

KÜRT SİNEMASI: YURTSUZLUK, SINIR VE ÖLÜM

Derleyen: Müjde Arslan



6

agorakitapligi

agorakitaplığı

242

MÜJDE ARSLAN

1981, Mardin doğumlu. Dicle Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Biyoloji Bölümü'nden mezun olduktan sonra yüksek lisans eğitimini Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Bölümü'nde sürdürdü. 2001 yılından 2007 yılının başlarına kadar *Gündem* gazetesinde kültür-sanat muhabiri, sinema yazarı ve kültür-sanat editörü olarak çalıştı. Yurtiçi ve yurtdışında çeşitli ödüller alan ilk kısa filmi *Son ●yun*'dan (2006) sonra *Nora* (2007) ve *Tov* (Tohum, 2009) adında iki kısa film ve *Kirasê Mirinê: Hewîtî* (Ölüm Elbisesi: Kumalık, 2009) adında bir belgesel çekti. Arslan'ın *Rejisör Atıf Yılmaz* (Agora Kitaplığı, 2007) adında derleme bir kitabı bulunmaktadır.

Derleyen: Müjde Arslan

KÜRT SİNEMASI

Yurtsuzluk, lm ve Sınır

a

agorakitaplığı

Sinema 33

Kürt Sineması
Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır
Derleyen: Müjde Arslan

Kapak tasarımı: Mithat Çınar
Mizanpaj: Handan Özden Kar

© 2009, Müjde Arslan
© 2009; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Haziran 2009
ISBN: 978-605-103-040-1

Baskı ve Cilt: Idil Matbaacılık
Tel: (0212) 674 66 78

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

Onsuz geçen ocukluğum boyunca hayalini kurarken, yüzlerce çocuğa babalık ettiğini sonradan öğrendiğim, hiç görmediğim babama, Ahmet Arslan'a...

İÇİNDEKİLER

Önsöz (<i>Hamid Dabaşı</i>)	ix
Sunuş (<i>Müjde Arslan</i>)	xi

1. BÖLÜM: KÜRT SINEMASI: TARİHİ VE GELİŞİMİ

Kürt Sinemasının Yükselişi (<i>Devrim Kılıç</i>)	3
Kürt Sineması Kültürel Kimlik Arayışında (<i>Dr. Muhammad Kamal</i>) ...	28
Kürtleri Anlatan İlk Film: <i>Zarê</i> (<i>Rohat Alakom</i>)	35
Ermenistan Sinemasında Kürt Renkleri (<i>Artsvi Bahkchiyan</i>)	40
Kürt Sineması: Artık Bir Gerçek (<i>Mehmet Aktaş</i>)	56
Diaspora'daki Kürt Film Festivallerinin Rolü (<i>Mustafa Gündoğdu</i>) ...	69
Federe Kürt Bölgesi'nde Sinemanın Durumu (<i>Jano Rosebani</i>)	80

2. BÖLÜM: DİRENİŞİN SINEMASI: YILMAZ GÜNEY

Bölünmüş Bir Halk Olarak Kürtler ve Yılmaz Güney Sineması (<i>Tim Kennedy</i>)	89
Yılmaz Güney: "Sürü, Kürt Halkının Tarihidir" (<i>Chris Kutchera</i>) ...	130

3. BÖLÜM: SINIR İLE ÖLÜM ARASINDA: BAHMAN GHOBADI

Bahman Ghobadi'nin Filmlerinde Kürt Kimliği ve Kültürünün Temsili (<i>Devrim Kılıç</i>)	137
Devletsiz Bir Ulusun Sineması: Bahman Ghobadi'yle Söyleşi (<i>Rahul Hamid</i>)	175

Bahman Ghobadi ve Politikanın Poetikası (<i>Felix Koch</i>)	187
Bahman Ghobadi İran'ı Terk Ediyor (<i>Murat Aktaş</i>)	204

4. BÖLÜM: DIASPORADA KÜRT SINEMASI

Kürt Sinemasında Kürdistan Manzarasının İnşası: <i>Dol</i> Filmi (<i>Yılmaz Özdil</i>)	215
Sessizlik Kelimelerden Çok Daha Fazlasını Anlatır (<i>Hiner Saleem</i>)	241
Yüksel Yavuz Sineması (<i>Işıl Çobanlı Erdönmez</i>)	245
Yüksel Yavuz ve Bir Yünlüm Özgürlük (<i>Yeni Film Dergi Ekibi</i>)	253

5. BÖLÜM: GENÇ KÜRT SINEMASI

Kazım Öz Sineması: Konuşmak, Hatırlamak (<i>Ayça Çiftçi</i>)	267
Kazım Öz'ün <i>Fırtına'sı</i> : Üniversiteli Gençlere Bilinç Aşılama (<i>Osman Akınhay</i>)	288
Babak Amini: "Kürdistan, Anlatılmamış Hikayeler Hazinesi (<i>Bijan Tehrani</i>)	298
<i>Gitmek</i> : Hâkim Ulus, Kadınlik Rolünü Asla Benimsemez (<i>Müjde Arslan</i>)	305
<i>Güneşi Gördüm</i> : Resmi İdeolojinin Kürt Seviciliği (<i>Müjde Arslan</i>)	312
Kronoloji	321
Filmografi	327
Derlemeye Katkıda Bulunanlar	333

ÖNSÖZ: KÜRT SİNEMASI ÜZERİNE

Hamid Dabaşı



Kürt sineması üzerine hazırlanmış olan bu derleme kitabın yayınlanması, birleşik devlet aygıtından yoksun bir halkın *ulusal sineması* sorununu bir kez daha gündeme getirir. Bugün dünyaya dağılmış olan ve özellikle de Türkiye, Irak, İran ve Suriye’de yaşayan birçok Kürt kendisini, zengin bir dile, uzun bir tarihsel geçmişe, muhteşem bir edebiyata, güzel şarkılara, köklü bir müzik geleneğine, ağızdan ağza aktarılan halk hikâyelerine ve bunların yanı sıra kolektif bir kimlik ve devlet olma mücadelesi veren köklü bir tarihe sahip bir ulusal kimliğin ayrılmaz parçası sayar.

Bir Kürt sineması fikri şimdi, Yılmaz Güney, Bahman Ghobadi, Hiner Saleem, Kazım Öz ve Hüseyin Karabey gibi isimlerin dahil olduğu (ama onlarla da sınırlı kalmayan) başarılı yönetmenlerin ko-

lektif çalışmalarına dayanır. Keza, adını andığım Kürt sinema yönetmenlerinin hepsine başka ulusal sinemalar da sahip çıkabilir ve çıkmıştır; üstelik böyle bir iddia çok da temelsiz değildir. Yılmaz Güney örneğin, Türk sinemasında öncü rol oynamış bir yönetmendir. Bahman Ghobadi, İran sinemasına derin kökler salmıştır. Yine de bu durum, söz konusu yönetmenlerin Kürt sineması kategorisine dahil edilmelerine bir engel değildir. Kürt dili, kültürü, siyaseti, ulusal özelemleri ve gündelik gerçeklikleri açısından bu yönetmenlerin sunduğu görsel topoğrafya bize çok şey yansıtmakta ve bizim gözümüzde Kürt gerçekliğini canlandırmaktadır.

Her büyük sanat eseri, ait olduğu ulusun sınırlarını ve topluluğun duyarlılıklarını baştan tanır, fakat fiilen, daha etkileyici evrensel boyutlara ulaşmak için bu sınırları aşmaya yönelir. Sinema bu bakımdan istisna değildir. Kürt sineması, eğer Kürtlerin ulusal kimliği ve özelemleriyle sınırlı kalırsa ve dünyanın her köşesindeki seyircilere bunların dışında başka bir şey göstermeye yeltenmezse hiçbir anlam ifade etmez; keza, uluslararası film festivallerinde bazı Kürt yönetmenlerin ismi geçse bile, dünya çapında kayda değer bir role sahip olamaz, Kürtlerin gündelik gerçekliklerini ve tarihsel mücadelelerini dünyaya duyurma fırsatını bulamaz. Bir tarafta bir halkın ulusal özelemleri ile gündelik gerçekliklerinin, öbür tarafta bir sanat formunun estetik duyarlılıklarının durduğu bir diyalektik alanda, kalıcı sanat eserleri 'güzel' ve 'doğru' olana dair kendi içsel dinamiklerini gözler önüne sermeyi başarırlar.

İşte, Kürt sinemasına dair Müjde Arslan'ın derlemiş olduğu bu kitap da, ulusal kültürler ile onların sanatsal ifadelerinin daha geniş kapsamlı ve daha küresel çaplı kaygılarla bir tarihsel randevuyu gerçekleştirecekleri güzel ve verimli sınır boylarında daha fazla şeyin konuşulacağı bir zeminin ilk adımlarından olacaktır.

*New York,
Nisan 2009*

SUNUŞ

Müjde Arslan



Kürtler ancak 21. yüzyılda kendi kimlikleri ve dilleriyle sinema yapmaya başladılar; sinema sanatının bir yüzyılı devirdiği, bütün ülke sinemalarının öyküde tekrarı yaşadığı bir yüzyıldan sonra. Kürt Sineması'nın her geçen gün uluslararası festivalde daha çok filmle temsil edilmesi, Kürt yönetmenler Bahman Gobadi ve Hiner Saleem'in kazandıkları ödüller Kürt gençlerinin sinemaya yönelmesine neden oldu. 2000'li yıllarda önemli gelişmeler birbirini takip etti; Kürt filmleri Cannes, Berlinale gibi önemli festivallere kabul edildi, ödüller aldı, Kürt illerinde sinema atölyeleri düzenlendi, sinema eğitimi gören Kürt gençlerin sayısı arttı. Sinema bir kurtuluş ve *kendini anlatma* aracına dönüştü.

Kürt filmlerini izlerken -ki bu ancak son üç dört yılda gittiğimiz Kürt film festivallerinde oluyor- hep aynı duyguya kapılıyorum: Ezilen uluslar sinemada kendilerini arar ve yeniden yaratırlar. Sinema, içe kapanık Kürtlerin kendilerini dışa vurma yollarıdır. İlk zamanlar izlediğimiz kimi filmler sinemasal olarak zayıf olsa da, izleyicide duygusal bir sempati yaratıyordu: Filmlerin sayısı günden güne arttı, yılda onlarca belgesel, kısa film ve dört-beş uzun metraj film çeker bir sürece ulaştı. Filmlerin doğal olarak niteliği de arttı. Gecikmiş bir süreç olsa da, Kürtler artık sinema arenasında bir 'söz' sahibiydi.

Bu oldukça tarihi bir dönem: Çünkü hâlâ sinemayı ayıp-günah sayan, sinemanın toplum, tarih üzerindeki değiştirici gücünü yaşamayan bir halk Kürtler. İlk sinema salonları Kürt illerinde 1900'lerin başında açılrsa da, sonraki yıllarda asimilasyon politikaları, sınırları içerisinde kaldıkları ülkelerin baskıları, savaşlar, iç kıyımlar bu tür modern sanatların gelişmesine izin vermedi; sadece ses vardı Kürtler için. Kürt dengbêjler söylediler, ağıt yaktılar; halk onları dinledi. Her dengbêj ağıtında sinemanın belki görsel değil ama işitsel karşılığı bulunabilir; hepsi bir hikâyeyi, bir isyanı, Kürt gelenek ve göreneklerini anlatır.

Kürt sinemasının en ciddi problemi Kürt seyircinin var olmayışı ve filmlerin Kürt coğrafyasında vizyon bulamayışdır. Zira seyirci, filmlerin üretimini zorunlu kılar. Kürt filmleri sessizce, mütevazı bir şekilde yapıyor, birkaç festivalde gösteriliyor, buralarda alkışlanıyor, ödül alıyor ve hepsi bununla sınırlı kalıyor; çünkü devleti olmayan her ulusun yaşayabileceği 'kayıtdışı'lığı yaşıyor. Bu sebeple Kürt sineması, sınırlar içerisindeki kayıp bir ülkenin, kaybolmuş sinemasıdır.

Kitapta yazan yazarları biraraya getirmek benim görevimdi; Her şeyden önce dünyanın dört bir yanında yaşayan bu kişilerin Kürt sineması üzerine çalıştığını, analiz ettiğini bilmek mutluluk vericiydi; sanıyorum kitabın yeni baskılarıyla daha da çoğalacağız. Bu kitaptaki her bölüm başlığının bile başlı başına bir kitap konusu olduğunun farkındayız. Eksikliği, zayıflığı adım adım dolacaktır; Kürt sineması geliştikçe üzerine yazan, çizen, düşünen, takip eden insanların sayısı da artacaktır.

Kitabı matbaaya göndermek için son hazırlıklarını yaptığımız şu günlerde bu yıl üçüncüsü düzenlenen Diyarbakır Film Günleri'nden bir davet aldım, *Kirasê Mîrînê: Hewîtî* (Ölüm Elbisesi: Kumalık) ad-

lı belgesel filmimin gösterimi ve sonrasında bir söyleşiye katılmak için. Film gösteriminden sonra film ve Kürt sineması üzerine söyleşi yapıldı. Bu sürede zihnim sürekli bu kavramlar etrafında döndüğünden, kendimi tam da içinde buldum; üstelik orada birlikte ortak konuşmacı olduğum kişi, son üç yıldır özellikle bu kitap çalışmasıyla birlikte sürekli Kürt sineması üzerine tartıştığımız Devrim Kılıç'tı.

Devrim Avustralya'da yaşadığından, dünyanın birbirine paralel iki noktasından Kürt sinemasını değerlendirerek, yeni isimler, filmler keşfedince heyecanlanıyor, kızıyor, beğeniyorduk; her türlü gelişmeyi birbirimize haber veriyor, kendimizce tahayyüllerde bulunuyorduk. Kuşkusuz Devrim'le Diyarbakır'da söyleyecek çok şeyimiz vardı ve süre elbette yetmedi; orada bu kitabı duyurduk; çünkü kitap, yıllardır yapılan 'Kürt sineması var mıdır, yok mudur' tartışmalarının en somut cevabını taşıyor kanımca.

Kürt sineması bir süredir özellikle Kürt illerinde gündemde; bu tartışmalar yer yer yapılan filmleri ileri götürse de, çoğu hatırlanmayan vaatler de içeriyor; oysa ki belgeye, yazıya, filme ihtiyacı var Kürtlerin. Söyleşi esnasında en çok aklımda kalan sorular, 'Kürt sinemasının bu üretimini nasıl, nerede değerlendirileceği', 'Neden daha çok dram yapıldığı halde, komedi türünde filmler çekilmediği', 'Dört ayrı parçada yaşayan ve diasporadaki Kürt yönetmenlerin birbirleriyle ilişkileri olup olmadığı, neden ortak çalışmaların çıkmadığı' şeklindeydi.

Diğer soruların yanıtları kısmen kitapta karşılık buluyor lakin farklı ülkelerin sınırlarında yaşayan Kürt sinemacıların ilişkilerine ilişkin şunu diyebilirim: Türkiye'de yaşayan Kürt sinemacılar birbirlerini tanırlar ve bir şekilde paylaşım içindedirler, bu tercihten ziyade bir zorunluluktur. Çünkü küçük bir cemaat hayatı yaşıyor; sınırlı imkânlarla, bağımsız koşullarda filmler çekiliyor; herkes en iyi bildiği yere; doğduğu, bildiği topraklara çeviriyor kamerasını. Bunun yanında sınırın diğer tarafındaki Kürtlerle ortaklıkların, lehçe farklılığı, sınırlar arası geçişin zorluğu ve ortak platformların olmayış sebepleriyle ilintili olarak gerçekleştiğini söyleyemem; ayrıca bu sinemacıların yaptıkları filmler de bir o kadar farklıdır birbirinden. Diyarbakır Film Günleri'nde peş peşe gösterilen Kürt yönetmenlerin kısa filmleri bile bunu açıklıkla ortaya koyuyor: İran'dan gösterilen dört kısa filmde Bijan Zimapari'nin *Güneşe Bakan Pencere* ile Jamil

Rostami'nin *Erkek Çocuk Olmanın Zorluğu*, akabinde gösterilen Türkiye'den Erol Mintaş'ın *Butimar*, Filiz Ilık Bulut'un *Deng* (Sesler) adlı kısa filmleri biçim ve içerik olarak çok farklıydılar. Kuşkusuz her yönetmen yaşadığı ülkenin sinema geleneğinden etkileniyor, İran sinemasının köklü, özgün yapısı da oradan gelen Kürt yönetmenlerin filmlerinde hissediliyor.

Bu kitabı hazırlarken en temel soru şuydu: 'Hangi film Kürt filmiydi?', 'Bir Kürt filminin karakteri neydi?'

Buna yönetmeni, sinema dilini, içeriğini değerlendirerek karar verdik; ilk film olarak lanse edilen Ermeni yönetmen Hamo Beknazaryan'ın çektiği *Zarê* dışındaki bütün filmlerin yönetmenlerinin Kürt olmasına dikkat ettik; çünkü dünya sinemasında Kürtlerle ilgili yapılan filmler başka bir çalışmanın konusudur. Müslüm Yücel, keza Türk sineması içindeki Kürt karakterleri *Türk Sinemasında Kürtler* (Agora Kitaplığı, 2008) kitabında inceledi.

Bu kitapta Kürt karakteri, niteliği taşıyan, Kürt yönetmenlerin yine yerel halk figürlerini kullanmasını ipucu olarak değerlendirdik. Yönetmenin etnik olarak Kürt olması, filmlerinin Kürt Sineması kapsamında değerlendirilmesi için yeterli bir sebep oluşturmuyor. Kürt olduğu halde Yılmaz Erdoğan'ın, Gani Rüzgar Şavata'nın, Cemel Şan'ın, Atif Yılmaz'ın ve daha nicelerinin filmlerini bu çalışmaya almadık; zira ne işlerinin ne de kendilerinin bu kimliğin arkasında, bilincinde durmadığı ortadadır. Atif Yılmaz'ın Kürt olduğu pek bilinmez; anılarını yazdığı *Söylemek Güzeldir* (Afa Yayınları) kitabında bir cümleyle not eder bu durumu. Kendim derlediğim *Rejisör: Atif Yılmaz* (Agora Kitaplığı, 2007) kitabının önsözünde yazdığım bu durum oldukça dikkat çekmişti. Aynı şekilde bu, kitapta neden Yılmaz Güney'in *Sürü, Yol, Duvar* dışındaki bütün filmlerini, Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk*, Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* ve Samira Makhmalbaf'ın *Texta Reş* (Karatahta) filmlerini dışında tuttuğumuzun da cevabıdır.

Bu kitabı sınıflandırmak adına beş bölüme yer verdik: İlk bölümde Kürt sinemasını genel olarak değerlendiren yazıları Devrim Kılıç, Muhammad Kamal ve Mehmet Aktaş kaleme aldılar. Ayrıca Rohat Alakom ilk Kürt filmi olarak kabul edilen *Zarê* filmine, Artsvi Bakhchinyan Sovyet Ermenistanı içerisindeki Kürt filmlerine mercek tuttu. 1990'lı yıllara kadar henüz Kürtçe film çekilmediğini hesaba ka-

tarsak, Kürtlerin yaşadığı bütün ülkelerden sadece Ermenistan'da Kürtlerin hayatına ayna tutan Kürtçe filmler çekilmiş olduğu gerçeği düşündürücüdür. Kürtlerin aslında kimlikleri ve dillerini o dönemde sadece bu topraklar üzerinde özgürce koruyabildiklerinin bilgisini verir bu.

Jano Rosebiani 1991 ile 2008 yılları arasında Irak'ta Kürtlerin yaşadığı bölgedeki sinemanın üretimlerini ele alıyor. Mustafa Gündoğdu da 'Kürt sineması'nın olgusal olarak oluşmasında diasporadaki Kürtlerin ve festivallerin önemi üzerine duruyor.

Kitabın ikinci bölümü "Direnişin Sineması: Yılmaz Güney" başlığını taşıyor. Yılmaz Güney, dünyada Kürt sineması ve Türkiye sineması denilince aynı anda akla gelen tek isim olarak biliniyor. Yılmaz Güney'in sineması çeşitli bölümler altında da incelenebilir; ancak direnişi ve Kürtlerin yazgısını anlattığı Kürt karakterleri filmleriyle Kürt sineması içerisinde giren bölümünü yazıyor Tim Kennedy. Kennedy'nin yazısının şimdiye kadar Yılmaz Güney üzerine yazılmış en önemli ve doyurucu makale olduğunu düşünüyorum; son derece yeterli ve akılda kalır tahlillerde bulunuyor. Yine Güney'le yapılan son röportajlardan olan ve ilk kez Kürt kimliği üzerine bir gazetecinin sorularıyla karşı karşıya gelmesi ve açıklıkla cevaplaması açısından Chris Kutchera'nın Yılmaz Güney röportajı da bu bölüm içerisinde yer alıyor.

"Sınır ile Ölüm Arasında: Bahman Ghobadi" başlıklı üçüncü bölümü ünlü yönetmene ayırdık; çünkü kuşkusuz bugün bu kitabın hazırlanmasında ve Kürt sinemasından bugün söz edilebilir oluşunda onun büyük katkısı var. Birbirinden güçlü kavramları, imgeleri, cesur anlatımıyla Kürt sinemasının resmi ve resmietetidir Ghobadi. Bu bölümde Devrim Kılıç'ın Ghobadi üzerine yazdığı tezinden derlediği genel bir yazının yanı sıra Felix Koch, Rahul Hamid ve Murat Aktaş röportajlarına yer verdik. Murat Aktaş'ın röportajı kitabın basıma hazırlandığı ay içerisinde gerçekleşen 62. Uluslararası Cannes Film Festivali sırasında yapıldı. Kendisine son üç yıldır film çekme izni verilmediği için son filmini izinsiz çeken Ghobadi bu röportajda artık İran'a dönemeyeceğini ve geri dönerse tutuklanacağını söylüyor. Ghobadi de tıpkı Yılmaz Güney gibi kariyerinin en parlak zamanında ülkesinden uzakta, diasporada film çekmenin koşullarını arayacak. Röportajı güncelliği ve yönetmenin film koşullarını, Kürt

sinemacıların yaşadığı ülkelerdeki baskı ve sansürünü anlatması açısından kitaba son anda dâhil etmeyi uygun gördük.

Dördüncü bölüm “Diasporadaki Kürt Sineması” başlığı altında, yine bilinen Kürt yönetmenler Hiner Saleem, Jalal Jay Jonroy ve Yüksel Yavuz sinemalarını değerlendiriyor. Yılmaz Özdil, Hiner Saleem filmlerinde Kürdistan manzarasının inşasını ele alırken, Yüksel Yavuz’un son filmi *Close Up Kurds*’ü (Yakın Plan Kürtler) Işıl Çobanlı yazıyor. Yine Yavuz, Türkiye’de 2006’da vizyona giren ilk filmi *Küçük Özgürlük* sonrası Yeni Film ekibinin sorularını yanıtlıyor.

Son bölüme “Genç Kürt Sineması” adını verdik; bu başlığı kullanmamızın sebebi yaş hesabından ziyade yenilik manasındadır: Her yönüyle genç bir Kürt sineması var karşımızda; öğrenmeye meraklı, kendini geliştiren ve heyecanlı; her geçen gün daha da büyüyüp olgunlaşıyor. Ghobadi’nin asistanı olarak sinemaya başlayan Babak Âmini, ilk filmi *Melekler Toprak Ölü*’le ciddi bir uluslararası başarı elde etti, bu bölümde Âmini’yle yapılan bir röportaj bulunuyor. Ayrıca Osman Akınhay Kazım Öz’ün *Fırtına* adlı filmini yazdı.

Kürt sinemasının ne olmadığı, ne olduğuna işaret edebilir. Sadece bu amaçla *Güneşi Gördüm* üzerine *Mesele* dergisi için yazdığım yazıyı kullandık; Mahsun Kırmızıgül Kürt olsa da, bu film bir Kürt filmi değildir kuşkusuz, olsa olsa Kürtlere dışarıdan bakan Türk sinemasına örnek verilebilir; bu sebeple de Türk sinemasının yarım asırlık tarihindeki yanlış bakışı pekiştirir sadece. Bu bölümde ayrıca yine genç Kürt sinemasını ve Türkiye sinemasını dünyada birarada temsil eden Hüseyin Karabey’in *Gitmek* adlı ilk uzun metraj filmi üzerine kaleme aldığım bir yazıya yer verdik. “Genç Kürt Sineması” bölümünde Ayça Çiftçi, Kazım Öz sinemasını inceliyor ve çok ilginç saptamalar yapıyor. Sessizlik, ses ve imgelerle filmi çözümlen Çiftçi şöyle demektedir:

Bugün Türkiye’de herhangi bir Kürt yönetmenin filmlerinin analizi, filmlerin kendi iç anlamlarından, söylemlerinden, gramerlerinden önce, bu filmlerin yalnızca ve yalnızca varlıklarının ne anlama geldiğini analiz etmekle başlamalıdır. Çünkü varlıklarıyla bir boşluğu dolduran, bir boşluğu yıkan ya da bir boşluğa işaret eden bu filmlerin içsel anlamı, *diegetic* dünyanın dışından bir bilgiyle tamamlanmak zorundadır. Bu bilgi, bahsedilen boşluğun kendisidir; yani 1990 sonlarına kadar Kürt yönetmenlerin ürettiği, Kürtçe konuşan,

Kürt sorunu üzerine konuşan filmlere hiçbir şekilde rastlanamamamıştır. Çünkü bir suskunluğun ardından yapılan bu ilk konuşmalar, bahsedilen boşluğun hemen ardından gelişleri nedeniyle, daima söyledikleri sözün çok ötesinde bir yerlere referans verirler.

Bu filmlerde Kürtçe konuşulması bile, sadece 'konuşmak' anlamına gelmez; 'artık Kürtçe konuşulabildiği'nin bilgisini de iletir. Bu anlamda da, Kürtçe olarak yapılan bu konuşma, kendisinin içerdiği bilgi, duygu ve anlamı aşan bir şeyler de söylemiş olur; yine sadece ve sadece varlığıyla.

Bu çalışmanın gerekliliği Ayça Çiftçi'nin de ifade ettiği gibi Kürt filmlerinin varlıklarını ispat etmek, onları değerlendirip kayıt altına almaktır.

Türkiye'de yaşayan Kürtlerin Türkçe sineması, Amerikalı Kürt yönetmen Jalal Jonroy'un İngilizce Kürt filmi ya da İranlı yönetmenlerin kimi filmlerinde Farsça konuşan karakterleri düşündüren bir konudur; zira bu bütün sömürülen halkların ortak kaderidir; sırf bu sebeple bu gerçek unutulmadan filmler özellikle Kürtçe çekilmelidir, ama bazen filmlerin Türkçe olması, isimlerin Türkçe'leştirilmesi de yaşadığımız çağın tarihe düştüğü bir dipnottur.

Bu derlemeyi yaparken Kürt Sineması'nın ya da 'ulus sinema'dan ziyade Kürtlerin sinemasının yaşadığı bütün sıkıntılar kendini gösterdi; örneğin, filmlerin hangi devletin sınırlarındaysa o dilde eğitim alındığından film o dildeydi; biz azimle o filmin Kürtçe'sini bulmaya ve yazmaya çaba gösterdik; ancak 'fotoğraf' için 'fotoğraf' demenin bir anlamı yoktu; oysa ki Kürtçe karşılığı olan *Wêne* de dil içerisinde yaygınlığını artık korumadığından bir aşinalık yaratmıyordu; aynı şekilde Ghobadi'nin bütün filmlerinin adları Farsça'ydı; Farsça ile Kürtçe arasındaki benzerlikten film adı anlaşılabilir neticede filmin orijinal ismi Farsça olarak geçiyordu.

Bu çelişkiyi ilk kısa filmimde ben de yaşadım; filmin adı *Son Oyun*'dur (2006); okuduğum kitapların, hayatımın büyük kısmında konuştuğum bir dilin baskınlığı vardı üzerimde; anlattığım, Kürtlerin hikâyesi olsa da ben Kürtçe'yle büyümüş, Kürtçe'yle rüya görüyor olsam da sinemayı Türkçe okuyarak öğrendim, ona *Listika Dawî* (*Son Oyun*'un Kürtçe'si) demek o an için zorlama, yapay geliyordu. Benim

için başka bir önemli mesele de; yine Kürt sinemasında ciddi problem olan, yazdığım(ız) karakterlerin hangi dilde konuşacaklarıydı.

O filmde karakterlerim konuşmadılar, ancak bir sonraki filmde hep merak ettim; bu sessizlik bozulsa hangi dilde konuşacaklardı? Diyalogsuz bir kısa filmin daha ardından, uzunca süre hazırladığım *Tov* (Kürtçe 'tohum', 2009) adlı kısa filmimi çektim ve hiç tereddütsüz karakterlerim Kürtçe konuştular. Ardından ilk belgesel filmim *Kirasê Mirinê: Hewîtî* (Ölüm Elbisesi: Kumalık, 2009) geldi, bu da Kürtçe'ydi.

Kürtçe kullanılmasının önemi hâlâ kimilerince utanılan ve aşınılan bir dil olması; bu sebeple Kürtlerin yaptığı sinema elbette Kürtçe olmalıdır, en çok da torunlarla neneler birbirini anlasınlar diye.

Kürt sinemasının farklı ülke sınırlarındaki gelişimini ve temel eğilimleri, ortalıkları, zıtlıkları ve en önemlisi onları hangi minvalde değerlendireceğimiz benim kişisel olarak filmlerimde yaşadığım gibi, bu kitabın da ana meselesiydi. Önemli olan bir diğer konu da Kürt yönetmenlerinin hangi bağlamda yorumlanacağıydı.

Kürt sinemasının temsili ancak diliyle ve kendi hikâyesini anlatmasıyla gerçekleşebilir. Kürt sinemasının kafası karışık; ama sadece Kürt sinemasının değil, Kanada sinemasının da, Türk, Arjantin, İngiliz, Alman sinemalarının da kafası karışık. Çünkü küreselleşmeyle birlikte ulusal sinemadan söz etmek giderek zorlaşıyor. Sinemanın evrensel dilinde, estetik kaygılarla yapılan başarılı filmlerin varlığından söz edebiliriz. Bu Kürt filmleri için de geçerli. Bir ülkenin sineması yönetmenleri ve iyi filmleriyle temsil ediliyor. 'Kürt sineması var mıdır ya da nasıl bir sinemadır?' diye sorduğumuzda uluslararası birçok sinema otoritesi bu soruyu cevapsız bırakacaktır. Ancak *Votka Limon* ya da *Sarhoş Atlar Zamanı* birer Kürt filmidir, Kürdün hikâyesini anlatır ve bunu yaparken sinemanın olgun dilini kullanır.

Son yıllarda Kürt film festivallerinin artmasıyla birlikte (Köln, Berlin, Melbourne, Erbil ve Londra Kürt Film Festivalleri düzenleniyor her yıl) daha çok Kürt filmi izleme şansımız oldu. Ve sürekli çitanın yükseldiğini görmek mümkün. Özellikle kısa film yapan genç sinemacılar artıyor; bunlar önümüzdeki yıllarda ilk uzun metraj filmlerini çekecekler. Özellikle İran'ın sinema birikiminden de beslenen sinemacıların filmleri son derece başarılı.

Kürt sinemasının ortak bir dilinden söz edilebilir. Bütün filmlerde ortaklık; yurtsuzluk, kar, sınır, dilsizlik ve acılar ekseninde birleşir. Bundan ötürü derlememizin alt başlığını “Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm” olarak belirledik. Türkiye’de, İran’da, Irak’taki gençlerin de ruh dünyalarının aynı travmaları perdeye yansıtması bir tesadüf değil.

Kürtler köylü bir toplum oldukları için kentleşme oldukça gecikmeli yaşanmıştır. Bu sebeple sözlü kültür yakın tarihe kadar sığağı sığağına varlığını sürdürmüştür: Bunların başında masallar gelir; sayıları azalsa da hâlâ kimi köy odalarında masallar anlatılır, neneler torunlarına masalları bir vasiyet gibi bırakır. Bu durum Kürt sinemasının alt metninde, kimi kez gizli, kimi kez açıktan kendini gösterir. *Anavatanımın Şarkıları* filminde Audeh bir kadını görmeden sesine aşık olur; *Karın Ağıtı* filminin tamamı bir masaldır. Hiner Saleem’in *Sıfır Kilometre*, *Votka Limon* filmlerinin masalımsı etkisi filmi ayrıcalıklı kılar; *Siyabend u Xece* yine bir efsanenin filmidir.

Bütün filmlerin içerisinde bir iç ritimin varlığından da söz edilebilir; bir yandan kıpır kıpırdır, eğlenmesini de bilir; bir def yeterlidir bunun için. Müstehcen küfürlü bir mizah anlayışından da söz edilebilir.

Kürt sinemasının siyasal filmlerle anılması kaçınılmaz bir sonuçtur. Yaşadığı acıları, eşitsizlikleri perdeye yansıtmayı mesele yapar çünkü. Belki geçen yıllarla birlikte, ülkelerin demokratikleşmesi ve gerçeğe tahammülü, kendi günahlarıyla yüzleşmesiyle birlikte daha cesur, siyasal filmler de yapılacaktır.

Bir figür olarak Yılmaz Güney’in varlığı bu yolda Kürt sinemacılara güç veriyor. Bu, kitapta yer alan röportajlarda yönetmenlerce de vurgulanıyor.

Kişisel bir anekdot: Hatırladığım en büyük mutluluklarım sine-mayla ilgilidir; ilk kısa filmimiz olan *Son Oyun* biter bitmez bir kısa film yarışmasına gönderdik. O zamanlar henüz öğrencisi olmadığım Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nin yarışmasıydı. Ucu ucuna yetiştirdiğim kopya sorunluydu (sorun, filmin bir yerinde ekip-ten bir arkadaşımızın gür sesinin olduğu gibi durmasıydı). Bu haliyle elemeyi geçmişti, finaldeydi, finaldeki seçmeye düzeltilmiş -bu

sesten arındırılmış- kopyayı götürmüştüm. Bu ilk festivalin sonucunda bir ödül almıştık, En İyi Görüntü dalında mansiyon ödülüydü bu: Kazım Öz görüntü yönetmeniydi filmin, Kazım'ın da bu daldaki ilk ödülüydü.

Henüz ilk kez görüntüyle konuşmanın deneyimini yaşayan benim açımdan daha 'film olmuş mu olmamış mı' tereddüdünü yaşarken küçük de olsa bir ödül almak anlatılamayacak derecede büyük mutluluk vermişti; birileri cesaretlendiriyor, sanki 'artık en güçlü ifade aracın sinema' diyordu... Sonraki mutluluğum ilk ödülü aldığımız üniversitenin sinema bölümünde yüksek lisans için kabul edildiğimi öğrendiğimde yaşadım; mülakat tarihini beklemek, o beş dakika boyunca nefesin sıkışırken kendini anlatmak, sonra çıkışta muhtemel bir kötü sonuca karşı kendini hazırlamaya çalışmak ne zor saatlerdi... Dedeye karşı yıllarca verilmiş okul okuma mücadelesinin sonunda, onun rızası üzerine Biyoloji okumuştum. Alacakları kişi sayısının yedi katı başvuru arasında şansım çok azdı. Ama bir şekilde inandılar, yeri gelmişken jüride bulunan hocalarım Prof. Dr. Şükran Esen, Doç. Dr. Serpil Kirel ve Prof. Dr. Esra Biryıldız'a her daim minnettar olduğumu söylemeliyim. Sonra hayatımın en sinema dolu yılları; film izlemenin ödev olduğu bir ütopya... Bu mutlu haberi bir şekilde nenem ve dedem de duysun istiyordum, ama onlar için pek bir anlam ifade etmeyecekti; gazeteciliğimi zaten kabul etmiyorlardı; bundan daha kötü bir şey olmalıydı sinema! Kuzenimle internet üzeri konuşmamızda onlara üniversiteyi kazandığımı, bunun benim hayalim olduğunu, neneme ne olduğunu açıklamadan çok iyi bir şeyler olduğunu söylemesini istedim. Söyledi, telefonda nenem mutlu, "Ne olduğunu bilmiyorum ama, çok iyi bir şey kazanmışsın," dedi; bu iyi şeyin ne olduğunu öğrenmediler o zaman; benim iyi olduğumu bilmeleriyle yetindik, belki maaşımın arttığını düşündüler; o zaman anlatamadım, zamanı gelince bileceklerdi.

Kuma olan ve ömür boyu gördüğü şiddetin etkisiyle felç olan halamın hikâyesini, Mardin'deki diğer kuma kadınların hikâyesiyle belgesel film yaptığımda öğrendiler ilk kez; oysa ki hâlâ öğretmen olacağını hayal ediyorlardı. Hâlâ yaptığım şeyin iyi bir şey olduğunu düşünmüyorlar; hem sinema ne ki, şu televizyonda gördükleri, insanların çıplak dolaştıkları şeyden değilse?

Derlediğim bu kitap, Türkiye’de bu alanda yayınlanmış bir ilk özelliği taşımakta. Gönül isterdi ki bütün yönetmenlere ulaşım, bütün filmler üzerine yazılara yer verebilelim; ancak Kürt sinemasının içine kapanık hali, diğer sinemalar içerisinde nüfuz edilmiş ve ayırt edilemez olması, bazı filmleri bu kitap altında nitelememize imkân vermedi. Ama bu kendine özgü ve ciddi bir potansiyel taşıyan Kürt sinemasının önümüzdeki yıllarda konuşulacağını, çok sayıda kitaba, makaleye konu olacağını şimdiden müjdeleyebiliriz.

Ulus sinemasından ziyade ‘sinema tutku’mun bu kitabın çıkmasında etken oluşturduğunu ve iyi film izleyen her seyircinin heyecanını yaşadığımı söylemeliyim.

Kürt sineması kitabını yazma fikri bundan üç yıl önce belirdi; bu sürede benimle aynı yere bakan insanlarla iletişim halinde olmaya, festivalleri takip etmeye özen gösterdim. Bir taraftan yeni filmler, yeni ödül haberleri, bir yandan baskı, sansür haberleri geldi. Bu süre zarfında her türlü soruma benimle birlikte cevap arayan Londra Kürt Film Festivali koordinatörü Mustafa Gündoğdu’ya, Avustralya’dan yönettiği www.kurdishcinema.com sitesiyle Kürt sinemasını yakından takip eden ve paylaşan Devrim Kılıç’a, Fransa’dan Ali Gül Dönmez’e ve elbette kitap için yazan, daha önceden yazdıkları yazıları kullanmamıza izin veren bütün yazarlarımıza çok teşekkür ederim. Beni Kürtçe’yle büyüten nenem ve dedeme; küçük yaşta bana annelik yapan Hatice ablama, yaratıcı önerileriyle ufkumu açan Ersin Kalkan’a, her daim beni dinleyen, heyecanımı paylaşan dostlarım Gülistan Barık, Nuray Durmuş, Sefa Öztürk, Erol Mintaş ve ismini unuttuğum, burada yazmadığım herkese teşekkür ederim. Kitabın her aşamasında cesaret veren, aynı zamanda kitap için büyük emek sarf eden, varlığıyla insanı şanslı hissettiren editörüm Osman Akınhay’a teşekkür ederim. Kitabı yazma fikrini veren oydu; 2006 yılının bir sonbahar gününde başlattı ve yine 2009 yılının bir ilkbahar gününde tamamlandığına karar verdi.

Kendini duymamış, kimliğini gizlemiş, dilinden utanmış Kürtler için Kürt Sineması bir düş gibidir; bu kitap da bizim için aynı heyecanı taşır. Zira hâlâ neneler ve torunları aynı dilde konuşmazlar, neneler susar. Peki, perdede Kürtler hangi dilde konuşacaklar ve kimin hikâyesini anlatacaklar?

Bana göre yaptığımız filmler, sustuğumuz, içe kapandığımız zamanların filmidir; Kürtçe konuşmayışının, kendini anlatamayışın, hep gizlenmiş bir kimliğin sinemasıdır. Sırf bu sebeple bile olsa 'Kürt Sineması' çok duygusal bir meseledir. Hep suskunluğun olduğu yerde sesi dışarı vermektir; içe kapanan bir halkın artık dışarı açılmasıdır.

Mayıs 2009, İstanbul

1. BÖLÜM

KÜRT SINEMASI: TARİHİ VE GELİŞİMİ

VATANSIZ BİR HALKIN SİNEMASI: KÜRT SİNEMASININ YÜKSELİŞİ

Devrim Kılıç



I. GİRİŞ

Dünyanın dört bir yanında Kürt yönetmenlerin çektiği filmler son on yılda Kürtleri sinema alanında dünya ölçeğine taşıdı. Bu filmleri Kürt sinemasının kilometre taşları kabul etmek gerekir. Sinema, duyguları, düşünceleri, tarihi, kısacası hayatı, görüntü ve ses aracılığıyla film formatında anlatma sanatıdır ve bu nedenle, özgürleşme sürecindeki Kürt halkı açısından sinema çok önemli bir yere sahiptir.

Elinizdeki kitabın amacı, oluşum ve gelişim aşamasında bulunun 'Kürt sineması' olgusunu bütün yönleriyle elden geldiğince yansıtmak, değerlendirmek ve tartışmak. Şunu belirtmeliyim ki Türkiye,

Irak, İran ve Kürt diasporasında Kürtleri konu alan filmlerin sayısında, özellikle 1990 yılı sonrasında büyük bir artış vardır. Söz konusu filmlerin hepsini 'Kürt filmi' veya 'Kürt sineması' başlığı altında değerlendirip değerlendirmeme sorusu haklı olarak sorulabilir. Gerçekten de söz konusu filmlerin bazıları Ghobadi'nin filmleri kadar 'Kürt' filmi değildir ve/veya Kürtçe çekilmemiştir. Ama biz Kürtleri yansıtmaları açısından bu filmlerden de bahsetmeyi yararlı buluyoruz. Söz konusu filmlere örnek vermek gerekirse: Türkiye'den *Mem û Zin*, *Siyabend û Xecê*, *Stır*, *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Fotoğraf*, *Ax-Toprak*, *Güneşe Yolculuk*, İran'dan Bahman Ghobadi'nin filmleri, Irak'tan *Jiyan*, *Nergîs Bişkivin* (Nergizler Açınca) ve Kürt diasporasından *Beko İçin Bir Türkü*, *Gelin Çok Yaşa... Kürdistan'ın Özgürlüğü*, *Votka Limon* ve *Sıfır Kilometre*, vb.

Şurası bir gerçektir ki, Kürt sinemasının gelişimiyle Kürt halkının özgürleşme süreci arasında tartışılmaz bir bağ vardır. Bahman Ghobadi'nin, Hiner Saleem'in filmleri de dahil olmak üzere, özellikle 1990 sonrasında sayısı giderek artan Kürt filmlerinin ortaya çıkması, Kürtlerin hayatı ve maruz kaldıkları statüdeki değişmelerle yakından bağlantılıdır. Kürt Sinema Hareketi olarak da adlandırabileceğimiz, Kürt filmlerinin niceliksel artışı ve bu filmlere ilginin büyümesiyle filizlenen Kürt sineması olgusu, Kürt ve Kürt sorunu olgusunun uluslararası arenada yükselişiyle gündeme gelmiştir. Özellikle 1991'deki 1. Körfez Savaşı'ndan sonra Kürtler uluslararası alanda siyasal ve kültürel açıdan giderek artan bir biçimde ilgi odağı oldular. Bunun yanında ABD'nin Irak, İran ve Suriye gibi ülkelere müdahale etme planı neticesinde uluslararası düzlemde daha fazla önem kazandılar. İşte bu değişen koşullar, Kürtlere içinde buldukları 'statüsüzlüğü', sinema sanatı aracılığıyla ifade etme imkânı sundu.

Günümüzde gelinen aşamada kimse Kürt sinemasının doğmuş olduğunu inkâr edemez. Bir Kürt sineması fikri ve duygusu, özellikle Bahman Ghobadi ve Hiner Saleem'in sinema sektörüne girişleri ve uluslararası alanda 1999 sonrası gösterdikleri başarılarıyla pekişti. Ghobadi ve Saleem'den başka tanınmış belli başlı bazı Kürt yönetmenler şunlardır: Kazım Öz (*Ax-Toprak*, *Fotoğraf* ve *Uzak*), Jano Rosebiani (*Jiyan-Yaşam*) ve Jalal Jonroy (*David ve Leyla*). Bugün başta

Kürtlerin yaşadığı dört parçasından olmak üzere dünyanın farklı ülkelerinde yaşayan, sayısı yüzü aşan genç Kürt yönetmen, yaptıkları başarılı filmlerle Kürt sinemasının geleceği açısından da umut vaat ediyorlar.

SİNEMADA KÜRTLER

Ortadoğu'da 40 milyondan fazla nüfusa sahip olan Kürtler, sinema sahnesine oldukça geç adım atmışlardır. Kürt sineması kavramı son yıllarda sık sık duyulsa da, Kürt sinemasının varlığı hâlâ birçok açıdan tartışılmaktadır. İran veya Fransız filmleri dediğimizde, filmlerin ön plana çıkan belirli özelliklerine işaret ederiz. İran filmlerinde çocuklar, doğa ve diyaloglar öne çıkarken, Fransız filmlerinde komiklikler, aşk, tuhaf rastlantılar sonucu gelişen olaylar ve olayların sıradışı gelişimi göze çarpar. Bu açıdan Kürt filminin tanımı ve karakteristiği henüz tam olarak işlenmemiştir. Kürt halkı yirmi birinci yüzyılın başında yer almamıza karşın, yani sinemanın doğuşundan yaklaşık 150 yıl sonra bile hâlâ bir sinema sektörüne sahip değildir. Lumière Kardeşler Fransa'da icat ettikleri sinema makinesiyle belgesel tarzında ilk filmlerini çektiklerinde, Kürt coğrafyası kısmen Osmanlı İmparatorluğu, kısmen de İran egemenliği altındaydı. O ortamda Kürt halkı savaşlar ve baskılarla boğuşurken sinema sanatının her bakımdan geri kalmış Kürtler arasında gelişmesi beklenemezdi zaten.

Günümüzde bile Kürtlere ilk sinema kamerasının ne zaman geldiği kesin olarak bilinmemektedir. İlk sinema salonuysa 1926'da Süleymaniye kentinde açılmıştır. Hemen hemen aynı tarihte Diyarbakır'da bir sinema salonu açılmıştır.*

Kürtlerin sinemada ne ölçüde yer aldığı ve nasıl yansıtıldıkları üzerine kapsamlı bir araştırma yoktur. Bu anlamda sinema tarihi boyunca Kürtleri işleyen filmlerden, elimizde olan bilgilerle sınırlı olarak, kısaca bahsetmek gerekir. 1926 yılında Ermenistan'da çekilen ve bir Kürt kadını ele alan *Zarê* adlı film, tarihte Kürtleri konu eden ilk film olarak kabul edilir. Siyah beyaz ve sessiz bir film olan *Zarê*'nin yanı sıra, 1933'te yine Ermenistan'da çekilen *Kürt Yezidiler*

*) Daha geniş bilgi için: Müslüm Yücel, *Türk Sinemasında Kürtler*, Agora Kitaplığı, 2008.

filmi, Ziné adlı kadın öğretmenin bir Kürt köyünde yaşadığı sorunları işler. Ayrıca, 1948'de *Sovyet Ermenistanı Kürtleri* ve 1959'da *Ermenistan Kürtleri* olmak üzere iki belgesel çekilmiştir [bkz. bu kitap içinde Rohat Alakom'un "Kürtleri Anlatan İlk Film: Zarê", s. 35-39].

1953'te İtalyan yönetmen Guido Brigno'nun *Ivan, Son of the White Evil* (Beyaz Şeytanın oğlu Ivan) filminde Kürtler, 1800'lü yıllarda Erzurum bölgesinde Ermenilere saldıranlar olarak resmedilmiştir. Öte yandan, 1967 yılında Alman yönetmen Franz Josef Gottlieb tarafından çekilen ve ünlü Alman gezginci Karl May'in *Vahşi Kürdistan'a Yolculuk* kitabından uyarlanan *Vahşi Kürdistan* ve bu filmin devamı olan *Kürtler'in Saldırısı* adlı filmlerin de Kürtleri konu edinen ilk filmlerden olduğunu not etmek gerekir.

Yakın tarihte Türkiye'de Yılmaz Güney'in yaptığı *Seyithan* (1968), *Endişe, Umud*, özellikle *Sürü* (1978) ve *Yol* (1982) filmlerinde de Kürt karakterler konunun ana eksenindedir ve bu hikâyelerde açıkça Kürtlerin yaşadığı dram yansıtılır. Her ne kadar filmlerini Kürtçe yapmamış olsa da Yılmaz Güney'in Kürt sinemasının ilk sembolü olduğu söylenebilir. Örneğin, *Sürü* filminde Kürt köylülerinin yoksulluğu ve büyük şehirlerde yaşadıkları dram gözler önüne serilmiştir. Güney'in kendisi bir röportajında, bu filmde kendi ailesinin yaşadığı dramı yansıtmak istediğini belirtir zaten.

1990'ların başlarında Ümit Elçi'nin 1991 yapımı *Mem ve Zin*, Nizamettin Ariç'in Kürtçe çektiği 1992 yapımı *Klamek jo bo Beko* (Beko İçin Bir Türkü), Şahin Gök'ün 1993 yapımı *Siyabend ve Hece* filmleriyle karşılaşırız. Nizamettin Ariç *Beko İçin Bir Türkü*'de Halepçe katliamının trajik boyutunu işlerken, *Mem ile Zin*, *Siyabend* ile *Xecê* filmleri Kürtler arasında aynı adlarla yaygın olarak bilinen klasikleşmiş aşk öykülerinin sinemaya uyarlanmasıdır.

1996 yılında Reis Çelik'in yönettiği *Işıklar Sönmesin* adlı filmse Türkiye'de yaşanan gerilla savaşına ve Kürt sorununa açıktan değinen ilk filmidir. Anlatım tarzı, senaryosu ve verdiği mesajlarla vasat bir film görüntüsü çizen film, çok sınırlı Kürtçe diyalogları açısından da bu çalışmada adından söz ettirir.

Fransa'da yaşayan Güneyli Kürt yönetmen Hiner Saleem 1997'de *Gelin Çok Yaşa... Kürdistan'ın Özgürlüğü* adlı filmini çekmiştir. Paris'te yaşayan ve bir dernek etrafında örgütlenmiş bulunan Kürt

mütecilerinin traji-komik hayatını yansıtan film komedi formunda çekilmiştir.

Bahman Ghobadi önce kısa filmleri, sonra uzun metraj filmleriyle ülkesi sınırlarla bölünmüş, katliama uğratılmış yoksul Kürtlerin dramına ışık tutarak, uluslararası alanda film eleştirmenleriyle izleyicilerinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Türkiye’den Kazım Öz kısa metrajlı filmi *Ax* (Toprak) ve ilk uzun metrajlı filmi *Fotoğraf*la kamerasını Kürtlere çevirmiştir. *Ax*’ta köyü devlet güçleri tarafından yakılan ama her şeye karşın toprağını terk etmeyen yaşlı bir Kürdün dramı perdeye yansırken, *Fotoğraf*ta Kürt bölgesinde 1984’ten beri süren savaşa atıfta bulunulur. Kazım Öz ayrıca *Dur* adlı belgesel çalışmasıyla, Dersim bölgesinden Türkiye’nin metropol şehirlerine göç etmiş Kürtlerin acı ve özlemlerini işler.

DIŞARIDA ‘KÜRT SINEMASI’

Kürt sineması veya Kürtçe dilli sinema, diğer halkların sinemasıyla karşılaştırıldığında oldukça gecikmiş bir sinemadır. Kürtler henüz özgür bir ülkeye sahip olmasalar da dünyanın dört bir köşesinden Kürt yönetmenler kendilerini sinema aracılığıyla ifade ediyorlar. Bu anlamda Kürt sineması Mehmet Aktaş’ın da deyimiyle, “Sürgünde, cezaevinde ve diasporada başlamıştır” (Zeynep C. Salour).

Nizamettin Arıç’ın yönettiği *Beko İçin Bir Türkü*’nün 1993’te Bastia Film Festivali’nde ödül alması Kürt sineması açısından önemli bir noktadır.

Yukarıda Kürt şehirlerine ilk sinemanın ve dolayısıyla ilk filmin gelişinin 1920’lerde olduğunu ve Kürtlerle ilgili ilk film çalışmalarının Sovyetler’de yapıldığını belirtmiştik. Bunun yanı sıra, Kürtlerin yaşadığı dört ülkede Kürtlerin sinemayla ilişkisine genel olarak bir göz atmak da yararlıdır.

Irak

Kanada’da bir üniversitede profesörlük yapan Amir Hassanpour’un aktardığına göre, Irak’ta ilk sinema çalışmaları 1945’lere dayanır. Ancak çeşitli nedenlerden dolayı Irak’ta köklü bir sinema sana-

yi gelişmediğinden Kürtlerin de sinema faaliyetleri sınırlı olmuştur. “Bu anlamda Kürtlerin Irak filmlerinde konu olması veya Irak’ta Kürt yönetmenlerin Kürt içerikli filmler çekmesi oldukça gecikmeli olmuştur. Her ne kadar Temmuz 1926 tarihinde Süleymaniye’de ilk film gösterimi gerçekleşmiş olsa da Kürtçe altyazılı Batılı filmler ancak 1979’lerde Kürdistan’da sinemalarda gösterilebilmiştir” (Zeynep C. Salour).

“1970’ler ve 1980’lerde bazı Kürt öğrenciler sinema eğitimi almış olsalar da siyasal sebeplerden dolayı bu eğitimlerini pratiğe geçirememişlerdir. Irak rejiminin Kürtlere yönelik baskıcı tutumu ve yıllara yayılan savaşlar nedeniyle sayıları yüz binleri bulan Kürt Irak’ı terk etmiştir.” Amerika’ya yerleşen Jano Rosebani, Jalal Jonroy ve Fransa’da yaşayan Hiner Saleem gibi Kürt yönetmenler film çalışmalarına Irak dışında başlamışlardır. Jano Rosebani daha sonra İran’a dönerek Halepçe katliamının etkilerini anlattığı *Jiyan* filmini 2002’de çekmiştir.

Ardından Hiner Saleem, yirmi yıl aradan sonra Fransa’dan ülkesine 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. Ayrıca Doğu Kürdistanlı olmasına karşın Bahman Ghobadi de Saddam rejiminin yıkılmasını hemen ardından Güney Kürdistan’a geçerek 2003’te *War is Over* (Savaş Bitti) adlı bir belgesel yapmıştır. Suriye Kürtlerinden Mano Khalil de 2005’te El-Anfal katliamını işleyen *Allah Adına, Baas ve Saddam* adlı bir belgesele imza atmıştır.

Güney Kürdistan’da federe bir hükümetin oluşmasıyla birlikte Kürdistan Sinema Dairesi oluşturulmuştur ve bu daire sinemanın gelişmesi için özellikle genç yönetmenlere destek vermiştir. Çeşitli kısa film festivalleri de bu daire tarafından desteklenmiştir. Ayrıca 2007 yılı içinde Selahaddin Üniversitesi bünyesinde Erbil’de sinema eğitimi vermek üzere Kurdish School of Cinema (Kürt Sinema Okulu) adlı bir bölüm açılmıştır ve bu bölüm öğrenci kayıtlarına başlamıştır.

İran'da Kürt yönetmenlerin durumu aslında Irak'taki Kürt yönetmenlerden çok farklı değildir. Uzun süre filmlerde Farsça dışında diller kullanılmadığı için, Kürtçe filmleri ve Kürdistan'da yapılmış filmler ancak İran İslam rejimi altında 1990'ların sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. İran hükümetinin Farabi Fonu aracılığıyla 'etnik' içerikli filmleri destekleme kararının ardından bazı senaryo yazarları ve yönetmenler kameralarını İran'da Kürtlerin yaşadığı bölgeye çevirmişlerdir. 1998'de Abolfazl Jalili, *Dance of Dust* (Tozun Dansı) adlı filmiyle Kürtleri beyazperdeye sınırlı da olsa taşıyan, Jalili'nin *Tozun Dansı* filminin, Locarno Film Festivali'nde Gümüş Leopar ve Londra Film Festivali'nde FIBRESCI ödüllerini alması, Kürtçe dilli filmlerin uluslararası alanda adını duyurması açısından da not edilmelidir. 1999'da Abbas Kiyarüstemi *Rüzgâr Bizi Götürecek* ve 2000 yılında Samira Makmalbaf *Karatahta* adlı filmleri çekerken, Kürtleri ve Kürdistan'ı ilk kez bu kadar açık olarak İran'da beyazperdeye aktarmışlardır.

Yine 2000 yılında Farhad Mehranfar'ın yönettiği *The Legend of Love* (Aşk Efsanesi), Khazara adlı tıp öğrencisinin bir Kürt kızına olan aşkını ve onun Kürdistan'a yaptığı yolculuğu işlemesi açısından önemlidir. Bu film 2001 yılında Santa Barbara Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü almıştır.

Bahman Ghobadi ise İranlı bir Kürt yönetmen olarak *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) adlı uzun metrajlı filmiyle uluslararası alanda isim yapmıştır. Bahman Ghobadi Kiyarüstemi'nin *Rüzgâr Bizi Götürecek* adlı filminde yönetmen yardımcılığı yapmış ve ekranda gözükme de küçük bir rol almıştı. Ghobadi'nin sineması Kiyarüstemi'den tamamen farklıdır. Onun filmleri daha canlı, daha gündelik hayata dair ve Kürt merkezlidir. Ghobadi bir röportajda şöyle der:

İran filmlerine benzer filmler yapmak istemiyorum. Benim tarzım farklı ve bunu filmlerimde gösteriyorum. Ben Kürt sineması olarak adlandırılacak filmler yapmak istiyorum. Ki bu sinema temel özelliklerini Kürtlerin hayatıyla kültüründen alır. Senaryoyu ve filmlerimi kurgularken kompozisyon olarak Kürtlerin hayatını gerçekçi olarak yansıtmaya çalışıyorum.

Gerçekten de Ghobadi'nin uzun metrajlı filmleri olan *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Anavatanımın Şarkıları*, *Kaplumbağalar da Uçar* ve *Yarım Ay*'da özgün Kürt kültürü ve kimliğinin yansıtıldığını görmek mümkündür. Onun sineması, filmlerinin dilinin Kürtçe olması, Kürt coğrafyasında çekilmesi, Kürt oyuncuların ve teknik ekibin kullanımı, Kürtçe müziğe yer vermesi açısından da değerlidir. Ghobadi kurduğu Mîj Film şirketi aracılığıyla genç İranlı Kürt yönetmenleri sinemasal faaliyetlerinde teşvik edip desteklemektedir. Ghobadi sinemasını daha ayrıntılı biçimde ilerleyen bölümlerde işleyeceğiz.

2005 yılında, yine İranlı Kürt yönetmen Jamil Rostami'nin İran'da gerçekleştirilen Fajr Film Festivali'nde Asya ve Ortadoğu'da en iyi yönetmen seçildiği Kürtçe çekilen *Requiem of Snow* (Karın Ağıdı), İran'da çekilmiş Kürtçe dilli filmler açısından önemli bir yer tutar.

Suriye

Suriye'de köklü bir sinema geleneği yoktur. Bu nedenle, “Suriye Sineması yoktur ama Suriye filmleri vardır,” denir (Zeynep C. Salour). Suriye'de ilk sinema filminin ortaya çıkışı 1928'de Ayoup Badry'nin yönettiği *Masum Sanık*'la olmuştur. 1964'te Suriye devleti tarafından kurulan Sinema Kurumu yılda bir film üretmekte ve genel olarak bir sansür kurumu işlevi görmektedir.

Bütün senaryolar bu kurumca onaylanmak zorundadır. Suriyeli gazeteci Ammar Alexandre, 1928 ile 1999 yılları arasından Suriye'de 200 civarı filmin çekildiğini belirtir. İşte sinema açısından böyle kuru ve baskıcı bir ortamda Kürtlerin beyazperdeye yansımaları pek mümkün olmamıştır; keza, Kürt yönetmenlerin yetişmesi de. Suriye'de Kürtler ve Kürt kimliği üzerindeki baskı düşünüldüğünde bu durum daha iyi anlaşılabilir. Suriye'de yaşayan 1 milyona yakın Kürdün yaklaşık 200 binine Suriye devleti, vatandaş olma hakkı bile vermemektedir. Suriye Kürdistanı doğumlu ve Zürih'te yaşamakta olan yönetmen Mano Halil, Suriye'den çıkan bilinen tek Kürt yönetmendir. Bir İsveç televizyon kanalı için çalışan Halil daha çok belgesel filmler üzerine çalışmaktadır ve çektiği belgeseller İsveç televizyonlarında gösterilmektedir. Halil'in çektiği bazı belgeseller şunlardır: *Allah'ın Uyuduğu Yer: Kürdistan* (1993), *El-Enfal- Allah Adına*,

Baas ve Saddam (2005), David Öcalan (2006). Halil'in tek uzun metrajlı filmi 2003 yılında çektiği *Renkli Rüyalar*'dır.

Türkiye

Türkiye'de yasal engeller nedeniyle Kürtler sinemada 1990'lı yıllara kadar Kürt olarak neredeyse hiç yer alamamışlardır. 1990'lı yıllara kadar Kürt dili, kültürü ve kimliğinin Türkiye'de inkâr edilmesi nedeniyle Kürtçe dilli filmler veya Kürt içerikli filmler çekilememiştir. Kürtleri işleyen filmler çekilmiş olsa bile bu filmlerde dil Türkçe'dir ve Kürtler Kürt olarak değil de, kırsal alanda yaşayan Türkler olarak resmedilmişlerdir. 1990'larda Kürt içerikli filmler çekilmiş olsa da bu filmler de Türkçe çekilmek zorunda kalmıştır. Günümüzde bile Türkiye'de tamamen Kürtçe çekilmiş uzun metrajlı bir film yoktur.

'Çirkin Kral' olarak bilinen Kürt kökenli yönetmen Yılmaz Güney, daha 1968 yılında çektiği *Seyithan – Toprağın Gelini* filminde bir Kürdün hayatını konu edinmişse de yukarda belirttiğimiz sebeplerden dolayı bu filmde Kürtçe kullanılamamıştır. Bu filmde Nebahat Çehre'nin oynadığı 'Kejë' karakteri, adının Kürtçe olması açısından da dikkat çeker. Güney'in daha sonraki yıllarda çektiği *Endişe*, *Umut*, *Sürü* ve *Yol* filmlerinde de Kürt karakterler etrafında gelişen olaylar ve sosyal sorunlar işlenmiştir. Özellikle, Güney hapisteyken tamamlanan 1982 yapımı *Yol* filmi, karakterlerin çoğunun Kürt oluşu ve 'Kürdistan' yazısına yer vermesi açısından önemlidir. Ki bu film 1982 yılında Cannes Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü Costa Gavras'ın *Kayıp* filmiyle paylaşarak büyük bir başarıya imza atmıştır. Burada, Güney'in filmlerinin 1990'ların sonlarına kadar Türkiye'de gösteriminin yasaklanmış olduğunu hatırlatmakta da fayda vardır.

1990'da İstanbul'da Mezopotamya Kültür Merkezi'nin (MKM) kurulmasıyla beraber Kürt kültürüyle ilgili faaliyetler burada yoğunlaşmıştır. MKM bünyesinde sinema eğitimi de verilmekteydi. Kazım Öz ve Özkan Küçük gibi Kürt yönetmenler ve Nazmi Kırık gibi aktörler burada aldıkları eğitimle sinema hayatına başladılar. MKM Sinema Birimi bünyesinde Kazım Öz yönetmenliğinde çekilen 1999 yapımı *Ax* (Toprak) adlı kısa film, bu grubun ilk filmidir. 1995'tey-

se Mezopotamya Sinema Kolektifi kurulmuştur ve Kürt yönetmenlerle oyuncular sinema faaliyetlerine burada daha profesyonelce devam etmişlerdir. Gerek MKM gerekse sinema biriminde Ahmet Soner ve Hüseyin Kuzu'nun verdiği yönetmenlik, kamera kullanımı ve senaryo yazımı dersleri sayesinde bu kolektifte yer alan Kürt gençleri sinema bilgisine sınırlı da olsa sahip olmuşlardır. Kazım Öz, sinema birimi ekibiyle *Fotoğraf* adlı uzun metrajlı bir film daha çekmiştir. Sinema birimi bünyesinde ve Kazım Öz yönetmenliğinde çalışan bu grup 1990'lardaki fırtınalı yılları anlatan *Fırtına* adlı uzun metrajlı filmini 2008 yılında tamamlamıştır.

Yıllarca olağanüstü halle yönetilen Türkiye'nin Kürt illerinde yaşayan film çekimleri, özellikle 1990'ların sonundan itibaren hız kazanırken, bu iller bölgeyi doğal bir set olarak gören film ve televizyon dizisi yönetmenlerinin akınına uğramıştır. Bu dönemde Kürt içerikli onlarca sinema filmi ve televizyon dizisi çekilmiştir ve bu filmlerde yer yer Kürtçe diyalog ve müziklere de yer verilmiştir.

Türkiye'de değişen siyasal ve sosyal ortamın etkisiyle özellikle muhalif kimlikli Türk yönetmenler de filmlerinde Kürtleri Kürt olarak yansıtmaya başlamışlardır. 1999 yapımı *Güneşe Yolculuk* filminin yönetmeni Yeşim Ustaoglu ile Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filmleri bu değişimin ürünüdür. Yine Uğur Yücel'in *Yazıtura* ve Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası* filmlerinde Kürtlerin artık Kürt olarak yer aldıkları görülür. Ayrıca tiyatro kökenli Kürt yönetmen Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele* ve *Vizontele Tuba* filmleri, 2000'lerde ortaya çıkan ve konusu Kürtler olan filmlerdendir. Yine, Gani Rüzgar Şavata'nın *Sınır* ve *Doz* başta olmak üzere son yıllarda çektiği bütün filmlerin Kürt içerikli olduğunu ve bu filmlerde Kürtçe'nin de kullanıldığını belirtelim.

DIASPORADA KÜRT SINEMASI

Avrupa'da Med TV'nin yayın hayatına başlamasıyla ve ardından diğer Kürt uydu kanallarının devreye girmesiyle Kürt sineması bir ivme kazanmıştır ve Kürt yönetmenler, özellikle kısa film çeken genç yönetmenler, filmlerini izleyicilere ulaştırma imkânı bulmuşlardır. Ayrıca bu televizyon kanallarında çalışan Kürtler sinemada da çok gerekli

bazı teknik formasyonlarını -kamera kullanımı, montaj, ses kaydı ve ışık kullanımı gibi- geliştirmişlerdir.

Kürt yönetmenler ve senaryo yazarları diasporada çok farklı sanatsal, siyasal ve ekonomik engellerle karşılaşılıyorlar. Ülkelerinden uzak olmanın yarattığı olumsuzluğu saymıyoruz bile. Ama işte tam da bu olumsuzluğun ve ülke hasretinin etkisiyle Kürt yönetmenler, özlemleriyle ülkelerini sinema aracılığıyla anlatma yoluna gitmişlerdir. Bu anlamda 1992'de Ermenistan'da *Beko İçin Bir Türkü* filmini çeken ve Almanya'da yaşamakta olan Nizamettin Ariç bir ilktir. Diasporada yaşayan onlarca Kürt yönetmen vardır. Bunlardan en çok bilinenler Jalal Jonroy, Hiner Saleem, Mano Khalil ve Yusuf Yeşilöz'dür.

KÜRT SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Yılmaz Güney'den sonra uzun bir süre ekranlara 'Kürt' olarak yansıma şansı bulamayan Kürtler, özellikle İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi'nin filmleri (*Sarhoş Atlar Zamanı*, *Irak'ta Terk Edilmiş ve Kaplumbağalar da Uçar*) sayesinde uluslararası alanda film eleştirmenleri ve izleyicilerinin dikkatlerini çekmeyi başardılar. Ayrıca Türkiye'den Yeşim Ustaoglu, Kazım Öz ve Handan İpekçi ile Fransa'dan Hiner Saleem'in yaptığı filmlerin uluslararası alanda ödüller toplaması olumlu bir gelişmeydi. Özellikle Kazım Öz'ün *Ax*, Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* ve Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk*, Hiner Saleem'in *Votka Limon* filmleri hem anlatım tarzı hem de konu olarak ilgi çekiciydi.

Kürt yönetmenlerin yaptıkları filmler, vatandaşları oldukları ülkelerin sinemasının parçası olarak değerlendirilmekteydi son zamanlara kadar. Bu nedenle Kürt yönetmenlerin yaptıkları filmler çoğu zaman İran sineması veya 'İran filmi' başlığı altında anılmaktadır hâlâ. Ghobadi'nin 2000 yılında *Sarhoş Atlar Zamanı* filmiyle Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera ödülünü almasıyla, özellikle uluslararası alanda bir 'Kürt yönetmen' ve 'Kürt filmi', hatta 'Kürt sineması' kavramı yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Ghobadi'nin Kürdistan gerçekliğini, Kürtlerin hayatını sinema sanatı aracılığıyla işleme kararlılığı, Kürt sinemasının gelişimi açısından oldukça önemlidir.

Ghobadi'den önce, *Yol* ve *Sürü* filmleriyle uluslararası alanda adından söz ettiren ünlü Kürt yönetmen Yılmaz Güney, filmlerinde Kürt hayatını ve kültürünü resmedip yansıtmış olsa da, Türkiye'deki yasal sınırlamalardan dolayı filmlerini Türkçe çekmek durumunda kalmıştır. Güney'in hiçbir şekilde Kürt dilini kullanması mümkün değildi. Güney bu durumu Fransız gazeteci Chris Kustchera'ya 1983 yılında *Duvar* filminin çekimleri sırasında verdiği röportajda çok açık bir şekilde dile getirir (Kutschera, www.kurdishcinema.org). Paris Kürt Enstitüsü'nün kurucularından olan Yılmaz Güney'in sineması uzun yıllar ve hatta günümüzde bile 'Türk filmi' veya 'Türk sineması' başlığı altında sınıflandırılmıştır, uluslararası alanda kendisinden 'Türk yönetmen' olarak bahsedilmiştir. Bu durumun gün geçtikçe değiştiğini ve 2006 Eylül ayında Paris'te düzenlenen bir festival kapsamında Yılmaz Güney'in Kürtleri temsil eden bir kişilik olarak yer aldığını burada not edelim.

En başta Türkiye'deki baskı ve engeller olmak üzere, Kürt halkının yaşadığı ülkelerdeki yasal sınırlamalar Kürtlerin beyazperdeye 'Kürt' olarak yansımaları çok geciktirmiştir.

KENDİ SESİNİ GÖRMEK

Sinema her ne kadar sanatsal bir uğraşı olsa da, aynı zamanda ekonomik ve teknik altyapının üstünde yükselen bir endüstridir. Amerikan, Türk veya Alman sineması dendiğinde sadece filmler veya yönetmenler kastedilmez, bu kavramın içine oyuncusundan ışıkçısına, senaryo yazarından yönetmenine, prodüktöründen sponsorlarına kadar herkes girer. Bu anlamda Kürt sineması, statüsüz bir halkın sineması olarak son yirmi yıldır tartışılan bir kavram olmakla beraber, bir sinema endüstrisini oluşturan temel öğelerden yoksundur. Henüz doğmakta, gelişmekte olan ve Kürtlerin kendilerini var etme kavgasıyla baş başa giden bir sinemadır bahsedilen ve bu yüzden, sözü edilen kavram altında yer vereceklerimiz daha çok Kürt yönetmenlerin filmleriyle sınırlı kalacaktır.

Özgürlük sorunuyla karşı karşıya olan Kürtler kendi topraklarında yaşamalarına karşın sürgün bir halktır dense yanlış olmaz. Kendi hayat alanında kültürleriyle dillerini yaşamaktan mahrum

olan Kürt halkı, egemen devletlerin toplumsal ve kültürel kimlik dayatmalarının içinde bulunduğu için sürgün bir halktır. Bunun yanında, kendi doğal topraklarında 'kendisi' olamayan Kürtler başka ülkelere gitmek ve orada ikinci bir sürgün yaşamak zorunda kalmışlardır. Kürt diasporasında yaşayan Kürtlerin, örneğin Türkiye'de yaşayan Kürtlerden tek farkı, ikinci bir sürgünü yaşıyor olmalarıdır. İşte bu yüzden, Kürt sinemasını sürgünde doğan bir sinema, yani 'sürgün sineması' olarak adlandırmak ve ele almak daha doğru olur.

Sinema alanında uzman Prof. Hamid Naficy *An Accented Cinema, Exilic and Diasporic Filmmaking* (Türkçe'ye "Aksanlı Sinema: Sürgün ve Diaspora Filmleri" olarak çevrilebilir) adlı kitabında, sürgünde ve diasporada yaşayan yönetmenlerin yaptığı filmlerde, "...bazı doğa görüntüleri ve kültürel elementler -dağlar, tarihi yapıtlar, yıkıntılar- öyle güçlü ve etkileyici bir tarzda işlenir ki, bu imgeler ve görüntüler bir ulusu temsil eder hale gelir, özellikle söz konusu olan Filistinliler, Kürtler ve Ermeniler gibi statüleri tartışmalı uluslarsa. Böyle bir kompozisyonda dağ bir bariyer olarak değil de sürgündeki kişiyi taşıdığı ulusal duygularla tedavi eden bir köprü olur," demektedir. Prof. Naficy'nin bu saptaması dikkate alındığında Kürt sinemasının gerçekten de bir sürgün sineması olduğu bir kez daha görülecektir. Gerçekten de Kürt yönetmenler, filmlerinde, tıpkı sürgünde yaşayan başka milletlerden yönetmenler gibi ülkeleriyle kültürlerini belirli imgeler ve sembollerle resmederler. Kürt filmlerinin birçoğunda karşımıza çıkan sınır olgusu, dağ, kar, doğal hayat görüntüleri ve müzik gibi öğeler bir sürgün sinemasına işaret eden verilerdir. Bu konuyu yazının ileriki bölümlerinde daha ayrıntılı olarak işleyeceğimizi belirtelim.

GECİKMIŞ BİR SINEMA

Sinema sanatı, diğer sanat dallarında olduğu gibi, hayatı -film formatında görüntü ve sesle- yeniden üretme eylemidir. Bu anlamda sinema özgürleşme ve kimliğini kabul ettirme sorunuyla karşı karşıya olan Kürtlere, kendi kültürleriyle kimliklerini yeniden üretme ve dünya ölçeğine taşıma imkânı sunmaktadır. Son on beş yılda İran, Türkiye, Irak ve başka ülkelerde çekilen bazı filmler

Kürtlerin beyazperdeye taşınmasını sağlamıştır. Kürt yönetmenlerin filmlerini doğmakta/gelişmekte olan Kürt sinemasının kilometre taşları olarak nitelemek de yanlış olmaz. Bu filmlerde Kürtlerin bir halk olarak yaşadığı acılar, özgür olma arzusu ve kendi ülkesinde mülteci olma gerçekliği yansıtılmaktadır.

Kürt sineması denince akla ilk gelen olgular, özgür bir ülkeye duyulan özlem ile kimliğini ve kültürünü yaşatma isteğidir. Kürtler için sinema kendini tanıtmaya, sesini duyurma ve Edwar Said'in Filistin sineması adına saptadığı üzere, kendini görünür kılmaya aracıdır. Şimdiye kadar sesi duyulmayan, kimliği yok sayılan, dili yasaklanan, ülkesinde özgürce yaşama hakkı engellenen Kürtler, sinema yoluyla ilk defa dünyaya 'Kürtçe' seslenirler.

Sinemada beyazperdeye yansıma şansı bulamayan, yansıya bile kendi kimliği, dili ve kültürü inkâr edilerek özellikle Türkiye'de 'doğulu/daglı vatandaş' konumuna sokulan Kürtler, Kürt yönetmenlerin yaptıkları Kürt içerikli ve Kürtçe çekilmiş filmlerle ilk defa kendilerini 'kendileri' olarak görme, hissetme ve gösterme olanağına kavuştular. Kürt sinemasının Kürtleri dünya izleyicisine tanıtmaya, duyurma ve gösterme işlevinin yanı sıra ve belki de daha da önem arz eden bir diğer karakteri, sinemasal üretimin Kürtlere ilk defa kendilerini kendi dillerinde duymaya, görme ve hissetme olanağı sunmasıdır.

Sinema tarihi boyunca Kürtler kendi dillerinde bir film izleme şansına çok geç kavuşmuşlardır. Özellikle Türkiye'de yapılan Kürdili filmlerde Kürt karakterler hep 'doğu şivesiyle' Türkçe konuşan köylü karakterler veya gayet güzel Türkçe konuşan ve Kürtçe'yle ilgisi olmayan tiplerdir. Türkiye'de Yılmaz Güney'in *Yol* filmi Kürtçe diyalogların ve Kürtçe müziklerin duyulduğu ilk film olduğu kabul edilir. Ama bu filmde yasaklamalar sonucu uzun süre kitlelere ulaşmamıştır. 1990'da Irak'ta çekilen *Nergis, Buca Kürdistan* (Kürdistan'ın Gelini Nergiz) Kürtçe çekilmiş olmasına karşın bu filmle ilgili elimizde ayrıntılı bir bilgi yoktur. Ümit Elçi'nin 1991 yapımı Kürtçe bir aşk efsanesinden uyarlanan *Mem û Zin* filmi Türkçe gösterildikten yıllar sonra, 1990'lı yılların sonlarına doğru Kürtçe dublajla gösterime girmiştir. Nizamettin Arıç'ın 1992 yapımı *Beko İçin Bir Türkü* filmiyse Kürtçe çekilmiş ilk uzun metrajlı filmidir.

Bir kültür ve dil ancak çeşitli araçlarla ve değişik biçimlerde yeniden yaratılarak gelişir, büyür ve yok olmaktan kurtulur. Kürtçe ve Kürt kültürü üzerindeki yasaklamalar Kürt kültürünün yeniden yaratılmasının önüne geçilmek için uygulanan baskı araçlarıdır. Kürtler kültürün yeniden üretimini müzikte genel anlamıyla başarmaktadırlar. Kürt sinemasıysa kültürün yeniden üretimini ilk defa film aracılığıyla sağlamaktadır ve beyazperdede Kürtçe konuşan karakterler Kürtçe'nin de en az diğer diller kadar değerli bir dil olduğunu ve bir sinema dili olabileceğini göstermektedir. Kürtçe ve Kürt kültürü üzerindeki baskı ve engellemeler göz önüne alındığında Kürt sinemasının bu anlamda kültürel asimilasyona karşı yapısal olarak siyasal bir işleve sahip olduğu kuşku götürmez bir gerçektir.

Kürtçe'nin filmlerde kullanılmasının önemini kavramak açısından Amerika'da yaşamakta olan Kürt profesör Jamsheed Akrami'ye kulak vermek yerinde olur. Amerika'da New Jersey'deki William Paterson Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan Prof. Akrami, İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin 1999 yapımı *Rüzgâr Bizi Taşıyacak* filmi izlerken duyduğu Kürtçe diyalogların kendisini nasıl etkilediğini şöyle ifade eder:

Ne kadar etkilendiğimi hatırlıyorum. Duyduğum o kısa Kürtçe konuşmalar kendimi duyduğum hissini uyandırdı bende. Sadece ailemde duymuş olduğum ve sadece evimizin sınırları içerisinde konuşulan bir dili duyuyordum. Yıllar önce çok değerli bir şeyini kaybetmiş ve sonradan bulmuş bir insanın duyduğu tatmini hissettim o anda.

Prof. Akrami'nin de dile getirdiği gibi, Kürtler Kürtçe filmler sayesinde bir kültürel tatmin yaşamakta ve ilk defa kendilerini kendi dillerinden duyma, hissetme ve görme fırsatı yakalamaktadırlar. Öte yandan, İngiltere'de yayınlanan *Vertigo Magazine*'de "In Their Own Image" ("Kendi Görüntülerinde") başlıklı yazısı yayınlanan Hasan Sahan da Kürt sinemasının aynı özelliğine işaret eder. Sahan, Londra'da 2002 yılında düzenlenen 1. Kürt Film Festivali dolayısıyla kaleme aldığı yazıda şöyle der: "Bir grup Kürt sinemasever tarafından organize edilen bu festival, Kürt dilinin ve onun sinemada temsil edilmesinin ispatıdır." Sahan'ın yazısının başlığının da ima ettiği gibi, Kürt filmleri Kürtlerin ilk defa 'kendi görüntüleriyle' sinemada temsil edilmesi anlamına gelir.

Kürt dili ile Kürt sineması arasındaki yakın ilişkiyi daha da iyi kavramak için yönetmen Hiner Saleem'in sinemaya nasıl merak saldığıyla ilgili anlatımını burada vermek yararlı olacaktır: "Çocukken televizyon izlerken bir şey dikkatimi çekti. Sunucular hep Arapça konuşuyorlardı. İşte o zaman kendi kendime dedim ki, bir gün bir televizyon programı yapacağım ve o programda insanlar Kürtçe konuşacaklar." Saleem'in bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere, Kürt sineması ile yönetmenlerin kendi dillerinde sanatsal üretim yapma isteği arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır.

Ayrıca Kürt yönetmen Bahman Ghobadi üzerindeki yasaklar, Kürtçe'nin filmlerde kullanımının önemine işaret eder. Ghobadi'nin *Nivê Heyvê* (Yarım Ay) isimli son filminin İran'da gösterimi İran Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı tarafından yasaklanmıştır. Aynı bakanlık Ghobadi'nin yeni film çekme iznini de iptal etmiştir. Ghobadi üzerindeki yasakta dikkat çeken nokta, bakanlık yetkililerinin yönetmeni filmlerini Kürtçe çekmemesi konusunda uyarılmış olmalarıdır. Bu durum bile Kürt sinemasının Kürtçe'nin kullanımı açısından önemini ve Kürtçe'yle Kürt sineması arasındaki derin bağı gösterir.

KÜRT SINEMASINDA SINIR OLGUSU

Kürt filmlerinin en önemli karakteristiklerinden bir tanesi, sınır olgusuna yapılan derin göndermelerdir. Özellikle Bahman Ghobadi'nin filmleri Kürt halkının binlerce yıldır yaşadığı topraklarda, sınırlarla bölünmüş bir coğrafyada verdiği hayat kavgasını beyazperdeye aktarır. Fransa'da yaşamakta olan Hiner Saleem'in *Sıfır Kilometre* ve *Dol* filmleri de Kürtlerin kendi ülkelerinde yaşadıkları dramı işler. Kazım Öz ise Türkiye'deki Kürtlerin dramına ışık tutmuştur.

Neo-realist tarzda ve belgesel tadında filmler çeken Bahman Ghobadi, dört uzun metrajlı filminde de Kürtlerin yaşadığı toprakları bölen sınır olgusunu işler. Sınır olgusunu bir metafor olarak kullanan Ghobadi böylece farklı devlet sınırları içinde yaşıyor olsalar da Kürtlerin tek bir ulus olduklarını vurgulamış olur. 1999 yapımı *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Eyüp, sakat kardeşini tedavi ettirmek bahanesiyle İran

Kürdistanı'ndan Irak'a, yani Güney Kürdistan'a geçer. Orada karşılaştığı insanlar, konuşulan dil kendisine yabancı değildir. Aynı durum 2002 yapımı *Anavatanımın Şarkıları* filminde de gözlenebilir. Bu filmde yaşlı müzisyen Mirza ve iki oğlu Audeh ile Barat, Mirza'yı yirmi üç yıl önce terk etmiş olan eski eşi Hanareh'i aramak için İran'dan Irak'a doğru yolculuğa çıkarlar. Sınırın her iki tarafında yansıtılan insanlar, konuşulan dil, yaşanan dramlar Kürtlerin acılarının birliğine göndermeler yapar. Her iki filminde sınırdaki dikenli telleri aşan Eyüp (*Sarhoş Atlar Zamanı*) ve Mirza'nın (*Anavatanımın Şarkıları*) görüntüleriyle bitmesi, Ghobadi'nin Kürtlerin yaşadığı toprakları bölen bu yapay sınırlara olan eleştirisinin ifadesidir. Ghobadi'nin *Anavatanımın Şarkıları* ve son filmi, 2006 yapımı *Yarım Ay'da Kürtçe'de* sınır anlamında gelen 'Sinor' adında kişilerin varlığı da yönetmenin sınır olgusuna karşı tutumunu pekiştiren bir başka göstergedir.

Sınır, kaçakçılar, boşaltılmış köyler, mayın patlamasında hayatlarını veya farklı organlarını kaybeden insanlar, mülteci kampları, yetim kalmış çocuklar, eşlerini kaybetmiş Kürt kadınları ve katliamlar; bütün bu olgular Ghobadi'nin filmlerinin etrafında döndüğü toplumsal gerçekliklerdir. Yine de Ghobadi'nin filmlerinde Kürtler, ezilen ama asla yaşama sevincini kaybetmeyen bir halk olarak resmedilir. Ghobadi'nin 2005 yapımı *Kaplumbağalar da Uçar* filmi de Türkiye, Irak sınırına yakın bir bölgede geçer ve sınırın Türkiye yakasındaki kalan Kürt köylerindeki akrabalar üzerinden Kürt coğrafyasının bölünmüşlüğüne perdeye yansıtır. Bu film de Ghobadi'nin önceki iki filmi andıran biçimde dikenli tel görüntüsüyle biter.

Sınır olgusu Hiner Saleem'in 2006 yapımı *Dol* veya *Tamburlar Vadisi* adlarıyla bilinen son filminde de işlenmektedir. *Dol* filminde olaylar Kürtlerin yaşadığı üç devlet sınırları içerisinde geçmekte, karakterler çeşitli durumlarda sınırı aşmaktadırlar. Bu film, tıpkı Ghobadi gibi, Saleem'in Kürtlerin yaşadığı coğrafyayı bölen sınırlara eleştirisinin ifadesidir. Çok boyutlu dramatik bir film olan *Dol* filmi sınırın farklı taraflarında yaşayan Kürtlerin dramının aynılığına işaret eder. Film, Azad ile nişanlısı Nazenin üzerine kurulmuştur. İkili'nin yaşadığı Şırnak'a bağlı Ballıova köyü, Türk askerleriyle Kürt gerillalar arasındaki çatışma bölgelerine yakındır. Böyle bir çatışma ortamına rağmen evlenmek isteyen Azad ve Nazenin'in düğün tören-

leri askerler tarafından dağıtılır. Bir askere ateş eden Azad, Nazenin'i bırakarak Irak'ta Kürt bölgesine geçer ve burada Çeto, Jekafta ve Taman'la tanışır. Çeto bir toplu mezara gömüldüğünü öğrendiği kız kardeşinin cesedinin peşindedir, Taman ise Azad'ın kaderini paylaşmaktadır, nişanlısıyla evlenmek isterken bombardıman sonucu düğünü yarıda kalmıştır. Nazenin'i alıp dağlara götürmek üzere köyüne geri dönen Azad, askerlerin pususuna düşer ve köy meydanında Nazenin'le beraber vurulur.

Yine Nizamettin Ariç'in 1992 yapımı *Beko İçin Bir Türkü* filminde sınır olgusu göze çarpar. Nizamettin Ariç'in oynadığı Beko, gerillaya katılan kardeşi Cemal'i aramak için sınırı geçerek önce Suriye'ye, sonra da Güney Kürdistan'a geçer. Orada bombardımanlardan kaçan ve göçebe hayatı süren Kürtlerle karşılaşır. Ve 1988'de kimyasal silahlarla öldürülen Kürtlerin, yani Halepçe katliamının dramı işlenir filmde. Katliamdan Ziné adlı bir Kürt kızını kurtaran Beko, kardeşini aramaktan vazgeçer, çünkü karşılaştığı acı ve katliam onu etkilemiştir ve sınırın her iki yakasında yaşayan Kürtlerin dramının benzerliğini kavramıştır.

Türkiye'den bir başka Kürt yönetmen Gani Rüzgar Şavata'nın 1999 yapımı *Sınır* filminde de sınır olgusuna değinmeler vardır. Sanatsal yönü tartışma konusu olmakla beraber bu filmde, başroldeki Helin ve arkadaşlarının sınırı aşarak Güney'e geçmesi ve orada Halepçe katliamı mağduru Kürtlerle dayanışma içine girmeleri not etmeye değerdir. Helin'i geri getirme bahanesiyle peşinden giden Barzan da sınır olgusunun acımasızlığıyla karşılaşır. Suriye sınırını geçip oradan Güney Kürdistan'a geçen Barzan, karşılaştığı peşmerge akrabalarına yolda kimliğini kaybettiğini söyler. Aldığı cevap çarpıcıdır: "Bir kimliğimiz olsaydı bu dağlarda ne işimiz vardı?"

İşte, yukarda açıklamış olduğum gibi Kürt filmleri sınır olgusuna göndermeler yapar ve Kürtlerin kimlik sorununu gündeme getirirlerken siyasal bir içerik de kazanırlar. Tabii bu filmde en önemli sahne, ekrana iki defa yansıyan Suriye-Türkiye sınırındaki Kürtlerin tel örgüler arkasındaki bayramlaşma sahnesidir. Başlı başına bu sahne bile 'sınır' olgusuna, Kürtlerin yaşadıkları coğrafyanın bölünmüşlüğüne karşıdan bir eleştiridir. Filmin ismi sınır ol-

gusunu temsil eder zaten. Şavata'nın *Sınır* filminde de Kürtçe diyalogların ve müziklerin duyulduğunu biliriz; böylece Kürt izleyici de bir 'kendini hissetme/duyma' duygusu yaratılırken, Türk izleyiciye Kürtlerin hiç de öyle söylendiği gibi bozuk Türkçe konuşan 'dağ Türkleri' değil, ayrı dilleri ve kültürleri olan bir halk oldukları gerçeği gösterilmektedir. Tabii bu durum bütün Kürtçe veya Kürt temalı filmler açısından geçerlidir.

Öte yandan, Şerif Gören'in 1987 yapımı *Katırcılar* ve Sinan Çetin'in 1998 yapımı *Propaganda* filmlerinde de Kürtlerin ülkesini bölen sınır olgusu, çok ürkekçe de olsa işlenir. Her iki filmde de söz konusu olan ama bahsedilmeyen, bölünmüş bir ülkedir. Şerif Gören'in *Katırcılar* filmindeki kaçakçılık olgusu ve görüntüleriyle, Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı*'ndaki Kürt kaçakçıları ve katırlarını göz önüne getirdiğimizde konu edilen olgunun aynılığı kuşku götürmez bir şekilde kendisini gösterir. *Propaganda* filmindeyse bir köyün ortasından geçen sınır ve bu sınırın her iki yakasında kalan Kürtler vardır. Elbette buradaki Kürtler, 'kendileri' olarak değil de Türkiye'nin bir bölgesinde yaşayan aksanlı bir Türkçe konuşan köylülerdir. Türk sinemasının tarihsel eğilimiyle uyum içinde davranan Çetin, karakterin etnik kökeni ve dili hakkında bilgi vermez.

Bununla birlikte, İranlı yönetmen Samira Makmalbaf'ın 2000 yılı yapımı *Karatahtalar* filmi özel olarak bahsedilmeye değerdir. Kürtçe çekilmiş ve Halepçe katliamı mağduru bir grup yaşlı Kürt'ü merkezine koyan bu filmde sınır olgusu çarpıcıdır. Film neredeyse tamamen dağlık alanda geçer ve yakılan köylerini arayan Kürtlerin sınırı geçme macerası çabası işlenir.

Katırcılar, *Propaganda* ve *Karatahtalar* filmlerinde de görüleceği üzere, sadece Kürt yönetmenlerin yaptıkları filmlerde değil Kürt olmayan yönetmenlerin Kürtleri konu edindiği filmlerde de sınır olgusuna değinilir. Başta *Katırcılar* olmak üzere bu üç filmdeki dağ ve kar görüntülerinin önemine dikkat edilmelidir. Bu görüntüler aşağıda da inceleneceği üzere, Kürtlerin yaşadığı ülke 'Kürdistan'ı simgelemektedir ve Kürt olmayan yönetmenlerce de Kürtlerin yaşadığı coğrafyayı temsil eden semboller olarak kullanılması önemlidir.

ÜLKE SEVDASI

Kürt filmlerindeki bir başka özellik, sınır olgusuna sıkı sıkıya bağlı olan ülke sevdası temasıdır. Kürtler yaşadıkları toprağa sevdalı insanlar olarak bilinirler. Gerek ekonomik, gerekse siyasal veya toplumsal nedenlerle köylerini, kentlerini terk eden Kürtler, doğup büyüdüğü topraklara olan özlemlerini sinema sanatı aracılığıyla da yansıtırlar. Örneğin, Yılmaz Güney'in *Yol* filminde ülke sevdası teması işlenir. Cezaevinden kısa süreli bir izinle ailesini ziyaret etmek için yola çıkan Ömer, yaşadığı köye geldiğinde eğilip toprağı öper. Ömer'in toprağı öpmesi ve onu köyüne doğru tarlaların arasından yürürken gösteren sahnede eşlik eden müzik çok önemlidir. Çünkü bu sahne Prof. Hamid Naficy'nin de dediğı gibi, Ömer şahsında Yılmaz Güney'in ve onun şahsında da doğal mekânlarını terk etmek zorunda bırakılmış Kürtlerin ülke özlemini yansıtır.

Toprağı öpme sahnesine Hiner Saleem'in 2005 yapımı *Sıfır Kilometre* filminde de rastlarız. Basra'daki savaş cephesinden bir asker, cenazesini ailesine teslim etmek için Kürdistan'a doğru yola çıkmış olan Ako, ülkesine kavuştuğunda arabadan iner ve hasretle toprağı öper.

Ayrıca, Güney'in *Yol* filminde Ömer'in toprağı öpmesiyle, Saleem'in *Sıfır Kilometre*'sinde Ako'nun toprağı öpmesi aynı olguya, yani Kürtlerin yaşadıkları ülkeye ve bu ülkenin özgürleşmesine olan özlemlerine yapılan derin bir vurgudur. Bulunduğı yükseklikten gözünün önünde uzanan ülkesine bakan Ako'nun görüntüsüyle, *Yol* filminde Ömer'in toprağı öptükten sonra çevreye bakışı arasında bile duygusal benzerlikler seçilir.

Toprağı öpme sahnesi Samira Makbalbağ'ın *Karatahtalar* filminde de görülür. Sınırı aşarak Halepçe'ye ulaşan yaşlı Kürt erkekleri diz çöküp özlemle toprağı öperler. Bu sahnede dikkat çeken şey, yaşlıların vardığı yerin, yani Halepçe'nin dumanlar arasında, neresi olduğu bile belli olmayan, yok olmuş bir yer olarak yansıtılmasına karşın, yaşlıların toprağı öpmeleridir. Bu anlamda bu sahne Kürtlerin ülkelerine olan derin sevdasını çok iyi yansıtır.

KÜRT FİMLERİNDE DAĞ VE KAR İMGESİ

Kürt veya Kürtlerle ilgili filmlerde dağ ve kar, bahsedilmesi gereken başka iki önemli görüntüdür. Dağlık bir coğrafyaya sahip olan

Kürtlerin yaşadığı yerlerde kar altı aydan fazla bir süre insanların hayatından çıkmaz. Kürtlerin hayatında önemli bir yere sahip bu iki olgunun Kürt yönetmenlerin yaptıkları filmlere de yansımaları görüyoruz. Ünlü Amerikalı yazar David McDowall, dağın Kürtler açısından simgesel anlamını şu sözlerle açıklar: “Birçok Kürt için Kürdistan düşüncesi bir dağın mistik görüntüsüyle özdeşleşmiştir. Dağlık Kürdistan bir görüntü olduğu kadar gerçek bir yerdir de.”

Yılmaz Güney’in *Yol* filminde Seyit, köyüne, kendisine ihanet ettiğini öğrendiği eşini görmeye gider. Dağlar ve her yer kar altındadır. Seyit’in soğuktan dolayı yürüyecek hali kalmayan atını öldürmesi, yine sırtında taşıdığı hasta eşinin kar soğuğuna yenik düşmesi not edilmeye değerdir. *Yol* filminde dağ ve kar, Kürtlerin ülkesini simgeleyen görüntüler olmakla beraber, bu iki olgu bir dereceye kadar hayatı zorlaştıran, ulaşılmaz kılan aşılmaz engeller olarak yansır ekrana. Öte yandan, Bahman Ghobadi’nin özellikle *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Anavatanımın Şarkıları* filmlerinde kar, Kürtlerin karşılaştığı acıları simgeleyen ve Kürtlerin masumiyetini gösteren bir metaforudur. Böylelikle Ghobadi, kara, sembolik bir anlam da yüklemiş olur: “Ben karı bir temizleyici olarak görüyorum. Karın saf beyazlığı, acı çeken Kürtlerin masumiyetini sembolize ediyor benim gözümde.” Her iki filmde de Bahman Ghobadi, karla kaplı dağlık coğrafyayı kamera açıları, çerçeveleme ve kompozisyon aracılığıyla bir bakıma çekici kılmakta ve böylece filmin geçtiği coğrafya, başrol oyuncusu kadar dramatik bir karakter haline gelmektedir.

Dağ ve kar imgesi Nizamettin Ariç’in *Beko İçin Bir Türkü*, Hiner Saleem’in 2003 yapımı *Votka Limon* ve Mesut Arif Salih ve Hüseyin Hasan Ali’nin 2005-2006 yapımı *Nergisler Açınca* filmlerinde de karşılaşılan görüntülerdir. *Beko İçin Bir Türkü*’de dağlar önemli bir rol oynar. “...*Beko İçin Bir Türkü*’de olaylar Türkiye tarafından geçse de, Ariç, filmi Ağrı Dağı’nın Ermenistan tarafında sürgüneyken çekmiştir... Bu kamptaki hayat, dağların etkileyici görüntüsü eşliğinde yansıtılır hep. Bulutlu ve karanlık bir günde Kürtçe bir ağıt söyleyen yaşlı kadının sesi dağlarda yankılanır. Kürdistan coğrafyası Kürtçe ağıtla iç içe geçer.”

Votka Limon filmiyse Ermenistan’daki bir Kürt köyünde geçmektedir. Filmde olaylar soğuk kış günlerinde geçer. Kar ve karlı dağ gö-

rüntüleri sürekli yansıtılır. Karlı ve dağlık coğrafyadan etkilenen Sa-
leem etkileyici ve dramatik görüntülerle ülkesini temsil etmektedir.
Nergisler Açınca filminde de dağ görüntüleri Kürdistan'ı simgeleyen
imgeler olarak sıkça işlenmiştir.

Dağ imgesi Amerika'da yaşayan Kürt yönetmen Jalal Jonroy'un
2005-2006 yapımı *David ve Leyla* filminde de göze çarpar. Filmde
başrol oyuncusu Leyla, New York'ta Broadway'in baş döndüren şa-
şalı ve yüksek binalarına hayranlıkla bakarken, gökdelenler yerine
ülkesinin yüksek dağlarını görür. Jonroy bu dağ görüntüsüyle, ülke-
sini dağ imgesiyle temsil eder.

KÜRT FILMİNİN KARAKTERİSTİĞİ

Özellikle Bahman Ghobadi'nin filmlerinin uluslararası alanda
ödülleri almasının ardından, Kürt filmleri ve sineması adından daha
çok söz ettirir oldu. Ama bir filmin hangi kriterlere göre 'Kürt filmi'
olarak tanımlanması gerektiği tartışma konusudur hâlâ. Günümüz
dünyasında filmler yapıldıkları ülkelere veya yönetmenlerinin etnik
kökenlerine ve hatta vatandaşı oldukları ülkelere göre sınıflandırıl-
maktadır. Örneğin, ünlü Kürt yönetmen Yılmaz Güney'in filmleri
'Türk Sineması' ya da 'Türk yönetmenler' başlığı altında sınıflandı-
rılmaktadır. Bu sınıflandırmada tabii ki Güney'in filmlerini Türkçe
çekmiş olmasının da payı büyüktür. Birçok araştırmacı ve sinema
uzmanı Güney'i ve filmlerini Kürt sinemasının bir parçası olarak
görse de, benim bakış açımına göre bir filmin 'Kürt filmi' olarak tanımlanabilmesi için dilinin Kürtçe olması başta gelen bir gerekliliktir.

2005 yılında çekilen *David ve Leyla* filminin Kürt yönetmeni Ja-
lal Jonroy, Yılmaz Güney'i Kürt sinemasının başlangıç taşı olarak
görmektedir. Yine Kürtlerle ilgili araştırmalarıyla tanınan ünlü Fran-
sız gazeteci-yazar Chris Kutschera, bir filmin 'Kürt filmi' olarak ta-
nımlanabilmesi için yönetmeninin Kürt olmasının yeterli olduğunu,
filmin dilinin çok da belirleyici bir etken olmadığını ileri sürer.

Yukarıda belirttiğim üzere, Kürt sineması emekleme aşamasında
dır ve resmi anlamda (Güney Kürdistan'daki son devletsel oluşum hariç tabii ki) devleti ve ülkesi olmayan bir sinema hareketidir Kürtlerin sinema üretimi. Bu nedenle, birçok Kürt yönetmenin

filmleri İran, Türk ya da başka ülke adları altında sınıflandırılmaktadır. Bu durum özellikle Bahman Ghobadi'nin sinema sahnesinde uluslararası düzeyde yer almasıyla değişmiştir. Uluslararası film festivallerinde Ghobadi filmleri, 'İran sineması' adı altında değil 'Kürt filmleri' başlığı altında sınıflandırılmıştır. Örneğin 54. Melbourne Film Festivali'nde Ghobadi'nin filmleri Kürt filmi olarak tanımlanmıştır. Bunda Ghobadi'nin Kürt kimliğini hem bireysel hem de sanatsal anlamda ön plana çıkartmasının payı büyüktür.

Kürt yönetmen Hiner Saleem'in *Gelin Çok Yaşa – Kürdistan'ın Özgürlüğü* (1997), *Votka Limon*, *Sıfır Kilometre* ve *Davullar Vadisi* gibi filmleri vardır. Saleem özellikle son üç filmiyle uluslararası alanda isminden söz ettirmiş ve Kürt kimliğiyle anılmıştır. Saleem'in ilk filmi olan ve Tuncel Kurtiz'in de rol aldığı *Gelin Çok Yaşa – Kürdistan'ın Özgürlüğü* filmi ben, Avustralya devlet kanalı SBS'de izlemiştim. Film komedi ve siyasal eleştiri tarzında düşünülmüştü. Fransa'da yaşayan Kürt toplumunun toplumsal ve siyasal eleştiri ve komedisi olan filmde dil Fransızca-Kürtçe'ydi. Dil olarak yanlış hatırlamıyorsam -bir örneği elimde olmadığı için tekrar izleme şansım da yok- Fransızca ağırlıktaydı. İlk izlediğimde, en azından isminin ikinci bölümünden dolayı tam bir Kürt filmi olduğunu düşündüm. Ama filmde bazı açılardan belirsizlik olduğu kadar kimi boyutuyla eleştiri ya da komedi biçiminde Kürtleri feodal kültürlerinden dolayı küçülten öğeler vardı.

Konuyu kısaca vermek gerekirse, Fransa'da yaşayan bir grup Kürt bir dernekte siyasal faaliyet yürütmektedir. Derneğin Kuzeyli Kürtlere ait olduğu iması vardır, ama bu ima belirgin değildir. Başroldeki erkek karakter, Çeto, video görüntüsünden beğendiği bir Kürt kızını Kürdistan'dan evlenmek için getirir. Ama gelen kız seçtiği güzel kız değil de onun biraz da çirkin gözüken kız kardeşi Mina'dır. Film Çeto'nun şaşkınlığı ve Kürt kızı Mina'nın Fransa'da yaşadığı sorunları komedi biçiminde resmedar. Sonuçta, Mina güzel ve uygar Kürt-Fransız avukat Leyla tarafından kurtarılır ve 'gözü açılan' Kürt kızı birden güzelleşip kocasına baş kaldırır. Çeto pişmandır, Mina'ya âşık olmuştur, ama her şey için çok geçtir artık. Filmin yürümesi temel olarak böyledir. Belirttiğim üzere, dili Fransızca ağırlıklıdır.

Bir filmin içeriğini eleştirmek ayrı bir şeydir, onun Kürt filmi olup olmadığına karar vermek ayrı bir şey. Ben şahsen Hiner Saleem'in bu filmini, dilinin temel olarak Kürtçe olmaması açısından gönül rahatlığıyla 'Kürt filmi' olarak tanımlayıp sınıflandıramıyorum. Ama filmin diasporada yaşayan bir Kürt yönetmen tarafından yapıldığı açıktır. Bu filmi Kürtleri konu olan bir Fransa filmi olarak görebilirim. Dikkat edilirse, Fransız filmi değil de Fransa'da yapılmış bir film Kürt tandanslı bir filmidir. Ama şunu rahatlıkla söyleyebilirim, Hiner Saleem'in yukarıda açıkladığım filmi ile Bahman Ghobadi'nin herhangi bir filminin karşılaştırması yapılırsa, Ghobadi'nin Kürt kültürünü ve kimliğini yansıtırma bakımından çok farklı bir yerde durduğu aşikârdır.

Diğer Türkiyeli Türk yönetmenlerle bazı Kürt yönetmenlerin yaptığı filmlerin Kürt filmi olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı mutlaka tartışılacaktır. Ama Kürtlerle ilgili herhangi bir filmsel ve sinemasal çalışmanın Kürt kültürüne ve daha önemlisi Kürt sinemasına katkıda bulunduğu inaniyorum. Dolayısıyla, bu tür hiçbir filmi dışlamamak gerektiğini düşünüyorum. Ama Kürt yönetmenlerin de filmlerini Kürtçe yapmalarının, Kürt dilini ve müziğini, kültürünü mümkün olan en yaygın biçimde yansıtmalarının zorunluluğu kuşku götürmez bir gerçektir sanırım.

KÜRT SINEMASININ GELECEĞİ

Sektörel ve teknik altyapıdan yoksun Kürt sinemasının geleceği, bu yazının girişinde de belirtildiği gibi, Kürtlerin özgürlük mücadelesiyle paralellikler taşır. Son yıllarda Kürt filmlerinin sayısında bir artış gözlenmektedir. Uzun metrajlı film yapan ve festivallerde ilgi çeken yönetmenlerin yanında genç Kürt yönetmenlerin varlığı da Kürt sineması adına büyük bir umut kaynağıdır. Dünya çapında sayısı yüzü aşan genç Kürt yönetmenler filmsel üretimleriyle Kürt sinemasının gelişimine ve kök salmasına katkıda bulunuyorlar. Türkiye'den özellikle Arin Inan Arslan ve Özay Şahin dikkat çeken iki genç yetenektir. Şu anda Kürt yönetmenlerce üretilmiş 200'den fazla kısa film ile 100'ü aşkın belgesel filmin olduğunu söyleyebiliriz. Bu filmlerin hepsi hakkında açık bilgilerimiz henüz olmasa da böy-

le niceliksel bir birikimin önemli olduğunu söylemeliyim. Ayrıca Kürt yönetmenlerin kendi kurdukları ve sayısı 10'u aşan film şirketinin ve bu yönetmenlerin sinemasal faaliyetlerinin Kürt sinemasına bir altyapı oluşturduğunu belirtmek gerekir.

Tekrar vurgulamak gerekirse, Kürt sineması bir halkın kendini dünyaya gösterme ve tanıtma aracı olmasından da öte, Kürtlerin kendilerini görme ve hissetme aracıdır. Sürgün sineması olarak nitelenebileceğimiz Kürt sinemasını, bir halkın kendisini var etme kavgasından ayrı değerlendirmek de doğru olmaz. Kürt filmleri yakından incelendiğinde, yönetmenlerin Kürtlerin içinde buldukları toplumsal, siyasal ve ekonomik sınırlamaları işledikleri, bunu yaparken de Kürtlerin ülkesini simgeleyen birçok imge ve metaforu kullandıkları göze çarpmaktadır. Bu açıdan Kürt sineması ve filmleri sınırsal bir uğraşı olmakla beraber siyasal bir üretilerdir. Devletsiz bir halkın 'kendisini kendisi' kılma çabasının bir aracı olarak Kürt sinemasının önünde kat edeceği uzun bir yol vardır.

KÜRT SİNEMASI KÜLTÜREL KİMLİK ARAYIŞINDA*

Dr. Muhammad Kamal



Osmanlıların 1918'de uğradığı bozgunun ardından, Britanya birlikleri bugünkü Ortadoğu'nun neredeyse her köşesini işgal ettiler. Woodrow Wilson on dört maddelik Dünya Barışı programınının 12. maddesinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun Türk olmayan azınlıklarının 'özerk gelişmelerinin sağlanması için kesinlikle rahat bir ortamın sağlanması gerektiği'ni belirtmekteydi.

Ağustos 1920'de imzalanan Sevr Antlaşması Kürtlere umut vermiş ve onları bir devlet olma ihtimaline iyice yakınlaştırmıştı. Fakat Kasım 1922'de Lozan'da müzakere edilmeye başlanıp, Temmuz 1923'te imzalanan bir antlaşmayla sonuçlanan barış konferansı

*) Bu makale, Mart 2007'de Melbourne'de düzenlenen Kürt Filmleri Festivali'nin açılışında yapılan konuşmanın metnidir.

Kürtleri tam anlamıyla hayal kırıklığına uğrattı. Savaştan mağlup çıkmış olan Türkiye, konferansta taleplerini dayatacak bir konum elde edecek ve Kürtlerin ulusal haklarının tanınmasını kesin bir şekilde reddedecekti.

Kendilerinin elde ettikleri kazanımlarla yetinen Müttefikler, iki sebepten dolayı Türkiye'yi memnun ettiklerine seviniyorlardı. Birincisi, yeni lider olduğu görünen Mustafa Kemal, açık açık Türkiye'nin Batılılaşması fikrini savunuyordu. İkincisi, Müttefikler Türkiye'den bölgede Sovyet Marksizminin nüfuzunun yayılmasının engellemesini istemekteydiler. Kürt toprakları Türkiye, İran, Irak ve Suriye arasında bölünürken, yeni kurulan bu ülkelerin hiçbirisi kendi topraklarında yaşayan azınlıkların, özellikle de Kürtlerin ulusal haklarını tanımaya hazır değillerdi.

Mart 1924'te modern ve seküler Türkiye devletinin kurulmasıyla birlikte, Kürt dili, Kürtlerin haklarını savunan dernek ve kuruluşlar ile Kürtçe yayınlar resmen yasaklandı. 1 milyonun üzerinde Kürt zorla topraklarından uzaklaştırıldı. O zamandan beri Kürt sorunu resmi düzeyde tamamen görmezlikten geliniyordu ve Türk hükümeti bölgede asimilasyon politikası izleyip demokratik değişiklikler gerçekleştirmekten yana olmayan adımlar atıyordu. Kürdistan coğrafyasının in diğer parçalarındaki durum da daha iyi değildi. Kürt özgürlük hareketleri bu parçaların her birinde sert biçimde bastırılmıştı.

Kendi dilini konuşma hakkı gibi en temel insan hakkından bile mahrum bırakılan bir ulustan neler bekleyebiliriz? Böylesi baskıcı koşullarda Kürt sanatı ya da Kürt sineması nasıl doğup gelişebilir? Dolayısıyla, bir Kürt sinemasının varlığından söz edebilir miyiz?

Irak Kürdistanı'ndaki bir Kürt şehri olan Süleymaniye'de ilk defa bir film gösterildiğinde tarih Temmuz 1925'di.* Bundan sonra 1970'li yıllarda, içinde bazı ithal İran filmleri dahil olmak üzere Kürtçe altyazılı olarak çeşitli filmler gösterildi. Irak'ta o dönemde her yıl dağıtımı yapılan yabancı filmlerin sayısı yaklaşık 400 kadar hesaplanıyordu ve bu filmlerden 120'si Mısır'da, Arapça olarak çe-

*) *Zhiyanew*, 1, No. 31, 16 Temmuz 1926, s. 2-3.

kilmişti. Neredeyse bütün filmlerde Arapça altyazı bulunurken, hemen hiçbirinde Kürtçe altyazı olmuyordu (UNESCO, 1950:358).

Yukarıda yaptığımız özete bağlı olarak, Kürt sinemasından bahsetmek istiyorsak, iki sebepten dolayı 1980'den sonrasına bakmamız gerekir. Birinci sebep, Kürdistan'da işitsel-görsel iletişim araçları alanındaki teknolojik değişimlerin bu dönemde gerçekleşmiş olmasıdır. Video ile uydu televizyon yayınlarının yaygınlaşması, herhangi bir despotik rejimin film akışı ve televizyon programlarının izlenmesi üzerinde bir denetim kurmayı güçleştirmiştir. İkinci sebep, sürgünde eğitim almış olan birçok genç Kürdün sanat ve medya alanında öğrenim görmeye başlamasıdır. Bu gençlerden bir kısmı da sinema eğitimi görmüştür.

1989 yılında Irak Kürdistanı'nda ilk Kürtçe filmin (*Mem û Zin*) çekilmesi için hazırlıklara başlanmıştır. Fakat Birinci Körfez Savaşı'nın patlak vermesinden dolayı bu yapım fiilen gerçekleşmeyecektir. 1990'da başka bir Kürt filmi (*Nêrgiz Bûkî Kurdistan*) çekme projesine Mekki Abdullah girişmiştir ve Abdullah bir yılı aşkın süre sonunda çekimleri tamamlamayı başarmıştır. Eski Sovyetler Birliği'nde sinema eğitimi almış olan Mehdi Umed, Iraklı Kürt yazar Hüseyin Arif'in bir hikâyesine dayanan bir film (*Gelê Gurg*) çekerken, bu film 1993'te Götenberg Film Festivali'nde gösterim imkânı bulacaktır.

Iran'da ilk Kürt filmi deneyine imza atan yönetmenler Timur Patay, ondan sonra da, *Sarhoş Atlar Zamanı* adlı filmi uluslararası bir ödüle layık görülen Bahman Ghobadi'dir. Ghobadi'nin filmi parlak bir başarıyla ortaya çıkmış ve kısa sürede uluslararası çapta tanınan bir film haline gelmiştir.

Türkiye'de Kürt sinemasının önde gelen ismi, aktör, yönetmen, yazar ve siyasal eylemci Yılmaz Güney'dir. Güney'in yapımları Kürtçe çekilmemiş olmasına rağmen Türkiye'deki Kürtlerin hayatlarıyla ilgili, Kürtlerin kültürel kimliklerine eğilen filmlerdir. Bildiğimiz üzere, sanat yalnızca gerçekliğin bir yansıması değildir. Sanat, varlığın hakikatinin ortaya konduğu bir yaratım sürecidir aynı zamanda. Sanatın anlamını bu şekilde kavradığımızda, Yılmaz Güney sinemasının bir yabancılaşma halinde var olan ve işgal altındaki baskı koşullarında yaşayan bir Kürt olmanın hakikatini gözler önüne serdiğini söyleyebiliriz.



Bahman Ghobadi'nin ödüllü filmi *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) filminden bir sahne.

1982'de Cannes Film Festivali'nde ödül almış olan *Yol* filmi, sanatsal düzlemde Kürt sorununun çeşitli yönlerini sorgulamaktadır. Bu filmde Kürtlere ve Kürt kültürel kimliğine dair sunulan imge, bir siyasal propaganda aracı olmaktan ziyade, Kürt halkının sosyo-politik koşullarında gizli bir hakikatin ifşa edilmesine ve basitçe Türk olmadıkları için sürdükları hayatın nasıl bir maceraya dönüştüğüne odaklanmıştır. Yılmaz Güney, sanatsal ifadelerini aşırı basitleştirmeye kaçmadan ve siyasal slogan darboğazına girmeden Kürtlerin acılarını sergilemeyi başarmış bir yönetmendir.

Kürtlerin kültürel kimliği meselesi Güney filmlerinin merkezindeki temadır. Özellikle de *Yol*, bunun örneğidir. *Yol*, çeşitli türde sosyopolitik meselelere el atması anlamında eşsiz bir filmidir. Türkiye'deki Kürt kimliği sorununu çok başarılı bir şekilde nakleder. Kürtçe çekilmemiş olmasına rağmen tema o kadar güçlü biçimde beyazperdeye aktarılmıştır ki, canlandırılan rollerin anlatı özelliklerinde ve her karakter etrafında meydana gelen olaylarda Kürtlerin duygularını seçmemek neredeyse mümkün değildir.

Bu filmin amacını üç maddede özetleyebiliriz:

Birincisi, Kürt sorununa ve Kürtlerin kültürel kimliğine odaklanmakla Kürt meselesi başat öge haline getirilmiştir. Filmde öyküleri anlatılan beş mahkûmun hayatı aracılığıyla Kürt halkının çektiği acıları ve ıstırapları izleriz.

İkincisi, Kürt sorunu bu filmle beyazperdeye, siyasal baskı, Kürtlerin kültürel kimliklerinin yadsınması, askeri istila, kadınlara reva görülen muamele, bürokratik yozlaşma, ekonomik sorunlar ve kırsal bölgelerden göç gibi siyasal sistemin çürüyüşünün farklı yönleri ortaya konarak yansıtılmıştır.

Üçüncüsü, bu film yalnızca işgalci güçleri hedef almamakta, aynı zamanda Kürt kültürünün bazı yönlerine eleştirel bir bakışla eğilmektedir.

Yol, izin hakları gelmiş olduğu için ailelerini görmek üzere hapis-haneden çıkan beş Kürt mahkûm hakkındadır. Bu mahkûmların evlerine yaptığı yolculuklarda başlarına türlü belalar gelir. Fakat mahkûmların, kendilerine tanınan zamanı aileleriyle birlikte geçirmek için de bir an önce evlerine varmaları gerekmektedir. Yine de film açıldıkça farkında oluruz ki, zaman ve mekân bu insanların yolculuklarında kısıtlayıcı bir rol oynayacaktır ve önlerine çıkan engellerle birlikte mahkûmların işleri iyice zorlaşacaktır.

Hapishaneden eve yapılan yolculuk boyunca siyasal baskının çeşitli belirtilerini görmek mümkündür. Her yerde asker vardır; insanlar, Nazilerin Almanya'yı istilasını hatırlatacak şekilde bir yerden başka bir yere gitmek için çeşitli aramalardan geçmek zorundadırlar. Suriye sınırındaki Kürt köyü, geceleri sürekli saldırıya maruz kalır. Köylüler, askerlerce öldürülen yakınlarının cesetlerini teşhis etmeye bile korkarlar. Bütün bu olayların bize gösterdiği, Kürt meselesinin Türk hükümetince resmen yasaklanan bir sorunu oluşturduğu, fakat her Türk yurttaşının günlük hayatında da canlı bir sorun olarak durduğudur.

Türkiye'deki en büyük ikinci etnik topluluğu oluşturan Kürtler, Türklerden kesinlikle farklıdırlar. Siyasal rejim, Kürtlerin Türkiye'deki varlığını reddederek bu farklılığı yadsıma eğilimindedir. Bu arada, Türklerin Kürtlere karşı izlediği politikanın çelişkilerle dolu olduğu da başka bir gözlemdir. Kürt sorununun yadsınması, bir bakıma, Kürtlerin kendi kültürel kimliklerine sahip farklı bir etnik grup olarak tanınması demektir.



Yol (1981) filminde Tarık Akan ile Şerif Sezer.

İki mahkûm (Mehmet ile Seyit Ali) evlerine vardıklarında kendilerini çeşitli dertlerin ve aile kavgalarının ortasında bulurlar. Burada Yılmaz Güney, kamerasını Kürt kültürüne eleştirel bir açıyla çevirmektedir. Sanatın ve sinemanın hayattaki rolünün farkında olan yönetmen, bize Kürtlerin patriyarkal ve aşiret değerlerinin karanlık yanını gösterirken, özellikle de namus cinayetleri ve intikamlar üzerinde durur. Seyit Ali'den beklenen, hapisanedeyken kendini aldattığı ve ailenin şerefine leke sürdüğü için eve gelir gelmez karısını öldürmesidir. Bu noktada kaydetmeye değer ki, namus cinayetleri ya da bu tipte suçlar sadece Kürt toplumuna özgü değildir. Ortadoğu'daki başka etnik gruplarda da bu geleneğe rastlanır. Mehmet ile karısı da, hükümet şehirlerde genelev açılmasına izin verdiği halde, trende sevişmeye kalktıkları için cezalandırılırlar. Daha sonra da kendi ailelerinin mensupları tarafından intikam uğruna öldürülürler.

Bitirirken şunu söylemek isterim ki, Yılmaz Güney Türkiye'deki Kürt sorununu ve kültürel kimlik meselesini önyargısız, sanatsal ve

profesyonel bir açıyla yansıtmasını bilmiş bir yönetmendir. İşgale eleştirel bir gözle baktığı gibi, Kürt kültüründeki aşiretçiliğe ve patriyarkallığa de itiraz eder. Dolayısıyla *Yol* bize sadece beş Kürt mahkûmun hikâyesini değil, Türkiye'deki Kürtlerin gerçekliğini anlatır. Kürtler kendi harika ülkelerinde hapsedirler ve asgari haklarından yoksundurlar. Bu arada, kendi kültürleri de başka bir ıstırap kaynağıdır. Eğer bu film Kürt sinemasının başlangıcının ilk adımı sayılırsa, o zaman Yılmaz Güney'i ve diğer Kürt sanatçıları, Kürt sinemasının öncüsü olmaya yönelik vaatkâr çabalarından dolayı özellikle kutlamak gerekir.

KÜRTLERİ ANLATAN İLK FİLM: ZARÊ

Rohat Alakom



Kürtleri, özellikle Kürt kadınları ve hayatlarını ekranlara getiren ilk Kürt filmi 1926 yılında çekilen *Zarê* filmidir.¹ Film, Ermenistan sinemasının kurucusu kabul edilen Hamo Beknazaryan (1892-1965) tarafından çekilmiştir. Ermenistan'daki Kürt köylerinde çekimi yapılan filmin senaryosunu, Ermeni harfleri temelinde ilk Kürt alfabesini hazırlayan Hakob Gazaryan kaleme aldı. Kürtler arasında çok sevildiği için 'Lazo' veya 'Apo' diye adlandırılan yazarın *Zarê'nin Kaderi* adlı öyküsü, filmin senaryosuna temel oluşturdu.

Birçok ünlü Ermeni oyuncunun rol aldığı filmde, *Zarê* ile çoban Seydo arasında başlayan bir aşk ilişkisi ve bundan rahatsız olan kö-

1) G. Balasanyan, "Emrê Kurda di Nava Kînofilmêd Ermenîstanê de", *Riya Teze*, 1 Kasım 1980.

yün ağası Temur Bey etrafında gelişen olaylar anlatılır. Bundan yaklaşık olarak 80 yıl önce çekimi yapılan bu film, Kürtleri konu edinen ilk film olarak tarihe geçti. Hamo Beknazaryan 1968 yılında yayımlanan anılarında filmi çekmeye başlamadan önce Kürt kültürünü ve hayat tarzını incelemek zorunda kaldığını belirtir.² Beknazaryan ayrıca çekimlerde Kürtlerden sıcak bir ilgi ve büyük bir katkı gördüklerini belirtir.³ Beknazaryan, Kürtlerin kapılarını sonuna kadar film ekibine açtığını söyleyerek, şunları kaydeder: “Kürtler çok misafirperver insanlar. Biz Elegez dağlarında ilk gittiğimiz sıralarda bize çok kıymet verdiler: Onlar misafirler için Allah’ın misafiri derlerdi. Ve onları öyle kabul etmeliyiz ki Allah’ın da gönlünü alalım derlerdi...”⁴

Zarê adlı film, Elegez dağı eteklerindeki Kürt köylerinde çekilmiştir. Film, *Zarê* adlı bir Kürt genç hayatı ve sevdasını anlatır: “İki sevdalı yürek, subaşında karşılaşırlar. Temur bey aralarına fesatlık koymak ister. Çoban Seydo’ya dadanır. *Zarê*’den vazgeçmesi için çoban Seydo’ya baskı yapar. Seydo kızar, Temur Bey tabancasını çeker. *Zarê* korkusuzca gelir, ortalarında durur. Temur beyin akrabaları *Zarê*’ye kaçıtır ve düğün yaparlar. Temûr bey misafirlerin önünde *Zarê*’yi rezil rüsva eder ve hoş olmayan sözler sarf eder. Artık *Zarê* namussuzdur. Kürtlerin eski adetlerine göre *Zarê*’nin yüzüne is sürerler. Daha sonra, eşeğin sırtına bindirip köyün içinde gezdirirler. Köylüler ‘namussuz’ gelinin yüzüne tükürür, onu lanetler, beddualar ederler. Seydo’nun arkadaşları biraraya gelir, onu kaçıtır. Ancak küçük kardeşi Xıdır, Têmûr beyi öldürür, *Zarê*’yi elinden kurtarır.”⁵

Filmde Elegez dağlarındaki köylüler ve Saribulax köylüleri rol alırlar. Köylüler öyle içten katılırlar ki çoğu zaman film çekiminde olduklarını unuturlar.⁶ Çekimler sırasında ilginç olaylar gerçekleşir. Eski köy adetlerine göre, bir kadın ‘namussuzluk’ yaparsa, onu bir eşeğin sırtına bindirir, sokak sokak dolaştırır, köylüler arasında rezil

2) Egtê Xudo, “Kînofilmê *Zarê* Hatiye Tezekirinê,” *Riya Teze*, 19 Şubat 1972.

3) Emerîkê Serdar, “Çawa Kînoa Zêrê Hatiye Kîşandin,” *Riya Teze*, 11 Kasım 1969.

4) Egtê Xudo, “Kînofilmê *Zarê* Hatiye Tezekirinê,” *Riya Teze*, 19 Şubat 1972.

5) G. Balasanyan, “Emrê Kurda di nava Kînofilmêd Ermenîstanê de,” *Riya Teze*, 1 Kasım 1980.

6) D. Cnûnî, “Emrê Kurda di nav Fîlmêd Ermenîstana Sovyetê de,” *Riya Teze*, 16 Mart 1967.

ederlerdi. Senaryo gereği de Zarê'yi canlandıran oyuncu Maria Tadevosyan'ı eşeğe bindirip, Kürt köyünde sokak sokak gezdirirler, birkaç Kürt kadını, Zarê'yi canlandıran kadın oyuncuya gerçekten de saldırırlar. Artık onun 'kötü' bir kadın olduğunu düşünürler. Onlara göre Zarê 'namussuz' bir kadındır. Yönetmen ve çekim; ekibi kadın oyuncuyu ellerinden zor kurttırır ve köylü kadınları bunun bir film olduğuna inandırmaya çalışırlar. Bu kadının bir artist olduğunu ve namussuz olmadığı konusunda ikna ederler.



Silo rolünde Avet Avetisyan.

Zarê sessiz bir film idi. Ancak daha sonra Ermeni besteci Aleksandır Spendiarov ilgisini Kürt kültürü üzerinde yoğunlaştırmış ve filmi 1970 yılında sesli filme dönüştürmüştür.⁷ Cesîmê Celîl ve kızı Cemîla Celîl gibi birkaç Kürt, filmin yenilenmesinde, danışman ve yardımcılık gibi işlerde görev alırlar. Bu filmin afişleri Erivan sokaklarını renklendirir. Film aynı zamanda birçok değişik muhitte gösterilir ve büyük ilgi görür.⁸

Bu arada filmin öykü yazarı Hakop Gazaryan (1868-1926), daha önceleri 1921 yılında *Şems* adlı Kürt alfabesini, Ermeni alfabesinden çevirip yayınlayan kişidir. Bu alfabe Ermenistan'da çıkarılan ilk Kürtçe kaynak özelliğini taşır. Kürtlerin yaşayış, kültür ve davranışları konusunda derin bilgiye sahip önemli bir kişidir Gazaryan. Kürtler ona Lazo⁹ derlerdi. Aynı zamanda Tiflis şehrinde Kürt çocukları için okul açıp, bu çocuklara Kürtçe ders vermiştir.

1932 yılında *Yezidi Kürtler* adlı başka bir film çekilir. Filmde Zinê adlı bir öğretmen karşılaştığı güçlükler işlenir. Filmin rejisörlüğü-

7) Karlanê Çaçanî, *Pizmamtiya Cimaeta Ermeniya û Kurda*, rûp, 189.

8) Egtê Xudo, "Kînofilmê Zarê Hatiye Tezekirinê", *Riya Teze*, 19 Şubat 1972.

9) G. Balasanyan, "Emrê Kurda di nava Kînofilmêd Ermenistanê de", *Riya Teze*, 1 Kasım 1980.

nü yapan G. Balasyanyan daha sonra kaleme aldığı anılarında filmin çekimi konusundaki görüşlerini dile getirir.¹⁰ Bu iki filmde rol alan Zarê ve Zînê'nin alinyazıları, Kürt toplumunun geçirdiği toplumsal değişim ve değişimin önündeki güçleri açığa çıkarması açısından da önem kazanmaktadır. Zînê, üniversiteyi bitirdikten sonra öğretmen olur ve bir köye tayin edilir. Kürt çocuklarına anadillerini öğretmektedir, birçok kişi okula gider. Ancak bazı kötü niyetli kişiler Zînê'nin köye gelişinden rahatsızdırlar. Köyün şeyhi çoğu zaman bağırarak, "Bu kız başımıza bela olmuştur," der. Zînê ise tatillerde dahi, yaylalara giderek orada okuma fırsatı bulamayanlara ders verir. Zînê üzerindeki baskılar giderek yoğunlaşır. Bir gece ona saldırı düzenlenir. Ancak ertesi gün Zînê korkusuzca çocuklara eğitim vermeyi sürdürür: "A, B, C," diye sesini yükseltir.

Filmin çekiminin büyük bölümü Mîrek adlı bir Kürt köyünde gerçekleşir. Burada da köy sakinleri filme büyük katkı sağlarlar.

1948 yılında bu kez *Sovyet Ermenistan'ı Kürtleri* adlı belgesel filmin çekimleri başlar. Bu filmin senaryosu H. Koçeryan ve Heciyê Cindî adlı yazarlar tarafından kaleme alınır. Sovyet sisteminin kurulmasından sonra, Kürt toplumundaki değişimler bu filmle beyazperdeye yansıtılır. 1959 yılındaysa *Ermenistan Kürtleri* adlı bir film daha çekilir. Bu filmin senaryosu Kürt yazar Erebe Şemo'ya aittir. Rejisörlüğünü C. Jamharyan üstlenmiştir. Filmde Ermenistan Kürtlerinin son kırk yılda yaşadığı ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimler konu alınır. Qanadê Kurdo gibi bazı Kürt şahsiyetleriyle de söyleşi yapılır. Film yayla hayatıyla başlar ve daha sonra Elegez köylerine kadar uzanır, burada Kürtlerin yaşadıkları yeni hayatlar anlatılır.¹¹

Bir gün Kürt filmlerinin tarihi yazılırsa, bu dört filmde çokça söz edileceğine inanıyorum. Yalnız Kürt sineması değil, bu filmlerin içeriklerinde de, kadın, toplumsal cinsiyet ve namus konularının işlenmiş olması oldukça ilgi çekicidir. Bu iki eser (*Zarê ve Kurd-Êzîdî*) aynı zamanda kadın, sınıflar ve ulusalcılık açısından araştırma yapmak isteyenlere kaynaklık edecektir.¹²

10) G. Balasyanyan, "Emrê Kurda di Nava Kînofîlmêd Ermenîstanê de," *Riya Teze*, 1 Kasım 1980.

11) Ş. Eşir, "Kurdê Ermenîstanê", *Riya Teze*, 28 Kasım 1960.

12) D. Cnûnî, "Emrê Kurda di nav Fîlmêd Ermenîstana Sovyetê de," *Riya Teze*, 16 Mart 1967.

Her iki belgesel film Kafkasya Kürtleri, onların hayatları ve tarihlerinin araştırılması bakımından önemli kaynaklardır. Bu filmler bu bölgedeki Kürtlerin hayatlarının araştırılması bakımından oldukça aydınlatıcı içeriğe sahiptir. Ayrıca Ermeni ve Kürtler arasındaki, dostluk, komşuluk ilişkilerini çok iyi biçimde anlatmaktadır.

1926 yılında çekilen *Zarê* ve 1932 yılında çekilen *Yezidi Kürtler* adlı filmlerde kadın, namus, tutucu ve gerici güçler gibi konular işlenmiş, 1948 ve 1959 yıllarında çekilen *Sovyet Ermenistanı Kürtleri* ve *Ermenistan Kürtleri* adlı filmlerde daha ziyade sosyalizmin kazanımları ve Kürt-Ermeni dostluğu ön plana çıkartılmıştır. Bu filmler sadece Ermenistan'da değil başka cumhuriyetlerde de gösterilmiştir. 1926-1959 yılları arasında Ermenistan'da çekilen ve Kürtlerin hayatını sergileyen bu dört filmin Kürt sinema tarihi açısından önemi büyüktür. Çünkü bunlar Kürtleri konu edinen ilk filmler sayılırlar. Bu filmler diğer yandan, yıllar önce Kars yöresinden Ermenistan'a ve Gürcistan'a göç etmek zorunda kalan Yezidi Kürtlerin alınyazılarına ve Kars Kürtleri tarihine de büyük bir ışık tutmaktadır.¹³

(Kürtçe'den çeviren: Emine Çelebi)

13) Bu konuda ayrıca bkz. Rohat Alakom'un yakında çıkacak olan *Kars Kürtleri* adlı kitabı (2009, Avesta).

ERMENİSTAN SİNEMASINDA KÜRT RENKLERİ

Artsvi Bakhchinyan



Ermeni-Kürt kültürel ilişkilerinin tarihi, önümüze çok çeşitli türde bilgiler ve gerçekleri koyar. İki halk arasında kurulan bu ilişkiler tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu ile Sovyet Ermenistanı'nda kurulmuştur ve şimdilerde Ermenistan Cumhuriyeti'nde devam etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Ermeni-Kürt ilişkileri, Osmanlıların giriştiği kıyımlar sırasında sürekli çatışmalarla ilerleyen bir karakter taşıyordu. Ermenistan'da bu ilişkiler barışçıl bir nitelik taşıırken, Kürtler tipik bir şekilde izole edilmiş bir ulusal azınlık kültürü sergilediklerinden, kenara köşeye itilmiş bir topluluk konumunda kalmaktan kurtulamıyorlardı.

Kürt halkı her zaman için Ermenistan'a kendi ulusal kimliklerini koruyacak en iyi zemin gözüyle bakmıştır. Ermeniler, kendi tarihsel

anayurtlarının küçük bir parçasında (eskiden Sovyet Ermenistanı, şimdiyse Ermenistan Cumhuriyeti olan bölgede) yetmiş yılı aşkın bir süredir, büyük Sovyet imparatorluğunun sınırları içerisinde kalan ve kendi devletsiz ulusal azınlıklarından birinin (Kürtlerin) kültürünü de bir şekilde besleyen bir devlet yapısına kavuşmuş durumdadırlar. Ermeni Kürtlerinin kendi Kürtçe radyo programları, Kürt dilinde gazeteleri (*Riya Teze – Yeni Yol*) vardır; Ermeni Yazarlar Birliği'nin bünyesi içinde kurulmuş olup faaliyet yürüten bir Kürt sekisyonu, onyıllardır düzenli olarak yıllık bir almanak çıkarmaktadır. Ermeni Akademisi'nin Doğu Araştırmaları Enstitüsü'nde bir grup uzman Kürt araştırmaları yürütmektedir. Kürtlerin kendilerine ait ulusal örgütleri de vardır ('Kürdistan' komitesi, 'Ermeni Kürt Topluluğu' gibi). Ermenistan'daki küçük Kürt nüfusu halen, ülkenin kültürel mozayiginde en egzotik renk olma özelliğini korumaktadır.

Çok sayıda Ermeni sanatçısı ve entelektüeli, edebiyat,¹ çeviri,² müzik³ ve tiyatro⁴ alanlarında Kürt ulusunun kültürel gelişmesi doğrultusunda belirli bir rol oynamışlardır. Birçok Ermeni yazar ve sanatçı da Kürt halk edebiyatı formlarını geliştirmiş, Kürt kültürünün farklı yönleri üzerinde araştırmalar yapmış, kendi çalışmalarında (hikâyeleri,⁵ oyunları, resimleri ve filmlerinde) Kürt kahramanlar ile Kürt hayat tarzına yer vermişlerdir.

1) Şimdiye kadar bilinmeyen bir olgu olarak, daha 1872'de, Gürcistan Tiflis'te Erivanlı bir öğrenci olan Soghomon Yeghiazaryan, Kürt diline uygun bir Ermeni alfabe ile Kürtçe gramer geliştirmişti (bkz. *Mshak*, 14 Eylül 1872). Ayrıca bu noktada, Ermeni yazar ve çevirmen Armenak Genjetsyan'ın (1904-1945) kültürel çalışmalarını hatırlamak gerekir. Genjetsyan, Ermenistan'da yayınlanan ilk Kürtçe gazete olan *Riya Teze*'nin şef editörüydü. Jardoye Genjo takma ismiyle Kürtçe kısa hikâyeler kaleme almış, Ermenice ve Rusça'dan Kürtçe'ye tercüme yapıyordu. Genjetsyan aynı zamanda, Alagyaz'daki bir Kürt tiyatrosunun müdürüydü.

2) İranlı bir Ermeni doğubilimci olan Dr. James Grienfield (1873-1939), Incil'in bazı parçalarını Kürtçe'ye tercüme etmiştir.

3) Ermeni bestekâr Komitas (1869-1935), Kürtçe müzik üzerine çalışmalar yapmış ve bu konuda bir inceleme yazmıştır. Yine 1903'te Moskova'da, Ermenice ve Latince transkripsiyonlarıyla birlikte Kürtçe kapella şarkılarının da içinde yer aldığı ve *Qrdakan yeghanakner* (Kürtçe Melodiler) başlığını taşıyan bir kitap yayınlamıştır. Amerika'daki başka bir Ermeni besteci olan Allan Hovhannes (1911-2000) de Kürtçe şarkılar üzerine çalışmıştır.

4) 1937-1947 döneminde Ermenistan'ın Aparan şehrinde devlet statüsünde bir Kürt tiyatro salonu bulunuyordu. 1975'te, Alagyaz köyünde bir Kürt amatör tiyatrosu kuruldu. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. H. Hovakimyan, *Ejer Hayastani adrbejanakan yev qrdakan tatronneri patmutyunic* (Ermenistan'daki Azeri ve Kürt Tiyatrolarından Sayfalar), Erivan, 1976.

5) Birçok Ermeni yazar (Haçatur Abovyan, Raffi, Vrtanes Papazyan, Hovhannes Tumanyan, Avetik Isahakyan, Stepan Zoryan, Hovhannes Şiraz, Vakhtang Ananyan, Mkrtiç Arnen, vb.) Kürt kahramanlar üzerine çeşitli çalışmalar yürütmüştür.

Kürtlerin adından bahseden ve Kürt konusuna eğilen ilk filmler, Ermenilerin Rusya'da geçen hayatlarıyla ilgili filmlerle bağlantılı olmuştur. Bu sürecin tarihi 1910'ların ortalarına kadar uzanır. Ermenileri konu alan ilk uzun metrajlı filmlerse 1915'te, Ermenilerin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki durumunu ele alan Rus yönetmenlerce çekilmiştir. Bu filmlerden birisi, A.I. Minervin'in imzasını taşıyan *Under the Yoke of Kurds or The Tragedy of Turkish Armenia*'dır. (Kürtlerin Boyunduruğu Altında, ya da Türk Ermenistanı'nın Trajedisi). Ne yazık ki bu filmin tam bir kopyası bugüne kalmamıştır. Yine de elde bu filmle ilgili bazı kayıtlar, hatta bazı kareler vardır. Film, 1915 yılının Ekim ayında çekilmiştir. Ana karakter Ermeni Bayatov'dur (Bayatyan). Filmin hikâyesi de, Kürtlerin zorla esir alıp hareme kapattıkları bir Ermeni kızının kaderidir. Daha sonra nişanlısı kızı haremden kurtarır ve ikisi birlikte Ermenilerin özsavunma gruplarına katılırlar.⁶ Görülebileceği üzere, bu filmde Kürtler Ermenilerin hasımları olarak sunulmuştur. Altı yüzyıl Osmanlıların boyunduruğu altında yaşadıkdan sonra bağımsızlıklarının önünü açan Ermeniler payına *Kürtlerin Boyunduruğu Altında* başlığı tarihsel olarak doğru değildir. Yine de Kürt beylerinin Ermeni köylülere sınırsız baskı uyguladıkları ve pek çoğunun 1915-1923 dönemindeki Kürt tehciri ve sürgününde Jön Türk hakimlerin ellerinde bir piyona döndükleri iyi bilinen bir gerçektir.⁷

ZARÊ

Ermeni sinemasının şafağında Kürt teması yönetmenlerin spot ışığında yerini almıştır. Bu egzotik, neredeyse hiç tanınmayan ulusu beyazperdeye taşımak ve onları milyonlarca seyirciye tanıtmak, açık söylemek gerekirse, önemli bir tarihsel misyonu yansıtmıyor olsa bile, son derece ilginç bir görevdi.

Tarihsel olarak bakıldığında, henüz daha ikinci uzun metrajlı Ermeni filmi Kürtler hakkındaydı. Bu, 1926'da Ermeni sinemasının kurucusu olan Hamo Beknazaryan (1892-1969) tarafından çe-

6) *Kinematografija Armeni* (Ermenistan Sinematografisi), Moskova, 1962, s. 6-8 (Rusça).

7) Bu konuda bkz. Ermeni yazar Karo Sasuni incelemesinin Türkçe çevirisi: *Kürt Ulusal Hareketleri ve Ermeni-Kürt İlişkileri* (15. Yüzyıldan Günümüze), 1986, Orfeus, Stockholm [Bedros Zartaryan, Memo Yetnik].

kilen 72 dakikalık bir drama filmiydi.⁸ O tarihe değin Gürcistan'da sadece üç, Ermenistan'daysa bir tek uzun film çekilmişti. Ermenistan'da çekilen *Namus* filmi, Sovyetler Birliği'nde ve ülke dışında başarıyla gösterilen ilk Ermeni filmi olmuştu. Bu filmin ardından Beknazaryan, Kürtlerle ilgili yeni bir proje üzerinde çalışmaya başladı. Beknazaryan'ın seçtiği edebi eser, Ermeni yazar Abé Lazo'nun⁹ *Zarê* öyküsüydü. Öykü romantik bir aşk hikâyesini yansıtmakla beraber, derin bir toplumsal içerik de taşıyordu; Birinci Dünya Savaşı'nı arkaplanına alan bu filmin sahneleri, Kürtlerin toplumsal durumu ile katlandıkları eziyetleri ve zengin sınıflar ile yoksul sınıflar arasındaki çatışmaları yansıtmaktaydı.

Sinema eleştirmeni Suren Hasmikyan'a göre, *Zarê* ile 1927 tarihli sonraki epik film *Khaspush*, Ermeni yönetmenlerin yalnızca kendi ulusal sorunlarına odaklanmalarının değil, benzer eziyetler görüp trajik şoklar yaşamış olan başka uluslara sevecenlikle yaklaştıklarının da kanıtıydı. "Bu filmler kavramsal filmler olarak algılanıyordu ve bu film türünü niteleyen deyiş 'süssüz Doğu'ydu. Asya'yı egzotik harikalar ve korkular diyarı olarak gösteren Doğu filmlerine karşı ilk Ermeni filmleri, hayatın gerçekliğini yansıtıyor ve Doğu'yu çelişkilerin düğümlendiği, kölelik zincirleri ile durağan geleneklerin ağır ağır çözülmeye başladığı yer olarak ortaya koyuyordu."¹⁰

8) Bazı Kürtler, isminin Hamo olmasına ve soyadının 'bek' kökünden gelmesine dayanarak, onun Kürt kökenli olduğunu ileri sürerler. Aslında Beknazaryan'lar etnik Ermenilerdi: Hamo ismi, Ermeni ismi olan Hambardzum'un kısaltılmışıydı, 'bek' köküne başka Ermenilerin soyadlarında da rastlanırdı.

9) Abé Lazo, Kafkaslar'da Kürtlerle Yezidiler arasında etkin bir kültürel ve edebi sima olan Hakob Ghazaryan'ın (1864-1926) müstear ismiydi. Ermenistan'ın Gavar, ya da Nor Bayazet şehrinde doğmuş, Erivan'da ölmüştü. Kafkas dilleri uzmanı olarak, Tiflis'teki ilk Kürtçe eğitim veren yatılı okulun kurucusuydu. 1921-1922 yıllarında Kürtler üzerine halka açık konferanslar düzenliyor, Kürt diliyle tiyatro oyunları sahneliyordu. Ermeni hükümeti, daha Sovyetler Birliği'ne katılmalarının üzerinden bir yıl bile geçmeden, seviz Kürtçe okul açmış ve Lazo'ya yeni Kürtçe alfabeyi geliştirme görevini vermişti. Abé Lazo, Yezidiler hakkında çeşitli incelemeler (*Yezidi People and His Epic*) kaleme almış, Kürt motiflerine dayanarak Kürtçe ve Ermenice kısa hikâyeler (*The Charge of the Girl, Jebri, Aso and Haso, Sayran*), ayrıca oyunlar (*Gostil, Ghalan, Jawharê Aghli*) yazmış, bir Kürtçe-Ermenice sözlük hazırlamış ve Yezidi folkloru üzerine başka araştırmaları (*Malaki Tauz, Khazu*) imza atmıştı. 1921'de bir Kürtçe alfabe ile yetişkinler için bir el kitabı olan *Sor Usder* de Lazo'nun eseri idi. Onun alfabesi ve el kitapları sayesinde Sovyet Kürtlerinin cehaleti önemli ölçüde ortadan kalkarken, ilk Kürt entelektüellerinin önü açılmış oluyordu. Abé Lazo'nun zengin arşivi şu anda Erivan'daki Devlet Edebiyat ve Sanat Müzesi'nde muhafaza edilmektedir.

10) Suren Hasmikyan, "Armenian Cinema: A Biographical Sketch", *Armenian Cinema Catalogue 1924-1999*, ed. Susanna Harutyunyan, Mikayel Stamboltsyan, Erivan, 2001, s. 4.



Zarê (1926) filminden bir sahne.

Beknazaryan yeni bir ideoloji ve estetiğe dayanarak film çekmeye karar verirken, bu planı için bir emsal yoktu. Hatıralarında yazmış olduğu gibi, Doğu hakkında yapılmış olan Alman filmleri ona Doğu hikâyeleriyle ilgili filmlerin nasıl çekilmemesi gerektiğini öğretecekti. Nitekim kendisi şu satırları yazıyordu:

*The Minaret of Death, Abrek Zaur*¹¹ ve *My Nataela*¹² yabancı egzotik 'numuneler' olmaktan öteye gitmiyorlardı. Bu filmlerde özlem olarak yansıyan, dışsal güzelliği: kadife, desenli kumaş, şerbet, lokum, nargile, peçe takmış dilberler ve şırl şırl akan pınarlar. Biz bunların hepsini reddetmeliyiz. Sovyet seyircisi öylesine bilinçlenmiş durumda ki, onun midesi artık 'doğu marmelatı'nı kaldırmıyor. Doğu'da Sovyetler-öncesinde süren hayat daha ziyade bilinmeyen yönler içeriyordu ve vahşi gerçekliğiyle herhangi bir cazibesi yoktu. Desenli kumaşın yerine süprüntüler, saraylar ve haremlerin yerine kötü kulübeler, Batı'daki kadınlardan daha fazla köleleştirilmiş olan dilberlerin yerine emek-

11) Boris Mikhin'in 1926'da çektiği Sovyet filmi.

12) Hamo Beknazaryan'ın bu filmi 1925'te Gürcistan'da çekilmişti. Yönetmen bu filmine karşı oldukça eleştirel yaklaşıyor, "açıkça şerbet ve lokum tadında bir film" diye küçümsüyordu: bkz. Hamo Beknazaryan, *Husher derasani yev kinorezhisiori* (Bir Sanatçı ve Film Yönetmeninin Hatıraları), Erivan, 1968, s. 135, Ermenice). Oysa 'egzotik' yönleri filmde ağırlıkta değildi; sadece, zengin ve yoksul sınıfların birbirine zıt olan iki ayrı dünyasını karşı karşıya getiren hafif bir üslupçuluktan söz edilebilirdi eleştiri olarak. *Nataela*'nin olay örgüsü naif kalsa ve yüzeysel bulunsa bile, filmin toplumsal içeriği oldukça belirgindi.

çi kadınlar, macera ve aşk peşinde koşturup duran serüvenciler yerine yoksulları her türlü kamusal haktan mahrum bırakan devlet ve baskıdan başka bir şey bilmeyen despotik hakimler. Doğu'nun gerçek hayatı buydu..”¹³

Beknazaryan, “O sıralarda kendi alfabesi bulunmayan ve hakkında çok az şey bildiğimiz bir ulus olan, o yüzden kendisini farklı Kürt aşiretlerinin gelenekleri ve alışkanlıklarını etraflıca öğrenmek zorunda hissettiği” Kürtler hakkında bir film çekmeye karar verdiğinde bu sorunlarla karşılaşmıştı.

Onların inançlarını, sosyal ilişkilerini ve alışkanlıklarını kapsamlı ölçüde kavrayabilmek için özel bir araştırma yaptım:

1) İnançlar –Tanrı, Şeytan, azizler, peygamberler.

2) Karşılıklı ilişkiler –bey, şeyh, hizmetkarlar, büyücü-doktor.

3) Uğraşlar –ayakkabıcı, berber, saz aşığı, çoban, çiftçi, atlı.

4) Aile, aşiret –karı ve koca, çokeşlilik, harem, güvey, nişanlı, kız çocuğu, akrabalar, çöpçatan, dul, başlık parası.

5) Kamusal bağlar –anayurt, yabancı ülke, arkadaşlık, misafir, komşu, ilişki, düşman, öç.

6) Din ve ahlak –inanç, cennet-cehennem, dua, iyi ile kötü, misafirperverlik, dava, utanç, acıma, imrenme, şeref.

7) Törenler –doğum, sünnet, nikâh, ölüm, cenaze alayı, keder, hastalık.

8) Doğayla, suyla ilişki.

9) Dünyayı kavrayış biçimleri.

10) Gelenek görenekler.¹⁴

Bu listeye bakınca Hamo Beknazaryan'ın yeni projesine yaklaşırsen ne kadar titizlikle hazırlandığını görüyoruz. Nitekim Beknazaryan ile ekibi bu araştırmalarını tamamlamadan önce, Erivan'ın halk kütüphanesindeki folklorik materyalleri de incelemişler, ancak dışı dokunur fazla bir şey bulamamışlardı. Ekip daha sonra, Kürt göçebelere buldukları yerlere üç ayrı sefer düzenleyecekti. Beknazaryan hatıralarında, Kürtlerin aşırı misafirperverliğinden, konuklarının ayaklarını yıkamaya ve kendilerini aç hissetmesinler diye hemen koyun çevirmeye hazır olmalarından dolayı ne kadar sakımlı davrandıklarını

13) Hamo Beknazaryan, *Husher derasani yev kinorezhisyori*, s. 150-151.

14) A.g.y., s. 151.

tafsilatlı olarak anlatmıştır. Ayrıca Kürtler, konuklarının yanlarına hangi amaçla geldiklerini öğrenince çok sevinmişlerdi: “İnsanlar bizi haydut sanıyorlar... Ne olur bizim sadece yoksul göçebeler olduğumuzu, bütün gün alın teri döktüğümüzü gösterin sinemada.”¹⁵ Beknazaryan, Kürtlerin gündelik hayatlarını da kapsamlı biçimde incelemiş, kendine yığınla Kürt giysisi ve eşyası satın almış, daha sonra çekim hazırlıklarına geçmişti.

İlk planlarda öyle düşünülmediği halde, çekimlere fiilen Kürt köylüleri de katılacaktı. Beknazaryan’ın yazdığı gibi: “Oldukça kabiliyetli aktörler oldukları anlaşıldı. Özellikle beylere ve şeyhlere karşı nefretlerini kusarken çok iyidiler (o sırada beylerle şeyhler henüz tasfiye edilmemişti, ama devirlerinin sona ermek olduğunu hissetmemeleri mümkün değildi).” Çekilmesi en güç bölümse, gelinin utancını ele verdiği sahneler oldu. Kürtler, bâkire olmayan gelinin yüzünü siyahla örterek onu, eşeğe ters bindirerek baba evine geri göndermek gibi insanı aşağılatıcı geleneği hâlâ sürdürüyorlardı. Bu sahnenin çekimi sırasında bir Kürt kadın, olayın canlandırma olduğunu anlamayıp, “Ne bekliyorsunuz? Tükürsenize orospunun yüzüne!” diye bağırmış ve gerçekten aktrisin yüzüne tükürmüştü. Sonrasında kızgınlıktan deliye dönmüş kadını yatıştırmakta büyük güçlük çekilecekti.¹⁶

Filmin çekimi sırasında başka ilginç olaylar da meydana gelmişti. Yaralı ve sakat Kürt askerlerinin karşılanma sahnesini gören ve kendileri de Birinci Dünya Savaşı’nda oğullarını kurban vermiş olan Kürt anneler hıçkırıp dövünmeye koyulmuşlardı. İki kadın tam bir histeri krizine tutulmuştu. Bazı sahnelerin çekilmesi için de film ekibi 50 kilometre yayan yürümek, ineklerini otlatırken kendilerine yol gösteren Kürtlerin yanında Aragats dağının tepelerine tırmanmak için amansız bir tempo tutturmak zorunda kalacaklardı.

Beknazaryan’ın yazdığına göre, *Zarê*, Sergey Eisenstein’in ünlü *Potemkin Zırhlısı*’nın (1925) gösterilmesinden bir yıl sonra sinemalarda oynadı.

O harika filmde Eisenstein, yalnızca aktörleri değil, önceden tiyatro ya da sinemayla yakından uzaktan alakası olmayan insanları da kullanırken çok cesurdu, oysa bu insanların oyunları ba-

15) A.g.y., s. 152.

16) A.g.y., s. 153.

zı sahnelerde yönetmenin sanatsal anlayışına son derece uygun düşmüşü... *Zarê*’deyse ben mecburiyetten aynı yolu takip ettim. Şehirden uzak, dağlarda set kurunca her zaman istediğim aktörle çalışmam mümkün olamazdı. Çekimleri durdurmaya göze alamayınca da yörede kimi bulduysak onları göz kararıyla filme dahil ettik. Bu sayede set fotoğrafçısı Melik-Aghamalyan, başarıyla oynama fırsatı buldu.

Kürtlerin çekime katılması benim gözümde temel önemdeydi. Daha önce değinmiş olduğum üzere, içlerinden birçoğu iyi oyuncu çıkmıştı. Söylemek tam doğru olur mu bilmiyorum ama, Kürt çobanlarından sanatsal ‘reenkarnasyon’ çıkarma derdinde değildik. Benim amacım, sadece kendilerini iyi temsil edebilmeleriydi. Nitekim onlar da kendilerini oynadılar ve ekip başları kendilerine en uygun koşulları yaratınca da çekimler sırasında fiilen gerçeklik duygusunu yaşayabildiler. Açık ki, gerek *Zarê*’nin onurunun kırıldığı sahnede genç kızın yüzüne tüküren ihtiyar kadın, gerekse histeri krizine tutulan iki anne rol yapmıyorlar, içlerindeki en sahici duyguları yansıtıyorlardı.

Üstelik bu durum yalnızca Kürtler için geçerli değildir. Sözgelimi, Kürtlerin karıştığı olaylardan sorumlu olan Çar polisinin komiseri Z. Guramişvili de kendini oynamıştı. Öyle olmasa, Çarlık polisi ile Kürtler arasındaki ilişkilerin tam niteliğini eksiksiz biçimde beyazperdeye aktarmak mümkün olabilir miydi?

Hatırlıyorum, henüz Erivan’dayken, böbürlendiği apaçık belli kapkalin bıyıklarıyla oynayıp duran yakışıklı bir erkek görünce çok şaşırıştım. Sonra, o adamı filmimde oynamaya güç bela ikna ettim. Setteyken, kendisinden en doğal haliyle bildiği gibi davranmasını istemekten başka bir şey de yapmadım.

O da kendisinden isteneni başarıyla yerine getirdi.¹⁷

Zarê’nin çekimi sırasında bir kazanım olarak yaşanan amatör oyuncularla birlikte çalışma deneyimi, Beknazaryan’ın sonraki filmi olan, İran’da yoksulların egemenlere karşı mücadelesini anlattığı *Khaspush* ve özellikle de, 1930’da Rusya’nın Uzakdoğu’sunda bir şaman aşiretinin hikâyesini yansıtan *Igdenbu*’nun (1930) çekimlerinde çok işine yarayacaktı.

Zarê’nin oyuncu seçimi çok başarılıydı. *Zarê*’yi oynayan Ermeni aktris Marian Tadevosan, ya da Maria Tenazi, sinema adına büyük

17) A.g.y., s. 154.



Zarē (1926) filminde Zarē'yi oynayan kadın oyuncu Maria Tadevosan.

bir keşifti. Tenazi daha önce sadece bir Gürcü filminde ve küçük bir rolde oynamıştı. Ne yazık ki bu filmin gösterime girmesinin üzerinden çok geçmeden, henüz ancak üç filmde ciddi roller alabilmişken, veremden öldü.

Sovyet Ermenistanı'ndan doğduğu şehir olan İstanbul'a taşınmış olup, ilk Ermeni filmi *Namus*'ta da rol alan Ermeni tiyatro ve sinema oyuncusu Nersisyan da *Zarê*'de filmiyle yetenekli bir aktör olduğunu kanıtlayacaktı.

Zarê, o dönem için oldukça kısa sayılabilecek bir sürede çekildi: 1 ay, 18 gün. Bunun ardından Beknazaryan, set çalışması gerilimli olduğundan, uzun metrajlı filmlerini bu kadar süreye sıkıştırmamaya karar vermişti (yine de, *Zarê*'nin ardından yaptığı ilk Ermeni komedi filmi *Shor and Shorshor*'nun çekim süresinin 11 günü geçmediğini görürüz). *Zarê* ilk olarak 31 Ocak 1927 tarihinde gösterime girdi. Beknazaryan'a göre, "Kürtler hakkındaki bu filmi sinemada gösterdiğimizde, yoksul insanlar 'iyi' manasına gelen 'tau!' diye bağırıyorlardı, zengin kesimlerin mensupları, özellikle beyler ise, memnuniyetsizliklerini ifade etmek için beyazperdeye sırtlarını dönmüşlerdi".¹⁸

Zarê Moskova'da ve Sovyetler Birliği'nin diğer şehirlerinde de gösterime girdi. Sovyet tiran Joseph Stalin *Zarê*'yi seyrettikten sonra şu yorumda bulunmuştu: "Bundan böyle Doğu halklarının hayatlarıyla ilgili filmleri sadece Ermeniler çeksin, bu alanda eşsizler."¹⁹

Bu film Sovyetler Birliği dışında da gösterime girdi. Şubat 1931'de New York City'de Sovyet sinemasının film salonunda (Metropolitan Auditorium, 15 Madison Avenue) gösterildi. Bilet fiyatı 1,75 dolardı.²⁰ ABD'deki Ermeni basınının yorumu şu yöndeydi: "*Zarê*'de Armeniko mükemmelliğe doğru muhteşem bir uçuş sergiledi. Sovyet Ermenistanı'ndaki Yezidi Kürtlerin gündelik hayatı o kadar naif, basit ve göz alıcı renklerle resmediliyor, karakterlerin seçimi o kadar titizlikle yapılmış, sahnelerin güzelliği o kadar doğal ve eylemler birbirini o kadar aksamaz biçimde takip ediyor ki, kendinizi kalabalığın içine karışmış hissediyor, o kalabalığın samimiyetle bir parçası olmayı arzulu-

18) A.g.y., s. 156.

19) Akt. Balkar, Boston, 13 Şubat 1931 (Ermenice).

20) Bkz. günlük gazete *Baihar*'daki ilan, 14 Şubat 1931.

yor, o saf çobanların gündelik hayatında birkaç saniyeyi beraber yaşama isteği duyuyorsunuz... *Zarê* büyük bir keyifle seyrediliyor; kötü olan ile suçlu olan kazanamıyor, düşmanın başı eziliyor, birbirini seven çift, güzel *Zarê* ile âşığı, çoban Seydo, birçok serüveni atlattıktan sonra hedeflerine ulaşıyorlar... Her şey güzel bir peri masalındaki gibi sona ererken, seyirci sakinleşmiş olarak evine dönüyor, bu arada cenneteki ölümsüzlerden çok daha mutlu olan çoban Seydo'ya imrenmekten de kendini alamıyor."²¹

Sonraki on yıllarda *Zarê* seslendirilerek Ermeni televizyonunda gösterildi. Sessiz filmi seslendirmek tabii ki filmin bazı efektlerini ortadan kaldırmıştı. O yüzden günümüz uzmanları, asıl değerlendirmelerini yapabilmek için hâlâ filmin özgün versiyonunu izlemeyi tercih ediyorlar.

Bu filmin tarihsel önemini küçümsemek zordur. *Zarê* yalnızca olgulara dayalı bir etnografik eser değildir; burada, ulusal alışkanlıkların ve gündelik hayatın gösterilmesi kendi başına bir amaç sayılmaz. Sinema eleştirmeni Karen Kalantar'ın dikkat çektiği üzere, yönetmen Kürtlerin hayat tarzına, filmin ideolojik sorunlarına bir çözüm bulmak amacıyla başvurmuştur.²² Dolayısıyla, yalnızca Sovyet sineması bağlamında değil, dünya sineması açısından da 1920'lerde çekilen Doğu filmleri arasında önemli bir istisnadır. İlk Ermeni filmi *Namus*'un yanı sıra *Zarê*, bütün bu özellikleriyle, gerçekçilik sinemasının takip edeceği bir yola işaret etmiştir.

KÜRTLER-YEZİDİLER

Kürtleri konu alan ikinci Ermeni filmi, Beknazaryan'ın güçlü yönetmenliğinin 'el izi'nden mahrum kalsa da, form olarak eşsiz bir yere sahiptir. Bu bakımdan, *Kürtler-Yezidiler* filminin asıl değerini, Kürt-Yezidi halkının hayat tarzının salt tarihsel ve folklorik yönlerinin sahiciliğinde değil, aynı zamanda, iki ana sinematografik tür olan kurmaca ile belgesel olanı birleştirmesindeki başarısında aramak gerekir.

Kürtler-Yezidiler'in hikâyesi, Sovyet rejiminin ilk günlerinde göçebe Yezidi-Kürtlerin toplumsal hayatında meydana gelen ve Erme-

21) A.g.y.

22) Karen Kalantar, A. *Bek-Nazarov*, Erivan, 1973, s. 44 (Ruşça).

nistan'daki bir Kürt köyünde kolektif çiftliğin kurulmasına bağlı olarak izlediğimiz değişikliklerdir.

Ücra bir dağ köyünde zaman durmuş gibidir. İnsanlar yoksul ve cahil bir şekilde, koyunlarını otlatıp zengin zümrelerin zulmüne maruz kalarak, bin yıldır sürdürdükleri ömrü tekrarlamaktadırlar. Köylülerin efendisi şeyhlerdir. Okur yazarlığı olmayan ve imza atmak yerine yalnızca parmak basan köylülere sahte belgeler dağıtılmıştır. Kendi 'iyileştirdiği' yoksul çocuklar durmadan ölmelerine rağmen, köyün sağlık hizmetleri de şeyhin sorumluluğundadır.

Daha sonra Ermenistan'da Sovyet kuralları geçerli olmaya başlar. Köye bir doktor ile bir kadın öğretmen (ilk Kürt kadın öğretmeni) gelir. Bunun üzerine beyazperdeye iki farklı gerçeklik yansır: geriliğin, cehaletin ve yoksulluğun geleneksel dünyası ile okuryazarlığın, özgürlüğün, kültürün, aydınlanmanın ve akılcılığın dünyası. Kürt alfabesi İran'da geliştirilmiş olduğundan,²³ yetişkin Yezidi köylüler de okula gidip okuma yazma öğrenmeye başlarlar. Köylülerin kadınları da yaşmaklarını çıkarıp özgürleşme yolunda ilk adımlarını atmışlardır. Tabii bu gelişmeler, kendi inançlarının Kürtlerin okuryazar olma imkanı tanıyıp tanımadığından şüphe eden yaşlı insanların direnişiyle karşılaşır.

Filmin olay örgüsünün ve beyazperdeye yansıyan kahramanların fazla bir özgünlüğü ve psikolojik derinlikleri yoktur. Sadece cehalete karşı verilen mücadelenin yoksul köylülerin toplumsal sorunlarının çözümüne nasıl katkıda bulunabileceği de pek açık değildir. Fakat zaten bu filmde olayların akışı tali önemdedir. İlk gösterimlerinde doğan izlenime uygun şekilde, kurgulanmış olan sahneler daha sonra yıllıklara ve tarihçelere dahil edilmiştir. Kamera, Kürtlerin-Yezidilerin hayatından her ayrıntıyı kolayca 'yakalar', yüzler, hareketler ve eşyaları yakın çekimle birbirine bitiştirir. Esasen dış çekimle-

23) Frunze Dovlatyan's filmi *Yerkunk'ta* (Delivery), filmin kahramanı olan Ermenistan'daki Sovyet sisteminin kurucularından birinin, bir Kürt kadınla tanışıp, kadının ondan köylülerinin cehaletine karşı mücadelede kendisine yardım etmesini istediği bir sahne vardır. Kahraman, kadına şöyle cevap verir: "Kalem kâğıt bizden gelecek, alfabe ise sizden." Kaldı ki, daha önce belirtilmiş olduğu üzere, ilkin Latince harfleri, sonra Slavca'yı kullanarak Kürt alfabesini geliştiren zaten Ermeni Lazo olmuştur. Ermenistan'ın 1990'da bağımsızlığını kazanmasının ardından, mahalli Kürtler, Kürtlerin dünyanın her tarafına yayılmış yazılı geleneklerinden kopmamak amacıyla, tekrar Latince alfabeyi kullanmaya yönelmişlerdir.



Kürtler-Yezidiler (1932) filminin bir sahne.

re ağırlık verilmesinden dolayı kameraman da doğal sahnelere (örneğin, hızla geçip giden bulutlara) yönelmiş ya da ruh halini betimleyen özel efektler doğuracak çekimleri (örneğin, büyük gölgeleri) tercih etmiştir.

Filmin en kayda değer yönlerinden birisi, oyuncu topluluğudur. Ermeni seyirciler, ulusal tiyatro ve sinemalarındaki gözde aktörleri kolaylıkla fark edeceklerdir, fakat bu aktörlerin hepsi, derinliğine işlenen karakterler söz konusu olduğunda bile 'rol yapıyor' değildir. Sinema eleştirmeni Garegin Zakoyan bu yorumu, gizli kamera çekiminin etkisiyle kıyaslamıştır.²⁴

İngiliz-Ermeni yönetmen, yazar ve eleştirmen Hovhannes I. Pilyan, Martirosyan'ın çalışmasını, belgesel gücüne sahip, eğlendirici bir film olarak nitelmişti: "Kürt sorunu, Ermeni sorunu gibi dünya barışı açısından potansiyel tehlike oluşturan ve uluslararası düzlemde çetrefilli sorunlardan birisini oluşturmasına rağmen, Ermenilerin bu sorunların insani bağlamına katkıda bulduklarını görmek bizi

²⁴ Garegin Zakoyan, *Armyanskoe nemoe kino* (Ermeni Sessiz Filmleri), Erivan, 1976, s. 131 (Rusça).

çok şaşırtmıştır. Soykırımdan ve iç savaştan güç bela kurtulan ve kendi yaralarını yalamakla meşgul Ermeniler, kendileri gibi acı çeken ıstırap ortaklarını unutmamışlar... Bu film, tarihin kritik bir anında, ayakta kalan uluslardan hangilerinin dünya çapındaki kültür ailesine dahil edilecekleri sorununa karar verilmekte olduğu bir dönemde, Kürt halkının sürdüğü hayatı belgelemek gibi büyük bir değere sahiptir.”²⁵

Filmin ilk gösterimi 3 Ocak 1933'te Erivan'da oldu. Moskova prömiyeri ise 29 Eylül 1934'te yapıldı. Sinema eleştirmeni Sabir Rizayev'e göre, “Beyazperdeye yansıyan çatışmalar, o zaman gerçek insanlar arasında yoktu. Öyle ki, filmin ilk gösteriminde seyirciler sık sık hararetle ve yüksek sesli protestoda bulunmuşlar, şu ya da bu sahneyi seyrettikçe yumruklarını sıkar olmuşlardı. Film düzgün bir film idi; şaşırtıcı bir sakinlikle, eski -ve görünüşte kalıcı olanın- yıkılışını anlatıyordu.”²⁶

Bugün bile sinemaseverler *Kürtler-Yezidiler* filmiyle ilgili ve sıklıkla izleyebilirler. Bunun sebebi, çok egzotik görünen bir göçebe kültürün belgelenmesine duyulan saf ilgiden öte, filmin çekilişindeki teknik ustalık ve hikâyeye yansıtılan sevinçli ruh halidir. Filmin hızlı temposu, gereksiz sahnelerin bulunmaması, 1920-1930'ların Sovyet sinemasının en iyi montaj ilkelerini uygulayan becerikli kurgusu, filmi bugün için de zevkle seyredilebilir bir sınıfa sokmaktadır.

SON RENKLER

Kürtleri konu alan Ermeni filmlerini anlatırken, bazı küçük olguları da gözden uzak tutmamamız gerekir. Ermeni ulusal sinemasının Frunze Dovlatyan'ın iki filmi olan *Barev, yes em* (Merhaba, Benim, 1965) ile *Yerkunq*'da (Delivery, 1976), ilkinin ünlü aktris Galya Novents'in oynadığı iki episodik, ama son derece etkileyici Kürt kadınlar temsil edilmiştir.

Bu noktada, Kürtçe çekilmiş ilk film olan Nizamettin Ariç'in *Klamek ji bo Beko*'sunun (Beko İçin Bir Şarkı) bir Ermeni-Alman ortak

25) Hovhanness I. Pilikian, *Armenian Cinema*, Londra, 1982, s. 46.

26) *Ag.y.*, s. 47.



Kürtler-Yezidiler (1932) filminden.

projesi olduğunu, 1922’de, Almanya’da yaşayan Ermeni sinemacı Margarita Woskanjan (Voskanyan) tarafından çekilmiş olduğunu hatırlamak önemlidir. Söz konusu filmde Ashot Abrahamyan, yukarıda adı geçen Galya Novents (Galina Novenz olarak) ve Ashot Yedigaryan gibi Ermeni aktörler rol almışlardır.

Fransa’da yaşayan günümüz Kürt yönetmenlerinden Hiner Saleem, filmlerinden üçünü Ermenistan’da çekerken, yalnızca bu ülkenin güzel mekânlarına geniş biçimde yer vermekle kalmamış, ekibine o yöreden insanları almış ve mahalli oyuncularını oynatmıştır. Saleem’in uluslararası düzeyde beğeniyle karşılanan *Vive la mariée... et la libération du Kurdistan* (1997), *Passeurs de rêves* (2000) ve *Votka Limon* (2003) filmleri, Ermenistan’da çekilmiş olmalarına rağmen, sadece Ermeni Kürtlerinin değil, genelde Kürt halkının hayatını da yansıtırlar.

Ermeni-Kürt filmi bağlarının tarihindeki son kayıt, Georgi Parajanov’un (2007) Rus yapımı belgesel filmi *Children of Adam*’la (Adem’in Çocukları) ilgilidir. Dünyaca ünlü Amerikan yönetmen Sergey Parajanov’un yeğeni olan Georgi, dayısından farklı Asya uluslarının kültürleri ve etnografyasına duyduğu ilgi ve sevgiyi miras almıştır. Rus ve Ermeni sinemacılarla karşılaştırıldığında, Ermenistan’daki Yezidilerin hayatlarından parçaların empresyonist bir

kolajını yapan, fakat 21. yüzyılın başında egzotik ve heyecanlı bir konuya yer vermeyi de başaran etkileyici bir performansa sahiptir. Sonuç olarak, her etkene rağmen bu küreselleşmiş dünyada kendilerinin antik, bin yıllık eski gelenekleriyle kültürlerini muhafaza eden etnik ve dinsel bir azınlığı beyazperdeye yansıtmayı başarmış bu sinemacıların, seyircilerin sempatisini kazanmış olduklarını söyleyebiliriz.

KÜRT SİNEMASI: ARTIK BİR GERÇEK*

Mehmet Aktaş



Dünya sinemasının yüzüncü yılını kutlamasının üzerinden yıllar geçtikten sonra, bizler ancak 2000'li yılların başında Kürt sinemasının doğum heyecanını yaşadık. Tabii ki bu geç kalmışlığın, devletsiz bir halk olan Kürtlerin bilinen tarihsel macerasıyla doğrudan ilgisi var.

Kürt halkı, yirminci yüzyılı direnişler, yasaklar, yenilgiler ve göz yaşlarıyla geçirdi. Türkiye, İran, Irak ve Suriye devletleri, Kürt dili ve kimliğini asimilasyonla ve baskılarla yok etmeye çalıştı. Diğer modern sanatlara göre, çok daha karmaşık, farklı ihtiyaçları olan ulusal bir sinemanın doğumunun bu kadar gecikmiş olmasını bu açıdan anlamak gerekiyor. Bugün artık, Kürt sineması bir 'olgu' ola-

*) Bu yazı ilk olarak *Esmey* dergisinin Temmuz (2007) sayısında yayınlanmış ve Mehmet Aktaş'ın izniyle derlemede yer verilmiştir.

rak karşımızda duruyor. Biz şimdi çok sağlıklı doğan ve hızla büyüyen bu 'hırçın çocuğa' bir isim bulmaya çalışıyoruz. Son on yıldır nerdeyse her yıl Kürt yönetmenlerin imzasını taşıyan filmler, dünyanın en önemli festivallerinde gösteriliyor. Bazı Kürt filmleri dünyanın her köşesinde sinema salonu bulabiliyor.

KÜRT SINEMASININ BİR EFSANESİ VAR

Aslında Kürt sineması 'doğum'ndan önce kendi 'efsanesi'ni yarattı. Yılmaz Güney 1970'li yılların sonunda, ilk defa Kürt gerçeğini 'beyazperde'ye taşıyarak, sadece Türk sinemasında bir devrim yapmadı. Aynı zamanda, kendisinden sonra gelen Kürt sinemacıları derinden etkiledi. Yılmaz Güney gerçekçi olduğu kadar şiirsel bir sinema diline de sahipti. Güney en önemli filmlerinde Kürtlerin hayatını, geleneklerini, ezilmişliğini, çaresizliğini anlattı. 'Sınır', 'kaçakçılık', 'mayınlı topraklar', 'acımasız doğayla mücadele', 'yoksulluk' gibi imgeleri filmlerinde sıkça işledi. O, filmleriyle, Kürt halkının durumunu dünyaya âdeta 'rapor' ediyordu.

İtalyan neo-gerçekçi sinemacılarla akraba olan 'Güney sineması'nın güçlü bir 'belgesel' yanı vardı. Güney, vizyon sahibi bir sinemacıydı. Evrenselliğin de yerellikten geçtiğini, en kendisi olabildiği ölçüde dünya insanı olabileceğini iyi kavramıştı. Hayatının son yıllarında, Kürt sineması için temel olabilecek projeler üstünde kafa yoruyordu. Kürt yönetmen, sürgünde yaşadığı Paris'te, Kürt lider Dr. Abdurrahman Qasimlo'nun yardımıyla Kürdistan dağlarına gidip anadiliyle tarihi bir film çekmeyi düşlerken, kansere yenik düştü.

Kuşkusuz ki Güney'in en büyük filmi, kendi hayatıydı. O duruşu, başarıları, inançları uğruna ödediği bedeller açısından arkasında acısından büyük bir 'sinema mirası' bıraktı. Daha işin başında 'çita'yı Kürt sinemacılar için çok yüksek tuttu. Ondandır gelenler, hep ona ulaşmaya çalışmak zorunda kaldılar. Rahatlıkla söyleyebiliriz ki, Güney'den sonra Kürt sineması üzerine kafa yoran herkes, onun 'düşsel-gerçekçi sineması'ndan etkilendi. Birçok Kürt yönetmen ilk defa onun filmlerini izleyerek, ya da onun kişisel hikâyesinden etkilenererek sinemaya başladı.



Sessiz Yolculuk (1994) filminin yönetmeni Ibrahim Selman.

90'LI YILLARDA İLK FİLMLER

Yılmaz Güney'in ölümünden sonra sinema alanında Kürtler açısından uzun bir sessizlik dönemi yaşandı. 1990'ların başında, Avrupa'da ilk uzun metrajlı Kürt filmleri ortaya çıktı. Federal Almanya'da yaşayan Kürt müzisyen Nizamettin Ariç'in çektiği ve başrolünü oynadığı *Kilamek ji Bo Beko* (Beko İçin Bir Türkü) bu ilk çıkışlardan birisi oldu. Ariç bu filmde, 1988 Halepçe katliamından kaçan Kürtlerin öyküsünü beyazperdeye yansıttı. Yönetmen bu filmi Federal Almanya'da sağladığı finansmanla, Ermenistan'da bir Kürt köyünde çekmişti. *Beko İçin Bir Türkü*, dünya prömiyerini 1992 yılında Venedik Film Festivali'nde yaptı.

Hollanda'da yaşayan yazar-sinemacı Ibrahim Selman *Rêvîtiya Bê Deng* (*Sessiz Yolculuk* 1994) isimli ilk filmini Kürtçe çekti. Yönet-

men, Kürt köyünde yaşayan bir çobanın gözünden Baas Partisi'nin Irak Kürdistanı'nda kurduğu baskı rejimini anlattı. Film, Hollanda film fonlarından sağlanan parasal yardımla Yunanistan'da çekildi. Adı geçen her iki film de Kürtçe'nin Kurmanci lehçesiyle yapılmıştır ve bu filmlerde, Ermenistan ve Avrupa'da mülteci olarak yaşayan Kürt oyuncular rol almıştır.

1992-2003 yıllarında Türkiye'de iki önemli Kürt efsanesi sinemaya aktarıldı. Ümit Elçi'nin yönetmenliğini yaptığı *Mem û Zîn* ve Şahin Gök'ün yönetmenliğini yaptığı *Xece û Sîyabend* filmleri, 'Kürt filmi' olarak piyasaya sürüldü. Her ne kadar, bu filmler Kürt folklorunun zenginliğini bir ölçüde yansıtıyorsa da, her iki film de Türkçe çekildi. Daha sonra amatör bir şekilde Kürtçe dublajları yapıldı. Kürt işadamları tarafından finanse edilen bu filmlerin en büyük talihsizliği, Kürtçe bilmeyen Türk sineması için, 'piyasa filmleri' yapan yönetmenler tarafından çekilmiş olmalarıydı.

Bu ilk deneyimlerden sonra, 1995 yılından itibaren eski Doğu Bloğu ülkelerinde sinema öğrenimi görmüş, Irak ve Suriye kökenli yönetmenlerin filmleri dikkat çekti.

Mehdi Umer'in *Tünel* filmi, Mano Xelil'in *Allah'ın Uyuduğu Yer* isimli belgeseli kayda değer diyebileceğimiz filmlerden ikisiydi.

KÜRT SİNEMASINDA DOĞU RÜZGÂRI

Yılmaz Güney'den yaklaşık yirmi yıl sonra Cannes Film Festivali, 2001 yılında *Sarhoş Atlar Zamanı*'yla Bahman Ghobadi'yi ağırladı. Kürt yönetmen, bu ilk uzun metrajlı filmiyle Altın Kamera ödülü aldı. *Sarhoş Atlar Zamanı*'na Avrupa sinema çevrelerinde büyük bir ilgi gösterildi. Bu film Türkiye'ye de 'çocuk filmi' olarak ithal edildi. Ve Kürt seyirci tarafından ilgiyle karşılandı. Film, Doğu ile Güney Kürdistan arasında kaçakçılık yaparak, kardeşlerine yardım etmeye çalışan, çocuk yaştaki Eyüb'ün hikâyesini anlatıyordu. Ghobadi uluslararası başarısına bir yıl sonra, ikinci filmi *Anavatanımın Şarkıları*'yla devam etti. Bu film de Cannes'de dünya prömiyerini yaptı. Festivalde 2002 yılının Prte Francois Chalais ödülünden sonra, uluslararası festivalden başka birçok ödülle döndü. Bazı ülkelerde "Irak'ta kaybolmak" ismiyle gösterilen bu filmde Halepçe katliamın-

dan sonra, İran Kürdistanı'ndan Güney'e giderek eski aşkını arayan yaşlı bir Kürt müzisyen ve iki oğlunun yaptığı yolculuk anlatılıyordu.

Kürt yönetmenin üçüncü filmi *Kûsî Ji Karin Bifirin* (Kaplumbağalar da Uçar), 2004 yılında 52. San Sebastian Film Festivali'nde büyük ödül, Altın İstiridye aldı. Ghobadi'nin iki yıl sonra çektiği *Nivemang* (Yarım Ay) isimli filmi de aynı festivalde aynı ödülü alarak, başarısını gösterdi. Her iki film de dünyanın dört bir yanında vizyona girdi, 'sinema seyircisi'yle buluştu. Irak Kürdistanı'nda ABD'nin Saddam rejimine son verdikten kısa bir süre sonra, *Kaplumbağalar da Uçar*'da Ghobadi, bir Kürt mülteci kampında mayın toplayarak geçimini sağlayan çocukların hikâyesini anlatıyor.

Ghobadi'nin bu eserini de Kürt sinemasına doğrudan mal etmek yanlış olmaz. Bu filmlerin, konusu, dili, coğrafyası, oyuncularını, prodüktörleri Kürt'tü.

Ghobadi hayatında hiç kamera karşısına geçmemiş, amatör oyuncularla çalıştı, filmlerini Kürtçe'nin Sorani lehçesiyle çekti. İran İslam Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'na bağlı Farabi Vakfı, 1999 yılında ülkede 'etnik sinema'yı destekleme kararı aldı. Bu fondan öncelikle Kürt ve Azerilerin faydalanması öngörülüyordu.

Bu karardan şimdiye kadar en çok faydalananlar Kürt yönetmenler oldular.

Bahman Ghobadi, ilk filminden sağladığı gelirlerle Mij (Kürtçe'de 'sis' demek) ismindeki şirketini Tahran'da kurdu. Doğu ve Güney Kürdistan'da prodüksiyon ekipleri oluşturdu.

Kardeşi Batin ve Nahid Ghobadi, eniştesi Bijen Ziman Pira, onun bütün projelerinde çalıştılar. Bu ailenin kendi arasında küçük bir sinema kolektifi işlevi gördüğünü söylemek yanlış olmaz...

Bahman Ghobadi, dünya sinemasında kendi gelenegini oluşturmuş, Kiarostami, Majidi, Naderi Panahi ve Mahmelbalf gibi usta yönetmenler çıkarmış, İran sineması içinde yetişti. Ancak o kendi yolundan yürüyerek kendi sinema dilini oluşturdu. Adı geçen yönetmenlerin filmlerindeki, sadelik, uzun kamera hareketleri Ghobadi'nin filmlerinde yok. Onun filmlerinde hareket, gerçekçilik ön planda. Kürt dağlarının hırçınlığı, zor hayat koşulları, yoksulluğa rağmen var olan yaşama tutkusu onun sinemasında, hemen dikkati

çekiyor. Bu haliyle Ghobadi'nin İran sinemasından çok, Güney sinemasıyla akrabalığı rahatlıkla söylenebilir...

Ghobadi'den sonra, Doğu'da Şirin Cihani, İbrahim Seidi, Jamil Rostami, Feriboz Kamkari ve Rahim Zabihi gibi yönetmenler de ilk uzun metrajlı filmlerini yaptılar.

Bu filmlerin çoğu da Güney'deki Kürt yönetiminin sağladığı parasal destekle çekildi. Bu isimlerin dışında, gelecek adına umut vaat eden, şimdiye kadar bir düzine kısa filme imza atan Taha Kerimi, Sahram Adili, Hiwa Aminizad, İbrahim Rahmani, A. Rıza Gahramni, Batin Ghobadi, Nahid Ghobadi, Muhammed Reza, Salman Salur, Babek Amini, Ümid Rastebiyani ve Abedin Ahvesi gibi isimler de var. İran sinemasından 'sıfır maliyetli film yapma' tecrübesi edinen, bu Kürt yönetmenlerin tamamı ilk çalışmalarını dijital kameralarla çekiyor. Kürt sinemasının inşasında şimdilik Doğu Kürdistanlı yönetmenler 'motor gücü' olacağı benziyor.

ÇEKİM PLATOSU GÜNEY'DE

İrak'ta Saddam rejiminin hüküm sürdüğü yıllarda, ülkede bir sinema endüstrisi, bir sinema kültürü oluşmadı. Komşu ülke İran, dünya sinemasında söz sahibi olurken, Irak'ta otuz iki yıl boyunca nerdeyse ciddi tek sinema filmi yapılmadı. Saddam'ın propaganda filmleri olarak kullanılanların dışında, bütün ülkede özel mülkiyete ait olan bir tek sinema kamerası dahi yoktu. Kürtçe'nin serbest olduğu bu ülkede, ilk Kürt filmlerinin yapılmasını beklemek için de onyılların geçmesi gerekti. Güney Kürdistan, Saddam sonrası ilk resmi Irak Anayasası ile 2005 yılında federal otonom statü kazanmadan önce, 1991 yılında *de facto* Bağdat yönetiminin denetiminden çıktı.

İlk kısa filmler, belgeseller de bu tarihten itibaren çekilmeye başlandı. Yönetmenler kısıtlı imkânlarını biraraya getirerek, ilk filmlerini çekmeye başladılar.

Bugün, Bölgesel Kürt Hükümeti Kültür Bakanlığı'nın bünyesinde kurulan Sinema Müdürlüğü'nün çatısı altında, küçümsenmeyecek bir çalışma göze çarpıyor.



Jamil Rostani'nin *Şina Bertê* (Karın Ağladı, 2005) adlı filminin afişi.

İşleyiş konusunda sorunlar yaşansa da, Kürt yönetiminin sağladığı finansal kaynaklarla bugün itibariyle yılda 5-6 sinema filmi çekiliyor. Ancak Güney'de henüz sinema salonları açılmadığından, yapılan filmler şimdilik dünya festivallerine gönderiliyor.

Güney Kürdistan'daki göreceli özgürlük ortamı ve finansman imkânları, Avrupa'da yaşayan birçok yönetmenin de 'ülkeye dönüş'üne neden oldu.

İlk Kürtçe filmlerden birisini yapan Mehdi Umed, en son yaşadığı İsveç'ten dönerek, Hewler'e yerleşti. 2003 yılında yönetmen *Rawe Jinoke – Exorcism* isimli filmi yerel Kürt hükümeti yardımıyla bitirdi.

Moskova'da sinema öğrenimi gören Mustafa Rasul, 2004 yılında çektiği *Dün-Bugün* isimli ilk uzun metrajlı filmini İsveç'te tamamladı. Rasul, filminde Sovyet sonrası bir Kürt doktorun Rusya Federasyonu'ndan Stockholm'e kaçış öyküsünü anlatıyor. Kürt yönetmen şimdi doğduğu Irak Kürdistan'ında ikinci uzun metrajlı filmini çekiyor.

Irak Kürdistanı'nda yurt dışından gelip, yerel imkânlarla film çeken bazı yönetmenler ve filmleri şöyle: Büyük Britanya'da yaşayan Güneyli yönetmen Jalal Zangene'nin *Khola Pizza* (1998) ve *Mama Risha* (2003), ABD'den Kürdistan'a dönen Jano Rosebiani'nin yönetmenliğini yaptığı *Jiyan* (2002), İsveç'te yaşayan Araş Reşid'in filmi *Yanan Cennet* (1999), Danimarka'da yaşayan Anwar Sindi'nin çektiği *Yıkılıştan Önce* (2004).

Kuzey kökenli, halen Paris'te yaşayan Mansur Tural da Güney hükümetinin desteğiyle çektiği *Oralar Soğuk* adlı ilk uzun filmini geçtiğimiz yıl bitirdi. Güneyli yönetmenlerden Ravin Asaf, *Sarı Gün-*

ler isimli sinema filmiyle tanınıyor. 2003 yılında İstanbul Film Festivali'nde içeriginden dolayı yasaklanan bu film, Adıyaman'da çekildi. Güney Kürdistan'ın bir köyüne araştırma yapmaya giden Alman kadın bir müzisyenin hikâyesini konu alan film, aynı zamanda Saddam rejiminin baskılarını, köy hayatını anlatıyor. *Sarı Günler*, Türkiye'de Kürtçe çekilen ender filmlerden birisi olma özelliğini de taşıyor. Ravin Asaf da bu yıl Yerel Kürt Hükümeti'nin desteğiyle ikinci sinema filminin çekimlerine başladı.

Yukarıda sözü edilen yönetmenlerin dışında, son on beş yılda Güney Kürdistan'da yetişen onlarca genç sinemacının olduğunu belirtmek gerekiyor. Şewket Korki 2006 yılında bitirdiği ilk uzun metrajlı filmi *Saddam ist Lost*'la uluslararası festivallerde önemli başarılar kazandı. *Û Nêrgiz Pişkivin* isimli filme Mesud Arif'le birlikte imza atan Hesen Hüseyin, gelecek vaat eden bir yönetmen olarak göze çarpıyor. Hawrey Mustafa, Sardar Hamares, Khalil Loqa, Bedirkan Muhammed, Fikri Beroji, Zardast Ahmed ve Dilşad Mustafa gibi isimler, Güney'de dikkati çeken yeni kuşak yönetmenler. Bunların arasında daha önce İran'da mülteci olarak yasarken, sinema öğrenimi görmüş, ya da bu alanda tecrübe edinmiş, isimlerin başarılı çalışmalarlarıyla öne çıktıklarını belirtmek gerekiyor.

Bu arada Irak Kürdistanı'nda sinema sektörü yaratmak için çalışan, yönetici konumunda isimlerin en iyi bildikleri, İran sinemasının tesiri altında kaldığını belirtmekte fayda var.

CANNES'DA İLK RESMİ KÜRDİSTAN FİLMİ

Hiner Saalem, Avrupa'da en çok tainan Kürt yönetmenlerden birisi. Paris'te yaşayan Saalem, adını ilk defa 1997 yılında yaptığı, *Yaşamın Evlilik ya da Kürdistan'ın Bağımsızlığı* filmiyle duyurdu. Ardından *Kaçaxçiyen Xewna* (Rüya Kaçakçıları) ve ARTE TV için *Absolutive* (Mutlak Yalnızlık) isimli filmini çekti. Saleem *Votka Limon*'la, 2003 yılında Venedik Film Festivali'nde San Marco ödülünü aldı. Bu film, Sovyetler'in yıkılışından sonra bir Kürt köyündeki hayatı konu ediyor. Hiner Saleem'in bütün bu filmlerinde, her ne kadar Kürtler konu ediliyorsa da, kahramanlar daha çok Fransızca konuşuyor, oyuncu kadrosu da genellikle Fransızlar oluyor. Saleem filmlerinde

göç, sürgün, yoksulluk temaları Batılı bir perspektifle, traji-komik bir şekilde beyaz perdeye aktarıyor. Cannes Film Festivali'nin (2005) yarışma bölümünde gösterilen *Kilometre Zero* (Sıfır Kilometre), Hiner Saleem'in sinemasında bir dönüm noktası oldu. Bu film yerel Kürt hükümetinin yardımlarıyla, Irak Kürdistanı'nda çekildi. Kürtçe çekilen *Sıfır Kilometre*'de, İran-Irak Savaşı sırasında askere alınan genç aile babası Ako'nun öyküsü anlatılıyordu. Hiner Saleem *Sıfır Kilometre*'den sonra yaptığı *Dol* filmini de, yine doğduğu topraklarda, yerel Kürt yönetimin desteğiyle çekti.

KUZEYDE DURUM

Istanbul'da 1990 yılında kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi'nin (MKM) bünyesinde 'Sinema ve Tiyatro Birimi' oluşturuldu. Burada yetişen 'genç sinemacılar' üretimlerini 1990'lı yılların sonunda sundular. 1999 yılında dünya festivallerinden ödüllerle dönen Kazım Öz'ün *Ax* (Toprak) isimli kısa metrajlı filmi bir ilk oldu. Ardından bunu Öz'ün diğer filmleri, *Fotoğraf* (2002) ve uzun metrajlı belgesel *Dûr* (2004) izledi. MKM bunların dışında, daha birçok kısa metrajlı film ve belgeselin prodüksiyonunu gerçekleştirdi. Bu filmlerin finansmanı, oyuncu ve teknik kadro ekibinin Mezopotamya Kültür Merkezi'nin bünyesinden sağlanması önemliydi. MKM ayrıca 2003 yılından itibaren Diyarbakır Kültür Festivali bünyesinde düzenlediği atölyelerde, tecrübeli ve genç sinemacıları biraraya getirmeyi başardı. M. Sait Alpaslan'ın *Jana Ziraw* (İnce Sızı) isimli sinema filmiyle *Perde*, *Pervane*, *Çek-Çek*, *Surların İki Yakası* gibi kısa filmleri, bu sinema seminerlerinin başarısı olarak görmek gerekiyor. Öte yandan, Kürt sorununu önyargısız beyazperdeye aktaran Türk yönetmenler, Yeşim Ustaoglu'nun *Güneş Yolculuk* ve Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk/Hejar* filmlerine de MKM Sinema kolektifinin büyük katkıları oldu. MKM ekibi şimdi yönetmenliğini yine Kazım Öz'ün yaptığı *Fırtına* isimli uzun metrajlı sinema filmini bitirmeye çalışıyor.

2000'li yıllara gelirken sinema tutkusu, Kürt militanlarını da sardı. Onlar da 'bizim mücadelemizi kimse film yapmadı' düşüncesiyle, kendi filmlerini yapmaya başladılar. Dağ kameramanı olarak

şöhret yapan Halil Uysal'ın video formatıyla çektiği uzun metrajlı *Beritan*, *Tirêj* ve *Boy Aynası* gibi deneysel çalışmalarını Özgür Reyzan'ın yardımıyla tamamladı. Bu filmler, Avrupa'daki Kürt film festivallerinde en çok izlenen filmlerin arasında ön sıralarda yer aldı. 20 milyon Kürdü sınırları içinde barındıran Türkiye'de önümüzdeki yıllarda daha çok sayıda Kürt filminin ortaya çıkacağına beklentisi var.

'EURO KÜRTLER' GELİYOR

Avrupa'da yaşadıkları ülke sinemasının bir parçası olarak kabul edilen, ancak 'Kürt kimliği'ne de sahip çıkan çok sayıda Kürt yönetmen ve oyuncu var.

'Euro Kürt' olarak tanımlayabileceğimiz bu sinemacılar, farklı perspektiflerle Kürt hikâyelerini dünyaya anlatıyorlar. Federal Almanya'nın Hamburg kentinde sinema öğrenimi gören Yüksel Yavuz *Misafir İşçi Babam*, *Nisan Çocukları* ve 2002 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilen *Küçük Özgürlük* isimli filmleriyle Kürt sorununu, Alman sinema seyircisine tanıştıran en önemli sinemacı oldu. Filmlerinde kendi ailesi ve yakın çevresinden yola çıkarak 'Kürt göçü'nü arka fon olarak kullanan yönetmen, kendine özgü bir sinema atmosferi oluşturmayı başardı. Yavuz, son olarak *Close up-Kurds* (Yakın Plan Kürtler) isimli uzun metrajlı bir belgeye imza attı. Yönetmenin filmi önümüzdeki yıldan itibaren en önemli Alman ve Fransız televizyon kanallarında gösterilecek.

Yine *An Gadre* filmiyle 2004 yılında Locarno Film Festivali'nde iki ödül alan Ayşe Polat, dikkat çeken Hamburg'lu bir başka Kürt yönetmen. 'İkinci kuşak' içinde bir başka başarılı sinemacı da Zuli Aladağ. Kürt kökenli yönetmen, Almanya'nın en önemli sinema televizyon ödülllerinden birisi olan Altın Kamera'yı, *Cesaret* isimli filmiyle bu yıl aldı.

Berlin Sinema Akademisi'ni bitiren Miraz Bezar ve aynı okuldan mezun *Tüyü Takip Et* isimli uzun metrajlı filmi 2004 yılında çeken Nuray Şahin de Almanya vatandaşı başka genç Kürt sinemacılar.

Avrupa'nın diğer ülkelerinde de sinema öğrenimi gören, ya da sonradan bu ülkelere gelip yerleşmiş başka birçok Kürt sinemacı var. Bunlardan biri de Hişam Zaman. Hişam Zaman Norveç'te sinema öğrenimi gördü. İlk kısa filmi *Bawke*'den (Baba) sonra, 2006 yılında 52 dakikalık *Kış Ülkesi* adlı ikinci kurmaca filmini çekti. Zaman, bu iki filmiyle yirminin üstünde uluslararası ödül alarak, hem Norveç hem de Kürt sineması için gelecek vaat eden bir yönetmen olduğunu gösterdi.

DİASPORADA SİNEMACILAR

ABD'de yaşayan Kürt yönetmen Jalal Jonroy, *David ve Leyla* isimli ilk uzun metrajlı filmiyle Kürt sinema dünyasına yeni bir zenginlik kattı. Jonroy 2005 yılında New York'ta çektiği filmde bir Kürt kıızıyla Yahudi bir genç arasındaki aşk hikâyesini sinema perdesine aktardı. Daha kentli, ironik, sıradışı sayılacak bu film, Amerikan sinema çevrelerinde övgüyle karşılandı.

Prag'da sinema öğrenimi gördükten sonra İsviçre'ye yerleşen Mano Xelil, 1990'ların başından itibaren *Tanrı'nın Uyuduğu Yer*, *Al Anfal*, *David'e Tolhildan* gibi belgesel filmlerin yanı sıra, İsviçre televizyonu için *Renkli Rüyalalar* isimli bir televizyon filmi yaptı.

Suriyeli Kürtlerden olan Xelil, filmlerinin çoğunu olağanüstü zor koşullarda çekti. İsviçre'de edebiyat çalışmalarıyla tanınan yazar Yusuf Yeşilöz de *Açlığa Karşı* ve *İki Dünya Arasında* isimli iki belgesel film çalışmasıyla Kürt sinemasına ilk katkısını sundu.

Kürt siyasetçileri Leyla ve Mehdi Zana'nın hayatını anlattığı belgesel filmlerle tanınan ve halen Paris'te yaşayan Kudret Güneş, Avusturya'da *Gece Yolculuğu* isimli filmiyle tanınan Kenan Kılıç anılması gereken başka isimler.

Belçika'da sinema öğrenimini tamamladıktan sonra *Petit Şato'nun Şarkısı* isimli kısa filmiyle ilk ödülleri alan Binevşa Berivan, *İzler-Melek e Tavus'un Halkı* isimli belgesel filmiyle başarısını sürdürdü. Yine İsviçre'de *Babamı Hırsızlar Çaldı* filmiyle dikkat çeken Esen Işık, Londra'da yaşayan Sevim Metin, Kanada'da *İsmi Güzide* isimli belgeseliyle önemli bir başarı kazanan Eylem Kaftan, ismi duyulacak olan diğer Kürt yönetmenleri.

Kuşkusuz ki bu yazıda ismi geçmeyen dünyanın birçok yerinde 'Kürt sineması' düşü kuran, üreten birçok sinemacının olduğunu biliyoruz. Biz sadece filmlerini izleme şansını elde ettiğimiz isimleri anabildik.

BEKLENEN DOĞUM 2000'Lİ YILLARDA OLDU

Kürt sineması açısından yukarıda sıralanan gelişmeleri, filmleri ve sinemacıları birarada düşündüğümüzde, Kürt sinemasının doğuşunu 2000'li yılların başına dayandırmak gerekiyor. Bu yıllarda, sadece Kürtler değil, dünya seyircisi bir anda birçok yeni Kürt filmi ve yönetmenle tanıştı. Yeni Kürt sinemacıların bir kısmı, Kürdistan'da ortaya çıkmış yeni zeminde, bir kısmı da diasporada oluşturdukları mesleki birikimlerle, üst üste nitelikli filmler yapmaya başladığı bir dönem bu.

Aynı zamanda bu yıllarda, Berlin, Londra, Roma gibi Avrupa başkentlerinde ilk Kürt film festivalleri düzenlenmeye başladı.

Bu festivallerde Kürt sinemasının doğuşu âdeta dünyaya ilan edildi. Bugün artık Avrupa medyasında, 'Kürt sineması' kavramı sık sık yer ediniyor. Bu arada Diyarbakır, Hewler ve Süleymaniye'de düzenlenen yerel Kürt film festivallerinin önümüzdeki yıllarda, daha büyük organizasyonlara dönüşme beklentisi de var. Peki, Kürt sinemacılar kendi dillerini, kendi sinema anlayışlarını ortaya çıkarabilirler mi?

Çok farklı coğrafyalar, kültürler, eğitim süreçlerinden geçen Kürt yönetmenlerin elbette ortak bir sinema anlayışına sahip olması beklenmiyor. Kürt halkının içinde bulunduğu siyasal, tarihsel duruma paralel olarak, bir doğum gerçekleştiren Kürt sinemasının, bundan sonra da kendisine özgü bir gelişim sergileyeceğini söylemek yanlış olmaz. Farklı geleneklerden gelen Kürt sinemacıların, kolektif bir sinema bilincini oluştururken, kendileriyle farklı zenginlikleri de getirmeleri mümkün.

İsrail devleti ilk kurulduğunda 'kutsal topraklar'a dönen Yahudi sinemacıların deneyimi, belki de Kürt sinemacılara örnek teşkil edebilir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, peş peşe ortaya çıkan filmlerin yarı belgesel, gerçekçi, geleneksel kültürü yansıtan folklorik özelliklere sahip, Kürtlerin ezilmişliğini, yoksulluğunu, kısmen de

direnşini yansıtmış olmasını şimdilik ortak bir özellik olarak kabul etmek gerekiyor.

Bugüne kadar izlediğimiz Kürt filmlerinin neredeyse tamamı, ‘sanat sineması’ ya da ‘politik filmler’ kategorisinde değerlendirilebilir. Bu yüzden Kürt filmlerinin tüketicileri şimdilik daha çok ‘nitelikli festival seyircisi’dir. Bugüne kadar Kürt yapımcıları, kendi ürünlerini ‘özgürce’ hedef seyirciye ulaştıramadıklarından, onlar için ‘dış pazar’ öncelik kazandı.

Günümüzün eğlenceli dünyasında ‘angaje seyirci’ bulmak hiç de kolay olmuyor. Kürt sinemacıların da daha uzun yıllar, trajedi hikâyeleriyle işi götüremeyecekleri açık. Artık yeni ‘türler, yeni konulara eğilme zamanının geldiğini belirtmek gerekiyor. Sadece ‘meşhur yönetmenlere’ değil, sektörün diğer aktörlerine de ihtiyaç var.

‘Ticari filmler’in henüz yapılmamış olması, ‘star’ların olmaması, mevcut Kürt seyirci sayısının artmasını da engelliyor. Bu konuda Kürtlerin mevcut siyasal ve ekonomik güç sahibi kişi ve kurumlarına çok iş düşüyor. Çünkü, şimdi bir olgu olarak var olan ‘Kürt sinema’sının bundan sonraki gelişimi biraz da ‘kendi ulusal pazarı’nı yaratma becerisiyle mümkün olacak. Bu şekilde ancak ‘bireysel başarılar’, ‘ulusal bir başarı’ya dönüşebilir.

KÜRT SİNEMASININ GELİŞİMİNDE DİASPORADAKİ KÜRT FİLM FESTİVALLERİNİN ROLÜ

Mustafa Gündoğdu



Kürtler çoğu siyasal sebeplerden olmak üzere topraklarından uzakta, yani diasporada yaşayan dünyadaki en büyük topluluklarından biridir. Diasporada Kürtleri barındıran ülkelerden neredeyse hiçbiri Kürtleri kendi etnik kimlikleri aracılığıyla kayıtlara geçirmede için ne kadar Kürt nüfusunun diasporada yaşadığı bilinmemekle birlikte, bu rakamın rahatlıkla 2 milyon insanın üzerinde olduğu pek çok kaynak tarafından ifade edilmektedir.

Bu kadar büyük bir nüfusa ve aynı oranda örgütlülüğe sahip Kürtlere dünyanın aşağı yukarı bütün kıtalarında rastlamak mümkündür. Diasporadaki tarihi elli yıldan fazla olan, ancak bu haliyle diasporada hâlâ genç bir topluluk olarak görülen Kürtler, diasporada hâlâ varlığı fark edilmemiş veya ortaya çıkarılmamış/çıkarılmamıştır.

Kürtlerin kendi varlıklarını görünür kılma, yaşadıkları sorunlara ilgi çekme noktasında yaptıkları siyasal çalışmalar diasporada kalış sürelerinin artmasıyla birlikte, onları siyasal çalışmaların yanı sıra daha farklı yöntemler kullanmaya da yönlendirmiştir. Doğal bir gelişimin sonucu olarak ortaya çıkan bu yöntemlerin en başında gelense özellikle kültürel alanın kullanılması yoluyla kendini görünür kılma çabası olmuştur. Önceleri kapalı salonlara ve dernek binalarına sıkıştırılmış Newroz kutlamaları bir süre sonra anlamına uygun olarak açık alanlarda kutlanmaya başlanmış, Batı'nın en büyük ve en prestijli gösteri merkezlerinde festivaller, müzik konserleri, tiyatro gösterileri düzenlenmeye başlanmıştır. Bir anlamıyla Kürtlerin kendisi de bu tür kültürel etkinlikler sebebiyle kendi kültürel zenginliklerinin farkına varmıştır. Farklı ülkelerin sınırlarında yaşayan Kürtler için bir anlamda birbirlerini daha yakından tanıma süreci de bu sürecin sonucu olarak başlamıştır. Kürtler birbirlerini 'sınırsız' olarak diasporada tanır.

Kürtlerin diasporayı aynı durumdaki bazı diğer halklara kıyasla daha sağlıklı bir alana dönüştürdüklerini söylemek de mümkündür. Bu ifadeden diasporanın Kürtler için tümüyle olumlu sonuçlar doğurduğunu elbette kastetmiyorum, ancak Kürtlerin diasporanın ortaya çıkarabileceği yabancılaştırma başta olmak üzere muhtemel olumsuzları en aza indirdiğini söyleyebilirim.

Bu yazının konusunun Londra Kürt Film Festivali (LKFF) ekseninde örnekleneceğini dikkate aldığımızda Londra'daki Kürt toplumunun bazı özelliklerinden bahsetmek gerekir. Birleşik Krallık'ta ve yoğunlukla Başkent Londra'da her parçadan Kürtler yaşamaktadır. Bu durum Avrupa'nın belli başlı şehirleriyle benzerlik arzetsede bazı farklılıklar da içerir. Örneğin İngiltere'ye ilk Kürt yerleşimi 1950'li yıllarda Güney Kürdistan'dan eğitim amacıyla gelen ve bugün itibarıyla ciddi bir entelektüel birikim yaratan Güney Kürdistanlılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bugün Güney Kürdistan'da önemli görevlerde bulunan politikacı, bakan ve aydınların birçoğu bu yolla Birleşik Krallığa gelmiştir. Bunun yanı sıra 1970, 1980 ve 1990'lı yıllarda tamamıyla Saddam rejimi tarafından Kürtlere uygulanan baskı ve katliamlar sebebiyle ülkeye sığınmacı olarak gelmiş ciddi bir Güney Kürdistanlı kitle de vardır. Kuzey Kürtlerinin İngiltere'ye geliş-

lerinde 1970'li yıllarda işçi olarak gelen insanların izine rastlansa da en büyük göç akını 1980'li yılların sonunda başlayan ve halen devam eden siyasi sığınma eksenli gelişlere işaret eder. Aynı şekilde İngiltere'de İran Kürtlerinden de ciddi bir kitle bulunurken sayıları az da olsa Suriyeli Kürtler de mevcuttur. Yerleşim açısından birbirinden ayrı bölgelerde yaşayan Kürtlerin bu anlamda birbiriyle fiziki iletişimde bir kopukluk da oluşmuştur. Bu kopukluğun çok çeşitli sebepleri var ve elbette bu yazının konusu dışında kalıyor. Ancak temel olarak bilinmesi gereken Kürtlerin yaşadıkları noktaların birbirinden ayrı olduğudur ve bu durum kendi içlerinde ciddi bir kopukluk yaratıyor.

Bir haliyle tam da yukarıda kısaca açıklamaya çalıştığım bu diyalektik gelişmenin yarattığı tablo içinde evsahibi durumunda bulunan Batı'nın kendinden olmayan toplulukları siyasal yollardan ziyade kültürel açıdan kabul etme, kendi içinde bir renk olarak tanıma yaklaşımı sebebiyle Kürtler bir dizi kültürel proje geliştirmeye başlamışlardır. Kürtler elbette bunu Batı'nın bir beklentisini karşılamak için değil kültürel alanın inkâr edilemez ve kaçınılmaz etkisini hesaba katarak uygulamaya başlamışlardır. Hitler'in en güvendiği adamlarından biri olan Nazi siyasetçisi Göbbels'in 'kültür' kelimesini duyduğunda silahına sarıldığı anlatılır ki bu dikkate alındığında kültürün özellikle ezilen toplumlar için gerektiğinde ne kadar etkili bir araca dönüştüğü, ezenler içinde ne kadar korkutucu olabileceği çıplak gerçeği karşımıza çıkar.

Kürtler bu alanda kendisi gibi devletsiz olan diğer topluluklardan da daha etkili çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Ancak temel olarak Kürtler dış dünyanın kendileri hakkındaki 'elleri silahlı insanlar' olarak ifade edilebilecek kaba algılamayı değiştirmek için ciddi bazı çabalara girmişlerdir. Bu yaklaşım Edward Said'in Filistin Sineması'nın aynı zamanda Filistinlilerin medya tarafından kefiyeyi maske olarak takıp taş atan ve terörizmle şiddetten başka bir şey bilmeyen bir topluluk olarak yansıtmasına ve kalıplaştırmasına karşı bir duruş olduğuna ilişkin tespitleriyle aynı sebeplere dayanır.

Bu algılama ve kalıplaştırmaya yönelik Kürtlerin sinema alanındaki cevabı, önce Avrupa'nın bazı şehirlerinde başlayan ve daha sonra Kuzey Amerika ve Avusturalya kıtalarına kadar uzanan Kürt film

festivalleri olmuştur. Elbette bu festivallerin doğuşunda başta Bahman Ghobadi olmak üzere Kürt sinemacılarının 21. yüzyılın başından itibaren prestijli festivallerde kazandıkları başarılar ile 1995 yılında İstanbul'da Mezopotamya Kültür Merkezi bünyesinde başlatılan ve benim de yer aldığım sinema kurslarından yetişen Kazım Öz ve Hüseyin Karabey gibi bağımsız sinemacıların yapımlarıyla artan üretimler çok ciddi bir katkı sağlamıştır. Bütün bu faktörlere, Irak bünyesinde Federe Kürt Yönetimi oluşumunun olgunlaşarak kısmi devlet fonksiyonlarını yerine getiren idari bir yapıya dönüşmesi, bu oluşumunun uluslararası alanda gelen başarılar sonrası sinema alanına yaptığı desteklerle, Kürtlerin daha sivil bir yaşama geçmesi gibi etkenler de eklenmiştir. Bu gelişmeler diasporadaki Kürtlerin 'kendi varlıklarını görünür kılma ve dolaylı yoldan siyasal başarı kazanma' yönündeki çabalarını sırf siyasal çalışmalarla sınırlı tutmayıp çeşitlendirmesine yol açmıştır, ki bunun sinema alanındaki karşılığı Kürt film festivalleri şeklinde vücut bulmuştur.

İlk olarak Avusturya'nın başkenti Viyana'da film günleriyle başlayan bu kıpırdamanın ilk olgun yansıması ve muhtemelen festival formatındaki ilk etkinliği, Londra'da bir grup Kürt gencinin Birleşik Krallık'taki en büyük Kürt Derneği olan Halkevi'nin desteğiyle başlattığı tartışmalar sonrası 2001 yılında düzenlemeye başladığı Londra Kürt Film Festivali olmuştur. Bu genç gruba dâhil olan insanlardan biri olarak Kürtlerin sinemasının İran, Türk ya da Arap sineması olarak gösterilmesinden duyulan sancılı rahatsızlığın doğurduğu Londra Kürt Film Festivali'nin Kürt Sineması'nın gelişim sürecindeki katkı ve rolünün irdelenmesinin, diaspora gibi bir alanın Kürt sinemasına yapabileceği etkinin fark edilmesi için son derece önemli olduğunu düşünüyorum.

2001 ve 2002 yıllarında yapılan birinci ve ikinci Londra Kürt film festivallerinin mutfağında Türkiye Kürtlerinin bir hâkimiyeti gözlenirken festivalin kazandığı başarıyla birlikte festivalin organize komitesinin kendi içinde başlattığı ve Kürtleri her anlamda nasıl temsil edebileceği tartışmalarının da bir sonucu olarak 3. festivalden itibaren diğer parçalardan insanların katılması kararı alınmıştır.

Kürtlerin kendi içindeki ayrımların keskinliğini koruduğu, kendilerini mensup oldukları parçaya ve ait oldukları siyasal görüşlere göre ayrı dernek ve kurum çatıları altında örgütlediği koşullarda LKFF,

kendini herhangi bir siyasal yaklaşımın dışında tutan ancak siyasal yapılar ve yaklaşımlarla da çatışmayan, onlardan ayrı da olmayan ve dışlamayan bir çerçeveye karar vererek Kürt sinemasının öne çıkarılması ve teşviki genel amacı çerçevesinde düzenlenmeye devam etmiştir.

Bu anlamda LKFF'nin 3. festivaliyle birlikte programların içeriğinin daha da çeşitlendiği gözlemlenebilir. Bir anlamda sürekli bir gelişimi içinde barındıran LKFF 4. ve 5. festivallerde programlardaki çeşitlilik doruğa çıktığı gibi, yıl içinde 60 taneden fazla film festivalinin yapıldığı Londra gibi bir şehirde düzenlenen en önemli festivallerden birisi haline gelerek ciddi bir başarıya imza atmıştır.

KÜLTÜR SÖMÜRGEÇİLİĞİNE YANIT

LKFF öncelikli olarak kültürün Kürtlerin ulusal kurtuluş mücadelesindeki yerini sürekli bir tartışmaya tutmuştur, ki bu genelde dünyanın bu alanda yaptığı bir tartışmadır zaten ve yeni bir tartışma da değildir. Bu anlamda bu sadece Kürtlerin cevabını aradığı bir soru olarak görülmemiştir. Bu çerçevede LKFF sömürgeçiliğin kültürü bir hâkimiyet silahı olarak kullanmasına karşılık Kürtlerin kültürün bir direniş silahı haline dönüştürülmesine odaklanan devrimci bir tavrı olarak geliştirilmiş ve bu çerçevede başlatılmıştır.

LKFF basit anlamda Kürtlerin yapmış olduğu ya da Kürtlere ilişkin yapılmış filmleri göstermek amacıyla düzenlenmiş bir festival değildir. Tartışmanın başından beri LKFF'yi başlatmak için biraraya gelen grubun en fazla yoğunlaştığı nokta, bu festivalin kültürel hâkimiyete bir yanıt olması gerektiği, Kürt filmlerinin kendi kimliğine kavuşmasının mücadelesinin Kürtlerin genel varolma mücadelesinin bir parçası olduğu gerçeği olmuştur. Bunun bir yansıması olarak Kürtlere ait filmleri bünyelerinde sanki kendi ürünleriymiş gibi sunan diğer festivallerin ölçüsüz cüretinin engellendiğini en azından bu filmlerin festivallerde Kürt kimliğiyle de varolmaya başladığını gözlemledik.

KÜRTLERİN TEMSİLİNİN SAĞLANMASI

LKFF'nin bir diğer amacı mümkün olduğu kadar Kürtlerin temsilini yaratma çabası olmuştur. Birleşik Krallık'ta yaşayan Kürtlerin birbirlerine fiziki mesafesi olduğundan, birbirinden farklı bir sürgün



5. Londra Kürt Film Festivali'nde Hiner Saleem *Paris Damlarının Altında* adlı filmin gösterimi sonrası oyuncusu Mylere Denongeot'le soruları yanıtıyor (Fotograf: Roberto Giussani).

hikâyesine sahip olduklarını yazının girişinde ifade etmiştim. LKFF'nin temel amacı bu farklılık ve ayrışmayı mümkün olduğu oranda ortadan kaldırmak için çaba sarf etmek olmuştur. İlk üç festivalinde bu konuda çok ciddi bir mesafe alınamamış olsa da özellikle 4. ve 5. festivallerde aslında ciddi bir sorun teşkil eden bu durum belli yöntemlerle aşılmıştır. Festival Komitesi'ne bağımsızlığı şüphe götürmeyecek saygın isimler dâhil edilmiştir. Bunların başında Irak Kürtlerinden gazeteci Ata Mufty ile sanatçı Tara Jaff gelmektedir. Bu aşama sonrası öncelikli olarak Kürtlerin belli başlı derneklerinin festivali olarak görmesi için daha pratik çalışmalar yapılmıştır. Kürtlerin bütün uydu kanallarıyla medya sponsoru olarak anlaşmalar yapılmış, hepsine yayın ölçeğine bakılmadan eşit yaklaşılmıştır. Federe Kürt Bölgesi'nde posta sisteminin olmadığı ve bölge şartları göz önüne alınarak bölgedeki en önemli şehirler olan Süleymaniye, Hewler ve Duhok şehirlerinde temsilciler belirlenerek bölgede yapılan filmlerin rahatça toplanması sağlanmıştır. Aynı yöntem Doğu Kürdistan'da da uygulanmıştır. Bunun yanısıra yazılı medya ve internet sayfaları etkili olarak kullanılmış, bölgede yapılan festivallere

temsilciler gönderilmiş, yılda en az iki kez festival adına bölgeye gidilmiş, sektörde etkin olan kurumlar ve kişilerle ilişkiler geliştirilmiştir. Kürdistan Bölgesel Hükümeti'nin sürekli desteğinin sağlanması için ciddi mesafe alınmıştır.

KÜRT SINEMASININ GELİŞİMINE KATKI

LKFF 2001 yılından bu yana gerçekleştirdiği beş festivalde 350'ye yakın uzun ve kısa metrajlı film ile belgesel göstermiştir. Festivalin ciddi bir seçme kriteri olduğu gözönüne alındığında hâlâ emekleme devresinde olup olmadığı tartışılan bir sinema için bu oldukça ciddi bir rakama işaret eder. Bunun bir diğer anlamı Kürtlerin metrajı ne olursa olsun ciddi bir sinema üretimine girdiğidir.

Ünlü Kürt yönetmen Bahman Ghobadi LKFF'nin 2. Festivali'nin program için yazdığı Önsöz'de garip bir değişimin yaşandığına işaret ederken, ailelerin neredeyse çocuklarının doktor, mühendis gibi mesleklerden ziyade sinemacı olmasını arzu ettiğine tanıklık ettiğini belirtip, sadece kendi yaşadığı sokakta 12 Kürt sinemacının yaşadığını, taksi sürücüsü olan bir arkadaşının aracını satarak kendisine yeni bir kamera aldığını ve film yapmaya başladığını yazmıştı. Elbette bu gelişmelerde özellikle Avrupa olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerinde düzenlenen Kürt film festivallerinin büyük bir payı vardır. LKFF öncülüğünde gelişen bu festival kültürü ve sayısı neredeyse 10'a yaklaşan diaspora festivalleri artık film yapan ya da yapmayı düşünen Kürt yönetmenlere bir anlamda filmlerinin kendi yaşadıkları alan dışında başka bir ülkede gösterilip gösterilmeyeceği kaygısını yaşatmamaktadır.

Kürt coğrafyasının uzak bir köşesindeki yönetmen, filmlerinin değerlendirilebileceği Kürt film festivalleri'nin olduğunun farkındadır artık. Özellikle internet üzeri posta sisteminin olmadığı ve doğal olarak bir yönetmenin filmini yada filmlerini dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir festivale göndermek konusunda yaşadığı sorunlar bile dikkate alındığında LKFF'nin bu anlamda yukarıda bahsettiğim şekilde doğrudan çalışma yaparak, yerel temsilciler ile yönetmenlere doğrudan ulaşip bu sorunu fiziki olarak da ortadan kaldırması çok ciddi bir desteğe işaret etmektedir.



Londra Kürt Film Festivali Kürt ve Türklerin yoğunlukta yaşadığı Dals-ton'da Rio sinemasında gerçekleştiriliyor (Fotograf: Roberto Giussani).

Bunun verdiği cesaretle, yapılan film sayısının arttığını, bu tür engellerin sinemacıların üretim isteği önünde bir engel olmaktan kalktığını söylemek gerekir.

Bu noktada dikkat çekilmesi gerektiğini düşündüğüm bir diğer nokta, anavatanda yaşayan ve filmler yapan birbirinden yetenekli genç Kürt yönetmenler filmlerinin şimdiye kadar Londra, Paris, Berlin gibi şehirler bundan sonra da New York başta olmak üzere Batı'nın çok önemli şehirlerinde gösterilecek olmasından dolayı ayrı bir mutluluk yaşamaktadırlar. Bu anlamıyla diaspora festivallerinin başka bir rol oynadığını ve bunun eşyanın doğası gereği Kürt yönetmenler arasında ürünlerinin kalitesini artırma noktasında sağlıklı bir rekabet ortamı ya da tetikleme işlevi gördüğünü belirtmek gerekir.

Buna ek olarak LKFF 2007 yılında büyük Kürt sinemacısı Yılmaz Güney'in anısını canlı tutmak, genç sinemacılara destek olmak amacıyla Kürt sinemacılara açık olmak üzere bir kısa film yarışmasını festival kapsamına dâhil etmiştir. 2009 yılında ikincisi yapılacak olan bu yarışmanın üretimin artması ve üstün bir kalitenin yakalanması noktasında ciddi bir rol oynamaya başladığını ifade etmek isterim.

Diaspora festivallerinin Kürt sineması veya sinemacıları için yarattığı bir diğer olanak ise Kürt film festivalleri dışında kalan film festivallerinin Kürt filmleriyle beslenmesine olanak sağlamasıdır. Bizim LKFF tecrübemizle sabit olan bir gerçek vardır ki festivalimizin programında gösterilen pek çok film Avrupa'nın irili ufaklı festivalleri tarafından bizden talep edilmiş, bunun yanısıra çeşitli film grupları, okullar, üniversitelerdeki sinema grupları başta olmak üzere çeşitli vesilelerle bu filmlerin başta toplumlara ulaşmasına da olanak sağlanmıştır.

LKFF, Londra gibi çok kültürlü, çokuluslu bir dünya başkentinde organize edilen 60'dan fazla festivalden biridir. Bir yıl içerisinde 60'dan fazla festivalin yapıldığı bir şehirde her haftaya birden fazla festival düştüğü düşünülürken Kürtlerin kendi renkleriyle var olmaları Kürtler açısından oldukça gurur vericidir. LKFF'nin Londra'daki sinema çevresi içinde yerleşik bir konuma gelmesi, dışındaki coğrafya içinde de oldukça saygın bir yer edindiği dikkate alındığında bir başarı örneğini temsil ettiğinden bahsetmek mümkündür.

LKFF'nin başarı sürecinin diasporadaki diğer Kürt film festivalleri için ciddi bir model temsil edeceğini düşünüyorum. Bunun sadece diaspora için değil önümüzdeki dönem diğer parçalarda da başlayacağından bahsedilen Kürt film festivalleri içinde ciddi bir örnek teşkil edeceğine inanıyorum.

KÜLTÜREL MİRASIN ORTAYA ÇIKARILMASI

LKFF'nin belki de diğer Kürt film festivalleri'nden farklı olarak yaptığı bir diğer çalışma Kürtlerle ilgili eski arşiv filmleri ya da klasik filmlerin gösterimlerin programında yer vermesi olmuştur. 2006 yılında yapımı üzerinden 75 yıl geçen ve bilindiği kadarıyla Kürtler hakkında yapılan ilk film olma özelliği taşıyan 1926 Ermenistan yapımı *Zarê* filminin Ermenistan Ulusal Film Arşivi'nin ve Erivan Altın Kayısı Film Festivali'nin büyük desteğiyle 4. festivalde gösterimi olmuştur.

Tara Jaff'ın arp ile eşlik ettiği bu özel gösterim, aynı zamanda bu filmin yapımından 75 yıl sonra Avrupa galası oldu bir şekilde. LKFF bu geleneği 2007 yılında yapılan 5. festival sırasında yine Ermenistan'da çekilen 1932 tarihli *Yezidiler-Kürtler* filmini göstererek sürdürmüştür.

Bu iki klasik filmin dijital kopya haline getirilmesi ve Kürtçe ve İngilizce altyazı yapılması için LKFF ile Ermenistan Ulusal Film Arşivi arasında bir de mutabakata varılmıştır. LKFF bu yolla Kürtlere ait bu kültürel mirasın sonsuza kadar korunmasını amaçlamaktadır.

LKFF'nin 5. festivalindeki bir diğer gelişme festivalde Yezidiler hakkında özel bir tematik bölüme yer verilmesi ve çok sayıda filmin gösterilmesi olmuştur. Yüzlercesi Şengal kasabasında 2007 yılında gerçekleştirilen bir saldırı sonucu öldürülen Yezidilere adanan gösterimlerde Ermenistan ve Güney Kürdistan'da yaşayan Yezidiler hakkında çok sayıda film gösterilmiştir. Bu konuda yapılması gereken oldukça fazla çalışmaya ihtiyaç vardır.

Özellikle İsrail, Horasan, Orta Asya ülkeleri gibi farklı coğrafyalarda yaşayan ve bir anlamda unutulmuş olan Kürtlere dair filmlerin başta diasporadakiler olmak üzere Kürt film festivalleri'nde gösterilmesi başta kültürel mirasımız olmak üzere pek çok sebepten ciddi bir önem taşımaktadır.

DİASPORADAKİ FESTİVALLERİN SORUNLARI

Yukarıda bahsettiğim gibi, diasporada başta Birleşik Krallık, Almanya, Fransa, Avusturya, Avusturalya, Kanada, İsveç ve İsviçre gibi ülkeler başta olmak üzere pek çok önemli şehirde Kürt film festivalleri düzenlenmiştir veya hâlâ düzenlenmektedir. Bunlardan bir kısmı -Frankfurt ve Stockholm gibi- bir süre sonra ara verilmiş büyük bir bölümü de periyodik olarak düzensiz olarak adlandırılacak bir sistemle yapılmaya başlanmıştır. Bunun başlı başına bir problem teşkil ettiğini ifade etmek gerekir, çünkü bu düzensizlik başta seyircinin ihtiyaç duyduğu sürekliliği ve dolayısıyla festivalin düzenli bir festival fikrine alışmasına engel olmaktadır. Aynı ölçüde bir etki üretimin sahiplerine yansımaktadır.

Benim genel tespitim diasporadaki Kürt film festivalleri arasında ciddi bir koordinasyon ve işbirliği eksikliği olduğu yönündedir. LKFF olarak biz bu alanda paylaşımcı bir rol oynayarak diğer festivallere yardımcı olmaya çalıştık. Aynı şekilde özellikle Berlin ve Paris Kürt film festivallerinin de bu konuda çok iyi çalışmalar yaptığını teslim etmek gerekir. Bu paylaşım ve ortak çalışmaların yaygınlaş-

ması için sarf edilmesi gereken ciddi bir çabaya ihtiyaç vardır. Öncelikle diasporadaki Kürt film festivalleri'nin hiçbir ön şart ya da kaygı taşımadan ortak çalışma ilkelerini ve olanaklarını tartışmak üzere fiziki olarak biraraya gelmelerine ihtiyaç vardır. Bu tür bir biraraya geliş, bu festivalleri düzenleyen bütün kesimlerin birbirini tanıyıp ortak çalışma ve gerekirse paylaşım ve yardımlaşmaya dayalı bir koordinasyonu yaratmalarına imkân tanıyacaktır.

Bunun yanısıra diasporadaki Kürt film festivallerinin de organizesinde aktif olarak dahil olacağı Kürt sineması konulu geniş bir konferansın toplanmasının önemli bir avantaj yaratacağına inanıyorum. Kürt sinemasının sorunlarının yanısıra, olanak ve imkânların değerlendirilebileceği bir konferansın Kürt sinemasında varlığını koruyan çeşitli karmaşıklıkların çözümlenmesinde ciddi bir rol oynayacağına inanıyorum.

Bu kitabın başlattığı sürecin konferans aracılığıyla Kürt sinemasının karşı karşıya bulunduğu kavram karmaşaları, teknik eksiklikler, ortak terminoloji sorunu, etkili işbirliği, adil ve eşit fon olanaklarının sağlanması, sinema eğitimi, sağlıklı kurumlaşma ve benzeri pek çok sorun üzerinde çözüm öneren bir platform dönüşebileceğini, çeşitli çalışmaların bu konferansı takiben daha da ivme kazanacağına inanıyorum.

FEDERE KÜRT BÖLGESİNDE SİNEMANIN DURUMU (1991-2008)

Jano Rosebiani*



En modern sanatlardan biri olan sinema, insanlığı ve onun kültürünü yansıtırken, aynı zamanda arılık ve güvenilirliği sağlamak için içerik ve ifade anlamında kesin bir yazar otonomisi oluşturulmasına ihtiyaç duyar. Bunlardan birinin eksikliği durumunda muhtemelen kişi, ya Katmandu'da deri satan bir tüccar olur, ya da öküzleri eve gelene kadar kuşlara ısıklık çalan bir köylü. Ancak biz Kürt sinemacılar için Katmandu'ya gitmek bir seçenek değildir. Kuşların da bizim yas türkülerimizi dinlemek yerine uçmayı tercih edecekleri akla getirildiğinde biz Kürt sinemacılar adına başka bir seçenek ortaya çıkmaktadır: Batı yarımkürede kendine sığınacak ve kendi çö-

*) Kürt yönetmen ve yapımcı Jano Rosebiani halen Amerika'da sinema çalışmalarını sürdürmektedir.

reğini yapabileceğin bir yer bulmak. Eğer biraz da şansın yaver giderse, çöregini tatma şansını bulursan, ne ala!

Elbette bu tablo diğer Kürt bölgelerindeki sinemacılar ile sanatın diğer dallarında çalışan diğer sanatçılar, yazarlar, entelektüeller ve yüksek eğitim almış insanların tümü için de geçerlidir. Yukarıda verdiğim örnekleri çoğaltmak mümkün, ama izin verin şimdi, bu yazının konusu olan alana ilişkin görüşlerimi sizlerle paylaşayım.

SAVAŞLAR ÖNCESİ İRAK'TA SINEMA

İktidara gelen diktatörler hakkında yapılan propaganda filmlerini saymazsak, Irak'ın kendisi de 20. yüzyılın başında kurulmuş olan ve bu sebeple genç olarak nitelendirilebilecek diğer Ortadoğu devletleri gibi hiçbir zaman kendine has bir sinemaya sahip olamamıştır. Kürtleri bir yana bırakın, Arapların dahi böyle bir imkânı olmamıştır. Bu gerçekliğe rağmen 1970'li yıllarda toplumun genelinde oldukça yüksek oranda bir sinemaya gitme tablosuyla karşılaşmaktayız. Benim doğup büyüdüğüm, kasaba olarak da adlandırılabilir Zaho gibi küçük bir yerleşim yerinde dahi bir sinema salonu bulunmaktaydı. Diğer bir deyişle, toplum, yani Araplar ve Kürtler, sanata yabancı bir topluluk değillerdi. O dönem gösterilen filmleri çoğunlukla Hint, Mısır ve Türk sinemasından örnekler ile bazı Batı filmleri denemelerinden oluşmaktaydı. Daha sonraysa ülkeyi, tabiri caizse 'devenin sidiginin gittiği yer' götüren yıllar, yani 1980'ler gelip dayandı.

İran'la yaşanan ve sekiz yıl süren savaş, akabinde Kürtlere karşı uygulanan Enfal isimli soykırım kampanyasıyla birlikte ülkedeki hayat ve altyapı neredeyse tümüyle ortadan kaldırıldı. Savaş ve katliamlar sonrası Baas partisinin demir pençesinin ülkedeki hâkimiyeti artarken, bir yandan ülkenin her tarafında ciddi bir Araplaştırma politikası uygulanmakta, diğer yandan eğitimsiz din adamlarının artan hâkimiyeti sonucu toplum gittikçe daha da muhafazakâr bir hale gelmeye başlamaktaydı, ki bunun bir sonucu olarak, rahatlıkla bir daha dünya gözüyle film izlemek neredeyse nasip olmadı diyebiliriz. Birçok sinema, bar ve diğer eğlence yeri bu dönemde kapılarını kapatmak zorunda kaldı. Bu durum ancak yakın bir zamanda tersine dönmeye başladı.

Ancak bu normalleşme süreci Güney Kürdistan'da, yani Irak'ın kuzeyindeki Kürt coğrafyasında Körfez savaşını takiben 1990'lı yıllarda oluşan yeni idari ve siyasal tablo gereği Irak'ın diğer bölgelerine göre

daha erken başladı. 2003 yılında Irak'a yönelik olarak koalisyon kuvvetleri tarafından düzenlenen askeri müdahale ve Baas rejiminin tümüyle yönetimden uzaklaştırılmasından sonra da bu normalleşme daha fazlası hissedilmeye başlandı.

1991 SONRASI GELİŞİM

1991 ve sonrası dönem, Kürtler açısından tarihi önem arz eden gelişmelerin yaşandığı, Kürtlerin bölgedeki varlığı ve gücünü ortaya çıkaran yıllar olmuştur. Başlangıçta rahatlıkla anlaşılabilir şekilde kısmi sarsıntılar olmasına rağmen sanatçı ve entelektüeller bu yeni özgürlük ortamının yarattığı fırsatı kullanarak hızlı bir şekilde üretmeye başladılar. Daha önce rejim tarafından yasaklanan kitaplar yazılmaya, geçmişte rejimin işkence ve baskıyla karşılaşmalarına sebep olabilecek içerikte müzikler yazılmaya ve dinlenmeye başlanırken, başta Süleymaniye, Erbil ve Duhok gibi şehirler olmak üzere pek çok yerde yayın yapmaya başlayan televizyonlar için kendi dillerinde, kendi öykülerinden oluşan filmler, programlar hazırlamaya koyuldular.

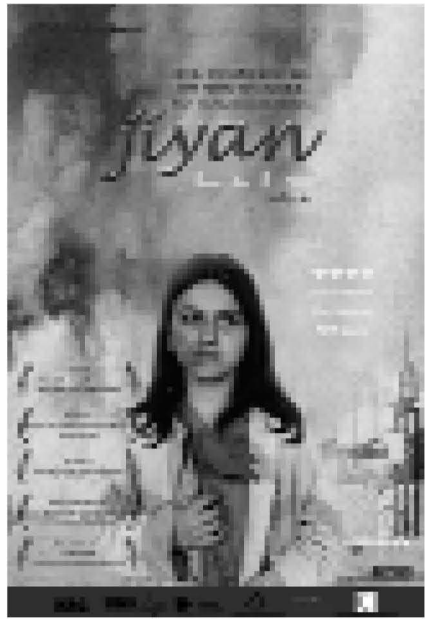
Bu yeni bulunmuş özgürlüğün elbette sinema ve film yapıcılığı üzerine de ciddi bir etkisi ve katkısı oldu. Herhangi bir resmi sinema eğitimi olmayan, yardım ve kılavuz imkânlarından neredeyse tümüyle yoksun olan ancak ilham ve ümit dolu çok sayıda sinemacı, bu dönemde başta Kültür Bakanlığı ve Evini Film'in* verdiği desteklerle kısa filmler yapmaya başladı bu dönemde. Bunun yanı sıra 1990'lardaki gelişmelerden sonra sürgünden ülkeye geri dönen sinemacıların bazıları da uzun film çekme çalışmalarına başladılar.

2000'LER VE YENİ BİR SAYFA

2000 yılıyla birlikte özellikle İran sinemasının elde etmiş olduğu başarıyı da göz önüne alan Bölgesel Kürt Hükümeti, Kürt sineması oluşturma yolunda adımlar atarak, benim de aralarında bulunduğum diasporada sinema okumuş veya filmler yapmış bazı sinemacıları desteklemeye karar verdi. Bu gelişmenin bir yansıması olarak 2001 yılın-

*) Jano Roseabani'nin kurduğu film şirketi kısa film, belgesel ve uzun metraj film yapımını sürdürmektedir.

da 90 bin Amerikan doları gibi küçük bir bütçeyle, *Jiyan* isimli uzun metrajlı filmimi çekme imkânı buldum. Daha sonra bu filmi tamamlamak için Avrupa'dan bulduğum bir bütçe yardımıyla filmi bitirebilmek amacıyla, negatifleri kaçak yollardan Türkiye üzerinden Avrupa getirmek zorunda kaldım. Tümöyle Kürtlerin dâhil olduğu bir yapım ekibiyle tamamlanan bu film, Kürtlerin sürdürdükleri hayata uygun koşullarda Kürdistanı bir kimlikle doğmuş oldu. Bu film gösterildiği festivallerde İran, Irak, Suriye ya da Türkiye'den gelen bir film olarak değil, ondan ziyade Kürdistan'dan gelen bir film olara tanıtıldı. Bu yaklaşımı birkaç film daha takip etti.



Jiyan filminin afişi.

Hiner Saleem'in çektiği *Sıfır Kilometre* ile Şevket Amin Korki'nin yaptığı *Crossing the Dust* (Tozlar Arasında) filmleri de künyelerinde Kürdistan yapımı olarak kabul edildiler. Yine Bahman Ghobadi tarafından yapılan *Turtles Can Fly* (Kaplumbağalar da Uçar) filmi, Kürdistan ve İran ortak yapımı olarak kaydedildi. Ancak bu saydığım filmlerin tümü de, açıkçası yapım bütçesi açısından *Jiyan*'dan daha şanslıydı ve her biri 300 bin ile 600 bin Amerikan doları arasında değişen miktarlarda bütçelerle tamamlandılar. Kürdistan yapımı filmler arasında en büyük bütçeyle çekilen filmse, İranlı Kürt yönetmen Jamil Rostami imzasını taşıyan, yapımcılığını Irak cumhurbaşkanı ve Kürdistan Yurtseverler Birliği Partisi'nin başkanı Celal Talabani'nin eşi Héro Talabani'nin üstlendiği *Janî Gel* (Ulusun Acısı) filmidir. Babası tanınmış Kürt siyasetçi ve entelektüeli İbrahim Ahmed'in yazdığı klasikleşmiş bir Kürt romanından uyarlanarak yapılan ve romanla aynı ismi taşıyan bu film, yaklaşık 4 milyon Amerikan dolarına mal olmuştur.

Kürt sineması bir anlamda Kürt halkının yaşamış olduğu acılar



Tozlar Arasında (2006).

ve trajedilerin bir yansımasıdır; bir anlamda da, inkâr edilen ya da görmezlikten gelinen bu acı ve travmalar öykülerle dünyaya anlatıldığında, o ulusun mesajı sinema diliyle dünyaya ulaşmaktadır. Dünyada Yahudiler ve Yahudi soykırımı için sinema aracılığıyla sağlanmış olan sempati bu duruma iyi bir örnek teşkil etmektedir. Ancak bu tür filmlerin amaçladıkları kitleye etkili bir şekilde ulaşabilmesi için büyük bir ustalık ve kaliteyle yapılmaları gerekir. Bu çerçevede geçmiş yıllarda, özellikle de geçen yıl yapılan bir avuç olarak nitelendirebileceğimiz film, ne yazık ki bu profesyonellikten uzak kalmıştır ve bu haliyle amaçlarına ulaşamamışlardır.

Bu tablo, sektörün birinci derecede destekçisi olan Bölgesel Hükümet'in bu alana ilişkin cesaretini de kırmıştır. Bu sürece kadar gelmesinin en önemli sebepleri arasında, Kültür Bakanlığı kapsamında faaliyet yürüten Sinema Departmanı'nın vasat diyebileceğimiz film yapımcılarınca orta kademe bir anlayışla yönetilmesi, Kültür Bakanlığı'nda karar verme yetkisine sahip sorumlu ve yöneticilerin sinema sanatı anlayışları ve bu üretimin dış dünyaya etkisi konusundaki temel bilgilerden ciddi anlamda yoksun olmalarını gösterebiliriz. Bu anlayışın bir sonucu olarak, arzulu sinemacıların önü bir anlamda kapanmıştır. Oysa iyi bir yönetimle birlikte Sinema Departmanı kendini yeniden toparlayabilir. Eğer bu tür bit toparlanma sürecine müdahale olmazsa önümüzdeki dönem yeni, güçlü ve ümit

verici filmlerin ortaya çıkması mümkün olacaktır. Böylece sanırım Kürt sinemacılar için, Katmandu'da deri satan bir tacir ya da seyyar satıcı olma ihtimali de tümüyle ortadan kalkacaktır!

SONUÇ

Eğer filmin kendisi hayatın yansıması veya yansıtılmasıysa, Kürtler için sinema, hayattan daha önemsiz bir şey değildir demek mümkündür. Bu, *çıplak* gerçeğin, doğrudan ve kaynağından elde edilen bilginin ta kendisidir. Bu bölgede yaşayan insanların trajedi dolu tarihi, anlatılmamış hikâyeleri, renkli kültürleri, bugün karşı karşıya buldukları toplumsal ve siyasal engellerin tümü göz önüne alındığında, sinema adına son derece uygun bir konu oldukları gerçektir. Çok sayıda dile gelmemiş hikâye sinema yoluyla anlatılmayı beklerken, çok sayıda umut dolu ve yetenekli genç sinemacı da bu maratonda yerini almak üzere âdeta tetikte beklemektedir. Bu tabloda eksik olan tek şey, yeterli uygun teknik araç, gereç ve malzeme ile doğru bir kılavuzluktur. Mevcut olan bütün bu zorluklara rağmen Bölge Yönetimi'nin bölge sınırlarında kurulmuş olan eğitim kurumlarında açtığı sinema departmanları aracılığıyla* kısmen bunların üstesinden gelineceğini tahmin ediyorum.

Şu an itibariyle sadece yarım düzine kadar profesyonel çalışan yönetmenin kaldığı ve yılda ancak bir tane uzun metrajlı filmin yapıldığı bölgede, 1991 yılından itibaren sinema için ilk tohumların atıldığını söylemek mümkündür, ancak her ne kadar halihazırda doğduğunu söyleyerek kendimizi rahatlasak da Kürt sinemasının gerçek anlamda doğmasının beklendiğini de belirtmek gerekir. O vakte kadar belli sinemacıların -ta ki yeni kuşak sinemacıların gelip onlardan devralmalarına kadar bu meşaleyi taşımaları gerekecektir. Aksi takdirde onların hikâyeleri sadece kendi dağlarının arasında sıkışıp kalacak ve kuşlar bile akşam karanlığında o diyarlara dönmek istemeyeceklerdir.

(Türkçesi: Mustafa Gündoğdu)

*) Erbil'de kurulu bulunan Selahattin Üniversitesi bünyesinde Sinema Çalışmaları Departmanı açılmıştır. Ancak bu departmanın eğitim personeli oldukça zayıf bir profile sahiptir ve bölümün eğitim müfredatı bu makalenin yazıldığı zamana kadar mevcut hali dikkate alındığında ciddi bir sinema eğitimi müfredatından oldukça uzaktır.

2. BÖLÜM

DİRENİŞİN SİNEMASI:
YILMAZ GÜNEY

BÖLÜNMÜŞ BİR HALK OLARAK KÜRTLER VE YILMAZ GÜNEY SİNEMASI*

Tim Kennedy



Dünyanın her köşesindeki Kürtlerin, Karanlık ve Kötü'ye karşı Aydınlık ve İyi'den yana güçlerin zaferi olarak kutladıkları baharın simgesi Newroz'dur. Yaşlı bir kadın, 'yakışıklı bir delikanlı' olan Mem ile 'büyük emirin güzel kız kardeşi' Zîn'in hikâyesini anlatmaya koyulmuştur. Manzara, Mem ile arkadaşı Tajdîn'in Zîn ve onun kız kardeşi Siti'yle birbirlerini gördükleri an canlı, hareketli bir çarşıya döner. Çiftler yıldırım aşkına çarpılırlar, kızlar sarayın içinde gözden kaybolup gitmeden önce yüzükler alınıp takılmıştır bile. Daha sonra, sarayda, Tajdîn, Siti'yle evlenebilmek amacıyla politik nüfuzunu dev-

*) Bu yazı, Tim Kennedy'nin İngiltere'de University Of Reading'in Sinema, Tiyatro ve Televizyon Bölümü'nde verdiği "Uluslar Düzleminde Sinema: Sinemada Ermeni, Kürt ve Filistin Ulusal Kimliğini Yeniden Kurmak" (2007) başlıklı tezinden, yazarın izniyle alınmıştır.

reye sokar ve bu şekilde Mem'in de Zîn'le evlenmesinin yolunun açılacağını ümit eder. Ne var ki, sarayın akıl hocalarından Bekir olaya müdahale eder ve Tajdîn ile Mem'i emiri devirmeyi istemekle suçlar. Suçlamasına kanıt olarak da, Mem'in Zîn'le gizlice evlenmesini ayarlamaya çalışmalarını gösterir. Mem hapse atılır; hapiste, aşk hastalığına tutulmuş biri olarak, güçten kuvvetten düşer. Saraya kapatılan Zîn de acı çekmekte, hasretten kuruyup solmaktadır. Tajdîn'in ve müttetiklerinin baskısından bunalan emir sonunda insafa gelir. Fakat artık çok geçtir; âşıklar ölmüştür. Onları özgürlüklerine kavuşturup birleştirmek ancak sembolik yoldan mümkündür.

Mem û Zîn filmi (Elçi, 1991) belirli bir üslûba sahip, heyecan yüklü bir filmidir: özlem ve sevgi dolu bakışlar, tutkulu hareketler, geleneksel giysilerin güçlü renkleri ve etnik Kürt müziği, vb. İstisnai olmayan bir sinemasal damgaya sahip bu filmin önemi, on yedinci yüzyıl Kürt şairi Ehmedê Xanî'nin -can alıcı etkisini günümüz Kürt milliyetçileri nezdinde de koruyan- epik şiirine¹ dayanmasında yatar (Koivunen, 2002, s. 125).

Mem û Zîn, Mem ve Tajdîn'in tavırlarıyla Kürt halkının değeri ve onurunun ortaya konduğu bir filmidir ve bu özelliğiyle, şövalyeliğin 'altın çağı'nın anlatısı, hareketleri ve danslarını yansıtır. Erken dönem Amerikan filmlerinde olduğu gibi, ulus burada sağlıklı, kuvvetli bir folk kültürüne dayalı bir birim olarak betimlenmiştir. Zîn, bildik bir mecaz olan ulusu temsil eden kadın formunun başka bir tezahürü şeklinde yorumlanabilir. Fakat bunun ötesinde, Mem ile Zîn'in birbirlerinden ayrı düşmeleri, Kürtlerin bölünmüşlüğü'nün bir alegorisidir. Dahası bu, 'içerideki düşman'ın sebep olduğu bir bölünmedir (çünkü Bekir de bir Kürt'tür). Ulusun birleşememesi ve bunun sonucunda başkalarının boyunduruğu altına girmesi, bu tür rekabetler ve iç farklılıklar üzerinden temsil edilmiştir.

Yazıma *Mem û Zîn*'le başlamamın sebebi, bu yapımın sıklıkla 'tam olarak Kürt' denebilecek ilk film olarak anılmasıdır. *Mem û Zîn*'den kısa süre sonra gösterilen ve yine iç rekabetlere dayalı bir halk hikâyesi üzerine kurulan *Siyabend û Xecê* (Şahin Gök, 1993) ise Kürdistan'da çekilen ilk film olarak anılır.² Bu filmlerin ikisi de uluslararası

1) Bu şiir üzerine yorumlar ve ondan aktarılacak parçalar için esas olarak şu çalışmalara bakabilirsiniz: Shakely (1992), van Bruinessen (2003), Stroheim (2003) ve Özoğlu (2004).

2) *Siyabend û Xecê*, çekildikten hemen sonra Kürtçe dublaj yapılan ilk filmidir.

sı film festivallerinde gösterilmiştir ve teknik yönden kusurlu yönleri bulunmalarına rağmen Kürt diasporasındaki izleyiciler tarafından memnuniyetle karşılanmışlardır.³ Dolayısıyla, bu yazıda ben, sinemada 1980'lere ve *Mem û Zîn*'e kadar gelen, ayrı bir Kürt kimliğinin ortaya çıkışının ilk adımları üzerinde duracağım.

Söz konusu filmlerin çoğu Türkiye'deki Kürt topluluğuyla ilgili yapımlardır ve zaten bu dönemde önemli siyasal çalışmalar da esas olarak bu ülkede yürütülmüştür.

KÜRT ULUSAL BİLİNCİ

Xanî kendi halkının durumundan dolayı yas tutmakta ve anlaşılan, tek bir önder yönetiminde birleşmiş, bir Kürt krallığının kurulması çağrısı yapmaktadır:

*Olsaydı bir kralımız,
Yenemezdi bizi Türkler ...
Kalmazdık böyle evsiz,
Mağlup, boyunduruk altında...*

Kürtlerin çoğunun, etraflarındaki Türkler, İranlılar ve Araplardan ayrı bir kimlik sahibi olduklarının farkında buldukları Xanî'nin zamanında, bir Kürt ulusal bilinci kavramı henüz ortaya çıkmış değildi. Kürtler yalnızca imparatorluklar arasında değil, kendi bölgelerinin dağlık coğrafyaları, kendi dilleri (Kırmanci ve Sorani), yazılı kayıtları, dinleri ve toplumsal yapıları bakımından da bölünmüşlerdi ve bu tablonun toplam etkisi, doğal olarak, birleşik bir kimliğin oluşmasının aleyhine bir sonuç doğuruyordu.⁴ Şöyle ki, bazı milliyetçiler Xanî'nin Kürtlerin kendi kaderlerini tayin etme ilkesini savunan ilk kişi olduğunu ileri sürseler bile, onun çalışmaları ancak bir avuç entelektüel arasında dolaşıma girmiş ve bu yüzden etkisi oldukça sınırlı kalmıştı (van Bruinessen, 2003, s. 46-50). Belli ki, geniş halk kesimlerinin gözünde dinsel bağlılıklar ve aşiret soylarına sadakat başka her şeyden daha fazla önem taşıyordu. Buna

3) Şubat 2006'da Londra'da düzenlenen Kürt Filmleri Festivali'nin küratörü Mustafa Gündoğdu'yla yapılan kişisel görüşmeden.

4) Dil ve kayıtlar üzerine bir tartışma için bkz. Hassanpour (1989), dini ayrımlar için bkz. Barkey ve Fuller (1998, s. 69), toplumsal yapılar için bkz. O'Shea (2004).

rağmen *Mem û Zîn*, gerek basılı gerekse ağızdan ağza aktarılan biçimleriyle, bütün bölgedeki Kürtlerin modern tarihinin en kritik zamanlarında ulusal bir simge olarak önemli bir rol oynamıştır (Shakely, 1992, s. 89-94).

Kürtlerin ulus olma iddiaları, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme içine girmesiyle ciddi bir boyuta ulaşmıştır (Barkey ve Fuller, 1998, s. 8). Benedict Anderson'ın analizini haklı çıkaran basılı medya, entelijensiya içerisinde bir Kürt kimliğinin dile getirilmesi açısından son derece önemliydi (Strohmeier, 2003, s. 200). *Mem û Zîn*'in yirminci yüzyılın ilk on yıllarında yapılan basımları bu eseri Kürt halkı nezdinde tarihsel önem taşıyan bir simgeye dönüştürmüştür (Gerdi, 1997). *Mem û Zîn*'in bu basımları ayrıca, Kürt dilinin bir ulusal dile dönüştürüleceğini ve Kürtlerin bir devlet kurmayı hak eden ayrı bir ulus olduğunu dünyaya göstermesi bakımından somut bir katkı olmuştur (Klein, 2000, s. 11). Elit kesim içinde -din ve aşiret temelli sadakatların dışında- 'ortak' bir dil ve kültüre dayalı bir kimliğe duyulan ilginin uyanması, bir ulusal hareketin başarıyla gelişmesinde, başka bir yerde ele almış bulunduğum Hroch'un modelinin ilk aşamasına denk düşmektedir.

Bununla birlikte, Xanî Kürt kimliğine güvenle bakan biri olsaydı bile, yirminci yüzyılın başlarında genel durum Kürtler bakımından pek de cesaret verici değildi.

KÜRT 'SORUNU'

1923 tarihli Lozan Antlaşması milliyetçi umutları söndürmekle kalmamış, Kürtler arasında bugüne varan daha temel bir bölünmenin zeminini döşemiştir. Kürt halkının büyük kısmı artık İran ile yeni kurulan devletler olan Türkiye, Suriye ve Irak arasında bölünmüş durumdaydı; ayrıca, SSCB içinde daha küçük sayıda topluluklar bulunuyordu. Bu dağılım 1992'de belli başlı Kürt topluluklarının yaklaşık durumunu göstermekte⁵ ve Kürt azınlıkların tek tek her devletin kültürel homojenliği karşısında teşkil ettiği 'sorun'un kapsamını gözler önüne sermektedir.

5) Kürtlerle ilgili nüfus istatistiklerini temin etmek son derece zordur ve bu rakamlar büyük devletler arasında hep tartışma konusu olmuştur. McDowall'ın 1996 rakamları (2004, s. 3-4), Izady'nin rakamlarına oldukça yakındır.

1920'lerden itibaren bölgedeki karmaşık jeopolitik olaylara dair ayrıntılı anlatımlar birçok kaynakta bulunabileceğinden⁶ burada fazla üzerinde durulmayacaktır. Sadece, her devletin iktidarı kendi merkezine devrettiğini ve Kürt azınlığı sorununu onların kültürlerini bastırıp varlığını yadsıyarak, genelde birbirine benzer biçimde aşmaya çalıştıklarını hatırlatmak burada yeterlidir. 'Ulus inşası' sürecinde 'mecburi genel eğitim, genel askerlik ve devlet denetimindeki radyo ve basın' gibi başka politikaların da izlendiği herkesin malumdur (van Bruinessen, 1998, s. 40).

Böylesi aşırı baskılar karşısında, kültürel ürünlerin (ve özellikle sinemanın) Kürt kimliğinin aktarılıp muhafaza edilmesindeki payı nedir, ne olabilir? Ben bu noktada tartışmayı, geçen yüzyılda Kürtlerin siyasal ve kültürel gelişmelerinin belli başlı aşamalarına denk düşen üç bölüme ayırıyorum. 1920'lerden 1960'lara kadar süren birinci dönem, peşinden ağır baskıların geldiği isyanlar dönemi olarak adlandırılabilir. Kürtlerin dağlık bölgelerde yaşayan çoğunluğunun tecrit edilmesi kırsal nüfus içinde belli bir bütünlüğün sağlanması sonucunu vermiştir, fakat ayrı bir Kürt edebi kültürünün kalıcı varlığının ciddi bir tehdit altında olduğu da bellidir. Kürt edebi kültürünün ayakta kalmayı başarması, kısmen, şehir merkezlerindeki bazı entelektüellerin yürüttükleri basın ve yayım faaliyetleri sayesinde mümkün olmuştur.⁷ Öte yandan sinema, o dönemlerde Kürtlerin yaşamakta oldukları bölgelerde hemen hemen hiç yoktu ve dolayısıyla şehirli milliyetçi hareketler üzerinde kayda değer bir etkiye sahip değildi.

1960'lardan sonrasını kapsayan ikinci dönem, kırsal bölgelerdeki Kürtlerin şehirleşmesine ve bir toplumsal hareketlilik içine girmesine şahit oldu. Kürtlerin kültürel faaliyetleri sadece İran ve Irak'ta verimli bir zeminde ilerlerken, Suriye'de kesinlikle sınırlı kaldı. Türkiye'deyse çok önemli iki gelişme söz konusuydu. Köylerden şehirlere göçle birlikte devletin etnik çeşitliliği görmezlikten gelmesi artık daha güçtü. Kırsal hayat tarzının şehirlerdeki ilk yansıması,

6) Bu konuda en kapsamlı genel kaynak McDowall'ındır (2004). İran konusunda bkz. Houston (2001), Olson (1998) ve Vali (1995), Irak konusunda Olson (2004), Suriye konusunda Lowe (2005) ve Montgomery (2005).

7) Bu dönemlerde Kürt edebiyatının gelişmesi üzerine değerlendirmeler için bkz. Blau (1984) ve Hassanpour (1996); kültürel gelişme konusunda daha kapsamlı bir tartışına için bkz. van Bruinessen (1998, s. 39).

Türk şehirlerinde inanılmaz derecede popülerlik kazanan ve temeli Arap ve Kürt kültüründen gelen arabesk müziğiydi. Akabinde, 1960'larda ve 1970'lerde, entelektüellerle solcu militanların dikkatini çeken başka bir olgu, şehirlere göç edenlerin yoksulluğu, cehaleti ve sağlıksız hayat koşulları oldu. Marksist ideolojinin etkisi altındaki birçok aydın 'Kürt sorununun kökleri'ni 'sınıf çatışması'nda görmeye yöneldiler (Özoğlu, 2004, s. 127). Bu aydınlar arasında yönetmenler Lütfi Akad, Metin Erksan ve -en önemlisi- Yılmaz Güney de bulunuyordu.

1980'lerde Türkiye'de meydana gelen kritik bir gelişme, Kürt sorununun yalnızca sınıf çatışmasının bir tezahürü olmadığını ortaya çıkardı (a.g.y., s. 157, no: 10). Üçüncü dönem ayrıca, dünya çapında Kürtlere yönelik algıda daha temel bir değişikliğe işaret ediyordu. Haber basını her devlette Kürtlerle ilgili olarak meydana gelen olaylarla ilgili daha fazla haber geçmekteydi. Türk ve İranlı film yönetmenleri Kürtlerin daha fazla farkına vardılar ve kendi filmlerinde Kürt sorunlarını işlemeye yöneldiler. İran, Irak ve Türkiye'deki Kürt yönetmenler de Kürt temalarını odağına alan filmler yaptılar. Uluslararası düzeydeki belgesel yönetmenleri Irak ve İran'da Kürtleri hedef alan saldırılar, mecburi göç ve mülteci sorunlarını ele aldılar. Kürtlerin giderek güçlenen diasporaları da kendi kimliklerini ortaya koymakta sinesizmeden kültürel zırha sahip önemli bir silah olarak faydalanıyorlardı.

BASKI DÖNEMİ (1920'LER-1960'LAR)

İki büyük dünya savaşı arasında çeşitli Kürt aşiretlerinin yer yer gerçekleştirdikleri isyanlar, ulusun daha geniş kapsamlı amaçlarını ortaya koymaya yönelik bir hareket çıkartamadı (van Bruinessen, 1998, s. 39). Bunun kısmi bir sebebi, her devletin asimilasyoncu stratejilerinin etkililiğiye, başka bir kısmi sebebi aynı devletlerin ve (bölgede hakimiyet kavgasına girişmiş olan Büyük Güçler'in) Kürt grupları manipüle etmede başarı göstermeleriydi (Barkey ve Fuller, 1998; Olson, 1998). Yine, etkili olan başka faktörler arasında, Kürt kimliğini ciddi derecede zayıflatan dini ayrılıklar ve Kürtler arasında kalıcı bir siyasal birlik kurulamaması bulunuyordu. Xanî yüzyıllar önce bu durumu şu dizelerinde yansıtmıştı:

*Keşke olsaydı aramızda bir uyum,
Keşke itaat edebilseydik içimizden tek birine,
Pekâlâ başarırđı o hakim,
Türkleri de, Arapları da, İranlıları da kendine boyun eğdirmeyi.*

Devletlerin zayıf olan sınırları, Kürtlerin birbirleriyle kaynaşmalarını önlemekte başarısız kalırken, Kürtler de onyıllar içerisinde birbirleriyle yakınlaşma doğrultusunda özel bir çaba içine girdiler. Fakat, iş fırsatları, okuma materyalleri, eğitim ve eğlenceler sayesinde de giderek daha fazla sayıda Kürt kendini Türk, İran ya da Arap 'ev sahipleri'ne yakın hissetmeye başlamışlardı (van Bruinessen, 1998, s. 40).

Paradoksal bir durum olarak, asimilasyon politikası bazı Kürtler üzerinde, Kürt kimliği duygusunu keskinleştirici bir etki de doğurdu. Dilin (en azından kentsel bölgelerde) baskı altında tutulması Türkiye ve İran'da neredeyse tam bir başarı kazanırken, (1940'ların ortalarına kadar) Suriye'de ve Irak'ta kayda değer ölçüde serpilen bir Kürt edebiyatının varlığı gözlenmekteydi (Blau, 1996, s. 22-24). Örneğin, *Mem û Zin*'in Soranice bir çevirisi, Irak'ta Kürt milliyetçiliğinin gelişmesini 'korkunç derecede etkilerken' (van Bruinessen, 2003, s. 53), İran'da büyük ölçüde Soranice konuşan Kürtlerin duyguları da yaygınlaşıyordu (Ghassemlou, 1993, s. 98).

Bununla beraber, Kürt nüfusunun geniş kesimleri açısından Kürt dilindeki basın yayın organlarına ulaşmak pek kolay değildi. Gazetelerle dergilerin yayınlanması söz konusu olduğunda dahi, bu yayınların dağıtımı esas olarak kentsel bölgelerle sınırlıydı. Kürtçe radyo yayını yapmak İran'da ve Türkiye'de yasaktı, Irak'ta ve Suriye'de ise çok sınırlı biçimde izin veriliyordu (Chailand ve Pallis, 1993, s. 71-79). Aynı dönemde Kürtçe olarak çekilmiş sinema filmiyse hiç yoktu (Hassanpour, 1996, s. 79).

Rus ve Ermeni yönetmenler, Sovyet Kafkasyası'ndaki izole Kürt topluluklarının hayat tarzını anlatan ve esasen antropolojik nitelikte birkaç filme imza attılar: *Zarê* (Beknazarov, 1926), *Kurds-Yezidis* ("Kürtler-Yezidiler", Martirossian, 1932), *Kurds of Soviet Armenia* ("Sovyet Ermenistanı'ndaki Kürtler", Koçaryan, 1947) ve *Armenian Kurds* ("Ermeni Kürtleri", Zhamharyan, 1959). Bazı milliyetçiler bu çalışmalarını o dönem için ayrı bir Kürt kimliğinin varlığının kanıtı

saysalar da, ben bu filmlerin Sovyetler Birliği dışında dağıtıldığı konusunda en ufak bir işarete rastlayamadım.

Sonuçta, Kürt nüfusunun geniş bir kesimini kucaklayan siyasal hareketlerin gelişmesi için 1960'lı yılların devrimci dönemine kadar beklemek gerekecekti.

SIYASALLAŐMA DÖNEMİ (1960'LAR-1980'LER)

Yirminci yüzyılın başlarında eğitimi elite ek olarak, bölgenin daha fazla nüfuslu Şehirlerinde yaşayan çok sayıda köy kökenli Kürt bulunuyordu. Fakat İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tarımın giderek daha fazla makineleşmesi ve geleneksel köy hayatının tahrip olması ekonomik göçmenlerin sayısını arttırmıştı (van Bruinessen, 1990, s. 34). Kırsal bölgelerin ihmal edilir olması Şehir merkezleri ile kırsal evre arasındaki bölünmeyi derinleştirirken, Kürtler de Şehir merkezleri civarındaki mahallelerde yoğunlaşıyorlardı.

Bu durumda, her devletin gözünde Kürtler büyük bir baş ağrısı demekti: Giderek daha fazla ortaya çıkan, etnik bakımdan farklı bir alt-sınıf oluşturuyorlar, devletlerin yadsımda büyük sıkıntı çektikleri ayrı bir ulusal grubu temsil ediyorlardı. Yine devletlerin Kürtlerin varlığını bu Şekilde reddetmeleri, Kürt kimliğinin kurulabileceği daha kapsamlı bir 'söylem alanı' açmaktaydı (Houston, 2001, s. 103). Fakat bu söylem nasıl dolaşıma sokulacaktı? Özel olarak da, kültürel rnler Kürtlerin giderek daha fazla siyasallaşmalarına ve marjinalleşmiş bir azınlıktan bir ulus olarak tanınmalarına doğru giden süreçte onlara nasıl bir katkıda bulunacaktı?

Kürtçe basım ve yayım faaliyetleri Baas Partisi'nin iktidara geldiği 1960'ların başlarından itibaren Suriye'de 'fiilen durmuş' haldeyken (Hassanpour, 1996, s. 70) ve İran'da da çok kısıtlı bir ölçekte devam ederken, Irak'ta ve Türkiye'de zgrlgn sınırları genişliyordu. Sözgelimi, Latin harflerine dönüştürülmüş Kırmancı dilinde ve bir Türkçe evirisiyle *Mem ũ Zin*'in yeni basımları dahil olmak üzere Kürt edebiyatının yaygınlaşması, Türkiye'de Kürt siyasal hareketin yeniden ortaya çıkması açısından önemliydi (Kendal, 1993, s. 40). Bununla birlikte, 1960'ların sonlarında ordu ağırlığını yeniden dayatırken, Kürtçe materyallerin dağıtımı üzerinde ciddi kısıtlamalar da kendini göstermekteydi (Meiselas, 1997, s. 234).

Radyo yayıncılığı da ciddi bir denetim altına alınmıştı. İran hükümeti bu denetimi daha çok 'İran kültürü ve ulusal birliğinin desteklenmesi' adına kullanıyordu (Hassanpour, 1996, s. 74). Devletin 'kültürel formlar üzerinde' neredeyse tam bir hegemonya kurduğu Türkiye'de (Aksoy, 1997, s. 80), Kürt kültürü her türlü radyo yayınından dışlandı. Irak hükümeti ilk başta Bağdat Radyosu'ndan 'siyaseti birleştirmenin güçlü bir aracı olarak' faydalanır (a.g.y., s. 77) ve bu kapsamda çeşitli Kürtçe yayınlara yer verirken, 1961'den sonra bu girişimlerin hepsi ortadan kaldırıldı. Öz olarak, bütün devletler yayıncılık alanında Kürtleri birbirlerine karşı kullanma politikası izlediler (örneğin, İran ve Irak'taki radyo kanalları Kürtleri diğer devlet içinde isyan etmeye kışkırtıyordu). Fakat 1975'ten sonra, özellikle özerklik yanlısı hareketler için önemli olacak şekilde gizli Kürtçe yayınlar hızla çoğalmaya başladı. Kahire'den yapılan Kürtçe yayınlar Türkiye, Suriye, İran ve Irak'tan dinlenir oldu.

Aynı dönemde İran, Irak ve Suriye'de Kürt kültürünün izleri sinema alanında da hemen hemen hiç görülüyordu.⁸ Söz konusu ülkelerde edebiyat alanında yapılan bir araştırma, sınırlı sayıda üretilen filmler içinde Kürt topluluklarıyla ilgili olarak neredeyse en ufak bir sorunun işlenmediğini ortaya koymaktaydı.⁹

Türkiye'de ulusun homojenleşmesi mitinde birtakım çatlaklar görünmeye başlamıştı. Modern, Batı yönelimli, seküler bir devlet haline gelme dürtüsü, Kürt kimliğiyle ilgili sorunların kendini dayattığı kırsal periferi ile kentsel merkez arasında bazı bölünmeler doğurdu. Kürtler kendilerini İslamiyet'le, gelenekle (aşiret direnişi ve eşkiyalık), periferiyle (bölgesel gerilik ve kaçakçılık) ve direnişle (vergilere ve askerliğe karşı koyma) ilişkilendiriyorlardı ve bu yüzden farklıydılar –Türk toplumu içinde bir Öteki'ydiler (Houston, 2001, s. 103).

Bu Ötekilğin en belirgin göstergesi, Türkiye'de şehirlerin çoğunun kenarlarına kurulan göçmen evleri olan gecekondulardı. Gecekondular bazen iyi planlanmış ve düzgün hizmet alacak şekilde kurulmuş olsalar da, genel olarak dağınık ve kaosvari bir görüntü sunmaları 'siyasal ve kültürel eleştiri diline derin kökler salmıştı' (Sto-

8) Irak'ta birkaç yabancı film Kürtçe altyazılarla gösterilmişti (Hassanpour, 1966, s. 79).

9) Irak için bkz. Nouri (1986) ve Chébli (1964), İran için Issari (1989), Haghghat (1999), Issa ve Whitaker (1999), Key (1999), Dabaşı (2001) ve Tapper (2002), Suriye için (2006). Bu bölgede dünya sinemasının genel tarihleri üzerine yapılan tartışmalar için bkz. Nowell-Smith (1997) ve Chapinan (2003).

ke, 1994, s. 27-28). Kırsal sorunlar ve bu yerleşim bölgelerinin 'kaos'u ilk olarak arabesk müziğe, sonra da çeşitli yönetmenlerin bakışıyla sinemaya yansdı.

ARABESK

Türkiye'de iktidarı 1923'te ele geçiren Kemalist rejim, modern bir devlet modeli kurarken Osmanlılardan kalan kültürel etkileri tamamen silmeye girişti.¹⁰ Aksoy'un ve Robins'in nitelemesiyle halkın 'gerçek' kültürünün bastırılması, homojen bir Türk ulusu yaratma çabalarının başka bir vechesiydi (1997, s. 76-77). Yeni yönetim çeşitli vasıtalarla Batı formlarına dayalı bir 'resmi' kültür empoze etti. Müzik konservatuarlarına yeni bir 'saf Türk müzik kültürü' geliştirmeleri görevi verildi (Stokes, 1944, s. 25). 1930'lu ve 1940'lı yıllarda çok popüler olan Mısır müzikal filmleri 1948'de yasaklandı ve bu şekilde Türk sinema endüstrisinin önü açılmak istendi, fakat tabii, Batı etkisini özümsemeyi teşvik edecek şekilde (Stokes, 1992a, s. 93-94).

Fakat Türk kültürel hayatının baskı altına alınan unsurları hemen yok olmadı; bilakis, itilmiş oldukları kenar köşelerde gelişmesini sürdürdü. Özellikle de 1950'li yıllarda yeni bir müzik türü, arabeskin ortaya çıkmasını sağladı.¹¹ Türk klasik müziği, köy folkusu, Batı popu ve Arap (özellikle Mısır) dans müziğinin canlı bir sentezi olan arabesk, 'öncelikle kenar mahallelerin ve kenardakilerin kültürü'ydü (Aksoy ve Robins, 1997, s. 85). Bestecilerle icracıların çoğu Türkiye'nin güney ve güneydoğu sınır bölgelerinden geliyorlardı; özellikle Kürt olmasalar da, onların müziğinde Kürtlerin güçlü etkileri yansımaktaydı. Arabeske milliyetçiler de sahip çıktılar ve daha sonra arabesk, 'genellikle Kürt intifadası olarak anılan direniş hareketinde önemli bir rol oynadı' (Stokes, 1994, s. 35). Böylece arabesk, daha en başından itibaren, Türk kimliğine bir saldırı olarak yorumlanmış ve devletin yönetimindeki radyo kanallarından dışlanmış oldu. Fakat bu müziği Mısır ve Suriye'den yayın yapan radyo kanallarından takip etmek de mümkün oldu-

10) Arap etkisini ortadan kaldırmak ve Batı'ya yönelimi desteklemek amacıyla o dönemde kimliğin birçok unsurunda -dil, yazılı kayıtlar, giyim, müzik ve mimarlık- reform yapılmıştı (Robins, 2000, s. 206-207).

11) Arabeskin gelişmesi üzerine ayrıntılı bir tartışma için bkz. Özbek (1997), Stokes (1992a; 1994), Aksoy ve Robins (1997).



Kanun Namına, Lütfi Akad, 1957.

ğundan, 1950'li ve 1960'lı yıllar boyunca popülerliğinin sürekli olarak artması engellenemedi.

Aynı zamanda İstanbul'da, Yeşilçam adı altında toplanan birçok film yapım şirketi ortaya çıktı. Bu şirketler, görece düşük maliyetli yapımlarda popüler melodramlar, komediler ile müzikalleri birbirine harmanlayarak bazı denetimleri atlatmayı başardılar.¹² Arabesk müziği ön plana çıkaran bu yapımlarda filmin hikâyesi ile müziği yan yana akıyordu. Popüler bir müzik formunun (ilkin sinemada, sonra da ses ve video kasetlerinde) yaygın dağıtımıyla birleşmesi, arabeskin kısa sürede Türkiye'nin hızla genişleyen metropolitan bölgelerinde kitlesel bir fenomene dönüşmesini sağladı (Aksoy ve Robins, 1997, s. 96).

Birçok arabesk film, müzik ağırlığına rağmen kırsal güneydoğudaki köy hayatını 'gerçekçi' biçimde yansıtıyordu. Sözgelimi *Kanun Namına* (Akad, 1952), aşiret kavgalarını ve namus cinayetlerini öne çıkaran anlatısıyla, sonraki otuz yılın arabesk sinemasına model oldu (Stokes, 1992a, s. 95). Yine şehirlere yapılan iç göçle ilgili olan

12) Yeşilçam tarihi ve yapımlarının özetleri için bkz. Erdoğan ve Göktürk (2001, s. 535-537) ve Ilal (1987, s. 122-123).

bu filmler, geçiciliğe ve bilinçlenmeye varan güçlü duyguları da yansıtmaktaydılar. Filmlerin geçtiği tipik ortamlar gecekondular, Anadolu'nun güneydoğu bölgesinden gelen göçmenlerin mecburi durakları olan otobüs terminalleri ve onları işe götürüp getiren dolmuşlardı. Ana karakterler de 'kültürel ve ekonomik dönüşümün kısacasına girmiş bir toplumun temsilcileri'ydi (1992b, s. 213-214). Zaten gecekondunun kendisi, 'çevre ile merkez, kırsal kesim ile kentler, gelenek ile modernite arasında' duran geçici, istikrarsız bir yerdi (Stokes, 1994, s. 28) ve bu yönüyle topluluklar arasında çıplak gözle görülebilir bir kültürel sınırı temsil ediyordu.

Arabeskin popülerliği, Türk toplumunun homojen olmadığı, devletin kendi bakışının dışında kalan kayda değer unsurlar da içerdiği yönündeki rahatsız edici gerçeğin ortaya dökülmesi gibi bir sonuç doğurmuştu. Büyük şehirlerin, özellikle İstanbul'un içinde ve civarında geniş Kürt topluluklarının varlığı artık görmezlikten gelinmiyordu ve 'Kürt gerçekliği' bir zaman içinde kabul edilmek zorunda kalıncaktı. Gelgelelim, arabesk 'dışlanmışlar' hakkında, yani Türk toplumundaki Öteki hakkında idiyse, aynı zamanda iktidar ilişkileri hakkında bir olguydu; yalnızca devlet ile azınlıklar arasında değil, aynı zamanda erkekler ile kadınlar arasındaki istikrarsız sınırlara dairdi ve genellikle toplumsal cinsiyet kalıpları içerisinde dile getiriliyordu.¹³ Arabesk filmlerdeki erkek baş rol figürleri sıklıklı 'maço' bir konumda durur, şiddete ve zalimliğe dayalı bir erillik formu sergilerken, bu figürlerin güncel hayatları yoksullukla, ahlâki zayıflıkla, modası geçmiş namus kodlarını aşamamış olmakla yıkılmaktaydı. Tabii kadınlara düşen de yılgin ve düşmüş hallerde, 'dişilikleri'nden mahrum edilmektir (Stokes, 1994, s. 29). Kısırlaşma ve kadınların zarar görmesi gibi temalar, siyasal görüşleri belirgin yönetmenlerin çalışmalarında bile görülmekteydi. Yalnız burada, soykırımla bağıntılı biçimde Ermeni filmlerinde gösterilen kısırlaşmadan farklı olarak, ekonomik ve siyasal güçsüzlüğün ifade edilmesine daha fazla önem veriliyordu. Bunun en belirgin örneği de Yılmaz Güney filmleriydi.

13) Bülent Ersoy gibi en popüler arabesk şarkıcıların birçoğu transvesti ya da transseksüeldir. Bu konuda en iyi örnek Yılmaz Duru'nun *Acı Ekme* (1984) filmidir.

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Arabesk müziği ve filmi, izleyicilerine kırdan kente göçün, zorlukların, sömürünün ve bunların getirdiği yabancılaşma ve çaresizlik duygularının hikâyesini anlatır. Gerçekçi kalıplara uydurulan bu yapımlar, Türk toplumundaki toplumsal huzursuzluğa dayalı duyguları da kışkırtıyordu aslında. Aynı zamanda, 1960 askeri darbesini takip eden dönemde Türkiye'deki sol içinde Marksist fikirlerin yayılması, hızlı ekonomik gelişmeden ve bu olgunun yarattığı eşitsizliklerden kaynaklanan toplumsal sorunlar konusunda sinemacıların nasıl bir rol oynayacağına dair çeşitli tartışmalara yol açtı (Dorsay, 1986, s. 119). Bir tarafta, Türk sinemasının toplumun sorunlarının sınıfsal bir analizini yansıtmak, dolayısıyla açıkça siyasal bir nitelik taşımak mecburiyetinde olmadığını ileri süren yönetmenler duruyordu (Giles, 1982, s. 2-3). Toplumsal değişim kavgasında aktif bir şekilde yer almak gerektiğine inananlar da, militan sinemayı öne çıkarmak isteyerek bu tutuma hararetle karşı koymaktaydılar (Erdogan, 1998, s. 261-263). Militan sinemanın en iyi örnekleri, kırsal Anadolu'daki feodalizme ve şehirlere göç eden köylülerin deneyimlerine eğilen Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) ve *Kuyu* (1968) filmleriyle, Lütfi Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesiydi.¹⁴

Ne var ki, devletin denetimi tamamen atlatılamazdı; bu denetim 'Türk sinemasında hâlâ belirleyici faktör'dü (İlal, 1987, s. 222; Loretan, 2001). Sonuç olarak, ayrılıkçı talepleri körükleyeceği korkusuyla azınlık halklara gönderme yapmak ve azınlık dillerini kullanmak yasaklanmıştı. Bu sansür (ya da otosansür), ne yönetmenlerin etnik kimliğinin ne de işlenen konuların açıkça ortaya konabildiği Türk sineması hakkındaki literatüre de yansımıştır. Örneğin Atilla Dorsay, Kürt sözcüğünü asla kullanmaz; eleştirel bir ağızla, 'Türkiye'nin doğusundaki köylüler'den dem vurur (1986, s. 125). Aynı şekilde İlal (1987) ve Özgüç (2001), Kürtler söz konusu olduğunda yalnızca 'göçebeler'den ve 'Anadolu köylüleri'nden bahsetmektedirler.¹⁵ Bu yüzden Kürtlerle ilgili sorunlar Türkiye'de sinema diline ancak sü-

14) Toplumsal sorunlara odaklanan yönetmenlere dair daha ayrıntılı bir bakış için bkz. İlal (1987) ve Dorsay (1986, s. 119-120).

15) Bu eksiklik, Türk sinemasına dair başka dillerde yazılan metinlere de sirayet etmiştir. Bu konuda örneğin bkz. Basutçu (1966) ve Scognamillo (1987).

reç içinde girebilmiştir ve esas olarak da Yılmaz Güney'in eserlerinde göze çarpmaktadır.

YILMAZ GÜNEY VE KÜRT KİMLİĞİ

Yılmaz Güney bilhassa kariyerinin ilk dönemlerinde, 1950'li ve 1960'lardaki düşük bütçeli Yeşilçam filmlerinin pek çoğunda kuvvetli bir 'aksiyon kahramanı' olarak başarılı olmuştur.¹⁶ 'Türk sinema tarihinin en sevilen aktörü' (İlal, 1987, s. 124) sayılan Güney, 1964'te Akad'la yaptığı işbirliğinden itibaren başladığı yönetmenlik kariyeriyle popülarlığını iyice pekiştirecekti.¹⁷ Onun Kürt kökenlerini açıkça kabul edip ortaya koyması ve Kürt özerklik hareketini desteklediğini ifade etmesi ise ancak 1982'den, hapisneden kaçtıktan ve Türk vatandaşlığından çıkarıldıktan sonra mümkün olacaktı (Kutschera, 1983). Bununla birlikte, Güney'in Kürt kimliğinin çeşitli yönlerini ileri bir bakış açısıyla nasıl yansıttığını, en önemli döneminin üç filmi olan *Umut* (1970), *Sürü* (1978) ve *Yol*'da (1982) görebiliriz.¹⁸

EKONOMİK MARJİNALLEŞME

Umut, Türkiye'de ilk defa, köyden göçenler ile şehir sakinleri arasındaki muazzam toplumsal ve ekonomik ayrılıklara doğrudan eğilen, yenilikçi bir film. *Umut*, bir güney şehri olan Adana'da, geniş ailesine bakmak için hayatını arabacı olarak kazanmaya çalışan, yoksul göçmen (ve Yılmaz Güney'in oynadığı) Cabbar'ın hikâyesidir. Aktör olmayan oyuncuların kullanılması, gerçek mekânlar ve basit, doğal aydınlatmalı setler gibi gerçekçi ve gerçekçi-olmayan özellikler filmin hemen her karesinde belirgin biçimde görülebiliyordu.

Film, başrolündeki alt-sınıflı toplumdan 'temizleniş'i gösteren bir dolaylı bakışı gösterecek biçimde, belediye arazözünün yıkadığı

16) Güney hakkındaki kapsamlı literatüre Wakeman (1988) ile Leaman'deki (2001) biyografik bölümler dahildir. Güney, hayatının sonlarına doğru çeşitli söyleşiler yapmıştır. Basutçu (1980), Kazan (1980), Ciment (1982) ve Kutschera (1983).

17) Güney 1968'de, ticari film endüstrisinin desteklemeyeceği türde filmler çekmesini sağlayan kendi yapım şirketini kurmuştu.

18) Yaygın olarak Güney'in kendisine atfedilse bile, *Sürü* ve *Yol*'un yönetimiyle ilgili tartışmalar yok değildir. Örneğin Tony Rayns, çekimlerin bileşiminde ve senaryo yazımına ek olarak kurgunun büyük kısmında Güney'e özgü izlerin bulunduğu dikkat çekerken (1983, s. 91), Ali Özgentürk bu konuda *Sürü*'nün yönetmeni Zeki Ökten ile *Yol*'un yönetmeni Şerif Gören'e ağırlık verir (Dönmez-Colin, 2006, s. 114).

boş şehir sokaklarının bir görüntüsüyle açılır. Sonra, yolcu taşımak için demiryolu istasyonunun kenarında beklerken at arabasının üstünde uyuyakalmış Cabbar görünür. Kendisi çalışmaya istekli olmasına rağmen, çağın gerisinde kalan, cahil ve silik varlığıyla modern şehirde yerinin olmadığı her halinden anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, tek ‘umudu’, zenginler ile yoksullar arasındaki kapanmaz uçurumu kapatma vaadi sunan piyangodur.

Cabbar’ın atlarından birinin ölümüne sebep olan dikkatsiz bir şoför suretine bürünen kör talih ile zararını karşılmasına izin veremeyen suç ortaklığı içindeki yetkililer, onu iyiden iyiye ekonomik sistemin kıyısına sıkıştırırlar. Cabbar’ın kötü durumundan kurtulmaya yönelik çabaları sonuç vermezken, başkasından aldığı ödünç parayı da geri ödeyemez. Arabasını sattığı alacaklılarına karşı bir at daha satın almak için neyi var neyi yok elinden çıkarır ve eline yüzüne bulaştırdığı bir soyguna karışır. Sonunda sahip olduğu her şeyi kaybeder ve efsanevi bir define gömüsünün peşinde aptalca bir maceraya atılır.

Cabbar’la arkadaşlarının Kürt olduklarına dair pek çok emare bulunsa da, *Umut* açıkça Kürtlerin sorunlarını işleyen bir film değildir. Gerçekten, Marksist bir okuma Cabbar’ı ‘marjinal kitlelerin kurgusal bir temsilcisi’, teknolojik devrim ile bu süreçte palazlanan yeni kapitalist sınıfın bir kurbanı, kendi koşullarını iyileştirmekten aciz bir zavallı konumuna yerleştirir (Giles ve Şahin, 1982, s. 5). Sermaye toplayacak en ufak bir imkânı yoktur, borçlarını arttıramaz ve bazı işleri sırtına yıkacağı insani kaynaklardan da yoksundur. Böyle bir okumayla Güney, arabacı arkadaşlarının sokakta yaptığı bir gösteriye katılmadığı, onun yerine sahte umutlar beslemeye devam ettiği için, kusuru ‘siyasal bilinç’ten yoksun olduğu için Cabbar’a yükler gibi görünür. Elbette Cabbar’ın gayretleri hiçbir yere varmamıştır. Kendi kazdığı bir çukurun yanında körce döner dururken kamera uzaktan onun yalnızlığını vurgular. Cabbar körce dönüp durmaktadır, çünkü hiçbir kaçış yolu görememekte, sonsuz bir yoksulluk döngüsü içinde olduğu yerde debelenip durmaktadır.

Daha yakından bir okuma yapıldığında, gecekondü ortamında ve marjinalleşmiş insanlar etrafında geçen filmin gerçekçiliğinde arabeskin etkileri çok açık biçimde gözlenebilir. *Umut*, Türk toplumun-



Yılmaz Güney'in *Umut* (1972) filminden bir sahne.

da düzen ile iktidar arasındaki ilişkiye eğilen, daha tehlikeli biçimdeyse, devletin güçsüzlüğü, özellikle de Kürtleri nasıl hüsrana uğrattığını gösteren çarpıcı bir filmidir.

Cabbar'la ailesinin oturduğu yerin kaotik ve dağınık hali, kentssel düzenle çarpıcı bir zıtlık içerisindedir. Daha önce belirttiğimiz üzere, filmin açılış sekansı Cabbar'ın tutuk, hırpani haline ayna tutan temiz, geniş ve düzgün bulvarlardır. Döküntü hali, harap kapıları, hayvanları, su kuyusu ve teneke hamamıyla bir mezbelelik halindeki ev çekimlerinin montajı, modern çok-katlı apartman bloklarının uzun uzun ve ağır çekimleriyle yan yana konmuştur. Eski püskü arabasını sürdüren Cabbar da modern şehirde trafik keşmekeşinin tam ortasına düşmüştür.

İlaveten, arabeskin muğlâk izlerini üzerinde taşıyan Cabbar, saldırganlık ile çekingenlik arasında salınıp duran bir ruh haline sahiptir. Çarpıcı derecede gerçekçi görüntülerle, kendi sözünü dinlemeyen karısıyla kızını insafsızca döver. Cabbar'ın, Güney'in Yeşilçam filmlerindeki maço halini gösteren posterlerinin yanından ağır ağır geçişini gösteren bir sekansta yönetmen, bir yankesiciyi tokatlayıp tekmeler; kamera yaklaştıkça şiddet daha belirgin bir şekilde gözler önüne serilir. Yine de Cabbar, yazgısını yakınmadan kabullenmiş gi-

bidir. Bu kaderciliğin örneği, rüzgârın uğultusu dışında hiç sesin duyulmadığı, araba atı boş bir tarlaya götürürken kendisinin yayan yürüdüğü sahnedir. Oraya gelince sürücü atı aşağı atar ve çekip gider. Çok etkili bir yalnızlık ve çaresizlik görüntüsü oluşturan bu sahne- de Cabbar, atından biraz uzakta yere çöker ve bu halde, Stokes'in bakışıyla, arabeskin belirgin görüntüsünü, 'özellikle kudretini kaybetmiş bir erkeklik hali'ni simgeler (1992a, s. 13).

Güney'in Cabbar'daki performansı daha önceki filmleriyle apaçık bir tezat içindedir. Artık yanlışlıkları tek eliyle düzeltebilen aksiyon kahramanı değildir, Armes'in 'bireysel eylemin sınırları' dediği engeli öğrenmiş bir hali vardır (1981, s. 9-11). Devlet ile onun marjinalleş-tirdiği topluluk arasındaki güç dengesizliğini ele alırken, kayda değer bir toplumsal değişimin ancak kolektif eylem yoluyla gerçekleşebileceğini ileri süren bir izlenim uyandırır.

Umut, 1960'larda Türkiye'de egemen olan ve giderek derinleşen ekonomik bölünmenin bir dışavurumudur; örneğin Tom Nairn'in, ulusal bilincin gelişmesinin kökündeki sebep saydığı eşitsiz gelişmenin tipik örneğidir. Zaten bu film, Güney'in Türk kentli toplumunun ortasında ayrıcalıksız bir Öteki'nin varlığını ortaya koymaya başladığı bir siyasal alan kurar. Gerçi bu Öteki o dönem için ayrı bir ulusal grup olarak telaffuz edilemiyordu, ancak Güney'in kültürel farklılık temsiline eleştirel bir yaklaşım getirmeye başladığı da aşıkardı. Nitekim kendisinin bir sonraki filmi *Sürü*, bu fikirleri daha da ileri götürerek, bir köydeki koşulları ele almakta, kırdaki ve şehirdeki Kürt toplulukları içinde ve arasındaki derin toplumsal ve siyasal bölünmelere eğilmektedir.

KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM

Güney'in *Umut*'u çekebildiği dönemin siyasal özgürlüğünün ardından, hem anti-komünist hem de Kürt-karşıtı olması anlamında bir gericilik dönemi sükun etti. Sözümona Kürtlerin varlığı hiçbir şekilde tanınmıyordu, fakat yine de birçok Türk onları açık açık mahkûm etmeye kalkışıyor, hatta bir gazete, onları Ermenilerin kaderini paylaşmakla tehdit ediyordu (McDowall, 2004, s. 409). Bu huzursuzluk, Kürt soyundan gelen bazı politikacıların Türkiye'de ayrı bir etnik grup olarak haklarının tanınması çağrılarının yapıldı-



Umut (1970).

ği 1960'ların sonlarında iyice derinleşti. 1971'de siyasal atmosfer o denli kasvetli bir hale bürünmüştü ki, başka bir askeri darbe tezgâhlandı ve kısa süre sonra da sıkıyönetim ilan edildi. Binlerce kişi tutuklanırken Güney de hükümetin aradığı askeri öğrencileri evinde barındırdığı suçlamasıyla iki yıl hapse mahkûm edildi. *Umut*'la birlikte diğer filmlerinden 7'si yasaklandı ve kopyalarına el kondu (Rayns, 1983, s. 93).

Özellikle kırsal Kürt bölgelerinde sıkı tedbirler almaya girişen ordu, 1973'te sivil yönetime geçilmesine ve ılımlı bir solcu hükümet iktidara gelene kadar politikasını ısrarla sürdürdü. Güney 1974'te çıkan genel aflla serbest kaldı, ama kısa süre sonra da cinayet suçlamasıyla tutuklanıp, ağır bir hapis cezasına çarptırıldı.¹⁹ Fakat, herhalde çok kişiyi şaşırtacak şekilde, hapishanede çalışmalarını sürdürdü ve sonradan Zeki Ökten'in yönettiği *Sürü* (1978) filminin senaryosunu kaleme aldı.

Sürü, 1950'li ve 1960'lı yılların toprak reformlarından sonra Türkiye'de geleneksel köylü ve göçebe hayatının nasıl yıkıma uğradığını, kırsal Doğu ile kentli Batı arasındaki muazzam uçurumu ve

19) Güney davasının farklı versiyonları için bkz. Arnes (1987), Dorsay (1986), Ilal (1987), Suner (1998). Güney'in anlatımı için bkz. Rayns, 1983, s. 93.

Umut'ta olduğu gibi, şehirlerdeki ekonomik bölünmüşlüğü işleyen bir filmdir. Fakat her şeyden önce, birçok Türkün zihninde hep cehalet, şiddet, batıl inanç ve gerilikle birlikte anılan kırsal Kürtler arasındaki tarihsel değişim süreçlerinin çok güçlü bir anlatımıdır. Güney *Sürü* üzerinde çalıştığı sırada, Kürtler Türkiye'nin dört dörtlük bir Batı ülkesi olamamasının ve modernleşmemesinin de sorumlusu ilan ediliyorlardı. Elbette, modernleşmiş -yani, başarıyla entegre olmuş- Kürtlerin misilleme korkusuyla kendilerini Kürt olarak anmaları söz konusu bile olamıyordu. İşte bu filmde Güney, Kürtlerin ancak Kürtlüklerini yadsıyarak ve asimile olarak modernleşebilecek olmalarının içerdiği çelişkiye işaret etmekteydi. Dolaylı olarak da, modern Kürt diye bir şey olup olamayacağını, Türkiye'de Kürt kimliğine bir alan açılıp açılmayacağını sorgulamaktaydı.

Filmin başlığındaki sürü ve çobanlar -kurgusal Veysikan aşiretinin mensupları- Kürt ulusunu simgeleyen metonimlerdir.²⁰ Onların Kürdistan'daki otlaklardan bir batı şehri olan Ankara'daki pazara yaptıkları uzun yolculuk, modernliğin meydan okumaları karşısında önelere çıkan engelleri gösterir. Bu yolculuk, kopuşu ve dönüşümü akla getiren çağrışımlarıyla, Güney'in kimliğin ayakta kalmasına eğilmesini sağlamıştır ve Kürt sorununu işleyen daha sonraki filmlerde gözlenen bir mecazın ilk örneğidir.

Film, sözsüz bir Kürt ağıdı eşliğinde geniş mezralarda ilerleyen üç atlıyı takip eden uzun çekimlerle açılır. Bu atlıların rakip Halilhanlara mensup olduğunu öğrenmekte gecikmeyiz. Aşiretler arasında bir tür barışma adımı olarak Veysikanlıların beyi Hamo'nun en büyük oğlu Şivan'la evlenen kız kardeşleri Berivan'la konuşmaya başlamışlardır.

Bu sahnelerin arkasından, kadınların süt sağıp elle yün eğirdikleri, taş ocaklarda ekmek pişirip yakacak odun toplamaya çıktıkları, onlar denklere sırtlarında taşırken çocukların özgürce, neredeyse yabani bir edayla etraflarında koşuşturdukları, sanki eski zamanlarda kalakalmış bir çadır halkı gösterilir.

Engin, bomboş manzaralar, bir hayalet gibi çalınan müzik, parlak renkli geleneksel elbiseler ve hepsinden önemlisi atlar, kırsal Kürdistan'ın ortamını yansıtmaya birebirdir. Kimliği simgeleyen bu öge-

20) Güney'in iddiasına göre, Muş'taki kendi aşiretinin hikâyesini anlatan bu film, 'Kürt halkının tarihi'dir.

ler -O'Shea'ya göre- "her nasılsa Kürtlüğe için sayılmaktadır" (2004, s. 159). Yine de, bu görüntüler çok güzel olmakla beraber, hemen hiç romantize edilmemişlerdir. İzlediğimiz her sahnede, bu halkın sert hayatına dair bir siyasal saptamada bulunmaktadır sanki: aşiretler arasındaki düşmanlıklar ve kan davaları, katı patriyarkal toplumsal yapı, şiddet, batıl inançlar ve cehalet. Güney çeşitli yollarla bu toplumun yakın gelecekte nasıl bir yıkıma uğrayacağını betimlemeye çalışıyor gibidir.

Birincisi, patriyarkal yapının yıkıldığını gözlemleriz. Berivan, defalarca düşük yaptıktan sonra artık hasta bir kadındır. Hamo karısına ateş püskürmektedir; yalnızca karısı kendisinin nefret ettiği Halilhan aşiretinden olduğu için değil, aynı zamanda çocuk taşıyamadığı ve böylece 'kendi' aşiretinin zürriyetini tehdit ettiği için. Ona bakıkça otoritesinin dağılıp gittiğini görmekte ve Halilhanları alt etemediği için, uysal tabiatlı Şivan'a saldırmaktadır:

Senin zayıflığının sebebi, Berivan. Eski den şahine benzerdin.
Şimdiyse uyuz bir çakaldan farkın yok.

Arabeski oluşturan öğeler (Hamo'nun delice şiddeti, Şivan'ı aşagılama, kadının erkekliği tahrip etmekteki rolünden duyduğu korku) aynı zamanda bu topluluklarla ilgili klişelerin teyit edilmesine de yaramaktadır.

Sonraki sahnelerde, vadiyi süren traktörler, otlakların yok olup gittiğini akla getirmekte ve modern tarım yöntemlerinin devreye girişini simgelemektedir. Bu karşıtlık daha sonra vurgulanarak tekrarlanırken, Hamo'nun yolculuğun başında sürüsünü kasabaya doğru yürüttüğünü görürüz. Bâkir toprağı süren çelik saban görüntüleriyle belirginleşen yakın çekimler, aşirete dayalı hayat tarzında çok yakında meydana gelecek değişimlerin kavranmadığını ortaya koyarken, aslında içsel bir korkuyu da ele vermiştir.

Sonra Güney, en önemli unsuru harekete geçirir: Filmin orta kısmını kaplayan bölümlerde, modern şehre yolculuğun dört ana karakter üzerinde ne kadar dönüştürücü bir etki yaptığını gösterir. Rüşvetçi ve art niyetli demiryolu görevlileri açıktan para çarpmaya çalışırken, koyunları hastalık saçan vagonlara yerleştirirler. Sonra tren görevlileri, verilen rüşveti çok az bulduklarından trende ani

frenler yaparak koyunların ayaklarının kırılmasına, yaralanmalarına yol açarlar. Bazı koyunlar yaralanırken bazıları zehirlenir, bazıları ölürken bazıları uğursuz bir hırsız çetesi tarafından kaçırlır. Eger Kürtleri bu sürü temsil ediyorsa, o zaman bu olaylar da onlara, bir halk olarak, devlet eliyle reva görülen muamelelerin dolaylı ifadesi olarak yorumlanabilir.

Tren, Muş'un yakınından geçip Fırat boyunca (muhayyel Kürdistan ile Türkiye arasında kabul görmeyen bir 'sınır' olarak iddia edilen) Diyarbakır'a gider, Sivas üstünden Ankara'ya yönelir. Yol boyunca Güney, doğu Anadolu'nun köyleri ve küçük kasabalarının ıssızlığı, sefaleti ve yıkıntı halini gösteren belgesel değerinde görüntülere yer verir. Çok sayıda işsiz insan yollarda bekleşmekte ve önlerinden geçip giden trene boş boş bakmaktadır. Yolculuğun uzunluğu (filmin üçte birini aşan bir kısmı), çobanlar ile onların ait oldukları modern devlet arasındaki uçurumun korkunçluğunu ortaya koyar. Fakat tren ve Türkiye'nin merkezine doğru yol alışı başka bir anlamla daha yüklüdür. Görünüşte hareket özgürlüğünü, gelişme ve değişimin *mümkün olduğunu* yansıtıyor izlenimi uyandırsa da, sıkışmışlığa ve hapsolmuşluğa da işaret eden bir tarafı vardır bu manzaraların. Vagonlar klostrofobik alanlardır; yakın çekimler, gölge düşmüş yüzler, soluk doğal ışık: Şivan ile Berivan böylesine bir kapının içindedir.

İnsanların eşyalarının aranıp polisin kötü muamelesine maruz kaldıkları dış dünyayı ve bir tutuklunun siyasi bir türkü okuduğu iç mekânı hep onların bakışıyla gözlemleriz. Güney burada, karakterlerinin, kendilerine dayatılan kısıtlamalarla dolu gerçeklikte bir dönüşüm sağlamalarının imkânsıza yakın olduğunu vurgularken, 'bir hapishane olarak Türkiye' nosyonu da yönetmenin *Yol*'da ve son filmi *Duvar*'da (1983) derinlemesine işlediği başka bir temadır.

Trenin Ankara'ya yaklaştığını gösteren işaretler, kent hayatının farklı ritimlerine çeker dikkatimizi. Tren şehre girerken artık baskın olan modern bir devletin sıradan imgeleridir: Atatürk anıtı, resmi kurum binaları, devletin her tarafta görülen bayrakları. Bu simgelerin sürülerini pazara götüren çobanlarla yan yana gösterilmesi, devlet ile köylüler arasındaki eşitsiz güç ilişkisinin somut yansımalarıdır.



Sürü (1979) filminde Şivan karakterini canlandıran Tarık Akan ve Berivan'ı oynayan Melike Demirağ.

Sürü'nün finali, 'dürüst çalışan insanlar'ın konumu ile onların kapitalistler tarafından sömürülmesini eleştiren Marksist bakışı ortaya koyan *Umut*'un başka bir temsilidir. Şivan, Berivan'ı, şehre yeni gelen bir göçmen olan kuzenine götürüp onu iyileştirmeye çalışır. Burada Güney, göçmen işçilerin tuttuğu fiziksel mekânla ilinti kurarak Türkiye'de açılan yeni siyasal alana işaret eder. Kuzen, modern hayatın bütün konforlarına sahiptir ve bunlara sahip olmaktan dolayı gururludur: 'istediğiniz kadar yıkanabileceğiniz' banyo, 'bir düğmeye basarak kokudan kurtulduğunuz' mutfak, birden fazla yatak odası, vb. Fakat kısa sürede açığa çıkar ki, kuzenin ailesi, Türkler için inşa halinde olan bir binanın bitmemiş katında kalmaktadır. Bu insanlar, geçici de olsa, böylesi yerlere sığınmışlardır.

Öte yandan Güney, *Umut*'tan farklı olarak bu filminde kolektif eylem ideolojisini tartışmaya açmaz. Onun yerine, dört ana karakterinin çıktıkları yolculuğun sonucunda geleceğe dönük bir dönüşüm uğramalarını irdeleyerek, Kürtlerin modern Türkiye'deki yerine dair diyalektik bir argümanın peşine düşer.

Hamo'nun küçük oğlu olup, daha önceden mezradan kaçmış olan Silo, açılış sekansında karşımıza çıkan ilk karakterdir. Töreye

göre ölen erkek kardeşinin yaşlı karısıyla evlenmek mecburiyetinde olan Silo, sürüyle birlikte Ankara'ya giderek, ailenin ve aşiretin boğucu kısıtlamalarından kurtulmaya kararlıdır. Yolculuk boyunca yeni keşfettiği özgürlüklerin tadını çıkarmaya koyulur. Naifliğinden dolayı canı sıkılacak olsa bile, kent hayatının nimetlerinden faydalandıkça kendi halkıyla ve değerleriyle olan bağlarını yadsımaya başlar. Bu yüzden, son sahnede Hamo'dan kopup uğultulu şehrin fonunda kaybolup gittiği final sahnesi hiçbirimizi şaşırtmayacaktır. Silo açısından yolculuk, tam asimilasyonla sona erer; kendi kimliğinden vazgeçerek görünmez hale gelir. Film boyunca çizilen Silo karakterinin bize anlattığı, bencillliğini sergileyen ağzısıklığı ve tamahkârlığıyla, kendi topluluğuna ihanet eden bir figürdür.

Öte yandan Şivan, dış dünyada deneyimli, onurlu bir modernleşen figür olarak sunulmuştur. Mantıklı biri olduğu için, aşiret sistemi ile göçebe hayat tarzının sönüp gitmeye mahkûm olduğu kanaatinde. Babasının şiddetle karşı çıkmasına rağmen Berivan'la evlenerek, Halilhanlar ile Veysikanları uzlaştırmaya çalışmıştır. Hamo onu döver ve erkek kardeşinin ölümünün öcünü almadığı için aşağılarken suskun kalıp başını eğer ve hiç karşı koymaz, fakat kan davasını sürdürmeyi de reddeder. Onunla ilk defa, çocuk doğuramayan Berivan'ı bir büyücünün 'iyileştirmeye' çalıştığı sırada beklerken karşılaştığımız halde, daha sonra karısını önce kasabada, sonra şehirde bir doktora göstermekte ısrarcıdır. Cahil de değildir; şehri görünce heyecana gelmiş, gururla, "Burası bizim başkentimiz, Ankara Türkiye'nin kalbi," demiştir. Dolayısıyla bu yolculuk, Şivan'ın nezdinde, patriyarkal bir toplumdaki modern, demokratik bir topluma doğru dönüşüm sağlama ihtimalini temsil eder. Fakat Şivan -Silo'dan farklı olarak- kimliğinden vazgeçmeyecektir: Babasına itaatle, aşiretine sadakatle, Berivan'a aşkla bağlıdır.

Burada, Güney'in kadınların konumuna karşı ikircikli bakışı kendisini gösterir. Şivan, suskun Berivan'ı hastalığına bir deva bulmak için şehre götürmekte ısrar eder, ilk baştaki hiddetli tutumuna karşın ona derin bir şefkatle yaklaşır. Oysa Berivan, tam anlamıyla onun yüküdür; metaforik bakımdan nihai yıkımının sebebini temsil edecek şekilde, Ankara sokaklarında onu hep sırtında taşır. Şivan'ı sonunda, yoldan geçen birinin ölümüne sebep olup onu hapse attı-

ran bir başkaldırıyla isyan ettiren şey ise, Berivan'ın ölümünün peşinden Hamo'nun vurdumduymazlığıdır. Anlaşılan Güney'in gözünde Şivan'ın yeri, Kürtler ile devlet arasındaki uçurumu kapatabilecek, fakat ayağı geleneğin 'prangası'yla bağlı olduğu için bu misyosunda başarılı olamayan, potansiyel bir aracının konumudur.

Hamo, değişime karşı koyarak eski usullerin devamında ayak direyen bir gericidir. Ölümün öcünü ölümle almayı tercih ederek, Halilhanlarla barış yapmayı bir türlü kabullenemez. Gücünü şiddet uygulayarak gösterir, oğlunu acımasızca döver ve ailenin diğer mensuplarını da mütemadiyen tehdit ederek sindirir. Şivan'ın Berivan'la evlenmesinin aşirete lanet getireceğine inandığı için batıl inançları da sonuna kadar bağlıdır.

Hamo'nun dünyasına dış dünyanın girmesi, Şivan'ın babasına çektiği bir telgraf biçimine bürünür. Güney, Ankara'dan gelen, koyunlarını pazara götürme talimatlarını dinlerken arkasını Kürt dağlarına vermiş, açık bir tepelik üstündeki bir Hamo imgesi kurar. Bu, aşiretin yıkımının başlangıcıdır ve Hamo'nun bunu kavrayabilmesi son derece güçtür.

Trende Hamo, hayatta kalmak için tutunduğu tek umudun, sürünün yavaş yavaş azaldığını gördükçe giderek daha fazla hiddetlenir. Önce, polisin alıp götürdüğü oğlu Şivan'ı, daha sonra ortadan kaybolup giden Silo'yu kaybeder. Final sahnesindeyse Hamo artık şehrin sokaklarında delicesine koşturup, Silo'ya seslenmektedir. Köylü elbisesi ve öfkeli hal ve hareketleriyle besbelli ki bir anakronizmin temsilcisidir. Yolculuğun kendisini dönüştürmesine imkân tanımamış, değişmeyi başaramamıştır. Kan davaları ve geriliğiyle Kürt ulusunun başına bela olan patriyarkal aşiret şeflerinin bir suretidir o. Güney'in analizine göre, Hamo'nun benimsediği aşiret hayatının ayakta kalması ve bu aşiretlerin Türk toplumuna şu ya da bu yolla entegre olması mümkün değildir.

Son olarak, aşırı simgecilikle yüklü olan figür Berivan'dır. Berivan'a biçilen rol yalnızca 'ulusun anası' değil, aynı zamanda, durmadan küçük bir zeytin ağacına su vermesinde görüldüğü gibi, aşiretleri uzlaştıracak kanaldır. Fakat Berivan bu iki konuda da başarısız kalacaktır: Ne bir çocuk doğurabilecek, ne de evliliği aracılığıyla ulusu birleştirebilecektir.

Berivan, özenle baktığı bir çift kafes kuşuyla gösterildiği üzere, patriyarkal dünyada kadınların özgür olmadığının da bir göstergesidir. Kafese kapatılmış 'dişi' kuşların karşındaysa, Hamo'nun ilk başta Şivan'ın mertliğine ve özgürlüğüne atıfta bulunacak şekilde, kısa süreliğine bir şahini izleriz. Kamptan ayrılırlarken Berivan kafesi Silo'nun karısına verir; bu sahneye bakınca, şehre gidişin kurtuluş ve serbestiyet getirmesini bekleyebiliriz. Fakat Berivan gittikçe daha fazla hastalanır ve pasif duruma gelirken, hastalığı, tren yolculuğunda kesilen koyunların (yani, ulusun) hastalığıyla bağıntılıdır. Doktorların kendisini muayene etmesine izin vermemesi ya da suskunluğunun ve acısının sebebini açıklamaya yanaşmamasıyla, Öteki'nin Türk toplumdaki gizli, üstünde pek durulmayan ve kabul görmeyen varlığının bir temsilidir. Sonunda şehirde canından olurken, cenazesinin ya da ölüsünün tekrar akrabalarına gönderilmesinin masrafını karşılamayan Hamo tarafından son bir kez daha aşığlanır.

Umut Türkiye'de giderek derinleşen ekonomik uçuruma odaklanmışken, *Sürü* daha da ileri gider ve bazı Kürt bölgelerindeki belirli bir hayat tarzının nasıl yıkılıp gitmekte olduğunu ortaya koyar. Güney bu hayat tarzını kesinlikle romantize etmez, fakat, örneğin Paul Brass ile John Breuilly'nin, 'siyasal düzlemde teşvik edilmiş kültürel değişimlerin siyasal bilincin gelişmesinde temel bir faktör olabileceği' yönündeki argümanlarını doğrular görünür. Yine de, halkın ideolojik dönüşümünü temsil eden sürünün gerilikten modernliğe doğru yolculuğu nihayetinde fiyaskoyla sonuçlanmıştır. Kürt kimliğinin paradoksu -kimliği kaybetmeden dönüşüm sağlamanın imkânsızlığı- çözülmemiş biçimde ortada durmaktadır.

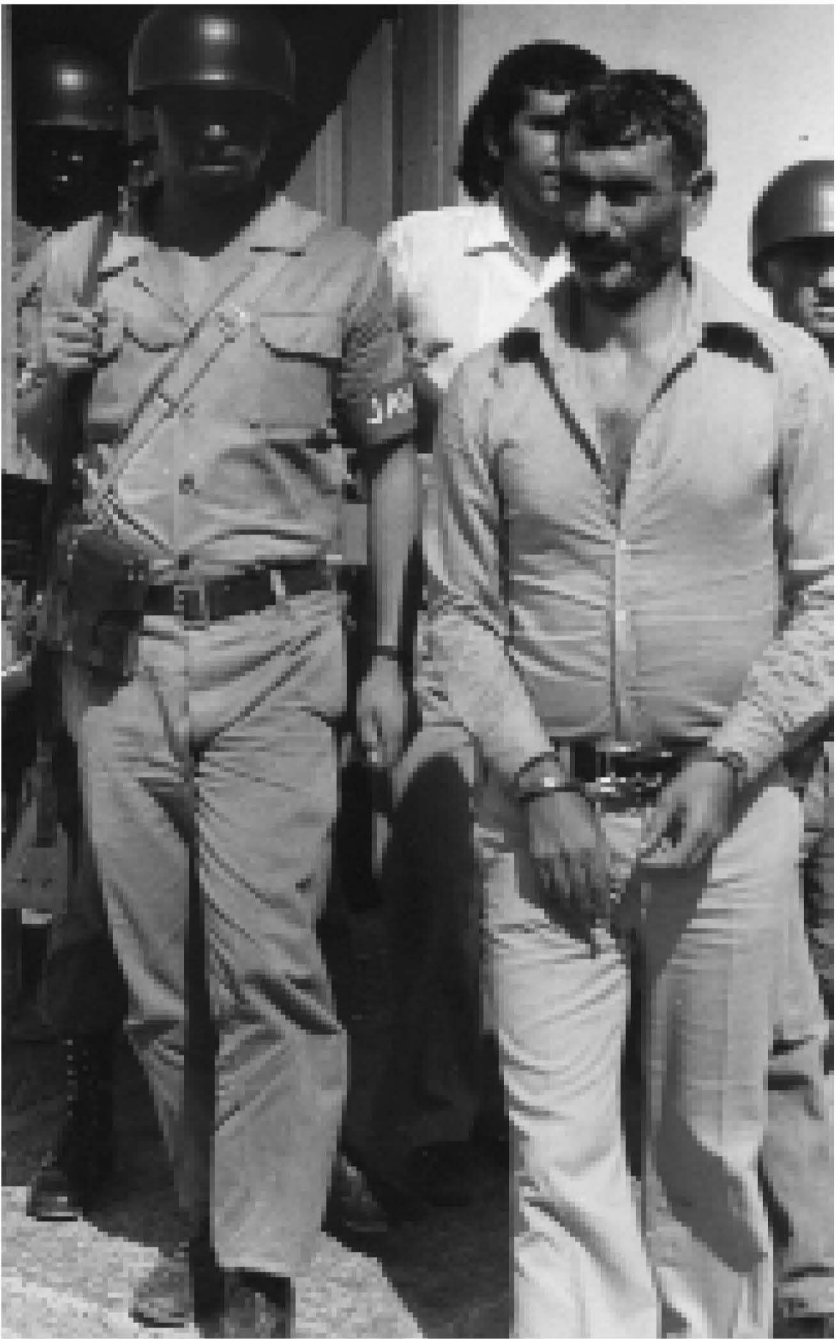
1970'lerin sonlarında kentsel ve kırsal bölgelerdeki şiddet -özellikle Kürtlerin ağırlıklı olarak yaşamakta olduğu yerlerde- belirgin bir artış göstermişti. Birçok eksenlerdeki (siyasal, etnik, dinsel ve sınıfsal eksenlerdeki) çatışmalar istikrarsız bir siyasal ortam yarattı ve bunun sonucunda Eylül 1980'de, muhalifleri vahşice bastıran yeni bir askeri darbe gerçekleşti (McDowall, 2004, s. 414-417). Güney'in *Sürü*'deki üstü örtük siyasal mesajı, devletin kırsal bölgelerde yaşayan bu insanları dışlıyor oluşu, bu insanlara gelişmek için uygun vasıtalar sağlamayı ve fiilen gelişmelerini engellemekte oluşu, bu filmin kısa süre içerisinde yasaklanmasının temel sebeplerinden birisidir.

BASKI VE DİRENİŞ

Darbeden sonraki otoriter rejimde bile Yılmaz Güney'in hapishanede senaryolar yazmayı sürdürmesine imkân tanınmıştı. Hatta Güney, belli ki *Geceyarısı Ekspresi*'nin (Parker, 1978) sebep olduğu olumsuz Türk hapishaneleri izlenimini silmeye katkıda bulunacağı bahanesiyle, *Yol*'u çekme iznini bile aldı. Bu filmin çekimleri Ocak ve Mart 1981 tarihleri arasında, bu defa Şerif Gören'in işbirliğiyle tamamlandı (Suner, 1998, s. 282). Film tamamlandığı zaman Güney, 1982'de kurguya son biçimini vermek üzere İsviçre'ye kaçmış durumdaydı (Rayns, 1983, s. 92).

Güney, açıkça dile getirdiği şekilde, Türkiye'deki hapishane sisteminde uygulanan liberal rejimi öven bir film çekme niyeti taşımaya rağmen, bu sistemi, darbenin arkasından Türkiye'nin durumunu nasıl algıladığını gösteren bir metafor olarak kullanmaktadır. Kendisinin sonradan yaptığı bir söyleşisinde açıkladığı üzere, "Hapishane, Türkiye'nin bugünkü durumunu yansıtmaya en uygun konudur" (Kutschera, 1983). Güney *Yol*'da, *Sürü*'deki tren yolculuğu imgesini büyüterek, rahatsız edici, klostrofobik bir ülke kurgular. Burası, siyasal görüşlerin herhangi bir yolla ifade edilmesine hiç alan bırakmaz görünen bir kapatılma ve denetim yeridir; yaygın askeri varlığın, aramalar ve yol kesmelerin, tacizler ve baskınların, sokağa çıkma yasakları ve keyfi görünümlü öldürmelerin yeridir (Suner, 1998, s. 292).

Yol, darbenin arkasından kurulan baskıcı askeri rejime bir tepkidir, fakat aynı zamanda, Türkiye'nin hâlâ patriyarkal yapıdaki kırsal bölgelerinde hüküm süren toplumsal koşulların radikal bir eleştirisidir. Bu anlamıyla, devletin baskıları ile yerel baskı biçimleri arasında bir paralellik kuran Güney, geleneklerin ve önyargıların ayaklarını bağıladığı bir toplumun verdiği modernlik mücadelesine dair kendi savını geliştirir. Yine devletin denetimi ve kapatılmışlık söz konusudur, ancak bu bölgedeki patriyarkal denetim ve namus sistemi aynı zamanda, herkesin sürekli gözetlenmesinin ve davranışlarının akrabaların, komşuların, hatta yabancıların yargılarıyla kısıtlanmasının bir yoludur. Bu şekilde Güney, erkek ve kadın karakterlerini -oldukça farklı yollarla olsa da- etkileyen 'içselleşmiş' hapishaneyi teşhir eder (Akman, 1989, s. 50). Erkekler



Yılmaz Güney bir mahkeme çıkışında kelepçeli.

görünüşte bir 'hareket imkânı'na sahiptirler, fakat buna rağmen güçsüzdürler, baskıya karşı gelemeler ve hareketlerinin hiçbir olumlu etkisi olmaz. Öte yandan kadınlar, isyan eder ve kuralları çiğnerler ve bu yüzden ağır cezalara çarptırılırlar.

Sürü Ankara'da, devlet gücünün sıradan sembollerıyla sona erer, ama modern şehirde anlaşılan özgürce yaşayan yurttaşların görüntüsü de eksik bırakılmaz. Bu merkezi yolculuğun akla getirdiği, devlet içinde bir tür kendi kaderini tayin etme doğrultusunda dönüşüm sağlamanın mümkün olduğudur. Fakat Güney bunun bir yanılsama olduğunu ifşa eder, Kürtler açısından bu hareketliliğin fiilen bir durağanlık olduğunu, onları özgürlüğe taşıyan trenin de bir hapisane olmaktan ibaret kaldığını vurgular. *Yol*, yine yolculuk yaparak dönüşüm sağlama mecazına başvururken, filmin başlığındaki 'yol' ibaresi özgürlüğe giden yolu ima ederken, Türkiye'nin batısındaki bir hapisaneden bir haftalık izin haklarını kullanarak çıkan beş erkek mahkûmun hikâyelerine yer vermiştir. Burada Güney'in, devletin ve patriyarkal yapının ülkenin güneydoğusunda uyguladıkları baskının ölçeğini göstermenin bir yolu olarak, yol boyunca her kasaba ve köyün isimlerini vurgulu bir şekilde belli ederek, coğrafyaya yaslandığı çok açıktır.

Erkekler yolculukta değişirler. Karşılaştıkları sorunlar kişisel dertler olsa da, film daha geniş kapsamlı bir siyasal ufka sahiptir. Hapisaneden çıktıkları andan itibaren her yolculuk farklı kısıtlamalar ve hapisliğin farklı şekillerde sürdüğü hayatlarla bir dizi karşılaşmayla örülür. Naficy bu durumu 'sinemasal denetim rejimi' diye adlandırır (2001, s. 182). Tren vagonları, minibüsler, küçük bekleme odaları, iç mekânlar ya da hücreler gibi dar alanların kapalı kronotoplarından oluşup, genel olarak kasvetli renklerin, ortam ışıklandırmasının, gece sahnelerinin ve klostrofobik çekimlerin kullanılmasıyla pekiştirilmiş bir rejimdir bu. Fakat erkekler buralarda da hep, tutuk hareketleri ve kısık konuşmalarıyla hapisanenin üstlerinde kalan izleriyle dolaşırlar.

Yusuf, yolculuk belgelerini çabuk kaybettiği ve izinin kalan süresi boyunca polis tarafında bir gözaltı hücresinde tutulduğu için beyazperdede sadece kısa bir an görünür. Hapisanede taşıdığı sınırsız iyimserliği, bir kafese kapatılmış parlak, sarı bir bülbülle gösterilmiş-

tir. Polisler kendisini götürürlerken arkadaşlarından kuşu karısına teslim etmelerini ister. Ondan kalan son görüntü, parmaklıklılı bir pencerenin arkasından gökyüzündeki kuşlara baktığı halidir. Sanki bir daha hiç özgür olmayacakmış gibidir.

Mevlüt Urfa'da müstakbel karısını görmeye gider, ama kızın ailesinin tutuculuğu ve çiftin her hareketini sürekli gözetim altında tutmaları yüzünden tam bir hayal kırıklığı içindedir. Kızın babası hep enselerindedir, nereye gitseler eşlikçi kadınlardan kurtulamazlar ve yine kızın erkek kardeşlerinin daimi kontrolü altındadırlar.

Güney bu denetim ve gözetimi, cinsiyetler arasındaki eşitsiz ilişkileri ve devletin baskın gücünü, Mevlüt'ün nişanlısına kanun ayarındaki kurallarını sıraladığı ve dikkatle tasarlanmış bir sahnede birbirine bağlar. Mevlüt nişanlısına, "Her emrime uyacaksın," derken, kızın kız kardeşlerinin gözetimi altındadır; hemen tepelerinde de bir atlı heykeli durmaktadır. Yine de Güney burada, patriyarkallığın kurallarını kısmen yıkmıştır. Mevlüt'ün nişanlısı alaycı bir boyun eğişle erkeğine bakıp, "Ne güzel konuşuyorsun sen böyle. Bütün bunları hapishanede mi öğrendin?" der.

Daha sonra Mevlüt, bir randevuevine giderek bağımsızlığını göstermeye çalışır. Fakat bu sekans öyle bir şekilde çekilmiştir ki, başka bir hapishanenin profili yansır: Parmaklıklılı kapılardan içeri müşteriler girmekte ve küçük hücre-benzeri yatak odalarında işlerini görür çıkılmaktadırlar. Kendisi bir daha hapishaneye asla dönmeyeceğini iddia etmiş olsa da Mevlüt'ün yolculuğu kendi kısıtılmışlığından hiçbir kurtuluş yolu sunmaz.

Mehmet, karısının erkek kardeşinin ölümünün kendi korkaklığı yüzünden olduğunu bildiği için çok kaygılıdır. Üstelik bu, daha önce -kendisine karşı bile- kabullenip itiraf edemediği bir durumdur. Diyarbakır'a gelince nihayet karısı Emine ve karısının ailesiyle karşılaşır. Onların karşısında suçunu itiraf edip gönüllerini almaya çalışır, kefareti ödemesine isteklidir, fakat Emine'nin ailesi Mehmet'in yüzüne tükürüp onu öldürmekle tehdit ederler. Emine'nin babası, çocuklarını alıp götürebileceğini, ama Emine de onunla birlikte çıkıp giderse kızlarının yüzüne bir daha bakmayacaklarını söyler. Emine ailesine karşı koyup Mehmet'le birlikte kaçmayı kabul eder. Barışmış olan çift, çocuklarıyla birlikte trenle yola koyulurlar, fakat

toplumun denetiminden kaçmak mümkün değildir. Trende sevişmeye çalışırken başka yolcularla tren görevlilerinin sözlü saldırılarına maruz kalırlar. Kondüktörlerin odasına kapatıldıkları bir anda, onları takip etmiş olan Emine'nin erkek kardeşlerinden birisi, ailenin namusunu kirlettikleri için ikisini birden orada öldürür. Emine'nin isyanı katastrofik bir yolla cezalandırılmıştır. Mehmet'in 'suçu'nun bedelini ödeme girişimi de sadece ölümle son bulmuştur.

Konya'ya gelen Seyit, karısı Zine'nin ailenin adını kötüye çıkardığını öğrenir ve namuslarının öcünü alma yükümlülüğü ile karısına duyduğu sevgi arasında çaresiz kalır. Diyarbakır'dan, Zine'nin evinden dışarı çıkmasına izin verilmediği güneydoğu Anadolu'nun Sancak adlı ücra bir köyüne doğru uzun bir yolculuğa çıkar. Yolculuk her aşamada biraz daha zorlaşmıştır; otobüsle buzlu yollarda fazla ilerleyemezler, karla kaplı bir dağ at sırtında geçerler ve sonunda yayan, bata çıka karların içinde yürümek zorunda kalırlar. Buradaki her aşamanın bir öncekinden daha ağır geçmesi, her adımın bir öncekinden daha zorlu olması, bu uzaktaki Kürt topluluğunun korkunç derecedeki fiziksel, toplumsal ve kültürel tecrit edilmişliğinin bir temsilidir.

Zine'yi karanlık bir bodrumda zincirli ve pis bir vaziyette bulan Seyit, aslında ne yapacağını bilemez bir durumdadır. Sonunda, karısını dağda bırakarak ölmesine izin verdiği uzlaşmacılığı belirsiz bir çizgide kalır; hem geleneklere karşı isyan etmeyi becerememekte, hem de insanlığından ödün verememektedir. Karısını tam bir yük gibi ölümüne taşır (Şivan'ın Berivan'ı taşıyışı gibi) ve onu kurtarmayınca da karısının ölümü, vicdanında metaforik bir yüke dönüşür. Zine'nin geleneğe ve patriyarkallığe başkaldırısı onun mahkûm edilmişliğini ve ölümünü getirmiştir. Seyit de toplumun kısıtlamalarının dışına çıkamaz. Filmdeki son görüntü, Seyit'in hapishaneyeye dönerken sıkış tepiş dolu trendeki acılı halidir.

Beşinci adam Ömer, daha başından özgürlük arzusuyla dikkat çeker. Izne çıkmadan önce hapishanedeki ranzasında, kardeşi Abuzer'i açık tarlalarda beyaz bir atın üstünde doludizgin giderken görür. Bu özgürlük imgesi daha sonra, Ömer'in Gaziantep'ten Suriye sınırındaki köyüne giderken uzun, lirik bir sekansla tekrarlanır. Bir grup çocuk otobüste arabesk şarkı söylerler ve parlak sarı

çiçeklerle dolu aydınlık tarlaların eşliğinde bu arabesk şarkı hiç kesilmez.

Devasa bir tabela burasının Kürdistan olduğunu duyurur. Uzaktaki dağları ve engin kırları gösteren uzun çekimler, Ömer'i bu tarlalarda uzun adımlarla, rahat rahat yürüyüşünü gösterir. Hapishanedeki yürüyüş biçimini geride bırakmıştır.

Sürü'de Ankara bir özgürlük ve modernite yeri olarak belirlenmişken, Kürdistan'ın açıklığı ve bağımsızlığı da burada belirgindir. Ömer toprağı öpmek için diz çöker, bir köpek onu karşılarken sevinçle havlar, kuşlar havada özgürce uçarlar ve koyunların sesine umutlu bir flüt eşlik eder. Ömer güzel, genç bir kadınla uzun uzun bakışır. Fakat gülümseyen yüzü yakın çekimle gösterildiğinde, bir silah sesinin duyulmasıyla ansızın bulutlanır. Hızla, özgürlük imgelerinin yerini baskı imgeleri alır.

Kendi evlerinde mahpus durumdaki köylüler, duvarların arkasında yere çömelmişlerdir. Korku içinde küçük pencerelerden, duvar deliklerinden ya da kapı aralıklarından dışarı bakarlar. Askerler gelir ve iki adamı alıp götürürler. Ondan sonra görüntüler daha kasvetli bir hal alır. Köylüler gece boyunca karanlıkta, uzaktan kurşun seslerinin gelmesini beklerler. Kaçınılmaz bir şekilde Abuzer öldürülür. Ömer de, gelenek uyarınca, karısıyla çocuklarını alıp götürmek zorunda kalacaktır. Ömer son bir özgürlük atılımıyla, dağlardaki direniş hareketine katılmaya karar verir. Ona dair son görüntü, tarlalardan kendi yurdunun dağlarına doğru, yeleleri uçuşan bir atın sırtında giderkenki halidir. Seyit'in kararı gibi bu sahne de bir belirsizlikle yüklüdür gerçi. O, siyasal baskıdan mı kaçıyor, yoksa sevdiği kadınla evlenmesine imkân tanımayan geleneğin kısıcından mı?

'Özgürlüğe karşı baskı', *Yol'da* ifade edilen diyalektik çelişkidir. Anlatının kişileri çifte bir bağla bağlanmışlardır; değişmelerini önleyen hem baskıcı devlet, hem de geleneğin 'ölü eli'dir. Kapatılmanın ve eziyetin sinemasal ifadelerinin karşısına, özgürlüğü ve sevinci gösteren ifadeler konur: Kafeste öten kuş ile gökyüzünde özgürce uçan kuşlar; kasvetli, karanlık mekânlar ile çiçeklerle dolu, engin, güneşli manzaralar; ağır, hantal hareketler ile bir köpeğin sevinçli sıçrayışları; derisi kemiğine yapışmış bir at ile doludizgin giden bir

aygır; bir trenin ışığının tiz feryadı ile arabeskin serbest ritimleri. Dolayısıyla *Yol*, Türkiye'yi hapisane olarak gösteren bir siyasi film-
dir. Filmin baş kişilerinin hepsi Kürt olmasa bile, ağırlıkla güney ve
güneydoğu Anadolu'nun Kürt bölgelerindeki baskıya ağırlık ver-
mektedir. Ömer'in babasının söylediği gibi: "Her evi korku dizginli-
yor. Daha kötüsü, eğer Kürtseniz, işiniz baştan bitik."

Güney *Umut*'ta olduğu gibi *Yol*'da da bireysel eylemin sınırları-
nı irdeleyen bir çizgi izlemiştir. İşlediği karakterler, çıktığı yolcu-
luklarla bir şeyleri çözer, olayların sonucunu etkiler ve kendi dün-
yalarını kavramaya başlar, ya da Marksist terimle, 'siyasal bilince'
ulaşır görünürler. Yine de, Ömer'i istisna sayarsak, ellerine geçen
sadece yeniden mahpusluk, hayal kırıklığı ya da ölümdür. Öte
yandan, baskıyı devirmek için devrimci eylemin gerekli olduğu
doğrultusunda bir imada da bulunulmaz. Ömer'in Kürt isyancılara
katılmak için dağlara gitme kararı bile, bir kolektif eylem çağrısın-
dan ziyade, özgürce bir bireysel arayıştır.

Yol devletin Kürt azınlığı üzerindeki baskıcı elinin tarihçesini
ortaya koyuyorsa, filmin alt-metni de -Güney'in bütün eserlerinde
görüldüğü üzere- birbirine karşıt olan modernite ile gelenek ara-
sındaki mücadeleyi yansıtmaktadır. Güney filminde erkek karak-
terlerin yazgısına odaklanırken, sık sık döndüğü temalardan birisi
de, arabeskin kendini göstermesi gibi, kadınların özgür olamama-
larıdır. Güney'in bu filminde kadınları betimleyişi uzlaşmaz bir
çizgidedir; kadınlar istismara uğrayıp yüz üstü bırakılmakta, satıl-
makta, öldürülmekte ya da ölüme terk edilmektedirler. Seslerini
duyurma hakları da yoktur: Cabbar karısını susturur, Berivan tüm-
den sağır dilsizdir, Zine'ye ise sadece 'suçu'nu kabullenip merha-
met dileme imkânı tanınmıştır. Yine de bu üç film, patriyarkal top-
lumdaki eşitsiz cinsiyet ilişkileri konusunda Güney'in kariyerinde
ilginç bir seyri yansıtırlar.

Güney *Umut*'ta meselenin etrafından dolanıp, kadınların çifte
kurbanlaştırılmasını teşhir etmeye yönelir. Cabbar'ın karısı yalnız-
ca ezici yoksulluğun ve şiddetin cefasını değil, aynı zamanda ken-
di aldanişlarının cezasını çekiyordur. *Sürü*'de Berivan, Hamo'nun
nefretinin kurbanıdır. Kendisine düşen çocuk doğurma ve aşiretle-
ri barıştırma misyonunu 'yerine getiremeye' bile, Güney onu sem-

patik bir başat karakter olarak gösterir. Yine de yönetmenin belirsizliği, Berivan'ın Şivan'ın 'yükü' ve mahkûmiyetinin sebebi olmasında açıkça görülür. *Yol*, geleneğin yıkıcı güçlerine karşı da bir eleştiridir. Burada kadınlar belirli bir rol oynarlar: Emine ailesine sırtını dönüp, kocasıyla ve çocuklarıyla beraber kaçır; Mevlüt'ün nişanlısı babasına isyan edip Mevlüt'ün dogmatizmini yıkar; Ziné de patriyarkal ailenin namus kodlarına başkaldırır. Kadınların hepsi bir şekilde cezalandırılırsalar bile (Emine öldürülür, Mevlüt randevuevine gidip nişanlısına ihanet eder, Ziné bir dağ geçidince donarak ölür, Ömer de kardeşinin karısını yalnız bırakır), Güney bu toplumda kadınların tam bağımlılığı meselesini savunulamaz bir durum olarak gözler önüne serer.

Güney'in eserleri genellikle Üçüncü Sinema kategorisine dahil edilmektedir ve bunun sebebi, en azından dolaylı olarak, devletin baskısı ve toplumsal otoriteryanizme karşı sınıf mücadelesi ve karşıtlığını savunmasıdır. Suner'e göre, ABD'de *Yol*'un videosunun çıkması ve satılması, Güney'i, 'Üçüncü Dünya gerçekliği'ni yansıtan gerçek bir 'Üçüncü Dünya' yönetmeni olarak konumlandırma çabasının bir ürünüdür (1998, s. 285-286). Böylesine indirgemeci bir kategorileştirme, Güney'in metinlerini etnografik incelemeler sınıfına sokmakta ve Jameson'ın 'Üçüncü Dünya metinlerinin *ister istemez* bir ulusal alegori formunu yansıttığı' yönündeki argümanını desteklemektedir (Jameson, 1992, s. 186-188). Gelgelelim, Yılmaz Güney kendisini hiçbir zaman bir milliyetçi saymamıştır (Akman, 1989, s. 34-35). Bilakis, bütün azınlıklara kendi yazgılarını belirleme fırsatı tanınması gerektiğine inanmanın yanı sıra, çoğulcu bir devletten yana olduğunu dile getirmiştir (Othman, 1984, s. 46). Güney'in filmleri Kürt kimliğini keşfetmek üzere alegoriden kesinlikle faydalanmaya çalışmakla beraber, tamamen milliyetçi bir mesaj da iletmezler.

Anlaşıldığı kadarıyla, Güney'in ilgileri göçebe ve köylü gruplarına, Kürt ulusal mitinin önde gelen veçhelerinden olan kırsal deneyime dönüktür. *Umut*, gecekondü hayatının gündelik eziyetinin

bir önceli olan idealleştirilmiş bir köy hayatını kısa bir sekans olarak yansıtmıştır. *Sürü*, Kürt isimlerine,²¹ parlak renkli Kürt giysilerine, engin manzaralara ve kampa sıkıştırılmış olmanın sert görüntülerine yer vererek başkışilerinin mirasını vurgular. *Yol*'daysa, yaz mevsiminde çayırların pastoral güzelliği, Kürtçe müzik ve dilin kullanılması, hatta Ömer'in yurdunun göstere göstere Kürdistan olarak belirtilmesi, Kürt otantikliğinin güçlü temsilidir. Fakat Güney, Kürt kimliğine dair özcü bir görüş yaratmak için böylesi temel mitlerden faydalanmaktan daha ziyade, Kürt toplumunun farklı kesimleri ve Kürtler ile Türkler arasındaki karmaşık ilişkileri irdemeye ağırlık veren bir yönetmendir.

Öte yandan manzara, özellikle de *Sürü* ve *Yol*'da görkemli biçimde izlenen Kürdistan dağları, hem milliyetçi bir sembol hem de bir nostalji ve özlem yeri olabilmektedir. Sadece Güney burada daha muğlak bir bakış ortaya koyarak, söz konusu bölgeyi tartışmalı bir alan olarak yansıtır. Pek çok Filistin filminde gördüğümüz üzere, manzaraya, aynı tehditkâr, gayri-şahsileşmiş biçimde gösterilen askerler hâkimdir. *Sürü*'nün sınır aşan çiftçilerine göre, Kürdistan 'boş'tur, genişlemeye ve toprak talebine uygundur. Zaten film de çobanların ve onların sürülerinin Ankara'nın kalabalık, kayıtsız sokaklarında kaybolup gitmeleriyle sona erer. *Yol*'daki Ömer toprağı öper, yurduna dönmekten memnundur, fakat 'istilacı' askerlerce yurdundan edilmiştir. Bu özellikler Kürtlerin 'görünmezliği'ni vurgulamaya yarararken, sonradan göç edenleri ve araya giren kişileri de bu topraklarda olmaya hakkı bulunmayan yabancılar olarak resmeder.

Fakat Güney, böylesi ayrıntıların, bu kırsal toplumun içkin toplumsal sorunlarının, modernliği benimsemekte nasıl zorlandıklarının, kırsal deneyimin giderek sunileşmesinin üstünü örtmesine izin vermez. Güney bir Kürt milliyetçisi değıldiyse bile, çok popüler bir aktör olmakla beraber Türk toplumunda dışlanmış bir figürdü. Azgınca anti-komünizm yapılan bir dönemde komünistti, hayatının önemli bir kısmını toplumun uzağında (hapishanede) geçirdi ve en önemlisi, etnik kökeni itibariyle bir Kürttü. Kimliğinin Kürt boyutu 1970'lerin ortalarında annesinin memleketi Muş'u ziyaret edene ka-

21) Şivan 'çoban' anlamındadır. Berivan ise 'süt sağıcı'.

dar (anlaşılan *Sürü*'nün esin kaynağı da bu ziyaretti) fazla güçlü biçimde ortaya çıkmamış olsa da, Türkiye'de askeri rejime karşı gösterdiği direnişin temel öğelerinden birisini oluştuyordu.

Bu yüzden Naficy, Güney'i sürgün yönetmenlerinin bir örneği, aksanlı üslûba sahip bir sinemacı sayar. Bu görüşün değerli yanları bulunmakla ve onun filmlerini Jameson'cı bakışla ulusal alegoriler sınıfına sokmaktan daha ilginç gelmekle birlikte, ben Güney'in çalışmalarının daha geniş kapsamlı yönlerini ele almayı, onu siyasal bir bağlama yerleştirmeyi yeğliyorum. Güney'in *Umut*'taki Cabbar gibi kenarlardan yola çıkan perspektifi, Türkiye'nin şehirlerinde eskiden ihmal edilmiş ve etnik bakımdan farklı bir ekonomik alt-sınıfın varlığını gözler önüne sermektedir. *Sürü* ise kırsal bölgelerdeki geleneksel hayat tarzının yıkılmasına karşı farklı çözümleri sergiler. Sürünün uzun ve sancılı yolculuğu, Kürt topluluğu ile Türk toplumunun geri kalanı arasındaki muazzam toplumsal ve kültürel ayrılığı somutlaştırırken, moderniteye geçişin zorluğunu da açığa vurur. Yol, gelenek ile devletin ölümcül kucaklaşmasına; bir tarafta patriyarkal yapıların ve tahripkâr namus anlayışının boğucu etkileri ile diğer tarafta gelişmenin önünü tıkayan baskıya odaklanır.

Bazı Türk milliyetçilerine göre, Kürt kimliğinin herhangi bir yolla dışa vurulması, Türkiye Cumhuriyeti'nin bölünmezliğine karşı ciddi bir tehditti ve halen de öyledir (Özoğlu, 2004, s. 3). Bu yüzden devlet, 1960'lı ve 1970'li yıllarda Kürt kimliğini görmeyen anlatılar geliştirip, yasalar çıkarmaya devam etmiştir (Gunter, 1990, s. 43-47). Yine de, siyasal belirsizlikle birleşen bu baskı karşısında, arabeskin, Erksan ve Akad gibi yönetmenlerin filmlerinin ve hepsinden önemlisi Güney'in çalışmalarının su yüzüne çıkardığı bir söylem alanından söz etmek gerekir. Türkiye'de geniş kalabalıklara hitap eden arabesk müziği ve arabesk filmleri, devletin baskı altında tutmaya gayret ettiği heterojen kültürel etkileri gözler önüne sermekte kayda değer bir etki yapmıştı. Arabesk müziğinin, büyük oranda güney ve güneydoğu Anadolu'nun göçmen kır işçilerinden oluşan gecekondu topluluklarıyla birlikte anılması, resmi düzlemde mono-kültürel ve

homojen Türk toplumunda çeşitli etnik grupların gür çıkan seslerinin varlığına dikkat çekmekte önemliydi. Dahası giderek, arabesk müziğinin bazı öğelerinin Kürt kültürünü temsil ettiği ve bunun ancak gizlice ifade edilebilecek bir şey olduğu düşüncesi oluşmaya başlamıştı.

O dönemde Türkiye’de gösterilmeyen²² Güney’in filmleri, Türkiye’deki ekonomik, kültürel ve siyasal farklılıkları daha da belirgin bir şekilde dile getiriyordu. Yine de Güney’in, *Mem û Zin* ve *Siyabend û Xecê* filmleri ve şiirlerinde somutlaşan elit milliyetçilikten farklı olarak, özellikle alt katmanlara, ayrıcalıklı olmayan kesimlere eğildiğini belirtmekte fayda vardır. Güney, hem bölünmeleri ve küçük düşürücü gelenekleri nedeniyle eleştirdiği Kürt toplumu, hem de baskısı ve çoğulculuğu benimseyememesinden dolayı mahkûm ettiği Türk toplumu içindeki toplumsal değişim imkânlarını araştırıyordu. Fakat *Sürü* Kürtler için bir siyasal alan açılma ihtimaline vurgu yaparken, Güney’in *Yol*’u çektiği sırada bu alanlar hapishanelere dönüştürülmüş durumda olacaktı.

Sonuçta, kırdan şehre göçle birleşen müzik, sinema ve edebiyat, Kürt kültüründeki ulusal bilinç ve gururu daha geniş bir kesime yayar ve 1980’lerle 1990’ların ulusal hareketlerinin tohumlarını atar olmuştu (van Bruinessen, 1990, s. 36). Siyasal bilinç duygusu Kürtler arasında her devlet içinde gelişmekle birlikte, o sıralarda genel Kürt kimliğini kuracak, kayda değer bir kolektif eylem de söz konusu değildi. O’Shea’ya göre, Kürtlerin çoğunluğu muhtemelen özerklik ya da bağımsızlık yanlısı değildi, yine de Kürtlerin ‘ortak bellekleri ve tarihleri’ ulusal bir temele sahipti ve farklı devletler içerisinde çeşitli ‘paralel tarihler’ ortaya çıkmıştı (O’Shea, 2004, s. 152). Türkiye, İran ve Irak’taki Kürt milliyetçi hareketleri büyük ölçüde kendi devletleri içinde hakları elde etmeye çalışmakla yetiniyorlardı.

Kürt ulusal bilincinin bir sonraki gelişme aşamasını tetikleyen işte bu tür faktörlerin biraraya gelmesi oldu. *Umut*’ta ve *Sürü*’de gösterildiği gibi, tarım yöntemlerindeki değişiklikler kırsal bölgelerden

22) Güney’in filmleri ABD ve Avrupa’da eleştirel bir beğeniyle karşılanırken, *Yol* 1982’de Cannes’da Altın Palmiye aldı. Fakat bu filmler Türkiye’de yasaklanmış ve 1990’ların sonlarına kadar onları bir sinema salonunda görmek mümkün olmamıştı. *Yol* nihayet Türkiye’de 1999’da gösterime girerken, o zaman bile ‘Kürdistan’ adı ve Kürtlere dair bütün göndermeler sansüre uğrayacaktı.

büyük ölçekli göçlere sebebiyet verecekti. McDowall'a göre, 1980'lerde Türkiye'yi ve İran'ı etkileyen 'Kürt milliyetçiliğindeki patlama'nın sosyo-ekonomik zemini buydu (2004, s. 401-403). Aynı derecede belirleyici olan başka etkenler de, *Yol*'da temsil edildiği şekliyle Türkiye'de baskıların yoğunlaşması ve PKK örgütünün yükselişe geçmesi, ayrıca İran'da meydana gelen İslam devrimi, Irak'ta Kürtler ile Araplar arasında patlak veren iç savaş, yine İran-İrak savaşı ve 1990-1991 yılındaki Körfet Savaşı'ydı. Gerek Türkiye, İran, Irak ve Suriye arasındaki kalabalık nüfus hareketleri, gerekse Batı Avrupa ülkelerine yapılan göçler, Kürt sorununun uluslararası boyut kazanmasına katkıda bulunacak olan faktörlerdi.

KAYNAKÇA

- Akman (1989), "Notes on Güney", *Cinemaya*, 5: 34-61.
- Aksoy, Asu ve Kevin Robins (1997), "Peripheral Vision: Cultural Industries and Cultural Identities in Turkey", *Paragraph*, 20 (1): 75-99.
- Armes, Roy (1981), "Yılmaz Güney: The Limits of Individual Action", *Framework*, 15-17: 9-11.
- Barkey, Henri J. ve Graham E. Fuller (1998). *Turkey's Kurdish Question*. Lanham, MD; Boulder: Rowman & Littlefield.
- Basutçu, Mehmet (1980), "Entretien avec yilmaz güney", *Positif* 234: 46-49.
- Basutçu, Mehmet ve Jean-Loup Passek ed. (1996), *Le cinema Turc*, Paris: Centre Georges Pompidou.
- Blau, Joyce (1984), *Mémoire du Kurdistan*. Paris: Editions Findakly.
- (1996), "Kurdish Written Literature", *Kurdish Culture and Identity*, ed. P. G. Kreyenbroek ve C. Allison, Londra: Zed Books (Centre of Near and Middle Eastern Studies işbirliğiyle, SOAS).
- Chaliand, Gerard ve Michael Pallas, ed. (1993), *A People Without a Country: the Kurds and Kurdistan*, Londra: Zed Books.
- Ciment, Michel (1982), "Entretien avec Yılmaz Güney", *Positif* 256: 34-41.

- Dabashi, Hamid (2001), *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future* Londra: Verso (Türkçesi için bkz. *Iran Sineması*, Agora Kitaplığı, 2006).
- Dönmez-Colin, Gönül (2006), *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*, Londra: Intellect Books.
- Dorsay, Atilla (1986), "An Overview of Turkish Cinema from its Origins to the Present Day", *The Transformation of Turkish culture: the Atatürk legacy*, ed. C. M. Kortepeter ve G. Renda, Princeton, N.J: Kingston Press.
- Erdoğan, Nezih ve Deniz Göktürk (2001), "Turkish Cinema", *Companion Encyclopedia of Middle East and North African Films*, ed. O. Leaman, Londra: Routledge.
- Gerdi, Fexredih (1997), *Theatre in the History of Kurdistan* <http://www.geocities.com/Athens/Thebes/4598/theatres.htm>, 3 Şubat 2006.
- Ghassemlou, Abdul Rahman (1993), "Kurdistan in Iran", *A People Without a Country: the Kurds and Kurdistan*, ed. G. Chaliand ve M. Pallis, Londra: Zed Books.
- Giles, Denis ve Haluk Şahin (1982), "Yılmaz Güney: Revolutionary Cinema in Turkey", *Jump Cut* 27: 35-37.
- Gunter, Michael M. (1990), *The Kurds in Turkey: a Political Dilemma*, Boulder, Colorado; Londra: Westview.
- Hassanpour, Amir (1989), "The Language Factor in National Development: The Standardization of the Kurdish Language, 1918-1985", doktora tezi, University of Illinois, Urbana-Champaign.
- (1996), "The Creation of a Kurdish Media Culture", *Kurdish Culture and Identity*, ed. P. G. Kreyenbroek ve C. Allison, Londra: Zed Books (Centre of Near and Middle Eastern Studies işbirliğiyle, SOAS).
- Houston, Christopher (2001), *Islam, Kurds and the Turkish Nation State*, Oxford: Berg.
- İlal, Ersan (1987), "On Turkish Cinema", *Film and Politics in the Third World*, New York: Autonomedia.
- Issa, Rose ve Sheila Whitaker, ed. (1999), *Life and Art: The New Iranian Cinema*, Londra: British Film Institute.

- Kazan, Elia (1980), "Visite à yilmaz güney", *Positif* 227: 36-45.
- Kendal (1993), "Kurdistan in Turkey", *A People Without a Country: the Kurds and Kurdistan*, ed. G. Chaliand ve M. Pallis, Londra: Zed.
- Key, Hormuz (1999), *Le cinema iranien: L'image d'une societe en bo- uillement*, Paris: Editions Karthala.
- Klein, Janet (2000), "Proverbial Nationalism: Proverbs in Kurdish National Discourse of the Late Ottoman Period", *International Journal for Kurdish Studies* 14 (1 ve 2): 7-26.
- Koivunen, Kristiina (2002), "The Invisible War in North Kurdis- tan", doktora tezi, University of Helsinki, Helsinki.
- Kutschera, Chris (1983), "Kurdistan Turkey: Yilmaz Guney's Last Film", *Middle East Magazine* <http://www.chris-kutschera.com/A/Yilmaz%20Guney.htm>.
- Loretan, Matthias ve Claudia Paiano (2001), *Kurdishes Filmschaf- fen*, Institut fur Kommunikationswissenschaft und Journal- istic Universitat Freiburg, Schweiz www.medien- heft.ch/kurdenkonflikt/4kino_seminararbeit_paiano.pdf, 30 Eylül 2005.
- Lowe, Robert (2005), *From the Shadows: Kurds in Syria*, Kasım 2005 www.isn.ethz.ch/pubs/ph/details.cfm?v21=93130&lng=en&v 33=60307&id=18934, Ocak 2006.
- McDowall, David (2004), *A Modern History of the Kurds*, 3. gözden geçirilmiş basım, Londra: I.B. Tauris.
- Meiselas, Susan (1997), *Kurdistan: in the Shadow of History*, New York: Random House.
- Mojab, Shahrzad (2001), *Women of a Non-state Nation: the Kurds*, Kürt incelemeleri dizisi, No: 3, Costa Mesa, Calif.: Mazda Publishers.
- Montgomery, Harriet (2005), *The Kurds of Syria – An Existence De- nied*, Berlin: Europäisches Zentrum für Kurdische Studien.
- Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press.
- Natali, Denise (2005), *The Kurds and the State: Evolving National Identity in Iraq, Turkey, and Iran*, Syracuse: Syracuse Univer- sity Press.

- Nouri, Shakir (1986), *A la recherche du cinema irakien: Histoire, Infrastructure, Filmographie (1945-1985)*, Paris: Éditions L'Harmattan.
- Nowell-Smith, Geoffrey, ed. (1997), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford: Oxford University Press.
- O'Shea, Maria T (2004), *Trapped Between the Map and Reality: Geography and Perceptions of Kurdistan*, New York: Routledge.
- Olson, Robert W. (1998), *The Kurdish question and Turkish-Iranian relations: from World War I to 1998*, Kürt incelemeleri dizisi, No. 1. Costa Mesa, Calif.: Mazda.
- (2004), "Turkey and Kurdistan-Iraq, 2003", *Middle East Policy* 11 (1): 115-119.
- Othman, Siyamend (1984), "The Güney File", *Armenian Review* 37 (3-147): 45-59.
- Özbek, Meral (1997), "Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed. S. Bozdoğan ve R. Kasaba, Seattle; Londra: University of Washington Press.
- Özgüç, Agah (2001), *Turkish Cinema*, Directorate General of Press and Information <http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA-2001.htm>, Mart 2006.
- Özoğlu, Hakan (2004), *Kurdish Notables and the Ottoman State*, New York: State University of New York Press.
- Robins, Kevin ve Asu Aksoy (2000), "Deep Nation: The National Question and Turkish Cinema Culture", *Cinema and Nation*, ed. M. Hjort ve S. Mackenzie, Londra: Routledge.
- Salti, Rasha, ed. (2006), *Insights into Syrian Cinema*, New York: Ratapallax Press.
- Scognamillo, Giovanni (1987), *Türk Sinema Tarihi, 1896-1959*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Shakely, Ferhad (1992), *Kurdish Nationalism in Mam û Zîn of Ahmad-i Khani*, Brüksel: Kurdish Institute of Brussels.
- Stokes, Martin (1992a), *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford: Clarendon Press.
- (1992b), "Islam, the Turkish State and Arabesk", *Popular Music* 11 (2): 213-227.

- (1994), "Turkish Arabesk and the City: Urban Popular Culture as Spatial Practice", *Islam, globalisation and postmodernity*, ed. A. Ahmed ve H. Donnan, Londra ve New York: Routledge.
- Strohmeier, Martin (2003), *Crucial Images in The Presentation of a Kurdish National Identity: Heroes and Patriots, Traitors and Foes*, Leiden: Brill.
- Suner, Asuman (1998), "Feminist Sense of Yol", *Social Identities* 4 (2): 283-300.
- Tapper, Richard (2002), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, Londra: I.B. Tauris.
- Vali, Abbas (1995), "The Making of Kurdish Identity in Iran", *Critique: Journal for Critical Studies of the Middle East* 7: 1-22.
- (2003), *Essays on the origins of Kurdish nationalism*, Kurdish incelemeleri dizisi, N o. 4. Costa Mesa, Calif.: Mazda Publishers.
- van Bruinessen, Martin (1990), "Kurdish Society and The Modern State: Ethnic Nationalism versus Nation-Building", *Kurdistan in Search of Ethnic Identity*, ed. T. Atabaki ve M. Dorleijn, Utrecht: University of Utrecht.
- (1992), "Kurdish Society, Ethnicity, Nationalism and Refugee Problems", *The Kurds: a Contemporary Overview*, ed. P.G. Kreyenbroek ve S. Sperl, Londra: Routledge.
- (1998), "Shifting National and Ethnic Identities: The Kurds in Turkey and the European Diaspora", *Journal of Muslim Minority Affairs* 18 (1): 39-52.
- (2003), "Ehmedî Xanî Mem û Zîn and Its Role in the Emergence of Kurdish National Awareness", *Essays on the Origins of Kurdish Nationalism*, Kürt incelemeleri dizisi, No: 4, ed. A. Vali, Costa Mesa, Calif.: Mazda Publishers.

YILMAZ GÜNEY:
“SÜRÜ, KÜRT HALKININ TARİHİDİR”*
Chris Kutchera



Paris'in kuzeyindeki küçük bir köyde eski bir manastır birden Türkiye'nin bir parçasına dönmüştü. Ana kapının üstünde, bir Meryem heykeline bakan bir yerde Türkçe olarak "...Merkez Hapishanesi" yazıyordu. Başka yerlerde, 'Ne mutlu Türküm diyene' gibi Mustafa Kemal Türkiye'sini öven yazılar da göze çarpıyordu.

Manastırın ana avlusunun içinde yeni inşa edilmiş duvarlar, bir gözetleme kulesindeki askerin gözetimi altında mahkûmların günlük havalandırma haklarını kullandıkları küçük avluları çevreliyordu. Ana binaya çıkan ara yolda Ankara plakalı bir Cadillac araba, geleneksel Anadolu eşarbyyla başlarını örtmüş kadınlar ve geniş pantolonlu erkeklerden oluşan bir kalabalıkla ağır ağır görüntüye geldi.

*) Bu söyleşi The Middle East dergisinin Ocak 1983 tarihli sayısında yayınlanmıştır.

Yılmaz Güney, cezaevleri genel müfettişinin hapishaneye yaptığı beklenmedik ziyareti sahnesini filme alıyordu. Aktör bir Fransız'dı, te-sadüf eseri o da Fransa Kültür Bakanlığı'nda çalışmış biriydi. Gülüm-semesi yüzünden hiç eksik olmayan, sabırlı ve esprili Yılmaz Güney bir alay ufak tefek işle boğuşup durmaktaydı.

"Kırın Pencereleri, Kuşlar Özgür Kalsın." Hapishanedeki bir isyanı anlatan filme geçici olarak bu adı vermişti.

İsyanın başını hapishanedeki sübyanlar çekmişti. Yılmaz Güney, gardiyanı oynayan Uruguay'lı amatör bir aktörü yönetirken, hapisha-ne mutfağında çalışan çocuklardan birisi koca bir bıçakla kendisini teh-dit etmeye kalktığında nasıl tepki vereceğini anlatıyordu ona. Oysa is-yan bastırılacak ve film, bu çocukların yerini yeni sübyanların almasıyla sona erecekti.

Bir hapishane içindeki özel atmosferi yeniden kurmak, hem de bunu profesyonel olmayan aktörlerle becermek hakikaten çok zorlu bir işti, ama Güney, kendine özgü 'şiirsel gerçekçilik' tekniğini kullanarak bu güçlüğün altından kalkmayı başarmıştı.

Güney bu filmi, Batı Berlin ve Fransa'dan topladığı ve çoğu Kürt olan 100 civarında çocukla, ayrıca yine 100 civarında yetişkinle çekiyor: gardiyanları, mahkûmları, mahkûm yakınlarını bunlar oynuyorlar. Keza, eski manastırda Yılmaz Güney'le birlikte kalan 100 kadar teknisyen ve başka set görevlilerinden söz etmek gerekir.

Çocuklar böyle bir maceraya sevinçle atılmışlardı. "Batı Berlin'de ya da Paris'te doğru düzgün bir ömür sürmeyi düşlerinde bile göremeyen bu çocuklar için bunun nasıl büyük bir serüven olduğunu bir düşün-senize," diyor, filmin tek profesyonel aktörü olan Tuncel Kurtiz.

Normal zamanlarda bu manastır köy okulu olarak kullanılıyor. Bir duvarda, ilkokul çocuklarının yazdıkları, "Sınıfta rüya görmek yasaktır," benzeri kuralları okuyabiliyorsunuz mesela.

Yılmaz Güney serbest kalınca kendisinden film çekmesini isteyen bir alay büyük yapımcının her türlü teklifini geri çevirmişti, çünkü kendi başına, dilediğince bir film çekmek istiyordu. Yine de sonunda kendisine bulduğu yapımcı, çok katı çalışma koşulları belirlemekten geri kalmayacaktı. Yapımcının gösterim tarihini belirlemesinden önce filmin senaryosu hakkında dışarıya tek bir kelime dahi sızdırılmaması gerekiyordu. O yüzden, benim yaptığım söyleşi gerçekten bir istisnaydı.

Chris Cutchera: *Bugünden geriye baktığımızda, Sürü ve Yol filmlerinizi nasıl değerlendiriyorsunuz?*

Yılmaz Güney: Yaratıcı olarak geçen bütün hayatım boyunca, düşüncelerimi ifade etmek için hep dolaylı araçlara başvurdum. Samimi konuşacak olursam, bugüne değin üretmiş olduğum eserlerde -ister üslûp açısından olsun, ister senaryo söz konusu olduğunda- asla kendi fikirlerimi tam olarak dile getirmedim. Onun için, geçmiş eserlerimin hepsinde baskın olan öge, onları belli ölçülerde tavizler vererek çekmiş olduğumdur.

Sürü, aslında, Kürt halkının tarihidir, ama bu filmi Kürtçe çekmem dahi mümkün değildi. Eğer oyuncularımı Kürtçe konuştursaydım, emin olun şimdi hepsi hapsi boylamış olurdu.

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.

Siz Kürt olduğunuzu nasıl öğrendiniz?

Hemen söylemeliyim ki, ben asimile olmuş bir Kürdüm. Annem Kürttü, babam ise Zaza Kürdü. Bütün çocukluğum boyunca evimizde konuşulan diller Kürtçe ve Zazaca oldu.* On beş yaşıma gelinceye kadar ben de hep Kürtçe konuştum. Sonra ailemden koparıldım.

O sıralarda, "Kürt yoktur, Kürtçe diye bir şey yoktur," türünden açıklamalar yapıldığını duyuyordum. Ama etrafımdaki insanların da Kürtçe konuşup Kürtçe şarkı söylediklerine kendim tanıktım; Kürtlerin hayatlarının çok ağır koşullarda sürmekte olduğunu çıplak gözle görebiliyordum. Babam Siverek'liydi, bense Siverek'i ömrümdede ilk defa on altı yaşında gördüm. Kim olduğumun gerçekten farkına varmam da o sırada oldu. Kökünden koparılmış bir ailenin çektiği ıstıraplardan orada haberim oldu; babam, "Seni köklerinden kopardılar," derdi.

Otuz dört yaşına geldiğimde annemin memleketi olan, Cibran aşiretinin hayatını görme imkânı buldum. Sürü, işte bu aşiretin başına gelmiş olan şeylerin hikâyesidir.

*) Sözüünü ettiği Kürtçe değil Kurmanci olup; hem Kurmanci hem de Zazaca Kürtçe'nin lehçeleridir -derleyenin notu.

Filminizdeki ana karakterler Kürt olduğu ve filmlerinizde Kürdistan anlatıldığı halde, bu filmi (Duvar) kendi memleketiniz dışında nasıl çekbildiniz?

Burada şöyle bir güçlük söz konusu. Elimde tek bir profesyonel oyuncu [Sürü'deki babayı oynayan Tuncel Kurtiz] var. Diğer oyuncuların hepsi amatör, çoğu daha önce hiçbir filmde oynamamış. Türkiye'den profesyonel oyuncu getirmek imkânsız, Avrupa'da olanlarınsa benimle çalışmaya cesaretleri yok. Bazıları benimle konuşmaya bile yanaşmadılar.

Türk aktörler Cannes'da Altın Palmiye alan bir yönetmenle çalışmazlar mı, neden ki?

Her şey süt limanken devrimci şarkılar söyleyenler, koşullar ağırlaştığında kapılar ardına saklanmayı matah belliyorlar. Bu yüzden, kameramanım Türk olsa da, teknik ekibin hiçbiri profesyonel değil. Bir sonraki filmimin teması da hapishaneyle ilgili. Karanlığı, kederi, tek bir sahne, tek bir doğa görüntüsü istemeyen şeyleri anlatacağım.

Niçin hapishane temasını seçiyorsunuz?

Bunun iki sebebi var. Birincisi, Türkiye'nin şimdiki durumuna en uygun düşen konu bu. Ayrıca, kendimi hâlâ Avrupa'da film çekmeye hazır hissetmiyorum.

Bir sonraki filminizde Kürdistan'ın nasıl bir yeri ve önemi olacak?

Kürt sorunu, çok çetrefilli bir mesele. Bir gün, bir halkın doğumu -yani, yeniden doğumu- için verdiği mücadelenin öyküsünü anlatan filmler çekmeyi çok isterim. Fakat şimdi bu sorunun üstesinden gelmek o kadar kolay değil. Kürt halkının nasıl bölünmüş olduğu ve kendi durumuyla ilgili farklı perspektifler bulunduğu gibi konulara girmek gerekiyor. Dolayısıyla, objektif bir yaklaşım geliştirmek kolay değil. Tarih yalnızca zaferlerle dolu değildir; tarih aynı zamanda yenilgilerden, hatalardan ve aldanmalardan meydana gelir.

Kendi ülkeniz dışında film çekerken karşılaştığımız teknik zorluklardan bahsettiniz. Türkiye içindeki köklerinizden koparıldıysanız şayet, şimdi nasıl üretebiliyorsunuz? Kendi ülkenizin insanlarını ve doğalarını işliyorsunuz, ama filmlerinizi yurttaşlarınız göremiyor. Bu sorunu çözebileceğiniz kanısında mısınız? Yurt dışında bu sorunun bir hal çaresi var mı?

Bu filmi halkımıza göstermenin bir yolunu ne yapıp edip bulacağım, ama nasıl olacağını şimdi söyleyemem. İkinci sorunuza gelince, hapisanede geçen bu filmin ardından, yapay koşullarda Kürdistan üzerine bir film yapmayı istemem.

Fransa'da kaldığımız süre, kariyeriniz açısından bir ara devre mi?

Ben Fransa'da bu filmi çekmek için almış olduğum özel bir izinle kalıyorum. Yalnızca bu filmin gösterimine kadar Fransa'da kalma izin verdiler şimdilik. Ondan sonrasını hiç bilmiyorum. Şimdilik gelecekte bahsetmeyi de istemiyorum ayrıca.

3. BÖLÜM

**SINIR İLE ÖLÜM ARASINDA:
BAHMAN GHOBADİ**

BAHMAN GHOBADI'NİN FİLMLERİNDE KÜRT KİMLİĞİ VE KÜLTÜRÜNÜN TEMSİLİ*

Devrim Kılıç



“Onların tarihleri sürgün ve göç tarihidir. Sürekli hareket halinde olan insanların tarihidir. Bu anlamda, hareketin sanatı olan sinemayla ortak özellikleri vardır.”

(Bahman Ghobadi)

İran'ın Bane şehrinde dünyaya gelen Kürt yönetmen Bahman Ghobadi üç uzun metrajlı film çekti şimdiye kadar: *Dema Hespê Serxweş* (Sarhoş Atlar Zamanı, 2000), *Awaza Dayika Niştiman* (Anavatanımın Şarkıları, 2003) ve *Kûsi Ji Dikarın Bifirin* (Kaplumbağalar da Uçar, 2005). Ghobadi uluslararası alanda, 2000 yılında Cannes

*) Bu makale, yazarın Melbourne-La Trobe Üniversitesi Sinema Bölümü için 2005 yılında yazdığı yüksek lisans bitirme tezinden derlenerek yeniden kaleme alınmıştır.

Film Festivali'nde *Sarhoş Atlar Zamanı* filmiyle Altın Kamera ödülünü aldığında tanındı. Filmlerinde Kürtlerin acılarını neo-realist bir tarzda işleyen Ghobadi, Kürtleri, ülkesi sınırlarla bölünmüş ayrı bir ulus ya da etnisite olarak yansıtır. Ghobadi sinemasında Kürtler, Kürdistan'ın çetin iklimi ve coğrafyası altında zorlu bir hayat yaşayan acılar içindeki bir halktır. Ghobadi'nin sineması önemlidir, çünkü Kürtler çok ender olarak filmlere konu olmuşlar, ya da daha doğru bir ifadeyle 'Kürt' olarak filmlerde yansıtılmışlardır. Buna ek olarak Nizamettin Ariç'in 1992'de yönettiği *Klamek Ji bo Beko* (Beko İçin Bir Türkü) ve İranlı kadın yönetmen Samira Makmalbaf'ın 2000 yılında çektiği *Texta Reş* (Karatahta) filmlerinin ardından Kürtçe, uluslararası festivallerde ödül alan bir filmin temel dili olarak kullanılmıştır.

Ghobadi'nin filmleri Kürtlerin günlük hayatlarını gerçekçi bir tarzda yansımasıyla dikkatleri çeker. Onun filmlerinde Kürtlerin üzerinde yaşadığı topraklar, yapay sınırlarla bölünmüş, mayınlar döşenmiş ve savaşlar nedeniyle yıkılmış bir ülke olarak resmedilir. Aynı zamanda Ghobadi'nin filmleri Kürtleri sınırlar arasında hapsolmuş ve kendi anavatanlarında kaçakçı konumuna getirilmiş bir halk olarak gösterir, bu yüzden onun filmleri, doğmakta olan Kürt sinemasının temel taşları olması açısından da önemlidir.

Ghobadi'nin üç uzun metrajlı filmi, bu yazı içerisinde Kürt kültürü ve kimliğinin hangi şekilde beyazperdede yansıtıldığını anlamak ve göstermek üzere incelenecektir. Bu yazının bir başka amacı, Ghobadi filmlerinin Kürtler nezdindeki siyasal ve kültürel anlamını kavramaktır. Öncelikle Ghobadi'nin filmleri Kürt coğrafyasının yansıtılışı, sınırların önemi ve uluslararası anlamda tanınmayan Kürt gerçekliğinin temsil edilmesinin yöntem ve biçimi açısından ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.*

*) Ghobadi sineması üzerine yaptığım bu araştırmam sırasında birçok zorluklarla karşılaştım. Şöyle ki seçtiğim konu güncel ve çok yeni olduğu için Ghobadi filmleri veya Kürtlerin sinemada yansıtılışları üzerine çok fazla akademik çalışma yoktu. Bu nedenle, çoğunlukla çeşitli internet sitelerinde yayınlanan yazı ve film eleştirilerine dayanmak zorunda kaldım kaynak olarak. Bulabildiğim yazılar ve film eleştirileri genellikle popüler film ve sinema dergilerinde yayınlanmıştı. Yazılı materyallerin bir kısmıysa gazetelerde ve bazı Kürt sitelerinde yayınlanmış film eleştirileri ve özellikle Ghobadi'yle yapılmış röportajlardan oluşuyordu.

GHOBADİ SINEMASINA GENEL BAKIŞ

Ghobadi sinemasının genel konusunu, Kürtlerin yaşadığı dram ve zorluklar oluşturuyor. Ghobadi'nin Kürtlerin içinde bulunduğu dramı ve zorlukları yansıtmak için kullandığı sinema tarzı ve biçimi yeni-gerçekçi (neo-realist) ve belgesel film geleneğinin harmanlanmasından oluşur. Ghobadi'nin filmlerindeki çekim teknikleri, omuzdan hareketli kamera çekimi, doğal seslerin kullanımı, dış mekânlarda çekim ve amatör oyuncu kullanımı gibi öğeler onun sinema tarzını göstermesi açısından not düşmeye değerdir. Bence yönetmenin sinematik tarzı olan yeni-gerçekçi ve belgesel tarz Kürt halkının içinde bulunduğu durumu anlatmak açısından da uygun, çünkü Kürtlerin yaşadığı acılar ve karşılaştıkları sınırlamalar 'gerçek' ve her daim günceldir. Yani yönetmenin seçtiği konu gerçeğe dayanır ve daha ötesi, geçmişte kalmış bir gerçeklik değildir, hâlâ milyonlarca insanın maruz kaldığı güncel bir hayattır. Böyle bir hayat da ancak gerçekçi bir sinema tarzıyla beyazperdeye aktarılabilirdi bence. Ghobadi'nin filmlerinin bu kadar etki yapması ve uluslararası alanda başarı kazanmasının ardında sinema tarzının da etkisi vardır kuşkusuz.

Her üç film de Kürtlerin gerçekçi ve canlı görüntüleri, Kürt kültürü ve doğası açısından çok zengindir. Ghobadi'nin filmleri her açıdan Kürtlerin hayatını olumlar ve Kürtlerin saf gerçekliğini yansıtarak bir sempati yaratır. Üç film de Kürtlerin perspektifinden, bir Kürt yönetmen tarafından, Kürtler için çekilmiş filmlerdir. En önemli nokta, filmlerin temel dilinin Kürtçe olmasıdır. Bu nedenle Ghobadi'nin filmleri Kürtler açısından çok önemlidir, çünkü daha önce de belirttiğim gibi, sinema tarihi boyunca çok az sayıda film, Kürtleri konu olarak seçmiştir ve belki de daha da önemlisi, Kürtçe'yi filmin temel dili olarak kullanmıştır.

Filmlerde Kürtçe'nin kullanımı ve bunun Kürtler açısından önemi konusuna ayrıntılı olarak değineceğim. Ayrıca şunu belirtmek gerekir ki, Ghobadi'nin filmleriyle birlikte Yılmaz Güney'den sonra ilk defa bir Kürt yönetmen tarafından çekilmiş filmler uluslararası alanda büyük başarılar kazanmış ve ilgi toplamıştır. Ghobadi'nin filmleri Kürdün hayatını her açıdan temsil eder; onun filmlerinde başta sert ve soğuk Kürt iklimi, coğrafik yapıyı belirleyen yüksek



Bahman Ghobadi ilk uzun metraj filmi *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) filminin setinde.

karlı dağlar, Kürt insanının giyim biçim, birbirlerine olan yaklaşımı, davranışları; Kürt düğünleri, taziye, ölüm ritüelleri olmak üzere Kürtlere ait her şey vardır. Aynı önemde olmak üzere Bahman Ghobadi, filmlerinde Kürdistan coğrafyasını bölen sınırlar, mayınlar ve savaşın Kürtler üzerindeki etkisini de işler sürekli olarak.

Kürtler Ortadoğu'da 40 milyonluk bir nüfusa sahip olmalarına karşın kendilerine ait ülkeleri ve bağımsız bir sinemaları yoktur henüz. Dört devletin sınırları içerisinde ve diasporada yaşayan Kürtler hiçbir uluslararası kurumda temsil edilmezler. Ghobadi'den önce *Yol* ve *Sürü* filmleriyle uluslararası alanda adından söz ettiren ünlü Kürt yönetmen Yılmaz Güney vardı. Güney birçok filminde Kürt hayatını ve kültürünü resmedip yansıtısa da, Türkiye'deki yasal sınırlamalardan dolayı filmlerini Türkçe dilinde çekmek zorunda kalmıştı. Güney'in hiçbir şekilde Kürt dilini kullanması mümkün değildi. Güney bu durumu ünlü Fransız gazeteci Chris Kustchera'ya 1983 yılında *Duvar* filminin çekimleri sırasında verdiği röportajda çok açık bir şekilde dile getirir (Kustchera, www.kurdishcinema.org). En başta Türkiye'deki baskı ve engeller olmak üzere, Kürt halkının yaşadığı ülkelerdeki yasal sınırlamalar Kürtlerin beyazperdeye 'Kürt' olarak yansımalarını da çok geciktirmiştir. Bu açıklamalar ışığında çektiği

filmler, filmleri için seçtiği konular ve filmlerinin dilinin Kürtçe olması gerçekliği göz önüne alınırsa, Ghobadi'nin bir Kürt sineması oluşturmaya çalıştığı, Kürt sinemasının doğması için çabaladığı belirlenmesi bir abartı olmaz sanırım.

Günümüzde gelinen aşamada kimse Kürt sinemasının doğmakta olduğunu inkâr edemez. Bir Kürt sineması fikri ve duygusu, özellikle Bahman Ghobadi ve Hiner Saleem'in sinema sektörüne yaptıkları filmlerle girişleri ve uluslararası alanda 1999 sonrası gösterdikleri başarılarıyla oluştu. Ghobadi ve Saleem'den başka üç tanınmış Kürt yönetmeni daha vardır: Kazım Öz (*Ax /Toprak*, *Fotoğraf* ve *Dûr / Uzak*), Jano Rosebiani (*Jiyan /Yaşam*) ve Jalal Jonroy (*David ve Leyla*).

GHOBADI'NİN FİMLERİNDE MEKÂN

Bahman Ghobadi'nin filmlerinde doğal mekânın kullanımı çok önemli bir rol oynar. Ghobadi üç filmde de geniş açı çekimler aracılığıyla Kürt doğasının güzelliğini gösterir. Onun filmlerinde yüksek karla kaplı dağlar, kar altında Kürt köyleri ve tozlu yollar ekrana yansır. Genel olarak film sanatında mekân ve onun kullanılış biçimi çok önemlidir. Yönetmenin mekân seçimi, mekânın karakterler üzerindeki etkisini yansıttığı, bir filmin anlamını güçlendirir, hatta mekân-iklim ve karakterlerin ilişkisini yansıtmak başlı başına bir film türüdür. Ghobadi'nin bu gerçekliğin sinemasal anlamda farkında olduğunu vurgulamak gerekir.

KÜRT İLE DAĞ İLİŞKİSİ

Kürdistan coğrafyasının omuzdan çalışılmış kamera aracılığıyla yansıtılması Ghobadi'nin filmlerine belgesel tadı ve rengi vermektedir. Ghobadi Kürtleri temsil etme anlamında doğaya çok önem verir. Örneğin *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda karla kaplı yüksek dağlar film boyunca gözükken bir panoramadır. Dağ görüntüsü Kürtler açısından çok önemli bir semboldür. Kürdistan yüksek dağların arasında uzanan bir coğrafyadır. Hatta Kürt ve Kürdistan bir bakıma dağ ve kar görüntüsüyle eşleştirilebilir. Bu gerçekliği şu Kürt atasözünde de görebiliriz. "Kürtlerin dağlardan başka dostu yoktur."

Bu konuyu daha da netleştirmek için şu bilgiyi de vermekte yarar vardır. İki İngiliz gazeteci-yazar (John Bulloch ve Harvey Morris) tarafından yazılan ve Kürdistan tarihini anlatan kitap *Dağlardan Başka Arkadaş Yok* ismini taşımaktadır. Kürdistan ve dağ ilişkisini Kürtlerle ilgili çalışmalarıyla tanınan ünlü Amerikalı yazar David McDowall şöyle açıklar: “Birçok Kürt için Kürdistan düşüncesi bir dağın mistik görüntüsüyle özdeşleşmiştir. Dağlık Kürdistan bir imge olduğu kadar gerçek bir yerdir de” (McDowall, *Kürtlerin Modern Tarihi*, 2004, s. 3).

Ghobadi'nin filmlerinde doğal mekânı, iklimsel koşulları ve Kürt insanının bu iki olguyla olan etkileşimlerini yansıtış biçimi incelenmeye değerdir. Çünkü Ghobadi Kürdistan coğrafyasını ve doğasını filmsel bir arkaplan olarak kullanmanın yanı sıra, kullandığı filmsel tekniklerle Kürt insanının doğayla ve iklimle bütünleşme, iç içe geçme durumunu da yansıtmaktadır.

Sarhoş Atlar Zamanı filminin ilk dakikalarında bir grup çocuk bir aracın arkasında seyahat ederlerken görülür. Araç yola çıktığında ve belirli bir yöne doğru ilerlediğinde, Ghobadi karla kaplı dağ görüntüleriyle bizi Kürdistan'ın soğuk coğrafyasıyla tanıştırır. Başlı başına bu yolculuk sahnesi, dağlara doğru karlar arasında kıvrılıp giden yol görüntüsüyle birçok Kürdün hatıralarını canlandırmaya yeterlidir. Bu sahne, kar ve dağ imgesinin Kürdün hayatındaki yerini anlatması açısından harikuladedir. Araç yoluna devam ederken arkada bulunan iki çocuk Kürtçe bir kılam söylemeye başlarlar. Söyledikleri kılamın sözlerinde bile dağ vurgusu vardır.

*Yaşam beni yaşlandırıyor ve ölüme yaklaştırıyor
Dağların ve vadilerin arasında dolaştırarak*

Araç sınıra yaklaştığında sürücü, Iraklı çocukların araçtan inmesini ister. İki çocuk araçtan atlayarak karla kaplı dağlara doğru hızla koşarlar, araçsa yoluna devam eder. Anlaşılacağı üzere bu iki çocuk karlı dağlardan yürüyerek sınırı aşacaklardır. Dağlara doğru koşan çocukları araçta kalan çocukların bakış açısından, perspektifinden görürüz. Araçta kalan çocuklar Kürdistan coğrafyasının soğuk ikliminin ve acımasız doğasının tutsağı gibidirler âdetâ. Araçtan dışarı karlı dağlara doğru bakan çocukların gözlerindeki anlam ve anlatım çok dikkat çekicidir bu sahnede.

KARIN SEMBOLİK ANLAMI

Sınır noktasında araca el konması nedeniyle çocuklar köylerine yürüyerek gitmek zorunda kalırlar. Ama karlarla kaplı dağ yolunu kullanmak zorundadırlar. Çocuklar karla kaplı dağ yoluna alışkın gözükmetedirler, açıktır ki bu onların köylerine karla kaplı yollardan ilk yürüyüşleri değildir. Bizim içimizi üşüten, inanılmaz gibi gelen bu etkileyici görüntü çocuklar için bir rutindir.

Ghobadi'nin bu sahnede yaptığı kompozisyon olağanüstü çarpıcı görüntüler ortaya çıkarmıştır. Bu sahnenin başında ekran karla kaplıdır, bir parça da gökyüzü gözükmetedir.

Görüntü karesinin uzak ucundan yamacın arkasından çocuklar belirir, beyaz karlar üzerinde bata çıka koşan çocuklar. Arkaplanda ise kurt ulumaları, rüzgârın soğuk ıslığı görüntüleri daha bir dramatik kılar. Bence bu sahnenin Kürdistan'daki hayatı yansıttığı, kar ve soğuk havanın bölgenin çok önemli bir özelliği olduğu düşünüldüğünde kabul edilecektir. Yüksek dağlık bir coğrafyaya sahip olduğu için Kürdistan'ın birçok bölgesi neredeyse altı aya yakın karlarla kaplıdır. Bu sahne Bahman Ghobadi'nin karın Kürtlerin hayatındaki önemini çok iyi kavradığını göstermektedir.

Aynı sahnenin devamında başrol oyuncusu Eyüp, hasta kardeşi Madi'ye hapını verirken görülür, kız kardeşi Emine'yle birlikte. Madi dondurucu soğuğa rağmen ilacını içmek zorundadır. Çocukların, çok üşümelerine karşılık Madi'ye gösterdikleri ilgi ve sevgi çok dramatiktir bu sahnede. İlginç olan nokta, Madi'nin hapını yutmak için soğuk karı yemek zorunda olmasıdır. Çünkü hemen oracıkta var olan tek şey kardır. Ghobadi bu sahne aracılığıyla Kürdün hayatında karın önemine bir kez daha vurgu yapmaktadır.

Şurası kuşku götürmez bir gerçektir ki, Ghobadi çok bilinçli bir şekilde seyircisinin dikkatini değişik çekim ve anlatım teknikleriyle Kürdistan'ın doğasına ve iklimine çeker. *Sarhoş Atlar Zamanı* filminden bir başka sahne de Ghobadi'nin Kürt coğrafyasına sevdasını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Eyüp, başroldeki çocuk, köydedir ve karla kaplı bir dağ yamacında ağaç kesmektedir. Bu sahnedeki görüntüsel kompozisyon olağanüstüdür. Her balta sesinde sahnedeki görüntü değişmektedir. Ağaç kesen Eyüp ve baltanın ağaca saplanması görüntülerinin, balta sesine uygun olarak, montajlanarak kar-



Sarhoş Atlar Zamanı (2000) filminin başrol oyuncusu Ayoub Ahmadi.

la kaplı doğa görüntüsünün araya konması oldukça etkileyicidir. Film karesinde neredeyse, Eyüp ve birkaç yapraksız ağaç dışında her şey kar altındadır. Bu sahne bir kez daha karın egemenliğini ve etkisini gösterir. Sonrasında kamera köyü gösterir, bütün köy kar altındadır. Bence bu filmde Bahman Ghobadi sadece Kürt hayatını ve coğrafyasını kutsamakla kalmaz, aynı zamanda kara sembolik bir anlam da verir, yani karı bir metafor olarak kullanır. Ghobadi *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda karın sembolik anlamını Prof. Akramî'ye verdiği röportajda şöyle açıklar: “Ben karı bir temizleyici olarak görüyorum. Karın saf beyazlığı, acı çeken Kürtlerin masumiyetini sembolize ediyor benim için” (Ghobadi. www.newrozfilms.com).

Aynı olgu, yani Kürdistan doğa ve ikliminin yansıtılması, Ghobadi'nin ikinci filmi *Marooned in Iraq* (Irak'ta Terk Edilmiş) adlı filminde de önemli bir yere sahiptir. Bu filmin başından sonuna kadar doğal çevrenin yansıtılması Kürdün hayatını temsil etme açısından temel bir niteliğe sahiptir.

YOL FİMLERİNİN ÖNEMİ

Orijinal adı *Anavatanımın Şarkıları* olan film bir yolculuk ya da yol filmi olduğu için, bu filmde Kürt coğrafyasını birçok farklı açı-

dan, farklı detaylarıyla görmek mümkündür. Zaten ‘yolculuk’ ya da ‘yol’ filmi olarak bilinen filmlerin bir amacı da doğal mekânı farklı açılardan gösterebilmektir. Yol filmleriyle ilgili olarak Amerikalı film eleştirmeni Nick Poppy şöyle der. “Yol filmleri tür olarak sine- ma sanatının en büyük yapısal prensibidir. Ve bu türün *Anavatanımın Şarkıları* filminde kullanımı çok daha uygundur. Çünkü zorun- lu göç biçimindeki yolculuk ve savaştan kaçış, Kürtlerin hayatında yaygın ve üzücü bir durumdur.”

Anavatanımın Şarkıları vahşi görünümlü dağlık bir bölge görüntü- süyle başlar, arkaplandaysa askeri bir uçak gürültüsü ve Kürtçe mü- zik duyulur. Gündüzdür ve güneş parlamaktadır, seyirciler dağlık manzarayı bir erkeğin bakış açısından görürler. Başroldeki bu kişi Barat’tır. Barat’ı geniş açıdan köyüne doğru motosikletle toprak bir yolda giderken görürüz. *Sarhoş Atlar Zamanı*’nın kış ve kar ağırlıklı doğa görüntülerinin aksine, Ghobadi bu filminde Kürdistan dağları- nı yaz aylarında parlayan güneşin altında yansıtarak tanıtmaktadır filmin başlangıcında.

GHOBADİ FİLMLERİNDE GIZLI KARAKTER

Filmin üç başrol oyuncusu, baba rolündeki Mirza ve oğulları Ba- rat ile Audeh yolculuklarına başladığında doğa ve çevreyi yine geniş açılı bir çekimden görürüz. Üçlü dağlara doğru motosikletle gitmek- tedir ve kamera onları uzaktan geniş açıdan takip etmekte, bu da se- yirciye doyumsuz dağ manzarasını görme fırsatı sunmaktadır. Gho- badi’nin Kürdistan coğrafyasını yansıtmak için seçtiği bu çekim tek- niği çok etkileyicidir. Ghobadi’nin bilinçli çekim teknikleri, kamera açıları ve ekranda yarattığı kompozisyon, karakterleri belirli bir do- ğal ortam içinde gösterirken, doğayı da başrol oyuncusu kadar dra- matik bir karakter haline getirir. Bu çok önemli bir sanatsal başarı- dır ve Ghobadi’nin sinema sanatını ne kadar iyi bildiğini, kameranın gücünü anladığını gösterir.

Mirza, Barat ve Audeh’in yolculukları sırasındaki ilk durak bir mülteci kampıdır. Güneş batmak üzeredir ve Ghobadi’nin bu mülte- ci kampını akşam vaktinde çadırlar ve çamurda yürüyen insan gö- rüntüleriyle oldukça etkileyicidir. Bazı insanlar ısınmak için ateşler yakmışlardır, kampın etrafı tel örgülerle çevrilidir. Filmin üç kahra-



Sarhoş Atlar Zamanı (2000) filminin küçük oyuncusu Madi Ekhtiar'ını.

manı gördükleri görüntü karşısında şoka uğrarlar. Ambulans sesleri ve kampın tel örgülerin arkasından görünüşü çarpıcıdır. Bu görüntüyle Ghobadi, Kürtlerin nereye giderlerse gitsinler, tel örgülerle çevrildiklerini, belirli bir sınıra hapsedildiklerini yansıttığı gibi, tel örgülerin Kürdün hayatındaki derin yerini de çağrıştırmaktadır.

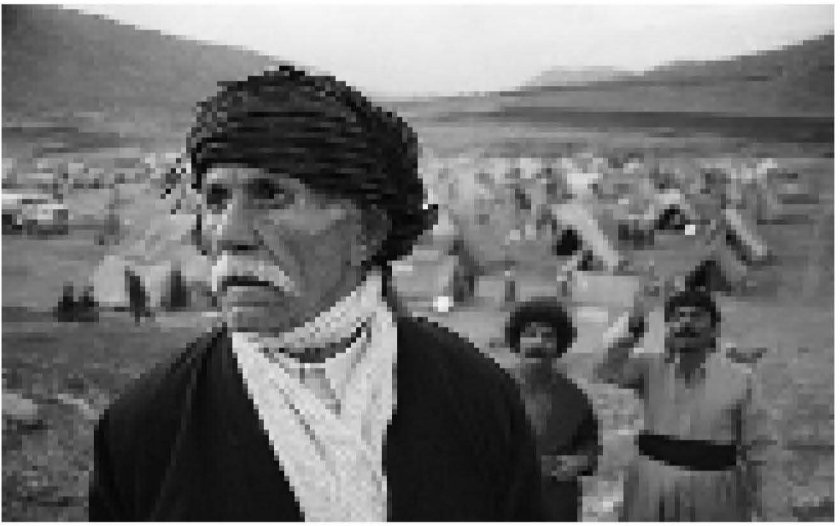
Üçlünün ikinci durağı, Golig adında bir köydür. Uzaktan, köyü ve evleri yamacına oturduğu kayalık tepeden ayırmak çok zordur. Köy evleri taştan yapılmış, çamurla sıvanmış klasik Kürt evleri, çamurla sıvıldığı ve taştan yapıldığı için dağın ya da kayalığın bir parçası gibi durmaktadır uzaktan. (*Sarhoş Atlar Zamanı* filmindeki köy görüntüsü de aynıdır. Köyün ismi Sardab, İran-İrak sınırına yakın bir köydür, yönetmen Ghobadi'nin doğduğu köydür; köyün görüntüsü de oldukça önemlidir bu sahne; köydeki evler taştan yapılmış, çamurla sıvanmış sıradan Kürt evleridir; düz toprak çatılı birbirine yakın inşa edilmiş, bir insanın çatıdan çatıya atlayarak birkaç evi dolaşabileceği köy evleri.) Köy boşaltılmış ve terk edilmiş bir görünümde. Etrafta en ufak bir hayat belirtisi yoktur. Üçlü köye şaşkınlık içinde bakarken, bir süre sonra iki yaşlı insan belirir evlerin arasında.

Mirza onlara seslenerek şöyle der: "Golig'e daha önce gelmişim ama böyle harabe halinde değildi o zaman." Yaşlı köylü cevap verir: "Saddam kahrolsun! O bu bölgeyi harabeye çevirdi."

Halepçe katliamının hemen sonrasidir ve Saddam güçlerinin bombalamalarından dolayı köyler boşalmış, her tarafta İran'a doğru kaçan Kürtler mülteci kampları oluşturmuştur. Ghobadi mülteci kamplarını ve boşaltılmış köyleri filminde yansıtarak, böyle görüntülerin Kürdistan doğasının bir parçası olmaya başladığını gösterir; bu bir bakıma bir çağrı, bir isyandır. Ama Ghobadi bunu yaparken, ne fazla diyalog kullanır ne de slogansı yaklaşımlara düşer, bunun yerine doğal görüntüleri, var olan gerçekliği mümkün olan en gerçekçi bir biçimde yansıtma yolunu seçer.

Mirza, Barat ve Audeh'in üçüncü durağı, bir düğün töreninin sürdüğü Kürt köyüdür. İnsanlar dam başlarında toplanmış, düğünü izlemektedirler. Meydanda erkekler müzik eşliğinde dans etmektedirler. Köy bir dağ yamacına inşa edilmiştir ve *Sarhoş Atlar Zamanı*'ndaki Eyüp'ün köyü Sardab'ı andırmaktadır. Ama bir farkla ki, bu sefer kar yoktur. Evlerin uzaktan görüntüsü dağdan aşağı inen büyük basamaklar izlenimi verir. "Ghobadi'nin sanatının en özgün yanı, onun filmlerinin haber medyamızın teğet geçen referanslarının aksine, ilk defa Kürt insanını otantik bir şekilde resmetmesidir" (Moledina, *The Cinematic Verses*, 2003).

Filmin üç kahramanı dağlara doğru tırmandıkça hava koşulları değişmeye başlar, soğuk ve kar yüzünü gösterir yavaş yavaş. Akşam vakti kendilerini asker kılığında gizlemiş bir grup tarafından soyulan Mirza, Barat ve Audeh her şeylerini yitirirler, altın dişlerine varıncaya kadar. Sonuçta bir köye gelirler ve bir kahvehanede otururlar. Bu kahvehane ya da çay ocağı sahnesi bize *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Eyüp'ün gittiği ve bir çocuk tarafından işletilen İran-Irak sınırında kaçakçıların uğradığı yol üstü kahvehanesini hatırlatır hemen. Ghobadi kahvehane sahnesini yeniden yaratarak, filmsel anlatım çerçevesinde Kürt insanının kültürünü, içinde yaşadığı çevreyi bir etnograf gibi belgeler. Bu anlamda Ghobadi'nin filmleri belgesel film özellikleri de taşır. "Bu filmde Kürtlerle ilgili etnik renkte ve otantik detaylar içeren çok etkileyici sahneler vardır (harika, rengârenk elbiseler, antik görünümlü köyler, kahvehaneler ve mülteci kampları). Dağlık doğa görüntüleri çok çarpıcıdır, ki bu doğayı, dipdiri duran Kürtler şarkılarında 'yeryüzündeki cennet' olarak tanımlarlar" (Jalal Jonroy. www.newroz-films.com).



Anavatanının Şarkıları (2003) filminden bir sahne.

“BOMBA SESLERİ MELODİYE DÖNDÜ”

Filmdeki olayların akışı boyunca, bomba sesleri ve askeri uçak gürültüsü hep duyulur, çünkü bu iki ses türü de Kürtlerin yaşadığı coğrafyada hayatın bir parçası olmuştur. Ghobadi burada bence çok da gerçekçi bir biçimde bunu ima eder. Ghobadi bu durumu şöyle açıklar: “Bomba atan uçak gürültüleri ve patlama sesleri Kürt müziğinin bir parçası oldu. Savaş bir müziksel melodi biçimini aldı. Eskiden üzüntü veren bir melodiydi, ama şimdi biz bu sesleri o kadar işittik ki artık bu sesler eşliğinde dans etmeyi öğrendik. Biz savaş olgusu tarafından zehirlendik” (Ghobadi, Jamsheed Akrami’nin yaptığı röportajdan aktarma, www.newrozfilms.com).

Üçlünün seyahatlerinin amacı, baba rolündeki Mirza’nın kendisini yirmi üç yıl önce terk eden ve Irak Kürdistanı’na giden eski eşini arayıp bulmaktır. Şurası açıktır ki, üçlünün Hanareh’yi araması Ghobadi’nin kullandığı filmsel ve anlatımsal bir teknik ve hatta daha açık bir ifadeyle bir araç, bir ‘bahane’dir. Ghobadi’nin esas amacı Kürdistan coğrafyasını birçok açıdan izleyicilere göstermek ve tanıtmaktır. Bu tekniği özellikle ilk iki filmi, *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Anavatanının Şarkıları* filmlerinde görürüz.

Mirza, Barat ve Audeh yolculuklarının ilerleyen bölümünde sadece yetim çocukların kaldığı bir mülteci kampına gelirler. Audeh’i

evlatlık edindiği iki erkek çocukla bırakan Mirza ve Barat yolculuklarına devam ederler. Bir süre sonra kara çarşaf lar içerisinde bir grup kadınla karşılaş ırlar. Kadınlar katledilen yakınlarının cesetlerini bir toplu mezarda aramaktadırlar. Çamurlar içerisinde toprağı kazan kadınlar, ağıt yakarak dövünmektedir. Bu sahnede karla karışmış çamurlu bir mekân vardır. Etrafta tek bir ağaç yoktur. Söz konusu mekân, bir toplu mezardır. Mezarda kazı yapanlar da kara çarşaf lı Kürt kadınları. Bu görüntüler bile Kürt gerçekliğini, Kürtlerin içinde bulunduğ u acı durumu anlatmaya yeter bence.

En sonunda Mirza yoluna tek başına devam etme kararı alır ve sadece dul kadınların kaldığı bir kampa gelir. Hanareh'in kız kardeşi Mastrooreh'i ve Hanareh'in küçük kızı Sinoreh'i bulur. Mastrooreh, Mirza'ya Hanareh'in kampı terk ettiğini ve sevgilisi Seyit'in -Hanareh'in uğruna Mirza'yı yirmi üç yıl önce terk ettiğ i kiş i- öldüğ ünü öğrenir. Seyid'in cesedi karın altında Mirza gelene kadar kokmas ın diye tutulmuştur. İlginç olansa Mirza'nın Seyid'in vasiyeti gereğ i cenazeyi kaldırmasıdır. Cenaze töreninden sonra Mirza, Hanareh'in kızı Sinoreh'i alarak -Sinoreh Kürtçe'de sınır demektir-, karlı dağları aşarak sınırı geçer ve küçük kızla beraber yoluna devam eder.

Sarhoş Atlar Zamanı filmi de aynı karlı dağların üstünde Kürt coğrafyasını bölen dikenli tel örgüleri aşan Eyüp ve kardeşinin görüntüsüyle bitiyordu. Bu iki filmin bitişinde kar üzerinde yürüyen karakterler tel örgüleri aşarlar. Bu sahnelerdeki kompozisyonda bile karın yeri tartışmasızdır: kar, tel örgü ve sırtında ya da kucağında bir çocukla mayın döş eli sınırı geçen Kürt görüntüsü. İki filmin son sahnesindeki görüntü budur. Sırtında birisini taşıyan Kürt görüntüsü Yılmaz Güney'in *Yol* filminde de yansıtılmış tı. Bu iki filmin son sahnesi bize Yılmaz Güney'in *Yol* filmindeki sırtında bir kadını taşıyan Kürt erkeğ inin görüntüsünü hatırlatır.

KENDİ ÜLKELERİNDE MÜLTECİ

Anavatanımın Şarkıları filminde Ghobadi bizi dört mülteci kampına götürür. Ghobadi, bu film aracılığıyla mülteci kamplarının, savaşın sonucu olarak Kürt coğrafyasının bir parçası olduğ u mesajını vermektedir. Böyle bir yorum yapıyorum, çünkü Ghobadi'nin son filmi *Kap-*

lumbağalar da Uçar filmi de göz önüne alırsak (bu filmde olayların geçtiği mekân bir Kürt köyünün yakınında kurulmuş bir mülteci kampıdır; bu kampın etrafındaki çayırliklar ve tarlalarda mayınlarla kaplanmıştır), Ghobadi'nin mülteci kamplarının Kürtlerin hayatının ayrılmaz bir parçasına dönüştüğünü filmlerinde dramatik bir tarzda vurgulamaya çalıştığı kuşku götürmez bir gerçeklik olarak ortaya çıkar.

BİR METAFOR VE ALEGORİ OLARAK SINIR OLGUSU

Coğrafi sınırlar temasının Ghobadi sinemasının özü olduğu iddia edilebilir. Yönetmenin üç uzun metrajlı filmi de sınırlarla bölünmüş bir ülkeyi dramatize eder. Ghobadi'nin filmlerinde, ya öykü sınırların yakınlarında geçmekte ya da karakterler İran-İrak arasındaki sınırı sık sık geçmektedirler. Benim görüşümce, Ghobadi üç filmde de sınır temasını Kürtlerin anayurdunun sınırlarla bölünmüş olduğunu ve özgür olmadıklarını simgeleyen bir çeşit metafor olarak kullanmaktadır. *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Anavatanımın Şarkıları* filmlerinin ikisinde de olaylar Kürdistan'ı bölen İran-İrak sınırının her iki yakasında geçer. Her iki filmde de Kürtler devamlı olarak sınırın öte yakasına geçmekte ve sınırın her iki yakasını da Kürdistan olarak adlandırmaktadırlar. Ayrıca her iki film de başroldeki karakterlerin sınırı simgeleyen dikenli telleri aşarkenki görüntüsüyle bitmektedir.

Öte yandan *Kaplumbağalar da Uçar* filminde olaylar sadece Irak Kürdistanı'nda geçse de, yönetmen filme mekân olarak Türkiye-İrak sınırının yakınında bir köyü ve mülteci kampını seçmiştir. Bu filmde oyuncular veya başrol oyuncusu sınırı fiziki olarak geçmese de, Ghobadi yine de sınır olgusuna çok önemli ve anlamlı göndermeler yapmaktadır. İşte yukarıda belirttiğim bütün bu gerçekler ışığında, sınır olgusunun Ghobadi'nin filmlerinde çok önemli bir gerçeklik olduğu ve bu olgunun bir metafor olarak Kürtlerin sınırlarla bölünmemiş bir anavatanda özgür olma arzularını simgelediği görülecektir.

Ghobadi'nin filmlerinde sınır olgusunu daha iyi açıklayabilmek için üç filmde de ayrıntılı örnekler vermek yararlı olacaktır. Örneğin *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda başrol oyuncusu Eyüp ve kız kardeşi Emine, Irak Kürdistanı'nda bir çarşıda diğer birçok Kürt çocuğu gibi çalışmaktadırlar. Eyüp ve Emine'nin filmde hiç görülmeyen baba-

ları İran-İrak arasında kaçakçılık yapmaktadır. Eyüp ve Emine diğer Kürt çocukları gibi çalıştıkları için Irak Kürdistanı'nda olmasından dolayı sıklıkla sınırı geçmek zorundadırlar. İran Kürdistanı'ndaki köylerine dönüş yolunda sınır noktasına varmadan, Irak vatandaşı Kürt çocuklar arabadan indirilir, çünkü onlar sınırı yürüyerek geçmek zorundadırlar. Sınır noktasında İranlı askerler tarafından çocukların içinde bulunduğu araç durdurulur. Aynı zamanda bir kaçakçının (ki daha sonra bu kaçakçının Eyüp ve Emine'nin babası olduğunu anlarız) sınırı geçerken mayına basarak öldüğünü öğreniriz. Öte yandan, Eyüp kaçakçı olarak çalışmaya karar verdiği zaman sırtına yükünü alır ve kaçakçılara katılır. Bütün tehlike ve zorluklara karşın sınırı geçmekte kararlıdır kaçakçılar.

Eyüp ikinci kaçakçılık deneyiminde yanına katırını da alarak sırtında kardeşi Madi olduğu halde sınırı geçer. Dikkat çekici nokta şudur ki, Eyüp'ü yanında katırı ve sırtında kardeşi olduğu halde dikenli tellerle simgelenmiş karla kaplı sınırı geçerken gösteren sahne filmin son sahnesidir. Eyüp, kardeşi Madi ve katırı film karesinden çıktıkları anda, beyaz karlarla kaplı ve yapay dikenli tellerle bölünmüş bir doğal mekân görüntüsü ekrana yansır ve film bu görüntüyle sonlanır. Film bittiğinde Eyüp ve kardeşine sonrasında ne olduğu hakkında bir bilgiye sahip olamayız, çünkü film bize bunu anlatmaz. Aslında iki kardeşin kaderinin ne olduğu konusu önemli de değildir, çünkü sınır bölgelerinde yaşayan binlerce Kürt aynı kaderi paylaşmaktadır. Zaten filmin amacı seyircileri Kürtlerin içinde bulunduğu acı durum hakkında düşünmeye itmektir. Ghobadi filmi dikenli tel görüntüsüyle bitirerek bunu sağlamaya çalışır ve bunda başarılı olduğunu da söylemek gerekir.

Sınır olgusu *Anavatanımın Şarkıları* filminde de aynı öneme sahiptir. Bu filmde başrollerde oynayan üç Kürt, bir baba ile iki yetişkin oğlu, bir kadını aramak için sınırı geçerek İran Kürdistanı'ndan Irak Kürdistanı'na giderler. *Anavatanımın Şarkıları* filminin son sahnesi ve karesi, genel anlamda *Sarhoş Atlar Zamanı* filminin son sahnesi ve karesinin tekrarıdır. Bu filmin sonunda baba rolündeki Mirza, dikenli tellerle simgelenmiş sınır kucagında eski karısı Hanareh'in kızı Sinoreh'i taşıyarak geçerken görülür. Küçük kızın adının Kürtçe'de 'sınır' anlamına gelen Sinoreh'in olması tesadüf değildir. Filmin son karesi, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda olduğu gibi, beyaz kar-



Sarhoş Atlar Zamanı (2000) filminden.

larla kaplı ve dikenli tellerle bölünmüş bir mekân görüntüsüdür. Buna göre, Ghobadi her iki filmi de Kürt coğrafyasını bölen sınırları simgeleyen dikenli tel görüntüleriyle bitirerek, seyircilerin dikkatlerini Kürtlerin yaşadığı coğrafyanın bölünmüşlüğüne çekmektedir. Amerika'da yaşamakta olan Kürt yönetmen Jalal Jonroy bu noktayı şöyle açıklar: "Filmlerdeki son sahne ve kareler genellikle filmin ana tema ve mesajını simgeler. Ghobadi'nin her iki filminde de *-Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Anavatanımın Şarkıları-* son sahne, hayatını tehlikeye atarak Kürdistan'ı bölen sınırları simgeleyen dikenli telleri aşmaya çalışan başroldeki oyuncunun görüntüsüdür... Bu sınırlar karlı Kürdistan dağlarında yabancılar tarafından oluşturulmuş yapay sınırlardır" (Jonroy, Jalal, newrozfilms.com).

Ghobadi'nin önceki iki filmi gibi *Kaplumbağalar da Uçar* filmi de sınır olgusunu işlemektedir bir dereceye kadar. Konu olarak Kürt çocuklarını merkeze koyan film Türkiye-İrak sınırında geçen olayları anlatır. İran, Irak ve Türkiye sınır hattında mayınlar döşenmiştir, *Kaplumbağalar da Uçar* filmi bu mayınların ve savaşın Kürt toplumu ve özellikle Kürt çocukları üzerindeki etkisini açığa vurur.

Bu filmi Ghobadi'nin diğer iki filminden ayıran temel özellik şudur. Bir dereceye kadar *Sarhoş Atlar Zamanı* ve bir bütün olarak *Ana-*

vatanının Şarkıları bir çeşit yolculuk ve yol filmiyken, *Kaplumbağalar da Uçar* filminde filmin konusu ve olaylar bir mülteci kampı ve çevresinde geçer. Bu filmde başrol oyuncularını sınırları geçmeseler de yine de mülteci kampının içinde ve etrafında sürekli hareket halindedirler. *Kaplumbağalar da Uçar* filminin başında ‘Satelite’ takma adlı başrol oyuncusu çocuk ve köyün yaşlısı Kak İsmail arasında geçen diyalog dikkate değerdir. İsmail bu konuşma sırasında sınırların Kürtler üzerindeki olumsuz etkisini anlatır. Köylüler Amerika’nın yaklaşmakta olan Irak müdahalesi ve muhtemel savaştan dolayı kaygılıdır ve gelişmeleri takip etmek için televizyon antenlerini köyün yüksek tepelerine kurmaya çalışırlar. Satelite adındaki çocuk köylülere çanak anten kurmalarını önerir, böylelikle uluslararası kanallara ulaşip daha iyi haber alabileceklerdir. Satelite köyde yetmiş hanenin olduğunu ve herkesin biraz para koyması halinde kolaylıkla bir çanak anten alınabileceğini anlatır İsmail’e. Bundan sonra İsmail ile Satelite arasında süren sohbet çok ilginçtir:

İsmail: “Bu köyde sadece otuz hane var.”

Satelayt: “Karşı yamaçtaki evler ne oluyor peki?”

İsmail: “Onlar artık Türkiye’de. Bizi ayırıyorlar, bazı evler sınırın öbür tarafında şimdi.”

Satelite: “Senin eşin öbür taraftandı, değil mi? Şimdi birer yabancıdır.”

İsmail: “Bizi ayırıyorlar.”

Ghobadi’nin söz konusu ikili arasında geçen sohbette sınır olgusuna yaptığı vurgu, bu yapay sınırların Kürt köylerini ve ailelerinin hayatlarını bölmelerini göstermesi açısından önemlidir. Sınırın her iki yakasındaki Kürtler yaşadıkları coğrafyanın bölünmesinden dolayı acı çekmektedirler. Ghobadi, Satelite ve Kak İsmail arasında böyle bir diyalog kurgulayarak hiç şüphe yok ki dikkatleri bir kez daha Kürdistan’ı bölen sınırlar olgusuna çeker.

Öte yandan, bu filmde sınır olgusuna yönelik yapılan önemli bir diğer gönderme, sakat bacağını sallayarak Türk askerleriyle dalga geçen Kürt çocuğunun sahnesidir. Bir bacağını mayın patlamasında yitirmiş olan Kürt çocuğu, sakat bacağını sallayarak Türk askerlerine ateş ediyormuş gibi yapar. Amacı yanında ağlamakta olan küçük çocuğu -Riga- güldürmek ve sakinleştirmektir. İlk bakışta bu sahnede

yaşananlar çocuksu bir oyun ve eylem gibi gözükse de, bana göre bu sahne Kürtlerin ülkesini bölen sınırlara olan derin tepkisini ve sınır olgusunun Kürtlerde yarattığı mutsuzluğu ve açığa vurmaktadır.

Ayrıca *Kaplumbağalar da Uçar* filminin son sahnesinde de tel örgülerle simgelenmiş sınır görüntüsü vardır. Film ilerlemekte olan Amerikan askerlerini izleyen Satelite'in Amerikalılara sırtını döndükten sonra ekrandan çıkışıyla sonlanır. Ama burada dikkat çeken nokta, Satelite film karesinden çıktıktan sonra ekranda gözükken filmin son görüntüsünün ekranı yatay olarak bölen dikenli teller olmasıdır. Hatırlayacağımız gibi, filmdeki olaylar Irak-Türkiye sınırına yakın bir yerde geçmektedir ve filmin dikenli tel görüntüleriyle bitmesi Kürtlerin ve yönetmen Ghobadi'nin bir Kürt olarak sınırlara olan tepkisine bir göndermedir.

Ghobadi'nin filmlerinde Kürtlerin yaşadığı toprakların bölünmüşlüğüne yapılan göndermeler sadece sınır imgesi ve metaforuyla sınırlı değildir. Filmlerde birçok dramatik nokta ve öyküsel anlatım ve kurgulama tekniği de kullanılarak Kürtlerin yurdunun bölünmüşlüğü ve sınırların Kürtler tarafından kabul edilmediği vurgulanır. Örneğin, *Sarhoş Atlar Zamanı* filminde, Eyüp'ün sakat kardeşi Madi'ye iğne yapan doktor, aile İran Kürdistanı'nda yaşasa da, Madi'nin bir an önce Irak Kürdistanı'ndaki bir hastaneye kaldırılması gerektiğini söyler. Bence bu çok önemli bir noktadır ve doktorun bu önerisini, filme konu olan köyün ve filmin kahramanlarının Irak sınırı yakınında olmasıyla açıklayamayız sadece. Aksine, benim bakış açım göre, yönetmen Madi'nin sağlık sorununu bir bahane olarak kullanarak Kürtlerin sınırın öte yakasıyla olan ilişkilerinin yoğunluğuna dikkatleri çekmekte ve böylece Kürtlerin sınırları tanımadığını bir kez daha göstermektedir. Çünkü sonuçta sınırın her iki yakası da Kürtler için aynı ülkenin parçalarıdır.

Yine filmde başrol oyuncusu Eyüp, Irak Kürdistanı'na kaçakçı olarak ilk gidişinde derme çatma bir kahvehaneye uğrar, ki bu kahvehane bir Kürt çocuğu tarafından işletilmektedir. Çay ocağında Kürtçe güzel bir müzik çalıyor. Ghobadi bu sahneyle bize şunu gösterir; sınırın öte yakasında da aynı dili konuşan, aynı hayatı sürdüren ve aynı zorluklarla karşılaşan Kürtler vardır.

Ayrıca, Eyüp'ün ablası Rojin Irak Kürdistanı'ndan bir Kürtle evlenir. Ki bu da Kürtlerin sınırlara rağmen birbirleriyle sıkı ilişki için-

de olduklarını göstermektedir. *Anavatanımın Şarkıları* filminde de aynı olguyu görebiliriz. Bu film Kürdistan'ın İran-İrak sınırıyla bölünmüş her iki yakasında geçer. Filmin üç kahramanının yolculukları onları İran Kürdistanı'ndan Irak Kürdistanı'na taşımaktadır. Böylece sınıra rağmen ve resmi anlamda iki ayrı ülkede yaşıyor olsalar da, sınırın her iki yakasındaki Kürtlerin aynı olduğunu ve birbirlerine benzer gündelik ilişkiler kurduklarını öğreniriz. Ghobadi bu noktayı şöyle açıklar: "İran ve Irak parçasına filmimde eşit zaman ayırarak İranlı ve Iraklı Kürtler arasındaki farklılığı azaltmak, belirsizleştirmek istedim; tabii ki şöyle bir fark vardı, Iraklı Kürtler Irak devleti tarafından katliama uğratılmışlardı. Kürtler nerede olurlarsa olsunlar Kürttürler" (Ghobadi, Jamsheed Akrami'yle röportaj).

Altını çizmeye değer bir diğer nokta ise, her üç filmde de Kürtler, özellikle *Anavatanımın Şarkıları*'nda, hangi ülke sınırları içerisinde yaşadıklarına bakmadan buldukları bölgeyi 'Kürdistan' olarak adlandırırılar. 'Kürdistan' kelimesinin filmlerde sık sık tekrarlanması'nın önemi şuradan kaynaklanır: Ghobadi filmindeki karakterlere 'Kürdistan' dedirtip bunu tekrarlatarak Kürtlerin ve ülke olarak Kürdistan'ın varlığını vurgular. Bu anlamda Ghobadi'nin filmleri ulusalcı bir boyuta da sahiptir. Örneğin, *Anavatanımın Şarkıları*'nda ilk mülteci kampında yaşlı bir kadın, başrol oyuncularından müzisyen Mirza'ya şöyle der: "Sen ünlüsün, Kürdistan'da herkes seni biliyor." Bu sahne gece karanlığında gökteki mavi ay görüntüsü ve buna eşlik eden Kürtçe kederli bir ezgiyle biter. Sadece bu sahenin bitimindeki ay görüntüsü ve ona eşlik eden Kürtçe ezgi bile, Ghobadi'nin Kürtlük ve Kürdistan olgusunu sinemasal anlamda ifade etme ustalığını göstermeye yetmektedir. Kürtler için sınırların her iki tarafı da aynıdır ve Kürtler kendilerine dayatılan, yaşadıkları toprakları bölen sınırları kabul etmemektedirler. Ghobadi'nin karakterleri sınırları bilerek ve isteyerek, ölme ve öldürülme riskini de göze alarak geçerler, hatta ortada bir sınır yokmuş gibi davranırlar.

KİMLİK VE GERÇEK

"Filmlerimdeki Kürt imajı ve görüntülerinin Kürtlerin gerçekliğine çok yakın olduğunu düşünüyorum. Film aracılığıyla, medyanın



Kaplumbağalar da Uçar (2005) filminden bir sahne.

veya Kürdistan'daki yönetimin yansıttıkları karşılaştırdıklarında, Kürt insanının daha gerçekçi bir portresini veriyorum. Filmimdeki insanlar gerçek ve ben günlük hayatlarını işleyerek onları betimlemeye ve resmetmeye çalıştım” (Ghobadi, *The Cinematic Verses*, Jamil Moledina).

Benim bakış açım göre, Bahman Ghobadi'nin üç uzun metrajlı filminde de Kürdistan'ın oldukça gerçekçi ve saf biçimde yansıtılması ve temsil edilmesi söz konusudur. Ghobadi'nin filmleri Kürt kültürünü sembolize eder ve halkın içinde bulunduğu dramı yansıtır. Onun filmleri Kürtlerin yaşama, giyim biçimlerini, birbirleriyle olan ilişkilerini açığa vurur. Bununla birlikte, çetin doğa ve iklim koşullarında Kürt halkının zorlu hayat mücadelesini ve egemen devletlerin Kürtlere dayattığı sınırlamalara karşı gösterilen direnişi de bulabiliriz Ghobadi'nin filmlerinde. *Sarhoş Atlar Zamanı* filmi, “Hayatlarını da riske atarak İran-İrak sınırında kaçakçılık yaparak hayat mücadelesi veren çocuk yaştaki Kürtleri anlatır” (Chris Kutschera, *The Middle East*, Kasım 2003). Bu film ekranda görülmeyen bir adam ile küçük Kürt kızı Emine arasında geçen diyalogla başlar, ama jenerik boyunca ekran karadır, hiçbir görüntü yoktur. Filmdeki ilk söz, Emine'ye yöneltilen “İsmin ne?” sorusudur. Filmin hemen başında

sorulan bu soru bence oldukça önemlidir, çünkü Kürtlerin en temel sorunlarından birisi kimlik sorunudur, varlıklarının, yani 'isim'lerinin kabul edilmemesi olgusudur. Güney Kürdistan'daki son gelişmeleri ve oluşturulan hükümeti saymazsak, Kürt halkı kendine ait resmi bir kimliğe sahip olamadı uzun yıllardır. Filmin 1999 yılında çekildiğini hatırlatmakta da yarar var bu arada. Ghobadi filmi böyle bir soruyla başlatarak bir anlamda, Kürtlerin kimlik sorunlarına dikkat çekmiş olur.

KAÇAKÇI KÜRTLER

Kaçakçılık olgusu Ghobadi'nin özellikle ilk iki filminde anahtar değerinde bir öneme sahiptir. *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Kürtler, İran-İrak arasında kaçakçılık yapan insanlar olarak perdeye yansır ki, biz bu kaçakçılığın Kürdistan'ın bir bölgesinden öbür bölgesine yapılan bir 'kaçakçılık' olduğunu biliyoruz. Filmde kaçakçılık olgusunu vurgulayan birçok sahne ve diyalog vardır. İlk önce filmin başlarında çocuklar bir aracın arkasında yolculuk ederken, Emine'nin ağzından bir kaçakçının sınırda mayına basarak öldüğünü öğreniriz. Emine babası için endişelenmektedir, çünkü o da bir kaçakçıdır ve aynı kaçakçı grubunda olabilir. Daha sonra aynı sahenin ilerleyen bölümünde çocukların defter kaçakçısı olarak kullanıldığını görürüz. Irak'tan İran'a elbiselerinin altına sakladıkları defterleri kaçıracaklardır. Film kaçakçılığın Kürtler için önemli ve vazgeçilmez bir geçim kaynağı olduğunu ortaya koyar böylece. Bence kaçakçılık olgusu ve teması, bir dereceye kadar Kürtlerin içinde bulunduğu trajediyi yansıtan bir başka metafordur. Ek olarak katırların da bu filmde önemli bir role sahip olduğu söylenebilir. Dağlık ve karlı Kürdistan coğrafyasında Kürtlere kaçakçılık işinde yardım edebilecek tek hayvandır katır. Yönetmen Ghobadi, katırların Kürdün hayatındaki yerini şöyle açıklar: "Kalan tek değerli şey katırlar ve atlar. Bu hayvanların değeri bir insanın değerinden bile fazla olabilir" (Ingrid Afshar).

Kaçakçılık Kürtlere biçilen bir kader, ama filmdeki ironi ya da trajedi Kürtlerin kendi topraklarında kaçakçı konumuna düşürülmüş ve zorlanmış olmalarıdır. Kendi vatanlarının bir bölgesinden

diğerine ‘illegal’ biçimde geçmek zorunda olan Kürtlerin ‘kaçakçı’ olmaktan başka seçenekleri de yoktur aslında. Filmi sınırların her iki yakasında kurgulayarak ve kaçakçılık olgusunu filmin merkezine koyarak Ghobadi, şüpheye yer bırakmayacak kadar açık bir şekilde Kürtlerin anavatanının bölünmüşlüğüne dikkatleri çekmektedir. Filmdeki kaçakçılar sınırlar arasında mal kaçtırmaktaymış gibi gözükseler de gerçekte Kürdistan’ın bir bölgesinden diğerine eşya ticareti yapmaktadırlar. Bu gerçekliği göz önüne alırsak, yönetmenin vurgulamak istediği olgunun ve vermek istediği mesajın Kürt topraklarının bölünmüşlüğü olduğu inkâr edilemez: “Kaçakçılık -bu filmde başka sorunlar da işlenmekle birlikte- ilginç bir konu, bu insanlar bizim yanlış olarak algılayabileceğimiz veya yargılayacağımız bir iş yapsalar bile, film insanları belirlenmiş kuralları olan ve mümkün olduğunca onurlu biçimde hayatta kalma mücadelesi veren kişiler olarak betimliyor” (Ingrid Afshar).

KÜLTÜRÜN AÇIĞA VURULMASI

Ghobadi’nin filmleri Kürt kültürü ve geleneklerini de mümkün olduğunca yansıtmaktadır. Ghobadi’nin filmlerindeki Kürt kadınlarının geleneksel elbiseleri İran’da kadınların -özellikle şehirlerde- giymekte olduğu kıyafetlerden farklıdır. Onun filmlerinde Kürt erkeğinin Kürt toplumundaki baskın rolü, Kürtlerin karlı dağlar arasında sürdürdükleri hayatları, katırlarla olan ‘arkadaşlıkları’, sınırlar ve mayınlar nedeniyle yaşadıkları acılar da yansımasını bulurken filmlerinin dilinin Kürtçe olması ayrıca dikkat çekmektedir. İşte bütün bu olgular ve gerçeklikler Ghobadi’nin filmlerinde ayrı bir Kürt kültürünün göstergeleri olmaktadır. Biraz daha açmak gerekirse, örneğin *Sarhoş Atlar Zamanı*’nda Rojin’in giysisi hemen ilk bakışta dikkatleri çekmektedir. Rojin’in üstünde renkli geleneksel bir Kürt elbisesi vardır, ama İran’da normal koşullarda Rojin’in kara çarşaf giyinmesi veya en azından ekranda öyle belirmesi gerekirdi. Bu İran sinemasının resmi kurallarındandır ayrıca. İran sinemasında kadınlar kara çarşaf içerisinde, saçları gözükmeyecek şekilde kapatılmış olarak gösterilmek zorundadır. Ama Rojin’in köy ortamında giydiği geleneksel renkli elbiseler sansür kurulunu her nasılsa aşabilmiştir,

aslında işin doğalında da köy ortamında kadınlar biraz daha rahat giyinmektedirler. Rojin'in başında bir yazma olsa da bu yazma İslami yasaların gerektirdiği ve genel olarak İranlı kadınların başlarına taktığı türban değil de Kürt kadınının geleneksel olarak saçlarını gevşek bir şekilde örttüğü yazmadır sadece.

Anavatanımın Şarkıları ve *Kaplumbağalar da Uçar* filmlerinde de aynı noktayı görebiliriz. *Anavatanımın Şarkıları*'nda köyde kerpiç üretiminde çalışan Kürt kadınları görüntüsü çok çarpıcıdır. Bu sahnedeki kurgulama ve eşlik eden müziksel efektler şiirimsi bir etki yaratmaktadır. Sahne elekte kum eleyen iki el görüntüsüyle başlar. Sonra kamera bize çamur içinde zıplayıp duran çocukları yansıtır. Bu sırada kadınlar hararetili bir biçimde kerpiç üretimini sürdürmektedirler. Sahne başladığı gibi bir elekte kum eleyen bir çift kadın eli görüntüsüyle sona erer. Burada yine dikkati çeken Kürt kadınlarının çalışma ortamında açık havada olmalarına karşın kara çarşaf ya da türban giymemiş olmaları ve öylece ekrana yansıtılmış olmalarıdır. Kadınlar geleneksel Kürt kıyafetleriyle ekranda belirmektedirler. Bu durum Ghobadi sinemasının neo-gerçekçi tarzına da uygundur ve hatta bu tarzın bir gereğidir, karakterleri mümkün olduğunca doğalında yansıtmak. Aynı filmde bir sonraki sahne de Kürt kadınının yansıtılması açısından önemlidir. Barat, başroldeki üçlüden bekâr olanı, bir duvar dibinde oturmakta ve iki genç kızın kendi motosikletini yıkamasını izlemektedir. Birkaç genç kız da geleneksel Kürt köylü kıyafetleri giymektedir ve saçları görülebilmektedir. Hatta kızlardan birinin bir tutam saçı başından aşağıya sarkmaktadır.

Kaplumbağalar da Uçar'daysa özellikle başrolü paylaşan genç kız Agrin'in kıyafeti dikkat çekicidir; ayaklara kadar uzayan renkli-geleneksel Kürt kadın giysisi. Agrin film boyunca genel olarak başını örtmemekte, başında Kürt kadınlarının geleneksel olarak kullandığı başörtüsü olsa da bu onun saçının görülmesini engellemektedir.

Yukarıdaki örnek ve açıklamalardan görülebileceği üzere, Kürtler İran'daki sıkı İslami kurallara rağmen en azından kırsal bölgelerde geleneksel kıyafetlerini ve yaşama şekillerini korumaktadırlar. Ghobadi Kürt kadınlarını geleneksel kıyafetleri içinde ve nispeten daha özgür bir hayat süren insanlar olarak resmederken, seyirciye Kürtle-



Sarhoş Atlar Zamanı'nda (2000) Emine'yi canlandıran Amaneh Ekhtiar-dini.

rin ayrı geleneksel giyiniş tarzlarıyla da İran kültüründen farklı ve ayrı bir kültür ve ulus olduklarını gösteriyor.

Ayrı ve farklı Kürt kültürünün temsil edilmesi açısından Ghobadi'nin filmlerinde evlilik törenleri ve düğünler de önemli rol oynarlar. *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Anavatanımın Şarkıları* filmlerinde Kürtlerin geleneksel kız isteme ve evlilik törenlerine yer verilmiştir. Örneğin *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Rojin, amcasının talebi üzerine Irak Kürdistanı'ndan bir Kürt'le evlenir. Eyüp -Rojin'in erkek kardeşi- bu evliliğe karşıdır, çünkü kimse onun görüşünü sormamıştır. Kız isteme töreni bu filmde tamamen Kürt geleneklerine uygundur. Evin reisi olarak amca odada başköşede oturmuş, damat ve babasıyla evliliği konuşmakta, Rojin ise çay servisi yapmaktadır. Bu evlilikte Rojin'in görüşü önemli değildir geleneksel olarak, evleneceği kişiyi tanımadığı halde amcasının talebi ve küçük kardeşi Madi'nin tedavi ettirileceği sözüne karşılık evliliği kabul eder.

Evlilik töreni de tamamen Kürt kültürünü ve geleneklerini yansıtacak şekilde doğasında kurgulanmıştır. Karlı bir kış gününde Rojin bir at sırtında bütün köylülerin bakışları arasında damat tarafının beklediği alana götürülür. Üstünde geleneksel renkli Kürt giysileri vardır. Damat tarafıysa sınıra yakın bir yerde müzik eşli-

ğinde dans ederek beklemektedir. Rojin daha sonra atından inerek kardeşi Madi'yle beraber damat tarafına gider. Ama damadın annesi Madi'yi tedavi ettirmekten vazgeçer, sözünde durmaz. Bunun yerine gelinin ailesine bir katır verilir. Burada katırın Kürdün hayatındaki önemi bir kez daha vurgulanmış olur böylece.

Anavatanımın Şarkıları filmindeyse düğün töreni daha canlıdır. Başroldeki üçlü Mirza, Barat ve Audeh, sevdiği kız başkasıyla evlendirildiği için oldukça kızgın olan silahlı bir kişi tarafından zorla bir köye götürülürler. Bu köyde bir düğün töreni sürmektedir ve Mirza, Barat ve Audeh düğünde müzik çalmaya zorlanırlar. Onlar da hemenecik duruma uyup çok hoş ve canlı Kürtçe parçalar çalarak köylüleri coştururlar. *Anavatanımın Şarkıları* filmindeki bu düğün sahnesi, Kürdistan'ın ve Kürtlerin hayatının gerçekçi biçimde, mizah katılarak, betimlenmesi ve yansıtılmasıdır. Sevdiği kız başkasıyla evlendirilmekte olduğu için kızgın olan köylü, havaya birkaç el ateş ederek düğünü durdurur. Bu evliliğe izin vermeyeceğini açıklayan kızgın âşık, düğünün kendi düğünü olduğunu duyurur.

Bu sahnede Ghobadi'nin bize gösterdiği şudur bence, Kürdistan'da yaşanmakta olan onca savaş ve karmaşaya karşın Kürtler günlük hayatlarını sürdürebilme yeteneğindedirler. Düğün törenleri düzenlemekte ve Kürtçe müzik eşliğinde dans edip eğlenebilmektedirler. Gerçekten de Ghobadi'nin bu filmde yarattığı kompozisyon çok etkileyicidir. Filmin üç kahramanının bu köyden önce uğradıkları köy, Golig, terk edilmiş ölü bir yerleşim yeri idi. Golig köyünün Saddam güçlerince bombalanmasından sonra köyde kalan sadece iki yaşlı insandı, ama birkaç kilometre ötede başka bir Kürt köyünde bütün coşkulu karışıklığıyla bir düğün töreni vardır. İnsanlar evlerinin damlarından köy meydanında halay çekip dans edenleri izlemektedirler coşkuyla. Bu iki köydeki hayatın yansıtılışı ve yaratılan kompozisyon ilk bakışta birbiriyle çelişiyormuş gibi dursa da, bence 'çelişkili' yansıtılış Kürdistan gerçekliğinin ve Kürtlerin hayatının çok saf ve realist bir tarzda betimlenmesi ve temsil edilmesidir. Bir tarafta ölüm, katliam ve savaş vardır, öte taraftaysa eğlence, mutluluk ve karmaşasıyla günlük hayat sürmektedir.

Benim bakış açım göre, *Anavatanımın Şarkıları* filmi baştan sonra Kürdistan'daki hayatı çok başarılı ve gerçekçi biçimde resmetmektedir. "Film bize düğünler ve cenazeleri gösterir, gidilen her



Kaplumbağalar da Uçar (2005) filminde Agrin'i canlandıran Avaz Latif.

mülteci kampı bize bu insanların bir aile olduğunu ve hiçbir zaman yok edilemeyeceklerini hatırlatır” (Cunneen, Joseph).

DILIN VE MÜZİĞİN ÖNEMİ

Ghobadi sinemasının bir diğer önemli yönü, Kürt dili ve müziğinin kullanımıdır. Yönetmenin üç uzun metrajlı filmi de Kürtçe çekilmiştir ve Kürtçe sözlü müzik kullanımı önemli bir yere sahiptir. Kürtler için filmlerde Kürt dilinin kullanımı, başka bir deyişle Kürtçe film izlemek çok önemli ve yeni bir olgudur, çünkü Ghobadi'den önce Kürtçe çekilmiş fazla film yoktur. Nizamettin Ariç'ın yönettiği *Klamek Ji Bo Beko* (Beko İçin Bir Türkü) ve İranlı genç yönetmen Samira Makmalbaf'ın yönettiği *Karatahta* filmleri de Kürtçe çekilmişti. Bahman Ghobadi'nin üç uzun metrajlı filminin de Kürtçe çekilmiş olması ve Kürtçe müzik kullanımı, 'Kürtlük' duygusunu pekiştirmekte ve Kürt olmayan sinema izleyicisine Kürtçe'nin varlığı gösterilmiş olmaktadır. Örnek vermek gerekirse, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Eyüp'ün ilk kaçakçılık deneyimi sırasında, kaçakçılar karlı dağlara katırlarla birlikte tırmanırken bu sahneye eşlik eden müzik çok etkileyici ve çekicidir; güçlü ritimlerle zenginleştirilmiş Kürtçe müzik

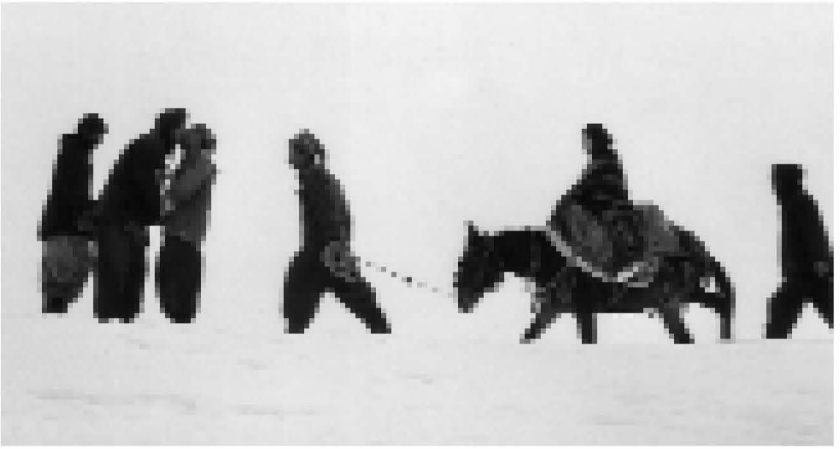
kaçakçılarının yaptığı işin tehlikesini yansıtır. Kaçakçılar ölme tehlikesiyle karşı karşıyadırlar; mayına basabilirler veya asker pususuna düşebilirler. Eyüp kaçakçılarla birlikte sınırı aşarak Irak Kürdistanı'na geçmiş ve nerede olduğu pek de belli olmayan bir kahvehaneye gelmiştir. Bir çocuk tarafından işletildiği anlaşılan kahvehanede çok güzel bir Kürtçe müzik çalmaktadır. Ghobadi'nin bu sahnede Kürtçe müzik kullanması çok anlamlıdır.

Birçok Kürt için halka açık yerlerde Kürtçe müzik dinlemek bir hayaldi ve hâlâ kısmen de öyledir Kürdistan'ın bazı parçalarında. Sınırın her iki yakasında da Kürtçe konuşulmakta ve Kürtçe müzik dinlenmektedir. Bu vesileyle Ghobadi bize bir kez daha Kürtlerin Kürtçe konuştuğunu ve Kürtçe müzik dinlediğini göstermektedir. Daha da önemlisi, Profesör Jamsheed Akrami'nin de belirttiği gibi, Ghobadi'nin filmlerinde Kürtçe dili ve müziğinin kullanımı 'Kürtlük' duygusunu ve düşüncesini bir kez daha ilan etmekte ve pekiştirmektedir.

Genel anlamda Kürtler kendi dillerinde eğitim görmekten mahrum edilmişlerdir ve Ghobadi sinemasının ortaya çıkışına kadar filmlerde kendi dillerini duyma şansları pek olmamıştır. Bu nedenle Ghobadi'nin filmlerinin Kürtçe olması çok büyük öneme sahiptir Kürtler için. Kürt dilinin filmlerde kullanımının Kürtler için önemini Prof. Akrami devamla şöyle açıklıyor: "Bir Amerikalı olarak sinemaya gittiğinizi ve hiçbir filmde hiçbir karakterin İngilizce konuşmadığını hayal edin. Bu durumun sizin kimlik duygunuzda nasıl bir yabancılaşma yaratacağını hayal edebiliyor musunuz? Eğer Kürt olsaydınız bu durum yaygın bir deneyim olurdu sizler için" (Akrami, Nick Poppy'nin yazısından aktarma).

Anavatanımın Şarkıları filminde de Kürtçe müzik çok önemli bir öğedir, çünkü filmdeki üç başrol oyuncusu da müzisyendirler ve sürekli Kürtçe müzik çalmaktadırlar. "Bu filmde duyduğunuz geleneksel Kürt müziğidir, ki bu filmdeki karakterlerin gerçek hayatta yaptıkları müziğin aynısıdır" (Ghobadi, Prof. Jamsheed Akrami'nin yaptığı röportajdan aktarma).

Kürtlere ilgisiyle tanınan ünlü Fransız gazeteci Chris Kutschera da *Anavatanımın Şarkıları* filminde kullanılan Kürtçe müziğin önemli bir işlevi olduğunu vurgular ve şunları ekler: "Filmin üç baş-



Sarhoş Atlar Zamanı (2000) filminde Rojin'in at sırtında damadın yanına götürülüşü.

rol oyuncusu da amatör aktörler, ama gerçek hayatta profesyonel müzisyenler. Filmde müzik ve şarkılar çok önemli ve Kürtçe anlamayan izleyiciler açık ki filmin çok önemli bir yönünü kaçırmış oluyorlar” (Chris Kutschera, *The Middle East*).

Anavatanımın Şarkıları filminde birkaç sahne vurgulanmaya değerdir; baba rolündeki Mirza köy çocuklarına müzik dersi vermektedir, ters çevrilmiş bir kamyon kasasının altında. Oğlu Barat müzik dersi verilen yere babası Mirza'yı görmeye gider. Burada kendisi gibi büyük bir sanatçı olmak isteyen küçük bir çocukla tanışır. Küçük çocuk Kürtçe bir stran söyler oracıkta, sesinin güzelliğini ve Barat'ın parçalarını bildiğini göstermek için. Diğer yandan, Barat'ın görür görmez âşık olduğu kız da şarkı söylemesine izin vermesi halinde Barat'la evlenmeyi kabul edebileceğini söyler. Hanareh, Mirza'nın film boyunca arayıp durduğu eski karısı da Saddam rejiminin kullandığı kimyasal bombalarla sesini kaybetmiş ünlü bir şarkıcıdır. *Anavatanımın Şarkıları* filmindeki Kürtçe müzik filme çok önemli bir boyut kazandırmanın yanında, Kürdün hayatı ve kültürünün müzikle olan derin bağına da işaret eder kuşkusuz.

Kürtler için duygu ve düşünceleri ifade etmenin en yaygın yolu müziktir. Daha da önemlisi, müzik Kürtler için savaşın ve sonu gelmez baskı ve kısıtlamaların yıkıcı etkilerinden kaçmanın bir yoludur. Bu noktayı açıklama açısından bu filmdeki şu sahne önemlidir; filmin

üç kahramanı ilk mülteci kampına vardıklarında gördükleri manzara onları şok eder. Ambulans sesleri, kampın etrafını çeviren tel örgülerin görüntüsü çok çarpıcıdır. Kürtler nereye gitseler sınırlarla çevrilmiştir etrafları, mülteci kampındaki Kürtleri tel örgülerin arasında soğuk ve ıslak bir ortamda çadırlarda görmek etkileyicidir. Ama bütün bu görüntülere karşın kamp sakinleri Mirza ve Audeh'i görür görmez bir şarkı söylemelerini isterler. İki müzisyen Kürtçe bir şarkı söylemeye başlayınca etraflarındaki herkes büyük bir sevinç yaşar, zevkle parçaya eşlik edip alkış tutarlar. Başlı başına bu sahne bile müziğin Kürdün hayatındaki önemini ve etkisini göstermeye yeterlidir aslında.

KÜRT KADINININ TRAJEDİSİ

Ghobadi'nin filmlerinde kadının betimlenmesi ve yansıtılması bir dereceye kadar siyasal öğeler de içerir. Her ne kadar Ghobadi'nin filmlerinde kadınlar ana rolde olmasalar da (*Kaplumbağalar da Uçar* hariç), yönetmen filmlerinde Kürt kadınının içinde bulunduğu dramı yansıtmaktadır sürekli olarak. Örneğin, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Rojin tanımadığı bir adamla evlendirilir. *Anavatanımın Şarkıları*'ndaysa Barat'ın âşık olduğu kadın şarkı söylemek ister ve Barat'la kendisine şarkı söylemeyi öğretmesi halinde evlenmeyi kabul edebileceğini söyler. Ama İran'da kadınların açık alanlarda şarkı söylemesi yasak olduğu için, genç kızın şartı Barat'ın yerine getirebileceği bir şey değildir. İşte bu sınırlama, geleneksel olarak erkeklerle yan yana, kol kola dans edip şarkı söyleyen Kürt kadınının hayatındaki engelleri gösterir. "Aslında Tahran'daki Müslüman sansürcüler izin verseydi, Ghobadi'nin filmleri özgür Kürt kadınlarını; İslam'dan önce ve İslam hâkimiyeti süresince yüzlerce yıldan beridir saçları açık, erkeklerle kol kola, omuz omuza dans eden, şarkı söyleyen hallerde gösterirdi" (Jonroy, Jalal.www.newrozfilms.com).

Anavatanımın Şarkıları filminde bir diğer önemli nokta, Hanareh adlı kadının yüzünün filmde hiç gösterilmemesidir. Hanareh aslında kaldığı kamptan ayrılmamıştır, kimyasal bombalar nedeniyle ses kaybına uğradığı için Mirza'ya gözükmek istemez. Hanareh'in öyküsü gerçekten ilginçtir. Senaryoya göre Hanareh İran



Anavatanımın Şarkıları (2003) filminden bir görüntü.

Kürdistanı'nda ün yapmış bir şarkıcıdır; Mirza ve Sayid'le birlikte aynı müzik grubunda yer almaktadır. Hanareh Mirza'yı yirmi üç yıl önce, yani İslami devrim sonrası kadınların halka açık yerlerde şarkı söylemesi yasaklandığı zaman terk etmiştir. Öte yandan, ilginç bir şekilde Ghobadi, Barat'ın aşık olduğu kızın yüzünü de filmde ilk belirlediği sahnede göstermez. Bence kadınların yüzünün gösterilmemesi bu filmin önemli bir yönüdür. Ghobadi özgürce şarkı söylemeleri yasaklanan Kürt kadınlarının yüzlerini bilerek göstermeyerek Kürt kadınının sınırlanmış hayatlarına dikkatleri çeker. Ghobadi, Hanareh karakteriyle ilgili olarak şöyle diyor: “Kadınlar benim gözümde çok kutsaldır ve ben filmde önemli karakterlerden biri olan Hanareh'i Kürdistan olarak görüyorum. Kürdistan benim için bir anne gibidir, sesi olmayan bir toprak, bir ülke. Bir toprak ki kimyasal silahlara maruz kalmış ve sessizlik içinde acı çekmekte” (Ghobadi, *The Cinematic Verses*, Jamil Moledina, 14 Nisan 2003).

Kaplumbağalar da Uçar filmindeyse Agrin karakteri Kürt kadının dramını ve acılarını yansıtan çok çarpıcı, genç bir Kürt kızdır. Agrin onlu yaşlarda genç bir kız, erkek kardeşi Henkov mayınlar yüzünden iki kolunu da kaybetmiş. Yanlarındaysa gözleri görme-

yen dört yaşında bir erkek çocuğu -Riga- var. İlk başlarda Riga, Agrin ve Henkov'un kardeşi gibi gözükür. Agrin'in acısı ve çektikleri, yüzündeki o donuk ve etkileyici bakışlarda yansıtılmış. Agrin'in soluk ve cansız yüzü ve bakışı her şeyi açıklar aslında. Çok güzel ve masum olmasına karşın Agrin yaşama sevincini kaybetmiştir. Film boyunca hiç gülümsemez. Filmin ilerleyen dakikalarında Agrin'in mutsuzluğunun sebebini öğreniriz. Iraklı bir asker tarafından birkaç yıl önce tecavüze uğramıştır ve tecavüz sonrası Riga'yı doğurmuştur, böylece Riga'nın Agrin'in küçük kardeşi değil de tecavüz sonrası doğurduğu istenmeyen bir çocuk olduğunu öğreniriz. Agrin düşmanın, yani ailesini yok edenlerin, kendisine tecavüz edenlerin 'yükü'nü taşımaktadır. Tecavüzün utancı ve sonrasında doğurduğu çocuğun varlığı Agrin'e çok ağır gelmektedir, ki bu nedenle Riga'yı bir yerlere bırakıp gitmek istemekte, ama kardeşi Henkov'un engeliyle karşılaşmaktadır. Agrin yaşadığı tecavüzün depresyonunu atlatamamıştır ve intihar etmek istemektedir. Filmin başında ve sonunda keskin bir uçurumun ucunda gösterilen bir çift ayakkabı görüntüsü, Agrin'in kendini bu uçurumdan atarak intihar etmiş olduğuna işaret etmektedir.

Filmin başrol oyuncusu Kak Satellite ilk görüşte Agrin'e âşık olur, ama Agrin bu aşka karşılık verecek halde değildir, umutsuzluk içindedir çünkü. Agrin'i Kürdistan'ın çok gerçekçi bir yansıtılması olarak görüyorum ben. Bu genç kız çok mutsuz, işgale ve tecavüze uğramış. Daha da ötesi, tıpkı ülkesi Kürdistan gibi, yaşama sevincini yitirmiş. Ülkesi işgal altında olduğu için mutsuz, özgürlüğü inkâr edilmiş, mayınlarla doldurulmuş, sınırlarla bölünmüş ve yıllardan beri bombalamalara maruz kalmış bir coğrafya. Agrin'in gözlerine bakarsanız, Kürdistan'ın ve Kürt kadınının ızdırabını ve dramını görebilirsiniz.

Ghobadi'nin üç filminde Kürt kadınları, ailelerini desteklemek için çalışmak zorunda olan, tanımadıkları erkeklerle evlendirilen, mülteci kamplarına sıkıştırılmış, sürekli bir şeylerden kaçan, sevdiklerini yitirmiş, kimyasal silahlardan etkilenmiş ve askerler tarafından tecavüze uğramış insanlar olarak yansıtılmıştır. Ghobadi'nin filmlerinde Kürt kadınının kaderiyle vatanlarının kaderi eşitir, aynıdır demek hiç de abartı olmayacaktır.

SAVAŞ VE MAYINLAR

Ghobadi'nin üç filmi de mayınların ve savaşıñ Kürtlerde yol açtığı yıkımı gözler önüne serer. Her üç filmde de mayınlar ve bombalardan etkilenmiş, sakat kalmış insanlar vardır. Örneğin *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Eyüp ile bir diğerk kaçakçı çocuk, Rebwar arasında geçen konuşma, mayınların Kürtlerin günlük hayatı üzerindeki etkisini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Rebwar: “Katırların var mı?”

Eyüp: “Babamı ve katırımı mayınlar yüzünden yitirdik.”

Eyüp: “Toprağın var mı?”

Rebwar: “Evet, çok.”

Eyüp: “Neden ekip biçmiyorsun o zaman?”

Rebwar: “Her tarafta mayın var.”

Eyüp: “Toprağından çıkarıp atamaz mısın mayınları?”

Rebwar: “Hayal edebileceğinden çok fazla.”

Ghobadi'nin filmlerinde savaşıñ Kürtler üzerindeki etkisini yansıtan birçok sahne daha var. Örnek vermek gerekirse, *Anavatanımın Şarkıları* filminde Saddam Hüseyin rejiminin bombardımanından kaçan Kürtlerin doldurduğu üç mülteci kampıyla karşılaşırız. Ama bu filmde en önemli sahne, bir mülteci kampında öğretmenin bir uçağın nasıl uçtuğunu öğrencilerine anlattığı sahnedir. (Öğretmen rolündeki oyuncuyu Samira Makmalbağ'ın *Karatahta* adlı filmde de hatırlarız.) Bu sahnede bir grup öğrenci ellerinde kâğıttan yapılmış uçaklarla görülür, arkaplandaysa gerçek savaş uçaklarının ve bombaların sesi duyulur. Öğrencilerle öğretmen arasındaki diyalog dikkatleri çeker.

Öğrenci: “Bomba nedir?”

Öğretmen: “Evimizi yıkan şey.”

Bu sırada bir bombalama sesi duyulur ve öğretmen hemen açıklama yapar:

Öğretmen: “İşte şu anda birilerinin evi yıkılmakta bu bombayla. Evlerimiz ve okullarımız bombalanıyor.”

Sonra bütün öğrenciler ellerindeki kâğıt uçakları fırlatırlar ya-maçtan aşağıya, kâğıt uçaklar havada uçuşurken gerçek jet uçakları



Kaplumbağalar da Uçar (2005) filminin küçük annesi Agrin mayın toplarken.

sesleri eşlik eder bu görüntüye. Ghobadi'nin kâğıt uçak görüntülerini savaş jetleri sesiyle birleştirmesi savaşın yıkıcılığını yansıtması açısından da anlamlıdır. (Kâğıt uçaklar, gerçek uçakların yanında bir ironi gibidir.)

Kaplumbağalar da Uçar filmiyse baştan sona savaşın ve mayınların genelde Kürtler, özelde de Kürt çocukları üzerinde korkunç etkisini yansıtır. Mayınlara basıp sakat kalmış çocuklar, askerlerin tecavüzüne uğramış genç kızlar, bombalamalardan kaçan ve kendi topraklarında mültecileştirilmiş Kürtler ve etrafı mayınlarla çevrilmiş köyler, *Kaplumbağalar da Uçar* filminde beyazperdeye yansıyan görüntülerdir.

Bu bölümü bitirirken Ghobadi'nin filmleri aracılığıyla yansıttığı ve resmettiği Kürt gerçekliği ve kültürünün, şimdiye kadar beyazperdeye yansımış en doğru, etkileyici ve gerçekçi görüntüler olduğunu söylemek isterim.

SONUÇ

Ghobadi'nin filmleri Kürt gerçekliğinin bir parçası olarak görülmelidir. Ben Ghobadi'nin filmlerini Kürt gerçekliğini yansıtan

ve ortaya çıkartan sanatsal bir çalışına olarak görüyorum. Ghobadi bir Kürt sanatçısıdır, filmleri bu perspektiften ve kendi dili nde çekilmiştir. Bu yüzden, onun filmlerini doğmakta olan Kürt sinemasının kilometre taşları olarak görüyorum. Bu çalışmanın amacı Ghobadi'nin filmlerini Kürtleri temsil etme ve yansıtırma açısından incelemektir.

Ghobadi, filmlerinin bir yönüyle siyasal içerik taşıdığını kabul etmese de, benim bakış açısına göre, Kürtler üzerine yoğunlaşmış olması açısından onun filmlerinin siyasal bir nitelik taşıdığı kanısındayım. Günümüz dünyasında -Kürtlerin statüsünü de göz önüne alırsak- Kürtlerle ilgili herhangi bir filmin, bir şekilde siyasal boyut taşıyacağı kuşku götürmez. Ghobadi'nin kendisinin de inandığı gibi savaşlardan, egemen dört devletin uyguladığı politikalardan dolayı Kürtler politize olmuştur. Ghobadi filmlerinin politikliğiyle ilgili olarak şunu söyler: “Birisıyla karşılaştığınızda size soruyorlar, ‘Nere-lisiniz?’ ve siz de ‘Ben Kürdüm’ diyorsunuz. O kişi de ‘Nasıl gidiyor, Saddam’la aranız nasıl?’ Birdenbire politik bir kişi oluyorsunuz, politik bir Kürt” (Henry Sheehan’in Ghobadi’yle söyleşisinden).

Ama Ghobadi'nin filmlerini daha da siyasal nitelikli kılan şey onun sınır, mayınlar ve savaş olguları üzerine yoğunlaşmasıdır. Bu nedenle, filmleri siyasal bir boyut kazanmaktadır. “Ben politik olmak için yola çıkmadım, ama benim ülkem politikleştirilmiş, savaş günlük hayatımızın ve sohbetlerimizin bir parçası” (Ghobadi. Juma-na Farouky'nin “Fırtınanın Çocukları” adlı yazısından aktarma). Ghobadi'nin Kürtlerle ve Kürt kültürüyle ilişkileneceği çok derin ve açıktır, bu yüzden onun filmleri Kürtlerin çoğunluğu tarafından kendi hayatları ve ülkelerinin sade ve gerçekçi bir tarzda yansıtılması olarak görülmektedir. Onun filmlerinde Kürtler özgürlükleri çalınmış, sesleri duyulmayan ayrı bir ulus olarak işlenmektedir; dolayısıyla, Ghobadi'nin filmleri Kürtlerin gerçek sesi olarak görülmelidir. Bana göre Ghobadi'nin filmleri bir anlamda Kürtlerin özgürlük çığıdır, çünkü o Kürtleri sınırlar içerisinde hapsedilmiş, baskı altında olan ama aynı zamanda yaşama umudunu ve espri yeteneğini kaybetmemiş insanlar olarak betimler.

Öte yandan, yönetmenin *Irak'ta Terk Edilmiş* filmi İranlı yetkililer tarafından fazla ulusalcı olarak algılanmıştır, çünkü filmin özgün

ismi *Anavatanımın Şarkıları*'dir. Ghobadi bir röportajda İranlı yetkililerin filmin özgün adını değiştirmek istediklerini, ama kendisinin filmin adında ısrar ettiğini belirtmektedir. (Akrami, www.newrozfilms.com). İlginç bir şekilde filmin ismi daha sonra dağıtım şirketleri tarafından Irak konusunun uluslararası alanda sıcak bir problem olarak belirmesi nedeniyle "Irak'ta Terk Edilmiş" olarak değiştirilmiştir. Amaç bu durumdan yararlanarak filme ilgi çekmektir tabii ki (Akrami. www.newrozfilms.com).

Şunu söylemekte de yarar var. Kürtlerin hepsi Ghobadi'nin filmlerindeki Kürt karakterlerle aynı kaderi, acıları ve zorlukları paylaşmıyorlar, hepsi köy ortamında yaşamıyor. Ama Ghobadi'nin amacı Kürtleri yapay sınırlar, bombalar ve mayınlar içinde hapsolmuş bir halk olarak göstererek, seyircilerin dikkatini Kürt sorununa ve gerçekliğine çekmektir. Onun bu niyeti filmlerinin ana teması ve karakterleri göz önüne alınırsa daha rahat anlaşılabilir. "Her ne kadar bu film (*Anavatanımın Şarkıları*) zor bir hayatı betimlese de, bütün Kürdistan filmlerinde yansıtıldığı gibi sınırlarda yaşayan insanlardan oluşmaz. Bir kişi ona Kürdistan'daki şehir hayatını ve apartmanları göstermesini önermiş, ama o 'gösteri' yapmama durumunda kararlı. Onun tercihi Kürt çocuklarının yaşadığı zorlu hayatı betimleyerek ve bu betimlemenin insanları etkileyip gerçekliği görmelerini sağlamak. Yönetmen amacının savaşın çocukların ve onların ailelerinin normal günlük hayatını nasıl etkilediğini göstermek olduğunu açıklıyor. Kürt halkı kendi mülklerini terk etmek, hayvanlarını ve çiftliklerini satmak zorunda kalmıştır" (Ingrid Afshar).

Ghobadi'nin üç filminin de ortak noktaları şöyledir; tarz, biçim, çekim tekniği, Kürt dilinin kullanımı, kültürün yansıtılması, filmlerin ana mesajı hep aynıdır. Bu benzerlikler Ghobadi'nin Kürtlerin hayatını dünyaya tanıtmaya ve resmetmeye konusundaki kararlı duruşunun göstergeleridir. Böylece yönetmen, sesi olmayan, sesi duyulmayan bir halkın sinemasını yapma niyetini açığa vurur. Bu anlamda Ghobadi'nin sinema alanında Kürtler için bir öncü olduğunu söylemek de abartılı olmaz sanırım. Hatta Ghobadi'nin bir diplomat gibi çalışarak Kürt gerçekliğini uluslararası arenaya tanıttığını söyleyebilirim. "Ghobadi bütün filmlerini Kürdistan'da yapmayı planlıyor. Bu bölgeyi tanıtmak ve diğer insanlara 'Kürtlerin hepsinin bellerinde si-

lah taşımadığı'nı göstermek istiyor. 'İnsanlar şunu bilmelidir ki Kürtler sevimli insanlardır'. O bunu hissediyor, çünkü yönetmen onlardan biri, dili biliyor. Kültürün ve geleneklerin özelliğini filmlerine yansıtabiliyor" (Ingrid Afshar). Bir başka röportajındaysa Ghobadi, bir sanatçı olarak Kürtler için Kürt olarak film çekmek istediğini dile getirir. (Zübeyir Arslan tarafından *Özgür Politika* gazetesinden çeviri, www.kurdishmedia.com, 20 Mayıs 2000). Yönetmenin bu isteğinde başarılı olduğu teslim edilmelidir.

KAYNAKÇA

- Afshar, Ingrid, "A Time for Drunken Horses Represents Iran for Oscar", http://www.irantodayonline.com/newspaper/cinema/march_01.html target="_blank", *Iran Today*, 20 Eylül 2005.
- Arslan, Zubeyir, "My greatest wish is that Kurdish artists use their artistic talents and capabilities for Kurdistan and the Kurds", "Kurdish leader named Iraq President", news.bbc.co.uk, 6 Nisan 2005.
- Brunner, Borgna, "Kurdish History Timeline", www.infoplease.com, 23 Ekim 2005, <http://www.infoplease.com/spot/kurds3.html>.
- Bulloch John, Harvey Morris, *No Friends but the Mountains*, Londra, Penguin, 1993.
- Chabra, Aseem, "Turtles' director won't let Kurdish refugees be forgotten", <http://www.heyamner.com/article.php?id=7023&lang=english>, www.heyamner.com, 24 Nisan 2005.
- Chailand, Gerard, *A People without a country: the Kurds and Kurdistan*, Londra: Zed Books, 1993.
- Cheshire, Godfrey, "Crossing the Border", www.indyweek.com, 22 Kasım 2000, 14 Ekim 2005.
- Cunneen, Joseph, "Underdog Stories: Spirited Humor Livens Films About the Down-and-Out", *National Catholic Reporter*, 16 Mayıs 2003.
- Farouky, Jumana, "Children of the Storm", *Time Europe*, <http://www.time.com/time/europe/magazine/printout/0,13155>, 90

- 1050117-1015834,00.html, www.time.com, 17 Ocak 2005, 28 Eylül 2005.
- Ghobadi, Bahman, "Songs of My Motherland, a.k.a., Marooned in Iraq", Jamsheed Akrami'yle söyleşi, www.newrozfilms.com, 23 Nisan 2004, http://www.newrozfilms.com/ghobadi_interview_by_jamsheedakrami.html.
- Grost, E. Michael, "A Time for Drunken Horses", *Classic Film and Television*, 22 Nisan 2004. <http://members.aol.com/MG4273/ghobadi.htm#Horses>.
- Houston, Christopher, "Islam, Kurds and the Turkish Nation State", New York: Berg, 2001, s. 99.
- Jonroy, Jalal, "Yol", newrozfilms.com, 2002, 14 Ekim 2005, <http://www.newrozfilms.com/yol.htm>; Rev. of "Marooned in Iraq", www.newrozfilms.com, 20 Nisan 2004, http://www.newrozfilms.com/marooned_in_iraq.htm.
- Kaneko, Kaori, "Iraq's first post-Saddam film metaphor for Kurdistan's 'rape'", *Middle East Times*, 23 Eylül 2005, <http://www.metimes.com/articles/normal.php?StoryID=20050923-055750-2065r>.
- Kutschera, Chris, "Kurdistan Turkey: Yilmaz Guney's last Film", *The Middle East Magazine*, Ocak 1983, www.chriskutschera.com, <http://chris-kutschera.com/A/Yilmaz%20Guney.htm>; "The Pain of Giving Birth to Kurdish Cinema: The Work of Kurdish Film Director Bahman Ghobadi Has Found Great Favour With International Critics", *The Middle East Magazine*, Kasım 2003.
- McDowall, David, A Modern History of the Kurds, Londra: I.B. Tauris, 2004, s. 5-8; *The Kurds*, Londra, Minority Rights Group, 1996.
- Moledina, Jamil, "Realizing the Kurdish Nation. An Interview with Bahman Ghobadi", *The Cinematic Verses*, 14 Nisan 2003, <http://www.thecinematicverses.com/editorials/bahmanghobadi-1.html>.
- Mookas, Ioannas, "Homeward Bound", *After Image*, Ocak 2001, 22 Haziran 2005; http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_4_28/ai_76560789.

- Neumann, Brigitte, "Switch off CNN and Al-Jazeera..." *www.qantara.de*, 11 Şubat 2004, http://www.qantara.de/webcom/s/how_article.php/_c-544/_nr-3/_p-1/i.html, 11 Ekim 2005.
- Poppy, Nick, "Between Iraq And A Hard Place: Bahman Ghobadi's Kurdish Tale 'Marooned In Iraq'", 7 Ekim 2005, *www.indiewire.com*, http://www.indiewire.com/people/people_030429ghobadi.html.
- Samii, Bill, "Iran: Kurdish Grievances Remain A Thorny Issue", 17 Ağustos 2005, <http://www.rferl.org/featuresarticle/2005/08/1c10b0c2-7db4-44bc-9b00-8395b7ea4a82.html>, *www.rferl.org*
- Sheehan, Henry, <http://www.henrysheehan.com/reviews/mno/marooned.html>, "Marooned in Iraq", Mayıs 2003, 11 Ekim 2005; "Bahman Ghobadi", *www.henrysheehan.com*, Mayıs 2003.
- Siamak R. Durroei, "When the Horses Got Drunk", *KURDICA*, Haziran 2000, 13 Şubat 2005.
- The Coalition Provisional Authority, <http://www.cpa-iraq.org/government/TAhtml>, "Law of Administration for the State of Iraq for the Transitional Period" 8 Mart 2004.
- White, Paul, J., *Primitive rebels or revolutionary modernizers? The Kurdish national movement in Turkey*, New York: Zed Books, 2000, s. 15-16.
- Wilkinson, Ron, "Interview: Director Bahman Ghobadi", 14 Şubat 2005, 21 Eylül 2005; "Movie Review; Turtles Can Fly", http://movies.monstersandcritics.com/reviews/article_4496.php> *www.monstersandcritics.com*, 17 Şubat 2005, 24 Eylül 2005.
- Young, Deborah, "A Time for Drunken Horses", *Variety*, 22 Mayıs 2000, s. 26.

DEVLETSİZ BİR ULUSUN SİNEMASI: BAHMAN GHOBADI'YLE SÖYLEŞİ*

Rahul Hamid



Bahman Ghobadi uluslararası sinema arenasına 2000 yılında büyük bir sükseyle, yürek burkan bir film olan Sarhoş Atlar Zamanı'yla çıkmıştı. Üçüncü filmi olan Kaplumbağalar da Uçar ise, Saddam sonrası Irak'ı yansıtan ilk film olma özelliğine sahiptir. Filmin hikâyesi bir mülteci kampında geçer ve İran ile Irak arasındaki sınırda yaşayan Kürt topluluğu etrafında döner. Dağlık tepelerin karla örtülü manzaraları ve yemyeşil vadilerin görüntüleri güzeldir, fakat bir bakıma da yanılsamadan ibarettir. Toprağın altı, hatta dağ, kara mayınlarıyla doludur. Savaşın arta kalan parçalar her tarafa dağılmıştır. Ghobadi ilk filmindeki gibi, dikkatini böylesi koşullarda yaşayan çocuklara yöneltir. Oyuncularının hemen hepsi, bölgeden toplanmış ve profesyonel-olmayan kişi-

*) Cinèaste, Yaz 2005.



Yarım Ay (2006) filmindeki sürgün kadın şarkıcılar.

lerdir. Başrolü verdiği ikisi dahil olmak üzere çocukların pek çoğu, toprağın altından çıkarıp karaborsada satmayı amaçladıkları mayınlara uzuvlarını kaptırılmışlardır.

Ghobadi'nin esas dürtüsü hâlâ, Kürdistan'ın ve Kürtlerin çektikleri ıstırapların hikâyesini anlatma misyonudur. Sarhoş Atlar Zamanı'nda olduğu gibi, kendi derdini ortaya koymak amacıyla çocukların acılarını açık bir şekilde resmetmeyi amaçlamıştır. Kaplumbağalar da Uçar, dünyanın çocuklara karşı kayıtsızlığının bu topraklarda en çıplak biçimde gözler önüne serildiği, çok sayıda üst-belirlenmiş sahnelerle bezelidir. Bununla birlikte, çocukların sergilediği performanslar ve birbirleriyle kurdukları etkileşimler, gerçekten hatırlanması ve pek çok sonuçla yüklü göstergelerdir. Ghobadi'nin Kürtlerin dağlık bölgeleri arasında kılı kırk yarararak seçtiği bir bölgede kurulan güzel set ortamı, filmin gücüne müthiş derecede olumlu bir katkıda bulunmuştur.

Kaplumbağalar da Uçar, Agrin'in bir uçurumun kıyısındaki intihar anları gibi yarı-özerk hikâyelerin yanı sıra, bir uydu antenin hiç elektrik bağlanmamış bir kasabaya sürüklenerek götürülmesi gibi komik sahnelere de yer verir. Böylesi sahnelerin görsel bakımdan gelişkinliği ile filmin canlı akışı, belli ki vaaz veren ve depresif izlenimi doğurabilecek bir filme nüans, hafiflik ve karmaşıklık katmıştır. Kaplumbağalar da Uçar, belirli bir siyasal çizginin ithamı değildir; sadece, Batılı izleyicilere dış güçlerin savaşlarının geride bıraktıkları durumu ve sıradan insanlar üzerindeki tahripkâr etkilerini görme fırsatı sunar.

Cinèaste, Tahran'daki Ghobadi'yle yapılan bu söyleşiyi telefonla gerçekleştirdi ve ortaya çıkan metin daha sonra e-posta yoluyla karşı-

lıkl olarak redakte edildi. Bu vesileyle, müteakip soruların yöneltilmesindeki yardımları ve mükemmel çevirisi için Naghmeh Shirkhan'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Cinéaste: Son filminiz Anavatanımın Şarkıları'nda olduğu gibi Kaplumbağalar da Uçar filminizin yapısı da esnek biçimde, temel bir hikâyeye çizgisi etrafında örülmüş. Bize bu filmin senaryosunun yazım sürecini, karakterler ile onların hikâyelerini nasıl geliştirdiğinizi anlatabilir misiniz?

Bahman Ghobadi: Irak'ın düşüşünden ve savaşın başlamasından iki yıl sonra bir DV kamerayla Irak'a gittim. Orada, filmin geçtiği yer olan İran-İrak sınır bölgesini gördüm. Tekrar İran'a döndüğümde başka bir proje üstünde yoğunlaşmış durumdaydım, fakat içimden bir ses, izlediğim yönü değiştirmemi ve bu projeye odaklanmam gerektiğini söylüyordu. Ortaya nasıl bir şeyin çıkacağı konusunda en ufak bir fikre sahip olmasam da, mümkün olduğu kadar hızlı Irak'a bir daha gitmem gerektiğini hissediyordum. Çabucak kararımı verdim, küçük bir ekip ve çekim için gerekli yasal izinlerle birlikte Irak'a döndüm. Kürt yönetimiyle işbirliği halinde çalışıyorduk. Bütün setleri onların yardımıyla kurduk; senaryoyu uygulamaya dökerken gördüm ki, oyunculara ve kendi ekibimize ilaveten 8 bin kişi daha projede görev almıştı.

Filmin en çarpıcı özelliklerinden birisi, başrolü verdiğiniz sakat ve kötürüm çocuklar. Bu çocukları nasıl bulup filminizde oynamaya ikna ettiniz? Oynadıkları karakterlerin gelişiminde onların da payı oldu mu?

Film için gerekli mekânları saptamak, dört farklı arabadaki dörder kişiyle birlikte üç ayımı aldı. Üretim sürecinin en zorlu kısmı, doğru mekânları bulmaktı. Çocuklarıysa, her bölgede çok güç koşullar altında yaşayanlar arasından seçtim, ama onları bulmak zor olmadı. Filmde kullandıklarım ülkenin çeşitli köşelerindendi: Kerkük, Erbil, Süleymaniye. Andığım şehirlerin birbirleri arasında 300-400 kilometre vardı. Çocukların içinden, birlikte çalışmaya uygun

ve istekli olanları ayırıp, onlarla birlikte belli bir süre yaşadım. İşte, senaryo bu deneyimden organik olarak çıktı.

Bu filmi çekmenin en zorlu yönlerinden birisinin, doğru mekânları seçmek olduğunu söylediniz. Film seyrederken gördüğüm manzaraların güzelliği, köylerin sessiz sakinliği beni gerçekten çarptı; üstelik böyle bir peyzaj, kara mayınlarıyla, ıstırap çeken mültecilerle ve halen sürüp gitmekte olan bir savaşın ortasında varlığını sürdürüyordu.

Burası, doğal kaynakların fışkırdığı bir diyar; bölgenin en zengin sahalarından birisi. Ben buradaki manzaranın dinginliğini, o bölgenin insanların rahatlıkla tek bir adım atamamaları durumuyla karşı karşıya koymak istedim. Hepiniz Avrupa'da Alpler'in güzelliğinin keyfini sürebiliyorsunuz, ama aynı şey bu bölgenin güzel tepeliklerinde niçin mümkün olamıyor? Çünkü bu topraklar, süper-güçlerin kendi çıkarları doğrultusunda birbirlerine karşı kullandıkları bir piyon işlevinde. Yöre insanların bütün kaynakları zorla ellerinden alınmış; geriye kalan da harabeye dönmüş bir coğrafya, kara mayınlarıyla, top gülleleriyle, iskartaya çıkmış silahlarla dolu tarlalar, yerli insanlara hiçbir fayda sağlamayan kaynaklar. İşte, dış güçler bu bölgenin sakinlerine yaşasınlar diye böyle bir kaderi reva görüyorlar. Böylesi bir vahşeti hayvanlar âleminde bile asla görmedik.

Karakterler ile manzara arasında bir bağ kurarken sanırım su da son derece önemli bir rol oynuyor.

Burada soluk alacak bir yer bile yok. Su kirli, toprağın altı mayın döşenmiş, havada uçaklar cirit atıyor ve pazarlar silahla dolup taşıyor. Suyun altında bile, yerlerinin saptanması mümkün olmayan mayınlar yüzüyor. Çocukların bu dünyada nasıl ve hangi koşullarda öleceklerini önceden kestirmenin imkânı yok. Agrin ve Satellite'a göre, su onların biricik rekreasyon alanını temsil ediyor. Kız onu süs balığı aramaya gönderiyor, çünkü öleceğini biliyor ve onunla daha fazla yakınlık kurmaya dayanamıyor. Dolayısıyla, aralarındaki oyun bile çok kasvetli bir hale bürünüyor.

Filminizde işlenen başlıca temalardan birisi, iletişim ve hangi içerikte haberlere güvenilebileceği konusu. Anladığım kadarıyla, filmde bu

resmi kaynaklar Hengow'un psikişik önzemizleriyle kıyaslanıyor. Yani film, iletişimin aksamadan sürdürölmesi konusunda da son derece sinik bir tutum almış oluyor.

Ben Kak Satellite ile çanak antenin kuruluşunu aklımda bu fikri taşıyarak, yarım yamalak tasarladım. İnsanlar bunu, CNN, BBC ya da Fox, herhangi bir kanalın programcısından daha iyi biliyorlar. Çünkü bölgeyi tanıyorlar; kuşaklar boyunca orada yaşamışlar. Bölgenin tarihini biliyorlar ve hiçbir şey onları şaşırtmıyor ya da şoka uğratmıyor, savaş bile. Oysa, sözü edilen televizyon kanallarının tek derdi Bush ve Saddam. Zaten Bush'u da Saddam'ı da kendileri yaratmışlar; yaratmakla kalmayıp, süper-star konumuna yükseltmişler. Benim filmimde, karakterler süper-yıldızlar. İnsanlar bu yayıncılardan çok daha akıllı ve olup bitenlerin çok daha fazla farkındalar. Onlara uyduyla ve televizyondan aktarılan bölge haberleri hep tek yanlı ve asla fiili durumun doğru bir resmini göstermiyor. O yüzden benim filmim anlı şanlı politik simalara değil, ülkenin özgül durumuna eğiliyor.

Bence filmde bunu açık bir şekilde anlayabiliyoruz, fakat anlatılan topluluk içinde de bir iletişimsizlik var gibi. Filmdeki yetişkin insanlar çocuklara hiç de sıcak duygularla yaklaşmıyorlar. Aklımda özellikle okuldaki öğretmenin ve Kürt mayın satıcısının gösterildiği sahneler var, mesela.

Bence yetişkinlerin gördüğü hasar, çocuklarınkinden daha fazla. İşin doğrusu, bu da gerçekliğin parçası. Sözelimi, evlerine nasıl eklemek götürebileceklerini düşünüyorlar. Son derece fakirler; bakmak zorunda oldukları aileleri var ve ellerinde hiçbir vasıta yok. O yüzden, yetimlere fazla kafa yormuyorlar. Sadece o gün akşama ne yiyebileceklerini, en fazla ertesi gün evlerindeki insanları nasıl doyurabileceklerini düşünüyorlar. Çocuklarına bakarken de sadece, onların hayatlarının artık varlıklarını idame ettirmekten başka hiçbir şeyin önemli olmadığı bir noktaya geldiğini düşünüyorlar.

Satellite, yetişkinlik ile çocukluk arasında bir evrede. Onun, filminde anlattığımız yetişkinler kadar acımasız olduğunu görebiliyorsunuz, ama bir ölçüde çocukluk masumiyetini de koruyabilmiş. Karakterindeki ikilik gerçekten çok ilginç.

Filmdeki çocuklar, benim kişiliğimin bir bileşkesi gibi. Satellite, benim bir yönümü temsil ediyor. Ben erken geliştirdim; büyümüş de küçülmüştüm sanki ve her tarafımdan enerji fıskırıyordu. Bir sürü şey yaptıktan sonra, çok genç bir yaşta çalışmaya koyulup sorumluluk üstlendim. O yüzden kendimi filmdeki, pişmanlıktan ve utançtan tokatlanmış oğlan çocuğuyla özdeşleştirebiliyorum. Babam beni azarladığında da benzer duygulara kapılırdım. Babam polisti ve hiçbir zaman peşimi bırakmadı; hep beni takip etti, kıyıda köşeden beni gözdledi, böylece de denetleyici bakışlarından daha hızlı kurtulmamı sağladı. Kürdistan'daki hayat, hareketli bir hayattır aynı zamanda. Çocukken benim aklımdan da -Agrin gibi- intihar düşünceleri geçirdi. Keza, gelecekte neler olacağı içime doğardı. Bu karakterlerin hepsinde benden birer parça var.

Dolayısıyla, karakterlerin ikiliği benim doğamdan kaynaklanıyor. Fakat insanlar da bu ikiliği paylaşıyor olmalı ki, savaşla ve yoksullukla baş etmeye çalıştıkları uzun yıllar sonucu hep benzer noktalara varıyorlar. Satellite, çok sorumlu ve becerikli biri. Amerika'ya gitmenin hayalini kuruyor, fakat filmin sonunda bu rüyasının paramparça olduğunu görüyorsunuz. Hayal kırıklığını yüzünden okuyabiliyorsunuz. Anlaşıldığı üzere, hiç kimseye layık olmayan koşulların hüküm sürdüğü bir yerde doğmuş. Hayatta kalmasını beceriyor, fakat yüzü, yığınla sefilliği atlatmasını başarmış birininki gibi.

Satellite ve Agrin, etraflarındaki trajediyle baş etmeye çalışmanın iki yolunu temsil ediyor gibi. Satellite'in hayatta kalma tasavvuru, intihara yatkın duygularıyla zıtlık oluşturuyor. Bu bölünme, erkeği etkin, kadını edilgen gösteren klişeye de uygun. Siz de geliştirdiğiniz bu karakterlerle, aynı kıyaslamayı vurgulamak mı istediniz?

Tabii ki bir zıtlık söz konusu, fakat doktordan öğretmene ve çocuklara kadar filmdeki karakterlerin hepsinde bir sertlik, keder ve hınç da var, bunları sezmemek, anlamamak mümkün değil. Satellite bile nihayetinde kaybediyor. Bacağını, masumiyetini ve kızı kaybediyor. Bunlar birbirlerine tezat oluşturuyor görünmesine ve kısmen de -bazı açılardan- aynı görünmelerine rağmen, aynı acıyı pay-

laşıyorlar. Bölgenin hikâyesi bu şekilde tezahür ediyor. Ne kadar umutlu ya da çaresiz olursanız olun, sonunda gelip çattığınız yer hep aynı oluyor, değişmiyor.

Burada Batı'da, yeni İran sinemasına, özellikle de Kiyarüstemi'nin ve Penahi'nin erken dönem filmlerine dair en basmakalıp görüşlerden birisi, çocuklarının birer sembol ve metafor olarak kullanılması, bu açıdan küçük yetişkinlere benzemeleri. Oysa bana soracak olursanız, siz Kaplumbağalar da Uçar'da ve Sarhoş Atlar Zamanı'nda çocukları, yetişkin rolleri benimsemek zorunda kalmış gerçek çocuklar olarak resmediyorsunuz. Bazı eleştirmenler sizin filmlerinizde çocukların çektikleri ıstırapları yansıtanızdan son derece rahatsızlar.

Ben Irak ile İran arasındaki sınır bölgesinden gelen bir Kürdüm. Bizler İran-İrak savaşı sırasında en hunharca bombardımanlara şahit olduk. Haliyle, çocukların bu bölgede yaşayıp katlanmak zorunda kaldıkları keder, trajedi ve sefalet, İran'ın merkezinde yaşayan çocukların deneyimlerinden çok farklı. İşte buna bağlı olarak, benim filmlerimin Kiyarüstemi'nin filmlerinden farklı olduğu görüşüne yürekten katılırım. Ayrıca, bu farklılığı önemsiyorum. Dahası, böylesi bir farklılık ortaya çıksın diye bilinçli bir uğraş veriyorum. Çocuklarının hikâyelerini anlatmanın sürüyle yolu varken, niçin herkes kendi modeline bağlı kalmasın, kendi yolunu kendisi seçmesin? İnsanlar kendi içlerinin en derinlerinde neler yaptığını bulup çıkarmak; bir başkasının üslubu ve yöntemini taklit etmektense, kalplerine ve deneyimlerine en yakın hikâyeleri anlatmak durumundalar. Eğer bunu yaparsanız, bunu bir şekilde başarılırsanız ne âlâ; yoksa başkalarının ufkuyla bağlı kalırsınız. Ben kendi filmlerimin biricik olmasını istiyorum. Hâlâ da anlatmak istediğim, kendi çocukluk deneyimlerime dayanan, kendi başıma gelen ya da başkalarından dinlediğim birçok hikâye var.

Kendi yetişmenizi, sinemaya geçmenizi ve Kiyarüstemi'yle birlikte çalışmanızı biraz daha anlatabilir misiniz bize?

Ben Baneh'te doğdum ve daha sonradan ailemle birlikte büyük bir şehir olan Sanandağ'a taşındım. Kürdistan'ın kültürü ve tarihi

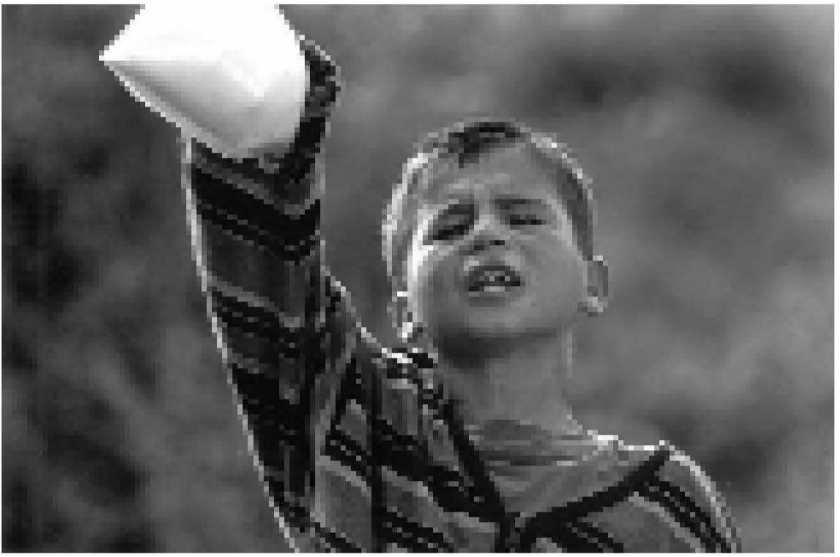
beni çok etkiledi. Sanandaj'da babam beni güreş kursuna yazdırdı, daha sonraysa, içinde bir fotoğraf stüdyosunun da bulunduğu bir cimnastik salonuna devam ettim. Orada ne yapıp edip fotoğrafçıyla arkadaş oldum, o da beni bir gün çekime götürdü. Yarım makarayı o çekti, diğer yarıyı ben. Sonra da, zamanın işlemediği o karanlık odaya soktu. Resimlerin nasıl banyo edilip nasıl basılacağını öğrendim. O fotoğrafçının kendi resimlerimi de çekmesi beni büyülemişti; görsel sanatlara yönelmemde bu teşvik edici sürecin büyük payı oldu.

Sonra, animasyon ve fotoğraf kitaplarından resim biriktirmeye başladım. Animasyon üstüne tek bir kitabım vardı, herhalde en az yirmi defa hatmetmişimdir onu. Sonra elime 8 mm.'lik bir kamera geçirip, İran ve yabancı sigaralar hakkındaki ilk kısa filmimi çektim. O filmim ödül de aldı ve kariyerim başlamış oldu. Özellikle sinema öğrenimi göreyim diye Tahran'a gittiysem de gördüğüm yöntemler beni hayal kırıklığına uğrattı ve kendi başıma daha iyisini yapabileceğim kanaatine vardım. Nazariyeyi boşverip art arda kısa filmler çekmeye koyuldum. Başka ödüllere de layık görülünce Kiyarüstemi'yle bağ kuracak güveni edindim. Kiyarüstemi bir sonraki filmi Kürdistan'da çekmek istiyordu, ben de kendisine yardım edebileceğimi söyledim. Beni yanına almayı kabul edince mekân bulmakta ona rehberlik etmemi uygun gördü. (*Rüzgârın Bizi Götüreceği Yer* filminde küçük bir rolüm bile oldu; orada mezar kazıcısını oynadım.)

Kiyarüstemi'yi ve filmlerini seviyorum, ama hiçbir zaman onun tilmizi olmayı hedeflemedim. Zaten onu kamera arkasında takip etme ve gözleme şansım da olmadı. Setin etrafında o kadar çok koşuşturuyordum ki, ondan öğrendiğim tek şey, film çekme sanatına duyduğu dizginsiz tutkusu oldu. Her şeyi kontrol altında tutup kendini önündeki işe yoğunlaştırmayı çok iyi başarıyordu. Bu konuda ona gerçekten hayran olduğumu söyleyebilirim.

Siz İran sineması ile Kürt sineması arasında bir ayırım yapıyorsunuz; ikisi arasındaki farkı açıklayabilir ve kendi kimliğinizi İran'daki endüstriye nasıl kabul ettirebildiğinizi anlatır mısınız?

Kendi ufkuma sadık kalmak, kendi yolumu açmak ve kendi üslubumu bulup hayata geçirmek için her zaman elimden ne geliyor-



Kaplumbağalar da Uçar (2005).

sa yaptım. Ben bir İran Kürdüyüm. Fakat Suriye, Türkiye, Irak ve İran topraklarında yaşayan 40 milyonun üstünde Kürt var. Bu bölgenin hepsini birlikte düşündüğünüzde var olan sinema salonlarının sayısı ise sekizi ya dokuzu geçmiyor. Ben Kürtler hakkında film yapmaya başlayana kadar Kürtler beyazperdede hiç görünmemişlerdi. O yüzden, benim eserlerim Kürtleri çok gururlandırıyor, o yüzden beni ellerinden gelen bütün imkânlar ve çabalarla destekliyorlar. Onlar benim halkım. Kürtlerin sadece dörtte birlik kısmı İran'da yaşıyor, diğerleri başka ülkelere dağılmış durumda. 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.

Söylediğiniz şekilde, sizin filmlerinizi Kürt insanlarını ve onların uzun tarihini konu alıyor; özellikle de Saddam yönetiminde ve Türkiye'deki hükümetlerin sert uygulamalarına maruz kalmalarını anlatıyor. Bu filminizi doğrudan Irak'taki durumu ele alırken, bir anlamıyla Kürtler adına çok bildik bir duruma işaret ediyor. Film çekerken ne ölçüde bir Kürt hikâyesi anlatıyor, ne ölçüde de Irak'taki güncel olaylar hakkında bir gözlemde bulunuyor duygusunu yaşıyorsunuz?

Bu zamandışı bir hikâye ve dünya yüzündeki herkesin bir şekilde kendisiyle ilinti kurabileceği bir film. Sadece belirli bir zamanda geçen bir hikâye değil yani. Hikâyenin yapısını kurarken elbette güncel olaylardan faydalanıyorum, fakat kesinlikle onları filmin merkezine almadan. Filmin özünü insan ilişkileri, çocukların içine dştğüğü durumlar oluşturuyor. Ilgisiz kalan ve bakımdan mahrum bir çocukla herkes ilinti kurabilir, savaşın ve yıkımın ortasında kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan bir öksüz ocuk herkesin iini acıtır. Dolayısıyla bunu, yalnızca günümüzle ilgili bir film olmadığını vurgulamak isterim.

İtalyan yeni-gerekilerini, De Sica gibi yönetmenleri aklınıza getirecek olursanız, onların İkinci Dünya Savaşından hemen sonra İtalya'da hüküm süren koşullara dair filmler yaptıklarını hatırlarsınız. Oysa onların filmleri zamandışıdır da. İtalyanlar olsun başka ülkelerden insanlar olsun, bu filmleri seyrettiklerinde mutlaka kendi hayatlarında yansıması olan izler bulurlar. Umarım benim filmlerim de gelecekte buna benzer bir etki yaratır. Güncellikten kopmamayı istiyorum şüphesiz, fakat her zaman için yaşanmış olan ve gelecekte de yaşanacak hikâyeler anlatmak daha fazla ilgimi çekiyor.

İtalyan yeni-gerekilerinin dışında, sizi etkilemiş olan başka sinemasal modeller var mı bize söyleyebileceğiniz?

Benim köklerim daha çok İran sinemasında. Bazı yeni-gerçekçi filmler izledim, ama bunların sayısı beni doğrudan etkileyecek kadar fazla olmadı. Bence İran'daki yeni dalga sinema da yeni-gerekilerden kesinlikle etkilenmiş durumda. Fakat ben dördüncü kuşak sinemacılar arasında sayılıyorum, bu yüzden benim üzerimde doğrudan bir etki olması mümkün değil. O yüzden tekrarlamak isterim, benim köklerim İran sinemasında.

İran sinemasında 2000 yılı civarında daha samimi ve daha fazla yüzleşmeye dönük bir değişim gözlendi. Sarhoş Atlar Zamanı da bu filmlerin habercilerinden. Bunun sebebi genç yönetmenlerin film çekmeye başlaması mı, yoksa başka bir şey mi?

2000, İran sineması adına çok iyi bir yıl oldu. Oysa şimdi, sinema cemaatinin İran sinemasından koptuğu gibi bir hissim var. Bu-



Kaplumbağalar da Uçar (2005).

nun sebebini bilemiyorum. 2000 yılında bir değişim meydana geldi; bunun bir sebebi de herhalde, dediğiniz gibi, yeni kuşak sinemacıların ortaya çıkmaları, kendilerine yeni bir zemin açmaya çalışmalarıydı. Yeni kuşak, kendilerinden önceki büyük sinemacıların deneyimlerinden ders çıkarmak gibi bir avantaja sahip. Bu yeni, yüzleşme üslûba katkıda bulunan etkenlerden birisi belki de budur. Belki ki yeni sinemacılar daha fazla risk almaya istekli.

Yakın dönemde yapılan Irak seçimleri bir Kürt devletinin kurulması sorununu ertelemiş olsa bile, Kürdistan'ın geleceğine dair sizin görüşleriniz nelerdir?

Benim bu konuda henüz berrak bir fikrim yok. Sadece geleceğe daha umutla bakmayı ve baskısız bir ömür sürmeyi diliyorum. Böylesi konularda fazla konuşmayı seven birisi değilim. Benim için çok fazla politikaya giriyor bu konular.

BAHMAN GHOBADİ VE POLİTİKANIN POETİKASI*

Felix Koch



*“On yedi yaşıma geldiğimde iki savaş,
bir devrim ve pek çok arkadaşımın öldü-
rüldüğünü görmüştüm.”*

(Bahman Ghobadi)

Bati’da az tanınan Kürt yönetmen Bahman Ghobadi, az sayıda kısa ve uzun metraj filmiyle zamanımızın en etkili yönetmenlerinden biri olarak kendini kanıtladı. Ülkesi Irak’ta zor şartlara karşı sürekli mücadele halinde olan Ghobadi, Irak’ta olduğu kadar İran’daki Kürtlerin de kaderini belgelemeye, resmetmeye ve sesini duyurma şansı olmayan-

*) İlk defa www.mono-kultur.com web sitesinde yayımlanan bu röportaja, site yöneticilerinin ve Felix Koch’un izniyle kitapta yer verilmiştir.



Ghobadi'nin ilk belgeseli, *Sis İçinde Hayat* (1995).

ların sesi olmaya kendini adanmış, dur durak bilmez bir adam. Filmleri seyirciyi Kürt yaşantısının şiddeti ve umutsuzluğuyla yüzleştirirken, görsellerin güzelliği ve şiirselliğiyle seyirciyi gözetme sanatında ustalaşmış. Öyküleriyle, filmlerini rahatsız edici ama aynı zamanda garip biçimde büyüleyici bir deneyim kılarak, cevaplarını son derece güzel resimlerde gizleyerek, soruyor.

Bahman Ghobadi 1969'da İran Kürdistanı'nda, Bane'de doğdu. Lisans eğitimini İran Radyo ve Televizyon Üniversitesi'nde sinema yönetmenliği üzerine aldıktan sonra, tam zamanlı olarak sinemaya yönelmeden kısa bir süre endüstri fotoğrafçılığı yaptı. İlk belgeseli *Sis İçinde Hayat* (1995), okulu bırakmak ve kardeşlerine bakmak için İran-İrak sınırında kaçakçılık yapmak zorunda kalan on dört yaşında bir yetimin hikâyesini konu alır. 1999'da, yönetmen olarak uluslararası başarı yakaladığı, İran sinemasının ilk uzun metrajlı Kürt filmi *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda da benzer bir hikâye anlatır. Gerçek hayatlarını oynayan -genellikle çocuklarla- amatör oyuncularla çalışan Ghobadi, belgesel ile kurgu arasında gidip gelen filmler yapar. Bağdat'ın düşüşünü takip eden iki hafta içinde çektiği *Kaplumbağalar da Uçar*'da (2004) hikâyeyi gerçek hayattan olaylara muhalif biçimde kurgulayarak, Irak'taki Amerikan işgalinin

kırsal alandaki Kürt azınlık üzerindeki etkisini betimleyince, belgesel ile kurmaca arasındaki sınırları daha da belirsiz hale getirmiştir.

Ghobadi'nin gerçekte kurguyu, açıklıkla şiirselliği, umutla umutsuzluğu benzersiz biçimde harmanlaması ona sessiz ama dikkate değer bir itibar kazandı. Filmleri, aralarında 2000'de Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera ve Berlinale'de Barış Filmleri Ödülü'nün de bulunduğu, etkileyici bir uluslararası festivaller ve ödüller yelpazesinde yer buldu. Son filmi Yarım Ay, 2006'da San Sebastian Uluslararası Film Festivali'nde Altın İstiridye ödülünü kazandı. İran'da ise ayrılıkçılığa teşvik etme suçlamasıyla yasaklandı.

Batı'da genellikle politik bir yönetmen olarak görülüyorsunuz. Irak'ta savaş zamanında geçen bir film olan Kaplumbağalar da Uçar'da, aynı zamanda yabancı ve Amerikan televizyon kanallarının özel rolüne gönderme yapıyorsunuz. Küresel bir güç olarak medyanın sizde nasıl bir imajı var?

Medyanın etkisinin bendeki izlenimi, o filmde gösterdiğim gibi. Her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu küresel bir sistem olduğuna inanıyorum. Mesela, herhangi bir yerde bir savaş olduğunda/olmaz, medya oldukça hızlı bir şekilde bölgede beliriyor ve insanları televizyon ekranlarına getirerek haberleri naklediyor. Sistem dünyanın bir köşesinde istediği gibi bir sorun yaratıyor. Demek istediğim, bu medyanın, sistemin ve savaşın kesişme noktasının, bunların hepsinin birbirine bağlı olduğu. Her şey oldukça planlı ve birkaç kişi tarafından kontrol ediliyor. Ben her zaman bu televizyon kanallarının peşinde olduğu konulara eleştirel yaklaşmışımdır.

Filmlerinizi büyük medyaya muhalefet olarak değerlendiriyor musunuz?

Sistemin dışında ve çok uzağında, sistem tarafından yönlendirilmeyen yerel insanlarla çektiğim filmlerime 'yerel medya' diyorum. Bütünüyle kişisel bir bakışla ve dar bir bütçeyle, yerel olayları gerçekçi ve içten resmedebiliyorum. BBC ve CNN gibi büyük ağların

perde arkasında, güçlerin onları kontrol ettiği yerde, oynandığına inandığım oyunların aksine benim filmlerimin arkasında dönen dolap yok. Medya bu güçlerin emellerinin hizmetinde. Bu güçler bir savaş başlatıyor ve önceden bu ağların haberleri ulaştırmak için orada olması gerektiğini ve bunu nasıl yansıtmaları gerektiğini biliyorlar. Bana kalırsa, dünyanın hiçbir yerinde bu kanallardaki kadar sansür yok. Bu büyük iletişim ağları sansürün en güçlü ve yaygın olduğu yerler.

Kaplumbağalar da Uçar'da, televizyondaki haberleri anlayabilen Satellite (Uydu) karakteri ve yabancı kanalları algılayamayan diğerleri gibi farklı medya takipçileri yer alıyor. Seyirciler hakkındaki düşünceniz nedir?

Muhtelif bir seyirci kitlesi olduğunu göz önünde bulunduruyorum. Filmlerim sadece bir alana yönelik değil. Medya algısı ya da algısızlığı senaryonun bir parçasıdır. Senaryoda, sizin de biraz önce bahsettiğiniz Satellite karakteriyle medya okur-yazarlığı konusunu ele aldım, bir çeşit sitcom şeklinde. Bu karakterle oynuyorum ve yol açtığı komediyi bu kanalları alaya almak için kullanıyorum.

Filmlerinizde bir yanda güçsüzlük ve çaresizlik, diğer yanda değiştirme tutkusunu arasında çatışmalar var gibi görünüyor. Çok aktif bir yönetmensiniz ve işin peşini bırakacakmışsınız gibi durmuyor. Bu iki taraf arasındaki ilişkiyi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ben dünyanın, çoğunlukla gelecekle ilgili çok karamsar fikirlerinin olduğu bir bölümünde yaşıyorum. Bununla birlikte, karamsarlık bütün umutları yok etmeye yetecek kadar ezici güçte değil. Bir umut ışığı görüyorum. Dünyanın bu bölgesi, Ortadoğu, inanıyorum ki silahlanma için en iyi pazar. Silahlar Amerika, Birleşik Krallık, Fransa ve diğerleri gibi ülkelerin nerdeyse temel üretimi olduğu sürece pazar ihtiyacı hep olacaktır. Üzülerek görüyorum ki Ortadoğu'da silah alımı için oldukça çok sermaye var. Duruma böyle bakarsanız, dünyanın bu bölgesinde ben ve benden önceki ve sonraki jenerasyonlar şimdiden mahkûm edilmişiz. Burada politik bir görüş bildirmiyorum; bu sadece günümüzün gerçeği ve buradaki birçok insan bunların farkında gibi görünüyor.

Bu yüzden, benim yapmaya çalıştığım halkımın, aşiretimin geçmi-
şinde ve geleceğindeki yaşananların tablosunu çizmek ve son umut
ışığına sarılmak, böylece yaşamak için nefesim ve kendimi mutlu ede-
cek bir şeylerimin olınası. Dünyanın bu bölümünde, mutluluk, sava-
şın sona ermesi, yalnızca bir süreliğine. Sadece kısa süreli olarak
mümkün. Savaş İran'da hiçbir zaman bitmeyecek. Ülkelerimiz üzerin-
de (İran'da, Afganistan'da ve Irak'ta) her on yılda bir bu oyunlar oyna-
yor, medyayı yönettiğini söylediğim kişiler tarafından.

*Bahsettiğiniz soruna bir çözüm görebiliyor musunuz? Bu döngüden
kurtulmak için ne yapılması gerek?*

Bildiğim tek çözüm, bölgedeki bütün hammaddelerin, petrol, do-
ğalgaz gibi yeraltı kaynaklarının ve diğer minerallerin tükenmesi,
Ortadoğu'nun Afrika gibi bir kıtaya dönüşmesi. Savaş için hiçbir ba-
hanenin olmayacağı tek durum bu olurdu.

Hiçbir ampul sonsuza kadar ışık vermez.

*Kaplumbağalar da Uçar'ı Bağdat'ın düşüşünden iki hafta sonra çek-
meye ve hemen prodüksiyon öncesi çalışmalara başladınız. Sizin için
çalışma koşulları ve Amerikalı yöneticilerle ilişkileriniz nasıldı?*

Kelimenin tam anlamıyla çok çok çok zordu. Orada, eşzamanlı
olarak metni yazdığım, (çekim yapılacak) yer bulduğum, Amerikalı
ve Kürt yöneticilerden filmim için izin koparabilmeye -ayrıca, Ame-
rikalıları filmimde rol almaları için ikna etmeye- çalıştığım üç ay ge-
çirdim. Bu üç ay ömrümden üç yıl götürdü. Ancak, ben çocuklu-
ğumda ve gençliğimde hep zor şartlar altında yaşamıştım. Bu yüzden
makineyi çalıştırmaya başlayınca, âdeta zorluklar nerdeyse fark edil-
mez oldu. Ekip içindeki atmosfer çok güzeldi ve sinemayla hayatın
bir olduğu öyle bir gerçeklik yaşıyorduk ki, artık oradaki güçlükler
ve sorunların hiçbirini hatırlamıyorum.

*Sinemanın ve gerçek hayatın birleşikliği sizin bütün filmlerinizde
hissediliyor. 1995'te, Bulutta Hayat belgeselini çektiniz. Bu tür kurgu-
sal filmlerinizi sizin açınızdan ne derece önemli?*

Belgesel türüne son derece inanıyorum, çok önemli. Fark ettiyse-
niz, filmlerimin çoğunda bir hikâye alıyorum ve onu belgesel-türü



Ghobadî *Kaplumbağalar da Uçar* (2005) filminin setinde çocuk oyuncularla.

çerçevesinde sunuyorum. Oyunculugun o kadar iyi, çevrenin ve setin o kadar gerçekçi olmasını istiyorum ki, yaptığım her filmde belgesel sinemanın sınırlarında dolaşıyorum. Bu benim yola çıkış noktam, nasıl film yapmam gerektiğiyle ilgili görüşüm.

Bu aynı zamanda amatör oyuncuları oynatmanızla bağlantılı mı?

Evet, sebeplerden birisi bu. Aynı zamanda oyuncuları yalnız bir filmde oynatıp diğerinde oynatmamamın sebebi de bu. Ama onları projelerinden birinde oynatmak isteyebilecek diğer film yönetmenlerine tavsiye ediyorum. Ve kalplerini kırmamak için, deneyimsiz oyuncularına sinemanın sadece bir defaya mahsus bir şey olduğunu söylüyorum. Böylece onları sinemaya bağlanmamaya hazırlıyorum. Çoğu işsiz. Onlar açısından film çekmek keyif verici. Ailelerinden uzaktalar ve bizimle birlikte film çekerken çok eğleniyoruz. Ama onlara hep bunun bir defa daha olmayacağını, sinemanın sadece bir defa kapıyı çalacağını ve sonra bir daha geri dönmek üzere uzaklara gideceğini söylüyorum. Yine de film yapımında onlara bir yer var. Bazen bir iki tanesi film yapmayı seviyor, fakat geri kalanı hayatlarına dönüyorlar.

Çocuklarla nasıl çalışıyorsunuz? Onların gerçek yaşantılarından filmlerinizi için hikâyeler çekip çıkarıyor musunuz?

İşin aslı, *Kaplumbağalar da Uçar*'da, kameraların gözleri önünde bir hayatı yeniden inşa ettim. Oyuncularımdan kameraların karşısında oynamalarını değil, yaşamalarını istedim. Filmlerimin yüzde elli-altmışlık kısmı mekânda tamamlanıyor. Onlarla çalışırken ya da yaşarken senaryo onların hayatlarından yararlanıyor ve doğru şekilde tamamlanıyor.

Film bitince nasıl tepki gösterdiler?

Filmi ilk defa İsfahan Çocuk ve Genç Yetişkinler Festivali'nde seyrettiler. Oynadıkları filmi oturup izlesinler diye onları Irak'tan alıp İran'a getirdim. Sürekli benim ya da birbirlerinin yüzüne baktılar, belki filmin yarısından fazlası boyunca. Her an koltuklarının altına saklanabilirlerdi, çünkü dev sinema ekranında kendilerine baktıklarına inanamıyorlardı!

Çocuk oyuncularınızla hâlâ iletişim halinde misiniz? Şu anda ne yaptıklarını biliyor musunuz?

Evet, düzenli olarak. Yılda üç-dört kere görüyorum onları; benim ailemin bir parçası oldular. Agrin karakterini oynayan aktris, kırsal bölgeden Süleymaniye şehrine taşındı ve Irak Kürtlerinin yardımıyla ona bir ev aldık. Şimdi televizyona çalışıyor ve Kürdistan televizyon ağıyla ayda bir saatlik bir sözleşme imzaladı. Riga rolündeki aktör, kör çocuk, çekimin ardından Bağdat Hastanesi'nde bir göz operasyonu geçirdi ve görüşünün yüzde ellisini geri kazandı. Ona da Kerkük'te bir ev alındı. Abbas Gazali'nin ve Irak Kürtlerinin yardımıyla koltuk değnekli oğlana da bir ev aldık. Satellite (Uydu) da bir yönetmen olmak istiyor ve ben de ona amacına ulaşması için filmler ve kitaplar göndererek, eğitimini takip ederek yardım ediyorum. Şimdi de Hanga'yı oynayan kolsuz oğlanın uluslararası organizasyonların yardımıyla ameliyat olması ve yapay kol takılması için lobi çaba harcıyoruz.

Filmlerinizdeki çocuklar oldukça zor şartlar altında çok hızlı büyümek durumundalar. Sizin kendi çocukluğunuz nasıl geçmişti?

Ben de çok hızlı büyümek zorundaydım. On yedi yaşına geldiğimde iki savaş, bir devrim ve pek çok yakın arkadaşımın ve akrabamın öldürüldüğünü görmüştüm. On yedimde ailenin reisi oldum, çünkü babam bizi terk etmişti. *Sarhoş Atlar Zamanı*'ndaki Ali gibi kendi ayaklarım üstünde yaşadım ve hayatımda bütün zorlukların üstesinden gelmeye çalıştım. Bu yolda, güçlülere alıştım, hatta neredeyse bağımlısı oldum. Su içişimi bile zorlaştırmaya çalışıyorum. Bu bir alışkanlık, bir yaşam şekli halini aldı.

Ali ailesini gümrükten mal kaçırarak geçindirmeye çalışıyor. Siz de hayatta kalmak için benzer şeyler yapmak durumunda kaldınız mı?

Bu Kürdistan'da günlük hayatın bir gerçeği. Seçimler kişiden kişiye değişebilir, ama temelde hayat tarzı bu. Çocukluğum hâlâ içimde yaşıyor. Ben çocuklar için yarattığım karakterleri yaşadım ve sanki onların başından geçenleri ben de yaşamış gibiyim. Bizzat ben kaçakçılık yapmamış olabilirim ama uzun yıllar ailemden sorumluydum ve onları geçindirmek için pek çok mihnetli, zor iş yaptım.

Filmlerinizin kendi hayatınızın bir yansıması olduğuna katılır mısınız?

Evet, çoğunlukla. Benim içimde şekillenmiş belli başlı şeyler var ve sadece ben görececek bile olsam bunları göstermek istiyorum. Ben sinemanın benim ruhumu yansıtan bir ayna olmasını istiyorum. Acı çekmek söz konusu olunca, hayat boyunca karakterimizde kompleksler oluşuyor, çocukluğunuzda olması gerekip olmayanla, yaşamış olmanız gerekip yaşamadığınız rahatlıklarla, her çocuğun sahip olması gereken ama senin sahip olmadığı normal hayatla bağlantılı kompleksler. Bütün bunlar beni şikayet eden bir insana çeviriyor. Kızgınım. Hayatın baskılarına kızgınım ve filmlerimde bunu göstermeye çalışıyorum. Filmlerimdeki zorluklar benim katlandıklarımınla bağlantısız değil. Bunlar benim problemlerim. Problem olmadan problematik filmler yapamazsın. Ya da yaparsın, ama kimse inanmaz. Filmleri gerçekliğe yaklaştıran, zorlu hayat.

Sinema sizin çevrenizde yetişen biri için öncelikli bir tercih değil. Siz neden yönetmen olmaya karar verdiniz?

Neden yönetmen olduğumu bilmiyorum. Çok tesadüfi, sanırım, sinema beni seçti. Sinema okulunun olmadığı bir çevrede yetiştim; bir sinema arşivi ya da sinema öğretmenleri yoktu. Şimdi ben sinemayı öğrendiğim ve sinemadan anladığım için bunu en iyi şekilde değerlendirmek ve film yapma imkânımı daha odaklı filmler çekmek amacıyla kullanmak istiyorum.

Aileniz sinema kariyerinizi destekledi mi?

Sadece annem. On yedi yaşımdan beri babam başka bir hayat sürüyordu. Bizimle birlikte değildi. Babamın bizimle olduğu bu birkaç yılda babamın benim üzerimde çok etkisi oldu; önüme konan zorluklarla yüzleşme konusunda, çok inatçılaştım. Böylece, farkında olmadan iyi bir eğitmen, öğretmen oldu. Bir film yapan birinin ilk ihtiyacı olan şeyin güçlü bir irade ve bolca inatçılıkla azim olduğuna inanıyorum. Babam beni böyle yetiştirdi; üstesinden gelmemi istemediği engeller yoluyla.

Kırsal kesimde zor bir çocukluktan Tahran'da yönetmenliğe geçiş nasıl başardınız?

İnsanlar hayatları boyunca bazı kolay ve zor yollardan geçerler ve ilerlerler. Bütün bu süreçte önemli olan zorlukları aşmakta yardımcı olması için irademizi nasıl güçlendirdiğimizdir. Ben amaçladıklarımı elde etmek için direndim, sahada kaldım ve yorucu şartlar altında adım adım ilerledim. Bu kadar amaç odaklı olmasaydım, muhtemelen hâlâ sınırlarda, küçük bir kasabada yaşayan, ideallerimi gerçekleştireceğim geniş ufuktan yoksun biri olurdu. Ama aynı zamanda ideallerinden göreceli olduğunu da unutmamak gerek. Bugün film yaparken, eski zorlukların yanında hiç kaldığı sayısız zorlukla karşılaşıyorum.

Sıkça projelerinize finansal destek sağlamanın zorluklarına işaret ediyorsunuz.

Hiç harici maddi destek almadım. Filmlerimi kişisel ve ailemin kaynaklarıyla yapıyorum. Filmlerim gösterime girince ya paramı geri alıyorum, ya da alamıyorum.

*Birçok filminiz önemli festivallerde ödüller kazandı, iyi bir mevki-
desiniz. Başarınızdan ve kariyerinizden memnun musunuz?*

Ben ortada pek başarı göremiyorum ve bu sadece bir söz değil, gerçek. Sinema bir derya ve başarmanın çok farklı yolları var. İnsan hayatı boyunca hiçbir şey yapmamış duygusuna kapılıyor. Ben 'daha iyi', daha 'adamakıllı' başarının peşindeyim. Sanırım başladım, ama gerçek başarıya, halkımla paylaşabileceğim başarıya ne zaman ulaşacağım konusunda endişeliyim. Aradığım başarı normal şartlar altında iyi imkânlarla film çekebilmek. Bu ilk şart. İkincisi, filmlerimi ülkemde birçok sinemada gösterebilmek. Benim istediğim başarı böyle bir başarı. Ben sizin bahsettiğiniz başarıdan anlamıyorum. Sizin bu dediğiniz ilk duyuştta algılanamaz oluyor, çünkü işin bu kısmı beni çok rahatsız ediyor. Bence filmin şan şöhret kısmı geçici, devam etmiyor ve açıkçası çok aptalca. Bir de sinemanın çok acımasız olduğunu düşünüyorum. Sizi her an bir köşeye atabilir. Hepsinden kötüsü, sanat sineması -bağımsız sinema tehlike altında, batıyor; ticari filmler ve Hollywood filmlerinin gölgesi bağımsız sinemaya çıkan her yolu bir bir tıkıyor. Bu yüzden, böyle bir başarı ne görülüyor, ne hissediliyor, ne de uzun sürüyor.

Sinemanın hikâyesi atomun keşfinin hikâyesine benziyor. Sinemayı yüzlerce faydalı şey için kullanabilirdik. Ama görünen o ki sadece insanlığı örseliyor. Sinema da iyi başladı, ama bir endüstri haline geldi ve artık sadece sermaye oluşturma ve para kazanma yolunda bir araç. Dağıtıcısı ve pazarı olmayan çok sayıda yapımcınız yok. Yatırımcılar ve sermayedarlar şu anda sanatın sahipleri.

Medyayla ilgili sorunuza dönersek: Ben BBC ve CNN gibi kötü ve acımasız medyadan mustaribim. Onlar sinemadan bahsedince bağımsız sinemanın adı bile geçmiyor programlarında. Varsa yoksa cafcıflı, göz alıcı Hollywood filmleri, içi boş süperstarlar... Cannes gibi film festivallerinin bile bu yörüngeye girmekte olduğunu söyleyecek kadar ileri gidebilirim. Bir şekilde daha şimdiden nerdeyse yok oldular. Bağımsız festivaller bile ticari Hollywood sinemasından ve sermayedarlardan etkilenmeye başladı.

Hollywood'dan bahsetmişken, siz de Amerikalı ünlü bir kadın oyuncuyla çalışmayı planlıyorsunuz.

Bağımsız sinemada yolların çoğunun tıkanmış olduğundan bahsettim, nefes alacak yer yok. Bu yüzden artık ben de filmlerim için yeni dağıtım kanalları bulmaya çalışıyorum. Bunlardan birisi de zaten bir izleyici kitlesi olan süper-starlarla çalışmak. Yolumdan sapmadan onların nüfuzundan yararlanıp yararlanamayacağımı görmek istiyorum. Kendi inandığım yolda devam etmek, söylediklerimi söylemek, ama bu insanları ve şartları kullanarak filmlerimin görünürlüğünü arttırmak istiyorum.

Yeni filminiz ne zaman gösterime girecek? Filminizin hikâyesiyle ilgili bir şeyler söyleyebilir misiniz?

Filmi birkaç yıl içinde çekmek niyetindeyim, ama yine film için maddi kaynağım yok. Irak'ta yaşananları rapor eden ve Bağdat'ta kaybolan Amerikalı bir gazeteciyle ilgili. Film, bu adamın Bağdat'taki hayatını konu alıyor. İlk Irak komedisi olacak. Aslında tam olarak komedi değil, ama ilk mizahi Irak filmi.

Şu an üzerinde çalıştığınız diğer proje nedir?

Babam ve gençliğimdeki kendimle ilgili daha da otobiyografik bir film olacak. Film için mekânları otuz beş yıl öncesine göre yeniden yaratmamız gerekiyor. Oldukça yüksek bütçeli ve büyük bir proje olmasının sebebi bu. Bunun dışında, daha uygulamaya yönelik sorunlar var: Sokakta yirmiden fazla kişinin toplanması yasak. Yakalanmamamız için ayarlamalar yapmam gerek! Bunun yanı sıra, hâlâ biraz daha tecrübeli hale gelmeyi, film yapıcılığında olgunlaşmayı ve bunu yapmanın yollarını bulmayı bekliyorum. Zor bir iş olacak. Doğduğum yerde çekilecek, Tahran'da değil.

Yıl içinde birçok defa Tahran'dan kırsal kesime gidip geliyorsunuz. Bu iki ayrı dünya sizin gözünüzde ne kadar önemli?

Son zamanlarda hayatım üç parçaya ayrıldı: Üçte biri İran dışında, üçte biri Kürdistan'da, filmlerimi çektiğim yerde ve üçte biri burada, Tahran'da geçiyor. Tahran benim gözümde pek önemli bir yer değil. Ben buraya geldim, çünkü sinema burada. Film laboratuvarı ve stüdyo gibi fırsatlar Kürdistan'da bulunmuyor. İrşat Bakanlığı'yla ve onun Sinema Bölümü'yle yazışmalarla işimin bir kısmı burada yürü-

mek zorunda, sistem beni buraya getiriyor. Üzücü bir şekilde her şey Tahran'da yoğunlaşmış durumda. Tahran'ı sevmediğimi söyleyemem -seviyorum burayı- ama burası kirli ve bende baş ağrısı yaratıyor, başımı döndürüyor. Kürdistan'a gidince, orada kendimi arınmış gibi hissediyorum. Her şey o kadar temiz ve gürültüden, hava kirliliğinden çok uzak.

Kendinizi 'aşiretim' olarak tanımladığımız halkımızla iletişim halinde tarif ettiniz. Bunu çoğunlukla kendi başına yaşayan ve çalışan bir yönetmenin bireysel, kişisel ve yaratıcı hayatıyla nasıl biraraya getiriyorsunuz?

Öncelikle küçük bir düzeltme yapayım: 40 milyon Kürt, bir ulus olarak, bir halk olarak pek de aşiret sayılmaz. Ve bizim için sinema uzun zaman mahrum bırakıldığımız bir sanat. Bundan ötürü kişisel bir sinema görüşüne sahip olma taraftarı değilim. Sanatın sanat uğruna yapıldığına inanmıyorum, sanat insanlar için yapılıdır. İnsanların arasında olmak isteme sebebim bu. Filmlerimin konularının insanların yüreklerinden kopup gelmesini istiyorum, ki böylece filmlerimi insanlar için yapmış olayım. Bu da insanların arasında olmayı ve birlikte yaşamayı gerektiriyor.

Kürdistan'da hayatın zorluğundan bahsettiniz. Ama aynı zamanda Kürt olmaktan ve dünyanın bu bölgesinden gelmiş olmaktan aldığımız dirençten ve güçten de bahsettiniz. Bu miras sizin açımızdan ne ifade ediyor?

Sertlik bölgenin bir gerçeği. Filmlerimi Kürtlerin yaşadığı şekilde yapmam gerektiğine inanıyorum ve bu yüzden sorunlara ve zorluklara dayanıyorum. İmkânların kısıtlılığına ve -ruhsal olsun, zihinsel olsun, pratik olsun- desteksizliğe katlanıyorum. Filmlerimi insanların yaşadığı şekilde yapıyorum. Bu sertlik ve zorluklar enerji veriyor. Hem filmlerimdeki karakterler hem ben film yapımı dünyasında, sürekli savaşıyoruz, sürekli güreşiyoruz, hayattaki sorunları aşmak, engelleri ortadan kaldırmak, böylece bu kadar bilinmez olmayan bir dünya umudu kazanabilmek için. Sinemada da tam olarak aynı görüşteyim.

Bir tarafta mizahı bir tarafta da müziği Kürtlerin problemlerle başa çıkmada önemli yöntemleri olarak tanımladınız. Sinema da sizin için benzer bir araç mı?

Kesinlikle. Filmlerle Kürt hakları için savaşıyorum ve bunu Kürt halkının çektiği sıkıntıları göstermek için kullanıyorum. Mizah ve müzik gerçekten onların acıdan ölmek için kullandıkları yöntemler. Acının ağırlığının altında müzikle dans ediyor ve mizaha gülüyorlar. Bu bizatihi bizim kültürümüzün bir parçası.

Ancak Kaplumbağalar da Uçar'da ölümü Agrin, kız için tek seçenek olarak sunuyorsunuz. Diğerleri için de devam etmekten başka seçenek yok gibi görünüyor. Bu sizin kendi hayat görüşünüzü mü yansıtıyor? Ölüm acıdan kurtuluş mudur?

Evet, gerçekte böyledir. Ölüm, gelecek için hiçbir garantinin olmadığı, gelecek beş yılda bile iyi, rahat kafayla bir hayat süreceğini -en azından belli bir seviyeye kadar, asgari ve göreceli olsa da- bilmediğin bir yerde en iyi seçenektir. Bir bakış açısından Agrin'in ölümü, bu kadar çok çiğnenmiş vatanım için bir sembol. Bu çocuğun ölümü, bir şekilde, tecavüzün tohumlarının yıkımı.

Hikâyelerinizi anlatırken oldukça şok edici ve üzücü, çarpıcı derecede güzel ve yavaş ilerleyen görseller kullanıyorsunuz. Bu, seyircilerinizin filmlerinizin sertliğiyle başa çıkabilmesini sağlama yönteminiz mi?

Hayat böyle. Hayatın gerçekleri böyle. Kürdistan'a giderseniz şirsel görüntüler, güzel bir tabiat ve onun kalbinde derin bir trajedi olduğunu fark edersiniz. Örneğin, ben dünyanın en güzel bölümünün Kürdistan'da bir bölgede neredeyse tamamen mayınlarla döşenmiş olduğuna inanıyorum. Ve hakikat bu. İyi hayat bu güzel ortama uğramıyor. İnsanlar büyük baskı altındalar, özellikle Türkiye'de ve Suriye'de; siz bunu benden daha iyi bilirsiniz. Bu yüzden kameramı oraya çeviriyorum ve ne görürsem çekiyorum. Aynı zamanda şaşırtan, biraz şok eden sinemadan yana olduğumu da söylemek isterim.

Şok edici olma kararınız seyircinin dikkatini çekebilmek için bir strateji mi?

Yıllık 3 binden fazla filmin üretildiği bir zamanda ve 2 bin civarında uydu kanalının olduğu bir yerde yaşıyoruz. İnsanlar sinemadan ve televizyondan sıkılıyorlar. Bu koşullar altında seyirciyi cezbetmek ve kitleleri sürüklemek için ne yapabilirim? Farklı konular, insanlar, mekânlar ve görüntüler seçmeye çalışıyorum, ki kaybedilen seyirciyi sinemaya çekebileyim. Bunlar acı gerçekler, seyirci kaybı. Filmlerimin yapımında bütün enerjimi ortaya koymak için yapabileceğim en iyisini yapmak istiyorum. Bir şekilde, bunu başarmak için ortaya koyduğum enerji kendi içinde bir değer kazanıyor. Acıya seyirci için katlanıyorum.

Siz kendinizi daha çok Kürt olarak görmek isteyebileceksen, dışarıdan İranlı bir yönetmen olarak görülmek sizin açınızdan can sıkıcı mı?

Benim gözümde hiç farkı yok. Ben Kürdüm, İran Kürdüyüm. Kürtler oldukça dağılmış haldeler, ama benim kafamda bir Kürt diyarı var. Hayali, zihinsel bir ülke. Fiziksel değil. Dolayısıyla, kendimi Kürtler için film yapan Kürt bir yönetmen olarak görmeyi tercih ediyorum. İran'da birçok birinci sınıf yönetmen var ve bu 'İran sineması' oluşumundan ayrı olduğum tablosunu çizmek istemiyorum. Ama onun içinde de, Kürt bir yönetmen olmak isterim. Ben İran sinemasındayım ve İran sinemasındanım. Ama Kürtler için film çeken Kürt bir yönetmenim de.

Kendinizi Kürt sinemasının öncüsü sayıyor musunuz?

Kendimi bir öncü olarak görmüyorum. Kendimi bu cephede çabalayan insanlardan biri olarak görüyorum. İlkler arasında yer alabilirim, ama kendimi öncü olarak görmüyorum.

Filmlerinizi ağırlıklı olarak İranlılar ve Kürtler için çekiyorsanız, size göre Batılı izleyicilerin konuyla ilgisi hangi derecede?

Kime hitap ettiğimin fazla fark etmiyor. Ben yıllarca sinemadan yoksun bırakılmış ülkem ve halkım için film çekmeyi tercih ediyorum. Türkiye, Suriye, İran ve Irak'ta yaklaşık 40 milyon Kürt var ve yetmiş-seksen yıllık 15-20 kadar sinemaları var. Ben eski sinemaları olduğu kadar sinema sanatını da yeniden canlandırıp yapılandırmaya çalışıyorum. Bunu yaparken de kendimi hayli yalnız hissediyorum.



Bahman Ghobadi.

rum. Sanki tek kişilik bir savaş veriyorum, ya da en fazla iki kişilik. İşte bu yüzden ki hedef kitlemin İranlı ve Kürt olması benim nezdimde çok büyük önem taşıyor.

Öyleyse mesele sadece filmlerin kendisini yapmak değil, aynı zamanda bu bölgelerde gösterilmeleri için gerekli altyapıyı sağlamak mı?

Halihazırda bu konu üzerinde çalışıyorum, Kürt arazilerinde arsa satın almak, sinema kurmak ve atölyeler düzenlemek gibi işler yapıyorum. Ama bunlara ayıracak çok az zamanım ve enerjim var. Ben bunu yönetmenliğimle birarada tutmak istiyorum. Elime fırsat geçtikçe kültürel meselelerden bihaber Kürt ve İranlı zenginlere yakınıyorum. Bu ülkeye yatırım yapmalarını talep edebileceğim yabancı fonlar ve kurumları da aradım, fakat şu ana dek bir sonuç alamadım. Bütün bu meseleleri yönetmenliğimle birarada yürütmek son derece güç. İnanıyorum ki bir düzinemiz -dostlar, kardeşler- sinemada bir akım başlattı, küçük ama kaliteli bir akım. Mesela, ben ilk Kürt film şirketini kurdum. Amacım bir iki Kürtçe film çekmek. Ama bu projeler ayrı bir özel iktisadi beceriler istiyor, ki o bende yok. Çok fazla emek isteyen bir iş, ama bırakamıyorum da, çünkü o beni bırakmıyor: Filmlerimi nerede izleteceğim?

Burada amaç, İran'da olmasa bile filmlerinizi ve diğer Kürtçe filmleri izletecek bir Kürt altyapısı oluşturmak mı? Sansürü atlatmak için?

Filmlerimi İran'da izletmeyi tercih ederim, ancak içinde oynayacağım o saha bana verilmezse, amacım başka Kürt bölgelerinde alt yapılar yaratmak olacaktır.

Başka bir röportajınızda İran hükümeti tarafından hazırlanmış bir çerçeve içinde çalıştığınızı söylemişsiniz. Diğer yapımcılar daha farklı çalışıyor ve filmlerini bitirdiklerinde sansüre takılıyorlar. Siz önceden sansürlenmeme konusunu sağlama alıyor musunuz?

Çok katı biçimde ve şiddetle sansüre karşı çıkıyorum. Ancak bazı zamanlar devletin sansürüne karşı çıkacak kadar güçlü olamıyorum. Bütün enerjimi filmlerimi yapmaya ve iyi yapmaya odaklıyorum. Filmlerim için önceden ya da prodüksiyon sonrası mücadele etmeye kalkışırsam ve filmlerim sansürleniyor diye şika-

yet edersen diğerk projeye devam etmeye çok az enerjim kalır. Bu tartışmaların arasında, bir-iki yıldır, o kadar çamura saplanmış bulurum ki kendimi, başka hiçbir şey yapmaya güç yetiremem.

Ama bugün biraz önce tanımladığım durumdan çok farklı bir konumdayım. Hükümet bu ülkede *Kaplumbağalar da Uçar*'ı doğru düzgün göstermediği -filmin gösterilmesine izin vermediler- ve bizim aptal televizyonlarımız bile Kürt filmlerini göstermeyeceği için, bu yıldan itibaren bu ülkenin kurallarına uygun filmler yapmayı düşünmüyorum. Artık sistemi ve sansürü umursamıyorum. Bundan evvel böyle yapmadıysam, bu, her şeyden çok filmlerimin İranlılara ve Kürtlere gösterilmesini istememdir. Filmlerimin benim toprağında gösterilmesini istiyorum, benim televizyonumda. Ama alenen filmlerimin gösterime uygun olmadığını bildirdiler. Ben buna karşı çıkıyorum. Bu sebeple artık bu sisteme itibar etmiyorum. Şimdi benim kurallarına uyan bir sinema arıyorum, Kürtçe filmlerin yayınlanmasına izin vermeyen kurallara değil. Her şeyi kendi görüşmeleme göre yapacağım. Benim doğru olduğuna inandığım şeyleri ekrana taşıyacağım, sürgün edilmediğim sürece. Hapse girmek umurumda değil, ama bu ülkeden gönderilmek de istemiyorum.

(Türkçesi: Gökçe Gündoğdu)

BAHMAN GHOBADİ İRAN'I TERK EDİYOR*

Murat Aktaş



Bahman Ghobadi'nin 2009 yapımı son filmi *Kasi Az Gorbehaye Irani Khabar Nadareh* (Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok) daha önce Altın Kamera ödülünü aldığı Cannes Film Festivali'nde "Un certain regard" bölümünün açılış filmiydi. Ghobadi, bu filminde Tahran'da kaçak olarak rock, rap ve metal gibi batı müzikleri yapan gençlerin müzik serüvenleri ile İran'da yaşayan gençliğin macerasını beyazperdeye taşıyor.

Film çekme izni alamadığı için filmi izinsiz çeken Ghobadi, artık İran'a dönmeyecek. İran hükümetine karşı en sert filmi olara nitelenen bu filmi çekimleri tamamlamadan kız arkadaşı Gazeteci Roxa-

*) Bu röportaj Ghobadi'nin filminin gösterildiği 2009 yılı Cannes Film Festivali'nde yapılmıştır.

na Saberi'yi tutuklandı. Ghobadi bu röportajında Avrupa'da ya da Güney Kürdistan'a giderek orada yaşayacağını açıklıyor. Yönetmenin yaşadıkları, Paris'te sürgünde yaşarken 1982 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülü alan Yılmaz Güney'in yaşadıklarını hatırlatıyor. Ghobadi'ye yeni filmi, İran'da kendisine yöneltilen 'bölücü Kürt' suçlamaları, yasaklı ve sansürle boğuşan Kürt sinemasına dair sorularımızı yönelttik.

Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok ismi çok ilginç, nereden çıktı bu fikir?

Filme akılda kalıcı ve her hatırlandığında bu müzisyenlerin durumunu hatırlatacak bir başlık vermek istiyordum ve filmin çekimleri ile ilgili müzisyenleri ziyaret ettiğimde kedilerin de amfilerin önüne çıkıp müziği dinlediklerini fark ettim. İran'da birçok insanın evinde kedi, köpek olmasına karşın insanların bunları dışarı çıkarma hakları yok, yasaktır. Bunlar da filmdeki müzisyenler gibi özgürlükleri ellerinden alınmış, gizli yaşamak zorunda bırakılmışlar. Bu yüzden kedilerin durumu ile müziklerini yer altında gizli olarak yapmak zorunda kalan karakterler arasında bir bağlantı kurdum. Ve sonuçta bu akılda kalıcı isim ortaya çıktı.

Bu filmi yapma fikri nasıl oluştu?

Bundan önceki filmim İran'da sansüre uğradı, sonraki filmim için de izin alamadım. Bütün bunlar beni çok üzdü ve bunalttı. Bu arada aynı zamanda bir stüdyoda izinsiz olarak kayıt yapıyordum. Ve bu stüdyoda bu filmin karakterleri olan Aşkın ve Nigar ile tanıştım ve yavaş yavaş onların çevrelerini, dünyalarını tanımaya başladım. Bu arada senaryoyu oluşturduk ve ağır ağır filmi çekmeye başladık. Bu arada iki defa polis bizi gözaltına aldı. Onlara uyuşturucu ile ilgili bir film çekmekte olduğumuzu söyledik. Başka şansımız yoktu.

Bu yasaklara ve izin alamamanıza rağmen çekimleri nasıl tamamlayabildiniz? Ne tür zorluklar yaşadınız?

Filmin çok büyük bir kısmını izin almadan, gizli çektik. Çekimleri polise yakalanmadan en hızlı şekilde yapıyorduk. Gizli çekemediğimiz bölümleri de bazı başka şirketler için başka film çekimleri



Kimsenin Iran Kedilerinden Haberi Yok (2009).

için alınan izinlerden yararlanarak çektik. Yoksa bu filmin ortaya çıkması mümkün olmayacaktı. Özellikle tutuklama sahnesinin çekilmesi çok zor geçti. Normal bir arabayı polis arabasına dönüştürmek zorunda kaldık. Ayrıca üniformalar almak ve bunları oyunculara uydurmak durumunda kaldık. Bir film çekiminde görülebilecek en berbat koşulları gördük. Bu sahnenin çekiminde geçen 17 günde adeta 17 ay yaşandım.

Bu film bitmeden gazeteci kız arkadaşınız Roxana Saberi de aynı zamanda tutuklanıp cezaevine konuldu. Ve daha yeni serbest bırakıldı. Bu tutuklanma çekimlerinizi etkiledi mi?

Bu yüzden hayatımın en kötü yılını yaşadım. Roxana hapisten çıkıp uçağa bindiğinde bile hala acaba başına daha kötü bir şey gelebilir mi diye endişeden ölüyordum. Ta ki uçak kalktığında beni arayıp tamam uçak kalktı çıkıyorum ülkeden deyinceye kadar. Roxana'nın tutuklu kaldığı bu 4 ayda bana 4 yıl gibi uzun geldi. Daha önce de İran hükümeti Roxana'nın basın kartını iptal ederek işini yapmasını engelledi. İran'da kültür bakanlığı muhafızlık görevi yapıyor.

İran'ın sinema tarihinde devletin baskılarını ilk kez bu kadar açık ve ciddi bir şekilde eleştiriliyor. Şimdi nasıl döneceksiniz İran'a?

Eğer İran'a gidersem artık film çekmeme izin vermeyeceklerini çok iyi biliyorum. Bu yüzden o kadar üzgünüm ki anlatamam. İşim, durumum, bütün yaşamım konusunda hayatım boyunca bu kadar üzülmemiştim. Artık neresi benim ülkem bilemez duruma geldim. Şimdi bütün evim bu oteldeki valizimden ibaret. İran'a geri dönemiyorum. Her şey o kadar zor o kadar karanlık ki bugün benim için, ne yapacağımı gerçekten bilemiyorum. Daha 39 yaşındayım ve filmlerimi yapmak için özgürce çalışabileceğim bir yerlere gitmem gerekiyor.

Peki, ne yapmayı düşünüyorsunuz? Film yapmaya devam edebilecek misiniz?

Ne yapacağımı, nereye gideceğimi maalesef bilmiyorum. Belki Güney Kürdistan'a, Amerika'ya, ya da Almanya'ya giderim. Belki Paris'e giderim şimdilik bilemiyorum. Belki birkaç yıl film yapamayacağım. Belki oturup hayatımın son üç yılında başıma gelenleri yazarım belki müzik yaparım bilemiyorum. Şimdilik sadece arkadaşımı bekliyorum gelince onunla birlikte düşünüp karar vereceğim.

İran'da bir yönetmen olarak size özellikle mi izin verilmiyor, filmlerinizi yasaklanıyor, baskı görüyorsunuz yoksa bütün sanatçılar gazeteciler de mi aynı yaşıyor?

Bu sadece benimle Roxana'nın sorunu değil. Birçok muhalif sanatçı, gazeteci de baskı görüyor. Özellikle kadınlara uygulanan baskılar insanın aklının sınırlarını aşan mahiyette.

Özellikle sorunları anlatmaya başladığınızda başınıza gelmeyen kalmıyor. Bizde toplumumuzun sorunlarını anlattığımızda işte böyle baskı görüyoruz, yasaklanıyoruz ve bin bir türlü engellerle karşılaşıyoruz.

Bugün İran'da o kadar sorun var ki nereye baksanız bin bir türlü sorun, baskı görüyorsunuz. Özellikle de insan haklarıyla ilgili çok inanılmaz ihlaller var. Binlerce genç hapsedilmeye kapatılmış durumda. Ve birçok insan bu sorunları bilmiyor. Bende gazeteci olan arkadaşım da bu konuları çok iyi biliyoruz. Roxana bu konularla ilgili yazılar yazıyor. Diğer yandan birçok büyük sanatçı, mükemmel kabiliyet yaptığı müziği sanatı piyasaya çıkaramıyor. Yıllarca evle-

rinde kendi kendilerine çalışıp müziklerini eserlerini kendilerine saklamak zorunda kalıyorlar. Çünkü hükümetin beğenmediği bir eseri bir şarkıyı piyasaya sürmek yasaktır. Sadece bir şarkı için yıllarca cezalandırılabilirsiniz. Benim filmlerimin DVD'leri bile yasak sadece kara borsada gizli olarak dağıtılıyorlar.

Iran'da sizin dışınızda tanınmış yönetmen var mı bu kadar baskı ve engellemelerle karşılaşan?

Iran'da birçok yönetmen ve sanatçı var. Fakat bunlar o ülkede yaşanan sorunları anlatmıyor. Toplumdaki sorunları, ilişkileri anlatmıyorlar. Sadece kimseyi rahatsız etmeyecek birey hikâyelerini anlatıyorlar, eski filmler yapıyorlar. Hükümeti eleştiren bir şey yapmıyorlar.

Iran hükümeti filminizi engellemek için girişimlerde bulunabilir mi? Ya da filmin Iran'da gösterilebileceğini tahmin ediyor musunuz?

Bu filmin Iran'da gösterileceğini tahmin etmiyorum. Ama eğer hükümet filmi engellemeye çalışırsa ya da filmde oynayan sanatçılara yönelik herhangi bir şey yaparsa bu onun ne kadar zayıfladığını gösterir. Bir filmde oynayan insanları tutuklamak bir hükümetin artık en zayıf noktasına vardığını gösterir. Bir filmin gösterilmesini engellemek ve yasaklamaktan daha zavalıca ne olabilir ki bir hükümet için?

Neden özellikle size baskı uyguluyorlar? Yani özellikle bu filmle mi ilgili?

Bu bir oyun. Hükümet ile onun uyguladığı baskılara karşı olanlar arasında bizim gibi muhaliflere karşı oynanan bir oyun. Bahman Ghobadi ve onun gibi ülkedeki sorunları gören insanlara karşı uygulanan bir oyun. Şimdi eğer Iran'a geri dönersem Roxana'nın yerine bu kez beni hapse atabilirler.

Kürt Federe Bölgesi'ne gidebileceğinizi söylediniz orada özgür bir şekilde çalışabilecek misiniz? Biraz Iran'la karşılaştırabilir misiniz?

Tabii ki. Güney Kürdistan ile Iran arasında çok büyük farklar var. Kürdistan'da yürüebiliyorsunuz. Yürümeniz yaşamınız için bir tehlike değil. İsteddiğiniz müziği istediğiniz filmi yapılabiliyorsunuz. Ama

bakın İran'daki baskıları bugün başka bir yerle karşılaştırmak mümkün değil. İran'da bir bardak şarap bile izin alınmaz gerekiyor. Buna bile müsaade yok. İran'da her şey yasak her şey devletin kontrol altındadır.

Filmlerinizin çoğunda müzik önemli bir yer tutuyor. Neden özellikle müzikle ilgili film yapmaya karar verdiniz?

Sadece müzik yaptıkları için bu gençlerin maruz kaldıkları sorunları gördünüz. Bu insanların sesini duyurmak gerekiyordu. Çünkü baskı altında yaşayan bu gençlerin kendilerini ifade edebilecek ve seslerini duyurabilecek başka bir imkânları yok. Bu filmi yapmamış olsa idim şimdi bu konuda İran'da neler olduğunu bilmeyecektiniz. Bu gençlerin müziklerini yapmak için neler çektiklerini, ne tür baskılar yaşadıklarını göremeyecektiniz. Üstelik bu müzisyenlerle ilgili yüz film yapabilirdim. Daha anlatamadığım o kadar çok şey var ki. Ayrıca müziği seviyorum. Eğer sinemacı olmasaydım muhtemelen müzisyen olurdu. Arkadaşlarım sesimin de güzel olduğunu söylüyorlar ve yakında bir albümüm çıkacak.

Peki, ne olacak sonuçta sanatçıların gördüğü bu baskılar nereye kadar devam edecek?

Hiçbir hükümetin gücü sanatı sanatçıyı yenemez. Hiçbir siyasi güç sanatı yok edemez. Çünkü sanat hükümetlerden çok daha güçlüdür. Hükümet sanatın karşısında bir hiçtir. Çünkü bugün artık hükümetler sadece iktidardaki insanların çıkarları için çalışan şirketlere dönüştüler. Artık politikacılar toplumun sorunları ile ilgilenmiyorlar sadece kendi çıkarları için çalışıyorlar. Sanat dünyayı değiştirecek. Ben her şeye rağmen umutluyum. Çünkü o kadar yetenekli insanlar var ki bir gün bunlar mutlaka bu düzeni değiştirecekler. Ben buna inanıyorum.

Kadınların müzik söylemeleri neden yasak? Yasaklar gerçekten bu kadar korkunç mu?

Dediğim gibi kadınlar çok büyük baskılar altında. Bir kadın tek başına solo olarak şarkı söyleyemez. Kadınların şarkı söyleyebilmesi için en az dört kadın olması ve koşulların buna uygun olması ge-

rekiyor. Aksi takdirde kadının şarkı söylemesi günah ve yasak olarak görüldüğü için cezalandırılıyorlar. Ve bu yüzden birçok kadın sanatçı kendini ifade edemiyor.

Filimde bir de Annesi Almanya'da yaşayan müzisyen bir genç var. Böyle annesinden ayrı yaşamak zorunda kalan çocuklar gençler var mı İran'da?

Bunlar tamamen doğru. Bu gün bu baskılardan kaçıp sürgünde yaşayan o kadar çok anne o kadar çok aile var ki. Bunun yanı sıra çocukları sadece düşüncelerinden dolayı hapishanelere kapatılmış binlerce aile var. Ve ben bunları düşündüğüm zaman deli oluyorum. Bu sorunlar beni çok etkiliyor.

Cannes'da 1982 yılında Altın Palmiye'yi kazanan Kürt Yönetmen Yılmaz Güney'de ülkesine gidemiyor ve sürgünde yaşıyordu. Bugün garip bir şekilde başka bir Kürt yönetmenin filmi Cannes'da yarışıyor ve nerdeyse aynı sorunları yaşıyor ülkesine dönemiyor. Neden Kürt yönetmenlere bu sürgünler reva görülüyor?

Evet, bu çok güzel bir soru ve çok doğru bir saptama. Gerçekten bakın bugün dünyada 40 milyon Kürt var ama baskı altında yaşıyorlar. Ülkeleri 4 parçaya bölünmüş, hayatları paramparça edilmiş, kimileri hapishanelere kapatılmış, kimileri sürgün edilmiş klanları da kaldıkları yerlerde baskı ve zulüm altında yaşıyor. Türkiye'ye bakıyoruz, İran'a bakıyoruz, Arap devletlerine bakıyoruz sorun hep aynı. Bu ülkeler Kürtlere baskı yapıyor bu halkın da dünyanın diğer halkları gibi yaşamasına izin vermiyorlar. Bugün Kürdistan'da o kadar büyük yetenekler o kadar kabiliyetli gençler var fakat buna rağmen bu devletler bu kabiliyetlerin kendilerini ifade etmelerine izin vermiyorlar. Kürtlerin kendi kültürlerini yaşamalarına geliştirmelerine izin vermiyorlar bunu sürekli engelliyorlar. Fakat Kürtler bütün bu baskılara rağmen mücadelelerini sürdürüyorlar. Ve ben bütün baskılara rağmen umutluyum. Bu insanların bir gün arzuladıkları yaşamı ve bütün haklarını geri almalarına inanıyorum.

Bu filminizde geçmiş filmlerinize göre çok daha hareketli ve farklı bir anlatım görüyoruz. Nasıl ortaya çıktı bu farklı stil?

Bu filmde Tahran'da müzik gençlerin yaşadığı hayatın ritmini ve dinamizmini yakalamaya çalıştım. Tahranı çok farklı bir bakışla kahramanlarımın yaşadıkları gibi yansıtmak istedim. Ve dolayısıyla müzikler filmin ritmini etkilediler.

şimdiye kadar çektiğiniz filmleri Kürdistan'da çektiniz ve sonra bu filmle İran'a hem de başkentte çekim yaptınız. Bu farklılık nasıl oluşup gelişti?

Bu filmin Tahran'da çekilmesi gerekiyordu biz de Tahran'da çektik. Doğduğum yer olan Baneh'te birkaç kısa film çektim ve birçok insan da bütün filmlerimi Kürdistan'da ekmemi öneriyordu. İran hükümeti ve bazı İranlılar da beni “sadece Kürt filmleri çekmek ve bölücülük yapmak” gibi aptalca suçlamalarla suçluyorlardı. Hlbuki daha önceki filmlerimin, orada çekilmesi gerekiyordu ben de öyle yaptım.

4. BÖLÜM

DİASPORADA KÜRT SİNEMASI

KÜRT SİNEMASINDA
KÜRDİSTAN MANZARASININ İNŞASI:
DOL FİLMİ*
Yılmaz Özdil


Herhangi bir sanat yapıtını doğru analiz edebilmek için, her şeyden önce, o yapıtın üretildiği ve onu üreten sanatçının yaşadığı dönemin sosyo-psikolojik, siyasal, ekonomik ve sanatsal koşullarını açıklamak ve bu koşulları içeren sistemleri/çevreleri birbirlerine bağlayan, doğrudan ya da dolaylı ilişkileri ortaya çıkarmak gerekiyor. Söz konusu çevre Kürtler veya 'Kürt sorunu' olduğunda; sanatçı ile sanatçının kendi sanatını icra ettiği toplumsal bağlam arasındaki bağ ve bağımlılık daha da karmaşıklaşmış derinleşmektedir. Bu durumun temel sebebi, yaşandığı ülkelerin geçirdiği evrelere göre sürekli dönüşen ve bir asırdan beri devam eden 'Kürt sorunu'nun emrinde veya aleyhinde kullanılan bütün temsil ve iletişim araçları-

*Dol'un basın dosyasından: <http://www.dol-derfilm.de/>

nın siyasallaşmış olmasıdır. Dolayısıyla, bir iletişim aracı ve sanat türü olarak sinema da bu siyasal sürecin enstrümanlarından birine dönüşerek, ötekilerle birçok açıdan benzeşmiştir.

Kürt sorununun Yılmaz Güney'den beri sinemada tekrar tekrar işlenmesiyle biçimlenmiş bir 'siyasal rol' olarak adlandırabileceğimiz bu durum, filmlerin içinde üretildiği sinema pazarının beklentilerine ve yönetmenlerin anlatı gücüne bağlı olarak, biçimsel/estetik açıdan kısmen farklılaşsa da, tematik/diskur olarak daima varlığını sürdürmüştür. Genel olarak baktığımızda, Kürtlüğün/Kürt kimliğinin yeni bir anlatıcısı/göstericisi veya yeniden-kurucu aktörü olarak Kürt sineması, dengbêjlik geleneğinin¹ (sözlü Kürt kültüründeki hikâye ve tarih anlatıcılığı), *kültürel bir coğrafya* olarak Kürdistan ve bir *etnik kimlik* olarak *Kürtlük* hakkında geliştirdiği anlatı tarzlarından bayağı etkilenmiş, hatta bununla beslenmiştir. Günümüz Kürt yönetmenlerinin hemen hepsinin benzer biçimde sinemada yeniden ürettiği bu siyasal bağlamın nasıl kurulduğunu makalemizin ilerideki bölümlerinde Hiner Saleem sinemasından yola çıkarak incelemeye çalışacağız.

Kürt sözlü kültürünün/dilinin doğal devinimi içinde, tarihi ya da tarihsel olanı zorunlu sebeplerden dolayı bir hikâyeye dönüştürerek kendiliğinden ürettiği bu siyasal anlatı biçiminin, sinema gibi modern ve popüler bir sanata nasıl uyarlandığı sorusuna cevap vermek, her şeyden önce Kürt sinemasının kendini oturttuğu sosyo-politik bağlam ve bu bağlam içinde üstlenmek istediği roller hakkında oldukça açıklayıcı bilgiler verecektir. Bunun dışında, sözlü kültürün dengbêjler vasıtasıyla, *Kürtlük ve Kürdistan* tahayyüllerini yeniden üretirken, Kürtçe'yi nasıl bir siyasal araca dönüştürdüğünü ve Kürtçe'nin aracılık ettiği her türlü anlatı/söylem kurgusunun, sinema da dahil, bu siyasal nüveden ne kadar etkilediğini ve etkileneceğini de açıklayacaktır. Özellikle Türkiye'de, radikal devlet politikalarına ve Kürt hareketlerinin uzun süreli illegizliğine rağmen Kürtçe, Kürtlerin sahip olabildiği diğer temsil ve iletişim araçlarının kullanılma biçim ve yoğunluğunu da belirleyerek yukarıda sözünü ettiğimiz bu siyasallaşma sürecinde kilit bir rol oynayagelmiştir.

1) Mehmet Uzun, *Dengbêjlerim*, İstanbul, Gendaş Yayınları, 2001, s. 11: "Anadilim Kürtçe'de 'deng' sestir. 'Bêj' ise sese biçim verendir, sesi söyleyendir. Sese ruh kazandıran, sesi canlı hale getirendir. Sesi meslek edinmiş usta, mekanı ses olmuş insandır."

Kürtçe'nin oynadığı bu rolün işlevini kısaca, Kürtlüğe ilişkin bütün siyasal deneyim ve söylemlerin kolektif hafıza içinde biçimlendirilip dönüştürülmek suretiyle, siyasal üst dilin tabanda yeniden üretilmesini sağlaması olarak açıklayabiliriz. Burada 'Kürtlerin kolektif hafızası' deyimini, 'geçmiş' ile 'şu anı' ortaklaştırarak yeniden tanımlayan, dolayısıyla toplumun da kendini özdeşleştirdiği dinamik bir anlam ve değer dizgesi olan 'sözlü Kürt kültürü'² anlamında kullanıyoruz. Yazılı edebiyat ve resmi tarih yerine ikame edilmiş bu kültürün icat ettiği ve anonimleşebilen bir aktarım metodu olan dengbêjlik geleneği sayesinde, Kürt halkı yaşayageldiği uzun siyasal mücadelelere dair anlatıları, güncel hayat dili içinde yeniden kodlayarak poetik ve müzikal bir *mazlumiyet diskuruna* dönüştürmüştür. En popüler siyasal aktörlerden en amatör sanatçılara kadar, Kürt elitinin de kendiliğinden riayet ve iştirak ettiği bu gelenekselleşmiş siyasal söylem, esas itibariyle 'Kürtlerin inkâr edildiği' savı üzerine kurulmuştur.

Ancak Kürt sözlü edebiyatının geneline baktığımızda, vurgulanan sadece 'inkâr edilen gerçek olarak Kürtlerin fiziki varlığı değildir. Zira Kürtlerin varlığını bir gövde veya madde üzerinden ispatlamak kadar, Kürtlüğe ilişkin kimliksel/biçimsel³ tasarılar da eşdeğer bir önemle vurgulanmıştır. Kürtlerin tarih boyunca karşılaştıkları inkâr ve baskı politikalarının yarattığı travmaların da bir sonucu olarak, güncel hayatın bir parçası haline gelmiş 'bu kendini ispat etme çabaları' en yoğun şekilde dengbêj stranlarında yer bulmuştur. Bu stranlarda birçok tarihi olay, zengin coğrafik betimlemeler (mekânın serimlenmesi de denebilir) içinde müzik ve şiir yoluyla dramatize edilerek anlatılır. Bu anlatılarda mekân, olayın geçtiği yerin/coğrafyanın özel ismiyle anılmış olsa bile, mutlaka ya 'Kürdistan' sözcüğü ya da bunun yerine ikame edilen "*warê bab û kalên me, cîhê bab û kalên me*"⁴ gibi babaerkiil sahipliğe göndermede bulunan terimlerle

2) Philippe Boulanger, *Le destin des Kurdes*, Paris: l'Harmattan, 1998, s. 28: "Onlar otobiyografik eserlerin yazarlarıdır. Kürtlerin Kürdistan'daki hayatlarını edebiyatın evrensel konuları üzerinden işlemeleri bakımından öykü ve hikâyeleri oldukça özgündür. Namus, aşk, intikam, dostluk, savaş, acı, sevinç... Bir dengbêj veya masalcının ölümü, bir kütüphanenin yanması anlamına gelir."

3) Dengbêjlikte Kürtlüğün nasıl öngörüldüğü konusunda henüz özgün bir çalışına yapılmış değildir, ancak bu konuda aşşığıdaki eserlerden oldukça geniş bilgi elde edilebilir: *Folkloru Kurmanca* (1936, Erivan), derleyenler: Heciyê Cindî ve Emînê Evdal, İstanbul: Avesta, 2008; Joyce Blau, *La mémoire du Kurdistan*, Paris: Findakly, 1984; Abidin Pariltı, *Dengbêjler: Sözü'n Yazgısı*, İstanbul: Ithaki Yayınları, 2006.

4) 'Baba ve ata ocağı' anlamına gelir.

Kürtleştirilir. Kültürel coğrafya olarak Kürdistan'la babaerkillik üzerinden özdeşleşmenin genellikle aşiret motifleri içinde işlendiğini hatırlarsak, dengbêj kıtamlarında siyasal hafızanın ne ölçüde gelenek ve göreneklerle birleştirildiğini de görmüş oluruz.⁵ Örneğin Dersim İsyanı gibi, doğrudan siyasal göndermeleri olan olayların anlatıldığı “Mîrê min”⁶ ve aşiretler arası çatışmaların özel hayata ilişkin detay ve edimler üzerinden aktarıldığı “Kerr û Kulik”⁷ gibi yüzlerce şarkı ve mesel vardır.

Peki, dengbêj öykülerinde anlatıyı kuran yapısal bir eleman olarak coğrafyaya ilişkin betimlemeler, Kürt sinemasında gördüğümüz ‘Kürdistan manzaralarıyla nasıl ilişkilendirilebilir? Yukarıda da anlattığımız gibi, sözlü Kürt kültürü, Kürt coğrafyasını sürekli biçimde siyasal olay örgüleri etrafında betimleyerek; aslında aynı zamanda ‘inkâr edilmiş Kürdistan’ı da görünür hale getirir. Başka bir deyişle, onu algılanabilir bir bütünlük içinde yeniden üretir. Burada ‘algılanabilir bütünlük’ kavramından, değişik devletlerin sınırları içinde yerel bölgelere indirgenmiş/resmiyete tercüme edilmiş Kürt kültürel coğrafyasının, Kürt tarihine sürekli atıfta bulunan sosyo-etnik ve siyasal söylemler içinde hayali olarak yeniden birleştirilip Kürtleştirilmesini kastediyoruz. Dolayısıyla, doğrudan bir gösteren olarak fotoğraf veya filmde görülen/gösterilen Kürdistan’ın, idantifiye edilmesi için daha önceden Kürt dili içinde betimlenmiş bu vatana/coğrafyaya/mekâna/aidiyet duygusuna mutlaka tekabül etmek zorunda olduğunu öne sürebiliriz. Başka bir deyişle, tıpkı dengbêj hikayelerinde serimlenen Kürdistan gibi sinemada gösterilen Kürdistan da, parçası olduğu reel bütün/dışarıyla bağlantıları kesilmiş ve kadının içinde yeniden biçimlendirilerek anlamsal/formel ve kimlikel bir

5) Lale Yalçın Heckmann *Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri*. adını taşıyan kitabında, Hakkari yöresinde yaptığı alan araştırmalarına dayanarak, hem Kürtlerde bir mülk olarak toprak sahipliğinin/hakimiyetinin aşiret ilişkileri içinde nasıl kurulduğu, hem de politikanın güncel hayata ne şekilde girdiği konusunda çok değerli veriler sunmaktadır (bkz. Lale Yalçın Heckmann, *Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002).

6) Dengbêj Marufun şimdilerde seslendirdiği bu şarkıda, Şeyh Sait ve arkadaşlarının nasıl idam edildikleri, dönemin bazı siyasal aktörlerinin adları anılarak ve yanmış-yıkılmış bir coğrafyaya sık sık atıfta bulunularak ‘yenilgi ve zulüm’ üzerine kurulu bir tema üzerinden anlatılır.

7) Cindî ve Evdal, 1936’da yayınlanan bu eserlerinde “Kerr û Kulik” olayının otuz ayrı versiyonunu derleyebilmişlerdir (bkz. Cindî ve Evdal, a.g.y, s. 82-302).

bütünlüğe kavuşturulmuştur. Fakat sinema bir görsel yüz verdiği bu coğrafyaya vatan kimliğini verebilmek için daima bir kaynağa/kolektif hafızaya doğrudan ya da dolaylı (sembolik, çağrışımsal, vs...) olarak atıfta bulunur.

Zira resmiyette/gerçekte bir vatan veya ülke olarak karşılığı olmayan Kürdistan'ın bir anlama, kimliğe ve/veya değere tekabül etmesi için, Kürdistan'a ülke/vatan kimliğini önceden vermiş veya ondan bu kimliği almış hikâyelere, diskurlara, yani bu konuyu kadrın içinde tanımlayan, kadrın dışındaki⁸ anlam dizgelerine atıfta bulunulması lazımdır. Dolayısıyla, Kürt kolektif hafızasını kuranın sözlü kültürü olduğu gerçeğinden yola çıkarak, sinemada 'gösterilmiş Kürdistan' ile dengbêjlikte 'betimlenmiş Kürdistan'ın yapısal ve söylemsel bir devamlılık içinde, ilki ikincisine atıf bulunmak kaydıyla *kurgusal/anlatısal* bir vatana dönüştüklerini söyleyebiliriz. Aynı şekilde, hem dengbêj mesellerinde hem de sinemada 'serimlenen Kürt' de, herhangi bir Kürt olmaktan çıkıp *Kürtlüğü* temsil eden sembolik/yoğun bir karaktere dönüşür. Başka bir anlatımla, kendisini daima parçası olduğu bütün üzerinden temsil eder. Eğer sözlü kültürdeki bu aşırı siyasal yoğunlaşmanın sebebini, on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar bir Kürt yazılı tarihinin olmaması,⁹ Kürt dili ve kültürünün yasaklanması ve sözlü kültürün Kürtlüğü ve Kürdistan'ı aktaran baskın araç olmasıyla açıklayabilirsek, sinemada buna bir de Kürt yönetmenlerin Kürtlerden bahsettikleri filmlerin azlığını, Kürt sinemasının ekonomik bağımlılığını ve son olarak Kürt yönetmenlerin filmlerini genellikle Kürt olmayan izleyici ve pazarlar için yapıyor olmalarını da ekleyebiliriz.

Kürt sinemasının sözlü Kürt kültürüyle tutarlı bir devamlılık içinde özel alanı/mekânı kamusal alanla birleştirerek bu denli yoğun bir biçimde siyasallaştırması, bize Gilles Deleuze'un Yılmaz Güney'in *Yol* filmini de örnek göstererek açıklamaya çalıştığı çok önemli bir tespiti hatırlatıyor. Deleuze'e göre, mahremiyet alanı ile siyasal alanın birbirinden tamamen ayrı olduğu klasik sinemanın ak-

8) Gilles Deleuze, "kadrın dışının ne duyduğumuz ne de gördüğümüz ama mükemmel bir şekilde orada olana/var olana atıfta bulunduğu"nu söyler. Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit, 1983, s. 28.

9) Bu konuda bakınız, Hamit Bozarlan, "Türkiye'de (1919-1980) Yazılı Kürt Tarihi Söylemi Üzerine Bazı Hususlar", *Kürt Milliyetçiliğinin Kökenleri*, İstanbul: Avesta Yayınları, 2005 içinde, s. 36-62.

sine, yeni siyasal sinemada bu ayrımı ortadan kalkmıştır. *Yol* filmi ve Güney Amerika sinemasında da görülebileceği gibi, politika radikal bir biçimde özel alanla birleşmiştir.¹⁰ Burada Deleuze'ün söylediklerine şunu eklemek gerekiyor: Kürt sineması, bağımsız bir sanat olarak sinemanın kendi deviniminden ziyade, bir tematik bağlam olarak Kürt sorunu tarafından kuşatılmış ve buna göre biçimlenmiştir. Buna ayrıca Kürt sözlü kültüründe dağ, vadi, mağara gibi doğal mekânların bile eşzamanlı olarak hem siyasal mücadele, hem de özel hayat alanına dönüştüğü gerçeğini eklemek gerekiyor.

Yukarıda da anlattığımız gibi, bu kültürün bir devamı olan Kürt sinemasında da Kürtlük, sadece dağ, fırtına ve kar görüntüleriyle hafızalarımıza kazınmış *Yol* filminde değil, aynı zamanda Hiner Saleem ve Bahman Ghobadi gibi yönetmenlerin de neredeyse bütün filmlerinde daima benzer bir *Kürdistani* manzara içinde yeniden-üretilmiştir. Aşağıda Kürt sineması terimini tanımladıktan sonra, Hiner Saleem sinemasında Kürdistan manzarasının nasıl kurulduğunu tartışmaya çalışacağız.

KÜRT SINEMASI: İNKÂR İLE İSPAT KISKACINDA

Öncelikle temel akademik gayesi “Hiner Saleem’in *Dol* filminden yola çıkılarak Kürt sinemasında ‘Kürdistan’ın nasıl bir siyasal peyzaja dönüştürüldüğü ve bu siyasal peyzajın estetik dilinin hangi elemanlar vasıtasıyla kurulduğu” sorularına cevap vermek olan bu makalede ‘Kürt sineması’ kavramını tanımlamak istememizin sebebi, bunun daha önce yapılmamış olması ve makalemizi yazarken bu terimin açıklanmasına duyduğumuz zaruri ihtiyaçtır. Aksi takdirde Kürt sinemasının varlığını tartışmak, ciddi bir uğraş gerektiren bağımsız akademik bir çalışmanın konusu olabilir.¹¹ Kuşkusuz yapacağımız tanımın basit/genel çerçevesinin bazı çelişkiler doğuracağının ve bahsini edeceğimiz özelliklerin hiçbirinin tek başına bir filmin Kürt filmi olup olmadığını belirleyemeyeceğinin farkında olmak gerekir.

10) Gilles Deleuze, *L'Image Temps*, Paris: Les Editions De Minuit, 1985, s. 284.

11) Bu konu, Sorbonne Nouvelle Paris-3 Üniversitesi'nde hazırlamakta olduğum ve “Les Constructions de l'Identité Kurde au cinema” (Kürt Kimliğinin Sinemada İnşaları) adını taşıyacak olan doktora tezimin önemli bir bölümünü oluşturacaktır.



Dol (2007) filminden bir manzara.

Kanımızca Kürt sinemasını resmi bir Kürt kimliğinin olmamasına ve Kürt yönetmen ve prodüktörlerinin ekonomik bağımlılığına rağmen aşağıdaki şekilde tanımlamak mümkündür: Kürt sineması, değişik resmi kimliklere ait/sahip olan Kürt yönetmenlerin, büyük oranda yaşadıkları ülkelerin sosyo-ekonomik, siyasal ve sanatsal çevreleri içinde şekillenerek yaptıkları ve öykünün Kürt karakterler üzerinden kurulduğu, dili Kürtçe ve/veya konusu Kürtler olan sayılı filmde oluşan bir alt sinemalar toplamıdır. Burada yaptığımız tanımın vurguladığı beş ana durum söz konusudur. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

a) Kürt yönetmenlerin farklı ulusal/resmi kimlikleri vardır ve aynı zamanda (değişen durumlara göre) hem Kürt, hem de söz konusu resmi kimlik içinde tanımlanabilirler.

b) Kürt sinemasının tanımlanması ve inşa edilmesinde yönetmen, örneğin yapımcıya göre, aşırı bir önem kazanarak çoğu zaman onun yerini de alır. Bir başka deyişle, realizasyon prodüksiyonun ya önüne geçer, ya da onu büyük oranda içerir.

c) Kürt filmlerinde öykünün/söylemin merkezinde Kürt karakterler vardır ve kamera genellikle bu karakterlere göre yer değiştirerek film mekânını gösterir/kurar.¹²

12) Sinemada karakter (*personnage*), kamerayla birlikte yer değiştiren, mekân, sekans ve sahneleri birbirine bağlayan kişidir. Michel Marie, Jean Collet, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon, Marc Varnet, *Lectures du film*, Paris, Editions Albatros, 1975, s. 177-178.

d) Kürtçe, Kürt sinemasının *etnik kimliğinin* belirlenmesinde kitlit bir rol oynar.

e) Kürt sineması estetik, ekonomik ve siyasal koşullar bakımından, büyük ölçüde başka sinemalar (dış faktörler) tarafından belirlenen ancak tematik ve siyasal bütünlüğü olan filmlerden oluşmuştur.

Yukarıdaki tanımlamada bahsini ettiğimiz ‘siyasal/tematik bütünlük’ ve *öykünün merkezine* Kürt karakterlerin konması deyişinden, kelimenin tam anlamıyla söz konusu filmlerde Kürt sorununun ve Kürt kimliğinin, filmi dışarıdan kuşatan bir bağlam içinde anlatılmasını ve hatta bunda taraf/angaje olunmasını kastediyoruz. Görüldüğü üzere, burada ulusal sinemaların tanımlanma kriterlerine başvurularak Kürt sineması tanımlanamaz. Zira Kürtler, ulusal sinema kavramının daha ilk başta zorunlu olarak atıfta bulunduğu bir devlete ve dolayısıyla resmi bir kimliğe sahip değillerdir. Bu yüzden de herhangi bir filmin ‘Kürtlüğü’ tamamen o filmin kim tarafından ve ne için yapıldığına bağlı olarak değişir. Filmin kim için yapıldığı da Kürt sinemasını belirleyen bir diğer elemandır. Zira Kürt sinemasının temel hedef kitlesi, ekonomik ve siyasal sebeplerden dolayı, genellikle Avrupalı izleyici, hatta festivallerdir. Burada hemen fark edileceği üzere, Kürt sinemasını kimliksizleştiren/tanımsızlaştıran faktörler ile Kürtleri kimliksizleştiren faktörler aynıdır. Bu bile Kürt sinemasının neden siyasallaşmış olduğunu fazlasıyla açıklar.

Siyasallaşmış haliyle sinema, görelî olarak kısıtlı bir hedef kitle si/okuyucusu olan yazılı tarihin ‘ağır’ metinlerinin ve sözlü kültürün yerini alarak, Kürtlüğü seyirlik bir malzemeye dönüştürmek suretiyle ‘katlanılabilir’ ve ‘görülebilir’ bir forma sokar. Dolayısıyla, modern dünyanın fetişleştirdiği ve kendini görsel-işitsel iletişim araçları üzerinden yeniden üreten, ‘var olanın görünür olduğuna ya da görünenin var olduğuna’ ilişkin düşünce tarzı, Kürtler açısından daha yoğun ve tamamen siyasal bir anlam kazanmıştır. Burada sinemanın, *varlığı başlayan ve biten bir metne dönüştürerek tutarlı bir bütünlük içinde gösterme gücüne*, ticari başarısını, ‘evrensel bir dil olma’ iddiasını ve popülerliğini de kattığımızda, bütün söylemlerini inkâr edilmiş olmak üzerine kurmuş olan Kürtlerin, bu sanata duydukları yoğun ilgiyi anlayabiliriz. Kürt siyasal söyleminde, ‘inkâr edilmiş ol-



Hiner Saleem.

mak' deyişi, aynı anda hem fiziki varlığını yitirmek, hem de Kürt olarak yadsınmak/görünmez kılınmış olmak anlamlarına gelir. Görünmez olmak ya da örtülmüş olmak anlamındaki kullanımıyla *in-kâr* kavramı, Kürtlerin bağlı ya da bağımlı oldukları resmi ideolojiler tarafından kendileri/Kürt olarak kabul edilmediklerine/muhatap alınmadıklarına vurgu yapar. Abbas Vali'nin deyimine başvuracak olursak, bu karşı söylem, "Kürtlerin şiddete uğramış geçmişleri üzerinden konuşarak geçmişleri üzerinde yeniden hak iddia etmeleri"¹³ anlamına gelmektedir.

Mesut Yegen'in de *Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaş: Cumhuriyet ve Kürtler* adlı kitabında¹⁴ ayrıntılı biçimde dile getirdiği gibi, Kürt kültürü ve dilinin tamamen yasaklandığı Türkiye Cumhuriyeti'nde, Kürt diye bir halkın olmadığı iddiası/Kürtlerin inkarı, genellikle onları Türkleştirme/asimilasyon projelerinin ilk adımı olarak kabul edil-

13) Derleyen: Abbas Vali, *Kürt Milliyetçiliğinin Kökenleri*, İstanbul: Avesta, 2005, s. 7-

14) Mesut Yegen, *Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaş: Cumhuriyet ve Kürtler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.



Dol (2007) filminden.

miştir. Yani Türkiye Cumhuriyeti devleti, Kürtlerin Türk/başkaları olmalarını emir ve teşvik etmek suretiyle kendileri olarak görünmelerini yasaklamıştır. Yeğen'in çalışmalarının da ortaya koyduğu gibi, Türkiye'nin yakın tarihine kadar devlet için birincil/erişilebilir hedef Kürtleri fiziken ortadan kaldırmak değil; Jean François Pérouse'un deyişiyle 'Kürt etnisitesini vatansızlaştırmak'tan¹⁵ başlayarak Kürtlüğe Kürt olmayan bir form/görüntü verme arzusudur. Bu aynı zamanda Türkiye devletinin bir kimlik ve köken olarak bu konudaki her türlü hafızayı silmek ve bunun yerine yenisini koymak amacıyla geliştirdiği bir operasyonu olarak da adlandırılabilir. Öyle ki, 'Kürt' ve 'Kürdistan' sözcükleri yerine, homojen/ulusal Türk kimliğinin içine kolayca monte edilebilecek 'doğu', 'doğulu', 'şark', 'aşiret', 'feodal' gibi kavramlar türetilmesi Türkiye Cumhuriyeti devleti ile Kürtler arasında yaşanan bu hafıza çatışmasının ürünüdür. Buna 'Kürt illerinde' askeri tesislerin ve resmi kurumların en görünür yerlerine "Ne mutlu Türküm diyene" yazılmasını ve Dersim İsyanı'ndan sonra 'Dersim' isminin Tunceli olarak değiştirilmesini ve Kürt coğrafyasını insansızlaştırma/iskân politikalarını da ekleyebiliriz.¹⁶

Hiner Saleem'in *Dol* filminin temel siyasal metaforu da olan 'Ne

15) Jean-François Perouse, "Le Kurdistan: quel territoire pour quelle population?", *La Nation et le Territoire: le territoire lien ou frontière?*, Tom 2 (édit.): Joël Bonnemsan, Luc Cambrezy, Laurence, Quinty-Bourgeois, Paris: L'Harmattan, 1999, s. 32.

16) Bkz. Hasan Cemal, *Kürtler*, İstanbul: Dogan Kitap, 2003, s. 127.

mutlu Türküm diyene' vecizesi, devletin Kürtler için tasarladığı Kemalist formun/ulusal Türklüğün zorunlu idealligine atıfta bulunurken, 'Tunceli' kelimesi Kürtlerin kendileri olarak kalmakta ısrar ettiklerinde devletin elinin ne kadar ağır/tunç¹⁷ olabileceğini hatırlatır. Kürtlerin karşı siyasal söylemlerindeyse, devletin onlar 'için' tasarladığı bu tek tip ulusal forma ulaşmak adına uyguladığı askeri ve siyasal yöntemlere ve tasarlanan formun Kürt olmadığına vurgu yapılarak, bu durumun zaten Kürtlüğü fiziken ortadan kaldırmakla eşdeğer olduğu hep savunulagelmiştir. Bu yüzden çoğu zaman, 'inkâr', 'imha' ve 'ret' sözcükleri eşzamanlı olarak ya da birbirinin yerine ikame edilerek kullanılagelmiştir. Yalnız özellikle Irak Kürdistanı söz konusu olduğunda, Kürtlerin siyasal söylemlerinde 'inkâr' kelimesinin 'imha' kelimesiyle daha radikal biçimde yer değiştirdiğini de hatırlatmakta yarar var diye düşünüyoruz.

HİNER SALEEM VE SİNEMASI

1964 yılında Irak Kürdistanı'nın Akrê şehrinde doğan Saleem'in asıl ismi, Hiner Şero Selim'dir. Genç yaşlarında siyasal sebeplerden dolayı İtalya'ya kaçan Hiner Saleem, oradan da Fransa'nın başkenti Paris'e geçmiştir. Birçok Kürt aydını gibi Saleem de, siyasi mülteci olmanın bütün sıkıntılarını yaşayarak Kürt diasporasının kültürel ve kimliksel krizlerinden, sembolik sorumluluklarından, Kürt kimliğine ve Kürdistan'a ilişkin 'yeni/modern/ulusal' proje ve söylemlerinden yoğun bir biçimde etkilenmiştir.¹⁸ 1991 yılında elinde 16 mm.'lik bir kamerayla Irak Kürdistanı'na dönerek, *Un bout de Frontière* (Sınırın Bir Ucu) adlı ilk filmi çekme çalışmalarına başlar. Ancak Türkiye-Irak sınırında çekimlerine başladığı ve babasıyla kardeşini oynattığı bu kısa metraj filmi, çatışmalardan dolayı bitiremeden geri döner. 1992 yılında elindeki bobinleri *La bataille d'Alger*

17) Sabri Cigerli, Dersim İsyanı'nın en kanlı şekilde bastırılmış Kürt isyanı olduğunu söyler. Blz. Sabri Cigerli, *Les Kurdes et leur histoire*, Paris: L'Harmattan, 1999. s. 123-124.

18) 1998 yılında çektiği *Vive la mariée... ou la libération du Kurdistan* (Yaşasın Gelin... ya da Kürdistan'ın Özgürlüğü) adlı ilk uzun metrajlı filminde Hiner Saleem, Paris'te yaşayan ve aynı zamanda politika da yapan bir grup Kürdün, geleneksel ve siyasal Kürt kimliği ile Batı kültürleri arasında gidip gelişlerini evlilik kurumu üzerinden mizahi bir dille işler. *Cahiers du Cinéma* dergisinde Saleem'in bu filmde modernite ve geleneksel kültür karşıtlığının çok teorik kaldığı eleştirisi yapılır. E.H., "Vive la mariée... Et la libération de Kurdistan", *Cahiers du Cinéma*, Sayı: 525, Haziran 1998.



Saleem'in *Paris'in Damları Altında* (2007) filminden.

(Cezayir Savaşı) filmiyle tanınan yönetmen arkadaşı Gillo Pontecorvo'ya gösterir. Pontecorvo'nun önerisi ve yardımcılarıyla film kurgulanıp Venedik Film Festivali'nde gösterilir. Saleem'in tek başına çektiği ve bitiremeden geri döndüğü bu kısa metrajlı film, kelimenin tam anlamıyla kendisine sinema kariyerinin kapılarını açar. 1997 yılında çekeceği *Vive la mariée... ou la libération du Kurdistan* (Yaşasın Gelin... Ya da Kürdistan'ın Özgürlüğü)¹⁹ adlı ilk uzun metrajlı filmi için kolayca finansman bulan Saleem, daha sonra, sırasıyla *Passeurs de Rêves* (Rüya Kaçakçıları), *Vodka Lemon*, *Kilometre Zero* (Sıfır Kilometre), *Dol: la vallé des tambours* (Dol: Tamburlar Vadisi), *Sous Les Toits de Paris* (Paris'in Damları Altında) filmlerini çeker. *Après la chute* (Düşüşten Sonra) ve *Absolitude* (Mutlak Yalnızlık) adında iki tane de televizyon filmi çekmiş olan Saleem'in bütün filmlerinin senaryoları kendisine aittir.²⁰

19) Yönetmen: Hiner Saleem; Senaryo: Hiner Saleem; Oyuncular: Frédérique Bonnal (Zara), Serge Djen (Bekir), Bruno Lopez (Misto), Stéphanie Lagarde (Christine), Serge Avedikian (Azad), Tuncel Kurtiz (İsmet Amca), Schahla Aalam (Leyla), Fatah Soltani (Meşko), Marina Kobakhidze (Mina), Georges Corraface (Çeto); Yapım Yılı: 1997 (Fransa); Süresi: 100 dakika.

20) Burada Saleem'in yazdığı ve *Babamın Silahı* adını taşıyan otobiyografik romanıyla bugüne kadar en fazla yabancı dile çevrilen (29 dil) Kürt yazar olduğunun da altını çizmek gerekiyor.

Peki, filmlerinin tamamı Avrupa'da gösterilen, Fransa devletinin vatandaşı olan ve birçok filmde Kürt olmayan profesyonel oyuncularla çalışan Hiner Saleem'in Kürt sinemasındaki yeri ve önemi nedir? Yahudi, Ermeni ve Kürt yönetmenlerin filmlerinde kolayca görülebileceği üzere, herhangi bir ortak payda (siyasal, etnik, ideolojik, dini, vs.) üzerinden tematik olarak benzeşen yönetmenlerin, odaklandıkları konuyu işlemeleri için aynı ülke veya sinema pazarı içinde üretiyor olmaları gerekmez. Aksine, bu yönetmenler, farklı ülke ve sanat akımlarının sinema kültürleri içinde olgunlaşmış değişik estetik tarz ve imkânlarını temsil ettikleri sinemaların/siyasal amacın emrine sunarak onu zenginleştirirler. Dolayısıyla, çoğu diasporada yaşayan bu yönetmenler, resmi ve ekonomik anlamda bağlı oldukları ülkelerin sinemalarından ziyade, siyasal/kimliksel olarak ait oldukları sinemaları temsil ederler. İşte, Hiner Saleem'in Kürt sineması açısından önemi, bu sembolik rolü oynayan en üretici ve popüler Kürt yönetmen olmasından ileri gelmektedir.

Saleem, Fransa'daki sinema pazarının özellikle 'mültencilik'²¹ üzerinden Kürtlere duyduğu yakın ilgiyi doğru okuyarak 'Kürt sorunu'nu devam eden bir tema halinde başarıyla işlemiştir. Yönetmenin *Paris'in Damları Altında* ve *Mutlak Yalnızlık* dışındaki bütün filmlerinin konusu budur. Kürt sorununun Avrupa'da hararetle tartışıldığı dönemlerde Avrupalı seyirciler için çekilen bu filmler, Kürt sineması üzerine yapılmış akademik/sanatsal çalışmaların azlığından veya hiç olmamasından ötürü, ne yazık ki sadece dar bir siyasal bağlam içinde değerlendirilerek, diğer Kürt yönetmenleri gibi, Hiner Saleem'in de estetik dili görmezden gelinmiştir.²² Özellikle Fransa'da, Saleem'in 'Kürtlüğü'ne yapılan yoğun vurgu, kendisi bazen bu duruma itiraz etse de,²³ 'Kürt halkının hakları için mücadele eden militan bir yönetmen' olarak tanınmasına sebep olmuştur.

21) Fransa'da sadece 2009 yılının başından beri, konusu Kürt mülteciler olan birçok belgesel ve iki kurmaca filmi yapıldı. Burada özellikle Philippe Lioret'in büyük sükse yapan, hatta mültecilik yasasının değiştirilmesi tartışmalarını gündeme taşıyan *Welcome* (Hoş Geldiniz) ile Finkiel'in *Nulle part: la terre promise* (Hiçbir Yerde: Vaat Edilmiş Topraklar) adlı filmlerini anmak gerekir.

22) Yönetmen: Hiner Saleem; Senaryo: Hiner Saleem; Oyuncular: Nazmi Kırık (Ako), Eyam Ekrem (şoför), Belçim Bilgin (Selma), Ehmed Qeladizeyi (Sami), Nezar Selami (Adnan); Yapım Yılı: 2005 (Fransa-Kürdistan Bölgesel Hükümeti); Süresi: 96 Dakika

23) Saleem kendisiyle yapılan birçok röportajda militan olarak anılmasına itiraz eder. Bkz. <http://www.dvdrama.com/news2.php?id=18546&page=3> ve <http://www.institutkurde.org/info/l-ironie-positive-de-hiner-saleem--1115904252.html>.

Öte yandan filmlerinde, geleneksel Kürt kimliğiyle uyuşmayan ana karakterler ve gelenekselliği eleştiren sosyo-psikolojik çatışmaların varlığına rağmen, bütün diaspora sinemalarının ortak özelliği olan ‘etnik kimlik ve anavatan nostaljisi’nin Hiner Saleem sinemasının da temel özelliğini oluşturduğu kolaylıkla söylenebilir. Hatta bahsini ettiğimiz bu çatışma, Saleem sinemasının siyasal kimliğini zayıflatmaz, aksine pekiştirerek güçlendirir. Zira yönetmenin geleneksel Kürtlük ile en fazla çatıştığı şey ‘Avrupa’, ya da Avrupa’nın Kürtler için temsil ettiği her şeydir. Bu ‘her şey’, özgür ve yaşanabilir bir yer olarak Avrupa imajı olduğu kadar, *yaşanamaz hale getirildiği için* kaçılan bir Kürdistan imasıdır da.

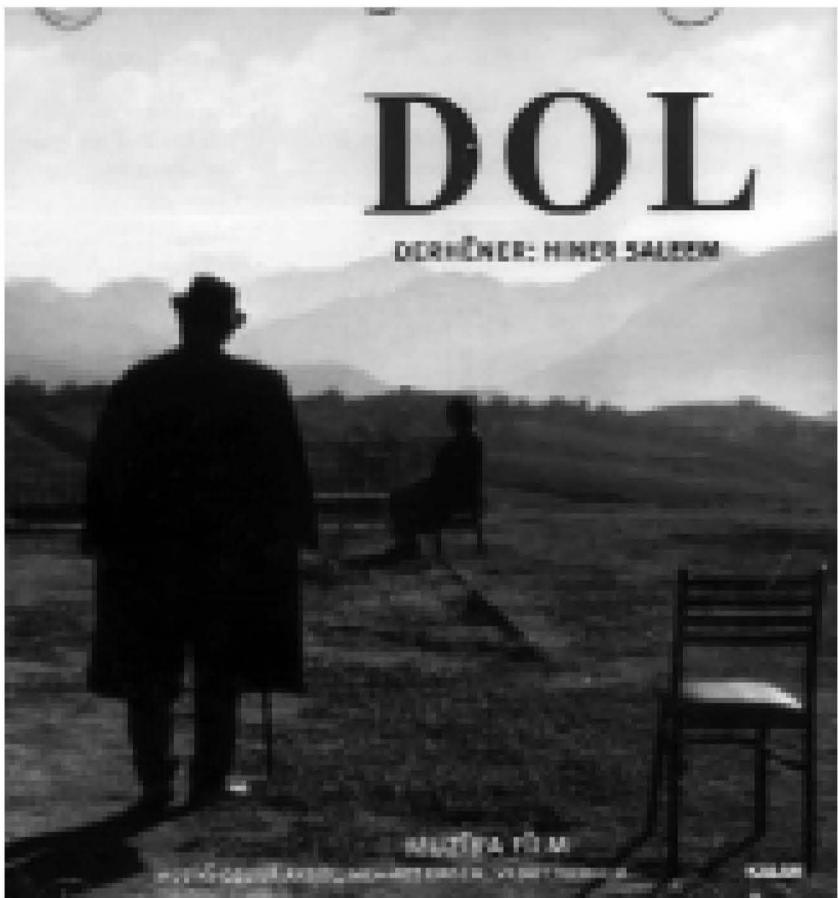
Yönetmenin konusu Kürt sorunu olan bütün filmlerinde, Avrupa’ya kaçmak isteyen/kaçmış (*Kilometre Zero*, *Votka Limon*, *Rüya Kaçakçıları*), ya da Avrupa’dan gelmiş (*Dol*) karakterler vardır. Bu kural tamamı Paris’te çekilen *Yaşasın Gelin... Ya da Kürdistan’ın Özgürlüğü* filminde de bozulmaz. Farklı olan tek şey, öteki filmlerde Avrupa’ya giden, gitmiş olan, ya da Avrupa’dan Kürdistan’a gelen Kürtlerden bahsedilirken, bu filmde Kürdistan’dan Avrupa’ya gelenlerden bahsedilmesidir. Yani Saleem’in, gelen ya da giden Kürtlere baktığı yerin değişmiş olmasıdır. Hiner Saleem sinemasını hem şahsileştiren²⁴ hem de karakteristik bir özelliğine dönüşen bu gerçek, aynı zamanda onun Avrupa’daki sinema pazarı ve izleyicilerine hitap edebilmek için geliştirdiği bir yöntem olarak da görülebilir.

DOL FİLMİNDE KÜRDİSTAN MANZARASI

Christian Poirier, “Kimliği söylem sırası içinde kısmen betimleyen/işleyen bir aygıt olarak sinemanın kendisi, neden araştırmacılara açık olan bir söylem ya da bir metin olmasın?” diye sorar.²⁵ Poirier’in aslında sorarak cevabını vermeye çalıştığı gibi sinema, kimliği başka söylem ve kimliklerle ilişkilendirerek bir hiyerarşi içinde sıra-

24) Kendisi de bir mülteci olan Hiner Saleem’in filmlerinde iltica ve göç konusu şahsi bir anlam da kazanır. Zaten Saleem’in *Rüya Kaçakçıları* filmi otobiyografik bir film olarak tanınır. Bu filmin ilk sahnesi Saleem’in doğduğu şehir olan Akre’de geçer.

25) Christian Poirier, *Le cinéma Québécois: à la recherche d’une identité?* (Tome 1: l’imaginaire filmique), Saint-Foy (Québec) Canada: Presses de l’Université du Québec, 2004, s. 2.



Dol (2007) filminin afişi.

ya koyan/düzenleyen ve yeniden kuran bir aygıttır ve bu yüzden de araştırmacılar, sinemayı bir söylem veya metin gibi ele alıp inceleyebilirler. Ancak sinemanın bir kimliği söylem sırası içinde betimlemesi/işlemesi için, söz konusu kimliğin açıkça tanımlanmış/belirlenmiş, yani varlığının önceden kabul edilmiş ve biliniyor olması gerekir. Kürtlerinki gibi uzun süreli siyasal mücadeleler içinde yeniden kurulan kimliklerden²⁶ bahseden sinemalar ise, var olan bir kimliği söylem sırasına koyup işlemekten öte, önceden başlamış ve sürmekte olan kimlik inşa sürecine dâhil olarak bir görev/rol üstlenirler.

26) Vali, a.g.y., s. 133-134.



Rüya Kaçakçıları (2000) filminden bir sahne.

Dolayısıyla, bu tarz sinemalar daha ilk baştan radikal biçimde birer araştırma sahasına dönüşür. Üstelik Kürt kimliğinin/kimliklerinin inşa sürecine katılan Kürt sineması, bu kimliğe bir vatan bulma arayışının içinde de yer alarak Kürdistan(lar)a ilişkin siyasal ve kültürel manzaraları yeniden kurar.

Saleem'in *Rüya Kaçakçıları* ve *Votka Limon* filmlerinde, Bahman Ghobadi sinemasında olduğu gibi, peyzaj/manzara, karakteri bastıran vahşi bir doğa olarak gösterilirken, diğer filmlerinde doğa/manzara/çevre ve karakterler uyum içinde var edilirler. Buna karşılık Kürtlerle ilgili çektiği bütün filmlerinde kurduğu sinemasal mekânların ortak özelliği, *dışarının/manzaranın*, *içeriye* ait objelerle yeniden düzenlenerek bu iki alanın geçiştirilmiş olmasıdır. Yani 'doğal' ve 'evcil' olanın yeniden ilişkilendirilmesi yoluyla karma bir kültürel alan/mekân icat edilir.

Saleem'in fotografik (*espaces picturaux*)²⁷ denebilecek bu mekân kurgusunda kullandığı nesnelere ve durumlara, *Votka Limon* filminde ana yolda kendi kendine hareket eden piyano, karla kaplı bir arazide arabanın arkasına bağlanmış yatak, *Dol* filminde dağ ve vadi ya-

27) Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analyse des films*, Paris: Nathan, 1988, s.123-124.

maçlarına serpiştirilmiş sandalyeler ve bir tepenin yamacında açık havada eğitim gören²⁸ çocuklar örnek verilebilir. Belki de sırf bu yüzden Saleem'in karakterleri, Ghobadi'de olduğu gibi, 'vahşi Kürt Coğrafyası'nın içine atılmış, aynı anda hem doğayla, hem de sosyopolitik ve ekonomik zorluklarla mücadele ederek kendilerine bir içeri arayan kahramanlar değil, orada olmaktan haz duyan ve direnen kişiler izlenimini uyandırır.

Her ne kadar Hiner Saleem, filmlerinde manzaraya/doğaya oldukça çok müdahale ediyorsa da, filmsel mekânın gerçek mekândan, ya da konumuzu ilgilendiren bir şekilde söylersek, filmsel Kürdistan'ın 'gerçek' Kürdistan'dan ayrıştırılıp birleştirilmesi için, bu ikisi arasındaki her türlü bağın yeniden kurulmuş olması gerekir. Bu da, ne Saleem'in ne de başka bir yönetmenin tamamen bağımsız olarak denetleyip müdahale edebilecekleri sanatsal bir üretim sürecinin kapalılığı içinde olup biten bir olay değil, büyük oranda daha önceden/dışarıdan belirlenmiş kod, anlam, ima ve göndergelere göre gerçekleşir. Eric Rohmer'in de dediği gibi, *filmsel mekân, dışarıdaki dünyanın, az ya da çok, sadık bir temsilidir.*²⁹ Saleem sinemasında manzaranın önemini arttıran şey, yönetmenin oldukça az diyalog kullanmasıdır. Dolayısıyla manzara, Hiner Saleem'in filmlerinde siyasal söylemi kuran en önemli unsura dönüşür. Ancak bu manzaralar, anlamları zaten bilinen siyasal sembol ve simgeleri yoğun biçimde içerdiklerinden, görsellik kolayca deşifre edilebilir bir dil halini alır. Hatta Kürt sinemasında ilk defa Hiner Saleem'in *Dol* filminde, yukarıda açıklamaya çalıştığımız Kürt siyasal söyleminin iki kilit kavramı olan 'inkâr' ve 'imha'nın benzer manzaralar içinde,³⁰ aynı anda ve yoğun biçimde vurgulandığını görürüz.

Her ne kadar daha önce Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Anavatanımın Şarkıları*, *Kaplumbağalar da Uçar* ve *Yarım Ay* adlı

28) Bahman Ghobadi sinemasında 'dışarıda eğitilen Kürt çocukları' geçmiş bir Kürdistan manzarasını yaratsa da, Ghobadi'nin sinematografik dilinde bu tür manzaralar yapısal değil, işlevseldir ve daima savaş gibi olağan olmayan durumların siyasal ve yoğun bir metaforu olarak kullanılırlar. Bkz. *Anavatanımın Şarkıları*, *Kaplumbağalar da Uçar* ve *Yarım Ay* filmleri.

29) Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le 'Faust' de Murnau*, Paris: Union Générale d'Édition, 1977, s. 11.

30) *Dol* filminin lise öğrencilerine çalışma konusu olarak önerildiği ve Fransa Eğitim Bakanlığı'na bağlı olan bir internet sitesinde, "filmdeki manzaralarda gördüğümüz renk benzerliğinin Kürdistan'ın birliğini sembolize ettiği" yazılmıştır. Bkz. <http://crdp.ac-paris.fr/seanceplus/dol/analyse/>.



Dol (2007) filminden yol manzaraları.

filmlerinde Kürt kültürel coğrafyasının farklı parçalarını sınır manzaraları olarak görmüş olsak da, bu filmlerde kahramanlar ne bir yere aittirler, ne de tel örgülerle parçalanmış *filmsel Kürdistanları* birbirine bağlarlar. Ghobadi'nin karakterleri, sınır boylarında, sis, kar ve çamur içinde umutsuzca bir taraftan ötekine gidip gelen hayaletler gibidirler. Özellikle *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Anavatanımın Şarkıları* ve *Yarım Ay* filmlerinde Kürdistan, içi olmayan bir kenar toprak ya da devasa bir sınır görünümündedir. Tel örgüler ve mayınlarla doğallığını yitirerek mutasyona uğramış olan bu coğrafya, sürekli beyaz ve siyah renklerinin karşıtlığı içinde askeri bir mekâna dönüştürülerek sunulur. Ghobadi, filmlerinde jeopolitik sınırları göstererek aslında tek bir halkın yaşadığı bir coğrafyanın, bölüne bölüne yaşanmaz hale geldiğini, yani içi olmayan bir sınır boyuna dönüştüğünü ima eder. Buna karşın Saleem'in *Dol* filminde, Türkiye, Irak ve İran Kürdistan'ı benzer filmsel mekânlar olarak *farklı* öyküler üzerinden birbirine bağlanır, başka bir deyişle teritoriyalize edilerek sosyo-politik ve etnik bir içe kavuşturulur.

Hiner Saleem'in Türkiye, Irak ve İran Kürtlerini eşzamanlı olarak anlatmaya çalıştığı *Dol* filminde, toplam dört ayrı öyküden bahsedil-

lebilir. Tamamı birbirine benzeyen bu öykülerin birincisinde, Türkiye Kürdü olan Azad'ın (Nazmi Kırık) evlendiği gün, köylülerden birinin düğünde Kürtçe şarkı söyleyen sanatçıya Türkçe söylemesi için müdahale eden karakol komutanını tokatlaması ve çıkan arbedede Azad'ın karakol komutanını yaralayıp eşini köyde bırakarak Irak Kürdistanı'na kaçması anlatılır. İkinci ve üçüncü öykü Azad'ın sınırı geçmek için gizlice saklandığı araçta tanıştığı Çeto (Abdullah Keskin) ve Jekaf'a (Rojîn Ülker) aittir. Çeto'nun neden Avrupa'da yaşadığı anlatılmaz, ama Jekaf'ın öyküsü onun ağzından serimlenir. Saddam döneminde köyleri yakılan ve ailesi öldürülen Jekaf, bir Arap subay tarafından Bağdat'a götürülerek alıkonur. Ardından gazinolarda çalıştırılan Jekaf, Saddam Hüsseyin rejimi devrildikten sonra Amerikalı askerlere satılır. Kürdistan'a geri döndüğünde bu kez tecavüzüne uğradığı Arap askerlerle değil, bunların yerini almış Kürt askerleriyle karşılaşır Jekaf.

Burada altı çizilmesi gereken en önemli husus, bir kontrol noktasında gördüğümüz Kürt askerlerinin başındaki yetkilinin, Saddam rejiminin Jekaf'tan aldığı *kimliği/her şeyi geri vermeye hazır biri* gibi sunulmuş olmasıdır. Jekaf kullanıldığı için bedeni ve ruhunun kirliliğinden bahsettikçe, daha sonra isminin Ahmet ve istihbarat yetkilisi olduğunu öğreneceğimiz kişi Jekaf'a âşık olarak onu arındırmaya çalışırlar. Jekaf ailesinin katledildiğini söyler, Ahmet O'nu kendi ailesiyle tanıştırmak için evlenme teklif eder. Bu karşılık, aslında babası Molla Mustafa Barzani'yle birlikte savaşmış, tanınmış bir peşmerge olan Hiner Saleem için, Saddam'ın temsil ettiği *dekadansa* karşılık, Irak Kürdistanı'ndaki yerel iktidarın nasıl bir *ahlâkı* temsil ettiğinin, sinematografik anlamda biraz da karikatürize edilmiş bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Dol filminin son öyküsüyse İran Kürdistanı'nın bağımsızlığı için savaşan ama adını bilmediğimiz bir partinin militanı olan Taman'ı (Belçim Bilgin) anlatır. Taman, evlenmek için, kendisi de bir militan olan nişanlısının gönderildiği görevden dönmesini beklemektedir. Ancak nişanlısı dönüş yolunda pusuya düşürülerek yaralanır. Buna rağmen evlenen çiftin düğünlerinin yapıldığı sırada bu kez de kamp bombalanır. Tam bir kaos yaşanan bombardıman boyunca ne gelin, ne de damat yerlerinden kıpırdarlar. Bir sefer-

berlik halinin umutsuzluğu içinde toz ve duman arasında öylece otururlar. Bombardıman bittikten sonra ölü ve yaralılar alınarak, kamp boşaltılır. Ancak Taman, içlerinde nişanlının da olduğu ve kampı terk eden insanlara katılmaz. Donmuş gibi yıkıntılara bakar ve filmin geri kalanında Taman'ın öyküsüne bir daha geri dönülmez.

Öte yandan, bombardımandan hemen önce Azad da onlara katılmaya karar vermiştir. Ancak o da eşini yanına almak için son bir kez gizlice girdiği köyden bir daha çıkamaz. Pusu kurmuş askerler tarafından vurulduğunda, sanki düğününe kaldığı yerden devam ediyormuş gibi dans ede ede ölür. Azad'ın üstüne kurşun yağdıkça hızlanan bu dansa nişanlısı da katılır. Köylülerden birinin def çalarak bu ölüm anına eşlik etmeye başlamasıyla, filmin başında askerlerin üflediğini gördüğümüz devasa balon havaya salınır. Yakın planda gösterildiğinde balonun üstündeki yazıyı görürüz: “Ne Mutlu Türküm Diyene”.³¹ Kendi köyünde başına gelenlerden kaçtırmaya çalışan ve gittiği her yerde Kürtlerin benzer acılar çektiğini gösteren Azad, öldürülerek siyasal misyonunu en beklenen biçimde tamamlar ve film biter.

Hiner Saleem, birbiriyle parçalanmış Kürtlük ve Kürdistan iması üzerinden eklemlenen dört öyküden oluşan *Dol* filminin başlangıç planında, yaklaşık bir dakika süren panoramik bir kamera hareketiyle, çakıl taşları ve çorak toprakla örtülmüş bomboş bir tepeyi izleyicilere hüzünlü bir müzik eşliğinde gösterir. Başlangıçta herhangi bir yer olan bu çorak toprak parçası, bir müddet sonra tepenin hâkim bir yerine çizilmiş dev Türk bayrağı ve bu bayrağın altına yazılmış ‘Ne Mutlu Türküm Diyene’ yazısının görünmesiyle siyasal bir mekâna dönüşür. Bayrağı ve yazıyı geçtikten biraz sonra ikinci plana kesilir. Aksın değişmesiyle karşıya kesilen bu planda, devam eden hareketle birlikte, ilk önce bir inegin sırtını, ardından da başını görürüz. Kamera hareketi durur. Inegin baktığı yerin neresi olduğunu görmeden bir yere baktığını anlarız. Üçüncü genel planda uzaktan bayrağı ve yazıyı tekrar görürüz. Dördüncü planda aks yeniden değişir ve yakın çekimde inegin yüzü gösterilir. Inegin ağladı-

31) *Dol* filmiyle ilgili yazılan tanıtım yazılarının tamamında bu inegin acı çektiği için öldüğü yazılmıştır. Bkz. http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=120588.html.

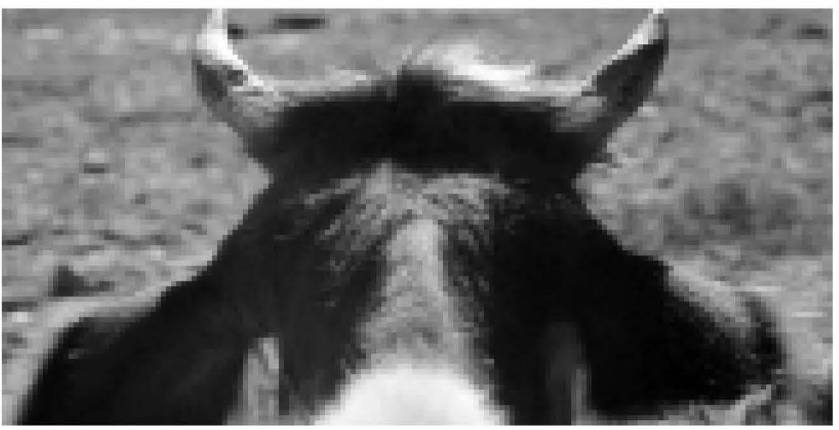
ğını anlarız,³² zira yüzünde birkaç damla gözyaşı vardır. Sahne siyah kapanır ve filmin ismi yazar: *Dol*.

Siyahıtan açılan ikinci sahnede genel çekimde ineğin ölüsünü, Türk bayrağını, yazıyı ve boş araziye konmuş birkaç sandalyeyi görürüz. Ardından daha canlı bir müzik eşliğinde her yönden gelerek kadraja giren köylüler, ölmüş ineği sandalyelerin olduğu yere doğru çekerler. Bu sahnenin ikinci planında, daire şeklinde dizilmiş sandalyelere oturmuş köylüleri ve ortada ölmüş ineği tekrar görürüz. Plan değişmeden bir otomobilden geleneksel Kürt giysileri içinde başka bir köylü inerek hışımla ineğin ölüsünün olduğu yere gider. Ineğin ölüsünü umutsuzlukla izler. Gelen köylünün ineğin sahibi olduğunu anlarız. Plan ve aks tekrar değişir ve adamın arkasından uzaktan bayrağı ve yazıyı, hemen ötedeyse sandalyede oturan yaşlı birini ve ayakta duran iki kişiyi daha görürüz. Ineğin sahibi olan köylü yazıya ve bayrağa uzun uzun bakar. Plan tekrar değişir ve yakın çekimde sandalyede oturduğunu gördüğümüz yaşlı adamın ayakta duran diğer iki kişiyle birlikte, aslında sınırın öbür tarafında olduklarını fark ederiz. Aradan tel örgü geçmektedir. Ama sınırın her iki tarafında bulunan insanlar ölmüş bir hayvan leşinin etrafında tek kelime etmeden bir daire halinde oturarak, sınırı teorik olarak ortadan kaldırmışlardır. Bir başka deyişle, sınırın içsizleştirdiği bir toprağı tekrar bir içe kavuşturmuşlardır.

Bu sahnelerde sınırı ortadan kaldıran iki kurgusal unsurdan bahsedebiliriz: Sınırın her iki tarafına geometrik (daire şeklinde) bir düzen içinde yerleştirilmiş aynı renkten (kırmızı) sandalyeler, mekânı benzer objeler üzerinden fiziki olarak oluştururken, bu sandalyelere oturtulmuş insanların kendilerinden birine ait olan bir hayvanın ölümüne duydukları üzüntü üzerinden birbirleriyle özdeşleştirilmeleri mekânı moral ve kültürel açıdan birleştirmiştir.

Çorak bir tepeye yazılmış ‘Ne Mutlu Türküm Diyene’ yazısına bakıp ağlayan ve ardından da ölen bir inek, bize Hiner Saleem sinemasının bazen *sürrealizme* yaklaşan siyasal ama mizahi dilinin

32) Kendisi de bir mülteci olan Hiner Saleem’in filmlerinde iltica ve göç konusu şahsi bir anlam da kazanır. Zaten Saleem’in *Rüya Kaçakçıları* filmi otobiyografik bir film olarak tanınır. Bu filmin ilk sahnesi Saleem’in doğduğu şehir olan Akre’de geçer.



Dol (2007) filminde inegin ağlayarak öldüğü sahneden.

farklılığı hakkında bilgi verebilir. Ancak burada asıl altını çizmek istediğimiz şey, Saleem'in sinemasında filmsel mekân olarak Kürdistan'ın karşıt siyasal göndermeler üzerinden kurulduğu gerçeğidir. Filmin ilk iki sahnesinde Kürdistan coğrafyasının 'Kürtlüğü'nü belirleyen Türk bayrağı, 'Ne Mutlu Türküm Diyene' cümlesi ve tel örgü, ancak ve ancak filmi dışarıdan kuşatan sosyo-politik bağlamla birleşerek bir anlam kazanabilirler. Yani, siyasal açıdan sembolik anlamı çok yoğun olan bu üç unsur mekânı kurarken, filmin alımlanması için tarihi ve jeopolitik bir bağlam bilgisini de zorunlu kılarlar.

Bu bağlam, aynı zamanda sınır hattının tek tarafına çizilmiş Türk bayrağı ve bu bayrağın altına yazılmış yazının, sınırın her iki tarafını nasıl *Kürtleştirdiğinin* açıklamasını da içerir. *Dol* filminde Kürdistan'ın dağlı bir coğrafya olarak resmedilmesinin³³ sebeplerinden bir tanesi, eğer bu coğrafyanın gerçekten dağlı olmasıysa, bir diğeri de, dağın sembolik anlamlarının Kürt siyasal kültürü ve kolektif hafızasındaki³⁴ yeridir. Azad'ın bir kamyonun kasasına saklanarak Irak Kürdistanı'na geçtiğini gördüğümüz yol sekansında, dağ ve dağın büyüklüğünü/ululuğunu belirleyen derinlik olarak vadi görüntüsü, hem öznel kamerayla hem de sabit genel planlarla vurgulanarak verilmiştir. Yine Taman'ın öteki militanlarla birlikte sığınıp savaştıkları yer de dağdır. Çeto, babası ve kız kardeşinin öyküsünde de görüldüğü gibi, sözlü Kürt kültüründe de dağ imgesine dayalı manzaranın bir anlatı mekânı olarak kuruluşu, genellikle öldürülme/asılma/savaş ve direnme/isyan/yigitlik üzerinden yapılır. Yani hem sinemada hem de sözlü Kürt kültüründe dağa yapılan vurgularla *vahşi/bâkir* bir doğa manzarası olarak resmedilen Kürdistan, insan bedeniyle yoğrularak³⁵/karşılaştırılarak bir vatana dönüştürülür. Ancak dengbêj şarkılarında,³⁶ *Dol* filminde gördüğümüz fotoğraf, toplu mezar ve kemik gibi görsel

33) Vali, a.g.y., s.133-134.

34) Aumont, Jacques; Marie, Michel, *L'analyse des films*, Paris: Nathan, 1988, s. 123-124.

35) Coğrafyanın/mekânın ölüm üzerinden vatana nasıl dönüştürüldüğü konusunda Zehra Ayman'ın, "Kars Şehri: Bellek Mekânı Olarak Sınır ve Ötekilik" adlı makalesine bakılabilir. Bkz. Zehra Ayman, *Birikim*, Sayı 107, Ankara, 2006.

36) Deleuze, "İnsanlığın bütün şarkılarında, hatta en devrimci ve en hüznü olanlarında bile geçen ezginin, toprağın ezgisi olduğu"nu söyler (bkz. *L'image-mouvement*, s. 246).

elemenların yerine, genellikle bir ölüm metaforu olarak yanmış/yıkılmış coğrafyalara ilişkin betimlemeler veya tarihsel bilgiler kullanılmıştır.³⁷

Diyaloglara dayanmadığı, yani daha çok fotoğraf, hareket ve müzik üzerinden kurulduğu için, Hiner Saleem'in sinema dilinde³⁸ oyuncu ve nesnelere mekân içinde daha yoğun biçimde var edilirler. Bu da özellikle doğal dekorun kullanıldığı sahnelerde manzaranın siyasal ve kültürel kimliğinin güçlendirilmesine yardımcı olur. Manzara oyuncuyu her anlamda/tamamen içeren/çevreleyen (*une totalité enveloppante*)³⁹ bir merinliğe kavuşur. Öte yandan, Saleem'in filmlerinde karakterlerin az konuşturulması, bir yabancılaşma durumunu pekiştirmenin yöntemi olarak da kullanılır. Örneğin 2005 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye için yarışan *Sıfır Kilometre* filminin önemli yan öykülerinden birinin çatışması bunun üzerine kurulmuştur.

Filmin başkahramanı olan Ako (Nazmi Kırık), İran-Irak savaşı döneminde askerlik görevini yaptığı Basra bölgesinde öldürülen Kürt bir askerinin cenazesini ailesine teslim etmekle görevlendirilir. Kürdistan'daki karısı ve çocuğuna kavuşmak için 'bir ayağını bile' vermeye hazır olan Ako adına bulunmaz bir fırsattır bu. Ancak Ako'nun ailesine teslim etmekle yükümlü olduğu cenazenin bindirildiği taksinin şoförü Arap'tır. Ako ile Arap şoför arasındaki iletişimsizlikten doğan çatışma bu dakikadan sonra filmin merkezine oturur. Bu filmde konuşamamalık, şüphe götürmeyecek bir şekilde Araplar ile Kürtler arasındaki sosyo-politik iletişimsizliğe/çatışmaya göndermede bulunur. Filmin iki kahramanı arasına, sessizlik içinde

37) Bu konuda Heciyê Cindî ve Emîne Evdal'ın derledikleri "Heseniko" şarkısı çok enteresan veriler sunar. Bir aşk hikâyesi anlatıldığı halde buradaki mekân bahsi oldukça temsil edicidir (çeviriler bana aittir) :

Heseniko, qurba, zozan nema, me lê danî (Heseniko, sevdiğim, konaklamadığımız yayla)

Kanî nema av jê anî (ve suyundan içmediğimiz kaynak kalmadı)

Heseniko wî zinarî li me sî kir (Heseniko, üstümüze gölgesini serdiğinde o kaya)

Bişkoşkê vebû sing sipî kir (Çözüldü düğmeleri beyaz göğüslerimin)

De divê ji Muradê heyra vira (Muradiye'den bu yana)

Xwun rijîyaye ser kevîra. (Kan döküldü taşlara)

38) M.N.T imzasıyla 21 Kasım 2007 tarihinde *Le Figaro* gazetesinde yayınlanan *Ağırdan Hafife* (Du lourd au léger) başlıklı bir film eleştirisi yazısında, *Paris'in Damları Altında* filminde "mekân ve bedenlerin kelimelerden daha iyi konuştuğu" söylenmektedir.

39) Raffaele Milani, *Esthétique du paysage: art et contemplation*, Paris: Actes Sud, 2005, s. 51.

etnik farklar ve kimliksel çatışmalar girmiştir. Birçok denemeye rağmen ne Ako ne de taksi şoförü birbirlerine söylemek istediklerini dile getirmenin bir yolunu bulabilirler. Bir müddet sonra bu konuşmamazlık hali Arap şoförün Ako'yu ve cenazeyi yarı yolda bırakıp kaçmasına ve Ako'nun da Irak bayrağını tekmeleyip ısırmasına varacak kadar kör ve sembolik bir şiddete dönüşür.

Benzer bir duruma *Dol* filminde de rastlarız. Paris'ten Irak Kürdistanı'ndaki babasını görmeye gelmiş Çeto (Abdullah Keskin) babasıyla görüldüğü birkaç sahnede hemen hiç konuşmazlar. Ancak Saleem'in simgesel dili içinde ayrı bir anlam kazanan bu sessizlik/sözsüzlük durumu, karakterlerin bedenlerinin şiirsel devini miyle de birleşerek sözden daha güçlü bir etki uyandırır. Bir sahnede, evine yeni gelen Çeto ve babasını misafirleriyle (sağ taraflarında altı kadın, solda altı erkek) karşılıklı otururlarken görürüz. Kimseden çıt çıkmaz. Derken kadrajda olmayan kapı açılır (kapı sesi duyuyoruz), içeri bir kişi girer. Önce Çeto ve babası, sonra sırasıyla kadınlar aynı anda, ardından erkekler aynı anda içeri giren kişiye bakarlar. Daha sonra yine kadınlar ve erkekler sırayla Çeto ve babasına bakarlar. Plan değiştikten sonraysa, önce yakın çekimde Çeto ve babası bakışır, ardından her ikisi birden yan taraftaki duvara bakarlar. Plan tekrar değişir ve bu sefer duvarda duran ve herkese bakan genç bir kadın fotoğrafı görürüz. Bir sonraki plandaysa genel çekimde hem kadınlar hem erkekler fotoğrafa bakarlar.

Hiç kimsenin tek bir kelime konuşmadığı bu uzun sahnede, duvardaki genç kadının fotoğrafı üzerinden Çeto ile babasının arasındaki ilişki inanılmaz bir yoğunluk kazanır. Fotoğrafını gördüğümüz kadın oyuncuların biriymiş gibi kadrajın içinde bir varlığa kavuşur. Çeto ve babasının yalnız görüldüğü sonraki sahnelerden birindeyse bu fotoğrafın öyküsü serimlenir: Babası Çeto'ya evlenip evlenmediğini sorar. Çeto, "Yok ama bir sevgilim var," diye cevap verir. Babası bu kez kızın Kürt olup olmadığını sorar. Çeto, "İspanyol asıllı Fransız,"⁴⁰ der ve babasına kızın fotoğrafını gösterir. Babası fotoğrafı eline alır; hüznle bakar ve ağlamaya başlar. Fotoğraftaki kızın

40) Saleem'in film boyunca tekrar ettirdiği bu cümle, ironik olarak Kürtler için pek de anlamı olmayan bir kimlik çeşidine göndermede bulunur: vatandaşlıkla edinilen kimliğe, 'İspanyol asıllı Fransız' olunabileceğine, Paris'ten gelmiş Çeto dışında, diğer hiçbir karakter ikna olmamıştır.

Çeto'nun kız kardeşine benzediğini söyledikten sonra şöyle devam eder: "Kerkük yakınında bir toplu mezar buldular, kız kardeşin de içinde. Cuma günü kemiklerini teslim edecekler bize. Ailenin geri kalanının nerede olduğunuysa Allah bilir." Çeto tekrar duvara bakar, sonraki plandaysa fotoğraftaki kız bir daha gösterilir.

Yukarıda bahsini ettiğimiz ilk sahnede Çeto, babası ve fotoğraftaki kız kardeşi, ritüeli andıran bir düzen ve sessizlik içinde yeniden ilişkilendirilmişlerdir. Ancak burada kadrajın içinde zaten var olan Çeto ve babasından ziyade, asıl gösterilmek istenen, bedeni orada olmayan fakat varlığı bir görüntü/fotoğraf ile temsil edilen kız kardeştir. Ailenin kayıp olan öteki bireylerinin fotoğrafları yoktur. Babanın da dediği gibi *onların nerde olduğunu ancak Allah bilir*. Bu kayıp/olma hali bir anlamda Çeto için de geçerlidir. Babasının temsil ettiği her şeyden uzaktır Çeto. Ne onun ne de babasının birbirleriyle konuşacakları fazla bir şey kalmıştır. Ölmüş kız kardeşin donmuş görüntüsü/fotoğrafı daha fazla konuşur ve konuşturur babayı.

Dol filminde anlatılan dört ana öyküden birinin kahramanları olan Çeto ve babasının ortak değerleri/paydaları işte bu fotoğraftır. Sessizlik içinde var olan fotoğrafın gösterdiği kız kardeş, Saddam rejiminin katlettiği veya Kürdistan'dan kaçırıldığı bütün Kürtleri temsil eden bir sembole dönüşür. Özellikle kızın kemiklerinin arandığı ve bulunan birkaç kemiğin bir tabuta konarak cenazesinin kaldırıldığı sahneler, bir görüntünün/fotoğrafın tarihi bir olaya ilişkin kolektif hafızayı nasıl tazeleyebileceğini ve filmsel bir mekânı, ölüm ve hayatla ilişkilendirerek nasıl siyasallaştırabileceğini göstermesi açısından çok önemlidir. Oyuncuların bakışlarının baskısı altında pasif bir nesne olması gerekirken, yoğun bir özneye dönüşen bu fotoğraf, Hiner Saleem sinemasında sembolik anlamlar yüklenmiş objelerin, hem dramatizasyonda, hem de mekânın kurulumunda ne gibi işlevler gördükleri hakkında ipuçları verir.

Saleem'in öteki filmlerinde olduğu gibi *Dol* filminde de, karakterlerin serimlenmiş veya ima edilmiş siyasal kimlik ve rollerine rağmen, öykülerin çatışmaları genellikle beklenmeyen/öngörülme-yen bireysel sebepler üzerinden kurulur. Böylece siyasal düzlemde Kürdistan'a dönüşen mekân, sembolik rolleri olan ama daima bireysellikleri ön plana çıkarılmış karakterlere yaştırılır.

SESSİZLİK KELİMELERDEN ÇOK DAHA FAZLASINI ANLATIR

Hiner Saleem



Filminizin adı neden Dol?

Biz Kürtler için müzik hem doğum hem ölüm için gerekli bir gıda gibidir. 'Dol', Kürtçe'de 'davul, davullar' anlamına gelir, ama başka bir anlamı daha var: Aynı zamanda 'vadi' demek. *Dol*, vadili bir ülkedeki müzik hayatına gönderme yapıyor.

Dol'da Türkiye'nin politik sistemini sert bir şekilde eleştiriyorsunuz. Film yapmaya nasıl karar verdiniz?

Türkiye'de resmi devlet ideolojisi Kemalizm; bu sadece bir ulusa, bir dile ve bir dine izin verildiği anlamına geliyor. Türkiye Cumhu-

riyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, kendisini Batılı bir hayata yönlendirdi, ancak ülkenin çok kültürlü ve çok uluslu gerçekliğini yasakladı. Bu sebeple bugüne kadar Kürtler ve Türk devleti arasında çatışmalar oluyor. Türk ordusu ve Kürt halkı arasında yirmi yılı aşkın süredir devam eden bu 'kirli savaş' dünya sivil toplumunda yeteri kadar göz önünde bulundurulmadı.

Ben Kürt halkının Türkiye'deki durumuna aşınaydım. Kemalizm'in ilkelerini de biraz biliyordum. Ama Kuzey'i ilk defa ziyaret ettiğimde şehirlerde ve aynı zamanda dağlarda "Ne mutlu Türküm diyene" yazıldığını kendi gözlerimle gördüm. Bu benim için kahkaha sebebiydi, gözyaşlarıyla karışık bir kahkaha. Kendi gözlerimle görmeden inanmamıştım: İnsanların diğer insanlardan daha üstün olduğu bir devlet. Bu alenen Kürtlere bir gönderme. Bu aynı zamanda bu sloganların Diyarbakır'da ve diğer Kürt şehirleri ve dağlarında yazılmasının sebebi. İnsanlık adına utanç duydum, ama aynı zamanda bu bir çeşit komedi. Zira dünyada böyle fikirler elli yıldan fazla bir zaman evvel yok olmuştu. Bu insanlarımızın ve Türk devletinin görsel, aynı zamanda acı bir gerçeği. Böyle anlayışlarla bir devletin üçüncü binyıla girmesine anlam verememiştim. Kafamda bütün bu kaygılar vardı ve bunlar yavaş yavaş bir film senaryosuna dönüştü.

Filmi Irak'ın kuzeyinde çektiniz. Çekim sırasında zorluklarla karşılaştınız mı?

Kürdistan Irak değil, yani orada Irak'ın geri kalanındaki güvenlik problemleri yok. Kendisini yeniden yapılandırmak isteyen huzurlu bir ülke orası. Bir çeşit yeniden doğuş ve yeniden yapılanma söz konusu. Bir hükümetimiz ve seçilmiş bir parlamentomuz var. Biz Kürdistan'da film çekmek, yazmak ve üretmek için sonsuz özgürlüğe sahibiz. Bu yüzden Kürdistan hükümeti bizi parasal ve maddi bakımdan destekledi.

Dol'u "Bermuda Üçgeni"nden -Iran, Irak ve Türkiye sınırında çok uzağında çekmediğim söylenebilir. Dekorum gerçek bir köydü. Oraya vardığımızda ilk iş çekim için bir Türk bayrağı yapmak oldu. Gündoğumunda sete yürüdüm ve dağlara baktım: Bayrağım artık orada değildi! Köyün yerlileri bayrağı gece yok etmişlerdi. Neyse ki onları bayrağın sadece film için zaruri olduğuna ve çekimden hemen

sonra kaldırılacağına ikna ettim. O bayrağı daha sonra hediye olarak orada bıraktım. Yine de burada film yapmanın belirli özellikleri var. Bizi zorla yönetimleri altına alan ülkeler burada bir sinema kültürünün gelişmesini engellediler. Bu özellikle Güney Kürdistan'da söz konusu. Film eğitimi ve teknik ekipman yetersizliği var. Bu bizim açımızdan devasa bir problemdi. Benimle birlikte Avrupa'dan bir film ekibi getirmekten başka şansım yoktu.

Kameraman Andreas Sinanos'la birlikte çalıştınız. Bu işbirliği nasıl gerçekleşti acaba?

Andreas benim iyi arkadaşım ve *Dol* da onunla yaptığımız dördüncü film. Onu tanımadan önce, büyük yönetmen Theodoros Angelopoulos'la yaptığı işleri biliyordum. Özellikle Andreas'ın ışıkla oynayışını takdir ediyorum. İşbirliğimiz çok güzel ve uyumluydu.

Dol birkaç diyalogu dışında sessiz bir film. Bu sizin film dilinizin bir parçası mı?

Bu benim karakteristik özelliğimdir. Resimleri konuşurmayı seviyorum. Sessizlik sık sık kelimelerden çok daha fazlasını anlatır. İlk filmlerim dışında, filmlerimde yalnızca birkaç diyalog var. Yakın zamanda bir Fransız filminin çekimini bitirdim –bütün film boyunca yalnızca dört ya da beş cümle duyuluyordu.

*Dol'daki oyuncular, önceki filminiz Sıfır Kilometre'deki oyuncular-
dan pek de farklı değil. Ancak bu defa tanınmış bir Kürt müzisyen de
oyunuyor.*

Oyuncuların sanatsal yeteneklerine çok inanmıştım. Dahil olmalarının en önemli sebebi buydu. Nazmi Kırık gerçekten çok karizmatik; Belçim Bilgin de çok iyi bir aktris. Bu ikisi *Sıfır Kilometre*'de de oynadılar zaten. Filmde oyunculara bir şarkıcıyı dahil ederken anında Ciwan Haco aklıma gelmişti. Önemli bir şarkıcı ve Türkiye'de uzunca süre yasaklanmış olsa da müziği Genç Kürtleri etkilemişti. Oyuncuları seçerken onların hangi bölgeden geldiklerine dikkat etmiyorum.

Günümüzde insanlar Kürt sineması hakkında çok sık bir şeyler duyuyorlar. Bununla ilgili ne söyleyebilirsiniz?

Kürt sineması güneş ve bahar yönünde ilerlemeye çabılıyor. Sadece benim için değil, bütün Kürt yönetmenler için bu endüstride çalışmak oldukça güç. Hükümetler de kendilerini sinemaya ve genel anlamda Kürt kültürünün oluşumuna karşı olarak ifade ettiler. Böyle olunca sinema bize oldukça geç ulaştı. Kürdistan'da güncelliğini yitirmiş mefhumlar da burada negatif rol oynuyor. Dolayısıyla daha, örneğin kadınların filmlerde oynaması bile bazı yerlerde kabul edilmiş değil. Ama yine de Kürt sinemasının her geçen gün önem kazanmasından mutluluk duyuyorum.

(Türkçesi: Gökçe Gündoğdu)

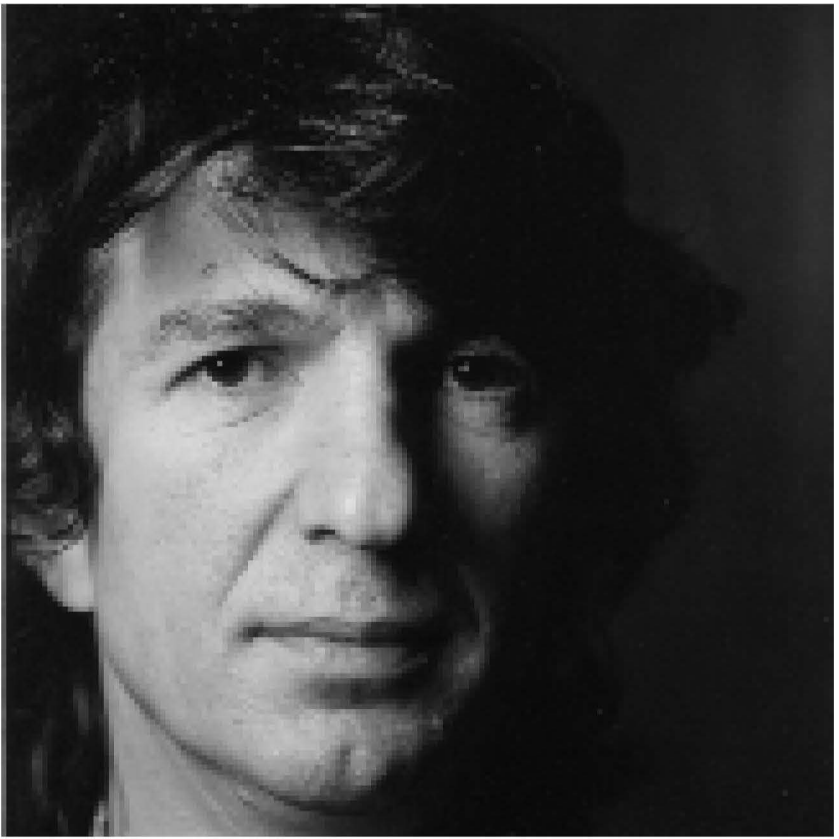
YÜKSEL YAVUZ SİNEMASI

Işıl Çobanlı Erdönmez



1980'den beri Almanya'da yaşamakta olan Kürt kökenli yönetmen Yüksel Yavuz, kendisinin de bir Kürt göçmeni olmasından yola çıkarak, son belgesel filminde Kürtlere yakın plan bakarak Kürt sorununu incelemeye almıştır. *Close-Up Kurds* (Yakın Plan Kürtler) adıyla 11 İstanbul Bağımsız Film Festivali'nde Türkiye izleyicisiyle buluşan film, Kürt-Türk halklarının acılarını ortaklaştırmak amacını taşır.

Elazığ'a bağlı Karakoçan'da doğup büyüyen Yavuz, on altı yaşında Almanya'ya göç eder. Almanya'ya göç eden birinci kuşak işçi ailesinin çocuğu olarak, kendisi de ikinci kuşak göçmenler arasına karışmıştır. Ailelerin göç ederken amacı, bir süre çalışıp para biriktirdikten sonra geri dönmek ve çocuklarının orada kalarak iyi bir eği-



Yüksel Yavuz.

tim almalarını sağlamaktır. Yüksel Yavuz'un kendi hikâyesinde de durum aynen böyle işler.

Bir göçmen ailesi olarak yaşadıklarını, ilk belgesel filmlerinden *Mein Vater, der Gastarbeiter* (Misafir İşçi Babam, 1994) filmine konu eder. Hamburg Ekonomi ve Siyaset Üniversitesi'nde ulusal ekonomi ve sosyoloji eğitimi almasının ardından, Hamburg Plastik Sanatlar Üniversitesi'nde de görsel iletişim okuyan yönetmen, üniversite yıllarında kimlik arayışı içinde bulur kendini. Kendisinin ve göçmen kuşağı çevresinin kimlik arayışlarını belgesel filmlerine ve kısa kurmaca filmlerine yansıtan yönetmen, bu sorgulama sürecini yaşamaya belki de halen devam ediyordur.

Kısa filmleriyle belgesellerinin ardından 2002'de çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Küçük Özgürlük*'le adını oldukça geniş kitlelere duyur-

ran ve ödülleri alan yönetmen, bu filmde de Almanya'ya göç etmiş veya orada yaşayagelmiş Kürtlerin hayatlarını odak noktası yaparak, yine kimlik karmaşasına gönderme yapar. *Nisan Çocukları* filmiyle benzerlik taşıyan filmde Yavuz, yine kendi hayatından otobiyografik izleri yansıtır perdeye. Kendisinin de bir yurttaş, bir yönetmen, bir işçi çocuğu, bir Karakoçan'lı, bir göçmen olarak birçok kimliğinin olmasının etkilerini filmlerinde görebiliriz.

Kendi durduğu nokta hakkında yapılan yorumlarda sinemasına 'göçmen sineması' lakabı takılan yönetmen Yavuz, bu ifadenin yerinde olduğunu, çünkü göç eden bir kişinin geçmişinden bağımsız düşünülmeceğini belirtir. Aslında bir göçmenin birden fazla hayatının olduğunu, soyut kimlik çokluğunun yanında somut olarak da çoklu hayatları birarada yürüttükleri üzerinde durur. Ne de olsa kendisi de aynı karmaşayı yaşamıştır.

Belgesel çekimlerinde olduğu gibi bu ilk uzun metrajlı filmde de doğal karakterize olmuş oyunculukları tercih eder Yavuz. Öyküsü anlatılan konu, en nihayetinde yine bir gerçeklik üzerine kuruludur çünkü. Filmde on altı yaşında Hamburg'a göç eden bir genci gördüğümüzde, yine on altı yaşında aynı şekilde Hamburg'a göç eden yönetmenin kendisini de karşımızda bulmamak mümkün değildir.

Göç eden bir kimliğin göç ettiği ülkede tutunmasının zor olduğunun altının çizildiği filmde, Baran karakterinin yine kendisinininkine benzerlik taşıyan bir hayatı olan ve yine acının buluşturduğu bir karakteri bulmasıyla ilerler film. Acı, bu kimlikleri buluşturan ortak bir payda olur âdetâ. Ancak hayat, olumlu ya da olumsuz yönde ilerleyebilir. Bunu önceden bilmenin mümkün olmadığını belirten yönetmen, önemli olanın geçmişi unutmamak olduğunu vurgular. Çünkü nereden ve nasıl geldiğini bilmeyen biri, köküne sahip çıkmadan, yeni bir hayatın temellerini sağlıklı kuramayabilir. Bu temelin üzerine yenilenen bir katman ekleyen kimlikler, belki zor olsa da daha yeni bir hayata merhaba diyebilirler.

Kendisinin de göç etmiş bir Kürt olmasından yola çıkarak, aleyhinde dava açılmış Kürtlerin yanı sıra sadece akrabaları nedeniyle Avrupa'ya göç eden birçok Kürt olduğunu özellikle Almanya'da gözlemleyen Yavuz, 2004 yılında bu konu üzerine bir belgesel çekmeye karar verir. Almanya'daki göç hikâyesiyle Türkiye'deki güncel Kürt



Küçük Özgürlük (2003) filminden.

sorunu arasında bir bağ olduğunu filmde anlatmak isteyen Yavuz, belgeselin çekimlerini Hamburg, Stockholm, Türkiye ve Irak'ın kuzeyindeki Mahmur kampında gerçekleştirir. *Yakın Plan Kürtler*'de, Türkiye'deki iç savaş süresince çeşitli acılar çekmiş kişilerle görüşmeler yapar. Almanya'da yaşayan birinin Kürt sorununu uzaktan anlamasının çok da sağlıklı verilerle mümkün olmadığını belirten Yavuz, görüşmelerini bizzat kendisi gidip Güneydoğu'da ve Doğu'da gerçekleştirir.

İlk önce kendi ailesinden ve izlerini kaybettiği arkadaşlarının ailelerinden bilgiler alan Yavuz, başta Kürt sorunu hakkında ayrıntılı analizler ve çalışmalar yapmış olan Dr. İsmail Beşikçi'nin bilgilerinden yararlanmasının yanı sıra, bu sorun içinde birebir acılar çekmiş kişilerle görüşmelere yer verir. Kimisi askerlik sürecinde yaşadıklarını anlatırken, kimisi kendi dilinde konuşamamanın verdiği sıkıntıyı yansıtmakta, kimisi özellikle Diyarbakır cezaevinde, '80 sürecinde yaşananları acılarla anlatırken, kimisi yurtdışına çıkmaya karar vermenin nasıl bir karar olduğunu paylaşmaktadır. Bütün bu görüşmelerdeki ortak nokta, kimsenin artık savaş ve ölüm istemediğidir belki de. Siyasal göndermelerin yanı sıra, kişi-

lerin bireysel hislerini ve bir Kürdün neler yaşadığını vurgulamak istemiş olan yönetmen, bunu yaparken kendi durduğu noktayı da unutmaz. Kürt sorununun varlığını reddeden dünyaya ve Türkiye kamuoyuna bu iç savaşı göstermek için böyle bir çalışma yapmak istemiştir. Kürt sorununu farklı bakış açılarından tarafsız bir şekilde gösterme gayesiyle, çalışmasının Kürt- Türk halklarını ortaklaştırmak amacıyla tamamlamıştır.

Güneydoğu'da ve Doğu'da yaşayan Kürtlerin kendi dilleri ve kültürlerinde rahatça yaşayamadığının defalarca altının çizildiğini, günümüzde bu sorunun üzerine biraz daha gidilmeye çalışıldığını düşündüğümüzde, yönetmenin böyle bir belgeseli neden çekmek istediğini daha iyi anlayabiliriz. Kendisi de Türkçe'yi altı yaşında öğrenmiş biri olarak, Almanya'ya gitmesiyle kendi topraklarından ayrı kalmıştır. *Küçük Özgürlük* filminde olduğu gibi, bazı şeyleri göğüslerken, bazı değerleri de kaybetmek gerekebilir yaşam tercihlerinde.

Kürt sorunu hakkında bölgeyi anlatan bir belgesel çekmek istediğinde, ilk isteği halen orada yaşamayı tercih etmiş ve orada kalmış Kürtlerle görüşmek olmuş. Filmin bir bölümünde Orhan Miroğlu, Mardin'de doğduğu bölgenin bir zamanlar Kürtlerin, Yezidilerin, Arapların, Ermenilerin, Süryanilerin birlikte yaşadığı bir yer olduğunu, ancak artık dört dil yerine bir dilin konuşulduğunu söyler. Politikaların sonucunda çok kültürlülüğün bitirildiği belirtir. Kürtçe şarkıların ve eserlerin yıllarca yasaklı kaldığı bilinmektedir. En azından bugün yönetmen, belgeseline sevdiği ve ona çocukluğunu hatırlattığı Kürtçe şarkıları, ağıtları ve derlemeleri rahatça koyabilmektedir ve bu ses bize kadar özgürce ulaşabilmektedir. Kürtçe şarkıların çoğunun kökeninde de acılar, ayrılıklar, ölümler, göç ve toplumsal yaraların olduğu bilinir. Dolayısıyla gerek Aynur Doğan, gerek Kardeş Türküler, gerekse Abdülkadir Aygan, Beriwan, Eyse Sipendarik filme bu sesleriyle büyük bir anlam katmışlardır.

Yüksel Yavuz'a göre bir belgesel film, kurgu masasında şekillenir. Hatta bu aşama çekim aşamasından daha çetrefilli olabilir. Aslında kendisi de bu belgesel çalışmasında, bu kuralın yanı sıra önceliğin içerikte olduğunu belirtir. İçeriğin, bu yapımda bütün şekli kendiliğinden oluşturduğunu düşünen Yavuz, konuya bağlı ola-



Küçük Özgürlük (2003) filminin başrol oyuncularını Çağdaş Bozkurt ve Leroy Dehnar.

rak çekimlerde söylenenlerin, içeriği birebir kurduğunu savunur. Çekim sırasında sormak istediğimiz sorulara verilen cevaplarla birlikte, filmin içerik kısmının kendi kendini oluşturduğunu altını çizer. 1980 yılının ağır basmasının yanı sıra, otuz yıldır bu topraklarda çekilen acıları kameraya anlatmaya çalışan kişilerin, halen o günleri yaşadıkları gözlerinden anlaşılmalıdır.

Filmin, yönetmenin kendi topraklarını arayışı için de anlamı büyüktür. Kendi doğduğu topraklardan ayrılmasının ardından, halen orada yaşamaya devam eden ebeveynleriyle ve diğer kişilerle görüşmek, yönetmenin kendi dünyasını da yansıtır. Görüntülerdeki çeşitliliğin, aynı zamanda o topraklardaki farklılıkları, çeşitliliği ve güzelliği de yansıttığını belirten yönetmen, sokaklarında, cezaevlerinde acılar çekmiş ve hatta ölmüş insanlar olmasına karşın, bu yörenin her zaman dünyanın en güzel yeri olduğunu düşünen insanlar olduğunu söyler. Yavuz, filmin çekimleri için yolculuk yaparken aslında aynı zamanda kendisi için de bir yolculuk yapmış olur. Hem kendi hayatına, geçmişine ve hem de bütün kimliklerine, hatta belki de kökenine...

Orhan Miroğlu'nun, Kürtlerin ve Türklerin birbirlerinin acılarını hissetmesi ve acılar arasında bir ortaklık kurulması gerektiğini söylemesinin anlamı, bütün belgeselin ana fikrini oldukça yerinde yan-



Yakın Plan Kürtler'den (2007) bir sahne.

sıtmaktadır sanırım. Bir Kürt göçmen olması kimliğinin yanı sıra bir yönetmen olarak son karede gördüğümüz Yüksel Yavuz da, yorumlamaya gerek kalmadan bütün görüşlerin yanında kendini ifade etmiş olur. Kelimelere ve kendi sesine gerek kalmadan, kurduğu görüntüler, harmanladığı müzikler, yaptığı yolculuklar ve bütün belgeye yansıttığı kişiler ve görüşleriyle, yönetmen aslında bunların toplamında çıkan anlamı kendisi seslendirmiştir. Filmlerinin genelinde anlattığı kimlik çokluğunu ve bir göçmenin hayattaki tutunma güdüsünü anlatmasının yanı sıra, bu belgeselde farklı olarak bir köklere dönüş seziyoruz diyebiliriz. Sonuçta önemli olanın, hiçbir siyasal oyuna alet olmadan, bütün iktidarlardan bağımsız bir kimlik duruşunun olduğunu söyler bütün kareler ve akışlar.

Başta da belirttiğimiz gibi, dışarıdan bir toprağa ve o toprakta yaşananlara bakmak ile kendi toprağımıza ayak basarak o kokuları, sesleri ve tınıları duyumsayarak, dağların arasından geçen yolları keşfederek, kısacası kendimiz olarak köklerimizi yansıtmak daha gerçekçi bir duruş sağlayacaktır. Kendisi de bir göçmen olarak yaşadığı için olsa gerek, yönetmen asıl ilhamını göç ettiği topraklardan değil, geldiği topraklardan almış. Belki de Gilles Deleuze'un üzerinde önemle durduğu 'yersiz yurtluluk' kavramı bu örnekte kendini gösterebilir.

Göçebe kültürüne gönderme yapan Deleuze, yersiz yurtsuzlaşmanın üzerinde göçebelerin yeniden yer yurt edindiğini söyler. Bu durumda değişim artık temeli oluşturan soykütüğüne, bir tarihe ya da aşkın bir ilkeye göndermede bulunmaz, çünkü bir kimliği ya da bir yasayı yinelemez. Yüksel Yavuz'un ve birçok göçmenin Almanya'da hissettiği duygular, tam olmasa bile bir parça bu yönde olabilir. Göçmenlerin yaşadıkları ya da yaşıyor gibi göründükleri değişim, öteki değişimlerle ilişki halinde gelişir. Dolayısıyla Yüksel Yavuz gibi bir yönetmen kalkıp doğduğu topraklarla yeniden bir anlattımsal süreç içine girer. Yavuz da bu belgelendirmesiyle aynı dokuyu hissederek izleyiciye yansıtmış gibi görünür.

Buna bir kimlik veya ulus adını takmak ne derece doğru ve mümkündür, bundan emin olamayız, ama yönetmenin doğduğu topraklarda kendisi gibi yaşamış insanların hayatlarından sunduğu kesitler ve onların bu topraklarda yaşananlar konusunda taşıdığı fikirler son derece gerçekçidir, en azından bundan emin olabiliriz.



Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli sinemacıların yaptıkları git-tikçe daha fazla önemseniyor. Bu tanınırlık yurtdışındaki festivallerle başladı. Bunun öncesinde kısa filmler, belgeseller vardı. Daha geniş kit-lelerle buluşmaysa son yıllarda başladı diyebilir miyiz?

Filmlerimin yeni tanınır olmasının sebebi buradaki festivallerdir aslında. Biz buraya filmleri gönderiyorduk, İstanbul Film Festivali olsun, Antalya Film Festivali olsun, Türk yapımı değil diye yarışma dışı gösteriyorlardı. Ankara Film Festivali ilk kez yarışmaya aldı. Şimdiye kadar da Ankara'da yarışan tek film Ayşe Polat'ın ilk uzun

*) Bu röportaj *Yeni Film* dergisinin 4. sayısında yayınlanmış ve dergi ekibinin izniyle der-lemeye kısaltılarak alınmıştır.

metrajlı filmi olmuştur sanırım. Fatih Akın'ın filmleri Almanya'da iş yaptığı, yankı uyandırdığı için burada da duyulmaya başlandı. Benim filmim de festivallerde ödülleri aldığı için yankı uyandırdı.

Evet, bu söyledikleriniz doğru. Biz de Fatih Akın'ı ilk kez İstanbul Film Festivali'nde izledik. Yılmaz Arslan'ın Yara'sı Türkiye'de ilk gösterime giren film. Sonra da sırasıyla Fatih Akın'ın Temmuzda ile Kısa ve Acısız'ı gösterime girdi. Küçük Özgürlük burada gösterime giren dördüncü film oldu. Bu yönetmenlere aynı kuşağın çocukları diyebilir miyiz? İlk önce bunu soralım, sonra da o kuşağı sormak istiyoruz.

Ashında aynı kuşağın insanları diyebiliriz, ama biraz da farklı şekillerde sosyalleşmiş insanlardan bahsediyoruz. Örneğin Fatih Akın, orada doğup büyüdü. Ayşe Polat benim çok yakın arkadaşım. Sekiz yaşında Almanya'ya gitmiş, orada büyümüş, orada okumuş. Ben doğuda doğdum, büyüdüm. Ortaokulu, liseyi burada okudum. Lise ikiyi bitirdikten sonra Almanya'ya gittim. Ailece orada yaşamadık, babam beni götürdü. Babam tersanede işçiydi, beni de tersaneye aldırılmaya çalıştı.

Otobiyografik belgeselin Misafir İşçi Babam'da (Mein Vater der Gastarbeiter) bu göçü nasıl yaşadığını anlatıyorsun.

Evet, benim hoşuma giden bir film oldu o belgesel, otobiyografik olduğu için belki de. Filmde annem babamı anlatıyor. Kendimi katıyorum sonra, kendi perspektifimden anlatmaya başlıyorum. Onlar anlatıyorlar kendilerini. Babamın on altı yıllık Almanya geçmişi boyunca annem hep köydeydi ve bize hem anne hem babaydı. Annemle babam arasındaki ilişkiyi, babamın Almanya'ya gidişini anlatıyorum. Kendi çocukluğumu anlatıyorum. Almanya'da şu andaki konumumu anlatıyorum. Şiirsel bir dili var filmin. Hem görsel hem de içerik olarak. Filmde kendime ait söylediğim, kendi dilimde söylediğim bir metin de var. Bu metin de oldukça şiirsel. Film Almanya'da çok beğenildi. Ama sadece televizyonda gösterildi, çünkü belgeseli yaparken vizyon için düşünmemiştik. Çok özel olduğu için; bu benim en iyi filmim diyebilirim.

Almanya'da bir kuşaktan bahsettik ama şöyle bir ayırtırmaya gitmek de gerekiyor diye düşünüyoruz. Örneğin siz ile Fatih Akın'ın ara-

sında, yaptığımız sinema bakımından değil sadece, dünyaya bakış, dünya görüşünüz anlamında da belirgin farklılıklar var. Bunda Türkiye'deki toplumsal kökenlerin belirleyici olduğunu düşünmek yanlış olmaz sanırım. Siz Karakoçan'da yaşamış ve bu bölgenin getirdiği toplumsal sorunları bilerek Almanya'ya gitmişsiniz. Ancak Fatih Akın için bunu söyleyemeyiz. Ya da orada doğup büyüyen yönetmenlerin pek çoğu için geçerli olabilecek bir durum bu. Sizin filmlerinizi izleyip, sizi tanıdığımız için böyle bir karşılaştırmaya gittik, ama genel olarak siz nasıl yaklaşıyorsunuz bu duruma? Hamburg'da yaşayan bir sinemacı çevresi olduğunu biliyoruz, dolayısıyla siz daha geniş bir çevreyi tanıyorsunuz.

Evet, Hamburg'da ben varım, Fatih Akın, Ayşe Polat, Buket Alakuş var. İki yıl önce İstanbul Film Festivali'nde Buket Alakuş'un *Anam* filmi gösterildi. Hamburg'da olmalarının, olmamızın sebebi nedir ne değildir sorusunu düşününce şöyle bir cevap verebilirim size. Hamburg Film Teşvik Fonu böylesi konulara açık ilk fondu. Bunu biraz da 80'li yıllarda Tefvik Başer başlattı. Tefvik Başer o fondan yararlanarak yaptı filmlerini. Almanya'da yaptığı üç filmi var Tefvik Başer'in: *40 Metrekare Almanya*, *Sahte Cennete Veda* ve *Elveda Yabancı*. O dönemden gelme böylesi projelere karşı oldukça açık olduklarını söyleyebilirim. Bu filmleri destekleme konusunda açık oldular. Nedense biz birbirimizi tanı mıyorduk, sinemaya başlamadan önce. Ben Ayşe Polat'ı tanıyordum gerçi. Kısa metrajlı bir filmde ben de çalışmıştım. Berlin'de de Türkiye'den büyük bir topluluk var, ama Thomas Aslan hariç oradan henüz sinemacılar çıkmadı. Önümüzdeki yıllarda oradan da başka sinemacılar çıkacaktır. Hamburg'un liman kenti olmasından mı kaynaklanıyor acaba, bilmiyorum...

Sizin kişisel serüveninize geri dönmek istiyoruz. Söyleşinin başında ifade ettiğiniz gibi, işçi olmaya götürülen bir gencin sinemaya yönelmesine ne sebep oldu? Sizi sinemaya iten, sinema kültürünüzü belirleyen ne oldu?

Siz benim filmimi izlediniz. Vecdi Sayar da filmin başında yaptığı konuşmada filmin hümanist bir yaklaşımı içerdiğini söyledi. Bunu pek çok insan söylüyor. Doğru, bu hümanist yaklaşım benim doğup

büyüdüğüm yerlerden, benim içinde yetiştiğim kültürden kaynaklanıyor. Bizim yaşadığımız bölge daha çok Alevilerin yaşadığı bölgeydi. Annemi belirleyen bir kültürdü bu ve annemin beni babamdan daha çok etkilediği bir gerçek. Dini bir inancım yoktur ama bu kültürden ben de annem yüzünden etkilenmişimdir. Babamla hep ayrı yaşadık zaten, biz buradayken o Almanya'daydı ve yılda bir defa gelirdi. Dolarıyla, babamı pek tanımadım. Sadece Almanya'da üç yıllık bir beraberliğimiz oldu. Almanya'ya ilk gidişte karşılaşılan zorluklar, sonrasında orada yaşamaya başlamanın verdiği zorluklar...

On altı yaşında ayrıldım ben. Bir de babayı ilk kez orada tanımaya başlıyorsun, hangi koşullarda yaşadığını görüyorsun. Onu 70'li yıllarda Türkiye'ye izne gelen ve Almanya'da çalışan biri olarak karşılaştırmaya başlıyorsun. O insanın çocukluğundan beri kafasına işlenmiş bir Almanya imgesi var ve bu imgenin Almanya'ya geldikten sonra nasıl değiştiğini görüyorsun. Almanya'ya dair eskiden düşündüğün her şey yıkılmaya başlıyor. Almanya'yla bir anlamda hesaplaşmaya başlıyorsun, hesaplaşma derken şunu kastediyorum: Almanya'yı çözmeye çalışıyorsun. Yaşamaya devam edeceğin yeri anlamaya çalışıyorsun. Bunu muhakeme ederken de içinde bir şeyler geliyor. Bunu anlatma isteği, ihtiyacı duyuyorsun.

On altı yaşında ayrıldığımız için belli bir bilinç düzeyiyle Almanya'ya vardığımız söylenebilir herhalde. Çünkü böylesi bir durumda sizin deneyiminizden farklı olarak Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli gençlere bakıldığında savrulmanın daha kolay olduğu, insanların kendilerini geliştirmek adına pek heves duymadıkları söylenebilir.

Nisan Çocukları filmimde ben bu durumu anlatmaya çalıştım. Nisan Çocukları'nda bir aileyi, üç kardeşi anlatıyorum. Üçü de birbirinden çok farklı insanlar. Büyük kardeş daha sonra Almanya'ya gitmiş. Domuzların kesildiği bir mezbahada çalışıyor. Ki ben de böyle bir yerde bir buçuk yıl çalıştım. Ortanca kardeş dört-beş yaşlarındayken gitmiş. O ufak tefek hırsızlıklarla, sonra da uyuşturucu ticaretiyle uğraşiyor. Böylesi işlere bulaşmış. Kız kardeş de orada doğmuş büyümüş, yani bir anlamda daha Alman olan kız kardeş. Daha çok Kürt olan büyük kardeş. Ortanca ise arada kalmış. Diğer taraftan çok gururlu bir insan, ortanca kardeş. Babası çalıştığı işten dolayı hastalanmış, eve hapsolmuş biri. Kötü bir işte, zehirli maddelerin havada

uçuştugu, işlendiği bir rafineride çalışmış baba. Çocuklarından haberi yok babanın. Anne ilgileniyor sadece çocuklarla. Çocukların dertleriyle boğuşuyor. O üç farklı insanı, aynı kuşaktan olmalarına rağmen üç farklı insanı, aileyi birarada tutmaya çalışıyor. Gerçi ben öylesi bir süreçten geçemedim, ailece orada yaşamadık. Yatılı okullarda okudum hep. Karakoçan Yatılı Bölge Okulu'ndan sonra Tunceli Endüstri Meslek Lisesi'nde de yatılıydım. Bir şekilde hep ailemden ayrı yaşadım zaten. Yaz tatillerinde görüyordum onları. Burada okuldayken de örgütlü değildim ama sol siyasete yakındım. Almanya'ya gittikten sonra da devam etti bu tavrım. Bir örgüt içerisinde aktif olarak yer almadım. Aynı durum 12 Eylül sonrasında da devam etti, ki 12 Eylül sonrası Almanya'ya ciddi bir siyasi göç yaşandı. Çok sayıda sol görüşlü insan yurtdışına çıkmak zorunda kaldı ve çoğu da Almanya'ya geldi. Çeşitli dernekler kuruldu.

Biz ikinci kuşaktan başka insanlarla, gençlerle birlikte orada yaşayacağımızı biliyorduk, bu nedenle göçmenlerle ilgili bazı faaliyetlerde bulunmaya başladık ve bu amaçla kurulan bir derneğin çatısı altında çalıştık, bir dergi çıkardık. Fabrikada çalışmayı bıraktıktan sonra böylesi kültürel işlerde çalışmaya başlamıştım. Asıl amacım üniversiteye girmektir. Lise diploması almadan dolaylı yollarla üniversiteye girdim. Üniversiteye girebilmek için açılan sınavlar vardı ve gerçekten zordu bu sınavlar, öncelikle dili iyi bilmek gerekiyordu.

Oldukça zor bir süreçten geçtiğiniz anlaşılıyor. Sıçramalı bir hayatınız olmuş. Özellikle belli bir yaştan sonra dil öğrenmek, hayatını işçi olarak sürdürmemeyi seçmek, oldukça kapalı bir çevrede farklı bir hayata devam edebilecekken başka şeyleri zorlamak...

Bakın, dili ancak çocukken çok kolay öğrenirsiniz, yabancı bir ülkeye sekiz-on yaşında gitmişseniz de okulda öğrenmek için fırsatınız vardır. Ama on altı yaşındaki bir genç için daha zor yaşanır bu süreç. Ben de ilk on yıl kapalı bir Türkiyeli topluluk içinde yaşadım. Babamın çalıştığı tersaneye bağlı, kaldığı bir yer vardı. Tersanenin işçileri için yaptırdığı barakalar vardı. *Misafir İşçi Babam* filminde bu barakaları gösteriyorum. Gerçekten bir Anadolu köyünü andırıyor bu evler. Tamamen bir Anadolu köyü gibi. Sivashlılar vardı, Trabzonlular, Karakoçanlılar vardı. Orada Alman toplumundan tamamen kopuk biçimde yaşıyordu insanlar. Hiçbir alışverişi olmuyor bu in-

sanların Almanlarla. Sadece işte karşılaşıyorlar ve birbirlerine merhaba, günaydın, eyvallah diyorlar. Hayatlarını dil bilmeden bu mahallede sürdürmeleri mümkün oluyor. Bir süre sonra aileler yerleştirildi oraya. Böylece eşlerini memleketinden, köyünden getiren o tersanede çalışan ikinci kuşak da oldu. Çocukları büyümüş, çocukları okula gitmeye başlamış. El ele okula gidiyorlar anneleriyle, anneleri Almanca bilmiyor ama. Bilmelerine de gerek yok.

Tekrar aynı soruya dönersek, böylesi bir ortamda sinemayla buluşmanın nasıl oldu, sinema yapmaya nasıl başladın?

Bu ortamın kendisi beni sinemaya itti diyebiliriz. Kendini ifade etmek için bir arayış içerisine giriyorsun. Ben gerçi 1986'da başka bir alanda eğitimimi sürdürüyordum, ekonomi politik okumaya başlamıştım. Farklı düşüncelerim vardı. Gazetecilik yapmak ya da ekonomi politikte doktora yapmak gibi... Okul bana çok şey öğretti. Dünyayı, Avrupa'yı, dünyadaki blokları, kuzey ile güney arasındaki bağımlılıkları, ekonomik politikaları ve uygulamaları, sonuç olarak yaşadıklarımı anlamak adına çok katkısı oldu bana. Tarihi, hukuku kavramamı sağladı. Bir yandan çok şey öğretti ama bir yandan da farklı bir alanda çalışmaya itti beni. Farklı bir gerçekliğe yönlendirdi. Okulu bitirdim ama okulu bitirdikten sonra arada kalmış biri gibiydim. Oraya daha sonra gitmiş birinin tutunması çok zor, bunu söylemek gerekiyor. Hele işçi olarak kalmak, baban gibi fabrikalarda çalışmak istemiyorsan daha da zor. Evlenmen gerekiyor, çocuklarının olması gerekiyor aslında.

Ben böylesi bir hayata yanaşmadım. Beni böylesi bir hayata davet ettiklerinde de reddettim diyebilirim. Sonuç olarak, dediğim gibi, kendini ifade etme arayışına giriyorsun. Başka bir dili öğrenerek kendini ifade etmeye çalışıyorsun. Ben altı yaşında Türkçe'yi, on altı yaşında da Almanca'yı öğrenmeye başladım. Tam olarak hiç bir dile hâkim değilsen aslında kendini görsel olarak ifade etmeye başlıyorsun. Başka bir dili kullanmaya başlıyorsun. Örneğin ben, Almanya'da sayıları 10'a yakın olan Türkiye kökenli yönetmenlerin neden sinemaya yöneldikleri sorusunu düşündüğümde, bu durumun kendisi, yani görsel olarak kendilerini ifade etmeye çalışmaları bir değer taşıyor.

Sonuçta sinema o imkânı sunuyor, herhangi bir diyalog olmadan bir filmle kendini anlatabilirsin. Sinemaya ilk olarak ne zaman ve nerede



Küçük Özgürlük (2003).

gitmeye başladığını, Almanya'da sinemayı nasıl takip ettiğini de sorulmuş olsaydı.

Televizyon bizim oralara 1976 yılında geldi sanırım. Hatırlıyorum, yatılı okulda Cuma ve Cumartesi akşamları spor salonunda ufak bir televizyon vardı, seyrederdik bazen. Tunceli'ye geçtiğimizdeyse yatakhane de bir televizyon vardı ve akşamları açık olurdu. Seyretmesek de açık olurdu o televizyon. Tunceli'de sinema yoktu. Karakoçan'dayken 1975-1976 yıllarında geceleri sinemaya kaçardık. Anayollardan değil de çalılıklarla, çamurla kaplı arazilerden, tarlalardan geçerek gitmeye çalışırdık sinemaya. Anayolları kullanmazdık çünkü öğretmenlere yakalanmaktan korkardık. O yıllarda bizim için sinemaya gitmek biraz da kaçış anlamına geliyordu.

1980'lerin başında Hamburg'un Altona semtinde Pazar günleri Türk filmleri gösteren bir salon vardı. Ben de bu sinemaya bir iki kez gitmişim ama bu salon 1981'de kapandı. Çünkü, video furyası başlamıştı. Türk videotekler açılmaya başladı her yerde. Aileler hemen video aldılar ve o video filmlerin tamamını izlediler. 1990'li yıllarda özel televizyonlar yayına geçtikten sonra aynı filmleri tekrar televizyonda izlemeye başladılar. Ama benim aile yaşantım olmadığı için, çanak antenim de yoktu, bu filmleri, Yeşilçam sinemasını çok yakın-

dan takip etmiş değilim. Fotoğrafa da meraklı oldum hep. 1987 yılında bir fotoğraf sergisi de açmıştım.

Sizler Türk sinemasının Almanya'daki temsilcileri ya da Almanya'daki Türk sineması olarak tanıtılıyorsunuz. Filminizin gösterimi öncesinde de bu şekilde tanıtıldınız. Böylesi bir tanıma başka yerlerde, hakkınızda çıkan herhangi bir yazıda da rastlamak mümkün. Biz buna katılmıyoruz. Siz kendinizi böylesi bir sinemanın parçası olarak mı görüyorsunuz?

Ben de buna katılmıyorum. Şöyle diyeyim, Hamburg'da, ben değil sadece, Fatih Akın, Ayşe Polat olsun diğer sinemacılar olsun klasik bir sinema televizyon eğitiminden geçmedik. Almanya'da Münih'te ve Berlin'de var bu okullar. Oradan mezun olan insanlara benzer biçimde eğitim almadık. Kendi başımıza öğrendik sinemayı. Ben 1992 yılında Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde görsel iletişim bölümüne devam ettim, belgesel sinema dersleri aldım, ama daha çok sinemaya giderek keşfettim sinema sanatını. Yönetmenler hakkında çıkan kitapları okuyarak, araştırarak, senaryo yazım aşamasında arkadaşlarla tartışarak öğrendim. İzlediğimiz filmler üzerine düşünüp tartışarak, birbirimizin projelerine karşılıklı destek olarak devam etti öğrenme süreci.

Türkiye kökenli olmam sinemamı etkiler pek tabii, ama hikâyelerini anlattığım insanlar daha çok oraya gelen ve orada yaşamak zorunda kalan, oranın problemlerini yaşayan insanlar. Ama buna Türk sineması diyemem. İleride Türkiye'ye gelip film yapsam bile o film artık Türkiye sinemasına mı ait olacaktır yoksa değil midir, bilemem doğrusu. Böylesi bir tartışmaya da katılmak istemem; ben sinema yapmak isterim. Sinemanın evrensel bir dili var. Gerçi bu bir Hollywood filmidir diyebiliyorsun. Peki, Alman sinemasının bir parçası olmanın kıstası nedir?

Biz şunu da sormak istemiştik aslında, son yıllarda özellikle -ister Türkiye'den olsun ister İran'dan- Kürt yönetmenlerin filmleriyle birlikte, Kürt halkının sinemada gerçekçi biçimde temsil edildiğini görmeye başladık. Siz de bu yönetmenlerden birisiniz. Kürt sinemacılar söz konusu olduğunda, bunun dışında ortak bir paydadan söz edebilir miyiz?

Kürt filmleri festivali yapılmaya başlandı. Bu festivalin ilk yıl açılış filmi Bahman Ghobadi'nin filmiydi. İkinci yılda da benim filmim açılış filmi oldu. Ben Ghobadi'nin ilk filmi seviyorum gerçekten, kendi tarzıma yakın buluyorum. Fakat iki film birbirinden çok farklı, biri Almanya'da çekilmiş diğeri İran Kürdistanı'nda çekilmiş Kürt kahramanları olan iki ayrı film.

Ghobadi'nin nesneliliği ile sizin nesneliliğiniz arasında önemli farklar var; bu da doğal olarak yaptığınız sinemaya yansıyor, onu belirliyor. Sizin sinemanızın önemi Avrupa'ya göç gibi, pek çok insanı doğrudan ilgilendiren, önemli bir olgudan etkileniyor. Göçmen sinemacı yönetmenin kimliğine dair bir saptama ancak göçmenler üzerine sinema yapmak başka bir durum. Ama her iki şekilde de tanınmak istemeyen sinemacılar olduğunu biliyoruz. Bu dünyada olup bitenlere kayıtsız değilseniz, insanların yaşadıklarına tanıklık ediyorsanız ve bunu ifade edebilecek araçlara sahipseniz göçmenler üzerine de filmler yaparsınız. Bu doğal olarak gelişen bir durum. Siz de Nisan Çocukları'ndan sonra Küçük Özgürlük filminizde de gerçekçi bir dille göçmenleri konu almaya devam ediyorsunuz. Bu tanımlamalar içinde kendi sinemanızı nereye oturtuyorsunuz?

Benim bu hikâyeleri anlatırsam bana para verecekler diye bir sorununun olmadığı. Benim sinemaya yönelmeme neden olan, belgesel filmim. Hayatımdaki altüst oluşlar beni sinema yapmaya itti. Kardeşimin evi barkı yoktu, eşiyse birlikte benim evimde kalıyorlardı. Eşi o dönemde hamileydi. İlk çocukları benim evimde dünyaya geldi. Bu beni çok heyecanlandırdı. Okulu bitirdiğim o dönemde duygusal bir bunalıma da girmiştim. Çocuk doğduğunda, birden kendi çocukluğumu düşünmeye başladım. Biz yayladaydık, babamın bizi bırakıp Almanya'ya gidişi aklıma geldi. Sonraki yıllarımı, Almanya'ya gelişimi hatırladım ve bu hikâyeyi, Almanya'da dünyaya gözlerini açmış, o üçüncü nesilden çocuğa anlatmaya karar verdim. Nasıl anlatacaktım? Film yapmaya karar verdim. Yıl 1991'di, henüz güzel sanatlarla gitmemiştim. Filmimi ancak 1994'de gerçekleştirebildim, her yere başvurdum filmi çekebilmek için. Göçmen sineması deyince ben şöyle düşünüyorum: Hikâyeleri anlatılmayan bir topluluk var benim gözümde; kendimizi anlatmamız gerekiyor. Bizim de hikâyelerimiz, düşüncelerimiz var. Bunu biz yaparsak daha iyi ifade edebileceğimizi düşünüyorum.

Ben sinemaya başlamadan birkaç yıl önce Hark Bohm diye bir Alman yönetmen *Yasemin* (1988) adında popüler bir film yapmıştı. Bir Alman gence âşık olan Türk kızının ailesiyle yaşadığı sorunları anlatıyordu. Babası anlayışla yaklaşmıyor değil kıza, ama dinci amcasının etkisiyle kızı Türkiye'ye geri göndermek istiyor. Siyah-beyazla anlatılan bir film. Filmi, amcanın tavrını kendi gerçekliği içinde dile getirmedigi için gerçekçi bulmadım. Şunu demek istiyorum; bir insani katil yapacak bazı sebepler vardır. Bu sebeplere bakmak gerekiyor; hümanist yaklaşım budur bence. İnsanları sadece karalayarak gösteremezsiniz.

Film çok popüler oldu. Alman televizyonunun biz göçmenlere olan yaklaşımı beni çok rahatsız ediyor. Batı gözüyle bize yaklaşımları, kültürlerinin de çoğu durumlarda, alanlarda yeterince gelişmediğini gösteriyor. Bizim kendimizi ifade etmemiz gerektiğini gösteriyor bana bu yaklaşım. Aynı zamanda filmlerimle birlikte benim sinemaya farklı yaklaştığımı, farklı yüzleri, Türkiyelilere karşı farklı bir bakışı gördüler. Bu da Alman sinemasına büyük bir katkıdır. Bu durum ödüllendirildi de; Cannes'a katılacak 30-40 Alman filmi arasından benim filmimi seçtiler. Filmin seçilmesini 'Almanya'yı şimdiye kadar böyle bir bakış açısıyla görmedik' şeklinde gerekçelendirdiler. Baran'ın bakış açısı onlara yabancıydı. Onun gözünden onun içinde bulunduğu şartları eleştiren bir film yaptım.

Şu ana kadar göçmen hikâyelerini anlattım, ama bu durum, örneğin günün birinde Türkiye'ye gelip film çekersem değişecektir. Ben ilk etapta sinema yönetmeniyim. Göçmenlik geçtiğimiz yüzyılda büyük bir sorundu, bu sorun yaşadığımız yüzyılda daha da büyüerek devam edecek. Liberal bir bakış açısıyla sermayenin serbest dolaşımı savunuluyor, ama insanların serbest dolaşımı gittikçe daha çok engellenmeye çalışılıyor, zorlaştırılıyor. Diğer taraftan insanlar yerlerinden, yurtlarından ediliyorlar; başka kültürlerle, başka koşullarla karşılaşılıyorlar. Korkunç bir altüst oluş yaşanıyor. Ben işte bu altüst oluşun insan kişilikleri üzerindeki etkileri, insanların buna verdikleri tepkileri anlatmaya çalışıyorum.

Son filminize dönersek, öncelikle filmin isminin neden Küçük Özgürlük olduğunu sormak istiyoruz?



Küçük Özgürlük (2003) filminden bir sahne.

Bana kalmış olsaydı Türkçe adını 'Bir Yudum Özgürlük' diye koyardım. *Küçük Özgürlük* adının Hamburg'la bir ilgisi var. Hamburg'da Küçük Özgürlük (Kleine Freiheit), Büyük Özgürlük (Grosse Freiheit) diye birbirine paralel çok farklı iki sokak var. Küçük Özgürlük sokağı renksiz, çıplak, kuru bir sokak. Büyük Özgürlük sokağı ise, pavyonların, kumarhanelerin, barların olduğu ünlü bir sokak. Seks gösterileri, vs. yapıyor. 1950'li yıllarda, Almanya savaştan çıktıktan hemen sonra Almanların ünlü aktörü Hans Alberts'in oynadığı *Büyük Özgürlük* adında şaşalı bir film yapılmıştı. Savaşın yıkıntılarının üzerini örten orta üst sınıfın tatlı yaşantısını anlatan popüler bir filmde. Ben de yaklaşık elli yıl sonra Almanya'yı diğer sokaktan göstermeye çalıştım.

Pek çok ayırık ve dramatik olay artarda gerçekleşiyor. Baran'la Chernor'un yaşadıkları var. Baran'ın Selim'le hesaplaşması var. Haydar'ın Saraybosnalı kadınla bir yakınlaşması oluyor. Bir yandan lokantanın açılışında yaşanan kavga sahnesi var. Baran ve Chernor'un sokaktan arkadaşları evsiz Kaptan ölüyor. Bir sona yaklaştığımızı hissediyoruz filmde.

Bu benim anlatış tarzımda var. *Nisan Çocukları*'nda üç kardeş için üç ayrı perspektif vardı. Bu filmde bunu daralttım hatta. Film uzun bir süre Baran'ın perspektifinden anlatılıyor. Ancak Chernor, elinde silahla Selim'i vurmak için evden çıkan Baran'ı ararken ikinci bir perspektif kullanılıyor. Ama genelde yoğunluğa, karışıklığa rağmen film Baran'ın gözünden anlatılmaya devam ediliyor. Ki Selim var, Haydar'ın hikâyesi var, siyah çocukların, Saraybosnalı Alma'nın hikâyesi var.

Diğer taraftan, filmin geçtiği San Pauli, sadece Türkiye'den değil, Balkanlar'dan, dünyanın pek çok bölgesinden göçmenlerin yoğunlukla yaşadığı, hikâyelerin birbirine girdiği bir yer. Ben de bu iç içe geçmişliği içererek anlattım filmimi. Örneğin Baran, amcasının oğlunun yanında çalışıyor, amcasının oğlunun da bir hikâyesi, bir geçmişi var, bunu göz ardı edemezdim. Baran, hayatta hep kaybetmiş olmasına rağmen Selim'i affedebiliyor ama arkadaşı Chernor'a yapılanları affetmiyor. Arkadaşını kaybetmek istemiyor ve ikinci kez silaha sarılıyor.

Gerçekte göçmenlerin kendi aralarındaki ilişkileri nasıl Hamburg'da? Örneğin, filminizin kahramanları Baran'la Chernor'un yaşadığı dayanışma yaşanıyor mu?

Evet, bir Kürt'le bir siyah arasında böyle bir dayanışma yaşanabilir. Küçük yaşlarda Afganistan'dan, Türkiye'den, İran'dan, Afrika'dan gelen çocuklar on altı yaşını doldurana kadar birlikte yurtlarda kalıyorlar, okula gidiyorlar, birlikte yaşıyorlar. Almanya kanunlarına göre devlet on altı yaşına kadar bakmak zorunda bu insanlara. Filmdekine benzer arkadaşlıklar da yaşanıyor. Hele hele üçüncü nesilde bu türden arkadaşlıklara sık rastlanıyor, yurtlardan ayrıldıktan sonra da aynı mahallede yaşıyorlar, görüşmeye devam ediyorlar.

5. BÖLÜM

GENÇ KÜRT SİNEMASI

KAZIM ÖZ SİNEMASI:
KONUŞMAK, HATIRLAMAK

Ayça Çiftçi



VARLIĞIYLA KONUŞAN FİLMLER

Türkiye sinema tarihi boyunca ancak alt metinlerde, metaforlarda, bazen bir karakter isminde kaçak bir şekilde gizli kapaklı temsil edilmiş, olsa olsa 'anlayana', 'okumasını bilene' kendini duyurabilmiş olan Kürt meselesi, 1990'ların sonlarından itibaren sinema alanında açık bir şekilde, doğrudan temsil edilmeye başlandı. Sinema alanında Kürtlerin kendilerini konuşmaya başladığı bu filmlerin ilk örneklerini veren yönetmenlerden biri de Kazım Öz oldu.

Kazım Öz'ün filmlerini incelerken, öncelikle üzerinde durulması gereken şey, bu filmleri önceleyen 'temsil boşluğu' olmalıdır. Bugün Türkiye'de herhangi bir Kürt yönetmenin filmlerinin analizi, filmle-



Fotoğrafta (2001) oynayan tanınmış Kürt oyuncular Nazmi Kırık ve Mizgin Kapazan.

rin kendi iç anlamlarından, söylemlerinden, gramerlerinden önce, bu filmlerin yalnızca ve yalnızca *varlıklarının* ne anlama geldiğini analiz etmekle başlamalıdır. Çünkü varlıklarıyla bir boşluğu dolduran, bir boşluğu yıkan ya da bir boşluğa işaret eden bu filmlerin içsel anlamı, *diegetic** dünyanın dışından bir bilgiyle tamamlanmak zorundadır. Bu bilgi, bahsedilen boşluğun kendisidir; yani, 1990 sonlarına kadar Kürt yönetmenlerin ürettiği, Kürtçe konuşan, Kürt sorunu üzerine konuşan filmlere hiçbir şekilde rastlanamamasıdır. Çünkü bir suskunluğun ardından yapılan bu ilk konuşmalar, bahsedilen boşluğun hemen ardından gelişleri nedeniyle, daima söyledikleri sözün çok ötesinde bir yerlere referans verirler.

Bu filmlerde Kürtçe konuşulması bile, sadece 'konuşmak' anlamına gelmez; 'artık Kürtçe konuşulabildiği'nin bilgisini de iletir. Bu anlamda da Kürtçe olarak yapılan bu konuşma, kendisinin içerdiği bilgi, duygu ve anlamı aşan bir şeyler ile söylemiş olur: yine sadece ve sadece varlığıyla.

Kazım Öz'ün *Fotoğraf* (2001) filminin açılışındaki *prologue* sahnesi buna iyi bir örnektir. Filmde hikâyeye önsöz düşen bu *prologue* sahnesinde kamera Zafer Anıtı'nın etrafında dönerken, fonda Onuncu Yıl Marşı çalmaya başlar. Altta da marşın sözleri Kürtçe olarak yazılmaktadır. Böylece, Cumhuriyet ideolojisinin en açık simgelerinden olan bir marş Kürtçe'yle yan yana gelmiş olur; dolayısıyla aslında, Kürtlerin yokluk ilanıyla varlık deklarasyonu aynı kadrajda üst üste düşmüştür. Filmin bu açılışı nasıl bir anlam yaratmak üzere kullandığı bir yana, daha önce temsil alanında yan yana gelmemiş olanları buluşturmanın kendisi, kastı aşan bir göstergeye dönüşmüştür. Bu örnekle görülen, bahsedilen filmlerin kendilerinin ne söylediklerinin ötesinde ve öncesinde, daha film izlenmeye başlanmadan önce, bir varoluşun deklarasyonu olarak çok fazla söz söylemekte olduklarıdır. Bir filmin, ya da bir grup filmin sadece var oluşunun kurduğu büyük bir anlamın, film metninin içinde kurulan daha dar bir anlamın içine sızmasıdır konu.

*) *Diegetic* kavramı, filmin öykü dünyasının içinde yer alan her türden öge için kullanılır. Örneğin filmin içindeki karakterin dinlediği müzik *diegetic* iken, yönetmenin filme sonradan eklediği fon müziği *non-diegetic* müziktir.



Ax (Toprak, 1999) filminden Zelo karakterini canlandıran Hikmet Karagöz.

SESSİZLİK SONRASI SES

Sözün söylenmiş olmasının, söylenmiş sözü önceleyen bir bilgi taşıdığı vurgusunu yapmamızın sebebi, bu ülkede yaşanan iktidar ilişkilerinin karakteridir. Türkiye Cumhuriyeti başından itibaren, ‘Kürtlüğü’ susan ve susturan bir politika kurmuştur. Sadece ‘Türklüğün’ adının yazıldığı homojen bir ulus tahayyülü olarak yola çıkan Cumhuriyet, ‘Kürtlüğü’ yok saymayı ve aynı anlama gelmek üzere ‘Kürt sorunu’nu yok saymayı tercih etmiştir. Kürt sorunu üzerine analizlerde sıklıkla ‘Kürtlere dönük asimilasyon politikası’ndan bahsedilir. Ancak konuyla ilgili yine sıklıkla karşılaşılan ‘inkâr politikası’ kavramının, kavramsal olarak asimilasyona denk geldiği şüphelidir. Çünkü asimilasyon, tanımı gereği ‘kendine benzetme, benzer hale getirme’ anlamına gelirken, bölgeye fabrika ya da okul, hatta yol ve elektrik götürmeme tercihi ‘Türkleştirme’ politikasıyla çelişkili görünür.

Çayan Demirel’in 38 (2007) isimli belgeselinde, 1938’de Dersim harekâtını yaşayanların tanıklıklarından çıkan en çarpıcı bilgilerden birisi, kuruluştan on beş yıl sonra Dersimlilerin Türkçe bilmediği, yeni iktidarın herhangi bir siyasal-ekonomik-kurumsal

girdisiyle henüz karşılaşmadıkları, hatta iktidarın el değiştirmiş olduğundan bile bihaber olduklarıdır. Dersimlilerin karşılaştıkları ilk Cumhuriyet kurumu, devletin zor aygıtı olarak ordu olmuştur. Öte yandan, kuruluştan bugüne kadarki sürece bakıldığında, asimilasyona dönük hiçbir politikanın üretilmediği elbette söylene-
mez. Aynı zamanda, asimilasyona dönük olmayan birtakım politikaların, sonucundan bakınca asimilasyon etkisi yarattığı da doğrudur; bir yeniden iskân politikası olarak zorla göç ettirmenin metropollerde doğan yeni kuşaklardaki etkisi buna örnektir. Ancak bir tür ne yapacağını bilememe haliyle birlikte, yaşanan isyanlarla sorunun kendini hatırlattığı her dönemde bölgeye dönük farklı politikalar denenmiştir; bu denemelerin hâkim tonu ise asimilasyondan ziyade ‘yok sayma’ politikası olmuştur. ‘Denemeler’ arasında asimilasyon politikaları da elbette ki vardır. Ancak, birarada yürüyen farklı mücadele denemeleri birbirini çelmiştir.

Birbirini çelen farklı politikalarla ne kastettiğimizi, Kazım Öz’ün filmlerindeki okul sahneleri üzerinden anlatmak mümkündür. *Ax’da* (Toprak, 1999) mekân, zorla boşatılmış bir Kürt köyüdür. Yaşlı bir adam olan Zilo inatla köyünde kalmıştır ve film, zorunlu göç politikasını bu karakter üzerinden hikâyeyeleştirir. Zilo, bomboş köy sokaklarında dolaşıp eskiyi hatırladığı bir sahnenin ardından köyün ilkokuluna gider; tabii ki yıpranmış okul binası da köyün kalanı gibi bomboştur. Zilo bahçedeki Atatürk büstünün önüne gidip bir süre durup büste baktıktan sonra yürümeye devam eder. *Dûr* isimli belgeselde de aynı şekilde köyün okulunun boşluğu vurgulanır. Bu kez mekân ekonomik-siyasal sebeplerle genç nüfusunu kaybetmiş Kürmeş köyüdür.

Filmin başlarında kamera, hiçbir öykü-içi motivasyona ihtiyaç duymadan hareket eder ve ilkokul binasına gider. Kapı açılır. Boş binanın içinde yönetmen, bir sınıf yoklamasını sesle canlandırır; “68? Burda! 74? Yok!”... Bu sahnede ‘yoklama’, yokluğun göstergesi haline gelir. Sonunda kamera bahçedeki Atatürk büstünü gösterir ve sahne böylece son bulur. İki filmdeki ‘boş ilkokul’ sahneleri filmlerin kendi içindeki anlamlarından, yönetmenin kastından öte bir şeyi de gösterir. Türkleştirmek için ilk temel adım olacak ilkokullar oralarda açılmış ve yine, Cumhuriyet’in anlatısını simge-



Dâr (2005).

leyen büst oraya yerleştirilmiştir; buraya kadar her şey asimilasyon politikasıyla uyumludur. Ancak o okullar bugün boştur. Çünkü Türkleştirme, asimile etme girişimine eşlik eden -köy boşaltma, ekonomik olarak geri bırakma gibi- diğer uygulamalar bu okulları kullanılmaz hale getirmiştir. Kürtleri dönüştürmeyip, oldukları halleriyle yok sayan ve de yok eden bir politika, Türkleştirip eriteyerek yok etme politikasını çelmiş, geçersizleştirmiştir. Sonuçta, merkezinde katı bir inkârın durduğu politika, tutarlı bir asimilasyondan çok farklı yasalarla işlemiştir.

Foucault'nun 'baskı' tanımı Cumhuriyet'in Kürt politikasını anlamamıza yardımcı olabilir. Foucault, 'baskı'nın basit bir ceza kanununun yasaklarından farklı bir işleyişi olduğunu söyler; "baskı hem yok olmaya mahkûm etme işlevi görür, hem de bir susma emri, var olmayışın olumlanması ve dolayısıyla da bütün bu konularda söylenecek, görülecek ya da bilinecek hiçbir şey olmadığını tespit edilmesini sağlayacak biçimde işler,"¹ diye yazar. Kürt meselesine dönük uygulanan politika, tam olarak bu olmuştur. Kendisi Kürtler üzerine konuşmamayı tercih eden, konuşmak zorunda kaldığında da sadece onların yokluğunu ilan etmek üzere konuşan bu

1) Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 12.

egemen dil, aynı zamanda Kürt tarafına da verdiği 'susma emri'yle birlikte, konuya dair 'görülecek ve bilinecek hiçbir şey olmadığı' iddiasını kurmuştur. Abbas Vali'nin ifadesiyle, "modern Türk tarih söylemi bu suskunluğu barındırmayı 'öğrenmiş' ve bu yoksunluğu daim kılarak, Kürtleri tarihten saklamıştır"². Mesut Yeğen de aynı suskunluğu çalışmasının başlangıç noktasına oturturken, "Türkiye Cumhuriyeti kuruluşunun hemen ardından 1990'ların ilk yıllarına kadar geçen süre içerisinde, Kürt meselesine ilişkin olarak, âdeta ortada böyle bir sorun yokmuşçasına, derin bir suskunluk içerisinde oldu,"³ diye yazar; bu yüzden Cumhuriyet dönemi devlet söyleminin oldukça sıradan bir incelemesinin bile, Kürt meselesine ilişkin bu istikrarlı suskunluğu tespit edebileceğini belirtir.

Kazım Öz *Dûr* filmine bu yüzden suskunlukla başlar belki de. Bu belgesel film, açılışında izleyiciyi bir dizi insanla yüz yüze getirir. Yaklaşık beş dakika süren bu bölüm boyunca birtakım insanlar doğrudan objektife, yani izleyicinin gözlerinin içine bakarlar. Hiç konuşmazlar. İzleyiciyle sessizce, uzun uzun bakışırlar. Kameranın önündeki bu insanlar gözümüzün içine baktıkları ölçüde, bu basit bir sessizlik hali olmaktan çıkar; bir eksiklik görünür haldedir, ya da sessizlik duyulur hale gelmiştir. Sinemada ses öğesinin kullanımı üzerine çalışmasında Balazs'ın söylediği gibi, sinemada sessizlik büyük bir ses efektidir.⁴ Bu sessizliğin bir noktada sona ereceğini bilen izleyicide beklenti yaratır. Sessizliği bozan sesin ne olacağı sorusu havada asılı durmaktadır... *Dûr*'un açılışında konuşmalarını beklediğimiz bu insanlar, yıllardır konuşması -kendi dilinde konuşması, kendini konuşması- yasaklanmış olanlardır. Bir ülke tarihinde onca zaman bir rahatsızlık yaratmayan suskunluk, bu noktada rahatsız edici hale gelmiştir. Kazım Öz, bizi Kürtlerin konuşması için öylece bekler bir konuma getirerek başlamıştır filmine.

Dûr, Kazım Öz'ün diğer bütün filmleri gibi, Kürtlerin kendilerine dair sözlerini temsil sahnesinde kurmaya başladıkları bir dönemin ürünüdür. 1990 ortalarından itibaren devletin politika değiştirmesiyle birlikte ortaya çıkan, henüz az sayıdaki filmden biridir; ya-

2) Abbas Vali, *Kürt Milliyetçiliğinin Kökenleri*, Avesta Yayınları, İstanbul, 2005, s. 8.

3) Mesut Yeğen, *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 18.

4) Bela Balazs, "Theory of The Film: Sound in Theory and Practice", *Film Sound*, ed. Elisabeth Weis ve J. Belton, Columbia University Press, NY, 1985, s. 118.

ni bastırılmış, yok sayılmış sözlerin sinema aracılığıyla sesine kavuşmaya başladığı ilk örneklerdendir. Bu anlamda filmin susarak, sessizliği bir temsil ögesine dönüştürerek başlaması anlamlıdır. Kazım Öz bu filmle, filmdeki insanlar da bu filmin içinde konuşmaya başlayacaklardır, evet, ama önce yılların suskunluğu ifşa edilmelidir. Bu anlamda *Dûr*'un 'konuşmaya başlaması' ile, genel olarak Kürtlerin sinema aracılığıyla 'konuşmaya başlaması' arasında bir paralellik kurulabilir. Kazım Öz'ün sinemasını belirleyen temel şey, bu filmlerin yıllarca süren bir baskının, bir suskunluğun, bir temsil boşluğunun ardından geliyor olmalarıdır.

Foucault'nun 'baskı' tarifine dönersek, filmin suskun bir şekilde gözümüzün içine baktırdığı insanlar, yıllarca sürmüş bir 'susma emri'ni, 'istikrarlı suskunluğu', Kürtlüğe dair 'görülecek ve bilinecek hiçbir şey olmadığı iddiası'nı görünür hale getirirler. Bu suskunluk hem kendisinden sonra gelecek sese güç kazandırır, hem de kendilerinden önce gelen sessizliğin neleri sustuğunu düşündürür. Zali Gurevitch, sessizliği diyalogun bir parçası olarak okuduğu çalışmasında, her diyalogda bir şeyler konuşulurken başka bir şeylerin de susulduğunu söyler; diyalogdaki kırılma anları işte bu susulan şeyleri açık eder.⁵ Balazs'ın dediği gibi, sinemada sessizliğin büyük bir ses efekti olması da bu yüzdendir; sessizliği kıracak ses beklenir hep ve öngörülmeye çalışılır. Bu yüzden, Susan Sontag'ın ifadesiyle, uzun susmalarla ara verildiğinde sözcükler ağırlık kazanır ve bu, sözün en yüksek bütünlüğe erişmesini sağlar.⁶ Akıp giden bir konuşmada, nelerin konuşulmadığı sorusu dışarıda bırakılır. Ancak bir sessizlik, suskunluk anında, bir şeyler üzerine her konuşmanın başka bir şeyleri konuşmayıştığı olduğu açığa çıkarır. Sessizliği neyin bozacağı sorusu, o konuşmanın içindeki söylenme ihtimali olan şeyleri hatırlatır. Diyalogun kırılma anlarındaki sessizlik, "sözden gelen, sözü takip eden, sözü içeren" sessizliktir Gurevitch'e göre.⁷ Bu anlamda Kazım Öz'ün gözümüzün önüne getirdiği, ama inatla suskun bıraktığı insanlar, 'Kürt sorunu'na dair konuşulma ihtimali olan sözleri susuyorlardır. *Dûr*'un kurduğu sessizlik, birazdan konuşacakla-

5) Zali Gurevitch, "The Break of Conversation," *Journal For The Theory of The Human Behaviour*, Sayı: 28, Aralık 2001, s. 34.

6) Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 59.

7) Gurevitch, a.g.y., s. 29.

rının “sessizlik-sonrası-ses”⁸ olduğunu söyler izleyiciye. Çünkü bir suskunluğun ardından diyalogu yeniden başlatmak basit bir şekilde konuşmaya başlamak değildir zaten; o ana kadarki sessizliğin kendisini de açık etmektir.

ANILARI KONUŞMAK

“Kürtler eğer konuşacaklarsa, kendilerinden çalınan tarihleri üzerinde yeniden hak iddia etmeli; eğer modern Türk tarihinde bastırılmış kimlikleri üzerinde hak iddia edeceklerse konuşmalıdırlar,”⁹ diye yazan Abbas Vali, Kürtlerin kendilerini dillendirme ve bunu görünür temsil alanlarında yapma şansını buldukları yeni dönemde ‘konuşma’nın Kürt halkı için ne anlama geldiğini, neden önemli olduğunu bu şekilde açıklar. Vali’ye göre, “Geçmiş üzerinde hak iddia etmek, suskunluğa bir son vermek ve dolayısıyla Kürtlerin tarih içerisindeki mevcudiyetlerini ilan etmektir”. Kazım Öz’ün sinemasına bu çerçeveden baktığımızda ilk elden söylenebilecek şey, sinema aracılığıyla yapılan bu konuşmanın bir tür ‘mevcudiyet ilanı’ olduğu, ‘çalıntı bir tarih’ üzerinde bir ‘hak iddiası’ olduğudur.

Öz’ün filmlerinin temalarına sırasıyla bakarsak, Ax filminin teması, zorunlu göç politikası kapsamında Kürt köylerinin boşaltılmasıdır. *Fotoğraf* filmi doğrudan, Kürt bölgesinde sürmekte olan savaşa odaklanarak, yolları kesişip önce arkadaşlık eden, sonra birbirini öldüren bir asker ile bir gerillanın hikâyelerini aktarır. *Dûr*, genç nüfusun giderek azalmasıyla yok olmaya yüz tutan bir köy üzerinden iç göçün yanında dış göçü de tabloya ekler. *Fırtına* (2008) ise, 1990’larda batıdaki üniversiteli Kürt gençlik hareketine odaklanır; böylece yaşanan çatışmanın ülkenin batısına nasıl yansıdığını hikâyeleştirir. Ayrıntılarına değinmeksizin, sadece temel anlatılarının ne olduğunu bu şekilde alt alta dizdiğimizde bile görünecek olan şey, bu sinemanın toplumun belleğine bir girdi yapmaya çalışıyor olduğu; konuşma yasağıyla kurulan temsil boşluğunu, bellekteki uzantısı üzerinden doldurmaya soyunduğudur. Yıllarca susturulmuş olan, temsil sahnesine adımını atar atmaz telaşla ‘bu da oldu!’ demekte ve

8) Zali Gurevitch, “Dialectical Dialogue: the Struggle for Speech, Repressive Silence, and the Shift to Multiplicity”, *British Journal of Sociology*, Sayı 52, Mart 2001, s. 94.

9) Abbas Vali, a.g.y., s. 9.

bugüne kadar söze dökülme kanalı bulamamış olan, görünürlüğü olmayan ne varsa alt alta listelemeye girişmektedir.

Kazım Öz'ün filmleriyle yansıttığı ya da kurduğu hatırlama kültürü, *Ax* filmindeki bir kamera hareketi üzerinden de özetlenebilir. Devletin zorla boşalttığı köyünde kalmak için direnen Zilo filmde, hikâyeye dair bu genel hatlar verildikten sonraki bir sahnede, köyün geçmişi ile bugünü arasındaki fark 360 derecelik bir kamera hareketi üzerinden aktarılır. Bu sahneden hemen önce, Zilo'nun köyün bomboş sokaklarında yürüyüşünü, boşluğu vurgulayan geniş ölçeklerde çekilmiş bir dizi planla izleriz. Daha sonra kamera Zilo'yu terk edip köyde bir zamanlar bir hayat olduğunu sergileyen bir dizi ayrıntı plan kaydeder; kapı önünde duran terlikler, bir yere bırakılmış bidonlar, bir kapıya asılı duran ceket gibi... Kamera tekrar Zilo'yla buluştuğunda kadraj dışından birtakım insan sesleri gelir. Zilo dönüp o yana bakınca kamera bir pan hareketiyle adamın bakış yönüne doğru hareket etmeye başlar. Bu dönme hareketi boyunca köyü eski haliyle görürüz; her yerde konuşan, işini yapan insanlar vardır. Kamera 360 derece dönüp tekrar başlangıç noktasına, yani Zilo'ya doğru dönerken hareketin hızıyla birlikte fon müziğinin ritmi düşmeye başlar ve kadraj yavaş yavaş boşalır. Zilo'ya vardığındaysa orada durmayıp aynı dairesel harekete devam eder; aynı hareketin tekrarlandığı bu ikinci seferde köyün o andaki halini görürüz; az önce insanlarla dolu olan köy bomboştur. Bu sahne varlık ile yokluğu, dün ile bugünü Zilo'nun zihninde birbirine bağlar. Kesmeler yerine kamera hareketinde devamlılıkla kurulan bu ilişki, dün ile bugünü ayrıştırılamaz, birinden diğerine geçiliveren iç içe bir konuma yerleştirir. Bu iç içelik, sonuçta, bellek mekanizması sayesinde yaşar ya da tersinden bellek de bu iç içelik sayesinde yaşamaktadır; her şey Zilo'nun zihninin içindedir. Kazım Öz de yaptığı filmlerle, aslında hep bu dairesel hareketi tekrarlar; Kürt halkının düne dair anıları ile bugüne dair deneyimleri arasında kesmelerle kurulamayacak bir ilişki kurar.

Kazım Öz filmlerinde gördüğümüz listeleme işleminin karşılığı, Assman'ın 'hatırlama kültürü' tarifinde bulunabilir; Assman'a göre, "Hatırlama kültürü sosyal sorumluluğun devamını amaçlar" ve "burada söz konusu olan 'neyi unutmamamız gerekiyor?' sorusudur. Her grup az ya da çok dile getirilmiş, az ya da çok merkezi konumda yer



Dür (2005) filminde Kürmeş köylülerinden biri.

alan böyle bir soruyla karşı karşıyadır”.¹⁰ Bu anlamda Kazım Öz her filminde Kürt halkı için, ‘nelerin unutulmaması gerektiği’ sorusuna cevap vermektedir. Ax’taki kamera hareketi gibi dünü bugünden, bugünü dününden doğurup duran döngülerin her bir tamamlanışında, daire içindeki bir nokta sabitlenerek Kürt halkının ortak belleğinde referans noktası haline gelir. Ortak belleğin referans noktaları olarak tanımladığımız bu anılar biraraya gelerek ‘bağlayıcı yapı’yı oluştururlar. “Her kültür, *bağlayıcı yapı* olarak adlandırdığımız bir şey oluşturur. Bu yapı, hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcıdır. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından bir ‘sembolik anlam dünyası’ yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkânı sağlayarak insanları birbirine bağlar” ve “bu yapı aynı zamanda, önemli anı ve deneyimleri biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme halindeki şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve böylece ümit verip canlandırarak, dünle bugünü birleştirir”.¹¹ Dünle bugünü birleştiren bu yapı, Kazım Öz’ün sinemasında daha çok ya dünün acılarını bugününkülerle birleştirir ya da, dünün güzel anılarını bugünün acılarıyla. Ama her ko-

10) Jan Assman, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 34.

11) Assman, a.g.y., s. 21.

şulda ‘önemli anı ve deneyimler’ listesine damgasını vuran şey, ortak acılardır. Yıllarca temsil sahnesine adım atmasına izin verilmeyenler, sahneye adım atar atmaz önce, bu ‘izin vermeme’nin şiddetini temsil etmektedirler. Kazım Öz’ün filmleri üzerinden baktığımızda, Kürtlerin bugününe ve geleceğine anlam kazandırmak için tertip ettikleri söylemlerin merkezinde, inkâr politikasının uyguladığı şiddet ve yarattığı acılar durmaktadır; bu anlamda ortak gelecek kendini ortak acılar üzerinden inşa etmektedir.

RESMİ TARİHE KARŞI HİKÂYELER

Dûr, Kürt halkının kurduğu bellek mekanizmasını temsil etmekle kalmayan; aynı zamanda sinemayla bellek arasındaki ilişkiyi de, kendisinin bu tablodaki yerini de tartışan bir filmdir. Dolayısıyla, bu yazının tartışmasını kendi içinde yürüten bir filmdir. Filmin ‘suskun’ bölümünün ardından, Kürmeşliler izleyiciyle diyaloga girdikleri andan itibaren, bellek konusu da tartışmaya açılmış olur. Kamera ya dönüp konuşan ilk kişi, Kürmeşli bir kadındır; bu kadın bir süre yaşlılıktan yakındıktan sonra, “Metin’in çocukları dilimizi unutmuş. Onlar bizi, biz onları anlamıyoruz,” der ve sonra, “Dilimizi unutmayın, Kazım,” diyerek filmin yönetmenine nasihat verir. Böylece daha ilk diyaloga girilen insanda, bellek üzerine pek çok şey bir çırpıda söylenivermiştir. Yaşlılık üzerine, ölüme yakınlık üzerine konuşmaların, hemen bir sonraki cümlede unutmamak gerektiğini düşündürmesi boşuna değildir. Ortak dil ile ortak bellek arasında ilişkiyi iki cümlede kuran kadının doğrudan yönetmene hitap etmesi de, yönetmeni bu ölüm-bellek geriliminin içine yerleştirir.

Bunun hemen ardından gelen sahnede köylüler arasında çıkan tartışmaya, unutmanın boyutlarını gösterirken, Cumhuriyet’in resmi belleği ile Kürmeşlilerin belleği arasındaki ilişkiyi okumamızı sağlar. Bu sahnede köyün erkekleri bir kapı önünde oturmuşlardır. Önce bir tanesi, Kürmeş adının nereden geldiğini anlatmaya başlar: “Derviş Ağuçan Çemişgezek Kalesi’ne geldiğinde orada hamile bir kadın görmüş. Kadının rahat doğum yapması için dervişin suyu okuması istenmiş. Bu isteği yerine getiren derviş, kadının doğurduğu ikizlerden birini istemiş, alıp büyütmüş. Dervişçi fırına attıklarında yanında o çocuk



Dar (2005) filminde Kırmeş'in terk edilmiş evlerinden.

da varmış. Derviş fırından korkan çocuğun elini tutmuş ve çıktıklarında çocuğun sadece külahı yanmış. Kûrmeş adı buradan geliyor, yanık külah demek...” Böylece köyün Kürtçe adının nereden geldiğine dair efsanede uzlaşmıştır, ancak asıl tartışma köyün adının ne zaman Türkçe’leştirilerek ‘Gûlbahçe’ olarak değiştirildiğini konuşurlarken yaşanır. Bir tanesi, “60’ta Cemal Gürsel zamanında oldu,” der, diğeri karşı çıkar; biri, “Ben muhtardım, hatırlıyorum,” der, başka biri, “53’te biz ilkokula giderken Kûrmeş diye yazılıyordu,” der. Tartışma “iyi hatırlıyorum”, “ya tabi tabi, hiç unuttur musun” gibi sözlerle uza-yıp gider. Köyün Kürtçe adının kökeni, gerçekte ilişkisi ne düzeyde olursa olsun, bir şekilde hikâyeleşmiş, sözle nesilden nesle aktararak üzerinde uzlaşılan bir tarih anlatısı kurmuştur. Oysa Gûlbahçe ismi, ‘Kürt yoktur’ diyen sesin yazdığı bir isimdir, Kûrmeşlilerin diğer hikâyeleriyle iç içe geçen, yaşayan bir hikâyesi yoktur; Gûlbahçe’nin hikâyesi baskının hikâyesi olmak durumundadır. O yüzden de bu hikâyeye, o dönemde kimin iktidarda olduğu gibi bilgileri hatırlamayı gerektirir, bu bilgilerin zihinlerde karmakarışıktır. Resmi tarihin kendi anlatısı için Kûrmeş’e uygun gördüğü Gûlbahçe ismi, oralıların sözlü hikâye anlatıcılığı geleneğiyle yaşatılan-kurulan Kûrmeş ismiyle çatışmaktadır. Sonuçta, iki isimle birlikte birbiriyle çatışan şey, aslında, kökenin ne olduğunu tanımlayan bilgiye dair bir iktidar savaşıdır.

Belleği böylece, daha ilk konuşmalarda gündeme getiren film boyunca, Kûrmeşlilerin ‘bağlayıcı yapı’yı kurmalarını sağlayan ‘bellek teknikleri’nden örnekler görürüz. Mesela bir kadın, köydeki taştan tepelerin hikâyesini anlatır; uzun uzun anlatılan bu hikâyeye göre bu taşlar, taş kesmiş bir düğün alayıdır. Başka bir sahnede birkaç kadın bir türkü söylerler ve türküde anlatılanları “herhalde şöyle olmuş ki, bu türkü çıkmış” diye, yörenin geleneklerine referansla yorumlarlar. Yine bir başka sahnede bir kadın, Pilvenkliler’in saldırısında kahramanlık gösteren Müslüm’ün hikâyesini anlatır. Hikâye bittiğinde de, “O gece ben şunları söyledim,” diyerek bir türküye başlar; türküde az önce sözlü olarak anlattığı hikâyeye aktarılmaktadır.

Filmin ikinci bölümünde, Almanya’ya göç etmiş Kûrmeşlilerin hikâyesine geçildiğinde, orada da memleket özleminin aynı türden ağıtlarda-türkülerde yaşadığı görülür. Almanya’daki bir hastanede yatan yaşlı kadın, oturduğu yatakta ağıt yakarken, kamera sabit planda

onun bu anlatısını kaydeder. “Rüyamda Kûrmeş'teyim, uyanıyorum dört demir arasındayım,” diye devam eden bir ağıttır bu. Bu kadının kim olduğunu bilmeyiz, hikâyesinin ayrıntılarını bilmeyiz; yönetmen onunla ayrıca röportaj yapmaya ihtiyaç duymaz bile. Çünkü zaten onunla ilgili söylenecek her şeyi ağıt formunda hikâyeleştirerek izleyiciye iletmiştir. Yine Almanya'ya göç etmiş başka bir Kûrmeşli kadın, sokakta yürürken türkü söylemeye başlar; “Yazık bize, nasıl geldik buralara, keşke şimdi evimde olsaydım,” der. *Dûr*'un içinde bolca bulunabilecek bu hikâye-anlatıcılığı örnekleri, yaşanan deneyimlere dair sözel kayıtların nasıl yaratıldığını belgeler. Cumhuriyet'in resmi tarihi birtakım kurumsallıklar üzerinden, belgelerle, yazılarla kurulurken, Kürt halkının toplumsal belleği de bu resmi tarihle bağlantılı olarak kurulan acıları sözle, türküyle, ağıtla kurar. Bütün bu türkülerin, ağıtların o toplumun belleğinde nasıl bir işlevi olduğu film boyunca görülür; bu folklorik öğeler sözlü hikâye anlatımının, tarihyazımının bir parçası olarak doğmakta ve yaşamaktadır. Bu noktada hikâye anlatıcılığının, sözle olsun ya da şarkı-türküyle olsun, unutmaya karşı bir ‘bellek tekniği’ olarak yaşamakta olduğu görülür.

Alan Dundes ‘karşı kimliği’ tarif ederken folkloru tipik bir sembol sistemi olarak adlandırır; “bu, özellikle folklor kavramı altında, egemen kültürel sistemlere karşı ya da onlarla ilişki içinde merkezin dışında var olabilen formasyonlar kastedildiği zaman geçerlidir”.¹² *Dûr*'da karşılığını bulduğumuz ağıtlar, türküler, hikâyeler de, egemen kültürel sisteme karşı bir formasyon örer. Filmde karşılığını bulduğumuz folklorik öğeler hikâye-anlatıcılığı örnekleriyle de sınırlı değildir. Assman, “Toplumsal kimlik olarak adlandırdığımız sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması ya da daha genel bir ifadeyle ortak bir simgesel sisteminin kullanımıyla ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır. Burada önemli olan kelimeler, cümleler, metinler değil, gelenekler, danslar, örnekler, işlemler, giysiler, dövmeler, yeme ve içme, anıtlar, resimler, coğrafyalar, yol ve sınır işaretleridir. Ortaklığı belli eden her şey gösterge olabilir. Dilin araçsallığı değil, simgelerin işlevi ve gösterge yapısı önemlidir,” diye yazar.¹³ Bu anlamda *Dûr* filmi boyunca gör-

12) Dundes'den akt. Assman, a.g.y., s. 154.

13) Assman, a.g.y., s. 39.



Dûr filminin afişi.

düklerimiz arasında, Kûrmeşlilerin giysileri, köyün mezarlığı, mezarların üzerine yazılmış yazılar, yapılan danslar, filmin açılışındaki çaput bağlanmış ağaç gibi öğelerin tamamı biraraya gelerek bir hikâyeye anlatırlar aslında. Her şeyden önce, Kûrmeşlilere kendilerinin kim olduğunu anlatırlar. Diğer yandan da bir film aracılığıyla temsil edildikleri anda, ulaştıkları kitleye bir hikâyeye anlatırlar; bu seferki hikâyede de iktidarın yokluğunu ilan ettiği özneliğin göstergelerine dönersürler.

DİRENİŞ BELLEĞİ KURAN FİMLER

Dûr filmi boyunca yok sayılma ve yok edilmeye karşı bütün folklorik öğeler bir anlatı kurarken ve hikâyeye anlatıcılığı ‘hatırlama figürleri’ni sabitlerken Kazım Öz de kendisini sinemacı olarak bu direnişin içine yerleştirir. Kûrmeş’in kendi köyü olmasından başlayarak pek çok öğeyle yönetmen filmin içinde görünür hale gelir; bazen yönetmene adıyla hitap edilir, bazen yönetmen kadraj içine yerleşir, bazen de kamera yönetmenin tuttuğu günlükten parçaları kaydeder. Yönetmen hikâyeye dünyasının içine bu şekilde dâhil olurken, üretilen filmin kendisi de anlattığı hikâyenin bir parçası haline gelir. *Dûr* filmi Derviş Ağuçan’ın hikâyesinin de, Almanya’da söylenen türkünün hikâyesinin de ucuna eklenir. Bu eklemelenmenin nasıl olacağını cevabını da yine filmin kendisi verir.

Almanya’da geçen ikinci bölümde Kazım Öz, oraya göçmüş Kûrmeşlilere köyde çektiği görüntüleri izletir. Bir evde oturmuş bir grup Kûrmeşli köylerini izlerler, insanları hatırlayıp haklarında yorumlar yaparlar. Bunlar izlenirken de birisi dönüp, “Kazım, ben en çok He-

çe'yi gördüğüme sevindim,” der. Sonra yaşlı bir kadın izledikleriyle duygulanıp hissettiklerini bir ağıtla söylemeye başlar. “Nasıl da paramparça olduk, artık birbirimizi tanımıyoruz, komşum gelmiş yabancılığımın filmini çekiyor, ama ben artık onun komşusu değilim, olmuşum Almanca...” diye devam eder bu ağıt. Almanya'dakilere izlenen bu görüntüler, bizim kısa bir süre önce izlediğimiz filmin kendisidir. Dolayısıyla bahsettiğimiz sahnede olan şudur; izlemiş olduğumuz film, izlediğimiz filmin içinde izlenmektedir. *Dûr* filmi, aynı dilden dile dolaşan hikâyeler, türküler gibi dolaşıma girmiştir ve bunun nasıl olduğunu da filmin içine yerleştirmiştir. Kendi işlevini aynalayan ve yorumlayan bu sahne, filmin kendisini film boyunca gördüğümüz bellek tekniklerinin bir parçası haline getirir. Aynen geçmişteki köy köy dolaşan masal anlatıcıları gibi, *Dûr* da türlü yerleri gezecek ve uzak mesafeleri aynı hikâye altında birleştirecektir. Sadece Kürt halkının belleğini kuran hikâyeleri toplayan, temsil eden ve onlardan etkilenen bir sinema kavrayışı da değildir bu. Filmden etkilendiği için ağıt yakan kadınla birlikte film, kendisinden önceki ve sonraki hikâyelerin arasında bir yere yerleşir. Bu anlamda Kürt halkının ‘bağlayıcı yapı’sını inşa eden bellekten etkilendiği kadar, bu belleğe etki etmeye de adaydır; kendine biçtiği misyon budur.

Hyussen son dönemde bellek konusuna olan ilgideki patlamayı yorumlarken, bunu bir tür ‘tarihten anıya kayış’ eğilimi olarak görür ve bu sürecin sonucunda “bir kavram olarak belleğin edebiyat eleştirmenlerini, tarihçileri ve sosyal bilimcileri giderek daha çok birbirine yaklaştırdığını” söyler.¹⁴ Tarihin hikâyeleştirme yöntemlerine dönük şüphe, iktidar ilişkilerinin bu yöntemlere etki etme gücüne dönük saptamalar, giderek tarih ile anı arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmış, tarihin hiyerarşik üstünlüğünü elinden almaya başlamıştır. Biz de konumuz açısından Hyussen’in saydıklarına film yönetmenini de dâhil edebiliriz. Cumhuriyet’in resmi tarih anlatısının karşısına çıkan bu film formundaki anlatı biçimi, aynı ülkenin aynı tarihini bambaşka bir şekilde anlatırken kaçınılmaz olarak ‘tarih’in iktidarını da sarsmaktadır; bu sarsıcı etki başarılı olduğu ölçüde de aktarılan ‘küçük hikâyeler’, ‘büyük hikâye’yle çarpışabilecek konuma gelmektedir.

14) Andreas Hyussen, *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 16-17.

Kazım Öz'ü Türkiyeli bir 'Kürt yönetmen' olarak ele almamızı sağlayan şey, elbette basit bir şekilde etnik kökeni değildir; Kürt meselesi üzerine söz söyleyen, Kürt kimliğini tartışan, Kürtçe konuşan bir sinema yapıyor olmasıdır. Bu vurguyla birlikte kimliklerin özsel tanımlamalarla kavranamayacağını da söylemiş oluruz. Bunun yerine, Foucault'nun yaklaşımını benimseyerek kimliği "insanoğlunun kendisini, yaptığı şeyleri ve içinde yaşadığı dünyayı hangi koşullarda sorunsallaştırdığı"¹⁵ üzerinden kavrayabiliriz. Bu anlamda Kazım Öz'ü bir 'Kürt yönetmen' olarak anma sebebimiz, 'kendini sorunsallaştırma' biçimidir. Bu yazı kapsamındaki filmlerin konuşmaya nasıl başladıklarına bakarken ve nasıl bir bellek inşa ettiklerini incelerken asıl soru, yapılan bu konuşmanın, kurulan bu belleğin işaret ettiği 'kendini sorunsallaştırma' biçimiyle ilgilidir.

Kürtlerin bugüne kadar asimile olmamış/edilmemiş/edilememiş olmaları ve dolayısıyla Cumhuriyet'in ortak dilinin ve ortak belleğinin dışında kalmaları zaten 'başka' bir özne kipinin, başka bir 'kendini sorunsallaştırma' biçiminin geçmişten beri var olduğu anlamına gelmektedir. Bu yüzden tartışma boyunca, Kürtlerin bugüne kadar konuşamamış değil, susturulmuş olduklarına; seslerinin duyulurluğunun engellendiğine, konuşmalarının temsil sahnesinden uzak tutulduğuna vurgu yapıldı. Bellek başlığında ise, Kürtlerin yıllardır Cumhuriyet belleğinin dışında bir bellek kurdukları ve korudukları belirtildi. Dolayısıyla Kazım Öz'ün filmlerindeki özne karakterini anlamaya çalışırken, Kürtlerin bugüne kadar özne olamadıklarını söylemek ve 'yeni dönem'de özneleşip özneleşemeyeceklerini tartışmak yanlış görünmektedir. Bunun yerine, özne kiplerinde bir değişimden; kimliği biçimlendiren 'kendilik teknikleri'nde birtakım düzenlemelerden bahsedilebilir.

Kazım Öz'ün filmleriyle nasıl bir öznellik kurduğu, otobiyografik öğelere sahip filmi *Dûr* üzerinden, sinemanın öznesi olan *author* kavramı da dahil edilerek tartışılabilir. Çünkü film, yaratıcısını hikâyenin içine sokarken onun, aktardığı bu hikâyeye olan ilişkisinin ne olabileceğini de kendi içinde tartışan bir yapı kurar. Filmin içindeki hikâyelerin, filmin hikâyesinin ve bütün bu hikâyeleri kuran

15) Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s. 127.

yönetmenin birbiriyle ilişkisi filmin temel başlıklarından biridir. Yönetmenin filmin içine yerleşmesi her şeyden önce konunun ve mekânın seçimiyle başlar. Filmin, hikâyesini anlatmak üzere mekân edindiği Kûrmeş köyü, Kazım Öz'ün memleketidir. Dolayısıyla bu belgesel film daha başlangıç noktasında, Kazım Öz için kendine dair bir şeyleri aramanın aracı gibidir. Film boyunca aktarılan hikâye ile aktaranın kendi hikâyesi kesişir; belgesel filmin nesnesi ile öznesi, temsil eden-edilen ilişkisinin dışında bir yerde örtüşür. Bu örtüşme film boyunca rahatlıkla açık edilir, Kûrmeşlilerin yönetmene adıyla hitap etmesine, onunla doğrudan diyaloga girmelerine izin verilir. Zaten Kûrmeş'in Kazım Öz'ün köyü olduğu bilgisi de film metninin dışından bir yerlerden edinilmiş bir bilgi değildir; izleyici bu bilgiyi diyaloglardan edinir.

Yukarıda, Kazım Öz'ü Türkiye'li bir 'Kürt yönetmen' olarak ele almamızı sağlayan şeyin onun etnik kökeni değil, Kürt meselesi üzerine söz söyleyen, Kürt kimliğini tartışan, Kürtçe konuşan bir sinema yapması olduğunu belirtmiştik ve bunu Foucault'nun 'kendini sorunsallaştırma' kavramına bağlayarak devam etmiştik. Şimdi, *Dûr*'un öyküsünün yönetmenin yaşamöyküsüne bağlanmasını buradan bakarak yorumlayabiliriz. *Dûr*'da Kazım Öz kendi kimliğini, dahası kendi *author* kimliğini Kürt halkının 'bağlayıcı yapısı'na referansla kurmaktadır. 'Kendini sorunsallaştırma'sının zemini, Kürt sorununun tarihi ve Kürt halkının bugünüdür. Bu anlamda film boyunca yönetmenin görünür olması, romantik bir kavrayışla, eserinin mutlak hâkimi olan yaratıcı bir *author*'ün izleyiciye kendini sunması olarak görülemez. Bu görünürlük, Kürt halkının görünürlüğüyle doğrudan bağlantılıdır; Kürtlüğün temsil sahnesinde yer bulduğu dönemin yönetmeni, kendisini hikâyenin içine yerleştirerek onu yaratan koşulları görünür hale getirmektedir.

Filmin ikinci bölümü boyunca tutulan günlük de doğrudan özne/*author* tartışmasıyla bağlantılıdır. Her şeyden önce günlük, kim olduğunu sabitlemenin, "kendini yaptığı, düşünlüğü, söylediği şeylerin öznesi olarak kurma"nın aracıdır. 'Ben kimim?' sorusunu sormanın aracı olduğu kadar, bu soruyu sormak durumunda olan bir öznelğin, bir kimlik probleminin göstergesidir de. Ayrıntı planlarda günlükten görünen bölümlerde, günlüğün tam olarak bizim buradaki tartışmamızı konu edindiği görülür; yönetmenin konusuyla



Kazım Öz film setinde.

ilişkisi tartışılır, yapılan çekimlerin Kürt halkının mücadelesine dair düşündürdükleri not edilir. Filmin çekimleri sırasında tutulan bu günlük her şeyden önce bu filmin üretiminin, Kazım Öz'ün özne konumuna dair bir tartışmayla iç içe geçtiğine işaret eder. Bu anlamda film, *author*'ün kendini nasıl sorunsallaştırdığını görebileceğimiz bir yüzey olmanın çok ötesinde, bizzat bu sorunsallaştırmanın bir aracı, bir 'kendilik tekniği' olarak işlev görmektedir.

Aynı ilişkiyi içine izleyicileri de alarak sürdüren bir başka sahne, bellek bölümünde ele aldığımız sahnedir. Burada, Kazım Öz Kûrmeş köyünde çektiği görüntüleri Almanya'daki Kûrmeşlilere izletir. O anda izlenmekte olanlar, biz izleyicilerin kısa bir süre önce filmin bir parçası olarak gördüğümüz görüntülerdir. Önceki bölümde bu sahnenin, Kazım Öz'ün sinema aracılığıyla kurduğu hikâye anlatıcılığı ile filmin içinde türkülerde, ağıtlarda yaşayan hikâye anlatıcılığı arasında bağ kurduğunu söylemiştik. Ortak belleği yaşamanın aracı olarak hikâye anlatıcılığı da 'kendi hikâyesini anlatmak' üzerinden yine kendini sorunsallaştırmanın kanalıdır sonuçta. Bu anlamda, günlük üzerinden söylediklerimize bu sahne üzerinden bir ek yapmak gerekiyor. Üretilen filmin, *author*'ün kendi kimliğini kurmanın aracı olduğu kadar, onu izleyecek olan Kürtler için de bir kendilik tekniği olarak işlev görmesi hedeflenmektedir; *author*'ün kimliği bir halkın ortak acıları, anıları, hayalleri üzerinden tanımlandığı ölçüde zaten bu ikisi iç içe geçmek durumundadır.

Bahsedilen sahnede kurulan çok-katmanlı yapıyla filmin yapım süreci de filmin içine yerleşmiş olur. *Dûr* filmi, bizim izlediğimiz sırada, gözümüzün önünde kurulmaktadır. Bu anlamda olmuş bitmiş bir eser değil, henüz kurulmakta olan bir eserdir. Bu, *author*'ü ve izleyiciyi de içine alan bir 'tamamlanmamışlık'tır. Filmin kuruluşuyla özelliğin kuruluşunu iç içe geçirerek 'halen olmakta olan' şeklinde tarif eden yapı, filmin finalinde neredeyse bir *espriye* dönüşecek kadar açık ifade edilir.

Günlükte "Nihayet bitti. Yarın trende bu satırları çekmezsem *Dûr*'un bütün çekimlerini tamamlamış oldum," diye yazdığını görürüz... Yönetmen, filmin nereye doğru gideceğine günlüğüyle birlikte ve bizimle paylaşarak karar vermektedir. Günlüğün devamındaysa Kazım Öz, film için çıktığı yolculuktan bahseder, bu yolun sanki hiç bitmeyecekmiş gibi geldiğini yazar. Son sözleri, "Belki de bitmedi," olur. Bu filmle çıkılan yolculuk Kürt halkının ortak tarihine bağlandığı ölçüde, filmin kendisi de bu tarihin bir yerine eklemlenmiştir. Bu tarihinin film etkileyen bir öncesi olduğu gibi, bir devamı da olacaktır ve bu devamın rotasına Kazım Öz de etki etmiş olacaktır.

KAZIM ÖZ'ÜN FIRTINA'SI:
ÜNİVERSİTELİ GENÇLERE BİLİNÇ AŞILAMAK

Osman Akınhay



Doğrusunu söylemek gerekirse, Kazım Öz'ün 1990'lı yılların başlarında İstanbul Üniversitesi'nde örgütlenip siyasi faaliyet yürüten bir grup Kürt öğrenciyi (kendi deneyleriyle, 'yurtsever' öğrencileri) anlattığı *Bahoz* (Fırtına) filmi seyredip salondan çıktığınızda aklınızın karışmaması mümkün değil.

Nasıl karışsın ki? Bir kere, yaklaşık olarak 2 saat 45 dakika süren, bir noktadan sonra artık 'galiba bu film bitmeyecek' duygusuna kapılıp koltuğunuza iyice kurularak, 'sabaha kadar oynasa seyredelim' pozunu takınmadan edemediğiniz uzun mu uzun, iki kere gösterilen 'özeleştirici sahneleri' gibi gereksiz tekrarlarla doldurulmuş, ama aynı zamanda akıcı olmayı başaran bir film var karşınızda.

İkincisi, bu film, hikâyesine sempati duyan izleyicinin filmle arasına mesafe koymasını oldukça zorlaştıracak ölçüde de gerçek mi gerçek. Film üzerine yazılarda ve filmin internetteki sitesinde anlatıldığı üzere, yönetmenin o dönemi bilfiil yaşamış olması ve yapımın Mezopotamya Kültür Merkezi'nin bir faaliyeti olarak gerçekleşmesi, bu gerçekliği iyice koyultan etkenler.

Üçüncüsü, ister film-zamanıyla aynı dönemde, isterse ondan on-on beş yıl önce ya da sonrası için olsun, eğer kendi gençliğinizde öğrenci örgütlenmesi içinde yer aldığınız, karakterlerin hemen her hareketi ve refleksinde mutlaka 'kendiniz'den izler bulacağımız ve bu anlamıyla, eleştirel bir gözle bakmanızı engelleyecek derecede 'yakınlık' kurduran bir samimiyete sahip.

Dördüncüsü de, o dönemde büyük şehirlerdeki, bilhassa üç büyük şehirdeki üniversitelerden 'dağa gidenler' içinde 'yüzlerce Türk genç kız ve erkeği'nin de bulunduğu bilgisine haizseniz, bir toplumsal-siyasal olgu olarak öneminden şüphe edilemeyecek bu gerçeğin izini boşuna arıyor olacak gözleriniz.

'Politik' temalı filmler üzerine daha önce kaleme aldığım yazılarda baştan belirttiğim şekilde, sinemanın fiilen içinde yer alan biri olmadığımndan, Kazım Öz'ün sinema yönetmenliğiyle ilgili herhangi bir değerlendirmede bulunmak, ya da filmleriyle kurduğu anlatının ne ölçüde başarılı bir sinema diline dönüşmüş olabileceğini belirlemek, ayrıca filmin 'sinemasal' kusurları ve eksikliklerini sıralamak bana düşmez.

O yüzden, sadece burada geçerken, filmi beraber izlediğimiz *Beynelmilel*'in senarist-yönetmeni Sırrı Süreyya Önder'in *Fırtına*'ya dair olarak, "Yönetmen filme bir saat kıyabilse, bir başyapıt olurdu; en kestirme yoldan, kamera sadece [filmin baş kişisi] Cemal'in gözüyle gördüğünü bize göstermekle kalsa bile bu tasarruf gerçekleşirdi," saptamasına işaret etmekle yetineyim.

BİLİNÇLENME YOLU

Film, Tunceli'nin bir köyünde yaşayan Cemal'in sınavı kazandığını duyuran bir çocuğun bağırsığıyla açılır. Cemal, odasının duvarların-



Fırtına'dan (2008) bir sahne.

da Atatürk portresi, saz ve av tüfeği asılı olan bir Kürt-Alevi gencidir. Gelen haber üzerine hanehalkı ve köy sevinç içindedir; oğlan yıl boyunca bütün gayretiyle dersine çalışmış, annesinin “Odun kır, Cemal,” benzeri seslenişlerini duymamış, sonunda muradına ermiştir.

Sonra da, özellikle filmin sonuna yakın bölümünde, sanki dünyadan bihaber yaşıyormuş gibi oğlunun ‘bela’ya bulaşmasını engellemek için her yola başvurabileceği izlenimi uyandırılan, dolayısıyla ‘kandırılmaya müsait’ babasından dinlediği, “Devlet sana iyi bir fırsat verdi, bu fırsatın değerini iyi bil,” nasihatiyle İstanbul’a doğru yola çıkar.

Cemal, giderken kendisini mahzun bakışlarla seyreden komşu kızı Hatice’yi kızgın duygularla arkasında bırakır, feribotla geçtiği Van Gölü’nde taş kaydırır ve elinde valiziyle Beyazıt Meydanı’na gelir. Üniversitede ilk karşılaştığı şeyler, okulun giriş turnikesinde arkasından bağırp eğlenmeye çalışan lakayt tavırlı, mavi kotlu polis, bir masada yeni gelenlere (keskin bir ağızla) öğrenci derneğinin propagandasını yapan solcu gençler ve aynı günde kayıt yaptırmaya anne babasıyla gelmiş olup, daha sonra amfide ona yaklaşmaya çalışan, göze batan bir figür olarak işleneceği sonradan anlaşılan temiz, beyaz yüzlü, sarışın bir (Türk) kız(ı)dır.

Cemal'in okuldaki ilk günlerini anlatan sahneler biraz şematiktir, fakat o yaşta zaten hayat algısının kendisi de ağırlıkla ak/kara keskinliğindedir, bu yüzden son derece doğal bir akış içinde seyreder. Yurttaki oda arkadaşları, büyük şehirde aradığını bulamama ihtimali yüksek olan (kendisi gibi) taşralı gençlerdir. Sarışın kız Emel, daha ilk günden itibaren ona göz koymuş gibi bakar, onu bara götürür, fakat oğlanın aklını çelmeyi başaramaz ve 'yabancılığı'nı kırmasını sağlayamaz. Öğrenci derneğinin militanlarıysa her fırsatta dergi dağıtmakta, YÖK'ün yıldönümü gibi vesilelerle boykot çağrısı yapıp, propaganda amacıyla sınıfta dersi kesmektedirler.

Giriş bu kadardır, üniversiteye yeni gelen her acemi öğrencinin yaşadıkları benzeri ritüellerden ibarettir. Her şeye rağmen, üniversite sıraları büyümlü ve vaatkârdır; ergenliğin tadı çıkarılacak, maceralar yaşanacak ve 'hayata atılmadan' önce her uçukluk yapılacaktır.

Dillere destan Boğaz'ı, her daim ayartıcı eğlence hayatı ve Beyoğlu'su, keşfedilecek, görülüp gezilecek binlerce köşesiyle İstanbul da bütün bu vaatkâr atmosferin en cafcıflı, ışıltılı yatağıdır. Derken (ve fakat) devreye, 'yurtsever' öğrencilerin, Kürt gençlerinin örgütlenme adımları girer ve hikâyenin akışına 'başka bir gerçeklik' hakim olur.

Bir sabah dersliğin tahtasında üç isim yazılıdır: "Cemal – Rojda – Orhan!" Üst sınıflardaki 'yurtsever' gençler, temas kurmak istedikleri birinci sınıfa yeni gelenlerin kayıt listelerine bakarak, memleketi 'Kürt illeri'nden olanları bu yöntemle bulmaya çalışıyorlardır.

Tahtaya isim yazanlardan (ve o rolde Asiye Dinçsoy'un oyunculuğu dikkat çeken) Helin'in, Cemal'le ilk bağ kurduğunda kullandığı şifreli söz, 'anonim' bir isim olarak "Mahmut'un arkadaşıyım"dır. Cemal doğal olarak Mahmut adında bir arkadaşı bulunmadığını söyler, fakat Helin de ısrarından vazgeçmez ve "Öyle konularla pek ilgilenmediği" gerekçesine sığınarak kendini uzak tutmaya çalışan Cemal'i 'uyandırma'ya yönelik çabalarını sürdürür.

Sonrası, üniversite sıralarında bildik, çokça şahit olunmuş bir bilinçlenme süreci olarak tezahür eder.

EYLEMCİ GENÇLİK FİLMİ

Üniversitede solculuk, bildiğimiz gibidir: Her fraksiyonun ayrı bir masası vardır; solcu-devrimci gençler diğer öğrencilerden ayrı, Edebiyat fakültesinde 'Küba kantini' adı takılmış bir kantine

gidiyorlardır. Burada duvarlar duyrular, posterler, ilanlar, afişlerle doludur. Masalarda oturanlar çay-sigara eşliğinde hararetli tartışmalar yapıyorlardır. Her fraksiyonun gözü ve dikkati ağırlıkla birinci sınıf olarak üniversiteye yeni girenlerin üzerindedir. Bir polis baskını haber alındığında kantin alelacele boşaltılıyordur, vb.

Yurtsever öğrencilerin 'sorumlusu' Mahmut da ara sıra okula gelip örgütlenme çalışmalarının gidişatı hakkında rapor alıyor, bu raporlar aracılığıyla 30 yeni kişiyle ilişkiye geçildiğini, polisin grubu izlemeye çalıştığını, aيدات toplamakta sıkıntı çekildiğini, vb. öğreniyor, sonra yeni yayın geleceğini falan bildirip çeşitli talimatlar verdikten sonra okuldan ayrılıyordur.

Yine bir gelişinde Mahmut, "Mazlum Filistin halkıyla dayanışma içindeyiz," diyen Müslüman gençliğin bir temsilcisiyle görüşür ve ona, "Filistin halkıyla dayanışyorsunuz, ama yanı başınızdaki mazlum halkı görmüyorsunuz," der. 'Yurtseverler'in kantinde ve öğrenci yurdu odalarında tartıştıkları Kürt-olmayan solculara yönelik eleştirileri de benzer bir minvalde tipiktir: "Dünyayı üniversiteden ibaret mi sanıyor bunlar!"

İsmi ısrarla tahtaya yazılarak kendisiyle tanışılan Cemal de artık bu 'örgütlenme faaliyetleri'nin doğrudan hedefidir. Bunun için Helin, her rastlaşım konuşmalarında Cemal'e kökenini ve kimliğini hatırlatacak, "Tunceli değil, heval, orası Dersim'dir," diye bastırarak, "Sömürenler dilimize de hükmediyorlar," yollu salvolarla onu kendileriyle birlikte davranmaya ikna etmeye çalışacaktır.

"Ben Aleviyim, ama Kürt değilim," "Siyasi konularla pek ilgilenmiyorum," diye direnç gösteren Cemal, bu inatçı tavrı üzerine Helin'den, "Dersimlisin ama Kürt değilsin, öyle mi, sen allahına kadar asimile olmuşsun," diye azar işitir, hatta bir keresinde sıkı bir tokat yer. Fakat Cemal hâlâ ikna olmamıştır; "Anam Kürtçe konuşuyor diye Kürt mü oluyor?," "Kürt olsam ne olacak, unutulup gidecek bir dilin peşinden niye gidiyorsunuz," diye itirazlarını sürdürür.

Cemal'i sahiden etkileyen ilk olay, üniversite dışında, bir belediye otobüsünde şahit olduğu, 'paspal' halleriyle kendi aralarında Kürtçe olarak sohbet edip gülüşen iki adamın, 'temiz giyimli' diğer yolcuların hışmına uğrayıp, palda küldür otobüsten indirildikleri sahnedir. Adamlar kendi aralarında eğlenirken onların konuşmalarını ilgiyle ve gülümseyerek takip eden Cemal, birkaç dakika son-



Fırtına (2008).

ra ‘görgüsüz herifler’, ‘bölücüler’ diye onu otobüsten atan ‘temiz giyimli’ Türklere, “Hop, hop, bir dakika,” diyerek müdahale etmeye çalışsa da buna gücü yetmez.

Türkiye’nin en kalabalık, ama aynı zamanda Kürt nüfusun da en yoğun olduğu bu megalopolde Kürtçe konuşmanın ‘bastırılması’nı simgeleyen bu bölümde “Hop hop...” diye ilk itirazını dile döken Cemal, nihayet gizliden İsmail Beşikçi’nin kitaplarını okumaya başlar, ‘yurtseverler’in kendisine verdiği gençlik dergisi *Özgür Halk*’ı yurt odasında yatağının altına saklar, sol klasiklerden eline geçirdiklerini birbiri ardına devirir, hatta bazen yüzünü bu dergi ve kitaplardan biriyle örterek uykuya dalar, Mezopotamya Kültür Merkezi’nin açılışında Musa Anter’in yaptığı konuşmayı dinler ve derslerini iyiden iyiye aksatır.

Sonra, ilk eylemine katılır: Musa Anter katledilmiştir! Değil mi ki, “Cemal arkadaş, çelişkilerin giderildiği en iyi yer, eylem anıdır,” artık başka bir yola girilmiştir. Hem zaten, elinde *Gündem* gazetesiyle Cemal’i de büyüüne çeken “eylem bir kez başlayınca insanın içinde korku morku kalmıyordur”.

O arada Mahmut ‘arkadaş’, “Çok tarihsel bir kuşağız,” diyerek hiçbir ajitasyon fırsatını kaçırmazken, televizyon haberlerinde ve ga-

zete manşetlerinde birinin lehte, diğ erinin aleyhte tavırlarıyla ‘Kürt-çe televizyon yayını’ (simgesel olarak da ‘Kürtlerin kültürel özerkliği’) Turgut Özal ile Süleyman Demirel arasında sert bir tartışma konusu olurken, Cemal’in gözünde olaylar çok büyük bir hızla gelişmektedir...

SOLDA YENİLENME, YA DA: “DÜŞ, GÜNEŞ ALTINDA BİR ÜZÜM TARNESİ”

“Düş, güneş altında bir üzüm tanesi” olarak kaldıkça, dağlara akın durmayacaktır! Enma Goldmann’ın bilinen bir sözüyle kurulan bu cümle, o dönemi anlatan en özlü sözlerden biridir herhalde. Ve film in kadr ajından bir-iki adım dışarı atarsak, o dönem aynı zamanda, Kürt-olmayan solcular için, sosyalist sol için de kayda değer bir hamlenin gerçekleştiği, tünelin ucunda ışığın yeniden görüldüğü, ülkeyi bir silindir gibi ezen 12 Eylül karanlığının ardından umudun yeş erdiği yıllara tekabül etmektedir.

Ve bu ‘hamle’nin, ‘kırıldanış’ın ayırt edici özelliği, 1960’lı ve 1970’li yılların sol kadrolarının -hapishaneler ve mültecilik üzerinden- devam edegelen varlıklarının yanı sıra, yeni kuşak gençliğin saflara katılımıdır.

Nitekim, 1990’lı yıllarda solda görülen canlanmanın ‘dorucu’ Özgürlük ve Dayanışma Partisi, ÖDP’nin kuruluşu ise ve ÖDP’nin yaslandığı üç ana dinamikten söz etmek mümkünse, bu dinamiklerden birisi artık olgun yaşlarına gelmiş eski kadroların temsil ettiği ‘örgütlü geleneklerin gücü’, ikincisi kamu emekçilerinin yükselen mücadelesi, diğ eri de üniversiteli gençlerin yeni ‘militanlığı’dır.

Bu gençleri simgeleyen, Berlin Duvarı’nın yıkılıp Sosyalist Blok’un dağılmasının getirdiği yılğ nlığın ardından sol grupların çalışmalarını ve eylemlerini toparlayan ‘öğrenci dernekleri’ ve Koordinasyon dönemlerinin ana üssü de başta İstanbul olmak üzere büyük şehir üniversiteleridir.

Dolayısıyla, Kazım Öz’ün bakışını yönelttiği ‘üniversiteli yurtsever gençlerin örgütlenmesi’ne daha geniş bir mercekle, o dönemi karakterize eden bu baş kaldırmayla birlikte; içerikleri ve kapsamaları oldukça ayrı kanallardan aksa bile, bu üniversite mücadelesinin saf-

larında ‘serhildan’ ile ‘canlanma’nın yansımalarını aynı dönemin iklimine ait olarak düşünmek kanımca isabetli bir yaklaşım olur.

Zira o gençlerin ‘ortak’ diye görülebilecek niteliği, eğer 1960’lı-1970’li yılların militanlarının o zamana ve bugüne değin iyi-kötü taşıdıkları bayrağı devredecekleri ve ‘yenilenme’yi gerçekleştirecek birileri varsa ve eski dönemin tabiriyle “mücadelenin sonunu kadrolar belirleyecek” ise, buna aday en muhtemel kadrolar ve önderlerin fiilen bu kuşağın gençleri içinden çıkacağıdır.

Lakin ve öte yandan, onca aydınına, sinemacısına ve imkânına rağmen Türkiye’deki devrimci gençlik hareketinin 1965’lerden sonraki çeşitli safhalarına ya da genel olarak gençlik hareketine, özerk ve demokratik üniversite kavgasına dair doğru düzgün tek bir ‘içeriden’ film çekilememişken, Kazım Öz’ün yüzünü yılgınlığa değil, mücadeleye dönük ‘karakterleri’ üzerinden *Fırtına*’yla ortaya koyduğu örneği, Kürt sinemasının bir artısı saymak kesinkes doğru olacaktır.

ÇAPRAŞIK BİR MESELE: ‘İÇ’ ELEŞTİRİ

Çoğumuz biliriz; bir siyasi hareketin içinde ya da yakınıdaysanız, veya siz kendinizi bir yükümlülük duymayacak kadar ‘rabitali’ hissetmeseniz bile yakın çevreniz o harekete karşı -organik olmasa da- doğrudan bir siyasal/moral sorumluluk taşıyorsa, eleştiri yöneltme açınız baştan daralmış demektir.

Hele ki eleştirel bakışınızı yönelttiğiniz ‘hareket’ (şimdi ya da bir eserin ortaya konduğu dönem itibariyle) halihazırda zorlu bir varoluşu sürdürüyorsa, o takdirde, ‘hikâyenin estetize edilmesi’ni sağlayacak zamansal/fiziksel mesafenin henüz oluşmaması gibi negatif bir etkenin yanı sıra, işin içine bir de başka duygusal ve devrevi etkenlerin gireceğine şüphe yoktur.

Arundhati Roy’un başka bir bağlamda kaydettiği üzere, “Böyle (eleştirel) bir tutum takındığınızda, bir ‘savaş’ bölgesinde ağızdan çıkan her sözün, kurulan her cümlenin ‘savaşan’ tarafların propagandasına yarayacağını bilmeniz gerekir”.

Gerçekten de, ‘kapalı’ bir hareketin iç işleyişine dair eleştiri yapmaya soyunduğunuzda karşınıza hemen iki aşılma mania dikilmektedir: Bu örneğimizde, muhalif olanlara karşı uygulanan ve ölü/yaralı/tecrit edilme sayıları yüzlerle ifade edilen ‘aleni şiddet’ si-

cili ile, halen mücadele/savaş halinde olan güçleri oluşturan kişileri ('bilinçli' bireyleri) gücendirme, kızdırma ve karşı tarafın eline koz verecek olma tedirginliğidir bunlar.

Oysa yönetmen, bu 'tekinsiz koy'a girmekten geri durmamıştır. İlk ciddi eleştirisini, Mahmut'un "Biz Kürt erkekleri oldukça zayıfız, bazen bir selamı bile aşk çağrısı olarak yorumlayabiliriz" sözüne yansıyan, kadın-erkek ilişkilerindeki kısıtlayıcı tutuma yönelmiştir.

Ali ile Helin 'gizli' sevgilidirler. Evde bir başlarına kaldıklarında sevişmekten çekinmezler, ama arkadaşlar birarada iken tek yapabildikleri susmak, âşikane duyguları yokmuş gibi davranmak ve ancak elektrikler kesildiğinde karanlıkta öpüşmektir.

Akıbetleri ise, kaçınılmaz ayrılık. Zaten Ali, 'Helin'le çirkin ilişki içinde olmak'la itham edildiği bir özeleştirme toplantısında, özellikle kadınlara karşı zaaflı davranmakla eleştirilecektir.

Bütün bir birimin toplandığı ve bu 'hevaller topluluğu' önünde sorgulama/eleştiri/özeleştirmenin birlikte yürüdüğü 'oturumlar', izleri rahatlıkla 1980 öncesine götürülebilecek repliklerle yüklüdür. Bu bakımdan, "İrademi partiye teslim ediyorum," "Arkadaşlar az bile söylediler, bu eleştirileri dikkate alıp düzeltereğim," türü cümleler 'biz' seyirciler nezdinde alışılmadık değildir.

Keza filmin, Cemal'in 'konuşmayarak', "Sen hangi ulustansın?" sorusuna, "Kürdüm," diye cevap vererek parladığı işkence bölümü de, içlerinden birinin polisle işbirliği yapması ve itiraflarda bulunup, eski arkadaşlarını göstermesindeki fütursuzlukla dikkati çeker. Burada, 'ihamet'in çapını söze dökmek de Mahmut'a düşer: "Hainleri bol bir halkız."

Cemal için nihai eşik burada atlanmıştır. Nitekim, haftalarca süren ağır işkencenin ardından, konuşmadığı ve kendisine yöneltilen suçlamaları kabul etmediği için serbest bırakılıp da artık kendi adına eski 'öğrenci iklimi'nin hakim olduğu bir hayatın sürdürülme ihtimali tamamen ortadan kalkınca, geriye kalan seçenek 'çıkış' olacaktır...

Cemal'i köyden alıp üniversiteye, üniversiteden alıp dağa götüren aynı gölün üstündeki feribot, 'geçiş'in zeminidir. Final sekansında düğün alayının köylüleri halaya dururlar ve o da gözleri kapalı, vermiş olduğu kararını içinde huzurla doğrularken,

kendisini tanıyan köylüsüne karşılık olarak Cemal'in verdiği cevap, yine 'anonim' bir yoldaşlığın ifadesi olur: "Benim adım Cemal değil, benim adım Mahmut!"

TARİHSEL-ROMANEKS BİR 'ÇIKIŞ'

Kendi gözlemlerim itibariyle, Türkiye'de 1980'lerin sonlarıyla 1990'ların sonları arasındaki on küsur yıllık dönem, sol hareket açısından üç büyük 'romanesk' harekete sahne olmuştur, diyebilirim.

Burada sözünü ettiğim, 1980 darbesinin ardından ancak 1986'daki ilk mitinglerle başını kaldırmaya başlayan, 1980'lerin sonlarına doğru yine işçi gösterileri, az sayıda grev ve Zonguldak madencilerinin görkemli Ankara yürüyüşüyle, yeni örgütlenme arayışı içindeki solcuların Kuruçeşme tartışmalarıyla ve üniversitelerde yeniden öğrenci derneklerinin kurulmasıyla ilk ivmesini kazanan dönemdir.

İşte bu -geniş- döneme dahil olarak gördüğüm 'üç romanesk durum'un birincisi, 1980'lerin sonları ile 1990'ların ilk yıllarında ülkenin batısındaki belli başlı üniversitelerden yüzlerce genç kız ve erkeğin dağlara gidişidir.

İkincisi, 1995 yılında devletin malum (ve şimdilerde kanıtları Ergenekon davasıyla gün yüzüne çıkmaya başlayan) güçlerinin provokatif bir kahve taramasıyla patlayan Gazi İsyanı'dır.

Üçüncüsü de, 1996'da bazı cezaevlerinde hak mücadelesi olarak başlatılıp, 64 tutuklu ve hükümlünün ölümüyle sonuçlanan (ve 2000'deki -ama daha geniş katılımlı ve vahşice saldırıya maruz kalan- eylemin önceli olan) ölüm orucudur.

Dolayısıyla, Kazım Özü'nün *Bahoz/Fırtına* filminde anlattığı hikâyenin cevherini, üniversiteli gençlerin gelecekleri ve hayatlarını 'korunaklı sınırlar'da sürdürmekten feragat edip, 'dağlara akın'da aradıkları bu 'büyük çıkış'ın 'destansı' öneminde ve filmde bir örneği yansıtılan bu tarihsel olayın prototipini meydana getiren aktörlerin/militanların 'tipikliği'nde aramak gerektiği kanaatindeyim.

(Mesele, Sayı: 30, Haziran 2009)

BABAK AMİNİ: “KÜRDİSTAN, ANLATILMAMIŞ HİKÂYELER HAZİNESİ”

Bijan Tehrani*



Ferestegan dar Khak Mimiranel (*Melekler Toprakta Ölür*,2009) filminin yönetmeni Babak Amini, 1978’de İran’ın Kürdistan eyaletinde doğdu. Amini öğrenimini Tahran’da gördükten ve felsefe doktorası yaptıktan sonra, on yıl boyunca yönetmen Bahman Ghobadi’nin asistanlığını üstlendi. Yönetmen yardımcılığı yaptığı filmler arasında *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Kaplumpağalar da Uçar* ile *Yarım Ay* da bulunmaktadır. Amini’nin İran-İrak savaşında hayatını kaybetmiş İranlı askerlerin kemiklerini satarak hasta babasına bakan, bir gün evine dönerken Amerikalı bir askerin de karıştığı bir terörist eyleme tanık olup, askere yardım etmek isteyen bir Iraklı Kürt kızının hikâyesini anlatan *Melekler*

*) Bu röportaj ilk olarak internette, www.cinemawithoutborders.com sitesinde yayınlanmıştır ve Bijan Tehrani’nin izniyle bu kitapta yer verilmiştir.



Babak Amini (soldaki) *Melekler Toprakta Ölü* (2008) filminin çekimlerini yaparken.

Toprakta Ölü filmi, İtalya'da Archipelago Film Festivali, Portekiz'de Festroia Film Festivali ile 2008 EcoVision Festivali ve bunların yanı sıra Berlin Kültür Filmleri Festivali ile 9. Seul Film Festivali'nde gösterilmiştir. 2008'deki Uluslararası Palm Springs Kısa Filmler Festivali'nde 'Sınır Tanımayan Sinema' bölümünün en iyi filmi seçilmiştir.

Bijan Tehrani: *Melekler Toprakta Ölü*'ün hikâyesi aklınıza nasıl geldi?

Babak Amini: Bir arkadaşım çok önceden, Irak-İran sınırında yaşayan ve İran-İrak savaşında öldürülüp gömülmüş İranlı askerlerden kalan kemikleri bulmak için toprakları kazan bazı Iraklı aileler bulunduğundan bahsetmişti bana. Bu kişiler sonra da buldukları kemikleri, Kızıl Haç vasıtasıyla ya da ilişki kurmayı başardıkları bazı kuruluşlar aracılığıyla askerlerin ailelerine satmaya çalışıyorlarmış. Fakat bu iş için ellerine geçen para da çok az oluyormuş.

İşte, ben bu olayın aslını araştırmak üzere bizzat kendim İran-İrak sınırına gittim ve duyduğum bu olayın gerçek olduğunu, fakat çok küçük bir ölçekte yürütüldüğünü gözlemledim. Bölgede dolaşır

ve elden geldiğince araştırma yapmayı sürdürürken, bu olayı kurgusallaştırabileceğim fikri düştü aklıma. Böyle bir hikâyenin ana karakteri olarak genç bir kızın çok uygun olacağını düşündüm.. Kürdistan'ın o bölgesinde sert iklim koşullarında, yerin en az iki metre altındaki kemikleri bulmak için toprağı kazmak erkek işi sayılır ve bu işi bir kadının yapması olaya fazladan bir etkileyicilik katardı. Aynı zamanda, Irak'taki teröristlerle mücadele eden Amerikan askerlerinin durumu, ilgimi çeken başka bir konuydu. Tasarladığım filmdeki gibi bir genç kadın, bir Amerikan askerini öldürmek isteyen teröristlerle karşılaşırsa acaba nasıl davranırdı ve neler olurdu? İşin içine bir Amerikan askerini sokmam, hikâyenin gerçekliğini zedeler miydi?

Öte yandan teröristler, haftalar boyunca Amerikan askerlerini kaçırıp öldürmeye, sonra da onların infaz edilmesini video kasetlere çekmeye ve bu videoları ya internette yayınlayarak ya da uydu kanalları aracılığıyla televizyonlara göndererek göstermeye devam ediyorlardı. Bu yüzden, hikâyeme böyle bir yön katmanın iyi bir artı olacağına kanaat getirdim.

Siz İranlı bir Kürtsünüz ve yıllarca ünlü yönetmen, Bahman Ghobadi'nin asistanlığını yaptınız. Bize bu deneyimlerinizle ve Kürt sinemasıyla ilgili olarak neler söylemek istersiniz?

Uluslararası düzeyde tanınan bir film yönetmeni olan Bahman Ghobadi'nin yardımcılığını yaparak Kürt sineması içinde on yıl geçirdim. Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Kaplumbağalar da Uçar* ile *Yarım Ay* gibi filmlerinde çalıştım. Bu filmlerin ikisi İran ile Irak sınırlarının birleştiği yerde, *Kaplumbağalar da Uçar* ise Irak'ın içinde çekildi.

Kürt sineması, üretimi çok sınırlı olduğu ve henüz emekleme aşamasında bulunduğu için dünyaca tanınmıyor. Bahman Ghobadi Kürt sinemasını dünyaya tanıtmak için büyük bir gayret içerisinde, fakat siz bir çabada tek başınıza kaldığınız zaman yapabileceğiniz şeylerin belirli bir sınırı olur. Ayrıca, Kürdistan'daki film yönetmenlerinin çalışma koşulları oldukça ağır, son derece sıkıntılı. Sayılı olan birkaç film haricinde, Kürt filmlerini uluslararası izleyiciye kabul ettirecek bir dil tutturmak mümkün olmamış. Kürdistan'da tek bir sinema okulu yok, tek bir film laboratuvarı



Melekler Toprakta Ölür (2008) filminden bir sahne.

yok, hatta gelişkin bir film kamerası dahi yok. Oysa Kürdistan, anlatılmamış hikâyeler ve ilginç fikirler bakımından neredeyse bir hazine değerinde. Ben kendim de İran ile Irak sınırının birleştiği bir bölgede doğdum ve çocukluğum çetin bir hayatın içinde geçti. Fakat Kürdistan'da anlatılan masallarla hikâyeleri dinleyip öğrenebilecek kadar da şanslıydım. Neredeyse derime kazındı bu hikâyeler. Yine de bunları bir şekilde başkalarına nakletmek istediğinizde, karşınıza daha önce hiç düşünmediğiniz birtakım sınırlamalar ve ciddi engeller çıkıyor. İşte, buna benzer bir sürü probleme rağmen, civarda hâlâ birkaç iyi Kürt yönetmen var. Almanya, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde belirli aralıklarla Kürt filmleri festivalleri düzenlendiği oluyor.

Filminizde kaçırılan ve yaralı bir Amerikan askerine yer vererek, gerçekten cesur ve zor bir tercihte buldunuz. İzleyicilerin bu seçime tepkisi nasıl oldu?

Ben gerek filmime, gerekse ve özellikle- filmimde Amerikalı bir askeri işlemiş olmama karşı çok farklı tepkiler aldım. *Melekler Toprakta Ölür*'ü bir keresinde, İran-Irak savaşında iki oğlunu birden

kaybetmiş olan bir aileyle birlikte izledim. Yanımdaki anne, film boyunca hıçkırıklarını tutamadı; oysa, kendi söylediğine göre, daha önceleri tipik savaş filmlerini izlediğinde hiç ağlamamış, buna benzer duygulara kapılmamış. Bu aile de oğullarının ölüsüne asla sahip olamamış. O yüzden, sınırın öte tarafında, Irak'ta öldürülen İranlı askerlerden kalanları bulmaya yardımcı olan insanlar olduğunu öğrenmek çok dokunaklı geldi onlara.

Filmimle beraber Avrupa'nın çeşitli ülkelerine seyahat ederken, İtalya'da düzenlenmiş olan bir film festivalinde, Amerikalı askerin dehşete kapıldığı anları ve onun hayatta kalması için çarpınan Kürt kızını gösteren sahnelerde ikisi de hüngür hüngür ağlayan bir çiftle tanıştım. Gösterimin ardından salona geçtiğimizde, bu çiftin bir oğullarının Irak'ta askerlik yapmakta olduğunu öğrendim. Hayatlarının her dakikası oğulları adına kaygı duymakla geçiyordu. Filmdeki Amerikan askerinde oğullarını görmüşlerdi.

Ana karakteri oynayan kızı nasıl buldunuz? Filmde çok iyi bir performans göstermiş, profesyonel bir oyuncu muydu?

Ben bu bölgenin koşullarını bilen ve anlayan, savaş tecrübesi yaşamış ve savaşın yol açtığı trajedilere ilk elden tanıklık etmiş birini arıyordum. Böyle bir genç kadını, hikâyenin geçtiği bölgede uzun bir süre aradım ve küçük erkek kardeşiyle birlikte kara mayınlarını söken bir kız buldum. Fakat bu kız bütün ailesini savaşta kaybetmişti; dolayısıyla ondan doğru, yerinde bir performans beklemek son derece zordu. O da hayatını sessizce sürdürmeye alışmış olduğu için fazla konuşmak istemedi zaten. Yine de sonunda çok iyi iş çıkardı. Filmdeki diğer aktörlerin de hemen hepsi bu bölgeden.

Siz felsefe öğrenimi gördünüz. Sinema kariyerinizde eğitiminizin bir katkısı oluyor mu?

Ghobadi bana film çekmeyi asistan olarak çalışarak da öğrenebileceğimi anlattığında, aslında bir sinema okuluna başlamak üzereydim. Yine de felsefe öğrenimi görmüş olmak bir sinemacı açısından çok önemli bir donanım. Felsefe bilgimin, ele aldığım her konunun yeni katmanlarına inmekte kendime iyi bir ufuk açtığını ilk elden biliyorum şimdi.

İlk uzun metrajlı filminizin senaryosunu yazmak için Cannes'a seçildiniz. Bu harika bir gelişme gibi görünüyor!

Cannes Film Festivali, 'Sine-Vakıf' adlı bir program düzenliyor ve her yıl altı yönetmen bu çerçevede programa seçiliyor. Aday olan yönetmenler, vakfın seçici komitesine kısa filmleriyle birlikte, çekmek istedikleri ilk uzun metrajlı film senaryosunun sinopsisini gönderiyorlar. Eğer yönetmenin işleri ve fikirlerinin kalitesi komite üyelerince, ayrıca Fransız film yapımcılarınca parlak bulunursa, o yönetmen programa dahil ediliyor. Bu yılki çok sayıda başvuru arasında ilk etapta on yönetmen belirlendi, ben de onlardan biriydim. Sonra hepimiz, Cannes Film Festivali'nin direktörü ve beş komite üyesiyle mülakatlara katılmak üzere Fransa'ya gittik. Bütün mülakatlar tamamlandıktan sonra, dört yönetmen elenerek, isimleri listeden çıkarıldı. Ben, seçilen altı yönetmen arasında bulunma şansına sahip oldum. Sine-Vakıf programının on yedi yıllık tarihinde seçilen ilk İranlı ve Kürt yönetmen benim. Tabii bu programa katılmak benim hayatımın yönünü belli ölçülerde değiştirecek. Fransa'daki film endüstrisi ve profesyonel film yönetmenliği konusunda çok şey öğreneceğim. Program, Cannes festivalinin Paris'teki bürosunda, bu yılın Ekim ayı ile bir sonraki yılın Şubat ayları arasında gerçekleştiriliyor.

Şu anda üzerinde çalıştığınız fikirler var mı?

Doğrusunu isterseniz, daha fazla kısa film çekmek isterdim, ama yukarıda söylediğim gibi, ilk uzun metrajlı filmimin temelini hazırlayacak bu program için Fransa'ya gitmek durumundayım. Yine de aklımda iki film fikri bulunduğunu söyleyeyim size. Bunlardan birisi elbette Cannes'daki program için, Kürdistan'daki petrolle ilgili bir hikâye. Diğer uzun metrajlı film konumsa, küçük yaştaki oğluyla beraber İran'dan kaçmayı başaran ve Türkiye'de moda işinde geçinmeye çalışırken hayatını kaybeden genç, güzel bir İranlı Kürt kadın hakkında. Umarım Fransa'da bu senaryoların ikisi üzerinde de çalışma fırsatı bulur, ayrıca benzeri konularla ilgilenen Avrupalı ve Amerikalı yapımcılarla tanışırım.

Melekler Toprakta Ölür'ü Academy ödülleri en iyi kısa film yarışmasına sokacağınız doğru mu?

2008 Uluslararası Palm Springs Kısa Film Festivali'nde 'Sınır Tanımayan Sinema' ödülüne layık görüldükten sonra, bazı arkadaşlarım filmimi Academy ödülleri jürisine göndermemi tavsiye ettiler. Eğer filmim Oscar'da yarışacaklar arasında bir şans bulursa kendine, gerçekten harika olur bu.

GİTMEK:
HAKİM ULUS, KADINLIK
ROLÜNÜ ASLA BENİMSEMEZ*
Müjde Arslan


Hüseyin Karabey'in ilk uzun metraj filmi olan *Gitmek* birçok konuyla tartışılabilirdi şüphesiz, ancak 'Türk kızı Kürt erkeğine âşık olamaz' türünden bir gerekçeye dayalı sansür girişimiyle tartışılacağı kimsenin aklına gelmezdi. Bu girişim, yıllarca sürdürülen bir eğilim ve uygulamanın en kaba haliyle görünür kılınmasını sağladı. Film, İsviçre'nin CultureScapes Festivali'nde Kültür Bakanlığı Tanıtma Genel Müdürlüğü kadrosundaki bir bürokrat olan İbrahim Yazar tarafından bu gerekçeyle 'sansür' edildi.

Atıf Yılmaz'ın Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından sinemaya uyarlandığı *Dağları Bekleyen Kız* (1955) filminde tersine bir söylemle benzeri bir tablo vardır. Zira bu filmde adı konmuş, ipuç-

*) Bu yazı *Mesele* dergisinin Nisan 2009 tarihli 28. sayısında yayınlanmıştır.

ları açık olan ‘isyancı’ bir kadın görürüz, adı Kürt’tür. Yine bu filmde adı konmuş kahraman, kurtarıcı, güçlü bir erkek seyrediyoruz, adı Türk’tür.

Türk erkek, Kürt kıza âşık olur, hem de onu öldürmek isterken; onu korur, dönüştürür, dağlardan uzaklaştırır. Kadın Kürtlüğünü, halkını, cinsiyetini bırakır ve ‘Türk erkek’ olur. *Gitmek* ise bütün bunlara tersten bir okuma sağlıyor; Türk, hep gösterilenin aksine biraz şişman bir kadın olsa ve pek de yakışıklı sayılmayan bir Kürt erkeği sevse, hatta peşinden her şeyi göze alarak gitse ve kimse kimseye benzemese nasıl olur?

SANSÜR GİRİŞİMİ

Bakanlık yetkilisinin bu ‘özlü’ sözü sarf etmeye götüren sansürleme girişimi kısaca şöyle özetlenebilir: Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan önce senaryo geliştirme, ardından yapım desteği alan filmin İsviçre’de sekiz kente birden yayılan ve bu yılki teması Türkiye olan CultureScapes festivali programından çıkarılması için adı geçen bürokrat tarafından festival yönetimine baskı yapılır.

Bu sınırları aşan sansürleme girişimiyle adı konmayan, yıllarca ‘çatışma’ denerek geçiştirilen süreç, ‘savaş var’ adını alır. Bürokrat, savaş ortamında Türk kızlarının Kürt erkeklerine aşkının hoş karşılanmayacağına kani olur; filmin ülkenin büyük bir fonla desteklediği bir festivalde gösterilmesini kendi rolüne yakıştıramaz ve filmin programdan çıkarılmasını ister.

Ekonomik olarak bakanlığın 400 bin Euro’yla desteklediği festivalde bu kadarlık bir naz payı olsundur! Bütün bunlar yaşanırken İsviçre basını olayı manşetten ‘skandal’ olarak duyurur, tepkiler üzerine film bu kez program dışında gösterilir sessizce. Bunun üzerine Yazar, aynı günlerde İsviçre’de de bir basın toplantısı düzenler ve filmi sansürleme girişimlerini şöyle savunur: “Bugünlerde, 20 asker ölürken, bir Türk ile Kürdün aşkını anlatan bir filme yer verilmesi yanlış olur.” Yazar’a göre, yanlıştır. Yanlış mıdır?

Sadece film değildir sansürleneni; aynı zamanda festival sitesine eklenmiş bulunan üç makalenin, Türkiye’nin istenen yüzünü anlatmadığı bahanesiyle siteden çıkarılması talebinde bulunulur, çıkarılırlar da. Hemen ardından Türkiye’de gazeteler peş peşe haberler ya-



Gitmek filmindeki performansı ile Ayça Damgacı Saraybosna, Adana, İstanbul film festivallerinde en iyi kadın oyuncu ödüllerini aldı.

pinca, ülkenin kültür bakanı bütün bu komediyi şöyle bir açıklamayla 'kurtarmaya' çalışır: "Film bölücülük yapıyordu, izin vermedik." Bakan'a bakılırsa, *Gitmek*, bir grubun progapagada aracıdır.

Bakan bu açıklamayı yaparken filmi izlemiş midir bilinmez; ne zaman işin içinden çıkılmaz bir hale gelirse bu işte hep bir grubun parmağı vardır. Bakan bu açıklamasıyla kimseyi şaşırtmaz tabii. Filmin yaşadığı bu süreç, Kürt söylemini ağza almanın bu ülkede hâlâ nasıl bir tabu olduğunu, zihinlerdeki sansürün hâlâ nasıl geçerliliğini koruduğunu açığa vurur; aynı zamanda Kürt'ün 'ötekiliği'ni anlatır cinsiyetçi bir söylemle. Gelelim, Türk kızının, onu peşinden götürecektir kadar tutkunu olduğu Kürtle hem gerçekte hem de filmdeki aşk hikâyesine...

İstanbul'da yaşayan tiyatrocusu Ayça ile Kuzey Irak'lı tiyatrocusu Kürt Hama Ali, Türkiye'de çekilen Ravin Asaf'ın yönettiği *Sarı Günler* (2001) filminin setinde tanışır ve birbirlerine âşık olurlar. Filmde Ayça Damgacı köyün güzel kızını (Kürtlerde biraz şişman kadın hep güzeldir), Hama Ali Khan ise ağayı canlandırmaktadır. Filmin çekimleri bittikten sonra Hama Ali Irak'a, Ayça ise İstanbul'daki rutin hayatlarına geri dönerler. Irak'ta savaşın patlamasıyla birbirleri-

ne ulaşmaları âdeta mucize halini alır. Irak'ta savaş, İstanbul'daysa savaş-karşıtı gösteriler vardır.

Ailesi, tiyatro çevresi ve kendisiyle mücadele halinde olan Ayça, her gün yeniden şahit olduğu bir başka yüzünü görmektedir hayatın: ezilenin dünyasını. Ayça artık İstanbul'da yapacağı, bekleyeceği bir şey olmadığına inandığı gün, gitmeye karar verir: Elinde küçük bir valiz ve çok bölümlü bir harita vardır. Filmin büyük kısmı, Ayça'nın önce ülkenin doğusuna, oradan İran'a ve son olarak Irak'ta bir sınır köyüne yolculuğunu anlatır.

Filmi sansürleme girişimindeki temel zihniyet, Türk sinema tarihinin tozlu raflarında bütün açıklığıyla durmaktadır: Türk kıızı hangi filmde bir Kürt'e âşık olmuştu ki, hatta sadece Kürt değil, hangi filmin asıl karakteri Kürt, Ermeni, Rus ya da başka bir ulustandı ki! Türk hep erkekti, ancak sevilen, kadın olabilirdi, ya da başka bir ulustan.

Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* adındaki, ismiyle bile Türklük, ulusallık söylemlerini yücelten bu filmde, bir İsveçli kız Türk gencine gönül vermekte ve kız, erkeği uğruna bütün hayatını kökten değiştirmekteydi: Uluslar, erkeklikle temsil edilmeyi tercih ederler. Filmi sansür etme girişiminin altında yatan temel düşünce budur.

Anlaşılan kuvvetle inanılmaktadır ki, Kürt ulusu bir erkekle temsil edilse, gücü, erki temsil edecektir ve belki bu 'savaş' ortamında moralsizlik, zayıflık yaratacaktır... Yaratacak mıdır?

Oysa ki filmin temel derdi insanlık hâlleri üzerinedir: herkesin yaşadığı aşk gibi, varoluş gibi, ölüm gibi... Filmde sınırlar, kimlikler, diller, siyasal bir alt metin sağlasa da, bu görebilenedir. Bu noktada elbette, Hüseyin Karabey'in kısa film ve belgesellerinin de içinde bulunduğu filmografisindeki bütün filmlerin, çok daha belirgin bir muhalif siyasal söylem içerdiğini hatırlatmak yanlış olmaz.

AŞKIN DOĞUSU

Filmde 'kimileri'ni rahatsızlık edebilecek birkaç nokta şöyle sıralanabilir: Kadın filmde herkesin yapamayacağı kadar cesur bir yolculuğa tek başına çıkar: ölmek ya da kalmak pahasına. Hem de bir Kürt'ün peşinden. Yolculuk hep olanın aksine Batı'ya değil, Doğu'ya

doğru akar. Aşkın peşinden Doğu'ya gitme metaforu da hâlâ aşk için umudun olduğu tek yer düşüncesini taşır.

Yolcu Ayça; bu kez Ferhat değil dağları delen, Mecnun değil Leyla'sı için deliren... Onu peşinden götüren Kuzey Iraklı Kürt Hama Ali Khan, bizi peşinden sürükleyen Ayça'nın aşkı... Üstelik herkesin evinde televizyon başında savaşları canlı yaşadığı bir dönemde savaşın içine, gerçeğin peşinde bir yolculuğa çıkar Ayça.

Film anti-kahramanlar üzerine kuruludur: Hiçbiri başrol oynamamış, oynamayacak insanların hikâyesi: Ne Ayça alışkın olduğumuz güzel kız, ne erkek güçlü, akıllı, haşmetlidir... Türk kıızı, Kürt oğları kalbiyle takip eder: Kürtçe öğrenir, onların dünyalarına girer. Oysa ki şimdiye kadar, Kürt'e hep aynı rol biçilmiştir Türk sinemasında, Kürt, Türk'e hizmet edendir. Öyle midir gerçekten?

Kürtler bütün Türk sinemasında geçtiği gibi aksanlı bir Türkçe değil, kendi özünde, doğalında, varoluşlarında olduğu gibi Kürtçe konuşurlar. Habur Sınır Kapısı'nda oğlunun Irak'taki akıbetini öğrenmek için bekleyen yaşlı bir anne, Ayça'ya Kürtçe bilip bilmediğini sorar, bilmeyince de Ayça için üzülür. Şimdiye kadar Türkçe bilmeyen, bilmediği için hastanede, mahkemede, yolda derdini anlatamayan yaşlı kadınların ezikliğini yaşar Ayça. Yaşlı nine Türkçe bilmek zorunda değildir: Bir ömür sürdüğu topraklarda kendi dili yetmektedir ona.

Aynı topraklarda yaşayan bütün komşu halklar birbirlerinin dillerini bilirler; doğalında böyle gelişir zaten hayat, böyle çiçek açar kardeşlik, Mardin, Hatay gibi Kürt, Arap ve Türklerin birlikte yaşadığı sınır bölgelerinin üç dilli olması, herkesin diğer dilleri anadili gibi bilmesi çok sıradan bir durumdur: Belki Türk öğrense, öğrenmek istese Kürtçe'yi, önünde yeni bir dünya, yeni bir gelecek yaratılacaktır.

'KÜRT'ÜN TEMSİLİ

1990'lı yıllara kadar Türk sinemasında Kürdün temsili kaçakçı, şalvarlı, köylü şeklindedir. İlk defa Yılmaz Güney filmlerinde iyi-kötü güçlü bir karakter olarak yer alsa da, filmlerde Kürt'ün adı ancak 1990'larla birlikte anılmaya başlanmıştır. Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe*



Gitmek (2008) filminde Ayça Damgacı Türkiye-Iran sınırında.

Yolculuk, Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filmleri tamamen bu temalar üzerine kuruludur; Kürt'ün hikâyesidir.

Karabey'in filmi bu minvalde de kıymetlidir: Hep bilinenin aksine Kürt ressamdır, âşıktır, Süpermen kostümü giyip uçandır. Özellikle Hama Ali'nin süpermen olduğu film içindeki kısa film bölümlerinde bir ironi vardır, onun aslında pek de süper bir adam olmadığı ortadadır, Süpermen kostümü giyse de sonuçta Ayça'ya ulaşamaz.

Filmin kendi içinde son derece tutarlı olduğunu söylemek mümkün: Doğruyu sunarken kaynakla izleyiciyi baş başa bırakıyor: filmin içinde ikinci bir aygıt var; hayatları yöneten, içini boşaltan, öldüren televizyon. Hikâye bu iki alıcı arasında gerçeği sorgular, neyin ne kadar doğru ya da gerçek olduğunu bilmeyiz: Bu bize Ayça'dan aktarıldır... Filmdeki ikinci kaynağımız televizyondur; bütün olumsuzluklar ondan yayılır; günah kutusu gibi... Soran'ın tutklanmasını, Hama Ali Khan'ın başına gelenleri bize hep televizyon aktarır.

Filmin finali dışındaki her şey gerçektir: Final, yönetmenin yorumunu ortaya koyar: sarsmak, rahatsız etmek, yakınlaştırmak. Film, mesafeyi korumaya özen gösterir; Ayça'yla, Hama Ali ve diğerleriyle... Filmdeki tek özdeşleşme filmin finalinde durur... Ekrandan sunulan hiçbir şey uzak değildir çünkü.

Bütün film boyunca Ayça takip edilirken, yönetmen hikâyedeki varlığını finalde gösterir. Ayça'yı beklerken bırakır, sınırdaki bir köyün bakkalında, televizyon açıkken. Ya Hama Ali? O ne yapacaktır, aşkı uğruna herhangi bir şeyi (ölümü?) göze alacak mıdır?

Filmin içinde taşıdığı duyguları, ifadeleri, gözükenden çok daha fazlasını veren metniyle güçlüdür ancak didaktik yönü eleştirilebilir: Zira yönetmen belgeselci geçmişinin de etkisiyle mültecilerin kaldığı 'Bekâr Hanları' gösterildiğinde, Ayça İran'a gittiğinde her şey sanki ilk kez duyuluyormuş, ilk kez anlatılıyormuş hissiyatını taşımaktadır; bu da filmi fazla belgesel, fazla öğretici kılan bir özelliktir. (Turkcell telefonlarının İran'da çalışmaması, başörtüsü meselesi, İran'da Türkçe'nin yoğun kullanımı gibi...)

Türk sineması bir asimilasyon aracı olmuştur hep: Türkçe konuşan Kürtlerin, ne oldukları, nasıl gözüktüklerinin sineması olmuştur: Nasıl ki çocuklar okula girmeden, dersler başlamadan her sabah 'ne mutlu Türküm diyene' diyerek Kürtlüklerinin ağırlığı altında ezilmişlerse, Türk sineması da aynı ezici duyguları vermiştir. Onca yıldan sonra, bu duyguyla büyüyen onca kuşaktan sonra bugün Türk sineması, Kürt'ü anlatmayı deniyor; bu çabasıyla da Hüseyin Karabey'in yaptığı, yapmaya çalıştığı kıymetlidir, izlenmeyi de, üzerine yazılmayı da, konuşulmayı da gerekli kılmaktadır; aynı zamanda yapılacak yeni filmlere bir kanal açmakta, cesaret vermektedir.

Haber bültenlerinin geçtiği son dakika haberleri bizleri, yakınızdaki savaşa ne kadar kanıksatıyor ve çözümsüzlüğe alıştıyor ise, bu film de meseleyi o kadar sıradan ve basit kılıyor: Bir Türk kıızı, bir Kürt oğlana âşık oluyor, hepsi bu.

GÜNEŞİ GÖRDÜM: RESMİ İDEOLOJİNİN KÜRT SEVICİLİĞİ*

Müjde Arslan



Mahsun Kırmızıgül'ün *Beyaz Melek*'ten sonraki ikinci film denemesi olan *Güneşi Gördüm* medyada büyük heyecan yarattı; filmi izleyenler çok etkilenmişlerdi, bütün köşe yazarlarıyla gazeteciler bayılmışlardı. Film onlara göre otuz yıllık Kürt sorunu gerçeğini yansıtıyordu; peki hangi gerçek, kimin gerçeği?

Filmi özetleyecek diyaloglardan olan “Lütfen köyünüzü boşaltır mısınız”ın sahteliği ve kofluğu *Güneşi Gördüm* filmi özetliyor benim açımdan. Hiçbir köylü köyünden bu denli huzurlu, gün ortasında tatile çıkar gibi ayrılmamıştır ve hiçbir asker hiçbir köylüye ‘lütfen köyünüzü boşaltır mısınız’ dememiştir, hiçbir köylü ayrılırken askere dostça sarılmamıştır, hiçbir asker köylüye ‘burası sizin top-

*) Bu yazı *Mesele* dergisinin Aralık 2008 tarihli 24. sayısında yayınlanmıştır.

raklarınız, istediğiniz zaman önünebilirsiniz' dememiştir. Köylüler olsa olsa canlarını zor kurtarmışlar, arkalarında yanmış evleri, anıları, hayvanlarını, geçmişlerini, mezarlarını ve bol bol beddua bırakmışlardır.

Göç Hikâyeleri adlı bir kitap tam da bu filmi izlediğim sırada bir cevap, bir mektup gibi geçti elime; kitapta zorunlu göçe tabi olmuş köylülerin tanıklıklarını anlatıyorlar; nasıl topraklarını zorla bıraktıklarını, hayatlarını nasıl kurtardıklarını, İstanbul'a taşındıktan sonra yaşadıkları zorlukları, yoksulluğu, betonlar arasında ölü olarak niteledikleri hayatlarını ve kaybolan umutlarını...

Filmde köy boşaltması sırasında askerin köylülere, "Babamlara haber verdim, fındık toplamaya gidersiniz, size yardım ederler," demesi, filmde algılandığı, verilmek istendiği üzere bir çözüm alternatifi sunmuyor ne yazık ki. Kendi topraklarını işleyen, kendi bağları, bahçelerini ekip biçen bu insanlar, Ordu'da, Giresun'da, Düzce'de iki kuruş paraya çalıştırılıp, üstüne bir de 'terörist' diye hor görüldüler fındık tarlalarında. Kimi zaman linç edilmekle karşı karşıya kaldılar. Gazetelerde çıkan haberler hâlâ hafızalarda tazedir.

Kırmızıgül filmdeki göç sahneleriyle 'zorunlu göç'ün propagandasını yapıyor bir bakıma; neden niçin yapıldığını bir mantığa oturtup meşrulaştırıyor, sıradan ve basit kılıyor. Filmde köylüler gün ortası, şakalaşarak arabalara doluşup güneşli bir kış gününde, askerlere sarılıp, 'helalleşip' dostça uğurlanıyorlar yeni memleketlerine.

Filmdeki iki aileden biri (Mahsun, babası ve çocukları) İstanbul'a, diğer aile Mersin'e taşınır. Köylüleri, akrabaları vardır burada, onlara yardım ederler; gelir gelmez balık işinde çalışmaya başlarlar: Büyük özlemle beklenen tek erkek bebek makinaya atılmasa aslında yaşanan bir dram da yoktur; yeni memleketlerinde çalışıyor, gül gibi geçiniyorlardır. Ama gerçek hikâye bu kadar da güllük gülistanlık olmaz; öyle kolayca bir ev bulacak paraları yoktur insanların; bir akrabalarının yanına savuşurlar üç dört aile. Ayrıca çiftçilik, hayvancılık dışında ellerinde bir meslekleri yoktur; işsiz kalırlar, yoksul düşerler, bir bodrumda yaşarlar büyük ihtimalle, güneş girmeyen bu ev ciğerlerini sömürür, çocukları, yaşlıları hasta düşürür.

Filmdeki gibi hemen bir sağlık kuruluşuna gidecek paraları, imkânları da yoktur. Kent onları iyileştirmez, aksine hasta eder. Dert-



Güneşi Gördüm (2008) filminde asker, köylülerle göç üzerine münazara ederken.

lerini anlatacak dilleri yoktur; Kürtçe konuşurlar; kimse anlamaz onları, içlerine kapanırlar. Kent onlar için okula gitmek değildir; on yaşındaki çocuklar bile -bulurlarsa- düğme işine, tekstil işine başlarlar; ekmek, hayatta kalma derdindedirler çünkü. Bu kötü ihtimalli bir hikâye değil; ortalama olarak en iyisinden en kötüsüne köyünden göç eden ailelerin yaşadığıdır.

KIRMIZI GÜL'ÜN MESNETSİZ HEVESİ

Dergiler, gazeteler Mahsun Kırmızıgül'ü manşetlere taşıyıp, Yılmaz Güney'le karşılaştırdılar, filmi çok cesur bulduklarını yazıp, alkışladılar; neredeyse herkes film hakkında yorum yaptı. Filmin ilk dakikalarındaysa benim beklentim yerini hemen hayal kırıklığına bıraktı. Kırmızıgül kendine dışarıdan bakıyor, resmi ideolojiden, *Milliyet* gazetesinin, *Radikal* gazetesinin Kürt seviciliği kadar yaklaşıyor. Ona Yılmaz Güney'in takipçisi diyenler yönetmenin sinemasını bilmemiş, filmlerini hiç incelememiş olmalıdır.

Nasıl bir dünyaydı Yılmaz Güney'in sinemada yarattığı? Karakterleri kimlerdi? Kimleri anlatıyordu Güney? Mahsun Kırmızıgül duygusal, Yılmaz Güney politik filmler yaptı. Güney kendi zamanına göre cesur ve önde filmler yaptı, Kırmızıgül ise hâlâ güncel bir sorununu, zamanının gerisinde bir bakışla yansıttı.

Güney'in her şey bir yana özellikle cezaevi yıllarında kazandığı bir siyasal bilinç ve birikimi söz konusuydu ve en başından beri sınıfının bilincindeydi. Kırmızıgül ise belki kendini sinemasal olarak eğitti, ama işin geri kalanında sınıfta kaldı. Kırmızıgül ne yazık ki Kürtlere resmi ideolojiden bakıyor, bu sebeple de gazetelerin 'kardeşlen' projesi kadar samimi ancak.

İçerdiği bir yana sineması öyle zayıf ki, böyle bir filmi ancak 'arabesk türkücü' yapabiliirdi. Ben bir daha uzaktan birbirine koşan anne çocuk, sevgililer görmem sanıyordum, meğer Yeşilçam bitmemiş. Açılıp kararmayla geçiş, sinemanın en ucuz numaralarından biri olarak kısa filmlerde bile kalmamış sanıyordum, meğer yönetmenin her sıkıştığı yerde başvuracağı başka numarası yokmuş. Film, kendini izletme kaygısıyla sürekli çatışmaya boğulup, ağır bir melodram havası yaratıyor.

İlginç olan, sinema yazarlarının bütün bunları görüp, bilmelerine rağmen filme övgüler düzmeleri bu da basının, eli kalem tutan insanların vicdanı ve meseleye bakışıyla açıklanabilir. Çok kısa süre önce vizyona giren Kazım Öz'ün son derece olgun bir sinemayla, Kürt gençlerinin üniversitede örgütlenmelerini anlattığı *Bahoz Fırtına* filmi âdeta yok sayıldı, görülmedi mesela.

Güneşi Gördüm'e giderken, biraz umutlu, filmin en azından iyi niyetli, cesur, belki de bir ilk olabileceğine henüz inanırken, Kırmızıgül'ün birkaç yıl önce ısrarla, "Ben Kürt değilim, Zazayım," deyişini düşünüyordum –elbette onun, Ahmet Kaya Kürtçe şarkı söylediği için çatal fırlatılarak protesto edilirken aynı mekânda, onu protesto edenlerin yanında oturduğunu da. Bu sürede değişmiş olabilirdi belki.

KÜRT'ÜN EŞCİNSELİ

Filmin tek iyi tarafı, İstanbul'a gelince eşcinsel kimliğini bulan Kadir'in (Kado) hikâyesi. Hikâyenin sahiciliği, oyuncuların başarılı performanslarıyla da filminden iyice sıyrılıp, tek başına başka bir



Güneşi Gördüm (2008) filminde Mahsun Kırmızıgül ve Demet Ebgar.

film etkisi yaratıyor: *Güneşi Gördüm* başka bir film de, o bölüm başka sanki. Güneş doğarken Kado'nun soyunup vurulduğu sahne biraz melodrama kaçsa da akılda iz bırakan önemli bir sahne oldu. Tek başına o hikâyeyi anlatıyor olsaydı, senaryo üzerine biraz daha çalışılsa belki iyi bir film olabilirdi; ancak bu kadar büyük meblağda para harcanmasına rağmen gereksiz, boş ve birilerine yaranmak için yapıldığı her halinden belli bir yapım olmaktan öteye gidememiş.

Filmdeki karikatürize oyunculukların yanında, en büyük iki kız çocuğu, Kado'yu oynayan Cemal Toktaş ve ağabeyini oynayan Murat Ünalmiş son derece başarılılar. Onların dışındaki oyunculuklar bağırıp duran, ağlayan bir performansta; vicık vicık duygu istismarlığı yapmaktan öteye gidemiyorlar. Özellikle Şerif Sezer'in, fon olmaktan ve suskun kadını oynamaktan ziyade bir varoluş amacı yoktu sanki filmde.

Filmdeki Kürtler, kırık, kaba bir Türkçe konuşuyorlar. Bu da ayrı mesele; asimilasyon politikasıyla Türkiye Cumhuriyeti hep Türkçe konuşan Kürtleri hayal etti, bu hayali yer yer gerçekleştirdi, yer yer boşla

çıktı. Şimdi bu denli ‘açılım’dan, ‘radikal’ (!) değişimden sonra Mahsun Kırmızıgül, Kürtlerin filmini çekiyor ve filmde Kürtler, üstelik köylü Kürtler, Türkçe konuşuyorlar, bunu kim nasıl açıklayabilir? Filmli beraber izlediğimiz Karşılı bir arkadaşımızın babası (ameliyat olmak için İstanbul’daydı o dönemde, son derece şık, rahat, günlük Kürtçe konuşan biriydi), “Ağızlarının nereye ait olduğunu çözemedim, biz böyle konuşmuyoruz,” demekle yetindi, Kürtçe olarak.

Türkiye’de resmi ideolojinin dayatmaları, ‘vatandaş Türkçe konuş’ kampanyaları bile Kürtleri Türkçe konuşturamadı, kentlerde değil ama köylerde herkes sadece Kürtçe bildi. Peki, şimdi okula hiç gitmemiş bir Kürt çocuğu nasıl oluyor da akıcı Türkçe konuşuyor, anlamış değilim. Türkiye sinemasının en büyük problemi bu; neyi niçin yaptığını bilmiyor, etrafını, hayatı bir nebze olsun gözlemiyor; bir ürün olduğunun farkında, ama neyin ürünü olduğunun muhakemesini yapmıyor.

Mahsun Kırmızıgül filmin içinde birkaç soru sorsa, o soruların cevaplarını arasa, boynunu büküp melul melul bakmasına gerek kalmazdı belki. Filmdeki birkaç Kürtçe diyalogtan biri annenin (Şerif Sezer) gerilla oğluna “Neçe” (Gitme) demesi... Bu da müthiş bir etki yaratacağı beklentisiyle dramatik bir sahne yaratılarak veriliyor. Ancak artık tek kelime Kürtçe duyunca ağlayan Kürtlerin zamanı geçmiştir; artık Kürtler, Kürtçe film çekmektedirler; dünyanın dört bir yanında Kürt film festivalleri düzenlenmektedir...*

Yaratılan -bu şekliyle- sahteliktir. Gani Rüzgar Şavata, zamanında bu tür filmleri yaptığında pek dikkate alınmazdı; oysa ki Şavata filmleri ile Kırmızı Gül’ün *Güneşi Gördüm* filmi hem zihniyet hem biçim hem de sinemasal olarak aynı yolun yolcularıdır, Şavata henüz 2000’lere varmadan aynı hikâyeyi anlatabilme derdine düştüğü için çok daha cesurdur bile denebilir. İki yönetmenin işlerinin aynı kulvarda değerlendirilmeleri, beğenilmeleri ya da eleştirilmeleri gerekir.

DALDAN DALA ‘KÜRT SORUNUNA GİRİŞ’

Sanki filminden önce bir kamu yoklaması yapılmış; ana akım sinemanın bir oyunu olan kim, neyden hoşlanıyorsa herkese uygun bir şerbet bulunmuş filmde; her konuya parmak basılmış. Öyle ki hikâ-

*) Elinizdeki kitap çalışması da buna bir örnektir.

yeler arasında kadına şiddet, göç, savaş, mültecilerin sorunları, insan tacirliği, kız çocuklarının eğitimi, şehit aileleri, Kürt sorunu, eşcinsellik diye uzunca bir konu listesi çıkarılabilir. Hatta filmin Norveç bölümünün final sahnesinde aile senaryoya göre silah fabrikasında çalışıyor; bu da Batı'nın silah tacirliğini anlatacak; ancak ekip ne Genelkurmay'dan ne de silah fabrikasından izin almayınca aile markette çalışır gözüküyor filmde.

Bazı dönemler, bazı haberler gündemleştirilir; o haber hep vardır, ancak gazetelerin o dönemde onu görmesi, manşete taşınması gerekir: Kürt sorunu gibi. Ülkelerin açığa çıkarma, gizleme, blöf yapma kartlarıdır bunlar. Mahsun Kırmızıgül'ün filmi de bana bunu hatırlattı; birileriyle bir pazarlığın ürünü sanki. Alan memnun satan memnun; peki ya da gerçek tanıklar, hâlâ hayatları üzerinde pazarlık yapılanlar? Filmin sloganı olan "Buradaki çocukların kaderini kim yazıyor?" sorusunun cevabı da içinde belki bu pazarlığın; bu çocukların kaderini, bu çocukların hikâyesini kimler yazıyor, filmi kimler yapıyor?

2009 Newroz'unda İstanbul Kazlıçeşme alanında yüz binleri aşan insan kalabalığı vardı. Geçen yıllara nazaran artış, alana varır varmaz gözleniyordu; bunun en temel sebebi kimliklerini gizleyen, Kürtçe'den utanan kalabalık Kürt nüfusunun kendini bulması sürecidir. Sadece şiddetle, yoksullukla, cehaletle temsil edilmiş Kürtlerin kültürü ve sanatını bulmasının mevsimidir. Bu süreçte kuşkusuz TRT Şeş'in de, bu tarz filmlerin de Kürtlerin daha görünür olmasının da payı oldu kuşkusuz, bir kesim Kürtler için.

Ancak hâlâ gerçek temsilini bulduğunu düşünmüyorum; içten içe kendine dışarıda, egemen olandan bakmanın artık kemikleşmiş izleri var; bu da ancak daha çok tartışıp daha çok üretmek, iyiyi kötünden ayırt ederek gerçekleşebilir. Onun için bu filmi Türkler beğenir ama Kürtlerin eleştirmeye hakkı vardır; anlatılan gerçeklik alenen çarpıtılıyorsa... Film seyreden Türklerin hepsinin filmi beğenmeleri, fakat Kürtlerin de çoğunun daha yarıya gelmeden salondan çıkıp gitmeleri neyin göstergesi olsa gerektir?..

Film bu sebeple, olsa olsa ancak yeni başlayanlar için 'Kürt Sorununa Giriş' sayılabilir. Bu meseleyi sadece renkli basından takip edenleri şaşırtır, ağlatır; geri kalanı içinse güneşin balçıkla sıvanmasıdır. Bu vasfıyla, hayal kırıklığıdır.

Sonuç olarak, Kırmızıgül kime, kimi, niçin anlattığını çok iyi biliyor; iyi niyetli, herkese eşit mesafede, bütün gönülleri fethetmek istiyor, elinden de bu kadarı geliyor. Bu filmi çekerken hiç mi tanıklarla görüşmemiş; hiç mi okumamıştır? Özetle, bu filmin bakışı devletin Kürt sorununa bakışından öte değildir. Yaptığı sadece ikiyüzlülük ve bu savaşı yaşayan gerçek tanıkların acılarına saygısızlıktır.

KRONOLOJİ



- 1926 Hamo Beknazaryan o zamanki Eski Sovyetler Birliği topraklarına dâhil bulunan Ermenistan'da *Zarê* adlı ilk Kürt filmini çekti. Kürtlerin anlatıldığı, Kürtlerin rol aldığı ve çekimine katkı sunduğu film, çekiminden 80 yıl sonra 2006 yılında Tara Caff'ın arpa dinletisi eşliğinde Londra Kürt Film Festivali'nde gösterildi.
- 1951 Türkiye sinemasında ilk kez bir Kürt efsanesinden uyarlama yapıldı, *Mezarımı Taştan Oyun* adlı filmin yönetmeni Atıf Yılmaz'dı. Ne Yılmaz'ın Elazığlı Kürt olduğu bilindi ne de filmdeki karakterlerin Kürt olduğu. (Müslüm Yücel, *Agora Kitaplığı*'ndan çıkan *Türk Sinemasında Kürtler* adlı kitabında bu filme genişçe yer vermektedir.)

- 1982 Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı, Şerif Gören'le beraber yönettiği *Yol* filmi Costa Gavras'ın *Kayıp* filmiyle birlikte Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazandı.
- 1984 Kürt yönetmen Yılmaz Güney sürgünde yaşadığı Paris'te mide kanseri teşhisiyle yaşama veda etti.
- 1991 İlk kez Türkiye'de çekilen bir filmde Kürtçe dublaj yapıldı. Şahin Gök'ün yönetmenliğini yaptığı *Siyabend û Xecê* adlı filmin başrollerini Tarık Akın ve Mine Çayıroğlu paylaştı.
- 1995 Türkiye'de Kazım Öz, Özkan Küçük, Hüseyin Karabey gibi Kürt yönetmenlerin yetişmesine olanak sağlayan ilk sinema kursu İstanbul'da Mezopotamya Kültür Merkezi bünyesinde açıldı. Seminerlerde Hüseyin Kuzu ve Ahmet Soner eğitmen olarak görev alırken başta Semir Aslanyürek, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi olmak üzere pek çok sinemacı seminerlere konuk eğitmen olarak katıldılar.
- İlk defa tamamı Kürtçe'nin lehçelerinde yapılan bir Kürt televizyonu olan Med TV Belçika, Brüksel'de açıldı. Uydular üzerinden yayın yapan televizyon Kürtçe'nin gelişiminde ve günlük halde yaşayan Kürtleri ekranlarda bir araya getirerek, önemli bir görev üstlendi. Alanındaki ilk kanal olan Med TV, kuruluşundan yaklaşık dört buçuk yıl sonra 17 Kasım 1999'da kapatıldı. Med TV'yi kapatma kararı alan kurum, İngiltere'nin RTÜK'ü niteliğindeki Bağımsız Televizyon Komisyonu oldu. Komisyon kapatma kararında gerekçe olarak Abdullah Öcalan'ın yakalanmasının ardından Avrupa'nın dört bir yanında protesto gösterilerinin patlak vermesi sırasında kanalın "tarafsız yayıncılık ilkelerine uymayıp, tahrik edici yayın yapması"nı gösterdi.
- 1999 Med TV'nin kapanması üzerine Medya TV yayın hayatına dahil oldu.
- 2000 Bahman Ghobadi ilk uzun metraj filmi *Dema Hespên Serxweş* (Sarhoş Atlar Zamani) ile Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera ödülü kazandı. Festivalde ayrıca Genç Sinema ve FIBRESCI ödüllerini de aldı.
- 2001 9-15 Kasım tarihleri arasında ilk Kürt Film Festivali Londra'da düzenlendi. Festivalde 11 uzun metraj film, 4 belgesel, 5 kısa film gösterildi. Üç workshop'un gerçekleştiği festivalde ayrıca Kazım Öz, Ahmet Soner, Hüseyin Karabey, Araz Rashid, Kerzan Krekar ve Kudret Güneş'in katılımıyla Kürt sineması paneli gerçekleştirildi.

Kürt yönetmen Jano Rosebiani, künyesinde yapım yeri ilk resmi Kürdistan (Irak Kürdistanı – Güney Kürdistan) yazılı olan *Jiyan* isimli uzun metrajlı filmini tamamladı, film çeşitli festivallerde gösterildi.

2002 Ghobadi'nin *Anavatanımın Şarkıları* filmi 26. Sao Paulo Uluslar arası Film Festivali'nden En İyi Film ödülünü kazandı.

2003 Kürt yönetmen Bahman Ghobadi'nin *Anavatanımın Şarkıları* filmi Malezya'da yasaklandı.

Türkiye'de tamamı Kürtçe çekilen ilk film özelliğini taşıyan Ravin Asaf'ın *Sarı Günler* filmi yarışma bölümünde yer aldığı açıklanan 22. Uluslararası İstanbul Film Festivali yarışma programından son anda çıkarıldı. Filmin siyasi içeriğinden ötürü Kültür Bakanlığı Sinema Video ve Müzik Eserleri Denetleme Alt Kurulu'ndan 'eser işletme belgesi' alamadığı için çıkarıldığı kaydedildi. Film aynı yıl Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Görüntü ve En İyi Sanat yönetimi ödüllerini aldı.

Diyarbakır Kültür Sanat Festivali kapsamında ilk kez sinema atölyesi düzenlendi. Hüseyin Kuzu, Hüseyin Karabey, Mazlum Çimen, Kazım Öz ve Özkan Küçük eğitmenliğindeki bu atölye, sinema eğitiminden sonra "Surlar, Sureler ve Suretler" üst başlığıyla *Çek Çek* adlı bir belgesel ve dört kısa filmden oluşan toplam beş film çekti. Atölyede çekilen kısa filmlerden *Surların İki Yakası*, Londra Türk Film Yarışması'nda Birincilik ödülü aldı.

2004 Türkiye, AB uyum yasaları kapsamında, 2002'de farklı dil ve lehçelerde yayına olanak sağlayan yasal değişiklikleri gerçekleştirdi. Ancak Kürtçe yayına sadece ulusal kanallarda belli zaman dilimlerinde izin verildi. Yönetmelik kapsamında ilk Kürtçe yayın 9 Haziran 2004'te TRT'den yapıldı. Bunun üzerine Diyarbakır Gün-TV Kürtçe'nin/Kurmançi lehçesinde Hafta içi Salı ve Perşembe günleri akşam saat 21:00'de 45'er dakikalık Dergüşa Çandê (Kültür Beşiği) adlı bir Kültür-Sanat programı yapmak amacıyla RTÜK'e başvurdu.

TV'lerde ilk Türkçe alt yazılı Kürtçe Film, Diyarbakır Gün-TV ekranlarında tamamı Kürtçe, Türkçe alt yazılı Diyarbakır yapımı belgesel *Çek Çek* filmini yayımladı.

Ghobadi'nin *Kaplumbağalar da Uçar* filmi 52. San Sebastian Film Festivali'nde Altın İstiridye ödülünü kazandı.

Kürtçe'nin bir lehçesi olan Zazaca'nın kullanıldığı ilk uzun metraj sinema filmi çekildi. Nuray Şahin'in *Perre Dima So!* (Tüyü Takip Et / Follow The Feather) adlı filmi Almanya'da vizyona gir-di, çeşitli festivallerde gösterildi, ödüller aldı.

Fransa'nın RTÜK'ü olan "Fransız Lisans Kuruluşu" Medya TV'nin yayın lisansını iptal etmesi üzerine 1 Mart'ta Kürtçe yayın Roj TV üzerinden seyircisiyle buluşmaya devam etti.

2005 Selahaddin Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar Koleji'ne bağlı Kürt Sinema Okulu'nun eğitime başlamasıyla Kürtlerin yaşadığı coğrafyada ilk kez bir sinema okulu açıldı. Okulda yönetmenlik ve oyunculuk dersleri veriliyor.

Hiner Saleem'in *Kilometre Zero* (Kilometre Sıfır) adlı filmi Cannes Film Festivali'nin yarışma bölümüne kabul edilen Kürdistan yapımı ilk film oldu.

Diyarbakır Sinema Günleri'nin ilki düzenlendi. Programda sinema atölyesindeki öğrencilere eğitime yönelik olarak Fellini, Bergman, Truffaut gibi usta yönetmenlerin klasikleşmiş filmlerine yer verildi.

2006 *Kaplumbağalar da Uçar* filmiyle Altın İstiridye ödülünü alan Ghobadi, 54. San Sebastian Film Festivali'nde bu kez de *Nivemang* (Yarım Ay) filmiyle Altın İstiridye ödülüne layık görüldü. Ghobadi, ödülü Fransız yönetmen Martial Fougeron'un *Mon Fils a Moi* filmiyle paylaştı. Filmin görüntü yönetmeni Nigel Bluck da aynı festivalde En İyi Görüntü dalında ödül kazandı.

Kürt yönetmen Jamil Rostami'nin *Şına Berfê* (Karın Ağıdı) adlı filmi Oscar'da "Yabancı Dil Filmler" dalında Irak adına en iyi film adayı olarak yarıştı. Filme ilk beşe kalamadı ama aday gösterilen ilk Kürt filmi oldu.

Diyarbakır'da Gün TV, Söz TV ve Urfa merkezli Medya FM'de ilk kez Kürtçe'nin Kurmanci lehçesinde 'yasal' olarak yayın yapıldı.

2007 Zülü Aladağ, Almanya'da tartışmalara yol açan *Wut* (Öfke) adlı TV filmiyle Berlin 'Altın Kamera' ödülleri yarışmasında 2006 yılı en iyi "Alman TV Film Ödülü"nü kazandı.

Katıldığı festivallerde en iyi film ödülleri alan ve yaşamakta olan en iyi 100 yönetmen arasında seçilen Ghobadi'nin İran'da film çekme izni İran Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi tarafından iptal edildi.

Hiner Saleem'in *Dol* filmi Dubai Uluslararası Film Festivali'nde 'siyasi içeriği' açısından uygun görülmediği gerekçesiyle gösterim listesinden çıkartıldı.

Kürt yönetmen Bahman Ghobadi, Yarım Ay adlı filmiyle Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Radikal Halk ödülüne layık görüldü. Bu, Ghobadi'nin Türkiye'den aldığı ilk ödül oldu.

Kürt yönetmen Şevket Amin Korki, Singapur Uluslararası Film Festivali'nde iki ödül birden aldı.

Ghobadi iki kere Altın İstiridye ödülünü aldığı 55. San Sebastian Film Festivali'nde jüri üyesi oldu.

2008 Ceylanpınar Kaymakamlığı, ilçede galası yapılacak olan Ömer Leventoğlu'nun *Zarokên Axa Qelişi* adlı filmine, dilinin Kürtçe olmasını gerekçe göstererek sansür koydu.

PKK gerillası Tolhildan'ın hayat hikâyesini anlatan *David der Tolhildan* isimli belgesel filmi Singapur'da sansürlendi. Belgesel film önceki yıl da Emirates Uluslararası Film Festivali'nde yasaklanmıştı.

Beritan filminin yönetmeni aynı zamanda 1995 yılından bu yana Kürt özgürlük mücadelesinin saflarında gerilla olan Halil Uysal, çatışmada yaşamını yitirdi.

İlk uzun metrajlı Kürtçe animasyon film Havi İbrahim tarafından *Kawa Efsanesi* adıyla İngiltere'de çekildi. Film, hem Kürtçe hem de İngilizce iki ayrı versiyonda hazırlandı.

Belçika'da yaşamakta olan Kürt yönetmen Sahim Omar Kalifa *Nan* (Ekmek) adlı yeni filmiyle Belçika'da düzenlenen Uluslararası Leuven Kısa Film Festivali'nde En İyi Film ödülüne layık görüldü. Yönetmen Kalifa ayrıca "Wildcat (vahşi kedi) Ödülü" olan 60 bin Euro'nun da sahibi oldu.

2009 Doğu Kürdistanlı genç kadın yönetmen Şirin Cihani'nin ilk feminist filmi *Ülkemin Yıldızları* İtalya'daki Calabria Film Festivali'nde jüri özel ödülü aldı.

1 Ocak itibariyle TRT'de TRT Şeş Kürtçe yayına başladı.

Gün TV, 2004'ten beri yaptığı 45 dakikalık Kürtçe yayının uzaması talebinde bulundu.

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk Kürt film festivalinin New York Kürt Film Festivali adı altında Ekim ayında düzenlenmesi kararı alındı.

Babak Amini'nin *Melekler Toprakta Ölür* adlı kısa filmi 52. San Francisco Film Festivali'nden en iyi kısa film seçilerek, Altın Kapı ödülünü almaya hak kazandı.

Ghobadi'nin *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* adlı filmi 62'inci Uluslar arası Cannes Film Festivali'nin "Un certain regard" bölümünün açılış filmi oldu. Ghobadi, vatandaşı olduğu İran'ı sansür ve baskıdan ötürü terk etme kararı aldı.

FİLMOGRAFİ



KITAPTA ADI GEÇEN KÜRT FİMLERİ (yapım yıllarına göre)

ZARÊ

1926, 72', siyah-beyaz

Senaryo / Yönetmen: Hamo

Beknazaryan

Görüntü Yönetmeni: A.Yalovoy, G.

Beknazaryan

Oyuncular: Zaré - Maria

Tadevosyan (Tenazi), Saydo -

Hrachya Nersissian

KRDER-EZİDNER (KÜRTLER – YEZİDİLER)

1932, 52', siyah – beyaz

Yönetmen: Amasi Martirosyan

Senaryo: Patvakankhachaturyan,

G. Balasanyan

Görüntü Yönetmeni: B. Zavelev,

Set Designers - S. Taryan, E.

Levkhanyan,

Oyuncular: Jalal – Hrachya

Nersisyan, Shakeh - Hasmik

(Taguhi Hakobyan),

KÊRÎ (SÜRÜ)

1979, 129'

Yapımcı: Yılmaz Güney

Yönetmen: Zeki Ökten

Senaryo: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Oyuncular: Tarık Akan, Melike Demirağ, Levent Inanır, Tuncel Kurtiz, Yaman Okay

RÊ (YOL)

1982, 114'

Yönetmenler: Yılmaz Güney, Şerif Gören

Senaryo: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Oyuncular: Tarık Akan, Şerif Sezer, Halil Ergün, Meral Orhonsay, Necmettin Çobanoğlu, Semra Uçar, Hikmet Çelik

DUVAR

1983, 117'

Senaryo / Yönetmen / Yapımcı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Oyuncular: Tuncel Kurtiz, Ayşe Emel Meçsi, Malik Berrichi, Nicolas Hossein, Isabelle Tissandier, Ahmet Zirek

MEM Ü ZÎN

1991, 91'

Yapımcı: Kadir Yılmaz (Aksiyon Yapımcılık)

Yönetmen: Ümit Elçi

Eser: Ehmedê Xanf

Senaryo: Ümit Elçi, Hamza Özbal

Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi

Oyuncular: Yalçın Dümer, Meltem Doğanay, Halil Ergün, Fusun Demirel

KİLAMEK JI BO BEKO (BEKO İÇİN BİR ŞARKI)

1992, 100'

Senaryo / Yönetmen: Nizamettin Arıç.

Görüntü Yönetmeni: Thomas Mauch

Oyuncular: Nizamettin Arıç, Bezara Arsen, Lusika Heslen. Germany

SÎYABEND Û XECÊ

1993, 95'

Yapımcı: Senar Turgut

Yönetmen: Şahin Gök

Senaryo: Hüseyin Erdem (Destandan uyarlama)

Görüntü Yönetmeni: Kemal Seydo

Oyuncular: Tarık Akan, Mine Çayıroğlu, Yaman Okay, Meral Soydan

RÊWÎTÎYA BÊ DENG (SESSİZ YOLCULUK)

1994, 91'

Senaryo, Yönetmen: İbrahim Selman

Görüntü Yönetmeni: Peter Brugman

Oyuncular: Abdulkadir Yousif, Walid Hadji, Halima Sadik, Umet Ali, Bangin Abdulkadir, Said Ali
director: İbrahim Selman

JİYANA DI MÛJ (SİSTE YAŞAM)

Kısa film, 27', 1995

Senaryo, Yönetmen, Yapımcı:

Bahman Ghobadi

Oyuncular: Nezhad Ekhtiari,ny,

Amene Ekhtiari,ny, Mahdi

Ekhtiari,ny

Görüntü Yönetmeni: Bayram Fazlı

AX (TOPRAK)

1999, 27'

Yapım: Mezopotamya Sinema

Yönetmen / Senaryo: Kazım Öz

Görüntü yönetmeni: Ahmet Demir

Müzik: Mustafa Biber

Oyuncular: Hikmet Karagöz

KAÇAXÇÎYÊN XEWNA (RÜYA

KAÇAKÇILARI)

2000, 100'

Yapım: Norair Azatian, Enrico

Ballarino, Guido Cerasuolo,

Marc Ruscari

Senaryo, Yönetmen: Hiner Saleem

Görüntü Yönetmeni: Andreas

Sinanos

Oyuncular: Olivier Sitruk, Rosanna

Vite Mesropian, Romen

Avinian, Edik Bagdasarian,

Boris Maloyan

DEMA HESPÊN SERXWEŞ

(SARHOŞ ATLAR ZAMANI)

75', 2000

Senaryo, Yönetmen, Yapımcı:

Bahman Ghobadi

Oyuncular: Ayoub Ahmadi, Rojin

Ekhtiari,ny, Ameneh

Ekhtiari,ny, Kolsoum

Ekhtiari,ny,

Karim Ekhtiari,ny, Rahman

Salehi, Osman Karimi

Görüntü Yönetmeni: Saeed Nikzat

EFSANEYEK EVÎNÎ (BİR AŞK

EFSANESİ)

2000, 87'

Yapım: Cima Media International,

Iran.

Yönetmen: Farhad Mehranfar.

Senaryo: Farhad Mehranfar,

Mohammad Razaee

Görüntü Yönetmeni: Nader

Masumi

Oyuncular: Maryam Moqadam,

Yusef Moradian, Hawass

Palouk.

FOTOĞRAF

2001, 66'

Yapımcı: Özkan Küçük

Yönetmen / Senaryo: Kazım Öz

Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan

Müzik: Mustafa Biber

Oyuncular: Nazmi Kırık, Feyyaz

Duman, Mizgin Kapazan

ROJÊN ZER (SARI GÜNLER)

2001, 87'

Senaryo / Yönetmen: Ravin Asaf

Oyuncular: Hama Ali Khan, Nur

Sürer, Alexander Haugg, Bakir

Marof, Hülya Öztürk

Görüntü Yönetmeni: Erdal

Kahraman

AWAZA DAYİKA NIŞTIMAN
(THE SONGS OF MY MOTHERS
LAND / MAROONED IN IRAQ)
2002, 108'

Senaryo, Yönetmen, Yapımcı:
Bahman Ghobadi
Görüntü Yönetmenleri: Saeed
Nikzat, Shahriar Asadi
Oyuncular: Shahab Ebrahimi,
Faegh Mohammadi, Allah-
Morad Rashtian Rojan Hosseini,
Iran Ghobadi

JİYAN (HAYAT)

2002, 102'
Senaryo / Yönetmen: Jano
Rosebiani
Görüntü Yönetmeni: Koutaiba
Aljanabi
Oyuncular: Kurdo Galali, Pirshang
Berzinji, Choman Hawrami,
Enwer Shexani

VODKA LEMON (VOTKA
LIMON)

2003, 84'
Yönetmen: Hiner Saleem
Senaryo: Lei Dinety, Pauline
Gouzenne, Hiner Saleem
Görüntü Yönetmeni: Christophe
Pollock
Oyuncular: Romen Avinian, Lala
Sarkissian, Ivan Franek

PARIYEK AZADÎ (KÜÇÜK
ÖZGÜRLÜK)

2003, 100'
Yapımcılar: Tobias Büchner, Ralph
E. Cotta, Peter Stockhaus,

Claudia Tronnier (ZDF)

Yönetmen: Yüksel Yavuz
Senaryo: Thenner Winckler, Yüksel
Yavuz
Görüntü Yönetmeni: Patrick Orth
Oyuncular: Çağdaş Bozkurt,
Necmettin Çobanoğlu, Leroy
Delmar, Sunay Girişken, Nazmi
Kırık

PERRE DIMA SO (TÜYÜ TAKIP
ET / HELİN'İN HAYALLERİ)

2004, 80'
Yönetmen / Senaryo: Özay Şahin
Yapımcı: Sigrid Hörner, Anne
Leppin
Müzik: Marcus Klunz
Görüntü Yönetmeni: The Chau
Ngo
Oyuncular: Pegah Ferydoni
(Helin), Neza Selbuz (Suzan),
Ercan Özçelik

CAN BAZ

Belgesel, 2004, 75'
Yapım: Almanya
Yönetmen / Senaryo: Özay Şahin
Kamera: Micah Magee
Müzik: Siya Siyabend

KÛSÎ JÎ DİKARIN BİFİRİN
(KAPLUMBAĞALAR DA UÇAR)

2005, 95'
Senaryo, Yönetmen, Yapımcı:
Bahman Ghobadi
Oyuncular: Avaz Latif, Soran
Ebrahim, Saddam Hossein
Feysal, Hiresht Feysal Rahman,

Abdol Rahman Karim, Ajil
Zibari: Shirko
Görüntü Yönetmeni: Shahryar
Assadi

DÛR (UZAK)

Belgesel, 2005, 70'

Yapım: Mezopotamya Sinema
Yönetmen / Kamera / Kurgu: Kazım
Öz

**DAVID Û LEYLA (DAVID VE
LEYLA)**

2005, 106'

Yönetmen, Senaryo, Yapımcı: Jalal
Jay Jonroy
Oyuncular: Davit Moscow, Shiva
Rose
Görüntü Yönetmeni: Harlan
Bosmajian
Müzik: Richard Horowitz, John
Lissauer

NİVÊ HEYVÊ (YARIM AY)

2005, 114'

Yönetmen, Yapımcı: Bahman
Ghobadi
Senaryo: Bahman Ghobadi, Hossein
M. Abkenar and Roxana Saberi
Oyuncular: Ismail Ghaffari, Allah
Morad Rashtiani, Farzin
Sabooni, Kambiz Arshi
Görüntü Yönetmeni: Nigel Bluck

ŞİNA BERFÊ (KARIN AĞIDI)

2005, 90'

Yapımcı: Seyed Ahmad Miralaie
Yönetmen: Jamil Rostami
Senaryo: Sholeh Shariati

Görüntü Yönetmeni: Morteza
Poursamadi

Oyuncular: Abdollah Ahmadi,
Anvar Farajpour, Delnia
Farajpour, Mohayeddin Variani,
Shadi Variani, Jalil Mohammad
Veysi

Û NÊRGİZ PİŞKIVÎN

(NARCISSUS BLOSSOM –
NERGİZLER AÇTIĞINDA)

2006, 80'

Yönetmenler: Hussein Hassan Ali
ve Masoud Arif Salih
Senaryo: Hussein Hassan Ali,
Mohammad Mohsen
Oyuncular: Hussein Hassan Ali,
Masoud Arif Salih, Bakir Kovali,
Mohammed A. Atrishi,
Issmail Zuber.
Görüntü Yönetmeni: Mohammad
Jano

**KILOMETRE ZERO (KİLOMETRE
SIFIR)**

2006, 91'

Senaryo / Yönetmen: Hiner Saleem.
Görüntü Yönetmeni: Robert
Alazraki
Oyuncular: Nazmi Kırık, Eyam
Ekrem, Belçim Bilgin, Ehmed
Qeladizehi, Nezar Selami

PERÎNEWE LE QUBAR

(CROSSING THE DUST –
TOZLARIN ARASINDA)

2007, 73'

Senaryo / Yönetmen: Shawkat
Amin Korki

Görüntü Yönetmeni: Turaj Aslani
Müzik: Mohammad Reza Darvishi
Oyuncular: Adil Abdolrahman,
Ayam Akram, Hossein Hasan,
Ahlam Najat, Aba Rash, Rizgar
Sedi

**CLOSE UP KURDS (YAKIN PLAN
KÜRTLER)**

Belgesel, 2007, 104'
Yapımcı: Mehmet Aktaş, Peter
Stockhaus
Senaryo/ Yönetmen: Yüksel Yavuz
Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen
Yer alanlar: Abdulkadir Aygan,
Beriwan, Eyse Sipendarik, Yüksel
Yavuz, Ali Yıldırım

JANI GEL(HALKIN ACISI)

2007, 100'
Yönetmen: Jamil Rostami
Eser: Ibrahim Ahmed
Senaryo: Ibrahim Ahmed, Jamil
Rostami
Görüntü Yönetmeni: Nader
Masumi
Oyuncular: Nezar Selami, Rinas
Voria, Abdol Hama Javan, Jiyan
Ebrahim

**ANGELS DIE IN THE SOIL
(MELEKLER TOPRAKTA ÖLÜR)**

2008, 30'
Senaryo / Yönetmen / Yapımcı:
Babak Amini
Oyuncular: Donya Ghobadi,
Pedram Seyfuri
Görüntü Yönetmeni: Meisam Riahl

BAHOZ (FIRTINA)

2008, 138'
Yapımcı: Özkan Küçük
(Mezopotamya Sinema)
Yönetmen / Senaryo: Kazım Öz
Müzik: Vedat Yıldırım, Burak
Koyucu, Ayhan Akkay
Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan
Oyuncular: Cahit Gök, Havin
Funda Saç, Selim Akgül, Asiye
Dinçsoy

**GİTMEK (MY MARLON AND
BRANDO)**

2008, 93'
Yönetmen, Yapımcı: Hüseyin
Karabey
Senaryo: Ayça Damgacı, Hüseyin
Karabey
Görüntü Yönetmeni: Emre
Tanyıldız
Oyuncular: Ayça Damgacı, Hama
Ali Khan, Cengiz Bozkurt,
Volga Sorgu

**KASI AZ GORBEHAYE IRANI
KHABAR NADAREH (İRAN
KEDİLERİNİ KİMSE BİLMEZ)**

2009, 106'
Senaryo, Yönetmen, Yapımcı:
Bahman Ghobadi
Görüntü Yönetmeni: Touradj
Aslani
Oyuncular: Negar Shaghaghi,
Ashkan Koushanejad, Hamed
Behdad Babak Mirzakhani



Artsvi Bakhchinyan, Yerevan doğumlu, sinema araştırmacısı, film eleştirmeni. FIPRESCI Ermenistan'ın ikinci başkanı, filolog, Ermeni dili ve edebiyatı alanında doktora yaptı. Bugüne kadar altı kitap ve pek çok makale yayınladı. *Ermenistan Sineması 1924-1999* (2001), tüm Ermenistan filmleri üzerine hazırlanan bir filmografik kitabın derleyenlerinden biri. Kendi yazdığı kitaplarının isimleri şöyle: *Ermenistan-İsveç* (2006), *Dünya Sinemasında Ermeniler* (2004), *Napoleon Bonaparte ve Ermeniler* (2003), *Ermenistan-İskandinav Ülkeleri: Tarihi ve Kültürel İlişkiler* (2003), *Ermeni Kökenliler* (1993) (Ermeni Diasporası hakkında biyografik sözlük), *Ermeni Kökenli Portreler* (2002).

Ayça Çiftçi Öztürk, 1979 Çanakkale doğumlu. I. Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nden mezun olduktan sonra yüksek lisansını I. Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler Programı'nda "Tahakkümden İktidara: Kazım Öz Filmlerinde Dil, Bellek ve Özne" başlıklı teziyle tamamladı. Halen aynı üniversitede araştırma görevlisi olarak çalışmakta. Çeşitli sinema dergilerinde yayınlanan yazılarının ardından, 2004 yılında *Altyazı* dergisinin Yayın Kurulu'nda çalışmaya ve düzenli olarak *Altyazı* dergisi için yazmaya başladı.

Bijan Tehrani, film yönetmeni, eleştirmen, yazar ve www.cinemawithoutborders.com sitesinin baş editörü. Aynı zamanda California Sanat Enstitüsü'nde Film Dili dersleri veren Tehrani, Los Angeles'ta kurulan Drgan Tale Entertainment'in de ortaklarından biri. Tehrani kısa filmleri ve çocuk kitaplarıyla uluslararası birçok festivalde ve fuarda ödül aldı.

Devrim Kılıç, Melbourne La Trobe Üniversitesi Sinema Bölümü'nden mezun. Yüksek Lisansını (Honours) 2005 yılında tamamladı. Bitirme tezi olarak "Bahman Ghobadi'nin Filmlerinde Kürt Kültürünün ve Kimliğinin Temsiliyeti" konusunu ele aldı. Ayrıca Ege Üniversitesi Rd. Tv. ve Sinema Bölümü'nden 1999'da mezun oldu. Şu anda La Trobe Üniversitesi Sinema Bölümü'nde masterını sürdürmekte. Ayrıca Kürt sineması üzerine akademik çalışmalarını sürdürüyor.

Felix Koch, Londra'da yaşayan bir sosyal bilimci. Araştırma ve yenilenme amacıyla yürütülen on-line ortak yaratım girişimleri konusunda uzmandır. Aynı zamanda belgeselci olan Koch, 2006 yılında birkaç haftalığına İran'a gittiğinde *Mono-Kultur* dergisi için Bahman Ghobadi'yle bu söyleşi yapma fırsatı bulmuştur. Ali Kaviani ise Koch'a tercümanlık yapmanın yanı sıra söyleşiye de katılmıştır.

Hamid Dabaşı, Columbia Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Kültür Çalışmaları ve İran İncelemeleri Bölümü'nde profesör olarak öğretim üyeliği yapmaktadır. *İran Sineması* ve *Filistin Sineması* kitapları Agora Kitaplığı'nca yayınlanmıştır.

İşıl Çobanlı Erdönmez, 1982 İstanbul doğumlu. Marmara Üniversitesi (MÜ) İletişim Fakültesi Radyo, TV ve Sinema Bölümü'nü bitirdi. Bir süre *Birgün* gazetesinde çalıştı. Çeşitli gazetelerde sinema, iletişim kültürü ve sanatın çeşitli disiplinlerine ilişkin yazıları yayımlandı. Üç çeviri

kitabı bulunuyor. Evli ve bir kız annesi yazar, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde iletişim bilimlerinde doktora eğitimini sürdürüyor.

Mehmet Aktaş, 1966 yılında Iğdır'da doğdu. Kabataş Erkek Lisesi'nden sonra, İstanbul Hukuk Fakültesi'nde okudu. *Yeni Gündem* dergisinde başladığı gazeteciliğe daha sonra *Tempo*, *Yeni Ülke* ve *Özgür Gündem* gazetelerinde devam etti. Bu yıllarda yazdığı yazılarını *Sesime Gel* isimli kitabında topladı. Almanya'da yaşamaya başladıktan sonra, başta Kafkasya, Ortadoğu ve Latin Amerika olmak üzere dünyanın birçok savaş bölgelerinde televizyon röportajları yaptı. Avrupa'da profesyonel olarak 2001 yılında sinema sektöründe çalışmaya başladı. 2002 yılında Berlin Kürt Film Festivali'nin düzenlenmesinde öncülük yaptı. Bahman Ghabadi, Hiner Saleem, Yüksel Yavuz, Rahim Zabihi gibi Kürt yönetmenlere yapımcılık ya da ortak yapımcılık yaptı. 2008 yılında Norveç Film Enstitüsü'nün sağladığı yardımla, yönetmen Hişam Zaman'ın çekeceği uzun metrajlı bir film için senaryo yazıyor.

Dr. Muhammad Kamal, Melbourne Üniversitesi Asya Enstitüsü'nde üst düzey bir öğretim görevlisidir. Irak Kürdistanı'nda bulunan Erbil Enstitüsü'nde felsefe alanında lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimi aldı. 1985-1994 yılları arasında Karachi Üniversitesi'nde psikoloji bölümünde okutman olarak eğitim verdi. 1992'de DAAD bursuyla post-doktora araştırması için Almanya'da gitti. 1994'te Avustralya'ya göç etti. İngilizce ve Kürtçe dillerinde yazılmış birçok kitabı ve makalesi bulunmaktadır.

Murat Aktaş, 1974 yılında Muş'ta doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Muş'ta tamamlayan Aktaş, 2000 yılında İstanbul Üniversitesi Kamu Yönetimi bölümünden mezun oldu. 1999 yılında profesyonel olarak gazeteciliğe başladı; İstanbul, Paris ve Londra'da çeşitli gazetelerde muhabirlik, editörlük ve yayın yönetmenliği yaptı. Fransa'da Nanterre Üniversitesi'nde 2004 yılında iletişim bilimleri dil analizlerinde yüksek lisansını tamamlayan Aktaş, halen Paris'te Denis Diderot Üniversitesi'nde siyaset sosyolojisi ve medya analizi konusunda doktora çalışmasını yürütüyor. "100 Kadın Kendini Anlatıyor" adlı belgeseller dizisinde Türkiyeyle ilgili filmlerin montajında çalıştı. *Simli Karanfiller* (Belge Yayınları) adlı bir şiir kitabı bulunan Aktaş, Paris'te yaşıyor.

Mustafa Gündoğdu, 1974 Dersim (Tunceli) doğumlu. 1995 yılında İstanbul'da Mezopotamya Kültür Merkezi (MKM) bünyesinde başlatılan ve Kürt sinemacılar yetiştirmeye hedefleyen sinema seminerlerinin üye-

lerinden biriydi. Seminerlerin sonunda seminer gurubundan Düzgün Deniz ve Kadriye Mutlu'yla birlikte yazdıkları *Salên Davî* isimli filmi çektiler. Film, Ankara Uluslararası Film Festivali olmak üzere çeşitli festivallerde gösterildi. 1996 - 2000 yılları arasında insan hakları mücadelesinin bir çalışanı olarak TOHAV'da görev yaptı. 2000 yılından bu yana Londra'da yaşamakta ve Kürt İnsan Hakları Projesi'nde (KHRP) Türkiye ve Irak masası sorumlusu olarak çalışmaktadır. Londra Kürt Film Festivali'nin kurucu üyelerinden biri olan Gündoğdu, 2006 yılından bu yana festivalin koordinatörüdür. İlki 2009 yılının Ekim ayında yapılacak olan New York Kürt Film Festivali projesinin mimarı ve festival düzenleme komitesi üyesidir.

Osman Akınhay, 1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. *Gün Ağarmasa* (2002) ve *Ölüme Bakmak* (2005) adlı iki romanı, Mehmet Uğur'la yaptığı *Müzakerelerden Üyelige: AB-Türkiye Gündemindeki Sorunlar* (2005) ve Şükrü Argın'la yaptığı *Krizden Önce, Krizden Sonra: Yaşlanan İnsanlık, Gençleşen Kapitalizm* (2009) adlı iki söyleşi kitabı var. Agora Kitaplığı ile *Mesele* kitap dergisinin editörü.

Rohat Alakom, 1955 yılında Kars'ın Kağızman ilçesine bağlı Kabakom köyünde doğdu. İlk ve orta öğrenimini Kağızman'da gördü. 1973 yılında Kars Alpaslan Lisesi'ni bitiren Alakom, yüksek öğrenimini 1974-1978 yılları arasında AÜ Eğitim Fakültesi'nde gördü. Daha sonra yurtdışına çıktı, değişik ülkelerde kaldı. 1983 yılından bu yana İsveç'te yaşamaktadır. Rohat Alakom'un şimdiye kadar Kürtçe, Türkçe ve İsveççe yayımlanan 15 civarında kültür ve tarih içerikli kitabı bulunmaktadır. Bazı incelemeleri başka dillere çevrilmiştir. Başlıca kitapları şunlardır: *Kürdoloji Biliminin İki Yüz Yıllık Geçmişi* (Türkçe, 1987), *Çağdaş Türk Edebiyatında Kürtler* (Türkçe, 1989), *İsveç Kaynaklarında Kürt Motifleri* (Kürtçe, 1991), *Yaşar Kemal'in Yapıtlarında Kürt Gerçeği* (Türkçe, 1992), *Kürt Folklorunda Bir Kadın Hakimiyeti* (Kürtçe, 1994), *General Şerif Paşa* (Türkçe, 1998), *Eski İstanbul Kürtleri* (Türkçe, 1998), *Bin Yıl Boyunca İsveç-Kürt İlişkileri* (İsveççe, 2000), *Orta Anadolu Kürtleri* (Türkçe, 2003), *Kürt Aristokratları: Torunlar* (Kürtçe, 2004), *İsveç Kürtleri* (Kürtçe, 2006), *Tarihin Aydınlığı* (Kürtçe, 2008), *Kars Kürtleri* (Türkçe, 2009).

Rahul Hamid, *Cineaste* dergisinde editörlük yapmaktadır. New York Üniversitesi'nde sinema dersleri veriyor, aynı zamanda çeşitli dergilerde sinema üzerine yazıyor.

Tim Kennedy, Oxford İngiltere’de hayatını sürdüren bağımsız bir akademisyendir. 2002 senesinde Reading Üniversitesi’nde sinema çalışmaları alanında yüksek lisans yaptıktan sonra 2007’de karşılaştırmalı Ermeni, Kürt ve Filistin ulusalçı kimlikleri üzerine tamamladığı teziyle doktora-sını aldı. Film Quarterly’de *Filistin Sineması Filmleri* (2006) ve Journal of Armenian Studies’te *Ermeni Sovyet Sineması* kapsamlı yayımları vardır (2006). Reading ve Oxford üniversitelerinde düzenlenen seminerlere yazılarıyla katkı koydu. Tim Kennedy, www.cinenation.net internet sayfasında tüm akademisyenlere açık “Sinema ve Ulusçuluk” a yönelik araştırma projesini hayata geçirdi.

Yılmaz Özdil, 1979 yılında Hakkâri’nin Yüksekova İlçesi’nde doğdu. 1998-2002 yılları arasında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde gazetecilik eğitimi aldı. Bu süre içerisinde Kürt sorununu konu alan *Ribat* ve *Oyun* adlı belgesel filmlerinde, sırası ile yapım yardımcısı ve yapımcı olarak çalıştı. 2003 yılından 2006 yılına kadar Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo -Televizyon -Sinema Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2006 yılında Van’daki görevinden istifa edip, Fransız Hükümeti Bursiyeri olarak Paris’te Panthéon Sorbonne Üniversitesi’nde “Bahman Ghobadi Sinemasında Jeopolitik Sınır” başlıklı master tezine başladı. 2007 yılında mastırını bitiren Özdil, Sorbonne Nouvelle Üniversitesi’nde sinema doktorası yapmaktadır. Yılmaz Erdoğan’ın *Vizontele Tuuba* ve *Organize İşler* ile Hiner Saleem’in *Kilomètre Zéro* adlı filmlerinde yönetmen yardımcılığı yapan Özdil’in, *Se-arch* ve *Tevna Birê* adlı iki belgesel filmi bulunmaktadır.



KÜRT SİNEMASI: YURTSUZLUK, SINIR VE ÖLÜM

"Kürtler ancak 21. yüzyılda kendi kimlikleri ve dilleriyle sinema yapmaya başladılar; sinema sanatının bir yüzyılı devirdiği, bütün ülke sinemalarının öyküde tekrarı yaşadığı bir yüzyıldan sonra. Kürt sinemasının her geçen gün uluslararası festivallerde daha çok filmle temsil edilmesi, Yılmaz Güney gibi bir efsanenin ardından Bahman Ghobadi ve Hiner Saleem'in kazandıkları ödüller, Kürt gençlerinin sinemaya yönelmesini sağladı. Sinema Kürtler için neredeyse en önemli 'kendini anlatma' aracına dönüştü. Buna rağmen Kürt sinemasının en ciddi problemi, Kürt seyircinin var olmayışı ve filmlerin kendi coğrafyalarında gösterim imkânı bulamayışı. Bu kapsamıyla Kürt sineması, sınırlar içerisindeki kayıp bir ülkenin, kaybolmuş bir sineması olmaktan kurtulamıyor. Yine de umutla ve inatla çekilmeye girişilen Kürt filmleri, çeşitli tarihsel, siyasal ve ekonomik sebeplerle içine kapanmış bir halkın artık dışarıya ses vermesini, dışarıya açılmasını temsil etmektedir. Sonuç olarak Kürt sineması, on yıllarca Kürtçe konuşamayıp, kendini anlatamayıp, hep gizlenmiş bir kimliğin sinemasıdır..."

