

Kürt Sineması'nın Kodları ve Örnek Film İncelemesi

Soner SERT

**Yazarın Dipnot Kitap'tan çıkan Devletsiz Bir Ulusun Sineması kitabından kendisi tarafından derlenmiştir.*

Giriş

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 düşünölen Kürtleri konu alan filmler, Türkiye Sineması'nda "doğu Türk'ü" olarak kodlanan Kürtlerin dışında da az sayıdaydı.

Özellikle Yılmaz Güney faktörünü dışarıda bıraktığımızda, hakikaten bu sayının da yetersiz olduğunu söylemek mümkün. Güney, Seyyit Han, Endişe, Sürü ve Yol gibi filmlerinde Kürtçe isimlere yer verip, Kürt kültürüne dair gerçekçi tasvirler sunduysa da, ölümü sonrası Kürtlerin sinemayla olan ilişkileri –başka pek çok toplumsal meselenin de etkisiyle- sekteye uğramıştı. Nizamettin Ariç'in Beko İçin Bir Türkü (1992) ve Hiner Saleem'in Yaşasın Gelin... ve Kürdistan'ın Özgürlüğü (1997) gibi yapımı ve içeriği hususunda Kürtlerle ilişkilendirebilecek eserler ortaya konulsa da asıl çıkış Bahman Ghobadi'nin Sarhoş Atlar Zamanı (2000) filmiyle olmuştur, diyebiliriz. Ghobadi'nin filmi-

nin Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera ile ödüllendirilmesi sonrası Kürtler, Yılmaz Güney'den sonra tekrar sinemanın öznesi olma konumuna erişti.

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

Yine aynı dönemde Türkiye'den, Irak'tan, İran'dan ve Suriye'den Kürt olmayan film yönetmenleri ülke sınırlarını 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 Eşiköy İki Dil Bir Bavul (Özgür Doğan'la birlikte) (2008) – Babamın Sesi (Zeynel Doğan'la birlikte) (2012), Özcan Alper Gelecek Uzun Sürer (2011), Reha Erdem Jîn (2013), Abbas Kiyarüstami Kirazın Tadı (1997), Rüzgâr Bizi Sürükleyecek (1999), Samira Makhmalbaf Kara Tahta (2000), Mohamed Jabarah Al-Daradji Babil'in Oğlu (2009) gibi örneklerle çoğaltabileceğimiz yönetmen ve filmlerin sayısı giderek artarken, aksi tarafta hemen her bölgeden ve diasporadan Kürtler, sinema üzerinden hikâyelerini anlatmaya ağırlık veriyordu: Jano Rosebiani, Şewket Emin Korkî, Yüksel Yavuz, Karzan Kader, Jamil Rostami, Jalal Jonroy, Ayşe Polat, Mano Khalil, Hüseyin Hasan Ali, Halil Dağ, Mesut Arif Salih, Lauand Omar, Miraz Bezar, Erol Mıntaş, Ahu Öztürk, Hüseyin Tabak, Batin Ghobadi, Bülent Gündüz, Soner Caner, Ali Kemal Çınar, Özgür Doğan, Gani Rüzgâr Şavata, Zeynel Doğan, Ömer Leventoğlu, Haşim Aydemir, Ferit Karahan, Ender Özkahraman gibi Kürt yönetmenler, filmlerinde Kürt meselesine değinmiştir.

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

Sinema Endüstrisinin, bir sanat eserini nitelemeye, tanımlamaya, eserin çerçevesini oluşturmaya çalışırken temel itkisi pazarlamadır. Kapitalizmin altın kuralları, yurtiçinde ve yurtdışında endüstrinin biçimlerine göre işler. Filmler, büyük film festivallerinde, çoğu zaman finansörünün, festival yöneticilerinin ya da 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 sinema endüstrisi, satamayaacağı hiçbir "ürün"ün görünür olmasını, amiyane tabirle söylersek "piyasada dolaşmasını" istemez.

İkinci olarak, bir sanat eserinin akademik nitelenmesinin 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. Özellikle Sanayi Devrimi ile birlikte yalnızca burjuva sınıfının hizmetinde iş görmüş, arada münferit örnekler çıksa da, giderek muhafazakârlaşmış, tutuculuğa sarmalanmıştır. Yeni, özgün, devrimci çalışma yapanı aforoz etmiştir. 90'ların sonu ile görünür olmaya başlayan Kürt sinemacıların filmleri üzerinde çalışma yapılmamıştır. Yaklaşık yirmi yıllık süreçte, Kürt Sineması üzerine yapılan tez çalışması bir elin parmaklarını bile geçmez. Üniversitelerde, demokrat öğretim üyelerinin iradesi üzerinden az da olsa konuşulan Kürt Sineması'nın ne üzerinden tartışıldığı, akademinin kısırdöngüsünden dolayı netlik kazanmamıştır. Şüphesiz, bunda belirleyici olan etkenlerden biri de, Kürtlerin farklı ülkelerde yaşıyor, farklı lehçelerde konuşuyor olmasıdır. Üstelik Kürtler diasporada da etkili bir güç oluşturmuşlardır. Kaldı ki, gerek Türkiye'de, gerekse de Kürtlerin yaşadığı diğer coğrafyalarda siyaset her daim güncel ve kaygandır. Dolayısıyla bu belirleyici gücün etkisindeyken de "tehlikeli" olarak addedilen bir konu üzerine çalışma yapmak zorlaşmıştır.

Biraz endüstriyle, biraz akademiyle, biraz da sahayla ilişkili bir sinemacı olarak Kürt Sineması üzerine bir tartışma yaratmayı deneyeceğim makalemdede; üreticileri, ortaya konulan eserleri, sinemasal göstergeleri tek merkezde toplamaya çalışacağım. Bu noktada belirleyici olan şey ne peki? Kürt Sineması'nı, Kürt Sineması yapan şey ne? Yönetmenlerin isimlendirmesi mi, endüstrinin ya da akademinin tanımlaması mı? Film yönetmeninin ya da ekibin diğer üyele-

rinin Kürt olup olmaması, filmin içeriği ya da kullanılan dil ve diğer kültürel öğeler, finansörünün etnik kimliği, siyasal konjonktür nezdinde Kürtlerin nasıl anlatıldıkları, filmlerin estetiği ve bi-çimi ne derece önemli?

“Film” nitelemesi biricikliği, teklifi imlerken, “sinema” tanımı yapısal bir yaklaşımı, bir kurumsallaşmayı içinde barındırır. Bu noktadan yola çıkarak, bir ortaklaşmadan bahsedilebilir mi? Kürt Sineması’nın kodlarından yola çıkarak ortak bir tutum, bir anlayış, bir kavrayış ve film pratiği mümkün müdür? Kürt Sineması’nın icracısı yönetmenlerin ortaklıkları nelerdir? Aşağıda bu sorulara cevap bulmaya çalışacağım.

Kürt Sineması’nın Kodları

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 kimliği ya da grup kimliğini ifade eder.” (Bates ve Rassam, 2018: 124) Kimlik ise toplumsal bir varlık olan insanın nasıl bir kişi olduğunu belirten özelliklerin bütünü olarak karşılık bulur. Kürtler, özellikle 20. yüzyılda, himaye altına girmek zorunda kaldığı devletlerde, her daim aynı muameleyle karşılaşır. “Kürt kimliğinin oluşmasına şekil ve içerik veren temel unsur, inkâr ve imha siyasetidir. Bu politikayı anlamaya, kavramaya çalışmak, bu politikayı uygulamanın nedenleri, politikanın nasıl uygulandığı konusunda düşünmek, Kürt kimliğinin oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır.” (Beşikçi, 2013: 14) Özellikle 20. yüzyılın ilk çey-reğinde Kürtler, binyıllardır yaşadıkları vatanlarında sınırlar tarafından bölük pörçük edilmiş bir kara parçasında, farklı devletlerin boyunduruğu altına girmek zorunda kalmıştır: Türkiye, Irak, İran ve Suriye.

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

Hakan Özoğlu, Osmanlı’da Kürt Milliyetçiliği kitabında, Kürtlerin siyasal ve kültürel varoluşu noktasını iki ayrı başlık üzerinden ele alır: “Kökleri kadim tarihe dayanan tutarlı bir Kürt kimliğine duyulan inanç ve tarihi bir Kürt anayurdu ya da toprağı üzerinde feragat edilemez bir kendi kaderini tayin etme hakkına kanaat getirme.” (Özoğlu, 2017: 30) Özoğlu’nun işaret ettiği toprak meselesi kavramsal olarak bakıldığında dikkati çekicidir. Bir bütünün parçalara ayrılışı ve ayrıldığı parçalarda yok edilmeye çalışılması, o parçalarda yer alan bireylerin hafıza, direniş, ölüm gibi sembollerle yaşamı yeniden

üretmesi, Kürt Sineması'nın 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 çalışmada, "vatansızlık, sınır ve ölüm" mefhumları bir alt başlık olarak sunulur. İçeriğinde, bunlara "dağ" ve "dil" gibi eklemeler yapılırsa da, Kürt Sineması'nın özünü bu üç kavramın oluşturduğunu söylemek mümkündür.

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

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

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

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

8. ve 12. yüzyıllar arasında Anadolu ve Mezopotamya'ya, gerek Batı'dan gerekse de Doğu'dan gelerek seyahatnameler kaleme alan yazarların, tarihe

ışık tuttuğu düşünülür. Cebel'e dair gözlemlerini kaleme alan, "9. yüzyılda yaşamış bir Arap yazar olan Yakubi, Kitabü'l-Buldan adlı kitabında Kürtlerden Cebel bölgesinde yaşayan bir grup olarak bahseder. Yakubi, bu bölgede 'Saymarah' adlı bir kasabada Kürtlerin, Arap ve İranlılar (Acem) ile birlikte yaşadığını belirtir." (Özoğlu, 2017: 55)

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

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

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

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

Yavuz Sultan Selim'in nitelediği üzere, artık Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgeye, Osmanlı Devleti resmi yazışmalarında da Kürdistan denilmiştir.

“Kanuni Sultan Süleyman 18 Ekim 1525 ve 1 Ağustos 1553 tarihli fermanlarında ‘Kürdistan’ coğrafi bölgesini dile getirdi ve Sultan I. Ahmet de 20 Mayıs 1604 tarihli fermanında ‘Umum Kürdistan’ tabirini kullandı. Burada belirtilen ‘Kürdistan’, Kürtlerin yaşadıkları topraklardı.” (Kutlay, 2012: 34)

Aynı yüzyılın sonuna doğru Bitlis Mirliği'nin yöneticisi Şerefxan Bitlisi, 1596 yılında kaleme aldığı Şerefname'de, Kürtlerin yaşadığı yerlerin sınırını şöyle özetler: “Kürtlerin memleketinin sınırları, Okyanus'tan ayrılan Hürmüz Denizi (Basra Körfezi) kıyısından başlar; bir doğru çizgi üzerinde, oradan Malatya ve Maraş illerinin nihayetine kadar uzanır. Böylece bu çizginin kuzey tarafını Fars, Acem Irak'ı (Güneybatı İran'ın Kuzistan Eyaleti), Azerbaycan, Küçük Ermenistan ve Büyük Ermenistan teşkil eder. Güneyine ise Arap Irak'ı, Musul ve Diyarbekir illeri düşer.” (Özoğlu, 2017: 59)

17. yüzyılda yaşayan Evliya Çelebi, bu yüzyılın ortalarında Kürdistan'a sık sık ziyaretlerde bulunur. Seyahatname'sinin dördüncü cildinde, “Büyük ülkedir. Bir ucu Erzurum, Van diyarlarından, Hakkâri, Cizre, İmadiyye, Musul, 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 Kürdistan tanımlaması yapar.

1638'de Osmanlı Devleti tahtında oturan IV. Murat, Bağdat'a yaptığı sefer sonrası İran'la bir antlaşma imzalar. Resmi tarih kitaplarında, “Doğu sınırimız bu antlaşmayla çizildi.” denilerek öğretilen Kasr-ı Şirin Antlaşması'nın (1639) Kürtler için başka bir karşılığı vardır. Binyıllardır bir arada yaşayan Kürtler, ilk kez “resmi” olarak ayrılır. “1639, IV. Murat'ın Bağdat'ı işgal ettiği İran'la 1639 Kasr-ı Şirin Antlaşması'nı imzaladığı ve Zagros Dağları'nı İran-Osmanlı sınırı yapıp Kürt aşiretlerinin ayrışmalarını gerçekleştirdiği yıldır.” (Kutlay, 2014: 189) Kürdistan'ın parçalanışı bu anlaşmayla resmîyet kazanır, diyerek antlaşmanın sonucunu açıklayan Kutlay'a ek olarak Ekinci, “Bilindiği gibi IV. Murad'ın 1639'da Bağdat zaferiyle sonuçlanan İran Seferi sonucunda imzaladığı antlaşmayla Zagros Dağları iki ülke arasında sınır kabul edildi. Kürdistan iki ülke arasında ilk defa kesin bir şekilde paylaşılmış oldu.” (Ekinci, 2012: 18) sözlerini dile getirir. İkisinin ulaştığı sonuç aynıdır. İsmail Beşikçi ise bu antlaşmayı şöyle dile getirir: “Kürdlerin ve Kürdistan coğrafyasının ilk bölünmesi, 16. yüzyılın ortalarında olmuştur. 16. yüzyılın ilk çeyreğinde, Osmanlı İmparatorluğu ve İran İmparatorluğu arasında gerçekleşen, Osmanlı Padişahı Yavuz Sultan Selim ve İran Şahı Şah İsmail'in de katıldığı 1514 Çaldıran Savaşı döneminde ilk bölünme yaşama geçmiştir. Bu fiili bir bölünme ve paylaşımardır. On yedinci yüzyılın ortalarında da, 1639 Kasr-ı Şirin Anlaşması'yla resmîleşmiştir.” (Beşikçi, 2013: 318)

“19. yüzyılın başından itibaren modern merkezî bir devlet kurma çabasına giren Osmanlı Devleti, Kürdistan’ın yeniden fethi olarak adlandırdığı büyük bir askerî harekât düzenleyerek Kürt mirliklerini ortadan kaldırır. Kürt mirliklerinin ortadan kalkması sonrasında tüm bölge Kürdistan Eyaleti adı altında merkezî hükümete bağlanır.” (Çakmak ve Şur, 2018: 63) Bu durumu Kürdistan’ın tekrar fethedilmesi olarak yorumlayan Kutlay, mirliklerin ortadan kaldırılıp bölgenin Kürdistan Eyaleti adı altında merkezi hükümete bağlanmasını sonraki yıllarda yaşanacak idari ve siyasi sorunların başlangıcı olarak görür. (Kutlay, 2014: 30) 14 Aralık 1847’de Diyarbakir Eyaleti’nin odağını oluşturduğu Muş, Hakkâri ve Van sancakları dâhil olmak üzere, Mardin, Botan ve Cizre’nin de bağlanmasıyla Kürdistan Eyaleti kurulur. Başkenti Ahlat, ilk valisi Musul Valisi Esad Paşa’dır. Abdülmecid, konu edilen tarihte bir ayaklanma başlatıp kısa sürede mağlup olan Botan Mîri Bedirhan Bey’i mağlup etmesinin üzerine bir Kürdistan madalyası bastırır. Bronz, gümüş ve altın olmak üzere üç çeşit basılan madalyanın arka yüzünde Abdülmecid’in tuğrası, ön yüzünde ise Kürdistan dağlarının kabartması, Kürdistan yazısı ve bölgenin tekrar fethedildiği yıl olan 1847 (Rumi takvime göre 1263) yazar.

Şemsettin Sami’nin 1889 yılında yayımlanan Kamusu’l-Alam isimli, tarihteki ilk Türkçe ansiklopedik sözlükte Kürdistan kelimesinin karşılığı şöyledir: “Kürdistan, Urmiye ve Van göllerinin sahillerinden Kerhe ve Diyale nehirlerinin kaynaklarına ve Dicle’nin yatağına dek uzanıp, kuzeybatıya doğru sınırları Dicle’nin yatağını izleyerek Fırat’ı oluşturan Karasu yatağına ve oradan kuzeye doğru Aras havzasını Fırat ve Dicle havzasından ayıran, suları ayıran çizgiye kadar ulaşır. Bu nedenle Osmanlı memleketlerinde Musul vilayetinin büyük bölümü yani Dicle’nin solunda bulunan yerleri ve Van ve Bidlis vilayetleriyle Diyarbakir ve Mamuretülaziz vilayetlerinin birer parçası ve Dersim sancağı Kürdistan’dan sayıldığı gibi; İran’da da Kürdistan adıyla tanınan eyaletle Azerbaycan eyaletlerinin bir bölümü yani güneybatı kısmı Kürdistan’dır. Bundan dolayı Kürdistan, kuzeydoğu yönünden Azerbaycan, doğuda Irak Acemi, güneyde Luristan ve Arap Irakı, güneybatı yönünde Cezire, kuzeybatı tarafında ise Anadolu ile sınırlanmıştır.” (Bayrak, 2014: 10)

Kürtlerin ve Kürdistan’ın geçmişine dair bilgileri açıklamaya çalıştığım bu kısa hatırlatmada, Kürtlerin özellikle 20. yüzyılın başında ortaya çıkmış gibi sunulmasının karşısında durmayı amaçlamadığımı belirtmek isterim. Tarihe bakıldığında Kürtlerin, yüzyıllar boyunca aynı bölgede, kimlik mefhumunun etkisi dönemden döneme değişse de, aynı varoluş biçimiyle yaşadığını söylemek mümkündür. İsmail Beşikçi, bu durumu, “Kürdler tarihte, Van Gölü çevresinde, Van Gölü Urmiye Gölü arasında, Kuzey Mezopotamya’da Zağroslarda yaşamışlardır. Kürtler, bugün de buralarda yaşamaktadır ve bu topraklar

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

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

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

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

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

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

kullanılır ve İngilizler tarafından her daim bir sorun olarak nitelenir. Tıpkı Kürdistan'da yaşayan Kürtlerin, Türkiye, Irak, Suriye ve İran'da yaşayan çoğunluk ulus fertleri tarafından sorun olarak görülmesi gibi...

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

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

Jwaideh, yeni sınırların oluşturulduğu o dönemi, eşit koşullara kavuşamayan bir ulusun kendilerine ait bir ulus-devlet kurma çabası nedeniyle ayaklanıp, kendilerinden daha kalabalık ve modern olan Türk, Fars ve Arap orduları tarafından bastırılmasıyla sonuçlanması üzerinden yorumlar. (Jwaideh, 2014: 11) 20. yüzyılın başındaki her ayaklanma, Kürtler içinde hüsrarla sonuçlansa da, bu durumun sosyal ve siyasal sonuçları olur. Örneğin, Türkiye Kürtleri ve Suriye Kürtleri arasındaki ilişki artmak zorunda kalırken, Irak Kürtleri'nin içinde bulunduğu siyasal durumun Türkiye Kürtleri'ni etkileyen sonuçları olur. (Örneğin 49'lar Olayı). Devletler tarafından uygulanan sosyal, siyasal, ekonomik ya da kültürel yaptırımların sebepleri ve sonuçları Kürtler nezdinde ulusal bir karşılık bulur. Kutlay'a göre, her parçada milliyetçi ayaklanmalar görülür, hatta bunlar içerisinde tüm Kürtleri birleştirmeyi ve tek bir devlet kurmayı düşünenler olur. "Ortak duygular, tarihsel miras, mitolojik beraberlikler, Newroz ve Kawa gibi efsanelerle gurur duyma ve ortak folklorik hazlar bir bütünlük taşıdı." (Kutlay, 2012: 18)

Sonuç itibarıyla Kürtlerin, geçmişte de bugün olduğu gibi, Kürdistan adıyla nitelenen, Türkiye'nin güneydoğusu ve doğusunda, Suriye'nin kuzeyinde ve

kuzeybatısında, Irak'ın ku-zeyinde ve İran'ın kuzeydoğusunda yaşadıklarını, yerli ve yabancı akademisyenlerin, tarihçilerin ve bilim insanlarının nezdinde açıklamak mümkündür.

Yukarıda aktarılan tarihi veriler ışığında şunu söyleyebiliriz: Yüzyıllardır bir bütün halinde yaşayan ve türlü sosyal ilişkilere tabi olan Kürtler, özellikle 20. yüzyıl ile birlikte ayrı yaşamaya zorlanmış, ortak vatanlarının parçalanmasına tanık olmak zorunda kalmıştır. Buradan ve sonraki yıllarda ortaya çıkan filmlerin içeriğinden yola çıkarak, Kürtlerin gerek tarihsel, gerekse de film karakterleri nezdinde temel meselelerinden birinin vatansızlık olduğunu söylemek mümkündür. "Vatansızlık" Kürt 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 nes-neyle ya da bir canlıyla arasındaki mülkiyet ilişkisinin nasıl oluştuğunu anlattıktan, ailenin konumlanışını derinlemesine bir çabayla tanımladıktan sonra, devlet mülkiyeti meselesinin ayrıca üzerinde durur. Devletin, varoluşunun ve biçimlenişinin ekonomi politikasını mülkiyet mefumu 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) Kürdistan'ı parçalara bölen, devletleri ayıran dikenli teller, yüzyıllardır süren iktisadi alışverişi de engellemeye çalışır. Coğrafi ilişkilerin sekteye uğramasıyla, Türkiye'nin Diyarbakır'ı, İran'ın Urmiye ve Mahabad'ı ve Irak'ın Musul'u arasındaki ticaret bitme noktasına gelir. Bir günde tüccar kaçakçı olduğu gibi, kervanlara da pasaport istenir olur. Kürtler, birbirinden ayrılmak zorunda kalır.

Buna karşın her üç devletin başkentleri Tahran, İstanbul ve Bağdat arasındaki ilişki gün geçtikçe gelişir. Bu üç başkent merkezini oluşturduğu devletlerin etrafını saran sınırlar, Kürtlere karşı kültürel, siyasal, sosyal ve ekonomik, her alanda bir kalkan vazifesi görür. Ancak çekilen bu “resmî” sınırlar, Kürdistan’ı siyasal olarak bölmeyi başarsa da, ekonomik, kültürel ve sosyal olarak bölmeyi tam anlamıyla başaramaz. Her bölgede ayrı ayrı yeşeren siyasal hareketler ortaya çıkarken, sınır üzerinden süregelen sosyalleşme, kimlik meselesini ve Kürtlüğü diri tutar. Bu sebeple D. Bayazıt, Başkale, Nusaybin, Viranşehir, Silopi, Kızıltepe, Suruç, Urfa ve Hakkâri’de Kürtlük duyguları sürekli bir potansiyele sahip olur. (Kutlay, 2014: 344) “Sınır”, Kürt Sineması’nın ikinci kodunu oluşturur.

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

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

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

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

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

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

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

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

Bu üç kod üzerinde özellikle durmak önemlidir. Zira sadece Kürt kimliği değerlendirmesi üzerinden hareket ederek Kürt Sineması’na ulaşmaya çalışmak yanlısamaya sebep olabilir. Tanımlarken, bir etnik kimliğe atıfta bulunup Kürt Sineması, diyebiliyoruz fakat Kürt’ü Kürt olarak temsil eden her filme Kürt Sineması demek yanlıya 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? Sıcın diğer ayağında kalan Kürtleri de kapsayabilmek için, eğer Kürt Sineması diyeceksek, ortak göstergeler bulmak ve tutarlı bir estetik anlayıştan bahsetmek zorundayız, diye düşünüyorum. Kaldı ki, Kürt meselesi sadece Kürtlerin değil, vatandaşı oldukları Suriye, Türkiye, Irak ve İran devletlerinin de bir iç sorunudur. Kabul etseler de, etmeseler de... Bu yüzden tanımlama noktasında bir muğlaklık olmaması için, nitelermeyi 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 reddet-memekle birlikte, kendi anlayışım çerçevesinde bir tanımlamaya giriştiğimi belirtmek isterim. Dolayısıyla, bir başkası çıkıp kimliği odağa alarak bir Kürt Sineması nitelermesi yaparsa, bu yanlış olmaz.

Sonraki bölümde, “vatansızlık”, “sınır” ve “ölüm” kavramlarından yola çıkarak Bahman Ghobadi’nin Sarhoş Atlar Zamanı ve Hiner Saleem’in Sıfır Kilometre filmlerini inceleyeceğim.

Sarhoş Atlar Zamanı (2000)

Küçük Amaneh’in aynı zamanda bir anlatıcı da olduğu hikâye, İran ve Irak sınırında yer alan bir Kürt sınır köyünde yaşayan ve geçimini sınır ticaretinden sağlayan bir ailenin yaşadıklarını anlatır. Kaçakçılık yaparken hayatını kaybeden babasının ölümü sonrası, ailenin ekonomik yükünü üstüne almak zorunda kalan Ayoup en büyük erkek çocuktur. Rojine ve Amaneh isimli iki kız kardeşi ve Madi isimli hasta erkek kardeşi vardır. Ayoup, hem ailenin geçimini sağlamaya hem de kardeşi Madi’nin bakım masraflarını üstlenmeye ka-

rarlıdır. 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 Kürdistanı'ndan bir adamla evlenmeyi kabul eder. Ayoup, iktidarının sarsıldığını hissetse de, amcasının zoruyla bu evliliği kabullenir ve ses çıkaramaz. Gelin alayı, damadın ailesiyle buluşunca, karşı taraf Madi'yi kabul etmez. Onun karşılığında bir katır vermeyi teklif ederler. Ayoup, koşulsuzca kabul eder. Çünkü katır, kaçakçılık yapan biri için çok değerlidir ve özellikle sınırın öte yanında çok para etmektedir. Ayoup sevkiyatın yapılacağı gün katırı ve Madi'yi yanına alır. Kalabalığa karışır. Amacı, katırı satıp parasıyla Madi'yi ameliyat ettirmek ve geri dönmektir. Ancak bu plan düşündüğü kadar basit olmaz. Sınırdan geçerken askerler tarafından baskın yapılır. Karda uyuşmasınlar diye alkol verilen atlar hareketsiz kalır, 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 Kürdistanı, Irak devleti tarafından çepeçevre sarılmıştır. Aynı husus İran Kürdistanı için de geçerlidir. Kürtler arasındaki sosyal ve ekonomik ilişkiyi engellemeye ve bitirmeye çalışan her iki devlet de onları ölümüne mahkûm etmeye kararlıdır. Kendi varlığını sadece askeri olarak hissettiren ve başka bir alanda görünmemeye kararlı olan devlet(ler), Kürtleri bir başına bırakmış, kaderlerine razı olmalarını istemiştir. Kürt köylerinde yaşayan her iki tarafın Kürtleri de kaçakçılık yapmak zorundadır. Çünkü var olan toprak parçaları, her iki taraf arasındaki karşılıklı geçişleri engellemek için mayınla döşenmiştir. Dolayısıyla tarım yapılması imkânsızdır. "Benim gözümde İran Kürtleri, Irak Kürtleri, Türkiye Kürtleri ya da Suriye Kürtleri arasında en ufak bir fark yok. Hepimiz aynıyız; dilimiz, kültürümüz, tarihimiz aynı. Benim varlığım İranlı, ama kalbim Kürt." (Hamid, 2009: 183) Kürdistan'ın her iki bölgesinin de ekonomi politikasını her karesinde gördüğümüz film, vatansızlığın, bir başına kalmanın verdiği acıyı haykıran bir çığlıktır.

Sınır, Bahman Ghobadi'nin bütün filmlerinde karşımıza çıkar. Öyle ki, İran Kürdistanı'nın sınır köyü Bane'de şekillenen yaşamının, düşünsel olarak Ghobadi'yi ne denli etkilediği, yönetmenliğini yaptığı filmlerin her saniyesinde kendini belli eder. Ahmet Ergenç, Bahman Ghobadi'nin, filmlerinde sınırları odağına alarak anlatıyor oluşunun üzerinde durur. Ona göre, Ghobadi'nin filmleri sınırda olma, sınırda yaşama halini içinde barındırır. "İlk filmi Sarhoş Atlar Zamanı, sınırı geçip 'kaçakçılık' yapan insanların hikâyesini anlatıyor.

İkinci film 'Anavatanımın Şarkıları' yine bir sınır geçme hikâyesi; İran'dan Irak'a yolculuğa çıkan bir müzisyenin öyküsü. Üçüncü filmi Kaplumbağalar da Uçar yine bir sınırda, bir mülteci kampında geçiyor. Dördüncü filmi Yarım Ay'da da yine bir sınır hikâyesi var; büyük bir müzik ziyafeti için İran'dan Irak'a giden bir müzisyenler grubunun yol hikâyesi. Beşinci filmi Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor'da da İran'dan İngiltere'ye gitmek isteyen bir müzisyen çift üzerinden..." hikâyesini anlatır. (Ergenç, 2014: 95)

Ghobadi, sinemasını sınır üzerine inşa eder. Onun için sınır, Kürt olmanın bilinciyle de ilişkilidir. "Ben sınır kentinde doğdum ve yaşadım. Bu benim sorunumdur. Sınırlarda yaşıyanlar 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 yaşıyanlar 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.

"Yoruldu mu?"

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

"Thcampara." der Riboire.

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

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

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

"Evet." der Riboire. "Hem de çok."

"E niye çiftçilik yapmıyorsun?"

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

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

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

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

Kürt 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 kadar kesindir. Hemen hemen tüm karelere, bu mefhum sinmiştir. Bu aktarım biçimi, hamasetten değil gerçeklikten kaynaklanır. Madi’nin ölümüne giden hastalığı da iliklerimize kadar işler. Öyle ki onun öleceğini hepimiz biliriz. Daha filmin başında Ayoup’un babası hayatını kaybeder. Ayoup ve kardeşleri kahrolur. Film boyunca başka pek çok insanın öldüğünü öğreniriz. Ölüm, Kürtlerin tarihsel bir gerçeği olarak filmin, hemen her saniyesinde karşılık bulur.

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

Biçimsel olarak bakıldığında, gerçek mekânların, gerçek kişilerin kullanılması, bir belgeselci titizliğiyle anı yakalamaya çalışan titrek kamera hareketlerinin varlığı, yönetmenin anlattığı sürece müdahil değilmiş gibi fotoğraflar kullanması, filmin docu-drama olduğunu akıllara getirir. Gerçeğe sadık kalarak, küçük hikâyeler eklediği ve temelde büyük bir hikâyeye eklemlediği bu filmde Ghobadi, bir an bile anlatılan hikâyenin sahiciliğinden şüphe etmemizi istemez. “...gerçeğin diline sınırlar arası ticaret ve düğün kültürüyle yaklaşarak, sakat çocukluk, fukaralık ve kaçakçılık Kürtlerin politik kaderiy-

miş gibi bir son söze etki eden kamera tekniği kullanır.” (Sustam, 2016: 226) Sonraki filmlerinde de göreceğimiz bu biçim, gelecekteki Kürt sinemacılarını da etkilemiş, Kürtlerin sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik gerçekliği, sinema aracılığıyla ufak hikâyeler eklenerek anlatılmaya çalışılmıştır. Ghobadi'nin bu filmdeki biçimsel tercihi, gerçekçi sinema akımları üzerinden tartışılmış, bir isim bulunmaya çalışılmıştır. Bu filmi, gerçeğin ele alınış biçimi, nesnel dünyada bir değişikliğe sebep olması, gerçeği olabildiğince bire bir anlatmayı arzulanmasıyla toplumcu gerçekçi, günlük hayatın, ufak bir hikâye üzerine dizayn edilerek, sosyolojik bir altyapıyla ve hem günün hem de zamansızlığın hükmüne teslim etmesiyle yeni gerçekçi, ideolojinin belirleyici etkisi ve biçimin ona göre şekil ve içerik almasıyla da üçüncü sinema akımına dâhil etmek mümkündür. Ghobadi, özellikle çok benzetildiği yeni 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 göreceğimiz bu biçimsel tavır, Ghobadi'nin gerçeğe yaklaşıma çalışması ve bir belgesel yönetmeni hassasiyetiyle onu kadrajına sokmayı arzulanmasıyla devam edecektir.

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

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

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

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

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

Sıfır Kilometre (2005)

"...Hiner Saleem, yirmi yıl aradan sonra Fransa'dan Kürdistan'a dönerek 2005 yılında Sıfır Kilometre adlı filmiyle kamerasını Kürt coğrafyasına çevirmiştir. Bu film Kürdistan Bölgesel Hükümeti tarafından finanse edilirken, 2005 yılında Cannes Film Festivali'nde Kürdistan'dan bir film olarak yarışma bölümünde yer almıştır." (Kılıç, 2009: 8)

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

yeceğini söyler. Bu yolculuk, Irak ve Irak Kürdistanı üzerine bir panoramaya dönüşür.

Şoför ile yola çıkan Ako, üstündeki üniformadan, arabanın tepesine konulmuş tabutu saran Irak bayrağından ve yanındaki Arap şoförden nefret eder. Şoför de Ako'dan nefret etmektedir. Sürekli birbirlerini "Lanet Kürt!" ya da "Lanet Arap!" olarak aşağılamaya çalışırlar. Yolculuk, onların birbirlerini anlamalarını, özlerine dönüşlerini ya da bir barış havasını imlemez. 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 içinde kalır ve aradan yıllar geçer. 2003 yılında, Fransa'da bir apartmanın penceresini açan Ako ve Selma çifti, Irak'ın düşüşünü, Saddam'ın devrilişi haberini sevinç çığlıkları içerisinde karşılar.

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

Filmde, binlerce kilometre yol gittikten sonra Ako'nun yanındaki Arap şoför ile Kürdistan'a ulaştıklarında, görüntüye Kürtçe stranlar eşlik eder. Saleem, uçsuz bucaksız dağları gös-terdikten sonra müziğin de etkisiyle Irak harabesinden çıkan Ako'nun Kürdistan'a (vatanına) ulaştığını seyirciye hissettirir. Manzaralı bir yerde araba durur ve Ako, tıpkı Yılmaz Güney'in Yol (1982) filminde Kürdistan'a gelen Ömer gibi eğilip toprağı öper. Şoför de manzaranın güzelliğine kapılmıştır. Arabadan inerek Ako'nun yanına gelir.

“Burası cennet” der.

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

Arap şoför sinirlenir.

“Kürdistan?” der ve bekler. Bu bir soru cümlesidir. “‘Irak’ de!” diyerek bağıır. “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 Kürdistanı ve Irak arasındaki yolculuklarda tanık olsak da varlığını bariz bir şekilde, filmin sonuna doğru görürüz. Kayınbabasını, çok sevdiği karısını ve çocuğunu boşaltılmış bir Kürt köyüne getirmeyi başaran Ako, baş belası olarak gördüğü yatalak kayınbabasının “Neredeyiz?” sorusu üzerine, yanına yaklaşır.

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

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

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

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

Kürt Sineması’nın bir diğer kodu olan ölüm, filmin üzerine inşa edildiğı asıl meselelerden biridir. El-Enfal Operasyonu’nu ve o sırada gerçekleşen Halepçe Katliamı’nı odağı alan, Kürtlerin kafasına sıkılan kurşunlarla yok edildiğini gösteren yönetmen, filmin sonlarına doğru Ako’nun, çok sevdiği arkadaşı Sami’nin cephede öldüğü haberini almasıyla da, ölüm mefhumunun altını çizer. Ölümün, Kürt’ün yaşamının değışmez 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 söy-lettiği, "Bizim geçmişimiz üzücü... Bugünümüz trajik... Neyse ki geleceğimiz yok" cümlesiyle Kürtlerin yaşadıklarını ve değişmeyen talihini dile getirir. Halepçe Katliamı ve El-Enfal Operasyonu üzerinden anlattığı hikâyesini, olayların yaşandığı mekânlarda çeken yönetmen, sırtını gerçeğe yaslar. Yukarıda da değinildiği gibi bir Irak Kürdistanı ve Irak panoraması da çizmeye çalışan filmin, özellikle yolculuk boyunca gösterdiği manzaralar gerçeklik etkisini arttırmaya yöneliktir. Pek çok sahnede gördüğümüz uzun ve sabit planların gerçekliğin gücünü kırmamak için tercih edildiğini sanıyorum. Yine aynı sahnelerde geniş planların tercih edilmesinin de fotoğrafın tamamına olan ulaşma isteğinden kaynaklandığını düşünüyorum.

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

Dağlar, Kürdistan'ı imlemek için sık sık kullanılır. Özellikle filmin başlarında, Ako'nun evinin manzarasından da çokça gördüğümüz büyük dağlar, Kürdistan gerçeğinin fiziki yansımasını oluşturur. Arap şoför ile girdiği tartışmadan önce de, Kürdistan'a varışı, müzik eşliğinde dağları göstererek anlatır Saleem. Kürdistan'da uçsuz bucaksız sıradağlar uzanmaktadır. Yönetmen, filmin hemen başlarında, bir kamyonet kasasına yüklenen ve Irak ordusuna katılan Kürt asker-ler 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 hüznüyle konuşmaya başlaması, dağ temsiliyetinin Kürtlerin yaşamındaki karşılığını ifade etmesi açısından önemlidir.

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

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

Sonuç

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

Kürdistan'ın farklı bölgelerinde yaşayan bu iki 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 okuması yapmaya girişirse ve o noktadan yola çıkarak bir ortaklık kurarsa bu yanlış olmaz.

Sinema, estetiğin biçimle ilişkiye geçerek, tutarlı bir bütün oluşturmasından meydana gelir. Kürt 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 mümkündür. Bunun en nesnel örneğini ise ilerleyen yıllarda değişecek siyasal koşullar gösterecektir.

Kaynakça

- Beşikçi, İsmail (2013), Devlet ve Kürtler, İstanbul, İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları.
- Çakmak, Yalçın ve Şur, Tuncay (2018), Kürt Tarihi ve Siyasetinden Portreler, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Özoğlu, Hakan (2017), Osmanlı'da Kürt Milliyetçiliği, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Cabbar, Falih A. ve Davud, Hoşam (2017), Kürtler, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Bates, Daniel G. ve Rassam, Amal (2018), Ortadoğu Halkları ve Kültürleri, Dipnot Yayınları.
- Jwaideh, Wadie (2014), Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Kutlay, Naci (2012), Kürt Kimliğinin Oluşum Süreci, Ankara, Dipnot Yayınları.
- Crucis, Ricoldus De Monte (2018), Doğu Seyahatnamesi – Bir Dominikan Keşişin Anadolu ve Ortadoğu Yolculuğu, Kronik Kitap.
- Ekinci, Rêzan (2012), "Azîz Efendi'nin İslahatnâmesi Üzerine", Kürt Tarihi Dergisi, Yıl 1, Sayı 2, Ağustos – Eylül, ss.18-19.
- Kutlay, Naci (2014), Osmanlı'dan Günümüze Kürtler, Ankara, Dipnot Yayınları.
- Bayrak, Mehmet (2014), "Asırlık Kürdistan Haritaları", Kürt Tarihi Dergisi, Yıl 2, Sayı 12, Nisan – Mayıs, ss.10.
- Engels, Friedrich (2012), Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni, Sol Yayınları.
- Marx, Karl (2014), 1844 El Yazmaları, İstanbul, Birikim Yayınları.
- Bennafla, Karine (2014), "'Sınır'ı Tartışmak: Yuvarlak Masa Söyleşisi", Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 131, ss.12.
- Atalay, Onur (2018), Türk'e Tapmak, İstanbul, İletişim Yayınları.

- Hamid, Rahul (2009), Kürt Sineması “Devletsiz Bir Ulusun Sineması: Bahman Ghobadi’yle Söyleři” (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları.
- Ergenç, Ahmet (2014), Kara Perde – İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar, Ayrıntı Yayınları.
- Ghobadi, Bahman (2009), “Portakal suyu satıcılığında usta bir yönetmene, Bahman Ghobadi”, Kurdish Cinema, <http://www.kurdishcinema.com/BahmanGhobadiSinemaDicleReportaj.html>, 24 Kasım 2009.
- Sustam, Engin (2016), İsyân Şiddet Yas – 90’lar Türkiye’sine Bakmak (Der. Ayşen Uysal), Dipnot Yayınları.
- Ghobadi, 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.
- Kılıç, Devrim (2009), Kürt Sineması “Vatansız Bir Halkın Sineması: Kürt Sinemasının Yükseliři” (Der. Müjde Arslan), Agora Yayınları.