Soner Sert

DEVLETSİZ BİR ULUSUN SİNEMASI

DEVLETSİZ BİR ULUSUN SİNEMASI



SONER SERT

dipnot

SONER SERT

DEVLETSİZ BİR ULUSUN SİNEMASI

* dipnot yayınları

Soner Sert: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nde lisans, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı Bölümü'nde yüksek lisans öğrenimi gördü. Senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı *Köprü* (2012), *Baba* (2014), *Hastabakıcı* (2017) ve *Alarga* (2018) kısa filmleriyle ulusal ve uluslararası festivallerde elliden fazla ödül aldı. *Kitap-lık, Varlık, Yeni e* gibi dergilerde öyküleri, *Altyazı, Sanat Dünyamız, Birikim, Gazete Duvar, Bianet, BirGün, Evrensel, Artful Living* ve *Cumhuriyet* gibi mecralarda kültür sanat üzerine yazdığı yazıları ve röportajları yayımlandı. 2018'in Mart ayında *Yönetmenler İlk Filmini Anlatıyor* (h2O Kitap) isimli sinema kitabı, aynı senenin Mayıs ayında *Duvar* (İthaki Yayınları) isimli öykü kitabı yayımlandı.

Devletsiz Bir Ulusun Sineması
© Dipnot Yayınları, 2019
Bu kitabın Türkçe yayın hakları Dipnot Yayınları'na aittir.

Dipnot Yayınları 317
ISBN: 978-605-2318-46-1
Sertifika No: 14999

Editör: Ümit Özger
Kapak Tasarımı: Duysal Tuncer
Düzelti: Özgül Saki
1. Baskı: 2019 / Ankara

Baskı Öncesi Hazırlık: Dipnot Bas. Yay. Ltd. Şti.
Baskı: Sözkesen Matbaacılık (Sertifika No: 13268)
İvedik O. S. B. 1518. Sok. Mat–Sit İş Merkezi No:2/40
Yenimahalle/ANKARA Tel: (0312) 395 21 10

Dipnot Yayınları
Selanik Cad. No. 82/24 Kızılay / Ankara
Tel: (0 312) 419 29 32 / Faks: (0 312) 419 25 32
www.dipnotkitap.com ◆ e-posta: dipnotkitabevi@yahoo.com

Deniz'e...

"Kamera tükenmez bir kamulaştırıcı imge-silahtır; gösterici 24 kare çekebilen bir silahtır."
Üçüncü Bir Sinemaya Doğru / Fernando Solanas – Octavio Getino

"Sıkıcı film yapma, yapıyorsan böyle 'şak' diye biten, vurucu filmler yap."
Sinema okuduğum yıllarda, 'sıkıcı' bir filmi birlikte izlerken, annem.

Soner Sert

Devletsiz Bir Ulusun Sineması

* dipnot yayınları

İçindekiler

GİRİŞ 9

1. BÖLÜM

SİNEMANIN GELİŞİM SÜRECİNDE SİYASAL KOŞULLARIN BİÇİME VE ESTETİĞE ETKİSİ 31

Estetik ve Sinemanın Tarihsel Gelişimi 32

Siyasal Koşulların Biçime Etkisi 36

Toplumcu Gerçekçilik 37

Yeni Gerçekçilik 39

Üçüncü Sinema 42

2. BÖLÜM

KÜRT SİNEMASININ OLUŞUM SÜRECİ VE YILMAZ GÜNEY 47

Kürt Sinemasının Oluşum Süreci 47

Sinemada Kürt Temsili ve Kürt Filmleri 48

Yılmaz Güney ve Kürt Sinemasının Kodları 61

3. BÖLÜM

KÜRT SİNEMASININ ÖĞELERİ, YÖNETMENLER VE ÖRNEK FİLMLER 77

Kürt Sinemasının Öğeleri 77

Biçim ve Estetik 78

Dil 79

Coğrafya 82
Finansal Problemler 84

Yönetmenler ve Örnek Filmler 90
Bahman Ghobadi 91
Sarhoş Atlar Zamanı 92
Anavatanımın Şarkıları 98
Kaplumbağalar da Uçar 104
Yarım Ay 110

Kazım Öz 119
Fotoğraf 119

Hiner Saleem 125
Votka Limon 127
Sıfır Kilometre 130
Tatlı Biber Diyarım 136

Hüseyin Karabey 142
Gitmek 144

Şevket Emin Korkî 151

Taşa Yazılmış Hatıralar 152

4. BÖLÜM

RÖPORTAJLAR 157

Mezopotamya Sinema Kolektifi / Veysi Altay 157

Londra Kürt Film Festivali / Ferhan Sterk–Bill Atacak 169

SONUÇ 183

KAYNAKÇA 188

GİRİŞ

2000'li yılların başına değin Kürtlerin, sinemada Kürt olarak temsil edildiği film sayısı bir elin parmakları kadardı denilse abartı olmaz. Sovyet Ermenistanı'nda çekilen *Zerê* (1926) ile başladığı düşünülen Kürtleri konu alan filmler, Türkiye sinemasında "doğu Türkü" olarak kodlanan Kürtlerin dışında da az sayıdaydı.

Özellikle Yılmaz Güney faktörünü dışarıda bıraktığımızda, hakikaten bu sayının da yetersiz olduğunu söylemek mümkün. Güney, *Seyyit Han*, *Endişe*, *Sürü* ve *Yol* gibi filmlerinde Kürtçe isimlere yer verip, Kürt kültürüne dair gerçekçi tasvirler sunduysa da, ölümü sonrası Kürtlerin sinemayla olan ilişkileri – başka pek çok toplumsal meselenin de etkisiyle– sekteye uğramıştı. Nizamettin Ariç'in *Beko İçin Bir Türkü* (1992) ve Hiner Saleem'in *Yaşasın Gelin... ve Kürdistan'ın Özgürlüğü* (1997) gibi yapımı ve içeriği hususunda Kürtlerle ilişkilendirilebilecek eserler ortaya konulsa da asıl çıkış Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) filmiyle olmuştur, diyebiliriz. Ghobadi'nin filminin Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera ile ödüllendirilmesi sonrası Kürtler, Yılmaz Güney'den sonra tekrar sinemanın öznesi olma konumuna erişti.

İran Kürdistanı'nda yaşayan Ghobadi'nin sonraki yıllarda yine Kürtleri odağa alarak yaptığı filmler, yönetmenin uluslararası arenadaki başarısını pekiştirirken, Irak Kürdistanı'ndan Hiner Saleem de peş peşe çektiği filmler ile Cannes Film Festi-

vali'nde ve Venedik Film Festivali'nde yarışma şansı buldu. Üstelik 2005 yılında yönetmenliğini yaptığı *Sıfır Kilometre*, Kürdistan Bölgesel Yönetimi tarafından finanse ediliyor ve film, festivallere Kürdistan yapımı olarak katılıyordu. Türkiye Kürdistanı'nda ise Hüseyin Karabey ve Kazım Öz gibi Kürt yönetmenler, Kürtleri odağına alarak filmler çekiyor ve uluslararası film festivallerinde boy gösteriyorlardı. Karabey, 2008 yapımı *Gitmek* filminde Türk oyuncu Ayça ile Hama Ali isimli Irak Kürdistanı'nda yaşayan Kürt oyuncu arasındaki aşkı sınırlar ve savaş gölgesinde anlatırken, Kazım Öz, 2001 yapımı *Fotoğraf*'ta ve 2008 yapımı *Bahoz*'da savaşın acı tablosunun fotoğraflarını çekiyordu.

Yine aynı dönemde Türkiye'den, Irak'tan, İran'dan ve Suriye'den Kürt olmayan film yönetmenleri ülke sınırlarını aşıp evrensel bir boyuta ulaşan Kürt meselesini filmlerine konu ediyordu. Ümit Elçi *Mem û Zin* (1991), Şahin Gök *Siyabend û Xece* (1991), Yeşim Ustaoğlu *Güneşe Yolculuk* (1999), Handan İpekçi *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), Sedat Yılmaz *Press* (2008), Orhan Eskiköy *İki Dil Bir Bavul* (Özgür Doğan'la birlikte) (2008) – *Babamın Sesi* (Zeynel Doğan'la birlikte) (2012), Özcan Alper *Gelecek Uzun Sürer* (2011), Reha Erdem *Jîn* (2013), Abbas Kiyarüstami *Kirazın Tadı* (1997), *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* (1999), Samira Makhmalbaf *Kara Tahta* (2000), Mohamed Jabarah Al-Daradji *Babil'in Oğlu* (2009) gibi örneklerle çoğaltabileceğimiz yönetmen ve filmlerin sayısı giderek artarken, aksi tarafta hemen her bölgeden ve diasporadan Kürtler, sinema üzerinden hikâyelerini anlatmaya ağırlık veriyordu: Jano Rosebiani, Şewket Emin Korkî, Yüksel Yavuz, Karzan Kader, Jamil Rostami, Jalal Jonroy, Ayşe Polat, Mano Khalil, Hüseyin Hasan Ali, Halil Dağ, Mesut Arif Salih, Lauand Omar, Miraz Bezar, Erol Mintaş, Ahu Öztürk, Hüseyin Tabak, Batin Ghobadi, Bülent Gündüz, Soner Caner, Ali Kemal Çınar, Özgür Doğan, Gani Rüzgâr Şavata,

Zeynel Doğan, Ömer Leventoğlu, Haşim Aydemir, Ferit Karahan, Ender Özkahraman gibi Kürt yönetmenler, filmlerinde Kürt meselesine değinmiştir.

Sacın diğer ayağında yer alan ve devletin bakış açısını popüler kültüre malzeme ederek sinemada Kürtleri –çoğu kez– doğu Türk'ü olarak işleyen Yılmaz Erdoğan, Mahsun Kırmızıgül, Sinan Çetin gibi ya da Kürt meselesine öyle ya da böyle değinmeden film yapan Cemal Şan gibi Kürt yönetmenlerin başka bir tartışmanın konusu olduğunu şimdiden bildirmek istiyorum. Dolayısıyla bu noktaya değinmeyeceğim.

Özellikle 2000'lerin başı ile uluslararası arenada bilinmeye, tanınmaya başlayan Kürt yönetmenlerin filmlerini, Kürt Sineması adı altında, ortak bir adlandırmada toplayabilir miyiz? Şüphesiz bir sanat eserini tanımlamak için iki yapı, öncü olarak addedilir: İlki endüstri, ikincisi akademi.

Sinema Endüstrisinin, bir sanat eserini nitelemeye, tanımlamaya, eserin çerçevesini oluşturmaya çalışırken temel itkisi pazarlamadır. Kapitalizmin altın kuralları, yurtiçinde ve yurtdışında endüstrinin biçimlerine göre işler. Filmler, büyük film festivallerinde, çoğu zaman finansörünün, festival yöneticilerinin ya da dağıtımcıların daha çok pazar alanı yaratacağı ihtimali düşünülecek şekilde isimlendirilmeye çalışılır. Bu isimlendirme biçimi büyük oranda, filmin ulaşabileceği ve ulaşamayacağı kesimleri önceden belirler. Siyasi konjonktürün durumu ise belirleyici etkenlerden biridir. Örneğin, YPJ'nin IŞİD'e karşı başarısının, Kürtleri tüm dünyada merak edilen bir millet yapması, Kürtlere dair yapılan filmlerin özellikle son dönemde ilgi görmesi gibi... Elbette, bütün bunların dışında, sanatsal olarak "iyi, güzel" tanımlamasıyla nitelenebilecek bir filmin de görünür olma şansı vardır. Ancak sinema endüstrisi, satamayacağı hiçbir "ürün"ün görünür olmasını, amiyane tabirle söylersek "piyasada dolaşmasını" istemez.

İkinci olarak, bir sanat eserinin akademik nitelemesinin önemi olduğu düşünülür. Ortaçağ Avrupası'nda ilerici bir pozisyona bürünerek, özellikle burjuva sınıfı ile ilişkilenip toplumsal devrimlerin öncüsü olarak nitelenen akademi, önce Rönesans sonra da Fransız Devrimi ile birlikte toplumdaki etki gücünü kaybetmiş, giderek "gerici" bir pozisyona bürünmüştür. Özellikle Sanayi Devrimi ile birlikte yalnızca burjuva sınıfının hizmetinde iş görmüş, arada münferit örnekler çıksa da, giderek muhafazakârlaşmış, tutuculuğa sarmalanmıştır. Yeni, özgün, devrimci çalışma yapanı aforoz etmiştir. 90'ların sonu ile görünür olmaya başlayan Kürt sinemacıların filmleri üzerinde çalışma yapılmamıştır. Yaklaşık yirmi yıllık süreçte, Kürt sineması üzerine yapılan tez çalışması bir elin parmaklarını bile geçmez. Üniversitelerde, demokrat öğretim üyelerinin iradesi üzerinden az da olsa konuşulan Kürt sinemasının ne üzerinden tartışıldığı, akademinin kısırdöngüsünden dolayı netlik kazanmamıştır. Şüphesiz, bunda belirleyici olan etkenlerden biri de, Kürtlerin farklı ülkelerde yaşıyor, farklı lehçelerde konuşuyor olmasıdır. Üstelik Kürtler diasporada da etkili bir güç oluşturmuşlardır. Kaldı ki, gerek Türkiye'de, gerekse de Kürtlerin yaşadığı diğer coğrafyalarda siyaset her daim güncel ve kaygandır. Dolayısıyla bu belirleyici gücün etkisindeyken de "tehlikeli" olarak addedilen bir konu üzerine çalışma yapmak zorlaşmıştır.

Biraz endüstriyle, biraz akademiyle, biraz da sahayla ilişkili bir sinemacı olarak Kürt sineması üzerine bir tartışma yaratmayı deneyeceğim kitabımda; üreticileri, ortaya konulan eserleri, sinemasal göstergeleri tek merkezde toplamaya çalışacağım. Bu noktada belirleyici olan şey ne peki? Kürt sinemasını, Kürt sineması yapan şey ne? Yönetmenlerin isimlendirmesi mi, endüstrinin ya da akademinin tanımlaması mı? Film yönetmeninin ya da ekibin diğer üyelerinin Kürt olup olmaması, filmin

içeriği ya da kullanılan dil ve diğer kültürel ögeler, finansörünün etnik kimliği, siyasal konjonktür nezdinde Kürtlerin nasıl anlatıldıkları, filmlerin estetiği ve biçimi ne derece önemli?

"Film" nitelemesi biricikliği, tekliği imlerken, "sinema" tanımı yapısal bir yaklaşımı, bir kurumsallaşmayı içinde barındırır. Bu noktadan yola çıkarak, bir ortaklaşmadan bahsedilebilir mi? Kürt sinemasının göstergelerinden, kodlarından, estetiğinden, biçiminden, yönetmenlerin yaklaşımlarının benzerliğinden yola çıkarak ortak bir tutum, bir anlayış, bir kavrayış ve film pratiği mümkün müdür? Kürt sinemasının icracısı yönetmenlerin ortaklıkları nelerdir? Aşağıdaki çalışmada bu sorulara cevap bulmaya çalışacağım.

Bir etnik kimliği bağrında taşıyan Kürt sinemasının odağında yer alan etnisite kavramının anlamına bakıldığında, "bir kişinin kendisine atfettiği ve diğerleri tarafından da kabul gören bir toplumsal kimliği ya da grup kimliğini ifade eder." (Bates ve Rassam, 2018: 124) Kimlik ise toplumsal bir varlık olan insanın nasıl bir kişi olduğunu belirten özelliklerin bütünü olarak karşılık bulur. Kürtler, özellikle 20. yüzyılda, himaye altına girmek zorunda kaldığı devletlerde, her daim aynı muameleyle karşılaşır. "Kürt kimliğinin oluşmasına şekil ve içerik veren temel unsur, inkâr ve imha siyasetidir. Bu politikayı anlamaya, kavramaya çalışmak, bu politikayı uygulamanın nedenleri, politikanın nasıl uygulandığı konusunda düşünmek, Kürt kimliğinin oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır." (Beşikçi, 2013: 14) Özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Kürtler, binyıllardır yaşadıkları vatanlarında sınırlar tarafından bölük pörçük edilmiş bir kara parçasında, farklı devletlerin boyunduruğu altına girmek zorunda kalmıştır: Türkiye, Irak, İran ve Suriye.

Kürt kimliği, bu dört ülkenin tek tipçi siyasetine karşı, bir sahiplenme, bir varoluş kaygısı üzerine inşa edilmiştir. Dolayısıyla Kürt Sineması adını taşıyan bir sinema anlayışının, ismiyle

müsemma olduğunu ve temelinde bir kimliği barındırdığını söylemek yanlış olmaz.

Hakan Özoğlu, *Osmanlı'da Kürt Milliyetçiliği* kitabında, Kürtlerin siyasal ve kültürel varoluşu noktasını iki ayrı başlık üzerinden ele alır: "Kökleri kadim tarihe dayanan tutarlı bir Kürt kimliğine duyulan inanç ve tarihi bir Kürt anayurdu ya da toprağı üzerinde feragat edilemez bir kendi kaderini tayin etme hakkına kanaat getirme." (Özoğlu, 2017: 30) Özoğlu'nun işaret ettiği toprak meselesi kavramsal olarak bakıldığında dikkati çekicidir. Bir bütünün parçalara ayrılışı ve ayrıldığı parçalarda yok edilmeye çalışılması, o parçalarda yer alan bireylerin hafıza, direniş, ölüm gibi sembollerle yaşamı yeniden üretmesi, Kürt sinemasının da özünü oluşturacaktır. Mizgin Müjde Arslan'ın derlediği *Kürt Sineması* kitabı bu noktada önem taşır. Makalelerden oluşan, Kürt sinemasının farklı noktalarını bir araya getirerek açıklamaya girişen çalışmada, "vatansızlık, sınır ve ölüm" mefhumları bir alt başlık olarak sunulur. İçeriğinde, bunlara "dağ" ve "dil" gibi eklemeler yapılsa da, Kürt sinemasının özünü bu üç kavramın oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Özoğlu'nun tanımlamasından yola çıkarak şunu söylemek yanlış olmaz: Kürtler, yüzyıllar boyunca Mezopotamya'da yaşamış, bulundukları bu bölgeye "Kürdî" bir nitelik yüklemiş, çoğu zaman bir bütün olarak "özerk", "federatif", "yarı-özerk", "bağımsız devlet" gibi siyasal yönetim biçimleriyle var olmuştur. Bu hususu açıp biraz daha geriye gitmekte fayda görüyorum.

"Kürtlerin Zagros bölgesinin kadim sakinlerinin ve M.Ö. ikinci binyılda bölgeye gelen Hint- Avrupa kavimlerinin torunları olduğu bilimsel olarak kanıtlanmıştır" (Cabbar ve Davud, 2017: 113) açıklaması, Kürtlerin geçmişine dair ulaşılabilen en eski bulgu olarak öne çıkmaktadır.

İskender'in ölümü sonrası özellikle Anadolu ve Mezopotamya'da başlayan idari ve siyasi boşluk, küçük beyliklerin ortaya çıkışına sebep olunca, yine Batı'dan Doğu'ya yapılan seferler hızlanmıştır. O tarihlerde adının Cudi Dağı'nın Aramice ve İbranice karşılığı olan "gardi"den türetildiği düşünülen "karluk" kelimesi üzerinden tanımlanan Karduklar bölgeye egemen olurken, Medler'den sonra Kürtlerin aynı bölgede yine hüküm sürdüğüne dair bilgisi, güçlü bir gösterge olarak kabul edilir. Yapılan seferlere dair, Sokrates'in öğrencisi, tarihçi, yazar, filozof ve asker Ksenofon'un eserlerinden Anabasis, kayda değerdir. Jwaideh, Ksenofon'un *Anabasis* (*Onbinlerin Dönüşü*) adlı eserinde söz ettiği Karduklar'ı, Kürtlere dair ilk referans kaynaklarından biri olarak işaret eder. "'Kardakes' sözcüğü, Karduk'ların yaşadıkları bölgelerden toplanan Asyalı paralı askerler için kullanılmıştır. Asur dilinde Kardu'nun 'güçlü' ve 'kahraman', Karadu'nun da 'güçlü olmak' anlamına geldiğini belirtmek gerekir." (Jwaideh, 2014: 39-41)

Uzun süre Bağdat'ta yaşayan bir İngiliz olan Jwaideh, 60'lı yılların başında kaleme aldığı doktora tezinde Kürtlerin tarihsel kökenine odaklanmıştır. Jwaideh, Medler'i, Kürt halkının atalarından biri olarak görür. Medler'in, Kürtler tarafından kurulmuş tek ulusal devlet olduğunu ifade eder. (Jwaideh, 2014: 21) II. Dünya Savaşı'ndan sonra İran Kürdistanı'nda kurulan Mahabad Cumhuriyeti, Kürtlerin kurduğu ikinci devlet olarak imlense de kısa süre sonra yıkılmıştır.

8. ve 12. yüzyıllar arasında Anadolu ve Mezopotamya'ya, gerek Batı'dan gerekse de Doğu'dan gelerek seyahatnameler kaleme alan yazarların, tarihe ışık tuttuğu düşünülür. Cebel'e dair gözlemlerini kaleme alan, "9. yüzyılda yaşamış bir Arap yazar olan Yakubi, Kitabü'l-Buldan adlı kitabında Kürtlerden Cebel bölgesinde yaşayan bir grup olarak bahseder. Yakubi, bu bölgede 'Saymarah' adlı bir kasabada Kürtlerin, Arap ve İranlılar (Acem) ile birlikte yaşadığını belirtir." (Özoğlu, 2017: 55)

Kürtler, ilk olarak Kaşgarlı Mahmut'un *Divan-i Lugatit Türk* adlı eserinde (1074), yazarın çizdiği haritada, Ard'ul Ekrad'ta yani 'Kürtlerin Toprağı'nda yaşayan halk olarak resmedilmiştir. Tarihsel kaynaklara bakıldığında 11. ve 12. yüzyıllarda Kürt beyliklerinin parça parça yaşadığı ve bu halleriyle özerk bir yapıyı andırdığını söyleyebiliriz. "Buraları ele geçiren Selçuklular, onların bu yapılarını göz önüne alarak, özerk bir Kürdistan Eyaleti kurma gereğini duydular." (Kutlay, 2012: 61) Selçuklu Sultanı Sancar, yeğeni Süleyman Ayba'yı burarın valiliğine atar.

13. yüzyılda Dominikli Keşiş Ricoldus De Monte Crucis'in, Selçukluların himayesindeki Anadolu ve Ortadoğu topraklarına misyonerlik yapma amacıyla sefere çıkıp, Kilikya'dan başlayıp Bağdat'a uzanan yolculuğunun bitişinde gözlemlerini kaleme aldığı *Doğu Seyahatnamesi – Bir Dominikan Keşişin Anadolu ve Ortadoğu Yolculuğu* kitabı dikkate değerdir. Dominikan Tarikatı adına yaptığı bu yolculuğun varış noktasında, Moğol istilasındaki Bağdat'ta, 1289-1291 tarihleri arasında kaleme aldığı eserinde Crucis, Kürtlere yer verir. "Cani ve kuduruk" olarak yorumladığı Kürtleri, Mezopotamya'daki şu anki sınırları üzerinde bulunduğu topraklarda resmeder. Kürtlerin, yabani keçiler gibi yüksek ve sarp dağlarda yaşadığını söyler. (Crucis, 2018: 63-64)

Kürtlerle Osmanlı Devleti arasındaki ilk ilişki Fatih Sultan Mehmet'in son yıllarına dayanır. Otlukbeli Savaşı'ndan sonra "açılan Doğu'nun kapıları" Yavuz Sultan Selim'in tahta çıkışı ile beraber, gözünü İran Safevi Devleti'ne ve Memlükler'e dikmesiyle Afrika'ya kadar uzanacaktır. Yavuz Sultan Selim'in Safevi seferi öncesi Kürdistan'daki siyasal durumu, Sünni Osmanlı ve Şii Safevi arasında sıkışan Kürt mirlikleri tabiriyle resmedebiliriz.

İki imparatorluk arasındaki savaş 1514'te gerçekleşir ve Osmanlı Devleti savaşı kazanır. "Osmanlı'nın Çaldıran Savaşı'nda Safevilere karşı zafer kazanması Kürdistan bölgesinde hâkimiyet kurmasına da olanak yarattı. Böylelikle, İdris-i Bitlîsî'nin girişimleriyle Kürt beyleri Osmanlı'ya katılmış ve Kürt mirlikleri hükümet sancağı gibi statülerle Kürt beyleri tarafından yönetilip özerk bir yönetim oluşturmuştur." (Çakmak ve Şur, 2018: 56) Yavuz Sultan Selim'in savaşı kazanması sonucu –İdris-i Bitlîsî'nin aracılığıyla– Kürtler, yarı özerk statüye kavuşurlar.

Yavuz Sultan Selim'in nitelediği üzere, artık Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgeye, Osmanlı Devleti resmi yazışmalarında da Kürdistan denilmiştir. "Kanuni Sultan Süleyman 18 Ekim 1525 ve 1 Ağustos 1553 tarihli fermanlarında 'Kürdistan' coğrafi bölgesini dile getirdi ve Sultan I. Ahmet de 20 Mayıs 1604 tarihli fermanında 'Umum Kürdistan' tabirini kullandı. Burada belirtilen 'Kürdistan', Kürtlerin yaşadıkları topraklardı." (Kutlay, 2012: 34)

Aynı yüzyılın sonuna doğru Bitlis Mirliği'nin yöneticisi Şerefxan Bitlisi, 1596 yılında kaleme aldığı Şerefname'de, Kürtlerin yaşadığı yerlerin sınırını şöyle özetler:

> Kürtlerin memleketinin sınırları, Okyanus'tan ayrılan Hürmüz Denizi (Basra Körfezi) kıyısından başlar; bir doğru çizgi üzerinde, oradan Malatya ve Maraş illerinin nihayetine kadar uzanır. Böylece bu çizginin kuzey tarafını Fars, Acem Irak'ı (Güneybatı İran'ın Kuzistan Eyaleti), Azerbaycan, Küçük Ermenistan ve Büyük Ermenistan teşkil eder. Güneyine ise Arap Irak'ı, Musul ve Diyarbekir illeri düşer. (Özoğlu, 2017: 59)

17. yüzyılda yaşayan Evliya Çelebi, bu yüzyılın ortalarında Kürdistan'a sık sık ziyaretlerde bulunur. Seyahatname'sinin dördüncü cildinde, "Büyük ülkedir. Bir ucu Erzurum, Van diyarlarından, Hakkâri, Cizre, İmadiyye, Musul, Şehrizor, Harir, Erdelan, Derne, Derteng'i de içererek Basra'ya varıncaya kadar yetmiş konak (mesafe birimi) yer Kürdistan ü Sengistan (dağlık

taşlık Kürdistan) sayılır," (Özoğlu, 2017: 70) diyerek Kürdistan tanımlaması yapar.

1638'de Osmanlı Devleti tahtında oturan IV. Murat, Bağdat'a yaptığı sefer sonrası İran'la bir antlaşma imzalar. Resmi tarih kitaplarında, "Doğu sınırımız bu antlaşmayla çizildi," denilerek öğretilen Kasr-ı Şirin Antlaşması'nın (1639) Kürtler için başka bir karşılığı vardır. Binyıllardır bir arada yaşayan Kürtler, ilk kez "resmi" olarak ayrılır. "1639, IV. Murat'ın Bağdat'ı işgal ettiği İran'la 1639 Kasr-ı Şirin Antlaşması'nı imzaladığı ve Zagros Dağları'nı İran-Osmanlı sınırı yapıp Kürt aşiretlerinin ayrışmalarını gerçekleştirdiği yıldır." (Kutlay, 2014: 189) Kürdistan'ın parçalanışı bu anlaşmayla resmiyet kazanır, diyerek antlaşmanın sonucunu açıklayan Kutlay'a ek olarak Ekinci, "Bilindiği gibi IV. Murad'ın 1639'da Bağdat zaferiyle sonuçlanan İran Seferi sonucunda imzaladığı antlaşmayla Zagros Dağları iki ülke arasında sınır kabul edildi. Kürdistan iki ülke arasında ilk defa kesin bir şekilde paylaşılmış oldu," (Ekinci, 2012: 18) sözleriyle dile getirir. İkisinin ulaştığı sonuç aynıdır. İsmail Beşikçi ise bu antlaşmayı şöyle dile getirir:

> Kürdlerin ve Kürdistan coğrafyasının ilk bölünmesi, 16. yüzyılın ortalarında olmuştur. 16. yüzyılın ilk çeyreğinde, Osmanlı İmparatorluğu ve İran İmparatorluğu arasında gerçekleşen, Osmanlı Padişahı Yavuz Sultan Selim ve İran Şahı Şah İsmail'in de katıldığı 1514 Çaldıran Savaşı döneminde ilk bölünme yaşama geçmiştir. Bu fiili bir bölünme ve paylaşılmadır. On yedinci yüzyılın ortalarında da, 1639 Kasr-ı Şirin Anlaşması'yla resmileşmiştir. (Beşikçi, 2013: 318)

Daha sonra ise, "19. yüzyılın başından itibaren modern merkezî bir devlet kurma çabasına giren Osmanlı Devleti, Kürdistan'ın yeniden fethi olarak adlandırdığı büyük bir askerî harekât düzenleyerek Kürt mirliklerini ortadan kaldırır. Kürt mirliklerinin ortadan kalkması sonrasında tüm bölge Kürdistan

Eyaleti adı altında merkezî hükümete bağlanır." (Çakmak ve Şur, 2018: 63) Bu durumu Kürdistan'ın tekrar fethedilmesi olarak yorumlayan Kutlay, mirliklerin ortadan kaldırılıp bölgenin Kürdistan Eyaleti adı altında merkezi hükümete bağlanmasını sonraki yıllarda yaşanacak idari ve siyasi sorunların başlangıcı olarak görür. (Kutlay, 2014: 30) 14 Aralık 1847'de Diyarbekir Eyaleti'nin odağını oluşturduğu Muş, Hakkâri ve Van sancakları dâhil olmak üzere, Mardin, Botan ve Cizre'nin de bağlanmasıyla Kürdistan Eyaleti kurulur. Başkenti Ahlat, ilk valisi Musul Valisi Esad Paşa'dır. Abdülmecid, konu edilen tarihte bir ayaklanma başlatıp kısa sürede mağlup olan Botan Mîri Bedirhan Bey'i mağlup etmesinin üzerine bir Kürdistan madalyası bastırır. Bronz, gümüş ve altın olmak üzere üç çeşit basılan madalyanın arka yüzünde Abdülmecid'in tuğrası, ön yüzünde ise Kürdistan dağlarının kabartması, Kürdistan yazısı ve bölgenin tekrar fethedildiği yıl olan 1847 (Rumi takvime göre 1263) yazar.

Şemsettin Sami'nin 1889 yılında yayımlanan Kamusu'l-Alam isimli, tarihteki ilk Türkçe ansiklopedik sözlükte Kürdistan kelimesinin karşılığı şöyledir:

> Kürdistan, Urmiye ve Van göllerinin sahillerinden Kerhe ve Diyale nehirlerinin kaynaklarına ve Dicle'nin yatağına dek uzanıp, kuzeybatıya doğru sınırları Dicle'nin yatağını izleyerek Fırat'ı oluşturan Karasu yatağına ve oradan kuzeye doğru Aras havzasını Fırat ve Dicle havzasından ayıran, suları ayıran çizgiye kadar ulaşır. Bu nedenle Osmanlı memleketlerinde Musul vilayetinin büyük bölümü yani Dicle'nin solunda bulunan yerleri ve Van ve Bidlis vilayetleriyle Diyarbekir ve Mamuretülaziz vilayetlerinin birer parçası ve Dersim sancağı Kürdistan'dan sayıldığı gibi; İran'da da Kürdistan adıyla tanınan eyaletle Azerbaycan eyaletlerinin bir bölümü yani güneybatı kısmı Kürdistan'dır. Bundan dolayı Kürdistan, kuzeydoğu yönünden Azerbaycan,

> doğuda Irak Acemi, güneyde Luristan ve Arap Irakı, güneybatı yönünde Cezire, kuzeybatı tarafında ise Anadolu ile sınırlanmıştır. (Bayrak, 2014: 10)

Kürtlerin ve Kürdistan'ın geçmişine dair bilgileri açıklamaya çalıştığım bu kısa hatırlatmada, Kürtlerin özellikle 20. yüzyılın başında ortaya çıkmış gibi sunulmasının karşısında durmayı amaçlamadığımı belirtmek isterim. Tarihe bakıldığında Kürtlerin, yüzyıllar boyunca aynı bölgede, kimlik mefhumunun etkisi dönemden döneme değişse de, aynı varoluş biçimiyle yaşadığını söylemek mümkündür. İsmail Beşikçi, bu durumu, "Kürdler tarihte, Van Gölü çevresinde, Van Gölü- Urmiye Gölü arasında, Kuzey Mezopotamya'da Zağroslarda yaşamışlardır. Kürtler, bugün de buralarda yaşamaktadır ve bu topraklar Kürdistan olarak bilinir. Kürtler, bu toprakların bazı yörelerinde, Ermenilerle, Asuri- Süryanilerle, Yahudilerle, Araplarla, Farslarla on birinci yüzyıldan sonra da Türklerle birlikte yaşamışlardır," (Beşikçi, 2013: 315) sözleriyle açıklar.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan, dünyanın o zamana kadar gördüğü en kanlı savaş olan I. Dünya Savaşı ekseninde bakıldığında, Ortadoğu sınırlarının yeniden biçimlendiğini ve sadece o bölgede yirminin üzerinde yeni devletin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Savaşın yarattığı yıkımın ulus-devlet anlayışı ile unutulmaya çalışıldığı ve yeni dünya savaşının hazırlığının yapıldığı bu dönem, Kürtler açısından bölünmenin, aşağılanmanın ve imha edilmenin zamanlarını oluşturur.

İsmail Beşikçi, Ortadoğu tarihini, daha doğrusu Irak, İran, Türkiye ve Suriye gibi ülkelerin tarihini ilgilendiren en önemli olay olarak, Kürdistan'ın ülke olarak bölünmesi, parçalanması ve paylaşılmasını görür. (Beşikçi, 2013: 39)

Yüzyıllardır bir arada yaşayan Kürtler, farklı ülkelerin vatandaşları durumuna düşmüş, kültürel, sosyal ve siyasal kimlik kavgasından öte, bir varoluş savaşına girmiştir. Varlıklarının bi-

le inkâr edildiği her dört bölgede Kürtler, hâkim ulusun yanına çekilerek önce silikleştirilmeye sonra da Türkleştirilmeye/Araplaştırılmaya/Farslaştırılmaya çalışılmıştır. Ancak bu çabalar çoğu zaman ters tepmiş, Kürtlük bilincinin uyanmasına sebep olmuştur.

Ortaya çıkan siyasal ve coğrafi tabloyu Jwaideh, 60'lı yıllarda yaptığı saha çalışmasında şu şekilde özetler:

> Kürdistan Ortadoğu'nun merkezinde, geniş, hilal şeklinde bir bölgedir. Bu bölge Türkiye'nin doğusunun büyük bir bölümünü, Kuzeybatı İran'ın hatırı sayılır bir parçasını, Kuzeydoğu Irak'ı, Kuzey ve Kuzeydoğu Suriye'nin bir bölümü ve Sovyet Ermenistanı'nın güney ve güneydoğu topraklarının bir bölümünü içerir. Hilalin oyuk iç kenarının bir ucu, güneybatıda İskenderun Körfezi'nin yakınındaki Kürt Dağı'nın batı yamaçlarına dayanırken, diğer ucu Luristan Dağları'nın kuzeybatı uzantısındaki Maniş Kuh'dur. (Jwaideh, 2014: 27)

Kürtlerin sonraki dönemlerde yaşayacaklarının en nesnel belirtisi olan bu parçalanma hali, Kürt meselesinin zaman zaman dünyanın gündemine oturmasına da sebep olur. Pek çok ülkeye ayrılan, kimlik ve varoluş mücadelesi güden Kürtleri, Jwaideh şu sözlerle niteler: "Kürtler, bir ulus olarak, İskoçlar İngilizlere ne anlam ifade ediyorsa, Araplara, Türklere ve İranlılara aynı anlamı ifade etmişlerdir." (Jwaideh, 2014: 21) Şüphesiz bu açıklamayı yaparken İskoçlar örneğini kullanması dikkate değerdir. Çünkü İngiltere'de yaşayan Afrikalı Siyahilere ya da Hintlere de benzetebilirdi ancak Kürtleri, İskoçlara benzetir. Sebebi ise İskoçya'nın İngiltere içinde bir iç ülke olarak niteleniyor olmasıdır. İskoçya, İskoçların yoğun olarak yaşadığı bölgeyi belirtmek için kullanılır ve İngilizler tarafından her daim bir sorun olarak nitelenir. Tıpkı Kürdistan'da yaşayan Kürtlerin, Türkiye, Irak, Suriye ve İran'da yaşayan çoğunluk ulus fertleri tarafından sorun olarak görülmesi gibi...

Hamit Bozarslan Kürt Tarihi ve Siyasetinden Portreler kitabının önsözünde bu durumu, "1918 sonrasında yeni sınırların oluşması ve askerileştirilmesi, bir yandan Kürtlerin bağlı oldukları devletlere entegre olmalarını kaçınılmaz kılmış, diğer yandan ise Kürtlük olgusunun siyasallaşmasını ve radikalleşmesini, sınır-aşırı bir Kürtlük tahayyülünün güçlenmesini, bir bölgede başlayan bir isyanın kısa zamanda 'Kürdistanî' bir boyut kazanmasını da sağlamıştır," (Çakmak ve Şur, 2018: 21) sözleriyle açıklar.

Türkiye, Suriye, İran ve Irak siyasi idarecileri, I. Dünya Savaşı'nın bitimi ve ulus devletlerini kurdukları andan itibaren Batı'yla sıkı ilişkiler geliştirmeye ve özellikle ekonomik ve kültürel anlamda "muasır medeniyet seviyesine" ulaşmaya çalışırken engelleyici faktör olarak Kürtleri görürler. Onlara göre Kürtler, dağlarda yaşayan, Arapça, Farsça ve Türkçe bilmeyen, çağdaşlaşmayla uzaktan ya da yakından herhangi bir ilişkisi olmayan bir topluluktur. Bahse konu olan dönemde Irak, Kürtçeyi; Keldanice ve Aramicenin, İran ise Farsçanın bir lehçesi olarak görür. Türkiye, Kürtçeye bir kulp bulmaya bile çalışmaz, topyekûn reddeder. (Kutlay, 2013: 140) Kürtler nezdinde, dil hususunda getirilen tüm yaklaşımlar, malum devletler tarafından bir siyasallaşma pratiği olarak ele alınırken, aksini iddia edenler imha edilmesi gereken asalaklar olarak görülür.

Jwaideh, yeni sınırların oluşturulduğu o dönemi, eşit koşullara kavuşamayan bir ulusun kendilerine ait bir ulus-devlet kurma çabası nedeniyle ayaklanıp, kendilerinden daha kalabalık ve modern olan Türk, Fars ve Arap orduları tarafından bastırılmasıyla sonuçlanması üzerinden yorumlar. (Jwaideh, 2014: 11) 20. yüzyılın başındaki her ayaklanma, Kürtler içinde hüsranla sonuçlansa da, bu durumun sosyal ve siyasal sonuçları olur. Örneğin, Türkiye Kürtleri ve Suriye Kürtleri arasındaki ilişki artmak zorunda kalırken, Irak Kürtleri'nin içinde bulun-

duğu siyasal durumun Türkiye Kürtleri'ni etkileyen sonuçları olur. (Örneğin 49'lar Olayı). Devletler tarafından uygulanan sosyal, siyasal, ekonomik ya da kültürel yaptırımların sebepleri ve sonuçları Kürtler nezdinde ulusal bir karşılık bulur. Kutlay'a göre, her parçada milliyetçi ayaklanmalar görülür, hatta bunlar içerisinde tüm Kürtleri birleştirmeyi ve tek bir devlet kurmayı düşünenler olur. "Ortak duygular, tarihsel miras, mitolojik beraberlikler, Newroz ve Kawa gibi efsanelerle gurur duyma ve ortak folklorik hazlar bir bütünlük taşıdı." (Kutlay, 2012: 18)

Sonuç itibariyle Kürtlerin, geçmişte de bugün olduğu gibi, Kürdistan adıyla nitelenen, Türkiye'nin güneydoğusu ve doğusunda, Suriye'nin kuzeyinde ve kuzeybatısında, Irak'ın kuzeyinde ve İran'ın kuzeydoğusunda yaşadıklarını, yerli ve yabancı akademisyenlerin, tarihçilerin ve bilim insanlarının nezdinde açıklamak mümkündür.

Yukarıda aktarılan tarihi veriler ışığında şunu söyleyebiliriz: Yüzyıllardır bir bütün halinde yaşayan ve türlü sosyal ilişkilere tabi olan Kürtler, özellikle 20. yüzyıl ile birlikte ayrı yaşamaya zorlanmış, ortak vatanlarının parçalanmasına tanık olmak zorunda kalmıştır. Buradan ve sonraki yıllarda ortaya çıkan filmlerin içeriğinden yola çıkarak, Kürtlerin gerek tarihsel, gerekse de film karakterleri nezdinde temel meselelerinden birinin vatansızlık olduğunu söylemek mümkündür. "Vatansızlık" Kürt sinemasının kodlarından birincisini oluşturur.

Kürt sinemasında karşılık bulan bir diğer kod ise "sınır" mefhumudur. Friedrich Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* kitabında, antikçağ kabilelerinde insanın nesneyle ya da bir canlıyla arasındaki mülkiyet ilişkisinin nasıl oluştuğunu anlattıktan, ailenin konumlanışını derinlemesine bir çabayla tanımladıktan sonra, devlet mülkiyeti meselesinin ayrıca üzerinde durur. Devletin, varoluşunun ve biçimlenişinin ekonomi politiğini mülkiyet mefhumu üzerinden tanımlamaya girişir-

ken, reelde örneklendirdiği "sur" meselesinin gereksinimlerine de değinir. İlk devlet örgütlenmelerinin sınıfsal yanı bir yana, mülkiyetin özünü oluşturduğu "muhafaza etme-koruma" çabasının, devlet kavramı özelinde karşılığı, yaşam alanlarının dışına çekilen/örülen sur olmuştur. Kentlerin etrafına dizilen taşların üst üste konularak, ticaretin ve paranın güvenliğini sağlayan, günümüzdeki sınır kavramının nesnel özünü oluşturan surdur. Bilindiği gibi surun, iki yanı vardır: İçerisi ve dışarısı. Dışarısı, tehlikeyi ve sahipsiz olanı imlerken, içerisi güven ve sahipliği içerir. Dolayısıyla, bugünkü sınırların devlet mülkiyetinin kapsadığı alanları işaretlemek için kullanıldığı, sınırın içinde kalan canlı ve cansızların sahibinin devlet olduğunu söylemek mümkündür. Marx da *1844 El Yazmaları*'nda "Toprak mülkiyeti özel mülkiyetin ilk şeklidir..." (Marx, 2014: 105) sözleriyle, sınır meselesine değinir. Sınır mefhumunun imgesel olarak karşılığı insanlığın ortaya çıktığı ilk dönemlere tekabül etse de ulusal anlamda siyasi karşılığı 19. yüzyılın sonuna, 20. yüzyılın başlarına denk düşer. Bir iktidar aracı olarak kullanılagelen "Sınır, genellikle, devletin teritoryal egemenliğinin çizgisel bir sınırı olarak tanımlanıyor ve devletin kapsam ve gücünün göstergesi olarak kabul ediliyor." (Bennafla, 2014: 12) Kürdistan'ı parçalara bölen, devletleri ayıran dikenli teller, yüzyıllardır süren iktisadi alışverişi de engellemeye çalışır. Coğrafi ilişkilerin sekteye uğramasıyla, Türkiye'nin Diyarbakır'ı, İran'ın Urmiye ve Mahabad'ı ve Irak'ın Musul'u arasındaki ticaret bitme noktasına gelir. Bir günde tüccar kaçakçı olduğu gibi, kervanlara da pasaport istenir olur. Kürtler, birbirinden ayrılmak zorunda kalır. Buna karşın her üç devletin başkentleri Tahran, İstanbul ve Bağdat arasındaki ilişki gün geçtikçe gelişir. Bu üç başkentin merkezini oluşturduğu devletlerin etrafını saran sınırlar, Kürtlere karşı kültürel, siyasal, sosyal ve ekonomik, her alanda bir kalkan vazifesi görür. Ancak çekilen bu "resmi" sınırlar, Kür-

distan'ı siyasal olarak bölmeyi başarsa da, ekonomik, kültürel ve sosyal olarak bölmeyi tam anlamıyla başaramaz. Her bölgede ayrı ayrı yeşeren siyasal hareketler ortaya çıkarken, sınır üzerinden süregelen sosyalleşme, kimlik meselesini ve Kürtlüğü diri tutar. Bu sebeple D. Bayazıt, Başkale, Nusaybin, Viranşehir, Silopi, Kızıltepe, Suruç, Urfa ve Hakkâri'de Kürtlük duyguları sürekli bir potansiyele sahip olur. (Kutlay, 2014: 344) "Sınır", Kürt sinemasının ikinci kodunu oluşturur.

Vatansızlık ve Sınır kodları üzerinden düşündüğümüzde karşımıza dolaysız bir sonuç çıkar: Ölüm. Bölünmüş bir vatanın topraklarında, dikenli tellerle ayrılmış bir coğrafyanın içinde yaşayan Kürtler, ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel varoluşuna sahip çıktıkları, makro ya da mikro bir hak talep ettikleri her an periyodik olarak öldürülmüşlerdir.

Türk Ocakları'nın İkinci Kurultayı'nda 27 Nisan 1925 tarihinde İsmet İnönü, artık kurumsallaşmış devlet politikasını şu sözlerle dile getirir:

> Bunu gerek dâhilde ve gerek hariçte söylemek için artık vehm edecek bir nokta-i endişemiz yoktur. Milliyet yegâne vâsıta-i iltisâkımızdır. Diğer anâsır (unsurlar) Türk ekseriyeti karşısında hâiz-i tesir değildir. Vazifemiz Türk vatanı içinde bulunanları behemehâl Türk yapmaktır. Türklere ve Türkçülüğe muhalefet edecek anâsırı kesip atacağız. Vatana hizmet edeceklerde arayacağımız evsâf her şeyden önce Türk ve Türkçü olmasıdır. (Atalay, 2018: 180)

Aynı dönemde yeni kurulan Türk devletinin, sınırın 50 kilometre ötesinde yaşayacaklar, diyerek direttiği Suriye Kürtleri de, Fransız işgali altındaki Suriye'de benzer muameleye maruz kalırlar. 1962'den 2011'e kadar vatandaşlık haklarından azade bir hayat sürmüşlerdir.

Irak'ta daha aktif olan Kürtler, 1920'lerden itibaren kitlesel kıyımlara ve Saddam'ın iktidara gelişi ile birlikte soykırıma varan saldırılara uğramıştır.

İran'da da durum yukarıdakilerin benzeridir. Kürt'ün Kürt olarak nitelenmesi ya da meseleye konu olan ulustan birinin bu hakkını dile getirmesinin, ekonomik ve sosyal ilişkilere girişmesinin sonucu çoğu zaman ölüm olmuştur. Özellikle İslam Devrimi'nden sonra daha katı bir durum yaşanmıştır.

Sadece son yılları düşündüğümüzde bile karşımıza bir dolu benzer sonuç çıkar. Suriye ve Irak Kürdistanı'nda siyasal değişiklikler göze çarpsa da, Türkiye ve İran'da değişen konjonktürün her daim zulüm göreni Kürtler olmuştur. Bugün de periyodik olarak yaşanan budur.

20. yüzyılın tamamı Kürtlerin dört farklı devlet tarafından imha edilmeye çalışılmasının örnekleri ile doludur. "Ölüm", Kürt sinemasının son ve üçüncü kodudur.

Bu üç kod üzerinde özellikle durmak önemlidir. Zira sadece Kürt kimliği değerlendirmesi üzerinden hareket ederek Kürt sinemasına ulaşmaya çalışmak yanılsamaya sebep olabilir. Tanımlarken, bir etnik kimliğe atıfta bulunup Kürt Sineması, diyebiliyoruz fakat Kürt'ü Kürt olarak temsil eden her filme Kürt Sineması demek yanılgıya kapılmak anlamına gelebilir. Bir kimliğe atıfta bulunulduğu zaman, o kimlik yüzyıllardır bir arada yaşanılan, aynı etnik kimliğe sahip olan diğerlerini de kapsar. Çünkü Kürtler sadece Türkiye'de yaşamıyorlar.

Dolayısıyla Suriye'de, İran'da ve Irak'ta yaşayan Kürtleri ne yapacağız? Sacın diğer ayağında kalan Kürtleri de kapsayabilmek için, eğer Kürt Sineması diyeceksek, ortak göstergeler bulmak ve tutarlı bir estetik anlayıştan bahsetmek zorundayız, diye düşünüyorum. Kaldı ki, Kürt meselesi sadece Kürtlerin değil, vatandaşı oldukları Suriye, Türkiye, Irak ve İran devletlerinin de bir iç sorunudur. Kabul etseler de, etmeseler de... Bu yüzden tanımlama noktasında bir muğlaklık olmaması için, nitelemeyi bir etnik kimliğe atfettiğimiz için belirtme ihtiyacı hissediyorum. Özoğlu'nun işaret ettiği gibi bir vatan/bölge/coğ-

rafya üzerinden hareket etmeyi daha rasyonel buluyorum. Çünkü Kürtlerin büyük çoğunluğu, bu dört ülkenin içinde yaşıyor. Salt kimliği baz alarak bir Kürt sineması okuması yapılabilir mi, emin değilim. Bu yolu reddetmemekle birlikte, kendi anlayışım çerçevesinde bir tanımlamaya giriştiğimi belirtmek isterim. Dolayısıyla, bir başkası çıkıp kimliği odağa alarak bir Kürt Sineması nitelemesi yaparsa, bu yanlış olmaz.

Çalışmamda, "vatansızlık", "sınır" ve "ölüm" kavramlarından yola çıkarak, kültürel, siyasal, sosyal ve ekonomik sebeplerin sentezinde karşılığını bulan Kürt kimliğinin biçimlenişini, varoluşunu ve sinemasal pratiğini ele alacağım.

Birinci Bölümde, sinemanın tarihsel gelişimi ile birlikte biçim ve estetik arayışlarına odaklanıp, siyasal etkenlerin biçimlendirdiği sinema akımları üzerinde duracağım. Kürt sinemasını yapısal bağlamda oluşturan etkenin politik yaşanmışlık ve biçimleniş olduğunu düşünüyorum. Bu sebeple, dünya ekseninde ortaya çıkan sinema akımlarını ve bu akımların biçimlenişlerini ele alacağım.

İkinci Bölümde, Kürt sinemasının oluşum sürecinin üzerinde duracağım. İdeolojinin sinemaya ne denli etki ettiğini, Üçüncü Sinema kavramının Kürt sineması ile ilişkisini tartışırken, Yılmaz Güney faktörünün bu bütünleşmenin neresinde yer aldığına değineceğim. Onun sinema estetiğinin ve biçimlenişinin siyasal ve sanatsal sonuçlarına ulaşırken, kişisel yazılarına ağırlık verip, sineması üzerinden bir karşılık aramaya çabalayacağım. "Ben kendi filmlerimi Türk filmi, kendi sinemamı da Türk sineması olarak görmüyorum. Ben, Türkiye sinemasını kurmanın, oluşturmanın ilk adımlarını atıyorum. Türkiye çokuluslu bir ülkedir. Bu nedenle, sosyal çelişmeler, ulusal farklılıklar nedeniyle, Türk filmi değil, Türkiye filmi yapmak, Türk Sineması değil, Türkiye Sineması'nı kurmak zorundayız," (Güney, 2004: 35) diyen sinemacının Kürt sinemasının kodlarını *Yol* (1982)

filminde nasıl ve ne şekilde kullandığını irdeleyeceğim. Bir Türkiye panoraması çizerken, yarattığı karakterle, o karakterin biçimlenişi ve gösterdiği tabelayla belirtilen mekânla kurduğu ilişkiyi ele alacağım.

Üçüncü Bölümde, var olan kodlar üzerinden Kürt sinemasının doğuşunu ve gelişimini kronolojik bir sıralamayla ele alırken, yönetmenlerin filmlerinin çözümlemesini yapacağım. Bu noktada temel meselem estetik olurken, dil, yaratıcıların etnik kimliği, finans meselesi, biçim ve içerik, tartışma noktalarını oluşturacaktır. Kürdistan'ın farklı bölgelerinde yaşayan beş Kürt sinemacıyı, ortak kodlar ışığında, bir araya getirmeye ve filmlerini incelemeye çalışacağım. Bu yanıyla, etnik kimliği de beraberinde imleyen Kürt sinemasının, farklı bölgelerde üretilmiş filmlerden oluşabileceğini, yine de bir bütün olarak nitelenebileceğini belirtmeye çalışacağım. Bu sebeple İran Kürdistanı'ndan Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000), *Anavatanımın Şarkıları* (2002), *Kaplumbağalar da Uçar* (2004) ve *Yarım Ay* (2006) , Irak Kürdistanı'ndan Hiner Saleem'in *Votka Limon* (2003), *Sıfır Kilometre* (2005) ve *Tatlı Biber Diyarım* (2013) ve yine aynı bölgeden Şevket Emin Korkî'nin *Taşa Yazılmış Hatıralar* (2014), Türkiye Kürdistanı'ndan Kazım Öz'ün *Fotoğraf* (2001) ve Hüseyin Karabey'in *Gitmek* (2008) filminin incelemesini yapıp, göstergelerini çıkaracağım. İsimlerin neye göre belirlendiği noktasına gelince şunu söylemek istiyorum: Uzun yıllar takip ettiğim ve araştırmaya giriştiğim dönemde, ulaşabilme şansına eriştiğim filmler üzerinden bir okuma yapmaya çalıştım. Dolayısıyla bu skalanın dışında kalan yönetmenlerin Kürt sineması yapmadığını ve çekilen filmlerin ise Kürt sinemasına dâhil olmadığını söylemek gibi bir iddiam yok. Bir ortaklaşmadan, bir bütünden bahsedebilmek için, farklı bölgelerden isim seçmeye çalıştım. Yukarıda da bahse konu olduğu gibi gerek bu üç kod

üzerinden, gerekse de farklı kodlar üzerinden, bir başkası da Kürt sineması üzerine bir çalışma yaptığında yanlış olmaz. Amacım, devletsiz bir ulusun sineması üzerinden sanatsal bir tartışma yaratmayı sağlamaktır. Bu hedefe ulaşabilirsem ne mutlu bana! Son olarak, Suriye Kürdistanı'ndan bir örnek bulamadığım için yer veremeyeceğim. Sinemanın birer türü ve biçimi olan belgesel sinemayı ve kısa filmi, alan dışında bırakacağım. Çünkü her ikisi de sonu bucağı olmayan derya deniz vaziyetindedir. O yüzden bir başka tartışmanın konusu olacaklarını üzülerek belirtiyorum. Sadece uzun metraj kurmaca filmlere odaklanacağım.

Dördüncü Bölüm'de de Kürt sinema sanatıyla uzun yıllardır iç içe olan, gerek sahanın pratik kısmında, gerekse de endüstriyel alanında üretim yapan iki farklı kurumun -Mezopotamya Sinema Kolektifi ve Londra Kürt Film Festivali- temsilcileriyle birer röportaj yaptım. Hemen hemen aynı soruları sorduğum konuşmacılardan benzer cevaplar aldım. Çalışmanın sonuçlarıyla karşılaştırılması hasebiyle yayımlanmasında fayda buluyorum.

1. BÖLÜM

SİNEMANIN GELİŞİM SÜRECİNDE SİYASAL KOŞULLARIN BİÇİME VE ESTETİĞE ETKİSİ

Bu bölümde sinemanın kökenine ve başlangıç aşamasına derinlemesine inmeden, tarihsel gelişim süreci içerisinde estetik ve biçimle olan derdini sorunsallaştırıp ideolojik altyapıyı odağa alarak ilişkilendireceğim. Sinemanın yarattığı yanılsamanın yeni bir gerçeklik oluşturmadaki gücünü sinemanın gerçekçi akımları üzerinden açıklamaya girişirken, siyasetle alışverişine değineceğim. Sinema gibi aynı anda yüzbinlerce kişiye ulaşabilen, büyüleyici gücüyle insana değen, onu dönüştüren ve değiştiren bir sanat dalının, gerçekle olan ilişkisini incelerken, bu sanatın estetik anlamda kronolojisini çıkaracağım.

Ortaya çıkan biçim ve estetik anlayışının, ideolojiyle olan sarmal ilişkisini sinema akımları üzerinden incelemeye çalışırken, bu biçimsel yaklaşımların sonraki süreçte Kürt sinemasına olan etkisine değineceğim. Siyasetin, sanata yaptığı itkiyi, tarihsel süreç içerisinde ele alırken, ideolojinin sinemanın neresinde olduğu sorusuna cevap arayacağım.

Estetik ve Sinemanın Tarihsel Gelişimi

Estetik kelimesinin kökeni, Grekçe "aisthesis" ya da "aisthanesthai" sözcüğüne dayanır. Duyumsanan algı anlamına gelen bu kelimeler, günümüzde kullandığımız estetiğin felsefi karşılığını oluşturur. Özü itibariyle estetik, algılanan duyumun, duyusallığın ulaştırdığı bilgidir ve dolayısıyla bir bilim dalı olarak kabul görür. İsmail Tunalı, Estetik ismini taşıyan kitabında, aynı adı taşıyan kavramın sağlamasını yaparken, doğruluğun belirleyici olduğunu öne sürer. Ona göre estetik, güzel üzerine düşünme sanatıdır. "Güzel, bir değer, bir idea, bir eidos (öz) olarak düşünülebileceği gibi, orantı, simetri, düzen gibi estetik obje'nin niteliği olarak da belirlenebilir." (Tunalı, 2004: 21)

Avner Ziss ise, insanın, gerçeğin estetik olarak özümsenmesinin temel ilkelerini ve yasalarını incelediği Estetik isimli çalışmasında felsefi bir bilim olarak açıkladığı estetiği, dışa vuruşları ve biçimleriyle toplumsal bilincin ve etkinliğin özgül biçimi olarak yorumlar. Bu bağlamıyla estetik olayı, sanatın genel yasaları ve sanatsal yaratının öz-yapısıyla incelemeye girişir. Bu felsefi bilimin temel sorununun, sanatın gerçeklikle ve özüyle olan bağlılaşıklığı olduğunu düşünür. Estetiğin, sadece sanat sorunlarıyla sınırlanmasına karşı çıkar ve bugün, dizayn kuramı ve pratiğiyle de ilişkide olduğunu söyler. Meselenin varoluşuna inerek, tarihsel ve diyalektik maddeciliğin, estetiğin yöntembilimsel temeli olduğunu belirtirken, gerçeklikle olan bağıntısını da temele oturtur. Bu yanıyla da idealist estetiğe karşı çıkar. Bu anlayışın eseri gerçeklikten kopardığını, sanatçının ben'inin anlatımının tanrısal olduğunu öne sürer. Ona göre, sanatçı soyutlamanın içinde kaybolmuş, ideolojik olarak teşhis etmeyi dert edinen kişi değildir. Sanatçı, iyiliğe ve kötülüğe

uzak duramaz, tavrını, üretimi ile belli eder, dile getirir. (Ziss, 2011: 241)

Hegel, güzel kavramı üzerine değerlendirme yaparken, sanattaki güzelin doğal olan güzelden çok daha üstün olduğunu vurgular. Duygusal tasarım olarak gördüğü sanatı, hakikate ulaşmak için bir yol olarak gören Hegel, sanatın güzelliğinin Tin'den doğmuş olduğunu ve bu sebeple iki kere doğan bir güzelliğe büründüğünü söyler. (Hegel, 2011: 67)

Hegel'in estetik üzerine öne sürdüğü düşüncelerin gerçekçi bakış açısına bir alternatif olarak düşünüldüğü söylenebilir. Zira çalışmaya konu olan estetik anlayışı, gerçeğin yeniden üretimi sürecinde, nesnel gerçeklikle olan bağıntının bir sanatsal form ile ilişkiselliğini incelemek üzerine kuruludur. Dolayısıyla, sosyal gerçek bu hususta önem taşımaktadır. Sanat toplumsal bilincin, bilgilenmenin ve ideolojik yaklaşımın bir biçimidir. Bu yanıyla toplumsal özünden ayrılması ihtimal dâhilinde değildir. (Ziss, 2011: 23)

Sinemaya, sonraki yıllarda öyküsel olan da girince estetiği ele alış biçimi değişime uğrasa da, gerçekliğin bir sanatsal form ile anlatılması meselesi üzerine durmakta yarar görüyorum. Paris'te Grand Cafe'de Lumiere Kardeşler'in 1895'te gösterdiği ilk film, gerçek görüntülerden oluşmaktadır. Sinema, uzun bir süre gerçek görüntülerin, kurmaca bir olaya mani vermeden birebir kopya edilerek gösterilmesiyle doğmuştur. İlerleyen yıllarda, gerek sinema kuramcılarının, gerekse de felsefe kuramcılarının varoluşu itibariyle estetiği ele alışı, biçimlenişini tartıştığı (bugün de tartışılıyor) olduysa da, Avner Ziss'in "Sanat, imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden-üretilmesidir," (Ziss, 2011: 61) düşüncesi üzerinden ilerleyeceğimi belirtmek isterim.

Büyük sinema kuramcısı Bazin, Sinema Nedir? kitabında Ziss'in düşünceleriyle uyuşur nitelikte bir estetik anlayışı ortaya koyar. Sinemanın bilinç götürücü ideolojik yönünün üzerinde

durarak, hikâyeyi, senaryonun kök saldığı toplumsal alandan bağımsız bir şekilde bir kenara koymanın mümkün olmadığını düşünür. Bazin, "Günlük gerçeğe bu tam ve doğal kenetlenme, içyapı bakımından çağa tinsel bir kenetlenme ile açıklanır ve kendini haklı kılar," (Bazin, 2007: 199) diyerek sinema ve estetik mefhumları arasındaki ilişkiselliği açıklar.

Esin Coşkun, Dünya Sineması'nda Akımlar kitabında sinema sanatını iki ana başlık altında toplamanın mümkün olduğunu iddia eder. Ona göre, bu iki başlıktan biri biçimci, diğeri gerçekçi kuram adını taşır. Rudolf Arnheim'ın başında olduğu biçimci grup, sinemanın gerçekten uzaklaştığı ölçüde başarıya ulaşabileceğini söylerken, Bazin'in teorisyeni olduğu gerçekçi grup, sinemanın gerçeğe yaklaştığı oranda sanat olabileceğini öne sürer. Senaryonun günlük hayatta yaşanan gerçekliklere uygun olması, gerçekçi bir bakış açısıyla filmler çekilmesi estetiğin hammaddesidir. "Sovyet Sineması bunun en büyük kanıtıdır. Potemkin Zırhlısı büyük bir başarı kazandıysa, bu, içindeki gerçekle birlikte var olan estetik değerindendir." (Coşkun, 2009: 193) Bazin'e göre sinema, gerçeği kaydetme becerisine sahiptir. Dolayısıyla imgelerin perdede yeni anlamlar yaratacak biçimde kullanılmasını onaylamaz, gerçeğin kayda alınarak yeni bir gerçeklik yaratmasının ve yanılsama adı verilen bu mefhumun, sinemanın özü olduğunu ifade eder.

Yine bir başka gerçekçi kuramcı Siegfried Kracauer, sanatsal bağlamda gerçekliği fotoğraf üzerinden ele alırken, sinemanın bu disiplinin daha ötesinde olduğunu iddia eder. "Birincisi, hareketin şu veya bu evresini değil, bizzat hareketin kendisini görüntülerler. İkincisi, filmler, çok çeşitli hareketleriyle fiziksel gerçekliği, fotoğraf açısından o kadar da vazgeçilmez olmayan bir ara prosedürle, yani sahnelemeyle yakalayabilir." (Kracauer, 2015: 115) Yine aynı bölümde Kracauer, Renê Clair'in "Sinema

estetiği diye bir şey varsa... tek kelimeyle özetlenebilir: 'hareket'," sözüyle iddiasına bir referans oluşturur.

Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen'in Filmlerle Sosyoloji kitabı, bir bilim olan sosyolojinin, kurmacaya yani fantazyaya açık olan sinemayla ilişkisini irdelerken, iki alanı birbirinden nesnelliği oranında ayırmaz. Zira fantaziyi gerçeklikten bağımsız, ayrıksı ve öteki olarak görmeyip, zihinlerimizde yer alan imgelerin de gerçeklikten muaf olmadığını iddia ederler. "Fantaziler zihinlerimizde yer alır, ama aynı zamanda bireysel davranışlara indirgenemeyecek toplumsal pratiklerde de kendisini gösterir. Dolayısıyla fantazi 'nesnel öznelin' tuhaf alanına girer." (Diken ve Laustsen, 2010: 27)

Yukarıda da bahse konu olduğu gibi, estetiğin gerçekle olan ilişkisi üzerinde durmaya ve ortaya çıkan eserleri bu anlayış üzerinden yorumlamaya çalışacağım. Estetik ve gerçeklik arasındaki dengeyi siyasal koşulların sinemaya kattığı biçimsel yaklaşımlar üzerinden tartışacağım bir sonraki bölüme geçmeden önce, estetiğin zihinsel sürecine dair birkaç kelime söylemek istiyorum. İsimleri çoğu sinema izleyicisi tarafından bilinen büyük yönetmenlerin bir kısmı, sinema ve rüya ilişkisi üzerinde özellikle durmuşlardır (Örneğin Godard'ın *İmgeler ve Sözcükler* filmi). Rüyanın, insanın geçmişi ve bugünüyle olan ilişkisi üzerinden şekillendiğini ve günlük hayatta gördüklerimizin, dinlediklerimizin, hissettiklerimizin, zihnimizin etkisiyle farklı imgelerle de olsa, uykumuzda kendisini yeniden ürettiğini söylemek mümkündür. Üzerinde tartışacağım estetik, tıpkı gerçeklikten geldiğini bildiğimiz rüyalarımızın bazen aynı, bazen farklı imgelerle kendini yeniden ürettiğine benzer bir estetik anlayışı olacaktır. Konu, özellikle Kürtlerin son yüzyılı olduğunda, yaşanan, tanık olunan, dinlenen ve varlığından emin olunan gerçekliğin, tıpkı rüyalar gibi sinema üzerinden kendini yeniden ürettiğini belirtmek isterim. Kürtler, tarihsel süreçte yaşadıklarını; masallar, hikâyeler, ağıtlar, türküler üzerinden kalıcı-

laştırırken, özellikle sinema ile kurdukları ilişkide estetiği, yaşanmış, yaşanan ve yaşanacak olan gerçeklik anlayışı üzerinden temsil edecektir.

Siyasal Koşulların Biçime Etkisi

Sinema; siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal meselelerle doğrudan ilişki içindedir. İçeriği, biçimi, ortaya çıkış koşulları, görünür olması, "tedavülde kalıp kalmaması", bu etkenlerin sonucuna ya da nedenine bağlıdır. Bu bölümde özellikle ideolojiyi değil siyaseti üst başlık olarak kullanma nedenim, ideoloji kavramının içinde barınan diğer mefhumları zaman zaman görünmez kılmasından kaynaklanıyor.

Sinema tarihi bize göstermiştir ki, bir ideolojik bakış açısından ziyade, siyasetin tekil ve pragmatik tavrı, bir filmin doğuşuna ve biçimlenişine daha çok etki ediyor. Aşağıda ele alacağım üç akımın yaratıcıları için de, ortak ya da benzer bir ideolojiden, aynı kaynaklar üzerinden şekilleniyor olmalarından bahsedilebilir. Ulaşmak istedikleri sonuç, sinema sanatıyla kurdukları ilişki, aynı bağlamlarda ele alınıp, ideolojik bir altyapı üzerinden tartışılabilir ve –belki de- aynı noktaya varılabilir. Ancak bu noktada, dönemin koşullarından, siyasi biçimlenişten bahsedildiğinde, farklılıklar ortaya çıkacaktır. Her üç akım da, temelde aynı ideolojik yaklaşımla ortaya çıksa da, siyaseten birbirinden ayrılır. Üç akımın yaratıcılarının da gerçekle kurdukları ilişki aynı olsa da, biçimsel yaklaşımları ve sinema sanatının "devrimci" yanına bakış açıları değişiklik gösterir. Bu sebeple, başlıkta ideoloji yerine siyasal kelimesini kullandım. İlerleyen bölümlerde de göreceğimiz gibi, Kürt sineması da, ideolojik olarak bu akımlarla aynı noktada yer alırken, biçimini kendi siyasal koşullarından doğarak şekillendirecektir. Dolayısıyla bu

bölümde, sinema sanatını ve bu sanatın biçimsel yanını, siyasetin belirleyiciliği üzerinden tartışacağım.

Toplumcu Gerçekçilik

I. Dünya Savaşı'na uzanan süreçte Rus Çarlığının hüküm sürdüğü topraklarda, farklı etnik kökenden gelen halklar bir arada yaşıyordu. Dönemin diğer imparatorlukları gibi tek bir çatı altında toplamaya çalıştığı halkları, toprağa dayalı bir ekonomi anlayışı ile yönetmeye çalışan Çar, savaşın çıkmasına yakın süreçte, kendini İngiltere ve Fransa'nın başında olduğu İtilaf Devletleri güçlerinin yanına atar. Yeni sömürgelere kavuşmayı arzulayan imparatorlukta bu sırada beklenmedik bir gelişme olur. Uzun yıllardır mücadelesi verilen sosyalizm kavgası nihayete erer ve 1917'de Bolşevik Devrimi gerçekleşir. Dünya, yepyeni bir sistem ile tanışır.

Devrimden hemen önce sanatsal çalışmalarıyla öne çıkan Malevich, sanatın insanlığın faydasına olacak şekilde ele alınması gerektiği şiarıyla hareket edip sosyalist sanat anlayışının tohumlarını atarken, arkasından gelen Tatlin, Sovyet sanat kurumlarını yeniden şekillendirmekle görevlendirilir. Sanatın günlük sorunlar üzerinde durmasını, öz olanın içerik olduğunu, estetiği de sorunsallaştırarak anlatmaya çalışan Tatlin, "Sanatta kişisellikten uzak, toplumcu bir yarar anlayışını benimsemiş; atölyelerini işliğe dönüştürerek, fabrikalarda üretim süreçlerine katılarak, sanatçının aynı zamanda bir tasarımcı ve işçi olması gerektiği imajını oluşturmayı denemiş"ti. (Coşkun, 2009: 47)

Bu bakış açısı Bolşevik yöneticilerinin yönlendirmesiyle bir süre sonra sinemayı etkilemiş ve çok geçmeden "Toplumcu Gerçekçilik" isimli sinema akımı ortaya çıkmıştır. Var olanı olduğu gibi göstermeye çalışarak bireyin toplumsallığını, yoksulluk ve adalet mefhumları üzerinden ön plana alarak bir içyapı

ve biçim kuran bu akım, sosyalizmden haberdar olmayan Rus köylüsüne bu mücadeleyi (ve sistemi) anlatmayı ve inandırmayı amaç edinir. Henüz 1918 yılında Lenin'in ajitasyon trenleri tüm yurdu bir baştan bir başa dolaşmaya başlamıştır. 1919 yılında Devlet Sinema Enstitüsü açılır ve sinema tamamen "milli"leştirilir. Dünya sinemasının o güne kadar ki sinema anlayışını ve biçimini toptan değiştirecek birtakım devrimler yapılmaya başlanır. Kuleshov'un önderliğinde şekillenen ve içeriğin biçimi oluşturduğu bir sinema anlayışıyla hareket eden sinemacılar montajla tanışır. Eisenstein, *1924'te Grev*'i, 1925'te *Potemkin Zırhlısı*'nı ve 1927'de Ekim'i yapar. Devrimin ruhunu tam anlamıyla kavrayan ve dönemin insanına –estetik kaygılarını da ötelemeden- anlatan bu filmler, sadece Sovyet Rusya'da değil, tüm dünyada heyecanla karşılaşır. Rus sinemacıları, geliştirdikleri kurgu biçimlerini de uyguladıkları bu filmlerle, simgesel anlatımlara da yer vererek, fotoğrafın içine ve yan yana geldiklerinde çıkardıkları yeni anlamlara odaklanmış, sinemayı topyekûn değiştirmiştir. Dönemin etkileri Pudovkin'in *Ana* ve Vertov'un *Kameralı Adam*'ında da görülür. Olayların yaşandığı ya da yaşanabileceği yerlerde geçen filmler, mekânsal ve zihinsel olarak gerçeklikle ilişkisellendirilerek perdeye aktarılırken, estetiği saf dışı bırakmadan, bireyin yararına olanın peşine düşülür.

O süreçte Dünya sineması, yeni bir sinema akımı ile tanışırken, aynı zamanda kuramcı da olan yönetmenlerin, gerçeği ele alış biçimleri üzerine de düşünülmeye başlanılır. Devrimi, halklara anlatmayı amaç edinen Sovyet sinemacıları, her koşulda sinemasal deneylere ve estetiğe alan açan bu biçimi kullanarak, bilgi edinme/yayma ereğiyle de sinema yapmıştır. Yaşananları gözler önüne serme ve gerçeği saptırmadan yeniden üretme "toplumcu gerçekçi" sinemanın temellerini oluşturur. Dünya sinemasını değiştiren, kendinden sonrakilere bir değişim, bir

yenilik, bir devrim götüren bu akım, var olan bütün sinema akımlarını etkiler.

Yeni Gerçekçilik

Faşist Benito Mussolini, iktidara geldikten sonra, sinemanın gücünü keşfetmeye başlar. Hitler'e nazaran daha hoşgörülü olan – sinema çevreleri için- Mussolini, 1937'de Roma dışında Cinecitta ismini taşıyan stüdyoyu yaptırır. Yine aynı tarihlerde, içlerinde Roberto Rosselini ve Michelangelo Antonioni gibi öğrencilerin de ders almaya gittiği -sonradan şöhretleri sınırları aşacak film yönetmenleri olacaklardır- Centro Sperimentale isimli okulu kurar. Yurtdışından gelen filmlerden yüksek vergiler alınan bu dönemde Mussolini, yerli sinemayı desteklemek için fon yaratır. O tarihten önce sinemayla amatör ya da profesyonel ilişkiye geçmemiş yüzlerce kişi sinema yapmaya başlar. Mussolini, oğlu Vittorio'ya "Europa" isminde bir film şirketi kurdurur. Komedi filmlerinin revaçta olduğu bu dönemde film sayısı, "1933'te otuzdan fazlaya, 1938'de altmıştan fazlaya ve 1941'de yaklaşık doksana" (Biryıldız, 2009: 67) yükselir. Filmlerin içeriğini ve finansal koşullarını göz önüne aldığımızda, Mussolini'nin amacının sinema aracılığıyla, mevcut siyasal anlayışı yeni baştan üretmek ve 1930'lar İtalyası'nda yaşayanları faşizme sinema yoluyla bağlamak olduğunu iddia etmek mümkündür.
Mussolini'nin iktidardan düşmesi ve akabinde öldürülmesi, II. Dünya Savaşı'nın bitimine giden süreci hızlandırır. Henüz müttefikler İtalya'dan ayrılmamışken Roberto Rosselini, topladığı eski filmlerin kullanılmamış parçalarından, amatör oyunculardan ve kendi küçük ilişkilerinden yola çıkarak Roma Açık Şehir (1945) filmini yapar. Film, tüm dünyada ilgi ile karşılanır ve yeni bir akımın başladığını ilan eder: "O zamandan beri, gerçekçi film tekniğinin öğeleri dünya film estetiğinin ayrılmaz parçası haline gelmiştir." (Monaco, 2010: 288)

"Yeni Gerçekçi yönetmenlerin amacı bir anti-stüdyo görüşüydü." (Biryıldız, 2009: 70) Biryıldız'ın bu cümlesi, o tarihe kadar Hollywood estetiği ile sarmalanmış sinema anlayışını değiştirir. Yeni bir gerçeklik, yeni bir estetik peyda olur. Kamera, sokaklara çıkar, filmler hikâyenin geçtiği gerçek mekânlarda çekilir, doğal ışık kullanılır, amatör oyunculara yer verilir. Kostümler günlük hayatta kullanılan kostümlerdir. Melodramatik yapı bir kenara bırakılır. Mussolini'nin desteklediği tarihi epik filmler, şaşaalı ve gösterişli sinema anlayışı terk edilir. Yönetmenler, gerçeği olduğu gibi kaydetmeye çalışır.

Yeni Gerçekçi akımın kuramcısı Zavattini, gerçek ve sinema arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: "Sinemanın sorunu, gerçekten hayal çıkarmakta değil, gerçeği görebilmektedir. Sinema geçmişe yönelmemeli, çağdaş olan şeyleri seçmelidir. Hep bugünü, bugünü, bugünü... Gerçeği bir hikâye anlatıyormuş gibi göstermeli, hayatla perde arasında ayrılık olmamalıdır." (Zavattini, 1966: 7)

Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden oldukça etkilenir ve kuramsal olarak kavramaya girişir. "Sinemanın gerçekliğe yaklaştığı ölçüde sanat olabileceğini söyleyen Bazin, İtalyan sinemasının gerçekçiliğinin hiçbir zaman bir estetik gerilemeye yol açmadığını vurgular. Tam tersine, ona göre bu sinema, anlatımda bir ilerlemeye, sinema dilini fetheden bir evrime, sinema deyişinin genişlemesine yol açmıştır." (Coşkun, 2009: 194-195)

Ertan Yılmaz, Yeni Gerçekçiler ile Sovyet Toplumcu Gerçekçiliği arasındaki ayrımı, tarihsel yönü ile ele alır. Ona göre ikisi arasındaki en önemli fark, Sovyet Toplumcu Gerçekçiliğinin devrimden sonra gerçekleşmesidir. Sovyet gerçekçiliği; bir umudu, bir başarıyı, bir sistemi, kısacası yeni bir dünyayı anlatır. Oysa, "Klasik anlatıdan önemli bir estetik kopuşu gerçekleştiren Yeni Gerçekçiler kameralarını sıradan insana ve sokağa çevirerek o döneme kadar anlatılanlardan farklı konuları, o gü-

ne kadar sinemada işlenmemiş olan, emeğiyle geçinen ve dolayısıyla da geçim sıkıntısı çeken, mülksüz, sokaktaki sıradan, yoksul insanları ve yaşamları anlattılar ama arkalarında devrim değil, sadece yıkılmış, harap olmuş bir İtalya ve onun acı çekmiş ve çekmekte olan insanları vardı." (Yılmaz, 2008: 67) Yılmaz'ın, "harap olmuş İtalya" sözünün rastlantısal olduğunu düşünmek yanılgıya sebep olabilir. Bu tanımlama bilinçli bir kavrayışın ifadesidir. Zira, bu akımın peyda olmasından sonra farklı ülkelerde gerek biçimsel gerekse de içerik olarak muadillerinin ortaya çıkması tesadüf değildir. II. Dünya Savaşı'nın bitap düşürdüğü halklar, eline geçirdikleri kayıt cihazlarıyla yoksulluğun, zulmün ve acının görüntülerini kayda almaya başlarlar. Bütün sinemacılar, bu süreci kaydetmeye kendi yakın çevrelerinden başlarlar. Gözünün önünde yaşananları, tanık olduklarını, gündelik gerçekleri görüntülemeye gayret ederler. Bu bakış açısı, bu anlayış ve görme biçimi, kendi nesnel gerçeğinden yola çıkarak bir anlatım yaratmayı deneyen sinemacıları, ulusal sinema kavramı üzerinde düşünmeye götürür. Keza kaydedilen o milletin, o halkın, o ülkenin insanının bir gerçekliğidir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, ulus sinemasının doğuşudur.

Bu noktada bir parantez açmakta yarar görüyorum. Sovyet sinemacıları ve toplumcu gerçekçiliği, sinemanın nesnel gerçekle olan ilişkisinin, planlı ve programlı bir estetik ve biçim anlayışından yola çıkarak şekillenmesinin başlangıç noktası olarak kabul edilir. İtalyan sinemacıları ve yeni gerçekçiliği ise bu akımın üstüne çıkar ve bambaşka bir gerçeklik yaratır. Yılmaz'ın yukarıda çizdiği ayrım bu noktada önem taşımaktadır. İtalyan yeni gerçekçileri, yenilginin ve kaybetmenin İtalyan halkı nezdinde büyük fotoğrafını çekerler. Hayal kırıklığına uğrayan savaş sonrası insanlarının bir çıkış yolu bulamamasını ve sonunda umut da taşıyan çöküş hikâyelerini ustaca anlatırlar. İdeolojiyi göz ardı etmezler, yeni ve güzel bir dünyanın ümidini taşırlar

fakat yenilmişlerdir. Yukarıda da değindiğim gibi gerçeklik mefhumu ile ilişkilendirdiğimizde bu bakış açısı bizi ulus sinemasının doğuşuna da götürür. Çünkü dönemin sinemacıları, kendi günlük gerçekliklerinden yola çıkarak bir sinema yapmaya çalışmış ve bu anlayış da endüstri tarafından ulus sineması olarak tanımlanmıştır. Bu noktadan bakıldığında Kürt sinemasının biçimsel olarak en çok İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden etkilendiğini söylemek mümkündür. Kürt sinemacılar, "harap olmuş Kürdistan"ın büyük fotoğrafını çekip, yenilgiyi anlatırken, gelecekten ümidi de eksik etmezler. Bu biçimsel yaklaşımın ulusal karşılığından ise ayrıca bahsetmeye gerek yok sanıyorum. Son olarak, Üçüncü Sinema'nın Kürt sineması üzerindeki biçimsel ve ideolojik etkisine değineceğim.

Üçüncü Sinema

Üçüncü Dünya kavramı, günümüz insanı için yoksulluk ve savaşlar ile boğuşan, "medeniyete uzak kalmış" bölgelerde yaşayan insanları nitelemek için kullanılagelmiştir. Kendini merkeze alan Avrupa kültürü, ABD'nin ekonomik, siyasal ve sosyal gücünü de reddetmeden, dünyanın geri kalan kısmı için, bu nitelemeyi yapmakta beis görmez. Özellikle, 1955'te Bandung Bağlantısız Ülkeler Konferans'ında tartışılan Üçüncü Dünya terimi, "Üçüncü Dünya"da yaşayanlar tarafından da sahiplenilmiştir. Mao'nun Üç Dünya Teorisi'nin aksine, bu tanımlama, Batı ülkelerini birinci dünya, Sovyetler Birliği ve diğer sosyalist ülkeleri ikinci dünya, geri kalanları da üçüncü dünya olarak nitelemiştir.

60'lı yıllar dünya için değişim, dönüşüm ve devrim yılları olarak dikkati çeker. Küba Devrimi'nin zafere ulaştığı bu on yılın başında, dünya Che gibi enternasyonal bir devrimciyle tanışırken, Vietnam halkı Amerikan emperyalizmini püskürtüyor, baskıcı ve gerici iktidarlar 68 gençliğini zapt etmeye çalışırken,

ulusal kurtuluş mücadeleleri daha da görünür hale geliyordu. Ayrıca aynı dönem askeri darbe dönemleri olarak da nitelenebilir. Böylesi bir ortamda, politik olarak solda yer alan, sinemanın gücünü ideolojik motivasyonlarla da kullanan pek çok yönetmen yeni bir estetik anlayışıyla ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçilik deneyimini sahiplenip özümseyen, sinema ve sokak arasında ilişki kuran, gerçek mekânlar ve belgesele yakın –kimi zaman belgesel- estetikle film üretmeye meyleden yönetmenler, peş peşe filmler yapmıştır. Özellikle Glauber Rocha'nın ortaya çıkışı ve Cinema Novo akımını başlatması, Üçüncü Sinema tartışmalarını alevlendirmiştir. Aynı on yılda, 1968'de, Fernando Solanas ve Ostavia Getino yönetmenliğinde çekilen *Kızgın Fırınların Saati* izleyici ile buluşur. Bu film, belgesel sinemanın militan ve kışkırtıcı örneğini oluştururken, filmin yönetmenleri bir sene sonra Üçüncü Bir Sinemaya Doğru isimli manifestolarını yayımlar.

Sinemanın ve siyasetin geçmişi, bugünü ve geleceğine dair görüşlerini paylaşan ve her anlamda militan olanın önemine değinen bu uzun metin, "Üçüncü Sinema"nın varoluş sebeplerini, devrimci olanın niteliğini, sinemanın dağıtım koşullarını tüm yönleriyle tanımlamaya girişir. Metnin en önemli sözlerinden biri, "Kamera tükenmez bir kamulaştırıcı imge-silahtır; gösterici 24 kare çekebilen bir silahtır," (Odabaş, 2013: 186) cümlesi olmuştur. Bu bağlamıyla, sinemanın gerçeğe müdahale edici yanını yani devrimci özünü önceliğe alan bu anlayış için gerçeğin ideolojik olarak tanımlanması da ayrıca dikkati çeker. Belgeselin önceliğe alınarak, gerçek ve sanat arasındaki ilişkiselliği önemseyen Üçüncü Sinema yaratıcıları, hayatta bulunanı yansıtırken, ideolojilerini sinemalarının merkezine oturtur. "Üçüncü sinema, bize göre, bu mücadeledeki çağımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturmanın büyük

olasılığını, tek kelimeyle, kültürün sömürgeleştirmesine son verilmesini kabul eden sinemadır." (Odabaş, 2013: 169)

Bu sinemanın yaratıcılarının gerek pratik gerekse de teorik anlamda devletlerle giriştiği mücadelede pek çok yıkıcı sonuçları olsa da, filmler öyle ya da böyle çekilmeye, gerçek ideolojik olarak, belgesel ve kurmaca estetiği ile harmanlandığı bir çeşitlilikle izleyici ile buluşmaya devam eder. Meseleyi sadece "Üçüncü Dünya Ülkeleri"nde film çeken ve politik tavırları olan yönetmenler bağlamından çıkaran bu anlayış, temelinde bir sistem karşıtlığını, üretim ve dağıtım sorunlarını odağına alsa da, ortak bir biçimsel anlayışı ve estetiği nitelemez. Haber-film, rapor-film, belgesel-film gibi ayrımlara gitmeyen yönetmenler için belirleyici olan etken, gerçeğin ele alınış biçimi olmuştur ve bu kavrayış biçiminin farklı sonuçları doğmuştur.

Film yönetmenleri yaşamlarının büyük kısmını cezaevinde ya da sürgünde geçirmek zorunda kalmıştır. Bugün, bu döneme bakıldığında, en önemli yönetmenleri şöyle sıralayabiliriz: Arjantin'den Fernando Solanas ve Octavio Getino, Senegal'den Osman Sembene, Brezilya'dan Glauber Rocha, Mısır'dan Yusuf Şahin, Cezayir'den Muhammed Laktar-Hamina, Şili'den Miguel Littin ve Türkiye'den Yılmaz Güney.

Yılmaz Güney Sineması'na ve Kürt Sinemanın Oluşum Süreci'ne geçmeden önce bir değerlendirme yapılacak olursa, şu noktalardan bahsedilmesi gerekir: İlk olarak, sinemada gerçekçilik, gün itibariyle bir gelenek haline dönüşmüştür. Geçmişi, bugünü, bir biçimleniş halini ve temelinde bir ideolojiyi barındırır. Gerçekçilik, farklı biçimsel yaklaşımlar üzerinden, birbirinin üstüne eklemlenerek varsıllaşmıştır. Toplumcu Gerçekçilik Yeni Gerçekçiliği, Yeni Gerçekçilik Üçüncü Sinema'yı doğurmuştur, beslemiştir, büyütmüştür. Estetik, gerçekliğin yeniden üretimi, yanılsama gerçeğin sahne üzerindeki değişim hali ola-

rak ele alınmıştır ve gerçekçi akımların tümü tarafından sahiplenilmiştir. Öykünün senaryodaki boyutu, ortaya çıkan filmlerin yapısına, dönemine ve yönetmenine göre az ya da çok değişse de niyet aynıdır. Dönemin insanını değiştirmek, bir meseleden, bir kavramdan, bir hadiseden haberdar etmek... Bir bilinç götürmek, dünyaya dair daha güzel bir yaşamın tohumlarını serpmek asıl amaç olmuştur. Bu bazen bir propaganda filmi, bazen bir haber-film, bazen bir belgesel olsa da, kurmaca olan topyekûn reddedilmemiş, gerçeklik ideolojik bir itkiyle sunulmuştur.

Bu bağlamıyla bakıldığında, gerçekliğe sadık kalmak, nesnel gerçeklikten alıcıyı haberdar etmek, yöntemi değişse de seyircinin dürtülerine seslenmek, her üç akımın da ortak özelliğidir. 2000'lere gelindiğinde Kürtler, Kürdistan'da yaşanan hak ihlallerini, katliamları, zulmü, kendi görsel kodlarını kullanarak; haber yoluyla, belgeselle, kurmaca bir filmle –gerçeğe sadık kalarak– anlatma derdine düşmüştür. Gerçekçi estetik her daim Kürtlerin asıl derdi olmuş, kurmaca hikâye, bu estetik içinde kendine yer bulmuştur. Nesnel gerçeğin günümüz insanını değiştirmeye ve dönüştürmeye yetmeyeceğini deneyimleyip, 90'lı yıllar ile birlikte belgesel film yapımını bırakıp kurmaca film yapmaya meyleden Kürt sinemacıların büyük çoğunluğu, insanda bir duygu uyandıran asıl dürtünün gerçekte değil, duyguda saklı olduğunu anlamış ve içselleştirmiştir. 80'li yılların başından itibaren haber-filme ve belgesele yönelen Kürt sinemacılar, hak ihlallerini ve soykırıma varan kitlesel katliamları "Batı'ya" anlatırken, onların bu gerçeği çoğu zaman bildiklerini fakat sustuklarını fark edip, var olan bilme halini kurmaca filmle daha da görünür hale getirmeye, alıcıda bir duygu uyandırmaya çalışmışlardır. Bu açıdan bakıldığında, belgesel sinemanın estetiğini kullanıp, kurmaca olaylar tarafından işler hale dönüş-

türülen dramaturjik yapı, Kürt sinemasını biçimsel olarak docudrama'ya götürmüştür. Gerçekçilik geleneğini bu yönüyle kullanarak, mirasa sadık kalan ve yeni bir estetik anlayışını ortaya koymaya çalışan Kürt sinemacılar, kendi sosyal ve siyasal kodlarının biçimsel formasyonunu izleyiciye sunmuştur. Elinizde tuttuğunuz çalışmanın hazırlandığı şu günlerde Kürtçe animasyon uzun metraj filmin hiç yapılmamış olması, rastlantı değildir. Aksiyon, bilimkurgu, macera, fantastik gibi janrlarda da film çekilmemiş olması, Kürtlerin sinema ile olan ideolojik ilişkisini gözler önüne serer. Kürtler gerçekçi sinema akımlarından etkilenmiştir ve estetik anlayışlarını, biçimsel yaklaşımlarını bu bakış açısı oluşturmuştur. Yılmaz Güney de, bu tavrın, bu anlayış ve oluşumun ilk tohumlarını atmıştır.

2. BÖLÜM

KÜRT SİNEMASININ OLUŞUM SÜRECİ VE YILMAZ GÜNEY

Kürt Sinemasının Oluşum Süreci

Bir "Batı" sanatı olan sinemanın "Doğu"ya gelişi siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik sebeplerden dolayı zaman almıştır. Bu gecikmede dinin belirleyici etkisinden söz edilmesi mümkün olsa da, kısa süre sonra sinema sanatı dünyanın hemen her yerine yayılmış, perdelere aktarılan görüntüler üzerinden temsiller yapılmaya başlanmıştır. Özellikle 20. yüzyılın başında, genellikle Doğulu imparatorların, ölümsüz olma isteğinden dolayı, yolculuklarını ya da inşa ettirdikleri yapıları kayda aldırmaya çalışmaları üzerinden yeni yeni coğrafyalara ulaşan sinema, ulus devletlerin ortaya çıkışı ile birlikte endüstriyel bir yapıya bürünmüş ve özellikle ideolojik gereksinimlerin etkisiyle bir propaganda aracına dönüşmüştür.

II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan Yeni Gerçekçileri'nin etkisiyle bir ulus kimliği de kazanmaya başlayan sinemanın, devletler nezdindeki karşılığı o günlerde anlaşılmıştır. O tarihlerde, sarsılsa da yıkılmayan kapitalizm, bu çok kazanç sağlayan ve etki gücü yüksek sanatı pazarlamanın yeni yollarını bulmuştur. Devletlerin, sermayeyle kurdukları ilişkiler üzerinden, günlük

hayattaki gerçekleri yeniden üretip farklı anlamlar yaratmaya çabalayarak, ulusal kimliği yeniden şekillendirdiği dönemde, özellikle Avrupa sinemacıları, her iki konuda da başı çekmiştir. Doğulu sinemacıların başarılı olan büyük kısmının, Üçüncü Sinemacı olarak nitelendiği bu dönem ilerlediğinde, özellikle neoliberal politikaların tüm dünyaya egemen olduğu 80'li yılların sonlarına doğru Batı karşıtlığı, özellikle Doğu'da, bir ulusal sinemanın tekrar tartışılmasına sebep olmuştur.

İran sinemasının, Japon sinemasının, Rus sinemasının atağa geçtiği bu dönemde, ulusal sinema mefhumu, devlet gücüyle, yerli sermayeyle ve Avrupa fonlarıyla ortaya çıkmıştır. 90'lı yıllarda Türkiye Sineması'nda da örnekler çıkmaya başlarken, ulusal sinemanın devlet politikalarının biçimlenişiyle ilişkili olduğunu söylememiz yanlış olmaz. Yılmaz Güney faktörünü bir yana bırakırsak, 2000 yılına kadar Kürtlerin, Kürt yönetmenlerin filmlerinde temsil edilme sayısı bir elin parmaklarını geçmez. 2000'ler ile birlikte Bahman Ghobadi'nin ortaya çıkışı ile Kürt sineması konuşulmaya, tartışılmaya başlanmıştır. Bu noktaya ayrıca değineceğiz fakat öncesinde sinemadaki Kürt temsiline ve Kürt yönetmenlerin filmlerine bakmamız gerekiyor. Ondan sonra ise kendisinin deyimiyle, Türkiye Sineması yaparken, Kürt meselesini de dolaysız bir şekilde anlatan Yılmaz Güney'den ve onun ortaya koyduğu Kürt sinemasının kodlarından bahsedeceğiz.

Sinemada Kürt Temsili ve Kürt Filmleri

Kürtlerin sinemayla ilk ilişkisi 1925 yılına rastlar. "Irak Kürdistanı'ndaki bir Kürt şehri olan Süleymaniye'de ilk defa bir film gösterildiğinde tarih Temmuz 1925'di." (Kamal, 2009: 29)

İlk Kürt filmi 1926 yılında, Sovyet Ermenistanı'nda çekilen *Zarê*'dir. Ermenistan sinemasının kurucusu olarak kabul edilen Hamo Beknazaryan'ın (1892-1965) yönetmenliğini yaptığı film,

Hakob Gazaryan'ın yazdığı *Zerê'nin Kaderi* adlı öyküden uyarlanmıştır. 72 dakikalık sessiz filmde –ki o dönemdeki filmlerin hepsi sessizdir– yer alan karakterlerin tamamı Ermeni oyuncular tarafından canlandırılırken, yaklaşık 500 kişilik Kürt figüran da köylerden toplanmıştır. Arkadi Yalovoy ve Garosh Bek Nazaryan'ın görüntü yönetmenliğini yaptığı, Mareto Tadevosian (Zerê), Hrachia Nersisyan (Seydo), Avet Avestisyan (Silo), M. Garagash (Temur Beg), Olga Gulazyan (Latefe), Nina Manucharyan (Nano), Aram Amirbekyan (Kılek) ve Amasi Martirosyan (Zurba) gibi oyuncuların hayat verdiği filmde hikâye klasik bir aşk masalına dayanır: Zerê ve Çoban Seydo birbirine âşık iki gençtir. Köyün ağası Temur Beg, araya girmek ve Zerê'yle evlenmek ister. Gönül rızasıyla olmayınca, Zerê'yi kaçırır ve düğün yaparlar. Ancak Zerê'nin gönlü yoktur. Temur Beg, bunaldığı bir anda Zerê'yi evden kovar, yüzüne kara çalar ve eşeğe bindirerek köyde gezdirir. Bu hareketle "namussuz" olduğunu düşündüğü Zerê'yi aşağılar ve köylülerin yüzüne tükürmesini ister. Filmin finalinde ise Seydo'nun kardeşi Xıdır, Temur Beg'i öldürür ve Zerê'yi kurtarır.

Elegez Dağı eteklerinde, Êzidi Kürt köylerinde çekilen film, etnik kimlik hasebiyle yorumlandığında Kürt'ün Kürt olarak temsil edildiği ilk filmdir.

Sovyetler Birliği'nde dönemin bir diğer filmi 1932 yılında çekilen Kurd-Ezidî isimli filmdir. Kürtlere sosyalizmi ve sosyalizmin yararlarını anlatmak için çekilen bu belgesel film kolhozların kuruluşunu konu alır. (Öztaş, 2016: 40) Senaryosunu P. Barxûdaryan ve G. Balasanyan'ın yazdığı, yönetmenliğini A. Martirosyan'ın yaptığı film, *Zerê*'den sonra Kürtleri konu alan ikinci film olma özelliği taşır. Hikâyesini, sosyalizmden önce ve sosyalizmden sonra diye ayırabileceğimiz film, sağlık ve eğitim hizmetlerinin şeyhler tarafından yürütüldüğü bölgeye, doktor ve öğretmenin gelmesi ile değişen olayları konu alır.

Müslüm Yücel, Türk Sineması'nda Kürtler kitabında, Atıf Yılmaz'ın, filmlerinde Kürtleri sık sık odağına aldığını söyler. Henüz 1951'de Hüseyin Peyda'nın senaryosunu yazdığı *Mezarımı Taştan Oyun* filminin yönetmenliğini yapan Yılmaz, Yücel'e göre, tam olarak belli edemese de, Kürtleri Türkiye Sineması içerisine taşır. Abdo Ağa'yla varlık bulan bu karşılık, filmin isminin Kürtçe bir ağıttan çevrilmesiyle Yücel'in iddiasını diri tutar. Yılmaz'ın *Dağları Bekleyen Kız*, *Cemo* ve *Utanç* gibi filmlerle yine Türkiye Kürtleri'nin meselelerine –ucundan, kıyısından– odaklandığını iddia ederek, kırık Türkçeleriyle konuşan "*Kibar Feyzo* ve *Salako* (nun da) Yılmaz'ın tipik birer Kürt karakterleri," olduğunu söyler. (Yücel, 2008)

1953 yılında yönetmenliğini Guido Brigno'nun yaptığı *Beyaz Şeytanın Oğlu İvan* filminde Kürtler, 19. yüzyılda Ermenilere zulüm edenler olarak yansıtılır. Ayrıca, 1967 yılında Alman yönetmen Franz Josef Gottlieb tarafından çekilen *Vahşi Kürdistan* ve *Kürtlerin Saldırısı* filmleri de, Kürtleri konu almaktadır. (Arslan, 2009: 6)

Lütfi Akad'ın *Hudutların Kanunu*'nda (1967), Erden Kıral'ın *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de (1983), Nesli Çölgeçen'in *Züğürt Ağa*'da (1986), ele aldığı kahramanlar Kürttür. Ancak şiveli konuşmaktan, birer doğu Türk'ü gibi temsil edildiklerinden nesnel bir değerlendirmeye tabi tutulmaları yanlış olabilir.

Theo Angelopoulos'un yönetmenliğini yaptığı *Leyleğin Geciken Adımı* (1991), mültecilik meselesini incelikli işçiliğiyle ele alırken, Kürt temsiline de yer verir. Bir sınır etrafında yaşayan mültecilerin anlatıldığı filmde, Kürtlerin kültürel ve sosyal ritüellerinin gerçekçi bir şekilde yansıtılması dikkate değerdir.

Ümit Elçi, 1991 yılında Ehmedê Xanî'nin destanı Mem û Zîn'i filme çeker. Türkçe çekilen film, aradan birkaç yıl geçtikten sonra Kürtçe dublaj yapılmasıyla tanınır. Filmin niteliği ve estetiği tartışmaya alan açsa da, Kürtlerin Kürt olarak temsil

edildiği söylenebilir. 1993 yılında da Şahin Gök Siyabend û Xece isimli Kürt destanını filme çeker. Yine Kürtçe dublaj yapılan film, estetik ve biçimsel olarak bir tutarlılık vaat etmese de adından da anlaşılacağı gibi, Kürt temsiline dair göstergeler taşır.

Tamamı Kürtçe çekilen ilk film, kendisi de Kürt olan Nizamettin Ariç'in yönetmenliğini yaptığı Beko İçin Bir Türkü'dür (1992). Başrolünde de Ariç'in oynadığı film, İran-Irak savaşı sırasında Kürt gerillalara katılan kardeşi Cemal'i arayan Beko'nun öyküsünü anlatır. Savaş uçaklarının gazabından kurtulmayı uman küçük çocukların kapatıldığı bir kampta Zine ile karşılaşan Beko'nun, küçük kızı da yanına alarak Almanya'ya sığınmasını anlatan film, 1993 yılında Bastia Film Festivali'nde ödül almıştır.

Reis Çelik'in yönetmenliğini yaptığı Işıklar Sönmesin (1996), Türk askerleri ile Kürt gerillalar arasındaki savaşa odaklanır. Kürtçe diyaloglara az da olsa yer vermesi, Berhan Şimşek'in karikatüre varan oyunculuğuna rağmen bu film, dönemin siyasetini de odağa aldığımızda, cesaret isteyen bir girişimin sonucudur. Estetiği ve biçimi bir tartışmaya meydan verse de, Kürtlerin Kürt olarak temsil edildiği ilk dönem Türkiye filmlerinden biridir.

İran Kürdistanı'nda Abbas Kiyarüstami'nin çektiği Rüzgâr Bizi Sürükleyecek (1999) filmi dikkate değerdir. Bir Kürt köyüne yapılan yolculuğun anlatıldığı filmde, Kürt yaşamına dair gerçekçi tasvirlere rastlamak mümkündür.

2000 yılında Samira Malkmalbaf'ın yönetmenliğini yaptığı Kara Tahta (2000), Kürt öğretmenlerinin zorlu yaşamlarına odaklanırken, savaşın ve yıkımın boyutlarını gözler önüne serer.

Zaman 2000'lere doğru ilerlerken, Türkiye Sineması'nın bugün de en iyi yönetmenlerinden biri olarak nitelenen Yeşim Us-

taoğlu, *Güneşe Yolculuk* (1999) filmini yapar. Kürt meselesini ele alış tavrını, filmin estetiğini ve biçimini düşündüğümüzde, kuşku götürmez bir şekilde, değerli bir film olduğunu gördüğümüz *Güneşe Yolculuk*, önemlidir.

2001 yılında Handan İpekçi'nin, *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi oldukça ses getirir. Kürt kızı Hejar'la, emekli bir savcının ilişkisinin anlatıldığı film, devletin temelini oluşturan ideolojik biçimlenişi ustaca tartışmaya açarken, meseleye sahici bir bakış açısıyla yaklaşmayı bilmiştir.

Aynı dönemde kendileri de Kürt olan Sinan Çetin'in Propaganda, Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele* gibi filmleri izleyici karşısına çıkar. Her ikisinde de varlıklarından Kürt olduklarını anladığımız karakterler, popüler kültür malzemesi haline dönüştürülüp gişede başarı elde etmesi için doğu Türkü olarak yansıtılmıştır. Zaten bu iki yönetmenin de kişisel ve politik tavırlarından nasıl bir yaklaşım içinde olabileceklerini kestirmek güç değildir.

Irak Kürdistanı'nda geçen, yönetmenliğini Mohamed Jabarah Al-Daradji'nin yaptığı *Babil'in Oğlu* (2009) dikkate değer bir filmdir. Saddam'ın devrilişi sonrası oğluna ulaşmak için torunuyla beraber yola çıkan Kürt bir annenin anlatıldığı film, Kürt ve Iraklı Arap muhaliflere yapılan kitlesel katliamlara odaklanır. Gerçekçi bir biçim ve estetikle anlatılan film, güçlü bir yapıya sahiptir.

Özellikle 2000'li yılların başı ile birlikte Türkiye Sineması'nda –savaşın etkisinin görece azalmasıyla da– Kürt meselesine eğilen filmler görmek mümkündür. Kendine has üslubu ile ilgi gören Kürt yönetmen, oyuncu ve senarist Gani Rüzgâr Şavata, *Sınır* (1999), *Doz* (2001) ve *Saddam'ın Askerleri* (2008) gibi filmleriyle Kürt meselesini odağına almıştır. Yönetmenliğini Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy'ün yaptığı *İki Dil Bir Bavul* (2008) da dikkate değerdir. Gösterime girdiği dönemde oldukça

konuşulan ve anadilde eğitim tartışmalarını hızlandıran film, belirli kalıpların yıkılmasına sebep olmuştur. Yine aynı dönemde Miraz Bezar'ın yönetmenliğini yaptığı *Min Dît* (2009) Türkiye Kürtlerinin devlet tarafından uğradığı baskıyı ve katliamları dolaysız bir şekilde göstermesi ve hemen hemen tamamına yakınının Kürtçe çekilmesi açısından önemli bir filmdir. Kürt şarkıcı ve -sonradan- yönetmen Mahsun Kırmızıgül 2009 yılında *Güneşi Gördüm* isimli filminde devlet seviciliğini resmettiği melodramatik sinema anlayışıyla Kürtleri beyazperdeye taşımaya çalışmıştır. Karikatüre varan tiplemeleri ve devleti kutsayıcı anlatım biçimiyle, kendi meşrebince Kürtleri sinemaya taşıyan Kırmızıgül, sonraki yıllarda da melodram türüne bağlı kalmasıyla bilinir. Sedat Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Press* (2010) kayda değer bir filmdir. 90'lı yıllarda Türkiye Kürdistanı'nda gazetecilik yapmanın zorluklarına değinen film, yapısı itibariyle yalnızca Kürt siyasi hareketinin değil Kürt yaşamının da baskı altına alındığını ustaca anlatır. Özcan Alper'in yönetmenliğini yaptığı *Gelecek Uzun Sürer* (2011) de bu bağlamda önemlidir. Türkiye Kürdistanı'nda geçen hikâyenin anlatıldığı filmde, savaşın yıkımını, bireyin ve toplumun travmalarını bir aşk öyküsünü odağına alarak anlatan film, meseleye sahici bir bakış açısıyla yaklaşır. Şiyar Abdî'nin yönetmenliğini yaptığı *Meş/Yürüyüş* (2011) filmi, Mardin'de 12 Eylül faşist darbesi öncesinde yaşayan bir delinin hayatı algılayışını gözler önüne serer. Kürtçe çekilen filmin senaryosu, başrolünü de oynayan Selamo tarafından kaleme alınmıştır. Aynı dönemde Umur Hozatlı'nın yönetmenliğini yaptığı *Kayıp Özgürlük* (2011) filmi de 90'lı yılların devlet baskısına ve Kürtlerin imha sürecine odaklanır. Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın yönetmenliğini üstlendiği *Babamın Sesi* (2012), Maraş Katliamı üzerine kurulan hikâyesinde, Kürt Alevilerin yaşadığı travmaya odaklanırken, hâlihazırda devam eden savaşın etkisine de değinir. Kısa filmleri ile dikkat çeken

ve 2012 yılında yönetmenliğini yaptığı Cennetten Kovulmak ile Kürt ve Türk aileler üzerinden anlattığı savaşı paralel kurgu eşliğinde izleyiciyle buluşturan Ferit Karahan, bu filmiyle pek çok festivalde ödül kazanmıştır. 2013 yılında yönetmen Reha Erdem, bir Kürt gerillanın odağında olduğu Jîn isimli bir filmde Kürt meselesini kendi meşrebince ele almıştır. 2014 yılında, Erol Mintaş'ın, yönetmenliğini yaptığı *Annemin Şarkısı* filminin hemen hemen tamamına yakını Kürtçe çekilmiştir. Köyünden ayrılan bir anne ile İstanbul'da yaşayan oğlunun arasındaki ilişkiyi 90'ları da odağına alarak anlatan film, biçimi, estetiği ve uluslararası festivallerde aldığı olumlu eleştirilerle dikkati çekmiştir. Aynı yıl, Ömer Leventoğlu, Fuat Kav'ın kitabından uyarlayarak sinema aktardığı *Mavi Ring* filminde, kentli bir doktorun devletle karşılaşması sürecini açlık grevlerini ve hapishanelerdeki politik mücadeleyi odağına alarak aktarır. Ahu Öztürk'ün senaryosunu yazıp, yönetmenliğini üstlendiği *Toz Bezi* filmi de Türkiye Kürtleri'nin kadın-işçi-etnik kimlik meseleleri üzerinden ideolojik olarak gerçekçi bir tavsir eder. 2015'te çekilen film, ulusal ve uluslararası pek çok festivalde ödülle karşılanır. 2017 yılında çekimleri tamamlanan ve yurtdışındaki festivallere katılan *14 Temmuz* filmi, Diyarbakır Cezaevi'nde yaşanan devlet zulmüne ve baskısına odaklanırken, PKK'nin bir halk hareketine dönüşmesi sürecini ele almıştır. Aynı tarihte Kürt çizer Ender Özkahraman da *Zor Bir Karar* isimli filmi ile sinemaya "merhaba" demiştir. Büyük çoğunluğu Kürtçe çekilen film, bir genç kızın karar alma sürecinde yaşadıklarına odaklanırken Kürt meselesine dolaylı bir yolla atıf yapmaya çalışmıştır.

Ana akım Türkiye sinemasına bakıldığında Yavuz Turgul'un *Eşkıya* (1996) ve *Gönül Yarası* (2005) filmlerinde Kürtçe isimlere ve diyaloglara yer verdiği dikkati çeker. Keza Uğur Yücel'in yönetmenliğini yaptığı *Yazı Tura* (2004) filmi de mese-

lenin öte yanına hiç bakmamasına rağmen güçlü bir savaş filmi olarak dikkati çeker.

Diaspora filmlerinde ise karşımıza daha geniş bir tablo çıkar. Irak Kürdistanı'nın Zaho kentinde doğan ve büyüyen Jano Rosebiani, Amerika'ya göçtükten sonra sinema üzerine çalışmaya başlar. Bu disiplinin ilk ürünü 2002 yılında yaptığı *Jiyan* (Yaşam) isimli film olur. Irak Kürtleri'nin yaşadığı baskıyı küçük Jiyan üzerinden anlatan yönetmen bu filmi ile çeşitli festivallerden ödül almıştır. Yönetmen Jano Rosebiani 2000 yılında Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı*'yla başarı elde etmesi sonrasında, Irak Bölgesel Kürt Yönetimi'nin Kürt sinemacıları destekleme kararı aldığını ve Jiyan isimli filmini çekebilmesi için 90 bin dolar ile desteklendiğini anlattıktan sonra, ilerleyen yıllarda Güney Kürdistan'daki yönetimin daha da güçlenmesi ile Kürt yönetmenlerin filmine 300 ila 600 bin dolar arasında destek verdiğini söyler. (Rosebiani, 2009: 83) Rosebiani, bu finansal gelişmeler ekseninde Hiner Saleem'in filmlerinin festivallere Kürdistan yapımı olarak gönderildiğini belirtirken, Bahman Ghobadi ve Şevket Emin Korkî gibi yönetmenlerin filmleri de festivallerde Kürdistan filmi olarak yarışır.

Yönetmen Rosebiani'nin 2013 yılında vizyona giren *Bir Mumdur, İki Mumdur* filmi, oldukça ses getirir. Yönetmen iki ülke tarafından fonladığı filminin (ABD ve Kürdistan Bölgesel Yönetimi), Hollywood'da düzenlenen Altın Küre Film Festivali'ne Kürdistan adına katılmasında ısrar edince, filmi Kürdistan yapımı olarak yarışmaya dâhil ederler.

> Bana ilk gelen duyuruda filmimin Irak adına yarışmaya dâhil edildiği bildirildi. Ancak, ben buna itiraz ettim ve Kürdistan adına kabul etmelerini talep ettim. Kürdistan bağımsız bir devlet olmadığı için ilk önce bu talebime sıcak bakmadılar ve ABD vatandaşı olduğum ve Evini Films şirketim Kaliforniya'da olduğu için ABD adına katılmamı istediler. Hatta Komitenin 85 kişilik yönetimi Irak yerine ABD konusunda uzlaşmıştı. Fakat ben

> Kürdistan adına katılmakta ısrar ettim ve büyük bir keyifle belirtebilirim ki, komite sonunda filmimi hem Kürdistan adına hem de ABD adına kabul etti. (Rosebiani, 2014)

Yine aynı tarihte *Chaplin of the Mountains* isimli filmiyle ilgi çeken ve özellikle Amerika'da ses getiren Rosebiani, Fransa'dan Irak Kürdistanı'na giden Kürt Nazê'nin bölgede Chaplin filmleri gösteren iki Amerikalı'yla karşılaşması sonrası gelişen olayları konu alır. Kürdistan'a yapılan yolculuğun anlatıldığı film, Şarlo'ya selam çakması ve Kürtler ile sinema üzerinden bir ilişki kurmasıyla da dikkati çeker.

Diaspora Kürtlerinden dikkati çeken bir diğer yönetmen de Karzan Kader'dir. 1982 yılında Irak Kürdistanı'nda, Süleymaniye'de doğan Kader, sekiz yaşındayken Körfez Savaşı'ndan kaçan ailesiyle birlikte İsveç'e yerleşir. Stockholm Academy of Dramatic Arts'tan mezun olan yönetmen, sinemaya kısa film çekerek başlar. Yönetmenliğini yaptığı *The Last Hour* (2010) ile adından söz ettiren Kader'in asıl çıkışı 2012 yılında çektiği *Bekas* (Neredesin Süpermen?) ile olur. 7 ve 10 yaşlarındaki iki evsiz kardeşin bir eşek bularak Amerika'ya kadar gidip Süpermen'e ulaşmayı hayal ettikleri film, tarzı ile de ilgi görmüştür. Komedi formunda işlenen Neredesin Süpermen? çok sayıda festivalden ödül almıştır.

İran Kürtlerinden Jamil Rostami, 2005 yılında *Karın Ağrısı* isimli ilk uzun metraj filmini yapar. Uluslararası Fajr Film Festivali'nde Asya ve Ortadoğu Filmleri Bölümü kategorisinin en iyi yönetmen ödülünü alan film, Irak Kürdistan Bölgesel Yönetimi tarafından fonlanmış olup, Irak adına ilk kez Oscar'a aday film olarak seçilmiştir. 2007 yılında *Jani Gal* isimli filmini çeken yönetmen, 1940'lı ve 1950'li yıllarda birleşik bir Kürdistan kurmayı amaçlayan İran ve Irak Kürtlerinin mücadelelerine odaklanır. Bu film de Irak'ın Oscar adayı olarak yarışmaya seçilir.

1973 yılında Almanya'da yaşama gözlerini açan Halil Uysal (Halil Dağ), 1995 yılında gerillaya katılır. Fotoğrafa olan ilgisi sinemaya yönelmesine sebep olurken, çektiği kısa film denemelerinin akabinde *Beritan* isimli uzun metraj filmini yapar. Özellikle Kürt kamuoyunda oldukça ilgi toplayan film, 2006 yapımıdır.

2007 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde vizyona giren *David û Layla*'nın yönetmeni Jalal Jonroy, Müslüman Kürt kızı Leyla ile Yahudi David'in aşkını, önyargıları ve kültürleri odağına alarak anlatırken, Kürtlerin yaşadığı trajedileri hikâyesinin merkezine oturtur.

> Kürdistan'ın durumu Türkiye'de olsun, İran veya Irak parçasında olsun bir şekilde Ortadoğu'daki çatışmalarla bağlantılı, örneğin İsrail Filistin çatışmalarına. Sevelim veya sevmeyelim bu sorun bizi etkilemekte. Ben David ve Leyla'nın öyküsünü kişiselleştirdim ama tabi arka planda politik ve sosyal bir doku var. Böylece bu film sadece Kürt-Amerikan aşk filmi olmaktan öteye de geçiyor. Konuyu bilerek genişlettim, içeriğe Ortadoğu'ya ait sosyal ve politik sorunlardan bir boyut katarak. Ön planda Müslüman-Yahudi sorunu işleniyor gibi gözükse de konu Kürdistan etrafında örülü. (Jonroy, 2007)

1975 yılında Irak Kürdistanı'nda doğan Hisham Zaman, 2004 yılında Norveç Film Okulu'ndan mezun olur. Kısa filmleri ile uluslararası film festivallerinde ilgi gören yönetmen, 2013 yılında çektiği Kar Yağmadan Önce ismini taşıyan filminde, düğün arifesinde kaçıp izini kaybettiren ablasını Irak Kürdistanı'ndan çıkarak takip eden küçük kardeş Şiyar'ın hikâyesini anlatır. Ablasını yakalamak isteyen Şiyar, İstanbul'da Evin isimli başka biriyle karşılaşır ve Avrupa'ya beraber giderler. Şiyar'ın, kendini bulma hikâyesi de olan yol filmi *Kar Yağmadan Önce*, yönetmenin ilk uzun metraj kurmaca filmidir. *Kral'a Mektup* (2014) ismini taşıyan ikinci uzun metraj filminde, beş kişilik bir mülteci grubunun Oslo'daki toplama kampından kaçarak ken-

tin merkezine hareketini konu alan Hisham Zaman, senaryoyu deneyimli sinemacı Mehmet Aktaş ile birlikte yazar. Yine bir karar verme ve kendini bulma filmi olan *Kral'a Mektup*, festivallerde ilgiyle karşılanan bir film olur.

Hüseyin Hasan Ali ve Mesut Arif Salih'in yönetmenliğini birlikte üstlendiği 2006 yapımı *Û Nergiz Bişkivin* (Ve Nergisler Tomurcuk Açınca) filmi, Irak Kürdistanı'nda çekilir. Berlinale'de İnsan Hakları Ödülü kazanmasıyla dünyanın ilgisini çeken film, çekimlerin ABD'nin Irak'ı işgali sırasında yapılıyor olmasıyla da adından sıkça bahsedilmesine sebep olur. Kürtlerin yaşadığı zulüm sonrası dağa çıkıp mücadeleye başlayan peşmergelerin hikâyesinin anlatıldığı film, uluslararası film festivallerinde yankılanmıştır.

Türkiye Kürtlerinden olan, 1964'te Karakoçan'da dünyaya gelen Yüksel Yavuz, 1980'de Almanya'ya gider. Belgesel film yönetmenliği yapan Yavuz, *Misafir İşçi Babam* (1995), *Küçük Özgürlük* (2003) ve *Yakın Plan Kürdistan* (2007) gibi filmleriyle dikkati çeker.

1976'da Erzurum Karayazı'da dünyaya gelen Bülent Gündüz, 2001 yılında Paris'e yerleşir. 2010 yılında *Evdalê Zeynikê* isimli ilk belgeselini çeken yönetmen, 2013 yılında *Roboskî Mon Amour* isimli ikinci belgeselini, 2015'te ise *Kürdistan* isimli üçüncü belgeselini yapar.

Türkiye doğumlu bir başka yönetmen Ayşe Polat ise 1999'da uzun metrajlı ilk kurmaca filmi *Auslandstournee*, 2003'de *En Garde*, 2009'da *Luks Glück* ve 2013'de *Die Erbin* adlı filmlerini tamamlar. *En Garde* ile Uluslararası Locarno Film Festivali'nde Gümüş Leopar ödülünü alan Polat'ın belgesel filmleri de bulunmaktadır.

1964'te Suriye Kürdistanı'nda dünyaya gelen Mano Khalil, 1996'dan beri İsviçre'de yaşamına devam ederken, daha çok yönetmenliğini yaptığı belgesel filmleri ile tanınır.

1981 yılında dünyaya gelen Hüseyin Tabak Viyana Film Akademisi'nden mezun olur. Kahramanmaraşlı, Kürt bir yönetmen olan Tabak, ilk uzun metraj filmi *Güzelliğin On Par'etmez* (2012) ile dikkatleri çeker. Siyasal sebeplerden ötürü Avusturya'ya göç eden politik bir ailenin odakta olduğu hikâye, küçük Veysel'in gözünden aktarılır. Bir aşk filmi olarak da nitelenebilecek film, perde arkasında Kürtlerin yaşadığı sorunlara odaklanmayı başarır. Yönetmen Tabak, son olarak Yılmaz Güney'in yaşamını tüm boyutlarıyla sergilemeye çalıştığı *Çirkin Kral Efsanesi* (2017) isimli bir belgesel film çekmiştir.

Yukarıda ismi geçen Kürt yönetmenlerin Kürtleri kendi siyasal, sosyal, kültürel ya da ekonomik koşullarında nesnel gerçeklikle ilişkilendirerek anlattığı filmler, Kürt Sineması olarak nitelenebilir de, nitelenmeyebilir de... Arap, Fars, Türk ya da başka milletlerden yönetmenlerin yaptıkları filmler Kürtleri öyle ya da böyle temsil etmeye girişirken, Kürt yönetmenlerin filmlerinin üzerinde durmakta yarar var. İlk olarak Yılmaz Güney'den hiç bahsedilmemesinin sebebi bir sonraki bölümün tamamen ona ayrılmasındandır, bunu belirtmekte fayda var. Kürt yönetmenlerin filmlerini ikiye ayırarak işe başlayabiliriz. Evvela, gişe kaygısıyla hareket edip Kürt meselesini objektif koşullarında resmetmeye çalışmayan ve oryantalist bir bakış açısıyla anlatan ya da anlatmaya çalışan Yılmaz Erdoğan, Mahsun Kırmızıgül ve Sinan Çetin gibi isimleri bir yana koymakta yarar görüyorum. Ticari bir bakış açısıyla yapılan bu filmler, kapsam dışında yer almaktadır. İkinci bölümde ise Kürt meselesine daha tutarlı bir motivasyonla yaklaşmaya çalışan Kürt yönetmenlerin filmlerini ele alıyorum. İlk olarak, girişte de belirttiğim gibi, belgesel film yönetmenlerini konu dışı bırakıyorum. Öyle olsa Çayan Demirel başta olmak üzere, özellikle Türkiye Kürtlerinden de üretim yapan çok sayıda belgesel film yönetmeninden bahsetmek gerekir. Sanatsal kaygı da güderek film yapan Kürt yönetmenlerin kurmaca filmlerine bakıldığında ise karşı-

mıza şu tablo çıkar: Diasporadaki Kürt yönetmenlerin baskınlığı. Özellikle nitelik hesabı yaptığımızda Jano Rosebiani, Jalal Jonroy, Hisham Zaman, Jamil Rostami ve Hüseyin Tabak isimlerinin öne çıktığını söylemek mümkündür.

Bu bölümde, filmleri uluslararası festivallerde ödüller alan ve pek çok ülkede Kürt sinemacısı olarak kabul edilen Bahman Ghobadi, Hiner Saleem, Kazım Öz, Hüseyin Karabey ve Şevket Emin Korkî'den özellikle bahsetmedim. Çünkü üçüncü bölümde bu yönetmenlerin filmlerinin üzerinden örneklendirerek Kürt sinemasını açıklamaya girişeceğim. Bu bölüme konu olan diğer yönetmenlere gelince, şunu söylemekte yarar görüyorum: Çalışmada ele aldığım bu beş yönetmenin haricinde kalan yukarıdaki yönetmenlerin Kürt sineması yapmadıklarına dair bir iddiam yok. Her bölgeden tekil örnekler almaya çalıştım. Dolayısıyla yukarıda ismi geçen yönetmenlerin filmlerinin gerek içeriği, gerek yapımı, gerekse de yönetmenlerinin ve çalışanlarının etnik kimliklerine bakıldığında Kürt sinemasının izlerini bulabiliriz. Yani üzerine çalıştığımın aksine yarın öbür gün başka biri de yukarıda ismi geçen ya da geçmeyen yönetmenlerin filmlerini Kürt sineması içinde sayabilir ve bu yanlış olmaz. Bu çalışmada, Kürdistan'ın farklı bölgelerinde yaşayan yönetmenleri odağa alarak, öne sürülen kodları, Kürtlerin; anavatanının parçalanışı, ortaya sınırların çıkışını ve periyodik aralıklarla herhangi bir konuda hak iddia ettiklerinde öldürülmelerini ele alan yönetmenlerin filmlerini inceleyeceğim. Bunun için Türkiye Kürdistanı'ndan Hüseyin Karabey ve Kazım Öz, Irak Kürdistanı'ndan Hiner Saleem ve Şevket Emin Korkî ve İran Kürdistanı'ndan Bahman Ghobadi filmlerini değerlendirmeye alacağımı bir kez daha belirtmek isterim. Dolayısıyla üçüncü bölümde bu yönetmenlerin filmlerinin çözümlemesini yapıp, kodlarını çıkaracağım. Fakat öncesinde Yılmaz Güney'i, kodlarını çıkardığını Kürt sineması üzerinden, onun yazılarıyla karşılaştırmalı bir biçimde inceleyeceğim.

Yılmaz Güney ve Kürt Sinemasının Kodları

Kendinden sonra, dünyanın çeşitli bölgelerinde, özellikle Türkiye'de, sinema yapanları etkileyen bir sinemacıdır Yılmaz Güney. Meseleleri ele alışı, düşünce biçimi, destansı hikâyeleri günlük gerçeklerle ilişkilendirerek karakterlerine gösterişli bir erdem biçmeden anlatıyor oluşu, gerek Türkiye Sineması'nı, gerekse de dünyanın "geri kalmış bölge" sinemacılarını etkilemiş, başlı başına bir gelenek yaratmıştır, diyebiliriz. 1 Nisan 1937 yılında doğan Güney, annesinin Muş Vartolu bir Zaza, babasının Şanlıurfa Siverekli bir Kürt olduğunu söyler. "Objektif olarak sosyal konumum, Kürdistan'dan göç etmiş bir Kürt babanın çocuğuyum." (Güney, 2004: 21) Çocukluğu annesi Güllü Hanım'la birlikte Adana'da geçer. Küçük yaşlardan itibaren geçimini sağlayabilmek için sokak satıcılığı yapmaya başlar.

> Kırsal bir bölgede doğdum. Ailem yoksul köylüydü. Aynı zamanda da Kürt'tüler. Dolayısıyla, kırsal ideolojiyle, esas olarak temelde burjuva bir ideoloji olan köylü ideolojisiyle şartlandım. Fakat yoksul köylüler içinde doğup büyümek özellikle de ezilen bir ulusun, Kürt ulusunun bir parçası olmak görüşlerimi etkiledi. (Güney, 2004: 9)

Edebiyatçı olma umuduyla geldiği İstanbul'da, hikâyecilerle temas kurmaya çalışan Güney, Dar Film'de çocukluğundan itibaren yaptığı pursantaj işçiliğinin etkisiyle sinemayı da aklının bir yerinde, hikâye anlatma aracı olarak, imlemiştir. Henüz lisedeyken yazdığı bir hikâyeden, "Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Denklemleri"nden dolayı kovuşturmaya uğramışken, Yargıtay'a giden dosyanın sonucunu beklemeye başlamış, para kazanmak, ideallerini biraz da olsa yansıtabilmek için sinemacılarla ilişki kurmuştur. Atıf Yılmaz ve Yaşar Kemal'in dayanışması ile başladığı "sinemacılık" serüveni senaryo yazarlığı, yardımcı yönetmenlik ve oyunculuk gibi disiplinlerle devam ederken, hapis cezası kesinleşir. Bir gün setten alınarak tutuklanır ve ce-

zaevine konulur. Komünizm propagandası yapmaktan dolayı "suçlandığı" bu yargılama sürecini, o dönemde henüz komünizmin ne olduğunu bile bilmeyecek kadar bilinçsizdim, diyerek açıklayacaktır. Bir buçuk sene hapis, altı ay sürgün cezasına çarptırılır. Hapisten çıktıktan sonra, İstanbul'a tekrar döner ve sinemaya kaldığı yerden devam eder. Seyirciyle doğru bir ilişki kurup, üzerine gelinen, haksızlığa uğrayan ve kızdığı zaman intikamını alan karakterleri canlandırarak katarsis yaratmaya gayret eder. Bu "Çirkin Kral" imajı giderek sevilir, zamanla bir mitos haline dönüşür. Birbiri ardına, önceki filmlerine çok benzeyen işler yaparak, şöhretine şöhret katar. Ancak bu durumu giderek yargılar ve kendisini dönüştürmesi gerektiğini düşünür. Nihayetinde o, halkına bilinç götürmek isteyen devrimci bir sanatçı olmayı amaçlamıştır. Sinema üzerinden bunu yapabilmesi için kameranın arkasına geçmeye karar verir ve küçük denemelerde bulunsa da asıl olarak *Seyyit Han* (1968) ile yönetmenliğe başlar. Bu film, gerek anlatım tarzıyla, gerek biçimsel yönleri ve ritmiyle, yapılagelen yerli filmlerin çok dışındadır. Garipsenerek karşılansa da, bu filmin yeni bir sinemacının doğuşunun ilk işareti olduğu anlaşılır. Keje gibi Kürt isimlerine de yer verdiği bu filminde Güney, sonraki filmlerinde yapacaklarını muştular. Bu süreçten sonra askere gider. Bu dönemi, periyodik okumalara, ucundan kıyısından da olsa sosyalist literatürün klasikleriyle ilgilenmeye başladığı dönem olarak tarif eder. Döndüğünde, yazıp yönettiği, yapımcılığını ve başrolünü üstlendiği *Umut* (1970) ile Türkiye Sineması'nın çehresini değiştirir. Emek-sermaye meselesini önceliğine alarak, toplumcu gerçekçi anlatımını sinemasının merkezine oturtur. Film yasaklanır, gösterimleri engellenir fakat bir şekilde yurtdışına çıkarılır. (Baloğlu: 2019) Cannes Film Festivali'nde gösterilir, büyük sükse yapar. Dünya, yeni bir sinemacı ile tanışır.

Aynı yıllar Türkiye devrimci mücadelesinin de daha görünür olduğu, 15-16 Haziran işçi ayaklanmalarının yaşandığı, öğ-

renci hareketinin güçlendiği dönemdir. Güney de, hem maddi hem de manevi olarak devrimci mücadeleye katılır. Devrimci öğrencilere yardım eder, 1971 yılında yaptığı, *Acı*, *Ağıt* ve *Umutsuzlar* gibi filmlerinde güncel sosyal mesajlar verir. Mahir Çayan ve arkadaşlarını evinde sakladığı gerekçesiyle, 1972 yılında tutuklanarak, Selimiye Cezaevi'ne konulur. Hapishanedeki illegal ağ sayesinde yasaklı pek çok kitabı okur, bilinçlenir, yenilenir. Sinemasını doğru düşünce biçimleriyle, gerçeklik üzerinden değerlendirmeye çalışır. Ona göre, "Düşüncenin temeli, doğasal ve toplumsal ilişkilere ve esas olarak da maddi üretimdeki faaliyetine dayanır. Yansıma olgusu, nesnel gerçekliği ne derece tam ve bütün boyutlarıyla ifade ediyorsa, yansıyan şeylerin iç ve dış bağları, aralarındaki ilişkiler ne denli kavranıyorsa, düşünce o denli gerçeğe yakın olur. Yansıma ne denli eksik ve yetersizse, düşünce de o denli yetersiz olur. Yansıyan şeyler arasındaki bağlar ve ilişkiler ne denli kavranamıyorsa, düşünce o denli sağlıksızdır; yüzeysel kalır." (Güney, 1978: 24) 1974 yılında afla birlikte cezaevinden çıkar. Çıktıktan sonra yeni bir filme başlar: "...1974'te cezaevinden çıktıktan sonra bir filme başladım. ARKADAŞ'tı. Filmi bitirdim ve Adana'ya gittim. Adana'da tarım işçilerinin özellikle Kürt işçilerin Çukurova'daki hayatını filme alacaktım." (Güney, 2004: 127)

Güney'in sözünü ettiği Kürt işçilerin hikâyesi filme alınır ancak kendisi yönetmenlik yapamaz. Henüz çekimlerin birinci gününde adı bir cinayet olayına karışır ve tutuklanarak hapse konur. Asistanı Şerif Gören'in çektiği Endişe filminde, Kürdistan'dan Çukurova'ya gelen işçilerin yaşadıkları gözler önüne serilir. Güney, senaryosunu yazdığı bu filmde ilk kez Kürtlere dair bu denli kapsamlı bir çalışma yapmaya girişir. Gerek kültürel özellikleri, gerekse de kostümlerinden isimlerine değin yansıtılanlar, bu filmdekilerin –Kürtçe çekilemese bile– Kürt olduklarını söyler.

Cezaevindeyken iki özgün film yapımına girişerek, *İzin* (1975) ve *Bir Gün Mutlaka* (1975) gibi filmleri, yönetmen arkadaşları aracılığıyla yapmaya çalışsa da çok başarılı olduğu söylenemez. Tekrar düşünmeye, yenilenmeye ihtiyacı olduğunu anlar. Okur, bilinçlenir ve *Sürü* (1978)'ye kadar bekler.

> Özellikle Selimiye'nin son günlerinde ve Selimiye sonrası, Ankara cezaevinde olsun, Kayseri cezaevinde olsun, halkıma nasıl daha çok yararlı olacağım konularında titiz bir arayışa yöneldim. Ve kendime dedim ki: "Gerçeğe uygun olmayan temeller üzerine kurulu olan her şey, gerçeğin ateşi karşısında erir, yıkılır. Hayatındaki yalanları, zaafları, o yalanlara ve zaaflara tekabül eden bütün ilişkileri, nesnel koşulların elverdiği oranda temizle. Yalnız kalmaktan korkma. Gerçek seni güçlendirecektir." (Güney, 1978: 9)

Geçen üç yıllık ara, yeni toplumsal gelişmelere gebedir. Sol, 12 Mart yenilgisinden sonra bir kez daha mücadeleye girişmiş, özellikle '74 affından sonra önder kadrolar dışarıya çıkıp yeni örgütlenme biçimlerine yönelmiştir. Kürt hareketi de özellikle bu dönemden sonra Türkiye solunu bir yana bırakarak kendi başına örgütlenmeye başlamıştır. Güney, bu durumu şu sözlerle açıklar:

> Kürt halkına, Türk devrimcileri gerçekten bir güven vermiş olsaydı, bugün Türkiye Kürdistanı'nda ayrı örgütlenme gereği ortaya çıkmazdı. Çünkü yıllar yılı Kürt devrimcileri birlikte örgütlenmeden yana tavır takındılar. Fakat Türk Solu bu meseleye hep pederşahi bir tarzda tepeden baktı. Sorun sadece Kürt Sorunu değil, sınıfsal bir sorun. Kürt Sorununun esas çözümü sınıfsal açıdan bakıldığı zaman çözülebilir. 'Bütün ülkelerin Kürtleri birleşin!' sloganı, milli kurtuluş açısından, evet tabii, özellikle Suriye, Türkiye, İran ve Irak'taki Kürtlerin, ulusal kurtuluş mücadelesinde dayanışmaları gereklidir. Bu yapılmalıdır da! (Güney, 2015: 00.00 – 01: 03)

Aynı döneme denk gelen Güney isimli politik-kültür sanat dergisinin hazırlığını da yapan Yılmaz Güney, bu dergide teo-

rik yazılarına, hapishane konuşmalarına sık sık yer verir. Devrimci sanatçının kim olduğu sorusunu, "Genel anlamıyla sanatçının niteliğini belirlerken, toplumsal pratiğinin, yani siyasal ve kültürel çalışmalarının, toplumsal tutum ve ilişkilerinin ve eserlerinin hangi sınıfların hizmetinde olduğuna bakmalıyız. İşçi sınıfının, yoksul köylülüğün sorunlarına, toplumsal kurtuluş mücadelesi doğrultusunda hizmet ediyorsa, emekçi kitlelerin eylemleriyle yakından ilgileniyorsa, bu eylemlere maddi ve manevi destek oluyorsa, onların devrimci sınıf bilincini yükseltiyorsa, devrimci ruh ve kararlılığını kabartıyorsa, onlara bütün dünya emekçilerinin kardeşlik duygularını götürüyorsa, bilimsel sosyalizmin ideolojisi ve teorisini kendisine kılavuz ediyorsa, bu sanatçı proleter devrimci bir sanatçıdır. Eksikleri, zaafları, yetmezlikleri olsa bile halkın sanatçısıdır," (Güney, 1978: 31) diyerek cevaplarken, kendi misyonunu açıklamaktan da geri durmaz:

> Sanatsal çabalar, çalışmalar, sınıf mücadelesinden ve bunun bir ifadesi olan siyasal mücadeleden kopuk ele alınamaz. Ben bir kavga adamıyım, sinemam da bir kavganın, halkımın kurtuluş savaşının sinemasıdır. Bugüne kadar, gücümün ve bilincimin elverdiği oranda kavganın içinde yer aldım. Bu nedenle, sanatçı kişiliğimin yanında siyasi bir kişiliğim de var ve bunlar birbirinden ayrı değildir. (Güney, 2004: 35)

Hapishanedeki mahkûmlarla bol bol tartışmaya girer, düşünsel çalışmalarda bulunur. "'Türkiye özgülünde en önemli sorunlardan biri de Kürt ulusal sorununun ele alınış biçimidir. Bu soruna doğru bakmadan devrim mümkün değildir,' dediniz. Özellikle ayrı örgütlenme konusunda ne diyorsunuz?" sorusuna, "Kürt ulusunun bağımsızlık talebi en doğal hakkıdır. Bu talebe karşı çıkmak anti Marksist, sosyal şoven bir tutumdur," (Güney, 1978: 35) diyerek cevap verir.

Ona göre, "ülkemiz, bağrında bir sömürge (Kürdistan'ın bir bölümü) taşımakta ve Kıbrıs'ın bir bölümünü işgal altında bu-

lundurmaktadır. Ülkemizde, demokratik devrim görevleri yerine getirilmemiş, Kürt ulusunun demokratik, siyasi ve ulusal hakları baskı altındadır." (Güney, 1978: 31)

Yılmaz Güney, siyasal yazılarında Kürt meselesinin tarihsel durumunu şu uzun yazıda belirterek açıklamaya girişir:

> Birinci paylaşım savaşı sonrasında Osmanlı İmparatorluğu çöktü. İngiliz, Fransız emperyalistleri ile uzlaşan Kemalist burjuvazi, yeni sınırlar üzerinde, "Türkiye" sınırları üzerinde bir anlaşmaya vardı. Bu anlaşmaya göre, Kürdistan'ın bir bölümü de, bu "mili" sınırlar içerisine sokuldu. Biz bu gerçeğin bilincinde olarak, emperyalistlerle uzlaşma sonucu çizilen "milli" sınırlar içerisinde bulunan ve resmi dilde ve uluslararası anlaşmalara göre "Türkiye" olarak tanımlanan ülkenin, doğru biçimde adlandırmasının "Türkiye-Kürdistan" olduğunu söylüyoruz. Yalnız başına ve her anlam için "Türkiye" adlandırmasını kullanmak, resmi ideolojiyi, resmi görüşü kabul anlamına gelir ve ezen ulus burjuvazisinin açısından bakmak olur. Yazılarımızda, kimi yerde "ülkemiz", kimi yerde "Türkiye" sözcüklerini kullanırken, "Türkiye-Kürdistan" anlamında kullandığımızı belirtmek isteriz. Devlet, Türk devletidir. Türkiye-Kürdistan tanımı, kimi zaman anlatmak istediklerimizi ifade etmede yanlış anlamlara götürebilir. Bu bakımdan soruna nasıl baktığımızı biraz açmak gerekir. Kuzeybatı Kürdistan'ın zor yoluyla Türk devletinin sınırları içinde tutulması ve Kürdistan topraklarının da Türkiye toprakları olarak gösterilmesi, sömürgeci anlayışın ifadesidir. Bu anlamda "Türkiye" tanımı bizim için kullanılamaz. Doğru tanım, Türkiye-Kürdistan'dır. Türkiye-Kürdistan, bu topraklar üzerinde yaşayan bütün emekçilerin çeşitli milliyetlerden bütün emekçilerin yurdudur. Bu anlayışa bağlı olarak da "ülkemiz" deyimini kullanıyoruz. Ancak, devrim sonrası, Kürt ulusunun ayrılma hakkını kullanması, bağımsız siyasi devletini kurması halinde, "ülkemiz" tanımının anlamı değişir. Kürt ulusunun, bağımsız, ekonomik, siyasi, kültürel vb. örgütlenme hakkı tanınmamaktadır ve bu hak, Türk burjuvazisinin baskı ve zoru altındadır. Türk burjuvazisi, ezen ulus burjuvazisi olarak devlet iktidarını elinde tutmaktadır. Bu nedenle, Türkiye-

> Kürdistan'ın ekonomik, siyasi yapısından değil, "Türkiye"nin ekonomik, siyasi yapısından söz edebiliriz. Yani Türk devletinin siyasi örgütlenmesinin özünden ve biçiminden, Türk burjuvazisinin ekonomik örgütlenmesinden söz edebiliriz. Türkiye-Kürdistan, bu anlamda bağımsız değil, bağımlıdır. Ancak devrimden sonra, çeşitli milliyetlerden emekçilerin özgür iradelerinin ifadesi olan birleşik bir cumhuriyetin, Türkiye-Kürdistan Halk Cumhuriyeti'nin kesinleşmesinden sonra, Türkiye-Kürdistan'ın ekonomik, siyasi yapısından bir bütün olarak söz edebiliriz. (Güney, 1985: 38)

Ona göre, Türkiye-Kürdistan proletaryası önderliğinde Toplumsal-Demokratik Halk Devrimi zafere ulaşacaktır. Bu sayede de bağımsız, demokratik birleşik Türkiye-Kürdistan devleti, Bağımsız Birleşik Demokratik Kürdistan davasının, Önasya Halk Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği'nin temel taşı olacaktır. (Güney, 1985: 38) Bunun için Türkiye, İran, Irak ve Suriye'nin sömürgesi olan Kürdistan'ın kilit önemi olduğuna değinir. Bu sebeple Kürdistan devriminin, diğer ülke devrimlerini de etkileyeceğini düşünür. (Güney, 1985: 47)

Yine Kayseri cezaevinde yapılan görüşmelerinde aynı nokta üzerinde durur, Kürt meselesinin belirleyici yönüne odaklanır.

> Herhangi bir ülkedeki Kürtler, kendi kaderlerini kendileri tayin etme hakkına sahiptirler. Bu hakkın tanınması ya da tanınmaması söz konusu değildir. Çünkü ezilen uluslar, kendi kaderlerini tayin hakkı için kimsenin şefaatini beklemezler. Kendi kaderlerini tayin etme haklarına sahiptirler ve bu görevin yerine getirilmesi onların birinci enternasyonalist görevidir. Görüşümüzün daha açık anlaşılabilmesi için bir örnekle açıklamaya çalışalım. Bu dört ülkeden herhangi birinde devrimin gerçekleştiğini varsayalım. Böyle bir durumda, o ülkedeki Kürtler isterlerse bağımsız bir devlet kurabilirler. Diğer ülkedeki Kürtler de isterlerse, bağımsız devletini kuran Kürtlere katılabilirler. Bu nedenle, Kürdistan'ın kurtuluşu için dört ülkenin devriminin gerçekleştirilmesi beklenemez. Kürtlerin, bir ülkedeki devrim sonucu bağımsız devletlerini kurmaları ha-

> linde, diğer ülkedeki Kürtlerin bu bağımsız devlete katılma talebi, diğer ülkelerin devrimci proletaryası ve yurtsever demokratları tarafından savunulmalıdır. En az bir ülkede devrimin gerçekleşmesi koşulunu, birliğin zorunlu şartı görüyoruz. (Güney, 1978: 37)

Güney, yukarıda bahsi geçen düşüncelerinin altyapısıyla Sürü (1978)'nün senaryosunu yazmaya başlar. "Sürü'nün insanlarını esas olarak tanıyordum, o ilişkileri biliyordum. Dayılarım hayvancılıkla uğraşıyorlardı." (Güney, 2004: 61) Asistanlarını Kürdistan'a göndererek, araştırma yapmalarını ister. Hayvancılığın ekonomi politiğini irdelerken, kültürel ve siyasi kimliğin önemine eğilir. Sosyalist mücadeleyle Kürt ulusunu ilişkilendirmeye çalışır.

> Kürt sorununu ortaya koyarken bir Türkiyeli olarak koyuyorum. Çünkü ben esas itibariyle sınıf mücadelesine inanan bir insanım. Orijinim Kürt, fakat ulusal bir Kürt hareketi değil istediğim. Kürt, Ermeni vs. ne kadar ezilenler yaşıyorsa ülkemde ben onların bayrağı olmak istiyorum, onların mücadelesini vermek istiyorum. Şurası inkâr edilemez bir nokta benim için: ulusların kendi kaderini tayin hakkı ilkesine saygı gösteriyorum. Eğer Kürt halkı gerçekten ayrı bir devlet kurmak istiyorsa bu hakkı kullanabilir. Ancak ben birlikten yanayım. Yani Türk işçisi, Kürt işçisi, Ermeni işçisi, Rum işçisiyle ezilenlerin ülke sınırları içerisinde birliğinden yanayım. (Güney, 2004: 130)

Bir sürünün peşine takılıp giden ve yok olan bir Kürt ailesinin anlatıldığı filmde dönemin atmosferini büyük bir beceriyle gözler önüne sererken filmi gerçekliği hususunda şu sözlerle değerlendirir:

> ...esas olarak bir Kürt ailesinden yola çıkarak, Kürt halkının içinde bulunduğu acıları anlatma yolunu seçtik. Fakat Kürt halkını kendi dilinde konuşturamadık. Kürt halkını, halkının niteliğini filmde belirleyemedik. Yani bu insanların Kürtler olduğunu söyleyemedik, bu anlamda karşı karşıya kaldığımız siyasi iktidar baskısı, devlet baskısı hayatın gerçekliğinin sinemaya yan-

sımasını büyük bir oranda, yüzde doksan oranında engelledi. (Güney, 2004: 115)

Şivan'ın, Berivan'ın, Hamo'nun, Kürt ulusunun kültürel, ekonomik, sosyal ve siyasal gerçekliğinin olduğu gibi aktarıldığı filmde Kürtçe'ye yer verilemez. Güney yıllar sonra verdiği röportajda, "Sürü, aslında, Kürt halkının tarihidir, ama bu filmi Kürtçe çekmem dahi mümkün değildi. Eğer oyuncularımı Kürtçe konuştursaydım, emin olun şimdi hepsi hapsi boylamış olurdu." (Kutchera, 2009: 132) diyerek görüşlerini açıklar. Ona göre, "Türk filmlerinde, değil yalnızca Kürt sorunu, hiçbir sorun gerçeğine uygun ortaya konulmamıştır... Konulamazdı da. Çünkü sansür ve düşünme özgürlüğünü kısıtlayan yasalar vardı." (Güney, 2004: 147)

Vedat Türkali, buna karşın bile Güney'in yaklaşımını şu sözlerle dile getirir: "Türk sinemasında, kıyısından da olsa (zalim bir sansürün baskısı altında daha çoğu olası değildi) Kürt halkının yaşamını, sesini, türküsüyle ilk kez sinemaya büyük bir yüreklilikle Yılmaz Güney getirdi." (Türkali, 2018: 468)

Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı, Yılmaz Güney'in yapımcılığını üstlendiği ve kendi yazdığı senaryonun çekilebilmesi için elinden gelenin çok daha fazlasını yaptığı Sürü, uluslararası festivallerde ödüllerle karşılanır. Bu film, Kürtlerin sinemada ilk kez bu boyutlarıyla özne oluşunun dikkate değer bir niteliğine bürünürken, *Yol* (1982)'un da habercisi olur.

Hapisten izne çıkan beş mahkûmun hikâyesinin anlatıldığı Yol, senaryosunu ve yapımcılığını Yılmaz Güney'in üstlendiği, yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı bir filmdir. Güney, "...çok uzun, çok güçlü bir Türkiye panoraması ve bunun içinde serpiştirilmiş bir insanın hikâyesini yapmaya karar verdim," (Güney, 2004: 135) sözleriyle filmini anlatırken, "*Yol*'da ağırlık Diyarbakır, Urfa ve Siirt'te olacaktı. Müziğe yaslanarak bir Kürt atmosferi yaratmaya çalıştım. Fakat filmim Avrupa'da öyle algılansa bile, asla ona tamamen 'Kürt' karakteri veremedim," (Kutchera,

2009: 132) diyerek, filminin bir Türkiye Sineması örneği olarak nitelenmesi gerektiği üzerinde durur. Neticede Kürt meselesi, Türkiye'nin de bir meseledir. Ancak bu tarife daha uygun düşen film, Sürü'dür. Yol'da, dikkati çeken öğe, ailesi sınırda yaşayan ve geçimini sınır ticaretinden sağlayan Ömer'in pozisyonudur. Zira Ömer'in hikâyesi, Güney'in Kürt meselesini nasıl yorumladığının da bir özetidir.

Filmde Ömer, tabelayla da belirtildiği üzere Kürdistan'a ayak basar ve eğilip yeri öper. Diğer karakterlerde bu davranış biçimine, toprağa ve vatana olan, bu denli güçlü bir hasrete rastlanmazken, Ömer'de bunun izlerinin görülmesi dikkate değerdir. Kaldı ki, diğerlerinin aksine Ömer'in yaşadığı, köy/bölge/vatan askerler tarafından sarılmış, "işgal" edilmiştir. Bu sınır köyü, Suriye Kürdistanı'yla ekonomik ilişkilere sahiptir. Bunu da Ömer'in ağabeyinin akıbetinden anlarız. Orada, hayatta kalmak için insanlar sınır ticareti yaparlar ve Ömer arkadaşlarına, daha köye varmadan "geri dönmeyeceğini" söylemiştir. Ağabeyi gibi, kendini mayınlı arazilere vuracaktır. Ömer'in ağabeyinin, Ömer köye girer girmez yakalananların hazin sonu, aslında Ömer'i de beklemektedir. Ömer de, öyle ya da böyle ölecektir ve sonuç, bugünden bellidir. Güney, bana kalırsa, Kürt sinemasının tohumlarını Ömer karakterinin hikâyesi üzerinden atmıştır.

Güney, siyasal yazılarında ve röportajlarında da belirttiği gibi, Kürdistan'ı, ilk olarak Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgeyi imlemek için kullanmıştır. Kürtler, yaşadıkları yere Kürdistan demektedir. Gerek ekonomik, gerek siyasal, gerek sosyal, gerekse de kültürel olarak bakıldığında Kürdistan, I. Dünya Savaşı'nın sonunda yıkıma uğramış ve başka devletlerin himayesi altına girmeye mecbur edilmiştir. Güney, Kürtlerin bu yönüne dair ilk kez film yapan kişidir. Kürtlerin vatanı parçalanmış, bir ve bütün olarak yaşamaları engellenmiştir.

İkinci nokta, sınır mefhumudur. Kürtlerin vatanlarından geçen sınır, yüzyıllardır süren her türlü ilişkiyi sonlandırmayı amaçlamıştır. Ancak bu "dikenli teller" Kürtlerin arasındaki siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyal ilişkiyi bitirememiştir. Güney, Ömer'in nezdinde Kürtler arasındaki ekonomik ve kültürel ilişkiye değinir. Sınır, Kürtlerin en önemli göstergelerinden biridir, çünkü vatanlarını parçalamış, onları ayrı ülkelerin yurttaşı olma durumuna itmiştir. Ömer'in, gerek ağabeyi, gerekse de kendisi üzerinden gördüğümüz, sınırın belirleyiciliğidir.

Üçüncü nokta ise ölümdür. Kürtler, özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında emperyalizm tarafından parçalanırken, herhangi bir hak talep ettiklerinde onlara düşen malum sonuç, ölüm olmuştur. İngilizler, Fransızlar, Suriyeliler, İranlılar, Iraklılar ve Türkiyeliler başka pek çok konuda uzlaşamıyor, anlaşamıyor olsa da konu Kürt meselesine geldiğinde ortak tavırdan yana olmuşlar ve Kürtleri imha etme yoluna gitmişlerdir. Bu durum, Kürtlerin sonunu bekleyen değişmez kader olarak sinemada temsiliyet bulmuştur. Çünkü hakikatte de böyledir. Her dört bölgede yaşayan/yaşamış olan Kürtlere bakıldığında, hegemonyası altında bulunan devletler tarafından periyodik olarak öldürüldükleri görülür. Kürdistan'ın tamamında yaşayan Kürtlerin, son yüzyılda, ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel sebeplerden ötürü ölen en az bir tane akrabası vardır. Çünkü Kürtler, hangi konuda olursa olsun hak talep ettiklerinde öldürülmüşlerdir. Ölüm, Kürtlerin hakikatidir.

Bu üç kod, ilerleyen yıllarda Kürt sinemasının –bu çalışmaya göre– göstergelerini oluşturacaktır. Güney, bunu destekler biçimde filmde Kürtçe müziğe ve az da olsa Kürtçe diyaloga yer vermiştir. "Türkiye Kürdistanı, bir gerçektir ki emperyalist uşağı Türk burjuvazisinin sömürgesidir. Bugün Kürt ulusunun baskı altında tutulduğu, ulusal haklarının çiğnendiği, asimilasyona tabi tutulduğu, diline, kültürüne yasak konduğu, bir Kürdün 'Ben Kürdüm' demesinin bile tepkiyle karşılandığı ortada-

dır." (Güney, 2004: 191) Öyle ki Ömer'e bunu dedirtememiştir bile.

Kodun tanımlamasını, yan yana geldiğinde bir bütün haline dönüşen temsiliyet biçimini göstergeler üzerinden açıklamak gerekir. Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam* kitabında, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası üzerinden örneklediği teorisinde, Bazin'in ve Metz'in düşüncelerini önceleyerek, göstergenin doğa ve toplumda olan karşılıkları ve simgesel boyutunu açıklamaya girişir. Bu karşılığın sistematik veya rastlantısal olduğu gerçeğini de ele aldığı kitabında, göstergelerin iç içeliği ve yan yanalığı sürecinin yeni bir anlam yaratmasına odaklanır. Bu anlamlaştırma halinin, sinemada kodları meydana getirdiğini iddia eder. Güney, *Yol* filminde Ömer üzerinden bu kodları anlamlı bir bütün haline dönüştürmüştür.

Bu bölümü kapatmadan önce, önceki bölümlerle bağlantı kurması hasebiyle Güney'in sanatsal yaratılarının ve sanatsal bakış açısının ne olduğu üzerine birkaç söz söyleyeceğim. Evvela Güney, sinemayı sinemadan öğrendiğini ve filmlerinin üçüncü sinemayla benzerliklere sahip olduğunu söyler.

"Sinemayı hayattan ve film seyrederek öğrendim. Yani benim sinemamla kesinkes bağlantı kurabileceğim bir akım ve bir yönetmen söyleyemem. Ancak benzerlikleri olan insanlar vardır. Yani Üçüncü Dünya Ülkelerinin yönetmenleri ile benim filmlerim birbirine benzeyebilirler. Toplumsal koşullardan, kültür yakınlığından dolayı bir benzerliktir bu," (Güney, 2004: 93) Bu bizi, gerçekliği ele alış biçimine ve onu nasıl yorumladığı noktasına götürür. Etken bir sanat anlayışını benimser; değiştirmeyi, dönüştürmeyi ve devrimi amaçlar. Ona göre, "Sanat, başkalarınca yaşanmış, yaratılmış duyguların, tutkuların, acı ve sevinçlerin, bir başkasınca, yani sanatçı aracılığı ile yeniden yaratılarak, kendi öz gerçeğinden ve kimliğinden kopartılması ve yeni bir kimliğe, yeni bir gerçekliğe kavuşturulması yani yabancılaştırılması eylemidir." (Güney, 2004: 107) Dolayısıyla se-

yirciye dokunmaya, bugünü, mevcut gerçekliği yeni baştan üretip yeniden anlam yaratmaya çalışmıştır. O, sanata ve sanatçıya bir vasıf yüklerken, gerçeğin manipüle edilmesini amaçlamaz, daha güçlü bir hale bürünmesini hedefler.

> En etkin toplumsal ya da bireysel olaylan kendi gerçekliği ve kendi bütünlüğü içinde aktarmak da, onun sanat eseri olması için yeterli değildir. Belgesel çalışma ile sanatsal çalışma ayrı iki şeydir. Sanatçıya, "sanatçı" sıfatını kazandıran şey, onun bilinçli sanatsal eylemi ve yarattığı şeye kattığı büyüdür. Bir anlamda, hayatın sihrini, gizini, hayatın içinde saklı olup da herkesin göremediği şeyi yakalamadan ve onu yeni bir biçimde yaratmadan sanatçı olunamaz. (Güney, 2004: 107)

Ona göre, bir meseleyi kavramak, özümsemek ve aktarabilmek için içe dönmek şarttır. Döndüğümüz yer mevcut gerçekliğimiz olmalıdır. "Evrensel olmanın bir tek yolu var. O da milli olmaktan yola çıkmak zorundasın. Milli olmadan, milli değerleri anlatmadan, halkın içinde bulunduğu özgül durumları anlatmadan evrensel olmanın olanağı yoktur." (Güney, 2004: 113) Derdi, somut ve nesnel gerçeği, gerek içerik, gerekse de biçimsel olarak günümüz insanının algılayabildiği gibi anlatmaktır. Bir yaratıcı olarak kendi sanatsal dokunuşlarını yaparken estetik olanın önemine de değinirken, biçimin içerikten bağımsız olamayacağının altını çizer. Son filmi *Duvar*'ı (1983) çekmeden önce bu düşüncelerini şu sözlerle açıklar:

> Zaman zaman kameraya gereğinden çok hareket vermemek için özel bir gayret sarf ettik. Çünkü bir filmin biçimini belirleyecek şey onun özü. Eğer ben bu filmde gerçekten çok üstün teknik imkânlar falan kullansaydım izleyicinin, seyircinin dikkati tekniğe kayardı, gösteriye kayardı. Bir örnek vereyim: Bir köy filmi yapıyorsun, köyü anlatıyorsun, köyde, görünen araçlar, izleyicinin gördüğü araçlar ile senin sinema açısından kullandığın teknik eğer birbirini yadsıyacak şeylerse orada bir sahtelik ortaya çıkar. Bu nedenle bu filmde de mümkün olduğu kadar gösteriye kaç-

> mayan mizansen, hatta zaman zaman doğallığı yakalamak için düzlükler var, yani insanda bayağı iyi bir teknikle çalışmışlar duygusu olmayacak bir çalışma. (Güney, 2004: 95)

Yılmaz Güney'in sanatı üzerinde durmanın önem taşıdığını düşünüyorum. Zira gerek içerik, gerekse de biçimsel olarak Kürt sinemasının anlatımını şekillendiren kişi odur. Göstergeleri kullanış biçimini yukarıda açıklarken, sinemasının türü noktası üzerinde de durmakta yarar görüyorum. Güney, yaptığı filmlerde filmin gerçekle olan bağını koparmaz. Ağdalı ve süslü bir dil kullanmaktan kaçınır. Atmosfer yaratırken, nesnel gerçekten bir belgesel fotoğrafçısı titizliğiyle yararlanmasını bilir. Olanı kaydedişi, her koşulda bir panorama yaratmaya çabalaması, gerçeğe sadık kalması boşuna değildir. Var olan mekânları kullanması, fotoğrafın estetiğinden öte içine yoğunlaşması bir niyeti gösterir. Gerçeği yeniden üretirken, toplumcu olana sanatsal dokunuşlar yapar. Pek çok kere Yeni Gerçekçiliğin kült filmi *Bisiklet Hırsızları*'nı (1948) çok sevdiğini söylemesi rastlantı değildir. Zira *Bisiklet Hırsızları*, dünya savaşından yorgun ve yenik çıkmış, harap olmuş İtalya'nın umutsuz insanlarının portresini sunar. Güney de –özellikle Sürü'de ve Yol'da– parçalara ayrılmış, kitlesel katliam ve kıyımlara maruz kalmış Kürdistan'ın umutsuz ve yalnız insanlarını resmetmeye çalışır. Tabii, Güney sinemasını salt Kürtler üzerinden açıklamak yanlış olur. O, Umut, Acı, Ağıt, Umutsuzlar ve Arkadaş gibi filmleriyle, Türkiye Sineması'nın da güzide örneklerini ortaya çıkarır. Nasıl ki İtalyan Yeni Gerçekçiliği –bir önceki bölümde bahse konu olduğu gibi– ulus sinemasının doğuşunu müjdelemişse, Güney de, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan gibi isimlerle birlikte Türkiye sinemasını temsil eder. *Umut*'la (1970) başladığı Türkiye halkı gerçekliği, onun yepyeni bir ulus sinemasının adımlarını atmasına sebep olmuştur. Aynı durum *Sürü* (1978) ve *Yol* (1982) için de geçerlidir.

Onu Üçüncü sinemayla "akraba" yapan sadece ideolojik altyapısı değildir. Gerçekle ilişki kuruş biçimi, onu ele alışı, yoğuruşu ve tekrar üretişi de, biçimsel olarak bakıldığında, Güney'i - estetik anlamında– aynı noktaya götürür. Her ne kadar kurmaca filmler yapsa da, gerçekten tüm yönleriyle faydalanmasını bilir. Bu bağlamıyla bakıldığında, belgesel sinema estetiğinden faydalanır. Bütün o epik kahramanlar, destansı anlatım biçimi, bir yanıyla gerçeğe sadık kalarak da öne çıkar. Güney, Kürt sinemacılarını bu yönüyle de etkiler. Sinemacının, gerçekle temas kurmasını, gerçeği özümsemesini ve bir aktarım aracı olarak kullanmasını filmleriyle öğütler. Kürt sineması, bu biçim üzerine oluşur. Gerçeğe yaklaşmak, onu bir bütün olarak kavramaya çalışmak, fotoğrafların gerçek mekânları kayda alması Kürt sinemasının da özünü oluşturacaktır.

3. BÖLÜM

KÜRT SİNEMASININ ÖĞELERİ, YÖNETMENLER VE ÖRNEK FİLMLER

Bu bölümde, Türkiye Kürdistanı'ndan Hüseyin Karabey'in *Gitmek* ve Kazım Öz'ün *Fotoğraf*, Irak Kürdistanı'ndan Hiner Saleem'in *Votka Limon, Sıfır Kilometre, Tatlı Biber Diyarım* ve Şevket Emin Korkî'nin *Taşa Yazılmış Hatıralar*, İran Kürdistanı'ndan Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı, Anavatanımın Şarkıları, Kaplumbağalar da Uçar* ve *Yarım Ay* filmleri üzerinden Kürt sinemasını tartışacağım. Fakat bu filmleri tartışmaya girişmeden önce, Kürt sinemasının kodlarından, biçiminden, estetiğinden, dilinden ve finansal problemlerinden bahsedeceğim.

Kürt Sinemasının Öğeleri

Bir filmin ortaya çıkması ve bir bütün olarak perdede görünmesi, pek çok bileşenin bir araya gelmesi ile mümkündür. Henüz bir fikir düzeyindeyken senaryoya dökülmesi ve zamanla içeriğe sahip olması, biçimsel olarak nasıl çekileceğine karar verilmesi, kaynak yaratılması, sahaya çıkılması ve sinemalarda gösterilmesi, her sinemacı için uzun süren bir uğraşının sonucudur. Bu bölümde, Kürt sinemasının öğelerini parçalara ayırarak açıklamaya girişeceğim.

Biçim ve Estetik

Kürt sinemacılarının gerçekle kurdukları ilişkinin altyapısında şu noktalar olduğunu düşünüyorum: Kürtler, yaklaşık yüz yıldır inkâr ve imha politikasına maruz kaldıklarını, periyodik olarak hak ihlallerine uğradıklarını ve ulus-devletlerin ve emperyalizmin hışmına uğradıklarını bütün dünyaya anlatmaya çalışıyorlar. Özellikle Halepçe Katliamı (1988) ile başlayan süreçte Kürtler, Saddam'ın soykırım yaptığını ne kadar anlatmaya çalışsa da özellikle Batı dünyası buna inanmamış, Kürtleri bir başına bırakmıştır. 90'lı yılların başında Türkiye Kürdistanı'nda köy boşaltmaları yaşanıp, Kürtler bir günde evsiz bırakılıp büyük şehirlerde ölmeye itildiğinde veya kültürle, sanatla, siyasetle ilgili çalışma yapanların sokak ortasında öldürüldüğü, cesedinin kaybedildiği günlerde tek bir fotoğraf karesiyle, bir haberle bunu duyurmaya, anlatmaya çalışanlar da baskı altına alınmış, cezaevlerine atılmış ya da öldürülmüştür. Kendi öykücülerini, gazetecilerini, fotoğrafçılarını, müzisyenlerini yetiştirmeye çalışan Kürtler, her daim gerçekle ilişkilenmiş, yaşadıklarını anlatmaya, çevresindekileri anlattıklarına inandırmaya çalışmıştır. 90'lı yıllarda sinema yapmaya niyetlenen Kürt sinemacıların belgesele yönelmelerinin öncelikli sebebinin bu olduğunu düşünüyorum. Çünkü Batı'ya (Türkiye'nin Batısı ve Avrupa) dertlerini anlatmak istediler. Bana kalırsa bir süre sonra bundan vazgeçenlerin temel itkisi, Batılının gerçeklikten haberdar olduğunu fark etmeleri olmuştur. Bu düşünüş biçimi Kürt sinemacısını gerçeklikten öte, duygusal karşıtlık yaratabilecek bir aktiviteye yöneltmiştir. "Kurmaca sanat" tam olarak burada devreye girmiştir. Kürt sinemacılar, bir yabancılaştırma eylemi olarak sanatı, dertlerini duygular üzerinden anlatmaya fakat bunu yaparken de gerçeklik üzerinden bir anlam yaratarak açıklamaya çalıştılar.

Yukarıdaki bölümlerde de bahse konu olduğu gibi, Kürt sinemasının asıl biçiminin "docu-drama" olarak nitelenen, gerçeklikle kurmaca olanın bütünleşmesinden yola çıkarak bir janra kavuşan biçimsel yöntem olduğunu düşünüyorum. Kürt sinemacılar, yaptıkları filmlerde gerçeğe koşulsuzca sahip çıkmış ve hep sadık kalmışlardır. Nesnel gerçekler, onların filmlerini etkilemiş, bir hikâyenin anlatılmasında, bir atmosfer yaratılmasında belirleyici olmuştur. Bunu yaparken bir belgesel yönetmeni hassasiyetiyle estetiklerini inşa edip, filmlerinin konusunun geçtiği mekânlarda çekim yapmaları da dikkate değerdir.

İlerleyen süreçte bu bakış açısı, bu biçimleniş değişebilir, dönüşebilir. Ancak görünen o ki, çalışmanın yapıldığı şu günlerde Kürtçe bir bilimkurgu filmine, fantastik bir janra ya da animasyon sinemaya dair örnekler henüz ortaya çıkmamıştır.

Dil

Kürtler, Kurmancî, Zazakî, Soranî ve Goranî Kürtçesi konuşur. Kürdistan'ın hemen hemen bütün bölgelerinde konuşulan Kurmancî, en yaygın olan lehçedir. Türkiye Kürtlerinin büyük bir çoğunluğu Kurmancî Kürtçesi konuşur. Zazakî, sınırdan öte, Türkiye Kürdistanı'nın iç taraflarında, özellikle Dersim'de, Batman'ın ve Diyarbakır'ın bazı ilçelerinde, Zaza Alevilerin olduğu hemen hemen her yerde konuşulur. Dersimli yönetmen Kazım Öz'ün çoğu filmi Zazakî'dir. Soranî lehçesi İran ve Irak Kürdistanı'nda yaşayan Kürtler tarafından konuşulur. Örneğin İran Kürdistanı'nın Banê şehrinde doğan Bahman Ghobadi'nin filmleri Soranîce'dir. Goranîce, Irak ve İran Kürdistanlarının sınırlarının kesiştiği yerde konuşulur.

Bir filmin, o milletin sinemasına olan etkisi dünya üzerinde en çok Kürtler nezdinde tartışılmıştır, diyebiliriz. Yukarıda da görüldüğü gibi, her dört bölgede asimilasyona tabi tutulan Kürtler, kendi dillerinde film yapabilmek için uzun süre bekle-

miştir. Yılmaz Güney gibi bir figür, "Kürt halkının tarihini anlattım." diyerek nitelediği filmi Sürü'yü (1978), oyuncularının başına bir şey gelmemesi için Türkçe çektiğini söylemek zorunda kalmıştır. 90'lı yıllar ile beraber bir değişim söz konusu olduysa da Kürtçe bir filmin "korkusuzca" piyasaya sürülmesi için 2000'li yılları beklemek gerekir. Nizamettin Ariç 1993 yılında *Beko İçin Bir Türkü* filmini Kürtçe yapsa da, film Kürdistan'ın hemen hemen bütün bölgelerinde yasaklı olarak kalmış, gösterimi mümkün olmamıştır. Şüphesiz değişim Bahman Ghobadi'nin 2000 yılında çektiği *Sarhoş Atlar Zamanı* ile başlamıştır. İran'da, kısmi de olsa demokratik değişimlerin yaşandığı o dönemde tamamı Kürtçe çekilen Ghobadi'nin filmi, uluslararası başarısının da etkisiyle dünyanın pek çok yerinde sinemalarda gösterime girmiştir. 2000'lerin ilk on yılında Türkiye televizyonlarında da gösterilen film, bir eşiği temsil etmiştir. Aynı dönemlerde Kürt olmayan yönetmenlerin Türkiye'deki Kürtleri anlatan filmlerinde de Kürtçe diyaloglara rastlanır. Kürtler, Türkiye Sineması'nda da yavaş yavaş "doğu Türkü" imajından sıyrılmaya başlamıştır. Irak'ın işgali sonrası Saddam'ın devrilişi ve Kürdistan Bölgesel Yönetimi'nin güçlenmesiyle başlayan süreçte de Kürtçe filmlere ağırlık verilmiştir. 2000'lerde, Türkiye'de de Kürt yönetmenler filmlerini Kürtçe çekmiştir.

Bir filmin, Kürt sinemasına dâhil edilebilmesi için Kürtçe çekilmiş olması yeterli midir sorusu özellikle 2000'lerin başı ile birlikte bir tartışma konusu haline dönüşmüştür. Özellikle filmi yapan ekip Kürtlerden oluşuyorsa, Kürtlerin odağında olduğu bir hikâye anlatılıyorsa, Kürt Sineması olarak imlenmiştir. Hepsinden öte, Kürtler gibi sinemasını gerçeklik üzerine inşa etmeye kararlı bir ulus, Kürtlerin Kürtçe konuşması sebebiyle de, filmlerini Kürtçe çekmiştir. Çünkü gerçek budur. Tıpkı biçim gibi, dil de bir sinemanın niteliğini belirleyen en önemli araçlardan biridir. Ancak tek başına yeterli midir? Hele ki, Kürtler gibi

dört parçaya ayrılan ve vatandaşı olmak zorunda kaldıkları devletlerin, bir iç sorunu haline de dönüşen bir ulus için...

Kürt sinemasına dâhil edip inceleyeceğim iki yönetmenin filmlerini tercih etmemin bir sebebi de bu filmlerde konuşmaların büyük çoğunluğunun Türkçe olmasıdır. Kazım Öz'ün *Fotoğraf* (2001) ve Hüseyin Karabey'in *Gitmek* (2008) filminin diyaloglarının yarısından fazlası Kürtçe değildir. Sinema bir temsiliyet sanatıdır ve içinde pek çok göstergeyi barındırır. Kürtlerin kültürel, sosyal, siyasal ve ekonomik yaşantısını, nesnel gerçekçi bir bakış açısıyla ve sanatsal kaygılar güderek anlatan bu iki filmde de Kürt karakterler, Kürdistan'a gittiklerinde ya da bir araya geldiklerinde Kürtçe konuşmaya başlamıştır. Filmlerde, İstanbul'da yaşayan Kürtlerin, farklı milletlerden kişilerle karşılaşılan bölümlerinde Türkçe konuşulması rastlantı değildir. En basit tarifle söylersek, bu durum gerçekçiliğin ispatıdır. Dolayısıyla bir filmde Kürtçe konuşulmasının oran orantısına göre o filme Kürt Sineması demek yanlış olur. Mesele, bir ulus sineması olarak nitelenen Kürt sinemasının, Kürdistan'ın diğer bölgelerinde de yaşayan Kürtleri kapsayıp kapsamamasıdır. Eğer Kürtleri, Türkiye'nin, İran'ın, Suriye'nin ve Irak'ın bir iç sorunu olarak görüp, onun üzerine bir hikâye anlatılıyorsa, nitelemeyle ilgili bir sıkıntı doğabilir. Çünkü Kürtler çok daha fazlasıdır. Bir vatanları vardır, parçalanmıştır ve farklı devletlerin boyunduruğunda yaşamak zorunda kalmışlardır. Bir etnik kimliğe atfettiğimiz Kürt sinemasının, Kürtlerin vatanları ve sınırları üzerine de söz söylemesi gerekir. Dil, bunların bir tamamlayıcısı olmakla yükümlüdür. Bu tamamlayıcılık, Kürt sinemacılarının gerçekliği algılayış biçimiyle ilişkilidir.

Coğrafya

Göstergelerin yalnızca sinemadan yola çıkarak bir mana yaratması beklenilemez. Bir temsilin, yan yana geldiği, iç içe geçtiği zaman yeni bir anlam yaratmasının kökeni, filmi çeken kişinin, filmde kayda alınan yerle (mekânla) gerçeklik üzerinden ilişki kurmasıdır. Sanat gibi zihinsel bir sürecin sonunda gerçeğe bürünen bir üretimin, gerçeklikten tamamen bağımsız olduğunu dile getirmek yanılgıya sebep olabilir. Neticede bir yaratıcı olan yönetmen de mevcut gerçekliğin içinde kalarak yetişmiş, objeleri tanımlayarak yaşamıştır. Dolayısıyla gösterge, insanın zihinsel üretimle beraber biçimlediği, gerçekle ilişkilemek zorunda kaldığı bir bilim manasını taşır. Hele ki bu, Kürt sineması gibi gerçekle sıkı ilişkilere sahip bir sanatsal disipline aracı olacaksa...

Kürt sinemasının biçimsel özelliklerinden ve estetiğinden bahsederken, tek bir nokta üzerinde durmaya gayret ettim. Gerçekçilik, Kürt sinemasının asıl hazinesidir. Ondan bağımsız bir film yapmak, neredeyse bugüne kadar, mümkün olmamıştır. Bu durum, Kürt sinemasının biçimsel yaklaşımının en temel göstergesidir. Dolayısıyla, bu yapısal yaklaşımda bulunan sinemacıların Kürtlerin hikâyesini anlatırken, doğal mekânlarda çekim yapmasını sadece bütçesizlikle açıklamak yanlış olur. Bu aynı zamanda bir tercihtir. Yaşanılan/yaşanılmış olan bir hikâyenin vakti zamanında bir parçası olduğu bilinen mekânlarda çekimler yapılması her zaman amaç olmuştur. Burada Kürt sinemasının belli başlı coğrafi özelliklerinden bahsetme gereği duyuyorum.

Kürt ayaklanmalarında dağın belirleyici bir rolü olmuştur. Ayaklanan her Kürt isyancının yolu, başta, ortada ya da sonda mutlaka dağa uzanmıştır. Zira Kürdistan, dağlık bir coğrafyadır. Fakat dağın sembolü, ima ettiği soyut düşünce çok daha fazlasıdır. Ulaşılmaz olanı, yüceliği ve kudreti imler. Müslüm

Yücel'e göre dağlar, kente uzaktan bakmayı ve bir gün orada huzur içinde yaşanmayı sembolize eder. Binyıllardır aynı coğrafyada, aynı dağlarda yaşıyor olmanın da etkisiyle, "Her şey dağdadır, aşk dağda, kavga dağda, dua dağdadır. Kürtçe stranların hepsinde egemen olan iki şey vardır; biri aşk, diğeri dağdır. Hasret dağla anlatılır, ölüm dağla anlatılır." (Yücel, 2010: 120) Kürt sinemacıların kameraları Kürdistan'a girdiğinde, dağların uzun uzadıya kayda alınmasının, karakterlerin bir şekilde dağ ile kurduğu ilişkinin hikâyeye olan katkısının rastlantısal olduğunu söylemek yanlış olur.

Dağın, dağlık coğrafyanın bir getirisi de kardır. Dağlık bir fiziksel yapıya sahip olan Kürdistan, karasal iklimi yaşar. Yılın hemen hemen tamamına yakınında dağların en tepelerinde kar görmek mümkündür. Kaldı ki 6-8 ay arası da karın yerde kaldığı bilinir. Kar, Kürtlerin gerçekliğidir. Geçmişten bugüne masum ve saf olanın bir göstergesi olarak nitelenen kar, Kürt sinemacılar tarafından sık sık kadrajlara sokulur. Gerçekle ilişki kurarak, karın Kürtlerle olan ilişkisini tamamlar biçimde, karakterlerin kendisine bir "erdem" olarak da atfedilen kar, Kürt sinemacıların filmlerinin tamamına yakınında kendine yer bulur.

Coğrafyanın fiziksel etkisi bir yana, bir de beşeri etkisinden söz etmek gerekir. Konu Kürtler ve Kürdistan olduğunda, kolluk kuvvetlerinden, askerden veya polisten bahsetmemek mümkün değildir. Kürdistan'ın her dört bölgesinde ve de Batı'da, büyük şehirlerde yaşayan Kürtler sürekli gözetim halindedir. Kimlik kontrolleri, GBT'ler, yol kesmeler, aramalar Kürtlerin hayatının bir gerçeğidir. Kürt sinemasını oluşturan filmlerin tamamında askerleri, polisleri görmek mümkündür... Askerler ve polisler, gerek Kürtlerin devletle olan savaşının, gerekse de toplumsal hayatının değişmez aktörüdür.

Hem beşeri hem de fiziksel olan son öğe ise yoldur. Yol, Kürtlerin hayatında öylesine belirleyicidir ki, ekonomik, siyasal,

kültürel ve sosyal ilişkilerde en önemli etkendir. Bahman Ghobadi bu durumu, "Onların tarihleri sürgün ve göç tarihidir. Sürekli hareket halinde olan insanların tarihidir. Bu anlamda, hareketin sanatı olan sinemayla ortak özellikleri vardır," (Kılıç, 2009: 137) sözleriyle açıklar. Tarihsel olarak da bakıldığında sürekli bir yerden bir yere giden bir ulus olarak yaşamışlardır. Yol'un sinema açısından en nesnel temsili ise, özellikle Kürtlerin sinemalarında, bir öze dönüş olarak yorumlanışıdır. Yol, geçmişi, arayışı, eksik olanı tamamlama halini imler.

Finansal Problemler

Sinema var olduğu ilk zamanlardan beri, finansal olarak, tekellerle baş etmek zorunda kalmıştır. Pahalı ve kolektif bir sanat olarak, her zaman bir ikinciye ve nakit paraya ihtiyaç duyulmasıyla açıklanabilecek ekonomi politiğini birtakım yollarla aşmaya çalışan sinema sanatı, ulaşım gücü ve sermayeyle olan doğrudan ilişkisiyle de tüccarların dikkatini çekmiştir. Dünyanın hemen her bölgesine ticaret erbapları tarafından sokulan sinema, çok geçmeden sanatsal, siyasal ve toplumsal kaygılar güden kişiler tarafından da sahiplenilmiştir. Bir sanat dalı için kısa, bir insan ömrü için ziyadesiyle uzun olan bu 125 yılda (1895'ten bugüne), hala oturmuş bir finansal yapıdan söz etmek mümkün değildir. Özellikle ABD'de görülen, büyük kapitalistlerin sinemayı finansal kaygılarla idare edilen bir endüstri olarak niteleyip, meta üzerinden bir artı-değer yaratma çabalarını dışarıda bıraktığımızda, tıpkı yönetmenler gibi, yapımcıların da hiçbir garantisi yoktur. Bir filmin batmasıyla, bir şirketin kısa bir süre sonra kapanması arasında paralel bir ilişki vardır. Ticari ya da sanatsal, fark etmeksizin, özellikle Türkiye gibi ülkelerde filmin çekimleri başladıktan sonra dahi para aramalar, çalışanın parasını vermemeler gibi olaylar münferit olmaktan çıkmıştır.

Bolşevik Devrimi ile birlikte sinema ve siyaset arasındaki rasyonel ilişki daha da görünür hale bürünürken, Hitler ve Mussolini gibi diktatör faşistlerin sinemayı desteklemesi, ulusal sinema anlayışından öte, sinema ve ideoloji ilişkisinden kaynaklanır. Orada yapılan sinema üretimi, onlara göre, daha kapsayıcı, devletten daha yüce bir idealin ürünüdür. Dolayısıyla bu bir "ulusal sinemadır" demek, yanılgıya sebep olabilir.

Ulusal sinemanın doğduğu ve serpilmeye başladığı yer II. Dünya Savaşı sonrası İtalyası'dır. Yeni Gerçekçiler, yoksulluğun, yenilginin fotoğrafını çekerken, aynı zamanda bir ulus sineması da inşa etmişlerdir. Yine ideolojiyle bağlantılı olarak, sinemanın dünyanın çeşitli bölgelerinde yaşayan halklara mesajı daha bariz hale gelmiştir. Gözünün gördüğüne, kendi gerçekliğine ufak hikâyeler ekleyerek anlatma mecrası olarak nitelenmeye başlanan bu akım, sinemanın akıbetini değiştirmiştir. Avrupa ortak pazarının oluştuğu sonraki yıllarda, sanatsal kaygılarla bir film çekmek daha da kolaylaşmış, kendi içlerinde bir alışveriş alanı yarattıkları görülmüştür. TV'nin ortaya çıktığı, büyük bütçeli festivallerin düzenlendiği, yerli ve yabancı yatırımcıların daha da söz sahibi olduğu 80'lere doğru ilerleyen yıllarda, film fonları da görünür olmaya başlamıştır. Avrupa, o tarihlerden itibaren, dünyanın "geri kalmış ülkelerinin" sinemacılarına da kapılarını açmaya karar vermiştir. Türkiye, İran ya da Rusya gibi Avrupa'nın dışında kalan ülkelerdeki çoğu sinemacı, kendi devletlerinin sinema teşviki olarak, yabancı filmlerden daha çok vergi alınması gibi uygulamalarla film yapmalarının organik ilişkisi olmadığının farkına vararak, bu fonlara yönelmiştir. Sovyetler'in yıkılması ile birlikte adına "globalizm" denilen yeni Pazar arayışlarının da oluştuğu yıllarda, sinemanın bir ürün olarak çok para getirdiğini ve bir reklam işlevi gördüğünü anlayan bazı devletler de sinema fonu oluşturmaya karar vermiştir.

Özellikle 90'larla başlayan bu sürecin Kürt sinemasıyla olan ilişkisine girmeden önce şu noktalarda durmakta fayda olduğu kanaatindeyim: Bir yönetmenin film yapabilmesi için olmazsa olmaz olan öğe, paradır. Dünyanın en güzel filmi de çekiliyor olsa, "gönüllü" geldiğini söyleyen ekip, bir süre sonra huzursuzlanmaya başlar. Çalışma saatlerinin yoğunluğu, film işinin stresli ve sonsuz dikkat istiyor oluşu şüphesiz ki bu durumu etkiler. Dolayısıyla bir filmde para, en az senaryo kadar gereklidir. Ulusal sinema fonlarının ortaya çıktığı yıllarda, devletsiz bir ulus olan Kürtler, vatandaşı oldukları ülkelerin film fonlarına başvuru yapmışlardır. Ancak bu durumda en belirleyici etken siyasi konjonktür olmuştur.

1999 yılında "etnik sinema"yı desteklemek amacıyla İran İslam Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından kurulan Farabi Vakfı, sektöre hızlı bir giriş yapar. İran'da yaşayan Azerilerin ve Kürtlerin desteklenmesini öngören bu fondan, Bahman Ghobadi ilk filmi, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nı (2000) çekebilmek için fon almıştır. Aynı Ghobadi, fondan birkaç kere daha destek alsa da, filmlerinin içeriği ve yarattığı etki yüzünden, rejimi giderek rahatsız etmiştir. Sonraki yıllarda Ghobadi, bırakın bir daha fon almayı, İran'dan kaçmak zorunda kalmıştır. Tanınan ve başarılı bir yönetmen olduğundan, yabancı fonlarla sürgünde de film yapmaya başlamıştır.

2006 yılına kadar devlet desteğinin verildiği bazı filmler olsa da, Türkiye'deki ulusal sinema fonu ancak bu yılda resmiyet kazanmıştır. Avrupa Birliği uyum yasalarının bir getirisi olarak düzenlenen Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Fonu, bir süre sonra siyasi konjonktürün etkisinde şekillenmeye başlamış ve tamamen keyfi kararların alındığı bir mecraya dönüşmüştür. Kazım Öz, henüz bu tarihten önce, 2001 yılında, ilk filmi Fotoğraf'ı Uluslararası Rotterdam Film Festivali Hubert Bals Film Fonu desteği ile hayata geçirmiştir. Mezopotamya Kültür Merke-

zi'nin yarattığı sosyal ilişkilerin ve ayni desteğin de gücüyle ortaya çıkan film, kolektif film üretiminin örneklerinden biridir. Sonraki yıllarda da film üretimine devam eden ve *Zêr* filmi ile 2014 yılında bakanlıktan destek almayı başaran Öz, devlet tarafından filminin sansürlenmesini ifşa etmesiyle de gündeme gelmiştir. Bu satırların yazıldığı konjonktürde bir daha destek alma ihtimalinin tartışması bir yana, Kazım Öz, çalışmanın yapıldığı bu günlerde "terör örgütü propagandası yapmak" suçlamasından dolayı 15 yıl hapis istemiyle yargılanıyor.

Mezopotamya Kültür Merkezi'nden çıkan bir diğer Kürt sinemacı Hüseyin Karabey ise *Gitmek* (2008) isimli ilk uzun metraj filmini çekerken bakanlıktan destek almıştır. O desteğin yanına, Uluslararası Rotterdam Film Festivali Hubert Bals Film Fonu, Global Film Initiavite ve Birleşmiş Milletler Yüksek Mülteci Komisyonu desteklerini de koyarak ilk filmini gerçekleştirir. Sonraki yıllarda, *Sesime Gel* (2014) ve *İçerdekiler* (2018) gibi iki film yapsa da bir daha bakanlıktan destek alamamıştır.

Her iki Türkiyeli Kürt yönetmenin de uluslararası ve ulusal festivallerde ziyadesiyle ödül almasına rağmen, filmlerini Türkiye'deki herhangi bir ulusal kanala satamamış, genel izleyiciye gösterememiş olması, bir tesadüf olmasa gerektir.

Henüz Amerikan askerleri Irak'tan çekilmemişken, yani işgal tamamen sonlanmamışken, Fransa'da yaşayan Kürt yönetmen Hiner Saleem, *Sıfır Kilometre* isimli filmini Irak Kürdistanı'nda çeker. Saleem'in sonraki filmlerinde görülecek olan yerel Kürt hükümetinin finansal rolü bu filmde görülür. Bir uluslararası yapım olan ve birden çok yapımcısı olan filmde, Fransız ortağın olması da dikkati çeker. Uluslararası Cannes Film Festivali'nde Kürdistan adına yarışan bu film, birçok finansörün bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Sonraki yıllarda özellikle Kürdistan Bölgesel Yönetimi'nin finansal desteğiyle film yapacak olan

Hiner Saleem'in çalışmaya konu olan bu filmi Türkiye Kürtlerinden iki oyuncuyu, Nazmi Kırık ve Belçim Bilgin'i bir araya getirmesiyle de adından söz ettirir.

Şevket Emin Korki'nin üçüncü uzun metraj filmi *Taşa Yazılmış Hatıralar*'ın finansal olarak en önemli yönü, diğer yönetmenlerin aksine yapımcılığını bir başkasının, Mîtos Film'in sahibi Mehmet Aktaş'ın üstlenmiş olmasıdır. Bahman Ghobadi, Hiner Saleem, Yüksel Yavuz, Erol Mintaş ve Hisham Zaman gibi yönetmenlerle de çalışmış olan Aktaş, Asya'da ve Avrupa'da düzenlenen film fonları yarışmalarından, Kürdistan film fonlarından destek alarak, bu filmin yapımcılığını üstlenmiştir. Bu film, Ghobadi'nin ilk filminden sonra hareketlenmeye başlayan Kürt sinemasının çıkardığı yapımcı Mehmet Aktaş'ın, bir Kürt yapımcının bir Kürt filmini tek başına finanse etmesi açısından önemlidir. Filmin, Kürdistan Bölgesel Yönetimi tarafından da direkt finanse edilmesi bir o kadar mühimdir.

Başlığı kapatmadan önce kısa bir değerlendirme yapmakta yarar görüyorum. İran ve Türkiye, devlet fonu ile sinemaya teşviki arttırmaya çalışırken, başlarda bu fon herkese yarayacak gibi bir algı yaratıp Kürtlerin ve muhaliflerin destek almasını sağlasa da, ortaya çıkan işlerden bir süre sonra rahatsız olup – büyük oranda- "etliye sütlüye dokunmayan" sinemacıları fonlamıştır. Özellikle İran'da süreç daha sert yaşanıp, sinemacıların film çekmeleri yasaklanırken, sanatçılar hapislere tıkılıp, can güvenliği için ülkeden kaçmak zorunda kalırken, Türkiye'de destek vermeme, adli yargılama yapılma ve suç inşa etme gibi (Kazım Öz, Çayan Demirel vs.) süreçler yaşanmıştır. Fakat yine de destek almayan sinemacılar, resmi olmasa da, Kürt ya da muhalif, engellenmemiştir: Hüseyin Karabey, Emin Alper, Özcan Alper gibi. Irak'ta ise Amerika'nın Irak'ı işgali (2003) sonrası Irak Kürdistanı güçlerinin konumunun yükselmesi, sinemayı

olumlu olarak etkilemiştir. Bölgede giderek gücünü arttıran yerel hükümet önce ayni sonra da nakdi olarak Kürt sinemacılarını desteklemiştir. Birkaç yıl önce yaşanan referandum sürecinden sonra, yoluna bağımsız bir devlet olarak devam etmek isteyen Irak Kürdistanı, tekrar işgal tehditleri ile karşılaşmış, bu talep emperyalist devletler tarafından baskı altına alınmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla ortada bağımsız bir devlet yoktur. Sinema gibi kurumsallaşmış, finansal organizasyona ihtiyaç duyan bir sanat disiplinin en önemli öğesinin ekonomik istikrar olduğu su götürmez gerçeklik, ileriki yıllara sarkmış gibi gözükmektedir. Irak Kürdistanı'nda uluslararası film festivalleri Erbil'de, Duhok'ta, Süleymaniye'de hala devam ederken, Kürt sinemacılarına ayni ve nakdi destek süreçleri yaşanırken, bağımsız bir devletin kurulmasının sinemaya yapacağı etkiyi görmek için biraz daha beklemek gerekiyor.

Türkiye'de, 1991 yılında İstanbul'da kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi'nin sinemaya yaptığı doğrudan etkiyi reddetmek yanlış olur. MKM, kendi içinde yaptığı eğitimler, sinema teçhizatları ve sosyal ilişkiler ile Kürt sinemacılarına doğrudan destek vermiş, yeni filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak çok daha fazlasına, büyük ekonomiye ihtiyaç duyan sinemacılar, başka kaynaklara da yönelmiştir. Legal Kürt siyasetinin 2000'lerin başı ile birlikte büyümesi ve giderek güçlenmesiyle Türkiye Kürdistanı'ndaki belediyelerin de kazanılması, Kürt sinemacılarını imkânlar ölçüsünde etkilemiştir diyebiliriz. Açılım Süreci"nin sonlanması, Kürt belediyecilerinin ve milletvekillerinin tutsak edilmesi, Türkiye Kürdistanı'nın tekrar bir cepheye dönüşmesiyle, Batman Yılmaz Güney Kürt Filmleri Festivali, Amed Film Festivali, Axdamar Film Festivali, Mezopotamya Film Festivali gibi Kürt sinemacılarının birbirinin eserlerini göreceği, finansal hususların konuşulacağı pek çok mecra ve tabii

ki bir bütün olarak Kürt sinemacılığı bu durumdan olumsuz olarak etkilenmiştir. Film fonları da dağıtmaya başlayan bu festivaller birer birer iptal olmuştur. Mezopotamya Kültür Merkezi de 12 Kasım 2016'da yayımlanan kararnameyle devlet tarafından kapatılmıştır. Aynı tarihlere denk düşen Barış İmzacıları olarak adlandırılan akademisyenlerin yazdığı bildiriye destek imzası atan Kürt ve muhalif sinemacılar, çalışmanın yapıldığı şu günlerde bakanlık tarafından "yasaklılar" listesine alınmış, imza verenler hiçbir koşulda destek alamamıştır.

Sonuç olarak bu hususta, Kürt sinemacıların film üretebilmek için ortak yapıma yönelmek zorunda kaldığı aşikârdır. Kürt sinemacılar, var olan konumlarını yeni ilişkiler yaratmada kullanarak, Avrupa'nın birden fazla kuruluşundan fon alarak ve Avrupalı yapımcılardan destek alarak film üretmeye çalışmıştır. Özellikle Hiner Saleem'in ve Hüseyin Karabey'in bahsi geçen filmleri bu tip üretime örnektir. Kurumsallaşmış bir Kürt sineması fonu olmamasından ve/veya yetersiz olmasından dolayı, çeşitli ortaklıklar tek çare olarak öne çıkmıştır. Bir vatan varken bir devletin olmaması, Kürt siyasetini belirlediği, biçimlendirdiği gibi Kürt kültürel hareketini ve sinema çalışmalarını da etkilemiştir. Bir film yapmak her koşulda zordur. Zira bir filmin ortaya çıkması, birden fazla bileşenin bir araya gelmesiyle mümkündür. Ancak sinema endüstrisi oluşmamış, devletsiz bir ulusun film yapması daha da zordur.

Yönetmenler ve Örnek Filmler

Bu bölümde Kürdistan'ın farklı coğrafyalarda yaşayan yönetmenlerin filmlerini, Kürt sinemasının biçimsel yaklaşımları, kodları, estetiği, göstergeleri ve finansal sorunları nezdinde masaya yatırarak değerlendirmeye çalışacağım. Filmlerinde kul-

landıkları göstergelerin, yönetmenlerin yaşamlarındaki karşılıklarını da ararken, endüstrileşememe halini de odağa alacağım.

Bahman Ghobadi

1969 yılında İran Kürdistanı'nın Bane şehrinde doğan Bahman Ghobadi, öğrenciliği sırasında bir radyoda çalışmaya başlar. Sinemaya olan ilgisi, onu, amatör bir film yapım grubuyla ortaklığa iter. "Ben aslında sinemayı sevmiyordum. Sinemayı ben seçmedim sinema beni seçti. Kürdistan'da sinema için bir üniversite yok, okul yok. Benim geçmiş hayatım bana sinemayı öğretti. Sınırda yaşayan bir çocuktum. Hayat içerisinde sinemayı öğrendim." (Ghobadi, 2009) Ardı ardına kısa filmler yapar. Her şeyi bir yana bırakıp, profesyonel bir sinema eğitimi almak için Tahran'a gider. Sektör çalışanlarıyla iletişime geçer, 1995 – 1999 arası on kısa film yapar. *Siste Yaşam* filmi ile Clermont-Ferrand Film Festivali'nde jüri özel ödülünü kazanır. Aynı dönemde sektörde aktif olarak çalışmaya, asistanlık yapmaya başlar. Abbas Kiyarüstami'nin 1999 yılında çektiği, İran Kürdistanı'nda geçen filmi, *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'te yardımcı yönetmen olarak çalışır. Samira Malkmalbaf'ın Kara Tahta (2000) filminde oyunculuk da yapar. Yıllar sonra, o günkü yaklaşımını şu sözlerle dile getirir:

> İran filmlerine benzer filmler yapmak istemiyorum. Benim tarzım farklı ve bunu filmlerimde gösteriyorum. Ben Kürt Sineması olarak adlandırılabilecek film yapmak istiyorum. Ki bu sinema temel özelliklerini Kürtlerin hayatıyla kültüründen alır. Senaryoyu ve filmlerimi kurgularken kompozisyon olarak Kürtlerin hayatını gerçekçi olarak yansıtmaya çalışıyorum. (Kılıç, 2009: 9)

Bu düşünceyle hareket ederek, köyü Bane'ye geri döner ve *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) isimli ilk uzun metraj filmini çeker.

Sarhoş Atlar Zamanı (2000)

Küçük Amaneh'in aynı zamanda bir anlatıcı da olduğu hikâye, İran ve Irak sınırında yer alan bir Kürt sınır köyünde yaşayan ve geçimini sınır ticaretinden sağlayan bir ailenin yaşadıklarını anlatır. Kaçakçılık yaparken hayatını kaybeden babasının ölümü sonrası, ailenin ekonomik yükünü üstüne almak zorunda kalan Ayoup en büyük erkek çocuktur. Rojine ve Amaneh isimli iki kız kardeşi ve Madi isimli hasta erkek kardeşi vardır. Ayoup, hem ailenin geçimini sağlamaya hem de kardeşi Madi'nin bakım masraflarını üstlenmeye kararlıdır. Madi'nin ölüme doğru ilerleyen hastalığı, Ayoup'u daha fazla risk almaya zorlar. Onu ameliyat ettirmeye yetecek parayı kazanmak isteyen Ayoup başarısız olur. Devreye kardeşi Rojine girer ve Madi'nin ameliyat masraflarını karşılayacak, Irak Kürdistanı'ndan bir adamla evlenmeyi kabul eder. Ayoup, iktidarının sarsıldığını hissetse de, amcasının zoruyla bu evliliği kabullenir ve ses çıkaramaz. Gelin alayı, damadın ailesiyle buluşunca, karşı taraf Madi'yi kabul etmez. Onun karşılığında bir katır vermeyi teklif ederler. Ayoup, koşulsuzca kabul eder. Çünkü katır, kaçakçılık yapan biri için çok değerlidir ve özellikle sınırın öte yanında çok para etmektedir. Ayoup sevkiyatın yapılacağı gün katırı ve Madi'yi yanına alır. Kalabalığa karışır. Amacı, katırı satıp parasıyla Madi'yi ameliyat ettirmek ve geri dönmektir. Ancak bu plan düşündüğü kadar basit olmaz. Sınırdan geçerken askerler tarafından baskın yapılır. Karda uyuşmasınlar diye alkol verilen atlar hareketsiz kalır, kıpırdayamaz. Herkes bir yana kaçışırken, kararlı Ayoup yolundan dönmez. Baygın katırı kendine getirir, Madi'yi kucaklar, ölümü de göze alarak sınırı geçer.

Filmde, vatansızlığı, vatansızlığın nezdinde de devletsizliği her karede, her sahnede, her sekansta görürüz. Ekonomisi, kültürü ve sosyal ilişkileri bir bütün olan, her gün çarşıya ekmek almaya çıkar gibi gidilen Irak Kürdistanı, Irak devleti tarafından

çepeçevre sanlmıştır. Aynı husus İran Kürdistanı için de geçerlidir. Kürtler arasındaki sosyal ve ekonomik ilişkiyi engellemeye ve bitirmeye çalışan her iki devlet de onları ölüme mahkûm etmeye kararlıdır. Kendi varlığını sadece askeri olarak hissettiren ve başka bir alanda görünmemeye kararlı olan devlet(ler), Kürtleri bir başına bırakmış, kaderlerine razı olmalarını istemiştir. Kürt köylerinde yaşayan her iki tarafın Kürtleri de kaçakçılık yapmak zorundadır. Çünkü var olan toprak parçaları, her iki taraf arasındaki karşılıklı geçişleri engellemek için mayınla döşenmiştir. Dolayısıyla tarım yapılması imkânsızdır. "Benim gözümde İran Kürtleri, Irak Kürtleri, Türkiye Kürtleri ya da Suriye Kürtleri arasında en ufak bir fark yok. Hepimiz aynıyız; dilimiz, kültürümüz, tarihimiz aynı. Benim varlığım İranlı, ama kalbim Kürt." (Hamid, 2009: 183) Kürdistan'ın her iki bölgesinin de ekonomi politiğini her karesinde gördüğümüz film, vatansızlığın, bir başına kalmanın verdiği acıyı haykıran bir çığlıktır.

Sınır, Bahman Ghobadi'nin bütün filmlerinde karşımıza çıkar. Öyle ki, İran Kürdistanı'nın sınır köyü Bane'de şekillenen yaşamının, düşünsel olarak Ghobadi'yi ne denli etkilediği, yönetmenliğini yaptığı filmlerin her saniyesinde kendini belli eder. Ahmet Ergenç, Bahman Ghobadi'nin, filmlerinde sınırları odağına alarak anlatıyor oluşunun üzerinde durur. Ona göre, Ghobadi'nin filmleri sınırda olma, sınırda yaşama halini içinde barındırır. "İlk filmi *Sarhoş Atlar Zamanı*, sınırı geçip 'kaçakçılık' yapan insanların hikâyesini anlatıyor. İkinci film *Anavatanımın Şarkıları* yine bir sınır-geçme hikâyesi; İran'dan Irak'a yolculuğa çıkan bir müzisyenin öyküsü. Üçüncü filmi *Kaplumbağalar da Uçar* yine bir sınırda, bir mülteci kampında geçiyor. Dördüncü filmi *Yarım Ay*'da da yine bir sınır hikâyesi var; büyük bir müzik ziyafeti için İran'dan Irak'a giden bir müzisyenler grubunun yol hikâyesi. Beşinci filmi Kimse *İran Kedilerinden Bahsetmiyor*'da

da İran'dan İngiltere'ye gitmek isteyen bir müzisyen çift üzerinden..." hikâyesini anlatır. (Ergenç, 2014: 95)

Ghobadi, sinemasını sınır üzerine inşa eder. Onun için sınır, Kürt olmanın bilinciyle de ilişkilidir.

> Ben sınır kentinde doğdum ve yaşadım. Bu benim sorunumdur. Sınırlarda yaşananlar benim sorunumdur. Yaşamımdır ve bende bir komplekstir. Bu koşullarda yaşadım ve bu benim bakış açımdır. Ve benim bu koşullara göre bir hayal gücüm var. Bunu yansıtıyorum filmlerime. Ama sınırlarda yaşananlar büyük bir trajedidir. Bence Kürt halkının yüzde 95'i zaten bir trajedi yaşıyor. Türkiye, İran, Irak, Suriye Kürtlerinin hepsi bu trajediyi yaşıyor. Geri kalan yüzde 5'i bilmiyorum ne durumdalar. Ama ben filmlerimde bu trajediyi mizahi bir şekilde de ifade ediyorum. (Ghobadi, 2009)

Ghobadi, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda sınır gerçeğinin şu sahneyle de altını çizer:

Filmin başından beri gördüğümüz Ayoup, kaçakçılığın daha çok arka planında yer alıp, malları ambalajlarken, babasının ölümü sonrası sahaya da çıkmak zorunda kalır. Katırlara yüklenen eşyalar, Ayoup'a da yüklenir ve karlı sarp dağlardan, sınırdan yürüyerek geçmesi gerekir. Yorulup kendini bir taşın üstüne attığında, Riboire isimli aynı yaşlarda bir çocuk yanına ilişir. Onun da sırtında bir yük vardır.

"Yoruldun mu?"

"Evet, çok zor," diyerek yanıtlar onu Ayoup. "Nerelisin?" diye de ekler.

"Thcampara," der Riboire.

Yorulmanın ve buz gibi soğuğun etkisiyle, "Kendi katırın yok mu?" diye sorar Ayoup.

"Yok," der Riboire. "Babamla katırı mayında patladı."

"Arazin var mı?" diye sorar bu kez Ayoup.

"Evet," der Riboire. "Hem de çok."

"E niye çiftçilik yapmıyorsun?"

Tüm ciddiyetiyle, "Arazilerin hepsi mayınlı," diyerek yanıtlar onu Riboire. "Çok fazla mayın var." Kafasını çevirerek dağları gösterir, çaresizliğini unutmak, umudunu diri tutmak için. "Sınıra çok kalmadı," der.

İlk kez kaçağa giden Ayoup şaşırır. Gözün gördüğü sadece karlı dağlardır. "Sınır mı? Nerede?" diyerek sorar.

Robiere, yakındaki bir tepeyi işaret ederek, "Şurayı görüyor musun?" der. "Orası Irak işte."

Kürt köyleri öyle yakındır ki birbirine, Ayoup gibi ilk kez giden birinin sınırdan haberi bile yoktur. Daha çok yol gideceğini düşünürken, yanı başında biten dikenli tellerin içinde yaşadığı gerçeğiyle karşılaşır.

Kürt sinemasının bir diğer kodu olan ölüm, filmin başından sonuna değin, varlığını hissettirir. Köyde, hemen her gün birinin ölme ihtimali, her sabah güneşin doğma ihtimali kadar kesindir. Hemen hemen tüm karelere, bu mefhum sinmiştir. Bu aktarım biçimi, hamasetten değil gerçeklikten kaynaklanır. Madi'nin ölüme giden hastalığı da iliklerimize kadar işler. Öyle ki onun öleceğini hepimiz biliriz. Daha filmin başında Ayoup'un babası hayatını kaybeder. Ayoup ve kardeşleri kahrolur. Film boyunca başka pek çok insanın öldüğünü öğreniriz. Ölüm, Kürtlerin tarihsel bir gerçeği olarak filmin, hemen her saniyesinde karşılık bulur.

Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı*, anlattığı hikâyenin gücünden, yönetmenliğinin başarısından öte gerçekliğiyle öne çıkar. Ghobadi, Ayoup'un küçük kardeşi Amaneh'i, anlatıcı olarak kullanır. Filmi onun gözünden izlediğimiz zamanlar olur. Onun anlatıcı olduğu sahnelerde tıpkı bir belgesel filmde olduğu gibi, mekândan, çevreden çeşitli görüntüler seyirciye izletilir. Ayrıntılar zihnimizde bir bütün haline dönüşürken, Amaneh anlatmaya devam eder. Anlatıcının varlığı, özellikle belgesel sinemacıların nesnel ve somut bir olayı ya da olguyu,

yaşayan birinin rehberliğinde ve gerçeğe sadık kalarak aktarışını akla getirir. Amaneh'e ve kardeşlerinin hikâyesine, o Kürt köylülerinin yaşam şekline inanırız ve film bittikten sonra şüphe bile duymayız. Filmin dünyanın çeşitli bölgelerinde seyirci tarafından ilgi ile izlenmesinin bir sebebi de bu olsa gerek. Zira Ghobadi de filmde gösterdiği yerlerin ve kişilerin gerçek olduğunu, o ufak çocukların karın yağmasını beklediklerini ve kar yağınca yine dağlara çıkıp kaçakçılık yapacaklarını söyler.

Biçimsel olarak bakıldığında, gerçek mekânların, gerçek kişilerin kullanılması, bir belgeselci titizliğiyle anı yakalamaya çalışan titrek kamera hareketlerinin varlığı, yönetmenin anlattığı sürece müdahil değilmiş gibi fotoğraflar kullanması, filmin docu-drama olduğunu akıllara getirir. Gerçeğe sadık kalarak, küçük hikâyeler eklediği ve temelde büyük bir hikâyeye eklemlediği bu filmde Ghobadi, bir an bile anlatılan hikâyenin sahiciliğinden şüphe etmemizi istemez. "...gerçeğin diline sınırlar arası ticaret ve düğün kültürüyle yaklaşarak, sakat çocukluk, fukaralık ve kaçakçılık Kürtlerin politik kaderiymiş gibi bir son söze etki eden kamera tekniği kullanır." (Sustam, 2016: 226) Sonraki filmlerinde de göreceğimiz bu biçim, gelecekteki Kürt sinemacılarını da etkilemiş, Kürtlerin sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik gerçekliği, sinema aracılığıyla ufak hikâyeler eklenerek anlatılmaya çalışılmıştır. Ghobadi'nin bu filmdeki biçimsel tercihi, gerçekçi sinema akımları üzerinden tartışılmış, bir isim bulunmaya çalışılmıştır. Bu filmi, gerçeğin ele alınış biçimi, nesnel dünyada bir değişikliğe sebep olması, gerçeği olabildiğince bire bir anlatmayı arzulamasıyla toplumcu gerçekçi, günlük hayatın, ufak bir hikâye üzerine dizayn edilerek, sosyolojik bir altyapıyla ve hem günün hem de zamansızlığın hükmüne teslim etmesiyle yeni gerçekçi, ideolojinin belirleyici etkisi ve biçimin ona göre şekil ve içerik almasıyla da üçüncü sinema akımına dâhil etmek mümkündür. Ghobadi, özellikle çok benzetildiği yeni gerçekçi-

ler için, verdiği bir röportajda şöyle der: "İtalyan yeni-gerçekçilerini, De Sica gibi yönetmenleri aklınıza getirecek olursanız, onların İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra İtalya'da hüküm süren koşullara dair filmler yaptıklarını hatırlarsınız. Oysa onların filmleri zamandışıdır da." (Hamid, 2009: 184) Sonraki filmlerinde de göreceğimiz bu biçimsel tavır, Ghobadi'nin gerçeğe yaklaşmaya çalışması ve bir belgesel yönetmeni hassasiyetiyle onu kadrajına sokmayı arzulamasıyla devam edecektir.

Soranî Kürtçesi özellikle İran ve Irak sınırlarında yaşayan Kürtlerin konuştuğu bir lehçedir. *Sarhoş Atlar Zamanı*, film boyunca İran Kürdistanı'ndan Irak Kürdistanı'na giden kaçakçıların, her iki bölgede de Soranîce konuşulduğunu göstermesi açısından da dikkate değerdir. Film, Kürtlerin her iki bölgede de aynı lehçeyi kullanması, bu temsil üzerinden sınırların anlamsızlığının altını çiziyor olmasıyla da önemlidir.

Coğrafi olarak bakıldığında, Kürdistan dağlarının yılın büyük bir kısmında kar altında olmasını, hikâyesini anlattığı çocukların masumiyeti ve saflığı üzerinden de bir anlam yaratma niyetiyle gösteriyor olması, Ghobadi'nin, filminin gerçekçiliğini ve kar görseli ile temsil ettiği göstergeyi kuvvetlendirdiğini söylemek mümkündür. Karasal iklimde, karlı bir coğrafyada yaşayan Kürtlerin hayatında kar, zorlukların habercisi olmasıyla, yaşam koşullarını ağırlaştırmasıyla da bilinir. Yollar kapanacak, dünyayla olan iletişim hemen hemen sıfıra inecektir. *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda kar, gerçeğin bu yönüyle de ilişki kurarak, giderek ağırlaşan koşulları da gözler önüne serer.

Yol, Bahman Ghobadi'nin filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Ghobadi, küçük yaşlardan itibaren tanık olduğu, zihninde yer ettiği göç etme/yolda olma meselesini, sineması aracılığıyla yeniden üretir. Ona göre, "Onların tarihleri sürgün ve göç tarihidir. Sürekli hareket halinde olan insanların tarihidir. Bu anlamda, hareketin sanatı olan sinemayla ortak özellikleri vardır."

(Ghobadi, 2017) Bunun sebebi, şüphesiz ki Kürtlerin ve Kürdistan'ın dört parçaya bölünmesi, ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyal olarak diğer bölgelerdeki Kürtlerle iletişime geçmek zorunda kalmalarıdır. Yaşamak için, kimliklerine, kültürlerine, haklarına sahip olabilmek için sürekli hareket etmek, yer değiştirmek zorundadırlar. Ghobadi, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Kürtlerin özellikle sosyo-ekonomik koşullarının altını yol temsiliyle çizer. Kürtler, yaşamak için yol kat etmekle, yola düşmekle, yolda olmakla yükümlüdür. Yol, onları yaşama bağlamaktadır. Tıpkı Ayoup'un ailesinin geçimini sağlamak ve Madi'nin ameliyatını yaptırmak için sınırı geçmeye çalışması gibi.

2000 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera ile ödüllendirilen film, Ghobadi'nin şirketi Mij Film adına çekilmiştir.

Anavatanımın Şarkıları (2002)

İran ve Irak Kürtleri tarafından tanınan, sevilen ve şöhreti diyardan diyara ulaşan yaşlı Mirza, müzisyendir. Mesleğinden ötürü toplumda büyük saygı görür, boş zamanlarında çocuklara müzik hususunda eğitmenlik yapar. Bir gün, 23 yıl önce kendisini aldatarak yakın arkadaşı Seyid ile evlenen eski eşi Hamaneh'in yardım çağrısı üzerine bütün hayatı değişir. Yanına, başka bir kadından olan oğulları Barat ve Udeh'i alan Mirza, her şeyi bir yana bırakarak Hamaneh'e ulaşmaya çalışır. Yol boyu iki oğluyla birlikte, çeşitli kişilerle karşılaşır, başlarına trajik ve yer yer komik olaylar gelir. Soyulurlar, dayak yerler, mayınlı arazilerden geçerler, kaçakçılarla beraber sınırı geçerler... Çocukları, bu yolculuktan memnun olmasalar da Mirza'yı geri dönmeye ikna edemezler. Babaları inatla gitmeye devam eder. İran Kürdistanı'nda başlayan yolculuk, Irak Kürdistanı'na doğru ilerledikçe Kürtlerin maruz kaldığı yıkımlar, katliamlar ve Saddam'ın müsebbibi olduğu soykırım gözler önüne serilir.

Sarp dağların eteklerine yapılmış mülteci kampları, açılan toplu mezarlar, boşaltılmış köyler, gözleri önünde bombalanan evler, Mirza ve çocuklarının yüreğini dağlar. Güzergâh boyunca tanıyıp sevdiğimiz Mirza'nın (kendi gibi) müzisyen oğulları, sona doğru –babalarının da rızasıyla– ondan ayrılıp, karakterlerine uygun birer final yaşarlar. Mirza ise Hamaneh'i arayıp bulur. Ancak Saddam'ın yaptığı kimyasal saldırıdan dolayı sesi kısılan ve vücudu zarar gören Hamaneh, kendisini gizler. Mirza, konuştuğu kişinin o olup olmadığından emin değildir. Merhum arkadaşı Seyid'i, yine onun vasiyeti üzerine, kendi elleriyle toprağa verir. Hamaneh ise bir aracı vasıtasıyla, Seyid'ten olan küçük kızı Sanure'yi sahiplenmesi için Mirza'ya verir. Mirza, çocuğu alır ve dikenli telleri ezip geçerek geldiği yere geri döner.

Ghobadi, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda olduğu gibi, bu filminde de Kürtleri odağına alarak hikâyesini anlatır. Onların makûs talihini, göç yollarında geçen ömürlerini, uğradıkları zulmü ve yıkımı kayda alır. Mirza'nın bir kaçakçı kahvesinde otururken, mekânın sahibi ile yaptığı sohbet, savaşın acımasızlığıyla beraber, Kürtlerin yaşamlarını da gözler önüne serer.

Kahveci, Çingeneler gibi yaşadıklarını söyler. Saddam'ın Irak Kürtlerini ve İran sınırındaki Kürt köylerini ablukaya almasını, hayatın bir ritüeli gibi kabullenerek karşılar. Yaşamak için çalışmak zorundadır ve neresi olduğu pek de önemli değildir.

"Bombalar atılır atılmaz mekânımızı değiştiriyoruz," diyerek açıklar durumunu. Ghobadi, bu ve bunun benzeri pek çok sahne ile (savaştan, ekonomik ya da sosyolojik etkenlerden dolayı yerini terk eden insanları sık sık görürüz) Kürtlerin sürekli hareket halinde olduklarının altını çizer.

Anavatanımın Şarkıları (Annemin Ülkesinin Şarkıları ismiyle de çevrilmiştir, ki iki isim de aynı anlama gelir) ismiyle müsemma bir film. Bir müzisyenin, kendiyle aynı işi yapan iki oğ-

lunu yanına alarak eski karısını (Hamaneh) bulmaya gitmesi ve yol boyu düğünlerde, mülteci kamplarında oğullarıyla birlikte müzik yapması ve Hamaneh'e yazılan şarkıyı söylemesi dikkate değerdir. Peki, Ghobadi'nin, filmin ismini *Anavatanımın Şarkıları* diye koyarken, bahsettiği vatan neresidir? İşte bu noktada, Kürt sinemasının ilk göstergesi "vatansızlığı" görürüz. Hamaneh'in nezdinde temsil edilen Kürdistan'ın kendisidir. İran Kürdistanı'ndan Irak Kürdistanı'na uzanan yol bir Kürdistan panoraması sunarken, Hamaneh için söylenen şarkı bu vatanın kendisine yakılmış bir ağıttır. Kaldı ki, filmin sonunda dahi Hamaneh'i tamamen görmeyiz. Gizden oluşur, yaralıdır, savaştan dolayı yorgun ve bitap düşmüştür. Tıpkı Kürt vatanı gibi yarım ve eksiktir artık.

Yukandaki paragrafı destekleyici bir sahne ise filmin sonuna doğru yaşanır. Mirza, Hamaneh'in bir arkadaşı ile karşılaşır. Aynı arkadaş, Hamaneh'in onu (Mirza'yı) görmeyi çok istediğini söyledikten sonra cümlesine şöyle devam eder: "Yaşanan onca şeyden ve bunca yıldan sonra senin Kürdistan'a gelmeni ve onunla birlikte tekrar insanlara şarkı söylemeni istiyordu."

Ancak yaşanan yıkımdan, Saddam'ın Kürtlere uyguladığı imhadan, soykırımdan ve Kürdistan'ı yakıp yıkmasından dolayı (film boyunca savaş uçaklarının sesi duyulur) ne Hamaneh Mirza'nın karşısına çıkmak ister, ne de Mirza'nın şarkı söyleyecek hali kalmıştır.

Bahman Ghobadi, ilk filminde olduğu gibi yine İran-Irak sınırını kendine mesken tutmuştur. Kürt sinemasının ikinci göstergesi bu noktada, filmin başından itibaren karşımıza çıkmıştır, diyebiliriz. El- Enfal Operasyonlarının olduğu ve Irak-İran Savaşı'nın yaşandığı dönemde geçtiğini tahmin ettiğimiz –tam tarih verilmemiştir– filmin başında, doktor denilerek anılan bir karakterin sınıra yaptığı yolculuğa tanık oluruz. Doktordan ziyade bir tüccar ve simsar olan bu karakter mültecilere, yaşam

için lazım olan birtakım mallar satıp, köşeyi dönmeye çalışır. Dolayısıyla da savaşı çıkaran ve insanların sınıra yığılmasına sebep olan Saddam'a duacıdır. Onu motosikletinde taşırken, nereye gittiğini soran Barat'a, sınıra gittiğini söyler.

"Bir sürü mülteci var orada. Saddam, Irak Kürdistanı'nı bombaladı. Bir sürü evsiz insan var," der. Az para harcayarak, çok kazançlı çıkacağını düşünür. Televizyonda gördüğünü, sınırın öte tarafında da bombaların patladığını dile getirir. Bu demektir ki, sınıra yeni mülteci kampları açılacaktır.

Bahse konu olduğu gibi sınır mefhumu, filmin yapısının tam ortasına inşa edilmiştir. Mirza'nın eski karısı Hamaneh'e ulaşmak için İran Kürdistanı'ndan Irak Kürdistanı'na gitmesi gerekmektedir. Filmde sınır görselini, kaçakçılarla yapılan katırlı yolculukta da görürüz, filmin sonunda Hamaneh'in küçük kızını sırtına yükleyen Mirza'nın dikenli telleri ezişinde de... Kahramanlar ilerledikçe sınır köylerinin boşalmış olduğunu fark etmemiz ise sınır gerçeğinin, bir başka yol ile dile getirilmesidir.

Kürt sinemasının son kodu olan "ölüm" mefhumu, Ghobadi'nin bu filminin son yarım saatinde kendine yer bulur. Evvela, bir komedi janrında çekildiğini düşündüren film, süreç ilerlediğinde trajik bir boyut kazanır. Savaşın varlığını, dolayısıyla insanların ölüyor olduğunu, filmin başından itibaren biliriz ancak Ghobadi ilk olarak eğlenceli karakterleri ile bizi tanıştırmak ister. Vakit ilerledikçe mülteci kamplarını, bu tecrit alanlarında yaşayan kadınları ve çocukları, Saddam tarafından öldürülen bütün Iraklı Kürt erkekleri, toplu mezarları, kimyasal silahlardan ötürü ölen insanları birer birer görürüz. Öyle ki, bir toplu mezar kazılışına denk gelen Mirza ve çocukları şaşkınlığını gizleyemez. Ki böylesi bir coğrafyada yaşayıp, yıllardır kan ve gözyaşının ortasında olup, savaşla doğup savaşla ölecek olan Mirza'nın şaşırmasına, seyirci daha çok şaşırır.

"Allah'ım, aman Allah'ım. Bu cesetler de ne böyle?" der Mirza, bir tepeyi aştıklarında. Yığınla insan yüzlerce ölüyü sırtlamış, yeni yeni kazdıkları mezarlara götürüyordur.

"Buna cesetleri toplamak diyoruz," der yanındaki kişi. "Saddam'ın düzenlediği toplu katliam. Bu beşinci ya da altıncı toplu mezar..."

Kadınlar, ölülerinin başında toplanmış, ağır yakıyordur.

Bu kadar insanın ne zaman öldüğünü sorar Mirza.

Aynı kişi, "Bugün," der, "Garmian'da buldular. Yaklaşık 15.000 ceset vardı."

Böylece filmin sonlarına doğru savaşın trajik boyutunu, Kürtler nezdindeki sonuçlarını ve bu sonuçlanışın tarihsel karşılığını görürüz.

Ghobadi'nin bu filmi de ilk filminde olduğu gibi, "docudrama" estetiği ile biçimlenmiştir. Karakterlerin yol boyunca uğradığı köylerde, mülteci kamplarında, dağların yolları çepeçevre sardığı güzergâhlarda Ghobadi, birbiri ardına dizili belgesel görüntülere yer verirken, estetiğini bu biçimlenişe göre oluşturur. Alıcıyı, mekânın ve bireyin sahiciliğine inandırmak ister gibi, fotoğrafın güzelliğinden ziyade odağına/içine çekmeye çalışır. Kareleri, bir görümsetme mantığında periyodik aralıklarla peş peşe dizip, ritmin coşkusunu gerçekçi bir atmosfer üzerine inşa eder. Diyalogları ve sesleri bu görüntülerin altına akıtır. Bu durum, sahiden olanı önceleme ihtiyacından kaynaklanır. Kamerasını öyle konuşlandırır ki, mekânı nasıl isterse öyle gösterir. Mizansenini sahici ortam koşullarına göre şekillendirir. Bu da filmin etki gücünü arttırır.

Filmde, Kürtçenin Soranîce lehçesi konuşulur. İran'dan Irak'a uzanan ve Kürdistan'ın Doğusundan Batısına yapılan yolculukta sadece bu dili işitiriz. Kürdistan'dan merkeze (Bağdat-Tahran-Ankara-Şam) gidildiğinde Arapça, Farsça ve Türkçe konuşmalar Kürt filmlerinde artarken, bu filmde iki devlet ara-

sında salınan karakterler sadece Kürtçe konuşur. Bu durum filmin gerçekçiliğine de uygundur. Ghobadi, İran ve Irak Kürtleri arasında yaygınca konuşulan bu lehçeyi (Soranîce) sonraki filmlerinde de kullanmıştır.

Filmin açılış planı, Kürdistan dağlarıdır. Sıradağlar arasında uzanan yolda ilerleyen Barat, ovaya inip babasını ve kardeşini motoruna aldığında yine dağları görürüz. Hamaneh'e ulaşan yolda dağ, zorlukların aşılmasını imleyen bir temsil, yolun tekinsizliğini simgeleyen bir göstergedir. Kürdistan'ın fiziki yanını nitelemesi açısından filmin sahici yönünü arttıran bu görsel, çetin şartlarda hayat süren Kürtlerin sosyo-kültürel özelliklerine dair de bir ibaredir. Ghobadi, yer yer bu sarp dağ görsellerinin altına yırtıcı kuş sesleri atarken, tehlikenin ilk işaretlerini de verir. Eğlenceli kahramanları takip eden alıcı, bu görüntüler ile tedirgin olmaya başlar.

Dağların yüksekliği arttıkça karın yağma ihtimali çoğalır. Bu en basit coğrafi bilgi bile, Kürtlerin yaşamlarında farklı bir ekonomik başlangıca tekabül eder. Ghobadi, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nı tamamlayıp festivallerde gösterim yaptıktan sonra, filmde oynayan çocukların gerçek kişiler olduğunu, kışın, karın yağmasını beklediklerini, çünkü kaçağa gitmek zorunda olduklarını söyler. Bu filmde de kahramanların yolu (sınırı geçmek zorunda oldukları için) kaçakçıların yanına varır. Karı ilk olarak bu sahnede görürüz. Mirza ve çocukları karlı dağda yürürler. Bu sahneden itibaren artık kar görseli, filmden bir an olsun çekilmez. İşin ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal yanında kar vardır. Öyle ki vasiyetinde Mirza tarafından gömülmek istediğini söyleyen Seyid'in ölüsü bile karın içine yatırılıp bekletilir. Kürt'ün kişisel geçmişinde ve bugününde karın yaşamsal bir karşılığı vardır. Ghobadi, bu noktada kar ve karın imlediği masumiyete, saf ve temiz olana filminde yer verir.

Anavatanımın Şarkıları bir yol filmidir. Mirza, oğlu Barat'ı yola çıkmak için çağırır. Motosikletle yapılan yolculuk, Ghobadi'ye göre, Kürtlerin makûs talihiyle bir denklik kurarken, değişimin ve dönüşümün de habercisidir. Yürürken, koşarken, katırla, motorla, cip tepesinde, kar üstünde giderken gördüğümüz karakterler, her yolun sonunda alıcıya yeni enformasyonlar sunarken, bir yanıyla da devinip dönüşür. Yedi kadınla evlenip 11 çocuk yapan ve erkek çocuğu olmadığı için başka bir kadınla daha evlenmeye niyetlenen Udeh, mülteci kampından 2 erkek çocuk evlat edinir. Ondan mutlusu yoktur! Sonunda bir erkek çocuk sahibi olmuştur. Keza, yalnız olduğu, henüz evlenmediği için kardeşi Udeh'in sataşmalarına maruz kalan Barat'ın evlenmeye, bir kadına âşık olmaya niyeti yoktur. Ancak yol onu da değiştirir. Günün sonunda, önce sesine âşık olduğu bir kadının peşinden gider. Bu noktada yoldan ziyade, belirleyici olanın dramaturgi olduğunu belirtmekte fayda var. Fakat Ghobadi, dramaturgisini, Kürtleri odağına aldığı için, yol üzerinden kurar. Ona göre yol, Kürtlerin alınyazısıdır.

Ghobadi, ilk filminde olduğu gibi bu filmini de kendi yapım şirketi olan Mij Film adına yapmıştır. Yapımcılığını üstlendiği filmi, ailesinden ve kendi küçük ilişkilerinden para bularak çeken yönetmen, başta 38. Chicago Film Festivali olmak üzere pek çok festivalden ödül kazanmıştır.

Kaplumbağalar da Uçar (2004)

Bahman Ghobadi'nin yönetmenliğini yaptığı bu film, Amerika'nın Irak'ı işgalinin hemen öncesinde başlar. Perde açılır açılmaz, Türkiye - Irak sınırının yakınlarına inşa edilen bir mülteci kampı ekrana yansır. Kürdistan başlığıyla sunulan bu yerde, yüzlerce yetim ve öksüz Kürt çocuğu ve birkaç aile yaşar. Adının Satallite olduğunu öğrendiğimiz bir çocuk, bu kampın sosyo-ekonomik işleyişinin, kültürel ve sosyal çevresinin lideri

konumundadır. Elinden her iş gelir. Mayınları toplattırıp satar, anten ve uydu yerleştirir, türlü gerekçelerle koca adamları parmağında oynatır. Doğuştan bir önderdir. Şeyhe, öğretmene, kampın saygın isimlerine bile ayar verir. Uyanık ve bilgili olduğu kadar, üçkâğıtçıdır da... Savaşın ne zaman başlayacağını öğrenmek isteyen kitleyi, yabancı haber programlarını izlerken, İngilizce bildiğini söyleyerek kandırır.

Aynı kampta yaşayan, ailesi Halepçe'de Saddam tarafından katledilen kendi yaşlarındaki bir kızı tanıyınca dünyası değişir. Ona âşık olur. Sürekli yanında olan bebeğe aldırmadan –bu bebek, Irak askerlerinin kıza tecavüz etmesi sonucu dünyaya gelmiştir- peşinden koşturur, onun işlerini yapmak, hayatını kolaylaştırmak ister. Aynı kızın, mayınlardan dolayı kolları parçalanan abisi tarafından dayak yese de kıza olan sevgisi azalmaz. Aksine, giderek artar. Öyle ki, kızın, başına bela olduğunu düşündüğü bebeğini öldürmek istediği bir zaman, gidip bu bebeği mayınlı araziden kurtarır. Fakat kendisi sakat kalır.

Aynı dönemde Amerika, Irak'ı işgal etmek üzeredir. Savaş başladı, başlayacaktır. "Kolsuz çocuğun" kehanetleriyle savaşın başladığından haberdar olan kamp sakinleri, süreç ilerledikçe kampı boşaltmaya, Saddam'ın düşüşüyle birlikte de eski ve/veya yeni yerlerine gider. Amerikan askerleri perdede görünmeye, kamp da dâhil olmak üzere Irak'ın siyasal haritasını ele geçirmeye başlar. Satallite, yardımcısı Pashow'la birlikte, boşaltılmış kampta uluorta kalır.

Kürt sinemasının ilk kodu vatansızlık, filmin tamamının alt metnine sirayet etmiştir. Yönetmen, Kürtlerin başına gelenlerden bu mefhumu sorumlu tutar. Irak Kürtleri, Saddam tarafından zulme maruz kaldığı, periyodik olarak öldürüldükleri için bu kampa sığınmışlardır. Üstelik burası, Irak Kürdistanı'dır. Kürtler, kendi ülkelerinde ikinci sınıf vatandaş konumundadır. Hemen filmin başında, savaşın ne zaman başlayacağından ha-

berdar olmak isteyen Kürtler, tepeye astıkları antenler üzerinden bilgi almaya çalışırken, içlerinden biri veryansın eder:

"Bak Saddam bize ne yaptı? Ne suyumuz var, ne elektriğimiz, ne de okulumuz. Bizi gökyüzünden mahrum bıraktılar. Savaşın ne zaman başladığını görmemiz için televizyonumuzun çalışmasına izin vermiyorlar."

Bu diyalog, Kürtlerin makûs talihini gözler önüne sererken, vatansızlık mefhumunun da altını çizer.

Kürt sinemasının ikinci kodu sınır, filmin hemen başında seyirciye gösterilir. Perdeye aktarılan film, Irak Kürdistanı'nda, bir sınır kampında geçmektedir. Yönetmen iki sahne ile Kürtlerin yaşamındaki sınır göstergesine seyirciye sunar.

İlki Satallite'nin, köyün saygın isimlerinden birine, evine uydu alması için yaptığı baskının olduğu sahnededir. Yaşlı adam uydunun "haram kanalları" gösterdiğini, bu sebeple köyde kullanmayacaklarını söyler. Satallite, ısrar eder. Yan köyde kullanıldığından, antenlerle haberleri izleyemeyeceklerinden, uydunun şart olduğundan bahseder. Yaşlı adamı kızdırmak ister gibi bu 70 hanelik köyde, tek bir tane bile uydunun olmamasının ayıp olduğunu belirtir. Sırtında metrelerce uzunluktaki anteni taşıyan adam kızar:

"Yahu biz sadece 30 aileyiz, 30 aile. Kaç defa söyleyeceğim sana. 30!"

Satallite, eliyle işaret ederek aynı köyün diğer tarafındaki evleri gösterir.

"Bu taraftaki evlere ne demeli peki?"

Yaşlı adam, onların, Türkiye'ye sığındıklarını söyler.

"Bizden ayrıldılar onlar. Onlar şimdi gurbetteler," der, içlenerek.

Satallite, ısrar eder gibi, durumu tam olarak kavrayamadan, bir daha sorar.

"Senin karın Hazal Teyze de bu köyden değil miydi?"

Yaşlı adam daha da içlenir. "Gurbette artık onlar," der. Susarak yürümeye devam ederler.

Bu sahne, Kürdistan'ın coğrafi yapısını gözler önüne sererken, mevcut siyasal durumun Kürt vatanında yarattığı yıkımı da bir kez daha niteler. Köyler, yaklaşık yüz yıl önce olduğu gibi bir gecede sınırın öte tarafında kalmıştır ve artık gidip gelmek için pasaport lazımdır.

Sınır olgusunun dile getirildiği ikinci bir sahne de bebeğin kamptan kaçmaya çalıştığı fakat köyün hemen dibinde olan dikenli tellerden dolayı çıkmayı başaramadığı bölümde dikkati çeker. Sınırda bekleyen köpeği de gören bebek, istemsizce ağlarken, köyün lideri Satallite ve yardımcısı Pashow küçük çocuğu fark eder. İkili, hemen yanına gider. Sınırın öte tarafındaki köpeği kovalarlar fakat bebek ağlamaya devam etmektedir. Pashow, çocuğu güldürmek, dikkatini başka yere çekmek için konuşmaya başlar.

"Bak," der, sınırda, kulede bekleyen Türk askerini işaret ederek. "Bak Türk askerine ne yapıyorum."

Oturduğu yerden kalkar. Askere bakarak, "Hey, efendi!" diyerek bağırır.

Dikkatini çektiğini düşünür. Tekrar bebeğe döner. İlgisini ister gibi, "Bak ne yapıyorum!" der, "Bak izle bak."

Ayaklandığı yerden kulede bekleyen askere doğru, "Hey, Mr." diyerek seslenir. "Benimle savaşabilir misin?"

Mayından dolayı sakat kalan bir ayağını kucağına alarak, tüfek gibi diker ve ağzından kurşun sesleri çıkararak, askere doğru ateş ediyormuş gibi yapar. Kahkahalarla icra ettiği bu hareketten sonra, askerin uyarı ateşi açmasıyla koşturarak o bölgeden uzaklaşırlar.

Bu sahne de, Kürtlerin sınır mefhumuyla olan yaşamsal ilişkisini göstermesi açısından önemlidir. Devlet mülkü olarak işaret edilen dikenli tellerin hemen dibinde, elinde silahıyla, o tel-

lerin aşılmaması için bekleyen bir askere şaka yapmak, korkulması gereken bu nesneye vakfedilen değerin alaşağı edilmesidir.

Kürt sinemasının üçüncü kodu ölüm, Kürtlerin geçmişiyle paralel olarak ilerlese de, filmdeki bazı sahneler de bu gerçekliğin altını çizer. Yüzlerce yetim ve öksüz çocuğun ailesi öldürülmüştür. Oradan oraya koşturup, bütün gün elleriyle ve bazen ağızlarıyla mayın toplayan, köyün ekonomisini yürüten ve sosyal ilişkilerini kuran çocukların ebeveynleri Saddam tarafından katledilmiştir. Buna ek olarak, filmin içine Halepçe'de yaşanan ölümlerin görüntüleri de dâhil edilir. Irak askerlerinin yaptığı zulüm ve işkenceler ölümle ve tecavüzle sonuçlanacak, yüzlerce insan öldürülecektir. Keza, filmin sonuna doğru, yaşaması için seyircinin neredeyse yüreğini ortaya koyduğu bebeğin ölümü filmin en çarpıcı noktalarından biridir. Kaldı ki odağına Amerika'nın Irak'ı işgalini alan Kaplumbağalar da Uçar'ın, savaşı konu alması hasebiyle binlerce insanın daha hayata gözlerini yumacağından emin olmak mümkündür. Ölüm, Kürtlerin nefes aldığı coğrafyada yaşamın siyasal, sosyal, kültürel ya da ekonomik gerekçelerle oluşan değişmez gerçekliklerinden biridir. Ecelle ölmek mümkün değildir.

Film, Bahman Ghobadi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi gerçeklik üzerine inşa edilmiştir. Filmde işlenen konu gerçektir, kamp gerçektir, oyuncular gerçekte olan kişilerdir. Filmin tarihsel gerçekliği mevcuttur. Bahse konu olan hususun, siyasal ve sosyal yanı bir yana, estetik olarak da gerçeklikten söz etmek mümkündür. Ghobadi, önceki ve sonraki filmlerinde olduğu gibi yine kamerasını gerçeğin özüne diker, onu damıtarak yeni bir gerçeklik üretmek ister. Bu sebeple, atmosferi mekânın sahiciliği üzerine yaslar. Kamera, belgesel sinemacılara özgü çekimlerle, olayın ve kişilerin inandırıcılığını arttırmak için salınır. Öyle ki Ghobadi somut gerçekliği kayda alırken, araya ufak

hikâyeler sıkıştırmış ve bu hikâyeler aracılığıyla dramaturgiyi yapısal olarak inşa etmiş gibidir. Mekâna, kişilere, yönetmenin kurduğu atmosfere öyle inanırız ki, onu sorgulamak aklımıza bile gelmez. Ghobadi'nin özellikle Yarım Ay'da kuracağı psikolojik gerilim jarnının ilk adımlarını da gördüğümüz bu film için, "docu-drama" desek yanılmış sayılmayız.

Kürtçe'nin Soranîce lehçesinde çekilen filmin içinde yer yer İngilizce ve Arapça diyaloglar da geçer. Özellikle Satallite'nin Amerika'ya ve Amerikalılar'a olan ilgisi hasebiyle İngilizce kelimeler sıkça duyulurken, Halepçe'de "kolsuz çocuğun" ailesine yapılan katliamda da Irak askerlerinin Arapça konuşmalarına yer verilir.

Dağ görseli, filmin geçtiği mekânın, film kahramanlarının fonunda sürekli olarak görünür. Ghobadi'nin diğer filmlerinde çoğu zaman "aşılması gereken engel" olarak resmedilen dağ metaforu, Kürdistan'ın dağlık bir coğrafya olduğunu belirtmekle beraber –yine diğer filmlerinde olduğu gibi– bu kez bir paranoyanın altını çizmek için kullanır. Saddam'ın iktidarda bulunduğu yıllarda, özellikle Kürtleri imha etmek için kullandığı kimyasal silahlardan dolayı pek çok kişinin can vermesi sonrası Amerika'nın Irak'ı işgalini ele alan bu filmde, savaşın başladığını haber alan kitle, dağlara doğru harekete geçer. Çünkü kimyasal bir saldırıdan kurtulmanın yolu yüksek yerlere çıkmaktır. Hiç kuşku yok ki, dağlar, yaşamın formülü olarak temsil edilir.

Kaplumbağalar da Uçar'da kar görseli, Sarhoş Atlar Zamanı gibi tamamı karda geçen filmini bir kenara bırakırsak, Ghobadi'nin diğer filmlerinde de olduğu gibi filmin sonlarına doğru görülür. Bu durum, duyduğumuz hissin masumiyetine dair bir atıfta bulunurken, yaşamın film bittikten sonra daha da zor geçeceğini sezdirir. Kar, üzerine yağanlara bir saflık, masumluk atfederken, aynı zamanda onların hayatını zorlayan bir faktör olarak da öne çıkar. Ghobadi'de özdeşlik kurduğumuz karak-

terler üzerinden bu duyguyu alıcısına hissettirirken, sinema yoluyla "duygusal kurtuluşu/arınmayı" muştulamaz. Asıl olarak yaşam, film bittikten sonra başlıyordur.

Yol, bu filmde kahramanların ön hikâyelerini betimlemek üzere karşılık bulur. Kampta yaşayan insanlar uzaktan/ötelerden gelmiştir. Öyle ki kimisi Halepçe'den, kimisi İran Kürdistanı'ndan ayrılmak zorunda kalmıştır. Buna ek olarak, Satallite'nin filmin hemen başlarında bir atlası eline alarak, Amerika'nın Irak'a olan uzaklığına bakması, gözünü "yol"a dikerek Amerikan askerlerini beklemesi ve o güzergâhtan askerlerin gelmesi, yol mefhumunun bir kurtuluşmuş gibi nitelenmesine sebep olsa da, Ghobadi, filmin sonunda bu imgenin aslında öyle olmadığını gösterir. Satallite, aynı yolun başında, artık sakat kalmış ayağıyla, bekleyip durur. Yıkıma uğramıştır.

Yapımcılığını Bahman Ghobadi adına, Mij Film'in üstlendiği filmin bir diğer ortağı da Bac Film'dir. 55. Berlin Film Festivali'nde Barış Ödülü'nü ve 52. San Sebastian Film Festivali'nde En İyi Film ve En İyi Görüntü Yönetimi dalında Altın İstiridye Ödülü'nü alan film, çeşitli ülkelerde vizyona girmiş, yoğun ilgi ile karşılanmıştır. Yönetmenin, "Filmimi diktatör ve faşistlerin politikalarına kurban edilen tüm masum dünya çocuklarına ithaf etmek istiyorum," sözleriyle nitelediği film, aynı zamanda İran ve Irak ortak yapımıdır.

Yarım Ay (2006)

ABD'nin Irak'ı işgali sonrası Saddam iktidardan düşmüştür. Hem Iraklı Araplar, hem Irak Kürdistanı'nda yıllardır özgürlük mücadelesi veren Kürtler için yeni bir dönem başlar. *Yarım Ay* savaşın sonuçlanmasının hemen ertesinde, üzerindeki baskıdan kurtulan ve kısmi de olsa bir bağımsızlık havasına kavuşan Irak Kürdistanı'na konser vermeye giden bir grubun hikâyesini anlatır.

Mamo, film karakterlerinin deyimiyle, Kürdistan'ın tamamında tanınan büyük bir müzisyendir. Uzun süren baskıdan dolayı müziğe küsmüştür ve yıllardır (37 yıl) şarkı söylemiyordur. Saddam'ın devrildiğini haber aldıktan sonra yüreği sevinçle dolar. Gerek Irak Kürtlerinin talebi, gerekse de kendi isteğiyle –uzun süre vize çıkmasını beklemiştir– "Özgür Kürdistan"a gidip bir konser vermek ister. Oğlum, diyerek hitap ettiği ondan fazla kişiyi toplar, bir otobüse doldurur ve yola çıkar. Amacı İran Kürdistanı'ndan Irak Kürdistanı'na ulaşmaktır. İran'da bulunan "Yasaklı Kadın Şarkıcılar Diyarı"na gider, Heşo'yu yanına alır. Onu da kaçak yollarla Irak Kürdistanı'na, vereceği o büyük konsere götürmek ister. Grubun başına umulmadık şeyler gelir. İran kolluk kuvvetleri bela olur, çalgı aletleri kırılır, kimlikleri olmadığı gerekçesiyle oğullarından bazıları geri gönderilir, Heşo yakalanır, serbest bırakılır ve bu sefer kendi kaçar, kaybolurlar, Irak sınırında Amerikan askerleri üzerlerine ateş açar... Öyle ki Mamo'nun takati tükenir, yorgun düşer. Ölse bile, o konser alanına ulaşmak, orada olmak istediğini söyler. Nitekim öyle olur. Mamo, hayatını kaybeder. Fakat filmin sonunda kitlenin Mamo'yu alkışladığını görürüz.

Yarım Ay, Kürt halkına yakılmış bir ağıttır. Ulusun hamisi gibi görülen müzisyen Mamo, Kürtler tarafından bir ebeveyn olarak görülür. Ona büyük saygı duyulur. O da çevresindeki insanları oğullarım-kızlarım diyerek çağırır. Bu temsil üzerinden bakıldığında Mamo, ulusun başındaki kişi olarak resmedilir. Muazzam sevgi görür, ricası kırılmaz, iktidarı sarsılmaz.

Örneğin İran askerlerinin yolu kesip, Mamo'yu ve çocuklarını hırpaladığı sahnede Kürt olduğunu bildiğimiz bir asker, komutanının yanına gider.

"Komutanım, O Mamo'dur. Bütün Kürdistan onu tanır," der.

Komutanın cevabı olumsuz olsa da, Mamo'nun kudretini anlarız.

Onun nezdinde Kürtlerin suskunluğu, sessizliği ve hüznü paylaşılır. Grup elemanlarıyla beraber yaptıkları yolculukta, konserde yapacağı konuşmanın metnini okutturan Mamo'nun diyalogları önemlidir. Konserde ruhani bir sesin kendilerine eşlik edeceğini söyler, Mamo.

"Bunca yıldır yitip gitmiş bir ses. Katledilmiş bir ses. Nesli tükenmiş bir ses," diyerek devam eder Mamo. Bu ses, yıllardır periyodik aralıklarla öldürülen, boğazına basılmış Kürtlerin sesidir.

Mamo'yu ilk olarak boş bir mezara girmiş, yatar halde görürüz. Hayata gözlerini yummak üzeredir ve ölümü bekliyordur. Ancak düşündüğümüz gibi olmaz. Mamo ayaklanır ve yolculuğa çıkar. Kürdistan, onu, o büyük konseri bekliyordur. Ancak düşündüğü/müz gibi olmaz. Mamo'nun gücü yetmez.

Ghobadi, Irak Kürdistanı'nın özgürlüğü üzerinden, seyirciye bir mutluluk anı yaşatmak ya da bir arınma hali sağlayarak katarsis sunmak amacında değildir. Yönetmenin amacı, geride kalanlara, ölmüşlere, yaşanan acılara bir ağıt yakmaktır. Bu sebeple filmi, yeni olana hasretle değil, eskiye şefkatle, minnetle, hüzünle bitirir.

Kürt sinemasının ilk kodu vatansızlığı, yapısal olarak bakıldığında filmin merkezinde görürüz. Yaşanan bunca acının temelinde Ghobadi, vatansızlığı görür ve bu mefhumun altını çizer. Filmin başından sonuna değin görülen otobüsün üzerinde Kürdistan yazmaktadır. Mamo ve oğulları otobüsle seyahat halindeyken İran askerleri tarafından durdurulunca, nereye gittiklerini soran komutana, Irak Kürdistan'ına diyerek cevap verir. Ancak komutan, demek Irak'a gidiyorsunuz, diyerek sorusunu yineler. Niyeti, yolcuları kızdırmaktır.

Yine, konser öncesi açılış konuşmasını yapacağı mektubunu oğullarından birine okutturan Mamo'nun, yola çıkmadan önce şu sözleri yazdığını öğreniriz:

"Saygıdeğer misafirler, bu harika gecede burada sizinle olmak, ben Mamo için bir şereftir. Bir besteci olarak oğullarımla birlikte, Saddam'ın gidişinden sonra, Özgür Kürdistan'da özgürlüğün müziğini çalan ilk grubuz. Coşkuyla bildiririm ki, ülkemin müziğine uygulanan bunca yıllık zulümden sonra müziğimizin köklerinin yeniden doğuşunu dinlemek ve tanıklık etmek için burada bulunuyoruz. Çektiğimiz bunca sıkıntıdan sonra yaşamın özgürlük ve güzellik özlemini haykırmak için. Saddam'ın gidişinden büyük sevinç duyduk. 37 yıldan sonra işgal altındaki vatanımı yeniden görebiliyor, oğullarımla buraya gelebiliyor ve size aşkın, dostluğun, güzelliğin ve yaşamın şarkısını söyleyebiliyoruz."

Bu diyalog vatansızlık mefhumunun Kürtler nezdindeki karşılığını sinema üzerinden yeniden üretirken, yukarıda bahsi geçen Kürt asker ile Fars komutan arasındaki konuşma da, aynı olguyu destekler. Zira Kürt asker, komutanına, Mamo'nun bütün Kürdistan tarafından tanındığını söyler. Bu cümlede geçen "bütün" kelimesi, Kürdistan'ın Irak kısmından başka, Türkiye, Suriye ve İran parçalarını da imlemek için kullanılmıştır.

Kürt sinemasının ikinci kodu sınır, filmin pek çok karesinde kendini gösterir. Henüz filmin başında, bir devlet sınırı olarak değil de, başka bir politik noktadan bakarak, sınır mefhumu ile karşılaşırız. İran'da kadınların şarkı söylemesi yasaktır. Bunu deneyen, geçmiş yıllarda şarkı söyleyen 1334 kadın bir köye kapatılmıştır. Köyün etrafı sarılmış, kapısına yere paralel bir tahta parçası konulmuş, başına da bir bekçi dikilmiştir. Mamo, ilk olarak bu sınırı –rüşvet vererek– geçer.

İkinci olarak, vizesi olmasına rağmen, Mamo ve oğullarının yasal yollarla Irak'a geçmesi İran kolluk kuvvetleri tarafından engellenir. Batı Azerbaycan'dan gitmek zorundadırlar.

"Oradan Türk sınırına doğru gidebiliriz. Orada Surab diye bir köy var. Surab'dan Irak Kürdistanı'na yarım saat."

Bahse konu olan yolun bir kısmını tamamlayıp, Türkiye sınırına vardıklarında kaçak yollarla Irak Kürdistanı'na geçmeye çalışırlar. Kızaklı, motorlu bir grup kişi bu yolculuğa eşlik eder. Mamo ise yolculuğu tabutla tamamlar. Artık ölüdür.

Kürt sinemasının üçüncü kodu ölüm, Mamo'nun hayatını kaybedişi ile tescillense de, ondan önce arkadaşı Kak Halil ve Kürt ulusunun birçok ferdi ölmüştür. Öyle ki Yarım Ay, yukarıda da değinildiği gibi bir ağıt maksadı taşır. Ölülere, geride – yarım– kalanlara bir ağıt...

Bu mefhumu güçlendiren bir husus da filmin başında yaşanır. Matrak bir karakter olduğunu gördüğümüz şoför (aynı zamanda üçkâğıtçı bir horoz dövüştürücüsüdür) filmin başında bahisçilere bir konuşma yapar ve Søren Kierkegaard'ın bir sözünü alıntılar: "Ölüm varken ben yokum ben varken ölüm yok, ölümden öte kâr ve zararın önemi yoktur."[1]

Ghobadi, diğer filmlerinde olduğu gibi yine "docu-drama"yı muhafaza ederken, biçimsel olarak gerçekçi atmosferi kurmayı başarabilmiştir. Kürdistan coğrafyasını dağlar ve yollar ekseninde kamerasına alan ve gerçekçi tasvirleriyle "yaşanan" bir olayı anlatan Ghobadi, bu filminde ilk defa hayali, fantastik olanı, anlatımının içine eklemiştir. Bu bağlamda Ghobadi'nin kendi sineması için yeni bir anlatımın habercisi olan film, toplumcu gerçekçi biçime psikolojik-gerilim bir anlatım tarzını yedirmeye çalışmıştır. Ancak bunu yaparken sinemasını, yine

[1] Bu söz Lucretius'a ait diye bilinir.

somut gerçeklik üzerine inşa etmiştir. Olduğunu bildiğimiz, gördüğümüz nesnel gerçeklik üzerinden bir ulusun yaşadıklarını kurmaca karakterler üzerinden anlatırken, içlerinden birini odağına alarak onun hikâyesi yoluyla psikolojik bir izlek sunar. Diğer filmlerinden yapısal olarak bakıldığında, çok farklı olmayan bu anlatımın izleri sonraki filmlerinde daha çok görünecektir.

Yarım Ay, Kürtçenin Soranîce lehçesinde çekilmiştir. Filmde sadece İran kolluk kuvvetlerinin Kürt müzisyenlerin yer aldığı otobüsü durdurup onlarla konuştuğu sahnede Farsça kelimeler duyulur. Yapılan kimlik kontrolünde ve aramada askerler yolcularla Farsça konuşur. Hatta içlerinden birini Kürtçe konuştuğu için terslerler. Ghobadi'nin bu filmi de diğer filmlerinde olduğu gibi Soranîce çekilmiştir.

Ghobadi, *Yarım Ay*'da diğer filmlerinde olduğu gibi yine bir İran Kürdistanı panoraması sunar. İran Kürdistanı'nın fiziksel durumunu, kamerasını otobüsün dışına çıkararak dağları resmetmekle gösteren Ghobadi, filmin henüz başlarında karakterlerini tanıtırken de Kürtlerin dağlık bir coğrafyada yaşadığının altını çizer. Şüphesiz bir yönetmen yol filmi yapmak, karakterlerini tanıtmak için –arada bir– genel plana başvurabilir ancak Ghobadi bunu kasıtlı olarak yapar. Zira o, diğer filmlerinde de görülebileceği gibi önce dağları sonra karakterleri gösterir. Onun sinemasında dağlar, karakterleri var eden, onları biçimleyen bir gösterge, Kürdistan'ın temsil ediliş biçimidir.

Ghobadi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi yine Kürtlerin yolu, dağın en tepesine, karlı noktalara ulaşır. Başı sıkışan, içinde bulunduğu sorunu çözmeye çalışan kahramanlar, dağların doruklarına uzanınca karşılarına kar çıkar. Kar şüphesiz onların iyiliğine, masumluğuna dair bir temsiliyet biçimi sunarken, içinde bulundukları zorluğun da altını çizer. Kar, Ghobadi'nin sinemasında, Kürtlere dair bir gösterge haline dönüşürken, bu

doğa olayının ölümle olan ilişkisi de göz ardı edilmez. Ghobadi'nin filmlerinde karın görülüp, ölümün akabinde gelmemesi mümkün değildir. Kar, ölüm getirir.

Yarım Ay, Bahman Ghobadi sineması içinde "yol filmi" olarak tanımlanabilecek en kuvvetli işidir. Diğerlerinde olduğu gibi yol, yine yaşamsal koşutluğun bir parçasıdır fakat bu filmin farkı tamamen yol mefhumu üzerine inşa edilmesidir. Yol görselinin en sık görüldüğü filmdir. Çünkü bir otobüsün içinde/dışında geçer. "Sonunda ölüm olsa da," yol tamamlanır. Mamo'nun yolu, felsefesinden, bir değişim ve dönüşüm ümidinden ya da zorunluluğundan öte, aşılması gereken bir engeldir. Ki aşılır da...

Film, Ghobadi'nin önceki filmlerinde olduğu gibi, başında bulunduğu film şirketi Mij Film adına çekilir. Ghobadi, eseri üzerinde finansal anlamda tek yetkili kişidir. Ghobadi, o dönemde Evrensel Gazetesi'ne verdiği röportajda konu ile ilgili fikirlerini şöyle özetler: "İran'daki yönetmenler 100-200 dolarla film yapmaya çalışıyorlar. Çünkü onlara hiç para verilmiyor. Gerçekten bildiğiniz 100-200 dolarla film yapmaya çalışıyorlar. Bu nedenle çok fazla film de yapılmıyor. Hiçbir şekilde devlet destek olmuyor. Film yapmamamız için ellerinden geleni yapıyorlar. Özellikle Kürdistan'la ilgili..." (Ghobadi: 2007)

Viyana'da düzenlenen New Crowned Hope Festivali'nin beş yönetmen seçerek, Mozart üzerine film yapılması isteği üzerine şekillenen proje, başlarda Ghobadi tarafından reddedilse de, yönetmen projesine zamanla ısınır. Sinematografisinde yeri olmayacağını düşündüğü Yarım Ay'ı bir süre sonra çok benimsediğini açıklayan Ghobadi, bu durumu filmde Kürt kültürünün baskın olmasıyla açıklar. (Ghobadi: 2007)

Yarım Ay, 2006 yılında 54. San Sebastian Film Festivali'nde Altın İstiridye, 2007 yılında Tribeca Film Festivali'nde senaryo

mansiyonu, 26. İstanbul Uluslararası Film Festivalinde de Radikal Halk Ödülü'nü almıştır.

Ghobadi'nin bu filmi, İran İslam Devleti tarafından yasaklanır. Buna gerekçe olarak Ghobadi'nin "bölücülük" yaptığı söylenir.

> Kürdistan'ın İran'dan ayrılmasını istiyormuşum! Sanki ülkeyi bölmek istiyormuşum gibi bir koku aldılar. Bu yüzden benden istenen yedi dakikalık bölümü çıkarmak zorunda kaldım. Bence bunun içindeki en büyük sorun bir kızın şarkı söylemesiydi. Çünkü İran'da kadınların şarkı söylemesi yasak. Benim amacım İran'da kesinlikle ayrımcılık yapmak değil. Kürtlerle İranlıların ayrılmasını istemiyorum. Ben Kürt olmaktan da İranlı olmaktan da gurur duyuyorum. Ben sadece Kürtlerin sorunlarını işlemek ve göstermek istedim insanlara. En azından Kürtler için özgürlük, emniyet, asayiş istiyorum. Ülkeyi bölmeye çalışmıyorum. (Ghobadi: 2007)

Ghobadi, çalışmaya konu alan filmlerinde Kürtleri ele alırken sinemasını iki eksen üzerinden yürütmüştür. İlki, İran Kürdistanı'nın ekonomik, sosyal ve kültürel sorunları, ikincisi Irak Kürdistanı'nın siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel sorunları... Ghobadi, filmlerinde –Yarım Ay'a kadar– İranlı Kürtlerin siyasal sorunlarını odağına almaz. Bunu konu edindiği ilk filmi Yarım Ay'da ise rejimin öfkesini üzerine çeker. Sonraki yıllarda bir film daha çekip İran'ı terk etmek zorunda kalacak olan Ghobadi, ağırlıklı olarak İran Kürdistanı panoraması sunsa da, bunun siyasal göstergelerini kullanmaz/kullanamaz. Bunu yaptığı Yarım Ay'da –ki bu filmde de asıl mesele Irak Kürdistanı'dır– rejim tarafından, yukarıda belirtildiği gibi yargılanır ve yasaklanır.

Bahman Ghobadi, sonraki filmlerinde de başarısını perçinlerken Kürdistan'ın hemen her bölgesinde film çekmeye gayret etmiştir. Onunla aynı dönemde Hiner Saleem'in ve hemen birkaç sene sonrasında Türkiye Kürtlerinin de ulusal bilincin etki-

siyle sinema yapmasını, "Kürt sinemasının artık doğduğuna inanıyorum, şu anda emekleyerek ilerleyen bir çocuk gibi. Korunmaya ihtiyacı var. Biz dünyanın dört ülkesinde yaşıyoruz, Türkiye, İran, Irak ve Suriye'de," (Ghobadi, 2012: 45) diyerek yorumlamıştır. Aynı zamanda filmlerinin yapımcılığını da yapan Ghobadi, Kürt sinemasının endüstriyel bir ortamının olmamasından her daim yakınmıştır. Bu düşünceden yola çıkarken, Kürtlerin sinemayla olan ilişkisinin üzerinde duran Ghobadi, temelde bir ortaklaşamamadan, kurumsal bir yapının olmayışından dem vurur.

> Kürtler tek bir ülkede yaşamıyor. Kürdistan dört parçaya bölünmüştür. Hiçbirinde de sinemaya yönelik ciddi bir kurum yok. Kürt sineması da bir merkezde toplanmamıştır. Kürt sineması büyük zorluklarla karşı karşıya. Kürtleri dört parçada buluşturacak bir sinema dergisi bile yok. Kırk milyon Kürt var ama bu kadar Kürdün bir sinema yapacağı doğru dürüst bir kurumu yok. Kırk milyon Kürdün on sineması ancak var. Tabii Kürtler de bu yüzden sinemadan uzak kaldılar. Kürtlerin sinema kültürü kazanması gerekiyor. (Ghobadi, 2009)

Kamerasını Kürtlere çevirmesi, İran Kedilerinden Kimsenin Haberi Yok (2009) gibi İran İslam Cumhuriyeti rejimini eleştiren filmler yapması, Ghobadi'nin İran'dan kaçmak zorunda kalmasına sebep olmuştur. Bugünlerde sürgünde yaşayan ve film üretmeye devam eden yönetmenin yukarıdaki görüşlerini ve sinema kariyerini eksene aldığımızda Kürt sineması yapıyor olmanın ve/veya yapmaya devam etmenin en nesnel sıkıntısının endüstrinin eksikliği olduğunu söylemek mümkündür. Her dört ülkede de bir "sorun" olarak addedilen Kürtlerin, kendi ulusal kimliklerini de baz alarak, sanatsal, siyasal, kültürel, sosyal ve ekonomik olarak başarılı bir iş yaptıklarında onları bekleyen malum sonuçların neler olduğu tarihsel veriler ışığında bilinir. Bahman Ghobadi'nin endüstriden yola çıkarak açıkladığı düşünceleri, temelde bir kurumsallaşmama haliyle karşılık

bulurken, devletsiz bir ulus olan Kürtlerin sanatsal sorunlarına dair koca bir soru işareti bırakır.

Kazım Öz

1973 yılında Dersim'de dünyaya gelen Kazım Öz, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde İnşaat Mühendisliği Bölümü'ne devam ederken, faaliyetlerine yeni yeni başlayan Mezopotamya Kültür Merkezi'nde, sinema bölümünde eğitimlere katılır. Kurucularından biri de olduğu bu birime çok sayıda sinemacı ders vermeye gelirken, çoğunluğu Kürt olan öğrenciler sinema ile temasa geçmeye başlar. Kazım Öz, bu birimin ilk talebelerinden biridir. Mühendislik fakültesini bitirdikten sonra, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başlayan Öz, aynı tarihte *Ax* (Toprak) isimli kısa metraj filmini yapar. Bu film ile çeşitli festivallerde ödül alır. Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* filminde asistanlık yaparak, profesyonel sinemayla ilişkilenmeye çalışır. 2001 yılında da ilk uzun metraj filmi *Fotoğraf*'ı yapar. Senaryosunu da yazdığı bu film, bir Mezopotamya Kültür Merkezi üretimidir.

Fotoğraf (2001)

Sonraki yıllarda özellikle Kürt sinemacıların filmlerinde sıkça karşımıza çıkan Nazmi Kırık ve Feyyaz Duman'ın başarılı oyunculuklarıyla dikkati çeken film, aynı otobüste yan yana oturan fakat savaşın ayrı cephelerine giden iki savaşçıyı anlatır. Filmin başında, şehirde bir parçalarını bırakmış olduğunu hissettiğimiz yolcuların dakikalar ilerledikçe farklı ruh hallerine büründükleri görülür. Birbirlerinin nereye gittiklerinden habersiz, özellikle askere giden Faruk'un can sıkıntısından dolayı sohbet etmeye başlarlar. Faruk gergindir, varmak zorunda ol-

duğu yere gitmek istemiyor gibidir. Gerillaya katılmaya giden Ali ise onun aksine daha rahattır. Mutluluğu gözlerinden okunur ve o gözler yol boyunca –Faruk'un anlam veremediği bir şekilde– "boş" dağlara bakar. Aşk üzerine, hayat üzerine konuşmaya başlarlar. Otobüs mola verince televizyondan savaş haberlerine baksalar da ikisi de sesini çıkarmaz. Araç Kürdistan'a yaklaşınca kolluk kuvvetlerinin çevirmesi, kontrolü başlar. Ali'nin doğum yerinden dolayı jandarma tarafından tehlikeli görülmesine, Faruk, beraber olduklarını söyleyerek karşı çıkar. Faruk, Dersim'e, –o Tunceli der ve Ali onun "dışarıdan" olduğunu anlar– varmak üzere Elazığ'da araçtan iner ve "birliğe" katılır. Ancak yol boyunca sigarasını yaktığı, açıldığında garip bir müzik çalan çakmağını Ali'de unutmuştur.

Ali ise yola devam eder. Sürekli asker kontrolünde olduğunu gördüğümüz bölgede, halkın kendince bulduğu çözüm yöntemlerini de görürüz. Ali, otobüsten indikten sonra gerekli ilişkileri sağlar ve varmak istediği yere ulaşır. Bu süreçte ise kamera paralel bir anlatımla Faruk'u da gösterir. Aslında onun bedeniyle gösterilen, temsil edilen militarizmin ta kendisidir. Bir değişimi ve dönüşümü temsil eden üniforma, çıplak girenin başka biri olma serüvenini ustaca perdeye taşır. Faruk'un nezdinde anlatılan bir kişinin bir makineye dönüş sürecidir ve artık Faruk, o makine olmuştur. Film, bir sabaha karşı askerin gerillaya yaptığı baskın sonucu, öldürülen gerillalarla fotoğraf çektiren askerlerin sevinci ile son bulur. Artık o fotoğraf elden ele dolaşacak ve büyük şehirlerde yaşayan ailelere bir başarı anı olarak postalanacaktır. Fakat öncesinde, henüz savaş alanında, cesetler kar üstündeyken, Faruk yerdeki müzikli çakmağını görür ve Ali'nin de burada olduğunu anlar. Eline aldığı çakmağı korkarak atsa da bu sahne, robotlaşmış Faruk'un, insani olan yanına doğru seslenilmiş büyük bir çığlıktır ve o, o ana kadarki kişi değildir artık.

Öz, ilk andan itibaren savaşa "gönüllü" ve "zorunlu" giden karakterlerinin üzerinden bir yaklaşımı ifade eder. Kürt gerillaların savaşa olan bakış açısı bir istekten, bir niyetten, bir hasretten, bir özlemden kaynaklanır. Buna bir vatan hasreti de diyebilirsiniz, bir kimlik hasreti de... Öz, bunun altını çizmez. Savaşa zorunlu olarak gidenin içinde bulunduğu koşulları, hayata bakış açısını az çok anlarken, asıl olarak gönüllü gidenin altında yatan sebebini, hikâyesini merak ederiz. Filmin başında gösterilen sahne, bu gidişin büyük bir dirençle, istekle yapıldığını gösterse de, "nedenini" göstermez. Öz, buna ihtiyaç da duymaz. Nedeninden öte, sonucuyla ilgilenir.

Filmde, vatansızlık meselesini iki noktada göreceğimizi düşünüyorum: İlki, molada televizyon haberlerinde seyirciye izlettirilen görüntülerde gizli. Savaşa dair Türkiye Kürdistanı'ndan da çekilen pek çok görüntü kullanılabilecekken özellikle Irak Kürdistanı'ndaki "sınır ötesi" operasyonlardan alınan görsellere yer verilmiştir. Bunun bilinçli bir tercih olduğunu düşünüyorum. Zira yıllardır Irak Kürdistanı'na kamp kuran gerillaların bombalanma görüntüleri televizyonlarda dönerken, gerillaların bu bölgede neden konuşlandığına dair bir tartışma çoğu zaman yapılmamıştır. İdareciler; yaptırımlar vs. gibi polemiklerle bu kampları dağıtmayı başaramamış, yorumcuların ve siyasetçilerin geri kalanının "yakalım-yıkalım" hamasetinden başka bir şey konuşulmamıştır. Meseleyi sadece komşu bölge veya sınıra yakın oluşuyla açıklamanın da eksik olacağını düşünüyorum. Çünkü o bölge, Kürdistan'ın bir parçasıdır ve Kürtler nezdinde bir ifadesi, bir karşılığı vardır. Dolayısıyla Norveç'in ya da Avustralya'nın Kürtlere vaat ettiği anlamla, Irak'ın, özellikle Irak Kürdistanı'nın Kürtlere vaat ettiği anlam birbirinden farklıdır. Üstelik 80'li yılların başında hareketlenmeye başlayan savaşın, bir süre sonra oraya da sıçraması kaçınılmaz bir sonucun göstergesidir. Her ne kadar siyasal gelenekler birbirinden farklı

olsa da bir etkileşim olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla Hakkâri ya da Şırnak kırsalları yerine Irak Kürdistanı'ndaki görüntülere yer verilmesinin rastlantı olmadığını düşünüyorum.

İkinci gösterge ise otobüsün Türkiye Kürdistanı'na doğru ilerlemesiyle yaşanan devlet görünürlüğüdür. Yol boyunca kontroller yapılır, asker ve polis sürekli olarak varlığını hissettirir. Ancak bunun asıl temsili, Kürt köyüne ulaşmaya çalışan Ali'nin içinde olduğu minibüsün kontrole tabi tutulduğu sahnede ve diyaloglarda gizlidir. Minibüs kontrol noktasına doğru ilerlerken, yolculardan biri şöyle der:

"Bu ne namussuzluktur yahu, iki şehir arasında 18 kontrol yapılır mı hiç?"

Teypte çalan Kürtçe kaset hemen değiştirilir. Yerine Türkçe bir kaset konur. Minibüsü durduran asker, gençlerin kimliklerini ister. Ali'ye döner.

"Sen nereye gidiyorsun?" diye sorar.

Ali, şüphe çekmemek için şehirden bir kadınla beraber yolculuk yapıyordur.

"Eşimle beraber, babamları ziyarete gidiyoruz," diyerek cevaplar askeri.

Asker, "Kaç gün kalacaksınız?" diye sorar.

"Belli değil," der Ali.

Kaşlarını çatar asker, "Üç günden fazla geç kalmayın, oldu mu?" diyerek kafasını camdan çeker ve şoföre, "Evet, devam et," der, bağırarak.

Bu sahne, klasik bir kimlik kontrolünden fazlasıdır. Batı'da "esmerlere" yapılan kimlik kontrolünden farklı olarak, orada adli sicile bakılmaz. Kimlik, bir pasaport karşılığı görür. Kontrol esnasında kimliği yanında olmayanlar araçtan indirilir, karakola götürülür ve "tehlikesiz" bir yurttaş olduğunu kanıtlamaya çalışır. Dolayısıyla Türkiye Kürdistanı'nda kimlik sadece kimlik değildir. Bir pasaporttur da... Ancak asıl dikkat çekici nokta, askerin gittiği yerde kaç gün kalacağını sorması, Ali'ye dönmesi

gerektiği tarihi söylemesidir. Günümüzde, yurtdışı çıkışlarında yaşanan bir tablodur bu ve karşılığı uluslararası yolculuğa çıkmak için yapılan vize başvurusudur. Gittiğin yeri, kalacağın tarihi açıklamak zorundasındır. 20. ve 21. yüzyıllarda, ulus-devletler çağında, bu durumun, "ulusal" bir karşılığı vardır. Adli sicile bakılmaz ve izne tabi tutulursun. Bu sahne, Kürtlerin kendi vatanlarında baskı altına alınmalarının, birer haymatlos gibi yaşamak zorunda bırakıldıklarının en bariz kanıtıdır.

Kürt sinemasının bir diğer kodu olan "sınır" mefhumu da bu sahne ile ilişkilendirilmedir. Kazım Öz'ün Fotoğraf filmi bu sebeple de önemlidir. Çünkü sınır, sadece uluslararası farklılığı nitelemez ve bu husus resmi olarak imlenmek zorunda değildir. Konu Kürtlerse bir "iç sınır" da mevzubahistir. Aynı durum özellikle Irak Kürtlerinin filmlerine –Saddam döneminde– de yansır. Kürt coğrafyasına ulaşmak her daim sıkıntılıdır. Kazım Öz, Fotoğraf'ta sınırı bu noktadan gösterir. Kaldı ki televizyon görüntülerinde de Irak Kürdistanı'ndan –hem gerillaların orada oluşları, hem de askerlerin oraya gidişleri– sınırın gösteriliyor olması bunu destekler fakat "iç sınır"ın bir temsiliyet bulması Fotoğraf'ı ayrıca değerli kılar.

Üçüncü kod ölüm ise filmin asıl kahramanı Ali'nin ölümü ile karşılık bulur. Baskın sırasında yaşanan çarpışmada öldürülen Ali, önceki bölümlerde de bahse konu olduğu gibi, ölümün, Kürtlerin yaşamlarının –nerdeyse artık– bir ritüeli olma halinin altını çizer. Kaçakçıların, siyasetçilerin, sanatçıların ya da kültür üreticilerinin öldürülmesi gibi, Ali de siyasi sebeplerden dolayı öldürülür.

Fotoğraf, gerçekçi biçimi ile öne çıkar. Yönetmen, uzun planlar ve sekanslar üzerinden bir anlam yaratma gayretindeyken, atmosferi gerçekliğin üzerinden inşa eder. Yollar, gizli olduğunu düşündürten çekimler, bu gerçekçi anlatımın bir biçimi olarak dikkati çeker. Kazım Öz, sonraki yıllarda yapacağı belgesel sinemanın izlerini de bu kurmaca filminde bulur. Gerçeği oldu-

ğu gibi, nesnel göstergeleri kullanarak anlatmaya çalışmak, yönetmenin sinemasının özünü oluşturacaktır.

Filmin diyaloglarının büyük çoğunluğunun Türkçe olması ve Türkiye Kürdistanı'na yaklaştıkça dilin Kürtçeye dönmesi dikkate değerdir. Çünkü Türkiye Kürdistanı'nda Kürtler yaşar ve Kürtler Kürtçe konuşur. Askerlerin haricinde kalan bütün sahnelerde Kürtçe konuşmalar vardır. Öz, sinemasını bu yanıyla da gerçeklik üzerine inşa eder. Dil, mekâna göre değişir.

Kürt sinemasının diğer örneklerinde de gördüğümüz "kar" görüntüsü burada da masumiyeti imler. Baştan sona hiç görmediğimiz fakat varlığından Ali'nin bakışlarıyla haberdar olduğumuz karlı dağlar Ali'nin öldüğü sahneye kadar gözle görülmez. Görüldüğü anda ise üzerinde kalan kanla var olur. "Kar"a yani masumiyet sembolüne kan düşmüştür. Artık, masumiyet kirlenmeye yüz tutmuştur.

Yolculuk sürerken kameranın yolları göstermesi, yolun kenarında kalan fiziksel görüntülerin ovalardan dağlara doğru değişmesi ve Türkiye Kürdistanı'nın dağlık bir coğrafya olarak resmedilmesi önemlidir. Çünkü mekân değişmiştir. Öz diğer filmlerinde de sık sık yer vereceği yolları ilk kez burada kullanır. Genelde Kürt karakterler üzerinden bir değişme ve dönüşme hali barındıran "yol", Kürt karakter Ali için öze dönüş anlamı taşısa da ruhunda ve kişiliğinde bir değişime sebep olmaz. Bu filmde asıl değişim askere giden Faruk'ta olur ancak yollar yine Türkiye'nin Doğusu ve Batısı arasındaki "uzaklığın" ve "farklılığın" altının çizilmesini simgeler.

Kazım Öz, *Fotoğraf*'la birçok festivalden ödül almıştır. Bunların içinde en dikkati çeken Milano Uluslararası Film Festivali'nde aldığı birincilik ödülüdür. Sinema üretimine devam eden Öz, 2004 yılında *Dûr* (Uzak), 2009 yılında Şavaklar ve 2014 yılında da *He Bû Tune Bû* (Bir Varmış Bir Yokmuş) belgesellerini çekerken, 2008'de *Bahoz* (Fırtına) ve 2016'da *Zer* isimli kurmaca filmlerin yönetmenliğini ve senaristliğini yapar. Bu satırların

yazıldığı günlerde "silahlı terör örgütüne üye olmak" suçlamasından dolayı yargılanan Öz'ün mahkemesi devam ediyor.

Hiner Saleem

Hiner Saleem, 18 yaşına kadar yaşadığı Irak Kürdistanı'nda geçen günlerini, *Babamın Tüfeği* ismini verdiği kitabıyla ölümsüzleştirir. Saleem'in yaşadıklarını okumak, onun sinema dünyasını anlamak açısından son derece önemlidir. Zira Saleem, küçük yaşlarından itibaren politik bir atmosferin içinde yaşar. Mustafa Barzani'nin önderliğindeki Irak Kürdistanı mücadelesinin, sosyal ve siyasal arka planını oluşturduğu yaşamöyküsünde Saleem, sonraki yıllarda sinemasında kullanacağı pek çok gösterge ile o dönemde karşılaşır. Kitapta, Saddam'ın iktidara gelişi ile değişen dönemi, görece özgürlüğün olduğu yılları, aldığı anadilinde -Kürtçe- eğitimi ve Kürt ulusal marşını okullarda öğrenmesini, ailesinden pek çok kişinin Irak ordusu tarafından öldürülmesi sonrası kaçışını, vatansızlık ve sınır gerçeğiyle yüzleşmesini duygu dolu sözlerle aktarır. Bir ressamın çizdiği resmi, "Tablolarından birisi, karlı bir dağın üzerine konmuş dört kekliği temsil ediyordu. Bu, dört ülke arasında parçalanmış olan vatanımızın sembolüydü," (Saleem, 2013: 37) sözleriyle açıkladığında henüz on yaşından küçüktür. "Kuzeyde Türkiye'nin, güneyde Irak'ın, doğuda İran'ın ve batıda Suriye'nin bulunduğu büyük bir harita çiziyordu. Bunların ortasına kırmızı tebeşirle hilal şeklinde bir ülke çiziyordu, Kürdistan. Bize, İngiliz ve Fransızların nasıl ülkemizi dörde böldüklerini açıklıyordu..." (Saleem, 2013: 51) sözleriyle, öğretmenlerinden okulda Kürtçe eğitim ile birlikte, politik bilgiler de öğrendiğini söyler Saleem.

Saddam'ın başkan yardımcısı olduğu süreçte 1970 özerklik anlaşmasının halk nezdindeki karşılığına ve sonrasında gelişen imha siyasetine dair görüşlerini de açıklayan Saleem, hep bera-

ber İran Kürdistanı'na sığındıklarını, sınır gerçeği ile bir kez daha karşılaşırken, Türkiye ve Suriye Kürtlerinden desteğe gelen doktor, öğretmen ve mühendislerle de ilk olarak o süreçte karşılaştığını söyler. Mülteci kamplarından çıkamadığı bu süreci, "Oysa bu toprak da Kürt toprağıydı; Nawpırdan'daki genç öğretmenimizin çizdiği gibi, burası kalbimizin çeyreklerinden biriydi," (Saleem, 2013: 57) sözleriyle dile getirir. Sürgünde, kamptan uzaklaşarak İran'da bir sinemada film izlediğini ve sinema yapmaya karar verişini şu sözlerle anlatır: "Gün gelecek filmlerde Kürtleri oynatacağım." (Saleem, 2013: 59)

Günler sonra mülteci kampında ölmek ve başka bir ülkeye de sürgüne gitmek istemediklerinden Irak Kürdistanı'na tekrar geri dönerler. Sınır kapısından tekrar girdiklerinde, köy ve kent merkezlerine asılan, "Arap milleti birdir. Tanrısal bir mesaj taşımaktadır," (Saleem, 2013: 63) sloganıyla karşılanırlar. Tıpkı Kürtlerin yaşadığı diğer ülkelerde olduğu gibi, yeni yönetim tekçi bir anlayışı benimsemiştir.

Geri döndüğünde sinema okuluna girmek istediğini söylese de, Irak hükümeti ancak Baas Partisi'ne üye olanlara üniversite şansı verdiği için başaramaz. Gerek ailesi, gerek kendisi Kürt hareketinin destekçisi ve militanıdır. Önündeki yol bellidir: Ya dağa çıkıp savaşacak ya Baas Partisi'ne üye olacak ya da şehirde ulu orta, kör bir kurşunla öldürülecektir. Seçimini yapar ve tıpkı ağabeyleri gibi ilkini tercih eder ancak gerillalar –yaşları küçük olduğu için– onu ve arkadaşını geri yollar. Tercihini Avrupa'ya iltica etmekten yana kullanır. Karşısına çıkan yine sınırlar olur.

17 yaşında Avrupa'ya yaptığı bu yolculuk, hayatının geri kalanının sürgünde geçeceği anlamına gelir. Önce İtalya'da öğrenim görür, sonra Fransa'ya giderek sinema yapmaya başlar. İlk filmini, 1997 yılında çeker: *Yaşasın Gelin... ve Kürdistan'ın Özgürlüğü*. 2000 yılında *Düşlerimizin Ötesinde* isimli filmini yazıp yöneten Saleem, asıl çıkışını 2003 yılında Ermenistan'da çektiği *Votka Limon* ile yapar.

Votka Limon (2003)

Sovyetler Birliği'nin çöküşü sonrası Ermenistan'da Kürt Êzidiler'in yaşadığı köyde geçen bir hikâyeyi konu alan *Votka Limon*, Hiner Saleem'in ilk dönem filmlerinden biridir. Karısını geçtiğimiz yıllarda kaybetmiş, üç çocuk sahibi 60 yaşındaki Hamo'nun, bir çocuğu Paris'te, bir çocuğu Semerkant'ta, bir çocuğu da onunla aynı köyde yaşamaktadır. Semerkant'takinin varlığını çoktan unutan, ondan umudu kesen Hamo, yanındaki işsiz oğlunu da günahı kadar sevmez. Onun için tek oğlu Paris'te yaşayan çocuğudur. Onunla ilgili büyük beklentisi vardır. Sadece Hamo'nun da değil, bütün köyün umudu "gurbetteki" Kamo'dur. Para gönderecek ve herkesi kurtaracaktır.

Hamo'nun tüm zamanı, gün içinde karısının mezarına gitmek, parasızlıktan dolayı ev eşyalarını satmakla geçer. Sosyalizmin yıkılmasından sonra hayat çok pahalılaşmıştır. Ruble tedavülden kalkmıştır, her şey dolar üzerinden halledilmektedir. Ruhsal ve ekonomik darboğaz içinde yaşayan Hamo, aynı mezarlığa gidip gelen, onunla aynı otobüste yolculuk yapan, kendi yaşlarındaki Nina ile tanışır. Nina'nın durumu ondan daha beterdir. Votka Limon isimli bir restoranda çalışan Nina'nın iş yeri çok geçmeden kapanır. Ona, bir yerde piyano çalarak geçimini sağladığını söyleyen kızı, seks işçiliği yapmaktadır. Çember giderek daralır. Hamo'nun beklentisini diri tutan oğlu Kamo, yine babasına mektup gönderir. Köylü açtır, açıktadır. Herkes bu mektubu, mektubun içinden çıkacak paraları bekliyordur. Sonuç beklendiği gibi olmaz. Oğlu, Hamo'dan para istiyordur.

Aynı mezara gidegele aralarındaki samimiyet artan Hamo ile Nina, çok geçmeden birbirlerine âşık olur. Bu aşk, dayanışmayı ve ne olursa olsun geleceğe umutla bakmalarını sağlayacaktır.

Kürt sinemasının ilk kodu vatansızlık, filmin temel düşüncesinin alt metnini oluşturur. Bilindiği gibi çeşitli sebeplerle harabeye dönen, ekonomik ve siyasal olarak bir gelecek vaat et-

meyen, içinde yaşayanları açlıkla baş başa bırakan her ülkeden göç eden insanlar olur. Bu insanlar; karınlarını doyuracakları, mutlu ve refah yaşayacakları bir ülkeye gitmeyi amaçlarlar. Filmde, Sovyetler Birliği'nin çöküşü sonrası kendi başlarına ayakta kalmaya çalışan Ermenistan'ın bir Kürt köyü anlatılmaktadır. Bu köyde yaşayan insanların çocukları, tam da yukarıdaki gerekçeden dolayı ülkelerini terk eder. Fakat aralarında bir fark vardır. Hamo, parasızlıktan dolayı evindeki televizyonu satmadan önce, duvara astığı karısının resminin önüne oturur. Televizyonlarıyla ilgili güzel anılarını paylaştıktan sonra hüzünle konuşur:

"Şimdi her şey parayla. Gaz parası, elektrik parası, su... Artık Sovyetler Birliği yok."

Hamo, bu sahnede, yeni olanın sorunlarından, oğullarından ikisinin yurtdışına gidip çalışmak zorunda kalmasından da dem vurur. Fakat bu sahnenin birkaç dakika öncesinde Kürtlerin vatansızlık mefhumuyla olan ilişkisi gözler önüne serilir.

Kamo, babasına gönderdiği mektubun içine afişi andıran bir kâğıt sıkıştırır. Bu kâğıtta, kocaman bir Kürdistan kelimesi vardır. Göçmen oğuldan, kendi ülkesinde sığıntı gibi yaşayan babasına gönderilen bu afiş, bağrında vatan özlemini taşır. Oğul Kamo, kaderine isyan eder gibidir. Kendi ülkelerinde, özgür ve bağımsız bir şekilde yaşamak yerine, her ikisi de tutsak ve aç bir hayat sürmektedir. Tıpkı köydeki diğer Kürtlerin de yaşadığı gibi...

Kürt sinemasının ikinci kodu sınır, filmde Hamo'nun göçmen çocukları, torununun kocası ve uzakta, sınırın dışında yaşayan diğer kişiler üzerinden aktarılır. Oradan gelecek iyilikleri, orada süren hayatı arzulayan karakterler, daha çok burarın bohem yaşamından kurtulmak ister. Fakat sınır mefhumu, tıpkı Kürtlerin hayatında olduğu gibi, kendi topraklarında gördükleri zulmü ezip geçen, umut muştulayan gösterge manasına gelir. Acı, hüzün, keder; olumsuz olan hangi duygu varsa ayyuka

çıkmıştır ve inat, inanç, mutluluk sınırın öte tarafından gelecektir. Votka Limon'da, sınırın öte tarafında yaşayanlar, olumlu olan şeyleri (his, an, yaşam) imler.

Kürt sinemasının son kodu ölüm, bu filmde Hamo'nun ve Nina'nın dul olması hasebiyle izleyiciye sunulur. İkisi de eşini kaybetmiştir. İkisi de her gün, vardiyalarının bir parçasıymış gibi mezarlığa gidip, ölmüşleriyle vakit geçirir.

Saleem'in, sonraki yıllarda iyice oturtacağı trajikomik anlatımı, *Votka Limon*'da dikkati çeker. Acıklı bir durumu, yüzde tebessüm bırakan bir biçimle aktarmaya gayret eden Saleem, minimal anlatımda ısrar eder. Bu filminde, alıcıya bir gösteri sunmaz. Uzaklarda, yaşamın olduğu "dünyanın öbür ucunda" bir gerçekliği alır, tarihsel, sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal gerçekliğe sadık kalarak hikâyesini anlatır. Basit ve yalın bir dille, Kürtlerin somut gerçeğini alıcısına sunar. Distopyaya meyletmez, yaşamın reeldeki karşılığını alır, perdeye yansıtır. İçerik olarak hakikidir. Biçimsel olarak da gerçekçidir. Filminin estetiğini inşa ederken, mekânın sahiciliği üzerine atmosferini kurar. Kurgusunun ritmi ona göredir. Kişilerin, olayların gerçek olduğunu, günlük hayatta karşımıza çıkabileceğini anlar ve hissederiz.

Filmde çok sayıda dil kullanılmıştır. Kürtçe'nin Soranîce lehçesi, Ermenice, Rusça ve Fransızca diyaloglar, şarkılar duyulur. Filmin, Sovyet Ermenistanı'nda bir Kürt köyünü anlatması ve köydeki herkesin aynı Fransızca şarkıyı bilmesi, bu dilin de konuşulmasını sağlamıştır.

Yönetmen Saleem, filmin geçtiği köyde sık sık genel plana başvurmuştur. Öyle ki, fonda karlı dağları sık sık görürüz. Bu durum dağların, Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı yerlerin değişmez fiziksel gerçeği olduğu düşüncesini doğurur. Köy, dağların eteğine kurulmuştur ve yönetmenin kamerasını çevirdiği her planda dağlar, Kürdistan coğrafyasının hakikati olarak resmedilir.

Votka Limon, tamamen kar altında çekilmiştir. İsmiyle müsemma filmde, ısınmak için herkesin Votka Limon içtiğini seyirciler bilir. Öyle ki Hamo'nun elinden içki şişesi düşmez. Ancak metrelerce yağan karda hareket etmek, yaşamak kolay değildir. Kar, ekonomik ve siyasal zorlukların yanına, bir de sosyal sıkıntıları koyar. İletişim kurmak, yürümek giderek zorlaşır. Bu durum, Kürtlerin yaşamındaki bir sosyal gerçeğe tekabül eder. Dağlık bölgelerde yaşayan Kürtler'in yaşamındaki dikkate değer bir diğer husus da kardır. Kar, Kürtlerin odağında olduğu fotoğraflarda kendine yer bulur.

Votka Limon'da yol mefhumu, ülkeden çıkışı, göçmen oluşu imlese de karşılığı sadece bu değildir. Hamo'nun çocuklarının başka ülkelerde olması, "o yolların yolcusu olmaları" ve onun bile bir daha geri gelmeyeceklerinden emin olduğu çocukları, yoldadır. Kürtlerin, yaşadıkları coğrafyada sürekli hareket halinde olmaları gibi... Hamo'nun, oğlu Kamo'ya olan inancı, Kürtlerin yola duydukları inançla pekişir. Yol; umuttur, inançtır, inattır. Ucu aydınlıktır. Bu filmde de yol mefhumu, kendine yer bulur.

Ünlü yapımcı Fabrice Guez, Votka Limon'un finansörlerinden biridir. Hiner Saleem, diğer filmlerinde olduğu gibi yine yapımcılardan biridir. Film, Eurimages'dan, Arte'den, Canal +'dan destek alır. Çoklu ortaklıdır. Filmin Türkiye dağıtımcısı ise BKM'dir. Dünyada ilgiyle karşılanan *Votka Limon* pek çok festivalde yarışır, ödüller alır. Bunlardan en önemlisi Venedik Film Festivali'nde kazandığı San Marco Ödülü'dür.

Sıfır Kilometre (2005)

...Hiner Saleem, yirmi yıl aradan sonra Fransa'dan Kürdistan'a dönerek 2005 yılında Sıfır Kilometre adlı filmiyle kamerasını Kürt coğrafyasına çevirmiştir. Bu film Kürdistan Bölgesel Hükümeti tarafından finanse edilirken, 2005 yılında Cannes Film Festivali'nde

Kürdistan'dan bir film olarak yarışma bölümünde yer almıştır. (Kılıç, 2009: 8)

80'li yılların sonuna doğru, Irak Kürdistanı'nda yaşayan Kürtler, Saddam diktatörlüğünde toplu şekilde, kimyasal silahlarla imha edilirken, bir yandan da Irak ile İran arasındaki savaş devam etmektedir. Kürtler için fazla seçenek yoktur: Ya Irak askerleri tarafından öldürülecek, ya da İran ile savaşmak için cepheye gönderilecektir. Aksi tarafta ise dağlarda özgürlük mücadelesi veren gerillaya katılmak ya da ülkeyi terk etmek vardır. Apolitik bir karakter olduğunu gördüğümüz elektrikçi Ako; karısı Selma, oğlu ve kayınbabasıyla beraber yaşamaktadır. Halepçe Katliamı'ndan (1988) birkaç hafta öncesinden başlayarak anlatılan hikâyede, gözaltına alınan Ako, siyasi olaylara karışmadığı için bırakılır fakat bu koşullarda daha fazla yaşayamayacağını ve çemberin giderek daraldığını görür. Karısını ve oğlunu yanına alarak ülkeden kaçmak ister fakat karısı, hasta babasını bırakmak istemez. Kavga gürültü çare etmez, Ako, ülkeden kaçmanın yollarını aramaya devam eder. Gerillaya giderek nasıl kaçabileceğini sorar, beklediği cevap, neden bizimle beraber savaşmıyorsun? olur. İki arada bir derede kalan Ako, şehirde daha fazla kalırsa devlet tarafından öldürüleceğini anlar, askere, İran – Irak Savaşı'na gitmeye karar verir. Cephedeyken, "Keşke dağa çıksaydım." sözleriyle dile getirdiği pişmanlığının bir faydası olmasa da, kısa süre sonra cephede ölen askerleri ailelerine teslim edecek bir birlikte kendine yer bulur. Arkadaşlarıyla vedalaşır ve geri dönmeyeceğini söyler. Bu yolculuk, Irak ve Irak Kürdistanı üzerine bir panoramaya dönüşür.

Şoför ile yola çıkan Ako, üstündeki üniformadan, arabanın tepesine konulmuş tabutu saran Irak bayrağından ve yanındaki Arap şoförden nefret eder. Şoför de Ako'dan nefret etmektedir. Sürekli birbirlerini "Lanet Kürt!" ya da "Lanet Arap!" olarak aşağılamaya çalışırlar. Yolculuk, onların birbirlerini anlamalarını, özlerine dönüşlerini ya da bir barış havasını imlemez. Aksi-

ne, yol boyu didişirler ve birbirlerinden ayrılmaları da kavgayla olur. Cenaze ortada kalır.

Ako, kendini Türkiye-Irak arasındaki boşaltılmış bir sınır köyüne zorla atar. Köyde, genç yaşlarda, engelli bir Kürt tek başına yaşamaktadır. Ondan yardım ister. Karısını ve çocuğunu buraya getirmesini, kayınbabasını da öldürmesini ister. Oğlan, para karşılığı bunu yapacağını söylese de sonraki gün maaile gelirler. Kayınbabası yine yanlarındadır. Ako'nun keyfi kaçar.

Çok geçmeden bu boşaltılmış köy de –Irak ya da Türkiye ordusu uçakları tarafından– bombalanır. Ortalık toz bulutu içinde kalır ve aradan yıllar geçer. 2003 yılında, Fransa'da bir apartmanın penceresini açan Ako ve Selma çifti, Irak'ın düşüşünü, Saddam'ın devrilişi haberini sevinç çığlıkları içerisinde karşılar.

Kürt sineması bağlamında filmi değerlendirdiğimizde, vatansızlık mefhumunun eserin tamamına sindiğini söylemek mümkündür. Yönetmen, seyirci Irak Kürdistanı tarihini bilmese bile, önce duygusal olarak sezdirir, sonra da bilgisel olarak sunar. Öyle ki, belirli bir noktadan sonra, Kürtlerin kendi ülkelerinde kendi dilleriyle, kendi dilleriyle, kendi bayraklarıyla yaşayamamalarının manasızlığına şaşırmak zorunda kalırız. Zira, Irak devlet yetkilileri, Kürtlere sebepsiz bir şiddet gösterir. Kürtlerin, geçmişten bugüne, aynı coğrafyada asimiliyasyona ve yok oluşuna tabi tutulduğunu kısa sürede anlarız. Sacın diğer ayağında ise bu muameleyi kabul etmeyen ve dağlarda savaşan Kürtler vardır. Saleem, iki arada bir derede kalan Ako üzerinde, Kürtlerin çıkışsızlık halini gösterirken, finalini Saddam'ın devrilişi ile birlikte vatanlarının özgür olduğunu sevinç çığlıkları ile karşılayan karakterleri üzerinden gösterir.

Filmde, binlerce kilometre yol gittikten sonra Ako'nun yanındaki Arap şoför ile Kürdistan'a ulaştıklarında, görüntüye Kürtçe stranlar eşlik eder. Saleem, uçsuz bucaksız dağları gösterdikten sonra müziğin de etkisiyle Irak harabesinden çıkan

Ako'nun Kürdistan'a (vatanına) ulaştığını seyirciye hissettirir. Manzaralı bir yerde araba durur ve Ako, tıpkı Yılmaz Güney'in *Yol* (1982) filminde Kürdistan'a gelen Ömer gibi eğilip toprağı öper. Şoför de manzaranın güzelliğine kapılmıştır. Arabadan inerek Ako'nun yanına gelir.

"Burası cennet," der.

Ako yavaşça kafasını çevirir, heyecanla cevap verir: "Burası Kürdistan."

Arap şoför sinirlenir.

"Kürdistan?" der ve bekler. Bu bir soru cümlesidir. "'Irak' de!" diyerek bağırır. "Irak, Irak, Irak," diye tekrarlar.

Gökyüzünden gelen savaş uçağı seslerini işaret ederek Ako'nun koluna dokunur. "Irak uçakları," der Arap şoför, burasının Irak olduğuna onu ikna etmek ister gibi.

Ako'nun umurunda değildir, "Beni korkutmuyorlar." der kaygısızca.

Bu sahnenin haricinde de filmin genelinde, Kürtlerin başına gelen bütün kötü olayların altında yatan sebebin vatansızlık olduğunu görürüz. Askere giden Ako'nun gözünden gördüğümüz sahnede Kürtleri kurşuna dizdiren ordu komutanı, Arap ulusu için savaştıklarını söyler.

Kürt sinemasının bir diğer kodu sınır mefhumuna, belirli aralıklarla, özellikle Irak Kürdistanı ve Irak arasındaki yolculuklarda tanık olsak da varlığını bariz bir şekilde, filmin sonuna doğru görürüz. Kayınbabasını, çok sevdiği karısını ve çocuğunu boşaltılmış bir Kürt köyüne getirmeyi başaran Ako, baş belası olarak gördüğü yatalak kayınbabasının "Neredeyiz?" sorusu üzerine, yanına yaklaşır.

Öfkeyle, "Dünyanın sonundayız," der. Bir an önce ölmesini ister gibi, "Burası cehennem. Cehennem," diyerek bağırır, yaşlı adamı korkutmaya çalışarak.

"Ne?" diyerek cevaplar yaşlı adam. Kulakları ağır işitiyordur.

"Türk Sınırı!" der Ako, bağırarak. "Kuzey Kürdistan," diye de ekler, bulundukları yeri açıklamak için. "Sınırdayız."

Bu sahne, sınır kavramının Kürtlerin yaşamındaki yerini, Kürdistan'ın parçalara ayrıldığını ve ortasından dikenli teller geçtiğini belirtir. Öfkeyle bağıran, kayınbabasına kötü davranan Ako, ondan öte Kürtlerin makûs talihine sinirlenmiştir.

Kürt sinemasının bir diğer kodu olan ölüm, filmin üzerine inşa edildiği asıl meselelerden biridir. El- Enfal Operasyonu'nu ve o sırada gerçekleşen Halepçe Katliamı'nı odağa alan, Kürtlerin kafasına sıkılan kurşunlarla yok edildiğini gösteren yönetmen, filmin sonlarına doğru Ako'nun, çok sevdiği arkadaşı Sami'nin cephede öldüğü haberini almasıyla da, ölüm mefhumunun altını çizer. Ölümün, Kürt'ün yaşamının değişmez bir ritüeli olduğunu ve eninde sonunda gelip Irak Kürtlerini de –siyasal, kültürel, ekonomik ya da sosyal sebeplerden ötürü– bulacağını bu sahneyle bir kez daha anlarız. Ako'nun yapmaya çalıştığı gibi ölümden/öldürülmekten kaçmak, mümkün değildir.

Sıfır Kilometre, gerek tarihsel olarak, gerekse de biçimsel olarak, gerçekçi bir noktada durur. Kürtlerin yaşadığı trajediyi kayda alan yönetmen, özellikle filmin sonunda, Selma'ya söylettiği, "Bizim geçmişimiz üzücü... Bugünümüz trajik... Neyse ki geleceğimiz yok," cümlesiyle Kürtlerin yaşadıklarını ve değişmeyen talihini dile getirir. Halepçe Katliamı ve El- Enfal Operasyonu üzerinden anlattığı hikâyesini, olayların yaşandığı mekânlarda çeken yönetmen, sırtını gerçeğe yaslar. Yukarıda da değinildiği gibi bir Irak Kürdistanı ve Irak panoraması da çizmeye çalışan filmin, özellikle yolculuk boyunca gösterdiği manzaralar gerçeklik etkisini arttırmaya yöneliktir. Pek çok sahnede gördüğümüz uzun ve sabit planların gerçekliğin gücünü kırmamak için tercih edildiğini sanıyorum. Yine aynı sahnelerde geniş planların tercih edilmesinin de fotoğrafın tamamına olan ulaşma isteğinden kaynaklandığını düşünüyorum.

Filmde Kürtler, özellikle Irak askerleri ile olan diyaloglarında Arapça konuşurken, kendi aralarında, askeri kışlada, evlerinde, sokakta, nerede olurlarsa olsunlar Kürtçe konuşurlar. Ağırlık olarak bakıldığında, yarı yarıya diyerek orantılayabileceğimiz bu durum, Kürtlerin, Irak'ta, İran'da ve Türkiye'de konu edildiği filmlerde de sıklıkla görülmektedir. Kamera, Kürdistan'a girdiğinde, Kürtçe stranların film müziği olarak duyulması ise dikkate değerdir.

Dağlar, Kürdistan'ı imlemek için sık sık kullanılır. Özellikle filmin başlarında, Ako'nun evinin manzarasından da çokça gördüğümüz büyük dağlar, Kürdistan gerçeğinin fiziki yansımasını oluşturur. Arap şoför ile girdiği tartışmadan önce de, Kürdistan'a varışı, müzik eşliğinde dağları göstererek anlatır Saleem. Kürdistan'da uçsuz bucaksız sıradağlar uzanmaktadır. Yönetmen, filmin hemen başlarında, bir kamyonet kasasına yüklenen ve Irak ordusuna katılan Kürt askerler üzerinde de bu görüşü ispatlar.

Sami'nin, arkadaşı Ako'ya dönüp, "Bu dağlara bak," diyerek etrafındaki dağları göstermesi ve "Biz, Kürdistan'ı tekrar göremeyebiliriz." diyerek hüzünle konuşmaya başlaması, dağ temsiliyetinin Kürtlerin yaşamındaki karşılığını ifade etmesi açısından önemlidir.

Yol mefhumu, filmin hemen hemen tamamına yakınında görülür. Özellikle Basra cephesinden Irak Kürdistanı'na uzanan yolculukta, bir panorama görüntüsü vermek için kullanıldığını düşündürten görüntüler, ovadan dağlara geçişi ve Kürdistan'ın fiziki yapısını belirtmesi açısından kayda değerdir. Saddam'ın heykelinin, karakterlerin aracının hemen arkasında ya da önünde gittiği ve bütün bu yaşananların onun yüzünden olduğu fikri filmin bütün karelerinde gözler önüne serilir. Yol Kürdistan'a uzandığında da aynı heykeli görmemize karşın, Ako için yolun ulaştığı noktanın temsili, öncesine göre değişiklik gösterir. Artık "yol" özgürlüğe varış noktasında son bulacaktır.

Filmin üç yapımcısı vardır. Kürdistan Bölgesel Yönetimi tarafından desteklendiğini daha önce de ifade ettiğim filmin ilk yapımcısı, yönetmeni de olan Hiner Saleem'dir. Filmin bir diğer yapımcısı Alexandre Mallet-Guy ise sonraki yıllarda daha çok Asghar Farhadi ve Nuri Bilge Ceylan ile yaptığı çalışmalardan dolayı bilinir. Hemen hemen Cannes Film Festivali'nde yarışan çoğu filmin yapımcılığını yapan bu isim, Sıfır Kilometre ile mesleğe başlar. Filmin diğer yapımcısı da günümüzde şöhreti ulusal sınırları aşmış bir kişidir: Emilie Georges. Bu yapımcı da sinemaya Saleem'in *Sıfır Kilometre* filmi ile başlar. Üçlü ortaklıkla çıkan film, 2005 yılında oldukça ses getirir. Özellikle Cannes Film Festivali'nden sonra pek çok festivalden davet alır.

Tatlı Biber Diyarım (2013)

İlkgençliğinden itibaren peşmergenin içinde aktif olarak yer alan Baran, Saddam'ın düşmesi ve Irak Kürdistanı'nın özgürlüğe kavuşması sonrası, bir savaş kahramanı olarak, yeni kurulan yapıya hizmet etmek ister. Taze işleyişte hoşuna gitmeyen şeyler olsa da, eski günlerdeki gibi yine alıp başını dağlara gider. Önüne konulan görevi kabul eder. Irak Kürdistanı'nın, Türkiye ve İran sınırında yer alan, Qamarian isimli sınır köyüne karakol komutanı olarak atanır. Bu yabanıl bölgeye artık kanunun olduğunu, yeni bir sistemin kurulduğunu anlatmak zorundadır. Başına türlü belalar gelir. Engellenmeye, öldürülmeye çalışılır. Aynı dönemde, onunla aynı köyde bulunan, öğretmenlik görevini icra eden Govend'le birbirine kenetlenen ikili, bir süre sonra aşk yaşamaya başlar. Kültürel, sosyal ve siyasal olarak birlikteliği yargılanan çift, yeni bir anlayışın, yaşam biçiminin nazarında; devrimin işleyişini halka anlatmak ve uygulatmakla yükümlüdür.

Tatlı Biber Diyarım, Hiner Saleem'in yeni bir devletin kuruluşunu, sinemasal bir yolla anlattığı, trajikomik filminin adıdır. Saleem, filmi yazmaya başlamadan önce, aklında bu yeni ülke

vardır. "Önümde yeniden inşa edilen bir ülke, Güney Kürdistan vardı." (Saleem: 2014) Western türüyle biçimlenen hikâyede anlatılan, 19. yüzyıl Amerikası değil de 21. yüzyıl Kürdistanı'dır. Bir kişi, bir yere gelir ve işleyişi kendine göre kurar. Özdeşlik kurulan bu kahraman, yeni kurulan Kürdistan'da, feodalizmi, yozlaşmayı yargılayacak ve alt edecektir.

Filmin yan söylemlerinden biri de Kürdistan'ın farklı bölgelerinde yaşayan Kürtlerin dayanışması hususunu öne çıkarmasıdır. Baran'ın komutanı olduğu köyün, siyasi, kültürel, sosyal ve ekonomik olarak idarecisi olan filmin kötü adamı Aziz Ağa, PKK gerillalarına bulunduğu köyde aman vermez. Buna karşın köyün öğretmeni Govend, onlara yardım etmek ister. Sürece Baran da dâhil olur.

Baran, Govend ve iki PKK gerillası bir masaya oturur.

"Burada ne yapıyorsunuz?" diye sorar Baran. Yargılar gibi.

Gerillalardan biri, yaralı bir arkadaşlarının olduğunu, onun için ilaç almaya geldiklerini söyler.

Baran, kestirip atar.

"Türklerle savaşacaksanız Türkiye'ye gidin. Neden geldiniz buraya?"

Aynı gerilla, sinirlenerek, zamanında Saddam'la olan savaşlarında, Iraklı Kürtlere yardım ettiklerini söyler. Ortalık gerilir.

Govend araya girer. İkisini de susturur.

"Türkiye'nin Kürtleri de, Irak'ın Kürtleri de birdir. Hepsi Kürttür."

Baran, sorunun cevabını bildiğini kasteder bir biçimde, her ikisinin de aynı tarafta olup olmadıklarını sorar.

Govend sakinlikle cevap verir:

"Siyasi olarak değil ama ahlaki olarak evet," der. Sessizlik olur.

Bu sahne ile Kürdistan'ın farklı bölgelerinde yaşayan Kürtlerin birbirinden bağımsız olmadığı vurgulanır.

Kürt sinemasının ilk kodu vatansızlık, yukarıda da bahse konu olduğu gibi, filmin yapısının merkezine konuşlanmıştır. Saddam düşmüş, Irak Kürdistanı özgürlüğüne kavuşmuştur. Yıllardır süren baskı ve zulümden, Saddam'ın yaptığı kitlesel kırım ve soykırımdan sonra, Kürtler artık kendilerini yönetecekleridir. Karakterler, sömürge altında yaşamayı öylesine içselleştirmişti ki, yeni bir devlet girişimi olduğunda ne yapacaklarını bilemeyecek vaziyettedir. Hukuken suçlu bir kişiyi cezalandırmayı bile beceremezler. Dağlarda savaşan silahlı milislerin işi bitmiş, özgürlük gelmiştir. Şimdi ne yapacaklardır? Film, bu katmanlı yapısıyla, özgür bir vatanın, Irak Kürdistanı'nın biçimlenmesini anlatır. Henüz filmin başında şu sahne dikkati çeker:

Bir katil idam edilmek üzeredir. Yargıç, doktor, imam, kolluk kuvvetleri olay mahallindedir. Bir kişi çıkar ve "gösteri öncesi" konuşma yapar:

"Sevgili konuklar... Nisan 2003'ten beri Kürdistan özgürdür. Saddam Hüseyin harabeler içinde ülkeyi terk etti. Bu ülkeyi yeniden kurmalıyız. Güçlü kurumlar oluşturmalıyız. Polisi ve askeri iyi kullanarak kendi halkımızı korumalıyız. Güvenlik olmadan adalet olmaz ve ceza olmadan ne adalet ne güvenlik olur. Kendimi onurlandırılmış hissediyorum. Bizim demokrasimizde, Kürtlerin tarihinde ilk kez, ölüm cezasını uygulayacağız."

Komedi biçimiyle kurulan sahnede konuşma yapan kişi, tarihsel gerçeklik üzerinden bu komik durumu ciddi bir şekilde anlatarak, mizahi unsurlar yaratsa da, bahse konu olan durumun hakiki bir karşılığı vardır. Kürtler, kendi vatanlarında özgür bir şekilde idare kurmaya çalışırlar. Bu hususun, vatan/vatansızlık göstergesinin bir temsili olduğunu söylemek mümkündür.

Kürt sinemasının ikinci kodu sınır, Baran'ın görev yapacağı Qamarian isimli köyün yerinin işaret edilmesi ile seyirciye akta-

rılır. Bu sahne ile birlikte Baran, Türkiye ve İran sınırına yakın bir yerde bulunan köye giderken, tepesinden geçen savaş uçaklarını görür. Yanındaki yardımcısına döner, uçakları işaret ederek, sorar:

"Türk uçakları mı?"

"Eğer Türk değilse Farstır," diyerek cevaplar onu yardımcısı.

Bu sahne ile birlikte Baran'ın bir sınır köyünde görev yapacağını hatırlatır yönetmen. Zira, hemen öncesinde de Baran yardımcısına köyü tanımak için birkaç soru sorar.

"Burada kaçakçılık yapılıyor mu?"

Yardımcısı gülerek yanıtlar.

"Burası Bermuda şeytan üçgenidir. Irak Kürtleri alkol ticareti yapıyor, İran ile birlikte. Türkiye Kürtleri silah için buraya gelir."

Sonraki süreçte bu ekonomik, kültürel ve sosyal ilişkinin, siyasal bir ilişkiye evirileceği görülecektir. Ancak bu noktada belirleyici olan Kürdistan'ın parçalı yapısının ve ortadaki sınırların işlevsizliğidir. Zira, hakikatte olduğu gibi sinemada da "gitgel"li bir ilişki yaşanmaktadır.

Kürt sinemasının üçüncü kodu ölüm, filmin yapısının hikâyeyi biçimlediği savaş mefhumu üzerine şekillenir. Yıllardır süren savaş bitmiştir ve artık yeni bir sistem kurulacaktır. Bilindiği gibi savaş, ardında ölü bırakır. Kürtler, Irak'ın resmi olarak kuruluşundan sonra, periyodik olarak öldürülmüştür. Öyle ki, kitlesel katliamlara ve soykırıma varan uygulamalara katlanmak zorunda kalmışlardır. Yeni kurulan sistem, henüz filmin başında yine bir ölüm gerçeğiyle seyircisini karşılaşa da, acının ve katledilme mefhumunun artık geride kaldığını söyler.

Bu husus filmin birkaç noktasında daha görülür. Film kötü adamı Aziz Ağa, PKK'li gerillaları öldürür. Sonradan kendisi de yarattığı düşmanlar tarafından aynı sonla cezalandırılsa da,

ölüm kavramını Kürtlerin kaderinden bağımsız olarak nitelemek yanlış olur.

Hiner Saleem, Kürtlerin yaşamlarını trajik olanı ihmal etmeden, komedi formunda anlatması ile bilinir. Gerçeği ötelemeden, mevcut siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik durumu göz ardı etmeden, özgün sineması aracılığıyla seyirciye aktaran Saleem'in bu filminin biçiminde belirleyici etken, Irak Kürdistanı'nın nesnel siyasi durumudur. Saleem, Ölürsen Seni Öldürürüm isimli bir önceki filminde trajik bir konuyu ele alıp, ağır bir film yaptığını düşünerek, daha eğlenceli bir film yapmak istediğini söyler. "Western'i severim, bütün klasikleri. Sergio Leone'yi mesela, çok severim. Ama western'e dönüşmesindeki ilk neden, hikâyenin western'e uygun çıkmasıydı. Şerif ya da filmdeki adıyla Komiser Baran, bir kanun adamı. Eski bir peşmerge. Sınırda bir köye gidiyor, asayişi sağlamak için. Köyde öğretmenlik yapan güzel bir kadın var. Ayrıca köyü o zamana kadar yöneten Aziz Ağa da, o bölgenin kaçakçısı ve ağası. Kanun o. Tabii Baran gelene kadar. Western'e göre baktığınızda her şey uyuşuyor. Ve elbette güzelim dağlar. Western'in estetik anlayışını da severim. Bu da böylece ilk Kürt western'i oldu," (Saleem, 2014) diyerek düşüncelerini açıkladığı filmin türü için, somut gerçekliğin yaşamla uyuşması, Saleem'in bu filminin konsept dahilinde ele alınmasına sebep olmuştur. Film, türsel anlamda bir yenilik sunsa da özünde gerçeğe sıkı sıkıya bağlıdır. Gerek siyasal, gerek ekonomik, gerek sosyal, gerekse de kültürel anlamda, gerçekliğin tüm formları kullanılır. Irak Kürdistanı'nın politik olarak yeniden biçimleniyor oluşu, Saleem'in sinemasında gerçeğe uygun şekilde resmedilirken, eleştirel olan aktarım da gözden kaçmaz.

Film Kürtçe'nin iki farklı lehçesinde çekilmiştir. İlki, Irak Kürtlerinin yoğun olarak konuştuğu Soranîce, ikincisi Türkiye Kürtlerinin yoğun olarak konuştuğu Kurmancî'dir. Özellikle

gerillaların filme dâhil oluşu ile duyulmaya başlayan Kurmancî Kürtçesi, filmi iki lehçeli yapar.

Dağlar, sinemasal anlamda Kürdistan'ı temsil eden bir fiziksel gerçekliktir. Hiner Saleem de yola çıkmadan önce aklında dağlar vardır. "Güney Kürdistan'ın nefis dağlarını, doğasını kullanabileceğim bir film düşündüm." (Saleem: 2014)

Baran'ın odağında olduğu ilk sahnelerden itibaren fonunda, dağlar görünür. Sınır köyüne varan yol dağlara uzanır. Öyle ki "yola katırlarla devam edilir." Sarp, taşlı dağlar mevcuttur Kürdistan'da. Ancak dağın temsil ettiği daha fazlasıdır.

Kendini köyün sahibi olarak gören Aziz Ağa köye yeni atanan Baran'ı yanına çağırır. Ona gözdağı vermek, buraların sahibi olduğunu belirtmek ister. Baran'ın umurunda değildir. Artık yeni bir sistem kurulmuştur ve Irak Kürdistanı'nın bir başından öteki ucuna aynı kanun geçerlidir. Aziz Ağa ikna olmaz. Tehdit eder gibi konuşur:

"Bu dağlarda yıllardır ailemin kuralları geçerlidir. Herkes bilir bunu."

Bu diyalog, coğrafi bazda Kürdistan nezdinde temsil edilen somut gerçekliğin, dağ olduğunun altını çizer. Aziz Ağa, "Bu dağlarda..." diyerek başladığı konuşmasında kastettiği yerin, Kürdistan olduğunu bilir. Aynı enformasyona Baran da sahiptir. O da dağların Kürdistan olduğunu bilir ve ona göre yanıt verir. Bu noktada dağı, yerel bir gösterge olarak değil de Kürdî yapan düşünce, filmin geneline sirayet ediyor oluşudur. Baran'ın fonunda her daim dağlar görünür. Ayrıca bu köyde bir Aziz Ağa varsa, dağların eteğine kurulmuş diğer köylerde de başka bir ağa vardır.

Filmin atmosferinin tam ortasına kurulan dağların tepelerinde çoğu zaman kar görülür. Bu husus, dağların ve karakterlerin içinde bulunduğu ortamın tekinsizliğini işaret eder. Filmin janrı da olan westerni daha etkili kılmak için, uçsuz, bucaksız

bir mekânda biçimlenen filmde kar bu etkiyi duygusal olarak arttırır.

Tatlı Biber Diyarım'da Kürtler yine hareket halindedir. Yollar sıkça görülür. Baran ve Govend köye ulaşmaya çalışırken, taşlı, patika yollar kayda alınır. Aziz Ağa'nın adamları kaçakçılık işini elinde tuttuğu ve gerek İran gerekse de Türkiye'ye bu biçimde girip çıktığı için bu güzergâh da seyirciye sunulur. Yol mefhumu, Kürt sinemasının çoğu örneğinde olduğu gibi temelde bir değişimi ya da dönüşümü sunmaz. Kürt ulusunun bir realitesi olarak resmedilir.

Hiner Saleem'in de yapımcılardan biri olduğu filmin diğer finansörleri Robert Guédiguian ve Marc Bordure'dir. Uluslararası yapımların gözde yönetmeni olan Saleem, Eurimages'dan, Arte'den ve Canal +'dan, önceki filmlerinde olduğu gibi destek almıştır. AGAT Film ve ROH Film tarafından çekilen film, Kürdistan Bölgesel Yönetimi'nden ve Kürdistan TV'den de destek almıştır.

2013 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali, Asya Pasific Film Festivali, Abu Dabi Film Festivali, Chicago Film Festivali gibi festivallerden ödül alan film, ilk Kürt westerni olarak tanımlanır.

Hüseyin Karabey

1970 yılında dünyaya gelen Hüseyin Karabey, çocukluğunda, 70'li yılların İstanbulu'nda çok sayıda sinema salonu olduğunu ve bol bol film izlediğini söylerken, "23 yaşına kadar hiç sinemacı olmayı düşünmedim." (Sert, 2018: 26) diyerek bu sanat dalıyla olan ilişkisini açıklar. O yaşa kadar, hayatında belirleyici olan temel etkenin siyaset olduğunu ve yalnızca siyasetle ilgilenmek istediği için Uludağ Üniversitesi'ne İktisat okumaya gittiğini söyler. "En azından gider politika yaparım, sınıf mücadelesine katkıda bulunurum." (Sert, 2018: 27)

90'lı yılların başı ile hareketlenen devrimci siyaset, 12 Eylül yenilgisinin tozlarını üstünden atmaya çalışırken, Karabey de kendini öğrenci olaylarının içinde bulur. Bursa'da 1 ay boyunca süren eylemler sırasında gözaltına alınır, ardından tutuklanır ve cezaevine konulur. 3 ay hapishanede yatar, serbest kalır. Cezası kesinleşince tekrar girer, 6-7 ay daha yatar. "O dönem öğrencilerde ciddi bir hareketlilik yaşandı. 84'ten sonra gerillaya katılımlar çok artmıştı, Türk Solu örgütlerinde de ciddi bir örgütlenme başlamıştı. O süreç benim gibi birçok öğrenci için de çok ciddi bir yol ayrımıydı. Ben de o süreçte 'Uğradığımız haksızlıkları kayıt edeceğim, düşüncesiyle, sinema yapmalıyım," dedim. (Sert, 2018: 28) Karabey, bu motivasyonunu, yapılan insan hakkı ihlallerini kayıt edeceği bir görüntü ile duyurabileceğini, bu sayede de işlerin değişebileceği düşüncesiyle diri tutarken, kamera kullanmayı öğrenebilmek için düğün salonlarında çekim yapmaya başlar. Ardından da kurgu yapmayı öğrenir. Mezopotamya Kültür Merkezi'ne gidip bir sinema atölyesi açmak istediğini söyler. Bu atölyede sinemanın ideolojik ve estetik yönü sık sık tartışmaya konu olur. "Bizim gibi insanlar, haksızlığa uğrayan insanlar yani, dertlerini anlatabilmek için çok güçlü bir dile, sinema diline ihtiyaç duyarlar. Neden? Çünkü seni çok rahat reddederler. O yüzden iyice öğrenmek lazımdı sinema dilini." (Sert, 2018: 28)

O süreçle beraber Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema- TV Bölümü'ne de kayıt yaptırır. "Gerçeği duyurmak" amacıyla belgesel yaptığı bu dönemde, Jean Roush'un üniversiteye konuk olarak gelmesi sinema anlayışını değiştirir. Antropolog Roush, deneyimlerini aktardığı söyleşide, kendi çalışmalarından da uzun uzadıya söz ederken, bireyi etkileyenin gerçek değil duygu olduğu düşüncesi üzerinde durur. Karabey, bu yaklaşımdan çok etkilenir. "Anladım ki sinema, tek başına objektif bir öğe değil. Şiddeti kimin yaptığını biliyorsan, birebir onu yakalamak zorunda değilsin. İnsanları değiştiren şeylerin

bilgi değil de duygusal empati olduğunu fark ettim." (Sert, 2018: 29) Bu dönemin ilk ürünü olan Boran'da (1999) "gerçek görüntüler, kurmaca parçalarla birleştirilmiştir." (Sert, 2018: 30)

Sonraki yıllarda iyice oturtacağı bu sinema dilini, Gitmek (2008) isimli ilk uzun metraj sinema filminde de uygulamaya çalışır. Gerçek görüntüler, yine, kurmaca parçalarla birleştirilir.

Gitmek (2008)

Türkiye'de çektikleri bir filmde birbirlerine âşık olan Türk oyuncu Ayça Damgacı ve Irak Kürdü Hama Ali Khan arasındaki ilişki filmin çekimleri bitince sekteye uğrasa da, iki farklı ülkeden kurulan iletişimle, telefonla, videoyla, mektupla, devam eder. ABD'nin Irak'ı işgali (2003) sırasında Irak Kürdistanı'nın Süleymaniye kentinde bulunan Hama Ali ile İstanbul'daki Ayça arasındaki iletişim kopma noktasına gelir. Savaşın başlaması ve büyümesiyle beraber, Ayça sevgilisinin yanında olma arzusuyla kendini yollara vurur. Irak Kürdistanı'ndan İstanbul'a –Avrupa'ya kayıt dışı gitmek için– kaçan Soran'ın da yardımıyla, Hama Ali'ye ulaşmak için Irak'a gitmeye karar verir. Bir savaş bölgesine doğru yola çıkan Ayça, Türkiye'deki bir başka savaş gerçeğiyle karşılaşır. Yollar kesilmiş, askerler kontrol noktalarını kısa aralıklara kurmuşlardır. Sınırın kapanması ile beraber yolda kalan Ayça, İran Kürdistanı'na gidip oradan Irak Kürdistanı'na geçmeyi planlar. Kuş uçmaz, kervan geçmez Kürt köyüne ulaştığında, oturduğu yerde kalakalır. Hama Ali'ye ulaşmanın imkânsız olduğunu o an anlar ve ağlamaya başlar. Elindeki kamera ile Ayça için videolar çeken Hama Ali, karlı dağlarda yürürken, kurşunlanarak öldürülür.

Kürt sinemasının kodları ekseninde değerlendirildiğinde, filmde "vatansızlık" mefhumunun ön planda, gözle görünür bir şekilde temsil edildiğini söylemek mümkündür. Karabey'in filmi, ele alınan diğer filmlerin aksine, Türk bir karakteri odağına alarak hikâyesini anlatır. İlk olarak bu yönüyle diğerlerinden

ayrılır. Ayça'nın, sevgilisi Hama Ali'ye ulaşmaya çalışırken, zaten farkında olduğu Kürt meselesiyle daha da yakın bir ilişki kurması ve Kürtlerin yaşadığı diğer ülkelerle temasa geçmesi, Karabey'in anlatımı ile öne çıkar. Irak Kürdistanı'na geçmek için ilk olarak Türkiye Kürdistanı'na uğramak zorunda kalan Ayça, karşılaştığı karakterlerin verdiği reaksiyonlar ve ablukaya alınan bölge nezdinde buranın "farklı bir yer" olduğunu anlar. Bu noktada meseleyi salt dilin değişmesi olarak yorumlamak eksik kalabilir. Zira onu Türkiye-Irak sınırına götüren şoförle (Şah Havan) konuştukları dikkate değerdir.

"Sen nereden geliyorsun?" diye sorar Şah Havan.

"İstanbul," diyerek cevaplar Ayça.

Şah Havan orada (da) savaş olup olmadığını sorar.

Ayça, orada (İstanbul'da) başka bir savaş olduğunu söyler. Hayatta kalmanın zorluğundan, insan ilişkilerinin düzeysizliğinden söz eder. Şah Havan, önceki sohbetin de bir parçası olan, pasaport meselesinden bahseder.

"Ama kimse kimseye pasaport sormuyor değil mi, oraya geldiğin zaman?"

Ayça, şoförün sorusunu gülerek yanıtlamaya çalışırken, Şah Havan keser.

"Kimlik, mimlik. Gülme abla. Gülme. Doğru söylüyorum ben sana. Buraya gelince n'oluyor? Herkes soru soruyor. Niye gidiyorsun, diyor. Öyle değil abla?"

Kısa bir sessizlikten sonra Ayça tekrar söze girer.

"Sen nerelisin?"

"Diyarbakırlıyım." der şoför. Sonra da ekler, "Ama bize de kimlik soruyorlar. Bize de pasaport soruyorlar. Diyarbakır'da da soruyorlar." der ve cebinden kimliğini çıkarır. "Biz her zaman yanımızda kimlik taşıyoruz."

Şoförün bu sözleri, iki göstergenin karşılığı olarak temsil bulur. İlki, "Ama bize de..." diyerek başladığı cümledeki "-de" hecesinde gizlidir. Bu hece, eylemin gereksizliğini, ortada ve

görünen olanın öneminin anlaşılmamasını dile getirirken, bir haksızlığın altını çizme amacı güder. Çünkü orası, yani Diyarbakır, bir Kürt toprağıdır. Şoför, alttan alta, oradaki o heceyle, bunun imasını yapar. "Dışarıdan gelene tamam ama biz zaten buralıyız," demeye çalışırken, yerellikten öte, Kürtlerin kaderine vurgu yapar. İkincisi ise Türkiye Kürdistanı'ndan Irak Kürdistanı'na uzanan yolun, Kürtlerin ilişkisindeki önemidir. Pasaport (kimlik), hem Türkiye devletine karşı bir meşruiyet göstergesi, hem de Irak Kürdistanı'na ticari ya da sosyal gerekçelerle gitmeye çalışırken izin aracıdır. Bu durum, sınırın anlamsızlığını ortaya koyarken, parçalanan Kürtlerin makûs talihine ve Kürtlerin vatanının bölünüşüne yapılan bir göndermedir.

Karabey, Ayça'nın gözünden gördüğümüz sahnelerde Türkiye-Irak sınırına yaklaşınca değişen dünyanın altını çizer. Bunu Ayça'nın karşılaştığı karakterlerin hikâyesinden de öğreniriz. Yönetmen, Türkiye Kürtleri ile Irak Kürtleri arasında kültürel, ekonomik, sosyal ve siyasal etkileşim olduğunu, pek çok şey süreklilik kazanmışken, araya "resmi kapıların" konulmuş olmasının anlamsızlığını ufak ayrıntılarla seyirciye hatırlatır.

Filmde, sınır mefhumu hemen her karakterin hikâyesine bir şekilde eklemlenmiş olarak karşımıza çıkar. Kürtlerin, bu sınırlar tarafından bölünmüşlüğü bir yana, Ayça'nın varmak istediği güzergâhta, karşısına çıkan en önemli engel olarak temsil edilir. Irak Kürdistanı'na Türkiye üzerinden gidemeyeceğini Habur sınır kapısında öğrenen ve İran'a yönelen Ayça, oradan Irak'a geçmenin yollarını arayacaktır. Hama Ali, filmin finalinde kendini dağlara vurup sınırları aşmaya çalışırken öldürülecek, Soran da, Avrupa'ya illegal yollarla gitmeye çabalarken, sınırda yakalanacaktır. Karabey, bu noktada, sınırın önemine iki yönden işaret eder. İlk olarak Kürdistan'la ilişkilendirmeye çalışırken, ikinci olarak Avrupa'ya uzanan yolları da sınır üzerinden açıklamaya girişir. Bu bağlamıyla düşündüğümüzde sınırın

her yerde, her noktada olduğunu ve bireyin özgürlüğünü kısıtlayıcı bir engel olarak temsil edildiğini görürüz.

Kürt sinemasının bir diğer kodu olan ölüm ise filmin en vurucu noktasında görülür. Ayça, Hama Ali'ye ulaşmaya çabalarken, hayatını riske atıp, gözünü onu bekleyen namlulara dikmişken, Hama Ali'nin Irak Kürdistanı dağlarında öldüğünden haberi bile olmaz. Yol, bir bilinmeyene giderken, Kürtlerin kaderinde yine ölüm vardır. Ölüm mefhumu Ayça'yı Irak sınırına götüren şoför Şah Havan'ın hikâyesinde de göze çarpar. Diyarbakırlı bir Kürt olan şoför, Ayça'dan "bir beş dakika" izin isteyip, bir mezarı sulayıp geri döner. Bu sahne, mezarda yatan kişiye duyduğu sevgiden ve/veya özlemden dolayı, ona çok yakın bir kişinin –bir akraba, kardeş, anne, baba- öldürüldüğünü düşündürür bize.

Filmi biçimsel olarak değerlendirmeye başlamadan önce sözü yine Karabey'e verelim. Karabey, gerçekçilik meselesini, özellikle ideolojik bağlamda şu sözlerle açıklar: "Kendi hikâyelerini ekranda göremeyenler, yok sayılanlar sinema yapmaya çalıştılar. Gitmek, bu mantıkla yola çıktı, Ayça Damgacı'nın gerçek hikâyesini konu aldı. Benim yaşadıklarımı ve onun yaşadıklarını birleştirip harmanladık. Benim bir avantajım var. Bildiğim hikâyeleri anlatıyorum. Tanık olduğum, bildiğim şeyi anlatıyorum." (Sert, 2018: 32) Bu sayede öznel gerçekliğini nesnel gerçeklerle birleştirmeye çalıştığını düşündüren Karabey için en belirleyici etken, gerçekle kurduğu ideolojik ilişkidir. "...gerçekliği, korkularımdan dolayı ya da kendi kişisel çıkarlarımdan dolayı deforme etmiyorum. Ama çoğu zaman rastladığım şey, özellikle Kürtler söz konusu olduğu zaman, gerçekliğin deforme edilmesi. Kürtlerle ilgili film çekiliyor mesela, Kürtçe konuşmuyorlar." (Sert, 2018: 34) Gitmek'e, biçimsel bir noktadan estetik hususunda baktığımızda ise Karabey'in henüz öğrencilik yıllarında altını çizdiği sanat anlayışının izlerini görürüz. Belgesel sinema yapmaktan neden vazgeçtiğini açıklar-

ken, seyircinin gerçeklikten değil de duygudan etkilendiğini ve kurmacanın bir duygu yaratmak için daha iyi bir yol olduğunu fark etmesiyle biçimsel tavrını değiştirdiğini dile getiren Karabey, sonraki yıllarda yaptığı filmlerde gerçeğe yaklaşıp, onunla temas kurup, kurmaca hikâyeler anlatmaya gayret etmiştir. Nesnel gerçeği, olduğu gibi kaydetmeye çabalayıp, filmlerine bir belgesel estetiği katmaya çalışırken, kurmaca olan hikâyeyi takibe devam etmemizi ister. "Gerçekliğe ne kadar yaklaşırsan, gerçeklik sana kıyaklar yapıyor. Mesela Gitmek'teki o düğün sahnesi..." (Sert, 2018: 37) diyerek başladığı konuşmasında, rastlantı sonucu bir düğün alayına denk gelen film ekibini kısa sürede organize ettiğini ve gerçek bir düğüne giren Ayça'nın hikâyesini de bir yandan izlettirdiğini açıklar. Bu ve bunun gibi pek çok sahnede, nesnel dünyayı bir belgesel yönetmeni kareleriyle estetize eden Karabey, kurmaca hikâyesine sadık kalarak, özellikle bir atmosfer yaratma-sına da etki eden, pek çok gerçek görüntüye yer verir. Film gerçek mekânlarda çekilir. Sınırlar, sınır kapıları, kontrol yapan askerler, dağlar, Hama Ali ve Ayça gerçektir. Bu bağlamda, biçimsel olarak bakıldığında filmin bir docu-drama olduğunu söylemek mümkündür. Ayça'nın yol boyu karşılaştığı çoğu kişi, oyuncu da değildir.

Karabey'in filmi birden çok dil kullanılarak çekilmiştir: Türkçe, İngilizce, Farsça, Kürtçe. Karabey, dil meselesini yukarıda da olduğu gibi gerçeklik mefhumu üzerinden değerlendirir. Ona göre, filmin hikâyesinin geçtiği yerlerde insanlar "neyce" konuşuyorsa, o dilde konuşmalıdır. Bu sebeple, özellikle bir dili öne çıkarma gibi bir amacı olmadığını söyler. Bunu da gerçeği ideolojik olarak nasıl yorumladığıyla ilişkilendirir. Özellikle kameranın Türkiye Kürdistanı'na doğru ilerlediği sahnelerde *Gitmek*, Kürt meselesine dil aracılığıyla da eğilir. "Kürtlerin varlığı, onların biraz da olsun kültürel durumu, dil ve ırk sorunu... Ben o filmde Türkçe konuşulan bir yerde 'siz Kürtçe konuşun!' demedim. Nereye gittiysek, o bölgenin kültürüne göre hareket

ettik. Dilin ne kadar doğal olduğunu göstermeye çalıştık." (Sert, 2018: 32)

Kürt sinemasının diğer filmlerinde de olduğu gibi bu filmde de "kar" görseline sık sık rastlanır. Arka planda, özellikle Ayça'nın yıkıma uğradığı ve Hama Ali'ye ulaşamayacağını anladığı sahnede, dizlerinin üstüne çöktüğü köyün arkasında kalan İran Kürdistanı dağları karla kaplıdır. Keza ondan hemen sonra Irak Kürdistanı dağlarında yürüyen Hama Ali'nin ölüme uzanan yolculuğunda da yerde biriken kar taneleri dikkati çeker. *Gitmek*'te kar, Kürt sinemasının diğer örneklerinde de olduğu gibi, masumiyeti, saf ve temiz olanı imler. Bu temsil üzerinden değerlendirdiğimizde, Ayça ve Hama Ali arasındaki aşkın, içten ve samimi bir his olduğuna inanırız. Kar, bu yıkımın, bu ulaşamama ve kaybediş duygusunun arka planını oluşturur.

Kürdistan dağlık bir bölgedir. Ayça, Türkiye Kürdistanı'na doğru ilerlerken sıra sıra uzanan görkemli ve uçsuz bucaksız dağları, bir belgeselci estetiğiyle kayda alan yönetmenin objektifinden izleriz. Yol ilerledikçe yönetmen, varılan yerin başka bir yer olduğunu ve bir öncekiyle arasındaki ilişkisizliği vurgulamak için de sık sık dağları gösterir. Irak Kürdistanı'nda ve İran Kürdistanı'nda gösterilen dağlar, Kürdistan'ın çetin şartlarını, bu coğrafi bölgenin haşmetini ve farklılığını göstermek için kullanılır.

Yol, Kürtlerin makûs kaderidir. Sürekli harekette olmak, göç etmek, yollara düşmek Kürtlerin tarihsel gerçeğidir. Yönetmen, Gitmek'te, bunu iki paralel hikâyede gösterir. Irak Kürdistanı'ndan İstanbul'a ve oradan Avrupa'ya kaçan Soran, yoldadır. Yol, onu ve dolayısıyla ailesini özgürlüğe götürecektir. En azından o öyle umnuştur. Hama Ali de yoldadır. Bir sona ulaşmak, özlemini gidermek için... Ancak o da başarısız olmuştur. Ayça ise yoldan sonra değişime uğramıştır. İstanbul'da iftirada bulunan komşusuna, İran'da onu seks işçisi sanan Farslıya ahkâm kesen, savaşın ortasında binlerce yol kat ederek sevgilisine

ulaşmaya çalışan güçlü Ayça, ölümü göze almıştır. Kendini yollara vurmuş, eli silahlı askerlere bile "eyvallah" etmemiştir. Ancak, yol bir yere varmayıp, Hama Ali'ye ulaşamayacağını anlayınca hüngür hüngür ağlamaya başlamıştır. Hüzünden kaybedişten öte, bu ağlama bana göre bir değişimin, yolun getirdiği dönüşümün habercisidir. Yol, *Gitmek*'te, değişimin ve dönüşümün temsili olarak sunulur.

Gitmek, üç yapımcının ortak çalışması ile finanse edilir: Lucinda Englehart, Sophie Lorant ve Hüseyin Karabey. Kültür Bakanlığı, Uluslararası Rotterdam Film Festivali Hubert Bals Fonu, Global Film Initiative ve Birleşmiş Milletler Yüksek Mülteci Komisyonu filmin destekçiliğini yapar. Bunların haricinde daha pek çok destekçisi ve ortak yapımcısı bulunan film, özellikle yurtdışı film festivallerinde kazandığı başarı ile dikkati çekerken, Türkiye vizyonunda 13.556 seyirciye ulaşır. Karabey, Gitmek'in başarısına rağmen, bir sonraki filmini çekmek için pek çok sıkıntı yaşar. Bakanlıktan destek alamaz, finansör bulması zorlaşır ve altı yıl beklemek zorunda kalır. Bu durumu, "İlginç bir dönemde yaşıyoruz. Dijital bir dönemde olmasaydık, belki de biz hiç sinema yapamayabilirdik." (Sert, 2018: 34) diyerek açıklarken, dünyanın hemen her yerinde, özellikle bağımsız sinemacıların televizyon kanalları tarafından finanse edildiğinin, Türkiye'de ise bu durumun mümkün olmadığının altını çiziyor. "Bizim filmlerimizi ancak PTV'ler alıyor ancak onlardan alınan satış bedeli de filmin maliyetinin yüzde birini bile karşılamıyor. Bu böyle gittiği sürece Türkiye'de film yapmak her zaman zor olacak," (Sert, 2018: 34) derken finansal meselelerin, kurumsallaşmanın önündeki en önemli engel olduğunu belirtiyor. Şüphesiz bu noktada en önemli faktör, devletin ve sermayenin kültür politikalarıyla olan ilişkisinin belirleyiciliğidir.

KÜTÜPHANESİ

Şevket Emin Korkî

1973 yılında Irak Kürdistanı'nın Zaho şehrinde dünyaya gelen Korkî, Irak Kürtlerine yapılan baskıdan dolayı ailesiyle birlikte 1975 yılında İran'a göç etmek zorunda kalır. Henüz ortaokul yıllarında tiyatroya ilgi duyar, sinema ile ilgili eline geçen her şeyi okur. Atölyelere katılır, seminerlere gider. Televizyon için kısa metraj filmler çekmeye niyetlenen Korkî, sürgünden 24 yıl sonra, 1999 tarihinde Irak Kürdistanı'na geri döner ve Kürdistan TV için filmler çekmeye başlar. Bütün filmlerini Irak Kürdistanı'nda çeken Korkî'nin senaryosunu yazıp yönetmenliğini üstlendiği ilk filmi Irak'ın işgali (2003) sırasında iki Kürt'ün sokakta Saddam isimli küçük bir çocukla rastlaşıp, ondan kurtulmaya çalışmalarını konu alır. 2006 yılında çekilen ve *Parinawa La Ghobar* (Tozun Geçişi) ismini taşıyan bu film pek çok festivalde ödül alır. Yönetmenliğini yaptığı, senaryosunu yazdığı ikinci filmi *Kick Off* (2009)'ta savaş sonrası yıkılmaya yüz tutmuş Irak Kürdistanı'ndaki stadyumda, evleri yıkılan ve gidecek yerleri olmayan Kürtlerin hayata tutunma çabalarını anlatır. Tokyo Film Festivali Fonu ile hayata geçirilen film için yönetmen, Saddam'ın Kürtlere yaşattığı trajedinin panoramasını gözler önüne sermeye çalıştığını söyler. Bu film de yönetmenin önceki filmleri gibi festivallerde ödüllendirilse de Korkî, asıl çıkışını Taşa Yazılmış Hatıralar (2014) ile yapar.

Uzun yıllar iktidarda kalan ve günün sonunda Amerika tarafından yakalanıp idam edilen Saddam Hüseyin, Irak'ı yönettiği süre boyunca rejimin baş düşmanı olarak Kürtleri görmüştür. 1986-1989 yılları arasında düzenlediği El-Enfal Operasyonu'nda 180 binden fazla Kürt'ü toplu şekilde kimyasal silah kullanarak imha eden Saddam, 2003 yılı itibariyle iktidardan düşünce, bölgesel Kürt yönetiminin Irak'taki gücü artmış, Irak Kürtleri anayasal güvenceye kavuşmuşlardır. Var olan yönetimin etki gücünün artmasıyla, sinemaya da ağırlık verilmiş, yö-

netmenler Irak Kürdistanı Bölgesel Yönetimi tarafından fonlanmıştır. Senaryo yazarlarından biri de olan Mehmet Aktaş'ın yapımcılığında çekilen film, hükümetin de desteğiyle, El- Enfal Operasyonu üzerine film yapmak isteyen bir yönetmenin hikâyesini anlatır.

Taşa Yazılmış Hatıralar (2014)

Kürt yönetmen Yılmaz Güney'e bir saygı duruşunda bulunarak başlayan *Taşa Yazılmış Hatıralar*, yıllar önce bir sinemada gösterilen "yasaklı" Yol'u (1982) izleyen –Kürt olduğunu tahmin ettiğimiz- seyircilerin gözaltına alınarak devlet tarafından ortadan kaybedilmesi ile başlar. O sırada makinist babasını ziyarete gelip –onun izniyle– filmi izleyen ve karanlıkta kaldığı için askerler tarafından fark edilmeyen Hüseyin, yıllar sonra memleketi Irak Kürdistanı'na döner ve bir filmin çekim hazırlıklarına başlar. Artık ismi bilinen bir yönetmendir ve ofisinde pek çok yönetmenin film afişleri vardır. Bunlardan biri de Yılmaz Güney'in Yol filminin posteridir.

Film için oyuncu seçimiyle başlayan hikâye, giderek film yapımının zorlukları, trajikomik yanlarına değinirken, odağına Kürt ulusunun makûs talihini alır. Kadın başrol oyuncusunun hikâyesi üzerinden de anlatılan olaylar, Kürtlerin yaşadığı gerçekliği perdeye taşımak isteyen iki arkadaşın -yönetmen Hüseyin ve yapımcı Alan- bu gerçekliğe ulaşmak isterken hayatlarını riske atmasını, film yapımının ortaya çıkış koşullarını ve gerek siyasal, gerek ekonomik, yeni yeni biçimlenmeye başlayan Irak Kürdistanı'na dair eleştirel yaklaşımı da ortaya koyar. El- Enfal Operasyonu'nda bir stadyuma sıkıştırılarak öldürülen binlerce Kürt'ün hikayesi, filmin içinde film yapılarak kayda alınmaya çalışırken, aynı mekânda yapılan gala, talihsizliklerden dolayı sekteye uğrasa da yönetmenin ve yapımcının gayretiyle tamamlanır. Ancak salonda kendilerinden başka seyirci kalmamıştır.

Her ne kadar trajik bir konuyu ele alsa da, *Taşa Yazılmış Hatıralar* yapısal olarak bakıldığında komedi filmi nitelemesiyle yorumlanabilir. Karikatüre dönüşmeden aktarılan eğlenceli karakterler ve olaylar, acı ve hüzün verici hadiselerin etkisini daha kabullenilebilir hale dönüştürürken, yaşananları küçümsememize sebep olmaz. Bu bağlamıyla keyifli olanın da görünür olmasını sağlar.

Kürt sineması kodları ekseninde değerlendirildiğinde, filmin Kürtlerin vatanları üzerinde daha çok söz sahibi olduğu bir konjonktürde çekildiği söylenebilir. Irak Kürdistanı'ndaki idari sistemin de oturmaya başladığı bir dönemde kayda alınan filmde vatansızlığı filmin ilk karesinde görürüz. Yönetmen Korkî, İran'da sürgünde yaşarken Yılmaz Güney'in Yol filmini izlemek istediğini fakat filmin önce yasaklı sonra da sansürlü olduğunu ve uzun yıllar sonra tam halini izleyebildiğini söyler. Açılışta, Kürtler bir sinemada toplanıp –kaçak olarak- filmi izlediğinde, salon basılır ve filmi izleyenler tutuklanır/öldürülür. Kürtlerin, Kürt bir yönetmenin filmini izleyecekleri özgürlük ortamı yoktur. Bu durumu vatansızlıkla ilişkilendirmek yanlış olmaz.

Filmin geçtiği günümüzde ise vatan mefhumu başka bir şekilde karşılık bulur. Filmin yapımcısı Alan, yönetmen arkadaşı Hüseyin'i Avrupa'da Kürtçe müzik yapan pop ikonu Roj Azad'ın filmde oynamasının sağlanması için ikna etmeye çalışır. Alan'a göre, tanınmış bir şarkıcı olan Azad'ın filme finansal olarak katkı sağlaması kesindir.

"Pazarlama çok önemlidir," der Alan. "Eğer Roj Azad bizim filmde oynarsa Kürdistan'ın dört bir yanından seyircilerimiz olacaktır."

Önceki bölümlerde de değinildiği gibi Alan'ın Kürdistan'ın dört parçası diyerek nitelediği yer, Türkiye, İran, Irak ve Suriye Kürdistanlarıdır.

Kendi de yıllar önce yaşadığı yeri terk etmek zorunda kalan yönetmen Korkî, *Taşa Yazılmış Hatıralar*'da, sınır olgusunu, kadın başrol oyuncusunu ve film ekipmanını İran Kürdistanı'ndan, önce yasal sonra da kaçak yollarla Irak Kürdistanı'na getirmeye çalıştığı sahnelerde gözler önüne serer. İran devletinin yasal yollarla çıkışa izin vermediği sahne sonrası – pasaportun tarihinin geçtiği söylenir– film ekibi dikenli telleri aşarak Irak Kürdistanı'na yolculuk yapar. Katırlara yüklenen malzemeler yönetmen ve ekibin geri kalanı ile dikenli telleri aşarken, kadın başrol oyuncusu tam sınırda İran askerleri tarafından yakalanır. Artık film yönetmeninin başka bir kadın başrol oyuncusu bulması gerektiğini gördüğümüz bu sahne, İran ve Irak Kürtleri arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından dikkate değerdir.

Kürt sinemasının üçüncü kodu "ölüm", bir film çekim hikâyesinin anlatıldığı *Taşa Yazılmış Hatıralar*'ın tamamında yer alsa da, asıl olarak filmin geçmiş hikâyesinde varlığını hissettirir. Bugün, Irak Kürdistanı'nda, kısmi de olsa Kürtlerin özgürlüğünden bahsedilse de, Irak'ın resmi olarak kuruluşundan bu yana Kürtler periyodik olarak öldürülmüşlerdir. *Taşa Yazılmış Hatıralar*, Irak Kürtleri tarihinin 80'li yıllarına odaklanır. Ölüm, filmin üzerine inşa edildiği yapısal hikâyenin merkezinde yer almıştır.

Gerek biçimi, gerek mekânsal özellikleri, gerekse de kültürel ritüelleri açısından film gerçekçi bir biçime sahiptir. Özellikle film içinde çekilen film görüntüleri, bir belgesel estetiğine bürünüp, anlatılan hikâyenin içine daha çok girmemizi sağlarken, yapısal olarak Irak Kürdistanı'nın bugününe ve geçmişine sahici bir gözle bakmamız istenir. Olayların geçtiği gerçek mekânlarda yapılan çekimler de bu bakış açımızı etkilemeye yöneliktir. Kürtlerin yıllar önce bir stadyuma toplanarak toplu halde imha edildikleri gerçeği, aynı stadyumda canlandırılarak kayda

alınmaya çalışılmıştır. Sanat yönetiminden kostümlere, gerçekçi bir yaklaşım söz konusudur.

İran askerlerinin sınırda karşıladığı film ekibiyle konuştuğu Farsça diyaloglar, yönetmenin yurtdışındaki karısıyla yaptığı Almanca konuşmalar olsa da, filmin hemen hemen hepsi Kürtçe çekilmiştir diyebiliriz.

Filmde "kar", bana kalırsa, yine masumiyet temsili olarak kendine yer bulur. Samimiyetine ve iyi niyetine inanıp özdeşlik kurduğumuz kahramanların çektiği film yarıda kalınca, ekibin profesyonel kısmı setten ayrılmak ister. Filmin tarihsel ve estetik önemine inanan, yönetmeni, yapımcısı, oyuncusu, yönetmen asistanları filmin tamamlanması için hayatını riske atıp çareler düşünürken, filmin çekim mekânına yağan karı görürüz. Kış, yağan kar ile kendini belli etmiş, hem Kürtlerin hayatındaki zorluğu, hem de masumiyeti ve saf olanı imlemiştir. Kar, içinde bulundukları sürecin çetinliğine işaret ederken, seyircide karakterlerin iyiliğine dair hissi arttırır.

"Yol" mefhumunun bu filmde kavramsal olarak neyi ifade ettiğinden öte, asıl belirleyici etkisi Kürdistan'ın fiziksel gerçekliğine yaptığı göndermedir. "Yol"u neredeyse tek bir noktada, sınır geçme sırasında görürüz. Temsilden öte, tek sıraya dizilmiş kahramanların Irak Kürdistanı'na ilerleyişine tanık oluruz.

Film, finansal açıdan bakıldığında -yönetmen haricinde- bir Kürt'ün yapımcılığını yaptığı ve ağırlığı Kürdistan'dan sağlanan sponsorların oluşturduğu bir finansal yapı tarafından çekilmiştir. Filmin yapımcısı Mehmet Aktaş, Kürt sinemasının en önemli finansal sorununun, kurumsallaşma eksikliği olduğunu söylerken, çoğu Kürt filminin Avrupa'daki fonlar tarafından destek alabildiğini, Kürt televizyon kanallarının ise Kürt filmlerini göstermediğini ve gösterenlerinse çok az telif verdiklerini belirtiyor. Kürt sinemasının içerik olarak var olduğunu ama endüstriyel olarak var olmadığını dile getiren Aktaş, "Kürt sine-

masının ticari ve ulusal pazarı yok. Güney Kürdistan Kültür Bakanlığı'nı bir yana koyarsan ciddi bir kurumsal destek de yok. Kürt sineması, ülkesi olmayan bir sinema," (Aktaş, 2015) diyerek düşüncelerini dile getirir.

Senaryosunu filmin yapımcısı Mehmet Aktaş ile birlikte yazan yönetmen Şevket Emin Korkî, Taşa Yazılmış Hatıralar'la, 2014 yılında Abu Dhabi Film Festivali, Asya Pasifik Ekran Ödülleri, 2015 yılında RiverRun Uluslararası Film Festivali ve Antalya Uluslararası Film Festivali de dâhil olmak üzere çok sayıda festivalden ödül almıştır. 2016 yılında 88. Oscar Ödülleri'ne de aday olan film, Irak Kürdistanı'nı temsil etmiştir.

4. BÖLÜM

RÖPORTAJLAR

Mezopotamya Sinema Kolektifi / Veysi Altay

Veysi Altay, 20 seneyi aşkın bir süredir fotoğraf ve sinema ile uğraşıyor. Yurtiçinde ve yurtdışında çok sayıda sergi açan Altay, İnsan Hakları Derneği'nde ve Uluslararası Af Örgütü'nde uzun yıllar yöneticilik yaptı. Vicdani Ret Derneği'nin de kurucu üyelerinden biri olan, 2013 yılında Serêkaniyê'de, 2014 yılında ise Kobanê'de savaş muhabirliği yapan Altay, ayrıca Kürtçe-Türkçe, Türkçe-Kürtçe simültane ve yazılı çeviri yapmaktadır. Kayıp hikâyelerini anlatan 100 fotoğraf, 100 hikâyeden oluşan *Kaybolan Biz* adlı bir kitabın yazarı da olan Altay, Cizre'de 1990-1995 yılları arasında devlet tarafından kaybedilen insanların hikâyesini anlattığı *Faîlî Dewlet*, Kürdistan'da devletin döşediği mayınlardan dolayı mağdur olan insanların hikâyelerini konu alan *Sessiz Hayatlar*, 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında, gözaltında kaybedilen oğlu için 33 yıl mücadele eden Berfo Ana'nın yaşadıklarını anlattığı *33 Yıllık Direniş - Berfo Ana*, 2014 yılında Kobanê direnişini odağına alan *Nûjîn*, 2018 Dargeçit'te kaybedilen 7 kişinin ve onlar için mücadele eden ailelerinin hikâyesini konu alan *Bîr* (Kuyu) adlı belgesellerin yönetmenliğini yapmıştır.

Mezopotamya Sinema Kolektifi'nin çalışanlarından biri olan Altay ile Kürt sinemasının biçimlenişini, bu olguyu düzenledikleri festivallerde, yapımını organize ettikleri filmlerde nasıl yorumladıklarını konuştuk.

Mezopotamya Sinema Kolektifi'nin geçmişinden biraz bahseder misiniz? Ne zaman ve nasıl oluştu?

Mezopotamya Sinema-Yapım 13, Navenda Çanda Mezopotamya NÇM (MKM) bünyesinde sinema birimi olarak kurulup yaklaşık 20 yıldır, Türkiye'de dili ve kültürü kabul edilmeyen Kürtler ve Kürdistan halklarının sinemasını var etmeye çalışan bir kurumdur. MKM çalışmalarını tamamıyla gönüllü ve kolektif yürüten bir kurum niteliği taşımaktadır. Sinema alanında çok değerli çalışmaları olan birçok sinema emekçisi bu kuruma katkı sunmuşlardır. Mezopotamya Sinema Kolektifi, kurulduğu günden bu yana, yaklaşık 100'e yakın belgesel, kısa film ve uzun metraj filme imza atmıştır. Türkiye'de ve Kürdistan'da yaşayan bütün halklar, kültürler, diller, kadına yönelik şiddet, istismara uğrayan çocuklar, insan ve hayvan hakları, dili ve kültürü yasaklanan halklar ile ilgili filmler yapmaktadır. Ayrıca sinemaya gönül vermiş ve derdini sinema diliyle anlatmak isteyen gençlere yıllardır atölyeler, seminerler ve konferanslar ile yön vermeye çalışan Mezopotamya Sinema Kolektifi'nin asli amacı, para kazanmak ve sinemayı paraya dönüştürmek değil, bu topraklardaki direnişi ve duruşu sinema aracılığıyla gelecek nesillere anlatmaya çalışmaktır.

Sizi bir arada tutan, ortak üretim yapmaya iten sebepler nelerdir?

Tabii ki bunun birçok nedeni var. Sosyolojik, politik, toplumsal ve de ekonomik nedenleri var. En önemli nedenlerinden

biri, Kürdler'in uzun bir süredir birlikte ve örgütlü mücadele etmesidir. Birlikte ve örgütlü mücadelenin getirdiği bir kültür olarak biz de sinemayı birlikte, örgütlü ve de kolektif yapmaya çalışıyoruz. Bir halkın örgütlü ve birlikte üreterek kendisini iyi ifade edebileceğini düşünüyorum. Bireysel üretimler de kaçınılmaz olarak, kolektif mücadele ve üretim ile yaratılan değerlerin üzerinden ortaya çıkmaktadır.

Bu sene İstanbul Kürt Film Festivali'ni düzenlemeden önce yayımladığınız açıklamada, Kürt sinemasına katkıda bulunmak istediğinizi söylediniz. Sizce bir filmi "Kürdî" yapan estetik özellikler nelerdir? Kürt sinemasının sinemasal göstergelerini nasıl açıklarsınız?

Aslında burada tam da statüsüzlük devreye giriyor. Dört parçaya bölünmüş hatta beş parçaya (Diaspora) bölünmüş bir halktan bahsediyoruz. Bu da belki "Kürd Sineması" kavramını boşa çıkarıyor. Bence doğru tanım Kürdistan Sineması olmalı. Çünkü Kürdistan'da Kürdler dışında birçok farklı inanç ve ırktan insan yaşıyor. Biz Kürdlerin, her parçada yaptığımız sinema başka bir ülke adına festivallere gidiyor. İçeriği, konusu, ruhu Kürdistanî olsa da maalesef başka bir ülke adıyla adlandırılıyor. Bu kendi içimizde de sıkça tartıştığımız bir konu. Bir filmin Kürd filmi olmasının ölçüsü nedir? Henüz bir netliğe ulaşmış değiliz. Ulaşamayız da. Çünkü Kürdlerle ilgili yapılan bir film mi, Kürdün çektiği bir film mi, Kürtçe olup başka halklardan birinin çektiği bir film mi vs. Kürd Sineması olacak? Bunlar tartışmalı konular. Yıllardır Türk sineması adı altında (içinde "Kürd" yönetmenlerin de olduğu) Kürdistan coğrafyasıyla Kürdleri ve başka halkları aşağılayan filmler çekiliyor. Bunu nasıl değerlendireceğiz? Kürdistan'da çekilmiş filmlerin (ki zaten son dönemlerde sinemada bir Kürdistan Sineması'nın kendi direniş ruhu ve anlatım tarzı oluştu) Kürdistan Sineması olarak adlandırılması bana daha doğru geliyor. Örneğin, Üçüncü

Dünya Sineması diye bir kavram var misal. Yılmaz Güney sinemasını buna ekliyorlar. Belki Kürdistan Sineması'nı da bu çerçevede tanımlayabiliriz. İtalyan, Fransız veya Güney Amerika sineması dediğimizde bir tarz aklımıza geliyor. Veya Hollywood sineması dediğimizde... Aynı zamanda, Romen sineması kavramı da... Keza Rus sineması da... Bunlar çekildikleri coğrafyanın dışında belirli üsluplar da taşıyorlar. Kürdistan Sineması da tarzını ve yönünü yavaş yavaş belirliyor. Çok uzak olmamakla beraber, artık bir Kürdistan Sineması akımı da gündemimize girecektir. Bunun adı da bence, "direniş sineması" olacaktır.

Bildiğiniz gibi dil ve dilin özgürce kullanımı siyasetle doğrudan ilişkili. Kültürel olarak Kürtler'i konu alan bir filmin Kürtçe çekilmemesi/çekilememesi o eseri Kürt filmi yapar mı? Bu hususa dair bakış açınız nedir?

Bir filmi sadece Kürdçe çekildi ya da Kürdlerle ilgili diye, Kürd filmi olarak değerlendiremeyiz. Son dönemlerde Kürdistanî olmayan birçok yönetmen, dili Kürtçe olan film çekiyor ve bu sinema, ait oldukları ülkelerin sineması oluyor. Kürdistan bir sömürgedir, bunu unutmamak lazım. Maalesef bu sömürülen-sömüren ilişkisi içerisinde kavramlar birbirine çok fazla karışmış. Yıllardır kendi çektikleri filmlerde bizi aşağılık, kötü, hırsız, cinayet işleyen, kötü Türkçe konuşan, fakir vs. gösteren çok fazla film var. Bunların hiçbirini Kürd ya da Kürdistan olarak değerlendiremeyeceğimiz gibi, konusu sadece Kürd'ya da dili Kürtçe olan her filmi de "Kürd filmi" olarak değerlendirmeyiz. Herkesin kendisi olduğu ve kendi hikâyesini üretebilme fırsatının olduğu Kürdistan Sineması'nda ısrarcı olmak lazım. Sinema aynı zamanda bir anlatım aracı ise bu anlatımın aslına, gerçekliğine uygun olması gerekir.

90'larda çekilen Kürt belgeselleri ya da haber-filmleri sonraki yıllarda çekilen kurmaca ya da belgesel filmlerin estetiğini belirledi. Filmler, gerçekle somut bir ilişkide bulunup perdede yeniden üretilirken, aynı zamanda bir ağıtın, çığlığın, bilgi paylaşmanın da aracısı oldular. Bu durum bir sonraki kuşağın sinema ile kurduğu ilişkiyi derinden etkiledi. Fantastik, bilimkurgu ya da distopik bir konunun/türün Kürt filmlerinde ele alınamamasını sosyolojik olarak nasıl açıklıyorsunuz?

Kürdistan bir sömürgedir ancak sömürge mantığına çok güçlü bir karşı duruş da var. Direniş ve mücadele var. Bu direniş ve mücadele son kırk yılın, her alanda olduğu gibi, sinemadaki yolunu da büyük oranda belirledi. Bu kadar direniş ve mağduriyetin yaşandığı yerde, Kürdistan'da, özellikle Kürd halkı ve sinemaya gönül vermiş Kürdler, daha çok gerçeğe dayalı hikâyeleri ele almaya başladılar. Daha doğrusu ele almak zorunda kaldılar. Çünkü bu kadar büyük bir mağduriyetin yaşandığı, ormanların yakıldığı, insanların katledildiği, kaybedildiği, cesetlerin yerlerde sürüklendiği, mezarların bombalandığı, ölülerin bile mezarlarında rahat bırakılmadığı bir coğrafyadan bahsediyoruz. Buna karşı da, her gün biraz daha büyüyen ve dünyaya mal olmuş kırk yıllık bir direnişten bahsediyoruz. Bunların yaşandığı bir coğrafyada Kürd sinemacılarının en azından büyük bir kısmının yüzünü gerçekliğe dönmüş olması çok normal. Bu olgu hemen bitecek bir durum da değil. Bu direniş ve mücadele, belgesel, kısa metraj ya da kurmaca filmlerin bu minvalde, gelecekte uzun bir rol alacaktır. Çünkü Kürdistan'da her evin, her ağacın, her insanın muhakkak film olabilecek bir hikâyesi var. Tabii ki bu durumda bile kendisi sömürgeci gibi bakan, sömürgecisinden daha da sömürgeci bir şekilde davranan bir sürü Kürd yönetmenden bahsedebiliriz. Bu da maalesef, sömürgecilerin sömürgeleri üzerindeki etkilerinin güçlü olduğunu gösterir. Fakat Kürdler, Kürd Hareketi'nin çı-

kışıyla birlikte sömürgecisi ile kopuşunu yaşamaya başladı. Bu kopuş her gün biraz daha belirginleşiyor. Doğal olarak bu seyirciyi de etkileyen bir durum. Geçmişle bu günü kıyaslaması, politik duruşuna uygun filmlerin ortaya çıkması talebi, bunun daha da görünür kılınması... Fakat sadece politik filmler ile güçlü bağ kuramazsınız. Hayat başka şeyler de dayatıyor. Bu da sinemacıların farklı üretimlere de yönelmesini birlikte getiriyor. Her ne kadar var olan politik ortamda, fantastik, tamamıyla kurmaca, bilimkurgu filmler lüks gibi görünse de, olması gerekir. Tabii ki bunlar hiç yok da diyemeyiz ama yeterli değil ve bence gecikmiş olsa da çoğalması gerekir.

Kürdistan'ın çok parçalı yapısının Kürt sinemasına olan etkisinin artısı ya da eksisi nedir? Meseleyi ulusal bağlamda nasıl değerlen-dirirsiniz?

Aslında eksileri ve artıları olan bir durum. Eksileri; Kürdler ve Kürdistan bir kere 3 farklı ülkenin (Türkiye, İran, Irak) sömürgeleri. Yıllardır her şeyleri ellerinden alınmaya çalışılmış; dilleri, kültürleri, yaşamları, yemekleri, kıyafetleri, şarkıları vs. ve hep bizim adımıza sömürgelerimiz bir şeyler yapmışlar. Ama kendi baktıkları perspektiften... Hala, çektiğimiz filmler uluslararası ya da ulusal alanda sömürgelerimiz adına yarışıyor. Bu çok büyük bir eksiklik. Ama bu gibi meseleler kendisiyle bir mücadele geleneği oluşturmuş, farklı bir bakış açısı geliştirmiş, kendi sömürgemizi iyi tanımamıza vesile olmuş, meselelere veya sinemaya bakışımızda doğru bir yerde olup, doğru bir duruş sergilememize vesile olmuştur ki son dönemlerde çıkan ürünlere (sömürgecisi gibi düşünen Kürd yönetmenlerden bahsetmiyorum), uluslararası festival performanslarına baktığımızda Kürdistan sinemasının geldiği yer çok umut verici. Hem gerçekçi hem de bir direniş sineması. Bu da birçok ülkede dikkatlerin Kürdistan sinemasının üzerine çekilmesi anlamına ge-

liyor. Son dönemde Kürdistan'da ve farklı ülkelerde birçok Kürd ya da Kürdistan festivali yapılıyor. Kürd yönetmenler seyirciyle buluşup kendi ürünlerini sergileyebiliyor. Seyirciyle bir temas kuruluyor. Çok güzel eleştiriler yapılıyor ve bu da sinemayla ilgilenen insanlara ilerde çıkaracakları filmler ile ilgili ciddi perspektifler verebiliyor. En önemlisi beş parça Kürdistan'ın üretimleri bir araya geliyor. Sinemacıların birbirlerini tanıma fırsatı ortaya çıkıyor ama acil bir şekilde bu yakınlaşmanın bir veya birkaç konferansla ortaklaştırılması lazım. Üretimlerin, üretimler ile ilgili yapılacak, yazılacak eleştirilerin, izleyiciyle daha fazla iletişimin, izleyicinin bu duruma daha fazla katılmasının nasıl sağlanabileceğinin vs. konuşulacağı Kürdistan sinema tartışmalarına acil ihtiyaç var. Bizim en büyük eksikliğimiz, parçalar olarak birbirimizin hikâyelerine dokunmamak. Bunu bir türlü beceremedik. Belki bu konu üzerinde yoğun olarak durmakta fayda olabilir. Maalesef her parça kendi direnişini ve mağduriyetini yaşıyor. Bunları birleştirebilirsek, ortak bir zemin oluşturabilirsek, sinema alanında çok daha başarılı olabiliriz. Tabii ki bu sorun yalnız sinema alanının bir sorunu değil, Kürd Siyaseti'nin de bir an önce çözmesi gereken bir sorundur.

Kürt sinema festivallerinin sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik karşılığı sizce nedir? Sinema üzerinden ulusal kimliğin yeniden üretilmesi mümkün mü? Diasporada yapılan film gösterimlerinde Kürt filmleri seyircisine sosyo-politik olarak ne söylüyor sizce?

Özellikle, her eve ve cebe internet ya da televizyonun girdiği bir dönemde sinema, ezilen ve buna karşı direnen toplumsal kesimler ve halklar için kendini anlatmanın çok önemli ve güçlü bir aracı haline geldi. Onun için sinemasal ya da kültürel festivallerin halkta karşılığı çok büyüktür. Bunu, gerek İstanbul'da daha önce üç yıl boyunca haftalara yayılan onlarca etkinlikle yaptığımız Kürd kültür sanat günlerinde ya da 90'lı yıllardan

beri var olan NÇM (MKM)'nin yaptığı kültürel çalışmalardan biliyoruz. Ayrıca son dönemlerde Kürdistan'da yapılan Yılmaz Güney Kısa Kürd Film Festivali, köylere sinema götürmek için Çerçi filmleri, Amed'te yapılan FilmAmed Belgesel Festivali ya da Wan'da yapılan Axtamara Film Festivali'ndeki izleyiciyle kurulan bağdan, izleyicinin tepkisi, ortaklaşması, eleştirileri ve ilgisinden ciddi bir karşılığının olduğunu biliyoruz. En son İstanbul'da yaptığımız İstanbul Kürd Filmleri Festivali'nde gördüğümüz ilgi beklediğimizin çok üzerinde oldu.

Demokratik ulus kimliğinin yeniden üretilmesi sadece sinemayla olabilecek bir durum değildir. Bunu hem siyasi gelişmeler, hem de mücadele ve direniş belirler. Sinema da kendi durduğu yerden buna katkı sunar. Sinemanın son dönemlerde insanlara ulaşması ve etki gücünün artmış olmasından kaynaklı bu sürece daha güçlü bir katkı sağlayacağı da doğru. Ama hem olumlu hem de olumsuz katkıdan bahsedebiliriz. Katkısının olumlu olması için durduğumuz yer çok önemli olacaktır. Diasporada yapılan işler de bize aslında Kürdistan'daki ya da Türkiye'deki seyircinin söylediklerini söylüyor. Daha fazla sinema ve sanat üretin, ürettiğinizi doğru mekanizmalarla bize ulaştırın, birçok konuda ve kaliteli işler yapın, en önemlisi de insanların kendi kanı ve canıyla yazdığı hikâyelere sadık kalın, diyor. Kürdler politik bir halk ve her ne kadar beş parça olsalar da ortak akıl Kürdlerde çok güçlü.

II. Dünya Savaşı sonrası Yeni Gerçekçilik'in ortaya çıkışıyla ulusal sinema olgusunun ulusal devlet anlayışıyla paralel ilerleyerek ekonomik bir paylaşıma da girmesi, bu sinema anlayışının sürekliliğini de etkiledi. Aradan geçen süre zarfında bir Kürt devletinin olmamasının Kürt sinemasının ortaya çıkmasını geciktirdiğini söyleyebiliriz. Gerek film üretirken, gerekse de festival yaparken bir devlet desteği alınamaması Kürt sinemacıyı nasıl etkiliyor? Hem psikolojik

olarak, hem de ulusal ve finansal bağlamda bu soruyu nasıl cevaplarsınız?

Tabii ki bir statünün ya da devletin olmaması birçok konuda olduğu gibi sinemada da üretimlerde, tanınırlılıkta gecikmeye vesile olmuştur. Aslında bir yönüyle de sinemanın devletlerden bağımsız olması gerekir. Kürdistan olsa bile sinema ve kültürün daha özgün bir yerde durması ve bir konuda karar verilecekse işin ehilleri tarafından belirlenmesi gerekir. Fakat hiçbir şey için çok geç değildir. Sinema kendi gücünü uzun bir süre kaybetmeyecek bir alandır. Kürdler de bu alanı 20-30 yıldır kullanmaya başladılar. Çok büyük eksiklikleri olmakla beraber büyük işlere de imza atmaya başladılar. Her parçası, kendine özgü filmler üretiyor, yavaş yavaş yaptıkları işlerle dünya sinema piyasasında yerlerini alıyorlar. Kürdlerin politik hareketlerinin de etkisiyle görünürlükleri her geçen gün artıyor. Gerek Mezopotamya Sinema Kolektifi, gerek Ortadoğu Sinema Derneği Kolektifi olarak sinemanın kolektif bir iş olduğuna inanıyoruz ve kendi üretimlerimizin birçoğu da kolektif bir şekilde ortaya çıkıyor. Hatta genel kıstasımız Kültür Bakanlığı veya devletin herhangi bir kurumundan herhangi bir destek almamak. Aslında bu, bizim elimizi güçlendiren bir durum. Devletin desteğini almak, sansürden ziyade bizi oto sansürden de kurtaran bir olgu. Bir diğer yanı da zaten biz, devlet(ler)in Kürdistan'da ya da Türkiye'de işlediği suçlar ya da yarattığı mağduriyetleri sinemaya aktarmaya çalışıyoruz. Biz sansürsüz destek istesek zaten devlet bize destek ver(e)mez, verse de zaten bizim bu desteği kabul etmememiz lazım. Normal koşullarda, sömürgenin olmadığı bir durumda olsak, devlet demokratik olsa, herkese eşit, torpilsiz sinemayı desteklese belki sorunuza daha farklı bir cevap verilebilirdi ama bunların hiçbiri yok ve onun için tam tersi bir durumda olmamız, kolektif çalışmalara katılıp üretim yapmayı güçlendirmemiz lazım. Özellikle devletin, çoğunlukla kül-

tür bakanlığının desteğini alan ve de Türkiye festivallerine film çeken birçok Kürd yönetmenin son dönemlerde kendilerine ciddi olarak uyguladıkları oto sansüre şahit olduk. Bu sinema alternatif değil sömürgesine hizmet eden bir sinema anlamına gelir ki bu çok tehlikeli bir hal alır. Tabii ki sinema işi sadece kolektif bir tavırla da halledilecek bir durum değil. Maalesef birçok teknik ihtiyacı olan parasal alanları çok olan bir iş ama değişik yöntemler ile çözülmeyecek bir durum da değil. Kürdler bunu toplumsal dayanışma ağları ve kar amacı gütmeyen yapımcılar ile çözebilirler.

Kürt sinemasının siyasetle doğrudan ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kürt siyasetinin gücüyle, Kürt sinemasının görünürlüğü paralel ilerliyor. Mezopotamya Sinema Kolektifi bu durumu politik olarak nasıl açıklarsınız?

Evet, Kürd Sineması, Kürd hareketleriyle paralel yürüyor. Kaynağını halktan ve halk hareketlerinden alıyor. Aslında bana göre en büyük desteğini Dağ sinemasından aldı. Halil Dağ sineması birçok Kürd gencinin sinema ile ilgilenmesine vesile oldu. Halil Dağ'ın zor koşullarda, hatta imkânsız diyebileceğimiz bir ortamda, sinemaya dair hiçbir malzemenin olmadığı bir alanı kendi arkadaşlarıyla birlikte platoya çevirip, sıfır bütçeyle film çekmesi ve filmlerinin el altından, kopyalarının elden ele dolaşması, filmi seyrettikten sonra dağda, köyde, şehirde, evlerin içerisinde belki de hayatında hiç film seyretmemiş milyonlarca insanın sohbet konusu olması Kürd sinemasının hem gelişimine, hem de görünürlüğüne ciddi yön verdi. Kürd sineması, aynı zamanda, Kürdistan'da yaşanan gelişmelerden, direnişlerden, duruştan güç alıyor. Kobanê'deki direnişten alıyor, kadının cinsiyet eşitliği mücadelesinden alıyor, El- Enfal ve Halepçe Katliamı'ndan, Muhabat'ta Çarçıra Meydanı'ndan, Cizre'deki, Sur'daki, Nisêbîn'deki, Amed'teki duruşundan,

dengbêjlerin klamlarından, açıkçası kendi köklerinden besleniyor. Şayet biz sinema ile ilgilenenler bu direnişleri doğru okursak elimizde inanılmaz hikâyeler oluşur ve çok güçlü bir sinemayla kendimizi ifade edebiliriz. Bu hikayelerin içerisinde hayata dair her şey var: mizah, bilim kurgu, fantastik, direniş, ekoloji vs.

Bir sinemacının en büyük sorunu bir sonraki filmini finanse edecek koşulları yaratıp yaratamamasıdır. Bu hususta belirleyici olanın o proje için kaynak yaratılmasının zorlukları bir yana, film sonrası gelir getirecek gösterimler/satışlardır. Kürt sinemacısı için bir filmin bitimindeki en önemli finansal sorun pazarlama şansının az/neredeyse imkânsız olmasıdır. Bir Kürt filminin, çekildiği devletin sınırları içinde vizyona girememesi, TV'ye satılamaması, festivallerde sansürlenmeye çalışılması bir yana, diğer devletlerin sınırları içinde yaşayan Kürtler tarafından görülüp takip edilebiliyor mu? Örneğin Türkiye Kürdistanı'nda yaşayan/film çeken bir yönetmen filmini Irak/İran /Suriye Kürdistanı'nda vizyona sokabiliyor mu? TV satışı mümkün oluyor mu? Festivallerde gösterebiliyor mu?

Sorunun son cümlesinden başlarsam, evet son dönemlerde gerek Rojava'daki, Rojava Sinema Komünü'nün oluşması ve festival yapmaya başlaması, gerek, Güney Kürdistan'da Duhok Film Festivali'nin 8-9 yıldır düzenli bir şekilde yapılıyor olması, Süleymaniye'de Süleymaniye Film Festivali'nin birkaç yıldır düzenli yapılıyor olması, Amed'te FilmAmed'in 10 yıldan fazladır yapılıyor olması, yine Wan ve Batman'da festivallerin olması, Avrupa'nın birçok kentinde Kürd Film Festivali ya da günlerinin yapılması, son olarak da İstanbul Kürd Film Festivali'nin organize edilmesi filmlerin seyirciyle buluşmasına büyük bir katkı sundu. Bundan sonra da daha büyük katkılar sunacaktır. Bu festivallerin birçok eksik ve yetmezliğinden bahsedebiliriz fakat hepsi kendi alanında ve Kürdistan sinemasının güç-

lenmesinde çok ciddi roller oynuyor. Filmlerin vizyon meselesi ise çok sıkıntılı bir durum. Kısmen Avrupa ve Güney Kürdistan'ı saymazsak, ki o da çok ama çok az filmin vizyona girmesine vesile olabiliyor, Kürd filmleri kendisine vizyonda yer bulamıyor. Bunun birçok nedeni var: Kürdlerin statü sahibi olmaması, sömürgesi oldukları devletlere bağlı olmaları, o devletlerden eser işletme veya buna benzer evraklar almak zorunda olmaları, filmlerinin çoğunun sömürgesi oldukları devletlere karşı politik meseleleri ele alan filmler olması, sinemaların bu tür filmleri risk alıp göstermemeleri, Kürdlerin kendi içinde bu işe çok kafa yormuyor olmaları, bir dağıtım ağının olmaması, kendi içimizdeki kopukluklar vs. nedenlerin başında geliyorlar. Ama en büyük eksiklik, Kürdistan Sineması'nın geleceğine dair ciddi bir politikasızlığın olması. Bu politikasızlığın acilen sona ermesi ve Kürd sinemasının kendi kültürel politik hattını belirlemesi gerekiyor. Bir an önce sinemanın özgünlüğünü, özgürlüğünü ve gücünü göz önünde bulundurarak, uzun vadeli politikalar geliştirip hayata geçirmemiz elzemdir.

Londra Kürt Film Festivali / Ferhan Sterk-Bill Atacak

Diasporanın ilk festivallerinden biri olan Londra Kürt Film Festivali, düzenlenmeye başlandığı ilk günden bu yana Kürdistan'da ve diasporanın çeşitli yerlerinde çekilen filmleri Londra'da seyirci ile buluşturmak ve bu yolla Kürt sinemasının tartışılmasını sağlamak niyetiyle hareket ediyor. Festival yöneticileri Ferhan Sterk ve Bill Atack ile biraraya gelip, Kürt sinemasının varoluşunu, biçimlenişini ve Kürt Siyaseti ile olan ilişkisini konuştuk.

Londra Kürt Film Festivali'nin geçmişinden biraz bahseder misiniz? Ne zaman ve nasıl oluştu?

Bill Atack: Londra Kürt Film Festivali (LKFF) 2001 yılında bir grup Kürdistanlı aktivist tarafından kuruldu ve o tarihten itibaren her iki yılda bir organize ediliyor. 18 yıldır aktif bir şekilde Kürt sinemasının İngiltere'de diğer toplumlara ulaştırılması konusunda naçizane bir gayret içerisinde. 2012 yılından itibaren vakıf olarak yoluna devam eden Londra Kürt Film Festivali, bu anlamda en uzun soluklu Kürt film festivallerden de birisi. Kısa, uzun, belgesel ve animasyon türünde 3000'e yakın film arşivine sahip. Bu arşiv Kürt sineması üzerine master ve doktora düzeyinde araştırma yapan farklı ülkelerden birçok öğrenciye tez konuları hakkında kaynak teşkil ediyor. Bunların ötesinde LKFF'i Kürdistanî bir sinema platformu olarak tanımlamak da mümkün. Kürt sineması sayesinde bizler Kuzey'in, Güney'in, Doğu'nun veya Batı'nın farklılıklarını daha ulusal bir refleksle bir araya getiriyoruz. Mustafa Gündoğdu, Ata Mufty, Haco Cheko, Mehmet Aksoy, Shyler Murdocy, Alaeddin Sina-

yiç ve Tara Jaff bu plaftorma emek vermiş önemli insanlardan sadece birkaçı.

Sizi bir arada tutan, ortak üretim yapmaya iten sebepler nelerdir?

Ferhan Sterk: Bizi, bir arada üretim yapmamıza iten o kadar çok neden var ki... Bildiğin gibi yeryüzünün en mükemmel ve etkili sanat formu olarak sinema, birçok insan için düş-ruh-duygu dünyasına en estetik dokunuşu yapabiliyor. Sinemanın aynı zamanda bütün farklılıkları en güçlü imgeler ile anlatabilme yeteneği, insanları her ne sosyo-politik gruptan olursa olsun birbirine yakınlaştırıyor. Bütün sosyal ve siyasi çelişkilerimize rağmen sinema bizleri bir araya getirip ortak bir üretim etrafında kolektif bir şekilde organize ediyor. Mevzu bahis özellikle yurtsuz, savaş mağduru, kimliksizlerin sineması olunca durum daha yakıcı bir hal alıyor. Deneyimlerimiz farklı olsa da anlatılan hikâyelerde herkes bir parça kendini buluyor. Yönetim kademesinde olan Kürdistan'ın doğusundan batısına, kuzeyinden güneyine birçok çalışma arkadaşım o bölgede üretilen filmleri yakın merceğe alarak festivalin gündemine taşıyor.

Ayrıca Londra birçok etnik grubun bir arada yaşadığı oldukça renkli, zengin bir kent. Sanatın birçok dalı burada, hem üretim kaynağı bulabiliyor hem de bunu multi-kültürel bir yelpazede pazarlayabiliyor. Bu anlamda Londra'da, bizler de açtığımız pencere ile diğer kültürlere varlığımızı sinema aracılığı ile anlatmanın derdindeyiz. Bu anlamda Londra Kürt Film Festivali, hem bizler için önemli bir görev hem de Londra'da yaşayan diğer toplumlar için oldukça ilgi çeken bir sanat platformu. Sadece ulusal sinema festivali yapan bizler değiliz. Örneğin Kuzey Kore ve Güney Kore siyasi ve coğrafi ayrılıklarına rağmen "Kore Film Festivali" adı altında organize oluyor. İran, Filistin, Ar-

jantin, İrlanda ve Polonya ve daha birçok ulusal film festivali sinemaseverler ile buluşuyor.

Bill Atack: Kürt sinemasını sadece Kürtlere değil aynı zamanda Kürt olmayan diğer toplumlara ulaştırmak gibi bir amacımız var. Bu konuda belirlediğimiz hedeflere henüz ulaşmış değiliz. Ancak şu an Londra'da hatırı sayılır bir sinema izleyici kitlesine sahibiz.

Sizce, bir filmi "Kürdî" yapan estetik özellikler nelerdir? Kürt sinemasının sinemasal göstergelerini nasıl açıklarsınız?

Ferhan Sterk: Mevcut sosyo-politik realite göz önünde bulundurulduğunda, bu konuda hala ortaya çıkmış ulusal bir sinema estetiğinden bahsetmek mümkün değil. Dört ayrı ulus devlete angaje olmadan özgün bir sinema üretmek ne kadar mümkün bilemiyorum.

Kürt sineması, diğer ulusal sinema deneyimlerden çok daha özgül kodlara ve göstergelere sahip. İlham kaynağını Ortadoğu'nun "Direniş" kültüründen alıyor ve toplumsal hareketler içinde tanımlanan "Üçüncü Yol Sineması" Kürt sinemasını anlatabilir, diye düşünüyorum.

Kürtler tarihsel bağlamda sahip oldukları mirası bunca yok oluşa rağmen diri tutabilmiş ve yazılı edebiyatın gelişmediği bir ortamda dengbejlikleri ile sanatsal bir direniş sergileyebilmişlerdir. Bu sözlü edebiyat geleneği günümüzdeki birçok sinemacıya ilham kaynağı oluşturmuştur ve Kürtler filmlerini bu hikâyelerden esinlenerek üretmiştir. Bu anlamda Kürt sinemasının kültürel estetiği Seroya Biro'dan, Egido Cimo'dan, Mihamed Arif Cizrevi'den beslenmiştir. Yüksek dağlarda ağıt yakan dövmeli kadın, izleyiciyi o coğrafyanın en derin sessizliğinde bir özgürlük çığlığına dönüştürebiliyor.

Bu söylediğime katılmayanlar olabilir belki ama bana göre Yılmaz Güney, Türk filmleri üreten Kürt bir sinemacıdır. Yıl-

maz Güney uzun yıllar Atıf Yılmaz ile beraber film yapımının her alanında çalışmış ve onun film geleneğini devam ettirmiştir. Örneğin "Yol" filmi, otobüste "Sabuha" çalan çocuklar veya at sırtında dengbej dinletisi üzerinden estetik motiflerle süslenmiş bir Kürt filmidir. Tabii, 1980 sonrası yaptığı her filmde Yılmaz Güney Kürt estetizmine daha çok yakınlaşmıştır ancak şu hali ile Kürdî bir film üretmiştir, diyemiyorum. Çünkü her sinemanın varoluşsal karakteri hikâyecinin anlatıcı diline dayanır. Örneğin, Denis Velleneuve'nin "İncendies" filmi Lübnanlılar üzerine çekilmiş bir Kanada filmidir. Kürt olmayan birinin Kürt sineması çekemeyeceğini söylemiyorum ancak teknik kabiliyeti her ne olursa olsun o filmin Kürdî olabilmesi için kültürel rituellerin, özellikle dilin çok iyi anlatılması gerekiyor. Bir filmde kullanılan kültürel öğeler, coğrafya ve dil her ulusal sinemada olduğu gibi Kürt sinemasında da izleyicinin görmek istediği göstergelerdir, diye düşünüyorum.

Bu anlamda Bahman Ghobadi'nin "Sarhoş Atlar Zamanı" ve "Kaplumbağalar da Uçar" filmleri, Hiner Saleem'in "Votka Limon" filmi, Kazım Öz'ün "Bahoz" ve "Zer" filmi, Hisham Zaman'ın "Kral'a Mektup" filmi, Shawkat Amin Korkî'nin "Taşa Yazılmış Hatıralar" filmi 'Kürdî' filmlerdir. 2000'lerden sonra film üretiminde yaşanan sayısal artıştan kaynaklı bu göstergeler daha da belirgin hale gelmiş ve devamı niteliğinde Hüseyin Karabey, Salim Omar Khalife, Hüseyin Tabak, Mehmet Aktaş, Miraz Bezar, Mano Khalil, Reber Dowsky, Berivan Binewse, Zeynel Doğan ve Erol Mintaş gibi yeni sinemacılar Kürt sinema estetiğini daha belirgin kılabilmiştir.

Bill Atack: 2000'ler sonrası çekilen filmlerde hem Kurmanci hem de Sorani lehçesi aynı filmde kullanılabiliyor. O film izleyicinin aynası olabiliyor ise tabii ki Kürdî bir filmdir. İngiliz Film Enstitüsü'nün tanımıyla "%85'i Britanya'da çekilen her film, bir İngiliz filmidir" deyip geçilecek kadar basit bir tanım şu an iti-

bariyle Kürt sinemasını tanımlamaya yetmez, diye düşünüyorum.

Bildiğiniz gibi dil ve dilin özgürce kullanımı, siyasetle doğrudan ilişkili. Kültürel olarak Kürtler'i konu alan bir filmin Kürtçe çekilmemesi/çekilememesi o eseri Kürt filmi yapar mı? Bu hususa dair bakış açınız nedir?

Ferhan Sterk: Yaklaşık 100 yıldır ulusal özgürlük mücadelesi sürdüren, kültürel aidiyetleri Arap, Fars ve Türkler tarafından engellenen, asimile edilen, coğrafi sınırları iki aileyi ayıran ve yeryüzünün en vahşi teröristlerine karşı savaşmasına karşın hala "terörize" edilen bir toplumun sineması için "kendi hikâyesini kendi dili ile kendi coğrafyasında anlatan her film Kürdî'dir" demek çok da ütopik olmasa gerek.

Ancak sinemanın dili sosyolojik realiteler gibi sınır-aşırı bir konjonktüre sahip. Kuzey Kürtleri Türkiye'de çekilen bir filmin dilini tamamen Kürtçe ya da Doğu Kürdistanlı sinemacılar filmin dilini tamamen Kürtçe yapamıyor çünkü yaşadığımız realite buna izin vermiyor. Kürt realitesi bütün sosyo-politik varoluşu ile Arap, Türk ve Fars kültüründen bu denli etkilenmesine rağmen yeni kuşak yönetmenler hala Kürtçe filmler üretmeye devam ediyor. Kürtler'e ya da Kürdistan'a dair popüler bir edebiyat olgusundan bahsedemiyoruz, bunun imkânları ve koşulları yokken, Kürt sinemasının tarifini saf bir dil olgusu ile izah etmek de zorlaşıyor. Bir Kürt filmi içinde üç ayrı lehçe ve üç ayrı dili aynı anda bulmak mümkün. Bu kültürel farklılıklar bir Kürt filmi için zayıflık değil, aksine sinemacılar için olağanüstü bir zenginlik demektir. Bundan dolayi Kürt sineması için "Üçüncü Yol" diyorum.

Bill Atack: Katılıyorum, örneğin Erol Mintaş'ın *Annemin Şarkısı* filmi ya da Zeynel Doğan'ın ve Orhan Eskiköy'ün *Babamın Sesi* filmi iki kuşak arasında paylaşılan travmanın iki ayrı

dil ile dramatize edildiği çok başarılı Kürt filmlerindendir. Kürtlerin yaşadığı yurtsuzluk, göç ve diaspora realitesini yaşanmamış sayamayız. Kürt sinemasının bunu görmezden gelmesini de bekleyemeyiz.

90'larda çekilen Kürt belgeselleri ya da haber-filmleri sonraki yıllarda çekilen kurmaca ya da belgesel filmlerin estetiğini belirledi. Filmler, gerçekle somut bir ilişkide bulunup perdede yeniden üretilirken, aynı zamanda bir ağıtın, çığlığın, bilgi paylaşımının da aracısı oldular. Bu durum, bir sonraki kuşağın sinema ile kurduğu ilişkiyi derinden etkiledi. Fantastik, bilimkurgu ya da distopik bir konunun/türün Kürt filmlerinde ele alınamamasını sosyolojik olarak nasıl açıklıyorsunuz?

Ferhan Sterk: Kürt sinemasının doğası politiktir. Bu anlamda Kürt sinemasının politik konuları ele alıp almaması tamamen sinemacının elinde olan bir olgu değil. Dersim doğasını anlatan bir belgeselin, Gever'de bir karı-kocayı anlatan filmin genel sosyo-politik atmosferi görmezden gelmesi mümkün değil. Evet haklısın, 90'larda çekilen belge-filmlerin bir sonraki kuşağa önemli bir etkisi oldu ama bunu sinema estetiği açısından değil sosyo-politik konteksten değerlendirdiğimizde sahada çok ciddi değişiklikler de yaşanmadı. O dönemler gazetecilik yapıp sonradan belgesel çeken arkadaşlarımıza baktığımızda hala Kürt'ün acısını, dertlerini, kederini anlatan konulara kitlenmiş durumda olduğunu görürüz. Çünkü coğrafya aynı coğrafya, sorun aynı sorun.

Bill Atack: Bence sinema edebi bir metinden öte yenilikçi bir keşiftir aynı zamanda. Bildiğiniz gibi konusu Kürt ve Kürdistan olan hiçbir film fon bulamıyor. Hala sıfır maliyetle film çekiliyor. Bu filmleri çekmiş olan yönetmenler yargılanıyor. Ertuğrul Mavioğlu ve Çayan Demirel'in çektiği *Bakur* filmi için adil olmayan bir yargılama başlatıldı.

Bu arada 2017 yılında Ali Kemal Çınar'ın yönetmenliğini yaptığı *Genco* filmi bana göre Kürt sinema yaratıcılığında özel bir konuma sahip. Kürt kara mizah dilini fantastik bir kahraman ile karakterleştirmiş, başarılı bir Kürt filmi bana göre.

Kürt sinema festivallerinin sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik karşılığı sizce nedir? Sinema üzerinden ulusal kimliğin yeniden üretilmesi mümkün mü? Diasporada yapılan film gösterimlerinde Kürt filmleri, seyircisine sosyo-politik olarak ne söylüyor sizce?

Ferhan Sterk: Coğrafi olarak dört parçaya ayrılmış bir ulusun filmini yapmak ne kadar politik ise bunun festivalini organize etmek de o kadar politiktir. Kürt film festivalleri bu denli zor şartlarda üretilmiş filmleri, sinema izleyicisine ulaştırmak için en etkili platformlardır. Siyasal baskılar ya da ekonomik yetersizlikler bunu kendi coğrafyamızda yeteri düzeyde geliştirmemize engel olduğu için diasporadaki film festivallerinin varlığı çok daha önem kazanmıştır. Film festivalleri diasporada çok etkili bir şekilde Kürt olmayan diğer halklara hikâyelerimizi ulaştırmamızda kritik bir rol üstlendi. Hikâyelerimizi estetik bir duyarlıkla anlattıkça ulusal aidiyete dönük bir değişim de yarattı. Örneğin Londra Kürt Film Festivali, Kürdistan'ın her dört parçasından Kürtleri bir araya getirerek bu anlamda ulusal birlik fikrinin ne ekonomik ne de politik sebepler ile engellenemeyeceğini göstermiş oldu. Sinema bu anlamda siyasal ya da ekonomik sebepler ne olursa olsun, ortak tarih bilinci ile birçok farklılığın bir aradaki estetik dışavurumu da oluveriyor.

Bill Attack: 10. Londra Kürt Film Festivali'nde, East End Film Festivali ile ortak gösterim yaparak *Çirkin Kral Efsanesi*" filmi üzerinden Kürt sinemasını anlatma ve tartışma şansı yakaladık. Alba Sotorra'nın *Commander Arian* belgeselinin Sheffield Belgesel Film Festivali'ndeki gösteriminden sonra Rojava'da yaşayan siyasal süreci konuşma fırsatı da yakalamıştık. Bence

film festivalleri bu anlamda her ulusun sanat arenasında sosyal ve kültürel aidiyetlerini ifade ettikleri en etkili platformdur.

Ferhan Sterk: Bizler Avrupa'daki film festivalleri sayesinde bir araya geliyor, siyasal, kültürel ve ekonomik ilişkilerimizi sinema dili ile değerlendirme fırsatı buluyoruz. Bu network sayesinde Kürt olmayan diğer toplumlar, bizleri sadece savaş ve kahramanlık destanları ile değil, daha farklı perspektiflerden değerlendirme şansı bulabiliyor. Mesele sadece Kürtlerin sosyo-kültürel aidiyetlerini dünyaya anlatma telaşı değil, ulusal normları, davranış psikolojisi, yaşam felsefesi gibi birçok kuramsal değeri de tartışmaya açmaktır.

Son dönemde ortaya çıkan enerji, hatta üretilen filmlerin verdiği mesajlar sayesinde diyebilirim ki biz festival organizatörleri olarak, Kürt ulusal sinemasının geleceği üzerine neler yapabiliriz düşüncesi üzerine tartışmaya başladık. Bu sebeple en yakın zamanda, Kürt ulusal sinema çalıştayını toparlama kararı aldık. Gerek Kürdistan gerekse de Avrupa'daki partnerlerimiz ile bu konuda bir hazırlığa başladık. Kürt Sinemasi "Üçüncü Yol Geleneği" olarak devletsiz bir halkın sinema kültürünü dünyaya anlatma konusunda epey bir mesafe katetti.

II. Dünya Savaşı sonrası Yeni Gerçekçilik'in ortaya çıkışıyla ulusal sinema olgusunun ulusal devlet anlayışıyla paralel ilerleyerek ekonomik bir paylaşıma da girmesi, bu sinema anlayışının sürekliliğini de etkiledi. Aradan geçen süre zarfında bir Kürt devletinin olmamasının Kürt sinemasının ortaya çıkmasını geciktirdiğini söyleyebiliriz. Gerek film üretirken, gerekse de festival yaparken bir devlet desteği alınamaması Kürt sinemacıyı nasıl etkiliyor? Hem psikolojik olarak, hem de ulusal ve finansal bağlamda bu soruyu nasıl cevaplarsınız?

Ferhan Sterk: Bildiğin gibi her ulus devletin finanse ettiği ve kriterlerinin sert ilkeler ile çizildiği bir radyo, televizyon ve si-

nema kurumu var. Dünyanın her yerinde devletleşmiş ulusların organize ettiği film endüstrisi, devlet bütçesinden ciddi fonlar ve destekler alır. Bunun üzerinden hem ulusal hem de uluslararası festivaller organize ederek filmlerin izleyicilere ulaşmasını sağlar.

Kaçınılmaz bir şekilde ulusal film endüstrisi devletin ideolojik angajmanından kurtulmak için "bağımsızlık" ilkeleri üzerinden bir prensiple hareket ettiğini söylese de bu konuda ne kadar başarılı olduğu tartışılır. Devlet fonları dışında örgütlenmiş çok başarılı bağımsız film festivali örnekleri de mevcut dünyada. Örneğin Cannes Film Festivali, yarı devlet destekli fakat bağımsız bir festival. Ashgar Farhadi de günümüzün devlet desteği almadan sinema yapan çok iyi yönetmenlerinden biri.

"Finansal yetersizlik" ve "devletsizlik", Kürdistan Sineması için iki ayrı bağlamda değendirilmeli. "Kürtlerin bir devleti olsaydı, nasıl filmler ortaya çıkardı", bilemiyorum ancak şu an sahip olduğu üreticiliğe sahip olamazdı diye düşünüyorum. Devlet bütçesi ile yapılan filmlerin sistemin muhafaza ettiği alanlara girmesi pek mümkün değil. Toplumun değerlerini, yaşam felsefesini sorgulamaya açması pek kolay değil. İyi bir sinemacı, eğer ekonomik amaçlar ile film endüstrisinin içinde değilse, bir siyasete angaje olmuş bir proje içine girmez. Günümüzde hala "kurgusal" ve "realite" arasındaki felsefi ayrımı yapabilecek idari bir güce ulaşamadığımız için bence Kürt sineması da bu konuda hala "status quo" sınırlarının mağduru konumunda.

Yeni Gercekçiler'in 1991'den sonra miadını doldurduğunu düşünüyorum çünkü yeni bir dünya düzeninin, yeni bir bilimin, yeni bir toplum düzeninin dili ile konuşuyoruz. Sınırların anlamını yitirdiği bir devlet düzeninden, daha seküler bir bilimsel üretimden ve daha multi-kültürel bir toplum sistemin-

den bahsediyoruz. Bu açıdan "devletsizlik" sinemacılar için bir dezavantajdan, büyük bir avantaja dönüşebilir. Kürdistan Sineması'nın yerleşik olduğu jeostratejik realite 21. yüzyıl sinemacılığına da yeni bir boyut kazandırıyor.

Kürt sinemasının siyasetle doğrudan ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kürt siyasetinin gücüyle, Kürt sinemasının görünürlüğü paralel ilerliyor. Londra Kürt Film Festivali olarak, bu durumu politik olarak nasıl açıklarsınız?

Bill Atack: Evet, her ulusal sinemanın doğası gereği siyasi gelişmeler ile doğrudan ilişkisi var. Hem siyasal gelişmeler, bağımsız sinemacıların konusu olabiliyor, hem de sinema siyasal organizasyonların propaganda aracı olabiliyor. Bu iki durum da oldukça normal. Son yıllarda Kuzey Kürdistan'dan gelen filmlerin sayısında bir azalma yaşanırken, Güney ve Batı Kürdistan üzerine çekilen ya da direkt oradan yapılan filmlerin sayısında artış oldu. Doğu Kürdistan'dan gelen kısa filmler her zamanki gibi bütçesiz filmlerdi. Uzun metrajlı birçok film ise Kürdistan ve Avrupa ortak yapımı ya da diaspora kökenli yönetmenlerin ve yapımcıların fimleri. Bizler Londra'daki sinemaseverlerin karşısına her türden Kürt filmini (yerli-yabancı) çıkarmaktan memnuniyet duyuyoruz.

Örneğin II. Dünya Savaşı veya Yahudi Soykırımı konularında yüzlerce sinema filmi var ve bunlar politik realiteyi anlatıyor. Ağustos 2014'de yaşanan Ezidi Katliamı ile ilgili birçok belgesel ve kurgusal film yapıldı. Reseba, Güneşin Kızları, Yezidi Aile ISIS'e Karşı ve şu anda Caroline Fourest'in Ekim'de tamamlanması beklenen "Kadınların Silah Kardeşliği". Kimileri bu filmleri çok eleştirdi ve sinema fırsatçılığı olarak değerlendirdi. Ben bu filmler üzerinden yapılan politik tartışmanın oluşmasını da normal karşılıyorum keza sinemanın bir yan amacı da bu değil mi? Bence sinemanın gelişmesi için sinema

kritiklerine daha çok ihtiyaç var. Hikâyenin edebi ve estetik güzelliğini, kameranın nesnel bakış açısını en iyi açıdan anlatabilmenin arayışı içinde olmak gerekir. Dünya sinemasi yüzünü Kürdistan coğrafyasındaki insan hikâyelerine çevirmişken Kürt sinemacılarının bu fırsatı iyi değerlendirmesi gerektiğini düşünüyorum.

Ferhan Sterk: Doğası gereği savaş ve sinema arasında ters bir orantı var. Türkiye'de dört yıldır süren aralıksız bir savaş var. Kuzey sinemacileri için şu an umut tükenmiş durumda. Bildiğim birçok sinemacı film yapma aşkı için yüzünü Avrupa'ya çevirmek zorunda kaldı. Senaryolar yazmış ama finansal destek arayışında olan, filmini çekmiş ama post-prodüksiyon için finansal destek bulmaya çalışan onlarca yönetmen arkadaşım var. Ne Türkiye ne Suriye, ne Irak ne de İran, bir Kürt filminin yapılması için bütçe ayıracak durumda değil, hem politik, hem de ekonomik gerekçelerle. Pardon, Türkiye arada sırada Türkleşmiş, devlete entegre olmuş, Kürdistan coğrafyasında çekilen "çok komik' hikâyelere bütçe ayırabiliyor.

Bir sinemacının en büyük sorunu bir sonraki filmini finanse edecek koşulları yaratıp yaratamamasıdır. Bu hususta belirleyici olanın o proje için kaynak yaratılmasının zorlukları bir yana, film sonrası gelir getirecek gösterimler/satışlardır. Kürt sinemacısı için bir filmin bitimindeki en önemli finansal sorun pazarlama şansının az/neredeyse imkansız olmasıdır. Bir Kürt filminin, çekildiği devletin sınırları içinde vizyona girememesi, TV'ye satılamaması, festivallerde sansürlenmeye çalışılması bir yana, diğer devletlerin sınırları içinde yaşayan Kürtler tarafından görülüp takip edilebiliyor mu? Örneğin Türkiye Kürdistanı'nda yaşayan/film çeken bir yönetmen filmini Irak/İran/ Suriye Kürdistanı'nda vizyona sokabiliyor mu? TV satışı mümkün oluyor mu? Festivallerde gösterebiliyor mu?

Ferhan Sterk: Yerli üretim projelerin Ortadoğu'daki ya da Avrupa'daki TV'lere satışı yok denecek kadar az. Ayrıca politik engeller ile kapatılan televizyonlar varken, Kürt filmlerinin televizyonlarda gösterilmesi oldukça uzak bir ihtimal. Sadece Türkiye'de değil, Kürtlerin yaşadığı diğer ülkelerde de bunun şu an mümkün olmadığını biliyoruz. İstanbul, Diyarbakır, Duhok ve Süleymaniye gibi Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı merkezler dışında, Avrupa'da Londra, Hamburg, Berlin, Paris, Stockholm ve Lizbon gibi birçok başkent, Kürt sinemasının sinema pazarının geliştiği başlıca yerler. Üretilen bir Kürt filmi öncelikle uluslararası festivallere gönderiliyor, gösterim şansı bulamazsa Kürt film festivallerine geliyor. Filminin uluslararası bir festivalde gösterilmesini isteyen yönetmenin isteğini çok haklı ve normal karşılıyorum. Çok zor koşullarda çekilen filmlerin öncelikle uluslararası platformlara gönderilmesi bir sonraki filmin çekilmesi, gerekli prestiji ve itibarı kazanması için bir mecburiyet neredeyse. Yabancı prodüksiyonların filmlerine pazar bulmak kolayken, örneğin Rojava sinema ekolünün üretilen filmlere gösterim şansı bulamaması, bizim için büyük bir adaletsizlik. Londra Kürt Film Festivali olarak, öncelikle bağımsız film yapımcılarına pozitif ayrımcı desteğimiz devam edecek.

Film festivallerinde bir filmin gösterimi için, o filmin Kürt bir yönetmen tarafından yapılması ya da Kürtler ile ilgili olması yeterli olabiliyor. Ancak son on yıl içinde film yapımcılığında, hem nicelik hem de nitelik olarak büyük bir artış sağlandı ve festivaller de film seçimleri konusunda detaylı bir seçim yapmak zorunda kaldı.

Diyarbakır merkezli Ortadoğu Sinema Akademisi, Kürdistan'da ne film üretir ne de sinema filmleri gösterebilir oldu. Bütün imkânsızlıklara rağmen Diyarbakır'da genç sinemacılara sinemanın temel teknikleri konusunda destek veren ve bu konuda kısıtlı da olsa yapım desteği arayan bir film komünü var. Çeşitli sıkıntılar olsa da, hala korsan film gösterimleri devam ediyor.

Uzun yıllardır Kürt sinemasına en fazla desteği veren Güney Kürdistan'da daha büyük yapımlı filmler bulmak mümkün. Doğu Kürdistan kökenli Bahman Ghobadi ile Güney Kürdistan kökenli Hiner Saleem, yine aynı bölgeden Shawkat Amin Korkî, Kürt sinemasına birçok önemli eser kazandırdı. Duhok ve Süleymaniye film festivalleri bu anlamda sadece Kürt sinemasının değil, uluslararası sinema kültürünün de bölgede yaygınlaşması için olağanüstü bir çaba içinde oldu. Bu iki festival de Kürdistan'ın diğer bölgelerinde çekilen önemli filmleri programlarına alarak Kürt sinemasının "ulusallaşmasına" katkı sundu. Genelde yabancı ortak yapımcılar ile çalışan Güney Kürdistan sinema piyasası sinema kültürünü daha çok bireyler ve şirketler üzerinden gelişmesini sağladı. Örneğin, film yapımcılığında önemli bir enerjisi bulunan Mitos Film ve Güney Kürdistan ortaklığı son yıllarda birçok film üretti.

Suriye'nin kuzeyinde yaşanan Rojava Devrimi sonrası ortaya çıkan Rojava ve Amude film komünleri kısa zamanda birçok kısa film üretti. Yok denilen imkânlarda küçük bütçelerle çekilen filmler, yerel Kürt sinemacılığına sınır ötesi bir destek sunuyor. Yabancı yapımcı ya da Kürt diasporası kaynaklı, Rojava'da çekilen filmler ile ismini duyurmaya çalışsa da, Mano Khalil ve Reber Dosky gibi Rojavalı Kürt yönetmenler bölgeye yüzünü dönerek film yapmaya başladı.

İran'da yaşanan ekonomik ve politik ambargo yüzünden Kürdistanlı sinemacılar, özgürce film yapamamanın dışında, sıfır bütçeli kısa filmler üretiyor. Uzun yıllardır devam eden edebi birikim Kürt sinemasına çok daha estetik bir güç kazandırabiliyor. Olası bir siyasal kırılmanın sinemaya doğrudan etkisi olacağı için, Doğu Kürdistanlı film yapımcılarının bu konuda önemli bir sinema ekolü olacağından hiç şüphem yok. Şu an yönetmenler ya Güney Kürdistan'a ya da Avrupa'ya giderek film yapmak için bir umut arayışına giriyor.

SONUÇ

Bir sanat dalı olan sinema, kapsamlı bir bütün şeklinde ele alınıp incelendiğinde, karşımıza çıkan ilk sonuç, değerlendirilmeye tabi tutulan filmin estetik niteliğidir. Filmi başarılı ya da başarısız, iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin yapan onun estetiğidir. Filme paye biçecek olan izleyici, perdede gördüğü filmin estetiğine bakar. Bunu anlamak, entelektüel olarak açıklamak zorunda olmayan alıcı, filmi, "güzelliği" oranında değerlendirir. Dolayısıyla, çalışmaya başlamadan önce, bunun üzerine sıkça düşündüm. Kürt filmlerinin estetiğinin bir ortaklık yaratıp yaratmadığı, bir bütün halinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği en büyük soru işaretim oldu. Özellikle de bir ulus nitelemesini beraberinde taşıyan söz konusu filmlerin Kürt Sineması tanımlamasının içine sığdırılması gerektiği için. Yola çıkarken, Kürtlerin sadece tek bir devletle ilişkilendirilmesini yetersiz bulduğum için -neticede Kürt kelimesi bir ulusu kapsıyor ve Kürtler pek çok ülkede yaşıyor- çalışmaya dâhil ettiğim diğer üç devlette de yaşayan Kürtlerin filmlerine bakmaya karar verdim. Çıkış noktam estetik olduğu için, görsel kodlar ve sinemasal biçim noktaları üzerinde düşünürken, siyasal göstergelerin belirleyici olabileceğini anladım. Kürdistan'ın farklı bölgelerinde yaşayan Kürt yönetmenlerin filmlerinde kullanılan göstergelerin ortaklığından söz edilebilir mi, sorusu temel meselem oldu. Bu noktada Agora Yayınları'ndan çıkan Mizgîn Müjde Arslan'ın derlediği *Kürt Sineması* kitabının da bu düşüncede etkisi

olduğunu söylemem gerekir. Henüz lisans eğitimi alırken okuduğum, farklı kişilerin yazdığı makalelerden oluşan kitap, bu mesele üzerine ciddiyetle düşünmemi sağladı. Dolayısıyla çok önceden izlediğim Kürdistan'ın farklı bölgelerinde yaşayan Kürt yönetmenlerin filmlerini yeni baştan izlemeye ve aralarında ortaklık kurulup kurulamayacağı üzerine düşünmeye başladım.

1920'lerde, emperyalizmin bir sonucu olan Kürdistan'ın parçalanması süreci, Kürtleri var oldukları devletlerin birer kurucu unsuru haline getirse de, resmi tarihin bunu reddettiği, Kürtlerin inkâr ve imha politikasına tabi tutuluşlarının da etkisiyle yaklaşık yüz yıldır aynı şeyleri yaşadıkları gerçeği, Kürt sinemacıların zihnini derinlemesine etkilemişti. Aradan geçen zamanda, geçmişte ya da bugünde geçen hikâyeler, geleceği hiçbir şekilde ele almazken, vatansız kalma hali, sınırların Kürtleri birbirlerinden ayırışı ve periyodik olarak öldürülüyor oluşları, Kürtlerin yaşamının birer gerçeği olmuştu. Yaşadıklarından dolayı Kürtlerin zihinleri, geleceği tahayyül etmekten uzak kalırken, bu durum ister istemez sinemalarına da sirayet etmişti. Filmlerinde, bugünün ya da geçmişin acılarını ele alan yönetmenler, geleceğe dair hayal bile kuramaz hale nasıl gelmişlerdi? Bir bilimkurgu filmini ya da distopyayı ele alan konuyu Kürt sinemasında neden göremiyorduk? Bu düşünce, Kürt sinemasının biçimi üzerine düşünmemi sağladı. Biçim meselesine geçmeden önce Kürt sinemasının kodlarını, estetikle de ilişkilendirerek, şöyle özetleyeceğim: Kürt vatanının parçalanması, bu vatanın sınırlar aracılığıyla bölünmesi ve yaklaşık yüz yıldır her aileden en az bir kişinin, siyasal, kültürel, sosyal ya da ekonomik sebeplerden dolayı devlet(ler) tarafından öldürülüyor oluşu, Kürt sinemasının kodlarını oluşturur. Kürtler, tıpkı diğer sinemacılar gibi, atalarının ve kendilerinin yaşadıklarını zihinsel bir yolla içselleştiriyor ve göstergeler aracılığıyla dışa vuruyor-

du. Günlük hayattaki gerçekliği, yeni baştan sinema ile üretiyorlardı. Yılmaz Güney'in biçimsel tercihi ve gerçekçilik geleneğinin kendisi Kürt sinemacıları etkilerken, adına "docudrama" denilen belgesel ve kurmaca sinema iç içe geçiyor ve Kürtler bu biçim ile sinemalarını icra ediyorlardı. Bu noktada, birbirlerinden bağımsız olmadıklarını, diğer Kürt sinemacılarının filmlerini de merakla izlediğini düşündüğüm Kürt yönetmenler, nesnel gerçeği bu yolla aktarıyorlardı.

Çalışmayı kaleme almadan önce, henüz filmlerini izlerken seçtiğim beş yönetmenin ismi kafamda netleşmeye başlamıştı. Kürdistan'ın farklı bölgelerinde yaşayan bu beş yönetmenin filmlerinde ortaklık kurulabileceği fikrini, yukarıda açıklamaya ve örneklendirmeye çalıştım. Ancak bu noktada bir hususu belirtmekte fayda var. Konu, bir etnik kimliği de imlediği için, Kürt sinemasının farklı göstergeler üzerinden de açıklanabileceği kanaatindeyim. Yani bir başkası, bu konuda bir çalışma yapar ve farklı kodlar üzerine film okuması yapmaya girişirse ve o noktadan yola çıkarak bir ortaklık kurarsa bu yanlış olmaz.

Sinema, estetiğin biçimle ilişkiye geçerek, tutarlı bir bütün oluşturmasından meydana gelir. Kürt sinemasının estetiği ve biçimi, Kürt siyasal yaşamının etkisiyle biçimlenmiştir. Kendi çevresinden bağımsız olmayan insan, bu çevrenin yönlendirmesine göre şekil alırken, Kürtler de kendi yaşanmışlıklarını sinema üzerinden anlatmanın yollarını oluşturmuştur. Dolayısıyla, Kürt siyasal yaşamının Kürt sinemasıyla ilişkide olduğunu söylemek mümkündür. Bunun en nesnel örneğini ise ilerleyen yıllarda değişecek siyasal koşullar gösterecektir.

Bir filmin ortaya çıkışında belirleyici olan koşullardan biri de finansal meselelerdir. Masraflı bir sanat olan sinema, gerek ideolojiyle gerekse de onun bir alt başlığı olan siyasetle doğrudan ilişkiye sahiptir. Sinema, Bolşevik Devrimi ile birlikte ideolojik gücü keşfedildikten sonra, ekonomiden sıyrılıp sanatsal değeri-

ni daha çok arttırmışsa da, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası bu anlayış değişime uğramıştır. Amerikan sinemasının devreye girdiği bu dönemde, büyük bir endüstriye dönüşen sinema, arada münferit örnekler çıksa da, yapısı itibariyle bir ekonominin parçası haline dönüşmüştür. Ulusal sinema mefhumunun, halklar ve yöneticiler tarafından sahiplenilmesinden sonra, hemen hemen her devlet bir sinema ekonomisi kurmaya çalışmıştır. Vergilendirmenin, pazarlamanın, vizyonların, televizyon satışlarının her daim tartışılageldiği bu ortamlarda, Kürtlerin yaşadığı dört ülkede de kimlik ve özgürlük savaşı veriyor oluşları, bu meselelerle beraber sansürle de uğraşmak zorunda kalmalarını doğurmuştur. Dolayısıyla, Kürt meselesini gerçekçi bir biçimle ele alıp anlatmak, iki kere zorlaşmıştır.

2000'li yıllara varıldığında, ilk örnekleri çıkmaya başlayan Kürt filmlerinin, siyasetle ilişkide olduğunun bir kez daha altını çizmekte fayda var. Sinemanın gücünü de fark eden Kürt siyasal hareketleri, 2000'lere doğru doruğa ulaşan ve bir yaptırım gücüne de dönüşen varlıklarıyla, sinemaya önem vermiştir. Özellikle 2000'lerin başında ABD'nin Irak'ı işgali sonrası bölgede gücünü arttıran Irak Kürtleri sinemayı desteklemeye başlarken, Türkiye'deki Kürt hareketi de aynı tarihte daha da görünür hale geliyor, güçleniyor ve Kürt sinemacılar kendi dillerinde film çekmeye başlıyordu. Örnekleri çoğalsa da, Kürt sineması bir endüstriye sahip olmadığı için ortaya çıkan filmler münferit başarılar gösteriyor, yönetmenlerin büyük çoğunluğu bir daha film yapabilmek için yıllarca beklemek zorunda kalıyordu. Film çekmek isteyen Kürt yönetmenler, senaryolarının ve kişiliklerinin politik durumuna göre, yaşadıkları devletlerin sinema fonlarından destek alamayınca, Avrupa fonlarına yöneliyor, çoğu zaman oradan alınan fonlar da –alınabilirse tabii- yetersiz kalıyor, önceden bir televizyon satışı ve yerli ya da yabancı yapımcı da bulunamadığı için film üretemiyorlardı. Bugün de üretemi-

yorlar... Devlet desteğinin olmadığı, herhangi bir ulusal kanalın Kürtçe ya da Kürtlerden Kürt olarak bahseden bir filmi almak istememesi, siyasal konjonktüre göre ulusal festivallerin yarışacak filmleri belirlemesi ve şartlar olumsuzsa Kürt filmlerine yer vermemesi, sinema salonlarının tıpkı muhaliflere olduğu gibi Kürtlere kapalı olması, savaşın durumuna göre Kürdistan'daki sinemaların birer birer kapatılıyor oluşu, sansür belası, sokaklar kan gölüne dönmüşken sinemaya gidip film izleme fikrinin lüks olarak görülüşü, Kürt sinemacılığını doğrudan etkilemiştir. Bu noktada siyasetin belirleyiciliği noktasına bir kez daha parmak basmak gerekiyor. Çünkü Kürtler, dört ülkede de siyaseten güçlendiklerinde, sinemalarının etkisi artmıştır. Bugün, Kürt sinemasının varlığından ve niteliğinden bahsedilebilir ancak bir süreklilikten, bir endüstriden bahsedilemez. Özellikle finansal olarak bir kurumsallaşma söz konusu değildir. Irak Kürdistanı'nda da Kürt filmlerinin televizyon satışlarından gelir elde edilememektedir.

Bütün bu sorunlar, finansal eksende düşünüldüğünde, Kürt sinemasının en büyük probleminin devletsizlik olduğu düşüncesini doğurur. Bir Kürt devletinin varlığı, şüphesiz ki estetiği ve biçimi de doğrudan etkileyecektir. Vatansızlık, sınır ve ölüm göstergeleri böylece değişecek ve başka temsil imgeleri filmlerde işlenecektir. Sinema gelirlerinin az oluşu, televizyon satışının yapılamaması, özellikle ulusal festivallerde sorunların yaşanması, yurtdışındaki festivallerden alınan ödüllerin sonraki film için çoğu zaman bir yapımcı getiremiyor oluşu, Kürt yönetmenlerin üretimlerinin süreklileşmesini engellemektedir. Siyaset, bu noktada da belirleyici olacaktır fakat bu zamana kadar ortaya çıkan Kürt filmlerinin en önemli sorunu, bir endüstrinin yokluğudur. Kurumsallaşmış bir endüstriyi biçimlendirecek, şekillendirecek olan devlettir. Önümüzdeki yıllarda yaşanacak siyasal süreç, sinemanın da kaderini tayin edecektir!

KAYNAKÇA

Kitap

Beşikçi, İsmail (2013) *Devlet ve Kürtler*, İstanbul, İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları.

Atalay, Onur (2018) *Türk'e Tapmak*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Çakmak, Yalçın ve Şur, Tuncay (2018) *Kürt Tarihi ve Siyasetinden Portreler*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Özoğlu, Hakan (2017) *Osmanlı'da Kürt Milliyetçiliği*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Bruinessen, Martin van (2016) *21. Yüzyılda Milliyetçilik* (Der. Elçin Aktoprak ve A. Celil Kaya), İstanbul, İletişim Yayınları.

Cabbar, Falih A. ve Davud, Hoşam (2017) *Kürtler*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Kutlay, Naci (2014) *Osmanlı'dan Günümüze Kürtler*, Ankara, Dipnot Yayınları.

Kutlay, Naci (2012) *Kürt Kimliğinin Oluşum Süreci*, Ankara, Dipnot Yayınları

Kutlay, Naci (2013) *Kürtlerde Değişim ve Milliyetçilik*, Ankara, Dipnot Yayınları.

Yücel, Müslüm (2010) *Kürtlerde Ölüm ve İntihar*, İstanbul, Agora Yayınları.

Bruinessen, Martin van (2012) *Kürdolojinin Bahçesinde*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Ünlü, Barış (2018) *Türklük Sözleşmesi*, Ankara, Dipnot Yayınları

Jwaideh, Wadie (2014) *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Marx, Karl (2014) *1844 El Yazmaları*, İstanbul, Birikim Yayınları

Lenin, V.İ (1993) *Ulusal Sorun ve Ulusal Kurtuluş Savaşları*, Ankara, Sol Yayınları.

Kaypakkaya, İbrahim (2016) *Bütün Eserleri*, İstanbul, Nisan Yayımcılık.

Öztaş, Özkan (2016) *Sovyetler Birliği'nde Kürt Sanatı*, İstanbul, Yazılama Yayınları.
Türkali, Vedat (2018) *Tüm Yazıları Konuşmaları 1*, Ayrıntı Yayınları.
Erder, Sema (2018) *Zorla Yerleştirmeden Yerinden Etmeye*, İletişim Yayınları.
Engels, Friedrich (2012) *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Sol Yayınları.
Bates, Daniel G. ve Rassam, Amal (2018) *Ortadoğu Halkları ve Kültürleri*, Dipnot Yayınları.
Kracauer, Siegfried (2015) *Film Teorisi – Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, Metis Yayınları.
Wollen, Peter (2008) *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayınları.
Ziss, Avner (2011), *Estetik – Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, Hayalbaz Kitap.
Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B. (2010), *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları.
Monaco, James (2010), *Bir Film Nasıl Okunur*? Oğlak Yayıncılık.
Kıraç, Rıza (2018) *Sinemanın Temelleri*, İthaki Yayınları.
Tunalı, İsmail (2004) *Estetik*, Remzi Kitabevi.
Kırel, Serpil (2018) *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İthaki Yayınları.
Biryıldız, Esra (2009) *Sinemada Akımlar*, Beta Yayınları.
Coşkun, Esin (2009) *Dünya Sinemasında Akımlar*, Phoenix Yayınları.
Ergenç, Ahmet (2014) Kara Perde – *İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*, Ayrıntı Yayınları.
Bazin, Andrê (2007) *Sinema Nedir?*, İzdüşüm Yayınları.
Sustam, Engin (2016) *İsyan Şiddet Yas – 90'lar Türkiye'sine Bakmak* (Der. Ayşen Uysal), Dipnot Yayınları.
Behram, Nihat (2008) *Yılmaz Güney'le Yasaklı Yıllar*, Everest Yayınları.
Özgüç, Agâh (1988) *Arkadaşım Yılmaz Güney*, Broy Yayınları.
Feyizoğlu, Turhan (2007) *Yılmaz Güney – Bir Çirkin Kral*, Ozan Yayıncılık.
Yücel, Müslüm (2008) *Türk Sineması'nda Kürtler*, Agora Yayınları.
Güney, Yılmaz (2004) *İnsan, Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney*, Güney Yayınları.
Güney, Yılmaz (2000) *Siyasal Yazılar*, Güney Yayınları.
Baloğlu, Bilgin (2019) Tuncel Kurtiz – *Geç Gelen Şöhret*, Gerekli Kitaplar.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2011) *Hegel*, Say Yayınları.
Kılıç, Devrim (2009) *Kürt Sineması "Vatansız Bir Halkın Sineması: Kürt Sinemasının Yükselişi"* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları.
Crucis, Ricoldus De Monte (2018) *Doğu Seyahatnamesi – Bir Dominikan Keşişin Anadolu ve Ortadoğu Yolculuğu*, Kronik Kitap.

Kamal, Muhammad (2009) *Kürt Sineması "Kürt Sineması Kültürel Kimlik Arayışında"* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları.

Saleem, Hiner (2013) *Babamın Tüfeği*, Avesta Yayınları.

Aktaş, Mehmet (2009) *Kürt Sineması "Kürt Sineması: Artık Bir Gerçek"* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları.

Rosebiani, Jano (2009) *Kürt Sineması "Federe Kürt Bölgesi'nde Sinemanın Durumu* (1991-2008)" (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları.

Sert, Soner (2018) *Film Çekmek / Yönetmenler İlk Filmini Anlatıyor*, h2O Kitap

Kutchera, Chris (2009) *Kürt Sineması "Yılmaz Güney: 'Sürü, Kürt halkının tarihidir.'"* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları.

Kılıç, Devrim (2009) *Kürt Sineması "Bahman Ghobadi'nin Filmlerinde Kürt Kimliği ve Kültürünün Temsili"* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları.

Hamid, Rahul (2009) Kürt Sineması *"Devletsiz Bir Ulusun Sineması: Bahman Ghobadi'yle Söyleşi"* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları.

Dergi

Yüksel, Metin (2012) "Hayatta Kalma ve Diriliş: Kürtçe'nin Yakın Tarihine Bir Bakış", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 1, Sayı 1, Haziran – Temmuz, ss. 18- 19.

Karaman, Emine Rezzan (2012) "Kürtlüğü İnşa Etmek: Yüzyıl Dönümünde Dergiler ve Aydınlar", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 1, Sayı 1, Haziran – Temmuz, ss. 41-43.

Ekinci, Rêzan (2012) "Azîz Efendi'nin Islahatnâmesi Üzerine", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 1, Sayı 2, Ağustos – Eylül, ss.18-19.

Beyter, Önder ve Ekinci, Rêzan (2012) "Kürt Emirlerinin Muktedir Oldukları Zamanda Yaptıkları Hizmetler", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 1, Sayı 2, Ağustos – Eylül, ss. 23.

Bayrak, Mehmet (2013) "Türkiye-Suriye İlişkilerinde 'Nusayri' Faktörü ve Bir 'Gizli Belge'", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 1, Sayı 4, Aralık – Ocak, ss. 50.

Hawar, Bahadîn ve Kaymak, Suat (2013) "Xelîl Xeyalî ve Elîfbayê Kurmancî", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 1, Sayı 5, Şubat – Mart, ss. 33.

Zeydanlıoğlu, Welat (2013) "Kemalizm, Oryantalizm ve Kürtler", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 1, Sayı 6, Nisan – Mayıs, ss. 50-51.

Beşikçi, İsmail (2013) "Dersim her bakımdan bir soykırımdır!", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 1, Sayı 6, Nisan – Mayıs, ss. 23.

Vali, Abbas (2013) "Kürtler Hükümete de Muhalefete de Uzak", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 2, Sayı 7, Haziran – Temmuz, ss. 25.

Sediyani, İbrahim (2013) "I. Dünya Savaşı Öncesi Kurulan Kürt Cemiyetleri", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 2, Sayı 7, Haziran – Temmuz, ss. 55-57.

Malmîsanij, Mehemed (2013) "Osmanlı Dönemi Kürt Basını ve Aydınlar Üzerine", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 2, Sayı 8, Ağustos – Eylül, ss. 25.

Dağ, Rahman (2013) "'Vatandaş Türkçe Konuş' Kampanyası Başladı", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 2, Sayı 9, Ekim – Kasım, ss. 4.

Ateş, Sabri (2013) "Şeyh Ubeydullahê Nehrî İsyanı III", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 2, Sayı 9, Ekim – Kasım, ss. 15-21.

Dağ, Rahman (2013-2014) "Irak Başbakanı Abd ul-Muhsin Al-Saadun'un Mecliste Kürtlerle İlgili Konuşması", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 2, Sayı 10, Aralık – Ocak, ss. 5.

Bayrak, Mehmet (2013-2014) "Şark Islahat Planı", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 2, Sayı 10, Aralık – Ocak, ss. 29-34.

Bayrak, Mehmet (2014) "Asırlık Kürdistan Haritaları", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 2, Sayı 12, Nisan – Mayıs, ss.10.

Serfıraz, Mesûd (2014) "'Asırlık Kürdistan Haritaları'na Zeyl", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 3, Sayı 13, Haziran – Temmuz, ss. 51.

Bayrak, Mehmet (2014) "Musul – Kerkük Kimin Yurdu?", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 3, Sayı 14, Ağustos – Eylül, ss. 17.

Çağlayan, Ercan (2014) "Türk Ocakları ve Kürtler", *Kürt Tarihi Dergisi*, Yıl 3, Sayı 14, Ağustos – Eylül, ss.44.

Zavattini, Cesare (1966) "Filim Sanatında Yeni Gerçekçilik", *Yeni Sinema Dergisi*, Yıl 1, Sayı 1, Mart, ss.7.

Yılmaz, Ertan (2008) "Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine", *Sinemasal Yazılar 1* – Sinema İdeoloji Politika, Orient Yayıncılık, Sayı 1, ss. 67.

Ghobadi, Bahman (2012) "İstanbul'da Sükût Hali – Bahman Ghobadi", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Sayı 121, ss. 45.

Güney, Yılmaz (1978) "Sanat ve Düşüncenin Yasak Karşısındaki Tutumu Ne Olmalıdır?", *Güney Dergisi*, Yıl 1, Sayı 5, Mayıs, ss.24.

Güney, Yılmaz (1978) "Hatalarına Cesaretle Sahip Çıkan...", *Güney Dergisi*, Yıl 1, Sayı 8, Ağustos, ss.8.

Güney, Yılmaz (1978) "Kayseri Konuşmaları 1", *Güney Dergisi*, Yıl 1, Sayı 6, Haziran, ss.31.

Güney, Yılmaz (1978) "Kayseri Konuşmaları 2", *Güney Dergisi*, Yıl 1, Sayı 7, Temmuz, ss.31.

Güney, Yılmaz (1978) "Kayseri Konuşmaları 3", *Güney Dergisi*, Yıl 1, Sayı 8, Temmuz, ss.35-37.

Bennafla, Karine (2014) "'Sınır'ı Tartışmak: Yuvarlak Masa Söyleşisi", *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı 131, ss.12.

İnternet

Güney, Yılmaz (1985) "Siyasal Yazılar Cilt: II, 1. Bölüm", Mayıs Yayınları, ss.38-47, http://www.tepkivedegisim.org/7yilmazguneysiyasiyazilar3.pdf, Eylül 1985

Güney, Yılmaz (1985) "Siyasal Yazılar Cilt: III, 2. Bölüm", Mayıs Yayınları, ss.1, http://www.tepkivedegisim.org/7yilmazguneysiyasiyazilar6.pdf, Eylül 1985

Güney, Yılmaz (2015) "Kürt Sorunu ve Türk Solu Konuşması", 00.00 – 01.03 https://www.youtube.com/watch?v=kH5DChCHQXY 1 Nisan 2015

Yücel, Müslüm (2008) "'Türk Sinemasında Kürtler' İzlediğim Filmlerin Sağlaması Oldu", Bianet,https://m.bianet.org/biamag/kultur/108900-turk-sinemasinda-kurtler-izledigim-filmlerin-saglamasi-oldu, 9 Ağustos 2008

Rosebiani, Jano (2014) "Hollywood Kürdistan'ı resmen tanıdı!", Rudaw, http://www.rudaw.net/turkish/world/091220145, 9 Aralık 2014

Aktaş, Mehmet (2015) "Kürt sinemasının kamera arkasına dair bir film", Agos Gazetesi, http://www.agos.com.tr/tr/yaz[illegible] sinemasinin-kamera-arkasina-dair-bir-film, 19.12.2015

Ghobadi, Bahman (2007) "Filmim Ülkemde Yasak" Evrensel, https://www.evrensel.net/haber/246247/filmim-ulkemde-yasak, 13 Nisan 2007

Ghobadi, Bahman (2009) "Portakal suyu satıcılığından usta bir yönetmene, Bahman Ghobadi", Kurdish Cinema, http://www.kurdishcinema.com/BahmanGhobadiCineasteRoportaj.html, 24 Kasım 2009

Ghobadi, Bahman (2017) "Doğu Kürdistan sineması: Belki şehre bir film gelir..." Basnews, [illegible] basnews.com/index.php/tr/culture-arts/cinema/34[illegible]

Saleem, Hiner (2014) "[illegible] http://www.ra[illegible] 1186891/, 16 Ni[illegible]

MERKEZ KÜTÜPHANESİ
DEMİRBAŞ NO 025[illegible]

Elinizdeki kitap devletsiz bir ulusun sineması üzerine estetik bir tartışma başlatırken Kürt kimliği ile Kürt sineması arasındaki bağlantılara da odaklanıyor. Dört farklı ülkeye bölünmüş topraklar üzerinde yaşayan bir halkın sinemasının özünü oluşturan "vatansızlık", "sınır" ve "ölüm" temaları üzerinden Kürt sinemasının farklı boyutlarını irdeliyor.

Kitapta, "Kürt sinemasını Kürt sineması yapan şey nedir?" sorusunun yanıtı aranıyor, bu bağlamda Yılmaz Güney'in sinema anlayışının Kürt sinemacıları üzerindeki etkileri inceleniyor. Daha sonra Kürt filmlerinin estetiğinin bir ortaklık yaratıp yaratmadığı, Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Anavatanımın Şarkıları*, *Kaplumbağalar da Uçar* ve *Yarım Ay*, Hiner Saleem'in *Votka Limon*, *Sıfır Kilometre* ve *Tatlı Biber Diyarım*, yine aynı bölgeden Şevket Emin Korkî'nin *Taşa Yazılmış Hatıralar*, Kazım Öz'ün *Fotoğraf* ve Hüseyin Karabey'in *Gitmek* filmleri mercek altına alınarak bir bütün halinde değerlendiriliyor.

Kendi dillerinde film yapabilmek için uzun süre beklemiş bir halkın sinemasının doğuşuna ve gelişimine tanıklık edeceğiniz bu kitap, mücadele ve estetik ilişkisi konusunda da ufuk açıcı düşünceler barındırıyor. 2000'li yıllarda ilk örnekleri çıkmaya başlayan, belgesel ve kurmaca sinemanın iç içe geçtiği biçimsel bir yapıya -"docu-drama"- sahip olan Kürt filmleri uluslararası arenada bilinmeye başlanırken, sinemanın gücünü fark eden Kürt siyasal hareketlerinin de, sinemaya önem vermeleriyle birlikte Kürt sinemasının ulaştığı yeni boyutlar gözler önüne seriliyor.

dipnot

978-605231846 1
26 00
52 318461