisinde yayımlanmıştır. Bkz. Tan, "Pierre Klossowski ile Kayıt Dışı Metinler: BAPHOMET", *Unlimitedrag,* 22 Ekim 2021.

Barthes, eş zamanlı olarak sembolün kapalı ve totalleştirici bir anlam üretme eğilimi taşıdığını da düşünür. Bu noktada sembol, anlamın çoğulluğunu devre dışı bırakarak yorumu âdeta çiviler. Barthes'ın bu doğrultuda metinlerde ve imgelerde aradığı şey sembolik kapanma değildir; anlamın kayması, çatallanması ve ertelenmesidir. Dolayısıyla sembolik bir kodu çözümlerken bile onu sabit bir anahtar olarak ele almaz, gerilimli bir yapı olarak ele alır. Barthes'ta sembol, son kertede anlamın masum bir taşıyıcısı olmamakla birlikte, kültürel anlamı doğallaştıran, ideolojiyi görünmez yapan ve çoğu zaman anlamı kilitleyen bir düzenektir. Özetle Barthes'ın eleştirisi sembole değil, sembolün kendini doğa gibi sunmasına yöneliktir. Bu bağlamda, ertesi beden ile yaşlı kadının Konsensüs yazgısı tarafından kurgulanan karşıtlığı, Barthes'ın *Mitolojiler*'de tarif ettiği "mit" düzeyinde işler. Yaşlı kadının dövmeli imgesi, tarihsel ve kültürel olarak üretilmiş anlamı doğallaştıran mitik bir gösterene dönüşürken; ertesi beden sapma, tehdit ve yozlaşma olarak kodlanır. Böylece Konsensüs yazgısı, temsil ettiği değerleri tartışmaya açmadan önce meşrulaştırır, sonra onları bir doğa akışı gibi, sanki kendiliğinden var oluyormuş gibi gösterir. Mit, bu akışta temsilî rejimin lehine anlamı açıklayan değil, anlamı gizleyip mistikleştiren bir işleve bürünür. Kültürel olarak kurulmuş olan şey ise, sembol (*Deq*) aracılığıyla dışarıdaki doğa gibi görünür. Oysa Konsensüs yazgısı, temelde ne dişil bir varlık ne de kadın birikimi olarak bu imgelere değer atfeder. Önce her iki imgeyi karşı karşıya getirmenin diyalektik koşullarını üretir; sonra da otoriter yetki alanını bu diyalektik aracılığıyla tecelli ettirir. Buna rağmen ertesi beden, libidinal yönelimiyle yaşlı kadının otantik ve naif bedeninden kopar. Bu kopuş, özgür olmanın geleceğe dönük bir tasavvurudur. Yaşlı kadının bedeni ise eril yazgısına geri döner ve gerçek yaşamı gizlenir. Bundan dolayı da yaşlı kadın, eşitsiz

yaşamını doğal bir yaşam gibi gösteren bir mit içinde hayatına kaldığı yerden devam eder. Son kertede ertesi beden, kadınların kendi birikimleri üzerinden kadın farklılığını olumlayan imgelerin üretilebileceğini en güçlü biçimde temsil eder.

Semyanî'nin ertesi bedeni, eril otoritenin temelde ne bir antitezi ne de bir anti-kahramandır. Kendi habitatında, kendi birikimi üzerinden varlık gösteren doğal bir formdur. Bu doğal akış, genel bir eril yetkenin algı, duyu ve anlam bütünlüğünü dönüştürme gücüne sahiptir. Ertesi bedenin imaj dili, coğrafi geleneğin dışında konumlanır. Zira dilin en karmaşık düzeyleriyle nesilden nesile aktarılan bakış açıları, zihniyetler ve gerçekliği kurgulama tarzları, insanın geleneksel yapısını en güçlü biçimde ortaya koyan unsurlardandır. Bu yüzden geleneğin aşılması veya bir kenara bırakılması çoğu durumda mümkün değildir. Geleneği yıktığımızı sandığımız anlarda bile onun sınırları içinde hareket eder ve bu yıkıcılıkla onu yeniden üretiriz. Ertesi beden de bu geleneğin içinde kalarak, organik varlığıyla alternatif alanlar açar. Geleneğin temsilî fotosentezini kesintiye uğratır, yeni bir ideal dünya kurar ve onun kültürel normunu geçersiz kılar. Öyle ki "temsilî kültür", bir uygarlığın gerçekleşmemiş ve enkaza dönüşmüş eril ideallerinin tortusudur. Bu tortu, antropoloji ile tarihin gayrinizami bölüşümünden doğan muhafazakârlığın, geniş toplumsal tabakalara yayılan kalıntısıdır. Bu noktada "bilindik kültür" ise düşünce ediminden yoksun, ampirik bilgiye dayalı *mimetik* bir unsurdur. Ertesi beden, hem bilindik kültürle hem de temsilî kültürün yapılarıyla uzlaşıya varmadığı gibi, onların protokollerine de dâhil olmaz. Esasında konsensüs ya da uzlaşı kati suretle sulh veya barış değildir. Konsensüs, duyulur alanda yok sayılanın anlamsal bölüşümüdür ve müşterek alanda kimin dışarıda kalacağının sözleşmesidir. Ertesi beden, konsensüsün kontrolündeki geleneksel

yola girmez, aksine bağımsız sayılan kültürel çerçeveye kendi özgür iradesi ve ona içkin olan özerk bilinciyle yönelir, yaratıcı edimini de bu yönelim üzerinden kurar ve çeşitli sentezler yaratır. Ertesi beden, temsilin kültürüne dayalı geleneksel imgeleri bir çırpıda dışarıda bırakır ve ışık, kostüm, aksesuar, koreografi, obje, sembol, renk ve dans aracılığıyla gösteri dünyasının marjinal ve evrensel varyetelerini Kürt müziğine taşır. İlerleyişini kendi uzuvlarına gösterdiği saygı, kabul ve içkinlik üzerinden kurar. Bu, bedenin savunulması değildir, bedenin meşrulaştırılmaya ihtiyaç duymayan bir varlık olarak kabulüdür.

Kadınların ve ötekilerin toplumsal dünyadaki baskılara karşı en sık başvurdukları argümanlardan biri, Milan Kundera'ya atfedilen şu meşhur duygusal önerme üzerinden kurulur: "İktidar sizi nerenizden yaralıyorsa orası kimliğiniz olur." Bu önerme, ilk bakışta radikal bir farkındalık taşıyor gibi görünse de, özünde politik ereklilikle yüklü bir edebî romantizmdir. Bu romantizm, kimliği iktidarın negatif müdahalesine bağımlı kılarak tanımlar. Benzer şekilde, hem Post-Marksist söylemlerde hem de çağdaş sanat jargonunda popüler olan ve sıkça başvurulan "çokluk" kavramı da, bu doğrultuda baskı altındaki bedenleri üretim nesnesine dönüştürerek görünürlük kazandırır. Ancak ertesi beden nosyonu, ne Kundera'nın travma merkezli kimlik önermesiyle ne de Post-Marksist söylemin çokluk fetişizmiyle örtüşür. O, bir şeylerin toplamı ya da çoğulluğu değildir; aksine, kendi çoğulluğunu oluşturan ilişkilerin toplamıdır ve kendi başına tekil bir varlık birimidir. Bu tekillik de, niceliksel bir yalıtıklık veya kişisel bir izolasyon değil, ontolojik bir yoğunluktur. Bu ontolojik yoğunluk dikkate alınmadığında, sanatın üretim dili baştan itibaren bu ereksel yadsıma ve tanınma siyasetini taşımaz. Böyle bir durumda, Fransızların deyimiyle "vulgar" olmaktan da kendini alıkoyamaz. Zira bu tür ereksel sanat, bedeni somut varoluşundan

kopararak, soyut bir söylemin taşıyıcısına indirger. Günümüzde ötekilerin sıklıkla başvurduğu bu politik önermeler, görünür ve maddi bedenin maruz kaldığı psikolojik ve fiziksel baskılardan ziyade, soyut, mistik ve ideolojik bir beden tasavvurunun dolaşıma sokulmasına hizmet eder. Kaldı ki, A. F. Whitehead'ın da işaret ettiği gibi; "Duyumsamanın diğer biçimlerinde beden daha belirgindir" (Whitehead, 2018, s. 47). Bu durum, bedeni özgürleştirmekten çok, onu mistisize ederek etkisizleştirir. Başka bir deyişle, politik bir amaca indirgenen beden, maddi gerçekliğini yitirerek ideolojik bir idealizme dönüşür. Ertesi beden ise bu idealist soyutlamayı reddeder. Beden formu üzerinden, doğrudan, aleni ve dolaysız bir mesajı; tahakküm biçimlerine, temsilî anlam rejimlerine ve kadın-erkek ayrımı gözetmeksizin eril cinse yöneltir. Bu mesaj, bedenin varoluşsal sergilenmesidir. Ertesi beden, kendi görüntülerinin teşhiri yoluyla, saklanan sırrı ifşa eden kısa devreler ve çarpışmalar üretir. Görüntü burada temsil etmez; çarpar, keser ve sarsar. Bu çarpışma, kesme ve sarsma anlamın değil, duyunun alanında gerçekleşir. Ertesi beden, kendi armonik dilinin zenginliğini keşfeder; ses, ritim, tempo, jest ve mekân arasında çok katmanlı bir eşzamanlılık kurar. Bu eşzamanlılık, sözlere dökülen düşüncenin gücüyle, yalnızca duyularla algılanabilen armonik tezahürlerin gücü arasında yeni bir karşılaşma üretir. Ertesi bedene göre dünya, içgüdüsel gücün ve özerk yaşamın dünyasıdır. Seslerin dili tene işlenir, sözcüklerin dili ile jestlerin dili arasında bir arabuluculuk kurulur. Böylece beden, yalnızca bir taşıyıcı değil, anlamın kurucu öznesi hâline gelir. Bu noktada ertesi beden, Kant'ın terminolojisindeki *sensus communis* (ortak duyu) fikrini bilinçli bir biçimde reddederek hiçe sayar. Zira ortak duyu, bugün kapitalist dünyada gerçek anlamda ortak değildir; dahası ortak kâr adına nelere suskun kaldığını, hangi bedenleri, arzuları ve sesleri dışladığını bilir ve hangilerinden fayda

sağlayacağını ayırt eder. Ertesi bedene göre günümüzün baskın ortak duyusu, normatif ve tarihsel olarak beyaz, erkek ve heteroseksüel eril davranışın hegemonik bileşimidir. Bu bileşim, fırsat buldukça dünyanın her yerinde *lubunya* bireylere karşı Sismik ideoloji üretir ve şiddet uygular. Bugün iki eril beden aynı eril duyuda buluştuğunda, aralarında ya ölü bir beden vardır ya da bir beden ölmek üzeredir. Böyle bir tablo karşısında ertesi beden, ortak duyunun içine eklemlenmek istemez. Yeni bir duyu bileşeni yaratmayı hedefler. Duyulur dünyayı yeniden paylaşan insani söylem ile onu yeniden şekillendiren bedenin eşitlikçi momentini aynı düzlemde kurar.

Ertesi beden, verili temsilî paylaşımın ses ile beden kapasitelerini ve onun mekânsal komplekslerini kendi formu üzerinden yeniden dağıtır. Edward S. Casey'nin *Mekânın Kaderi* kitabında geliştirdiği tartışmada olduğu gibi, mekânı soyut bir uzam olmaktan çıkararak beden, deneyim, hareket ve yer ile yeniden ilişkilendirmeye çalışır. Böylece siyasetin asli görünürlüğünü tesis eder ve eşitliğin önvarsayımsal ilkesini yerine getirir. Buradaki eşitlik –Rancièreci ilkeyle– bir hedef değil, tam tersine bir başlangıçtır. Ertesi beden, yeni bir duyulur rejimin kipiyle konsensüsün algısına temas eder, kendi uzamını ona dayatır ve dışsal olan zaman kavramını da bu müdahale aracılığıyla yeniden biçimlendirir. Bu bağlamda Jacques Derrida'nın ifadesiyle, "doğa yoktur, yalnızca etkileri vardır: doğallaştırma ya da doğasını bozma." Ertesi beden de bu aşamada kendisini doğal kılarken, temsilin duyulur ve doğal dünyası *diferansiyel* bir zeminde kendiliğinden bozulur; rengi değişir, tonu kayar ve ritmi sapar. Özgürlük burada bedenle tanımlanır; beden ise ertesi zamanı içeren potansiyelle biçimlenir. Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi, dünyayla temasımız bedenseldir: kişi bedeniyle algılar ve beden, algının öznesidir. "Algı dünyayı bana açar, tıpkı bir

cerrahın bir bedeni açması, açtığı bu pencereden, yandan görülen faaliyetlerine kapılmış, tam çalışır durumdaki organları fark etmesi gibi" (Merleau-Ponty, 2023, s. 279). Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinin merkezinde, bedenli-öznenin algısı yer alır; ancak bu, klasik özne–nesne ayrımını aşan radikal bir ontolojik yeniden konumlandırmayı ifade eder. Algı, artık zihnin dış dünyaya yönelmiş temsilî bir faaliyeti olarak işlemez, tersine öznenin bedeni aracılığıyla dünyaya zaten yerleşmiş oluşunun ilksel kipiyle konumlanır. Bu anlamda beden, bir araç ya da nesne değil, "yaşayan anlam ufku"dur. Dünya ancak beden üzerinden açılır ve anlamını bu açılışta kazanır. Dolayısıyla özne, dünyayı dışarıdan seyreden aşkın bir bilinç değil, dünyaya gömülü, onunla karşılıklı dokunuş içinde var olan bir varlıktır. Algı, bu karşılıklılığın dinamiğidir. Dünya bedene görünür olurken, beden de dünyaya yönelimsel bir derinlik kazandırır. Bu çerçevede Merleau-Ponty'nin düşüncesi, algıyı salt epistemolojik olarak ele almaz, ontolojik bir olay olarak kurar. Özne ancak bedenli olduğu ölçüde algılar ve ancak algıladığı ölçüde dünyada var olur. Bu nedenle beden, bir başına biyolojik bir varlık değil, dünyayla kurduğumuz ilişkinin asli zeminidir. Merleau-Ponty'nin işaret ettiği gibi, beden dünyayı dışarıdan gözlemleyen bir araç değildir, bizzat dünyanın içinde yer alan ve onu algılayarak anlamlandıran bir varoluş kipidir. Algı, bu anlamda, bedensel bir yerleşikliktir.

Öyle ki tam da bu noktada, gündelik hayatın "bedensel kapalılık" koşulları nedeniyle, tarihsel ve sembolik günlerin yarattığı –özellikle kadınlar için– serbestlik durumları söz konusu olur. Bedenin bu koşullar altında nasıl algılandığı sorusu –benim için daima– bir

aporia olarak belirmiştir.[44] Daha açık bir ifadeyle, tarihsel imgeleri "kapalı bir beden"in ya da Foucaultcu anlamda eril denetim altında biçimlenmiş dişil bir bedenin hangi tür bir algı korelasyonu içinde deneyimlediği ve bu imgelerle gündelik yaşamda nasıl bir bağ kurabildiği sorusu, bende daima bir çıkmaz olarak kalmış ve kafamı hep kurcalamıştır. Michel Foucault, modern iktidarın bedeni disipline eden, düzenleyen ve denetim altına alan bir mekanizma kurduğunu gösterir. Beden burada artık özgür bir algı alanı değil, normların ve iktidar tekniklerinin yazıldığı bir yüzeydir. Foucault'ya göre biyoiktidar, bedeni üretken kılarken aynı zamanda onu sınırlar. Özetle, Merleau-Ponty bedeni deneyimleyen özne olarak merkeze alırken, Foucault bedeni denetleyen yapılar aracılığıyla analiz eder. Bu iki yaklaşım (Merleau-Ponty-Foucault) birlikte düşünüldüğünde ortaya şu soru çıkar: Denetim altındaki bir beden gerçekten dünyayı algılayabilir mi? [45] Özellikle Doğu toplumları bağlamında (burada

[44] *Aporia,* felsefede, çözümsüz görünen ya da kendi içinde bir çıkmaz üreten düşünsel muammayı ifade eder. Antik Yunan felsefesinde ve postyapısalcı düşüncede önemli bir yer tutan *aporia*, aynı zamanda bir yöntem olarak da işlev görür. Zira içinden çıkılmaz, belirsiz ya da kafa karıştırıcı bir mesele üzerine düşünmek ve yazmak, onu çözmekten ziyade bir soru olarak açıkta tutmayı ve kendi gerilimi içinde görünür kılmayı amaçlar.

[45] Burada Maurice Merleau-Ponty ile Michel Foucault, birbirine zıt iki düşünür olarak konumlandırılmalıdır. Merleau-Ponty fenomenoloji ve beden üzerine yoğunlaşırken Foucault, yapısalcılıkla ilişkilendirilen düşüncesi ve iktidar analizleriyle öne çıkar. Buna karşın her ikisi de 20. yüzyıl Fransız felsefesinde bedenin, algının ve bilginin inşasına dikkat çeken devrimci figürlerdir. Merleau-Ponty, bedeni "dünyada varoluşun merkezi" olarak ele alır; onu, algılayan ve dünya ile bütünleşen yaşantısal bir bütünlük içinde düşünür. Bu bağlamda algı, bilginin temelidir ve özne, dünya ile doğrudan bir ilişki içindedir. Foucault'da ise durum farklıdır. O, bedeni "iktidar stratejilerinin hedefi" olarak inceler; hapishane, okul ve hastane gibi kurumlar aracılığıyla disipline edilen ve biçimlendirilen bir nesne olarak analiz eder. Bilgi, onun açısından iktidar ilişkilerinden bağımsız değildir; "doğru" olarak kabul edilenler, toplumsal söylemler aracılığıyla inşa edilir. Özne ise söylemsel pratikler ve iktidar teknikleri tarafından sürekli olarak kurulan ve yeniden

coğrafi bir indirgemeden çok tarihsel-siyasal bir yoğunlaşmayı kastederek), bedenin sürekli denetim altında tutulduğu durumlarda bir tür "kapalı beden" formundan söz etmek mümkündür. Bu beden, Merleau-Ponty'nin tarif ettiği anlamda dünyaya açık bir algı alanı olmaktan ziyade, kendini korumaya ve uyum sağlamaya yönelir. Dolayısıyla algı, genişleyen bir ufuk değil, daralan bir refleks hâlini alır. Ancak bu kapalılık mutlak değildir. Belirli tarihsel anlarda ve özel günlerde –denetimin gevşediği, ifade alanlarının açıldığı eşiklerde, örneğin bir düğün ve festivalde– beden yeniden hareket kazanır. Fakat bu yeniden açılma, doğrudan özgür bir algıya dönüşmez. Aksine bastırılmış olanın geri dönüşü olarak bu durum, iki yönelimi ortaya çıkarır:

1. Tekil-psikolojik ifade: Beden, dünyayla kolektif bir algı zemini kurmak yerine, bireysel görünürlük arzusuna yönelir. Burada ifade, dünyayı algılamaktan çok "kendini gösterme" ihtiyacına dayanır. Karakter, sahneye çıkar; fakat bu sahne, dünya ile ortak bir duyumsama alanı değil, kişisel bir varlık mücadelesidir.

2. Arzunun yoğunlaşması: Uzun süre bastırılmış olan bedensel arzular, serbestlik anlarında ölçüsüz bir şekilde açığa çıkar. Bu durumda beden, dünyayı anlamlandıran bir algı merkezi olmaktan öte, eksikliğini telafi etmeye çalışan bir arzu makinesine dönüşür.

Sonuç olarak, denetim altındaki beden sadece bastırılmaz, bununla birlikte algı kapasitesini de kaybeder ya da dönüştürür. Serbestlik anları ise otomatik olarak özgürleşmiş bir algı üretmez,

---

şekillendirilen bir yapıdır. Sonuç olarak Foucault, fenomenolojiyi aşırı "antropolojik" ya da insan merkezci bulur; öznenin önceliğini reddederek yapısal ve tarihsel süreçlere yönelir.

aksine bastırmanın izlerini taşıyan kırılgan ve çoğu zaman yönsüz tepkiler doğurur. Yani tarihsel veya gündelik imgelerle kurulan algısal ilişki, Merleau-Ponty'nin öngördüğü gibi bedensel bir açıklık ve dünyaya yerleşmişlik üzerinden mi işler; yoksa Foucault'nun tarif ettiği anlamda disipline edilmiş, denetlenmiş ve normatif olarak biçimlendirilmiş bir beden söz konusu olduğunda bu ilişki yapısal olarak mı kırılır? Bu ve benzer sorular daima önümüze çıkar. Çünkü bedenin dünyaya açıklığı, her zaman eşit derecede işlemez; toplumsal, kültürel ve iktidar ilişkileri bu açıklığı daraltabilir, yönünü saptırabilir ya da simülatif biçimlere zorlayabilir. Örneğin *Newroz* gibi tarihsel ve sembolik yoğunluğu yüksek bir pratikte, özellikle kadınların algısı için, bu durum doğrudan ve doğal bir dünya-açıklığı olarak mı işler, yoksa bastırılmış bir bedenselliğin telafi edici sahnesine mi dönüşür? İşte bu soru, Merleau-Ponty bağlamında Doğu toplumlarında daima bende bir kuşku yaratmıştır. Gündelik yaşamda bedeni sürekli denetim, norm ve bakış altında olan bir özne (kadın) için, beden, Merleau-Ponty'nin öngördüğü anlamda "dünyaya açık bir ufuk" olmaktan çok, sınırlanmış ve içe kapanmış bir alan hâline gelir. Bu durumda *Newroz*'un mevcut reel atmosferi, dünyayla kurulan özgür bir algısal ilişkinin değil, bana göre bastırılmış jestlerin, seslerin ve yönelimlerin ani dışavurumunun sahnesi olur. Bu bağlamda beden, doğal yönelimselliğini kaybederek bir temsil yüzeyine dönüşür: jestler, mimikler ve söylem, artık dünyanın anlamını açan hareketler değil, kimliğin yoğunlaştırılmış ve kimi zaman abartılmış simülasyonları gibi görünür. Böylece algı, Merleau-Ponty'nin tarif ettiği ontolojik karşılaşma olmaktan çıkar; yerini, şimdiki anın taşkın ama bedenin yüzeysel kaçış çizgilerine bırakır. Burada ne dünya sahici anlamda algılanır ne de tarihsel gönderge (örneğin *Newroz*'un kolektif hafızası) bedende yankı bulur, yalnızca bastırılmış olanın geçici görünürlüğü söz konusudur. Bu

durumu bir düğün atmosferinde de gözlemlemek mümkündür. Hatta taşraya gelen daha düşük profilli ünlülerin ya da taşradaki bir sanat organizasyonunda (örneğin bienal ya da film festivali) görev alan, İstanbul merkezli kişilerin bedenlerinde de benzer bir ifade görülür. Bu durumdaki merkez ile periferi arasındaki korelasyon, ya modernitenin patolojik bir kompleksi olarak ya da kolonyal zihniyetin saikleri doğrultusunda kişilerin bedenlerinde ortaya çıkar. Daha da çarpıcı olan, modernizmi yalnızca bir geri kalmışlık zincirinden kurtuluş reçetesi olarak kavrayan ve onu yüzeysel biçimde içselleştiren bizim gibi coğrafyalarda, modern dans ile performans sanatının çoğu zaman anlaşılmaması; hatta bedenin koreografik kullanımlarının komik, tuhaf ya da anlamsız görülmesi, doğrudan bu yüzeyselliğin bir sonucu olmasıdır. Oysa ki bu anlama güçlüğü ve algısal yabancılık yalnızca sıradan izleyicilere özgü değildir; kültürel seçkinler de benzer bir deneyim yaşar, fakat çoğu zaman bu durumu –kendilerine yediremedikleri için– göstermekten kaçınırlar. Ayrıca Doğu toplumlarında siyasetin yarattığı rant zeminlerinde de bedenin arzu açlığı, yaşamsal bir algının doğal tezahürü olarak işler. Bedenin gündelik hayatta bastırılmış olan potansiyelleri, sanatsal, törensel ve tecimsel yoğunluk içinde bir tür aşırılık formunda geri döner. Ancak bu geri dönüş, özgürleşmiş bir algı değil, gecikmiş, yoğunlaşmış ve bastırılmış bir dışavurumdur. Bu dışavurum, örneğin bir festival alanında, öznenin giydiği yerel etnik giysiler (Şal û şepik veya Kiras û Fistan) ile bedensel davranışlarını (jest, mimiklerini) sözün uçuculuğu içinde bir araya getirir ve sonrasında bunları, bir kimliğin psikolojik ifadesinin gösterişli özgüveninde sabitler. Sonuç olarak bu durum, karakterin doğallıktan sapmış ve yapaylaşmış görünümünde cisimleşir. Bastırılmış olan ses artık alanda yükselir; özne, “bedenimle birlikte buradayım” dercesine kendini tüm bakışlara sunar. Ancak bu metaforik haykırış dünyaya

değil, fark edilmeye yöneliktir. Böylece beden, doğal bir algı formundan çıkar ve *artefakt* bir kişiliğin gösterişli bir simülakr düzenine doğru evrilir. Buna karşılık, bedensel kapalılık deneyiminden görece azade olan bir özne için –örneğin Batı Avrupa bağlamında yaşayan bir bireyde– gündelik yaşam ile festival arasındaki fark, ontolojik bir kopuş değil, yoğunluk farkı olarak belirir. Çünkü beden zaten dünyaya açıktır; festival bu açıklığı radikalleştirmez, yalnızca yoğunlaştırır. Keza buradaki yoğunlaşma modern dans ve performans için de geçerlidir. Yani festival, modern dans ve performansa yönelik yaklaşımları gündelik ve sıradan pratiklerdir. Bu nedenle algı, her iki durumda da sürekliliğini korur. Doğu toplumları ise –sadece Kürtler değil, Türkler, Araplar, Farslar vb.– bu sürekliliği koruyamadığı gibi, son kertede dünyayı Merleau-Pontyci bağlamda çoğu defa algılamazlar ve algılamadıkları için de bilimi, siyaseti, demokrasiyi, adaleti, özgürlüğü, kardeşliği, eşitliği, sanatı, edebiyatı, tiyatroyu, müziği vb. bu anlamda kavramazlar veya kavrayışları şuan ki düzeyde kalır. Dolayısıyla Doğu toplumları genellikle dünyayı bedensel bir arzu makinesi olarak görür. Ancak bu arzu, Deleuzecü anlamda yaratıcı bir arzu değil, kişiliğin arkaik ifadesinin tüketim istenci biçiminde tezahür eder. Bu bakımdan beden ne kadar baskı ve denetim altında tutulursa, yaratıcı edimden ve algısal çözümlemeden o kadar yoksun kalır ve daima erdemli değerlerin noksanlığıyla birlikte açlığın ve azgınlığın kölesi olur.

Tam da bu noktada Semyanî Perîzade'nin kapalı ve denetim altında olmayan "ertesi beden" figürü kuramsal olarak ilginç bir istisna sunar. Bu beden, ne bastırılmışlığın telafi edici taşkınlığına ne de kimlik temsillerinin simülatif aşırılığına teslim olur. Onun bedensel algısı, şimdiyi psikolojik bir anakronizm üzerinden kurmaz, yani geçmişin bastırılmış anlamlarını bugüne dramatik bir yoğunlukla taşımaz. Aksine beden ile dünya arasındaki ilişkiyi

süreklilik içinde kurar, gündelik irtifa ile törensel yoğunluk arasında keskin bir kırılma üretmez. Sonuç itibariyle Semyanî Perîzade'nin bedeni, Merleau-Ponty'nin düşündüğü anlamda "dünyaya açık beden"e daha yakındır. Algı burada ne bastırılmışlığın patlamasıdır ne de kimliğin teatral temsilidir. O, dünya ile kurulan doğrudan, kesintisiz ve ontolojik bir ilişkinin ifadesidir. Böylece algı, yeniden asli işlevine döner. Yani dünyayı açmak ve o açıklık içinde varlığı kurmak anlamına gelir. Dolayısıyla imgelemde silinmez izler bırakan ilk ruhsal kazanımlar, bedenin organik işlevlerinden doğar. İlk sıcak inanış, tensel ve bedensel bir huzurdur; ilk maddesel imgeler etten, organdan ve bedenden doğar. Bu imgeler devingendir, etkindir ve şaşırtıcı biçimde "bayağı" arzularla bağlantılıdır. Ertesi beden, temsilin bayağı arzularının görünümünden ayrılır; temsilin görünüş arzuları ise ertesi bedene gömülür. Ertesi beden mevcudiyete kayıtlıdır; namevcudiyete vedasını çoktan sunmuştur. Artık olduğu yerde değildir, olduğu gibi de değildir. Özerktir ve bu özerklik, sunduğu şeyin –kişinin ya da kimliğin– ertesidir.

Ertesi beden, itkisel güçlerin normlarına göre bireyselleşmenin en somut ürünüdür. Onun bugünkü somut hâli, geleceğin somut hâlidir. Althusser'in aksine, "gelecek" ertesi beden için "uzun sürmez." Ancak işin özü, yani bu kitabın belki de en temel paradoksal argümanı, diğer yandan uzun bir geleceğe yayılan bir normalleşme süreci üzerine kurulmuş olmasıdır. Normalleşmenin en önemli göstergelerinden biri, kitap boyunca ele aldığım queer bir kimliğin ve bedenin toplumsal alanda meşru, olağan ve doğal bir varoluş biçimi olarak tanınıp tanınmadığı meselesiydi. Normalleşme, yalnızca hukuksal düzenlemelerin ya da kurumsal dönüşümlerin sonucuyla gerçekleşmez, tam tersine farklı olanın gündelik hayat içerisinde sıradan bir gerçeklik olarak kabul edilmesiyle yaşam bulur. Georges Canguilhem'in "normal" ve "norm" üzerine vurguladığı üzere,

normal değişmez ve doğal bir ölçü değildir; belirli yaşam koşulları içerisinde oluşan bir normla ilişkilidir. Bu sebeple aslında queer bir bedenin norm dışı veya anormal kabul edilmesi, bedenin kendisinden çok, onu değerlendiren hâkim normla ilgilidir. Eğer herhangi bir kimlik hâlâ açıklanmaya, savunulmaya veya meşrulaştırılmaya ihtiyaç duyuyorsa, normalleşme sürecinin henüz tamamlanmadığını gösterir. Bu bağlamda Semyanî Perîzade'nin queer bedeni, bize tam olarak bu noktada bir turnusol kağıdı işlevi gördü. Semyanî'nin bedenine yönelen estetik, kültürel ve toplumsal tepkiler, yalnızca belirli bir özneye ilişkin yargılar değildir, eş zamanlı olarak queer varoluşların toplumsal normlar içerisindeki konumuna yönelik kabul ve tahammül düzeyinin de bir ölçüsüdür. Bu ölçüyü gerçekçi bir düzlemde ifade etmek gerekirse, queer bir kimliğe yönelen tahammülsüzlük, farklı kimliklerin tanınması ve kabulü meselesiyle aynı yapısal mantık içinde işler. Bu nedenle Kürt kimliği de dâhil olmak üzere herhangi bir kimliğe yönelik dışlama biçimleri, aynı normalleşme eksikliğinin farklı görünümleridir. Bu eşzamanlı tanınma sorunu giderilmediği sürece, normalleşme süreci eksik kalmaya devam eder. Daha da sadeleştirirsek, queer bir kimliğe gösterilmeyen tahammül, Kürt kimliğine de gösterilmez. Bu durumu ötekiler bağlamında böyle görmek gerekir. Aksi takdirde, Kürt kimliğine gösterilmeyen tahammülsüzlük karşısında da itiraz edilmemelidir; çünkü bunlar aynı yapısal tahammülsüzlüğün farklı görünümleridir. İkisi eşdeğer görülmediği sürece, yapılacak her türlü itiraz anlamsız ve geçersiz bir zemine kendiliğinden çekilir ve normalleşme de ertelenmiş olur. Dolayısıyla söz konusu queer beden, bu aşamada daima normalleşmenin sınırlarını, imkânlarını ve henüz aşılmamış eşiklerini açığa çıkaran analitik bir gösterge niteliğindedir. Kitabın hareket noktası, queer bedenin gelecekte er ya da geç toplumsal olarak olağan ve meşru bir varoluş biçimi olarak kabul

edileceği düşüncesidir. Ancak böyle bir geleceğin kendiliğinden ve zahmetsiz bir biçimde ortaya çıkmayacağı da açıktır. Her normalleşme süreci, önce bugünün bakışlarında, dillerinde ve temsil rejimlerinde gerçekleşmek zorundadır.

Queer bedenin doğal, sıradan ve meşru bir gerçeklik olarak kabul edilmesi, geleceğin değil, esasında bugünün meselesidir. Leibniz'in düşüncesinden hareketle söylersek, bu, birbirinden farklı varlıkların kendi farklılıkları içinde uyumla var olabildiği bir düzen fikridir. Öyle ki kitap boyunca yapmaya çalıştığım şey, yalnızca bir sanatçıyı, bir bedeni ya da bir temsil biçimini incelemekle sınırlı kalmamaktı. Bir toplumun farklılıkla kurduğu ilişkiyi, çoğulluğa ne ölçüde açık olduğunu ve normalleşme ufkuna ne kadar yaklaşabildiğinin sorgulamasını merkeze almaktı. Eğer Semyanî Perîzade'nin bedeni artık istisnai bir vaka olarak değil, yaşamın çoğul biçimlerinden biri olarak görülebiliyorsa, normalleşme yönünde önemli bir eşik aşılmış demektir. Tersine hâlâ direniş, dışlama ve meşrulaştırma talepleriyle karşılaşıyorsa, bu durum önümüzde kat edilmesi gereken mesafenin büyüklüğünü göstermektedir. Zira kitap, bir yandan kat edilmesi gereken uzun bir yolun olduğuna işaret ederken; diğer yandan queer bedenin deneyimlerini, temsil biçimleriyle gerilimli ilişkilerini ve toplumsal varlığını görünür kılarak bu yolun kısalmasına katkıda bulunmayı hedefledi. Bu hedef doğrultusunda, son kertede mevcut durumu teşhis etmeyi değil, başka bir toplumsal ufkun imkânını da düşünmeyi amaçladı. Çünkü normalleşme, farklılıkların ortadan kalktığı bir dünya değil, farklılıkların artık bir sorun olarak görülmediği bir dünyanın adıdır. Bu bakımdan Semyanî Perîzade'nin bedeni, yalnızca bugünün toplumsal çatışmalarını kadraja koyan bir figür olarak görülmemelidir; henüz tam anlamıyla gerçekleşmemiş bir geleceğin şimdiden cisimleşmiş biçimi olarak okunmalıdır. Onun bedeni, geleceğin olasılığını temsil etmekten ziyade, geleceğin somut

görünümünü bugünden açığa çıkarır. Derrida'nın Blanchot için söylediği gibi: "Blanchot bize gelecekten konuşur!" Semyanî Perîzade'nin *Ertesi Beden*'i de tam olarak bunu yapar: Bize gelecekten, rengarenk kişiliğiyle, dans ederek ve şarkı söyleyerek seslenir. Bu sesleniş, bir vaat değil, çoktan gerçekleşmiş bir ontolojinin maddi yankısıdır.

Son olarak kendimle, daha doğrusu müziğe olan yaklaşımımla ilgili birkaç sözle bitirmeyi düşünmüştüm. Ancak Søren Kierkegaard'ın müziğe dair kendi perspektifinden kaleme aldığı özeleştiriyi okuduğumda, bu satırların doğrudan benimle de örtüştüğünü fark ettim. Bu yüzden kendim hakkında ayrıca bir şey söylemek yerine, beni de anlatan şu sözlerle bitirmeyi tercih ediyorum: "Ve müziğin, üzerinde hakkıyla bir fikir sahibi olabilmek için büyük ölçüde deneyim gerektiren bir sanat olduğunu ne kadar iyi sezinlesem de kendimi eskiden sık sık olduğu gibi yine aynı paradoksla teselli ederim: İnsan cehalet ve önseziyle de bir tür deneyim kazanabiliyor" (Kierkegaard, 2020 s. 35).

İKİNCİ BÖLÜM

Ertesi Beden Semyanî Perîzade - Söyleşi

Sevgili Semyanî, klasik bir söyleşi formatına bağlı kalmak yerine, soruları mekânın, müziğin ve felsefenin kesiştiği ortak bir estetik zemin üzerinde iki kısım hâlinde, uzun soluklu bir biçimde tasarlayacağım. Aslında bunu, tek yönlü ve kalıplaşmış soru-cevaplardan çok, karşılıklı ve derinleşen uzun diyaloglar olarak da düşünebiliriz. Bu zeminde özellikle müziğin konumuna eğilmek istiyorum. Müziğin salt kültürel ve folklorik bir form olmadığının estetik göndergesini, bedenli bir ontolojiye içkin olan mekanik enstrüman düzeninin, evrensel dizgesine uzanan müzikal tarafıyla konumlandırmaya çalışacağım. Yalnız buradaki asıl amaç, sadece senin müziğini konuşmak değil, seninle birlikte ve müziğinden hareketle genel bir müzik *logos*unu açımlamak. Başka bir ifadeyle, konuşacağımız şeyleri kendi müziğinde yapıyor olman veya yapmıyor olman bu söyleşi özelinde asla bir ölçüt olmayacak; öyleyse esas aradığımız şey, müzik ve Kürt müziği üzerine daha kavramsal bir düzeyde –belki de hiç konuşulmayan şeyleri– konuşmak olacaktır. Çünkü tam da bu kavramsal eksiklik, estetik alanda belirli toplumsal konumların sürekli bir çıkmaz içinde kalmasına yol açmaktadır.

Estetik alanda ötekinin –özellikle alt ve orta sınıflara mensup öznelerin– içinden çıkmakta zorlandığı temel sorun, her zaman teorik ve pratik bir paradoksa işaret eder. Bu paradoks, estetiği bir yargı sistemi hâline getiren filozof Kant ile bu sistemin içeriğine karşıt bir hipotez geliştiren sosyolog Bourdieu'nün argümanları arasında kalma durumudur; hatta bir sıkışma yeridir. Kant, güzel üzerine verilen yargıdan doğan estetik hazzı, örneğin Mardin'deki bir şarabın tadını takdir etmekten kaynaklanan duyusal hazdan ayırt etmek ister.

Bourdieu ise tam tersine, sanat yapıtlarını ve şarapları aynı zevk mantığının yargıladığını söyler, bu genel zevkleri tiksintilerin diğer yüzü olarak adlandırır ve bu tiksintileri de alt sınıfların zevkleriyle özdeşleştirir. Kant'a göre estetik beğeni, bir nesnenin hoş görünmesinden doğan öznel bir haz duygusuna dayanır; ancak bu haz yalnızca bireysel bir duygu olarak kalmaz, eş zamanlı olarak evrensel geçerlilik iddiası da taşır. Bu nedenle estetik yargı, herkes tarafından paylaşılması gerektiği varsayılan bir zorunluluk talebi içerir. Kantçı estetikte hoşa gitme herhangi bir kavram, genel ilke ya da kural altında toplanmaz; çünkü aksi takdirde güzelin evrensel geçerliliği temellendirilemez. Bu bakımdan Kant'taki güzel nosyonu, evrenselliğini deneyimden önce alır ve kendisini çıkarsız bir hoşa gitme olarak kurar.

Bourdieu'da ise beğeninin evrensel bir matrisi yoktur; beğeni, toplumsal hiyerarşilerin yapısında üretilir, orada konumlanır ve anlam kazanır. O, yalnızca tahakküm edenler ile tahakküm edilenleri, sembolik sermayenin piyasaya sürülme koşullarındaki kültürel farklar üzerinden karşı karşıya getirir. Tam da bu noktada biz, kendi varoluş koşullarımız nedeniyle bu çatışmanın orta yerinde duruyoruz. Politik (*Kurdî*) görüngümüzden ötürü hem Kantçı anlamda estetiğin duyusal dağılımını –yani duyulur olanın ya da ortak duyunun (*sensus communis*) "eşitlikçi" savunusunu– entelektüel bir bakışla çözümleyebiliyor, hem de içinde bulunduğumuz sosyal sınıf itibariyle Bourdieucu kültürel sermayenin orta-alt katmanına mensup oluyoruz. Dolayısıyla bu durumda bizim için paradoksal bir fark ortaya çıkıyor: Bir filmin ya da bir şarkının sanatsal değerini ve estetik iddiasını bilsek bile ondan haz almayabiliriz; hatta izlemeyi ya da dinlemeyi tercih etmeyebiliriz. Buna karşılık, angaje, popüler, *kitsch* ya da vasat bir filmden veya şarkıdan çok daha fazla haz alabiliriz. Üstelik bu haz, o vasatlığın farkında olarak yaşanır. Demek

ki haz almak estetik değeri onaylamak anlamına gelmez, bilmek ile beğenmek aynı düzlemde işlemez. Vasattan haz duymamız Bourdieu'nün sermaye hipoteziyle doğrudan örtüşür. Oysa müziğin tonal sistemine ya da filmin sinematografik kriterlerine estetik bir dikkatle nüfuz edebilmemiz, bizi Kantçı bir düzleme yaklaştırır, en azından çağdaş estetik yargının zemininde epistemolojik bir konum edinmemizi sağlar. Bourdieu'nün hipotezine göre bu tür bir keskin sınıfsal *ayrım*'a aynı anda sahip olamayız, zira beğeni yargıları daima toplumsal ve sınıfsal katmanlara dayanır. Bourdieucu bu mantıkla, soyut dışavurumcu bir tabloyu –örneğin Rothko'nun *Orange, Red, Yellow* (*Turuncu, Kırmızı, Sarı*, 1961) adlı resmini– neredeyse kusursuza yakın bir estetik bağlam içinde yorumlayabiliyorsak, yüksek düzeyde kültürel sermayeyle donatılmış üst bir sınıfa mensup sayılırız. Öyle ki bu iki düşünürün ortaya koyduğu tablo bizim için basit bir karşıtlık değildir. Asıl mesele, bu karşıtlığı mümkün kılan maddi kesişim kümesinin bizzat bizim konumumuzda cisimleşmesidir. Daha açık söylersek, Kant ile Bourdieu'nün argümanlarının çakıştığı zemin, doğrudan doğruya bizim somut varlığımızdır. Dolayısıyla bu söyleşinin ana ekseni –eş deyişle soruların teorik bağlamı ya da söyleşinin çakışma noktası– tam da bu kesişim kümesinin maddi ve literal gerçekliği olan varlığımız olacaktır. Kısacası Wagner'i konuşmamız, onu bir sermaye biçimi olarak tercih ettiğimiz anlamına gelmez. Onu bilmek ile onu dinlemek, iki ayrı teknik ve teorik postulatın; bilginin epistemolojik formu ile haz ve beğeni tasarısının farklı düzlemlerine aittir. Burayı daha açık ve basit ifade edelim: örneğin, David Lynch sinemasını konuşmak, onun sinemasını sevdiğimiz veya izlerken haz aldığımız anlamına gelmez. Onun sinemasındaki alegorileri çözümlemek ile sıradan bir izleyici olarak keyifle dümdüz izlemek aynı şey değildir. Keza Mick Jagger'ın müziğini derinlemesine bilmek ile yüzeysel

dinlemek de aynı şey değildir. Tüm bunları yazmamın nedeni, söyleşiye başlamadan önce, teorik bağlama yöneltilebilecek olası önsel ya da önvarsayımsal eleştirilere dair bir açıklama yapma gereğidir.



Mark Rothko, *Orange, Red, Yellow* (*Turuncu, Kırmızı, Sarı*), 1961, tuval üzerine yağlıboya, 236,2 × 206,4 cm. © Christie's Images Limited

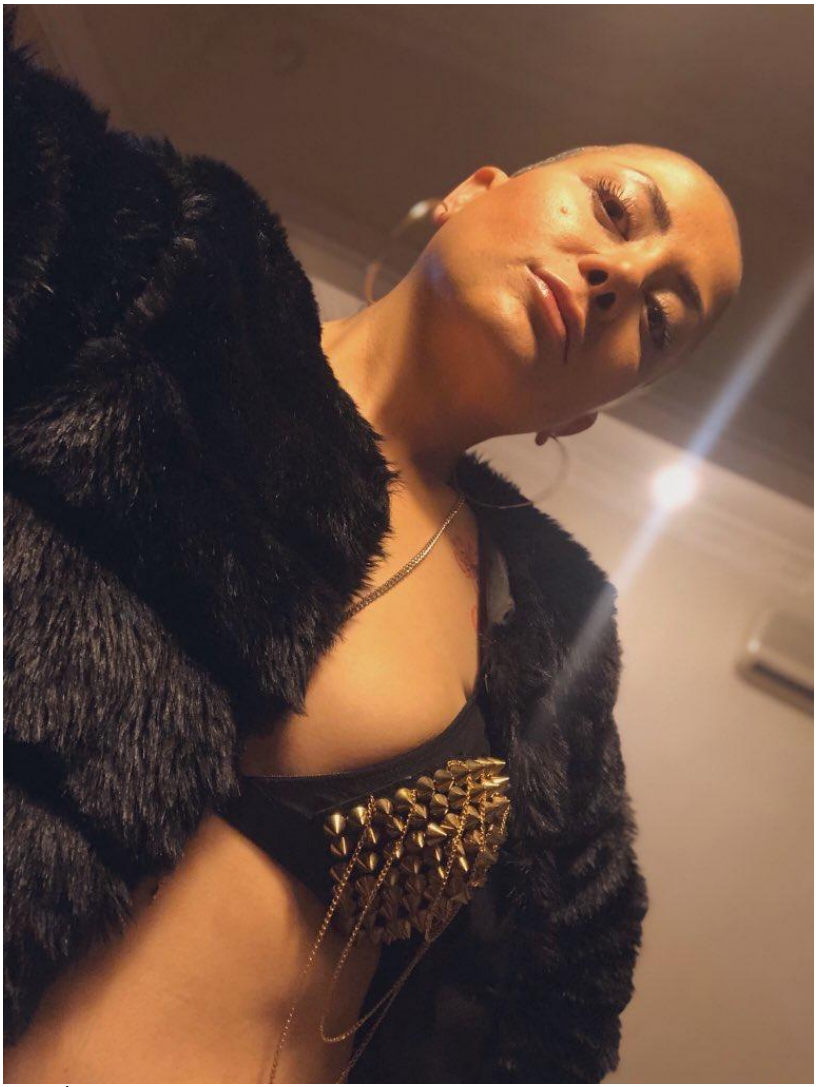
Öyleyse artık asıl söyleşimize dönebiliriz. Söyleşinin I. Kısmını, "mekân ile müziğin" bir aradalığında, disiplinler arası bir uzamda ve bedeni de kapsayan "semptomatik" bir okuma olarak

kurgulayacağım. II. Kısımda ise sorularımı, üretimleri merkeze alarak "ses, söz ve zaman" bağlamında yöneltmeye çalışacağım. İzninle şimdi ilk soruyla başlamak istiyorum.

I. Kısım: Müzik, Mekân, Beden

FATİH TAN— Müziği öznel kılan şey, somut bir enstrüman kullanılarak ve paralel bir şekilde izleyiciyle şimdiki zamanın kurulumunu gerçekleştirerek, hissedilebilir bir duygu ortamı üreten bedenin interaktif aksiyonudur. Beden hem enstrümanı çalmayı (kullanmayı) hem de sözle ona yön vermeyi gerçekleştirir. Parmakların hareketi ile sesin senkronize ahengi, bir karşıtlık yakalayarak partisyonu biçimlendirir. Müziği, duyularla algılanabilir bir formda, ortaya çıktığı mekânla –yani güncel sahneyle– bütünleşik bir düzleme yerleştirmek gerekir. Sesin vurgularında, peslerinde ve diyaframdaki kesintilerinde ise söz, bildirilmiş sözlerin tarihselliğine karşı konumlandırılarak güncel bir atmosferde kurulur. Müzikteki bu temel ayrım; karşıtlıklar ve ara armonik bağlardır. Müzik, niteliksel belirlenimi için, geçmişteki sese uzanır. Ancak bu durum, içinde bulunduğu mevcut ses tarafından tam olarak dile getirilemez. Schopenhauer müziğin en nihayetinde ve her zaman yaşamdaki olayları değil, onların özünü dile getirdiğini söyler. Bu bakımdan olayların farklılıkları müziği etkilemez. Eğer bu müzik, geçmişteki bu görünüş formunun otantikliğinden tamamıyla sıyrılmak zorundaysa veya öyle bir talebi varsa, o zaman güncel sözceyi dâhil etmelidir ve içeriğin kendine özgü bir anlatımını yaratmalıdır. Çünkü müzik, özgünlüğün ve tikelliğin zeminine sıkı sıkıya bağlanabilmesi için, bir metni, varlığın şimdiki uzamına gerekli kılmalıdır. Aksi hâlde enstrümanın yüce ve tinselci niteliği, öteki yaşamların nicelik kategorilerine tahakküm kurar ve onları vasat bir algıyla sonuçlandırır. Dolayısıyla müzisyen, soyut bir içselliğe kapanmak yerine dünyasını somut bir gerçeklik üzerinden kurmalı ve sözü bu

gerçekliğin taşıyıcı alanı olarak konumlandırmalıdır. Müzisyen, kendisini her zaman sesle birlikte düşünmeli ve sözcüğü melodinin varoluşuna dâhil etmelidir. Bu bağlamda söz, müzikte ikincil bir eşlik unsuru değil; duyunun toplumsal bağla temas ettiği asli bir eşiktir. Rancière'in de ifade ettiği gibi: "Müzik, sözcüğün görünür kılmak için boş yere uğraştığı şeyi -duyunun dile gelmez yanını, bilinçdışı yaşamın gücünü- hissedilebilir kılar. Bu nedenle müzik, kendisini plastik bir biçimde gerçekleştirmeli ve uygun bir görünürlük yaratmalıdır" (Rancière, 2018, s. 167). Rancière'in altını çizdiği plastik biçim, sözle birleşen armoninin nefes aracılığıyla mekânsal bir boyuta erişmesidir. Müzisyen ritimlerin doğrusal saptamasını ve notaların döngüsel ölçüsünü belirleyerek, söz aracılığıyla yerleşik toplumla günlük iletişimi sağlar. Bir anlamda müzisyen, öznel duyum ile toplumsal bağın boyutunu bu momentumla yakalar. Hatta Feuerbach'a göre, söz, müzikteki seslerden hiç de daha zayıf, daha ruhsuz değildir; sesin, sözden daha çok söyleyecek şeyi varmış gibi göründüğü ve bu nedenle bir yanılsama kuşattığı için, sözden daha derin ve zengin sayıldığını iddia eder. Dolayısıyla müzik sadece seslerin uyumundan oluşan ve onunla ilgilenen reaktif bir sanat değil, tüm temsil biçimlerinden önce dünyanın anlık bir ifadesidir. Bütün bunlardan yola çıkarak sana şunu sormak istiyorum, evet müzik elbette ki bir duygu monoloğudur, ancak bu duyguları aktaran dilin bir sözel tarafına, bir diyaloğa da ihtiyacı vardır. Söz, son kertede dinleyici ile bir diyalog hâlidir. Derrida'nın da dolaylı olarak ifade ettiği gibi, "lisandan önce müzik olmaz". Dilin bu sözel aktarımı sağlarken, yani şarkılarına "söz" yazarken neyi veya neleri merkeze alarak belirgin bir rezonansın ifade biçimini oluşturuyorsun? Ya da daha açık sorarsak, sözlerinin altyapısını oluşturan temel nokta nelerdir? İkinci bir şey, şarkılarında söz mü melodiyi belirliyor yoksa melodiye en uygun sözü mü buluyorsun?



Selfie, İstanbul, 2019

SEMYANÎ PERÎZADE— Metnini okurken, müziğin bedensel ve sözel köklerine dair yaptığın vurgular, benim sezgisel olarak yıllardır deneyimlediğim bazı şeyleri yeniden düşünmeme vesile oldu. Bu yüzden sorunu kendi yaşamımın ve müzikle kurduğum ilişkinin içinden yanıtlamak isterim. Benim için söz, yalnız başına bir anlatı değil; çoğu zaman henüz ne olduğunu tam olarak kavrayamadığım bir duygunun kendisine biçim arayışıdır. Bazen bu duygu bir sözcükle belirginleşir, bazen de sözcükten önce bedende hissedilir. Göğsümde bir sıkışma, nefesimde bir değişim, kimi zaman da nedenini hemen anlayamadığım içsel bir hareket olarak ortaya çıkar. Sözcük, bütün bunların ardından gelir ve bazen duygunun kendisini de dönüştürür. Bu yüzden söz ile melodi arasındaki ilişkiyi kesin bir öncelik sırasına yerleştiremiyorum. Yine de üretim sürecimde çoğu zaman önce söz beliriyor; melodi ise o sözün taşıdığı duyguyla birlikte şekillenmeye başlıyor. Kürt bir ailede, yoğun baskı ve kendi iç gürültüsü hiç dinmeyen, otorite figürü erkeklerin sessizlik mekanizmaları içinde büyümek… Biz 11 kardeştik ve ben en küçüklerdendim. Ev aslında sessiz değildi; tam tersine sürekli bir gürültü vardı: çoğu zaman babanın ve erkeklerin sesi, kimi zaman da yaşça çok büyük kadınların ağırlığı… Ama bütün o kalabalığın ve gürültünün içinde benim sesim duyulmuyordu. Kendi duygum, kelimem, bedenim hep daha baskın olan hikâyelerin içinde yutuluyordu. Bu görünmezlik bazen ihmal olarak, bazen de duygusal, psikolojik ya da ekonomik istismar biçiminde sessizliğe dönüşüyordu. Bu deneyim bende iki şeyi aynı anda büyüttü: görülme arzusu ve kendi varlığımın bastırılmasına karşı içsel bir direnç. Fakat zamanla şunu da fark ettim: İnsan yalnızca başkaları tarafından susturulmuyor; bazen kendi sesini duymayı da unutuyor. Ne hissettiğini, ne istediğini, hatta neye itiraz ettiğini anlamak bile uzun bir zaman alabiliyor. Çünkü sürekli başkalarının sesine maruz

kaldığınızda, kendi sesinizle aranıza da bir mesafe giriyor. Bu hissiyat aile içindeki görünmezlikle sınırlı değildi. Dilsel, kültürel, toplumsal ve cinsiyet kimliği bakımından da tarihsel olarak duyulmayan bir topluluğun parçası olmak, görünmezlik duygusunu çok katmanlı bir deneyime dönüştürdü. Bir Kürt, bir kadın ve bir queer özne olarak yaşadığım sessizleştirilme hâllerinin birbirinden bağımsız olmadığını düşünüyorum. Bunlar hayatımın farklı dönemlerinde, farklı biçimlerde karşıma çıksa da çoğu zaman birbirinin içine geçerek varlığımı ve dünyayla kurduğum ilişkiyi belirledi. Bu yüzden yazdığım sözlerin temelinde yalnızca yaşadığım olaylar değil, o olaylar karşısında kendimi nasıl deneyimlediğim de var. Çocukluğumun duyulmayan sesi ile yetişkinliğimin kendine yer açan sesi arasında bir çatlak var. Benim sözlerim hep o çatlağın içinden doğuyor. Belki de şarkı yazmak, geçmişte söyleyemediğim şeyleri bugün söylemekten çok, neden söyleyemediğimi ve bunun bende neleri değiştirdiğini anlamaya çalışmakla ilgili. Çocukluğun görünmezliği ile yetişkinliğin direnen sesi arasındaki gerilim, şarkılarımın duygusal eksenini besleyen en güçlü damar hâline geliyor. Söz yazarken merkeze aldığım şey yalnızca "hikâyem" değil; o hikâyenin bende bıraktığı iz. Acı, kayıp, yalnızlık, göç, kadınlık, kırılganlık, direnç… Bunların hiçbirini yalnızca birer tema olarak ele almak istemiyorum. Çünkü yaşadığımız şeyler, sonradan üzerine konuştuğumuz olaylardan ibaret değil. Bazen bir olay sona eriyor ama onun yarattığı duygu, yıllar sonra hiç beklemediğimiz bir anda yeniden ortaya çıkabiliyor. Üstelik aynı biçimde de dönmüyor; yaşadığımız başka şeylerle karşılaşarak değişiyor, başka anlamlar kazanıyor. Benim için hafıza biraz da böyle işliyor. Geçmiş, geride bıraktığım ve istediğim zaman dönüp bakabildiğim sabit bir yer değil. Bugünkü duygularımı, ilişkilerimi ve kendimi algılama biçimimi hâlâ etkileyen bir şey. Bu nedenle yazdığım sözlerde

geçmişi olduğu gibi yeniden anlatmak gibi bir amacım yok. Daha çok, geçmişten bugüne taşınan ve bazen benim bile anlamlandırmakta zorlandığım duyguların izini sürüyorum. Bir sözcüğün neden diğerinden daha fazla dokunduğunu, bazı cümleleri neden tamamlayamadığımı ya da aynı duyguya neden yıllar sonra başka bir anlam verdiğimi anlamaya çalışıyorum. Geçmişin, bugünün ve hatta yarının tasavvurunun bedenimde bıraktığı izler; söze, sese ve melodiye dönüşerek şarkılarımı oluşturuyor. Burada benim için önemli olan, yaşanmış olanın yalnızca estetik bir anlatıya dönüşmemesi. Çünkü acıyı, kaybı ya da bastırılmışlığı güzel bir cümleyle ifade etmek, onları gerçekten anlamakla aynı şey değil. Bazen sözcükler yaşadığımız deneyimi açığa çıkarırken bazen de onun üzerini örtebiliyor. Bu yüzden yazdığım bir sözün yalnızca kulağa güzel gelmesi benim için yeterli olmuyor. O sözün bende bir karşılığının bulunmasını, söylediğimde kendime yabancılaşmamayı önemsiyorum. Elbette her şarkı doğrudan yaşadığım bir olayı anlatmak zorunda değil. Hayal ettiğim, tanık olduğum ya da başka insanların yaşamlarında karşılaştığım deneyimler de yazdıklarıma karışıyor. Fakat bütün bunların benim dünyamda bir karşılık bulması gerekiyor. Melodiyle ilişkim de biraz buradan gelişiyor. Bazen bir cümlenin kendi ritmi oluyor ve onu tekrar ettikçe melodinin nereye gitmek istediğini hissetmeye başlıyorum. Benim deneyimimde sözcüğün içsel ritmi melodiyi çağırır, melodi de bedenimdeki izleri görünür kılar. Ancak bu her zaman aynı biçimde gerçekleşmiyor. Bazen hiçbir sözcük bulamadığım hâlde içimde bir ses dolaşıyor. Yürürken, ağlarken, dans ederken ya da yalnızca kendi kendime mırıldanırken ortaya çıkan bu ses, daha sonra sözcüklerini bulabiliyor. Dolayısıyla melodi her zaman sözün ardından gelmiyor. Kimi zaman sözün ifade edemediği bir duyguyu taşıyor, kimi zaman da yazdığım bir cümlenin anlamını değiştiriyor. Hatta başlangıçta

söylemek istediğim şeyle şarkının sonunda ortaya çıkan şey birbirinden oldukça farklı olabiliyor. Bu nedenle söz ile melodi arasında tek yönlü bir ilişki kurmuyorum. Çoğunlukla sözden hareket etsem de melodinin kendi imkânlarını önemsiyorum. Çünkü bazı duyguların sözcüklerle anlatıldığında daraldığını, sesle ifade edildiğinde ise başka bir derinlik kazandığını hissediyorum. Bazen bir kelimeyi uzatmak, bir cümlenin sonunda susmak ya da sesimin istemsizce değişmesine izin vermek, yazdığım sözün kendisinden farklı bir anlam ortaya çıkarabiliyor. Bu da bana müziğin yalnızca söylemek istediklerimizi aktarmadığını, henüz ne söylemek istediğimizi tam olarak bilmediğimiz anlarda da bize bir şeyler gösterebildiğini düşündürüyor. Üretim sürecim genellikle gece oluyor. Karanlık, dışarıdaki bakışı silip beni tekrar bedenime döndürüyor. Gündüzleri farkında olarak ya da olmayarak başkalarının bakışını, beklentilerini ve seslerini taşıyorum. Gece olduğunda ise bütün bunların etkisi biraz azalıyor. Kendimle daha doğrudan karşılaşabildiğim, gün içerisinde ertelediğim duyguların ortaya çıkmasına izin verebildiğim bir zaman açılıyor. İçimdeki parçalar; yaralı olan, kırılgan olan, güçlü olan, direnen ve çocuk olan, o saatlerde birbirine karışıyor. Bazen birbirleriyle çelişiyorlar, bazen de uzun zamandır birbirlerinden sakladıkları şeyleri açığa çıkarıyorlar. Şarkılarımın önemli bir kısmı bu karşılaşmalardan doğuyor. Enstrümanla ilişkim henüz yeni. Fakat müzikle ilişkim hiçbir zaman yalnızca bir enstrümanı kullanabilmek üzerinden gelişmedi. Uzun süre kendi sesimi ve bedenimin verdiği tepkileri izleyerek bir ifade biçimi aradım. Nefesimin nerede zorlandığını, hangi sözcükte sesimin değiştiğini, hangi duyguyu söylerken kendimi geri çektiğimi fark etmeye başladım. Bunları her zaman bilinçli olarak yapmıyorum. Hatta bazen bir kaydı sonradan dinlediğimde, şarkıyı söylerken fark etmediğim bir duyguyla

karşılaşıyorum. Bu da bana sesimin yalnızca kontrol ettiğim bir araç olmadığını, kimi zaman benim henüz anlamadığım şeyleri de taşıdığını düşündürüyor.



Cihangir, İstanbul. © Zeynik

Bütün bunların yanında, müziğimin yalnızca kendi iç dünyamla sınırlı kalmasını da istemiyorum. Çünkü kişisel olduğunu

düşündüğümüz birçok deneyimin toplumsal koşullardan bağımsız olmadığını biliyorum. Bir kadının susmayı öğrenmesi, bir çocuğun kendi duygusunu ifade etmekten çekinmesi ya da bir insanın dilini ve kimliğini saklamak zorunda hissetmesi yalnızca bireysel hikâyeler değil. Bunların arkasında aileden topluma uzanan ilişkiler, tarihsel koşullar ve iktidar biçimleri var. Ben şarkılarımda bütün bunları doğrudan açıklamak ya da dinleyiciye belirli bir düşünceyi kabul ettirmek istemiyorum. Ama kendi deneyimimi anlatırken onun başka yaşamlarla kurduğu bağı da kaybetmek istemiyorum. Bu noktada dinleyiciyle kurulan ilişkiyi de önemsiyorum. Bir şarkıyı yazarken taşıdığım duygu ile onu dinleyen kişinin hissettiği şeyin aynı olması gerektiğini düşünmüyorum. Hatta bazen benim için çok kişisel olan bir cümlenin, başka birinin hayatında hiç düşünmediğim bir karşılık bulması müziğin en etkileyici yanlarından biri. Çünkü söz, söylendiği anda yalnızca onu yazan kişiye ait olmaktan bir ölçüde çıkıyor. Dinleyenin hafızasıyla, kayıplarıyla, arzularıyla ve kendi sessizlikleriyle karşılaşıyor. Benim için diyalog biraz da burada başlıyor. Birbirimizin deneyimini bütünüyle bilmeden, aynı şarkıda farklı yerlerden buluşabilmekte. Sonuçta şarkılarımın altyapısını oluşturan temel şeyin, kendi sesimle kurmaya çalıştığım ilişki olduğunu söyleyebilirim. Bu ilişki çocukluğumdan, kimliğimden, yaşadığım kayıplardan, karşılaştığım baskılardan ve bütün bunlara rağmen geliştirdiğim dirençten bağımsız değil. Fakat müziği yalnızca bunların bir sonucu olarak da görmüyorum. Çünkü şarkı yazarken bazen geçmişte yaşadığım bir şeyi yeniden anlamlandırıyor, bazen de kendimle ilgili daha önce fark etmediğim bir gerçekle karşılaşıyorum. Söz çoğu zaman benim için başlangıç noktası oluyor; fakat melodi ortaya çıktığında sözün sınırlarını değiştirebiliyor. İkisi arasındaki ilişkiyi değerli kılan da bu karşılıklı dönüşüm. Ben müzik yaparken yalnızca kendimi anlatmaya çalışmıyorum. Kendi sesimi

duymayı, o sesin nereye kadar gidebildiğini ve nerede sustuğunu da öğreniyorum. Müziği benim için var eden şey işte budur: Bedene alan açarak duyguyu söze, sözü bedene, bedeni sese dönüştürmek. Ve her defasında kendimi yeniden duyulur kılmak.

F. T.— Müzik, bulunduğu yerden başka bir öznenin en uç duyumuna simgesel olarak geçmesi için sesin yanında söze de ihtiyaç duyar. Çünkü ses, kendi başına alındığında belirli bir anlamsal referansa bağlanmaz; içerik, ancak sözle temas ettiğinde yön kazanır. Ses, sayısal ve matematiksel ilişkiler tarafından belirlenmiştir ve duyum aracılığıyla da bedende kökensel ritimler yaratır. Zira müziğin oktav ve ruh kozmosu ve onun ahengi Pythagoras geleneği ile değerlendirildiği vakit, kendiliğinden matematiksel işleme dâhil olur. Benzer bir şekilde Henri Lefebvre'de şöyle değerlendirir: "Müzikte her şey sayı ve niceliktir (aralıklar, ritimler, tınılar); her şey lirizm, kendinden geçme veya düştür. Her şey hayatidir, hayatiyettir ve duyarlılıktır; müzikte her şey çözümlemedir, kesinliktir, sabitliktir. Sadece en büyük besteciler bu iki 'veçhe'yi bir araya getirmeyi bilmişlerdir. Sayı: Her şey sayılır, ölçülür" diyerek yakın bir bakışı ortaya koyar (Lefebvre, 2007 s. 31). Bu bakımdan müzik, bir yandan sayısal ve matematiksel bir düzen içinde işlerken, diğer yandan söz aracılığıyla tarihsel ve politik bir boyut kazanır. Müzikte enstrümanın yüce tinsel içeriği ile bu içeriğe farklı temellerden eklemlenen kültürel ilişkilerin nicelikleri arasında bir gerilim ortaya çıkar. Bu gerilim, soyut biçim ile yaşamsal nicelikler arasındaki antagonizmadır. Başka bir deyişle, yüksek kültürün ürünü olan enstrümanın ve onun yarattığı bestelerin kusursuzluğuna kusur atfeden şey, alt kültürün yaşamsal nicelikleridir. Dolayısıyla bu niceliklerin analojik perdesini kaldıran, enstrüman ile birleşerek yeni bir bedende kendisini yayarak biçimler yaratan ve bu biçimler

içerisinde kaybolmasına olanak veren mekânsal bir yapıntı söz konusudur. Bu yapıntı son kertede eş zamanlı olarak enstrüman ile kesişen bedene içkin olan soluğun kimliksiz sözüdür. Kimliksiz söz hem kendi yaşamsal niceliğini açığa çıkaran hem de enstrümanın mekanik niteliğini kendi soluğuyla tahrif edendir. Bu noktada Kürt müziğinin kimliksiz soluğu bir mekânsızlık içinde varlık gösterir. Mimari ve mekân en nihayetinde bir sayısal veriyi barındırır. Müziğin kendisi de matematiksel ölçülerle bir araya gelen kompozisyonlardan oluşur. Bedenli soluğa sahip olan özne [Kürt], enstrümanın ve mekânın sayısal aritmetiğine sahip olsa da, soluğunun taşıdığı tarihsel ve politik yük nedeniyle –Heideggerci anlamda ontik olanın gündelik düzenine– tam olarak eklemlenemez. Ancak paradoks şudur ki, soluğun söze (Kürtçeye) olan bu dönüşümü hem enstrümanı hem de iktidarın belirlediği mekânsal matematiği yapısöküme uğratır. Yani bir anlamda Kürtçe kendi aritmetiğini, sosyal düzenini ve politik geçişini bu sayede sağlar. Kendisine yeni bir varlık alanı açar. Kürtçenin enstrümana yönelen bu sözel tarafı, eş deyişle bedenli öznenin anonim soluğu, fiziki-olmayan mekânı yeniden yapılandırır. Ona yeni bir yaşamın biçimsel formunu kendi dili aracılığıyla kazandırır ve hiç kuşkusuz dilini, estetik bir formun politik görüngüsünde tayin eder. Buradan bakıldığında, bir beden olarak kendi soluğunu bir notaya, bir tonaliteye, bir vurguya ve en nihayetinde bir söze dönüştürürken müziksel tahrifi veya kusursuzluğu kusurlu yapan kendi dilin olarak görüyor musun ya da dilinin bu süreci tersten tamamladığını düşünüyor musun? Öyleyse ne gibi bir naratif zeminde müziksel üretiminin bestelerini bunun maddi ve sosyal boyutu olarak anlamlandırıyorsun? Bir de dilin ve ona içkin olan sözlerin, ritimlerin, melodilerin ve armonilerin fiziki-olmayan yeni bir mekânın ve yeni bir queer bedenin ontolojik tasarısını sence

yaratıyor mu? Zira otoriter söylem, dışlanan bedeni temsilî mekânlarda yeniden dışlar; hatta bazı bedenlerin dışlanması gerektiğini dayatarak, onların mekânlarını da dışlamaya maruz bırakır. Bu bana Henri Lefebvre'in *Kentsel Devrim* kitabında ele aldığı bazı mekânların "kör alan"larını hatırlatır. Yani otoritenin genelleştirilmiş rasyonalite projeleri, önünde ne varsa kelimenin gerçek anlamıyla içini boşaltır. Verimlilik yoluyla yıkmadan önce düşünce yoluyla yıkar ve kör alanı yaratır. Otoritenin stratejisi, bedenin ve mekânın yalıtık "kör alan" stratejisidir. Bu stratejik algıyı –yukarıdaki sorularla birlikte– nasıl konumlandırıyorsun?



Diyarbakır, 2022. © Mirad Bayram

S. P.— Ben Kürtçeyi müziğin kusuru olarak hiç görmem. Aksine, hâkim estetik anlayışın kendi sınırlarını korumak için bastırdığı bir imkân olarak deneyimliyorum. Dilin soluğu benim pratiğimde

müziğin matematiğini bozmaz. Tersine, bu matematiksel düzenin hangi estetik ölçütlerle bazı bedenleri içeride, bazılarını dışarıda bırakan bir norma dönüştürüldüğünü açığa çıkarır. Bu nedenle yaptığım şey uyumsuzluk değil. Olsa olsa teşhirdir. Fakat bu teşhir, aynı zamanda o düzenin işleyişine yönelmiş bilinçli bir müdahaledir.

Kürtçenin soluğu ölçüsüz değildir. Yalnızca hâkim estetik rejimin tanımadığı, kimi zaman da tanımayı reddettiği bir ölçüyle işler. Bu ölçü bedene, dilin kendi ritmine ve taşıdığı tarihsel deneyime dayanır. Tehdit ettiği şey müziğin matematiksel yapısı değil, belirli bir müzikal düzenin kendisini evrensel bir kusursuzluk ölçütü olarak sunmasıdır. Çünkü kusursuzluk her zaman masum bir estetik ideal değildir. Kimi zaman kimlerin sahnede kalabileceğini, kimlerin "bozuk", "fazla" ya da "yanlış" sayılacağını belirleyen seçici bir mekanizmaya dönüşür. Ben bu mekanizmayı müziğimde bilinçli olarak sabote ediyorum. Bu bir hata değil. Etik ve estetik bir tercihtir. Bu yüzden çağdaş bir zeminde Kürtçeyle üretmek kimi çevrelerde "kültürel dejenerasyon" olarak etiketleniyor, hatta cadılaştırılıyor. Bu refleksin yalnızca beni korkutmak ya da durdurmak için işlediğini düşünmüyorum. Daha çok, sarsılan temsil rejimini yeniden tahkim etme çabasını görüyorum. Asıl rahatsızlık dilin ötesinde. Otoritenin tanıdığı temsil biçimlerinin geçersizleşme ihtimalinde. Geleneğin kendisinden ziyade, geleneğin katılaşmış hâli korunmak isteniyor. Ben geleneği yıkmıyorum. Onu bu vitrinden çıkarıyorum. Yeniden nefes alabileceği, değişebileceği bir yere taşıyorum. Nefes almayan hiçbir şey benim için kutsal değildir. Ses, söz, beden ve mekân arasındaki ilişkide ben bir merkez kurmuyorum. Merkezin kendisini dağıtıyorum. Sözün bedene, bedenin sese, sesin de görsel dile üstün olduğu bir hiyerarşiyi reddediyorum. Besteyi yazmam, sözü kurmam, icra etmem ve görsel alanı tasarlamam birbirinden bağımsız süreçler değil. Birbirinin yönünü değiştiren deneyimlerdir. Bazen bir

sözcüğün içsel ritmi melodiyi çağırıyor. Bazen bedenimin hareketi sesin biçimini değiştiriyor. Bazen de ortaya çıkan ses, başlangıçta söylemek istediğim şeyi başka bir yere taşıyor. Benim için müzik, bu ilişkilerden birini merkeze yerleştirmek değil. Aralarındaki sınırları geçirgen kılmaktır. Yapısöküm benim için bir entelektüel jest değildir. Yaşanamaz olanı dağıtma zorunluluğudur. Müziğin matematiği, mekânın aritmetiği ve dilin sınırları belirli bedenlerin varlığını esas alan normlara dönüştürülmüşse, o yapı benim pratiğimde kendi çelişkileriyle karşılaşır. Kürtçenin soluğu bu düzenlerin içinde yalnızca kendisine bir yer aramaz. Onların hangi kabuller üzerine kurulduğunu da açığa çıkarır. Mesele mevcut düzenin sunduğu sınırlı bir alana kabul edilmek değil. O alanın kimler için ve hangi dışlamalar üzerinden kurulduğunu sorgulamaktır. Kürtçenin soluğu bu düzenleri yalnızca içeriden dönüştürmekle yetinmez. Onların değişmez ve evrensel olduğu iddiasını da yerinden eder. Kaldı ki bu düzenler zaten herkes için inşa edilmemiştir. Benim müziğim fiziki olmayan bir mekân kurar. Fakat bu, maddi dünyadan kopuk bir mekân değildir. Sınırları duvarlarla değil; sesle, solukla, bedenin taşıdığı hafızayla ve başka bedenlerle kurulan ilişkilerle belirlenir. Bedenin tarihsel yükü, dilin maruz kaldığı baskılar, sesin duyulabildiği ya da susturulduğu koşullar bu mekânın kuruluşuna katılır. Bu mekân kapsayıcı olduğu için var olmaz. Seçici olmamaya yöneldiği için varlık kazanır. Queer, dışlanan, norm dışı sayılan bedenlerin sesle barınabildiği bir alan. Ancak burada barınmak, yeni bir kimliğin içine yerleşmek ya da başka bir aidiyetin kurallarına boyun eğmek anlamına gelmez. Çünkü bir bedene alan açarken onu yeniden sabit bir tanımın içine hapsetmek istemiyorum. Benim için önemli olan, bedenin kendisini açıklamak ya da meşrulaştırmak zorunda kalmadan var olabilmesi.

Lefebvre'in sözünü ettiği kör alan meselesini de burada düşünüyorum. Otoritenin görmediği ya da görmeyi reddettiği bedenler yalnızca fiziksel mekânlardan dışlanmıyor. Onların deneyimleri, dilleri ve var olma biçimleri de meşru kabul edilen temsil alanlarının dışında bırakılıyor. Bu körlük yalnızca bir görmeme hâli değil. Neyin görülebilir ve düşünülebilir olduğunu belirleyen bir düzenin sonucu. Ancak görünmez kılınmak, var olmamak anlamına gelmiyor. Benim için müzik, bu dışlanmanın üzerini örten bir uzlaşma alanı değil. Onun nasıl üretildiğini duyulur kılmanın ve başka ilişkiler kurmanın yollarından biridir. Ses, otoritenin tanımladığı mekâna yalnızca girmekle kalmaz. O mekânın sınırlarını da tartışmaya açar. Böylece kör alan, mevcut düzenin göremediği başka varoluş imkânlarının belirdiği bir eşiğe dönüşür. Bu yüzden müziğimi yalnızca bir temsil biçimi olarak görmüyorum. O, bedenimin taşıdığı tarihsel, kültürel ve duygusal deneyimin söze, sese ve ritme dönüşmesiyle oluşan bir var olma pratiğidir. Bu pratiğin maddi zemini bedenim, dilim, nefesim ve üretimimi mümkün kılan ya da sınırlandıran toplumsal koşullardır. Sosyal boyutu ise bütün bunların başka bedenlerle karşılaşmasında ortaya çıkar. Bir şarkı benim bedenimde doğabilir ama orada tamamlanmaz. Başka birinin duyumuna ulaştığında, onun deneyimiyle karşılaştığında yeniden anlam kazanır. Bu karşılaşmada ne benim bedenim ne de dinleyenin bedeni başlangıçtaki hâliyle kalmak zorundadır. Müziğin açtığı imkânı da burada görüyorum: Önceden belirlenmiş bir kimliği yeniden temsil etmekte değil, bedenlerin kendilerini başka türlü deneyimleyebileceği bir alan yaratmakta. Eğer bütün bunlar bir kusur olarak görülüyorsa, ben o kusuru onarmıyorum. Çünkü sorun kusurda değil. Kusursuzluk iddiasının kendisinde. Ben oyuna yalnızca eklemlenmek istemiyorum. Oyunun kurulma biçimini geçersiz kılan imkânların peşinden gidiyorum.

Çünkü bu oyun, kendi dışladığı bedenleri hesaba katmadan yeniden kurulamaz. Benim için müzik, tam da bu nedenle yalnızca estetik bir üretim değil. Başka türlü yaşamanın maddi ve duyulur bir arayışıdır. Başka türlü yaşanmıyor.

F. T.— Wagner, müzik ve mekânın birleşeceği yegane yerin beden olduğunu söyler. Ona göre beden, şarkı söylemeyi, müziğin süresiyle mekânsal yayılımın somut olarak birleştirme yetisine sahiptir ve bu birleştirme aynı zamanda seslerin dili ile sözcük ve jestlerin dili arasında bir uzlaşı alanıdır. Müzik bir yandan hem değişmez düzenin yeniden üretimidir hem de tanrısal bir matrisin insan duyusu ile bağını oluşturan bir trans hâlidir. Müzik, görünmeyen ama bize bir şekilde sesini duyuran örtük bir evrensel tinin (ruhun) dünyasını biçimlendirmek ve onu somut canlı bir bedene dönüştürmek için çalışır. Nicolai Hartmann, "Müzik nesne ile ilgili bir formu taklit etmez; doğrudan ana özü, 'dünya istencini' duyusal anlatıma taşır" der (Hartmann, 2024, s. 64). Müzikle ilgili birçok filozofun –bilhassa Alman düşünürlerin– ortaklaştığı nokta, dünyanın özünün duyulur sekanslar aracılığıyla ifadesini bulduğudur. Müzik, insan bedeninin en gizli yaşamına yönelik hazzın ve acının bir aradalığını serimler. Müziğin insanın en derin doğası üzerine etkisi çok güçlüdür. Esasında bu serimleme insan bedeninin ve dünya teninin doğa bilgisiyle birleşiminden gelir. Tekrar Wagner'e dönersek, onun müzikte gerçekleştirdiği asıl devrim, müzik yapmanın yeni bir tarzını yakalamak değil, sanata ve müziğe dair yeni bir fikir sunmaktır. Bu fikir, temsil üretmekten çok, temsile imkân veren eşiği erteleyen bir estetik düşünceye karşılık gelir. Başka bir deyişle Wagner'deki bu fikir, dünyanın varolan tezahürünü herhangi bir temsile götürmeden, ilksel durumun mevcut olan anlığını çıkarmaya yöneliktir. Zira ondaki bu dünya tezahürü, aynı zamanda ve ikircikli bir şekilde bir

halkın kolektif yaşamıyla ilgilidir. Bir halkın kolektif yaşamını otantik bir temsile bağlamadan anlatmak oldukça güçtür. 1960'lı yıllarda John Cage ve Judson Dans Tiyatrosu, mevcut geleneksel temsili deneysel ve avangart çıkışlarıyla tahrif etmeyi başardılar; fakat bu kopuş kalıcı bir estetik rejime dönüşmedi. Temsil ile yaşam formu arasındaki bağ ise yalnızca avangart bir yıkım jestiyle değil, kurucu bir imgesel hamleyle de tesis edilebilir. Wagner'in müziğinde de, seslerden meydana gelen dile ve o dile ilişkin mitolojilerin özgür yaşam gücüne yaslanarak yeni bir yaşamın formu tasarlanır. Buradan bakınca Kürt halkının müzikal temsili de, salt "soluk–nefes–ses" ile iltisaklı olan efsane ve mitolojilerin baskın içeriklerinin toplamından oluştuğunu görürüz. Dahası enstrümanla kurulan ilişkileri nispeten yakın bir döneme dayanır. Anatominin veya bedenin fizyolojik soluğunun nefese, nefesin sese, sesin notaya, notanın ezgiye, ezginin de makama evrilen arkaik evrimi, bugün hâlâ Kürt müziğinde en güçlü temsilî referans olarak kabul edilen ve kökleri çok eskilere – kadim zamanlara– dayanan dengbêjlik makamıdır. Bu makam, yalnızca bir müzikal form değil, bedenin doğrudan görünür olduğu ontolojik bir sahne kurar. Dolayısıyla dengbêjlik, neredeyse tahakküm edici, baskın bir ekol olarak etnomüziğin formunu her açıdan belirliyor. Geçmişin sosyal ve siyasal olaylarının bir tezahürünü, alternatif ve melez düzenlemelerin tikel kompozisyonlarıyla bugüne dolaylı olarak sunan sosyal platformlardaki melez içerikler (bilhassa son dönem Şakiro), bu temsilî yapının görünüş modalitesini dönüştürmekten çok, yeni bir görsel–kültürel konsensüsün içinde yeniden üretilir. Oysa dengbêjlik makamı, fenomenolojik bir yönelimin fiili edimiyle, yani "dinleyici kulağının" zorunlu bir şekilde "izleyici gözüne" dönmesi şartıyla, söylenen şeyi veya duyulan şeyi görmesiyle, görme anının canlı eyleyişiyle bu makamın ontik özselliğini yakalar. Dinleyici, duymaya

dayalı literal görmeyi –yani dengbêjin beden uzamını, ellerinin aksiyoner ritmini, nefesle paralel jest ve mimiklerini– yakalayabildiği ölçüde bu makamın ontik özselliğine yaklaşır. Bu eşikte görme anı, metafiziksel bir sahneye dönüşür; bedenin kökensel çıplaklığı ile sesin ve jestin en ham görünüşü karşı karşıya gelir. Bu nedenle dengbêjlik son kertede bir duyma değil, bir görme alegorisidir. Öyle ki enstrümanın icadı ve bugünün popüler *remix*leri, tüm bu bedensel ontolojinin çıplak oluşunun üstünü o veya bu şekilde örtmektedir. Dinleyicinin dengbêje yönelimi (görüye dayalı bilincin karşı karşıya kalma anı), dünyanın özünü teatral olarak algılamasının bir veçhesidir. Soluğun ilk melodram keşfidir. Buradan hareketle şunu sormak istiyorum: Kürt müziğinde temsilin tarihsel epizodunu nasıl tanımlıyor ve bu temsil biçiminin bugünkü müzik üretimine etkisini nasıl değerlendiriyorsun?



Beyoğlu, İstanbul, 2022. © Zeynik

S. P.— Kürt müziğinin temsil edilme meselesini, bir mekân sorunu olarak ele almak mümkün. Ama bu mekân bildiğimiz gibi bir yer değil. Mimari ya da coğrafi bir alan da değil. Bedenin içinden geçen, solukla açılan ve çoğu zaman yarım kalan bir şey. Müzik burada bir boşluğu doldurmuyor. Bedensel zamanın içinden geçerek mekân üretiyor. Bu yüzden Kürt müziği bana çoğu zaman sadece bir temsil biçimi gibi gelmiyor. Yaşanan bir hâlin içinde kalmayı mümkün kılan bir şey gibi duruyor. Wagner bedeni müzikle mekân arasında bir eşik olarak düşünüyormuş. Bunu okuduğumda aklıma şu geldi: Soluk sadece sesi taşımamalı. Bedensel hafızanın, bastırılmış olanın, henüz dile gelmemiş olanın geçici yüzeyi gibi akmalı. Ama Kürt müziğinin tarihsel deneyiminde bu eşik hiç de uzlaşma alanı gibi değil. Daha çok kesinti, kırılma, süreksizlik. Soluk düzenli akmıyor. Bedenin taşıdığı yüklerle zorlanarak geçiyor. Wagner'in bütünlük düşüncesinden de burada ayrılıyorum. Çünkü beden müzikle her zaman bütünleşmiyor. Bazen tam tersi oluyor. Bütünleşemeyen, yarım kalan, kendini tamamlamaya direnen deneyimleri taşıyor. Dengbêjlik tam bu noktada önemli geliyor bana. Onu bir geleneğin temsili olarak görmüyorum. Tarihsel kırılmaların, kayıpların, travmatik deneyimlerin beden ve zamanla kurduğu ilişkiyi hâlâ canlı tutan bir geçit gibi düşünüyorum. Bedenin sahneye indirgenmediği bir icra. Dengbêjde beden müziği temsil eden bir araç değil. Müzik bedenin içinden geçerek var oluyor. Nefesin kırıldığı anlar, bedensel duraklamalar, jestin sözü bölmesi, mimiklerin ritme eklemlenmesi… Bunlar sesin anlamını her zaman tamamlamıyor. Bazen bilerek açık bırakıyor. Bu bir eksiklik değil bence. Temsilin kendi sınırına çarptığı bir açıklık. Dengbêjlikte beden anlatılanı görünür kılmakla kalmıyor. Anlatının içine sığmayan bir deneyimi de taşıyor. Bu yüzden sadece dinlemek yetmiyor. Bakmak da gerekiyor. Dengbêjlik bir duyma sanatı olmaktan öteye geçiyor. Bedenin çıplaklığı

üzerinden bir görme hâli yaratıyor. Ama görme duymanın yerini almıyor. İkisi birbirini genişletiyor. Beden müziğin sahnesi olmaktan çıkıyor, müziğin kendisi oluyor. Bu, dinleyenlerle kurulan neredeyse performatif bir birliktelik. Bazen icranın en yoğun anlarını mümkün kılıyor, bazen de planlanmamış uzun sessizlikler çıkarıyor ortaya. Duygunun içinde kendini bırakma hâli… Bu bedensel paylaşımı sadece dengbêjlikte görmedim. Başka yerlerde de karşılaştım. *Peşk* (*Serpinti*) filminde neredeyse hiç diyalog olmayan sahnelerde benzer bir şey yaşadım.



Peşk filminden bir kare – 1 Yönetmen Volkan Uludağ, 20:47, 2019



Peşk – 2



Peşk – 3

Béla Tarr'ın *A Torinói ló* (*Torino Atı*) filmindeki sessizliğe yakınlığını bildiğim Volkan Uludağ'la birlikte o süreçte sözden çok bakmayı denedik. O hâlin içinde kalmayı. Bedenin taşıdığı acının saklanamadığı uzun zamanlar… Bakmanın dinlemekten önce geldiği bir alan açılıyordu. Setin gürültüsü, bakışlar, konuşma beklentisi içinde susmak zor geliyordu. Ama tam o suskunlukta bedenin saklayamadığı ne varsa ortaya çıkıyordu. Bazen bu duruş öfkeyi de getiriyordu. İnsan duyguların içinde bir yer istiyor. Dokunulmaz bir alan, susma hakkı. Bu hak tanındığında, tamamen sessizken bile beden kendi gerçeğini gösterebiliyor. Belki de sessizliğin en önemli yanı bu. Her şeyi anlatmak zorunda kalmadan bir deneyimin içinde var olabilmek. Virginia Woolf'ta olduğu gibi burada da zaman düz gitmiyor. Geçmiş kapanmıyor, şimdiye sızıyor. Travma da bazen böyle çalışıyor. Her zaman doğrusal bir anlatıya yerleşmiyor. Geçmişte bitmiş bir olay olarak kalmıyor. Tekrarlarla, kesintilerle, bedensel izlerle şimdiye sızıyor. Dengbêjlik bu yüzden sadece travmayı temsil etmiyor. Kimi icralarında travmanın zamanla kurduğu kırılgan ilişkiyi de duyulur ve görünür kılıyor. Tekrar, duraklama, bedensel fazlalık sadece estetik tercihler değil. Bedenin tarihsel deneyimiyle, hafızanın kesintili yapısıyla, anlatının her zaman tamamlanamamasıyla ilgili. Dengbêjlik bana dünyanın özünü

sabitleyen bir form üretmiyor. O öz sandığımız ve hiçbir temsilin tamamen tüketemediği deneyimle sürekli temas hâlinde kalmayı sağlıyor. Kürt müziğinin tarihsel temsilini de bu süreklilik ve kırılmalar arasındaki ilişkide düşünüyorum. Dengbêjliğin sözlü aktarım içinde şekillenen yapısı zamanla değişti. Radyo, kasetler, göçle oluşan yeni dinleyici kitleleri, şimdi de dijital platformlar… Sesin bedenle ve dinleyiciyle kurduğu ilişkiyi değiştirdi. Ama bunu sadece özgün bir geleneğin bozulması olarak görmüyorum. Kayıt teknolojileri bir yandan icranın bedensel ve toplumsal bağlamını geri plana iterken, diğer yandan daha önce sınırlı çevrelerde duyulan seslerin başka yerlere, başka kuşaklara ulaşmasını da sağladı. Mesele geleneğin bir dönem saf olup sonra bozulması değil. Her yeni temsil biçiminin hangi deneyimleri taşıdığı, hangilerini görünür kıldığı, hangilerini geride bıraktığı. Bugün dengbêjliğin hem kutsallaştırılarak katılaşması hem de dijital dolaşımda yumuşatılması bana aynı riskin iki yüzü gibi geliyor; bedenin geri çekilme ihtimali. Temsil bedensel deneyimin yerine geçince beden silikleşebiliyor. Beden silikleşince de müzik, kolektif hafızayla kurduğu canlı teması kaybedebiliyor. Ama her kayıt ya da düzenleme bunu yapmıyor. Bazen teknik müdahale sesi örtüyor, bazen de daha önce duyulmayan bir ayrıntıyı açığa çıkarıyor. Belirleyici olan sesin nasıl değiştirildiği değil, bu değişimin bedenin taşıdığı tarihsel ve duygusal izlerle nasıl ilişki kurduğu.



Béla Tarr'ın *A Torinói ló* (*Torino Atı*) filminden bir kare, 2011

Bu tür sterilizasyonun karşısına Billie Holiday'in son dönem kayıtlarını koyuyorum. Ses artık alıştığımız anlamda "güzel" değil. Teknik olarak da kusursuz değil. Ama tam da bu kırılganlıkta beden geri çekilmiyor. Tüm ağırlığıyla kaydın içine sızıyor. Elbette sesindeki değişimi sadece yaşadığı acılara bağlamak doğru olmaz. Yine de o kırılganlık, müzikal ifadenin teknik kusursuzlukla sınırlı olmadığını hatırlatıyor. Temsil çoğaldıkça değil, bedensel deneyimi örten bir estetik düzene dönüştüğünde bedenin politik yükü etkisizleşebiliyor. Ses "iyi duyulsun" diye düzenleniyor, nefes "temizlensin" diye törpüleniyor, jest fazla bulunduğu için geri çekiliyor. Bu sadece estetik bir mesele değil. Bedensel ve politik bir sağır alan oluşuyor. Ben kendi pratiğimde bu temsili bir "yeniden kurma" olarak görmüyorum. Yerinden oynatma olarak görüyorum. Ne dengbêjliği nostaljik bir saflık alanına hapsediyorum ne de tamamen çağdaş formlara çevirip etkisizleştiriyorum. İlgilendiğim şey soluğun bugün hâlâ nerede bir mekân açabildiği. Hangi bedenlerin bu mekânın dışında bırakıldığı. Hangi seslerin hâlâ

görülmeden dolaştığı. Kadınların dengbêjliğin tarihsel oluşumunda ve sözlü aktarımında üstlendikleri rol burada özellikle önemli. Ama geleneğin kamusal temsili büyük ölçüde eril bir görünürlük kazanmış. Kadınların sesleri, deneyimleri çoğu zaman geri plana itilmiş. Bu, kadınların geleneğin dışında kaldığı anlamına gelmiyor. Aksine, onların varlığıyla kamusal görünürlükleri arasındaki mesafe temsil meselesinin kendisi. Bu yüzden bir kadın sesi için dengbêjlik sadece tekrar edilecek bir biçim değil. İçinden geçilerek dönüştürülebilecek bir ara bölge. Eril temsilin dışında kalan deneyimler kadın sesinde sadece tamamlanmıyor. Başka bir anlatım ve duyumsama imkânı kazanıyor. Bu ses geçmişin acısını ne estetize etmek ne de reddetmek zorunda. Travmada kalmadan ve travmayı silmeden onunla başka türlü ilişki kurabiliyor. Mesele geleneği sadece "yaşatmak" değil bence. Bedensel hafızanın üzerini örten temsilleri görünür kılmak. Dengbêjliğin taşıdığı, kimi zaman da ertelediği zamanı bugünün bedenleri için yeniden düşünmek. Ben de kendi vokal pratiğimde bu hattı birebir sürdürmektense, oradan geçerek yeni bir uzam açmaya çalışıyorum. Dengbêjliğin içinde taşınan ama her zaman dile gelemeyen deneyimlere, bugün başka bedenlerin ve seslerin içinden yeni bir karşılık aramak. Kürt müziğinin bugünkü gücü bana kalırsa tam da burada yatıyor. Temsil ile bedensel hakikat arasındaki çatlakta. O çatlak kapanmadığı sürece –bilinçli olarak açık tutuldukça– müzik dünyanın özünü sabitlemektense onunla sürekli ve riskli bir temas hâlinde kalıyor. Belki de bu yüzden Kürt müziği hâlâ tamamlanmış bir form değil. Kapatılmış bir anlatı da değil. Bitmeyen bir soluk denemesi olarak sürdürüyor varlığını.

F. T.— Herbert Marcuse, siyahların müziğini ezilenlerin müziği olarak addeder. Ona göre siyahilerin müziği, "bedendir; estetik biçim

acı, ıstırap, suçlama jestidir" (Marcuse, 1991, s. 103). Gerçi Marcuse, radikal ve protest şarkıların, Bob Dylan'ın sözlerinde ve müziğinde de olduğunu söyler ve rock ile jazz bağlamında sınıfsal boyutu; enstrümanın, haykırışın, sessiz çığlığın banliyö dağılımındaki yerini müthiş çözümler. Marcuse'nin bu *etno* tanımını, ben genel bir öteki nosyonuna indirgiyorum. Ötekilerin müziği özgün bir form olarak ezilenlerin müziğidir. Ezilen insanların değersiz görülen tüm hayatları ile ölümleri, müziğin sembolik değeri üzerinden tanımlanarak bir anlam kazanır. Müzik, onlar için nefes alıp veren bir beden gibidir ve sembolik de olsa, o canlı beden; onlara bir statü ve eşitlik sunar, dahası bir değer atfeder. Rejimin yok saydığı ve kriminalize ettiği herhangi bir bireye sanat (müzik), gerçek hayatta verilmeyen tüm değerleri soyut olarak verir ve toplumsal dünyada, onu somut ve saygın bir cisme dönüştürür. Bu yüzden müzik, ötekilerde hem mecburi en yoğun ve yaygın sanat türüdür hem de aynı anda zoraki salt bir müziksel armoninin, melodinin, ritmin, notanın teknik kompozisyonlarıyla sınırlı değildir. Elbette, müziğin sinema ya da edebiyat gibi doğrudan öğretici bir tarafı yoktur. Ama yine de, duyu yoluyla bilinçaltına işlenen her türlü geleneksel imge ve edimi yeniden ve sürekli üreten, böylece onları sürekli güncel tutan bir kültürel dinamik olarak işler. Başka bir ifadeyle, ötekilerdeki müzik, toplumsal *ethos*u ve politik ideolojileri yeniden üreten bir simgesel üretim alanıdır. Sadece zamanı değil, resim ve heykel gibi mekânı da sahiplenmeyi gösterir. Ötekinin müziğini, hâkim rejimin kültürel müziği gibi genel-geçer olağan normlar üzerinden değerlendirip aynı nedensellik ölçülerine tabi tutmak, en hafif tabirle, politizasyonun kökensel kavramlarını baştan ıskalamak anlamına gelir. Mesela, Kürtlerin müziğini bu bağlamda ele alırsak, onların müziklerini yalnızca *lawje, qesîde, şeşbendî, narînk* gibi makamlarla veya *govend, dengbêjî* gibi stilize edilmiş popüler

formlarla sınırlı tutmamak ve nihayetinde sadece kültürel bir edim olarak görmemek gerekir. Müzik, Kürtlerin ve özellikle Kürtçenin inkâr edilen varlığına ilişkin en maddi, nesnel ve yetkin kanıtı, yıllarca rejimin ideolojisine karşı sürekli bir biçimde bünyesinde taşımıştır. Kürtçe bir şarkı sadece duyusal bir ezgiden ibaret değildir. Dahası Kürtçenin varlığını kanıtlayan rasyonel ve somut bir gerçekliktir. Yani müzik Kürtler açısından sadece kültürel bir edim değil, rejimin inkâr politikalarını tersyüz eden en politik eylemdir. Dolayısıyla ötekinin müziği, estetiğin duyumuyla birlikte her zaman kimliksel varoluşu ve ideolojik direnişi simgeler. Müzik, diğer sanat türlerine kıyasla en kitlesel etkiye sahip alanlardan biridir. Müzisyenin bu noktadaki tavrı, tüm bu temsiliyetleri yerinden sarsmanın en yaygın ve uygun araçsal dili konumundadır. Hatta Adorno, pop müziğinin her ne kadar metalaşma, şeyleşme ve standartlaşma eğilimlerini sergilediğini belirtse de, aynı ölçüde öfke, keder, isyan, acı, sevinç, cinsellik gibi duyguları da ifade ettiğini vurgular. Esasında bir müzik parçasının başladığı an, tüm sanatın ve hayatın doğasına ilişkin bir ipucu sunar. Ondan önce var olan, farkına varılmayan ve hissedilmeyen sessizliğe kıyasla, bu anın uyumsuzluğu sanatın bir anlamda sırrını oluşturur. Bu, gerçekte olan ile arzulanan arasındaki dikotomik ayrımdır. Sanatın tümünde, bu ayrımı tanımlama ve yapaylaştırma çabası sürekli olarak gözlemlenir. Konuyu toparlayacak olursak, sana şunu sormak istiyorum: gerçekten "ötekinin müziği" olarak adlandırabileceğimiz özgül bir müzik biçimi var mıdır? Varsa, bu müzik hangi tarihsel, politik ve estetik koşullar altında tanımlanabilir?



Ev, İstanbul, 2021

S. P.— “Ötekinin müziği” diye sabit, türsel, kapalı bir müzik formu olduğunu düşünmüyorum. Ama ötekilik hâlinden doğan bir müzikal durumun varlığını inkâr etmek de mümkün değil. Bu nedenle meseleyi bir tür olarak okumamalı, bir koşul, bir bedensel–tarihsel konumlanma olarak ele almayı daha doğru buluyorum. Ezilenlerin müziğini, Marcuse’nin işaret ettiği bedensel ve estetik boyutlarıyla birlikte düşünmek gerekiyor. Bana kalırsa ezilenlerin müziği, kimi zaman bedenin taşımakta zorlandığı yükün sese dönüşmesidir. Müziğin politikliği yalnızca temsil ettiği içerikten değil, ortaya çıktığı koşullardan da kaynaklanır. Bu anlamda müzik, öteki için çoğu zaman bir ifade aracının ötesine geçer ve bir var olma pratiği olarak hayat bulur. Yaşamak için söylenir; estetik olan da bu yaşamsal deneyimin içinde biçimlenir. Burada kritik olan nokta şudur: Ötekinin müziği yalnızca acıdan bahsettiği için değil, acıya rağmen var olabildiği için de politiktir. Rejimin, merkezin, hâkim dilin yok saydığı beden, müzik aracılığıyla kendini yalnızca anlatmaz, varlığını duyulur da kılar. Kürtçe bir şarkı bu yüzden sadece duyusal bir ezgi değildir. Dilin ve bedenin inkâr edilemez maddi varlığıdır. “Ben buradayım” diyen bir söylemden çok, orada duran bir gerçekliktir.



Harbiye, İstanbul, 2023. © Zeynik

Bu bağlamda Kürt müziğini belirli makamlar, formlar ya da folklorik kategorilerle sınırlamak, onun tarihsel ve politik varoluşuyla kurduğu ilişkiyi gözden kaçırmak olur. *Dengbêjî*, *lawje* ya da *govend*, kendilerine özgü biçimleri ve tarihsel hafızaları olan yapılardır. Ancak ötekinin müziği bu biçimlere indirgenemez. Çünkü ötekilik, biçimden çok iktidar, dil, mekân ve bedenle kurulan ilişkisel bir koşuldur. Bu müzik çoğu zaman bilinçli bir ideolojik programdan dolayı doğmaz. Kimi zaman yaşamsal bir zorunluluktan, kimi zaman da kendine başka bir varoluş alanı açma arzusundan doğar. Öğretmek ya da telkin etmek zorunda değildir, ama taşır: travmayı, yasaklanmış olanı, aktarılmasına izin verilmeyen hafızayı taşır. Politikleşmesi yalnızca bir mesaj üretmesinden kaynaklanmaz. Taşıdığı hakikatin, kimi zaman da bu hakikati duyulur kılma biçiminin yarattığı yoğunluktan kaynaklanır. Billie Holiday'nin *Strange Fruit*'ı bu anlamda açıklayıcıdır. Şarkı yalnızca politik bir içerik taşıdığı için değil, yaşanması katlanılmaz bir hakikati dinleyicinin karşısına çıkardığı için de politiktir. Onu rahatsız edici kılan şey bir slogan üretmesinden çok daha fazlasıdır. Dinleyiciyi bu hakikatin karşısında yalnız bırakmasıdır. Şarkı yalnızca bir itiraz değil, aynı zamanda bir tanıklıktır. Adorno'nun müziğin metalaşması ve standartlaşmasına ilişkin eleştirilerini de burada düşünmek mümkün. Ancak bana kalırsa müzik metalaşsa bile bedensel duygulanımın ve estetik deneyimin bütünüyle denetim altına alınabildiğini söylemek güçtür. En standart formlarda bile kimi zaman bir çatlak, beklenmedik bir ses, yerleşik duyma biçimlerini bozan bir karşılaşma ortaya çıkabilir. Ötekinin müziği de kimi zaman tam bu çatlakta belirir. Sessizlik, müziğin yalnızca karşıtı ya da sınırı değildir. Bazen onun içinde taşınan, bazen de sesin ortaya çıkışını mümkün kılan bir hâlidir. Sessizlik ile ses arasındaki bu gerilim, ötekinin müziğinin ortaya çıktığı eşiklerden birini oluşturur. Çünkü mesele her zaman

susturulmuş olanın ses çıkarması değildir. Kimi zaman zaten var olan, duyulan ama tanınmayan bir sesin kendi varlığını başka bir biçimde duyurmasıdır.

Sonuç olarak: Evet, "ötekinin müziği" diye adlandırabileceğimiz bir şey vardır. Ancak bu, merkezden dışlanmış bedenlerin değişmez bir müzikal özü değil, tarihsel koşullar içinde biçimlenen, kimi zaman dile gelmeden önce bedende titreşen, kimi zaman da dilin ve sesin içinde kendine yer açan bir varoluş hâlidir. Bu müzik, bastırılan bir hayatla temas ettiğinde politik bir yoğunluk kazanabilir. Fakat anlamı yalnızca bu baskının sürmesine bağlı değildir. Geçmişte söylenmiş, kaydedilmiş, arşivlenmiş bir ses de başka bir zamanda yeniden duyulabilir, başka hayatlarla karşılaşabilir ve yeni anlamlar kazanabilir. Çünkü hafıza yalnızca geçmişi saklamaz. Her yeniden karşılaşmada başka bir biçimde yaşamaya devam eder. Bu bağlamda ötekilik yalnızca baskın iktidar yapıları ya da ulus-devlet estetiğiyle sınırlı değildir. Kimi zaman toplulukların kendi estetik normları ve aidiyet rejimleriyle de yeniden üretilir. Kürt müzik piyasasında otoriteleşmiş estetik makamlar tarafından görmezden gelinmem, müziğimi yalnızca Türk merkezli yapılar karşısında değil, Kürt topluluğunun kendi iç beklentilerinin de dışında, "öteki" bir konuma iter. Aykırı üretim bu yüzden yalnızca merkeze uyum sağlamaz. Ait olduğu varsayılan topluluğun normlarına da uymaz. Çünkü bir müziğin özgürlüğü, yalnızca kendisini yok sayan iktidara karşı var olabilmesinde değil, kendisinden ne olması beklendiğini belirleyen bütün bu sınırların dışında da kendi sesini kurabilmesindedir.

II. Kısım: Ses, Söz, Zaman

Sevgili Semyanî, bu bölümde ise söyleşinin odağını, müziğin temsil etiğinden alıp, nasıl işlediği, hangi düzlemlerde kurulduğu ve hangi zamansallıkları açığa çıkardığı soruları üzerine kurgulayacağım. Sesin bedende bıraktığı iz, sözün anlam üretme biçimi ve zamanın müzikal olarak nasıl örgütlendiğini bu üçlü eksen üzerinden işleyeceğim. Yani müziğin estetik olduğu kadar etik ve toplumsal boyutlarının da olduğunu merkeze alacağım. Burada müzik, bir kimliğin doğrudan temsili veya bir anlatının taşıyıcısı olmanın ötesinde, duyumsamanın, geri çekilmenin, eksiltmenin ve dışarda kalmanın biçimsel koşulları olarak ele alınacaktır. Böylelikle "ses", sadece işitilen bir malzeme formu olmaktan çıkar ve bedensel bir temas alanına dönüşür. "Söz", sabit anlamlar üreten bir gösterge değil, zaman ve mekânla ilişki içinde sürekli yer değiştiren bir izdir. "Zaman" ise çizgisel bir ilerleme ya da ölçülebilir bir süre olmaktan ziyade, müziğin içinde paranteze alınan, bükülen ve yeniden dağıtılan bir deneyim alanı olarak düşünülür.

Kürt müziğinin tarihsel olarak taşıdığı kolektif, yüksek ve temsilî formların yanı sıra, daha düşük yoğunluklu, kırılgan ve gündelik ifade biçimlerinin açtığı estetik hattın incelenmesi de bu bölümün temel sorunsallarından biridir. Dolayısıyla bu kısımdaki sorular, müziğin ne söylediği kadar, nasıl sustuğuna, nasıl geri çekildiğine ve zamanı nasıl yeniden kurduğuna odaklanacaktır. Ses ile söz arasındaki tansiyon, mekânla kurulan dolaylı ilişki ve modern kent deneyiminin müzikal zamansallığı, müziği bir temsil rejimi olmaktan çıkarıp, duyusal bir düşünme biçimi olarak ele almanın olanaklarını

sorgulamak için birlikte değerlendirilecektir. Bu bağlamda ortaya çıkan estetik tavır, geçici bir ruh hâline değil, müziğin kendine özgü varoluş biçimine dayanır. Bu var olma biçiminden hareketle, ikinci kısımdaki ilk soruyu şu şekilde formüle etmek mümkündür.

F. T.— Müzik, bir özgürleşme alanını söz ve duyum üzerinden insana bir olanak zemini açar. Bu olanak, bir tür bedensel ve deyim yerindeyse en duygusal bölüşümdür. Esas olarak müzik, diğer sanatlara nazaran kişisel duyguların en saf bir ifadesidir. Bu da, onu hâliyle benzersiz kılıyor. Bu duygular da doğrudan tine veya ruha hitap ettiği için, bir bilgi payesine gerek duyulmuyor. Ancak bu durum, müziğin estetik ve toplumsal sonuçlarının bilgi dışı olduğu anlamına da gelmez. Yeryüzünde yaşayan her bir bireyin illaki dinlediği –bir zaman aralığı da olsa– bir müzik türü olmuştur. Hatta Claude Lévi-Strauss, müziğin günümüz toplumlarında efsanelerin yerine geçen bir öğe olduğunu ifade eder. Dolayısıyla müzik, öyle ya da böyle resim gibi bir bilgi edimini zoraki imlemez. Bilginin aksine, herkesin çaba gerektirmeden doğal olarak bir "hisse" sahip olduğunu varsayarsak, müziğin duyuda yarattığı hisse yönelik etki bir yanıyla –Kantçı anlamda– "eşitlikçi" bir durum olarak değerlendirilebilir. Hegel'in de belirttiği gibi: "Örneğin, yalnızca içsel tinin tamamen belirlenimsiz hareketiyle ve sanki düşünceden yoksun duygular olarak ele alınan seslerle ilişkili olan müzik sanatının, bilinçte mevcut tinsel malzemeye pek az gereksinimi vardır ya da hiç yoktur" (Hegel, 2012, s. 28). Bu bakımdan müziğin anlamı, sadece notaların ardında ve ötesinde olduğu zaman dinleyici için dikkat çekici olur. Kaldı ki, müzikte tek bir nota kendi başına hiçbir şey ifade etmez, ancak başka bir nota ile bir bağıntı içine girerse ve bir ilişkisellik kurarsa, eş-seslendirimi ve ahengi oluşturur. Bu ahenkte, makamdan makama geçişi ve ulanışı içinde etkisini meydana getirirse bir anlamı

vardır. Gelgelelim, bu teknik kısımla hiçbir dinleyici ilgilenmez. Buna rağmen müzisyenin kişisel duyguları, bu öznel tutum içinde estetik vurgunun açık ve serbest gösterimiyle şekillenir. Tam da bu noktada önemli bir bileşen, ruhsal faktör, müziğin ayrılmaz bir parçasıdır. Müzik artık kendi başına ve kendi için değil, dinleyende ruhsal tepkiler uyandırmak amacıyla da yazılır. Son dönemlerde gözlemlediğimiz kadarıyla, dijital dünyanın ve sosyal platformların bu ruhsal durumu sindirdiğini düşünüyorum. Ruhsallık, sürekli bir arayış içinde kendini var etmek istiyor. Ancak bu ruhsallık arayışı da, –bana öyle geliyor ki– kendini bir "nostalji" üzerinden tanımlamaya çalışıyor. Bitmeyen ve bitmediği için de asla bir nostaljiye dönüşmeyen şeyin, nostaljisini yaşamanın ve ona özlem duymanın patetik (acıklı) bir paradoksu söz konusu oluyor. Mesela, hâlihazırda tüketilen bir nesneyi –örneğin yerel bir ekmeği, endemik bir sabunu, *teritoryal* bir kıyafeti vb.– kadrajın merkezine almanın ve ona özlem duymanın isteğini anlamakta ve kavramakta zorluk çekiyorum. Birincisi, bu tür imgeler çoğu durumda estetik bir formdan ziyade, –Baudrillardcı manada– kültürel (antropolojik) bir gösterge olarak işlev görür. Yani bir değer üreten değil, ritüellere boğulmuş simgesel gösteriler sergilemeyi ve içeriği boş, ama etkinliği güçlü sahneler yaratmayı önceler. Öyle ki, kültür ve sanat asla aynı şey değildir. Alain Badiou'nun da dediği gibi, "kültür ve sanat birbirine karşıt iki kutuptur". Kültür, ideolojinin altında beliren ve özü gereği düşünceden yoksun, taklide dayalı bir olgudur; yani fenomenal bir ampirizmdir. Sanat ise kati suretle bir *logos*a dayanan ve madde ile formla bütünleşen, ilişkisel ve fenomenal bir *episteme*dir. Daha anlaşılır bir ifadeyle, kültür görüye dayalı bir deneyim iken, sanat görüye dayalı bilginin bir aradalığıdır. Hatta kültür-sanat farkını somut bir şekilde şöyle de tasvir edebiliriz: Örneğin muktedir, Semyanî Perîzade'nin sanatını kestiremez, çünkü ne düşündüğünü,

ne ürettiğini ve potansiyelinin ne olacağının sınırını bilemez, sadece bir öngörüde bulunabilir. Ama aynı muktedir, onun kültürel kimliğini ve bu kimliğe içkin olan algı ve duyusal tavrını baştan bilir; dolayısıyla stratejisini ona göre düzenler. Bu strateji, olumlu anlamda ona yönelik bir sahiplenme refleksi de olabilir, tam tersine onu yalıtık bir nesne hâline de getirebilir. Bu bağlamda en klişe olan "Kürtler misafirperverdir" söylemi, kültürel bir söylemdir ve içi boş, son derece yalıtıktır. Bu söylem, kimliği ahlaki edilgen bir edimle özdeşleştirerek, mevcut politik potansiyeli dışarda bırakır ve kimliği yerel bir obje gibi tanımlar. Politik kimlik, bir anda lokal bir sabunla eş değer bir zeminde kodlanır, konumlanır, algılanır ve tanımlanır. Bu noktada muktedirin Kürt kimliğini misafirperver özdeşimle tanımlaması, hem stratejiktir hem de anlamı baştan sabitleyen ideolojik bir tutumdur. Dolayısıyla sanat son kertede muktedir için, bilinmeyen sadece tahmin edilen bir "öngörü nesnesi" iken; kültür ise bilinen apaçık bir "strateji nesnesi" hâline gelir. Tam da bu yüzden kültür ile sanat aynı şey değildir. İkincisi, ekmek, sabun ve kıyafet gibi nesneler ile bu nesneler etrafında kurulan sahneler, isteseler bile nostaljik olamazlar; çünkü hâlihazırda üretilen ve tüketilen bir konuma sahiptirler. Daha doğru bir ifadeyle, bu nesneler klasik anlamda nostaljiyi değil, nostalji estetiğinin bir simülasyonunu üretirler. Bunun temel nedeni, geçmişe ait olmamaları ve hâlâ güncel üretim ve tüketim süreçlerinin içinde yer almalarıdır. Dahası, bu öğeler modern endüstriyel üretim biçimlerinden belirli ölçüde uzak dururken, postmodern tüketim kültürünün içinde birer tüketim nesnesi olarak yeniden konumlanırlar. İlkel ya da geleneksel üretim yöntemleriyle işlenmeleri ve günümüzde hâlâ yerel ölçekte üretilmeleri, onları geçmişin kalıntıları olmaktan çıkararak bugünün içinde işleyen nesnelere dönüştürür.

Bütün bunları şunun için anlatıyorum: dijital mecralarda sıkça karşılaştığımız videolar var. Örneğin, kerpiç bir evin salonunda, kırık dökük bir vantilatörün veya sobanın altında, tüm otantikliğiyle oturmuş yaşlı bir kadının sigara sarması ya da mevsime göre karpuz kesmesi gibi romantize edilmiş görüntülere maruz kalıyoruz; veya tarlada ekin biçenlerin, bağda–bahçede hasat toplayanların videolarını görüyoruz. Tüm bu benzer videoların altında da bir dengbêjin sesi illa ki geliyor. Videonun bir imaj epizodunun görünürlük ilkesine erişebilmesi için, müzikal bir sesin varlığı bir zorunluluk olarak alttan duyulması gerekiyor. Kırsalın yetkesini ısrarla bir ontoloji olarak biçimlendiren bu video–kompozisyonlar, bize çok şeyi anlatıyor. Bu, muhtemelen köy görünümlü ve onun normuna haiz şehirlerde yaşayan insanların paylaşımı olarak düşünülebilir. Ayrıca bugün hâlâ şehirlerin birkaç kilometre dışına çıkıldığında geniş bir kırsal yaşamla karşılaşılır; neredeyse ilk günkü sürekliliğini koruyan pastoral bir deneyim varlığını sürdürmektedir. Şehrin sona erdiği yerde, ilkel görüntü aniden yeniden belirir. Örneğin yerel bir ekmeğin üretimiyle doğrudan karşılaşılır. Dolayısıyla nostalji denilen şeyin ortaya çıkabilmesi için, normal koşullarda o ekmeğin üretiminin bir dönemle sınırlı kalmış olması gerekirdi. Eğer o üretim hâlâ ilk günkü biçimiyle, şu ya da bu şekilde devam ediyorsa, ona duyulan şey tam anlamıyla nostalji değildir. Tam tersine, bir şeyi "nostaljik" olarak adlandırmak, çoğu zaman belirli bir sekansı görünmez kılar: o da yoksulluktur! Çünkü pastoral ya da ilkel görünen yaşam biçimi, estetik bir özlem nesnesine dönüştürüldüğünde, onun maddi koşulları ve tarihsel mahrumiyeti gözden kaçırılmış olur ve kadim kültür safsatası üzerinden romantize edilir. Daha açık söylemek gerekirse, tüm bu görüntüler çağın uzağına denk düşen unsurlardır. Yaşlı kadının oturduğu salon ve kullandığı ilkel soba ise bir tercih değil, maddi durumun yarattığı

zorunluluktur. Dolayısıyla ruhsallık, bu arkaik formları yüceltmek, bunlarla övünmek ve onları bir ontolojik (*Kurdî*) yetkeye dönüştürmekle meşguldür. Buğdayı teknolojik bir makine yerine yalın ayak ve çıplak ellerle tarlaya saçmanın, romantik bir yüceltmenin ötesinde estetik bir değeri olduğunu söylemek güçtür; hatta bu durum sanat açısından eleştirel bir boyut da taşır. Zira tüm bunların kökeninde ekonomi yatmaktadır; ancak duyum, taklit (*mimesis*) ve kültür, ekonomik iltisakı dışarda bırakır ve müzik aracılığıyla trajik görüntülerin ortak bir *logos*unun konsensüsünü oluşturur. Bu ortak düşüncenin –totolojik olarak– bir uzlaşı veya mutabakat formuna dönüşmesinin ortalama dinleyiciler tarafından makul karşılanmasını anlayabiliyorum. Benim itirazım ise, Kürt müziğinin sadece kitlesel boyutta değil, aynı şekilde entelektüel düzeyin de cisimleştiği yerin çoğu zaman burası olmasıdır. Lévi-Straussçu bir bakışla yorumlarsak, o yaşlı kadının görüntüsünü "patetik bir imaj sahnesine" dönüştüren alttaki dengbêjin sesidir. Bu imaj sahnesi de, Kürt sanatını bir "Konsensüs yazgısına" dönüştürmüştür. Rancière, *Uyuşmazlık - Politika ve Felsefe* kitabının –ki bana göre başyapıtıdır– önsözünde, "Uyuşmazlık" (*Dissensus*) kavramını "konsensüsün" karşısına koyarken bir diyalektik çatışmayı formüle etmez. Aksine, Rancière uyuşmazlığı şu şekilde tarif eder: "Uyuşmazlık, ak diyen biri ile kara diyen biri arasındaki çatışma değildir. Uyuşmazlık; ak diyen biri ile yine ak diyen, fakat ondan aynı şeyi anlamayan ya da ötekinin aklık adına aynı şeyi söylemekte olduğunu anlamayan bir başkası arasındaki çatışmadır" (Rancière, 2005, s. 12). Dolayısıyla bizim yaptığımız tüm bu söyleşinin özü de, bana kalırsa böyle bir "Uyuşmazlık" mantığının etrafında şekilleniyor. Biz de her hâlükârda "ak" diyoruz, "dengbêj" diyoruz, ancak söylem kompleksini "aynı" düzlemde kurmuyoruz. Buradan hareketle sana şunu sormak istiyorum: Kürt müziğinde kültürel

imajlarla kurulan bu *teritoryal* temsil rejimini ve bunun giderek bir estetik konsensüsüne dönüşmesini nasıl değerlendiriyorsun?



Cihangir, İstanbul, 2022. © Zeynik

S. P.— Kürt müziği söz konusu olduğunda benim için asıl mesele, temsil edilen şeyden çok temsilin hangi estetik düzlemde sabitlendiği. Sorun dengbêjiliğin kendisi, kırsal imgeler ya da hafızaya ait seslerin dolaşıma girmesi değil. Bunların Kürt müziğinin neredeyse zorunlu imgeleri olarak kodlanması. Kültür ile sanat arasındaki ayrımı çizdiğin hat üzerinden düşünmek açıklayıcı oluyor. Ama bu iki alanı kesin sınırlarla ayırmak istemiyorum. Kültür tanıdık olanı koruyabilir. Sanat ise aynı tanıdıklığın içinde henüz görünür olmayanı açığa çıkarabilir. Kültürel hafıza sanatın karşısında duran bir şey değil. Asıl mesele o hafızanın değişmez kabul edilen anlamlarını yeniden düşünmeye açabilmek. Bugün dijital mecralarda dolaşan Kürt müziği imgelerinin önemli bir kısmında eksik bulduğum da bu. Tanıdık olanı başka türlü duyurmak yerine konforlu olduğu için çoğu zaman güvenli bir duygusal mutabakatın içinde kalıyorlar. Burada nostalji meselesi önem kazanıyor. Gördüğümüz şey her zaman geçmişte kalmış bir yaşama duyulan özlem değil. Bugün de varlığını sürdüren maddi koşulların geçmişe aitmiş gibi sunulması. Kerpiç ev, soba, yaşlı kadın, tarla… Bunların her biri kültürel hafızanın bir parçası olabilir. Ama aynı zamanda bugünün sınıfsal eşitsizliklerini de taşırlar. Bu görüntüleri yalnızca nostaljik bir duyguya yerleştirdiğimizde, içlerinde devam eden hayatı ve o hayatın güçlüklerini gözden kaçırırız. Yoksulluk görüntünün içinde kalır, onu üreten maddi koşullar ise geri plana çekilir. Böylece görünür olan şey eleştirel gücünden arındırılarak dolaşıma sokulabilir.

Dengbêjin sesi bu noktada yalnızca müzikal bir unsur olmaktan çıkar. İmgeyi meşrulaştıran akustik bir mühür gibi çalışabilir. Görüntü sesle birlikte belirli bir anlam kazanır. Ama bu anlam, görüntünün taşıdığı çelişkileri açığa çıkarmak yerine onları tanıdık bir duygunun içinde uzlaştırabilir. Benim itirazım dengbêj sesinin bu

görüntülerde bulunmasına değil. Ses ile görüntü arasında kurulan ilişkinin sorgulanamaz bir estetik alışkanlığa dönüşmesine. Çünkü aynı ses başka bir bağlamda o görüntünün üzerini örttüğü gerçekliği de duyulur kılabilir. Bu yüzden konsensüsü yalnızca insanların aynı görüntü karşısında benzer duygular hissetmesi olarak düşünmüyorum. Asıl sorun neyin görünür, neyin duyulur ve neyin söylenebilir olduğunun önceden belirlenmesi. Herkes "ak" diyebilir. Ama bu ortak sözcüğün ardında hangi deneyimlerin kendisine yer bulabildiği, hangilerinin dışarıda kaldığı çoğu zaman sorgulanmaz. Benim için sanatsal imkân, bu yerleşik anlamların kesinliğini kaybettiği yerde beliriyor. Uyuşmazlık da yalnızca karşı çıkmak ya da rahatsızlık yaratmak değil. Aynı şeye baktığımızı düşündüğümüz anda aslında neyi gördüğümüzü ve duyduğumuzu yeniden sorgulayabilmek. Daha önce de belirttiğim gibi, bugün dengbêjliğin hem kutsallaştırılarak katılaştırılması hem de dijital dolaşım içinde yumuşatılması bana göre aynı riski barındırıyor: bedenin bir tür geriye çekilmesi. Çünkü ses yalnızca işitilen bir şey değil. Onu mümkün kılan bedenin, yaşanmışlığın ve tarihsel deneyimin de izini taşır. Dengbêjlik benim için yalnızca geçmişten bugüne aktarılan bir anlatı biçimi değil. Sesin içinde biriken, kimi zaman dile gelen, kimi zaman da sözcüklerin taşıyamadığı gerilimlerle varlığını sürdüren bir deneyim. Bu ses yalnızca tanıdık bir kültürel imgeyi tamamlamak için kullanıldığında, onu ortaya çıkaran bedensel ve tarihsel koşullar geri çekilebilir. Geriye tanınabilir, kolayca dolaşıma sokulabilir ama taşıdığı gerilimlerden uzaklaştırılmış bir ses kalır. Ben dengbêji bir köy ontolojisinin sesi olarak duymuyorum. Bedenin taşıdığı tarihsel gerilimlerin açık bir izi olarak görüyorum. Bu nedenle onun geçmişi kutsamakla sınırlanmasını istemiyorum. Geçmişin bugünde nasıl yaşamaya devam ettiğini, hangi izlerin hâlâ taşındığını ve hangi deneyimlerin duyulmayı beklediğini de açığa çıkarabilmeli.

Benim için Kürt müziğinin sanatsal imkânı da burada başlıyor. Dinleyenin yalnızca tanıdığı bir duyguyla karşılaşmadığı, duyduğu sesle ve o sese yüklediği anlamla kurduğu ilişkinin değişebildiği bir alan açabilmekte. Bazen bu karşılaşma rahatsız edici olabilir. Çünkü sanatın eleştirel gücü yalnızca neyi gösterdiğinde değil, alışılmış görme ve duyma biçimlerini nasıl değiştirebildiğinde de ortaya çıkar. Dijital platformlarda karşılaştığımız estetik anlayış ise çoğu zaman bunun tersine işliyor. Görüntüdeki yoksulluk, mahrumiyet ya da tarihsel yük ortadan kalkmıyor. Ama bunların yarattığı çelişkiler tanıdık bir duygusallığın içinde etkisini kaybedebiliyor. Bu durum Kürt müziğini kendiliğinden politik olmaktan çıkarmaz, ancak eleştirel imkânlarını daraltabilir. Çünkü bir müziğin tarihsel ya da politik bir deneyimden doğması, o deneyimin her temsilinde aynı eleştirel gücü koruyacağı anlamına gelmez. Bu yüzden Kürt müziğinin sanatsal yönünü *teritoryal* imgelerden tümüyle kurtulmakta görmüyorum. Asıl mesele bu imgelerle kurduğumuz ilişkiyi değiştirebilmek. Onları gerektiğinde bozmak, yerinden etmek ve başka türlü düşünmeye açabilmek. Ne köyü reddetmek ne de kenti kutsamak… Benim için önemli olan sesi sabit bir kimliğin garantisi olmaktan çıkarıp, içinde başka deneyimlerin de duyulabileceği açık bir yarığa dönüştürmek. Bu anlamda evet, ikimiz de "dengbêj" diyoruz ve büyük ölçüde aynı yere işaret ediyoruz. Ama ben bu işaretin anlamını tamamlanmış kabul etmiyorum. Sanatsal pratiğimde de onu her defasında yeniden düşünülmesi ve duyulması gereken açık bir deneyim olarak ele alıyorum.

F. T.— Sohbeti bu noktada *Maçî Maçî ve Ez Baş Nabim* şarkılarıyla birlikte düşünerek sürdürmek istiyorum. Bu parçalar, senin üretim hattında ilk bakışta yalın, hatta neredeyse "hafif" gibi algılanabilecek bir söz, melodi ve ritim örgüsüne sahip görünse de, dikkatle

dinlendiğinde oldukça hareketli ve bilinçli estetik kararlarla kurulmuş bir bütünü barındırıyor. Şarkıların sözsel ekonomisi, melodinin döngüsel yapısı ve ritmin neredeyse fark edilmeden işleyen sürekliliği, burada bilinçli bir indirgeme ve geri çekilme estetiğine işaret ediyor. Özellikle melodinin taşıdığı tekrar hissi ile sesin kırılgan, yer yer geri çekilen kullanımı, müzikal zamanı dramatize etmek yerine onu açık, gündelik ve kararsız bir hâlde bırakıyor. Bu estetik tutumun, Kürt müziğinde uzun süre baskın olmuş yüksek sesli, nefesli, güçlü ve kolektif temsil rejimlerinden bilinçli bir sapma içerdiğini düşünüyorum. Burada ne epik bir anlatı ne de doğrudan politik bir çağrı var. Bilakis ses ve söz, kendini erteleyen bir yakınlık ve kırılganlık duygusu üzerinden ilerliyor. Şarkının duygusal yoğunluğu, büyük anlatıların ağırlığından değil, tam tersine eksiltilmiş bir minör ifade biçiminden kaynaklanıyor. Bu durum bana, müzikte "azaltma"nın, en az artırma kadar güçlü bir estetik strateji olabileceğini düşündürüyor. Buradaki yalınlık bir eksiklikten oluşmuyor, bilinçli ve yönelimli bir estetik eksiltmeden kaynaklanıyor. Müzikal açıdan bakıldığında da bu parçalar, Doğu-Batı karşıtlığını dramatize eden bir sentez arayışına girmiyor. Enstrümantasyon ve ses kullanımı, bu ikiliği eşitlemekten ya da temsil etmekten ziyade, neredeyse görünmez ve sıradan bir şekilde işliyor. Böylece şarkılar folklorik bir yerellik iddiasına yaslanmıyor ve müzikal ritimle birlikte evrenselci bir form gösterisine dayanıyor. Sesin bedende bıraktığı izi, teknik bir gösteriyle beraber duyusal süreklilik üzerinden kuruyor. Bu noktada Platon'un ve onu yorumlayan Fredirch Schelling'in müzisyen tanımını hatırlamak anlamlı olur. Schelling'in aktardığı üzere, "Müzisyen, fiziksel olarak duyulan armonilerden, duyu-üstü olana; ussal armonilere ve bu armonilerin oranlarına doğru ilerleyen kişidir" (Schelling, 2024, s. 197). Ancak *Maçî Maçî* ve *Ez Baş Nabim* şarkıları, bu ilerlemenin

gösterişli bir yükseliş olarak ya da dramatik bir sıçrama biçiminde değil, tam tersine geri çekilerek, sadeleşerek ve neredeyse sıradanlaşarak gerçekleşiyor. Duyulur olan ile duyu-üstü olan arasındaki geçiş, burada epik bir kopuştan çok, gündelik bir salınım hâlinde kuruluyor. Bu gündelik salınım içinde yer alan sesler, bizi yalnızca ses olarak değil, duygularımızın ve duyularımızın belirtileri olarak da derinden etkiler. Dolayısıyla sözleri biçimlendiren yaşamın, yaşamı da biçimlendiren sözlerin kesiştiği armonik nokta, müzisyenin algı dünyasıdır. Dile getirilen sözlerin çizgisel işareti, müzisyenin poetik düşüncesinin izleridir. Müzisyenin sözleriyle ölçüler arasında kendi ritmini bulmayı sağlayan, kendi eserinde kendini aşan ruhun mekânla birleşimidir. Tam da bu noktada Kürt müziğinin mekân ile korelasyonu, dört bir yanı apaçık ve ucu bucağı olmayan bir ufuk çizgisinin mekânsız seyrinde kaybolmaktadır. Kürt müziğindeki mekânsızlık daima doğanın bir boşluğunu hedefler, boşluk da esaretin karşısında duran özgürlüğü arzular. Gelgelelim Kürt müziğinde mekânsızlık, kendiliğinden bazen politik, çoğu zaman da naif bir doğanın mekânsallığına evrilir. Bu bakımdan Kürt müziğindeki sözler genellikle doğadaki bir formdan alınır ve tekrar doğaya geri verilir. Doğanın organikliği sözlerin göndergesini tayin eder: Aşk, sevgi, ayrılık, neşe, hüzün, keder gibi duygular bir ağacın kökü gibi toprakla bir uyum veya uyumsuzluk kurar. Sözün korelasyonu ovayla, dağla, yağmurla, rüzgârla, çiçekle, nehirle, kurtla, kuşla mekânsal bir diyalektik yaşar. Söz, daima tabiatın tenselliğiyle anlam bulur. Kürt müziğindeki bir diğer husus ise zaman kavramıdır. Zaman, sadece vakit olarak bölünür, süre olarak değil. Henri Bergson, mekâna içkin olarak ölçülebilen ve algılanan fiziksel zamanın karşısına gerçek zamanı koyar. Bu gerçek zamanı da, bilincin haricinde sezgi ile kavranan “süre” olarak tanımlar. Süre, kişinin iç dünyasında yaşamış olduğu zamandır. Dikkat edildiyse

Kürt müziğinde, bir şarkının sözleri ne süre üzerinden belirlenir ne de iması yapılır. Örneğin şarkılarda, saat gece ikiydi (02:00) diye geçen bir zaman zarfı yoktur. Sadece vakit olarak; akşam vakti, gece vakti veya gündüz vakti olarak vurgulanır ya da sadece gece, gündüz, akşam diye geçer. Çünkü süre şehir yaşamını ve o yaşamın dinamizmini tasvir eder. Zaman ise –bu bağlam içinde–, güneşe endeksli vakit ile hesaplanan pastoral bir akıştır. Zira Augustinus, *İtiraflar*'ın XI. kitabında zamanın, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bir akıştan ibaret olmadığını; insan bilincinde deneyimlenen bir boyut olduğunu söyler. Böyle bakıldığında, örneğin *Xewna Berevajî* şarkısının sözleri, bir kent-mekân formu içinde tezahür eden bir ikili ilişkinin nesneyle kurulan ve süreyle bölünen duygusal (beklenti, pişmanlık, özlem, depresyon) diyalektiğidir. Bu kent hissi, doğrudan ve sadece sözlerde değil, ritmin yönsüz akışında ve duygunun süreye bölünmesinde ortaya çıkar. Pierre Schaeffer de müziği benzer bir noktada şöyle yorumlar: "Müzik, insanın insanı nesneler dilinde tanımlamasıdır" (Attali, 2021, s. 34). Genel anlamda sözlerindeki melodilerin eşzamanlılığı ve onların geleneksel ve modern biçimlerinin sürekli iç içe geçme prosedürü, yaratıcılığındaki "modern–kentli" durumu açığa çıkarıyor.

Bu bağlamda *Ez Baş Nabim* ifadesi –Türkçedeki karşılığıyla "iyi olmayacağım"– yalnızca bireysel bir ruh hâlini vurgulamaz. Kesişen yolların, üst üste binen binaların, karmaşık sokakların ve traversal caddelerin bir arada olduğu modern kent formuna da işaret eder. Kentin yaşamsal ruh hâlini, ikili ilişkilerini, gerilimli temaslarını karakterize eder. Beden kendini kentle özdeşleştirir. Bir kent ne kadar iyiyse, beden de o kadar iyidir veya tersidir. Kentin kaotik yüzü bedenin formunda hayat bulur. "İyi olmayacağım", zira bu bir isyan değildir; bu bir samimi eleştiri ve özeleştiridir. Başka bir deyişle, hiç birimiz temelde iyi değiliz veya hepimiz aynı atmosferin ortak

günahlarına hizmet etmekteyiz. Dolayısıyla kent, burada yalnızca fiziksel bir mekân olarak varlık göstermez. Kent, parçalı bilinç hâllerinin, bölünmüş sürelerin ve ertelenmiş duyguların üst üste binmesini ifade eder. Modern müzik de tam bu noktada, zamanımıza denk düşen nedenselliğin ve nesnelliğin, yeni bir ruhla zenginleştirilmiş ifadesi hâline gelir. Ritimler bu yeni ruha uyum sağlayarak, Schelling'in de işaret ettiği gibi, "Doğrudan doğadan ilham alan ama doğayı taklit etmeyen bir akış içinde işler: Ritim, doğa ve sanatın en harika gizemlerinden biridir" (Schelling, 2024, s. 187). *Ez Baş Nabim* şarkısındaki ritim, dramatik bir yükseliş ya da Brechtçi epik bir gerilim yaratmaz, aksine –Beckett ve Flaubert'de olduğu gibi– sanki düzyazı okumanın incelikleri içinde konuşmanın doğallığını taşır. Bu, duygunun müzikal nesneleşmesine dayalı bilinçli bir estetik karardır. Duygu, burada trajik bir olayın sonucu olarak değil, sesin bedende yarattığı anlık bir duyu bölüşümünün eleştirisi olarak ortaya çıkar. Eğer şarkının sözleri bağlamında ortada dejenere bir durumun iması varsa veya metaforik bir söylemle gemi su alıyorsa, o zaman söz konusu olan bireysel bir kusur değil, kolektif bir çöküştür. Böyle zamanlarda bir "günah keçisi" teşhir etmek, sorumluluğu ortadan kaldırmaz; krizi yalnızca tek bir bedenin göndergesine hapseder. Gelgelelim hedefe konulan bu günah keçisi de, doğal olarak üretimine bildiği yoldan tavizsiz devam eder ve şarkıda olduğu gibi "iyi olmayacağını" her fırsatta –tıpkı bir keçi gibi inatla– ilan eder. Tam da bu noktada, Luc Ferry'nin işaret ettiği üzere, "müzik, insan ruhunun tutku ve duygularındaki sonsuz çeşitliliğin ifadesiyle gerçek anlamda akrabalık kuran ilk sanattır" (Ferry, s. 190). Müzikal ifadenin bu doğrudan bedensel ve duygulanımsal niteliği, krizin temsil yoluyla bastırılmasını değil, duyusal düzeyde paylaşılmasına olanak sağlar. Bütün bu çerçeveden hareketle, bu parçaların geçici bir ruh hâlinden daha çok, sürekliliği

olan bir estetik yönelime işaret ettiği söylenebilir. Bu varsayımdan yola çıkarak sana iki soru sormak istiyorum. Birincisi: Bu yalınlık, kırılganlık ve olağanlık, bilinçli ve sürekliliği olan bir estetik tercih mi; yoksa belirli bir ruh hâlinin sonucu mu? İkincisi: Doğa/vakit ile kent/süre arasında kurduğun bu diyalektik, ileride de müziğinin merkezinde kalacak mı?



Beyoğlu, İstanbul, 2021

S. P.— *Maçî Maçî* ve *Ez Baş Nabim*'deki yalınlık geçici bir ruh hâlinin sonucu değil. Önceden tasarlanmış bir estetik program da

değil. Bu soruya tek yerden cevap verememem. Ürettiğim şey yaşadığım hayatın dışında değil. Acı, travma, depresyon, anksiyete, neşe, melankoli, sağaltım… Hepsi bedenimden geçiyor, sese dönüşüyor. Yalınlık ve kırılganlık masa başında alınmış kararların sonucu olarak çıkmadı ortaya. Zaman içinde doğal ifade biçimim oldu. Büyük dramatik yükselişlere ya da epik anlatılara bilinçli bir karşı çıkış geliştirmedim. Hayatımın ritmi bağırarak akmadı zaten, o yüzden müziğim de bağırmıyor. Zamanla fark ettim: eksiltme benim için geri çekilmek değilmiş, yoğunlaşmakmış. Yüksek volüm yerine kırılgan bir ton, gösterişli yükselişler yerine gündelik bir salınım. Bu bir zayıflık değil. Duygunun dramatize edilmeden taşınma biçimi. *Maçî Maçî*'deki tekrar hissi, *Ez Baş Nabim*'deki neredeyse konuşur gibi ilerleyen ritim dışarıdan bakınca bilinçli bir azaltma jesti gibi görülebilir. Oysa teorik bir stratejiden çok içsel bir dürüstlükten doğuyor. Duyguyu büyütmek yerine olduğu hâliyle bırakmayı seçiyorum. Bazı kırılganlıklar yüksek perdeden söylenince anlamını kaybediyor. Sessizliğe yaklaşan bir ses bazen en güçlü eleştiriyi taşıyabiliyor. Doğa/vakit ile kent/süre arasındaki gerilime gelince… Hâlâ vakit duygusuyla büyümüş biriyim. Ama yaşadığım dünya süreyle işliyor. İçimde daha pastoral bir akışın hafızası var. Gündelik hayatım ise parçalı, kesintili, kentli. Bu yüzden müziğimde iki zaman algısı çarpışıyor. Ne bütünüyle doğaya dönük bir mekânsızlık var ne de tamamen kentli bir hız. Daha çok arada kalmış bir bilinç hâli. Bu gerilim geçici bir dönem değil. Yaşadığım gerçekliğin kendisi. Muhtemelen müziğimin merkezinde kalmaya devam edecek.

Ez Baş Nabim ifadesi yalnızca bireysel bir ruh hâlini anlatmıyor. Paylaşılan bir atmosferi de işaret ediyor. "İyi olmayacağım" bir meydan okuma değil, bir tespit. Slogan değil, mağduriyet anlatısı da değil. İçinde bulunduğumuz karmaşık yapının beden üzerindeki etkisinin dürüst bir ifadesi. Ortada bir kırılma varsa, bu tek bir

öznenin kusuru değil; paylaşılan bir durumun yankısıdır. Ben kâğıt kalemle estetik strateji hesaplayan biri değilim. Yaşıyorum. Yaşadığımı kendime sadık kalarak sese bırakıyorum. Sezgisel hareket ediyorum ama bilinçsiz değilim. Zamanla gördüm: bu yalınlık geçici bir ruh hâlinden çok yerleşen bir dile dönüşüyor. Müzik benim için bir sağaltım alanı. Aynı zamanda taşıdığımı boşaltmanın yolu. Teknik bir meselenin ötesinde bir varoluş biçimi. Gideceği yer konusunda heyecanlıyım. İçimde büyüyen bir yön olduğunu hissediyorum. Öğrendikçe değil, yaşadıkça derinleşen bir alan. Her şey yeniden başlıyor. Belki de ilk kez başlıyor. Belki de bu başlangıç yalnızca bana ait değil. Varlığını her defasında yeniden kurmak zorunda kalan bir halkın hafızasının sessiz bir devamı.

F. T.— Soruya, Jacques Rancière'in müzik üzerine yaptığı bir yorumla başlamak istiyorum. Rancière, "Bir dünya düzeninin, bir zihin kuvvetinin, hayattan kaynaklanan bir devinimin ya da insanlar arasındaki bir bağın ifadesi olduğu için müzik bir ruh eğitimidir" der (Rancière, 2024, s. 50). Burada müzik, duyusal bir deneyimi aşar. Müzik, ruhun biçimlendiği, eğitildiği ve kendini yeniden kurduğu bir alan olarak düşünülür. Aslında "ruh", "ruhsallık" ya da "ruhun gıdası" gibi tanımlar, müzik söz konusu olduğunda yüzyıllardır tekrar edilen, neredeyse kanonikleşmiş ifadelerdir. Benzer bir biçimde Schopenhauer, müziği iradenin doğrudan ifadesi olarak tanımlar. Ona göre müzik temsili aşan, insan doğasının özüne temas eden ayrıcalıklı bir sanattır. Buna karşılık Marks, müziği "gerçeğin aynası" olarak düşünürken; Nietzsche için müzik, "hakikati söyleyen söz" ya da "Dionysos'a özgü bir dünya aynası"dır; keza Freud için ise müzik, temsilin ötesinde bilinçdışının bastırılmış hakikatini doğrudan duyuran bir titreşimdir. Görüldüğü gibi müzik, düşünürlerin kendi felsefi dizgeleri içinde farklı anlamlara bürünür.

Ancak tüm bu yorumlara rağmen, müziğin biçimi, formu ve maddi varlığı görece sabit kalır. Daha doğrusu müzik, onlara göre bir gerçeklik imgesi olarak yaşamın içinden tezahür eder. Bizim burada yapmaya çalıştığımız şey de tam olarak budur. Müziğe estetik, politik ve sosyolojik açılardan bir anlam atfetmek ve ondan ne aldığımızı, onu nasıl algıladığımızı ve hangi düzeyde deneyimlediğimizi konuşmaktır. Bu konuşmayı mümkün olduğunca öznel beğenilerin ötesine taşıyarak, nesnel ve maddi ölçütler üzerinden kurmaya çalışıyorum. Örneğin Paul Klee'ye göre müziğin grafik bir eşdeğeri olabilir. *Fugue in Red* (*Kırmızı Füg*, 1921) tablosunun örneğinde olduğu gibi, sesin yüksekliği, kesintileri ve partisyonun kromatik yapısı yalnızca benzer bir anlam üretmez, aynı zamanda aynı ritmi ve ölçüyü görsel bir düzleme taşır (Farago, 2006, s. 176). Klee'nin müzik ile resmi özdeşleştirmesi tesadüf değildir, çünkü kendisi aynı zamanda bir müzisyendi ve amacı, müzikteki matematiksel kesinliği resme taşımaktı. Senin müziğinde de benzer bir anlam arayışını görmek mümkündür. Bu bağlamda *Xewna Berevajî* özel bir yerde durur. Çünkü bu parçada müzik, temsil etmeyle birlikte doğrudan duyuma yerleşir. Söz ile ses neredeyse yer değiştirir. Müzik söze dönüşür ve çok katmanlı bir anlam alanı açılır. Doğrudan ruha ve duyuma hitap eder. Çünkü çoğu insan güzel seslerden haz alır. Öyle ki bu haz, aşina olunan ezgisel tonlarla karşılaşmadığında çoğu zaman yüzeysel kalır. Bizim için derinlikli olan bir melodi, o dile ve tonaliteye yabancı bir kulakta sıradan bir etki yaratabilir. Tam da bu noktada müzik, yalnızca bir dönemin estetik yankısı olmakla yetinmemelidir. Güncel olanı aşarak geleceğe dair bir sezgi de taşımalıdır. Bu düşünceyi, sorunun başında aktardığım Rancière alıntısıyla yeniden bağlayabiliriz. Eğer müzik gerçekten bir 'ruh eğitimi' ise, bu eğitimin yalnızca mevcut duygulanımları pekiştirmekle sınırlı olup olmadığı ve ruhu kendi sınırlarının ötesine

taşıyan bir işlev üstlenip üstlenmediği sorusu belirleyici hâle gelir. Buradan hareketle sana şunu sormak istiyorum: Sence bir şarkının "ruhu", sonlu olanı sonsuz olana taşımalı mı? Örneğin Michel Serres, müziği sinyallerin en yalın hâli olarak düşünür. Ona göre müzik, sınırlı bir mesaj gibi görünse de, evrensel iletişimin şifreli bir biçimidir. Bu anlamda müzik, gürültünün ötesinde, hiçbir sisteme bütünüyle bağlı olmayan bir mesaj ileticisi ve zamanın akışı karşısında diyalektik bir duruştur. Çünkü zamanın ne denli kısa olduğunu düşünmemek için onu oyalamak, inkâr etmek ya da unutmak gerekir. Dolayısıyla soruyu yeniden ve biraz daha keskin bir biçimde formüle edersek: Sence müzik, zamanı unutturmak ve ruhu zamansız bir alana taşımak için mi vardır; yoksa geçiciliği duyulur ve katlanılır kılmak için mi? Sen kendi üretiminde müziği bu iki yaklaşım arasında nasıl konumlandırıyorsun?



Bomonti, İstanbul, 2022. © Zeynik

S. P.— Ben müziği zamanı unutturmak için üretmiyorum. Zamanı ötelemek ya da onun dışına çıkmak gibi bilinçli bir arzum da yok. Şarkı yazarken kendime sorduğum temel soru şu: "Şu an dürüst mü?" O anın duygusu sahici bir yerden geliyorsa üretimimin başlangıcı için bu yeterli geliyor bana. Müzik benim için önceden belirlenmiş bir anlamı doğrulamaktan çok, yaşadığım deneyimin henüz tam kavrayamadığım taraflarıyla karşılaşabildiğim bir alan. Zamanı yalnızca geçmişten geleceğe doğru ilerleyen bir süreklilik olarak deneyimlemiyorum. Bazen geçmişte yaşanmış bir şey yıllar

sonra bedenimde yeniden beliriyor. Bir ses, bir sözcük, bir melodi… Geride kaldığını sandığım bir duyguyu bugünün içine taşıyabiliyor. Ama bu geçmişe geri dönmek demek değil. Hatırladığım şey de onu hatırlayan ben de artık aynı değiliz. Müzik tam da bu değişimin içinde çıkıyor ortaya. Geçmişi olduğu gibi yeniden kurmuyor. Onun bugün bedenimde bıraktığı karşılığı duyulur kılıyor. Müzik bazen zamanı genişletir. Bir anı olduğundan daha uzun, daha yoğun hissettirebiliyor. Birkaç saniyelik bir sesin içinde yılların birikimini duyduğum oluyor. Ama bu yoğunluk geçiciliği ortadan kaldırmıyor. Aksine geçiciliğin içini dolduruyor. Bir duygunun sona ereceğini bilmek onu daha az gerçek kılmıyor. Bazen tam tersi oluyor, o duyguyu bütün ağırlığıyla yaşamamı mümkün kılıyor. Benim için müzik faniliği inkâr etmek değil. Onunla birlikte durabilmek. Geçip giden şeyi durdurmaya çalışmadan, bende bıraktığı izi sese dönüştürebilmek. Şarkılarımın zamansız olmasını ister miyim? Elbette isterim. Ama zamansızlık benim için bir hedef değil. Üretim sürecinde peşinden koşmadığım, belki zamanla ortaya çıkabilecek bir imkân. Bir şarkının yıllar sonra başka birinin hayatında nasıl karşılık bulacağını bilemem. Benim yaşadığım belirli bir andan doğan ses başka birinin bambaşka bir zamanına dokunabilir. Üstelik o insanın duyduğu şey benim yazarken hissettiğimle aynı olmak zorunda da değil. Müziğin kendi deneyimimin sınırlarını aşabilme ihtimalini burada görüyorum. Bir şarkının zamana direnme ihtimali, onu kalıcı kılmaya yönelik hesaplardan çok üretildiği deneyimle kurduğu sahici ilişkide saklı bence. Bu yüzden müziği ne sonsuza kaçış ne de yalnızca geçiciliğe katlanma aracı olarak görüyorum. Müziğin insanı kendi sonluluğundan kurtardığını düşünmüyorum. Ama sonlu olanın içinde yaşadığımızdan daha fazlasını duyabilmemize imkân tanıdığına inanıyorum. Bir şarkı zamanı durdurmaz. Geçmişi geri getirmez. Geleceği de güvence altına almaz. Yine de bütün bunların

arasında insanın kendisiyle, hafızasıyla ve değişen varlığıyla başka türlü bir ilişki kurmasını mümkün kılabilir.



Paul Klee, *Fugue in Red* (*Kırmızı Füg*), 1921, suluboya ve kurşun kalem, 24,4 × 31,5 cm. Credit: Creature and Creator

F. T.— 1960'lı yıllarda avangart hareketlerin öncülüğünde modernist sanat anlayışına yöneltilen radikal eleştirilerle birlikte sanat ile hayat arasındaki sınırlar büyük ölçüde ortadan kalktı. Sanat, gündelik yaşamın dışında ve üzerinde konumlanan özerk bir alan olmaktan daha fazlasını talep etti ve böylece gündelik hayatın doğrudan bir uzantısı olarak düşünülmeye başlandı. Ancak gündelik hayat yalnızca anlamlı ve değerli deneyimlerden oluşmaz; aynı zamanda sıradanlığı, bayağılığı ve kimi zaman pespayeliği de içinde barındırır. Dolayısıyla sanatın, tam da bu sıradan ve hatta değersiz görünen unsurları konu edinmesi estetik açıdan meşru, hatta gerekli

görülebilir. Örneğin sigara içmek, alkol tüketmek, antidepresan kullanmak, atak geçirmek, seans salonlarında sıra beklemek, gecelik ilişkiler yaşamak, duygusal boşlukları dolduramamak, sosyalleşememek, küfür etmek, agresyon ve depresif hâller sergilemek, öfkelenmek, aldatılmak, bunalmak; kısacası gündelik hayatın çeşitli kırılganlıklarını deneyimlemek gibi durumların şarkı sözlerine ve sanatsal üretimlere yansıması bu açıdan şaşırtıcı gelmeyecektir. Sanatın işlevi, zaten yüce kabul edilen kavramları ve meşru sayılan konuları daha da yüceltmek ve meşrulaştırmak değildir; hayatın bütün katmanlarını görünüşe sunmaktır. Bütün bunlardan hareketle, bu kez daha kısa ama belki de en merak ettiğim sorulardan birini sormak istiyorum. Son albümünde yer alan: "Zeynik" bir queer aşkını, *Dîlber A Min* yoğun bir erotizmi, *Ez Xerîbim* varoluşsal bir kırılmayı, *Bijî Bijî Kurdistan* köktenci eleştiriyle birlikte protest bir direniş hattını, *Jin Jiyan Azadî* ise kadın kimliğinin görünme rejimlerini tersyüz eden politik ve feminist bir söylemi merkeze alıyor. Elbette, bu son albümünde yer alan ve burada değinmediğim diğer şarkılarının da sözsel ve müzikal açıdan benzer açılımlar taşıdığını belirtmeliyim. Bütün bu şarkıların ortaklaştığı nokta sadece temaları değil, müzikal olarak da Kürt müziğinde alışık olduğumuz formların dışına taşmaları. Batı müziğinin çeşitli biçimlerinden beslenen altyapılar, geleneksel ezgi kalıplarını kıran *sound*'lar ve söz düzeyinde alışılmış temsilleri aşan bir yaklaşım görüyoruz. Özellikle *Zeynik*, hem teması hem armonik ritimleri hem de şarkının ifade biçimiyle önemli bir kırılma noktası gibi duruyor. Zira Kürt müziğinde queer bir aşkın bu kadar açık ve doğrudan dile getirildiği bir örnekle daha önce hiç karşılaşmadık. İzninle şunu sormak isterim: *Zeynik*'in ortaya çıkış hikâyesi nedir? Şarkının queer kimliğinle ve kişisel deneyimlerinle nasıl bir ilişkisi var? Biraz bu şarkının arka planını dinleyebilir miyiz?


Bostancı, İstanbul, 2023.

S. P.— *Zeynik*, gerçekten yaşadığım bir aşktan doğdu. Hayatımda 2018'den beri karşılığı olan bir kadından, *Zeynik*'ten, onunla kurduğumuz sekiz yıllık ilişkiden ve bu ilişkinin bende bıraktığı duygusal izlerden… Dolayısıyla şarkının çıkış noktası benim için son derece kişisel ve yaşamsal. Bu aşkın kendisi değil ama içinde nefes almaya çalıştığımız toplumun normlarının, katı duvarlarının ilişkiye her çarptığı yer bizi çok yordu. Fakat *Zeynik*'i yalnızca kendi aşk hikâyemin müzikal bir anlatısı olarak görmüyorum. Şarkının sözleri bütünüyle bireysel deneyimlerimden oluşmuyor. Bazı bölümleri

geldiğim topluluk ve aile dinamiklerine, sosyal yapılara, geleneklere, kadının ve erkeğin yerleşik rollerine dair gözlemlerimden besleniyor. En çok da "bu denklemde queer bir aşkın, başka ilişki formlarının imkânı ve mümkün olabilirliği nedir?" sorusu üzerine uzun süreli düşüncelerimden. Benim için bir aşkı anlatmak yalnızca iki insan arasında olup bitenleri anlatmak değildir. O ilişkinin hangi koşullarda yaşandığını, hangi duygulara alan açıp hangilerini bastırmak zorunda bıraktığını da düşünmektir. Çünkü aşk ne kadar kişisel olursa olsun toplumsal ilişkilerin dışında yaşanmıyor. Birbirimize nasıl yaklaşabildiğimiz, nerede yan yana durabildiğimiz, hatta bazen neyi söylemekten vazgeçtiğimiz bile o koşullarla ilişkili.

Queer bir kadın olarak aşkı deneyimlediğimde bu sınırların hayatın en sıradan anlarında bile nasıl belirleyici olabildiğini görebiliyorum. Heteroseksüel bir ilişkinin çoğu zaman kendiliğinden sahip olduğu o meşru toplumsal tanınma, queer ilişkiler için aynı biçimde işlemiyor. Bazen iki insan arasındaki yakınlık dışarıdan bakıldığında başka bir ilişkinin, bildik bir normun adıyla tanımlanabiliyor. *Zeynik*'te insanların gördükleri bir yakınlığı kendi sınırlarının dışına çıkmadan anlamlandırmaya çalışmalarından da söz ediyorum. İki kadın arasındaki aşk bazen doğrudan reddedilmeden önce, o heteronormatif bakış tarafından "kız kardeşlik" ya da "yakın arkadaşlık" gibi başka bir ilişkinin adı altında görünmez hâle getirilebiliyor. Tam bu noktada geleneksel olarak tanımlanan formların altında saklanan başka gerçeklikleri, o bastırılmış arzu biçimlerini düşünmeye başlıyorum. Çocukluğumun geçtiği köyde çok eşli aile dinamiklerine şahit olmuştum. Yaşım ilerledikçe bu aile yapılarının sadece dışarıdan görünen ilişkiler üzerinden anlaşılmasının mümkün olup olmadığını sorgulamaya başladım. Kadınların birbirleriyle kurdukları yakınlıkların, dayanışmaların ve kimi zaman dışarıya kapalı kalan yaşam alanlarının geleneksel aile

tanımlarının ötesinde anlamlar taşıyıp taşımadığını merak ediyordum. Elbette bu kadınların kendi ilişkilerini nasıl deneyimlediklerini, ne ölçüde özgür olduklarını ya da arzularını nasıl tanımladıklarını dışarıdan bilemem. Üstelik çok eşli evliliklerin tarihsel olarak barındırdığı eşitsizlikleri ve kadınların karşı karşıya kaldıkları baskıları görmezden gelmek de istemiyorum. Fakat bütün bu koşulların içinde toplumsal normların bütünüyle açıklayamadığı başka yakınlıkların bulunabileceği ihtimalini de düşünmeye değer buluyorum. Yıllar önce Kürt çevirmen bir arkadaşımla queer görünürlük üzerine konuşurken bana çocukluğundan bir anısını anlatmıştı. Büyük bir aile evinde amcası ve iki eşi arasında kazara tanık olduğu mahrem bir karşılaşmadan söz etmişti. Çocukken anlamlandıramadığı bu sahneyi yıllar sonra yeniden düşündüğünde geleneksel aile yapılarının içinde görünmez kalan farklı yakınlık ihtimallerini sorgulamaya başlamıştı. Benim için bu anlatının ve kendi geçmiş gözlemlerimin önemi, o kadınların cinsel yönelimlerini ya da ilişkilerinin niteliğini dışarıdan belirlemek değil. Toplumsal olarak tanımlanmış bir ilişkinin, onu yaşayan insanların bütün deneyimlerini açıklamaya yetmeyebileceğini fark etmekti. Çünkü dışarıdan uyum, sessizlik ya da kabulleniş olarak görülen bir hayatın içinde ne yaşandığını, o hayatın özneleri konuşmadıkça bütünüyle bilemeyiz İşte bizim kültürümüzde çok eşlilik denildiğinde akla hep erkeğin edilgen iki kadını kuma olarak hayatına aldığı ve mutlak etken rolü üstlendiği o geleneksel, dinî imaj gelir. Ama acaba her çok eşli evlilik salt erkeğin tahakkümünden ve kadınların sadece erkekle —ya da öteki kadınla kurdukları ortaklıkla— sınırlı o hetero ilişkiden mi ibarettir?

Yoksa o örtünün altında üzerine hiç konuşmadığımız, fısıldaşmadığımız başka arzular ve queer ihtimaller de dönmekte midir? Bu soruları sormak çok eşliliği özgürleştirici bir ilişki biçimi

olarak romantize etmek anlamına gelmiyor. Çünkü bir ilişkinin yerleşik normlardan farklı ihtimaller barındırması, o ilişkinin içindeki iktidar eşitsizliklerini kendiliğinden ortadan kaldırmaz. Kadınların kendi hayatları üzerindeki söz hakkını, rızalarını ve seçim imkânlarını hesaba katmadan herhangi bir ilişkiyi özgür olarak tanımlayamayız. Benim ilgilendiğim şey bu yapıları aklamak değil. Onların içinde bile tek bir toplumsal tanıma indirgenemeyen insan deneyimlerinin bulunabileceği ihtimali. İşte bu fikirden yola çıkarak bundan yedi yıl önce bir kısa film projesi düşünmüştüm. Hikâyesinin taslağını yazmış, başrolde kendimi ve *Zeynik*'i hayal etmiştim. Hatta sinema dünyasından aktör bir arkadaşımla o başroldeki erkek karakter üzerine uzun uzun konuşmuştuk, proje onu da çok heyecanlandırmıştı. O film projesi bir rafta beklemeye devam ediyor. Ama ben içimdeki bu estetik istenci, geleneksel ilişki biçimlerine başka bir yerden bakma arzusunu *Zeynik* şarkısına akıtmaktan, onu âdeta bir romantik komedi hafifliği ve ironisiyle kurmaktan kendimi alamadım. Fakat *Zeynik*'i yazarken bütün bunları didaktik bir şekilde açıklayan ya da sosyolojik bir tez sunan bir şarkı yapmak gibi bir niyetim yoktu. Ben öncelikle sevdiğim bir kadına, onunla yaşadığım aşka ve bu aşkın içimde uyandırdığı duygulara ses vermek istedim. Üstelik bunu yalnızca kırılganlık, özlem ya da acı üzerinden anlatmak istemedim. Çünkü queer aşkın da neşesi, arzusu, mizahı, oyunbazlığı ve zaman zaman kendi trajik koşullarıyla alay edebilme gücü var. *Zeynik*'in anlatısında bu yüzden hüzünle birlikte kahkaha, toplumsal baskıyla birlikte bir tür muziplik de bulunuyor. Şarkının politik anlamı da benim için burada ortaya çıkıyor: Bir kadının başka bir kadını sevdiğini kendi diliyle, kendi sesiyle ve bunu dış dünyaya açıklamak ya da gerekçelendirmek zorunda hissetmeden söyleyebilmesinde. Çünkü queer aşkın sürekli olarak açıklanması, savunulması ya da toplumsal bir tartışmanın nesnesi hâline

getirilmesi gerektiğini düşünmüyorum. İnsan bazen yalnızca sevdiği kişiye seslenmek ister. Onu özlediğini, arzuladığını, yanında olmak istediğini anlatmak ister. Bunlar insan deneyiminin son derece sıradan, aynı zamanda son derece derin tarafları. Fakat bazı hayatlarda bu sıradanlığın kendisi bile kolaylıkla yaşanamıyor. Dolayısıyla *Zeynik*'in politikliği aşkı politik bir söylemin içine zorla yerleştirmekten çok, o aşkın kendi doğallığı içinde ifade edilebilmesiyle ilgili. Şarkıyı yazarken aşkımı herhangi bir düşüncenin kanıtına dönüştürmeye çalışmadım. Bugün onun toplumsal ve politik anlamları üzerine konuşabiliyor olmam, o aşkın varlığını gerekçelendirmek zorunda olduğum anlamına gelmiyor. Benim için bunlar birbirinden farklı şeyler. Şarkıdaki düğün anlatısı da bu açıdan önemli. Düğün toplumsal olarak belirli rollerin, beklentilerin ve heteronormatif ilişki biçimlerinin yeniden üretildiği başlıca ritüellerden biridir. *Zeynik*'te ise bu ritüelin alışılmış düzeni bozuluyor. İki kadının gelin, bir erkeğin damat olduğu sahne, damadın geride bırakıldığı kaçış ve bütün bunlara eşlik eden o alaycı kahkahalar, evlilik etrafında kurulan toplumsal ciddiyeti mizahın içine çekiyor. Ama bunu sadece alaycı mizaha yaslanmadan, romantik bir incelikle yapıyor. Burada salt bir düğünden kaçış hikâyesi anlatılmıyor. Kimin kiminle evlenebileceğine, kimin kimi sevebileceğine ve hangi ilişkinin meşru kabul edileceğine dair beklentiler yerinden oynuyor. Üstelik bunu ağır bir politik söylemle değil, neredeyse absürt bir sahnenin içinden yapıyor. Bence mizahın burada önemli bir işlevi var. Çünkü bazen bir toplumsal düzenin çelişkilerini göstermek için onunla doğrudan çatışmak kadar, o düzenin katılığını bozmak, onu absürde bürümek de etkili olabiliyor. Şarkının gözleme dayanan bölümleri de burada önem kazanıyor. Kendi yaşadığım ilişkinin dışında insanların birbirleriyle kurdukları saklı yakınlıklara, kendilerine açabildikleri ya da açamadıkları o gizli

alanlara bakıyorum. Bazen başka bir insanın hayatında gördüğüm bir durum, kendi deneyimimde henüz sözcüklere dökemediğim bir duyguyu anlamama yardımcı oluyor. Bazen de kendi yaşadığım bir şeyin yalnızca bana ait olmadığını, farklı hayatlarda başka biçimlerde tekrarlandığını fark ediyorum. Bu nedenle gözlem benim üretimimde kişisel deneyimin karşıtı değil. Onu genişleten, başka hayatlarla ilişkilendiren bir unsur. Yine de burada bir ayrım yapmak isterim: Başka insanların deneyimlerini gözlemlemek onların adına konuşabileceğim anlamına gelmiyor. Ben ancak kendi bulunduğum yerden, kendi duyarlılığımdan ve gördüklerimin bende yarattığı etkiden hareketle yazabilirim. *Zeynik*'in sözlerinde kişisel olanla gözlemsel olanın iç içe geçmesi de biraz bundan kaynaklanıyor. Şarkı tek bir ilişkinin bütün ayrıntılarını belgelemek yerine, o ilişkinin bende açtığı duygusal alanın başka hayatlarla temas etmesine izin veriyor. Bu yüzden şarkıdaki her sahnenin birebir yaşanmış bir olaya karşılık gelmesi gerekmiyor. Anlatının gerçekliği yalnızca olayların kronolojik olarak nasıl gerçekleştiğinde değil, o olaylar aracılığıyla ifade edilen duyguların ve gözlemlerin sahiciliğinde bulunuyor. Kürtçe müzik açısından baktığımda ise *Zeynik*'in benim için başka bir anlamı daha var. Kürtçe yalnızca kolektif acının, tarihsel hafızanın, direnişin ya da özlemin ifade edildiği bir dil değil. Aynı zamanda arzunun, tensel yakınlığın, gündelik hayatın, queer aşkın, çelişkilerin ve insanın kendisiyle kurduğu karmaşık ilişkilerin de dili. Buna kahkahayı, ironiyi ve hayatın kimi zaman absürtlüğe varan karşılaşmalarını da eklemek gerekiyor. Çünkü bir dilin ifade imkânları yalnızca ciddi, ağır ya da tarihsel bakımdan önemli kabul edilen deneyimlerle sınırlı değil. Bütün bunların Kürtçe söylenebilmesi için ayrıca bir meşruiyet aramamız gerektiğini düşünmüyorum. Çünkü bir dilin yaşaması yalnızca geçmişini muhafaza etmesiyle değil, o dili konuşan

insanların bugünkü hayatlarını ve arzularını bütün çeşitliliğiyle ifade edebilmesiyle de mümkün. Bu yüzden *Zeynik*'i Kürt müziğinde bir ilki gerçekleştirmek ya da bilinçli olarak bir sınırı aşmak amacıyla yazmadım. Böyle bir tarihsel iddia kurmak da istemiyorum. Benim için asıl mesele kendi hayatımda var olan bir deneyimi müziğimde yok saymamaktı. Eğer bu şarkı alışılmış bazı temsillerin dışında duyuluyorsa, bunun nedeni önceden belirlediğim bir farklılık arayışından çok, yaşadığım hayatın ve müzikal ifade biçimimin o kalıplarla her zaman örtüşmemesi olabilir. Müzikal açıdan da benzer bir durum söz konusu. Kürtçe bir şarkının nasıl duyulması gerektiğine ilişkin önceden belirlenmiş bir beklentiyi ya da otantiklik dayatmasını karşılamak zorunda hissetmiyorum kendimi. Bir aşkın nasıl söyleneceğini yalnızca ait olduğum kültürün yerleşik müzikal biçimleri üzerinden belirlemek istemiyorum. Dinlediğim, etkilendiğim, bedenimde karşılık bulan farklı sesler ve müzikal yaklaşımlar üretimime dâhil olabiliyor.



Cihangir, İstanbul, 2025. © Zeynik

Zeynik'in müzikal dünyasında R&B ve Lofi Jazz ritimlerinin, konuşmaya yaklaşan söyleyişlerin ve yer yer doğaçlamaya açılan seslerin bulunması da şarkının bu absürt anlatısıyla ilişki kuruyor. Düğün sahnesindeki hareketlilik, kaçışın yarattığı heyecan ve

anlatının bu mizahi karakterleri yalnızca sözlerde değil, o modern vokal tavrında da karşılık buluyor. Özellikle şarkı boyunca o düşük rezonanslı R&B ve Lofi Jazz altyapının üzerinden yükselen:

> '*Tiradîno ev çi min min a te ye*' (Be delioğlan, nedir bu mızmızlanman?)
>
> *Xwedê stando ev çi min min a te ye* (Allah'ın cezası, nedir bu mıymıylığın?)
>
> *Milyona bidî, bê Zeynik nabe* (Milyonlar da döksen, *Zeynik*'siz olmaz,)
>
> [Hafif bir kıkırdama ile damada fısıldar gibi]
>
> *Here wê de becehime!* (Yürü git öteye, cehennemin dibine!)'

çıkışı, ağır ve didaktik bir söyleme başvurmadan, yerleşik eril otoritenin ciddiyetini tek bir fısıltı ve kahkahayla sarsan muzip bir karşılık hâline geliyor. Böylece müzik anlatılan hikâyeye dışarıdan eşlik eden bir yapı olmaktan çıkıp onun hareketine katılıyor. Bu, Kürt müziğiyle kurduğum bağı reddetmek anlamına gelmiyor. Tersine o bağın tek bir estetik biçime indirgenemeyeceğini düşünüyorum. Şarkının finalinde masallara ve o köklü kolektif anlatılara muzip, bir o kadar da radikal bir nazire yaparak kullandığım 'üç elma' detayı benim için birbiriyle ilişkili üç farklı düşünceye açılıyor: masallarda mutluluğun nasıl tanımlandığına, arzu ile günah arasında kurulan ilişkiye ve geleneksel aile biçimlerinin dışında düşünülebilecek başka yakınlık ihtimallerine. İlk olarak burada masal geleneğindeki murada erme fikrini queer bir yerden yeniden düşünmek söz konusu. Mezopotamya ve Anadolu masallarında karşılaştığımız üç elma motifi, anlatının sonunda farklı biçimlerde paylaştırılan bir mutluluğu, kavuşmayı ya da tamamlanmayı çağrıştırabiliyor. Bu motifin bütün masallarda aynı anlama geldiğini düşünmüyorum.

Fakat özellikle evlilik ve kavuşma etrafında kurulan bazı anlatılarda mutluluğun hangi ilişki biçimleriyle mümkün sayıldığı sorusu benim için önemli. Ben şarkıda o elmayı '*Zava, Semê û Zeynik*' olarak üç kişiye paylaştırarak masallardan aşina olduğumuz murada erme fikrini başka bir ilişki ihtimaline açıyorum. Mutluluğun yalnızca kadın ve erkekten oluşan bir çiftin kavuşmasıyla tanımlanmak zorunda olmadığını; arzunun, yakınlığın ve ortak yaşamın önceden belirlenmiş kalıplardan daha geniş biçimlerde düşünülebileceğini hayal ediyorum. İkincisi, bu finalle yasak meyve anlatısının, özellikle kadın arzusunu günah ve suçlulukla ilişkilendiren ataerkil yorumlarına başka bir anlam öneriyorum. Yasak meyvenin elmayla özdeşleştirilmesi dinî metinlerin kendisinden çok, zaman içinde oluşmuş kültürel ve sanatsal yorumlarla da ilişkili. Benim ilgilendiğim, bu anlatının bazı yorumlarında kadın arzusunun itaatsizlik, suçluluk ve cezayla ilişkilendirilmesi. Şarkıda kadınlar elmayı gizlice ya da bir suçluluk duygusuyla, arkalarından iş çevirerek yemiyorlar. Tam aksine; kahkahalarla, neşeyle, damadı da o arabaya ve o hazza ortak ederek yiyorlar. Elma burada günah ve ceza çağrışımının karşısına neşeyi, arzuyu ve birlikte yaşama ihtimalini çıkaran bir sembole dönüşüyor. Benim için bu, insanın kendi mutluluğunu yalnızca kendisine sunulan ahlaki sınırlar içinde aramak zorunda olmadığını düşünmenin de bir yolu. Üçüncüsü ve belki de en yereli, Kürt toplumunda karşılaştığım çok eşlilik anlatılarını, kadınların arzusu ve ilişkilerdeki iktidar konumları üzerinden yeniden düşünme ihtimali. Konuştuğumuz o çocukluk gözlemlerime ve arkadaşımın anısına bir gönderme de taşıyor bu final. Geleneksel kuma ve çok eşlilik anlatılarında erkek çoğu zaman ilişkinin merkezinde, kadınlar ise onunla kurdukları bağ üzerinden tanımlanır. Ben şarkıda bu yerleşik konumları değiştirmek istedim. Kadınların birbirlerine duydukları yakınlığın erkeğin varlığıyla açıklanmak

zorunda olmadığı, erkeğin de onların arzusu üzerinde belirleyici bir otorite olarak durmadığı başka bir sahne kurdum. Bu sahneyi gerçek hayattaki çok eşli ilişkilerin eşit ya da özgür olduğuna ilişkin bir iddia olarak görmüyorum. Şarkının absürt dünyasında geleneksel evliliğin önceden dağıttığı rolleri birbirinden ayırıyor, karakterlerin bu rollerin dışında nasıl yan yana gelebileceğini hayal ediyorum.

Şarkının sonunda *'Lîstik bi kêf qediya, em her sêk gihîştin mirazê xwe!*' (Oyun keyifle bitti, üçümüz de erdik muradımıza!) derken benim için önemli olan, üç kişinin aynı sahnede bulunmasından çok, hiçbirinin mutluluğunun diğerleri üzerinde kurduğu tahakkümle tanımlanmaması. Kadınların arzularının görünür olduğu, erkeğin ise ilişkinin doğal merkezi sayılmadığı bu sahne, geleneksel anlatının alışılmış sonucunu değiştiriyor. En önemlisi de anlatıcı olarak aşkımızı yargılama, tanımlama ve onun üzerinde söz sahibi olma hakkını kendinde gören bakışı bu ödülün, bu elmanın bütünüyle dışında bırakıyorum: *'Yên ku guh û çav dan meteloka me; Sê sêv para me ye, mixabin îcar ji we re nîne!'* (Masalımızı dinleyenler ve izleyenler; Üç elma bizim payımız, mahrum kaldı bu kez nasibiniz!) Bu benim için aşkımızın mahremiyetini başkalarının denetimine bırakmayı reddeden bir sınır. Şarkıyı dinleyen herkesin aynı yargılayıcı konumda olduğunu düşünmüyorum. Fakat bizim nasıl sevmemiz, nasıl yaşamamız ve ne kadar görünür olmamız gerektiğine karar verme hakkını kendinde görenlere, bu hikâyenin sonunda bir pay ayırmıyorum. Sekiz yıl boyunca aşkımızın önüne çıkan toplumsal sınırları düşündüğümde, bu sonun benim için kişisel bir anlamı da var. Bize ait olan neşenin, arzunun ve birlikte kurduğumuz hayatın başkalarının onayına bağlı olmadığını söylemenin bir yolu bu. Oyun bizim oyunumuz, murat bizim muradımız; o muradın ne anlama geldiğine de öncelikle biz karar veririz. Bir de tabii mahremiyet meselesi var. *Zeynik*'in gerçek bir

aşktan doğduğunu söylemek, o ilişkinin bütün ayrıntılarını kamusal bir anlatıya dönüştürmek, onu tamamen ifşa etmek istediğim anlamına gelmiyor. Şarkıda kendimden bir şey açığa çıkarıyorum ama yaşadığım her şeyi açıklamıyorum. Çünkü sanatın insanın hayatını bütünüyle teşhir etmesi gerektiğine inanmıyorum. Bazı duygular paylaşılabilir, bazı deneyimler dönüştürülerek anlatılabilir, bazı şeyler ise yalnızca onları yaşayan insanların arasında kalabilir. Benim için bu sınır anlatının eksikliği değil; hem kendime hem de ilişki kurduğum insana karşı taşıdığım sorumluluğun bir parçası. Sonuçta *Zeynik* benim için yalnızca queer kimliğim üzerine yazılmış politik bir manifesto şarkısı değil. Sevdiğim bir kadına duyduğum aşkın, kendi deneyimlerimin ve gözlemlerimin müzikte bulduğu karşılık. Elbette bu aşkın queer olması, Kürtçe ifade edilmesi ve içinde yaşadığımız toplumsal koşullarla çarpışması şarkının anlamını genişletiyor. Ama o baskıların ve didaktik politik söylemlerin arasında aşkın kendisinin kaybolmasını istemiyorum. Çünkü *Zeynik*'i var eden ilk şey bir ideolojiyi kanıtlama ihtiyacı değil, yaşadığım bir duyguyu ifade etme arzusuydu. O duygunun başkaları için hangi anlamları taşıyabileceği ve nereye çekileceği ise şarkının benim kişisel hikâyemin dışına çıkıp dinleyiciye ulaştığında açılan bambaşka bir alan.

F. T.— Bu soruyu biraz kısa tutup, doğrudan yaşadığınız alanın sert koşullarına ve somut gerçekliklerine inelim. Feminist queer bir Kürt kadın olarak, bir yandan sanat piyasasının, sanat kurumlarının ve hâkim sanat söylemlerinin sizi belirli bir kimlik ve temsil biçimi içerisinde konumlandıran beklentileriyle, diğer yandan kendi cemaatiniz içerisinde kadınlık, cinsellik, aile, aidiyet ve Kürtlük üzerinden kurulan toplumsal normlarla karşılaşıyorsunuz. Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet ve kimliğin belirli normlar ve tekrar

eden pratikler aracılığıyla kurulduğuna ilişkin yaklaşımını düşündüğümüzde, bu farklı alanların sizden nasıl bir kadın, nasıl bir Kürt ve nasıl bir queer özne olmanızı beklediğini nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu durum kültürel ve sanatsal alanlarda size tanınan imkânları nasıl etkiliyor? Kurumlar tarafından diğer meslektaşlarınız gibi gerekli imkânlar size tanınıyor mu? Örneğin Diyarbakır'daki bir *Newroz* etkinliğine davet ediliyor musunuz; yurtdışındaki Kürt dernekleri sizi özel günler ya da kültürel etkinlikler için çağırıyor mu; bir film festivalinin açılışında veya bir televizyon kanalında size yer veriliyor mu? Albüm hazırlığı süreciniz istediğiniz gibi ilerliyor mu, yoksa burada da kimliğinizden kaynaklanan benzer sorunlarla karşılaşıyor musunuz? Bu davetlerin ve davet edilmeyişlerin hangi kimlikler üzerinden şekillendiğini ve tasnif edildiğini düşünüyorsunuz? Sanat pratiğiniz bütün bu kurumsal ve toplumsal sınırlar içerisinde beden, cinsiyet, queer kimlik ve Kürt aidiyeti üzerine nasıl bir söz kuruyor?



Diyarbakır, 2022. © Mirad Bayram

S. P.— Ben bu meseleyi insanın kendisi olabilmek için sürekli bir alan açmaya çalışması üzerinden düşünüyorum. Kadınların zaten görünür olmakta zorlandığı bir yerde queer bir kadınsanız bu alan daha da daralıyor. Kürt bir kadın olduğunuzda ise üzerinize başka anlamlar, başka beklentiler ekleniyor. Bir noktadan sonra yalnızca yaptığınız işle var olamıyorsunuz. Kim olduğunuz, nasıl göründüğünüz, nasıl yaşadığınız, ne kadar konuştuğunuz, hatta ne kadar sustuğunuz bile yaptığınız işin önüne geçebiliyor. Yaşadığım coğrafyada bunun çok gündelik karşılıkları var. Bir kadın olarak ne kadar özgür olabileceğinizin görünmez sınırlarını erken yaşta öğreniyorsunuz. Nasıl giyindiğinizden kiminle birlikte olduğunuza, ailenizle kurduğunuz ilişkiden bedeninizle ilgili verdiğiniz kararlara

kadar birçok şey başkalarının söz söyleme hakkı olduğunu düşündüğü alanlara dönüşebiliyor. Queer olduğunuzda buna kendinizi nerede, ne kadar gösterebileceğiniz, hangi ortamda ilişkinizden rahatlıkla söz edebileceğiniz gibi hesaplar ekleniyor. Kürt kimliğiniz de başka beklentilerin ve önceden kurulmuş tanımların konusu olabiliyor. Bazen siz daha hiçbir şey söylemeden insanlar sizin hakkınızda bir hikâye kurmuş oluyor. Sanat alanının bütün bunların dışında olduğunu düşünmüyorum. Sanatın daha özgür bir alan olduğu söyleniyor ama orada da görünmez sınırlar var. Kurumların kimi sahneye çıkardığı, kimi festivale çağırdığı, kimin hikâyesini anlatmaya değer bulduğu, kime kaynak ve imkân sağladığı aslında çok şey söylüyor. Üstelik ayrımcılık her zaman açık bir reddediş biçiminde gerçekleşmiyor. Bazen telefonunuz çalmıyor. Davet listesinde adınız olmuyor. Aynı insanlar sürekli aynı alanlarda dolaşıyor. Siz neden dışarıda kaldığınızı kesin olarak bilemeseniz de bu durumun sürekliliğini fark ediyorsunuz. Benim için asıl yorucu olan, farklı çevrelerin sizden farklı biçimlerde "makbul" olmanızı beklemesi. Bir yerde yeterince Kürt bulunmayabilirsiniz. Başka bir yerde fazla Kürt bulunabilirsiniz. Birileri için queer kimliğiniz sizi görünür kılan bir özellikken başka bir çevrede kapıları kapatan bir nedene dönüşebilir. Kadın olduğunuz için daha sessiz, daha uyumlu, daha az talepkâr olmanız beklenebilir. Böylece insanın önünde tuhaf bir soru beliriyor: Ben gerçekten kendim olarak mı buradayım, yoksa kabul edilebilmek için kendimin bazı parçalarını sürekli ayarlıyor muyum? Bence meselenin en derin tarafı burada. İnsan uzun süre farklı ortamlara kabul edilmek için kendisini ayarlamak zorunda kaldığında bir süre sonra dışarıdaki sınırları kendi içinde taşımaya başlıyor. Daha konuşmadan "Bunu söylersem ne olur?" Daha üretmeden "Bunu yaparsam beni nereye koyarlar?" Daha bir yere başvurmadan "Zaten beni çağırırlar mı?" diye düşünüyorsunuz.

Baskının en güçlü biçimlerinden biri de belki bu. Birinin sürekli karşınızda durup sizi engellemesine gerek kalmadan kendi ihtimallerinizi önceden daraltmaya başlamanız. Müzik alanında bunun başka bir boyutunu görüyorum. Kadınların görünür olmasıyla üretimin içinde gerçekten söz sahibi olması aynı şey değil. Bir kadın sahnede çok görünür olabilir. Ama kendi müziği üzerinde ne kadar söz sahibi olduğu, karar mekanizmalarının neresinde durduğu ve ne kadar ciddiye alındığı bambaşka bir mesele. Çünkü müzik yalnızca sahneye çıkıp şarkı söylemekten ibaret değil. Beste, düzenleme, prodüksiyon, stüdyo, teknik ekip, bütçe, dağıtım, festival ve konser bağlantıları… Birbirine bağlı pek çok alan var. Bunların önemli bir kısmında hâlâ erkeklerin belirleyici olduğu ilişkiler ve çalışma ağlarıyla karşılaşıyoruz. Kadın işin görünen yüzünde kabul edilirken teknik, ekonomik ve karar veren tarafında aynı rahatlıkla kabul edilmeyebiliyor. Bir erkek müzisyen ne istediğini açıkça söylediğinde işini bilen biri olarak görülebilirken, kadın aynı netliği gösterdiğinde zor, kaprisli ya da fazla müdahil bulunabiliyor. Bir erkek kendi müzikal yaklaşımında ısrar ettiğinde bu onun sanatsal tavrı olarak değerlendirilebilirken, kadın aynı kararlılığı gösterdiğinde neyin daha iyi olacağını ona anlatmaya çalışan insanlarla karşılaşabiliyor. Dolayısıyla kadın müzisyen yalnızca müziğini üretmekle kalmıyor. O müziği üretebilecek yeterliliğe ve iradeye sahip olduğunu da tekrar tekrar kanıtlamak zorunda kalabiliyor.



Leyla Bedirxan, (1903 İstanbul - 26 Aralık 1986, Montauban - Fransa)

Bu eşitsizliklerin önemli bir kısmı açık yasaklardan çok gündelik kararlar ve ilişkiler üzerinden işliyor. Hangi projeye bütçe ayrıldığı, kimin bir festivale önerildiği ya da başka müzisyenlerle tanıştırıldığı… Bir sanatçının kariyeri çoğu zaman küçük gibi

görünen bu kararların toplamıyla biçimleniyor. Kadın sanatçının müziğiyle kurduğu ilişkinin önüne bedeni ve görüntüsü de getirilebiliyor. Nasıl göründüğü, kaç yaşında olduğu, nasıl giyindiği, ne kadar feminen olduğu ya da olmadığı, cinselliğini nasıl yaşadığı… Üretiminin önüne geçebiliyor. Erkek sanatçıların yaş alması müzikal olgunluklarıyla ilişkilendirilebilirken kadınların görünüşü ve gençliği üzerinden değerlendirilmesi onların üretim alanını da etkiliyor. Çünkü bir noktada sanatçıya "Ne üretmek istiyorsun?" diye sormak yerine "Seni nasıl sunabiliriz?" diye bakılmaya başlanıyor. Queer bir kadın olduğunuzda buna başka bir gerilim ekleniyor. Kendinizi saklamadan var olmak istiyorsunuz ama görünürlüğünüzün yaptığınız müziğin önüne geçmesini de istemiyorsunuz. Başkalarına tanınan alanlara sizin çağırılmamanız müziğinizle ilgili bir tercih mi, yoksa kimliğiniz mi rahatsızlık yaratıyor? Bunların cevabını her zaman bilemiyorsunuz. Fakat sürekli bu ihtimalleri düşünmek zorunda kalmanın kendisi bile yorucu. Kürt kimliği söz konusu olduğunda da benzer bir sıkışma yaşayabiliyorum. Bazen Kürtlüğünüzü görünür kılmanız bekleniyor, bazen de onun fazla görünür olmaması. Bir tarafta ait olduğunuz toplumun kadınlık, aile ve cinsellik üzerinden kurduğu beklentiler, diğer tarafta kültür ve sanat dünyasının sizi tanımlamak istediği yer var. Herkes sizin bir parçanızla ilişki kuruyor. Ama çok az yer bütün hâlinizle var olmanıza izin veriyor. Bu nedenle benim için Diyarbakır'daki bir *Newroz*'a, yurtdışındaki bir Kürt kültür etkinliğine, bir festivale ya da televizyon programına davet edilip edilmemek yalnızca tek tek organizasyonlarla ilgili değil. Asıl mesele kültürel alanın kimi kendisine ait ve temsil edilmeye değer gördüğü. Görünürlük yalnızca ekranda ya da sahnede olmak anlamına gelmiyor. Kaynaklara ulaşmak, doğru insanlarla çalışabilmek, üretiminizi sürdürebilecek maddi ve manevi koşullara sahip olmak da bunun bir parçası.

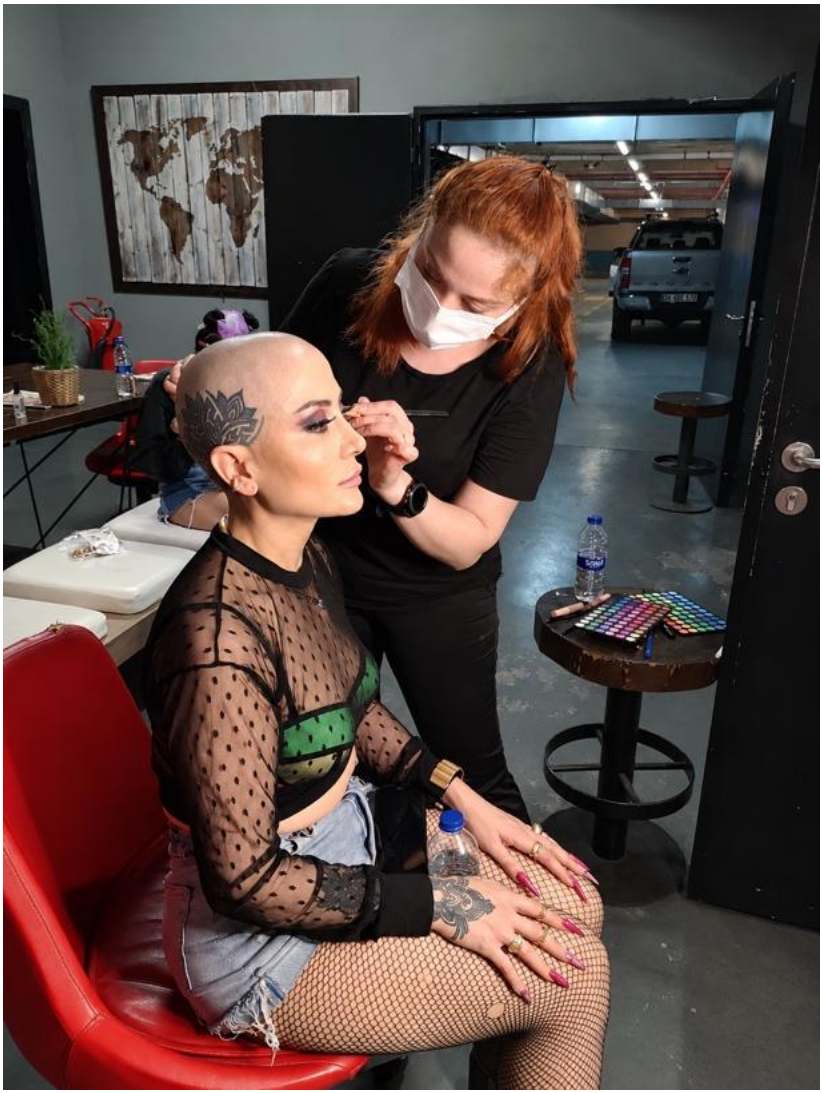


ALO çekimlerinin kulisi, 2021. © Zeynik

Burada fırsat eşitliğinin çoğu zaman gözden kaçan bir boyutu var. Aynı mesleği yapan iki insanın kâğıt üzerinde aynı stüdyoya, aynı sahneye ya da aynı başvuru hakkına sahip olması gerçekte eşit koşullarda üretim yaptıkları anlamına gelmiyor. Erkek bir sanatçı

bütün enerjisini üretimine ayırabilirken siz enerjinizin önemli bir bölümünü kendinizi korumaya, ciddiye aldırmaya, sınır koymaya ve bulunduğunuz yerde kalabilmeye harcıyorsanız… Aranızdaki eşitsizlik yalnızca sahip olduğunuz imkânlarla ölçülemez. Kapının herkese açık olması herkesin o kapıya aynı rahatlıkla ulaşabildiği anlamına gelmiyor. Albüm hazırlığı sürecinde de bu meseleler üzerine düşünüyorum. Bir şarkının ortaya çıkması zaten başlı başına kırılgan bir süreç. İçinizde olan bir şeyi dışarı çıkarıyor, ardından aranjörle, produktörle, müzisyenlerle ve teknik ekiple paylaşıyorsunuz. Burada güven çok önemli. Karşınızdaki insanın ne yapmak istediğinizi gerçekten dinlemesi, müzikal tercihlerinizi anlamaya çalışması gerekiyor. Özellikle kadın sanatçılar açısından kendi müziği üzerindeki söz hakkını kaybetmeden işbirliği yapabilmek bazen başlı başına bir mücadeleye dönüşebiliyor. Dolayısıyla mesele yalnızca şarkı üretmek değil. Doğru insanlara ulaşmak, maddi kaynak yaratmak, güvenilir bir çalışma ortamı kurmak ve kendi sanatsal kararlarınızı koruyarak ilerleyebilmek. Bütün bunlara rağmen sanat pratiğimi yalnızca maruz kaldığım toplumsal tanımlar üzerinden kurmak istemiyorum. Kürt olmak, kadın olmak ve queer olmak hayatımın gerçek parçaları. Ama bunların hiçbiri tek başına beni bütünüyle tarif etmiyor. Benim için sanat biraz da insanın başkalarının kendisi için hazırladığı tanımlardan taşabilme ihtimali. Beden hakkında konuşurken yalnızca kadın bedeninin baskılanmasını değil, insanın kendi bedeniyle nasıl ilişki kurduğunu; aidiyetten söz ederken yalnızca bir yere ait olmayı değil, bazen hiçbir yere tam olarak sığamamayı da anlatmak istiyorum. Çünkü bana göre özgürlük hiçbir kimliğe sahip olmamak değil. Kimliklerimizin bizim için birer sınıra dönüşmediği bir hayat kurabilmek. İnsanın özgürleşmesi kimliklerinden kurtulması değil; kimliklerinin onun kaderi hâline gelmemesi. Kürt olduğum için

belirli bir müzik yapmak, kadın olduğum için belirli biçimde görünmek, queer olduğum için yalnızca belirli meseleleri anlatmak zorunda olmak istemiyorum. Bunların hepsi bende var ama ben bunlardan ibaret değilim. Ben Kürt, kadın ve queer olduğum için daha az görünmek istemiyorum. Ama yalnızca Kürt, kadın ve queer olduğum için görünmek de istemiyorum. Bütün bunlarla birlikte üreten bir insan ve bir sanatçı olarak görülmek istiyorum. Sanat pratiğimde beden, kadınlık, queerlik ve Kürtlük üzerine kurduğum söz de buradan doğuyor. Bana önceden ayrılmış bir kimliğin içine yerleşmektense bütün bu parçaların birbiriyle çelişmesine, değişmesine ve bazen hiçbir yere tam olarak sığmamasına izin vermek istiyorum. Belki benim sanatla kurduğum ilişkinin temelinde de bu var. Bana ayrılmış küçük bir yere sığmaya çalışmak yerine kendi yerimi kendim açmak. Çünkü birilerinin size alan açmasını beklemekle kendi alanınızı kurmak aynı şey değil. Ben mümkün olduğunca ikincisini yapmaya çalışıyorum.



ALO çekimlerinin kulisi, 2021. © Zeynik

F. T.— Son soruya biraz daha farklı bir yerden gireceğim. Aslında kitap boyunca en çok eleştirilen, kelimenin tam anlamıyla kitabın kalbini oluşturan ve en çok tartışılan konu olan "temsil" meselesine,

yalnızca çok küçük bir yarıktan içeriye (soruya) doğru sızmayı deneyeceğim. Temsil meselesi, Batı düşünce ve sanatında en köklü ve belirleyici tartışma alanlarından biri olarak Platon ve Aristoteles ile birlikte temellendirilir. Platon, sanatı hakikatin kopyasının kopyası olarak konumlandırarak temsile güçlü bir eleştiri yöneltir ve onu hem epistemolojik hem de etik açıdan sorunlu bulur. Zira temsil, ideaların hakikatinden uzaklaştıran yanıltıcı bir görünüş üretir ve bu nedenle iyi düzenlenmiş bir toplumsal yapı açısından da tehlikelidir. Buna karşılık Aristoteles, *mimesis* kavramı aracılığıyla temsili insanın doğal bir yetisi olarak temellendirir ve onun bilişsel ve eğitsel işlevine vurgu yaparak estetik deneyimi olumlar. Ancak modern estetikle birlikte bu klasik çerçeve kırılmaya başlar. Kant, estetik yargıyı temsilin doğruluğundan koparark onu öznenin çıkar gözetmeyen haz deneyimine dayandırır ve böylece sanatın temsil zorunluluğunu zayıflatırken, estetik ile etik arasında yeni bir gerilim hattı açar. Bu kırılma Nietzsche ile daha radikal bir boyut kazanır. Nietzsche için temsil, hakikati yansıtan bir araç değil, onu metaforlar aracılığıyla kuran ve paralel bir şekilde örten bir yapıdır, dolayısıyla temsil, yalnızca epistemolojik bir sorun değil, belirli değer rejimlerini dayatan bir etik sorundur. Bourdieu temsili toplumsal alanın bir ürünü olarak ele alır, neyin temsil edilebilir olduğunun ve kimin temsil yetkisine sahip bulunduğunun sınıfsal olarak belirlendiğini gösterir. Yani temsil, gerçekliği yansıtmaz, onu sınıfsal bir hiyerarşi olarak kurar. Bu durum, temsilin estetik bir tercih olmanın ötesinde toplumsal ayrım ve meşruiyet üretimiyle doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koyar. Rancière ise temsili, "duyulur olanın paylaşımı" olarak kavramsallaştırır; ancak onu salt bir gösterme biçimi olarak ele almaz. Bir görünürlük, söz ve anlamın dağılımını düzenleyen etik-politik bir rejim olduğunu ileri sürer. Temsil, son kertede Rancière'e göre dünyayı özgürleştirmez, düzeni sabitler. Bu

eleştirel hat, Canguilhem, Hyppolite, Foucault, Deleuze, Althusser, Lyotard, Barthes, Adorno, Arendt, Benjamin, Ricoeur, Bachelard, Jameson, Balibar, Lacan, Habermas, Sennet, Latour, Nancy, Badiou, Sartre, Lefebvre, Merleau-Ponty, Žižek, Derrida, Heidegger, Marion, Agamben, Baudrillard, Haraway, Serres, Lévi-Strauss vb. gibi düşünürlerle birlikte daha da genişleyerek, temsili yalnızca estetik bir mesele olmaktan çıkarır. Sonuçta temsil, gerçekliği yansıtan masum bir araç değil; hakikati yanlı kuran, doğal olanı bir *artefakt*a dönüştüren ve iktidar ilişkileriyle iç içe geçerek hem toplumsal hem de etik alanı biçimlendiren bir mekanizma olarak yeniden düşünülür.

Buradan biraz naif bir geçişle, Kürt müziğinin yakın tarihinde Ciwan Haco'nun açtığı deneysel–estetik hat, yalnızca yeni bir müzikal tarzın ortaya çıkışı olarak görülmemeli, yerel olan ile evrensel olan arasındaki ilişkinin bizzat müzik üzerinden yeniden düşünülmesini sağlayan tarihsel bir kırılma olarak ele alınmalıdır. Ancak bu kırılma, çoğu zaman sanıldığı gibi güçlü ve tutarlı bir temsil rejiminin başlangıcı değildir. Tam tersine temsilin kendisini –Husserlci terimle– *epokhe*ye (paranteze) alan, onu kararsızlaştıran ve sınırlarını belirsizleştiren istisnai bir durumdur. Haco'nun müziği, Kürt kimliğini daha yüksek, daha kapsayıcı ya da daha "doğru" biçimde temsil etmeye yönelmekten ziyade, temsil fikrinin kendisini estetik bir problem hâline getiren bir ara bölge, bir geçit yaratır. Yani Haco, Kürt kimliğini temsil etmek yerine, temsilin kendisini kısmen bir sorun hâline getirir. Dolayısıyla Haco, Kürt müziğinde süreklilik arz eden bir "devam hattı" tesis etmekten fazlası olarak, ardından gelen estetik ve politik rejimlerin çevresinde konumlandığı fakat hiçbirinin bütünüyle içeremediği istisnai bir figürdür. Bu istisnai konum, Haco'yu müzik tarihinin sınırlarının ötesine taşır ve onu sanat tarihinde zaman dışı figürlerle birlikte düşünmeyi mümkün kılar. Örneğin Hölderlin'in şiirde açtığı kırılma, dili temsilin güvenli

zemininden uzaklaştırarak anlamın sınır hattına taşımıştır. Benzer biçimde Haco da müziği –özellikle Kürtler açısından– kimliğin estetik bir ifadesi olmaktan çıkarır ve onu, temsilin sınırlarını belirginleştiren, o sınırda yeni bir estetik (müzikal) alan yaratan bir deneyim hâline getirir. Bu yüzden Haco üzerine konuşmak her zaman risklidir. Çünkü o, tamamlanmış bir estetik form değil, sürekli ertelenen, sabitlenemeyen ve aşılamayan bir kırılmadır. Bu istisnai eşikten sonra, Kürt müziğinde belirginleşen hatların bazıları büyük ölçüde güçlü temsil rejimleri tarafından şekillendirildiğini görüyoruz. Şivan Perwer'in müziği, Kürtler için neredeyse ontolojik bir politik rejime dönüşmüş; ses ve söz, tarihsel yok sayılmayı doğrudan bir varoluş problemine bağlayarak müziği bir direniş biçimi olarak kurmuştur. Nîzamettin Arîç, Doğu'nun nefesle kurulan ezgisel duyarlılığı ile Batı'nın mekanik enstrümantal düzeni arasında bir denge yaratarak, Kürt müziğinde bir tür ontik güven alanı inşa etmiştir. Metin-Kemal Kahraman hattında ise etno-teolojik deyişler, katı ayinsel formlarından koparılarak estetik bir yeniden düzenlemeye tabi tutulmuş; Dersim tarihi, Alevi kozmolojisi ve Spinozacı bir doğa içkinlik anlayışı müziğin içeriğine ve biçimsel yapısına dâhil edilmiştir. Koma Wetan'ın avangart çıkışı da temsilin sınırlarını zorlayan molar bir kırılma yaratarak bu hattı başka bir düzleme taşımıştır. Sovyetler Birliği döneminde, günümüz Gürcistan'ının Tiflis kentinde yaşayan üçü Ezîdî Kürdü, biri Ermeni dört genç tarafından 1973 yılında kurulan Koma Wetan, Kürtçe rock müziğin öncü gruplarından biri olmuştur. Grup, kendi döneminin önde gelen rock gruplarıyla, özellikle de *The Beatles* gibi dönemin müzikal anlayışını belirleyen gruplarla karşılaştırılabilecek bir yetkinlik düzeyinde rock müzik icra etmiştir. Grubun gitaristi ve solisti Kerem Gerdenzeri ise bugün Koma Wetan'ın mirasını sürdüren ve solo çalışmalarına devam eden isim olarak üretimini

sürdürmektedir. Grubun yalnızca bir albüm yayımlaması ve kısa süre içinde dağılması, Kürt müziği açısından büyük bir talihsizlik olmuştur. Grup, bugün hâlâ birçok açıdan önemli bir referans noktası olmayı sürdürmekte ve ürettikleri müzik ise aradan geçen zamana rağmen aşılabilmiş değildir. Söz gruplardan açılmışken, 1990'lı yıllarda Kürt müziğinin dönüşümünde önemli bir rol üstlenen Koma Amed ve Koma Dengê Azadî'yi de anmak gerekir. Her iki grup, geleneksel Kürt müziğinin melodik ve ritmik yapılarını dönemin modern müzik anlayışıyla buluşturarak, geleneksel formları yeni enstrümanlar, düzenlemeler ve ritimlerle yeniden yorumladılar. Kürt müziğinin geleneksel repertuvarın korunmasına dayalı bir alan olmadığını, yeni müzikal biçimlerle sürekli olarak dönüşebilen canlı bir estetik alan olduğunu gösterdiler. Bu grupların üretimleri aynı zamanda 1990'lı yılların politik ve toplumsal atmosferinin güçlü bir müzikal ifadesini oluşturdu. Devrimci ve politik şarkıların yanı sıra duygusal, romantik ve gündelik hayatın farklı deneyimlerine seslenen çok sayıda hit eser ürettiler. Koma Amed ve Koma Dengê Azadî'nin müziği, bir yandan dönemin politik hafızasının oluşumuna katkıda bulunurken, diğer yandan Kürtçe popüler müziğin geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmasında ve yeni bir müzikal duyarlılığın oluşmasında etkili oldu. 1990'lı yılların Kürt müziği açısından bakıldığında bu gruplar, gelenek ile modernlik arasındaki ilişkinin teorik bir mesele olmadığını; ses, ritim, enstrüman ve şarkı formu üzerinden somut bir estetik dönüşüme zemin hazırladığını gösteren önemli örneklerdir. Gelgelelim tüm bu hatların ortak noktaları, müziğin yüksek, kolektif ve yer yer temsilci bir konumdan konuşmasıdır. Ancak tam da bu noktada, sanatın yerellik ile evrensellik arasındaki ilişkisine dair kritik bir sorun vuku bulur. Badiou'nun uyarısı burada da belirleyicidir: yerel hareketin sahte bir nitelik taşıdığını ve hem imge hem de söyleyişin kendi kendini

eksiltme süreciyle biçimlendiğini vurgular. Bu tespit, yerelliğin estetik olarak dönüştürülmediği durumlarda ortaya çıkan bir riske işaret eder. Haco'nun istisnai konumu bu riski paranteze alırken, onu izleyen veya izlemeyen güçlü temsil rejimleri çoğu zaman bu paranteze alınmış alanı yeniden doldurmayı, yani temsilin ağırlığını geri çağırmayı tercih etmiştir. İşte tam da bu tarihsel, estetik ve ontolojik bağlam içinde, senin müziğinde –özellikle *Ez Baş Nabim* şarkısında– farklı bir yönelimin belirginleştiğini düşünüyorum. Burada ses ve müzik, ne Haco'daki gibi temsil–dışı bir deney alanı açma iddiası taşır ne de Perwer'de olduğu gibi doğrudan kolektif ve yüksek bir politik çağrı kurar. Aksine söz geri çekilir ve özne kendini güçlü bir temsil figürü olmaktan uzak, "iyi olmayan", eksik ve kırılgan bir hâlin içinde konumlandırır. *Ez Baş Nabim* ifadesi dramatize edilmez, metaforik olarak yüceltilmez, bilakis yalınlığıyla arafta bırakılır. Bu arafta kalma hâli, bana göre Kürt müziğinde uzun süre baskın olmuş yüksek temsil ve direniş rejimleriyle sessiz ama derin bir sürtüşme kurar. *Ez Baş Nabim* şarkındaki sözel ve müzikal bu geri çekilme, sence Kürt müziğinde uzun süre merkezi olmuş güçlü temsil rejimlerini gerçekten dönüştürebilecek bir potansiyel taşır mı?

S. P.— Açıkçası güçlü temsil rejimlerini dönüştürme iddiasıyla üretmiyorum. Kürt müziğinin tarihsel olarak taşıdığı o yüksek, kolektif ve yer yer ontolojik tonla polemiğe girme arzum yok. O hatlar kendi bağlamlarında güçlüydü. Gerekliydi, hatta zorunluydu. Bir halkın varlığını ilan edebilmesi için yüksek ses gerekiyordu. Yankı üretmek zorundaydı. O seslerin hangi koşullarda ortaya çıktığını, neyi mümkün kıldığını ve nasıl bir hafıza taşıdığını önemsiyorum. Bir halkın diliyle, kültürüyle ve varlığıyla inkâr edildiği koşullarda müziğin yalnızca estetik bir ifade olarak

kalamayacağını biliyorum. Ben o yankıyı inkâr etmiyorum. Ama benim yaptığım başka bir şey. O yüksek temsil alanının içinde kendime ait bir boşluk açıyorum. Temsilin zirvesine çıkmıyorum. Temsilin içindeki boşluğa eğiliyorum. Bunu güçlü bir öznenin karşısına kırılgan bir özne yerleştirmek olarak görmüyorum. Çünkü direnişin içinde de kırılganlık, kayıp, korku ve belirsizlik var. Kürt müziğinin hafızası yalnızca mücadeleden değil. Sürgünden, ayrılıktan, özlemden ve insanın kendi hayatıyla kurduğu çelişkili ilişkilerden de oluşuyor. Dolayısıyla kırılganlığın bu müzik için yeni olduğunu söyleyemem. Ben yalnızca bu kırılganlığın kendi deneyimimdeki karşılığını görünür kılıyorum. Eksik, kırılgan ve "iyi olmayan" bir özneyi. Bu bir estetik program değildir. Bir manifesto hiç değil. Bu, benim deneyimimin ve zaman algımın doğal bir sonucu. Ben hiçbir zaman kolektifin yüksek kürsüsüne çıkıp konuşan biri olmadım. Daha çok kalabalığın içinde nefes almakta zorlanan ama o nefesi yine de bırakmayan bir beden oldum. Eksik özneyi sahneye koydum. Bağırmadım. Kolektif adına konuşmadım. Ama kolektifin içinde saklı olan o kırılgan titreşimi geri çekmedim.

Ez Baş Nabim bir meydan okuma değil. Bir yükselme arzusu veya slogan hiç değil. Daha çok çıplak bir kabul. "İyi olmayacağım" dediğimde bir kimliği temsil etmiyorum. Bir hâli görünür kılıyorum. Güçlü bir özne değilim orada. Kararsız, kentli, bölünmüş bir bilinç hâliyim. Ve belki tam da bu yüzden çağın ruhuna daha yakın bir yerden konuşuyorum. Güçlü temsil rejimleri genellikle net konuşur. Yüksek perdeden, kararlı ve yön gösteren bir tonda… Benim sesim kararsızlığı saklamıyor. Duyguyu dramatize etmiyorum. Sözü yüceltmiyorum. Nefesi kırıyorum. Sesi alçaltıyorum. Çünkü bazen en radikal şey sesi yükseltmek değil, titremesine izin vermektir. Yüksek temsil figürü çoğu zaman kusursuz bir özne üretir: direnen, bilen, çağıran. Oysa kırılgan özne yön vermez. Açık kalır. Ve bazen

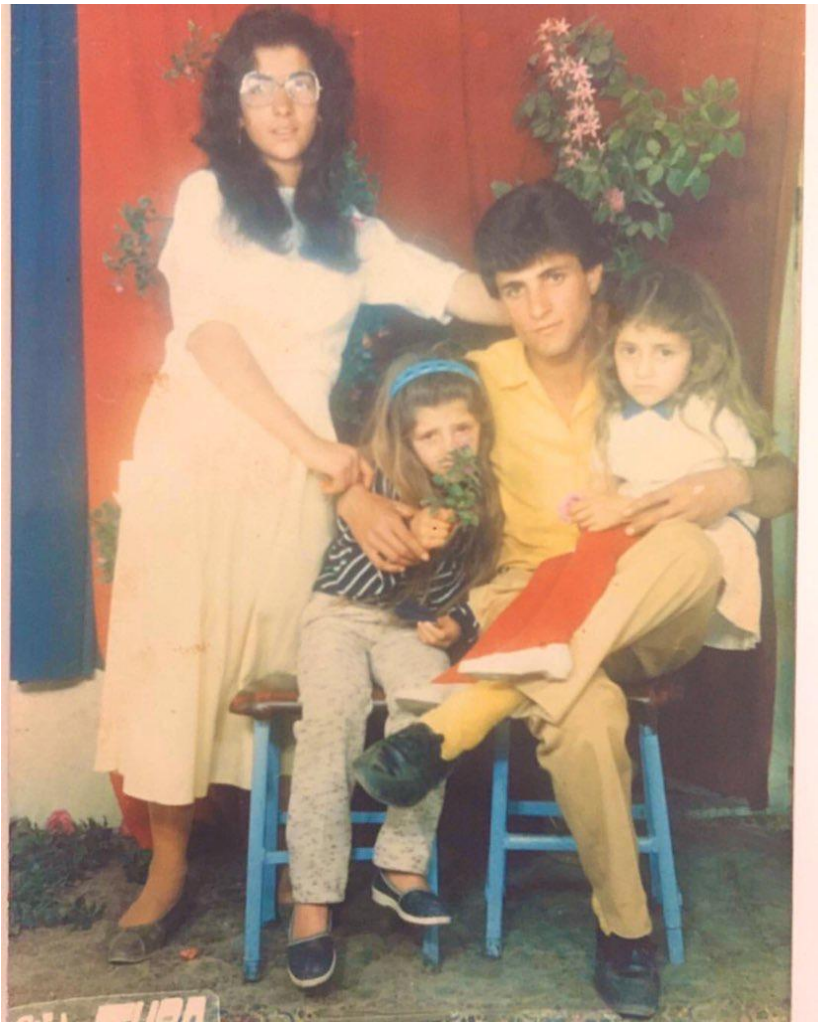
açıklık en radikal şeydir. Çünkü her şey yüksek perdeden söylendiğinde fısıltı politikleşir. Ben bir rejimi yıkmaya çalışmıyorum. Ama mevcut temsilin ağırlığını da artırmak istemiyorum. Bazen o ağırlığı hafifletmek istiyorum. "İyi olmayacağım" bir kahramanlık anlatısı değil. Yorgun bir çağın içinden geçen bir bedenin dürüstlüğüdür. Eğer bu yaklaşım güçlü temsil tonlarıyla sessiz bir gerilim kuruyorsa, bu bilinçli bir müdahale değildir. Zamanın ruhundan doğan bir gerilimdir. Bu güçlü temsil rejimlerini dönüştürür mü? Bunu ben ilan edemem. Estetik dönüşüm manifesto ile olmaz. Sessiz bir kayma gibi olur. Ton değişir. Merkez yer değiştirir. Bir gün bakarsın yüksek ses norm olmaktan çıkmış. Ama bunu sanatçı ilan etmez. Zaman fark eder. Belki benim yaptığım şey Kürt müziğinin ağırlığını taşımak değil. O ağırlığın içinde nefes alabileceğim bir aralık açmak. Belki bu aralık büyür. Belki büyümez. Ama o aralık her zaman var. Belki de bu, Kürt müziğinde başka bir ihtimale alan açıyordur. Ama bunu ilan etmek bana düşmez. Şunu hissediyorum: artık yalnızca direnişin sesi değil, kırılganlığın sesi de tarih yazıyor. Güçlü olanın yanında eksik olanın da estetiği var. Belki yeni kırılma tam da burada. Temsilin merkezinde değilim. Ama merkezin kenarında duran o titreşimdeyim. Ve bazen dönüşüm en yüksek notada değil, geri çekilen bir nefeste başlar.



Boynunda iri bir tespihle üç yaşındaki Semyanî ve ablası Zehra. Muş, 1983.



Soldan sağa: Annesi, babası ve ablası Melehat. Babasının kucağında ablası Zehra, Melehat'ın kucağında Semyanî. Muş, 1983.



Ayakta ablası İpek, solda oturan ablası Zehra, ortada abisi Cevdet ve en sağda Semyanî. Fotoğraf stüdyosu, Muş, 1985.

Kaynakça

Althusser, Louis, *John Lewis'e Cevap*, çev. Müntekin Ökmen, baskıya haz. Murat Belge, Ankara: V Yayınları, 1987.

Attali, Jacques, *Gürültüden Müziğe*, çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Badiou, Alain, *Başka Bir Estetik*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Barthes, Roland, *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, çev. Ayşenaz Koş – Ömer Albayrak, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Blanchot, Maurice, *Bekleyiş Unutuş*, çev. Ender Keskin, İstanbul: Monokl Yayınları, 2014.

Bourdieu, Pierre, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2015.

Bourdieu, Pierre – Passeron, Jean-Claude, *Yeniden Üretim*, çev. Aslı Sümer – Levent Ünsaldı – Özlem Akkaya, Ankara: Heretik Yayınları, 2015.

Çiçek, Mahsum – Tan, Fatih, *Walid Siti: Babil'in Gölgesinde Dağların Peşinde*, İstanbul: Avesta Yayınları, 2025.

Danto, Arthur C., *Andy Warhol*, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.

Foucault, Michel, *Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018

Godelier, Maurice, *İmgelenen, İmgesel ve Simgesel*, çev. Umut Can Gökduman, Ankara: Heretik Yayınları, 2024.

Gouges, Olympe de, “Kadının ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi”, çev. Ece Göztepe, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 45/1-4 (1996), s. 185-193.

Hartmann, Nicolai, *Estetik*, çev. Tomris Mengüşoğlu, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2024.

Hegel, G. W. F., *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler I*, çev. Taylan Altuğ – Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2012.

Hegel, G. W. F., *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler II*, çev. Taylan Altuğ – Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları, 2015.

Kierkegaard, Søren, *Dolayımsız Erotik veya Müzikal Erotik Evreler*, çev. Nur Beier, İstanbul: Alfa Yayınları, 2020.

Lefebvre, Henri, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Lyotard, Jean-François, *Libidinal Ekonomi*, çev. Emre Sünter, İstanbul: Hil Yayınları, 2011.

Marcuse, Herbert, *Karşıdevrim ve Başkaldırı*, çev. Güral Koca – Volkan Ersoy, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1991.

Merleau-Ponty, Maurice, *Algının Fenomenolojisi*, çev. Emine Sarıkartal – Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016.

Merleau-Ponty, Maurice, *Görünür ile Görünmez*, çev. Hanife Güven, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2023.

Nancy, Jean-Luc, *Noli Me Tangere: Bedenin Kaldınlması Üzerine Deneme*, çev. Murat Erşen, İstanbul: Dergah Yayınları, 2020.

Nochlin, Linda, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *ARTnews*, 69/9 (Ocak 1971), s. 22-39, 67-71.

Rancière, Jacques, *Aisthesis*, çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul: Monokl Yayınları, 2018.

Rancière, Jacques, *Dissensus: Politika ve Estetik*, çev. Mustafa Yalçınkaya, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.

Rancière, Jacques, *Ertesi Zaman: Béla Tarr*, çev. Elif Karakaya, İstanbul: Lemis Yayınları, 2016.

Rancière, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Rancière, Jacques, *Filozof ve Yoksulları*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Rancière, Jacques, *Kelimelerin Mekânı: Mallarmé'den Broodthaers'e*, çev. Elif Karakaya, İstanbul: Lemis Yayınları, 2020.

Rancière, Jacques, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, çev. Hakkı Hünler, İzmir: Ara-lık Yayınları, 2005.

Rousseau, Jean-Jacques, *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme*, çev. Ömer Albayrak, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Schmitt, Carl, *Siyasal Kavramı*, sun. Aykut Çelebi, çev. Ece Göztepe, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Tan, Fatih, "Pierre Klossowski ile Kayıt Dışı Metinler: BAPHOMET", *Unlimitedrag,* 22 Ekim 2021.

Tan, Fatih, "Tristan Tzara ile Kayıt Dışı Metinler: Dada Manifestoları", *Unlimitedrag,* 28 Ocak 2022.

Tan, Fatih, "Kürt Sanatında Bedensel Bir Oluşun Ahengi: Serhat Kural", *Sanatatak,* 2 Temmuz 2023.

Tan, Fatih, "Kayıt Dışı Cinayetler No:2 Pablo Picasso", *Unlimitedrag,* 25 Ağustos 2023.

Todorov, Tzvetan, *Ya Sanat Ya Hayat*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2019.

Whitehead, Alfred North, *Doğa ve Yaşam*, çev. Sercan Çalcı, İstanbul: Öteki Yayınları, 2018.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Dizin

A

Adalet, 46, 47, 89, 184

Adorno, Theodor, 128, 133–136, 222, 226, 275

Negatif diyalektik, 133, 134, 135

Uzlaşma vaadi, 128

AEG, 113

Afrika, 126

Agamben, Giorgio, 275

Ağrı-Ararat, 160

Ahlak, 53–54, 73–75, 82, 86, 97, 102, 163, 231, 261

Aidiyet, 69, 106, 209, 227, 263, 264, 271, 288

Akkor, 126, 144

Akord, 17

Aksiyom, 76, 85, 86, 88–91, 93, 127, 127142, 144

Alan, Suna, 22

Alevi, 158, 275

ALO, 95, 99, 112, 114, 117, 141, 168, 270, 273

Alo, dengê min tê? (*Alo, sesim geliyor mu?*), 141

Kezeba min şewitî, 99, 100

Algı, 7, 10, 12, 15, 17, 18, 25, 26, 40, 44, 61, 81, 90, 92, 105, 114, 131, 144, 148, 155, 163, 164, 171, 179–185, 231, 239

Algısal, 17, 18, 46, 86, 88, 99, 113, 142, 154, 182–184

Algı ve duyu kipi, 15, 18, 25, 40

Alman, 154, 163, 211

Althusser, Louis, 31–34, 36, 37, 122, 133, 134, 136, 148, 149, 156, 161, 171, 185, 275

Althusser Okulu, 33

Çağırma, 156, 161

Devletin ideolojik aygıtları, 149

Epistemolojik kopuş, 32, 133, 134

Gelecek Uzun Sürer, 37

Hélène Rytmann, 37

Kapital'i Okumak, 32, 33

Marks İçin, 32

Semptomatik okuma, 32, 33

Zorluk, 170, 171

Amedspor, 132, 133

Amorf, 26, 71

Anakronik, 94, 139, 161, 170

Anakronizm, 162, 185

Analitik, 66, 133, 187

Analoji, 12, 74, 83, 94, 104, 152, 204

Anarşist, 99

Anayasa, 150, 164

Anons, 151–153, 165, 166

Anti-teatral, 111

Antik Yunan, 91, 180

Antagonizma, 28, 70, 204

Antropoloji, 66, 67, 68, 115, 123, 176, 181, 230

Anvers, 15, 16

Aporia, 180

Arap, 184

Arendt, Hannah, 80, 275

Arîç, Nîzamettîn, 276

Aristokrasi, 74

Aristoteles, 46, 47, 53, 54, 131, 135, 274

Eudemos'a Etik, Nikomakhos'a Etik, Politika, 46, 47

Arkhe, 74, 74, 116, 123, 136

Armoni, 21, 71, 72, 92, 99, 106, 129, 177, 178, 195, 196, 205, 221, 238, 239, 251

Arşiv, 132, 133, 227

Artaud, Antonin, 78

Organsız beden, 78

Artefakt, 44, 72, 184, 275

ARTnews, 30, 31

Arzu, 71, 73, 75, 95, 102, 121, 127, 168, 177, 181, 183-185, 198, 203, 222, 226, 239, 248, 253-258, 260-263, 278, 279

Askerî, 75, 95

Asya, 126

Atina, 74

Attali, Jacques, 95, 240

Augustinus, 240

İtiraflar XI. Kitabı, 240

Aura, 70, 94, 118

Auschwitz, 135

Avangart, 26, 28, 79, 80, 98, 125, 212, 250, 276

Aventinus Tepesi, 57, 58, 86

Avrupa, 79, 118, 126, 159, 184

Avrupa Ağır Sıklet Şampiyonu, 98

Avustralya, 125

Ayak takımı, 139

Ayrım, 8, 10, 17, 43, 47, 48, 54, 56, 58, 71–73, 76, 80, 87, 93, 105, 111, 129, 140, 155, 158, 173, 176, 178, 191, 194, 221, 234, 256, 265, 273

Ayrıştırma, 73, 73, 140

B

Bachelard, Gaston, 275

Bacon, Francis, 73

Badiou, Alain, 33, 34, 37, 140, 230, 275, 277

Bakış, 11, 17, 28, 30, 32, 35, 40, 41, 48, 51, 61, 75, 139, 148, 150, 161, 168, 170, 171, 174,175, 181, 186, 190, 200, 203, 216, 232, 236, 252, 261

Bakire Meryem, 111

Balibar, Étienne, 33, 275

Banliyö, 221

Baphomet, 170

Barbar, 75, 77

Barselona, 98, 101

Barthes, Roland, 93, 173, 174, 275

Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik - Musica Practica Bölümü, 93

Mitolojiler, 173

Bataille, Georges, 71

Lanetli Pay, 71

Baudrillard, Jean, 230, 275

Bauhaus, 113

Bayram, Mirad, 207, 265

Beauvoir, Simone de, 80

İkinci Cinsiyet, 80

Beckett, Samuel, 241

Bedenli-özne, 179

Bedenli-varlık, 18, 25, 59, 60, 130

Bedirxan, Leyla, 79, 268

Beethoven, Ludwig van, 105, 129

Beğeni, 61,64–66, 68, 71–72, 83, 94, 109, 119, 169, 190, 191, 245

Behrens, Peter, 113, 114

Bellek, 138

Benjamin, Walter, 275

Benveniste, Emile, 98

Bergson, Henri, 239

Berkeley, George, 105

Bijî Bijî Kurdistan, 251

Bienal, 83, 183

Bilim, 32, 33, 52, 124, 131, 132, 134, 135, 142, 184

Bilindik kültür, 175

Birinci Dünya Savaşı, 98

Biyolojik, 51, 57, 81, 82, 97, 142, 146, 179

Blanchot, Maurice, 30, 61, 146, 188

Blues, 92

Boks, 98, 99, 101

Boksör, 98

Bourdieu, Pierre, 43, 64–65, 71, 72, 80, 81, 84, 190, 191, 273

Eril Tahakküm, 43, 80

Ekonomik sermaye, 65

Habitus, 65

Kültürel sermaye, 65, 191, 192

Sembolik sermaye, 191

Sembolik şiddet, 43, 70

Braidotti, Rosi, 81

Braudel, Fernand, 28, 124, 125

Akdeniz, 124

Brecht, Bertolt, 241

Breton, André, 99

Broodthaers, Marcel, 16

Exposition Littéraire autour de Mallarmé (*Mallarmé Üzerine Edebî Sergi*, 1969), 16

Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard (*Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı, 1914*), 16

Wide White Space Galerisi, 16

Brown, Wendy, 81

Butler, Judith, 81, 82, 263

Bela Bedenler, 82

Bürokratik, 148, 154, 157

C

Cage, John, 212

Canguilhem, Georges, 185, 275

Casey, Edwar, S., 178

Mekânın Kaderi, 178

Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 68

Caro, Anthony, 120

Chobani Stadyumu, 159

Constance, Llyod, 99

Courbet, Gustave, 52

Cravan, Arthur, 98, 99, 101

Cumhuriyet, 57, 58, 102, 161

Ç

Çağdaş Kürt sanatı, 7, 9, 74

Çağdaş sanat, 11, 16, 38, 83, 176

Çeliker, Rewşan, 22

Çeper, Mehmet, 16, 20

Okunmayan Gazete, 16, 20

Çiçek, Mahsum, 9, 123

Walid Siti: Babil'in Gölgesinde Dağların Peşinde, 123

D

Dadaist, 22, 98

Dadaizm, 117

Dada Manifestoları, 22

Danto, Arthur C., 48, 112, 120

Dejenere, 67, 99, 111, 139, 172, 240

Deleuze, Gilles, 25, 184, 275

De Niro, Robert, 28, 29

Demir Leydi, 153

Demokrasi, 15, 51, 76, 76, 89, 102, 104, 170, 183

Demokratik, 99–103, 105–107, 111, 171

Demos, 51, 58, 74, 74

Dengbêj, 66, 67, 92–93, 128, 211–220, 225–236

Dengbêjlik makamı, 93, 128, 211

Deq, 69, 174

Derrida, Jacques, 178, 187, 195, 275

Dersîm, 160

Descartes, René, 146

Kartezyen, 146

Devlet, 46, 54, 56, 67, 98, 106, 120, 147–149, 154, 161–163, 226

Devletsizlik, 121

Devrim, 22, 28, 45, 109, 110, 115, 124, 205, 210, 276

Diyarbakır, 38, 207, 264, 265, 269

Dionysos, 245

Diderot, Denis, 111

Diferansiyel, 25, 26, 67, 109, 135, 161, 168

Diferansiyel fark, 25, 26, 168

Dijital, 7, 164, 217, 229, 230, 234–236

Dikotomi, 26, 81, 222

Dîlber A Min, 251

Direniş, 133, 140, 140, 186, 221, 249, 256, 275, 277–279

Diyafram, 93, 195

Diyalog, 17, 32, 46, 122, 189, 195, 202, 105

Diyalektik, 12, 13, 25, 51, 74, 123, 129, 130, 132–136, 162, 164, 174, 232, 238, 239, 241, 246

Doğan, Aynur, 119, 120

Doğu, 84, 128, 180–183, 237, 275

Doğu toplumları, 84, 180–183

Doktrin, 135, 161

Dosky, Reber, 122, 124

Doxa, 88

Drag queen, 26

Dramatik, 33, 45, 67, 143, 184, 238, 240, 243

Duchamp, Marcel, 22–24, 99, 108–111, 116–117, 120

Fountain (*Çeşme*), 108, 109, 114, 116–118

Grand Central Palace NY, 109

Ready-made, 110

Retinal sanat, 109

R. Mutt, 110

Society of Independent Artists, 109

Why Not Sneeze Rrose Sélavy? (*Rrose Sélavy, Neden Hapşırmıyorsun?*), 22–24

Duvar ustası, 86, 89, 106

Duyu, 15, 17, 18, 25, 40, 114, 141, 142, 145, 151, 155, 174, 177, 220, 240

Duyusal, 7–10, 13, 16, 18, 21, 30, 32, 43, 50, 52–56, 58, 63, 68, 78, 87, 99, 102, 109, 113–114, 117, 127, 128, 131, 142, 144, 145, 154, 165, 166, 169, 189, 190, 210, 221, 223, 227, 230, 237, 240, 244

Duyusal düzen, 7, 30, 52, 55, 56, 58, 114, 117

Dylan, Bob, 221

E

Edebiyat, 51, 53, 63, 102–104, 183, 220

Edebiyatçı, 34, 35

Efsane, 212, 229

Eisenstein, Sergei, 39, 42

Stachka (*Grev*) film, 39, 42

Ekonomi, 57, 65, 76, 77, 87, 124, 160, 198, 233, 238, 267

Elektro pop, 94

Elektronik müzik, 85

Elitist, 33, 35

Endüstriyel, 81, 113, 114, 119, 230

Endüstriyel tasarım, 113, 114

Enerji, 99, 142, 155–160, 270

Enstrüman, 57, 66, 93, 95, 128, 129, 139, 189, 194, 200, 203, 204, 211, 212, 220, 237, 275, 276

Entelektüel dünya, 66–67, 70, 73, 171

Enstalasyon, 16, 16, 22

Entropi, 99, 123

Epik, 94, 184, 238, 239, 241, 244

Epistemik, 51, 122, 132, 133

Epistemoloji, 69, 74, 109116, 116, 123, 130, 132, 136, 178, 191, 273

Epistemolojik kopuş, 115

Erdoğan, Yılmaz, 160

Ereksel, 55, 177

Eril, 17, 22, 59, 77, 78, 80–82, 84, 94, 95, 130, 167, 174–177, 179, 219, 259

Eril beden, 17, 178

Eril tahakküm, 22, 81

Ermeni, 276

Erotik, 93, 99, 142, 249

Establet, Roger, 31

Ertesi zaman, 13, 30, 93, 105, 116, 151, 178

Eşcinsel, 26, 60

Ethos, 109, 139, 141, 221

Etnik, 68, 129, 183

Etno, 67, 80, 211, 220, 275

Etnomüzik, 212

Eşitlik, 17, 18, 34, 45–48, 50–52, 54, 56, 58–60, 81, 85–90, 103, 117, 131, 136, 165, 166, 170, 170, 177, 178, 190, 220, 228

Eşitsizlik, 12, 34, 47, 56, 89, 120, 130, 234, 253, 254, 267, 270

Eyyubi, Selahaddin, 133

Ez Baş Nabim, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 277, 278

Ezgi, 66, 91, 126, 139, 140, 143, 166, 169, 211, 221, 223, 245, 250, 275

Ezîdî, 276

Ezilenlerin müziği, 220, 221, 224

Ez Xerîbim, 251

F

Fars, 184

Faşizm, 163

Felsefi, 13, 32, 33, 38, 46, 48, 86, 115, 134, 245

Feminizm, 30, 39, 44, 60

Fenerbahçe SK, 159

Fenomen, 134, 136, 158

Fenomenoloji, 17, 33, 39, 130, 178, 180, 211

Feodal, 59, 60, 77

Ferry, Luc, 241

Festival, 27, 180, 182, 183, 263, 265–268

Fetişizm, 139, 176

Feuerbach, Ludwig Andreas, 126, 196

Film, 27, 29, 30, 37, 39, 42, 64, 116, 183, 190, 191, 215, 216, 218, 254, 263

Film festivali, 183, 264

Flaubert, Gustave, 53, 54, 78, 95, 100–106, 111, 170, 240

Madame Bovary, 53, 102

Folk, 94

Folklorik, 167, 169, 189, 225, 237

Form, 60, 92, 109, 113, 123, 173, 190, 212, 218, 220, 221, 238, 276,

Foucault, Michel, 75, 104, 11, 179, 180–181, 275

Fourier, Charles, 44

Fransa, 31, 36, 37, 71, 79, 111, 118, 125, 268

Fransız, 18, 28, 33, 44, 88, 119, 121, 122, 176

Fransızca, 22

Fransız Devrimi, 28

Fransız Komünist Partisi (FKP), 33

Fransız Sineması, 122

Freud, Sigmund, 245

Fried, Michael, 120

Fromm, Eric, 162

Funk, 94

Futbol, 159, 160

Fütüristik, 168

G

Gam, 129, 142, 144

Gazete Duvar, 32

1968 Gençlik hareketi, 33

Genel irade, 64, 163, 164, 170

Gerçeklik, 82, 120, 156, 171, 185, 185, 194, 221, 223, 245, 252, 262

Gerdenzeri, Kerem, 276

Godard, Jean-Luc, 122, 124

Godelier, Maurice, 72

Goldman, Emma, 80

Gosse, Edmund, 128

Gouges, Olympe de, 28

Govend, 220, 225

Gramsci, Antonio, 148

Greenberg, Clement, 48, 120

Grev, 81, 88

Groove, 94

Gropius, Walter, 113

Gérôme, Jean-Léon, 51, 120

Göçebe, 120

Gürcistan, 276

H

Habermas, Jürgen, 275

Habitus, 123

Haco, Ciwan, 275, 276, 278

Hafıza, 18, 64, 66, 78, 92, 9293, 99, 147, 148, 149, 164, 182, 198, 202, 208, 214, 216, 217, 219, 225, 226, 234, 243, 244, 248, 256, 276–278

Hakem, 159

Hakikat, 58, 77, 98, 162, 219, 225, 244, 273, 274

Halk, 34, 58, 64, 76, 84, 114, 121, 211, 244, 277

Haneke, Michael, 37, 42

Amour (*Aşk*) film, 37, 42

Hanru, Hou, 83

Tales of Our Time (*Zamanımızın Hikâyeleri*, 2016), 83

Haraway, Donna, 81, 275

Harding, Sandra, 81

Harman, Graham, 41

Literal, 41

Hartmann, Nicolai, 211

Hatırlatma, 150–152, 154, 155, 161, 165, 169

Haydn, Joseph, 129

Hayvan, 47, 56, 129

Haz, 47, 73, 99, 143, 144, 190–192, 211, 246, 261, 274

Hegel, G. W. F., 12, 32, 48, 74, 84, 114, 130, 134–136, 228

Hegelci diyalektik, 13, 134–136

Hegemonik, 178

Heidegger, Martin, 143, 205, 275

Heraklitos, 138

Heteroseksüel, 178, 253

Heykel, 22, 82–84, 105, 120, 220

Hiçlik, 88, 89, 152

Hikâye, 30, 37, 66, 83, 93-95, 113, 198, 199, 203, 251, 252, 255, 256, 260, 262, 263, 266

Hiper-gerçeklik, 48

Hip-hop, 92

Hipnotik güç, 80–82

Hipotez, 129, 130, 190, 192

Holiday, Billie, 219, 226

Strange Fruit, 226

Holocaust, 134

Homojen, 59, 76, 77, 106, 124, 161

Homonimik, 51

Hölderlin, Friedrich, 275

Husserl, Edmund, 131, 275

Lebenswelt, 131

Epokhe, 275

Hükûmet, 34, 88

Hümanist, 75

Hyppolite, Jean, 275

I

Irak, 75, 77

Irigaray, Luce, 81

Irkçı, 155, 156, 159, 160

Irkçılık, 106

İ

İkonik, 20, 112

İkonografi, 26

İlkel, 106, 231

İlksel, 91, 178, 210

İmgesel, 87, 110, 212

İmge pornografisi, 67, 68

İmparatorluk, 135

İsyan, 57, 128, 147, 221, 239

İtalya, 80, 116, 121

İdeoloji, 12, 18, 63, 64, 77, 78, 97, 98, 121–124, 122, 147–148, 151–162, 165, 166, 167, 168, 170, 173, 174, 177, 178, 221, 222, 230

İktidar, 46, 67, 75, 76, 78, 81, 120–123, 128–133, 135–137, 148, 173, 175, 179–181, 202, 204, 225, 226, 254, 260, 274

İrrasyonel, 134

İstanbul, 74, 96, 104, 111, 112, 126, 141, 159, 167, 182, 201, 213, 222, 224, 233, 242, 246, 251, 258, 267

İsveçli, 106

İşçi, 34, 51, 52, 66, 73, 75, 86–88, 103

J

Jagger, Mick, 192

Jameson, Fredric, 275

Jazz, 92, 221, 259

Jin Jiyan Azadî, 251

Johnson, Jack, 98, 101

Judson Dans Tiyatrosu, 212

K

Kadının ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi, 28

Kahraman, Metin-Kemal, 276

Kanada, 125

Kanarya Adaları, 98

Kanıt, 8, 34, 70, 85, 123, 132, 133, 136, 161, 162, 167, 221, 255, 262, 266

Kant, Immanuel, 46, 145, 151, 177, 189–191, 228, 273

İç duyu, 145

Sensus communis, 46, 177, 190

Katarsis, 131, 155, 156, 158, 159

Katolik, 111, 172

Kayıtsızlık, 18, 89, 101, 103–106, 111, 131, 133, 153, 154, 164, 166–170

Kent, 168, 205, 227, 236, 239–241, 243, 275, 278

Kırsal, 63, 129, 130, 137, 138, 144, 167, 231, 233

Kierkegaard, Søren, 22, 188

Kilise, 173

Kimlik, 8, 9, 40, 43, 60, 69, 106, 140, 150, 154, 155, 161, 165, 166, 176, 184, 184, 204, 221, 230, 262, 263, 270

Kitsch, 168, 191

Klasisizm, 111

Klee, Paul, 246, 250

Fugue in Red (*Kırmızı Füg*, 1921), 246, 250

Klossowski, Pierre, 173

Koçgiri, 160

Kolonyal, 123, 183

Koma Amed, 277

Koma Dengê Azadî, 277

Koma Wetan, 276

Komünizm, 39

Kozmoloji, 276

Konsensüs, 11, 12, 25, 55, 59, 60, 61, 63–73, 75–78, 83, 84, 89, 94, 115, 118, 119, 131, 135, 136, 139, 146, 147, 169–176, 179, 212, 233, 236

Koreli, 106

Köken, 46, 53, 57, 75, 79, 82, 91, 134, 172, 204, 213, 221, 233

Kör alan, 12, 205, 209

Kristeva, Julia, 81

Kundera, Milan, 175, 176

Kural, Serhat, 78

Kurdî, 12, 25, 40, 121, 147, 168, 171, 172, 190, 231

Kültürel miras, 73, 83, 169

Küratör, 30, 83

Kürdistan, 45

Kürt düşünce dünyası, 31, 39

Kürt iş insanı, 160

Kürt müziği, 20, 92, 93, 128, 129, 137–139, 175, 189, 204, 211, 212, 214, 217, 219, 225, 227, 232–234, 236–239, 249, 250, 257, 259, 274–279

Kürt sanatı, 7, 9, 25, 74, 78, 122, 129, 135, 136, 232

Kürt siyasal hareketi, 45, 59

Kürt sineması, 122

Kürtçe, 40, 41, 57, 66, 69, 96, 130–132, 147, 147, 151–153, 155, 164, 165, 167, 204, 206–208, 221, 233, 256, 257, 262, 275, 276

L

La Scala Opera Binası, 80

Lacan, Jacques, 165, 275

Latour, Bruno, 275

Laubali, 86–89, 106

Lawje, 220, 225

Lavta, 17

Leibniz, G. W., 187

Lefebvre, Henri, 33, 65, 122, 204, 206, 210, 275

Kentsel Devrim, 206

Levinas, Emmanuel, 74, 123

Lewis, John, 156

LGBTQ+, 26, 60, 89

Liberalizm, 76

Libidinal beden, 142–144

Libidinal ritim, 142–144

Literal, 41, 192, 213

Loading, 159, 160

Logos, 47, 57, 58, 109, 120, 129, 190, 230, 233

Lubunya, 21, 40, 59, 178

Luxemburg, Rosa, 80

Lynch, David, 192

Lyotard, Jean-François, 46, 142, 275

Lévi-Strauss, Claude, 84, 229, 233, 275

M

Macherey, Pierre, 31

Maçî Maçî, 140, 237, 238, 243, 244

Maintenant dergisi, 99

Majör, 22, 45, 65, 84, 85, 124, 125, 157, 161

Mallarmé, Stéphane, 16, 113, 114

Mamedova, Tara, 22

Manet, Édouard, 111, 112

Le Déjeuner sur l'herbe (*Kırda Öğle Yemeği*, 1862–63), 111, 112

Marcuse, Herbert, 220, 221, 224

Mardin, 16, 190

Marion, Jean-Luc, 275

Marks, Karl, 32, 33, 134, 176, 245

Marksist terminoloji, 88

Marş, 106

Maus, Marcel, 75

Bedensel teknikler, 75

Meclis, 28, 45

Mecra, 48, 114, 232, 235

Medium, 22

Mekanik, 83, 104, 105, 112, 141, 190, 205, 276

Mekân, 16, 32, 33, 55, 106, 110, 114, 119, 122, 124, 125, 137, 138, 177, 178, 190, 195, 196, 205, 206, 208-211, 215, 219, 221, 226, 228, 239-241, 244

Mekânsal, 16, 178, 196, 204, 205, 211, 239, 178, 196, 204, 205, 211, 239

Melankoli, 129, 168, 244

Melodi, 71, 72, 91, 92, 95, 105, 106, 125, 126, 139–143, 196, 196, 198, 200, 201, 203, 205, 209, 221, 237, 238, 240, 248, 277

Melodram, 93, 213

Memê Alan, 94

Merleau-Ponty, Maurice, 17, 83, 122, 178–185, 275

Mesih İsa, 111

Metalaşma, 222, 226

Metafor, 32, 105, 151, 166, 274

Metaforik, 17, 41, 89, 183, 241, 278

Mihemed, Mîrza, 94

Milano, 80

Militarist, 135, 161

Millet, 16, 25, 120, 163

Millet, Jean-François, 52, 53

Milliyetçilik, 105, 106

Milstead, Harris Glenn (*Divine*), 26, 27

Mimar, 86–88, 113, 114

Mimari, 173, 205, 215

Mimesis, 109, 233, 274

Mimetik, 65, 123, 131, 175

Minör, 85, 85, 106, 124, 157, 161, 238

Mitoloji, 18, 66, 78, 84, 91, 94, 104, 168, 174, 212

Modalite, 82, 122, 212

Modern dans, 78, 79, 183, 184

Modernist, 44, 48–50, 79, 120, 169, 250

Modernite, 134, 143, 183

Modernizm, 47, 48, 50, 53, 104, 183

Monet, Claude, 117, 118

Impression, soleil levant (*İzlenim: Gün Doğumu*,1872), 117, 118

Monofonik, 92

Monografi, 123

Monolog, 196

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, 139, 148

Mougins köyü, 79

Motif, 70, 126, 172, 260

Mozart, Wolfgang Amadeus, 129

Muhafazakâr, 45, 59, 60, 104, 139, 169, 170, 175

Muktedir, 34, 77, 123, 130, 133, 154–158, 160, 230, 231

Mutabakat, 56, 59, 61, 63, 172, 233, 235

Mutt and Jeff, 110

Mülteci, 155, 161

Müşterek, 45, 46, 66, 75, 86, 90, 90, 148, 172, 175

Müzikal, 7, 8, 11, 1821, 21, 61, 90, 91, 94, 140–142, 190, 208, 212, 219, 224, 227, 228, 232, 235, 238, 241, 251, 252, 258, 259, 267, 269, 271, 275–278

Müziksel, 11, 40, 81, 84, 89, 90, 138, 144, 145, 205, 221

N

Nancy, Jean-Luc, 10, 275

Narînk, 221

Narsizim, 163

Nefes, 146, 196, 198, 201, 208, 210, 212, 213, 215, 219, 221, 238, 252, 276, 279, 280

Netirk, Hêja, 22

Nevrotik, 162

New York, 23, 50, 60, 83, 85, 99, 109

Newman, Barnett, 48

Newroz, 27, 157, 182, 182, 264, 269

Nietzsche, Friedrich, 245, 274

Nijerya, 125

Nochlin, Linda, 30, 31

Nomos, 161

Normalleşme, 18, 28, 61, 78, 99, 100, 105, 106, 125, 149–155, 163–167, 169, 185–188

Nostalji, 95, 168, 169, 219, 230–232, 235

Nota, 21, 95, 141, 144, 196, 205, 212, 221, 229, 280

Noë, Alva, 142

Dolanıklık, 142

O

Odysseus, 17

Okhlos, 58

Oktav, 22, 204

Oligarşi, 74, 76, 78

Olumsuzlama, 61, 130, 135

Ontoloji, 17, 18, 21, 31, 64, 71, 74, 77, 90-93, 95, 96, 107, 118, 121, 127, 129, 130, 137, 138, 142-144, 147, 149, 150, 152-155, 165-172, 176, 179, 182-184, 190, 206, 212, 213, 232, 236, 276, 278

Opera, 76, 80

Ortak alan, 45–47, 55–58, 66, 74, 81, 90

Oryantal, 123

Otantik, 119, 174, 195, 212, 232, 258

Otorite, 55, 64–66, 71, 71, 81, 87, 89, 94, 110, 117, 124, 132, 133, 148, 150, 162, 174, 198, 205, 206, 208, 210, 227, 260, 261

Ö

Öjenik, 135

Öngörü nesnesi, 231

Ötekinin müziği, 221, 222, 224, 226, 227

Özerklik, 48, 185

Özgürlük, 44, 74, 140, 154, 178, 184, 227, 239, 271

P

Pacino, Al, 29

Paradigma, 74, 103, 135

Paris, 23, 31, 33, 44, 79, 98, 99, 112, 118

Partisyon, 21, 195, 246

Pascal, Blaise, 127

Pastoral, 22, 63, 94, 104, 137, 138, 141, 168, 171, 232, 240, 244

Patetik, 18, 63, 70, 74, 124, 129–131, 133, 147, 171, 230

Pathos, 70

Patriciler, 57

Patriyarkal, 81

Pedagoji, 51, 54, 113, 148, 149

Pejoratif, 94, 104

Performans, 26, 79, 142, 143, 170, 172,183, 184

Periferi, 140, 183

Persona, 158, 159

Peru, 125

Perwer, Şivan, 20, 21, 120, 276, 278

Picabia, Francis, 99

Picasso, Pablo, 79, 80, 116

Platon, 4654, 54, 58, 64, 70, 73, 74, 77, 87, 103, 109, 135, 238, 274

Devlet, 46, 54

Devlet'inin III. Kitabı, 73

Devlet Adamı, Diyaloglar, Meneksenos, 46

Plebler, 57,58, 86

Pollock, Jackson, 48, 120

Pop, 94, 222

Pop Art, 120

Popüler, 15, 71, 94, 110, 116, 125, 126, 160, 164, 176, 191, 213, 221, 277

Post-Marksist, 176, 178

Postmodernizm, 47, 48, 50, 53

Pozitivist, 77

Propaganda, 76

Prosedür, 55, 132, 153, 154, 240

Provokasyon, 13, 168

Psikoloji, 18, 37, 130, 141, 143, 148, 151, 153, 157, 158, 163–167, 177, 181, 183, 184, 198

Punk, 94

Q

Qesîde, 221

Queer, 8, 10, 25, 30, 39, 40, 43, 60, 77, 82, 89, 89, 90, 161, 169, 171, 172, 185, 187, 199, 205, 209, 250, 251, 253–255, 257, 260, 263–266, 269–272

Queer aşkı, 251, 255, 257

Queer Nation, 60

R

Rainbow Flag, 89

Rawls, John, 89

Rap, 92

Rancière, Jacques, 7, 11, 14–17, 28, 30, 33, 34, 37, 43, 45–47, 50–53, 55–59, 73, 74, 81, 85–90, 101–104, 113, 116, 117, 121, 129, 133, 135, 136, 166, 169, 171, 178, 196, 233, 245, 246, 274

Dissensus, 7, 11, 15, 17, 28, 59, 60, 87, 89, 169, 233

Duyulurun paylaşımı, 14, 16, 17, 45, 51, 52, 54, 129

Ertesi Zaman - Béla Tarr, 30

Estetik rejim, 16, 48, 52, 54, 59, 87, 105, 114, 117, 121, 167, 207, 211

Etik rejim, 54

Konsensüs, 55, 59, 60

La Leçon d'Althusser (*Althusser'in Dersi*), 33

Polis rejimi, 17, 59, 74, 87

Sensorium, 55

Suskun Söz, 104

Temsilî rejim, 59, 110, 111, 117, 119, 173, 174, 212

Uyuşmazlık, 9, 11, 15–18, 36, 47, 59, 87, 169, 170, 233, 236

Uyuşmazlık - Politika ve Felsefe, 15, 233

Rant, 183

Rasyonel, 64, 107, 222

Ray, Man, 22, 24

Realizm, 47, 50–53

Refleks, 25, 44, 65, 106, 155, 161, 162, 165, 168, 169, 172, 181, 208, 231

Reklam, 113, 164

Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 111, 112

Remix, 213

Renaud, Paul, 93

Resim, 53, 64, 108, 221, 229

Retorik, 69, 88, 89

Ricoeur, Paul, 275

Ritim, 91–94, 126, 129, 138, 140–144, 167, 168, 169, 177, 196, 204, 205, 237, 238, 241, 244, 251, 259, 277

Ritmik dans, 94

Rock, 92, 221, 276

Rojava, 45

Rojda, 22

Roma Cumhuriyeti, 57, 58

Roman, 53

Romantik, 233, 255, 256, 277

Romantize, 232, 255

Romantizm, 176

Rothko, Mark, 48, 192, 193

Orange, Red, Yellow (*Turuncu, Kırmızı, Sarı*, 1961), 192, 193

Rousseau, Jean-Jacques, 139, 163

Ruh, 10, 67, 82, 89, 91, 92, 105, 117, 126, 127, 140, 143, 144, 147, 162, 167, 168, 185, 196, 204, 211, 229–230, 239–247, 279, 280

R&B, 92, 259

S

Sahtekâr, 18, 88

Sampling, 92

Sanatatak, 78

Sanat tarihi, 30, 47, 48, 53, 79, 80, 98, 110, 116, 120, 140, 275

Saracoğlu, Şükrü, 159

Sartre, Jean-Paul, 80, 102, 275

Schaeffer, Pierre, 240

Schelling, Friedrich, 238, 241

Schiller, Friedrich, 46

Oyun dürtüsü, 46

Schmitt, Carl, 76

Schopenhauer, Arthur, 61, 138, 195, 245

Schumann, Robert, 93

Schwarz, Arturo, 116

Scorsese, Martin, 27, 29

The Irishman (*İrlandalı*) film, 27, 29

Sembol, 43, 55, 69, 71–73, 80–82, 89, 104, 117, 148, 151, 154, 160, 162, 164, 169, 172–176, 179, 182, 191, 221, 261

Sembolik şiddet, 71

Semptom, 100, 143

Senaryo, 172

Sennet, Richard, 275

Serres, Michel, 247, 275

Ses, 16, 32, 47, 57, 91-94, 105, 127, 129, 138, 140-142, 178, 183, 195, 200, 219, 220, 226-228, 236, 238, 239, 244, 246, 248, 255, 276, 278, 280

Shakespeare, William, 17

Sınıfsal, 44, 51, 52, 57, 64, 88, 192, 221, 235, 274

Simgesel, 20, 48, 56, 72, 204, 221, 230

Simondon, Gilbert, 137

Simülasyon, 182, 231

Simülatif, 182, 184

Sinema, 27, 30, 34, 39, 116, 122, 124, 164, 192, 221, 255

Site, 70

Siti, Walid, 123

Sivil, 27, 45, 161

Siyasal, 17, 34, 35, 37, 38, 45–48, 50, 55, 58–60, 64, 73, 76, 77, 106, 122, 130, 138, 148, 157, 159, 181, 212

Siyaset, 33, 37, 44–47, 55, 56, 59, 65, 74–75, 106, 128, 176, 178, 183, 184

Sheeran, Frank, 28

Snop, 21, 170

Solomon R. Guggenheim Müzesi, 83, 85

Soluk, 190, 209, 212, 215, 220

Sonlu, 247, 249

Sonsuz, 76, 77, 105, 121, 157, 158, 241, 247, 249

Sosyal medya, 28, 158, 160, 164

Sosyalizm, 44

Sosyoloji, 12, 21, 43–45, 59, 61, 93, 135, 246, 255

Sovyetler Birliği, 276

Soylu, 53, 54, 84, 94, 95, 102–104, 106, 110, 111

Soyut dışavurumculuk, 120, 192

Sömürge, 96

Spekülatif, 32, 70, 116, 123, 133, 134, 172

Spielberg, Steven, 116

Spinoza, Baruch, 91, 276

Spor, 132, 133, 159, 164

Stereotip, 68–70

Strateji nesnesi, 231

Sudre, François, 95

Süreksiz, 157, 158, 160, 215

Ş

Şakiro, 212

Şeyleşme, 222

Şeşbendî, 221

Şiddet, 60, 72, 126, 143, 154–156, 158, 161, 162, 178

Şiir, 16, 16, 54, 63, 66, 99, 113, 114, 127, 276

T

Tahakküm, 22, 43, 71, 78, 80, 81, 111, 130, 132, 133, 136, 177, 191, 195, 212, 254, 262

Taksonomik yaklaşım, 31

Tan, Fatih, 7, 22, 32, 36, 78, 79, 80, 123, 173

Kırsalın ontolojisi, 129, 130, 137, 144

Konsensüs yazgısı, 12, 25, 61, 63–70, 72, 77, 83, 84, 89, 94, 146, 170–175, 233

Patetik diyalektik, 12, 13, 123, 129, 130, 132–134, 136, 162, 165

Patetik imaj sahnesi, 12, 67, 68, 172

Semptomatik görü, 32, 33

Sismik ideoloji, 12, 154–161, 178

Üçüncü fenomen sanat, 134, 136

Üç Sahne Rejimi (ÜSR), 134

Walid Siti: Babil'in Gölgesinde Dağların Peşinde, 123

Yazılmayanın uyumu, 123

Tapınak Şövalyeleri, 173

Tarr, Béla, 30, 116, 217, 219

A Torinói ló (*Torino Atı*) film, 217, 219

Taşra, 183

Teatral, 17, 26, 185, 213

Telefon, 95, 104, 105, 112, 127

Televizyon, 164, 264, 269

Teleolojik, 48

Temsilî, 18, 21, 22, 40, 54, 59, 60, 68, 73, 94, 98, 100, 102, 104-106, 109-111, 115, 117, 119, 123, 124, 139, 146, 147, 154, 155, 172-175, 177-179, 206, 212, 228

Temsilî kültür, 175, 176

Teoloji, 63, 82, 274

Ter Borch, Gerard, 53

Teritoryal, 70, 119, 230, 234, 237

Teyna, Sakina, 22

Thatcher, Margaret, 153

The Beatles, 276

The Rolling Stones, 153

Tiflis, 276

Tiksinti, 71, 72, 191

Titreşim, 93, 127, 154, 245, 279, 280

Tiyatro, 73, 75, 164, 184, 212

The New York Times, 99

The Queer Nation Manifesto, 60

Todorov, Tzvetan, 111

Toplumsal dünya, 34, 61, 66, 75, 76, 83, 172, 176, 221

Tragedya, 17, 53, 54

Trajik, 37, 77, 123, 141, 171, 233, 241, 255

Transdantal, 94

Travma, 65, 99, 100, 115, 123, 136, 176, 215, 217, 220, 226, 244

Troilos ve Cressida Tragedyası, 16

Tunus, 111

Tzara, Tristan, 22

Truva Savaşı, 17

Türk, 154, 161, 162, 164, 184, 227

Türkçe, 7, 47, 104, 111, 240

Türkiye, 154

U

Uçak, 151

UEFA Avrupa Ligi, 159

Uludağ, Volkan, 216, 217

Peşk (*Serpinti*) film, 216, 217

Ulukaya, Hamdi, 160

Undav, Deniz, 159

Unlimitedrag, 22, 79, 80, 173

Unutuş, 13, 18, 40, 61, 145, 146, 149, 153, 154, 166, 167, 170

Uzlaşı, 10, 59, 126, 175, 211, 233

V

Vatandaş, 148, 161, 162

Varlık, 16, 18, 45, 59, 65, 82, 88, 92, 98, 113, 123, 127, 134, 137, 142, 146, 147, 154, 155, 160, 166, 175–177, 179, 181, 187, 205, 209, 241

Varoluş, 7, 8, 10, 75, 102, 106, 132, 142, 147, 150, 156, 165, 167, 170, 176, 179, 181, 185, 186, 191, 196, 210, 222, 226, 227, 229, 245, 250, 276

Varoluşsal, 137, 177, 251

Vasat, 69, 95, 98, 106, 127, 139, 168, 191, 192, 195

Velázquez, Diego, 111

Venedik Bienali, 83

May You Live in Interesting Times (*İlginç Zamanlarda Yaşayabilirsin* - 58. Venedik Bienali, 2019), 83

Vermeer, Johannes, 53

VfB Stuttgart, 159

Video, 232, 232

Viroflay, 31, 36

W

Wagner, Richard, 143, 192, 211, 212, 215

Warhol, Andy, 48–50, 112, 120

Brillo Box (*Brillo Kutuları*, 1963-64), 50

Campbell's Soup Cans (*Campbell'in Çorba Konserveleri*, 1962), 49

Waters, John, 26, 27

Weil, Simone, 131

Weng, Xiaoyu, 83

Tales of Our Time (*Zamanımızın Hikâyeleri*, 2016), 83

Whitehead, A. F., 177

Wilde, Oscar, 99

Wittgenstein, Ludwig, 122

Tractatus Logico-Philosophicus, 122

Woolf, Virginia, 80, 81, 217

X

Xewna Berevajî, 142, 144, 240, 246

Y

Yalıtık, 67, 123, 176, 206, 231

Yanlış bilinç, 156

Yapısöküm, 60, 99, 139, 205, 209

Yargı, 12, 14, 15, 26, 41, 47, 53, 60, 63, 64, 66, 71, 73, 75, 77, 83, 84, 89, 94, 102, 103, 119, 151, 153, 169, 170, 172, 173, 186, 190–192, 262, 274

Yasa, 18, 28, 73, 75–77, 86–89, 106, 131, 139, 148, 150, 152, 159, 161, 163, 164, 169, 170

Yaşlı kadın, 69–72, 172–174, 232, 233, 235

Yazgı, 12, 25, 26, 40, 51, 61, 63-73, 75, 77, 78, 83, 84, 89, 94, 119, 146, 168, 170-172, 174, 233

Yerleştirme, 20, 83, 90, 195, 209, 256, 279

Yerli, 119

Yoksulluk, 51, 232, 235, 237

Yozlaşma, 69, 171, 174

Yönelim, 7, 9, 17, 26, 29, 33, 37, 60, 65, 83, 85, 94, 114, 123, 130, 132, 136, 169, 175, 176, 179, 181, 182, 212, 213, 238, 242, 254, 278

Yönetim, 27, 45, 46, 74, 102

Yönetmen, 26, 35, 39, 96, 116, 122, 123, 168, 216

Yu, Peng - Yuan, Sun, 82, 85

Can't Help Myself (*Kendime Yardım Edemiyorum*), 82, 85

Yurttaş, 28, 150, 153, 154, 161, 163

Yüce, 8, 46, 53, 102, 104, 105, 111, 195, 204, 233, 233, 251, 278, 279

Z

Zeitgeist, 67

Zeynik, 202, 214, 225, 234, 248, 251–253, 255–263, 270, 273

Zevk, 61, 63–66, 68, 71, 72, 81, 83, 94, 127, 191

Zihin, 18, 35, 97, 144, 146, 161, 171, 245

Zola, Émile, 51, 52, 54

Žižek, Slavoj, 275

Ertesi Beden Semyanî Perîzade, Semyanî Perîzade'nin yaşamını anlatan klasik bir biyografi değildir. Semyanî'nin kariyeri ve müzikal üretimi üzerinden bedenin, sesin, dilin ve müziğin açtığı düşünsel ve duyusal alanı izler.

Kitabın temel sorusu şudur: Hangi beden görünür olabilir, hangi ses söz olarak kabul edilir ve hangi dilin konuşulmaya hakkı vardır? Semyanî Perîzade'nin bedensel varlığı ve Kürtçe müziği, bu soruların kesiştiği yerde yerleşik temsil biçimleriyle karşılaşır. Burada mesele, farklı bir kimliğin görünür hâle gelmesinden ziyade, görünürlüğü, sözü ve dili belirleyen meşruiyet ölçülerinin sorgulanmasına yönelir.

Jacques Rancière'in *dissensus* kavramından hareketle kitap; beden, temsil, algı, duyu, müzik ve gündelik hayat arasındaki ilişkileri yeniden düşünür. Semyanî'nin varlığında ortaya çıkan uyuşmazlık, yüksek sesli bir karşı çıkıştan ya da doğrudan bir çatışmadan kaynaklanmaz. Verili olanı umursamayan, kendi hayatını kendi biçiminde sürdüren bir kayıtsızlıkta ortaya çıkar. Kürtçe söz, *queer* beden ve gündelik yaşam, politik sloganlara dönüşmeden var olmanın sıradan araçları hâline gelir.

Ertesi Beden Semyanî Perîzade bu dönüşümün adıdır: Geçmişin normlarına geri dönmeyen, geleceğin yasasını beklemeyen; kendi varoluş biçimiyle yeni bir duyusal alan açan beden. Temsil edilmek için izin istemez. Tanınmayı beklemez. Kendi sıradanlığını kurarken kimin konuşabileceğine, kimin görülebileceğine ve neyin doğal kabul edileceğine ilişkin sınırları sessizce yerinden eder.

Bu bakımdan *Ertesi Beden Semyanî Perîzade,* Semyanî Perîzade'nin yaşamı ve sanatı üzerinden bedenin, müziğin, dilin ve sanatın hangi koşullarda "meşru" sayıldığını sorgulayan bir düşünme denemesidir. Kürt sanat ve düşünce dünyasının özgül koşullarından hareket ederek yeni estetik ve politik düşünme imkânlarının izini sürer.

Bir beden ne zaman yalnızca bir beden olmaktan çıkar?

Bir ses ne zaman gürültü olmaktan çıkıp söz olur?

Ve belki de asıl soru: Ertesi beden, bugün nerede başlar?

SZ
YAYINLARI