

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI**

**BOLLYWOOD FİMLERİNDE KEŞMİR TASARIMI:
HAYALİ ORYANTALİST SÖYLEMLER VE MÜZAKERECİ
OKUMA BİÇİMLERİ**

(DOKTORA TEZİ)

Waseem AHAD

KOCAELİ 2021

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI**

**BOLLYWOOD FİLMLERİNDE KEŞMİR TASARIMI:
HAYALİ ORYANTALİST SÖYLEMLER VE MÜZAKERECİ
OKUMA BİÇİMLERİ**

(DOKTORA TEZİ)

Waseem AHAD

Danışman: Doç. Dr. Selma Koç AKGÜL

KOCAELİ 2021

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI**

**BOLLYWOOD FİLMLERİNDE KEŞMİR TASARIMI:
HAYALİ ORYANTALİST SÖYLEMLER VE MÜZAKERECİ
OKUMA BİÇİMLERİ**

(DOKTORA TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Waseem AHAD

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 07.07.2021/16

KOCAELİ 2021

ÖNSÖZ

Belki de hiçbir sanat, insan duygularını film yapımı sanatı kadar harekete geçirememiştir. Onlarca yıldır filmsel temsile maruz kalan çatışmalı ülkem, bu sanattan, film yoluyla kendini temsil etme sanatından mahrum kalmış. Keşmir ile ilgili filmleri izledikçe, merakımı uyandıran filmin gizemli gücü sayesinde daha çok tedirgin hissettirdim. Bu nedenle, benim için doktora programı seçimi, anavatanımın durumu ve ona uygulanan çok katmanlı sembolik ve anlatı şiddetinden olduğu kadar, film sanatına kişisel bir eğilimden de etkilendi. Doktora dönemi benim için farklı nedenlerden dolayı manevi bir deneyim oldu. Dil engeli nedeniyle zamanımın çoğunu yalnızlık içinde düşünerek geçirmek zorunda kaldım. Bu deneyim, yalnızca bir doktora adayının geçmesi gereken geniş bir literatür yelpazesi ile etkileşime girerek somutlaştırıldı. Her yeni fikir, kavram veya teori beni ruhuma yaklaştırdı. Tezimin can alıcı kısmı COVID-19 salgını sırasında yazılmıştı; böylece yalnızlığımı daha da keskinleştirdi.

Doktora sürecinde zihinsel, entelektüel ve maddi destekleri için şükranlarımı sunmam gereken çok sayıda kişi ve kurum var. Tabii listenin başında danışmanım Doç Dr. Selma KOÇ AKGÜL gelir. O bu süreçte benim için her türlü rehberliği sağladı ve COVID kilitlenmesinin acı verici günlerinde sakinliğimi kaybetmediğimden emin olurdu.

Yoğun programında aramalarıma her zaman müsait olduğu ve zihinsel bir engelle karşılaştığımda bana yardım ettiği için Dr. Adeel Khan'a çok minnettarım. Ayrıca Prof. Ahmet Gürata'ya harika tartışmaları ve takdirlerinden dolayı büyük saygı duyuyorum. Konuyu takip etmem için bana ilham ve motivasyon verdiği için Prof. Kaushik Bhumik'e minnettarım.

Doktora dönemim boyunca Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar bana çok nazik davranıp bursla ilgili sorularıma sürekli cevap verdi. Pandemi sırasında ve öncesinde her türlü destek için Junaid abi ve KISA'ya teşekkür ederiz.

Buna ek olarak, salgın kilitlenme sırasında benimle birlikte yakalanan pek çok kişiye—özellikle Sajjad bhai, Fazle Khan ve Sabir'e—teşekkür borçluyum. Benimle yemek paylaştığımız için teşekkür ederim. Her şeyden önce aileme, özellikle de

anneme bana bu kadar uzun süre sabırlı davrandığı için minnettarım. Tezimi Türkiye'deki kayıp ettiğim kardeşim ve ilk arkadaşım Muhammed Yaman'a ithaf ederim. Nerede olursanız olun, her zaman özleneceksin.

Waseem AHAD



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR LİSTESİ.....	V
TABLOLAR VE ŞEKİLLER	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BOLLYWOOD'DA SÖYLEM VE TEZİN TEORİK VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ	15
1.1. HİNT SİNEMASINDA POST-KOLONYAL BAĞLAMDA ORYANTALİZM, SÖYLEM VE ANLATI.....	15
1.2. HİNT SİNEMASINDA DİN SÖYLEM VE ANLATISI.....	17
1.2.1. Müslümanların Yetersiz Temsil Edilmesi.....	19
1.2.2. Terörist Olarak Müslüman	19
1.2.3. Müslüman "Sarhoş Navvab" Olarak	22
1.3. HİNT SİNEMASINDA KEŞMİR SÖYLEM VE ANLATISI.....	23
1.3.1. Keşmir ile İlgili "Sosyal Problem Filmleri"	26
1.3.2. Bollywood'da Keşmir, Sufizm, Senkretizm ve Sosyal Değişim	27
1.3.3. Keşmir Coğrafyasının Mecaz Güzelliği ve Keşmir Halkının Silinmesi .	32
1.4. FİLM VE KÜLTÜREL HAFIZA	36
1.4.1. İletişimsel Hafıza.....	40
1.4.2. Keşmir'de Travma ve Hafıza.....	41
1.5. FİLM ALIMLAMA VE KEŞMİR.....	43

İKİNCİ BÖLÜM

2. KEŞMİR ÜZERİNDEN BOLLYWOOD FİMLERİNDE DİN, BASKI VE DİRENÇ.....	46
2.1. BOLLYWOOD'DA İSLAM VE KEŞMİR'İ TEMSİL ETMEK	46
2.2. SUFİZM VE SOSYAL DEĞİŞİM	48
2.2.1. Sufizm ve Siyasi Seferberlik	48
2.2.2. Sufizm'in Karmaşık Özelliği	50
2.3. BOLLYWOOD'UN KEŞMİR FİMLERİNDE DİN VE BASKI.....	52
2.3.1. Din ve Laikliğin İkili İnşası	54

2.4. LAILA MAJNU'NUN GEZGİN DERVİŞİ: SUFİZM, ASETİZM VE TOPLUMDAN KAÇIŞIN SİYASETİ	58
2.4.1. Birey ve Toplum Arasında Bir Köprü Olarak Sufizm	59
2.4.2. Keşmir'in Siyasi Gerçeklerini Gizleyen Dervişiyet	64
2.5. MÜSLÜMANLAR: CİNSEL AHLAKSIZLIK VE SOSYAL KARGAŞA.....	66
2.5.1. Yeni Bollywood Filmlerinde Keşmir'in Çılgın Gençliği	69
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. BOLLYWOOD'UN “SOSYAL PROBLEM FİMLERİ”NİN KEŞMİR ÜZERİNE SİYASETİ.....	72
3.1. SÖMÜRGEÇİ HAYALLERİ YENİDEN ÜRETMEK.....	72
3.2. SOSYAL KARGAŞA “ORTAYA ÇIKARMANIN” POLİTİKASI.....	74
3.2.1. Feodal Keşmir'i Çağırarak.....	75
3.2.2. Güvenlik Tehditlerini Gizlemek.....	76
3.2.3. Kültürel ve Psikolojik Kaos	78
3.3. KÖY VE GÜZEL DAĞLAR: İNSANLARA KARŞI TOPRAK	79
3.3.1. Kırsal Bölgedeki İlkel İnsanlar	82
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
4. TARTIŞMAYA AÇIK SÖYLEMLER VE HAFIZALAR: BOLLYWOOD İLE KEŞMİR ARASINDAKİ GİRİFT İLİŞKİ.....	86
4.1. BOLLYWOOD’UN KEŞMİR İLE İLİŞKİSİ HAKKINDA SÖYLEMLER	86
4.1.1. Hindistan Merkezli Söylem.....	87
4.1.2. Keşmir Merkezli Söylem	94
4.1.3. Bollywood ve Keşmir Arasındaki Karmaşık İlişki	95
4.2. VAROLAN (PREMEDYASYON) VE YİNELENEN (REMEDYASYON) MEDYA TEMSİLLER, VE FİLM HAFIZASININ SÖYLEMSEL DİNAMİZMİ.....	99
4.3. KEŞMİR'İN KARMAŞIK SOSYO-POLİTİK ORTAMINDA KEŞMİR ODAKLI FİMLERİN ANLATI ANALİZİ	100
4.3.1. Keşmir'de Hafıza Üretimi ve Dijital Dönüş	103
4.4. FİLM HAFİZASI İLE KEŞMİR'İN TOPLUMSAL HAFIZA ARASINDAKİ İLİŞKİ: HAIDER VE LAILA MAJNU.....	117
4.4.1. <i>Mission Kashmir</i>	121
4.4.2. <i>Uri: The Surgical Strike</i>	122
SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA	129

ÖZET

Hindistan'ın en büyük kültürel formu olan Bollywood, sömürge sonrası Hint ulusunu ifade etmek için etkili olmaktadır; coğrafi güzelliği ve Müslümanların çoğunlukta olduğu özellik nedeniyle Keşmir, bu ulusun anlatının bir sembol olarak gösterilmektedir. Önceki araştırma, esas olarak Hintçe filmlerin Hint resmî ideolojisiyle tutarlılığını sergilemekle meşguldü. Ancak bu çalışma, Bollywood ve Keşmir arasındaki karmaşık ilişkiye sadece Bollywood filmlerine odaklanarak değil, aynı zamanda Keşmir'in yerel metin üretimini, sahadaki siyasi kargaşayı ve yerel kültürel ve politik deneyimleri de dikkate alarak odaklanmaktadır. Bu yerel bağlam, filmlerin önemliliğine katkıda bulunmanın yanı sıra film okuma süreçlerini de etkilemektedir. Keşmir'de bir protesto ayaklanması dönemi olan son on yılın filmografisine odaklanırken, çalışma iki bakış kullanıyor: Bollywood filmlerinin ideolojik alt tonlarını araştırmak için 'yeni-Oryantalizm'; ve yerel anıların ve cisimlendirilmiş deneyimlerin filmlerin okunmasını nasıl etkilediğini araştırmak için 'kültürel hafıza'. Bu amaçla, çalışmada veri toplama ve yorumlama için çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Filmlerin eleştirel anlatı analizi (CNA) ile etnografik yaklaşımı birleştirmektedir. Ayrıca, Keşmir üzerine çalışan sivil toplum gruplarının araştırma raporlarının ve karikatüre, fotoğraf, kısa öykü ve roman gibi sanat eserlerinin metin analizini kullanmaktadır. Çalışma, Bollywood filmlerinin Keşmirliilerin geleneksel karikatürlerinin ötesine geçtiğini göstermektedir. Yeni filmler, Keşmirileri dini-politik ve sosyal kompleksleri içinde temsil eder, ancak Oryantalist yapı hala daha sofistike biçimlerde devam etmektedir. Çalışma ayrıca Keşmir'de film izlemenin politik olarak yoğun bir ortamda ve gerçek hayat deneyimlerinden alınan yoğun bir sembolizm atmosferinde gerçekleştiğini göstermektedir. Film metinleri, anıları ve deneyimleri anlatmak için Keşmir'de araçsallaştırılmaktadır. Böylelikle filmlerin hegemonik söylem ve anlatıları bu atmosferde savunulamaz kalmaktadır.

Anahtar kelimeler: Bollywood, eleştirel anlatı analizi, Keşmir, kültürel hafıza, Oryantalizm

ABSTRACT

The largest cultural form of India, Bollywood, has been instrumental in articulating the post-colonial Indian nation; and for its geographical beauty and Muslim-majority character Kashmir has been treated as a symbol through which this nation is narrated. Previous scholarship has mainly been occupied with showcasing the consistency of Hindi films with the Indian official ideology. This study, however, focuses on the complex relation between Bollywood and Kashmir by not only focusing on Bollywood films, but also by taking into account Kashmir's local textual production, on-ground political turmoil, local cultural and political experience. This local context has contributed to the materiality of the films as well as has an influence on film reading processes. While mainly focusing on the filmography of the past decade, which has been a period of protest uprising in Kashmir, the study employs the optic of neo-Orientalism to investigate the ideological undertones of the recent Bollywood films, and the optic of cultural memory to investigate how the local memories and embodied experiences are influencing the reading of the films. For this purpose, the study employs a mixture of methods for data collection and interpretation, combining ethnographic approach with the critical narrative analysis (CNA) of the films and textual analysis of the research reports of civil society groups working on Kashmir; artworks such as cartoons, photographs short stories and novels. The study argues that the Bollywood films have moved beyond the traditional caricaturing of Kashmiris, representing Kashmiris within their religio-political and social complex. The Orientalist construction, however, still continues in more sophisticated forms. The study also showcases that the film viewing in Kashmir takes place within a politically dense environment, and in an atmosphere of intense symbolism drawn from real-life experiences. The film texts are instrumentalized in Kashmir to narrativize the memories and experiences. Thus, the hegemonic discourses and narratives of the films remain untenable within this atmosphere.

Keywords: Bollywood, critical narrative analysis, cultural memory, Kashmir, Orientalism

KISALTMALAR LİSTESİ

- ABD : Amerika Birleşik Devletleri
- ACKMK : Tüm Cemma ve Keşmir Müslüman Konferansı [All Jammu and Kashmir Muslim Conference (AJKMC)]
- BBC : Britanya Yayın Kuruluşu
- HHP : Hindistan Halk Partisi [Bharatiya Janata Party (BJP)]
- ESA : Eleştirel Söylem Analizi [Critical Discourse Analysis (CDA)]
- CKSTK : Cemma ve Keşmir Sivil Toplum Koalisyonu [Jammu and Kashmir Coalition of Civil Society (JKCCS)]
- EAA : Eleştirel Anlatı Analizi [Critical Narrative Analysis (CNA)]
- C&K : Cemma ve Keşmir [Jammu and Kashmir (J&K)]
- CKMK : Cemma ve Keşmir Millet Konferansı [Jammu and Kashmir National Conference (JKNC)]
- HUK : Hindistan Ulusal Kongresi [Indian National Congress (INC)]
- İŞİD : Irak ve Şam İslam Devleti KKED : Kayıp Kişilerin Ebeveynleri Derneği [Association of Parents of Disappeared Persons (APDP)]
- KUHIHAM : Keşmir'in Uluslararası Halkın İnsan Hakları ve Adalet Mahkemesi [International People's Tribunal on Human Rights and Justice in Kashmir (IPTK)]
- NA : Anlatı Analizi
- VHP : Vishva Hindu Parishad

TABLolar VE ŞEKİLLER

Şekil 1. GÜney Asya ũlkelerinin bŕlgesel haritası	VII
Şekil 2. Cemma ve Keşmir eyaletinin coğrafi haritası	VIII
Tablo 1. Keşmir ile İlgili Önemli Filmlerin Listesi	11
Şekil 3. Bu Betaab Vadisi.	26
Şekil 4. <i>Mission Kashmir</i> posterı	29
Şekil 5. <i>Kashmir ki Kali</i> posterı	33
Şekil 6. <i>Laila Majnu</i> 'dan bir çerçeve	56
Şekil 7. <i>Haider</i> 'den bir çerçeve	58
Şekil 8. <i>Haider</i> 'den bir çerçeve	58
Şekil 9. <i>Laila Majnu</i> 'dan bir çerçeve.	60
Şekil 10. <i>Laila Majnu</i> 'dan bir çerçeve	61
Şekil 11. <i>Laila Majnu</i> 'dan bir çerçeve.	64
Şekil 12. <i>Laila Majnu</i> 'dan bir çerçeve	65
Şekil 13. <i>Haider</i> 'den bir çerçeve	66
Şekil 14. <i>Haider</i> 'den bir çerçeve	68
Şekil 15. <i>Laila Majnu</i> 'dan bir çerçeve	81
Şekil 16. <i>Laila Majnu</i> 'dan bir çerçeve	82
Şekil 17. Neelam Sineması, Srinagar	89
Şekil 18. Shiraz Cinema, Srinagar	89
Şekil 19. Keşmir'de günlük yürüyüş	104
Şekil 20. Pelet yaralı Keşmirli bir adamın cesedi.	105
Şekil 21. Keşmir'in tanınmış genç sanatçısı	109
Şekil 22. Mir Suhail, torununun önünde öldürülen Keşmir büyükbabasının Hindistan medyasındaki haberini temsil ediyor.	109
Şekil 23. Mir Suhail	110
Şekil 24. Gandhi dahil Hindistan'ın ulusal kahramanlarının yaralı yüzleri.....	113
Şekil 25. 1960'ların Keşmir'deki ikonik Hint filmi <i>Keşmir ki Kali</i> 'nin manipüle edilmiş bir poster.....	114
Şekil 26. Yirmi dört yaşındaki Danish Rajab	115
Şekil 27. Karakol bekleme odası. <i>Haider</i> 'den bir çerçeve	119
Şekil 28. Salman kardeşler bir Bollywood film Şarkısında dans ediyor	119
Şekil 29. <i>Uri: The Surgical Strike</i> posterı	123



Şekil 1. Güney Asya ülkelerinin bölgesel haritası

Kaynak: <http://ontheworldmap.com/asia/map-of-south-asia.html>



Şekil 2. Cemu ve Keşmir Eyaletinin Coğrafi Haritası

Kaynak: https://www.mapsof.net/kashmir/map_of_Kashmir

GİRİŞ

Keşmir¹ Vadisi, Hindistan'ın 1947'de İngiliz sömürgeci Güney Asya'sından çekilmesinin ve iki bağımsız ulus devletinin, Hindistan ve Pakistan'ın kurulmasının ardından bölgenin kontrolünü ele geçirmesinden bu yana Hint resmi yönetimi ile sorunlu bir ilişki paylaşmaktadır. Hindistan Devleti Keşmir Vadi'de kontrolünü güçlendirirken, Keşmir için Güney Asya kıtasının Bölünme (1947) öncesi Dogra yönetiminden Hint ulusuyla entegrasyona geçiş, iktidardaki rejim değişikliği dışında hiçbir şeyi değiştirmemektedir (Lamb, 1991; Rai, 2004). Keşmir'de Dogra yönetim zamandaki zulm artık Hindistan tarafından başladı. Bununla birlikte, zamanla Keşmir yalnızca uluslararası alanda tanınan bir mesele haline gelmekle kalmadı, aynı zamanda Pakistan ve Hindistan arasında da bir anlaşmazlık sebebi haline geldi (Lamb, 1994: s. 138). Bu nedenle, sömürge sonrası Hindistan Devleti için, ulus ile Keşmir bölgesi arasında normal bir ilişki projeksiyonu, en önemli ulusal çıkarlardan biri haline geldi. Keşmir sorunu, sadece Hindistan Devletinin Keşmir'in düşman güçlere karşı entegrasyonunu savunma konusundaki askeri kapasitesi meselesiyle sınırlı kalmadı. Hinduizm mitlerine ve laiklik, demokrasi ve çoğulculuk ideallerine dahil oldu (Varshney, 1991).

Bollywood olarak da bilinen Hint dili kullanılan filmlerde,² Hint bağımsızlığının başlangıcından itibaren Nehruvian terimlerle idealize edilen Hindu mistisizmi, maneviyat ve sömürge sonrası Hint milliyetçiliğinin ifade edilmesi için önemli bir araç haline geldi. Bu milliyetçi söylemlerde Keşmir, “özel” bir konum aldı (Gaur, 2010: 14-15). Hintçe filmlerde Keşmir, Güney Asya kıtasının Bölünmesinin travmasının

¹ Keşmir Vadisi (veya kısaca Keşmir), şu anda Hindistan kontrolü altında olan, tartışmalı Cemmue Keşmir topraklarında bulunan bir eyalettir. 05 Ağustos 2019'da, Cemmue Keşmir (J & K) eyaleti, doğrudan Yeni Delhi'den yönetilmek üzere iki Birlik Bölgesine, Jammu-Keşmir ve Ladakh'a ikiye ayrıldı. Keşmir çatışmasının kökeni, Hindistan alt kıtasının 1947'de Hindistan ve Pakistan'a bölünmesidir (Lamb, 1991). Pakistan'ın Keşmir üzerine iddiası, Pakistan'ı alt kıtanın tüm Müslüman topluluğu ve Hindistan'ı Hindular için bir ulus olarak tasavvur eden temel İki Ulus Teorisine dayanmaktadır. Müslümanların çoğunlukta olduğu bir bölge olan Keşmir, doğal olarak Pakistan'ın hayal gücünün bir parçası haline geliyor. Hindistan'ın Keşmir üzerindeki iddiası ise ülkenin kurucuları M.K. Gandhi ve Jawaharlal Nehru'nin laiklik ve çok kültürlülüğü ideolojisine dayanmaktadır. Bu nedenle, bir bölgesel çatışmadan çok, Keşmir, alt kıtada ideolojik ve kültürel bir çekişme alanı haline gelmektedir. Hem Hindistan hem de Pakistan, Keşmir'in dini tarihini ve kültürünü tanımlamak ve nihayet bölge üzerindeki kontrollerini meşrulaştırmak için kendi Statist anlatılarını kullandılar. Sonuç olarak, Vadi siyasi ayaklanmalara, militan isyanlara ve Devlet baskılarına tanık olmaktadır.

² Bollywood, Hindistan'ın Bombay merkezli ticari Hintçe film endüstrisidir. Bollywood adı, Bombay ve Hollywood'un bir portmanteau'sudur.

ifade edildiği bir sembol haline gelmiş bu düşünceye bağlı olarak, Keşmir bölgesi, Hint ulusunun yaklaşan dış tehditlere karşı savaştığı bir çevre haline gelmiştir; böylelikle Vadi'nin Müslüman çoğunluk karakteri sistematik olarak silinmiştir (Kabir, 2005: s. 92). Daha sonra Keşmir'in pastoral güzelliği ve karlı dağları, Hindistan'ın ataerkil toplumunda uzakta, Hintli orta sınıf için romantik bir oyun alanı haline geldi (Kabir, 2005: s. 89; Lutgendorf, 2005). 1990 sonrası filmler, esasen Keşmir'in coğrafi olarak güzel, maneviyat ve barış meskenleri ile bu güzelliğin isyan şiddetiyle ihlal edilmesi arasında bir tezat oluşturdu. Genel olarak, Keşmir, Hindi filmlerinde sömürge sonrası Hindistan'ın ideolojik, politik ve manevi hatlarını oyduğu bir yer olarak temsil edilmiştir.

Keşmirin Bollywood filmlerinde temsili ile ilgili eleştirel çalışmalar Keşmirlilerin temsil edilememesi, Vadi halkının masum ya da zayıf olarak karikatürize edilmesi ve film metinlerinin fiili siyasi durumla uyumsuzluğu konularını vurgulamaktadır. Aynı zamanda, esas olarak film metinlerine ve bunların Hint resmî ideolojisiyle tutarlılığına, Hindu veya Hint mitolojisine göre Keşmir'in hayal gücüne odaklanmaktadır. **Amaç 1:** Bu çalışma, Keşmir'in hafızasından, günlük deneyimlerinden, kültürel kodlarından ve tarihinden maddeselliklerini yoğun bir şekilde alan son on yılın bazı filmlerine odaklanırken, film metinlerinin sahadaki söylemler ve olaylarla olan karmaşık ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır. **Amaç 2:** Çalışma, bu olayların veya söylemlerin film metinleri ve anlatlarında nasıl kurgulandığı yada tasarımılandığı, ideolojik söylemin yeniden nasıl oluşturulduğu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Keşmir'in "içini" yakaladığı iddia edilen son Hint filmlerinde İslam'ın temsili konusunda özel bir inceleme yürütülmektedir. Bu çalışma, geleneksel olarak Hint sinemasında görülen iyi-Müslüman ve kötü-Müslüman arasındaki basit ikiliğin ötesine geçiyor ve odak noktasını ışığını Sufizm denen bir İslam inanç ve ritüel farklılıklarından birine çevirmektedir. Çalışma, Keşmir ve halkı hakkındaki Oryantalist kinayelerin sinematik açıdan sofistike yeni filmlerde nasıl yeniden üretildiğini araştırmaktadır. Dahası, Hint sineması ile Keşmir arasındaki ilişkiye dair siyasi ve kamusal platformlarda belirgin bir şekilde yer alan farklı anlatılar vardır. Hindu veya laik Hindistan ile Müslüman/İslami Pakistan arasında ideolojik olarak tartışmalı bir yer olan Keşmir, Hindistan'ın en büyük kültür endüstrisi olan Hint sinemasıyla ilişkisi de yukarıda vurgulandığı gibi tartışmalı bir konu haline

gelmektedir. Bu anlatılar, bu araştırma çalışmasında Hindistan merkezli ve Keşmir merkezli söylemler olarak zıt terimlerle tasvir edilmiştir. Bu söylemler birbirini şekillendirmektedir. Bununla birlikte, her ikisi de Keşmir'in isyanından hemen önce gelen tarihsel bağlamı, yani Afgan-Sovyet Savaşı ve küresel siyasal İslam da dahil olmak üzere uluslararası faktörlerin rol oynadığı 1980'lerin olaylı on yılını örtmekte veya gizlemektedir. Olaylar nihayetinde ideolojik olarak Keşmir'deki isyanı ve sinemaya karşı tutumunu şekillendirmiştir. Aynı zamanda, bu on yıl, Hindistan Devletinin ilerleyen on yıllar içinde Keşmir çatışmasına ve kültürüne yönelik politik ve söylemsel bakış açısını da tasarımına etki etmiştir. Bu çalışmada, Hintçe filmlerinin Keşmir'in kolektif hafızasının önemli bir parçası olan savaş olaylarındaki olguları birleştirdiği göz önüne alındığında, Hintçe sineması ile Keşmir arasındaki ilişkinin oldukça karışık olduğu ortay konulacaktır. Sunulan verilerde görüleceği gibi yerel deneyim, kültür ve ikonografi, film karakterlerini, öyküleri, mekânı ve diyalogları şekillendirerek hafızanın önemli belirteçleri, deneyimin yansıması ve bu filmlerin okunmasını şekillendirmektedir. Keşmir'in maddeselliğiyle olan bu ilişki, bu filmleri kültürel üretim kaynaklarının kıt olduğu ve sansürle engellendiği Keşmir bağlamında önemli kılmaktadır.

Hintçe filmlere önem veren Keşmir'in siyasi bağlamı, filmleri incelerken önemli bir araştırma konusu olarak ele alınmalıdır. Hint sinemasının içeriği, daha önce çalışıldığı gibi yalnızca Hintlilerin milliyetçi veya medeniyet mitleri tarafından bilgilendirilmekle kalmaz, aynı zamanda Keşmir'in tarihi, kültürü ve deneyimleri de bu içeriğin ana kaynağı olmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada Hint sinemasının Keşmir'e yaklaşımı bu tam metinsel ve bağlamsal arka plan içinde ele alınmıştır. Böylesine geniş odaklı bir yaklaşım, bu filmlere dair anlayışımızı genişletecektir. Aynı zamanda, bu Hintçe filmlerinin Keşmir'de nasıl okunduğuna ve Keşmir'in politik yüklü atmosferinde geniş bir sanatsal ve hafıza üretimi yelpazesindeki öneminin ne olduğuna odaklanmamızı sağlayacaktır.

Amac 3: Bu çalışma, 1989 yılında isyan patlak verdiği sinema salonlarının yakıldığı veya kapatıldığı Keşmir Vadisi'ndeki film alım işlemlerinin ihmalini

gidermeyi amaçlamaktadır.³ 1990'ların şiddeti azalırken, Keşmir halkının okuryazarlık seviyelerinde bir artış görmektedir. Son on yılda mobil ve internet teknolojisine yaygın erişim yeni bağlantı biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Keşmirli, kendilerini ifade etmenin yeni yollarını bulmaktadır. Ayrıca, yurtdışında yaşayan Keşmir topluluklarının birbirleriyle ve Keşmir Vadi'de yaşayanlarla bağlantı kurmalarına da yardımcı olmaktadır (Örnekler, ABD merkezli bir StandWithKashmir grubu ve Pend Online). Bu nedenle, Keşmirli insanlar, zaman içinde kendilerini bir topluluk olarak temsil etmenin yollarını ve platformlarını benimsemektedir (Khandy, 2020). Ayaklanmanın başlamasından bu yana geçen dönemde, Keşmir'in siyasi atmosferi, farklı siyasi ve ideolojik grupların ve yerli Keşmirliilerin kendilerini güçlü bir şekilde öne sürmeleriyle daha karmaşık hale geldi. Livingstone (2013) medya tüketicilerini (özneleri) arabuluculuk yapılan veya aracılık edilen her şeye, yani toplum, demokrasi ve kültüre, katılımcı olarak yazar. Yazar, iki soru önerirken— "izleyici nedir?" ve "İnsanlardan izleyici olarak bahsetmek ne zaman faydalı ve ilginçse?"—eşzamanlı olarak ele alınacaksa bir cevap önerir:

“İletişimin metinsel veya teknolojik boyutu, ortaya çıkan eylem için bir şekilde önemli olduğunda—bir durumun sembolik, temsili veya kültürel yönü karmaşık olduğunda veya gücü etkili olduğunda veya stratejisi veya amaçlarına itiraz edildiğinde; kısaca, anlamın yönetimi söz konusu menfaatler için kritik olduğunda” (Livingstone, 2013: s. 5).

Keşmir gençliğinin Keşmir'deki siyasi seferberlikte merkez sahneye çıktığı bu dönemde Keşmir bağlamına odaklanmak daha acil hale gelimektedir. Mevcut seferberlik, Pakistan gibi dış güçlerin desteğiyle desteklenen 1990'ların kitlesel silahlı ayaklanmasından bir ayrılıktır. Aynı zamanda gençler, son on yılda Keşmir üzerine Hintçe filmlere de konu olmuştur. Filmler büyük ölçüde olayların içeriğini birleştirdi. Bu çalışmada da gösterileceği gibi, bunları Hint Devletinin resmi anlatılarına göre anlatmaktadır. **Amaç 4:** Çalışma, Keşmir yerel hafızasının ve deneyimlerinin ve Hintçe film metinlerinin birbirleriyle nasıl etkileşime girdiğini araştırmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın öncelikli, ancak özel olmayan odak noktası, geçtiğimiz on yılın Hint filmleridir. Dört film incelenmektedir: *Mission Kashmir* (2000), *Haider* (2014), *Laila Majnu* (2018) ve *Uri: The Surgical Strike* (2019). *Mission Kashmir*,

³ (Allah Kaplanları adlı militan bir grup, Keşmir'deki sinema salonlarının kapatılması çağrısında bulundu. Gruba göre, sinema "İslami" değildi).

Keşmir'de 1990'ların zirvesindeki şiddetin ardından yapılmıştır. Bu, Vasudevan'ın (1995) tanımına göre, Hint ulusunun Keşmir'deki savaşıyla savaşıyan bir polis memurunun ailesinin hikayesini temsil eden “sosyal” bir filmidir (Kabir, 2010: s. 382). Film, Hindistan güvenlik güçlerinin bakış açısından Keşmir'i temsil ediyor ve Keşmir savaşının önemli anısını yakalamaktadır (Vasudevan, 1995). *Haider* ve *Laila Majnu*, çok sayıda Keşmir karakterinin yer aldığı, Keşmir'in kültürüne ve politikasına dayanan hikayesi ve Keşmir ikonografisi filmlere hakim olan “Müslüman toplumsal sorun filmleri” olarak tanımlanmaktadır. Bu iki film, birkaç nedenden dolayı bu çalışmanın büyük bölümünü işgal ediyor. Bu filmler tamamen Keşmir'de çekilmiştir. Karakterlerinin neredeyse tamamı Keşmirlidir. İçeriği Keşmir'den alınan öyküler, özellikle şu anda Keşmir meselesiyle ilgili önemli bir siyasi ve kamusal söylem konusu haline gelen Keşmir gençlerinin öykülerini sunmaktadır. Olayların, anekdotların, kültürel ve politik kodların büyük bir kısmı Keşmir'in kolektif hafızasında yankılanmaktadır. Çok çeşitli Keşmir ikonografisini ve benzerlerini sunmaktadır. Bu nedenle, anlatılarının ve metinlerinin altında yatan ideolojileri ortaya çıkarmak önemlidir.

Bu çalışma, çok çeşitli teorik kavramlardan kullanmaktadır. Bunlar arasında Rai (2004), Kabir (2005, 2009, 2010) ve Guar'ın (2010) eserlerinden Keşmir'in sömürge hayal gücünün temsili ve Hint sinemasındaki izlerine ilişkin kavramlar yer almaktadır. Gabriel ve Vijayan (2012), Kabir (2005, 2009, 2010), İslam (2007), Tuastad (2003) ve diğerlerinin eserlerinden Oryantalist tahayyül yoluyla İslam/Müslümanlar. Alieda Assmann (2008), Jan Assmann (2011) ve diğerlerinin çalışmalarından kültürel hafıza ve film. Bu teorik kavramlar, bu tezin ilk bölümünde özetlenmiştir.

Arastırmanın Önemi ve Ana Soruları

- i. Keşmir, son on yılda birçok siyasi olaya ve değişen söylemlere ve anlatılara tanık olmuştur. Bu değişiklik Bollywood'da da yankı buldu. Bu nedenle, film metinlerinin Keşmir'deki söylemler ve olaylarla karmaşık ilişkisini araştırmak aciliyet kazanmaktadır. Bu çalışma, önemliliklerini ağırlıklı olarak Keşmir'in hafızasından, günlük deneyimlerinden, kültürel kodlarından ve tarihinden alan son on yılın bazı filmlerine odaklanmaktadır.

- ii. Keşmir söylemlerinin, anlatılarının, olaylarının ideolojik benimsemeleri ile ilgili olarak, son filmler daha iğrenç ve sinsî olmuştur. Oryantalist alt tonlar daha ihtiyatlı olmuştur. Bu çalışma, Keşmir'deki gerçeklikler ve yerel anılar ve deneyimler prizması üzerinden film söylemini araştıran metodolojik ve analitik bir yaklaşım uygulamaktadır.
- iii. İslam ve Müslümanların temsili Bollywood'da geleneksel iyi-Müslüman, kötü-Müslüman ikiliğinden daha karmaşık hale gelmiştir. Keşmir'in veya Müslümanların kaosunun nedenleri olarak İslam'ın daha önceki kabul edilebilir biçimlerinin nasıl sunulduğunun araştırılması gerekmektedir.

Araştırma Yöntemleri Üzerine Notlar

Bu çalışma, birincil yaklaşımları ikincil yaklaşımlarla birleştirerek veri toplama ve yorumlama yöntemlerinin bir karışımını kullanır. Veri toplama yöntemleri, araştırmacının “aktif kod çözücüler olarak izleyici” gibi temalara olan ilgisinden kaynaklanmıştır (Bratich, 2005, 2008). "Aktif izleyici" kategorisi, metinleri öznelliklerine, yani sosyal ve kültürel deneyimlerine göre yorumlayan izleyicilerin stratejilerinin altını çizmektedir. Bu kavramla ilgilenmek, Bollywood filmlerinin metinsel söyleminin yanı sıra resmi kamusal ve politik "seyirci" söylemine de konu olan Keşmir izleyicilerinin bu film metinlerini kendi sosyolojik deneyimleri içinde nasıl yorumladıkları sorusunun yanıtlanmasına yardımcı olmaktadır.

Birincil yöntem, Keşmir Vadisi'nde 25 Temmuz'dan 25 Eylül'e kadar siyasi açıdan sıcak olan 2019 yazında üç buçuk aylık bir saha çalışmasını içerir. Dönem boyunca öğrenciler ve aktivitelerle altı odak grup tartışması yapıldı. Katılımcıların yaş sınırı 18-29 arasındaydı. Her grup standart beş ila sekiz katılımcıdan oluşuyordu ve toplam katılımcı sayısı 38 oldu. Grup tartışmaları için gençlerin seçimi, son on yılda Keşmir'deki siyasi seferberliğe yaygın katılımları temelinde yapılmıştı.⁴ Ayrıca aktif katılımları nedeniyle son yıllarda Keşmir üzerine Hint ve küresel siyasi ve kamusal söylemlere konu olmuşlardır (Perrigo, 2018; Navlakha, 2010; Puri, 2017; Akmalı,

⁴ Örnekleme stratejileştirilmesinde “segmentasyon” süreci için Morgan (1996)'ya bakınız (s. 143-144).

2017; Singh, 2016; Livemint, 2017; PTI, 2019). Her gruptaki katılımcılar önceden var olan arkadaşların ağıydı (Morgan, 1996: s. 130).

Bunlar, kolaylaştırıcılar ve katılımcılar arasında belirli bir konu üzerine yapılan klasik grup tartışmalarıydı. Bu tartışmalar bir dizi tematik soru tarafından kontrol edildi ve bu temalara göre gelişmesine izin verildi. Tartışmalar ancak teorik olarak önemli yeni kavrayışlar—“teorik doygunluk”—ortaya çıkmadığında durduruldu (Bryman, 2012, s. 421). Bu tartışmalar sırasında, katılımcılar tarafından hâkim Hint medyası ve siyasi söylemlere yönelik tekrar eden referanslar vardı.⁵ Bu referanslar, Keşmirli kimselerin kendileri adına konuşma fırsatlarından nasıl mahrum bırakıldığını vurgulayacaktır. Katılımcılar, mevcut anekdotlara atıfta bulunarak argümanlarını oldukça sık teyit ederlerdi.⁶ Pek çok Keşmirli, beklenen bir kaybın ortasında ev için güçlü bir duyarlılık hissediyordu (Keşmir'in özerkliği, tezin saha çalışması yürütülürken kaldırıldı). Hint anayasal laikliği ve yükselen siyasi Hindu milliyetçiliğinin daha geniş söylemi içinde Keşmir'in hakim siyasi ortamı, bu araştırma için ek bir veri sağlamaktadır. Keşmirli gençlerle odak grup tartışma yönteminin

⁵ Geçtiğimiz on yılda Keşmir'de internet teknolojisi ve sosyal medya kullanımı arttıkça, iletişim kilitlenmesi ve fiziksel hareket kısıtlamaları Keşmir'de yaygın bir sahne haline geldi.

⁶ Özellikle Keşmir'de saha çalışması dönemi çok olaylı geçti. Hindistan federal sistemi içinde Keşmir'in özel statüsünü onaylayan Hindistan anayasasının 370 ve 35A maddelerinin yürürlükten kaldırıldığı 5 Ağustos'tan çok önce bile, Hindu milliyetçisi Bhartiya Janata Partisi (BJP) yönetimindeki Keşmir'in statüsü hakkında spekülasyonlar yüksekti. BJP, Mayıs 2019'da bir dönem daha iktidara gelmişti. Partinin Merkez'de çoğunluk seçmeniyle iktidara gelmesinden bu yana, hem Keşmirli hem de Hintli Müslümanlar arasında yeni rejim altında marjinalleşmeleriyle ilgili korkular yüksekti (Bal: 2019; Mondal: 2019). Maddeler hurdaya çıkarılmadan birkaç gün önce, Keşmir'de internet kilidi kapatıldı ve 5 Ağustos'tan itibaren Keşmir tam bir iletişim ablukasına alındı. Telefonlara, internete, cep telefonlarına, ulaşım sistemlerine kilitlendi. Okullar, kolejler, üniversiteler ve tüm işler kapatıldı. İnsanlar bilgi eksikliğinden dolayı her türlü hareketi engelleyen bir belirsizlik içinde kaldılar. Keşmir'in içinde iki kilometrelik yarıçapın ötesinde neler olduğunu bilmek tam anlamıyla imkansızdı. Ayrıca, iletişim kuşatması ve insanların fiziksel hareketinin kısıtlandığı günlerde, Keşmir'in farklı semtlerinin sokaklarında çömelen gençlerle çoğunlukla rastgele tartışmalar yaptım. Pakistan'dan haberler getiren Hindistan Hükümeti kanalları dışında bölgesel haberler için mevcut tek kaynak olan BBC Urduca üzerinden nadiren yağın son haber güncellemeleri tartışma konusu oldu. İnsanlar, Keşmir ile ilgili Hindistan'ın hamlelerine cevaben Pakistan'ın ne yapmak üzere olduğunu bilmek isterlerdi. Akşamlar olduğunda, genç erkek yetişkinler genellikle geceleri akıllı telefonlarında izlemek için çoğunlukla SHAREit uygulaması aracılığıyla film paylaşırlardı. Ablukanın ortasında şimdilik tek eğlence bu gibi görünürdü. Bu süreçte ben de iki görüşme yaptım. Bir siyasetçi, Hurriyat Konferansı (M) yönetici üyesi olan Prof. Abdul Gani Bhat doğduğu yerde. O anda Keşmir'de hapis hapsede veya ev hapsinde bulunmayan bağımsızlık yanlısı tek liderdi. Bir diğeri bir yazar, öğretmen ve Greater Keşmir gazetesinin köşe yazarı Hassan Zaingeeri ile birlikteydi. Onunla Keşmir'in kuzeyindeki Braght köyünde tanıştım. Gazete yetkilileri, kendisine, güvenlik kurumları tarafından haber verildiği için artık gazete için yazamayacağı konusunda bilgi vermiştir. Şimdi Orwell okumak ve bahçıvanlık yapmakla vakit geçiriyordu.

seçimi, son on yılda Keşmir'deki ana siyasi güç oldukları gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Faheem'in (2020) sergilediği gibi, Keşmirliilerin "cisimlendirilmiş" deneyimleri, geleneksel resmi arşivlerin sıkı bir şekilde Devlet kontrolü altında olduğu Keşmir örneğinde bir arşivdir. Ya bu arşivlerdeki materyal yetersizdir ya da arşivlere erişim sınırlıdır. Film metinlerinin ne kadar önemli olduğunu ve bu metinlere anlamın nasıl aşılandığını anlamak için, durumla ilgili ilk elden deneyime sahip olan ve değişimi sahada yönlendiren genç güçle temasa geçmek önemlidir. İkincil yöntem, filmlerin metinsel ve söylem analizini; Keşmir'de çalışan sivil toplum gruplarının rapor ve kayıtlarının analizi; karikatüristler, fotoğrafçılar ve kısa öykü yazarları ve romancılar gibi Keşmirli sanatçıların eserlerinin analizi; haber raporları ve başyazılar. Birden çok yöntemle toplanan verilerin tamamı birlikte analiz edildi ve belirli bir tema kategorisine göre yorumlandı.

Bu araştırmada, Souto-Manning (2014) tarafından formüle edilen eleştirel anlatı analizi (EAA) [Critical Narrative Analysis (CNA)] metodolojik çerçevesi kullanılmıştır. Yazar, kurumsal metinler (söylem) ile günlük yaşamdaki alımları arasındaki karmaşık etkileşimi araştırmak için anlatı analizi (AA) [Narrative Analysis (NA)] ve eleştirel söylem analizini (ESA) [Critical Narrative Analysis (CNA)] birleştirmektedir. Eleştirel bir görüş, söylemi basitçe dilbilimsel bir ifade olarak ele almaz, farklı ortam ve bağlamlarla farklı metin modlarının karmaşık bir etkileşimi olarak ele almaktadır. Bu nedenle, CDA, anlam yaratmak için bütünleşen dil, görüntü, ses, müzik, nesnelere vb. dahil olmak üzere birden fazla moda veya "göstergebilimsel kaynaklara" bakmaktadır (O'Halloran, (2011)).

CDA'yı bu şekilde tanımladığımızda, tanımını bir şey dışında—CDA'nın aramayı amaçladığı toplumsal iktidar ilişkileri—"multimodal" söylem analizini kapsamaktadır. Phillips ve Hardy'ye (2002) göre söylem, "birbiriyle ilişkili bir metinler dizisidir ve bir nesneyi meydana getiren üretim, yayma ve alımlama uygulamalarıdır" (s.3). Fairclough vd. (2004), söylemin "anlam yüklü mimariler bağlamında işlediğini ... [it] yalnızca akustik ve ortografik işaretleri dağıtmakla kalmayıp, aynı zamanda karmaşık kültürel bağlamlarda maddi eserleri yerleştirmenin anlamlı yollarıyla etkileşime girdiğini" uygun bir şekilde ifade etmektedir (s. 5). Söylem, belirli grupların söylemsel kanallara, sosyal konumlara ve retorik yeteneklere

ayrıcalıklı erişimi yoluyla bir toplumdaki güç ilişkilerinin (Foucault 1978) korunmasına yardımcı olmaktadır (Dijk, 1993).

Souto-Manning (2014), söylem ve toplum arasındaki karmaşık ilişkiyi ve sosyal eylemi gerçekliklere dönüştürmede söylemin önemini kabul ederken, CNA'yı farklı kurumsal söylemler ve günlük sosyal yaşamlar arasındaki karmaşık etkileşimi eleştirel olarak analiz etmek için bir araç olarak sunmaktadır. Yazarın amacı, gündelik anlatılarda “dille ilgili kurumsal ve toplumsal iktidar farklılıklarının” nasıl yeniden üretildiğini ve iktidar söylemlerinin ve gündelik anlatıların birbirini nasıl bilgilendirdiğini keşfetmektir. Ancak araştırmamız CNA çerçevesini farklı bir şekilde uygulamaktadır. Film anlatıları, filmlerin geçtiği sosyal bağlamdan dilbilimsel veya göstergebilimsel (söylemsel) öğeleri *seçici*⁷ bir şekilde birleştirmektedir.

Bununla birlikte, bu unsurlar, bu çalışmada analiz edildiği gibi, dini sembollerin görüntüleri, şiirsel ifadeler, kostümler ve olayların da dahil olduğu İslam ve Keşmir hakkındaki söylemsel unsurlar gibi ideolojik ve politik anlamlar ve güç ilişkilerinde halihazırda yer almaktadır. Zihinsel modeller, sosyal temsilin kavranmasında hayati bir rol oynamaktadır. Modeller "bireylerin diğer kişiler, belirli olaylar ve eylemler hakkında yaptığı yorumları temsil eder ve esasen durumların bilişsel karşılığıdır. İnsanlar bir sahneye veya eyleme şahit olduklarında veya bu tür olayları okuduklarında veya duyduklarında, o durumun benzersiz bir modelini oluştururlar veya eski bir modeli güncellemektedir. Dolayısıyla modeller, aynı zamanda metin anlamının referans temelidir” (Dijk, 1990: s. 166). Dijk (1990), zihinsel modellerin, bir durumun iyi bilinen zihinsel kategorilerini (zaman, yer, koşullar, katılımcılar ve olay) içeren sabit bir şema ile organize edildiğini ikna edici bir şekilde ileri sürmektedir (s. 166). Örneğin, günümüzün genel küresel İslamofobik ortamında, bir filmdeki bir imge, ifade veya olay aracılığıyla dolaylı olarak İslam'a atıfta bulunmak, önyargılı yorumlara yol açabilmektedir. Göstergebilimsel kodların bütünleştirilmesi yoluyla bir bireyin deneyimini bir sosyal bağlam içinde sistematik olarak inşa eden bir film anlatımı, daha geniş bir kurumsal ve toplumsal söyleme (Foucaultcu terimlerle söylem) katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle, eleştirel anlatı analizi, görüntüler ve diğer semiyotik

⁷ Vurgu, seçiciliğin söylemsel stratejisinin altını çizmeyi amaçlamaktadır (söylem analizi ilkelerinin tam tartışması için van Dijk, 1993, bakınız).

kodlar dahil olmak üzere hikaye temalarını, perspektifleri, olayların düzenini, kelimeleri, müziği, tüm mizansenini kapsamaktadır.

Bu tez, tematik olarak düzenlenmiş dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, Hint sinemasının Keşmir Vadisi'ne yaklaşımının altını çizen bir literatür incelemesi ve bazı teorik kavramlar sunmaktadır. Bölüm, Keşmir, Keşmir halkı ve genel olarak Müslümanların Hint sinemasında farklı özelliklerinin ortaya çıkması üzerine farklı temaları kapsayan çok sayıda bölüme ayrılmaktadır. Bölüm ayrıca, bellek oluşturmada filmin öneminin altını çizmek için son zamanlarda gelişen kültürel hafıza ve travma üzerine önemli kavramların bir incelemesini sunan bölümler de içermektedir. Film alımlamayla ilgili dördüncü bölüm, film metinlerinin anlamıyla ilişkili nüansları ve karmaşıklıkları vurgulamaktadır. Bu bölümde tanıtılan bu teorik kavramlar, bu çalışma için daha geniş bir çerçeve sağlamaktadır.

İkinci bölüm, Keşmir gençleri konusuna odaklanan *Haider* (2014) ve *Laila Majnu* (2018) adlı iki filme odaklanmaktadır. Filmler, Keşmir'de değişen siyasi söylemin ortasında geçtiğimiz yıllarda üretilmektedir. Filmler iddia edildiği gibi Keşmir'in iç hikayelerini ele alırken, bu bölüm genel olarak Müslümanlar hakkındaki Oryantalist veya Hindu milliyetçi hayallerinin Keşmir bağlamında nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Bu bölüm, Hint filmlerinde sıklıkla İslam'ın kabul edilebilir bir biçimi ve siyasal İslam'a karşı olarak görülen Sufizm'in yeni Hint filmlerinde Keşmir toplumu açısından nasıl temsil edildiğine odaklanmaktadır. Bölüm, Keşmir gençleri hakkındaki Hintli resmi söylemlerin şu anda filmlerde nasıl yeniden üretildiğini göstermek için dalgın derviş tezini incelemektedir.

Üçüncü bölüm, ikinci bölümün tartışmasını ileriye götürürken ve *Haider* ve *Laila Majnu*'daki Keşmir hakkındaki sömürge hayallerinin çerçevelemesinin mevcut siyasi bağlamda ne kadar önemli olduğunu incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bölümde “sosyal sorun filmleri” olarak tanımlanan bu iki film, Hint sinemasında Keşmir'in geleneksel karakterizasyonundan—yani zayıf, kültürel olarak geri ve coğrafi olarak güzel—bir kayma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölüm, “sosyal sorun filmleri”nin siyasetini eleştirel bir şekilde incelemektedir. Anlatıları tamamen Keşmir'e odaklanan filmlerin bölgenin siyasi ve tarihi gerçeklerini gizlediği gösterilecek.. Sadece onları

şaşırtmakla kalmazlar, aynı zamanda olayların aksiyomatik görüntüsünü—sosyo-politik kökenlerinden kopuk—sunarak dışarıdan bir müdahaleyi haklı çıkarmaktadır.

Dördüncü bölüm, Hint sineması ile Keşmir arasındaki ilişkinin farklı boyutlarını ortaya koyuyor. Bölümün odak noktası, bu ilişkinin tasarlandığı ve ifade edildiği hem filmsel hem de film dışı söylemlerdir. Bu ilişkinin metinsel inşası, önemliliğini Hint toplumunun önemli bir kültürel biçim olarak Hint toplumundaki yerinden ve Keşmir'in tartışmalı politik doğasından almaktadır. Bu nedenle, bu bölüm Hindi sineması ile Keşmir arasındaki ilişkiye dair kamusal ve politik söylemlere odaklanacaktır (hem Hindistan merkezli hem de Keşmir merkezli söylemler). Bu bölüm daha sonra Hint sinemasının Keşmir'in savaş anısının parçalarını benimsemesine ve bu uygun anıların Keşmirlilerin anıları ve deneyimleriyle nasıl etkileşime girdiğine odaklanmaktadır.

Tablo 1: Keşmir ile İlgili Önemli Filmlerin Listesi

	Film ve Yapım/Yapım Yılı	Yönetmen/Yapımcı veya Yapım Şirketi
1	<i>Barsaat</i> (1949)	Raj Kapoor/Raj Kapoor
2	<i>Kashmir Toofan Mei</i> aka <i>Storm Over Kashmir</i> (1949)	B.D. Garga/ India Art Theatres Ltd.
3	<i>Kashmir Hamara Hai</i> aka <i>Bapu Ne Kaha Tha</i> (1950)	K.K. Verma/ Roop Kala Niketan
4	<i>Pamposh</i> (1954)	E. Mir/ Ambalal Javerbhai Patel
5	<i>Kashmir</i> (1951)	R. Jolly/ Rajdeep Films
6	<i>Junglee</i> (1961)	Subodh Mukherjee/Subodh Mukherjee
7	<i>Ek Musafir Ek Hasina</i> (1962)	R. Khosla/Filmalaya Pvt. Ltd.

8	<i>Mere Mehboob</i> (1963)	S.H. Rawail/Rahul Theatre
9	<i>Haqeeqat</i> (1964)	Chetan Anand/Chetan Anand
10	<i>Kashmir Ki Kali</i> (1964)	Shakti Samanta/Shakti Samanta
11	<i>Mainzraat</i> (Mehndi Raat, aka The Night of Henna) (1964)	J. R. Paul/Unknown
12	<i>Kashmir Ki Kali</i> (1964)	S. Samanta/Shakti Films
13	<i>Arzoo</i> aka <i>Love in Kashmir</i> (1965)	R. Sagar /Sagar Art International
14	<i>Jab Jab Phool Khile</i> (1965)	S. Prakash/Lime Light
15	<i>Ek Phool Do Mali</i> (1969)	D. Goel/Goel Cine Corporation
16	<i>Shayar-e-Kashmir Mahjoor</i> (1972)	P. Mukherjee/P. Mukherjee
17	<i>Betaab</i> (1983)	R. Rawail/Bikram Singh Dehal
18	<i>Ram Teri Ganga Maili</i> (1985)	Raj Kapoor/RK. Films Ltd.
19	<i>Elan-e-Jang</i> (1989)	A. Sharma/Anuj Sharma
20	<i>Henna</i> (1991)	Raj Kapoor/RK. Films Ltd
21	<i>Roja</i> (1992)	M. Ratnam/Hansa Pictures Pvt. Ltd.
22	<i>Indian</i> (2001)	N. Maharajan/Sunny Super Sound
23	<i>Ma Tujhhe Salaam</i> (2002)	T. Verma/Mahendra Dhariwal
24	<i>Janwar</i> (1965)	Bhappi Sonie/S. Hardip
25	<i>Kabhi Kabhie</i> (1976)	Yash Chopra/Yash Chopra

26	<i>Noorie</i> (1979)	Manmohan Krishna/Yash Chopra
27	<i>Betaab</i> (1983)	Rahul Rawail/Bikram Singh Dahal
28	<i>Henna</i> (1991)	Randhir Kapoor/Randhir Kapoor and Rajiv Kapoor
29	<i>Roja</i> (1992)	Mani Ratnam/K. Balachander
30	<i>Dil Se</i> (1998)	Mani Ratnam/Mani Ratnam, Ram Gopal Varma and Shekhar Kapur
31	<i>Mission Kashmir</i> (2000)	Vidhu Chopra/Vidhu Chopra Vinod Chopra
33	<i>LOC: Kargil</i> (2002)	J. P. Dutta/Rajesh Bhatt
34	<i>Lakshya</i> (2004)	Farhan Akhtar/Ritesh Sidhwani
35	<i>Yahaan</i> (2005)	Shoojit Sircar/Garry Grewal, Shoojit Sircar and Robby Grewal
36	<i>Fanaa</i> (2006)	K. Kohli/Yash Raj Films
37	<i>Shaurya</i> (2008)	Samar Khan/Haresh Dayani
38	<i>Tahaan</i> (2008)	Santosh Sivan/Shripal Morakhia and Mubina Rattsonsey
39	<i>Lamhaa</i> (2010)	Rahul Dholakia/Bunty Walia and Juspreet Singh Walia
40	Rockstar (2011)	Imtiaz Ali/Sunil Lulla and Dhilin Mehta
41	<i>Jab Tak Hai Jaan</i> (2012)	Yash Chopra/Aditya Chopra

42	<i>Highway</i> (2014)	Imtiaz Ali/Sajid Nadiadwala and Imtiaz Ali
43	<i>Haider</i> (2014)	Vishal Bhardwaj/Vishal Bhardwaj and Siddharth Roy Kapur
44	<i>Phantom</i> (2015)	Kabir Khan/Sajid Nadiadwala and Siddharth Roy Kapur
45	<i>Fitoor</i> (2016)	Abhishek Kapoor/Abhishek Kapoor and Siddharth Roy Kapur
46	<i>Raazi</i> (2018)	Meghna Gulzar/Vineet Jain, Karan Johar, Hiroo Yash Johar and Apoorva Mehta
47	<i>Laila Majnu</i> (2018)	Sajid Ali/Ekta Kapoor, Shobha Kapoor and Preety Ali
48	<i>Uri: The Surgical Strike</i> (2019)	Aditya Dhar/ Ronnie Screwvala
49	<i>Notebook</i> (2019)	Nitin Kakkar/Salman Khan under Salman Khan Films
50	<i>Shikara</i> (2020)	Vidhu Chopra/Vidhu Chopra Vinod Vinod

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BOLLYWOOD'DA SÖYLEM VE TEZİN TEORİK VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Bu bölüm, bu çalışma için daha geniş bir çerçeve sağlayan farklı teorik kavramları ve analitik araçları tanıtmaktadır. Hint sinemasının Keşmir Vadisi'ne yaklaşımının altını çizen tarihsel ve teorik kavramların bir incelemesini sunmakta Keşmir'in, halkının ve genel olarak Müslümanların Hint sinemasında görülen farklı özelliklerini vurgulamaktadır. Bölüm ayrıca, Keşmir'in savaş belleğini oluşturmada Bollywood filmlerinin önemini vurgulamak için son zamanlarda gelişen kültürel hafıza ve toplumsal travma üzerine önemli kavramların bir incelemesini sunan kısımlar da içermektedir. Film alımlamayla ilgili bir kısım, film metinlerinin anlamı ile ilgili nüansları ve karmaşıklıkları ve izleyicilerin bu metinlere anlam vermedeki önemini vurgulamaktadır.

1.1. HİNT SİNEMASINDA POST-KOLONYAL BAĞLAMDA ORYANTALİZM, SÖYLEM VE ANLATI

Edward Said'in Oryantalizm tezi (2003), kitabın yazılmasından bu yana on yıllar boyunca Müslümanları ilgilendiren birçok bağlamda kullanılmıştır. Birden fazla disiplinde yaygın uygulama bulan tezin birbiriyle ilişkili temel kavramları şunlardır: Onlar ve Biz ikiliği, Ötekinin homojenleşmesi, tarihin çalınması (indirgemecilik), Ötekinin nesneleştirilmesi veya özneleştirilmesi, Ötekinin insanlıktan çıkarılması veya şeytanlaştırılması,⁸ özelleştirme diğerinden kategorilerin inşası, Onlar ve Biz, Diğerine üstünlüğümüzün iddiası, Kontrol edilmesi gereken bir korku kaynağı olarak Diğer, sabit, değişmeyen bir Öteki'nin inşasıdır (Said, 2003; Samiei, 2010).

Said'in Oryantalizmi esas olarak Avrupa'nın Batı ve Doğu kategorilerinin inşasına ve Avrupa ile Avrupa dışı dünya arasındaki ilişkiye odaklanırken, son zamanlarda post-kolonyal konteksında yerel ve küresel terörizm, yükselen popülist

⁸ Misri'nin (2019) şiddetin resimli temsili üzerine yeni bir çalışması, Hindistan Devleti aygıtlarının Keşmir insan bedenlerini "insanlık dışı", dolayısıyla vazgeçilebilir olarak gösterme çabasının altını çiziyor.

çoğulculuk ve İslamofobi bağlamında birçok yeni yaklaşım ortaya çıkmıştır. “Neo-Oryantalizm” veya “yeni Oryantalizm” kavramları, metinlerin, söylemlerin, anlatıların ve pratiklerin ideolojik alt tonlarını araştırmak için araçlar olarak kullanılmaktadır. Oryantalizmin bugünkü biçimi, yönetim sistemleri, demokratikleşme ve Devletlerin meşruiyetiyle ilgili Müslüman meselelerine odaklanmaktadır.

Pek çok Oryantalist yazar, İran Devrim sonrası (1979) ülkenin örneğini açıklarken, güçlü kamuoyunun Devletin gücünün önüne geçmesini (Samiei, 2010), kitlelerin kurumlar tarafından yönetilme isteksizliği olarak sunmaktadır. İran'ın tam tersi, despotik rejimlerin halklarını ezdiği muhafazakâr Arap Körfezi ülkeleridir. 11 Eylül'ün ardından Pakistan, Afganistan, İran ve Irak gibi Devletler, sinema ve diğer medya söylemlerinde terörist olarak nitelendirilmektedir (Gabriel ve Vijayan, 2012). Neo-Oryantalizm üzerine yapılan diğer çalışmalar, isyanlara, siyasi hareketlere ve terörist faaliyetlere ilişkin homojen bir bakış açısının nasıl yaratıldığını göstermektedir: insan hakları için meşru siyasi veya militan ayaklanma, kendi kaderini tayin hakkı, bağımsızlık ve sömürge işgalinden kurtuluş örneğinde olduğu gibi, Filistin ve Keşmir, El Kaide ve IŞİD gibi küresel terör örgütleriyle birleştirilmektedir (Samiei, 2010).

Araştırmacılar, terörü belirli medya söylemlerinde İslami terörizmle eşanlamlı olarak sunan neo-Oryantalist yolları da eleştirmektedir (Vlopp, 2002). Hindistan bağlamında, Khatun (2018) ve Gabriel ve Vijayan (2012) sinemadaki Hindu milliyetçi söyleminin Müslümanlar hakkındaki mevcut Batı kinayelerini nasıl kullandığına dair önemli içgörüler sunmaktadır; böylece ülkedeki azınlık Müslümanlara uygulanan çoğunlukçu şiddeti meşrulaştırdıklarını savunmaktadır.

Tuastad (2003), Paul Richards'ın (1996) ardından, neo-Oryantalizmi "yeni barbarlık" teziyle birleştirir. Yeni barbarlık tezine göre, belirli kişilerin veya toplulukların "geri kalmışlık", "durgunluk" veya "anti-modern" tavırları gibi oryantalist terimler, medya söylemlerinde kültürlerine ve ruhlarına gömülü olarak temsil edilmektedir. Ancak bu özellikler sosyo-ekonomik, tarihsel ve politik faktörlerin bir sonucudur. Tarih dışı Oryant'ın özü apaçıktır, sabittir ve evrimleşmez (Said, 2003: s. 97). Bu nedenle bu davranışın, temel kaynağı Müslümanların dini olan kültürel ve kolektif ruh prizmasıyla açıklanmalıdır. Oryant'ı bu şekilde karakterize

etmenin yolu böylelikle Oryantalist'in disipliner, koruyucu müdahalesini meşrulaştırmakta ve zorunlu kılmaktadır.

Oryantalizm, kategorilerin ve kimliklerin inşası ve birinin diğerine üstünlüğünün iddia edilmesiyle ilgili olduğundan söylemler ve anlatılar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Hatta Said (2003) en baştan, Foucault'nun söylem anlayışının canlılığını, Şark'ın söylemsel ifadelerle inşa edildiğini ileri sürer (s. 3). Farklı medya, edebi, sinematik ve akademik metinler, söylemsel uygulamaların gerçekleştirildiği kanallardır. Oryantalizm sorununun doğrudan metinlerin tahliline götürmesinin nedeni budur.

Benzer şekilde, anlatılar da Şarkiyatçı ideoloji ve imgelemlerin inşa edilmesinde, sürdürülmesinde ve meşrulaştırılmasında hayati bir rol oynamaktadır. Anlatılar, belirli bakış açıları, temaları, yapıları ve olayların ve zaman ve mekânın düzenlenmesi ile öykü anlatmanın etkili bir yoludur. Romanlar ve filmler gibi uzman kurumsal anlatılar, gerçeklik ve kurgu parçalarını sentezleyebilir ve hikayeleri oldukça sofistike bir dilde anlatabilmektedir. Bu tür anlatı biçimlerinde, ideoloji daha gizli ve etkili hale gelir. Sinematik anlatılar iki cephede etkilidir. Birincisi, olayların, zamanın ve mekânın tutarlılığını ve düzenlenmesini sağlayan perspektif ve yapı gibi anlatı biçimidir. İkincisi, daha az sembolik ve daha ikonik ve indekssek kodlar kullandığı için sinematik izleme deneyimini röntgenci ve kolay kılan görsel imgelerinin ve hareketlerinin gücüdür (Wollen, 1972).

1.2. HİNT SİNEMASINDA DİN SÖYLEM VE ANLATISI

Hindistan'ın en büyük ticari film endüstrisi olan Hintçe sinemasının, Hindu kültürünün ifade edildiği önemli bir yer olduğuna inanılmaktadır (Dwyer, 2006). Hindu metinleri ve mitleri, Hintçe filmlerde bireysel, ailevi veya ulusal değerlerin ve anlamların ifade edilmesi için hayati içerikler sağlamaktadır. Hindu sembolizmi Hindistan'ın siyasi bilinçdışının ifade edilmesi için yeterli alana izin verirken, ulusal imgeler genellikle aile ve bireylerin metaforlarıyla ifade edilmektedir (Joshi, 2015: 64-65). Dwyer'e (2006) göre, Hindistan'daki Hintçe anlatı sineması aslında yirminci yüzyılın başlarında—2013'te Palke'nin Raja Harishchandra'sından—“mitolojik” ve “adanmışlık” filmleriyle başlamıştır (s. 12, 63). Nüfusunun çoğunluğu Müslüman olan

Keşmir'in esasen bir Hindu yeri olarak ifade edilmesi Hint toplumunun sömürge öncesi filmografik temsillerinin devamı niteliğindedir. Bu nedenle Bollywood'da Hinduizmin ayrıcalıklı hale gelmesi, Hintçe sinema anlatılarında Müslümanların silinmesine yol açmıştır.

Bağımsızlık sonrası Hint sinemasının çoğu, Hindistan'da milliyetçiliği teşvik etme görevini üstlenmiştir. Araştırmacılar, Hintçe anlatı filmlerinin farklı dönemlerde sosyo-politik gerçekliği nasıl yakaladığını göstermişlerdir (Gaur, 2010; Joshi, 2015; Khatun, 2019). Devletin bir ideolojik mücadele alanı olmaya devam ettiği Hindistan gibi sömürge sonrası bir ülkede, Hint sineması da kültürel bir biçim olarak, farklı ideolojilerin—Hindutva, seküler ya da solcu—kendilerini ifade ettikleri önemli bir alan olduğunu kanıtlamıştır. Gaur (2010) tezinde kapsamlı bir şekilde ispatlamıştır. Filmlerin içeriği—ana karakterlerin kıymetlendirilmesi, ülkenin kanun ve düzenini destekleyen polisler, "anne" Hindistan'ı dağılmadan koruyan askerler—sıklıkla Hindu mitolojisinden ödünç alındı (Gaur, 2010; Dwyer, 2006). Bu bilim adamlarının eserlerinden hareketle, bağımsızlık sonrası Hint sineması, Hindistan'ı genellikle Hinduizm veya Hindu topluluğunun temsilinin anlatı ve ekrana hâkim olduğu seküler bir ulus olarak gösterme eğilimindeydi. Azınlıklar, özellikle Müslümanlar da küçük de olsa bir alan bulmuştur.

Gaur (2010), Hindutva (Hindu milletçilik) filmlerinin Hindistan'ın Bölünmesi olur olmaz şiddeti “toplumsallaştırılmış” olarak tasvir eden Hintçe sinemasında ortaya çıkmaya başladığını göstermiştir (s. 144). Hinduların ve Müslümanların dostane bir ilişki içinde sunulduğu, Hindistan'ın toplumsal birliğini temsil eden sekülerist filmler, İleri düşünceli (Progressive thinkers) tarafından yönetilmiştir (Dwyer, 2006; Gaur, 2010). İdeolojik olarak konuşursak, Bollywood monolitik değildir ve endüstrinin monolitik ürettiği filmler de değildir. Bu nedenle, bazı anlatı filmleri sekülerizmin Hint versiyonu ile uyumludur. Diğerleri, alt kıtanın Bölünmesi'nden, esasen bir Hindu ulusu olarak Hindistan'ın bir imajını tasvir etmişler; Bu şemadaki Müslümanlar, ulusun bütünlüğünü tehdit eden yabancı, Öteki olarak tasvir edilmiştir (Gaur, 2010). Hinduizmi, ulusun eklemlenmesinde Hindu sinemasında merkezileştirmenin bir sonucu olarak, film endüstrisi zaman içinde Müslümanları karakterize etmek için bazı mecazlar geliştirmiştir.

Edward Said'in ufuk açıcı eseri *Orientalizm* (1978), Hint sinemasının Müslüman tasviriyle ilgili çalışmaların çoğu için analitik çerçeve sunmaya devam etmektedir. Öteki, kişinin kendi konumunu güçlendirmek için oluşturulur veya temsil edilmektedir (Gelado Marcos & Sangro Colon, 2016). Öteki'nin anlatılar ve imgeler aracılığıyla inşası, yalnızca farklılığı ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda temsil edilenleri dehşete düşürür, şaşırtır ve insanlıktan çıkarır. Fürsich (2010), medyanın sömürge sonrası ülkelerde ulus inşası için önemli bir araç olarak kullanıldığını öne sürer. Yazar şöyle der: "Çoğu zaman medya, bir ulusun parçası olduğu düşünülen bir topluluğun sınırlarını tanımlayarak ve azınlıkları 'Ötekileri' olarak dışlayarak, sınırlı yollarla dolayimli bir ulusal kimlik oluşturmuştur. Çağdaş jeopolitik takımyıldızlar, Öteki'nin dolayimli söylemine başka bir bileşen eklemektedir" (s. 113).

1.2.1. Müslümanların Yetersiz Temsil Edilmesi

Maidul Islam (2007), film endüstrisinde yönetmenler, yapımcılar, aktörler, söz yazarları gibi çok sayıda Müslüman'ın çeşitli alanlarda çalışmasına rağmen, Hintçe filmde Müslümanların yetersiz temsil edilmesi konusunu gündeme getirmektedir. Yazar, Müslümanların film anlatılarının sınırlarına düştüğüne, genellikle Hindu kahramanlarına boyun eğdiğine ve Hindulara ikincil roller üstlendiğine dikkat çekmektedir. Filmdeki Hindu kültürü böylece normal bir kültür haline gelir. Yazar, Sachar Komitesi raporunun⁹ sağladığı verileri analiz ederken, Hindistan'daki Müslümanların hassas bir sosyo-ekonomik durumuna dikkat çekmektedir. İslam (2007), Bollywood'un Müslümanların "sosyal" gerçeklerini yakalayamadığını altını çizer ve bunun yerine Müslümanlarla ilgili çoğunlukçu mitleri, kaygıları ve korkuları güçlendirmektedir.

1.2.2. Terörist Olarak Müslüman

Bollywood filmlerinde Müslümanlar ve Hindular arasında ikili ilişkilerin kurulmasını tetikleyen olaylar, genel olarak Hint alt kıtasının iki ulus devlet, Hint ve Pakistan arasında Bölünmesi ile ilişkilendirilebilir. Dini kimlik, bölünmenin gerçekleştirildiği ana bileşendi. İki ulus arasında müteakip savaşlar, Hindistan'daki

⁹ Sachar Komitesi raporu Hintli Müslümanların sefil durumuna dikkat çekmektedir (See Social, Economic and Educational Status of the Muslim Community of India: A Report (2005).

komünalizmi ve onun sinemanın anlatılarına yansımaları daha da yoğunlaştırdı. Bu bağlamda Hindutva milliyetçiliğinin son haliyle baskın görünümünün başlangıcı, bağımsız Hindistan tarihinde varsayımsal bir an olan 1990'ların başlarıyla ilişkili olarak bulunabilir. Keşmir'in tartışmalı bölgesinde Pakistan tarafından desteklenen silahlı ayaklanmanın başladığı zamandı. Hindistan ekonomisini liberalleştirdi ve Hindistan Halk Partisi (HHP) [Bharatiya Janata Partisi (BJP)] ve Vishva Hindu Parishad (VHP) liderliğinde Hindu milliyetçi çeteler tarafından 1992'de Babari Mescidi'nin yıkılmasının ardından toplumsal şiddet ülkeyi sarsmıştı (Van der veer, 1994, s. 6-7). Sonuç olarak, ülkenin sosyo-politik atmosferi de ekrana yansımaya başlamıştı (Srinivas, 1994). Müslüman, düşman işbirlikçisi, terörist ve dolayısıyla milletin bütünlüğüne bir tehdit olarak görünmeye başlamıştı. Böylece Müslüman, millete vefalı bağlılığını kanıtlamak zorunda olduğu bir konuma indirgenmiştir (İslam, 2007).

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki 11 Eylül 2001 saldırıları, Bollywood'daki Müslümanların olumsuz tasvirine yeni bir ivme kazandırmıştı. Müslümanların küresel temsili doğrultusunda Bollywood, küresel korku ve kaygıların yerelle birleştiği kendi Müslüman ve İslam ikonografisini yaratmıştı. Herhangi bir Hintli Müslüman'ın katılımı kaydedilmemiş olmasına rağmen, Bollywood, Hindistan Devletinin Keşmir'deki karşı isyan programını ve Pakistan'a karşı söylemini haklı çıkarmak için Müslümanları yargılamıştı (İslam, 2007). Gabriel ve Vijayan (2012), *Amir* (2008) ve *New York* (2009) gibi bazı Hint sinemasının 11 Eylül sonrası filmlerinin İslam / Müslüman ve terörizm gibi kavramları nasıl birleştirdiğini göstermektedir. Yazarlar, küreselleşmiş pazar yerleri ve uluslararası terörizm çağında Hindistan bağlamında "neo-Oryantalizm" olarak adlandırdıkları şeyin daha karmaşık bir anlayışını savunmaktadır. Yazarlar, daha kentsel, üst sınıf ve üst kast tabanı olan filmlerde yeni ortaya çıkan bir ulus anlayışını keşfetmektedir. Gabriel ve Vijayan (2012) uygun bir şekilde şunu belirtmektedir:

"Alışveriş 'komplekslerinin' ve 'alışveriş merkezlerinin' daha büyük ticari gelişiminden kaynaklanan çok katlı sinema fenomeni, hem film izlemeyi hem de film yapımını etkili bir şekilde dönüştürdü. 'Slumdog etkisi' ne rağmen, sinema daha narsisistik olarak kentsel üst ve orta sınıf endişelerine ve bunların başlı başına önemli olarak ele alınmasına odaklandı. Ancak, özellikle çağdaş sinemanın kentselliği, kentin modern yaşamdaki merkeziliği kadar sinema salonlarının kentsel konumuna da

çok şey borçludur. Sonuç olarak şehir, özellikle sinema için üretken olan gerçeklikle karmaşık bir ilişkiyi kolaylaştıran bir alan, konum, gösteren ve bir dizi tematik sağlar. Bir 'terörist film' de, şehir, ulusu ve onun açılarını savunmak için özel bir etkinlikte konuşlandırılır, bu, kırsal kesimi çarpıcı bir şekilde ortadan kaldıran bir temsili harekettir” (s. 305).

Müslümanları, Hint ulusunun bütünlüğüne bir tehdit olan İslamcı cihatçılar olarak tasvir eden film metinleri ve anlatılarının arka planında oldukça sık Keşmir var. Ya da Keşmir karakterleri anlatılarda ve sekanslarda yer almaktadır. Ancak Keşmir Müslümanlarını Hint ulusu için bir tehdit olarak sunan filmler, Keşmir üzerine bir Hindutva filmi olarak görülmelidir. Laik filmlerde Keşmirli, barışçı seven, masum, milletin uzak çevresinde vatansever bir şekilde yaşayan olarak görünmektedir. Bu filmlerdeki Keşmiriler, Hindistan'ın laik / çeşitli ulusuna entegre olmak için korumaya veya ara sıra rehberliğe ihtiyaç duymaktadır. Pakistan kaynaklı küresel cihat tuzağına düşmelerine izin verilmemelidir. Bu, başka dinlere mensup kimselerle birlikte yaşamak istemeyen Müslümanlara yabancı, yani İslami bir cazibeyi vurgulama girişimidir.¹⁰ Ancak Khatun (2019), son dönemdeki bazı filmleri incelerken, Hindu medeniyetine tehdit oluşturan genel bir kategori olarak "Müslüman" ın nasıl kullanıldığını göstererek bu filmlerin Hindistan ve Hinduizm arasındaki eşanlamlılık kavramını pekiştirme girişiminin altını çizer. *Padmavat* (2018) ve *Jodhaa Akbar* (2008) gibi son filmleri incelerken Bollywood'un ülkenin siyasi kültürünü yeniden üretmeye devam ettiğini göstermektedir. Khatun'a göre endüstri Hindistan'ı Müslümanların bu Hindu-luk için tehdit oluşturduğu bir Hindu ulusu olarak sunmaktadır. Hindistan'ı esasen bir Hindu ulusu olarak sunmak, azınlık Müslümanların “Ötekiliğini” güçlendirmektedir.

Ancak 1990'lar sonrası Müslümanları terörist olarak tasvir eden Hint sinema filmleri, millete yönelik tehdit de Müslüman bakış açısından önemli bir işleve sahip olup sinemada şimdiye kadar marjinal bir anlatı veya ekran alanı edinmiş olan Müslümanları daha geniş bir sinema ve anlatı resmine taşımıştır. Özbekistan, Drieu (2010) farklı bir bağlamdan olsa da derinden şunu ileri sürer:

¹⁰ Bu, Keşmir'in Hindistan birliğindeki tarihsel statüsü ve Keşmir'de silahlı ayaklanmanın başlangıcı ile ilgilidir. 1947'de zorla entegre olan tartışmalı bir bölge olarak Keşmir, o zamandan beri bu entegrasyona hem askeri hem de siyasi olarak direndi ve bağımsızlık talep etti. Hindistan, Keşmir ile entegrasyonunu haklı çıkarmak için kendi adına askeri, siyasi ve kültürel mecazlarını konuşlandırdı.

“Sessiz filmler, dinsel uygulamaları ve itirafları kınayarak, ahlaksız eski moda ve bazen tehlikeli uygulamalar olarak gösterilseler bile, dini makamlara bir 'varoluş odağı' verdi. ...Nitekim, oldukça gizli (örneğin bir zikir) veya coğrafi olarak yerleştirilmiş (muharrem törenleri, oruç ...) dini uygulamalar, daha geniş bir kamusal alana, yani tüm Sovyet ölçeğine girmeye başladı ve Birlik çapında dolaştı. Din karşıtı filmler, mollalar, dervişler ve diğer dini otoriteler tarafından yapılan muafiyeti kınadı, ancak sonunda onlara ayrıcalıklı bir rol ve bir droit de cite sundular” (s. 548).

1.2.3. Müslüman ‘Sarhoş Navvab’ Olarak

Navvab unvanı, Güney Asya devletlerinin Müslüman hükümdarlarına verilmiştir. *Navvab* unvanı, hüküm süren Babür imparatoru tarafından Hindistan alt kıtasındaki alt bölümlerin veya prens devletlerin sadık yarı-özerk Müslüman yöneticilerine onaylanıp ve verilmiştir. Müslümanı karakterize etmenin en önemli yönlerinden biri, kadınlarla çevrili feodal Hindistan'ın ‘sarhoş *navvab*’ imajının çağrılmasıdır. Bu yapı, özellikle kuzey Hindistan'daki Müslümanlar ile ilgilidir. Gupta (2005), Müslümanlara ilişkin bu tür bir imgenin inşasının, Müslümanları “seks, lüks ve dini fanatizm özelliğine sahip” olarak tasvir eden on dokuzuncu yüzyıl sonu Hindu romancılarının metinlerinde emsali olduğunu ileri sürer (s. 243 -246). Gupta (2005), dönemin bazı önemli eserlerini incelerken şöyle der:

“*Bharatendu Harishchandra (1850-85), Pratap Narain Misra (1856-94) ve Radha Charan Goswami (1859-1923) sıklıkla ortaçağ Müslüman yönetimini Hindu kadınlarının tecavüz ve kaçırılmasının bir kroniği olarak tasvir etti. Hintçe-Devakinandan Khatri, Kishorilal Goswami ve Gangaprasad Gupta'da 1890'larda yazmaya başlayan ilk nesil popüler romancılar benzer önyargıları tasvir ettiler. Müslümanların baskın özellikleri olarak çapkın davranış, yüksek cinsel iştah, lüks bir yaşam ve dini fanatizm kaydedildi. Bu dönemde müstehcen materyallerin genellikle müstehcen olarak damgalandığını gördük. Ancak, her türlü 'küfür' şüpheyle karşılanmadı. Hinduların bir bölümü, özellikle Arya Samaj'a mensup olanlar, İslam'a, Hz. Muhammed'e ve geçmiş ve şimdiki Müslüman hükümdarlara iftira atmayı amaçlayan bir dizi 'siyasi olarak müstehcen' yazılar yazdı” (s. 243).*

Ansari (2008), buna uygun olarak, kapsamlı bir tartışmada, sömürge öncesi zamanlarda farklı dinler arasında elit orta sınıfın bir lüksü olan kothas ve Tawa'if kültürünün, sömürge sonrası tarih yazımı ve filmde esasen Müslümanlarla nasıl ilişkilendirildiğini gösterir. Bollywood'un lüks Navvabi kültürü ile Müslümanları rafine bir Urduca ile ilişkilendirmesi, Müslümanların çökmekte olan, feodal ve şehvetli

özelliklerini vurgulama ve aynı zamanda onun Hindu / Hint ulusuna / medeniyetine yabancığını veya yabancığını vurgulama girişimidir.

Tuastad (2003), Arapları / Filistinlileri perifer olarak ele alan bazı batılı akademik ve medya metinlerini analiz ederek, neo-Oryantalistlerin Arapları anti-modern olarak kodladığını, çünkü aşiretçiliğe veya evrensel İslami şeriata bağlılıklarını paylaştıklarını iddia ediyor. Ortadoğu halkının böylesine anti-modern bir bakış açısı, bölgede modern bir siyasi devletin gerçekleşmesini engelledi. Yazara göre, Araplar, istikrarlı bir devlet için gerekli görülen bir sivil toplumun gelişmesi olasılığını engelleyen siyasi otoriteye saygı göstermediler (Tuastad, 2003, s. 595). Geleneksel Oryantalizm tüm çevresel kategorileri kapsarken, yeni Oryantalizm özellikle Müslümanları hedef aldı.

Bu çalışmada şimdiye kadar Hintli Müslümanı göstermek için kullanılmış olan mecazların artık Hint sinemasında Keşmir ile ilgili olarak nasıl güçlendirildiğini göstermeye çalışmaktadır. Bu, bu çalışmada, Keşmir ve Hintli Müslüman'ı "ulusal Öteki" olarak homojenleştirme çabası olarak tartışılmaktadır; böylece bu ikisinin tarihinin, kültürünün ve politikasının farklı bir evriminin altını oymaktadır. Bu mecazlar Müslümanların cinselliğini, Müslümanların "ilkel" sosyal yaşamındaki İslam'ın yıkıcı, bozucu ve müdahaleci doğasını içermektedir.

1.3. HİNT SİNEMASINDA KEŞMİR SÖYLEM VE ANLATISI

Keşmir, yerin kutsallığını ve doğal güzelliğini yansıtan sayısız tarihi efsane anlatımı nedeniyle Hintçe film metinleri için özel bir yer olmuştur. Tarihsel olarak Hinduizm, Budizm, İslam ve sömürge döneminin metinleri, Keşmir'in coğrafi güzelliğini hem maneviyat, çilecilik ve hem de duygusallığa ilham veren bir yer olan 'yeryüzündeki cennet' olarak ilan etmiştir (Gaur, 2010; Rai, 2004, s.3; Lutgendorf, 2005). Bu nedenle, Keşmir'in sömürge sonrası Hint ulusal imgesi tarafından ideolojik olarak birleştirilmesi bu metinlere dayanacaktır. Hindistan'ın Keşmir Vadisinin kontrolünü ele geçirmesiyle birlikte Keşmir için tarihi bir dönüm noktası olan 1947'de Hindistan'ın bağımsızlığından sonra, Hint sineması da bu mitolojik metinlerin

maddiliğine el koymaktadır (Gaur, 2010).¹¹ Devletçilerin milliyetçiliğin çeşitli versiyonlarını (Solcu, Seküler, Hindutva) onaylama sorumluluğunu yansıtan Bollywood gibi bir sinema için Keşmir, Hint ulusunun ifade edildiği önemli bir kanal haline gelmektedir.¹²

Hindistan'ın bağımsızlığını takip eden yıllarda, Keşmir'in ikonik imajını Hint halkına taşıdığı düşünülen Raj Kapoor gibi Hint sinemasının bazı önemli film yapımcıları, Keşmir'in doğal güzelliğine odaklanmaya başladılar (Gaur, 2010). Hindistan'ın ilk başbakanı Jawaharlal Nehru tarafından Hint-Aryan geleneklerinin mirasçısı olarak ifade edilen Keşmir görüntüsü, Hint sinemasında önemli hale gelmektedir. Hint sinemasında Keşmir, sömürge sonrası Hindistan'daki Romantizmin, kutsal Hindu dini düşüncesinin, değerlerinin ve ahlaki bilincinin kentsel alanların materyalizminden uzaklaşarak ifade edildiği bir araç haline gelmektedir (Gaur, 2010, s. 172, 178). Bu tür temaları yakalayan popüler filmlerden bazıları Barsaat (1949), Ram Teri Ganga Maili (1985) ve Henna'dır (1991).

Bilim adamları, uzak Himalaya dağları hakkındaki eski Hindu mitolojik münzevi ve erotik fantezilerinin Hint sinemasının anlatılarına nasıl çevrildiğini gösterdiler (Lutgendorf, 2005). Keşmir ile ilgili doğal güzelliği ve fantezileri yakalayan 1990'dan önce Keşmir'de kısmen veya tamamen geçen bir dizi Hint sineması anlatısı, *Kashmir ki Kali*, *Love Story* (1981), *Rocky* (1981), *Betaab* (1983), *Janwar* (1965), *Arzoo*, *Ram Teri Ganga Maili*, *Junglee*, *Jab Jab Phool Khile*, *Amar*, *Ek Musafir Ek Haseena* (1962), *Henna*, *Kabhi Kabhie*, *Ek Phool Do Mali* ve *Aasha*.

Bu filmler aynı zamanda esas olarak tüketici için üretilen hollyday filmleri olarak da bilinir. Bu tür filmlerin üretiminin zirve yaptığı dönem, 1960'lardan 1980'lerin sonlarına kadar, onlarca yıllık siyasi durumdan bıkan Keşmir halkının kızgınlıklarını daha derinden ifade etmeye başladığı dönemdir (Gaur, 2010; Kabir, 2005). Bu filmler, Hintli milliyetçilerin ilgilendiği çeşitli konuları yakalamaktadır.

¹¹ Keşmir, Hindistan'da Müslüman nüfusun çoğunlukta olduğu tek eyalet olan Cemmaue Keşmir eyaletinin bir parçası olmuştur. Hindistan'ın bağımsızlığından bu yana Vadi, Pakistan'ın yardımıyla Hindistan yönetimine karşı direnişin merkez üssü haline geldiğinden ana çekişme noktası olmuştur. Keşmir ayrıca Hindistan ile Pakistan arasında yapılan üç savaşın bir parçası oldu—1947, 1965 ve 1999.

¹² Devlet, Prasad'ın (1998) ileri sürdüğü gibi, farklı ideolojiler için bir mücadele alanıdır ve sinemanın kendisi, bu mücadelenin verildiği kültürel biçimlerden biri haline gelmektedir (s. 9).

Lutgendorf (2005), Hint sinemasının Keşmir'in ücra dağ zirvelerini, sapkın bir sosyal kod uygulayan insan topluluklarının meskeni olarak temsil ettiğini savunmaktadır. Güzel dağ yamaçları, Hint toplumunun ataerkil bakışından uzakta, romantizm ve erotik oynaklık için izin verilebilir alan haline gelmektedir (s. 8). Kabir (2005), özellikle 1960'ların filmlerinin, genç, modernleşen ve orta sınıfın kentsel bakışları tarafından yönlendirilen bir Hint öznelliğini ifade ettiğini ileri sürer. Filmler, dünyanın savaşıardan uyanıldığı, seri üretim ve tüketimin tüm dünyada yeni bir gerçekliğe dönüştüğü anı yansıtıyordu (Kabir, 2005). Bilim adamları, bu film anlatıları aracılığıyla, film yapımcılarının Keşmir Vadisi'ni fon olarak kullanarak Hint modernite ve maneviyat kavramlarını dile getirdiklerini iddia ediyorlar (Kabir, 2005; Gaur, 2010).

Yeni kurulan ulus devlet Hindistan için, Müslümanların çoğunlukta olduğu güzel Keşmir Vadisi, Hint ulusunun bütünlüğüne ve birlikte yaşama fikrine hem bir amblemi hem de bir tehdidi temsil ediyordu. Bağımsızlık sonrası filmler bu temaları yakaladı, Hintli seküleristlerin yanı sıra Hindu milliyetçi kaygılarını da yansıtıyordu (Gaur, 2010). Bu nedenle, Hindistan'ın bağımsızlığını takip eden on yıllarda Hint sinemasında Keşmir'in güzel arazileri ve manzaraları görüldü ve Keşmir sakinleri çok nadiren ortaya çıktı. Keşmirililer'in sosyal ve kültürel yaşamı böylece "sembolik olarak yok edildi".



Şekil 3. Bu Betaab Vadisi

Şekil 3'teki yer daha önce Hangan Vadisi olarak biliniyordu. Yer, Sunny Deol ve Amrita Singh'in oynadığı *Betaab* adlı bir Bollywood filminin burada çekilmesinden sonra yeni adını aldı.

Kaynak: <https://www.nativeplanet.com/travel-guide/betaab-valley-the-picturesque-valley-named-after-a-bollywood-movie-004751.html>

1.3.1.Keşmir ile İlgili “Sosyal Problem Filmleri”

Bollywood'un Keşmir üzerine yeni filmleri, “Müslümanlar arasında günlük sosyal ve kültürel hayatın bir parçası olarak dini” sunan “İslamicate” filmlerin türüne aittir (Dwyer, 2006, s. 97). Vasudevan'ın (1995) tanımına göre, bunlar aynı zamanda toplumun temel birimi, baba, anne ve çocuklar gibi aile figürleri aracılığıyla toplumu temsil ettikleri için “sosyal” filmlerdir. Melodramatik anlatılar hakkında yazan Vasudevan (1995), "sosyal" in "aile kimliklerine karşılık gelen temel, psikik rezonansları üstlenen ve yasak çatışmaları ve arzuları ortaya çıkaran" karakterlerle ifade edilebileceğini savunur (s. 310). Yazar, bu süreçte ailenin sosyal seviyenin bir "mikrokozmo"su haline geldiğini öne sürmektedir.

Tarihsel olarak, sosyal sorunlu filmler yolsuzluk, suç, seks ve benzeri konuları vurgulamakla bilinir ve Hindistan bağlamında, Bollywood'dan son on yılda ortaya çıkan çok sayıda sosyal sorun filmi kadın cinselliği ve toplumsal cinsiyet meselelerine odaklanmaktadır. (Ahad ve Akgül, 2020). Hem Hindistan'da hem de küresel bağlamda, sosyal problem filmlerinin, bu sorunları vurgulayıp açıkladıkları kadar, kayıtsızlığı beslediği ve acil ve aşırı sosyal sorunların tehdidini azalttığı tartışılmaktadır (Ahad ve Akgul, 2020; Sloan, 1985). İşte bu filmlerin siyaseti buradadır. Bununla birlikte, bu araştırmada "İslamicate" veya "Müslüman sosyal", Dwyer (2006) veya Vasudevan (2015) tarafından kullanıldığı gibi, Hintçe filmlerde tüm Müslümanları kapsayan genel kategoriler olarak kullanılmamaktadır. Bu çalışma özellikle yeni Keşmir filmlerinde temsil edilen etnik Keşmir Müslümanlarına odaklanmaktadır.

Genel olarak sosyal problemleri filmlerde bireysel ve sosyal kurumlar arasında bir çatışma sahnelenir ve filmlerin konusuna yıldızlar ve hikayelerden daha fazla ağırlık verilir (Brooke, 2010; DeWaard, 2020). Bununla birlikte, sergileneceği üzere, Hint sinemasının yeni sosyal sorun filmlerinin anlatılarının ve metinlerinin birincil işlevi, basitçe "özneyi" veya kurumlar ile bireyler arasındaki çatışmayı, farklı ahlaki ve etik değerleri vurgulamak değildir. Konuların sosyo-politik ve tarihsel nedenlerini gizlemek ve filmlerin çekildiği topluluğun psikik ve kültürel faktörlerini somutlaştırmaktır—örneğin, mevcut davadaki Keşmir Müslüman topluluğu ile siyasi olarak çekişmeli bir ilişkisi vardır. Hindistan Eyaleti ve milleti. Bu hedefler, gösterileceği üzere filmlerde ikonografi, karakter performansları, diyaloglar, anlatı formu ve mizansen gibi diğer estetik stratejilerin yaratıcı bir şekilde kullanılmasıyla gerçekleştirilmektedir.

1.3.2. Bollywood'da Keşmir, Sufizm, Senkretizm ve Sosyal Değişim

Keşmir, Hindu mitolojisinde eski Hindu medeniyetinin kutsal evi olarak güzel dağlık bölge figürleri olarak Hint sinemasının anlatılarına özellikle konu edilmiştir. Efsane, sömürge sonrası Hintli milliyetçi hayalperestleri Keşmir hakkında bilgilendirmeye devam etmektedir (Gaur, 2010; Lutgendorf, 2005). Hindistan'ın 1947'deki bağımsızlığını hemen takip eden Hint filmleri, bu güzel Vadi'nin dağlık arazileri arasında romantik dramlar çizerek bu Keşmir temasını manevi bir mesken

olarak yakaladı. Bu, özellikle sömürge sonrası Hindu orta sınıfının milliyetçi hayallerinin eklenmesidir (Gaur, 2010; Kabir, 2005). Hint sinemasının Keşmir'e yaklaşımı, ilk başbakan Jawaharlal Nehru'nun ifadesiyle uyumluydu. Vadiyi Hint-Aryan geleneklerinin mirasçısı, kutsal Hindu değerlerinin ve ahlaki bilincin yeri, anakara Hindistan'ın kentsel alanlarının materyalizminden uzakta tanımladı (Gaur, 2010, s. 172, 178). Ayrıca bilim adamları, Keşmir'in ücra dağ zirvelerinin, Hint toplumunun muhafazakar bakışından uzakta, Hint sinemasında romantizm ve erotik oynaklık için bir izin verilebilirlik alanı olarak görüldüğünü ileri sürmektedir (Lutgendorf, 2005, s. 8).

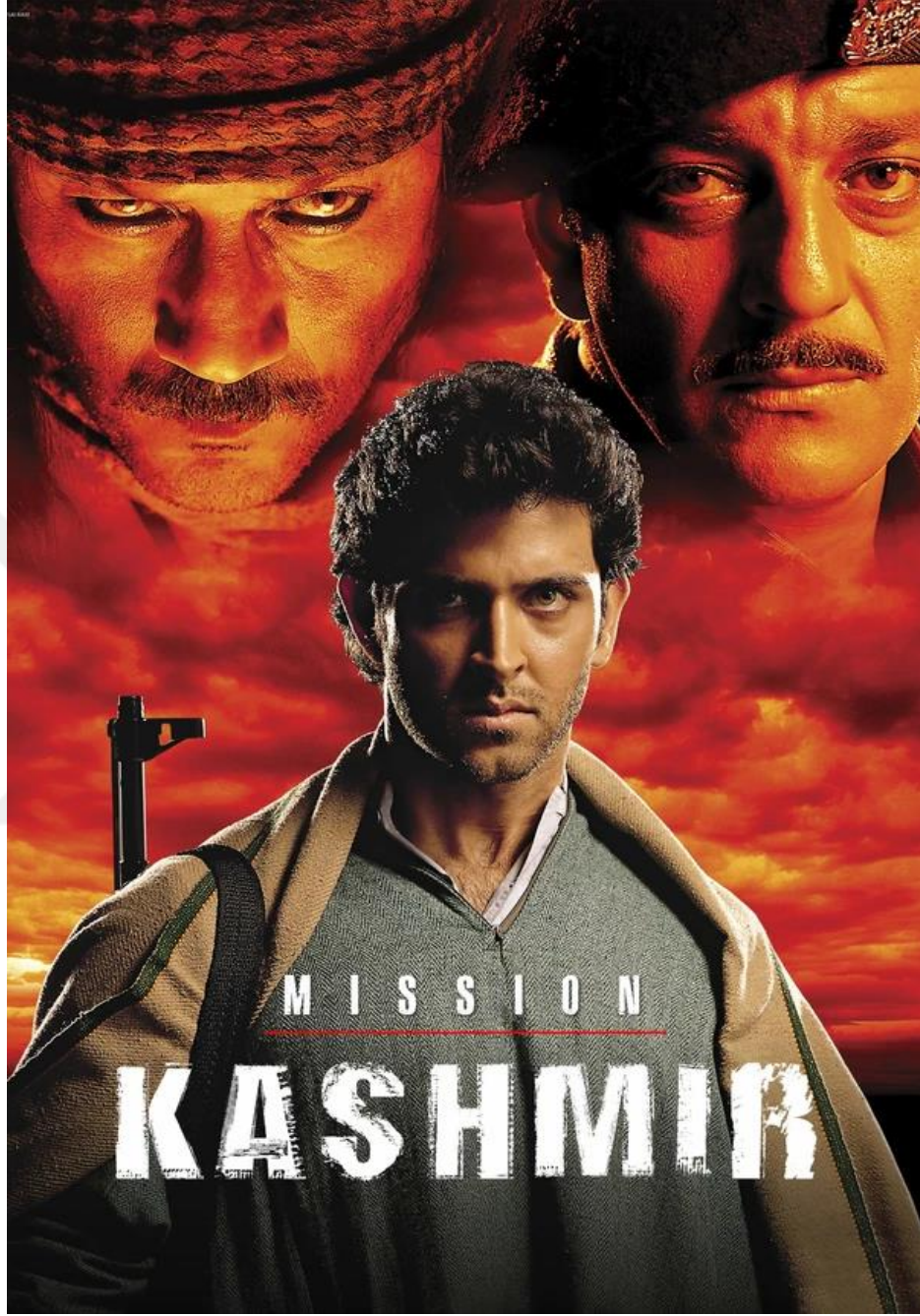
Keşmir'in esasen bir Hindu yeri olarak inşası, Keşmir kendi siyasi travmasından geçerken bile 1990 yılına kadar sinemada Keşmir'in Müslüman kimliğinin¹³ sembolik olarak yok edilmesine yol açtı (Kabir, 2010, s. 375-76). Ayrıca, Hindu orta sınıfının ayrıcalıklı merkezci bakışıyla Keşmir'in doğal coğrafi güzelliğine tekil odaklanma, ilkin Keşmir için bir metnime dönüştürdü. Bunun sonucu, Keşmir'in sosyal ve politik yaşamının silinmesiydi ve Vadi, çevre statüsüne indirildi. Araştırmacılar, Keşmir'in büyüleyici doğal güzelliğine ve Hindu kutsallığına odaklanmanın Keşmir'in siyasi gerçeklerini gizlediğini iddia ettiler (Kabir, 2005, s. 93).

1990'da Keşmir'de isyanın başlamasıyla, bölgedeki on yıllardır Hindistan devletinin kontrolüne meydan okurken, bölge halkının Müslüman kimliği *Roja* (1992) ve *Mission Kashmir* (2000) gibi Bollywood filmlerinde belirmeye başladı. Kabir (2010) yaptığı açıklamada bu kopuşun anlamını kavrar:

“Roja, Keşmir'in bu anlatı kullanımını yeni bir politik çerçeve içinde yeniden canlandırdı ve yeniden bağlamsallaştırdı, ancak romantizm olay örgüsünden asla vazgeçmedi. Mission Kashmir ve . . . Yahaan (2005), eğilim sonraki on yılda da devam etti. Bu yeniden bağlamsallaştırma, sinemanın Keşmir kahramanlarının Müslümanlığına ilişkin önceki otosansür kurallarını çiğnemeyi içermektedir. Bu tür bir otosansür, genellikle kamusal alanın artan toplumsallaşmasıyla bağlantılı olarak tartışılırken, diğer ulusal aidiyet indeksi

¹³ Bu çalışmanın odak noktası olan Keşmir Vadisi, Cemmuve Keşmir eyaletinin bir parçasıdır (Hindistan'ın bölgenin özerkliğini kaldırmasından sonra bir Birlik Bölgesi haline gelmiştir. Şu anda doğrudan Yeni Delhi'den yönetilmektedir) ve Müslüman bir çoğunluk bölgesidir. Vadi nüfusunun yüzde 96'sından fazlası Müslümandır. Cemmuve Keşmir eyaleti yüzde 68'den fazla Müslüman nüfusa sahiptir (BI India Bureau, 2019).

olan etnolinguistik kimlik ile ilişkisi çoğu zaman üzerinde durulmamıştır” (s. 375-76).



Şekil 4. *Mission Kashmir* posterini

Kaynak: <https://moviefit.me/titles/86608-mission-kashmir>

Bilim adamları, Hint sinemasında Keşmir ile ilişkili olarak İslami sembollerin ve Müslümanların tekrar tekrar ortaya çıkmasının birçok ulusal, bölgesel ve küresel olay tarafından tetiklendiğini ve sürdürüldüğünü iddia ediyor: Pakistan tarafından desteklenen Keşmir'de militanlığın başlangıcı; Hindu milliyetçiliğinin yükselişi;

1992'de Babari Mescidi'nin yıkılması; ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Müslüman kimliğini tüm dünyada tartışmalı bir konu haline getiren 9/11 olayı (Kabir, 2010). Bununla birlikte, Hint sinemasının sözde "terör filmlerinde" Müslümanların / İslam'ın ikili bir inşası olmuştur. Örneğin, küresel aşırılık yanlısı İslami ideolojileri takip edenler kabul edilemez olarak sunuluyor ve Keşmir'in yerel kültürünün senkretik geleneğine inananlar kabul edilebilir. Bu çalışmada, Keşmir'in temsilinin, Keşmir'in senkretizminin ima ettiği İslam'ın Sufi geleneğinin ve Keşmir tarihinin kötüye kullanılması veya seçici olarak benimsenmesi olduğu gösterilmiştir. Merkez ile çevre arasındaki ilişkinin türbülanslar yaşadığı bir dönemde, Vedic Hinduizm ile Sufi İslam'ın senkretik bir arada varoluşunun onaylanması, esasen laik Hint Keşmir hayalini yansıtıyor. İlişkinin böyle bir temsili, Hint ulusunun çoğulcu anlayışıyla uyum içindedir. Böylelikle Sufizm, Keşmir'in Müslüman çoğunluk bölgesinin ideolojik bütünleşmesini sağlayan bir araç haline gelmektedir.

Sufizm, Keşmir Müslümanlarının batı sömürgeciliğine ve Hindu Dogra yönetimine karşı mücadelesinden çok önce (Rai, 2004; Zutshi, 2004) Keşmir'deki sosyal ve politik seferberlikte önemli bir rol oynamıştır (Khan, 1994; Rafiabadi, 2009; Sikand, 2000) . Yine de Hint sineması, Keşmir'in siyasi ayaklanması ile İslam arasındaki ilişkiye, küresel İslami "terörizmin" yabancı bir ithalatı olarak herhangi bir atıfta bulundu. Bu nedenle Keşmir'in sosyal ve politik hareketlerinde tasavvuf / İslam'ın tarihsel önemi siliniyor. Keşmir'in Sufizmi, yüzyıllar boyunca Keşmir'in okuma yazma bilmeyen kitleleri arasında İslam'ın yayılmasında etkili oldu. Keşmir'de Rişizm olarak adlandırılan bir tasavvuf türü, İslam'ın mesajını Hindu toplumu arasında yaygın gelenekleri bozmadan yaymaya yardımcı olduğu için özellikle önemliydi. Keşmir'in Sufizmi, örneğin Arapça Allah'ı Sanskrit Bhagwan tarafından çevirerek mevcut gelenek üzerine aktif olarak inşa edildi (Khan, 1994, 114). Keşmir'in Hint sinemasında "senkretik" bir yer olarak temsili için kaynak sağlayan da bu tarihsel maddeselliktir. Sufi İslam geleneğinin kilit figürü, Keşmir'in en ünlü mistik şairi Şeyh Nur al-Din Rishi'dir (ö. 1442). Nur al-Din İslami kehanet, ilahiyat, estetik ve sosyal düzen kavramlarını mevcut dünyevi, mistik din ile bütünleştirdi (Khan, 1994, 114, 167, 225). Keşmir'in farklı dini topluluklarının bir arada varlığını vurgulamak için bölgesel senkretik milliyetçi projeyi ifade eden bir siyasi ideoloji olan Keşmiriyat kavramı, 1930'lardan itibaren Keşmir siyasi söyleminde yankı buldu. Keşmiriyat,

Keşmir'in geçmişinin çok işlevli metinlerini somutlaştırmaya geldi. Keşmiriyat, Şeyh Abdullah ve Prem Nath Bazaz gibi Keşmir'in Müslüman ve Hindu liderlerinin zayıf çoğunluklu Müslümanların hakları ve baskın Hindu bilginlerinin statüsüyle ilgili mevcut sorunları çözüme dürtüsünü yansıtıyordu (Rai, 2004 , 284-285). Hindistan'ın liderleri, özellikle Nehru ve M.K. Gandhi, Hindistan'daki laik ideolojilerini yansıttığı için Keşmiriyat'ı onayladı ve Keşmir'in Hindistan ile entegrasyonu için bir fırsat sundu (Rai, 2004, s. 274-287). Bununla birlikte, Sufizmin kendi iç dinamiklerinin Keşmir'de olduğu ve yönetici sınıfa yakın olanlar ve cahil kitleler arasında Sufizmin farklı dallarına yol açtığı unutulmamalıdır. Bu tezin ikinci bölümünde tartışılacaktır.

Bununla birlikte, özel ya da bireyci olmanın çok ötesinde, Keşmir'in Sufizmi, hegemonik Brahmanlara karşı okuma yazma bilmeyen, güçsüz tarım halkı için toplumsal direnişin merkezinde yer aldı ve bu "düşük kastların" büyük bir kısmının İslam'a dönüşmesine yol açtı (Khan, 1994, 197, 229; Sikand, 2000). Bu nedenle Keşmir Sufizminde sosyal aktivizm, İslam ve maneviyat birbirinden ayrılamaz. Hint sinemasındaki bu dindarlığın politik olarak uyumlu senkretik yönlerinin gölgesinde kalan Keşmir'deki Sufizm'in siyasi boyutu, aslında Müslüman dünyasının pek çok yerinde, özellikle Ortadoğu ve Kuzey Afrika'da meydana gelen gelişmeleri paylaşıyor. İlk İslam yıllarından itibaren tasavvufun evrimini araştıran bilim adamları, tasavvufun özünün dünya dışı, bireycilik ve toplum ve gelenekten oluşan bu dünyevilik sentezinde yattığını göstermişlerdir (Karamustafa, 1994, s.13, 29). Karamustafa (1994), gezgin dervişlerin "gerçek" dünyaya, ahiret dünyasına odaklanırken, Allah ile birliği bozucu ve engelleyici olarak gördükleri toplum ve gelenekleri terk ederken, Sufilerin bu dünyaya, geleneğe ve Tanrı'nın konumlandırılması gereken metafor veya kanal olarak toplum (s. 13, 29). Böylelikle, geleneğe yapılan bu yenilenmiş vurgu, dikkati "yaratma sevgisi" kavramının yanı sıra İslam'daki sosyal aktivizme, bir kafa karışıklığı deposu haline gelen iki boyuta çevirdi ve hem sosyal bir arada yaşama hem de muhalefet yorumunu haklı çıkarmaya yardımcı oldu. Sufilerin Keşmir'deki anti-hegemonik rolüne paralel olarak, Heck (2007) Sufilerin sosyo-politik önemini altını çiziyor. Yazara göre, "padişahların danışmanı ve meydan okuyucusu olarak hareket ettiler, zaman zaman rejimleri meşrulaştırmak için kutsamalarını artırdılar ve diğer zamanlarda manevi otoritelerini günün zamansal güçleri üzerinde öne sürdüler" (s. 150).

1.3.3. Keşmir Coğrafyasının Mecaz Güzelliği ve Keşmir Halkının Silinmesi

Bağımsızlık sonrası Hint sineması, özellikle 1950'lerde ve 60'larda, kapsamlı olarak Keşmir'in doğal güzelliğine odaklandı. Ağırlıklı olarak orta sınıf hayal gücüne odaklanan bir sinema için, Keşmir'in coğrafi güzelliği Hint sinemasında birbiriyle örtüşen çeşitli anlamlar aşıladı. Kabir (2009), Chakravarty'yi (1993) takiben, 1990 sonrası bir savaş filmi olan *Mission Kashmir*'de, filmin Keşmir söz konusu olduğunda bir Bollywood filminin tipik bir özelliği olan geleneksel romantik olay örgüsüyle savaşı nasıl yakaladığını göstermek için detaylandırmaktadır.

“O halde, özellikle Sufi'nin şarkısında, Mission Keşmir'in Bollywood'daki Keşmir'in ayrıcalıklı konumuna olan borcunu ve yeniden değerlendirmesini bulabiliriz. Mission Kashmir'deki shikara'daki aşıklar, Bollywood'un 'Hintlilerin sosyal hayalindeki zihnin erotik manzarası' olarak Vadi vizyonunun uzun bir tarihini anlatıyorlar, ve bu hayal gücünde Valley, 'Bombay filminde balayı çiftleri ve sevgililer için saflığın ve bozulmamış doğanın sembolü olarak bir yer'” (s. 37).

Bununla birlikte, Kabir'in başka bir yerde (2005) Keşmir'in dağlık arazilerinin büyüleyici güzelliğine odaklanarak sergilediği gibi, Hint sinemasının Keşmir ile olan ilişkisinin yalnızca Hindistan'ın ulusal özneliğini ifade ettiği kabul edilebilir. Aynı zamanda Keşmir'in 1950'ler ve 60'larda ortaya çıkan siyasi gerçeklerini gizleme girişimiydi (Kabir, 2005, s. 93). Keşmir'in sosyal yaşamına yönelik Bollywood ilgisizliği, Babür ve kolonyal dönem temsillerinde tarihsel bir önceliğe sahiptir.

Kabir (2009), Keşmir Vadisi'nin güzelliğinin görsel temsiline olan eğilimi, İngilizlerin 1946'da Sih yöneticilerinden Keşmir'i fethetmesinden sonra on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Keşmir'e seyahat etmeye başlayan Doğulu fotoğrafçılarla ilişkilendirir. Keşmir Vadisi'ne ilgi, Kabir'e göre, aynı zamanda Büyük Oyun ve Keşmir'in İngiliz ve Rusya'nın nüfuz için yarıştığı Afganistan ve Orta Asya'ya yakınlığından kaynaklanıyordu (s. 66-67). Bu fotoğrafçıların en popülerleri Samuel Bourne ve Jhon Burke'tü. Kabir (2009) şöyle der: “Bourne ve Burke'ün öncülük ettiği şey, yeni bir mimetik teknolojinin aynı anda hem estetik hem de ticari olarak geliştirilmesidir. Bu nedenle sadece fotoğraf değil, fanteziyi çerçevelemek, yarattığı tüketim pratikleri Keşmir'in değerini artırdı ve onu manzaradan fanteziye dönüştürdü” (s. 70-71).

Ancak Keşmir'in güzel coğrafyasının temsili Oryantalist dönemden daha eskidir. Babürler, 1586'da Keşmir'de egemenliklerini kurduktan sonra, dağlık Vadiyi Hint düz alanlarının kavurucu sıcağından kaçmak için bir zevk alanı olarak gördüler. Keşmir'in güzelliği onları büyülese de, halkı onları yalnızca kendi yönetimi altında uygar olmayı ümit edebilecek kültürsüz bir yaratık olarak yapılandırıyor (Rai, 2004, s. 3). Daha sonra Babür literatürü Keşmir'i "yeryüzü cenneti" olarak tasvir etmeye başladı. Keşmir Vadisi'nin bu tasviri, Hinduların mitolojik öykülerinden ve kutsal olduğu kadar güzelleştiren bir Keşmir imgesi oluşturan Sufilerin anlatılarından da kaynaklanıyordu (Arsilan Aziz, 2019). Benzer şekilde, 1597'de Babür imparatorluk davetiyeleri üzerine Valley'i ziyaret eden Benedict Gomez ve Jerome Xavier gibi batılı misyonerler, Keşmir'i egzotik güzellik olarak tanımladılar. Daha sonra, 1664-1665'te Babür İmparatoru Aurangzeb'in Kraliyet maiyetininin bir parçası olarak Keşmir'i ziyaret eden Francois de Bernier gibi gezginler, daha sonra Moğol İmparatorluğu'nda Seyahatler olarak yayınlanan mektuplarda Keşmir'i tanımladılar. George Foster, mektupları 1798'de yayınlanan bir başka gezgindi. Bu gezginlerin ziyaretleri arasında uzun bir zaman olmasına ve Keşmir bu dönem boyunca birçok değişiklik görmesine rağmen, bu gezginler Keşmir'i kendi hayallerine göre statik olarak tanımladılar, değişmeyen egzotik yer.



Şekil 5. *Kashmir ki Kali* posteri

Kaynak: https://images.hungama.com/c/1/1d8/a97/2476883/2476883_1280x800.jpg

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren, Avrupalı gezginler Keşmir'e akın etmeye başladı ve Keşmir'i yeryüzünde bir cennet olarak temsil eden hikayeleri ve seyahatnameleri Keşmir'in dışında popülerlik kazandı. Bu, güzel Keşmir Vadisi'ni ziyaret etmeye daha fazla turisti tetikledi. Ancak Keşmir, hayallerinde değişmeden kalmaya devam etti (Rafiq Ahmad, 2011; Arsalan Aziz, 2019). *Lalla Rookh: Thomas Moore'dan Oryantal Şiiri*, Avrupa hayal gücünün Keşmir'i temsil eden destansı bir şiir olarak kabul edilir; yazarın kendisi Keşmir'e hiç ayak basmasa da:

*"Keşmir vadisini kim duymamış ki,
Gülleriyle dünyanın vermiş olduğu en parlak,
Tapınakları, mağaraları ve fiskiyeleri berrak
Dalgalarının üzerinde asılı duran aşk ışıklı gözler gibi mi?"¹⁴*

Bununla birlikte, Keşmir Vadisi manzaraları, Babür imparatorluk ve Batı Doğu görüntülerinde görüldüğü kadar güzel ve büyüleyici olsa bile, durumları yüzyıllardır süren dış yönetim nedeniyle perişan hale gelen Vadi halkı, temsillerinde aynı derecede çirkin görünüyorlardı. Mridu Rai (2004), Avrupalı gezginlerin Oryantalist bakışlarının Keşmir halkını kendi topraklarıyla ilişkili olarak nasıl tanımladığını ortaya koyuyor: Fransız gezgin Victor Jacquemont'un bir sözü olan "muhteşem bir çerçevede çirkin bir resim" (s. 3). Rai (2004), Avrupa bakışının bu Keşmir'i keskin bir şekilde yakalar:

"Avrupa yazımında kayıp cennet ve yanlış insanlara bahşedilen (Kesmir) duygusu yaygınlaştı. Panoramik perspektifle açılan seyahat hesaplarının çoğu, sonunda ayrıntılara odaklandı; evler, kültür, toplum, kısacası mahalle sakinlerinin çevrelerinden yaptıkları. Burada ve neredeyse her zaman, Keşmir ve Keşmiriler saçma bir şekilde uyumsuz görünüyordu. Onlar, genellikle kutsandıkları cenneti mahvetmiş olan, "sızlanan ve cılız bir tavır" a eğilimli, yalancı, "aşağılık yaratık [lar]" olarak tanımlandılar. Bu da, bakışları Keşmirilerden başka yöne çevirmek ve bir kez daha Tanrı'nın verdiği ve görkemli olan ve halkına itibar edilmemesi gereken Keşmir manzarasına odaklanmak için gerekçe sağladı" (s.3).

Yukarıda tartışılan önceki araştırmalar, Keşmir'in güzel arazilerinin uzun temsiliyet tarihinin bir şekilde halkının içinde bulunduğu kötü durumu gölgede

¹⁴ Şiir ilk olarak 1817'de yayımlandı ve Thomas Moore'a avans olarak £3150 ilkel meblağ teklif edildi. Moore, Alexander Dow gibi sömürge tarihçilerine ve François Bernier ve George Forster gibi seyahat yazarlarına Keşmir'in ayrıntılı açıklamalarına güveniyordu. *The Complete Poems of Sir Thomas Moore* (New York: A.L. Burt, n.d.; s. Viii, 488).

bıraktığını araştırdı. Keşmir'in coğrafi güzelliği kinayesi, ya Keşmir halkı ile toprakları arasında bir karşıtlık oluşturmaya (güzel Keşmir, çirkin Keşmiriler gibi) ya da insanları görsel ve diğer anlatı tanımlarının dışında bırakmaya izin verdi.

Bununla birlikte, son zamanlarda, gençlerin önderliğindeki yeni militan ve barışçıl ayaklanmalar ve anlatılarının dijital medya aracılığıyla yaygınlaşması sırasında, yeni temsil dinamiği de ortaya çıkıyor. Dolaşan anlatılar Keşmir'in karşıt versiyonlarını inşa ediyor—"insan" ve "vahşi" olarak (Misri, 2019: s. 529). Misri (2019), Keşmir'de son zamanlarda yayınlanan bazı Hintli resmi ve özel reklam videolarının siyaseti hakkında yorum yaptı. Bu videolar, kendisinin de belirttiği gibi, Keşmirliileri Hintli Hinduları karşılayan ve onların rahatına ikram eden biri olarak sunuyor. Bu videolarda "Keşmirli bir erkek özne, Keşmir insanlığının idealize edilmiş bir örneği olarak görünen, aşırı ve yürekleri ısıtan bir konukseverlik sergiliyor. Misafirperver Keşmir, Hindistan ve Keşmir arasındaki sıcak insani bağın arabulucusu olarak öneriliyor, Hint vatandaşlığı tarafından ifade edilen insanlık kolektifi tarafından telafi edilebilir" (s. 529).

Bu videoları erkek militanların ve protestocuların görselleriyle karşılaştıran yazar, bölgedeki Hindistan kontrolüne meydan okuyan bağımsızlık yanlısı Keşmirilerin cesetlerinin ortadan kaldırılması gereken bir tehdit olarak inşa edildiğini belirtiyor. Junaid'in (2016), Keşmir militanlarının düşmüş erkek bedenlerini yakalayan Hintli polis ve askeri fotoğrafçılarının resimlerinin dolaşımı konusunda ikna edici bir çalışması var. Yazar, Keşmir'de Hindistan Devletine meydan okuyan ve meydan okuyanların fikirlerine ve bedenlerine karşı katıksız bir sempati eksikliği sergiliyor. "Yıllar boyunca, polis ve askeri fotoğrafçılar, Keşmir asi figürünü vahşi, avlanmış bir suçlu olarak gösteren, yırtık kıyafetler ve uzuvları ile onları darmadağınık ve kanlı gösteren ölü Keşmir militanlarının resimlerini dolaşıma soktular. Niyet netti: düşüncelerini ve bedenlerini kriminalize edin ve onları toplumun ve insanlığın solukluğunun ötesinde var olduklarını gösterin" diyor Junaid (2016). Misri (2019), Keşmir insanlığını silen sadece Hindistan devleti olmadığını; Daha ziyade sıradan Hint vatandaşları da sosyal medya paylaşımları aracılığıyla Keşmirileri insanlıktan çıkararak bu silme eylemlerini gerçekleştiriyorlar (s. 529).

Yukarıda tartışılan kavramlar, Bollywood'un Keşmir üzerine yeni sosyal sorun filmlerini araştırmak ve Keşmir hakkındaki eski Oryantalist önyargıları araştırmak için analitik bir çerçeve sağlamaktadır. Dış müdahaleyi meşrulaştırmak için güzel toprakların ve çirkin kültürsüz insanların yeni biçimlerde konuşlandırılmaya devam ettiği gösterilecek. Hint sinemasının ulusal bir topluluk oluştururken çevreyi kapsama alması bu tarihe farklı biçimlerde devam ediyor. İlk günlerde ulusal özneliğin öne sürülmesi ilkesi üzerinde çalıştıysa, Keşmir üzerine yeni sosyal sorun filmleri farklı bir ilke üzerinde çalışmaktadır: Keşmir'e temsili özerklik verir; doğrudan Keşmir'e müdahale eder, sosyal ve politik kargaşasını yüzeysel olarak ortaya çıkarır; bu nedenle çevredeki insanları "uygarlığa" yönlendirmek için dışarıda müdahaleyi gerektirmektedir.

1.4. FİLM VE KÜLTÜREL HAFIZA

"Hafıza aslında mücadelede çok önemli bir faktör olduğu için (aslında mücadeleler bir tür bilinçli tarihin ilerlemesiyle gelişir), eğer biri insanların hafızasını kontrol ederse, dinamizmlerini de kontrol eder. Ve biri aynı zamanda deneyimlerini, önceki mücadeleler hakkındaki bilgilerini de kontrol ediyor. Direnişin ne olduğu artık bilinmemeli."

- Michel Foucault (1975)

Savaşlar toplulukları ve kültürleri yok edebilirken, aynı zamanda hayatta kalan bireylerin ve nesnelere anılarıyla veya sadece "yoklukları" aracılığıyla anı arşivleri oluşturabilir (Cox, 2012: s. 25; Sturken, 2002). Maurice Halbwachs'ın 1925 tarihli Kolektif Hafıza Üzerine çalışmasından doğan kültürel hafıza, kodlar, nesnelere, ritüeller, gelenekler, anıtlar ve metaforlarda somutlaşmıştır. Kavram, hafızanın işlevini, geçmişi hatırlamak kadar bugünü anlamlandırmak kadar yansıtmaz (Erl, 2008: s. 9). Kültürel hafıza, sosyal bir düzen içinde belirli rollere, sembollere ve nesnelere sahip bireyler arasındaki sürekli bir etkileşim yoluyla var olur (Assmann, J. 2008: s. 111; Erl, 2008: s. 4). Kültürel bellek, Rigney (2006), belirttiği gibi, paylaşılan anıların arabuluculuk, metinleştirme ve iletişim eylemleri yoluyla ne ölçüde üretildiğinin altını çizer. Bu, otantik olarak üretilmiş bir hafızadan bir sapma değildir, daha ziyade hafızanın nesiller boyunca işlemesine izin veren bir yöntemdir (Rigney, 2006: s. 14). Rigney (2006), doğrudan deneyimlerin bir sonucu olmaktan çok, kültürel hafızanın temsillerin bir ürünü ve dolayısıyla bir "dolaylı hatırlama meselesi"

olduğunu belirtmektedir (s. 15). Kültürel hafıza kurumsaldır, yani kurumların organize edilmesini ve korunmasını gerektirir. Aleida Assmann, kültürel belleğin iki önemli boyutunu, kanon ve arşivi (2008) betimler. Her ikisi de hatırlama ve unutma süreçleriyle yakından bağlantılıdır: Yazarın insan belleğinin seçici doğasının altını çizerken söylediği gibi “Bazı şeyleri hatırlamak için diğer şeyler unutulmalıdır” (A. Assmann, 2008: s. 97). Kültürel hafızanın aktif boyutu Canon, arşiv ise pasif boyutu. Assmann, A. (2008) ikisi arasındaki ayrımı uygun bir şekilde yakalıyor:

“Unutmak gibi, hatırlamanın da aktif ve pasif bir yönü vardır. Aktif hafızanın kurumları geçmişi şimdiki gibi korurken, pasif hafızanın kurumları da geçmişi geçmiş gibi korur. Geçmişin geçmişi ile varlığı arasındaki gerilim, kültürel hafızanın dinamiklerini anlamak için önemli bir anahtardır. Bu iki kültürel bellek modu, müzenin farklı odaları tarafından gösterilebilir. Müze, prestijli objelerini, dikkat çekmek ve kalıcı bir izlenim bırakmak için düzenlenen temsili gösterilerle izleyicilere sunuyor. Aynı müzede, halka açık olmayan kiler veya tavan araları gibi çevresel alanlarda diğer resim ve nesnelere doldurulmuş depolar da bulunuyor” (s. 98).

Aktif hafızanın yapısı, sınırlı normatif ve biçimlendirici metinlere, eserlere, mitlere, kişilere ve yerlere dayanmaktadır. Bu kültürel bellek modu için seçim titizlikle yapılır ve bazı metinler veya eserler bunda kalıcı bir yer oluşturur (Assmann, 2008: s. 100). Arşiv, “kanon ile unutmanın ortasında yer alan” pasif bellek modudur (Assmann, 2008: s. 102). Assmann (2008) arşivin iki tür işlevine dikkat çeker: politik ve tarihsel. Yazara göre, siyasi arşivler iktidarı meşrulaştırmak için önemli bir sembolik araç işlevi görüyor. Tarihsel arşivler, tarihsel bilim için kullanılacak bilgileri depolar. Tarihsel arşivdeki veriler anlık değerini yitirmiş ve böylece varlığını uzatabilecek “yeni bir bağlama” girmiştir. Tarihi arşivlerin bu materyali korunmakta ve kataloglanmaktadır, böylece akademisyenler, araştırmacılar ve sanatçıların içerikleri kendi bağlamlarına göre inceleyip yorumlayabilecekleri bir kaynak olarak sunulur (Assmann, 2008: s.103-04).

Ancak yazar aynı zamanda iki kültürel hafıza alanı olan kanon ve arşivin birbirine sıkı sıkıya kapalı olmadığını ileri sürer. İki bellek modu arasındaki etkileşim, örneğin arşivden referansın aktif bellek için bir arka plan sağlayabilmesi gibi farklı şekillerde mümkündür. Bu süreç, arşivin öğeleriyle çerçeveselendiğinde aktif belleği etkileyebilir. Yazar, her iki moddaki öğelerin birbirlerinin konumuna geri

dönebileceğini not eder. Kültürel hafıza böylece iki tarzının bu karşılıklı bağımlılığı yoluyla dinamik hale gelir (s. 104-105).

Kanon ile arşiv ya da siyasi ya da tarihsel arşiv arasındaki herhangi bir açık ayrımı ortadan kaldıran akademisyenler var. Yukarıdaki tüm kategorilerin işleyişinin arkasında güç ve kontrol unsuru vardır. Resmi tarih yazımının hakemi olan Devletin arşivler üzerinde bu denetimi uygulamadaki siyasi çıkarı, anlatıları kontrol etmektir, bu nedenle bazı gerçeklerin silinmesine ve diğerlerinin somutlaştırılmasına yol açar. Trouillot'a (1995) göre, tarih üretim sürecinde silinmelerin veya susturmanın meydana geldiği dört önemli an vardır: i) gerçeğin yaratıldığı an (burada gerçeğin kaynağı yapılır); ii) gerçeğin bir araya getirildiği anlar (burada arşiv yapılır); iii) gerçeğin ortaya çıktığı an (burada anlatılar yapılır); iv) ve geriye dönük önem anı (bu, tarihin yapıldığı son örnektir) (s. 26). Bu nedenle anlatılabilecek hikâyeye türleri arşivler yapılarak belirlenir (Burton, 2005). Bir bilim insanı, sömürge arşivleri bağlamında da arşivlere bilgi edinme yerleri olarak değil, "bilgi üretimi", "Devlet anıtları" ve "Devlet siteleri" olarak bakılması gerektiğini savunuyor (Stoler, 2002: 85). Bu bağlamda, Foucault (1972) iktidar ve bilgi arasındaki ilişkiye dair çekişme dikkat çekicidir. Foucault'ya göre arşiv, "söylenebileceklerin yasadır" ve "ifadeleri olaylar ve şeyler olarak yerleştiren bir sistemdir". Foucault (1972), nesnelerin yalnızca belirli bir çağdaki belirli bir söylemin kurallarına ve kısıtlamalarına uyması halinde bilgi olarak görünebileceğini belirtmektedir (s. 79-134). Arşivin bir kültürün metinlerini koruyan bir kurum olmadığını, daha ziyade arşiv, aslında neyin söylenip söylenemeyeceğini düzenleyen uygulama kuralları olan bir "bildirimler sistemidir".

Hindistan Devleti'nin güç yapılarının derinlemesine çalıştığı Keşmir gibi savaş bölgesi bağlamında, bir Keşmirli akademisyen Farruk Faheem'in (2020) yakın zamanda yaptığı bir müdahale, arşivlerin durumu ve işleyişi hakkında bazı ikna edici gözlemlerde bulundu. Yazar, Keşmir'de kendi araştırma deneyimlerinden yola çıkarken, "Hint arşivleri sadece belgelere erişimi kontrol etmekle kalmıyor, aynı zamanda arşivin yapımını da kontrol ediyor. Keşmir gibi çekişmeli bölgelerde, bölgenin yasal statüsüyle bağlantılı bazı temel belgelerin varlığı veya yokluğu, mevcut ve gelecekteki siyasetin gidişatını bilgilendirir" (Faheem, 2020: s. 269-270).

Cemmuve Keşmir, tartışmalı bir yerdir ve bu ortamda Faheem (2020), arşivlere erişmenin ve kaynak materyal olarak kullanmanın neden tartışmalı olabileceğini değerlendirmek için çeşitli nedenler sunar. Cemmuve Keşmir, Hindistan alt kıtasında sömürge yönetimi sırasında bir Prens eyaleti olmuştur (Lamb 1991). Princely eyaletindeki Keşmir'deki arşivler, sömürge vilayetlerinin arşivlerinden farklı olarak, iyi tutulmamış veya korunmamıştır. Bu nedenle, kolay erişilebilir veya erişilebilir değillerdi. Resmi belgeleri kişisel mülkleri olarak gören bu Prens eyaletlerindeki yöneticiler, bunları halka açık arşivlere koyma konusunda isteksizdi. Cemmuve Keşmir'in kamusal arşivlerinde ve Hindistan'ın başkenti Yeni Delhi'de malzeme sıkıntısı var. Aynı zamanda bu materyal, sözde güvenlik koşulları nedeniyle hassas olarak ilan edilir ve bu nedenle materyal, araştırmacılar tarafından erişilemez durumda kalır. Cemmuve Keşmir ile ilgili materyallerin çoğu, bölgedeki ve Delhi'deki Hindistan Ulusal Arşivi'ndeki (NIA) kamusal arşivlerde de eksik, çünkü 30 yıllık sınıflandırma kaldırma kuralı bu durumda geçerli değil. Bu arşivlerde, 1924 sonrası Cemmuve Keşmir hakkındaki herhangi bir belgeye erişim reddedildi (Kanth, 2011). Ayrıca, Cemmuve Keşmir'in kendi arşivlerinden hiçbiri 1947'den beri herhangi bir devlet dairesinden herhangi bir belge almadı. Bu depolarda 1953 veya 1989'daki önemli olaylarla ilgili hiçbir belge yok (Ganai 2016).

Faheem (2020) arşivleri belirli ilgi alanlarına hizmet eden kurumlar olarak tanımlar. Arşiv materyallerine erişim üzerinde bu kısıtlamalarla bağlantılı bir siyaset unsuru ve gücün örtük etkileri olduğunu gözlemler. Bu kısıtlamalar, sınıflandırma sistemlerine ve diğer birçok gerekliliğe dayanmaktadır. Yazar, odak noktamızı kurumsallaşmış arşive bir alternatif, yani Keşmirlilerin “baskın Hint anlatılarının susturduğu geçmişi kesintiye uğratan” cisimlendirilmiş Keşmirli öykülerinden oluşan arşive çeviriyor (s. 270). Bölgenin geçmişindeki belli başlı siyasi olaylarla ilgili Keşmir anlatıları, diğer hafıza biçimleriyle birlikte var. Keşmir halkı bu hikayeleri bugünü anlamlandırmak, geçmişle bağlantılar kurmak ve gelecek için hak iddia etmek için dokuyorlar” (s. 270).

Arşivlerin dinamizmi, geniş bir alan yelpazesini işgal etmelerinde, yukarıda tartışıldığı gibi resmi Devlet depolarında ve resmi olmayan alanlarda yatmaktadır. Arşiv olarak neyin oluşturduğuna dair bilimsel tartışmalar, sözlü tarih fenomenlerini ve büyüyen İnternet havuzlarını arşiv olarak ele alıyor ve böylece arşiv kavramının

resmi, kurumsal arşivlerle sınırlandırılmasını etkili bir şekilde sorguluyor. Puliese (2011) benliği birikmiş geçmişlerin bir arşivi olarak vurgular ve canlı bedenlerin yaşayan bedensel arşivler, tarihsel pratiklerin depoları ve görünmez izlerin envanterleri olarak görülme yollarını bildirir (s. 1). Yazar, insan bedenlerinin “günlük uygulamalarımıza bu kadar tamamen emdirilmiş oldukları için büyük ölçüde görünmez olan sonsuz izlerle işaretlendiğini, bunların envantersiz uygulamalar olduğunu” belirtmektedir (s. 4). Faheem (2020), Pugliese (2011)'den sonra, Cemmuve Keşmir durumunda “görünür askeri güç ve mevcudiyet tarafından desteklenen Hint güç yapılarının güçlü bir varlığı, bunun sonucunda nüfusun baskı ve şiddete karşı savunmasızlığı, geçmiş, günümüzün siyasi belirsizliklerine nüfuz eder... Keşmir'deki geçmiş ölü olamaz, çünkü yaşayan Keşmirlilerin varlıklarına ve bedenlerine inşa edilmiştir” (s. 271).

1.4.1. İletişimsel Hafıza

Kültürel hafıza ile yakından ilgili olan ve hafızanın kolektif doğasını ifade eden bir diğer kavram da “iletişimsel hafıza”dır. Jan Assmann (2011), Halbwachs'ın dışladığı kültürel alanı dahil etmek için Halbwachs'ın "kolektif hafıza" kavramını "kültürel hafıza" ve "iletişimsel hafıza" olarak ikiye ayırır (s. 17). Jan Assmann (2011), iletişimsel belleğin herhangi bir öğrenme, yorumlama ve öğrenme kurumu tarafından desteklenmediğini savunmaktadır. Kültürel hafıza son derece kurumsal ve özelleşmiş hafıza tarzı olduğu için, hiçbir uzman onun xiulian uygulamasına girişmez. Assmman (2011), iletişimsel hafızayı kültürel hafızadan şu şekilde ayırmaktadır:

“Bu... özel günlerde çağrılmaz veya kutlanmaz; herhangi bir maddi simgeleştirme biçimi tarafından resmileştirilmemiştir ve sabitlenmemiştir; günlük etkileşim ve iletişim içinde yaşar ve tam da bu nedenle, yalnızca sınırlı bir zaman derinliğine sahiptir ve bu derinlik normalde seksen yıldan daha eski bir zamana, etkileşim halindeki üç neslin zaman aralığına ulaşır. Yine de çerçeveler, 'iletişim türleri', iletişim ve temalaştırma gelenekleri ve hepsinden önemlisi aileleri, grupları ve kuşakları birbirine bağlayan duygusal bağlar vardır” (s. 18).

Ancak Welzer (2008), ikisinin ancak teorik bağlamda ayrılabilceğini iddia etmektedir. Bireylerin ve sosyal grupların uygulamasında, “biçimleri ve yöntemleri birbirine bağlıdır” (s. 285). Welzer (2008), “iletişimsel bellek” terimini, çevremizdeki dünyayı algılama ve yorumlamamıza farklı bilinç dışı faktörlerin katılımını belirtmek

için kullanır. Welzer (2008) ayrıca geçmişin anlam verme sürecini etkileyebilecek duygusal ve atmosferik faktörlerin altını çizmektedir (s. 294-95). Dolayısıyla iletişimsel bellek, bireyin ve sosyal grubun birbiriyle etkileşime girdiği bir sosyal bellek modudur. Bu nedenle, bir bireyin sosyo-politik olaylara ilişkin algısı yalnızca bilişsel süreçlerinin bir sonucu değil, aynı zamanda bir bireyin sosyal grupla ilgili her şeye bakışını oluşturan ve şekillendiren olaylar ve bunların tarihsel, politik ve sosyal bağlamlarının bir sonucudur.

1.4.2. Keşmir'de Travma ve Hafıza

Fiziksel ve psikolojik travma, bireylerin fiziksel yaralanma ve duygusal acı çekme deneyimini ifade eder. Kültürel travma ise bir grubun sosyal dokusunun yırtılması, anlam ve kimlik kaybı anlamına gelir. Neil J. Smelser (2004) kültürel travmayı böyle tanımlar: Kültürel tramva ilgili bir üye grubu tarafından kabul edilen ve alenen verilen bir hatıradır ve olumsuz duygu yüklü, silinemez olarak temsil edilen ve bir toplumun varlığını tehdit ettiği veya temel kültürel ön varsayımlarından birini veya birkaçını ihlal ettiği düşünülen bir olay veya durumu çağırır" (s. 44).

Travmanın kendisi önemli değildir; onun anısıdır. Bir psikanalitik teoriye göre, travmatik etki yaratan olayın kendisi değildir. Bir olay ile travma arasında, Caruth'un Freud'dan sonra "gecikme" olarak adlandırdığı bir boşluk dönemi vardır (Caruth's, 1995: s.7-8). Unutmak bu dönemde karakteristiktir. Bu nedenle travma, geçmiş, olay anı ve anma anı olan şimdiki zaman arasındaki bağlantıdır. Yansıtıcı travma sürecindeki iki an arasındaki bağlantı, temsiller ve hayal gücü aracılığıyla kurulur. Bir "etki" olarak travmanın söylemsel temsil, anlatım ve yorumlama süreciyle üretilip tüketilmesi ve bir olayın travmatik etkisi bir grubun kültürel sembollerinde, değerlerinde ve bağlamlarında kodlandığında kültürel travma haline gelir (Eyerman, 2004: s.62). Kültürel veya ulusal travma, tıpkı kültürel hafıza gibi, mutlaka bir grubun tüm bireylerinin doğrudan deneyimlerine dayanmak zorunda değildir. Daha ziyade travmanın etkisi bir inşa ve yorum meselesidir ve televizyon ve film gibi kitle iletişim araçları araçsal bir rol oynar. Travma deneyimlerinin dolayımı, "olay ve deneyimi arasında mekansal ve zamansal bir mesafeyi" içerir (Eyerman, 2004: s. 62). Kültürel travma, yukarıda tartışılan kültürel hafıza ile pek çok ortak noktayı paylaşır. Her ikisi de hafıza ve arbuluculuk süreciyle ilgilidir. Her ikisi de bir sosyal grubun bireyleri

için inşayı ve yorumu mümkün kılan kültürel kodlar aracılığıyla işler. Her iki durumda da bellek parçalarının seçicilik süreci anahtardır. Bununla birlikte, kültürel travma öncelikle olumsuz anıların yansıtıcı sürecini içerir. Keşmir örneğinde, devam eden savaşın deneyimlerinin Hint sineması ve yerel Keşmir sanatçılar ve sosyal aktivistler tarafından nasıl seçildiğini ve tahsis edildiğini göreceğiz.

Keşmir'in 1990'lardan beri yaşanan silahlı çatışmalarının Hintçe filmlerde temsil edilmesi ve bu filmlerin Keşmir'in sosyo-politik bağlamında okunması, kültürel hafızanın kanonik ve arşivsel modları, iletişimsel hafıza ve kültürel travmanın matriksinde yer alabilir. Keşmir'de geçmiş ve şimdiki trajik olayların deneyimleri ve bunların temsili el ele gider. *Haider*, *Laila Majnu*, *Mission Kashmir* ve *Uri: The Surgical Strike* gibi Keşmir'deki savaş deneyimlerini yakalayan Hint filmleri: cerrahi grev, anlatılarının Hint milliyetçi hayal gücünün metafor ve ikonografisinde kodlanması açısından hegemonik ve otoriterdir. Anlatı nedenselliği, tutarlılığı ve çözümü, Keşmir savaşındaki olayların ve 1990'ların dilimlerinin seçici olarak benimsenmesiyle belirlenen resmi anlatılar ile uyumludur. Seçici tahsis kavramı, Foucault'nun Rigney (2006) tarafından yazarın kültürel hafıza hakkındaki düşüncesinde kullanıldığı şekliyle "kıtlık" ilkesine dikkat çeker. Bu, pratik nedenlerden ötürü kültürel belleğin inşasında yer alan unsurların, farklı faktörler tarafından belirlenen seçicilik sürecine dayalı olarak dahil edildiği anlamına gelir. Böylelikle, film yapımcılarının Hindistan'ın Keşmir hakkındaki tarihi resmi anlatısına ya film yapımcısının rızasına dayalı ya da ekonomik veya politik faktörlerin zorlamasıyla uyumunu vurguluyor. Hintçe filmlerde Keşmir'in kanonik milliyetçi kültürel hafızasının inşası, Aleida'nın "şimdiki gibi geçmiş" olarak adlandırdığı kültürel hafızanın aktif modu olan "yıkıcı" unutmaya ile işaretlenmiştir (Aleida Assmann, 2008: s. 98). Amaç, Keşmir'de sahadaki gerçek hatıraları değiştirerek Keşmir'i Hint ulusunun daha geniş anlatısı ve kimliği içine dahil etmektir.

Bununla birlikte, yerel Keşmirce'nin hafıza inşası ve deneyimin temsili, Hindistan merkezli anlatılara bir alternatif sunuyor. Yerel bellek üretimi ve devam eden travmatik deneyim, yerel olarak tarihsel bir süreklilik inşa etmeye yardımcı olur. 1990'ların trajik olaylarının Keşmir'de sivil toplum örgütleri, aktivistler ve sanatçılar tarafından kaydedilmesi, Keşmir'de kültürel hafıza üretiminin önemli bir yeri haline geldi. Mevcut deneyimin inşası ve kodlanması için bir çerçeve sağlar ve karşılığında

devam eden deneyimler geçmişin yorumunu şekillendirir—insanların tarihi anlamasına yardımcı olur (Faheem, 2020). Bu anlamda, mevcut deneyimler ve bunların yeniden üretilmesi, sürekli analizi geçmişin yorumlanması için bir çerçeve sunan metinler haline gelir. Bu nedenle, Hintçe film metinleri Keşmir'de herhangi bir ayrıcalıklı konuma sahip değildir. Tüketimleri o zaman çok çeşitli faktörlere göre belirlenir.

1.5. FİLM ALIMLAMA VE KEŞMİR

Bollywood filmlerinin alımlama stratejilerini ve kalıplarını Keşmir'in savaşın harap ettiği bölgede detaylandırmak için çok fazla araştırma yoktur. 1990'larda radikal bir militan örgütün, Allah Kaplanları'nın çağrısının ardından isyan başlar başlamaz Keşmir'de yaklaşık 19 sinema salonu ya yakıldı ya da kapatıldı (Naqash, 2016). Bununla birlikte, Keşmir'de film alım süreçleri üzerine herhangi bir bilimsel bilgi olmamasına rağmen, Hint sinemasının Keşmir ile ilişkisi siyasi ve kamusal söylemlerde oldukça öne çıkmıştır. Hint sinemasını Hint kültürü ve ideolojisinin merkezi olarak ele alan bu söylemler, Hint sineması ile Keşmir arasındaki bağlantıları ideolojik açıdan çerçevelemiştir. İdeolojik, siyasi ve dini / laik alt tonla beslenen ve tarihsel olarak Müslüman çoğunluk Keşmir'in ihtilafli topraklarında hak iddia eden ilişkiyle ilgili karşıt söylemler var.

Hindistan merkezli söylem, Keşmiriler ile Bollywood arasındaki elverişli ilişkiyi vurgulamaktadır (Roshangar, 2018; Khan, 2018; Nazir, 2018).¹⁵ Popüler film endüstrisi ile Keşmir izleyicileri arasındaki ilişkiye dair bu kamusal ve politik söylem, Hint medyasında, film metinlerinde ve siyasi söylemlerde yeniden üretilen Keşmir hakkındaki Hint resmi söylemini öne sürdü. Hintçe sineması ve Keşmir arasındaki bu tür bir ilişkiyi teşvik etmek için kullanılan sözcük dağılımı, Hindistan'ın bağımsızlığının ardından Hintçe filmler ve diğer Devlet kurumları tarafından sağlanmıştır (Kabir, 2005). Bu tür bir söylem, Keşmir'de savaştığı İslami radikal

¹⁵ Keşmir'in Hint sinemasına olan eğilimi hakkındaki bu Hint resmi söyleminin büyük bir kısmının son birkaç on yılda uygulandığını da belirtmek gerekir. Bu, Hint kontrolünden bağımsızlık talep eden Keşmir gençliğinin muazzam yükselişinin yaşandığı bir dönemdir. Daha yakın zamanlarda, Hint Hindu milliyetçi hükümeti tarafından 5 Ağustos 2019'da Keşmir'in yarı özerkliğinin iptal edilmesinin ardından, Keşmir'de sinema salonlarının açılmasıyla ilgili söylem yeniden toparlandı (bkz Sharma, 2019; Pandit, 2017; Dhillon, 2019; Northlines, 2019; AB, 2019).

unsurlara karşı mevcut liberal, demokratik Hindistan anlatısını besleyerek Hint Devletçi argümanına hizmet etti. Bu Hindistan resmi anlatısına karşıt anlatı, sinema salonlarının açılması nedeniyle Keşmir'deki kültürel tehdit endişelerini artıran Keşmir merkezli olanlar oldu. Bu tezin dördüncü bölümünde bununla ilgili ayrıntılı bir tartışma yapılacaktır. Bu karşıt anlatılarda Keşmiriler izleyici olarak kabul ediliyor.

Bratich (2005), Williams (1961), Hartley (1992) ve Grossberg, Waterly ve Whitney'in (1998) çalışmalarının ardından "izleyici" kavramının gelişiminin izini sürer: bir "izleyici" hiçbir yerde mevcut değildir; bir insan kitlesinden inşa edilmektedir. Bratich'in (2005) belirttiği gibi "seyirci oluşturma", esasen tepki verme ve medya görüntülerine tepki verme kapasitelerinde yatan izleyicinin gücünü keşfeden çok sayıda araştırmanın yönlendirdiği söylemsel bir süreçtir. Bu anlamda medya, "izleyici gücünü" sömüren bir araç olarak görülüyordu. Bu şekilde tasarlanan seyirci, bir miktar özerklik ya da eylemlilik olduğunu gösterir. Keşmir örneğine gelince, "seyirci" süreci, sadece Hint sineması için bir seyirci oluşturmak için değil, aynı zamanda Keşmirileri Hint sineması veya kültürünün gizli veya uzak hayranları olarak temsil etmek için Devletçilerin çabaları tarafından yönetiliyor. Keşmir izleyicilerini temsil etmeye yönelik böylesi bir yaklaşımın, sinemanın Keşmir "izleyicilerinin" gerçek karşılama şemaları hakkında söyleyecek hiçbir şeyi yoktur. Akademisyenler, medya metinleri ve izleyiciler arasındaki karmaşık etkileşim süreçlerinin altını çizdiler. Metinlerin anlamlarının tek yönlü olamayacağını, izleyicilere empoze edilemeyeceğini gösterdiler; daha ziyade izleyicilerin sosyo-ekonomik, kültürel, tarihi ve politik bağlamları gibi bir dizi faktörde yer alırlar. Metinler, okuyucuların kendi anlamlarını eklemelerine izin veren önemli miktarda açık alan sunar. Umberto Eco (1979), "Çeşitli kodların ve alt kodların varlığı, bir mesajın gönderildiği sosyokültürel koşulların çeşitliliği (muhabatın kodları göndereninkinden farklı olabilir), bir mesajı boş çeşitli olası duyuların atfedilebileceği biçim" (s. 5). Akademisyenler, medya metinleri ve izleyiciler arasındaki karmaşık etkileşim süreçlerinin altını çizdiler. Metinlerin anlamlarının tek yönlü olamayacağını, izleyicilere empoze edilemeyeceğini gösterdiler; daha ziyade izleyicilerin sosyo-ekonomik, kültürel, tarihi ve politik bağlamları gibi bir dizi faktörde yer alırlar. Metinler, okuyucuların kendi anlamlarını eklemelerine izin veren önemli miktarda açık alan sunar. Umberto Eco (1979) şunları belirtir: "Çeşitli kodların ve alt kodların varlığı, bir mesajın gönderildiği sosyokültürel

koşulların çeşitliliği (muhatapın kodlarının göndereninkinden farklı olabileceği durumlarda) bir mesajı boş bir form haline getirmeye neden olur; ve çeşitli olası duyular bu boş mesajlara atfedilebilir” (s. 5).

Hintçe film metinleri Hindistan'ın Keşmir hakkındaki resmi anlatısını ifade ederken, Keşmirlilerin okuma stratejilerinin metinlerde kalan boşluklardan nasıl geçtiği görülmeye devam ediyor. Ayrıca, okumanın metinlere aykırı olup olmadığı (Hall'un Karşıt Okuma) ya da anlamın müzakere edilip edilmediği (Hall'un Müzakere edilen anlamı) (Hall, 2001, s. 171-172) çözümlenmelidir. Mevcut araştırmanın temel görevlerinden biri, Keşmir'in sosyo-politik ve kültürel faktörlerinin etkisini göstermek için odağı aksiyomatik “izleyici” sürecinden daha karmaşık bir “okuma” sürecine kaydırmaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KEŞMİR ÜZERİNDEN BOLLYWOOD FİMLERİNDE DİN, BASKI VE DİRENÇ

Bu bölüm, çalışmanın eleştirel anlatı için seçilmiş iki filmin—Haider ve Laila Majnu—analizine odaklanmaktadır. Bunlar, gençlerin merkezde olduğu Keşmir'de değişen siyasi söylemin ortasında son yıllarda üretilen iki önemli filmdir. Film anlatıları, Keşmirli gençlerin hikayelerine odaklanmaktadır, krizin siyasi ve tarihsel nedenlerini yerinden ediyor ve bunları psikolojik ve kültürel bir sonucu olarak sunmaktadır. Filmler iddia edildiği gibi Keşmir'in içeriğini ele alırken, bu bölüm Müslümanlar hakkındaki Oryantalist veya Hindu milliyetçi hayallerinin Keşmir bağlamında nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Bu bölüm, İslam'ın ve onun alt kolu olan Sufizm'in, çoğu zaman Hintçe filmlerde kabul edilebilir bir İslam biçimi olarak—siyasal İslam'a karşı—yeni Hint filmlerinde Keşmir toplumu ile ilgili olarak nasıl temsil edildiğine odaklanmaktadır. Bu çalışmada gösterilecek olan, Keşmir'in "senkretizminin" ima ettiği Keşmir tarihinin ve İslam'ın Sufi geleneğinin seçici bir şekilde benimsenmesidir. Hindistan Devleti ile Keşmir arasındaki ilişkinin çalkantılı olduğu bir dönemde, Vedik Hinduizm ile Sufi İslam'ın bir arada varoluşunun onaylanması, Hint ulusunun seküler, çoğulcu hayal gücünü yansıtıyor. Bu şekilde tasavvur edilen Sufizm, Keşmir'in Müslüman çoğunluk bölgesinin ideolojik bütünleşmesini sağlayan bir araç haline gelmektedir. Bölüm, Keşmirli gençlerle ilgili Hintli resmi söylemlerin filmlerde nasıl yeniden üretildiğini ve bu filmlerin Keşmir gençleri hakkındaki mevcut Hint resmi söylemine nasıl katkıda bulunduğunu göstermek için "gezgin derviş" tezini incelemektedir.

2.1. BOLLYWOOD'DA İSLAM VE KEŞMİR'İ TEMSİL ETMEK

Keşmir, bölgenin güzel dağlık manzaralarının Hindu mitolojisinde eski Hindu medeniyetinin kutsal evi olarak görüldüğü göz önüne alındığında, Hint sinemasının anlatılarında "özel" bir yer olarak görülmüştür (Gaur, 2010, s. 189; Lutgendorf, 2005). Hint filmleri, 1947 Hint bağımsızlığının hemen ardından, güzel Keşmir Vadisi'nin dağlık arazileri arasında romantik dramın resmedilmesiyle 'manevi mesken olarak Keşmir' temasını yakaladı. Bu, özellikle sömürge sonrası Hindu orta sınıfının

milliyetçi hayal gücünün bir eklenmesi idi (Gaur, 2010; Kabir, 2005). Hint sinemasının Keşmir'e yaklaşımı, Hindistan anakarasının kentsel alanlarının materyalizminden uzakta, Hint-Aryan geleneklerinin, kutsal Hindu değerlerinin ve ahlaki bilincinin mirasçısı olan Keşmir hakkında ilk başbakan Jawaharlal Nehru'nun ifadesiyle uyumluydu (Gaur, 2010, s. 172, 178). Bununla birlikte, ilginç ve çelişkili bir şekilde, araştırmacı, Hint toplumunun muhafazakar bakışından uzakta, Hintçe filmlerinde Keşmir'in ücra dağ zirvelerinin, aşk ve erotik oynaklık için bir izin verilebilirlik alanı olarak ortaya çıktığını iddia ediyorlar (Lutgendorf, 2005, s.8).

Keşmir'in esasen bir Hindu mekanı olarak inşası, Keşmir bu dönem boyunca siyasi bir travma yaşarken bile, 1990 yılına kadar bölgenin çoğunluk Müslüman nüfusunun sinematik kayıtlarda sembolik olarak yok edilmesine yol açtı (Kabir, 2010, s.375-76). Hindu orta sınıfının merkezci bakışıyla Keşmir'in doğal coğrafi güzelliğine ayrıcalıklı odaklanma, bu güzelliği "Keşmir" için bir metonime dönüştürdü. Sonuç, Keşmir'in sosyal ve politik yaşamının silinmesi ve bunun Hint ulusuna "çevre" statüsüne indirgenmesiydi. Araştırmacıların iddia ettiği gibi, Keşmir'in büyüleyici doğal güzelliğine ve Hindu kutsallığına böylesine ayrıcalıklı bir odaklanma, Keşmir'in siyasi gerçeklerini gizleyip (Kabir, 2005, s. 93) Keşmir halkını topraklarından ayırmaktadır.

1980'lerin sonlarında Keşmir'de bölgedeki onlarca yıllık Hint kontrolüne meydan okuyan ayaklanmanın başlamasıyla, Keşmir halkının Müslüman kimliği Bollywood filmlerinde şekillenmeye başladı. Bilim adamları, 1990'lardan itibaren Hint sinemasında İslami sembollerin ve Müslümanların Keşmir ile ilişkili olarak tekrar tekrar ortaya çıkmasının birçok ulusal, bölgesel ve küresel olay tarafından tetiklendiğini ve sürdürüldüğünü ileri sürüyorlar. Bunlar arasında Pakistan destekli Keşmir'de militanlığın başlaması, Hindu milliyetçiliğinin yükselişi, 1992'de Babri Mescidi'nin yıkılması ve ardından Amerika Birleşik Devletleri'nde Müslüman kimliğini tüm dünyada tartışmalı bir konu haline getiren 11 Eylül olayları sayılabilir (Kabir, 2010).

2.2. SUFİZM VE SOSYAL DEĞİŞİM

Hint sineması, Misyon Keşmir ve Roja filmlerinde olduğu gibi, Pakistan tarafından desteklenen küresel "İslami terörizmin" yabancı bir ithalatı olarak Keşmir'in siyasi ayaklanması ile İslam arasındaki ilişkiye her türlü imayı tasvir etti. Bu tasvir, Avrupalı sömürgeciler ve Dogra muadilleri tarafından Hinduizmin ilkel, eski Keşmir inancı olarak inşa edilmesiyle uyumludur ve Avrupa modernliği ile uyumludur; ve İslami miras, Keşmir'in tarihsel gelişiminde yabancı, ortaçağ kesintisi olarak kabul edilir (Kabir, 2009, 82-94). Benzer şekilde, Nehruvian laikler Hindistan'daki Hindu geleneğinin ikelliğini dile getirirken, İslam'ı ve Müslümanları yabancı kesintiler olarak sundular (Deshpande & Deshpande, 2011). İslam'ın veya Müslümanların böyle bir tasviri, Müslümanların alt kıtadaki, özellikle de Keşmir'deki sosyo-politik hareketlerinde İslam'ın tarihsel önemini tamamen ortadan kaldırdı. Bu söylem Keşmir'i Hindu medeniyetinin veya Hint ulusunun bir mikro kozmosu olarak sunarken, sistematik olarak homojen Hindu ve Müslüman kategorileri yarattı; ve Keşmir bölgesinin Müslüman çoğunluk karakterini yok etti.¹⁶

2.2.1. Sufizm ve Siyasi Seferberlik

İslam'ın bir kolu olan Sufizm, Keşmir'de sosyal ve politik seferberlikte önemli bir rol oynamıştır (Khan, 1994; Rafiabadi, 2009; Sikand, 2000). Bu tarih, Batı sömürgeciliğine ve Hindu Dogra yönetimine karşı Müslüman mücadelesinin çok ötesine geçer (Rai, 2004). Keşmir'in Sufizmi benzersizdir çünkü İslam'ın Keşmir'de yüzyıllardır yayılmasına aracılık etmekte kalmayıp, aynı zamanda hakim geleneklere karşı gelmeden bunu yapmıştır. Keşmir'in Sufizmi, örneğin Arapça Allah'ı Sanskrit Bhagwan tarafından çevirerek var olan gelenek üzerine aktif olarak inşa edilmiştir (Khan, 1994, 114). Keşmir'in, İslam'ın kabul edilebilir bir biçimi olan Hint sinemasında "senkretik" bir yer olarak temsili için kaynak sağlayan bu tarihsel maddeselliktir.

Sufi İslam geleneğinin kilit figürü, Keşmir'in en ünlü mistik şairi Şeyh Nur al-Din Rishi'dir (ö. 1442). Nur al-Din İslami kehanet, ilahiyat, estetik ve sosyal düzen kavramlarını mevcut dünyevi, mistik din ile bütünleştirdi (Khan, 1994: 114, 167, 225).

¹⁶ Bölge olarak Keşmir hakkında daha geniş bir tartışma için bkz. Meenu Gaur (2010) (s. 38-43).

Bununla birlikte, özel ya da bireysel olmaktan uzak, Keşmir'in Sufizmi, okuma yazma bilmeyen, güçsüz tarım halkının hegemonik Brahmanlara karşı toplumsal seferberliğinin merkezinde yer aldı ve bu "düşük kastların" İslam'a dönüşmesine yol açtı (Khan 1994: 197, 229; Sikand, 2000). Bu nedenle Keşmir Sufizminde sosyal aktivizm, İslam ve maneviyat birbirinden ayrılamaz.

Ayrıca Mir'in (2019) son müdahalesi, Keşmir'deki Sufizmin karmaşık doğasına işaret ederek popüler söylemdeki monolitik yapısına meydan okudu. Yazar, Sufizmin Keşmir'deki dinamizmini ve bölünmesini ve içerdiği iktidarın farklılığını gözler önüne serdi. Keşmir'de İslam'ı yayma süreci, Müslümanlar arasındaki iç bölünmeyle işaretlendi: yazılı kelime bilgisine sahip olanlar, dolayısıyla dini aristokrasiye ve idareye yakın olanlar ile sözlüğe bağlı olanlar ve cahil kitlesi olarak muamele görenler arasında (Mir, 2019: s.51). Yazar, yazılı kelime üzerinde kontrol sahibi olanların dini metinleri yorumlamada büyük miktarda yetkiye sahip olduklarını belirtir. Mir, bu insanların okuryazar bilgi biçimi üzerindeki tekeli nedeniyle toplumun cahil ve bilgili elit kitlesi arasında kutuplaştığını savunuyor. Böyle bir bağlam, yazılı kelime bilgisine sahip oldukları için Kubravi Sufi misyonerlerini ayrıcalıklı kıldı ve aristokrasinin ve idarenin bir parçası olmalarına izin verdi.

“Keşmir'de toplumun kitlesel okuryazarlığa geçişine kadar Keşmir Vadisi'ndeki yazılı kelime, her zaman sosyal elitlerin alanı olmuştur ... Öte yandan, sözlü düşünce tarzına bağlı olan kitleler, kendine özgü bir dini İslam geleneği oluşturmuştur. Bu dini gelenek, Kubravi Sufileri tarafından temsil edilen okur-yazar dini gelenek düşüncesine maruz kaldı, ancak onu tamamen içselleştirmede ... İslam'ın okur-yazar din olarak okuryazar olmayan kitlelerin aşkın özlemlerine uydurulmasında belirleyici bir rol oynayan, İslam dönemindeki yerel Rishi geleneğidir. Dindarlığın bu yönü, böylece Keşmir Vadisi'nin geleneksel toplumunun sosyal, psikolojik ve hayatta kalma ihtiyaçlarını karşıladı” diyor Mir (2019) (s. 51).

Keşmir'de İslam'ın yayılmasına vesile olan Orta Asya ve İran'dan Kubravi Sufi misyonerleri, Keşmir Müslümanlarının okur-yazar geleneğine mensuptu. Tüm misyonerler arasında Mir Seyyid Ali Hamdani'nin en olağanüstü etkiye sahip olduğu söyleniyor (Mir, 2019: s.51). Sufi Rishis olarak adlandırılan yerel İslam vaizleri, sözlü gelenekle tanınıyorlardı, çünkü ikincisi, Keşmir'in yazılmamış kitlelerinin kültürel üretiminin önemli bir kaynağıydı. Sufi Rishis'in böyle bir yerel koruyucu azizi, yerel Keşmir kültür kodları ve sembollerinden yararlanan, yerel Keşmir dilinde şiir okuyan

ve dini sözlü yöntemlerle aktaran Nuruddin Nurani idi (s. 52). Nurani, Kubravi Sufilerin aksine yerel Hindu geleneklerine çok katı bir şekilde meydan okumadığı ve Keşmir'de senkretik bir İslam geleneğini desteklediği için hem Müslümanlar hem de Hindu Uzmanlar tarafından saygı görüyor.

2.2.2. Sufizm'in Karmaşık Özelliği

Aslında Keşmir'deki Sufizmin siyasi ve sosyal açıdan karmaşık özelliği, geleneğin başlangıcından itibaren Müslüman dünyasında, özellikle Orta Doğu ve Kuzey Afrika'da Sufizmin doğasıyla tutarlı olmuştur. Tasavvufun evrimini araştıran bilim adamları, İslam'ın ilk iki yüzyılı boyunca Müslümanlar arasında iki tür tutum arasında, yani dünyayı kucaklayanlar ile ondan vazgeçenler arasında bir çatışma olduğunu ileri sürerler (Karamustafa, 1994: s.29). Dünyevi sosyal hayattan—dervişlerden—vazgeçenler için dünya bir dikkat dağıtıcıydı ve insanların Tanrı'ya ulaşmasını engelledi. Bu nedenle, normları reddettiler, Müslüman toplumlarının sosyal ritüellerinden vazgeçtiler ve dindarlık, yolculuk, bekarlık ve kendi kendine uygulanan acıyı içeren çilecilik uygulamalarını benimsediler (Karamustafa, 1994: s. 13-14). Karamustafa (1994) şöyle der:

"Anarşist derviş için, sosyal yaşam kaçınılmaz olarak insanlığı Tanrı'dan uzaklaştırdığı için, dinsel kurtuluş toplumun düzenine göre yönetilen bir yaşamla bağdaşmıyordu. Kurtuluş ancak insan kültürünün aktif, açık ve tamamen reddedilmesiyle bulunabilirdi ve sapkın derviş, inzivaya çekilerek bir yaşam sürmek için vahşi doğaya çekilmedi, ancak kendisi için toplumun kalbinde bir 'sosyal vahşi yaşam' yarattı. Şiddetli antisosyal faaliyet, toplumun Tanrı'ya ulaşamamasının ayıltıcı bir eleştirisi olarak işlev gördü" (Karamustafa, 1994: s. 13).

Karamustafa'ya göre Sufizm, özü dünya dışı, bireycilik ve sosyal ritüel ve gelenekten oluşan bu dünyeviliğin sentezinde yatan yeni bir dindarlık biçimi olarak ortaya çıktı (Karamustafa, 1994: s.13, 29). Dervişler, "gerçek" dünyaya, ahiret dünyasına odaklanırken, Allah ile birliği bozucu ve engelleyici olarak görülen toplum ve gelenekten vazgeçerken, Karamustafa (1994) Sufilerin bu dünyayı, geleneği ve toplumu metafor veya Tanrı'nın bulunması gereken kanal (s. 13, 29). Böylece, gelenek üzerindeki bu yenilenmiş vurgu, spot ışığını "yaratma sevgisi" kavramına ve aynı zamanda İslam'daki sosyal aktiviteye doğru çevirdi. Sufizm sentezlenen iki boyut, dünyadışılık ve bu dünyevilik, İslam'da bir kafa karışıklığı deposu haline geldi. Tanrı,

dünyada var olan her şeyin içinde yer alabildiğinden, hem diğer dinler ve sosyal gruplarla sosyal bir arada yaşama yorumunu hem de muhalefetini haklı çıkarmaya yardımcı oldu. Bu çalışma, Keşmir'de tasavvufun iki boyutu olan senkretizm ve sosyal seferberliğin, zeminde sömürülen bu küresel kafa karışıklığının bir parçası olduğunu ileri sürüyor. Hindistan'ın federal yapısı içinde Müslüman nüfusun çoğunlukta olduğu tek bölge olan Keşmir'in siyasi doğasının zorunlulukları ve Hindistan'ın ideolojik rakibi Pakistan'la entegrasyon veya tekrar tekrar bağımsızlık çağrıları nedeniyle, Hint milliyetçi anlatısı politik olarak ilgili olan görünüş, yani Sufizm'in kollarından senkretizm aldı. Sufilerin sosyal ve politik rolüne gelince, Sufilerin Keşmir'deki hegemonya karşıtı rolüne paralel olarak, Heck (2007) Sufilerin sosyo-politik öneminin altını çizmiştir. Heck'e göre Sufiler, "padişahların danışmanı ve meydan okuyucusu olarak hareket ettiler, zaman zaman kuralı meşrulaştırmak için kutsamalarını artırdılar ve diğer zamanlarda manevi otoritelerini günün zamansal güçleri üzerinde öne sürdüler" (s. 150).

Yine de Kabir (2009), Keşmir'deki siyasi direniş açısından tasavvufun iç / manevi boyutunun önemini vurgulamaya çalışmıştır. Yazar, Keşmir'in Sufi türbelerini¹⁷ sosyal alanlar ve Keşmir'de 1989'dan beri fedakarlık yapanların fotoğraflarının sergilendiği bir "manevi etki rezervuarı" olarak işaret ediyor (Kabir, 2009: s. 78). Türbelerdeki bu serginin, Hindistan Devleti aygıtları ve onların yerel işbirlikçileri tarafından desteklenen hafıza kaybına direnmenin bir yolu olduğunu savunuyor. Ayrıca Kabir, Sufi mabedlerinde her yıl düzenlenen bayramlarda (*urs*) sergilenen Keşmir halkının 1990'lardan kalma parçalanmış bedenlerinin fotoğraflarına işaret ederek, onları "azizin ruhani, iyileştirici gücünü kullanıcının vücuduna aktaran" muskalarla (*taveez*) karşılaştırır (Kabir, 2009: s.78). Bununla birlikte, başka yerlerde yazar, Hint milliyetçi tahayyülünde Sufizmin tanımlanmaya başladığı senkretizm

¹⁷ On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın sonlarında, merkezi Khanqah-i-Mualla (aynı zamanda Shah-i-Hamadan olarak da bilinir) olan Keşmir mabetleri, Keşmir'in sekülerizminin ve Hindular ile Müslümanlar arasında bir arada var olmanın temel sembolleri olan senkretizm olarak değerlendirildi. Bu bir arada yaşama, popülist lider Şeyh Abdullah tarafından "Keşmiriyat" olarak tanımlandı. Müslüman siyasi rakibi Jama Mescidi Srinagar'dan çalıştı. Şeyh Abdullah'ın siyasi olarak uzlaşan laiklik kavramı ve Khanqah-i-Mualla tapınağı Mirwaiz ile Jama Mescidi arasındaki rekabet hakkında kapsamlı bir tartışma için bkz. Mridu Rai (2004: s. 274, 238). Rai ve daha yakın zamanda Yasir Bashir (2021), Abdullah'ın popülist sekülerist duruşunun Keşmir'i 1947 sonrası krize sürüklemeye ve Vadi'deki keskin toplumsal bölünmelerin tohumlarını ekmede etkili olduğunu savunmaktadır.

kinayesine başvurur. Kabir (2009), yerli Keşmirli orta sınıf sinemacı Abir Bazaz'ın filmlerini incelerken, Keşmir'de devam eden şiddetin bizi Keşmir'deki ortak yaşamın geçmişine nasıl taşıdığını vurgular (s. 52-53). Bu argüman, Keşmir'in günümüz türbülansının göstergeleri aracılığıyla anılan Hint milliyetçi anlatılarında yer alan hayali senkretik Sufi geçmişini yansıtıyor. Bununla birlikte, bu geçmiş, iki toplum arasında bir arada yaşama hikayesi değil, okuma yazma bilmeyen marjinalleştirilmiş Keşmir Hindu topluluğunun Sufi azizler tarafından İslam'a giden yolu yukarıda tartışıldığı gibi kolaylaştırma hikayesiydi.

Sufizm hakkındaki bu perspektifler, *Laila Majnu*'un Keşmir'deki siyasi ve ideolojik alt tonlarını haritalamamıza ve Keşmir'deki gelişen siyasi söylemle ilişkisini göstermemize izin vermektedir. Film, Keşmir'in siyasi yüklü bölgesinin siyasi söylemini tamamen silen anlatısındaki savaş yokluğuyla dikkat çekmektedir. Filmin eleştirel bir soruşturmayı zorunlu kılan bu apolitik doğasıdır, çünkü Keşmir'in yüklü bir siyasi atmosferinin ortasında kurulur ve son on yılda siyaset ve protestolarda merkez sahneye çıkan gençlerin hikayelerini sunar. Çalışma, İslam'ın ve Müslümanların Keşmir'in sosyal ve kültürel matrisi içinde nasıl çerçvelendiğini araştırıyor. *Laila Majnu*'nun gezgin derviş kahramanı ve toplumdaki vazgeçme politikası hakkında özel bir araştırma yapıldı. Çalışma, Oryantalist Müslüman ikelliği ve baskıcılığı kavramlarını yansıtan bireyciliğe doğru kaymasını açıklıyor. Sufizmin bireysel boyutu, ilerleyen bölümde tartışılacak olan bir Bollywood filminde ortaya çıkan yeni bir şeydir.

2.3. BOLLYWOOD'UN KEŞMİR FİMLERİNDE DİN VE BASKI

Başta İslam olmak üzere dinleri hedef alan Sovyet dönemine ait (1920'ler ve 30'ların başındaki) Orta Asya propaganda filmleri hakkında yazan Drieu (2010), film yapımcılarının Müslümanları kızdırabilecek İslam'a yönelik doğrudan saldırılardan kaçındığını belirtmektedir. Bunun yerine, filmleri daha başarılı kılmak için İslam'ın kültürel temsillerini kendine mal etmeye çalıştılar (s. 557). Bu nedenle, İslam karşıtı mesajlar film anlatılarında daha geç örülmüş ve İslam'ın temsilini daha karmaşık hale getirmiştir. Benzer şekilde, Murphy'nin (2010) Senegalli iki önde gelen film yapımcısı Ousmane Sembène ve Djibril Diop Mambéty'nin filmlerine ilişkin analizi, Senegal'in ağırlıklı olarak İslami ve demokratik cumhuriyetindeki dini, sosyal, kültürel ve politik

güçlerin karmaşık bir etkileşimini ortaya koymaktadır. Drieu (2010), Mambéty'nin filmlerinin bir Sufi estetiği, Senegal'in çoğunda var olan mistik ve oldukça senkretik İslam biçiminin değerleri ve dünya görüşü tarafından bilgilendirildiğini savunuyor. İslam'ın farklı türlerini reddetme, dahil etme ve müzakere stratejileri, Hindistan'ın bağımsızlığından beri Müslümanları konu alan Hint filmlerinde de oldukça dikkat çekicidir; yukarıda bahsedildiği gibi Keşmir üzerine Hintçe filmlerde daha çok böyledir (Gabriel ve Vijayan 2012; Kabir, 2010; Gaur, 2010). *Haider*'in İslam'la estetik ilişkisi daha karmaşık olsa da, "köktendinci" ve "laik" Müslüman arasındaki önceki ikili klişelerden kısmen haberdar olsa da, *Laila Majnu* çoğunlukla dini sembolleri ortadan kaldırmaya çalışmaktadır; *Laila Majnu*, bu bölümde analiz edilecek birkaç sekansla sadece düşmanca bir görüntüsünü sunmaktadır. Bununla birlikte, Laila Majnu, filmin büyük bir bölümünü kaplayan gezgin bir derviş olan Sufizm'in bir çeşidini tanıtmaktadır.

Haider ve *Laila Majnu* farklı türlere aittir. *Haider* siyasi bir suç dramasıdır, *Laila Majnu* ise bir romantik filmidir. Bunlar, Dwyer'ın (2006) ardından, "Müslümanlar arasında günlük sosyal ve kültürel yaşamın bir parçası olarak dini" sunan, Bollywood'un "Müslüman sosyal" veya "İslamicate" kategorisine alınabilecek ilk Keşmir filmidir (Dwyer, 2006: s. 97). Bu, Keşmir'in sosyal ve kültürel matrisi içinde Keşmir karakterlerini sunan, tamamen Keşmir'de yer aldıkları anlamına gelir. Film anlatımının içeriği Keşmir'in mitlerinden, saklandığı yerlerden veya yerlilerin deneyimlerinden alınmıştır. İkisi de asgari klişeleşme ile güçlü Keşmir karakterleri sunuyor. Hikayeleri, Keşmir'in sosyal ve coğrafi alanını ikonografilerinin bir parçası olarak kullanan Keşmir'e derin bir şekilde dayanmaktadır; bu herhangi bir Bollywood film yapımcısının nadir bir girişimi.

Haider (2014), sosyal ve politik aktivist ve Bollywood'un tanınmış film yapımcısı Vishal Bhardwaj¹⁸ tarafından yönetilen İngiliz şair ve oyun yazarı William Shakespeare'in Hamlet'inin bir uyarlamasıdır. Senaryo, Keşmirli yazar ve gazeteci Basharat Peer ve Bhardwaj tarafından karşılıklı olarak yazılmıştır. Keşmir doğumlu Basharat Peer, Keşmir'de 1990'ların siyasi durumu ve şiddetine odaklanan, Keşmir'de

¹⁸ Bhardwaj'ın The Quint (Gautam, 2020) ile Hindistan parlamentosunda kabul edilen ayrımcı yasa CAA-NRC'ye karşı protestosunu anlattığı röportajını izleyin.

görgü tanığı hesabı olan *Curfewed Night: A Frontline Memoir of Life, Love and War in Kashmir* (Peer, 2010) için Keşmir'de tanınmış bir isimdir. *Haider*, *Curfewed Night*'da anlatılan Keşmir sahnelerinin çoğunu birleştirdi. Bhardwaj bir röportajda, Keşmir'in "içini" vurgulamanın gerekliliğini kabul ederken, Basharat Peer'in Keşmir'deki durumu anlamasına yardımcı olan bir Keşmirli olarak bahsetti (Chishti, 2018).

Hindi sinemasının popüler romantizm türüne ait olan *Laila Majnu*, aileleri arasında çekişmeye hapsolmuş iki gencin trajik bir aşk hikayesini sunuyor. Film tamamen Keşmir'de geçiyor ve içeriğini bu çalışmada da gösterileceği gibi Keşmir karakterleri, ikonografi ve coğrafi mekanlarda somutlaşan tarih ve kültürden alıyor. Bu nedenle, Keşmir ile ilişkili olarak İslam'ın ya sosyal bağlamdan silindiği ya da Hintli seküler ve modern ahlakı tehdit eden yabancı bir ithalat olarak şeytanlaştırıldığı Bollywood geleneğinden bir değişimdir. *Laila Majnu*, Bollywood'un ünlü "Sufi" romantik film yapımcıları İmtiaz Ali'nin kardeşi Sajid Ali tarafından yönetiliyor. Bu filmde birçok nedenden ötürü önemli olan İmtiaz Ali markasıdır. Kardeşiyle birlikte filmin ana senaryo yazarı olmasının yanı sıra, muhtemelen İmtiaz'ın romantizm türünün alameti farikası olarak önceki deneyiminin altını çizmek için filmin "sunucusu" unvanına da sahip. Ayrıca, *Rockstar* (2011) ve *Highway* (2014) gibi Keşmir'in güzel arazilerini ve mistik geleneğini film anlatıları için zemin olarak kullanma eğilimini de öneriyor. İmtiaz, *Rockstar*'ın erkek kahramanları Jaordan'ı *Laila Majnu*'nun Qais'ine benzetti (Singh, 2018). Keşmir'in "içini" yakalayan *Laila Majnu*, Keşmir'e empoze edilen Hint milliyetçi hayalperestlerle dolu. Film, Hindistan anakarasındaki azınlık Müslümanları karakterize etmek için kullanılan ana akım siyasi, sosyal ve kültürel mecazları Keşmir'e taşıyor. Film, Keşmir'deki Müslüman cemaatin farklı yerel tarihine ve çoğunluk statüsüne dayanan direniş siyasetini gizler.

2.3.1. Din ve Laikliğin İkili İnşası

Ancak bu, yeni filmlerin Müslümanların, İslam'ın veya Keşmirliilerin önceki yapılarını düşürdüğü anlamına gelmiyor. *Laila Majnu*'da da yer alan Avrupa merkezli rasyonalist laiklik görüşü, dini ilkel, barbar, anti-modern toplumların bir özelliği olarak nitelendirmiştir (Jensen, 2013, s. 158-59). Bu, Graham (1992) ve Chatterjee'nin (1994, s. 1768-69) ileri sürdüğü gibi, din ve modernite arasındaki çok karmaşık bir

ilişkinin altını çizen, dünyanın dört bir yanından çok sayıda kanıt olmasına rağmen böyledir. İkisi sadece ilkel dini inançlardan "rasyonel" bir bilimsel aşamaya basit bir ilerleme değildir.¹⁹

Kadın kahraman Laila'nın (Tripti Dimri) daha sonra ataerkil bir bağ yoluyla evleneceği Javed Parray (Sumit Kaul), Laila'nın babasına, rakibi Gulam Sarvar'ın oğlu Qais'ıyla (Avinash Tiwary) Dal Gölü çevresinde bir arabada dolaşan Laila'yı gördüğünü bildirdiğinde, Laila korkudan iddiayı kabul etmeyi reddediyor. Bu sahnede Laila, çoktan titremeye başlayan arkadaşı Ambreen ile misafir odasının ortasında duruyor. Laila'nın tüm ailesi, babası, annesi, boşanmış halası ve muhabir Javed tarafından kuşatılmışlardır. Odanın duvarlarında Müslümanların kutsal yeri Kabe'nin devasa bir resmi ve üzerinde İslam'ın temel yazısı olan ve Tawheed olarak bilinen "Allah tarafından tanrı yoktur ve Muhammed onun elçisidir" yazılı bir afiş asılıdır. Bu resim ve poster tüm sekans içinde dikkat çekiyor. Evin kızının erkek arkadaşıyla dışarı çıkmasının neden olduğu bu gergin atmosferde, sıkıntılı baba Laila'nın elini çeker, başına koyar ve başının üstüne yemin etmesini ister. Gergin Laila bir yemin eder ve Qais ile olmadığı konusunda yalan söyler. Bu, toplumda dinin rolünün altını çizen filmin doruk noktasındaki çok metinli sekansıdır (Fig. 6). Sekansta dine doğrudan bir referans olmamasına rağmen, mizansen sahnesinde çok fazla mevcuttur—Üstün'ün olmasını ifade eder. Dinin toplumdaki yerleşikliği ve sosyal baskıdaki rolünü gösterir.

Şekil 6'da bir aile arkadaşının bir erkekle çıktığını gördüğünden şikayet ettikten sonra kızı aile üyeleri tarafından kuşatıldı. Bu sırada kız, babasının kafasına yemin eder. Oğlanla birlikte olduğunu reddediyor. Arka planda İslami Kutsal Mekân Kabba'nın beliren görüntüsü görülüyordu.

¹⁹ Batılı modernite kavramı dini bilimden ayırırken, Hindistan bağlamında bu yol tam tersi: Nanda'nın (2006) gösterdiği gibi bilim, Hinduizm geleneği tarafından özümsemiştir. Yazara göre, Hindistan'daki bilimsel ilerleme ve modernleşme fenomeni, mevcut geleneksel mitleri ve batıl inançları bir kenara atmadı; bunun yerine Hindu milliyetçiliğini ve gururunu güçlendirmek için dahil edilmişlerdir. Hint sineması bu dini siyasallaştırmaya en az bağlıdır; ya da Müslümanların ve İslam'ın Hindu milliyetçisi veya seküler bir temsilinin birden fazla yakınsama yaşadığı iddia edilebilir.



Şekil 6. *Laila Majnu*'dan bir çerçeve

Filmin sonuna doğru Laila ile Javed arasındaki evlilik dağılınca Laila, boşanmanın ardından bir 'iddah'²⁰ döneminden geçmek zorunda kalır. 'İddah, İslami kurallara göre Laila'nın, kendisini beklemenin acısı büyük ölçüde çeken sevgili Qais'iyle yeniden evlenmeden önce neredeyse üç aydır. Qais'in beklemeden boğulmasına yol açan bu zorunlu 'iddah dönemidir. Sonunda çıldırır, ardından Laila intihar eder.

Haider, İslam'ın uygulamalarına doğrudan atıflarda bulunur ve bu dini alana dahil etmiştir. Filmde gösterilen bu uygulamalar, kategorileri birleştiren *Roja* ve *Mission Kashmir* gibi terör filmlerini ve İslam, Müslüman ve “terörist”i anımsatıyor. Bu filmler, Keşmirileri zayıf ve savunmasız olarak, yabancıların, uluslararası İslamcılarının (Pakistan'a atıfta bulunarak) kullanılmasını veya kötüye kullanılmasını önlemek için bir müdahaleye (Hindistan Devleti) ihtiyaç duyan olarak sundu. Bununla birlikte, *Haider*'in davasına Hindistan'ın müdahalesine yönelik imalar sadece kısaca sunulmuştur (Keşmir'deki militanlığa hain militanları silahlandırarak mücadele etmeyi planlayan ordu yetkilileri arasında bir toplantı). Film alanının büyük bir kısmı, çeşitli rollerde Keşmir karakterlerini sergiliyor: avukatlar, gazeteciler, politikacılar, isyan karşıtı grup İhvan-ül Mukhbirin personeli,²¹ akademisyenler, askeri muhbirler, polis

²⁰ 'İddah, Müslüman bir dul veya boşanmış bir kadının yasal olarak yeniden evlenebilmesi için geçmesi gereken belirli bir süre. Kuran (2: 228) âdet gören bir kadının yeni bir evlilik yapmadan önce üç aylık periyotlara sahip olmasını emreder; Adet görmeyen bir kadın için gerekli gecikme üç aydır. Bir dulun gecikmesi 4 ay 10 gündür (Encyclopaedia Britannica'da İddah'a bakın).

²¹ Tartışma için bkz. Dutta'nın (2020) "Keşmir'deki İhvanilerin kayıp nesli" yeni J&K "ile alaka düzeyini yeniden canlandırmak için siyasete bakıyor".

yetkilileri vb. Keşmir'in yollarını ve sokaklarını yöneten askerler bile Keşmirli olarak gösteriliyor. Ayrıca, küresel ya da ulusötesi terör örgütlerinin radikal İslami ideolojisinin alternatifi de Keşmir'in önderliğindedir. Bu alternatif, Aligarh Muslim Üniversitesi'nde "İngiliz Hindistan'ın Devrimci Şairleri" konusuyla araştırma görevlisi olan baş kahraman Haider'in karakteriyle temsil ediliyor. Kendisi de şairdir. Yerel olarak çalışan bir gazeteci olan kız arkadaşı Arshia Lone (Shradha Kapoor) vardır ve her ikisi de İslam'da yasak olan evlilik öncesi fiziksel aşk ifadesine açıktır.

Haider filminin anlatı krizi, ordunun Haider'in evini çevreleyen doktorla, babası Hilal Meer'in (Narendra Jha) yaralı bir militan komutanı ameliyat etmesi ile başlar. Ordu ve komutanlarına eşlik eden militanlar arasında bir karşılaşma başlar ve militanların ölümüyle sonuçlanır. Yaralı komutan İhlak Latief'in İslami şehadetten önce son kez Allah'a dua ettiği görülüyor. Militanların bir Keşmir mahallesinde Müslüman kafatasları takarak dolaşırken görülebildiği bir dizi ikonografik temsil; İslami azaan (beş kez günlük dua veya namaz çağrısı) arka planda duyulabiliyordu. Bu sekanslar, anlatı için tüm nedenselliği geliştirir. Montaj, savaştan ama disiplinli ve örgütlü / "rasyonel" ordu askerlerinin devasa silahlarla eve doğru adımlarını gösteriyor; ve evin içindeki militanlar dünya dışı "şehadet" ya da "ebedi ölümden sonraki yaşam" a hazırlanıyorlar. *Haider*, dini Keşmir'in sosyal matriksi içinde siyasi ve kişisel ihanetlerin gerçekleştirildiği ve meşrulaştırıldığı bir araç olarak tasvir ediyor. Bir sonraki bölümde, Müslüman bir ailede yaralı bir Haider ve onun cinsel hain "yarı dul"²² anne arasındaki seks, aldatma ve Oidipal oyunla dinin nasıl sefahatin bir bileşeni olarak kodlandığı gösterilecektir.

Hem *Haider* hem de *Laila Majnu*—modernist estetiğe uygun olarak—ilerleme, rasyonalizme ve barış karşıtı ve bir ihanet aracı olarak ikili bir din imgesi sunarak, sosyal ahlakı ve etik belirlemede dinin kültürel önemini ortadan kaldırıyor. *Haider*, çok katmanlı bir anlatı deposudur. Kahramanı, Hindistan'dan bağımsızlık isteyen Keşmir gençlerini temsil ediyor. Bununla birlikte, bu anlatı çok bastırılmış bir biçimde oynanır ve hem Haider'in aile düzeyinde (dönek amcanın babasını aldatması ve ardından Haider'in annesiyle evlenmesi gibi) hem de Keşmir'in genel siyasi düzeyde

²² "Yarı dullar" kaybolan ancak ölü ilan edilmeyen Keşmirli erkeklerin eşleridir (Bkz. Umar, 2013). Gazala'nın karakteri onları Haider'de temsil ediyor.

şiddet ve kaosun daha yüksek sesle anlatımı tarafından gölgede bırakılır. Bu matris içinde din, bu kaosa katkıda bulunan kaynaklardan biridir.



Şekil 7. Haider'den bir çerçeve

Şekil 7'de Haider filminde Şehit olmadan önce dua eden Keşmirli bir militan görülmektedir. Şekil 8'de Haider'in babasının *fatih* töreninden bir görünüm yer almaktadır.



Şekil 8. Haider'den bir çerçeve

2.4. LAILA MAJNU'NUN GEZGİN DERVİŞİ: SUFİZM, ASETİZM VE TOPLUMDAN KAÇIŞIN SİYASETİ

Qais Bhat, aile rekabeti nedeniyle sevdiği Laila ile evlenemeyince kalp kırıklığına uğrar. Sevgili kocasının evliliklerinden dört yıl sonra ölmesi bile iki aşğa

yardım etmez, çünkü sevgilisiyle yeniden evlenebilmesi için *iddet* döneminin geçmesini beklemek zorundadır. Aştaki başarısızlığı nedeniyle dört yıldır klinik depresyondan muzdarip olan Qais, nihayet sabrını yitirir ve daha önce birçok Hint filminde yer alan Keşmir'in tanınmış turistik yerlerinden Pahalgam'daki aile evine taşınır. Mesafenin, Laila'ya yakın yaşamının neden olduğu işkenceden kaçmasına yardımcı olabileceğini umuyor. Güzel dağ yamaçlarında ve ormanda yürürken, fişkırان suların dere kenarında otururken Laila'nın hayaletini görmeye başlar. Dervişiyet açısından gerçek bir mistik olur, “metaforik” mevcudiyet ve görünürlük dünyasından uzaklaşarak “gerçek dünyaya” girer; “Aşk Yolu” nda yürümeye başlar (Safi, 2003). Qais Bhat'ın şehirden / toplumdan göçü, Hindu orta sınıf Hintli şehirli erkeğin şehrin kalabalığından ve gürültüsünden kaçmak için Keşmir'in güzel dağlarında manevi veya turistik yolculuğa çıktığı 1950'ler ve 60'ların filmlerini anımsatıyor (Kabir, 2005; Gaur, 2010). Bu bakışların yerini şimdi Keşmir'in sosyal baskıdan barış bulmak için dağlara kaçan kendi Müslüman orta sınıf erkek gençliği, Hint sinemasında Keşmirililere bir tür "temsili özerklik" denemektedir.

2.4.1. Birey ve Toplum Arasında Bir Köprü Olarak Sufizm

Bu çalışmada daha önce tartışıldığı gibi, dervişiyat'ın basit “bireyci” dindarlığından uzak olan Sufizm (Karamustafa, 1994), sosyal ve siyasi hareketleri kendi çerçevesi içine dahil etme olasılığını öne sürmektedir. Aslında Sufizm, “bireyci feragat eden dindarlık ile topluluk odaklı hukukçu dünya onaylama arasındaki uçurumu kapatan yeni bir dindarlık biçimi” olarak ortaya çıktı. Bu, ikisinin bir sentezi yoluyla yapıldı—hem yaratının hem de yaratılanın kabul edilmesi gerekiyordu (Karamustafa, 1994: s. 29). Bu kavramsallaştırmaya göre *Laila Majnu*'nun kahramanı, sosyal olarak yerleştirilmiş Sufi ile aynı olmayan irrasyonel, anti-sosyal / asosyal bir “gezgin dervişin”²³ kolonyal hayalini temsil ediyor (Heck, 2007, s. 148-49): yaratmaktan çok uzak. "sosyal vahşi", toplumdan kaçarak "doğanın vahşi doğasına" kaçır (Karamustafa, 1994, s. 13). Filmin kahramanı, gelenekleri aşkının başarısızlığa uğramasına neden olan baskıcı toplumu tamamen reddeder. Uzun zamandır ulaşmaya

²³ İmtiaz Ali ilk kez *Rockstar*'da (2011) güçlü bir anarşik derviş, Jordan (Ranbir Kapoor) karakteri sundu. Jordan, Hindu bir ailede doğmuş olmasına rağmen, Müslüman bölgesi Keşmir'den Delhi'deki Hindu topluluğuna ve oradan da Hristiyan Avrupa'ya kadar dinleri ve coğrafyaları aşan evrensel bir derviş olarak sunulur. O her türlü insanlarla şarkı söyler ve dans eder.

çalıştığı “dağların ötesindeki yuvayı” keşfettiği doğanın içine giriyor. Yırtık paçavralar giyer ve sama dansı olarak bilinen dönmeye başlar. Bununla birlikte, Keşmir bağlamında dervişiyet'in temsilinin ve toplumun terk edilmesinin çok katmanlı siyasi sonuçları vardır. Tuastad (2003), metinlerin tam anlamının ancak bağlam tam olarak değerlendirildiğinde anlaşılacağına dair bir ipucu sunmuştur. Yazar, Orta Doğu bölgesindeki çatışmaların tarihsel bağlamını göz ardı ederek, Arapları, Filistinlileri ve Müslümanları temsil eden Batı medyası metinleri üzerine yorum yaparak, derinden şöyle özetliyor: “Oryantalist ve neo-Şarkiyatçı kaynakların eleştirel bir okuması, sömürgecilik ve emperyalizmin etkilerinin göz ardı edilmiş şeklini sorgulayacaktır. Ayrıca, sekizinci yüzyılda, dünyanın en hızlı büyüyen dininin daha fazla siyasi gelişmesine mahkum olan anti-modern bir çekirdek belirlemiş olmanın indirgemeciliği ve özciliğini de sorgulayacaktır” (s. 595).



Şekil 9. Laila Majnu'dan bir çerçeve



Şekil 10. *Laila Majnu*'dan bir çerçeve

Şekil 9'da Laile Manju'da Dans eden derviş Qais Bhat ve Şekil 10'da Qais'in, Laila'nın hayaleti ile dans ettiği görülmektedir.

Keşmir'in gençleri ne istiyor? Keşmirli gençlerin sorunları nelerdir? 'Hint ulusal ve küresel kamu söyleminde tekrar tekrar ortaya çıktı (Zia, 2017; Vohra, 2019; Misgar, 2020; Puri, 2017). Bu özellikle arka planda binlerce genç Keşmir halkının Hint kontrolünden “özgürlük” talep ederek sivil ayaklanmalara, barışçıl ve şiddetli protestolara katılmasıyla ortaya çıkıyor. 22 yaşındaki militan Hizbul Mücahid komutanı Burhan Wani ve araştırma akademisyenleri Manan Wani, Sabzar Ahmad Sofi, Mohammad Rafi Bhat gibi eğitilmiş gençler, militan gruplara katılmalarının ardından Hindistan askeri operasyonlarında öldürüldü. Bununla birlikte, Hindistan halkı ve siyasi söylemleri kendilerine ait açıklamalar yaptı. Bu resmi söylem, Devlet'in canlı mermi, göz yaşartıcı gaz mermisi ve pelet tabancası gibi öldürücü ve öldürücü olmayan baskıcı güç kullanımını meşrulaştırmak için "ajitasyonel terörizm" ve "yanlış yönlendirilmiş gençlik" gibi terminolojiyi kullanarak militanları ve sivil protestocuları homojenleştirdi (Citizens Against Hate, 2020, p.87; Perrigo, 2018; Navlakha, 2010; PTI, 2019). Zaman zaman söylemler daha iyilikseverdi, söylemi devletçi sınırlar içinde tutmak için son on yılda gençlerin kitlesel ayaklanmalarının arkasındaki nedenleri tanımlamak için "işsiz gençlik" gibi bir terminoloji kullanıyor (Puri, 2017;

Akmali, 2017; Singh, 2016). Keşmir gençliği ve kitlesel ayaklanmalar, Hindistan'da ve tüm dünyada kamusal söylemin merkezinde yer aldı. Bu söylemin altında yatan amaç, Keşmir gençlik ajitasyonlarını, tarihsel veya politik bir temeli olmayan psişik nedenlerle yönlendirmek olmuştur. Sosyal konular aksiyomatik olarak sunulur. Laila Majnu'nun gençlik dolu romantizm ve sosyal baskı öyküsü, şu anda ortaya çıkan Keşmir politik atmosferi ve buradaki gençlerin rolü içinde okunmalıdır. Ayrıca, Hint kamusal alanının her yerinde dikkati çeken Hint egemen resmi söylemi ışığında yorumlanmalıdır.

Laila Majnu'nun genç kahramanı Qais Bhat'ın toplumundan kaçıışı, film anlatısının çözümüdür. Ancak meselelerin sosyal boyutunu politik ve tarihsel temellerini gölgelemek için somutlaştıran böyle bir karar, sadece Sufizmin ilkeleriyle çelişmekle kalmaz, aynı zamanda Keşmirilerin sosyal ve politik seferberliğinin ideolojik olarak uzlaşmış bir temsilini yansıtır. Qais Bhat, sevgili Laila'nın "gerçek" olarak gördüğü hayaletini dağlarda görmeye ve onunla konuşmaya başladığında, oradaki köylerde yaşayan, ulaştığı "mistik" seviyeyi kavrayamayan sıradan insanlar, ona deli diyorlar. Burada ya Tanrı / yaratıcı / "gerçek dünyanın" ve Qais'in dünyaca sevilen Laila'nın / yaratılışın birleşimini görüyoruz; yaratılışın bu dünya ile Tanrı arasında "aracı" olduğunu görmüyoruz. Her halükarda, bu sadece Bollywood'un anlatılarında Müslümanlarla ilgili Sufizmi serbestçe kullanmasını önermektedir— yalnızca onları marjinal veya egzotik olarak tasvir etmek için.²⁴ Alimler tasavvufta Tanrı'nın merkezîyetinin altını çizer ve hatta insandan insana olan sevgiyi geleneğe olan sevginin bir niteliği olarak görürler (ishq-i majazi). Sufiler için "gerçek" aşk İlah içindir (ishq-i haqiqi) Yaratılış, yalnızca İlahi sevgiye ulaşmak için bir "metafor" veya

²⁴ Bir Hintli şehirli Müslüman mafyasının hikayesini temsil eden Vishal Bhardwaj'ın *Maqbool*'unda (2003), bu denklemin tersine döndüğünü görüyoruz: mafya don'un metresi Nimmi ile gizli sevgilisi *Maqbool* arasında arabuluculuk yapan Tanrı'dır. Şarkı, Tanrı'ya işaret ederek, birbirlerine olan yasak aşklarını dile getiriyor. Filmin bir "Sufi" adanmışlık şarkısı olan "Tu mere rubaru hai (sen önümdesin)", dini bir geçit töreni sırasında bir Sufi mabedinin zemininde icra ediliyor. Sözler ve jestler Tanrı'ya atıfta bulunurken, izleyiciler için iki "dünyevi" gizli aşığa yönelik açık imalar var. Qawwali olarak bilinen sözde Sufizm'in adanmışlık şarkılarının Bollywood'da uzun bir geçmişi vardır. Film anlatılarında hem Müslümanların hem de Hinduların aşk, aldatma, uzaklık, ayrılık, fedakarlık ve iç / pisik dünyasının diğer yönlerini ele alıyolar. Örnekler şunlardır: (i) *Dhadkan*'ın (2000) "Dulhe ka sehra" şarkısı, ataerkil babası yüzünden aşkı biten kalbi kırılmış bir Hindu kadının düğün töreninde seslendirilmiştir. Şarkı, babası için bir fedakarlık ağıdır. (ii) *Pardes*'in (1997) "Nahi hona tha" şarkısı, ataerkil bir toplumda aşkın zorluklarını dile getirir. Şarkı, Müslüman Babür anıtının fonunda icra ediliyor. Genellikle bu Qawwaliler, toplum için Hindu geleneğinde ve kültüründe fedakarlığın (özellikle kadınların) önemini vurgulayan Hindu sosyal hikayelerinin arka planında söylenir. Müslüman Qawwali icracıları bu anlatıların dışında yer alıyor.

“merdiven” dir; bu nedenle yaratma kendi başına amaç değildir (bkz. Safi, 2003: s. 34; Lombard, 2007).

Toplumsal yaşamın tanrısı ile bireyci dindarlık arasındaki ikilik, filmde derviş ve molla arasındaki destansı bir karşılaşma üzerinden sahneleniyor.²⁵ Bu karşılaşma, sosyal dinin hoşgörüsüzlüğünün altını çiziyor ve bir dervişin bireysel dindarlığını onaylıyor. Qais, güzel dağın göbeğinde bir yerde sıkışmış köyün engebeli sokaklarında yürürken, köylülerin uzun süren bakışları yüzünden kendini yarıda bulur. Köylüler, onu sokaklarda çılgınca veya amaçsızca dolaşan deli bir adama götürürler. Sadece kendisi tarafından görülebilen Laila ile etkileşime girdiğinde, bir şeridin kenarındaki namazlarının ortasındaki erkekler Qais'in konuşmasıyla kesilir. Geleneksel Müslüman şapkası ve uzun sakallı imam cemaatten ayrılır ve ona bağırmaya başlar:

“Astagfirullah! (Arapça kelime anlamı Allah bizi affetsin!). Namazımızı mahvettin.”

Kais'in yakasını alırken imam öfkeyle, *“Önüümüzde durdun ... namaz kestiğimizi görmedin mi?”* (İslam'da namaz kılanların önünde durmak yasaktır).

Başka bir adam onu dövmeye başlar. Şok olan ve ağlamaya başlayan Qais. Onlara çılgınca soruyor, *“Beni neden dövdün? ...”*. *Cemaatten bir adam ona, “Ey utanmaz, Tanrı'dan biraz kork. Buradan kaybolun. ”*

Sonra imam ona bağırır, *“Buradan mı uzaklaşıyorsun yoksa...? Cehenneme gideceksin.”*

Qais, sevgilisiyle konuştuğunda ısrar ediyor: “Sevgili ile konuştuğumu kabul ediyorum, kayboldum. Dua ettiğinizi fark edemedim. Ama sizler de sevdiklerinizle konuşuyordunuz (İslam'da Tanrı ile derin etkileşim olarak kabul edilen namazlarına atıfta bulunarak). Beni nasıl fark edebilirsin,” namazda Tanrı ile tam olarak bağlantılı olmadıklarını ima ediyordu. Derviş ve molla arasındaki karşılaşma, ideal seküler bir

²⁵ "Molla" terimi son yirmi yılda Müslümanlar arasında bile aşağılayıcı bir anlam kazandı. Terim, sakallı ve İslami şapka takan ve günlük hayatta dini uygulayan dindar erkekleri ifade eder. Genellikle camilerde namaz kılarlar ve günlük meselelere müdahale etmek için sosyal açıdan önemli olmaya devam ederler.

Hintli veya Keşmirli Müslüman ile Keşmir'de Hindistan Devletine karşı savaş açan Pakistan destekli aşırılık yanlısı arasındaki karşılaşmanın simgesidir.



Şekil 11. *Laila Majnu*'dan bir çerçeve

Şekil 11’de Qais, molla ile kavga etmeden önce Laila'nın hayaletiyle konuştuğu sahne görülmektedir.

2.4.2. Keşmir'in Siyasi Gerçeklerini Gizleyen Dervişiyet

Filmin Keşmir bağlamında dervişiyat çağrısı, Keşmir'deki gerçek siyasi gerçekleri gizlemeye yardımcı olan diğer birçok yola uygun bir alternatif sunuyor. Bu hedefi gerçekleştirmenin önemli bir yolu, Bollywood film anlatılarında Keşmir'in coğrafi güzelliğine odaklanmak olmuştur (bkz. Kabir, 2005). *Laila Majnu*'nun iki kahramanı -erkek çıldırır ve kadın intihar eder- filmin sonlarına doğru kişisel seviyelerde karşılaştıkları durumların neden olduğu iç içe çöküş, Hint resmi anlatısında bir bütün olarak Keşmir inşasını doğası gereği kaotik olarak yansıtır. Sanki hiçbir tarihsel ve politik faktör yokmuş gibi. Sanki Keşmir toplumunun patlayıcı durumundan sorumlu olan Pakistan tarafından desteklenen Hindistan karşıtı ayaklanmanın devam ettiği Hindistan karşıtı ayaklanmalar gibi, dahil olan hiçbir dış güç yokmuş gibi. Keşmir'de kaostan sorumlu faktörler, bireylerin kendine özgü özelliklerine, psişik ve sosyal kültürel şartlanmasına atfedilir. Tuastad (2003), bunu P. Richards'dan (1996) sonra “yeni barbarlık” olarak kavramsallaştırır. Böylesi bir temsil, bu şiddetin arkasındaki sosyo-ekonomik, tarihsel ve politik faktörleri siler. Tuastad

(2003), baskın söylemdeki bir halkın bu şekilde tanımlanmasını “yeni barbarlık tezi” ile açıklamaktadır.

Yazar, diğer toplumlar hakkında ırkçı hayalperestler üretmenin ve bu hayalperestlere meşruiyet kazanmanın bilimsel, profesyonel veya uzman aygıtlar gerektirdiğini savunuyor. Bu çalışma, konu hakkında kapsamlı bir deneyime sahip olan hikâye anlatıcıları ve film yapımcıları gibi sanatçıların bile (bu durumda Keşmir) bu tür imgeler üretebileceğini göstermektedir. Ve Mecnun Leyla'nın var olan efsanevi öyküsünün, mevcut siyasi bağlam içinde görsel olarak yeniden üretildiği Bollywoodleştirilmiş muhteşem sunum, klasik anlatı stratejileri, bu hayalleri daha özgün ve erişilebilir kılıyor. Gençlerin mevcut sosyal davranışları, Keşmir'in orta çağda hüküm süren hanedanı Shah Mir—Masood Shahmiri (Parmeet Sethi) Laila'nın babası olarak adıyla birlikte—ortaçağ ataerkil bir aile yapısı sunarak tarihselleştirildi. Bu nedenle, Keşmir'in siyasi özleminin anlatısının tüm çerçevesi, çağdaş siyasi kesintileri ve Hindistan Devletinin rolünü silen tarihsel bir süreklilik inşa ederek değişime uğrar.



Şekil 12. Laila Majnu'dan bir çerçeve

Şekil 12’de Laila'nın intihar ettikten sonra cenazesi görülmektedir.

Bununla birlikte, anlatımında savaş olmasa bile, filmin ikonografisi, Keşmir'in kolektif hafızasının çağrılması için yeterli önemlilik sağlar. Laila'nın cesedi, erkekler

tarafından tabutun içinde, Arapça Kuran ayetleriyle işaretlenmiş yeşil bir bezle örtülmüş. Sahne, rutin olarak öldürülen, ya militanlar ve ordu arasında çapraz ateşte yakalanan ya da Hindistan'ın kontrolünü protesto ederken Hint ordusu tarafından öldürülen genç erkek ve kızların ürpertici anılarını ve sahnelerini hatırlatıyor (Connell, 2019). Film, Keşmirli babaların ölmüş çocuklarının tabutlarını omuzlarken sergiledikleri ürpertici sahneleri ekrana getirdi (IANS, 2019; KNO, 2016).

2.5. MÜSLÜMANLAR: CİNSEL AHLAKSIZLIK VE SOSYAL KARGAŞA

Yeni barbarlık tezi, Haider'daki cinsel arzu politikasını açıklamak için genişletilebilir. Misyon Keşmir (2000) veya Fitoor (2016) gibi masum Keşmir karakterlerini sunmak yerine Haider, ekrana güçlü, karmaşık, eğitilmiş karakterler getirme konusunda kredilendirilebilir. Bununla birlikte, filmin ideolojik alt tonlarını kavramak için, konu sadece Haider'in içeriği değil, film anlatımının da incelemeye geçmesi gerekiyor.



Şekil 13. *Haider*'den bir çerçeve

Şekil 13'te Deli Haider, babasının ölümünü ve amcasının ihanetini öğrendikten sonra tarihi Lal Chock Srinagar'ın önünde konuşma yapıyor.

Haider, Bollywood'un yönetmeni ve yardımcı senaryo yazarı Vishal Bhardwaj'ın “auteur” unun bir filmi. Bhardwaj, psişik ve sosyal, bilinçsiz arzular ve baskıcı tabular arasında bir etkileşim veya çatışmanın sahnelendiği aile suç dramalarıyla tanınır. Shakespeare'in Macbeth'in daha önceki bir uyarlaması olan Maqbool (2003), oyunun

hayali tercümesiyle Müslüman bir yeraltı dünyası don, Jahangir Khan (Pankaj Kapur) üzerine yaptığı çok beğenilen filmidir (Jain, 2004; Menon, 2004). Film anlatımı, Müslüman sosyal ve kültürel hayatının hikayesinin hakimiyetindedir ve seks, arzu ve sapkınlık temalarıyla yüklüdür. Jahangir'in, sağ kolu Maqbool'a (Irrfan Khan) gizlice aşık olan Nimmi adında bir metresi var. Film boyunca dikkat çekici olan, dindarlığın, aile içinde yaşanan cinsel ahlaksızlığın ve mafya suçunun birleşmesi. Maqbool, yüzyıllardır Hindistan alt kıtasını yöneten Müslümanlar hakkındaki çok sayıda imgeyi, cinsellik ve lüks için yüksek bir iştahla düşüncede "ortaçağ" olarak yeniden yakalar (Ansari, 2008; Gupta, 2005, 243-246). Müslümanlarla ilgili olarak "yüksek cinsel istek" ve "lüks" mecazları, sömürge sonrası Hindistan'daki milliyetçi söylemde yineleniyor.²⁶ Haider, bu mecazları Keşmir bağlamına taşıyor. Film, Haider ile annesi arasındaki Ödipal bir dramayı sahneliyor—aksi takdirde Hinduizm'de bir dindarlık ilişkisi olarak selamlanıyor ve Bollywood tarihsel olarak Hindu anne figürünü Tanrıça ve ulusa benzer bir şekilde sunmuştur (Agarwal, 2014). Film, İslami pratikleri ve sembolleri seks ve siyasi suç eylemleriyle birleştirmek için birden fazla sinema ve anlatı stratejisi kullanıyor.

Yaklaşık dört dakikalık bir film temposuna yayılan birkaç sekansın montajı, tüm film anlatısını gözler önüne seriyor: Haider ve kız arkadaşı Arshia arasındaki bir aşk kurma sekansı, dini bir toplantı sekansına atlıyor. Haider, amcası, annesi, kız arkadaşı, kız arkadaşının babası (bir polis memuru ve Haider'in amcası Khurram'ın suç ortağı) ve Haider hakkında casusluk yapmak için polisle birlikte çalışan Salman kardeşler de dahil olmak üzere diğer tüm olumsuz karakterler fatih töreninde toplanır. Ölüler için bereket arayan İslami bir ritüel olan bu fatih töreni, uzun bir ortadan kaybolma büyüünün ardından ölümü nihayet ortaya çıkan Haider'in babası için düzenlenmiştir. Haider, topluluğun arkasında, yana doğru dönmüş olarak oturur; böylelikle burada ailenin reisi olarak seyirci önünde oturan Khurram amca ile yüzleşmekten kaçınıyor. Bu aynı zamanda, bu babanın kaybının tek kurbanı olan Haider'e dini ritüellerde güvensizlik anlamına da gelir. Geleneksel beyaz bir Müslüman şapkası giyen Khurram, bu toplantıda, Haider'in annesiyle evleneceğini duyurdu—ikisi çoktan

²⁶ Deshpande ve Deshpande (2011), modern Hindistan'ın milliyetçi tahayyülünde Müslümanların ortaçağ kesintisi olarak temsil edildiğini iddia ediyor. Bu temsil, Hindistan'daki kolonyal müdahaleyi zımnen haklı çıkarmaktadır. Bu tahayyüldeki eski Hindu medeniyeti, Hindistan'daki İslami kesinti nedeniyle daha önce gerçekleştirilemeyen modernite potansiyeline sahip olarak sunuluyor.

uyumaya başlamışlar—dul ve öksüzle ilgilenmek için bir iyilik olarak. Katılanlara şu konuşmayı yapıyor:

“Acımızı paylaştığınız için size çok minnettarım. Kalbim bir şekilde kardeşimin ayrılığının acısına katlandı, ama bhabiji'mi (yenge) bir dul ve Haider'i hayatım boyunca bir öksüz olarak görme cesaretini nasıl toplayacağım. Bu nedenle, bhabijan Gazala Meer'imle evlenmek için siz yaşlı ve arkadaşlarınızın huzurunda izin istiyorum.”

Ve tüm izleyiciler "jazakallah (tanrı seni ödüllendirsin)" diye birlikte yanıt verir.



Şekil 14. Haider'den bir çerçeve

Şekil 14'te Haider, annesiyle samimi bir sahnede olduğu görülmektedir.

Bu kasvetli sekans, kadınların şarkı söylediği ve dans ettiği ve erkeklerin evi çiçeklerle süslediği başka bir düğün serisine birdenbire kesiliyor. Ardından travma içinde olan Haider'in zihinsel olarak dengesiz olduğu başka bir sekans izlenir. İlişkilerinin erotikleştiğini gördüğümüz yatak odasında annesini ziyaret eder. Gazala ona, “Çocuklukta ne dediğini hatırlıyor musun? ‘Büyüdüğümde, moji (anne) ile evleneceğim’ (ikisi de gülümser)... ve her gece gelip benimle doktor sab (Hilal Meer) arasında uzanırdın. Doktor bana dokunsaydı, onunla savaşırdın.”

"Şimdi kardeşi sana dokunuyor, ben ne yapmalıyım," diye şaka yapıyor Haider.

Haider, annesi bir sandalyede otururken ona arkadan sarılır. Parfüm çubuğuyla boynuna dokunuyor ve aynı noktadan öpüyor ve "Zehirli bir şekilde güzelsin" diyor. Sonra eliyle çenesine dokunuyor ve şaplak atıyor. Arka planda imamın sesi okumaya başlar. Aslında bu yeni bir dizinin başlangıcı: "Dışlanmış Şeytan'dan Allah'a sığınırım." Ardından, cemaatin önünde imamı gösteren, nikah töreni yapan ve Kuran ayetlerini okuyan bir atlama kazığı şöyle:

"En merhametli, en merhametli Allah'ın adıyla..." Sonra düğün türbanı takan Hurrem'in bir portre (karakterini vurgulamak için çok loş ve dağınık ışıkla gösterilir). Sonra başka bir sahne izler: Haider, militanlar tarafından kendisine babasının "intikamını almak" için Khurram'ı öldürmesi için verilen tabancasını banyoda saklıyor.

2.5.1. Yeni Bollywood Filmlerinde Keşmir'in Çılgın Gençliği

Tıpkı Keşmir'in siyasi olarak yüklü toplumunun depolitize edilmiş bir alegorisi olan *Laila Majnu* gibi, *Haider* de bir araştırmacı ve sanatçı olan *Haider* olarak nitelendirilen Keşmir gençliği konusunu merkeze alıyor. Yine de gençliğin sorunlarının siyasi bağlamının yok edilmesi olan *Laila Majnu*'dan farklı olarak *Haider*, genç adamı savaşın / siyasetin ortasına koyar. Kaosun sosyal alegorisi, aile içi kaos aracılığıyla ifade edilir—"ulusal" kaos için bir benzeridir. Filmin anlatı gerilimi bile *Haider*'in babasının amcasının ihanetiyle başlar. Aileyi anlatının merkezine koyan film, böylece siyasi ve kişisel olanı aynı olay örgüsüne entegre ediyor.

Filmin anlatı sürekliliği, yalnızca karakterlerinin eksantrik, tutarsız ve tutarsız davranışları aracılığıyla gerçekleşir. Haider hem düşünceli hem de zihinsel olarak dengesizdir. Gazala, kocasını ve oğlunu seviyor ama yine de kayınbiraderine karşı cinsel olarak hoşgörülü. Hurrem dini uygular, yanlış şeyler yaptığı için Tanrı'dan bağışlanma arar, ancak zehirli olmaya devam eder. Haider'in babası Hilal, Haider'in rüyasında görüldüğünde, anlatı nihayet intikam planının başlamasıyla çözülür. Hilal, Haider'den sadece Haider'in annesini alarak değil, aynı zamanda babasını siyasi bir suçla karıştırarak Haider'e ihanet eden amcasından intikam almasını ister. Dolayısıyla, film anlatımının nihai çözümü, medeni, eğitilmiş ve militan benliği arasında parçalanmış çılgın bir Haider'dir. Kaybolmuş ve ölmüş bir Dr. Hilal, ancak hayaleti

oğluna, karısına ve erkek kardeşine musallat olmaya devam ediyor. Suçu kışkırtan kontrolsüz cinsel arzusu olan bir anne, bir "yarı dul", bir eş, parçalanmış bir Gazala. Sonunda vücuduna bir bomba bağlar ve kocası, oğlu veya kayınbiraderi ile birliği bulamayınca Khurram ile birlikte kendini parçalara ayırır. Bu çözüm, hem *Haider* hem de *Laila Majnu*'da olumsuzlukta pozitifliktir: tüm sosyal açıdan sapkın insanlar—hain Khurram; eksantrik ve transgresif Gazala; zihinsel dengesiz Qais; kederli Laila—öldü. Bu, toplumun "kayıp durağanlığına" dönüşüne bir imadır.²⁷ Bu, bir düzen ve uygarlık müdahalesi için gizli bir çağrıdır. Böylece, Keşmir'deki krizin siyasi ve tarihsel temelini önemsizleştirmek.

Bollywood'un anlatı filmlerinde Müslümanların ötekileştirilmesi ve klişeleştirme tarihi göz önüne alındığında, anlatıları Müslümanların sosyal ve kültürel yaşamını sunmaya adanmış bir filmografi için gizli bir çağrı dikkat çekici hale geldi (Islam, 2007; Ansari, 2008; Gabriel ve Vijayan, 2012) ; Khatun, 2018). Bu bölümde, sözde "sosyal" veya "İslami" (terimler burada dönüşümlü olarak kullanılmaktadır) filmler hakkındaki iyimserliğin temelsizliğini göstermeye çalıştık. İncelediğimiz filmler Müslüman bir toplumun iç perspektifini temsil etse de. Neo-Oryantalist mecazların ve hayallerin, filmlerin hem diegetik hem de non-diegetik alanlarını içeren farklı sinematik stratejiler yoluyla film anlatılarına entegre edilebileceğini gösterdik. Bununla birlikte, merkez (Hindistan devleti) ve çevre (Keşmir) arasındaki ilişkinin baskın / egemen olduğu Keşmir'in siyasi açıdan güvencesiz bağlamı göz önüne alındığında, Şarkiyatçı mecazların bu tür uygulamalarının çifte anlamı vardır. Yerli Hintli Müslümanların durumunda olduğu gibi sadece tarihi çalmakla kalmıyorlar, aynı zamanda mevcut siyasi ve sosyal hareketi önemsizleştiriyorlar (*Haider*) ya da sembolik olarak yok ediyorlar (*Laila Majnu*). Bu nedenle, Keşmir'in "içini" ekrana getirmek yerine, bu filmler Keşmir'in ödenek planlarını yeniler. Planlar çoğunlukla Keşmir'de devam eden siyasi olayların gerekliliğinden kaynaklanıyor. Keşmir'in "yanlış yönlendirilmiş" gençliğinin sorunlarını anlamaya yönelik bu sinematik girişim, gençliği karmaşık (*Haider*) veya yerinden edilmiş (*Laila Majnu*) bağlamlara yerleştirerek gizemden arındırma sürecini tersine çeviren devletçi anlatıları onaylamak ve doğrulamakla sonuçlanıyor.

²⁷ Şark, durağan ve değişmez olarak kavramsallaştırıldı (Said (1979, s. 239).

Hindistan'ın en büyük reklam filmi endüstrisi olan Bollywood, son on buçuk yılda, Hindistan'ın çeşitli yerel mekanlarında geçen büyük bütçeli filmlerin yükselişine tanık oldu. Filmler, cinsiyet, kadın cinselliği, din, spor ve yolsuzluk gibi çok çeşitli sosyal ve politik konuları kapsıyor. Bu dönem, basit kalıplaşmış karakterleri ve hikayeleri canlandıran 1990'ların orta sınıf temelli diaspora filmlerinden bir kopuşa tanık oldu. Ulusötesi, ulusal ve bir dereceye kadar yerel kültürlerin kaynaşmasına duyulan güven, bu film anlatılarının maddiliğini oluşturmuştur. Bu, Bollywood'un küresel İslami kültürel ve politik kodların film olaylarının olumsuz tarafını oluşturduğu ve yerel gelenek ve göreneklerin Hint laikliği ve çoğulculuğuyla tutarlı olarak değerlendirildiği Keşmir filmleri için geçerliydi. Bollywood'da ulusaşırı, ulusal ve yerel kültürlerin bir araya gelme eğilimi bugüne kadar devam etse de (Ahad, 2020; Chatterjee, 2016), ekrana hakim olan anlatılarda ve yerel ikonografide yerel sosyal, kültürel ve politik konular daha fazla ağırlık kazanıyor. *Laila Majnu* ve *Haider*, Keşmir ile ilgili olarak Bollywood'daki bu kopuşu kısmen temsil ediyor. Yerel ikonografiyi ve gençlik karakterlerini temsil ediyorlar. Bununla birlikte, siyasi ve ideolojik alt tonlar, filmin Keşmir'deki siyasi atmosferi ve çatışmayı sembolik olarak yok etmesi veya kötüye kullanmasında mevcut.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

"Sanatın siyasetle hiçbir ilgisi olmaması gerektiği düşüncesi başlı başına siyasi bir duruştur."

- *Neden Yazıyorum*, George Orwell

3. BOLLYWOOD'UN "SOSYAL PROBLEM FİLMLERİ" NİN KEŞMİR ÜZERİNE SİYASETİ

Keşmir'in dini ve kültürel yaşamının temsili ve Keşmir'in siyasi söylemi ve tarihinin birleştirilmesine odaklanmaktadır. İkinci bölüm ayrıca *Haider* ve *Laila Majnu*'nun Keşmir hakkındaki sömürge imgelemlerini yeniden ürettiklerini ve bu imgelemlerin mevcut siyasi bağlamda ne kadar önemli olduğunu ortaya çıkarmak için odaklanmaktadır. Bu bölümde "sosyal sorun filmleri" olarak tanımlanan bu iki film, Bollywood'da Keşmir'in geleneksel yapısından—yani periferik, zayıf, kültürel olarak geri ve coğrafi olarak güzel—bir kayma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölüm, Bollywood'un son yıllarında Keşmir'in "sosyal sorunlarının" temsil edilmesinin arkasındaki siyaseti eleştirel bir şekilde incelemektedir. Anlatıları tamamen Keşmir'in "içerisine" odaklanan film metinlerinin, tartışmalı Keşmir bölgesinin gerçek siyasi ve tarihsel gerçeklerini gizlediği gösterilecek. Yalnızca bağlamı gizlemekle kalmaz, aynı zamanda olayların aksiyomatik görüntüsünü sunarak bir dış müdahaleyi haklı çıkaracaktır; bu görüntü, çatışmanın sosyo-politik köklerinden koparılmıştır.

3.1. SÖMÜRGEÇİ HAYALLERİ YENİDEN ÜRETMEK

Bollywood'un anlatı filmleri, Hindistan'ın ulusal hayaliyle ilişkili olarak tarihsel olarak Keşmir'i temsil etmiştir. Keşmir öznelliği genellikle Keşmir bölgesinin ve insanların karakterlerin klişeleşmiş özellikleri aracılığıyla ifade edilmiştir; böylece Bollywood, Hint milliyetçi simbolizmini desteklemiştir (Guar, 2010; Kabir, 2010: s. 375-76; Lutgendorf, 2005). Hint sinemasında Keşmirlilerin ötekileştirilmesi, Hindistan'ın federal yapısı içinde Keşmir bölgesinin tarihi ve siyasi statüsünün bir sonucudur. Keşmir şimdiye kadar Hindistan'daki tek Müslüman çoğunluklu eyalet olan Cemma Keşmir bölgesinin bir parçası olmuştur. Geçtiğimiz otuz yılda,

özellikle Keşmir Vadisi'nde olmak üzere, bölgede Hint yönetimine karşı yoğun silahlı isyan büyüleri görülmektedir. Hindistan, Pakistan ve bağımsızlık yanlısı Keşmir anlatıları arasında tartışmalı bir bölgedir (Lamb, 1993; Roy, Mishra, Bhatt, Chatterji & Ali, 2011). Hint sineması, Keşmir'in güzel dağlık arazilerinin sömürge öncesi ve sömürge dönemine ait Oryantalist görüntülerinden büyük ölçüde ödünç almıştır (Rai, 2004; Aziz, 2019; Ahmad, 2011). Güzel Keşmir filmlerde ya Hintli anakaradaki turistleri büyülemeye devam ediyor ya da Pakistan'ın sponsor olduğu "İslamcı" isyancı şiddet tarafından paramparça edilmektedir (Kabir, 2005). Film anlatılarında ayrıcalıklı olan, Hint ulusal imgesidir; Keşmiriler, özellikle Hindistan'ın bağımsızlığını takip eden filmlerde çoğunlukla marjinalleştirilmektedir (Kabir, 2005).

Bu çalışmada analiz konusu olan *Haider* (2014) ve *Laila Majnu* (2018) filmleri, Keşmir'in sosyal ve politik sorunlarını Müslüman aile draması üzerinden sundukları için 'Müslüman toplumsal sorun filmleri' olarak tanımlanmaktadır. Yüzeyde yeni sosyal sorun filmleri *Haider* ve *Laila Majnu*, Bollywood'daki geleneksel Keşmir inşasından bir kayma olarak görünüyor. Ancak bu araştırma, Keşmir hakkındaki Oryantalist veya geleneksel Hint sinemasının yeni ortaya çıkan filmlerde nasıl farklı biçimlerde şekillendiğini gösterecek. Gerçek siyasi gerçeklere yapılan anlamın nasıl sulandırıldığı süreçte de gösterilecek. Aslında, gösterilecek, Keşmir ile yenilenen sinematik ilişki, Keşmir hakkındaki mevcut Hindistan resmi söylemiyle uyumludur. Farklı estetik ve anlatı stratejileri aracılığıyla yeni filmlerin Keşmir'i karakterize etmek için merkezci deyimler kullanmaya devam edeceği tartışılacaktır. Bu tür bir karakterizasyonun ana yönleri, Keşmir'in işlerine bir "disiplin müdahalesi" ni onaylamak ve sürekli bir kontrolü meşrulaştırmaktır. Bu Bollywood anlatı filmleri tamamen Keşmir'in öyküsüne adanırken, bu filmlerde Keşmir'in uzun süre ele alınmasının yenilenmiş bir Keşmir imgesi yarattığı daha da gösterilecektir. Bu görüntüde, "günah" ve "suç" olayları yerleştirilir, yerel olaylar üzerinde etkisi olabilecek dış değişken veya tarihsel temelden kesilmektedir.

Tuastad (2003), Paul Richards'a (1996) takip ederken, bunu "yeni barbarlık" olarak tanımlamaktadır. Yeni barbar tezine göre, belirli bir halkın veya bir topluluğun "geri kalmışlığı", "durgunluğu" veya "anti-modern" tutumları, medya söylemlerinde kültürlerine ve psikolojilerine gömülü olarak temsil edilmektedir. Gerçekte olduğu gibi, bu sorunlar sosyo-ekonomik ve politik faktörlerin sonucudur. Bu, güçlü

Oryantalistlerin Oryantalize ettikleri güçsüz Doğu dünyasına müdahalelerini meşrulaştırma biçimidir (Said, 1979, s. 51-52).

3.2. SOSYAL KARGAŞA “ORTAYA ÇIKARMANIN” POLİTİKASI

Laila Majnu'nun senaryo yazarı ve sunucusu Imtiaz Ali ve kardeşi ve filmin yönetmeni Sajid Ali bir röportajda eski bir temayı temsil eden teknik konulardan bahsetti. İnsan ilişkileri çok geçici hale geldiğinde eski bir hikayeyi hiper sosyal medya çağına uygun hale getirmenin ne kadar zor olduğunu tartıştılar (Singh, 2018; Bollywood Hungama, 2018). Layla Majnu, yedinci yüzyıl Necdî Bedevî şairi Qays ibni Al Mullawah ve sevgili Leyla bint Mehdi hakkında tanınmış Arap kökenli bir aşk hikayesidir. Ancak, Keşmir gibi bir mekânda, asırlık bir temayı sinematik olarak yeniden yaratmanın teknik özelliklerine olan saplantı, bu söylem içinde gölgede kalan siyasi ve ideolojik menfaatlere sahiptir. Daha önce de belirtildiği gibi, Keşmir aşk, romantizm, maneviyat ve milliyetçilik söz konusu olduğunda bir sembolizm deposu olmuştur.

Jean-Louis Baudry ve Alan Williams'ın (1974) sinematik aygıt teorisinin ilkeleri, Keşmir bağlamında bu tür bir hikayenin uyarlama tekniklerini ve sinematik anlatımını fetişleştirme'nin ideolojik anlamını açıklamak için yararlı bir madde sunar. Teori birçok nedenden ötürü eleştirildi, ancak: Sinemanın karmaşık tarihsel gelişiminden kopuk duruyor; film içeriği ve söylem pahasına teknolojik aygıtlara aşırı vurgu yapar; Televizyon ve diğer küçük ekranlar gibi teknolojik gelişmeler önemlerini değiştirdiğinden sinema salonları artık film izlemenin ayrıcalıklı alanları olmaktan çıkmıştır (Elsaesser, 2011).

Baudry ve Williams (1974), kamera, projeksiyon aletleri ve ekran gibi teknolojik aygıtların "bilimsel temelini" "onlara bir tür tarafsızlık sağladığını ve sorgulanmalarını önlediğini" öne sürerler. Bu nedenle hem ideolojik ürünlerini hem de kısırtabilecekleri ideolojik etkileri gizler (s. 40). Nesnel bir gerçekliği sinematik bir ürüne kaydetmenin farklı aşamaları, örneğin senaryo yazımı (çekim kırılması), kamera ile yazı, kurgu ve son olarak bitmiş ürünün (film) ekrana yansıtılması gibi işin içine girer. Sözde "nesnel gerçeklik" in bu "mutasyon" süreci (yazarlar çeviri veya transkripsiyon yerine bu kelimeyi kullanmayı tercih eder) ideolojinin nüfuz etmesine

izin verir (s. 40). Benzer şekilde, Bin yıllık hikaye Layla Majnu ile *Laila Majnu* olarak beyaz perdede işçiliği arasında Baudry ve Williams'ın (1974: s. 40) yorumunu yaparsak "belirli işlemler" yer alır. Bu operasyonlar, günümüz Keşmirliilerin deneyimlerinden, anılarından ve geçmişinden kesitlerin seçici bir şekilde tahsis edilmesini içerir; Keşmir'in hikayesinin tutarlı bir şekilde anlatılmasını sağlayan anlatı aracı aracılığıyla zaman ve mekanın düzenlenmesini içerir. Ayrıca *Laila Majnu* filminin "temeli" olan Layla Majnu hikayesi, hikayenin şu anda Keşmir çatışmasına ilişkin söylemin en önemli parçası olan Keşmirli gençlerin bakış açısıyla anlatılmasına imkan vermesi açısından da önemlidir. Romantik trajedinin uyarlanması (Baudry ve Williams'ın terimiyle "mutasyon"), *Laila Majnu* filminin Keşmir'deki gençlik hayal kırıklığının psikik, sosyal ve kültürel nedenlerini fetişleştirmesine ve siyasi ve tarihi "gizlemesine" olanak tanıdığı gösterilecektir. trajedilerinin bağlamı. *Laila Majnu*'nun anlatısı, göreceğimiz gibi, "özne" nin (Keşmir) konumunu tanımlayan Rönesans perspektifine (Hindistan) benzeyen "sabit" Hint resmi bakışını temsil eder (Baudry ve Williams, 1974: s. 41).

3.2.1. Feodal Keşmir'i Çağırarak

Laila Majnu (2018) filminde iki elit aileye mensup iki genç Laila (Tripti Dimri) ve Qais Bhat (Avinash Tiwary) birbirlerine aşık oluyor. Filmin anlatı gerilimi, ailelerinin çekişmesi arasına girince başlar ve aile baskısı nedeniyle ayrılmak zorunda kalırlar. Kalbi kırılan Laila, hırslı bir politikacı olan aile dostu Javed Paray (Sumit Kaul) ile evlenir. Qais, Londra'ya yerleşmek için taşınır. Film, ortaçağ Keşmir'in feodal siyasetinin imajlarını, aralarında kan ilişkileri kurarak ve gençlerle değiş tokuş yaparak siyasi ittifakların yaratıldığı ataerkillik biçimini sunma da dahil olmak üzere çeşitli şekillerde yeniden canlandırıyor. Ayrıca feodal Keşmir, Laila'nın babası Masood Ahmad Shahmiri (Parmeet Sethi) gibi karakterlerin isimleriyle çağrılır. Shahmiri, 1339 ile 1561 yılları arasında Keşmir'i yöneten Müslüman Şah Mir hanedanına atıfta bulunur (Khan, 1953, s. 194). Farklı Hint eyaletlerinde geçen siyasi suç üzerine Bollywood filmleri genellikle feodal siyaset temasına değinir. Mahalleleri, şehirleri veya eyaletleri kontrol eden güçlü aileler veya bireyler sunulur ve kitleler siyasi seçimlerinde destekleyici kişilik kültürü olarak gösterilir. Birkaç örnek *Gangaajal* (2003), *Apharan* (2005) ve daha yeni *Raees* (2017).

Bununla birlikte, Keşmir'in siyasi ortamı, benzer deyimleri Keşmir'e uygulayan normal bir Bollywood siyasi suçu veya trajedi filminden çok daha karmaşıktır. Keşmir, Laila Majnu'nun önerdiği gibi, tek başına ana akım siyaset alanı değildir; oldukça ana akım ve yıkıcı siyasi akımlar yan yana ilerliyor ve baskın olan yıkıcı oluyor. Anaakım (Hint yanlısı), bağımsızlık yanlısı (özgür Keşmir) veya Pakistan yanlısı kategorileri, Güney Asya'nın daha büyük özdeşleşen—dinsel, laik ve etnik—siyasetiyle iç içe geçmiş durumda. Zutshi (2003) kitabının son bölümünde, Aidiyet Dilleri'nde, 1940'larda Ulusal Konferans ve Müslüman Konferansı aracılığıyla yerel olarak ortaya çıkan ve Cemma ve Keşmir eyaletinin çeşitli dini, bölgesel ve dilsel kimliğini kapsayan Keşmir milliyetçiliği hakkında farklı görüşler ortaya koymaktadır. Pan-Güney Asya siyasi örgütleri, Hindistan Ulusal Kongresi [Indian National Congress (INC)] ve Müslüman Birliği'nin bu yerel örgütler üzerindeki etkisinin altını çiziyor. Özdeşleşen siyasetin sonucu, yalnızca 1947'de Hindistan ve Pakistan'ın yeni kurulan ulusları arasında Cemma ve Keşmir bölgesinin bölünmesine yol açmakla kalmadı, aynı zamanda iki ulus arasında kalıcı bir çekişme kemiği haline geldi. Özdeşleşme siyaseti, o zamandan beri Keşmir sorununun nihai çözümüne ilişkin söylemi şekillendirmeye devam etmektedir (Mukherjee, 2014).

Keşmir'in *Laila Majnu*'daki politik rekabetinin basit feodal inşası, Mecnun Layla'nın efsanevi aşk hikayesini sadakatle sunma zorunluluğundan kaynaklanmış olabilir, ancak Keşmir gibi bir bağlamda kurulma iması, teknik zorlukların çok ötesine geçmektedir. Bu, yalnızca, "geri" ve "anti-modern" olarak çevrenin Şarkiyatçı tasavvurunu beslemeye başlar ve bu nedenle, Aziz'in (2019) Edward Said'in ardından (para 31-32) gösterdiği gibi, son zamanlarda yardımsever bir dış müdahaleyi onaylar.

3.2.2. Güvenlik Tehditlerini Gizlemek

Filmin konusu gençlerin Keşmir'deki hayatıdır ve önemli özelliklerinden biri de gençlerin sokak yaşamını yakalamaktır. Laila Majnu, çok katmanlı sembolizm ve anlamların yalnızca Keşmir üzerine zaten karmaşık olan Hint hegemonik anlatılarını gizleyen bir deposu. Keşmir gençliği bu anlatıların önemli bir nesnesidir. Filmsel söylem içinde, sokak yaşamının özgür alanını ihlal eden faktör, farklı cinsiyetlerden gençlerin gelmesine izin vermeyen görünmez ancak aşkın toplumsal bakışlardır. Aslında filmde belirli bir gençlik kurgusu var. Filmin ilk yarısındaki çoğu sahnede

gençlik, amaçsızca, dükkân önlerinde çömelme ya da gruplarda sokak ya da yol kenarlarında durma olarak karşımıza çıkıyor.

Bu temsile, ancak gençlerle sokak arasındaki ilişkinin tam bir resmi kurulduğunda hemfikir olunabilir. Her şeyi baskıcı Devlet önlemleri ve onlara karşı direnişle yapmak zorundadır. Gençlerin sokaklardaki fiziksel görünümü, aylarca süren kilitlenmelerle yasaklanan alanı geri kazanmanın bir yoludur. Geçtiğimiz on yıl boyunca sokak, Keşmir'in siyasi bağlamında burada çizilmesi gereken sembolik bir anlam kazandı. Laila Majnu'nun büyük bir kısmının kurulduğu ana başkent Srinagar da dahil olmak üzere, Hindistan'ın kontrolünden bağımsızlık talep eden binlerce genç Keşmir Vadisi'nin her yerinde sokaklara dökülmeye başladı. Erkekler ve kadınlar da dahil olmak üzere gençler, siyasi bir değişim talep eden kitlesel protestolara katılmaya devam ediyor (Zia, 2017; Vohra, 2019; Misgar, 2020; Puri, 2017). 22 yaşındaki Hizbul Mücahid komutanı Burhan Wani'nin de dahil olduğu eğitimli gençler ve Manan Wani, Sabzar Ahmad Sofi, Mohammad Rafi Bhat gibi araştırmacılar, yakın zamanda isyancı gruplara katılmalarının ardından Hint silahlı kuvvetleri tarafından öldürüldü. Bununla birlikte, Hindistan resmi kamuoyu ve siyasi söylemleri, bu son seferberlikleri, ayaklanmaları bastırmak için canlı mermiler, göz yaşartıcı gaz mermileri ve pelet tabancaları gibi öldürücü ve öldürücü olmayan baskıcı güç kullanan "ajitasyon terörizmi" veya "yanlış yönlendirilmiş gençlik" hareketleri olarak nitelendirdi (Citizens Against Nefret, 2020, s.87; Perrigo, 2018; Navlakha, 2010; PTI, 2019). Son on yılda gençliğin kitlesel ayaklanmalarını anlatırken söylemi Hint resmi anlatısının sınırları içinde tutmak için "işsiz gençlik" gibi daha hayırsever açıklamalar da kullanıldı. (Puri, 2017; Akmalı, 2017; Singh, 2016).

Laila Majnu, anlatı krizini geliştirme sürecinde, genç erkek ve kızların alışveriş merkezlerinde birbirlerine gizlice baktıklarını, kızları motorlu bisikletlerle kovalayan erkeklerin ve grup içi dedikoduyu sürdüren cinsiyetlendirilmiş gruplarda kız ve erkeklerin görüldüğünü gösteriyor. Bununla birlikte, filmin ortaya koyduğu iddia edilen sosyal bir sorundan çok, eleştirel bir inceleme, bu tür ifşaatların iğrenç doğasını arayacaktır. Keşmir'in sosyal durumlarına yapılan vurgu, toplum içinde işleyen ve sosyal matrisleri etkileyen politik faktörlerin gizlendiği bir araç olarak ortaya çıkıyor. Sonwalkar (2004), Hint İngiliz basınında Kuzey Doğu Hindistan eyaletlerindeki çatışmaların görünmezliğinin altını çizerken, gazetecilikte önyargının bir sonucu olan

seçicilik sürecinde yaratılan medyadaki "sembolik yok etme alanlarına" atıfta bulunur (s. 390). Benzer şekilde, *Laila Majnu*'nun metinleri, Keşmir Vadisi'nin her sokak köşesinde her yaşama müdahale eden ve insanların, özellikle de gençlerin hareketini kısıtlayan Hint ordusu ve polis karakollarının varlığından bahsetmemektedir.²⁸

Laila ile Qais arasındaki romantizmi tetikleyen ilk karşılaşma, dolunay gecesinin ortasında, Laila'nın arkadaşı Ambreen (Sahiba Bali) ile bilinmeyen sevgilisinin "kaynak suyundaki yüzünü" görmek için evinden gizlice çıkmasıyla gerçekleşir. Kulağa ne kadar tuhaf ve saçma gelse de, anlamının ifade düzeyi, Laila'nın yine de Qais biçiminde aynı gece karşılaştığı inanç ve gerçek aşk arasında bir bağlantı olarak önerilmektedir. Ancak aşk arayışıyla evinden ayrılan bir kız için gece vakti film ayarı, Keşmir bağlamında daha geniş anlamlara sahiptir. Otuz yıllık savaşın ve her yerde bulunan askerlerin yarattığı güvensizlikler, serbest dolaşımı engelleyen bir atmosfer yarattı—kadınlar için gecenin karanlığı, cinselliği için iki kat daha fazla sorun yaratabilir.²⁹

3.2.3. Kültürel ve Psikolojik Kaos

Laila Majnu, Keşmir'in apolitik bir alegorisi olsa da, *Haider*, Bollywood'un, çalgınca sokaklarda dolaşan Keşmir gençlerinin gerçek sorunlarını açığa çıkarmak için savaştan parçalanmış Keşmir'in "içini"³⁰ ele geçirmeye yönelik ilk girişimidir. Film, aile içi bir kan davası sahneleyerek kişisel ve politik olanı bütünleştirir. Bir erkek kardeş olan Khurram (K.K. Menon), kardeşi Dr. Hilal'e (Narendra Jha) ihanet eder ve onu güvenlik teşkilatlarına ihbar eder. Khurram daha sonra Hilal'in karısı Gazala'ya (Tabu) büyü yapar ve sonunda onunla evlenir. *Haider*'in erkek kahramanı, bir araştırma akademisyeni ve bir şair olan Haider, Dr. Hilal ve Gazala'nın oğludur. Bunun ortasında sıkışıp kaldı. Sadece babasını değil, intihar bombasıyla kendini havaya uçuran annesini de kaybeder. Haider daha sonra babası için adalet mücadelesine başlar

²⁸Asiya ve Nilofar, Keşmir'de kitlesel protestoları tetikleyen birçok olaydan biri olan 2009'da bir gecede toplu tecavüze uğradı ve öldürüldü (Polgreen, 2009).

²⁹Keşmir meselesi, Keşmir isyancıları ile Hindistan Devleti arasındaki silahlı çatışmaya dönüştükten sonra, Keşmir'deki asker sayısı 1990'da 150.000'den 1990'ların sonunda 700.000'e çıkarıldı ve bu da yaygın insan hakları ihlallerine yol açtı (bkz.Lubna Mohiuddin, 1997). IPTK ve JKCCS'nin (2015) APDP raporuna göre, Keşmir'de Hint ordusu, paramiliter, Cemmue Keşmir Polisi ve diğer kurumlar da dahil olmak üzere Hint askerlerinin tahmini toplam sayısı 656.638 ile 750.981 arasındadır (s.14).

³⁰ Vishal Bhardwaj bir röportajda *Haider*'in yapımını ve Keşmir'in "içini" gösterme arzusunu ayrıntılı olarak açıklıyor (Bhardwaj'ın Express Adda'da Chishti ile 2018 röportajına bakın).

ve sonunda babasının ortadan kaybolması ve öldürülmesi için Khurram'dan intikam almaya karar verir. Film, tüm anlatımını Keşmir'e adadığı ve Haider (akademisyen olarak), Arshia (gazeteci), Gazala (öğretmen), Khurram (siyasetçi ve avukat) ve diğerleri gibi güçlü Keşmir karakterleri sunduğu için alkışlanabilir. Bununla birlikte, Hint silahlı kuvvetlerini de içeren Keşmir'de kaosu tetiklemekten sorumlu olan dış güçlere ve tarihsel faktörlere nadiren atıfta bulunur. Keşmir'deki durumu ele almak için yalnızca bir sırayla Kızılderili subayları toplantı düzenlerken gösteriliyor. Ancak Pakistanlı istihbarat ajanı Ruhdar'ın Pakistan ve Afgan Pakhtun'a özgü bir şapka takan bir karakteri var. Küresel İslami cihad için de referanslar var. Yine de filmdeki kaos yerel kaynaklı olarak sunuluyor. Böyle bir temsil, Tuastad'ın (2003) dediği gibi, Keşmir halkının "kendine özgü" özelliklerini vurgular. Yöre halkının kültürel ve psikolojik faktörlerinin, topraklarında yarattıkları karmaşadan yalnızca sorumlu olduğu varsayılmaktadır. Hem *Haider* hem de *Laila Majnu*'nun anlatıların doruk noktasında psikotik hale gelen kahramanları, düzen için aşkın bir müdahale gerektiren Keşmir'in iç içe geçmiş durumunun bir hatırlatıcısıdır.

3.3. KÖY VE GÜZEL DAĞLAR: İNSANLARA KARŞI TOPRAK

Araştırmacılar, Hint sinemasının 1950'ler ve 60'larda Keşmir'in doğal güzelliğine olan eğilimini açıkladılar (Kabir, 2005; Lutgendorf, 2005). Keşmir'in sembolik imgesi aracılığıyla farklı yönlerin oynandığı bir andı: Yeni özgürleşmiş Hindistan'da yüzyıllar süren İngiliz sömürgeciliğinden gelen modernite / gelenek kinayeleri, sinemada rengin tanıtımı ve ulusun eklemlenmesi (Kabir, 2005; Gaur, 2010). Hem turizmde hem de Keşmir'i münzevi bir mesken olarak gören milliyetçi filmlerde Keşmir'in doğal güzelliğine özel bir odaklanıldı. Filmler ilhamlarını Hinduizm mitolojisinden ve bağımsız Hindistan'ın ilk başbakanı Jawaharlal Nehru'nun idealizminden aldı. Bu hayal gücündeki dağlık bölge, Hindu medeniyeti için eski bir yuva olarak görülmektedir. Bununla birlikte, bilim adamlarının iddia ettiği gibi, Keşmir manzaralarının büyüleyici güzelliğine yapılan vurgu, Hindistan alt-kıtanın Bölünmesinin ardından ortaya çıkan Keşmir'in siyasi gerçeklerini gizlemektedir (Kabir, 2005, s. 93).

Bu sadece Keşmir'i temsil etme geleneğini, bu tezde daha önce belirtildiği gibi, yansıtmaktadır. Keşmir'in toprak güzelliğinin temsili topraklarda yaşayan insanlar

üzerindeki ayrıcalıklı hale getirilmesi, toprağa yabancı müdahalesi kadar eskidir. Babürlerden başlayarak, 1586'da Keşmir'de egemenliklerini kurduktan sonra, dağlık vadiyi ovaların kavurucu sıcağından kaçmak için bir 'yeryüzü cenneti' olarak gördüler. Keşmir'in güzelliği onları büyülese de, halkı onları yalnızca kendi yönetimi altında uygar olmayı ümit edebilecek kültürsüz bir yaratık olarak yapılandırıyor (Rai, 2004, s. 3). Keşmir Vadisi'nin bu tasviri, Hinduların mitolojik öyküleri ve kutsal olduğu kadar güzel bir Keşmir imgesi oluşturan Sufilerin anlatılarından da kaynaklanmıştır (Aziz, 2019). Daha sonra on dokuzuncu yüzyılda sömürge fotoğrafçıları da, Hint uçaklarının sıcağından uzakta, Avrupa'da bir yuva nostaljisini çağrıştıran Keşmir'in doğal egzotik güzelliğine çekilmisti (Kabir, 2009, 66-67).

Haider, Keşmir sakinleri üzerinde ağırlaşan güzellik mecazını yıkmakta başarılı oldu. Arazinin ikonografisi—karanlık alanlar, her yerde var olan silahlı asker veya militan gölgeleri, kana bulanmış karlar—halkın sosyo-politik ve psişik koşullarına uyuyor. Yemyeşil dağ yamaçları, güneş ışığı veya kar beyazı gibi geleneksel estetik seçimden kopan Haider, Keşmir'de kışların ve sonbaharların soğukluğuna ve çoraklığına odaklanarak yerin kasvetini taşıyor.

Bununla birlikte, *Laila Majnu* örneğinde, filmin ayırt edici özelliği, bölgeye karşı insan ikilisinin konuşlandırılmasıydı: Keşmir'in “ilkel” sakinleri tarafından lekelenen doğal coğrafi güzelliği. Bu ikili filmin ikinci yarısında daha keskin bir şekilde karşımıza çıkıyor. Qais Bhat, aşkının başarısızlığa uğramasına neden olan şehrin sosyal geleneklerinin baskısından kaçmak için Pahalgam'daki aile evine taşınır. Bununla birlikte, şehirden doğanın vahşi doğasına doğru uçuşu, yalnızca ilkel bir Keşmir, köy ve sakinlerinin keşfi olarak ortaya çıkıyor. Kerpiç ve tuğladan evlerin köyü, düzensiz ahşap duvarlar, sert ve bakımsız yan yollar, pencerelerden yabancılara bakan insanlar. Ovalardan dağlara, güzel Vadi, Qais'in şimdi keşfettiği gibi, insanların baskıcı gelenekleri ve alışkanlıkları ile lekelenmiş ve sevdikleriyle bağlantı kurmasını engelliyor. Şehirde, sevgili gerçek Laila'dır ve dağlarda, onun hayaleti. Dağların bu "el değmemiş doğasında", toplumsal kültürü baskıcı toplumsal kodlara karşı bir protesto işareti olarak reddeden bir Sufi dervişi haline gelir (Karamustafa, 1994, s. 13).

Qais, dağlardaki ormanda tek başına yürümek ve görünmez sevgilisiyle etkileşim kurmak istiyor. Köylüler onu "kendi kendine" konuşurken görür ve onu deli

olarak görür. Köyün sert, kirli bir şeridinde yürürken insanlar ona bakıyor. Kendi kendine, *'Nereye gidersem gideyim bu köy onu takip ediyor. Bütün dünyayı tüketti. Her yerde karşımıza çıkıyor. Bu insanlar... her neyse burada sonsuza kadar yaşayacaklar.'* Yolun çıkmazına vardığında, *'Ama soru nereye gideceğim ...'* diyor.



Şekil 15. Laila Majnu'dan bir çerçeve

Şekil 15'te Qais köy yollarında yürüyor.

Sonra başka bir kaçıışı başlar, bu sefer köyden. Filmin tipik "Bollywoodised" tarzında, müzik ve Qais'in yeşil dağların ve mavi gökyüzünün güzel arka planında dans ettiği Hafız Hafız şarkısı, itici toplumdan kaçış temasını anlatıyor. İşte şarkılardan birkaç satır (Urducadan İngilizceye çevrilmiştir):

"Dünyayı dünya gibi yaşa.
Sadece dinlemeye devam edin, hiçbir şey söyleme.
Konuşmalar, taşlar, alaylar ve alaylar,
Benim gibi ol ve hepsine bir gülümsemeyle katlan
Dünyan neden değişti?
Her yönden kuşatıldın.
Mantıklı yolculuğunuz sona erdi.

Dikkatli olun, bu ıssız bir yol.
Zehir dolu adam burada gizleniyor.
Bana nereye kaçacağını söyle. "

Qais'in dağların "ötesinde" olan bu ilkel Keşmir'i keşfiyle, film Oryantalist veya Hintli orta sınıf Hindu bakışının yerini şehirli orta sınıf genç adamın yerli bakışlarıyla

değiştiriyor; böylelikle, 'yanlış insanlara bahşedilmiş' bir ülke olan Keşmir'in güzel cenneti hakkındaki sömürge dönemi ifadesini hatırlatıyor (Rai, 2004, s. 3).

3.3.1. Kırsal Bölgedeki İlkel İnsanlar

Hindistan'ın bağımsızlığını hemen takip eden yılların filmleri Keşmir'in kırsal güzelliğine ve romantizmine odaklanırken, Keşmir halkını anlatılardan çoğunlukla çıkarmışlar ve sadece birkaç karikatürünü turist dostu ya da gitmesi kolay kız arkadaşlar olarak sunmuşlardır (Gaur , 2010, s. 172-173; Kabir, 2005), *Laila Majnu*, Vadi sakinleri hakkındaki gizemi açıkça ortaya koyuyor. Böylece, *Laila Majnu*'nun filmsel söylemi, Hint sinemasında ve genel kamusal söylemde sürekli olarak şaşkınlığa uğrayan Keşmir sakinlerinin bir açıklaması gibi görünmektedir. Bu, bir uygarlık müdahalesini meşrulaştırmayı amaçlayan—Edward Said'den (1979) ardından—periferil evre halkının Şarkiyatçı mistifikasyonuna benzerdir (s. 52-53).



Şekil 16. *Laila Majnu*'dan bir çerçeve

Şekil 16'da Qais'in bir köy telefonundaki hizmetkari, Qais'in arkadaşını Qais'in çalgınlığı hakkında bilgilendirmek için arar.

Filme multimodal söylem ve estetik stratejilerin Keşmir ve halkına ilişkin ideolojik alt tonlarını özetlediği ve bizi Oryantal / Keşmir'in Oryantalist imgesine geri götüren açıklayıcı bir sahne var. Qais'in Pahalgam'daki evinde bulunan hizmetçi—kıyafetleri, duruşu ve ses tonu onu sömürge dönemi Keşmirlerinin "sızlanan ve

yalancı", "aşağılık yaratıkları" imajına benzeten—Qais'in kendi kendine konuştuğunu gördükten sonra cinlerle bağlantısı olduğunu düşünür (Rai, 2004, s. 3).

Bir noktada hizmetçi, Qais'in odasındaki duvar kancalarından bir tüfek çıkardığını görünce korkmuş bir şekilde köyün telefon kulübesine koşar ve gece vakti Qais'in arkadaşı ve akrabası Zaid'i (Abrar Qazi) arar. Zaid'i aramak için geldiği yer burası: Eski moda ahşap kapı kanatları yana doğru çekilmiş, küçük bir saç kesimi ve telefon kulübesi. Dükkanın içinde nadir bulunan duvarın üzerinde pembe ve mavi renkli branda bezleri asılı. Dükkanın ön tarafındaki bir tabela şöyle okur:

(Kalın büyük harflerle)

‘YOUSOOF HEAIR CATTING PAHALGAM’

(Kartın sağ alt köşesinde küçük harflerle)

‘BEST HEAIR SHOAP GAMDPR’

(Uygun bir İngilizcede ‘Yousuf Hair Cutting Pahalgam: Best Hear Cutting Shop Gamdpore’ [belki köyün adı. ‘Pore’ veya ‘pur’ son eki genellikle yer adı için kullanılır] gibi okunabilir.

Dükkanın sol duvarına sabitlenmiş başka bir dikey tabela:

(Büyük harflerle)

‘& PABLIC BHOOT’ (Genel telefon kulübesine [telephone booth] atıfta bulunarak, saç kesme hizmetine ek).

Nitekim şehirdeki dükkânların tabelalarında da İngilizcenin bu tür yanlış kullanımı ve yazım hataları görülmektedir. Bu, birçok sosyal reforma rağmen alt kıtada varlığını sürdüren kolonyal bir etki olan Keşmir'in ortak yaşamında İngilizcenin egemenliğini yansıtmak için filmde alt metinsel bir girişim olarak alınabilir.³¹ Ancak,

³¹Bilim adamları, Hindistan'ın çağdaş orta sınıfının köklerinin İngiliz sömürge döneminde bulunabileceğini ve bu sınıfın İngilizce öğrenerek bu dönemde ortaya çıkan fırsatlardan yararlandığını iddia etmişlerdir (Roy, 1993, s. 43). İngilizce, Hindistanlıların yukarı doğru hareketliliğinin kanallarından biri olmaya devam etmektedir (Parameswaran, 1999).

tabelalara yazılan Anglicized isimler, buradaki modernleşmenin göstergeleri değildir; daha ziyade, bize sömürge dilinin gücünü içselleştirmiş insanları hatırlatan bir sembolik şiddet biçimini ifade ediyorlar. Bourdieu (1991), ekonomik ve politik sermayeyi içeren sosyal güç ile dil (44-45) arasındaki ilişkiyi çizmiştir. Ancak, aynı vuruşta, uygun İngilizce kurallarının, "modernliğin" ihlal edilmesi, aynı zamanda halkın "ortaçağ" olma özelliğini de vurgular. "Modern", "yüksek kültür" diliyle başa çıkma konusundaki yetersizliklerini yansıtıyor.

Dükkanın Anglicised adı sahnenin tüm çerçevesine yerleştirildiğinde böyle bir ima tam olarak anlaşılabilir: dükkanın dışında duran sızlanan ve cılız adam, Qais'i ele geçiren cinlerden bahsetmek için Zaid'le telefonda konuşuyor; paçavralı bu küçük dükkanın tüm ortamı; sahnenin aydınlatma muamelesi; dükkanın dışında asılı bir ampul; dükkanın hemen yanında ahşap merdivenli eski bir çamur ev; küçücük dükkânın içinde geleneksel feren giyen iki adam. Dahası, bu sahne filmin daha geniş anlatısının içine yerleştirildiğinde, şiddeti tamamlanmış olur. Oryantalist ve yeni barbar söylemlerin birleşimi, yalnızca periferiye müdahale için gizli bir yaptırım sunmakla kalmaz, aynı zamanda bu müdahaleyi sürdürmek için olası bir müttefik sağlar. Bu nedenle, durağan ve ilerleme belirtisi ya da istekliliği göstermeyen barbarın sürekli disiplin kontrolü altında tutulması ve anakaraya dökülmesi engellenmelidir.

Bu bölüm, Hint sinemasındaki temsil tarihinin siyaset ve ideolojiye karıştığı Keşmir gibi tartışmalı bir konuyu filme almanın zorluklarının altını çizmeye çalıştı. Bu çalışma, sosyal sorun filmleri Haider ve Laila Majnu'nun, Keşmirli'lerin daha önceki klişelerinin ötesine geçmekte başarılı olduklarını gösterdi. Keşmir'in öyküsü ve karakterleri anlatılarda baskın bir konuma sahiptir. Filmlerin multimodal eleştirel söylemi ve anlatı analizi yoluyla, bu çalışma aynı zamanda bu filmlerin Keşmir'in "içini" temsil ettiği mitini de ortadan kaldırıyor. Daha ziyade, bu çalışmada tartışılan şey, Bollywood'un Keşmir çerçevesini yeni bir düzeye taşıdığı ve Keşmir'de son on yılın temel gerçekliklerinin gerekliliklerinin gerektirdiği. Keşmir'de 1990'ların ve 2000'lerin başlarının genel bir özelliği olan silahlı isyan, son on yılda çoğunlukla barışçıl sivil ayaklanmalara ve taş yığınlarına kaymıştır. Özellikle genç erkekler ve kadınlar ön plana çıktı. Bu son filmler, Hindistan'ın en popüler film endüstrisinin Keşmir gençliği hakkındaki Hint devletçi söylemini "yanlış yönlendirilmiş" olarak

haklı çıkarma girişimini yansıtır. Dolayısıyla bu gerçek, bu filmleri kendilerinden öncekilerle eşit derecede hegemonik kılar.

Ancak Bollywood bir monolit değildir; Bu popüler sektörden her yıl ulus ve toplum üzerine yüzlerce film anlatımı ortaya çıkıyor. Tarihsel olarak endüstri için çok özel olan Keşmir, benzer şekilde seküler ve Hindu milliyetçilerini içeren çok sayıda biçimde ifade edilmiştir. Hindistan'daki politik-ekonomik sansrlerin film yapımlarına zorladığı zorunluluklardan, Hintli film yapımısının Keşmir'i kendi ideolojisine dayalı olarak belirli bir şekilde temsil etme arzusunu nasıl ayırt edeceği, araştırılmayı bekleyen bir mesele. Ülkedeki genel siyasi atmosferin dayattığı sınırları aşan birçok popüler Bollywood filmi, özellikle Hindu milliyetçilerinin kitlesel protesto ve ayaklanmalarını tetikleyebilir. Bu, nihayetinde yüksek btceli filmler için ekonomik kayıplara neden olabilir (PTI, 2014; BBC, 2018).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

“Tarih filmlerini çevreleyen kültürel pratikleri irdeleyerek, ‘tarihle ilgili bir filmi’ bir ‘anı filmine’ dönüştürenin medya metinleri ve medyalar arası stratejiler değil, onun etrafında kurulan şeyler olduğunu belirledik: Diğer medya araçlarında yer alan temsillerle (ve medyada temsil edilen eylemlerden) oluşan sıkı ağ, filmler için zemin hazırlar, süreç boyunca alguları yönlendirir, kamusal tartışmaları acar ve kanal yaratır böylece filmlere anı anlamlarını kazandırır” (Erl, 2008: s. 96-97).

4. TARTIŞMAYA AÇIK SÖYLEMLER VE HAFIZALAR: BOLLYWOOD İLE KEŞMİR ARASINDAKİ GİRİFT İLİŞKİ

Bu tezin ana eksenin tartışılan temalar, 1990 sonrası Keşmir ve Keşmirilerin Bollywood'daki temsillerinin çoğu, hayallerini ya Hint sinemasının ilk filmlerinden ya da sömürge dönemi edebiyatı ve fotoğrafından ödünç almıştır. Geçmişte Keşmir hakkında konuşlandırılan bu mecazlar, Keşmir'in isyanını anlamlandırmak için zihinsel modeller ve çerçeveler oluşturmak için kullanılmıştı: "güzel" Keşmir Vadisi artık eskiden olduğu gibi barışçıl ruhani mesken değildir. Bu bölüm Hint sineması ile Keşmir arasındaki ilişkinin farklı boyutlarını ortaya koymaktadır. Bu bölümün odak noktası, bu ilişkinin tasarlandığı ve ifade edildiği hem filmsel hem de film dışı metinlerdir. Bu ilişkinin metinsel inşası, önemini Hint toplumunda Hint toplumunun önemli bir kültürel biçim olarak yerinden ve Keşmir'in çekişmeli politik doğasından almaktadır. Bu nedenle, bu bölüm Bollywood ile Keşmir arasındaki ilişkiye dair kamusal ve siyasi—hem Hindistan merkezli hem de Keşmir merkezli—söylemler söylemlere odaklanmaktadır. Bölüm daha sonra Hint sinemasının Keşmir'in savaş anısının parçalarını kendine mal etmesine ve bu uygun anıların Keşmirilerin anıları ve deneyimleriyle nasıl etkileşime girdiğine odaklanmaktadır. Bu film metinlerinin Keşmir'de yorumlanmasının, geniş bir yelpazedeki sosyo-politik ve tarihsel faktörlerle etkileşimleriyle belirlendiği iddia edilmektedir. Bu bölüm, filmsel metinler aracılığıyla temsil edilen anıların Keşmir'de mevcut "cisimlendirilmiş " deneyimleri anlatmak ve geçmişi anlamlandırmak için araçsallaştırıldığını gösterir (Faheem, 2020).

4.1. BOLLYWOOD’UN KEŞMİR İLE İLİŞKİSİ HAKKINDA SÖYLEMLER

Bombay merkezli Bollywood ile coğrafi açıdan güzel Keşmir Vadisi arasındaki ilişkinin öyküsü, Hint alt kıtasındaki İngiliz sömürgeciliğinin sona ermesinden ve

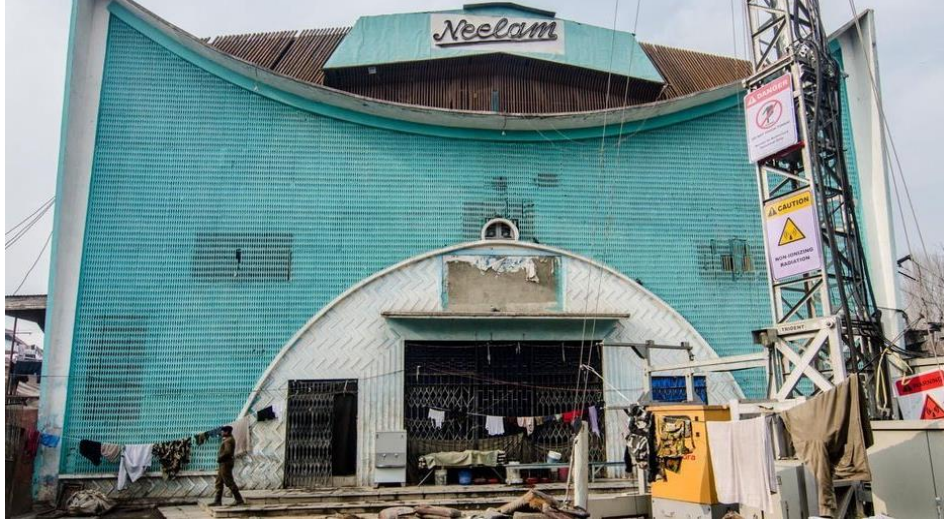
bağımsız Hint ulus devletinin kurulmasından hemen sonraki yıllarda başladı. 1940'ların sonları ve 1950'lerin bu yıllarında Hindistan Devleti, tartışmalı Cemmue Keşmir bölgesi üzerindeki kontrolünü güçlendirdi. Meenu Gaur'a (2010) göre Keşmir'de çekilen en eski Hintce filmleri arasında *Begum* (Sushil Majumdar 1945), *Barsaat* (Raj Kapoor 1949), *Ek Thi Ladki* (Roop K Shorey 1949) vardır, ancak Raj Kapoor'un *Barsaat* Bombay sinemasının ilk ikonik Keşmir filmi oldu (s. 167). Keşmir'in pastoral manzarası, sinematik anlatılarda önemli bir alan haline geldi. Bu Hintce sinemanın ilk Keşmir filmleri, Vadisi'ni sömürge sonrası Hint orta sınıfı için romantik bir mesken, bir "vatan" ya da kalabalık şehirlerden ve ataerkil Hint toplumundan uzakta aşklarını ifade ettikleri güzel bir turistik yer olarak sunmaktadır (Guar, 2010: s. 164; Kabir, 2005).

Bu filmler, içeriklerini büyük ölçüde Jawaharlal Nehru ve M.K. Gandhi gibi Hintli liderlerin milliyetçi anlatılarından ve felsefelerinden almıştır. Gaur'un (2010) Hint sineması ve Keşmir üzerine tezinde gösterdiği gibi. Filmler, Keşmir hakkındaki hayalleri ve anlatıları Hint milliyetçi anlatılarını destekleyecek şekilde şekillendirdi. Bu nedenle, Hint sineması ile Keşmir arasındaki ilişkiye dair siyasi ve kamusal söylemler, Hinduların coğrafi meskeni olan Hint filmlerinde Keşmir'in izdüşümü kadar çekişmeli olmuştur ve Vadi halkının Müslüman çoğunluk karakterini baltalamaktadır. birinci bölüm. Keşmir'de silahlı ayaklanmanın patlak vermesinden sonra, tartışmalı bölge siyasi olarak suçlandı ve şiddetli hale geldi. Keşmir kültürü, toprakları ile birlikte, her yönden Keşmir hakkındaki anlatıları şekillendiren ideolojik savaş nedeniyle o zamandan beri tartışmalı. İlişki üzerine, Hint sineması ile Keşmir arasındaki ilişkinin özelliğine vurgu yapan Hindistan merkezli bir söylem var; ve Hindistan merkezli söylemin tersine Keşmir merkezli bir söylem var. Her iki söylem de birbirini şekillendiren diyalojiktir.

4.1.1. Hindistan Merkezli Söylem

Hindistan merkezli söylem, esas olarak Hint filmleri de dahil olmak üzere çok çeşitli Hint kamusal ve siyasi alanlarından yayılan Hintli resmi veya ana akım anlatıyı kapsar. Bazı yeni Bollywood filmleri de Keşmirli ve Hint sineması arasındaki bu ideal ilişkiyi yakalamaya çalıştı. Örneğin *Haider*, Bollywood film yıldızı ve gençlik ikonu Salman Khan'dan sonra ikisi de Salman olarak adlandırılan iki genç adamın

karakterlerini canlandırıyor. 1990'ların ortasında, *Haider*'li Salmans, Bollywood filmlerinin video kaset dükkânını işletiyor. Keşmir'deki sinema salonlarını da polis ve askeri görevliler için dinlenme ve işkence merkezleri olarak resmetmiş, sinema salonunun sahneleri yakalanan militanları projeksiyon ışığında geçit töreni için kullanılıyor. *Laila Majnu* filmi, *Haider*'inki gibi aynı Bollywood filmi olan *Mene Pyar Kia*'dan (1989) romantik bir şarkı ve diyalog sunuyor. Laila'nın yatak odasının kafesindeki güvercinleri, Laila'nın bir ataerkil kurbanı olarak benzerlik paylaştığı *Mene Pyar Kiya*'nın eroinin güvercinlerini de hatırlıyor. Laila'nın romantik bir rüya görürken televizyon ekranında görünen *Mene Pyar Kiya* şarkısı, gecenin bir yarısı onu uyandırıyor. Bollywood filmlerinin, Keşmir gençliğinin hayalleri ve gerçekliği arasında aracı olarak nasıl sunulduğuna dair ince bir ima var. Bu söylem, Hindistan'ın en büyük popüler endüstrisi ile Keşmir arasındaki ilişkiyi, sömürge sonrası Hindistan'ın ilk başbakanı J. Nehru'nun (2008) *Discovery of India*'nın Hindu / Hint kültürü için Keşmir'in önemine büyük bir vurgu yapmasının ardından "özel" olarak sunuyor. ve medeniyet (Gaur, 2010, s. 189). Kitap, hayal edilen ulusun çeşitli kültürünün, medeniyetinin ve coğrafyasının bir anlatımıdır ve Hindistan'ın bağımsızlığından beri Raj Kapoor ve Guru Dutt dahil olmak üzere Hint sinemasının film yapımcılarının çoğu için bir ilham kaynağı olmuştur. Mevcut bağlamda, bu söylem, Keşmir'de eşi görülmemiş ve azalmayan Hindistan karşıtı ve bağımsızlık yanlısı duyguların ortasında Keşmir'in kaybının endişelerini yansıtıyor (Zhong, 2016). Bu söylem aynı zamanda Keşmir'in meydan okuyan yapısına kültürel tohumlar ekmeye yönelik siyasi çabanın da altını çiziyor. Mevcut bağlamda, bu söylem, Keşmir'de eşi görülmemiş ve azalmayan Hindistan karşıtı ve bağımsızlık yanlısı duyguların ortasında Keşmir'in kaybedilmesinin endişelerini yansıtıyor. Hint ve Keşmir arasındaki kültürel ilişkiye dair bu söylem, Keşmir'in meydan okuyan yapısına kültürel tohumlar ekme çabasını yansıtan Hindistan'ın Keşmir hakkındaki resmi siyasi ve entelektüel anlatılarıyla uyumludur. Ancak bu söylem, güncel siyasi eğilimler ve 1980'lerin sonunda Keşmir'de başlayan isyan açısından daha önemlidir.



Şekil 17. Neelam Sineması, Srinagar

Kaynak: <https://scroll.in/reel/824328/kashmir-has-lost-its-cinema-halls-but-not-its-love-for-the-movies>



Şekil 18. Shiraz Cinema, Srinagar

Kaynak: <https://www.aljazeera.com/features/2018/7/2/kashmir-loses-its-cinema-halls-to-prolonged-conflict>

1980'lerde Keşmir anlaşmazlığı, Güney Asya bölgesel ve Keşmir yerel olaylarının ortaya çıkması nedeniyle yeni ufuklara dokundu. Daha geniş bölgesel düzeyde, Pakistan, Amerika Birleşik Devletleri ve Arap Körfezi ülkeleri tarafından desteklenen Sovyetler ve Mücahidler arasında Afganistan'da yaşananlar ve General

Zia-ul-Haq liderliğindeki İslamlaştırma süreci Keşmir'de (Korson ve Maskiell, 1985) doğrudan dalgalanma etkisine sahiptir. Afganistan'da Pakistan tarafında savaşan Mücahidlerin 1980'lerin sonlarında Sovyet-Afgan savaşı bastırıldıktan hemen sonra Keşmir'e odaklandıkları ve yerel militanlığa katıldıkları sık sık dile getirilir (Kapur ve Ganguly, 2012). Keşmir'de 1980'lerin on yılı, Cemmue Keşmir yönetiminde yükselen Hindu önyargılarına ve devletin özerkliğini tehdit eden iktidardaki Ulusal Konferans'ta yükselen yolsuzluğa karşı Müslüman Birleşik Cephesi (MUF) adı altında bir araya gelen İslami partilerin yükselişine tanık oldu (Schofield, 2003, sayfa 136). MUF, Hindistan'ın Cemmue Keşmir eyaletinde 1987 Cemmue Keşmir Yasama Meclisi seçimlerine itiraz eden Keşmir'in İslami siyasi partilerinden oluşan bir koalisyonu.

Pakistan yanlısı Cemaat-e-İslami, koalisyonun önemli bir kurucu partisiydi. (Schofield, 2003, s. 48; Bose, 2003, s. 48). MUF, Keşmir gençleri arasında yaygın bir destek kazandı. Ancak seçimle ilgili yaygın seçim hilesi nedeniyle MUF kaybetti. Seçimlerden sonra yüz binlerce MUF aktivisti tutuklandı ve işkence gördü ve 1989'da Keşmir'de tam anlamıyla bir isyan başlamadan önce son bir derbe oldu. Genç erkekler eğitim için Pakistan'a geçti ve Keşmir'de Hindistan kontrolüne karşı savaşmak için militan olarak geri döndüler (Bose, 2003, s. 47-49; Bose, 2013, s. 275). Savaşın ilk nedenselliklerinden biri Keşmir'deki sinema salonlarıydı. Ayaklanmanın başlamasından kısa bir süre sonra salonlar halka kapatıldı ve Hint ordusu, hastaneler veya ticari kuruluşlar için askeri garnizonlara dönüştürüldü. Allah Kaplanları olarak bilinen militan bir grup, sinemayı "İslami olmayan" olarak adlandırdı ve kapatılması için diktat yayınladı (Roshangar, 2018).

Bununla birlikte, Keşmir ayaklanmasının nedenleri, Hindistan merkezli baskın söylemi pekiştiren pek çok akademisyenin yapmaya çalıştığı gibi, sadece 1980'lerin olayları değil, Keşmir'in daha geniş tarihsel bağlamı içinde yer almalıdır. Bu bilimsel söylem, 1990'ların isyanını, Keşmir'in sözde barışçıl tarihsel sürekliliğindeki bir kesinti olarak adlandırmıştır (Bose 2003; Chandoke 2012). Derin sosyo-politik ve tarihsel kökleri olan 1989 ayaklanması üzerine bu tür söylem, bunu Pakistan'ın desteklediği dini köktencilik olarak adlandırdı. Bu söylemde, Keşmir'deki 1989 ayaklanması, genellikle MUF'nin kaybına yol açan 1987 yerel seçim hilesi ile bağlantılıdır. 1989 ayaklanmasını tek başına Hindistan ve Pakistan düşmanlığına ve diğer uluslararası faktörlere bağlamaya çalışan akademisyenler var. Diğer

akademisyenler, Keşmir meselesinin iç boyutlarını—halkın politik bilinciyle yakından iç içe olduğu öne sürülen etnik bilince—vurguladılar (Ganguly, 1996; Malik, 2005). Ganguly'nin Keşmir'deki 1989 ayaklanmasını anlamakla ilgili açıklaması, 1980'lerin ortası döneminin anahtarını taşıyor. Ona göre, genç Keşmir halkını siyasi bir geleceğin olasılıklarının alternatif hayal gücüne maruz bırakan modernleşmeydi. Ancak yazara göre Hindistan Devleti, bu tür olasılıkları tıkadı, bu tür alternatif olasılıkların araştırılması için demokratik alanı kısıtladı ve sonunda 1989 ayaklanmasını doğurdu. Keşmir gençlerinin Hindistan'ın demokratik kurumlarından yabancılaşması ve işsizlik gibi günümüz mecazlarını kullanan akademisyenler var (Puri 1995; Wildmalm 2002). Ünlü Hintli bilim adamlarından biri olan Ashutosh Varshney (1991), 1989'daki Keşmir ayaklanmasını Hindistan ve Pakistan'ın rakip milliyetçiliklerine bağlamaktadır. Oldukça basit anlatımında, üç milliyetçilik tasvir ediyor: biri, Pakistan tarafından propaganda edilen dini milliyetçilik; ikincisi, Hindistan tarafından benimsenen laik milliyetçilik ve üçüncüsü, Keşmirliilerin etnik milliyetçiliği.

Yukarıda tartışılan bu akademisyenler, bölgenin 1947 olaylarının ötesine geçen çalkantılı tarihinin daha derin bir analizini sunmadan Keşmir'in epizodik tarihiyle ilgilenmeye çalıştılar. 1947 sonrası siyasi durumu esasen inkarın bir sonucu olarak sundular. demokratik haklar ve Hindistan Devletinin Keşmirliilerin siyasi özlemlerine uyum sağlayamaması. Zutshi (2003) ve Rai (2004) gibi bazı tarihçiler, 1947'nin ötesine geçerek, Cemma ve Keşmir'in daha geniş tarihiyle ilgilenmiş olsalar da, Rai (2004), Keşmir'deki siyasi otorite ve kurumların Dogra yöneticileri tarafından Keşmir'de modern Müslüman kimliğini şekillendirdi. Hindu Dogra Devleti yöneticileri Keşmirli Müslümanlara baskı uyguladığında Müslümanlar direndiler ve hak taleplerini dinlerinin dilinde dile getirdiler. Dolayısıyla, bu eklemlenme “laiklik inancını benimseyen Hint ulusuna halk tarafından desteklenen isyanı yasadışı kılmak ve bastırmak için ihtiyaç duyduğu ideolojik desteği vermiştir” (Rai, 2004: s. 290). Tüm bu araştırmalar, Keşmir'in 1947 öncesi yaklaşık dört yüz yıllık bir tarihe yayılan uzun vadeli tarihsel gelişimlerine bakıyor. Hiçbiri Keşmir'in geçmişinde gündelik hayatta somutlaşan çatışmanın ve şiddetin gerçek doğasına dikkat etmiyor. Yakın zamanda bir akademisyen Farruk Faheem (2020), Hindistan hükümetinin Keşmir'in lideri Şeyh Muhammed Abdullah'ı hapse atmasının ardından Plebiscite Cephesi'nin 1950'lerin ortalarından itibaren bir direniş hareketi olarak rolünü vurguladı. Yazar, Keşmir'in

günlük yaşamıyla ilgilenen araştırma yöntemlerinin önemini vurguluyor. Bu araştırma yöntemi, birinci bölümde açıklandığı gibi, Keşmir bedenlerini veri kaynağı, yerin tarihi hakkında bilgi ve anlayış elde etmek için bir arşiv olarak ele almaktadır.

Bu Hint merkezli resmi ve entelektüel söylem, Hint sinemasında da yankılanmaya devam edmektedir. Sinema salonlarına yapılan saldırılar, Hint kültürüne ve seküler ahlakına karşı bir savaş olarak öngörülmektedir. Keşmiriler, güzel vadinin on yıllardır Hint filmlerinde tekrar tekrar ortaya çıkması örnekleri olan bu ethos ile özel bir ilişki içinde olarak sunulmaktadır (Dhillon, 2019; Sharma, 2019; Nazir, 2018; Naqash, 2016; Roshangar, 2018). Hint sineması ve Keşmir hakkındaki bu söylem, kökleri tarihsel ve siyasi olan Keşmir isyanının laik-İslamcı çerçeveye oturmasına izin vermektedir. Keşmir direnişini yalnızca bir İslamcı ve Pakistan'ın teröre sponsor olduğu için reddeden söylem, Hindistan genelindeki yaygın medya ve siyasi söylemler nedeniyle dikkat çekiyor. İşte medya raporlarından birkaç alıntı:

"Keşmir'in Bollywood ile bağlantısı çok eskilere dayanıyor. Vadi sadece gözde bir çekim noktası değil, aynı zamanda halkı da Hintçe filmlerin ateşli hayranları. Hatta bazı insanlar balayını ilk günü, dört gözle bekledikleri filmlerin ilk gösterimini kaçırmayacakları şekilde planladılar ... 12 Ağustos 1989'da evlenen 58 yaşındaki Nazir, ne kadar heyecanlı olduğunu hatırlıyor Balayı haftasında eşi ile birlikte film seyrediyor. Ne yazık ki, 18 Ağustos 1989'da olduğu gibi sadece üç film izleyebildiler, Allah Kaplanları adlı militan bir ekip, sahiplerini sinema salonlarını kapatmakla tehdit etti. İlk diktaları, sinema salonlarının ve barların "İslami olmadıkları" için kapatılmasıydı. Gazete ve broşürlerle, emre uymayanların kurşunla cezalandırılacağı duyuruldu."

India Today, 29 Ekim 2018

"Srinagar'ın Lal Chowk pazarında bir zamanlar sinema severlerin cenneti olan Palladium sinemasının kalıntıları var. Bugün geriye kalan tek şey, hala hayat dolu binalarla çevrili, soluk mavi mozaik kiremitli cephedir. Bir zamanlar insanlar, en sevdikleri film yıldızlarını büyük ekranda izlemek için bilet almak için uzun kuyruklarda beklediler. Bugün, Palladium'un tek kalıcı konukları güvenlik güçleridir... Tehdit ve gözdağı ortasında, satıcılar ve sinemalar birbiri ardına kapanır. Hükümet militanlığı bastırmak için asker göndermeye başladığında, terk edilmiş sinema salonlarında sığınaklar görüldü. 1994'e gelindiğinde, bu eğlence mekanları Vadinin en korkulan yerlerinden biri haline geldi—resmi olarak sorgulama merkezleri olarak adlandırılan, ancak daha çok işkence odaları olarak bilinen kamplara ev sahipliği yaptı. "

Scroll.in, 19 Aralık 2016

Kısa süre önce Narinder Modi'nin Hindu milliyetçisi BJP liderliğindeki Hindistan hükümeti, Hindistan anayasasının 370. Maddesini ve 35A Maddesini yürürlükten kaldırarak Keşmir konusunda daha cesur adımlar attı. Maddelerin yürürlükten kaldırılması, Vadinin tüm özerkliğini aşındırdı ve Yeni Delhi'den doğrudan bir kural empoze edildi. Keşmir ayrıca, Vadi'deki demografik değişim hayaletini uyandıran ikamet yasası çıkararak yabancılar için vatandaşlığa açıldı (Wani, 2020a, 2020b). Ayrıca bölgenin resmi dilleri de değiştirilmiş ve Keşmir'in Müslüman nüfusunun çoğunluğunun konuştuğu Urduca ve İngilizce kaldırılarak kültürel değişim korkusu artmıştır (Tandon, 2020).

Hindistan Devleti ile Keşmir arasındaki ilişkinin statüsündeki bu değişikliklerin ortasında sinema, Keşmir açısından bir kez daha siyasi söylemin konusu haline geldi. Hintli işadamları, film yapımcıları ve politikacılar sinemaya büyük yatırımlar yapılması ve Keşmir'deki film şehirleri için 600 dönümlük arazi tahsisi çağrısında bulunuyorlar. Bu, kültürel entegrasyonun Keşmir'in siyasi ve bölgesel entegrasyonu ile el ele gittiğinin altını çiziyor (PTI, 2019; AB, 2019; HT, 2019; Kashmir Observer, 2020; Ashiq, 2020). Hindistan'ın en büyük kültürel forumu olan Hint film endüstrisi, muazzam finansal ve altyapı kaynaklarıyla, bu politika gündemini gerçekleştirmek için bir ilke aracı haline geliyor. Bir medya raporu, Keşmir'in özerkliğinin kaldırılmasının ardından sinemanın Keşmir'e dönüş haberini şöyle çerçeveledi:

"Cennet, yakın zamanda oluşturulan Cemmue Keşmir Birliği Bölgesi ile yerel yetenekleri harekete geçirmek ve turizmi teşvik etmek için yeni bir 'Film Politikası' çıkarmaya hazır olarak önceki ihtişamını yeniden kazanmaya hazırlanıyor. Resmi kaynaklara göre, muafiyet çeşitli yönler üzerinde çalışıyor ve hepsi iyi çerçeveli bir Film Politikası oluşturmaya hazırlanıyor. Haber, hükümetin hamlesini memnuniyetle karşılayan ve bunu kendileri için bir nimet olarak nitelendiren aktörler, yönetmenler, teknisyenler ve müzisyenlerden oluşan film kardeşliği arasında bir neşe dalgası getirdi. Üst düzey idari yetkililer burada UNI'ye 'Film Politikası hakkında ayrıntılı bir rapor hazırlanıyor ve işleniyor' dedi. Politikaya son bir şekil verilmeden önce, pek çok ifs ve but'lara bakıldığını söylediler. 'Cemmu ve Keşmir zengin bir turizm potansiyeline sahip ve doğal avantajları nedeniyle hükümetin sadece ülke genelinden endüstriyi davet etmesine yardımcı olmayacak, aynı zamanda yerel film yapımcılarını da itecek,' diye eklediler."

Keşmir Gözlemcisi, 18 Ocak 2020

Hintçe sineması ile Keşmir arasındaki özel ilişki hakkındaki bu varsayım, 1990'ların öncesindeki Keşmirli erkeklerin salonların dışında dolaşıp tiyatrolara girme fırsatı bekleyen fotoğraflarına dayanmaktadır. Keşmir'de film izlemekten zevk alma konusundaki savaş öncesi deneyimin nostaljisini paylaşan bazı kişilerle yapılan birkaç medya röportajı da bu söyleme katkıda bulundu. Özellikle Hindistan'ın siyasi entrikaları tarafından 1980'lerde Keşmir'de varsayılan İslamlaşma süreci ve Pakistan'ın artan etkisi, Keşmir toplumunda filmlerin yeri hakkında şüpheler uyandırıyor; İslamcıların sinemayı İslami olmayan bir şey olarak gördükleri sıklıkla tartışıldığı için. Ayrıca, Keşmir'in manzaralarının yukarıda da vurgulandığı gibi Hintçe filmlerde ortaya çıkması da bu söylemi güçlendirmiştir.

4.1.2. Keşmir Merkezli Söylem

Keşmir ve Hintçe sineması arasındaki ilişki hakkındaki bu söylem, Hintçe film metinlerinin Hint hegemonik siyaseti ve ideolojisine dahil olduğu varsayımlarına dayanmaktadır. Bu söylem, Hintçe filmlerinin amacının Keşmir'i Hint milliyetçi anlatısına ideolojik olarak entegre etmek olduğuna inanan Keşmirli Hindistana karşı gruplarının ve bireylerinin kültürel, dini, politik ve ideolojik kaygılarını yansıtıyor. Söylem, Hindistan'ın siyasi ve kamusal söylemlerinin Keşmir'deki Hint sinemasına yaptığı vurguyla şekilleniyor. Ayrıca, Hintçe filmlerin içeriği de bir bütün olarak Hint film endüstrisi hakkındaki görüşlerin formüle edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Keşmir'de Hint sinemasına çeşitli gerekçelerle karşı çıkıyor ve bunların en önemlileri dini ve politik. Bu söylemde, Hintçe film endüstrisi, Keşmir Müslümanlarının stereotiplerinin yaratıldığı ve bölgenin karmaşık tarihinin 1990 sonrası savaş olaylarının basit bir açıklaması lehine silindiği bir Hint Devlet mekanizmasının bir aracı olarak nitelendirilir. Bu söylem Hint filmlerine ve film yapımcılarına Keşmir'de çekim yaparken Irrfan Khan ve Shahid Kapoor gibi Haider'in film ekibine saldırılar gibi şiddetli yollarla veya protestolarla direnişle sonuçlandı (Fayyaz, 2013; ENS, 2014). İşte film ve içerikleri üzerine düşünen grup tartışmasının katılımcılarının bir açıklaması:

Katılımcı 1:

“Tüm bu resimlerde ortak olan şey, Keşmirliilerin terörü desteklemesi veya bizim Hindistan karşıtlığımızdır. Keşmiriler her resimde her zaman kötü taraftadır.”

Katılımcı 2:

“Mesele şu ki, özgürlük istediğimiz gösterilmedi. Jolly LL.B 2'de (2017) olduğu gibi, gösterdikleri şey şudur: ‘Biz ne istiyoruz? Adalet’. Slogan, 'Biz ne istiyoruz? özgürlük'. Yani, bu insanların bu şeyi istedikleri hiçbir yerde gösterilmiyor çünkü onlara bu şey oldu. Bu şey 1947'de oldu. Pakistan buraya, Hintli de oraya gitti. Sorunun ne olduğunu göstermiyorlar.”

Katılımcı 1:

“Haider'de bile, kısmen (Haider'in) babasına yanlış olduğunu gösterdiler. Ama sonunda babasının terörü desteklediği de aynı şey gösterildi, bu yüzden ona bu şey oldu.”

Katılımcı 2:

“İnsanlarına göstermeyi sevdikleri şeyleri gösterirler. Bizi asla olumlu göstermediler. Bizi terörist ve taş atıcı olarak gösterdiler.”

4.1.3. Bollywood ve Keşmir Arasındaki Karmaşık İlişki

Hem Hindistan merkezli hem de Keşmir merkezli perspektifler, Keşmir üzerine Hintçe sinema filmlerine yekpare bir karakter atıyor. Popüler endüstri hakkındaki söylemler, Hintçe filmleri kendi anlatılarına dahil etme eğiliminde olan iki tarafın daha geniş kutuplaştırıcı siyasi anlatılarına boyun eğiyor. Böylece bu söylemler, normalde uzun olan ve birden çok olay örgüsü ve alt anlatı, şarkı ve dans alanlarıyla yüklü olan tek tek Hintçe film metinlerinin ve anlatılarının önemini etkili bir şekilde gömüyor. Bu nedenle, film endüstrisi hakkında siyasi ideolojilerin harekete geçirdiği makro söylemler ve Keşmir'in temsili indirgeyicidir. Keşmir'in sosyo-politik ortamında metinlerin önemi olan Keşmir'de film metinlerine ve bunların okunmasına çok dikkat edilmelidir.

Keşmir meselesinin siyasi niteliği ve Hindistan anakarasıyla tartışmalı ilişkiler göz önüne alındığında, Keşmir üzerine Hintçe filmler genellikle yayınlanmadan önce Hint kamusal alanında muazzam miktarda tartışma ve spekülasyon üretiyor. (Pandey, 2014; Gupta, 2019; Parveen, 2018; Chawla, 2020; ANI, 2020). Yayınlanmadan önceki ve sonraki ana akım Hint medyası üzerine yapılan bu tartışmalar ve tartışmalar, Keşmir'deki filmlere aşırı bir ilgi ve tartışma yaratarak filmlere artı bir değer ve anlam aşıladi. Keşmir'de filmlerin Hint milliyetçi alt tonlarına karıştığı varsayılsa da, filmleri Hint kültürel ve seküler çerçevesi içinde seslendiren Hint medyasında eşlik eden tanıtım nedeniyle filmlere olan ilgi hala yüksek. Bunun nedeni, Hintçe film endüstrisinin Keşmir hakkındaki hikayelerin temsil bulduğu tek büyük biçim olması olabilir. Bununla birlikte, en önemlisi, Hint filmlerine aktif bir ilgi uyandıran, Keşmirlilerin Hindistan milletiyle ilgili olarak edindikleri günlük deneyimlerin yerel çerçeveleri, tartışmalı siyasi atmosfer ve siyasi pozisyonudur. Katılımcılar, Keşmir ve Keşmirlilerin yanlış beyanına rağmen neden Hintçe filmleri izlemeye devam ettiklerini açıklıyorlar:

Katılımcı 1:

Kendimden bahsedersen bir ailenin üyesiyim. Benim hakkımda bir şey söylersen, ailem hakkında iyi ya da kötü konuşsan da, en azından ailem hakkında söylediklerinin farkında olmalıyım. Birisi ailem hakkında yazarsa, ailem ister haklı ister haksız olsun, bunun farkında olmalıyım. Gözlerimi kapatamıyorum

Katılımcı 2:

Film yapımcıları ve bu filmleri onaylayan film kurulu Hindistan'a ait. Filmlerde yanlış olan her ne ise onu onaylıyorlar. Hiçbir şey umurlarında değil.

Burada, Keşmir'in Hint milliyetçi terimlerle ve Hintçe filmlerde sıklıkla düşünüldüğü gibi, Hindistan ve Keşmir'den ulus ve çevresi açısından değil de iki ayrı kategori olarak konuştuklarını görmek ilginçtir. Keşmirce açısından katılımcı tarafından önerilen "yanlış" ın yanlış anlamına geldiğini de dikkate almak önemlidir. Yerdeki gerçekler, tarihin alternatif okuması (resmi Hint tarihi değil) olarak görülen Keşmirlilerin yerel bireysel ve kolektif deneyimine atıfta bulunur. Hindistan kurumu, Keşmir'in bu yanlış beyanından memnun görülüyor.

Hint sinemasının anlatı filmleri, Keşmir'de belgesel / tarihsel bir önem kazanıyor çünkü Keşmir savaşı olaylarının temsili, ilerleyen bölümde gösterileceği gibi, Keşmir'deki kolektif hafızada var olan gerçek olaylarla sürekli olarak karşılaştırılıyor. Keşmir'in yerel siyasi atmosferi, aile kurumu aracılığıyla genç Keşmir kuşağına aktarılan geçmişin hatıraları, okul ve üniversite kampüslerinde gayri resmi toplantılar ve siyasi kuruluşların sürekli anma çağrıları akışı, insanların iletişim kurma biçimini etkiliyor. metinler. Bu tezde daha önce tartışıldığı gibi, yerel politik ve sosyolojik bağlam, metnin okunmasında önemli bir rol oynar (Fiske, 2002, 66; Morley, 1980, 18). Dolayısıyla film izleyicileri, filmlerin anlatılarını basitçe tüketmezler; daha ziyade filmlerle diyalojik bir şekilde meşgul olurlar, metinler arasındaki boşlukları sürekli doldururlar. Keşmir örneğinde olduğu gibi, temalar izleyicilerin deneyimlerine ve inançlarına ideolojik ve politik olarak karşılıysa, film metinleri daha eleştirel okumayı çağırır. Tutarlı hikâyeler sunan ve bu nedenle “isteğe bağlı düşünmeyi” kısıtlayan film anlatılarının önemsiz hale getirildiği iddia edilebilir (Shaul, 2012). Filmlerin multimodal metinleri, Keşmir'de izleyiciler tarafından alternatif anlatılar oluşturmada tetikleyici rol oynuyor. Bu nedenle anlatıda “isteğe bağlı düşünme” arayışı burada yerine getirilir.

Paul Graise (2003), *Memory and Popular Film* koleksiyonunun girişinde, “Anılar ve tarihler genellikle birbirine dolanmış, çatışmalı ve ortak kurucu niteliktedir. Postmodernite bağlamında, gerçek ile kurgu, icat ve iyileşme arasındaki kayma belirgindir” (s. 32). Aynı şekilde Sturken (1997), Freud'dan yararlanırken, kamera görüntülerinin çağrıştırdığı kolektif ve ulusal anılar bağlamında anıların “taranması” ya da “yazılması” kavramını geliştirir. Bir arzu nesnesi olan bellek, birey içinde bir hafıza ve fantezi karmaşası yaratmak için “uyarılma dönemlerinde” oluşur. Benzer bir tarzda fantezi, ulusun daha geniş anlatımında anlatılan hikayelerin merkezinde yer alır” (s. 7). Yazara göre, kamera görüntüsü kültürel bellek ile tarih arasındaki sınırı bulanıklaştırırken, görüntü kültürel bellek arzusunun şekillendirilmesinde merkezi bir rol oynar (s. 7). *Mission Kashmir* (2000), *Fitoor* (2016), *Haider* (2004), *Laila Majnu* (2018) ve *Uri: The Surgical Strike* (2019) gibi 1990'lar sonrası Hint filmleri, Keşmir'deki savaş yıllarının bazı önemli olaylarını—bunlar Keşmir'deki kolektif hafızanın bir parçasıdır—yakalar. Keşmir toplumundaki savaş deneyimlerini içeren Bollywood film metinlerinin açık amacı, Hint ulusunun travmatik kültürel hafızasını

dile getirmek, bunları milliyetçi fantezilere göre anlatmak ya da neo-Oryantalist hegemonik çerçevelerle kodlamaktır.

Bununla birlikte, Keşmirli izleyiciler için Hint filmlerindeki savaş olaylarının veya deneyimlerinin salt görünürlüğü, bir işaret, bir nokta veya "uyarılma dönemi" sunan önemli bir işlev görüyor. Bu film metinleri ve görüntüleri, ilerideki bölümde tartışılacağı gibi, geçmiş ve şimdiki deneyimlerin önemli bir eseri veya "anıtı" haline geliyor. Keşmir'in savaş yıllarını yakalayan film metinleri, insanlar tarafından kendi anılarını veya akrabalarının anılarını anlatmak için araştırmaları yapılıyor. Film metinleri tıpkı Keşmir'in Sokağa Çıkma Yasası gibi yeniden kodlanmış anıları gibi, insanların kendilerini topluca temsil ettikleri bir araç görevi görüyor. Bu nedenle, izleyicinin filmin parçalarıyla etkileşimini sürdürerek, film anlatısının kendisi savunulamaz hale getirilir. Bu, ilerideki bölümlerde daha ayrıntılı tartışılacaktır.

Dahası, Keşmir hakkındaki Hint filmleri - Vadi'nin politik açıdan ne kadar tehlikeye atılmış temsilini sunarlarsa sunsunlar - Hint eril devletinin farklı kültürel temsil biçimleri üzerindeki genel kontrol algısı göz önüne alındığında, kendilerini Keşmir'de haklı buluyorlar. Keşmir'de Devletin normal yaşam üzerindeki kontrolü Hindistan'ın herhangi bir yerinden daha belirgindir ve bu gerçek, rutin bir mesele olarak bu kontrol ve sansür kanallarından geçmek zorunda kalan insanlar için kaybolmaz. Bu nedenle, Hintli film yapımcılarına ya doğrudan Hindistan Devleti aygıtları tarafından ya da siyasi muhalefet yoluyla—örneği, film setlerine ve salona yönelik, filmlerin üretilmesini veya gösterilmesini engelleyen ve dolayısıyla film yapımcılarında ekonomik kayıplara ve güvenlik korkusuna neden olan çete saldırıları—uygulanan ekonomik ve siyasi sansürün kısıtlamaları ve zorunlulukları, bir film yapımcısının maruz kalabileceği ideolojik otosansüre bir kılıf sunuyor.

Keşmirce bakış açısına göre, devasa Hindistan ulusal film tüketim pazarı, siyasi olarak Hindistan Devleti tarafından seçilmiştir. Film yapımcılarının, içeriği mevcut siyasi ortamdan çıkarmaktan başka seçeneği yok - filmlerin içeriğini belirleyen Müslüman karşıtı ve Keşmir karşıtı duyarlılık. Bu açıdan bakıldığında, film yapımcıları bir miktar siyasi ve ideolojik dürüstlüğü tadını çıkarırlar. Öte yandan Hindistan Devleti ve kitlelerinin bir sansür aracı olarak simbiyotik olarak hareket ettikleri varsayılmaktadır. Bu, ya film yapımcısının tartışmalı temalardan kaçınarak

otosansüre ya da Devlet tarafından sansüre neden olur. Devlet sansürü genellikle film gösterimi için alanı sınırlar, gösterimi engeller veya film yapımcılarını tartışmalı sahneleri kesmeye zorlar.

4.2. VAROLAN (PREMEDYASYON) VE YİNELENEN (REMEDYASYON) MEDYA TEMSİLLER VE FİLM HAFIZASININ SÖYLEMSEL DİNAMİZMİ

Rigney'in (2006) belirttiği gibi topluluk, anıların değiş tokuşuna dayanır ve topluluğun bedeli, anıların doğruluğunun, bolluğun ve son derece kişiselleştirilmiş anıların yitirilmesidir (s. 15). Kültürel hafızanın "dolaylı" karakteri, böylece, ürünlerinin çok sayıda insana değiş tokuşunda yer alan kitle iletişim araçlarının rolünün altını çizmektedir. Araştırmacılar genellikle gerçek olay ile onun hafıza olarak temsili arasındaki zamansal mesafeye işaret etseler de, burada vurgulanması gereken, temsil sürecine dahil olan medyanın iktidar, ideoloji ve kontrol unsurudur. Keşmir ile ilgili Hint filmleri bağlamında bunu anlamak için, önce Erll'in (2008) "kültürel hafızanın inter-medial dinamikleri" olarak adlandırdığı ve birbiriyle ilişkili iki anın etkileşimi ile karakterize edilen şeyi açıklamalıyız: "remedyasyon" ve "premedyasyon" (s. 392). Erll'e göre remedyasyon, gazeteler, fotoğraflar, günlükler, romanlar, filmler vb. gibi farklı medyalarda unutulmaz olayların onlarca yıl veya yüzyıllarca uzun bir süre boyunca tekrar tekrar temsil edilmesi anlamına gelir. Bu nedenle, olaylar hakkındaki bilgi, olayların doğru bir bilgisinden çok, olayların anlatılar ve semboller aracılığıyla medyal olarak yapılandırılmasına atıfta bulunur. Pre-medyasyon, bir toplumda dolaşan ve "gelecekteki deneyimler için şemalar sağlayan" var olan medyayı ve temsilini ifade eder (Erll, 2008: s. 392).

Araştırmacılar, medya sistemlerinin, görevin iddia edilen "gerçeklikten" değil, gerçekliğin var olan temsillerinden başladığı sistemleri gözlemlemek ve tanımlamak gibi davrandığını iddia ediyorlar. Bu, Sturken'nin (1997) Freud'dan sonra geliştiren "ekran" anıları (s. 5-6) olarak tanımladığı şeye biraz benzemektedir. Bu temsiller yeni temsillere dönüştürülür (Schmidt, 2008: s. 198). Bu nedenle, sisteme özgü mantıkları nedeniyle medya, ekstra medyal bir gerçekliği temsil edemez, ancak "yalnızca medyaya özgü gerçekleri temsil edebilir—ve bu, geçmişin yapımı için de aynı

derecede geçerlidir" (Schmidt, 2008: s. 198). Bu bölümün başındaki Erlil (2008) tarafından yapılan alıntı da aynı şekilde yankılanmaktadır.

Keşmir'deki tüm sömürge sonrası Hintçe filmleri, Keşmir hakkındaki sömürge öncesi veya sömürge öncesi kavramların "iyileştirilmesine", yani güzel manzaralara ve dağlara sahip bir bölgeye, katılımcılardır. Ayrıca 1980'lerin sonlarında Keşmir'de başlayan isyan da bu iyileştirme sürecine dinamik oldu. Bu nedenle, 1990'ların sonrasındaki sözde terörizm filminde, Keşmir'in güzelliği ve şiddeti, Keşmir destanının iki ikilisinin ikonları olarak inşa edilmeye başlandı—cennet gibi bir güzellik, dış güçler tarafından insanca kötücül şiddete maruz bırakıldı (Pakistan'a bir referans) ve İslam). Bu şemadaki Hindistan, güzel ve huzurlu Vadinin kurtarıcısı olarak sunuldu. Benzer şekilde, yukarıda tartışılan Nehruvian hayal gücü, Keşmir hakkında Hintçe sinematik anlatı için hayati bir zemin haline geldi. Keşmir üzerine 1950'lerin ve 1960'ların tüm sinema metinleri, böylece 1990'lardan sonraki olayların, söylemlerin ve Hintçe film metinlerinin çerçevesi "pre-mediya" şemaları oluşturmuştur. Keşmir üzerine bu metinlerin dikkat çekmesinin, Keşmir üzerine Hindistan merkezli anlatıya alternatif bir anlatı sunabilecek alternatif bir medya "ağının" yokluğuyla kısmen güçlendirildiği iddia edilebilir. Ayrıca, bu filmlerin yapımına ve dağıtımına, bu bölümün önceki bölümünde vurgulandığı gibi, çapraz medya söylemsel ve anlatı kurgusu eşlik ediyor. Yapılandırmacı bir anlamda medyanın kendisi, temsillerin içeriğini ve biçimlerini büyük ölçüde belirleyen karmaşık sosyo-ekonomik, teknolojik ve kültürel yapıların içine gömülüdür.

4.3. KEŞMİR'İN KARMAŞIK SOSYO-POLİTİK ORTAMINDA KEŞMİR ODAKLI FİLMLEİN ANLATI ANALİZİ

Film okuma süreçleri sosyal, kültürel ve tarihsel faktörlere bağlıdır (Fiske ve Hartley, 2003, s. 80-84; Jensen, 1993, s.26; Morley, 1993, s.17; Umberto Eco, 1979, s.5) veya farklı sosyal ve bilişsel "şemalar" (Erlil, 2008, 5), bu tezin birinci bölümünde bahsedildiği gibi. Faktörler, filmlerin yorumlanma şeklini etkiler. Keşmir Vadisi, en azından 1947'den beri ideolojik ve askeri çatışmanın ön cephesi ve Hindistan, Pakistan ve yerel gruplar arasında bir vekillik tiyatrosuydu. İdeolojik bağları siyasi İslam'dan sekülerizme kadar uzanan yerli gruplar meşruiyet için yarışıyorlar. Siyasal İslamcılık için İslam, hayali Devletin temel bileşeni olarak düşünülmektedir ve Pakistan'ın

"Müslüman" milletiyle entegrasyon, Keşmir bölgesi için nihai kader olmaya devam etmektedir. Keşmir'deki kamuoyunun çoğu, Tehreek-e Hurriyat ve ana örgütü Jamaat-e Islami gibi bu ideolojik hırsla hareket eden siyasi gruplara yöneliyor (Bose, 2013, s. 225). Seküler için Nehruvi veya Gandhiçi sekülerizm, Keşmir Devleti'nin geleceğinin konfigürasyonu için bir model olmaya devam ediyor. Bağımsızlık yanlısı kuruluşların çoğu, yani Cemuve Keşmir Kurtuluş Cephesi (JKLF) ve Keşmir'de sınırlı bir etkiye sahip olan Ulusal Konferans (NC) ve Halkın Demokratik Partisi (PDP) de dahil olmak üzere Hint yanlısı gruplar bu ideolojik tahta. Vadinin politik ve sosyal atmosferi çok karmaşıktır ve farklı sosyal ve politik kurumlar arasında kendilerini savunmak ve kamuoyunda meşruiyet kazanmak için sürekli bir mücadele vardır.

Sosyo-politik aktörlerin bolluğu, Keşmir'de siyasetin dışında bir alanın varlığını zorlaştırmış; her sıradan nesne ve faaliyet, siyasi anlamla doludur. Geçtiğimiz on yılda mobil ve yüksek hızlı İnternet teknolojisinin bu tür içeriğin dolaşımını daha da kolaylaştıran genişlemesi, karmaşıklık ve siyasi aktiflik katmanına, Hindistan karşıtı ve bağımsızlık yanlısı duyguların yükselişine katkıda bulundu (Mir, 2019, s. 61-66; Niyeti, 2018, 71-105; Khandy, 2020, s.12). Bu, savaş sırasında bile bölgede sürekli artan okuryazarlık oranıyla birleşiyor - 2001'de yaklaşık yüzde 55'ten 2021'de tahmini yüzde 77'ye (Majid, 2020; Hindistan Nüfus Sayımı 2011). Ayrıca, bu tez boyunca Hindistan Devletinin kontrolünün bölgedeki baskıcı aygıtla sınırlı olduğu da sürdürülmüştür. Bununla birlikte, ideolojik aygıt, bir Keşmir ulusunu ya Hint hayalinin dışında ya da Pakistan paradigması içinde idealleştiren çok sayıda karşı-Devlet grubundan oluşur. Hindistan Devleti, televizyon, radyo, gazete ve İnternet gibi ana akım medya aracılığıyla her bilgi akışı üzerindeki kontrolünü uygulamaya çalışıyor (ENS, 2020; Aljazeera, 2019; Siddiqui ve Bhardwaj; 2019; Bhardwaj; 2019). Ayrıca, Keşmir'deki siyasi faaliyetlere yaygın bir baskı uygulandı. Hint yanlısı liderler de dahil olmak üzere Keşmirli siyasi liderler ve aktivistler ya hapse atıldı ya da ev hapsine alındı (Fareed, 2019).

Genel olarak Keşmir toplumunun biçimini değiştirme olgusu, Keşmir'in yarı özerkliğinin ve özel statüsünün kaldırıldığı ve eyaletin statüsünün Birlik Bölgesi'ne indirildiği 5 Ağustos 2019'dan beri daha şiddetli hale gelmiştir. Kaldırılma, Keşmir'in yabancılaşmış tarihinde benzeri görülmemiş şekillerde yerli Keşmir halkını marjinalleştirmek için zaten adımlar atmış olan Hindistan merkezi hükümetinin

politikalarına açık hale getirdi. Yeni Delhi'nin attığı bu yeni adımlar, Keşmirliiler arasında toprağın ve kültürün tamamen ellerinden alınmasına dair bir hayalet yarattı. Müslüman çoğunluk bölgesinde kullanılan geleneksel bir dil olan Urduca ve Keşmir halkını daha geniş Güney Asya bölgesel kültürü ve küresel içerik akışı ile birbirine bağlayan diller İngilizce kaldırıldı. Çoğunlukla azınlık Hindular ve etnik azınlıklar tarafından konuşulan Keşmirce, Dogri ve Hintçe, Keşmir'in resmi dilleri olarak ilan edilmiştir (Tandon, 2020). Keşmir'in toprakları yabancılara açıldı ve Keşmir'de demografik değişim korkusu uyandırdı, bu da nihayetinde uluslararası alanda tartışmalı Keşmir bölgesinin sosyal gerçeklerini değiştirecek (Ganai, 2020).

Aşağıdaki faktörlerin tümü, Keşmirliilerin Hindistan ulusal medyasından ve sinemasından gelen herhangi bir içeriği görme ve yorumlama biçimini şekillendirmektedir: yüklü siyasi ortam; Hint ordusu ile protestocular arasındaki çatışmanın kurşun, havalı ve taş içerdiği uçucu güvenlik atmosferi; gelecekle ilgili endişeler; ve yerel, sınır ötesi (Pakistan ve daha yakın zamanda Türkçe dahil, içerik) dolaşımını içeren “mediascapes” ve “ideoscapes” (Appadurai, 1990, s. 299). Ayrıca, tecrit, sokağa çıkma yasakları, ajitasyon gösterileri ve militanlar ile Hint ordusu arasındaki karşılaşmalar yıllarının ortasında, Keşmirliilerin deneyimlerini ve anılarını paylaşabildikleri okul, üniversite kampüsleri ve ev hayatı gibi nadir açık alanlar oldu. Bu alanlar, Hint elektronik ve yazılı medyasında büyük çekimlerle karşı karşıya kalan gündelik konuları tartışmalarına olanak sağladı. Bu nedenle, Hint film metinleri bir dizi içerik akışı içinde işlemektedir.

Hint sinema metinlerinin Keşmir'de alınması bir faktör daha karmaşıktır: dini nedenlerden dolayı film izlemeyenler. Keşmir muhafazakar bir yer olmaya devam ediyor ve sinema İslami olmayan olarak görülüyor. Ayrıca, sinema salonları gibi kitle düzeyinde ve ev içi düzeyde film deneyimleme alanları ve olanakları çok düşüktür. Bu nedenle, Hint sinemasını Keşmir'de tekil bir kültürel biçim olarak öne çıkaran söylem eleştirel olarak görülmelidir. Ve bu, Vadi'nin yukarıda da vurgulandığı gibi büyük sosyal ve politik değişikliklere tanık olduğu son otuz yıllık dönemde daha çok geçerli. Görüldüğü gibi, Hindistan merkezli söylem, Bombay merkezli sinemayı her zaman Keşmir ile ilgili olarak Hint sekülerizminin kültürel bir amblemi olarak sunmuştur, çünkü Vadi sorunu, dine karşı laiklik genel bölgesel tartışmasına tartışmalı bir şekilde dahil edilmiştir. Ancak Keşmir'de sahadaki sosyo-politik ve tarihsel faktörler, böyle

bir iddianın savunulamaz olduğunu gösteriyor. Aynı durum, Keşmir'de durumun benzer olduğu 1990'lar ve 1980'ler için de tartışılabilir. Önceki bölümlerde, Keşmir'de olduğu kadar daha geniş Güney Asya bölgesinde de önemli gelişmelerin yaşandığı 1980'li yıllara çok dikkat edilmesi gerektiği iddia edilmişti. Bu olaylar sonunda 1990'larda tam anlamıyla ayaklanmaya yol açtı; bu nedenle, 1990'ların isyanının Keşmir'in tarihsel sürekliliğinde bir kesinti olduğu ve Hint sinemasının Keşmir toplumunda özel bir yeri olduğu tartışmasını reddederek. Bağlamı bütünüyle kavrayabilmek için dönemin daha eleştirel bir incelemesinin yapılması gerekiyor. 1980'lerde Keşmir'de 1970'ler ve 60'lara kıyasla daha az sayıda Hintçe film çekildiği göz önünde bulundurulduğunda bağlamın böyle bir incelemesi özellikle önemlidir. Keşmirilerin gerçekten de öngörüldüğü gibi kitlesel olarak Hint filmlerine çekildiğini iddia etmek gerekirse, o zaman Hindistan yanlısı, halkın laiklik yanlısı davranışları açısından bilişsel ve rasyonalizasyon sürecine yönelik bir soruşturma doğru bir şekilde ölçülmelidir.

4.3.1. Keşmir'de Hafıza Üretimi ve Dijital Dönüş

Keşmir'de 1990'ların şiddet anılarının arşivlenmesinde artış oldu. Bu bellek, araştırma raporları, anılar, romanlar, kısa öyküler, fotoğraflar, belgeseller, dijital video öyküler, resimler vb. Gibi farklı biçimlerle yeniden kodlanıyor. 2000'lerin başlarında, Hintli ve küresel analistlerin Keşmir'i bir tür normalliğe geri döndüğünü öngördüğü için, Keşmir'in kendi kaderini tayin hakkı için hareketinin modası geçmiş gibi görünüyordu. Ancak 2008 yazında, Keşmir'de artan şiddet döneminde büyüyen neslin öncülüğünü yaptığı Keşmir'de yeni bir kitlesel ayaklanma dalgası büyüdü. Genç ve eğitilmiş Keşmirli, Hint yönetimine ve azadiye karşı protestolarını dile getirmenin ön saflarında yer aldığından beri (Kanjwal 2016). Sadece temel siyasi haklar talep etmek için değil, aynı zamanda belgelemek, korumak, hatırlamak, yaratmak ve tasavvur etmek için sokaklarda ve internette toplanıyorlar. Keşmirli, sembolik yok oluş karşısında kültürel hafızalarını korumak için tiyatro dahil her türlü sanatla uğraşıyorlar. Bu bağlamda bir dizi Keşmirli fotoğrafçı, film yapımcısı ve yazar da mantar gibi çoğaldı.

2017'de yönetmen Sanjay Kak tarafından düzenlenen Witness: Kashmir 1986–2016/Nine Photographers adlı dokuz fotoğrafçının yer aldığı bir fotoğraf koleksiyonu

yayınlandı. Ciltte 1980'lerin sonlarında Keşmir'deki isyanın başlangıcından 2016'ya kadar fotoğraflar yer alıyor. Bu bağlamda Vijayan (2017), bu fotoğrafların bir “arşiv, görsel bir tanıklık ve bir devlet vahşeti iddianamesi” işlevi gördüğünü savunuyor. Kak, koleksiyonunun girişinde, fotoğrafların küratörlüğünün "Keşmir'deki kamusal hafızaya bir giriş ve çalkantılı şimdiki zamanına bir pencere sunmak" olduğunu belirtiyor (Kak 2017). Can alıcı noktalardan biri, Keşmir'deki bu fotoğrafların sadece şiddete ve devlet vahşetine tanıklık etmemesi; daha ziyade, fotoğrafçının şahitlik eylemi de önemli bir eylemdir. Fotoğrafçıları, çekmeye çalıştıkları karelere tabi kılar. Fotoğrafların imgeleri ve bireysel öznellikleri birbiriyle derinlemesine bağlantılıdır. Fotoğrafçılık eylemi, sadece bir kişinin profesyonel tercihi değildir. Daha ziyade, bir kişinin bir kameracı işini üstlenmesinin nedenleri, fotoğraflarındaki öznelerin tiyatro ya da sokak protestosuna girmesinin nedenleriyle bağlantılıdır. Fotoğraf, fotoğrafçının protestosudur. Keşmir'in Durdana Bhat ve Masrat Zahra (Kanjwal, Bhat and Zahra, 2018) gibi birçok genç fotoğrafçısının çalışmalarını bu tanıklık bağlamında konumlandırabiliriz. Bhat ve Zahra, yerel Keşmir ve uluslararası medya için foto muhabiri olarak çalıştı ve ikisi de kendi kaderini tayin hakkı için mücadele eden 2008 sonrası Keşmirli kuşağa aittir.



Şekil 19. Keşmir'de günlük yürüyüş, Masrat Zahra'nın fotoğrafı

Kaynak: Fotoğrafçının izniyle yayınlanmıştır.



Şekil 20. Pelet yaralı Keşmirli bir adamın cesedi, fotoğraf Durdana Bhat.

Kaynak: Fotoğrafçının izniyle yayınlanmıştır.

Keşmir'in en büyük sivil toplum grupları olan Cemmu ve Keşmir Sivil Toplum Koalisyonu (CKSTK) [Jammu and Kashmir Coalition of Civil Society (JKCCS)] ve Kayıp Kişilerin Ebeveynleri Derneği (KKED) [Association of Parents of Disappeared Persons (APDP)], toplu katliamlar, toplu tecavüz ve kayıp insanlar da dahil olmak üzere 1990'lardaki savaş olaylarını aktif olarak yeniden üretmektedir. Mevcut teknolojik devrim, bu materyalin çevrimiçi olarak yaygın bir şekilde belgelenmesi ve yayılması için farklı platformlar sunmaktadır. Bu, Keşmir ile ilgili dünyanın her yerinden erişilebilen çevrimiçi bilgi ve veri depoları oluşturmaya yardımcı olur. Dolayısıyla, bilgi üretiminin, gazeteciliğin, kütüphanelerin ve bilgi kurumunun Devlet aygıtları tarafından sıkı bir şekilde korunduğu Keşmir açısından bir dönüm noktası gelişmesidir. Niyati (2018), Keşmir üzerine yaptığı son araştırmasında benzer değerlendirmeyi yinelemektedir. İnternetin, ezilenler de dahil olmak üzere herkese Devlet kontrollü platformları atlayarak materyal yükleme imkanı sunduğunu savunmaktadır. Bununla birlikte, Niyati'nin iddia ettiği gibi, dijital platformlarda Keşmirli anlatılar oluşturmak ve daha büyük tartışmalara katılmakla ilgilenmiyor,

çünkü sadece acil konular kaydedilecek ve internette paylaşılacaktır. Niyati (2018) şöyle der:

“Keşmirliiler için İnternet, sansürsüz içeriklerin yayınlanabileceği bir alan olarak ortaya çıktı ve akıllı telefon, amatör ve düzenlenmemiş videoların internette görünmesini daha da sağladı. Bu sürecin sonucu, yeni yüzyılın başından itibaren internete yayılan muazzam bir görsel-işitsel materyal koleksiyonudur. Bilgisayarlara, internete ve kamera ekipmanı gibi teknolojik materyallere erişimin yanı sıra gazetecilik eğitimi ve genel bir farkındalık, Keşmirliilerin anlatıları belgelemesine izin verdi. Aynı zamanda, YouTube ve Vimeo gibi internet kaynakları ve diğer sosyal ağ siteleri, bu materyallerin Keşmir'de, Hindistan'da ve dünyanın her yerindeki daha geniş bir kitleye kolay bir şekilde iletilmesine izin verdi” (s. 9-10).

JKCCS ve üye örgütü APDP, kurbanlar ve etkilenen insanlarla ilk elden görüşme yöntemini uygulayarak Keşmir'deki savaş olayları hakkında bir dizi rapor geliştirdi. Bunlar, 1989-2006 döneminde JKCCS tarafından militanların ve sivillerin zorla kaybedilmesi ve gözaltında öldürülmesi rakamlarını belirlemek için Baramulla bölgesinde yapılan bir araştırmayı içerir (JKCCS, 2006). Hindistan Tarafından Yönetilen Keşmir'de Keşmir'in Uluslararası Halkın İnsan Hakları ve Adalet Mahkemesi (KUIHAM) [International People's Tribunal on Human Rights and Justice in Kashmir (IPTK)] olarak adlandırılan bir başka sivil toplum kuruluşu, 1990'lardan beri Hindistan Devlet güçleri tarafından Keşmir'de yapılan sahte karşılaşmalar hakkında anket raporları hazırladı ve üç masum Keşmir'in Machil Sahte Karşılığı hakkında bir rapor (Ahmad, 2017; Chatterji, A., Imroz, s., Navlakha, G, Zahir-Ud-Din, Desai, M and Parvez, K., 2009, 2010). APDP tarafından geliştirilen Half Widows, Half Wives (2011) adlı bir rapor, kadınların bakış açısından son derece önemli bir çatışma konusunu kamuoyuna sunuyor. Buna kocaları Hindistan güvenlik güçleri tarafından alınarak ortadan kaybolan kadınlar da dahildir. Bu Yarı Dullar kocalarını beklemektedirler (APDP, 2011). JKCCS ve APDP tarafından ortaklaşa hazırlanan bir başka rapor, Hindistan polisi ve ordusu tarafından aşırı düzeyde işkenceye maruz kalan ve 1990'lardan beri işkence sırasında uzuvları sakatlanan Keşmir halkının işkence izini vurgulamaktadır (APDP ve JKCCS, 2019). Kunan Poshpora köyüne toplu tecavüz olayıyla ilgili Keşmirli kadın aktivistler tarafından Kunan Poshpora'yı Hatırlıyor musun adlı bir rapor daha geliştirildi. Tecavüz 23 Şubat 1991 gecesi gerçekleşti. Aktivistler, tecavüz kurbanlarının anılarını doğrudan kaydetti

(Wande Magazine, 2018). Keşmir gibi muhafazakar bir toplumda kadınlara muazzam miktarda dini ve kültürel değer ve anlam aşılmalıdır. Bu nedenle, Kunan-Poshpora toplu tecavüz olayı, Keşmir halkının toplu hafızası için hareketli bir olay haline gelir. Keşmir'de her yıl 23 Şubat anılıyor.

Bununla birlikte, alanın genellikle Hindistan Devleti tarafından kontrol edildiği Keşmir durumunda, kurumsal çalışma genellikle Devletin alanıdır. Keşmir toplumu için sanatçılar, aydınlar, dergiler ve yazarlar gibi insanların bireysel çabaları alternatif hafıza üretimine katkıda bulunur. Yazarın kendi anılarını belgeleyen, işkence kurbanları ve ölenlerin akrabalarıyla yapılan röportajlar, 1990'ların Keşmirli deneyimlerinin bir anısı olan Basharat Peer'in Yasaklı Gecesi (2010), Keşmir savaşının ilk tükler ürpertici anlatılarından biri oldu. Bu raporlar, Keşmir'in kolektif hafızasının bir parçası olan travmatik olayları kapsıyor. 1990'ların şiddet zirvesinin ardından ve Hindistan Eyaletinin isyanların baskın olduğu Keşmir Vadisi'ne karşı baskıcı politikalarının ardından, tüm anılar ve raporlar gerekli hale geldi. Sadece şiddet ve cinayet kayıtları oldukları için değil, aynı zamanda Keşmirli bugünkü deneyimlerini anlatmak ve bu deneyimleri bağlamsallaştırmak için referans noktası olarak hizmet eden önemli savaş eserleri olarak—"geçmiş şimdiki olarak temsil edilmektedir".

Şiddet Keşmir'de devam ederken ve 1990'larla aynı olaylar bugün bile devam ederken, Keşmir'in bu kaydedilmiş anıları, genç sanatçıların ve yazarların deneyimlerini gerçek zamanlı kaydetmeleri için Keşmir'de bir emsal oluşturdu. Bu, teknolojik uygulama, eğitim ve öğretim ile daha da desteklenir. Mir Suhail ve Malik Sajad gibi genç sanatçılar (Siddiqui, 2020; Sajad, M. 2019; BBC, 2020) gibi Keşmirli fotoğrafçılar, ressamlar, karikatüristler ve hikaye yazarları özellikle aktif ve önemli olmuştur. Keşmir'de şiddet resimlerinin ve yaygın söylemin kaydedilmesi ve yayılmasının aciliyeti, Keşmir sanatçıların bugün teknolojiyi nasıl kullandığının bir kanıtıdır. En son örnek, ölmüş büyükbabasının vücudunda oturan Keşmirli bir çocuğun fotoğrafıdır (Waheed, 2020). Bu, Devlet baskısı hakkındaki bilgilerin büyük ölçüde gömülü kaldığı 1990'lardan büyük bir kopuşu gösteriyor. Keşmirli bir kadın yazar, Keşmir'in özerkliğinin kaldırılmasının ardından Hindistan Devleti tarafından dayatılan son tecrit sırasında sevgileri ölen iki sevgilinin izini yakaladı (Masoodi,

2020). Masoodi (2020), Keşmir'e uygulanan en kötü tecritlerden biriyle ayrılan aşıklar hakkında şunları yazdı:

“Düşüş geldiğinde, Shakeel tuhaf ve tuhaf bir görünüme sahip tıraşsız bir adam olarak ofisine gitmeye devam ediyordu. Boşa giden yüzünde artık kendine özgü gülümsemesini takmıyordu. Geçen Eylül'de belli bir noktadan sonra, artık siyasi olarak zorunlu ayrılığa katlanamayınca, her şeyi geride bırakıp memleketinde kaybettiği aşkın izini sürmeye karar verdi. Ancak Delhi'deki arkadaşları ona, özellikle test edilen temsilciler bile Srinagar Havaalanından geri püskürtüldüğünde, fikrin çok zor olduğunu söyledi. Ayrıca, hareketin neredeyse imkansız olduğu felç vadisinde, birini aramak için ortaya çıkmak sadece bir 'boşa kürek çekme' idi.”

Keşmirli sanatçıların fotoğrafik imgeler ve resimler, kısa öyküler ve romanlar ürettikleri olaylar, yalnızca Devlet aygıtları tarafından uygulanan hafıza kaybı ile mücadele etmekle kalmadı, aynı zamanda belirli bir kurbanlık ve insanlık fikrini anlatmak için de kaydedildi. Bu sadece pasif, suskun bir bakışın nesnesi anlamına gelmez. Fotoğraf ve resim gibi görsel sanatlar ve anlatı yazımı, özellikle son birkaç yılda Keşmirli için “insanlık dışı” Devlet eylemlerine ve anlatılarına karşı çalınan Keşmir insanlığını eski haline getirmek için yaygın olarak kullanılan bir araç haline geldi (Misri, 2019). 2016 yılında, militan komutan Burhan Wani'nin öldürülmesinin ardından Keşmirli tarafından Hindistan Devleti kontrolüne karşı kitlesel ajitasyon, Hindistan protestoları bastırmak için pelet tabancaları kullanarak kitlesel körleme politikasını benimsedi. Keşmir'de, Keşmirli genç erkek, kadın ve çocukların yaralı bedenlerini ve kör gözlerini yakalayan görsel üretim artışı oldu.



Şekil 21. Mir Suhail. Keşmir'in tanınmış genç sanatçısı

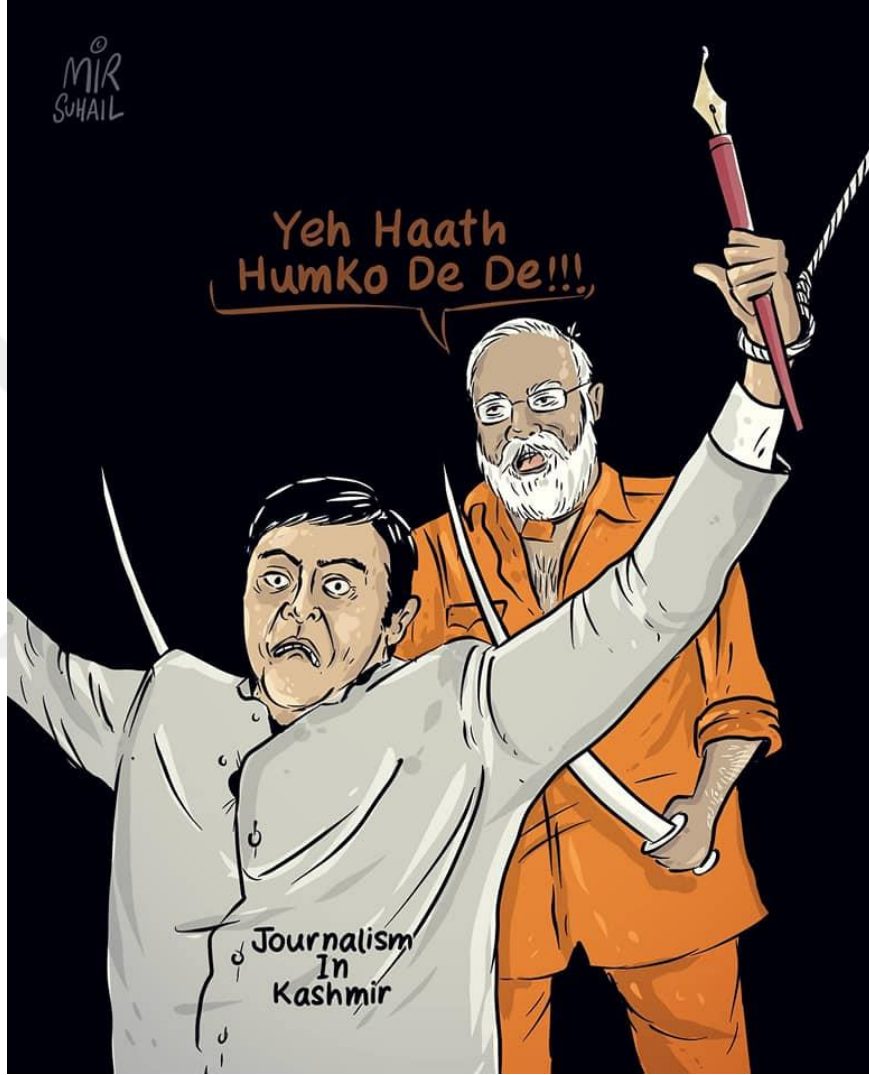
Şekil 21'de görülen Mir Suhail'in bu karikatürü. 370. maddenin yürürlükten kaldırılmasının birinci yıldönümünde (4 Ağustos 2020) yayımlandı. Sanatçı bunu Facebook'ta yayınladı. Resim, Suhail'in izniyle yayımlandı.



Şekil 22. Mir Suhail, torununun önünde öldürülen Keşmir büyükbabasının Hindistan medyasındaki haberini temsil ediyor (1 Temmuz 2020).

Kaynak: Resim, yazarın izniyle yayımlandı.

Şekil 23'te BJP'nin Hintli Hindu milliyetçi hükümetinin Keşmir'de gazeteciliğe yaptığı baskıyı temsil ediyor. Karikatür, 1970'lerin Hintçe filmi *Sholay*'ın popüler bir sahnesini kopyalıyor. Kötü adam, filmde dürüst bir polis memurunun kollarını keser.



Şekil 23. Mir Suhail

Kaynak: Resim, yazarın izniyle yayımlandı.

Protestocular, tıpkı ordunun silahlarını sergilediği gibi, vücutlarını muzaffer bir şekilde kameralara sergiledi. Foto muhabirleri ve sokaktaki insanlar bu sahneleri yakaladı. Aktivistler güçlü görsel medya kampanyaları başlattı. Sanatçılar şiddeti konu haline getirerek ve ardından çalışmalarını dijital platformlara yerleştirerek hızlı tepki

verdiler. Dünya çapında binlerce Keşmirli, resimleri, gazetelerde, indirilen fotoğrafların albümleri olarak veya kişisel web sayfalarında veya bloglarda slayt gösterileri olarak küratörlüğünü yaptı, arşivledi ve dağıttı. Ayrıca, sosyal medyada Keşmiriler kendi resimlerini paylaştı ve baskın medya resimlerini yeniden tasarladı. Hint medyası alanında dolaşan popüler imgelerin alternatif yorumlarını sağladılar. Ayrıca, destekçileri bu yeni bağlamda görüntüleri dolaşıma davet ettiler ve Keşmir'i anlama ve bölge dışından görmenin baskın yollarına şiddetle meydan okuyan görsel sanatlar ve kampanyalar üretmeye devam ettiler. Keşmir hakkında eleştirel bir şekilde haber yapmak için alternatif haber ağlarının kullanılmasını içeren görsel yollarla yapılan bu karşı çaba, sosyal medyanın ötesine taşırken, sosyal medya tüm bu görsel aktivitenin dolaştığı önemli bir siteydi. Hükümetin Keşmir'de gazete ve radyoyu boğmak için attığı adımlar karşısında, "Keşmir görsel yapımcıları kör Keşmirlielerin kendilerinin iptal edilmiş görüşlerini doldurmak için daha büyük bir küresel topluluk vizyonunu yönlendirdiler" (Misri, 2019). Görsel üretimde körlüğün tematikleştirilmesi, Keşmir'de körlük gösterisini yaratan işgal koşullarına tanıklık etmenin bir aracı haline geldi.

Misri (2019), Keşmir'in pelet kurbanlarının fotoğraflarının etkisini tartışırken, paletler yüzünden kör edilen bir Keşmirli çocuk Insha Malik'in fotoğrafı hakkında yorum yapar. Insha Malik'in fotoğrafı geniş cıvarlara dağıtıldı, böylece bu fotoğraf tüm Keşmirli ve onlarla dayanışma gösterenleri öfkeliendirdi. İnsan ıstırapının bu muhteşem temsilinin, genellikle öfke ve eylemi harekete geçirme kapasitesine sahip olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle, geniş bir çevrimiçi dolaşım bulurlar ve hızlı bir şekilde paylaşırlar. Bununla birlikte Misri, baskın izleyici ile izlenen özne arasındaki Prosser'in (2012, s. 9) "bedensel maruziyetteki dengesizlik" gibi diğer birçok araştırmacının eleştirel görüşlerini yansıtır; ya da Sontag'ın (2003, s. 60) "birlikte izleyiciliğin ahlaksızlığı" dediği şey. Bu görüş kurbanların büyük ölçüde beyaz tenli olmayan toplumlardan gelmeleri nedeniyle görüntülerin gizli insanlığı görünür kılma kapasitesini sorgulamaktadır. Dahası, beyaz tenli olmayan kurbanların bedenlerine ait imgeler, onları egzotik, sömürgeleştirilmiş özneler olarak sergileyen asırlık Oryantalist perspektiflerden bakılmaya devam edilmektedir (Sontag, 2003: s. 72). Misri'ye (2019) göre, Keşmir'den tanıklık görüntüleri ve videolarının dolaşımı da benzer bir muamma sunar. Misri (2019), "bu tür görüntülerin, Hindistan Devleti'nin

skopik manipölasyonları ile Hindistan'ın çoğundan ve aslında pek çok Keşmirliiden dikkatlice uzaklaştırılmış şiddet içeren koşullar hakkında farkındalık yaratmada tartışmasız bir rol oynadığını belirtmektedir. Aynı zamanda, bunlar yığıldıkça, Keşmir'in acısının görüntüleri, Keşmirliilerin kendilerinin ötesinde bir dizi seyirci kitlesinde tüketilebilecek acımasız Keşmir bedenlerinin resimlerinin büyüyen bir külliyatını beslemektedir” (s.538).

Sontag, Ötekinin bedenlerinin sergilenmesini eleştirirken, Öteki'nin görebilen biri olarak değil, yalnızca görülecek biri olarak görüldüğünü savunur (s. 72). Ancak Misri, dikkatimizi topaklar yüzünden kör olduğunu göremeyen çocuk öznesi Insha Malik'in karmaşık doğasına ve bu tür bir gösterinin etrafındaki röntgencilik riskine çeker (s. 538). Misri, ezilenlerin insanlığını ilan etmek veya başkalarında empati kurmak için yaraların sergilenmesinin, eşitsiz görünümlü ilişkilerle ilgili bir jest olduğunu savunur. Dolayısıyla yazar, “ödünç alınmış insanlık” dediği şeye dikkat çekiyor. Misri iki örnek alıyor: #IndiaCantSee adlı görsel bir hashtag kampanyası ve Mir Suhail'in bir dizi dijital sanat eseri. Bunlar sosyal medyada ve genel basında yaygın olarak dolaştı. Analizini bu iki platformda paylaşılan resimlere dayandırıyor. Pakistan'da Never Forget Pakistan adlı bir savunuculuk grubu, Facebook sayfasında “What if you knew the victim?” Temmuz 2016'nın sonunda #IndiaCantSee #LetKashmirDecide albümdeki fotoğraflarda, film yıldızları Shah Rukh Khan ve Aishwarya Rai ve Hindistan Başbakanı Narendra Modi gibi Hintli ünlüler ve siyasi liderler de dahil olmak üzere önemli halk figürleri yer aldı. Keşmir'in Keşmir'deki Hindistan askeri vahşetlerini ifşa ettiği için Facebook hesaplarına ve paylaşımlarına yönelik yaygın abluka göz önüne alındığında, Facebook CEO'su Mark Zuckerberg de dahil edildi. Bu manipüle edilmiş resimlerde, bu kişilikler yüzlerinde pelet izleriyle beliriyor. Her resme, bu resimleri Keşmir erkek ve kadınlarının "gerçek hikayeleri" olarak sunan kurgusal bir başlık eşlik ediyor.

Dijital olarak manipüle edilmiş resimlerin bu dayanışma kampanyasının amacı, foto muhabirliği resimlerinininkine benziyordu: empati üretmek. Bununla birlikte, bu kampanya, Misri'nin (2019) dediği gibi, Keşmirliilerin yaralı bedenlerini sergilemek yerine, "insanlık verilen" halk figürlerinin vücutlarında topak yaralanmalarını tasvir etti. Bu "ödünç alınmış insanlığın" resimlerine, "Keşmirliilerin bu varsayımsal" topak kurbanları "ile empati kurarak, kendilerinin reddedilme şeklini modelleyen metinler

eşlik ediyordu (Misri, 2019: s, 539). Yazar, bu resimlerin kurgusal olarak statülerini belirgin bir şekilde ön plana çıkararak, başkalarının acısını gösterme riskinden kaçındığını savunuyor. Resimler, popüler figürlerin “bahsettiği” “artı insanlığı” ndan ödünç alındı (s. 540). Keşmir bedenlerini foto muhabirliğinde belirgin bir şekilde sergilemenin aksine, bu dijital manipülatif sanat eseri, Keşmir bedenlerini incelemeyi korudu. Bu durumda Keşmiriler, kurgusal olarak “empathinin alıcılarından ziyade insani bir etki olarak dağıtıcılar olarak tasavvur ediliyor. Keşmir vücutlarında anlaşılabilir olan yaralar, insanlık için hazır referans görevi gören ünlülerin vücutlarında okunabilir hale getirilmektedir” (s. 540).



MIR Suhail @mirsuhail · Aug 10

Freedom Fighters

#KashmirBleeding #ResistingPellets #FreeKashmir #MahatmaGandhi
#BhagatSingh #Nehru #ChandraShekhar



Şekil 24. Gandhi dahil Hindistan’ın ulusal kahramanlarının yaralı yüzleri ve kör gözleri

Kaynak: Resim, Mir Suhail’in Facebook sayfasından çıkarıldı ve yazarın izniyle yayınlandı.

Şekil 24’te görülen Gandhi dahil Hindistan’ın ulusal kahramanlarının yaralı yüzleri ve kör gözlerindeki amaç, yaralı ve kör Keşmirilerin insanlığını vurgulamaktır.

Benzer şekilde, Keşmir'deki 2016 ayaklanması sırasında da sanat eserlerini yayımlayan bir Keşmirli sanatçı, M.K. Gandhi, Jawaharlal Nehru, Chandrashekhar Azad ve Bhagat Singh. Suhail, 1960'ların Hintçe filmi Keşmir ki Kali'nin (Bud of Kashmir, 1964) klasik afişinde film yıldızı Sharmila Tagore'un fotoğrafını da manipüle etti. Aynı zamanda Johannes Vermeer'in Girl with a Pearl Earring, Edvard Munch'ın The Scream, Vincent Van Gogh'un Kendi Portresi, Grant Woods'un American Gothic'i ve Leonardo da Vinci'nin Lady with an Ermine gibi Avrupa resimlerinde öne çıkan bazı yüzleri peletler ve sargılı gözler ile işaretlendi. Mir Suhail'in sanat çalışması, özellikle pelet yaralanmalarını popüler Hint ulusal figürlerinin vücutlarına ve popüler Avrupalı figürlerin yüzlerine hem Hintli hem de uluslararası bir topluluğa hitap edecek şekilde aktarmak için çığır açmıştır.



Şekil 25. 1960'ların Keşmir'deki ikonik Hint filmi *Keşmir ki Kali*'nin manipüle edilmiş bir poster

Şekil 25'te Mir Suhail, yaralı ve kör Keşmirliilerin insanlığını vurgulamak için "ödünç alınan insanlığı" yaratıcı bir şekilde temsil ediyor. Resim sanatçının Facebook'tan çıkarıldı ve sanatçının izni ile yayınlandı.

İlginç bir şekilde, bir dizi Hint filmi, Keşmir savaşının birçok deneyiminden ve olayından önem kazandı. Haider filmi, Keşmir'in içini yakalayan ilk yüksek bütçeli Bollywood filmidir. İkinci ve üçüncü bölüm, Haider'in anlatısının ideolojik ve politik yönlerine ve Keşmir'in çatışmasındaki olayları seçici olarak benimsemesine şimdiden ışık tuttu. Film, Gowkadal Katliamı'ndan ürpertici bir sahne, akrabaları ve karşı isyan grubu Ikhwanul Muslimeen tarafından kaybolan kişileri arama sahnelerinin görselleştirilmesi de dahil olmak üzere, Basharat Peer'in anıları Curfewed Night (2010) 'da kaydedilen olayların çoğunu yakalamaktadır. Film aynı zamanda Haider'in annesi genç adam Gazala karakteriyle Half Widow konusunu da ele almaktadır. Laila Majnu, Keşmir'in bağımsızlık savaşına doğrudan dokunmayan apolitik bir film olsa da, yollarda ve askeri sığınaklarda akordeon tellerinin varlığının gerçek hayattan bazı sahnelerini de yakalamakta Keşmir'de şiddetin önemli sözcük dağarcığını oluşturan "yerinde vur" ve "karşılaşma" gibi ifadeler de filmde bir eklemlenme bulmaktadır.



Şekil 26. Yirmi dört yaşındaki Danish Rajab

Kaynak: <https://www.aljazeera.com/gallery/2016/12/7/blind-in-kashmir-with-100-pellets-lodged-in-his-head>

Şekil 26'daki Yirmi dört yaşındaki Danimarka Rajab 17 Temmuz 2016'da arkadaşlarıyla sohbet ederken gözünden ve yüzünden Hindistan askeri pelletleriyle vuruldu. Yüzlerce topak içeren iki inçlik metal bir halka sol gözünden girmiş ve yolundaki her şeye zarar vermişti. Daha sonra içeride patladı ve peletler çeşitli yönlere dağıldı ve sağ gözüne de zarar verdi. Sol gözündeki hasar o kadar şiddetliydi ki, tamamen çıkarılması gerekiyordu. Sağ gözünden yalnızca soluk gölgeleri görebilir.

Kaydedilen savaş ve şiddet materyallerinin yanı sıra, Keşmirliilerin sokaklarda rutin protestoları ve ajitasyonları var ki bu, zorunlu unutkanlık karşısında kendi başına bir hafızanın yeniden üretim biçimidir. Kanjwal (2018) ufuk açıcı çalışmasında, Keşmir'in mahallelerinde ve sokaklarda insanlar rutin işleri yaparken bilinçsizce gerçekleşen sıradan ama önemli bir günlük protesto meselesini gündeme getirdi. Bu rutin şiddet ve protestolar, Hindistan'ın ordusu tarafından öldürülen Keşmirliilerin binlerce işaretsiz toplu mezarının adını taşıyan hafızanın "işaretsiz toplu mezarları" olarak adlandırılıyor. Yazar, Keşmir'deki protestoların, gösteri yapan insanların görüntülerinden daha fazlası olduğunu göstermiştir. Protestolar, hafızanın koruyucusu olarak, tam da ruhun ve manzaranın bilinçaltının içine yerleştirilir veya gömülür. Manzara, "işaretlenmemiş toplu mezarlar" işgalinden biriye, o zaman protesto ve direnişle de gömülüdür. Bu nedenle, fotoğraflar ve fotoğrafçı bu manzaranın bir parçası ve hafızanın koruyucusu olarak hizmet ediyor. Bu, Londra merkezli Mirza Waheed veya İstanbul merkezli Basharat Peer gibi yazarlar ve New York merkezli karikatürist Mir Suhail için geçerli. Hepsi Keşmir içinde ve dışında yaşadı ve hepsi Keşmir'e olan hasret ve aidiyeti paylaşıyor ve Keşmir üzerine yazmaya devam ediyor.

Misri, normalde hayvanlara karşı kullanılması amaçlanan ve Keşmir'de birçok insanın ciddi şekilde yaralanmasına ve ölümüne neden olan ölümcül silahların türü hakkında ikna edici bir yorumda bulunuyor. Misri, bu tür ölümcül silahların "ölümcül olmayan" olarak tanımlanmasının, Keşmirliileri insan kategorisinden çıkarmanın bir yolu olarak anlaşılabilirliğini belirtiyor. Butler'ın (2006) "yok ettirme" (derealization) kavramına değinen Misri (2019), Hindistanlıların Keşmirliilerin hayatına dair Hint fotografik tahayyülünde hayatın Hindistanlılar tarafından korunması ya da yas tutulması gerekmediğini savunmaktadır. Bununla birlikte, aynı zamanda, bu hayal gücü içindeki Keşmir yaşamı, ulus-devlete sürekli bir tehdit oluşturuyor ve bu yüzden

defalarca yok edilmesi gerekiyor. Keşmir yaşamının yok ettirmesini karakterize eden bu "hortlaksal sonsuzluk" tur (s. 532).

“Bunun karşısında Keşmirli görsel yapımcıları, Keşmir yaşamını ve imgeler aracılığıyla yaşamayı doğrulamanın yeni yollarını bulmakla görevlendirildi. Gözleri sargılı olan bu yeni gençlik gösterisi ortaya çıktıkça, Keşmir'de kelimenin tam anlamıyla ve mecazi anlamda görmenin ne anlama geldiğine dair derin metafizik soruları gündeme getirdi. Örneğin, Srinagar'daki Shri Maharaja Hari Singh Hastanesinde (SMHS) bir göz doktoru, her iki gözü de ağır yaralanan genç bir hasta ile yapılan bir alışverişi anlattı. Doktorun tekrar görüp göremeyeceğini sorduğunda sessizliğini duyduktan sonra hasta ekledi: ‘Bu yüzden her iki gözümü de Keşmir halkına, özellikle de görebilenlere bağışlıyorum, ancak onlar kör. Gözlerimi direnişe bağışlıyorum’. Buradaki vizyon, fiziksel görüşten daha fazlası olarak anlaşılıyor, işgal koşullarına tanıklık etme ve anlama kapasitesi, bugün Keşmir'de çok fazla görsel üretimin altında yatan bir dürtü,” der Misri (s. 532-533).

4.4. FİLM HAFİZASI İLE KEŞMİR'İN TOPLUMSAL HAFİZA ARASINDAKİ İLİŞKİ: HAIDER VE LAILA MAJNU

Bu tezin ikinci bölümü, Haider filminin Hindistan'daki Müslümanların cinsel ahlaksızlık ve serbestliğinin Oryantalist kodlarında Half Window'u (Gazala karakteri) nasıl ima ettiğini göstermektedir. Yarım Dul figürü, Keşmir'in savaş anısı bağlamında saygı görüyor. Gazala'nın (Tabu) kayınbiraderi ve oğluna yönelik ensest davranışı, filmin anlatımının bütününde, parçalanmış ruhsal durumu Keşmir toplumunun bir mikrokozmosu gibi hareket ediyor. Film anlatımı, toplumu, sosyal açıdan sapkın davranışları Keşmir'in tarihi ve siyasetinden ayrı olan karakterlerin ruhsal düzenine göre yapılandırıyor. Gazala'nın karakteri özellikle Keşmir'in 1990'lar savaşının tartışmalı bir konusunu, Yarım Dullar meselesini temsil ediyor.

1990'dan beri kocaları silahlı çatışmada ortadan kaybolan ancak henüz merhum ilan edilmeyen Keşmirli kadınlar Half Widow olarak biliniyor. Sürekli bir ikilem içinde yaşıyorlar çünkü kocaları resmen ölü ilan edilmedi. Yani dul değiller ve yeniden evlenemiyorlar (Umar, 2013). Cemmu ve Keşmir hükümetinin Keşmir'in yarı dul eşleri hakkında kesin bir rakamı yoktur, ancak daha önce bahsedilen Keşmir'in insan hakları grubu JKCCS, "Yarı Dul, Yarı Eş? Keşmir'de Cinsiyete Dayalı Şiddete Müdahale Etmek", Yarım Dul sayısının 1.500 civarında olduğunu tahmin ediyor. Yarı Dullar sosyo-ekonomik ve duygusal belirsizliklerle ilgili büyük zorluklarla karşı

karşıyadır, özellikle de kaybolan kocaların ailelerinin çoğunun kendileri için hayatın daha da zor olduğu köylerde yaşaması nedeniyle. Ayrıca, Keşmir toplumunun muhafazakar doğası gereği, savaş kurbanlarının eşleri olarak saygı duyulan Yarım Dullar, sürekli olarak toplumsal baskı altında yaşamak zorundadır. Tartışmadan bazı alıntılar:

Katılımcı 1: Aslında, Tabu'nun karakteri oldukça karakersizdir. Kocasına ihanet ediyor ve sonra erkek kardeşiyle ilişkisi oluyor. Her nasılsa, olanların bu adam yüzünden olduğunu biliyor ve hala onunla birlikte. Muhafazakar bir Keşmir ailesinde bu gerçekleşmez ve buna izin verilmez.

Katılımcı 2: Bu çok farklı şekilde gösterilebilirdi. Sanki içine Half Widow elementini ekleyebilirlerdi. Ama hikayeyi tamamen çarpıttılar. O Half Widow dahil edilebilirdi. Yarım Dulların acısı nedir? İşaretlenmemiş mezarlar var. Yarım Dullar var. O kısmı dahil edebilirlerdi, ama bir ilişki yaşamak gibi bir şey gösterdiler.

Ancak film, Hint ordusunun işkence merkezleri, toplu katliamlar, ortadan kaybolmalar ve Yarım Dullar meselesi gibi beyaz perdeye yönelik anlatısına Keşmir'in travmatik anısını kattığı için takdir edilebilir. Half Widow karakterinin sadece görünüşü, Keşmir'in kaybolan veya kaybolanlarının Hindistan Devlet güçlerinin ellerinde hatırlanmasını tetikleyen bir "anıt" görevi görüyor. Bunların dışında, Haider'in Keşmir'deki militanlığı yaygın baskı yoluyla ezmede vahşeti ve rolü olan İhvan (filmde İhvan-ül-Mukhbareen) adlı Devlet destekli grubu canlandırması, Keşmir'in kolektif hafızasında hâlâ korkulan ve taze bir şey. Haider'in önemli sekanslarından bazı kareler, filmin Keşmir'in savaş anısını temsilini açıklamak için çıkarıldı.

Şekil 14 çerçevedeki insanlar, karakol koridorlarında kayıp veya kayıplarının (Keşmir'de kayıp olarak bilinir) izlerini bulmak için sıralarını bekliyorlar. Çerçevenin asimetrik kompozisyonu ve yüksek açılı kamera perspektifi, durumla ilgili bazı önemli yönleri vurgulamaktadır: kurbanlara karşı sistemik kayıtsızlık veya çaresizlik ve savaşın bu tür koşullarında yaşayan insanların değersizliği. Ayrıca, soğuk, dağınık aydınlatma umutsuzluk hissini pekiştiriyor. Farklı yaş ve cinsiyetten insanlar—yaşlı,

genç, çocuklar, erkekler, kadınlar—savaşın sosyal kimlikleri ne olursa olsun tüm insanları etkilediği rastgeleliğe işaret ediyor.



Şekil 27. Karakol bekleme odası. *Haider*'den bir çerçeve



Şekil 28. Salman kardeşler bir Bollywood film şarkısında dans ediyor. *Haider*'den bir çerçeve

Şekil 28 çerçeve, 1990'ların Keşmir'deki çatışmasının farklı bir tonunu temsil ediyor. Acıların ortasında, *Haider*'in iki "Salman"ı Bollywood yıldızı Salman Khan'ın gençlik fantezilerini ve romantizmi temsil eden *Mene Pyar Kiya* filminin bir şarkısında

dans ediyor. Çerçevdeki her iki adama da Salman adı verilmiş ve duvarda Salman Han'ı betimleyen posterler asılıdır. Filmdeki iki Selman, Keşmir'in Hindistan karşıtı ayaklanma anlatılarında nefret edilen Hint polisi ve askeri işbirlikçileri temsil ediyor. Simetrik olarak oluşturulmuş bu çerçeve, Salman kardeşlerin sahip olduğu video kaset dükkanında çekilen sekanstan çıkarıldı. Çerçevenin simetrik bileşimi, ailelerin parçalandığı ve yok edildiği kaosu ortasında işbirlikçilerin düzenli ve organize yaşamını ifade ediyor. Bu çerçeve, karakol bekleme salonunun önceki çerçevesi ile karşılaştırıldığında, Keşmir toplumunun iki karşıt hikayesi ortaya çıkıyor.

Keşmir'in kökleri, Hindu ve Müslüman ulusal kimliklerinin özdeş siyasetine dayanan Hint alt kıtasının bölünmesinde yattığından, din, Keşmir'deki tüm tartışmalı ideolojilerin belirleyici bir bileşeni olmaya devam ediyor. Filmin ana karakteri, bir araştırma uzmanı olan ve rasyonel fikirli bir kişiyi ifade eden Haider, bu küçük ideolojik savaşa yakalanmış durumda. Hem din hem de siyasetle alay ediyor. Onu bu savaşa çeken, babasının aldatıcı amcası tarafından düzenlenen kişisel kaybıdır. Bu çerçeve Haider'in Babasının cenaze duaları dizisinden alınmıştır. Haider'in amcası Khurram, Haider'in annesine duyduğu şehvetli arzusu nedeniyle gizli Hint ajanslarıyla cinayeti planlar. Ancak cenaze namazları sırasında amca halkın önünde oturur ve politik konuşmasına başlar: “teröristler kardeşimi öldürdü” vb.

Khurram'ın suç ortakları olan iki Selman'ın da ön planda olduğu görülüyor. Khurram'ın kurnazlığını bilen Haider, bu toplantının arkasında yüzü yana dönük olarak oturur. Ancak bu dizinin konusu Haider. Çerçeve şu hikayeyi anlatıyor: Bu, Haider için en önemli olaydır, ancak kendisi tüm bu alıştırmanın boşuna olduğunu bilerek herkesin arkasında oturur. Dini bir ritüele saygısızlık eden yüzü yana döndü, dine ve cenazede bulunan insanlardan duyduğu hayal kırıklığını gösteriyor. Çerçeve, Haider'in dine ve siyasete küfür ettiğini doğruluyor. Bu sekans, siyasal alçakların elinde bir araç olarak, dine karşı neo-Oryantalist davayı yeniden üretmektedir.

Haider, en karışık okumayı sağlayan filmidir. Bunu nedeni, Keşmir'in kolektif hafızasının önemli bir parçası olan 1990'ların korkunç olaylarından bazılarının görsel bir ifade vermiş olması olabilir. Aynı zamanda, filmin bu olayları anlatması, Hint resmi milliyetçi anlatılarına uygun olarak Keşmir'in aday temsilini ihlal etmemesi de nedenlerden biri olabilir. Yine de, Keşmir hakkındaki yüksek bütçeli Hint filmleri

arasında Haider'in, Devlet anlatılarına bir alternatif sunan Keşmir'in savaş arşivlerini kazarak Devlet sansürünün geleneksel sınırlarını en fazla esneten film olduğu iddia edilebilir. Yine de filmin Keşmirli Müslümanlar hakkındaki Oryantalist stereotiplere uyumu ve Keşmir belleğinin parçalarını resmi ya da Hint milliyetçi sınırlarını kabul ederek anlatması, sansürün havada asılı bakışlarını göstermektedir.

4.4.1. *Mission Kashmir*

Mission Kashmir, 1990'ların ortalarında Keşmir'de yaşanan şiddetin zirvesinden kısa bir süre sonra üretilen ilk Bollywood filmlerinden biridir. Film, 2000 yılında Vidhu Vinod Chopra tarafından yönetilen ve yapımcılığını üstlendiği bir aksiyon-gerilim filmi olup ana karakterlerini Bollywood yıldızları Sanjay Dutt (Inayat Khan), Hrithik Roshan (Altaaf Khan), Preity Zinta (Sufiya) ve Jackie Shroff (Hilal Kohistani) rolünde canlandırmaktadır. Filmin senaryosu, *Maximum City: Bombay Lost and Found* adlı kitabıyla birçok uluslararası ödül kazanan Hindistan'ın ünlü yazarlarından biri olan Suketu Mehta tarafından yazılmıştır. Film, Keşmir'in coğrafi bir güzellik olarak daha önceki tasvirinden kopan ilk filmlerden biri ve Keşmir'in (2005) "tomurcuğunu" "kıstıran" şiddeti beyaz perdeye taşıyor. Film bir dizi ödül aldı ve Hindistan'ın söyleminde Keşmir'in "gerçeklerini" betimlemesi nedeniyle büyük övgüler aldı. Bir eleştirmen *Mission Kashmir* hakkında şunları yazdı: "Bu, yönetmenin kafasından değil, kalbinden gelen bir hikaye ve samimiyet kare kare karşımıza çıkıyor" (Sivaswamy, 2000).

Film, Keşmir'in yerel ve ulusötesi aktörlerin dahil olduğu, Keşmirli genç erkekleri yanlış yönlendirdiği ve sömürdüğü ve Keşmir'in barışsever halkına acı verdiği Keşmir savaşının inceliklerini gösteriyor. Film, Altaaf Khan'ın (Hrithik Roshan) küçük bir çocuğun tüm ailesinin İnayat Khan liderliğindeki polisler tarafından kazara öldürülmesinin ardından yaşanan trajediyi takip ediyor. Polis memuru Altaaf'ı evlat edinir ve Altaaf, ailesini öldürenin Khan olduğunu öğrendiğinde intikam almak ister ve terörist olur. Film, tipik bir Bollywood aşk hikayesini takip ediyor ve Keşmirli'leri herhangi bir bağımsızlıktan yoksun saf olarak tasvir ediyor. Ancak, Altaaf'ın ebeveynlerinin polis memuru İnayat Khan tarafından öldürüldüğü olaydır ve ekibi Keşmir'in ortak hafızasını yakalar. Polis, Altaaf'ın evinde militanların varlığıyla ilgili bir ihbar almıştı. Gerçek hayatta Keşmir'de, "çapraz ateşte öldürüldü", militanlar

ile Hint güvenlik güçleri arasındaki herhangi bir kanlı karşılaşma sırasında hayatını kaybeden sivilleri tanımlamak için kullanılan resmi ifadelerdir (Hussain, 2018; Rehbar, 2020). Keşmir'de Hindistan egemenliğine karşı savaşıyan militanlara yaygın sempati besleyen Keşmirli'lere yönelik bir baskı taktiği olarak yerli halkın hep Hindistan ordusunun kasıtlı öldürme olduğuna inandığı “çapraz ateş” de bugüne kadar siviller öldürülmeye devam ediyor. *Mission Kashmir*'in anlatısı, kesinlikle Keşmirli'lere'i stereotipleştiren Hint propaganda kodlarında yer almış olarak görülüyor. Film, Keşmir'deki Hint ordusunun bir kanıtı olarak görülüyor. Altaaf'ın ailesinin öldürüldüğü karşılaşma olayı 1990'ların anılarını çağırıştırır. Bu film sekansı, gençlerin şu anda gördükleri ile 1990'ların sivil cinayetlerini duydukları arasında bir kanal görevi görüyor.

Shikaras'ın, tekne evlerinin ve dağların açılış çekimleri Keşmir'in hatırasından alınmıştır. Bu resimler, Keşmir'in doğal güzelliğinin sömürge ve sömürge sonrası Hint sinema görüntülerinin bir "iyileştirmesi" dir. Böylece, *Mission Kashmir*'in arsa ve anlatısının haritalanması, Keşmir'in kolektif hafızasıyla bir etkileşim yoluyla gerçekleştirilir. Anlatı nedenselliği ve çözümleme, estetik kodlama ve söylemsel stratejiler yoluyla bu hafızanın mutasyonu, onu resmi kültürel hafızayı, parçalarını sunan Hintçe film serisinin bir parçası haline getirirken, bazı bireysel sahneler Keşmirli'lere için kolektif hafıza için önemli işaretler sunuyor.

4.4.2. Uri: The Surgical Strike

Uri: The Surgical Strike, ilk kez sahneye çıkan Aditya Dhar tarafından yönetilen ve yazılan ve Ronnie Screwvala tarafından yapılan bir 2019 Bollywood askeri aksiyon filmidir. Küresel Rs koleksiyonuyla 2019'un en yüksek hasılat yapan üçüncü Bollywood filmiydi. 342 crore veya 49 milyon USD (Hungama). Son Bollywood filmi Uri: The Surgical Strike (2019), Keşmir'in Hint sinemasındaki klasik temsilini sinematik olarak daha sofistike bir şekilde canlandırıyor. İktidar partisinin dış güçlerin tehdidine başvurarak Hindutva erkeksi Devleti iktidarını savunmaya çalıştığı Hindistan'ın çağdaş siyasi atmosferini temsil ediyor. Filmin konusu açık bir şekilde Hinduizm ve militarizmin sembollerini ve mecazlarını çağırıştırıyor. Modern bilim ve eski Hindu medeniyeti arasındaki bağlantılar hakkında alenen konuşan Hindutva liderlerinin yeniden canlandırıcı politik söyleminin bir örneğidir (Nanda, 2016; Kanga,

2016). Hindu efsanesi ile modern bilimin entegrasyonunun en açık örneği, Pakistan'daki Hindistan silahlı kuvvetleri tarafından yapılan cerrahi grev sırasında kullanılan genç bir stajyer tarafından yaratılan drone kameradır. Drone, Hindu mitolojisinin (Britannica) farklı metinlerinin kuş tarafından bildirilen adı olan Garuda adlı kuşun şekline göre tasarlanmıştır. Filmin karakterleri, başbakan Narindra Modi (filmde adı belirtilmemiştir) ve Govind rolündeki Ulusal Güvenlik Danışmanı Ajit Doval gibi BJP'nin Hindu milliyetçi hükümetinin gerçek hayattaki politikacıları ve liderleriyle esrarengiz bir benzerlik paylaşıyor. Paresh Rawal. Filmin kahramanı Vihaan (Vicky Kaushal) hasta annesini tersine çevirir. Hindu geleneğinde anne figürleri Tanrıça olarak saygı görür ve korunur; Bollywood filmlerinde de durum böyleydi ve Uri'nin koruyucu ile bakıcı oğlu ve zayıf anne arasındaki ilişkiyi tasviri Bollywood geleneğiyle uyumludur.



Şekil 29. Uri: The Surgical Strike posteri

Kaynak: <https://www.newsbeed.com/bollywood/top-10-movies-of-2019-uri-the-surgical-strike-reached-in-the-top-4/>

Uri: Surgical Strike filmi, hüküm süren Hindu milliyetçi etkisinin Bollywood üzerindeki etkisini temsil etmektedir. Film, Hindu çoğunlukçuluğunu savunan ve bu milliyetçilik prizmasıyla Azad Keşmir'deki Pakistanlı militan pozisyonlarına Hint ordusunun sözde "Surgical Strike"ni kanalize eden bu milliyetçi söylemin bir parçasıdır. Hindu milliyetçi partisi BJP'nin kaslı başbakanı Narinder Modi tarafından

"Naya Hindustan" ın (veya Yeni Hindistan'ın) bir sembolü olarak pazarlanan "cerrahi grev", Hint milliyetçiliğinin yeni bir "düğüm noktası" olduğu iddia edilebilir. Gaur (2010), Laclau ve Mouffe'dan (2001) "düğüm noktası" terimini 1947-1948'de Hindistan'da milliyetçi seferberlik için bir toplanma noktası haline gelen yeni kurulan Hindistan ve Pakistan ülkeleri arasında Keşmir'in ilk savaşını tanımlamak için ödünç alır (s. 58). Benzer şekilde, *Uri* filminin konusu haline gelen "surgical strike" olayının itiraz edilen doğruluğu ne olursa olsun,³² Hindu milliyetçi söylemi, politik ve kamusal retorik yoluyla Hindistan'ın popüler hafızasına kanalize edildiğinden emin oldu. *Uri* filmi, bu söylemsel pratiğin katılımcılarından biri oldu. Beklendiği gibi, filmde ne Hintli Müslümanlar ne de Keşmirililer yer almaktadır.³³ Film, Keşmir'in protestoların ve Hindistan karşıtı duyarlılığın zirveye çıktığı bir zamanda yayınlanmıştır. Bu nedenle, *Uri*'nin kodunu çözmek için çerçeveler mevcut duygu tarafından sağlandı. "Surgical Strike" ile ilgili yerleşik izlenimler başlı başına bir Hint milliyetçi inşasıdır. Bu nedenle, filmin prodüksiyonu ve metinleri, Keşmir'de, filmin jingoist militarist çekiciliğine karşı yoğun bir kızgınlıkla yorumlanmıştır.

Yukarıdaki filmlerin eleştirel söylem ve anlatı analizi, metinlerin okunduğu derece ve tarzın farklı ilişki tarzlarına bağlı olduğunu ortaya çıkarmaya yardımcı olmuştur. Yani, film metinlerinin üretim sürecinin gerçekleştiği mevcut politik ve ideolojik atmosfer ile izleyicilerin sosyal ve kültürel bağlamları, deneyimleri ve kolektif hafızası arasındadır. Bu mevcut ilişkiler, metinlerin kodlarını ve çerçevelerini ve izleyicilerin zihinsel çerçevelerini belirlemektedir. Sonuç olarak, bu yapı izleyicinin "aktif" okuma sürecinin düzeyine etki eder.

³² BBC raporu (Khan, 2016).

³³ Shikara (2020) adlı yakın tarihli bir film, Uri ile benzer alt tonlar önermekle birlikte, sonraki filmden farklıdır, çünkü Uri Hintli Müslümanları anlatıdan silerken, Şikara'daki Keşmir Müslümanları önemli bir yer kaplar. Ancak, farkın başka bir yerde bulunması gerekir. Şikara'da Hindular Keşmir'den kaçtıktan sonra Müslümanlar tarafından işgal edilen bir Keşmir Pandith'in evi, Müslümanların tarihi Hindu Hindistan'a girmesine işaret ediyor. Bu, genel olarak Hintli ve Keşmir Müslümanları hakkındaki Hindutva anlatısını yansıtıyor. Hindutva anlatısına göre, Hindistan (Keşmir dahil) özellikle Hinduizmin ilkel bir yerleşim yeridir. Filmde Hinduların Dönüşü, Hindutva'nın Keşmir ve Hindistan'ın Hindular tarafından bir kez daha geri alınması çağrısında bulunduğunu gösteriyor. Ve sonra, Keşmirli çocuklarını medenileştirmek için yüksek bir kültürel güce sahip, eğitilmiş bir adam olarak Keşmir Pandith'in geri dönüşü, ayık bir kurtuluştur. Pandith'lerin kullandığı 1990'lar öncesi kültürel gücü ima ediyor. Bu sinematik anlatıda Keşmirli Pandith'lerin (ve üst kast Müslümanlarının) köylü Keşmirileri ezici sınıfta Dogra yöneticileriyle işbirliği yaptığı tarihsel rolü silinmiştir (Rai, 2004).

SONUÇ

Geçtiğimiz on yılda Keşmir'in Bollywood'daki temsili, Keşmir ve Keşmirli halkın değişen sosyo-politik atmosfer ve bunlarla ilgili söylemlerle uyumlu olarak önemli ölçüde değişmektedir. Bu değişimle birlikte, Bollywood'da kadınlar da dahil olmak üzere ulusun marjinalliklerinin sinematografik temsiline artan bir ilgi (bkz. Ahad ve Akgul, 2020) ve Hint sinema endüstrisinde daha yeni ve daha zengin içerik için bir arzu duyulmaktadır. Sonuç olarak, sinemada yeni yerleşmiş mekanlar (kentsel ve kırsal), zengin bir ikonografi ve hikayeler sağlayan sosyal sorunlar ortaya çıkmaya başlamaktadır. Bu, Bollywood'daki orta sınıf anlatılarının geleneksel hakimiyetinden fark edilebilir bir değişime işaret etmektedir. *Haider* ve *Laila Majnu* gibi Keşmir üzerine son on yılın bazı önemli filmleri bu değişimin bazı örnekleri olarak gösterilebilir. Çünkü film tamamen Keşmir'de geçiyor; tüm zaman ve mekanı Keşmir'in sosyal ve politik meselesine ayırmaktadır. Bu çalışma, Bollywood filmlerin Keşmir'in günümüz sosyo-politik ortamı ve Hint resmi anlatıları ile olan ilişkisine odaklanmış olup araştırma Keşmir'le ilgili anlatılara yer veren film metinlerinin ve anlatı konfigürasyonlarının ideolojik temellerini bulmaya çalışmıştır. Keşmir üzerine sözde sosyal sorun filmlerinde bile Oryantalist ön yargıların kabul edilemez bir şekilde yeniden üretildiği görülmüştür. 1990'dan hemen sonra *Roja* ve *Mission Kashmir* gibi Hint filmlerinin anlatıları Keşmir isyanını Hindistan'ın birliğine yabancı bir tehdit olarak sunarken, Keşmir ve Hindistan'da değişen siyasi atmosfer ile yeni film söylemleri değişmiştir. Bu nedenle, son on yılda iki tür film anlatımı ortaya çıktı: Keşmir'deki gençlerin zihinsel krizini anlatan—kitlesele genç ayaklanmalarına atıfta bulunan anlatıya yer veren filmler. Bu tür anlatı, gençlerin kurbanı olarak gösterildiği Keşmir'deki siyasi ve sosyal kaosu yerleştirmeye çalışmaktadır. Böylece, gençlerin ayaklanmasının tarihsel bağlamını, ajitasyonlara acımasız Hindistan Devleti tepkisini ve Keşmir çatışmasının bir parçası olarak Hindistan'ın (ve çevresel olarak Pakistan'ın) müdahalesini sistematik olarak silmektedir.

Bununla birlikte, Hint sinemasının ideolojik ve politik olarak her türden anlatı filminin mümkün olduğu çeşitli bir alan olduğu düşünüldüğünde, Keşmir'i tamamen Hindu milliyetçisi veya Hindutva bakış açısıyla sunan ikinci tür filmler eşzamanlı olarak ortaya çıkmaktadır (örneğin *Uri: The Surgical Strike*, tezde gösterildiği gibi).

Hindu milliyetçi tahayyülüne göre Keşmir, Hindu medeniyetinin bir amblemi ve Hindu ulusunun tehditkar savaşlarıyla savaştığı yerdir. Bu tahayyülde, Keşmir Vadisi'nin Müslüman çoğunluk karakteri ya silinmiş ya da Hindular kültürel olarak baskın ya da ayrıcalıklı grup olarak sunulmuştur. 1990 öncesi Hint filmleri Keşmirilerin Müslüman kimliğini büyük ölçüde silmişken, 1990 sonrası filmler ya Oryantalist ve neo-Oryantalist ikili, iyi Müslüman-kötü Müslüman ya da Müslümanlara karşı saf bir nefret imajı yarattığı söylenebilir.

Hint sinemasında son birkaç yılda Keşmir ile ilgili olarak başka bir gelişme daha yaşanmıştır. Keşmir doğumlu birçok oyuncu ve film yapımcısı, Keşmir'deki filmografiye ilgi duyulduğu için of Kesmir'in yarı dullar (*Half Widow* [2019, 2020], Danish Renzu) ve binlerce Keşmirli Pandith Hindu'ların Keşmir'den ayrılışı (*Shikara*, 2020) gibi konular film konuları içinde yer alamaya başlamıştır. Film yapımcıları ve oyuncularında dahil bazıları Danish Renzu (Film yönetmeni, *Half Widow*), Sheikh Neelofar (*Half Widow*'daki Neela rolüyle), Mir Sarwar (*Half Widow*'daki Khalid rolüyle), Sadia Khateeb (*Shikara*'daki Shanti Dhar rolüyle) ve Zaira Wasim'dir (artık ilişkisi kesildi).³⁴ Hinduların ve Müslümanların daha geniş kesimlerinde yer alan farklı ideolojik ve dini grupların toprak üzerinde hak iddia ettikleri Keşmir'deki durumun karmaşıklığı göz önüne alındığında, filmografi de sorunları karmaşık bir şekilde ele aldığı görülmektedir. Bununla birlikte, Hindu milliyetçi partisinin önderlik ettiği Hindistan'da son derece kutuplaşmış bir atmosferde, bir film yapımcısının ideolojik önyargısının izleri oldukça belirgin hale geldiği dikkat çekmektedir. Bu, Vidhu Vinod Chopra'nın Keşmir çatışmasıyla ilgili son derece duygusal bir konuya toplumsal olarak nüanslı bir şekilde değinmeye çalışan romantik draması *Shikara*'da görülebilir. Keşmir çatışması konusunda ilk elden deneyime sahip Keşmirli aktör, film yapımcıları veya senaristlerin yer aldığı Keşmir üzerine yeni ortaya çıkan bu uzun metrajlı filmlerin derinlemesine incelenmesi gerekmektedir. Zira bu filmler, film yapımcılarının yerel ideolojik ve politik taraftarlığının altını çizerek, Keşmir topluluğunun tartışmalı şekillerde yeniden tasavvur edildiği zengin detaylı Keşmir

³⁴ Keşmir aktörleri için, özellikle kadınlar için oyunculuk kariyeri seçmek ve Bollywood'da da Keşmir toplumu genellikle muhafazakar olduğu için aile ve sosyal baskılar nedeniyle son derece zor olabilir (bkz.Sofi, 2018). Ayrıca, Hindistan şehirlerinde Keşmir dışında çalışmak birçok endişeye ve güvenlik endişesine neden oluyor. Keşmirliilerin adil yargılanmadan, terörizm şüphesiyle Hindistan hapishanelerine konulduğu veya İslamofobik çeteler tarafından dövüldüğü birçok vaka olmuştur (PTI, 2018; Parashar, 2020; Fareed, 2019).

ikonografisi, kültürel kodlar ve hikayeler sunmaktadır. Geriye kalan önemli bir endişe, bu çalışmada tartışıldığı gibi hukuki olduğu kadar siyasi de olabilen sansür meselesidir. Sansür konusu, bir film yapımcısının savaş olaylarını Keşmir açısından göstermek için ne ölçüde ihlal edebileceğini belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Bununla birlikte, ortaya çıkan dijital platformlarla birlikte, bu platformların filmografi modu üzerindeki etkisini görmek için beklemek gerekmektedir.

Bollywood ve Keşmir'in birleşimi, bu çalışmada tartışıldığı gibi, kamusal ve siyasi alanda, Hindistan'ın yanı sıra Keşmir'de de tartışılmalı söylemler, anlatılar ve spekülasyonlar üretmeye devam edilmektedir. Bollywood ve Keşmir arasındaki ilişkiye dair Hindistan merkezli anlatı, Keşmir merkezli söyleme egemen olmuş ve onu şekillendirmiştir. Bu anlatı, Hint sinemasını Hindistan'ın kültürel bir amblemi olarak ve Keşmirli de bu kültürün hayranları (hayranları hakkında dipnot) olarak sunmaktadır. En yeni bir örnek: Haziran 2019'da, 18 yaşındaki Müslüman Keşmirli oyuncu Zaira Wasim, inancı ve maneviyatıyla ilgili nedenlerle Bollywood'dan istifa etmesidir. Oyuncu Bollywood'da, *Dangal* (2016), *Secret Superstar* (2017) ve *The Sky is Pink* (2019) gibi çok beğenilen filmlerde oynadığı oyunculuğuyla oldukça tanınmıştı. Beş yıl önce sektöre girmesi, Bollywood'dan pek çok ünlüyü Keşmirli gençlerin entegrasyonu olarak övmek için çekmiş olsa da, endüstriden kopması Hint kamusal alanında büyük bir heyecan yaratmıştı çünkü Wasim istifa nedeni olarak İslam'ı göstermiştir. Bu, Müslümanların kimliklerini ifade etmelerinin ne kadar anormal hale geldiğini göstermektedir (Kanjwal, 2019). Hint sineması ve Keşmir arasındaki ilişkiye dair bu film dışı söylemler indirgeyici ve kutuplaştırıcı olsa da, Keşmir izleyicilerinin Keşmir ve Hindistan anakarasının film metinleri ve sosyo-politik atmosferiyle yakın bir araştırması, bu ilişkinin daha incelikli bir resmini sunmuştur. Hindistan'ın Keşmir mekanı ve topluluğu üzerindeki resmi ideolojik veya politik iddiasına göre oluşturulan filmsel anlatılara rağmen, filmlerin savaşla ilgili olayların görselleştirilmesi veya ifade edilmesi, Keşmir'in ikonografisi ve karakterleri, filmlerin uyumlu ve zıt bir okumasını mümkün kıldığı bu çalışmada gösterilmiştir.

Film metinlerinin çok boyutlu analizi, Keşmir ve Hindistan anakarasındaki sosyo-politik bağlam, bu çalışmada Hint sineması ve Keşmir arasındaki karmaşık ilişkiyi ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Bir yandan, bir Hint kültürel formu olarak Bollywood, Keşmir üzerindeki milliyetçi iddiayı dile getirip bölgeye Hint

müdahalesini meşrulaştırırken diğer yandan, Hintçe film metinlerindeki Keşmir savaş olaylarına yapılan atıflar, Keşmirliilerin " cisimlendirilmiş" deneyimlerini hatırlamaları veya anlatılarını tamamlamaları için hafıza aracı olarak çalıştıkları için onları önemli kılmaktadır (Faheem, 2019). Bollywood filmlerindeki travmatik anıların temsili, Keşmir'de araçsallaştırarak bu tür temsiller, insanların film metinlerinde bırakılan boşlukları doldurmalarına ve kendi anılarını anlatmalarına yardımcı olmaktadır. Kültürel üretime yönelik Devlet sansürünün yüksek olduğu Keşmir gibi bir yer için Hint filmlerinde savaş anılarının yeniden üretilmesi önemlidir.

Hint sinemasının yıllar içinde yarattığı Keşmir görüntüleri ve ikonografisi, Keşmir'i hayal etmede sadece yabancılar için değil, aynı zamanda Keşmirliiler için de güçlü bir etkiye sahipti. Günümüzün dijital çağında, dijital ve cep telefonu kameraları gibi teknolojinin kolaylıkla erişilebildiği, güzel, huzurlu Keşmir coğrafyası ile yıllarca süren şiddetin kurbanı olan barışsever Keşmir halkının bu görüntüleri, görsel olarak her zamankinden daha hızlı ve yüksek frekansla yeniden üretmektedir. Geçtiğimiz birkaç yıl içinde, Keşmir sanatçıları tarafından bir dizi video şarkı üretilmiştir. Şarkılar, YouTube, Facebook ve Instagram gibi sosyal medya platformları da dahil olmak üzere dijital medya aracılığıyla dağıtılmış ve video hikayeleri, Keşmir'in coğrafi güzelliğinin benzer temalarını, şiddetin Keşmir'in barışsever insanları üzerindeki etkisini, daha iyi bir gelecek umudu anlatıları içinde barındırmaktadır. Dijital platformlarda üretilen video ve şarkılar, şiddet yıllarından ortaya çıktığı iddia edilen Keşmir ulusunu anlatmak için önemli platformlardan biri haline gelmiştir. Genç Keşmirli sanatçılar, güzel manzaralar ve Keşmir'in geleneksel Sufi şarkılarının fonunda performans sergiler ve Hint filmlerine benzer bir Keşmir nostaljisini çağrıştırmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Alastair, L. (1993). *Kashmir: A Disputed Legacy: 1846-1990*.
- Bose, S. (2003). *Kashmir: Roots of Conflict, Paths to Peace*, pp. 47-49.
- Bose, S. (2013). *Transforming India: Challenges to the World's Largest Democracy*. Harvard University Press, p. 275
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Harvard University Press.
- Bryman, A. (2012). *Social research methods*. Oxford university press.
- Caruth, C. (1995). *Explorations in Memory*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Chakravarty, Sumita S. (1993). *National Identity in Indian Popular Cinema 1947–1987*. Austin: University of Texas Press.
- Dwyer, R. (2006). *Filming the gods: Religion and Indian cinema*. Routledge.
- Eco, U. (1979). Introduction: The role of the reader. In *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eyerman, R. (2004). Cultural Trauma. *Cultural Trauma and Collective Identity*, 60-111.
- Fiske, J. (2002). *Television Culture*. Routledge.
- Foucault, M. 1978. *The history of sexuality: An introduction*. New York, NY: Vintage Books.
- Grainge, P. (2003). *Memory and Popular Film*. Manchester University Press.
- Grossberg, L., Wartella, E., & Whitney, C. (1998). *MediaMaking*. Thousand Oaks, CA: Sage
- Gupta, C. (2005). *Sexuality, obscenity, community: Women, Muslims, and the Hindu public in colonial India*. Orient Blackswan.
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language*. London: Hutchinson.
- Hartley, J. (1992). *Tele-ology: Studies in television*. London: Routledge.
- Joshi, P. (2015). *Bollywood's India: A Public Fantasy*. Columbia University Press.

- Kabir, A. J. (2009). *Territory of Desire: Representing the Valley of Kashmir*. University of Minnesota Press: London.
- Karamustafa, A. (1994). *God's unruly friends. Dervish Groups in the Islamic Later Middle Period, 1200, 1550*.
- Khan, M. I. (1994). *Kashmir's transition to Islam: the role of Muslim Rishis (fifteenth to eighteenth century)*. Manohar.
- Laclau, E. and Mouffe, C. (2001) *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- Lamb, A. (1991). *Kashmir: A disputed legacy, 1846-1990*. Oxford University Press.
- Lamb, A. (1994). *Birth of a tragedy: Kashmir 1947*. Roxford Books.
- Morley, D. (1980) *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. London: British Film Institute.
- Nehru, J. (2008). *Discovery of India*. Penguin UK.
- Peer, B. (2010). *Curfewed night: One Kashmiri journalist's frontline account of life, love, and war in his homeland*. Simon and Schuster.
- Phillips, N., and C. Hardy. 2002. *Discourse analysis: Investigating processes of social construction*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Prosser, J., 2012. Introduction. In: G. Batchen, M. Gidley, N.K. Miller, and J. Prosser, eds. *Picturing atrocity: Photography in crisis*. London: Reaktion Books.
- Rafiabadi, H. N. (2009). *Islam and Sufism in Kashmir: Some lesser known dimensions*. Sarup Book Publishers: New Delhi
- Rai, M. (2004). *Hindu rulers, Muslim subjects: Islam, rights, and the history of Kashmir*. Princeton University Press.
- Richards, P. (1996). *Fighting for the Rain Forest: War, Youth & Resources in Sierra Leone*, Oxford: James Currey.
- Roy, A., Mishra, P., Bhatt, H., Chatterji, A. P., & Ali, T. (2011). *Kashmir: The case for freedom*. Verso Books.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. Vintage.
- Shaul, N. B. (2012). *Cinema of choice: optional thinking and narrative movies*. Berghahn Books.
- Sontag, S., 2003. *Regarding the pain of others*. New York: Picador.
- Sturken, M. (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Univ of California Press

- Halbwachs, M. (2020). *On Collective Memory*. University of Chicago Press
- Welzer, H. (2008). *Communicative Memory*. *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, 8, 285.
- Williams, R. (1961). *Culture and society*. London: Random House.
- Wollen, P. (1972). *Signs and Meaning in the Cinema (Vol. 9)*. Indiana University Press.
- Young, S. (2008). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook (Vol. 8)*. Walter de Gruyter
- Zutshi, C. (2003). *Languages of belonging: Islam, regional identity, and the making of Kashmir*. Orient Blackswan.

Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- Ahad, W., & Koç Akgül, S. (2020). Female body, femininity and authority in Bollywood: The “new” woman in *Dangal* and *Queen*. *Asian Journal of Women's Studies*, 26(1), 3-21.
- Agarwal, R. (2014). Changing Roles of Women in Indian Cinema. *Silpakorn University Journal of Social Sciences, Humanities, and Arts*, 14 (2): 117-132.
- Ahmad, R. (2011) Orientalist imaginaries of travels in Kashmir: Western representations of the place and people, *Journal of Tourism and Cultural Change*, 9:3, 167-182, DOI: 10.1080/14766825.2011.620117
- Ansari, U. (2008). There are Thousands Drunk by the Passion of These Eyes’. *Bollywood's Tawa'if: Narrating the Nation and 'The Muslim*. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 31(2), 290-316.
- APDP. (2011). *Half Widow, Half Wife?: Responding to Gendered Violence in Kashmir*. Association of Parents of Disappeared Persons.
- APDP and JKCCS (2019). *Torture: Indian State's Instrument of Control in Indian administered Cemmuan Kashmir*
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Theory, culture & society*, 7(2-3), 295-310.
- Assmann, A. (2008). *Archive and Canon*. Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook (Medien und kulturelle Erinnerung 8)*, Berlin/New York, 97-107.
- Assmann, J. (2011). *Communicative and cultural memory*. In *Cultural memories* (pp. 15-27). Springer, Dordrecht.

- Baudry, J. L., & Williams, A. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39-47.
- Bratich, J. (2008). Activating the multitude: Audience powers and cultural studies. *New directions in American reception study*, 33-56.
- Bratich, J. Z. (2005). Amassing the multitude: Revisiting early audience studies. *Communication Theory*, 15(3), 242-265.
- Chatterji, A., Imroz, p., Navlakha, G, Zahir-Ud-Din, Desai, M and Parvez, K. (2010). *Fake Encounters and State Terror in Kashmir: A Brief*. IPTK.
- Chatterjee, P. (1994). Secularism and toleration. *Economic and political weekly*, 1768-1777.
- Chatterjee, S. (2016). '*English Vinglish*' and Bollywood: what is 'new' about the 'new woman'?. *Gender, Place & Culture*, 23(8), 1179-1192.
- Deshpande, A. (2007). Indian cinema and the bourgeois nation state. *Economic and political weekly*, 95-103.
- Deshpande, A., and Despande, A. (2011, January). Colonial Modernity and Historical Imagination in India. In *Proceedings of the Indian History Congress (Vol. 72, pp. 1311-1324)*. Indian History Congress.
- DeWaard, A. (2020). The global social problem film. *Cinephile*, 3(1), 12-12.
- Drieu, C (2010). Cinema, Local Power and the Central State: Agencies in Early Anti-Religious Propaganda in Uzbekistan. *Die Welt des Islams*, Vol. 50, Issue 3/4, *A Muslim Interwar Soviet Union (2010)*, pp.532-558.
- Elsaesser, T. (2011). What is left of the cinematic apparatus, or why we should retain (and return to) it. *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 31(1-2-3), 33-44.
- Faheem, F. (2020). Doing research in a 'conflict zone': history writing and archival (im) possibilities in Cemmuan Kashmir. *Identities*, 27(3), 267-284.
- Fairclough, N., P. Graham, J. Lemke, and R. Wodak. 2004. Introduction. *Critical Discourse Studies* 1, no. 1: 1-7.
- Fürsich, E. (2010). Media and the representation of Others. *International Social Science Journal*, 61(199), 113-130.
- Foucault, M. (1975). *Film and popular memory: an interview with Michel Foucault*.
- Gabriel, K. & Vijayan, P.K. (2012) Orientalism, terrorism and Bombay cinema, *Journal of Postcolonial Writing*, 48:3, 299-310, DOI: 10.1080/17449855.2012.678744.

- Gaur, M. (2010). *Kashmir on Screen: Region, Religion and Secularism in Hindi Cinema*. PhD thesis, School Of African and Oriental Studies (University of London). EThOS ID: uk.bl.ethos.561285.
- Gelado Marcos, R., & Sangro Colon, P. (2016). Hollywood and the representation of the otherness. A historical analysis of the role played by the American cinema in spotting enemies to vilify. *Index Comunicaci3n*. 6(1), 11 – 25.
- Graham, G. (1992). Religion, Secularization and Modernity. *Philosophy*, Vol. 67, No. 260 (Apr., 1992), pp. 183-197.
- Heck, P. L. (2007). Sufism—what is it exactly?. *Religion Compass*, 1(1), 148-164.
- Islam, M. (2007). Imagining Indian Muslims: Looking through the Lens of Bollywood Cinema. *Indian Journal of Human Development*, 1 (2)
- Cemmuand Kashmir Coalition of Civil Society. “Dead but Not Forgotten: Baramulla, 1989-2006.” *Economic and Political Weekly*, vol. 42, no. 47, 2007, pp. 13–17.
- Jensen, J. (2013). Religion and Secular Modernity: A Historical Perspective on the Ratzinger-Habermas Encounter, 19 January 2004. In *European Self-reflection Between Politics and Religion* (pp. 158-189). Palgrave Macmillan, London.
- Kabir, A. J. (2005). Nipped in the bud? Pleasures and politics in the 1960s ‘Kashmir Films’. *South Asian Popular Culture*, 3(2), 83-100.
- Kabir, A.J. (2010). The Kashmiri as Muslim in Bollywood's ‘New Kashmir films’, *Contemporary South Asia*, 18:4, 373-385, DOI: 10.1080/09584935.2010.526201.
- Kak, Sanjay. 2017. *Witness: Kashmir 1986–2016/Nine Photographers*. New Delhi, India: Yaaarbal.
- Kanjwal, H., Bhat, D., & Zahra, M. (2018). " Protest" Photography in Kashmir: Between Resistance and Resilience. *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 46(3), 85-99.
- Khan, M. (1953). Some aspects of Kashmir History under the Shah Mirs and the Chaks. *Proceedings of the Indian History Congress*, 16, 194-200.
- Khandy, I. (2020). No place for ‘Kashmiri’ in Kashmiri nationalism. *Nations and Nationalism*.
- Khatun, N. (2018). ‘Love-Jihad’ and Bollywood: Constructing Muslims as ‘Other’. *Journal of Religion & Film*: Vol. 22: Iss. 3.
- Korson, J. H., & Maskiell, M. (1985). Islamization and social policy in Pakistan: The constitutional crisis and the status of women. *Asian Survey*, 25(6), 589-612.
- Livingstone, S. (2013). The participation paradigm in audience research. *The Communication Review*, 16(1-2), 21-30.

- Lutgendorf, P. (2005). Sex in the Snow: The Himalayas as Erotic Topos in Popular Hindi Cinema. *HIMALAYA, the Journal of the Association for Nepal and Himalayan Studies*, 25(1), 7.
- Majoritarian Consolidation: chronicling the Undermining of the Secular Republic Citizens Against Hate. (2020). New Delhi.
- Mir, R. (2019). Communicating Islam in Kashmir Intersection of Religion and Media. *Society and Culture in South Asia*, 5(1), 47-69.
- Misri, D. (2019). Showing humanity: violence and visuality in Kashmir. *Cultural Studies*, 33(3), 527-549.
- Mohiuddin, L. (1997). Human Rights Violations: A Case Study of Kashmir, *Pakistan Horizon*, Vol. 50, No. 2, pp. 75-97.
- Morgan, D. L. (1996). Focus groups. *Annual review of sociology*, 22(1), 129-152.
- Mukherjee, K. (2014) The Kashmir conflict in South Asia: voices from Srinagar, *Defense & Security Analysis*, 30:1, 44-54, DOI: 10.1080/14751798.2013.864868
- Murphy, D. (2010) Between Socialism and Sufism: Islam in the Films of Ousmane Sembène and Djibril Diop Mambéty, *Third Text*, 24:1, 53-67, DOI: 10.1080/09528820903488901.
- Nanda, M. (2006). How Modern Are We? Cultural Contradictions of India's Modernity. *Economic and Political Weekly*, Vol. 41, No. 6 (Feb. 11-17, pp. 491-496.
- Nanda, M. (2016). Hindutva's Science Envy. *Frontline*, 33, 18.
- Navlakha, G. (2010). Kashmir: Resistance or Agitational Terrorism? *Economic and Political Weekly*, Vol. 45, No. 20, pp. 25-29.
- Niyati. (2018). Kashmir 2.0: contemporary film and media practices in Kashmir since 2000. M.Phil. Dissertation submitted to Jawaharlal Nehru University, New Delhi.
- O'Halloran, K. L. (2011). Multimodal discourse analysis. *Continuum companion to discourse analysis*, 120-137.
- Parameswaran, R. (1999). Western romance fiction as English-language media in postcolonial India. *Journal of Communication*, 49(3), 84-105.
- Richard Cox (2012) Archives, War, and Memory: Building a Framework, *Library & Archival Security*, 25:1, 21-57, DOI: 10.1080/01960075.2012.657945
- Rigney, A. (2005). Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory. *Journal of European studies*, 35(1), 011-028.

- Roy, M. (1993). The Englishing of India: Class formation and social privilege. *Social Scientist*, 36-62.
- Safi, O. (2003). On the “path of love” towards the divine: A journey with Muslim mystics. *The Journal of Scriptural Reasoning*, 3(2).
- Samiei, M. (2010). Neo-Orientalism? The relationship between the West and Islam in our globalised world. *Third World Quarterly*, 31(7), 1145-1160.
- Schmidt, S. J. (2008). Memory and remembrance: a constructivist approach. *Cultural Memory Studies: An Interdisciplinary Handbook*, 191-201.
- Sloan, K. (1985). A cinema in search of itself: Ideology of the social problem film during the silent era. *Cineaste*, 14(2), 34-56.
- Smelser, N. J. (2004). Psychological trauma and cultural trauma. *Cultural trauma and collective identity*, 4, 31-59.
- Sonwalkar, P. (2004). Mediating otherness: India's English-language press and the Northeast, *Contemporary South Asia*, 13:4, pp. 389-402, DOI: 10.1080/09584930500070613.
- Souto-Manning, M. (2014). Critical narrative analysis: The interplay of critical discourse and narrative analyses. *International journal of qualitative studies in education*, 27(2), 159-180.
- Sturken, M. (2002). Memorializing absence. In *Understanding September 11* (pp. 374-384). The New Press.
- The International Peoples' Tribunal on Human Rights and Justice in Indian-Administered Kashmir (IPTK) and the Association of Parents of Disappeared Persons (APDP) (2015). *Structures of Violence: The Indian State in Cemmuan Kashmir*.
- Tuastad, D. (2003). Neo-Orientalism and the new barbarism thesis: aspects of symbolic violence in the Middle East conflict (s). *Third World Quarterly*, 24(4), 591-599.
- van Dijk, T. A. (1990). Social cognition and discourse. *Handbook of language and social psychology*, 163-183.
- van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse and Society* 4, no. 2: 249–83.
- van der Veer, P. T. (1994). Hindu nationalism and the discourse of modernity: The Vishva Hindu Parishad. *Accounting for fundamentalisms*, 653-668.
- Varshney, A. (1991). India, Pakistan, and Kashmir: Antinomies of Nationalism. *Asian Survey*, 31(11), 997-1019.

Vasudevan, R.S. (2015). Film Genres, the Muslim Social, and Discourses of Identity c. 1935–1945. *BioScope*, 6(1) 27–43. DOI: 10.1177/0974927615586930

Volpp Leti. "The Citizen and the Terrorist." *UCLA Law Review* 49 (2002): 1575–600.

Elektronik Kaynaklar

AB. (2019). BR Shetty plans to open 3,000-acre 'film city' in India's Kashmir. *Arabian Business*. Downloaded: November 04, 2020, from <https://www.arabianbusiness.com/media/428240-br-shetty-plans-to-open-3000-acre-film-city-in-indias-kashmir>

Ahad, W. (2019). Burden of Beauty: Symbolic Violence of Kashmir's Video Stories. *Wande Magazine*. Downloaded: January 14, 2021, from <http://www.wandemag.com/kashmir-burden-beauty-symbolic-violence-video-stories/>

Ahmad, M. (2017). As Institutions Fail Kashmiris, Machil Fake Encounter Victims' Families Vow to Keep Fighting <https://thewire.in/government/machil-fake-encounter-armed-forces-tribunal-verdict-kashmir>

Akmali, M. (2017). Unemployment pushing youth towards militancy: Congress. *Greater Kashmir*. Downloaded: 20.04.2020, from <https://www.greaterkashmir.com/news/jammu/unemployment-pushing-youth-towards-militancy-congress/>

Aljazeera. (2019). Kashmir under lockdown: All the latest updates. Downloaded: October 12, 2020, from <https://www.aljazeera.com/news/2019/10/27/kashmir-under-lockdown-all-the-latest-updates/>

ANI. (2020). Preity Zinta remembers working in 'Mission Kashmir' as film clocks in 20 years. *Business World*. Downloaded: November 25, 2020, from <http://www.businessworld.in/article/Preity-Zinta-remembers-working-in-Mission-Kashmir-as-film-clocks-in-20-years/27-10-2020-336252/>

Aziz, A. (2019). Orientalism, Kashmir and Islam. *Inverse Journal*. Downloaded: 20.05.2020, from <https://www.inversejournal.com/2019/12/24/orientalism-kashmir-and-islam-by-arsilan-aziz/>

BBC (2018). Padmavat: Violence after India top court lifts ban on film. BBC. Downloaded: 25.05.2020, from <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-42771328>

BBC (2020). How Kashmir's artists are portraying life under lockdown. BBC. Downloaded: December 04, 2020, from <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-51486341>

Bhardwaj, M. (2019). India isolates Kashmir by shutting down communications as big change announced. *Reuters*. Downloaded: November 03, 2020, from

<https://www.reuters.com/article/us-india-kashmir-blackout-idUSKCN1UV1R7>

- BI India Bureau (2019). District-wise population of Jammu, Kashmir and Ladakh – All you need to know. Downloaded: 19.05.2020, from <https://www.businessinsider.in/district-wise-population-of-jammu-kashmir-and-ladakh/articleshow/70684689.cms>
- Bollywood Hungama, (2018). “Sajid Ali: ‘I have No-Shame in saying that *Laila Majnu* is only & only Imtiaz Ali””. Downloaded: 08.05.2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=-nBzXSZxTm4>
- Brooke, M. (2010). Social Problem Films: British cinema and postwar social change. ScreenOnline. <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1074067/index.html>
- Census of India (2011). Downloaded November 12, 2020, from https://censusindia.gov.in/2011census/censusinfodashboard/stock/profiles/en/IND001_Jammu%20&%20Kashmir.pdf
- Chawla, S. (2020). Mission Kashmir: an underrated movie that you should watch on Netflix today. *Mumbai Live*. Downloaded: November 27, 2020, from <https://www.mumbailive.com/en/digital/mission-kashmir-an-underrated-movie-that-you-should-watch-on-netflix-today-49379>
- Chishti, S. (2018). Express Adda with Vishal Bhardwaj. IndianExpressOnline. Downloaded: 14.05.2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=UrADVsmYW5Q>
- Connelly, A. (2019). Kashmir’s decade-high death toll a ‘warning sign’. *The New Humanitarian*. Downloaded: November 30, 2020, from <https://www.thenewhumanitarian.org/news/2019/06/11/kashmir-s-decade-high-death-toll-warning-sign>
- Correspondent, HT. (2019). After abrogation of Article 370, Carnival Cinemas to open 30 screens in Cemmuan and Kashmir, 5 in Ladakh. *The Hindu*. Downloaded: November 10, 2020, from <https://www.hindustantimes.com/bollywood/after-abrogation-of-article-370-carnival-cinemas-to-open-30-screens-in-jammu-and-kashmir-5-in-ladakh/story-RfHwSwIOYv3nITTSfU9TII.html>
- Dhillon, A. (2019). Magic of big screen returns to Kashmir after Islamist ban. *The Guardian*. Download: October 27, 2020, from <https://www.theguardian.com/world/2019/jan/20/magic-big-screen-defying-separatists-cinema-kashmir>
- Dutta, A. N. (2020). Lost generation of Kashmir’s Ikhwanis looks at politics to revive relevance in ‘new J&K’. *The Print*. Downloaded: 17.05.2020, from <https://theprint.in/india/lost-generation-of-kashmirs-ikhwanis-looks-at-politics-to-revive-relevance-in-new-jk/348649/>

- Encyclopedia Britannica. *Garuda: Hindu mythology*
<https://www.britannica.com/topic/Garuda>
- Encyclopedia Britannica. *'iddah: Islam*. Downloaded: 17.05.2020, from
<https://www.britannica.com/topic/iddah>.
- ENS. (2020). Kashmir Press Club: 'Internet clampdown has crippled functioning of media'. *The Indian Express*. Downloaded: November 05, 2020, from Express News
<https://indianexpress.com/article/india/jammu-and-kashmir-internet-clampdown-has-crippled-functioning-of-media-6193828/>
- Express News Service. (2014). Shahid Kapoor, Irrfan attacked while shooting for 'Haider' in Kashmir. *The Indian Express*. Downloaded: November 02, 2020, from
<https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/shahid-kapoor-irrfan-attacked-while-shooting-for-haider-in-kashmir/>
- Fareed, R. (2019). Key Kashmir political leaders arrested by India since August 5. *Aljazeera*. Downloaded: August 04, 2020, from
<https://www.aljazeera.com/news/2019/8/17/key-kashmir-political-leaders-arrested-by-india-since-august-5>
- Fareed, R. (2019). After 23 years of wrongful imprisonment, Kashmiri men return home. *Aljazeera*. Downloaded: January 14, 2021, from
<https://www.aljazeera.com/news/2019/7/28/after-23-years-of-wrongful-imprisonment-kashmiri-men-return-home>
- Fayyaz, A. A. (2013). Kashmir University students disrupt shooting of Vishal Bhardwaj film. Downloaded: October 23, 2020, from
<https://www.thehindu.com/news/national/other-states/kashmir-university-students-disrupt-shooting-of-vishal-bhardwaj-film/article5387994.ec>
- Ganai, N. (2020). Anyone Can Now Buy Land In J&K, Ladakh Exempted. *Outlook India*. Downloaded: November 25, 2020, from
<https://www.outlookindia.com/website/story/india-news-anyone-can-now-buy-land-in-jk-ladakh-exempted/363048>
- Gautam, N. (2020). "Urban Naxals, *Tukde Tukde* Gang, What the Hell is All This?", Asks Vishal Bhardwaj. *The Quint*. Downloaded: 12.05.2020, from
<https://www.youtube.com/watch?v=pEUx8n86l3E>
- Government of India (2006). Social, Economic and Educational Status of the Muslim Community of India: A Report. Prime Minister's High Level Committee.
- Gupta, U. D. (2019). Remembering 'Haider' and Its Depiction of the Prison That is Kashmir. *The Wire*. Downloaded: April 11, 2020, from
<https://thewire.in/film/article-370-haider-vishal-bharadwaj-kashmir>
- Hussain, A. (2018). Soldier, 7 top militants killed in two Kashmir gunfights, civilian dies in crossfire. *Hindustan Times*. Downloaded: December 20, 2020, from
<https://www.hindustantimes.com/india-news/soldier-7-top-militants-killed-in->

[two-kashmir-gunfights-civilian-dies-in-crossfire/story-LPxOg2xhgxcPeh79jAibFP.html](https://zeenews.india.com/india/kashmir-to-get-first-multiplex-cinema-theatre-soon-2291618.html)

Hussain, S. K. and Agarwal. N. (2020). Kashmir to get first multiplex cinema theatre, soon. *Zee News*. Downloaded: March 12, 2021, from <https://zeenews.india.com/india/kashmir-to-get-first-multiplex-cinema-theatre-soon-2291618.html>

IANS. (2018). I aim to tell the story of Kashmiri youth: 'Laila Majnu' director. *Zee News*. Downloaded: September 02, 2020, from <https://zeenews.india.com/people/i-aim-to-tell-the-story-of-kashmiri-youth-laila-majnu-director-2138590.html>

IANS. (2019). Again a Kashmiri dad shoulders his son's coffin. *Outlook*. Downloaded: 30 November, 2020, from <https://www.outlookindia.com/newscroll/again-a-kashmiri-dad-shoulders-his-sons-coffin/1495314>

Jain, M. (2004): Maqbool: Shakespeare has not got too lost in translation here. *Outlook*. Downloaded: 12.05.2020, from <https://www.outlookindia.com/magazine/story/maqbool/222895>

Junaid, M., 2016a. The restored humanity of Commander Burhan Wani. *Raiot*. Downloaded: January 21, 2021, from: <http://raiot.in/the-restored-humanity-of-the-kashmiri-rebel/>

Kanga, S. (2016). "Yes, the Airplanes Too": Against the Hindutva History of Science. *Caravan Magazine*. Downloaded: December 22, 2020, from <https://caravanmagazine.in/vantage/modern-science-ancient-texts>

Kanjwal, H. (2016). "Kashmiri Youth: Redefining the Movement for Selfdetermination," *Al Jazeera Center for Study*, March 15. <http://studies.aljazeera.net/en/reports/2016/03/kashmiri-youth-redefining-movementdetermination-160315105907419.html>.

Kanjwal, H. (2019). What the Zaira Wasim controversy reveals about contemporary India. *Aljazeera*. Downloaded: January 13, 2021, from <https://www.aljazeera.com/opinions/2019/7/3/what-the-zaira-wasim-controversy-reveals-about-contemporary-india>

Kashmir Observer. (2020). Cinema to Make Comeback in Kashmir. *Kashmir Observer*. Downloaded: November 02, 2020, from <https://kashmirobsrver.net/2020/01/18/cinema-to-make-comeback-in-valley/>

Khan, M. I. (2016). Pakistani-administered Kashmir. India's 'surgical strikes' in Kashmir: Truth or illusion? *BBC*. Downloaded: December 22, 2020, from <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-37702790>.

KNO. (2016). Yet again, father shoulders son's coffin. *Kashmir News Observer*. Downloaded: November 30, 2020, from

<https://www.kashmirnewsobserver.com/jammu-and-kashmir/yet-again-father-shoulders-son-s-coffin-267>

- Majid, Z. (2020). Cemmuan Kashmir's female literacy rate lower than all-India level. *Deccan Herald*. Downloaded: November 03, 2020, from <https://www.deccanherald.com/national/north-and-central/jammu-and-kashmir-s-female-literacy-rate-lower-than-all-india-level-889762.html>
- Malik, Irfan A. (2021). In Kashmir, Fear of the Pheran Returns in Full Force. *The Wire*. Downloaded: March 11, 2021, from <https://thewire.in/rights/in-kashmir-fear-of-the-pheran-returns-in-full-force>
- Maqbool, M. (2017). A Year After Burhan Wani's Death, His Father Remembers His Life. *The Caravan*. Downloaded: 14. 05. 2020, from <https://caravanmagazine.in/vantage/burhan-wani-father-remembers-sons-life>.
- Masoodi, S. (2020). Valley's Silent Sufferers: When Love Died in Lockdown. *Mountain Ink*. Downloaded: December 04, 2020, from <https://mountain-ink.com/valleys-silent-sufferers-when-love-died-in-lockdown/>
- Menon, S. (2004). Watch Maqbool. It is class!. *rediff.com*. Downloaded: 12.05.2020, from <https://www.rediff.com/movies/2004/jan/30maqbool.html>
- Misgar, U. L. (2020). Young Kashmiris want Indian forces to leave: Survey. *Aljazeera*. Downloaded:20.04.2020, from <https://www.aljazeera.com/news/2020/03/young-kashmiris-indian-forces-leave-survey-200310083352101.html>
- Naqash, R. (2016). Kashmir has lost its cinema halls but not its love for the movies. *Scroll.in*. Downloaded: November 02, from <https://scroll.in/reel/824328/kashmir-has-lost-its-cinema-halls-but-not-its-love-for-the-movies>
- Nazir, A. (2018). Kashmir loses its cinema halls to prolonged conflict. *Aljazeera*. Downloaded: October 27, 2020, from <https://www.aljazeera.com/features/2018/7/2/kashmir-loses-its-cinema-halls-to-prolonged-conflict>
- Nusrat Sidiq, N. (2020). A year without school in Kashmir. *Anadolu Agency*. Downloaded: November 08, 2020, from <https://www.aa.com.tr/en/asia-pacific/a-year-without-school-in-kashmir/1931973>
- Pandey, V. (2014). Haider: Why is 'Indian Hamlet' controversial?. *BBC*. Downloaded: May 20, 2020, from <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-29502393>
- Parashar, A. (2020). Delhi Police arrests 4 radicalised Kashmiri youths on suspicion of planning terror attacks in national capital. *India TV*. Downloaded: January 14, 2021, from <https://www.indiatvnews.com/news/india/delhi-police-radicalised-kashmiri-youths-arrested-planning-terror-strikes-national-capital-654143>

- Parker, C. (2019). Kashmir's new status could bring demographic change, drawing comparisons to the West Bank. Washington Post. Downloaded 29.05.2020, from <https://www.washingtonpost.com/world/2019/08/08/kashmirs-new-status-could-bring-demographic-change-drawing-comparisons-west-bank/>
- Parrey, A. A. (2020). Viral Art/Mir Suhail/portrait of an artist at the end times. Raiot. Downloaded: December 04, 2020, from, <http://www.raiote.in/mir-suhail-viral-cartoon-kashmir-corona/>
- Parveen, R. R. (2018). Laila Majnu is the first Bollywood film that did not stereotype my Kashmiri accent. *The Print*. Downloaded: August 04, 2020, from <https://theprint.in/opinion/laila-majnu-is-the-first-bollywood-film-that-did-not-stereotype-my-kashmiri-accent/116607/>
- Peerzada, A. (2020). J&K woos investors with 6,000-acre land bank. *The Hindu*. Downloaded: November, 05, 2020, from <https://www.thehindu.com/news/national/jk-woos-investors-with-6000-acre-land-bank/article30854607.ece>
- Perrigo, B. (2018). Faces in the Darkness: The Victims of 'Non-Lethal' Weapons in Kashmir. *Time*. Downloaded: 02..05.2020, from <https://time.com/longform/pellet-gun-victims-kashmir/>
- Polgreen, L. (2009). Killings Stoke Kashmiri Rage at Indian Force. *The New York Times*. Downloaded: 14.05.2020. from <https://www.nytimes.com/2009/08/16/world/asia/16kashmir.html2>
- PTI (2014). Anti-PK protests spread, film director saddened. *Deccan Herald*. Downloaded: 25.05.2020, from <https://www.deccanherald.com/content/450655/anti-pk-protests-spread-film.html>
- PTI. (2018). 5 people from Kashmir beaten in Delhi, cops begin probe. *Hindustan Times*. Downloaded: January 14, 2021, from <https://www.hindustantimes.com/delhi-news/5-people-from-kashmir-roughed-up-in-delhi-cops-begin-probe/story-OIt9C4DdkaH0y3TRJ9BD4N.html>
- PTI. (2019). Modi in Srinagar: Every stone picked by misguided youth hurts Kashmir. *The Business Standard*. Downloaded: 22.04.2020, from https://www.business-standard.com/article/politics/modi-in-srinagar-every-stone-picked-by-misguided-youth-hurts-kashmir-118051900607_1.html
- PTI. (2019). Shoot movies in J&K, invest there: PM to film industry. *Business Standard*. Downloaded: October 24, 2020, from https://www.business-standard.com/article/pti-stories/shoot-movies-in-j-k-invest-there-pm-to-film-industry-119080801793_1.html
- Puri, R. P. (2017). Managing Kashmir's youth bulge. *Live Mint*. Downloaded: 20.04.2020, from <https://www.livemint.com/Opinion/qtleLNGIy8RKgh3o5i5LjN/Managing-Kashmirs-youth-bulge.html>

- Rehbar, Q. (2020). Kashmir: 4-Year-Old Boy Killed in Cross Firing Between Militants and CRPF. *The Wire*. Downloaded: December 20, 2020, from <https://thewire.in/rights/kashmir-minor-boy-killed-crossfiring-militants-crpf>
- Roshangar, R. (2018). Cinema halls are first fatality of militancy in Kashmir. *India Today*. Downloaded: October 30, 2020, from <https://www.indiatoday.in/movies/bollywood/story/cinema-halls-are-first-fatality-of-militancy-in-kashmir-1378048-2018-10-29>
- Sajad, M. (2019). A wedding under curfew. *The New York Times*. Downloaded: December 04, 2020, from <https://www.nytimes.com/interactive/2019/11/09/opinion/kashmir-curfew.html>
- Sharma, S.P. (2019). Wait for cinema hall stretches longer in Kashmir. *The States Man*. Downloaded: August 05, from <https://www.thestatesman.com/india/wait-cinema-hall-stretches-longer-kashmir-1502839764.html>
- Siddiqui, S. and Bhardwaj, M. (2019). Kashmir communications blackout angers some in the Indian media. *Reuters*. Downloaded: September 20, 2020, from <https://www.reuters.com/article/us-india-kashmir-media-idUSKCN1UY1YH>
- Siddiqui, U. (2020). Meet Kashmiri cartoonist taking a dig at Indian rule. *Aljazeera*. Downloaded: December 04, 2020, from <https://www.aljazeera.com/features/2020/8/13/meet-kashmiri-cartoonist-taking-a-dig-at-indian-rule>
- Singh, A. T. (2016). Unemployment a reason for surge in J&K. *Times of India*. Downloaded: 16.05.2020, from http://timesofindia.indiatimes.com/articleshow/51849148.cms?utm_source=contentofinterest&utm_medium=text&utm_campaign=cppst
- Singh, D. (2018). 'Majnu is like Jordan from Rockstar': Imtiaz Ali on giving the classic 'Laila Majnu' a contemporary twist. *DNA*. Downloaded: 14.05.2020, from <https://www.dnaindia.com/bollywood/interview-majnu-is-like-jordan-from-rockstar-imtiaz-ali-on-giving-the-classic-laila-majnu-a-contemporary-twist-2651140>
- Sivaswamy, S. (2000). Mission Kashmir: State of the Heart. *Rediff.com*. Downloaded: December 21, 2020, from <https://www.rediff.com/entertai/2000/oct/27kash.htm>
- Sofi, Z. (2018). How Neelofar Braved All Odds to Become Kashmir's First Woman to Act in an International Film. *News Click*. Downloaded: January 14, 2021, from <https://www.newsclick.in/how-neelofar-braved-all-odds-become-kashmirs-first-woman-act-international-film>
- Tandon, A. (2020). Kashmiri, Dogri, Hindi as J-K's official languages: LS nod to Bill. *Tribune News Service*. Downloaded: November 03, 2020, from

<https://www.tribuneindia.com/news/j-k/kashmiri-dogri-hindi-as-j-ks-official-languages-ls-nod-to-bill-145070>

Umar, B. (2013). The dilemma of Kashmir's half-widows. Downloaded, 11.05.2020, from Aljazeera <https://www.aljazeera.com/news/asia/2013/09/dilemma-kashmir-half-widows-201392715575877378.html>

Vijayan, Suchitra. 2017. "Unreliable Witnesses." Boston Review, August 8. <http://bostonreview.net/literature-culture/suchitra-vijayan-unreliable-witnesses>.

Waheed. M. (2020). A photo of a dead Kashmiri and the making of a macabre narrative. *Aljazeera*. Downloaded: December 04, 2020, from <https://www.aljazeera.com/opinions/2020/7/8/a-photo-of-a-dead-kashmiri-and-the-making-of-a-macabre-narrative/>

Wande Magazine. (2018). That Night in Kunan Poshpora <http://www.wandemag.com/kunan-poshpora-book-excerpt/#:~:text=That%20Night%20in%20Kunan%20Poshpora%20On%20February%202023%2C,till%20now%20they%20refuse%20to%20acknowledge%20the%20crime>

Wani, R. (2020). As New Delhi spins an alternate reality, 'Naya Kashmir' emerges in Centre's image. *The Wire*. Downloaded: November, 04, 2020, from <https://thewire.in/rights/kashmir-new-delhi-alternate-reality-naya-kashmir>

Wani, R. (2020). Why Kashmir faces the greatest existential battle in past 500 years. *Stories Asia*. Downloaded: November, 10, 2020, from <https://www.storiesasia.org/why-kashmir-faces-the-greatest-existential-battle-in-past-500-years/>

Zia, A. (2017). Resistance is a way of life for Kashmiri youth. Aljazeera. Downloaded: 16.05.2020, from <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2017/04/resistance-life-kashmiri-youth-170425081937812.html>

Filmografi

Ali, Imtiaz (Yapımcı). Ali, Imtiaz (Senarist) and Ali, Imtiaz (Yönetmen). (11 November 2011). *Rockstar* [Romantic Drama]. India

Amarjeet (Yapımcı). Bhalla, Bharat B. Reza, Dr. Rahi Masoom (Senarist). Dutt, Sunil (Yönetmen). (1981). *Rocky*. India: Mehboob Studios

Balachander, K. (Yapımcı). Ratnam, Mani (Senarist). Ratnam, Mani (Yönetmen). (1992). *Roja*. India: Kavithalayaa Productions

Bedi, Bobby (Yapımcı). Bhardwaj, Vishal ve Tyrewala, Abbas (Senarist). Bhardwaj, Vishal (Yönetmen). (2003). *Maqbool*. India: Kaleidoscope Entertainment Pvt. Ltd.

- Bhansali, Sanjay Leela, Vats, Sudhanshu ve Andhare, Ajit (Yapımcı). Bhansali, Sanjay Leela ve Kapadia, Prakash (Senarist). Bhansali, Sanjay Leela (Yönetmen). (2018). *Padmaavat*. India: Bhansali Productions, Viacom 18 Motion Pictures
- Bhardwaj, Vishal (Yapımcı). Peer, Basharat, Vishal Bhardwaj (Senarist) and Bhardwaj, Vishal (Yönetmen). (2 October 2014). *Haider* [Crime Action]. India
- Bhola, Gaya ve Renzu, Danish (Yapımcı). Renzu Danish ve Kachroo, Sunayana (Senarist). Renzu, Danish (Yönetmen). (2017) *Half Widow* India: Renzu Films, Gaya Art Films.
- Chopra, Aditya (Yapımcı). Srivastava, Sandeep (Senarist). Khan, Kabir (Yönetmen). (2009). *New York*. India: Yash Raj Films
- Chopra, Vidhu Vinod (Yapımcı). Chandra, Vikram, Chopra, Vidhu Vinod, Joshi, Abhijat ve Atul, Suketu Mehta (Senarist). Chopra, Vidhu Vinod (Yönetmen). (2000). *Mission Kashmir*. India: Vinod Chopra Productions
- Chopra, Yash (Yapımcı). Sarhadi, Sagar (Senarist). Chopra, Yash (Yönetmen). (1976). *Kabhi Kabhie*. India: Yash Raj Films
- Goel, Devendra (Yapımcı). Jalili, Mushtaq (Senarist). Goel, Devendra (Yönetmen). (1969). *Ek Phool Do Mali*.
- Grewal, Garry , Sircar, Shoojit ve Grewal, Robby (Yapımcı). Mishra, Piyush, De, Somnath , Sircar, Shoojit ve Kohli, Sameer (Senarist). Sircar, Shoojit (Yönetmen). (2005). *Yahaan*. India: Sahara One Motion Pictures, Red Ice Films
- Jha, Prakash (Yapımcı). Jha, Prakash (Senarist) and Jha, Prakash (Yönetmen). (29 August 2003). *Gangaajal* [Crime Action]. India
- Jha, Prakash (Yapımcı). Tyagi, Manoj, Shridhar Raghavan (Senarist) and Jha, Prakash (Yönetmen). (2 December 2005). *Apharan* [Crime Action]. India
- Kapoor, Abhishek ve Kapur, Siddharth Roy (Yapımcı). Kapoor, Abhishek ve Sen, Supratik (Senarist). Kapoor, Abhishek (Yönetmen). (2016). *Fitoor*. India: UTV Motion Pictures
- Kapoor, Ekta, Shobha Kapoor, Preety Ali (Yapımcı). Ali, Imtiaz, Sajid Ali (Senarist) and Ali, Sajid (Yönetmen). (7 September 2018). *Laila Majnu* [Romance]. India
- Kapoor, Raj (Yapımcı). Sagar, Ramanand (Senarist). Kapoor, Raj (Yönetmen). (1949). *Barsaat*. India: R. K. Films
- Kapoor, Randhir (Yapımcı). Kapoor, Raj, Sathe, V. P., Singh, K. K., Swaroop, Jyoti (Senarist). Kapoor, Raj (Yönetmen). (1985). *Ram Teri Ganga Maili*. India: R. K. Films

- Kapoor, Randhir ve Kapoor, Raj (Yapımcı). Abbas, Khwaja Ahmad, Jain, Jainendra, Sathe, V.P. ve Moin, Hasina (Senarist). Kapoor, Randhir ve Kapoor, Raj (Yönetmen). (1991). *Henna*. India: R.K. Studios Chembur
- Khan, Aamir, Rao, Kiran ve Kapur, Siddharth Roy (Yapımcı). Tiwari, Nitesh, Gupta, Piyush, Jain, Shreyas ve Meharotra, Nikhil (Senarist). Tiwari, Nitesh (Yönetmen). (2016). *Dangal*. India: Aamir Khan Productions, Walt Disney Pictures India
- Khan, Aamir, Rao, Kiran, Studios, Zee ve Chawla, Akash (Yapımcı). Chandan, Advait (Senarist). Chandan, Advait (Yönetmen). (2017). *Secret Superstar*. India: Aamir Khan Productions
- Mehboob, Khan (Yapımcı). Kashmiri, Agha Jani ve Raza, S. Ali (Senarist). Khan, Mehboob (Yönetmen). (1954). *Amar*. India: Mehboob Productions
- Mukherjee, Sashadhar (Yapımcı). Khosla, Raj (Senarist)Khosla, Raj (Yönetmen). (1962). *Ek Musafir Ek Hasina*
- Mukherji, S. (Yapımcı). Mukherjee, S. (Yönetmen). (1961). *Junglee*. [Motion picture]. India: Subodh Mukherji.
- Nadiadwala, Sajid, Imtiaz Ali (Yapımcı). Ali, Imtiaz, Irshad Kamil (Senarist) and Ali, Imtiaz (Yönetmen). (13-21 February 2014). *Highway* [Drama]. India
- Prakash, J. Om (Yapımcı). Pant, Ramesh (diyaloglar) (Senarist). Prakash, J. Om (Yönetmen). (1980). *Aasha*. India: Filmlyug Pvt Ltd
- Sagar, Ramanand (Yapımcı). Sagar, Ramanand (Yönetmen). (1965). *Arzoo*. India: Sagar Art Cooperation
- Samanta, S. (Yapımcı). Samanta, S. (Yönetmen). (1964). *Kashmir ki Kali*. [Motion picture]. India: Shakti Films
- Screwvala, Ronnie (Yapımcı). Dhar, Aditya (Senarist). Dhar, Aditya (Yönetmen). (2019). *Uri: The Surgical Strike*. India: RSVP Movies
- Screwvala, Ronnie (Yapımcı). Kumar Gupta, Raj (Senarist). Gupta, Raj Kumar (Yönetmen). 2008). *Aamir*. India: UTV Motion Pictures
- Screwvala, Ronnie ve Gowariker, Ashutosh (Yapımcı). Saxena, K. P. (Senarist). Gowariker, Ashutosh (Yönetmen). (2008). *Jodhaa Akbar*. India: Ashutosh Gowariker Productions Private Limited
- Sidhwani, Ritesh, Farhan Akhtar, Gauri Khan (Yapımcı). Dholakia, Rahul, Harit Mehta, Ashish Vashi, Niraj Ahukla (Senarist) and Dholakia, Rahul (Yönetmen). (25 January 2017). *Raees* [Action Thriller]. India

Vinod (Yapımcı). Chopra, Vidhu Vinod , Pandita, Rahul ve Joshi, Abhijat (Senarist).
Chopra, Vidhu Vinod (Yönetmen). (2020). *Shikara*. India: Vinod Chopra
Films

