



e-Kovara Hunerî ya Sînemayê  
Her Demsal Tê Weşandin  
Jimar 8 • 09/2023

# Temaşê



**Pîrebok**  
Sebahattin Şen

**Mamosteya Pîyanoyê:**  
Lêkolîneke Psikoanalîtîk  
li ser Zordarî û Kontrola  
Zayendî  
Canan Yalçın

**Dengê Bavê Min an**  
jî "Kerba Me ya ku  
Em Li Ber Bayê Wê  
Dikevin"  
Fatih Duman

**Avangardê Sînemaya**  
Mînîmalîste û Ronayoxê  
Sînemayêka Orîjînale:  
Robert Bresson  
Mutlu Can

# 🎬 Temaşe

e-Kovara Hunerî ya Sînemayê  
Her Demsal Tê Weşandin  
• Jimar 08 • 09/2023 •

Xwedî û Berpirs  
**Mehmûd Beyto**  
**Cihan Ulus**

Edîtorî  
**Mehmûd Beyto**  
**Cihan Ulus**

Serrastkirin  
**Remezhan Badem (Kurmançî)**  
**Mutlu Can (Kirmanckî)**

Rûpelsazî  
**GrafîKURD**

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

🌐 [www.kovaratemase.com](http://www.kovaratemase.com)

✉ [kovaratemase@gmail.com](mailto:kovaratemase@gmail.com)

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

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

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





## Editoriya

Em dîsa bi hejmareke nû li ber we ne. Vê hejmarê jî dîsa çend nivîsên me yên cuda li ser sînemaya dinyayê û li ser sînemaya kurdî hene. Vê hejmarê jî wekî yên din nivîsên me yên têr û tije hene, hêvîya me ku hûn jê hez û sûd bigirin.

Li Bakur û Rojavayê Kurdistanê erdhejek mezin çêbû û gelek welatîyên me bûn qurbanîyên erdhej û planên bajêr yên xerab. Bakurê Kurdistanê wêran bû. Bi vê erdhejê, gel, mal û milkên gel û bi gel ra fikirîn, edebîyat û sînema jî derbeyek mezin xwar. Hêvîya me ew e ku qurbanîyên vê erdhejê, him edaletê bo xetayên sîstematîk yên ji aliyê hikumetê hatin kirin, bibînin û aramî û rihetî têkeve nav dil û canên qurbanîyên mayî.

Naverokên hejmarê heştan: Aynûr Çileyê bi sernavê *Nêrîneke Sêyemîn li Ser Têkîlîyekê* li ser filma *The Touchê* nivîsa xwe nivîsî. Ayşe Saltikalp li ser filmên û sînemaya Abbas Kîyarûstemî rexne û analîzên xwe rêz kirîye. Canan Yalçînê li ser filma *Mamosteya Pîyanoyê* bi sernavê *Lêkolîneke Psîkoanalîtîk li ser Zordarî û Kontrola Zayendî* nivîseke balkêş bo xwînerên temaşeyê amade kir. Nûser Hozanî li derhênerê efsaneyî Yılmaz Güneyî nivîseke nû û analîtîk nivîsî. Mehmûd Beytoyî destpêka zîncîre ya nivîsên xwe yên bi sernavê *Mînimîlîzm û Sînema* kir û dê li gorî wî ev mijar dê ji 3 nivîsan pêk were. Civaknas Sebahattîn Şen li ser filma Lütfi İrdem *Pîrebok* fikr û ramanên xwe nivîsîye. Fatih Dumanî jî li ser filma *Dengê Bavê Min* bi sernavê *Film a Dengê Bavê Min Yan jî 'Kerba Me ya Em li Ber Bayê Wê Dikevin'* analîzên xwe nivîsîye.

Murad Bedirhan Sadak bi navê *Li Gorî Dahûrana Semîyolojîyê* ya Christian Metz Mekan di Kurtefilmê Azad da -II- nivîsa xwe ya hejmara bere domandîye.

Welat Ramînazad jî berê xwe daye filma *Mano Xelîl* ya bi navê *Cîran*. Omer Jaroyî jî weka hertim filmên nû yên bijarte bo xwînerên Temaşeyê amade kirîye.

Di zazakî da jî Mutlu Canî li ser Robert Bresson, û awaya wî ya xudayî bi sernavê *Avangardê Sînemaya Mînimîliste û Ronayoxê Sînemayêka Orîjînale* nivîsa xwe nivîsî. Nivîsa Welatî jî bi sernavê *Filmê Mal Mo E: Krîzê Ontolojîkî yo Xomendiş û Seyînanbîyayîş Kolonyalîzm de* dê bê weşandin.

Hêvîya me ew e ku vê hejmarê jî bi dilê we be. Li benda Temaşeyê, bi Temaşeyê ra bin.



# Naverok

## Pîrebok

Sebahattin Şen ..... 5

## Mamosteya Pîyanoyê:

### Lêkolîneke Psîkoanalîtîk

### Li ser Zordarî û Kontrola Zayendî

Canan Yalçın ..... 7

## Hunermendîya Yilmaz Guneyî

Nûser Hozan ..... 10

## Mînimālîzm û Sînema I

Mehmûd Beyto ..... 16

## Nêrîneke Sêyemîn Li Ser Têkilîyekê (The Touch)

Aynûr Cile ..... 19

## Li Gorî Dahûrana Semîolojê

### Ya Christian Metz Mekan

### Di Kurtefilmê Azad De - II -

Murad Bedirxan Sadak ..... 22

## Fîlmeke ji Orijinale Xwe Çêtir: Copie Conforme

Ayşe Saltikalp ..... 28

## Film a Dengê Bavê min

### yan jî 'Kerba Me ya Em li Ber Bayê Wê Dikevin'

Fatih Duman ..... 32

## Di Sînemaya Kurdî da

### Mîladbûna Filma "Cîran" a Mano Xelîfî

Welat Ramînazad ..... 38

## Fîlmên Temaşeyê

Jaro ..... 43

## Avangardê Sînemaya Mînimālîste

### û Ronayoxê Sînemayêka Orijinale:

### Robert Bresson

Arêkerdax û tirkî ra açarnayox Mutlu Can ..... 46

## Fîlmê Mal Mo E:

### Krîzê Ontolojîkî yo Xomendiş

### û Seyînanbîyayîş Kolonyalîzm de

Welat Ramînazad ..... 52

# Pîrebok



Sebahattin Şen  
sensebahattin65@gmail.com  
Wergêr: Mustafa Doğan





Di filma *The Elephant Man* (Zilamê Fîl) a David Lynchî da, John Merrick (John Hurt), ji ber nexweşîyeke ku zû bi zû nayê dîtin, li gor bedena normatîf a însanî; “texrîbbûyî”, “kirêt” heta “tirsnak” tê qebûlkirin. Ev Zilamê Fîl ê ku di mihrcanan da dihat pêşandan û miameleya heywanê qefesê lê dihat kirin, bi alîkariya Dr. Freddieyî (Anthony Hopkins) vediguhere ser John Merrickî, yanî vediguhere şexsîyetekî civakî yê ku navê wî heye. Gava em li gor heyama tarîxî ya ku film lê derbas dibe difikirin – sedsala 19an-, veguherîna Zilamê Fîl a bi şexsîyetekî însanî û civakî, di heman demê da bi hebandina exlaq û kesayeteke burjuwayî mimkun e. Di filmê da ji alîyekî va em rageşîya psîkolojîk û fizîkî ya bedena John Merrickî ya piştî vê veguherînê dibînin, ji hêlekê va jî em li ser van mijaran dikevin ser pirs û fikran: Mirovbûn li ku dest pê dike û li ku diqede?, exlaq û sînorên qada civakî ya burjuwazîya rojavayî û şideta simbolîk a di nava wê da. Yanî mirov dikare bibêje ku *The Elephant Man* a David Lynchî, rexneyeke antropomorfîk, etîk û politîk e li ser însan, beden û exlaqê.

Filma *Pîrebok* a Lutfi İrdem (2022), di 9. Festîvala Fîlman a Navneteweyî ya Duhokê da, xelata FIPRESCÎyê girt. Karakterê bi navê Adem ê vê filmê, Zilamê Fîl ê David Lynchî tine bîra mirovî. Adem, bi rûyê xwe yê amorf û piş-

ta xwe ya qilûz, di çîrokeke mîtolojîk da derdikeve pêşîya me ku ev çîrok li ser desthilata patrîarkal berê me dide fikr û pirsan. Gava mirov bi awayekî şeklî li mirovî binêre, Adem kirêt e, heta tirsnak e jî. Adem xizan e jî herwiha, ji alîyekî va ji xwe ra li jinekê digere ku bizewice, ji hêlekê va jî pîrebokê dixwaze ku wê ji xwe ra bike kole. Li gor çîroka mîtolojîk a ku Adem jê bawer dike, ger ew pîrebokê bibîne û derzîyê di sînga wê ra bike, ew pîrebok wê veguhere û bibe jineka delal. Herwiha ger derzîyê ji sînga wê dernexe, dê heta bi hetayê wek koleya wî bimîne. Ademê ku li alîyekî lêgerîn an jî nêçîra xwe ya pîrebokê didomîne, bi Bermalê ra dizewice. Bermal jineka bî ye, keçeke wê ya biçûk heye, mêrê wê, di şerê li dijî DAIŞê yê Rojava da mirîye. Lê Bermal piştî demeke kurt, bêyî ku keça xwe ligel xwe bibe, winda dibe diçe.

Paşê em dibînin ku Adem derzîyê di sînga Pîrebokê ra dike û wê diqefêle. Ji vir şûn da Pîrebok vediguhere dibe jineka delal û koleya Ademî, Adem vediguhere dibe zilamekî zordest, film jî vediguhere dibe rexneyeke li dijî îdeolojîya patrîarkal. Pîrebok, ji Ademî ra behsa çîroka afirîna pîrebokan dike. Li gor çîroka mîtolojîk em fêhm dikin ku ew ji zurîyeta Lilithê tîn ku ew him jina ewil a Ademî ye him jî li hemberî Xweda serî rakirîye. Pîrebok, bi monologeke dirêj çîro-

ka xwe ya mîtolojîk dibêje, di pey wê ra Adem ji televîzyonê çalakîya bombeya zindî ya Bermalê ya li dijî DAIŞê dibîne. Piştî vê xeberê dibîne, Adem derzîya sînga Pîrebokê derdixe û wê azad dike. Mesele, ji ser karaktera Bermal, careke din tê ser meseleya azadîya jinê û her wiha şerê Rojava-yê û meseleya Kurdistanê. Heçku azadîya Pîrebokê bi saya çalakîya întixarî ya Bermalê ya li dijî DAIŞê çêdibe. Mirov dikare nêrîna femînîst a filmê, bi atmosfera ku bi paradîgmaya azadîya jinê çêbûye va girê bide, ku ev paradîgma jî aydê Tevgera Azadîya Neteweyî ya Kurd e. Her çi qas ji hêla şekl û naverokê va ji Pîrebokê cuda be jî ev asta femînîst û herwiha queer, di filmê Ali Kemal Çinarî da jî tê dîtin ku Çinar jî Dîyarbekirî ye. Çawa ku *The Elephant Man*, di Brîtanyaya sedsala 19an da, rexne li sînorên burjuwazîya rojavayî û awayên wê yên şidetê digire, Pîrebok jî portreyeke mutewazî ya îdeolojîya mêrtîyê û azadîya jinê pêşkêşî me dike.

Rengê filmê reş û spî ye, ev jî li gor atmosfera giştî ya çîrokê û lêgerîna bêencam a karakterê sereke ye. Her çi qas di senaryoya wê da qutbûnên biçûk, di kêşanan da hin pirsgirêk hebin û li temaşevanan demekê baş nedabe hîskirin jî, li gor ku yekem filma derhênerî ye, Pîrebok produksiyoneke baş e.

# MAMOSTEYA PÎYANOYÊ

Lêkolîneke Psîkoanalîtîk li ser  
Zordarî û Kontrola Zayendî



Canan Yalçın

[yalcincanan1@gmail.com](mailto:yalcincanan1@gmail.com)

Derûnnas Canan Yalçın





Derhêner û senarîstê Awistiryayî Michael Haneke, yek ji giringtirîn filmçêkerê dema me ye. Sînemaya Hanekeyî bi navûdeng û navneteweyî ye. Hanekeyî, berî ku berê xwe bide sînemageriyê, li zanîngeha Vîyanayê felsefe, psîkolojî û şano xwendîye. Bi giştî em dikarin bibêjin ku di filmên Hanekeyî da mijar û pirsgirêkên derûnî yên curbicur tên honandin. Gotinên wî yên li ser tenêfî, bîyanîbûn û hêzê, rê didin ku temaşevan li ser têkilî û tevgerên xwe bisekinin. Çîrokên wî yên nepêşbînîkirî û dîmenên tundûtûjîyê, temaşevanan dixê nav hestên bêewle û bêhêvî. Tevî vê yekê jî, bi mijar û hestên wî yên ku îlhamê ji jîyan û xwezaya mirovan werdigirin, filmên wî bi gelemperî wekî şaheser têne hesibandin. Ji vî alîyî va, Haneke, derûnîya mirovan bi hemû alîyên va nîşan dide û me neçar dike ku em li ser bawerî û tevgerên xwe yên exlaqî cardin bifikirin.

Michael Hanekeyî, di sala 2001ê da, derhênerîya filma “La Pianiste” (Mamosteya Pîyanoyê) kirîye û ev film xwedî gelek xelatan e. Mijara filmê li ser mamosteyê pîyanoyê ya bi navê Erîka Kohutê ye ku ew li Akademîya Muzîkê ya Vîyanayê mamosteyî dibe. Erîkaya ku Isabelle Huppert vê karakterê dilîze, muzîkjenêkê dixwaz e. Wê di jîyana xwe da gelek bêhêvîtî dîtine û di nav xwe da çûye, kesêkê pixût e (introvert). Erîka li gel dêya xwe dijî lê bi tenê ye û li têkilîyên xwe yên li gel mirovên din jî zehmetîyan dikîşîne. Fîlm derûnîya karaktera sereke Erîka Kohutê ya ku bi rengekî hestiyarî hatîye çewisandin, bi nihêrîneke kûr pêşkêşî me dike; bi hosteyî li ser mijarên zayendî, kontrol û hêzê radiweste.

Ev nivîs zêdetir bi perspektîfêke psîkanalîtîk, li ser filma “Mamosteya Pîyanoyê” şîroveyekê pêşkêş dike. Ez ê bi giranî li ser têkilîya Erîka Kohutê ya bi dêya wê re, bîyanîbûna wê ya zayendî (sexual alienation) û meylên wê yên mazoşîst bisekinim.

Kesayetîya Erîkayê bi trawmayên wê yên zarokatîyê hatîye avakirin. Di vê derê da giring e ku mirov balê bikişîne ser pêwendîya di navbera Erîka û dêya wê de. Erîka ji hêla dêya xwe va bi hestiyarî û fizîkî hatîye îstismarkirin û ev yek jî bûye sedema girêdayîbûneke pir kûr di navbera Erîka û dêya wê da. Ev girêdayîbûn, gava Erîka mezin dibe jî didome, ku ew hîn bi dêya xwe ra dijî û bi hestiyarî hê jî hewceyî dêya xwe ye. Ev pêwendîya tevlihev û nefonksîyonel, ku bi tepisandin û destdirêjîya hestiyarî hatîye destnîşankirin, beşek e ku Erîka wekî kesêkê pênase dike. Di heman demê da ev dibe sedem ku Erîka bi zehmetî li gel kesên din tekilîyên hestiyarî deyne. Li gel vê yekê, rexne û kontrolkirina domdar a ji hêla dîya wê va, dibe sedem ku Erîka şerm û kêmasîyeke kûr hîs bike. Her çiqas dîmenên ku Erîka ji alîyê dayika xwe ve têne rexnekirin û kontrolkirin, rasterast di filmê da cih negirin jî, ev mijar bi reftar û dîyalogên karakteran xwe dide der. Di warê psîkoanalîtîk da jî, mirov dikare vê têkilîyê wekî sedema bîyanîbûna zayendî û meylên mazoşîst ên Erîkayê şîrove bike. Teorîyên Sigmund Freudî dîyar dikin ku serpêhatîyên me yên zarokatîyê dikarin di pêşvaçûna zayendîyê me da roleke giring bilîzin

(Storr, A. 2016). Ger wisa be, zext û îstismara li ser Erîkayê ya di zarokatîyê da, sedema bîyanîbûna wê ya zayendî ye. Em dikarin Mazozîzma wê jî wekî reaksiyoneke li dijî serpêhatîyên wê yên bêhêzbûn û kontrolkirinê yên têkilîya wê ya bi dêya wê ra şîrove bikin.

Taybetmendîyeke din a kesayetîya Erîkayê ku di “Mamosteya Pîyanoyê” da dîyar dibe, kontrolkirina wê ya kompulsîf a li ser zayendîyê wê ye. Erîka xwedî rûtîneke hişk e ku piştî her têkilîya cinsî û piştî zirarê dide laşê xwe, dest û organên xwe yên zayendî bi awayekî baldar dişo. Em dikarin vê yekê wekî îfadeya tîrsa wê ya kontaminasyonê şîrove bikin. Ji alîyê psîkoanalîtîkê va jî em dikarin vê anksiyeteyê wekî bertekeke li ser tepisandina daxwazên wê yên cinsî binirxînin. Erîka hewl dide ku nakokîyên xwe yên hundirîn û travmaya xwe, bi rêya kontrolkirina zayendî ya bi paqijkirinê bi rê va bibe.

Têkilîya Erîkayê ya mazoşîst a bi xwendekarê wê Walterî ra, mijareke din a giring e di “Mamosteya Pîyanoyê” da. Munasebata di navbera Erîkayê û Walterî da xwedî dînamîkên nexweş in. Erîka bala xwe dide Walterî lê di îfadekirina zayendîyê xwe da zehmetîyan dikîşîne. Bi Erîkayê re daxwazeke xurt a kontrol û hêzê heye, ku di têkilîya wê ya bi Walterî re jî xuya dike. Dixwaze ku Walter heqaret û îşkenceyê lê bike û xwe ji vê rewşê bi awayekî veqetandina zayendî vekîşîne. Ev yek dikare wekî celebeke reftarî ya mazoşîst were şîrovekirin ku tê da Erîka hewl dide daxwazên xwe yên zayendî yên tepeserkerî, bi ceribandina celebeke tatmînê, bi êş û heqaretê têr bike. Ji hêla din va, Walter jî bi hêza xwe ya li ser Erîkayê keyfxweş e û ew vê hêzê jî bo manîpulekirin û kontrolkirina wê bi kar tîne. Têkilîya di navbera wan de mînakeke celebeke zayendîyê ye ku bi hêz û kontrolê tê dîyarkirin. Ev di lîteratura psîkolojîyê da, li ser têkilîyên zayendî mijareke hevpar e û bandorên neyînî li tenduristîya derûnî dike. Ger em bi perspektîfêke psîkanalîtîk jî binirxînin, em dikarin bibêjin têkilîya mazoşîst a



Erîkayê bi Walterî ra, cureya xwestekeke zayendî ya pîroz-kirî temsîl dike ku Erîkayê ji ber tirs û şerma xwe ya kûr nikaribû bijî. Meylên wê yên mazoşîst di heman demê da dikare wekî hewldaneke ji bo birêvebirina nakokîyên hundirîn û travmaya xwe were şîrovekirin, ku di van meylên xwe da dikeve rewşeke ku di jîyana xwe ya asayî da ne xwedîyê vê asta kontrol û hêzê ye.

Bi tevayî, filma “Mamosteya Pîyanoyê”, hûrnêrîneke balkêş e li ser kesayetîyeke tevlihev û asê. Fîlm, mijarên giring ên derûnî yên wekî trawma, hêz, zayendî, alîyê tarî yê kesayetîyê, tevgerên patholojîk û bêîstiqrarîya hestiyarîyê radixe ber çavan. Bi karakterê Erîkayê ra, fîlm di derûnîya mirovan da têgihîştinan çêdike û destnîşan dike ku her kes bi çîrok û kesayetîya xwe ve bêhempa ye.

Taybetmendîya fîlmên Hanekeyî ew e ku dawîyên fîlmên wî ne tiştên çaverêkirî ne û pir caran temaşevanan şok dikin. Ji bo temaşevan zor e ku texmîn bike ka di fîlmên Hanekeyî da çîrok wê çawa xilas bibe. Ger hûn bixwazin bizanibin di dawîya filma “Mamosteya Pîyanoyê” da çi diqewime, an jî hûn bixwazin piştî van analîzên psîkanalîtîk dîsa lê temaşe bikin, ez bawer dikim ku dê fîlm bandoreke mayînde li ser we bihêle. Ji temaşekirinê kêfxweş bin...

#### **Çavkanîyên ku jê hatine îstifadekirin û hin pêşnîyazên li ser Michael Hanekeyî:**

Storr, A. (2016). “Freud: A Very Short Introduction”. Oxford University Press.

Anderson, J., & Cohn, R. (Eds.). (2010). The cinema of Michael Haneke: Europe utopia. Columbia University Press.

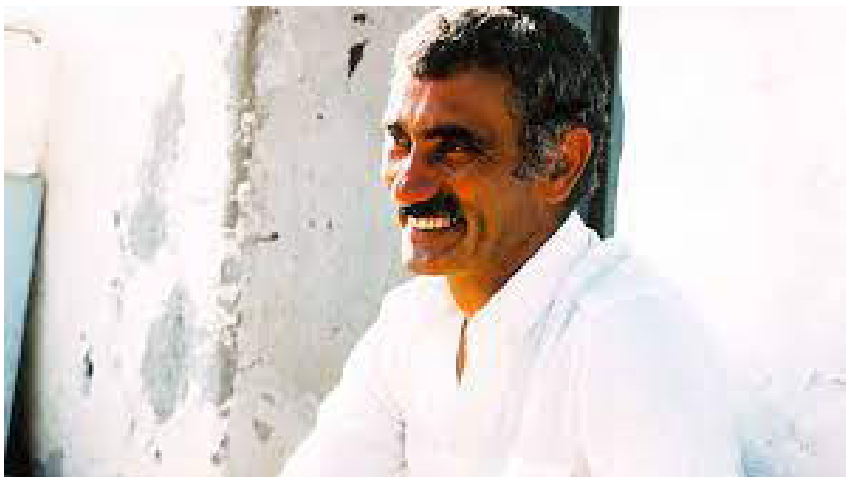
Fischer, N. (2014). A Method to the Madness: Teaching Michael Haneke’s La Pianiste. Seminar: A Journal of Germanic Studies, 50(3), 267-282.



# HUNERMENDÎYA YILMAZ GUNEYÎ

Nûser Hozan  
nuserhozanserhat@gmail.com





**Yilmaz Guney**

Kesayetên giring, mezin û bibandor; her tim bi şert û mercên dîrokî, civakî, aborî, sîyasî, çandî û hunerî yê welatê xwe ra eleqedar dibin û wisa derdikevin holê. Yilmaz Guney jî di demeke wisa da ku li Bakûrê Kurdistanê serhildanên kurdan hatibûn perçiqandin û nasname, ziman, çand û hunera kurdan hatibû qedexekirin û li ser gelê kurd asîmîlasyon, dagirkerî û zordarîyeke mezin hatibû destpêkirin, her wiha li Tirkîyê jî hemû qadên sîyasî, demokratîk, civakî, çandî û hunerî di bin kontrol û zordestîya dewletê da bûn, hatibû dinyayê.

Yilmaz Guney, 1ê Nîsana 1937an di nav van şert û mercên dijwar da û di nava malbateke kurd, feqîr û bîndest da; li gundê Yenîceya Karataşa Edeneya bajarê Tirkîyeyê, ji dayik bû.

Navê Yilmaz Guney ê rast, Yilmaz Putun e. Navê bavê wî, "Hamit Putun" e û ji bajarê Rihayê, ji gundê Desmana navçeya Siwêregê ye. Navê dayîka wî jî "Gulê Xanim" e û ji gundê Darabîya Gimgima Mûşê, ji êla Cibranê ye. Dayîk û bavê Yilmaz Guney, herdu jî kurd in û ji ber zordestîyên dewlet û feodalîzmê, di demên cûde da koçî Edeneyê dikin. Li Edeneyê hevdû nas dikin û piştî ku bi hev ra dizewicin ji ber feqîrîyê li gundê Yenîceyê ji xwe ra axureke sewalan paqij dikin û tê da distrên, dikin mal. Yilmaz Guney, li vê mala ku berê axurek bû, di nava feqîrtî û tunebûnê da tê dinyayê.

Yilmaz Guney, heta 11 salîya xwe li gundê Yenîceyê dijî. Hîmên hinek taybetîyên kesayeta wî yê wekî "kedkarî", "hezkirina xwendinê", "berteka li dijî xwîndarî û feodalîzmê" û "hezkirina ji hunerê" li vî gundê Yenîceyê tîn avêtin. Ji ber ku bavê wî jineke din tîne di salên 1949-50yî da dayîka wî, Yilmaz û xwîşka wî bi xwe ra dibe û ji gundê çîçe Edeneyê.

Yilmaz Guney, li Edeneyê jî him çîçe dibistanê him jî karên cihê cihê dike. Dibistana seretayî, navîn û amadeyîyê, li Edeneyê diqedîne. Ligel vê yekê li Edeneyê, cudahîya dewlemend û feqîran û rewşa çavsorana (kabadayî) bandorê li wî dikin. her wiha, cara yekemîn li Edeneyê çîçe sînemayê û feqîrtîya wî, zehmetîyên ku dibîne, bandorên li ser kesayeta wî û tesîra sînemayê, berê jîyana Yilmaz Guneyî didin hunerê û piştî ku dikeve bin bandora hunera sînemayê, dest bi jîyaneke nû û hunerê dike. Heta dawîya jîyana xwe jî, dest ji hunerê bernade. Jîyana wî û huner; hevdû tamam dikin, mezin dikin û bi pêş dixin.

Ji vir û şûnda mirov dikare jîyan û hunera Yilmaz Guneyî, di nav hev da û bi awayê "çar serdemên hunermendîya Yilmaz Guneyî", bîne ziman.

### **Serdema Yekemîn a Hunermendîya Yilmaz Guneyî: 1950-1963**

Yilmaz Guney, li gundê Yenîceyê rastî kesên ku bi awayê "Sînemaya Gerrok" filman nîşan didin, tê û wan nas dike. Di bin bandora wan da dimîne û di salên 1950-51ê de, di 13 salîya xwe da cara yekemîn

li Edeneyê çîçe sînemayê. Di van salan da sînemayê nas dike. Hevnasîna Yilmaz Guneyî ya bi sînemayê ra ji bo jîyan û hunermendîya wî dibe destpêka serdemeke nû. Mirov dikare vê serdemê, weke "Serdema Yekemîn a Hunermendîya Yilmaz Guneyî" bi nav bike. Ev heyam ji sala 1950yî heta sala 1963yan berdewam dike.

Du taybetîyên bingehîn ên vê serdemê hene: Yilmaz Guney, di vê serdemê da xwe sînema û wêjeyê fêr dibe û berteka xwe ya li dijî sîstema dewletê, bi nivîskî tîne zimên. Di vê serdemê da wekî şagirtekî ku perwerdeya sînemayê werdigire, di karê sînemayê da dixebite. Di navbera 13 û 18 salîya xwe da bi karên wekî "reklama afîşên filman", "makînistî" "belavkirina filman" û "Pursantajê" xwe fêrî kar û xebatên sînemayê dike. Di pêvajoya van karan da fêrî karê holên sînemayê û endustrîya filman dibe û sektora sînemayê ya li Edeneyê nas dike. Bi sedan filmên sînemayê temaşe dike, li ser wan ji xwe ra nîşeyan dinivîsîne û wan tehlîl û rexne dike. Her wiha, tevahîya stêrkên sînemaya tirk yê demê û gelêk stêrkên Emerîka û Ewropayê nas dike. Ya herî giring jî civaka Edeneyê, hinek bajarên Kurdistanê, temaşevanên tirk û kurd yê sînemayê nas dike û fêrî hest û derûnîya temaşevanîyê dibe.

Ji alîyekî din va, Yilmaz Guney di vê serdemê da; bûyer, neheqî, feqîrtî, zor û zehmetîyên di civakê da, yê jîyan û xwendina xwe û karên xwe yê sînemayê, bi awayekî nivîskî û bi mijarên cûrbicûr werdigerîne çîrokên wêjeyî. Çîrokên wî; li Edene, Stenbol, Îzmîr û Enqereyê di şeş kovarên cûda da tîn weşandin. Yilmaz Guney û hevalên wî yê dibistanê, bi navê "Kovara Herî Bilind", kovarekê jî derdixin. Ji ber vê çîrok û nivîsên wî yê wêjeyî, di vê demê da bi nasnavê "Yilmazê Çîrokzan", tîn binavkirin. Di çîrokên xwe da bi awayekî sergirtî rexneyê li dewlemendan, sîstem û sîyaseta dewletê digre. Bi vî awayî Yilmaz Guney dibe dijberê sîstemê. Bi van çîrokên xwe û bi awayekî nivîskî berteka xwe ya li dijî sîstem û dewletê tîne zimên.

Yılmaz Guney, bi vê derûniyê û van hestên xwe yên dijber, di sala 1955an da çîrokeke bi navê “Sê Sîstemên Newekhevîyê yên ku Nayên Zanîn” dinivîsîne û ev çîrok, di “Kovara Sêzdeh”ê de tê weşandin. Ev çîroka Yılmaz Guneyî, ji aliyê faşîstan va tê xwendin û vê çîroka wî didin dozgerîyê. Dozgerê Edeneyê jî, bi sedema ku “propagandaya komunîzmê” kirîye derbarê Yılmaz Guneyî da dozê vedike û bi vekirina vê dozê ra Yılmaz Guney cara yekemîn dikeve bin şopandin û lêpîrsînên dewletê. Ev doz, dibe destpêka şerê di navbera Yılmaz Guney û dewletê da. Bi vê dozê ra yekemîn sansûra dewletê ya fermî ya li ser Yılmaz Guneyî jî dest pê kir. Her wiha ev doz, di hemû jîyana wî da dibe astengeke mezin, li ser şoreşgerî û dijberîya Yılmaz Guneyî, bandoreke mezin çêdike û wî li hemberî sîstem û sîyaseta dewletê tûj dike.

Yılmaz Guney, piştî vê dozê di sala 1957an da diçe Stenbolê û li wir him zanîngehê dixwîne û him jî di Dar Fîlmê de karê xwe yê belavkirina filman didomîne. Di sala 1958an da doza wî ya li Edeneyê ya li ser çîroka wî bi dawî dibe, lê vê carê xwedîyê Dar Fîlmê, bi hinceta ku “li ser propagandaya Komînîzmê ceza girtîye” Yılmaz Guney ji kar derdixe. Yılmaz li Stenbolê bê pere û bê kar dimîne. Piştî vê yekê cezayê xwe dişîne temyîzê û ji bo ku ji xwe ra karekî bibîne, diçe ba Yaşar Kemalî.

Yaşar Kemal, di sala 1958an da Yılmaz Guney bi derhênerê sînemayê Atif Yılmazî ra dide naskirin û bi vî awayî li Stenbolê dest bi hunera sînemayê dike. Di sala 1959an da bi navê “Zarokên Vî Welatî” yekemîn senaryoya xwe dinivîsîne. Di filma “Zarokên Vî Welatî” da cara yekemîn paşnavê xwe yê “Guney” bi kar tîne. Her wiha di vê filma xwe da yekemîn “lîstikvanî”, “senarîstî” û “alîkartîya (asîstantîya) derhênerîyê” jî dike. Filma “Zarokên Vî Welatî”, di sala 1959an da “Xelata Senaryoya Herî Baş” werdigre, lê ji ber ku li ser “Komînistîyê” cezayê dixwe, endamê Sazîya Sansurê Azmî Kutuval, bi hêza xwe ya ji dewletê vê xelata Yılmaz Guneyî, ji xwe ra dibe.



Ligel vê yekê, ji ber ku li ser “propagandaya Komînîzmê” ceza xwaribû; di sala 1961ê da di nivê filma “Belaya Şêrîn” da polîs tên û ji setê Yılmaz Guneyî desteser dikin û dibin dadgehê. Yılmaz Guney li dadgehê û bi awayekî eşkere dibêje; “ez li dijî neheqîyên vê sîstemê me” û bi vê axaftina xwe li dadgehê parastineke sîyasî dike. Bi vê parastina xwe ra, ligel hunermendîya xwe, vediguhere kesayeteke sîyasî jî. Dadgeh li ser vê parastina wî, 2 sal û niv cezayê girtîgehê û 6 heyvan jî cezayê surgunê dide Yılmaz Guneyî û wî dişînin girtîgeha Nevşehîrê.

Yılmaz Guney, di pêvajoya vî cezayî da li zindana Nevşehîrê, xwe ji bandorên îdeolojîk û sîyaseta dewletê rizgar dike û li ser wêje û hunera sînemayê kûr dibe. Di zîndanê da bi senaryoyên ku dinivîsîne û difiroşe debara xwe dike û romaneke bi navê “Stûtewandî Mirin” dinivîsîne. Ya herî giring jî di zîndanê da plansazîyekê dike û dixwaze bi hunera sînemayê, li hember sînemaya Yeşilçam û sîstema dewletê dest bi tekoşînekê bike. Piştî ku cezayê xwe yê surgûnê jî diqedîne di sala 1963yan da ji Konyayê dîsa vedigerê Stenbolê.

Yılmaz Guney, nêzî 10 salan bi van kar û xebatên xwe yên sînema û wêjeyê, weke ku di “zanîngeh û akademîyên sînema û wêjeyê” da perwerde bibe, hunera sînemayê û wêjeyê hîn dibe. Bi vê hunera xwe û bi planeke weke “serhildaneke hunerî”, li hemberî sîstem û sînemaya dewletê, dest bi tekoşînekê dike. Di dîroka sînemayê da berîya Yılmaz Guneyî, tu hunermend bi vî awayî hunera sînemayê û wêjeyê hîn nebûne. Her wisa hunermendekî ku wekî Yılmaz Guneyî, bi tena serê xwe û bi planeke hunerî, li dijî sîstema dewletekê dest bi tekoşînekê kirîye, derneketîye.

### Serdema Duyemîn a Hunermendîya Yılmaz Guneyî: 1963-1970

Piştî ku Yılmaz Guney vedigere Stenbolê, “Serdema Duyemîn a Hunermendîya Yılmaz Guneyî” jî dest pê dike û ev serdem, ji sala 1963yan heta sala 1970yî berdewam dike.

Pênc taybetîyên bingehîn ên vê serdemê hene. Bi kurtasî, mirov dikare van taybetîyan, wiha rêz bike:

1) Yılmaz Guney, di vê serdemê da dibe “serlîstikvan” û “stêrkekî Gel”. Yılmaz Guney û çend hevalên wî perçeyên şerîtên filman (amorsan) ên ku li ber kameramanan diman berhev dikin û bi awayekî serbixwe, dest bi çêkirina filman û karê sînemayê dikin. Vê pêngavê jî bi filma xwe ya bi navê “Herdû jî wêrek bûn” dike. Êdî bi vê destpêkê Yılmaz Guney dibe “stêrkekî gel” û li dijî sînemaya Yeşilçam û dewletê, dest bi tekoşîna xwe ya hunerî dike.

2) Yılmaz Guney, di nav sînoren sînemaya Yeşilçamê da filmên xwe çêdike û di navbera salên 1964-65an da zêdetirî 30 filmên metraj-dirêj dikişîne. Di piranîya van filmên xwe da jî bi awayekî sergirtî rexneyan li sînemaya Yeşilçamê û sîstema dewletê digre..



3) Yilmaz Guney; bi filmên xwe temaşevanên xwe zêde dike, herî zêde filmên wî tîn temaşekirin, di nav civakê da alîgirên wî pir dibin û bi vî awayî, hevsengîya di qada sînemayê da xera dike. Bi vî awayî ji gelek alîyan va di qada sînemayê da li dijî sînemaya Yeşilçamê dibe hêzek.

4) Yilmaz Guney, di qada sînemayê da bi hêza xwe ya maddî û manewî û bi afirandina “karakterê qahremanê tekçûyî”, jîyana gel a rastîn tinê ser perdeya sipî û bi vî awayî di qada hunera sînemayê da cî ji bindestan ra vedike. Her wiha di sala 1966an da jî xwe weke “*Qralê Bêmirês*”, pênase dike û radigihîne. Binavkirina “*Qralê Bêmirês*” di qada sînemayê da li dijî sînemaya Yeşilçamê, stêrkên sînemaya serdestan û li dijî siyaseta dewletê ya sînemayê, bû “ragihandina desthilata stêrk bindestan.”

5) Yilmaz Guney, rewşa gelê kurd tîne ser perdeya spî. Piştî ku ji xwe ra dibêje “*Qralê Bêmirês*”, êdî hinekî din azad tevdigere, derdikeve derveyî sînorên Yeşilçamê û dest bi çêkirina filmên li ser kurdan dike. Yilmaz Guney, di sala 1964an de jî bi karakterê “*Mehmûdê Kurd*” di filma “*Deh Zilamên Bêtirs*” da bi awayekî zelal qala kurdan kirîye û ew anîne ser perdeya spî. Piştî vê filmê, di sala 1966an da bi filma “*Qanûna Sînoran*”, di sala 1968an da bi filma “*Seyîdxan*” û di sala 1969an da jî, bi filma “*Gurên Birçî*”, bi awayekî sergirtî rewşa gelê kurd, bişaftina li ser gelê kurd, dagirkerî û parçebûna li Kurdistanê tîne ser perdeya spî. Di xet û dîmenên van filmên xwe da, zordarîya dewletê ya li ser gelê kurd, bi awayekî sergirtî nîşan dide û rexne dike.

Yilmaz Guney, di encamên van taybetîyên bingehîn yên vê “serdema duyemîn” da “*Guney Fîlm*”ê saz dike, di filmên “*Qanûna Sînoran*” û di filma “*Seyîdxan*” da, “*Xelata Serlîstikvanê Herî Baş*” distîne. Gel ji “*Qralê Bêmirês*” hînî “*Yilmaz Guneyê Nû*” dibe, Guney, lîstikvan û derhênerên cûda cûda li dora xwe kom dike û bingeha “*Sînemaya Yilmaz Guneyî*” çêdike.

### **Serdema Sêyemîn a Hunermendîya Yilmaz Guneyî: 1970-1981**

Yilmaz Guney, di serê sala 1970yî da biryarê dide ku di filmên xwe da bi awayekî aşkere dewlemendan, çîna serdest û sîstema dewletê rexne bike. Bi vî awayî, “*Serdema Sêyemîn a Hunermendîya Yilmaz Guneyî*” jî, dest pê dike. Ev serdem, ji sala 1970yî heya sala 1981ê, berdewam dike.

Pênc taybetîyên bingehîn ên vê serdemê jî, hene. Mirov dikare van taybetîyan jî bi kurtasî wiha rêz û şîrove bike:

1) Yilmaz Guney, li Tirkîye û Bakurê Kurdistanê “*Sînemaya Yilmaz Guneyî*”, ango “*Sînemaya Çîn û Civaka Bindestan*” ava dike. Yilmaz Guney, di salên 1970yî de bi filma “*Hêvî*”yê sînemaya xwe saz dike.

Yilmaz Guney, li Edeneyê filma “*Hêvî*”yê dikişîne. Di vê filmê da; bavê xwe, oldarên sextekar, burjuvajiye, rejîma dewletê, Emerîka, terzê tekoşîna çepgir û şoreşgeran, çîna bindest û feqîran rexne dike û zehmetiyên şoreşê tîne ziman. Her wiha bi filma xwe ya bi navê “*Hêvî*”yê *Yeşilçam*’ê tîk dibe û plana xwe ya ku di girtîgeha Nevşehîrê de kiribû, bi awayekî serkeftî ddiomîne.

2) Yilmaz Guney, bi huner û kesayeta xwe, bi awayekî aşkere li dijî dewletê dest bi tekoşîne dike. Yilmaz Guney, ligel filma “*Hêvî*”yê, hinek filmên din jî çêdike û di van filman de jî, sîstema dewletê rexne dike. Artêşa Tirkîyê, di 12ê Adara 1971ê da “*derbeya leşkerî*” dike û dîsa dibe desthilata sîyasî. Şoreşger, rewşenbîr û nivîskaran diavêje zindanan û dike. Ji bo ku Yilmaz Guney jî bikin sînemagerekî sîstema derbekar, generalên dewletê xelatan didin Yilmaz Guneyî û jê dixwazin ku “filmên şoreşgerî û civakî çêneke û bi rêxistinên şoreşger ra têkilîyan daneyne”. Lê belê Yilmaz Guney, helwesta xwe ya li dijî sîstema dewletê naguherîne. Di sala 1971ê da li Enqereyê bi rêxistinên şoreşgerî ra têkilîya datîne û alîkarîyên madî û manewî didê wan. Li devera ku bi şoreşgeran ra hevdîtinan dike, wek taqîteke hevdîtinê filmên xwe jî li wê derê dikişîne. Di filmên xwe da hinek fikr, peyv û karakterên şoreşgeran tîne ser perdeya spî. Di mala xwe da Mahir Çayan û hevalên wî (Oktay Etiman, Ulaş Bardakçı) vedîşere. Ji ber vê helwesta wî dewlet, di 16ê Adara 1972yan da bi sedema ku “alîkarîya şoreşgeran kirîye”, Yilmaz Guney digre. Yilmaz Guney li dadgehê dibêje; “Ger dîsa werin, ez ê dîsa alîkarîya wan bikim; mala min, ji hemû şoreşgeran re vekirî ye”. Yilmaz Guney, bi vê helwest û parastîne, him bi hunera xwe û him jî bi kesayeta xwe, bi awayekî aşkere û rasterast, li dijî dewletê tîdikîşe. Ji ber vê yekê jî, Yilmaz Guney ji alîyê dadgehê va, bi cezayê 10 salên giran, tî cezakirin û cara duyemîn tî zîndankirin.

3) Yilmaz Guney, huner û hêza xwe dixwe xizmeta tekoşîna li dijî

sîstema dewletê û bi hunera xwe, gel perwerde û rêxistin dike. Yilmaz Guney, di zîndankirina xwe ya duyemîn da vê carê di girtîgehê da pir dixwîne, îdeolojî û têgehên sosyalîzm û komunîzmê hîn dibe. Ji alîyê îdeolojîk, sîyasî, teorîk û têgehên va, xwe werdigerîne hunermendekî şoreşger. Her wiha di zîndanê da, alîyê xwe yê wêjeyî jî bi pêş dixê û projeyeke filmên şoreşgerî jî çêdike. Yilmaz Guney di sala 1974an da, bi “Efûya Giştî” jî zîndanê derdikeve. Lê berîya ku were berdan, di navbera salên 1972-73yan da, rêberên tevgerên şoreşger ên wekî Mahir Çayan, Deniz Gezmiş û İbrahim Kaypak-kaya hatibûn qetilkirin û li Tirkîye û li Bakûrê Kurdistanê, di warê tekoşîna sîyasî û civakî da, valahîyeke mezin çêbûbû. Yilmaz Guney, bi filmên ku çêdike (Mirovên Reben û Heval), polîtîkayên dewletê û jîyana burjuvazîyê rexne dike û nîşan dide. Ligel van filmên, bi axaftin û rexneyên xwe jî vê valahîya ku çêbûye dadigire, gel perwerde dike û bi rêxistin dike. Ji alîyê civakî û sîyasî va, alîkarî û piştgirîyê dide şoreşgeran û hunera xwe, dixê xizmeta şoreşê. Gel jî piştgirîya wî dikir; alîgirên wî, ji alîgir û hezîrên partîyeke sîyasî bêhtir bibûn. Bi vê piştgirîya gel, li dijî dewletê di-berîyeke mezin dikir.

Dewlet, van hewldanên Yilmaz Guneyî dibîne û biryarê dide ku wî rawestîne û têk bibe. Yilmaz Guney dema di 13ê Îlona 1974an da dixwaze ji bo filma xwe ya “Endîşe”yê dengê çekan tomar bike, dozgerê navçeya Yumurtalîka Edeneyê Sefa Mutlu, li ber wî radibe, êrîş û heqaretan lê dike. Yilmaz Guney jî bi dema çeyê wî dozgerî dike. Dewlet, vê “bûyera li Yumurtalîk”ê, weke fersendekê dibîne û ji bo ku Yilmaz Guneyî jî sînema, şoreşgerî û gel qut bike, bi 19 sal cezayê giran wî ceza dike û diavêje zîndanê. Zîndankirina Yilmaz Guneyî ya sêyemîn jî, bi vê “bûyera Yumurtalîk”ê dest pê dike.

4) Yilmaz Guney, di zîndanê da jî li ser sînemayê disekine. Guney, di zîndanê da pê dihesa ku dewlet li dijî wî hazîrîya komployekê dike, li ser vê ew jî xwe li gorî vê rewş û tekoşîneke nû amade dike. Di kî-



jan zîndanê be jî mehkûman bi rêxistin dike, fikrên şoreşgerî û jîyaneke komînal hîn wan dike. Ligel vê yekê bi awayekî pir zelal senaryoyên şoreşgerîyê dinivîsîne û ji zîndanê derhênerîya filman dike. Senaryoyên filmên wekî “Destûr” (İzin-1975), “Teqez Rojekê” (Mutlaka Bir Gün-1975), “Kerî” (Sürü-1978), “Dijmin” (Düşman-1979) û “Rê”yê (Yol-1981) dinivîsîne. Her wiha Yilmaz Guney, di girtîgehê da kêşana van filmên jî bi rê ve dibe. Ligel vê yekê Yilmaz Guney, di zîndanê da xebatên xwe yê li ser wêjeyê jî didomîne û ji rojnameyan ra gotarên edebî, sîyasî û îdeolojîk dişîne û dide weşandin. Her wiha, bi navê “Çîrokên ji kurê min ra” çîrokên cûrbicûr û sê romanên bi navên “Bersûc”, “Hucra Min”, “Em Sobe, Cama Paceyê û Du Nanan Dixwazin”, dinivîsîne. Di sala 1978a da kovarekê bi navê “Kovara Guneyî” jî derdixîne.

5) Yilmaz Guney, bi awayekî zelal li ser kurd û Kurdistanê filman çêdike. Fîlma “Kerî” (Sürü-1978) û fîlma “Rê” (Yol-1981), rasterast li ser rewşa Kurdistanê, li ser şoraşgeran û li ser zordestîya dewletê hatine çêkirin. Bi vî awayî her çiqas di zîndanê da bû jî Yilmaz Guney, bi huner û bi filmên xwe, li Tirkîye û li Bakûrê Kurdistanê, her tim di nav gel de bû û di mîhrîcanên filman da hin xelat jî wergirtibûn. Ligel vê yekê, Yilmaz Guney bi qaçaxî van filman û hinek filmên xwe yê din derdixê derveyî Tirkîyê. Ji van filmên wî hinek, di mîhrîcanên navnateweyî da jî xelatan distînin. Êdî nav û hunera Yilmaz Guneyî jî zîndanên Tirkîyê derketibû û li Ewropayê jî belav bûbû.

Piştî ku li Tirkîye û li Kurdistanê şoreş hinekî bi pêş dikeve, bi alîkarî û piştgirîya dewletên NATO û Emerîkayê; Artêşa Tirkîyê, di 12ê Îlona 1980yê da “derbeyeke leşkerî” dike û desthilatdarî dîsa dikeve destê artêşê. Li Tirkîye û Kurdistanê, bi sedan kesan dikeve û bi hezaran kesan jî diavêje zîndanên. Di vê demê da artêşa Tirkîyê, filmên Yilmaz Guneyî qedexa dike, nexweşîya wî derman nake, li dijî wî û malbata wî şerekî taybet-psîkolojîk dimeşîne, “Kovara Guneyî” qedexa dike, li ser wî 10 dozên nû vedike û ji bo wî nêzî 100 sal cezayê giran dixwaze. Piştî van êrîşên dewletê, êdî tu şert û merc namînin ku Yilmaz Guney hunera xwe bidomîne û li dijî rejimê têbikoşe. Loma mecbûr dimîne ku ji zîndanê bireve. Ji ber van sedeman, Yilmaz Guney di 9ê Cotmeha sala 1981ê de (roja ku Deniz Gezmiş bi cezayê îdamkirinê hatibû cezakirin, wekî ku bersivê jî bide vê cezakirina dadgeha leşkerî), ji girtîgeha Ispartayê direve û diçe Fransayê.

#### Serdema Çaremîn a Hunermendîya Yilmaz Guneyî: 1981-1984

Piştî ku Yilmaz Guney diçe Fransayê, “serdema çaremîn a hunermendîya wî” jî dest pê dike û ev serdem jî, ji 1981ê heta 1984an, berde-wam dike. Çar taybetîyên bingeheîn ên vê serdemê jî, wiha ne:

1) Yilmaz Guney, ji sînorê Tirkîye û Kurdistanê derdikeve û dibe hunermendekî navneteweyî û enternasyonalist. Navê Yilmaz Guney û hunera wî, ligel Tirkîye û Kurdistanê, li Ewropa û gelek deverên dinyayê belav

dibe û hunera wî ya sînemayê, di nava sînemaya cîhanê da cîhê xwe digre. Bi vî awayî Yılmaz Güney li derveyî welêt hunera û dijberîya xwe ya li hemberî sîstema dewleta Tirkîyê didomîne û dibe hunermendekî navneteweyî.

2) Yılmaz Güney, bi huner û bi filmên xwe, dinya bi zilm û zordarîya ku dewleta tirk li kurdan dikir, hesand. Yılmaz Güney, di vê demê da, giraniya hunera xwe dide ser Kurdistanê. Di filma "Rê"yê da li ser şert û mercên bindestîya Kurdistanê, rewşa gelê kurd û girtîyan û zordarîya dewletê sekinîbû. Filma "Rê"yê (Yol), ji ber rastîya van mijaran û hunermendîya Yılmaz Güneyî, di "Mîhrîcana Fîlman ya Cannesê" ya di 1982yan da, "Xelata Palmîya Zêrîn" distîne. Di filma "Dîwar"î (Duvar-1983) da, navên rêxistinên şoreşger û navê kurd û Kurdistanê bi awayekî aşkere cî digrin. her wiha bi vê filmê, zilm û dagirkerîya dewletê ya li ser Kurdistanê radixe ber çavên tevahîya dinyayê. Li alîyê din li cîhekî digere ku li wê derê li ser Kurdistanê filmêke nû bikişîne. Ji bo vê yekê diçe Cezayîr û bi Dr. Qasimlo ra jî hevdişînekê pêk tîne. Dixwaze li Rojhilatê Kurdistanê filmêke bikişîne û li wê derê jî sînemaya kurdan were avakirin.

3) Yılmaz Güney, li Ewropayê jî piştgirîya sînemager û şoreşgeran dike. Bi huner û fikrên xwe piştgirîya sînamakarên dinyayê yên ku dijberê dîktator û sîstema kapîtalîst bûn, dike û ji tevgerên şoreşger yên kurd, tirk û dinyayê ra dibe alîkar. Ligel vê piştgirîya xwe têgeh û şaşîyên li hember Kurdistanê yên çepgir û şoreşgerên tirk, ereb û farisan jî, rexne dike.

4) Yılmaz Güney, polîtîkayên dewletên Ewropayê yên li ser Kurdistanê û alîkarîya ku didan dewleta tirk jî, rexne dike. Weke hunermend û sîyasetmedarekî kurd, li Ewropayê jî tekoşîna xwe ya li dijî sîstema kapîtalîst û li dijî dagirkerîyê, didomîne. her wiha, çawa ku li dijî faşîzma dewleta tirk hunera xwe bi kar tîne, bi heman awayî hewl dide ku bi projeyên cûrbicûr hunera xwe li dijî dagirkerî û kedxwarîya dewletên Ewropî jî bi kar bîne.

Lê belê nexweşîya Yılmaz Güneyî, nahêle ku van projeyên xwe yên hunera sînemayê pêk bîne û ji ber nexweşîya xwe, di 9ê Îlona sala 1984an de li Fransayê, li bajarê Parisê jîyana xwe ji dest dide.

Wek encam; Yılmaz Güney, hunermedekî wisa bû ku dixwest her tim hunera wî di xizmeta azadîya gelê Kurdistanê û bindestan da be. Ji bo vê jî hemû zor û zehmetî dan ber çavên xwe û bi huner, wêje û kesayeta xwe ya sînemayê her tim li dijî neheqî, kedxwarî û dagirkerîyê derket, her tim li dijî sîstema dewlet û kapîtalîst têkoşîya.

Dewleta tirk; filmên wî sansûr kirin, qedexa kirin, sînemayên ku filmên wî nîşan didan bombe kirin û bi rê û rêbazên cuda ew binçav kir, surgûn kir û avêt girtîgehên, her wiha 132 sal ceza danê lê belê dîsa jî, bi ser neket ku Yılmaz Güneyî rawestîne û wî ji dilê gel û qada sînemayê derxîne.

Îro, her çiqas di ser mirina Yılmaz Güneyî ra 39 sal derbas bûbin hîna jî, li Kurdistan, Tirkîye û li gelek deverên dinyayê; li ser jîyan, kesayet, huner, nivîs û filmên wî lêkolîn û nîqaşên cûrbicûr devam dikin.

Em careke din, hunermend û sînemakarê kurd Yılmaz Güneyî, bi rêz û hurmeteke mezin bi bîr tînin û bejna xwe li ber wî ditewînin.



# Mînimâlîzm û Sînema I



Mehmûd Beyto  
mahmutbeyto@gmail.com







De were ka mînimālîzm çi ye? Tiştêkî pir rihet e. Divê herî zêde 100 eşyayên te hebin; erebe, mal, televîzyon û karîyereka te ya mezin nebe. Her wiha divê jîyana te egzotîk be û tu li her derê dinyayê bijî. Helbet, divê blegeka te hebe û tiştêkî din î mihim jî divê zarokên te tune bin.

Belê, ev henek e. Lê di hişê piranîya kesana dema behsa mînimālîzmê tê kirin, ev ên li jorê tîr fêmkirin. Mînimālîzm ne li ser yek wan tiştan e, lê ew tişt dibin alîkar ku mînimālîzm pêk were. Ger hûn dixwazin bi hindik malên madî bijîn, an erebeyaya xwe û televîzyona xwe biavêjin, an jî li çar aliyên cîhanê bigerin, hingê wê mînimālîzm çêbibe. Lê mesele ne ev e.

Mînimālîzm amûrek e ku tu dikarî pê azadîyê bibînî; Azadîya ji tirsê, azadîya ji xemgînîyê, azadîya ji serdestîyê, azadîya ji sûcdarîyê, azadîya ji depresyon, azadîya ji xefikên çanda xerîdar ku me jîyana xwe li dora wê ava kirîye, azadîya rastîn.

Bi vê divê em berê xwe bidin mînimālîzma li ser sînemayê jî. Helbet divê meriv berê xwe tenê hin kesana an jî parzemînan. Divê meriv cuda cuda li parzemînan binêre û li serê biaxive.

### Destpêka Mînimālîzmê û Belavbûna Wê

Mînimālîzm bi awayekî sistematîk kêmkirina hêmanên vegotinê ye. Mînimālîzm li şûna zêdekirina hêza motîfan bi zêdekirina heman rengê bandorên hestiyarî, bikaranîna qaîdeya guherîna sistematîk a motîfan dewlemendîya semantîkî bi dest dixe. Ew rakirina seroberên curbucur û hem jî kêmkirina zêdebûnê di nav xwe da dihewîne<sup>1</sup>. Terma mînimālîzm an jî hunera mînimāl cara pêşî weka rêbazê cuda ji aliyê Richard Wollheimî va di asala 1961ê da hate bikaranîn<sup>2</sup>. Ew cara pêşî 'hunera ku naveroka wê hatîye kêmkirin' bi kar tîne.

Mînimālîzm wek bertekekê li hemberî, giringîya zêde ya ku ji aliyê Ekspresyonîzma Abstrakt a Ewropî va ku grîngîyeka zêde dide form û hestê, ji bo ku balê bikişîne ser taybetîya objeyê, kêmkirina îfadeya objeyê û wateyên dîrokî û sembolîk, derketîye holê.

Mînimālîzma di hunerê da; hunera hindiktirîn wekî hunera ABC yan hunera kêmkar jî tê zanîn. Mînimālîzma ku di form û nêzîkatîyên objektîf de sadebûneke pir zêde diparêze, di dawîya salên 1960î da di warê hunerên dîtbarî û muzîkê da li New Yorkê wekî tevgerê derket holê.

Bêguman, di vê pêvajoyê da li ser pênaseya wateya mînimālîzmê tevlihevîyek çêbû. Wateya mînimālîst ku ji sadebûnê çêdibe û aliyekî realîzmê ye, tercîh dike ku karê hunerî bi form û wêneyê neherimîne û hewl bide ku awayê vegotinê hêsan bike. Di hin pêvajoyê û şaxên hunerê da weke tevgerê di çarçoveya maneya (huner ji bo hunerê ye) da hatîye dîtin û pênasekirin<sup>3</sup>.

Dema meriv behsa rêbazê nû bike, divê li dijberê wê tiştê hebe ku li dijî bandora wî tiştî meriv karibe reaksiyonekê nîşan bide. Mînimālîzm jî bi vî awayî di hunerên din da tê bikaranîn. Di nav sînemayê da jî belav dibe. Ji bo vê meriv di salên 1950yî da dibîne ku Herba Cîhanê ya Duyem qedîyaye û wê demê jî Hollywood bûye navenda sînemaya Emerîkî. Di wir da peyamên ku dixwazin bîr dayîn zêde tîr veşartin; wêneyê, sehne û objeyên bêkêr zêde didin û yê temaşe dikin ji mijarê dûr dikevin û ne mimkin e ku çîrok û plotê baş fêm bikin. Ji ber vê jî hin sînemagerên wê demê li dijî vê reaksiyonê û bertekekê nîşan didin û filmên xwe bi awayekî besîr nîşan didin. Frank P. Stella ji bo vê bi gotina xwe ya navdar wisa dibêje: "Tu çi bibînî, tu wî dibînî."<sup>4</sup>

Helbet, her çiqas têgeha mînimālîzmê pêşiyê di salên 1950yî da were bikaranîn jî yê ku ewilî wek rêbazê ev kirine jî hene. Di wêneyan da Kubîzm bo vê mînak e. Di sînemayê da jî Yasujirō Ozu, Frank P. Stella, Carl Theodor Dreyer, Michelangelo Antonioni û Andy Warhol dibin mînakên vê yê pêşî.

Lêbelê, her çiqas min gotibe rêbaz jî, derhênerê mînimālîst, tîgîhîştina mînimālîst an filimên mînimālîst dê ji rêbaza mînimālîst rasttir bin. Ji ber ku her çend mînimālîzm di şaxên din ên hunerê da weke meylekê tê dîtin jî, di sînemayê da cuda ye. Pêşketin û nûjenîyên di şaxên hunerê da bêguman xwe bi giştî di sînemayê da nîşan dane. Bi vî awayî, digel geşedanên civakî, sîyasî û

1 - Kovacs, 2007:149

2 - Özdoğru, 2004:49

3 - Sinemada mînimālîzm, İlyas kaya.

4 - "What you see is what you see."

teknolojîk, niha jî bi şikandina qa-îdeyên rabirdûyê cewhereke nû û guhertinên bişekl derketine holê. Tevgerên di sînemayê da jî di enca- ma hin geşedanan da, yan jî dema hin kes ji bo têgihîştineke nû ya li ser sînemayê li hev dicivin, pêk tînin. Pêvajoya pêşketina hemû tevgerên sînemayê bi vî rengî bûye. Lê dema ku meriv li sînemaya mînimîalist dikole, têgihîştineke ji eslê wê û taybetmendiyên bi vî rengî pêşketî, xuya nakin. Ji ber vê yekê, têgehên wekî sînemaya mînimîalist, têgihîştina mînimîalist, derhênerê mînimîalist an jî filma mînimîalist dikarin werin bikaranîn, lê ne gengaz e ku meriv wekî meylekê/rêbazekê qala sîne- mayeke mînimîalist bike.

Helbet, kesên ku ne di vê fikrê da jî hene û mînimîalizmê wekî rêbaz pênase dikin.

Mînimîalizma ku em nikarin weke tevgerêke di warê sînemayê de binirxînin, di sînemayê da di demên cuda da xwe nîşan daye. Sînemaya mînimîalist ku bi şêwazên derhênerên takekesî çêdibe û xuya dibe, her çiqas ne tevgerêke kollektîf be jî, cara yekem xwe di nav Sînemaya Sovyetê û Neorealîzma Îtalî da nîşan dike. Derhênerên vê tevgerê hewl dane sînemayê bi awayê herî hêsan bi kar bînin û têgihîştineke demdirêj pêş bixin ku vê yekê bandor li sîne- maye gelek welatan û derhênerên auteur kiriye. Berîya Neorealîzma Îtalî û Sînemaya Sovyetê, her çiqas berhemên di destpêka sînemayê da ji ber hewcedarîyê mînimîalist xuya bikin jî, mînimîalîzmê wan cihê nîqaşê ye.

Ji xeynî filmên refleksîf ên mînimîalist ku di seranserê dîroka sînemayê da li gorî derfetan derketine holê, em dikarin bibêjin bi têgihîştina sînemaya nû ya piştî Şerê Cîhanêyê Duyem tovên 'Sînemaya mînimîalist' li welatên cûrbicûr ên Ewropayê hatine reşandin. Helbet nêzikatiyên û tesîrên belgefilman (wek tevgera Sine-reel a Vertovî) ku di edebiyata sînemayê da gel- ek berê cih girtibûn, an jî, wekî me behs kir sadebûna rojhilatî ya filmên Derhênerê Japonî Ozu yê salên 1930an ve tê, nayê înkâr kirin<sup>5</sup>.



Demeke dirêj piştî paşketina modernîzmê di salên 1980-90î da, au- teurên mîna Jim Jarmush, Bela Tarr, Aki Kaurismaki, Abbas Kiarostami û Takeshi Kitano çêkirina filmên li gorî mînimîalizma modernîst domandin.

#### Taybetmendiyên Sînemaya Mînimîalist

- Filmên mînimîalist lîstikvanên amator tercîh dikin.
- Di lîstikvanîyê de sadebûn û jixweberî tê tercîhkirin.
- Lîstikvanek karakterekî temsîl dike. Gelek lîstikvan heman celebê nalîzin.
- Dekor û obje besît û fonksiyonel in.
- Ronahîya xwezayî tê bikaranîn.
- Kuçên kamerayê yê sabît ên bi dîmenên dirêj bêtir tînin tercîhkirin.
- Tu faktoreke çêkirî tînin de cih nagire.
- Li ser dublajê dengê xweser tînin tercîhkirin, divê piştî dengê çêkirî neyê serê.
- Mûzîka derveyî kême. Mûzîk piranî di nava filmê da tînin çêkirin.
- Di vegotinan de mijarên ji jîyanê, yê rast û dirust tînin tercîhkirin.

Taybetmendiyên sînemaya mînimîalist dibe ku li gorî derhêner yan jî fikra mînimîalizmê biguhere. Hin derhêner lîstikvanên profesyonel didin lîstin û filmên xwe wek mînimîalist pênase dikin.

Piştî salên 1990î derhênerên mînimîalist an jî filmên mînimîalist weka derhênerên serbixwe û filmên serbixwe jî tînin nasîn.

Gelek çêker hêj jî li gelek deverên cîhanê di çarçoveya mînimîalist da çêkirina filman didomînin. Tevî pêşketina teknolojiyê û hêsanbûna gelek tiştan, ev derhêner bêyî ku tawîzekê bidin taybetmendiyên wekî sadebûn, realîzm û fonksiyonelîzmê diparêzin. Ew li ber sînemaya ku bi faktorên çêkirî û pir aksiyonê hatine berawirdkirin, hilberîna filimên xwe yê wekî perçeyekî jîyanê didomînin.

Ez ê di nivîsa xwe ya din da li ser mînimîalizma xwedî rêbaz û li parzemînan cuda da bisekinim.

# NÊRÎNEKE SÊYEMÎN LÎSER TÊKILÎYEKÊ (THE TOUCH)

Aynûr Cile  
aynurcile\_3472@hotmail.com



Xwezî di nava du heyat, du dinya, du kes û du qeraran da dudilî tune bûya. (Jixwe dema hejmara van zêde dibe, qerrafî dikevê). Xwezî di jîyanên me da têkilîyeke tim berdeyam hebûya ku di fikr û ramanan da jî ji hev veneqetiyana. Bi hezaran rê, bi hezaran têkilî, bi hezaran şibhe, di jîyana me da cîh negirtibûna. Mirov tenê carekê hez kiribûya, tenê li bajarekî bijîya û tenê armanceke mirov hebûya ku tim di şopa wê da bûya. Tenê li ser karekî û berhemekê bixebitîya. Tenê bi filmekê û kitêbekê ra mijûl bibûya, ji yek keçê yan jî xortî hez kiribûya...

Lê hûn ê li ser van temenîyên min bibêjin "Ma qey rêyeke tekane û rast çedibê? Ya ku insên mezin dike, cudabûn e. Ku cudabûn tune bûya dê ti tehm û xweşîya jîyanê jî tune bûya." Biborin, lê ti carî bi van gotinên ezber qaneh nebûm. Her çiqas jîyaneke min a rengîn jî hebe (van deman tenê li cem malbatê me, bê kar im û jîyaneke sade dijîm), dikarim sond bixwim di navbera jîyaneke sade û rengîn de ji yek ferqê pêştir ti

tişt tune ye. Ew ferq jî encax belkî li ber sikratê xuya bike. Yê jîyana wan rengîn dê bibêjin weleh min ti tişt ji vê jîyana xwe ya bi lez û bez fêm nekir. Yê jîyana wan sade jî dê bibêjin, min hemû emrê xwe li ser vî karî yan vî/ê kesî/ê da. Bi ya min tehma ya duyemîn xweştir û zelaltir e. Eger ku ne xweş jî be, rehetir e!

Ji bo em wê sebebê ku binge-ha hemû pirsgirêkan e bibînin, ez bi vê girîzgahe dest pê dikim. Dudilî, yanî bêqerarî! Sebebê hemû pirsgirêkan ev e! Belê, em tev da ji hevûdu hez dikin. Ew ji wê, dê ji keç, keç ji bira, bira ji dê, dîktatorek ji miletê xwe, miletêk ji dijmin... Belê em tev da ji hevûdu hez dikin. Jixwe sebebê şer û rika me jî bersiva neyînî yan jî nedîtina vê hezkirina me ye. Lê mesele ne bi tenê hezkirin e, mesele qedr û dereceya qerarîbûna me ya li ser hezkirina me ye. Fikr û poşmanîya sereke ya filmê ev e. Poşmanî û temenîya Karîne ev e.

Bêguman di jîyana me ya rojane da jî em ji vê meseleyê tim





mizdarîb in. Di vê filmê da jî bê qerariya Davidî ya li ser Karîne ez pir aciz kirim. Cara yekem bû ku ez ji filmeke Bergmanî ewqas aciz bûm. (The Touch/1971) Helbet meseleyên pîr kûr, filozofîk û psîkolojîk hene li ser eşq û têkilîya Davidî û Karîne. (Lêhengên sereke yê filmê.) Ez naxwazim bikevim nav van meseleyên kûr, dixwazim bi çavekî sêyemin binirxînim. Dema ku mirov bi çavekî ji derve li vê têkilîyê dinêre jî, bi rastî pîr bê mene û absurd tê ji min re. -Jixwe hemû têkilî ji derve va wisa tîn xuya.- Min bawer nedikir ku ji bo filmeke Bergmanî peyva absûrd bibêjim lê ma ne wisa ye qey? Mêrikekî absurd, jineke bêexlaq. (!) Eger em bi çavê kesekî ji rojhilata navîn vê têkilîyê şirove bikin, gotina me teqez dê ev bê: Tekilîyeke beredayî! Herçiqas ez jî niha wisa bifikirim jî lê ger ev têkilîya absûrd tune bûya dê çilo ewqas huner û rengînî di nava jîyanê da hebûna, ma ne wisa?

Di belgefilmê Liv û Bergmanî da (2012), em dibînin ku têkilî û evîneke wisa di navbera Liv Ullmanê û Bergmanî da jî heye. Bergmanî, Livê di giravekê da heps dike û zewaca wan li wir berdewam dike. Em hingê fêhm dikin ku filmên Shame (1968) û Hour Of The Woolfê (1968), ji vê têkilîyê peyda bûne. Bi ya min ne tenê ev her du film, gelek filmên din jî ji vê têkilîyê peyda bûne. Dema min ev belgefilmê temaşe kir, ecêbmayî mam bi rastî. Jîyana hunermendên me-

zin pîr dijwar e û bi hestên pîr rengîn tijî ne, ne wisa? Di giraveke mîna hepsê da, zewacek û ji vê zewacê jî lawikek. Yan jîyana hunermendan dijwar e yan jî em nikarin jîyana xwe ya dijwar bikin meseleya hunerê, nizanîm, lê dîsa jî em bi çavekî baş û sêyem li jîyana wan binêrin, em ê bi rehetî bibêjin ev çî zilamekî toksîk e û ev çî jineke obsessîf e!

Lewma bi ya min, ev filmê ku qala wê dikim jî (The Touch) pîranî ji vê têkilîya rastîn a Bergmanî para xwe stendiye. Davidê me jî mîna Bergmanî, gelek dudil û toksîk e. Rihê Karîne derdixe. Le'net li Davidî were. Geh ji Karîne dîr dikeve geh bi girî û gazinc vedigere. Jixwe gazinc karê kesên wekî Davidî ye. Ti kes tiştêkî ji wan fêhm nake ti caran. Ew kesên pîr baş û miqeddes in. Em ti car qedr û qîmeta wan nizanîm. Xwedê wan evdên ewlîya ji sere me kêm neke (!) Xwezî li hemberî min bûya, min ê çend şeqamên baş li rûyê Davidî xistibûna.

Min di serî da biryar dabû ku ez nekevim meseleya psîkolojîk a di têkilîya nav filmê da -bila ev jî bê qerarî û paradoksa min be- lê ev kesên nexweş li derdora me pîr zêde ne. Daxwaza wan ew e ku, hin kesan tim nexweş û bêçare bibînin. Pîranî jî kesên ku pêlekê alîkariya wan kirine. Na, qet ne mimkun e, dê çawa ew kes baş bibin û li ser pîyên xwe biseknin, çimkî demekê alîkariya wan kirine. Hûn wê gavê heyte-hol û kîn û merez û gereza di dilên wan de temaşe bikin. Çawa yanî Çawa! Min alîkariya wê/wî kir. Çawa berî min nefesê distîne. Mixabin ev hîs û fikreke pir nexweş e, lê heye. Kesên wisa jî di jîyana me da zehf in. Ji bo vê mijarê teqez nav û beşek dê di psîkolojîyê da derbikeve. (Nexweşîya Davidî) Di nava olan da heye jixwe, mîsal di navbera hewariyan û Îsa pêxember da. Hewarî tim dixwazin ku Îsa di çarmixê da bibînin. Li ber wî sond, li paş wî xîyanet û çarmix.. David, tu jî mîna hawariyên Îsa û mesûmiyetê yî. Hewariyên dudilî û ne li ser qerarekê.

Karîn di dawîyê da aqil digire û dev ji vî bênamûsî berdide. David bi rezilîya xwe û wan çavên ku ji derve bi sûcdarî lê dinêrin, dimîne. Ji ber biryara wê ya veqetîne, David ji Karîne gazincan dike: "Karîn, min ji te hez kir, min ji te pîr hez kir, min digot qey ez ê bê te îdare bikim û karibim vegerim jîyana xwe ya berê, lê na Karîn, nabe bê te nabe." Karîn jî bersiv didê: "Belê te ji min hez kir, kurê kerê. Ti kesî heya vêga eleqe û hezkirineke wisa neda min. Lê kesekî jî bi qasî te ez neêşandim." De biçe ji jîyana Karîne, ne bi vê hezkirine, ne bi vê minetê, ne bi vê êşê.

Di vê sehneyê da gotineke pîr hêja hat bîra min. Dibêjin şivan berxikê ji gur diparêze ji bo ku qetla wê ji destê wî be. Hezkirin ne bes e, David! Pêşî bibe zîlam, şûn da were. Ax! Ezz pîr aciz kirim vê filmê hanê. Divê mirov ne bê qerar be! Di hezkirina xwe da bi qerar be. Dîsa anksiyeteya min rabû û gerek mijara vê filmê û têkilîyên bi dudilî bigirim. Fikra wê bi xwe jî dikare mirov nexweş bike. Jixwe em têra xwe ji kesên wisa mizdarîb in û tu dibê qey Bergman, karakterên wisa nexweş û problemî ji nav me hildibijêre. Kurt û kurmancî; Xwedê hîfza mirov ji kesên mîna Davidî toksîk bike.



# LI GORÎ DAHÛRANA SEMÎOLOJÊ YA CHRISTIAN METZ MEKAN DI KURTEFÎLMÊ AZAD DE

- II -



Murad Bedirxan Sadak  
[bedirhan.murad@gmail.com](mailto:bedirhan.murad@gmail.com)



## 1. DAHÛRANDINA SEMÎOTÎK YA KURTEFÎLMÊ AZAD

### 1.1. AZAD

#### 1.1.1. Kûnyenameya Azad

##### Navê Fîlm

Azad

##### Derhêner

Yakup Tekîntangaç

##### Senarya

Yakup Tekîntangaç

##### Çêker

Yakup Tekîntangaç

##### Derhênerê Dîmen

##### Ziman

Kurdî-Kurmancî

##### Lîstikvan

Mawe

16 xulek

##### Taybetmendiyê teknîkî

Bi reng

##### Welat

Tirkîye

##### Dîroka Vîzyonê

15 Îlon 2015

### 1.1.2. Çiroka Azad

Lawikê 9 salî yê bi navê Azad, piştî mirana bavê xwe, bi dayîka xwe ra koçî bajarê ştenbolê dikan. Ev kurtefilm jî fokusa li ser jîyana Azad ya li ştenbolê ye. Azad di hundirê malê de mîna girtiyekî zîndanê dijî ku di her derfetê da li derve, li kuçeyan temaşe dike. Ji ber ku dayîka wî bi roj dixebite lawik di hindirê malê da bi tenê dihêle û derî jî li ser mifte dike.

Lawikê 9 salî gelek dihesûde jîyan derve û dixwaze derkeve derve lê belê mixabin ev derfeta wî tune ye. Ji ber nebûna derketina derve Azad, di hindurê malê da ji xwe re karîgerîyan peyda dike. Yek ji van karîgerîyan jî lêxistina erbaneyê ye. Di ber lêxistina erbanê ra jî gotina ştranên kurdî ye. Lê belê karê ku jê hezdike lê hatîye qedexekirin. Ji ber ku erbane deng derdixe ji hêla cîranan ve tê astengkirin ku bi lexistina erbanê ra zîla derî lêdixe ku ev tê wê wateyê ku cîranê di apartmanê ji dengê erbanê nerehet bûne. Yek ji karîgerîya azad di hundirê malê da boyaxkirin û şekilçekirina kartonan e. Azad bi qarton û pembûyan di hindirê odeyê da jîyana li derve ku dihesûde ava kirîye.

### 1.1.3. Yakûp Tekîntangaç

Derhênerê Fîlmê Azad Yakûp Tekîntangaç, di sala 1980î li Agirîyê ji dayîk bûye. Sê salan di derneka nivîskarên senaryoyê de perwerde ştendîye. Çar salan di nava Kolektîfa Sînemya Mezopotamya da beşdarî xebatên sînemayê bûye.

Di sala 2013an da kurtefilmê bi navê *Qapsûl* û di sala 2014an da jî kurtefilmê bi navê polîştan kişandîye. Kurtefilmê xwe yê bi navê *Azad* jî di sala 2015an da kişandîye ku vî kurtefilmê wî di mîhrîcanên navnetewî yê cîhanê da xelat wergirtine.

## 1.2. NÛVE (FINDING) YÊ AZAD

### 1.2.1. Dîmenên Lebtok (Devîngen)

#### 1.2.2. Dîmenên Lebtok (Devîngen) 1



Dîmen 3: Dîmenên Lebtok (Devîngen)

Kurtefilmê Azad bi van dîmenên arîtmîk destpêkirîye. Di van dîmenan da em dibînin pêşî derîyek tê girtin, ronahî tê birîn. Piştî ronahî tenê di cihê mifteya derî re dîyar dibe û bi saya efektên devîngen ev ronahîya cihê mifteyê şewaz digire û navê AZAD pêk têt.

Bi rêya van dîmenan bi awayekî hêmayî çîroka film hemû hatîye vegotin. Di film da jî lawikê bi navê Azad bi neçarî di pişt derî da dimîne û derî li ser tê mifte kirin. Di van dîmenên destpêka film da em dibînin derî tê girtin, ronahî tê birîn û serdestîya tarîye çêdibe. Bi vê birîna ronahîye derhêner xwestîye peyameke sublîmînal bide ku ev jî tê wateya bînpêkirina azadîyê. Lewra AZAD ji ronahîya mifteyê pêk tê ku ev jî hêmaya di hûndirmayîna azadîya Azad û bînpêkirina vê azadîyê ye.

Weke ku Christian Metz jî amaja bi mekan û hêmayan kirî, di filmê Azad de jî em dibînin hêmakirina mekan bûye rêya vegotinê. Azad(îya) ku film jî navê xwe jê girtî bi rêya hêmayan tete fokuskirin û rewşa azadîya Azad tete nîşandan. Herweha ev mekan(derî, ronahî û hwd.) ji bo veguhestina wateya film jî xwedî cihekî giring in.

### 1.2.3. Dîmenên Lebtok(devîngen) 2



*Dîmen 4: Dîmena Lebtok( Devîngen)*

Di vî dîmenî de jî bicihbûna cida ya Azad û dayîka wî em dibînin ku Azad bi tena serê xwe dileyîze, ne ku bi dayîka xwe re dileyîze. Ev cidabûn jî tê wê wateyê ku Azad fêrî bi tenêtiyê bûye û bi tena serê xwe dikare wextê xwe derbas bike. Di dîmena pêşîye da me destnîşan kiribû ku azadîya Azad maye di hundir da ango maye li pişt derî. Îcar di vê dîmenê da jî dixûyê ku Azad di hundir da fêrî vê tenêtiyê bûye û ji xwe re karîgerî peyda kirine.

### 1.2.4. Dîmenê devîngen 3



*Dîmen 5: Dîmenên Lebtok*

Ev dîmenên temaşekirina Azad ya derve ye. Ji ber ku dayîka wî sosin diçe kar û ew li malê bi tenê dimîne. Azad jî di nava vê tenêtiyê da hesreta derve dikişîne û her ku derfet dibîne li derve temaşe dike. Ev hesreta derve nîşaneyê berbiçav ya bînpêkirina azadîya Azad e. Bi rêya van hêmayên mekanî film, rewşa bînpêkirina azadîyê ya xerab bi me dide hîskirin.

### 1.2.5. Dîmenên Devîngen 4



*Dîmen 6: Dîmenên Devîngen*

Ev dîmenên devîngen jî rewşa malê ya taybet nîşanî me didin. Weke ku di van dîmenan da dixûyê rewşa malê ya aborî ne baş e. Ji dîmenên sarincê jî dixûyê ku sarinceke kevin a yek derî ye û hundirê wê da jî tişteke berbiçav ya xwarinê xûya nake. Her weha di wênayê duyem da jî televîzyon û koltix jî kevin xûya dikin ku televîzyona bitûp ya kevin e. Ev dîmen rastîya mijarê di serê mirov da zelal dikin. Weke ku xûya dibe çîroka film, li bajarekî xerîb, di nava rewşeke aborî ya ne baş da derbas dibe. Bi vî awayî dîsa mekan bûye rêya vegotinê ku bu dîmenan rewş û atmosfera çîrokê hatîye veguhestin.



### 1.2.6. Dîmenên Lebtok 5



*Dîmen 7: Dîmenên Lebtok*

Di van dîmenan da jî em qodên çandî dibînin. Weke ku Christian Metz jî amaje bi qodên sînemayê kirî; watekirina vegotinê bi qodan ava dibe. Qod, ew hêmayên ku nîşaneyên wan tiştên derveyî ne. Qodên çandî jî bi rêya hêmayan nîşaneyên çandê dikin ku di van dîmenan da du qodên çandî derdikevin pêşîya me. Qoda yekemîn li erdê xwarina xwarinê ye ku ev qod piranî weke çanda kurdan tê zanîn. Qoda duyemîn jî qoda erbaneyê ye, erbane herçiqas çandê hevpar ya rojhilata navîn bête zanîn jî di nav sînorên tirkîye da erbane bi kurdan tê naskirin. Loma jî di film da erbane weke qoda çanda kurdî tê zanîn. Bi vî awayî qod bi rêya hêmayan bûye rêya vegotinê.

### 1.2.7. Dîmenên Lebtok 6



*Dîmen 8: Dîmenên Devîngen*

Di van dîmenan da jî em afirînerîya Azad dibînin. Her çiqas Azad bi tena serê xwe di pişt derîyê miftekirî da mabe jî, di hundirê malê da bi taybetî jî di odeyeke xwe ya taybet da ji xwe re cîhanek nû afirandîye. Azad ew cîhana li derve ku her roj bi hesretî lê temaşê dikir, di hundirê malê de ji xwe re ava kirîye. Azad bi qele-

ma rengîn û bi qarton, şêwaza bajarê ku lê dijî di hundirê odeyê da ava dike. Bi vî avakirina Azad em têdigihîn ku ew bajarê lê dijî, Stenbol e.

Weke ku me li jor jî amaje pê kirî Azad li bajarekî biyanî di pişt derîyê miftekirî da maye. Di pişt vî derî da azadîya xwe ya derve ji deşt daye ku pir dihesûde jîyana derve û her ku derfet dibîne bi xemgînî derve temaşê dike. Lê belê bi dawîya film ra em têdigihîjin ku Azad li hemberî bînpêkirina azadîyê serîhildaye û bi afirîneya xwe ev azadîya di dilê xwe da deştîşan kirîye. Ew bajarê dora xwe bi gelek taybetî û hurgulîyan di hundirê mala xwe da hûnandîye. Bi vî rengî em dibînin ku di van dîmenan da hêmayên giring hatine bicih kirin. Bi van dîmenan ra wateya film zelal dibe. Ev hêma jî bi saya mekan hatine bicihkirin, ku dîsa em dibînin mekan bûye rêyeke girîng ya vegotina wateya filmê.

### 1.2.2. Dengên Fonetîk (Dîalog)

Weke ku Christian Metz jî amaje pê kirî ji bo veguestina wateya film dîalog jî cihekî giring digirin. Her weha gelek caran ji watedarkirina film bi saya dîalogan dibin rêya vegotinê.

Dîaloga di navbera Azad û dayîka wî Sosin de wiha ye;

**Azad:** Çima nayê bîra min?

**Azad:** Pora wî eynî pora min....  
(azad li wêne dinêre)

**Azad:** Sosin ez rengê te didim yan rengê bavê xwe?

**Sosin:** Kî te didît, digot li bavê xwe çûye. Xelk wisa digotin pir xoşa wî diçû (sosin digrî)

Ev dîalog jî nîşaneyên her du lehengan ya hevpar e. Di seranserê film de Azad û dayîka wî Sosin ji hev dûr in û her yekî ji xwe re bi karîgerîyên din ve mijûl in. Lê

belê di vê dimenê da em dibînin ku Azad ketîye hembêza dayîka xwe. Di vê sahneyê da Azad li wêneyê bavê xwe dinêre. Di vê navberê de Sosin jî digrî. Ji vir dîyare ku Azad bavê xwe nedîtîye an jî dema hîn biçûkbûye bavê xwe dîtîye (*çima nayê bîra min?*). Lê belê dîsa valahîyek û bêrîyek di dilê wî da heye. Ji xemgînî û girîyên Sosinê jî dîyar dibe ku bêrîya hevjinê xwe kirîye. Jî dîalogê dîyar dibe ku bavê wan mirîya ku her du jî bi tunebûna wî di nava valahî û xemgînîyeke mezin da ne.

Weke ku em li ser vê dîalogê hûr bûyê em dibînin ku di bin her gotineke wan da wateyeke film a din derdikeve. Bi vî awayî em dibînin ku ev dengên fonetîk jî bûne amûra vegotina film.

### 1.2.3. Dengên Muzîkî

Muzîkê ku di kurtefilm da hatî bikaranîn, muzîkên gelêrî yên kurdî ne. Ev mûzîk jî nîşaneyê qodên çanda kurdî dikin. Her weha gelek caran Azad jî bi erbaneyê van muzîka dibêjê. Ev jî naşaneyê alaşeya Azad ya muzîk nîşanî me dide.

### 1.2.4. Amûrên Grafîk

Di film de yekem amûra grafîk ev nivîsa navê film e. Me di destpêka vê beşê da jî hûrbûnek li ser vê nivîsê kiribû ku ev nivîs ji ronahîya cihê mifteya derî dirûv digre û pêk tê. Tarîbûna li derdora vê nivîsê nîşane li tarîbûna azadîya Azad dida.

### 1.2.5. Dengên Qerebalix (xircir)

Di film da em dengên qerebalix jî seh dikin ku hinek ji wan dangan weha ne;

Dengê lîstoka Azad

Zîqîna derî

Dengê meqes li ser masê

Dengê televîzyonê

Dengê bangdana melê

Dengê erebe û mirovan ku ji derve tê

Dengê zîla derî

Dengê Erbaneyê

Dengê paqijkirina malê ya tozmijê

Dengê baranê

Dengê firîna kevok

Van dengên qerebalix hemûyan jî realîteya film zêdetir kirîye û ew atmosfer bi me daye hîskirin. Hinek ji van dangan dengên karîgerîyên Azad in caran jî dengên xwezayî ne. Lê belê di film da em dibînin herî zêde fokus li ser dengên derve ye ku gelek caran Azad jî li van dangan guhdarî dikir û hesrata van dangan dikişand nava xwe.

## 1.3. NÛVEYÊN JI KURTEFÎLMÊN AZAD HATÎ BIDESTXISTIN

Ji bo veguheztina wateyê piranî mekanên hundirîn hatine bikaranîn. Ev mekanê hundirîn di hundirê malê da ne. Her weha di hundirê malê da jî odeyeke ku Azad xeyala xwe ya azadîyê tê da afirandîye. Hêmanên aîdê mekanê û lehengê film li gorî afirandina wateyê di cî da hatine bicih kirin. Girêdayî temaya film gelek caran hevrûkirina mekanên derve û mekanên hundurîn hatîye bikaranîn ku em dibînin di dawîya film da ew mekanê derve hatîye di hundir da ava bûye.

Di film da dengên fonetîk (dîalog) her çiqas ne pir bin jî, ên heyî jî ji bo avakirina wateya film xwedî cihekî giring in. Dîalog gelek caran dialog ji bo têngiştina çîrok film dibin mifte (azad di hembêza dayîka xwe de li ser bêrîkirina bavê diaxivin) carinan jî dîalog dibin cihê pevçûnan (pevçûna azad û dayîka wî) her weha dîalog fokusê li ser dîmenên lebtok dikin û wateya wan berzîr dikin.

Di film da dengên muzîkî jî xwedî cihekî giring in ku piranî ji van muzîkan, muzîkên kurdî yên gelerî ne. Muzîkên fon jî hene ku ew jî fokusê li ser tenêtî û xemgînîya lehengan dikin.

Di film de tenê yek amûra grafîk heye ku ew jî dîyarkirina navê film e. Ev amûra grafîk jî di cî da hatîya bikaranîn her weha şewaza çêbûna vê grafîkê jî xwe wateya film girtîye. Amûra grafîk, di nava tarîfîyê da ji ronahîya cihê mifteya derî şewaz digirt ku ev fokusê li ser azadîya Azad ya di hundir da dike.

Dengên qerebalix jî ji bo rastîya çîroka film xwedî cihekî giring in. Ev deng hemû di cih û wextê xwe de bi awayekî dîyar hatine bikaranîn ku ev jî atmosfera film ya realist di serê bîner de zelal dike

## ENCAM

Di demên dawî da bi pêşketina teknolojiyê re, di gelek qadan de giringî û bikaranîna hêmayan zêdetir bûye. Yek ji van qadên ku bi awayekî zêde dihêne bikaranîn sînemaya ye. Di sînemayê da hêma, ragihandinê di navbera derhêner û bîner de pêk tîne û wateya ku derhêner ava kirî vediguhezîne. Dahûrandina semîotîk jî lêkolînan dike ka gelo hêma çawa wateya di nava xwe da dihewînin û vediguhezînin. Bi vî awayî bi saya dahûrandina semîotîk hêma û peyamên veşartî yên derhêner derdikevin û têngiştina film ya kur, zelal dibe.

Di vê hûrbûna dahûrandina semîotîk li ser kurtefilmê Azad me dît ku di seranserê film da hêma hatine bikaranîn. Nemaze jî hûrbûna me ya semîyotîk li gorî dahûrandina Christian Metz bû ku li gorî vê senifandinê destnîşankirina hemayan ji bo me hêsantir bû. Dahûrandina semîotîk ya Christian Metz ji 5 guhertoyan pêk tê. Ev guherto wiha ne; Dîmenên Devîngen, Dengên Fonetîk, Dengên Muzîkî, Amûrên Grafîk û Dengên qerebalix. Di film da me dît ku her 5 guherto jî hatine bikaranîn û her yek ji van guhertoyan ji alîyê wateya film temam kirîye. Li gorî vê dahûrandinê em dikarin bibêjin ku bêyî van hêmayan wateya film bi vî awayî bi bandor û kur ava nedibû.

Kurtefilmê Azad bi naverok û zimanê xwe filmekî kurdî ye. Bi kurdûbûna derhêr, ev film dibe aîde sînemaya kurdî. Ji alîyê bikaranîna hêmayan ve, ev kurtefilmê sînemaya kurdî weke mînakeke xurt derdikeve pêşîya me. Derhênar bi hêmayan fokus li ser qodên çandî kirîye ku ev qod kurdûbûna film xurttir dikin. Li gorî nêrîna Chris-

tian Metz ya li ser qodên çandî, em dibînin ku qodên çandî jî di film da bûne rêya vegotinê. Bi saya van qodan wateya film hatîye tamamkirin û mijara sereke çêtir zelal bûye.

Derhêner di film da qod û hêmayên sînematik jî bikaranîne ku van qodên sînematik tevna film tamam kirîye. Bi van qodên sînematik ve girêdayî, bestandina dîmenan û avakirina wateyê li gorî mijara sereke di cih hatîye çêkirin.

Wekî encam em dikarin bibêjin ku semîolojî ji bo têgihiştina kur ya filman alîkar e. Her weha semîyolojî ji bo derhêneran jî derfetên mawe û wateya bi bandor diafirîne.

#### ÇAVKANÎ

Erkman, F. (1987). Göstergebilime Giriş. İstanbul: Alan Yayıncılık

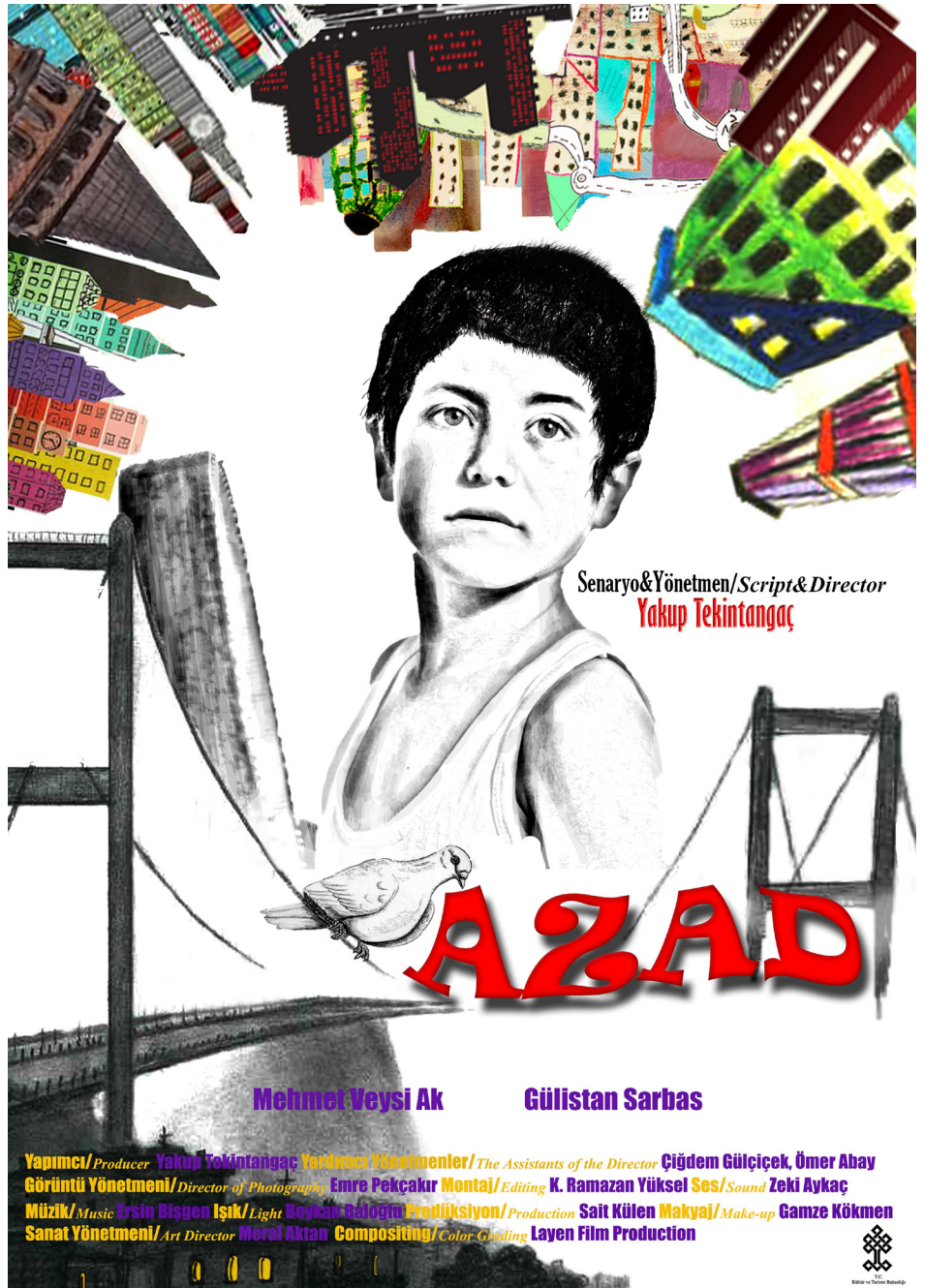
Gottdiener, M. (2005). Postmodern Göstergeler, Çev. E. Cengiz-H. Gür-A. Nur, İstanbul: İmge Yayınları

Metz, Chriatian(2012). *Sînemada Anlam Üstüne Denemeler*, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest yayınları

Aydın, H. Tezcan(2019). *Kısa Metrajlı Filmlerde Bir Anlam Aktarma Aracı Olarak Mekan Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi. Ordu Üniversitesi. Ordu.

Barthes, R. (2016). Göstergebilimsel Serüven, (çev: Mehmet-Sema Rifat.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Keskin, Salih(2018). *Sinnemada Göstergebilim Çalışmasına Uygulamalı Bir Örnek: Kimki Duk'un Bin Jip Filminin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi. Konya.



# Fîlmeke ji Orijinála Xwe Çêtir: Copie Conforme



Ayşe Saltikalp  
aysesaltikalpp@gmail.com





- Fotografê orijînal çi ye? Tu yê objektîfa xwe eyar bikî, tik, kopî bikî, xelas. Makîneya fotografê wisa dişuxile. Makîneya fotografê mîna makîneya fotokopîyê ye. Orijînal çi ye? Orijînal jixwe kopî ye. Ne mîna tabloyê ye.

-Tu tiştên eletewş dibêjî Marijana, gotinên beredayî dikî. Fotograf, ne ew tişt bi xwe ye ku tu dikşînî. Tablo jî ne ew tişt e ku tu xêz dikî. Her wiha her du jî ne kopî ne. Her yek ji wan vediguhere, dibe tiştêkî nû, rastîyeke nû, dibe tiştêkî nipînû li dinyayê, dibe orijînaleke nû (Coetzee, 2016, s. 241).

Orijînalîya berhemekê li gorî kîjan krîteran dîyar dibe? Xweserbûn, çiqas dikare berhemê ji wesfa kopîbûnê xelas bike an jî gelo her berhema xweser, orijînal e? Gelo orijînal, ew berhem e ku em dikarin çavdêriya wê bikin û yeke din a wek wê tune ye? An îlhama wê berhemê ye orijînal? Ger berhem, sawîneke çavkanîya xwe be, qey li ser rûyê dinyayê mefhûma orijînalê qet çênebûye? Dîyaloga li jorê, ji romana *Zilamê Hêdî* ya John Maxwell Coetzee hatîye girtin. Ev dîyalog, mîna kurteyêke nîqaşên li ser dîyarkirina sînorên têgehên rastî, orijînal û kopîyê ye. Fîlma *Copie Conforme* (Mîna Eslê Xwe ye) ya Abbas Kîarustemî ku di sala 2008an da hatîye nîşandan jî, vê nîqaşa li ser berheman tîne nava jîyana rojane.

Nivîskarê Îngilîz James Miller, ji bo danasîna kitêbê tê Îtalyayê û Elleya xwedîya galeriyê jî heyrana wî ye. Mijara fîlma *Copie Conforme*, di navbera her duyan da derbas dibe. Kitêba *Copie Conforme* ya James Millerî, li ser nîqaşên kopî û orijînalîyê radiweste. Di fîlmê da, her du ji bo li Toskanayê bigerin, derdikevin rê. Elle, di rê da behs dike ku wê ligel xwişka xwe Marîyê, kitêba *Copie Conforme* keşf kirîye û binbeşa bi navê "Kopîyeke ji Orijînala Xwe Çêtir" li her duyan jî gelek tesîr kirîye. Paşê Elle behsa heyraniya Marîyê ya li ser bûjîteriyê dike û dibêje, xwişka min îdia dike ku xişrên sexte, bi qasî yên heqîqî baş in. Bi vî awayî mijara bingehîn a fîlmê vedibe.

James dibêje, di vê meselê da fikra min û Marîyê yek e. Elle, bi vê bersivê diheyire û ew ne ligel wê fikrê ye. Çimkî li gorî Elleyê, xwişka wê keseke basît e, lê bereksê wê James, dikare "ew tiştê neîspatkirî îspat bike." Elle dewam dike, li ser xwişka xwe dipeyive: "...fikreke wê ya dîyar tune ye. Di alema xwe ya basît da dijî, li gor wê ti ferq di navbera orijînal û kopîyê da tune ye." Li ser vê, James dibêje ku Marîe çiqas bi şans e, xwezî ez di şûna wê da bûma. James dîyar dike ku wî kitêba xwe ji bo fikra ku bawer dike ji xwe re îspat bike, nivîsiye. Xwezîya xwe bi bawerkirina basît û xwezayî ya Marîyê tîne. Çimkî li gor wî, basîtbûn, ne tiştêkî ewqas basît e. Elle, dîsa behsa xwişka xwe û jîyana wê ya basît dike: "Bi basîttirîn zilamê dinyayê ra zewicîye. Dibêje zilamê heyata min e ew. La-loke ye mêrê wê. M-M-M-M-Marîe! Li gor wê, ev strana evînê ye." James, careke din gelek tesîr ji fikra jîyanê ya Marîyê ya bêfîkar û bêperwa digre. Li ser vê yekê, li kitêba ku ji bo wê îmze kirîye, vê hevokê zêde

dike: "Dev ji kopîyê berde, orijînal li cem te ye." Her wiha James dibêje, li şûna rexneyê, divê mirov her duyan jî tebrîk bike ku dikarin bextewar bin û kêfê ji jîyanê bistînin.

Paşê James, bi van hevokan behsa darên selwîyê yên seranserê kêleka rê dike: "Orijînalî, delalî, temen û kêrhatîbûn. Pênaseya berhema hunerî...Tenê ferqa wan ew e ku ne li galeriyekê, li derve, li erazîyê ne. Ti kes baş bala xwe nade wan." Mirov dikare vê fikra Jamesî, bi xebata Walter Benjamin (2002, s. 54) a bi navê *Di Serdemê bi Îmkana Jinûvehilberîne ya Teknîkî da*, Berhema Hunerî şirove bike. Benjamin dibêje, bi rêya kopîyên wan, êdî berhemên xweser, ne girêdayî mekanê ne. Çimkî koroyeke ku demekê li salon an jî cîhekî servekirî dikaribû were guhdarîkirin, êdî li odeyekê jî dikare bê guhdarîkirin. Gava em li fikra jor a Jamesî mêze dikin, em dibînin ku wî ne tenê mîna ku Benjamin terf dike berhem gîhandîye odeyê, wî ew birîye kolanê jî. Çimkî li gor wî, ji berhema ku bi destê însanî hatîye çêkirin wê de, lazim e mirov berhema di xwezayê da bi xwe bibîne.

Di berdewamîya fîlmê da, Elle, Jamesî dibe muzeyekê û tabloyeke bi navê "Kopîya Orijînal" nîşanî wî dide. Bi sedsalan her kesî gotîye qey ev resm orijînal e lê berîya 50 salan eşkere bûye ku kopîyek e. Ev agahîya ku Elle dide, zêde bala Jamesî nakşîne, bereksê wê, aciz dibe û jî tabloyê dûr diçe. Elle, bi vê hereketa wî şok dibe. James dibêje:



-Di vir da tekane tiştê orijînal, bedewîya keçika di resim da ye. Keçik bi rastî orijînal e. Wisa bi-fikirî, naxwe Mona Lisa jî reproduksiyona La Gioconda ye. Lê ew bişirîn? Bi ya te ew bişirîn orijînal e an Leonardo Da Vinciyî jê xwestîye ku wisa bibişire?

-Naxwe li gor te, tiştê orijînal tune ye?

- Na, tam ne wisa. Orijînalek heye... Li mala xwişka te ye: Mêrê wê.

Gelo tuwala ewil a ku Da Vinci-yî, Lisa del Giocondo lê xêz kirîye orijînal e, an ji ber ku modela li ser tuwalê hatîye xêzkerin ew e, Lisa del Giocondo orijînal e? Gelo tabloya Da Vinci-yî, kurteya hemû jîyana Lisa del Giocondoyê ye, an tenê berhemeke ji perspektîfa hunermendî ye? Di vir da, mirov dikare cîh bide fikrên fîlozofê Bîrtanyayî Bertrand Russellî (1968, s. 1-3) : Maseyek dikare ji aliyê her kesê nêzîkî wê va bê dîtî. Lê ji ber kesên li dor rûdinin û belavbûna ronîyê, hin deverên maseyê ronîtir, hin jî tarîtir in. Ev belavbûna rengan, rê nade ku du kes, heman objeyê bi heman şeklî bibînin. Yanî rastî, ne ew tişt e ku em dibînin. Rastî, ew encam in ku em li gorî perspektîf û awayê nêrîna xwe, li gorî seh û têngîhîştina xwe digîhîjine wan. Ji vir va gava em dinêrin, ji ber ku Mona Lisa, bi perspektîfa Da Vinci-yî hatîye xêzkerin û gîhîştîye me, ew ne rastî bi xwe ye: Ew tenê şiroveyeke Da Vinci-yî ye. Fîlozofê Frensî Roland Barthes (2014, s. 97), li ser pêşaneyê Rengdanên Berevajî (Cross Reflections) a li Paris Muse d'Orsayê, rexneyên balkêş dike ku mirov dikare li vir behsa wan bike. Barthes gazin dike ku fotografên li wir, ti tesîrê çênakin. Çimkî li gor wî, fotokêşan, ew şoka kêliyên ku kişandinê, berîya zîyaretvanên pêşaneyê, ji zû va jîyaye. Lewma tiştê ji bo zîyaretvanan dimîne, ne bitesîrbûn an heyirîn, tenê psendkerin e. Çimkî fotograf, aydê perspektîfa wî kesî ye ku ew kêli kişandîye.

"Nûçeya ku dibêje makîneya fotografan dikare derewan bike, kişandina fotografan berbelavtir



kir." Ev hevoka jor, aydê Susan Sontaga nivîskara Emerîkî ye (1999, s. 106). Ew jî li ser vê mijarê ku nîqaşa sereke ya filmê ye jî, fikrên sîdwer pêşkêş dike. Li gor Sontagê, fotograf, derbarê pêşî û paşîya kêliyê kişandinê da ti tiştê nabêje. Tenê haya me ji sembolîya wê kêliyê çêdibe. Li ser xwezayîbûn an jî sînîbûna poza wê kêliyê, em ti tiştî nizanin. Naxwe li gor vê, gotina Jamesî ku dibêje "Lê ku Da Vinci-yî jê xwestîbe ku wisa bibişire?", gumanbirineke di cîh da ye. Ev şirove, dike ku em li ser rastî û orijînalîyê careke din bifikirin.

Akademîsyen Elif Demoğlu, li ser têkilîya huner û rastîyê wisa dibêje: "...armanca berhemeke hunerî, ne verastkerin an jî xemilandina rastîyê ye, ji bo wekî temsîlkarekî wê, xizmeta wê bike, divê rastîyê kopî bike", (2014, s. 20). Ramangêrê Frensî Jean Baudrillardî, di xebata xwe ya bi navê *Sîmulakr ve Sîmulasyonê* da (2010, s. 143), dibêje ku orijînal têk çûye, wenda bûye. Her wiha nivîskar wisa lê zêde dike: Orijînal tenê dikare bi destê tarîxeke nostalgîk û retrospektîf, ji nû va were avakirin. Dîsa şiroveya Walter Benjaminî ya ku dibêje; zehmet e kopîya lêzêdekirî û orijînal ji hev bê naskirin, li ser nîqaşa sereke ya filmê sîdwer e (2012, s. 25-26).

Li kafeyekê, James, ji Elleyê ra behsa pêvajoya destpêkê ya derketina kitêbê dike. Qala dê û lawekî dike ku berîya 5 salan li oteleke ku maye, çavdêriya wan kirîye. Têkilîya di nabeyna her duyan da bala Jamesî dike. Qal dike ku wî herî dawî ew li meydanê, li ser pêlikên peykera Dawûdî dîtine û wê demê dayikê ji kurê xwe ra bi Frensî hin tişt gotine û wî fêhm nekirîye ka çi dibêje. Gava Elle dibêje ku ew jina behs dike ew bi xwe, lawik jî lawê wê ye, James, bi vê "tesadufê" şaş dimîne. Xwedîya kafeya ku lê rûdinin, dibêje qey Elle û James, jin û mêrên hev in. Elle hîç rê nade ku ev texmîna xwedîya kafeyê xira bibe û dewam dike. James jî daxilî nava lîstîkê ye êdî. Her du, wekî jin û mêrekî ku bi salan e hev nas dikin, dikevin nava nîqaşê. Jamesê ku ji serê filmê va tenê Îngilîzî dipeyivî, ji nişka va bi Elleyê ra dest bi xeberdana Frensî dike. Di vê konteksê da êdî seyra çîrokê diguhere û mefhûma demê ji hole radibe. Êdî li hemberî me ne nivîskarek û xwedîya galerîyê, jin û mêrekî ku 15 sal in zewicî ne û xwedî zarokek in, hene. Kîarustemî (2020), ji bo vê sehneya li kafeyê wiha dibêje: "Ew kêliyê ku lîstîkeke rastîn dest pê dike, lîstîka ku ji lîstîkeke ji rêzê rastîntir e" (<https://www.youtube.com/watch?v=k2yE8tKjD4I>, Erişim tarihi: 2022, Ekim).

Gava ji vê hêlê va em mêze bikin, wekî çawa dibe ku James nivîskarekî Îngilîz be, muhtemel e ku ew, mêrê Elleyê û bavê zarokekî be jî. Ji vir şûn va, ew nîqaşên li ser tabloya orijînal ên seranserê filmê, bi carekê va diguherin ser meseleya orijînalîya karakteran. Çimkî derhêner dixwaze em serê xwe pê jî biêşînin ka karakter kî ne. Naxwe pîrsa 'rastî kîjan e?', lazim e tenê bi berhema hunerî va sînorkirî nemîne. Sosyologê Emerîkî Robert Ezra Park, (ji veguheztina Goffmanî, 2009, s. 31) dibêje ku me-neya sereke ya 'person'ê, maske ye û ev ne tesadufêke tarîxî ye. Li gor



wî, çi bi zaneyî çi bi nezani, însan li her derê di nava roleke dîyarkirî da ne. Di vir da mirov divê li ser pirsra “Gelo jîyanên me tenê kopîyek in an na?” (an jî “Zehmetîya Jîyana Basît” a ku Jamesî qal dikir) bisekine.

Lê gelo James, wek nivîskarekî, rastîya xwe çiqas dide der? Çima fikra Marfeyê ya li ser xîşrên sexte, ewqas li xweşa wî çû? Mirov dikare bêje ku evîna Marfeyê ya li ser mêrê wê ye laloke, kurteya arezûya Jamesî ya li ser basîtîyê (an jî rastîyê) ye. Li aliyê din, Elle, li gel nivîskarê ku heyrana wî ye, dixwaze li rastîya xwe bigere û wê bixulîqîne. James jî li şûna ku li rastî an jî orijînalê bigere, îşaret bi Marfeyê dike ku wê ev yek xistîya nava pratîka jîyanê. James, ji bo Elleyê (û heta belkî ji bo xwe jî), Marfeyê dike rêber. Çimkî Marfê, zehmetîya gîhîştina rastî an jî orijînalê fêhm kirîye û qebûl kirîye ku qedrê bide kopîyê. Mirov dikare bêje ku bi hezkirina kopîyê, di nava herka jîyanê da cîh girtîye û belkî jî ev rastîya wê ye.

Kîarustemî dibêje (2020), yek ji me jî ne ew pispor e ku ya xweser nas bike, fêhm bike. Derhêner di wê fikrê da ye ku heta kopî tune bin, em nikarin ya orijînal fêhm bikin. Her wiha ew dibêje ku tenê gava em aşîq dibin dikarin her tiştî wekî xweser têbigîhîjin. Û ev jî li gorî wî, nepixandinek e, wekî tiştêkî ku nirxa wê tune ye lê em sifiran lê zêde dikin û wê dinepixin. Wexta ku bi demê ra êdî qeweta me negîhîjê em berdêla wan sifiran bidin û wan lê zêde bikin, yeko yeko em wan ji ser radikin û digîhîjin rastîyê. “Ji bo me gelean, ne mimkun e em bigîhîjin orijînalê. Lewma jî divê em qedrê bidin kopîyê û wê teqdîr bikin.” Ev fikra derhênerî, berê me dide ser du pirsan: Gelo di jîyana rojane da, em jî wek Marfeyê, li şûna ku li orijînalê bigerin, qedrê didin basîtîyê? Yan mîna Elleyê, em hêvîşikestina didin ber çav û li pey rastîyê diçin?

Di nîva duyem a filmê da, nîqaş vediguherin ser têkilîyên dualî. Ev nîqaş, dikin ku em behsa hin kesan bikin ku di vê qadê da xebat kirine. Sosyologê Frensî Henri Lefebvre, yek ji wan kesan e. Lefebvre (2013, s. 11-33), ne ligel wê fikrê ye ku dibêjin jîyana rojane, parçeyek ji rastîyê ye. Çimkî li gorî wî, jîyana rojane parçeyek ji rastîyê be jî, pê ra bi her awayî li hev nayê. Ji bo vê hin rêzik û qayde hatine danîn û însan li gorî van dîrektîfan rolên xwe dilîzin. Li gorî Lefebvreyî, zehmet e ku kesek li derveyî rolên ku danê bimîne. Zanyarê Frensî Michel de Certeau jî, di xebata xwe ya bi navê *Keşfa Jîyana Rojane* da, fikrên nêzî Henri Lefebvreyî dibêje. Li gorî wî, tevgerên me yên rojane, li gorî qezencên sembolîk dîyar dibin. Certeau, li ser vê meselê, mîsala taxê dide. Dibêje hereket û tevgerên li mehelleyekê, hunera hebûna muştêrek temsîl dikin. Li taxê peymanê veşartî heye; însan bêyî isûl hereket nakin û

peymanê betal nakin û jîyana li wir xera nakin, li ser vê ji xwe ra mekanîzmayên têkilîyên hêzê ava dikin. Bi vî awayî dev ji anarşîya daxwazên şexsî berdidin û ji xwe ra qezencên sembolîk peyda dikin. Di vê konteksê da, ew seh û têgîhîştina rastî û îlluzyonê ya ku di filmê da tim vediguhere, me temaşevanan mecbûr dike ku em wê li ser heyatên xwe bifikirin û bikevin pey bersivên hin pirsan:

Bişîrîna me ya di fotografekî ku me zemanekî kişandîye da, dikare bi kurtasî bibêje ka em kî ne? Gelo “performans”ên me yên têkilîyên rojane, çiqasên ezayetîya me ya orijînal in? An wek ku Sosyologê Kanadayî Erving Goffman jî dibêje (2009, s. 77), dibe ku jîyan bi xwe tenê sêwirandineke dramatîk be.

### Çavkanî

- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. (4. Baskı). (T. Yücel Çev.). İstanbul, Metis Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (5. Baskı). (O. Adanır, Çev.) Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (1. Baskı). (O. Akinhay Çev.) İstanbul, Agora Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (4. Baskı). (A. Cemal, Çev.) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi - II / Konut, Mutfak İşleri*. (1. Baskı). (Ç. Eroğlu, E. Ataçay, Çev.) Ankara, Dost Yayınları.
- Coetzee, J. M. (2016). *Yavaş Adam*. (3. Baskı) (D. Körpe, Çev.) İstanbul, Can Yayınları.
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel*. (1. Baskı). İstanbul, Doğu Kitapevi.
- Goffman, E. (2009). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (1. Baskı). (E. Bora, Çev.) İstanbul, Metis Yayınları.
- Karmitz, M. (Yapımcı), Kiarostami, A. (Yönetmen). (2008). *Copie Conforme*. [Sinema Film]. Fransa: MK2 Diffusion.
- Kiarostami, A. (2020, September 8). *Sinema Çevirileri 3: Kiyarüstemi* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=k2yE8tKjD4I>
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın Meta-Felsefesi)*. (2. Baskı). (I. Ergüden, Çev.). İstanbul, Sel Yayınları.
- Russell, B. (1968). *The Problems of Philosophy*. (2. Baskı). Toronto, Oxford University Press.
- Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. (2. Baskı). (R. Akçakaya Çev.) İstanbul, Altıkkırbeş Yayınları.

# Film a Dengê Bavê min yan jî 'Kerba Me ya Em li Ber Bayê Wê Dikevin'



Fatih Duman  
dumanfatih.hcttpe@gmail.com  
Wergêr: Serhed Serhedî







Fîlm a Dengê Bavê min (2012), ji jîyana malbata Zeynel Dogan (bi-xwe jî derhênerekî filmê ye) hatîye pê û ev filma ji çîrokeke rasteqîn guncîyaye, di xwe da şopên jîyana Orhan Eskîkoy jî dihewîne. Çîroka filmê li ser malbatekê ye, malbat ji Qirkirina Meraşê direve diçe Elbistanê û li wir jî ji hev belav dibe. Karakterê di filmê da wekî Bav rabûye (Mistefa) çûye welatê xerîb wexta li wir dixebite, qezayek bi sêrî da tê û dimire. Ji wî, ji jina wî ra ji bo ew û malbata xwe ji hev agahdar bibin kasetên ku wî dengê xwe qeydkiribûnê dimînin. Piştî çûyîna Mistefa, Besê dibe sermîyana malê, kar û barên malê giş ew dike û ew hewl dide zarokên xwe bide xwendinê. Kurê wan ê mezin Hesên, çima ku merivên wan di zaroktîya wî da tirane bi wî û kurdbûna wî kirine, radibe bi Guneş a hev-ala xwe ra rûyê xwe badidine çîyê û paşê jî diçine welatê xerîb û dize-wicin. Kurê wan ê piçûk Memed (Zeynel Dogan) li Dîyarbekirê bi cî û war dibe, zewicîye û jina wî jî bi zar e. Rûyê Besê (karakter a sereke ya filmê) ji ber kasetên dengê Mistefa lê ye, her li rabirdûyê; li hêvîya telefonkirina Hesên û hatina Hesên e. Memed ê kurê wê ji bo Besêya dêya xwe bibe li cem xwe zorê didîyê lê Besê ji mala xwe, ji Elbistanê dernakeve.

Memed, li ber dareke li berpala çîyê sekinîye û kamera jî ji dûr ve wî dikişîne û Besê jî tê mala xwe ya gund û qet-metên ji soyaxa dîwêr hatine xwar dide hev û film wisa dest pê dike. Di sahnaya pey wê ra, em dibînin ku Besê li ser somyeyekê razayî ye û ji dîwêr qeteteke soyaxê tê xwarê û piştî ew qeta soyaxê tê xwarê, Besê gazî 'Hesên' dike û ji xew radibe. Payîzeke dereng e (bayek tê û belg dadiweşin em ji wir pê derdixin) Besê serê sibê radibe û bi berpalekê ve hildikişê û keviran datîne li ser hev û dibêje, 'Xwedê mezin e. Înşala wê li mala xwe vegere' û em ji vir jê fêhm dikin ku ew ayînekê pêk tîne. Hêj di sahnayên ewil ê filmê da û arezûya vegeerê û kombûnê ya film giş rapêçaye, gundê hatîye vala kirin, şîn, windabûn, mal-malbata ji hev belavbûye û bûyerên travmatîk ên di bîrê da li hev civîyane, nîşaneyên 'ewil ê dê filmê li dor tewqên/tebeqeyên bi bîranînê ya ku vê lehzê cardin hildiberîne, li vir tîne nîşandan. Her çiqas Besê li Elbistanê bijî ew destê xwe ji gundê xwe yê di wextê 'Qirkirina Meraşê' da hatîye vala kirin naşo, ew li mala xwe dimîne, wê paqij dike, lê radizê, lê xewnan dibîne, lê digere, dengê kurê xwe yê Hesên ê bi dengê xwe heye lê bi gewdê xwe tuneye dibihîze û li hêvîyê ye ku Hesênî vegere.

Cîyê ku film li ser vedigêre bi tunebûnekê ra hatîye îşaret kirin, gund bûye cîyê cirman/sûcan, cîyê ku cirm duh jî îro jî lê hukim dike. Lewra gund û herwiha rabirdûya şikestî, alîyê teolojîk ê zemên dereng dixê, mîna Bergson gotî; têkilîya qewl (durée) û bîrê wê di çarçoveya zemên da wekî rabirdû û ev dem hev hembêz bikin, heyî bibe. Qeta bêtonê ya hêj di sahnayên ewil da dema Besê li ser somyeyê razayî bû ji dîwêr hate xwarê û qelîştekek di dîwêr da çêkir, mîna qelşa li bîr a Besê bû. Heke em li ser *bîr* a ku di kurdî da him tê wateya hafizayê him jî tê wateya ç'ela avê (cîyê av lê) li ser meselê hûr bibin, çima ku Hesên ne li malê ye ango ne li cîyê xwe ye, mijar bandora bîrê û tesîra vê bandora bîrê ya li

ser laşê meriv e ku laşê mêriv pê dijene/hestîyar dibe. Ji lew ra, xênî ji bo Besê goşeyê meriv ê cîhanê ye, gerdûna 'ewil û kozmoseke rasteqîn e û cîyê meriv xwe lê dixapîne ye ku meriv bîranînên di derbarê parastinê/xweparastinê cardin lê dijî (Bachelard, 2018: 34-36). Lê mala di filmê da, cîyekî bê tişt e (cî tune), belavbûye, ji ber vê yekê goşeyê dike ku fikir, bîranîn û xeyalên meriv zindî bimînin ango hêza van dide hev, têk çûye. Ji-hevbelebûna malbatê; nîşaneyên belavbûna malê, perçebûna bîrê ye û dîsa nîşan dide ku îmkana malî tev werine ba hev tune û ev jihevbelavbûn, vê rewşê dide der. Film giş, bûye cîyê jihevçûnê/ji hev hatine dûrxistinê, bûye cîyê mala hatîye perçe kirin, êdî mekan bûye her tişt, çimkî zeman, êdî têra xw-evahatîna bîrê nake.

Cîyê ku mal car a 'ewil ji hev belav dibe, piştî Qirkirina Meraşê (1978), di kasetên dengê bavê wan lê hatine qeydkirin da, di cîyê bavê wan dibêje 'wan, ez ji welatê min û ji mala min kirin' û dema ew diçe welatê xerîb, terka malê dike şûnda dest pê dike. Besê, şeva xelk hate qirr kirin, ku bavê wê temîye li wê kiribû daku ew wê şevê ji wan ra nebêje, di sahnaya te digot qey asîman qul bûbû û baran dibarî da, li gel wê baranê ji Memedî ra van tiştan dibêje:

*Bavê te bi şev dixebitî. Ez heta ber destê sibehê li darê pêya li hêvîya wî dimam, çima ku em ditirsîyan xew nedikete çavên me. Em rojekê derketine derva. Kurê cînarê me li nexweşxaneyê dixebitî. Navê wî Elî bû. Min dît ber bi min ve direve. Min dît wî ji dêya xwe ra got; ' Bilezîne, em birevin, wan bi ser malên Elewîyan da girt, wê Elewîyan dikujin'. Yê revîn jixwe revîn, ên mayî giş hatine kuştin. Ez hahanka hatime mal û min ji bavê xwe ra got, 'Qareqar a wan e û dibêjin Tirkîyeya Misilman, Elewîyan dikujin, wê her kes direve em jî nerevin'? Wî got, 'Na, derî bigire'. Min jî derî girt. Di hundur da tîfingek hebû, wî ew tîfing hilda û hat. Min tîfing ji destê wî girt û min gotê 'jê bihewe'. Wî tîfing danî û got, 'Em narevin'.*

Ev der a malê, ku ji destkarîya polîtîk û civakî ra vekirîye, dibe nîşaneyê teşegirtina bîr a polîtîk. Tundîtî, cîyê ku bîra meriv herî zêde lê parastîye û cîyê ku meriv di heyata xwe da xwe lê pîr ewle hîs dike, li malê çêdibe. Mal, bi vî halê xwe; cîyê ku malî herî zêde xwe lê ewle hîs dikin û li wir tecrube û bîranên wan lê hene û malî xwe ji xetereyên derva diparêzin, ji nav çûye. Ji lew ra êdî ew der ne cîyê mayînê ye û divê terka wî cîyê bê kirin.

Tundîtî ji bo Besê; hafizeya wê ya ku her rabirdûyê tîne bîra wê, demajoyeke travmatîk a bi zanetî -bi flashbackan hatîye xemilandin- an jî demojeyeke travmatîk a ji derê hiş -ew bi xewnan li rabirdûyê vedigere, dixwaze Hesên vegere- bi şiklekê derdibire ku Besê bi rabirdûyê ve aliqîye (Duman, 2022:212). Tundîtî, bi vê wateya xwe, di karekera Besêyê da hêmaya 'ez'ê çêdike, herwiha dike ku Besê bûyerên berê qewimîne bîr bîne û rabirdûyê di vê lehze da bi'edilîne. Bi rastî jî "erka veavakirina bi bîranîna tundîtîyê, herî pîr di bîranîn şexsî yên kollektîf da dixuyên" (Tugal, 2012: 135). Tundîtî, 'herî xerab temasek e, dest tê dan e; sûdwegirtina xofdar a îfşabûyî ya mêriv a li hemberî merivên din e, radestkirina vîna me ye ku ew bêyî kontrol dane destê hinekan û dibe ku hinek jîyanê bi çalakîyên xwe yên sîno-darkirî ve ji nav bibin" (Butler, 2005: 43). Gotinên Besê yên han; zor/te de ya bi serê Besê da hatîye û zîyan(ên), nîşaneyê girîng a sûdwegirtinê ye:

*'Em xelas bûn, lê wan milên çendî bûk û zarokan jê kirin û bazinên bûkan birin. Bi kêr û satoran gellek meriv kuştin. Bavê te jî digote min, 'ji zaran ra nebêje'. Xwedêkirî min behsê nekirîye. Tu jî mîna Hesên biçûyayî, min ê çî bikira ?*

Li gel vê wateyê, vegêrana filmî ya ku li ser vê gotinê hatîye pê, zimanê tund ê sistematîk ê dewletê, derbirîna hunerî ya îmaj û ziman ê li ser hebûneke polîtîk hatîye pê, radigire. Bi rastî jî hêmana tundîtîyê ya li ser tevahîya filmê hukim dike û pê ra jî derbirîna



sembolîk a rabirdûya travmatîk a taqetşikestî, di şexsê Besêyê da dixuyê. Em dibînin ku şiverêyên tundîtîya kolonyal a erdnîgarîya kurdan tev daye li ber xwe; bi koçê, sirgûnê, zîyanan û şînê derbasî nav filmê bûye. Lewma vegêrana filmî, bîr a di şexsê Besêyê da şênber bûye û rabirdû û îro kirine şîrikê hev, halê kirinên hatine birrîn (navber tê da) bi bîranîn û jibîrkirinê, em li dor projeksiyona zemên a ji duhê berê xwe dide îro û ji îro berê xwe dide duh, şahidîya hêwirzeya jîyînekê û hewldana wê dikin.

Banga li rabirdûyê; zîyan, şîna nayê danîn, arezûya di derheqê hêvîkirinê ya ji rabirdûyê, pêlwanê her car bi gulaşê radipe lê her car têk diçe û/yan jî hêmayeke şexsî hildiberîne (Kaptanoğlu, 2002). Ji lew ra travmaya li rabirdûyê asê dimîne û wisa peyda dibe, "hergav îşaretê wê asêmayînê (fixation) yan jî blokajê dike". Asêmayîn jî hergav nehatîye sembolîze kirin, di xwe da tişteke ku di pergala sembolezeyî (symbolic order) da tune ye dihevwîne. Ziman bi vê wateya xwe, keysê li cîyekê û cîguherîne tîne û bi saya serê vê yekê jî antîteza herî pak ji wê asêmayînê ra pêk tîne. (Özmen, 2009: 27) Lê belê film; ji yê din ra, yên li derê vê *pergala sazkirî* ne lê bîranînên wan li îro diqilqilin (bela xwe li îro dixin) û di vê mijarê da li dijî vegêranên netewî û cî-warbûyî, wekî "bîra yê bindest û bêdengîya wî, di dîroka nayê kifşê lê ew lê diqilqile" (Kaya, 2019: 400) saz bûye. Peywenda esasî ya vegêrana filmî li ser ava bûye, her wiha "jîmêbûn", zanîn a Qur'anê, elewînebûn, merivbûn, yên di nav senteza Tirkîyê-Îslamê da naxuyên lê tûşî zorê tîne, derbirîna hebûneke polîtîk e ku ji vegêranan derdikeve holê. Bêguman ev gotinên han ên Besê jî nîşaneyên vê yekê ne:

*Min dêrî vekir, min lê nihêrî 7-8 kes bûn. Gotin, "Ev jî Elewî ne, em van jî bikujin û ji xwe ra xêrê bibînin". Dema wan Elewî dikuştin dibûne xweyîyê xêrê ! Paşê bavê te çû, di dolabê da Qur'anek hebû, ew hilda û hat. Got, "em jî mîna we ne, em jî meriv in". Dema bavê te wisa got, wî gote bavê te "heke wisa be van di'ayan bixwîne". Bavê te jî dizanibû û xwand. Wan dît ku bavê te dixwîne, gotine bavê te, "hemî tu ji me yî tu çima nabî hevalê me ? Were û em bi hev ra Elewîyan bikujin."*

Kasetên deng lê, fotograf, perçeyên rojnameyan ên tevî çîroka filmî ya filma *Dengê Bavê* Min bûne û bîranîn çalak kirine, di warê rabirdûyê 'vê lehze' bi bîr bîne û wê hilberîne da kartêker e. Memed, li mala xwe ya li Dîyarbekirê (a ku nû kişîyayê) dema kel-melên xwe dide hev, kaset a ku malbata wî ji bo ew ji hev agahîyê bigirin bi kar dianîn û Memedî bixwe jî zartîya xwe da dengê xwe qeydî wê kiribûyê dibîne û wê guhdar dike. Memed, hem ji ber meraqa kasetê hem jî ji ber dêya xwe, çima ku dêya wî nedihate Dîyarbekir li cem wan û dilê wî rihet nedibû, jina wî jî pişt a wî dike û radibin diçine li cem Besê. Memedî li gel ku dixwast dêya xwe razî bike û wê bibe li cem xwe, hem bi dêya xwe ra diaxivî û alîyê wê mal dida hev hem jî tiştên nedihatine bîrê, kaset û sedemên belavbûna malbatê, ji dêya xwe dipirsî. Dêya Memedî li gel ewqas pirs û hewadîsên wî yên di derbarê rabirdûyê da, bi wî ra xebernedida. Memed, di hundurê baholê di mala wan da bi saya hinek rojnameyên ji wan rojan mabûn, "bûyera



ku bavê wan temîye li Besê kiribû û gotibû ji wan ra nebêje” derdikeve holê. Bûyer a bavê wan “nedixwast ew li ber bayê kerba bîranînên xwe bikevin” û dêya wan jî digot “ez naxwazim te jî mîna Hesên ji destê xwe bikim” piştî wî bahol vekir eşkere dibe.

Memed, bûyerên di Qirkirina Meraşê da diqewimin, sedemên belavbûna malbata xwe, meseleyên wekî çûyîna bavê xwe ya ji bo welatê xerîb, perçeyên kêr ê bîr a xwe, mîna ji dêya xwe ra jî dibêje, “qey xerab e mêriv bixwaze rabirdûya xwe hîn bibe” û li pey rabirdûya xwe dikeve. Bahol bi şiklekî bi erkê derhişî rabûye; bûyerên dê û bavî nexwastine bigihîjine zarokan ku tirsîyane zarokên wan wê li ber bayê wan bikevin û wê bi kerba xwe rabin, di vir da hatine cil kirin (veşartin). Bahol, hem bi vê wateya xwe hem jî wekî sembola şiklekî derbirînê; hîmê film li ser hatîye pê ye û cîyê dengê hinek kesan lê dernayê yan jî dengê wan hatîye tepeser kirin e, ew vî cîyê nîşan dide. Rastiyên berê wan li rabirdûyê ne, lê tê xwastin ku Bahol da werine veşartin, zimanê dijî-bîrê ye ji kasetan, dengên rabirdûyê ku ji teref dêya wî têne Memed; zimanekî ji heqîqetê, zimanekî sîyasî û îmajekê hildiberîne. Wekî Bonitzer jî dibêje, serobinkirin a gotarên desthilatê; têkilîya nihêrîn û dengî, bi rêxistineke bi şiklekî din ve pêkan e (1995: 38). Lewra “plan a deng, ji dengên ji derveyî çarçoveyê têne hundurê çarçoveyê û dengên bê cendek, ji dengên ferqa hundur-der xera dikin, ji laşên bêdeng, dengên ji mirîyan tên lê îllim jî li îro diqilqilin û ji kesên dengên wan nayêne qut kirin ‘ji dengên bi rik’ pêk hatîye.” (Yıldız, 2018:137) Bi vê yekê ra em dikarin vegêrana vê filmê, çima ku wê sêrî di ber dîroka fermî ya şeklên hilberandina zanyarî di bin destê wan da ye rakirîye, em dikarin wê wekî hilberîna zimanê sînemayî yê dij-bîr bibînin.

Di filmê da, Bav û Besê naxwazin ku zarokên wan bi bûyerên di Qirkirina Meraşê da qewimîne bihisin. Besê ya ku Memed ê kurê wê zor bi wê dikir ku ew xeberde lê wê xwe kerevekiribû, bi saya serê perçeyên rojnameyên ji bahol derketin Besê xeber dide ku di wan perçeyan da behsa bûyerên wê serdeme qewimîbûn hatine kirin. Kasetên deng ên ji destpêka filmê vir va film vedigêran, dora vegêrandinê didine Besêyê. Temaşegerên ji serê filmê heta ku dor derbasî Besêyê bû, bi kasetên deng bi serhatî, bûyer, karakteran dihisîyan, piştî Besêyê serhatî û bûyer vegêrand û Memed jî hîn wan bû, dibine şîrikê wî. Kaset, behsa canbêzarîya Hesênî ya çima ku ew nikare bi zimanê xwe yê dayîkê bi axive, tenemayîna wî ya di nav komek merivan da, şerê wî û starînedîtin a wî ya li meytêvê kirîye. Besê, piştî sahneya dest pê dike û bi Memed ra diaxive, di sahneya dibe gurregurra ‘ewran û baran dibare û dayîk tiştên di dilê xwe da maye dibêje, ji Memed ê kurê xwe ra behsa bûyereke xwe dike. Di rojêke di meytêvê da tirane bi navê Besêya dêya Hesênî tê kirin û Hesênî navê wê dike Asîye û haja Besêyê jî ji vê yekê tune ye û Besê li nexweşxaneyê bi saetan li hêviyê dimîne ku navê wê were xwendin, wiha vediguhêze: *Mamoste, ji hemûyan navê dê û bavên wan pirsî û ji*

*min jî. Min jî gotê navê dêya min Besê ye û navê Bavê min jî Mistafa ye. Got, herkes bi min kenîya, mamoste kenîya, yên di polê da tev bi hev ra kenîyan. Min jî gotê jê vegere, tişt nabe bila bikenin. Paşê wî gote min ka nasnameya xwe bide. Min jî nasname da destê wî û tîfing jê girt. Wî nasname hilda û çû paşê jî vegeriya hat û got rabe em ê herine derekê. Em çûne dereke fermî. Memûrî gote min tilîya xwe di boyaxê da ke û li vir xe û min jî wisa kir. Paşê jî min nasnameya xwe hilda û ez hatime mal. Di ser ra çendek derbas bû, ez rojêke çûme nexweşxaneyê min nasnameya xwe da memûr û ez mam li hêviyê ku gazî min bikin. Tew navê min nehate xwendin û yên di pey min ra hatibûn jî çûbûne hundur. Min jî hêrsa xwe li hemşîrê anî. Hemşîreyê got em ji sibê da ye gazî Asîye Doganê dikin qey ev ne nasnameya te ye ? Min jî şerm kir û ez hatime mal. Hesên diçû-dihat û digote min da Asîye Xanim lê tu nabê navê min guherandîye. Xwandin-nivîsandin a min tune ye ku ez bi navê xwe bizanibim. A ev jî wisa qewimî.*

Guherandina nav û nasname; Wateya Elewîbûn û Kurdbûnê û jîyîna bi vê nasnameyê ra, dibe derbirîna canbêzarîya Hesên. Ev bûyer a ku bi vî halê xwe ji bo Besê travmatîk e; esildanî, rûyê bi pirs-girêkê ê nasnameyê, civakê, nîjad û dîne yê din (‘Elewîti’) vedihewîne, dide der. Bi rastî Film a Dengê Bavê min, ji derê feraseta sînemaya serdest çima ku ji aliyê avahîyê ve durehî ye (crossbreed), film ji çîrokeke rasteqîn hatîye pê, di filmê da alavên ku wesfên wan ên belgeyî hene cih digirin û bûyerên travmatîk ên hatine bincil kirin (nixumandin) di ekranê da nîşan dide, ew xwedan taybetmendîyan e û ew mişahidîya dewrekê dike, wê tîne bîra xwe, wê bi bîr dixê û bi şiklê rê li ber şeweyên xwendinê yên alternatîf vebike xwe dide der da. Nixê bibîranîn a rabirdûyê ya di sînemaya kurdî da, bi saya serê amûrên ku wekî belgeyên wiha kêr tîne û pê ra jî wateyên li wan tê bar kirin û ew pê bûyerên berê qewimîne derdixine holê û bi saya serê taybetmendîyên bi bîrxistinê,

ew xwedîyê peywendîyeke di ser gerdûna filmî (filmic universe) ra ye. Ev rewşa di ser gerdûna filmî ra ye û neçarê zanyarîyeke derveyî cîhana çîrokî (digetic) maye, cihê tundîya fizîkî û sembolîk ên dewletê ku li tevahiya erdnîgarîya Kurdistan belav dibe, nîşan dide. Sînema bi vê wateya xwe ve formeke temsîlkirinê ye, bi qasî tiştê dixuyê ya naxuyê jî di nava vê qada derbirînê da ye. Wekî Bonitzer (1995: 22) dibêje, “film derbirînekê hildiberîne. Ev derbirîn kêr yan jî zede naverok e, nepenî ye. Û yê heqîqeta wê di devê xwe da digerin ‘di analîza dawî da’ temaşegêr in.” Film a Dengê Bavê Min tam jî di vê meseleyê da, li dor problematîkên ku ji aliyê civakî û siyasî ve hatine destnîşankirin, ji pêkhateya bîrê ya biker, ya şexsî bixwe, şahidîya heyamekê kirîye (şexsî) pêk tê. Film dikare cîyên kurd lê jîyane/dijîn, li dor tîmayên wekî perwerdeya kurdî/zimanê kurdî, koç, gundên hatine valakirin, bê karîyê û wd. hem peywendîya di derbarê tematîka aborî-polîkayê hem jî bandora zimanê dewletê yê tund ku ev sedan sal in belav bûye, wekî metna li jêra filmê nîşan bide. Sînemaya Kurdî heta radeyekê, bi taybetî bi demajoyên cuda yê berhemana û hilberîna yê salên 2000î, dikare weke derbirîna hunerî ya vê ontolojîya siyasî ya ku Kurd jîyane û tê de dijîn, were dîtin.

Sînema bi vê wateya xwe ve, rûdanên rabirdûyê ji xwe ra dike mijar pê ra jî li ser vê lehzê tespîtên girîng dike. Dikare bê gotin, bûyerên qewimîna û neqedîyane neçûne, hem ji bo damezrandina îro û hem jî ji bo şikildana îroyîn da hem bandor li qada civakî, siyasî kirîye/girtîye hem jî nîqaşeke girîng a qada kamûyê pêk anîye. Di vî warî da, tê dîtin ku di van filmên bi çîrokên şexsî û şahidîyan qala rabirdûyê dikin, tîgihîştîneke polîtîk a bîrê tê eşkere kirin. Çawa ku di filma Dengê Bavê Min da, damezrandina bikerîya (subjectiv) Besêyê û ya endamên malbatê û tîkiliya wan a bi pêkhateyên desthilatdariyê ra, çarçoveyeke siyasî ya bîrê tîne ber çavan. Taybetmendîya sereke ya celebê filmê



ku di navenda wê da vegêranên bîrê heye; li ser bîr a civakî, siyasî û çandî hatîye destnîşankirin û sedemên bîranînê û yê bûne mijara bîranînê ye ku ew jî di ser wê ra pêş ketîye. Bîr/hafîza, hem di demajoya hevnamekirina şexsî û ya civakê da ku jê nasnameyek çêdibe û hem jî bi şiklê tîkilîdanîna a bi pêkhateyên desthilatê da polîtîk tevdiqere. Ji ber vê yekê meriv dikare li yê hatine bi bîr anîn û yê hatine ji bîr kirin binîhêre bê ka ew “çawa” hatine bi bîr anîn, çawa hatine ji bîr kirin û bîr a bi qasî honakeke sîyasî ye û di bin hukmê desthilatekê da ye; tîgihîştîna bîrê ya ji zemên û mekan, kontrolkirin û vesazkirina jîyanê, ajeqîjîyê bi polîtîzasyona bîrê dike (Gurşimşir, 2012: 34). Di vî warî da Film a Dengê Bavê Min, li dor Qirkirina Mereşê; “bi vegêranên wekî neaxaftina zimanê dayîkê, kurdbûn û elewîbûnê, ‘yê li ber bayê kerba bîranînan dikevin’ serhildana li dijî pêkhateyên dewletê û sazîyên wê yê serdest, şerê bi pergala perwerdehîya alîgir ra, alîyê bîranînê ya mîriv bêhîzûr dike, yê şîn a wan nehatine gerandin, koç û travmaya hewl hatîye dayîn ku xwebikerevekirinê ra derbas bibe hatîye çêkirin (Kablamacı, 2016: 257).

Connerton (1999) qal dike û dibêje; alav-malavên qeydkirinê yê mîna kaset, kompîtîr û fotografan fonksîyona bîrê ya depokirinê xera dikin û ev alavên han dikin ku bîr çalak bimîne, ew xweyîyê van fonksîyonan in. Di vî warî de kiryarên bibîranîn/jibîrkirinê yê di filmê da; Bi saya van hacet-tîştên nîrx ragihandinê bi wan ra hene û wateyên li wan tê kirin, di çarçoveyeke civakî, polîtîk da çalak dibe. Bi rastî, teorîya bîranînê giş; li ser çarçoveya bîr a li ser niha/vê lehzê li xwe qilqilîye, rabirdûya cardin di vê lehzê da hatîye hilberandin û tiştên ku tîne bîra meriv û wekî xwe di bîra mîriv da namînin, tîkiliyên vî zemanî yê diguherin, derbas dibin û organîze dibin da hatîye ava kirin. Besê di filmê da, dema li hêvîyê dimîne ku Hesen ê kurê wê tîlefonî wê bike û dema ew diçe gîrê gund û keviran datîne li ser hev û rîtuêlê pêk tîne, guhê xwe dide kasetan û dest pê dike ji kurê xwe yê Memed ra behsa bûyerên berê dike, rabirdûyê di ser niha ra cardin hildiberîne. Bandor û nîrxê bi bîranîna kasetan û perçeyên rojnameyan ku Memedî xwastîye rabirdûya xwe hîn bibe; îmaj û çîrokên zemanekî din tevî zemanê niha diherike dike û duhî li gel distîrîne (knead) û zemên qut dike. Ev film a zemên tê da her diherike û derengî tê xistin da; rabirdû bela xwe ji niha/vê lehzê venake û ew xweyîyê gerdûneke filmî ye post-travmatîk e ku hukmê cirmên berê niha jî lê dar e. Bi rastî sînemaya post-travmatîk a bi rasthatina sînemayê û komkujîyê çêbûye, li ser produksîyonên belgefilm û belgefilmên nûçeyî yê di derbarê komkujîyê yê him dema Şerê Cîhanê yê Duyan da him jî yê piştî wê qewimîna teşe girtîye. Hirsch (2004) dîyar dike û dibêje, ji bo pêkhatina sînemaya post-travmatîk bandora komkujîyê/ holocaustê gellek e. Hirsch, sînemaya post-travmatîk wiha pênase dike; “ew komek referansên dîyar (Auschwitz, Hîroşîma û wd.) nîşan dike (vegêran/teknîkên çîrokbêjîyê) û ew tîkiliyên di navbera tiştêke tê nîşandan (travma) e. Ji ber vê yekê sînemaya post-travmatîk ji bertekeke pênasekirî ye nasyar



û şolî/mubhem wêda, derbirînekê çêdike” (2004an Yıldız, 2015) Anegorî vê nêrîne meriv dikare taybetmendîyên filmekê dikine filmeke post-travmatîk, di têkîlyên bi rastîyê ra hatîye danîn da bibîne; digel ku reyalfîzma klasîk, bi aliyê temsîla tam û rasterast ve têkildar e, temsîl nikare bi tena serê xwe tevahîya rastîyê bide der, ew dê bikaribe di wî cîyê ne zelal ê modernîzmê da bixuyê. Mêriv dikare filmên pêşengê sînemaya post-travmatîk Alain Resnais, Şev û Mijê (Nuit et Brouillard, 1955); *Shoah* Claude Lanzman (1985) û *Tefecî* ya Didney Lumet (The Pawnbroker, 1965) wekî mînak nîşan bide. Ev filmên han, pêkhatîyên (structure) vegêranê yên demê kronolojîk serwaxt nabin, şêwaz û pîvanên cihêreng ên kişandinê bikar tînin û rabirdûyê bi efektên hestîyar, paşdavegerînan û sembolên metonîmîk ra pirsîyar dikin. Ji ber vê yekê em bi film a *Şev û Mijê* ra ku yek ji wan filmên herî girîng ê sînemaya post-travmayê ye, di rojeke ji rêzê ye xeyalên me yên îroyîn dike perê hûr da, bi kameraya Rains hîn dibin ku rabirdû cihê xofê ye û ew cirmên wê çaxê, niha jî li dar in (Yıldız, 2015) Film a *Dengê Bavê* min jî, Qirkirina Meraşe (1978) ya bela xwe ji vî zemanî venake, estetîk û şêweya filmê ya ku filmê zemên di xaleke ne kronolojîk da bi kar anîye, rabirdû; di ser paşdavegerînan, kasetên deng, perçeyên rojnameyan, fotograf û sembolên metonîmîk (metonymic) da lê kirîye. Film, digel zemanê berê û vî zemanî di nava hev da disitirîne, feraseta zemên tarîgewrikî dike, vegêrana geleneksel a dike li ser rabirdûyê û li ser her tiştî hukim bike, têk dibe. Ji lew ra em dibînin ku di filma *Dengê Bavê* min da “destê zemên danîne li ser rabirdûya di bin vê lehzê” (Arslan, 2019: 42) û bi vî qaydeyî film, ji bêdengîyan, valahîyan, di kêliyên vegêrandinê lê dişikê da gerdûneke sînemayî pêk tê. Meriv dikare di ser hinek sahnayên di filmê da şopa vê ferasetê biajo; di filmê da saet a di mal da sekinîye. Kengê devê baholê tê vekirin û tiştên qala wan nehatine kirin, tiştên nikaribûne qala wan bê kirin dibine mijara bîranînê, Memed saetê temîr dike, zeman digere û li vê lehzê tê vegeerîn. Bahol û saet dibine du sembolên bi nix ên rabirdûyê. Bahol ê bûye cîyê bîrêke/depoya serhatîyan, bîranînên, arezûyan, lê xeyalin hatine veşartin û saet a zemên lê sekinîye, rabirdûyê bela xwe ji vê lehzê venekirîye, ev lehzeya zemên lê asê maye; herduk awayên derbirîne, bi şiklekî nîşaneyê qerimîna (dullness) rabirdûyê ne. Bahol, bîr a Besê ye, derbirîna sembolîk a xebirînan û negotîne ye. Bahol ê divê devê wê nehatibûya vekirin, cihê rabirdûya ku wê ji ber eşkerebûna tiştên di hundurê wê da bayekî kerbê rabûya û li wê bîranîn hatibû veşartin bû. Rawestîna zeman a bi baholê wekî cîyê rabirdûyêke bîrê ya bi fonksîyona depoyekê radibe, hukmê rabirdûya li ser vê lehzê ya meriv xwe li ber ranagire (sa’et), derbirîna mayîna di zemanê berê da ye. Loma ev filmên han, çawa ku di bîrê da hêza xeyaleke geş dide, qada zeman û mekan derbas dibe, ew dikare wekî celebeke bîrê ya di devereke berfireh da digere jî were fam kirin. Sînema, di vî warî da dikare bi hêma û îmajên hildiberîne ra, mekanekî mêriv bikaribe bê nexşe tê da bigere hilberîne. Bi qewlê Ozdemir (2012: 160) ve: “Çima ku Sînema, qada temsîliyet û hêmayan e û ji ber vê taybetmendîya xwe, însên sirgûnî dike, di heman demî da gellek cîyan/mekan bi dest dixê û qadên cûda yê zemên xeyal dike, ew cîyê xirtoşeyan e.”

## Çavkanî

- Arslan, U. T. (2020). *Kat Sinema ve Etik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bachelard, G. (2018). *Mekanın Poetikası*. Çev. Alp Tümerterkin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. Çev. İzzet Yaşar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Butler, J. (2005). *Kırılgan Hayat Yasın ve Şiddetin Gücü*. Çev. Başak Ertür İstanbul: Metis Yayınları.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar*. Çev. Adam (Alaeddin) Şenel. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duman, F. (2022, 04). Bir Karşı-Bellek Mekanı Olarak Kürt Sineması: Kılama Dayika Min Üzerine. *Kürt Araştırmaları*(7), s. 207-237.
- Eskiköy, O., & Doğan, Z. (2012, Kasım 2). Base: Tamam Film Gibi Olmuş, Diğer Filmlerden Ne Eksiği Var. (C. Özçelik, Röportaj Yapan) Popüler Sinema. Mayıs 27, 2021 tarihinde alındı
- Eskiköy, O., & Doğan, Z. (2012, Şubat 6). Ne Bize Hesap Verildi Ne Biz Hesap Sorduk. (M. Turan, Röportaj Yapan) Radikal. Mayıs 28, 2021 tarihinde alındı
- Gürşimşir, İ. (2012). Metaforik Bir Kapan Olarak Bellek. P. M. Parmaksız içinde, *Neye Yarar Hatıralar Bellek ve Siyaset Çalışmaları*, s.19-47. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Kablamacı, A. D. (2016). Geçmiş, Ne Şimdi Ne de Gelecekte, Babamın Sesi’nde. H. Köse, & Ö. İpek içinde, *Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*, s. 255-287. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaptanoğlu, C. (2000). “Ben” Hayali, Ulusal Kimlik ve Travma. *Birikim* (134-135), s. 87-91.
- Kaya, Ö. E. (2020). Bulutları Beklerken’de Tarihin Hafızası ve Geçmişin İzi: Bir Uzam Olarak Film Çözümlemesi. D. Y. Birincioğlu, & U. Baloğlu içinde, *Kültürötesi İmgeler Ulusötesi Avrupa Sinemasında Göç, Sürgün ve Aksan Tartışmaları* (s. 389-443). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özdemir, Ö. (2012). Geçmiş Mazi Deyebildik mi? Bir Bellek Mekanı Olarak Sinema. P. M. Parmaksız içinde, *Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları* (s. 151-221). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Özmen, E. (2009). Bellek, Travma ve Toplumsal Değişme. *Psikeart*(3), s. 22-31.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tuğal, C. (2012). 1915 Hatıraları ve Ermeni Kimliğinin Oluşması. E. Özyürek içinde, *Hatıradıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye’nin Toplumsal Hafızası* (s. 127-152). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldız, P. (2015). Sinemada Hatırlama Politikası: Gece ve Sis. İletişim, s. 101-118.
- Yıldız, P. (2018). Kolektif Hafızamızda “Susturulmayan Bir İç Ses”: Babamın Sesi. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 136-147.

# Di Sînemaya Kurdî da Mîladbûna Fîlma “Cîran” a Mano Xelîlî



Welat Ramînazad  
[mjw4@outlook.com](mailto:mjw4@outlook.com)





Mîlad, hemû rabirdûyê dide alîyekî, destpêkeke nû ye, nayê wateya veqetandina ji rabirdûye, rabirdû wek hebûna xwe, destpêkeke radîkal çêdike, ti tişt nabe mîna berê. Di determînîzm û dîyalektîzmê da mîlad tê wateya; guhertineke radîkal û jîkokê ve ku ti kes ne li bendê bû biqewime.

Fîlma *Cîran* (*Neighbors*, 2021) a Mano Xelîlî, di sînemaya kurdî da mîladek e. Ev fîlm, ji bo sînemaya kurdî destpêkeke nû ye. Birêveçûna sînemaya kurdî diguherîne. Di sînemaya kurdî da ti tişt wê ne wek berê be...

Piştî temaşekirina *Cîranê*, ji ber mîladbûna wê ez gelek bi kelecana, şên û enerjîk bûm. Fîlmê, kêfa min geş û motîvasyona min jî berz kir. Di jîyanê da dema ez rastî berhemên biqalîte û raser ên bi kurdî tîm ev halîyetê ruhî li min peyda dibe.

Çima fîlma *Cîran* ji bo sînemaya kurdî mîlad e? Çima û çawa *Cîranê*, birêveçûna sînemaya kurdî guherandîye?

Di fîlmê da her nîşane, her hêma, her hûrgilî bi xwe, mijarek e, nivîsek e. Di vê nivîsê da ez ê tenê hinek alîyên mîladbûna *Cîranê* nîşan bidim.

1. Rancierê dibêje “Huner divê ne tenê teqlîda realîteyê be, divê realîteyê biguherîne jî.” Jixwe gava ku hunermendek karibe realîteyê biguherîne, raserî û gewrebûna wî/wê derdikeve holê. Mano Xelîlî jî tam xwe gihandîye vê raserîyê, bêyî ku bikeve dehîka îdealîzekirin, romantîzekirin, îdeolojîzekirinê û firotina xeyal û hêvîyan. Di *Cîranê* da Mano Xelîl, ji gelek alîyan va rastî û realîteyê diguherîne. Ew aqilekî rasyonelîst, pragmatîst û fikirîna bi fokusa çareserker pêşkêşî me dike.

2. Çima kîn û hêrsa kole, bindest, kolonîzekirîyan, li hemberî efendî, serdest, kolonyalîstan tune ye? Bêhêrsbûn, ne kolebûn, ne bindestbûn, ne kolonîzekirîbûn e, ew 1mankurtbûn e. Koleyên bêkîn û bêhest ne mimkun e ku xwe azad bikin. Romantîzm û humanîzm ne karê bindest û kolonîzekirîyan e. Hesta kînê, ti tişteki nade jibîrkirin, bîra mirov her gav zindî dihêle. Nefret, rasterast dixwaze hebûna muxatabê xwe tune bike, nefret dibe faşîzm. Mînak; kolonyalîst bi nefreta xwe dixwazin me tune bikin. Hêrsa mirovî jî her tim di nav hewldana lêgêrîna qisasgirtinê (tol) ye. Kîna ku xwe negihîne hilanîna tola xwe, dawîya dawî subjeya xwe tune dike, jibîrnekirin subjeya xwe difetisîne. Mirovên bêhêrs, bi melankolîyê tîm jehrîkirin. Melankolî bêhereketbûn e, teralî ye. Hêrs û tolhîlanîn, ji

subjeya xwe ra mesulîyet û barekî tîne. Bêhêrsbûn û nehîlanîna tolê, têkçûna heta bi hetayê ye.

Di edebîyat û sînemaya kurdî da, hêrs û tolhildêrî gelek qels e. Li gor sînema û edebîyatê, di muzîka me da zêdetir hêrs û tolhildêrî heye. Gelo hûn qet rastî berhemêke sînema û edebîyata kurdî hatine ku hêrsdarî û tolhildêrîyê vedijîne? Li ser vê, mînakek tê bîra min; *Salnameya Kawa Nemirî*. Di wê berhema wî da nîşaneyên hêrs û tolhîlanînê hene.

Di *Cîranê* da hewla vejandina hêrs û tolhîlanînê heye, tolhîlanînê pir problematîze dike. Di fîlmê da





gelek nîşaneyên vê yekê hene; Şêroyê şeş salî yê ku dixwaze biçe tola dayika xwe bistîne, sekna zarokan a li hemberî mamostê xwe, helwesta Aramî ya ku digot, ez dixwazim ji wetenê xwe ra leşkerîyê bikim û bîryara wî ya çûyîna ber bi çiyayan ve... Di filmê da, di nava zarok û mezinan da, li ser babeta tolhîlanînê krîzek heye. Şêro bavê xwe suçdar dike ku çima naçe tola dayika wî hilnayne.

Di filmên Mehmet Alî Konar, *Govenda Elî û Dayka Zîn* û *Hewno Bêreng* da jî em zarokê wisa hêrsdar, qesasgir dibînin.

3. Çi edebîyat çî jî di sînemaya tirkî da, îmaj û temsîla kurdan ji her alîyî va xirab û negatîf e; wek gundî, cahil, nezan, bêaqil, ehmeq, paşvamayî, nmodern tîn nîşandan. Ew her tim hewl didin vê îmaj û temsîlê ji nû ve biafirînin. Ji hêla din, di sînemaya edebîyata tirkî da, wek subje em îmajek, temsîleke kurdekî nabînin. Hemû îmaj, nîgaş û temsîla me ya di sînemaya edebîyata wan da, wek obje ye. Îhtimaleke mezin, mîna ya tirkî, di sînemaya edebîyata faris û ereban da jî îmaj û temsîla kurdan bi vî rengî ye. Ew bi sînemaya edebîyata xwe, her gav hewla wê yekê didin ku em nebin subje û takekes.

Di filma *Cîran* da mijar, hemû nîgaş û temsîlên wan serobino dike, hildiweşîne. Di *Cîranê* da em kurd di bindestîya xwe da jî wek subje û takekes in. Mano Xelîfî, subjebûn û takekesbûna kurdan afirandîye.

4. Di hejmareke kovara *Psychology Kurdîyê* da, li ser mêvanperwerîya bindestan min nivîseke berfireh nivîsîbû. Di esas û bingeha mêvanperwerîya bindestan da çî heye, min derxistibû holê. Min gotibû mêvanperwerîya bindestan ehmeqane, jixwebîyanîbûn û xwenezanîn e. “Kurd gelek mêvanperwer in.” Her gav dixwazim bi vê dîskorê mêvanperwerîya me ya ehmeqane û jixwebîyanî, ji nû ve biafirînin. Mînak, mamosteyek tê gundekî me, hatina wî bi armanca tunekirina hebûna me, ruhê me ye lê em bi mêvanperwerî wî didin ser serê xwe, ma gelo ev ne ehmeqî, jixwebîyanîbûn û xwenezanîn e?

Di sînemaya kurdî da yekem car filma *Cîranê*, vê mêvanperwerîya me ya ehmeqane û jixwebîyanî, xwenezan dişikîne. Tenê vê naşikîne; îmaj û temsîla gundîyan, têkilîya zanatî û nezanîyê jî serobino dike.

Di filmê da mamosteyek tê gund, li hemberî mamosteyî em qet hewleke mêvanperwerîyê ya gundîyekî nabînin, em nabînin ku gundîyek jî bi mamosteyî re dide û distîne. Her kes li hemberî wî gelek bi mesafe ye. Kesek li hemberî mamosteyî nê mêvanperwer e, ti kes eleqe nîşanî wî nade. Gundî li hemberî wî îtirazkar in, em gundîyên cahil nabînin di filmê da. Gundî ji mamoste zanatir in û haydarê normên gerdûnî ne. Gundî subje û takekes in. *Cîran*, îmaj û temsîla gundîyên kurd şikandîye, temsîl û îmajeke nû afirandîye. Divê sînemaya me, vê îmaj û temsîlê geştir bike. Piştî vê filmê, sînemagerên me edî nikarin gundîyên me li gor îmaj û temsîla sînemaya tirkî biafirînin. Di filmê da, ji ber encama perwerdeya hov a mamosteyî, zarok jî ber bi hovbûnê va diçin. Gundîyekî bi navê Hamo, nîşanî mamosteyî dide ku perwerdeya wî encameke çawa hovane derxistîye. Gelo mimkun e em di sînemaya kurdî ya bakur da vê yekê bibînin.

5. Yek ji alîyên gelek girîng ê filma *Cîran*, dîyardeya zarok e. Herî zêde jî divê em ji vê hêlê va li ser filmê hûr bibin. Film, di nav civak û kultura me da, ji bo zarokê kurd guhertineke mezin çêdike; kod, îmaj, temsîla zarokê kurd dişikîne û serobino dike, ji alîyekî va ev yek, wek şoreşekê ye.





Civaka me ji her hêlê va nahêlê ku egoya zarok çêbibe, zarok bibe takekesek. Di filmê da em vejandina takekesbûn û geşbûna egoya zarokê kurd temaşe dikin. Zarok, ji hêla mezinan va nayên çewisandin, kêmkirin, rebenîkirin. Egoya zarokan ji hêla mezinan va nayê parçekirin û qet mezinek ji zarokê ra nabêje “tu zarok î, hiş be”, rê li ber takekesbûna zarokan nagire.

Di filmê da zarokên kurd, xwedî kesayetîya azad in; jîr, bîaqil, jixwebawer in, ne obje lê subje ne, tohildêr in. Zarok wek hebûn ji kurdbûna xwe hez dikin. Ji kurdayetîya xwe razî ne û pê serbilind in. Zarok ji mezinan hesab dipirsin ku “ew çima ewqas tirsonek û şikestî ne.” Gelo ji bo gava ev zarok mezin bûn, wek mezinên xwe nebin tirsonek, teres û reben, divê sînemaya kurdî çî bike?

Di filmê da zarokên kurd bi jîrbûna xwe, henekên xwe bi dagirkeran dikin, wan têk dibin. Te dî em di nûçeyan de gelek rast tîn ku zarok li erdê bombeyek, mayînek dîtîye, nizanibûye ew mayî an bombe ye, pê listîye, bombe teqîyaye, zarok mirîye an jî birîndar bûye. *Cîranê*, ev realîte jî şikandîye. Di filmê da, em dibînin ku zarokên kurd mayînan nas dikin. Difikirin ku bi wan mayînan dibistanên kolonyalîstan serobino bikin û bi wî awayî ji wan xelas bibin.

6. Di sînemaya kurdî da dîyardeyek heye ku ez wê, wek mezaxtina mekan, cografyayên hazir ên xweşik û estetikê pênase dikim. Fîlmê ev dîyarde di xwe da şikandine. Mano Xelîlî, ji mekan û cografyayeke ji rêzê, mekaneke estetik afirandîye.

7. Di sînemaya kurdî da gelek derhêner, xwe wek peyrêyê Yılmaz Guneyî dibînin, xwe wisa pênase dikin lê her tişt li aliyekî, em di wan da cesaret û curetkarîya Yılmaz Guneyî hîç nabînin. Ji “Dîwar” û “Kerî”ya Yılmaz Guneyî vir va, cara yekem e ku ez derhênerêkî mîna Yılmaz Guneyî bi curet û cesaret dibînim ku ew jî Mano Xelîl e. Xelîl, xwekêmdîtin û tirsonekîya derhênerên kurd dişikîne.

Dibêjin edebîyata bindestan tune ye, alegorîyên wan hene. Em vî tiştî ji bo sînemaya bindestan jî dikarin bibêjin. Lê Mano Xelîl vê dîyardeyê jî hildiweşîne, dibêje sînemaya me heye. Ne bi metaforîk, simbolîk û alegorîk; bi eşkereyî ji me ra dibêje ka fail kî ye, çî ye...

8. Kolonyalîst, ji her alîyan va hewl didin li ser kolonîzekirîyan epîstemolojîyan ava bikin. Em dikarin bibêjin ku kolonîzekirî, her dem, her kêlî

di bin şideta epîstemolojîya kolonyalîstan da ne. Wek sosyolojî, antropolojî, zimannasî, arkeolojî, psîkolojî... Ji ber vê epîstemolojîyê, alîyê kolonîzekirî her tim di pozîsyona hewla bersivdayîn, xwefêmkirindayîn, xweparastin û xweîspatkirinê da ye. Kolonyalîst, her dem li ser kolonîzekirîyan dîskoran ava dikin. Mînak; carekê wezîrekî tirk gotibû, “kurdî, ne zimanê medenîyetê ye”, em ketîbûn pozîsyona hewla bersivdayîn û xweîspatkirinê.

Di filma *Cîran* da Mano Xelîl, vê pozîsyonê xera dike. Pozîsyona me û ya kolonyalîstên me diguherîne. Bi curet û wêrekî, realîteya wan nîşanî wan dide. Di têkilîya kolonîzekirî û kolonyalîstan da, dema ku alîyê kolonîzekirî karibe heqîqetê ji kolonyalîstan ra bibêje, pozîsyona kolonîzekirîyan diguhere, ne hewce ye ku tu li ser wan epîstemolojî û dîskoran ava bikî. Mano Xelîl jî heqîqetê ji wan ra dibêje, edî yên di pozîsyona bersivdayînê da, ew in.

9. Mano Xelîl, di filmê da li ser kesayetî, karakter, ruh, ezayetîya kurdan şoreşekê çêdike. Me kurdan ji edebîyata mexdurbûnê, ji kesayetîya xwekêmdîtî û rebenî, ji parsekîya merhamet, hezkirin û eleqayê, ji pozîsyona bersivdayîn, xwefêmkirindayîn, xweîspatkirinê rizgar dike. Di *Cîranê* ti kurdek ne



di pozîsyona parsekî û xwekêmdîtîne de ye. Em di filma Xelîfî da kurdekî nû dibînin.

10. Mano Xelîfî, ne tenê ji hêla takekesî va şoreşekê çêdike. Ji hêla civakî û kulturî va jî şoreşekê pêk tîne. Civak û kultura me ya melankolîk, êşhez, mirinhez, neşad, arabesk, û hertim şîne digire, serobino dike. Em vê civak û kulturê di filmê de nabînin. Civak û kultureke jixwehez, jixwerazî, jixwehaydar, rasyonalist, şên, şa û bextewar heye. Xelîfî çand û civakeke din afirandîye lê gava ku ev yek kirîye, neketîye dehfika îdealîzekirin û romantîzekirinê. Bi hêz, mucîze û efsûna hunerê ev yek pêk anîye.

11. Di *Cîranê* da, ji bo sinemaya kurdî em vejandina civak û takekesekê; kexweşî, şadî, şêntî, şox û şengî, hezwerîya jîyanê dibînin. Ji vê hêlê va şoreşek e, nûbûnek e.

12. Filma *Cîran*, ji bo min katarsîs bû. Wek ku trawmayên min çareser dikirin. Min çend vîdeoyên Jan Îlhan Kizilhanî temaşe kiribûn. Kizilhanî digot, kurdbûn, niha jî di nav civaka me da tê negatîfîzekirin, biçûkxistin, bindestkirin, rebenîkirin, xirabkirin. Bi gotinên mîna “xwezî ez ne kurd bûma”, le’netê li kurdbûna xwe tînin mirov. Gazind û lome dikin ji kurdbûna xwe. Dema ku zarokek bi kurdbûna xwe dihese, ji ber vê realîteyê, xwe biçûk dibîne, ji kurdbûna xwe hez nake, hebûna xwe bêqîymet û nehêja dibîne. Di filma

*Cîran* da her kes ji kurdbûna xwe hez dike, zarok ji kurdbûna xwe hez dikin, ji xwe razî ne, xwe bilind dibînin, ji kurdbûna xwe ne aciz in. Fîlmên ku ji van hêlan va trawmayan çareser dikin û wek katarsîsê ne. Ma çend berhemên kurdî hene ku trawmayên me dikewînin û ji bo me dibin mîna katarsîsê?

13. Di filmê da em dibînin ku perwerde çawa takekesîyê diafirîne. Çawa hîmî mirovan dike ku ji yê din, ji yê ne ji wan nefretê bikin. Bi perwerdeyê armanc, tune kirina ziman, kultur û ruhê kurdan û erebkirina welatê wan e. Lê di encamê da em dibînin ku ew perwerde bi ser nakeve.

14. Di *Cîranê* da, em kurdan ne wek gel, wek netew dibînin. Kurd netew in, tirk, ereb û faris jî cîranên wan in.

15. Şêro, ji kalikê xwe dipirse “Kalo, heta kengî ev sînor wê di nav me da bin?” Pirs “kengî” bi dahatûyê ra têkildar e. Ev pirs tê wateya gelo em ê kengî bibin xwedîyê dewleta xwe. Deh sal, bîst sal, pêncî sal, sed sal; kengî em ê bibin xwedîyê dewleta xwe, serbixwe bibin û azad bijîn? Ku em nebin xwedîyê dewletekê, hemû keda me dê belaheq biçe.

17. Daxwaza Şêroyî pêk tê, televîzyon tê lê televîzyon ne nîşaneyê dahatûyeke geş û ronî ye, nîşaneyê dahatûyeke bi şer, qetlîam, kuştinê ye. Televîzyon, nîşanî me dide ku dahatûyeke çawa li benda Şêroyî ye.

18. *Cîran*, prekaryabûna me kurdan nîşanî me dide.

19. Di filmê da balon, hişkbûna darê, çûyîna Aramî, cîrantîya kurd û cihûyan, zarok jî hêvîya dahatûya me ne.

Di teknîka filmê da, fikşin bi realîyê ra tê girêdan. Bi vê yekê me ji xewn û xeyalan hişyar dike, dibêje rastî ev e; encama determînîzma bêdewletbûnê ev e. Bi ya min, divê Mano Xelîfî, tam jî li vir hewla guherandina realîteyê nîşan bidana.

Xwezî fikşina filmê, bi realîyê ra nehatana girêdan. Ev girêdan, hem xeletî û şaşîyek e, hem jî neheqîyek e li filmê.

Çimkî zarokekî mîna Şêroyî, vê aqûbetê heq nake, ketina wî ya kampana penaberan, di konteksta filmê da xeletîyek e. Gelo ma ji bo Şêroyî pêşerojê din tunebû? Divê aqûbeta Şêroyî, bi şeklekî din bûya, ne wek aqûbeta kesekî ji rêzê?

Ev aqûbeta Şêroyî, nîşanî me dide ku takekes, li hemberî sîstemê û dîyalektîka realîteyê têk çûye.

Wê çaxê ez dixwazim ji Mano Xelîfî bipirsim; em ê çawa takekesîya kurd rizgar û azad bikin?

Azadkerî û rizgarkerîya takekesîya kurd jî ew e ku divê ew, li hemberî sîstemê û dîyalektîka realîteyê têk neçe, bi ser bikeve.

Pêwistîya me kurdan herî zêde jî bi serkeftina takekesên me heye. Çîrok, stran, film, lîstik û romanên serkeftinê ji me ra lazim in. Mîna çîrokên kurdên ku Nobel, Palmîyeye Zêrîn... stendine.

Rizgarî û azadîya takekesîyê ew e ku, “karibe derzîya xwe di dilê dinyayê ra bike.” Divê netewperwerên kurd, di qadên huner, zanist û yê din da, li dinyayê deng vedin, xwe îspat bikin. Bi vî awayî dê edebîyata me, sînemaya me, muzîka me, resma me, zanîna me û hwd., ji ya frensîyan, elmanan, îngilîzan, emerîkîyan berzîtir, rasertir û geştir bibe.

Lewma xwezî aqûbeta Şêroyî, ne kampeke penaberan bûya. Ew bibûya resamekî gewre yê gerdûnî.

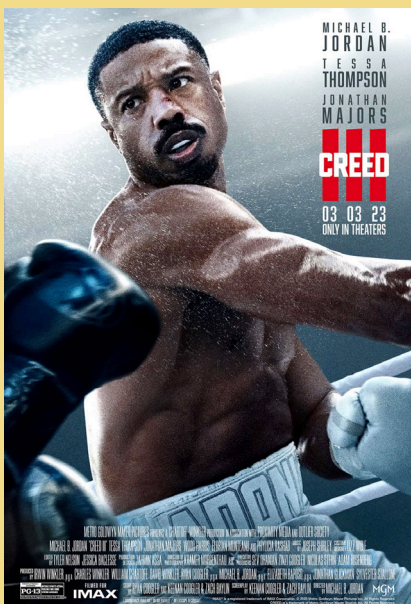
Wek encam; ger ku em bixwazin heqê mîladbûna *Cîranê* bidin, divê em bêhtir li ser Mano Xelîfî û vê filmê biseknin, li ser nîqaş bikin, bixin rojeva xwe, li ser binivîsin. Girîngîyeke din a filma *Cîran* jî ew e ku di xwe da paradîgmaya îdealîzasyona sînemaya kurdî dihewîne. Ku em heqê *Cîranê* bidin, sînemaya kurdî, dê êdî ne wek berê be!...



Jaro

omer.can@sorbonne-nouvelle.fr

# FÎLMÊN TEMAŞEYÊ



### Creed 3

Meriv dikare bibêje “Creed 3”, ji rêzefilma Rocky û vir va yek ji rêzîkên werzîş û boksê yên herî balkêş e... Di vê filmê da em ê bi karakterê Adonis Creed bibin şahidê çîrokeke têkoşînê. Bervajiyê her du filmên pêşîn, vê carê lîstikvanê sereke yê filmê Michael B. Jordan, li ser kursîya derhênerîyê ye. Ev bijarte desteserkirina Sylvester Stallone ya rêze-Rocky tîne bîra me. Fîlm li ser pêşbazîya karîyera Adonisî ye ku bi hevaleke xwe ya berê ra jîyaneke wî malbatî û li ser karsazîyeke aram heye.

#### Derhêner

Michael B. Jordan

#### Lîstikvan

Michael B. Jordan, Jonathan Majors, Tessa Thompson

#### Şêwaz

Drama, Spor

#### Dîroka Vîzyonê

3 Adar



### John Wick 4

Em dîbinin ku Keanu Reeves, dîsa di filma John Wick 4ê di rola sereke de ye. Di vê filma nû ya rêzê de, Bill Skarsgard li hember John Wick kesekî xirabkar e. Temaşevan, performansa wî pir meraq dîkin ku piranî wî bi rolên tirsnak û tarî dizanin û nas dîkin. Fîlm li ser têkoşîna jîyanê ya John Wickî disekine. Filma ku tê da gelek dîmenên çalakîyê hene, namzed e ku îsal bibe yek ji filmên herî zêde tînemaşekirin.

#### Derhêner

Chad Stahelski

#### Lîstikvan

Keanu Reeves, Donnie Yen, Bill Skarsgard, Laurence Fishburne

#### Şêwaz

Aksîyon, Tawan, Vekêşan

#### Dîroka Vîzyonê

24ê Adarê



### Heşt Çîya (Le Otto Montagne)

Fîlma bi navê Heşt Çîya ji aliyê Felix Van Groeningen û Charlotte Vandermeeschê va hatîye çêkirin. Em Felix Van Groeningenî bi gelek filmên wî yên ku namzedên xelata Oscar û Cannesê ne, nas dîkin. Bi vê filmê derhêner di Festîvala Fîlman a Cannesê ya 2022an de Xelata Mezin a Jurîyê wergirt. Heşt Çîya li ser serpêhatîya bav û kurekî û çîrokeke hevaltîyê ye . Fîlma ku balê dikişîne ser çîroka hevaltîya Pietro û Bruno ku li çîyayên Alpê derbas dibe, ji aliyê rexnegiran ve gelekî hat ecibandin.

#### Derhêner

Felix Van Groeningen, Charlotte Vandermeesch

#### Lîstikvan

Luca Marinelli, Alessandro Borghi

#### Şêwaz

Drama

#### Dîroka Vîzyonê

24ê Adarê



### Mirovekî Baş (A Good Person)

Di filmê de rolên sereke yê Florence Pugh û Morgan Freeman in. Film qala çîroka veguherîna Allisonê dike. Allison qezayekê dike; piştî qezayê rewşa wê, derûniya wê xera dibe. Lê bi xêra hevaltîya bi xezûrê xwe ra ku ew jî ji temaşevanan ra dibe surprîz ji gelek tiştan difilite. Zach Braff derhênerîya filmê dike. Ev berhema ku tê pêşbînîkirin îsal bibe yek ji filmên însanî û hestîyarî, di warê dramayê de jî xwedî bandoreke zêde ye.

**Derhêner**  
Zach Braff

**Lîstikvan**  
Florence Pugh, Morgan Freeman

**Şêwaz**  
Drama

**Dîroka Vîzyonê**  
7 Nîsan



### Renfield

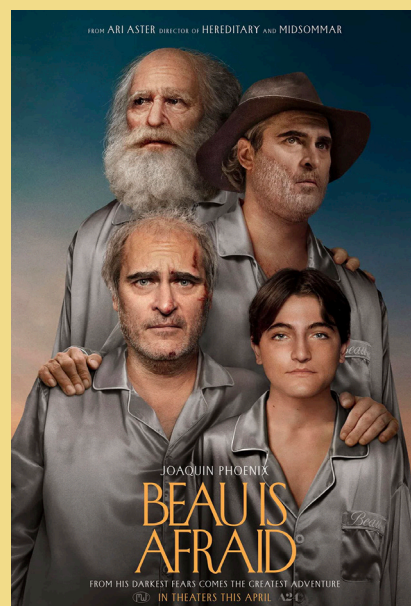
Fîlma bi navê Renfield balê dikişîne ser jîyana Renfieldî ku di xebata klasîk a Bram Stokerî de wekî alîgirê Draculayî tê zanîn. Nicolas Hoult di rola Renfieldî da, Nicolas Cage jî di rola Draculayî da dilîze. Di nav senarîstên filmê da afirînerê Rêzefîlma The Walking Dead Robert Kirkmanî jî heye. Derhênerîya filmê têkilîyek bi Sendroma Stockholm ra datîne, û film bi Renfield re mijûl dibe, yê ku hemî îşkenceyên ku li ser Dracula hatine kirin, berde-wam dike. Fîlm balê dikişîne ser ragihandina bîndestîya di navbera van her duyan da. Karaktera Dracula cara ewil di sala 1931ê da li sînemayê hatîye nîşandin û gelek versiyonên wê hene, îsal jî ji aliyê temaşevanan ve bi kelecaneke mezin tê temaşîkirin.

**Derhêner**  
Chris McKay

**Lîstikvan**  
Nicolas Cage, Nicolas Hoult

**Şêwaz**  
Pêkenok, Nîgaşî, Tirs

**Dîroka Vîzyonê**  
14ê Nîsanê



### Beau Ditirse (Beau is afraid)

Beau Ditirse filmeke nû ya Ari Asterî ye. Derhênerê serkeftî ku bi filmên xwe yê Hereditary û Midsommar bal kişand ser xwe, vê carê bi îdia û şêwazeke cuda derdikeve pêş. Di vê filma 3 saetî de cureyên wekî pêkenok, tirs û dramayê hene. Xelatgirê Oscarê Joaquin Phoenix, ku yek ji baştirîn lîstikvanên salên dawî ye, di filmê de rola sereke dilîze. Fîlm li ser zîlamekî bêtewş e ku diçe serdana dîya xwe û gera wî dibe rêwîtiyeke epîk a mat.

**Derhêner**  
Ari Aster

**Lîstikvan**  
Joaquin Phoenix, Parker Posey, Amy Ryan, Nathan Lane

**Şêwaz**  
Pêkenok, Tirs, Drama

**Dîroka Vîzyonê**  
28ê Nîsanê

# AVANGARDÊ SÎNEMAYA MÎNÎMALÎSTE Û RONAYOXÊ SÎNEMAYÊKA ORÎJÎNALE: ROBERT BRESSON\*



Arêkerdox û tirkî ra açarnayox  
Mutlu Can  
canmutlu1978@gmail.com





Auteranê tewr birêzan yê sînema ra Robert Bresson, sînemaya fransizan û dinya de wayîrê cayê winasî yo ke temamen munxasiran ey o. Rejîsoro ke heme cuya xoya meslekî de, ci ra sey şairo bikamera û fîlozof qal bîyo, tim girêdayeyê hedefanê hunerkîyan û ruhîyan mendo û tu rey meylê xo nêdayo viraştişanê tîcarîyan ser. Sînemaya Fransizan mîyan de di hetê orîjînalîya Bresson'î est ê. O yewin, merdim eşkeno ey sey keso yewin o ke dîskuro dînkî ramito bihesibno; o dîyin zî no yo: Pê kaykerdoxanê profosyonelan nêameyîşê keyfê ey û amatoranê nênasan ra îstîfadekerdişê ey o ke no eksê tradîsyonê sînemaya fransizan o ke girêdayeyê performans û dîyalogan o maneno. Vera sînemaya tîcarîya ya klîşewîye vejîyayîş, însîcamê temayan û mîzansenan û filmê xo yê ke senaryoyê înan ey bi xo nuştê, nê hemînan, o mabênê serranê 1950î ra pey kerd yewê modelanê Pêlê Neweyî yê ameyoxî.

Robert Bresson, 25 êlule 1907 de maya xo ra bî, ey beşê felsefe wend. Verî sey resam û fotografkêş xebitîya la destpêkê serranê 1930î de derbazê sînema bî. Cuya xo ya meslekî ya çewres serraneyî de pêsero hîrê filmê dergmetrajîni antî û bi nê hewayî eşka pêroyîya eseranê ke temamen munhasirê (orîjînale) ey a awan bikero. Yew nuştoxî derheqê ey de wina vatbî: Romannuştoxîya rusan de Dostoyevskî, muzîkê almanan de Mozart çî bo, Bresson zî sînemaya fransizan de o yo.

### Rejîsoro ke karakteranê xo keno rût

Bresson zî eynî sey Dryer'î ê kaykerdoxê ke eşkenê haletanê ruhîyan neqlê rî, ewnîyayîş û leşa xo bikerê înan xebitneno. La çîyo ke o pê eleqedar bîyêne psîkolojîyê estene ney, fîzyolojîyê ey bî. Tempoyê giranî yê kaykerdoxan, bêwaştiş kerdişê hereketan, pêser-pêser tekrarbîyayena eynî qalib hereketan temaşekerdoxan ser o hîsêko winasî keno ke seke ê temaşeyê yew hewnî kenê. Tu kerdena nê merdiman (karakteran) çîyo ke bi tesadufî ameyo kerdene nîyo. Her yewê înan herikîyayîşê cuyê ke munxasirê aye yê, nîşanê ma danê.

Karakteran de tu averşîyayîş nêbeno. Pêkewtişê ruhî qetîyen neqlê teberî nêbenê. Ma herinda nînan de, yew deyo tîmîyankewteyo ke mukabilê janê dejantişî yo, birênan ver de bîyena yew cinîye û jano ke yew mar wextê pîrenvurnayîşî de anceno, hîs kenîme. No samed ra eke merdim bivajo Bresson karakteranê xo keno rût, xelet nêbeno.

### Awankerdoxê Sînemaya Rîtmîke

Sînemaya Robert Bresson'î de bi hewayê pêroyî temayanê sey fezîlet, mesumîyet, suc, merg û întîharî ser o êno vindertene. Rejîsoro ke bi mîzansenê xo yê cîyayî vatoxîya hîkaye transformkerdişê xorîniya hîsî kerdene de westa yo, bi kadrajê xo yê mînimîalistê dîyayîşkî sey Tarkovskî nameyanê verênan yê sînemaya şîrkîye mîyan de ca gêno. Se-

medê Bresson'î destê merdimî/e xeylî muhîm ê. O zafaneyê fîlmanê xo de bi detayan ancîyayîşê destan êno vînayene ke no, bale anceno ehemîyetê destpanayîşî ser. Bresson seke antrparantez akeno û wina vano: Binê ra wedarîyayîşê mesumîyetî de faktoro tewr muhîm pere yo. O senî ke romanê Dostoyevskî de êno vînayene, halanê tewr rezîlan yê merdimî/e neqlê perdeya sipîye kerdene ra fedî nêkeno. Goreyê rejîsori, şertê verênî yê sînema "rîtm" viraştene yo û o lebitîyeno nê rîtmî bivirazo. Bresson winî bawer keno ke, aleladeyîya cuyê mîyan de bê ke hewceyê nameyê yew xeliqnayoxî ra qalkerdişî bêro vînayene, hîsbîyayîşê estene bes o. Nê kontekstî de ehemîyetê filmê *Au Hasard Balthazarî* (Raşt Bêro Balthazar, 1966) pîl o. Kaykerdoxîya sakîna ke stîlê filmî teşkîl keno û sakîniya Marîae, yewbînî pêgenê û yew vatişo sade vejîyeno meydan. Bi goreyê Bresson'î kaykerdoxîye ganî hîna zaf lebitîyayîşê "model" bîyayene esas bigîro. Qehremano/a ke o ey/ayê sey model name keno, ganî erjê ey/ayê yo qetî argumananê ke ê do xizmetê hîkaye bikerê temîn bikero. No filmo ke, Godard'î o sey "90 deqa da tarîxê dinya" pênas kerdo, de Bresson'î serrol dayo yew herî û fîlm de cuya Marîae ke qederê aye maneno çîyanê ke ameyê se-reyê herî, ser o êno vindertiş. Balthazaro (hero) ke waftîz bîyayîşê înan ra pey beno şahidê domaniya Marîae û Jacquesî, wayîrê ey timûtim vurîyenê. Bresson wazeno ke ma herinda nê herî ra ke o her wayîrê xo yê neweyî dest de beno şahidê bêrehmî û xirabîye biewnê merdimîye ra û keno ke samedê xirabîya bingeyêne bizano. Merdimê ke sey "merdimê başî" ênê şinasnayîş, bêhîsiya înan ya vera xirabîyanê ke dormeyê înan de bînenê, sey ortaxê zulmî bîyayene şirove keno. Bresson, merdimî/e sey mesulê heme xirabîyan vîne-no û pêro berêhmîyê ke egoîstîye ver peyda benê rê, sey şahido bêveng, Balthazar'î musneno. Ma stîlê mînimîalî yê rejîsori de hertim xebitîyayîşê waran yê ke teberê ekranî de manenê vînenîme. Bi veng û destpanayîşan îstîqamet

dîyayîşê fehmkerdişî (îdrakî), wina îzah beno: Rejîsor tengijîyayîşê dramatikî xebitneno û bi nê hewayî lebitiyeno ke merdiman celbê meraqkerdişî bikero.

### Neqlkerdaxê Dramanê Zerrî

Dîyalektîkê filmanê Bresson'i , mîyanê razber û realîte de herikîyeno û şono. Peynîye de reseno tek realîte. Na, realîteya ruhê merdimî ya. Hetê bînî ra, semedo ke a realîte newe ra awan bikero, elemananê aye ra yewî, ci ra xaric verdano. No eleman veng o. Veng, dîmenan ra bi hewayê parçe-parçeyî xoser êno veradayene. Metin realîteya dîyin a. Realîteya ey, stîlê ey o. Stîlê dîmenan, stîle ey ra peyda bena la stîlê filmî pêkewtîşo ke nê her dîyinan mîyan de beno ra vejîyeno orte.

Bresson vano ke ganî dîmenî û vengî tu rey konsensus mîyan de nêbê. Fîlm de gamê tewr biherketî, gamê ke metin û dîmen, her yew bi goreyê terzê xo, eynî çîyan vanê yê. Ganî veng, çîyo ke ma ey vînenê tekrar nêkero. Ganî ey bihêz bikero û senî ke lerzîyayîşê têle yew gîtarî, netîceyê gîtarî mîyan de çîngayîşê vengî de bînenê şîdetin û vengî qat bi qatî kenê berz, realîteyan ra yewe zî ganî seba a bîne eynî çîyî bike-ro. Fîlm, temamen no tewir yew têkilîye ser o ameyo awankerdene.

Ganî no zî bêro vatene: Herçiqaş Bresson'i filmanê xo de gelek rey antişê planê nêzdîkî xebitnayo zî, no nêmusneno ke, o agêrayo terzê termînê sînemaya bêvenge. Bi ney amancê ey no yo ke ekspresiyonîzmê tîyatroyê de pêwendîyêke rono. Faktoro ke ey rê no dayêne kerdene, waştîşê newe ra keşkerdişê erjê rîyê merdimî/e bî ke, no waştîş verî hetê Strohehîm û Dreyer'i ra fehm bîbî.

Bresson'i , hema rojanê verênan yê rejîsorîye xo ra dima aktorê profesyonelî red kerdê. Çîyo ke seba Bresson'i muhîm o, dramê zerrî yo. Naye ra bi profesyonelan ney, senî ke merdim mîrî amên keno û pewjeno, înanê ke eşkeno bi amênê xo bipewjo tercîh keno. Rejîsoro tewr bêmerhemet yê sînemaya hemdeme.

## Bi 5 Madeyan Sînemaya Bresson'i

### Cigêrayîşê bi Transandansî yê merdimî

Sînemaya Bresson'i , bi persanê ke mefhûmanê sey homa, bawerî û qederî ser o ge-ge bi hewayê barîzî ge-ge zî yew replîk yan zî îfadeyanê rîyî ra nîmteyî pîrr ê. Bressono ke semedê nê helwêstê xo yê persayox û cigêrayîşê xo yê bi halê transandansî ra nameyê ey rejîsoranê sey Bergman û Antonîonî reyde qal beno, krîzo ke modernîte ver peyda beno, ey, bi halê tewr sadeyî neqil keno. No cigêrayîş yan zî krîz Papazê ciwanî yê *Journal D'un Curé de Campagne* (1951), *Rojnuştayê Yew Papazê Herême* ke sereyê ey pîrrê persan o ra heta qehremanê trajîkî yê *La Diable Probablement* (1971) *Muhtemelen Şeytan* o ke meylê xo întîxarî rê est o, bingeyê sînemaya Bresson'i teşkîl keno.



### Rîyê Bêîfadeyî

Bresson derheqê aktorê profesyonelan de wina behs keno: Gama ke babete sînema bo, aktorê profesyonelî seke welatêko xerîbî de bibê asenê. Û dewam keno "Aktorî û sînema bi eynî zîwanî qîsey nêkenê." Rejîsoro ke nê semedî ra bi kaykerdaxanê amatoran, hetta bi tabîrê ey "modelan" reyde xebitîyayene tercîh keno, rîyanê çîlekeşan weçînenno û înan sey bêîfade, seke ê yew obje yan zî dekor bê xebitneno. *Michelê* (*Pickpocket*, Kîsebir 1959) hetanî herê Rast Bêro Balthazar (*Au Hasard Balthazar*, Raşt Bêro Balthazar 1966) nê heme rîyî, bîyê rîyê tewr îkonîkî yê tarîxê sînema.



### Xeyalo [Îmgeyo] Safî

Goreyê Bresson'i di tewirî filmî est ê, filmê ke wasitayanê tîyatroyî xebitnenê û êyê ke kamera seba ke bixelîqnê/newe ra bêardene xebitnenê. Bi goreyê rejîsorî ke o herinda Sînema de 'sînematografî' vatene tercîh keno, film viraştene, bi xeyalanê hereketinan yê ke veng refeqetê înan keno, nuşte nuştene yo. Yew xeyal ancax sayeyê têkilîya ey bi sewbînan xeyalan mana qezenc bikero, çîyo ke muhîm o fonksiyonê xeyalî yo dramatik nîyo, xeyalo ke ey ra ver yeno senî vurneno û transforme keno, o yo. Vatişê sade û munitiyê Bresson'i ke o halê tewr safî yê xeyalî gêreno, bi serran Sînemaya Ewropa ser o zî tesîro pîl kerdo.





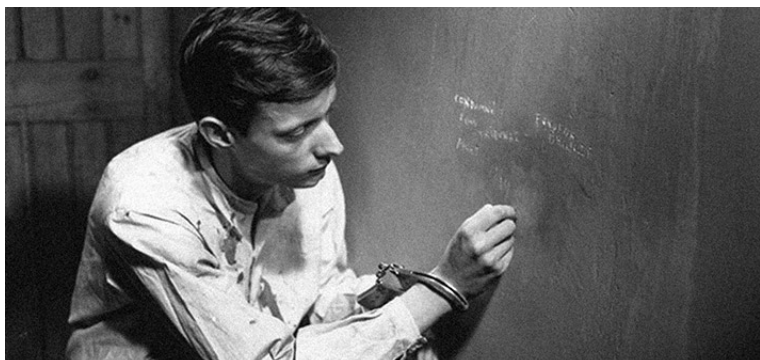
### Azadîya Destan

Seba sînemaya Bresson'i destî zî qasê rîyan wayîrê ehemîyetê îkonografîk ê. Herî mîştîdayîşê cinîyêka ciwane ra hereketê destanê yew kîsebirî yê atîkan, engîştanê helisîyayen yê yew mehkumî ke ey bi rojan texteyî kinitê ra hetanî destanê yewî ke çeke ca kenê destanê embazê xo ke o hema newe hetê wayîrê ê destan ra kişîyayo, pêro destî tewr tay hendayê rîyan zaf hîkayeyan vanê. Destî qewimîyayîşê ke mumkin o ke her game bibê yan zî hîsê ke ma nêşkenê rîyê karakterî/e ra bivejê, xerdayoxê înan benê. Bressono ke ey hema-hema ke seke yew karakter bê, azadîye daya înan, semedê ney bi yew Montaîgne ra ciragirewte îzah keno: "Destê ma zafanê nêşonê ver bi ê cayan yê ke ma ê sewqî kerdê."



### Vengo Xelîqnayox

Seba Bresson'i veng, manaya xeyalan teqwîye nêkeno, eksê ey manayanê ke mumkin nîyo ke ê bi sayeyê xeyalan bêrê peydakerdiş xelîqnenê. Bresson vano ke sehneyê ke ganî veng û xeyalî refeqetê yewbînan bikerê de bîle giranîye tena bidin yewî, nêbo sey di renganê beriqîyayan yewbînan ra rol diznenê. Gama ke goş zereyî eşnaweno, çimî teberî vînenê. Hetta ge-gane rayîrê îfadekerdişî yo tekane veng beno. Remayîşê Yew Mejkumê Dardêkerdişî (*Un Condamné à Mort s'est Échappé*, 1956) de Fontaine mehkumanê bînan yê cîranan reyde bi vengê ke dano dêsan ra û înan vejêno têkilîye roneno. *Kîsebir* de zî ganî Michel çit nêvejo; bêvengîye refeqetê destanê ey ê ke o înan bi nimitkî dekeno ceban, keno çenteyan.



### Erjnayîşanê Robert Bresson'i ra

... Di tewir filmî est ê; filmê ke îmkananê tîyatroyî ra (kaykerdoxî, sehnekerdişî ûêb.) îstîfade kenê û filmê ke kamera sey wasitaya zêd-nîyayîşî xebitnenê.

Sînematoğrafî, yew nuşteyo ke resimanê bihereketan û veng ra awan beno yo.

Senî ke yew veng eke yewna rengî reyde bêro têhet vurîyeno, dîmen zî gama ke sewbîna dîmenan reyde bêro têhet ganî bivurîyo. Mavajîme kewe kîştê kesk, zerd û sûrî de tim eynî kewe nîyo. Cayo ke tede vurîyayîş nêbo, uca de huner nêbeno.

... Fîlm de oyo ke heqo xo pê keweno ke qisey bikero "zere" yo. Dinyaya zereyî ya kesana yanî. Beno ke bivajîyo ke bingeyê hunerî teber o, naye gore behsê "zereyî" kerdene sey nakokîyêk bero vînayîş. Çi yo "Ez"? Mi filmê ke tede her çî hereket keno la ê bi hewayê giranî ameyê viraştîş diyê. Hetê bînî ra mi filmê ke tede tu çî xo nêlewneno la ê bi tempoyê zaf lezdarî virazîyayê zî dîye. Çîyo ke mi fehm kerd no yo: rîtmê filman qaso ke bieşko tempoyê giranî yê zereyê filmî absorbe bikero bihêz nîyo. Elemento ke hereketê rast-kênî dano filmî, tena dinyaya zereyî yê kesana.

... Tek çîyo ke ez kena, leb-îfîyena ke bikera no yo: Xeyalê xo, dîmenê ke sereyê mi ra vîyarêne, înan neqlkerdene yo. Ez kena ke yew atmosfero ke hema dîmenanê verênan ra hetanî averî ez bieşka ey muhafa ze bika awan bikera.

... Ez esteyan, objeyan û parçeyanê heqîqetî gêna, înan çarçewayanê înan ra cêra, kena, kena xoser, sewbîna yew nîzamî de ca kena û bi nê qaydeyî înan dêkewena yewna xoserîye mîyan. Fîlm, gama ke dîmenan û veng reyde bî tîmîyan û înan film de cayê xo girewt film awan beno, helbet nê etabî de ehemîyetê mûnîte zî nêno munaqeşekerdiş. Kesî cuye nêdanê filmî. La gama ke filmî awankerdişê xo tamam kerd, cuye dano kesana.



... Hertim, heta ke mi ra êno ez venga ardimê ferasetê xo dana û kena ke çîyanê qismîyan (cuzîyan) ser ra biresa qanûnanê pêroyîyan.

Gama ke ez filmanê xo virazena, ez ser o nêfikirîyena ke ez do çi bikera; tena bê ke înan îzah bikera kena ke tayê çîyan hîs bikera û konsantreyê înan biba.... Fikirîyayene dişmenêko zaf xedar o. Merdim gama ke huner virazeno ganî herinda zekaya xo de, zerrî û hisanê xo bixebitno."

... Roj bi roj ez sînemaya xo ra serebûtanê fiksîyonan erzena. (vejena) Gelek prodaktorî û sazgehtarî babetanê xo bi xo weçînenê û bê ke terzê ser o bifikirîyê tim eynî metotanê dîmenkeşîye tetbîq kenê. Bi nê qaydeyî kenê ke qenaetê dinya de tena yew perspektîf est o peyda bikere. Pasîfîya ewroyêne ya sînema zî beno ke ney ra hasil bena. Kam roje ke sînemagerî, zîwanardişê hîsanê xo de azad bîy, salonê sînemayan do hetanî fek bibê pîrr.

... Ez sey yew kesî yo ke o senî ke maya xo ra bîyo resam o, labelê edî tena resmanê sînematografîkan virazeno vana, goreyê mi merdim nêşkeno cuye biçarno çekuyan ser. Eke ez binê tesîrêkê edebî de menda, no belkî zî tesîro ke Dostoyevskîyî mi ser o kerdo yo. Semedê ney tena heyranîya min bi ey nîya, naye ra dotêr romanê ey de psikolojîyo tradîsyonelo ke romannuştoxê hemdemê ey –esas neke tena hemdemê ey- zaf qîymet danê ci, rastê rêça ey bîle nêameyîşê merdimî/e yo.

... Hema vîzer yewî/e mi ra persa, va: "Ti qey nêşonî û temaşeyê filmanê xo nêkenî?" Rast o, ez nêşona û înan temaşe nêkena. Çunke ê mi tersnêne, tena û tena semedê naye ra ez temaşeyê înan nêkena. Mi rê winî êno ke ez roj bi roj înan ra dûrî kewena; no zî mi zaf tersneno; çunke ez vînena ke pêro filmê bînî hetê şarî ra tesdîq benê, la mi hema qet nêşnawit ke filmê mi hetê şarî ra tesdîq benê. Û ez tersena. Tersena ke yew şarî ke o musnîyayo ke sewbîna çîyan rê hîsgêr bibo rê çîyêk pêşkêş bikera. La ney ra yo zî, ge-ge şîyayîşê bi temaşekerdena yew filmî ke yê mi nîyo, mi rê balkêş êno. La ez semedo ke bivîna ke mi ra çend dûrî yê, şona temaşekerdişê ê filman. O wext, ferq kena ke ez yew sînemaya ke bi gama şaşê dest bi rayşîyayîşî kerda, yanî sînemaya ke

binê qalibê muzîkalî de, tîyatroyê dîmenkerdeyî de menda, hem balkêşîya xo (tena balkêşîya xo zî ney, otorîteya xo zî) vîndî kena û ver bi bobelate kaş bena ra bêzerrî bo zî vera-vera durî kewena.

... Babete yew wasita ya. Çîyo ke ma bi aye kenîme muhîm o. Yew filmê mi ez sewqê destan kerda. Sewqê çapuksuwarîya destan ya îstîsnayîye, zîrekîya înan kerda. Seke veteyêkê Pascal'i êno mi vîrî: "Ruh, destan ra hes keno."

... Mi yew filmî de waştîbî ke merdimê ke "seba ke nêvîne çimê înan, seba ke nêşnawê goşê înan est ê" bi realîteya trajîkî bîyara têduşt; yanî bi jehrîkîyayîşê planetê ma yê matematîk û organîze-kerdeyî.

### Di Anekdotê Balkêşî

Rejisoro Namdar Tarkovskî, serra 1978'î de roportajo ke rojnameyê Le Monde ey reyde kerdo de wina vato:

Bresson, îmkanê derheqê cuye de qisey kerdene, nîşandayîşê hetê cuye yê bêemsalî, perdeyê sipîye de mumkin nêbîyayîşê tekrarê her jestî gêreno. Feqet nakokîyêka winasî est a, pêro jestî alalade yê. O, çîyê alaladeyî pê çîyêkê bêemsalî îfade keno. Qabîlîyetê ey yê çîyê ke girdîya ey dereceya bêpeynîye de ya bi çîyê ke qijîya (şenikîya) ey dereceya bêpeynîye de ya têkildarkerdişî ez tim muteessîr kerdo. Ez vana qey mi çîyo ke ey waştî ke vajo tim fehîm kerdo.

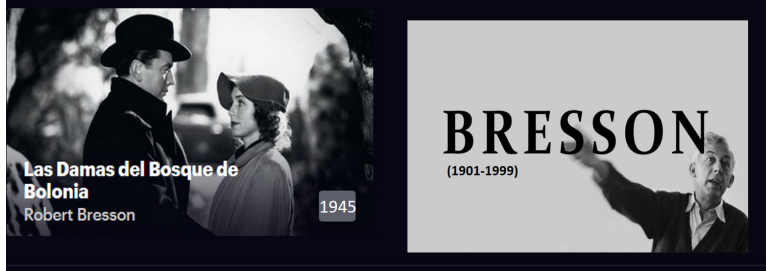
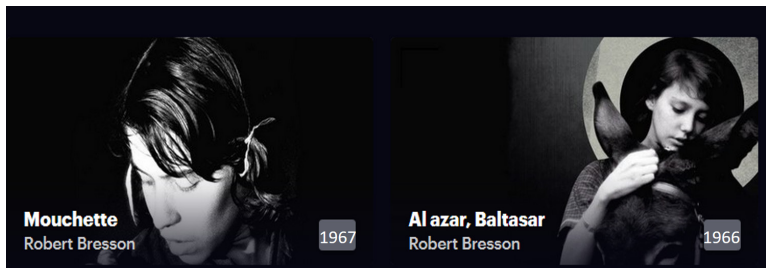
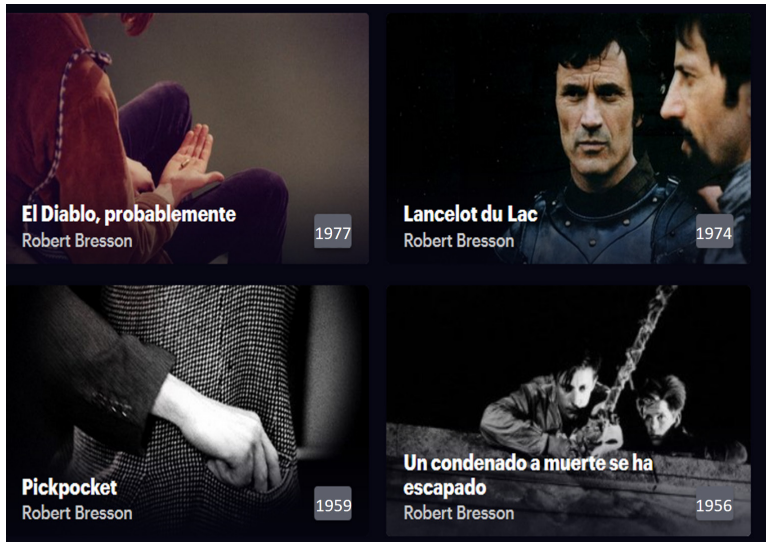
BBC 2018 de, bi rayanê 209 rexnegiran ke ê 43 welatan ra yê, 100 filmê tewr başî ke zîwanê înan îngilîzkî ra teber yew zîwan o yê tarîxê sînema weçînayî. Bi goreyê xebera ke BBC Tirkî de ca girewta, rexnegiranê filman yê ke ê beşdarê ankete bîyê ra ameyo waştene ke 10 filmê sînemaya dinya ke tewr zaf ecibnenê (begem kenê) rêz bikerê. Filmê ke tewr zaf kewtê lîste, bi goreyê rêzbîyayîşî sey 100ê verênî ameyî lîstekerdîş. Rêza 52ê na lîste de filmê Au Hasard Balthazar, 1966 (Raşt Bêro Balthazar) yê Bresson'i ca girewto.

### Fîlmografiya Robert Bresson'i

- 1943 *Les Anges du Peche*  
Melekê Guneyan
- 1945 *Les dames du Bois de Boulogne*  
Cinîyê Daristanê Bologna
- 1950 *Le journal d'un curé de campagne*  
Rojnuşteyê Yew Papazê Herême
- 1956 *Un condamné à mort s'est échappé*  
Remayîşê Yew Mehkumê Dardêk-erdişî
- 1959 *Pickpocket*  
Kîsebir
- 1962 *Le procès de Jeanne d'Arc*  
Mehkemekerdişê Jean d'Arce
- 1966 *Au hasard Balthazar*  
Raşt Bêro Balthazar
- 1967 *Mouchette*  
Mouchette
- 1969 *Une femme douce*  
Yew Cinîya Şîrine
- 1971 *Quatre nuits d'un rêveur*  
Çar Şewê Yew Xeyalperestî
- 1974 *Lancelot du Lac*  
Lancelotê Gole
- 1977 *Le diable probablement*  
Muxtemelen Şeytan o
- 1983 *L'Argent*  
Pere

### ÇIMEYÎ

- Andre Bazin, *Sinema Nedir?*, Çeviren: İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1993
- Göstermenin Sorumluluğu*, Derleyen: Artun Yeres, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2004
- Güney Birtek, "Avrupa Sineması", *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, Sayı: 72, İstanbul 2015, s. 129-152
- <http://ankarasinemadernegi.org/directors/robert-bresson/>
- <https://altyazi.net/altyazi/bes-maddede-robert-bresson-v/>
- <https://ilerihaber.org/icerik/baslik-91168.html>
- <https://www.hayalperdesi.net/haber/yorum/2610-21-bressonun-sinematograf-uzerine-notlari.aspx>
- Penelope Houston, *Çağdaş Sinema*, Çeviren: Dikmen Gürün, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, İstanbul, 1966
- \*No nuşte, reya yewine hûmara 4. ya kovara EW-ROYİ de weşaniya, mi seba kovara TEMAŞEYİ o çim ver ra vîyarna û bi hewayêko qismî hîra kerd.



# FÎLMÊ MAL MO E: Krîzê Ontolojîkî yo Xomendiş û Seyînanbîyayîş Kolonyalîzm de



Welat Ramînazad  
xebatgesh@gmail.com





Kolonyalîzm, hetêk ra bêedaletî, nehuqûqî, neheqî, neetîkî, naheqîqetî, bêwîjdanî hetê bînî ra wehşîbîyayîş, barbarî, tirawitiş û dizdî yê. Tarîxê merdimîye de sey dewrê bajar-dewletan de, dewrê qrafîyetan de, dewrê împaratorîyan de, dewrê fetîhanê dînîyan de û dewrê modernîzm û kapîtalîzmî de çend qonax û prosesê kolonyalîzmî est ê. Dinya de dewrê modernîzm de sedemanê dîyarkerdeyan yê sey tayînbîyayîşê sîstemê kapîtalîst, pradîgmaya pozîtîvîzm û fikrê tekamûlî û bi netewperwerî ra wertevejîyayîşê netew-dewletan ver, kolonyalîzm kewt yewna qonax û dewir.

Dewrê modernîzmî de kolonyalîzm hîna wehşî, barbar, zalimanê kolonyalîstan bi fikrê tekamûl û pradîgmaya pozîtîvîzmî xo meşrû kerdêne; xo rê heq û huqûq dîyêne ke welatêk, netewêk, cografîyayêk îşgal û kolonî bikerê û ti ra biçerê.

No qonax û dewrî de kolonyalîzm seke kîmya û bîyolojîya dinya û cuye serûbin bikero, peynîya nê dewrî de gelek taxrîbatê bêçareserî, problem û krîzê ontolojîk û epîstemolojîkî yê tîmîyankewteyanê sederreyan, şokê tarûmarkerdeyî, travmaya derbaznêbîyayî, şer û pêrodayîşê nêqedîyayî, trajedîyê ke merdim însanetiya xo ra şermayêno vejîyayî werte.

Kolonyalîzm hewla netewa kolonîkerde “seyxokerdiş” o, bi no hawa çî dewlemendîya bînerdî çî sererdî, her çîyê kolonîkerdeyan tirawitiş o. Dewrê modernîzmî de kolonyalîstan her welato ke kolonî kerdêne, waştênê

reng, veng û ruhê netew-dewleta xo weyra de bikerê realîte. Îqtîdar, îdarekerdiş û hakîmiyetê xo, înan hewldane ke tede asîmîlekerdişê netew û şare kolonîkerdeyan înaşa bikerê, fikrê înan no bî ke eke şar û neteweyanê kolonîkerdeyan “bikerî sey xo”, kolonyalîzmê înan heta ebedî payidar bo. Hewla “seyxokerdişê înan” ameyêne manaya plan, program, bi bikarderdişê her tewirê şîdetî, muhendîsiya çînkardiş û kiştişê her çîyê kolonîkerdeyan û bimankurtkerdişê înan ê.

Kolonîkerdebîyayîş bi xo krîzêk ontolojîk o. Kolonîkerdeyî ne însan î. Çimkî subje nîyî, îradeyo azad înan çîn o. Kolonîkerdebîyayîş, ne



temam bîyayîş û mehrummendiş o; merdimo kolonîkerde zewq û hîsa azadî û serbestî, subjebîyayîşê mehrum mendo ke nêzano serbestî û azadî çî ya, nêşino fehm bikero subjebîyayîş çî yo, subjenêbîyayîş hertim mehkuîya netemambîyayîş o, însannêbîyayîş o.

Kolonyalîzm teyna yew krîzêko ontolojîk nîyo, gelek krîzanê ontolojîkan xo reyde ano. Mesela rîyê hewldayîşê seyxokerdişê kolonyalîstan ra mîyanê kolonîkerdeyan de krîzê ontolojîkî yê Xomendeyî û Seyînanbîyayoxî û Neweraxoagêrayîşî vejîyenê werte.

Semedê nê krîzî welatêk, netewêk kolonîkerdeyî de însan bîyêne di felqeyî, şer û krîzê ontolojîkê her felqeyî zî cîyawaz o. Felqeyêko kolonyalîzm red keno, mensûbê ey vanê ney, teslîm nêbenê, şerê xomendiş, qebulnêkerdiş û redkerdişê seyînanbîyayîş danê û şerê xoazadkerdiş kenê. Labêle gelek bedel û netîceyê xirabî yê şerê xomendiş dayîş, xobîyayîşî de israrkerdişî estê. Mavajîm sey bêkarî, îşkence, hepis, kiştiş... Kolonyalîzm de çîyo ke tewr zor û giran o hewla xomendiş dayîş o...

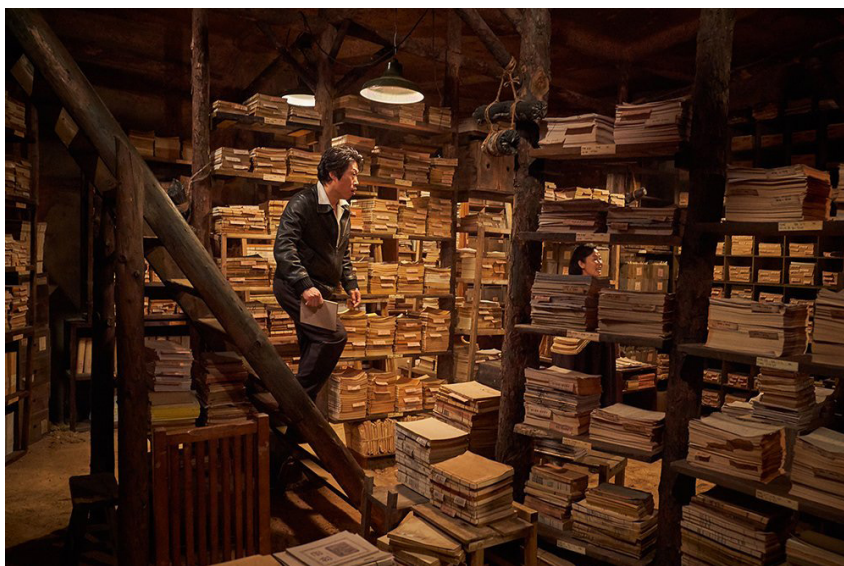
Felqeyo bînî rîyê ezîktî, tersonekî, rebenî, çînbîyayîşê egoyî, qelsî, menfaatperestî, xoperestî ra xo ra fek veradanê, xo nêmanênê, xo teslîm kenê, benê seyînan; kolonyalîstî senî wazênê benê o hawa. Seyînanbîyayîşê xo ra xayîntî û îxanetê xo, welatê xo, zîwanê xo, estbîyayîşê xo kerdo,

hetê bînî ra zî dişmenîya xoverd-eyoxanê xomendeyan kenê, qralî ra zafêr benê qralgir, wazênê înan zî daxilê felqeyê xo bikerê. Qebulk-erdîşê xonêmendîş, xorafekveradayîş, seyînanbîyayîş xo reyde gelek fîrset û îmkanan ano, gelek beran akêno. Labêla xonêbîyayîş krîzêko ontolojîko xorîn û komplîke yo. Çimkî bi waştîş zî bibo kolonîkerde cade nêşkeno bibo seyînan...

Netewa kolonîkerdeye de yewna krîzo ontolojîk peyda beno, no zî newe ra xoagêrayîş û hewla xobîyayîşî dayîş o... No derheq de ma eşkenê nuştoxanê ke verî bi zîwanê kolonyalîstan nuşto, dima ra agêrayê zîwanê xo înan sey nîmûne bidê.

Kolonyalîzm, meseleyêka heqî, heqîqetî, edaletî, etîkî ya. Şerê xomendîş dayîş yeno manaya hewldayîşê xo teslîmnêkerdîşê ezîktî, rebenî, bêedelatî, neheqî, neetîkî, nêwîjdanî yo. Hewldayîşê seyînanbîyayîş yeno manaya cinitîşê tembûrê neheqî, neetîkî, bêedelatî, ezîktî... yo.

Bi zîwan estbîyayîşê netewek virazêno. Tîne netewêk zîwan o. Kultur, ruh, hîşmendî, vîro kolektîf ûsn. bi zîwanî virazîyênê. Naye ra krîzê ontolojîkê Xomendîş û Seyînanbîyayîş de çîyo ke ser o şer beno zîwan bi xo yo. Mendîş û nêmendîş netewêk girêdayeyê zîwan ey o. Xomendîş zîwanî ra têkildar o. Seyînanbîyayîş bi terkê zîwanê xo kerrdîşî reyde têkildar o.



Welatek kolonîkerdeyî de şerê kolonyalîst û kolonîkerdîşî de; krîzê ontolojîkê xomendîş, xoazadkerdîş û seyînanbîyayîş, seyxokerdîş ser o çînerdîş û geşêrkerdîş û ganîyêrkerdîşê zîwan ra beno. Hetêk ra kolonyalîstî wazênê zîwanê kolonîkerdeyan çin bikerê û zîwanê xo bikerê zîwanê înan ancax bi çînerdîşê zîwanî eşkenê estbîyayîşê xo hertim bikerê, hetêkê bînî ra zî kolonîkerdeyî zî hewl danê ke zîwanê xo geşêr, berzêr, ganîyêr bikerê, encax bi wina kerdişî bieşkê sey xo bîmanê û xo azad bikerê.

Tam zî fokusê filma Mal-Mo-E ya Koreya Başûrî, (2019) ê Eom Yuna de krîzo ontolojîk û şerê xomendîş, xoazadkerdîş û seyxokerdîş, seyînanbîyayîş est o.

Backgroundê filmî de Mal Mo E mîyanê serranê 1910-1945î de hetê Japonya ra dagirkerdîş û kolonîkerdîşê Koreyî est o.

Bînê kolonyalîzmê Japonya de Koma Zîwanê Koreyî, hewl dana ke bi nimîtkî heme lehçeyanê zîwanê Koreyî ra ferhengêk amede bikero û biweşano. Film, xo no hewldayîş û waştîşî awan keno. Ma filmî de şahedîya bi fedakaranê hîkayeya amedekerdişê trajîk û serkewteyî yê nê ferhengî kenê. Hetêk ra Koma Zîwanê Koreyî vera heme tehdîdan, şîdetan, astengîyan, zordarîya japonan sey îşkence, kiştîş, hepisî hewl dana ke ferhengê xo tamam bikerê. Hetê bînî ra zî Japonê kolonyalîstî semedo ke rayîr bigîrî ke no ferheng nêro amedekerdiş her wehşîftîyan kenê. Mesela, koma ferhengî, sey mehzan cayo ke bînerdî de yo qasê des



serî yo ke ha karê xo kenê la rojêk polîsê japonî erzênê mehzenî ser, heme nuxxayanê ferhengî arê danê benê. Heme endamê komîsyonî xo binkewte û zorê ci şîyaye vînenê. Dima ra ma fedakarîya endamêk komî vînenê ke o şewan ranêkewto yewna nuxxaya çekuyan veto.

Kolonyalîstî zanê ke çînerdîşê ruhê netewî tena bi çînerdîşê zîwanê kolonîkerdeyan mumkin beno. Kolonîkerdeyî ver bi na hewle vera kolonyalîstan de mûcadele kenê, ê zî zanê ke azadî û serbestîya înan zîwanî ra girêdîyaye yê. Coka Koma Zîwanê Koreyî, seba ke zîwanê xo



biseveknê, sey xo bimanê, xo azad bikerê bîryar danê ke ferhengêk amade bikerê.

Şerê xomendiş, xoazadkerdiş û seyxozerdiş, seyînanbîyayîş xo filmî de amede (nê)kerdişê nê ferhengî ser ra awan keno.

Hetêk ra Împaratorîya Japonyaya Kolonyalîste estbîyayîşê xo, înan seyxozerdişî, hedrenêkerdişê nê ferhengî û çinkerdişê zîwanê Koreyî de vînenê. Ma film de raştê nê îfadeyê komîserêkê Japonî yenê: “Împaratorîya Japonya, seba ke heta ebedî bandora xo Kore de biramo, ganî ma ruhê Koreyî dera bikê û bierzê” Çinkerdişê ruhe Koreyî ancax bi çinkerdişê zîwanê Koreyî pêbêro. Ancax bin o hawa îşxalê Japonya Kore de daîmî, hertimî bibo. Naye ra hem hewl danê vernîya amedekerdişê ferhengî bigîrê, hem zî zîwanê Koreyî qedexe kenê, zordestî bi Koreyijan kenê ke wa ê nameyê xo bibedelnê.

Hetê bînî ra zî xoverdayîşê çend netewperweranê koreyijan, sey Koma zîwanî est o ke, xomendiş û xoazadkerdişê welatê Koreyî amedekerdiş û weşanayîşê nê ferhengî de vînenê. Film de nê îfadeyî girîngîya zîwanê ma musnenê: “Zereyê çekuyan de ruhê netewî est o. Ma, ‘welatê ma’ û ‘aileyê ma’ vanê, la Rojawan de termê ‘ma’yî sey ma nêşuxulnenê. Vanê ‘welatê mi’ û ‘aileyê mi’ No hemverê yewbînî de têkîliya ma û ruhê ma yê netewî nawneno.” Bi amedekerdişê nê ferhengî wazênê zîwanê xo newe ra gandar, geşêr û berzêr bikerê hem zî amedekerdiş û weşanayîşê nê ferhengî yeno manaya dekolonyalizmê netewa Koreyî.

Ma peynîya filmî de vînenê ke, gîdîşatê tarîxê Împaratorîya Japonya, çend netewperwerê Koreyî yê neyvatox û teslîmnêbîyayî dîyar kenê.

Filmî ra çend anekdotê girîngî yê bînî:

1. Film, girîngîya zîwanî, girîngîya çekuyan û yê lehçeyan, girîngîya standartkerdişê zîwanî, amedekerdişê ferhengî û xebata kolektîfî nîşanê ma dano. Rêbazê amedekerdişê ferhengî çi yo? Nika ame mi vîrî filmê The Professor And The Madman (2019) zî ser o hedrekerdişê ferhengê Oxfordî ser o yo. Koma Zîwanê Koreyî senî xebetîyênê, rayîr û rêbazê înan çi bî? Film cewabê nê persan dano ma. Koma Zîwanê Koreyî hende tîtîz xebetîyena ke, nêwazena çekuyêka lehçeyê xo zî vîndî bike-ro. Girîngî dana heme lehçeyan, zehmetîya amedekerdişê ferhengî ver mîyanî komî ra yew vano, “ma lehçeyêke teber de biverdê” serdarê kome vera ey de bihêrs îfîraz keno vano, “her lehçe mirasê netewa ma yo ma senî teber de biverdê?”

2. Kolonyalîstî senî îdare kenî, senî xebetîyênê, û şîdet û metodê kolonyalîstan ma filmî ra vînenê. Kolonyalîstî bi îşkence di endamanê Koma zîwanî kişenê, ma filmî de vînenê ke nenûgê yewî kaş kerdî...

3. Ma prosesê dekolonyalizmê Koreyî temaşe kenê. Vera asmîlasyon û otoasmîlasyonê weşî de îsrar, rîkdarî, neyvatox, teslîmnêbîyayoxê fedakarî, xobexşîya çend merdîmanê netewperweran yê Koreyî û serkewtişê înan temaşe kenê.

4. Filmî de pêrodayîşê di jenerasyonan est o; pîy û lajî. Ma vînenê ke pîyê serdarê Koma Zîwanî, Ryoo Jeong-(Yoon Kye-sang), wendegehêkî de sey mudîrî kar keno. Verê cû o antî-kolonyalîst bîyo, seba ke welatê xo azad bike-ro hewl dayo. Labêle bawerîya xoazadkerdiş û xoserbestkerdişê xo vîndî kerda. Dima ra cepheyê xo bedilneno, beno hetkar û ardimkarê kolonyalîstan. Ey hende bawerîya xo ya azadî û serbestî vîndî kerdam ke lajê xo ra vano teslîm be.

5. Bedilnayîşê ferdî ma filmî de vînenê. Ma hîkayeyê Kim Pan-Su (Hae-Jin Yu) temaşe kenî. O bêamanc û bêxayê, dizd o... Film nawnêno ma ke netewperwerî, eşkena dizdî ra qehramanêke neteweyî bivejo.. Kim Pan nêbîyêne amedekerdişê ferhengî neresayêne sereyî. Dima ra ma bander benê (pê hesiyênê) ke Kim Pan semedo ke cuyêka başêr û bikonforêr nêdaya înan bi mektûbeke gedeyanê xo ra uzrê xo wazêno. Bi amedekerdişê nê ferhengî o hem wazeno xo gedeyanê xo ra bido efûkerdiş, hem çimê înan de hîna girîng bibo hem zî gedeyanê xo rê mirasêk biverdo ke pê ey ê serberz bibê.

6. Zewqê Xomendiş, Azadî û Serkewtiş

Ma sehneyê peyênî de zewqê xomendiş û azadî û serkewtişê vînenê. Sehneyê peyênî de Ryoo Jeong-(Yoon Kye-sang) , bi şayî û keyfweşî wendekaranê wendegehê verênî reyde kaye gude keno.

“Mal-mo-e yanî ferheng 13 seran de tamam beno. 1942 de hîris û hîrê endamê Koma Zîwanê Koreyî yenî hepiskerdîş. Înan ra di kesî semedê îşkence ra mirenê. Xoserîya Koreyî ra dima taslaqê Mal-mo-e sey Ferhengê Gird yê Zîwanê Koreyî yeno weşanayîş. 3000 zîwanan mîyan de tena 20 zîwanan de ferhengê mehelfî est ê, nê vîst zîwanan ra yew zî korekî yo. Şerê Dîyînî yê Dinya ra pey, welato ke zîwanê xo bi tamamî kerdo sey verî, bi îhtîmalê pîl tena Kore ya.”

Aqûbetê koreyijan ma kurdan ser o bo!...

## TERMÊN SÎNEMAYÊ • TERMÊ SÎNEMA

## زاراوه سینه‌ما یه‌کان

KOVARA TEMAŞE | kovaratemaşe@gmail.com



Înglîzî	Kurmancî	Zazakî	Soranî
Action	Aksîyon	Aksîyon	ئاكشن
Action-lover	Aksîyonhez	Aksîyonhes	ئه‌فینداری ئاكشن
Amator	Amator	Amator, -e	ئه‌ماتۆر
Communication Tool	Amûra Ragihandinê	Wasitayê Komunîkasyonî	که‌ره‌سته‌ی په‌یوه‌ندی
Anime	Anîme	ganîkerdiş (n), candarkerdiş (n) anîmasyon (n)	ئانیمی
Atmosphere	Atmosfer, Rewş	Atmosfer (n) Rewşe (m)	په‌وش
Interesting	Balkêş	Balkêş, -e; Enteresan, -e	سه‌رنجراکیش
Documentry	Belgefîlm	Fîlmo belgeki (n), Fîlmo dokumanter (n)	به‌نگه‌فیلم
Visual	Bînebar, Dîtbar	Dîyayîşkî	دیمه‌ن
Frame	Çarçove	Kare (m)	چارچیوه
Producer	Çêker	Prodüktor, -e; Fîlmviraştox, -e	به‌ره‌مه‌یننه‌ر
Production	Çêkirin, Produksîyon	Viraştiş (n), Produksîyon (n)	به‌ره‌مه‌ینان
Genre	Cure	Tewir (n)	جۆر، ژانر، ته‌وه‌ر
Genre	Cure	Tewir (n)	جۆر، ژانر، ته‌وه‌ر
Box Office Gross	Dahata Gîşeyê	Hasilatê Gîşeyî	داهاتی بۆکس ئۆفیس
Director	Derhên, Rejîsor	Rejîsor, -e	ده‌ره‌یننه‌ر



Înglîzî	Kurmançî	Zazakî	Soranî
Psychology	Derûnnasî	Psîkolojî (n)	دهرووناسی
Scene, View	Dîmen	Dîmen (n)	دیمه‌ن
Feature Film	Dirêjfilm	Dergfilm (n)	دریژه فیلم
Vision	Dîtin, Vîzyon	Dîyayîş (n), Vînayîş (n)	دیتن
Drama	Dram	Dram (n)	درامی
Stuntman	Dublor	Dublor, -e	بری-ئه کته‌ر
Editor	Edîtor	Edîtor, -e	بیرازکه‌ر، تیدیتۆر
Magic	Efsûnî	efsûnin (n), sêhrin (n)	ئه فسانه‌یی
Movement, School	Ekol	Ekol (n)	رێپاز
Expressionism	Ekspresyonîzm	Ekspresyonîzm (n), Teberdayoxî (m), Teberdayoxîye (m), Berdayoxî (m), Berdayoxîye (m)	ئیکسپریسیۆنیزم
Fantastic	Fantastîk	Fantastîk, -e	فانتاستیک
Film-maker	Filmçêker	Prodüktor, -e; Fîlmviraştox, -e	سینه‌ماگەر
Trailer	Fragman	Fragman (sn,n)	سه‌ره‌داو
Box Office	Gîşe	Gîşe (n)	بۆکس ئۆفیس
Interview	Hevpeyvîn	Roportaj (n)	دیمانه
Thriller	Heyecanî	Nengijîyayîş (n)	هه‌ستبزوین
Science Fiction	Honaka Zanistî	Sayinsfikşin (n)	خه‌یالیی زانستی
Fiction	Honandin, Pevxistin	mûnite (n), pêarde (n, sn),	چیرۆک
Seventh Art	Hunera Heftem	Hunero Hewtin	هونه‌ری حه‌وته‌م
Cut	Jêkirin	Birnayîş (n), îlawekerdîş (n)	برین
Subtitle	Jêrenivîs	Cêrnus (n)	ژێرنوووس
Characteristic	Karakterîstîk	Karakterîstîk, -e	کاره‌کته‌ریستیک
Synopsis	Kurte, Sînopsîs	Sînopsîs (n, sn)	کورته
Hero, Charecter	Leheng	Qehreman, -e	پالّه‌وان
Speed	Lez	Lezîye (m), Lezî (m),	خێراپی
Actor, Actress	Lîstikvan	Kaybaz, -e; Kaykerdox, -e	ئه کته‌ر
Manga	Manga	Manga (m)	مانگا
Minimalism	Minîmalîzm	Mînîmalîzm	مینیمالیزم
Mythology	Mîtolojî	Mîtolojî (n)	ئه فسانه‌ناسی، میتۆلۆژی
Montage	Montaj	Montaj	مۆنتاژ
Mystery	Nepenî	Esrar (n)	نه‌په‌نی، نه‌ینیی
Technical View	Nêrîna Teknîk	Ewnîyayîşo teknîk	دیمه‌نی ته‌کنیکی
Close Plan	Nêzplan, Plana Nêz	Plano Nêzdîkî	پلانی نزیک
Representantion	Nimandin, Temsîliyete	Temsîliyete	نواندن
Screening	Nîşandan	Nawîyayîş (n)	نیشاندان
Sign, Indicator	Nîşane	Nîşandayox (n), Nawitox (n), îndîkator (n)	هێما
Blacklight	Paşronî	Pey ra roşkerdîş	پشترووناکی

Înglîzî	Kurmançî	Zazakî	Soranî
Flashback	Paşvegerk	Peyserşîyayîş (n, sn), Flaşbek (n, sn)	فلاشباک
Background	Paşxane	Peyplan (n) Background (n)	زەمینه
Comedy	Pêkenok	Komedî (m)	کۆمیدی
Screen	Perde		شاشە
Film Editor, Mounter	Pevbest, montajker	Mûnitox, -e/Pêardox, -e	مۆنتیتر
Satellite	Peyk	Peyk (n), Satelît (n)	سەتەلایتی
Pixel	Pîksel	Pîksel	وێنە خال، پیکسەل
Time traveling	Rêwîtiya Demê	Seyahetê Demî	کانبواری
Documentary Series	Rêzebelgefîlm	Rêzê Rêzefîlmî (n)	زنجیره بە لگه فیلم
Series	Rêzefîlm	Rêzefîlm (n)	زنجیره
Cartoon Series	Rêzexêzefîlm	Rêzekarîkature (n)	زنجیره کارتۆن
Theatre	Şano	Tîyatro (n)	شانۆ
Censorship	Sansur	Sansur (n)	سانسۆر
Sequence	Sekans	Sekans (n)	سکانس، گرتە
Scenario	Senaryo	Senaryo (n, sn)	سیناریۆ
War	Şer	Şer (n)	شەڕ
Lead-actor	Serlîstikvan	Serrol (n)	شاکە سایه تی
Adventure	Serpêhatî	Macera (m)	بەسەرھات
Season	Sezon	Sezon (n)	وەرز
Cinematography	Sînematoğrafî	Sînematoğrafî (m)	سینەماتۆگرافی
National Cinema	Sînemaya Neteweyî	Sînemaya Neteweyî (m)	سینەمای نەتەوێ
Border	Sînor	Sînor (n)	سنوور
Naturalism	Sîruştparêzî	Naturalîzm (n)	سرووشتپاریزی
Spying	Sîxurî	Casus, -e; Ajan, -e	سیخووری
Crime	Tawan, Sûc	Sûc (n)	تاوان
Audience, Viewer	Temaşevan	Temaşekerdex, -e	بینەر
Tragedy	Trajedî	Trajedî (m)	تراژیدی
Universal	Unîversal, Gerdûnî	Unîversal, -e;	جیهانی
Resolution	Verêşbarî	Zelalîye (m), Solubîlîte (n)	دیقه
Picture	Wêne	Fotograf (n)	وێنە
Publishing	Weşandin	Weşanayene	بلاوکردنه وه
Academy Award	Xelatên Oscarê	Xelatê Oscarî	خه لاتی ئۆسکار
Cartoon	Xêzefîlm	Xêzefîlm (n)	کارتۆن
Self Made	Xweçêkirî	Xocarîkerde, -ye	خۆکرد
Zoom	Zûmkirin, Nêzîkkirin	Zoom, Nêzdîkerdîş	نزیکردنه وه

Ev lîsteya termên sînemayê yên bi kurmançî bi alîkarîya Mîkaîl Bilbil ve hatiye çêkirin.

Semedê çekuyanê zazakîyan, Ferhengê Grûba Xebate ya Vateyî ra ame îstifadekerdîş.

ژیار هۆمەر « ئەم فەرھەنگۆکە سینەمایێیە ئامادە کردوو.

# 7<sup>TH</sup> EDITION NEW YORK KURDISH FILM FESTIVAL

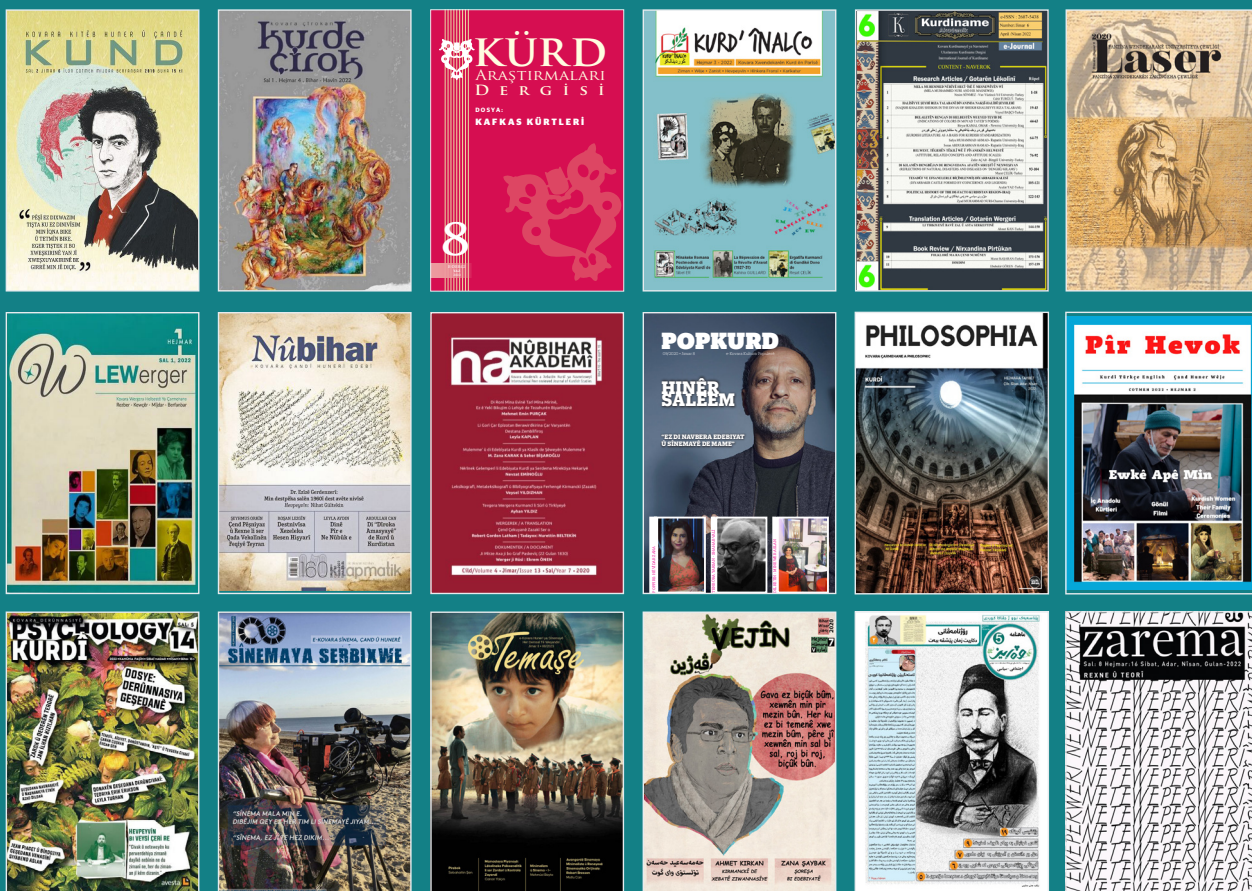
20-26  
OCTOBER  
2023



# 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](mailto:KovargerênKurd@gmail.com)



Endama Koma Kovargerên Kurd e