



e-Kovara Hunerî ya Sînemayê
Her Demsal Tê Weşandin
Jimar 7 • 11/2022

Temaşe

Bo Jîna Emînî...

**Li Xaçerêya
Hêmayên
Dekolonyal
Sînemaya Kurdî**
Engin Sustam

**Hevpeyvîn bi
Emîr Xulamî ra**
Hevpeyvîn:
Armanç Dayan

**Sînoran Ser ra
Ver bi Keyeyî:
Sînemaya Alî
Kemal Çinarî**
Pinar Yıldız

**سینما و سیاسەت
لیگدانهوی دۆخی
ئاوارتهیی له فیلمی
”هپوا“ی
یه‌لماز گۆنای**

🎬 Temase

e-Kovara Hunerî ya Sînemayê
Her Demsal Tê Weşandin
• Jimar 07 • 11/2022 •

Xwedî û Berpirs
Mehmûd Beyto
Cihan Ulus

Edîtorî
Mehmûd Beyto
Cihan Ulus
Armanc Dayan

Serrastkirin
Amedhesen, Serhed Serhedî
(Kurmancî)
Mutlu Can (Kirmanckî)
Othman Omar Ali (Soranî)

Rûpelsazî
GrafîKURD

Nivîskar ji nivîsa xwe, xwendekar ji
xwendina xwe berpirse! Dibe ku li ser
nivîsan sererastkirin hatîbin kirin.
Nivîsên kovarê li gor Komxebata
Kurmanciyê ya Weqfa Mezopotamyayê
hatine kontrolkirin.

🌐 www.kovaratemase.com

✉ kovaratemase@gmail.com

🌐 [company/kovara-temase](https://www.linkedin.com/company/kovara-temase)

📷 [kovaratemase](https://www.instagram.com/kovaratemase)

🐦 [kovaratemase](https://twitter.com/kovaratemase)





Editoriya

Kolonyalîzm û dekolonyalîzm, mekan û alegorî û rewşa sînemaya kurdî her dem mijarên sereke yê sînemaya me ne. Meriv çî bike neke, nikare ji wan xelas bibe, çimkî em bi xwe ji van terman pêk hatine û di nav wan da ne. Vê hejmarê mijarên me û gotarên akedemiyê yên li ser van babetan e.

Rewşa sînemaya kurdî her daîm mijara nîqaşên me ne. Rewşa sînemayê jî mixabin bi rewşa polîtîkaya sîyasî ve girêdayî ye û dema paş da diçe, sînema jî li dû wê ye. Gelo mimkin e, em herdûyan ji hev veqetînin? Gelo dema filmekê ne li ser rewşa sîyasî be ma nabe filmekî baş? Ma em mecbûr in di her filmên xwe da peyamek sîyasî bidin? Ger sînemaya kurdî xwe ji bin banê polîtîkbûnê û peyamên sîyasî derxîne dê negihije cihên bilindtir?

Miraqa me ye, çima dema derhênek ava dike baldarîya wî tenê li ser mijarekî ye û mijarên din li dora wê diçin û tên. Lê dema derhênên kurd diafirînin fokus ne li ser mijarekê li ser mijaran e. Gelo ma divê em her daîm tevê derd û kulên xwe bireşînin û têxin nav filmekî? ! Pirmijarîya filmekî divê weke dewlemendîyê neyê fêmkirin lê dewlemendîya mijarekî wisa be.

Di vê hejmara me da me mijarên xwe giran kir û berê xwe da xwendîneke akademîk. Hêja Engin Sustamî bi ser navê li Xaçerêya Hêmayên Dekolonyal Sînemaya Kurdî li ser taybetmendîya antî-kolonyal ya sînemaya kurdî nivîsî. Remezan Kaya bi nostaljîyekê li ser Bahoz (2007) mukir bû. Mihemed Şarman bi ser navê di Fîlmê Kick OFFê de Rizîna Îronî û Alegoriyê nivîsekê tîr û tije bo xwîneran kir diyarî. Ozkan Kûçûk jî pêşketîna sînemaya kurdî û rêyên wê ji xwe kirîye mijar. Ardîn Dîren jî li pey sînemaya Jonas Mekas ket. Miradê Miradan berê xwe da Dekaloga Kieslowski û analîza her deh hejmaran kir. Murad Bedirxan bi ser navê li Gorî Dahûrana Semîyolojîyê ya Christian Metz, di Kurtefîlmê Azad da Mekan analîzeke xurt li ser mijara mekanê nivîsî. Hesên Chalak bi filmê Mr. Turner (2014) li ser wênesazî û sînemayê nivîsî. Mela Mihyedîn behsa tîkîlîya sîyaset û sînemayê kir. Rûmet Med li ser Béla Tarr û sînema-

ya wî nivîsî. Sûprîza herî mezin a vê hejmarê jî hevpeyvîna Armanc Dayan ya bi Emîr Xulamî ra ye ku bi mijarên sereke behsa sînemaya kurdî û rewşa sînemaya Rojhilatê Kurdistanê û sînemaya Emîr Xulamî bû.

Di zazakî da Burcu Roza Al-lahverdî bi beşa duyem ya nivîsa xwe bi me re ye. Pinar Yıldız bi ser navê Sînoran Ser ra Ver bi Keyeyî: Sînemaya Alî Kemal Çinarî behsa sînemaya Alî Kemal Çinar kir. Welat Ramînazadî vê carê jî bi mijarekê cuda bi ser navê Fîlmê Beatsî: Şiknayîşê Ezîktî û Ferd-bîyayîş li pêşberî we hêjayan e.

Di soranî da Ehmed Xulamî bi filmê Yilmaz Güney Hêvî (1970) sînema û sîyasetê nixand.

Temase spasîyeke mezin bo Armanc Dayanî dike ku vê hejmarê bû şîrikê edîtoran. Em her weha di redaksîyonê da Bayram Sezgin û Ramazan Badem jî tê da spasîya Serhed Serhedî û di soranî da jî spasîya Hîwa Taseyî dikin ku bi alîkariya wan nivîsên vê hejmarê hatin sererastkirin.

Temase bi hejmara xwe ya herî dirêj li ber ezîz û hêjayan e...



Naverok

Li Xaçerêya Hêmayên Dekolonyal Sînemaya Kurdî

Engin Sustam 5

Bahoza Salên 90î

Ramazan Kaya 16

Di Fîlmê Kick OFFê de Rizîna Îronî û Alegoriyê

Mihemed Şarman 20

Ji bo Pêşketina Sînemaya Kurdî Çend Peywirên Rojane

Ozkan Kûçûk 22

Hewrikên di tûrikê Jonas Mekas de

Ardîn Dîren 27

Deh Fermanên Xwedê û Dekalogên Kieslowski

Miradê Miradan 30

Li Gorî Dahûrana Semîyolojiyê Ya Christian Metz, Di Kurtefîlmê Azad De Mekan – I

Murad Bedirxan 38

William Turner, Mike Leigh û Fîlmê Mr. Turner

Hesen Chalac 42

Mr. Smith Goes to Washington, Têkilîya Sîyasetê û Sermayeyê

Mela Mihyedîn 46

Nûnerekî Serkeftî yê Sînemaya Helbestkî:

Béla Tarr

Rûmet Med 50

Hevpeyvîn bi Emîr Xulamî ra

Armanc Dayan 53

Fîlmên Temaşeyê

Jaro 65

Hetê Sînemaya Moderne Ser O Tesîrê Ey û Felsefeya Egzîstansiyalîzmî Ra Ewnîyayîşêk Ro Ser Cereyanê Pêlê Neweyî Yê Fransîzan (II)

Burcu Roza ALLAHVERDÎ 68

Sînoran Ser ra Ver bi Keyeyî:

Sînemaya Alî Kemal Çinarî

Pinar Yıldiz 74

Fîlmê Beatsî: Şiknayîşê Ezîktî û Ferdbîyayîş

Welat Ramînazad 79

سینهما و سیاست

لێكدانهوی دۆخی ناوارتهیی له فیلمی "ههيو"ی

یه‌لماز گۆنای 82

Li Xaçerêya Hêmayên Dekolonyal Sînemaya Kurdî



Engin Sustam

enginsustam@hotmail.fr

Ji wergera tirkî: Serhed Serhedî



► Wêne: Ji postera dirîşkan

Ev nivîs, xwe dispêre gotara min a Kovara Lêkolînên Kurdî ya ez bixwe jî edîtorê wê bûm. (Bnr.: <https://kurdarastirmalari.com/yazi-de-tay-oku-175>), teza doktorayê ya sala 2006an û 2012an di EHESE de hate weşandin, beşa sînemayê ya di pirtûka min ya bi navê 'Art et Subalternit' di sala 2016an de ji Harmattê hate weşandin û gotarên min yên Turkî, Fransî û Ingilîzî ku di hinek kovarên di navbera salên 2013an 2021an weşiyane de hatine nivîsîn.



Beriya her tiştî hewce ye perspektîfeke me ya hunerî hebe û em sînemayê wisa bixwînin û heke dile me bixwaze sinemaya kurdî tewla xwe di nava sinemaya cîhanê de bikute, em neçar in wê ji nav dîroka niviskî ya fermî xelas bikin. Helbet dîroka sinemaya kurdî tam jî wekî bîra edebîyata kurdî di nava hulma sîyaseta kurdî de ye, li dora hêmayaya dekolonyal çerx dike û wisa jî teşe digire. Yanî ez nabêjim, ez behsa sînemayeke polîtîk a kurdî dikim (teqez mînakên wê yên polîtîk hene) lê çawa bi we va jî eyan e, em di beşên din yên hunerê de jî ji wê roja sînema di nava me da peyda bûye û heta roja îro, behsa polîtîkbûna wê dikin. Sînemaya kurdan ji dîroka azadiyê û berxwedana kurdan bandor girtiye û hêmayên ewilî li welatê wan bi cî û war kiriye, şûn de jî ew veguheziye qada serneteweyî (transnational) lewra jî hewl dide, wê bê cî û war bike. Çima ku dezgeheke fermî ya arşîva sinemaya kurdî nîn e, em ê çawa bikêriya dekolonyal ya pergala estetîk, bi dîroka bê dewletbûna xebatkarên sinemaya Kurd û halê 'bê cî û warbûnê' bi vî zemanê han ê pûç ya xwe wekî dîroka sînemayeke dijber raber dike ve binirxînin? Herweha hêma, bergeh yan jî estetîka polîtîk a sînemayê çi wateyê dide der? Li erdnîgariya kurdan dîmenên polîtîk-kulturî jî tê da, pîrbûna dîmenên dikevîne bergeha sînemayê, bo sinemaya kurdî qinyata xwendineke polîtîk a pir alî derpêşî me dike. Tam di

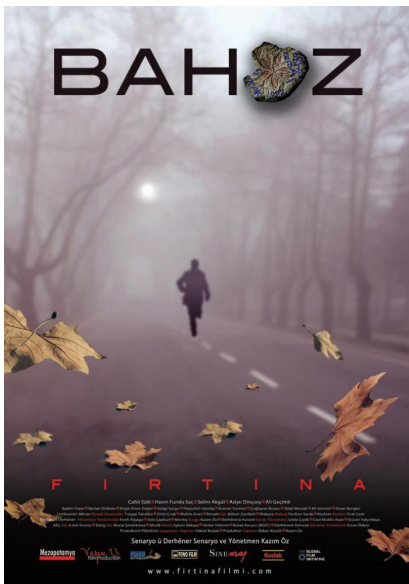


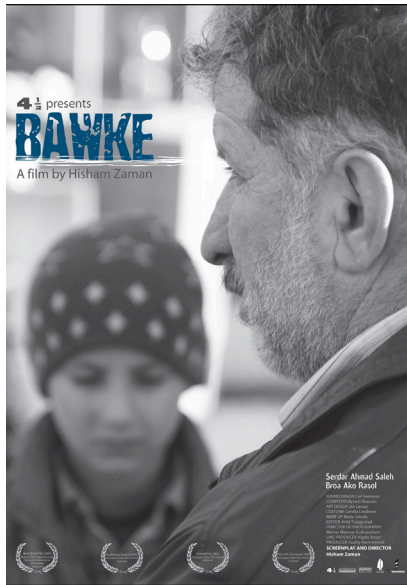
vir de wê gelekî pak be em bala we bidine ser tecrubeyên mêtîngeryê. Sînemaya kurdî; di nava dewletên wekî Tirkîyê, Îranê, Iraqê, Suriyê û Rojavayê dîasporayê wekî berê jî çend kesan bal kişandiyê ser, wê ji xwe re li derva qadek ava kiriye û xwedî bîra dîroka sînemayeke dekolonyal e. Pîrbûna dîmenên sinematografîk û yên dîtbarî-bihîzbariyê di nava sînemaya kurdî da, di nav hev de û di gel xebatên modern yên hunerî (taybet kurtefilm û xebatên vîdyoyan, li rex hev) hêj gelek xebat li ser nehatine kirin û di gel gelek meylan; modernîte, cihê erdnîgariyê, wekî sandoqeke ji çilika re (devedev) tijî be, li ber me ye. Axirî, sînameya kurdî di erdnîgariya xwe de hatiye hefs kirin, hefskirî maye (Başûr û Rojava ne tê de) û zor û sansureke pir zêde lê tê kirin. Ji ber wê çî sînemagerên kurd çî jî hunermedên kurd xwe li dîyasporaya rojava digirin çîku ew der qada medyasyonê ye loma festîvalên baş li van deran çêdibin û ev bi tesadufî jî pêk nehatiye. (Festîvalên wekî ya New Yorkê, Londrayê, Parisê, Berlînê û hwd). Hêj jî bi çend aliyan ve bîr û hafîzaya sinemaya kurdî, ya diasporayê ye û (başûrê kurdistanê ne tê de, lewra di van 10 salên dawiyê de Festîvala Navnetewî ya Duhok û Silêmaniyê têne li dar xistin) heke em bala xwe bidine sînemagerên wekî Yılmaz Guney, Tayfur Bathayî, Behmen Qubadî, Hîşam Zeman, Hiner Selîm û gelekên din, di nava têkoşînê de peyda bûn, li sirgûnê xurt bûn û ji dêvla sirgûnê wekî cihê mexdûriyetê bihesibînin, ew der ji xwe re kirine qada hunerê. Ji lewre divê em gera sînemaya kurdî ya di meseleya temaşegeran û di meseleya navbeynkariyê de ji piştguhê xwe re neavêjin û ji aliye polîtîk, kulturî, hunerî û tîkiliya xurt ve haj dîasporaya kurdî hebin. Sînemaya kurdî pala xwe dide bikeriya polîtîk yan jî bi awayê giştî giraniya xwe dide belgefilman û hêmayên hafîzayê û wisa ji xwe ra qadekê vedike lewra em li gel hinek xwendinan li ser vê qadê hûr bibin, wê fêdeya wê pir be. Yanî, gotar û ziman ketiye nava tevahiya hêmayên sînemayê û tê de bi cî bûye, wexta wan, em û ev kêlî rastî hev anîn û wexta wan, em û raborî birine rûyê hev; vegotina dîrokî ya devkî ya ji çanda dengbêjiyê hatiye girtin û dozaja zexta polîtîk, rê li ber me vedike û wisa haja me bi tecrubeyên mîna bîranînê û bîrreşkirinê çêdibe. Û ev qad 'bê dewlet' e. Bê dewletiya sînemayê û nebûna otoriteya dewletê û pîratîka dij-sazûmaniyêke din, helbet ji bo hemû xebatên hunerî yên kurdî derbasdar e. Belku em ê karibin bibêjin, sînemaya kurdî wekî azmûna hişî, bi bandora pratîka xwe ya dekolonyal û bi pîrbûna arşîva hêmayan ve, qadeke dij-bîr e (against memory).

Sînemaya bê Dewlet û Bêwelatî

'Cinawir rastiye dagir dîkin...'

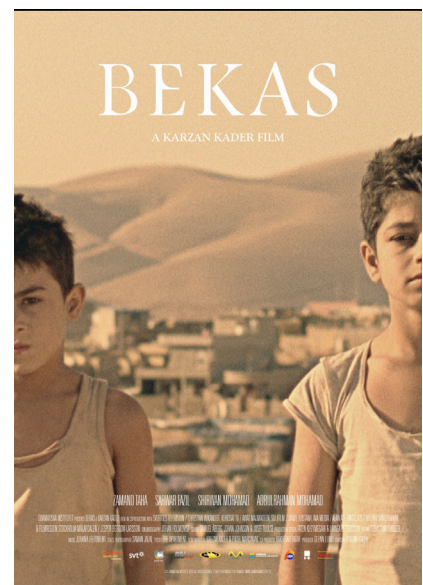
Di sînemaya kurdî da laşê zarokê û hêmayên wê pir in û ev wekî qadeke polîtîk e bikerî di sînemayê de heye, bes em nikarin mijarê bi tenê bînine li ser tîkiliya 'hesta sefikî û hêmayan'. Mînak kurtefilma 'Bawke' ya Hîşam Zaman, (Zaman bixwe jî koçber bû) bi tecrubeya xwe ya li





ser tîkiliya zarokê koçber û bavê wî yê xebatkar hûr bûye yan jî filima 'Dîwar' ya Yilmaz Guney (1983), filima Jiyan ya Jano Rosebîanî (2002), filima Kosî jî Difirin ya Bahman Ghobadî (2004) yan jî filima Bêkes ya Karzan Kader (2012) de hêmayên zaroktiyê û çîrokên rast hatine li cem hev, tenê 'rastiyê' yan jî qada xeyal û bîra kurdî nake malê xwe, ecêb e, em dibînin ku eva bi wê milîtarîzîma dest daye li ser erdnîgariya kurdan û pratîkên tundrew angoyan bi dagirikirina pêşdarazên civakê hatiye mêtîngeh kirin re eleqeder e. Eleqeya kameraya ku sînemayê bi nêrîna cahilan dikişîne û zaroktiyê ji bikeriyê wêdatir bi nişaneyan û sembolan ve pêşkêşî me dike, bi xwendin û nêzîkatiya me ya polîtîk ve gelek e. Derhêner, bi awayekî pragmatîst mijarên dê bibîne sinema, hêmayên zaroktiyê yê dikevî nava mijarê ve dikin lewra gelek aşkere ye pir polîtîk nêzîkê meselê dibin. Zarok û zarokatiya di nava sinemaya kurdî da jî, dîtbariya şerekî angoyan ya tundrewiyê rexne dike û wê li dor laşekî 'pak' û hêmayê dide hev û mîna retorîka trajedyê di ekranê de bi cî dike. Zarok û hêmayên zaroktiyê yan jî laşê zarokan, arezûya anksiyeteya sinemaya kurdî, balê dikişîne li ser vegotina piştî travmayê. Wexta em berê xwe bidine filima Behman Ghobadî ya bi navê Kosî jî Difirin, zaroka qîzî jî jor de dikeve û çîrok bi wê ve dest pê dike û bi Hengoy ve (zarokê herûdu milên wî qop bûne) dewam dike, ev sekansana bi kultura nasyar û pêşkêşkirina sahnayên post-rasteqînî, derhêner bi travmaya şerr ya li ser zarokên dileyîzîn, cîhana hêmaya zarokan ya hatiye pevbestin, lîstîkê dihûne û qadeke efsûnî ava dike. Mijar li kampeke penaberan derbas dibe û mijar li ser televîzyonê û antênê ye, tê de şayesandinên eletewş hene û kirpandinên ji kultura popûler ya Hollywoodê û ji hev bandor negirtina anakronîk ya bi rejîma tundrew ya Saddam re, heman şekî retorîka trajedyê, ji aliye hafîzayê ve li 'Qada Kurdî'2 xurt dixuyê. Di filimê de honak bi rastiyê re tê tîkildar kirin û (Koça kurdên ji rejîma Seddam direvin) ji ber ku Kurdistan di navbera Irak û Tirkiyê de ye, honaka çîrokê ya zarok bi awayekî eletewş li welatê xwe dibîne penaber angoyan tîkiliya post-travmatîk, ji aliye zarokên kurd yê bê dewlet û bê welat yê li derveyê welatê xwe ji xwe ra ciyê erdnîgariyekê xêz dikin ve jî wekî derbê li heqîqetê bixin hatiye pêşkêş kirin. Filima Yilmaz Guney, Dîwar (1983, angoyan sahnaya zarokan ya di filima 'Rê'yê de), Dema Hespê Serxweş ya Bahman Ghobadî (2000) angoyan Kosî jî Difirin (2004), 'Jiyan' a Jano Rosebîanî (2002, zarokatiya piştî Enfala Helebçê), Bawke ya Hisham Zaman (2005), Min dît û The Children of Diyarbekir a Miraz Bezar (2009), Press a Sedat Yilmaz (2010, zarokên di rewşa şer de Welatê Azad belav dikin), Bêkes a Karzan Kader (2012), Berfeşîr a Serhat Karaaslan (2014) û gelek filmên din de bîra polîtîk di navbera nêrîna vegêran û nêrîna laşê zarokê de diçe-tê.

Ez ê ajeqijiyê bi 'kulturçitiyê' nekim lê em dikarin li ser sînemayê wekî Fanon dibêje, ev hal; 'rewşenbîrê hatiye mêtîngeh kirin, xweyî psîkolojiyê hesas û hessasiyeta awarte ye û ew vê psîkolojiyê bi pêş dixê' (Lenetiyên li ser Rûyê Erdê/The Damned of the Earth 202, r.209) analîzekê bikin. Fanon ji aliyekî ve mafdar e û dibêje, berxwedana kulturî ya bikaribe 'pêşengtiyê' bike nîn e, li aliyekê din jî wateyê wiha li kulturê dike 'nêrîna gîşk, encama kerbên ji der û hundur in' (r, 195-225) û meriv dikare li ser vê gelemşeyê, nîqaşan bike. Lê belê kozîkên berxwedanê yê li ber mêtîngeran hatine danîn' dema behs hate ser ji hev nas kirina yê hatine mêtîngeh kirin û mêtîngeran jî amajeyê bi axê nake ji dêvla wê bi awayekî xurt amajeyê bi kulturê dike, em dikarin vê bi rêya hunerê bitêgîn. Li hêla din, Kurd sala 2012an piştî 'Şoreşa Rojavayê' li dor xebatên Tev-Çand, Tev-Dem'ê (ji tovên NÇMê reşandiye zîl daye) rêveberiya bakur û rojhilatê suriyê, sinema û sazûmankariya hunerê jî zêdetir bi hişê polîtîk-têkoşer, bi şerr û nasnameyê re tê nasîn û em dibînin ku wan li wê qadê kultureke dij-kolonyal afirandine. Dezgeha Komîna Fîlm a Rojava wekî damezirînerê hevbeş, hişê polîtîk yê wê qadê ye û saziya alternaîf ya herî girîng ya sînemayê ew e. 13ê Mijdara 1960î de piştî rejîma Baasê li sinemaya Amûde ya li rojavayê kurdistanê xelk qir kir û heta Komîna Fîlm a Rojava û Mîhrîcana



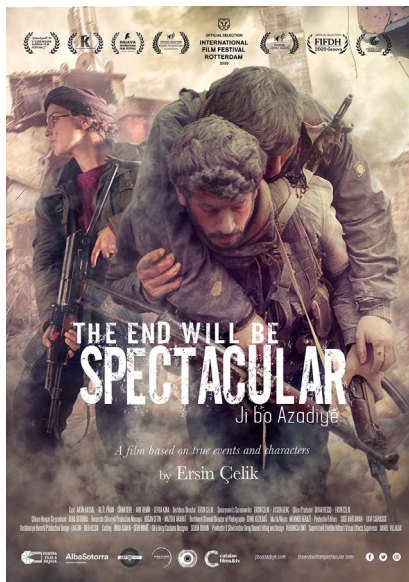
Fîlmê ya Navneteweyî ya Rojava (Rojava International) ya vê gavê, bi berxwedana azadiyê ya hereketa kurdî ya xweser pê re, bîr di navbera nifşan de dibe hêmayeke dekolonyalizimê. Evan qewamên ketine nava dîroka kurdî ya siyasî, bo bîra kurdî qadeke pir muhîm e lewra 'Komîna Fîlm a Rojava (ango Kollektîfa Sînemaya Mezopotamyayê) yan jî dewra post-Seddâm faalîyetên sazûmanîyê yên li dor festîvalên Başûrê Kurdistanê çêdibin û desttêwerdanên nû û yên xweser, afirandin û ji nav birina arşîvên dîroka kurdî, bi hacetên nekropolotîk ji aliyê dewletên wekî Tirkîyê, Îranê, Iraqê, Surîyê bi pratîkên xwe yên zor dixwazin kurdan ji dîroka wan ji hafîza wan ya kulturî dûr bixin lê li dijî van pratîkên kolonyalizimê, berxwedana hunerî ya polîtîk, qadeke sernetewî e ji hev bandorê digire û qadeke estetîk ava dike. Fîlm a *Barbar and the Worlds* ya Shwan Attof (2018), Ji bo Azadiyê ya Ersîn Çelîk (2019) Dema Tirîreşkan ya Haşîm Ozdemîr (2021) û yên din tenê hêmayeke bîrê saz nakin her wiha ji bûyerên travmatîk yên berê hesaban dipirsin. (em di vir de behsa estetîka 'dekolonyal'dikin. Ji lewra her derbeke hunerî ya li hafîza travmatîk ya rabirdûyê dikeve her çend pîrsgêrêkê hêmatîze bike jî, azmûngerîya kurdan ya di sînemayê de tevlihev e û em piraniya derbîrînan di sînemayê de dibînin) Populerîteya fîlmên kurdî ya serê sedsala 21ê, serkeftina hunerî û rexneyî, ji dinamik û pêşveçûnên



sinemaya Tirkîyê, Îranê, Iraqê, Surîyê û ji ya Rojhilata Navîn wê da, li serneteweyê (transnational) taybet jî li sirgûnê/diyasporayê girêdayê çalakîyên ontolojîk û azmûnên sazûmanîyê ye.

Di 30 salên vê taliyê de li Amedê, Mêrdînê, Stenbolê, Duhokê, Hewlêrê, Silêmanîyê, Rojava, Kirmanşahê, Mehabadê, Teheranê û bakurê Rojava, sînema û arşîva hunerî (li qada kurdî) gelek xebatên hunerî pêk anîn û gelek berhemên hunerî hatine hilberandin. Di piraniya sedsala 20an de hilberînan kulturî û hunerî yên kurdî, li Tirkîyê, Îranê, Iraqê, Surîyê di bin siya dewletên mêtînger neko-siyasî de hatiye çewisandin û ji ber polîtîkayên wan yên bişaftinê û zor û zexta wan, diasporaya ewropayê bûbû navenda hilberînan hunerî... Lê îro diaspora ne tenê ciyê stara kurdan e yan jî ne tenê cihê hilberandinê ye, mînak îro li gel zor û zexta li wan tê kirin, kurdan tiştên xwe yên wan bixwe hilberandine, li wir belav dikin û li wir digerin. Li gel van li wir arşîvek çêdibê û ew der bo bîra hunerî ya hevpar bûye bêdera hilberînê. Her wiha têkiliya qada sînemayê ya li gel kultura populer, bi nêrîta sinemaya muktedîr ya li ser fîlmên Hollywoodê bi pêş ve diçe, di nava qada kurdî çalak e. Ê dî em dikarin bibêjin ku pênaseya 'fermî' ya sinemaya kurdî, taybet jî li Duhok û Silêmanîyê dest pê kiriye. Xaseten derhêner û nivîskarên wekî Jano Resebîanî rê li ber nîqaşekê vedikin. Ewana sinemaya kurdî piranî di çarçoveya Herêma Kurdistanê de dinirxînin û wisa filman çêdikin. Fîlman li ser Hollywood/Bollywoodê re dişibînine yên kurdî û em dibînin ku nîqaş, li ser Kollywood (bala me dibe li ser erdnigariya kurd lê dijî yanî qada kurdî) ango 'Dollwood' ê (Duhok) ya li ser kultura girseyî û li dor festîvalan tene kirin.

Belkî jî tevkariya herî balkêş ya bikeriya nû ya kurd, xebatên sînemayî (sînemaya cross-border) li dervayî sînor li gel veguherîna xwe pêk tîne. Ji vî aliyê ve 'ji bo kurdan hilberandina hunerê, li dijî hegemonyaya netewên serdest û travmayên ji zextên polîtîk peyda bûne, kultura-mîkro ya kurd û xatiraya milletê bê dewlet yê dixwaze li ser xwe bimîne û estetîka dekolonyal derdibire. Sînemaya kurdî (hunera dîtbarî ya dijital heta ya performatif) li dijî zextên siyasî, kurdbûn bûye problemeke sernetewî lewra qadeke gelekî balkêş e. Belkî jî çol-çiya û valahiyên bajêr yên di hundirê sînemayê de bi cî bûne, me vedixwîne hundirê utopyayekê û tevgeran li me peyda dike. Têgeha 'Valahiyên bajêr ango qada navberê' (Qadên vekirî yên bajêr, Nicolas-Le Strat, 2004) di gelek faalîyetên hunerî yên pir alî (ji tîgînîkirinê heta sazûmankirinê) kete nava gelek faliyetên hunerî û taybet jî di hêmayên sînemayê de zêdetir dixuyê. Li qada kurdî (taybet Başûr û Bakur) ji ber şerr, xerave peyda bûn û valahiyên bajêr li gel potansiyela veguherîna civakî şûnpêyên rejîmên zordest û tundrewiya



dewletên mêtînger hene. Ji ber wê di vê mijarê de bandora herî giring, ya sînemayê ye, ew xwedî hêzekê ye û dikare qadeke hafizayê biafirîne. Di sinemaya kurdî de, valahiyên mekanên bajêr, têtîliya li gel dekolonyalîzmê û berhemên hunerî yê li hin mekanên bajêran têne çêkirin, çawa derfetê dide me da em bikaribin travmaya di bin hişê hunermend û derhêneran de bibînin. Hêma û dîmenên; malên xalî, dîwarên qulqulî, peykerên qedîm, kevirên merzellan, bîrên avê, cemseyên eskeriyê, zarên qirêj, gundên hatine vala kirin, çîya û bajêrên hatine bombe kirin, newroz, lastîkên ji erebeyên ji wê rojê mane ketine nava zimanê sinemayê û sinema li pey formen wekî mekanên bajêr û mekanên çolê, wekî formek nû ya sînemayê bi kirpandinan formên sînor/der-sînoriyê lê dike. Sekna sînemaya li ber xwe dide, hewl dide xwe heyî bike û siya li ser xwe rake, şertê navberkariyê derdikeve pêşiyê û ev hal, helwesta dij-sazûmaniya sînemaya bê dewlet ya çalakiyên celebcelebî yê hunerî û mîkropolîtîk pêk tîne (li hemberî qada normatîf, qada dij-normatîf) nîşan dide.

Wargeh, di qada kurdî de ne cihê trajediye ye, ji mûzîkê heta sînemayê kirpandina herî xurt ya bo hêmaya sinemayê bi ya min di têgeha bê wariyê de darîçavî dibe. Dîroka devkî ya kurdan, li gor taybetmendiyên kilamên dengbêj û çîrokbêjan têne kifşê û nixên hevpar yê wekî ef-sane, çîrok, stran (sedan sal in hene û heta roja îro jî hatine) qada kultura siyasî ya vê bîra neteweyî ye. Bi vî terhî, nostaljiyê jî bo welatê xeyalî yan jî bo axa winda di nava kulliyata polîtîk de ciyê xwe çêkir. Wekî me berî jî gotibû, dîroka devkî perçeyê ji pergala bê welatiyê ye. Di nava kurdan de hafizaya çîrokbêjan bi rêya mîrata xelkê, bo vegera welatê xeyalî, bû derbirîneke nostaljîk. Ji lewra hiş û bîra çîrokbêjên sînemaya kurdî, ji nixandinên virnî peyda nebûye. Wan girêdayê dewra global, bi hêmaya bê dewletiyê bûne sebebê çêbûna pratîkên sînemayî. Ev, çend çalakiyên mekanî yê îro ne. Bêwelatî, di nava sînemaya kurdî da derbirîn û pratîka nasnameyê ya di navbera sînor û sirgûniyê de maye ye û bi şeklekî din; li dijî zordestî û talanê, semiyotîka redkirina dij-nasnameyê di xwe da dihevine. Bêguman filimên kurdî yê nûjen, fikra polîtîk û xeyalî ya azadiyê, ne ji bo hejmara wan lê ji bo nixandina wan rêyêke din vedike. Di vê babetê da derhêner îlhâmê ji hêrsê, zaroktiyê, serhildanê, bêwelatiyê, penaberiyê û carina jî xwe li 'dij-tundiye' digire, û ew di filiman de wekî wehiyê tevdiqere.

Laşên biçûk yê li dijî sînemaya baviksalarî

Ji aliyekî din ve, kurtefilm a Gokhan Yalçinkaya ya bi navê Kurneqîz (2016) behsa tecrubeyên xortekî nêromê î ji ber qanûnên civakî yê baviksalarî tê navbino kirin û bi xwe de dikêle dike. Fîlma ewil ya bi warê zayenda civakê (LGBTIQ+) de hatiye kişandin û li dijî serdestiya nêrzatiyê radipe û li gel xwendina kuyîrî (queer) berê me dide koreografiyê

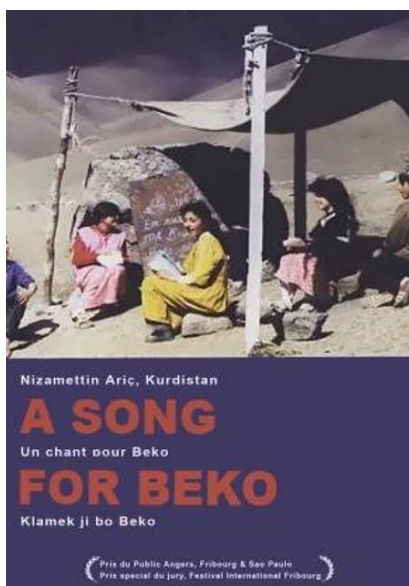
ev e. Bi vê yekê em dibînin ku sinemaya kurdî, mêtîngeriye tenê bi meseleya axê ve gire nade, her wiha hêmayên li derveyî moderniteya kolonyal berev bi moderniteyê têne hilberandin, bi rexneya kulturî ya baviksalarî re li vir cî dibe; yanî hewaye nûnertiya klasik a 'cahilbûnê û mêtîyê' êdî vediguheze û li dijî qanûnên nêrza yanî ruxîneriya civakî, şeklên hunerî (kuyîr dij-estetîk) peyda dibin. Di sinemaya kurdî de li ser van meseleyên di xwe da hêmayên kolonyal dihevinin û zêde zelal nîn in, xebat pir kêm in; hêmayên zaroktiyê ango jinê û analîza hêmayên li ser laşên kuyîr û zaran têne kirin dê vê dewrê zêdetir bibin.

Fîlmên Alî Kemal Çinar taybet jî fîlma Veşartî mînakeke ecêb e divê mirov berê xwe bidê. Derhêner bixwe jî di vê filime de dileyîze û karakterê 'Dikandar' ew bixwe ye. Dema diyalog çêdibin û dikandar diaxive, ew dikeve nava kirîzekê, kirîza civakî, patalojiya ketiye nava qada kurdî, bi hêmayeke di derbarê nasnameya zayendî ve (wekî konseptê Deleuze ve Guattariî, 'Jinbûna li Hezar Zozanan û bi lêpîrsîna 'Jinbûn çî ye?' di xûleka 24:04an de) em rastî nasnameya perçebûyî (netewe, têtîkoşîn, dewlet, bav, jin, mêr) tên. Di vir de karakter hem ji aliyê malbatê, civakê, bavê û dan û standinan de ditengije hem jî di navbera dewletê, tundrewiyê û nasnameya nenetewî de canbêzar dibe û ev karakter jî vî halê xwe vedibêje. Tevahiya tengjiyên wî yê psîkolojîk

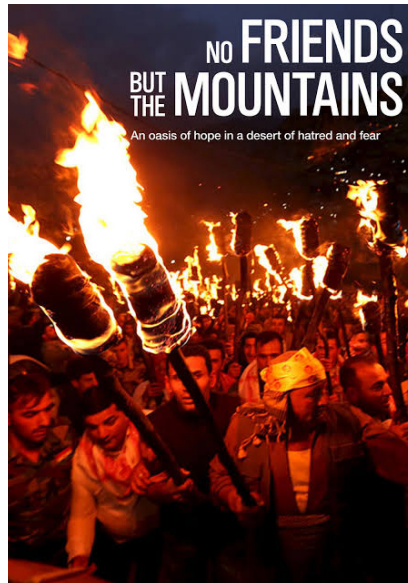


ji pêngava odîpal zêdetir; bi têkiliya wî ya li gel ya siyasî dema ew canbêzar, berbelav û hişk dibe tê pirsî-yarkirin, lewra halê wî derdikeve holê (ji şoreşa jinê berev jinbûnê). Esildanî pirsîyarkirin û diyalog, li ser karakterê têkçûyî, bêhteng û xwe vedişêre (veşartî) û ezabê li canê xwe dike diqeside û loma canbêzarî wekî bûyereke civakî di kamerayê de hukim dike. Di çend hêmayên di vê filmê de li gel pîrbûna derbirînên helbestkî û bandora axaftinan 'diyalog û guftûgo' dewlemend dibin û em hahanka ferq dikin ku ev yek di qada kurdî de bi ya polîtîk re tê têkildar kirin. Dema ew îlhama xwe ji hesta nêzîk a diltengiyê û ji encamên vî halî û ji şerê halê hebûnê digire û wisa pê da diçe, qudûmşikestina rihê wî li me ecêb nayê. Pîrbûna vê canbêzariya di filimên Çinar, ji vê patalojiya rejîma tundiyê û hacetên şerr yê dewletê afirandiye re eleqeder in, evana bi hev re dixebitin. Her wisa ti bingeheke odîpal ya jinbûnê nîn e lê qonaxa pirsîyarkirina wê heye lewra heyata jinan, halên mêraniyê ('jinbûn' a wekî kêmanî tê dîtin li dijî baviksaliya mêran, xwe ava dike) li Kurdistanê zimanê sinemaya nû xwe ji vê yekê yanî ji wê kêmdîtinê vedidize. Û mêraniya nêzîkê patalojiya civakî û krîtîka wê, şerr û kolonyalîzîma bi pergala mîlîtarîst –yan jî pergala ji rêzê- ya bi mêraniyê re pêş ve diçe rê li ber pirsîyarkirinê vedike.

Di sînemayê de hêmayên çolê û çiyê



Di kadraj û hêmayên estetîk ya sinemaya kurdî de, helbet dîmenên çolê û çiyê û epîstemolojîya wan gelek in. Çiya, valahiya bajêr (urban interstice) û hêmayên çolê, di sinemaya kurdî de nişaneyên girîng yê erdnigariyê ne. Mudaxaleya hunerî ya kurd, li çol û çiyê dikin, bi tenê bi xuyabûna dîmenê û pîrbûna hêmayê re yan jî bi bi civaka bê dewlet ya kultura wan ji hêlên siyasî ve tîştîştî bûne eleqeder nîn e, di sinemaya kurdî de hêmaya 'çol û çiyê' girêdana azadiyê û politikayê ye. Kevneşopîya pêşmergeyatiyê (raperîn-serhildan) sala 1946an de li başûrê Kurdistanê dest pê kir û li bakurê Kurdistanê jî têkoşîna gêrîlla dest pê kir (serhildan) şûn da hêmaya çiyê ango dîmenên çolê ji ya bajêran zehfir/xurtir hatine temsîl kirin. Hêmaya çiyê, ya valahiya bajêr û ya çolê, ajeqîjiyê dide demajoyên têkoşîna siyasî ya kolonyalîzîmê û berê me dajo ser azadiya erdnigariyekê. Ji ber şert û mercên erdnigariyê û zexta siyasî li Îran û Turkiyê, di xebatên sinemayî de hêmaya çiyê û çolê, piştî salên 1980î xwe baştir vesaz dikir û me di kamerayê de taybet jî şert û mercên zehmet yê erdnigariyê û ew cehd didît. Li ser vê meselê filma Bahman Ghobadî, Dema Hespên Serxweş (2000) bo sinemaya kurdî di navbera rastiya siyasî û rastiya civakî û hêza xeyalî de mînakeke taybet e. Lê li aliyekî din di sahnaya dawî ya filima Kazim Ozî -bixwe ji nîfê salên 90î ye- ya bi navê Bahoz de karakter rûyê xwe badide çiyê û ev rûbadana karakter, bi estetîka şaniderên (indicator) rizgariyê yê di bîra siyasî ya kurdan da hatiye nexişandin ve eleqedar e. Hêza damezirîneriya nostalgîk ya Diyasporayê jî, dike ku gelek derhêner hêmaya xwe ya ewil ya li sernetewê li gel hêmayên çolê pêk bîne. Belgefîlm a No Friends but the Mountains (2017) ya derhênerê rojhilatî Kae Bahar (li diyasporayê dijî) ku li gel Claudio Von Plantayê re çêkiriye di vî warî de mînakeke baş e. Li navenda filimê derketina Da'îşê û berxwedana kurdan heye, bi rêya Êzdiyan vê pîrse ji merivên li wir dimînin dike, 'şerr yan aşitî'? Di vir de li ser cerd û curdên li Çiyayê Şengalê û Başûrê Kurdistanê, hêmaya li mîten netewî vedigere bi qada şerr (çol) ra terîf dike. Belgefîlm, newroza li başûrê Kurdistanê ya li Çiyayê Akre tê pîroz kirin ve temsîlên dîrokî ava kiriyê û bi kodên serhildanê yê kultura ku wekî kanon tene qebûl kirin bi qada berxwedanê û şerr (yan jî serhildan) mîna kilê siphane bikîşînine çavan, li kamerayê kirine û çêlî (temas) kodên çolê dikin û ev kameraya polîtîk, temsîlên nostalgîk nişan dide. Çiya, hem wekî qada rast ya rizgariyê hem jî bo neteweya kurd, di derbarê azadbûna antîkolonyal de (çiyayê Newrozê) wekî qada sembolîk, avakar dixuyê (mekanîzmaya hebûnê û civakê). Sînema, serwaxtûna çiyê nîn e, sinema çol û çiyayan dike cihê berxwedan-starê û qadeke azadbûnê hildiberîne. Ji ber wê çiya di sînemaya kurdî de, ji bo karakterên hatine dorpêç kirin; wê derê ji xwe re wekî çiyê revê, stargeh û qada berxwedanê dibînin, peyzajeke wê ye

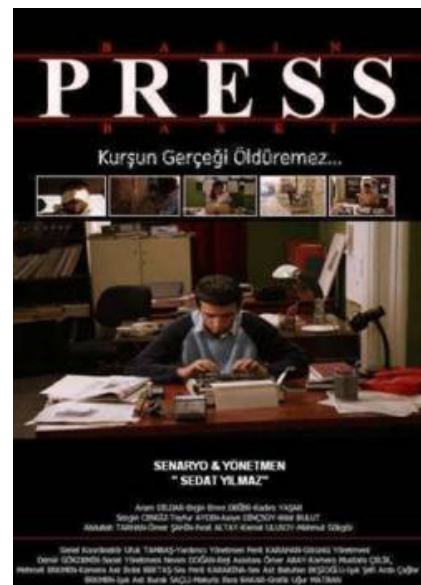


wisa çêbûye. Tam jî di vir da li cihê çol, zivistan, tav, sur û serma lê, girî û lîlan derdikevine pêş û ev têkiliya xurt a estetîkê ya bi hafiza civakê re nişan dike. Dema Hespên Serxweş (2000), Dengê Bavê Min (2012) yan jî Were Dengê Min (2014) û gelekên din da, kamera berhega xwe pir fireh dike û dîmenên çol-çiyê dikişîne, ev hereket û rêwitiya hêmayê ya kamerayê, pîrî caran bi pelandina bîra çîrokekê bi dîroka şexsî ya lehengan re tê pê û ev dîroka şexsî 'wekî derbeke polîtîk' xwe dispêre tiştê kollektîf. Her wisa film a Chaplîn of the Mountains ya Jano Rosebianî yan jî filima Tîrê û Bêrîtan a Xelîl Dax (Uysal) li ser berxwedana gêrîlayan hûr dibe, her çî qas rêwitiya çêkeriya herdu derhêneran ji hev cihê be jî, şiverêya erdnîgariyê bi vegotina xurt ya çiyê û çolê ra baş dixuyê û ev gurahiya hêmayan rêya têkoşînê nişanî me dide û pê re jî em li dijî zexta tê kirin, bi honakên reşkiyê re tevî stargeha mikro-sînemayê dibin. Belkî jî sînema ji bo kurdan, stargeha kewgirîna û travmayan ango çiyê mirov xwe ji tirsên xwe yê odîpal vedişo ye. Sînemaya zarokan ya kurdî li dijî sinemaya cahil a kolonyal, laşê xwe dekolonîze dike. Ji ber wê, çiya tenê wekî erdnîgarî cihê bilind nîn e; çiya û çol, hêmaya pêşdabirina 'şaristaniyê' ye. Çiya û çol, li dijî makînebûyîna yan jî li dijî mekanîzmayên makîneyên şerî, çiyê 'rojhatiyên' li hember wan 'wehş' disekinin e. Hêmayên çolê yê di nava sinemaya kurdî da digerin, bo stargeh bixuyên nebûye sembolek, qadek e. Yan jî çiya, ji nû ve vejîna derdibire û mirovan vedixwîne serhildanê. Pêdivî bi şekîlê pêdaçûna hêmaya çiyê û analîza hêmaya çiyê heye. Di arşîva kultura serdest da çol û çiya, li dijî çiyê gund û bajarên 'modern' navê kesên nayêne hebandin nişan dide (divê salên Yeşilçamê û sinemaya Yılmaz Guney li aliyekî din bêne analîz kirin) di hin wext û zemanan da bîra rizgariya 'çînen têne çewisandin' nişan dide: gundiya di ber axê de radibe yan jî li ber prototip a yekî bajêrî, cihana gundiya sefik. Deleuze di pirtûka xwe ya bi navê 'Hêma û Zeman' da sinemaya soreşger ya Yılmaz Guney mînak dide û xeta sinemaya wî (Rosselinî, Bresson, Ford, Eisenstein û hwd) ya xwe bi sînemaya polîtîk digire, dîmenên sinematografîk yê di nava hêmayan da cî bûne, berovajî şanoyê, dibêje ew pêwendiya di navbera însanan û dinyayê de nişan dide û kirpandinên Yılmaz Guney yê çol-pastoral têkiliya estetîk ya erdnîgariyê dikirpîne û sinemaya wî di navbera ya kevin û ya nû de dijayetiyeke lê nake, ew zêdetir halê 'tewş û halê averê (abberation) ya kevin û ya nû (di nava hevdu da nin, li rex hev in) nişan dide, analîz dike.

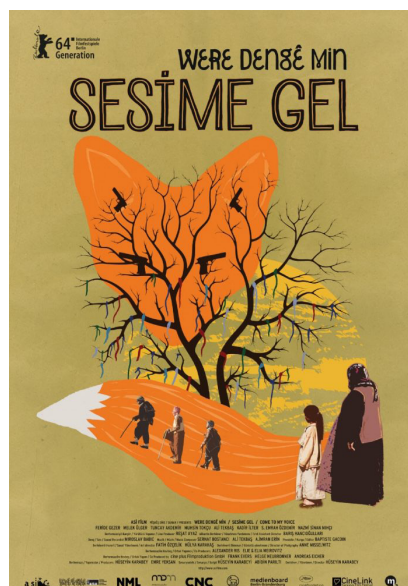
Sînemaya li ber devê travmayê û tundiyê

Temayên gelek filmên kurdî, yê sala 1990î şûnda hatine çêkirin, tundiyê, koçberiyê, zayendperestiyê, efsaneyan, dîrokê, şerr, mitên kulturî, çîrokbêjî, nostaljiya çolê û siyasetê di xwe da dihevin. Hel-

bet ev rastî û bikeriya (subjektive) sinemaya kurdî ji bo nêzîkbûna zimanê vegotina sinematografîk were gelemşe kirin, rê li ber xebatên me nagire ku em şopên vegotina filimî nebînin bê çawa bi stratejiya vegotineke dilzîzyane hildaye filmê. Bîra 'qirêj'ya salên 1990î 'kesên hatibûne girtin û wê deme winda bûn yan jî kuştîyên kujerên wan serwinda' zimanê şerr û tundiyê, di civaka kurdan da tenê travmayek peyda nekir, wê kir ku formên dijî-tundiyê epîstemîk, di nava hunerê de, berhema sînemayî û berhema edebî da jî bixuyê. Di nava karên kurd diafirînê de, hem xwediyê forma hunerî ya dijî-tundiyê ye hem jî hilberînê bi pêwendiya di navbera sembolan ra çêdibin tev, di xwe da şopa milletekî bê dewlet dihevin. Evan karên hatine afirandin vê dikirpînin. Hunermendên li Dîyarbekirê û Mêrdînê, tevî xebatên hunera rojane, sînemayê û edebiyatê bûne, li ser ereba Renault-Torosên salên 90î karên hevpar kirine û evan karên hevpar tenê kuştîyên kujerên wan serwinda sembolize nake, bi bîra me dixê ku bîra berhemen hunerî yê wê demê xweyî kod û figuran bûne. Mirov dikare van mînanan bide: di çîqa Hunera Hevçax da; Ev ne Torosek e ya Ali Bozan, What a Lovely Day a Ahmed Ogut. Di çîqa sinemayê da: Bahoz a Kazim Oz (2008) Min dît û The Children of Diyarbekir a Miraz Bêzar (2009) Cinawirê Torosê ya Firat Yavuz (2011). Torosa Spî ku bixwe ereba têkçûnê ya



salên 90î ye, Alî Bozan, Ahmet Ogut û Firat Yavuz (filima Cinawirê Torosê) di xebatên xwe yên li ser Torosa Spî de (hafiza dewletê) li ser kesên hatine binçav kirin û winda bûne û kesên hatine kuştin, bi îmajê Torosên Spî simbolîze kirine. Ev ereba bûye navnîşana kuştîyên kujerên wan serwinda, tenê hêmaya kirpandina teknîka simbolîzekirinê nîn e, li ser nîşên 1990î nîşanî me dide bê ka hunermendên kurd li ser têkildariya estetîkê çawa di hêmaya sinemayê û vegotina hunera hevçax da bi cî bûne. Îmajê Torosên Spî, desthilatên alîgirên şerr in, bo bîranîna şerr wekî gazî spēleyan bikin, ecêb e. Çawa ku tevahiya sîstema panoptîk salên 90î li ser Rewşa Awarte ava bûne, Torosa Spî erebeyeke fenomenîk e têkçûyî ye. Ev erebe, dilê desthilatdara totaliter, alava windabûnê, têkçûnê, zilmê û gefxwîrîyê ye. Torosa Spî, simbolîk e û wekî spēleyek destê xwe li laşê kurdekî muxalîf ê birîndar bide bûye alava tîrsê û di hişê mirovên windayî de sembola dewleta kolonyal e. Divê mirov ji bîr neke ku ev simbol alavake şerr bixwe ye jî. Erebe, tunditiya dewleta zordar û haceta nefretê ye, ev erebe wê tîne bîra mirov, zarokên Dayikên Şemiyê tîne bîra mirov. Ev ne pêngava ewil ya hunerê ye ku li hemberî desthilatên zordar (pratîkên tunditiyê) radibe, di qada sinemayê da karên gelek derhêneran û listikvaniya hunermendan, tam jî desthilata ewlekariyê ya salên 90î û bîra li dijî kultura şerr bêdeng

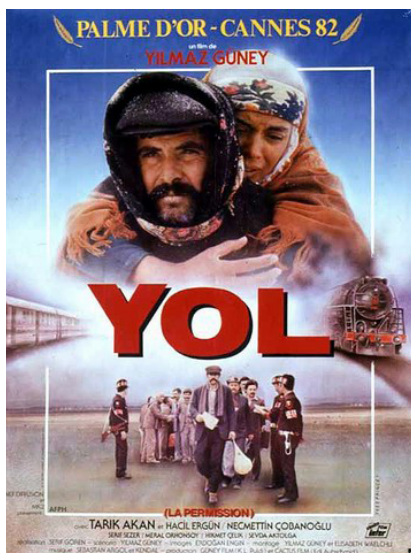


dimîne, nîşan dide. Li hemberî peymana tirkbûnê, bi rêya arşîva kurdan ya dij-bîr epîstemeyê lê dîkin. Em dikarin li dor piraniya hêmayên di sinemaya kurdî da tene xebitandin serî li çîrokê bixin û lê bişewirin. Di gelek filiman da deng, hêma, lîlandin û seklê vegotina çîrokî, wekî dîroka devkî tê hunandin (hêmayên devkî). Mesela dubendiya di navbera rastiyê û xeyalê de, çarçoveya di navbera travmayê û tunditiyê bi dîmena ewilî wekî planeke xwendina dîrokî tê dayîn û piştî wê jî çîrok, bi pirsgirêka kurdan ve tê girêdan, mîna kilê siphani bikişîne çavan li kamerayê dîkin. Yanî hafizaya travmatîk, hessasiyeta di hundurê mirov da çêbûye, sînoren hatine perçe kirin û hwd. xetên cihana xeyala sinemaya kurdî her wiha dîroka sinemaya polîtîk dide der. Miraz Bêzar di filima Min Dît û Zarokên Diyarbekirê de çîroka zarokên derbider bûne, zarokên dê û bavê wan ji aliye dewletê ve hatine kuştin dike, Sedat Yilmaz di filima xwe ya Pressê de (2010) behsa çîroka 'Rojeva Azad/Ozgur Gundem'ê û tunditiya rewşa awarte ya li dijî rojnameyên rojane yên kurdî hûr dibe û bi zanetî hinek kilîşeyan li dora hizra netewî ava dike lê dîroka tunditiyê ya di hêmayan da 'edilî ye, me dem û dest nêzîkî mekanîzamaya zexta giştî dike û me û wê mekanîzmayê bi hev dide nasîn. Her wiha filima Kick Off a Shawkat Amîn Korkî, (di sinemaya Başûrê Kurdistanê de navekî qedîm e) ji ber ku qala travmaya ji dewra Seddam bo îro maye, halê kurdên li Musilê û têkiliya koçberan dike, muhîm e. Dîsa kurtefilima derhêner-listikvan Shwan Attof, Barbar and the Worlds (2018) li ser dewra 1980î ya Seddam û dewra 2003ê post-Seddam disekine û li gel bala xwe dide parametreyên serê carê diguherin, li ser muhebeta di hundurê berberxaneyê de derbas dibe hûr dibe û berê me dide aliyên siyasî û danberheva travmayên di navbera herdu aliyên.

Yanî ev halê han, mîna ke xurt e û tunditiya leşker û polîsên dewletê şênber dike û çîroka hatiye hunandin ji ber ku piştî xwe dide aktorên dagirker û şerê wan, hewl dide rexneyeke dekolonyal jî ava bike. Wekî hinek filmên sînematika wan li ser tunditiyê, jin û zarokan dixebite, her wiha Film a Min Dît; li ser zeman, bîr, fikir û axaftinê bi awayekî tengezariya Diyarbekirê ya di navbera bajêr/çol/koçê û berxwedana di wê qadê de nîşan dide. Film ji vegotina klasîk wêda, her dem pêkhatêyeke hêmayan ango bandora avahiya di bin wan de maye li sekansan dike, wekî enca- ma çîrokê û dîmenan vegotina xusûsî (zarokên derbider bûne, polîsên Jîtemê û rêya analojîya bi ser laşê jinê re) ji kilîşeyan dîmenekê rastî digire û wisa dewam dike.

Li pey şopa bîreke kurt...

Bi bandora şert û mercên polîtîk yên kurdan, dîroka sinemaya kurdî jî ji vê yeke bandor girtiye. Piştî Dewleta Osmanî tîk çû û şûn da, sedsala





20an ji bo kurdan wekî dîroka trajîk hate qeyd kirin û ji ber wê xebatên hunerî û sînemayî ji ber zexta siyaseta nekropolîtîk û trajîk û kêmasiya sazûmaniyê qederekê ji xwe ra qadek lê nekir û wekî edebiyatê ji xwe ra li erdnigarîne din (diyaspora) qadek dît. Bona wê dema meriv li dîroka sinemaya kurdî dinihêre, divê li ber çavê mirov be û mirov bi ser gotina dîrokî ya siyasî ra tê girêdan gav neke, li ber me mekanîzmeyên tund yê siyasî û desthilatên zordar hene û li ber me disekinîn. Kesên wekî Bahar Şîmşekê li ser sinemaya kurdî dixebitin (Bahar Şîmşek 'Kurdish Cinema' û A Cinematography of Kurdishness: Identity, Industry and Resistance') ev hafizaya ji aliyê gelek zanyaran yan jî ji aliye gelek rexnegiran ve bi hurgulî tê nirxandin, nirxên kurdên bi psîkolojiya perçebûyî tevdiagerin derdixîne pêş. Belkî jî ji ber wê ye dîmenên ewil yê sînemaya kurdî, heta wextekê bi klîşeyên wekî berxwedanê û maxduriyetê dewam kirin. Qedexeya li ser zimanê kurdî, kir ku zimanê sinemayê di qada çanda girseyî ya domînyonê de were hundandin û em dibînin ku di filman de zimanê 'fermî' bi darê zorê tê xebitandin. (wekî filimên Yılmaz Guneyî). Em dikarin derbirînen ewil yê di derheqê kurdî da; yan ji belgefilm a (4 beş in) Suffering ya behsa jiyana û berxwedana kurdên rojhilat yê piştî Şoreşa Îslamê di nava PDKê de cî digirin û filma Nan û Azadî (neçar dimîne li mişextiyê dewam dike-1982) ya Tayfour Bathaî tespît bikin yan jî ji filimên piştî salên 90î li dîyasporaya Ewropayê hatine kişandin de (Nizamettin Ariç, Kilamek ji bo Beko -1992-, Îbrahîm Selman, Karwanekî bê Deng- A Silent Traveller -1993-) bibinin. Her çend dîrokeke kurt a sinemaya kurdî hebe jî meriv dikare bibêje ku sinemaya kurdî li diyasporayê xuyabû. Heke îllim jê re dîrokeke were danîn, li gel patolojiya mêtîngeriye afirandiye û şertên derengmayîne, meriv nikare filma derhênerê Ermen ya li ser Kurdên Êzîdî çêkiriye wekî jêder bihesibîne û wisa pê da here. Xêncî wê, ez dibêjim qey em li ser film a Suffering Tayfour Bathaî (1979) û her wiha Nan û Azadiya wî (1982) yan jî filima Rê (1982) ya Yılmaz Guney û Kilamek ji bo Beko ya Nizamettin Ariç bisekinin wê ji aliye metodolojîk ve bêtir rê li ber me veke. Ji dêvla em bibêjin sinemaya kurdî 'heye' yan 'tuneye' yan jî sinemaya kurdî dereng dest pê kir û em nîqaşên bêşûd bikin, em çav li sinemaya dekolonyal ya bala wê li ser hinek hedîseyên diyar yê sosyopolîtîk û ontolojîk bigerînin û zemîne ziman û îmajê wê peyda bikin wê sûda wê zêdetir be. Li ser meselê, divê em li ser dîrokeke din a sînemayê, nîqaşeke din bikin. Belgefilma Zarê (Zerê, 1926) ya Hamo Beknazayan-Nazarov û filimên li ser kurdan hatine çêkirin bo diyarkirina dîroka sinemaya kurdî, derî li nîqaşine din vedike. (wekî mirov Ahmed Arif û Yaşar Kemal bîne tevî nîqaşên li ser edebiyata kurdî tene kirin, bike) Mirov li dijî vê xwendin/nirxandina dîrok diyarkirinê, rexneyekê bike wê pak be. Nivîsîna dîrokê ya neteweyî ya

ketiye nava xwendinên sinemayê û dîroka hunerê jî, ji aliyê derbirînen hunerî ve ne ti tişteke in, lê vegotina xeternak ya hewl dide bîra neteweyî bivejîne/çalak bike (ji hizra netewî zêdetir çalakkirina wekî vegotineke kolonyal) derî li xwendinên polîtîk-dekolonyal ya sinemaya kurdî digire. Hêmayên kurdî û nîşanên kurdî yê stereotîp û oryantalist ku ketine nava filmên Ereban, Îraniyan û Tirkan, li cem Kurdan meyleke populer ya piştî salên 1960î bû. Filimên li gorî bazarê û li gorî nêrîna çanda bilind ya Tirkbûnê yan jî ya Îranîbûnê, tevî kartêka çanda populer û meyla îdeolojîk ya wê demê li 'kêmîneyê' (minority) dinihêrî, filimên kela wan bilind (thriller film) û yê aksiyona wan zêde (Li Turkiyê: gelek filimên Yeşilçamê, li Îranê: Dalaho (1967). Sadeq The Kurd, Qîza Kurd, Abu Jasim the Lor, Huseynê Kurd yan jî Siwariyên Kurdistanê ya Naser Teghyarî) yan cihêkarî derdixistine pêş yan jî zimanekî kolonyal bo melodiramên kurd ê 'mexdur, rêbir, çors' pêşkêş dikir. Halbûkî dîroka sinemaya kurdî ya kurt, ji ber ku derbeke giran li van klîşe û hêmayan daye zêde bi qîmet e. Heke mirov li ser sinemaya kurdî li gorî hêmayên sinemaya serdest li ser kurdan çêdike, dîroka sinemaya kurdî hûr bibe, wê ji aliyê metodolojîk ve bibe xetayeke mezin û pirsgerêkeke polîtîk.

Her wiha arezûya peyda kirina 'welatên dût, hêmayan, yê din (others)' ku evana ji aliye mêtîngerên zordar hatine afirandin û ji ber ku sinemaya provakator ji hêmayên King Kong û Tarzan wêda bo filmçêkeran pîyaseyeke wê ye baş heye (em nikarin Zerê ya Beknazayanê bikine nava vê kategoriye) di dema demê de lêkolînen antropolojîk yê mirovên zanyar di derheqê 'eşîrên weş, binecihan, rêbiran' kirine û kela mirov radikin, û her çî qas derbe li hêmayên yê dinîtiyê (otherness) bixe û ev muhîm be jî, mirov xwendina dîroka sînemaya kurdî di vir de lê bike, heçkû wê repertuarê kêmbûnê. Wekî me diyar kiribû dîroka sinemaya kurdî, xwe dispêre referansa sala 1926an de li ser kurdan hatîye çêkirin. Yanî belgefilma Zarê

(reş-spî û bêdeng û bi jêrenivîs) ya ji aliyê derhênerê Ermenistanê (avakarê sinemaya Ermenistanê jî tê hesabandin) Beknazaryan ya sala 1926an de li ser kurdan hatiye çêkirin, (li ser Kirmancên Êzîdî) hetanî niha wekî 'destpêk' a sinemaya kurdî dihate hesabandin. Halbûkî Beknazaryan ne hebûna Kurdan û Kurdiyê ya di filman de û ne jî xwendinên reduksiyonîst yê di sînemaya kurdî da tevkarîyekê li çiroka afirandina dîrokê nakin. Helbet mirov nikare dîroka sînemaya kurdî ji dîroka erdnîgariya wê û ji dîroka têkoşîna wê der ke, eva dişibe wê. Ba û bagera zexta siyasî, mekanîzmaya tund ya li kurdan radibe nahêle dînamîkên sazûmanîyê di nava kurdan de çêbibin û ji ber ku tune ne, mixabîna edebiyata kurdî, sinemaya kurdî û hwd (wekî Muzîka Kurdî û tecrubeya Radyoya Yêrîvanê û arşîva wê) yan li sirgûnê peyda bûn yan jî ji neçariyê bêdeng man. Bîra dîroka kurdî ya çandî perçekirî ye. Kurd her tim têdikoşin û di navbera tundîtiya mêtîngeran de mane û ji ber vê zextê jî li cihên kurd lê dijîn sazûmaniya kulturî û hunerî pêk nehat.

Beriya Yilmaz Guney li Ewropayê cî bibe (piştî derbeya 1980î çû), Nizamettîn Arîç li Ewropayê cî bûbû û wî film a Kilamek ji bo Beko (filma kurdî ya 'ewil 1992) kişandibû yan jî filma Karwanekî bê Deng (1993) ya Îbrahîm Selman ku di filimê de li ser Raperîna Başûrê Kurdistanê hûr bûbû hîm danîn. Divê em bikirpînin, îddayên polîtîk û polîtîkayên xwemalî yê wê nîfşa li derve ji bo destpêka sînemaya kurdî bûbûne hafîzayek. Lewra em nikarin filimên Yilmaz Guney yê Yeşilçamê yan jî yê antropolojîk yê li ser kurdan hatine çêkirin bikine nava dîroka sînemaya kurdî. Her çend li ser vê mijarê nîqaş bidomin jî (Koçer, 2014:478) em dixwazin delavekî vekin û tevkarîyekê li vê nîqaşê bikin. Ev rewşa han ya nîqaşan zêde dike, li ser Zarê ya Hamo Beknazaryan-Nzarovî ve didome. (Alakom: 2009; Kmal: 2009; Gundogdu:2009) Heke mirov vê filimê ji nava dîroka sinemaya kurdî bîhesibîne, ev kêmasî û şaşî ye. Ev



filma (Zarê) di dîroka sinemaya kurdî de wekî filima 'ewil' tê qebûl kirin, di vê wateyê de her çend referans nebe jî tevkarîya filimê ya antropolojîk ya li ser kurdan pir pir zêde ye. Rohat Alakom mafdar e, wî cara 'ewil filimeke li ser kurdan nîrxandîye û wî bi tîkiliyêke ramanî saz kiriye. (Alakom, 2009: 35) Ji lewra em dikarin destê xwe bidine li ser destê Alakom û bibêjin; filma Beknazaryan, ji sînemaya kurdî zêdetir, mijara senaryoyê li ser kurdên Ermenistanê ye û ev filima di xwe da xebatên polîtîk di-hewîne, balê dibe ser bîra kulturî ya antropolojîk a kurdî û li ser kulturên din yê li Sovyetê zor li wan tîne kirin. Ev xebata niha li ber destê me ye (Bakhchinyan, 2009: 40-55) Ji ber ku jêrenivîsa filimê Kirmancî/Dimilkî ye belkî jî ceribandina filimî ya ewil ku tê da nivîsa kurdî derbas dibe ev be lê divê deriyê hinek nîqaşên diyarkirî ji nîrxandinên sinemaya kurdî yê polîtîk-etîk re vekirî bin. Heq e meriv diyar ke, tu bivê-nevê angaşta nasnameyî ya dîroka sînemayê bi hişmendiya polîtîk ra tê tîkildar kirin, lê tişta avakar û hosteyê sînemaya Ermenan, Hamo Beknazaryan xwastîye li ser çandê, jinan û anatomiya kurdan bike, ji çêkirina sînemaya kurdî der e, yanî Beknazaryan ji vê hişmendiyê dûr e. Yek ji derhênerên herî muhîm yê sinemaya Ermenan, Hamo Beknazaryan ji vê îddaya xwe zêdetir (ji Aram Tîgran ê tevkarîyêke taybet li muzîka kurdî kiriye gelek cûda) li ser kurdên Êzîdî xebatên filmî ceribandine û helbet wî jî xwendinên xwe yê ji dewra Sovyetan filim hunand û kire hêma. Divê bala me ji sinameyêke lê nîqaşên nasnameya netewî hene pirtir, li ser sekna polîtîk-etîk ya filimê û îmajê wê be. Bona wê, heke mirov dîroka sînemaya polîtîk derveyî 'qewmîyetê' û ji hundurê 'bîra polîtîk ya kurdan' xeberde û wê bi derfetên têkoşîna netewî ya kurdan ra tîkildar bike, referans jî Yilmaz Guney bixwe be û em wisa bi nîqaşan da herin belkî

tevkariya wê hêj pirtir be. Analîz û nîqaşên li ser Yılmaz Güney têne kirin her çiqas giring bin jî, ji ber ku sazumanîya sînemaya kurdî li her çar parçeyan dereng ma, nîrxandinên ji konteksta kolonyalîzîmê dûr tev wê naveroka vê beşê nedine der. Lê li gel vê dixwazim van nîqaşan ji aliyekî din ve jî rave bikim. Yılmaz Güney ji ber zor û zextên li ser kurdên Turkiyê û kurdiyê (heman tiş ji bo kurdên Îran, Irak, Sûriyê ne jî) neçar ma û wî filimên xwe Tirkî kişandin û vê yekê di hevpeyvînên xwe yê piştî darbeya 1980î de jî dibêje. Güney xwe wekî derhênerê kurd dide nasîn (Mahmut Baksî, Yılmaz Güney di Çavê Kurdan de -1984- lê taybet jî hevpeyvînên bi Kutschera, S. Othman û Alfreda Benge re kirine binihêrin/hûn dikarin lê binihêrin) û ew ji bo sînemaya kurdî mîladek e. Lê pîrsa me ev e; gelo Güney, Seytxan li dor hişmendiya kurdî ya siyasî daye çerx kirin yan na?

Li ser meselê, dixwazim bala we ji 'nîjada' aktorî zêdetir (wekî Yaşar Kemal) bibime li ser tesîra gotinên polîtîk yê bi hişmendiyeke polîtîk hatine gotin. Her weha belavok/neşriyat, tenê ji bo sînemaya kurdî na ji bo sînemayê gişkî hêja ye. Yılmaz Güney bi filima 'Kerîyê re (1978), piştî salên xwe yê girtîgehê û sirgûnê, hişmendiya polîtîk-siyasî ya kurdî lê peyda bû û wekî ew bixwe jî dibêje, wî paşê behsa sînemayeke kurdî kir. Lewra dema em li bîra sînemaya kurdî hûr bûn (mesela wekî sînemaya Cezayîrê û Filistinê) nîqaşên di nav sînemaya kurdî ya li ser gotegota 'tevlîheviya hişî' digizire û belav dibe her çend bi mudaxaleya dominyon ve eleqedar be jî em nikarin bibêjin, pêwendîya wê bi dînamîkên sazûmanîyê yê ji ber zexta siyasî nehatine saz kirin û tunebûna arşîvê re tune.

Çavkanî

Arslan, Müjde (Der., 2009). *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Becker, H. S. (1963). *Outsiders*. New York: Free Press.

Becker, H. S. (2006). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

Benge, Alfreda (1985), 'Güney, Turkey and the West: an interview', in *Race and*

Class, 26/ 3, Issue published: January 1, 31-46.

Bozarslan, H. (1990). *Marginalité, idéologie et art: notes sur la vie et l'oeuvre de Yılmaz Güney*. CEMOTI, no. 9, 27-40.

Çiçek, Özgür (2016). *Kurdish cinema in Turkey: Imprisonment, memory, and the archive*. Yayınlanmamış tez, Binghamton University / State University of New York.

Çiftçi Oztürk, Ayça (2015). *The Politics of Text and Context: Kurdish Films in Turkey in a Period of Political Transformation*. teza doktorayê ya nehatiye weşandin. Royal Holloway, University of London.

Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1: Image-Mouvement*, Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: Image-Temps*, Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (1994). 'D'un ressentiment en mal d'esthétique', in « Lignes », *Edition Hazan*, 2 / n° 2, p. 21-62, DOI: 10.3917/lignes0.022.0021.

Ebiri, B. (2005). *Güney Yılmaz. Senses of Cinema*, 37. Online: www.sensesofcinema.com/2005/great-directors/guney/

Gatar, Nimet (2021). 'Yeni dönem Kürt sinemasında Kadın temsilleri', *Zanîngeha Arel/Arel Üniversitesi*, teza nehatiye weşandin, İstanbul.

Gökçe, Övgü. 'Crossing the Border: A Refreshing Voice in Kurdish Cinema', Online: <https://fipresci.org/report/crossing-the-border-a-refreshing-voice-in-kurdish-cinema/>

Gündoğdu, M. (2010). 'An Introduction to Kurdish Cinema', in *Special Program in Focus: Kurdish Cinema the Unconquered Spirit*, Pusan: Pusan International Film Festival.

Hassanpour, A. (2006). 'Kurdish Cinema'. <http://kurdishcinema.com/AmirHassanpourKurdishCinema.html>.

HawarNews (2018). 'International Kobanî Film Festival concluded'. www.hawarnews.com/en/haber/international-koban-film-festival-concluded-h4995.html.

Hoogaert, Corinne (2003), *Rhétoriques de la tragédie*, PUF

Koçer, S. and Candan, C. (eds) (2016), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Koçer, Suncem 'Kurdish cinema as a transnational discourse genre: cinematic visibility, cultural resilience, and political agency', in *International Journal of Middle East Studies*, Cambridge University Press Vol. 46, No. 3 (August 2014), pp. 473-488

Köksal, Özlem. 'The Kurdish Question in Films.' *Aesthetics of Displacement: Turkey and its Minorities on Screen*. New York: Bloomsbury Academic, 2016. 131-172. *Topics and Issues in National Cinema*. Bloomsbury Collections.

Kutschera, C. (1983). 'Kurdistan de Turquie: la dernière interview de Yılmaz Güney'.

The Middle East Magazine. <http://chris-kutschera.com/YilmazGuney.htm>.

Kutschera, C. (2017), *Kurdistan Iran: Bahman Ghobadi and the Pain of Giving Birth to Kurdish Cinema*, *The Middle East Magazine*, 2003, online: http://chris-kutschera.com/A/bahman_ghobadi.htm

Laura S.T. Rehbein, Daniel Beck, Morgane Desoutter, Tina Rosner-Merker & Alexander Spencer (2021) *Kurdish Narratives of Conflict: the Politics of the Kurdish Question in Turkish Cinema*, *Journal of War & Culture Studies*, DOI: 10.1080/17526272.2021.2000729

Lebeau, Vicky (2008), *Childhood and cinema*, Reaktion Books, London

Mauduy, Jacques, Henri, Gérard (1989). *Géographie du Western: une nation en marche*, Nathan.

Othman, S. (1983). *Entretien avec Yılmaz Güney*. *Studia Kurdica*, No. 2, 45-9.

Rancière, Jacques (2001), *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris.

Smets, K. (2015). 'Cinemas of conflict: A framework of cinematic engagement with violent conflict, illustrated with Kurdish cinema', in *International Journal of Communication*, 9 (1), 796-817.

Smets, K. and Akkaya, A. H. (2016). 'Media and violent conflict: Halil Dağ, Kurdish insurgency, and the hybridity of vernacular cinema of conflict'. In *Media, War & Conflict*, 9 (1), 76-92.

Sonboli, H. (2017). *Digital docu-fiction: A way to produce Kurdish cinema*. Unpublished PhD thesis, Queensland College of Art, Griffith University.

Sustam, E. (2016a). *Art et Subalternité Kurde, L'émergence d'un espace de production subjective et créative entre violence et résistance en Turquie*. Paris: l'Harmattan.

Sustam, E. (2016b). 'Kürt Alanında Güncel Sanat: Politik Estetik ve Karşı-şiddet', in *Teorik Bakış: 'Güncel Sanat'*, E. Berensel (eds), Minor Yayınları, İstanbul, No: 8, pp.45-71

Sustam, E. (2016c). 'Kürt Alanında Sinema ve Sanat çalışmaları: Ulusal Alegoriden Yeni Öznelliğin Retoriğine', in 'İsyan, Şiddet ve Yas: 90'lar Türkiye'sine Bakmak', Ayşen Uysal (eds.), Dipnot Yayınları, Mayıs 2016, Ankara, 59-90.

Sustam, E. (2021), 'Kurdish Art and Cultural Production, Rhetoric of the New Kurdish Subject', in Bozarslan H., Günes C. & Yadirgi V. (eds), *The Cambridge History of Kurds*, Cambridge University Press, Cambridge, April, pp. 775-805

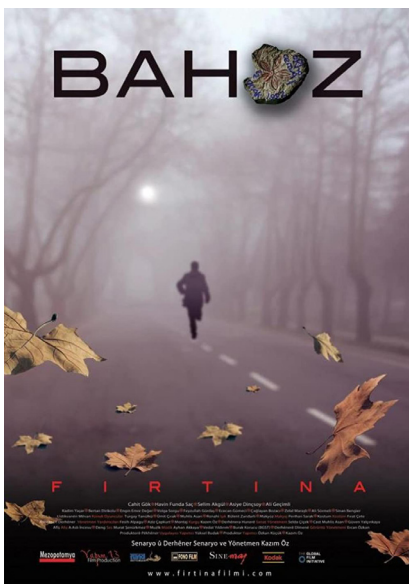
Sustam, E. (2022) 'Kürt Sineması: Siyasal Zamanın Kurucu İmgesi, Dekolonial Coğrafi Manzaralar ve Ulus-Aşırı Görünürlük', *Kürt Araştırmaları Dergisi*, Sayı 7 Kış-Bahar 2022, Editörler: Engin Sustam, Ramazan Kaya, Mihemed Şarman: <https://kurdarastirmalari.com/yazi-detay-oku-175>

Bahoza Salên 90î



Ramazan Kaya
remokaya@gmail.com

"Kaînat ji çîrokan hatiye çêkirin, ne ji atoman"
Muriel Rukeyser



Fîlmê Kazim Oz yê bi navê 'Bahoz' (2007), panorameya dîrokeke nêzik e û kê-m-zêde taybetmendîyên tevgereke siyasî temsîl dike. Kazim Oz, ji Kolektîfa Sînemayê ya NÇMê ye, siyaseta kurdî baş dizane û ji hundur ve (ji malê) nêzê bûyeran dibe lewra fîlmê Bahoz ji van têkiliyan peyda bûye. Piraniya lîstikvanên vê fîlmê bê tecrube ne û ev projeya han di encama xebatên ezmûnî de derketiye holê. Çîroka vê fîlmê ji aliyê Kazim Oz ve di sala 1997an de hatibû nivîsandin. Fîlm, çaxa Cemal ê Dersimî rê dikeve û diçe Zanîngeha Stenbolê, dest pê dike û çaxa ji Stenbolê vedigere û berê xwe dide çiyayên Kurdistanê jî xelas dibe. Cemal li gundekî feqîr ê Dersimê dijî, (resimê nebî Elî û wêneyê Atatürk bi dîwarê male ve darda kiriye) ji bo fakulteya îktisadê bixwîne tê Stenbolê. Demekê ji dersan û ji fakulteyê canbêzar dibe û wextê xwe bi hevalên a-polîtîk re derbas dike. Piştî demekê ne bi dilê xwe lê bê hemdî, xwendekarên kurd yê welatparêz nas dike û heyata wî ji binî ve diguhere. Bahoz salên 90î ya li her derê welêt digobilî, ew jî kişande hundurê xwe. Bêguman "Bahoz" ne çîroka mexdûriyetê ye, çîroka serhildanê ye. Fîlmêke siyasî ye û di navenda vê fîlm de xwendekarên Kurd yê çalak hene.

Hinek sal hene bereka (îstîqamet) dîroka hinek miletan de roleke girîng dileyîzin. Salên 90î ji bo Kurdistan salên wisa bûn. Di van

salan de terora dewletê gêhîştibû asta herî jor. Gund vala dikirin, dişewitandin, xelk dikuştin (yên ew dikuştin ser inda bûn) û xelk binçav dikirin û ti kesî jî nikaribû bigota wan, serê sola we xwar e û gelek normal bûn ev kirinên wan, qanûn tunebûn. Dewletê li xwe kiribû hêwirze û nikaribû mîna berê hukim li kurdan bike lewra dest avêtibû darê zulmê û li gel torosên spî (sembola desthilata wê serdemê) mîna gurê har bi cane xelkê ketibû û guh nedida heq-huquqê ti kesî. Şerê qirêj, dewlet kiribû amûra sûc û mirinê. Li gel van tevgerên hovane û wan rojên ne xweş, kurdan jî li ber xwe didan û salên 90î di dîroka Bakurê Kurdistanê de ji aliyê siyasî ve salên herî bi 'Bahoz' bûn. Vê Bahozê (pêlên serhildanê) bermahiyên kolonyalîzmê dabû ber xwe û ew rapêşî nav wêranên raboriyê dikir. Tirsaxelkê şikestibû û bîr û baweriya rizgarîyê gelekî bi hêz bûbû û wê bîr û baweriya her kes pêçabû. Kurdistanîyên heta wê gavê nediwêribûn likim bikin (karker, rênçber, jin, hevzayend, zarok, ciwan û hwd.) tevî wê qonaxa rizgarîyê bûbûn. Hêrs û serhildan wekî çemekî har diherikî. Ev guherîna hanê li gor wê demê gelekî radîkal bû, ciwan pir rêxistî bûn û wan li her dere agirê serhildanê hil kiribûn û zanîngeh jî bûbûne kozika berxwedanê û 'Cemal' jî di nav wan de bû. Zêde dû-dirêj nabe û Cemal jî dikeve navenda wê 'Bahoz'ê, hinek hevalên wî tên binçavkirin û di hefsan de gelek zor li wan tene kirin, hinek hevalên wî û rewşenbîrên wekî Apê Mûsa li kuçe-kolanên tene qetilkirin, hinek kurdên tene metropolên tirkan, ji aliye nîjadperestên tirk ve ji ber ku di otobusan de kurdî xeber didin tene şermazarkirin û dikin wan ji otobusê peyayî jêr bikin û hwd. Bi kurt û kurmançî nasnameya kurdan di bin zext û zorê de ye dewleta romê ji bo kurd şiyar nebin dest avêtiye darê zorê. Cemal ê bi çavê sere xwe vê zulm û ziraretê dibîne, dibe kesekî siyasî û xweyî biryar. Bi qewlê Sema Kaygusuzê ve, 'Nasname tişteke wisa ye carinan meriv cûmê hundurê wê dibe carinan jî bi ser wê dikeve. Hetanî hinekan ew nekirana çavên me ji bo em bizanibin bê ka em çî ne û çî nînin, ti wateyeke wê ya ji bo jiyane jî nînbû. Nasname hêlîneke dunyewî ye û em pê heyî dibin û çaxa dibe tûmek û em xwe pê digirin vediguheze û dibe keleke wisa, em hem dibine dîlê wê ne hem jî dibine şervanên wê lewra ew nayê zêft kirin (2012: 245). Wî Cemal ê xwe înkâr dikir û tenê xwe wekî elewiyekî pênase dikir û ji siyaseta dirêvî, mir û yekî din hate dewse. Wî xwe ji hemû şopên asimilasyonê û kolonyalîzmê verotibû û wî nasnameya kurdî ji xwe re kiribû merta.

Di fîlm de, têkiliyên kurdan yê bi çepgirên tirkan re ciyekî girîng digire. Bêguman tevgera kurdî ya nûjen di salên 1960î de di nava çepgirên Tirkiyeyê de zîl veda. Ji ber vê yekê tevgera kurd, roja peyda bû tevgereke çepgir bû. Nakokiyên îdeolojîk di salên 1970î de wan ji hev dûr dixwe û salên 90î de jî wan ji hev birr dike. Kemalîzm û şovenîzîma çep-

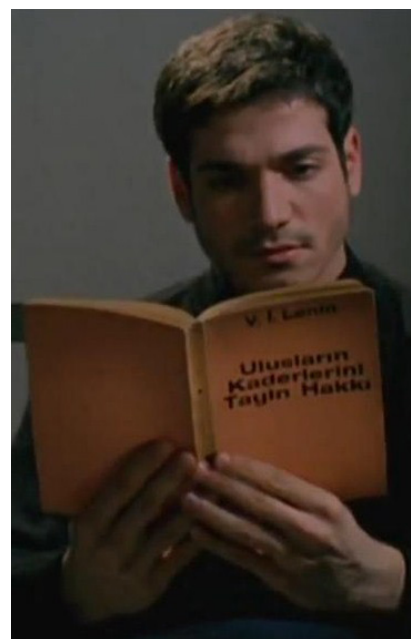


girên tirkan bûye sebeba vê birr bûnê. Perdeyeke reş hatiye li ber çavên çepgirên tirkan û wan tu carî qebûl nekiriye ku Kurdistan hatiye dagirkirin û wan ev bi îdeolojîya kemalîzîmê ve girê dane û gotine ev pêşverûtî ye. Ev helwesta kêma dîtinê û quretiya serdestan di film de jî dixuyê. Mijarên wekî boykotê di nava komeleyên xwendekaran de dibe sebeba nîqaşan lê xwendekarên kurd xema tiştê naxwin û her du tevger ji gelek aliyan ve ji hev cuda ne. Hin caran li dijî faşîstan tifaqan çêdikin lê êdî ava wan di çemekî de naherike. Zanîngeh ji bo xwendekarên kurd 'bo doza wan ya sereke' bûbû piyeke demkî. Doza wan ya sereke rizgariya Kurdistanê ye û her tişt ji bo azadîya welat e û reformên ji bo zanîngehê têne kirin û parastina mafên xwendekaran piştî wan tê. Nostaljiyeke tîkçûnê xwe li xwendekarên çepgir yê tirk dipêçe lê li xwendekarên kurdan ber'eksê wan jixwe bawer dikin ku wê bi ser kevin. Çepgirên tirkan tîk diçin û ji qadê vedikişin lê kurd dewsa xwe ne, li qadê dimînin. Tu dibêji qey wê sibê şoreşek çêbibe û ji bona wê li hemû qadan amadekariyan dikin. Ev ruhê salên 90î bû, her kesî ji xwe bawer dikir, hêz û bawerî ji wan re bûbûne çek.

Taybetmendiya filmê *Bahoz* ev e; wêrekiyek heye lewra nakokiyên di navbera jiyana rêkxistî û rewşên normal yê mirovahiyê, hema eşkere radixe i ber çavan. Ji her çîneke civakî xwendekar tînsîmî kirin, meylên wan jî ji hev cuda ne. Bi hev re dikenin, tiraneyan dikin, xemgîn dibin, dizîyê dikin û li dijî faşîstan şer dikin. Coş û germahiya rêhevaltiyê di hemûyan de heye û wisa bi hev ra dijîn. Ev, hem wê enerjiya jiyana li ber meriv dixwe hem jî taybetmendiya wê jiyana ku daxwaz û evîne difetîsîne derdixe holê. Di jiyana rêkxistî de cihê evîne û bi hev şad bûnê tune ye. Lê em di gel hemû qedexeyan dîsa jî evîne û bi hevşabûnê dibînin, pêşî li van nayê birîn. Bêguman di film de evîne û erotîzm heye ji ber ku xwendekar nameyên hev di tuwaletan de û bi dizîkava dixwînin û di malên xwe de di nav wan nivînen qirêj da ji hev awiran didizin. Sema Kaygusuz di nivîsa xwe ya derbarê filmê *Bahozê* de ji bo vê rewşê dibêje: "Bi hev şa bûn digel rêxistinê hevşabûn e" (Sema Kaygusuz, *Taş Eğretilemesi*, syf.247, Bu Kapıdan Gireceksin, Metis Yayınları, Hazırlayan: Umut Tümay Arslan). Di jiyana şoreşgeran de her kes piçêkî nobedariyê li laşê kesekî din dike. Li *Rojhilata Navîn*, di qada siyasetê de tîkiliyên diildaran her dem wekî nîşana dejenerebûnê tê hesabandin. Exlaqê şoreşgerî bi demê re vediguhere exlaqê feodal, gelek caran jiyana taybet heta roja qiyamê (şoreşê) tê paş xistin. Mixabin di nava jiyana rêkxistî de derdekî bê derman heye, ew jî guman e. Her kes ji her kesî û ji her tiştî dikeve şikê. Di film de karakter ê herî şerî û şapat Evdilbaqî ye. Piştî zemanekî hîn dibin ku ew xwendekarê beşa hiqûqê nîne. Li ser vê yekê her kes dikeve şikê û şikê dibe ser ku Evdilbaqî polis e. Heta hevalên wî yê bi hev re nan-avê dixwin jî dibine paranoyak. Paşê diyar dibe ku tew ew ne xwendekarê zanîngehê ye jî. Xortê welatparêz û delal, ji ber zexta malbata xwe derew kiriye û bi nasnameyeke sexte ketiye zanîngehê. Ev rewşa paranoyak a kolektîf, taybetmendiya tarî û nebaş yê jiyana rêkxistî

ne. Îro ji yekî re bigotana heval, ji nişkava û sibetira rojê ew kes dibû yekî xayîn. Şert û mercên xiyaretê li gorî kesan û bûyeran pirr rihet tê guhertin. Rexne û xwerexnekirin di platformên wiha de dibine çekên xeternak û gelek caran kesayeta mirovan birindar dikin. Helbet film balê dikşîne ser vê çanda siyasî ya neyînî jî. Bahoz di gel ew qas îşkenceyê, zilmê û îxanetê dîsa jî dev ji hêviyê bernade û vedigere welatê xwe. Dema li feribotê siwar dibe dibîne ku hinek li ser feribotê cinazeyekî rêwî dikin. Dema hêsiir ji çavên dayikan diherikin, Cemal matmayî dimîne û ji ber tirsê reng lê diqemite. Cemal ji vê tofanê, ji vê jiyana bi kul û keser direve û berê xwe dide çiyayên Kurdistanê. Li gorî Cemal, rizgariyê û hêviyê xwe li pişt çiyayan veşartîye. Wî biryar daye ku bibe şervan. Ji xwe filmê Bahoz li ser çalakîyê hatiye çêkirin û piştgiriya dide çalakîyê. Fîlm, hesteke wiha li meriv peyda dike: *Yên mafdar, dikarin bi hevra bi ser bikevin*. Tevî dirêjiya xwe ya hewcedarî pê tunebû, dîsa jî gava dawî lê tê mirov dibêje: "Wî dayê çî Bahozek li min rabûye!"

Bahoz ne filmeke bîranînê ye, belgeyeke dîroka zindî ye. Derhênerên kurd yê ji nîfşa nû, ku 'Foucault' ji wan filman re dibêje "dij-dîrok" çedikin û dîroka fermî ji serî heta binî berovajî dikin. Bi kurtasî ew bi çîrokên xwe yê piçûk, dîroka serdestan tîş û bertîşî dikin. Ji bo bindestan çîrokên şoreşgerî-



yê xweyî hêzeke mezin in. Çîrokên bi vî rengî derfeta xeyal kirinê dide bindestan û bindest bi van çîrokan dikarin jiyan û cîhana xwe biguherînin û dinyayê ji nû ve biafirînin. Rastî û dîroka nepen ji çîrokan hatine palandin û bi vî rengî derketine holê. Di afirandina dîrokê de çîrokên derbarê rola mirovên piçûk, di nav mija vegotinê mezin de winda bûye. Eduardo Galeano li ser dîroka fermî dibêje: "Bêhnildan û bêhnberdana dîroka belengaz, sekiniye; dîroka di nav metnên akademîk de îxanet lê hatiye kirin, derew li çîn û gelên bindest kiriye, di nava dîrokan de hatiye xeniqandin, di muzexaneyan de hêsîr hatiye girtin û ew li gel çelenkan di bin peykerên bronz û bîreweriyên mermerî de hatiye defîn kirin." (Eduardo Galeano, Ateş Anıları, Sel Yayıncılık, syf.15). Ji ber wê çîrokên piçûk, pir girîng in û gîşkan (bindestan) di dîrokê de didine xuya kirin. Çîrokên şoreşgeriyê hestên şoreşgerî diafirînin, ev hestên şoreşgeriyê jî vediguherine bûyerên şoreşgeriyê. Mirovên bindest bi van çîrokan xwe wekî careke din hatibine afirandin hîs dikin. Di navbera xwe de dibêjin: "Heke ew karibin li wir bikin, em jî dikarin li vir bikin". Efsane û çîrok hesteke aîdiyetê diafirînin û bindestan tevî pêvajoya dîrokê dikin. Ji bo Walter Benjamin şoreş îlhama xwe ji bîranînên bav û kalan digire û wan wekî çavkanî nîşan dide. Çîrokên bav û kalan yên serhildanê, xewnên şoreşgeriyê yên neviyan geş dikin.

Xema vê film ev e; dixwaze guherîna ciwanên kurdan û guherîna civaka kurdan nîşan bide, lê belê meriv dikare bibêje polîtîkayên dewletî zêde negûherîye, diyar e ku niyeta wî ya guhertine jî tune ye. Ciwanên kurd hîna jî aktorên aktîf yên siyasetê ne û ewana xwebixwe pêşeroja xwe ava dikin. Mîrateya salên 90î, di warê çand, huner û siyasetê de bandora xwe didomîne. Dewleta tirk jî van ciwanên kurd yên polîtîk ji xwe re wekî dijminên mezin dibîne û hewl dide vê tevgera ciwananan ji siyasetê dûr bixe, vê enerjîyê ji navê hilîne. Bêguman dîrokê bi hezar caran şahidî kiriye, yên mafdar wê rojekî bi ser bikevin.



Di Fîlmê Kick OFFê de Rizîna Îronî û Alegoriyê



Mihemed Şarman
mehmetsarman83@gmail.com



Di filmê *Kick Off* de (2009) heta ez hatime sehneya futbolê paşê ez bi alegorî û metaforên filmê hisiyam. Hemû berhemên li Rojhilat, nexasim yên li Rojhilata Navîn tîn çêkirin, her tim dualî ne; aliyek dikare jiyana rasteqîn li ber çavê me raxe û wê temsîl bike; aliyê din jî dikare bibe alegorî û metaforên jiyane yan jî dikare bibe mesel û problemên qedîm.

Nexwe di vir de mijar ji iddîaya F. Jamson a navdar ku dibê "Edebiyata (huner) dinyaya sêyemîn bivê-nevê alegoriyek e" wêdatir diçe. Di vir de êdi jiyana bixwe ji serî heya binî bûye metafor û alegorî. Ne hewce ye hunermend alegorî û metoforan ava bike lewre jiyana dûrê rastiye ketiye û ber bi alegoriye ve çûye. Ev alegorî ji xeyal û daxwaza kolektîf a salan pêk hatiyê. Sedema derengtêgihiştina min e alegoriya filmê ne ji nezaniya min yan jî sergêjiya min bû; rasterast bi vê meseleyê re eleqedar bû.

Filmê *Kick Off* li kampeke Kerkukê derbas dibe û di vê kampê de ji xanî bereqan pêk tê de; kurd, ereb û milletên din hene. Piştî şerê, lê hêj jî hewayê şer heye, teqîn û gengeşî dewam dikin. Ev peyva "piştî şer" jî wekî minak di vê erdnigariyê de peyveke bê wate ye. Piştî kîjan şerî? Cihê şerê lê qet piştî nakeve, pêş û paşîya jiyana normal tevîhev dibe loma herçiqas bi ser ra demek bibore jî mirov dikare bêje ev *rojek ji rojên şerê*. Bi vî awayî mesele bêhtir tê fêhm kirin. Xortên li vê kampa jihvedketî de



dijîn pir ji futbolê hez dikin û dixwazin di navbera hevdu de turnuvayekê çêbikin. Di gel vê zorakekî seqet heye ihtimal e wî pê li mayinê kiriye û piyekî wî jê qetiyaye. Ew evîndarê futbolê ye lê ji ber piyê xwe nikare bileyze. Ev zaroka temsiliyeta xeyal, rewş û hevîyên vê erdnigariyê ye. Niştecihên vî welatî dixwazin aram û azad bijîn -ev daxwazeke kamil e- lê ji bo wê malhaziriyek (*dest, pê an amûr û teknîk*) nîne. Jiyana vî zarokî çiqas rast be jî (bi sedan çîrokên bi vî şeklî hene) ev halê zarokê tê de digel rastiya xwe dibe metafora meseleyeke qedîm û di vir de metafor ji jiyane dernakeve jiyana dibe dumahiya metaforê. Lewma îdaya Jamson ji vir pê de pûç dibe û serde jî berovajî dibe. Em dewam bikin. Piştî biryara maçekê digirin, du tîm li gor etnîsiteyê tîne ava kirin. Tîmek ji ereban tîmek jî kurdan pêk tê û ev herdu tîm dest bi maçê dikin. Di destpêka maçê de pirsgrîkê dertê, çiku hekem yekî kurd e. Ereb vê yeke qebûl nakin kurd jî hekemekî ereb qebûl nakin lê ev gengeşe piştî kameravanekî dibînin çareser dibe. Kamerevan xebatkarê televizyoneke herêmî ye û bixwe jî Emerîkî ye. Maç li Rojhilata Navîn dest pê dike lê hekem yekî rojavayî ye. Belkî bo temaşevanan tevî û niyeta filmê pir êşkere be lê gava mirov bala xwe dide rojhilata navîn heqet bi salan jiyana wiha domiyaye. Rojava her tim bûye garantor yan jî bûye hekemekî Rojhilat. Di vir de pirsgrîkeke ecêb dertê ji aliyê hunerê yan jî hunerbaziyê ve. Wekî me li jor jî got êdî her tişt bi serê xwe bûye, tevî û rengê alegoriya jiyane vê yekê teqlîd dike, hunermend jî gava dixwaze wekî amûreke estetîk, alegorî yan îroniyê bikar bîne li paş van tiştan dimîne. Yanî rastiya jiyane ji tesewira jiyane wêdatir çûye û ev yek bi heman awayî di meseleya îroniyê de jî diqewime. Di bîranîneke nivîsakarê kurd yê rojavayî Helim Yusiv de ev mesela bêhtir dixuyê. Yusiv, gava kitêba xwe ye çîrokan ya bi navê "Jinên Qatên Bilind" dide çap kirin ji teref muxeberata Surî ve tê binçavkirin. Polîsên muxebaretê ji navê kitêba wî aciz bûne, lewre navê kitêbê "Jinên Qatên Bilind" jinên leşkaran tîne bîra wan. Personelên leşkariyê tev di apartumanan de dijîn. Ji wan wetirê, nivîskar behsa jinên wan dike loma tedayîyê li Helim Yusiv dikin. Di vir de nivîskar wekî mecaz hevoka 'Jinên Qatên Bilind' bi kar aniyê û xwestiyê îroniyekê bike lê îroniya jiyane ev tevgera wî feremoş kiriye. Heman minak di filmê Kurkî de jî heye.

Meseleyeke balkêş e li hin erdnigarî û welatan îronî jî alegorî jî her çiqas malê zîrekbûna nivîskar be jî yan li gorî şert û mercên jiyane paş dikeve yan zû kevin dibe yan jî feremoş dibe. Filmê *Kick Off* ya Kurkî, digel gelek wesfên xwe yî hêja vê filmê ji naveroka xwe zêdetir bi tevna xwe, bi îroniyê welatekî bi salan e tê talan kirin dirêse û di vê meseleye de dibe amûra gengeşeyekê.

Dawiyê kumekî datînimê ber we "li welatekî alegorî û îronî jî milkê hûnerbaziyê dertê û dibe rûtîna jiyane, ji formên hunerbaziyê yên nû re çî lazim in?" wekî pirsê nû û enteresan heviya bersiva xwe ye.

**Kick Off*, 2009, Şevket Emin Kurkî, Iraq



Ji bo Pêşketina Sînemaya Kurdî Çend Peywirên Rojane



Ozkan Kûçûk
ozi111@hotmail.com



Piştî çend ceribandinên ewil, kurd ligel gelek zehmetiyan; li Başûr, Rojhilat û Bakur filman çêdikin. Di van çend salên dawiyê da Rojava jî bi çend filmên serkeftî tevî van perçeyan bû. Ji bilî van li diasporayê û li çiyê (ya çiyê piştî Xelîl Dax gelekî qels ma lê ji bo xebatên rojava bû bingehê xurt) gelek sînemagerên kurd, filmên kurdî çêdikin.

Lê bele ji ber ku peywirên 20 sal berê nehatine kirin, hemû daxwazên sînemayê dîsa wek peywirên îroyîn dibe barê sînemager, sînemahez û saziyên xwedî doz û derfet.

1-Rewşa Sînemaya Kurdî

1.1. Atmosfera sînemayê

Bi ya min, her çiqaş sînemaya kurdî piştî salên 2000î zêdetir xuya bû û pêşketinek bi dest xist jî, ji ber kêmasiyên aktorên vî qadê, pirs-girêkên binesaziyê û guherînên ciwakî yên li her dereke cîhanê, sînemaya kurdî negihaşt asteke bilind.

Dibe ku aktor guherîbin, nîşke nû gihîştibe û filmên kurdî zêde bin jî; ji ber ku firsend baş nehatin bikaranîn, sînemaya kurdî zêde xurt jî nebû û bandorek li sînemaya cîhanê jî nekir.

Berî çend salan Mamoste Arsen Poladov ji bo şanoya kurdî tiştêkî wiha gotibû: “Ji bo şanoyê du tişt pêwîst in; yek şanogerên li ser dikê, yê didoyan jî temaşevan in. Heger temaşevan hebin şano bi pêş dikeve.” Ez dixwazim vê



tespîtê li ser sînemayê jî tetbîq bikim. Belê, eleqeya temaşevanan, sînemayê bi pêş dixê. Ji bo vê jî salon an jî platformên nû pêwîst in yan jî divê atmosfereke wisa çêbibe ku meriv bikaribe li ser sînemayê û çêkirina sînemayê bide û bistîne.

Atmosfera sînemayê û derfetên çêkirina filman rewşa sînemaya kurdî nîşan didin. Ya rast her du bi hev ra hene. Heke derfet çênebin û têra xwe film çênebin, eleqeya temaşevanan jî wê bişikê û wê zindî nemîne. Heke eleqeya temaşevanan zindî nebe ji ber vê handîkapê hesta çêkirina filman kêmtir dibe.

Ji bo ku film geştir bibin herî zêde jê ra atmosferek divê. Dema em li hemû dîroka sînemayê dinêrin çi wextî pêşketinek çêbûbe wê demê atmosfereke taybet hebûye. Di bin hemû pêşketinan da ligel guherînên ciwakî yên mezin; festîval, salonên filman, eleqeya temaşevanan, kovar û rexnegirî, endustriya sînemayê û piştgirîya saziyên gelemperî (-kamu-dewlet an jî saziyên din) heye.

Evana tev atmosfereke taybet pêk tînin û ev atmosfer rê li ber dan û stendinan vedike, fikr û raman li hev zêde dibin û ji filmên ku wê nû werine çêkirin ra jî dibin îlham.

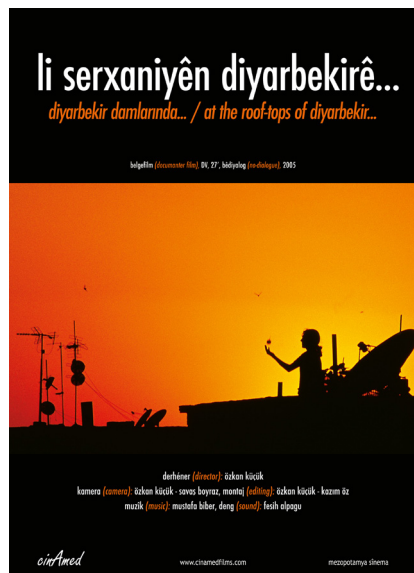
Tu serkeftinek, tu pêşketinek ji nişkava peyda nabe.

Atmosfera kurdan piştî salên 90î yên dijwar di serê salên 2000î da dest pê kir. Li Bakur şaredarî bi dest ketin, li Başûr jî federasyon bi dest ket. Evana ji bo atmosfera ku ez behs dikim bingehên bêhempa bûn. Li hemû dinyayê jî kurd û pirs-girêka kurdî hate naskirin. Di heman demê da sînemaya kurdî xwe derxist holê. Ev yek ne tesaduf bû. Lê firsend baş nehatin xebitandin û mixabin ji bo pêşketinên giştî bingehê xurt çênebin.

1.2. Qeyrana Sînemaya Kurdî

Ger em sînemaya kurdî deynin ber xwe û wisa li ser bifikirin em ê bibînin ku sînemaya kurdî di nava qeyranekê da (crisis) ye. Hejmara filmên me ji filmên miletên din kêmtir e, gelek qels in, bê derfet in û temaşevanên wan tune ne..

Ji ber ku temaşevanên kurd eleqeyeke baş nîşanî filmên kurdî nadin; derhêner-çêker hewl didin xwe bigîhînin temaşevanên din. Ji ber vê neçariyê (hinek ji wan jî gelek ji xwe razî) derhêner-çêker fikrên xwe li gorî çerxa endustriya sînemayê diguherînin; filmên xwe ne ji bo daxwaz û hestên gelê xwe, li gorî dilê Tirk, Ecem an jî Ewropayîyan çêdikin. Bi ya min qeyrana herî mezin jî ev e.





Filmên ku nikarin bikevin nava vê bazarê jî (festîval, tv, platformên dijital, salon) ji aliyê wan sîmsaran ve tune tînen hesabandin û wekî ku ew filmana çet nehatine çêkirin tevdigerin. (Vê dawiyê li Amedê gelek filim hatine çêkirin lê negîhiştine ber temaşevanan.)

Ji ber ku platformên kurdan ên neteweyî tune ne (yên heyî jî qels in), mixabin gelek filmên heyî naçin ber temaşevanan.

Jixwe temaşevan li gorî pîşesazîya (endustriyê) çandê û daxwazên xwe, bi xwesteka aktorên pîşesazîya çandê şikil digirin. (Jixwe ji serî heya niha temaşevanê sînemayê, girseyek çêkiriye, bi raya xwe tevnagere, li ber bayê pîşesazîyê li ba dibe. Lê ji bilî vê girseyê, temaşevanên ji vê bazarê azad tevdigerin û li ber bayê ve endrustiyê nakevin jî hene û sînemaya alternatîf bi saya serê wan li ser pêya ye, lê hêza wan gelekî kême.)

Îro gelek derhênerên kurd yê jêhatî hene, ne ji bo kurdan lê ji bo milletên din filman çêdikin. Wek mînak di nava sînemaya Tirkîyeyê da gelek kurd hene û ji bo Tirkan filimên Tirkî çêdikin. Dîsa bo nimûne du derhênerên kurd ên gelekî baş, Behmen Qubadî û Hiner Selîm li Stenbolê filmên Tirkî çêkirin. Hema ev tenê jî rewşa qeyrana sînemaya kurdî radixin ber çavên me.

2- Derfetên çêkirina filman

Sînema ji ber xwezayîya xwe hunereke kolektîf e. Ji bo filmek bê çêkirin gelek kes bi hev ra dixebitin. Wexta ew hemû di karê xwe da serkeftî bin û bi zimanê-şeweyê hevdu baş fêhm bikin wê filmên serkeftî derkevin holê. Ji bo komeke wisa çêbibe û bi hev ra filman çêkin jî bêguman derfet lazim in.

2.1. Kesên afirîner ên ku debara xwe bi karê sînemayê dikin

Helbet di nav derfetên filmçêkirinê da pîrsa herî giring ev e; gelo kesên afirîner ango aktorên vî karî dikin dikarin ji karê xwe yê sînemayê debara xwe bikin?

Gelo çend derhênerên kurd bi vî karî debara xwe dikin? Dibe ku bersiva vê pîrsê hêsan be, lê pîrseke din; gelo çend nivîskarên senaryoyê senaryoyan dinivîsin û pereyan qezenc dikin û bi vê debara xwe dikin? Gelo çend kameravan bi çêkirina filmên kurdî debara xwe dikin? An jî lîstikvanên kurd gelo dikarin tenê bicîgirtina di filmên kurdî da jiyana xwe an jî xebatên xwe yê profesyonel bidomînin?

Bi ya min bersivên van pîrsan rewşê zelal dike. Ji ber ku pîraniya bersivên van pîrsan neyînî ne rê li ber sînemaya kurdî venabe loma sînemaya kurdî zêde bi pêş nakeve.

Ji ber ku firsenda xebatkarên sînemayê nîne nikarin di karê xwe da profesyonel bin. Yê di asteke profesyonel da kar dikin jî ji bo xebatên xwe bidomînin di nava filmên xweyî-bazar/endrustî- da dixebitin û dibine xebatkarên wê.

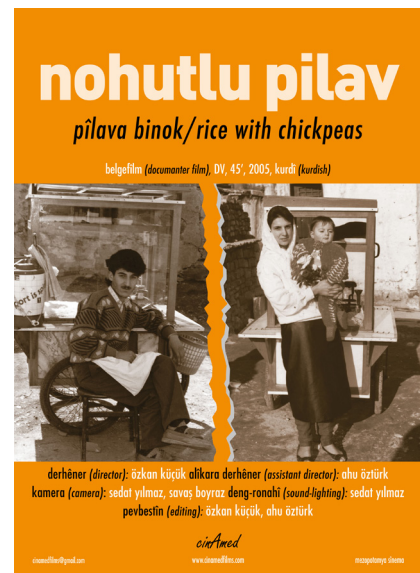
2.2. Piştewanî û aboriya sînemayê

Gelo ji aliyê aboriyê ve rewşa sînemaya kurdî çawa ye? Filmek çawa derdikeve holê û piştî derdikeve holê çawa derdikeve bazarê û bihayê wê çî ye? Budçeya ku ji bo filmê tê xerckirin (salonên sînemayê, platformên dijital û tv.) careke din tê qezenckirin an na?

Ez ji bo filmeke Tirkî dikarim bibêjim belê, qezenc dikin. Ger qezencek ji salonan neyê jî dema filmê bifroşe televîzyon an jî platformên dijital ew ê tiştê qezenc bike. Jixwe eger filmeke serkeftî be wê ji mesrefa filmê kiriyê gelekî zêdetir qezenc bike.

Lê li ber filmeke kurdî bi hezaran astengî hene; pereyê ku tu li filmê xerc dikî li te venagere. Pîrî caran film nagihêje temaşevanên xwe, lewra derhêner careke din dil nakin filmekê çêkin. Carinan derhêner, çî di destê wan da hebe li filmê xerc dikin û dema tiştê jê qezenc nekin, 5-6 salan nikarin dest bi çêkirina filmeke din bikin. da ka eger ekîbek nikaribe li pey hev filmên nû çêbike wê çawa sînemaya kurdî bi pêş keve?

Divê min di destpêkê da hin pîrs bikirana lê min ew bi qestî



nepirsîn loma ez ê niha bipirsim; gelo ji bo filmeke kurdî bê çêkirin, derhêner an jî çêker dikarin ji ku derê piştgiriyê bigirin? Meriv ji bo nivîsandina senaryoyê, pêşvebirina projeyekê, kar û barên produksiyonê û karên post-produksiyonê dikare serî li kîjan fonên sînemayê bide? Meriv dikare ji kîjan wezaretê çandê piştgiriyê werbigire, şirkatiyê bi kîjan televîzyonê ra bike? Meriv dikare bi kîjan tora belavkirinê ra li ser garantiya kêmtirîn (minimum guarantee) li hev bike?

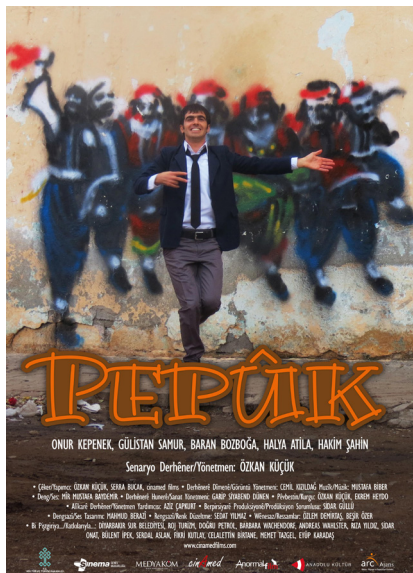
Bersivên van pirsan hene gelo?

Heke bi dehan televîzyonê kurdan hebin divê filmên kurdan bikaribin ji van televîzyonên piştgiriyê bigirin, lê ka?

Gelo sazîyên fermî yan jî sazîyên civakî tu piştgiriyekê didine filmên kurdî? Gelo pergala van sazîyên ku piştgiriyê didin rûniştî ye yan na?

Wezaretê Çandê ya Başûr piştgiriyê dide filmên ku li Başûr têne çêkirin lê min heya niha nebihîstiyê piştgirî dane filmeke ku li Bakur hatiye çêkirin... Lê disa jî ev destkeftinek e û divê zêdetir be..

Em dikarin bibêjin li Bakûr heya çend salên dawî nêzê bîst salan bi saya şaredariyan xweseriyek (ne bi giştî be jî) bi dest ketibû. Meriv dikaribû bi rê û rêbazên şaredariyan ji bo pêşxistina çand û hunerê gelek tişt bikarana. Gelek xebat hatin kirin lê gelo di dest me da saziyeke piştevaniyê maye yan na? An jî saloneke serbixwe?



Heke kurdên Bakur bi polîtîkayê çandî û hunerî tevbigeriyan, dikaribûn di nava bîst salan da sazîyên serbixwe yê ku piştgiriyê sînemayê dikin ava bikirana û helbet salonên serbixwe jî.

Gelo kurdên Bakur nikarin ji Wezaretê Çandê ya Tirkîyeyê piştgiriyê bigirin?

Her kes dizane, fonên ku bi destê wezerata çandê tîne belavkirin bi bacên gel-bacên kurdan jî di nav de- tîne finansîkirin lê ev piştgirî pirî caran nabe para filmên kurdî. Her sal piştgirî tê dayîn lê di wê piştgiriyê da tu edeleteke di nîne. Her sal bi dehan filmên Tirkîyan piştgiriyê werdigirin lê yê kurdî jî yek-duduyan derbas nabin yan jî gelek caran qet nikarin piştgiriyê bigirin. Yê digirin jî xwe ji kurdên dişon û wisa digirin. Ha filmên baş ên jî ve piştgiriyê sîd wergirtine hene, lê pergala rûniştî ev e. (dibêjin lîsteke reş a wezaretê çandê ya Tirkîyeyê heye û filmên di wê lîsteyê da nikarin piştgiriyê bistînin.)

Meriv dikare li ser vê meseleyê bixebite û dosyayekê jî hazir bike, lê ev îdiaya min e.

Bi ser da gelek projeyên ku tîne pêşkêşkirin, ji bo piştgiriyê bigirin otosansûrê li xwe dikin û tekstên xwe ji nû ve dinivîsin û tesîra vê otosansûrê heya film xelas bibe jî dixuyê. Her ku diçe otosansûrê dibê tiştekî jî rêzê û gelek sînemager gav bi gav jî hestên xwe yê paqij dîr dikevin û filmên xwe, ramana filmên xwe jî bi jehra otosansûrê pûç dikin.

2.3. Perwerdehî

Bi rastî ev yek bi tecrûbeyên min zela e, bêyî perwerdeyê sînemaya kurdan bi pêş nakeve.

Li Bakûr, xebatên sînemaya kurdî di serî da bi xebatên perwerdeyê yê ku di dawîya salên 90î da di bin banê Navenda Çanda Mezopotamyayê da hatin kirin, pêş ketin. Min bi xwe di nav wan xebatan da ewilî wek şagirt, paşê jî wek mamoste cî girt. Fikra me ew bû ku ji aliyekî ve perwerdehiya xwe-bixwe û ji aliyekî ve jî xebatên çêkirina filmên wê rêya sînemaya kurdî vekin. Bi rastî ev yek pêk hat jî. Meriv dikare wek dosyayekê li ser vê jî lêkolînê bike lê aşkere ew e ku xebatên di bin banê NÇMyê yê bi navê Mezopotamya Sînemayê de, li Bakur rêya çêkirina filmên kurdî vekirin. Ev xebat bûn mînakên xebatên kolektîf jî. (Fîlma me ya bi navê "Ax" ku di sala 1999an da hat çêkirin, mînakeke sînemaya kolektîf e û pêşengeke sînemaya kurdî ye jî.)

Li aliyê din di sala 2010an da li Amedê du akademyên hêja vebûn. Di Akademya Cegerxwîn û Konservatuvara Aram Tîgran da perwerdehiya sînemayê hat dayîn, dersên sînemaya kurdî hatin amadekirin û ders bi kurdî hatin pêşkêşkirin. Şagirtên ku li wir perwerde bûn, filmên kurdî çêkirin.

Di wan rojan da min bi xwe jî gotibû: “Wê di nava 5 salan da dîroka sînemaya kurdî biguhere.”

Lê mixabin em bi vê enerjîyê tenê sal û nîvekê xebitîn. Ji ber kêmasiyên me û êrîşên dewletê xebatên me negihîştin asteke bilind. Jixwe paşê bi polîtîkaya qeyûman ev her du sazî jî hatin girtin.

2.4. Temaşekirina filman û festîval

Ji bo atmosfera sînemayê neşîkê salonên serbixwe û festîvalên filman ên serbixwe gelekî giring in lewra bi saya serê wan sînemager û temaşevan digihîjin hevdu û bi hev dişêwirin. Ji bo sinema bi pêş keve fikrên temaşevanan, rexne û rexnegirî gelekî giring in.

Di akademyên Bakur da tenê perwerdehî nedihat dayîn, festîval jî dihatin lidardixistin. FîlmAmed (min bixwe ev nav lê kiribû) yek ji wan festîvalan bû û bi salan berdewam kir. FîlmAmed tenê festîvala belgefilman bû lê ya rast eleqeya ji bo wê gelekî baş bû.

Mihîrcana Fîlman a Amedê jî ji bo filmên honakî hatibû amadekirin û destpêkekê baş bû.

Heke firsend hebûya wê di bin banê van herdu mihîrcanan da ji bo çêkirina filman heta astekê piştgirî bihata dayîn. Mînak FîlmAmedê her sal ji bo çêkirina belgefilman piştgirî dida, xelat belav dikirin û foneke biçûk jî çêdikir.

Her çiqas xebatên akademyan qels mabin jî li derdora xwe atmosfereke sînemayê çêkirin. Şagirtên ku ji van akademyan derçûn, dest bi çêkirina filman kirin. Rêya kesên ku îro li Amedê filman çêdikin teqez bi van akademyan ketiye.

3 - Hin peywirên lezgirî

Ez dikarim zêdetir ji bo kar û barên Bakur behsa hin peywiran bikim.

Pêwistiya sinemaya kurdî bi van peywiran heye. Helbet ev peywir ji bo Başûr, Rojhilat û Rojava jî derbasdar in û dişibin hev lê ji ber ku rewşa wan piçekî ji hev cihê ye ez ê behsa Bakur bikim.

Çawa ku helbestvanê gewre Louis Aragon dibêje; ‘... di helbesta Fransî da yê qezenc dike her tim Fransa bixwe ye.’ Di sînemaya kurdî da jî Bakur, Başûr, Rojhilat, Rojava yan jî li cîhên din ferq nake, bi çêkirina filmeke kurdî, her tim wê welatê me qezenc bike.

1 - Divê li her aliyê welêt salonên serbixwe bîn avakirin. Mînak lazim e li Amed û Wanê bi navê Mala Fîlman salon bîn avakirin, têde perwerde were dayîn û sazîyên sînemayê bîn avakirin.

2 - Divê ji bo filmên kurdî, platformên dijital bêne avakirin, yên heyî jî werin bipêşxistin.

3 - Lazim e tevî hemû astengiyên mihîrcana filman bê çêkirin. Dibe ku şaredarî tunebin lê gel û sazîyên sîvîl hene, dema meriv xwe bide ber vî karî ew jî wê bi erka xwe rabin. (Îro festîvala herî mezin a kurdan Festîvala Fîlman a Navneteweyî ya Duhokê ye. Divê meriv hewl bide û ji vê festîvalê fonên piştgiriyê saz bike.)

4 - Ji bo piştgiriya filman divê fon bîn avakirin. Meriv dikare bi rêya sazîyeke civakî jî van fonan peyda bike..

5 - Ji kargehan heya akademyan divê li her bajerekî kurdan xebatên perwerdehiyê bîn kirin û ev yek bigihîje asteke bilind.

6 - Lazim e kovargerî û rexnegirî û xebatên kovarên sînemayî yên wekî Temaşeyê bi pêş kevin.

7 - Kesên ku derfetên wan hene û dikarin filman çêbikin divê qet nesekinin û filman çêkin.



Hewrikên di tûrikê Jonas Mekas de...



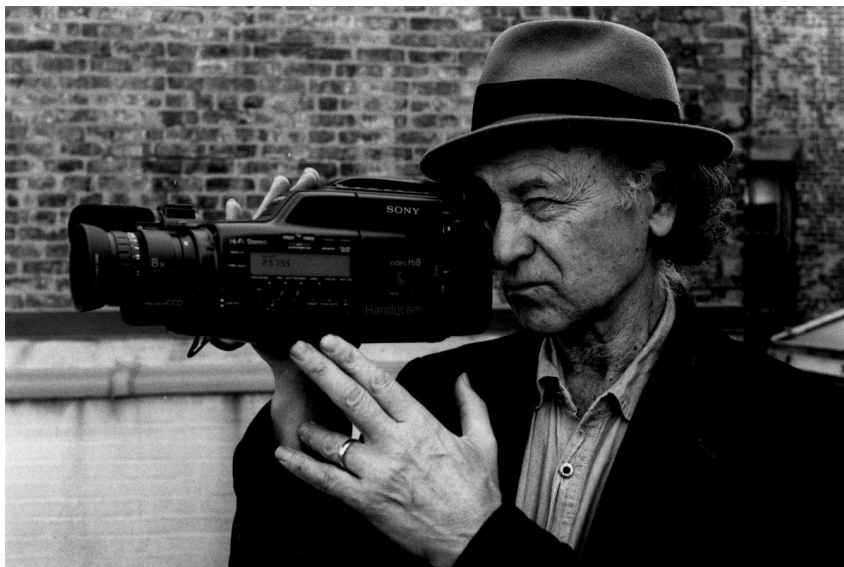
Ardîn Dîren
ardindirenn@gmail.com

“min ji xeynî birînên xwe ti tişt nîşanî we neda.”
Jean Cocteau



Jonas Mekas bi dirûşmeya “berê me li rojê ye, ne li pereyan e!” qeyd û zincîrên sînemayê li ser derhêneran ferz dike, dişkîne û di vî warî de yekî şerûd e. Di meydana sînemayê de yên wekî wî xwedî helwest kêmbûn. Berê wî li ronahî û azadiyê bû. Rîkê wî ji sînemaya “mezin” diçû û wî qet ji filmên “bêhempa” hez nedikir û heya jê dihat ji wan filmên “bêhempa” yên ku bi senaryo dihatin çêkirin dûr diket. Ji xwe wî digot divê hemû senarîst werin kuştin belkî wê çaxê sînemaya Amerîkayê ji nû ve rabe ser piyan! Wî şopa Jean Cocteau dajot û dixwest kamerayê weke qelemê bi kar bîne. Ber bi salên 1970î di nav nişên BEATê ya li Amerîkayê dengê wî bilind dibû. Hunermendekî şareza bû û di gelek warên hunerî de berhem diafirand. Helbestkar, sînemager, rexnegir bû lê ji hemûyan bêhtir jî wekî filozofekî bû. Jiyaneke wî ya mutewazî hebû û ti pergalek qebûl nekiribû. Heger di sînemayê de serxwebûnek bê qusûr hebe, meriv dikare bibêje Mekas di vî warî de yê herî bê qusûr bû! Azad bû, ji lewma wî guh nedida şîretên çêkeran û li gor hestên xwe tevdiageriya. Filmên wî ti carî nediketîne kemîna çêkeran lewra filmên wî derb nedixwarin. Jixwe dîmenên wî bixwe dikişand û ji wan film çêdikir jî nediketîne kemînê. Li gor çêkeran an jî kesên bi pereyan rê nişanî sînemageran didan û digotin “sînemayeke li gor nihêrîna me çêbikin” tevnedigeriya. Ji deshilatdariya çêkerên filman û ji senarîstan dûr disekinî, hizra sînemayeke wê ti caran bo berjewendiyên serî daneyne, dihizirî. Beriya her tiştî wî bi ya xwe dikir û li gor dilê xwe sînema çêdikir. Fîkr û ramanên wî di ser her tiştî re bûn û wî wan hizrên xwe yên li ser sînemayê esas digirt.

Ji ber ku wî û çêkeran re li hev nedikir wî di sala 1962an de tevî çend hevalên xwe “Kooperatîfa çêkerên filman” ava kir. Her wiha di sala 1960an de arşîva herî mezin ya filmên avant-garde ya bi navê “Anthology Film Archives” ava kiribû. Mekas ji girtina arşîvan gelek hez dikir û di vî warî de jî xebatên wî yên gelek baş hene. Heta wî



sala 2019an de ji vê dinyaya gewrik xatir xwest û çû jî bi arşîvên sînemayê re dadiket û ji bo wî arşîvên sînemayê weke bihiştê baqî bûn û wî xwe di wê bihiştê de bextewar hîs dikir.

Hûrik hûrik dagir tûrik...

Ji ber van sedeman Mekas, ji bo sînemaya serbixwe, ji bo hunermendên avant-gard û komên biçûk yên dixwazin li karê sînemayê rabin, kesekî pirr girîng e. Wî rê nişanî gelek kesan daye û xwestiye, ew kesana ruhekî azad biafirînin. Mekas, di sala 1922an de li Lîtvanyayê ji dayîk dibe. Ji ber zilma Nazîyan jiyana wî demek dirêj di nav koçberiyê de derbas bûye. Heger em bi gotina wî rave bikin, “Şaristaniyê her tim ew ji mala wî dûr xistiye û ji xaniyê wî avêtiye derve!” Heya sala 1946an ango demek dirêj jî di qampên Nazîyan de dîl maye. Lê piştî demekê wî bi awayekî xwe ji wan qampên xelas kirye û di sala 1949an de li Emerîka bi cih bûye. Piştî ku li Emerîka bi cih dibe di bin şert û mercên zehmet de jiyana xwe didomîne. Lê dîsa jî ew nakeve xefîka Hollywoodê û hêleke serbixwe ya sînemayê nişanî xelkê dide.

Mekas, xwe bi rêya sînemayê carek din vedijîne. Zêde ji sînemayê hez dike. Di destpêkê de bi deyn kamerayeke piçûk ya 16 mmyî distîne û dest bi kişandina dîmenan dike. Ji kamerayên 16 mm gelek hez dike, ruhê wî di van kamarayan de ye û nexasim dîmenên xwe bi van kamarayan dikişîne. Helbet bi zanebûn terciheke wisa dike. Zêdetir li ser jiyana xwe ya rojane disekine û dikeve dû “kêf”yên jiyânê. Meriv dikare bibêje sînemaya wî “sînemaya kêliyan” e. Bi hizr û ramana “hûrik hûrik dagire tûrik” tevdigere û tiştên ku digire berhev dike û paşê jî ji van dîmenan, berheman derdixe holê. Tiştên piçûk û ji rêzê bala wî dikşînin û ew li ser van tiştan hûr dibe. Ji tiştên “mezin” hez nake! Mekas, tenê filman jî çênake, ew di heman demê de dildarê sînemayê ye. Bi her hêlên sînamayê re mijûl e. Kovaran derdixe, li ser sînemayê dinivîse, arşîvên filman çêdike, sînmatekan ava dike, alîkariyê dide derûdora xwe, helbestan dinivîse, û muzîkjeniyê dike lê ciyê sînemayê ser hemûyan re ye. Ew ji dîmenên bixwe girtiye re dibêje, “bermayî”. Yanî wî bermayiyên nav jiyânê yên kes guh nedaye wan û kişandiyê û ji xwe re kom kiriye û ji wan bermayiyên sînemayeke bi ekl ava kiriye. Mekas, ji filmên xwe re dibêje “filmên bermayî”. Her roj tiştên piçûk û kurt dikişîne û van dîmenan li gel xwe komî ser hev dike. Ev kêf û bermayiyên wî, paşê dibin film û belgefilm. A rast ew ji hurgiliyan û ji kitekitên nava jiyânê hez dike û li dû wan diçe. Gelek sînemagerên avant-gard di bin bandora Mekas de mane, ji hêz, bawerî û hezkirina wî ya sînemayê sûd wergirtine. Yanî ew di vî warî de hosteyê hosteyan e û ti şûr nikarin simbêlên wî bibirin !

Jonas Mekas di 11ê Sibata sala 1996’an de bi navê “Li hember 100

salên sînemayê manîfestoyeke dijber” hazir kir û weşand. Manîfestoya Jonas Mekas ya xurt wiha ye;

Derhêner hemû li pey telîsê pereyan ketin!

“Em tev baş dizanin ku Xwedê ev dinya û hemû tiştên li ser rûyê wê afirand. Xwedê wisa pê bawer dikir ku ev dinyaya han û tiştên li rûyê wê afirandine bêhempa bûn! Wênesazan, helbestvanan û muzîkjenan bi stranên afirandin pîroz dikirin û her tişt bi qaydeyê xwe rê diçû, lê ev rast nebû. Hin tişt kêmbûn. Ji lewre sedan sal ewil Xwedê biryar da ku kameraya sînemayê biafirîne û wisa jî kir û kamera afirand. Paşê jî derhênerê sînemayê afirand û gotê, “Aha ji te re kamera, ev amûreke sînemayê ye û niha here ji xwe re filman çêke, hebûnê û bedewiya giyanên xelkê, xewnên xelkê yang jî merivan derxe holê û ji xwe ra kêfê jê bigire.” Lê şeytan qet ji vê yeke razî nebû. Ji lewre jî telîsekî heta ber devê wê tişî pere danî ber kamerayê û ji derhêneran re got, “Hûn dikarin bi saya serê vê amûrê pereyan qezenc bikin hûn çima diçin bedewiya gerdûnê û giyana wê pîroz dikin?” Û...bawer kin yan jî nekin, derhêner hemû li telîsê pereyan ketin. Xwedê bi xwe hesiya ku wî xeletiyê mezîn kiriye. Piştî 25 sal di ser kifşa sînemayê re derbas bûn, Xwedê xwest vê xeletiya xwe sererast bike. Ji lewma jî derhênerên serbixwe yên avant-garde afirand û gote wan, “Aha ji we re kamera. Hilgirin vê kamerayê û berê xwe bidine gerdûnê û ji xwe re bedewiyê binêrin bistrên û ji xwe ra jê kêfê bigirin. Lê gava we wisa kir hûn ê gelek zehmetiyan bibînin û hûnê tu car bi vê amûrê pereyan qezenc nekin.”

Ti kes behsa sînemagerên serbixwe nake!

Lê xwedê wisa nekir û behsa: Viking Eggeling, Germaine Dulac, Jean Epstein, Fernand Leger, Dmitri Kirsanoff, Marcel Duchamp, Hans Richter, Luis Bunuel, Man Ray, Cavalcanti, Jean Cocteau, Maya Deren, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Marie Menken, Bruce Baillie, Francis Lee, Harry Smith, Jack Smith, Ken Jacobs, Ernie Gehr, Ron Rice, Michael Snow, Joseph Cornell, Peter Kubelka, Hollis Frampton, Barbara Rubin, Paul Sharits, Robert Beavers, Christopher McLain, Kurt Kren, Robert Breer, Dore O, Isidore Isou, Antonio De Bernardi, Maurice Lemaitre, Bruce Conner, Klaus Wyborny, Boris Lehman, Bruce Elder, Taka Imura, Abigail Child, Andrew Noren û gelekên din kir. Wan jî bi kamerayên Bolex, 8mm û 8-Superê bedewiyên li ser rûyê cîhanê, gengeşe û aloziyên merivan bi dîmenan nîşan dan, û ew bi vê yekê gelekî kêfxweş bûn û filmên wan qet pere qezenc nekirin.

Li her çar aliyên cîhanê, muzexaneyan, rojbûna sedsala sînemayê pîroz dikin û hezaran dolaran bo wan pîrozbahiyên baxer dikin. Li ser Hollywood'a xwe dîn û har dibin, lê ti kes behsa avangardan û sînemagerên serbixwe nake!

Dixwazim behsa giyanên piçûk bikim...

Min gelek belavok û bernamayan muzexaneyan, arşivxaneyan û yên sînematekan dîtin. Hemû jî dibêjin, “em bi sînemaya we re mijûl nabin”. Vê serdemê bi buçeyên gelek giran filmên gelek mezîn tene çêkirin û gelek kes xwe bi wan karan dinepixinê lê li aliyekî din hin kesên din jî hene ku diafirînin. Ez dixwazim ji we re behsa wan kesên henûn û nefspiçûk bikim. Ji lewre ew bi kirênên xwe çalakiyên piçûk pêk tînin û şewazên cûda yên sînemayê yên bi wate bikartînin. Ez dixwazim şewazên wan yên lîrik giştî helbestî û hemû berhemên wan yên bi vî awayî pîroz bikim. Ew bi kameraya 8mmî stranên xweşik diafirînin. Vî zemanî her kesek dixwaze bi ser bikeve û berhemê xwe bifroşe! Kesên li dervayî vê pergale dimînin jî mîna stêrkan dixuricin û winda dibin. Lê ev kesên ez behsa wan dikim li pey tiştên şexsî diçin û ji wan tiştên xwe yên şexsî ber bi mijarên civakî ve dadikevin. Yanî ewana li pey meseleyên piçûk yên rojane ne; li pey meseleyên kes guh nade wan û rêzê li wan nagirin dikevin! Nexasim jî tîkçûnên rojane yên însanan bi qamerayên piçûk



qeyd dikin û behsa van tîkçûnan dikin. Ez vê hewldana wan pîroz dikim. Tiştên ku em ji bo hev dikin girîng in. Her wiha hunera dostane pêk tê hêja ye û ez her tim li gel wê hunerê me.

Zanîn tiştêkî ecêb e. Hin caran ez li navenda vê zanîne radiwestim û difikirim. Dema ku difikirim di heman demê de dibişirim jî. Ji lewma ji niha de dibînim ku li deverê Çînê, pinpînîkeke li ser kulîlkekê danî bû ji nişkê ve firiya. Ev ne firîneke ji rêzê ye! Ez dizanim ji ber vê firîneke de dîroka dinyayê biguhere. Ev firîn wê rê li ber guherîne veke... Kamerayê 8mm gavek berê li deverê dengê derxist, ez dizanim hin deverên New Yorkê û dinyayê teqez dê wek berê nemînin.

Dîroka sînemayê ya rastîn veşartî ye û naxuyê. Dîroka sînemayê bi kesên gel hev kar dikin û ji hev hez dikin re çêdibe. Her ku projektor xebitî û wê deng derxist û kamerayên me xebitîn wê gavê sinema dest pê dike. Dostino! Bi her dengê kamerayê re careke din dilê me bi gurmînlê dixê...!

Çavkanî

Avant-Gard Sinema Üzerine/ Şenol Erdoğan

<https://www.theguardian.com/film/2019/jan/24/jonas-mekas-last-interview-godfather-underground-film-avant-garde-john-yoko-dali-warhol>

<https://hambrecine.com/2013/06/11/anti-100-years-of-cinema-manifesto/>

DEH FERMANÊN XWEDÊ Û DEKALOGÊN KIESLOWSKI



Miradê Miradan
mirademiradan@gmail.com



Her pênc nivîsên ewil ên li ser beşên dekalogan (1-5), yekem car di Kovara Kund, Hejmara 6em de bi navê “ Deh Fermanên Xwedê û Dekalogên Kieslowski- 1” hatin weşandin. Ji ber hev girtina timamê Dekalogan hewce hat dîtin ku cardin biweşin.(T.N.)

Sînemaya Polonyayê gelek derhênerên gewre yên nola Andrzej Wajda, Andrzej Zulawski Roman Polanski û Krzysztof Zanussi bexşandine cîhana sînemayê ku wan ekolek afirandine. Lê yek ji wan derhênerên Polonî, li ber dilê min û sînefilan zahf şêrîn e û xweyî cihekî ciyawaz û taybet e: KRZYSTOF KIESLOWSKI. Kieslowski, bo cîhana sînemayê gelek sertac li dû xwe hiştine. Bo mînak: *Jiyana Weronika ya Dumendî* (1991)¹, *Sêbareya Sê Reng: Şîn* (1993), *Spî* (1994), *Sor* (1994)² û bo min sertaca wî ya herî bêhempa ew *Dekalogên* ³wî ne ku wî di serî de ji bo televîzyoneke Polonyayê çêkirine û ji deh beşan pêk tên. Kieslowski bi tevkarî û pêşniyaziya Krzysztof Piesiewicz senaryoya dekalogan nivîsiye û dest bi çêkirina wan kiriye. Lê paşê ji ber ku zêde hatine hezkerin, li gelek welatan weke filmên sînemayê hatine nîşandan û rastî eleqeyeke mezin bûne. “Dekalog” tê wateya “Deh Ferman” û her beşeke *Dekalogan*, ku teqîben 55 xulek in, li ser deh fermanên ku Xweda bo mûsewîyan ji pêxember Mûsa re şandine, hatine çêkirin —*lê dekalog ji fermana duyem dest pê dikin ta dekalog- 10 ku bi fermana herî giring ya “yekem” diqede-* û ev deh ferman, ji hêla Kieslowski ve bi awayekî aktuel li ser jiyana modern a îroyîn ku çilverişiye hatine şîrovekirin ango Kieslowski sûd ji deh fermanan wergirtiye. Kieslowski, di dekalogan de nerasterê qedexeyên di deh fermanan de rave kirine û honaka dekalogan weha lê aniye. Di her beşê de tevî ku esasên fermanan tên ragihîn, di gelek beşan de çîrok li gor vê yekê naçe. A soxîn ferman tê bînpêkirin û li hember vê jî cezayek tê dayîn. Li gor Slavoj Zizek⁴ ev yek di *Dekalogan* de pîrsgirêkeke etîk derdixe holê û ji bo beşa di rêzê de dibe fitû û derî li ber daherezîneke exlaqî yê din vedike. Bi vî şiklî û di vê çeqoberikê de *Dekalog* berdewam dikin.



Herwiha di dema seyrkirinê de *Dekalog*, zorê didin me ku em li ser nixên xwe yên exlaqî û civakî biamin. Rêgezên gerdûnî yên exlaqê çi ne û em dikarin çi qasî wan bînpê bikin? Kieslowski di *Dekalogan* de bêyî ku encamekê nîşanî me bide û tu peyaman bide, weku bibêje “min çîrok vegot êdî hûn çi fam bikin” bo her şîroveyê cî dihêle. Berê pirsên xwe dide wijdanê me û bêyî ku li benda bersivê bimîne kil û qelsiyên me “merivan” di çîrokên xwe de li ber çavan radixe. Çiku sînema belkî rêya herî baş a pirs û fikaran, lixwemikurhatin û parastinê ye; Kieslowski vê yekê bi hostayî bikartîne.

Di navbera her deh beşan de yekgirtineke organîk heye. Nemaze hema di her beşê de heyîna *kesekî sirdar* xwe dide der. Bi min ev kes wijdanê karakterên ku wî dibînîn temsîl dike lê hin rexnegir jî diyar dikin ku wijdanê temaşevanan temsîl dike. Ev kes, nav çavê karakteran dimeyîne û bê his û çîpên gomendî dibe û paşê seyra bûyeran diguhere. Ligel vê, hêmaya şîr ku hema di her beşê de heye, dibe sembola paqijî û xweşbîniyê. Lewma gelek rexnegirên sînemayê ji hev cihêkirina *Dekalogan* zor û zehmet dibînin. Çiku carinan çîrokên ku di *Dekalogan* de têne vegotin, bi peyamên ku radigihînin bes fermanekê nîşan nadin; girêdayî fermanên cihê cihê dekalog tên çêkirin. Zimanê *Dekalogan* ê xweser, xembar û pê re avakirina atmosferê -herwiha reng û ronîya di dekalogan de jî pir tarî ango di kirasê şevê de ye- liv û tevgera kamerayê ya hêmin, kêmahîya diyalogan, li gor vê atmosferê jî bikaranîna rast a muzikên ku Zbigniew Presnier (Van den Budenmayer) derb lê aniye; herwiha hevpariya lîstikvanan û cih û mekanên ku *Dekalog* lê derbas dibin -*Dekalog* tev di heman xanûmanê de derbas dibin. Carinan karakterên beşên borî, di devê deriyê xanûmanê de yan jî di asansorê de bi qasî hevûdu tên- tahma temaşekirina filmekî ku nêzî deh seat e û bi berde-wamî diherike, dide temaşevanan. Herwiha reng û ronîya di vê beşa dekalogan de jî pir tarî û di rengê mirinê de ye.

DEKALOG- JEDEN (1): “Tu yê ji xwe re hêmayên çêkirî bi dest nexî. Lewra ez, ew Xwedayê efendiyê te, Xwedayekî hesûdî me. Gunehên bavan dikim stûyê lawan.”

Pawet, li gel bavê xwe Krzysytof di xanûmaneke li Warşovayê de dijî. Çîroka Pawet xembar e. Di vê çîrokê de bikaranîna Kieslowski ya metaforên kevok û kûçikê mirî bo tégihîştina mirin û mayîne û pirsên wî yên di vî warî de giring in. Jixwe gava ku Pawetê piçûk tûşî berateyê kûçik dibe, pirsên bi vî rengî ji bavê xwe dike, ew bersivên bavê wî yên eseh û zanistî, Pawet û ligel wî “me” jî tetmîn nakin. Ji ber vê Pawet serî li fikrên metika xwe ya bawermend dide: -*Xweda kî ye? (metik wî hemêz dike.) -Tu xwe çawa hîs dikî? Ji te hez dikim! Vaye cihê ku Xweda lê ye.*

1 - La Double Vie De Veronique (1991)

2 - Trois Couleurs: Bleu (1993,) Blanc (1994), Rouge (1994)

3 - Dekalog (TV Mini-Series 1989-1990)

4 - S. Zizek, Kieslowski, Encore Yayınları, (2015)



Kieslowski di vê beşa dekalogan de bavekî bêbawerî, saf û dilê wî mişt hez ku dixwaze kurê xwe ji her tiştî biparêze diresimîne. Piştî ku Pawet di nava malê de patenên xwe dibîne em hîs dikin ku dê bobelatin biqewimin. Nemaze ew sehneyên ku bav bi kompîtera xwe hesaban dike bê ka Pawet dê bikare bi patenên li ser gola qeşagirtî bişemite yan na û van hesabê xwe dubare dike. Ji vir em têdigihîjin ku bav tam essehiyê bi wê kompîtera xwe ya ku bo wî “xwedayek e” nayine û sêbare hesaban dike. Lê ji piçûkahiya xwe ve bihesab û pîvan bûye, qet ji qeza û qederê bawer nekiriye. Paşê bav pê dihese ku qeşa derziye û Pawet di golê de xeniqiye.

Kieslowski, ji ber hêmayên ku di şûna Xwedê de bi dest xistine û lehengên xwe bi awayekî sext û dilhişk ciza dike û hebûna Xwedê dike bîra wan. Bav, baweriyê bi kompîtera xwe, bi wezn û pîvanên xwe û bi hiş û aqilê xwe tîne lê bi Xwedê nayine. Dawiya dawîn piştî ev bobelata mezin a ku li Krzsytof diqewime, diçe dêrê û derdora xwe tarûmar dike ango dixwaze kurê xwe ji Xwedê bistîne berovajî vê yekê naçe kompîtera xwe naşikîne; xuya ye gunehê xwe dike stuyê Xwedê. Lê heyîna wî ya li dêrê jî, tê vê wateyê ku hebûna Xwedê pejirandiye û çî hesabî bike jî beytûşe ye lew Xwedê heye...

DEKALOG- DWA (2): “Tu yê navê Xwedayê ku efendiye te ye belesebeb bi lêv nekî.”

Dekalog- 2, ji fermana 3yem bêhtir girêdayî fermana 7em e. Meseleya zîna, xapandin û gunehkariya bêhtir vedibêje. Lê her çî qas girêdayî fermana 7em be jî, bingeha xwe bi fermana 3yem dadigire. Dorataya serlehenga çîrokê tevî ku hez ji mêrê xwe Andrzej dike jî wî dixapîne û ji hevalê mêrê xwe bi halekî dimîne. Çiku zarok ji Andrzej çênabin. Andrzej bi nexweşiyê giran dikeve; ne sax e ne jî mirî. Dorata weha difikire ku tevî şensê wê yê dawiyê jî ger ku mêrê wê nemire dê kurtaj bibe (ihlaleke mezin e), berovajî ger bimire dê kurtaj nebe û wê bi bavê zarok re jiyana xwe bidomîne. Dil û mejiyê wê tevlîhev in, ji her du mêran jî hez dike û zaroyekî jî dixwaze, paşê îdia dike ku mimkun e meriv aşiqî du kesan be. Dorata vê rewşa xwe ji doktorê mêrê xwe re jî eşkere dike û doza gotineke essehî jê dike ka dê mêrê wê bimire yan na. Tevî ku rewşa Andrzej ber bi başiyê ve diçe jî doktor sond dixwe ku wê bimire. Mebesta doktor di vê yekê de ew e ku Dorata xwe kurtaj neke lewra di axaftina xwe de bi navê Xwedê sond dixwe –*Zizek radigihîne ku di diyaloga hingê de peyva “Xwedê “derbas nabe lê di senaryoyê de heye-.* Beriya vê lidarîhvetketina wan, Dorata ji doktor daxwaz dike ku “mutlaqiyetê ji xwedayê xwe bipirsê”. Têkiliya çîrokê û fermana jî di vir de dest pê dike. Çiku doktor navê xwedê beytûşe bi nav nekiriye, wî ji bo selametiya pitikekî ku hêj ji diya xwe nebûye, weha bi navê xwedê sond xwariye.

Kieslowski di *D2*⁵ de ji şîroveyê bêhtir, di ser esasê fermana 3yem re çîrok vegotiye û *D2* bi fermana 7em re jî têkildar kiriye. Ji xeynê vê, pêwendî di navbera *D1* û *D2* de jî heye: Zarok di *D1* de bi awayekî seyr dimire lê di *D2* de ji mirinê rizgar dibe.

Dîsa hêma û metaforên xurt yên ku Kieslowski di *D2* de bi kar anîne hene. Mîna *D1*, di *D2* de mirin û mayîn bi “kulîlk” û “mêşhingiv”ê hatiye simbolîzekirin. Dema Dorata ji jiyana mêrê xwe bêhêvî dibe, kulîlka xwe ji hev vediçire û pelên wê li ber serê mêrê xwe bi cî dike. Pêkve dema mêrê wê li nexweşxaneyê ye çavê wî diçe ser piyaleyê şerbetê û dibîne ku mêşhingivêk li ber xwe dide ku ji navê derê. Dawî mêş rizgar dibe û paşê Andrzej jî seyr e ku rewşa wî ber bi başiyê ve diçe.

DEKALOG- TRZY (3): “Ji bo ku roja septê (şabbatê) pîroz bikî tu yê di bîra xwe de bigirî.”

Kieslowski roja şabbatê di *D3* de, bi roja noelê diguherîne û giringiya meseleyê jî vir dide destpêkirin. Janusz bi cilên bavnoel xemilandî, tevî diyariyên ku ji zaroyên xwe re anîne tê malê. Armanca Januzs ew e ku vê roja pîroz ji mal dernekeve û bi maliyan re derbas bike. Ji ber hindê telefona malê jî dibirre. Lê paşê ji telefoneke din xeber jê re tê ku tirimpêla wî hatiye dizîn. Piştî vê bûyerê êdî çîroka îhlalkirina fermana 4em dest pê dike.

Ewa, dergistiya Janusz a berê ye. Wextekî pevne bûne, lê nebûne nesîbê hevdu. Ya ku dike Janusz roja noelê malbata xwe bi tenê bihêle û xwedîya wê telefonê jî Ewa ya. Ewa bi derew û lîstikan, kir ku Janusz noela xwe li malê derbas neke û ji ber dilîniya xwe ya li hember wê roja noelê (şabbatê) ji bîr bike û fermanê îhlal bike. Dawiya fîlimê, dema ku em rastiya jiyana Ewa ya trajîk dielimin, ji ber tiştên bi serê Janusz anîne dilê me pê naêşe; lê ji hêlekê ve jî em xwe di tenêtiya wê de didarizînin. *D4*, ji ber ku rê nade di navbera me û karakterên çîrokê de hestiyariyek

5 - “D2: Dekalog- 2” êdî navê dekalogan de bi vî awayê kurt bê nîşandan.

çêbibe, nûwaze ye; bes dike ku em di asta çavdêrekî de bimînin.

Roniya kêr, kolanên vala ku ji bilî Janusz û Ewa tu kes lê nîne.. zilamekî bêkes, li sikakan diqîre û dibêje “kanî mala min”, ihlalkirin û rastiya vê fermanê piştrast dike.

DEKALOG- CZTERY (4): “Tu yê hurmetê ji dê û bavê xwe re bigirî.”

Di Dekalog- 4ê de, fermana 5em tê ravekirin. Lê ev yek nola beşên borî nerasterê tê kirin. Têkiliya bav û keçekê tê vegotin ku ew ber bi têkiliya ensestê ve diçin. Ankaya bîst salî ku di pênc rojîya wê de diya wê dimire û ew ji aliyê bavê xwe Michal ve tê mezinkirin. Piştî ku bavê wê bo karekî derdikeve rêwîtiyê, nameyeke ku li ser “*dê piştî mirina min bê xwendin*” nivîsî di jûra wî de dibîne. Piştî dudiliyeke zêde, biryarê dide ku nameyê veke, dema vedike dibîne ku ev name ji hêla dêya Ankayê ve bo wê hatiye nivîsîn. Dema bav ji rêwîtiyê vedigere, Anka nameyê ji wî re jiber dixwîne. Qaşo dêya Ankayê di nameya xwe de ragihandiyê ku Michal ne bavê wê ye. Çima qaşo? Çiku Anka li hember bavê xwe di nav arezûyên ensest de ye û dixwaze bielime ku bav jî weha hîs dike an na, ango Michal zanîbû ku ew ne keça wî ye? Li gor ku Michal dibêje haya wî ji naveroka nameyê nebûye û ji bo ku Anka bixwîne li ber destên wê hêlîştîye. Herçiqas Anka hîsên xwe yê li hember Michal eşkere dike jî, ew qebul nake lê arezûyên xwe jî venaşêre. Tevî ku ne êmin e Anka keça wî ye an na -çiku dibe ku keça wî be jî- dawîya dawî bi hestên bavîtiyê nêzî Ankayê dibe. A soxî Anka eşkere dike ku derew kiriye, nameya rastîn nexwendiyê û nameya ewil, wê bixwe nivîsiye. Bi hevdu re wê nameya ku rastî tê de veşartî ne dişewitînin. Ev kirin bo Ankayê û Michal rêya herî hêsan e ku nola berê pev re bijî. Ji ber ku nameyê dişewitînin bersiva vê pirsê êdî nayê zanîn: Michal bavê Ankayê ye yan na?

Dema em li ser çîrok û bûyerên qewimîne hûr dibin binpêkirina fermanê bi awayekî nûser û serbest hatiye şîrovekirin. Kieslowski



bêrêziya li hember dê û bavê, bi vegotina têkiliyên ensest nîgar kiriye. Di D4ê de berî ku têkiliya bav û keçê ya veşartî eşkere bike, dîsa delîl û hinartinên sînematik bi hosteyî bi kar tîne. Kieslowski weku her car dike, bîreweriya temaşevanan bi vî awayî dipîve û rasterast çîrokê di sêniyê de pêşkêş nake. Lewma nêrîna Ankayê ya li kamerayê, me hildiçîne û bo em şahidiya êş û arezûyên wê bikin me ber bi xwe ve dikişîne.

DEKALOG- PIEC (5): “Tu yê nekuji!”⁶

Beşa 5em Dekalogan di nav dekalogan de beşa herî xurt û qewîn e. Tesîr û întibaya ku D5 li ser temaşevanên xwe dihêle jî zexm e. Kieslowski di D5ê de sê kesan rabeî me dike: Şofêrekî teqsiyê, xortekî serberedayî (Jacek) ku li sikakên Warşovê dijî û parêzerekî ciwan (Piotr) ku dê bikeve azmûna baroyê. Şofêrê teqsiyê, merivekî şûm û çavlider e; tevî ku weha ye jî bi temamî ne merivekî xerab e, dikare xwe kontrol bike; hêla mirovayiyê ya ku ji nazikî û hûrîtiya xwe dûr ketiye temsîl dike. Ji hêla din parêzer, yekî îdealîst û dilbirehm e. Yeşîn dike ku her tişt dê ber bi başiyê ve biçe, ji bo di karê xwe de dad û wekhevîyê pêk bîne amade ye. Lewma nêrînen wî yê li ser ceza û zagonan ku xulaseya fîlimê jî vê yekê dipeyitînin: “*Divê zagon xwezayê teqlîd nekin, berovajî wê bi pêş ve bibin. Merivan, bo ku hinên din bi rê ve bibin hiqûq dahênandin. Zagon diyar dikin ka em kî ne û em ê berev kû ve herin. An em li gor zagonan diçin an jî em wan teqlîd dikin. Meriv azad in lê azadiya wan azadiya hinên din bi sînor dike. Ceza tolhîlanîn e, nemaze cezayên ku armanca wan xerabî ye rê li ber cirmê nagirin. Zagon ji bo kê tolê hiltînin? Gelo li ser navê bêgunehan? Qey ên bêguneh zagonan çêdikin?*” Serlehengê çîrokê Jacek jî di navbera qencî û xerabiyê de li ba dibe. Li gor tevgerên xwe wek merivekî xerab bixuye jî di kûrahiyê xwe de xwedî dilekî saf e. Tevî kirinên xwe jî belkî di fîlmê de yê herî hestyar û tirsonek ew e. Di rûhê wî de kefteleftek heye ku wî ber bi xerabiyê ve dikişîne; carinan jî ev kefteleft ber bi dilovaniyê ve diçe. Kêmasiya Jacek ew e -dijî şofêrê teqsiyê- ku nikare xerabiya di hinavê xwe de kontrol bike ango tu piştgiriya vê yekê nesitendiye çiku tu xemên wî yê civakî jî nînin. Hesabê tu tiştî nake ango hêj bi hişê zarokane lîstikan dileyize û bi çavsoorî û dilhişkiya xwe hewl dide ji piyan bisekine, dilovaniya xwe dîtirîne. Heya wê gava ku qetlek kir û hate girtin jî, me nedizanî malbateke wî heye an na, ji xeynî sûretekî ku bi xwe re digerland.

Di D5ê de du qetl têne kirin yek bi destê Jacek ku şofêrê teqsiyê qetl dike, ya din bi destê zagonan (dewlet) ku Jacek darve dikin -qetla ku zagon dikin bi navê “ceza” tê meşrûkirin-. Dema Jacek şofêrê teqsiyê

6 - Dekalog- 5 versiyona kurt a fîlmê Kieslowski “Kurtefîmek li ser Kuştinê (1988)” ye ku beriya Dekalogan girtibû.



bi awayekî tund di kuje çavsoyîya wî digihe asta herî jor û ewqasî jî bi tirs e. Kêliya dawî bi awireke bexşende û bêzar li kuştî dimeyzêne. Piştîre ji teyba teqsiyê straneke zarokan lê dide, stran behsa zîrekiya şêr dike. Jacek hîs dike ku dilê wî nerm dibe lewma aciz dibe û radibe teybê dişikîne. Parêzer jî di eslê xwe de dibe ku dengê Xwedê be. Xwedê ji ber hêza xwe ya hember mirovayiyê bo kirina xêr û gunehan vîneke azad bexşandiye insên. Çiku Xweda di esasê xwe de baş e û rê li xerabiyan venake; lewma di dawîya filimê de dema parêzer bi qîreqîr, “nefret dikim, nefret dikim...” gazî dike, vêya ji ber gunehên hatine kirin û ji ber fermanên Xwedê yê hatine bînpêkirin dike. Ev qêrîn û hêsiyaran herweha dibe ku yê Xwedê bixwe jî bin ango dibe ku janên Piotrê yê parêzer, janên Xwedê bin. Xwedayê ku evdên wî li dû nayên, lewra jî nikare xerabiyê ji nav wan hilîne û diazire, hêsiyan dibarîne...

Her çiqas herdu jî qetl bin cudahiyeke mezin di navbera wan de heye û derhêner jî dixwaze vê yekê bi me bide şîrovekirin û bala me bibe ser. Yê gunehkarî kir û yê ferman bînpê kir kî ye, Jacek e yan Zagon in? Kî çiqasî bêguneh û mazlûm e? Peywir û heqê zagon û dewletan e ku merivan darve bikin û dij fermana “*tu yê nekuji*” ango encax ez dikarim ruhê te bistînim rabin. Di serê pêşî de çiqasî îletê me ji Jacek here jî di dawî de ji ber mûemela ku lê tê kirin û awayê darvekirina wî, ji wî qasî bêhtir dilê me pê diêşe û çavên me tijî dibin. Dil, wijdan û hişê me dikeve muhekemeyê. Di dema qetl kirina Jacek de dilê me ji mirovayiya me dixele û em çêtir fam dikin: bê ka Xwedê çima ferman daye daku “*em nekujin*” Piştî ku em li aqûbeta Jacek seyr dikin û em dibine şahidên rê û rêbazên dewletê yê ku bo darvekirina wî bi awayekî tekûz amade ne; piştî ku em dibînin bê bi xezebeke çilo ecêb û hovane didin ser piştê û wî bi lez darve dikin... Qetla Jacek, lê nefikirî bes ji ber ruhiyeta xwe ya xerab kir; lew ev yek wî li pêş çavên me bêguneh û reben dike û em naxwazin ku bimire...

Kieslowski ji hêla reng û roniyê, lêrastanîna bûyeran û bi girtina dîmenên ciyawaz ve jî karekî nuwaze derdixe holê. Dema em dêhna xwe didin filimê, axlebe rengên tarî serdest in. Nexasim sor û tonên wê. Terçîhkirina rengê sor jî, ji bela ku sor rengê mirin û xerabiyê; rengê dojah û gunehkariyê ye. Tihêlên şaşeya kamerayê girtî û di rengê dîtina çavên hebekî miç de ye ku bi vî awayî her yekî/ê ji me, dike şahidê qetl û kuştinê. Kieslowski bi vê sînematografiya şilwe, ruhê me giran dike û derheqê bûyerên ku dê di demên pêş de biqewimin agahiyan dide me.

DEKALOG- SZESC (6): “Tu yê zinayê nekî !”

Dekalog 6, di gel Dekalog 5ê bi temayên “evîn û mirinê” bîngê û bînyata *Decalogan* dadigire. Di herdû beşan de jî çîroka ku heta nivî asayî diherike paşê bi awayekî seyr serobino dibe. Rolên lehengan, hestên ku dijî pey tî guhertin, D5ê de kesê *kujer* dibe *qurban*; di d6ê de kesê *hez dike* (*çavdêr*), dibe *yê tê hez kirin* (*biñçav kirî*). Jixwe em taybetiya van herdû beşan ji vê yekê fam dikin ku, derhêner beriya dekalogan bi

honakên cihê û versiyonên dirêjtir van herdû beşan ji nû ve girtiye. D6 rasterê bi babeta “zina” yê re nalebike, “şehwetê” dike mijara xwe ku nêzî hestên zinayê tê. Weku Xweda di fermana xwe ya heftemîn de kerem kiriye: “*Zina heram e; çî ku însan li gor ku bikaribe tenê bi kesekî/ê re bigihije kurahiyên şehwetê û hezê hatiye xuliqandin*”. Lewma di Incîla Matayê de penaseya zinayê bi gotina “*şehweta ku li hemberî kesine din tê hîs kirin*” hatiye berfireh kirin.⁷

Kielowski di vê beşa dekalogan de hesta evînê ku di nav civakê de efnik girtiye û dike wateya xwe wenda bike; di ser evîna (şehwet – zina) xortekî ku dildarî jineke cîrana xwe bûye vedibêje. Tomekê 19 salî, xortekî saf î diltenik e li postexanê dixebite. Magdaya ku bi ‘emr gelekî ji Tomek mezintir e li xanûmana hember wî bi tena serê xwe dijî. Magda, bi profîla jineke bişehwet û xurifî derdikeve pêş me. Hestên ku Tomek li hember Magdayê hîs dike zahf ji dil û nazik in lê li vir kesa ku fermanê bînpê dike û her roj bi yekîdin ra ye Magda ye. Tomek şevûrojê bi teleskopa ku diziyê, çavderiya Magdayê dike. Jê hez dike, lê xwedî derdikeve, naxwaze kes nêzî wê bibe. Bi vê hincetê Tomek timûdaîm telefonî mala wê dike lê napeyive, li ser navê wê li postexanê çekê pereyan çêdike, şîr dibe mala wê hwd. ji bo ku wê ji nêz ve bibîne. Lê her Tomek ya dilê xwe vedişêre. Paşê dema ku Tomek evîna xwe eşkere dike Magdaya ku di serî de ji vê yekê hêrs dibe û ditirse, paşê bi safitiya Tomek di hise û bi çavekî piçûk lê dimeyîzîne, henekê xwe pê dike....çîroka ku heta vê derê asayî diherike di eslê xwe de ji nûka dest pê dike.

Fîlm hez, tenêti, şehwet, dilrehmî, hevî û bêhevîtiya ku di navbera Tomek û Magdayê de kêr û zêde dibe bi şahidiya dêya Tomek vedibêje. Kielowski dema ku tevî hevî, beexlaqî, dudilî û bêhevîtiya karekteran rave dike serî li rê û rêbazên ciyawaz dide. Cih û mekanên bi terheke mînimîl

7 - S. Žižek, Kieslowski, *Encore* Yayinlari, (2015)

saz kirî, nermiya mûzîkê, kêmahiya diyalogan... ji bo ku kul û kedera karakteran ya hundirîn nîgar bike, bikaranîna tarîfî û ronîyê ya bi hosteyî, sî û sîtavên ku di odeyan de serûçavê karakteran dinixumînin heçku meylarîyên wan î exlaqî û dîlî didîtarîne. D6, axlebe bi şev û di mekanên hundir de derbas dibe; ev yek jî atmosfereke canecan dide bîneran. Lêgerîn û kêmasiya “hezê” di d6ê de xwe gelekî dide der. Lewma gelek caran kamera bi girtinên ji nêz ve -girtina liv û tevgera destan, girtina wechê karakteran- li hestên karakteran vedikole. Ev tevgera kamerayê carina hîs û hestên karakteran eşkere dike, carina jî xumamî dike. Hestên karakteran ên tevlihev î ku bi derbekê re geş dibin, vegotina dramatîk a filmê zêde dikin. Tomek bi carekê re ji hêrsiyê derbasî dilîniyê dibe yan jî Magda demildest ji qehrê, derbasî dilrehmiyê ango ji biçûk dîtinê, derbasî hesta dilrehmiyê dibe. Ev veguherînên hestan î seyr ê karakteran bi vî awayî gelek caran diqewime. Kielowski, bi girtinên dûr û nêzîk, bi motîfên dîtarî yên nûser, balê dikîşîne ser dûrahî û nêzîkahiya di navbera Tomek û Magdayê de. Em dikarin di film de mînanan bibînin: dema Magda li postexanê li gel Tomek e, wechê Magda di camê de li ser wechê Tomek tê girtin, ev jî nêzîkahiya wan nîşan dide. Weka din “şîr” dîsa weke hêmayeke xurt tê bikaranîn, ango rengê sor ê bireseran: telefon sor e, foteya li ser nivînên Magdayê sor e, paçikê li ser teleskopa Tomekî sor e... dawiyê xwîna ku ji zendên Tomek diherike sor e.. Heçku rengê sor him bo “şehwetê him jî bo “têkçûnê” hatiye bikaranîn.

Magda ji hezkirina Tomek yeqîn nake, bes nezîkahiya wî weke xwestekeke cinsî dibine. Dema Tomek dibeje ku: “*ji te hez dikim*” ew dibeje ku: “*eşq nîne, her tişt bo pevşabûnê ye paşê her tişt diqede*” lê hezkirina Tomek ji tînetî û bêheziya wî tê, ji dil e. Çiku herî baş dema em di tenetiya xwe de dimeyin, wateya hezê têdigihin. Tomek dev ji çavderîya Magda bernade heta wê kêliya ku Magda wî diezimîne mala xwe û wî ji hêla

cinsî ve biçûk dixê. Ev şikestin rêya têkçûnê li ber Tomek vedike; dêvla ku zerarê bide Magdayê, berevajî wê dide xwe (trawma). Piştî vê bûyerê Tomek ji holê gomendî dibe û Magda pirr poşman dibe. Êdî dora Magdayê ye ku bixwe bihise (li hestên xwe yên saf vegere) û ji gunehên xwe rizgar bibe (ango bes zinayê bike)... Magda di lêgerîn û mitaleya Tomek de ye; vê carê ew çavderîya mala Tomek dike, dikeve şûna wî (li hezê digere). Di vê lêgerînê de, em dibînin ku di dilê Magda de hestên ku heta hingê lê peyda nebûne dişitilîn. Lê Gelo Magdayê wan hestên saf î tenik yê Tomek vemirandin? Gelo dê bikaribe cardin bigihije wan hestan? Gelo çi bi Tomek hat...? Rastiya vê fermanê di bersiva van pirsan de veşartiyê!

DEKALOG- SIEDEM (7): “Tu yê nedizî!”

Dekalog 7 bi qêrîniya zarokekê vedibe lê em wê nabînin. Kamera li hewşa xanûmanê derûdorê dimalê lê xwedîya deng naxuyê. Ev deng dengê Anîaya biçûk e. Anîa, keça Ewayê ye. Di eslê xwe de Anîa, neviya Ewayê ye. Lê dema keça Ewayê, “Majda” di 16 salîya xwe de bi halekî dimîne, malbat ji ber ku vê eybiya xwe bigirin, neviya xwe Anîya wek keça xwe nîşan didin û ew jî bi vê xeletiyê mezin dibe. Navbera Majdayê û diya wê Ewayê nexweş e. Jixwe dema em li filmê seyr dikin têdigihin ku navbera Majdayê û diya wê ne xweş e. Piştî Ewa, Majdayê diwelidîne edî bi halekî nabe û lewma çavreşiyê diavêjîyê. Majda bi karekera xwe keseke pasîf û bêqabiliyet e- ji zanîngehê hatiye qewirandin-, beravajî, diya wê Ewa xişîm e û serdest e, ew bê çi di malbatê de weke wê ye. Bavê Majdayê kesekî henûn î zelûl e her di odeya xwe de bi karên xwe ve mijûl e; guh dide Magdayê lê tiştê ji destê wî naye..

Di D7ê de em şahidî kefteleft û tekiliya di navbera du dêyan û du keçan dibin. Yek şerê Majdayê û diya wê Ewayê ye; ya din tekiliya Majdayê û qîza wê Anîayê ye. Ewa naxwaze Magda li keça xwe xwedî derbikeve û nezî wê bibe, çi ku li gor wê Anîa edî keça wê ye.

Heza ku Ewayê nedaye Majdayê, bi dilekî mişt hez dide Anîayê û wisa wê ji Majdayê (ji diya wê ya heq) dipareze. Majdaya ku edî ji vê rewşê bêzar e û hewcehiya wê bi “hezê, heza dêtiyê heye” biryarê dide ku keça xwe ji dêya xwe birevîne. Tekane kesa Majda bawer dike ku dê ji wê hez bike keça wê Anîa ye. Bi vî şiklî Majda hêvî dike ku bigihije tahma hestên dêtiyê. Çi ku di vê çîrokê de kesa ku ji hezê bêpar maye Majda ye, ji aliyê diya xwe ve nehatiye hez kirin. Lewma *seyr e ku Magda tiştê ku ya wê ye dê bidize*. Dema Majda, Anîayê direvîne û dibe cem bavê wê, bav ji Majdayê re wiha dibeje: “*belê te tu tişt nediziye, te tu kes qetîl nekiriye lê tu yê bikaribî tiştêke xwe bidizî !*” Rave û şîroveya fermana 8. “*tu yê nedizî*” bi vê bûyerê dest pê dike. Diziya ku di D6 ê de tê vegotin ne diziya mal û milkê kesekî/ê ye; diziya milkê heza takekesî ye. Her çî qas ya ku heza wê jê hatiye dizîn Majda be jî ev yek bi sersarî û destûra wê bûye lewma cardin bi diziye nikare heza xwe (keça xwe) li xwe vegerrîne. Jixwe dawiyê Anîya ne li wê, cardin li Ewayê vedigere. Biqasî em ji d6ê fam dikin ev tevgera Majdayê çi qasî bi dilekî saf be jî piştî ku “*tiştêke ku ya wê bû*” dîzî edî heza wê, ji rastiye dîr dikeve û ew têk diçe. Reva wê ya bi tena serê xwe jî vê yekê piştrast dike

Di vê beşa dekalogan de ji beşên din cûdatir, bêhtir aksiyon û tevger heye. Hêmanên weke revandinê, lêgerînê, gefê û hwd... Lewra di vê beşê de, ji ber têgihîştina bûyeran divê bêhtir diyalog hebûya. Herwekî-din nola beşên bihûrî di vê beşê de jî performansên lîstikvaniyê digihîjin astên jor, nemaze lîstikvaniya Anîaya biçûk.

DEKALOG- OSIEM (8): “Tu yê li hember cîranê xwe şahidiya derewîn nekî”

Dekalog 8 fermana “*tu yê hember cîranê xwe şahidiya derewîn nekî*” ji xwe re dike mijar. Lê nola beşên bihûrî yên dekalogan fermanê bi şiklekî din şîrove dike. D8, bi d2yê re tekiliyên xwe yî xurt hene. D8, bi meseleya “belênaya exlaqî” ya d2yê “*Tu yê navê Xwedayê ku efendiye*



te ye belesebeb bi lêv nekî” re birawirdî tê vegotin û gelek hinartin ji bo d2yê hene.

Zofia, li Zaningeha Warşovê profesoreke etîkê ye û bi tena serê xwe dijî. rojekê Elzbieta ya ku pirtûkên wê wergerandine Îngilîzî ji New Yorkê tê serdana wê. Jixwe beriya hingê jî li New Yorkê hevûdu dîtine. Elzbieta dixwaze beşdarî waneyên Zofiayê bibe. Dema Zofia li gel şagirtên xwe li ser belênayeke exlaqî (ev pirsgirêka exlaqî, ya di d2yê de ye) nîqaşan dikin, hingê Elzbieta jî dixwaze çîrokeke rastîn ku di sala 1943yan de li Warşovê pêkhatiyê vebêje: Keçeke yahûdî ya 6 salî ji bo wê ji Naziyan biparêzin û tehfîl (vaftîz) bikin, dibin cem malbateke katolîk. Lê wê keliya dawî jina malê dibêje: Li hember wî Xwedayê ku jê yeqîn dikin bo vê tehfîlê em ê nikaribin “şahidiya derewîn” bikin. Paşê vê biryara jinikê, jiyana keçika piçûk kiriye xetereyê mezîna de.

Kielowski ji babeta “şahidiya derewîn” çîrokeke kartêker û dramatik diafirîne. Têsiirên gotin û tevgerên me –şahidiyên me- yên li ser “kesên din” vedixepêre. Paşê derdikeve holê ku Zofia û Elzbieta serlehengê wê çîroka ku di 1943yan de hatiye jiyîn in. Zofia, ji bo ku wê biparêze derew nekirin û bi qasî direjahiya çil salî poşmanî û tawanbariya vê jiya. Çi ku êdî bo Zofiayê jiyana zaroyekî ji her îdealê û baweriyê giringtir e. Elzbieta ji vê yekê metel dimîne û ji nerînên wê kêfxweş dibê. Tê dîtin ku li gor beriya çil salên bihûrî hizir û ramanên Zofia veguherîne, ew edî xwedî nerînek sofîstîke û hûmanîst e, ne ew jina bawermend î Katolîk e (Jixwe Zofia, ji bo xeletiyên xwe sererast bike bûye Profesora Etîkê). Seyr e beravajî Zofiayê, Elzbieta bawermendeke jidil e. Herûdû jin hino hino li rabirdûyên xwe vedigerin û bi nişmî û diltenikî bi xeletî û tevgerên xwe re rûbirû dimînin. Zofia sedema rastîn a redkirina wê jê re vedibêje û hevdu ji xelesa tengezariyê rizgar dikin.

Pêk ve li gor rexnegirên sinemayê, çîroka d8ê çî qasî kartêker be jî, di nav dekalogan de ji aliyê sînematografi û vegotinê ve beşa herî qels e, diyalogên karakteran yên bi hev re direj in, li gor beşên din hêma û metafor kêma in. Çîroka ku tê vegotin tevî giringiya xwe kin tê birrîn û zûka bi encam dibê. Girtinên kamerayê yê ji nêz ve nagihijine asta beşên din. Lê bikaranîna mûzîkê dîsa li astên jor e.

Kielowski dibêje, “gotin dikarin şahidiya me nekin û jiyane li me teng bikin, her wiha dikarin bo jiyaneke nû deriyê dahatûyêke xweşbîn jî vekin” çîroka Zofia û Elzbieta jî heçku weha bûye.

DEKALOG- DZIEWIEC (9): “Tu yê çav bernedî mal û şerefa cîranê xwe”

Dekalog 9ê di nav dekalodan de, li gor min û gelek rexnegiran, yek

ji wan beşên herî baş e. Bi vegotin, sînematografi, lîstikvanî û drama xwe ve zahf serkeftî ye. Di d9ê de çîroka jin û mêrekî zewicî tê vegotin, rexne li zewacên jiyanê hevçerx û pirsgirêkên wê yên exlaqî tên kirin. D9, li gor beşên din beyî ku fermana 10emîn bi şîroveyên cûrbecûr vebêje, bêhtir girêdayî fermanê dimîne.

Roman, cerahekî serkeftîye û bi Hankayê re zewiciye lê zaroyekî wan nîn e. Carekê ji caran Roman mûayene dibe û pê dihise ku êdî ji hêla cinsî ve jar ketiye û dê nema bikaribe têkeve têkiliyekê. Roman, vê bobelata mezin a bi serê wî de hatiye jina xwe re par ve dike û dibêje ku: “ger bixwazî tu dikarî bi mêrekî din re tekiliyê deynî” lê Hanka vê gotina mêrê xwe hişkehişk red dike û dibêje ku “evîn di dilê însanan de ye; ne di neqeba pîjakên wan de” Lê paşê Roman pê hay dibe ku têkiliya Hankayê ji berê ve bi mêrekî din ra heye. Roman, dide pey şopa wan û seraqet çavderiya jina xwe dike û jê nefret dike. Roman, her çî qas seriyê pêşî gotibe ku Hanka dikare tekiliyê bi mêrekî din re deynê jî, ji vê rewşê gelekî aciz dibe û ji jina xwe didexise, ango çav berdide jina xwe. Nola bûyerên di dekalog 7ê de, Roman dikeve rewşa tîşteki ku ya wî be û wê bidîze. Dema ku Hanka hîs dike ku mêrê wê şikan dike, tekiliya xwe ji mêrikê din dibire û sozê ji Roman re dide ku dê êdî tobedara wî be û xwedî li zaroyekî jî derbikevin. Lê Roman bi temamî jê piştrast nabe û piştî ku cardin şikan jê dike întixar dike. Romanê ku ji mirinê difilite, dielime ku jina wî vê carê îxanet lê nekiriye û li ser soza xwe bûye. Pişt van bobelatên mezin ku Roman û Hanka dijin, ew ji xeletiyên xwe vedigerin û tê digihjin ku çî qasî jêv hez dikin!

Dema fîlim dest pê dike ji me we ye ku dê Roman fermanê binpê bike; beravajî mêrekî din çavê xwe berdide mala wî. Kielowski, vegotinê di ser Romanî re vedibêje û em bi çavên Romanî ve şahidiyê li bûyeran dikin. Heçku Roman vegêrê çîrokê be kamera seraqet dide dûv şopa wî. Ev teknîka ku di d9ê de tê bikaranîn bîneran dike şîrikê eşên Roman bixwe û rewşa ku ew tê da

ye. Her wiha di film de gelek *he-manên dîtbarî û sînemafîk* hene ku vegotina çîrokê xurttir dikin:

1) Ew kesê nenas û sirdar: Ew di her beşa dekalogan de heye – *ji xeynî dekalog 10ê* - û di her beşê de serhonazê rola *veguherîn û berovajîkirina bûyeran* e. Dema Roman bi xezebekê biskilêtê diajo, ew jî li wira dixuyê; hingê em fam dikin ku dê tiştine ne li rê biqewimin; axirî Roman întixar dike.

“Ew kesê nenas û sirdar”

2) Çavikê torpîdoyê: Her gava ku Roman, bêhizûr e torpîdo ji ber xwe ve vedibe. Dîsa careke ku torpîdo ji ber xwe ve vedibe, Roman tê da lenûskeke dibîne ku wê jê re bibe cihê nexweşiyê.

3) Girtinên kamerayê yên ciyawaz: Kielowski dema ku diyalog dest pê dikin hin caran yan ji lîstikvanan yekî xumamî dike yan jî sîtava wan di dereke din re digire. Armanca wî ev e; dema diyalog çêdibin dixwaze reng û rûçikê rûyê her karakterî di yek çarçoveyê de nîşanî me bide.

4) Lîstikên reng û roniyê: Dema ku Roman û Hanka di asansorê de ne, taritiyeke kor hûkim li nava asansorê dike; pey re roniyeye ku carina li ser Romanî ye û carina li ser Handayê ye mînakeke sînematoğrafîk î mûezem pêşkeşî me dike. Ev teknîk û fêlên sînemafîk ku Kielowski bi hosteyî bikartîne, vegotin û atmosfer û tesîra filimê dûqat zêde dikin. Kielowski her çilo vegotibe jî rastiyeke heye ku dê gelek kes li ser birawestî: *ew hostayê vegotina metaforîk* e. Di vê beşê de jî ev vegotin digihije astên bilind ku ji bo filmên wî yên di pey Dekalogan re bûne nûmûne û mestere!⁸

Her wekî din di filimê de çîrokeke din jî heye ku helîpanî (paralelî) çîroka esas tê vegotin. Çîroka keçeke ciwan î ku dê li ba Roman, ji qelbê xwe emeliyat bibe. Ev keçik, xweyî dengêkî nûwaze ye. Emeliyata wê zahf bi rîsk e dibe ku bimire. Dêya wê, ji ber ku keçik bikaribe stranan bibêje dixwaze ku emeliyat bibe lê keçik bes dixwaze



bijî; jiyînê ji her tiştî, ji gotina stranan girîngtir dibîne. Em vê keçikê bes li gel Roman dibînin, dema ku Roman hino hino destê xwe ji jiyânê dişo û hêviyên xwe wenda dike. Lewma hebûna vê keçikê, ji bo ku Roman têbigihije yektabûna jiyînê girîng e.

DEKALOG- DZIESIEC (10): “Dê xwedayek te nebe ji xeynî min pê ve”

Beşa dawî ya dekalogan bi fermana yekem a herî giring diqede: “*dê xwedayekî te nebe ji xeynî min pê ve.*” Çi ku ev beş bi hin fermanên din re têkildar e. Dekalog 10, çîroka du birayên ku xwedî li mîrateya bavê xwe derdikevin û serpehatiyên ku ji ber vê dijîn vedibêje. Lê vegotina vê çîrokê vê carê ne “*trajîk*” lê “*trajîkomîk*” e. *Bavê Jerzy û Artur ku xwedî koleksiyoneke pûlan ya dewlemend bûye “ev pûl” weke “Xwedayek” ji xwe re ditîne û jiyana xwe di rêya vê berhevkarîyê de rizandiye.* Lê li gor fermanên Xwedê ev qedexeyê ye. Lê piştî ku bav dimire; kesên ku çavê xwe berdidin “*koleksiyona pûlan*” derdikevin û dixwazin herdû brayên ku ji vî karî fam nakin bixapînin. Lewma d10, hinekî jî bi vê fermanê re têkildar e “*tu yê çav bernedî mala cîranê xwe(dekalog-9)*”

Dawiyê herdû bira piştî gelek tevdîran jî tî xapandin û mîrateya bavê xwe ku wî emrê xwe li ser kiribû, ji dest didin. Piştî van herdû birayên ku bi salane hevûdû nedîtibûn tîne xapandin, pêşî şikê ji hev dikin lê pey re bi tiştên bûyî dihisin û çêtir têdigihjin wateya malbatbûyînê; lewma edî bedela gunehên bavê xwe jî dê ew bidin -*tu yê ji xwe re hêmayên çêkîrî bi dest nexî.* Lewra ez ew Xwedayê efendiyê te Xwedayekî hesûdî me; *gunehên bavan dikim stuyê zaroyan (dekalog- 1)* Jerzy û Artur, tevî ku beriya hingê ti wate nedabin tevgerên bavên xwe yên “*koleksiyonkarîyê*” jî dê edî wî fam bikin û bi wextê re têkevîne dewsa wî.

Kielowski di vê beşa dawî de sînematoğrafîya xwe diguherîne û atmosferê zelal û sayî diafirîne û vegotineke îronîk hildibijêre. Dijberiya ewil, di navbera herdû brayan de derdikeve: Jerzy, xwedî mal û zaro ye lê bêşexul e; brayê wî Arthur azib e, di komeke rockê de solîst e, li gor birayê xwe bêtir diltenik e. Dema em bala xwe didin herdû karakteran, vê yekê baş dibînin. Herwiha ev atmosfera di vê beşê de diguhere derheqî jiyana Polonyayê ya hingê de jî agahiyên dide me. Çi ku ev beşa dawî ya dekalogan beriya ku hikûmeta komînîst ya Polonyayê ji ser hukim dakeve bi bîst rojekî hatiye girtin. Cudahiyeyeke vê beşê jî ev e, *ew kesê nenas û sirdar* ku di her beşa dekalogan de dixuya di vê beşê de naxuye. Kielowski ev kes wek “*dilrehmiya karakterên din*” jî nîşan dida lê ji ber ku ev herdû bira zedê bi rehm û saf in, di vê beşê de em çav li wî nakin. Pêk ve Kielowski di vê beşa dawî de fermanan giş bi devê Arthur cara dawî bi lîv dike. Li sehneya ‘ewilî ku film vedibe Arthur li ser dikê ye, bi awayekî ji hişçûyî straneke dibeje û yek bi yek fermanan bînpê dike: “*bikuje, zinyê bike, bidize, li dê û bavê xwe bide...!*”

8 -) La Double Vie De Veronique (1991),
Trois Couleurs: Bleu (1993)

Li Gorî Dahûrana Semiyolojiyê Ya Christian Metz, Di Kurtefilmê Azad De Mekan - I



Murad Bedirxan
bedirhan.murad@gmail.com



Hêma, tiştên veşartî yên ragihandinê ne ku ji lihevhatina civakê derketine, xwe dispêre çandê û ragihandinê hêsan dikin. Bi wateyeke hêsantir, hêma ev e; tiştê ku cihê tiştêkî digre. (Erkman, 1987). Dahûrandina wateya van hêmayan bi zanista semiyolojîyê çêdibe.

Zanista Semiyolojîyê, bingeha xwe ji xebatên Charles Sanders Peirce û Ferdinand Saussure girtîye ku di destpêkê de ev xebat li ser zimannasîyê hatine kirin. Piştî ra semiyolojî weke metodeke zanistî ya dahûrandinê bi pêş dikeve û kesên mîna Umberto Eco, Roland Barthes, Christian Metz û Peter Wollen xebatên giring li ser kirin. Semiyolojî weke metodeke dahûrandinê heta roja me jî hatiye û di gelek qadên hunerî yên mîna edebîyat, muzîk, mîmarî, resim û hwd. hatiye/tê bikaranîn. Nemaze jî di warê sînemayê de Semiyolojî piştî salên 1960î hatiye bikaranîn û cihê xwe girtîye.

Di sînemayê de fonksîyona semiyolojîyê di navbera derhêner û bîner de têkiliyek çêdike û semiyoloji wê radigihîne. Hêmanên semiyolojîyê peyama derhêner nîşanî temaşevan dide. Sînema ji ber derfetên xwe ên dîtbarî (berbiçav) û bihîstîna ji bo avakirina wateyê serî li gelek hêma û qodan dide. Semiyolojîya sînemayê jî li ser van hêma û qodan lêkolînan dike û ji bo têgihîştina filman derfetan diafirîne. Semiyolojî bi vî awayî li ser filman hûr dibe û peyama film, zelal dike.

Di demên dawî de, bi pêşketina sektora sînemayê ra semiyolojiya sînemayê jî bûye xwedî cihekî giring. Bi vî awayî semiyolojî, piranî filmên cîhanî de tê bikaranîn.

Têgeha mekanê û hebûna wê, bi hebûna mirovahîyê ve girêdayîye û mirov dikare bibêje ku dîroka herduyan bi hev ra dest pê kirîye. Mekan bi hestên estetîk û hûnerî jî wateyekê di xwe de dihewîne. Pêdiviya piraniya cureyên hûnerî bi mekanan û bikaranîna mekanan ra heye. Hunera sînemayê jî bi şroveyeke nû veguhestina çîrokên nava jîyanê ye. Ji bo vegotin û veguhestina van çîrokên jîyanê, pêdiviya sînemayê



bi mekanekî ra heye. Her weha ji bo derfeta dîtbarî ya sînemayê jî mekan xwedî cihekî giring e. Zanista Semiyolojîyê jî çî qas hûnerên dîtbarî û edebî hebin ji xwe ra dike mijar û li ser hêma û wateya wan lêkolînan dike. Ji bo lêkolînen semiyolojîyê qadeke giring jî sînema ye. Sînema ji ber derfetên xwe yê dîtbarî, bihîstîna û zimanî ji bo zanista Semiyolojîyê qadeke berfireh e. Pêdiviya sînemayê bi -ji bo derbirîneke bibandor bike-hêmayên semiyotîk hene. Nemaze jî di demên dawî de hêma di hemû astên sînemayê hat bikaranîn û bû xwedî cihekî giring. Yanî em dikarin bibêjin, sînema ji bo semiyolojîyê muhîm e semiyolojî ji bo sînemayê muhîm e û herdu qad jî ji hev îstifade dikin, dermale dibin.

Ji bo dahûrandina danayan, kategorîyên analîza Christian Metzê ya ku em dê bikarbînin ev in;

Dîmenên Livokî: Hemû hêmanên dîtbarîyê yên aîdê film in. Li ser wateya film bandoreke wan a giring heye.

Dengên Fonetîk(Dîalog): Di nav çîroka film de axaftinên aîdê lehangin in. Ji bo vegûhestina wateya film xwedî cihekî giring in.

Dengên Muzîkî: Di nava çîroka film de ji bo afirandina atmosfereke nû deng dibin alîkar.

Amûrên Grafîk: Amûrên ji bo danasîna film ne (afîş, jenerîk û hwd.) ji avakirina wateya film.

Dengên Qerebalix: Deng û efektên hawîrdorî ne û ji bo realîteya film dibin alîkar.

Kurtefilm, filmên kurt in, bi dirêjahîya xwe, ne xwedî krîterên filmekî dirêj(tekûz) in. Digel vê pênaseyê jî di lîteratûra sînemayê de li ser pênaseya kurtefilm lihevkirineke bi giştî tune. Li ser kurtefilman pênaseyên tînan kirin jî piranî derbarê maweya wan da ne. Lê belê kurtefilm tenê ne ew filmên ku maweya wan kurt e. Hinek pênaseyên derheqê şêwaz û naveroka kurtefilman de:

Kurtefilm ji aliyê binyada xwe ve, di demeke kurt de gelek tiştan dihewîne. Hêza kurtefilm bi dîmenên hindik, vegotina gelek tiştan e; derhêner tiştên ku dixwaze bibêje kurt, zelal û eşkere dibêje, lê belê bi awayekî xurt tîne ziman (yeşilyurt, 2016). Em dikarin bibêjin ku kurtefilm, "kurt û kurmancîya" sînematoğrafîk e.

Eisenstein, kurtefilman dişibîne helbestê û wiha rave dike; "her kêşana (dîmeneke) kurtefilmekî divê weke rêzikeke helbestê serbixwe be û tîra xwe bike. Dema ku ew dîmen tîna temaşekirin divê gelek wateya wan di xwe de bihewîne û fambar be"(r. 73).



Her çiqas hûnera sînemayê hîmê xwe bi kurtefilman danîbe jî halê hazir di nava civakê de kurtefilm wek cûreyeke serbixwe nayên fahmkirin. Ji ber ku Kurtefilm pirî caran ji aliyê kesên amator an jî ji aliyê xwendekarên sînemayê ve tên kêşandin. Ew di nav sektora sînemayê de wekî pêngava destpêkê dihê hesabandin. Lê belê ev nêrîneke ne rast e ku gelek caran derhênerên xwedî bi tecrûbe jî nikarin kurtefilmekî serkeftî saz bikin. Ev jî nîşanî me dide ku kurtefilm cûreyekî serbixwe û taybet e.

Sînemayê bingeha xwe ji dîtbariyên livokî girtîye ku pêşengên vê dîtbariyê wêne ne. Wêne jî li ser rûberê bi hinek amûrên taybet (video camera û hwd.) tomakirina dîtbariyê ye. Di sala 1816an de Cara yekem Nicéphore Niépce bi saya qotîya(neynik) tarî dîtbarî li ser rûberê tomar kirîye. Ev tomakirina wêneyan ji sînemayê ra jî bûye bingehe.

Nasîna mirovatîyê ya sînemayê bi kurtefilman dest pê kirîye. Ev kurtefilmê yekem jî ji aliyê Birayên Lumiere ve di sala 1895an de bi amûrên bi navê sîneumatograf hatine kişandin. Ev filmê yekemîn bi navê "Hatina Trêne ya Garê" ye û ev jî dîmeneke ji wî filmê ye;

Dîmen 1. "L'arrive d'un Train (Hatina Trêne ya Garê)"

Fîlmên Birayên Lumiere çêdikirin piranî kurtefilm bûn. Lê belê ev kurtefilm ne tercîh bûn, ji nebûna derfetan bi neçarî kurt dihatin kişandin. Ji ber ku di wan salan de derfetên teknolojîk kêmbûn. Derfetan têrê nedikir ku ev film weke fîlmên metraj-dirêj werin çêkirin. Dema derfetên sînemayê pêşketin û derfetên teknolojîk zêdebûn êdî wê fîlmên metrajdirêj bihatana kişandin. Piştî kişandina fîlmên metraj-dirêj, kurtefilm jî weke tercîh û cureyekî serbixwe cihê xwe parast.

RÊBAZA CRISTIAN METZ YA DAHÛRANDINA SEMIYOLOJÎYÊ

Têgeha hêmayê ji xeynî xwe cihê tişteke din digire û wan tiştan bi wate dike û di nava xwe de wateyan diafirîne. Hêma, di hiş mirovan de mirovan de çêdibin û cihê hebûn an jî têgehane digirin. Bi vî awayî hêma derfeta çavekî din dide ku tiştên heyî bi awayekî din werin dîtîn û şîrovekirin. Yanî em dikarin bibêjin ku hêma, şewaza têgihîştina cihanî ye ku xwezaya nîşaneyê vedikole. Derbareyê hêmayê de M. Gottdiener ji Umberto Eco wiha veduhezîne; "hêma derew e, tişteke cihê tiştan digire" (Gottdiener, 2005:5).

Semiyolojî ango semiyotîk, ji peyva Yewnaniya kevin ya bi semiyotîkê hatîye. Semiyolojî ji peyvên semiyotîkê(hêma) û logîa(teorî-gotin) pêk hatîye.

Bingeha jîyana mirovan, bi rêya şayesandina hêmayên (hebûnên, heyber û hwd.) şênber dibe û têgihîştana cihanê ye. Her weha hewldaneke din a semiyolojîyê têgihîştina rêzehêmanê ye ku dixwaze li ser bihevrebûna hêmanan lêkolînan bike û wateyan derxe.

Ji nîveka sedsala 20an ve semiyotîk di gelek qadan de ji aliyê gelek kesan ve hatîye bikaranîn. Bi van demên dawî ra bi pêşketina zanistê û teknolojîyê ra semiyotîk jî pêş ve çû û semiyotîka modern derkete meydanê. Charles Sanders Peirce(1839-1914), Ferdinand de Saussure(1857-1913) di heman serdemê de xebatên giring li ser semiyotîkê kirin û bingeha semiyotîka modern avêtin. Hinekên li ser semiyotîka modern xebitîne ev in; Roland Barthes, Claude Levi-Strauss, Louis Trolle Hjelmslev, Umberto Eco, Charles Williams Morris, Charles Kay Ogden, Thomas Sebeok û C. Metz e. Şîroveyên van kesên li ser semiyolojîyê cûda bûn lê belê mebesta hemûyan jî watekirina hêmayan bû.

Ji xeynî Christian Metz hemû piraniya kesên din li ser semiyotîka zimanî sekinî ne. Lê belê Christian Metz li ser dîmenên livokî hûr bûye û li ser semiyotîka sînemayê sekinî ye.

Bi kurtasî em dikarin bibêjin ku semiyotîk perçeyekê û wateyê dide jîyanê. Di vê mijarê de Erkman jî wiha destnîşan dike; "armançeke din ya hêmayan têgihîştina binhişê mirovan e"(1987, r. 84).

Piştî salên 1960an dema ku semiyotîk bû qadeke serbixwe, di nava vê qadê de jî li ser semiyolojîya sînemayê jî gelek xebat hatine kirin. Bêgûman pêşengîya van xebatên semiyolojiya sînemayê jî Christian Metz kir. Yekem xebata li ser semiyotîka sînemayê jî gotara Christian Metz ya bi navê Sîneza Ziman e yan bikêrhatina ziman e.

Christian Metz nêzîtedayîna xwe ya semiyotîka sînemayê ji Sau-

ssure girtîye, Saussure jî pêşengekî vê teorîyê ye. Armanca xebata Christian Metz ya sereke têgihîştina wateya filmê bû. Li gorî Metz têgihîştina filmê bi hevparîya çendek hêmanan pêk tê ku ev hêmanên têgihîştinê wiha ne; Dîmenên livokî, Xêzeyê Grafîk, Axaftinên Tomarkirî, Axaftinên Muzîkal, Efektên Deng û hwd. Metz di berhama xwe ya bi navê Ceribandinên li Ser Wateya Sînemayê de li ser van hêmanên têgihîştina sînemayê hûr bûye. Metz, ev hêman weke guhertoyên dahûrandina semiyotîk senifandiye û wisa bi nav kirine.

Dîmen 2: Guhertoyên Dahûrandina Semiyotîk ya Christian Metz





Dîmenên livokî di nava xwe de amûrên mîna; dekor, lihevanîna sahneyê, tevn, reng û hwd. di-hewîne. Ev hêman hemû, her yek bi serê xwe ji bo watedarkirina film bandoreke erênî çêdikin. Ziman, estetîka sînemayê bi dîmenan û vegotinên afirîner ra wataya film ava dikin. Sînema bi destpêkê ra bi bêdengî dest pê kiriyê û bi salan wisa berdewam kirîye. Piştî ku hûnera sînemayê weke bi deng dest pê kir êdî deng li gel gelek efekt û şêwazên xwe li filman hatine bar kirin. Bi vî awayî deng jî bû hêmaneke girîng yê sînemayê.

Dengên Fonetîk(dîalog), ji peyvên yewnanî dîa û logos pêk tê. Fonksiyona Dengên Fonetîk(Dîalog) di filman de, bîner bi rêya wê derbarê çîrok û lehengên film de agahdar dibin û bandoreke erênî li vegotina film dikin. Dengên Fonetîk(dîalog) divê bi çîroka film, dîtbarî û lehengan ra di hemahengîyê de be da ku di vegotina wateya film de qutbûn çênebe.

Di senifandina semiyotîk ya Metz de hêmaneke din a giring

muzîk e. Di filmekî de muzîkeke orjînal nebe jî dibe yanî ya muhîm divê muzîk bi kêrî film were û wê tamam bike. Divê muzîk bandoreke erênî li çîrok û dîtbarîya film bike. Her weha muzîk divê li gor çîrok û wateya filmê, atmosfereke nû biafirîne.

Dengên Qerebalix(xirecir), hêmaneke girîng ya vegotina film ye. Di filmekî de ji xeynî dengên fonetîk û dengên muzîkê, yên din hemû dengên qerebalix (xirecir) in. Dengên bi vî celebî (yên xwezayî) jî bo vegotina film rêyeke alternatîf in. Dengên qerebalix, her weha di film de ji bo afirandina atmosfereke realît tèn bi kar anîn.

Amûrên grafîkî jî ji bo filmekî girîng in û piranî ji bo danasîn û nîşandana film tène bi kar anîn. Sînema bingeha xwe ji karîgeriyên teknolojîk digire, lewma jî sînemayê her tim bi awayekî xurt sûd ji grafîkeriyê girtîye û amûrên grafîkî bûne hêmaneke giring ya filman.

Li gor senifandina semiyotîk ya Christian Metz ev guhertoyên navborî, ji bo têgihîştina qodên

film dibine alîkar. Li gorî Metz wateya film bi hinek qodên dî-yarkirî bo bîneran tê veguhestin. Metz, qodan bi navê çandî û mexsusî dike du beş. Ji bo têgihîştina qodên çandî kêrhatineke taybet ne pêwîste lê belê di nava wê civakê de jidayîkbûn û mezinbûn pêwîst e. Qodên mexsusî jî tevn, optîk, ronahî, objektîf û hwd. in. Ji bo têgihîştina van qodan hewl û fêrbûyîn lazim e.

Di vê beşê de min behsa teorîya semiyolojîyê kir. Ez ê di beşeke din de ango di hejmareke din de di çarçoveya vê teorîyê de behsa kurtefilmê Azad, bikim.

Li gorî dahûrandina Christian Metz mekan, cihekî çawa ye, girîngiya vegotinê bi rêya mekan çawa tê destnîşankirin? Ez ê li gor van pirsan "Azad" binirxînim.

Hêvî dikim ev xebat têkilîya sînemayê û semiyolojîyê raxîne ber çavan û şênber bike. Ev kurtefilm wê ji aliyê teoriya semiyotîk ve were nixrandin û wê ji sînemaya kurdî ra bibe mînakeke bingeîn.

William Turner, Mike Leigh û Fîlmê Mr. Turner



Hesên Chalak

hasanatilgan7272@gmail.com





Wênesazê romantîk ê Brîtanî Joseph Mallord William Turner di sala 1775an de li Covent Garden Londonê ji dayik bû. Ev zarokê ecêb -Turner- di 14 saliya xwe de di Akademiya Hunerê ya Qraliyetê de xwend û xebata xwe ya ewil di 15 saliya xwe de pêşkêşî keyê Brîtanayê kir. Ew li vê akademiya fêrî çêkirina qalibên cilsê û peykerên kevnar bû. Turner, bê west û rawest dixebitî û havînan diçû Walesê û wî wêneyên cûr bi cûr çêdikirin, nemaze jî panoramayên avê.

Di sala 1802an de ji Fransayê û Swîsreyê dest pê dike û diçe Ewropayê û di heman salê de li Parîsê li Louvreyê dixebite. Ew gelek caran çûye Venedîkê jî. Wî her gav ji fermanan perene baş qezenç kir pişt re di sala 1804an de galeriya xwe vekir. Di sala 1807an de jî li akademiya bû profesore perspektîfê û heya sala 1828an mamostetî kir. Hunermendê bêhempa ji xebatê qet têr nedibû û ew qet nezewicî lê du keçên wî -Eveline û Georgiana- ji Sarah Danby'ê (xwediya malê) çebûn. Her çû ew mezin bû, dile wî zûtir dişikêst û ew zûtir hêrs dibû. Wî taybet piştî wefata bavê xwe, guh nedaye xwe û giraniya xwe daye ser hunera xwe. Wî qet guh nedaye xwe û tenduristiya xwe lewra 76 saliya xwe de sala 1851an de li Londonê ji ber kolerayê mir û Turner li Katedrala St. Paul ya Londonê tê veşartin.

Hunera Turnerê, ji ber lêgerîna wî ya lîberal a nûbûnê, firçeya wî



ya gihîştî, spektûrek kromatîkî û kûrahiyên atmosferê yên bi berfirehî têne sepandin girîng e. Turner di hunera xwe de jêhatîbû û ew bi hunera xwe hate nas kirin; rexnegirê hunerê yê Brîtanî John Ruskin dibêje: "Herî pir Turner, rewşên ruhê xwezayê li nav hev xistiye û wî ew rewş pir baş pîva ne.". Hunermend di salên xwe yên paşîn de di berhemên wî de jî dixuyê, rengên zelal bi kar aniyê. Şewaza ew di berhemên xwe de bi kar tîne "Rain, Steam and Speed" û "The Great Western Railway" ecêb in heta mirov baş li sîluetên wî çêkirine nenihêre, sîluetên wî baş naxuyên û tiştên wî çêkirine zor têne nas kirin. Xebata Turner bandoreke mezin li hunermend û hunerhezên Fransayê kir; Impresyonîst -bi taybetî jî Claude Monet- bala xwe bire ser teknîkên xêz kirina wî û li ser teknîkên wî dest bi lêkolînê kir.

Derhênerê Brîtanî Mike Leigh ji vê çîroka Turner, tesîrek girt û jiya-na 25 salê paşîn ê Turner, anî ser perdeya sînemayê. Navê filmê "Mr. Turner" e û cara ewil di sala 2014an de tê nîşandan. Ji xeynî vê filmê, hinek filmên wî ji Festîvala Fîlman ya Cannesê xelat wergeritine. Fîlmên xelat wergitine ev in: "Naked, Secrets & Lies, Another Year". Mr. Turner di kategoriya lîstîkvanê herî baş yê mêr de (2014) û dîsa di heman kategoriya de di nav Fîlmên Ewropayê de dîsa (2015) Vulcain Prize For An Artist Technician (2014) û gelek pêşbirkên navdar yên cîhanî de xelat wergitine.

Hema filmê Mr. Turnerê dest pê dike û şûn de film bala temaşevanan dibe ser xwe û heta film xelas dibe jî wisa dîna temaşevanan li ser filmê ye. Em di vê filmê de hunera Turner, bi çavê hevçaxên wî ve dibînin. Leigh, berhemê vî hunermendê Impresyonîst û romantîk bi awayekî zelal eşkere kiriye. Em di gelek dîmenan de dibînin, Turner karê xwe dike û ji bo hunera xwe pir baş dixebite. Westa Turner dişikule û em nêzikê wî dibin, em gelekî nêzikê çîroka wî dibin û heta xirexira qirika wî tê me. Leigh, Sînemaya Azad a Îngîlîstanê bi teknîkên şanogerîyê re kiriye yek loma meriv dibêje qey, lîstîkvan li ser dikê dileyîzin. Em ji dekorê, dîyalogan û ji hestên dide mirov, têr dibin. Em rasterast di bin tesîra boyax, şopên firçeyê û liv û tevgerên berhemên Turner yên ji ber xwe ve çêdibin, dimînin. Çavê me ji firçeya Turnerî naqete û çavê meriv her li pey firçeya wî ye û meriv xwe li hêviya sekansa wê ya ku dê li pey were digire.

Mike Leigh ê hobasê (hoste) sînemayê; Turnerî wekî kesekî qure û ji xwe razî rabeerî me dike û ne şaş e jî. Turner, têra xwe qure ye lê ew xweh û xeyset di gelek hûnermendên mezin de jî heye. Em ji xirexir û minemîna wî ya di dîmenan de dixuyê fêhmî dikin ku ew merivekî bi hêrs e. Nekenin ha ev rast e. Di dîmêna ewil û heta ya dawiyê Turner awirtûj, madmikûs û qeherandî ye. Em kêman rastî kenîna wî tînin. Gelek caran li cem bavê xwe, li cem key û li cem jinikan e. Hunermend xwedî disîplîn û rê û rêbazan in ji ber wê xwe qure jî dikin. Leigh dibêje ji ber disîplîn

û rê û rêbazên ewî “Turner” bi kar dianî, civata hunermendan de aureyeke wî hebû, hunermendan qedrê wî digirt, rêz û hurmet nîşanî wî didan. Turner îro çî qas navdar be jî di wextê xwe da zêdetir navdar bû. Arîstokrat û dewlemendên Brîtanî mirîyên berhemên wî bûn. Hêza pêlên okyanûsan û pêlên behran, şikeft, psîkolojiya tenêbûnê mijarên berhemên wî bûn û van dîmenan carinan dilê mirov xweş dikirin carinan qedrê mirov bilind dikirin û carinan jî xezebek dikire dile mirovan de. Arîstokratan jî ji ber wê ji berhemên wî hez dikirin.

Wênesazê Impresyonîst, xweza raserasat nîşan nedida, wî bi hestên impresyonîst berhemên xwe dineqîşandin. Turner jî pêşengekî Impresyonîzmê ye. Di kêliyêke filmê de pêşangeheke navdar heye û Turner jî tê de ye. Di vê pêşangehê de berhemeke Turner jî hatîye dalgalandin lê bele ew ji cihê wê ne razî ye û ji ber wê diqehire û dora avahiya pêşengeh lê ye çerx dike. Bixwe nû ji gerra xwe ya Walesê vegeyîyaye û ev wêne jî wê çaxê çêkiriye. Di wêneyê de rengê tavê rengê zerika hêkê dide û li ser behra ji ber xofê reşvedeya jî çend heb keştî hene. Wexta Turner, firçeyekê digire destê xwe û li serê firçeya wî ve boyaxa sor heye û ew hema wê kêliyê deqeke sor li tuwalê dide. Û bi paçikê di destê xwe de binê wê deqê paqij dike. Û jê pêlek diderkeve holê. Piştî wê li pişt xwe dizivire û ji xwe razî awirekê dide kesên wî temaşe dikin û ji nava temaşevanan yek gazî dike û dibêje: “A niha xilas bû!”

Çend dîmen di pey re Turner derdikeve rê. Leigh, têkiliya rê û hunerê bi van dimenan nîşanî me dide. Min ji şairekî bihistibû û wî digot; “dûr, welatê min e” û dîsa digot; “dûr, ‘bê welatî’ya me ye”. Turner bixwe jî wisa jiyaye. Turner di piraniya filmê de bi rê de ye û li ser rê xuşîna (hawar) behrê dibihîse, heqîqeta bê deng maye diqire û hwd. Belê, rast e. Turner bi perspektîfeke cihê li jiyane dinêrî. Ji loma tama di berhemên wî de di tişteke din de nin e.

Çavkanî ya Wêneyan

<https://images.app.goo.gl/K76F4oBwzJ1sj7xW6>

htt

<ps://images.app.goo.gl/b7kC8Q37TDfsFguC8>

<https://images.app.goo.gl/nBaAi4oGUVFEM3bS8>

<https://amp.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/jan/11/jmw-turner-dutch-boats-stay-in-britain-bridgewater-sea-piece>

<https://images.app.goo.gl/TWVRTYCKrKNG52Te8>

<https://images.app.goo.gl/bSde5yLLn7vPT6CK6>



Mr. Smith Goes to Washington, Têkiliya Sîyasetê û Sermayeyê



Mela Mihyedîn
mihyedîn@outlook.com



Her zanyarek û her sîyasetmedarek li gorî xwe wateyê dide gotina siyasetê û wê ji bo xwe pênasê dike. Li gorî her îdeolojiyê, baweriyê û ramanê, wateya sîyasetê diguhere. Cîyê hûn lê disekinin, wateyê hem dide jîyana we hem jî dide têgehên.

Ji nava wan ya bêtir keyfa min ji vê re tê ev e: “Sîyaset çavkanîya xirabîyê ye.” Bi min wateya herî dirist ya sîyasetê ev e. Dema meriv li dîrokê binêre meriv dê vê yekê baştir fam bike. Sîyaset ji bilî xirabîyê, paşdamayînê, şer û pevçûnê bi kêrî tiştekî din nayê mixabin...

Siyaset peyveke erebî ye û wateya wê “terbîyekirina hespan e”. Peyva ‘seyîs’ê (kesê hespan perwerde dike) jî ji wir tê. Sîyaset terbîyeya heywanan e û dema dibe karekî beşerî dibe terbîyeya însanan. Di rastîyê de heywan û însan ji bo dewletê yek in û her du jî wekî keloşkan hene lê bi kêrî tiştekî din nayên. Her tiştekî dikare bibe alavê siyasetê lewra qîmeta ti tiştekî ji bo sîyasetê û sîyasetmedaran nîn in. Însanên rayên xwe didin wan jî ji bo wan bi qîmet nîn in û ha ew ha keloşkek ti ferqeke wan ji hev nîn e.

Frank Capra, dêrhenerê herî navdar yê Hollywoodê ye. Wî hem di dîroka sînemaya Dewletên Yekbûyî yê Emerîkayê (USA) de hem jî di dîroka sînemaya cîhanê de ji xwe re cîyê xwe çêkiriye. Capra meseleya sîyaseta qirêj, baş fam kiribû û li gorî wî heke mirov bikeve nava wê pergalê sîyasetê dê bibe



destar û wê her tiştî bihêre û wê her tiştî tune bike. Her wisa Caprayê têkilîya sîyasetê û çapemeniyê hîn di salên Şerê Cîhanê yê Duyem de ferq kiribû û wî li ser vê mijarê di sala 1939an de filmekê kişand û navê filimê “Mr. Smith Goes to Washington” bû. Bi vê filimê hem Capra û hem jî James Stewart bûne du stêrk û li banê gerdûnê çilwilîn. Bi vê filimê her du jî gelekî derketin pêş û rexneyên gelekî erênî li herduyan hatine kirin.

Sîyaset çavkanîya xirabîyê ye! Gelo kesekî dirist bikeve nava lepê sîyasetê dê bikaribe dîsa wekî berê dirist bimîne? Dê bikaribe ji bo menfeeta gelê xwe bixebite? Dê bikaribe bê tawîz li hemberî parlamentoyê derbikeve, li hemberî serok û partiya xwe derbikeve û rastîyê vebêje?

Yan ew ê mîna wan kesên çendî sal in di parlamentoyan de ne û tenê ji bo berjewendiyên xwe yan jî ji bo berjewendiyên partiya xwe û serokê xwe dixebitin tev bigere û xwe dewlemend bihesibîne? Filimê Capra bersiva van pirsan dide. Lê helbet hin qanûn û qaîdeyên sînemayê hene û divê dilê temeşavanan bê rehetkirin lewra Capra jî wê dike.

Helbestvanê mezin û nemir Cegerxwîn di helbesteke xwe de dibêje:

“Evên bûne rêberê me

Çi anîne serê me

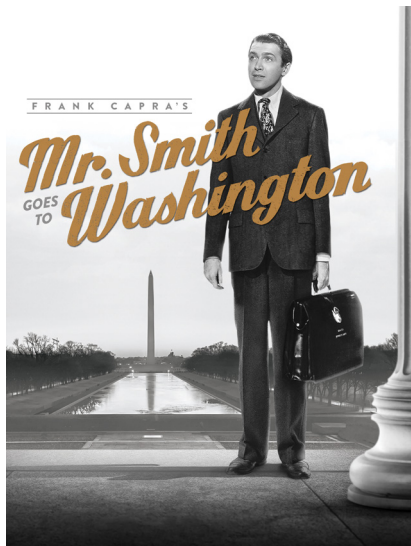
Dirist nakin evîne

Bê mirêş dîkin civîne”

Ev helbesta Cegerxwînî ji alîyê Ciwan Haco ve jî bûye stranek nazenîn. Cegerxwîn û Capra hevçaxê hev in û fikrê herduyan jî gelekî dişibine hev: “Çi tê serê me ji mîrên ser serê me tê”.

Cegerxwîn û George Orwel bi dilekî xemgîn li sîyasetê, li sîyasetmedaran û serokan dinêrin. Helbet Capra jî wekî wan difikire lê Capra nikare derkeve derê qanûnên sînemayê. Lê bi filimê xwe ya dilê xwe tîne ziman û derba xwe li gotinê dide.

Li eyaletê DYÊyê kursiyê parlamenterekî vala dimîne. Bi alîkarîya Joseph Harrison Paine ji wî eyaletê Jefferson Smith (James Stewart) wekî parlamenter nîşan didin. Bi vî awayî Smith bi hevalê bavê xwe re bi rê dikeve û diçe Washingtonê. Di filimê de navê eyaletê derbas nabe. Smith li eyaletê xwe tê hezkirin. Navbera wî û zarokan gelek baş e û her sal bi zarokan re derdikevine derveyî bajêr û nêzî Gola Willet Creekê ji xwe ra diçine kampê. Smith li wê eyaletê koma şopajoyan ava kirîye û bi vî karî re mijûl dibe. Di nava gelê de jî gelekî tê hezkirin û bi diristîya xwe bandor li gelek kesan kirîye.





Navbera Paine û Smithê gelekî baş e. Paine wî wek kurê xwe dibîne û wî tim diparêze lê ev parastin li Washingtonê diguhere û navbera wan xera dibe.

Dema têne bajêr Smith bi dilekî xweş diçe serdana peykerê Lincoln paşê dest bi karê xwe dike. Dema Smith tê rojnameger dora wî digirin, pirsan li wî dikin û Smith jî bersiva pirsên wan dide. Sibetira rojê rojname derdikevin û Smit dibîne ku wan ji ber xwe ve tiştin nivîsîne û tiştên Smit negotine di rojnameyê de par ve kirine. Smith, hêrs dibe û li pey rojnamegeran dikeve. Hinekî heyfa xwe ji wan distîne lê rojnameger wî ji xewa wî ya şêrîn hişyar dikin û dibêjin: "Hûn sîyasetmedar hemû koleyê pereyan û sermayayê ne. Hûn tev jî pêlîstokên kapîtalîstan in." Bi vê gotinê re hişê wî hinekî tevlihev dibe. Ji gotinên rojnamegeran tê famkirin ku karê çapemeniyê tev derew in û însanan dixapînin û bi vê yekê jî pereyan qezenc dikin. Rojnameger û çapemenî bi rehetî dikarin dev biavêjine derewan û mirovan derewkar nîşan bidin.

Paine, naxwaze Smith ji bo wî û Taylor zehmetiyê derbixwe û dixwaze Smith li ser xeyalên xwe bixebite. Dema Smith ji sekretera (Saunders) xwe re behsa armancên xwe dike, sekreter sere pêşiyê jê bawer nake. Saunders jî sîyaseta xwe dispêre derewan û ji sîyasetmedarên bo berjewendiyên xwe dixebitin û yên derewkar aciz bûye lewra dixwaze dev ji karê xwe berde. Lê dema Smith, baş nas dike û haja wî ji xeyalên wî çêdibe hêvî dikeve dilê wî û alîkarîya wî dike.

Piştî wextekê sermiyanekî Jim Taylor çêdibe û ew xurt dibe û wisa derdikeve pêşberî temaşevanan. Taylor bi pereyan û bi kursiyên sîyasetmedaran tev dikîşîne aliyê xwe û ji bo berjewendiyên xwe dilê wî çî bixwaze bi parlamentoyê dide qebûl kirin.

Tiştê Taylor, Paine û Smith tîne pêşberî hev Gola Willet Creek e. Smith dixwaze ew der were kirin û zarokên ji her çar aliyên welêt têne wir bi hev re kampê bikin daku yekîtiya wan çê bibe û ji hev hez kin. Smith qanûnekê pêşkeşî Saunders, dike. Dema haya Taylor û Paine ji vê yekê çê dibe gazî Smith dikin û dixwazin wî bikin bin kontrola xwe da qanûnê nede parlamentoyê. Taylor dixwaze li wê derê bendavekê çêbike. Heger qanûna Smith pêşkeş kiriye bê qebûlîkirin wê zerareke mezin bide Taylor.

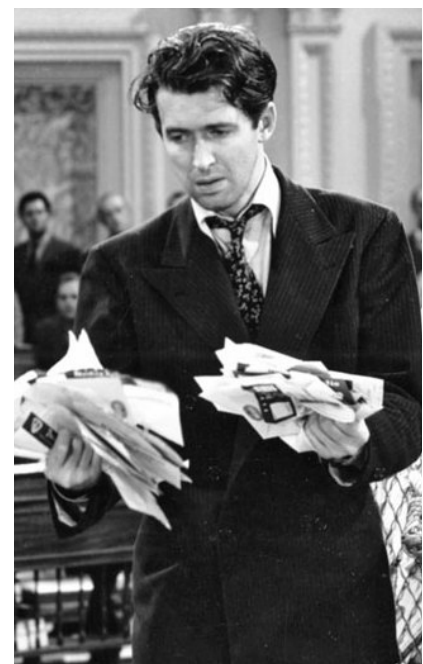
Di nava axaftinên wan de Smith baş fam dike ku Taylor hakimê parlamentoyê ye û sîyasetmedar tev jî xizmeta wî dikin. Kesên dubare, sêbarê tîne hilbijartin jî dîsa bi saya sere kesên mîna Taylor tîne hilbijartin. Sîyasetmedarên ku dîsa dixwazin bikevîne parlamentoyê divê ji gotina

patronê xwe dernekevin. Werhasil, kesên perê wan hene dikarin her tiştî bikin. Dema Smith vê yekê fam dike navbera wî û Paine xera dibe. Smith, baş fam dike ku dilê dewlemendan ji kî re bixwaze û kî derxe pêş ew tîne hilbijartin. Gel sera-bera difikire, partî û kesên dewlemend kî derxine pêşiya civakê civak wan qebûl dike. Meriv baş fam dike ku di navbera xelkê û sîyasetê de pîreyek nîn e û meriv di filmê de vê dibîne. Hema ne însanek çakêtek jî bê daleqandin, xelk wê biçe û raya xwe bide wî çakêti. Capra hem xelkê hem jî sîyaseta qirêj rexne dike.

Taylor dema dibîne Smith bi paş de gav navêje, wî tehdît dike lê Paine nahêle ku Taylor wî bide kutan yan jî tiştêkî din bîne serî wî. Taylor bi fen û fûtan û bi medyayê Smith li ber çavê xelkê dide reş kirin.

Dema Smith qanûnê pêşkeşî parlamentoyê dike, Paine bi belgeyê sexte destûra axaftinê ji parlamentoyê digire û dibêje: "Ciyê ku Smith behs dike, Gola Willet Creek milkê wî bixwe ye û dixwaze ji wî milkî pereyekî baş qezenc bike." Di derbarê wî de nûçe û belgên sexte tîne amadekirin û Paine wê teklîfê dide parlamentoyê daku Smith ji parlamentoyê bê avêtin.

Smith pir xemgîn dibe lê bi alîkarîya Saundersê xwe zû dide



Kunyeya Fîlm**Nav**

Mr. Smith Goes to Washington

Derhêner

Frank Capra

Senarîst

Lewis R. Foster

LîstikvanJames Stewart,
Jean Arthur,
Claude Rains...**Sal**

1939

Wext

2 s. 9 d.

IMDb

8.1



hev û dîsa diçe parlamentoyê. Parlamenter hemû li hemberî wî derdikevin û dixwazin ew ji wir bê avêtin. Ev daxwaz ne ya sîyasetmedaran e. Taylor çî bixwaze sîyasetmedarên din jî wê dîkin û Taylor çî bibêje ew jî dubare dîkin. Smith mafê axaftinê digire û dest bi axaftinê dike. Heta Smith li ciyê xwe rûnenê an jî dev ji axaftinê bernede kesek nikare mafê axaftinê jê bistîne. Têkilîya Saunders û ya rojnamegeran pir baş e û dixwazin di derbarê Smith de nûçeyên rast binivîsin û millet hişyar bikin. Lê kesê xwedî sermiyan be çapemenî û sîyasetmedar tev jê re xizmetê dîkin. Di vê fîlmê de jî heman tişt heye û nûçeyên hatine amadekirin nayêne weşandin û radyo jî qet behsê nakin. Çapemenî û radyo piştgiriya Taylor dîkin û hema diçin û tînen şitexaliyan li Smith dîkin û wî reş dîkin. Di fîlmê de Taylor bi du şeklan derdikeve pêşberî temaşegeran: Taylor fermanê dixwîne û dide sîyasetmedaran yan jî fermanê (bi telefonê) jî çapemeniyê re dixwîne.

Dem a Saunders dibîne di nûçeyan de parîkî behsa Smith nayê kirin ew jî radibe û telefoni eyaleta Smith dike. Li eyaletê mat-bayeke biçûk a şopajoyan heye û ewana bi alîkarîya Saunders,

nûçeyên rast bo Smith dirist dîkin û nûçeyan li her dereke belav dîkin. Taylor dîsa tê ber ekranê û ji berdestiyên xwe re fermanê dixwîne û dibêje: “Zerarek li zarokan tê jî bila were, ewana ne di xema min de ne, herin û nehêlin bila ew bixebitin.” Di fîlmê de berdestên Taylor ji bo zarok nûçeyan rast belav nekin, diçin û zerarê didine zarokan.

Louis Althusser li ser alavên îdeolojîk (rojname, tv, radyo...) disekine û di berhema xwe de dibêje: “Kesên alavên îdeolojîk kontrol bike dê bikaribe civakê jî kontrol bike.” Ev rastî di nava jîyanê bixwe de jî heye. Her partî, her îdeolojî, her bawerî û her dewlet xwediyê çapemeniyekê ye. Her partî, her îdeolojî, her bawerî û her dewlet ji bo hêsîrên xwe ji destê xwe nekin çapemeniyê pirr baş bi kar tînin. Kesên hêza wan pirr zêde ne, alavên îdeolojîk digirine bin xizmeta xwe loma wan peyveke din li lîteratûrê zêde kirine û ew jî “Medyaya Alîgir” e. Medyaya Alîgir xizmeta kesekî (serok, serokkomar...) de ye, ev medya rastiyê vedişêre û xelkê dixapîne. Herçiqas mixalefetek hebe jî qeweta wan bi qasî ya medyaya alîgir nîn e û naveroka nûçeyên wan rast û dirist nîn in. Herkesek dixwaze însanan kaşî ya xwe bike lewma jî derew pir in.

Kesên di vê serdema modern de medyayê baş kontrol dîkin, dikarin her kesî/her tiştî kontrol bikin. Herî dawî li DY Eyê D. Trump di hîlbijartinê de bi ser ket û demekê serokatîya dewletê kir. Berîya serokatîya DY Eyê her kesî Trump wekî bazirgan û serokê medyayê didît. Lê Trump bi medyaya xwe her tişt kontrol dikir û bi saya medyaya xwe jî hîlbjartin qezenc kir.

Niccolò Machiavelli bingeha sîyaseta modern bi berhema xwe ya bi navê “Mîrza” (Prens) danîbû. Li gorî wî, meriv ji bo kursiyekî bi dest bixwe dikare her tiştî bike û yanî ji bo wê her tişt meşrû ye. Kesên carekî kursî bi dest dixin, êdî nikarin dev ji kursiyê xwe berdin û bi kursiyê xwe sermest dibin. Însanên bi vî rengî dikarin milletê xwe, dost û hevalên xwe bifroşin. Taylor jî mîna Machiavelli difikire. Kesên di ber wî de rabûna nedihatine hesibandin. Machiavelli dibêje: “Meriv bo îktîdarê biparêze û îktîdarê qewîtir bike dikare her neheqiyê û zilmê bike”. Kesên îktîdarê bi dest dixin piştî demekê neheqî û zilmê li rêhevalên xwe an jî rikeberên xwe dîkin. Bi vî awayî îktîdara xwe qewîtir û zexmtir dîkin.

Nûnerekî Serkeftî yê Sînemaya Helbestkî: Béla Tarr



Rûmet Med

kayaonur3065@gmail.com



Derhênerê navdar ê macar Béla Tarr li Ewropayê wekî gelek derhênerên din, nûnerekî serkeftî yê rêbaza Sînemaya Helbestkî ye û wî gelek filmên xwe yên xelatgirtî yên wekî “*Sátántangó*” (1994), “*Kárhozat*” (1988) ve li seranserî cîhanê hate naskirin û filmên wî di gelek festîvalên filman ên navneteweyî de hatine nîşandan.

Béla Tarr li bajarê Pécsê yê Macerîstanê ji dayîk bûye lê li Budapesteyê mezin bû. Him dayîka wî him jî bavê wî, bi hunera şanoyê û sînemayê re eleqedar bûne. Dayîka wî ji 50î salî zêdetir di şanoyan de weke suflor xebitî û bavê wî jî sêwirînerê dikê bû. Di televizyona Neteweyî ya Macarîstanê de pêşbaziyek hatibû lidarxistin û dêya wî (Béla hêj 10 salî bû) ew biribû wê pêşbaziye. Tarr wê demê ji bo lênanîneke berhema navdar a “*Mirina Ívan Ílyiçê*” ya wejêkarê mezin ê Tolstoy, hatibû hîlbijartin û bûbû lîstikvanê wê. Béla Tarr ji bilî filmê “*Szörnyek évadja*” (1987) yê Miklós Jancsóyî, di ti filmekî din de cih negirt. Di 16 saliya xwe de dest bi kişandina filmên amator kir û ferq kir ku wê qabiliyeta wî li ser sînemayê heye. Di film û belgefilmên xwe de bi piranî behsa jiyana mirovên karkeran û feqîran kir. Tê zanîn ku Tarr ji zanista felsefeyê gelek hez dike.

Bi kamereyeke 88 mmê dest bi sînemayê kir û di 22 saliya xwe de yekem filmê xwe yê dirêj ê bi navê

“*Családi tűzfészek*”ê (1977) kişand. Lîstikvanên vê filmê amator in, xelkê herêmê tê de lîstine, lîstikvanên vê filmê ji ber xatirê dost û hevaltiyê di filmê de leyîstine. Ev film di nav 6 rojan de hate kişandin, hin rexnegirên sînemayê gotin Béla, di bin bandora derhêner John Cassavetesî de maye, Béla Tarrî, got: “Min berî kişandina filmê “*Családi tűzfészek*”ê ti filmên Cassavetesî temaşe nekirine”*. Yekem filmê metraj-dirêj yê Tarrî di sala 1979ê de hate nîşandan. Piştî vê filmê, filmên wî yên din ên “*Szabadgyalog* û *Panelkapcsolat*” hatin kişandin.

Serlîstikvanên profesyonel cara pêşî di filmê wî ya Panaelkapsolatê de lîstine. Béla Tarr, di sala 1982yan de ji berhema William Shakespearî ji bo televîzyonê, filmeke bi navê “*Macbeth*” kişandiye û ev film ji du beşan pêk tê. Beşa yekem 5, beşa duyem jî 67 deqe ye. Wî senaryoyên çar filmên xwe yên pêşî, bixwe nivisîne lê piştî filmê “*Őszi almanach*”ê (1984), digel nivîskarê macar László Krasznahorka, senaryoya filmê “*Kárhozat*”ê (1988) dinivîse, “*Kárhozat*” yek ji wan filmên baş yê derhênerê tê qebûlkirin. Filmê wî yê herî navdar “*Sátántangó*” (1994) jî dîsa ji romana Krasznahorkayî ye û ew jî kiriye film, pêvajoya kişandina filmê ji 7 salan zêdetir berdewam kiriye û ji 450 deqeyan pêk tê. Atmosphereke helbestkî di “*Sátántangó*” heye û sehne hêdî hêdî bi hemdê xwe diherikin, ji aliyê bikaranîna muzîkê ve jî filmeke balkêş e, newayên muzîka filmê rih û canê mirovan dipêçe. Bi ya min filmê herî serkeftî ya Tarrî, ev e; çî wextî mirov wê temaşe bike, mirov nikare xwe ragire û mirov li ber bayê filmê dikeve.

Nivîskar û wêjekara navdar a Amerîkayî Susan Sontag, di derbarê Béla Tarrî de dibêje ku “Tarr, rizgarkareke sînemaya nûjen e û ez her sal carekê filmên wî temaşe dikim lewra gelekî kêfxweş im.”** Derhênerê navdar piştî filmê “*Sátántangó*”yê, di 1995an de jî kurtefilma xwe ya bi navê “*Utazás az Alföldön*”ê filmê xwe diqedîne û film 35 deqe ye.

Piştî 5 salan jî bi filmê xwe yê bi navê “*Werckmeister Harmóniák*”ê (2000) derkete pêşberî temaşevanên sînemayê, di her merheleyek kişandina vê filmê de, di kêliyên vê filmê de gelek zehmetî hatine kişandin û ev film ji aliyê rexnegirên sînemayê ve gelek hate hezkirin. Dû re, filmê nû ya Béla Tarrî ya ji romana Georges Simenonî li sînemayê tînin û filmê wê dikişînin, wê filmê “*A Londoni Ferfi*” di sala 2005an de biketa vîzyonê lê ji ber ku çêkerekî filmê xwe kuşt, galaya filmê Humber Balsanî, di sala 2007an de li bernameya Festîvala Filman a Navneteweyî ya Cannesê hate li darxistin û di sala 2008an de jî li her dereke cîhanê hate nîşandan.

Derhênerê jêhatî û xebatêz di sala 2011an de bi filmê xwe yê bi navê “A torinói ló” re derkete ber sînemehezan. Ev film, filmê dawî ya Tarrî ye û vê filmê di sala 2011an de li gel Festîvala Fîlman a Navneteweyî ya Berlînê û (ji vê festîvalê du xelat girtin) li gelek festîvalên din de jî hate nişandan.

Derhênerê mezin Béla Tarr herikîna atmosferên filmên xwe; bi zimanekî helbestkî dihone, bi temaşevanên xwe re derdikeve rêwîtiyên helbestkî, aramker, bêhempa û guherîner.. Di çîrokên wî de bûyerên xwezaya jiyana xwe bi awayekî resen û derasayî didin der û dibin neynika dem û rastînen jiyane.. Rê; destpêkek û mezinbûn e, wekî ku di sehneyeke filmê wî yê Satantagoyê de dibêje; “Rê mirov diguherîne..”

Fîlmên din yên Béla Tarrî:

Fîlmên metraj-dirêj:

“Panelkapcsolat” (1982),
 “Szabadgyalog” (1981),
 “Családi tűzfészek” (1979).

Belgefîlim:

“City Life” (1990)

Kurtefîlim:

“Visions of Europe” (2004),
 “Utazás az Alföldön” (1995),
 “Utolsó hajó” (1990),
 “Hotel Magnezit” (1978)

Çavkanî:

https://en.m.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Tarr

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Tarr

“Béla Tarr, Ertesi Zaman” / Nivîskar: Jacques Ranciere”, Lemis Yayın (2014)

<https://m.imdb.com/name/nm0850601/>





Hevpeyvîn bi Emîr Xulamî ra



Arman Dayan

armandyn@gmail.com

Deşîfrasyon û wergera ji soranî: Ehmed Berojî



Emîr Xulamî, di 1984an de li Rojhilatê Kurdistanê hatiye dinê. Li *Zanîngeha Tehranê* beşa montajê xilas kiriye. Mastera xweli *Zanîngeha Sooreyê* ya Tehranê li ser derhêneriyê kir. Di mastera xwe ya duyem de jî li ser karesata Enfalê û li ser filmên wekî *Sirte Legel Ba* ya Şehram Elidî (2009), *Hemî Dayîkên Min* ya Îbrahîm Se'îdî (2009) û *Hezar û Yek Sêv* ya Taha Kerîm (2013) xebitî. Bi *Freud*, *Lacan*, *Paul Ricoeur* û *Giorgio Agambenî* re mijûl bû û li gel wan û xwenidinên xwe, wî çarçoveyê teorik danî û gêhişte vê qinyatê; 'Karesata enfalê sedan sed nika-re bête nişandan; çunkî karesat xwe nade dest û destûra vegêranê nade'.

Emîr Xulamî li *Zanîngeha Mehabadê*, *Zanîngeha Silêmaniyê* û *Zanîngeha Sineyê* mamostetî kiriye û di heman demê de li ser dîroka sînemaya kurdî xebitiye. Ew çar salan di nava desteya rexnegirên Îranê de maye û wî rexnegiriya sînemayê kirîye û pişt re jî vegeriya ye derhêneriyê.

The Sea Swells (2016), *Building No. 13* (2017), û *The World's Last Hausd* (2019) kurtefilmên wî ne. Xulamî vê gavê li ser filma xwe ya bi navê *The City Under the Manderine Tree* dixebite.

Di navbera bakurê kurdistanê û rojhilatê kurdistanê de peywendiyê sist heye lê van salên dawîyê ev peywendiya sist qayîmtir bûye. Tu dikarî hinekî behsa sînemayê/sînemagerîya rojhilatê kurdistanê bikî, li wir lêkolînên çawa têne kirin û bandora hewayaya sîyasî ya li ser film çêkirina filmên kurdî çawa ye?

Li vir lêkolîn bêtir ji aliya akademyê ve têne kirin. Di heman demê de me hinek kes hene, di warê sînemayê de bizavek dane dest pê kirin, di derbarê sînemaya kurdî de kovarên kurdî derdikevin. Ev yek nişan dide ku li Îranê li ser vê yekê zext nîn e, di vî warê de me pirsgirêk nîn e. Lê nixandina siyasî ya berfireh nebe, te maf heye her nixandinekê bikî heta bila siyasî be, lê nixandina te ya siyasî cihêkariya ji Îranê be dibe pirsgirêk. Yanî (li gorî Îranê) divê



kurd bi vî şeweyî werin nixandina ku beşek in ji sîstema welatê bi navê Îranê û weke wan nixandina siyasî bikin. Sînemagerê Rojhilatî jî her bi vî şeweyî ne. Pirsgirêk nîn e, sînemagerên Rojhilat dikarin filman çêkin, lê destûra nişandana wan li holên sînemayê baş nîn e, heta li bajarên kurdan jî. Eger hebin jî gelek kêma in, pêvajoyê tu biçî li Tehranê hinek tiştan bikî, zor e. Eger bixwazî serbixwe filman çêbikî, destûr nîn e ku tu li holên sînanemayê filman nişan bidî. Ya din sînemagerên kurd jî mîna beşa lêkolînê her di bin vî fişar û zextê de ne, destûr nîn e di van warên siyasî yê lêkolînê de filman saz bikin. Cureyê sînemagerên kurdên Rojhilat, tîne teşwîq kirin ku ber bi sînemaya post-kolonyalistî li Rojhilat ve biçin. Eger di nav pirsên we yê din de behsek li ser vê yekê hebe ku filmsazên kurd çawa tîne teşwîq kirin, da ber bi vî arasteyê ve biçin û bi vî şeweyî filman çêbikin ez dê rave bikim.

Sînemaya Îranê li her dereke cîhanê deng vedaye û ji nava van filmên deng dane de, kurd jî hatine temsîl kirin. Bi te kurd çawa hatine temsîl kirin, derhênerên faris bi çi çavî li kurdan nihêrine, nêrinên wan çawa nin?

Sînemaya Îranê sînameyê wisa ye ku cih û pêgehek heye di cîhanê de, gotineke wê ya qalkirinê heye. Lê şewaza Sînemaya Îranê li beriya Şoreşa 1979an bizavekê dest pê kir, ev, bizava sînemaya post-kolonyalistî bû. Li Îranê bandora wê modernîzmê ku heta li Tirkîyaya Atîrkî jî hebû, lê bizava Rîza Şah dabû dest pê kirin ne wekî ya Atîrkî bû. Di dewra Mihemed Rîza Şah de (ew kurê Rîza Şah e) di sînemayê de bo asîmîlekirin û jinavbirina neteweyên xwe bizaveke post-kolonyalistî dide dest pê kirin û ev ne tenê li dijî kurdan bo hemû gelên Îranê bû. Çimkî Îran wekî Tirkîya û Iraqê nîn e, mirov nikare bêje welatek yek neteweyî ye. Îran welatekî pir neteweyî ye, gelek neteweyên wekî faris, tirk, ereb, belûcî û ermenî tê de dijîn. Ji ber vî yekê hewla asîmîlekirinê di dewra Mihemed Rîza Şah de dest pê kir. Li dijî hemû gelên Îranê film hatin çêkirin ku kurd jî ji vî şewazê bêpar neman. Bi navê Dalaho filmek hate çêkirin, di nava vî filmê de kurd wekî miletekî paşdemayî, çiyayî û hwd. hate nişandan. Evê bizavê heta Şoreşa Gelên Îranê, heta salên 1979an berdewam kir. Em di vir de du-sê tiştan dibinin, yanî di sînemaya di wê serdemê de kurd berovajî Şoreşa Gelên Îranê şoreşê dikin, daxwaza mafên cihê dikin ji mafên îranîbûna xwe, mafê kurdbûna xwe dixwazin. Sînemaya Îranê li dijî vî yekê sekini û wan kurd wekî neyar, xwefiroş û wekî ligel dijminên Îranê bin, hatine nişandan. Şoreşa Gelên Îranê hevdem e ligel şerê Îran û Iraqê, di nav sînemayê de hewl hatiye dayîn ku kurdan wekî alîgirên Seddam, neyar û xwefiroş nişan bidin. Piştê di salên 1990an de bizaveke din di Sînemaya Îranê dest pê dike ku ev dagerîn bo nêrîna pêş şoreşa gelan, wê demê dîsa sînemayêke post-kolonyalistî dest pê dike.



Beşek ji sînemagerên wek Ebas Kiyarustemî, Semîra Mexmelbaf, Manî Heqîqî û Behmen Fermanrara hatin Kurdistanê hewl dan ku Kurdistan wek welatek paşketî nîşan bidin û sedem jî wek cografya û cihê jiyana wan nîşan bidin ku ewqas zor e mirov bikare biçe nav, çimkî cihek çiyayî ye, ji ber vê yeke jî çand û kultûr jî neçûye nav wir. Di nav van hinek filman de kesayetên Faris, kulturê tînine Kurdistanê. Di sînemayê de wisa lêhat ku sînemagerên kurd jî her bi vê berçavkê û her bi vê nêrînê filmin çêkirin. Eger pirs li ser vê yekê jî hebe em dê zelal bikin.

Te li ser filmên kurdî yênlî bakurê kurdistanê hatine çêkirin de, gelek lêkolîn kiriye. Anegorî te derhênerên kurd di van filmên xwe de ji aliyê 'bîr û hizirê' ve di bin bandora derhênerên serdestan de mane yan na? Ev rewş li rojhilatê kurdistanê çawa ye?

Nirxandina sinemaya Rojhilat, Bakur, Başûr û Rojavayê Kurdistanê wek çar parçe ye jê ra çar nirxandinên cuda pêwîst in. Çimkî em di bin bandora çar desthilat, çar sîstem û çar hikûmetên cuda da dijîn. Çar nêrînên me yên cuda yên sinemayê hene. Li Bakurê Kurdistanê biza-veke Yilmaz Guney bixwe heye, ev cure ye ku Giorgio Agamben qal dike. Kesayetên filmên Yilmaz Guney ji kesayetên din cudatir in. Li jêr bandora lokalbûnê ji ber ku tu cuda difikirî, ji gund têne derxistin, ji aliyê din ve eger tiştên cuda bikî te dixine girtîgehê. Ji ber vê yekê karakterên filmên Yilmaz Guney bi du cure sîsteman re pirsgirêk heye. Yek; sîstemeke hikûmî ye ku li dijî kurdan e, hewl dide kurdan biçewisîne û têk bibe. Du; sîstemeke kurdî û kevneperest e ku astengî derdixe bo pêşveçûnê. Lewma di Yilmaz Guney de cureyekî rexnegirane yê sînemayê heye ku piştî wî jî berdewamiya wê sînemayê heye, her çend bi qasî ya Yilmaz Guney xurt nebe jî ev yek di Yilmaz Erdogan, Reîs Çelîk û ta Kazim Oz de jî tê dîtin. Lê bizav li Bakurê Kurdistanê niha bi du arasteyan ve diçin. Yek, nêrîneke siyasî ya PKKyî ya din jî nêrîna rexnegirana ya marksîstî ku her du jî bi şeweyekî nêzîkî hev in. Di cureya ewil de nêrîna PKKyî bi îdeolojiyên PKKê têne nîşandan, ya cureya duyan de nêrîna Yilmaz Guney, nêrîneke marksîstî û dij-sînor e, ew tê nîşandan. Din ava sînemaya kurdî da, nêrîna Yilmaz Guney, niha hewl dide hinekî din xwe ber bi nêrîneke kurdîtir ve xwe rakêşe, hewl dide wê nêrîna nasyonalist çêke bo sînemayê û her çend marksîstî be jî nirxandineke kurdane ye. Lê ev rewş li Rojhilatê Kurdistanê hinek cuda ye. Mafê sînemagerên kurd yê wê nêrînê nîn in. Ji bo Îranê sînema girîng e, berovajî wê bo Tirkîya jî rêzefilm girîng e, çimkî nêrîneke turîstî ye. Hewl dide bi rêya rêzefilman turîstan bo welatê xwe rabikêşe. Lê Îran hewl dide bi sînemayê şoreş û îdeolojiya Îranê veguhêze bo hemû welatên derdora xwe. Ji ber vê yekê nirxandina sînemayê wek sîstem dest bi ser sînemayê de girtiye, mafê te nîn e tu wekî Yilmaz Guney bi dile xwe rexneyan bigirî. Min di pirsê pêştir de jî behs kir, nêrîneke post-kolonyalist hatiye nav Sînemaya Îranê. Ji

aliyê Ebas Kiyarustemî û hinek filmsazên mezin ên Îranê, sedî sed bandorek li ser sînemagerên kurdên Rojhilatê Kurdistanê heye. Ew bandor tenê ya Ebas Kiyarustemî nîn e, festîvalên Îranê, di bin çavdêriya hikûmet û sîstemê xelatan didine wan filmên ku bi vî şeweyî hatine çêkirin û pere jî her ji bo wan filman têne terx-ankirin. Yanî sîstem hewl dide ew sînema di bin kontrola wê de be û ev kiriye jî. Li aliyê din piraniya filmsazên kurd, hişyar nîn in bê ka bi kîjan arasteyê filman çêdikin, ev halê ez behsê dikim yê Rojhilatê Kurdistanê ye. Çima? Çimkî di vê nêrîna post-kolonyalist de wekî behsa wê tê kirin; gava welatek te dagir dike, te wek paşketî dibîne û hemû kevneşopî û nerîtên te wek paşketîbûn nîşan dide û hewl dide ji te re kulturê bîne, tiştê tîne jî bo te ya baş e. Lê behs li ser vê yekê ye; gava ev dagirker ji vî welatî derdikevin her tiştî terk nakin yanî ew nayê wê wateyê ku êdî ew ê wisa li te nenêrin. Dibêjê; burjuvayên navxwe, ewan kesên xwe li jor dibînin, hewl didin bi şewazê dagirkerên xwe filman çêbikin. Dixwazin ji dagirkerên xwe re bêjin erê ez dizanim neteweya min paşketî ye, lê ez wek wan nîn im, ez pêşketî me û paşketîbûna wan dizanim. Beşeke pirsgirêkên sînemaya li Rojhilat ya niha ev e. Yanî sînemagerên Rojhilatî (ne hemû beşeke wan) ketine bin bandor û kontrola dagirker, li dijî neteweya xwe filman dirust dikin. Hewl didin kevneşopî û kultûra kurdî wek paşketî/paşdemayî nîşan bidin, li beramber bisekinin û di rastî de ramalin ji nav neteweyê. Yanî bi şeklekî xizmeta sîstemê dikin, bandora derhêneran gelek giring nîn e, ew di xizmeta sîstemekê de ne, û ev sîstem dixwaze bi vî şewazî werine dirustkirin û hinek filmasazên Rojhilatî jî vê dikin.

Derhênerên kurd xwe dispêrine hinek hincetên wekî; bêderfetiye, kêmasiya ekîpmanan, kêmasiya têkiliyên li gel kesên di sînemayê de kar dikin û hwd. Loma jî diyaspora jî di nav de li her çar aliyên kurdistanê filmên kurdî gelek kêmtên kişandin. Bi te ev hincetana çi qas rast

in, gelo meriv nikare li gel van handîkapan pirtir filman durist bike?

Bixwazî yan jî nexwazî astengî û pirsgirêkên wiha hene, ji wê bêtir jî hene. Yanî niha me ji bo lêkolîna Sînemaya Kurdî filmxane nîn e, me cihek nîn e ku hemû pêkhatayên Sînemaya Kurdî li wir hebin, film li wir bin û dema kesek bixwaze lêkolînê bike biçe li wir rûne, filman bibîne û li ser binivîse. Tişteke wisa li Kurdistanê nîn e. Niha me qadeke sînemayî jî nîn e, wekî civaknasî behsa vê yekê dikim. Me bingeha wê qadê jî dirust nekiriye, qadeke te da rexnegir hebin nîn e, ew hîç nehatine dirust kirin. Hincetên sînemagerên kurd, em bêjin bila %2ê wan rast bin bi ya min wekî din rast nîn in, lê pirsgirêk ev e, me hîç plan nîn in ji bo Sînemaya Kurdî. Yanî pirsgirêk di derfetan de, di tîm û nenasîna amûran de nîn e, me plan nîn e pirsgirêk ev e. Salane em 10-20 filmên kurdî berhem tînin lê hîç pêwendî ligel dîroka Sînemaya Kurdî û ligel kurdan nîn e. Niha bizaveke Hollywoodîzm li Başûrê Kurdistanê dest pê kiriye ku hîç pêwendî ligel nêrîna neteweyî ya kurd nîn e. Pirsgirêka sînemaya kurdî (li her çar parçeyên Kurdistanê), nebûna planekê ye. Yanî plan zêdetir planên hizbayetî ne ta ku planên kurdayetî bin. Partiyên kurdî hewl didin sînema di xizmeta partiyên de bin şûna ku di xizmeta neteweyê de bin. Gotineke Abel Gance heye, bi ya min ew gotin li ser kurdan jî tê, heke bigihîje guhê wan. Abel Gance dibêje: "Mirovên mezin ên dîrokê û efsane herin li jor vehesin, çimkî yek bi yek em dê we vexwînin bo nav sînemayê." Me hîç tişteke ji neteweya kurdan nexwendiyê nav sînemayê. Me ne efsane vexwendine, me ne dîroka kurdan vexwendine, me ne mirovên mezin vexwendine, me ne vegotinên kurdî vexwendine. Me şewazeke wekî vegotina kurdî neaniya nav Sînemaya Kurdî. Beşeke mezin a pirsgirêkan jî ev e. Me nêrîneke rast bo sînemayê nîn e. Her ji ber vê yekê ye pirsgirêk di vir de ye ku em nikarin planeke rast dirust bikin da sînemaya me wek bizaveke welatên din biçe pêş. Ev



The Sea Swells
A Film By: Amir Gholami

Cast: Mohammad Rauf Mohamadi
D.O.P: Vahid Biuteh Edit: Reaza Jafarzadeh & Amir Gholami Sound: Giso Azadravesh
Producer: Amir Gholami
Product
Iranian Youth Cinema Society
Amir Gholami

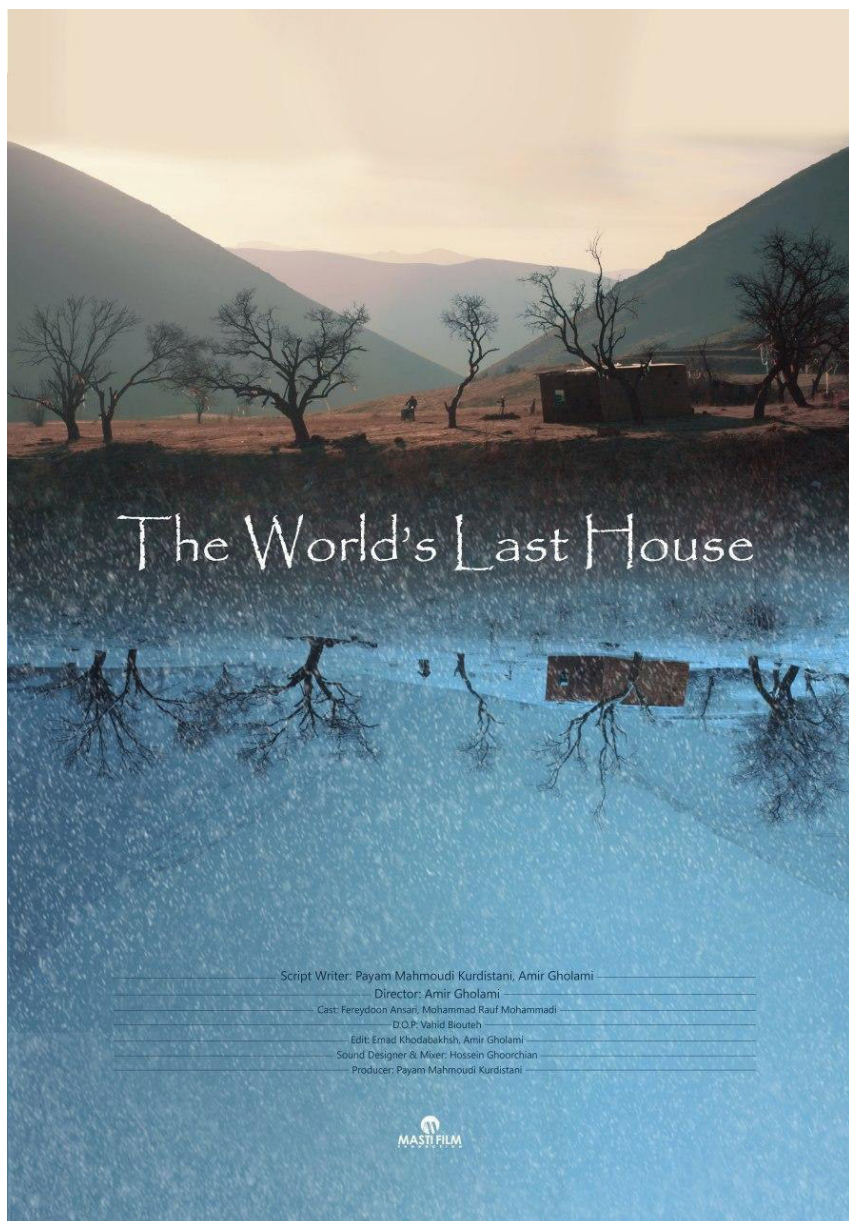


yek ji wan pirsgirêkên herî giring e. Duyem, bi ya min têkiliyên sînemayî di nav çar parçeyên Kurdistanê de qels/nîn e. Yanî maleke Sînemaya Kurdî nîn e ku em hev nas bikin, filmên hev bibînin. Ha ev ne pirsgirêka me ya sereke ye lê maleke Sînemaya Kurdî hebe û ev têkilî çêbin, em dikarin têkiliyan dirust bikin û bingeha Sinemaya Kurdî di sedsala 21an de bi arasteyeke rast bibin pêş. Bo nimûne, têkiliya di navbera Rojhilat û Bakur de kême, pirsgirêk li ser nêrîna sînemaya me heye. Yanî em nizanin di çî astekê de ne, gelek tişt hene, meselen gotar hene lê me bo hevdu wergerandine, me têkiliyên wiha dirust nekirine. Lê ez tesewir dikim ku bingeh rast nîn e. Beşeke mezin a bingehê ji aliyê hikûmetê ve tê dirustkirin, çî Hikûmeta Rojava çî Hikûmeta Başûr. Zêdetir jî Hikûmeta Başûr, çimkî li wir temenê hikûmetê dirêjtir e. Ji hikûmetan tê çaverêkirin ku bingehê dirust bikin û vê bingehê jî bi şewirmendiya hinek kesayetên di warê sînemayê de ku plana wan heye bo dahatûya Sînemaya Kurdî bibe pêş. Bo pirsra we, bi raya min ewan pirsgirêkên sînemagerên kurd nîn in.

Sal bi sal hejmara festîvalên kurdî zêde dibin û ber'eksê vê yekê hejmara filmên kurdî jî kême dibin. Di van festîvalan de pîr kême xelatên dayîn û ji wan festîvalan yê xwedî hîbrît (festîvalên hem online hem jî yê rûbirû tînin kirin) nînin û ji ber piraniya van festîvalan li derveyî Kurdistanê tînin çêkirin, film nagihijîne temaşegerên

Kurdistanê. Em ê çawa berê van festîvalan bidine Kurdistanê ku civata sînemageran û temaşegeran pê çêbibe?

Ez festîvalan bi du şeweyan dinirxînim. Yekem, hinek festîval hene sedî sed bandora wan li temaşevanên navxweyî heye. Evana wekî Festîvala Silêmaniyê, Festîvala Dihokê, Festîvala Kobaniyê, Festîvala Sineyê, Festîvala Kirmanşanê, Festîvala Îlamê, Festîvala Urmê, Festîvala Wanê, Festîvala Amedê, Festîvala Dêrsimê ku li xaka Kurdistanê tîne rêvebirin. Min gelek caran gotiye divê kurd li ser xaka xwe li gund û kuçeyan be jî divê festîvalan lidabir bixin. Çimkî sînema dikare nêrînen me kurdan wek netewe li derdora hev kom bike, yanî me nêzîkê hev dike, biratiya me, biratiya me ya kurdî ha, ez nabêjim biratiya gelan ! Sînema dikare durist bike, û festîval bi vê erke radibin. Yanî 30 filmên Rojhilatî li Bakur werin nîşandan û bereksê wê jî û yan li Rojava û li Başûr werin nîşandan, van bandoran gelek in, evana dikarin din ava Kurdistanê de vê kulturê dirust bikin. Ev gelek girîng e, em çend xwe ji festîvalên navxweyî dûr bixin, tesewir bikin Kurdistanê de çendîn sal bo paş ve biçû û paşdemayîn de were nav Kurdistanê. Lê hinek festîvalên me yê din hene ku li derve ne, wek Festîvala London, Festîvala Moskwa, Festîvala Berlîn, Festîvala Awistralya. Ev festîvalana ji bo vê yekê dirust bûn ku kurd bikevine nava dîskursekê. Yanî heta niha kurd wekî netewe nehatine nasîn wiha dikarin li derve werine nasandin. Ev bandor dikare realiteya kurdan ya siyasî ligel neteweyên din dirust bike/dike, êdî kurd ew tişt nîn in ku Mistefa Kemal bikaribe gelekî bi hêsani gotina 'kurd'ê wekî çiyayî bi kar bîne. Çimkî êdî kurd wek netewe tîne hesabandin. Ev jî wê bandora festîvalên derve ye. Lê pirsgirêkeke girîng di pirsra we de heye, ew jî ev e, mirov çawa dikare wan têkiliyan dirust bike, gel çima ji sînemaya kurdî dûr e? Pirsgirêka sereke ya dûrbûna gel ji Sînemaya Kurdî ev e, gelê kurd bi zimanê Sînemaya Kurdî aşna nîn e û lewra nanasin. Ewqas filmên



tirkî, farsî û erebî temaşe kirine, gava yekem car tûşî filmeke kurdî bên û wê temaşe bikin li wan zor tê, têgihîştina yekem zor e. Lê gava fêrî vê yekê bûn êdî tu bo wan arezûya hunerî dirust dikî dibe şeweyê hunerî. Bi ya min pirseka giring ev e, çawa dibe di sedsala 21an de jî em nikarin bi şeweyeke baş sûde ji înternetê bigirin? Divê me malperek hebe, êdî pêwendî bi hikûmetê ve nîn e, herkes dikare wê malperê dirust bike û filmên kurdî di wir de kom bike û wan ji wir nişan bide. Niha li her dereke cîhanê Netflixek dirust bûye, înternet vê pêk tîne. Gelo em nikarin li Kurdistanê malpereke wiha dirust bikin? Çendek li Başûrê Kurdistanê hene lê ne di wê astê de ne, filmên Sînemaya Kurdî tev tê de nîn in. Bi ya min, madem hikûmeta Îranê, Tirkîyê, Suryê û Iraqê bo me astengiyan dirust dikin, divê rêyan bibinin û van astengiyan biborin. Eger em nikaribin rasterast werine Bakurê Kurdistanê û daku pêwendiya me jî çêbibe, lê bi ya min em dikarin bi vê şewazê yanî online bikin. Divê em hewl bidin sînoren Kurdistanê bi rêya sînemayê bi şewazê online derbas bikin û têkiliyên sînemayî û kulturî yên kurdariyê dirust bikin. Fikra min ew e ku şewaz û rêya herî baş ev e, her ev cure ye ku di muzîkê de hatiye kirin. Muzîka Bakurê Kurdistanê ji aliyê Rojhilatîyan gelek tê hezkirin. Bi şewazê înternetê hatiye vî alî. Xelkê Rojhilat gelek hez ji muzîka kesên wek Şivan Perwer, Ciwan Haco û Mem Ararat dikin. Çimkî êdî li vir sînora hatiye derbaskirin. Bi ya min divê bo sînemayê jî em van sînoran derbas bikin û van têkiliyan dirust bikin. Madem me niha hikûmeteke kurdî nîn e ku rasterast têkiliyên wiha dirust bikin, bi ya min em dikarin bo têkiliyan ji şewaza online sûde werbigirin.

Min pirsê berî niha de, bal kişandibû li ser festîvalên xwedî hîbrît û min gotibû filmên kurdî bi awayekî online nayên nişandan. Li gel vê û ji berkêmasiya platformêndijital û kêmasiya belavkaran, derhênerên kurd nikarin filmên xwe bigihînine temaşegeran. Mirov wekî alter-



natif ji bo derhêner filmên xwe bigihînine temaşegeran, platformên online ava bike fikreke çawaye?

Min bersiva vê pirsê di pirsê pêş vê de dabû. Me tu rêyên din nîn in, tenê rêya me ew ku bi şewazê online têkilî dirust bikin, holeke sînemayê online dirust bikin û bikaribin wan filman bi şeweyê online berdest bikin û temaşevanên kurd rabikêşin bo dîtina wan filman. Ez nikarim filmeke min li Rojhilatê Kurdistanê dirust kiriye bînim û li Bakurê Kurdistanê nişan bidim, em tenê dikarin li Başûrê Kurdistanê nişan bidin, ew jî bi saya hikûmeta me ya biçûk e ku li wir pêk tê. Gelek zor e ku filmsazên Bakur bikaribin li Rojhilatê film nişan bidin, heta Başûrî jî li Rojhilat, bereksê wê em jî li parçeyên din. Her ji ber vê tenê rêyêke derbasbûnê ji vê pirsgrêkê re heye, ew hî derbaskirina sînoran e. Jinavbirina van sînoran bi şewazê platformeke online pêkan e û divê di vê platformê de pêwendiyêke gelane di nav sînemayê de were dirustkirin. Wekî min got, di muzîkê gelek baş hatiye kirin, lê di sînemayê de di wêjeyê û şanoyê de ev nehateyê kirin. Tesewir dikim ev şewaza online dikare alikariya me bike.

Di filmên honakî yên kurdî de derhênerên kurd kûtê xwe dikin û her xwe bi ser mexdûriyê ve temsîl dikin û çaxa belgefilmekê dikêşînin jî mudaxaleyê (dil dike tiştêke nişan bide lê ji ber ku xemên

wî zêde ne nikare wê pêk bîne) û şiltaxiyan (agitation) dikin. Gelo derhêner bi van tevgerên xwe yên han, rastîya ku divê bê nişandan şolî nakin yan jî dilê oryantalistan li xwe xweş nakin?

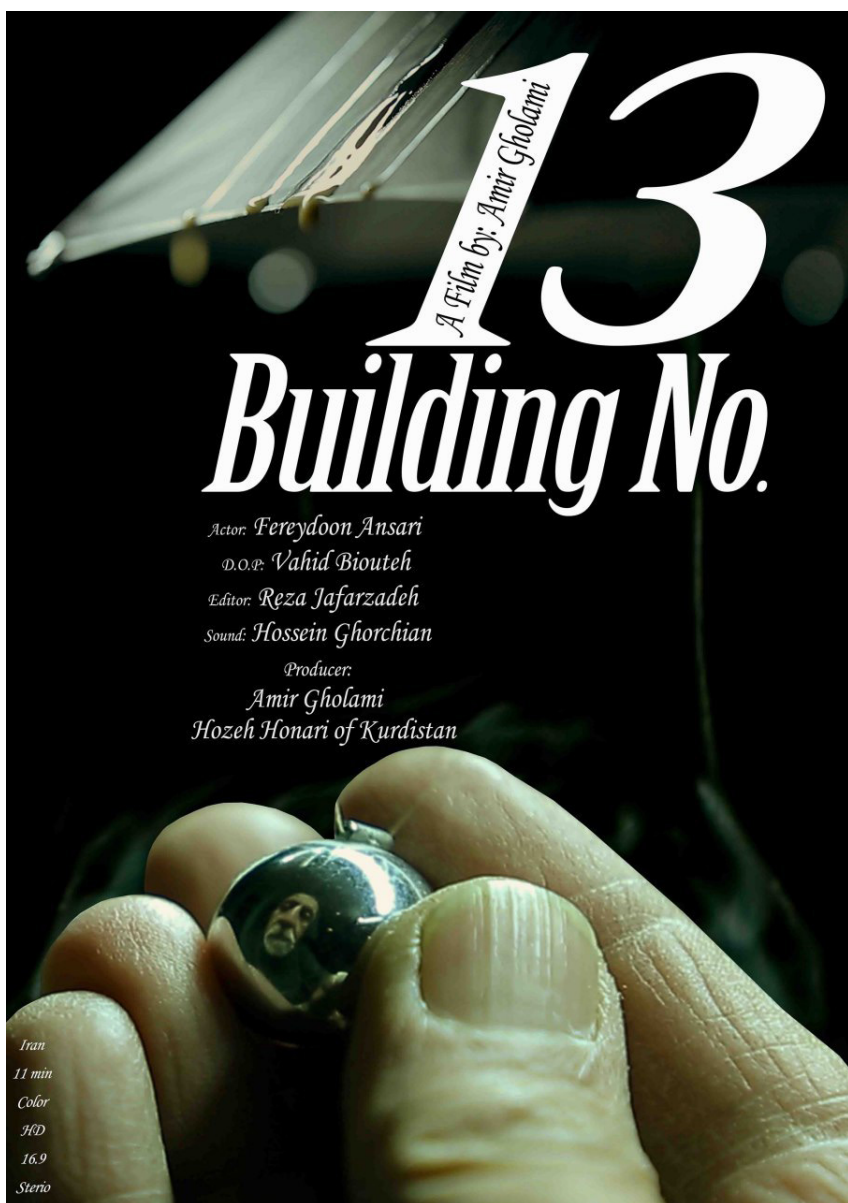
Min bersiva vê pirsê bawer im di pirs 3. û 4. de dabû. Rojhilatnas dixwazin bi vê şêwazê sînemayê binirxînin. Ez ê pêşiyê behsa Sînemaya Kurdî bikim, Sînemaya Kurdî sedî sed çîrokî nîn e, yanî çîrok beşa sereke ya Sînemaya Kurdî nîn e, beşa sereke 'belge' ye. Heta filmên çîrokî yên kurdî jî belgeyî ne, neorealîzmeke belgeyî ne. Di van filman de ji bo nasîna van filman, li şûna çîrokek were nîşandan hewl tê dayîn ku Kurdistanê paşketî were nîşandan. Ev beşa sereke ya pirsgirêkan e li pêş hemû filmên çar parçeyên Kurdistanê. Lê di nav de pirsgirêkek girîng jî heye ku min gotibû, berovajî Yilmaz Guney e. Yilmaz Guney hewl dida di sînemayê de nîşan bide sedema wê paşdemayîne, ji ber du sîstemên nexweş yên di nav kurdariyê bûn, yek sîstema hikûmetê ye, yek jî sîstema lokalî/gundî/kurdariyê.

Lê pirsgirêka me ya niha, sînemagerên kurd bi xwe ne. Sînemagerên kurd ku di festîvalan de rojhelatnas xelatan bidin wan dilê rojhelatnasan xweş dikin. Pêş ku behsa rojhelatnasan bikim dixwazim balê bikêşim ser tişteke din, sînemaya cîhanê êdî hewla dîtina sînemayeke pastoral nade. Eger em nêrînen sînemayê bikin du beş, nêrînek pastoral teknokrat e, nêrînek jî dij pastoral e. Pastoral teknokrat hez ji gundan dikin, dij pastoral jî hez ji modernîzasyon û makîneyan dikin. Sînemaya Kurdî sînemayeke

pastoral e. Eger di festîvalan de xelat jê re were dayîn sedem ev pastoralbûn e. Em dikarin bibêjin ku yekane filmsazên li cîhanê bi şêwaza pastoral filman berhem tînin em in. Wekî din jî em bi komkirina xelatan xwe hildiweşînin, yanî ji bo wergirtina xelatan em li dijî neteweya xwe filman berhem tînin. Ev ew rastî ye ku min her behs dianî li ser vê. Sînemagerê kurd hewl dide ji cîhanê re bêje ez jî nêrîna we dizanim çar parçeyên Kurdistanê giş paşdemayî ye û modernîte nehatiye nava wan, lê ez xwe ji derhênerên din cihê dikim. Her bi vê nêrîne filman berhem tînin ku ev jehr û xiyaret dijî Kurdistanê, ez wisa dibînim. Tese-wir dikim eger pêşiya vê sînemayê neyê girtin dê Enfaleke din rû bide. Ev karê ku sînemager dikin kêmtir nîne ji cenosîdeke li dijî neteweyekê, bi ya min ev xiyaret di asta cenosîde de ye.

Hinek lêkolîneran û sînemageran sînemaya Kurdî wiha nirxandine; sînemaya kurdî sînemayeke mînor e, sînemayeke docu-dramayî ye û sînemayeke transnasyonel e. Gelo tu ji van nirxandinan kîjanî rast dibînî û tu çawa pênasê dikî?

Bi nêrîna min Sînemaya Kurdî sînemayeke belgeyî-dramatîk e, li ser vê gotineke min nîn e, çimkî di pirsê pêş de jî min bersiv dabû. Lê ez ligel fire-neteweyî nîn im. Peyva netewe niha li ser nirxandinên dawiyê yên Benedict Anderson êdî nirxandineke din bo tê kirin. Netewe yekser hêmayeke taybet e yan jî wekî dengdaneke rojane ye, yanî her roj ji serî ve em dipirsin û neteweyê dinirxînin ku bizanin kê di nav neteweya me de ye û kê di nav de nîn e. Li gorî vê nirxandina Benedict Anderson behs dike, kurd yek netewe ye, lê dewlet nîn e. Ez dikarim sûd ji peyva fûre-dewlet sûd werbigirim. Kurd li nav dîskurseke siyasî ya cuda da nîn û hewl didin fire-dîskursî filman berhem bînin. Mebesta min ji vê çîye? Belê siyaseta dewlet-neteweya cuda, yanî bondora farisan, tirkan û ereban li ser sînemaya me heye û diskursa wan jî tesîra wan di nav filmên me de dixuyên. Eger rasterast hewla me sûdwerigirti-





na diskursa wan be bo sînemaya cîhanî, lê na berovajî wê ye. Gel-ek tişt hene di van neteweyan de li çar parçeyên Kurdistanê ji bo me dibin astengî, em li dijî dîskursên wan sekinîne û me wisa film dirust kirine. Her ji ber vê yekê nixandina kurd hinek cudatir e, em nikarin wek swîs li vê fir-neteweyî bikin ku bi fire-neteweyî di bin banê yek dewletê de ye. Berovajî wê, kurd yek netewe ye di bin banê çendîn siyasî û dîskursên siyasî yên cuda de. Gava kurd filman dirust dikin li gelek cihan di bin bandora van dîskursan de dimînin, li gelek cihan li dijî bandora qada siyasî ya dewlatan disekinîn/sekinî ne. Lewma ez tesewir dikim nixandina siyasî di nav Sînemaya Kurdî de wek fire-neteweyî em hinek cudatir in ji wan neteweyan ku di bin banê yek dewletê de û çend netewe pêkve dijîn. Em dikarin bêjin Îran dewleteke wisa ye, lê eger wekî Sînemaya Kurdî behsê bikim kurd yek netewe ye ku di bin çend dîskursên siyasî yên cuda de ye. Sedî sed bandora van e siyasî li ser Sînemaya Kurdî heye. Em nikarin înkâr bikin û bêjin na em li jêr bandora wan sînemayan nîn in û din ava filmên me da rengvedana wan nîn e. Belê rengvedan heye, lê gelek caran em li dijî vê siyaseta wan sekinîne û rexneyên me jî hebûne.

Hetanî aniha me behsa kêmasiyên sînemayê-sînemagerîya kurdî kir gelo ji vir şûn de hêviya we ji siberoja sinemaya kurdî çî ye di asta sinemaya cîhanê de?

Hêviya min ji Sînemaya Kurdî nîn e ku ew niha bizava dibe pêş. Yekem, alternatîfek nîn e wek rexne ku bikare Sînemaya Kurdî bîne ser arasteyeke rast. Sînemaya Kurdî sînemayeke ku bi xwesteka hikûmetan diçe pêş, yanî bi xwesteka farisan, tirkan û ereban berhem tên. Modernîzasyona çewt ya hatiye ketiye nava Başûrê Kurdistanê dike ku ew hewl didin bilezînin û xwe bigihînine globalîzmê, yanî li Hollywoodê çî were kirin li wir jî ew tê kirin. Me çavêrê dikir ku kurd bi kevneşopî, nerît, destan û efsaneyên kevn bo sînemaya kurdî nixandînin cuda bikin. Ev cure her di çîrokên me de heye. Em di warên çîrokê de bi şeweyekî baş pêş ve diçin. Lê ew bizava di Sînemaya Kurdî de dibînim zehmet e li çavêrê siberojeke geş bibim. Bi ya min cîhan girîng nîn e, tu dikarî berhem bînin ev cureyê ku Hollywood jê hez dike, xelat jî werbigirî û navê xwe jî derbixî li cîhan. Lê girîng ew e ku çiqas bandor li ser neteweya kurd heye û bi şeweyekî çiqas baş kurd nasandine. Bi bizava ku ez dibînim li hîç parçeyekî Kurdistanê siberojeke geş nabînim bo Sînemaya Kurdî. Mixabin, sînemagerên kurd kurdayetiyê di hizbayetiyê de dibînin. Fikra wan ew e ku di xizmeta partiyê de bo partiyekê filmekê dirust bikin ew dibe sînemayeke pêşketî û ev ji bo wan dibe kurdayetî. Hinek sînemagerên kurd di nav bizaveke cîhanî de asîmîle bûne, dibêjin qey bi şeweyê Hollywood film dirust bikin dê bibin sînemagerên mezin ên kurdan. Bi ya min divê Sînemaya Kurdî bi şeweyekî din ji globalîzmê sîd werbigire bo Sînemaya Kurdî û ji aliyê din jî divê xwe ji hizbayetî dûr bixe. Yanî serxwebûna xwe rabigihîne, lê bi nixandina formeke neteweyî û formeke kurdî bo sînemayê ku bikare bike gerdûnî. Ev bizave ye ku ez jê hez dikim. Bo min hilberandina berhema hunerî û bizava hunerî du tiştên cuda ne. Ya ku ez niha di Sînemaya Kurdî de dibînim berhevanî e, lê ez li benda bizavê me, yanî tişteke ku sedî sed guhertin bo Sînemaya Kurdî tê de hebe û gotineke wê jî li cîhanê hebe. Ev e ku ez li bendê me, bi ya min bi ya heyî zehmet e ku em bigihîjinê.

Te di hevpeyvîneke¹ xwe da behsa cih û warên Kurdan yên di nava fezaya sînemayî de mane kiriye û te gotiye deverên sînemayî yên di filmên kurdî (rê) de bûne cihên bobelatên wekî revê, tirsê û mirinê. Li gel vê, te gotiye di filmên Hollywoodê rê ber'eksê filmên me cihên ewle, aram û rizgar in. Gelo ev miqayeseya han rast e? Ji ber ku derhênerên kurd, vê rêyê ji bo ku bigihîjine xweşiyê, aramiyê û rizgariyê didine ber xwe.

Di Sînemaya Emerîka de, sînemaya Hollywoodî li sêr rê hatîne çêkirin, rê ew tişt qala wê di warê teoriyê û civaknasiyê de tê kirin ji me re dibêje, Emerîka tenê wehmek e, ji vê zêdetir nîn e û bi yek peyvê Emerîka tune ye. Tu çiqas hewl bidî tu Emerikayê nabînin. Rê hemû di nav Emerikayê de nîn, lê hebûna Emerikayê nîn e. Ev ew tişt nîn e ku jê hezkirine yan li ser fikirî ne. Çimkî beşên teorî, civaknasî û felsefeyê ew tişt nîn in ku derhêner bi şeweyek baş bizane, civaknas û kesê ku di warê filman de lêkolînan dike van tiştan derdixin. Kurd ji ber koçberiyê û ji ber modernîzma ku hatiye nav Rojhilata Navîn û ev modernîzma hatiye nava me, ligel xwe aşek anî û wê her tişt hûr kir û wêran kir. Yanî vê modernîzmê hewl dida kurdan tîk bibe, kurd ketine nava aşî û ketine nava zext û fişara modernîzasyonê. Li aliyê em Enfalê dibînin, li aliyê em karesata Dêrsimê dibînin, li aliyê em karesata Helebçê dibînin, li Rojhilat em karesatan dibînin, li Şingal û Kobanî dibînin... Van hemûyan ligel ji bo kurdan koç anîn. Kurd ji ber wê her di tirsê mirinê de bûne, di vê sedsala borî de koçê dest pê kiriye. Vêca ev di binbîra filmsazan de ye, yanî filmsaz û berhemdêr Sînemaya Kurdî bi xwe vê yekê nizane, lê çûye nav hişê wan ku mekan tirsê pê ve ye. Li ser vê pirsê we dixwazim bîranîneke xwe bêjim: "4-5 sal beriya niha li Başûrê Kurdistanê em li ci-

1 - Hevpeyvîna a li gel Ekrem Yildiz



hekî rûniştibûn ligel hinek hevalan, hevalên me yê kurdên Başûrî gelekî bilez xwarin xwar û xwe vekêşyan paš ve. Gava min jê pirsî, bê hûn çima wisa bilez dixwin? Gotin em gelê koçê ne, em gelê Enfalê ne, em gelê Helebceyê ne, hertim me bilez xwariye ku derbikevin û Sedam were wê me bikuje.” Ev di nav hişê gel de ye. Cihê lê karesat û cenosîd lê çêbûne çêdibin gel tim ditirse. Behsa min li ser vê yekê nîne ku derhêner dizanin yan na, ez dibêjim vê yekê di Sînemaya Kurdî de reng vedaye. Mirov yek bi yek di filmên kurdî de vê dibîne, yanî hebûna vê nîrxandinê di nav sînemayê de heye. Eger tenê di nav yek û du filman de heba, min dê wek taybeyemendiyeke takekesî behs bikiriba û min ê gotibûya take filmsaz e. Lê %90 filmsazên kurd mekanî wekî cihekê dibînin yan jî di nav filmên wan de wisa hatiye nîşandan ku di wî çihî de tîrsa mirinê heye. Lewma hertim hewl didin ji mekanê derbas bin û zû ji wir derbiçin. Bî ya min, giring nîn e bê ka filmsaz vê yekê dizanin yan na, bo min ew girîng e ku di piraniya filmên kurdî de vê yekê reng vedaye û ev mijar heye.

Te di filmên xweyên wekî ‘The Sea Swells (2016), Building No. 13 (2017), û The World’s Last House (2019)ê de çîroka xwe yekser venegotiye û te bi awayên surreal û rastiya efsûnî çîrokên xwe vehunandine. Gelo tu yê ji vir şûn da jî heman şeklan kar binî yan, tu yê xwe li şekilên din yê vegêranê biceribînî?

Min di filma *Beyan* de şewazeke realîstî ceribandîye û min bi telefonê film berhem aniye, filmeke dirêj e. Filma “The City Under The Mandarin Tree” jî bi şewazê grotesk berhem aniye. Ez şewazan têkhel dikim. Hewl didim pena bo filmên dîrokî bibim. Gelek kes hene bi ya min divê mirov bîne nav sînemayê. Lê dîrok ji aliye min ve rasteqîn nîn e. Yanî ez dixwazim dest bixim nav dîrokê, hez dikim dîrokê dramatize bikim. Her ji ber vê yekê bi ya min Şerîf Paşayê Xendan, Simkoyê Şikak, Qazî Mihemed û Mela Mistefa ew kes in ku divê mirov bîne nav sînemayê, lê divê werin dramatîzekirin. Armanca min ew e ku bi vê stayla dîrokî derbarê wan de filman dirust bikim, çimkî jê hez dikim. Piraniya berhemên min yê kurdî îdeaya xwe ji destan û efsaneyên kurdî wergirîn. Memê Alan îdeayê dide min, Şêx Reş fikrê îdea min, Emîrxanê Lepzêrîn (Kela Dimdim) îdeayê dide min. Ez dê van îdeayan û vê formê veguhêzim bo şeweyekî modern û destwerdanê tê de bikim. Di rastî de hewla min dirustkirina formeke kurdî ye, formeke e ku xwe nêzîkî şewazê destan û efsaneyên kurdî bike. Her çend ev hinek zor e jî. Çimkî bi ya min efsaneyên kurdî tenê îdea ye, divê mirov formeke kurdane bo dabirêje. Min îdeayên filma “The Sea Swells” û filmên din ji efsaneyên kurdî yê Rojhilat wergir-

tiye. Lewma dibêjim, belê! Di plana min de heye, dixwazim staylên din jî biceribînim. Lê bi ya min realîzm stayleke xeternak e, çimkî bi şewazê realîzmê hêsantir e mirov neteweyekê asîmîle bike yan jî li dijî neteweyekê bisekine. Lê staylên wek surreal ji ber hikûmetên navendî gelek ji zimanê wê fêhm nakin kêmtir tên sansûrkirin. Her wek ku Adorno behs dike ji ber vê alozî û giraniya filmê dibe vesîle ku netewe bifikire û hişê wê rexnegir be, ew rexnegirî neteweyeke pêşketî dirust dikin. Ez naxwazim neteweya kurd tenê film bibîne û ji ber realîzmbûna wê biçê nav wê forma cihanî, forma îranî û forma tirkî ku di rastî de ew form tirkbûn û farisbûn in. Dixwazim rexne bigirin, neteweyeke pêşketî û bîr-mend were dirustkirin. Ev jî tenê bi stayleke rexnegirane û giran tê dirustkirin. Belê dixwazim çend staylên din jî biceribînim, lê zêdetir xwe li van staylan didim û hez ji stayla dîrokî jî dikim. Ev jî ji ber vê neteweperwerî û kurdbûna min e û dixwazim filman dirust bikim li ser dîroka kurdan çî di warê efsaneyan de çî di warê kesayetên mezin de û da zêdetir kurdan binasin.

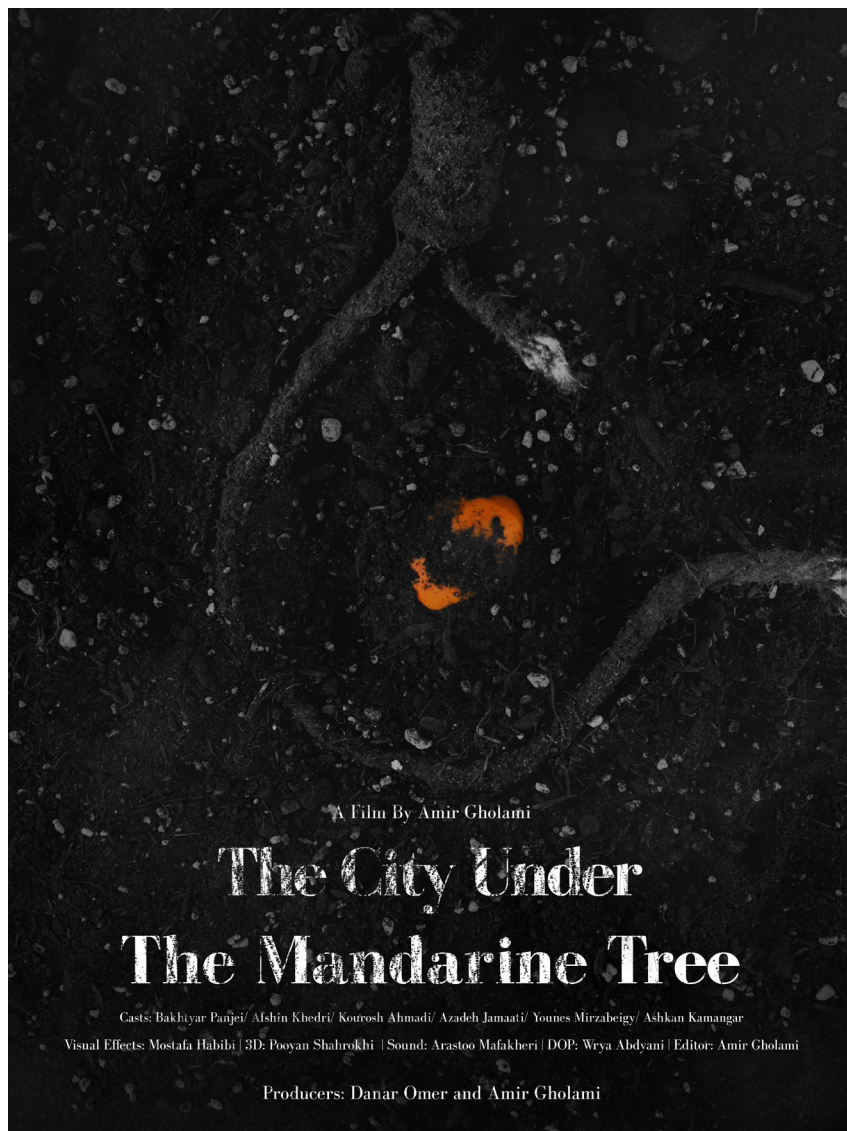
Te di filmên xwe yê Build- ing No. 13 (2017), û The World’s Last House (2019)de hêmayên hiyerarşiyê û darazên civakî bi kar anîne. Tevgerên karakterên te yê di van filman de ji vegotina klasik vediqetin û ji xwe re nasnameyekê ava dikin. Gelo te ev nasname ji xwendinên xwe yê Lacan, Metz, Foucault peyda kir? Tu yê her bi vê vegotinê dewam bikî?

Belê di filma “Building No. 13” nêrîna min Lacanî ye û hewlek jî bo Metz û Deleuze heye. Di filma “The World’s Last House” de jî heman bîroka heye. Ev nêrîna felsefî ya Lacanî, Metz, Foucault û Deleuze beşek in ji mijarên filmên min. Gelo ez ê dîsa li van staylan vegeim? Belê ez dê vegeim. Belê ev beşek in ji staylên min û filmên ku dixwazim dirust bikim. Niha min li ser dîasporaya kurdî senaryo heye û kesayetên dîrokî û efsaneyên kurdî ku nêrîna min nêrîneke Lacanî ye di wan filman de û li dîaspora. Belê ez dê

vegerim van stalyan, lê evana wê nebîne beşên sereke yê sînemaya min. Çimkî beşeke sînemaya Althusserî jî ye heta radeyekê ya nîrxandina efsanayên kurdî, di rastî de Althusserî jî ye. Ev di hişê min de hene, çimkî ligel nîrxandina van mijaran mezin bûme. Pierre Macherey, beşeke mezin a sînemaya min e ku di hemû filmên min de hebûna Pierre Macherey heye. Ew bêdengiyên tekst ku Pierre Macherey behs dike dixwazim di nav filmên de hebin. Bêdengiyê vê stayla teorik behs dikim ne stayla formîk. Lewma belê hûn dê di sînemaya min de bibînin, lê dibe ku ewqas zelal nebe, ez ê hinekê veşêrim û hinekê staylê biguherim ku temaşevana gelek newestînim. Bi tesewira min eger mirov teoriyê gelekî zelal vebêje mirov temaşevanan diwestîne û dibe filmeke taybet ku di warê teoriyê de tê hilberandin. Eger bixwazî filma te bo hemû gelan be û bo wan filman berhem bînin pêwîst e yan teoriyê kêmtir bikî yan jî wê gelekî li ber çavan negirî çimkî temaşevan dibetile. Min ev stayl heye û dê bimîne, lê ez dê hinekî forma wê biguherim.

Çaxa te li ser filmên bakurê kurdistanê lêkolîn kir, te bêtir karên kîjan derhênerî hez kir û çima?

Bêguman yên Yilmaz Guneyî, çimkî beşeke mezin a xwendina min li ser Yilmaz Guney bû û min li ser gotar nivîsî. Sedem jî ew bû ku min hez ji teoriyê dikir û pêşiyê di warê teoriyê de xebitîm û min rexnegirî dikir paşê wekî berhemdêr û derhêner hatime nav qada sînemayê. Yilmaz, ji bo min bêtir Giorgio Agambenî ye û bêtir ew "Apparatus" e ku Giorgio Agamben behsa wê dike. Her çiqas axavtina Yilmaz, di nav filman de tirkî be jî, lê wî wekî rênîşander hewleke gelek gewre da ku tîpîkalîza kurd dirust bike. Wekî din, rexnegir; ew tiştê ku Richard Rorty behs dike xwe hildiweşîne. Li dijî siyaseta û sîstema Tirkiya ye û li dijî netweya kurd jî ye, lê ne ku kurdan paşketî dibîne, kurdan wek fikreke sekinî û ku naxwazin pêşkevin dibîne. Hewla Yilmaz ew bû vê fikrê ku xweveşartin û xwe bi cihêkî ve girêdan



e hilweşîne. Her wek ku Richard Rorty dibêje em wê demê dikarin pêş bikevin ku dest bi xwehilweşandinê dikin. Ew tiştê ku Yilmaz da dest pê kirin bi xwehilweşandinê bû û bixwerexnegirtinê bû di rastî de. Berovajî Sînemaya Kurdî ya paş wî hinek derhêneran tesewir kir bêrêzîkirin bi neteweye kurdan wateya xwerexnegirtinê ye, na bêrêzî û xwerexnegirtin cuda ne. Ew tiştê Yilmaz kir ez wek nêrîna Apparatusa Giorgio Agamben dibînim di rastî de gelek cudatir e ji sînemagerê paş xwe. Her çende gelek hez ji sînemaya kesên wek Kazim Oz jî dikim, lê Yilmaz Guney bo Sînemaya Kurdî, ne tenê li bakurê Kurdistanê, li çar parçeyên Kurdistanê lûtke ye. Nîrxandinên wî hinek cudatir in him di nav kurdan de him jî di dorhêla serdem de bi taybetî li Tirkiyeyê.

Derhênerên kurd xwe ji meseleyên şexsî dûr didin û ji ber ku welatê wan hatiye dagir kirin (dixwazin wê nişan bidin) xwe li ber bayê polîtîk ranagirin û dixwazin di filmên xwe de wê pêşkeş bikin. Em di sahneyeke filma te ya The Sea Swellsê de jî rastî xemeke wisa tên. Di wê sahneye de masîgirek heye û ew masîgir ji kesên di şer û pevçûnê de dimirin re, darbestan çêdike. Heger ev xem û kêşeyên polîtîk nebûna te dê filmên çawa çêkirana?

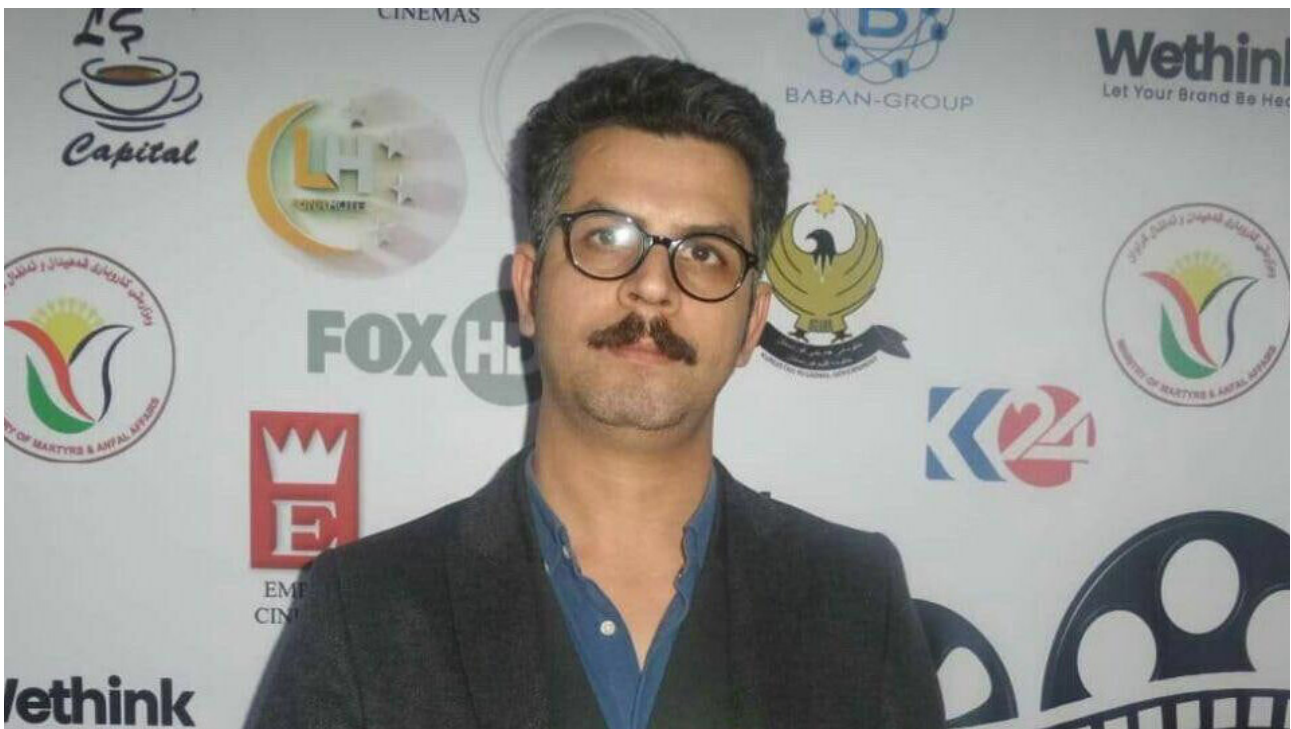
Belê bandora siyaseta bûye sedem ku mijarên me rengê siyasî pê ve be. Di filma "The Sea Swells" de, heta di filma "Building No. 13" de jî nêrîneke sîyasî heye. Lê berovajî "Building No. 13"ê min îdeaya "The Sea Swells"ê ji efsaneyê kurdî wergirt. Li Rojhilatê Kurdistanê li yek du cihan efsaneyek heye ku utopyaya kurdî di bin deryayê de ye û di bin wê



deryayê de ye ku ew cihê xelk lê dijî, di tesewira wan de bajarek heye û tijî zêr e. Min ev îdea ji wir wergirt çî li Merîwan çî li herêma Hawşar, li wir Derya Zirêbar û Çemê Zerîne heye. Tesewira wan ew e ku di bin Zirêbar û Zerîne de bajarek heye ku avê dapoşiyê. Ez hatim min ev şewaz di filma “The Sea Swells” de teswîr kir, utopyayên kurdî; mirin, ceng û siyasî ne. Di utopyaya kurdan de mirin her heye. Şeweyekî matemî û şingirtin heye ji bo neteweyê. Lewma eger kurd wek gelên din bijiyaba, dewleta wan hebûya û li ser wan zexta siyasî tunebûya, gelo min ê dîsa ev şewê bi kar anîbûya? Ji aliyekî ve dibêjim belê min dê bi vê şeweyê kar bikira, di aliyekî de jî hinek tişt hene min dê zêdetir berê xwe bidaya wan. Ez ji bo sînemaya siberoyê jî dibêjim, hikûmeta me ya kurdî hebe yan jî nebe ferq nake ez ê efsaneyên kurdî her dem wek îdea bibînim û dixwazim ewana werine nava sînemaya min. Lê form û stayleke modern bidim vê sînemayê. Niha di bin serwerî û çavdêriya hikûmeta faris de me, hikûmeta kurdî jî hebe ez her rexnegirim li beramber sîstema hikûmetî. Wekî Edward Saîd behs dike rewşenbîr ew kes e ku di dema demokrasi pîr be jî rexnegir be. Eger hikûmeta kurdî jî heba min dê her bi vê şewazê rexnegirane film dirust kiriban. Lê ji aliyekî din ve jî dixwazim Babe Gurgur, Memê Alan, Şêx Reş, Kela Dimdim û efsaneyên kurdî ku dev bi dev hatine vegêran, bi şewazekî modern, bi şewaz û formeke cudatir bînim nav sînemayê. Çimkî li gor fikra min ew îdeayên têr û tije ne bo sînemayê. Weke din, di nav filmên min de bi taybetî yêrên vê dawiyê nêrîna Foucault bêtir reng vedaye ku behsa vê yekê dike ku desthilat û hikûmet hertim hewl dide her tiştên mirovan bixe bin destê xwe, mirovan tembîh bike û mirovan kontrol bike. Ez dixwazim tinazê xwe bi van tiştên desthilatê bikim ku desthilat hebûn û nasnameya pê dide nasîn. Li Îranê sêdare û girtîgeh, amrazên çewsandinê ne, ez tinazê xwe bi van dikim û van dikim komediya. Min di filma “The City Under The Mandarin”ê tinazê xwe bi sêdareyê kiriye, dixwazim vê yekê bibêjim, ew nikarin kesayetên me bi darê zorê biçewisin. Eger hikûmeta kurdî jî hebûya û siyaseteke wiha bikira bawer bike min dê li dijî wê her bi vê nêrîna film dirust bikira. Ji ber ku filmên min sîyasî ne heke hikumeteke me ye kurdî hebûya dê destê min vekirîtir bûya, min ê bikaribûya di derbarê efsaneyan de bi kêfxweşî û bi hêsanî filmin dirust bikirana.

Wekî em dizanin gelek filmên kurdî docu-drama ne û tu bixwe ji filmên honakî çêdikî. Gava tu dest bi nivisandina senaryoyekê dikî çawa xwe ji kemîna docu-dramayê xelas dikî û mijareke kurdî vedibêjî?

Bersiva vê pirsê wiha ye, ev nêrîna belgeyî ji ber vê ye ku cîhana filmekê nayê dirustkirin. Yanî ji bo temaşevan cîhana sînemaya te binase, divê pêşiyê bi vê nêrîna belgeyî Kurdistanê binase. Lewma sînemagerên kurd bixwe bo filmên xwe cîhaneke cuda tesewir nakin. Xwe di bin bandora civaka gerdûnî de dibînin, xewn û siberoyê nabînin. Her ji ber vê ye berovajî fikir hene, li ser wê fikrê ye ku sînema di rastî de cureyek vegotinê ye, xwe ji bûyeran dûr nagire. Sebaret bo Tolstoy heye, ew berovajî Emîle Zola, di nava bûyerên civakî de disekine û ew wan bo me vedigerîne. Lê lewma fikir, li ser vê baweriyê ye ku film di eslê xwe de berhemên hunerî ne têkiliyeke wan ê rasterast bi civakê re heye. Lê sînemaya Kurdî ev yek xelet fêhm kiriye. Belê têkiliyeke rasterast bi civakê re heye, lê tu vê cîhanê dadirijî, pêwîst nake têkiliyeke rasterast a temeşavanên te bi cîhana vegotina çîroka te ya ligel derve hebe. Yanî bo nasîna kesayetiyên û bo nasîna bûyeran pêwîst nake bûyereke li derve hebe mirov manaya filmê bi wê ve girêde. Wan fikra Marx hinekê xelet fêhm kirine. Lê tişteke din heye, li gorî wî hemû film û berhemên hunerî, berhemên cîhana takekesî ya derhêner bixwe ne. Her çende di nav civakê de jî bijî, ew berhemdêr e vê cîhanê xeyal dike û dirust dike. Ji ber vê ez



di nava cîhanekê de dijîm, dixwazim vê cîhanê berhem bînim. Ew cîhana ez tê de dijîm ev e. Lewma derbasbûna min ji cîhana belgeyî ev e ku ez di jiyana civakî de dijîm û ew çûye nav hişê min, lê rasterast naînim ser rûpelê û nakim film. Ew tiştê ku ligel civakê çûye nav hişê min, dibine cîhana min a xeyalî, ez nava wê cîhana xeyalî dijîm û formeke honakî pê didim û dadirêjim. Berhemên hunerî berhemên xeyalî û hişê takekesî yê derhêner in. Ev ew tişt e ku ji wê fikrê gihîştîye min û ez bi vê pîvanê di sînemayê de tîm pêş.

Tu dikarî behsa pirtûka xwe ya ku te li ser sinemaya kurdî nivîsiye û plan û projeyên te dane ber xwe bikî ?

Kitêba “Vegêrana Karesatê” ku we di destpêkê de jî behs kiriye bi çî şewazî hatiye nivîsin û xwendin. Bêtir behs li ser vê yeke ye ku vegêrana karesatê çawa dibe. Gelo karesat tê vegêran? Hinek teorînas, civaknas û feylesof wisa pê bawer in ku sînemaya karesatê nikare vê şewazê, rûdana karesatê vegêrin. Min jî li ser vê yekê behs kiriye bê mirov çawa dikare wê vegêrine û berbestên li pêş karesatê çî ne. Fîlmên karesatê di nav Sînemaya Kurdî de gelek in. Lê piraniya wan ew pêk neanîne û bi dirustî behsa sînemaya karesatê nekirine.

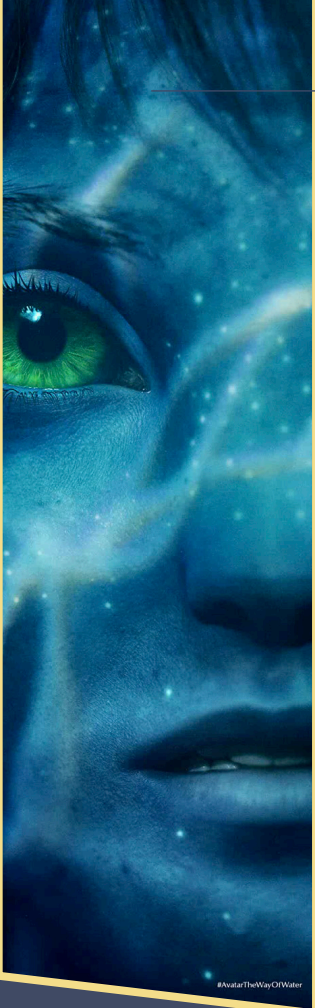
Piraniya wan na, hema hemûyan jî ew pêk neanî ne. Ez vê rasterast bêjim tu fîlmên kurdî yê karesatî nîn in, ewana fîlmên piştî karesatê ne. Yanî ev cure fîlm nîn in ku karesatê bi xwe bo me bînin û nîşanî me bidin, ev cure fîlm in ku behsa paşmaweyên karesatê dikin. Lewma min di wê kitêbê bêtir behsa vê yekê kiriye ku çawa em dikarin karesatê vegêrin û mirov bi çî şewazekê vedigêre û eger pirsgerêkek derket, çî xeletî hene di vegêrana karesatê de. Plana min ya siberojê dirustkirina filmeke dirêj e û hêvîdar im jî, helbet min sponsor nîn in ne bo fîlmên dirêj ne jî yê dramî. Rêzefîlmeke 10 beşî di destê min de ye, derbarê Kurdistanê de ye, beşeke wê behsa Komara Kurdistan a Mehabadê û Qazî Mihemed dike û rêzefîlmeke realîzma efsûnî ye. Romanek heye, dixwazim vê romanê bikim fîlmek dirêj, eger derfet û sponsor hebe jî dikarin wê bikim rezefîlmeke 10 beşî. Ji bilî van min filmeke din jî heye, fîlmeke dirêj e, plana mi ew e ku pêşiyê wê dirust bikim û paşê jî wê rêzefîlmê. Piştî min planeke din jî heye dixwazim li ser Babe Gurgur çêbikim. Bo nivîsîn û lêkolînê jî kitêbek li ser sînemaya experimental di plana min de heye. Lê hêj min dest pê nekiriye û nizamim kengê dest pê dikim. Çimkî bêtir hewla min ew e ku van her du berheman dirust bikim û gava dema min çêbû dê rûnim bo nivîsîna wê kitêbê jî.

Ji ber ku te qedrê min girt û te bersiva pirsên min da, ez spasiya cenabê te dikim. Tişteke tu dixwazî bibêjî hebe, kerem ke û bibêje.

Zor spas, gelek kêfxweş im bo wê hevpeyvîna ku min ligel we kir, bo min cihê şanaziyê bû. Wek mijar, mijareke min a taybet nîn e, lê wek xewn û hêvî dixwazim em van tîkiliyan bînin Bakur, Rojhilat, Başûr û Rojava û ev tîkilî xurttir bibin. Ne tenê di warê fîlm û sînemayê de, bikarin li çar parçeyan di warê rexne û wanebêjiya sînemayê de jî van tîkiliyan dirust bikin. Bikaribin bi alîkariya hev sînemayeke tîr û tije ya kurdî derbixinê holê. Hêvî û xewna min ew e em bigihîjin wê baweriyê ku welatê Kurdistanê welatek nîne li ser sînorê hîç welatekî ku nexşe jê re hatibe kêşan, ew welat(Kurdistan) û sînorê wî welatî di nava dilê me de ye. Em bihên bêyî ku sînor bo me hatiye dariştin ji aliyê Tirkiya, Îran, Iraq û Surya ve û em bihên bêyî wî sînorî xwe qebûl bikin ku em nîşên neteweya kurd in û dewlet-miletekî kurd in. Em li her çar perçeyên Kurdistanê her bi wê mijarê, gotinê û fikrê hewl bidin ji bo xizmeta neteweya kurd da bin. Zor spas, gelek kêfxweş bûm, serseran û serçavan.

MARVEL STUDIOS

e-Kovara Huneri ya Sihnemayê *Temase*



#AvatarTheWayOfWater



FOREVER
11.11.22



HER REIGN BEGINS

VIOLA DAVIS

THE

WOMAN KING

BASED ON THE MANGA BY NENEYO



Jaro

omer.can@sorbonne-nouvelle.fr

FÎLMÊN TEMAŞEYÊ





Krala Jin

(The Woman King)

Keya Jin, çîroka jinên mêrxas û jêhatîbûna awarte vedibêje. Film çîroka balkêş a Agojeyê ye; di sedsala 18an da, yekîneya leşkerî ya ku tevahî ji jinên Keyitîya Afrîkî ya Dahomeyê pêk tê, tîne ser perdeyê. Filmê ku dê naverokeke etnîkî bi çîroka jinan ve bike yek diyar dike ku dê bi gelek pîrsgirêkên civakî ve mijûl bibe. Lîstikvana xelatgira Oscarê yê wekî Viola Davis û John Boyega dê di filmê ku xwedan rastiyeke dîrokî ye de rolên sereke bilîzin. Film yek ji berhemên herî pêşbînîkirî yê salê ye. Derhêner Gina Prince-Bythewood wekî filmê wê yê berê The Old Guard (2020) dîsa çîrokeke ku jin tê de aktîf û di rolên sereke de jinan li dijî serdestiya serdema mêraniyê radike ser pêyan. Herwiha çîrokê ji rastî û efsaneya jinên şervan yê Afrîkî ku bi navê Amazon jî dihat gotin, bi şêwaza xwe aksiyonî kişandiye.

Derhêner

Gina Prince-Bythewood

Lîstikvan

Viola Davis,
John Boyega,
Thuso Mbedu,
Lashana Lynch,
Hero Fiennes Tiffin

Şêwaz

Drama, Dîrok

Dîroka Vîzyonê

7 Çirîya Pêşîn



Halloween Dîqedê

(Halloween Ends)

Rêzefîlma efsanewî ya Halloween bi vî filmî bi dawî dibe. Di Halloween Endsê de, şerê di navbera kujerê bi maske Michael Myers û Laurie Strode de bi encam dibe. Jamie Lee Curtis di filmê de rola xwe wekî Laurie Strode dubare dike. Derhêneriya filmê David Gordon Green e ku em ji berhemên wî yê berê ji bo afirandina atmosfereke tarî nas dikin. Di kasta filmê de navên wekî Judy Greer, Andi Matichak, Nick Castle, James Jude Courtney, Tyler Lee Hassard hene. Tê payîn ku filmek di celebê tirsnak de temaşevanan pir nerehet bike. Filmê ku tê pêşbînîkirin ku şopên karên tirsnak ên kultê hilgire, torgilokek referansê ya bihêz dihevine.

Derhêner

David Gordon Green

Lîstikvan

Jamie Lee Curtis,
Judy Greer,
Andi Matichak

Şêwaz

Tîrs

Dîroka Vîzyonê

14 Çirîya Pêşîn



Amsterdam

Amsterdam sêyem filmê David O. Russell e ku bi Christian Bale re ye. Russell, ku di demsala xelatan de bi filmên wekî Silver Linings Playbook û American Hustle derket pêş, tê bawer kirin ku yek ji hilberên herî bi xîret û balkêş ên salê derxistiye pêş. Cûreyek sûc û komedî wekî nêzikatiya serdest a filmê tê dîtin. Wek çîrok, di filmê de tê gotin ku sê heval bûne şahidê qetlekê û di encama vê kuştinê de bûne qurbanî. Ev her sê heval têdikoşin ku di serpêhatîya vê filmê de yek ji planên herî xirab ya dîroka Amerîkî derxin holê. Xebata ku taybetmendiya filmeke serdemê tê de heye, aîdê salên 1930yî ye. Lîstikvanên navdar yê wekî Christian Bale, Margot Robbie û Robert De Niro serî di filmê de dikşînin û hêviyeke gîşeyê ya xurt li ber çêbûye.

Derhêner

David O. Russell

Lîstikvan

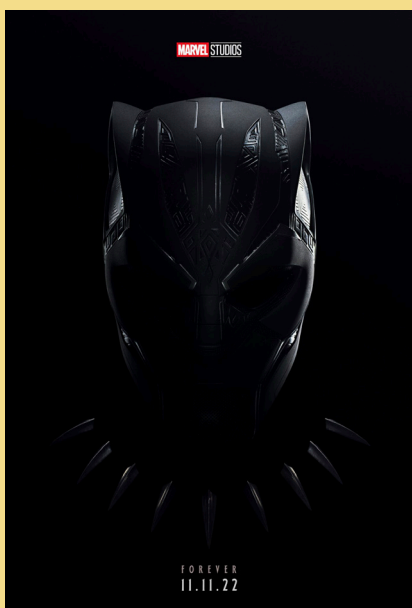
Christian Bale,
Margot Robbie,
John David Washington,
Anya Taylor-Joy,
Robert De Niro

Şêwaz

Drama, Dîrok,
Pêkenok, Tawan

Dîroka Vîzyonê

4 Çirîya Paşîn



Black Panther: Bijî Wakanda

(Black Panther: Forever Wakanda)

Ryan Coogler derhêneriya filmê yekem kiriye û di heman demê de jî li ser kursiyê derhêneriyê ku bi berdewamiya rêzefilmê Black Pantherê ve girêdayiye, rûniştiye. T>Challa, ku piştî mirina bavê xwe di filmê yekem de bû Qralê Wakanda, beşdarî şerekî dijwar bû ku paşeroja Wakanda û tevahiya cîhanê tehdîd kir. Niha dîsa, T>Challa ji bo têkbirina dijminên xwe û parastina ewlehî û awayê jiyana gelê xwe wezîfedar e. Filmê yekem yê ku ji hêla rexnegiran ve hatî pejirandin jî ji bo Oscarê hate berbajarkirin. Film bi sê xelatan vegeriya û rexneyên pir erênî ji rexnegiran wergirt. Wisa dixuye ku ew kar di serdema pêşerojê de yek ji karên herî pêbawer yê Marvelê ye. Black Panther filmê yekem bû ku bi naverokê pir siyasî filmê li ser superlehengî (superhero) bû. Ji hêla rewsenbîrî ve, ew jî bo parçîdaniya Marvel destpêkek pir baş bû. Tê çaverêkirin ku filmê duyemîn jî bi heman serketinê bi dest bixe û mijarên bi vî rengî bi kûrahî ve mijûl bibe. Filmê ku behsa têkoşîna azadiyê ya reşikan dike, wê bi metaforên xwe yên nû jî bidome...

Derhêner

Ryan Coogler

Lîstikvan

Lupita Nyong'o,
Angela Bassett,
Letitia Wright,
Danai Gurira,
Winston Duke

Şêwaz

Hatûbat, Aksîyon

Dîroka Vîzyonê

11 Çirîya Paşîn



Till

Till drameke bîyografîk e ku li ser çîraka jiyana rastîn e ku li Dewletên Yekbûyî pêk hat. Ev xebat di van salên dawî de behsa mijareke ku bi wêrekî hatiye hatiye ser perdeyê, dike. Ew li ser têkoşîna mafên mirovan a reşikan li dijî spîyan e û rastiyên dîrokî diguncîne. Film balê dikişîne ser lêgerîna edaletê ji bo dêya Emmett Louis Till-Afrîkî-Amerîkî, ku di sala 1955an de ji ber ku bi jinek spî re têkildar bû bi awayekî hovane hate kuştin. Ev bûyera girîng ku carekê tevgera mafên medenî li Dewletên Yekbûyî bihêz kir, dê di dawiya sala 2022an de bi temaşevanan re bicive. Mamie Till-Mobley dê bibe karakterê sereke yê filmê ku tabûtek vekirî dide kurê xwe û vê kuştina hovane nîşanê hemû cîhanê dide. Film jixwe bi nîşaneyan balê dikişîne ku ew ê pir bandordar be...

Derhêner

Chinonye Chukwu

Lîstikvan

Danielle Dwyler,
Jalyn Hall,
Whoopi Goldberg

Şêwaz

Drama, Dîrok,
Biyografî

Dîroka Vîzyonê

9 Çileyê Pêşîn



Avatar: Rêya Avê

(Avatar: Way of The Water)

Filmê Avatar ku di sala 2009an de hat kişandin li seranserê cîhanê bandorek mezin belav kir. Ev serkeftinek bû ku piraniya filmçêkeran xeyala wê dikirin. Û niha, tam 13 sal şûnda, James Cameron bi filmê duyemîn vedigere. Çîroka filmê wiha ye; çend sal piştî bûyerên Avatar, Jake û Neytiri dest pê dikin ku malbata xwe li Pandora bibînin. Lê belê neçar dimînin ku malên xwe biterikînin. Ji ber vê yekê Jake û Neytiri li derveyî Pandora digerin li ser rûyê erdê û di binê avê de rêwitiyek dirêj dikin. Li ber çavê lêçûna berhevanîna filmê, wisa dixuye ku ew ê bibe filmê gelek dewlemend û aliyê zanistî jî. Di kasta filmê de navên wekî Sam Worthington, Zoe Saldana, Sigourney Weaver hene ku di filmê yekem de jî cih girtine. Di filmê de lîstikvanên wekî Kate Winslet hene ku berê jî bi James Cameron re xebitîne. Film bi felsefeya xwe teoriya simulasyonê û dewlemendiya dîtbarî tîne bîra me ku ji hêla desthilatdaran ve yek ji girîngtirîn karên hunerî yên salê ye.

Derhêner

James Cameron

Lîstikvan

Sam Worthington,
Sigourney Weaver,
Zoe Saldana,
Kate Winslet,
Michelle Yeoh

Şêwaz

Hatûbat,
Nîgaşî, Aksîyon

Dîroka Vîzyonê

16 Çileyê Pêşîn

Hetê Sînemaya Moderne Ser O Tesîrê Ey û Felsefeya Egzîstansiyalîzmî ra Ewnîyayîşêk Ro Ser Cereyanê Pêlê Neweyî Yê Fransizan (II)



Burcu Roza ALLAHVERDÎ
burcu.allahverdi@gmail.com
Tirkî ra Açarnayox: Mutlu CAN



Godardî rê bi rêzdarî

2. Cereyanê Pelê Neweyî û Egzîstansiyalîzm

“Çîyo muhîm no yo ke merdim estbîyayîşê xo hîs bikero. Ganî ma çarî ra yewê yew roja ke ma vîyarnenê de na rastîye bîyarê xo vîrî; gama ke ma ewnenê keyeyanê derûdorê xo yan zî sûrîya lambaya trafikî ra, xo ra vîyarenê, nişka ra fam kenê ke a ma a game de yê. *Sartreyî* zî wina dest bi nuştişê romanên xo kerd. Xora “Têwdîyayîş” (bi tirkî: Bulantı) zî o wext nusîyabî.” (Jean Luc Godard).

Felsefeya Egzîstansiyalîzmî ke serranê peynîya Şerê Dinya yê II. de Ewropa de tewr zêde ser o munaqeşe bîyêne û geş bîyêne û bi leze bîyêne vila, temsîkarê aye yê tewr muhîmî Jean Paul Sartre û Albert Camus ê. Meydan rê vejîyayîşê aye yew tesaduf nîyo. Yewî (ferdî) ke badê nê her di şeran yê ke ê mudetêkê kilmî de qewimîyayî, dej antene, fehm kerd ke xo rê alînasyon beno û estbîyayîşê xo muhakeme keno.

Egzîstansiyalîzm, bi weçîni-tişanê xo, xo însakerdişê ferdî yo. Goreyê *Sartreyî*, estbîyayîş verê esasî de êno. Ferd maya xo ra beno, yanî est beno û dima bi weçîni-tişanê xo dest bi awankerdişê esasê xo keno. Baş o, ma nê weçîni-tişî, qerarê ke ferdî bi îradeyê xo yê azadî girewtê yê? Ferdo ke yew dinyaya ke tede bandurkar esto, de ciwîyeno azad nîyo, xo rê alînasyonîze bîyo. Bandurkar seba ke, bandura xo berdewam û meşrû bikero pêro rayîran ceribneno. Ferdo ke îdeolojîya bandurkarî rê –hayîrê ci bibo yan bê ke hayîrê ci bibo- wayîr vejîyeno, bi şêkilêko o wazeno beno xemgîn, beno bextewer û weçîni-tişan keno. Ferdo ke şorişê endustrîyî ra pey aqilê wasitayî o kerdo obje, estbîyayîşê xo keno xo vîrî ra, bê ke ser o bifikirîyo û muhakeme bikero, bi çîyo ke ci rê ameyo musnayîş ciwîyeno. Gama ke ferd, estbîyayîşê xo ser muhakeme keno, esaso ke banduran o xulîqnayo, dest bi ey ra visîyayîşî keno, esasî ke o înan xelîqnayo ra alînasyonîze beno. Senî ke nê esasî ra alînasyonîze beno, samedê ey dej dest pêkeno,



Têwdîyayîşo ke bi nê dejî dest pêkeno, seba ferdî îmkanê însakerdişê esasê xo peyda keno.

Dewro ke felsefekarên sey Kierkegaard ve *Nietzcheyî* toximê Egzîstansiyalîzmî seqnayê, dewro ke dinya zî sînema nas kerda ya. Labêle Egzîstansiyalîzmo ke temayê xo verênî bi cereyanê “Rastivîniya Newîye” pêşkêş kerdê, dewro verên yo ke xo sînema de musnayo, tebê cereyanê “Pêlê Neweyî” bîyo. (Nas, 2013, s. 11).

Rejîsorê Pêlê Neweyî ke felsefeya Egzîstansiyalîzmî ra mutesîr bîyê, wexto ke form û muhtewaya xo awan kerdê, nê tesîrî nişan danê. Egzîstansiyalîzm, yewîkêkiya ferdî ya. Bingeyê polîtîkaya auteurî yê cereyanê Pêlê Neweyî de felsefeya Egzîstansiyalîzm ca gêna. Na teorîya ke vana rejîsor hîs û fikranê xo yê şexsîyan neqil keno û naye ra film yê rejîsorî yo, yewîkêkiya berhemî ke vejîyayo orte vejena meydan. Rejîsor, bi filmî ke ey o berardo est beno û esasê xo teşkîl keno û nê sedemî ra no berhem yewîkêk o. Orte rê vejîyayîşê filmî de rejîsor est beno, zîwanê sînema zî esasê ey yanî rastîya ey teşkîl keno.

Egzîstansiyalîzm de zî Pêlê Neweyî de zî çîyo tewr muhîm cigêrayîşê azadî yo. Oyo ke seba *Sartreyî* muhîm o gêrayîşê azadî yê hunermendan û berpîrsîyarîya ney xo ser girewtîşê înan o. “Zîwanêko muktesît û sade xebitnayîşê nuştoxî, hem nê hetî ra: seba ke cigêrayîşê azadî hem îmkan dano nuştoxî/e hem zî wendoxî/e yanî hetê heta ke mumkin o akêrdgîrewtîşê kanalanê komunîkasyonî yê ke mabênê berhemê hunerî û kewanê ke ey bi femmkerdişî qeub kenê de yê, muhîm o. (Savaş, 2013, s. 167). Rejîsorê Pêlê Neweyî zî tahkîyeyo ke yê verênan o est kerdo, vera ey vejîyenê û zîwanê xo teşkîl kenê, no yew cigêrayîşê azadî yo. Bê ke şêkilê (formê) filmî binimmê meydan rê vetîşê rejîsoran, îmkanê temaşekerdoxan reyde têkildarbîyayîşî temîn keno, temaşekerdoxî neqlê pozîsyonêkê aktîfî keno. Ancîna ma muhtewaya filmanê înan ra zî nê cigêrayîşî vînenê. Filmê *Le Beau Serge* (Sergey Semt, 1958) yê



Chabrofi de, karakterê *Sergeyî* estbîyayîşê xo ra hayîdar o û waştîşê xo azadî ya. Fîlmê *Vivre Sa Vie* (Cuya xo *Ciwîyene: Yew filmo ke diwês tabloyan ra êno pê*, 1962) yê *Godardî* de, karaktera Nana cigêrayîşê Azadî kena, coka mêrde û domanê xo caverdana. Çünke ancax yew ferdo azad eşkeno rastîya xo însa bikero.

Temayê Pêlê Neweyî akîsê Egzîstansiyalîzmî yo. “Bi şekilêko Jean-Paul Sartre û Albert Camusî aver berdo Egzîstansiyalîzm semedê temayanê Pêlê Neweyî yê Fransizan nuqtayanê îlhamî yê tewr averan ra yew bî. Çünke teşebusê fehmkerdişê dinya de girîngîya estbîyayîşê merdimî û îradeyê azadî dîyar kerdêne” (Lanzoni, 2015, s. 228) Rejîsorê Pêlê Neweyî kozmosê xo yê filman o ke înan awan kerdo de, sey *Sartre* û *Camusî* sancîyanê estbîyayîş, têwdîyayîş û bêaramîya ferdî vanê. Rejîsorê Pêlê Neweyî filmanê xo bi mefhûmanê bingeyênanê doktrîne Egzîstansiyalîzmî yê sey estîye, hîçîtiye, azadiye, merg, tenayîye û alînasyon pê anê. (Avcı, 2016, s. 331). Fîlmê *Cléo De 5 à 7* (*Cléo Pancî ra hetanî Hewtî*, 1962) de karakter/e falbazî/e ra xebere gêna ke ola do bimiro û film bin o hewa aver şono. *À bout de souffle* (*Aşiqê Serseriyî*, 1960) yê *Godardî* de Patrîcîa persê Mîchelî “keder yan hîçîtiye?” rê wina cewab dana: Hîçîtiye. Mîchel, peynîya filmî de hîçîtiye yanî mergî tercîh keno. Patrîcîa, waştîyê xo ke aye o gerreyê polîsan kerdbî, bi verê çîmanê xo de mergê aye kederî tercîh kena. Pêwendîya karakteran bi norm û qaydeyanê komelkîyan çin a. “Karakterê ke berhemanê *Sartreyî* de afirniyayê, têkilîya zafaneyê înan bi her tewir pêwendî û erje birîyayo û ancîna bi tabîrê *Sartreyî* “ê manenê enqazanê keştîyan yê ke vîyarteyê înan çin o.” (Özdemir Nutkuyî ra neqilkerdox: Savaş, 2013, s.170). Fîlmê *À bout de souffle* (*Aşiqê Serseriyî*, 1960) yê *Godardî* de tu pêwendîya karakterê Mîchelî bi norm û qaydeyanê komelkîyan çin a, bê naye yew vîyarteyê ey zî çin o. Karakter tim game û nikayî de yo.

Gelek karakterê filmanê Pelê Newe yê Fransizan, kesê teberê komelî, antî-qehremanî û bêkes ê ke zaf reyan game de ciwîyenê, sey gêrayoxan heyat ramenê û rolo ke komelî (ser ra zî rejîsorî) dayo înan ra zîyadêr bi goreyê hîsanê xo rol kerdêne bîy. (Sey nimûne: *êyê 400 derbeyî* [Les quatre cents coups, 1959] Antoine Doniel) (Lanzoni, 2015, r. 229).

Ma filmî ra vînenê ke atmosfero ke înan xuliqnayo, bi rengo gewr û tonanê qeswetinan êno destekkerdiş.

Keyfê karakterê Roquentinî yê kitabê *Têwdîyayîş yê Sartreyî* pê tesadufan (rastameyîşan) nêno. Goreyê ey, ganî her çî bi semed û netîce têkildar bo. Karaktero ke tesadufan ser o ronîyayîşê heyatî de rî bi rî maneno, têwdîyayîş vîyarneno û dest bi fikirîyayîşî keno. Fîlmê Pêlê Neweyî, nê tahkîyeyê transîtfî (geçîşli anlata) yanî kozmosê filmî ke têkilîya

semad û netîce ser ser o awan bîyo, keno parçe û tesadufan ser o awan keno.

Fîlmê *Le Beau Serge* (Sergeyo Semt, 1958) yê *Chabrofi* de, karakter zaf reyan bi netîceya tesadufî rastê *Sergeyî* êno. Fîlmê *Paris Nous Appartient* (*Parîs yê Mayo*, 1961) yê *Rivieteyî* de karaktera Anne netîceya yew tesadufî de agahîya do kişîyayîşê *Gerardî* gêna. Kes eşkeno nimûneyanê rastameyîşan û serêbutanê tesadufîyan yê Fîlmanê Pêlê Neweyî vêşî bikero.

Dem (zeman) hêrikîyayîşêdo kompleks o û peynîya xo çin a. Ma filmanê Pêlê Neweyî de herinda peynîye de peynîyêda zafhetine vînenîme. Ma nê tahkîyanê afirnayeyan de tesîrê Egzîstansiyalîzmî muşehade kenîme. Ganî kes “yan ciwîyayîşî yan zî vatîş biweçîno. Gama ke ma ciwîyenê, sereyê ma ra çî çî derbas nêbeno. Dekorî vurîyenê, kesî dekewenê cuya ma yan zî ci ra vejîyenê, tena no yo. (Sartre, 1961, s: 45).

Senî ke destpêk çin o, peynîye zî çin a.” (Satre, 1961, s: 45). Pêlo Neweyo ke vera sînemaya bandure vejîna de ma yew peynîye nêvînenê, dem yew mefhûmo ke bi hawayo kompleks herikîyeno yo.

Fîlmê *Hiroshima Mon Amour* (*Hiroşima Waştîya Mi*, 1959) yê *Resnaîsî* de bajaran ser ra estbîyayîşê xo bi têmeiyankewtişê demê vîyarte û nikayî tematîze keno, dem yew xete ser o nêherikîyeno. Peynîyêka filmî çin a, film bajaran ser ra bi pênaskerdişê karakteran qedîyeno.

Anînasyonono ke bingeyê Egzîstansiyalîzmî de ca gêno, hetê egzîstansiyalîstanê teîstan û atêîstan ra cîja êno erjnayene.

Fikrê alînasyonî de tradîsyono hîrêyin (ê bînê ke çimeyî de nişan dîyene êyê ke Hegelcî û Marksçî yê.) Oyo ke vano alînasyonî hendayê sewbînan merdiman ra, xo ra zî, ezê xo ra zî xîlaf kewtişî pênas keno, ezê xo ra, esasê xo ra, kesê xorînîya xo ra xîlaf kewtişî zî, bi goreyê sewbîna kesan hereketkerdiş, waştîşê rehetê xo xeripnayîş, nêşkayîşê binê

tedaya dezgehan yê komelkîyan ra raxelisîyayîş, mesulîyetî ra remayîş û tebera îstîqamet dîyayîşê ey tezahur keno, tradîsyono egzîstansîyalîst o.

No tradîsyone ke mutefekîrê sey Kierkgaard, Heidegger, Camus ve Sartre tede ca gêne mîyan de Kierkgaardo ke vera zanayîşê objektîfî de heqîqetê subjektîfî dîyar keno gore, bingeyê alînasyonî yo bingeyên, yew dinyaya ke tede bêmanayîye û nêbextewerî hukim ramenê de, xo bi xo manadayîşê merdimî û problemê resayîşê fehkerdişî yo ke munasîbê esasê xo yo. Alînasyonî mexlubkerdiş ancax û ancax bi perayîşê bawerkerdişî û sayeyê ney de Homayî rê bawerkerdişî mumkin bibo. Vera naye egzîstansîyalîstê ateîstî yê sey Sartre û Camus zî alînasyon yew dinyaya ke mana û hedefî ra mehrum a de, çîyo ke meydan de yo rewşêka tebîî ya û netîceya absurdîya egzîstansîyalîzmî ya. (Oyo ke Ahmet Cevîzcîyî ra nêqil keno/a, Nas, 2013, s. 10)

Rejîsorê Pêlê Neweyî ke Engîstansîyalîzmê Sartreyî û estetîkê Brechtî ra mutesîr bîyê, elementê tewr muhîmî yê tahkîyeyê înan alînasyon o. Nê rejîsorê ke bi hawayê nimnayîşî kopyakerkerdişî (özdeşleşme) pêşkerdişê sînema-ya bandure rê alehtar ê, vera kopyakerkerdişî alînasyonî nîşan danê. Ma vînenê ke dinyaya ke ferd tede esto de, xo ra alînasyonîze-bîyayîş sînema de bi kopyakerkerdişî yeno domnayene. Bandurkarî, bi tahkîyeyê klasîkî engel benê ke ferd bi xo ra persan pers bike-ro, îdeolojîya xo newe ra û newe ra berano. Rejîsorê Pêlê Neweyî, filmanê xo de bi muhtewa, mûnite, biherket-herketanê kamereya serserîye, kaykerdoxîye, stîlanê tahkîyeyê parçebîyayan, veng û muzîk, mekan û dekoranê rastkênan û tercihanê xo yê rengî temaşekordox alînasyonîze kenê. Temaşekerdoxo ke êdî hişê xo ano ke o temaşeyê yew filmî keno, yanî bi filmî alînasyonîze beno, bi perskerdişê çîrê? dest bi muhakemekerdişî keno. No muhakemekerdişî yew perso ke muxatabê xo ferd o, yanî estbîyayîşê ey o. Hetanî ke nê persî û muhake-



mekerdişî berdewam bikerê, ferd dest bi awankerdişê esasê xo keno.

3- Filmê Les Quatre Cents Coups (400 Derbyî, 1959) ser ra Ew-nîyayîşêk ro Egzîstansîyalîzmî Ser

Filmê tewr verên yê Truffautî yo Les Quatre Cents Coups (400 Derbyî, 1959) ke ey ortê rê vejîyayîş û averşîyayîşê polîtîkaya auteurî temîn kerda, perdeyê sipîyî rê neqîlbîyayîşê cuya ey yê şexsî yo.

Truffauto ke 6 çele 1932 de Parîs de ameyo dînya, dest de teslîmê mayaşîti bîyo û peyê cû seba ke heta heşt serrîya xo tey biciwîyo erşawîya kîştî pîrika xo. Gama ke pîrike merde may û pîyê ey o bêzerrî peyser girewt. Truffaut derheqê may û pîyê xo de wina vano: “Ê, xirabî (nebaşî) nêbîy, tena merdimê bihêrs û meşxul bîy.” vano. Tecrubeyê ey yê wendegehî zaf mendêne rê yê *Antoine Doînelî*. Robert Lachenayo ke dîma ra bîbî rêxnegîrê sînema reyde gelek reyan wendegehî ra rema û xo rê qasê yê Antoineyî mazeretê ecêbî dîy. Wexto ke yewendes serrî bî na rey keyeyî ra rema, staran de rakewt û seba ke cuya xo biramo toqmaqanê beran yê birincênan (birinc: bir metal alaşım) diznayî û rotî.

“Pîyê mi ez dîya, peyser berda wendegeh û her çîyo ke mi kerdbî selahîyetdaranê wendegehî ra va. Ez yew sîyayê rîyî bîya. Her çîyo ke mi kerdêne bêqîymet ameyêne dîyene û naye ra ez peyser anêgêraya. Xo rê şîyêne kitabxaneyê şaredarî û sereyê xo kitabane *Balzacî* ra berz nêkerdêne.” (Monaco, 2006, s. 21)

Ma vînenê ke hikayeya cuya ey, resterast eynî sey muhtewaya filmî ya. Karakterê Antoine, nêzdîyê peynîya filmî de keweno islehxane, Truffaut zî gerreyê pîyê xo ser o, qismêkê heyatê xo islehxane de derbas keno. Netîceya lebitîyayîşanê *Bazîni* uca ra vejîyeno û dest bi kovare de nuştîşî keno. Pêmendîşo ke filmî de est beno, tîya de qedîyeno, Pîyê manewî yanî Bazîne karakterê *Antoineyî* çin o. Pêwendîya teorîya auteurî û bi Egzîstansîyalîzmî ma nê filmî ser o zî muşahede kenê, rejîsor bi nê filmî heyatê xo, yanî xo est keno, deme xo yê vîyarteyî bi filmî reyde mor keno û bi uslûbê ey zî esasê xo ano pê.

Film, tehakumê dezgeyanê dewletê yê sey aîle (keye), wendegeh, islehxane ke dinyaya yew domanî ser o est beno, muşahede keno û fineno çîman ver û munaqeseyî rê akeno. Karakterê ma Antoine bêaheng (uyumsuz) o. Keno ke dekewo dinyaya înan, rastîye reyde ahengdar bo. Şono wendegeh, karanê keyeyî keno, dersanê xo xebitîyeno, la nêşkeno ahengdar bo. Tehakum senî domanan teşqîqê sucî keno, ma ney vînenê. Suckerdişê ey tesaduf nîyo, mecburîyet o ke tehakum ey xuliqeno yo. Film waştîşê azadbîyayene yanî sancîyê estbîyayena karakterê *Antoineyî* fineno çîman ver. “Semedê *Truffautî* çîyo ke dinyaya ey ya domanîye keno efsunkâr û 400 derbyî rê tengîjîyayîşê xususî yo ke mehsusê ey o, dano qezenkerdişî zî hîsê berpirsiyarîya egzîstansîyalîzmî yo ke kokê ey zaf xorînan ra yê û fikrê nêbîyayîşê tesadufan o. (Monaco, 2006, s. 22).

Egzîstansîyalîzm naye paweno: Mecburîyetî çin ê, tesaduffî (bi tirkî: rastlantılar) estê. Filmê Les Quatre Cents Coups (400 Derbyî, 1959)



zaf ca dîyayo tesadufan. Ma vînenê ke cuye têkilîya sedem û netîce ser ra yanî mecburîyetî ra nêna pê. Antoîne, seba ke ardan bihêrîno vejîyeno teber. Kuçeyî de bi tesadufî beno şahidê qîseykerdîşê di cinîyan ke ê domanê ke nêwazîyenê bêrê ardene û bîyayîşî ser o qîsey kenê, ma peynîya filmî de musenê ke o zî yew doman o ke maya ey nêwaşt o bîyaro dinya. *Antonîeyo* ke rojêke ancîna René reyde wendegehî ra remeno, tesadufen vînenê ke maya ey û yew mêrik yewbînî lewan ra maç kenê. Ma berhemanê Egzîstansîyalîzmî de vînenê ke nê tesadufî ferdan rê têwdîyayîşî danê derbaskerdîş, film de zî Antoîne netîceya nê tesadufan de dest bi derbaskerdîşê (vîyarnayîşê) têwdîyayîşî keno. Netîceya nê têwdîyayîşan de seba ke azad bo, wendegehî ra, keyeyî ra remeno. Antoîne gama ke kompozîsyonê xo yo ke o mektebî de nuşt de hurmetê xo pêşkêşê *Balzacî* keno zerrîya ey zaf şikîyena, çunke mamostayê ey bi dizdîye suçdar keno. Antoîne, fehm keno ke êdî o do nêşko dinyaya ke înan a afirnaya de estbo, çîyo ke tewr baş zano, ey keno û remeno. Amancê bingeyênê nê remayîşanê ey, waştîşê ey yê awankerdişê estbîyayîşê xo yo, çunke ancax yew ferdo azad eşkeno esasê xo awan (înşa) bikero.

Nê rîyî ra, eserê hunerê edebî nêşkeno bibo yew heyat o ke bi hawayo rasterast veng ro heyatî bido û wasitayê hîsanê întensîfan, waştîşê cînsitî ûsn. nuştux û wendoxan mîyan de înteraksîyono muteqabil bivirazo. La bi hawayê veng ro dayîşê azadî, veng wendoxan dano ke ê heyatê xo yê şexsî (la nê ke ê şertan yê ke heyatî vurnenê û bê ke merdim bieşko binê ra bivejîyo) xo piştî bikerê. Gama ke veng dano nêwirzeno dursa ehlaqî nêdano, eksê ney, înan [wendoxan] ra yew lebatê estetîke ke merdim eşkeno aye sey yewîya yewhûmarî û unîversalî ya nakokîyine newe ra biafirno. (Sartre ra neqilkerdix: Savaş, 2013, r. 168).

Truffaut ke vera sînemaya vatoxîya klasîke ya bandure helwestêkê zidî musneno, bi nê filmê xo yew dursa exlaqî nêdano, temaşekerdoxan dawetê dunya û aye ser o fikirîyayîş keno. Truffaut, filmê *Les Quatre Cents Coups* (400 Derbeyî, 1959) de bi tercîhanê xo yê mûnite, mekan, kaykerdoxîye, veng, muzîk û rengan vatoxîya xo ya ke teberê vatoxîya sînemaya bandure de manena, est keno. No yew cigêrayîşê azadî ya. Bingeyê Egzîstansîyalîzmî de cigêrayîşê Azadîye esta, ganî mesulîyetê azadîye bêro xo ser girewtene. Ma filmî de vînenê ke xebitnîyayîşê muzîkî manaya azadîye afirnena. Wexto ke Antoîne keyeyî ra, wendegehî ra vejîyeno û kuçeyanê Parîsî ra gêrêno muzîk refeqatê ey keno. Sehneyê psîkologî ke nêzdîyê peynîya filmî de ca gêno de, ma vînenê ke teknîkê jumpcutî êno xebitnayene. Bi nê teknîkê ke sehneyî de êno xebitnayene temaşekerdoxî alînasyonelîze benê. Karaktero ke

destpêkê filmî ra nat sey qeşmerî êno vînayîş, hetê temaşekerdoxan ra fehm beno û semedê temaşekerdoxan pozîsyonê aktîf û persan perskerdişî temîn keno. Ma zereyê filmî de cigêrayîşê azadîye muşehade kenîme. Antoîne islehxaneyî de yo û beno şahidê tepîştîş û peyser ardîyayîşê yew domanî ke uca ra remayo. Domano ke remayo, embazanê xo rê timûtim vano ke ez do tekrar birama. Ma peynîya filmî de islehxaneyî ra remayîşê *Antoîneyî* vînenê. No remayîşêko ver bi azadîye beno yo û karakterê ma senî ke remeno, sey ê domanî ke o amebî tepîştîş, mesulîyetê ney gêno xo ser.

Fîlm, bi hawayo rastgele kuçeyanê Parîsî ra gêrayîşê kamera dest pêkeno û ma gêno, pencereya yew wendegehî ra ano tam orteyê derse. Yew destpêk çin o, ma çîyo ke hêrikîyayîş de beno, benê şahidê ey. Karaktero ke sehneyê peyênê filmî de islehxaneyî ra remeno û reseno derya ewnîyeno kamera ra û transformeyê yew fotografî beno. Rejîsor filmî bi yew çarçewaya mate qedêneno, la no yew peynîye nîya. O, herikîyayîşê wextî, a game transformeyê yew karêya fotografî keno û bi nê o şekilî keno nemerg. Se ke Sartre vano, senî ke destpêkerdiş çin o peynîye zî çin a. Rejîsor pê bikarardişê mêkanî xizmetê atmosfere filmî keno. Keyeyê famîlyaya *Antoîneyî* zaf qij o, o badê ke her kes rakeweno, berteng (hol) de rakeweno. Ma bi bikarardişê mekanî zî vînenê ke o uca nîyo. Keyeyê embazê ey *Renéyî* eksê ney zaf gird o, warê ey yê taybetî esto feqet maya ey alkolk a, pîyê ey qumarbaz o. Naye ra estbîyayîşê yewbînan ra hayîdar nîyê. Rejîsor bi zidîya tercîhanê xo yê mekanan, çiman ver fînenê ke ferd nêşkeno bi çîyê tengî estbo, bi çîyê hîrayî zî beno vîndî. Ma vînenê ke tonê grî û qeswetinî destek danê atmosferê sancîyanê egzîstansîyalîstîkîyan ke Truffaut filmî de ey afirneno. No tercîho bêrengîye xizmetê dejê karakterî keno ke o sancîyê egzîstansîyalîstîkî anceno, bi şekil û muhtewa beno yew.

Truffaut, muhtewa û şekilê filmî sey yew pêro est keno. Bi

hereketanê bênîzamîyan yê kamera, bi estetîkê tonê sîya û sipî, bi bikarardişê veng û muzîkî, bi roşnaya tebîî û tercîhanê mekanî destek dano muhtewa û keno pêro. (heme) Ma filmî ra vînenê ke karakter seba ke xo est bikero mucadele keno. Çünke ganî verî estbo dima bi weçînişanê xo esasê xo yanî rastîya xo pêbîyaro. Karakter seranserê filmî de însîcamin reftareno, semedê azadiye mucadele keno. Fîlmo ke musneno ke doktrînê tektîpî yê dewlete û dezgeyanê aye yê sey famîlya, wendegeh, islehxane ferdan çin kenê, ferdan xo rê alînyasyonîze kenê, temaşekerdoxan rê persbîyayîşê nê persî temîn keno: “Dinyaya ke tede bandurî estê de ma azad ê?” No pers, seba muhakemekerdişê rastîye û xo însakerdişê ferdan gama tewr verên a. Truffauto ke bê ke stîlî (ûslubî) binimno, temaşekerdoxan reyde têkilî roneno, mesuliyetê azadiye yanî mesuliyetê estbîyayîşê xo gêno mile xo ser.

Herinda Peynîye de:

Sînemaya Pêlê Neweyî ke netîceya serêbutanê komelkî, polîtîk, teknolojîk, hunerkîyan û vurîyayîşan yê ke ê serranê peynîya 1950î de qewimîyayê vejîyaya orte, cereyanê tewr muhîmî yê sînemaya modernîst a. Yê înan [Sînemakaranê Pêlê Neweyî] vera qaydeyanê musayîyan, ceribnîyayan, tesdîqbîyeyan yê verênan yew serewedarîtiş o. Vatoxîya klasîke hîkaye yanî muhtewa planê vernî de gêno û bi no qayde temaşekerdoxan rê kopyakerdişî [özdeşleşme] temîn keno û îdeolojiya xo newe ra û newe ra berano û xeletehîsê [yanîlsama] rastîye pêşkêş keno. Rejîsorê Pêlê Neweyî ke Sînemekî ra vejîyê, Bazîn, Egzîstansîyalîzm û fikrê Romanê Neweyî ra mutesîr benê û bi no hewa vatoxîyêka neweye vejenê meydan. Ê, xeletehîsê rastîye nêafirnenê, muhakemekerdişê rastîye ser ra yew kozmosê filmî afirnenê. Rejîsorê ke sînema de neweyî est kenê, coka planê vernî de bi stîlê (ûslubê) xo est benê. Teorîya Auteurî ra girêdaye, heme rejîsorî zîwanê xo yê şexsîyî pêanê, feqet stîl û muhtewayanê



xo de tayê pêmendîşê bingeyênî yê diyarî estê. Eksê sînemaya vatoxîya klasîke ya bandure, kamerayanê xo sey terefdaranê rastîvînîya newîye yê îtalyanan kuçeyan ra fetilnenê, mekananê rastkênan de, bi kaykerdoxanê amatoran, bi xebitnayîşê vengî yê rastîvînî bi tercîhanê xo yê roşnaya naturale estetîkê xo teşkîl kenê. Muhtewaya xo Egzîstansîyalîzmî ra gînenê, ferdî/e vanê. Mucadeleyê estbîyayîşê ferdî/e, waştîşê ci yê azadiye pêşkêş kenê.

Hereketê Pêlê Neweyî hem cereyanêko polîtîk hem zî îdeolojîk o. Cereyan, yew helwêstê polîtîk yê ferdî musneno. Cînema Novo û Hereketê Sînemaya Hîrêyine ke bi tesîranê înan vejîyayê, semedê ferdîbîyayîşê înan, înan rexne kenê. Godard zî eynî helwêstî musneno û derbazê ver bi sînemaya polîtîke keno. Pêlo Newe, pê vatoxîya xo ya ke a bi vera kopyakerdişî alînyasyonîzekerdiş, vera peynîya bextewere, peynîyêka zafhetine, vera vatoxîya transîtîfe vatoxîya întansîtîfe, vera hêrikîyayîşî zemanî ke xetêka raste ser o aver şono, herikîyayîşê zemanî yê tîmîyanekî (kompleksî), vera vatoxîya yewhûmarîye vatoxîya zafhûmarîye pêarda, gelek rejîsoran mutesîr keno, beno sedemê vejîyayîşê cerêyanan yê neweyan. No tesîr hetanî roja ma zî devam keno, do hîna tesîrdar zî bibo. Çünke înan [Rejîsoranê Pêlê Neweyî] berdeambîyayîşê neweyî yanî vurîyayîş bi xo û zîwanêko unîversal pêardî.

ÇIMEYÎ

- Avci, İ. B. (2016, 07 18). JEAN-PAUL SARTRE'İN VAROLUŞÇU DÜŞÜNÇESİNİN İZLERİNİ MODERN SİNEMADA ARAMAK: ÇÖLDE ÇAY FİLMİ. Dergipark: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/24522/259834> (nê keyepelî ra ame girewtîş.)
- Coşkun, E. E. (2017). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: Phoenix.
- Doğan, Y. (2020). Alain Resnais Sinemasında Modernite Eleştirisinin Uzamsal İzleri, Zaman ve Bellekten Arta Kalan: Geçen Yıl Marienbad'da ve Hiroşima Sevgilim. SineFilozofi Dergisi, 437-456.
- Ersümer, A. O. (2013). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Lanzoni, R. F. (2015). Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması. İstanbul: Küre Yayınları.
- Monaco, J. (2006). Yeni Dalga. (ç. E. Yılmaz, Dü.) İstanbul: +1 Kitap.
- Nas, İ. (2013). Yakın Dönem Türkiye Sinemasında Varoluşçuluk Ve Yabancılaşma. İstanbul: KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ.
- Odabaş, B. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga*. Marmara İletişim Dergisi, 281-288.
- Savaş, H. (2013). Sinema ve Varoluşçuluk. İstanbul: Sözcükler Yayınevi.
- Seçil Büker, Y. G. (2010). Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Wollen, P. (tarih yok). Godard ve Karşı Sinema: “Doğu Rüzgârı”. (E. Yılmaz, Dü.) Sine-masal.

Sînoran Ser ra Ver bi Keyeyî: Sînemaya Alî Kemal Çinarî



Pinar YILDIZ

p_yildiz_2149@hotmail.com



1. Serebûtê Rejîsorî

Rojanê korona de derheqê huner û kulturê kurdan de zaf aktîvîteyê online yê alternatîfî virazîyayê. Înan ra yew o bî ke mi mîyanê heyecanêkê pîlî de verda; rejîsoro kurd Alî Kemal Çinarî heme filmê xo û vîdeoyê Morîka xo ya şîrin Youtube ser o pare kerdîbî. Ez hêvî kena ke vilabîyayîşê filmanê rejîsoranê ke xoser filman ancenê zêdetir bibê û seba temaşekerdoxanê ke nêeşkenê biasanî xo biresnê nê filman firsendêk bibo.

Ez vana qey mi nameyê Alî Kemal Çinarî reya verêne serra 2013î de eşnawitîbî. Ê rojan de Dîyarbekir de rast a zî pêlêk û heyecanêkê sînema vila bîbî ke her kesî bi şekilêk waştêne qet nêbo filmêko kilm bianco. Gelek kesî bê karê xo yê “esasî”, mîyanê Bajarî de binê çenganê xo de bi dosyayêka filmanê kilman gêrayêne. Seke her cayê Bajarî de, xeyaletê sînema gêrayêne, xortan arşîvê xo yê filman werfîninan de pare kerdêne. Atolyayê cîya-cîyayê sînema virazîyayêne û zaf eleqe dîyêne. Festivalê filman virazîyayêne û kafeyan de zî ge-ge filmê bi metrajê dergî, filmê kilmekî û belgefilmî ameyêne mojnayene. Merdim wexto ke bîyografîya Alî Kemal Çinarî (1976-) ra ewnîyeno, vînenê ke esasê xo de o pêlê “filmanê kilmekan” şexsîyetê ey de, binê tecrûbeyanê serran de xurt bîyo û yew reyde seke pind dayo. Ez vana qey xora tesaduf nêbî ke heman serre de xeberê xelatanê *Fecîra*¹ (2013) ya Pîran Baydemîrî û *Kurtefilm*² (2013) yê Alî Kemal Çinarî veng dabî.

Kurtefilm filmo verên yo bi metrajo derg yê Çinarî yo la seke nê filmî ra zî dîyar o, nê filmî ra ver, Çinarî bi amadekarîyêka başe şexsîyetê xo yê sînema xurt kerd, seba hunerê xo, xo ver dayo, seba hunermendîya xo dejê xo anto û seba ke o tena sînema reyde eleqeder bibo zaf çî û zehmetî

1 - Nê belgefilmî Festivalê Antalya Altın Portakal de, serra 2013î de xelata belgefilmî mo tewr baş girewt.

2 - Seba xelat û sînamatografîya rejîsorî biewnên: <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/alikemalcinar.html> (Tarîxê xo resnayîşi: 18.05.2020)



girewtê verê çimanê xo. *Kurtefilm* ra ver Çinarî pancês filmê kilmekî antê û filmê *Wenda* (2010) de ey, Abdullah Yaşa û Mehmet Saît Korkutî pîya peyê kamera de cayê xo girewto. Rejîsoro Çinar ewro bi filmanê xo yê; *Kurtefilm* (2013), *Veşartî* (2015), *Gênco* (2017) û *Di Navberê de* (2018) êdî wayîrê sînemaya xo yo. Pekî çî ya, na sînemaya Alî Kemal Çinarî? Taybetmendîya ci çî ya? Fîlmê ey hêzêko senîn danê sînemaya kurdan?

Seba hunerî xaseten zî seba sînema ganî şert û mercê zaf başî bibê. La wexto ke merdim şert û mercanê kurdan gêno çiman ver coka beno ke sînemaya kurdan zaf ciwan a û merdim eşkeno vajo ke sînemaya kurdan çinbîyayîşêk ra yan zî bi vatişêkê hîna başî sînemaya kurdan çinbîyayîşêk mîyan de welidîyaya. Rejîsorê sey Behmen Qobadî, Hiner Saleem, Kazim Ozî, o rayero ke Yılmaz Guneyî akerdîbî de ray ra şîyê. Sînemaya kurdan de realîte û rastîyêka huşke û zehmete ya cûya kurdan xo eşkera mojnena ra. Zafê filman de sînor tena sey mekanêk ney, sey karakterêkê serekeyî morê xo dano filman ro. Ge-ge zî fikşîn û realîte hende dekewnê tîmîyan ke zaf zehmet o merdim mabênê fikşîn û rastî de xêzê filmêkê fiktîfî û belgefilmêk/dokumentarêk bianco. Sey nimûne; *Dengê Bavê Min* yê Orhan Eşkiyî û Zeynel Doğanî; İki Dil Bir Bavul yê Orhan Eşkiyî û Özgür Doğanî.³

3 - Derheqê na babete de seba hîna zaf agahdarîyan biewnên; Özgür Çiçek, “Kürt Sînemasında Türler Arasındaki Geçişkenlik: Kurmaca ile Belgeselin Muğlaklaşan Sınırları”, Kürt Sîneması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm, Amadekerdoxe: Mizgîn Müjde Arslan, Kitêbxaneyê Agora, Çapa 2., Stenbol, 2017, r. 312.



Şimdi mi aklına geldi?
Did you mind just now?

Nika pers na ya sînemaya Çinarî çiqas binê tesîrê nê rejîsoranê ke selefê ey bî de mende û sinemaya ey de çiyê neweyî çî yê, çiyê ke ey sefênanê ey ra cîya kene çî yê? “Rejîsorê cuya rojane”, “fantastik” û “mîzeh (mîzehêko ercan ney, ge-ge mîzehêko nimite yo) pênasê serekeyê ke seba filmanê Çinarî zaf reyî yenê şuxulnayene zafêr nê yî. Helbet filmê Çinarî behsê cuya kurdan kenê. La derdê karakteranê ey cîya yê û beno ke derdê xortêkê dîyarbekirijî bibê. Seke êdî a dinyaya ke Guneyî filmanê xo de behsê ci kerdêne, mîyanê realîte û keşmekeşîya Bajarî ra dûrî mendîbî, seke êdî Guney bi xo zî zaf dûrê nê ciwanan de mendîbî. Seke Guney êdî karakterêko tarîxî bî, mîyanê realîteya cuye de o sey temsîlê îdealêk mendîbî. Cuyêka bedilîyaya mîyan de “temsîliyet” û “îdealî” hîna zaf sey îdealêk merdimî ra dûrî de manenê.

Fîlmê *Kurtefilm* de wexto ke pîyê karakterê serekeyî, Alî Kemalî, zere de lomeyanê xo lajê xo ra keno ke çira o zî sey zafê embazanê xo nêdekeweno KPSS, çira o zî sey embazanê xo nêbeno mamoste; heman game de ma vînenê ke karaktero sereke, Alî Kemal odaya xo de bi awiranê tersnakan fotografê Yılmaz Guneyî yo ke ekranê komputura ey ser o yo ra ewnîyeno. Seke Alî Kemal mabênê di “pîyan” de; û mabênê îdealîzmê hunerî de û rastîya serdine ya cuye de pelixîyeno. Seke ê kesê ke seba sînema bîyêne îdolêk na dinya ra nêbî, alemêka bîne ra bî ke ê, ê alemî de aliqnaye mendîbî û o alem êdî zaf dûrî de bî ke xortêk bieşko xo na oda ra, na dinya ra biresno ucayî. Qey o pîyê ey bi xo nêbî ke pesnê Guneyî dabî û ey ra vatîbî, merdim ganî her çiyê ke keno ê tewr başî biko. La seke pîyî zî zanayêne û qebûl kerdîbî ke ne cuye û dinya a cuye û dinya bî ne zî Alî Kemal, Yılmaz Guneyêk bî. O wext ganî Alî Kemal bi xo, na dinyaya xipûxalî de xo rê rayerêk bivîno ke bibo rejîsor Alî Kemal Çinar. Fîlmê *Kurtefilm* nê wext û atmosferê tengîjîn yê bîyografîkî mîyan ra vejîyayo û welidîyayo. Beno ke coka fîlmê *Kurtefilm* cuya rojane bi şekilêkê hende serkewteyî mojneno ra, fîlm hêzê xo zî zafêr dîyaloxanê xo yê xurtan ra gêno. Merdim eşkeno zerrî ra vajo ke tayê fîlmî estê ke peynîya înan merdimî ser o hende tesîr bikê. Beno ke no tesîr hêzê xo rastîya xo ra gêno.

Peynîya fîlmî de zî sey çend reyanê verênan bawx wexto ke “şîretan” bi Alî Kemalî keno, o odaya xo de yo, belê “odaya xo” de... Bawx “lome” û “şîretanê” xo domneno, Alî Kemal hêdîka berê odaya xo akeno û mîyanberan de, biendîşe “şîretanê” bawxê xo goşdareno. Esasê xo de no sehneyo biendîşe, provokator û pasîf-agresîf ma pêrûn rê heta cayêk şinasî yo. Têkilîyê bawx û gedeyanê kurdan -heta azêk zî- wina bî. Vengê pîyan sey “otorîteyêkê mutlaqî” zereyê keyeyan de zimayêne û gedeyan peyê dêsan de, beran de tena bêveng ê goşdaritêne. Coka heta cayêk bawx o kes o ke estbîyayîşê gedeyî bivîno, teqdîr biko û bawer biko; beno ke kriterê “serkewtebîyayîşî” no yo. Bawx bawer biko ke karaktero sereke yo ke wazeno fîlmêko kilmek bianco, eşkeno ê tewr başî biko. Eşkeno rayerê xo bivîno.

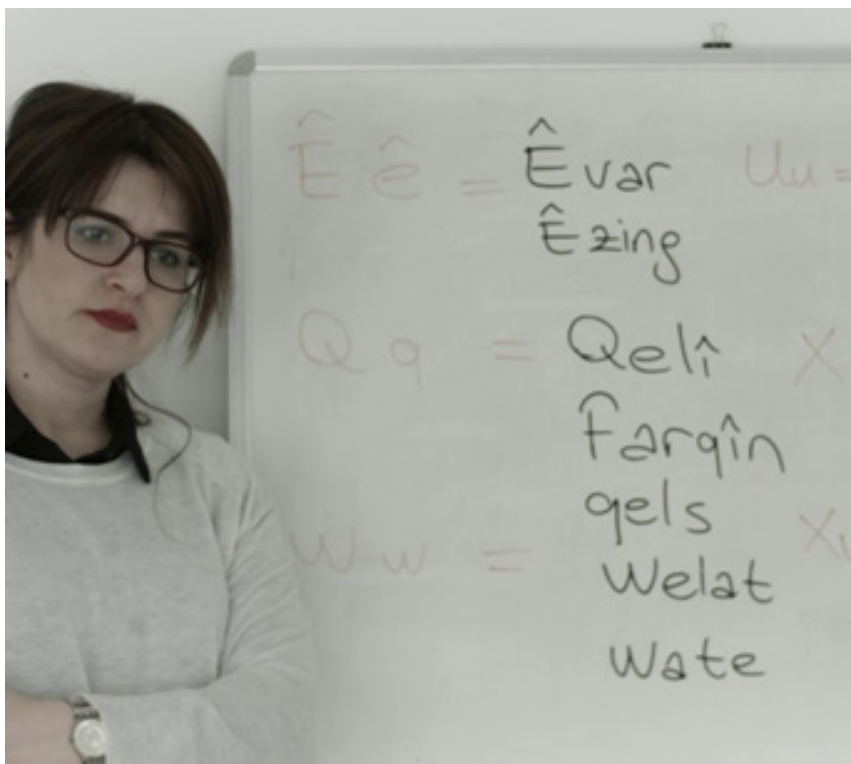
2. Serebûtê Fîlman

Wexto ke merdim hetê zîwanî ra ewnîyeno filmanê Alî Kemal Çinarî ra vînenê ke rejîsorî esasê xo de seba zîwanî zî zaf zêde xo ver dayo û xebitîyayo. Belê, dîyar o ke destpêk ra derdêkê eyo sey fîlmviraştîşî esto la nê fîlmî do bi kamcîn zîwanî qisey bikê? Hunerê “kurdan” esasê xo de hunero “kurd-kî” nêbî? Roportajêkê xo de Çinar nê hesasîyetê xo wina îfade keno: “Serra 2010î de Navenda Çand û Hunera Cegerxwîn awan bî. Xebatanê ucayî de derdêkê sey bi kurdkî sînema viraştîşî zî dest pê kerdîbî. [O wext] ez nêşekayêne hende baş kurdkî qisey bika. Seba ke ez hem kurdkîya xo aver bera hem zî ez do bieşka konsantre biba ke ez filmanê kurdkî viraza, mi dest pê kerd ez şîya Navenda Çand û Hunera Cegerxwînî.”⁴

Ez vana qey bala temaşekerdoxanê bidîqetan anto ke tayê filmanê ey de maseya xebate ser o poşetêkê Weşanxaneyê Avesta aseno. Yanî dîyar o ke karakterê filmanê ey kitabênê kurdkî wanenê, kurdkî reyde eleqedar ê. Xora fîlmê *Veşartî* de seke sey leîtmotîfêk, sey fonê peyênî, *Mem û Zîna* Xanî esta ke waştîya karakterê serekeyî, Berfîn, tîyatroyê nê kayî de kay kena. Ma provayan de kitabê *Mem û Zîna* yo ke destê kaybazan de yo ra pasajan goşdarenê. Fîlmê *Kurtefilm* hem bi kurdkî hem zî bi tirkî yo ke esasê xo de rewşa zîwan yê Dîyarbekirî zî mojneno ra. Nê fîlmî de têkilîyanê bi maye û pîyî reyde zîwan kurdkî yo la bira, embazê ke karaktero sereke Alî Kemal wazeno înan reyde fîlmêko kilmek bianco reyde zîwan tirkî yo. Zîwanê filmanê *Veşartî* û *Genco* tena kurdkî yo. Fîlmê *Di Navberê de* xora babeta sereke zîwan o, karaktero sereke yê nê fîlmî mabênê zîwanê maya xo de û zîwanê resmîyi de mendo ke cuya ey zî seke mabên de menda.

Fîlmê Alî Kemal Çinarî qasê bi babetanê xo yê ke cuya rojane ra yê, bi terzê xo yê fantastîkî zî bale ancenê. Fîlmê *Genco* karakterêkê

4 - <https://www.altiyazi.net/soylesiler/ali-kemal-cinar-ile-soylesi-siradan-seylerin-kahramani/> (Tarîxê xo resnayîşî: 18.05.2020)



“superqehremanî” ser o awan bîyo. La mîzehê nê fantastîzmî zî oyo ke hêzê nê superqehremanî, Alî Kemalî, hema serase tamam nêbîyê û no hêzo fantastîk bixeletî herinda ey de vîyarto dergewanî la o zî nêşkeno bê hetkarîya Alî Kemalî nê hêzî bişuxulno. Beno ke na rewşa absurde sey îronîya rewşa kurdan biba. Êdî derdê nê superqehremanî oyo ke no hêz destanê kesanê nîyetxiraban de nêbêro şuxulnayene. Beno ke perse na ya eke se serran de reyêk kurdî hêzeko wina bidestfînî no hêz do senîn bêro bikarardiş, seba çî do bêro karardene û ganî no hêz destê kamefî de bo. Fîlmî de şerê destfînayîşê nê hêzî mabênê di camêrdan de vîyareno. Yanî superqehremane cinîyêk nîya.

Helbet no şîrove û ewnîyayîşê ma tena seba nê fîlmî yo. Çike fîlmê *Veşartî* rolanê cinsîyetê komelkî ser o ewnîyayîşêko cîya û hîrayî ser o awan bîyo û na babete zî bi hişêkê zelalî, cinî û camêrdan sey pê mojnera ra. Karakterê cinîyê filmanê ey nêwazenê mîyanê ê rolanê cinsîyetî yê komelkîyê ke bi serran a seba înan ameyê fesilnaye mîyan de bimanê û biciwîyê. Fîlmê *Kurtefîlm* de wexto ke Alî Kemal û embazê xo seba fîlmê xo yê kilmekî cinîyêka kaybaze gêrenê, kaybaze senaryoyê înan rexne kena ke çira ê hertim cinîyan tena bi şekilêk mojnenê ra. Û a vana ke ez nêwazena karakterêka wina kay bika.

La haya karakteranê cinîyan yê filmanê ey rastîya komelî ra zî esta û ge-ge na rastîya cinsîyetîya komelkî înan tersnena. Fîlmê *Veşartî* de karaktera sereke Berfîn kaybazêka tîyatroyî ya û tersena ke badê zewacî Alî Kemal zî sey maye û pîyê aye nêwazo a tîyatroyê de kay bika. Reyna panc serrî yo ke ê pîya bibê zî a tersena ey reyde biba. Heta ke haya aye bena ke do Alî Kemal bibedilîyo û bibo cinîyêk o wext no tersê aye şikîno. No fîlm esasê xo de tena tersanê aye nêşikneno, bi fikre xo yê bingeyênî esasê xo de rolanê cinsîyetî yê komelkî ser û bin keno. Peyên de eke badê hîris serrîya merdimî mumkun bibo ke cinîyêk bibedilîya û biba camêrdêk û camêrdêk zî bibedilîyo bibo cinîyêk çî manayê cinsîyetî maneno, hem mîyanê komelî de hem zî ruh û bedenê însanan ser o çî qîymetê cinsîyetî maneno.

Her çar heme fîlmê rejîsor Çinarî eşkenê sey rêzefîlmêk zî bêrê vînayîş. Yanî sey serebûtê karakterê serekeyî, serebûtê Alî Kemalî... Nê fîlmî temaşekerdaxanê xo mabênê rastîye de û fikşînî de benê û anê coka ge-ge zehmet o ke merdim sînoranê cûya rastikên ya rejîsor



Alî Kemal Çınarî û karakter Alî Kemalî yewbînan ra abirno. Kaybazê filmanê ey, maye û pîyê ey ê, birayê ey o, embazê ey ê û heme zî sey Alî Kemalî bi nameyanê xo yê rastan nê filman de ca gênê. Reyna roportajekê xo de rejîsor vano ke no çî biney şert û mercanê ekonomîkan ra bî la hetêk ra zî o êdî musayo na rewşe, karakteranê xo zaf baş nas keno û beno ke na rewşe seba rejîsorêk konforêk û ewlehîyêk zî biba. Helbet ma zî sey rejîsorî meraq kenê ke eke rojêk o mîyanê nê derûdormeyê ewlehî ra vejîyo do filmê senînî vejîyê meydan.

Heme filmanê ey de mekan Dîyarbekir o. La filmanê ey de Dîyarbekir bi şekilêkê rustîk yan zî tûristîkî nêasêno. Keyeyê sadeyî, parkî, cafeyî, rayer û cadeyî... Bi atmosferê xo yê serran û tengjîyayîşê karakteranê xo, bajarêk ke tede cuya rojane vîyarena. Gege zî ma nê bajarî peyê şibakanê keyeyan ra vînenê. Hemverê nê şibakan de bînayê berzî û însaatê nêmcetî asenê. La atmosfer her-tim ruh û atmosferê nê bajarî yo ke wexto ke merdim temaşe keno, seke uca de zereyê bajarî de bibo, seke keye de bibo, merdim wina hîs keno. Bi nê hîssîyatê şinasîyî seke sinemaya kurdan zî raywanîyêka dergûdila ra dima ver bi keyeyî kewta rayer. Seke sînema-

ya kurdan êdî biresa keyeyê xo.

Sey heme temaşekerdoxanê rejîsorî ma zî bi meraq pabeyê filmanê eyê neweyan ê. Rejîsorî rojanê karantina de, keyeyê xo de, cinîya xo û kênaya xo reyde, bi nameyê *Dilop* (2020) filmêko kilmek ant. Ey reyna roportajekê⁵ xo de vato, do o filmêk, romanê embazê xo Erhan Sunarî ra *Geceden Önce* (*Li Beriya Şevê*) bianco. Rejîsor qisayanê xo wina domneno: “Heta nika mi hertim hikayeyanê xo ra filmî antê. Eke ez nê filmî bîanca ez do çîyêko newe biceribna.”⁶

3. Badê

Badê di serran...

Korona û karantinaya “resmî” qedîyaye. La beno ke seba hunerî bîlhesa seba nuştîş û wendişî cuyê bi xo, karantînayêk a. Beno ke serran ra ver Flaubertî bîlasebeb nêvatîbî “Nuştîş verê ke merdim bimiro, saxitî de, ganî-ganî xo dekewo zereyê mezêlêk.” Helbet na babetêka hîra, xorîn û tēmîyankewta ya ke beno ke nuştîyêkê bînî

5 - <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2018/11/03/yonetmen-ali-kemal-cinar-anlatacak-hikayelerim-var/> (Tarîxê xo resnayîşî: 18.05.2020)

6 - <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2018/11/03/yonetmen-ali-kemal-cinar-anlatacak-hikayelerim-var/> (Tarîxê xo resnayîşî: 18.05.2020)

de bi wesîleyê filmêk merdim na babete ser o hîna zaf bifikirîyo û binuso.

Badê di serran seba wendoxanê “Temaşe”yî ez nê rojan de reyna agêraya nê nuştîyê xo yê ke rojanê korona ra yadîgar mendîbî. Badê wendiş û sererastkerdişê nê nuştîyî ez Înternetî de biney gêraya; Alî Kemal Çınarî filmê xo yo kilmek *Dilop* sey rêzefilmêk domnabî (nika panc tene yê) û Youtube ser o weşanaybî⁷. Mi ê temaşe kerdî la mi xo de o hêz û hewes nêdî ke ez înan ser o zî beşêk binusa û daxîlê nê nuştîyî bika -beno ke nuştîyêkê bînî de- Beno ke no nuştîyê ke atmosferê rojanê korona de ameybî nuştene, nêverdayêne nê rojanê ke êdî ma korona xo vîr ra kerda, hîssîyatêko cîya daxîlê nê nuştîyî bibo. Reyna seke rejîsorî verê cû behsê ci kerdîbî, romanê Erhan Sunarî yo bi nameyê *Geceden Önce* ra bi nameyê *Beriya Şevê* (2021) senaryoyêk veto û sey film anto. La mi no film peyda nêkerd ke ez temaşe bika. Bi hêvîya filmê kurdî, mecrayanê dijîltalan de hîna vêş vila bibê û ma sey temaşekerdoxan bieşêk xo hîna asan biresnê nê filman...

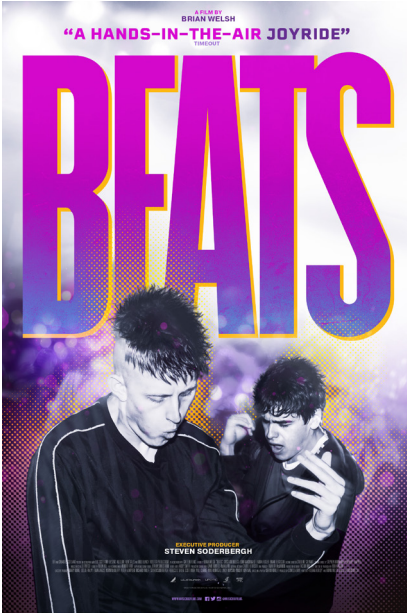
7 - ali kemal çınar - YouTube (Tarîxê xo resnayîşî: 22.08.2022)

Fîlmê Beatsî: Şiknayîşê Ezîktî û Ferdbiyayîş



Welat Raminazad
mjw4@outlook.com





Çekuya ezîk herçiqas çekuyêka tirkî biba zî labêle tam goreyê zîwanê kurdî ya, çekuya ezîk, hetê mentiq, strüktür û fonksiyonî ra seke seba kurdî ameyo viraştiş, sey kerraya goşeyî kurdî de cayê xo de ronîşena. Sey çekuyeyêka xase ya kurdî ya. Naye ra ez nuşteyanê xo de çekuya ezîk bikarana. Çekuya ezîk, pêvekanê ez+îk ra pê yena, kurdî de pêveke -ek,-îk-ik-ok, manaya qetelek û şenikbîyayîş, kêmmendiş dana çekuyan, xora manaya ez zî her kes zano, ez, ego, ezîtî, kesayetî û karakterê, subjebîyayîşê merdim o, ego subjebîyayîş û ferd-bîyayîş o. Goreyê mentiqe kurdî ma ke çekuya ezîk tehlîl kerd, ma şênî bivajî, merdimo ke ez-ego ey/ aye qitelek mendo, tamam nêbîyo, kêmi mendo, nêşeno red bikero, vera bivejîyo, ney bivajo, pizê xo ra qalî keno, nêşeno ê zerrîya xo, nîyetê xo bivajo, subje nêbîyo û nêbîyo ferd.

Ferd senî biêşko ezîktî, tersonekî, teresîya xo bişikno?

Fîlmê *Beats*î cewabê nê persî dana ma. Rejîsorê fîlmê *Beats*î, Brian Welsh o, serra 2019î de Îngîlîstan de kewto vîzyonî.

Çekuya îngîlîzkî "rave", yena manaya delûtî, gêjî. Prosesê tekamûlê na çekuye no hawa yo; reya verêne çaxê mîyanênî de yena bikaradiş, serra 1940î de bi vatîşê "rave up" seba kulturê partî, serra 1950î ra dima hewna

sey "reva", peynîya serranê 1950î de London de seba pênasakerdişê partîyê wehşîyanê boheman yê kulturê beatnik û 1967 de "rave" seba manaya pêserbîyayîş-çalakî yena şuxulnayîş. Serranê 1990î ra dima "rave" bi na manaya xo, mîyanê literaturê muzîkê bidansî yê Îngîlîstanî yena qebulkerdiş. Kulturê "rave" de serehawanayoxî, azadî, redkerdişê otorîte û îqtîdaran, zayendîya azad estê. Partîye rave bi muzîkê elektronîkî bi girseyî danskerdiş virazîyenî, şimitîşê alkol û merkezê înan de bikaradişê narkotîkî esto. Partîye sey fabrîqayan û depoyanê tal û terk-bîyayan, bodruman û teber de ameyênê viraştiş. Ridê qelebalax, vengberzî û nêrehetî vera organîzasyonanê nê partîyan de gerre û reaksiyon zaf benî. Partîyê rave, gelek bala çapemenî zî ancenî û çapemenî de ca genî. Kulturê rave bi zordarîya çapemenî sey ekolê şeytanî yeno pênasakerdiş. Bi hêrişanê çapemenî serra 1994î de partîyê rave yenî qedexekerdiş. Kamî ke beşdarê nê partîyan bibîyêne raştê tewir bi tewir cezayan bîyêne. Qexedekerdiş, nêşeno vernîya viraştişê organîzasyonanê nê partîyan bigîro, qedexekerdişî ra pey partîyê rave bi hawayo nimîtkî yenî organîzekerdiş.

Backgroundê sosyopolîtîk û tarîxî yê fîlmê Beatsî de partîyêka qedexekerdeye Reva esto.

Fîlm de bajarêkê Îskoçya de vîyareno. Serqehremanê fîlmî Johnno û Spanner î; embazê yewbîn î û yewbînî zerrî ra û zaf hes kenî. Emrê înan zî ha naştî de yo. Hetê kesayet û karakterî ra nê her di embazî zidê yewbînî yî.





May û pîyê Johnno cîyakewte yî, o, maya xo, birayêk pîya ciwîyenî. Johnno teberê wendegehî de marketêk de xebetîyeno. Maya ey ha amedekerdişê zewacê xo yê dîyinî kena, la o qet nê zewacî nêwazeno.

Spanner, kekê xo yê psîkopat reyde ciwîyeno. Kekê ey teda û mua-meleyê xirab bi ey keno. Kekê ey wazeno ke birayê ci hertim wa ti ra biterso.

Hetê kesayetî û karakterî ra Johnno û Spanner di kesê cîwayaz û dijberî yewbîn î.

Johnno ezîk o, teres û tersonek, gonîmerde, sey maliz o, dest nêkeweno xo, ver ro nêvejîyeno, qet nêşêno vajo ney û red bikero, xora qux-ekerdiş ra terseno nêşêno hêrsê xo binawno; sey xoverdayîşi ma qe nêvînenî ke film de o nêngan çînenno. Mesela market de nêşêno vera mudirê xo, keye de vera may û pîyê xo yê damarî de, teberî de zî vera derûdorê xo bivejîyo. O nêbîyo ferd; obje yo.

Eksê Johnnoyî Spanner, serehawanayox o, biceserat o, însîyatîf girewtox o, bêters o, biherket o, cayê xo de tebat nêgêno, rîskgrewtox o. O tewr vêşî kekê xo ra terseno, la hemberê kekê xo de rîsk gêno û sere hawanano.

Tam zî merkezê filmî de na dijberî û cîyawazîya embazan esta: Spannerî, hewl dano ke ezîktîya embazê xo bişikno. Filmî de ma raywanîya şikitişê ezîktîya Johnnoyî temaşe kenî. Hata peynîya filmî meraq kenî ke Spanner senî bieşko na raywanî de serbikewo; ezîktîya embazê xo bişikno?

Maya Johnno qet nêwazena ke lajê ey Spanner reyde embaztî bike-ro. Seba ke lajê xo, Spanner der a bikero, ey ra dûrî bifîno, hewl dana ke bar bikî şîrî yewna taxe. Spanner, hewl dano Johnno îqna bikero ke, verî ke ê bar bikerî, verî ke yewbîn ra cîya bikewî, ê pîya şîrî partîyêka rave ya qedexekerdeye.

Spanner, bi zor û bela seba şîyayîşê partî embazê xo yê ezîk îqna keno!.. Spanner seba şîyayîşê partî rîskêk zaf xişn gêno xo çim, pereyanê kekê xo taraweno!...

Seba Johnno zî şîyayîşê partî wina çîyêko asan û rehet nîyo û seke no seba ey dinya de çîyo tewr zor û zehmet bo.

Spanner û Johnno pê yenî, qerar danî ke şîrî partî. Verî ke şîrî partî Spanner marketê ke Johnno tede xebetiyeno, înan rê telefon keno seke pîyê damarîye Johnno yo, bi henekî o nêvano Johnno nêweş o, dîrekt vano " Johnno merdo hînî nêno kar" Johnno verba na kerdena embazê xo de, xo de manêno, nêzano ke se bikero...

Ma persê xo yewna hew bipersî: Ferdî senî bieşko ezîktî, tersonekî, teresîya xo bişikno? Tewr zaf giringî û erjayîya filmê *Beatsî* no yo: Şêno cewabê nê persî bido ma.



Kontekstê filmî de ezîktî senî yena şiknayîş?

1.Rîskgrewtiş. 2.Bi têrîamêyiş şîdet û dejî. 3.Dayîşê bedelî.

Johnno rîsk gêno şono partîye. Polîsî hêrişê partîye kenî. Johnno lamatanê pîyê xo yê damarî ra zaf tersayêne. Sehneyêk de ma vînenî ke; "o seba ke tersê xo yê lamatî bişikno ey xo bi xo lamat kerdêne." Bifikirîn ke Johnno ke çend lamatan tersayêne; no Johnno sey gelek beşdarvananê partîye o zî marûzê şîdetê bêhedî yê polîsan maneno. Vera nê şîdetî de helikbelik beno. Seranser leşa ey de herinda jopê polîsan bellî bena, çimê ey maseyî û bîyê sîya. Zorûbela şêno bimeşo.

Labêle têrîamêyişê û ciwîyayîşê nê şîdet û dejî, beno sedemê şiknayîşê ezîktîya Johnnoyî; gîdîşatê kesayetî û karakterê ey bedelîno. Hetanî ke ey no bedel nêdayêne ezîktîya ey zî nêameyêne şiknayîş. Seba ke ezîktîya xo bişikno ganî ey no bedel bidayêne.

Kesayetî û karaktero ezîk, teres, tersênok Johnno mireno, o bi yewna kesayetî û karakter xuliq beno. Beno yew ferd. Beno yew subje.

Dej û şîdetê ke ma nêwazênî bicivî, ma ti ra remenî, çiqas giran beno wa bibo ganî ser o aver şîrî û ma nê şîdet û dejî reyde têrî bêrî. Nêbo her roje cuya ma bibo tekrarê xo, yan zî bi eynî hawa xo tekrar biko!

سینه ما و سیاست لیکدانه وهی دۆخی ئاوارتهیی له فیلمی ”هیوا“ی یه لمار گۆنای



ئهحمهد غولامی¹

agholami17548@gmail.com



فیلم ئەوندە خوازیاو نەبوو، بەلام دواتر سینەما بوو پلان و گەڵەیهکی سیاسی/ ئایدیالۆژیکی له تهواوی ژيان و هۆنەر و جوانیناسی و لاتانی بلوکی پوژههلاتی ئەوروپا.



پوخته:

سینەما بە واتای هۆنەرێکی مۆدێرن، په یوه ندییهکی نه چپراوهی ههیه به پیکهاتهی سیاسی/ئابووری و لات و هه لومه رچی کۆمه لایه تیه وه. خویندنه وهی فیلمه کان و لیکدانه وهی کۆد و نیشانه فیلمیه کانی، ده توانی ریحۆشکه ر بئ بۆ تیگه یشتن له م بارودۆخه و له کهش و هه وای سیاسی/پۆلیسی سه رده م و دۆخی ئاوارته یی ده ولت و نه ته وهی مۆدێرن، به تایبه ت له و لاتانی وه کو تورکیا. خویندنه وهی فیلم لێره دا ده توانی تیشک بهاویته سه ر ئەو لایه ن و لێوارانه ی که ده ولت نه ته وهی مۆدێرن له تورکیا و پیکهاته ی میژووی/ئایدیالۆژیکی و سیاسی/ئابووری ئەم حاکمییه ته له سه ر ئەو بنیات نراوه. ئەم جۆره روانینه، کاتیک پێوه ندی به چه مکی ئیتنیکی و چینه یه تیه وه هه بئ، زۆر لایه نی ئالۆتر و وردبینه تری لێوه دیار ده که وئ. لێره دا فیلمه کانی یه لماز گۆنای مموونه یه کی به رچاو و زه قن له نواندنه وهی ئەو پیکهاتانه له رووبه روو بوونه وه یان په یوه ندی له گەل دوو بابته ی کورد و چینه بنده ست و هه ژاره کان له و لاتنی تورکیا. فیلمی هیوا (۱۹۷۰) یه کیک له فیلمه سه رکه و تووه کانی یه لمازه که به شیوه یه کی فیلمیک سه رقالی گێرانه وهی دۆخی ئاوارته یی ژیا نی کوردانه له تورکیای پاش ده ولت نه ته وهی مۆدێرن. گێرانه وهی ژیا نی که سانیک که نه ته نیا دروشمه بریقه داره کانی ده ولته یی مۆدێرن نه یه تویه بیته مایه ی فراژینی و سه سانه وه و ئاسووده یی ئەوان، به لکوو ژیا ن به لای ئەوانه وه سه رچاوه ی نایه کسان، سه تهمکاری و سه رکوت کردنه و پشکی بنه مالله و کۆمه لگه ی کورد (وه کوو بنه مالله ی جه بار) له م ناوه دا زۆر زیاتر بووه. فیلمی هیوا، به سه رهاته ی ژیا نیکی هیوا لێپراوه که ته وای که لێن و رۆچنه کانی ئازادی و به خته وه ری لئ ئاخندراوه.

ووشه سه ره کییه کان: سینەما، سیاسەت، یه لماز گۆنای، هیوا، دۆخی ئاوارته یی

پیشه کی:

سینەما به پێچه وانه ی هۆنره کانی دیکه، هه ر له سه ره تاوه وه کوو هۆنهریک وه ده ر که و تووه که په یوه سه ته به کۆمه لگه و هه لویسته کۆمه لایه تیه کانی. سه ره تای به دیهاته ی ئەم هۆنره، هاوکات بوو له گەل بزوتنه وه فیکری و سیاسیه کانی ناو کۆمه لگه ی رۆژاوا و هه ر ئەمه وای کردبوو که راسته وخۆ په یوه ندی هه بئ به سیاسه ت و ده رگای سیاسه ت و بزوتنه وه سیاسیه کانه وه. هه ر چه ند هه ندی بزوتنه وهی شۆرشگێرانه له سه ره تادا دژ به سینەما بوون، به لام زۆر خیرا سینەما و فیلم لای ئەوانیش بووه سه رچاوه و بنه مایه کی تۆکمه بۆ ریکلامی شۆرش و هه لویسته کانیان. مموونه ی ئەم رووبه روو بوونه وه یه سه ره له دانی شۆرشێ ئۆکتۆبه ری روسیه و سه قامگێربوونی ئەندیشه ی مارکسیسته یی بوو که له پیشدا

له تورکیا، سینەما بۆ ماوه ی چه ند ده یه وه کوو هۆنهریک مته ترسیدار چاوی لیکرا و ده رگای سانسۆر له گەل هه ر گۆرانه کارییه کی سیاسی و کابینه و له پاش هه ر کووده تایه ک، شیوازی سانسۆره که ی تۆکمه تر و چوارچێوه دارتر ده کرده وه. هه لومه رچی سیاسی کۆمه لگه ی تورکیا ئەم واقعه ته ی هینابووه ئاراهه که کیشه کۆمه لایه تیه کان له هه ر حاڵدا سیاسین و جۆریک بابته ی بھن. دامووده زگای سانسۆر و قه ده خه له تورکیا به رده وام سییه ریک قورس و ناحه زی خسته بووه سه ر ئەم میدیا نوییه تا به و شیوه ریکه بگری له خویندنه وهی سیاسی کیشه کان. له ۱۹۱۹ فیلمی مورهبیه (۱۹۱۹) ی ئەحمه د فه هیم ۳ که له باره ی هیزه فه رهنسه ییه کان بوو له شه ری جیهانی یه که م له ئەسته نبول و هه ر وه ها فیلمی جیهانی تاریکی ۴ مه تین ئەرکسان (۱۹۵۲) له به ر هۆکاره سیاسییه کان قه ده خه کرا (ناکسه ر، ۲۰۰۹: ۱۳۲). ئەمه له کاتیکدا بوو که خودی ئەرکسان له گەل که سانیک و وه کوو عوسمان سه دن و عه تیف ییلماز و دامه زرینه ری بزوتنه وهی رنالیزمی سۆشالیسته یی بوون به ناوی بزوتنه وهی نه ته وایه تی سینەمای تورکیا (کاپلان، ۱۳۷۷: ۷۷۱). فیلمه کانی ئەم بزوتنه وه یه و به تایبه ت که سانی وه کوو مه مدووح ئۆن ۶، مه تین ئەرکسان ۷ و هالیته رفیق ۸، به شیوه یه کی که متر

2 - Mürebbiye / The Tudor

3 - Ahmet Fehim

4 - Karanlık Dünya/Dark World

5 - Metin Erksan

6 - Mamduh Un

7 - Metin Erksan

8 - Halit Rafigh

شیوهی کۆمه‌لگه، شوینی به‌ره‌ره‌کاتی ده‌سه‌لاتداری حاکمیت و ناسیۆنالیزمی تورکی بووه له به‌رامبه‌ر ئیتنیکه‌کان. ئاتاتورک بۆ خۆی سینهما ی پێ سهره‌کیتین هۆنهری سهرده‌م بوو (ئاکسه‌ر، ۲۰۰۹: ۲) و ههر له به‌ر ئه‌وه‌ش بوو که له نیوان سالانی ۱۹۲۳ تا کوو په‌نجاکانیش سینهما ئه‌وه‌نده له ژێر کاریگه‌ری سیسته‌می تاک حیزبی و دیکتاتۆری تورکیادا بوو که نه‌یتوانی په‌ره و گه‌شه‌بستینی و ئه‌گه‌ریش چهند کاریک کرا، زیاتر سهرقالی گه‌رانه‌وه‌ی ملودرامه‌ حیماسیه‌ میژووییه‌کان بوون. له نیوان ساله‌کانی ۱۹۲۳ تا کوو په‌نجاکان، پیشه‌ی سینهما به‌رده‌وام له لایه‌ن حاکمیه‌ته‌وه‌ کۆنترۆل و چاوه‌دیاری ده‌کرا و به‌رته‌سک کرابوو به‌ ملودرام و فیلمه‌ حیماسیه‌ میژووییه‌کان. چاوه‌دیاری سینهما‌ی تورکیا له سهرده‌می حکومه‌تی تاک حیزبی ئاتاتورک ده‌گه‌راوه‌ بۆ ئه‌و سیاسه‌ته‌ی که له درێژه‌ی مۆدێرنیزاسیۆنی تورکیا راسته‌وخۆ دژ به‌ ههر چه‌شنه‌ نه‌یار و ره‌خنه‌یه‌کی سیاسی و به‌ تایبه‌ت بوونی میدیا‌یه‌کی ئازاد بوو (عه‌زیزی و ناسری، ۱۳۹۹: ۲۰۲۰: ۱۶۶). دوا‌ی سالانی شه‌ست و هه‌فتا‌کان ئه‌م سیاسه‌تانه‌ که‌مه‌نگه‌تر بووه‌وه و سهرده‌می که‌ له سینهما ساز بوو که مووشین ئه‌رتۆگه‌رۆل له ۱۹۵۰ دایمه‌زراند و به‌ ناوی یه‌شیلچام ۱۰ ناوی ده‌رکرد. ههر چه‌ند یه‌شیلچام نه‌یتوانی ببێته‌ سینهما‌یه‌کی ره‌خنه‌گر و به‌ره‌هه‌ستکار، به‌لام بووه به‌رده‌بازیک بۆ سهره‌له‌دانی ده‌ره‌ینه‌ریکی تازه و سیاسی به‌ ناوی یه‌لماز گۆنای. یه‌شیلچام ئه‌وندی نه‌خایاند و دوا‌ی کووده‌تاکه‌ی سالی نه‌وه‌د، دووباره‌ شیوه‌ روانینی ناسیۆنالیستی دژ به‌ ئیتنیکه‌کان هاته‌وه‌ ناو سینهما. نموونه‌ی به‌رچاوی ئه‌و ره‌وته‌ ده‌کرێ له فیلمه‌کانی هه‌وره‌کانی یاشیم ئۆستاوغلو (۲۰۰۵)، گل، به‌ره‌می ده‌رویش زه‌عیم (۲۰۰۳) یان فیلمی پیاوی گه‌وره، خۆشه‌ویستی چکۆله (۱۳ به‌ره‌می هه‌ندان ئیبه‌کچی (۲۰۰۱)، و ده‌یان فیلم و سریالی دیکه‌دا ببیندری. له‌م فیلمانه‌دا که به‌ شیوه‌ی مۆنۆلۆگ نایدیالۆژی و ناسیۆنالیزمی تورکی ئینتېرنال ده‌کرێته‌وه، زمانی تورکی و شوناسی تورکی ماکی سهره‌کی ژیانه و ده‌بیت بکریته‌ به‌شیک سهره‌کی له ژیانی گشتی. بۆ نموونه له فیلمی پیاوی گه‌وره، خۆشه‌ویستی چکۆله، کاتیک به‌رپز ره‌فعت کچیک کوردی پینچ سالانه به‌ ناو هه‌جه‌ر که له شه‌رپیکدا راهینه‌ره‌که‌ی له ده‌ست داوه، ده‌باته‌ لای خۆی، پێی ده‌لی، به‌ کوردی قسه‌ مه‌که، له‌م وڵاته‌ ده‌بێ به‌ تورکی قسه‌ بکری (یه‌لمازوک، ۲۰۱۲: ۱۲۸).

حاکمیت و ده‌ستکاری سیاسی ته‌واوی لایه‌ن و چین و توێژه‌کان و هه‌روه‌ها زال بوونی پیکهاته‌ی سیاسی ژیا‌ن-ده‌سه‌لات ۱۵ به‌ سهر گشتیه‌تی ژیا‌نی کۆمه‌لایه‌تی جه‌ماوه‌ردا، نیشاندهری شیوازیک له‌ ئاوارته‌کردنی یاسایه‌ که‌ تێیدا ده‌سه‌لات، چه‌مکی نایاسای وه‌کوو خودی یاسا داسه‌پاندوووه و به‌و پێیه‌ ده‌سه‌لات و پۆلیس و ده‌زگا یاساییه‌کان به‌ ده‌وری ئه‌م ئاواراته‌ بوونه‌وه‌ سه‌قامگیر بوون. به‌و شیوه‌یه‌، ژیا‌ن به‌ تایبه‌ت بۆ کوردان، هه‌یج نییه‌ جگه‌ له‌ دۆخیک ئاواراته‌کراو که ”بوون“ به‌ واته‌ی بوونیک راسته‌قینه‌ی خاوه‌ن شوناس و ماف، نه‌ ته‌نیا بوونیک ریگه‌پێدراو نییه‌ به‌ لکوو بوونیک قه‌ده‌غه‌کراوه. له راستیدا دۆخی ئاواراته‌یی بۆ دیاری کردنی سنووره‌کانی قه‌ده‌غه‌یه‌ بۆ کۆمه‌لگه‌.

سینهما‌ی ئیتنیک له‌ درێژه‌ی ئه‌م سالانه‌دا، تیکۆشاوه‌ به‌ ده‌وری ئه‌م خاله‌وه‌ واته‌ ژیا‌نی

سیاسی و تا راده‌یه‌کی زۆر کانسیرفاتیستی ده‌ستی نابوووه‌ سهر کیشه‌ کۆمه‌لایه‌تییه‌کانی خه‌لک و به‌ تایبه‌ت جووتیاران و کۆچکراوه‌ هه‌ژاره‌کانی شاره‌ گه‌وره‌کان که به‌رده‌وام له لایه‌ن خان و ده‌ره‌به‌گه‌ ناوچه‌یه‌یه‌کان و ده‌وله‌ته‌وه‌ سهرکوت کرابوون. ده‌وله‌تی تورکیا ته‌نانه‌ت ئه‌م هه‌لوێسته‌ میلودراماتیک و کانسیرفاتیستییه‌شی به‌لاوه‌ مه‌ترسیدار بوو.

سینهما ههر له سهره‌تاوه‌ له تورکیا وه‌کوو سیاسه‌تی ئه‌م وڵاته‌ له ژێر رکیفی سپا و ژینراله‌کاندا بوو. یه‌که‌م فیلم که له ۱۹۱۴ ساز کرا به‌ ناوی رووخاندنی مۆنۆمیتی رووسی له سهن ئیستیفان، فیلمیک به‌لگه‌یی بوو که فوات ئۆزکینی بۆ سپای تورکیای سازی کرد و دواتریش فیلمی هاوسه‌رگیری هیمه‌ت ئاغا، ههر به‌ هه‌مان مه‌به‌ست بۆ سپا ساز کرا و له لایه‌ن ناوه‌ندی فیلمی سپاوه‌ پالپشتی کرا. ئه‌م هه‌لوێسته له کۆمه‌لگه‌ی میلیتاری تورکیا، زیاترین کاریگه‌ری له سهر سینهما‌ی ئه‌تیک دانا‌بوو و ریگه‌ی له ههر چه‌شنه‌ داوه‌ کارییه‌کی سیاسی ده‌گرت. ئه‌م سیاسه‌ته‌ به‌ تایبه‌ت له هه‌شتا‌کان و دوا‌ی کووده‌تای ۱۹۸۰ تا سالانی ۱۹۹۲ سهرده‌می تاریکی بۆ فیلمسازه‌کان به‌دی هینا که یان شاربه‌ده‌ر کرابوون یان خرانه‌ به‌ندیخانه‌وه‌ و نموونه‌ی ههر به‌رچاوی ئه‌و که‌سانه‌ یه‌لماز گۆنای بوو. پاش ئه‌م سالانه‌ ریگه‌یه‌ک کراوه‌ بۆ فیلمسازان و دوا‌ی ئه‌مه‌ بوو که هه‌لوێستی سیاسی و ئیتنیک تا راده‌یه‌کی زۆر باو بوو. فیلمه‌کانی پاییزی ئۆزکان ئالپه‌ر ۲۰۰۸، ته‌ور ۱۹۹۹ و باهۆزی کازم ئۆز ۲۰۰۸ و پرئسی سیدات یه‌لماز ۲۰۱۰ و مۆعجیزه‌ی ژووری هه‌وتی مه‌حمه‌ت ئادا ئۆزتکین ۲۰۱۹، نموونه‌یه‌کن له‌و فیلمانه‌.

ره‌نگدانه‌وه‌ی سیاسه‌تی ده‌وله‌ته‌کانی پاش ئاتاتورک له سینهما‌دا به‌ ته‌واوی به‌رچاوه‌، به‌ شیوه‌یه‌ک که ده‌توانین بلیین سینهما‌ی تورکیاش به‌هه‌مان

9 - Muhsin Ertugrul

10 - Yasilcam

11 - Yeşim Ustaoglu

12 - Derviş Zaim

13 - Big Man Little Love

14 - Handan İpekçi,

15 - Bio-Politics

لێهاتبوو. ”گۆنای له فیلمهکانیدا و به تابهت له هیوا، ژيانی کریکاریکی لۆمپهنی شاری دهگێرێتهوه“ (ناکسه، ۲۰۰۹: ۴) که نوێنهری خهڵکاتیکه کهوا سالانیکی زۆره له لایه ن دهولتانی تورکیاوه سه رکوت کراون و شوناسی کۆمه لایه تییان چه واشه کراوه یان به ته واری له ناو چوووه.

به گشتی سینهمای گۆنای هیرشیک بوو بو سه ر گشتیه تی سیاسه تی حکومه ته کانی تورکیا و تیده کۆشا له ریگه ی فیلمه وه ”جیاوازی چینیه تی و ته تیکی و کولتوری کوردی پیشان بدا“ (ناکسه، ۲۰۱۵:

۱۴۰). نموونه ی به رچاوی ئەم ژیا نه ده بێ له هیوادا بینین که به سه ره کیتین و وه رچه رخی نه ترین فیلمی سینهمای تورکیا دیته ئە ژمار. ئەم فیلمه زیاتر له وه ی که گۆشه نیگایه کی ساده بێ له باره ی ژیا نی چینیکی کریکار و هه ژار، به مانای ئادرئوبیه که ی نموونه یه که له هۆنه ریکی سیاسی (دوو ره له نواندنه وه ی پیشه - کولتورور ۱۹). ئە گه ر پیشه کولتورور، له ریگه ی هێژمۆنییه وه نایه کسان و ئازاره چینیه تی و سیاسیه کان ده شارپه وه و هه موو شتیکی پێیه بو هه مووان به لام هه یچ ده رد و ئازاریک ناگێرێته وه، سینهمای سیاسی گۆنای دژ به م چه شنه هۆنه ره، ژیا نی واقیعی چین و نه ته وه بنده سته کان به دوور له نمایشی جوانیناسی ده زگای سیاسی و سه رمایه داری و له ناو ئازاری سه رکوتکاری ده زگای پولیس و ژیا نیکی رووت و ئاژه لی که مپ ئاسادا ده گێرێته وه. به ره مه کانی گۆنایی به باشترین شیوه ئەم سته مگه ری و سیاسه ته داگیرکارانه ی خسته وه ته به ر نه مایش. گرینگی یه لمان گۆنای له سینهمادا تا ئە و راده بوو که پاش کۆچی دوا یی گۆنای، روژنامه یه کی تورکیا ئەم تیره ی لیدا بوو: ”فیلم کۆتایی هات“.

ده سه لاتی سیاسی تورکیای مۆدێرن

سه ره ه لدان ی ده ولته تی نه ته وه ی

19 - Culture-Industry



قه ده غه کراو هه نگاو بن و ریگه یه ک بکاته وه بو لیکدانه وه ی ئەم ژیا نه ئاوارته کراوه. یه کیک له سه ره کیتین هه لمه ته کانی فیلمسازی بو نیشاندانی ئەم ژیا نه ئاوارته کراو و پر له نه هامه تیه، کاره کانی یه لمان گۆنای ده ره ی نه ناس و کۆلنه ده ری کورد بووه. گۆنای به درووست کردنی کۆمه لیک فیلمی وه ک هیوا و ریگه و میگه ل و به باشترین شیوه ی ژیا نی پر له ره نجی کریکارانی شاری و خه لکی په راوێزخراوی کوردی نمایش داوه. ئە و هه لمه ته ی گۆنای له سینهمادا له خۆیدا خالکی وه رچه رخان بوو له سینهمای تورکیا به شیوه یه ک که یوسف کاپلان ده لێ یه که م فیلمی بلیندی گۆنای له ۱۹۶۸ ده ره ی نه ری بو کرا، به لام ئە وه دووه مین فیلمه که ی واته هیوا (۱۹۷۰) بوو که سه رده میکی تازه ی له سینهمای تورکیا به دی هینا (کاپلان، هه مان: ۷۷۲). ئەم شیوه له فیلمسازی که گۆنای دامه زرپه نری بوو دواتر له لایه ن زه کی ئۆکته نه وه ۱۶ درێژه ی پیدرا و ته نانه ت چه ندین فیلمنامه ی گۆنایش وه کوو میگه ل (۱۹۸۷) و دوو ژمن (۱۹۸۰) که ئە و کات له به ندیخانه بوو، هه ره له لایه ن ئۆکته نه وه ده ره ی نه ری بو کرا.

سینهمایه ک که گۆنای دایمه زراندبوو، هه ره چه ند له لایه ن ئۆکته ن و ئه رده ن کیرال و شه ریف گۆره ن ۱۷ و که سانی دیکه وه وه کوو شیوازیکی ره خه گرانه و کۆمه لایه تی په چاو کرا، به لام کاره کانی گۆنای وه کوو ده نگیکی بێ هاوتا و سه ره به خۆ، ناو نیشانیکی سیاسی و په خه گرانه ی پێوه دیا ره که نموونه ی ئە و تا ئە و کات و ره نگه دواتریش له سینهمای تورکیا که متر بینرابوو. ناکسه ی نووسه ر و توێژپه نه ری سینمای تورکیا له به ر ئەم تابه ته مندیانه، گۆنای و جان کازافانیسی ۱۸ ئە مریکای وه کوو یه ک ده شو به ییت و ده لێ، ”هه ره دوو کی ئە مانه سه ره به خۆ بوون و له به رامبه ر کاپیتالیزمدا پاره وستان، و هه ره دوو کیان بوخویان سه رمایه گوزاری فیلمه کانیان له ئە سته و گرتبوو“ (ناکسه، ۲۰۰۹: ۷).

ناوه روک و بابه تی سه ره کی کاره کانی گۆنای له خۆیدا نیشانده ری ژیا نی کوردانی ئانائۆلی بوو که به ناچار وه کوو چینیکی کریکار یان خه لکیکی پاره وناوی په راوێز نشین له شاره گه وه کانی ئە سته نبۆل و ئە نقه ره ده ژیا ن و جگه له وه ش په خه گرانه چوو بوو به گژی کاپیتالیزم و لیبرالیزمیک که وه کوو روچی کۆمه لگه ی مۆدێرنکراوی تورکیای

16 - Zeki Ökten

17 - Şerif Gören

18 - John Cassavates

ئیتینکی ده کرئ، ریگه خوش بکری بۆ دامه زانندی تورکیایه کی سه ره که وتوو و فراژین.

هه لۆیستی سه رانسهر تورک سالارانه ی سیاسه ته کانی ئاتاتورک ههر له سه ره تاوه ریگه ی له ههر چه شنه بیر و زمان و کولتور و بهو پییهش داوه کاری و پرسیکی جیاواز به ست. ئاتاتورک له باسی ده ولت و نه ته وه ی نوئی تورکیادا ده لئ، ”نه ته وه له جیاتى نه وه ی که له ریگه ی ئایین و وه کوو لایه نگرانی ئایین و ئایینزاکان یه ک بگرن، وه کوو ته واوی تاکه کان یه گگرتوو بوون. ئیستا نه وه ی لیکیان گری ده دا و یه گگرتوو یان ده کا، نه ته وه ی تورکه“ (کیلی، ۲۰۰۳: ۲۴۹). ئەم ده قه به ته واوی سه رچاوه و پاساویکی ته واوه بۆ ناسینی ئاتاتورک و سیاسه تی تورکیای یه ک نه ته وه یی (تورکیای تورک سالار) به تاییه ت دوا ی په یماننامه ی لۆزان و سه رکوت کردنی شه ر و بزوتنه وه کانی ناوخۆ و کوشتاری کوردان و ریبه رانی ئایینی و نه ته وه یی کورد. به م پییه ههر چه شنه چه مکیک له ده ره وه ی نه ته وه ی و زمانی تورکی به نافهرمی و دژه نه ته وایه تی ده زانرا و به مانای راسته قینه که ی نه وه ی ده بوو نه ته وه ی نوئی پیک بیئ، هه مان تاکه کان بوون. مانای تاکه کان، نه تومیزه کراوترین دۆخیک بوو که مړۆقی مۆدپرن پیک هیناوه. ژیا ئینکی به تال کراو له زمان، نه ته وه، ئایین و به گشتی له کۆمه لگه. ئەمه ئاشکرترین زاتی سیاسی تورکیای ئاتاتورک بوو که تیدا ههر چیه ک له ده ره وه ی قه وا ره ی نوئی نه ته وه ی تورکی وه کوو ده رکه وته و روخساره کانی ناشارستانییه ت و دواکه وتوو یی ده هاتنه هه ژمار. سیاسه ته کانی ئاتاتورک تورکیایه کی بنیات نابوو به جه ماوه ریکی سه رانسهر تورکه وه که به وته ی هابزباوم، ”له م تیکسته تورکیه یه دا، هه ستی یه گگرتوو یی نیوان تورکه کان، به سه رچاوه و ناخیزگی ئیتینکی و کولتوری و زمانی هاوبهش دانراوه و خوی به شیوه ی دوور خستنه وه و له په راویز خستنی گرووپه کانی دیکه ی وه کوو کوردان نیشان داوه“ (هابزباوم، ۱۹۹۰: ۱۳۳).

ئهم روانگه یه روخساریکی ئاتاتورکی له مه ر دامه زانندی ده ولت و کۆمه لگه یه کی سی کۆلار/ناسیونالیستی پیوه دیاره و تا ۱۹۹۰ زال بووه به سه ر سیاسه تی تورکیا و تا بوله نت ئیجیقیت ۲۱ ئەم سیاسه ته ههر وا به رده وام بووه و دواتریش له ئورودوغاندا، ههر سئ بابه ته که ی ئاقچۆرا واته عوسمانیگه ری و ئیسلامیه ت و ناسیونالیزم لیک ئالاره. کاتیک زۆربه ی ئەم ده ولته تانه تاوتوی ده کرین (جگه له نموونه ی تۆرگۆت ئۆزال)، سیاسه ته کانی ده زگای حاکمیه ت له هه مبه ر ئیتینکه کان و به تاییه ت کورد به هه مان شیوه، ئاواراته کردنی یاسا و ریساکان بووه و مه به ستی سه ره کیش هه مان شت بووه که ناگامبین ناوی ناوه ده ولت-ئاسایش ۲۲ که خوی له قه وا ره ی ده ولته تیک پۆلیسیدا دیوه ته وه (مورای و وایت، ۲۰۱۱: ۴۲).

تورکیا له م رووبه روو بوونه وه یه دا له سه ر سنوره کان ببوو ده ولته تیک دیوارکیشکراو ۲۳ و له ناوخۆش ببوو که میپکی سه رتاسه ری که بی یاسایی و ئاوارته کردنی یاسا و ده ستوره کان و ببوو به شیک له فاکت و واقعه تی میژوو یی و سیاسی نه و ولاته. سه ره تای سه ده ی بیسته م هاوکات بوو له گه ل سه ره لدانى بزوتنه وه رزگاریخواریه کانی کوردستان. ئەم سه ره لدانانه دواتر به سه خترین شیوه له لایه ن ده ولته تی عوسمانی و ده ولته تانی ئیران و عیرافه وه سه رکوت کرا. سه رکوت و کوشتاری بزوتنه وه ی کوردانی بناری کیوی ئاگری (ئارارات) به ریبه رایه تی ئیحسان نوری پاشا، که له ویدا ئاتاتورک فه رمانی کردبوو وه کوو باران بۆمب برژین به سه ر کورده کاند و ههر وه ها سه رکوت کردنی عه له وییه کانی

تورکیا و کۆتایی هاتن به ده سه لاتداری عوسمانیه کان، خالیکی سه ره کی بوو له به دیه اتنی پیکه اته یه کی سیاسی ئاپارتایدی و ناسیونالیستی له سه رانسهری جوگرافیای تورکیادا. بیناساز و دامه زرینه ری ئەم ده سه لاته نوئی، که مال موسته فا ئاتاتورک ۲۰، بوو، که بهو دروشمه وه که ”خۆزگه م به وه ی تورکه“، شیوه یه ک له مۆدپرنی ناسیونی سیاسی/ئابوری هینایه ئاراهه که وا راسته وخۆ کاری کرده سه ر ژیا نی خه لکی تورکیا و به تاییه ت ئیتینکه کانی ناو تورکیا و له م ناوه شدا کوردان و نه رمه نییه کان. ئاتاتورک له به رامبه ر رووسه کان و ئینگلیزیه کان و به تاییه ت له شه ری دارانیل به خه ستی سه رقالی شه ر بوو بۆ بنیاتنای حاکمیه تیک سه قامگیر؛ و هاوکات له ناوخۆش به سه رکوت کردنی کورده کان و ئیتینکه جیاوازه کان موهونه یه ک له ده سه لاتی تۆکه م و به هیزی دامه زرانده بوو که به تاییه ت له ۱۹۲۳ وه کوو واقعه تیک سیاسی نوئی و ده زگایه کی حکوومی تازه داسه پا و هه تا ئیستا ش گشتیه تی سیاسه ت و حوکمرانی تورکیا له سه ر نه و بنه مایه بووه.

سیاسه ته کانی ئاتاتورک و ته نانه ت ده ولته تانی پیشووتریش، له سه ر بنه مای ناسیونالیزمی تورکی، بنیاتنای کۆمه لگه یه ک بوو به روخساریکی نه وروپایی و ئەمه سه ره کیتین ئاواتی تورکه کان بوو ههر له سه رده می عوسمانیه کانیه وه تاکوو ئیستا. ئاتاتورک به هینانی له تیفه عوشاقی، که ده رچوو ی لقی ماف بوو له نه وروپا، دلنیا بوو که ریوشوینیکى نه وروپایی بۆ ژنای تورکیا بیته سه رچه شن و ژیا ئینکی رۆژاوی سه قامگیر بیئ. ده ولته تانی ئاتاتورک و دوا ی نه و، ئایین و ئیتینکیان پئ سه ره کیتین له مه ره کانی به رده م ئەم ژیا نه جوان و رازاوه بوو؛ بویه ش پیمان وابوو به سه رکوتکردن و وه لانانی هه ستی ئایینی و

21 - Bulent Ecevit

22 - Security-State

23 - walled states

20 - Mustafa Kemal Atatürk

دهوله تانی تورکیا و سینهما

سینهما به پیچه وانه ی زۆربه ی هۆنهره کان، به خیراییه کی زۆره وه ته شه نه ی کرده جیهان و له گه ل ڤمایشی کورته فیلمه کانی برایانی لۆمبیه ر، جیهان باوه ش و ئامیزی بۆ ئەم هۆنهره نوێیه کرده وه. تورکیا به هۆی نزیکه له ئەورووپا و دهسکه وته رۆژاوااییه کان له سه ره تاوه به درووست کردنی کۆمه لیک فیلمی دیکۆمیتناری له ژبانی خه لکی ناوشاری ئەسته مبول، پای نایه ناو ئەم هۆنهره وه. یه که م فیلمه دیکۆمیتنارییه کان درووست یه ک سال دوا ی ڤمایش گشتی فیلم له فهره نسه له ۲۸



دیسه مبه ری ۱۸۹۵، له تورکیای عوسمانی دهستکرا به درووست کردنی. دوا ی ئەمه بوو که ئه نهر پاشای فه رمانده و ژه نه رالی سپا، یه که م بنکه ی سینهما یی له تورکیا له سالی ۱۹۱۵ دامه زرانده و به رپرسه که ی بووه زیگمۆند واینبرگ که له فیلمی پاته فریرید ۲۷ به رپرس بووه؛ به لام دوا ی ئەوه ی شه ری جیهانی یه که م دهستی پێ کرد، واینبرگ له به رپرسیاره تی دوور خرایه وه و له سالی ۱۹۱۷، یه که م فیلمی تورکیا به ناوی په نجه ۲۸ له لایه ن سه دات سیمافییه وه ۲۹ درووست کرا (یلمازۆک، ۲۰۱۲: ۱۶).

سینهما ی تورکیا له دۆخیکی سیاسیدا سه ری هه لدا و خۆی له خۆیدا له ناو دلای سیاسه ته کانی ده ولته ت- ئاسایش و بوروکراسی تاک حیزبی و یاساکانی سانسۆر و کوده تاکاندا خۆی ئاراسته کردوه. هه ر له بهر ئەوه شه که سه لاهه دین ئۆنده ر و ئەحمه د بایده میر ۳۰ له دوا یین دابه شکاری میژووی سینهما ی تورکیادا، قۆناخه کانی سینهما ی تورکیایان به ده قۆناخ دابه ش کردوه که بریتین له یه که م: (۱۹۸۵ تاکوو ۱۹۲۳) قۆناخی سه قامگیر بوونی تورکیا وه کوو کۆمار، دووه م: (۱۹۲۳ تاکوو ۱۹۳۲)

زازا له دیرسیم به دهستی ئاتاتورک و تورکانی لاو و به دووی ئەوه شدا بۆمباران کردنی کورده کان به دهستی سه بیحه گوکچه ی کچی ئاتاتورک، موه نه یه که له و سه رکوتکارپانه ی که وای کردوه ده ولته تی تورکیا و ده سه لاتدارانی تورک، راسته وخۆ له به ره ی دژ به کورداندا بن. کورد له م دارشته نوێیه دا، نیشانه و سه مبولی دواکه وتووی، په وه ند بوون و لادی، له مه ری پێشکه وتن و سه ره بخۆیی خواز نازهد ده کرا، درووست وه کوو ئەو فیلمانه ی له به ره ی کورده وه درووستیان کردوه یان ئەو فیلمانه ی کوردیان کردۆته بابه تی خۆیان و دواتر له لایه ن ده رگای سانسۆره وه تووشی کیشه ده هاتن. موه نه ی ئەمانه کاره که ی یاشیم ئۆستا ئۆغلو ۲۴ یه به ناوی کۆچ بۆ خۆره تاوه ۲۵ (به تورکی Güneşe Yolculuk) که دواتر وه کوو موه نه یه که له سه ره بخۆیی خوازی هاته حیساب و له کاتی بلاوکردنه وه که یدا، له بهر سینهما سه رباز و جانده رمه نگابانیان ده دا.

دوا ی ئاتاتورک که یه کسه ر دژ به ئیتنیک و ئایین بوو، ده ولته تانی دواتر ئەم ریبازه یان گرتبه ر و جگه له چه ند کاتیکی کورت، ئەم سیاسه ته به شیک بوو له شیوه ی حوکمرانی ده ولته تانی تورکیا. به لام مه یلی عوسمانیگه ری، ئیسلامگه رای و ناسیۆنالیزمی تورکی سن شتی لیک جیا نه کراوه بوو که له هه ندی شویندا و به تایبه ت له ده سه لاتداری ده ساله ی عه دنان مه نده ره س ۲۶ و ئوردوغان لیک نزیک بوونه وه. یوسف ئاقچۆرا له کتیبی سن شیوه سیاسه تدا، ئەم سن چه مکه به واقعه تی لیک جیا نه کراوه ی کۆمه لگه ی تورکیا داده ن. به باوه ری ئاقچۆرا، عوسمانیگه ری به مانای دامه زرانده ی ده ولته تیکی عوسمانیستی نییه، به لکوو بنیاتناوه وه و نه ته وه سازی و به دیه پنانی نه ته وه یه کی تورکه له ژیر ناوی نه ته وه ی عوسمانی له ته واوی ئەو ولتانه یدا که سه رده مانیک به شیک بوون له عوسمانی. ئەو روانگه یه که ناھیلن عوسمانی بوون وه کوو جوگرافیا، له ئیسلام وه کوو ئایدیالۆجی و تورکبوون وه کوو کۆمه لگه و نه ته وه لیک هه لبوه ش، به شیکه له گشتیه تی سیاسه تی مۆدیرن که به تایبه ت له بۆچوونه کانی ئەحمه د داوود ئۆغلو دا ده گاته ئەوه پری خۆی. سینهما ی تورکیا له ناو دلای ئەم هه لۆیستانه دا لانه ی کردبووه. ئەم سینهما یه له ژیر باری قورسی ته واوی یاسا و ریسا سانسۆرییه کان، ببوه به شیک له یاسای سیاسی ولات نه ک هۆنهریکی سه ره بخۆ.

27 - Pathé Frères

28 - The Claw

29 - Sedat Simavi

30 - Selahattin Önder and Ahmet Baydemir

24 - Yeşim Ustaoglu

25 - Journey to the Sun

26 - Adnan Menderes

و بایارس، ۲۰۲۲: ۲). لەم دەوڵەتەدا، هەر چەشنە رهخه گرتنیک به تايهت له لایه ن روژنامهنگاران و دهرهینهرا نی کورد چ له سینه ما و چ له میدیا، وه کوو نموونهیه ک له جیا بوونه وه و ترۆریزیمی دژ به دهوڵەت رهچاو کراوه.

کیشه ی سیاسی نیوان تورکیا و ئیتنیکهکان و به تايهت کورد، زیاتر له هەر شتی ک دهگهراوه بۆ مهیلی راسیونالیستی و شوڤینیستی ریههرا نی سیاسی و میلیتاری حاکمیه ت بۆ پاکتاو کردنی کوردان و بهدییهتانی دهوڵەت/کۆمه لگهیه کی تهواو تورکی. قه دهغه کردنی زمانی کوردی له سه رانسهر قوتابخانه و شوینه ئیداریه کان سه ره کیتین مامه لهیه ک بوو که دهوڵەتان و ریههرا نی سیاسی تورکیا له گه ل چه مکه ئیتنیکه کان ده یانکرد و زۆر جار تا کووشتن و برین و به ندرکردنی کوردان و هۆنه رمه ندان درێژه ی ده بوو. فیلمه کوردیه کانی ش ئه گه ر له بن دهستی بهرپرسا ن ریه گه یان پێ درابا که ساز بکری ن، یان له کۆتاییدا قه دهغه ده کران یان ده بوو نیشانه و سه مبه لیه ناسیونالیستییه ساویلکه ییه کی تورکیای پێوه دیار بێ، بۆ وینه زمانی تورکی و دانانی ئالا و په رچه می تورکیا و وینه ی ئاتاتورک و به وته ی بیلگ، ”دانانی ئالای تورکیا له پشتی سه ر له ناو فیلمه کانی تورکیه، هونوه ی سه ره کی ئه م ناسینالیزمه ساویلکه یه بووه“ (بیلگ، ۱۹۹۵: ۸) که تايه ته مندی سینه ما ی تورکیایه.

له ژیر ئه م گوشارانه دا سینه ما کارانی کورد له م سه رده مه دا ته نیا ناچار بوون سه رقالی گێرانه وه ی پیکهاته ی پیاوسالاری کۆمه لگه ی کوردی و گوشاری داب و نه ریت و باردۆخی خراپی ژنان بن له باری کۆمه لایه تیه وه. فیلمه کانی له ناوخۆ نمایش نه ده کرا و ئه وان زیاتر له ولاتان و میهره جانه کانی ده ره وه ی تورکیا بلایان ده کرده وه (کۆچهر، ۲۰۱۴: ۸۹-۸۸). هه لبه ت ئه م میهره جانه ه و وه کوو میهره جانی فیلمی کوردی له نده ن وایان کردوه که به وته ی کلارا فرانکین ۳۳ سینه ما ی کورد زۆر زیاتر له سینه ما ی تورکیا خۆی به بابته ی شوناسی نه ته وایه تیه وه سه رقال بکا (فرانکین، ۲۰۱۹: ۱۰).

پاش ئه وه ی گوشار له سه ر نه ته وه ی کورد بووه به شیک له سیاسه تی ده وڵه تانی تورکیای مۆدێرن، کۆمه لیک فیلم وه کوو ره خه یه کی سیاسی دژ به هه لویسته کانی حاکمیه ت سه باره ت به کوردان ساز کرا که ده کرێ وه کوو نموونه یه ک له سینه ما ی سیاسی ره چاو بکری ن. سه ره تای ئه م هه لویسته ده گه رپه ته وه بۆ به ره مه سه ره کیی و ناوازه کانی یه لماز گۆنای و به تايهت هیوا (۱۹۷۰) و ریه گ (۱۹۸۱). هەر چه ند یه که م فیلمه کانی گۆنای له ۱۹۷۰ هه ده ست پێ ده کا، به لأم له ساله کانی ۱۹۹۹ و ۲۰۰۰ به م لاه بوو که سینه ما ی کوردی له تورکیا به مانا ته واهه که ی سه ری هه لدا. کازم ئۆز به فیلمی ته ور له سالی ۱۹۹۹، خوینده نه وه یه کی نوێی له سه ر شوین و دیهاته کوردیه کان خستوه ته روو که چۆن به دهستی ده وڵه ت چۆل کراون. پێشتر ئۆز کورته فیلمیکی به لگه یی به ناوی ده سته کامان ده بنه بال و هه لده فین (۱۹۹۶) درووست کردبوو، که به ته وای روخساری کوردی و پرساری سیاسی کیشه کانی کوردستانی پێوه دیاره. له راستیدا ژماره ی ئه م فیلمانه ئه وه نده که من، که نا کرێ به ئاسانی له به رامبه ر ئه و ته وژم و هیرشه سیاسی و کۆمه لایه تیه ی ده کرپه سه ر کورد، دلێ پێ خۆش بکری. به لأم ئه وه ی دلخۆشکه ره یه هه لویستیکه که گۆنای وه کوو بناغه دانهری سینه ما ی سیاسی تورکیا، بنه ما و تۆکه که ی دامه زانده وه و دواتر بووه سه رچه شنیک له سینه ما ی سیاسی کوردستان و جیهان.

ژیانی رووت و دۆخی ئاواراته یی

پیکهاته ی سیاسی تورکیای مۆدێرن وه ک زۆر به ی ده وڵه ت نه ته وه مۆدێرنه کان، زۆر خیرا

یاسای سانسۆر له ۱۹۳۲، سیههه م: (۱۹۳۲- ۱۹۳۹) یاسای نوێی سانسۆر له ۱۹۳۹، چوارم: (۱۹۳۹ تا کوو ۱۹۴۵) ده ستپیک ی سیاسه ته چه ند حیزبیه کان له ۱۹۴۵ به ولاره، پینجه م (۱۹۴۵ تا کوو ۱۹۵۰) یه که مین هه لبژاردنی ئازاد له ۱۹۵۰، شه شه م (۱۹۵۰ تا کوو ۱۹۶۰) کوده تای سه ربازی له ۱۹۶۰، حه وته م (۱۹۶۰ تا کوو ۱۹۷۱) ده ستپوه ردانی سه ربازی له ۱۹۷۱، هه شه ته م: (۱۹۷۱ تا کوو ۱۹۸۰) کوده تای سه ربازی له ۱۹۸۰، نۆهه م: (۱۹۸۰ تا کوو ۱۹۸۶) یاسای نوێی سینه ما له ۱۹۸۶، ده هوم: (۱۹۸۶ تا ۱۹۹۴) قۆناخی ئیستا (ئۆنده ر و بایده میر، له گێرانه وه ی ئاکسه ر، ۲۰۱۴: ۵۱).

ئه م دابه شکاریه نیشا ن ده دا که چه نده سینه ما له تورکیا ئاویته بووه به هه لوومه رچ و یاسا و رووداوه سیاسییه کانه وه وه کوو کوده تا و ده سه لاتداری تاک حیزبی و ده ستپوه ردانی سه ربازی وه کوو سێ دیارده ی سیاسی و حوکمرانی تورکیای مۆدێرن. هەر سیک ی ئه م دیارده و هه لسه که وته سیاسیانه، کاریگه ریان راسته وخۆ له سه ر سینه ما ی کورد بووه له تورکیا وه کوو سینه ما یه کی ئه تیک ی و په راوێزنشین که به رده وام ده نگه که ی سه رکوت یان نه بیسترا و و لاواز کراوه. ئه و دۆخه ئیستا له سه رده می حاکمیه تی ئوردوغان و ده وڵه تی ئاکه په زۆر تۆختر و گرژتریش بۆته وه. به رای کۆچهر و بۆزداگ ۳۱، تورکیای ئیستا به داخست و به رته سک کردنه وه ی ئازادی میدیاکان، خۆی خستۆته ناو لیگی دیمۆکراسیه نالیپراله کانه وه ۳۲، به شیوه یه ک که میدیا سه ره کییه کانی تورکیا ناتوانن هیچ پرساریک له سه ر روون کردنه وه ی حکومه ت بپرسن و ئازادانه له سه ر دارمانی ئابووری بدوین و پێشیل کردنی مافی مرفۆف به دهستی رژی می دادوه ری و گه شه (ئاکه په) بگێر نه وه (کۆچهر و بوزداگ، له گێرانه وه ی ئاکسه ر

31 - Koçer and Bozdağ

32 - illiberal

ولاتانی روژهلانی په یوه ندى راسته و خوى به سولتانیزم و ناسیوکاپیتالیزمیکى گریسه وه ههیه که تیدا دهولت هه میسه کومه لگه له دوى ئوارته یی راده گری و پیوست ناکا تهنیا چاوه پئی قهیرانه کان بئ.



ئهم ژيانه له ژیر کاریگری دهولت نه ته وهی مودی پرنی تورکیا، و به پشتیوانی هه لسه که وتی سولتانیستی و جوریک ناسیوکاپیتالیزمی توندناژۆ، په یوه ندى نیوان به ستین و سیاست به شیوه یه کی تاک ره هه ندى وه دهر ده خا و بانگه شه ی خولیاى سه رزه وی کون و پیروزی تورکان له چوارچیوهی ده زگایه کی سیاسی تازه به ناو تورکیای مودی پرن ده کا. ئهمه هه مان مه یلی خا که وه کوو سه رچاوه و سه رته ای ده سه لات/سه رمایه یه که خوی له ناسیوکاپیتالیزمی تورکیایدا ده بیته وه. ژیان له م دۆخه دا، ئیدی ژیانى کومه لایه تی به مانای راسته قینه و ئاسایی نییه، ژیان جوریک ژیانى ناو که مپه که تیدا دوى ئوارته وه کوو یاسا به سه ر خه لکدا داسه پاو. خه لک چ هوانه ی وه کوو گونای و روژنامه وان و سیاسیه کان به ند کران و چ هوانه ی له دهره ون، به هه مان شیوه له ژیر ده سه لاتى پیکهاته یه کی به ندیخانه ئاسادا ژیان ده به نه سه ر. به هه مان شیوه ی که ژیرک ده لئ: ”له کومه لگه ی نوئ، هه مووان له به رامبه ر حاکمیه ت تاوانبارن و مه ترسی هه ره شه یان هه یه بو سه ر حاکمیه ت. ئه وان تا ئه و کاته بیتاوانن که هه ره شه که یان وه دیار نه که وتوه.“

بووه هوی به دیهاتنی ژیانیکى رووت که تیدا هه ر چه ند سیاست به سه ر ژیانى ئاسایی و تاییه تی خه لک زال بووه، به لام هچکات چاره سه ره که ی نه هه مته تی و ره نه چه روئییه کانى ئه وان نه بووه. ئه وه به و مانایه که سیاسه تی نوئ، تهنیا تا ئه و کاته سیاسه ته که پیوسته چاوه دیری و سه رکوتگری کومه لگه و تاکه کان بکا. له وه ها دۆخیکدا تاک و به تاییه ت تاکى کورد ئیدی شارمه ند ۳۴ نییه، به لکوو هه مان شته که ئاگامین ناوی ده ئی، هوموساکیر (ئاگامین، ۱۹۹۹). ئهم که سایه تیه نوئییه هه مان تاکى بئ لایه نگری مودی پرنه که سیاست له رووبه روو بوونه وه له گه ل ئه و، له دوى نیوان مه رگ و ژیانى رایگرتوه. تاکى کورد وه کوو هوموساکیر، له ژیر کاریگری ده سه لات و یاسایه ک دایه که داسه پاوه به لام لایه نگر نییه. ئهمه هه مان دوى ئوارته یی سیاسه تی مودی پرنه که تهنیا ده سه کوه ته که ی بو تاکه کان و هوموساکیره کان، هچ نییه جگه له مه رگ. یاسایه ک که بریار بو، کومه لگا له مردن بپاریزی و بیته لایه نگر و یارمه تیده ری تاکه کان، خوی سه رچاوه ی مردنه. بویه ئاگامین له ژیر کاریگری کارل ئیشمیت، دوى ئوارته به واتای پارادایمی حاکمیه ت ره چاوه ده کا. ئاگامین ئهم دروشمه ی که ”زه روورته یاسای ناوی“ به ناوه روکی سه ره کی ئهم پارادایمه دادهنئ و پئی وایه دوى ئوارته تاییه ته ندى پارلمانتاریی ده سه لات به ره و دوى رییه رایه تی ده گوړئ و حکوومه ت له پیکهاته یه کی دیموکراتیکه وه به ره وه پیکهاته ی پۆلیسی و تاک حیزبى ده گوړئ. پیکهاته یه ک که تیدا ده زگانى ئاسایش نه تهنیا ریگه له قسه کردنی ئازاد، به لکوو ریگه له هه ناسه کیشانی ئازادیش ده گرن.

ئهم دۆخه لای ئاگامین به دی هاتنی که مپ و ژیانى که مپ ئاسایه وه کوو شوینی سیاسی ژیانى مودی پرن. ئهم دۆخه کاتیک به دی دیت که سیسته می سیاسی ده ولت نه ته وهی مودی پرن، که ده سه کوه تی پیوه ندى فونکسیون و کارکردی داگیرکردن و ده ست به سه ردا گرتنی زه وی یان شوینگرتنه وه یه کی دیاری کراو (وه کوو قه له مپه و و خاک) و دیسیپلین و ریخه راوه یه کی دیاریکراوه (وه کوو ده ولت) ه، که له ریگه ی ريسا و یاساکانى ریخه ستنی ئوتوماتیکه وه به سه ر ژیاندا زال بووه، له پردا پا ده نیته وه ناو دۆخیکى قهیراناوی و ده ولت ناچار ده بئ ریخه ستنی ژیانى بیولوژیکی نه ته وه وه کوو ئه رکی سه ره کی خوی راسته و خۆ بگریته ئه ستۆ. تا ئیره ده کرى، شه ر و قهیرانه سیاسی و ئابووری و ئاسایشیه کان وه کوو سه رچاوه ی دوى ئوارته یی و به دیهاتنی ژیانى که مپئاسا دابرنئ، به لام ئهم دیارده یه له

مه‌رگیکه که به‌رده‌وام هه‌ر شه ده‌کاته سه‌ر تاک و جه‌ماوهر. ئیدی ته‌واوی ئەو درووشمه بریقه‌دارانه‌ی ده‌ولت نه‌ته‌وه‌ی مۆدێرن، چ نییه‌ جگه‌ له‌ کۆمه‌لێک ئیماژ و سه‌مبۆلی سووکه‌له‌. درووست وه‌کوو درووشمه‌که‌ی ئاتاتورک که ”خۆزگه‌م به‌و که‌سه‌ی تورکه‌“ هۆنهر له‌م کۆمه‌لگه‌یه‌دا، درووست هه‌مان کار ده‌کا که مارکس و ئالتووستر پێیان ئاسایی کردنه‌وه‌ی و نامێژووپی کردنی ئەو واقعه‌تانه‌یه‌ که زالن. هه‌ر چه‌ند له‌ هه‌لمه‌ته‌ی سینه‌مایه‌ یه‌شیلچام کۆمه‌لێک فیلمی ره‌خنه‌گرانه‌ وه‌کوو په‌له‌وه‌ره‌ شاربه‌ده‌رکراوه‌کان (غوربه‌ت کوسلاری ۱۹۶۵) به‌ ده‌ره‌ینه‌ری هه‌لیت ره‌فیع ده‌ستیان دایه‌ باسی کیشه‌ی کرێکار و کۆچکردوو له‌ لادیه‌یه‌کان له‌ ناو شاره‌ گه‌وره‌کانی تورکیا، به‌لام ئەو بزووته‌وه‌ش به‌ هیوا‌ی درووست کردنی هالیوودی تورکیا و ئەستیره‌ سینه‌مایه‌یه‌کان، چی لێ نه‌که‌وته‌وه‌ جگه‌ له‌ راکردن له‌ سینه‌مای سیاسی و هه‌لوێستی ره‌خنه‌گرانه‌ و کردنه‌وه‌ی باوه‌ش به‌ره‌و پروی هه‌مان ئایدیالۆژی که ئاواراته‌ بوونی ژیان و هه‌ر شه‌کانی مه‌رگ و نه‌مانی، پاساو ده‌داوه‌ و ئاسایی ده‌کرده‌وه‌. خه‌باتی سیاسی و کۆمه‌لایه‌تی له‌م فیلمانه‌دا به‌ شیوه‌یه‌کی نه‌جیمانه‌ و شیک به‌رپۆه‌ ده‌چوو (ناکسه‌ر، ۲۰۰۹: ۱۴۶). تایبه‌مه‌ندی ئەم بزووته‌وه‌ بریتی بوو له‌ درووست کردنی فیلم به‌ شیوازی گه‌ڕانه‌وه‌ی چر و پر، چیرۆکی عاشقانه‌ به‌ کاراکته‌ری به‌هێزه‌وه‌ و درووست کردنی ئەستیره‌ سینه‌مایه‌، واته‌ ئەو تایبه‌مه‌ندیانه‌ی که پێکهاته‌ی حاکمیه‌ت له‌ هۆنهری ده‌ویست: به‌تال کردنی هۆنهر له‌ هێزه‌ ره‌خنه‌یی و سیاسیه‌یه‌کان. له‌ گه‌ل هاتنی یه‌له‌ماز گۆنای و بلاو کردنی فیلمی هیوا (۱۹۷۰) ئاواره‌کانی ده‌وله‌تانی میلیتاری-تکنوکراتی تورکیا به‌ ته‌واوی هه‌لپه‌روکا و ناگر که‌وته‌ خه‌رمانی سه‌رکوتگه‌رانی هۆنهری سینه‌ماوه‌. گۆنای خۆی له‌ دلی یه‌شیلچامه‌وه‌ سه‌ری هه‌لدا و دواتر دژ به‌ ته‌واوی ئاواره‌کانی ئەم شیوازه‌ راپه‌ری و بنیاتی سینه‌مای سیاسی کورد و تورکیای دامه‌زراند.

چیرۆکی فیلمی هیوا

فیلمی هیوا، که له‌ ساڵی ۱۹۷۰ له‌ لایه‌ن گۆنای و به‌ یارمه‌تی شه‌ریف گۆره‌نه‌وه‌ ساز کرا، به‌ سه‌ره‌تای فیلمی نوێی تورکیا داده‌نری و له‌ باری ناوه‌رۆک و پێکهاته‌ی فیلمیه‌وه‌ له‌ گه‌ل به‌ره‌مه‌کانی رۆبێرتۆ رۆسیلینی ۳۵، فیکتۆریۆ دی سیکا ۳۶ و چیرۆکی زاواتینی ۳۷ هه‌لده‌سه‌نگیندێری. ئەم فیلمه‌ له‌ جوگرافیای تورکیا ساز کراوه‌ و گۆنای مه‌به‌ستی سه‌ره‌کیه‌که‌ی نیشان دانی کیشه‌ و پارادۆکسه‌ سیاسی/کۆمه‌لایه‌تییه‌کانی ناو تورکیا و ژیا‌نی کورده‌کان و کرێکارانی شاریه‌. ئەم فیلمه‌ جوړیکه‌ له‌ کۆمیدیا‌ی ره‌ش که تێیدا هه‌ندیک سکانس به‌ شیوه‌ی کۆمیک نمایش کراوه‌ که له‌ خۆیدا نیشانده‌ری باری قورسی دۆخی ئاواراته‌ی سیاسی/پۆلیس ده‌زگای سیاسی حاکمیه‌ته‌. هه‌ر بۆیه‌ش جیی په‌نجه‌ی سینه‌مای دیکۆمینتاریی له‌م فیلمه‌دا به‌رچاوه‌ و گۆنای تێده‌کۆشی به‌ شیوه‌ی ئینتوگرافی سیاسی، ژیا‌نی خه‌لکی کورد و به‌ تایبه‌ت خه‌لکی هه‌لپه‌راو و داماو‌ی ناو شاره‌ گه‌وره‌کانی تورکیا به‌ شیوه‌یه‌کی راسته‌قینه‌ و واقیع گه‌رایانه‌ نیشان بدا و بۆ ئەم کاره‌ش باشت‌ترین ستایلی فیلمسازی که هه‌مان ستایلی نئورئالیزم بوو و به‌ تایبه‌ت له‌ ئیتالیا زۆر باو بوو، به‌کار دێنی. ئەم شیوازه‌ فیلمسازییه‌ به‌ باشت‌ترین شیوه‌ په‌یوه‌ندی فیلم و واقعه‌ته‌ کۆمه‌لایه‌تییه‌کان چ له‌ گه‌ڕانه‌وه‌ و چ له‌ فۆرمدا وه‌دیار ده‌خا. بۆ گۆنای که دوو کیشه‌ی سه‌ره‌کی چینه‌ بن ده‌سته‌کان و چاره‌نووسی خه‌لکی کوردی بۆ به‌شکراو نازاری ده‌دا، ئەم شیوازه‌ ده‌یتوانی زۆر کاریگه‌ر بۆ. خودی گۆنای له‌ دیمانه‌که‌یدا له‌ گه‌ل کریس کۆچیرای فه‌ره‌نس، ده‌لی:

که‌مپ ئاسایه‌ و ئەم ئاوارته‌ بوونه‌ی ژیا‌نی کۆمه‌لان و ئیتیکه‌کان له‌ خۆیدا له‌ قاوده‌ر و وه‌بیره‌نه‌روه‌ی هه‌مان ژیا‌ن سیاسه‌ت و سیاسه‌تی پۆلیسیه‌. فیلمه‌کانی گۆنای و به‌ تایبه‌ت هیوا، به‌ نیشان دانی ژیا‌نی که‌سانی په‌راوێزنی‌ش و کوردانی داماو‌ی سه‌رلێشیا‌ که ده‌کرێ ناوی موزمانه‌که‌ی ئاگامبیتیان (ئاگامبیتن، ۱۹۹۹) لێ بترێ، له‌ خۆیدا سه‌رقالی درکاندن و له‌ قاودانی ئەو سیاسه‌ته‌ نگریسه‌یه‌ که ژیا‌نی تا ئاستی ژیا‌نیکی ئاژه‌لی و گیایی دابه‌زاندوو.

ئهم‌ری سیاسی درووست لیره‌وه‌ ده‌ست پێ ده‌کا؛ نیشان‌دانی ئەو واقعه‌تانه‌ی که ده‌ولت و حوکمرانی له‌ ریگه‌ی سه‌رکوت و شاردنه‌وه‌یان خه‌ریکی سیاسه‌تکارین. ئەمه‌ سه‌ره‌کیت‌ترین هه‌لوێستی گۆنایه‌. چون گۆنای باش ده‌زانێ که ژیا‌نی که‌مپ ئاسا و دۆخی ئاواراته‌ تا ئەو کاته‌ درێژه‌ی هه‌یه‌ که خه‌لک دۆخی داسه‌پاو به‌ ئاسایی و نامێژووپی دابنن. به‌لام ئەو کاته‌ی که‌سیک وه‌کوو گۆنای نااسایی و میژووپی بوونی ئەم ژیا‌ن-سیاسه‌ته‌ (به‌ واته‌ی بابه‌تیک که له‌ پێوه‌ندییه‌کی میژووپی و سیاسیدا به‌دی هاتوو)، بده‌رکینێ، ئەوه‌ کۆتایی ئەو دۆخه‌یه‌. هه‌ر له‌ به‌ر ئەوه‌شه‌ که پۆلی پۆلیس زیاتر له‌وه‌ی به‌دیپه‌نانی ئاسایش و ئاسووده‌یی خه‌لک بۆ، سه‌رکوت کردنی ئەو ده‌نگ و ده‌رکه‌وتانه‌یه‌ که به‌ وته‌ی ژاک رانسیه‌ر، بۆ حاکمیه‌ت مانای ”هه‌له‌ی” پێوه‌یه‌. هه‌له‌یه‌ک که حاکمیه‌ت به‌ تاوانی داده‌نی. ئەرکی پۆلیس هه‌مان به‌دیپه‌تانی ژیا‌نی بیوژیکیه‌ که خه‌لک تێدا تا ئاستی ژیا‌نیکی ئاژه‌لی و گیایی مافه‌کانیان لێ زه‌وت کراوه‌ و له‌ بابته‌ی سیاسی به‌تال کراون؛ هه‌لوێستی گۆنای راپه‌رین له‌ به‌رامبه‌ر ئەم ده‌زگا پۆلیسیه‌ بوو که ژیا‌نی خه‌لک و به‌ تایبه‌ت کوردانی له‌ سه‌ر لێواری مه‌رگ و مانه‌وه‌ راگرته‌بوو.

له‌م کۆمه‌لگه‌ نوێیه‌دا، ئەوه‌ی باسی سه‌ره‌کیه‌، مانه‌وه‌یه‌ و خۆپاراستن له‌

35 - Roberto Rossellini

36 - Vittorio De Sica

37 - Cesare Zavattini

کایا ئه ریره زه. سه ره رای قه ده غه کارییه کانی ده ولته تی ئه و کاتی تورکیا، نوسخه یه کی ئه م فیلمه به نهیئی له تورکیا چوو ده ره وه و له بیست و سیهه مین میهره جانی فیلمی که ن نمایش درا و چه ندین خه لاتی گه وره ی جیهانی برده وه. ئه م فیلمه له راستیدا راسته وخۆ ژیا نی سووژهی قوربانی یان هۆمۆساکیره کانی تورکیا ده گێرته وه له ژیر ده سه لاتی ده زگایه کی سیاسی سه رکوتگه ر و دۆخیکی ئاواراته یی، که تیییدا تاک هیچ شانس و به ختیکی بۆ زرگاری و ئاسووده ی پێ نه ماوه و ژیان له گه ل مه رگ هیچ سنووړیکی دیاری کراوی نه ماوه.



“فیلمه کانی من، له راستیدا به سه رهاتی گه لی کوردن”.

یه لهاز گۆنای و سینه مای سیاسی

سالانی دوا ی شه ری جیهانی دوو م و به تایبته پاش هه لمه ت و بزوو تنه وه سیاسییه کانی شه سه ته کان، شیوه ی رووبه پروو بوونه وه ی هۆنه رمه ندان و ته نانه ت چالا کانی سیاسی و کولتووری له گه ل بابه ته کان زۆر رادی کال تر ببوو وه. به وته ی ستیوارت هال، مانای رادی کال له م سه رده مه دا، ئیدی به مانای دژایه تییه کی ده مارگرژانه نییه، به لکوو مانای رادی کال پیوه ندی راسته وخۆی هه یه به چه مکی سیاسییه وه، چونا ”رادی کال بوون، دژ به ته وای پارت ه کان، هیل و ری یازی حیزبی و بوروکراسی حیزبییه“ (هال، ۱۹۸۸: ۱۸۱).

له پاش شه سه ته کان و هه فتا کان، چه مکی سیاست ئیدی ئه و مانا راسته قینه ی خۆی به یه کجاری وه لانا بوو. سیاست له ئاستی حاکمییه تدا، دوو چه مکی هۆنه ری ئیداره کردن و زانستی ته دبیری کۆمه لگه وه کوو فه لسه فه ی پراکتیکی سیاسی نه بوو. به وته ی میشل فۆکۆ و جوړجۆ ئاگامبین، ته نیا مانایه که بۆ سیاست ماوه، به ستین و بواری ده سه لات و ئاسایش بوو به تایبته له ناو دوو چه مکی سه ره کی کۆمه لناسی له و سه رده مه دا واته ده ولته تی پۆلیسی و ده ولته - ئاسایش ۳۸.

له فیلمی هیواد، سه ره تا به م سکان سه وه، فیلم ده ست پێ ده کات که ئۆتۆمیلیکی ده ولته تی سه رقالی شو شته وه ی شه قامه کانه و ئه مه له خۆیدا نیشانه ی خزمه تگوزاری ده ولته ته، به لام که رۆژ ده بیته وه جه بار، کوردیکی قه رزدار ی هه ژاره که به عاره بانه و ئه سیپکه وه خه ریکی کاسپییه بۆ بنه ماله یه کی پر هه شامه ت (پینچ مندال، ژنییک و دایه گه وره یه ک)، بێ هیوا و بێ هیچ ده ره تانیک که چاوه رپی بلیتی یانسیبه که یه تی که به لکوو شتیکی وه چنگ بکه وی بکه وی. ئه م دوو روخساره، هه ر له به که مین سکانسی فیلمه وه واقعییه تی کۆمه لگه و ده ولته تی تورکیا نیشان ده دن. له م کۆمه لگه دا که ئیدی هیچ هیوا یه ک نییه، خودی ناوی فیلمیش نموونه یه که له تنز و کۆمییدییه کی ره ش که ئه وه ی له م فیلمه دا نییه خودی هیوا یه.

ژیا نی خه لکی داماو و عاره بانه چییه کانی ناو شار، درووست له ژیر تابلو بریقه داره کانی پرۆیا گه نده و ریکلامی بانکه کانی تورکیا، وه کوو ئو جره تمینلیر (بانکی مامۆستایان) و سومیربانک و چه ندین بانکی دیکه که ناوه که یان دیار نییه، نموونه ی به رزی ئه م کۆمییدییه ره شه یه و ژیا نی جه بار به م سه ختی و کیشه مالی و ئابووریانه وه نموونه ی راسته قینه ی ئه وه. جه بار ته نانه ت هیوا شی به یانسیبه که نه ماوه و هه موو جار ئی دل ساردانه رۆژنامه کان ده گه ری که به لکوو ژماره ی یانسیبه که ی خه لاته که بباته وه، که چی هیچ هیوا یه ک نییه. ئه م کیشانه کاتیک ترۆمیلیکی جوړی میسریدیس له ئه سپه که ی ده دا و جه بار به تاوانبار ده ناسری، چه ندین به رامبه ر زیادتر ده بیته وه. به سه کته بوون و له کیس چوونی ئه سپه که ی، ته نیا سه رچاوه ی نان ده ره ئانه که ی له ده ست ده ر ده چی. دواتر ئه وه ی هه یه تی و نییه تی ده یدا به وانه ی پی قه رزدار بوون. جه باری داماو له سه ر بریاری دوو هاوړپی (حه سه ن و که سیکی واعیز) که خه ریکی خه زینهن، پروو ده کاته هه لکه ندنی زه وی و دۆزینه وه ی خه زینه و گه نج. به لام له ویشدا ئه وه نده ی دیکه تووشی نه هامه تی ده بی و له کۆتایی فیلمدا له کاتیکدا که درووست به پیچه وانه ی نوێ خویندنه که ی کابرای واعیز، رووی کردۆته خودا، به ده وری خۆیدا ده خولیتته وه و شیت ده بی.

له م فیلمه دا گۆنای پۆخوی رۆلی جه بار ده گێرپی و تۆنجه ل کۆتیز، عۆسمان ئالیاناک، ئه نوه ر دوئمیز، ئه حمه د کوچ، لوتفی ئه نگین، گولسه ن ئالینیاچیک، کوشات ئالینیاچیک رۆل ده گێرن. مووسیقای فیلمه که له سه ر ئه رکی عاریف ئه رکینه و فیلمه ردار ی ئه م فیلمه

سینه‌مادا هینایه سهر پهرده.

دانانی ناوی سینه‌مای سیاسی بۆ به‌ره‌مه‌کانی یه‌لماز گۆنای پتوه‌ندییه‌کی راسته‌وخۆی به‌چهمکی سیاسه‌ت و سینه‌ماوه‌یه‌یه؛ بابه‌تیک که له ده‌سته‌به‌ندییه‌که‌ی سکۆگنایمیلۆد ۳۹۱ به‌ته‌واوی ده‌بیزێ. ئەم میژوونووسه‌ی سینه‌ما راسته‌وخۆ سالانی چالاک‌ی هۆنهری یه‌لماز گۆنای به‌تایبه‌ت هه‌فتاکان وه‌کوو قۆناخی سیاسی سینه‌مای تورکیا ناو ده‌با. به‌رای ئەو قۆناخه‌کانی سینه‌مای تورکیا چوار دانه‌یه و بریتین له: قۆناخی یه‌که‌م، سینه‌مای رنالیزم-ناسیۆنال (۱۹۷۰-۱۹۶۰)، قۆناخی دووهم، سینه‌مای سیاسی/یه‌لماز گۆنای (۱۹۸۱-۱۹۷۰)، قۆناخی سێهه‌م، سینه‌مای هۆنهری (۱۹۸۴-۱۹۸۲) و قۆناخی چواره‌م، سینه‌مای نوێ (۱۹۹۴-تا‌کوو ئیستا) (ناکسه‌ر، ۲۰۱۴: ۵۰).

ناوه‌ڕۆکی فیلمه‌کانی گۆنای به‌پێچه‌وانه‌ی سینه‌ماکارانی پێش و پاش خۆی، پره‌له‌ره‌خنه و هه‌لۆیستی توند دژ به‌ده‌زگای سیاسی حاکمیه‌ت و پیکهاته‌ی کاپیتالیستی سیسته‌می ئابووری تورکیا و ژيانی په‌راویزنشینیان و گوندیه‌کانی ناو شاره‌گه‌وره‌کانی تورکیا. مورات ناکسه‌ر پێی وایه‌ گۆنای خۆی هه‌مان کرێکاری لۆمپه‌نی شاریه‌یه که نوێنهری چینیک‌ی داماو و بینه‌شکراوه له‌سه‌رچاوه‌کان و ژيانیک‌ی ئاسایی له‌ناو کۆمه‌لگه‌ی تورکیادا (ناکسه‌ر ۲۰۰۹: ۴). گۆنای له‌م فیلمانه‌دا وه‌کوو قاره‌مانی دژ به‌کاپیتالیزم و ده‌وله‌تی پۆلیس و وه‌کوو ده‌ره‌یه‌نهریک‌ی چه‌پ وه‌ده‌ر ده‌که‌وێ. به‌ره‌مه‌کانی گۆنای خائیک‌ی داپرانه له‌نیوان سینه‌مای پاپیۆلار و سینه‌مای سیاسی له‌تورکیادا و چیرۆک و فیلمنامه‌کانی نیشاندهری دله‌پراوکیی سیاسی هه‌فتاکانه (ناکسه‌ر، ۲۰۰۹: ۱۴۴). دله‌پراوکییه‌ک که پیکهاته‌ی سیاسی و ئابووری تورکیای مۆدێرن به‌دی هینابوو و بۆ خه‌لکی بیکار، هه‌زار، به‌په‌رله‌ و بێ خانومانی په‌راویزنشینی شاره‌گه‌وره‌کان، هیچ ده‌ره‌تانیک‌ی نه‌هیشته‌بووه‌وه. ئەم سپا نوێیه‌ که گۆنای له‌فیلمه‌کانیدا وه‌کوو لۆمپه‌نی شارنشین نیشانیان ده‌دا، کۆمه‌لک‌ی دژه‌ قاره‌مانی ته‌نیان که له‌ریگه‌ی خۆپراگری و درێژه‌دان به‌ژیان دژ به‌سیسته‌می ئابووری سیاسی مۆدێرن پراوه‌ستاون. به‌گشتی ده‌کرێ بلیین سینه‌مای گۆنای، سینه‌مایه‌کی دژه‌ کاپیتالیست و دژه‌ دیکتاتۆرییه‌ که له‌زمانی ژيانیک‌ی دۆزه‌خی خه‌لکانیک‌ه‌وه‌ ده‌گێردێته‌وه‌ که سونه‌ته‌ دژه‌ کوردیه‌کانی کۆمه‌لگه‌ی تورکیا و هه‌لۆیستی سیاسی ده‌وله‌تی مۆدێرنی که‌مالیزم، ته‌نگی پێ هه‌لچنیون و له‌ناو دۆخیک‌ی ئاواراته‌بیدا، ژيانی لێ زه‌وت کردوون.

یه‌لماز گۆنای، له‌ژێر کاریگه‌ری ئەندیشه‌ی مارکس، به‌باشی تیگه‌یشتبوو که ده‌وله‌تی تورکیای مۆدێرن، کۆمه‌لگه‌ی به‌ره‌و پرۆلیتاریایی کردن و به‌کرێکارکردن بردوووه و چی لێ ناکه‌وێته‌وه‌ جگه‌ له‌هه‌زاری سه‌رتاسه‌ری خه‌لک و به‌تایبه‌ت کرێکارانی شاری، ئیتیکه‌په‌راویزییه‌کان و ژنانی چه‌وساوه و دووه‌میش توندئاژۆیی و رادیکال‌بوونی کۆمه‌لگه‌ چ له‌باری ناسیۆنالیستی و چ ئاینیه‌وه‌وه. هه‌ر بۆیه‌ش هه‌میشه له‌فیلمه‌کانیدا تیده‌کۆشا بیه‌ته‌نوێنهری چینی هه‌زار و داماو کۆمه‌لگه‌ و ته‌نانه‌ت له‌فیلمه‌کانی یه‌شیلچامیشدا وه‌کوو نمونه‌یه‌کی بیه‌هاوتا و تایبه‌ت، رۆلی ئەوانی ده‌گێرا (بیلمازۆک، ۲۰۱۲: ۲۵) و له‌سه‌ر ئەم هه‌لۆیسته‌بوو که ناوی پادشای ناحه‌زی ۴۰ لێ نرا.

گۆنای به‌باشترین شیوه‌ له‌مانای سیاسه‌ت به‌مانای مۆدێرنه‌که‌ی تیگه‌یشتبوو؛ ئەو ده‌یزانی جیهان له‌نیوان داموده‌زگا ئابووری و سیاسی/پۆلیسییه‌کاندا دابه‌ش کراوه و بۆ هه‌میشه‌ خه‌ونی بریقه‌داری گه‌یشتن به‌ئاسووده‌یی له‌خه‌لک زه‌وت کردووه. له‌

له‌وه‌سالانه‌دا جیهان به‌ره‌و که‌ولخسته‌ت و وه‌رچه‌رخائیک‌ی گه‌وره‌ی سیاسی ده‌چوو که تیدا ده‌وله‌ته‌کان زیاتر له‌هه‌میشه‌ ئەکنه‌ سیاسیه‌کانی گه‌لان و کۆمه‌لگه‌یان له‌ژێر چاوه‌دێری دابوو و هه‌لمه‌تی ده‌وله‌تان بۆ کریستالی کردن و روون کردنه‌وه‌ی کۆمه‌لگه‌، ته‌نیا بۆ سه‌رکوت کردنی ته‌واوی ئەو مه‌ترسیانه‌بوو که ده‌یتوانی له‌لایه‌ن گه‌لان و کۆمه‌لگه‌وه‌ پروو بدا. له‌به‌رامبه‌ر ئەم سه‌رکوتکارییه‌دا، خه‌باتیک‌ی فیکری و هۆنهری به‌تایبه‌ت له‌ئه‌وروپا وه‌کوو به‌ره‌هه‌ستیک دژ به‌شه‌ر و چه‌که‌ ئەتۆمییه‌کان و ده‌زگای پۆلیس و کاولکارییه‌کانی ژینگه‌ و نه‌هه‌مه‌تییه‌کانی سیاستگوزاری ئابووری له‌ناو چینه‌کانی بن‌ده‌ست و په‌نجه‌پۆ سه‌ری هه‌لدا و زۆر خیرا خزایه‌ ناو سینه‌ما و میسکی ئەو هۆنهرمه‌ند ئافانگار و پێشه‌په‌وانه‌ی که ئیدی سۆسیالیزم و ئاواته‌کانی شۆرشێ رووسیا تیراوی نه‌ده‌کردن.

لێره‌ به‌دوا وشه‌ی سینه‌مای سیاسی نه‌ک سینه‌مای شۆرشێ (به‌مانای مارکسیستییه‌که‌ی) زۆر پتر له‌جاران ده‌یتوانی نوێنهری ده‌نگه‌ سه‌رکوت کراوه‌کان و چینه‌وه‌لانراوه‌کان بێ. یه‌لماز گۆنای مندالی سه‌رده‌میک‌بوو که هۆنهرمه‌ند و هۆنهر ده‌بوو خۆیان یه‌ک لا بکه‌نه‌وه‌ که به‌وته‌ی ئادرۆیان خاوه‌ن هه‌لۆیستن و هۆنهریک‌ی سیاسیان گرتۆته‌ به‌ریان هۆنهرمه‌ندیکی به‌لارییدا رویشتوووه و هۆنهریک‌ی پێشه‌کولتووری ده‌خولقیی.

له‌میژووی سینه‌مای تورکیادا تا سالانی ۱۹۷۰، سینه‌ما به‌مانای سیاسیه‌که‌ی سه‌ری هه‌لنده‌دابوو و ئەگه‌ریش باسیکی سیاسی له‌فیلمیک‌دا هاتوو، ئەونده‌لاواز و شاراوه‌بوو که تاک نه‌یده‌توانی به‌ئاسانی ناوی سینه‌مای سیاسی لێ بێتی. ئەمه‌ یه‌لماز گۆنای، فیلمنامه‌نووس، ده‌ره‌یه‌نهر، ئەکته‌ر و نووسه‌ر بوو که ژيانی راسته‌فینه‌ی خۆی و خه‌لکی ئانادۆلی وه‌کوو بزافیکی سیاسی له‌

و شیت ده بن. جادوو دوایین ریگه چاره یه بو ژيانی لیکه لپچراو و دارماوی جبار و حهسن و به شیوه یه کی گشت، تهواوی خه لکه. جبار و تهواوی ئەو که سانه ی لهم ژيانه دان، چ نین جگه لهو که سایه تیه بئ هیوا و بن دهره تانه ی که پۆلیس و یاسا ته نیا ئەو کاته هه یه که بریاره سهرکوت بکا. له گیران برینه که ی جباریشدا پۆلیس نییه، له دانه وه ی زهوی و گه پران به دوا ی خه زینه شدا پۆلیس نابینزی، به لام له دادوهی نیوان جبار و خاوهن ترۆمبیله که ی که وا ئەسپه که ی جباری کووشتوه، پۆلیس وه کوو ده زگایه کی لایه نگر ی چینی بالاده ست وه دیار ده که وئ. ئەو نه ته نیا تاوانبار نییه، به لکوو له ناو ئۆفیس ی پۆلیس ته نانه ت له سهر کورسیه و قاوه شی بو داده نین و ئەوه جباره که وه کوو تاوانبار به پیوه یه و لیپرسینه وه ی لئ ده کری.



سهره تای فیلمی هیوا به شیوه یه کی کۆمیک، تابلۆ بانکه کان درووست له ته نیشتی ژيانی تال و هه ژارانیه کرێکاران چه قاون و ریکلام بو بانکه کان ده کهن. ئەمه هه مان پروانگه ی ره خه گرانه ی فیلم یان خودی ئایدیالۆژی فیلمه که پیمان ده لئ، بو خویندنه وه ی هه ژاری پیوسته بیر له ئابووری/سیاسی هه ژاری بکریته وه که تیدا بانک و پۆلیس یه ک رۆل ده گێرن: رۆلی به تال کردنی خه لک له سه رمایه و ده سه لات. کاتیک جبار له عاره بانه که ی هه لده ستی، یه که م کاریک که ده یکا ده چیت له بن تابلۆکان کاری ده ست به ئاو ده کا. دژه قاره مان ی فیلم، وه کوو تهواوی هۆمۆساکیره کانی کۆمه لگه ته نیا یه ک کاری له ده ست دئ و ئه ویش تیتالی کردنه به ده زگاکانی چه وسینه ر.

یه لماز باش تیکه یشتوه که ئابووری/سیاسی هه ژاری و سته م، هه وینی سه ره کی چه وساندنه وه و نه هه مته تیه کانی خه لک و چینه په راویزییه کانه و له ئەنجامدا جیهانی کردوه به به ندیخانه یه کی گه ره. له به ره مه کانیدا، چوار تپ به ندرکراوانی هه میشه یین؛ کرێکاران و هه ژاران، کوردان، ژنان و له ئەنجامدا تهواوی مرفقه کان. له م به ندیخانه دا، هه چ ده نگیک گشتی بو رزگاری له ئارادا نییه و ته نیا نه خته جموجۆلیک که ده بیئزی ئەونده تاکه که سی و تاکه پیشه یی بۆته وه که ناتوانی نوینه رایه تی گشتیه تی سته م و هه ژاری کۆمه لایه تی بکاته وه. له هیوادا کاتیک عاره بانه چیه کان راده په رن، تهواوی دروشمه کان ئەوه یه ”عاره بانه چیه کان یه ک بگرن“، ”نا بو ناداده وری دژ به عاره بانه چیه کان“ و... ئەم بابته کاتیک زه قتر ده بیته وه که جبار وه کوو نمونه ی راسته قینه ی عاره بانه چیه کی داماو، ناتوانی له م بزووتنه وه دا خۆی بدۆزیته وه چونکه، رۆژیک به ره له وه ئەسپه که ی سه که ت بووه و ئیدی عاره بانه چی نییه.

ته نیا ریگه یه ک که بو ئەم هۆمۆساکیره ده مینیته وه گه پران به دوا ی خه زینه یه ئه ویش له سه ر باوه رپکی جادوویی که کابرای واعیز بریاره شوینه که یان بو بدۆزیته وه. ئەم به شه کۆتایی ژيانی جباره. له راستیدا به وته ی ژیک، جبار دوو جار له ناو ده چئ. جاریک، ئەو کاته که په نا ده با بو جادوو و جاریکیش ئەو کاته ی هه چ خه زینه یه ک نادۆزیته وه

سینه ما ی گۆنا ی و به تابه ت هیوا، به باشته ن شیوه ژيانی کۆمه لگه ی کوردستان و به تابه ت چینی هه ژار و بن ده ستی کورد له تورکیا ده خاته بهر چاو و تیده کۆشئ سیاسه تی تورکیا نه وه کوو پیکهاته یه کی دیمۆکراتیک به لکوو به واتای ژین-سیاسه ت و پیکهاته یه کی ئاوارته کراو بخاته روو که تاکی کورد و چینی بن ده ست، تیدا نه ته نیا تووشی حه سانه وه و فراژینی نه هاتوه، به لکوو ژیان له ناو دامووی و کویره وه ری کۆمه لایه تی و هه ژاریدا خۆی ده خواته وه و به رده وام سییه ری نگرسی مه رگ به سه ر خه لکدا ده بیئزی. له م کۆمه لگه یه دا، به وته ی ئانتونیۆ نیگری و مایکل هارت ٤١، ”کووشتا ر و ویران کردنی ژیان، پله و په یگه ی ژیان-ده سه لات ی له ده رکردنی فه رمانی مه رگ(مه رگی تاکه کان و له ئاستیک ی سه رتردا مه رگی تهواوی جیهان) وه ها به رز کردۆته وه که ده بی بلین سهرکوت کردن و له ناو بردن له م پیکهاته دا

- Akser, Murat (2014) Towards A New History of Turkish Cinema, In book: New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema (pp.45-66), Chapter: 4, Cambridge
- Akser, Murat Baybars, & Banu (2022): Repressed media and illiberal politics in Turkey: the persistence of fear, South-east European and Black Sea Studies, Routledge
- Akser, Murat (2009) "Yılmaz Güney's Beautiful Losers: Idiom and Performance in Turkish Political Film," in Deniz Bayraktar, editor. Cinema and Politics: Turkish Cinema and the New Europe, (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing
- Akser, Murat (2015) Turkish independent cinema: Between bourgeois autism and political radicalism Independent filmmaking around the globe, PP: 131-148
- Azizi, Fateme, Nawroz naseri, Samira (2020) cinem of work in world, Case example of Italy and Turkey, Quarterly, Tamin Ejetemaii, 15th year, number 2, pp: 155-173 (in persian)
- Billig, M. (1995). Banal nationalism. London: Sage.
- Francken, Clara (2019) Yilmaz Guney's Movie Yol Within The Kurdish Context Of Turkey, A Comparative Study Between The Different Versions Of Yol, Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Communicatiewetenschappen afstudeerrichting Film- en Televisiestudies. Universiteit Gent, Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen
- Hall, Stuart (1988) The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left (London: Verso)
- Hobsbawm, Eric J. (1990) Nations and Nationalism since 1780. Program, Myth, Reality. Cambridge: Cambridge University Press
- Kaplan, Yousef (1994) Turkish Cinema, translated by Ali Amiri (Persian), in Interpretive History of World Cinema 1995-1895, Jeffrey Navel Smith, Tehran: Farabi Foundation, pp768-773 (in Persian)
- Kili, S (2003). The Atatürk Revolution: A Paradigm of Modernization (Trans. Zeybekoğlu S). Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Koçer, S. (2012). Media, performance, and transpolitics: Kurdish culture production in Turkey. Non-published phd thesis, Bloomington: Indiana University.
- Murray, Alex and Whyte, Jessica (2011) The Agamben Dictionary, Edinburgh University Press Ltd
- Negri, Antonio and Hardt, Michael (2000) Empire, Cambridge, Massachusetts: Harvard university press
- Yılmazok, L. (2012). Eurimages and Turkish cinema: history, identity, culture. Amsterdam: Amsterdam School for Cultural Analysis.
- شاری و پهراویزنشینانی شاره گهوره کان بوون که سیاستهکانی دهزگای حاکم و ناپارتایدی شاری و دابهشکاری سهرمایه و دهسهلات به شیوهی نادادوهرانه، ژیانی لئ ناخوش کردوون. له م سهردمه دا پینداویستی به دیهاتی سینه ما و هۆنه ریکی سیاسی، پینداویستی و زهرووره تیکی میژوویی بوو که کۆمه لگهی تورکیا و به تاییهت بهردهنگی پهراویزنشین داوه کاری بوو. یه لمار گۆنای ولامدهری ئه و پرسیارانه بوو که سینهمای تورکیا ساله های سال بوو وه پشت گوئی خستبوو.
- گۆنای به درووست کردنی فیلمی هیوا (۱۹۷۰) خالیکی وه چهرخان بوو له سینهمای تورکیا و سینهمای کوردستان. هیوا، ژیانی جهبار و بنه ماله هه زاره که یه تی له ئیستانبول که له مائیکی دارماودا دهژی و بهردهوام تووشی نه هامت و چه له مه ده بیته وه و له نه جامدا به هیوای دۆزینه وهی خه زینه روو ده کاته شاخ و کیوه کان. جهبار که هیچی گیر ناکه وی، خودا له ونی لئ ده گوړی و شیت ده بن. ئه م فیلمه به گشتی ژیانی کۆمه لگه یه ک ده گیر پته وه که خه لکه که ی له ژیر پیکهاته یه کی سیاسی ژیان - دهسه لات و له دۆخیکی ئاواراته ییدا، بهردهوام له نیوان ژیان و مهرگدا په له قازه یانه. ئه م پیکهاته سیاسییه چی لئ نه که وتوو ته وه جگه له کۆنترۆل و چاوه دیری هه مه لایه نه و نه بوونی یاسا و ئاوارته بوونی یاسا و سه قامگیر بوونی بن یاسایی به سه کۆمه لگه و گوړانی ده ولته به ده زگای پۆلیس. که ش و هه وایه ک که له ئه جامدا، ژیانی جهبار و بنه ماله که ی (و ته وای ئه و خه لکه که ی له م جیهانه دا ژیان تیکی هاوشیوهی جهباریان هه یه) وه ها تووشی ته نگه ژه ده کا که هیچ جیاوازییه ک له نیوان مردن و ژیان نامینیتته وه.
- سه رچاوه کان:**
- Agamben, Giorgio (1999) Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive, New York: Zone Books.
- شتیکی ته وای بوونسانه یه که له لایه که وه په یه وهسته به بوونی ده زگایه کی سیاسی وه کوو ئه رکیک (له ده ولته تانی دیکتاتوریدا) و وه کوو پینداویستی و زهرووره تیک (له ده ولته تانی لیبرالیدا) و له لایه کی دیکه شه وه گری دراوه به بوونی شارمه نده کانه وه (واته مهرگ و ژیانی ئه وان) (نیگری و هارت، ۲۰۰۰: ۴۷).
- کۆبه ند:
- به گشتی سینهمای تورکیا تا سالانی ۱۹۹۰ بهردهوام دوو لایه نی سه ره کی پیوه دیار بووه، یه که م پیکهاته یه کی کونسیرفاتیقی که له ناوه روک و فۆرمیشدا خوی نشان داوه و سینهمای کردوو به پاشماوه خووری سیاسته تکانی ده ولته و ده زگای سانسۆر و دوو مه یلیکی جوانیناسانه بۆ ئه ستیره سازی و بنیاتناتی سینهمایه کی گیشه یی که ئه ویش له خۆیدا کونسیرفاتیف و پاریزکارانه یه. ئه م بارودوخه به سه ر ته وای سینهمای تورکیادا زال بووه و له مپه ر بووه له بهردهمی سینهمایه کی ریئال و هاوکات به شیوه یه کی ترسه نوکانه پوانیوه یه تیه کیشه و نازاره سیاسی و کۆمه لایه تیه کان. به هۆی ئه وهی که سینه ما یه کی کیک بووه له وه هۆنه رانه ی که به شیوهی راسته وخۆ له ژیر چاوه دیری و ده ستیوه ردانی سیاسیدا بووه، سینه ما کاران له ترسی به ندیخانه و هه ره شه ی ده ولته و پۆلیس له هه ر چه شنه هۆنه ریکی سیاسی، خۆیان دوور راگرتوو.
- سیاست و ده زگای پۆلیس له گه ل داموده زگا ئابوو رییه کانی تورکیا، و پرای سه دان به رنامه و پلانی ئابووری و سیاسی بریقه دار وه کوو درووست کردنی تورکیای سه ربه ست، به خته وه ر، پیکه و توو و فراژین، نه یان توانی جه ما وه ری تورک به و ئاواتانه بگه یه نن و هه ر ئه مه بووه هۆی سه رکوتی زیاتر و به دی هاتنی ژیان تیکی پرووت و ئاژه لی بۆ گه لان و چین و توژی ناو تورکیا، که نمونه سه ره کییه که ی کریکارانی

TERMÊN SÎNEMAYÊ • TERMÊ SÎNEMA

زاراوه سینه‌ما یه‌کان

KOVARA TEMAŞE | kovaratemase@gmail.com

Kurmancî	Zazakî	Soranî	Înglîzî
Aksîyon	Aksîyon	ئاكشن	Action
Aksîyonhez	Aksîyonhes	ئه‌فینداری ئاكشن	Action-lover
Amator	Amator, -e	ئه‌ماتۆر	Amator
Anîme	Ganîkerdiş (n), Candarkerdiş (n) Anîmasyon (n)	ئانیمی	Anime
Atmosfer, Rewş	Atmosfer (n) Rewşe (m)	په‌وش	Atmosphere
Belgefîlm	Fîlmo belgeki (n), Fîlmo dokumanter (n)	به‌لگه‌فیلم	Documentry
Bînebar, Dîtbar	Dîyayîşkî	دیمه‌ن	Visual
Çarçove	Kare (m)	چارچیوه	Frame
Çêker	Prodüktor, -e; Fîlmviraştöx, -e	به‌ره‌هه‌مه‌ینەر	Producer
Çêkirin, Produksîyon	Viraştîş (n), Produksîyon (n)	به‌ره‌هه‌مه‌ینان	Production
Cure	Tewir (n)	جۆر، ژانر، ته‌وه‌ر	Genre
Dahata Gîşeyê	Hasilatê Gîşeyî	داهاتی بۆکس ئۆفیس	Box Office Gross
Derhên,Rejîsor	Rejîsor, -e	ده‌ره‌ینەر	Director
Derûnnasî	Psîkolojî (n)	ده‌روونناسی	Psychology
Dîmen	Dîmen (n)	دیمه‌ن	Scene, View
Dirêjfilm	Dergfilm (n)	دریژه‌فیلم	Feature Film
Dîtin, Vîzyon	Dîyayîş (n), Vînayîş (n)	دیتن	Vision
Dram	Dram (n)	درامی	Drama
Dublor	Dublor, -e	بری-ئه‌کته‌ر	Stuntman
Edîtor	Edîtor,-e	بیرازکه‌ر، ئیدیتۆر	Editor
Efsûnî	Efsûnin (n), Sêhrin (n)	ئه‌فسانه‌یی	Magic
Ekol	Ekol (n)	پێیاز	Movement, School
Ekspresyonîzm	Ekspresyonîzm (n), Teberdayoxî (m), Teberdayoxîye (m), Berdayoxî (m), Berdayoxîye (m)	ئیکسپریسیۆنیزم	Expressionism
Fantastîk	Fantastîk,-e	فانتاستیک	Fantastic
Fragman	Fragman (sn,n)	سه‌ره‌داو	Trailer
Gîşe	Gîşe (n)	بۆکس ئۆفیس	Box Office

Kurmancî	Zazakî	Soranî	Înglîzî
Nîşane	Nîşandayox (n), Nawitox (n), îndîkator (n)	هێما	Sign, Indicator
Balkêş	Balkêş, -e; Enteresan, -e	سەرنجراکێش	Interesting
Hevpeyvîn	Roportaj (n)	دیمانە	Interview
Heyecanî	Nengijîyayîş (n)	هەستبزوین	Thriller
Honaka Zanistî	Sayinsfikşin (n)	خەیاڵیی زانستى	Science Fiction
Honandin, Pevxistin	Mûnite (n), Pêarde (n, sn),	چیرۆک	Fiction
Hunera Heftem	Hunero Hewtin	هونەری هەوتەم	Seventh Art
Jêkirin	Birnayîş (n), Îlawekerdîş (n)	بڕین	Cut
Jêrenivîs	Cêrnus (n)	ژێرنوووس	Subtitle
Kurte, Sînopsîs	Sînopsîs (n, sn)	کورتە	Synopsis
Leheng	Qehreman, -e	پالەوان	Hero, Charecter
Lez	Lezîye (m), Lezî (m),	خێرایى	Speed
Lîstikvan	Kaybaz, -e; Kaykerdox, -e	ئەکتەر	Actor, Actress
Manga	Manga (m)	مانگا	Manga
Minîmalîzm	Mînîmalîzm	مینیمالیزم	Minimalism
Montaj	Montaj	مۆنتاژ	Montage
Nepenî	Esrar (n)	نەپەنى، نەپەنى	Mystery
Nêrîna Teknîk	Ewnîyayîşo teknîk	دیمەنى تەکنیکی	Technical View
Nêzplan, Plana Nêz	Plano Nêzdîkî	پلانى نزىک	Close Plan
Nimandin, Temsîliyet	Temsîliyet	نواندن	Repesantation
Nîşandan	Nawîyayîş (n)	نیشاندان	Screening
Paşronî	Pey ra roşkerdîş	پشترووناكى	Blacklight
Paşvegerk	Peyserşîyayîş (n, sn), Flaşbek (n, sn)	فلاشبەک	Flashback
Paşxane	Peyplan (n) Background (n)	زەمىنە	Background
Pêkenok	Komedî (m)	کۆمیدى	Comedy
Perde	Perde (n)	شاشە	Screen
Pevbest, montajker	Mûnitox, -e/ Pêardox, -e	مۆنتیر	Film Editor, Mounter
Peyk	Peyk (n), Satelît (n)	سەتەلاىتى	Satellite
Pîksel	Pîksel	وێنەخاڵ، پىكسەل	Pixel
Rêwîtiya Demê	Seyahetê Demî	کاتبوارى	Time traveling
Rêzebelgefîlm	Rêzê Rêzefilmî (n)	زنجیره بەلگه فيلم	Documentary Series

Kurmancî	Zazakî	Soranî	Înglîzî
Rêzefîlm	Rêzefîlm (n)	زنجیره	Series
Rêzexêzefîlm	Rêzekarîkature (n)	زنجیره کارتۆن	Cartoon Series
Şano	Tîyatro (n)	شانۆ	Theatre
Sansur	Sansur (n)	سانسۆر	Censorship
Sekans	Sekans (n)	سکانس، گرتە	Sequence
Senaryo	Senaryo (n, sn)	سیناریۆ	Scenario
Şer	Şer (n)	شەڕ	War
Serlîstikvan	Serrol (n)	شاکەسایەتی	Lead-actor
Serpêhatî	Macera (m)	بەسەرھات	Adventure
Cure	Tewir (n)	جۆر، ژانر، تەوەر	Genre
Sezon	Sezon (n)	وەرز	Season
Fîlmçêker	Prodüktor, -e; Fîlmviraştöx, -e	سینەماگەر	Film-maker
Sînematoğrafî	Sînematoğrafî (m)	سینەماتۆگرافی	Cinematography
Sînemaya Neteweyî	Sînemaya Neteweyî (m)	سینەمای نەتەوہیی	National Cinema
Siruştparêzî	Naturalîzm (n)	سرووشتپاریزی	Naturalism
Sîxurî	Casus, -e; Ajan, -e	سیخووپرێ	Spying
Tawan, Sûc	Sûc (n)	تاوان	Crime
Temaşevan	Temaşekerdox, -e	بینەر	Audience, Viewer
Trajedî	Trajedî (m)	تراژیدی	Tragedy
Unîversal, Gerdûnî	Unîversal, -e;	جیھانی	Universal
Verêsbarî	Zelalîye (m), Solubîlîte (n)	دیقه	Resolution
Wêne	Fotograf (n)	وێنە	Picture
Weşandin	Weşanayene	بلاوکردنەوہ	Publishing
Xelatên Oscarê	Xelatê Oscarî	خەڵاتی ئۆسکار	Academy Award
Xêzefîlm	Xêzefîlm (n)	کارتۆن	Cartoon
Xweçêkirî	Xocarîkerde, -ye	خۆکرد	Self Made
Zûmkirin, Nêzîkkirin	Zoom, Nêzdîkerdiş	نزیکردنەوہ	Zoom
Amûra Ragihandinê	Wasitayê Komunîkasyonî	کەرەستە ی پەيوەندی	Communication Tool
Sînor	Sînor (n)	سنوور	Border
Mîtolojî	Mîtolojî (n)	ئەفسانەناسی، میتۆلۆژی	Mythology
Karakterîstîk	Karakterîstîk, -e	کارەکتەر یستیک	Characteristic

Ev lîsteya termên sînemayê yê bi kurmancî bi alîkarîya Mîkaîl Bilbil ve hatiye çêkirin.
Semedê çekuyanê zazakîyan, Ferhengê Grûba Xebate ya Vateyî ra ame îstifadekerdiş.

ژیار هۆمەر « ئەم فەرھەنگۆکە سینەماییەیی ئامادە کردووہ.

BÎRAXANE

Senaryo & Derhêner **BILAL KORKUT**



Hilmi DEMİRER Hussein HASSAN Rowai NAVGUNDÎ Kemal ULUSOY Selam Salar ÇAKAY Sîdar ÖZMEN
Nicholas CHRISTOPHER Yavuz AKKUZU

Derhêner **BILAL KORKUT** Alîkarê Derhêner **Rojda Ezgi ORAL** Asîstana Rêjîyê **Mediha GÜZELGÜN** Derhênerê Dîmenê **Kamuran DEMİR** Focus Puller **Pınar YILDIZ** Asîstana Kamerayê **Adem TOSON**
Derhênerê HUnerê **Armano DAYAN / Ugur DAŞTAN** Ronahî **Pınar YILDIZ** Deng **Neşet Ufuk ÖZDEMİR** Boom **Vedat ERMİŞ** Wênekeşa **Setê Rojîn ASLAN VESEK**
Editing **Kamuran DEMİR** Reng **Ciwan ZENGİN** Dîzayna Deng **Can ÜLGENCİ** Pêkhenêr **Gazel ATIŞ** Çêker **Bilal KORKUT**

PK. AJANS

ÇİLfilm





AFOROZ

THE BANISHMENT

WRITTEN, PRODUCED AND DIRECTED BY
YILMAZ ÖZDİL

CAST SAMAN MUSTEFA TARIQ AKREYİ ATİYE ÖZDİL HİLMİ DEMİRER HAŞİM ÖZDEMİR NAZMİ KARAMAN
CO-PRODUCERS BETÜL ÇOBAN HOSHAYR NERWAYI EXECUTIVE PRODUCER NAIL ERİN DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DİLŞAT CANAN SOUND CİHAN TEOMAN SERDAR CANAN
EDITING YILMAZ ÖZDİL COLORISATION HAKAN PALİOĞLU POST-PRODUCTION SOUND STUDIO BABOOM SOUND SOUND SUPERVISOR İLKER RUKAN RE-RECORDING MIXER CAN ÜLGENCİ SUPERVISOR İLKER RUKAN
ORIGINAL MUSIC XEBAT AŞMI ART DIRECTOR ARMANC DAYAN COSTUME DESIGNER ROJDA BAHADIR CASTING DIRECTOR AYSUN CANAN ÖZDİL 1ST ASSISTANT DIRECTOR ADAR BARAN DEĞER



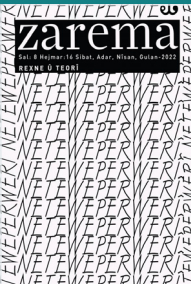
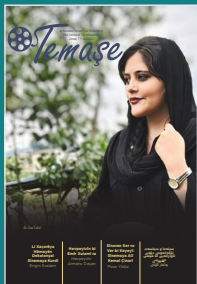
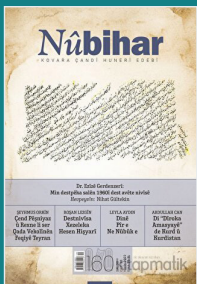
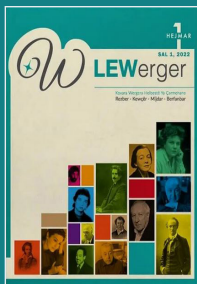
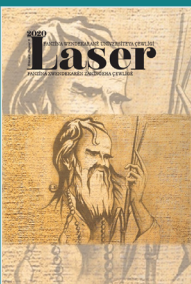
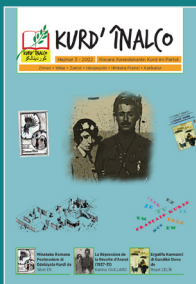
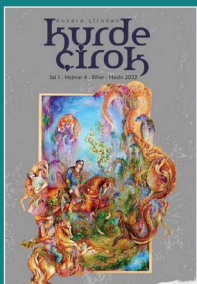
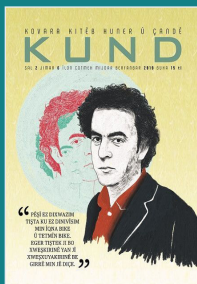
CultureCIVIC
Kültür Sanat
Destek Programı



Koma Kovargerên Kurd

Koma Kovargerên Kurd bi hêvîya kovargerên kurd bîne ba hev, bingehka sazgehiyê bide kovargerîya kurdî, kovargerîya kurdî hem bi sêwirandinê hem bi naverokê bi pêş da bibe û pirsgirêkên kovarên kurdî bi hev ra çareser bike hatîye damezirandin.

Kovarên Endam



[W](#) [T](#) [F](#) [I](#) [Y](#) /KovargerênKurd

KovargerênKurd@gmail.com



Endama Koma Kovargerên Kurd e