

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FİLM TASARIMI ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

SİNEMASAL ANLATIDA KÜRT YÖNETMENLERİN ÜSLUP SORUNSALI

Hazırlayan

Soner SERT

Danışman

Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

İzmir, 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Sinemasal Anlatıda Kürt Yönetmenlerin Üslup Sorunsalı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01/04/2019

Soner SERT

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre öğrencisi'nın

.....
.....
..... konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Sinema, gerek estetik gerekse de finansal olarak, şüphesiz ki içinde pek çok bileşeni barındırır. Bugün sinema, 125 yıl öncesinin biçimsel yaklaşımına ve finansal örüntüsünün dışına çıkmış, günün gerçekliğini ve kapitalizmin aldığı biçimi özümsemek zorunda kalmıştır. 20. yüzyılın başında ulus-devlet sürecinin dışında kalan ve yurttaşlık hukukuyla bağlı bulunduğu devletlere entegre edilmeye çalışılan Kürtlerin sinema ile ilişki kurmaları, diğer uluslara nazaran, daha geç olmuştur. Sinema salonlarının 20. yüzyılın başında Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgelerde açılması ancak Kürtlerin kendi kimlikleriyle sinema yapabilmeleri süreci arasında neredeyse yarım asırdan fazla süre vardır.

Birkaç münferit örneği saymazsak Kürtlerin, Kürt olarak temsil edilmesi Yılmaz Güney'in ortaya çıkışına kadar mümkün olmamıştır. Güney, tıpkı döneminin "Üçüncü Dünya" sinemacıları gibi belgesel gerçekçi bir biçimle, kurmaca hikâyeler anlatırken, finansal olarak Yeşilçam'ın basmakalıp ilişkilerinin içinde kalmıştır. 2000'ler ile birlikte Kürt yönetmenler, Güney'in estetik anlayışından da hareketle, vatandaşı oldukları ülkelerde çekimler yaparak, film fonlarının da desteğiyle, kendi biçimsel anlayışlarını yaratmaya girişmişlerdir.

"Sinemasal Anlatıda Kürt Yönetmenlerin Üslup Sorunsalı" başlıklı tez, Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı, Türkiye'den Hüseyin Karabey ve Kazım Öz, İran'dan Bahman Ghobadi ve Irak'tan Hiner Saleem ile Şevket Emin Korkı'nın birer filmini, estetik ve finansal bağlamda açıklamaya, göstergeler üzerinden açıklamaya ve aralarındaki ilişkiliyi ya da ilişkisizliği gözler önüne sermeye ve bu sayede bir tartışma yaratmaya çalışmaktadır.

Bu amaçtan yola çıkarak, Kürt yönetmenlerin içinde bulundukları siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik bağlamın bunda son derece etkili olduğunu belirtmekte fayda var. Bugünün koşulları bu yönetmenlerin, tıpkı diğer yönetmenler gibi, sinema anlayışını doğrudan etkilemiş ve onun üzerinden biçimlemiştir. Ancak Kürt yönetmenlerin parçalı bir bölgede bulunması başka tanımlamaları da doğurabilir. Dolayısıyla değişkenliği, dönüşkenliği ve başka bir düzlemde ele alınabilmesi ve tartışabilmesi de mümkündür.

ABSTRACT

Cinema, no doubt both aesthetically and financially, contains many components. Today, cinema has gone beyond the formal approach and financial pattern of 125 years ago and has had to assimilate the reality of the day and the form of capitalism. The Kurds, who were outside the nation-state process at the beginning of the twentieth century and who tried to be integrated into the states they were connected to by citizenship law, became more late than other nations. The opening of the cinema halls in the regions where the Kurds live intensively in the beginning of the 20th century is almost half a century.

If we did not count the few individual examples, the Kurdish representation of Kurds was not possible until the emergence of Yılmaz Güney. Güney has also made films with the aesthetics of documentary films such as Third World filmmakers. Financially, he remained within the degenerate relations of Yeşilçam. In the 2000s, Kurdish filmmakers began to shoot with the influence of Yılmaz Güney. They received support from film funds and filmed in the countries where they live. In this period, formal approaches are also noteworthy.

In this thesis, Turkey Huseyin Karabey and Kazim Oz, Bahman Ghobadi from Iran, from Iraq's Hiner Saleem and Şevket Emin Korkî'nin a movie's were discussed. These films were examined in an aesthetic and financial context. Their similarities and differences were investigated.

Cultural and social conditions of Kurdish directors are very important in film making. Like directors living in other countries. However, the situation of Kurds is somewhat different in terms of politics. Therefore, this situation may change in the near future.

ÖNSÖZ

2000’li yıllar özellikle Bahman Ghobadi’nin Sarhoş Atlar Zamanı (2000) filminin etkisiyle Kürt sinemacılarının Yılmaz Güney’in ardından tekrar görünmeye başlamasıyla tartışmaya konu olmuştur. O tarihten hemen sonra Kazım Öz’ün Fotoğraf (2001), Hiner Saleem’in Sıfır Kilometre (2004) ve Hüseyin Karabey’in Gitmek (2008) filmi, Kürt sinemacıların uluslararası film festivallerinde adından söz ettirmesine sebep olmuştur.

Kürt sinemacıların festivallerde ardı ardına başarı kazanması, gerek yerel, gerekse de evrensel ortamlarda Kürt yönetmenlerin üretimleri üzerine tartışmaların yapılmasını sağlamıştır. Enternasyonal endüstri ortamlarında Kürt Sineması nitelemesinin yapıldığı, yurtdışındaki akademilerde makalelerin yazıldığı o dönemlerde, Türkiye’den ne yazık ki kayda değer çalışmalar çıkmamıştır. 2007 yılında üniversite öğrenimine başladığım Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü’nde de bu hususun tartışmalara konu olması ve gerek estetik gerekse de finansal olarak açıklanmaya çalışıldığını bugün bile hatırlarım.

O tarihten sonra Kürt sinemacıların üretimlerini yakından takip edip, kendim de üç Kürtçe kısa film çektim. Meseleyi kavramaya, özümsemeye ve göstergeler üzerinden nitelemeye çalıştığım o süreç, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Bölümü’ne adım atmam ile birlikte kuramsal düzeyde de araştırmalar yapmama sebep oldu. O süreçle ile birlikte Kürt sinemacıların filmlerini teorinin de gücüyle, estetik olarak kavramaya finansal olarak yorumlamaya çalıştım. “Açılım Süreci”nin de etkisiyle Türkiye’den çok sayıda film ve kaynak bulma şansım oldu ve teze o süreçte başladım.

İlk dönem Kürt sinemacıların eserlerine, 2014 yılında festivallerde yarışan Şhavkat Emin Korkî’nin son filmini de etkiledim ve 5 yönetmenin 5 filmi üzerinde netleştirdim. Çalışmam, yukarıda ismi anılan bu 5 yönetmenin film yapım koşullarını, estetik anlayışlarını, biçimsel yaklaşımlarını, finansal koşullarını, sosyal bilimlerle ilişkilerini, filmlerinin göstergelerini, gerçekçi yönlerini, film festivallerindeki başarılarını ve teori ile denk düşen açıklamalarını konu alıyor. Umarım bir denklik yaratabilmişimdir.

Yüksek lisans eğitimime başladığım ilk günden bu yana, sinemanın saha kısmını ve pratikte gelişen biçimsel yaklaşımları da önemsememi söyleyen, film çekmemi teşvik edip destekleyen, tezin ilk fikrinden bugüne gelişinde önerilerini doğruca ileten ve samimiyetini her daim hissettiren, uzun süre bu çalışmada yeni bir şey yapmanın coşkusunu kendisine ve bana hissettiren, cesaretle arkamda duran ve dostluğuyla beraber araştırma yapmayı göğüsleyen çok değerli hocam Doç. Dr. Ragıp Taranç’a yürekten teşekkür ediyor ve minnetimi sunuyorum. O olmasaydı, bu çalışma yapılamayabilirdi.

Meselenin teorik kısmını algılamamı sağlayan, bol bol kaynak öneren, ilk makalelerimi kaleme alırken cesaretle destekleyen, yazı yazma alışkanlığı kazanmamı teşvik eden hocam Dr. Sabire Soytek’a ayrıca teşekkür ediyorum. Dr. Zuhâl Çetin Özkan’a, Dr. Emrah Suat Onat’a dostlukları ve yardımseverlikleri hasebiyle minnettarım.

Okula ilk girdiğim günden bu yana, teorik ve sektörel bazda dostluğunu ve abiliğini esirgemeyen, yönlendiren ve demokrat tavrıyla sınırsız kucaklayan Ufuk Tambaş’a ne kadar teşekkür etsem az. Her koşulda dayanışıyor olmanın yüceliğini onun dostluğu sayesinde fark ettim.

Marmara Üniversitesi’nde lisans öğrenimi görürken, sinemayla daha sıcak ilişki kurmamı sağlayan, üzerimde emeği olan değerli hocalarıma, Dokuz Eylül Üniversitesi’nde yüksek lisans yaparken, “merhaba”sını eksik etmeyen bölüm hocalarıma ve arkadaşlarıma, öğrenci işleri ve enstitünün güzel insanlarına bir kez daha teşekkür ediyorum. Eğitim hayatıma başladığım günden, bugüne gelişime değin sofrasına fazladan bir tabak koyup dayanışma sergileyen o güzel insanlara ise ayrıca minnettarım.

Uzun süren çalışmamı, kaynak taraması yaparken, oturup düşünürken, film ararken, kitaplar okurken vaktini çaldığım, yeterince zaman ayıramadığım ancak kafamı kaldırdığımda her zaman yanımda olduğunu bildiğim güzel dostlarıma ve aileme adıyorum. Teorinin içinde kaybolmadıysa ve ortaya bu çalışma çıktıysa onların sayesinde.

Deniz’e ve Zeze’ye ise ayrıca bin şükran.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

KÜRTLER

1.1. Tarihsel Metinlerde Kürtler ve Kürt Coğrafyası.....	8
1.1.1. Milattan Önce Kürtler.....	8
1.1.2. Kürt Hanedanları.....	10
1.1.3. Kürtler ve Selçuklular.....	11
1.1.4. Kürtler ve Osmanlı Devleti.....	12

1.2. Kürt Kimliğinin Oluşum Süreci.....	18
1.2.1. Kürt Kimliği ve Kültürel Çalışmalar.....	19
1.2.2. Kürt Kimliği ve Cemiyetleşme.....	20
1.2.3. Kürt Kimliği ve I. Dünya Savaşı.....	21
 1.3. 20. Yüzyılın İlk Çeyreği Sonrası Kürt Coğrafyasında Oluşan Siyasal Tablo.....	23
1.3.1. Suriye.....	25
1.3.2. Türkiye.....	26
1.3.3. Irak.....	34
1.3.4. İran.....	37
1.3.5. Tek Millet Dört Devlet ya da Devletsizlik.....	38

2. BÖLÜM

SİNEMANIN GELİŞİM SÜRECİNDE SİYASAL KOŞULLARIN BİÇİME, ESTETİĞE ETKİSİ VE KÜRT SİNEMASI'NIN OLUŞUM SÜRECİ

2.1. Estetik ve Sinemanın Tarihsel Gelişimi.....	43
2.2. Siyasal Koşulların Biçime Etkisi.....	46
2.2.1. Toplumcu Gerçekçilik.....	47

2.2.2. Yeni Gerçekçilik.....	48
2.2.3. Üçüncü Sinema.....	51
2.3. Kürt Sineması'nın Oluşum Süreci.....	54
2.3.1. Sinemada Kürt Temsili ve Kürt Filmleri.....	55
2.3.2. Yılmaz Güney ve Kürt Sineması'nın Kodları.....	65

3. BÖLÜM

KÜRT SİNEMASI'NIN ÖĞELERİ VE YÖNETMENLER

3.1. Kürt Sineması'nın Öğeleri.....	79
3.1.1. Biçim ve Estetik.....	79
3.1.2. Dil.....	81
3.1.3. Coğrafya.....	83
3.1.4. Finansal Problemler.....	85
3.2. Yönetmenler ve Örnek Filmler.....	90
3.2.1. Bahman Ghobadi ve Sarhoş Atlar Zamanı (2000).....	90
3.2.2. Kazım Öz ve Fotoğraf (2001).....	97

3.2.3. Hiner Saleem ve Sıfır Kilometre (2005).....	102
3.2.4. Hüseyin Karabey ve Gitmek (2008).....	109
3.2.5. Şevket Emin Korkî ve Taşlara Yazılmış Hatıralar (2014).....	116

SONUÇ.....	121
------------	-----

KAYNAKÇA.....	125
---------------	-----

ÖZGEÇMİŞ

GİRİŞ

2000’li yılların başına değin Kürtlerin, sinemada Kürt olarak temsil edildiği film sayısı bir elin parmakları kadardı, denilse abartı olmaz. Sovyet Ermenistanı’nda çekilen *Zerê* (1926) ile başladığı düşünülen Kürtleri konu alan filmler, Türkiye Sineması’nda “doğu Türk’ü” olarak kodlanan Kürtlerin dışında da çok az sayıdaydı. Özellikle Yılmaz Güney faktörünü dışarıda bıraktığımızda, hakikaten bu sayının da yetersiz olduğunu söylemek mümkündü. Güney, *Seyyit Han*, *Endişe*, *Sürü* ve *Yol* gibi filmlerinde Kürtçe isimlere yer verip, Kürt kültürüne dair gerçekçi tasvirler sunduysa da, ölümü sonrası Kürtlerin sinemayla olan ilişkileri –başka pek çok toplumsal meselenin de etkisiyle- sekteye uğramıştı. Nizamettin Ariç’in *Beko İçin Bir Türkü* (1992) ve Hiner Saleem’in *Yaşasın Gelin...* (1997) gibi yapımı ve içeriği hususunda Kürtlerle ilişkilendirilebilecek eserler ortaya çıksa da asıl çıkış Bahman Ghobadi’nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) filmiyle olmuştur, diyebiliriz. Ghobadi’nin filminin Cannes Film Festivali’nde Altın Kamera ile ödüllendirilmesi sonrası Kürtler, Yılmaz Güney’den sonra, tekrar sinemanın öznesi olma konumuna erişti.

İran’da yaşayan Ghobadi’nin sonraki yıllarda yine Kürtleri odağa alarak yaptığı filmler, yönetmenin uluslararası arenadaki başarısını pekiştirirken, Irak’tan Hiner Saleem de peş peşe çektiği filmler ile Cannes Film Festivali’nde ve Venedik Film Festivali’nde yarışma şansı buldu. Üstelik 2005 yılında yönetmenliğini yaptığı *Sıfır Kilometre*, Irak’taki Bölgesel Yönetim tarafından finanse ediliyor ve film, festivallere Kürt yapımı olarak katılıyordu. Türkiye’den ise Hüseyin Karabey ve Kazım Öz gibi Kürt yönetmenler, Kürtleri odağına alarak filmler çekiyor ve uluslararası film festivallerinde boy gösteriyorlardı. Karabey, 2008 yapımı *Gitmek* filminde Türk oyuncu Ayça ile Hama Ali isimli Irak’ta yaşayan Kürt oyuncunun aşkını sınırlar ve savaş gölgesinde anlatırken, Kazım Öz, 2001 yapımı *Fotoğraf*’ta ve 2008 yapımı *Bahoz*’da savaşın acı tablosunun fotoğraflarını çekiyordu.

Yine aynı dönemde Türkiye’den, Irak’tan, İran’dan ve Suriye’den Kürt olmayan film yönetmenleri ülke sınırlarını aşip evrensel bir boyuta ulaşan Kürt meselesini filmlerine konu ediyordu. Ümit Elçi *Mem û Zin* (1991), Şahin Gök *Siyabend û Xece*

(1991), Yeşim Ustaoglu *Güneşe Yolculuk* (1999), Handan İpekçi *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), Sedat Yılmaz *Press* (2008), Orhan Eskiköy *İki Dil Bir Bavul* (Özgür Doğan'la birlikte) (2008) – *Babamın Sesi* (Zeynel Doğan'la birlikte) (2012), Özcan Alper *Gelecek Uzun Sürer* (2011), Reha Erdem *Jîn* (2013), Abbas Kiyarüstami *Kirazın Tadı* (1997), *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* (1999), Samira Makhmalbaf *Kara Tahta* (2000), Mohamed Jabarah Al-Daradji *Babil'in Oğlu* (2009) gibi örneklerle çoğaltılabilen yönetmen ve filmlerin sayısı giderek artarken, aksi tarafta hemen her bölgeden ve diasporadan Kürtler, sinema üzerinden hikâyelerini anlatmaya ağırlık veriyordu: Jano Rosebiani, Şewket Emin Korkî, Yüksel Yavuz, Karzan Kader, Jamil Rostami, Jalal Jonroy, Ayşe Polat, Mano Halil, Hüseyin Hasan Ali, Halil Dağ, Mesut Arif Salih, Lauand Omar, Miraz Bezar, Erol Mintaş, Hüseyin Tabak, Batin Ghobadi, Bülent Gündüz, Soner Caner, Ali Kemal Çınar, Özgür Doğan, Gani Rüzgâr Şavata, Zeynel Doğan, Ömer Leventoğlu, Haşim Aydemir, Ferit Karahan, Ender Özkahraman gibi Kürt yönetmenler, filmlerinde Kürt meselesine değinmiştir.

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

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

Endüstri, bir sanat eserini nitelemeye, tanımlamaya, çerçevesini oluşturmaya çalışırken temel itkisi pazarlamadır. Kapitalizmin altın kuralları, yurtiçinde ve yurtdışında endüstrinin biçimlerine göre işler. Filmler, büyük film festivallerinde, çoğu zaman finansörünün, festival yöneticilerinin ya da dağıtımçıların daha çok pazar alanı yaratacağı ihtimali düşünülecek şekilde isimlendirilmeye çalışılır. Bu isimlendirme biçimi büyük oranda, filmin ulaşabileceği ve ulaşamayacağı kesimleri önceden belirler. Siyasi

konjonktürün durumu ise belirleyici etkenlerden biridir. Örneğin, YPJ'nin IŞİD'e karşı başarısının, Kürtleri tüm dünyada merak edilen bir millet yapması, Kürtlere dair yapılan filmlerin özellikle son dönemde ilgi görmesi gibi... Elbette, bütün bunların dışında, sanatsal olarak “iyi, güzel” tanımlamasıyla nitelenebilecek bir filmin de görünür olma şansı vardır. Ancak endüstri, satamayacağı hiçbir “ürün”ün görünür olmasını, amiyane tabirle söylersek “piyasada dolaşmasını” istemez.

İkinci olarak, bir sanat eserinin akademik nitelemesinin önemi olduğu düşünülür. Ortaçağ Avrupası'nda ilerici bir pozisyona bürünerek, özellikle burjuva sınıfı ile ilişkilendirilip toplumsal devrimlerin öncüsü olarak nitelenen akademi, önce Rönesans sonra da Fransız Devrimi ile birlikte toplumdaki etki gücünü kaybetmiş, giderek “gerici” bir pozisyona bürünmüştür. (Goff, 2017) Özellikle Sanayi Devrimi ile birlikte yalnızca burjuva sınıfının hizmetine bürünmüş, arada münferit örnekler çıksa da, giderek muhafazakârlaşmış, tutuculuğa sarmalanmıştır. Yeni, özgün, devrimci olanı reddetmeye yönelmiş, çalışmayı yapanı aforoz etmiştir. 90'ların sonu ile görünür olmaya başlayan Kürt sinemacıların filmleri üzerinde çalışma yapılmamıştır. Yaklaşık yirmi yıllık süreçte, Kürt Sineması üzerine yapılan tez çalışması bir elin parmaklarını bile geçmez. Üniversitelerde, demokrat öğretim üyelerinin iteklemesi üzerinden az da olsa konuşulan Kürt Sineması'nın ne üzerinden tartışıldığı, akademinin kısır döngüsünden dolayı netlik kazanmamıştır. Şüphesiz, bunda belirleyici olan etkenlerden biri de, Kürtlerin farklı ülkelerde yaşıyor, farklı lehçelerde konuşuyor olmasıdır. Üstelik Kürtler diasporada da etkili bir güç oluşturmuşlardır. Kaldı ki, gerek Türkiye'de, gerekse de Kürtlerin yaşadığı diğer coğrafyalarda siyaset her daim güncel ve kaygandır. Dolayısıyla bu belirleyici gücün etkisindeyken de “tehlikeli” olarak addedilen bir konu üzerine çalışma yapmak zorlaşmıştır.

Biraz endüstriyle, biraz akademiyle, biraz da sahayla ilişkili bir sinemacı olarak Kürt Sineması üzerine bir çalışma yapmanın konuşulacağı tezde; üreticileri, yapılan kısmi çalışmalar ve göstergeler tek merkezde toplanmaya çalışılacaktır. Bu noktada belirli olan şey ne peki? Kürt Sineması'nı, Kürt Sineması yapan şey ne? Yönetmenlerin isimlendirmesi mi, endüstrinin ya da akademinin tanımlaması mı? Film yönetmenin ya da ekibin geri kalanının Kürt olup olmaması, filmin içeriğinin ya da kullanılan dilin ve

diğer kültürel öğelerin önemi, finansörünün etnik kimliği, siyasal konjonktür nezdinde Kürtlerin nasıl anlatıldıkları, filmlerin estetiği ve biçimi ne derece önemli?

“Film” nitelemesi biricikliği, tekliği imlerken, “sinema” tanımı yapısal bir yaklaşımı, bir kurumsallaşmayı içinde barındırır. Bu noktadan yola çıkarak, bir ortaklaşmadan bahsedilebilir mi? Kürt Sineması’nın göstergelerinden, kodlarından, estetiğinden, biçiminden, yönetmenlerin yaklaşımlarının benzerliğinden yola çıkarak ortak bir tutum, bir anlayış ve kavrama ve film pratiği mümkün müdür? Kürt Sineması’nın icracısı yönetmenlerin ortaklıkları nelerdir? Aşağıdaki bölümlerde bu sorulara cevap bulunmaya çalışılacaktır.

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

Kürt kimliği, bu dört ülkenin tek tipçi siyasetine karşı, bir sahiplenme, bir varoluş kaygısı üzerine inşa edilmiştir. Dolayısıyla Kürt Sineması adını taşıyan bir sinema anlayışının, ismiyle müsemma olduğunu ve temelinde bir kimliği barındırdığını söylemek yanlış olmaz.

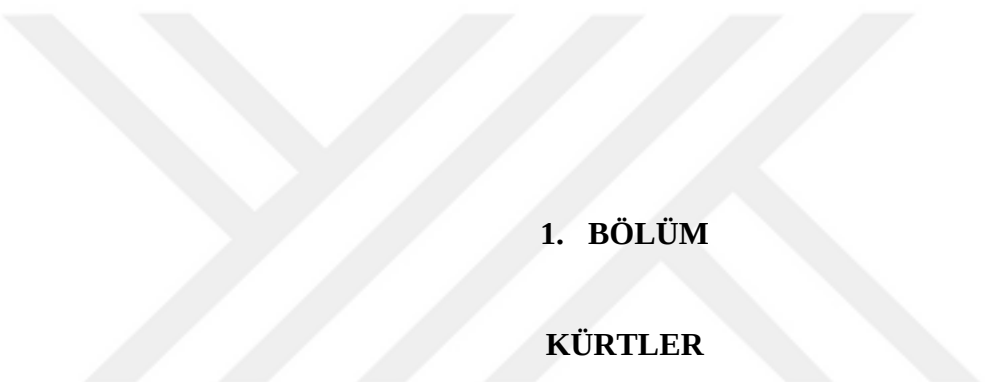
Çalışmamda, “vatansızlık”, “sınır” ve “ölüm” kavramlarından yola çıkarak, kültürel, siyasal, sosyal ve ekonomik sebeplerle karşılık bulan Kürt kimliğinin biçimlenişi, varoluşu ve sinemasal pratiği ele alınacaktır. Bunun için ilk bölümde,

Kürtlerin coğrafi olarak nerede bulunduklarını tarihsel veriler ışığında ele alınacaktır. Özellikle seyahatnamelere, akademik çalışmalara odaklandığım bu bölümde resmi yazışmalarda Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgeye verilen Kürt coğrafyasına odaklanırken, siyasal yönetim biçimlerine ve Kürtlerin kendi idarelerinde veya himaye edildikleri imparatorluklarla olan ilişkilerine göz atılacaktır. Binyıllar öncesine gidip Kürtlerin aynı bölgede yaşam sürdüğü, resmi olarak 12. yüzyıldan itibaren bölgenin Kürt coğrafyası olarak nitelendiği ve Kürt kimliğinin biçimlenişi ele alınacaktır. 20. yüzyılla birlikte değişen siyasal koşulların ortaya çıkardığı tabloyla bitirilecek bu bölümde, görsel kodların sinemadan önce Kürtlerin zihinlerinde yer ettiği ve sinema aracılığıyla kendini yeniden ürettiği belirtilmeye çalışılacaktır.

İkinci Bölümde, sinemanın tarihsel gelişimi ile birlikte biçim ve estetik arayışlarına odaklanırken, Kürt Sineması'nın oluşum süreci ele alınacaktır. İdeolojinin sinemaya ne denli etki ettiğini, Üçüncü Sinema kavramının Kürt Sineması ile ilişkisini tartışırken, Yılmaz Güney faktörünün bu bütünleşmenin neresinde yer aldığına değinilecektir. Onun sinema estetiğinin ve biçimlenişinin siyasal ve sanatsal sonuçlarına ulaşırken, kişisel yazılarına ağırlık verip, sineması üzerinden bir karşılık aranmaya çabalanacaktır. “Ben kendi filmlerimi Türk filmi, kendi sinemamı da Türk sineması olarak görmüyorum. Ben, Türkiye sinemasını kurmanın, oluşturmanın ilk adımlarını atıyorum. Türkiye çokuluslu bir ülkedir. Bu nedenle, sosyal çelişmeler, ulusal farklılıklar nedeniyle, Türk filmi değil, Türkiye filmi yapmak, Türk Sineması değil, Türkiye Sineması'nı kurmak zorundayız.” (Güney, 2004: 35) diyen sinemacının Kürt Sineması'nın kodlarını *Yol* (1982) filminde nasıl ve ne şekilde kullandığı irdelenecektir. Bir Türkiye panoraması çizerken, yarattığı karakterle, o karakterin biçimlenişi ve gösterdiği tabelayla belirtilen mekânla kurduğu ilişki ele alınacaktır.

Üçüncü Bölümde, var olan kodlar üzerinden Kürt Sineması'nın doğuşunu ve gelişimini kronolojik bir sıralamayla ele alırken, yönetmenlerin filmlerinin çözümlemesi yapılacaktır. Bu noktada temel meselem estetik olurken, dil, yaratıcıların etnik kimliği, finans meselesi, biçim ve içerik, tartışma noktalarını oluşturacaktır. Kürt coğrafyasının farklı bölgelerinde ve diasporada yaşayan beş Kürt sinemacıyı, ortak kodlar ışığında, bir araya getirilmeye çalışıp filmleri incelenecektir. Bu yanıyla da etnik kimliği de

beraberinde imleyen Kürt Sineması'nın, farklı bölgelerde üretilmiş filmlerden oluşabileceğini, bir bütün olarak nitelenebileceğini belirtilmeye çalışılacaktır. Bu sebeple İran'dan Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) , Irak'tan Hiner Saleem'in *Sıfır Kilometre* (2005) ve Şevket Emin Korki'nin *Taşa Yazılmış Hatıralar* (2014), Türkiye'den Kazım Öz'ün *Fotoğraf* (2001) ve Hüseyin Karabey'in *Gitmek* (2008) filminin incelemesi yapıp, göstergeleri çıkarılacaktır. İsimlerin neye göre belirlendiği noktasına gelince şunu söylemek istiyorum: Uzun yıllar takip ettiğim ve araştırmaya girdiğim dönemde, ulaşabilme şansına eriştiğim filmler üzerinden bir okuma yapmaya çalıştım. Dolayısıyla bu skalanın dışında kalan yönetmenlerin Kürt Sineması yapmadığını ve çekilen filmlerin ise Kürt Sineması olmadığını söylemek gibi bir iddiam yok. Bir ortaklaşmadan, bir bütünden bahsedebilmek için, farklı bölgelerden isim seçmeye çalıştım. Yukarıda da bahse konu olduğu gibi gerek bu üç kod üzerinden, gerekse de farklı kodlar üzerinden, bir başkası da Kürt Sineması üzerine bir çalışma yaptığında yanlış olmaz. Amacım, devletsiz bir ulusun, sineması üzerinden sanatsal bir tartışma yaratmayı sağlamaktır. Bu hedefe ulaşabilirsem ne mutlu bana! Son olarak, Suriye'den bir örnek bulanamadığı için yer verilmeyecektir. Suriye'de, son yıllarda ortaya çıkan ve yeni yeni üretim yapmaya başlayan Rojava Film Komünü gibi oluşumlar ortaya çıksa da, çalışmayı kaleme aldığım dönemde henüz bir uzun metraj kurmaca film ortaya çıkarmadılar. Önceki yıllarda ise kurumsallaşmış bir Suriye film üretiminden bahsedilemeyeceği için dolayısıyla Kürtlerin yaptığı çalışmalar da bir elin parmağını geçmez. Sinemanın birer türü ve biçimi olan belgesel sinema ve kısa film, alan dışında bırakılacaktır. Çünkü her ikisi de sonu bucağı olmayan bir derya deniz vaziyetindedir. O yüzden bir başka tartışmanın konusu olacaklarını üzümlere belirtiyorum. Sadece uzun metraj kurmaca filmlere odaklanılacaktır.



1. BÖLÜM

KÜRTLER

1. BÖLÜM KÜRTLER

1.1. Tarihsel Metinlerde Kürtler ve Kürt Coğrafyası

Yerli ve yabancı akademisyenler ve tarih çalışanları arasında Kürtlerin kökenine dair net bir bilgi uyuşması olmasa da, bu konuda yapılan çalışmaları paylaşmakta, tarihsel veriler ışığında kronolojik olarak ilerlemekte fayda var. Bilgiler arasında farklılık ve tutarsızlık olsa da, Kürtlerin, bugün Kürt coğrafyası olarak nitelenen bölgede yaşadıklarını resmi kayıtlarda bulabilmek mümkündür. Kürtlerin, yoğun olarak yaşadığı yerin Kürt coğrafyası olarak nitelenmesinin geçmişine ve bugününe odaklanırken, bu isimlendirmenin coğrafi, siyasi, kültürel, sosyal ve ekonomik yanlarına da değinilecektir.

1.1.1. Milattan Önce Kürtler

“Kürtlerin Zagros bölgesinin kadim sakinlerinin ve M.Ö. 2. binyılda bölgeye gelen Hint- Avrupa kavimlerinin torunları olduğu bilimsel olarak kanıtlanmıştır.” (Cabbar ve Davud, 2017: 113) açıklaması, Kürtlerin geçmişine dair ulaşılabilen en eski bulgu olarak öne çıkmaktadır.

Tarihler biraz ilerlediğinde Mezopotamya’nın siyasi ve idari konumu da düşünüldüğünde karşımıza çıkan tabloyu Cabbar ve Davud, Kürtler isimli çalışmalarında, M.Ö. 1244 ila 650 yılları arasında Kürt coğrafyasının büyük bölümünü ele geçiren, dönemin güçlü imparatorluğu Asur Krallığı’nın önemine vurgu yaparlar. “I. Tiglat-Pileser, Driver’ın Van Gölü’nün batısındaki günümüz Hazo (Sason) dağları olduğunu tespit ettiği Azu dağlarında yaşayan Kurtler adındaki bir halka savaş açmıştır, bu da Kürtlerin atalarının bölgedeki varlığının kanıtı olarak ileri sürülür.” (Cabbar ve Davud, 2017: 122)

İlerleyen yıllarda yine aynı bölgede bir arada yaşayan Kürtler için kendi kaderini tayin ihtiyacı öne çıkar. Heredot Tarihi’ne göre bugünkü Kürt coğrafyasında bir imparatorluk kuran Medler, Kürtlerin ataları olarak kabul görür. Astyages de Med

Kralı'dır. (M.Ö. 585-550) (Beşikçi, 2013: 315) M.Ö. 330 yılında Büyük İskender tarafından işgal edilen imparatorluk, yaklaşık iki yüz elli yıl Anadolu'dan Afganistan'a kadar, büyük bir coğrafyada hüküm sürmüştür.

Jwaideh, henüz ilk Kürdolog olarak bilinen Martin van Bruinessen'den de önce, Kürtlere dair yaptığı çalışmalarla bilinmektedir. Uzun süre Bağdat'ta yaşayan bir İngiliz olan Jwaideh, 60'lı yılların başında kaleme aldığı doktora tezinde Kürtlerin tarihsel kökenine odaklanmıştır. Jwaideh, Medler'i, Kürt halkının atalarından biri olarak görür. Medler'in, Kürtler tarafından kurulmuş tek ulusal devlet olduğunu ifade eder. (Jwaideh, 2014: 21) II. Dünya Savaşı'ndan sonra İran'da kurulan Mahabad Cumhuriyeti, Kürtlerin kurduğu ikinci devlet olarak imlense de kısa süre sonra yıkılmıştır.

İskender'in ölümü sonrası özellikle Anadolu ve Mezopotamya'da başlayan idari ve siyasi boşluk, küçük beyliklerin ortaya çıkışına sebep olunca, yine Batı'dan Doğu'ya yapılan seferler hızlanmıştır. O tarihlerde adının Cudi Dağı'nın Aramice ve İbranice karşılığı olan "gardi"den türetildiği düşünülen "karluk" kelimesi üzerinden nitelenen Karluklar bölgeye egemen olurken, bu bilgi Medler'den sonra Kürtlerin aynı bölgede yine hüküm sürdüğüne dair güçlü bir gösterge olarak kabul edilir. Yapılan seferlere dair, Sokrates'in öğrencisi, tarihçi, yazar, filozof ve asker Ksenofon'un eserlerinden Anabasis, kayda değerdir. Jwaideh, Ksenofon'un Anabasis (Onbinlerin Dönüşü) adlı eserinde söz ettiği Karduklar'ı, Kürtlere dair ilk referans kaynaklarından biri olarak işaret eder. (Jwaideh, 2014: 39)

Henüz 1960'lı yılların sonunda, Kürt meselesini akademik olarak incelemeye girişen ve devletten/devletlerden yana değil de Kürt milletini odağına alarak araştıran İsmail Beşikçi (Bu sebepten dolayı uzun yıllar cezaevinde yatmıştır), Kardukların önemi üzerinde durur. M.Ö. 400'lerde kaleme alınan Onbinlerin Dönüşü'nde anlatılan Kardukların, Kürtlerin atalarından biri olduğunu belirttiği çalışmalarında, M.Ö. 220'de yazıldığı düşünülen Strabon'un tarihinde ve Polybius'un eserinde de geçen "Crytii"lerin etimolojik olarak bakıldığında Kürt olduklarını söyler. (Beşikçi, 2013: 315-316) Beşikçi, konu üzerine yaptığı detaylı çalışmalarında, "Yunan yazarlarından Polibio, M.Ö. 200'lerde, 'cyrty' isimli bir halktan söz etmektedir. Yine Yunan yazarlarından Strabon'un,

aynı dönemlerde, K p Troi-K rti halkından söz etmektedir. Romalı yazarlardan Tito Livio ise, (M. . 54- M.S. 17) ‘cirtei’ halkından söz etmektedir. Munzur  em, Yunanlı ve Romalı yazarların sözünü ettiği ‘Cyrti’, ‘K rti’, ‘Cirtei’ sözcüklerinin, bugün, Dimili Kürtlerinin, kendileri için kullandığı, ‘Kürd’, ‘Kürdi’ ya da ‘Kirdi’ sözcükleriyle neredeyse aynı olduğunu söylemektedir.” (Beşikçi, 2013: 166) sonucuna ulaştığını ifade eder.

Yine aynı kaynaklardan referanslarla hareket ettiği görülen Jwaideh’e göre, Sami ırkından olsun ya da olmasın, Kardukların ya da Karduların Kürtlerin bugünkü yaşadıkları coğrafyayla aynı yerde yaşamasının “kaçınılmaz olarak, bu insanların aynı halk olduğu sonucuna götürür. Bu bölgede yaşayanlara verilen bir başka ad, Strabon’un Küçük Medya ve Persya’da (Fars) yerle tiklerinden bahsettiği Kyrti (K rti) veya Kyrtioi’dir (K rtioi). Kürtlerin bu iki bölgede ya adığından Araplar da bahsetmiştir. Araplar, bu halkı Kurd ya da Akrad (tekil hali Kurdi) olarak adlandırmışlardır. ‘Kardakes’ sözcüğü, Kardukların yaşadıkları bölgelerden toplanan Asyalı paralı askerler için kullanılmıştır. Asur dilinde Kard ’nın ‘güçlü’ ve ‘kahraman’, Karadu’nun da ‘güçlü olmak’ anlamına geldiğini belirtmek gerekir.” (Jwaideh, 2014: 39-41)

Karduklar’ın hemen sonrasında tarih sahnesine, yine aynı bölgede, Gutiler, Lulular ve Kasiler  ıkmı tır. Jwaideh, Kürt coğrafyasının ilk sakinlerinin, Zagroslar’ın ve Doğu Toroslar’ın eski yerli ırklarından olduklarını ve Zagros sıradağlarında yaşayan halklara örnek olarak da Gutiler’i, Lulular’ı (ya da Lulubum) ve Kasiler’i örnek göstererek Kürtlerin geçmişine dair güçlü bir gösterge ortaya koyar. (Jwaideh, 2014: 38)

1.1.2. Kürt Hanedanları

8. ve 12. yüzyıllar arasında Anadolu ve Mezopotamya’ya gerek Batı’dan gerek Doğu’dan gelerek seyahatnameler kaleme alan yazarların, tarihe ışık tuttuğu düşünülür. Cebel’e dair gözlemlerini kaleme alan, “9. yüzyılda ya amı  bir Arap yazar olan Yakubi, Kitab ’l-Buldan adlı kitabında Kürtlerden Cebel bölgesinde yaşayan bir grup olarak

bahseder. Yakubi, bu bölgede ‘Saymarah’ adlı bir kasabada Kürtlerin, Arap ve İranlılar (Acem) ile birlikte yaşadığını belirtir.” (Özoğlu, 2017: 55)

9. 10. ve 11. yüzyılda bugün Kürt coğrafyası olarak nitelenen bölgede pek çok Kürt hanedanı kurulur.

Muhammed bin Şeddad bin Kartag tarafından 951’de kurulan Şeddadiler, Kura ve Aras nehirleri tarafından çevrilen Doğu Transkafkasya topraklarına hükmettiler. 1075’te Selçuklu Sultanı Alparslan tarafından yok edilen Hanedan, varlığına Ermenistan’ın Ani şehrinde devam etse de çok geçmeden yıkılır.

Mervani hanedanı, Bitlis’in Hizan ilçesinde Baz adlı biri tarafından kurulur. Behisni Dağı yerlilerinden olan Baz’ın ölümünün ardından kuzeni Ebu Ali tarafından yönetilen hanedan, 1083 yılında yıkılır.

959-1095 yılları arasında Barzıkanî (Barzini) aşiretinin önderliğinde hüküm süren Hasnavilerin (Hasanveyh Devleti) ömrü de beş prensin tahta çıkışı sonrası tükenir ve kısa süre sonra yok olur.

Annaziler (Ben İnaz Devleti) 991-1117 yılları arasında hüküm sürer. Hulwan’ı merkez alan, Irak ve İran arasındaki sınır bölgesinde var olan hanedanın kurucusu Ebu el-Fetih Muhammed bin Annaz’dır.

“Eyyubiler, en büyük ve en ünlü Kürt hanedanıdır.” (Jwaideh, 2014: 47) Daha çok Selahaddin Eyyubi’nin Hettin Savaşı’nda gösterdiği başarı ve sonrasında Kudüs’ün teslim alınmasına kadar giden süreci yönetişi ile tanınan Eyyubiler (1171 – 1260), Eyyubi’nin ölümü sonrası çok geçmeden dağılır.

1.1.3. Kürtler ve Selçuklular

Kürtler, ilk olarak Kaşgarlı Mahmut’un Divan-i Lugatit Türk adlı eserinde (1074), kendisinin çizdiği haritada, Ard’ul Ekrad’ta yani ‘Kürtlerin Toprağı’nda yaşayan halk olarak resmedilmiştir. Tarihsel kaynaklara bakıldığında 11. ve 12. yüzyıllarda Kürt

beyliklerinin parça parça yaşadığı ve bu halleriyle özerk bir yapıyı andırdığını söyleyebiliriz.

“Selçuklu Sultan Sencer (1118-1157) Hamedan yakınındaki Bahar kentini merkez yapan bir Kürdistan Eyaleti kurdu. O dönemde hanedan önderlerinin ya da diğer seçkin Kürtlerin isimlerinde Kürt oldukları vurguluydu –Mervani Hanedan Devleti’nin kurucusu Bad el Kürdî, Hasan Vahyi Hanedanı kurucusu Hasan Vahyi el Kürdî, Hazbani Aşiret Reisi Sakviya el Kürdî, Maranda İsmail Kürdî, İsfahan Valisi Abdullah İbn İbrahim el Kürdî, 10. yüzyılın ünlü ismi İbrahim el Kürdî... Böylece 11. yüzyıl ve sonrasında Kürt etnisitesinin tanındığını ve bu haliyle tarihe geçtiğini görürüz.” (Kutlay, 2017: 25)

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

1.1.4. Kürtler ve Osmanlı Devleti

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

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

Yavuz Sultan Selim’in nitelediği üzere, artık Kürtlerin yoğun olarak yaşandığı bölgeye, Osmanlı Devleti resmi yazışmalarında Kürdistan ismiyle yer verilmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman, hükümdarlığında Doğu Seferi’ne çıkıp Tebriz ve Azerbaycan’a ulaşmış, Van Kalesi’ni fethetmiştir. O tarihlerde, henüz Acem Şahı ile olan savaş devam ederken, kışın bir anda bastırması ve yoğun kar yağışının etkisiyle ordusuyla dağlarda mahsur kalırken, Kürtlerin imdadına sığınmıştır. Tahıl, koyun, sığır, at ve davarlarla yardıma gelen Kürt beyleri, Osmanlı imparatoruna yardım eli uzatmıştır. Sultan Süleyman, Kürtlerin bu yardımına, “Bütün eksikliklerden uzak olan Hak Teâla, Ye’cûc Seddini bina etmeyi, İskerder-i Zülkarneyn’e nasip ettiği gibi Memalk-i Mahrusemden Ye’cûc-i ‘Acem def’ine de Kürdistan doğal bir set ve çelik bir kale vazifesi görmüştür. İnsanların ve cinlerin yaratıcısı (Hak Teâla) hazretlerinin yüce huzurlarına binlerce spas ve şükür olsun.” (Beyter ve Ekinci, 2012: 23) sözleriyle cevap vermiştir.

Aynı yüzyılın sonuna doğru Bitlis Emirliği’nin yöneticisi Şerefxan Bitlisi, 1596 yılında kaleme aldığı Şerefname’de Kürtlerin yaşadığı yerlerin sınırını şöyle özetler: “Kürtlerin memleketinin sınırları, Okyanus’tan ayrılan Hürmüz Denizi (Basra Körfezi) kıyısından başlar; bir doğru çizgi üzerinde, oradan Malatya ve Maraş illerinin nihayetine kadar uzanır. Böylece bu çizginin kuzey tarafını Fars, Acem Irak’ı (Güneybatı İran’ın Kuzistan Eyaleti), Azerbaycan, Küçük Ermenistan ve Büyük Ermenistan teşkil eder. Güneyine ise Arap Irak’ı, Musul ve Diyarbekir illeri düşer.” (Özoğlu, 2017: 59) Yine bir başka kaynağa göre “16. yüzyılda yaşamış olan Şerefxan, Kürt tarihine ilişkin yazdığı Şerefname adlı eserinde, kadim Kürt coğrafyasını, kuzeyde Hınıs ve Beyazıt’ı, batıda Çemişgezek, Malatya, Maraş ve Antakya’yı, güneybatıda Kilis, Mardin, Cezire’yi içine

olarak tarifler. Musul üzerinden güneye iner ve Süleymaniye, Kirmanşah ve Luristan'ı dâhil eder. Serhad bölgesi ise Kürdistan coğrafyasının kuzeyini ve kuzeybatısını kapsar (Kars, Ardahan, Van, Ağrı ve göçlerle buraya yakınsayan çevre yerleşimler.) (Öztaş, 2016: 13)

Aynı tarihlerde bir şair olan fakat Kürtler için bir tarih anlatıcısı, destancısı olarak da görülen “Ehmedê Xanî, 1645- 1650 yılları arasında yazdığı bir şiirinde bu durumu açıklıkla dile getirmektedir. Kürdlerin Acem ve Rumlar'a (Osmanlılar) birer hisar olup sınır başlarını tuttuklarını, ama arada kalıp imha olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldıklarını ve eğer birbirlerine itaat edip birlik olurlarsa bütün bu milletlere baskın çıkacağını anlatmaktadır.” (Ekinci, 2012: 19)

17. yüzyılda yaşayan Evliya Çelebi, bu yüzyılın ortalarında Kürt coğrafyasına sık sık ziyaretlerde bulunur. Seyahatname'sinin dördüncü cildinde, “Büyük ülkedir. Bir ucu Erzurum, Van diyarlarından, Hakkâri, Cizre, İmadiyye, Musul, Şehrizar, Harir, Erdelan, Derne, Derteng'i de içererek Basra'ya varıncaya kadar yetmiş konak (mesafe birimi) yer Kürdistan ü Sengistan (dağlık taşlık Kürdistan) sayılır.” (Özoğlu, 2017: 70) diyerek Kürt coğrafyası tanımlaması yapar.

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

18. ve 19. yüzyılın başına kadar Kürt bölgesi, Kürt Osmanlı paşalarının yönetiminde idare edilir. Bu tarihten sonraki süreçte, merkezileşmenin ilk adımlarının atılmasıyla, İstanbul'da yaşayan ve Kürt olmayan kişiler Kürt coğrafyasına yönetici sıfatıyla atanmaya başlar. Yaklaşık üç yüz elli yılı aşan bir süreyle yarı-özerk yönetilen Kürtler, II. Mahmut'un tahta çıkıp otoriteyi daha da güçlendirmeyi amaçlamasıyla sindirilmeye başlanır. 1847 yılında başkaldırmaya karar veren ve kendi adına para-sikke bastıran Bedirhan Bey'le, "...ön yüzünde 'Emir-i Bohtan Bedirhan', arka yüzünde ise 'Hicri 1258' yazılıydı" (Kutlay, 2012: 72), yaşanan çatışmalar, beklenenden uzun sürer. Bedirhan Bey, uzunca bir süre Osmanlı ordusuna direnir. 14 Aralık 1847'de Diyarbekir Eyaleti'nin odağını oluşturduğu Muş, Hakkâri ve Van sancakları dâhil olmak üzere, Mardin, Botan ve Cizre'nin de bağlanmasıyla Kürdistan Eyaleti kurulur. Başkenti Ahlat, ilk valisi Musul Valisi Esad Paşa'dır. Abdülmecid, Bedirhan Bey'i mağlup etmesinin üzerine bir Kürdistan madalyası bastırır. Bronz, gümüş ve altın olmak üzere üç çeşit basılan madalyanın arka yüzünde Abdülmecid'in tuğrası, ön yüzünde ise Kürt dağlarının kabartması, Kürdistan yazısı ve bölgenin tekrar fethedildiği yıl olan 1847 (Rumi takvime göre 1263) yazar.

Kürt coğrafyasında statünün tekrar belirlendiği 19. yüzyılın başlarında II. Mahmud'un Bezmiâlem Valide Sultan'dan olan oğlu Abdülmecid, eyaletin kuruluşunu Saray'dan yapılan şu açıklama ile tebaaya duyurur:

"...Padişahımızın muvaffakiyet-i seniyeleri ve bereketi neticesinde birtakım mütegalib ve zalimin elinden kurtarılmış olan Kürdistan bölgesinin daimi nizamının tesisi, ahalinin saadet, refah ve asayişinin temini lazım olduğuna, bunun da bölgenin bir idare-i mahsusa altına konulmasıyla hâsıl olacağı bilindiğinden, bu yerlerin bir eyalet olarak tasarlanarak, Padişahımız Efendimizin buraların hakiki fatihi olduklarını hatırlatmak üzere 'Kürdistan Eyaleti' diye adlandırılması ve Askeri Şuraca Ahlat Kasabasının ordu merkezi olmasına karar verildiği takdirde, eyalet merkezinin de orada bulunması, eyaletin idaresine her cihetle seçkin ve tecrübeli bir zat tayin edilmesi lüzumlu görülmüştür." (Kutlay, 2014: 31)

Abdülmecid'in ilan ettiği sonuç ile Kürt kültürü ve yaşam biçiminde gözle görülür bir değişim olmaz. Medreselerde çok dilli, çok kültürlü eğitim yine devam eder. Ancak, "Mirler ortadan kaldırıldıysa da merkezi otoriteyi sağlamakta başarı sağlanamadı." (Kutlay, 2012: 7) Dönem, 19. yüzyılın sonlarına doğru ilerlerken Kürt mirlerinin, beylerinin ortadan kaybolması ile açılan boşluğu, nüfuzsuz ağalar doldurmaya çalışsa da beceremez. Akabinde ortaya çıkan dini liderler, gerek ekonomik, gerek sosyal, gerekse de siyasal anlamda Kürt toplumunun sözcülüğünü yapmaya başlar.

Özellikle 1858 yılında resmileşen Arazi Kanunnamesi ile Şeyhlerin ekonomik ve siyasal gücü artar. Kürt mirlik ve beyliklerinin kullandığı topraklar, bu kararname ile yeni alıcılar bulur. Halihazırda zayıflayan, birbirleriyle mücadeleye girişen beyler, ve dolayısıyla aşiretler, Kürtler nezdinde bir kaosa sebep olur. Nakşibendî ve Kadirî tarikatları şeyhleri, bu dönemde etkisini arttırır. Hem toprak sahibi, hem de aşiret üstü bir siyasi kimliğe sahip olurlar. Kürtler arası bir birlik yaratma çabasının en etkili şahsiyetlerinden biri Şeyh Ubeydullah o dönemde ayaklanır. 22 Eylül 1880 tarihinde İran'ın Urmiye Valisi İkbâl Dewle'ye yazdığı mektupta şu sözlere yer verir:

"Kürtler artık İran ve Türkiye arasında parçalı bir biçimde yaşamak istemiyorlar. Artık bu onursuz yaşamı kabullenmek istemiyorlar. Zaten şu ana kadar direnişçileri hiç eksik olmadı. Kürtler artık birlik olmak istiyor. Eğer şartlar elverirse bir ulus halinde, bir devlet kurup onun çatısı altında yaşamak istiyorlar." (Kutlay, 2014: 46)

1880'nin son aylarında Nehrili Şeyh Ubeydullah, İran ve Osmanlı Kürt coğrafyasını birleştirmek için eyleme girişir. Şeyh Ubeydullah, Şemdinan'ın Nehri köyünde Kürt ileri gelenlerini toplar ve stratejisini açıklar. Kürt coğrafyası, yıllar evvel iki parçaya ayrılmıştır. "Kürdistan'ın bir bölümü İran'a aittir. Diğer düşmanlarımızdan güçsüz olan İran ile savaşarak..." (Kutlay, 2012: 103) mücadeleye başlamak ve sonra Osmanlı Devleti sınırları içinde yaşayan Kürtleri kurtarmak gerektiğini söyler. Şeyh, görüldüğü gibi Kürt coğrafyasını birleştirmeye çalışarak, bir devlet kurma amacı gütmektir. "Bizler bölünmüş bir milletiz. Kendi iç sorunlarımızı kendimiz halletmek, kendi suçlarımızı cezalandırmada bizzat egemen ve bağımsız olmak, bütün diğer

milletlerin sahip oldukları haklara aynı şekilde sahip olmak istiyoruz.” (Kutlay, 2012: 105)

Sabri Ateş, Şeyh Ubeydullah hareketi ile ilgili şu görüşte bulunur: “Sonuç olarak vurgulamak gerekir ki isyan tüm Kürtleri bir araya getirme hedefine yaklaşmamış olsa bile Kürt milli uyanışın en önemli merhalelerinden birisidir. Beş yüz bin haneden oluşan Kürt halkının kendi devletine sahip olması gerektiği anlayış ve programıyla yola çıkan Şeyh Ubeydullah, Kürt milli uyanışında özel, hatta kurucu bir yere sahiptir.” (Ateş, 2013: 21)

Hakan Özoğlu’na göre, Kürtlerin Osmanlı toplumu içinde bir altgrup olarak nitelendiği ve Osmanlı toplumunun başat öğelerinden biri olarak görüldüğü Şemseddin Sami’nin ansiklopedisi Kamus-ul Âlem de dikkate değerdir. Sami kitabında, “...takribî olarak diyebiliriz ki Kürdistan Urmiye ve Van göllerinin sevâhilinden Kerha ve Diyale nehirlerinin menâbiine ve Dicle’nin mecrâsına dek mümted olup garb-ı şimâlîye doğru hududu Dicle’nin mecrâsını takible doğru Aras havzasını ve Fırat ve Dicle havzasından ayıran taksîm-i miyâh hattına kadar vâsıl olur.” cümlesiyle Kürt coğrafyasının sınırlarını çizer. (Özoğlu, 2017: 76)

Şemseddin Sami’nin 1889 yılında yayımlanan Kamusu’l-Alam isimli, tarihteki ilk Türkçe ansiklopedik sözlükte Kürt coğrafyasının karşılığı şöyledir: “Kürdistan, Urmiye ve Van göllerinin sahillerinden Kerhe ve Diyale nehirlerinin kaynaklarına ve Dicle’nin yatağına dek uzanıp, kuzeybatıya doğru sınırları Dicle’nin yatağını izleyerek Fırat’ı oluşturan Karasu yatağına ve oradan kuzeye doğru Aras havzasını Fırat ve Dicle havzasından ayıran, suları ayıran çizgiye kadar ulaşır.

Bu bölümü kapatmadan önce Kürtlerin ve Kürt coğrafyasının geçmişine dair bilgileri açıklamaya çalıştığımı ve Kürt meselesinin özellikle 20. yüzyılın başında ortaya çıkmış gibi sunulmasının karşısında durmayı amaçlamadığımı belirtmek isterim. Tarihe bakıldığında Kürtlerin, yüzyıllar boyunca aynı bölgede, kimlik mefhumunun etkisi dönemden döneme değişse de, aynı varoluş biçimiyle yaşadığı söylemek mümkündür. İsmail Beşikçi, bu durumu, “Kürdler tarihte, Van Gölü çevresinde, Van Gölü- Urmiye Gölü arasında, Kuzey Mezopotamya’da Zağroslarda yaşamışlardır. Kürtler, bugün de

buralarda yaşamaktadır ve bu topraklar Kürdistan olarak bilinir. Kürtler, bu toprakların bazı yörelerinde, Ermenilerle, Asuri- Süryanilerle, Yahudilerle, Araplarla, Farslarla on birinci yüzyıldan sonra da Türklerle birlikte yaşamışlardır.” (Beşikçi, 2013: 315) sözleriyle açıklar.

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

1.2. Kürt Kimliğinin Oluşum Süreci

Fransız Devrimi sonrası ortaya çıkan siyasal gelişmeler ışığında önce Avrupa, sonra da dünya güçlü bir değişime uğrar. Adım adım ilerleyen Sanayi Devrimi, güçlü bir işçi sınıfını meydana getirir. Sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmeler peş peşe ilerler. Ulusçuluk görüşü güçlenir ve önce Batı’yı etkilese de, yukarıda da değinildiği gibi Kürtler için de bağımsızlık mücadelelerinin yürütüldüğü bir dönem olur. 19. yüzyılın son çeyreğine girildiğinde Osmanlı Devleti’nin “battı- batıyor” olduğunu düşünen bir grup eğitilmiş insan 1889 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti’ni kurar. Farklı halklardan tıp öğrencilerinin bir araya gelerek kurduğu örgütün ideolojik altyapısını Osmanlıcılık oluşturur. Arapkirli Abdullah Cevdet’in ve Diyarbakırlı İshak Sukuti’nin –beş kurucu üyeden bu iki isim Kürt’tür- başını çektiği grup, ilerleyen süreçte –Balkan Savaşları vs.- Osmanlı Devleti’nin dört bir yandan toprak kaybetmesi ile beraber, bir ideolojik değişime ve tasfiyeye yönelir. Önceleri Ermenilerin, Rumların, Arapların ve Kürtlerin de aralarında bulunduğu örgüt, kurtuluş için başka bir formül bulur. “Jön Türkler, yani İttihatçılar, devleti merkezileştirme gayretlerini sürdürürken, doğası gereği Türkleştirmeyi de birlikte uyguladı.” (Kutlay, 2012: 9)

Osmanlı Devleti sınırları içerisinde yaşayan diğer halklar ile ortak hareket etme anlayışının Jön Türkler ile birlikte sekteye uğradığını düşünen Kürtlerin Kurmanci,

Zazakî, Soranî ve Goranî Kürtçesi konuşuyor olmasının üzerinde durmak gerekir. Kaldı ki mezhep ayrılıklarının da Kürtler için etkisi olduğunu, Kürt kimliğinin etrafında toplanılıp ortak hareket edilememesinin ve kapsayıcı bir kimlik oluşturulamamasının bu yönde bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Daniel G. Bates ve Amal Rassam, Ortadoğu Halkları ve Kültürleri kitabında, Kürtlerin bir siyasi birlik ve ortak bir söylem geliştirmemesinin sebebini, dilsel ve mezhepsel farklılıklara yorar. Kırmançi, Sorani, Zazaki ve Gorani dillerinde konuşan Kürtlerin; İran'da yaşayanlarının Şii, Türkiye'de yaşayan Kırmançların Sünni, Zazaların ise büyük çoğunluğunun Alevi olması, sınırların ortasından geçtiği Kürt yerleşim yerlerinde yaşayanların ortak hareket edememesinin, en önemli sorunlarından birini oluşturur.

19. yüzyılın sonlarında İttihat ve Terakki'den umudunu kesmeye ve ortak bir yaşam umudunu yitirmeye başlayan Kürt entelektüelleri, kültürel çalışmalara önem vermeye ve Kürt kimliği üzerinde direktmeye başlar.

1.2.1. Kürt Kimliği ve Kültürel Çalışmalar

Botan Emiri Bedirhan Bey'in 1847'deki isyanının bastırılmasından sonra, aynı aileye mensup Emin Ali Bedirhan ve Mikdad Mithad Bedirhan'ın 1898 Nisan'ında Meşrutiyetçi bir çizgiyi esas alarak çıkardıkları Kürdistan gazetesi ilk Kürtçe gazetedir. Kürtçe ve Osmanlıca yayın yapan 4 sayfalık gazete, Kahire'de çıkarılmıştır. Gazetenin 22 Nisan 1898 tarihli ilk sayısında Mikdad Midhad Bedirhan, "Bu gazeteyi yayımlama amacım, sizi dünyadaki olaylardan haberdar etmek ve Kürtçe okuyup yazmaya teşvik etmektir." diye yazar. (Cabbar ve Davud, 2017: 104) Malmîsanij bu hadiseye farklı bir yaklaşımda bulunur: "Kurdistan gazetesiyle başlayan, gazeteciliğin, dergiciliğin beraberinde getirdiği bir şey de şu: Kürtçe nesir yazılmaya başlanıyor. Daha önce Kürtçe yazılanlar manzumdur, nesir hemen hemen yok gibidir... Kurmancî ve Soranî ile ilk defa nesir yazılıyor, makale yazılıyor, değişik konular var ve giderek zenginleşiyor." (Malmîsanij, 2013: 25) Siyasal baskıdan dolayı, sırasıyla önce Cenova'da, sonra da Londra'da çıkmak zorunda kalan gazete, toplam 31 sayı yayımlandıktan sonra, 1902 yılında kapanmıştır. "II. Abdülhamid döneminde yayın hayatına başlayan ilk Kürt

gazetesi Kürdistan'dan I. Dünya Savaşı sonrasına kadar okurlarıyla buluşan Jîn Dergisi'ne kadar, Osmanlı otoritesinin baskılarına rağmen yayınlarını sürdüren dergiler ve gazeteler aracılığıyla fikirlerini hedefledikleri kitleye ulaştırmaya çalışan Kürt entelektüelleri için bir Kürt kimliği inşa etmenin ve 'Kürt kimdir?' sorusuna cevap vermenin pek de kolay bir süreç olmadığını belirtmek gerekir." (Karaman, 2012: 42)

22 Nisan 1898'le başlayan Kürt gazeteciliği süreci, II. Meşrutiyet'in ilanı ile Kürt Teavün ve Terakki Gazetesi (1908), Kurdistan (1908-1909), Şark ve Kurdistan (1908), Rojî Kurd (1913), Hetawî Kurd (1913-1914), Bangî Kurd (1914), Yekbûn, Jîn dergisi (1919) ve gazetesi (1920), Kurdistan (1919) ve Serbestî ile devam eder.

1.2.2. Kürt Kimliği ve Cemiyetleşme

II. Meşrutiyet'in İlanı (1908), Osmanlı halklarının tamamının üzerinde köklü değişimler yaratır. Propaganda ve örgütlenme hakkının kısmen de olsa gerçekleştiği bu ortamda Kürtler de örgütlenmeye ve kimliği odağa alarak siyasal ve sosyal hususlarda güçlenmeye çalışmıştır.

"...Kürt entelektüelleri bu parçalı sosyo-politik yapıdan ortak bir Kürt kimliği yaratma kaygısıyla dernekler kurup, dergi ve gazeteler yayınladılar. (Kürt Tealî Cemiyeti'ni kastediyor) Cemiyetin amacı yalnızca bir Kürt kimliği inşa etmek değil aynı zamanda Hamidiye Alayları gibi projelerle Kürdistan'daki dengeleri yerinden iyice oynatan II. Abdülhamid yönetimine karşı meşruiyet rejiminin faydalarını halka duyurmak, Kürt toplumunda tarımın, sanayinin ve eğitim düzeyinin iyileştirilmesine katkıda bulunmak, Kürt dilini standartlaştırmak, Kürtçe yayınlar yapmak, diğer cemaatlerle (özellikle Ermeni ve Nasturilerle) iyi ilişkiler sürdürülmesine katkıda bulunmak ve Kürt aşiretleri arasında yükselen gerilimi kontrol altında tutmaktır." (Karaman, 2012: 42-43)

1.2.3. Kürt Kimliği ve I. Dünya Savaşı

Savaşın başlaması ile birlikte ortaya çıkan tabloyu Beşikçi şöyle özetler: “İttihat ve Terakki’nin Osmanlı Devleti’ni Türk etnisi esasına göre yeniden organize etmek gibi bir düşüncesi vardı. Karadeniz havalisindeki, Orta Anadolu’daki, Ege’deki Rumlar sürgün edilecekti. Ermeni nüfus, tehcirle, soykırımla çürütülecek, yok edilecekti. Asuri – Süryanilere de aynı politika uygulanacaktı. Kürtler Türklüğe, Kızılbaşlar Müslümanlığa asimile edilecekti.” (Beşikçi, 2013: 327)

Kürtler için I. Dünya Savaşı’nın en nesnel sonucu henüz savaş devam ederken ortaya çıkar. Kapalı kapılar ardında yapılan görüşmede, Kürtlerin kaderine karar verilir. Osmanlılar I. Dünya Savaşı’na katılmaya karar verince, Fransa’nın Beyrut Büyükelçiliği kapatılır. Elçi Picot Beyrut’tan ayrılır ve müttefikleri İngiltere’ye gider. Londra’daki Fransız Büyükelçisi Paul Cambon’la İngiltere Dışişleri Bakanı Sir Edward Grey, savaş sonrası oluşacak tabloda Osmanlı Devleti’nin geleceğini tartışmaya başlar. Sınırlar yeniden çizilir, hangi bölgenin hangi ülkeye verileceği noktasında uzlaşma sağlanır. Bu antlaşmayı Fransa adına yürüten kişi, kapatılan Beyrut Büyükelçiliği’nin başındaki kişi Picot olurken, İngiltere adına Ortadoğu politikalarının mimarı olarak görülen Sir Mark Sykes olur. Rusya’nın da onaylayacağı bir formüle bağlı kalacaklarını deklare ettikleri antlaşmada, Fransa’nın ve İngiltere’nin Ortadoğu politikalarını uzun uzadıya konuşup karara varırlar. Tarihe Sykes – Picot Antlaşması olarak geçecek sözleşme, 16 Mayıs 1916’da gizlice imzalanır ve savaş sonrasının Ortadoğu sınırları belirlenmiş olur.

“Arapların adına istedikleri kararları aldıkları gibi, bölgenin Kürt halkı ve Kürt coğrafyasının kaderini Kürtlere sormadılar bile. Antlaşma 12 maddeden oluşuyordu ve karar verenler yalnız İngiltere ve Fransa’ydı. Anlaşmada ne coğrafya ve ne de halk olarak Kürtlerin adı geçmedi. Kürtlerin yaşadıkları topraklar Suriye, Irak ve Türkiye arasında yapay sınırlarla birbirinden koparıldı. Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin sık sık şikâyet konusu yaptığı engebeli ve sarp dağlardan geçen Türkiye – Irak sınırı da bu anlaşmada yer aldı.” (Kutlay, 2014: 129-130)

Savaş sonuçlandığında Osmanlı Devleti’nin dört bir yandan işgal edilmesi ile ortaya çıkan tabloda Fransa, Suriye Kürt coğrafyasını işgal ederken, İngiltere Irak Kürt

coğrafyasını sömürmeye hazırlanıyordu. 19 Mart 1919'da Şam'da al-Mufid adlı bir gazete çıkaran Hayrettin Zerguli ve Yusuf Haydar, "Kuzey ve Güney Kürdistan Kürtlere Açık Mektup" başlıklı bir makale yazarak, Kürtlerin birleşerek, Van, Bitlis, Erzurum, Diyarbakır, Musul ve diğer bölgelerde de yaşayan dört milyona yakın Kürdün, bağımsız bir Kürt coğrafyasını desteklemesi gerektiğini belirtir. "Bu makalenin yer aldığı broşürler kimliği bilinmeyen kişilerce Halep, Midyat, Azek, Goyan, Zaho, Nusaybin, Cezire, Şırnak, Musul ve Zap bölgesi başta olmak üzere birçok bölgede dağıtıldı." (Jwaideh, 2014: 282)

24 Temmuz 1923'te imzalanan Lozan Antlaşması'yla birlikte Kürtlerin durumu da siyasal olarak netliğe kavuşur. Osmanlı Kürt coğrafyası olarak tanımlanan bölgeye Türkiye, Irak ve Suriye denilmeye başlanır. İran Kürt coğrafyası var olan sınırların içinde kalmaya devam eder. Böylece Kürt coğrafyası, dört parçaya ayrılır ve her ne kadar ortak hareket edilen zamanlar söz konusu olsa da, Kürtler hem yaşam hem de kimlik savaşı vermeye başlar.

İsmail Beşikçi, "Devlet ve Kürtler" isimli kitabında, Kürt kimliğinin oluşum sürecine değinmeden önce Kürtlerin, kimlik ile arasındaki ilişkiye dair, tarihsel bir süreci masaya yatırır. Beşikçi'ye göre Kürtler, dört parçaya ayrıldıktan sonra inkâr ve imha siyasetine tabi tutulmuştur. Hüküm süren devletlerin politikalarına göre Türkleştirilmeye, Araplaştırılmaya ve Farslaştırılmaya çalışılmıştır. Ona göre, "Kimlik, insanın toplumsal varlığını diğer insanlardan ayırt eden belirtiler, nitelikler ve özelliklerdir. Bu nitelikler, belirtiler ve özellikler o insanın belirli bir kimse olmasını sağlar. İnsanların bir kimliği olduğu gibi, halkların, milletlerin de kimliği vardır. Bir halka, bir millete kimliğini veren en temel etken dildir." (Beşikçi, 2013: 13)

Van Bruinessen, Kürtlere dair ilk çalışmalarını yaptığı sıralarda, Kürt kimliğini, Ortadoğu Fars, Türk ve Arap devletleri arasında bölündükten sonra, kendi ulus-devletlerine sahip olma arzusu çok geç gelmiş olan göçebe ve yarı göçebe bir aşiret halkı, kelimeleriyle tanımlamaya çalışırken hata yaptığını söyler. Yaklaşık kırk yıl sonra yaptığı bu değerlendirmeyi, birkaç yıl önce "Kürt kendisini Kürt olarak adlandıran ve çevresi tarafından da bu şekilde görülen kişidir." olarak değiştirir. Bunun sebebini, uzun yıllar

boyunca yaptığı mülakatlar ve araştırmalar sonucu farkına vardığı, Kürtlerin kendilerini ifade ediş biçiminin önemi olarak değerlendirir. Kürtler, farklı ülkelerde yaşayan bir millettir. Bruinessen göre Kürtler, Arap, Türk ve Farslarınkine benzeyen bir habitus ve siyaset anlayışı geliştirdi.

Yukarıda bahsi geçen vakalar ekseninde düşünüldüğünde, 20. yüzyılın Kürtler açısından yeni gelişmelere gebe olmasını tahmin etmek güç değildir. Tarihsel kaynaklar ışığında gördüğümüz Kürt coğrafyası, artık siyasal olarak parçalanmış, bu gelişmenin sonucunda ekonomik, kültürel, sosyal ve tabii ki siyasal yeni gelişmeler ortaya çıkmıştır. İki kültürel gelişmenin sonraki yıllarda etkisi olacağı düşüncesinden bahsedilip bölüm kapatılacaktır.

Bunlarda ilki, ilk kez Kürtçe yazılan bir romanın 1935'te Sovyet Ermenistanı'nda yayımlanmasıdır. Kars doğumlu, Erebe Şemo'nun otobiyografik özellikler taşıyan Şivanê Kurd (Kürt Çoban) isimli romanı, yayımlandıktan sonra Rusça'ya, Fransızca'ya, Almanca'ya ve Türkçe'ye çevrilmiştir. İkincisi ise Latin harfli ilk Kürtçe alfabenin Mehmet Emin Bozarslan tarafından, 1968'de hazırlanmasıdır. Kitap yayımlanır yayımlanmaz yasaklanır ve Bozarslan, bölücülük ve bağımsız bir Kürt devleti kurma suçlamalarıyla yargılanır ve tutuklanır. O günden bugüne yasaklı olan bu eser, “yeryüzünde yasaklı olan tek alfabe olma özelliğine de sahiptir.” (Hawar ve Kaymak, 2013: 33)

1.3. 20. Yüzyılın İlk Çeyreği Sonrası Kürt Coğrafyasında Oluşan Siyasal Tablo

I. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan siyasal tablo, bu yüzyılın ulus-devlet yapılanması ile şekilleneceğinin en nesnel göstergesi olmuştur. Avrupa, Asya'nın ve dolayısıyla Ortadoğu'nun haritası yeniden çizilirken, küçük büyük demeden ortaya yeni yeni devletler çıkmıştır. “Bu yeni siyasal coğrafyada Kürtler; Türkiye, Suriye, İran, Irak ve Sovyet Ermenistanı'nda yaşamak durumunda kaldılar.” (Yüksel, 2012: 18) Sovyet Ermenistanı'nda çok sayıda Kürt köyü bulunur –ki Kürtleri konu alan ilk film Zarê

(1926) bu köylerden birinde çekilir- ve yukarıda da değinildiği gibi ilk Kürtçe roman bu bölgede basılır.

Ortaya çıkan siyasal ve coğrafi tabloyu Jwaideh, 60'lı yıllarda yaptığı saha çalışmasında Kürt coğrafyası "...Ortadoğu'nun merkezinde, geniş, hilal şeklinde bir bölgedir. Bu bölge Türkiye'nin doğusunun büyük bir bölümünü, Kuzeybatı İran'ın hatırı sayılır bir parçasını, Kuzeydoğu Irak'ı, Kuzey ve Kuzeydoğu Suriye'nin bir bölümü ve Sovyet Ermenistanının güney ve güneydoğu topraklarının bir bölümünü içerir. Hilalin oyuk iç kenarının bir ucu, güneybatıda İskenderun Körfezi'nin yakınındaki Kürt Dağı'nın batı yamaçlarına dayanırken, diğer ucu Luristan Dağları'nın kuzeybatı uzantısındaki Maniş Kuh'dur." (Jwaideh, 2014: 27)

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

Lozan Antlaşması'ndan sonra bir bütünmüş gibi yaşayan, siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel, pek çok konuda tek bir milletin ferdi duygusuyla hareket eden Kürtlerin yaşadığı köylerden, dikenli teller geçti ve başka ülkelerin vatandaşı oldular. Ticaretin adı kaçakçılık, konuşarak iletişime geçmenin adı bölücülük, türkü söylemenin, ağıt yakmanın adı isyan olur. "Adı geçen devletlerdeki Kürtler ikili bir duyguya sahip oldular. Birbirinden ayrı milliyetçi topluluklar, ancak hepsini içeren bir birlikteliği de düşündüren milli duygular..." (Kutlay, 2012: 18)

Naci Kutlay'a göre, Kürt coğrafyasının parçalanmasının iki sınıf üzerinde etkisi olur. İlki, yeni yeni oluşmaya başlayan Kürt burjuvazisidir. Henüz filizlenmekte olan

burjuvazi, sınırların ortaya çıkmasıyla birbirleriyle etkileşimi en aza indirmek zorunda kalır, günden güne güç kaybeder. Büyük merkezlerden, limanlardan, birtakım iş ilişkilerinden uzak kalırlar. İkincisi ise Kürt aydınlarıdır. Jön Türklerin içinde yer alan, Osmanlı Devleti'nin içinde ve dışında kültürel üretim yapmaya çalışan aydınların büyük bir çoğunluğu o kaos yıllarında dağılır, birbirinden kopuk hayatlar yaşamaya başlar. İletişim halinde olanlar ise bir şey yapamamanın ve etkisiz hale gelmenin sonucuyla umutsuzluk sarmalına sarınırlar.

1.3.1. Suriye

Suriye, Osmanlı Devleti'nden koptuktan sonra, yaklaşık 11 ay kadar, İngiliz yanlısı bir Arap hükümeti tarafından yönetilir. Ancak 1921 yılında Fransız mandası Suriye ve Lübnan'da kabul edilir. 1946'da ise Fransız mandası sona erer ve bağımsız Suriye devleti kurulur. 1946'ya kadarki süreçte Fransızlar, Kürtlere herhangi bir statü vermesede, Türkiye ve İran'dakinin aksine daha rahat yaşadıklarını söylemek mümkündür. Öyle ki, Türkiye'den kaçmak zorunda kalan çoğu Kürt, soluğu Suriye'de alır. Xoybun Derneği ve Ağrı Ayaklanması, Suriye ve Türkiye Kürtleri arasındaki ilişkiyi en nesnel boyutlarıyla ortaya koyar.

“Birinci Dünya Savaşı sonrasında Suriye'deki durum, en azından Kürtlerle ilgili olan durum, Türkiye'deki gelişmelerden etkilenmişti. Şam, Halep ve diğer Suriye şehirlerindeki Kürt milliyetçilik hareketi, Türkiye'deki hareketin bir yansıması ve uzantısıydı.” (Jwaideh, 2014: 281)

1946'yla başlayan yeni süreçte ise “II. Dünya Savaşı'ndan sonra, bağımsızlığını yeni ilan etmiş Suriye, Kürtçe yayınları tümüyle yasaklamış ve Kürt milliyetçilerini yargılayarak hapse göndermiştir.” (Cabbar ve Davud, 2017: 107) Suriye Kürt coğrafyası, bu tarihten sonra tekrar işgal edilmesi gereken bir bölge gibi görülmüş, Kürtler yine ikinci sınıf vatandaş durumuna düşmüştür.

Qamişlo, Hesîçe, Mabuk (Münbiç), Kobanî, Efrîn ve Amûdê gibi şehirlerde yaşamlarını süren Kürtler, sınır bölgelerinde yaşarlar. Türkiye ve Suriye arasındaki ilişki, Kürtlere yönelik imha edici tavır, iki ülkenin bağımsızlığı elde etmesiyle beraber iyice güçlenmiş ve ortak mücadelelere girişmişlerdir. Bu yanıyla bakıldığında en önemli mesele ise sınır mefhumu olmuştur. Özellikle yeni kurulan Türkiye'nin, ekonomik, kültürel ve siyasal ilişkiyi bitirebilmek için, sınırın en az 50 kilometre gerisinde yaşayacaklar, diyerek belirttiği Kürtler, Fransız mandasındaki Suriye'nin gadrine sıkça uğramıştır. Ancak ona rağmen iki bölge arasındaki ilişkiler, tek parti iktidarı da olmak üzere, hep devam etmiştir. Suriye Kürtleri açısından, bir diğer önemli mesele ise 1962'deki özel nüfus sayımının ardından yaklaşık 50 yıl boyunca vatandaşlık haklarından mahrum kalmış olmalarıdır. Bu durum, Suriye'de patlak veren savaş sonrası, 26 Mart 2011 tarihinde değişime uğramış ve Suriye Kürt coğrafyası özerk bir kimliğe kavuşmuş olsa da savaş hala devam ettiği için kesinleşmiş bir yargıda bulunmak mümkün değildir.

Kürt coğrafyasının tamamını düşündüğümüzde Suriye, bölgenin batı tarafında yer alır. Doğuda İran, Güneyde Irak, Kuzeyde Türkiye Kürt coğrafyası olarak tanımlanan bölgeye Kürtler tarafından, Suriye Kürt coğrafyası denilmektedir. Türkiye – Suriye sınırı çizilmesi ile beraber, akrabalık bağları da bulunan Kürtler iki ülkeye ayrıldıktan sonra, aralarında siyasal, kültürel, sosyal ve ekonomik ilişki her daim devam etmiştir.

1.3.2. Türkiye

Mustafa Kemal, 1916'da Kolordu komutanı iken Diyarbakır'ın nüfuzlu ailelerinden Cemilpaşazadeler'e misafir olur. Bir süre sonra –henüz Kurtuluş Savaşı öncesinde- aynı aileden Kasım Bey'e yazdığı mektupta şu sözleri kullanır: “Kürt kardeşlerimin hürriyeti ve refah ve ilerlemesinin vasıtalarını sağlamak için sahip olmaları gereken her türlü hukuk ve imtiyazların verilmesine tamamen taraftarım.” (Kutlay, 2014: 157)

Aynı Mustafa Kemal, I. Dünya Savaşı'nın bitişi ve Kurtuluş Savaşı'nın programının çıkarılacağı Erzurum Kongresi ve Amasya Protokolü'nde de benzeri tavrı

sürdürür. “Mustafa Kemal’in Erzurum Kongresi sırasında, Kürt şeyhlerine, Kürt aşiret reislerine, Kürt ağalarına yazdığı mektuplar, Amasya Protokolü’ndeki, ‘Zaferden sonra Kürtlere de milli haklar verilecektir.’ söylemi, ‘Misak-ı Milli’den Türklerin ve Kürtlerin yaşadıkları toprakları anlıyoruz.’ sözleri, 1922’deki ‘Kürtlere özerklik’ planları da dikkatlerden uzak tutulamaz.” (Beşikçi, 2013: 267)

TBMM’nin açılışı ve hemen bir hafta sonrasındaki kürsü konuşmasında da Mustafa Kemal’in Kürtlere yönelik ılımlı tavrına şahit olmak mümkündür. 1 Mayıs 1920’deki konuşmada Kemal, “Meclis-i âlinizi teşkil eden zevat yalnız Türk değildir, yalnız Çerkes değildir, yalnız Kürt değildir, yalnız Laz değildir. Fakat hepsinden mürekkep anasır-ı İslamiyedir, samimi bir mecmuadır.” (Kutlay, 2012: 164) der.

Naci Kutlay’ın Osmanlı’dan Günümüze Kürtler kitabındaki iddiasına göre, 1921 yazında Ankara Hükümeti ile Pirizade Bekir (Ebubekir)’in heyet başkanlığını üstlendiği Kürtler arasında birtakım görüşmeler yapılır. Bu görüşmelerde, Kurtuluş Savaşı’nın başarı ile tamamlanmasından sonra; otonom bir Kürt devletinin varlığı tanınacak, Türk jandarması ve devleti Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı yerleri boşaltacak, tüm askeri vergiler Kürtlere tahsis edilecek ve orduda bulunan bütün Kürtler salıverilecektir.

Eylül 1921’de yapılan aynı anlaşmaya göre; Kürt coğrafyasının “valisi TBMM tarafından Ankara hükümetinin önerisi üzerine, Meclis’teki Kürt temsilciler tarafından belirlenecektir. Genel Vali’nin ve yardımcının görev süreleriyle otonom yönetim süresi 5 yıl olacaktır. Bu statünün yenilenmesi veya Kürt halkının bağımsızlığı, yapılacak olan referandumla belirlenecektir. Hükümet Merkezi, Kürt şehirlerinden biri olacak ve 12 üyeli bir Kürt Konseyi oluşturulacaktır.” (Kutlay, 2014: 214)

Kurtuluş Savaşı’nın Büyük Taarruz ile sonlandığı ve savaşın kazanılarak Lozan’a eli güçlü bir pozisyonla gidilecek olmanın verdiği güçle Sıhhiye Vekili Dr. Rıza Nur 1922 yılında bir çalışma yaptırır.

“Sıhhiye Vekili iken, iskânın da o vakit bu vekâlete ait olmasından istifade ederek Ziya Gökalp’e Kürtleri tetkik ettirdim. Maksudım, bu gibi malumatı toplayıp vaziyeti ilmi, iktisadi bir surette öğrendikten sonra, Kürtlere Türk olduklarını anlatmak için

teşkilat yapıp faaliyete geçecektim. Bugün Kürt denilen bu adamların çoğunun Türk olduğunu çoktan bilirim. Yalnız onlara bunu bildirmek, öğretmek lazımdı. Türk, zavallıdır. Hadi Mısır’da, Cezayir’de yüz binlerce Türk’ü kaybetmişiz, Araplaşmışlar.” (Beşikçi, 2013: 26) Sonraki yıllarda bir devlet politikasına dönüşecek olan Nur’un bu cümleleri önemlidir. Daha yabancı devletlerle anlaşmaya varılmadan böyle bir çalışmanın yapılması ise ürkütücüdür.

Lozan’a “Ankara Hükümeti bizi de temsil ediyor.” denilsin diye, Kürtlerden bir heyet gönderilmesini engellemek için başka bir gerçeklik varmış gibi davranılır. O süreçte, 6 Mart 1923’te, Bitlis Mebusu Yusuf Ziya Bey, Lozan Antlaşmasını imzalanmasından ve Cumhuriyet’in İlanı’ndan önce, mecliste ayakta alkışlanan şu konuşmayı yapar: “Türk’le Kürt teşrik-i mesai ederek yaşamazlarsa, ikisi için akıbet yoktur. Bu nedenle, herhangi biri, diğerine ihanet ederse, ikisi için de akıbet yoktur...” (Bayrak, 2012-2013: 50)

Çok geçmeden, daha Lozan Antlaşması imzalanmadan, Mustafa Kemal Misak-ı Milli’ye sadık kalacağını belirterek, 1923 yılında şu konuşmaya yapar: “Musul bizim için çok önemlidir. Birincisi, Musul’da sınırsız servet oluşturan petrol kaynakları vardır. İkincisi, onun kadar önemli olan Kürtlük sorunudur. İngilizler orada bir Kürt Hükümeti kurmak istiyorlar. Bunu yaparlarsa, bu düşünce bizim sınırlarımız içindeki Kürtlere de yayılır. Buna engel olmak için sınırı güneyden geçirmek gerekir.” (Bayrak, 2014: 17) Niyetini açıkça dile getiren Kemal, tıpkı Nur gibi imha ve iskân siyasetinin ön aşamasını hazırlar.

Şark Islahat Planı Eylül 1925’te yürürlüğe girer. Şeyh Said Ayaklanması’nın üzerinden henüz iki ay geçmiştir ki, M. Kemal ve kurmayları meselenin üzerine “titizlikle” eğilir. Topyekûn asimilasyon ve imha politikası olarak da nitelenebilecek ıslahat planını tarihçi yazar Cuma Çiçek, beş ana başlığa ayırarak inceler: Asimilasyon ve Türkleştirme, nüfus müdahaleleri ve iskân politikaları, devletin bölgeye ulaşabilirliğini ve gerektiğinde müdahalesini kolaylaştırmayı hedefleyen yol yapımları, hudut güvenliği ve bu politikaların uygulama aracı olarak bölge insanını tamamen dışlayan ve özel idari yapıları kapsayan askeri yönetim. (Çiçek, 2013-2014: 36-43)

28 maddelik planın 14. maddesi şudur: “Türk Olup Kendilerine Kürt Diyenler”

“Aslen Türk olup Kürtlüğe mağlup olmaya başlayan berveçh-i âti Malatya, Elâziz, Diyarıbekir, Bitlis, Van, Muş, Urfa, Ergani, Hozat, Erciş, Adilcevaz, Ahlat, Palu, Çarsancak, Çemişgezek, Ovacık, Hısnımansur, Behisni, Arga, Hekimhan, Birecik, Çermik, vilâyat ve kaza merkezlerinde hükümet ve belediye dairelerinde ve sair müessesat ve teşkilâtta, mekteplerde, çarşı ve pazarlarda Türkçe’den maada lisan kullananlar evamir-i hükümete ve belediyeye muhalif ve mukavemet cürmile tecziye edilirler.” (Bayrak, 2013-2014: 34)

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

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

1920’li yılların ortalarında açılan Türk Ocakları’nın en önemli amacı, yeni kurulan devletin toprakları üzerinde bulunanlara Türk olduğunu ve Türkçeyi öğretmek, Türk milliyetçiliğini bir devlet politikası haline dönüştürmektir. 1927 yılında dönemin Hayat dergisinde Mehmet Emin (Erişirgil), Türk Ocakları’nın Şark’taki görevini şu sözlerle anlatır: “Şark vilayetlerinde milli vahdeti sağlamlaştırmak, Türk harsını, hakiki ve temiz Türkçeyi neşretmek hususunda ocaklar çok mühim faaliyet sahasıdır.” (Çağlayan, 2014: 44)

İsmet İnönü’nün Türk Ocakları’nda yaptığı konuşmadan bir sene sonra, 1926 yılında dönemin Dışişleri Bakanı Tevfik Rüştü Aras, İngiliz elçisiyle görüşmesinde, Kürtleri şu sözlerle tarif eder:

“Kendi (Kürt) davaları açısından kültürel düzeyleri çok düşük, zihniyetleri çok geri, Türkiye’nin genel politik yapısı içinde yer alamazlar... Daha ileri ve daha kültürlü Türkler ile rekabet içinde yaşam mücadelesi vermeye ekonomik olarak uygun olmadıkları için azalıp tükenecekler... Gidebilenler İran ve Irak’a göç edecekler, geri kalanlar ise yalnızca zayıf olanın tutunamaması ilkesine tâbi olacaklar.” (Zeydanlıoğlu, 2013: 51)

İsmail Beşikçi, yeni rejimin tek tipçi anlayışını şu sözlerle dile getirir: “Kürtlere verilen sözler tutulmadı. Kürtler ve Kürtçe inkâr edilmeye başlandı. ‘Kürtler diye ayrı bir etni yoktur, Kürt denenler, Orta Asya’dan göç eden Türk boyudur.’ deniyordu. ‘Kürtçe diye, Türkiye’den ayrı bir dil yoktur, Kürtçe denen dil, ilkel bir Türk ağzından başka bir şey değildir.’ deniyordu.” (Beşikçi, 2013: 328)

15 Ekim 1927’de toplanan Cumhuriyet Halk Partisi Büyük Kurultayı’nda devletin en büyük amacının dil birliği olduğu hususunda ortak kanaat dile getirilir. Akabinde, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Öğrenci Cemiyeti, Türkçe konuşmayı teşvik etmek için “Vatandaş Türkçe Konuş!” kampanyası başlatır. Bir devlet politikasına dönüşen ve özellikle Kürt coğrafyasında hayata sokulan bu kampanya, medya tarafından da desteklenir. Rahman Dağ’ın anlatımıyla, dönemin bilinen gazetesi Edirne Postası, Türklüğü ve Türkçeyi bir tutarak, kampanyaya direnenlere sürgünü ve ölümü işaret eder: “...Son söz olarak deriz ki Türkçe konuşmağa mecbursunuz ve Türkçe konuşmayanlar bizden değildir ve bu memlekette de yaşayamazlar.” (Dağ, 2013: 4)

“Vatandaş Türkçe Konuş!” kampanyası elbette ki sadece Kürtlere yönelik değildi. Nüfus mübadelesiyle gönderilemeyen ve hala yeni devlette yaşamını sürdüren Rumlar, Yahudiler, Ermeniler de odaktadır.

“Cumhuriyet tarihinde önemli bir proje de ‘Vatandaş, Türkçe Konuş!’ kampanyaları ile dilde ve İkinci Dünya Savaşı yıllarında gayrimüslimlerden alınan Varlık Vergisi ile ekonomide gerçekleştirilen ‘Türkleştirme’ politikalarıdır. Kürtlerin ‘Türkleştirme’ politikalarını tecrübesi ise kendi dillerini konuşmalarının yasaklanması ve Kürtçe konuştuklarında ise para ve hapis cezasına çarptırılmaları şeklinde oldu.” (Yüksel, 2012: 19)

Özellikle yeni kurulan Türkiye’de, yoğun bir çalışma yürütülerek Ermeni ve Rumlar saf dışı bırakılmaya çalışılıp, Barış Ünlü’nün deyiimiyle bir Türklük Sözleşmesi imzalanırken, çoğunluğu Müslüman olan “kardeş kavim” Kürtler, Türkleştirilmeye çalışılır. “Türk olan ne kadar övüldüyse, olmayan da dolaylı olarak o kadar aşağılanmıştır. (Adalet Bakanı) Mahmut Esat Bozkurt, ‘Türk’ün en kötüsü, Türk olmayanın en iyisinden iyidir.’ derken” (Ünlü, 2018: 199) tek bir etnik kimliğin altının çizildiğinin vurgusu yapılır.

Milliyet gazetesine 19 Eylül 1930’da verdiği röportajda Adalet Bakanı Mahmut Esat Bozkurt: “Türk bu ülkenin yegâne efendisi, yegâne sahibidir. Saf Türk soyundan olmayanların bu memlekette tek hakları vardır. Türklere hizmetçi olma hakkı, köle olma hakkı.” (Bayrak, 2013-2014: 29) derken, “Dost ve düşman hatta dağlar bu hakikati böyle bilsinler.” (Beşikçi, 2013: 220) diye de ekleyerek meydan okur.

Aynı yıllarda, artık bir devlet politikasına dönüşen Türkleştirme çalışmalarını, Mustafa Kemal Türk Ocakları’nda şu sözlerle dile getirir: “17 Şubat 1931’de Türk Ocakları’nın asıl vazifesini, bu sefer, Türk vatandaşlarını, Türkçe konuşan ‘hakiki Türk’ yapmak olarak açıklar.” (Atalay, 2018: 186)

Martin van Bruinessen, o dönemde Kürtlerin yaşadığı rasyonel ve duygusal karışıklığı şu sözlerle dile getirir: “Resmi Türk söyleminde varlıklarının inkârının yeniden gündeme gelmesiyle birlikte Kürt milliyetçileri, bir anda kendilerini yalnızca bir tarihlerinin olduğunu değil aynı zamanda var olduklarını da kanıtlamak zorunda oldukları bir pozisyonda buldular.” (Bruinessen, 2012: 114)

İhbarcılığın yükseldiği, yeni rejimin Kürt alerjisinin iyice ayyuka çıktığı yıllarda “...Mustafa Kemal tüm Kürt okulları, dernekleri ve yayınlarının resmen yasaklanmasını emretmiştir. Kürtçe eğitim ve yayıncılık yapmak ağır yaptırıma konu olacak şekilde yasaklanmış ve bu yasak devlet daireleri ile kamusal alanda Kürtçe konuşmayı da kapsar şekilde genişletilmiştir.” (Cabbar ve Davud, 2017: 106)

Cumhuriyet’in kurulduğu ilk yıllarda özellikle 40’lı yılların ortalarına kadar süren dönemde pek çok Kürt aile, “isyanlara” katıldıkları gerekçesiyle sürgün edilir, kitlesel

kısımlara tabi tutulur. Türkiye Kürt coğrafyasında yer alan çoğu şehrin, köyün sakinleri birer birer Batı'daki yerleşim yerlerine gönderilir.

“1920’lerde, 1930’larda gerçekleşen ayaklanmalardan sonra, şeyhlerden, toprak sahiplerinden, aşiretlerden bazı geniş aileler sürgün edilirdi. Yani bu aileler, yerlerinden-yurtlarından, toplumlarından koparılır, Türkiye’nin Batı taraflarına küçük küçük birimler halinde parçalanarak savrulurlardı.” (Beşikçi, 2013: 14)

Sema Erder, Zorla Yerleştirmeden Yerinden Etmeye (2018) isimli kitabında Cumhuriyet’in kuruluşundan bugüne iskân politikalarının ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel etkileri üzerinde dururken, bu sosyolojik olgunun etnik ve dinsel topluluklar üzerindeki etkisine de ayrıca eğilir. 1920’li yılların ortası ve 1930’lu yıllarda; konu Hristiyan azınlıklar olduğunda bir olgu olarak iskânın amacının –ekonomik gerekçeler haricinde- yeni kurulan ulus devletin Müslüman bir kimlik yaratma düşüncesi olduğu söylerken, Kürtlük meselesi devreye girdiğinde, yeni rejimin Türkleştirme çabasının göze çarptığını iddia eder. “Türkiye’de, ulus-devletin inşa sürecinin siyasal ve ideolojik temelleri, Türk ulusal kimliğinin oluşumu, Türk milliyetçiliği gibi temalar tartışılırken konu Anadolu’daki Müslüman nüfusun artışı ve Türkleştirme siyasetine gelmektedir.” (Erder, 2018: 75)

Bütün bu gelişmelerin ışığında şekillenen ve “muasır medeniyet seviyesi”ne ulaşmaya çalışan yeni devlet, Türk Dil Kurumu’nu ve Türk Tarih Kurumu’nu kurup “ulus icat etmeye” girişirken, yeni tanımlamalarda bulunur.

“TDK’nın 1936’da yayımlanan sözlüğü Kürtleri şöyle tanımlıyordu: ‘Çoğu dillerini değiştirmiş Türklerden ibaret olup bozuk bir Farsça konuşan ve Türkiye, Irak, İran’da yaşayan bir topluluk adı ve bu topluluktan olan kimse.’” (Zeydanlıoğlu, 2013: 50)

1937 yılında Teşkilat-ı Esasiye hakkındaki kanunun değiştirilmesi teklifi ile ilgili mecliste yaptığı konuşmada Dâhiliye Vekili ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya, “Zaten insanlık tarihi Türklerle başlamıştır. Türk olmasaydı belki tarih olmazdı ve muhakkak ki medeniyet te başlamazdı.” (Atalay, 2018: 198) diyerek yeni bir tarih anlayışının sözcülüğünü yapar.

Beşikçi, yeni devletin Kürtlere yönelik aldığı pozisyonu şöyle özetler: “...1921 Anayasasında 10. Madde Kürtlerin yaşadığı yerlerde özerk yapılardan söz ediliyor... Daha 1924 anayasasına varmadan 29 Ekim 1923’te Mustafa Kemal’in Cumhuriyet’i ilan ettiği gün bu madde değiştiriliyor... 1924-25, o yıllardan itibaren Kürt yoktur denmeye başlandı. 1930’larda da Türk Tarih Tezi, Güneş Dil Teorisi falan gündeme geliyor.” (Beşikçi, 2013: 23)

Beşikçi, yeni kurulan devletin Kürt politikasının bir süre sonra sistematikleştiğinden ve Kürtlerin periyodik aralıklarla imha edildiğinden söz eder: “Türkiye’de Kürtlere ve Kürtçe’ye yönelik ana politika asimilasyondur. Asimilasyon en temel olan devlet politikasıdır. Bu, kökleri Osmanlı Devleti’nin son dönemlerine, İttihat ve Terakki yönetimine kadar uzanan bir politikadır. Cumhuriyet’le birlikte daha bilinçli, daha kapsamlı ve daha yoğun bir şekilde uygulanan bir devlet politikasıdır.” (Beşikçi, 2013: 14)

1942 yılında Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, öğrenci ve öğretmenlere: “Her inanın başında ve her inandan önce Türklüğe iman edeceksiniz... Türk’e inanmayan Türk değildir.” (Atalay, 2018: 216)

CHP’nin iktidardan inip demokratik seçim sistemine geçildiğinde de Kürtler açısından sonuç değişmez. İnkâr ve imha siyaseti devam eder: “1960’ta, 27 Mayıs Darbesi’nden sonra, devrin devlet başkanı ve Milli Birlik Komitesi Başkanı Org. Cemal Gürsel, Diyarbakır’da, açık havada, Kürtlere yaptığı bir konuşmada, ‘Size Kürt diyenin yüzüne tükürün.’ diyordu.” (Beşikçi, 2013: 264)

60’lı yıllarla beraber devlet politikasında Kürtlere yönelik gözle görülür bir değişim söz konusu olmasa da, Kürtler açısından uzun süren sessizlik önce TKDP’yle sonra da Türkiye Solu içerisinde örgütlenmeyle değişmeye başlamıştır. Hikmet Kıvılcımlı’nın yaptığı çalışmalar, Kürt coğrafyasını çözümlemeye çalışması dikkate değerdir. TİP’in 4. kongresinde Kürt ulusunun varlığını kabul etmesiyle –ki bu kabul edilmiş 12 Mart faşist darbesi tarafından kapatılmasına sebep olmuştur- yeni bir boyut kazanırken, özellikle İbrahim Kaypakkaya bu konuya kayıtsız kalmamıştır. Keza aynı yıllarda Kürt öğrencilerin ve aydınların başını çektiği Devrimci Doğu Kültür Ocakları

kurulurken, sonraki yıllarda yapılacak yeni bir örgütlenme biçiminin de önceliğini oluşturmuştur. 1974 affıyla beraber serbest kalan politik tutsaklar, Türkiye Solu'nda da olmak üzere, hemen yeni bir örgütlenme biçimine girmiş ve Kürt hareketi de o tarihle beraber yeni oluşumlar ortaya çıkarmıştır. DDKD, Kawa, Rızgari, Ala Rızgari, Özgürlük Yolu gibi örgütler ortaya çıkarken 12 Eylül faşist darbesi Türkiye Solu da olmak üzere, Kürt hareketini ezmeye çalışmıştır. Mamak ve Metris cezaevlerinde Türkiye Solu devrimcileri işkencelerde, idam sehpalарında can verirken, Diyarbakır Cezaevi Kürt halkının direnç ateşinin yandığı yer olarak tarihe geçmiştir. O tarihten sonra bir intikam öyküsüne de dönüşen Kürt özgürlük hareketi topyekûn bir mücadeleye girişmiş ve kısa sürede halk hareketine dönüşmüştür. Ardında birçok ölü ve yaralı bırakan savaş, 80'li yılların sonunda iyice büyürken, 90'lı yılların başında devlet politikasında gözle görülen değişimler yaşanmaya başlamıştır. Kürtçe'nin serbest olması, Kürtçe şarkıların ve türkülerin radyolarda çalmaya başlaması gibi çalışmalarla başlayan süreç, devletin en başındaki kişiler tarafından Kürt realitesinin kabul edilmesiyle son bulmuştur. AKP'nin iktidara gelişi sonrası "çözüm süreci" olarak ortaya atılan seçim projesi, iktidarın değişme ihtimali üzerine sonlanmış, topyekûn bir Kürt düşmanlığı hem yerel hem de evrensel olarak politika malzemesi yapılmıştır. Devlet, kurulduğu andan itibaren tek tipçi, tek dilci, tek merkezci yapısıyla başta Kürtler olmak üzere, Türk olmayanları kişiliksizleştirmeye, iskân ve imha etmeye çalışmıştır. Kürtlerin büyük çoğunluğunun yaşadığı Türkiye Kürt coğrafyası, sanatsal, ekonomik, sosyal ve siyasi bağlamda, hem Türkiye'de hem de Kürt coğrafyasının diğer bölgeleriyle etkileşim içinde olurken, şu günlerde sürecin daha sertleşeceği görülmüyor.

1.3.3. Irak

Osmanlı Devleti'nin yıkılışına tekabül eden dönemde Iraklı Kürtler, Şeyh Mahmut Berzenci'nin önderliğinde bir isyana başlar. 1922'de, Kürdistan Krallığı'nın kurulmasıyla başlayan süreç, İngiltere'nin Irak üzerindeki politikalarına uyuşmaması sonrası 1924 yılında yıkılır. İngilizlerin "Irak'ı birleştirme" projesi sonrası iktidara gelen Irak Başbakanı Abd ul-Muhsin Al-Saadun, 21 Ocak 1926'da mecliste şu konuşmayı

yapar: “Türkiye’nin (Osmanlı) kaderi bize bir ders olmalı ve Osmanlı hükümeti tarafından uygulanan önceki politikaları geriye döndürmemeliyiz. Kürtlere haklarını vermeliyiz. Yöneticileri kendilerinden olmalı, dilleri kendi resmi dilleri olmalı ve çocukları kendi dillerini okullarda öğrenmeli.” (Dağ, 2013-2014: 5)

Başbakanın bu yaklaşımı çare etmez ve 1958’e kadar geçen süreçte, başta Erbil, Musul, Süleymaniye gibi şehirler olmak üzere Kürt halkı ve Irak devleti arasında şiddetli çarpışmalar yaşanır. 1958’te Irak Krallığı’nın yıkılışını hazırlayan isyan sonrası, ömrünün son on iki senesini Sovyetler Birliği’nde sürgünde geçiren Molla Mustafa Barzani, Irak’a geri döner. Olay, Kürtler arasında büyük yankı bulur ve milliyetçi duygular doğurur. Aynı tarihte düzenlenen anayasada Kürtlerin varlıkları kabul edilir ve ülkenin ikinci ulusu olarak tanımlanırlar. Ancak Irak Hükümeti, başta silahsız Kürtler olmak üzere Irak Kürt coğrafyasında yıkıma ve zulme sebep olacak askeri ve politik hamlelerde bulunur. İsyan büyür. İki taraf arasındaki savaş can ve mal kaybına sebep olur.

Aynı tarihlerde Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Türkiye Kürtleri’ni etkileyecek herhangi bir isyana mahal vermemeyi düşünerek, 49 Kürt aydını tutuklar. Yıllarca hücrelerde yatırır. Sonu gelmeyen davalar açılır.

11 Mart 1970 tarihinde Mustafa Barzani ile Bağdat yönetimi arasında anlaşma sağlanır: “Anlaşma ile başlayan sürecin dört sene içerisinde tamamlanması ve Kürtlerin çoğunluk olduğu vilayetleri kapsayacak bir özerk yönetime sahip olacakları öngörülüyordu. Bununla beraber, Irak’ın genel refah ve iktidarından Kürtlere nüfusları nispetinde pay verilmesi ve anayasaya Kürtlerin Araplarla beraber asli unsur olduklarının yazılması da kabul edilmişti.” (Çakmak ve Şur, 2018: 305)

Irak Kürt coğrafyası, siyasal ve kültürel olarak Kürt coğrafyasının diğer bölgelerine öncülük etmiştir, dersek yanılmayız. Özellikle 60’larda siyasal mücadeleyi yükselten KDP, Kürt coğrafyasının diğer parçalarında yaşayan Kürtleri etkilemiş ve ulusal bilincin doğmasına etki etmiştir. Bir yandan ortaya çıkan siyasal sonucun bir getirisi olarak, kültürel çalışmalar da hızlanmıştır.

“Irak hükümeti ile Kürtler arasında yapılan 1970 tarihli ateşkes, Irak’ta Kürt dili ve edebiyatının gelişimi açısından önemli bir olanak yaratmıştır. Buradaki Kürt şair ve yazarları, eserlerini, ikisi Kerkük’te, altısı Hewler/Erbil’de ve dördü Süleymaniye’de olmak üzere 29 dergide yayımlamıştır. Bağdat Kürt kültürünün başlıca merkezi haline gelmiştir. 1970’de Bağdat’ta Kürt Bilim Akademisi kurulmuş, ertesi sene de Süleymaniye’de bir üniversite açılmıştır. Bu gelişmelerle beraber, başka yerlerde de tekrarlanacak olan ilginç bir fenomen baş göstermiştir. O zamana kadar Arap entelektüel hayatına büyük ölçüde entegre olmuş olan, Irak’ın farklı kesimlerinden Kürt entelektüelleri ‘Kürtleşmeye’ başlamıştır.” (Cabbar ve Davud, 2017: 108)

Bir devlet mülkiyeti anlamına da gelen sınır mefhumu, Kürtlerin hayatında sosyal, ekonomik ve kültürel maksadıyla belirleyici olamadı, diyebiliriz. Özellikle Suriye ve Türkiye Kürtleri arasındaki ilişki –iki tarafın akraba olmasından da kaynaklı- sürekli devam eder. Mayınlı araziler olmasına karşın, “kaçakçılık başta olmak üzere ilişkiler hep sürdü.” (Kutlay, 2012: 37) Kültürel ve siyasal konularda yaşananlar sosyalleşmenin bir parçası olur, fikir alışverişinde bulunulur. Irak Kürt coğrafyasında yaşanan gelişmeler, Molla Mustafa Barzani’nin ve bölgede yaşayan Kürtlerin mücadeleleri ilgiyle takip edilir, örgütsel açıdan muadilleri ortaya çıkar. Özellikle Türkiye’de kurulan illegal TKDP’nin varlığı bu tartışma zeminine hizmet eder, denilse de, bunun somut bir kanıtının olduğunu söylemek zordur.

Irak Kürtleri ve Irak “Arap” hükümetleri arasındaki kanlı savaş 2000’li yılların başına kadar devam eder. Kitlel kırımların ve soykırımın Kürtlerin kapısını sık sık çaldığı bilinir ve görülürken, El- Enfal Operasyonlarında çok sayıda Kürt yaşamını kaybeder. Amerika’nın Irak’ı işgali ile birlikte değişen süreç, Irak Kürt coğrafyasındaki siyasal ve idari durumu değiştirmiştir. Federatif yapıya bürünen Irak Kürtleri, kendi yöneticilerini seçmeye başlarken, çalışmanın yapıldığı şu günlerde bağımsızlık için referandum sürecini yaşamaktadır.

1.3.4. İran

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti gibi Pers ve -sonradan İran olacak- yönetimi de Kürt nüfusa yönelik imha ve iskân siyasetine sığınmıştır. 1906'da kabul edilen ilk anayasada, Fars dili çift dilli Pers İmparatorluğu'nun tek resmi olarak kabul edilirken, Rıza Han'ın iktidara geldiği 1921 askeri darbesinden sonra Eğitim Genel Müdürlüğü'nün çıkardığı 1923 tarihli genelgeyle Kürtçe konuşmak yasaklanmıştır. Konu edilen dönemde Kürtler, periyodik olarak işkenceye maruz kalmış, aşağılanmış ve hapisanelere gönderilmiştir. Kürtçe kitap bulundurmak, yedi yıllık bir hapis cezasına sebep olmuştur. Kültürel gelenekler tamamen engellenmiş, dans, kostüm gibi ritüeller yasaklanmış ve Kürt coğrafyasının diğer bölgelerindeki gibi imha siyaseti güdülmüştür. (Cabbar ve Davud, 2017: 107)

İran Devleti, Kürtleri, dağlık bölgede yaşayan insanlar olarak kabul etmiştir. “İran'daki resmi görüş her zaman Kürtlerin asıl, saf İranlılar olduğu yönünde olmuştur.” (Vali, 2013: 25) Ancak kimlik üzerine yapılan baskılar, bölgeyi temsil eden İran Kürt coğrafyası tanımlamasını değiştirmeye yetmemiştir. Aynı bölgeyi nitelenmek için İran Kürt coğrafyası tanımlaması kullanılmaya devam ederken, bölge bir eyalet olarak nitelenmiştir. Öyle ki İran Şahı'nın uçağının adı bile Kürdistan'dır.

İran İslam Devrimi ile beraber Kürtlerin üzerindeki baskı artmıştır. Kürt etnisitesi ve dil hususunda yasaklar başlamıştır. Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı yerler yine aynı kelimelerle tanımlansa da resmi söylem Farsça'nın kültür dili olması gerektiğini ibraz etmiştir.

“1980'li yılların başında İslam rejimi Kürtçe yayın yasağını –ciddi sansür karşılığında da olsa- kaldırmış ama okullarda Kürtçe eğitim yasağı yasaklı kalmıştır.” (Cabbar ve Davud, 2017: 107)

Hatemi döneminde Kürtçe yayın hususunda gelişmeler olduysa da, sonraki dönemde gerileme tekrar yaşanmıştır. 2000'ler başında yaşanan siyasal gelişmeler ülke sinemasını da etkilemiş, Kürtçe filmler çekilmeye başlanmıştır. Ancak yapılan kısmi

iyileşmeler de aynı on yılın sonunda yok olmuş, İran Devleti, bugün de olmak üzere Kürt meselesi konusunda eski tutucu tavrına geri dönmüştür.

1.3.5. Tek Millet Dört Devlet ya da Devletsizlik

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

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

Yüzyıllardır bir arada yaşayan Kürtler, farklı ülkelerin vatandaşları durumuna düşmüş, kültürel, sosyal ve siyasal kimlik kavgasından öte, bir varoluş savaşına girmiştir. Varlıklarının bile inkâr edildiği her dört bölgede Kürtler, hâkim ulusun yanına çekilerek önce silikleştirilmeye sonra da Türkleştirilmeye/Araplaştırılmaya/Farslaştırılmaya çalışılmıştır. Ancak bu çabalar çoğu zaman ters tepmiş, Kürtlük bilincinin uyanmasına sebep olmuştur.

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

Türkiye, İran ve Irak siyasi idarecileri, I. Dünya Savaşı’nın bitimi ve ulus devletlerini kurdukları andan itibaren Batı’yla sıkı ilişkiler geliştirmeye ve özellikle

ekonomik ve kültürel anlamda “muasır medeniyet seviyesine” ulaşmaya çalışırken engelleyici faktör olarak Kürtleri görürler. Onlara göre Kürtler, dağlarda yaşayan, Arapça, Farsça ve Türkçe bilmeyen, çağdaşlaşmayla uzaktan ya da yakından herhangi bir ilişkisi olmayan bir topluluktur.

Her ne kadar Kürtler arasındaki iletişim kopsa da politik ayaklanmalar birbiri ardına gelir. Ulusal kimliğin belirleyici olduğu bu ayaklanmalarda Kürtler, var olan koşullara –sınırlara- isyan ederler: “İran’da Simko ve Seyyit Taha’nın, Irak’ta Şeyh Mahmut’un faaliyetleri, Türkiye’de Azadî örgütünün kurulması ve ardından Şeyh Sait İsyanı...” (Kutlay, 2012: 156) ortak bir çabanın ürünü olmasa da Kürtlük bilincinin etkisiyle ortaya çıkmıştır.

Jwaideh, sınırların yeni oluşturulduğu o dönemi, eşit koşullara kavuşamayan bir ulusun kendilerine ait bir ulus-devlet kurma çabası nedeniyle ayaklanıp, kendilerinden daha kalabalık ve modern olan Türk, Fars ve Arap orduları tarafından bastırılmasıyla sonuçlanması üzerinden yorumlar. (Jwaideh, 2014: 11)

Irak Kürt coğrafyasında yaşanan siyasal gelişmeler Türkiye siyasetini etkilerken, İran, İslam Devrimi öncesinde ve sonrasında periyodik olarak Kürtleri katlederken, Kürt coğrafyasında yaşayan Kürtler’den ortak bir karşı çıkış ile isyan bulur. Kutlay’a göre, her parçada milliyetçi ayaklar görülse de, bunlar içerisinde tüm Kürtleri birleştirmeyi ve tek bir devlet kurmayı düşünenler olur. “Ortak duygular, tarihsel miras, mitolojik beraberlikler, Newroz ve Kawa gibi efsanelerle gurur duyma ve ortak folklorik hazlar bir bütünlük taşıdı.” (Kutlay, 2012: 18)

Siyasetten ziyade kültürel bir kimlik savaşımı da aynı dönemde verilir. Irak resmi görüşünde Kürtçenin Keldanice ve Aramice; İran resmi görüşünde Kürtçenin Farsçanın bir lehçesi olduğu ve Türkiye resmi görüşünde Kürtçe diye bir dilin olmadığı şeklinde ifadesini bulan (Kutlay, 2013: 140) varoluş çabası hâkim devletler tarafından siyasallaşma olarak karşılık bulurken, Kürtler imha edilmesi gereken birer hedef olarak görülür.

Fransızların hâkimiyetindeki Suriye 1946'ya kadarki süre boyunca, Kürtler için güvenli bir alandır. Türkiye'den ve Irak'tan kaçan pek çok “tehlikeli” kişi, Suriye'ye sığınır ve eylemlerine bu ülkeden devam eder. İran ise tıpkı Türkiye'de olduğu gibi asimilasyonun tüm boyutlarıyla sergilendiği bir ülkedir. Farsça olmayan köylerin isimleri değiştirilir, Kürtçe eserler tahrip edilir, Kürt ulusal kıyafetlerinin giyilmesi engellenir.

İşin ekonomik yanı ise ayrı bir değerlendirme konusudur. Devletlerin çektiği dikenli teller, yüzyıllardır süren iktisadi alışverişi de engellemeye çalışır. Coğrafi ilişkilerin sekteye uğramasıyla, Türkiye'nin Diyarbakır'ı, İran'ın Urmiye ve Mahabad'ı ve Irak'ın Musul'u arasındaki ticaret bitme noktasına gelir. Bir günde tüccar kaçakçı, kervanlara pasaport istenir olur. Kürtler, birbirinden ayrılmak zorunda kalır. Buna karşın her üç devletin başkentleri Tahran, İstanbul ve Bağdat arasındaki ilişki gün geçtikçe gelişir ve Kürtlere karşı kültürel, siyasal, sosyal ve ekonomik, her alanda bir kalkan vaziyeti görür. Ancak çekilen bu yapay sınırlar, Kürt coğrafyasını siyasal olarak bölmeyi başarsa da, ekonomik olarak tam anlamıyla başarıya ulaşamaz. Her bölgede ayrı ayrı yeşeren siyasal hareketler ortaya çıksa da, sınır ticareti kimlik meselesini ve Kürtlüğü diri tutar. Bu sebeple D. Bayazıt, Başkale, Nusaybin, Viranşehir, Silopi, Kızıltepe, Suruç, Urfa ve Hakkâri'de Kürtlük duyguları sürekli bir potansiyele sahip olur. (Kutlay, 2014: 344)

İkinci Dünya Savaşı öncesi resmi tarihin “Doğu sınırlarını güvence altına almaya çalışmak için” diyerek açıkladığı Sadabad Paketi'nin (1937) Mustafa Kemal'in önderliğinde, Fransa, İngiltere ve İran tarafından imzalanması, Kürtleri baskı altına almak, herhangi bir ayaklanma sırasında ortak hareket etmek için yapıldığı söylenebilir. Bu yoğun işbirliği, Türkiye, İran, Irak ve Suriye tarafından savaş sırasında da sürdürülür. (Beşikçi, 2013: 323)

Yaşanan iki büyük savaş sonrasında, Ortadoğu'da “Arap”, “Türk”, “Pers” ve son olarak da “Yahudi” adıyla devletler ortaya çıkarken, Kürtler dışarıda bırakılır. Bu durum Kürtler nezdinde bir adaletsizlik olarak algılanırken, öfke hissi uyandırır. Bu his, milliyetçilik kavramı ile karşılık bulurken, devlet kurma ve Kürt kimliği hususunda ısrar etme anlayışlarına yol açar. (Cabbar ve Davud, 2017: 92-93)

Birinci Bölümü kapatırken şu nokta üzerinde durmaya çalıştığımı belirtmekte fayda var. Girişte de altını çizmeye çalıştığım gibi, Kürt meselesini ortak kimlik üzerinden okumak yerine, Özoğlu'nun deyimiyle ortak bir vatan ideali üzerinden yorumlamaya gayret ettim. Yüzyıllar boyunca bir arada yaşayan, çoğu noktada akrabalık bağlarına da sahip olan Kürtler, dışta bağımlı olsa da içte yekpare ve bağımsız bir bütün olarak yaşamıştır. Son bin yılın hemen hemen tamamına yakını idari olarak bir eyalet, federatif bir yapı, özerk ya da yarı-özerk olarak geçirmişlerdir. 19. yüzyıla kadar yönetici kadrosu Kürtlerden oluşmuş, eğitimde, folklorik çalışmalarda, ekonomide Kürtçe belirleyici olmuştur. Merkezi yapının değişikliğe uğradığı II. Mahmut döneminde bile, yöneticiler İstanbul'dan atanırken, Kürt kültürü ve kimliği üzerinde yaygın bir baskı kurulmaya çalışılmamıştır. Ancak dönem 20. yüzyıla varırken, yüzyıllardır iç içe yaşayan Kürtler, ulus-devletlerin hışmına uğramıştır. Önce Kürt coğrafyası üzerinde siyasi değişiklikler yapılmış, Kürtler birbirlerinden kopmak zorunda bırakılmıştır. Bir günde değişen bu “vatandaş olma” halleri, köylerin aralarına çekilen dikenli teller tarafından belirlenmeye çalışılmıştır. Kürtler, himayelerine alındıkları devletler tarafından kimliksizleştirilmeye, silikleştirilmeye ve yok edilmeye mecbur bırakılmışlardır. Masa başında yapılan siyasi antlaşmalar, Kürtlerin vatanlarını parçalamaya, onları yaşadıkları ülkede sığıntı haline dönüştürmüştür. Gerek sosyal, gerek siyasal bakımdan, Kürtlerin bu ikinci sınıf vatandaş olma ve potansiyel tehlike olarak görülme hali, Kürtleri daha da öfkelenmiştir. Bu da ulusal kimliğin güçlenmesine, milliyetçiliğin artmasına sebep olmuştur. Bu kavrayış biçimi ve duygudurumu, Kürtlerin kendilerini vatansız hissetmelerini sağlamıştır. Bütün bu süreç, Kürtlerin atalarından itibaren başlayarak, zihinlerinde yer etmeye, kültürel ve sanatsal yollar ile bir dış üretime sebep olmuştur. Ağıtlar, türküler, şiirler, masallar, öyküler vatansız kalmanın, sınırların ötesinde yaşananların ve ölümlerin kaydını tutar olmuştur. Sinema, bu anlayışın, bu bakış açısının, bu duygulanmanın son halkasını oluşturacaktır. Zira Kürtler, ortasından sınırlar geçen büyük bir vatanda hak iddia ettiklerinde, periyodik olarak mücadele eden bir ulusun çocuklarıdır ve sineması da bunu ele alacaktır.

2. BÖLÜM

**SİNEMANIN GELİŞİM SÜRECİNDE SİYASAL KOŞULLARIN BİÇİME,
ESTETİĞE ETKİSİ VE KÜRT SİNEMASI'NIN OLUŞUM SÜRECİ**

2. BÖLÜM

SİNEMANIN GELİŞİM SÜRECİNDE SİYASAL KOŞULLARIN BİÇİME, ESTETİĞE ETKİSİ VE KÜRT SİNEMASI'NIN OLUŞUM SÜRECİ

Bu bölümde sinemanın kökenine ve başlangıç aşamasına derinlemesine inmeden, tarihsel gelişim süreci içerisinde estetik ve biçimle olan derdini sorunsallaştırıp ideolojik altyapıyı odağa alarak ilişkilendirilecektir. Sinemanın yarattığı yanılsamanın yeni bir gerçeklik yaratmadaki gücünü sinemanın gerçekçi akımları üzerinden açıklamaya girişirken, sosyal bilimlerle alışverişi değineceğiz. Sinema gibi aynı anda yüzbinlerce kişiye ulaşabilen, büyüleyici gücüyle insana değen, onu dönüştüren ve değiştiren bir sanat dalının, gerçekte olan ilişkisinin incelerken, Üçüncü Sinema'yla olan somut birlikteliğine odaklanacağız. Ortaya çıkan biçim ve estetik anlayışının, ideolojiyle olan sarmal ilişkisini Yılmaz Güney üzerinde incelemeye çalışırken, Güney'in Kürt Sineması'nın tohumlarını atmasını, onun sözlerinden referansla açıklayacağız. Sosyal bilimlerin, sanata yaptığı etkiyi, Güney ve Üçüncü Sinemacılar üzerinden değerlendirmeye çalışırken, Kürt Sineması'nın kodlarını kavramlar üzerinden değerlendirmeye tabi tutacağız.

2.1. Estetik ve Sinemanın Tarihsel Gelişimi

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

soyutlamanın içinde kaybolmuş, ideolojik olarak teşhis etmeyi dert edinen kişi değildir. Sanatçı, iyiliğe ve kötülüğe uzak duramaz, tavrını, üretimi ile belli eder, dile getirir. (Ziss, 2011: 241)

Sinemaya, sonraki yıllarda öyküsel olan da girince estetiği ele alış biçimi değişime uğrasa da, gerçekliğin bir sanatsal form ile anlatılması meselesi üzerine durmakta yarar var. İlerleyen yıllarda, gerek sinema kuramcılarının, gerekse de felsefe kuramcılarının varoluşu itibariyle estetiği ele alış, biçimlenişini tartıştığı (bugün de tartışılıyor) olduysa da, Avner Ziss'in "Sanat, imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden-üretilmesidir." (Ziss, 2011: 61) düşüncesi üzerinden ilerleneceğini belirtmek isterim.

Büyük sinema kuramcısı Bazin, Sinema Nedir? kitabında Ziss'in düşünceleriyle uyuşur nitelikte bir estetik anlayışı ortaya koyar. Sinemanın bilinç götürücü ideolojik yönünün üzerinde durarak, senaryonun kök saldıgı toplumsal alandan, hikâyeyi bağımsız olarak bir kenara koymanın mümkün olmadığını düşünür. Bazin, "Günlük gerçeğe bu tam ve doğal kenetlenme, içyapı bakımından çağa tinsel bir kenetlenme ile açıklanır ve kendini haklı kılar. (Bazin, 2007: 199) diyerek sinema ve estetik mefhumları arasındaki ilişkiselliği açıklar.

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

Yine bir başka gerçekçi kuramcı Siegfried Kracauer, sanatsal bağlamda gerçekliği fotoğraf üzerinden ele alırken, sinemanın bu disiplinin daha ötesinde olduğunu iddia eder. “Birincisi, hareketin şu veya bu evresini değil, bizzat hareketin kendisini görüntülerler. İkincisi, filmler, çok çeşitli hareketleriyle fiziksel gerçekliği, fotoğraf açısından o kadar da vazgeçilmez olmayan bir ara prosedürle, yani sahnelemeyle yakalayabilir.” (Kracauer, 2015: 115) Yine aynı bölümde Kracauer, René Clair’in “Sinema estetiği diye bir şey varsa... tek kelimeyle özetlenebilir: ‘hareket’.” sözüyle iddiasına bir referans oluşturur.

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

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

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

2.2. Siyasal Koşulların Biçime Etkisi

Sinema, siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal meselelerle doğrudan ilişkiye sahiptir. İçeriği, biçimi, ortaya çıkış koşulları, görünür olması, “tedavülde kalıp kalmaması”, bu etkenlerin sonucuna ya da nedenine bağlıdır. Bu bölümde, özellikle siyaseti üst başlık olarak kullanmam, ideolojinin kavramsallaştırmasından çıkıp, onun içinde barınan diğer mefhumların zaman zaman önüne geçmesinden kaynaklanıyor. Sinema tarihi bize göstermiştir ki, bir ideolojik bakış açısından ziyade, siyasetin tekil ve pragmatik tavrı, bir filmin doğuşuna ve biçimlenişine daha çok etki ediyor. Aşağıda ele alınacak üç akımın yaratıcıları için de, ortak ya da benzer bir ideolojiden, aynı kaynaklar üzerinden şekilleniyor olmalarından bahsedilebilir. Ulaşmak istedikleri sonuç, sinema sanatıyla kurdukları ilişki, aynı bağlamlarda ele alınıp, ideolojik bir altyapı üzerinden tartışılabilir ve –belki de- aynı noktaya varılabilir. Ancak bu noktada, dönemin koşullarından, siyasi biçimlenişten bahsedildiğinde, farklılıklar ortaya çıkacaktır. Her üç akım da, temelde aynı ideolojik yaklaşımla ortaya çıksa da, siyaseten birbirinden ayrılır. Üç akımın yaratıcılarının da, gerçekle kurdukları ilişki aynı olsa da, biçimsel yaklaşımları ve sinema sanatının “devrimci” yanına bakış açıları değişiklik gösterir. Bu sebeple, başlıkta ideoloji yerine siyasal kelimesini kullandım. İlerleyen bölümlerde de görüleceği gibi, Kürt Sineması da, ideolojik olarak bu akımlarla aynı noktada yer alırken, biçimini kendi siyasal koşullarından doğarak şekillendirecektir. Dolayısıyla bu bölümde, sinema sanatını ve bu sanatın biçimsel yanını, siyasetin belirleyiciliği üzerinden tartışılacaktır.

Ancak bu noktaya geçmeden önce özellikle Lübnan’da, Filistin’de ve ulusal kimliğin baskın görüldüğü diğer coğrafyalardan söz etmek gerekir. Sinema, bir etnik kimliğin temsil edildiği ve kendini yeniden ürettiği bir alandır. Bu temsil etme biçimi özellikle toplumcu gerçekçi bir sinema biçimi ile görünür hale gelir. Nadine Labaki, bugün Lübnan Sineması’nın bir temsilcisidir. Asghar Farhadi, İran Sineması’nda ulusal kimliğin belirleyici etkisini gözler önüne serer. Hany Abu-Assad, Omar filminde Filistin

Sineması'nın, Filistinli bir Arap olmanın sorunsallarını masaya yatırır. Suudi Arabistanlı ilk kadın yönetmen olan Haifaa Al-Mansour, Wadjda filminde ismi anılan ülkede yaşayan bir kadının yaşadıklarını, ulusal meseleleri odağa alarak, anlatır. Bu filmlerin ortak yanı, gerçekçi bir anlatım diliyle ulusal kimliğin birliğinden türetilmiş olmalarıdır.

2.2.1. Toplumcu Gerçekçilik

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

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

Bu bakış açısı Bolşevik yöneticilerinin yönlendirmesiyle bir süre sonra sinemayı etkilemiş ve çok geçmeden "Toplumcu Gerçekçilik" isimli sinema akımı ortaya çıkmıştır. Var olanı olduğu gibi göstermeye çalışarak bireyin toplumsallığını, yoksulluk ve adalet mefhumları üzerinden ön plana alarak bir içyapı ve biçim kuran bu akım, sosyalizmden haberdar olmayan Rus köylüsüne bu mücadeleyi (ve sistemi) anlatmayı ve inandırmayı amaç edinir. Henüz 1918 yılında Lenin'in ajitasyon trenleri tüm yurdu bir baştan bir başa

dolaşmaya başlamıştır. 1919 yılında Devlet Sinema Enstitüsü açılır ve sinema tamamen millileştirilir. Dünya sinemasının o güne kadar ki sinema anlayışını ve biçimini toptan değiştirecek birtakım devrimler yapılmaya başlanır. Kuleshov’un önderliğinde şekillenen ve içeriğin biçimi oluşturduğu bir sinema anlayışıyla hareket eden sinemacılar montajla tanışır. Eisenstein, 1924’te Grev’i, 1925’te Potemkin Zırhlısı’nı ve 1927’de Ekim’i yapar. Devrimin ruhunu tam anlamıyla kavrayan ve dönemin insanına –estetik kaygılarını da ötelemeden- anlatan bu filmler, sadece Sovyet Rusya’da değil, tüm dünyada heyecanla karşılaşır. Rus sinemacıları, geliştirdiği kurgu biçimlerini de uyguladığı bu filmlerle, simgesel anlatımlara da yer vererek, fotoğrafın içine ve yan yana geldiklerinde çıkardıkları yeni anlamlara odaklanmış, sinemayı topyekûn değiştirmiştir. Dönemin etkileri Pudovkin’in Ana ve Vertov’un Film Kameralı Adam’ında da görülür. Olayların yaşandığı ya da yaşanabileceği yerlerde geçen filmler, mekânsal ve zihinsel olarak gerçeklikle ilişkiselleştirilerek perdeye aktarılırken, estetiği saf dışı bırakmadan, insanın yararına olanın peşine düşer.

O süreçte Dünya sineması, yeni bir sinema akımı ile tanışırken, aynı zamanda kuramcı da olan yönetmenlerin, gerçeği ele alış biçimleri üzerine düşünmeye başlar. Devrimi, halklara anlatmayı amaç eden Sovyet sinemacıları, her koşulda sinemasal deneylere ve estetiğe alan açan bu biçimi, bilgi edinme/yayma ereğiyle de sinema yapmıştır. Yaşananları gözler önüne serme ve gerçeği saptırmadan yeniden üretme “toplumcu gerçekçi” sinemanın temellerini oluşturur. Dünya sinemasını değiştiren, kendinden sonrakilere bir değişim, bir yenilik, bir devrim götüren bu akım, var olacak bütün sinema akımlarını etkiler.

2.2.2. Yeni Gerçekçilik

Faşist Benito Mussolini, iktidara geldikten sonra, sinemanın gücünü keşfetmeye başlar. Hitler’e nazaran daha hoşgörülü olan –sinema çevreleri için- Mussolini, 1937’de Roma dışında Cinecitta ismini taşıyan stüdyoyu yaptırır. Yine aynı tarihlerde, içlerinde Roberto Rossellini ve Michelangelo Antonioni gibi öğrencilerin de ders almaya gittiği -sonradan şöhretleri sınırları aşacak film yönetmenleri olacaklardır- Centro Sperimentale

isimli okulu kurar. Yurtdışından gelen filmlerden yüksek vergiler alınan bu dönemde Mussolini, yerli sinemayı desteklemek için fon yaratır. O tarihten önce sinemayla amatör ya da profesyonel ilişkiye geçmemiş yüzlerce kişi sinema yapmaya başlar. Mussolini, oğlu Vittorio'ya "Europa" isminde bir film şirketi kurdurur. Komedi filmlerinin revaçta olduğu bu dönemde film sayısı, "1933'te otuzdan fazlaya, 1938'de altmıştan fazlaya ve 1941'de yaklaşık doksana" (Biryıldız, 2009: 67) yükselir. Filmlerin içeriğini ve finansal koşullarını göz önüne aldığımızda, mevcut siyasal anlayışı yeni baştan üretmek ve 1930'lar İtalyası'nda yaşayanları faşizme sinema yoluyla bağlamak olduğunu iddia etmek mümkündür. Mussolini'nin iktidardan düşmesi ve akabinde öldürülmesi, II. Dünya Savaşı'nın bitimine giden süreci hızlandırır. Henüz müttefikler İtalya'dan ayrılmamışken Roberto Rossellini, topladığı eski filmlerin kullanılmamış parçalarından, amatör oyuncular ve kendi küçük ilişkilerinden yola çıkarak Roma Açık Şehir (1945) filmini yapar. Film, tüm dünyada ilgi ile karşılanır ve yeni bir akımın başladığını ilan eder: "O zamandan beri, gerçekçi film tekniğinin öğeleri dünya film estetiğinin ayrılmaz parçası haline gelmiştir." (Monaco, 2010: 288)

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

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

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

Ertan Yılmaz, Yeni Gerçekçiler ile Sovyet Toplumcu Gerçekçiliği arasındaki ayrımı, tarihsel yönü ile birbirinden ayırır. Ona göre ikisi arasındaki en önemli fark, Sovyet Toplumcu Gerçekçiliğinin devrimden sonra gerçekleşmesidir. Sovyet gerçekçiliği; bir umudu, bir başarıyı, bir sistemi, kısacası yeni bir dünyayı anlatır. Oysa “Klasik anlatıdan önemli bir estetik kopuşu gerçekleştiren Yeni Gerçekçiler kameralarını sıradan insana ve sokağa çevirerek o döneme kadar anlatılanlardan farklı konuları, o güne kadar sinemada işlenmemiş olan, emeğiyle geçinen ve dolayısıyla da geçim sıkıntısı çeken, mülksüz, sokaktaki sıradan, yoksul insanları ve yaşamları anlattılar ama arkalarında devrim değil, sadece yıkılmış, harap olmuş bir İtalya ve onun acı çekmiş ve çekmekte olan insanları vardı.” (Yılmaz, 2008: 67) Yılmaz’ın, “harap olmuş İtalya” sözünün rastlantısal olduğunu düşünmek yanılgıya sebep olabilir. Bu tanımlama bilinçli bir kavrayışın ifadesidir. Zira, bu akımın peyda olmasından sonra farklı ülkelerde biçimsel olarak muadillerinin ortaya çıkması tesadüf değildir. II. Dünya Savaşı’nın bitap düşürdüğü halklar, eline geçirdikleri kayıt cihazlarıyla yoksulluğun, zulmün ve acının görüntülerini almaya başlarlar. Bütün sinemacılar, bu süreci kaydetmeye kendi yakın çevrelerinden başlarlar. Gözünün önünde yaşananları, tanık olduklarını, günlük gerçeklerini görüntülemeye gayret ederler. Bu bakış açısı, bu anlayış ve görme biçimi, kendi nesnel gerçeğinden yola çıkarak bir anlatı yaratmayı deneyen sinemacıları, ulusal sinema kavramı üzerinde düşünmeye götürür. Zira, kaydedilen o milletin, o halkın, o ülkenin insanının bir gerçekliğidir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, ulus sinemasının doğuşudur.

Bu noktada bir parantez açmakta yarar var. Sovyet sinemacıları ve toplumcu gerçekçiliği, sinemanın nesnel gerçekle olan ilişkisinin, planlı ve programlı bir estetik ve biçim anlayışından yola çıkarak şekillenmesinin başlangıç noktası olarak kabul edilir.

İtalyan sinemacıları ve yeni gerçekçiliği ise bu akımın üstüne çıkar ve bambaşka bir gerçeklik yaratır. Yılmaz'ın yukarıda çizdiği ayrım bu noktada önem taşımaktadır. İtalyan yeni gerçekçileri, yenilginin ve kaybetmenin İtalyan halkı nezdinde büyük fotoğrafını çekerler. Hayal kırıklığına uğrayan savaş sonrası insanların, bir çıkış yolu bulamamasını ve sonunda umut da taşıyan çöküş hikâyelerini ustaca anlatırlar. İdeolojiyi göz ardı etmezler, yeni ve güzel bir dünyanın ümidini taşırlar fakat yenilmişlerdir. Yukarıda da değindiğim gibi gerçeklik mefhumu ile ilişkilendirdiğimizde bu bakış açısı bizi ulus sinemasının doğuşuna da götürür. Çünkü dönemin sinemacıları, kendi günlük gerçekliklerinden yola çıkarak bir sinema yapmaya çalışmış ve bu anlayış da endüstri tarafından ulus sineması olarak tanımlanmıştır. Bu noktadan bakıldığında Kürt Sineması'nın biçimsel olarak en çok İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden etkilendiğini söylemek mümkündür. Kürt sinemacılar, "harap olmuş Kürt coğrafyası"nın büyük fotoğrafını çekip, yenilgiyi anlatırken, gelecekte ümidi de eksik etmezler. Bu biçimsel yaklaşımın ulusal karşılığında ise ayrıca bahsetmeye gerek yok. Son olarak, Üçüncü Sinema'nın Kürt Sineması üzerindeki biçimsel ve ideolojik etkisine değinilecektir.

2.2.3. Üçüncü Sinema

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

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

gerici iktidarlar 68 gençliğini zapt etmeye çalışırken, ulusal kurtuluş mücadeleleri daha da görünür hale geliyordu. Ayrıca aynı dönem askeri darbe dönemleri olarak da nitelenebilir. Böylesi bir ortamda, politik olarak solda yer alan, sinemanın gücünü ideolojik motivasyonlarla da kullanan pek çok yönetmen, yeni bir estetik anlayışıyla ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçilik deneyimi sahiplenip özümseyen, sinema ve sokak arasında ilişki kuran, gerçek mekânlar ve belgesele yakın –kimi zaman belgesel- estetikle film yapmaya meyleden yönetmenler, peş peşe filmler yapmıştır. Özellikle Glauber Rocha'nın ortaya çıkışı ve Cinema Novo akımını başlatması, Üçüncü Sinema tartışmalarını alevlendirmiştir. Aynı on yılda, 1968'de, Fernando Solanas ve Ostavia Getino yönetmenliğinde çekilen Kızgın Fırınların Saati izleyici ile buluşur. Bu film, belgesel sinemanın militan ve kışkırtıcı örneğini oluştururken, filmin yönetmenleri bir sene sonra Üçüncü Bir Sinemaya Doğru isimli manifestolarını yayımlar.

Sinemanın ve siyasetin geçmişi, bugünü ve geleceğine dair görüşlerini paylaşan ve her anlamda militan olanın önemine değinen bu uzun metin, “Üçüncü Sinema”nın varoluş sebeplerini, devrimci olanın niteliğini, sinemanın dağıtım koşullarını tüm yönleriyle tanımlamaya girişir. Metnin en önemli sözlerden biri, ‘Kamera tükenmez bir kamulaştırıcı imge-silahtır; gösterici 24 kare çekebilen bir silahtır.’” (Odabaş, 2013: 186) cümlesi olmuştur. Bu bağlamıyla, sinemanın gerçeğe müdahale edici yanını yani devrimci özünü önceliğe alan bu anlayış için gerçeğin ideolojik olarak tanımlaması da ayrıca dikkati çeker. Belgeselin önceliğe alınarak, gerçek ve sanat arasındaki ilişkiselliği önemseyen Üçüncü Sinema yaratıcıları, hayatta bulunanı yansıtırken, ideolojilerini sinemalarının merkezine oturtur. “Üçüncü sinema, bize göre, bu mücadeledeki çağımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturma büyük olasılığını, tek kelimeyle, kültürün sömürgeleştirmesine son verilmesini kabul eden sinemadır.” (Odabaş, 2013: 169)

Bu sinemanın yaratıcılarının gerek pratik gerekse de teorik anlamda devletlerle giriştiği mücadelede pek çok yıkıcı sonuçları olsa da, filmler öyle ya da böyle çekilmeye, gerçeğin ideolojik olarak, belgesel ve kurmaca estetiği ile harmanlandığı bir çeşitlilikle izleyici ile buluşmaya devam eder. Meseleyi sadece “Üçüncü Dünya Ülkeleri”nde film çeken ve politik hassasiyetleri olan yönetmenler bağlamında çıkaran bu anlayış,

temelinde bir sistem karşıtlığını, üretim ve dağıtım sorunlarını odağına alsa da, ortak bir biçimsel anlayışı ve estetiği nitelemez. Haber-film, rapor-film, belgesel-film gibi ayrımlara gitmeyen yönetmenler için belirleyici olan etken gerçeğin ele alınış biçimi olmuştur ve bu kavrayış biçiminin farklı sonuçları doğmuştur.

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

Yılmaz Güney Sineması'na ve Kürt Sinemanın Oluşum Süreci'ne geçmeden önce bir değerlendirme yapılacak olursa, şu noktalardan bahsedilmesi gerekir: İlk olarak, sinemada gerçekçilik, gün itibarıyla bir gelenek haline dönüşmüştür. Geçmiş, bugünü, bir biçimleniş halini ve temelinde bir ideolojiyi barındırır. Birbirinin üzerine inşa edilerek varsıllaşmıştır. Toplumcu Gerçekçilik Yeni Gerçekçiliği, Yeni Gerçekçilik Üçüncü Sinema'yı doğurmuştur, beslemiştir, büyötmüştür. Estetik, gerçekliğin yeniden üretimi, yanılsama gerçeğin sahne üzerindeki değişim hali olarak ele alınmıştır ve gerçekçi akımların tümü tarafından sahiplenilmiştir. Öykü, ortaya çıkan filmlerin yapısına, dönemine ve yönetmenine göre az ya da çok eklenirse de niyet aynıdır. Dönemin insanını değiştirmek, bir meseleden, bir kavramdan, bir hadiseden haberdar etmek... Bir bilinç götürmek, dünyaya dair daha güzel bir yaşamın tohumlarını serpmek asıl amaç olmuştur. Bu bazen bir propaganda filmi, bazen bir haber-film, bazen bir belgesel olsa da, kurmaca olan topyekûn reddedilmemiş, gerçeklik ideolojik bir itkiyle sunulmuştur.

Bu bağlamıyla bakıldığında, gerçekliğe sadık kalmak, nesnel gerçeklikten alıcıyı haberdar etmek, yöntemi değişse de seyircinin dürtülerine seslenmek, her üç akımın da ortak özelliğidir. 2000'lere gelindiğinde Kürtler, Kürt coğrafyasında yaşanan hak ihlallerini, katliamları, zulmü, kendi görsel kodlarını kullanarak; haber yoluyla, belgeselle, kurmaca bir filmle –gerçeğe sadık kalarak- anlatma derdine düşmüştür. Gerçekçi estetik her daim Kürtlerin asıl derdi olmuş, kurmaca hikâye, bu estetik içinde kendine yer bulmuştur. Nesnel gerçeğin günümüz insanını değiştirmeye ve dönüştürmeye

yetmeyeceğini deneyimleyip, 90'lı yıllar ile birlikte belgesel film yapımını bırakıp kurmaca film yapmaya meyleden Kürt sinemacıların büyük çoğunluğu, insanda bir duygu uyandıran asıl dürtünün gerçekte değil, duyguda saklı olduğunu anlamış ve içselleştirmiştir. 80'li yılların başından itibaren haber-filme ve belgesele yönelen Kürt sinemacılar, hak ihlallerini ve soykırıma varan kitlesel katliamları “Batı’ya” anlatırken, onların bu gerçeği çoğu zaman bildiklerini fakat sustuklarını fark edip, var olan bilme halini kurmaca filmle daha da görünür hale getirmeye, alıcıda bir duygu uyandırmaya çalışmışlardır. Bu açıdan bakıldığında, belgesel sinemanın estetiğini kullanıp, kurmaca olaylar tarafından işler hale dönüştürülen dramaturjik yapı, Kürt Sineması’nı biçimsel olarak docu-drama’ya götürmüştür. Gerçekçilik geleneğini bu yönüyle kullanarak, mirasa sadık kalan ve yeni bir estetik anlayışını ortaya koymaya çalışan Kürt sinemacılar, kendi sosyal ve siyasal kodlarının biçimsel formasyonunu izleyiciye sunmuştur. Çalışmanın hazırlandığı şu günlerde hiç Kürtçe animasyon uzun metraj filmin yapılmamış olması, rastlantı değildir. Aksiyon, bilimkurgu, macera, fantastik gibi janrlarda da film çekilmemiş olması, Kürtlerin sinema ile olan ideoloji ve gerçeklik ilişkisini gözler önüne serer. Kürtler gerçekçi sinema akımlarından etkilenmiştir ve estetik anlayışlarını, biçimsel yaklaşımlarını ideolojik bakış açıları oluşturmuştur. Yılmaz Güney de, bu bakış açısının ilk tohumlarını atmıştır.

2.3. Kürt Sineması’nın Oluşum Süreci

Bir “Batı” sanatı olan sinemanın “Doğu”ya gelişi siyasal ve ekonomik sebeplerden dolayı zaman almıştır. Bunda dinin belirleyici etkisinden de söz edilmesi mümkün olsa da, kısa süre sonra sinema dünyanın hemen her yerine girmiş, perdelere aktarılan görüntüler üzerinden temsiller yapılmaya başlamıştır. Genellikle Doğulu imparatorların, ölümsüz olma isteğinden dolayı, yolculuklarını ya da inşa ettirdikleri yapıları kayda aldırma çalışmaları üzerinden şekillenen sinema, kısa süre sonra endüstriyel bir yapıya bürünmüş ve özellikle ideolojik gereksinimlerin etkisiyle bir propaganda aracına dönüşmüştür. II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan Yeni Gerçekçileri’nin etkisiyle bir ulus kimliği de kazanmaya başlayan sinemanın, devletler nezdindeki karşılığı

o günlerde anlaşılmıştır. O tarihlerde, sarsılsa da yıkılmayan kapitalizm, bu çok kazanç sağlayan ve etki gücü yüksek sanatı pazarlamanın yeni yollarını bulmuştur. Devletlerin, sermayeyle kurduğu ilişkiler üzerinden, günlük hayattaki gerçekleri yeniden üretip farklı anlamlar yaratmaya çabalayarak, ulusal kimliği yeniden şekillendirdiği dönemde, özellikle Avrupa sinemacıları başı çekmiştir. Doğulu sinemacıların başarılı olan büyük kısmının, Üçüncü Sinemacı olarak nitelendiği bu dönem ilerlediğinde, özellikle neo-liberal politikaların tüm dünyaya egemen olduğu 80'li yılların sonlarına doğru Batı karşıtlığı, bir ulusal sinemanın tekrar tartışılmasına sebep olmuştur. İran Sineması'nın, Japon Sineması'nın, Rus Sineması'nın atağa geçtiği bu dönemde, ulusal sinema mefhumu, devlet gücüyle, yerli sermayeyle ve Avrupa fonlarıyla ortaya çıkmıştır. 90'lı yıllarda Türkiye Sineması'nda da örnekler çıkmaya başlarken, ulusal sinemanın devlet politikalarının biçimlenişiyle ilişkili olduğunu söylememiz yanlış olmaz. Yılmaz Güney faktörünü bir yana bırakırsak, 2000 yılına kadar Kürtlerin, Kürt yönetmenlerin filmlerinde temsil edilme sayısı bir elin parmaklarını geçmez. 2000'ler ile birlikte Bahman Ghobadi'nin ortaya çıkışı ile Kürt Sineması konuşulmaya, tartışılmaya başlanmıştır. Bu noktaya ayrıca değineceğiz fakat öncesinde sinemadaki Kürt temsiline ve Kürt yönetmenlerin filmlerine bakmamız gerekiyor. Ondan sonra ise kendisinin deyimiyle, Türkiye Sineması yaparken, Kürt meselesini de dolaysız bir şekilde anlatan Yılmaz Güney'den ve onun ortaya koyduğu Kürt Sineması'nın kodlarından bahsedeceğiz.

2.3.1. Sinemada Kürt Temsili ve Kürt Filmleri

Kürtlerin sinemayla ilk ilişkisi 1925 yılına rastlar. Irak'taki Süleymaniye isimli Kürt şehrinde ilk film gösterimi 1925'te, Temmuz ayında yapılır. (Kamal, 2009: 29)

İlk Kürt filmi 1926 yılında, Sovyet Ermenistanı'nda çekilen Zerê'dir. Ermenistan Sineması'nın kurucusu olarak kabul edilen Hamo Beknazaryan'ın (1892-1965) yönetmenliğini yaptığı film, Hakob Gazaryan'ın hikâyesini yazdığı Zerê'nin Kaderi adlı öyküden uyarlanmıştır. 72 dakikalık sessiz filmde –ki o dönemdeki filmlerin hepsi sessizdir- yer alan karakterlerin tamamı Ermeni oyuncular tarafından canlandırılırken,

yaklaşık 500 kişilik Kürt figürasyon da köylerden toplanmıştır. Arkadi Yalovoy ve Garosh Bek Nazaryan'ın görüntü yönetmenliğini yaptığı, Mareto Tadevosian (Zerê), Hrachia Nersisyan (Seydo), Avet Avestisyan (Silo), M. Garagash (Temur Beg), Olga Gulazyan (Latefe), Nina Manucharyan (Nano), Aram Amirbekyan (Kılek) ve Amasi Martirosyan (Zurba) gibi oyuncuların hayat verdiği filmde hikâye klasik bir aşk masalına dayanır: Zerê ve Çoban Seydo birbirine âşık iki gençtir. Köyün ağası Temur Beg, araya girmek ve Zerê'yle evlenmek ister. Gönül rızasıyla olmayınca, Zerê'yi kaçıır ve düğün yaparlar. Ancak Zerê'nin gönlü yoktur. Temur Beg, bunaldığı bir anda Zerê'yi evden kovar, yüzüne kara çalar ve eşeğe bindirerek köyde gezdirir. Bu hareketle “namussuz” olduğunu düşündüğü Zerê'yi aşağılar ve köylülerin yüzüne tükürmesini ister. Filmin finalinde ise Seydo'nun kardeşi Xıdır, Temur Beg'i öldürür ve Zerê'yi kurtarır. Elegez Dağı eteklerinde, Êzidi Kürt köylerinde çekilen film, etnik kimlik hasebiyle olarak yorumlandığında Kürt'ün Kürt olarak temsil edildiği ilk filmidir.

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

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

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

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

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

Ümit Elçi, 1991 yılında Ehmedê Xanî'nin destanı Mem û Zîn'i filme çeker. Türkçe çekilen film, aradan birkaç yıl geçtikten sonra Kürtçe dublaj yapılmasıyla bilinir. Filmin niteliği ve estetiği tartışmaya alan açsa da, Kürtlerin Kürt olarak temsil edildiği söylenebilir. 1993 yılında da Şahin Gök Siyabend û Xece isimli Kürt destanını filme çeker. Yine Kürtçe dublaj yapılan film, estetik ve biçimsel olarak bir tutarlılık vaat etmese de Kürt temsiline dair, adından da anlaşılacağı gibi, göstergeler taşır.

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

Reis Çelik'in yönetmenliğini yaptığı Işıklar Sönmesin (1996), Türk askerleri ile Kürt gerillalar arasındaki savaşa odaklanır. Kürtçe diyaloglara az da olsa yer vermesi, Berhan Şimşek'in karikatüre varan oyunculuğuna rağmen, dönemin siyasetini de odağa

aldığımızda bu film, cesaret isteyen bir girişimin sonucudur. Estetiği ve biçimi bir tartışmaya meydan verse de, Kürtlerin Kürt olarak temsil edildiğini ilk dönem Türkiye filmlerinden biridir.

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

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

Sene 2000’lere doğru ilerlerken, Türkiye Sineması’nın bugün de en iyi yönetmenlerinden biri olarak nitelenen Yeşim Ustaoglu, Güneşe Yolculuk (1999) filmi yapar. Kürt meselesini ele alış tavrını, filmin estetiğini ve biçimini düşündüğümüzde, kuşku götürmez bir şekilde, değerli bir film olduğunu gördüğümüz Güneşe Yolculuk, dikkati çeker.

2001 yılında Handan İpekçi, Büyük Adam Küçük Aşk filmi ile dikkatleri çeker. Kürt kızı Hejar’la, emekli bir savcının ilişkisinin anlatıldığı film, devletin temelini oturttuğu ideolojik biçimlenişi ustaca tartışmaya açarken, meseleye sahici bir bakış açısıyla yaklaşmayı bilmiştir.

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

Irak Kürt coğrafyasında geçen yönetmenliğini Mohamed Jabarah Al-Daradji’nin yaptığı Babil’in Oğlu (2009) dikkate değer bir filmidir. Saddam’ın devrilişi sonrası oğluna ulaşmak için torunuyla beraber yola çıkan Kürt bir annenin anlatıldığı film, Kürt ve Iraklı

Arap muhaliflere yapılan kitlesel katliamlara odaklanır. Gerçekçi bir biçim ve estetikle anlatılan film, dikkate değerdir.

Özellikle 2000’li yılların başı ile birlikte Türkiye Sineması’nda –savaşın etkisinin görece azalmasıyla da- Kürt meselesine eğilen filmler görmek mümkündür. Kendine has üslubu ile dikkat çeken Kürt yönetmen, oyuncu ve senarist Gani Rüzgâr Şavata, Sınır (1999), Doz (2001) ve Saddam’ın Askerleri (2008) gibi filmleriyle Kürt meselesini odağına almıştır. Yönetmenliğini Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy’ün yaptığı İki Dil Bir Bavul (2008) da dikkate değerdir. Gösterime girdiği dönemde oldukça konuşulan ve anadilde eğitim tartışmalarını hızlandıran film, belirli kalıpların yıkılmasına sebep olmuştur. Yine aynı dönemde Miraz Bezar’ın yönetmenliğini yaptığı Min Dît (2009) Türkiye Kürtlerinin devlet tarafından uğradığı baskıyı ve katliamları dolaysızca göstermesi ve hemen hemen tamamına yakınının Kürtçe çekilmesi açısından önemli bir filmidir. Kürt şarkıcı ve -sonradan- yönetmen Mahsun Kırmızıgül 2009 yılında Güneşi Gördüm isimli filminde devlet seviciliğini resmettiği melodramatik sinema anlayışıyla Kürtleri beyazperdeye taşımaya çalışmıştır. Karikatüre varan tipler ve devleti kutsayıcı anlatım biçimiyle, kendi meşrebince Kürtleri sinemaya taşıyan Kırmızıgül, sonraki yıllarda da melodram türüne bağlı kalmasıyla bilinir. Sedat Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı Press de (2010) dikkate değer bir filmidir. 90’lı yıllarda Türkiye’de gazetecilik yapmanın zorluklarına değinen film, yapısı itibarıyla yalnızca Kürt siyasi hareketlerinin değil Kürt yaşamının da baskı altına alındığını ustaca anlatır. Özcan Alper’in yönetmenliğini yaptığı Gelecek Uzun Sürer (2011) de bu bağlamda önemlidir. Türkiye Kürt coğrafyasında geçen hikâyenin anlatıldığı filmde, savaşın yıkımını, bireyin ve toplumun travmalarını bir aşk öyküsünü odağına alarak anlatan film, meseleye sahici bir bakış açısıyla yaklaşır. Şiyar Abdî’nin yönetmenliğini yaptığı Meş/Yürüyüş (2011) filmi, Mardin’de 12 Eylül faşist darbesi öncesinde yaşayan bir delinin hayatı algılayışını gözler önüne serer. Kürtçe çekilen filmin senaryosu, başrolünü de oynayan Selamo tarafından kaleme alınmıştır. Aynı dönemde Umur Hozatlı’nın yönetmenliğini yaptığı Kayıp Özgürlük (2011) filmi de 90’lı yılların devlet baskısına ve Kürtlerin imha sürecine odaklanır. Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan’ın yönetmenliğini üstlendiği Babamın Sesi (2012), Maraş Katliamı üzerine kurulan hikâyesinde, Kürt Alevilerin yaşadığı travmaya

odaklanırken, hâlihazırda devam eden savaşın etkisine de değinir. Kısa filmleri ile dikkat çeken ve 2012 yılında yönetmenliğini yaptığı Cennetten Kovulmak ile Kürt ve Türk aileler üzerinden anlattığı savaşı paralel kurgu eşliğinde izleyiciyle buluşturan Ferit Karahan, bu filmiyle pek çok festivalde ödül kazanmıştır. 2013 yılında yönetmen Reha Erdem, bir Kürt gerillanın odağında olduğu Jîn isimli bir filmde Kürt meselesini kendi meşrebinde ele almıştır. 2014 yılında Erol Mintaş, yönetmenliğini yaptığı, hemen hemen tamamına yakını Kürtçe çekilen, Annemin Şarkısı filmini yapmıştır. Köyünden ayrılan bir anne ile İstanbul’da yaşayan oğlunun arasındaki ilişkiyi 90’ları da odağına alarak anlatan film, biçimi, estetiği ve uluslararası festivallerde aldığı olumlu eleştirilerle dikkati çekmiştir. Aynı yıl, Ömer Leventoglu, Fuat Kav’ın kitabından uyarlayarak sinema aktardığı Mavi Ring filminde, kentli bir doktorun devletle karşılaşması sürecini açlık grevlerini ve hapishanelerdeki politik mücadeleyi odağına alarak aktarır. Aynı tarihte Kürt çizer Ender Özkahraman da Zor Bir Karar isimli filmi ile sinemaya “merhaba” demiştir. Büyük çoğunluğu Kürtçe çekilen film, bir genç kızın karar alma sürecinde, yaşadıklarına odaklanırken, Kürt meselesine dolaylı bir yolla atıf yapmaya çalışmıştır.

Ana akım Türkiye Sineması’na bakıldığında Yavuz Turgul’un Eşkîya (1996) ve Gönül Yarası (2005) filmlerinde Kürtçe isimlere yer verdiği dikkati çeker. Keza Uğur Yücel’in yönetmenliğini yaptığı Yazı Tura (2004) filmi de meselenin öte yanına hiç bakmamasına rağmen güçlü bir savaş filmi olarak dikkati çeker.

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

gönderildiğini belirtirken, Bahman Ghobadi ve Şevket Emin Korkî gibi yönetmenlerin filmleri de festivallerde Kürt filmi olarak yarışır.

Yönetmen Rosebiani'nin 2013 yılında vizyona giren Bir Mumdur, İki Mumdur filmi, oldukça ses getirir. Yönetmen iki ülke tarafından fonladığı filminin (ABD ve Irak Bölgesel Yönetimi), Hollywood'da düzenlenen Altın Küre Film Festivali'ne Kürtler adına katılmasında ısrar edince, filmi Kürt yapımı olarak yarışmaya dâhil ederler. Yine aynı tarihte Chaplin of the Mountains isimli filmiyle ilgi çeken ve özellikle Amerika'da ses getiren Rosebiani, Fransa'dan Irak Kürt coğrafyasına giden Kürt Nazê'nin bölgede Chaplin filmleri gösteren iki Amerikalı'yla karşılaşması sonrası gelişen olayları konu alır. Kürt coğrafyasına yapılan yolculuğun anlatıldığı film, biçimiyle de dikkati çeker.

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

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

2007 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde vizyona giren David û Layla'nın yönetmeni Jalal Jonroy, Müslüman Kürt kızı Layla ile Yahudi David'in aşkını,

önyargıları ve kültürleri odağına alarak anlatırken, Kürtlerin yaşadığı trajedileri hikâyesinin merkezine oturtur. Jonroy, Kürt coğrafyasının durumunu şöyle özetler:

“Türkiye’de olsun, İran veya Irak parçasında olsun bir şekilde Ortadoğu’daki çatışmalarla bağlantılı, örneğin İsrail Filistin çatışmalarına. Sevelim veya sevmeyelim bu sorun bizi etkilemekte. Ben David ve Leyla’nın öyküsünü kişiselleştirdim ama tabi arka planda politik ve sosyal bir doku var. Böylece bu film sadece Kürt-Amerikan aşk filmi olmaktan öteye de geçiyor. Konuyu bilerek genişlettim, içeriğe Ortadoğu’ya ait sosyal ve politik sorunlardan bir boyut katarak.” (Jonroy, 2007)

1975 yılında Irak Kürt coğrafyasında doğan Hisham Zaman, 2004 yılında Norveç Film Okulu’ndan mezun olur. Kısa filmleri ile uluslararası film festivallerinde ilgi gören yönetmen, 2013 yılında çektiği Kar Yağmadan Önce ismini taşıyan filmde, düğün arifesinde kaçıp izini kaybettiren ablasını Irak Kürt coğrafyasından çıkarak takip eden küçük kardeşi Şiyar’ın hikâyesini anlatır. Ablasını yakalamak isteyen Şiyar, İstanbul’da Evin isimli başka biriyle karşılaşır ve Avrupa’ya beraber giderler. Şiyar’ın, kendini bulma hikâyesi de olan yol filmi Kar Yağmadan Önce, yönetmenin ilk uzun metraj kurmaca filmidir. Kral’a Mektup (2014) ismini taşıyan ikinci uzun metraj filmde, beş kişilik bir mülteci grubunun Oslo’daki toplama kampından kaçarak kentin merkezine hareketini konu alan Zaman, senaryoyu deneyimli sinemacı Mehmet Aktaş ile birlikte yazar. Yine bir karar verme ve kendini bulma filmi olan Kral’a Mektup, festivallerde ilgiyle karşılanan bir film olur.

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

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

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

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

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

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

Yukarıda ismi geçen Kürt yönetmenlerin Kürtleri kendi siyasal, sosyal, kültürel ya da ekonomik koşullarında nesnel gerçeklikle ilişkilendirerek anlattığı filmler, Kürt Sineması olarak nitelenebilir de, nitelenmeyebilir de... Arap, Fars, Türk ya da başka milletlerden yönetmenlerin yaptıkları filmler Kürtleri öyle ya da böyle temsil etmeye girişirken, Kürt yönetmenlerin filmlerinin üzerinde durmakta yarar var. İlk olarak Yılmaz Güney'den hiç bahsedilmemesinin sebebi bir sonraki bölümde ona tamamen bir yer ayrılacağı içindir, bunu belirtmekte fayda var. Kürt yönetmenlerin filmlerini ikiye ayırarak işe başlayabiliriz. Evvela, gişe kaygısıyla hareket edip Kürt meselesini objektif

koşullarında resmetmeye çalışmayan ve oryantalist bir bakış açısıyla anlatan ya da anlatmaya çalışan Yılmaz Erdoğan, Mahsun Kırmızıgül ve Sinan Çetin gibi isimleri bir yana koymakta yarar var. Ticari bir bakış açısıyla yapılan bu filmler, kapsam dışında yer almaktadır. İkinci bölümde ise Kürt meselesine daha tutarlı bir motivasyonla yaklaşmaya çalışan Kürt yönetmenlerin filmlerini ele alınacaktır. İlk olarak, girişte de belirtildiği gibi, belgesel film yönetmenleri konu dışı bırakılmıştır. Öyle olsa Çayan Demirel başta olmak üzere, özellikle Türkiye Kürtlerinden de üretim yapan çok sayıda belgesel film yönetmeninden bahsetmek gerekir. Sanatsal kaygı da güderek film yapan Kürt yönetmenlerin kurmaca filmlerine bakıldığında ise karşımıza şu tablo çıkar: Diasporadaki Kürt yönetmenlerin baskınlığı. Özellikle nitelik hesabı yaptığımızda Jano Rosebiani, Jalal Jonroy, Hisham Zaman, Jamil Rostami ve Hüseyin Tabak isimlerinin öne çıktığını söylemek mümkündür.

Bu bölümde, filmleri uluslararası festivallerde ödüller alan ve pek çok ülkede Kürt sinemacısı olarak kabul edilen Bahman Ghobadi, Hiner Saleem, Kazım Öz, Hüseyin Karabey ve Şevket Emin Korkî'den özellikle bahsetmedim. Çünkü üçüncü bölümde bu yönetmenlerin bir filmlerinin üzerinden örneklendirerek Kürt Sineması'nı açıklamaya girişilecektir. Bu bölüme konu olan diğer yönetmenlere gelince, şunu söylemekte yarar var: Çalışmada ele alınan bu beş yönetmenin haricinde kalan yukarıdaki yönetmenlerin Kürt Sineması yapmadıklarına dair bir iddia yok. Her bölgeden tekil örnekler alınmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla yukarıda ismi geçen yönetmenlerin filmlerinin gerek içeriği, gerek yapımı, gerekse de yönetmenlerinin ve çalışanlarının kültürel kimliklerine bakıldığında Kürt Sineması'nın izlerini bulunabilir. Yani üzerine yazınlanın aksine yarın öbür gün başka biri de yukarıda ismi geçen ya da geçmeyen yönetmenlerin filmlerini Kürt Sineması içinde sayabilir ve bu yanlış olmaz. Bu çalışmada, Kürt coğrafyasının farklı bölgelerinde yaşayan yönetmenleri odağa alarak, öne sürülen kodları, Kürtlerin; anavatanının parçalanışı, ortaya sınırların çıkışını ve periyodik aralıklarla herhangi bir konuda hak iddia ettiklerinde zulme uğramalarını ele alan yönetmenlerin filmleri incelenecektir. Bunun için Türkiye'den Hüseyin Karabey ve Kazım Öz, Irak'tan Hiner Saleem ve Şevket Emin Korkî ve İran'dan Bahman Ghobadi filmlerinin değerlendirmeye alınacağını bir kez daha belirtmek isterim. Dolayısıyla üçüncü bölümde bu yönetmenlerin

filmlerinin çözümlemesini yapıp, kodları çıkarılacaktır. Fakat öncesinde Kürt Sineması'nın kodlarını çıkardığını düşündüğüm Yılmaz Güney'i, onun yazılarıyla karşılaştırmalı bir biçimde incelenecektir.

2.3.2 Yılmaz Güney ve Kürt Sineması'nın Kodları

Kendinden sonra, dünyanın çeşitli bölgelerinde, özellikle Türkiye'de, sinema yapanları etkileyen bir sinemacıdır Yılmaz Güney. Meseleleri ele alışı, düşünce biçimi, destansı hikâyeleri günlük gerçeklerle ilişkilendirerek karakterlerine sonsuz bir haşmet biçmeden anlatıyor oluşu, gerek Türkiye Sineması'nı, gerekse de dünyanın “geri kalmış bölge” sinemacılarını etkilemiş, başlı başına bir gelenek yaratmıştır, diyebiliriz. 1 Nisan 1937 yılında doğan Güney, annesinin Muş Vartolu bir Zaza, babasının Şanlıurfa Siverekli bir Kürt olduğunu söyler. Çocukluğu annesi Güllü Hanım'la birlikte Adana'da geçer. Küçük yaşlardan itibaren geçimini sağlayabilmek için sokak satıcılığı yapmaya başlar.

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

Edebiyatçı olma umuduyla geldiği İstanbul'da, hikâyecilerle temas kurmaya çalışan Güney, çocukluğundan itibaren yaptığı pirsantaj işçiliğinin etkisiyle sinemayı da aklının bir yerinde, hikâye anlatma aracı olarak, imlemiştir. Henüz lisedeyken yazdığı bir hikâyeden, “Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Denklemleri”nden dolayı kovuşturmaya uğramışken, Yargıtay'a giden dosyanın sonucunu beklemeye başlamış, para kazanmak, ideallerini az da olsa yansıtabilmek için sinemacılarla ilişki kurmuştur. Atıf Yılmaz ve Yaşar Kemal'in dayanışması ile başladığı “sinemacılık” serüveni senaryo yazarlığı, yardımcı yönetmenlik ve oyunculuk gibi disiplinlerle devam ederken, hapis cezası kesinleşir. Bir gün setten alınarak tutuklanır ve cezaevine konur. Komünizm propagandası yapmaktan dolayı suçlandığı bu yargılama sürecini, o dönemde henüz

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

Aynı yıllar Türkiye devrimci mücadelesinin de daha görünür olduğu, 15-16 Haziran işçi ayaklanmalarının yaşandığı, öğrenci hareketinin güçlendiği dönemdir. Güney de, maddi ve manevi, devrimci mücadeleye katılır. Devrimci öğrencilere yardım eder, 1971 yılında yaptığı, Acı, Ağıt ve Umutsuzlar gibi filmlerle sosyal mesajlar verir. 1972 yılında tutuklanarak, Selimiye Cezaevi'ne konur. Hapishanedeki illegal ağ sayesinde yasaklı pek çok kitabı okur, bilinçlenir, yenilenir. Sinemasını doğru düşünce biçimleriyle, gerçeklik üzerinden değerlendirmeye çalışır. Ona göre, "Düşüncenin temeli, doğasal ve toplumsal ilişkilere ve esas olarak da maddi üretimdeki faaliyetine dayanır. Yansıma olgusu, nesnel gerçekliği ne derece tam ve bütün boyutlarıyla ifade ediyorsa,

yansıyan şeylerin iç ve dış bağları, aralarındaki ilişkiler ne denli kavranıyorsa, düşünce o denli gerçeğe yakın olur. Yansıma ne denli eksik ve yetersizse, düşünce de o denli yetersiz olur. Yansıyan şeyler arasındaki bağlar ve ilişkiler ne denli kavranamıyorsa, düşünce o denli sağlıklıdır; yüzeysel kalır.” (Güney, 1978: 24) 1974 yılında afla birlikte cezaevinden çıkar.

“...1974’te cezaevinden çıktıktan sonra bir filme başladım. ARKADAŞ’tı. Filmi bitirdim ve Adana’ya gittim. Adana’da tarım işçilerinin özellikle Kürt işçilerin Çukurova’daki hayatını filme alacaktım.” (Güney, 2004: 127)

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

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

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

Geçen üç yıllık ara, yeni toplumsal gelişmelere gebedir. Sol, 12 Mart yenilgisinden sonra bir kez daha yenilenmeye girişmiş, özellikle ‘74 affından sonra önder

kadrolar dışarıya çıkıp yeni örgütlenme biçimlerine yönelmiştir. Kürt hareketi de özellikle bu dönemden sonra Türkiye Solu’nu bir yana bırakarak kendi başına örgütlenmeye başlamıştır. Güney, bu durumu şu sözlerle açıklar:

Aynı döneme denk gelen Güney isimli politik-kültür sanat dergisinin hazırlığını da yapan Yılmaz Güney, bu dergide teorik yazılarına, hapishane konuşmalarına sık sık yer verir. Devrimci sanatçının kim olduğu sorusunu, “Genel anlamıyla sanatçının niteliğini belirlerken, toplumsal pratiğinin, yani siyasal ve kültürel çalışmalarının, toplumsal tutum ve ilişkilerinin ve eserlerinin hangi sınıfların hizmetinde olduğuna bakmalıyız. İşçi sınıfının, yoksul köylülüğün sorunlarına, toplumsal kurtuluş mücadelesi doğrultusunda hizmet ediyorsa, emekçi kitlelerin eylemleriyle yakından ilgileniyorsa, bu eylemlere maddi ve manevi destek oluyorsa, onların devrimci sınıf bilincini yükseltiyorsa, devrimci ruh ve kararlılığını kabartıyorsa, onlara bütün dünya emekçilerinin kardeşlik duygularını götürüyorsa, bilimsel sosyalizmin ideolojisi ve teorisini kendisine kılavuz ediyorsa, bu sanatçı proleter devrimci bir sanatçıdır. eksikleri, zaafı, yetmezlikleri olsa bile halkın sanatçısıdır.” (Güney, 1978: 31) diyerek cevaplar, kendi misyonunu açıklamaktan da geri durmaz: “Sanatsal çabalar, çalışmalar, sınıf mücadelesinden ve bunun bir ifadesi olan siyasal mücadeleden kopuk ele alınamaz. Ben bir kavga adamıyım, sinemam da bir kavganın, halkımın kurtuluş savaşının sinemasıdır. Bugüne kadar, gücümün ve bilincimin elverdiği oranda kavganın içinde yer aldım. Bu nedenle, sanatçı kişiliğimin yanında siyasi bir kişiliğim de var ve bunlar birbirinden ayrı değildir.” (Güney, 2004: 35)

Güney, yukarıda bahsi geçen düşüncelerinin altyapısıyla Sürü (1978)’nin senaryosunu yazmaya başlar. “Sürü’nün insanlarını esas olarak tanıyordum, o ilişkileri biliyordum. Dayılarım hayvancılıkla uğraşıyorlardı.” (Güney, 2004: 61) Asistanlarını Kürt coğrafyasına göndererek, araştırma yapmalarını ister. Hayvancılığın ekonomi politiği irdelerken, kültürel ve siyasi kimliğin önemine eğilir. Sosyalist mücadeleyle Kürt milletini ilişkilendirmeye çalışır. “Kürt sorununu ortaya koyarken bir Türkiyeli olarak koyuyorum. Çünkü ben esas itibarıyla sınıf mücadelesine inanan bir insanım. Orijinim Kürt, fakat ulusal bir Kürt hareketi değil istediğim. Kürt, Ermeni vs., ne kadar ezilenler yaşıyorsa ülkemde ben onların bayrağı olmak istiyorum, onların mücadelesini vermek

istiyorum. Şurası inkâr edilemez bir nokta benim için: ulusların kendi kaderini tayin hakkı ilkesine saygı gösteriyorum. Eğer Kürt halkı gerçekten ayrı bir devlet kurmak istiyorsa bu hakkı kullanabilir. Ancak ben birlikten yanayım. Yani Türk işçisi, Kürt işçisi, Ermeni işçisi, Rum işçisiyle ezilenlerin ülke sınırları içerisinde birliğinden yanayım.” (Güney, 2004: 130)

Bir sürünün peşine takılıp giden ve yok olan bir Kürt ailesinin anlatıldığı filmde dönemin atmosferini büyük bir beceriyle anlatmaya çalıştığı filmi, gerçekliği hususunda şu sözlerle değerlendirir: “...esas olarak bir Kürt ailesinden yola çıkarak, Kürt halkının içinde bulunduğu acıları anlatma yolunu seçtik. Fakat Kürt halkını kendi dilinde konuşturamadık. Kürt halkını, halkının niteliğini filmde belirleyemedik. Yani bu insanların Kürtler olduğunu söyleyemedik, bu anlamda karşı karşıya kaldığımız siyasi iktidar baskısı, devlet baskısı hayatın gerçekliğinin sinemaya yansımaları büyük bir oranda, yüzde doksan oranında engelledi.” (Güney, 2004: 115)

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

Vedat Türkali, buna karşın bile Güney’in yaklaşımını şu sözlerle dile getirir:

“Türk sinemasında, kıyısından da olsa (zalim bir sansürün baskısı altında daha çoğu olası değildi) Kürt halkının yaşamını, sesini, türküsüyle ilk kez sinemaya büyük bir yüreklilikle Yılmaz Güney getirdi.” (Türkali, 2018: 468)

Zeki Ökten’in yönetmenliğini yaptığı, Yılmaz Güney’in senaryosunu yazıp, yapımcılığını ve kendi yazdığı bir senaryonun çekilebilmesi için elinden gelenin çok daha fazlasını yaptığı Sürü, uluslararası festivallerde ödüllerle karşılaşır. Bu film, Kürtlerin

sinemada ilk kez bu boyutlarıyla özne oluşunun dikkate değer bir niteliğine bürünürken, Yol (1982)'un da habercisi olur.

Hapisten izne çıkan beş mahkûmun hikâyesinin anlatıldığı Yol, senaryosunu ve yapımcılığını Yılmaz Güney'in üstlendiği, yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı bir filmidir. Güney, "...çok uzun, çok güçlü bir Türkiye panoraması ve bunun içinde serpiştirilmiş bir insanın hikâyesini yapmaya karar verdim." (Güney, 2004: 135) sözleriyle filmini anlatırken, "Yol'da ağırlık Diyarbakır, Urfa ve Siirt'te olacaktı. Müziğe yaslanarak bir Kürt atmosferi yaratmaya çalıştım. Fakat filmim Avrupa'da öyle algılansa bile, asla ona tamamen 'Kürt' karakteri veremedim." (Kutchera, 2009: 132) diyerek, filminin bir Türkiye Sineması örneği olarak nitelenmesi gerektiği üzerinde durur. Neticede Kürt meselesi, Türkiye'nin de bir meseledir. Ancak bu tarife daha uygun düşen film, Sürü'dür. Yol'da, dikkati çeken öge, bana göre, ailesi sınırda yaşayan ve geçimini sınır ticaretinden sağlayan Ömer'in pozisyonudur. Zira Ömer'in hikâyesi, Güney'in Kürt meselesini nasıl yorumladığının da bir özetidir.

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

İlk olarak, siyasal yazılarında ve röportajlarında da belirttiği gibi, Kürt coğrafyası, Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgeyi imlemek için kullanılmıştır. Gerek ekonomik, gerek siyasal, gerek sosyal, gerekse de kültürel olarak bakıldığında, Kürt coğrafyası, I.

Dünya Savaşı'nın sonunda yıkıma uğramış ve başka devletlerin himayesi altına girmeye mecbur edilmiştir. Güney, Kürtlerin bu yönüne dair ilk kez film yapan kişidir. Kürtlerin vatanı parçalanmış, bir ve bütün olarak yaşamaları engellenmiştir.

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

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

Bu üç kod, ilerleyen yıllarda Kürt Sineması'nın –benim araştırmama göre– göstergelerini oluşturacaktır. Güney, bunu destekler biçimde filmde Kürtçe müziğe ve az da diyaloglara yer vermiştir.

Kodun tanımlamasını, yan yana geldiğinde, bir bütün haline dönüşen temsiliyet biçimini göstergeler üzerinden açıklamak gerekir. Peter Wollen, Sinemada Göstergeler ve Anlam kitabında, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası üzerinden örneklediği teorisinde, Bazin'in ve Metz'in düşüncelerini önceleyerek, göstergenin doğa

ve toplumda olan karşılıkları ve simgesel boyutunu açıklamaya girişir. Bu karşılığın sistematik veya rastlantısal olduğu gerçeğini de ele aldığı kitabında, göstergelerin iç içeliği ve yan yanılığı sürecinin yeni bir anlam yaratmasına odaklanır. Bu anlamlaştırma halinin, sinemada kodları meydana getirdiğini iddia eder. Güney, Yol filmindeki Ömer üzerinden bu kodları anlamlı bir bütün haline dönüştürmüştür.

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

Özoğlu'nun tanımlamasından yola çıkarak şunu söylemek yanlış olmaz. Kürtler, yüzyıllar boyunca bir bütün olarak Mezopotamya'da “özerk”, “federatif”, “yarı-özerk”, “bağımsız devlet” gibi siyasal yönetim biçimleriyle var olmuştur. Tarihte ilk kez 1639 yılında Osmanlı Devleti ve Safevi Devleti arasında imzalanan Kasr-ı Şirin Antlaşması'yla siyasal olarak ayrılmıştır. Aradan yüzyıllar geçtikten sonra Lozan Antlaşması'yla Kürtler arasındaki bu ayrım bir kez daha gerçekleşmiş ve bir bütün olarak yaşayan Kürtler; Suriye, Irak ve Türkiye devletlerine bölüştürülmüştür. Dolayısıyla, kimlik ile beraber bir bölgeye, bir toprağa, bir vatana kutsiyet atfetmek ve onun üzerinden bir sinemasal anlam yaratma Kürt Sineması'na dâhil olmuştur, diyebiliriz. “Vatansızlık” Kürt Sineması'nın kodlarından birincisini oluşturur.

Kürt Sineması'nda karşılık bulan bir diğer kod ise “sınır” mefhumudur. Friedrich Engels, Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni kitabında, antikçağ kabilelerinde insanın nesneyle ya da bir canlıyla arasındaki mülkiyetin nasıl oluştuğunu anlattıktan, ailenin konumlanışını derinlemesine bir çabayla tanımladıktan sonra, devlet mülkiyeti meselesinin ayrıca üzerinde durur. Devletin, varoluşunun ve biçimlenişinin ekonomi politliğini mülkiyet mefhumu üzerinden tanımlamaya girişirken, reelde örneklendirdiği “sur” meselesinin gereksinimlerine de değinir. İlk devlet örgütlenmelerinin sınıfsal yanı bir yana, mülkiyetin özünü oluşturduğu “muhafaza etme- koruma” çabasının, devlet kavramı özelinde karşılığı yaşam alanlarının dışına çekilen/örülen sur olmuştur. Kentlerin etrafına dizilen taşların üst üste konularak, ticaretin ve paranın güvenliğini sağlayan, günümüzdeki sınır kavramının nesnel özünü oluşturan surdur. Bilindiği gibi surun, iki yanı vardır: İçerisi ve dışarısı. Dışarısı, tehlikeyi ve sahipsiz olanı imlerken, içerisi güven ve sahipliği içerir. Dolayısıyla, bugünkü sınırların devlet mülkiyetinin kapsadığı alanları işaretlemek için kullanıldığı, sınırın içinde kalan canlı ve cansızların sahibinin devlet olduğunu söylemek mümkündür. Marx da 1844 El Yazmaları'nda “Toprak mülkiyeti özel mülkiyetin ilk şeklidir...” (Marx, 2014: 105) sözleriyle, sınır meselesine değinir. Sınır mefhumunun imgesel olarak karşılığı insanlığın ortaya çıktığı ilk dönemlere tekabül etse de ulusal anlamda siyasi karşılığı 19. yüzyılın sonuna, 20. yüzyılın başlarına denk düşer. Bir iktidar aracı olarak kullanılagelen “Sınır, genellikle, devletin teritoryal egemenliğinin çizgisel bir sınırı olarak tanımlanıyor ve devletin kapsam ve gücünün göstergesi olarak kabul ediliyor.” (Bennafla, 2014: 12) Kürtlerin vatanından geçen sınır, kültürlerine, sosyal anlayışlarına, yaşam biçimlerine, sanatlarına, ekonomisine ve siyasetine sirayet etmiştir. Yüzyıllarca devam eden ticaret, ulusal devletlerin ortaya çıkmasıyla sınır kaçakçılığı olarak nitelenmiş, suça dönüşmüştür. “Sınır”, Kürt Sineması'nın ikinci kodunu oluşturur.

Bu iki kavram üzerinden düşündüğümüzde karşımıza dolaysız bir sonuç çıkar: Ölüm. Bölünmüş bir vatanın etrafında, dikenli tellerle ayrılmış bir bütünün içinde yaşayan Kürtler, ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel varoluşlarına sahip çıktıkları, makro ya da mikro bir hak talep ettikleri her an periyodik olarak öldürülmüşlerdir. Sadece son yılları düşündüğümüzde bile karşımıza bir dolu benzer sonuç çıkar. 20. yüzyılın tamamı

Kürtlerin dört farklı devlet tarafından imha edilmeye çalışılmasının örnekleri ile doludur. “Ölüm”, Kürt Sineması’nın son ve üçüncü kodudur.

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

Dolayısıyla Suriye’de, İran’da ve Irak’ta yaşayan Kürtleri ne yapacağız? Sacın diğer ayağında kalan Kürtleri de kapsayabilmek için, eğer Kürt Sineması diyeceksek, ortak göstergeler bulmak ve tutarlı bir estetik anlayıştan bahsetmek zorunda kalınacaktır. Kaldı ki, Kürt meselesi sadece Kürtlerin değil, vatandaşı oldukları Suriye, Türkiye, Irak ve İran devletlerinin de bir iç sorunudur. Kabul etseler de, etmeseler de... Dolayısıyla tanımlama noktasında bir muğlaklık olmaması için, nitelemeyi bir etnik kimliğe atfettiğimiz için belirtme ihtiyacı hissediyorum, Özoğlu’nun işaret ettiği gibi bir vatan/bölge/coğrafya üzerinden hareket etmeyi daha rasyonel buluyorum. Çünkü Kürtlerin büyük çoğunluğu, bu dört ülkenin içinde yaşıyor. Salt kimliği baz alarak bir Kürt Sineması okuması yapılabilir mi, emin değilim. Bu yolu reddetmemekle birlikte, kendi anlayışım çerçevesinde bir tanımlamaya giriştiğimi belirtmek isterim. Dolayısıyla, bir başkası çıkıp kimliği odağa alarak bir Kürt Sineması nitelemesi yaparsa, bu yanlış olmaz.

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

“Sinemayı hayattan ve film seyrederek öğrendim. Yani benim sinemamla kesinkes bağlantı kurabileceğim bir akım ve bir yönetmen söyleyemem. Ancak benzerlikleri olan insanlar vardır. Yani Üçüncü Dünya Ülkelerinin yönetmenleri ile

benim filmlerim birbirine benzeyebilirler. Toplumsal koşullardan, kültür yakınlığından dolayı bir benzerliktir bu.” (Güney, 2004: 93) Bu bizi, gerçekliği ele alış biçimini ve nasıl yorumladığı noktasına götürür. Etken bir sanat anlayışını benimser, değiştirmeyi, dönüştürmeyi ve devrimi amaçlar. Ona göre “Sanat, başkalarınca yaşanmış, yaratılmış duyguların, tutkuların, acı ve sevinçlerin, bir başkasınca, yani sanatçı aracılığı ile yeniden yaratılarak, kendi öz gerçeğinden ve kimliğinden kopartılması ve yeni bir kimliğe, yeni bir gerçekliğe kavuşturulması yani yabancılaştırılması eylemidir.” (Güney, 2004: 107) Dolayısıyla seyirciye dokunmaya, bugünü, mevcut gerçekliği yeni baştan üretip yeniden anlam yaratmaya çalışmıştır. O, sanata ve sanatçıya bir vasıf yüklerken, gerçeğin manipüle edilmesini amaçlamaz, daha güçlü bir hale bürünmesini hedefler.

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

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

“Zaman zaman kameraya gereğinden çok hareket vermemek için özel bir gayret sarf ettik. Çünkü bir filmin biçimini belirleyecek şey onun özü. Eğer ben bu filmde gerçekten çok üstün teknik imkânlar falan kullansaydım izleyicinin, seyircinin dikkati tekniğe kayardı, gösteriye kayardı. Bir örnek vereyim: Bir köy filmi yapıyorsun, köyü

anlatıyorsun, köyde, görünen araçlar, izleyicinin gördüğü araçlar ile senin sinema açısından kullandığın teknik eğer birbirini yadsıyacak şeylerse orada bir sahtelik ortaya çıkar. Bu nedenle bu filmde de mümkün olduğu kadar gösteriye kaçmayan mizansen, hatta zaman zaman doğallığı yakalamak için düzlükler var, yani insanda bayağı iyi bir teknikle çalışmışlar duygusu olmayacak bir çalışma.” (Güney, 2004: 95)

Yılmaz Güney’in üzerinde durmanın önem taşıdığı düşünülür. Zira gerek içerik, gerekse de biçimsel olarak Kürt Sineması’nın anlatımını şekillendiren kişi odur. Göstergeleri kullanım biçimini yukarıda açıklarken, sinemasının türü noktası üzerinde de durmakta yarar var. Güney, yaptığı filmlerde gerçeğe olan bağı koparmaz. Ağdalı ve süslü bir dil kullanmaktan kaçınır. Atmosfer yaratırken, nesnel gerçekten bir belgesel fotoğrafçısı titizliğiyle yararlanmasını bilir. Olanı kaydedişi, her koşulda bir panorama yaratmaya çabalaması, gerçeğe sadık kalması boşuna değildir. Var olan mekânları kullanması, fotoğrafın estetiğinden öte içine yoğunlaşması bir niyeti gösterir. Gerçeği yeniden üretirken, toplumcu olana sanatsal dokunuşlar yapar. Pek çok kere Yeni Gerçekçiliğin kült filmi Bisiklet Hırsızları’nı (1948) çok sevdiğini söylemesi rastlantı değildir. Tıpkı II. Dünya Savaşı yoksullaşan İtalya gibi, kendi yoksul halkının, çaresizliğini, çöküşünü ve yok oluşunu kayda almaya çalışmıştır. Gerçeğe olan ilişkisiyle beraber, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin bir ulus sinemasının da doğuşu olarak nitelendirilmesi, Güney’in gerek Türkiye Sineması’nın gerekse de Kürt Sineması’nın kurucu öğelerinden biri haline dönüşmesini sağlar. Umut’la (1970) başladığı Türkiye halkı gerçekliği, onun yepyeni bir ulus sinemasının adımlarını atmasına da sebep olmuştur. Aynı durum Sürü (1978) ve Yol (1982) için de geçerlidir.

Onu Üçüncü Sinema’yla “akraba” yapan sadece ideolojik altyapısı değildir. Gerçeğe ilişki kuruş biçimi, onu ele alışı, yoğuruşu ve tekrar üretişi de, biçimsel olarak bakıldığında, Güney’i aynı noktaya götürür. Filmleri her ne kadar kurmaca olsa da, gerçekten tüm yönleriyle faydalanmasını bilir. Bu bağlamıyla bakıldığında, belgesel sinema estetiğinden faydalanır. Bütün o epik kahramanlar, destansı anlatım biçimi, bir yanıyla gerçeğe sadık kalarak da öne çıkar. Güney, Kürt sinemacılarını bu yönüyle de etkiler. Sinemacının, gerçeğe temas kurmasını, gerçeği özümsemesini ve bir aktarım aracı olarak kullanmasını filmleriyle öğütler. Kürt Sineması, bu biçim üzerine oluşur.

Gerçeğe yaklaşmak, onu bir bütün olarak kavramaya çalışmak, fotoğrafların gerçek mekânları kayda alması Kürt Sineması'nın da özünü oluşturacaktır.



3. BÖLÜM

KÜRT SİNEMASI'NIN ÖĞELERİ VE ÖRNEK FİLMLER

3. BÖLÜM

KÜRT SİNEMASI'NIN ÖĞELERİ VE ÖRNEK FİLMLER

Bu bölümde, Türkiye'den Hüseyin Karabey'in Gitmek ve Kazım Öz'ün Fotoğraf, Irak'tan Hiner Saleem'in Sıfır Kilometre ve Şevket Emin Korkî'nin Taşa Yazılmış Hatıralar, İran'dan Bahman Ghobadi'nin Sarhoş Atlar Zamanı filmleri üzerinden Kürt Sineması'nın örneklerini tartışılacaktır. Fakat bu filmleri tartışmaya girişmeden önce, Kürt Sineması'nın kodlarından, biçiminden, estetiğinden, dilinden ve finansal problemlerinden bahsedilecektir.

3.1. Kürt Sineması'nın Öğeleri

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

3.1.1. Biçim ve Estetik

Kürt sinemacılarının gerçekte kurdukları ilişkinin altyapısında şu noktalar olduğunu düşünülebilir: Kürtler, yaklaşık yüz yıldır inkâr ve imha politikasına maruz kaldıklarını, periyodik olarak hak ihlallerine uğradıklarını ve ulus-devletlerin ve emperyalizmin hışmına uğradıklarını bütün dünyaya anlatmaya çalışıyorlar. Özellikle Halepçe Katliamı (1988) ile başlayan süreçte Kürtler, Saddam'ın soykırım yaptığını ne kadar anlatmaya çalışsa da özellikle Batı dünyası buna inanmamış, Kürtleri bir başına bırakmıştır. 90'lı yılların başında Türkiye Kürt coğrafyasında köy boşaltmaları yaşanıp, Kürtler bir günde evsiz bırakılıp büyük şehirlerde ölmeye itildiğinde veya kültürle,

sanatla, siyasetle ilgili çalışma yapanların sokak ortasında öldürüldüğü, cesedinin kaybedildiği günlerde tek bir fotoğraf karesiyle, bir haberle bunu duyurmaya, anlatmaya çalışanlar da baskı altına alınmış, cezaevlerine atılmış ya da öldürülmüştür. Kendi öykücülerini, gazetecilerini, fotoğrafçılarını, müzisyenlerini yetiştirmeye çalışan Kürtler, her daim gerçekle ilişkilenecek, yaşadıklarını anlatmaya, çevresindekileri anlattıklarına inandırmaya çalışmıştır. 90'lı yıllarda sinema yapmaya niyetlenen Kürt sinemacıların belgesele yönelmelerinin öncelikli sebebinin bu olduğu düşünülür. Çünkü Batı'ya (Türkiye'nin Batısı ve Avrupa) dertlerini anlatmak istediler. Bana kalırsa bir süre sonra bundan vazgeçenlerin temel itkisi, Batılının gerçeklikten haberdar olduğunu fark etmeleri olmuştur. Bu düşünüş biçimi Kürt sinemacısını gerçeklikten öte, duygusal karşıtlık yaratabilecek bir aktiviteye yöneltmiştir. “Kurmaca sanat” tam olarak burada devreye girer. Kürt sinemacılar, bir yabancılaştırma eylemi olarak sanatı, dertlerini duygular üzerinden anlatmaya fakat bunu yaparken de gerçeklik üzerinden bir karşıtlık yaratarak açıklamaya çalıştılar.

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

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

3.1.2. Dil

Kimlik inşası bölümünde de bahse konulduğu gibi, Kürtler, Kurmancî, Zazakî, Soranî ve Goranî Kürtçesi konuşur. Kürt coğrafyasının hemen hemen bütün bölgelerinde konuşulan Kurmancî, en yaygın olan lehçedir. Türkiye Kürtlerinin büyük bir çoğunluğu Kurmancî Kürtçesi konuşur. Zazakî, sınırdan öte, Türkiye Kürt coğrafyasının iç taraflarında, özellikle Dersim’de, Batman’ın ve Diyarbakır’ın bazı ilçelerinde, Zaza Alevilerin olduğu hemen hemen her yerde konuşulur. Dersimli yönetmen Kazım Öz’ün çoğu filmi Zazakî’dir. Soranî lehçesi İran ve Irak Kürt coğrafyasında yaşayan Kürtler tarafından konuşulur. Örneğin İran’ın Banê şehrinde doğan Bahman Ghobadi’nin filmleri Soranîce’dir. Goranîce, Irak ve İran Kürt coğrafyalarının sınırlarının kesiştiği yerde konuşulur.

Bir filmin, o milletin sinemasına olan etkisi dünya üzerinde en çok Kürtler nezdinde tartışılmıştır, diyebiliriz. Yukarıda da görüldüğü gibi, her dört bölgede asimilasyona tabi tutulan Kürtler, kendi dillerinde film yapabilmek için uzun süre beklemiştir. Yılmaz Güney gibi bir figür, “Kürt halkının tarihini anlattım.” diyerek nitelediği filmi Sürü’yü (1978), oyuncularının başına bir şey gelmemesi için Türkçe çektiğini söylemek zorunda kalmıştır. 90’lı yıllar ile beraber bir değişim söz konusu olduysa Kürtçe bir filmin “korkusuzca” piyasaya sürülmesi için 2000’li yılları beklemek gerekir. Nizamettin Ariç 1993 yılında Beko İçin Bir Türkü filmini Kürtçe yapsa da, Kürt coğrafyasının hemen hemen bütün bölgelerinde yasaklı olarak kalmış, gösterimi mümkün olmamıştır. Şüphesiz değişim Bahman Ghobadi’nin 2000 yılında çektiği Sarhoş Atlar Zamanı ile başlamıştır. İran demokrasinin kısmi de olsa değiştiği o dönemde Kürtçe film çeken Ghobadi’nin filmi, uluslararası başarısından da dolayı dünyanın pek çok yerinde sinemaya girmiştir. 2000’lerin ilk on yılında Türkiye televizyonlarında da gösterilen film, bir eşiği temsil etmiştir. Aynı dönemlerde Kürt olmayan yönetmenlerin Türkiye’deki Kürtleri anlatan filmlerinde de Kürtçe diyaloglara rastlanır. Kürtler, Türkiye Sineması’nda da yavaş yavaş “doğu Türk’ü” imajından sıyrılmaya başlamıştır. Irak’ın işgali sonrası Saddam’ın devrilişi ve Irak Bölgesel Yönetimi’nin güçlenmesiyle başlayan süreçte de Kürtçe filmlere ağırlık verilmiştir. 2000’lerde, Türkiye’de de Kürt yönetmenler filmlerini Kürtçe çekmiştir.

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

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

3.1.3. Coğrafya

Göstergelerin yalnızca sinemadan yola çıkarak bir mana yaratması beklenilemez. Bir temsilin, yan yana geldiği, iç içe geçtiği zaman yeni bir anlam yaratmasının kökeni, filmi çeken kişinin, film çekilen yerin (mekânın) gerçeklikle kurduğu ilişkiye dayandığını söylemek yanlış olmaz. Sanat gibi zihinsel bir sürecin sonunda gerçeğe bürünen bir üretimin, gerçekten tamamen bağımsız olduğunu dile getirmek yanılgıya sebep olabilir. Neticede bir yaratıcı olan yönetmen de mevcut gerçekliğin içinde kalarak yetişmiş, objeleri tanımlayarak yaşamıştır. Dolayısıyla gösterge, insanın zihinsel üretimle beraber biçimlediği, gerçekle ilişkillemek zorunda kaldığı bir bilim manasını taşır. Hele ki bu, Kürt Sineması gibi gerçekle sıkı ilişkilere sahip bir sanatsal disipline aracı olacaksa...

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

Kürt Ayaklanmalarında dağın belirleyici bir rolü olmuştur. Ayaklanan her Kürt isyancının yolu, başta, ortada ya da sonda mutlaka dağa uzanmıştır. Zira Kürt coğrafyası, dağlık bir coğrafyadır. Fakat dağın sembolü, ima ettiği soyut düşünce çok daha fazlasıdır. Ulaşılmaz olanı, yüceliği ve kudreti imler. Müslüm Yücel'e göre dağlar, kente uzaktan bakmayı ve bir gün orada huzur içinde yaşamayı sembolize eder. Binyıllardır aynı coğrafyada, aynı dağlarda yaşıyor olmanın da etkisiyle, "Her şey dağdadır, aşk dağda, kavga dağda, dua dağdadır. Kürtçe stranların hepsinde egemen olan iki şey vardır; biri aşk, diğeri dağdır. Hasret dağla anlatılır, ölüm dağla anlatılır." (Yücel, 2010: 120) Kürt sinemacıların kameraları Kürt coğrafyasına girdiğinde, dağların uzun uzadıya kayda

alınmasının, karakterlerin bir şekilde dağ ile kurduğu ilişkinin hikâyeye olan katkısının rastlantısal olduğunu söylemek yanlış olur.

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

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

Hem beşeri hem de fiziksel olan son öge ise yoldur. Yol, Kürtlerin hayatında öylesine belirleyicidir ki, ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyal ilişkilerde en önemli etkidir. Bahman Ghobadi bu durumu, “Onların tarihleri sürgün ve göç tarihidir. Sürekli hareket halinde olan insanların tarihidir. Bu anlamda, hareketin sanatı olan sinemayla ortak özellikleri vardır.” (Kılıç, 2009: 137) sözleriyle açıklar. Tarihsel olarak da bakıldığında sürekli bir yerden bir yere giden bir ulus olarak yaşamışlardır. Yol’un sinema açısından en nesnel temsili ise, özellikle Kürtlerin sinemalarında, bir öze dönüş olarak yorumlanıştır. Yol, geçmiş, arayış, eksik olanı tamamlama halini imler.

3.1.4. Finansal Problemler

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

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

Ulusal sinemanın doğduğu ve serpilmeye başladığı yer II. Dünya Savaşı sonrası İtalyası'dır. Yeni Gerçekçiler, yoksulluğun, yenilginin fotoğrafını çekerken, aynı zamanda bir ulus sineması da inşa etmişlerdir. Yine ideolojiyle bağlantılı olarak, sinemanın dünyanın çeşitli bölgelerinde yaşayan halklara mesajı daha bariz hale gelmiştir. Gözünün gördüğüne, kendi gerçekliğine ufak hikâyeler ekleyerek anlatma mecrası olarak nitelenmeye başlayan bu akım, sinemanın akıbetini değiştirmiştir. Avrupa'nın ortak pazarının oluştuğu sonraki yıllarda, sanatsal kaygılarla bir film çekmek daha da kolaylaşmış, kendi içlerinde bir alışveriş alanı yarattıkları görülmüştür. TV'nin

ortaya çıkışı, festivallerin büyük bütçeli, yerli ve yabancı yatırımcıların daha da söz sahibi olduğu 80'lere doğru ilerleyen yıllarda, film fonları da görünür olmaya başlamıştır. Avrupa, o tarihlerden itibaren, dünyanın “geri kalmış ülkelerinin” sinemacılarına da kapılarını açmaya karar vermiştir. Türkiye, İran ya da Rusya gibi Avrupa'nın dışında kalan çoğu sinemacı, kendi devletlerinin sinema teşviki olarak yabancı filmlerden daha çok vergi alınması gibi uygulamalarla film yapmalarının organik ilişkisi olmadığını farkına vararak, bu fonlara yönelmiştir. Sovyetlerin yıkılması ile birlikte adına “globalizm” denilen yeni Pazar arayışlarının da olduğu yıllarda, sinemanın bir ürün olarak çok para getirdiğini ve bir reklam işlevi gördüğünü anlayan bazı devletler de sinema fonu oluşturmaya karar vermiştir.

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

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

2006 yılına kadar devlet desteğinin verildiği bazı filmler olsa da, Türkiye'deki ulusal sinema fonu ancak bu yılda resmiyet kazanmıştır. Avrupa Birliği uyum yasalarının

bir getirisi olarak düzenlenen bu destek biçimi, bir süre sonra siyasi konjonktürün etkisinde şekillenmeye ve tamamen keyfi kararların alındığı bir mecraya dönüşmüştür. Kazım Öz, henüz bu tarihten önce, 2001 yılında, ilk filmi Fotoğraf'ı Uluslararası Rotterdam Film Festivali Hubert Bals Film Fonu desteği ile hayata geçirmiştir. Mezopotamya Kültür Merkezi'nin yarattığı sosyal ilişkilerin ve aynı desteğin de gücüyle ortaya çıkan film, kolektif film üretiminin örneklerinden biridir. Sonraki yıllarda da film üretimine devam eden ve Zêr filmi ile 2014 yılında bakanlıktan destek almayı başaran Öz, devlet tarafından filminin sansürlenmesini ifşa etmesiyle de gündeme gelmiştir. Şu konjonktürde bir daha destek alma ihtimalinin tartışması bir yana, Kazım Öz, çalışmanın yapıldığı bu günlerde “terör örgütü propagandası yapmak” suçlamasından dolayı 15 yıl hapis istemiyle yargılanıyor.

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

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

Henüz Amerikan askerleri Irak'tan çekilmemişken, yani işgal tamamen sonlanmamışken, Fransa'da yaşayan Kürt yönetmen Hiner Saleem, Sıfır Kilometre isimli filmini Irak Kürt coğrafyasında çeker. Saleem'in sonraki filmlerinde görülecek olan yerel Kürt hükümetinin finansal rolü bu filmde görülür. Bir uluslararası yapım olan ve birden çok yapımcısı olan filmde, Fransız ortağın olması da dikkati çeker. Uluslararası Cannes Film Festivali'nde Kürtler adına yarışan bu film, birçok finansörün bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Sonraki yıllarda özellikle Irak Bölgesel Yönetimi'nin finansal desteğiyle film yapacak olan Hiner Saleem'in çalışmaya konu olan bu filmi Türkiye Kürtlerinden iki oyuncunun, Nazmi Kırık ve Belçim Bilgin'in bir araya getirmesiyle de adından söz ettirir.

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

Başlığı kapatmadan önce kısa bir değerlendirme yapmakta yarar var. İran ve Türkiye, devlet fonu ile sinemaya teşviki arttırmaya çalışırken, başlarda bu fon herkese yarayacak, gibi bir algı yaratıp Kürtlerin ve muhaliflerin destek almasını sağlasa da, ortaya çıkan işlerden bir süre sonra rahatsız olup “etliye sütlüye dokunmayan” sinemacıları fonlamıştır. Özellikle İran'da süreç daha sert yaşanıp, sinemacıların film çekmeleri yasaklanırken, hapsilere tıklırken, can güvenliği için ülkeden kaçmak zorunda kalırlarken, Türkiye'de destek vermeme, adli yargılama yapılma ve suç inşa etme gibi (Kazım Öz, Çayan Demirel vs.) süreçler yaşanmıştır. Fakat yine de destek almayan sinemacılar, resmi olmasa da, Kürt ya da muhalif, engellenmemiştir: Hüseyin Karabey, Emin Alper gibi. Irak'ta ise Amerika'nın İşgali (2003) sonrası Irak Kürt coğrafyası güçlerinin konumunun yükselmesi, sinemayı olumlu olarak etkilemiştir. Bölgede giderek gücünü arttıran yerel hükümet, önce ayni sonra da nakdi desteklerle Kürt sinemacılarını desteklemiştir. Yaşanan son referandum sürecinden sonra, yoluna bağımsız bir devlet olarak devam etmek isteyen Irak Kürt coğrafyası, tekrar işgal tehditleri ile karşılaşmış, bu talep emperyalist devletler tarafından baskı altına alınmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla ortada bağımsız bir devlet yoktur. Sinema gibi kurumsallaşmış, finansal organizasyona ihtiyaç duyan bir ulus sinemasının en önemli ögesinin ekonomik istikrar olduğu su götürmez gerçeklik, ileriki yıllara sarkmış gibi gözükmektedir. Irak Kürt coğrafyasında uluslararası film festivalleri Erbil'de, Duhok'ta, Süleymaniye'de hala devam ederken,

Kürt sinemacılarına ayni ve nakdi destek süreçleri yaşanırken, bir devletin kurulduğunda sinemaya yapacağı etkiyi görmek için biraz daha beklemek gerekiyor.

Türkiye’de, 1991 yılında İstanbul’da kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi’nin sinemaya yaptığı doğrudan etkiyi reddetmek yanlış olur. MKM, kendi içinde yaptığı eğitimler, sinema teçhizatları ve sosyal ilişkiler ile Kürt sinemacılarına doğrudan etki etmiş, filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak çok daha fazlasına, büyük ekonomiye ihtiyaç duyan sinemacılar, başka kaynaklara da yönelmiştir. Legal Kürt siyasetinin 2000’lerin başı ile birlikte büyümesi ve giderek güçlenmesiyle Türkiye Kürt coğrafyasındaki belediyelerin de kazanılması, Kürt sinemacılarını imkânlar ölçüsünde etkilemiştir, diyebiliriz. Ardı ardına çıkan, Batman Yılmaz Güney Kürt Filmleri Festivali, Amed Film Festivali, Axdamar Film Festivali, Mezopotamya Film Festivali gibi Kürt sinemacılarının birbirinin eserlerini göreceği, finansal hususların konuşulacağı pek çok mecrâ, “Açılım Süreci”nin sonlanması, Kürt belediyeçilerin ve milletvekillerinin tutsak edilmesi ve Türkiye Kürt coğrafyasının tekrar bir cepheye dönüşmesi ile festival yapımını ve Kürt sinemacılığını olumsuz olarak etkilemiştir. Film fonları da dağıtmaya başlayan bu festivaller birer birer iptal olmuştur. Mezopotamya Kültür Merkezi de 12 Kasım 2016’da yayımlanan kararname ile devlet tarafından kapatılmıştır. Aynı tarihlere denk düşen Barış İmzacıları olarak adlandırılan akademisyenlerin yazdığı bildiriye destek imzası atan Kürt ve muhalif sinemacılar, çalışmanın yapıldığı şu günlerde bakanlık tarafından “yasaklılar” listesine alınmış, imza verenler hiçbir koşulda destek alamamıştır.

Sonuç olarak bu hususta, Kürt sinemacıların film üretebilmek için ortak yapıma yönelmek zorunda kaldığı aşîkardır. Diasporada yaşayan Kürt sinemacılar, var olan konumlarını yeni ilişkiler yaratmada kullanarak, Avrupa’nın birden fazla fonundan ve yapımcısından destek alarak film üretmeye çalışmıştır. Özellikle Hiner Saleem’in ve Hüseyin Karabey’in bahsi geçen filmleri bu tip üretime örnektir. Kurumsallaşmış bir Kürt sineması fonu olmamasından ve/veya yeterli olmamasından dolayı, çeşitli ortaklıklar tek çare olarak öne çıkmıştır. Bir vatan varken bir devletin olmaması, Kürt siyasetini belirlediği, biçimlendirdiği gibi Kürt kültürel hareketini ve sinema çalışmalarını da etkilemiştir. Bir film yapmak her koşulda zordur. Zira bir filmin oraya çıkması, birden

fazla bileşenin bir araya gelmesiyle mümkündür. Ancak sinema endüstrisi oluşmamış devletsiz bir milletin film yapması daha da zordur.

3.2. Yönetmenler ve Örnek Filmler

Bu bölümde Kürt Sineması'nın farklı coğrafyalarda yaşayan yönetmenlerinin filmlerini Kürt Sineması'nın biçimsel yaklaşımları, kodları, estetiği, göstergeleri ve finansal sorunları masaya yatırılarak değerlendirilmeye çalışılacaktır. Filmlerinde kullandıkları göstergelerin, yönetmenlerin yaşamlarındaki karşılıklarını da ararken, endüstrileşememe hali de odağa alınacaktır.

3.2.1. Bahman Ghobadi ve Sarhoş Atlar Zamanı (2000)

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

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

olarak yansıtmaya çalışıyorum.” (Kılıç, 2009: 9) düşüncesiyle hareket ederek, köyü Bane’ye geri döner ve Sarhoş Atlar Zamanı (2000) isimli ilk uzun metraj filmini çeker. Ghobadi bu filmiyle Cannes Film Festivali’nde Altın Kamera Ödülü’nü alır.

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

Filmde, vatansızlığı, vatansızlığın nezdinde de devletsizliği her karede, her sahnede, her sekansta görürüz. Ekonomisi, kültürü ve sosyal ilişkileri bir bütün olan, her gün çarşıya ekmek almaya çıkar gibi gidilen Irak Kürt coğrafyası, Irak devleti tarafından çepeçevre sarılmıştır. Aynı husus İran Kürt coğrafyası için de geçerlidir. Kürtler arasındaki sosyal ve ekonomik ilişkiyi engellemeye ve bitirmeye çalışan her iki devlet de onları ölümüne mahkûm etmeye karardır. Kendi varlığını sadece askeri olarak hissettiren ve başka bir alanda görünmemeye kararlı olan devlet(ler), Kürtleri bir başına bırakmış,

kaderlerine razı olmalarını istemiştir. Kürt köylerinde yaşayan her iki tarafın Kürtleri de kaçakçılık yapmak zorundadır. Çünkü var olan toprak parçaları, her iki taraf arasındaki geliş geçişleri engellemek için mayınla döşenmiştir. Dolayısıyla tarım yapılması imkânsızdır. “Benim gözümde İran Kürtleri, Irak Kürtleri, Türkiye Kürtleri ya da Suriye Kürtleri arasında en ufak bir fark yok. Hepimiz aynıyız; dilimiz, kültürümüz, tarihimiz aynı. Benim varlığım İranlı, ama kalbim Kürt.” (Hamid, 2009: 183) Kürt coğrafyasının her iki bölgesinin de ekonomi politığını her karesinde gördüğümüz film, vatansızlığın, bir başına kalmanın verdiği acıyı haykıran bir çığlıktır.

Sınır, Bahman Ghobadi'nin bütün filmlerinde karşımıza çıkar. Öyle ki, İran'ın sınır köyü Bane'de şekillenen yaşamının, zihinsel olarak Ghobadi'yi ne denli etkilediği, yönetmenliğini yaptığı filmlerin her saniyesinde kendini belli eder. Ahmet Ergenç, Bahman Ghobadi'nin, filmlerinde sınırları odağına alarak anlatıyor oluşunun üzerinde durur. Ona göre, Ghobadi'nin filmleri sınırda olma, sınırda yaşama halini barındırır. “İlk filmi Sarhoş Atlar Zamanı, sınırı geçip ‘kaçakçılık’ yapan insanların hikâyesini anlatıyor. İkinci film ‘Anavatanımın Şarkıları’ yine bir sınır-geçme hikâyesi; İran’dan Irak’a yolculuğa çıkan bir müzisyenin öyküsü. Üçüncü filmi Kaplumbağalar da Uçar yine bir sınırda, bir mülteci kampında geçiyor. Dördüncü filmi Yarım Ay’da da yine bir sınır hikâyesi var; büyük bir müzik ziyafeti için İran’dan Irak’a giden bir müzisyenler grubunun yol hikâyesi. Beşinci filmi Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor’da da İran’dan İngiltere’ye gitmek isteyen bir müzisyen çift üzerinden...” hikâyesini anlatır. (Ergenç, 2014: 95)

Ghobadi, sinemasını sınır üzerine inşa eder. Onun için sınır, Kürt olmanın bilinciyle de ilişkilidir. “Ben sınır kentinde doğdum ve yaşadım. Bu benim sorunumdur. Sınırlarda yaşananlar benim sorunumdur. Yaşamımdır ve bende bir komplekstir. Bu koşullarda yaşadım ve bu benim bakış açımdır. Ve benim bu koşullara göre bir hayal gücüm var. Bunu yansıtıyorum filmlerime. Ama sınırlarda yaşananlar büyük bir trajedidir. Bence Kürt halkının yüzde 95’i zaten bir trajedi yaşıyor. Türkiye, İran, Irak, Suriye Kürtleri’nin hepsi bu trajediyi yaşıyor. Geri kalan yüzde 5’i bilmiyorum ne durumdalar. Ama ben filmlerimde bu trajediyi mizahi bir şekilde de ifade ediyorum.” (Ghobadi, 2009)

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

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

“Yoruldun mu?”

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

“Thcampara.” der Riboire.

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

“Yok.” der Riboire. “Babamla katırı mayında patladı.”

“Arazin var mı?” diye sorar bu kez Ayoup.

“Evet.” der Riboire. “Hem de çok.”

“E niye çiftçilik yapmıyorsun?”

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

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

Riboire, yakındaki bir tepeyi işaret ederek, “Şurayı görüyor musun?” der. “Orası Irak işte.”

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

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

Bahman Ghobadi'nin Sarhoş Atlar Zamanı, anlattığı hikâyenin gücünden, yönetmenliğinin başarısından öte gerçekliğiyle öne çıkar. Ghobadi, Ayoup'un küçük kardeşi Amaneh'i, anlatıcı olarak kullanır. Filmi onun gözünden izlediğimiz zamanlar olur. Onun anlatıcı olduğu sahnelerde tıpkı bir belgesel filmde olduğu, mekândan, çevreden çeşitli görüntüler seyirciye izletilir. Ayrıntılar zihnimizde bir bütün haline dönüşürken, Amaneh anlatmaya devam eder. Anlatıcının varlığı, özellikle belgesel sinemacıların nesnel ve somut bir olayı ya da olguyu, yaşayan birinin rehberliğinde ve gerçeğe sadık kalarak aktarışını akla getirir. Amaneh'e ve kardeşlerinin hikâyesine, o Kürt köylülerinin yaşam şekline inanırız ve film bittikten sonra şüphe bile duymayız. Filmin, dünyanın çeşitli bölgelerinde seyirci tarafından ilgi ile izlenmesinin bir sebebi de bu olsa gerek. Zira Ghobadi de filmde gösterdiği yerlerin ve kişilerin gerçek olduğunu, o ufak çocukların karın yağmasını beklediklerini ve kar yağınca yine dağlara çıkıp kaçakçılık yapacaklarını söyler.

Biçimsel olarak bakıldığında, gerçek mekânların, gerçek kişilerin kullanılması, bir belgeselci titizliğiyle anı yakalamaya çalışan titrek kamera hareketlerinin varlığı, yönetmenin anlattığı sürece müdahil değilmiş gibi fotoğraflar kullanması, filmin docu-drama olduğunu akıllara getirir. Gerçeğe sadık kalarak, küçük hikâyeler eklediği ve temelde büyük bir hikâyeye eklemlediği bu filmde Ghobadi, bir an bile anlatılan

hikâyenin sahiciliğinden şüphe etmemizi istemez. “...gerçeğin diline sınırlar arası ticaret ve düşün kültürüyle yaklaşarak, sakat çocukluk, fukaralık ve kaçakçılık Kürtlerin politik kaderiymiş gibi bir son söze etki eden kamera tekniği kullanır.” (Sustam, 2016: 226) Sonraki filmlerinde de görülecek bu biçim, ondan sonraki Kürt sinemacılarını da etkilemiş, Kürtlerin sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik gerçekliği, sinema aracılığıyla ufak hikâyeler ekleyerek anlatılmaya çalışılmıştır. Ghobadi’nin bu filmdeki biçimsel tercihi, gerçekçi sinema akımları üzerinden tartışılmış, bir isim bulunmaya çalışılmıştır. Bu filmi, gerçeğin ele alınış biçimini, nesnel dünyada bir değişiklik e sebep olmasını, gerçeği olabildiğince bire bir anlatmayı arzulamasıyla toplumcu gerçekçi, günlük hayatın, ufak bir hikâye üzerine dizayn edilerek, sosyolojik bir altyapıyla ve hem günün hem de zamansızlığın hükmüne teslim etmesiyle yeni gerçekçi, ideolojinin belirleyici etkisi ve biçimin ona göre şekil ve içerik almasıyla da üçüncü sinema akıma dâhil etmek mümkündür. Ghobadi, özellikle çok benzetildiği yeni gerçekçiler için, verdiği bir röportajda şöyle der: “İtalyan yeni-gerçekçilerini, De Sica gibi yönetmenleri aklınıza getirecek olursanız, onların İkinci Dünya Savaşı’ndan hemen sonra İtalya’da hüküm süren koşullara dair filmler yaptıklarını hatırlarsınız. Oysa onların filmleri zamandışıdır da.” (Hamid, 2009: 184) Sonraki filmlerinde de görülen bu biçimsel tavır, Ghobadi’nin gerçeğe yaklaşmaya çalışması ve bir belgesel yönetmeni hassasiyetiyle onu kadrajına sokmayı arzulamasıyla devam edecektir.

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

Coğrafi olarak bakıldığında, Kürt coğrafyası dağlarının yılın büyük bir kısmında kar altında olmasını, hikâyesini anlattığı çocukların masumiyeti ve saflığı üzerinden de bir anlam yaratma niyetiyle gösteriyor olması, Ghobadi’nin, filminin gerçekçiliğini ve kar görseli ile temsil ettiği göstergeyi kuvvetlendirdiğini söylemek mümkündür. Karasal iklimde, karlı bir coğrafyada yaşayan Kürtlerin hayatında kar, zorlukların habercisi olmasıyla, yaşam koşullarını ağırlaştırmasıyla da bilinir. Yollar kapanacak, dünyayla olan

iletişim hemen hemen sıfıra inecektir. Sarhoş Atlar Zamanı'nda kar, gerçeğin bu yönüyle de ilişki kurarak, giderek ağırlaşan koşulları da gözler önüne serer.

Yol, Bahman Ghobadi'nin filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Ghobadi, küçük yaşlardan itibaren tanık olduğu, zihninde yer ettiği göç etme/yolda olma meselesini, sineması aracılığıyla yeniden üretir. Ona göre, "Onların tarihleri sürgün ve göç tarihidir. Sürekli hareket halinde olan insanların tarihidir. Bu anlamda, hareketin sanatı olan sinemayla ortak özellikleri vardır." (Ghobadi, 2017) Bunun sebebi, şüphesiz ki Kürtlerin ve Kürt coğrafyasının dört parçaya bölünmesi, ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyal olarak diğer bölgelerdeki Kürtlerle iletişime geçmek zorunda kalmalarıdır. Yaşamak için, kimliklerine, kültürlerine, haklarına sahip olabilmek için sürekli hareket etmek, yer değiştirmek zorundadırlar. Ghobadi, Sarhoş Atlar Zamanı'nda Kürtlerin özellikle sosyo-ekonomik koşullarının altını, yol temsiliyle çizer. Kürtler, yaşamak için yol kat etmekle, yola düşmekle, yolda olmakla yükümlüdür. Yol, onları yaşama bağlamaktadır. Tıpkı Ayoup'un ailesinin geçimini sağlamak ve Madi'nin ameliyatını yaptırmak için sınırı geçmeye çalışması gibi.

Bahman Ghobadi, sonraki filmlerinde de başarısını perinlerken Kürt coğrafyasının hemen her bölgesinde film çekmeye gayret etmiştir. Kaplumbağalar da Uçar (2004) filminde Irak Kürt coğrafyasındaki bir mülteci kampında Irak Kürtlerini kadrajına alırken yine vatansızlıktan, sınırdan ve ölümden bahseder. Yarım Ay'da (2006) ve diğer filmlerinde de aynı yaklaşımdan bahsetmek mümkündür. Ondan birkaç sene sonra Hiner Saleem'in ve Türkiye Kürtlerinin de ulusal bilincin etkisiyle sinema yapmasını, "Kürt Sineması'nın artık doğduğuna inanıyorum, şu anda emekleyerek ilerleyen bir çocuk gibi. Korunmaya ihtiyacı var. Biz dünyanın dört ülkesinde yaşıyoruz, Türkiye, İran, Irak ve Suriye'de." (Ghobadi, 2012: 45) diyerek yorumlamıştır. Aynı zamanda filmlerinin yapımcılığını da yapan Ghobadi, Kürt Sineması'nın endüstriyel bir ortamının olmamasından her daim yakınmıştır. Bu düşünceден yola çıkarken, Kürtlerin sinemayla olan ilişkisinin üzerinde duran Ghobadi, temelde bir ortaklaşamamadan, kurumsal bir yapının olmayışından dem vurur. "Kürtler tek bir ülkede yaşamıyor. Hiçbirinde de sinemaya yönelik ciddi bir kurum yok. Kürt Sineması da bir merkezde toplanmamıştır. Kürt sineması büyük zorluklarla karşı karşıya. Kürtleri dört parçada

buluşturacak bir sinema dergisi bile yok. Kırk milyon Kürt var ama bu kadar Kürdün bir sinema yapacağı doğru dürüst bir kurumu yok. Kırk milyon Kürdün on sineması ancak var. Tabii Kürtler de bu yüzden sinemadan uzak kaldılar. Kürtlerin sinema kültürü kazanması gerekiyor.” (Ghobadi, 2009)

Kamerasını Kürtlere çevirmesi, İran Kedilerinden Kimsenin Haberi Yok (2009) gibi İran İslam Cumhuriyeti rejimini eleştiren filmler yapması, Ghobadi’nin İran’dan kaçmak zorunda kalmasına sebep olmuştur. Bugünlerde sürgünde yaşayan ve film üretmeye devam eden yönetmenin, yukarıdaki görüşlerini ve ilk filmi Sarhoş Atları Zamanı’nı eksene aldığımızda Kürt Sineması yapıyor olmanın ve/veya yapmaya devam etmenin en nesnel sıkıntısının endüstrinin eksikliği olduğunu söylemek mümkündür. Her dört ülkede de bir “sorun” olarak addedilen Kürtlerin, kendi ulusal kimliklerini de baz alarak, sanatsal, siyasal, kültürel, sosyal ve ekonomik olarak başarılı bir iş yaptıklarında onları bekleyen malum sonuçların neler olduğu tarihsel veriler ışığında bilinir. Bahman Ghobadi’nin endüstriden yola çıkarak açıkladığı düşünceleri, temelde bir kurumsallaşmama haliyle karşılık bulurken, devletsiz bir millet olan Kürtlerin sanatsal sorunlarına dair koca bir soru işareti bırakır.

3.2.2. Kazım Öz ve Fotoğraf (2001)

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

Sonraki yıllarda özellikle Kürt sinemacıların filmlerinde sıkça karşımıza çıkan Nazmi Kırık ve Feyyaz Duman'ın başarılı oyunculuklarıyla dikkati çeken film, aynı otobüste yan yana oturan fakat savaşın farklı cephelerine giden iki savaşçıyı anlatır. Filmin başında, şehirde bir parçalarını bırakmış olduğunu hissettiğimiz yolcuların, dakikalar ilerledikçe farklı ruh hallerine büründükleri görülür. Birbirlerinin nereye gittiklerinden habersiz, özellikle askere giden Faruk'un can sıkıntısından dolayı, sohbet etmeye başlarlar. Faruk, gergindir, varmak istediği yere gitmek istemiyor, gibidir. Gerillaya katılmaya giden Ali ise onun aksine daha rahattır. Mutluluğu gözlerinden okunur ve o gözler yol boyunca –Faruk'un anlam veremediği bir şekilde- “boş” dağlara bakar. Aşk üzerine, hayat üzerine konuşmaya başlarlar. Otobüs mola verince televizyondan savaş haberlerine baksalar da, ikisi de sesini çıkarmaz. Araç Kürt coğrafyasına yaklaşınca kolluk kuvvetlerinin çevirmesi, kontrolü başlar. Ali'nin doğum yerinden dolayı tehlike arz etmesine, Faruk, beraber olduklarını söyleyerek karşı çıkar. Faruk, Dersim'e, -o Tunceli der ve Ali onun “dışarıdan” olduğunu anlar- varmak üzere Elazığ'da araçtan iner ve “birliğe” katılır. Ancak yol boyunca sigarasını yaktığı, açıldığında garip bir müzik çalan çakmağını Ali'de unutmuştur.

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

Kürt Sineması'nın Kodları'nı referans olarak alıp incelediğimizde Kazım Öz'ün Fotoğraf filmini şu sözlerle değerlendirebiliriz: Öz, ilk andan itibaren savaşa “gönüllü” ve “zorunlu” giden karakterlerinin üzerinden bir yaklaşımı ifade eder. Kürt gerillaların savaşa olan bakış açısı bir istekten, bir niyetten, bir hasretten, bir özleminden kaynaklanır. Buna bir vatan hasreti de diyebilirsiniz, bir kimlik hasreti de... Öz, bunun altını çizmez. Savaşa zorunlu olarak gidenin içinde bulunduğu koşulları, hayata bakış açısını az çok anlarken, asıl olarak gönüllü gidenin altında yatan sebebini, hikâyesini merak ederiz. Filmin başında gösterilen sahne, bu gidişin büyük bir dirençle, istekle yapıldığını gösterse de, “nedenini” göstermez. Öz, buna ihtiyaç da duymaz. Nedeninden öte, sonucuyla ilgilenir.

Filmde, vatansızlık meselesinin iki noktada görüleceğini düşünülür: İlki, molada televizyon haberlerinde seyirciye izlettirilen görüntülerde gizli. Savaşa dair Türkiye Kürt coğrafyasından da çekilen pek çok görüntü kullanılabilecekken, özellikle Irak'taki “sınır ötesi” operasyonlardan görsellere yer verilmiştir. Bunun bilinçli bir tercih olduğunu düşünülebilir. Zira yıllardır Irak'a kamp kuran gerillaların bombalanma görüntüleri televizyonlarda dönerken, gerillaların bu bölgede neden konuşlandığına dair bir tartışma çoğu zaman yapılmamıştır. İdareciler; yaptırımlar vs. gibi polemiklerle bu kampları dağıtmayı başaramamış, yorumcuların ve siyasetçilerin geri kalanının “yakalım-yıkalım” düşüncesinden başka bir şey konuşulmamıştır. Meseleyi sadece komşu bölge veya sınıra yakın oluşuyla açıklamanın da eksik olacağını düşünülebilir. Çünkü o bölge de Kürt coğrafyasının bir parçası ve Kürtler nezdinde bir ifadesi, bir karşılığı var. Dolayısıyla Norveç'in ya da Avustralya'nın Kürtlere vaat ettiği anlamla, Irak'ın Kürtlere vaat ettiği anlam birbirinden farklıdır. Üstelik 80'li yılların başında hareketlenmeye başlayan savaşın, bir süre sonra oraya da sıçraması kaçınılmaz bir sonucun da göstergesidir. Her ne kadar siyasal gelenekler birbirinden farklı olsa da bir etkileşim olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla Hakkâri ya da Şırnak kırsalları yerine Irak'taki görüntülere yer verilmesinin rastlantı olmadığını söylemekte fayda var.

İkinci gösterge ise, otobüsün Türkiye Kürt coğrafyasına doğru ilerlemesiyle yaşanan devlet görünürlüğüdür. Yol boyunca kontroller yapılır, asker ve polis sürekli olarak varlığını hissettirir. Ancak bunun asıl temsili, Kürt köyüne ulaşmaya çalışan

Ali'nin içinde olduğu minibüsün kontrole tabi tutulduğu sahnede ve diyaloglarda gizlidir. Minibüs kontrol noktasına doğru ilerlerken, yolculardan biri şöyle der:

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

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

“Sen nereye gidiyorsun?” diye sorar.

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

“Eşimle beraber, babamları ziyarete gidiyoruz.” diyerek cevaplar askeri.

Asker, “Kaç gün kalacaksınız?” diye sorar.

“Belli değil.” der Ali.

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

Bu sahne, klasik bir kimlik kontrolünden fazlasıdır. Batı'da “esmerlere” yapılan kimlik kontrolünden farklı olarak, orada adli sicile bakılmaz. Kimlik, bir pasaport karşılığı görür. Kontrol esnasında kimliği yanında olmayanlar araçtan indirilir, karakola götürülür ve “tehlikesiz” bir yurttaş olduğunu kanıtlamaya çalışır. Dolayısıyla Türkiye Kürt coğrafyasında kimlik sadece kimlik değildir. Bir pasaporttur da... Ancak asıl dikkat çekici nokta, askerin gittiği yerde kaç gün kalacağını sorması, dönmesi gerektiği tarihi söylemesidir. Günümüzde, yurtdışı çıkışlarında karşılaşılan bir tablodur bu ve karşılığı uluslararası yolculuğa çıkmak için yapılan vize başvurusudur. Gittiğin yeri, kalacağın tarihi açıklamak zorundasındır. Bu durumun, “ulusal” bir karşılığı yoktur. Adli sicile bakılmaz ve izne tabi tutulursun. Bu sahne, Kürtlerin kendi vatanlarında baskı altına alınmasını, birer haymatlos gibi yaşandıklarının en bariz kanıtıdır.

Kürt Sineması'nın bir diğer kodu olan “sınır” mefhumu da bu sahne ile ilişkilendirilmedi. Kazım Öz'ün Fotoğraf filmi bu sebeple de önemlidir. Çünkü sınır,

sadece uluslararası yaşamlarını belirtmez ve resmi olarak imlenmek zorunda değildir. Konu Kürtlerse, bir “iç sınır” da mevzubahistir. Aynı durum özellikle Irak Kürtlerinin filmlerine –Saddam döneminde- de yansır. Kürt coğrafyasına ulaşmak her daim sıkıntılıdır. Kazım Öz, Fotoğraf’ta sınırı buradan gösterir. Kaldı ki televizyon görüntülerinde de Irak’taki –hem gerillaların orada oluşları, hem de askerlerin oraya gidişleri- sınırın gösteriliyor olması bunu destekler fakat “iç sınır”ın bir temsiliyet bulunması Fotoğraf’ı ayrıca değerli kılar.

Üçüncü kod ölüm ise filmin asıl kahramanı Ali’nin ölümü ile karşılık bulur. Baskın sırasında yaşanan çarpışmada öldürülen Ali, önceki bölümlerde de bahse konulduğu gibi, Kürtlerin yaşamlarının –nerdeyse artık- bir ritüeli olmuş durumundadır. Kaçakçıların, siyasetçilerin, sanatçıların ya da kültür üreticilerinin öldürülmesi gibi, Ali de siyasi sebeplerden dolayı öldürülür.

Fotoğraf, gerçekçi biçimi ile öne çıkar. Yönetmen, uzun planlar ve sekanslar üzerinde bir anlam yaratma gayretindeyken, atmosferi gerçekliğin üzerinden inşa eder. Yollar, gizli olduğu düşünülen çekimler, bu gerçekçi anlatımın bir biçimi olarak dikkati çeker. Kazım Öz, sonraki yıllarda yapacağı belgesel sinemanın izlerini de bu kurmaca filminde bulur. Gerçeği olduğu gibi, nesnel göstergeleri kullanarak anlatmaya çalışmak, yönetmenin sinemasının da özünü oluşturacaktır.

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

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

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

Kazım Öz, Fotoğraf’la birçok festivalden ödül almıştır. Bunların içinde en dikkati çeken Milano Uluslararası Film Festivali’nde aldığı birincilik ödülüdür. Sinema üretimine devam eden Öz, 2004 yılında Dûr (Uzak), 2009 yılında Şavaklar ve 2014 yılında da He Bû Tune Bû (Bir Varmış Bir Yokmuş) belgesellerini çekerken, 2008’de Bahoz (Fırtına) ve 2016’da Zer isimli kurmaca filmlerin yönetmenliğini ve senaristliğini yapar. Son günlerde “silahlı terör örgütüne üye olmak” suçlamasından dolayı yargılanan Öz’ün mahkemesi, çalışmanın yapıldığı bu günlerde de devam ediyor.

3.2.3. Hiner Saleem ve Sıfır Kilometre (2005)

Hiner Saleem, 18 yaşına kadar yaşadığı Irak’ta geçen günlerini, Babamın Tüfeği ismini verdiği kitabıyla ölümsüzleştirir. Saleem’in yaşadıklarını okumak, onun sinema dünyasını anlamak açısından son derece önemlidir. Zira Saleem, küçük yaşlarından itibaren politik bir atmosferin içinde yaşar. Mustafa Barzani’nin önderliğindeki Kürt mücadelesinin altyapısını oluşturduğu yaşamöyküsünde Saleem, sonrasında sinemasında kullanacağı pek çok gösterge ile o dönemde karşılaşır. Saddam’ın iktidara gelişi ile değişen dönemi, görece özgürlüğün olduğu yılları, aldığı anadilinde -Kürtçe- eğitimi ve Kürt ulusal marşını okullarda öğrenmesi dolayısıyla anladığımız yönetmen, ailesinden pek çok kişinin Irak ordusu tarafından öldürülmesi sonrası kaçışını, vatansızlık ve sınır gerçeğiyle yüzleşmesini duygu dolu sözlerle aktarır. Bir ressamın çizdiği resmi, “Tablolarından birisi, karlı bir dağın üzerine konmuş dört keklği temsil ediyordu. Bu, dört ülke arasında parçalanmış olan vatanımızın sembolüydü.” (Saleem, 2013: 37)

sözleriyle açıkladığında henüz on yaşından küçüktür. “Kuzeyde Türkiye’nin, güneyde Irak’ın, doğuda İran’ın ve batıda Suriye’nin bulunduğu büyük bir harita çiziyordu. Bunların ortasına kırmızı tebeşirle hilal şeklinde bir ülke çiziyordu... Bize, İngiliz ve Fransızların nasıl ülkemizi dörde böldüklerini açıklıyordu...” (Saleem, 2013: 51) sözleriyle, öğretmenlerinden okulda Kürtçe eğitim ile birlikte, politik bilgiler de öğrendiğini söyler Saleem.

Saddam’ın başkan yardımcısı olduğu süreçte 1970 özerklik anlaşmasının halk nezdindeki karşılığına ve sonrasında gelişen imha siyasetine dair görüşlerini de açıklayan Saleem, hep beraber İran’a sığındıklarını, sınır gerçeği ile bir kez daha karşılaşırken, Türkiye ve Suriye Kürtlerinden desteğe gelen doktor, öğretmen ve mühendislerle de ilk olarak o süreçte denkleştirdiğini söyler. Mülteci kamplarından çıkamadığı bu süreci, “Oysa bu toprak da Kürt toprağıydı; Nawpırdan’daki genç öğretmenimizin çizdiği gibi, burası kalbimizin çeyreklerinden biriydi.” (Saleem, 2013: 57) sözleriyle dile getirir. Sürgünde, kamptan uzaklaşarak İran’da bir sinemada film izlediğini ve sinema yapmaya karar verişini şu sözlerle anlatır: “Gün gelecek filmlerde Kürtleri oynatacağım.” (Saleem, 2013: 59)

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

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

17 yaşında Avrupa'ya yaptığı bu yolculuk, hayatının geri kalanının sürgünde geçeceği anlamına gelir. Önce İtalya'da öğrenim görür, sonra Fransa'ya giderek sinema yapmaya başlar. İlk filmini, 1997 yılında çeker: Yaşasın Gelin... 2000 yılında Düşlerimizin Ötesinde isimli filmini yazıp yöneten Saleem, asıl çıkışını 2003 yılında Ermenistan'da çektiği Votka Limon ile yapar. 60 yaşındaki Hamo'nun oğullarıyla olan ilişkisinin anlatıldığı film, Ermenistan'daki Kürt köylerinden birinde geçer. Film, tüm dünyada ilgiyle karşılanırken, Venedik Film Festivali'nde San Marco Ödülü'nü alır. İlk üç filmini Ermenistan'ın Kürt köylerinde kayda alan Saleem, ABD'nin Irak'ı işgali sonrası değişen koşulların etkisiyle yıllar sonra memleketine döner.

Sonraki yıllarda da Dol, Tatlı Biber Diyarım ve Dar Elbise gibi filmler yaparak, uluslararası festivallerde ödüller almaya devam eden Saleem'in, çalışmamda incelenecek filmi Sıfır Kilometre'dir.

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

Şoför ile yola çıkan Ako, üstündeki üniformadan, arabanın üstündeki tabutu saran bayraktan ve yanındaki Arap şoförden nefret eder. Şoför de Ako'dan nefret etmektedir. Sürekli birbirlerini “Lanet Kürt!” ya da “Lanet Arap!” olarak aşağılamaya çalışırlar. Yolculuk, onların birbirlerini anlamalarını, özlerine dönüşlerini ya da bir barış havasını imlemez. Aksine, yol boyu didişirler ve birbirlerinden ayrılmaları da kavgayla olur. Cenaze ortada kalır.

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

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

Kürt Sineması bağlamında filmi değerlendirdiğimizde, vatansızlık mefhumunun Irak'ta yaşayan Kürtlerin kaderinde en belirleyici noktalardan biri olduğunu söyleyebiliriz. Irak Kürtleri tarihini bilmesek bile, Kürtlerin on yıllardır aynı bölgede asimilasyona ve imhaya tabi tutulduğunu önce hissettirir, sonra da gösterir Hiner Saleem. Filmin başında da olmak üzere, pek çok sahnede Kürtlerin savaşmak zorunda kaldıklarını, aksi halde periyodik olarak öldürülecekleri ve filmin sonunda da olmak üzere Saddam'ın devrilişi ile birlikte vatanlarının özgür olduğunu sevinç çığlıkları ile karşılayan karakterleri üzerinden gösterir.

Binlerce kilometre yol gittikten sonra yanındaki Arap şoför ile Kürt coğrafyasına ulaştıklarında, görüntüye Kürtçe stranlar eşlik eder. Saleem, uçsuz bucaksız dağları gösterdikten sonra, müziğin de etkisiyle Irak harabesinden çıkan Ako'nun Kürt coğrafyasına ulaştığını seyirciye hissettirir. Manzaralı bir yerde araba durur ve Ako, tıpkı Yılmaz Güney'in Yol (1982) filminde Kürt coğrafyasına gelen Ömer gibi eğilip toprağı

öper. Şoför de manzaranın güzelliğine kapılmıştır. Arabadan inerek Ako'nun yanına gelir.

“Burası cennet.” der.

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

Arap şoför sinirlenir.

“Kürdistan?” der ve bekler. Bu bir soru cümlesidir. “‘Irak’ de!” diyerek bağırır. “Irak, Irak, Irak.” diye tekrarlar.

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

Ako'nun umurunda değildir, “Beni korkutmuyorlar.” der kaygısızca.

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

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

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

“Ne?” diyerek cevaplar yaşlı adam. Kulakları ağır işitiyordur.

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

Bu sahne, sınır kavramının Kürtlerin yaşamındaki yerini, Kürt coğrafyasının parçalara ayrıldığını ve ortasından dikenli teller geçtiğini belirtir. Öfkeyle bağırarak, kayınbabasına kötü davranan Ako, ondan öte Kürtlerin makûs talihine sinirlenmiştir.

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

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

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

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

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

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

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

3.2.4. Hüseyin Karabey ve Gitmek (2008)

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

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

O süreçle beraber Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema- TV Bölümü’ne de kayıt yaptırır. “Gerçeği duyurmak” amacıyla belgesel yaptığı bu dönemde, Jean Roush’un üniversiteye konuk olarak gelmesi sinema anlayışını değiştirir. Antropolog Roush, deneyimlerini aktardığı söyleşide, kendi çalışmalarından da uzun

uzadıya söz ederken, bireyi etkileyenin gerçek değil duygu olduğu düşüncesi üzerinde durur. Karabey, bu yaklaşımdan çok etkilenir. “Anladım ki sinema, tek başına objektif bir öge değil. Şiddeti kimin yaptığını biliyorsan, birebir onu yakalamak zorunda değilsin. İnsanları değiştiren şeylerin bilgi değil de duygusal empati olduğunu fark ettim.” (Sert, 2018: 29) Bu dönemin ilk ürünü olan Boran’da (1999) “gerçek görüntüler, kurmaca parçalarla birleştirilmiştir.” (Sert, 2018: 30)

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

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

Kürt Sineması’nın kodları ekseninde değerlendirildiğinde, filmde “vatansızlık” mefhumunun ön planda, gözle görünür bir şekilde temsil edildiğini söylemek mümkündür. Karabey’in filmi, ele alınan diğer filmlerin aksine, Türk bir karakteri odağına alarak hikâyesini anlatır. İlk olarak bu yönüyle diğerlerinden ayrılır. Ayça’nın, sevgilisi Hama Ali’ye ulaşmaya çalışırken, zaten farkında olduğu Kürt meselesiyle daha da yakın bir ilişki kurması ve Kürtlerin yaşadığı farklı ülkelerle temasa geçmesi,

Karabey'in anlatımı ile öne çıkar. Irak'a geçmek için ilk olarak Türkiye Kürt coğrafyasına uğramak zorunda kalan Ayça, karşılaştığı karakterlerin verdiği reaksiyonlar ve ablukaya alınan bölge nezdinde buranın "farklı bir yer" olduğunu anlar. Bu noktada meseleyi salt dilin değişmesi olarak yorumlamak eksik kalabilir. Zira onu Türkiye-Irak sınırına götüren şoförle (Şah Havan) konuştukları dikkate değerdir.

"Sen nereden geliyorsun?" diye sorar Şah Havan.

"İstanbul." diyerek cevaplar Ayça.

Şah Havan orada (da) savaş olup olmadığını sorar.

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

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

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

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

Kısa bir sessizlikten sonra Ayça tekrar söze girer.

"Sen nerelisin?"

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

Şoförün bu sözleri, iki göstergenin karşılığı olarak temsil bulur. İlki, "Ama bize de..." diyerek başladığı cümledeki "-de" hecesinde gizlidir. Bu hece, eylemin gereksizliğini, ortada ve görünen olanın öneminin anlaşılmamasını dile getirirken, bir haksızlığın altını çizme amacı güder. Çünkü orası, yani Diyarbakır, bir Kürt toprağıdır. Şoför, alttan alta, oradaki o heceyle, bunun imasını yapar. "Dışarıdan gelene tamam ama

biz zaten buralıyız.” demeye çalışırken, yerellikten öte, Kürtlerin kaderine vurgu yapar. İkincisi ise Türkiye’den Irak’a uzanan yolun, Kürtlerin ilişkisindeki önemidir. Pasaport (kimlik), hem Türkiye devletine karşı bir meşruiyet göstergesi, hem de Irak’a ticari ya da sosyal gerekçelerle gitmeye çalışırken izin aracıdır. Bu durum, sınırın anlamsızlığını ortaya koyarken, parçalanmış Kürtlerin makûs talihini ve Kürtlerin vatanının bölünüşüne yapılan bir göndermedir.

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

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

Kürt Sineması’nın bir diğer kodu olan ölüm ise filmin en vurucu noktasında görülür. Ayça, Hama Ali’ye ulaşmaya çabalarken, hayatını riske atıp, gözünü onu bekleyen namlulara dikmişken, Hama Ali’nin Irak dağlarında öldüğünden haberi bile olmaz. Yol, bir bilinmeyene giderken, Kürtlerin kaderinde yine ölüm vardır. Ölüm mefhumu Ayça’yı Irak sınırına götüren şoför Şah Havan’ın hikâyesinde de göze çarpar. Diyarbakırlı bir Kürt olan şoför, Ayça’dan “bir beş dakika” izin isteyip, bir mezarı sulayıp

geri döner. Bu sahne, mezarda yatan kişiye duyduğu sevgiden ve/veya özleminden dolayı, ona çok yakın bir kişinin –bir akraba, kardeş, anne, baba- öldürüldüğünü düşündürür bize.

Filmi biçimsel olarak değerlendirmeye başlamadan önce sözü yine Karabey’e verelim. Karabey, gerçekçilik meselesini, özellikle ideolojik bağlamda şu sözlerle açıklar: “Kendi hikâyelerini ekranda göremeyenler, yok sayılanlar sinema yapmaya çalıştılar. Gitmek bu mantıkla yola çıktı, Ayça Damgacı’nın gerçek hikâyesini konu aldı. Benim yaşadıklarımı ve onun yaşadıklarını birleştirip harmanladık. Benim bir avantajım var. Bildiğim hikâyeleri anlatıyorum. Tanık olduğum, bildiğim şeyi anlatıyorum.” (Sert, 2018: 32) Bu sayede öznel gerçekliğini nesnel gerçeklerle birleştirmeye çalıştığını düşündüren Karabey için en belirleyici etken, gerçekle kurduğu ideolojik ilişkidir. “...gerçekliği, korkularımdan dolayı ya da kendi kişisel çıkarlarımdan dolayı deforme etmiyorum. Ama çoğu zaman rastladığım şey, özellikle Kürtler söz konusu olduğu zaman, gerçekliğin deforme edilmesi. Kürtlerle ilgili film çekiliyor mesela, Kürtçe konuşmuyorlar.” (Sert, 2018: 34) Gitmek’e, biçimsel bir noktadan estetik özelinde baktığımızda ise Karabey’in henüz öğrencilik yıllarında altını çizdiği sanat anlayışının izlerini görürüz. Belgesel sinema yapmaktan neden vazgeçtiğini açıklarken, seyircinin gerçeklikten değil de duygudan etkilendiğini ve kurmacanın bir duygu yaratmak için daha iyi bir yol olduğunu fark etmesiyle biçimsel tavrını değiştirdiğini dile getiren Karabey, sonraki yıllarda yaptığı filmlerde gerçeğe yaklaşıp, onunla temas kurup, kurmaca hikâyeler anlatmaya gayret etmiştir. Nesnel gerçeği, olduğu gibi kaydetmeye çabalayıp, filmlerine bir belgesel estetiği katmaya çalışırken, kurmaca olan hikâyeyi takibe devam etmemizi ister. “Gerçekliğe ne kadar yaklaşırsan, gerçeklik sana kıyaklar yapıyor. Mesela Gitmek’teki o düğün sahnesi...” (Sert, 2018: 37) diyerek başladığı konuşmasında, rastlantı sonucu bir düğün alayına denk gelen film ekibini kısa sürede organize ettiğini ve gerçek bir düğüne giren Ayça’nın hikâyesini de bir yandan izlettirdiğini açıklar. Bu ve bunun gibi pek çok sahnede, nesnel dünyayı bir belgesel yönetmeni kareleriyle estetize eden Karabey, kurmaca hikâyesine sadık kalarak, özellikle bir atmosfer yaratmasına da etki eden, pek çok gerçek görüntüye yer verir. Film gerçek mekânlarda çekilir. Sınırlar, sınır kapıları, kontrol yapan askerler, dağlar, Hama Ali ve Ayça gerçektir. Bu bağlamda,

biçimsel olarak bakıldığında filmin bir docu-drama olduğunu söylemek mümkündür. Ayça'nın yol boyu karşılaştığı hemen hemen çoğu kişi, oyuncu da değildir.

Karabey'in filmi birden çok dil kullanılarak çekilmiştir: Türkçe, İngilizce, Farsça, Kürtçe. Karabey, dil meselesini yukarıda da olduğu gibi gerçeklik mefhumu üzerinden değerlendirir. Ona göre, filmin hikâyesinin geçtiği yerlerde insanlar “neyce” konuşuyorsa, o dilde konuşmalıdır. Bu sebeple, özellikle bir dili öne çıkarma gibi bir amacı olduğunu reddeder. Bunu da gerçeği ideolojik olarak nasıl yorumladığıyla ilişkilendirir. Özellikle kameranın Türkiye Kürt coğrafyasına doğru ilerlediği sahnelerde Gitmek, Kürt meselesine dil aracılığıyla da eğilir. “Kürtlerin varlığı, onların biraz da olsun kültürel durumu, dil ve ırk sorunu... Ben o filmde Türkçe konuşulan bir yerde ‘siz Kürtçe konuşun!’ demedim. Nereye gittiysek, o bölgenin kültürüne göre hareket ettik. Dilin ne kadar doğal olduğunu göstermeye çalıştık.” (Sert, 2018: 32)

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

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

Yol, Kürtlerin makûs kaderidir. Sürekli harekette olmak, göç etmek, yollara düşmek Kürtlerin tarihsel gerçeğidir. Yönetmen, Gitmek'te, bunu iki paralel hikâyede

gösterir. Irak'tan İstanbul'a ve oradan Avrupa'ya kaçan Soran, yoldadır. Yol, onu ve dolayısıyla ailesini özgürlüğe götürecektir. En azından o öyle ummuştur. Hama Ali de yoldadır. Bir sona ulaşmak, bir özlemini gidermek için... Ancak o da başarısız olmuştur. Ayça ise yoldan sonra değişime uğramıştır. İstanbul'da iftirada bulunan komşusuna, İran'da onu seks işçisi sanan Farslıya ahkâm kesen, savaşın ortasında binlerce yol kat ederek sevgilisine ulaşmaya çalışan güçlü Ayça, ölümü göze almıştır. Kendini yollara vurmuş, eli silahlı askerlere bile “eyvallah” etmemiştir. Ancak, yol bir yere varmayıp, Hama Ali'ye ulaşamayacağını anlayınca hüngür hüngür ağlamaya başlamıştır. Hüzünden, kaybediştikten öte, bu ağlama bana göre bir değişimin, yolun getirdiği dönüşümün habercisidir. Yol, Gitmek'te, değişimin ve dönüşümün temsili olarak sunulur.

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

3.2.5. Şevket Emin Korkî ve Taşa Yazılmış Hatıralar (2014)

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

Uzun yıllar iktidarda kalan ve günün sonunda Amerika tarafından yakalanıp idam edilen Saddam Hüseyin, Irak'ı yönettiği süre boyunca rejimin baş düşmanı olarak Kürtleri görmüştür. 1986- 1989 yılları arasında düzenlediği El-Enfal Operasyonu'nda 180 binden fazla Kürt'ü toplu şekilde kimyasal silah kullanarak imha eden Saddam, 2003 yılı itibariyle iktidardan düşünce, bölgesel Kürt yönetiminin Irak'taki gücü artmış, Irak Kürtleri anayasal güvenceye kavuşmuşlardır. Var olan yönetimin etki gücünün artmasıyla, sinemaya da ağırlık verilmiş, yönetmenler Irak Bölgesel Yönetimi tarafından fonlanmıştır. Senaryo yazarlarından biri de olan Mehmet Aktaş'ın yapımcılığında çekilen film, hükümetin de desteğiyle, El- Enfal Operasyonu üzerine film yapmak isteyen bir yönetmenin hikâyesini anlatır.

Kürt yönetmen Yılmaz Güney'e bir saygı duruşunda bulunarak başlayan Taşlara Yazılmış Hatıralar, yıllar önce bir sinemada gösterilen “yasaklı” Yol'u (1982) izleyen –

Kürt olduğunu tahmin ettiğimiz- seyircilerin gözaltına alınarak devlet tarafından ortadan kaybedilmesi ile başlar. O sırada makinist babasını ziyarete gelip –onun izniyle- filmi izleyen ve karanlıkta kaldığı için askerler tarafından fark edilmeyen Hüseyin, yıllar sonra memleketi Irak’a döner ve bir film çekiminin hazırlıklarına başlar. Artık ismi bilinen bir yönetmendir ve ofisinde pek çok yönetmenin film afişleri vardır. Bunlardan biri de Yılmaz Güney’in Yol filminin posteridir.

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

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

Kürt Sineması kodları ekseninde değerlendirildiğinde, filmin Kürtlerin vatanları üzerinde daha çok söz sahibi olduğu bir konjonktürde çekildiği söylenebilir. Irak’taki idari sistemin de oturmaya başladığı bir dönemde kayda alınan filmde vatansızlığı filmin ilk karesinde görürüz. Yönetmen Korkî, İran’da sürgünde yaşarken Yılmaz Güney’in Yol filmini izlemek istediğini fakat filmin önce yasaklı sonra da sansürlü olduğunu ve uzun yıllar sonra tam halini izleyebildiğini söyler. Açılıştta, Kürtler bir sinemada toplanıp – kaçak olarak- filmi izlediğinde, salon basılır ve filmi izleyenler tutuklanır/öldürülür.

Kürtlerin, Kürt bir yönetmenin filmini izleyecekleri özgürlük ortamı yoktur. Bu durumu vatansızlıkla ilişkilendirmek yanlış olmaz.

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

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

Önceki bölümlerde de değinildiği gibi Alan'ın Kürt coğrafyasının dört parçası diyerek nitelediği yer, Türkiye, İran, Irak ve Suriye'de Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı yerdir.

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

Kürt Sineması'nın üçüncü kodu “ölüm” filmin başında, filmin içinde çekilen filmin bütününe kendine yer bulsa da, asıl olarak bütün geçmiş hikâyesinde varlığını hissettirir. Bugün, Irak'ta, kısmi de olsa Kürtlerin özgürlüğünden bahsedilse de, Irak'ın resmi olarak kuruluşundan bu yana Kürtler periyodik olarak öldürülmüşlerdir. Taşlara Yazılmış Hatıralar, Irak Kürtleri tarihinin 80'li yıllarına odaklanır. Ölüm, filmin üzerine inşa edildiği yapısal hikâyenin merkezinde yer almıştır.

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

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

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

“Yol” mefhumunun bu filmde kavramsal olarak neyi ifade ettiğinden öte, asıl belirleyici etkisi Kürt coğrafyasının fiziksel gerçekliğine yaptığı göndermedir. “Yol”u neredeyse tek bir noktada, sınır geçme sırasında görürüz. Temsilden öte, tek sıraya dizilmiş kahramanların Irak’a ilerleyişine tanık oluruz.

Film, finansal açıdan bakıldığında -yönetmen haricinde- bir Kürt’ün yapımcılığını yaptığı ve ağırlığı Kürt coğrafyasından sağlanan sponsorların oluşturduğu bir finansal yapı tarafından çekilmiştir. Filmin yapımcısı Mehmet Aktaş, Kürt Sineması’nın en önemli finansal sorununun, kurumsallaşma eksikliği olduğunu söylerken, çoğu Kürt filminin Avrupa’daki fonlar tarafından destek alabildiğini, Kürt televizyon kanallarının ise Kürt filmlerini göstermediğini ve gösterenlerinse çok az telif verdiklerini belirtiyor.

Kürt Sineması'nın içerik olarak var olduğunu ama endüstriyel olarak olmadığını dile getiren Aktaş, "Kürt sinemasının ticari ve ulusal pazarı yok. Güney Kürdistan Kültür Bakanlığı'nı bir yana koyarsan ciddi bir kurumsal destek de yok. Kürt sineması, ülkesi olmayan bir sinema." (Aktaş, 2015) diyerek konuşmasına devam eder.

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

SONUÇ

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

1920’lerde, emperyalizmin bir sonucu olan Kürt coğrafyasının parçalanması süreci, Kürtleri var oldukları devletlerin birer kurucu unsuru haline getirse de, resmi tarihin bunu reddettiği, Kürtlerin inkâr ve imha politikasına tabi tutuluşlarının da etkisiyle yaklaşık yüz yıldır aynı şeyleri yaşadıkları gerçeği, Kürt sinemacıların zihnini derinlemesine etkilemişti. Aradan geçen zamanda, geçmişte ya da bugünde geçen hikâyeler, geleceği hiçbir şekilde ele almazken, vatansız kalma hali, sınırların Kürtleri birbirlerinden ayırışı ve periyodik olarak öldürülüyor oluşları, Kürtlerin yaşamının birer

gerçeği olmuştı. Yaşadıklarından dolayı Kürtlerin zihinleri, geleceği tahayyül etmekten uzak kalırken, bu durum ister istemez sinemalarına da sirayet etmişti. Filmlerinde, bugünün ya da geçmişin acılarını ele alan yönetmenler, geleceğe dair hayal bile kuramaz hale nasıl gelmişlerdi? Bir bilimkurgu filmini ya da bir distopyayı ele alan konuyu Kürt Sineması'nda neden göremiyorduk? Bu düşünce, Kürt Sineması'nın biçimi üzerine düşünmemi sağladı. Biçim meselesine geçmeden önce Kürt Sineması'nın kodları, estetikle de ilişkilendirerek, şöyle özetlenecektir: Kürt vatanının parçalanması, bu vatanın sınırlar aracılığıyla bölünmesi ve yaklaşık yüz yıldır her aileden en az bir kişinin, siyasal, kültürel, sosyal ya da ekonomik sebeplerden dolayı devlet(ler) tarafından öldürülüyor oluşları, Kürt Sineması'nın kodlarını oluşturmuyordu. Kürtler, tıpkı diğer sinemacılar gibi, atalarının ve kendilerinin yaşadıklarını zihinsel bir yolla içselleştiriyor ve göstergeler aracılığıyla dışa vuruyordu. Günlük hayattaki gerçekliği, yeni baştan sinema ile üretiyorlardı. Yılmaz Güney'in biçimsel tercihi ve gerçekçilik geleneğinin geçmişi Kürt sinemacıları etkilerken, adına “docu-drama” denilen belgesel ve kurmaca sinema iç içe geçiyor ve Kürtler bu biçim ile sinemalarını icra ediyorlardı. Bu noktada, birbirlerinden bağımsız olmadıklarını, diğer Kürt sinemacılarının filmlerini de merakla izlediğini düşündüğüm Kürt yönetmenler, nesnel gerçeği bu yolla aktarıyorlardı.

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

Sinema, estetiğin biçimle ilişkiye geçerek, tutarlı bir bütün oluşturmaktan meydana gelir. Kürt Sineması'nın estetiği ve biçimi, Kürt siyasal yaşamının etkisiyle biçimlenmiştir. Kendi çevresinden bağımsız olmayan insan, bu çevrenin yönlendirmesine göre şekil alırken, Kürtler de kendi yaşanmışlıklarını sinema üzerinden anlatmanın yollarını oluşturmuştur. Dolayısıyla, Kürt siyasal yaşamının Kürt Sineması'yla ilişkide

olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bunun en nesnel örneğini ise ilerleyen yıllarda değişecek siyasal koşullar gösterecektir.

Bir filmin ortaya çıkışında belirleyici olan koşullardan biri de finansal meselelerdir. Masraflı bir sanat olan sinema, gerek ideolojiyle gerekse de onun bir alt başlığı olan siyasetle doğrudan ilişkiye sahiptir. Sinema, Bolşevik Devrimi ile birlikte ideolojik gücü keşfedildikten sonra, ekonomiden sıyrılıp sanatsal değerini daha da arttırmışsa da, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası bu anlayış değişime uğramıştır. Amerikan sinemasının devreye girdiği bu dönemde, büyük bir endüstriye dönüşen sinema, arada münferit örnekler çıksa da, yapısı itibarıyla bir ekonominin parçası haline dönüşmüştür. Ulusal sinema mefhumunun, halklar ve yöneticiler tarafından sahiplenilmesinden sonra, hemen hemen her devlet bir sinema ekonomisi kurmaya çalışmıştır. Vergilendirmenin, pazarlamanın, vizyonların, televizyon satışlarının her daim tartışılacağı bu ortamlarda, Kürtlerin yaşadığı dört ülkede de kimlik savaşı veriyor oluşları, bu meselelerle beraber sansürle de uğraşmak zorunda kalmalarını doğurmuştur. Dolayısıyla, Kürt meselesini gerçekçi bir biçimle ele alıp anlatmak, iki kere zorlaşmıştır. 2000’li yıllara varıldığında, ilk örnekleri çıkmaya başlayan Kürt filmlerinin, siyasetle ilişkide olduğunun bir kez daha altını çizmekte fayda var. Sinemanın gücünü de fark eden Kürt siyasal hareketleri, 2000’lere doğru doruğa ulaşan ve bir yaptırım gücüne de dönüşen varlıklarıyla, sinemaya önem vermiştir. Özellikle 2000’lerin başında ABD’nin Irak’ı İşgali sonrası bölgede gücünü arttıran Irak Kürtleri sinemayı desteklemeye başlarken, Türkiye’deki Kürt hareketi de aynı tarihte daha da görünür hale geliyor, güçleniyor ve Kürt sinemacılar kendi dillerinde film çekmeye başlıyordu. Örnekleri çoğalsa da, Kürt Sineması bir endüstriye sahip olmadığı için ortaya çıkan filmler münferit başarılar gösteriyor, yönetmenlerin büyük çoğunluğu bir daha film yapabilmek için yıllarca beklemek zorunda kalıyordu. Film çekmek isteyen Kürt yönetmenler, senaryolarının ve kişiliklerinin politik durumuna göre, yaşadıkları devletlerin sinema fonlarından destek alamayınca, Avrupa fonlarına yöneliyor, çoğu zaman oradan alınan fonlar da –alınabilirse tabii- yetersiz kalıyor, önceden bir televizyon satışı ve yerli ya da yabancı yapımcı da bulunamadığı için film üretemiyorlardı. Bugün de üretemiyorlar... Devlet desteğinin olmadığı, herhangi bir ulusal kanalın Kürtçe ya da Kürtlerden Kürt olarak bahseden bir

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

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

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- GOFF, Le Jacques (2017) *Ortaçağda Entelektüeller*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- BEŞİKÇİ, İsmail (2013) *Devlet ve Kürtler*, İstanbul, İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları
- ATALAY, Onur (2018) *Türk'e Tapmak*, İstanbul, İletişim Yayınları
- ÇAKMAK, Yalçın ve ŞUR, Tuncay (2018) *Kürt Tarihi ve Siyasetinden Portreler*, İstanbul, İletişim Yayınları
- ÖZOĞULU, Hakan (2017) *Osmanlı'da Kürt Milliyetçiliği*, İstanbul, İletişim Yayınları
- BRUİNESSEN, Martin van (2016) *21. Yüzyılda Milliyetçilik* (Der. Elçin Aktoprak ve A. Celil Kaya), İstanbul, İletişim Yayınları
- CABBAR, Falih A. ve DAVUD, Hoşam (2017) *Kürtler*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- KUTLAY, Naci (2014) *Osmanlı'dan Günümüze Kürtler*, Ankara, Dipnot Yayınları
- KUTLAY, Naci (2012) *Kürt Kimliğinin Oluşum Süreci*, Ankara, Dipnot Yayınları
- KUTLAY, Naci (2013) *Kürtlerde Değişim ve Milliyetçilik*, Ankara, Dipnot Yayınları
- YÜCEL, Müslüm (2010) *Kürtlerde Ölüm ve İntihar*, İstanbul, Agora Yayınları
- BRUİNESSEN, Martin van (2012) *Kürdolojinin Bahçesinde*, İstanbul, İletişim Yayınları
- ÜNLÜ, Barış (2018) *Türklük Sözleşmesi*, Ankara, Dipnot Yayınları
- JWAİDEH, Wadie (2014) *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi*, İstanbul, İletişim Yayınları
- MARX, Karl (2014) *1844 El Yazmaları*, İstanbul, Birikim Yayınları
- LENİN, V.İ (1993) *Ulusal Sorun ve Ulusal Kurtuluş Savaşları*, Ankara, Sol Yayınları
- KAYPAKKAYA, İbrahim (2016) *Bütün Eserleri*, İstanbul, Nisan Yayıncılık
- ÖZTAŞ, Özkan (2016) *Sovyetler Birliği'nde Kürt Sanatı*, İstanbul, Yazılama Yayınları

- TÜRKALİ, Vedat (2018) *Tüm Yazıları Konuşmaları 1*, Ayrıntı Yayınları
- ERDER, Sema (2018) *Zorla Yerleştirmeden Yerinden Etmeye*, İletişim Yayınları
- ENGELS, Friedrich (2012) *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Sol Yayınları
- BATES, Daniel G. ve RASSAM, Amal (2018) *Ortadoğu Halkları ve Kültürleri*, Dipnot Yayınları
- KRACAUER, Siegfried (2015) *Film Teorisi – Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, Metis Yayınları
- WOLLEN, Peter (2008) *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayınları
- ZİSS, Avner (2011), *Estetik – Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, Hayalbaz Kitap
- DİKEN, Bülent ve LAUSTSEN, Carsten B. (2010), *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları
- MONACO, James (2010), *Bir Film Nasıl Okunur?*, Oğlak Yayıncılık
- KIRAÇ, Rıza (2018) *Sinemanın Temelleri*, İthaki Yayınları
- TUNALI, İsmail (2004) *Estetik*, Remzi Kitabevi
- KIREL, Serpil (2018) *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İthaki Yayınları
- BİRYILDIZ, Esra (2009) *Sinemada Akımlar*, Beta Yayınları
- COŞKUN, Esin (2009) *Dünya Sinemasında Akımlar*, Phoenix Yayınları
- ERGENÇ, Ahmet (2014) *Kara Perde – İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*, Ayrıntı Yayınları
- BAZİN, André (2007) *Sinema Nedir?*, İzdüşüm Yayınları
- SUSTAM, Engin (2016) *İsyân Şiddet Yas – 90'lar Türkiye'sine Bakmak* (Der. Ayşen Uysal), Dipnot Yayınları
- BEHRAM, Nihat (2008) *Yılmaz Güney'le Yasaklı Yıllar*, Everest Yayınları
- ÖZGÜÇ, Ağâh (1988) *Arkadaşım Yılmaz Güney*, Broy Yayınları
- FEYİZOĞLU, Turhan (2007) *Yılmaz Güney – Bir Çirkin Kral*, Ozan Yayıncılık
- YÜCEL, Müslüm (2008) *Türk Sineması'nda Kürtler*, Agora Yayınları

GÜNEY, Yılmaz (2004) *İnsan, Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney*, Güney Yayınları

GÜNEY, Yılmaz (2000) *Siyasal Yazılar*, Güney Yayınları

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2011) *Hegel*, Say Yayınları

KILIÇ, Devrim (2009) *Kürt Sineması “Vatansız Bir Halkın Sineması: Kürt Sinemasının Yükselişi”* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları

CRUCİS, Ricoldus De Monte (2018) *Doğu Seyahatnamesi – Bir Dominikan Keşişin Anadolu ve Ortadoğu Yolculuğu*, Kronik Kitap

KAMAL, Muhammad (2009) *Kürt Sineması “Kürt Sineması Kültürel Kimlik Arayışında”* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları

SALEEM, Hiner (2013) *Babamın Tüfeği*, Avesta Yayınları

AKTAŞ, Mehmet (2009) *Kürt Sineması “Kürt Sineması: Artık Bir Gerçek”* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları

ROSEBİANİ, Jano (2009) *Kürt Sineması “Federe Kürt Bölgesi’nde Sinemanın Durumu (1991-2008)”* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları

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

KUTCHERA, Chris (2009) *Kürt Sineması “Yılmaz Güney: ‘Sürü, Kürt halkının tarihidir.’”* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları

KILIÇ, Devrim (2009) *Kürt Sineması “Bahman Ghobadi’nin Filmlerinde Kürt Kimliği ve Kültürünün Temsili”* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları

HAMİD, Rahul (2009) *Kürt Sineması “Devletsiz Bir Ulusun Sineması: Bahman Ghobadi’yle Söyleşi”* (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları

Dergiler:

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

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

EKİNCİ, Rêzan (2012) “*Azîz Efendi’nin Islahatnâmesi Üzerine*”, Kürt Tarihi Dergisi, Yıl 1, Sayı 2, Ağustos – Eylül, ss.18-19

BEYTER, Önder ve Ekinçi, Rêzan (2012) “*Kürt Emirlerinin Muktedir Oldukları Zamanda Yaptıkları Hizmetler*”, Kürt Tarihi Dergisi, Yıl 1, Sayı 2, Ağustos – Eylül, ss. 23

BAYRAK, Mehmet (2013) “*Türkiye-Suriye İlişkilerinde ‘Nusayri’ Faktörü ve Bir ‘Gizli Belge’*”, Kürt Tarihi Dergisi, Yıl 1, Sayı 4, Aralık – Ocak, ss. 50

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

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

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

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

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

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

DAĞ, Rahman (2013) “*‘Vatandaş Türkçe Konuş’ Kampanyası Başladı*”, Kürt Tarihi Dergisi, Yıl 2, Sayı 9, Ekim – Kasım, ss. 4

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

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

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

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

SERFİRAZ, Mesûd (2014) “‘Asırlık Kürdistan Haritaları’na Zeyl”, Kürt Tarihi Dergisi, Yıl 3, Sayı 13, Haziran – Temmuz, ss. 51

BAYRAK, Mehmet (2014) “Musul – Kerkük Kimin Yurdu?”, Kürt Tarihi Dergisi, Yıl 3, Sayı 14, Ağustos – Eylül, ss. 17

ÇAĞLAYAN, Ercan (2014) “Türk Ocakları ve Kürtler”, Kürt Tarihi Dergisi, Yıl 3, Sayı 14, Ağustos – Eylül, ss.44

ZAVATTİNİ, Cesare (1966) “Filim Sanatında Yeni Gerçekçilik”, Yeni Sinema Dergisi, Yıl 1, Sayı 1, Mart, ss.7

YILMAZ, Ertan (2008) “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, Sinemasal Yazılar 1 – Sinema İdeoloji Politika, Orient Yayıncılık, Sayı 1, ss. 67

GHOBADİ, Bahman (2012) “İstanbul’da Sükût Hali – Bahman Ghobadi”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Sayı 121, ss. 45

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

GÜNEY, Yılmaz (1978) “Hatalarına Cesaretle Sahip Çıkan...”, Güney Dergisi, Yıl 1, Sayı 8, Ağustos, ss.8

GÜNEY, Yılmaz (1978) “Kayseri Konuşmaları 1”, Güney Dergisi, Yıl 1, Sayı 6, Haziran, ss.31

GÜNEY, Yılmaz (1978) “Kayseri Konuşmaları 2”, Güney Dergisi, Yıl 1, Sayı 7, Temmuz, ss.31

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

BENNAFLA, Karine (2014) “‘Sınır’ı Tartışmak: Yuvarlak Masa Söyleşisi”, Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 131, ss.12

İnternet Kaynakları:

GÜNEY, Yılmaz (1985) “Siyasal Yazılar Cilt: II, 1. Bölüm”, Mayıs Yayınları, ss.38-47, <http://www.tepkivedegisim.org/7yilmazgunesiyasiyazilar3.pdf>, Eylül 1985

GÜNEY, Yılmaz (1985) “Siyasal Yazılar Cilt: III, 2. Bölüm”, Mayıs Yayınları, ss.1, <http://www.tepkivedegisim.org/7yilmazguneyseyasiyazilar6.pdf>, Eylül 1985

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

YÜCEL, Müslüm (2008) “‘Türk Sinemasında Kürtler’ İzlediğim Filmlerin Sağlaması Oldu”, Bianet, <https://m.bianet.org/biamag/kultur/108900-turk-sinemasinda-kurtler-izledigim-filmlerin-saglamasi-oldu>, 9 Ağustos 2008

ROSEBİANİ, Jano (2014) “Hollywood Kürdistan’ı resmen tanıdı!”, Rudaw, <http://www.rudaw.net/turkish/world/091220145>, 9 Aralık 2014

AKTAŞ, Mehmet (2015) “Kürt sinemasının kamera arkasına dair bir film”, Agos Gazetesi, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/13754/kurt-sinemasinin-kamera-arkasina-dair-bir-film>, 19.12.2015

GHOBADİ, Bahman (2009) “Portakal suyu satıcılığından usta bir yönetmene, Bahman Ghobadi”, Kurdish Cinema, <http://www.kurdishcinema.com/BahmanGhobadiSinemaDicleRoportaj.html>, 24 Kasım 2009

GHOBADİ, Bahman (2017) “Doğu Kürdistan sineması: Belki şehre bir film gelir...” Basnews, <http://www.basnews.com/index.php/tr/culture-arts/cinema/346178>, 27 Nisan 2017

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Soner SERT

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1989

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Lisans: 2011, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-Televizyon Bölümü

Lise: 2006, Gaziemir Kipa 10. Yıl Lisesi

İş Tecrübesi:

2009, TRT İstanbul Televizyonu, Aktüel Kamera Birimi, Stajyer

2009, Film Park, Reji Asistanı, Stajyer

2009, Narsist Yapım, Kaptan Feza Sinema Filmi, Kamera Arkası Çekimi

2010, Ünye de Fatsa Belgesel Filmi, Reji Asistanı

2010, Nano Film, Reji Asistanı

2011, Heberler TV Programı, Yazar

2011, Oyuncular Sendikası Belgeseli, Yönetmen

2012, Şubat TV Dizisi, Reji Asistanı

2016, Recep İvedik 5, Yapım Asistanı

2017, Elif TV Dizisi, Yardımcı Yönetmen

Yayınlar:**Makaleler:**

Sert, Soner, Sansüre Direnenler Birleşin!, <https://www.evrensel.net/haber/94221/sansure-direnenler-birlesin>, 19.10.2014, Evrensel Gazetesi

Sert, Soner, Yılmaz Güney Sinemasında Örgütsel İlişkilerin Yansımaları, <https://m.bianet.org/biamag/siyaset/164176-yilmaz-guney-sinemasinda-orgutsel-iliskilerin-yansimalari>, 02.05.2015, www.bianet.org

Sert, Soner, Kürt Sinemasının Kodları ve Gerçeklikle İmtihani, <https://m.bianet.org/biamag/sanat/164753-kurt-sinemasinin-kodlari-ve-gerceklikle-imtihani>, 23.05.2015, www.bianet.org

Sert, Soner, “Böyle dönemlerde at izi it izine karışır”, <https://www.birgun.net/haber-detay/boyle-donemlerde-at-izi-it-izine-karisir-193339.html>, 30.11.2017, BirGün Gazetesi

Sert, Soner, Sinemacıların Başucu Kitapları, <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2018/04/01/sinemacilarin-basucu-filmleri-ve-kitapları/>, 01.04.2018, www.gazeteduvar.com

Kitaplar:

Yönetmenler İlk Filmini Anlatıyor, h2O Kitap, İstanbul, Mart 2018

Duvar, İthaki Yayınları, İstanbul, Mayıs 2018

Kısa Filmler: (Yazan- Yöneten- Yapımcı)**1-Köprü/2011**

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=fUK28RbRsN4>

2-Burdayım, Burdayım/2012

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=w98645AzygY>

3-Baba/2014

Link: https://www.youtube.com/watch?v=YE_xc63hRzQ

4-Ses/2015

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=1QFf6hYjaUc>

5-Ardından/2015

Link: <https://vimeo.com/144140304> şifre: wlm8pNgS

6-Hastabakıcı/2017

Link: <https://vimeo.com/220057395> şifre: wlm8pNgS

7-Alarga/2018

Link:

<https://vimeo.com/298160498?fbclid=IwAR2ucnGFRpZS0UJmOwwDOg07CN7lLobFPphPO-4eQZJa7JMacVipWoTX38M> şifre: wlm8pNgS

Ödüller:

1. Play Üni Film Fest Üniversitelerarası Kısa Film Festivali, En İyi Kısa Film Ödülü. 2012

1. Baygem Kısa Film Yarışması, Mansiyon Ödülü. 2014

15. TÜRSAK Geleceğin Sineması, En İyi Üçüncü Film. 2018

18. İzmir Sinema Burada Festivali, Post- Prodüksiyon Desteği, En İyi İkinci Proje. 2018
18. Kısa-Ca Uluslararası Öğrenci Filmleri Festivali, Ulusal Yarışma, Kurmaca Dalı, Aykut Oray İkincilik Ödülü. 2018
14. Geleceğin Sineması, Kısa Metrajlı Film Projelerini Destekleme Yarışması, Birincilik Ödülü. 2017
17. Kısa-Ca Uluslararası Öğrenci Filmleri Festivali, Kurmaca Dalı, En İyi Film Ödülü. 2017
1. Bingöl Uluslararası Kısa Film Festivali, İkincilik Ödülü. 2017
5. Antakya Uluslararası Film Festivali Kısa Film Dalı, En İyi Film Ödülü. 2017
1. AFSAD Kısa Film Yarışması, AFSAD Ödülleri, Tuğrul Çakar Ödülü. 2017
5. SETEM Akademi, BAK Ödülleri, Kurmaca Dalı, (Soner Sert) En İyi Senaryo Ödülü. 2017
5. SETEM Akademi, BAK Ödülleri, Kurmaca Dalı, (Sonya Dicle Akbaş) En İyi Kadın Oyuncu Ödülü. 2017
5. SETEM Akademi, Uluslararası İpekyolu Kısa Film Ödülleri, Kurmaca Dalı, En İyi Yönetmen Ödülü. 2017
15. Uluslararası Kar Film Festivali, Kurmaca Dalı, En İyi Film Ödülü. 2019
23. Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali, Kısa Film Yarışması, İkincilik Ödülü. 2018
- Hisar Kısa Film Seçkisi. 2018
- Van İpekyolu Belediyesi Kısa Film Festivali, Kurmaca Dalı, Üçüncülük Ödülü. 2018
4. Hak-İş Kısa Film Yarışması, (İrem Altuğ) En İyi Kadın Oyuncu Ödülü. 2015
- Sosyal Diyalog ve Sendikal Haklar Kısa Film Yarışması, En İyi Film Ödülü. 2019
8. İnönü Üniversitesi Kısa Film Festivali, Ulusal DeneySEL Dalı, En İyi Film Ödülü. 2015
3. Fone Film Festivali, Uluslararası Kategori, Birincilik Ödülü. 2015
2. Datça Uluslararası Kısa Film Festivali, İkincilik Ödülü. 2015

1. Endes Engelliler Derneği Film Festivali, Üçüncülük Ödülü. 2014
2. Sanat Engel Tanımaz Fotoğraf ve Kısa Film Yarışması, Kısa Film Kategorisi, Üçüncülük Ödülü. 2014
1. Sağkal Derneği Kısa Film Yarışması, Üçüncülük Ödülü. 2015
1. İzmirli Genç Kısa Film Yarışması, Üniversite Kategorisi, Üçüncülük Ödülü. 2014
3. Ayvalık Film Festivali, Kurmaca Dalı, (Kadim Yaşar) En İyi Erkek Oyuncu Ödülü. 2014
7. Rofife Uluslararası Kısa Film Festivali- Sanatta Sosyal Sorumluluk Ödülü
- TMOBB İzmir İnşaat Mühendisleri Odası- Yılın Kısa Filmi
3. Ayvalık Film Festivali, Kurmaca Dalı, Soma 301 Jüri Özel Ödülü. 2014
26. İstanbul Kısa Film Festivali, Ulusal Yarışma, Kurmaca Dalı, Jüri Özel Ödülü. 2014
9. Crossroads Kısa Film Yarışması, En İyi Film Ödülü. 2014
- Altyazı Ayın Kısa Film, “Köprü”
50. SİYAD Ödülleri, En İyi Kısa Film Adayı
2. Sanat Engel Tanımaz Fotoğraf ve Kısa Film Yarışması, Kısa Film Kategorisi, Birincilik Ödülü. 2014
- Sosyal Güvenlik Kurumu, Siz Çekin Kayda Geçsin Kısa Film Yarışması, Mansiyon Ödülü. 2018
3. Fone Film Festivali, Uluslararası Kategori, Üçüncülük Ödülü. 2015