Temaşe

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

Bo Jîna Emînî...

Li Xaçerêya Hêmayên Dekolonyal Sînemaya Kurdî
Engin Sustam

Hevpeyivîn bi Emîr Xulamî ra
Hevpeyvîn: Armanc Dayan

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

سینەما و سیاسەت لێکدانەوەی دۆخی ئاواراتەیی لە فیلمی ”هیوا“ی
یەڵماز گۆنای

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

Temaşe

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

•

Xwedî û Berpirs
Mehmûd Beyto
Cîhan Ulus

•

Edîtorî
Mehmûd Beyto
Cîhan Ulus
Armanc Dayan

•

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

•

Rûpelsazî
GrafîKURD

•

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

•

www. kovaratemase. com
kovaratemase@gmail. com
company/kovara-temaşe
kovaratemase
kovaratemase

Edîtorya

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

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

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

Di vê hejmara me da me mijarên xwe giran kir û berê xwe da xwendineke akademîk. Hêja Engin Sustamî bi serenavê li Xaçerêya Hêmayên Dekolonyal Ssînemaya Kurdî li ser taybetmendîya antî-kolonyal ya sînemaya kurdî nivisî. Remezan Kaya bi nostaljîyekê li ser Bahoz (2007) mukir bû. Mihemed Şarman bi serenavê di Fîlmê Kick OFFê de Rizîna Îronî û Alegoriyê nivîsek têr û tije bo xwîneran kir diyarî. Ozkan Kûçûk jî pêşketîna sînemaya kurdî û rêyên wê ji xwe kirîye mijar. Ardîn Dîren jî li pey sînemaya Jonas Mekas ket. Miradê Miradan berê xwe da Dekaloga Kieslowski û analîza her deh hejmaran kir. Murad Bedirxan bi serenavê li Gorî Dahûrana Semîyolojîyê ya Christian Metz, di Kurtefîlmê Azad da Mekan analîzeke xurt li ser mijara mekanê nivisî. Hesen Chalak bi fîlmê Mr. Turner (2014) li ser wênesazî û sînemayê nivîsî. Mela Mihyedîn behsa têkîlîya sîyaset û sînemayê kir. Rûmet Med li ser Béla Tarr û sînemaya wî nivîsî. Sûprîza herî mezin a vê hejmarê jî hevpeyivîna Armanc Dayan ya bi Emîr Xulamî ra ye ku bi mijarên sereke behsa sînemaya kurdî û rewşa sînemaya Rojhilatê Kurdistanê û sînemaya Emîr Xulamî bû.

Di zazakî da Burcu Roza Allahverdî bi beşa duyem ya nivîsa xwe bi me re ye. Pinar Yildiz bi serenavê Sînoran Ser ra Ver bi Keyeyî: Sînemaya Alî Kemal Çinarî behsa sînemaya Alî Kemal Çinar kir. Welat Ramînazadî vê carê jî bi mijarek cuda bi serenavê Fîlmê Beatsî: Şiknayîşê Ezîktî û Ferdbîyayîş li pêşberî we hêjayan e.

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

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

Temaşe bi hejmara xwe ya herî dirêj li ber ezîz û hêjayan e…

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku

Naverok

Li Xaçerêya Hêmayên Dekolonyal Sînemaya Kurdî
Engin Sustam 5

Bahoza Salên 90î
Ramazan Kaya 16

Di Fîlmê Kick OFFê de Rizîna Îronî û Alegoriyê
Mihemed Şarman 20

Ji bo Pêşketina Sînemaya Kurdî Çend Peywirên Rojane
Ozkan Kûçûk 22

Hewrikên di tûrikê Jonas Mekas de
Ardîn Dîren 27

Deh Fermanên Xwedê û Dekalogên Kieslowski
Miradê Miradan.. 30

Li Gorî Dahûrana Semîyolojiyê Ya Christian Metz, Di Kurtefîlmê Azad De Mekan – I
Murad Bedirxan 38

William Turner, Mike Leigh û Fîlmê Mr. Turner
Hesen Chalak.. 42

Mr. Smith Goes to Washington, Têkilîya Sîyasetê û Sermayeyê
Mela Mihyedîn 46

Nûnerekî Serkeftî yê Sînemaya Helbestkî: Béla Tarr
Rûmet Med.. 50

Hevpeyivîn bi Emîr Xulamî ra
Armanc Dayan.. 53

Fîlmên Temaşeyê
Jaro.. 65

Hetê Sînemaya Moderne Ser O Tesîrê Ey û Felsefeya Egzîstansîyalîzmî Ra Ewnîyayîşêk Ro Ser Cereyanê Pêlê Neweyî Yê Fransizan (II)
Burcu Roza ALLAHVERDÎ.. 68

Sînoran Ser ra Ver bi Keyeyî: Sînemaya Alî Kemal Çinarî
Pinar Yildiz.. 74

Fîlmê Beatsî: Şiknayîşê Ezîktî û Ferdbîyayîş
Welat Ramînazad 79

سینەما و سیاسەت
لێکدانەوەی دۆخی ئاوارتەیی لە فیلمی "هیوا"ی
یەڵماز گۆنای 82

Li Xaçerêya Hêmayên Dekolonyal Sînemaya Kurdî

Engin Sustam
enginsustam@hotmail.fr
Ji wergera tirkî: Serhed Serhedî

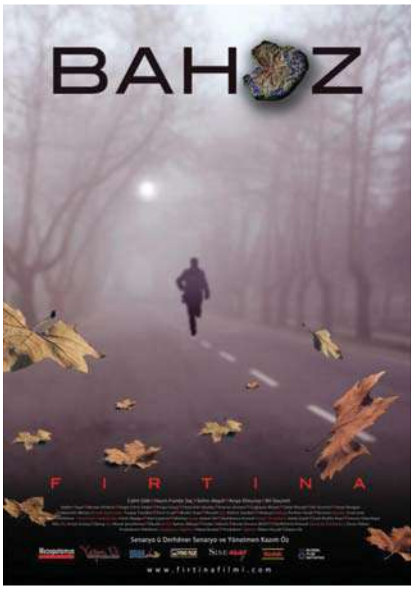
▲ Wêne: Ji postera dirîreşkan

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

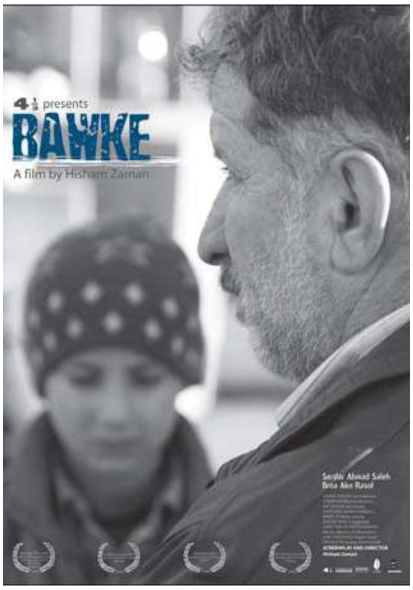
vir de wê gelekî pak be em bala we bidine ser tecrubeyên mêtingeriyê. Sînemaya kurdî; di nava dewletên wekî Tirkiyê, Îranê, Iraqê, Surîyê û Rojavayê dîasporayê wekî berê jî çend kesan bal kişandiye ser, wê ji xwe re li derva qadek ava kiriye û xwedî bîra dîroka sînemayeke dekolonyal e. Pirbûna dîmenên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



Sînemaya bê Dewlet û Bêwelatî

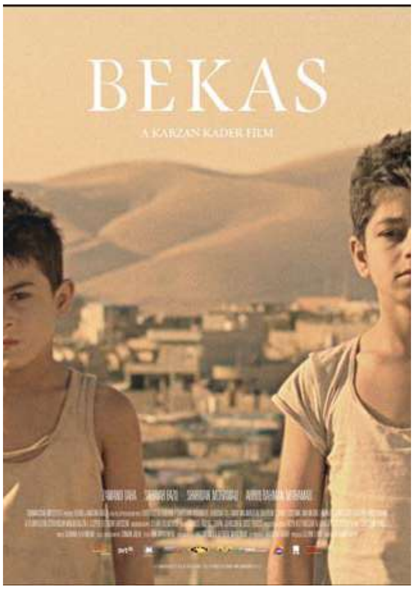
‘Cinawir rastiyê dagir dikin...’

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

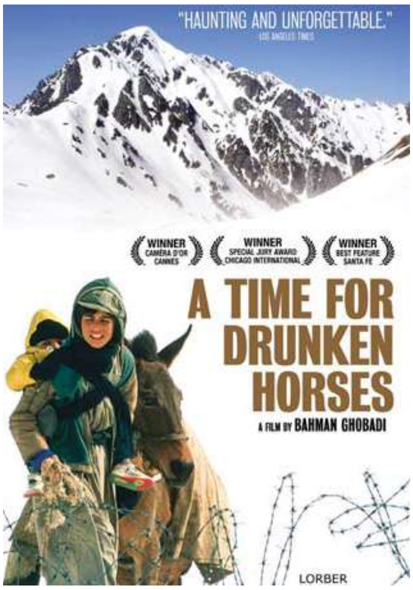


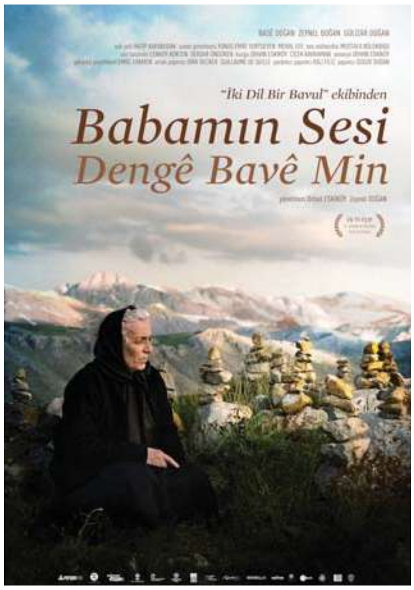
ser têkiliya zarokekî koçber û bavê wî yê xebatkar hûr bûye yan jî fîlima ‘Dîwar’ ya Yilmaz Guney (1983), fîlima Jiyan ya Jano Rosebîanî (2002), fîlima Kosî jî Difirin ya Bahman Ghobadî (2004) yan jî fîlima Bêkes ya Karzan Kader (2012) de hêmayên zaroktiyê û çîrokên rast hatine li cem hev, tenê ‘rastiyê’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

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



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





sinemaya Tirkiyê, Îranê, Iraqê, Surîyê û ji ya Rojhilata Navîn wê da, li serneteweyê (transnational) taybet jî li sirgûnê/diyasporayê girêdayê çalakiyên ontolojik û azmûnên sazûmaniyê ye.

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

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

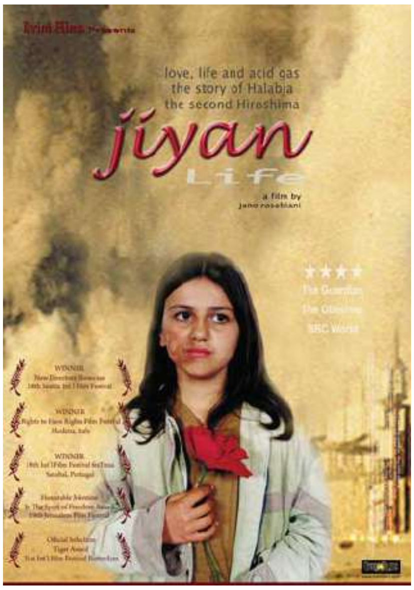
dewletên mêtinger hene. Ji ber wê di vê mijarê de bandora herî giring, ya sînemayê ye, ew xwedî hêzekê ye û dikare qadeke hafizayê biafirîne. Di sinemaya kurdî de, valahiyên mekanên bajêr, têkiliya li gel dekolonyalîzmê û berhemên hunerî yên li hin mekanên bajêran têne çêkirin, çawa derfetê dide me da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

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

Laşên biçûk yên li dijî sînemaya baviksalarî

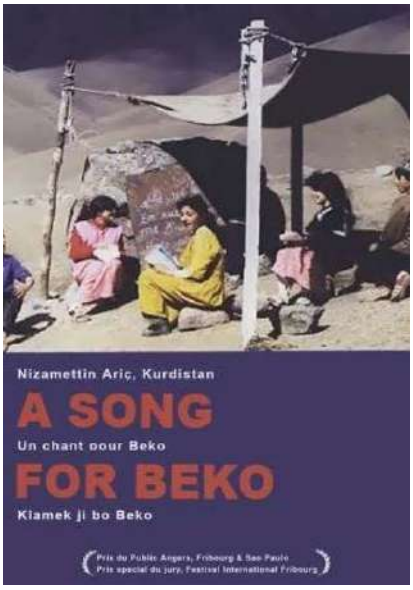
Ji aliyekî din ve, kurtefîlim a Gokhan Yalçinkaya ya bi navê Kurneqîz (2016) behsa tecrubeyên xortekî nêromê î ji ber qanûnên civakî yên baviksalarî tê navbino kirin û bi xwe de dikêle dike. Fîlma ewil ya bi warê zayenda civakê (LGBTIQ+) de hatiye kişandin û li dijî serdestiya nêrzatiyê radibe û li gel xwendina kuyîrî (queer) berê me dide koreografîye ev e. Bi vê yekê em dibînin ku sinemaya kurdî, mêtingeriyê tenê bi meseleya axê ve gire nade, her wiha hêmayên li derveyî modernîteya kolonyal berev bi modernîteyê têne hilberandin, bi rexneya kulturî ya baviksalarî re li vir cî dibe; yanî hewaya nûnertiya klasik a 'cahilbûnê û mêrtiyê' êdî vediguheze û li dijî qanûnên nêrza yanî ruxîneriya civakî, şeklên hunerî (kuyîr dij-estetîk) peyda dibin. Di sinemaya kurdî de li ser van meseleyên di xwe da hêmayên kolonyal dihewînin û zêde zelal nîn in, xebat pir kêm in; hêmayên zaroktîyê ango jinê û analîza hêmayên li ser laşên kuyîr û zaran têne kirin dê vê dewrê zêdetir bibin.

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



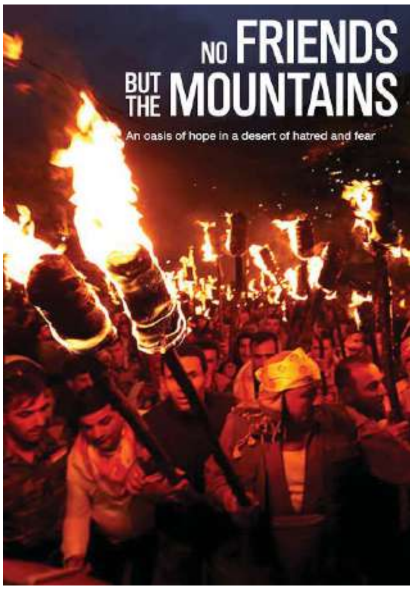
ji pêngava odîpal zêdetir; bi têkiliya wî ya li gel ya siyasî dema ew canbêzar, berbelav û hişk dibe tê pirsîyarkirin, lewra halê wî derdikeve holê (ji şoreşa jinê berev jinbûnê). Esildanî pirsiyarkirin û diyalog, li ser karakterê têkçûyî, bêhnteng û xwe vedişêre (veşartî) û ezabê li canê xwe dike diqeside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

Di sînemayê de hêmayên çolê û çiyê



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

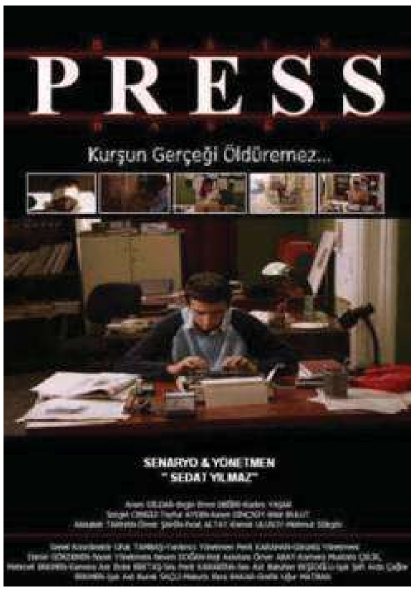
ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku



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

Sînemaya li ber devê travmayê û tundiyê

Temayên gelek fîlmên kurdî, yên sala 1990î şûnda hatine çêkirin, tundiyê, koçberiyê, zayendperestiyê, efsaneyan, dîrokê, şerr, mitên kulturî, çîrokbêjî, nostaljiya çolê û siyasetê di xwe da dihewînin. Helbet ev rastî û bikeriya (subjektive) sinemaya kurdî ji bo nêzîkbûna zimanê vegotina sinematografik were gelemşe kirin, rê li ber xebatên me nagire ku em şopên vegotina fîlimî nebînin bê çawa bi stratejiya vegotineke dilzîzîyane hildaye fîlmê. Bîra 'qirêj'ya salên 1990î 'kesên hatibûne girtin û wê deme winda bûn yan jî kuştiyên kujerên wan serwinda' zimanê şerr û tundîtiyê, di civaka kurdan da tenê travmayek peyda nekir, wê kir ku formên dijî-tundîtîya epîstemîk, di nava hunerê de, berhema sînemayî û berhema edebî da jî bixuyê. Di nava karên kurd diafirinîn de, hem xwediyê forma hunerî ya dij-tundîtiyê ye hem jî hilberînên bi pêwendiya di navbera sembolan ra çêdibin tev, di xwe da şopa miletekî bê dewlet dihewînin. Evan karên hatine afirandin vê dikirpînin. Hunermendên li Dîyarbekirê û Mêrdînê, tevî xebatên hunera rojane, sînemayê û edebiyatê bûne, li ser ereba Renault-Torosên salên 90î karên hevpar kirine û evan karên hevpar tenê kuştiyên kujerên wan serwinda sembolize nake, bi bîra me dixe ku bîra berhemên hunerî yên wê demê xweyî kod û fîguran bûne. Mirov dikare van mînakan bide: di çiqa Hunera Hevçax da; Ev ne Torosek e ya Ali Bozan, What a Lovely Day a Ahmed Ogut. Di çiqa sinemayê da: Bahoz a Kazim Oz (20089 Min dît û The Chîldren of Diyarbekir a Miraz Bêzar (2009) Cinawirê Torosê ya Firat Yavuz (2011). Torosa Spî ku bixwe ereba têkçûnê ya

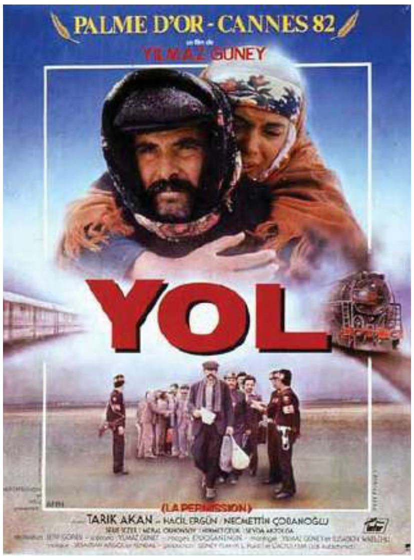


salên 90î ye, Alî Bozan, Ahmet Ogut û Firat Yavuz (fîlima Cinawirê Torosê) di xebatên xwe yên li ser Torosa Spî de (hafıza dewletê) li ser kesên hatine binçav kirin û winda bûne û kesên hatine kuştin, bi îmaja Torosên Spî sembolize kirine. Ev ereba bûye navnîşana kuştiyên kujerên wan serwinda, tenê hêmaya kirpandina teknîka sembolîzekirinê nîn e, li ser nifşên 1990î nîşanî me dide bê ka hunermendên kurd li ser têkildariya estetîkê çawa di hêmaya sinemayê û vegotina hunera hevçax da bi cî bûne. Îmaja Torosên Spî, desthilatên alîgirên şerr in, bo bîranîna şerr wekî gazî spêleyan bikin, ecêb e. Çawa ku tevahiya sîstema panoptîk salên 90î li ser Rewşa Awarte ava bûne, Torosa Spî erebeyeke fenomenîk e têkçûyî ye. Ev erebe, dilê desthilatdara totaliter, alava windabûnê, têkçûnê, zilmê û gefxwirîyê ye. Torosa Spî, sembolek e û wekî spêleyek destê xwe li laşê kurdekî muxalîf ê birîndar bide bûye alava tirsê û di hişê mirovên windayî de sembola dewleta kolonyal e. Divê mirov ji bîr neke ku ev sembol alavake şerr bixwe ye jî. Erebe, tunditiya dewleta zordar û haceta nefretekê ye, ev erebe wê tîne bîra mirov, zarokên Dayîkên Şemiyê tîne bîra mirov. Ev ne pêngava ewil ya hunerê ye ku li hemberî desthilatên zordar (pratîkên tunditiyê) radibe, di qada sînemayê da karên gelek derhêneran û lîstikvaniya hunermendan, tam jî desthilata ewlekariyê ya salên 90î û bîra li dijî kultura şerr bêdeng dimîne, nîşan dide. Li hemberî peymana tirkbûnê, bi rêya arşîva kurdan ya dij-bîr epîstemeyê lê dikin. Em dikarin li dor piraniya hêmayên di sinemaya kurdî da têne xebitandin serî li çîrokê bixin û lê bişêwirin. Di gelek fîliman da deng, hêma, lîlandin û şeklê vegotina çîrokî, wekî dîroka devkî tê hunandin (hêmayên devkî). Mesela dubendiya di navbera rastiyê û xeyalê de, çarçoveya di navbera travmayê û tunditiyê bi dîmena ewilî wekî planeke xwendina dîrokî tê dayîn û piştî wê jî çîrok, bi pirsgirêka kurdan ve tê girêdan, mîna kilê siphanî bikişîne çavan li kamerayê dikin. Yanî hafizaya travmatîk, hessasiyeta di hundurê mirov da çêbûye, sînorên hatine perçe kirin û hwd. xetên cihana xeyala sinemaya kurdî her wiha dîroka sinemaya poltîk dide der. Miraz Bêzar di fîlima Min Dît û Zarokên Diyarbekirê de çîroka zarokên derbider bûne, zarokên dê û bavê wan ji aliye dewletê ve hatine kuştin dike, Sedat Yilmaz di fîlima xwe ya Pressê de (2010) behsa çîroka 'Rojeva Azad/Ozgur Gundem'ê û tunditiya rewşa awarte ya li dijî rojnameyên rojane yên kurdî hûr dibe û bi zanetî hinek kilîşeyan li dora hizra netewî ava dike lê dîroka tundîtiyê ya di hêmayan da 'edilî ye, me dem û dest nêzîkî mekanîzamaya zexta giştî dike û me û wê mekanîzmayê bi hev dide nasîn. Her wiha fîlima Kîck Off a Shawkat Amîn Korkî, (di sinemaya Başûrê Kurdistanê de navekî qedîm e) ji ber ku qala travmaya ji dewra Seddam bo îro maye, halê kurdên li Musilê û têkiliya koçberan dike, muhîm e. Dîsa kurtefîlima derhêner-lîstikvan Shwan Attof, Barbar and the Worlds (2018) li ser dewra 1980î ya Seddam û dewra 2003ên post-Seddam disekine û li gel bala xwe dide parametreyên serê carê diguherin, li ser muhebeta di hundurê berberxaneyê de derbas dibe hûr dibe û berê me dide aliyên siyasî û danberheva travmayên di navbera herdu aliyan.

Yanî ev halê han, mînakeke xurt e û tundîtiya leşker û polîsên dewletê şênber dike û çîroka hatiye hunandin ji ber ku pişta xwe dide aktorên dagirker û şerê wan, hewl dide rexneyeke dekolonyal jî ava bike. Wekî hinek fîlmên sînematîka wan li ser tunditiyê, jin û zarokan dixebite, her wiha Fîlm a Min Dît; li ser zeman, bîr, fikir û axaftinê bi awayekî tengezariya Diyarbekirê ya di navbera bajêr/çol/koçê û berxwedana di wê qadê de nişan dide. Fîlm ji vegotina klasik wêda, her dem pêkhateyeke hêmayan ango bandora avahiya di bin wan de maye li sekansan dike, wekî encama çîrokê û dîmenan vegotina xusûsî (zarokên derbider bûne, polîsên Jîtemê û rêya analojiya bi ser laşe jinê re) ji kilîşeyan dîmenekê rastî digire û wisa dewam dike.

Li pey şopa bîreke kurt…

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



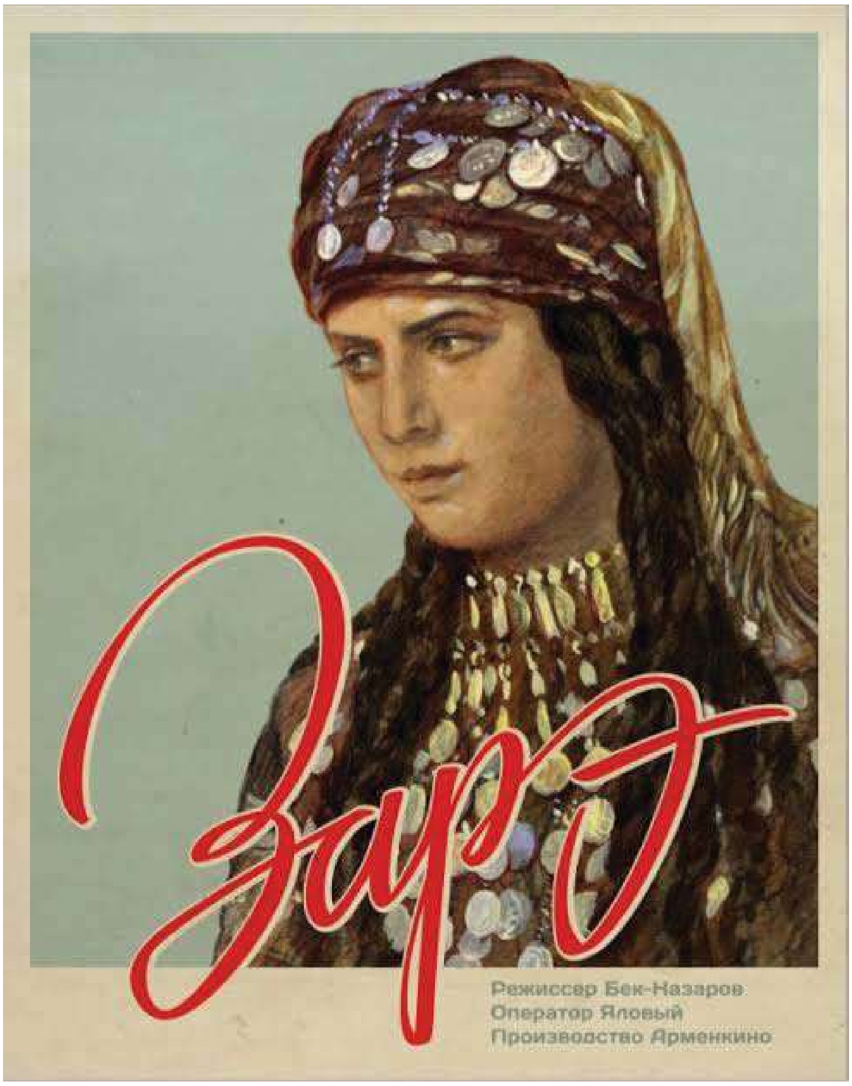
hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

20an ji bo kurdan wekî dîroka trajîk hate qeyd kirin û ji ber wê xebatên hunerî û sînemayî ji ber zexta siyaseta nekropolîtîk û trajik û kêmasiya sazûmaniyê qedereke ji xwe ra qadek lê nekir û wekî edebiyatê ji xwe ra li erdnigarîne din (diyaspora) qadek dît. Bona wê dema meriv li dîroka sinemaya kurdî dinihêre, divê li ber çavê mirov be û mirov bi ser gotina dîrokî ya siyasî ra tê girêdan gav neke, li ber me mekanîzmayên tund yên siyasî û desthilatên zordar hene û li ber me disekinin. Kesên wekî Bahar Şîmşekê li ser sinemaya kurdî dixebitin (Bahar Şîmşek 'Kurdish Cinema' û A Cinematography of Kurdishness: Identity, Industry and Resistance') ev hafizaya ji aliyê gelek zanyaran yan jî ji aliye gelek rexnegiran ve bi hurgulî tê nirxandin, nirxên kurdên bi psîkolojiya perçebûyî tevdigerin derdixîne pêş. Belkî jî ji ber wê ye dîmenên ewil yên sînemaya kurdî, heta wextekê bi klîşeyên wekî berxwedanê û maxduriyetê dewam kirin. Qedexeya li ser zimanê kurdî, kir ku zimanê sinemayê di qada çanda girseyî ya domînyonê de were hundandin û em dibînin ku di fîlman de zimanê 'fermî' bi darê zorê tê xebitandin. (wekî fîlimên Yilmaz Guneyî). Em dikarin derbirînên ewil yên di derheqê kurdî da; yan ji belgefîlm a (4 beş in) Sufferîng ya behsa jiyan û berxwedana kurdên rojhilat yên piştî Şoreşa Îslamê di nava PDKê de cî digirin û fîilma Nan û Azadî (neçar dimîne li mişextiyê dewam dike-1982) ya Tayfour Bathaî tespît bikin yan jî ji fîlimên piştî salên 90î li dîyasporaya Ewropayê hatine kişandin de (Nizamettin Ariç, Kilamek ji bo Beko -1992-, Îbrahîm Selman, Karwanekî bê Deng- A Silent Traveller -1993-) bibinin. Her çend dîrokeke kurt a sinemaya kurdî hebe jî meriv dikare bibêje ku sinemaya kurdî li diyasporayê xuyabû. Heke îllim jê re dîrokek were danîn, li gel patolojiya mêtingeriyê afirandiye û şertên derengmayînê, meriv nikare fîlma derhênerê Ermen ya li ser Kurdên Êzîdî çêkiriye wekî jêder bihesibîne û wisa pê da here. Xêncî wê, ez dibêjim qey em li ser fîlm a Suffering Tayfour Bathaî (1979) û her wiha Nan û Azadiya wî (1982) yan jî fîlima Rê (1982) ya Yilmaz Guney û Kilamek ji bo Beko ya Nizamettîn Ariç bisekinin wê ji aliye metodolojîk ve bêtir rê li ber me veke. Ji dêvla em bibêjin sinemaya kurdî 'heye' yan 'tuneye' yan jî sinemaya kurdî dereng dest pê kir û em nîqaşên bêsûd bikin, em çav li sinemaya dekolonyal ya bala wê li ser hinek hedîseyên diyar yên sosyopolîtîk û ontolojîk bigerînin û zemînê ziman û îmaja wê peyda bikin wê sûda wê zêdetir be. Li ser meselê, divê em li ser dîrokeke din a sînemayê, nîqaşeke din bikin. Belgefîlma Zarê (Zerê,1926) ya Hamo Beknazayan-Nazarov û fîlimên li ser kurdan hatine çêkirin bo diyarkirina dîroka sinemaya kurdî, derî li nîqaşine din vedike. (wekî mirov Ahmed Arif û Yaşar Kemal bîne tevî nîqaşên li ser edebiayata kurdî têne kirin, bike) Mirov li dijî vê xwendin/nirxandina dîrok diyarkirinê, rexneyekê bike wê pak be. Nivîsîna dîrokê ya neteweyî ya ketiye nava xwendinên sinemayê û dîroka hunerê jî, ji aliyê derbirînên hunerî ve ne ti tiştek in, lê vegotina xeternak ya hewl dide bîra neteweyî bivejîne/çalak bike (ji hizra netewî zêdetir çalakkirina wekî vegotineke kolonyal) derî li xwendinên poltîtîk-dekolonyal ya sinemaya kurdî digire. Hêmayên kurdî û nîşanên kurdî yên stereotîp û oryantalîst ku ketine nava fîlmên Ereban, Îraniyan û Tirkan, li cem Kurdan meyleke populer ya piştî salên 1960î bû. Fîlmên li gor bazarê û li gorî nêrîna çanda bilind ya Tirkbûnê yan jî ya Îranîbûnê, tevî kartêka çanda populer û meyla îdeolojîk ya wê demê li 'kêmîneyê'(minority) dinihêrî, fîilmên kela wan bilind (thriller film) û yên aksiyona wan zêde (Li Turkiyê: gelek fîlimên Yeşilçamê, li Îranê: Dalaho (1967). Sadeq The Kurd, Qîza Kurd, Abu Jasim the Lor, Huseynê Kurd yan jî Siwariyên Kurdistanê ya Naser Teghyarî) yan cihêkarî derdixistine pêş yan jî zimanekî kolonyal bo melodiramên kurd ê 'mexdur, rêbir, çors' pêşkêş dikir. Halbûkî dîroka sinemaya kurdî ya kurt, ji ber ku derbeke giran li van klişe û hêmayan daye zêde bi qîmet e. Heke mirov li ser sinemaya kurdî li gorî hêmayên sinemaya serdest li ser kurdan çêdike, dîroka sinemaya kurdî hûr bibe, wê ji aliyê metodolojîk ve bibe xetayeke mezin û pirsgirêkeke polîtîk.

Her wiha arezûya peyda kirina 'welatên dûr, hêmayan, yên din (others)' ku evana ji aliye mêtingerên zordar hatine afirandin û ji ber ku sinemaya provakator ji hêmayên King Kong û Tarzan wêda bo fîlmçêkeran pîyaseyeke wê ye baş heye (em nikarin Zerê ya Beknazaryanê bikine nava vê kategoriyê) di deman demê de lêkolînên antropolojik yên mirovên zanyar di derheqê 'eşîrên wehş, binecihan, rêbiran' kirine û kela mirov radikin, û her çi qas derbê li hêmayên yên dinêtiyê (otherness) bixe û ev muhîm be jî, mirov xwendina dîroka sînemaya kurdî di vir de lê bike, heçkû wê repertuvar kêm dimîne. Wekî me diyar kiribû dîroka sinemaya kurdî, xwe dispêre referansa sala 1926an de li ser kurdan hatiye çêkirin. Yanî belgefîlima Zarê

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

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



fîlma (Zarê) di dîroka sinemaya kurdî de wekî fîlima 'ewil' tê qebûl kirin, di vê wateyê de her çend referans nebe jî tevkariya fîlimê ya antropolojik ya li ser kurdan pir pir zêde ye. Rohat Alakom mafdar e, wî cara 'ewil fîlmeke li ser kurdan nirxandiye û wî bi têkiliyeke ramanî saz kiriye. (Alakom, 20009: 35) Ji lewra em dikarin destê xwe bidine li ser destê Alakom û bibêjin; fîlma Beknazaryan, ji sînemaya kurdî zêdetir, mijara senaryoyê li ser kurdên Ermenistanê ye û ev fîlima di xwe da xebatên polîtîk dihewîne, balê dibe ser bîra kulturî ya antropolojik a kurdî û li ser kulturên din yên li Sovyetê zor li wan têne kirin. Ev xebata niha li ber destê me ye (Bakhchinyan, 2009: 40-55) Ji ber ku jêrenivîsa fîlimê Kirmanckî/Dimilkî ye belkî jî ceribandina fîlimî ya ewil ku tê da nivîsa kurdî derbas dibe ev be lê divê deriyê hinek nîqaşên diyarkirî ji nirxandinên sinemaya kurdî yên polîtîk-etîk re vekirî bin. Heq e meriv diyar ke, tu bivê-nevê angaşta nasnameyî ya dîroka sînemayê bi hişmendiya polîtîk ra tê têkildar kirin, lê tişta avakar û hosteyê sînemaya Ermenan, Hamo Beknazaryan xwastiye li ser çandê, jinan û anatomiya kurdan bike, ji çêkirina sînemaya kurdî der e, yanî Beknazaryan ji vê hişmendiyê dûr e. Yek ji derhênerên herî muhîm yê sinemaya Ermenan, Hamo Beknazaryan ji vê îddaya xwe zêdetir (ji Aram Tîgran ê tevkariyeke taybet li muzîka kurdî kiriye gelek cûda) li ser kurdên Êzîdî xebatên fîlmî ceribandine û helbet wî ji xwendinên xwe yên ji dewra Sovyetan fîlîm hunand û kire hêma. Divê bala me ji sinameyeke lê nîqaşên nasnameya netewî hene pirtir, li ser sekna polîtîk-etîk ya fîlimê û îmaja wê be. Bona wê, heke mirov dîroka sînemaya polîtîk derveyî 'qewmiyetê' û ji hundurê 'bîra polîtîk ya kurdan' xeberde û wê bi derfetên têkoşîna netewî ya kurdan ra têkildar bike, referans jî Yilmaz Guney bixwe be û em wisa bi nîqaşan da herin belkî

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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

Çavkanî

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

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

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

Benge, Alfreda (1985), 'Güney, Turkey and the West: an interview', in Race and Class, 26/ 3, Issue published: January 1, 31-46.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kutschera, C. (1983). 'Kurdistan de Turquie: la dernière interview de Yilmaz Guney'. The Middle East Magazine. http://chris-kutschera.com/YilmazGuney.htm.

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

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

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

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

Othman, S. (1983). Entretien avec Yilmaz Güney. Studia Kurdica, No. 2, 45–9.

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

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

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

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

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

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

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

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

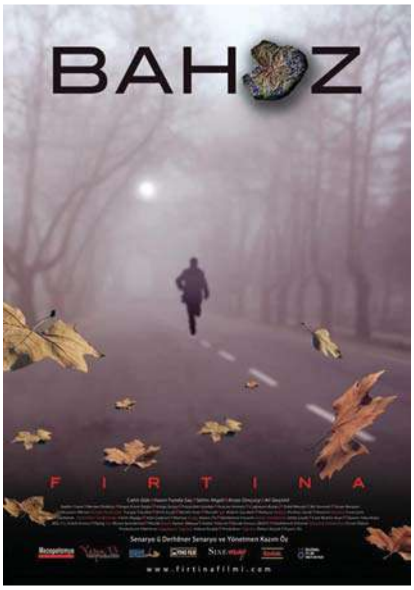
Sustam, E. (2022) 'Kürt Sineması: Siyasal Zamanın Kurucu İmgesi, Dekolonyal Coğrafi Manzaralar ve Ulus-Aşırı Görünürlük', Kürt Araştırmaları Dergisi, Sayı 7 Kış-Bahar 2022, Editörler: Engin Sustam, Ramazan Kaya, Mihemed Şarman: https://kurdarastirmalari.com/yazi-detay-oku-175

Bahoza Salên 90î

Ramazan Kaya
remokaya@gmail.com

“Kaînat ji çîrokan hatiye çêkirin, ne ji atoman”
Muriel Rukeyser

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە



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

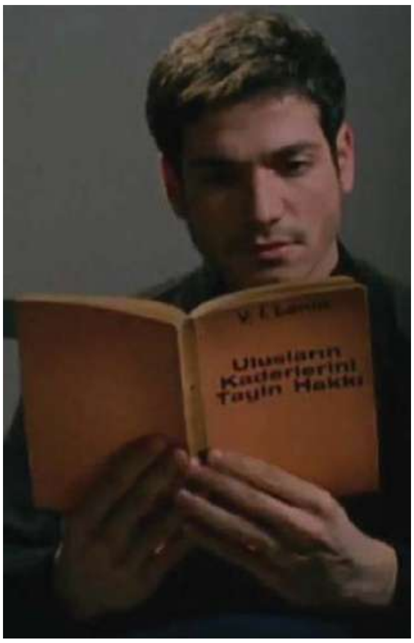
Hinek sal hene bereka (îstîqamet) dîroka hinek miletan de roleke girîng dileyîzin. Salên 90î ji bo Kurdan salên wisa bûn. Di van salan de terora dewletê gêhîştibû asta herî jor. Gund vala dikirin, dişewitandin, xelk dikuştin (yên ew dikuştin ser inda bûn) û xelk binçav dikirin û ti kesî jî nikaribû bigota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

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

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

Taybetmendiya fîlmê *Bahoz* ev e; wêrekiyek heye lewra nakokiyên di navbera jiyana rêkxistî û rewşên normal yê mirovahiyê, hema eşkere radixe i ber çavan. Ji her çîneke civakî xwendekar tên temsîl kirin, meylên wan jî ji hev cuda ne. Bi hev re dikenin, tiraneyan dikin, xemgîn dibin, dizîyê dikin û li dijî faşîstan şer dikin. Coş û germahiya rêhevaltiyê di hemûyan de heye û wisa bi hev ra dijîn. Ev, hem wê enerjiya jiyanê li ber meriv dixe hem jî taybetmendiyên wê jiyana ku daxwaz û evînê difetîsîne derdixe holê. Di jiyana rêkxistî de cihê evînê û bi hev şad bûnê tune ye. Lê em di gel hemû qedexeyan dîsa jî evînê û bi hevşabûnê dibînin, pêşî li van nayê birîn. Bêguman di fîlm de evîn û erotîzm heye ji ber ku xwendekar nameyên hev di tuwaletan de û bi dizîkava dixwînin û di malên xwe de di nav wan nivînên qirêj da ji hev awiran didizin. Sema Kaygusuz di nivîsa xwe ya derbarê fîlmê Bahozê de ji bo vê rewşê dibêje: "Bi hev şa bûn digel rêxistinê hevşabûn e" (Sema Kaygusuz, Taş Eğretilemesi, syf.247, Bu Kapıdan Gireceksin, Metis Yayınları, Hazırlayan: Umut Tümay Arslan). Di jiyana şoreşgeran de her kes piçekî nobedariyê li laşê kesekî din dike. Li Rojhilata Navîn, di qada siyasetê de têkiliyên dildaran her dem wekî nîşana dejenerebûnê tê hesibandin. Exlaqê şoreşgerî bi demê re vediguhere exlaqê feodal, gelek caran jiyana taybet heta roja qiyamêtê (şoreşê) tê paş xistin. Mixabin di nava jiyana rêkxistî de derdekî bê derman heye, ew jî guman e. Her kes ji her kesî û ji her tiştî dikeve şikê. Di fîlm de karakter ê herî şerîn û şapat Evdilbaqî ye. Piştî zemanekî hîn dibin ku ew xwendekarê beşa hiqûqê nîne. Li ser vê yekê her kes dikeve şikê û şikê dibe ser ku Evdilbaqî polîs e. Heta hevalên wî yên bi hev re nan-avê dixwin jî dibine paranoyak. Paşê diyar dibe ku tew ew ne xwendekarê zanîngehê ye jî. Xortê welatparêz û delal, ji ber zexta malbata xwe derew kiriye û bi nasnameyeke sexte ketiye zanîngehê. Ev rewşa paranoyak a kolektîf, taybetmendîyên tarî û nebaş yên jiyana rêkxistî ne. Îro ji yekî re bigotana heval, ji nişkava û sibetira rojê ew kes dibû yekî xayîn. Şert û mercên xiyanetê li gorî kesan û bûyeran pirr rihet tê guhertin. Rexne û xwerexnekirin di platformên wiha de dibine çekên xeternak û gelek caran kesayeta mirovan birindar dikin. Helbet fîlm balê dikşîne ser vê çanda siyasî ya neyînî jî. Bahoz di gel ew qas îşkenceyê, zilmê û îxanetê dîsa jî dev ji hêviyê bernade û vedigere welatê xwe. Dema li ferîbotê siwar dibe dibîne ku hinek li ser feribotê cinazeyekî rêwî dikin. Dema hêsir ji çavên dayikan diherikin, Cemal matmayî dimîne û ji ber tirsê reng lê diqemite. Cemal ji vê tofanê, ji vê jiyana bi kul û keser direve û berê xwe dide çiyayên Kurdistanê. Li gorî Cemal, rizgariyê û hêviyê xwe li pişt çiyayan veşartîye. Wî biryar daye ku bibe şervan. Ji xwe fîlmê Bahoz li ser çalakîyê hatiye çêkirin û piştgiriyê dide çalakîyê. Fîlm, hesteke wiha li meriv peyda dike: *Yên mafdar, dikarin bi hevra bi ser bikevin.* Tevî dirêjiya xwe ya hewcedarî pê tunebû, dîsa jî gava dawî lê tê mirov dibêje: "Wî dayê çi Bahozek li min rabûye!"

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



hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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

Di Fîlmê Kick OFFê de Rizîna Îronî û Alegoriyê

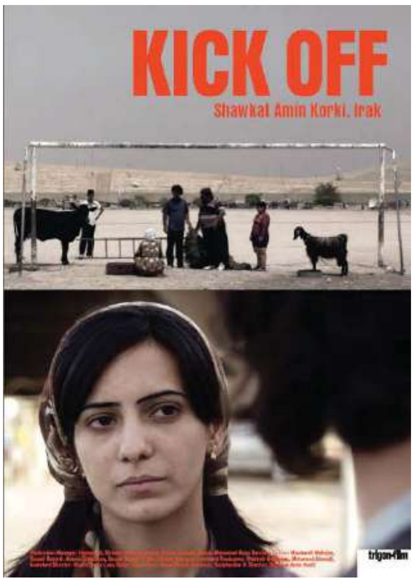
Mihemed Şarman
mehmetsarman83@gmail.com

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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

Fîlmê Kick Offê li kampeke Kerkukê derbas dibe û di vê kampê de ji xanî bereqan pêk tê de; kurd, ereb û milletên din hene. Piştî şer e, lê hêj jî hewaya şer heye, teqîn û gengeşî dewam dikin. Ev peyva “piştî şer” jî wekî minak di vê erdnigariyê de peyveke bê wate ye. Piştî kîjan şerî? Cihê şer lê qet pişt nakeve, pêş û paşiya jiyana normal tevlîhev dibe loma herçiqas bi ser ra demek bibore jî mirov dikare bêje ev *rojek ji rojên şer e.* Bi vî awayî mesele bêtir tê fêm kirin. Xortên li vê kampa jihevdeketî de



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

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

Dawiyê kumekî datînime ber we “li welatekî alegorî û îronî ji milkê hûnerbaziyê dertê û dibe rûtîna jiyanê, ji formên hunerbaziyê yên nû re çi lazim in? ” wekî pirseke nû û enteresan heviya bersiva xwe ye.

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

Ji bo Pêşketina Sînemaya Kurdî Çend Peywirên Rojane

Ozkan Kûçûk
ozi111@hotmail.com

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku

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

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

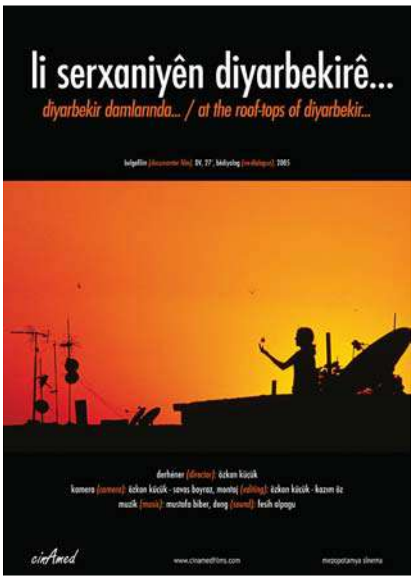
1-Rewşa Sînemaya Kurdî

1.1.Atmosfera sînemayê

Bi ya min, her çiqas sînemaya kurdî piştî salên 2000î zêdetir xuya bû û pêşketinek bi dest xist jî, ji ber kêmasiyên aktorên vê qadê, pirsgirêkên binesaziyê û guherînên civakî yên li her dereke cîhanê, sînemaya kurdî negihaşt asteke bilind.

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

Berî çend salan Mamoste Arsen Poladov ji bo şanoya kurdî tiştekî wiha gotibû: “Ji bo şanoyê du tişt pêwîst in; yek şanogerên li ser dikê, yê didoyan jî temaşevan in. Heger temaşevan hebin şano bi pêş dikeve.” Ez dixwazim vê tespîtê li ser sînemayê jî tetbîq bikim. Belê, eleqeya temaşevanan, sînemayê bi pêş dixe. Ji bo vê jî salon an jî platformên nû pêwîst in yan jî divê atmosfereke wisa çêbibe ku meriv bikaribe li ser sînemayê û çêkirina sînemayê bide û bistîne.



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

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

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

Tu serkeftinek, tu pêşketinek ji nişkava peyda nabe.

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

1.2.Qeyrana Sînemaya Kurdî

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

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

Fîlmên ku nikarin bikevin nava vê bazarê jî (festîval, tv, platformên dîjital, salon) ji aliyê wan sîmsaran ve tune tên hesibandin û wekî ku ew fîlmana qet nehatine çêkirin tevdigerin. (Vê dawiyê li Amedê gelek fîlim hatine çêkirin lê negîhiştine ber temaşevanan.)

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

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

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

2- Derfetên çêkirina fîlman

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

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

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

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

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

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

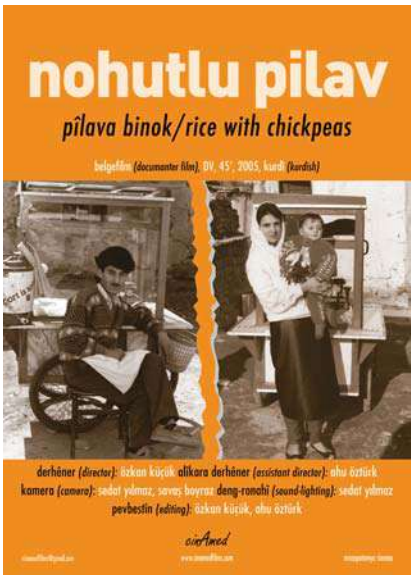
2.2. Piştevanî û aborîya sînemayê

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

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

Lê li ber fîlmeke kurdî bi hezaran astengî hene; pereyê ku tu li fîlmê xerc dikî li te venagere. Pirî caran fîlm nagihêje temaşavanên xwe, lewra derhêner careke din dil nakin fîlmekê çêkin. Carinan derhêner, çi di destê wan da hebe li fîlmê xerc dikin û dema tiştekî jê qezenc nekin, 5-6 salan nikarin dest bi çêkirina fîlmeke din bikin. da ka eger ekîbek nikaribe li pey hev fîlmên nû çêbike wê çawa sînemaya kurdî bi pêş keve?

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



hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

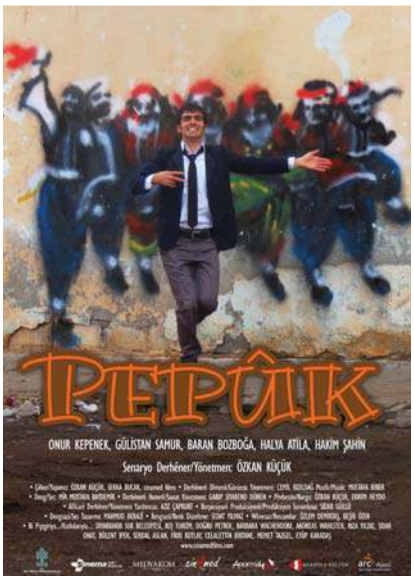
Bersivên van pirsan hene gelo?

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

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

Wezareta Çandê ya Başûr piştgiriyê dide fîlmên ku li Başûr têne çêkirin lê min heya niha nebihîstiye piştgirî dane fîlmeke ku li Bakur hatiye çêkirin... Lê disa jî ev destkeftinek e û divê zêdetir be..

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



Heke kurdên Bakur bi polîtikayeke çandî û hunerî tevbigeriyana, dikaribûn di nava bîst salan da saziyên serbixwe yên ku piştgiriya sînemayê dikin ava bikirana û helbet salonên serbixwe jî.

Gelo kurdên Bakur nikarin ji Wezareta Çandê ya Tirkiyeyê piştgiriyê bigirin?

Her kes dizane, fonên ku bi destê wezerata çandê tên belavkirin bi bacên gel-bacên kurdan jî di nav de- tên fînansekirin lê ev piştgirî pirî caran nabe para fîlmên kurdî. Her sal piştgirî tê dayîn lê di wê piştgiriyê da tu edeleteke di nîne. Her sal bi dehan fîlmên Tirkan piştgiriyê werdigirin lê yên kurdî ji yek-duduyan derbas nabin yan jî gelek caran qet nikarin piştgiriyê bigirin. Yên digirin jî xwe ji kurdbûnê dişon û wisa digirin. Ha fîlmên baş ên ji vê piştgiriyê sûd wergirtine hene, lê pergala rûniştî ev e. (dibêjin lîsteke reş a wezareta çandê ya Tirkiyeyê heye û fîlmên di wê lîsteyê da nikarin piştgiriyê bistînin.)

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

Bi ser da gelek projeyên ku tên pêşkêşkirin, ji bo piştgiriyê bigirin otosansurê li xwe dikin û tekstên xwe ji nû ve dinivîsin û tesîra vê otosansurê heya fîlm xelas bibe jî dixuyê. Her ku diçe otosansûr dibe tiştekî ji rêzê û gelek sînemager gav bi gav ji hestên xwe yên paqij dûr dikevin û fîlmên xwe, ramana fîlmên xwe jî bi jehra otosansûrê pûç dikin.

2.3. Perwerdehî

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

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

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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

2.4.Temaşekirina fîlman û festîval

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

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

Mihrîcana Fîlman a Amedê jî ji bo fîlmên honakî hatibû amadekirin û destpêkekê baş bû.

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

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

3 - Hin peywirên lezgîn

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

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

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

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

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

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

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

5 - Ji kargehan heya akademiyan divê li her bajarekî kurdan xebatên perwerdehiyê bên kirin û ev yek bigihîje asteke bilind.

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

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

Hewrikên di tûrikê Jonas Mekas de...

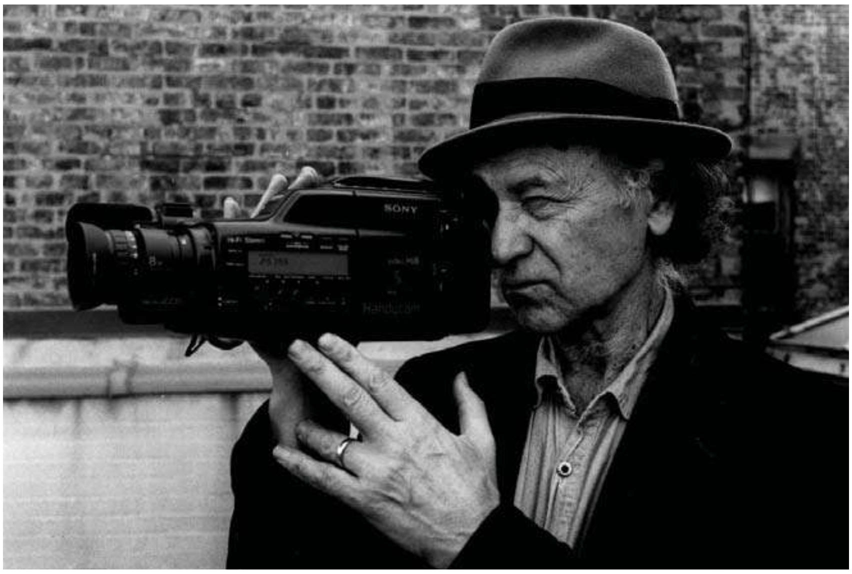
Ardîn Dîren
ardindirenn@gmail.com

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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



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

Hûrik hûrik dagir tûrik...

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

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

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

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

Derhêner hemû li pey telîsê pereyan ketin!

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

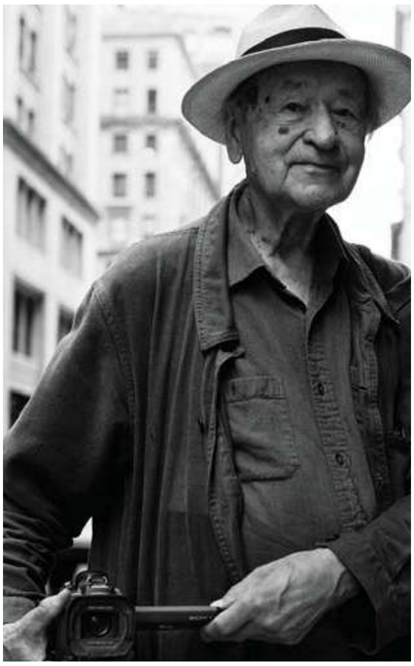
Ti kes behsa sînemagerên serbixwe nake!

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

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

Dixwazim behsa giyanên piçûk bikim...

Min gelek belavok û bernameyên muzexaneyan, arşîvxaneyan û yên sînematekan dîtin. Hemû jî dibêjin, "em bi sînemaya we re mijûl nabin". Vê serdemê bi butçeyên gelek giran fîlmên gelek mezin têne çêkirin û gelek kes xwe bi wan karan dinepixîne lê li aliyekî din hin kesên din jî hene ku diafirînin. Ez dixwazim ji we re behsa wan kesên henûn û nefspiçûk bikim. Ji lewre ew bi kirênên xwe çalakiyên piçûk pêk tînin û şêwazên cûda yên sînemayê yên bi wate bikartînin. Ez dixwazim şêwazên wan yên lîrîk giştî helbestî û hemû berhemên wan yên bi vî awayî pîroz bikim. Ew bi kameraya 8mmyî stranên xweşik diafirînin. Vî zemanî her kesek dixwaze bi ser bikeve û berhemê xwe bifroşe! Kesên li dervayî vê pergalê dimînin jî mîna stêrkan dixuricin û winda dibin. Lê ev kesên ez behsa wan dikim li pey tiştên şexsî diçin û ji wan tiştên xwe yên şexsî ber bi mijarên civakî ve dadikevin. Yanî ewana li pey meseleyên piçûk yên rojane ne; li pey meseleyên kes guh nade wan û rêzê li wan nagirin dikevin! Nexasim jî têkçûnên rojane yên însanan bi qamerayên piçûk qeyd dikin û behsa van têkçûnan dikin. Ez vê hewldana wan pîroz dikim. Tiştên ku em ji bo hev dikin girîng in. Her wiha hunera dostane pêk tê hêja ye û ez her tim li gel wê hunerê me.



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

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

Çavkanî

Avant-Gard Sinema Üzerine/ Şenol Erdoğan

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

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

DEH FERMANÊN XWEDÊ Û DEKALOGÊN KİESLOWSKİ

Miradê Miradan
mirademiradan@gmail.com

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

Sînemaya Polonyayê gelek derhênerên gewre yên nola Andrzej Wajda, Andrzej Zulawski Roman Polanskî û Krzystof Zanûssî bexşandine cîhana sînemayê ku wan ekolek afirandine. Lê yek ji wan derhênerên Polonî, li ber dilê min û sînefîlan zahf şêrîn e û xweyî cihekî ciyawaz û taybet e: KRZYSTOF KİESLOWSKİ. Kieslowski, bo cîhana sînemayê gelek sertac li dû xwe hiştine. Bo mînak: *Jiyana Weronîka ya Dumendî* (1991)[1], *Sêbareya Sê Reng: Şîn* (1993), *Spî* (1994), *Sor* (1994)[2] û bo min sertaca wî ya herî bêhempa ew *Dekalogên* [3]wî ne ku wî di serî de ji bo televîzyoneke Polonyayê çêkirine û ji deh beşan pêk tên. Kieslowski bi tevkarî û pêşniyaziya Krzystof Piesiewicz senaryoya dekalogan nivîsiye û dest bi çêkirina wan kiriye. Lê paşê ji ber ku zêde hatine hezkirin, li gelek welatan weke fîlmên sînemayê hatine nîşandan û rastî eleqeyeke mezin bûne. “Dekalog” tê wateya “Deh Ferman” û her beşeke *Dekalog*an, ku teqrîben 55 xulek in, li ser deh fermanên ku Xweda bo mûsewiyan ji pêxember Mûsa re şandine, hatine çêkirin *–lê dekalog ji fermana duyem dest pê dikin ta dekalog- 10 ku bi fermana herî giring ya “yekem” diqede-* û ev deh ferman, ji hêla Kieslowski ve bi awayekî aktuel li ser jiyana modern a îroyîn ku çilverişiye hatine şîrovekirin ango Kieslowski sûd ji deh fermanan wergirtiye. Kieslowski, di dekalogan de nerasterê qedexeyên di deh fermanan de rave kirine û honaka dekalogan weha lê aniye. Di her beşê de tevî ku esasên fermanan tên ragihîn, di gelek beşan de çîrok li gor vê yekê naçe. A soxîn ferman tê binpêkirin û li hember vê jî cezayek tê dayîn. Li gor Slavoj Zizek[4] ev yek di *Dekalog*an de pirsgirêkeke etîk derdixe holê û ji bo beşa di rêzê de dibe fîtû û derî li ber daherizîneke exlaqî yê din vedike. Bi vî şiklî û di vê çeqoberikê de *Dekalog* berdewam dikin.

1 - La Double Vie De Veronique (1991)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kieslowski roja şabatê di D3yê de, bi roja noelê diguherîne û giringiya meseleyê ji vir dide destpêkirin. Janusz bi cilên bavnoel xemilandî, tevî diyariyên ku ji zaroyên xwe re anîne tê malê. Armanca Januzs ew e ku vê roja pîroz ji mal dernekeve û bi maliyan re derbas bike. Ji ber hindê telefona malê jî dibirre. Lê paşê ji telefoneke din xeber jê re tê ku tirimpêla wî hatiye dizîn. Piştî vê bûyerê êdî çîroka îhlalkirina fermana 4em dest pê dike.

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

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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

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

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

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

bêrêziya li hember dê û bavê, bi vegotina têkiliyên ensest nîgar kiriye. Di *D4*ê de berî ku têkiliya bav û keçê ya veşartî eşkere bike, dîsa delîl û hinartinên sînematik bi hosteyî bi kar tîne. Kieslowskî weku her car dike, bîreweriya temaşevanan bi vî awayî dipîve û rasterast çîrokê di sêniyê de pêşkêş nake. Lewma nêrîna Ankayê ya li kamerayê, me hildiçîne û bo em şahidiya êş û arezûyên wê bikin me ber bi xwe ve dikişîne.

DEKALOG- PIEC (5)**: “Tu yê nekujî!”**[6]

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

Di *D5*ê de du qetl têne kirin yek bi destê Jacek ku şofêrê teqsiyê qetl dike, ya din bi destê zagonan (dewlet) ku Jacek darve dikin -qetla ku zagon dikin bi navê “ceza” tê meşrûkirin-. Dema Jacek şofêrê teqsiyê

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

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku

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

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

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

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

Dekalog 6, di gel Dekalog 5ê bi temayên "evîn û mirinê" bingeh û binyata *Decalogan* dadigire. Di herdû beşan de jî çîroka ku heta nîvî asayî diherike paşê bi awayekî seyr serobino dibe. Rolên lehengan, hestên ku dijîn pev tên guhertin, D5ê de kesê *kujer* dibe *qurban*; di d6ê de kesê *hez dike (çavdêr)*, dibe *yê tê hez kirin (binçav kirî).* Jixwe em taybetiya van herdû beşan ji vê yekê fam dikin ku, derhêner beriya dekalogan bi honakên cihê û versîyonên dirêjtir van herdû beşan ji nû ve girtiye. D6 rasterê bi babeta "zina" yê re nalebike, "şehwetê" dike mijara xwe ku nêzî hestên zinayê tê. Weku Xweda di fermana xwe ya heftemîn de kerem kiriye: "*Zina heram e; çi ku însan li gor ku bikaribe tenê bi kesekî/ê re bigihije kurahîyên şehwetê û hezê hatiye xuliqandin".* Lewma di Incîla Mattayê de penaseya zinayê bi gotina *"şehweta ku li hemberî kesine din tê hîs kirin"* hatiye berfireh kirin. [7]

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

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

7 - S. Zîzek, Kieslowski, Encore Yayinlari, (2015)

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

Magda ji hezkirina Tomek yeqîn nake, bes nezîkahiya wî weke xwestekeke cinsî dibine. Dema Tomek dibeje ku: *“ji te hez dikim”* ew dibeje ku: *“eşq nîne, her tişt bo pevşabûnê ye paşê her tişt diqede”* lê hezkirina Tomek ji tênetî û bêheziya wî tê, ji dil e. Çiku herî baş dema em di tenetiya xwe de dimeyin, wateya hezê têdigihin. Tomek dev ji çavderîya Magda bernade heta wê kêliya ku Magda wî diezimîne mala xwe û wî ji hêla cinsî ve biçûk dixe. Ev şikestin rêya têkçûnê li ber Tomek vedike; dêvla ku zerarê bide Magdayê, berevajî wê dide xwe (trawma). Piştî vê bûyerê Tomek ji holê gomendî dibe û Magda pirr poşman dibe. Êdî dora Magdayê ye ku bixwe bihise (li hestên xwe yên saf vegere) û ji gunehên xwe rizgar bibe (ango bes zinayê bike)… Magda di lêgerîn û mitaleya Tomek de ye; vê carê ew çavderiya mala Tomek dike, dikeve şûna wî (li hezê digere). Di vê lêgerînê de, em dibînin ku di dilê Magda de hestên ku heta hingê lê peyda nebûne dişitilin. Lê Gelo Magdayê wan hestên saf î tenik yê Tomek vemirandin? Gelo dê bikaribe cardin bigihije wan hestan? Gelo çi bi Tomek hat...? Rastiya vê fermanê di bersiva van pirsan de veşartiye!

DEKALOG- SIEDEM (7): “Tu yê nedizî!”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kielowski dibeje, "gotin dikarin şahidiya me nekin û jiyanê li me teng bikin, her wiha dikarin bo jiyaneke nû derıyê dahatûyeke xweşbîn jî vekin" çîroka Zofîa û Elzbîeta jî heçku weha bûye.

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

Dekalog 9ê di nav dekalodan de, li gor min û gelek rexnegiran, yek ji wan beşên herî baş e. Bi vegotin, sînematografî, lîstikvanî û drama xwe ve zahf serkeftî ye. Di d9ê de çîroka jin û mêrekî zewicî tê vegotin, rexne li zewacên jiyana hevçerx û pirsgirêkên wê yên exlaqî tên kirin. D9, li gor beşên din beyî ku fermana 10emîn bi şîroveyên cûrbecûr vebêje, bêhtir girêdayî fermanê dimîne.

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

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

ye. Her wiha di fîlm de gelek *hemanên dîtbarî û sînematîk* hene ku vegotina çîrokê xurttir dikin:

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

"Ew kesê nenas û sirdar"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Murad Bedirxan
bedirhan.murad@gmail.com

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kurtefilm ji alîyê binyada xwe ve, di demeke kurt de gelek tiştan dihewîne. Hêza kurtefîlm bi dîmenên hindik, vegotina gelek tiştan e; derhêner tişta ku dixwaze bibêje kurt, zelal û eşkere dibêje, lê belê bi awayekî xurt tîne ziman (yeşilyurt, 2016). Em dikarin bibêjin ku kurtefîlm, “kurt û kurmancîya” sînematografîk e.

Eisenstein, kurtefîlman dişibîne helbestê û wiha rave dike; “her kêşana (dîmeneke) kurtefîlmekî divê weke rêzikeke helbestê serbixwe be û têra xwe bike. Dema ku ew dîmen tên temaşekirin divê gelek wateya wan di xwe de bihewîne û fambar be”(r. 73).

Her çiqas hûnera sînemayê hîmê xwe bi kurtefîlman danîbe jî halê hazir di nava civakê de kurtefîlm wek cûreyeke serbixwe nayên fahm-kirin. Ji ber ku Kurtefîlm pirî caran ji alîyê kesên amator an jî ji alîyê xwendekarên sînemayê ve tên kêşandin. Ew di nav sektora sînemayê de wekî pêngava destpêkê dihê hesibandin. Lê belê ev nêrîneke ne rast e ku gelek caran derhênerên xwedî bi tecrûbe jî nikarin kurtefîlmekî serkeftî saz bikin. Ev jî nîşanî me dide ku kurtefîlm cûreyekî serbixwe û taybet e.

Sînemayê bingeha xwe ji dîtbarîyên livokî girtîye ku pêşengên vê dît-barîyê wêne ne. Wêne jî li ser rûberekî bi hinek amûrên taybet (vîdeo camera û hwd.) tomarkirina dîtbarîyê ye. Di sala 1816an de Cara yekem Nicéphore Niépce bi saya qotîya(neynik) tarî dîtbarî li ser rûberekî tomar kirîye. Ev tomarkirina wêneyan ji sînemayê ra jî bûye bingeh.

Nasîna mirovatîyê ya sînemayê bi kurtefîlman dest pê kirîye. Ev kur-tefîlmê yekem jî ji alîyê Birayên Lumiere ve di sala 1895an de bi amûrên bi navê sînematograf hatine kişandin. Ev fîlmê yekemîn bi navê “Hatina Trênê ya Garê” ye û ev jî dîmeneke ji wî fîlmê ye;

Dîmen 1. “L’arrive d’un Train (Hatina Trênê ya Garê)”

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

RÊBAZA CRISTIAN METZ YA DAHÛRANDINA SEMIYOLOJÎYÊ

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

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

Bingeha jîyana mirovan, bi rêya şayesandina hêmayên (hebûnên, heyber û hwd.) şênber dibe û têgihiştana cîhanê ye. Her weha hewldaneke din a semiyolojîyê têgihiştina rêzehêmanê ye ku dix-waze li ser bihevrebûna hêmanan lêkolînan bike û wateyan derxe.

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

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

Bi kurtasî em dikarin bibêjin ku semiyotîk perçeyeke û wateyê dide jîyanê. Di vê mijarê de Erkman jî wiha destnîşan dike; “armanceke din ya hêmayan têgihiştina binhişê mirovan e”(1987, r. 84).

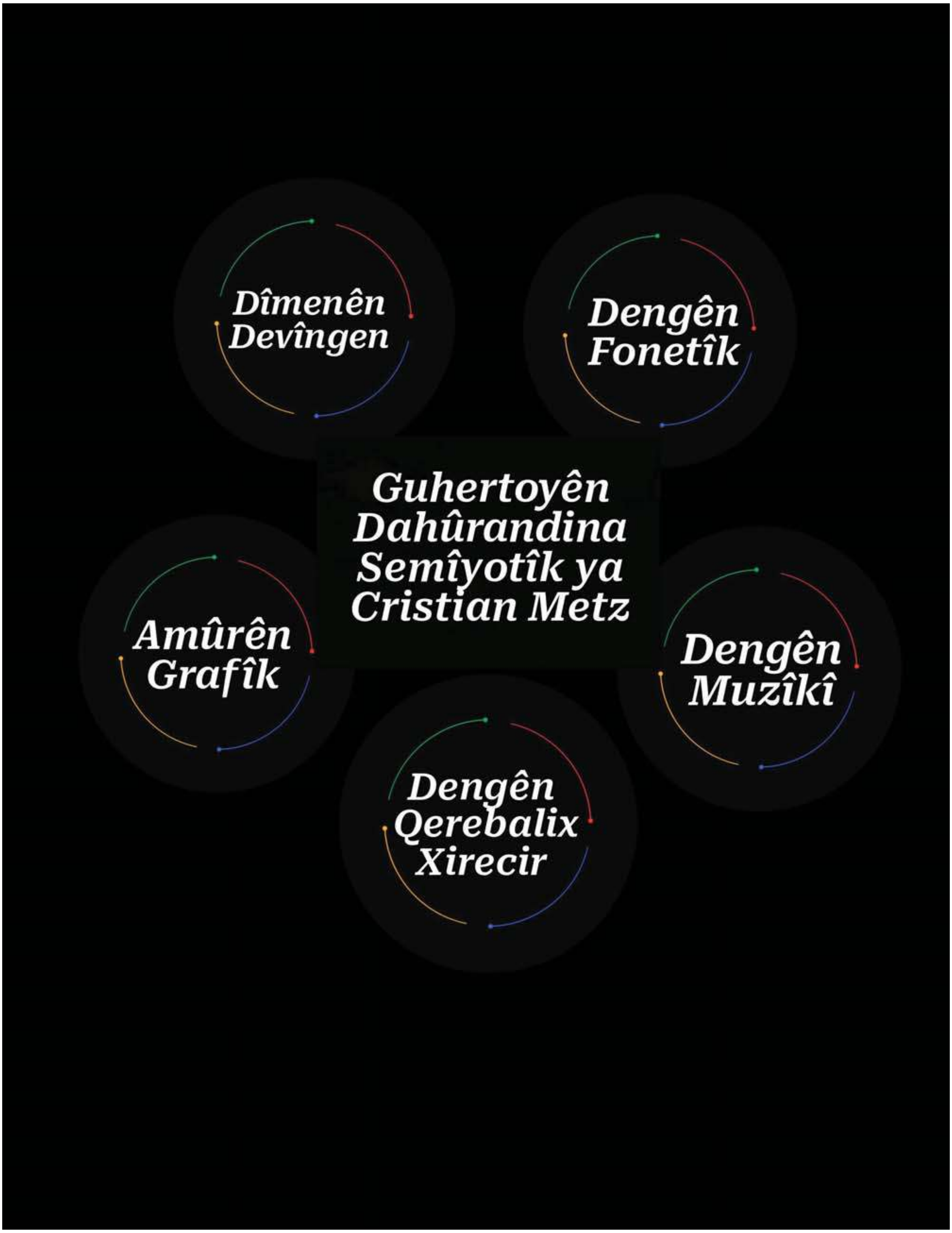
Piştî salên 1960an dema ku semiyotîk bû qadeke serbixwe, di nava vê qadê de jî li ser semiyeolo-jîya sînemayê jî gelek xebat hatine kirin. Bêgûman pêşengtîya van xebatên semiyolojiya sînemayê jî Christian Metz kir. Yekem xebata li ser semiyotîka sînemayê jî gotara Christian Metz ya bi navê Sînema Ziman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

Christian Metz nêzîtedayîna xwe ya semîotîka sînemayê ji Sau-

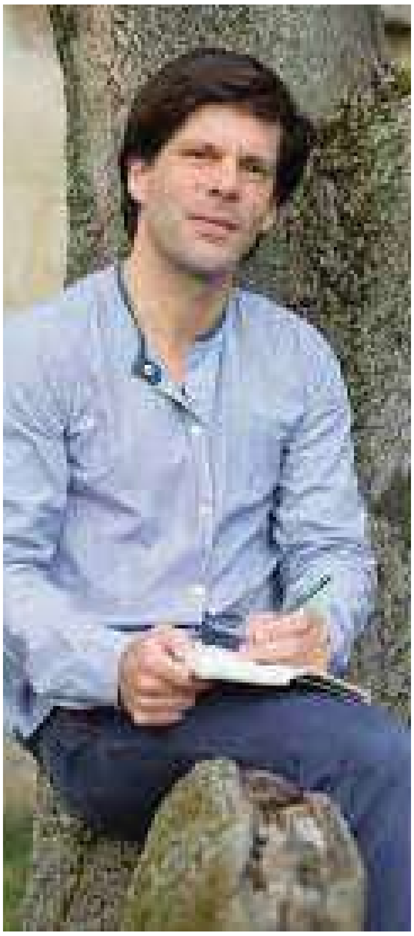
hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

Dîmen 2: Guhertoyên Dahûrandina Semiyotîk ya Christian Metz



hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە



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

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

Di senifandina semiyotîk ya Metz de hêmaneke din a giring muzîk e. Di fîlmekî de muzîkeke orjînal nebe jî dibe yanî ya muhîm divê muzîk bi kêrî fîlm were û wê temam bike. Divê muzîk bandoreke erênî li çîrok û dîtbarîya fîlm bike. Her weha muzîk divê li gor çîrok û wateya fîlmê, atmosfereke nû biafirîne.

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

Amûrên grafîkî jî ji bo fîlmekî girîng in û piranî ji bo danasîn û nîşandana fîlm têne bi kar anîn. Sînema bingeha xwe ji karîgerîyên teknolojîk digire, lewma jî sînemayê her tim bi awayekî xurt sûd ji grafîkerîyê girtîye û amûrên grafîkî bûne hêmaneke giring ya fîlman.

Li gor senifandina semiyotîk ya Christian Metz ev guhertoyên navborî, ji bo têgihiştina qodên fîlm dibine alîkar. Li gorî Metz wateya fîlm bi hinek qodên dîyarkirî bo bîneran tê veguhestin. Metz, qodan bi navê çandî û mexsusî dike du beş. Ji bo têgihiştina qodên çandî kêrhatineke taybet ne pêwîste lê belê di nava wê civakê de jidayîkbûn û mezinbûn pêwîst e. Qodên mexsûsî jî tevn, optîk, ronahî, objektîf û hwd. in. Ji bo têgihiştina van qodan hewl û fêrbûyîn lazim e.

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

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

Hêvî dikim ev xebat têkilîya sînemayê û semîyolojîyê raxîne ber çavan û şênber bike. Ev kurtefîlm wê ji aliyê teoriya semiyotîk ve were nirxandin û wê ji sînemaya kurdî ra bibe mînakeke bingehîn.

William Turner, Mike Leigh û Fîlmê Mr. Turner

Hesen Chalak
hasanatilgan7272@gmail.com

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

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

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

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

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

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

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku

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

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

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

Çavkanî ya Wêneyan

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

htt

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

https://images.app.goo.gl/nBaAi4oGUVEFM3bS8

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

https://images.app.goo.gl/TWVRTYCkrKNG52Te8

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

Mr. Smith Goes to Washington, Têkilîya Sîyasetê û Sermayeyê

Mela Mihyedîn
mihyedin@outlook.com

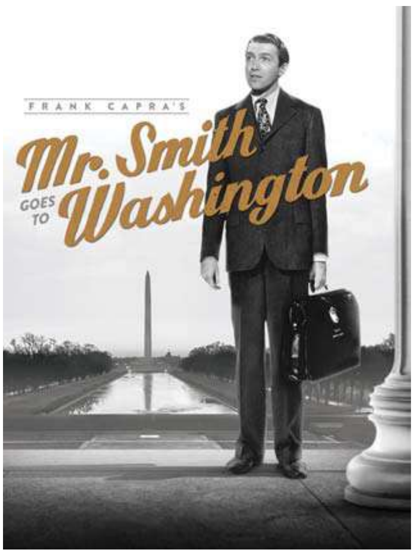
ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە
hewalname.com/ku

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

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

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

Frank Capra, dêrhenerê herî navdar yê Hollywoodê ye. Wî hem di dîroka sînemaya Dewletên Yekbûyî yên Emerîkayê (USA) de hem jî di dîroka sînemaya cîhanê de ji xwe re cîyê xwe çêkiriye. Capra meseleya sîyaseta qirêj, baş fam kiribû û li gor wî heke mirov bikeve nava wê pergalê sîyaset dê bibe destar û wê her tiştî bihêre û wê her tiştî tune bike. Her wisa Caprayê têkilîya sîyaset û çapemenîyê hîn di salên Şerê Cîhanê yê Duyem de ferq kiribû û wî li ser vê mijarê di sala 1939an de fîlmek kişand û navê fîlimê "Mr. Smith Goes to Washington" bû. Bi vê fîlmê hem Capra û hem jî James Stewart bûne du stêrk û li banê gerdûnê çilwilîn. Bi vê fîlimê her du jî gelekî derketin pêş û rexneyên gelekî erênî li herduyan hatine kirin.



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

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

Helbestvanê mezin û nemir Cegerxwîn di helbesteke xwe de dibêje:

"Evên bûne rêberê me

Çi anîne serê me

Dirist nakin evînê

Bê mirês dikin civînê"

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

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

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

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

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

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

Piştî wextekê sermiyanekî Jim Taylor çêdibe û ew xurt dibe û wisa derdikeve pêşberî temaşevanan. Taylor bi pereyan û bi kursiyan sîyasetmedaran tev dikişîne alîyê xwe û ji bo berjewendîyên xwe dilê wî çi bixwaze bi parlamentoyê dide qebûl kirin.

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

Di nava axaftinên wan de Smith baş fam dike ku Taylor hakimê parlementoyê ye û siyasetmedar tev jî xizmeta wî dikin. Kesên dubare, sêbarê tên hilbijartin jî dîsa bi saya sere kesên mîna Taylor têne hilbijartin. Sîyasetmedarên ku dîsa dixwazin bikevine parlementoyê divê ji gotina patronê xwe dernekevin. Werhasil, kesên perê wan hene dikarin her tiştî bikin. Dema Simith vê yekê fam dike navbera wî û Paine xera dibe. Smith, baş fam dike ku dilê dewlemendan ji kî re bixwaze û kî derxe pêş ew têne hilbijartin. Gel sera-bera difikire, partî û kesên dewlemend kî derxine pêşiya civakê civak wan qebûl dike. Meriv baş fam dike ku di navbera xelkê û sîyasetê de pireyek nîn e û meriv di fîlmê de vê dibîne. Hema ne însanek çakêtek jî bê daleqandin, xelk wê biçe û raya xwe bide wî çakêtî. Capra hem xelkê hem jî sîyaseta qirêj rexne dike.

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

Dema Smith qanûnê pêşkeşî parlementoyê dike, Paine bi belgeyeke sexte destûra axaftinê ji parlamentoyê digire û dibêje: “Cîyê ku Smith behs dike, Gola Willet Creek milkê wî bixwe ye û dixwaze ji wî milkî pereyekî baş qezenc bike.” Di derbarê wî de nûçe û belgeyên sexte têne amadekirin û Paine wê teklîfê dide parlamentoyê daku Smith ji parlementoyê bê avêtin.

Smith pir xemgîn dibe lê bi alîkarîya Saundersê xwe zû dide

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku

Kunyeya Fîlm

Nav
Mr. Smith Goes to Washington

Derhêner
Frank Capra

Senarîst
Lewis R. Foster

Lîstikvan
James Stewart,
Jean Arthur,
Claude Rains...

Sal
1939

Wext
2 s. 9 d.

IMDb
8.1

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

Dema Saunders dibîne di nûçeyan de parîkî behsa Smith nayê kirin ew jî radibe û telefonî eyaleta Smith dike. Li eyaletê matbayeke biçûk a şopajoyan heye û ewana bi alîkarîya Saunders, nûçeyên rast bo Smith dirist dikin û nûçeyan li her dereke belav dikin. Taylor dîsa tê ber ekranê û ji berdestiyên xwe re fermanê dixwîne û dibêje: “Zerarek li zarokan tê jî bila were, ewana ne di xema min de ne, herin û nehêlin bila ew bixebitin.” Di fîlmê de berdestên Taylor ji bo zarok nûçeyan rast belav nekin, diçin û zerarê didine zarokan.

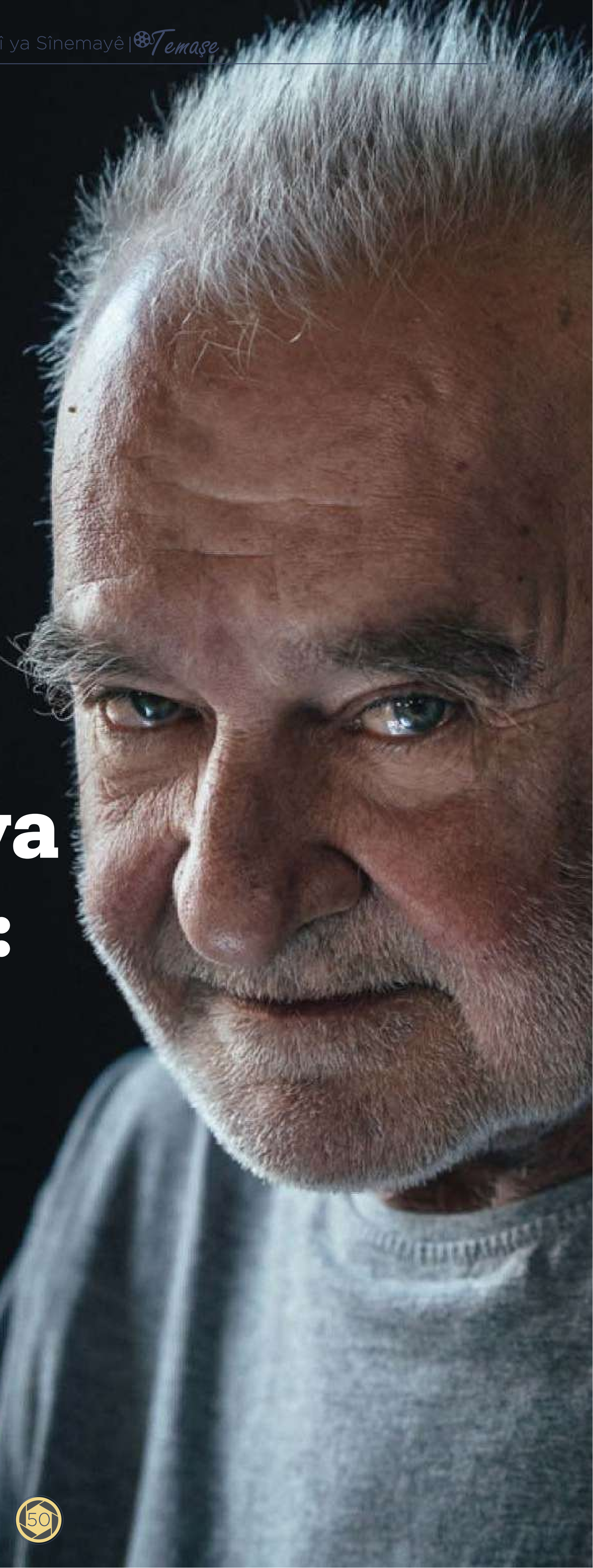
Louis Althusser li ser alavên îdeolojîk (rojname, tv, radyo...) disekine û di berhema xwe de dibêje: “Kesên alavên îdeolojîk kontrol bike dê bikaribe civakê jî kontrol bike.” Ev rastî di nava jiyanê bixwe de jî heye. Her partî, her îdeolojî, her bawerî û her dewlet xwediyê çapemenîyekê ye. Her partî,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

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

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

Nûnerekî Serkeftî yê Sînemaya Helbestkî: Béla Tarr



Rûmet Med
kayaonur3065@gmail.com

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

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

Bi kamereyeke 88 mmê dest bi sînemayê kir û di 22 saliya xwe de yekem fîlmê xwe yê dirêj ê bi navê “*Családi tűzfészek*”ê (1977) kişand. Lîstikvanên vê fîlmê amator in, xelkê herêmê tê de lîstine, lîstikvanên vê fîlmê ji ber xatirê dost û hevaltiyê di fîlmê de leyîstine. Ev fîlm di nav 6 rojan de hate kişandin, hin rexnegirên sînemayê gotin Béla, di bin bandora derhêner John Cassavetesî de maye, Béla Tarrî, got: “Min berî kişandina fîlmê “Családi tűzfészek”ê ti fîlmên Cassavetesî temaşe nekirine”*. Yekem fîlmê metraj-dirêj yê Tarrî di sala 1979ê de hate nîşandan. Piştî vê fîlmê, fîlmên wî yên din ên “Szabadgyalog û Panelkapcsolat” hatin kişandin.

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

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

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

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

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

Fîlmên din yên Béla Tarrî:

Fîlmên metraj-dirêj:

“Panelkapcsolat” (1982),

“Szabadgyalog” (1981),

“Családi tüzfészek” (1979).

Belgefîlim:

“City Life” (1990)

Kurtefîlim:

“Visions of Europe” (2004),

“Utazás az Alföldön” (1995),

“Utolsó hajó” (1990),

“Hotel Magnezit” (1978)

Çavkanî:

https://en.m.wikipedia.org/wiki/B%C3%A-9la_Tarr

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/B%C3%A-9la_Tarr

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

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

Hevpeyivîn bi Emîr Xulamî ra

Armanc Dayan
armancdyn@gmail.com
Deşîfrasyon û wergera ji soranî: Ehmed Berojî

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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

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

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

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

kurd bi vî şêweyî werin nirxandin ku beşek in ji sîstema welatê bi navê Îranê û weke wan nirxandina siyasî bikin. Sînemagerê Rojhilatî jî her bi vî şêweyî ne. Pirsgirêk nîn e, sînemagerên Rojhilat dikarin fîlman çêkin, lê destûra nîşandana wan li holên sînemayê baş nîn e, heta li bajarên kurdan jî. Eger hebin jî gelek kêm in, pêvajoyeke tu biçî li Tehranê hinek tiştan bikî, zor e. Eger bixwazî serbixwe fîlman çêbikî, destûr nîn e ku tu li holên sînanemayê fîlman nîşan bidî. Ya din sînemagerên kurd jî mîna beşa lêkolînê her di bin vê fişar û zextê de ne, destûr nîn e di van warên siyasî yên lêkolînê de fîlman saz bikin. Cureyeke sînemagerên kurdên Rojhilat, tên teşwîq kirin ku ber bi sînemaya post-kolonyalistî li Rojhilat ve biçin. Eger di nav pirsên we yên din de behsek li ser vê yeke hebe ku fîlmsazên kurd çawa tên teşwîq kirin, da ber bi vê arasteyê ve biçin û bi vî şêweyî fîlman çêbikin ez dê rave bikim.

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

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

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

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

Nirxandina sinemaya Rojhilat, Bakur, Başûr û Rojavayê Kurdistanê wek çar parçe ye jê ra çar nirxandinên cuda pêwîst in. Çimkî em di bin bandora çar desthilat, çar sîstem û çar hikûmetên cuda da dijîn. Çar nêrînên me yên cuda yên sinemayê hene. Li Bakurê Kurdistanê bizaveke Yilmaz Guney bixwe heye, ev cure ye ku Giorgio Agamben qal dike. Kesayetên fîlmên Yilmaz Guney ji kesayetên din cudatir in. Li jêr bandora lokalbûnê ji ber ku tu cuda difikirî, ji gund têne derxisitin, ji aliyê din ve eger tiştên cuda bikî te dixine girtîgehê. Ji ber vê yekê karakterên fîlmên Yilmaz Guney bi du cure sîsteman re pirsgirêk heye. Yek; sîstemeke hikûmî ye ku li dijî kurdan e, hewl dide kurdan biçewisîne û têk bibe. Du; sîstemeke kurdî û kevneperest e ku astengî derdixe bo pêşveçûnê. Lewma di Yilmaz Guney de cureyekî rexnegirane yê sînemayê heye ku piştî wî jî berdewamiya wê sînemayê heye, her çend bi qasî ya Yilmaz Guney xurt nebe jî ev yek di Yilmaz Erdogan, Reîs Çelîk û ta Kazim Oz de jî tê dîtin. Lê bizav li Bakurê Kurdistanê niha bi du arasteyan ve diçin. Yek, nêrîneke siyasî ya PKKyî ya din jî nêrîna rexnegirana ya marksîstî ku her du jî bi şêweyekî nêzîkî hev in. Di cureya ewil de nêrîna PKKyî bi îdeolojiyên PKKê têne nîşandan, ya cureya duyan de nêrîna Yilmaz Guıney, nêrîneke marksîstî û dij-sînor e, ew tê nîşandan. Din ava sînemaya kurdî da, nêrîna Yilmaz Guney, niha hewl dide hinekî din xwe ber bi nêrîneke kurdîtir ve xwe rakêşe, hewl dide wê nêrîna nasyonalîst çêke bo sînemayê û her çend marksîstî be jî nirxandineke kurdane ye. Lê ev rewş li Rojhilatê Kurdistanê hinek cuda ye. Mafê sînemagerên kurd yê wê nêrînê nîn in. Ji bo Îranê sînema girîng e, berovajî wê bo Tirkiya jî rêzefîlm girîng e, çimkî nêrîneke turîstî ye. Hewl dide bi rêya rêzefîlman turîstan bo welatê xwe rabikêşe. Lê Îran hewl dide bi sînemayê şoreş û îdeolojiya Îranê veguhêze bo hemû welatên derdora xwe. Ji ber vê yekê nirxandina sînemayê wek sîstem dest bi ser sînemayê de girtiye, mafê te nîn e tu wekî Yilmaz Guney bi dile xwe rexneyan bigirî. Min di pirsa pêştir de jî behs kir, nêrîneke post-kolonyalîst hatiye nav Sînemaya Îranê. Ji aliyê Ebas Kiyarustemî û hinek fîlmsazên mezin ên Îranê, sedî sed bandorek li ser sînemagerên kurdên Rojhilatê Kurdistanê heye. Ew bandor tenê ya Ebas Kiyarustemî nîn e, festîvalên Îranê, di bin çavdêriya hikûmet û sîstemê xelatan didine wan fîlmên ku bi vî şêweyî hatine çêkirin û pere jî her ji bo wan fîlman têne terxankirin. Yanî sîstem hewl dide ew sînema di bin kontrola wê de be û ev kiriye jî. Li aliyê din piraniya fîlmsazên kurd, hişyar nîn in bê ka bi kîjan arasteyê fîlman çêdikin, ev halê ez behsê dikim yê Rojhilatê Kurdistanê ye. Çima? Çimkî di vê nêrîna post-kolonyalîst de wekî behsa wê tê kirin; gava welatek te dagir dike, te wek paşketî dibîne û hemû kevneşopî û nerîtên te wek paşketîbûn nîşan dide û hewl dide ji te re kulturê bîne, tiştê tîne jî bo te ya baş e. Lê behs li ser vê yekê ye; gava ev dagirker ji vî welatî derdikevin her tiştî terk nakin yanî ew nayê wê wateyê ku êdî ew ê wisa li te nenêrin. Dibêjê; burjuvayên navxwe, ewan kesên xwe li jor dibînin, hewl didin bi şêwazê dagirkerên xwe fîlman çêbikin. Dixwazin ji dagirkerên xwe re bêjin erê ez dizanim neteweya min paşketî ye, lê ez wek wan nîn im, ez pêşketî me û paşketîbûna wan dizanim. Beşeke pirsgirêkên sînemaya li Rojhilat ya niha ev e. Yanî sînemagerên Rojhelatî (ne hemû beşeke wan) ketine bin bandor û kontrola dagirker, li dijî neteweya xwe fîlman dirust dikin. Hewl didin kevneşopî û kultûra kurdî wek paşketî/paşdemayî nîşan bidin, li beramber bisekinin û di rastî de ramalin ji nav neteweyê. Yanî bi şeklekî xizmeta sîstemê dikin, bandora derhêneran gelek giring nîn e, ew di xizmeta sîstemekê de ne, û ev sîstem dixwaze bi vî şêwazî werine dirustkirin û hinek fîlmasazên Rojhilatî jî vê dikin.

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

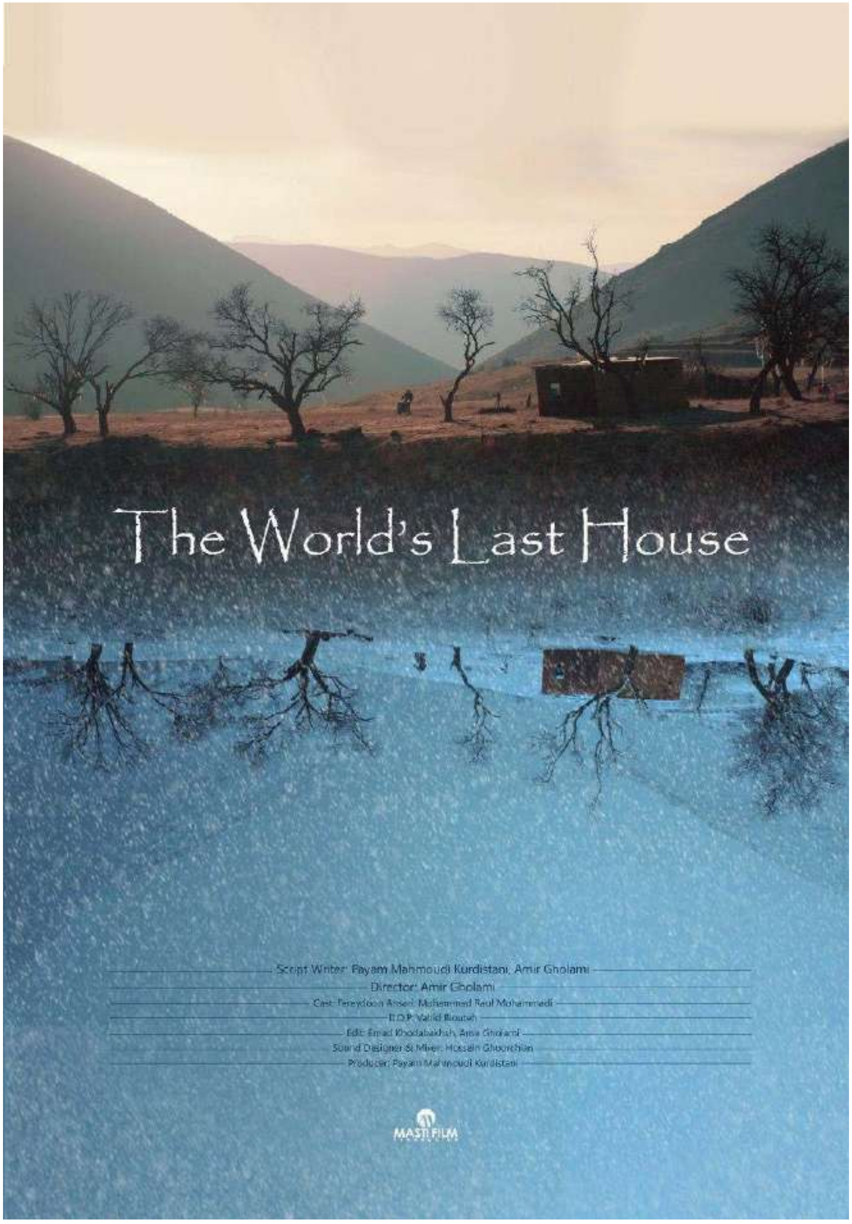
in, gelo meriv nikare li gel van handîkapan pirtir fîlman durist bike?

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

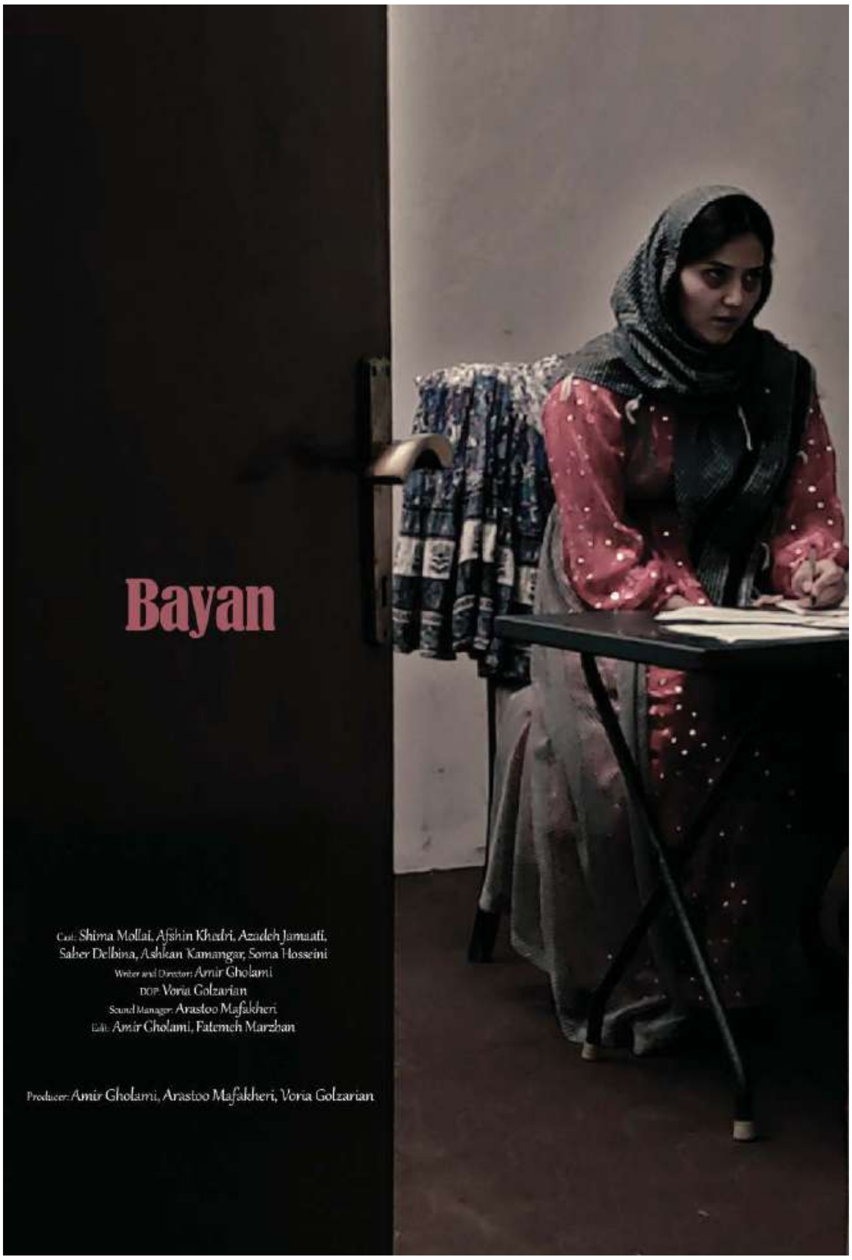
Sal bi sal hejmara festîvalên kurdî zêde dibin û ber'eksê vê yekê hejmara fîlmên kurdî jî kêm dibin. Di van festîvalan de pirr kêm xelat tên dayîn û ji wan festîvalan yên xwedî hîbrît (festîvalên hem online hem jî yên rûbirû tên kirin) nînin û ji ber piraniya van festîvalan li derveyî Kurdistanê tên çêkirin, fîlm nagihijîne temaşegerên Kurdistanê. Em ê çawa berê van festîvalan bidine kurdistanê ku civata sînemageran û temaşegeran pê çebibe?



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

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

Min pirsa berî niha de, bal kişandibû li ser festîvalên xwedî hîbrît û min gotibû fîlmên kurdî bi awayekî online nayên nişandan. Li gel vê û ji berkêmasiya platformêndijital û kêmasiya belavkaran, derhênerên kurd nikarin fîlmên xwe bîgihînine temaşegeran. Mirov wekî alternatif ji bo derhêner fîlmên xwe bigihînine temaşegeran, platformên online ava bike fikreke çawaye?



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

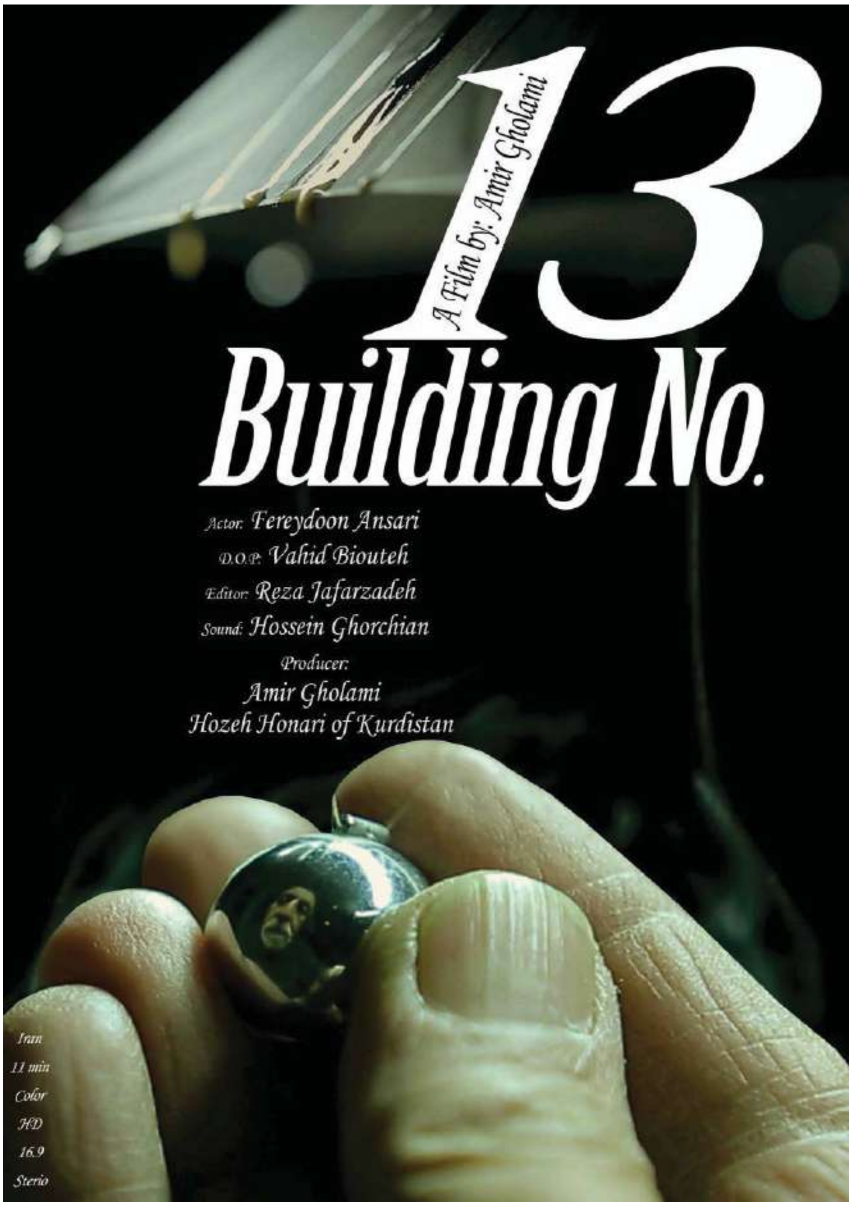
Di fîlmên honakî yên kurdî de derhênerên kurd kûtê xwe dikin û her xwe bi ser mexdûriyetê ve temsil dikin û çaxa belgefilmekê dikêşînin jî mudaxaleyê (dil dike tiştekê nişan bide lê ji ber ku xemên

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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

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



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

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

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

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە
hewalname.com/ku

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

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

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

Te di hevpeyvîneke[1] xwe da behsa cih û warên Kurdan yên di nava fezaya sînemayî de mane kiriye û te gotiye deverên sînemayî yên di filmên kurdî (rê) de bûne cihên bobelatên wekî revê, tirsê û mirinê. Li gel vê, te gotiye di filmên Hollywoodê rê ber'eksê filmên me cihên ewle, aram û rizgar in. Gelo ev miqayeseya han rast e? Ji ber ku derhênerên kurd, vê rêyê ji bo ku bigihijîne xweşîyê, aramiyê û rizgariyê didine ber xwe.

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

1 - Hevpeyvîn a li gel Ekrem Yildiz

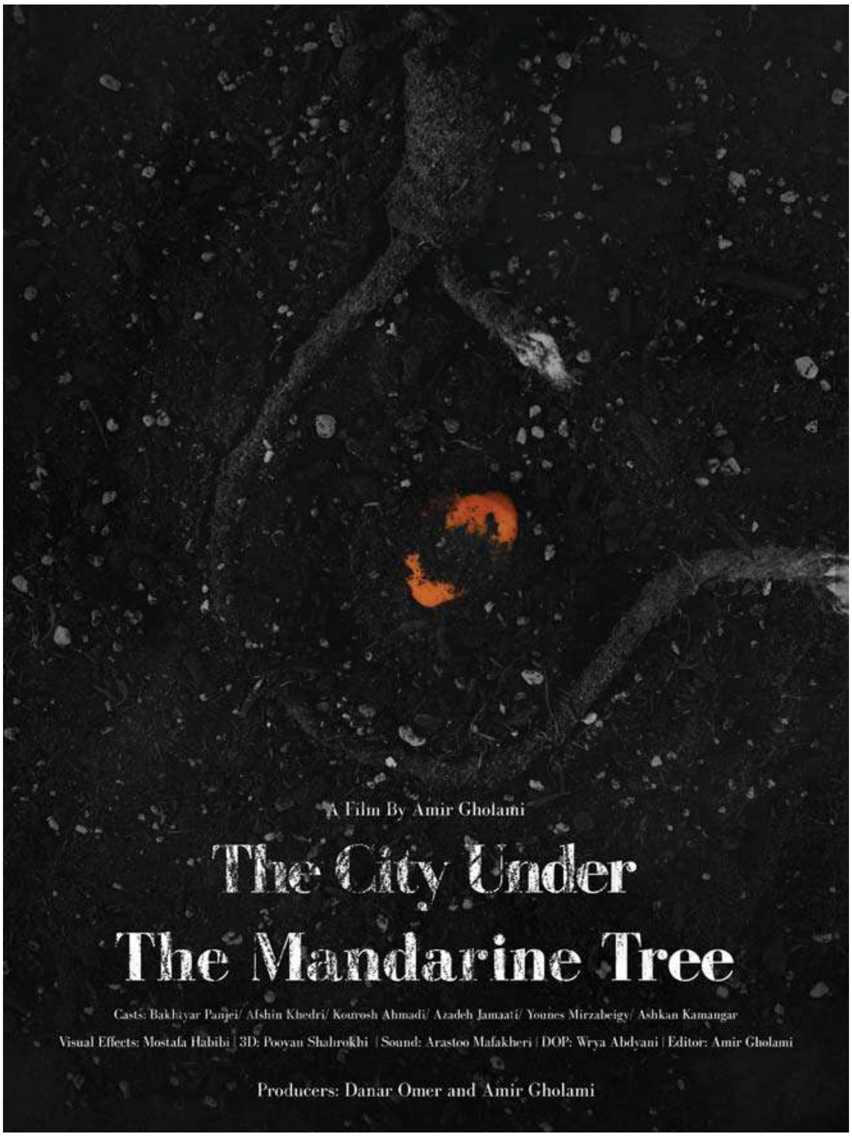
hekî rûniştibûn ligel hinek hevalan, hevalên me yên kurdên Başûrî gelekî bilez xwarin xwar û xwe vekêşiyan paş ve. Gava min jê pirsî, bê hûn çima wisa bilez dixwin? Gotin em gelê koçê ne, em gelê Enfalê ne, em gelê Helebceyê ne, hertim me bilez xwariye ku derbikevin û Sedam were wê me bikuje." Ev di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

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

Min di fîlma *Beyan* de şêwazeke realîstî ceribandiye û min bi telefonê fîlm berhem aniye, fîlmeke direj e. Fîlma "The City Under The Mandarine Tree" jî bi şêwazê grotesk berhem aniye. Ez şêwazan têkhel dikim. Hewl didim pena bo fîlmên dîrokî bibim. Gelek kes hene bi ya min divê mirov bîne nav sînemayê. Lê dîrok ji aliye min ve rasteqîn nîn e. Yanî ez dixwazim dest bixim nav dîrokê, hez dikim dîrokê dramatize bikim. Her ji ber vê yekê bi ya min Şerîf Paşayê Xendan, Simkoyê Şikak, Qazî Mihemed û Mela Mistefa ew kes in ku divê mirov bîne nav sînemayê, lê divê werin dramatîzekirin. Armanca min ew e ku bi vê stayla dîrokî derbarê wan de fîlman dirust bikim, çimkî jê hez dikim. Piraniya berhemên min yên kurdî îdeaya xwe ji destan û efsaneyên kurdî werdigirin. Memê Alan îdeayê dide min, Şêx Reş fikrê îdea min, Emîrxanê Lepzêrîn (Kela Dimdim) îdeayê dide min. Ez dê van îdeayan û vê formê veguhêzim bo şêweyekî modern û destwerdanê tê de bikim. Di rastî de hewla min dirustkirina formeke kurdî ye, formek e ku xwe nêzîkî şêwazê destan û efsaneyên kurdî bike. Her çend ev hinek zor e jî. Çimkî bi ya min efsaneyên kurdî tenê îdea ye, divê mirov forrmeke kurdane bo dabirêje. Min îdeayên fîlma "The Sea Swells" û fîlmên din ji efsaneyên kurdî yên Rojhilat wergirtiye. Lewma dibêjim, belê! Di plana min de heye, dixwazim staylên din jî biceribînim. Lê bi ya min realîzm stayleke xeternak e, çimkî bi şêwazê realîzmê hêsantir e mirov neteweyekê asîmîle bike yan jî li dijî neteweyekê bisekine. Lê staylên wek surreal ji ber hikûmetên navendî gelek ji zimanê wê fêhm nakin kêmtir tên sansûrkirin. Her wek ku Adorno behs dike ji ber vê alozî û giraniya fîlmê dibe vesîle ku netewe bifikire û hişê wê rexnegir be, ew rexnegirî neteweyeke pêşketî dirust dikin. Ez naxwazim neteweya kurd tenê fîlm bibîne û ji ber realîzmbûna wê biçe nav wê forma cîhanî, forma îranî û forma tirkî ku di rastî de ew form tirkbûn û farisbûn in. Dixwazim rexne bigirin, neteweyeke pêşketî û bîrmend were dirustkirin. Ev jî tenê bi stayleke rexnegirane û giran tê dirustkirin. Belê dixwazim çend staylên din jî biceribînim, lê zêdetir xwe li van staylan didim û hez ji stayla dîrokî jî dikim. Ev jî ji ber vê neteweperwerî û kurdbûna min e û dixwazim fîlman dirust bikim li ser dîroka kurdan çi di warê efsaneyan de çi di warê kesayetên mezin de û da zêdetir kurdan binasin.

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

Belê di fîlma "Building No. 13" nêrîna min Lacanî ye û hewlek jî bo Metz û Deleuze heye. Di fîlma "The World's Last Hause" de jî heman bîroke heye. Ev nêrîna felsefî ya Lacanî, Metz, Foucault û Deleuze beşek in ji mijarên fîlmên min. Gelo ez ê dîsa li van staylan vegerim? Belê ez dê vegerim. Belê ev beşek in ji staylên min û fîlmên ku dixwazim dirust bikim. Niha min li ser dîasporaya kurdî senaryo heye û kesayetên dîrokî û efsaneyên kurdî ku nêrîna min nêrîneke Lacanî ye di wan fîlman de û li dîaspora. Belê ez dê



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

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

Bêguman yên Yilmaz Guneyî, çimkî beşeke mezin a xwendina min li ser Yilmaz Guney bû û min li ser gotar nivîsî. Sedem jî ew bû ku min hez ji teoriyê dikir û pêşiyê di warê teoriye de xebitîm û min rexnegirî dikir paşê wekî berhemdêr û derhêner hatime nav qada sînemayê. Yilmaz, ji bo min bêtir Giorgio Agambenî ye û bêtir ew “Apparatus” e ku Giorgio Agamben behsa wê dike. Her çiqas axavtina Yilmaz, di nav fîlman de tirkî be jî, lê wî wekî rênîşander hewleke gelek gewre da ku tîpîkalîza kurd dirust bike. Wekî din, rexnegir; ew tiştê ku Richard Rorty behs dike xwe hildiweşîne. Li dijî siyaset û sîstema Tirkiya ye û li dijî netweya kurd jî ye, lê ne ku kurdan paşketî dibîne, kurdan wek fikreke sekinî û ku naxwazin pêşkevin dibîne. Hewla Yilmaz ew bû vê fikrê ku xwevеşartin û xwe bi cihekî ve girêdan e hilweşîne. Her wek ku Richard Rorty dibêje em wê demê dikarin pêş bikevin ku dest bi xwehilweşandinê dikin. Ew tişta ku Yilmaz da dest pê kirin bi xwehilweşandinê bû û bixwerexnegiritinê bû di rastî de. Berovajî Sînemaya Kurdî ya paş wî hinek derhêneran tesewir kir bêrêzîkirin bi neteweye kurdan wateya xwerexnegirtinê ye, na bêrêzî û xwerexnegirtin cuda ne. Ew tişta Yilmaz kir ez wek nêrîna Apparatusa Giorgio Agamben dibînim di rastî de gelek cudatir e ji sînemagerê paş xwe. Her çende gelek hez ji sînemaya kesên wek Kazim Oz jî dikim, lê Yilmaz Guney bo Sînemaya Kurdî, ne tenê li bakurê Kurdistanê, li çar parçeyên Kurdistanê lûtke ye. Nirxandinên wî hinek cudatir in him di nav kurdan de him jî di dorhêla serdem de bi taybetî li Tirkiyeyê.

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

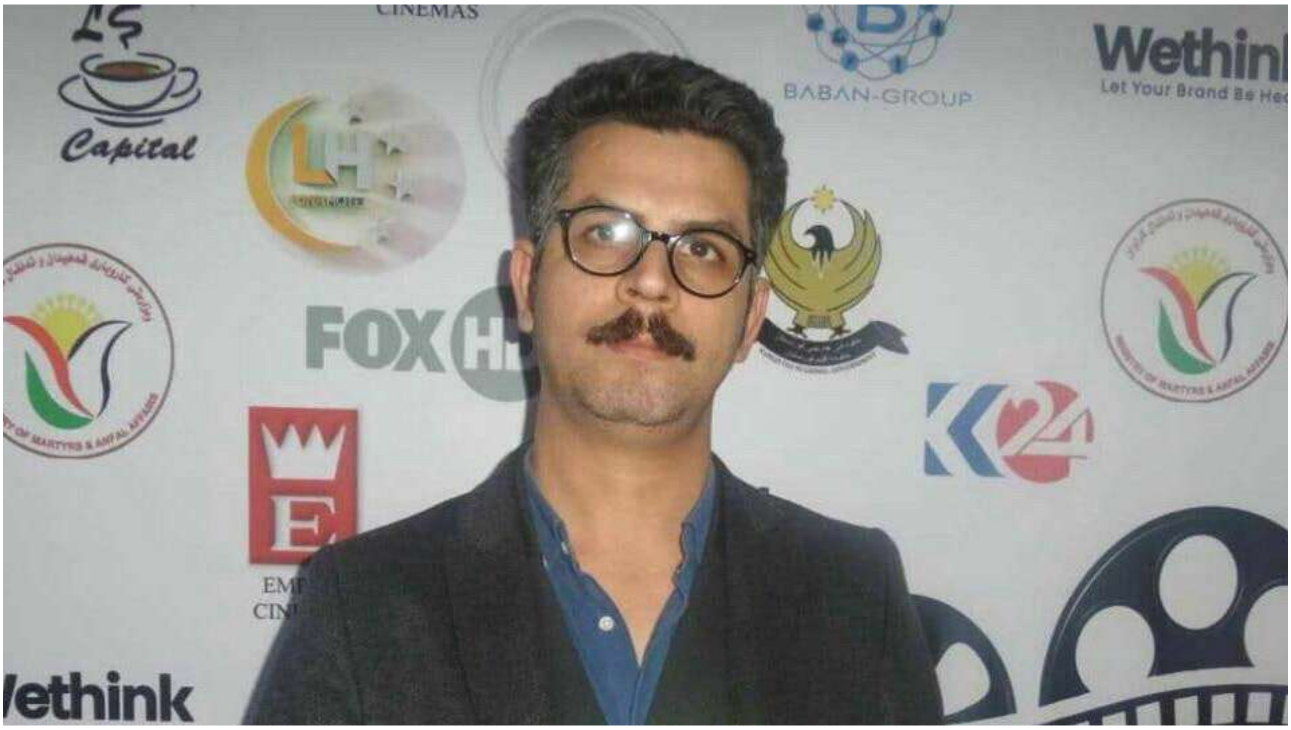
Belê bandora siyasetê bûye sedem ku mijarên me rengê siyasî pê ve be. Di fîlma “The Sea Swells” de, heta di fîlma “Building No. 13” de jî nêrîneke sîyasî heye. Lê berovajî “Building No. 13”ê min îdeaya “The Sea Swells”ê ji efsaneye kurdî wergirt. Li Rojhilatê Kurditanê li yek du cihan efsaneyek heye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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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

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



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

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

Kitêba “Vegêrana Karesatê” ku we di destpêkê de jî behs kiriye bi çi şêwazî hatiye nivîsin û xwendin. Bêtir behs li ser vê yeke ye ku vegêrana karesatê çawa dibe. Gelo karesat tê vegêran? Hinek teorînas, civaknas û feylesof wisa pê bawer in ku sînemaya karesatê nikare vê şêwazê, rûdana karesatê vegêrînin. Min jî li ser vê yekê behs kiriye bê mirov çawa dikare wê vegêrine û berbestên li pêş karesatê çi ne. Fîlmên karesatê di nav Sînemaya Kurdî de gelek in. Lê piraniya wan ew pêk neanîne û bi dirustî behsa sînemaya karesatê nekirine. Piraniya wan na, hema hemûyan jî ew pêk neanî ne. Ez vê rasterast bêjim tu fîlmên kurdî yên karesatî nîn in, ewana fîlmên piştî karesatê ne. Yanî ev cure fîlm nîn in ku karesatê bi xwe bo me bînin û nîşanî me bidin, ev cure fîlm in ku behsa paşmaweyên karesatê dikin. Lewma min di wê kitêbê bêtir behsa vê yekê kiriye ku çawa em dikarin karesatê vegêrin û mirov bi çi şêwazekê vedigêre û eger pirsgirêkek derket, çi xeletî hene di vegêrana karesatê de. Plana min ya siberojê dirustkirina fîlmeke dirêj e û hêvîdar im jî, helbet min sponsor nîn in ne bo fîlmên dirêj ne jî yên dramî. Rêzefîlmeke 10 beşî di deste min de ye, derbarê Kurdistanê de ye, beşeke wê behsa Komara Kurdistan a Mehabadê û Qazî Mihemed dike û rêzefîlmeke realîzma efsûnî ye. Romanek heye, dixwazim vê romanê bikim fîlmek dirêj, eger derfet û sponsor hebe jî dikarim wê bikim rezefîlmeke 10 beşî. Ji bilî van min fîlmeke din jî heye, fîlmeke dirêj e, plana mi ew e ku pêşiyê vê dirust bikim û paşê jî vê rêzefîlmê. Piştre min planeke din jî heye dixwazim li ser Babe Gurgur çêbikim. Bo nivîsîn û lêkolînê jî kitêbek li ser sînemaya experimental di plana min de heye. Lê hêj min dest pê nekiriye û nizanim kengê dest pê dikim. Çimkî bêtir hewla min ew e ku van her du berheman dirust bikim û gava dema min çêbû dê rûnim bo nivîsîna vê kitêbê jî.

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

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

Jaro
omer.can@sorbonne-nouvelle.fr

FÎLMÊN TEMAŞEYÊ

Krala Jin

(The Woman King)

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

Derhêner
Gina Prince-Bythewood

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

Şêwaz
Drama, Dîrok

Dîroka Vîzyonê
7 Çirîya Pêşîn

Halloween Diqede

(Halloween Ends)

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

Derhêner
David Gordon Green

Lîstikvan
Jamie Lee Curtis,
Judy Greer,
Andi Matichak

Şêwaz
Tirs

Dîroka Vîzyonê
14 Çirîya Pêşîn

Amsterdam

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

Derhêner
David O. Russell

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

Şêwaz
Drama, Dîrok,
Pêkenok, Tawan

Dîroka Vîzyonê
4 Çirîya Paşîn

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

Black Panther: Bijî Wakanda

(Black Panther: Forever Wakanda)

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

Derhêner
Ryan Coogler

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

Şêwaz
Hatûbat, Aksîyon

Dîroka Vîzyonê
11 Çirîya Paşîn

Till

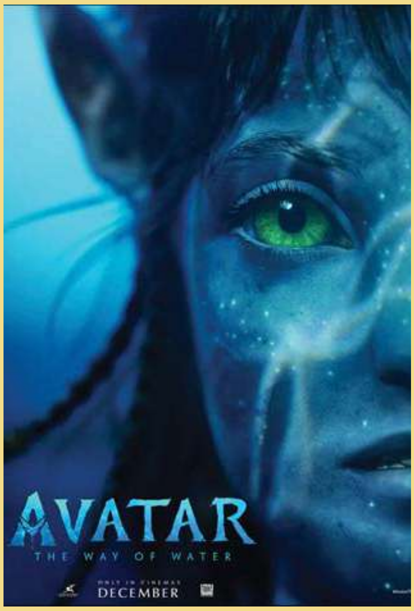
Till drameke bîyografîk e ku li ser çîraka jiyana rastîn e ku li Dewletên Yekbûyî pêk hat. Ev xebat di van salên dawî de behsa mijareke ku bi wêrekî hatiye hatiye ser perdeyê, dike. Ew li ser têkoşîna mafên mirovan a reşikan li dijî spîyan e û rastiyên dîrokî diguncîne. Fîlm balê dikişîne ser lêgerîna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

Derhêner
Chinonye Chukwu

Lîstikvan
Danielle Dadwyler,
Jalyn Hall,
Whoopi Goldberg

Şêwaz
Drama, Dîrok,
Biyografî

Dîroka Vîzyonê
9 Çileya Pêşîn



Avatar: Rêya Avê

(Avatar: Way of The Water)

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

Derhêner
James Cameron

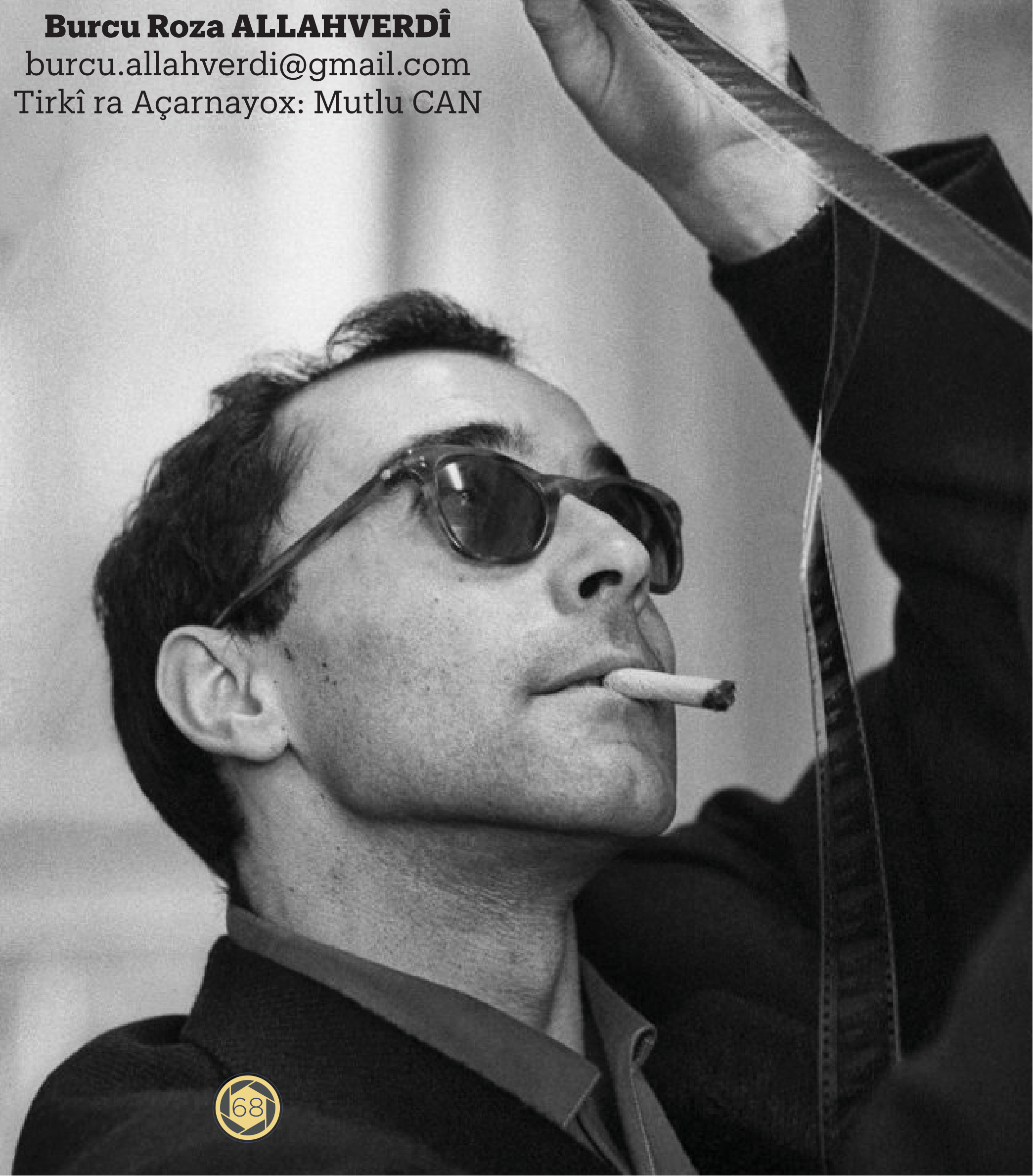
Lîstikvan
Sam Worthington,
Sigourney Weaver,
Zoe Saldana,
Kate Winslet,
Michelle Yeoh

Şêwaz
Hatûbat,
Nîgaşî, Aksîyon

Dîroka Vîzyonê
16 Çileya Pêşîn

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

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



Godardî rê bi rêzdarî

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

2. Cereyanê Pelê Neweyî û Egzîstansîyalîzm

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

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

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

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

Dewro ke felsefekaranê sey Kîerkgaard ve *Nîetzche*yî toximê Egzîstansîyalîzmî seqnayê, dewro ke dinya zî sînema nas kerda ya. Labêle Egzîstansîyalîzmo ke temayê xo verênî bi cereyanê "Rastîvînîya Newîye" pêşkêş kerdê, dewro verên yo ke xo sînema de musnayo, tebê cereyanê "Pêlê Neweyî" bîyo. (Nas, 2013, s. 11).

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

Egzîstansîyalîzm de zî Pêlê Neweyî de zî çîyo tewr muhîm cigêrayîşê azadî yo. Oyo ke seba *Sartre*yî muhîm o gêrayîşê azadî yê hunermendan û berpirsîyarîya ney xo ser girewtişê înan o. "Ziwanêko muktesît û sade xebitnayîşê nuştoxî, hem nê hetî ra: seba ke cigêrayîşê azadî hem îmkan dano nuştoxî/e hem zî wendoxî/e yanî hetê heta ke mumkin o akerdegirewtişê kanalanê komunîkasyonî yê ke mabênê berhemê hunerî û kesanê ke ey bi femmkerdişî qebul kenê de yê, muhîm o. (Savaş, 2013, s. 167). Rejîsorê Pêlê Neweyî zî tahkîyeyo ke yê verênan o est kerdo, vera ey vejîyenê û ziwanê xo teşkîl kenê, no yew cigêrayîşê azadî yo. Bê ke şekilê (formê) fîlmî binimnê meydan rê vetişê rejîsoran, îmkanê temaşekerdoxan reyde têkildarbîyayîşî temîn keno, temaşekerdoxî neqlê pozîsyonêkê aktîfî keno. Ancîna ma muhtewaya fîlmanê înan ra zî nê cigêrayîşî vînenê. Fîlmê *Le Beau Serge* (Sergeyo Semt, 1958) yê

*Chabrol*î de, karakterê Serge*yî* estbîyayîşê xo ra hayîdar o û waştişê xo azadî ya. Fîlmê *Vivre Sa Vie (Cuya xo Ciwîyene: Yew fîlmo ke diwês tabloyan ra êno pê, 1962)* yê *Godard*î de, karaktera Nana cigêrayîşê Azadî kena, coka mêrde û domanê xo caverdana. Çunke ancax yew ferdo azad eşkeno rastîya xo înşa bikero.

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

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

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

Keyfê karakterê Roquentinî yê kitabê Têwdîyayîş yê *Sartre*yî pê tesadufan (rastameyîşan) nêno. Goreyê ey, ganî her çî bi semed û netîce têkildar bo. Karaktero ke tesadufan ser o ronîyayîşê heyatî de rî bi rî maneno, têwdîyayîş vîyarneno û dest bi fikirîyayîşî keno. Fîlmê Pêlê Neweyî, nê tahkîyeyê transîtîfî (geçişli anlatı) yanî kozmosê fîlmî ke têkilîya semed û netîce ser ser o awan bîyo, keno parçe û tesadufan ser o awan keno.

Fîlmê *Le Beau Serge* (Sergeyo Semt, 1958) yê *Chabrol*î de, karakter zaf reyan bi netîceya tesadufî rastê *Serge*yî êno. Fîlmê *Paris Nous Appartient (Parîs yê Ma yo,1961) yê Rivictte*yî de karektera Anne netîceya yew tesadufî de agahîya do kişîyayîşê *Gerard*î gêna. Kes eşkeno nimûneyanê rastameyîşan û serêbutanê tesadufîyan yê Fîlmanê Pêlê Newêyî vêşî bikero.

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

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

Fîlmê *Hiroshima Mon Amour (Hiroşima Waştîya Mi,1959) yê Resnaîs*î de bajaran ser ra estbîyayîşê xo bi têmîyankewtişê demê vîyarte û nikayî tematîze keno, dem yew xete ser o nêherikîyeno. Peynîyêka fîlmî çin a, fîlm bajaran ser ra bi pênaskerdişê karekteran qedîyeno.

Anînasyono ke bingeyê Egzîstansîyalîzmî de ca gêno, hetê egzîstansîyalîstanê teîstan û ateîstan ra cîja êno erjnayene.

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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

Rejîsorê Pêlê Neweyî ke Engîstansîyalîzmê *Sartre*yî û estetîkê *Brecht*î ra mutesîr bîyê, elementê tewr muhîmî yê tahkîyeyê înan alînasyon o. Nê rejîsorê ke bi hawayê nimnayîşî kopyakekerdişî (özdeşleşme) pêşkerdişê sînemaya bandure rê alehtar ê, vera kopyakerdişî alînasyonî nîşan danê. Ma vînenê ke dinyaya ke ferd tede esto de, xo ra alînasyonîzebîyayîş sînema de bi kopyakerdişî yeno domnayene. Bandurkarî, bi tahkîyeyê klasîkî engel benê ke ferd bi xo xo ra persan pers bikero, îdeolojîya xo newe ra û newe ra berano. Rejîsorê Pêlê Neweyî, fîlmanê xo de bi muhtewa, mûnite, bihereket-hereketanê kamereya serserîye, kaykerdoxîye, stîlanê tahkîyeyê parçebîyayan, veng û muzîk, mekan û dekoranê rastkênan û tercîhanê xo yê rengî temaşekordox alînasyonalîze kenê. Temaşekerdoxo ke êdî hişê xo ano ke o temaşeyê yew fîlmî keno, yanî bi fîlmî alînasyonalîze beno, bi perskerdişê çirê? dest bi muhakemekerdişî keno. No muhakemekerdiş yew perso ke muxatabê xo ferd o, yanî estbîyayîşê ey o. Hetanî ke nê persî û muhakemekerdişî berdewam bikerê, ferd dest bi awankerdişê esasê xo keno.

3- Fîlmê Les Quatre Cents Coups (400 Derbeyî, 1959) ser ra Ewnîyayîşêk ro Egzîstansîyalîzmî Ser

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

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

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

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

Fîlm, tehakumê dezgeyanê dewletê yê sey aîle (keye), wendegeh, islehxane ke dunyaya yew domanî ser o est beno, muşahede keno û fîneno çiman ver û munaqeşeyî rê akeno. Karakterê ma Antoîne bêaheng (uyumsuz) o. Keno ke dekewo dinyaya înan, rastîye reyde ahengdar bo. Şono wendegeh, karanê keyeyî keno, dersanê xo xebitîyeno, la nêeşkeno ahengdar bo. Tehakum senî domanan teşqîqê sucî keno, ma ney vînenê. Suckerdişê ey tesaduf nîyo, mecburîyet o ke tehakum ey xuliqneno yo. Fîlm waştişê azadbîyayene yanî sancîyê estbîyayena karakterê *Antoîne*yî fîneno çiman ver. “Semedê *Truffaut*î çîyo ke dunyaya ey ya domanîye keno efsunkâr û 400 derbeyî rê tengijîyayîşê xususî yo ke mehsusê ey o, dano qezenkerdiş zî hîsê berpirsîyarîya egzîstansîyalîzmkî yo ke kokê ey zaf xorînan ra yê û fikrê nêbîyayîşê tesadufan o. (Monaco, 2006, s. 22).

Egzîstansîyalîzm naye paweno: Mecburîyetî çin ê, tesadufî (bi tirkî: rastlantılar) estê. Fîlmê Les Quatre Cents Coups (400 Derbeyî, 1959)

zaf ca dîyayo tesadufan. Ma vînêne ke cuye têkilîya sedem û netîce ser ra yanî mecburîyetî ra nêna pê. Antoîne, seba ke ardan bihêrîno vejîyeno teber. Kuçeyî de bi tesadufî beno şahidê qiseykerdişê di cinîyan ke ê domanê ke nêwazîyenê bêrê ardene û bîyayîşî ser o qisey kenê, ma peynîya fîlmî de musenê ke o zî yew doman o ke maya ey nêwaşto o bîyaro dinya. *Antonîe*yo ke rojêke ancîna René reyde wendegehî ra remeno, tesadufen vîneno ke maya ey û yew mêrik yewbînî lewan ra maç kenê. Ma berhemanê Egzîstansîyalîzmî de vînenê ke nê tesadufî ferdan rê têwdîyayîşî danê derbaskerdiş, fîlm de zî Antoîne netîceya nê tesadufan de dest bi derbaskerdişê (vîyarnayîşê) têwdîyayîşî keno. Netîceya nê têwdîyayîşan de seba ke azad bo, wendegehî ra, keyeyî ra remeno. Antoîne gama ke kompozîsyonê xo yo ke o mektebî de nuşto de hurmetê xo pêşkêşê *Balzac*î keno zerrîya ey zaf şîkîyena, çunke mamostayê ey bi dizdîye sucdar keno. Antoîne, fehm keno ke êdî o do nêeşko dinyaya ke înan a afirnaya de estbo, çîyo ke tewr baş zano, ey keno û remeno. Amancê bingeyênê nê remayîşanê ey, waştişê ey yê awankerdişê estbîyayîşê xo yo, çunke ancax yew ferdo azad eşkeno esasê xo awan (înşa) bikero.

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

Truffauto ke vera sînemaya vatoxîya klasîke ya bandure helwestêkê zidî musneno, bi nê fîlmê xo yew dersa exlaqî nêdano, temaşekekerdoxan dawetê dunya û aye ser o fikirîyayîş keno. Truffaut, fîlmê *Les Quatre Cents Coups* (400 Derbeyî, 1959) de bi tercîhanê xo yê mûnite, mekan, kaykerdoxîye, veng, muzîk û rengan vatoxîya xo ya ke teberê vatoxîya sînemaya bandure de manena, est keno. No yew cigêrayîşê azadî ya. Bingeyê Egzîstansîyalîzmî de cigêrayîşê Azadîye esta, ganî mesulîyetê azadîye bêro xo ser girewtene. Ma fîlmî de vînenê ke xebitnîyayîşê muzîkî manaya azadîye afirnena. Wexto ke Antoîne keyeyî ra, wendegehî ra vejîyeno û kuçeyanê Parîsî ra gêrêno muzîk refeqatê ey keno. Sehneyê psîkologî ke nêzdîyê peynîya fîlmî de ca gêno de, ma vînenê ke teknîkê jumpcutî êno xebitnayene. Bi nê teknîkê ke sehneyî de êno xebitnayene temaşekerdoxî alînasyonalîze benê. Karaktero ke destpêkê fîlmî ra nat sey qeşmerî êno vînayîş, hetê temaşekerdoxan ra fehm beno û semedê temaşekerdoxan pozîsyonê aktîf û persan perskerdişî temîn keno. Ma zereyê fîlmî de cigêrayîşê azadîye muşehade kenîme. Antoîne islehxaneyî de yo û beno şahidê tepiştiş û peyser ardîyayîşê yew domanî ke uca ra remayo. Domano ke remayo, embazanê xo rê timûtim vano ke ez do tekrar birama. Ma peynîya fîlmî de islehxaneyî ra remayîşê *Antoîne*yî vînenê. No remayîşêko ver bi azadîye beno yo û karakterê ma senî ke remeno, sey ê domanî ke o amebî tepiştiş, mesulîyetê ney gêno xo ser.

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

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

Herinda Peynîye de:

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

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

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

ÇIMEYÎ

Avcı, İ. B. (2016, 07 18). JEAN-PAUL SARTRE'IN VAROLUŞÇU DÜŞÜNCESİNİN İZLERİNİ MODERN SİNEMADA ARAMAK: ÇÖLDE ÇAY FİLMİ. Dergipark: https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/24522/259834 (nê keyepelî ra ame girewtiş.)

Coşkun, E. E. (2017). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: Phoenix.

Doğan, Y. (2020). Alain Resnais Sinemasında Modernite Eleştirisinin Uzamsal İzleri, Zaman ve Bellekten Arta Kalan: Geçen Yıl Marienbad'da ve Hiroşima Sevgilim. SineFilozofi Dergisi, 437-456.

Ersümer, A. O. (2013). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Lanzoni, R. F. (2015). Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması. İstanbul: Küre Yayınları.

Monaco, J. (2006). Yeni Dalga. (ç. E. Yılmaz, Dü.) İstanbul: +1 Kitap.

Nas, İ. (2013). Yakın Dönem Türkiye Sinemasında Varoluşçuluk Ve Yabancılaşma. İstanbul: KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ.

Odabaş, B. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga*. Marmara İletişim Dergisi, 281-288.

Savaş, H. (2013). Sinema ve Varoluşçuluk. İstanbul: Sözcükler Yayınevi.

Seçil Büker, Y. G. (2010). Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Wollen, P. (tarih yok). Godard ve Karşı Sinema: "Doğu Rüzgârı". (E. Yılmaz, Dü.) Sinemasal.

Sînoran Ser ra Ver bi Keyeyî: Sînemaya Alî Kemal Çinarî

Pinar YILDIZ
p_yildiz_2149@hotmail.com

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

1. Serebûtê Rejîsorî

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

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

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

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

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

1 - Nê belgefîlmî Festîvalê Antalya Altin Portakal de, serra 2013î de xelata belgefîlmo tewr baş girewt.

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

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

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

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

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

2. Serebûtê Fîlman

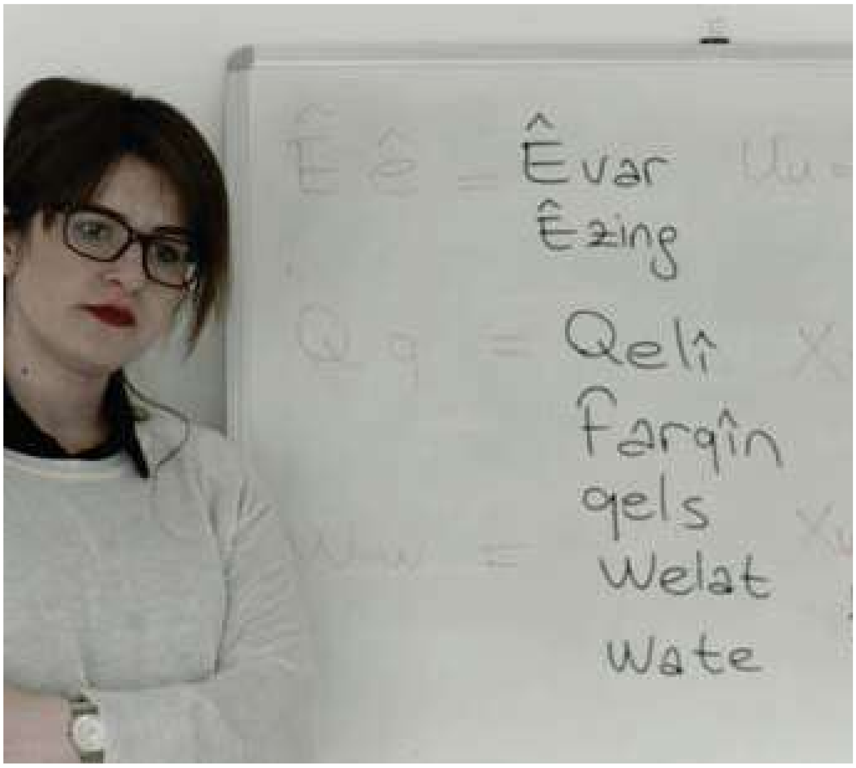
Wexto ke merdim hetê ziwanî ra ewnîyeno fîlmanê Alî Kemal Çinarî ra vîneno ke rejîsorî esasê xo de seba ziwanî zî zaf zêde xo ver dayo û xebitîyayo. Belê, dîyar o ke destpêk ra derdêkê eyo sey fîlmviraştişî esto la nê fîlmî do bi kamcîn ziwanî qisey bikê? Hunerê "kurdan" esasê xo de hunero "kurdkî" nêbî?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

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

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

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

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku



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

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

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

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

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

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

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

Sey heme temaşekerdoxanê rejîsorî ma zî bi meraq pabeyê fîlmanê eyê neweyan ê. Rejîsorî rojanê karantina de, keyeyê xo de, cinîya xo û kênaya xo reyde, bi nameyê *Dilop*(2020) fîlmêko kilmek ant. Ey reyna roportajêkê[5] xo de vato, do o fîlmêk, romanê embazê xo Erhan Sunarî ra *Geceden Önce (Li Beriya Şevê)* bianco. Rejîsor qisayanê xo wina domneno: “Heta nika mi hertim hîkayeyanê xo ra fîlmî antê. Eke ez nê fîlmî bianca ez do çîyêko newe biceribna.[6]”

3. Badê

Badê di serran…

Korona û karantinaya “resmî” qedîyaye. La beno ke seba hunerî bîlhesa seba nuştiş û wendişî cuye bi xo, karantînayêk a. Beno ke seserran ra ver Flaubertî bîlasebeb nêvatîbî “Nuştiş verê ke merdim bimiro, saxitî de, ganî-ganî xo dekewo zereyê mezelêk.” Helbet na babetêka hîra, xorîn û têmîyankewta ya ke beno ke nuşteyêkê bînî de bi wesîleyê fîlmêk merdim na babete ser o hîna zaf bifikirîyo û binuso.

Badê di serran seba wendoxanê “Temaşe”yî ez nê rojan de reyna agêraya nê nuşteyê xo yê ke rojanê korona ra yadîgar mendîbî. Badê wendiş û sererastkerdişê nê nuşteyî ez Înternetî de biney gêraya; Alî Kemal Çinarî fîlmê xo yo kilmek *Dilop* sey rêzefîlmêk domnabî (nika panc tene yê) û Youtube ser o weşanaybî[7]. Mi ê temaşe kerdî la mi xo de o hêz û hewes nêdî ke ez înan ser o zî beşêk binusa û daxîlê nê nuşteyî bika -beno ke nuşteyêkê bînî de-Beno ke no nuşteyo ke atmosferê rojanê korona de ameybî nuştene, nêverdayêne nê rojanê ke êdî ma korona xo vîr ra kerda, hîssîyatêko cîya daxîlê nê nuşteyî bibo. Reyna seke rejîsorî verê cû behsê ci kerdîbî, romanê Erhan Sunarî yo bi nameyê *Geceden Önce* ra bi nameyê *Beriya Şevê* (2021) senaryoyêk veto û sey fîlm anto. La mi no fîlm peyda nêkerd ke ez temaşe bika. Bi hêvîya fîlmê kurdkî, mecrayanê dijîtalan de hîna vêş vila bibê û ma sey temaşekerdoxan bieşkê xo hîna asan biresnê nê fîlman…

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

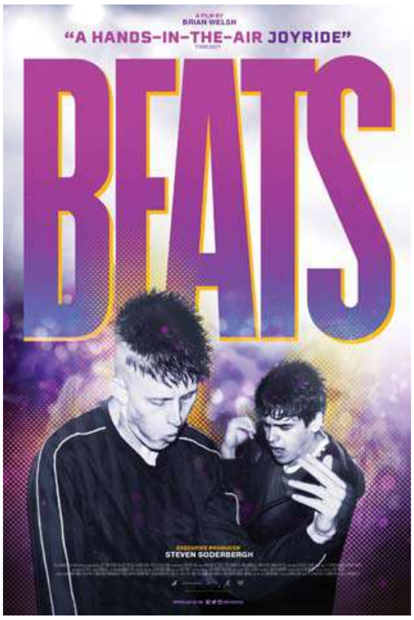
6 - https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2018/11/03/yonetmen-ali-kemal-cinar-anlatacak-hikayelerim-var/ (Tarîxê xo resnayîşî: 18.05.2020)

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

Fîlmê Beatsî: Şiknayîşê Ezîktî û Ferdbîyayîş

Welat Ramînazad
mjw4@outlook.com

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە



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

Ferd senî biêşko ezîktî, tersonekî, teresîya xo bişikno?

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

Çekuya îngilîzkî “rave”, yena manaya delûtî, gêjî. Prosesê tekamûlê na çekuye no hawa yo; reya verêne çaxê mîyanênî de yena bikarardiş, serranê 1940î de bi vatişê “rave up” seba kulturê partî, serra 1950î ra dima hewna sey “reva”, peynîya serranê 1950î de London de seba pênasekerdişê partîyê wehşîyanê boheman yê kulturê beatnik û 1967 de “rave” seba manaya pêserbîyayiş-çalakî yena şuxulnayîş. Serranê 1990î ra dima “ rave” bi na manaya xo, mîyanê lîteraturê muzîkê bidansî yê Îngilîstanî yena qebulkerdiş. Kulturê “rave” de serehawanayoxî, azadî, redkerdişê otorîte û îqtîdaran, zayendîya azad estê. Partîye rave bi muzîkê elektronîkî bi girseyî danskerdiş virazîyenî, şimitişê alkol û merkezê înan de bikarardişê narkotîkî esto. Partîye sey fabrîqayan û depoyanê tal û terkbîyayan, bodruman û teber de ameyênê viraştiş. Ridê qelebalax, vengberzî û nêrehetî vera organîzasyonanê nê partîyan de gerre û reaksîyon zaf benî. Partîyê rave, gelek bala çapemenî zî ancenî û çapemenî de ca genî. Kulturê rave bi zordarîya çapemenî sey ekolê şeytanî yeno pênasekerdiş. Bi hêrişanê çapemenî serra 1994î de partîyê rave yenî qedexekerdiş. Kamî ke beşdarê nê partîyan bibîyêne raştê tewir bi tewir cezayan bîyêne. Qexedekerdiş, nêşêno vernîya viraştişê organîzayonanê nê partîyan bigîro, qedexekerdişî ra pey partîyê rave bi hawayo nimîtkî yenî organîzekerdiş.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kontekstê fîlmî de ezîktî senî yena şiknayîş?

1.Rîskgirewtiş. 2.Bi têrîamêyiş şîdet û dejî. 3.Dayişê bedelî.

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

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

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

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

سینەما و سیاسەت لێکدانەوەی دۆخی ئاوارتەیی لە فیلمی ”هیوا“ی یەڵماز گۆنای

ئەحمەد غوڵامی[1]
agholami17548@gmail.com

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

1 - دوکتۆرای کۆمەڵناسی، ئیمەیل: agholami17548@gmal.com

پوختە:

سینەما بە واتای هۆنەرێکی مۆدێرن، پەیوەندییەکی نەپچڕاوەی هەیە بە پێکهاتەی سیاسی/ئابووری وڵات و هەلومەرجی کۆمەڵایەتییەوە. خوێندنەوەی فیلمەکان و لێکدانەوەی کۆد و نیشانە فیلمییەکانی، دەتوانێ ڕێخۆشکەر بێ بۆ تێگەیشتن لەم بارودۆخە و لە کەش و هەوای سیاسی/پۆلیسی سەردەم و دۆخی ئاوارتەیی دەوڵەت و نەتەوەی مۆدێرن، بە تایبەت لە وڵاتانی وەکو تورکیا. خوێندنەوەی فیلم لێرەدا دەتوانێ تیشک بهاوێتە سەر ئەو لایەن و لێوارانەی کە دەوڵەت نەتەوەی مۆدێرن لە تورکیا و پێکهاتەی مێژوویی/ئایدیالۆژیکی و سیاسی/ئابووری ئەم حاکمییەتە لە سەر ئەوە بنیات نراوە. ئەم جۆرە ڕوانینە، کاتێک پێوەندی بە چەمکی ئیتنیکی و چینایەتییەوە هەبێ، زۆر لایەنی ئاڵۆزتر و وردبینانەتری لێوە دیار دەکەوێ. لێرەدا فیلمەکانی یەڵماز گۆنای نموونەیەکی بەرچاو و زەقن لە نواندنەوەی ئەو پێکهاتانە لە ڕووبەڕووبوونەوە یان پەیوەندی لە گەڵ دوو بابەتی کورد و چینە بندەست و هەژارەکان لە وڵاتی تورکیا. فیلمی هیوا (١٩٧٠) یەکێک لە فیلمە سەرکەوتووەکانی یەڵمازە کە بە شێوەیەکی فیلمیک سەرقاڵی گێڕانەوەی دۆخی ئاوارتەیی ژیانی کوردانە لە تورکیای پاش دەوڵەت نەتەوەی مۆدێرن. گێڕانەوەی ژیانی کەسانێک کە نە تەنیا دروشمە بریقەدارەکانی دەوڵەتی مۆدێرن نەیتوانیوە ببێتە مایەی فراژینی و حەسانەوە و ئاسوودەیی ئەوان، بەڵکوو ژیان بە لای ئەوانەوە سەرچاوەی نایەکسانی، ستەمکاری و سەرکوت کردنە و پشکی بنەماڵە و کۆمەڵگەی کورد (وەکوو بنەماڵەی جەبار) لەم ناوەدا زۆر زیاتر بووە. فیلمی هیوا، بەسەرهاتی ژیانێکی هیوالێبڕاوە کە تەواوی کەلێن و ڕۆچنەکانی ئازادی و بەختەوەری لێ ئاخندراوە.

ووشە سەرەکییەکان: سینەما، سیاسەت، یەڵماز گۆنای، هیوا، دۆخی ئاوارتەیی

پێشەکی:

سینەما بە پێچەوانەی هۆنەرەکانی دیکە، هەر لە سەرەتاوە وەکوو هۆنەرێک وەدەر کەوتووە کە پەیوەستە بە کۆمەڵگە و هەڵوێستە کۆمەڵایەتییەکانی. سەرەتای بەدیهاتنی ئەم هۆنەرە، هاوکات بوو لە گەڵ بزووتنەوە فیکری و سیاسییەکانی ناو کۆمەڵگەی ڕۆژاوا و هەر ئەمە وای کردبوو کە راستەوخۆ پەیوەندی هەبێ بە سیاسەت و دەزگای سیاسەت و بزووتنەوە سیاسییەکانەوە. هەر چەند هەندێ بزووتنەوەی شۆڕشگێرانە لە سەرەتادا دژ بە سینەما بوون، بەڵام زۆر خێرا سینەما و فیلم لای ئەوانیش بووە سەرچاوە و بنەمایەکی تۆکمە بۆ ڕێکلامی شۆڕش و هەڵوێستەکانیان. نموونەی ئەم ڕووبەڕووبوونەوەیە سەرهەڵدانی شۆڕشی ئۆکتۆبەری ڕوسیە و سەقامگیربوونی ئەندیشەی مارکسیستی بوو کە لە پێشدا فیلم ئەوندە خوازیاو نەبوو، بەڵام دواتر سینەما بووە پلان و گەلاڵەیەکی سیاسی/ئایدیالۆژیکی لە تەواوی ژیان و هۆنەر و جوانیناسی وڵاتانی بلووکی ڕۆژهەڵاتی ئەورووپا.

لە تورکیا، سینەما بۆ ماوەی چەند دەیە وەکوو هۆنەرێکی مەترسیدار چاوی لێکرا و دەزگای سانسۆڕ لە گەڵ هەر گۆڕانکارییەکی سیاسی و کابینە و لە پاش هەر کوودەتایەک، شێوازی سانسۆڕەکەی تۆکمەتر و چوارچێوەدارتر دەکردەوە. هەلومەرجی سیاسی کۆمەڵگەی تورکیا ئەم واقعیەتەی هێنابووە ئاراوە کە کێشە کۆمەڵایەتییەکان لە هەر حاڵدا سیاسیین و جۆرێک بابەتی بڤەن. داموودەزگای سانسۆڕ و قەدەغە لە تورکیا بەردەوام سێبەرێکی قورس و ناحەزی خستبووە سەر ئەم میدیا نوێیە تا بەو شێوە ڕێگە بگرێ لە خوێندنەوەی سیاسی کێشەکان. لە ١٩١٩ فیلمی مورەبیە٢(١٩١٩)ی ئەحمەد فەهیم٣ کە لەبارەی هێزە فەڕەنسەییەکان بوو لە شەڕی جیهانی یەکەم لە ئەستەنبوڵ و هەر وەها فیلمی جیهانی تاریکی٤ مەتین ئەرکسان٥(١٩٥٢)، لە بەر هۆکارە سیاسییەکان قەدەغە کرا(ئاکسەر، ٢٠٠٩: ١٣٢). ئەمە لە کاتێکدا بوو کە خودی ئەرکسان لە گەڵ کەسانێکی وەکوو عوسمان سەدەن و عەتیف ییڵماز و دامەزرێنەری بزووتنەوەی رئالیزمی سۆشیالیستی بوون بە ناوی بزووتنەوەی نەتەوایەتی سینەمای تورکیا(کاپلان، ١٣٧٧: ٧٧١). فیلمەکانی ئەم بزووتنەوەیە و بە تایبەت کەسانی وەکوو مەمدووح ئۆن٦، مەتین ئەرکسان ٧و هالیت رەفیق٨، بە شێوەیەکی کەمتر

2 - Mürebbiye / The Tudor

3 - Ahmet Fehim

4 - Karanlık Dünya/Dark World

5 - Metin Erksan

6 - Mamduh Un

7 - Metin Erksan

8 - Halit Rafigh

سیاسی و تا ڕادەیەکی زۆر کانسێرڤاتیستی دەستی نابووە سەر کێشە کۆمەڵایەتییەکانی خەڵک و بە تایبەت جووتیاران و کۆچکراوە هەژارەکانی شارە گەورەکان کە بەردەوام لە لایەن خان و دەرەبەگە ناوچەییەکان و دەوڵەتەوە سەرکوت کرابوون. دەوڵەتی تورکیا تەنانەت ئەم هەڵوێستە مێلۆدراماتیک و کانسێرڤاتیستییەشی بەلاوە مەترسیدار بوو.

سینەما هەر لە سەرەتاوە لە تورکیا وەکوو سیاسەتی ئەم وڵاتە لە ژێر ڕکێفی سپا و ژێنراڵەکاندا بوو. یەکەم فیلم کە لە ١٩١٤ ساز کرا بە ناوی ڕووخاندنی مۆنۆمێنتی ڕووسی لە سەن ئێستیفان، فیلمێکی بەڵگەیی بوو کە فوات ئۆزکینی بۆ سپای تورکیای سازی کرد و دواتریش فیلمی هاوسەرگیری هێمەت ئاغا، هەر بە هەمان مەبەست بۆ سپا ساز کرا و لە لایەن ناوەندی فیلمی سپاوە پاڵپشتی کرا. ئەم هەڵوێستە لە کۆمەڵگەی میلیتاری تورکیا، زیاترین کاریگەری لە سەر سینەمای ئەتنیکی دانابوو و ڕێگەی لە هەر چەشنە داوەکارییەکی سیاسی دەگرت. ئەم سیاسەتە بە تایبەت لە هەشتاکان و دوای کوودەتای ١٩٨٠ تا ساڵانی ١٩٩٢ سەردەمێکی تاریکی بۆ فیلمسازەکان بەدی هێنا کە یان شاربەدەر کرابوون یان خرانە بەندیخانەوە و نموونەی هەر بەرچاوی ئەو کەسانە یەڵماز گۆنای بوو. پاش ئەم ساڵانە ڕێگەیەک کراوە بۆ فیلمسازان و دوای ئەمە بوو کە هەڵوێستی سیاسی و ئێتنیکی تا ڕادەیەکی زۆر باو بوو. فیلمەکانی پاییزی ئۆزکان ئاڵپەر ٢٠٠٨، تەور ١٩٩٩ و باهۆزی کازم ئۆز ٢٠٠٨ و پرێسی سێدات یەڵماز ٢٠١٠ و مۆعجیزەی ژووری حەوتی مەحمەت ئادا ئۆزتکین ٢٠١٩، نموونەیەکن لەو فیلمانە.

ڕەنگدانەوەی سیاسەتی دەوڵەتەکانی پاش ئاتاتورک لە سینەمادا بە تەواوی بەرچاوە، بە شێوەیەک کە دەتوانین بڵێین سینەمای تورکیاش بەهەمان شێوەی کۆمەڵگە، شوێنی بەربەرەکانێی دەسەڵاتداری حاکمیەت و ناسیۆنالیزمی تورکی بووە لە بەرامبەر ئێتنیکەکان. ئاتاتورک بۆ خۆی سینەمای پێ سەرەکیترین هۆنەری سەردەم بوو(ئاکسەر، ٢٠٠٩: ٢) و هەر لە بەر ئەوەش بوو کە لە نێوان ساڵانی ١٩٢٣ تاکوو پەنجاکانیش سینەما ئەوەندە لە ژێر کاریگەری سیستەمی تاک حیزبی و دیکتاتۆری تورکیادا بوو کە نەیتوانی پەرە و گەشە بستێنێ و ئەگەریش چەند کارێک کرا، زیاتر سەرقاڵی گێڕانەوەی ملودرامە حیماسیە مێژووییەکان بوون. لە نێوان ساڵەکانی ١٩٢٣ تاکوو پەنجاکان، پیشەی سینەما بەردەوام لە لایەن حاکمیەتەوە کۆنترۆڵ و چاوەدێری دەکرا و بەرتەسک کرابۆوە بە ملۆدرام و فیلمە حیماسیە مێژووییەکان. چاودێری سینەمای تورکیا لە سەردەمی حکوومەتی تاک حیزبی ئاتاتورک دەگەڕاوە بۆ ئەو سیاسەتەی کە لە درێژەی مۆدێرنیزاسیۆنی تورکیا ڕاستەوخۆ دژ بە هەر چەشنە نەیار و ڕەخنەیەکی سیاسی و بە تایبەت بوونی میدیایەکی ئازاد بوو(عەزیزی و ناسری،١٣٩٩(٢٠٢٠): ١٦٦). دوای ساڵانی شەست و هەفتاکان ئەم سیاسەتانە کەمڕەنگتر بووەوە و سەردەمێک لە سینەما ساز بوو کە مووشین ئەرتۆغرۆڵ٩ لە ١٩٥٠ دایمەزراند و بە ناوی یەشیلچام١٠ ناوی دەرکرد. هەر چەند یەشیلچام نەیتوانی ببێتە سینەمایەکی ڕەخنەگر و بەرهەڵستکار، بەڵام بووە بەردەبازێک بۆ سەرهەڵدانی دەرهێنەرێکی تازە و سیاسی بە ناوی یەڵماز گۆنای. یەشیلچام ئەوندەی نەخایاند و دوای کودەتاکەی ساڵی نەوەد، دووبارە شێوە ڕوانینی ناسیۆنالیستی دژ بە ئێتنیکەکان هاتەوە ناو سینەما. نموونەی بەرچاوی ئەو ڕەوتە دەکرێ لە فیلمەکانی هەورەکانی یاشیم ئۆستائوغلۆ١١(٢٠٠٥)، گڵ، بەرهەمی دەروێش زەعیم١٢(٢٠٠٣) یان فیلمی پیاوی گەورە، خۆشەویستی چکۆلە١٣ بەرهەمی هەندان ئیپەکچی١٤(٢٠٠١)، و دەیان فیلم و سریاڵی دیکەدا ببیندرێ. لەم فیلمانەدا کە بە شێوەی مۆنۆلۆگ ئایدیالۆژی و ناسیۆنالیزمی تورکی ئینترناڵ دەکرێتەوە، زمانی تورکی و شوناسی تورکی ماکی سەرەکی ژیانە و دەبێت بکرێتە بەشێکی سەرەکی لە ژیانی گشتی. بۆ نموونە لە فیلمی پیاوی گەورە، خۆشەویستی چکۆلە، کاتێک بەڕێز ڕەفعەت کچێکی کوردی پێنج ساڵانە بە ناو هەجەر کە لە شەڕێکدا ڕاهێنەرەکەی لە دەست داوە، دەباتە لای خۆی، پێی دەڵێ، بە کوردی قسە مەکە، لەم وڵاتە دەبێ بە تورکی قسە بکرێ (یەڵمازوک، ٢٠١٢: ١٢٨).

حاکمیەت و دەستکاری سیاسی تەواوی لایەن و چین و توێژەکان و هەروەها زاڵ بوونی پێکهاتەی سیاسی ژیان-دەسەڵات١٥ بە سەر گشتییەتی ژیانی کۆمەڵایەتی جەماوەردا، نیشاندەری شێوازێک لە ئاوارتەکردنی یاسایە کە تێیدا دەسەڵات، چەمکی نایاسای وەکوو خودی یاسا داسەپاندووە و بەو پێیە دەسەڵات و پۆلیس و دەزگا یاساییەکان بە دەوری ئەم ئاوارتە بوونەوە سەقامگیر بوون. بەو شێوەیە، ژیان بە تایبەت بۆ کوردان، هیچ نییە جگە لە دۆخێکی ئاوارتەکراو کە "بوون" بە واتەی بوونێکی ڕاستەقینەی خاوەن شوناس و ماف، نە تەنیا بوونێکی ڕێگەپێدراو نییە بەڵکوو بوونێکی قەدەغەکراو. لە ڕاستیدا دۆخی ئاوارتەیی بۆ دیاری کردنی سنوورەکانی قەدەغەیە بۆ کۆمەڵگە.

سینەمای ئێتنیکی لە درێژەی ئەم ساڵانەدا، تێکۆشاوە بە دەوری ئەم خاڵەوە واتە ژیانی

9 - Muhsin Ertugrul
10 - Yasilcam
11 - Yeşim Ustaoğlu
12 - Derviş Zaim
13 - Big Man Little Love
14 - Handan İpekçi,
15 - Bio-Politics

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku

قەدەغەکراو هەنگاو بنێ و ڕێگەیەک بکاتەوە بۆ لێکدانەوەی ئەم ژیانە ئاوارتە کراوە. یەکێک لە سەرەکیترین هەڵمەتەکانی فیلمسازی بۆ نیشاندانی ئەم ژیانە ئاواراتەکراو و پڕ لە نەهامەتییە، کارەکانی یەڵماز گۆنای دەرهێنەری ماندوونەناس و کۆڵنەدەری کورد بووە. گۆنای بە درووست کردنی کۆمەڵێک فیلمی وەک هیوا و ڕێگە و مێگەل و بە باشترین شێوەی ژیانی پڕ لە ڕەنجی کرێکارانی شاری و خەڵکی پەڕاوێزخراوی کوردی نمایش داوە. ئەو هەڵمەتەی گۆنای لە سینەمادا لە خۆیدا خاڵێکی وەرچەرخان بوو لە سینەمای تورکیا بە شێوەیەک کە یۆسف کاپلان دەڵێ یەکەم فیلمی بڵیندی گۆنای لە ١٩٦٨ دەرهێنەری بۆ کرا، بەڵام ئەوە دووهەمین فیلمەکەی واتە هیوا(١٩٧٠) بوو کە سەردەمێکی تازەی لە سینەمای تورکیا بەدی هێنا(کاپلان، هەمان: ٧٧٢). ئەم شێوە لە فیلمسازی کە گۆنای دامەزرێنەری بوو دواتر لە لایەن زەکی ئۆکتەنەوە١٦ درێژەی پێدرا و تەنانەت چەندین فیلمنامەی گۆنایش وەکوو مێگەل(١٩٨٧) و دووژمن(١٩٨٠) کە ئەو کات لە بەندیخانە بوو، هەر لە لایەن ئۆکتەنەوە دەرهێنەری بۆ کرا.

سینەمایەک کە گۆنای دایمەزراندبوو، هەر چەند لە لایەن ئۆکتەن و ئەردەن کیرال و شەریف گۆرەن١٧ و کەسانی دیکەوە وەکوو شێوازێکی ڕەخنەگرانە و کۆمەڵایەتی ڕەچاو کرا، بەڵام کارەکانی گۆنای وەکوو دەنگێکی بێ هاوتا و سەربەخۆ، ناونیشانێکی سیاسی و ڕەخنەگرانەی پێوە دیارە کە نموونەی ئەو تا ئەو کات و ڕەنگە دواتریش لە سینەمای تورکیا کەمتر بینرابوو. ئاکسەی نووسەر و توێژێنەری سینمای تورکیا لە بەر ئەم تایبەتمەندیانە، گۆنای و جان کازاڤاتیسی١٨ ئەمریکای وەکوو یەک دەشوبهێنێ و دەڵێ، "هەر دووکی ئەمانە سەربەخۆ بوون و لە بەرامبەر کاپیتالیزمدا ڕاوەستان، و هەر دووکیان بۆخۆیان سەرمایەگوزاری فیلمەکانیان لە ئەستۆ گرتبوو"(ئاکسەر، ٢٠٠٩: ٧).

ناوەرۆک و بابەتی سەرەکی کارەکانی گۆنای لە خۆیدا نیشاندەری ژیانی کوردانی ئاناتۆلی بوو کە بە ناچار وەکوو چینێکی کرێکار یان خەڵکێکی ڕاونراوی پەڕاوێزنشین لە شارە گەورەکانی ئەستەنبوڵ و ئەنقەرە دەژیان و جگە لەوەش ڕەخنەگرانە چووبوو بە گژی کاپیتالیزم و لیبرالیزمێک کە وەکوو رۆحی کۆمەڵگەی مۆدێرنکراوی تورکیای

16 - Zeki Ökten

17 - Şerif Gören

18 - John Cassavates

لێهاتبوو. "گۆنای لە فیلمەکانیدا و بە تایبەت لە هیوا، ژیانی کرێکارێکی لۆمپەنی شاری دەگێڕێتەوە"(ئاکسەر، ٢٠٠٩: ٤) کە نوێنەری خەڵکانێکە کەوا ساڵانێکی زۆرە لە لایەن دەوڵەتانی تورکیاوە سەرکوت کراون و شوناسی کۆمەڵایەتییان چەواشە کراوە یان بە تەواوی لە ناو چووە.

بە گشتی سینەمای گۆنای هێرشێک بوو بۆ سەر گشتیەتی سیاسەتی حکوومەتەکانی تورکیا و تێدەکۆشا لە ڕێگەی فیلمەوە "جیاوازی چینایەتی و ئەتنیکی و کولتووری کوردی پیشان بدا"(ئاکسەر، ٢٠١٥: ١٤٠). نموونەی بەرچاوی ئەم ژیانە دەبێ لە هیوادا ببینین کە بە سەرەکیترین و وەرچەرخێنەرترین فیلمی سینەمای تورکیا دێتە ئەژمار. ئەم فیلمە زیاتر لەوەی کە گۆشەنیگایەکی سادە بێ لە بارەی ژیانی چینێکی کرێکار و هەژار، بە مانای ئادرنۆییەکەی نموونەیەکە لە هۆنەرێکی سیاسی (دوور لە نواندنەوەی پیشە-کولتوور١٩). ئەگەر پیشەکولتوور، لە ڕێگەی هێژمۆنییەوە نایەکسانی و ئازارە چینایەتی و سیاسییەکان دەشارێتەوە و هەموو شتێکی پێیە بۆ هەمووان بەڵام هیچ دەرد و ئازارێک ناگێڕێتەوە، سینەمای سیاسی گۆنای دژ بەم چەشنە هۆنەرە، ژیانی واقیعی چین و نەتەوە بندەستەکان بە دوور لە نمایشی جوانیناسی دەزگای سیاسی و سەرمایەداری و لە ناو ئازاری سەرکوتکاری دەزگای پولیس و ژیانێکی رووت و ئاژەڵی کەمپ ئاسادا دەگێڕێتەوە. بەرهەمەکانی گۆنایی بە باشترین شێوە ئەم ستەمگەری و سیاسەتە داگیرکارانەی خستووەتە بەر نەمایش. گرینگی یەڵماز گۆنای لە سینەمادا تا ئەو ڕادە بوو کە پاش کۆچی دوایی گۆنای، رۆژنامەیەکی تورکیا ئەم تیترەی لێدا بوو: "فیلم کۆتایی هات".

دەسەڵاتی سیاسی تورکیای مۆدێرن

سەرهەڵدانی دەوڵەتی نەتەوەی

19 - Culture-Industry

تورکیا و کۆتایی هاتن بە دەسەڵاتداری عوسمانییەکان، خاڵێکی سەرەکی بوو لە بەدیهاتنی پێکهاتەیەکی سیاسی ئاپارتایدی و ناسیۆنالیستی لە سەرانسەری جوگرافیای تورکیادا. بیناساز و دامەزرێنەری ئەم دەسەڵاتە نوێیە، کەمال موستەفا ئاتاتورک[20]، بوو، کە بەو درووشمەوە کە "خۆزگەم بەوەی تورکە"، شێوەیەک لە مۆدێرنیزاسیۆنی سیاسی/ئابووری هێنایە ئاراوە کەوا راستەوخۆ کاری کردە سەر ژیانی خەڵکی تورکیا و بە تایبەت ئێتنیکەکانی ناو تورکیا و لەم ناوەشدا کوردان و ئەرمەنییەکان. ئاتاتورک لە بەرامبەر رووسەکان و ئینگلیزییەکان و بە تایبەت لە شەڕی داردانێل بە خەستی سەرقاڵی شەڕ بوو بۆ بنیاتنانی حاکمییەتێکی سەقامگیر؛ و هاوکات لە ناوخۆش بە سەرکوت کردنی کوردەکان و ئێتنیکە جیاوازەکان نموونەیەک لە دەسەڵاتی تۆکمە و بەهێزی دامەزراندبوو کە بە تایبەت لە ١٩٢٣ وەکوو واقعیەتێکی سیاسی نوێ و دەزگایەکی حکوومی تازە داسەپا و هەتا ئێستاش گشتیەتی سیاسەت و حوکمڕانی تورکیا لە سەر ئەو بنەمایە بووە.

سیاسەتەکانی ئاتاتورک و تەنانەت دەوڵەتانی پێشووتریش، لە سەر بنەمای ناسیۆنالیزمی تورکی، بنیاتنانی کۆمەڵگەیەک بوو بە روخسارێکی ئەورووپایی و ئەمە سەرەکیترین ئاواتی تورکەکان بوو هەر لە سەردەمی عوسمانییەکانیشەوە تاکوو ئێستا. ئاتاتورک بە هێنانی لەتیفە عوشاقی، کە دەرچووی لقی ماف بوو لە ئەورووپا، دڵنیا بوو کە رێوشوێنێکی ئەورووپایی بۆ ژنانی تورکیا ببێتە سەرچەشن و ژیانێکی رۆژاوایی سەقامگیر ببێ. دەوڵەتانی ئاتاتورک و دوای ئەو، ئایین و ئێتنیکیان پێ سەرەکیترین لەمپەرەکانی بەردەم ئەم ژیانە جوان و رازاوە بوو؛ بۆیەش پێیان وابوو بە سەرکوتکردن و وەلانانی هەستی ئایینی و ئێتنیکی دەکرێ، رێگە خۆش بکرێ بۆ دامەزراندنی تورکیایەکی سەرکەوتوو و فراژین.

هەڵوێستی سەرانسەر تورکسالارانەی سیاسەتەکانی ئاتاتورک هەر لە سەرەتاوە رێگەی لە هەر چەشنە بیر و زمان و کولتوور و بەو پێیەش داوەکاری و پرسێکی جیاواز بەست. ئاتاتورک لە باسی دەوڵەت و نەتەوەی نوێی تورکیادا دەڵێ، "نەتەوە لە جیاتی ئەوەی کە لە رێگەی ئایین و وەکوو لایەنگرانی ئایین و ئایینزاکان یەک بگرن، وەکوو تەواوی تاکەکان یەکگرتوو بوون. ئێستا ئەوەی لێکیان گرێ دەدا و یەکگرتوویان دەکا، نەتەوەی تورکە"(کیلی، ٢٠٠٣: ٢٤٩). ئەم دەقە بە تەواوی سەرچاوە و پاساوێکی تەواوە بۆ ناسینی ئاتاتورک و سیاسەتی تورکیای یەک نەتەوەیی (تورکیای تورک سالار) بە تایبەت دوای پەیماننامەی لۆزان و سەرکوت کردنی شەڕ و بزووتنەوەکانی ناوخۆ و کوشتاری کوردان و رێبەرانی ئایینی و نەتەوەیی کورد. بەم پێیە هەر چەشنە چەمکێک لە دەرەوەی نەتەوە و زمانی تورکی بە نافەرمی و دژە نەتەوایەتی دەزانرا و بە مانای راستەقینەکەی ئەوەی دەبوو نەتەوەی نوێ پێک بێنێ، هەمان تاکەکان بوون. مانای تاکەکان، ئەتومیزەکراوترین دۆخێک بوو کە مرۆڤی مۆدێرن پێکی هێناوە. ژیانێکی بەتاڵ کراو لە زمان، نەتەوە، ئایین و بە گشتی لە کۆمەڵگە. ئەمە ئاشکراترین زاتی سیاسی تورکیای ئاتاتورک بوو کە تێیدا هەر چییەک لە دەرەوەی قەوارەی نوێی نەتەوەی تورکی وەکوو دەرکەوتە و روخسارەکانی ناشارستانییەت و دواکەوتوویی دەهاتنە هەژمار. سیاسەتەکانی ئاتاتورک تورکیاییەکی بنیات نابوو بە جەماوەرێکی سەرانسەر تورکەوە کە بە وتەی هابزباوم، "لەم تێکستە تورکیەیەدا، هەستی یەکگرتوویی نێوان تورکەکان، بە سەرچاوە و ئاخێزگەی ئێتنیکی و کولتووری و زمانی هاوبەش دانراوە و خۆی بە شێوەی دوور خستنەوە و لە پەڕاوێزخستنی گرووپەکانی دیکەی وەکوو کوردان نیشان داوە"(هابزباوم، ١٩٩٠: ١٣٣).

ئەم روانگەیە روخسارێکی ئاتاتورکی لە مەڕ دامەزراندنی دەوڵەت و کۆمەڵگەیەکی سێکۆلار/ناسیۆنالیستی پێوە دیارە و تا ١٩٩٠ زاڵ بووە بە سەر سیاسەتی تورکیا و تا بولەنت ئیجێڤیت[21] ئەم سیاسەتە هەر وا بەردەوام بووە و دواتریش لە ئۆرودوغاندا، هەر سێ بابەتەکەی ئاقچۆرا واتە عوسمانیگەری و ئیسلامیەت و ناسیۆنالیزم لێک ئاڵاوە. کاتێک زۆربەی ئەم دەوڵەتانە تاوتوێ دەکرێن(جگە لە نموونەی تۆرگۆت ئۆزال)، سیاسەتەکانی دەزگای حاکمیەت لە هەمبەر ئێتنیکەکان و بە تایبەت کورد بە هەمان شێوە، ئاوارتە کردنی یاسا و رێساکان بووە و مەبەستی سەرەکیش هەمان شت بووە کە ئاگامبێن ناوی ناوە دەوڵەت-ئاسایش[22] کە خۆی لە قەوارەی دەوڵەتێکی پۆلیسیدا دیوەتەوە(مورای و وایت، ٢٠١١: ٤٢).

تورکیا لەم رووبەڕووبوونەوەیەدا لە سەر سنوورەکان ببووە دەوڵەتێکی دیوارکێشکراو[23] و لە ناوخۆش ببووە کەمپێکی سەرتاسەری کە بێ یاسایی و ئاوارتەکردنی یاسا و دەستوورەکان و ببووە بەشێک لە فاکت و واقعیەتی مێژوویی و سیاسی ئەو وڵاتە. سەرەتای سەدەی بیستەم هاوکات بوو لە گەڵ سەرهەڵدانی بزووتنەوە رزگاریخوازییەکانی کوردستان. ئەم سەرەڵدانانە دواتر بە سەختترین شێوە لە لایەن دەوڵەتی عوسمانی و دەوڵەتانی ئێران و عێراقەوە سەرکوت کرا. سەرکوت و کوشتاری بزووتنەوەی کوردانی بناری کێوی ئاگری(ئارارات) بە رێبەرایەتی ئیحسان نوری پاشا، کە لەوێدا ئاتاتورک فەرمانی کردبوو وەکوو باران بۆمب برژێنن بە سەر کوردەکاندا و هەر وەها سەرکوتکردنی عەلەوییەکانی

20 - Mustafa Kemal Atatürk

21 - Bulent Ecevit

22 - Security-State

23 - walled staties

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku

زازا لە دێرسیم بە دەستی ئاتاتورک و تورکانی لاو و بەدووی ئەوەشدا بۆمباران کردنی کوردەکان بە دەستی سەبیحە گوکچەی کچی ئاتاتورک، نموونەیەکە لەو سەرکوتکاریانەی کە وای کردووە دەوڵەتی تورکیا و دەسەڵاتدارانی تورک، راستەوخۆ لە بەرەی دژ بە کورداندا بن. کورد لەم دارشتە نوێیەدا، نیشانە و سەمبۆلی دواکەوتوویی، ڕەوەند بوون و لادێی، لەمپەری پێشکەوتن و سەربەخۆیی خواز ناوزەد دەکرا، درووست وەکوو ئەو فیلمانەی لە بارەی کوردەوە درووستیان کردووە یان ئەو فیلمانەی کوردیان کردۆتە بابەتی خۆیان و دواتر لە لایەن دەزگای سانسۆڕەوە تووشی کێشە دەهاتن. نموونەی ئەمانە کارەکەی یاشیم ئۆستائۆغڵوو٢٤یە بە ناوی کۆچ بۆ خۆرەتاو٢٥(بە تورکی *Güneşe Yolculuk*) کە دواتر وەکوو نموونەیەک لە سەربەخۆیی خوازی هاتە حیساب و لە کاتی بڵاوکردنەوەکەیدا، لە بەر سینەما سەرباز و جاندەرمە نگابانیان دەدا.

دوای ئاتاتورک کە یەکسەر دژ بە ئیتنیک و ئایین بوو، دەوڵەتانی دواتر ئەم ڕێبازەیان گرتەبەر و جگە لە چەند کاتێکی کورت، ئەم سیاسەتە بەشێک بوو لە شێوەی حوکمڕانی دەوڵەتانی تورکیا. بەڵام مەیلی عوسمانیگەری، ئیسلامگەرایی و ناسیۆنالیزمی تورکی سێ شتی لێک جیا نەکراوە بوو کە لە هەندێ شوێندا و بە تایبەت لە دەسەڵاتداری دە ساڵەی عەدنان مەندەرەس٢٦ و ئوردوغان لێک نزیک بوونەوە. یۆسف ئاقچۆرا لە کتێبی سێ شێوە سیاسەتدا، ئەم سێ چەمکە بە واقعیەتی لێک جیا نەکراوەی کۆمەڵگەی تورکیا دادەنێ. بە باوەڕی ئاقچۆرا، عوسمانیگەری بە مانای دامەزراندنی دەوڵەتێکی عوسمانیستی نییە، بەڵکوو بنیاتنانەوە و نەتەوەسازی و بەدیهێنانی نەتەوەیەکی تورکە لە ژێر ناوی نەتەوەی عوسمانی لە تەواوی ئەو وڵاتانەیدا کە سەردەمانێک بەشێک بوون لە عوسمانی. ئەو روانگەیە کە ناهێڵێ عوسمانیبوون وەکوو جوگرافیا، لە ئیسلام وەکوو ئایدیالۆجی و تورکبوون وەکوو کۆمەڵگە و نەتەوە لێک هەڵبوەشێ، بەشێکە لە گشتیەتی سیاسەتی مۆدێرن کە بە تایبەت لە بۆچوونەکانی ئەحمەد داوود ئۆغڵوودا دەگاتە ئەوپەڕی خۆی. سینەمای تورکیا لە ناو دڵی ئەم هەڵوێستانەدا لانەی کردبۆوە. ئەم سینەمایە لە ژێر باری قورسی تەواوی یاسا و ڕێسا سانسۆڕییەکان، ببووە بەشێک لە یاسای سیاسی وڵات نەک هۆنەرێکی سەربەخۆ.

24 - Yeşim Ustaoğlu

25 - Journey to the Sun

26 - Adnan Menderes

دەوڵەتانی تورکیا و سینەما

سینەما بە پێچەوانەی زۆربەی هۆنەرەکان، بە خێراییەکی زۆرەوە تەشەنەی کردە جیهان و لە گەڵ نمایشی کورتە فیلمەکانی برایانی لۆمییەر، جیهان باوەش و ئامێزی بۆ ئەم هۆنەرە نوێیە کردەوە. تورکیا بە هۆی نزیکی لە ئەورووپا و دەسکەوتە رۆژاواییەکان لە سەرەتاوە بە درووست کردنی کۆمەڵێک فیلمی دیکۆمێنتاری لە ژیانی خەڵکی ناوشاری ئەستەمبووڵ، پای نایە ناو ئەم هۆنەرەوە. یەکەم فیلمە دیکۆمێنتارییەکان درووست یەک ساڵ دوای نمایش گشتی فیلم لە فەڕەنسە لە ٢٨ی دێسەمبەری ١٨٩٥، لە تورکیای عوسمانی دەستکرا بە درووست کردنی. دوای ئەمە بوو کە ئەنوەر پاشای فەرماندە و ژەنەڕاڵی سپا، یەکەم بنکەی سینەمایی لە تورکیا لە ساڵی ١٩١٥ دامەزراند و بەرپرسەکەی بووە زیگمۆند واینبێرگ کە لە فیلمی پاتە فرێرێدا٢٧ بەرپرس بووە؛ بەڵام دوای ئەوەی شەڕی جیهانی یەکەم دەستی پێ کرد، واینبێرگ لە بەرپرسیارەتی دوور خرایەوە و لە ساڵی ١٩١٧، یەکەم فیلمی تورکیا بە ناوی پەنجە٢٨ لە لایەن سەدات سیماڤییەوە٢٩ درووست کرا (یلمازۆک، ٢٠١٢: ١٦).

سینەمای تورکیا لە دۆخێکی سیاسیدا سەری هەڵدا و خۆی لە خۆیدا لە ناو دڵی سیاسەتەکانی دەوڵەت- ئاسایش و بوروکراسی تاک حیزبی و یاساکانی سانسۆڕ و کودەتاکاندا خۆی ئاڕاستە کردووە. هەر لە بەر ئەوەشە کە سەلاحەدین ئۆندەر و ئەحمەد بایدەمیر٣٠ لە دوایین دابەشکاری مێژووی سینەمای تورکیادا، قۆناخەکانی سینەمای تورکیایان بە دە قۆناخ دابەش کردووە کە بریتین لە یەکەم: (١٩٨٥ تاکوو ١٩٢٣) قۆناخی سەقامگیر بوونی تورکیا وەکوو کۆمار، دووەم: (١٩٢٣ تاکوو ١٩٣٢)

27 - Pathé Frères

28 - The Claw

29 - Sedat Simavi

30 - Selahattin Önder and Ahmet Baydemir

یاسای سانسۆڕ لە ١٩٣٢، سێهەم: (١٩٣٢-١٩٣٩) یاسای نوێی سانسۆڕ لە ١٩٣٩، چوارم:(١٩٣٩ تاکوو ١٩٤٥) دەستپێکی سیاسەتە چەند حیزبییەکان لە ١٩٤٥ بەولاوە، پێنجەم(١٩٤٥ تاکوو ١٩٥٠) یەکەمین هەڵبژاردنی ئازاد لە ١٩٥٠، شەشەم(١٩٥٠ تاکوو ١٩٦٠) کودەتای سەربازی لە ١٩٦٠، حەوتەم(١٩٦٠ تاکوو ١٩٧١) دەستێوەردانی سەربازی لە ١٩٧١، هەشتەم: (١٩٧١ تاکوو ١٩٨٠) کودەتای سەربازی لە ١٩٨٠، نۆهەم: (١٩٨٠ تاکوو ١٩٨٦) یاسای نوێی سینەما لە ١٩٨٦، دەهوم: (١٩٨٦ تا ١٩٩٤) قۆناخی ئێستا (ئۆندەر و بایدەمیر، لە گێڕانەوەی ئاکسەر، ٢٠١٤: ٥١).

ئەم دابەشکارییە نیشان دەدا کە چەندە سینەما لە تورکیا ئاوێتە بووە بە هەلوومەرج و یاسا و رووداوە سیاسییەکانەوە وەکوو کودەتا و دەسەڵاتداری تاک حیزبی و دەستێوەردانی سەربازی وەکوو سێ دیاردەی سیاسی و حوکمڕانی تورکیای مۆدێرن. هەر سێکی ئەم دیاردە و هەڵسوکەوتە سیاسیانە، کاریگەریان راستەوخۆ لە سەر سینەمای کورد بووە لە تورکیا وەکوو سینەمایەکی ئەتنیکی و پەراوێزنشین کە بەردەوام دەنگەکەی سەرکوت یان نەبیستراو و لاواز کراوە. ئەو دۆخە ئێستا لە سەردەمی حاکمیەتی ئوردوغان و دەوڵەتی ئاکەپە زۆر تۆختر و گرژتریش بۆتەوە. بە ڕای کۆچەر و بۆزداگ[٣١]، تورکیای ئێستا بە داخستن و بەرتەسک کردنەوەی ئازادی میدیاکان، خۆی خستۆتە ناو لیگی دیمۆکراسییە نالیبراڵەکانەوە[٣٢]، بە شێوەیەک کە میدیا سەرەکییەکانی تورکیا ناتوانن هیچ پرسیارێک لە سەر روون کردنەوەی حکوومەت بپرسن و ئازادانە لە سەر دارمانی ئابووری بدوێن و پێشێل کردنی مافی مرۆڤ بە دەستی رژێمی دادوەری و گەشە (ئاکەپە) بگێڕنەوە (کۆچەر و بوزداگ، لە گێڕانەوەی ئاکسەر و بایبارس، ٢٠٢٢: ٢). لەم دەوڵەتەدا، هەر چەشنە رەخنە گرتنێک بە تایبەت لە لایەن رۆژنامەنگاران و دەرهێنەرانی کورد چ لە سینەما و چ لە میدیا، وەکوو نموونەیەک لە جیابوونەوە و ترۆریزیمی دژ بە دەوڵەت رەچاو کراوە.

کێشەی سیاسی نێوان تورکیا و ئیتنیکەکان و بە تایبەت کورد، زیاتر لە هەر شتێک دەگەڕاوە بۆ مەیلی راسیۆنالیستی و شۆڤینیستی رێبەرانی سیاسی و میلیتاری حاکمیەت بۆ پاکتاو کردنی کوردان و بەدیهێنانی دەوڵەت/کۆمەڵگەیەکی تەواو تورکی. قەدەغەکردنی زمانی کوردی لە سەرانسەر قوتابخانە و شوێنە ئیدارییەکان سەرەکیترین مامەڵەیەک بوو کە دەوڵەتان و رێبەرانی سیاسی تورکیا لە گەڵ چەمکە ئیتنیکەکان دەیانکرد و زۆر جار تا کووشتن و بڕین و بەندکردنی کوردان و هۆنەرمەندان درێژەی دەبوو. فیلمە کوردییەکانیش ئەگەر لە بن دەستی بەرپرسان رێگەیان پێ درابا کە ساز بکرێن، یان لە کۆتاییدا قەدەغە دەکران یان دەبوو نیشانە و سەمبۆلە ناسیۆنالیستییە ساویلکەییەکی تورکیای پێوە دیار بێ، بۆ وێنە زمانی تورکی و دانانی ئاڵا و پەرچەمی تورکیا و وێنەی ئاتاتورک و بە وتەی بیلیگ، "دانانی ئاڵای تورکیا لە پشتی سەر لە ناو فیلمەکانی تورکیە، نموونەی سەرەکی ئەم ناسیۆنالیزمە ساویلکەیە بووە"(بیلیگ، ١٩٩٥: ٨) کە تایبەتمەندی سینەمای تورکیایە.

لە ژێر ئەم گوشارانەدا سینەماکارانی کورد لەم سەردەمەدا تەنیا ناچار بوون سەرقاڵی گێڕانەوەی پێکهاتەی پیاوسالاری کۆمەڵگەی کوردی و گوشاری داب و نەریت و باردۆخی خراپی ژنان بن لە باری کۆمەڵایەتییەوە. فیلمەکانی لە ناوخۆ نمایش نەدەکرا و ئەوان زیاتر لە وڵاتان و میهرەجانەکانی دەرەوەی تورکیا بڵاویان دەکردەوە (کۆچەر، ٢٠١٤: ٨٩-٨٨). هەڵبەت ئەم میهرەجانانەش وەکوو میهرەجانی فیلمی کوردی لەندەن وایان کردووە کە بە وتەی کلارا فرانکین[٣٣] سینەمای کورد زۆر زیاتر لە سینەمای تورکیا خۆی بە بابەتی شوناسی نەتەوایەتییەوە سەرقاڵ بکا (فرانکین، ٢٠١٩: ١٠).

پاش ئەوەی گوشار لە سەر نەتەوەی کورد بووە بەشێک لە سیاسەتی دەوڵەتانی تورکیای مۆدێرن، کۆمەڵێک فیلم وەکوو ڕەخنەیەکی سیاسی دژ بە هەڵوێستەکانی حاکمیەت سەبارەت بە کوردان ساز کرا کە دەکرێ وەکوو نموونەیەک لە سینەمای سیاسی ڕەچاو بکرێن. سەرەتای ئەم هەڵوێستە دەگەڕێتەوە بۆ بەرهەمە سەرەکیی و ناوازەکانی یەڵماز گۆنای و بە تایبەت هیوا (١٩٧٠) و رێگا (١٩٨١). هەر چەند یەکەم فیلمەکانی گۆنای لە ١٩٧٠ەوە دەست پێ دەکا، بەڵام لە ساڵەکانی ١٩٩٩ و ٢٠٠٠ بەم لاوە بوو کە سینەمای کوردی لە تورکیا بە مانا تەواوەکەی سەری هەڵدا. کازم ئۆز بە فیلمی تەور لە ساڵی ١٩٩٩، خوێندنەوەیەکی نوێی لە سەر شوێن و دێهاتە کوردییەکان خستووەتە روو کە چۆن بە دەستی دەوڵەت چۆڵ کراون. پێشتر ئۆز کورتە فیلمێکی بەڵگەیی بە ناوی دەستەکانمان دەبنە باڵ و هەڵدەفڕین (١٩٩٦) درووست کردبوو، کە بە تەواوی روخساری کوردی و پرسیاری سیاسی کێشەکانی کوردستانی پێوە دیارە. لە راستیدا ژمارەی ئەم فیلمانە ئەوەندە کەمن، کە ناکرێ بە ئاسانی لە بەرامبەر ئەو تەوژم و هێرشە سیاسی و کۆمەڵایەتییەی دەکرێتە سەر کورد، دڵی پێ خۆش بکرێ. بەڵام ئەوەی دڵخۆشکەرەیە هەڵوێستێکە کە گۆنای وەکوو بناغەدانەری سینەمای سیاسی تورکیا، بنەما و تۆکمەکەی دامەزراندووە و دواتر بووە سەرچەشنێک لە سینەمای سیاسی کوردستان و جیهان.

ژیانی رووت و دۆخی ئاواراتەیی

پێکهاتەی سیاسی تورکیای مۆدێرن وەک زۆربەی دەوڵەت نەتەوە مۆدێرنەکان، زۆر خێرا

31 - Koçer and Bozdag

32 - illiberal

33 - Clara Francken

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku

بووه هۆی بەدیهاتنی ژیانێکی رووت کە تێیدا هەر چەند سیاسەت بە سەر ژیانی ئاسایی و تایبەتی خەڵک زاڵ بووە، بەڵام هیچکات چارەسەرەکەی نەهامەتی و ڕەنجەڕۆییەکانی ئەوان نەبووە. ئەوە بەو مانایە کە سیاسەتی نوێ، تەنیا تا ئەو کاتە سیاسەتە کە پێویستە چاوەدێری و سەرکوتگەری کۆمەڵگە و تاکەکان بکا. لەوەها دۆخێکدا تاک و بە تایبەت تاکی کورد ئیدی شارمەند٣٤ نییە، بەڵکوو هەمان شتە کە ئاگامبێن ناوی دەنێ، هۆمۆساکێر (ئاگامبێن، ١٩٩٩). ئەم کەسایەتییە نوێیە هەمان تاکی بێ لایەنگری مۆدێڕنە کە سیاسەت لە ڕووبەڕوو بوونەوە لە گەڵ ئەو، لە دۆخی نێوان مەرگ و ژیانی رایگرتووە. تاکی کورد وەکوو هۆمۆساکێر، لە ژێر کاریگەری دەسەڵات و یاسایەک دایە کە داسەپاوە بەڵام لایەنگر نییە. ئەمە هەمان دۆخی ئاوارتەیی سیاسەتی مۆدێڕنە کە تەنیا دەسکەوتەکەی بۆ تاکەکان و هۆمۆساکێرەکان، هیچ نییە جگە لە مەرگ. یاسایەک کە بڕیار بوو، کۆمەڵگا لە مردن بپارێزێ و ببێتە لایەنگر و یارمەتیدەری تاکەکان، خۆی سەرچاوەی مردنە. بۆیە ئاگامبێن لە ژێر کاریگەری کارڵ ئیشمیت، دۆخی ئاوارتە بە واتای پارادایمی حاکمیەت ڕەچاو دەکا. ئاگامبێن ئەم درووشمەی کە "زەروورەت یاسای ناوێ" بە ناوەرۆکی سەرەکی ئەم پارادایمە دادەنێ و پێی وایە دۆخی ئاوارتە تایبەتمەندی پارلمانتاریی دەسەڵات بەرەو دۆخی رێبەرایەتی دەگۆڕێ و حکوومەت لە پێکهاتەیەکی دیموکراتیکەوە بەرەوە پێکهاتەی پۆلیسی و تاک حیزبی دەگۆڕێ. پێکهاتەیەک کە تێیدا دەزگاکانی ئاسایش نە تەنیا ڕێگە لە قسە کردنی ئازاد، بەڵکوو ڕێگە لە هەناسە کێشانی ئازادیش دەگرن.

ئەم دۆخە لای ئاگامبێن بەدی هاتنی کەمپ و ژیانی کەمپ ئاسایە وەکوو شوێنی سیاسی ژیانی مۆدێڕن. ئەم دۆخە کاتێک بەدی دێت کە سیستەمی سیاسی دەوڵەت نەتەوەی مۆدێڕن، کە دەسکەوتی پێوەندی فۆنکسیۆن و کارکردی داگیرکردن و دەست بە سەردا گرتنی زەوی یان شوێنگرتنەوەیەکی دیاری کراو (وەکوو قەلەمڕەو و خاک) و دیسیپلین و ڕێکخراوەیەکی دیاریکراوە (وەکوو دەوڵەت)ە، کە لە ڕێگەی ریسا و یاساکانی ڕێکخستنی ئۆتۆماتیکەوە بە سەر ژیاندا زاڵ بووە، لە پڕدا پا دەنێتەوە ناو دۆخێکی قەیراناوی و دەوڵەت ناچار دەبێ ڕێکخستنی ژیانی بیۆلۆژیکی نەتەوە وەکوو ئەرکی سەرەکی خۆی راستەوخۆ بگرێتە ئەستۆ. تا ئێرە دەکرێ، شەڕ و قەیرانە سیاسی و ئابووری و ئاسایشییەکان وەکوو سەرچاوەی دۆخی ئاوارتەیی و بەدیهاتنی ژیانی کەمپئاسا دابنرێ، بەڵام ئەم دیاردەیە لە وڵاتانی رۆژهەڵاتی پەیوەندی ڕاستەوخۆی بە سوڵتانیزم و ناسیۆکاپیتالیزمێکی گریسەوە هەیە کە تێیدا دەوڵەت هەمیشە کۆمەڵگە لە دۆخی ئاوارتەیی رادەگرێ و پێویست ناکا تەنیا چاوەڕێی قەیرانەکان بێ.

ئەم ژیانە لە ژێر کاریگەری دەوڵەت نەتەوەی مۆدێڕنی تورکیا، و بە پشتیوانی هەڵسوکەوتی سوڵتانیستی و جۆرێک ناسیۆکاپیتالیزمی توندئاژۆ، پەیوەندی نێوان بەستێن و سیاسەت بە شێوەیەکی تاک رەهەندی وەدەر دەخا و بانگەشەی خولیای سەرزەوی کۆن و پیرۆزی تورکان لە چوارچێوەی دەزگایەکی سیاسی تازە بە ناو تورکیای مۆدێڕن دەکا. ئەمە هەمان مەیلی خاکە وەکوو سەرچاوە و سەرەتای دەسەڵات/سەرمایەیە کە خۆی لە ناسیۆکاپیتالیزمی تورکیاییدا دەبینێتەوە. ژیان لەم دۆخەدا، ئیدی ژیانی کۆمەڵایەتی بە مانای راستەقینە و ئاسایی نییە، ژیان جۆرێک ژیانی ناو کەمپە کە تێیدا دۆخی ئاوارتە وەکوو یاسا بە سەر خەڵکدا داسەپاو. خەڵک چ ئەوانەی وەکوو گۆنای و رۆژنامەوان و سیاسییەکان بەند کران و چ ئەوانەی لە دەرەوەن، بە هەمان شێوە لە ژێر دەسەڵاتی پێکهاتەیەکی بەندیخانەئاسادا ژیان دەبەنە سەر. بە هەمان شێوەی کە ژیژک دەڵێ: "لە کۆمەڵگەی نوێ، هەمووان لە بەرامبەر حاکمیەت تاوانبارن و مەترسی هەڕەشەیان هەیە بۆ سەر حاکمیەت. ئەوان تا ئەو کاتە بێتاوانن کە هەڕەشەکەیان وەدیار نەکەوتووە".

ئەم بۆچوونەی ژیژک هەمان ژیان لە پەیوەندی لە گەڵ ژیان-سیاسەت دایە. ژیان-سیاسەتێک کە لە تەنیایی و تاک ڕەهەندی خۆیدا بە هەر جۆرێک کە پێی خۆش بێ، شوناس بە سەر کۆمەڵگە، جەماوەر، ئیتنیکەکان و سیاسەتەکاندا دادەسەپێنێ. بەڵام ئەم بۆچوونە بە مانای کۆتایی هاتن نییە بە چەمکی سیاسەت و بابەتی سیاسی. چونکە، خۆدی ئەم ژیانە

34 - Citizen

کەمپ ئاسایە و ئەم ئاوارتە بوونەی ژیانی کۆمەڵان و ئیتنیکەکان لە خۆیدا لە قاودەر و وەبیرهێنەرەوەی هەمان ژیان سیاسەت و سیاسەتی پۆلیسییە. فیلمەکانی گۆنای و بە تایبەت هیوا، بە نیشان دانی ژیانی کەسانی پەڕاوێزنشین و کوردانی داماوی سەرلێشێوا کە دەکرێ ناوی موزلمانەکەی ئاگامبێنیان (ئاگامبێن، ١٩٩٩) لێ بنرێ، لە خۆیدا سەرقاڵی درکاندن و لە قاودانی ئەو سیاسەتە نگریسەیە کە ژیانی تا ئاستی ژیانێکی ئاژەڵی و گیایی دابەزاندووە.

ئەمری سیاسی درووست لێرەوە دەست پێ دەکا؛ نیشاندانی ئەو واقعیەتانەی کە دەوڵەت و حوکمڕانی لە ڕێگەی سەرکوت و شاردنەوەیان خەریکی سیاسەتکارییەن. ئەمە سەرەکیترین هەڵوێستی گۆنایە. چون گۆنای باش دەزانێ کە ژیانی کەمپ ئاسا و دۆخی ئاواراتە تا ئەو کاتە درێژەی هەیە کە خەڵک دۆخی داسەپاو بە ئاسایی و نامێژوویی دابنێن. بەڵام ئەو کاتەی کەسێک وەکوو گۆنای نائاسایی و مێژوویی بوونی ئەم ژیان-سیاسەتە (بە واتەی بابەتێک کە لە پێوەندییەکی مێژوویی و سیاسیدا بەدی هاتووە)، بدرکێنێ، ئەوە کۆتایی ئەو دۆخەیە. هەر لە بەر ئەوەشە کە ڕۆڵی پۆلیس زیاتر لەوەی بەدیهێنانی ئاسایش و ئاسوودەیی خەڵک بێ، سەرکووت کردنی ئەو دەنگ و دەرکەوتانەیە کە بە وتەی ژاک رانسییەر، بۆ حاکمیەت مانای "هەڵە"ی پێوەیە. هەڵەیەک کە حاکمیەت بە تاوانی دادەنێ. ئەرکی پۆلیس هەمان بەدیهاتنی ژیانی بیۆلۆژیکییە کە خەڵک تێدا تا ئاستی ژیانێکی ئاژەڵی و گیایی مافەکانیان لێ زەوت کراوە و لە بابەتی سیاسی بەتاڵ کراون؛ هەڵوێستی گۆنای ڕاپەڕین لە بەرامبەر ئەم دەزگا پۆلیسییە بوو کە ژیانی خەڵک و بە تایبەت کوردانی لە سەر لێواری مەرگ و مانەوە ڕاگرتبوو.

لەم کۆمەڵگە نوێیەدا، ئەوەی باسی سەرەکییە، مانەوەیە و خۆپاراستن لە مەرگێکە کە بەردەوام هەڕەشە دەکاتە سەر تاک و جەماوەر. ئیدی تەواوی ئەو درووشمە بریقەدارانەی دەوڵەت نەتەوەی مۆدێرن، چ نییە جگە لە کۆمەڵێک ئیماژ و سەمبۆلی سووکەڵە. درووست وەکوو درووشمەکەی ئاتاتورک کە "خۆزگەم بەو کەسەی تورکە". هۆنەر لەم کۆمەڵگەیەدا، درووست هەمان کار دەکا کە مارکس و ئالتووسێر پێیان ئاسایی کردنەوەی و نامێژوویی کردنی ئەو واقعیەتانەیە کە زاڵن. هەر چەند لە هەڵمەتی سینەمایی یەشیلچام کۆمەڵێک فیلمی ڕەخنەگرانە وەکوو پەلەوەرە شاربەدەرکراوەکان (غوربەت کوسلاری ١٩٦٥) بە دەرهێنەری هالیت ڕەفیق دەستیان دایە باسی کێشەی کرێکار و کۆچکردووە لادێییەکان لە ناو شارە گەورەکانی تورکیا، بەڵام ئەو بزووتنەوەش بە هیوای دروووست کردنی هالیوودی تورکیا و ئەستێرە سینەماییەکان، چی لێ نەکەوتەوە جگە لە راکردن لە سینەمای سیاسی و هەڵوێستی ڕەخنەگرانە و کردنەوەی باوەش بەرەو ڕووی هەمان ئایدیالۆژی کە ئاواراتە بوونی ژیان و هەڕەشەکانی مەرگ و نەمانی، پاساو دەداوە و ئاسایی دەکردەوە. خەباتی سیاسی و کۆمەڵایەتی لەم فیلمانەدا بە شێوەیەکی نەجیمانە و شیک بەڕێوە دەچوو (ئاکسەر، ٢٠٠٩: ١٤٦). تایبەتمەندی ئەم بزووتنەوە بریتی بوو لە دروووست کردنی فیلم بە شێوازی گێڕانەوەی چڕ و پڕ، چیرۆکی عاشقانە بە کاراکتەری بەهێزەوە و درووست کردنی ئەستێرەی سینەمایی، واتە ئەو تایبەتمەندییانەی کە پێکهاتەی حاکمیەت لە هۆنەری دەویست: بەتاڵ کردنی هۆنەر لە هێزە ڕەخنەیی و سیاسییەکان. لە گەڵ هاتنی یەڵماز گۆنای و بڵاو کردنی فیلمی هیوا (١٩٧٠) ئاواتەکانی دەوڵەتانی میلیتاری-تکنۆکراتی تورکیا بە تەواوی هەڵپرووکا و ئاگر کەوتە خەرمانی سەرکوتگەرانی هۆنەری سینەماوە. گۆنای خۆی لە دڵی یەشیلچامەوە سەری هەڵدا و دواتر دژ بە تەواوی ئاواتەکانی ئەم شێوازە ڕاپەڕی و بنیاتی سینەمای سیاسی کورد و تورکیای دامەزراند.

چیرۆکی فیلمی هیوا

فیلمی هیوا، کە لە ساڵی ١٩٧٠ لە لایەن گۆنای و بە یارمەتی شەریف گۆرەنەوە ساز کرا، بە سەرەتای فیلمی نوێی تورکیا دادەنرێ و لە باری ناوەرۆک و پێکهاتەی فیلمییەوە لە گەڵ بەرهەمەکانی رۆبێرتۆ رۆسیلینی٣٥، ڤیکتۆریۆ دێ سیکا٣٦ و چێزارێ زاواتینی٣٧ هەڵدەسەنگێندرێ. ئەم فیلمە لە جوگرافیای تورکیا ساز کراوە و گۆنای مەبەستی سەرەکییەکەی نیشان دانی کێشە و پارادۆکسە سیاسی/کۆمەڵایەتییەکانی ناو تورکیا و ژیانی کوردەکان و کرێکارانی شارییە. ئەم فیلمە جۆرێکە لە کۆمیدیای ڕەش کە تێیدا هەندێک سکانس بە شێوەی کۆمیک نمایش کراوە کە لە خۆیدا نیشاندەری باری قورسی دۆخی ئاواراتەی سیاسی/پۆلیس دەزگای سیاسی حاکمییەتە. هەر بۆیەش جێی پەنجەی سینەمای دیکۆمێنتاریی لەم فیلمەدا بەرچاوە و گۆنای تێدەکۆشێ بە شێوەی ئیتنۆگرافی سیاسی، ژیانی خەڵکی کورد و بە تایبەت خەڵکی هەڵبڕاو و داماوی ناو شارە گەورەکانی تورکیا بە شێوەیەکی ڕاستەقینە و واقیع گەرایانە نیشان بدا و بۆ ئەم کارەش باشترین ستایلی فیلمسازی کە هەمان ستایلی نئورئالیزم بوو و بە تایبەت لە ئیتالیتا زۆر باو بوو، بەکار دێنێ. ئەم شێوازە فیلمسازییە بە باشترین شێوە پەیوەندی فیلم و واقعیەتە کۆمەڵایەتییەکان چ لە گێڕانەوە و چ لە فۆڕمدا وەدیار دەخا. بۆ گۆنای کە دوو کێشەی سەرەکی چینە بن دەستەکان و چارەنووسی خەڵکی کوردی بێ بەشکراو ئازاری دەدا، ئەم شێوازە دەیتوانی زۆر کاریگەر بێ. خودی گۆنای لە دیمانەکەیدا لە گەڵ کریس کۆچێرای فەڕەنس، دەڵێ:

35 - Roberto Rossellini

36 - Vittorio De Sica

37 - Cesare Zavattini

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

"فیلمەکانی من، لە ڕاستیدا بەسەرهاتی گەلی کوردن".

لە فیلمی هیوادا، سەرەتا بەم سکانسەوە، فیلم دەست پێ دەکات کە ئۆتۆمبێلێکی دەوڵەتی سەرقاڵی شوشتنەوەی شەقامەکانە و ئەمە لە خۆیدا نیشانەی خزمەتگوزاری دەوڵەتە، بەڵام کە ڕۆژ دەبێتەوە جەبار، کوردێکی قەرزداری هەژارە کە بە عارەبانە و ئەسپێکەوە خەریکی کاسپییە بۆ بنەماڵەیەکی پڕ حەشامەت (پێنج منداڵ، ژنێک و دایەگەورەیەک)، بێ هیوا و بێ هیچ دەرەتانێک کە چاوەڕێی بلیتی یانسیبەکەیەتی کە بەڵکوو شتێکی وەچنگ بکەوێ بکەوێ. ئەم دوو ڕوخسارە، هەر لە یەکەمین سکانسی فیلمەوە واقعیەتی کۆمەڵگە و دەوڵەتی تورکیا نیشان دەدەن. لەم کۆمەڵگەدا کە ئیدی هیچ هیوایەک نییە، خودی ناوی فیلمیش نموونەیەکە لە تەنز و کۆمێدییەکی ڕەش کە ئەوەی لەم فیلمەدا نییە خودی هیوایە.

ژیانی خەڵکی داماو و عارەبانەچییەکانی ناو شار، درووست لە ژێر تابلۆ بریقەدارەکانی پرۆپاگەندە و ریکلامی بانکەکانی تورکیا، وەکوو ئوجرەتمینلیر(بانکی مامۆستایان) و سومێربانک و چەندین بانکی دیکە کە ناوەکەیان دیار نییە، نموونەی بەرزی ئەم کۆمێدییە ڕەشەیە و ژیانی جەبار بەم سەختی و کێشە ماڵی و ئابوورییانەوە نموونەی ڕاستەقینەی ئەوە. جەبار تەنانەت هیواشی بە یانسیبەکە نەماوە و هەموو جارێ دڵساردانە ڕۆژنامەکان دەگەڕێ کە بەڵکوو ژمارەی یانسیبەکەی خەڵاتەکە بباتەوە، کەچی هیچ هیوایەک نییە. ئەم کێشانە کاتێک ترۆمبیلێکی جۆری مێرسێدێس لە ئەسپەکەی دەدا و جەبار بە تاوانبار دەناسرێ، چەندین بەرامبەر زیادتر دەبێتەوە. بە سەکەت بوون و لە کیس چوونی ئەسپەکەی، تەنیا سەرچاوەی نان دەرهێنانەکەی لە دەست دەر دەچێ. دواتر ئەوەی هەیەتی و نییەتی دەیدا بەوانەی پێی قەرزدار بوون. جەباری داماو لە سەر بڕیاری دوو هاوڕێی (حەسەن و کەسێکی واعیز) کە خەریکی خەزێنەن، ڕوو دەکاتە هەڵکەندنی زەوی و دۆزینەوەی خەزێنە و گەنج. بەڵام لەوێشدا ئەوەندەی دیکە تووشی نەهامەتی دەبێ و لە کۆتایی فیلمدا لە کاتێکدا کە درووست بە پێچەوانەی نوێژخوێندنەکەی کابرای واعیز، ڕووی کردۆتە خودا، بە دەوری خۆیدا دەخولێتەوە و شێت دەبێ.

لەم فیلمەدا گۆنای بۆخۆی ڕۆڵی جەبار دەگێڕێ و تۆنجەل کۆتیز، عۆسمان ئالیاناک، ئەنوەر دونمیز، ئەحمەد کوچ، لوتفی ئەنگین، گولسەن ئالینیاچیک، کوشات ئالینیاچیک ڕۆڵ دەگێڕن. مووسیقای فیلمەکە لە سەر ئەرکی عاریف ئەرکینە و فیلمبەرداری ئەم فیلمە کایا ئەریرەزە. سەرەڕای قەدەغەکارییەکانی دەوڵەتی ئەو کاتی تورکیا، نوسخەیەکی ئەم فیلمە بە نهێنی لە تورکیا چووە دەرەوە و لە بیست و سێهەمین میهرەجانی فیلمی کەن نمایش درا و چەندین خەڵاتی گەورەی جیهانی بردەوە. ئەم فیلمە لە ڕاستیدا ڕاستەوخۆ ژیانی سووژەی قوربانی یان هۆمۆساکێرەکانی تورکیا دەگێڕێتەوە لە ژێر دەسەڵاتی دەزگایەکی سیاسی سەرکوتگەر و دۆخێکی ئاوارتەیی، کە تێیدا تاک هیچ شانس و بەختێکی بۆ ڕزگاری و ئاسوودەی پێ نەماوە و ژیان لە گەڵ مەرگ هیچ سنوورێکی دیاری کراوی نەماوە.

یەڵماز گۆنای و سینەمای سیاسی

ساڵانی دوای شەڕی جیهانی دووەم و بە تایبەت پاش هەڵمەت و بزووتنەوە سیاسییەکانی شەستەکان، شێوەی ڕووبەڕوو بوونەوەی هۆنەرمەندان و تەنانەت چالاکانی سیاسی و کولتووری لە گەڵ بابەتەکان زۆر ڕادیکاڵتر ببووەوە. بە وتەی ستیوارت هاڵ، مانای ڕادیکاڵ لەم سەردەمەدا، ئیدی بە مانای دژایەتییەکی دەمارگرژانە نییە، بەڵکوو مانای رادیکاڵ پێوەندی ڕاستەوخۆی هەیە بە چەمکی سیاسییەوە، چوونا "ڕادیکاڵ بوون، دژ بە تەواوی پارتەکان، هێڵ و ڕێبازی حیزبی و بوروکراسیی حیزبییە"(هاڵ، ١٩٨٨: ١٨١).

لە پاش شەستەکان و حەفتاکان، چەمکی سیاسەت ئیدی ئەو مانا ڕاستەقینەی خۆی بە یەکجاری وەلانابوو. سیاسەت لە ئاستی حاکمیەتدا، دوو چەمکی هۆنەری ئیدارەکردن و زانستی تەدبیری کۆمەڵگە وەکوو فەلسەفەی پراکتیکی سیاسی نەبوو. بە وتەی میشل فۆکۆ و جۆرجۆ ئاگامبێن، تەنیا مانایەک کە بۆ سیاسەت ماوە، بەستێن و بواری دەسەڵات و ئاسایش بوو بە تایبەت لەناو دوو چەمکی سەرەکی کۆمەڵناسی لەو سەردەمەدا واتە دەوڵەتی پۆلیسی و دەوڵەت-ئاسایش٣٨.

38 - Security State

لەو ساڵانەدا جیهان بەرەو کەوڵخستن و وەرچەرخانێکی گەورەی سیاسی دەچوو کە تێیدا دەوڵەتەکان زیاتر لە هەمیشە ئەکتە سیاسییەکانی گەلان و کۆمەڵگەیان لە ژێر چاوەدێری دابوو و هەڵمەتی دەوڵەتان بۆ کریستاڵی کردن و روون کردنەوەی کۆمەڵگە، تەنیا بۆ سەرکوت کردنی تەواوی ئەو مەترسییانە بوو کە دەیتوانی لە لایەن گەلان و کۆمەڵگەوە ڕوو بدا. لە بەرامبەر ئەم سەرکوتکارییەدا، خەباتێکی فیکری و هۆنەری بە تایبەت لە ئەورووپا وەکوو بەرهەڵستێک دژ بە شەڕ و چەکە ئەتۆمییەکان و دەزگای پۆلیس و کاولکارییەکانی ژینگە و نەهامەتییەکانی سیاستگوزاری ئابووری لە ناو چینەکانی بن دەست و ڕەنجەڕۆ سەری هەڵدا و زۆر خێرا خزایە ناو سینەما و مێشکی ئەو هۆنەرمەند ئاڤانگارد و پێشەڕەوانەی کە ئیدی سۆسیالیزم و ئاواتەکانی شۆڕشی رووسیا تێراوی نەدەکردن.

لێرە بە دوا وشەی سینەمای سیاسی نەک سینەمای شۆڕشی(بە مانای مارکسیستییەکەی) زۆر پتر لە جاران دەیتوانی نوێنەری دەنگە سەرکوت کراوەکان و چینە وەلانراوەکان بێ. یەڵماز گۆنای منداڵی سەردەمێک بوو کە هۆنەرمەند و هۆنەر دەبوو خۆیان یەک لا بکەنەوە کە بە وتەی ئادرنۆ یان خاوەن هەڵوێستن و هۆنەرێکی سیاسییان گرتۆتە بەر یان هۆنەرمەندێکی بەلارێدا رۆیشتووە و هۆنەرێکی پیشەکولتووری دەخوڵقێنێ.

لە مێژووی سینەمای تورکیادا تا ساڵانی ١٩٧٠، سینەما بە مانای سیاسییەکەی سەری هەڵنەدابوو و ئەگەریش باسێکی سیاسی لە فیلمێکدا هاتبوو، ئەوندە لاواز و شاراوە بوو کە تاک نەیدەتوانێ بە ئاسانی ناوی سینەمای سیاسی لێ بێنێ. ئەمە یەڵماز گۆنای، فیلمنامەنووس، دەرهێنەر، ئەکتەر و نووسەر بوو کە ژیانی راستەقینەی خۆی و خەڵکی ئانادۆڵی وەکوو بزاڤێکی سیاسی لە سینەمادا هێنایە سەر پەردە.

دانانی ناوی سینەمای سیاسی بۆ بەرهەمەکانی یەڵماز گۆنای پێوەندییەکی راستەوخۆی بە چەمکی سیاسەت و سینەماوە هەیە؛ بابەتێک کە لە دەستەبەندییەکەی سکۆگنامیلۆدا٣٩ بە تەواوی دەبینرێ. ئەم مێژوونووسەی سینەما راستەوخۆ ساڵانی چالاکی هۆنەری یەڵماز گۆنای بە تایبەت هەفتاکان وەکوو قۆناخی سیاسی سینەمای تورکیا ناو دەبا. بە ڕای ئەو قۆناخەکانی سینەمای تورکیا چوار دانەیە و بریتین لە: قۆناخی یەکەم، سینەمای رئالیزم-ناسیۆناڵ(١٩٧٠-١٩٦٠)، قۆناخی دووەم، سینەمای سیاسی/یەڵماز گۆنای(١٩٨١-١٩٧٠)، قۆناخی سێهەم، سینەمای هۆنەری (١٩٨٤-٩٨٢) و قۆناخی چوارەم، سینەمای نوێ (١٩٩٤-تاکوو ئێستا)(ئاکسەر، ٢٠١٤: ٥٠).

ناوەرۆکی فیلمەکانی گۆنای بە پێچەوانەی سینەماکارانی پێش و پاش خۆی، پڕە لە ڕەخنە و هەڵوێستی توند دژ بە دەزگای سیاسی حاکمیەت و پێکهاتەی کاپیتالیستی سیستەمی ئابووری تورکیا و ژیانی پەڕاوێزنشینیان و گوندییەکانی ناو شارە گەورەکانی تورکیا. مورات ئاکسەر پێی وایە گۆنای خۆی هەمان کرێکاری لۆمپەنی شارییە کە نوێنەری چینێکی داماو و بێبەشکراوە لە سەرچاوەکان و ژیانێکی ئاسایی لە ناو کۆمەڵگەی تورکیادا (ئاکسەر ٢٠٠٩: ٤). گۆنای لەم فیلمانەدا وەکوو قارەمانی دژ بە کاپیتالیزم و دەوڵەتی پۆلیس و وەکوو دەرهێنەرێکی چەپ وەدەر دەکەوێ. بەرهەمەکانی گۆنای خاڵێکی دابڕانە لە نێوان سینەمای پاپیۆلار و سینەمای سیاسی لە تورکیادا و چیرۆک و فیلمنامەکانی نیشاندەری دڵەڕاوکێی سیاسی هەفتاکانە (ئاکسەر، ٢٠٠٩: ١٤٤). دڵەڕاوکێیەک کە پێکهاتەی سیاسی و ئابووری تورکیای مۆدێرن بەدی هێنابوو و بۆ خەڵکی بێکار، هەژار، بەڕەڵا و بێ خانومانی پەڕاوێزنشینی شارە گەورەکان، هیچ دەرەتانێکی نەهێشتبووەوە. ئەم سپا نوێیە کە گۆنای لە فیلمەکانیدا وەکوو لۆمپەنی شارنشین نیشانیان دەدا، کۆمەڵێک دژە قارەمانی تەنیان کە لە ڕێگەی خۆڕاگری و درێژەدان بە ژیان دژ بە سیستەمی ئابووری سیاسی مۆدێرن ڕاوەستاون. بە گشتی دەکرێ بڵێین سینەمای گۆنای، سینەمایەکی دژە کاپیتالیست و دژە دیکتاتۆرییە کە لە زمانی ژیانێکی دۆزەخی خەڵکانێکەوە دەگێڕدرێتەوە کە سونەتە دژە کوردییەکانی کۆمەڵگەی تورکیا و هەڵوێستی سیاسی دەوڵەتی مۆدێرنی کەمالیزم، تەنگی پێ هەڵچنیون و لە ناو دۆخێکی ئاواراتەییدا، ژیانی لێ زەوت کردوون.

یەڵماز گۆنای، لە ژێر کاریگەری ئەندیشەی مارکس، بە باشی تێگەیشتبوو کە دەوڵەتی تورکیای مۆدێرن، کۆمەڵگەی بەرەو پرۆلیتاریایی کردن و بەکرێکارکردن بردووە و چی لێ ناکەوێتەوە جگە لە هەژاری سەرتاسەری خەڵک و بە تایبەت کرێکارانی شاری، ئێتنیکە پەڕاوێزییەکان و ژنانی چەوساوە و دووهەمیش توندئاژۆیی و رادیکاڵ بوونی کۆمەڵگە چ لە باری ناسیۆنالیستی و چ ئایینیەوە. هەر بۆیەش هەمیشە لە فیلمەکانیدا تێدەکۆشا بێتە نوێنەری چینی هەژار و داماوی کۆمەڵگە و تەنانەت لە فیلمەکانی یەشیلچامیشدا وەکوو نموونەیەکی بێهاوتا و تایبەت، رۆڵی ئەوانی دەگێڕا (ییلمازۆک، ٢٠١٢: ٢٥) و لە سەر ئەم هەڵوێستە بوو کە ناوی پادشای ناحەزی٤٠ لێ نرا.

گۆنای بە باشترین شێوە لە مانای سیاسەت بە مانای مۆدێڕنەکەی تێگەیشتبوو؛ ئەو دەیزانی جیهان لە نێوان دامودەزگا ئابووری و سیاسی/پۆلیسییەکاندا دابەش کراوە و بۆ هەمیشە خەونی بریقەداری گەیشتن بە ئاسوودەیی لە خەڵک زەوت کردووە. لە

39 - Özön & Scognamillo

40 - the Ugly King

ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە hewalname.com/ku

سەرەتای فیلمی هیوا بە شێوەیەکی کۆمیک، تابلۆی بانکەکان درووست لە تەنیشتی ژیانی تاڵ و هەژارانەی کرێکاران چەقاون و ریکلام بۆ بانکەکان دەکەن. ئەمە هەمان ڕوانگەی رەخنەگرانەی فیلم یان خودی ئایدیالۆژی فیلمە کە پێمان دەڵێ، بۆ خوێندنەوەی هەژاری پێویستە بیر لە ئابووری/سیاسی هەژاری بکرێتەوە کە تێیدا بانک و پۆلیس یەک ڕۆڵ دەگێڕن: رۆڵی بەتاڵ کردنی خەڵک لە سەرمایە و دەسەڵات. کاتێک جەبار لە عارەبانەکەی هەڵدەستێ، یەکەم کارێک کە دەیکا دەچێت لە بن تابلۆکان کاری دەست بە ئاو دەکا. دژەقارەمانی فیلم، وەکوو تەواوی هۆمۆساکێرەکانی کۆمەڵگە تەنیا یەک کاری لە دەست دێ و ئەویش تیتاڵی کردنە بە دەزگاکانی چەوسێنەر.

یەڵماز باش تێگەیشتووە کە ئابووری/سیاسی هەژاری و ستەم، هەوێنی سەرەکی چەوساندنەوە و نەهامەتییەکانی خەڵک و چینە پەڕاوێزییەکانە و لە ئەنجامدا جیهانی کردووە بە بەندیخانەیەکی گەورە. لە بەرهەمەکانیدا، چوار تیپ بەندکراوانی هەمیشەیین؛ کرێکاران و هەژاران، کوردان، ژنان و لە ئەنجامدا تەواوی مرۆڤەکان. لەم بەندیخانەدا، هیچ دەنگێکی گشتی بۆ رزگاری لە ئارادا نییە و تەنیا نەختە جموجۆڵێک کە دەبینرێ ئەوندە تاکەکەسی و تاکەپیشەیی بۆتەوە کە ناتوانێ نوێنەرایەتی گشتییەتی ستەم و هەژاری کۆمەڵایەتی بکاتەوە. لە هیوادا کاتێک عارەبانەچییەکان رادەپەڕن، تەواوی درووشمەکان ئەوەیە "عارەبانەچییەکان یەک بگرن"، "نا بۆ نادادوەری دژ بە عارەبانەچییەکان" و...؛ ئەم بابەتە کاتێک زەقتر دەبێتەوە کە جەبار وەکوو نموونەی راستەقینەی عارەبانەچییەکی داماو، ناتوانێ لەم بزووتنەوەدا خۆی بدۆزێتەوە چوونکە، رۆژێک بەر لەوە ئەسپەکەی سەکەت بووە و ئیدی عارەبانەچی نییە.

تەنیا رێگەیەک کە بۆ ئەم هۆمۆساکێرە دەمێنێتەوە گەڕان بە دوای خەزێنەیە ئەویش لە سەر باوەڕێکی جادوویی کە کابرای واعیز بڕیارە شوێنەکەیان بۆ بدۆزێتەوە. ئەم بەشە کۆتایی ژیانی جەبارە. لە راستیدا بە وتەی ژیژک، جەبار دوو جار لە ناو دەچێ. جارێک، ئەو کاتەی کە پەنا دەبا بۆ جادوو و جارێکیش ئەو کاتەی هیچ خەزێنەیەک نادۆزێتەوە و شێت دەبێ. جادوو دوایین رێگەچارەیە بۆ ژیانی لێکهەڵپچڕاو و داڕماوی جەبار و حەسەن و بە شێوەیەکی گشت، تەواوی خەڵکە. جەبار و تەواوی ئەو کەسانەی لەم ژیانە دان، چ نین جگە لەو کەسایەتییە بێ هیوا و بێ دەرەتانەی کە پۆلیس و یاسا تەنیا ئەو کاتە هەیە کە بڕیارە سەرکوت بکا. لە گیرفان بڕینەکەی جەباریشدا پۆلیس نییە، لە دانەوەی زەوی و گەڕان بە دوای خەزێنەشدا پۆلیس نابینرێ، بەڵام لە دادوەری نێوان جەبار و خاوەن ترۆمبیلەکەی کەوا ئەسپەکەی جەباری کووشتووە، پۆلیس وەکوو دەزگایەکی لایەنگری چینی باڵادەست وەدیار دەکەوێ. ئەو نە تەنیا تاوانبار نییە، بەڵکوو لە ناو ئۆفیسی پۆلیس تەنانەت لە سەر کورسییە و قاوەشی بۆ دادەنێن و ئەوە جەبارە کە وەکوو تاوانبار بە پێوەیە و لێپرسینەوەی لێ دەکرێ.

سینەمای گۆنای و بە تایبەت هیوا، بە باشترین شێوە ژیانی کۆمەڵگەی کوردستان و بە تایبەت چینی هەژار و بن دەستی کورد لە تورکیا دەخاتە بەر چاو و تێدەکۆشێ سیاسەتی تورکیا نە وەکوو پێکهاتەیەکی دیمۆکراتیک بەڵکوو بە واتای ژین-سیاسەت و پێکهاتەیەکی ئاوارتەکراو بخاتە ڕوو کە تاکی کورد و چینی بن دەست، تێدا نە تەنیا تووشی حەسانەوە و فراژینی نەهاتووە، بەڵکوو ژیان لە ناو داماوی و کوێرەوەری کۆمەڵایەتی و هەژاریدا خۆی دەخواتەوە و بەردەوام سێبەری نگریسی مەرگ بە سەر خەڵکدا دەبینرێ. لەم کۆمەڵگەیەدا، بە وتەی ئانتۆنیۆ نێگری و مایکل هارت٤١، "کووشتار و وێران کردنی ژیان، پلە و پەیگەی ژیان-دەسەڵاتی لە دەرکردنی فەرمانی مەرگ(مەرگی تاکەکان و لە ئاستێکی سەرتردا مەرگی تەواوی جیهان) وەها بەرز کردۆتەوە کە دەبێ بڵێین سەرکوت کردن و لەناو بردن لەم پێکهاتەدا

41 - Antonio Negri & Michael Hardt

شتێکی تەواو بووناسانەیە کە لە لایەکەوە پەیوەستە بە بوونی دەزگایەکی سیاسی وەکوو ئەرکێک (لە دەوڵەتانی دیکتاتۆریدا) و وەکوو پێداویستی و زەرورەتێک (لە دەوڵەتانی لیبراڵیدا) و لە لایەکی دیکەشەوە گرێ دراوە بە بوونی شارمەندەکانەوە (واتە مەرگ و ژیانی ئەوان) (نێگری و هارت، ٢٠٠٠: ٤٧).

کۆبەند:

بە گشتی سینەمای تورکیا تا ساڵانی ١٩٩٠ بەردەوام دوو لایەنی سەرەکی پێوە دیار بووە، یەکەم پێکهاتەیەکی کۆنسێرڤاتیڤی کە لە ناوەرۆک و فۆرمیشدا خۆی نیشان داوە و سینەمای کردووە بە پاشماوەخۆری سیاسەتەکانی دەوڵەت و دەزگای سانسۆڕ و دووەم مەیلێکی جوانیناسانە بۆ ئەستێرەسازی و بنیاتنانی سینەمایەکی گیشەیی کە ئەویش لە خۆیدا کۆنسێرڤاتیڤ و پارێزکارانەیە. ئەم بارودۆخە بە سەر تەواوی سینەمای تورکیادا زاڵ بووە و لەمپەر بووە لە بەردەمی سینەمایەکی رێئال و هاوکات بە شێوەیەکی ترسەنۆکانە ڕوانیوویەتییە کێشە و ئازارە سیاسی و کۆمەڵایەتییەکان. بە هۆی ئەوەی کە سینەما یەکێک بووە لەو هۆنەرانەی کە بە شێوەی راستەوخۆ لە ژێر چاوەدێری و دەستێوەردانی سیاسیدا بووە، سینەماکاران لە ترسی بەندیخانە و هەڕەشەی دەوڵەت و پۆلیس لە هەر چەشنە هۆنەرێکی سیاسی، خۆیان دوور ڕاگرتووە.

سیاسەت و دەزگای پۆلیس لە گەڵ دامودەزگا ئابووریەکانی تورکیا، وێڕای سەدان بەرنامە و پلانی ئابووری و سیاسی بریقەدار وەکوو درووست کردنی تورکیای سەربەست، بەختەوەر، پێشکەوتوو و فراژین، نەیانتوانی جەماوەری تورک بەو ئاواتانە بگەیەنێ و هەر ئەمە بووە هۆی سەرکوتی زیاتر و بەدی هاتنی ژیانێکی ڕووت و ئاژەڵی بۆ گەلان و چین و توێژی ناو تورکیا، کە نموونە سەرەکییەکەی کرێکارانی شاری و پەراوێزنشینانی شارە گەورەکان بوون کە سیاسەتەکانی دەزگای حاکم و ئاپارتایدی شاری و دابەشکاری سەرمایە و دەسەڵات بە شێوەی نادادوەرانە، ژیانی لێ ناخۆش کردوون. لەم سەردەمەدا پێداویستی بەدیهاتنی سینەما و هۆنەرێکی سیاسی، پێداویستی و زەرورەتێکی مێژوویی بوو کە کۆمەڵگەی تورکیا و بە تایبەت بەردەنگی پەراوێزنشین داوەکاری بوو. یەڵماز گۆنای وڵامدەری ئەو پرسیارانە بوو کە سینەمای تورکیا ساڵەهای ساڵ بوو وەپشت گوێی خستبوو.

گۆنای بە درووست کردنی فیلمی هیوا (١٩٧٠) خاڵێکی وەرچەرخان بوو لە سینەمای تورکیا و سینەمای کوردستان. هیوا، ژیانی جەبار و بنەماڵە هەژارەکەیەتی لە ئیستانبوول کە لە ماڵێکی داڕماودا دەژی و بەردەوام تووشی نەهامەتی و چەڵەمە دەبێتەوە و لە ئەنجامدا بە هیوای دۆزینەوەی خەزێنە روو دەکاتە شاخ و کێوەکان. جەبار کە هیچی گیر ناکەوێ، خودا لەونی لێ دەگۆڕێ و شێت دەبێ. ئەم فیلمە بە گشتی ژیانی کۆمەڵگەیەک دەگێڕێتەوە کە خەڵکەکەی لە ژێر پێکهاتەیەکی سیاسی ژیان-دەسەڵات و لە دۆخێکی ئاواراتەییدا، بەردەوام لە نێوان ژیان و مەرگدا پەلەقاژەیانە. ئەم پێکهاتە سیاسییە چی لێ نەکەوتووەتەوە جگە لە کۆنترۆڵ و چاوەدێری هەمەلایەنە و نەبوونی یاسا و ئاوارتەبوونی یاسا و سەقامگیربوونی بێ یاسایی بە سەر کۆمەڵگە و گۆڕانی دەوڵەت بە دەزگای پۆلیس. کەش و هەوایەک کە لە ئەنجامدا، ژیانی جەبار و بنەماڵەکەی (و تەواوی ئەو خەڵکەی لەم جیهانەدا ژیانێکی هاوشێوەی جەباریان هەیە) وەها تووشی تەنگەژە دەکا کە هیچ جیاوازییەک لە نێوان مردن و ژیان نامێنێتەوە.

سەرچاوەکان:

Agamben, Giorgio (1999)Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive, New York: Zone Books.

Akser, Murat (2014)Towards A New Historiography Of Turkish Cinema, In book: New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema (pp.45-66), Chapter: 4, Cambridge

Akser, Murat Baybars, & Banu (2022): Repressed media and illiberal politics in Turkey: the persistence of fear, Southeast European and Black Sea Studies, Routledge

Akser, Murat(2009) “Yılmaz Güney’s Beautiful Losers: Idiom and Performance in Turkish Political Film,” in Deniz Bayrakdar, editor. Cinema and Politics: Turkish Cinema and the New Europe, (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing

Akser, Murat(2015) Turkish independent cinema: Between bourgeois auterism and political radicalism Independent filmmaking around the globe, PP: 131-148

Azizi, Fateme, Nawroz naseri, Samira(2020) cinem of work in world, Case example of Italy and Turkey, Quarterly, Tamin Ejtemaii, 15th year, number 2, pp: 155-173(in persian)

Billig, M. (1995). Banal nationalism. London: Sage.

Francken, Clara (2019) Yilmaz Guney’s Movie Yol Within The Kurdish Context Of Turkey, A Comparative Study Between The Different Versions Of Yol, Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Communicatiewetenschappen afstudeerrichting Film- en Televisiestudies. Universiteit Gent, Favulteit Politieke en Sociale Wetenschappen

Hall, Stuart (1988) The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left (London: Verso)

Hobsbawm, Eric J. (1990) Nations and Nationalism since 1780. Program, Myth, Reality. Cambridge: Cambridge University Press

Kaplan, Yousef (1994) Turkish Cinema, translated by Ali Amiri (Persian), in Interpretive History of World Cinema 1995-1895, Jeffrey Navel Smith, Tehran: Farabi Foundation, pp768-773(in Persian)

Kili, S (2003). The Atatürk Revolution: A Paradigm of Modernization (Trans. Zeybekoğlu S). Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Koçer, S. (2012). Media, performance, and transpolitics: Kurdish culture production in Turkey. Non-published phd thesis, Bloomington: Indiana University.

Murray, Alex and Whyte, Jessica (2011) The Agamben Dictionary, Edinburgh University Press Ltd

Negri, Antonio and Hardt, Michael(2000) Empire, Cambridge, Massachusetts: Harvard university press

Yılmazok, L. (2012). Eurimages and Turkish cinema: history, identity, culture. Amsterdam: Amsterdam School for Cultural Analysis.

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

TERMÊN SÎNEMAYÊ • TERMÊ SÎNEMA

زاراوە سینەماییەکان

KOVARA TEMAŞE | kovaratemase@gmail. com

Kurmancî	Zazakî	Soranî	Îngilîzî
Aksîyon	Aksîyon	ئاکشن	Action
Aksîyonhez	Aksîyonhes	ئەڤینداری ئاکشن	Action-lover
Amator	Amator, -e	ئەماتۆر	Amator
Anîme	Ganîkerdiş (n), Candarkerdiş (n) Anîmasyon (n)	ئانیمی	Anime
Atmosfer, Rewş	Atmosfer (n) Rewşe (m)	ڕەوش	Atmosphere
Belgefîlm	Fîlmo belgekî (n), Fîlmo dokumanter (n)	بەڵگەفیلم	Documenrty
Bînebar, Dîtbar	Dîyayîşkî	دیمەن	Visual
Çarçove	Kare (m)	چوارچێوە	Frame
Çêker	Produktor, -e; Fîlmviraştox, -e	بەرهەمهێنەر	Producer
Çêkirin, Produksîyon	Viraştiş (n), Produksîyon (n)	بەرهەمهێنان	Production
Cure	Tewir (n)	جۆر، ژانر، تەوەر	Genre
Dahata Gîşeyê	Hasilatê Gîşeyî	داهاتی بۆکس ئۆفیس	Box Office Gross
Derhên,Rejîsor	Rejîsor, -e	دەرهێنەر	Director
Derûnnasî	Psîkolojî (n)	دەروونناسی	Psychology
Dîmen	Dîmen (n)	دیمەن	Scene, View
Dirêjfîlm	Dergfîlm (n)	درێژەفیلم	Feature Film
Dîtin, Vîzyon	Dîyayîş (n), Vînayîş (n)	دیتن	Vision
Dram	Dram (n)	درامی	Drama
Dublor	Dublor, -e	بری-ئەکتەر	Stuntman
Edîtor	Edîtor,-e	بیرازکەر، ئێدیتۆر	Editor
Efsûnî	Efsûnin (n), Sêhrin (n)	ئەفسانەیی	Magic
Ekol	Ekol (n)	ڕێباز	Movement, School
Ekspresyonîzm	Ekspresyonîzm (n), Teberdayoxî (m), Teberdayoxîye (m), Berdayoxî (m), Berdayoxîye (m)	ئێکسپرێسیۆنیزم	Expressionism
Fantastîk	Fantastîk,-e	فانتاستیک	Fantastic
Fragman	Fragman (sn,n)	سەرەداو	Trailer
Gîşe	Gîşe (n)	بۆکس ئۆفیس	Box Office

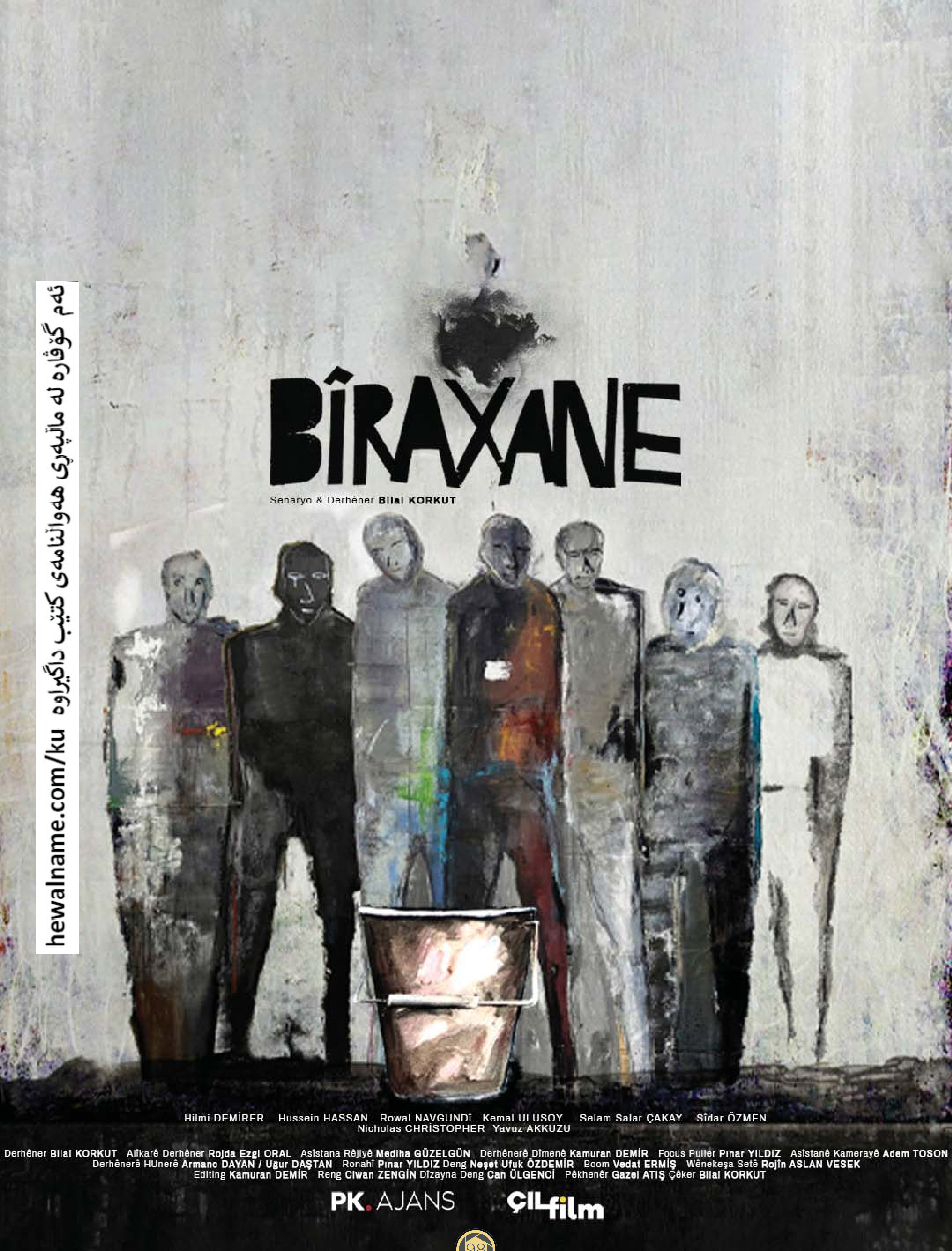
Kurmancî	Zazakî	Soranî	Înglîzî
Nîşane	Nîşandayox (n), Nawitox (n), îndîkator (n)	هێما	Sign, Indicator
Balkêş	Balkêş, -e; Enteresan, -e	سەرنجڕاکێش	Interesting
Hevpeyvîn	Roportaj (n)	دیمانە	Interview
Heyecanî	Nengijîyayîş (n)	هەستبزوێن	Thriller
Honaka Zanistî	Sayinsfîkşin (n)	خەیاڵیی زانستی	Science Fiction
Honandin, Pevxistin	Mûnite (n), Pêarde (n, sn),	چیرۆک	Fiction
Hunera Heftem	Hunero Hewtin	هونەری حەوتەم	Seventh Art
Jêkirin	Birnayîş (n), Îlawekerdiş (n)	بڕین	Cut
Jêrenivîs	Cêrnus (n)	ژێرنووس	Subtitle
Kurte, Sînopsîs	Sînopsîs (n, sn)	کورتە	Synopsis
Leheng	Qehreman,-e	پاڵەوان	Hero, Charecter
Lez	Lezîye (m), Lezî (m),	خێرایی	Speed
Lîstikvan	Kaybaz, -e; Kaykerdox, -e	ئەکتەر	Actor, Actress
Manga	Manga (m)	مانگا	Manga
Minîmalîzm	Mînîmalîzm	مینیماڵیزم	Minimalism
Montaj	Montaj	مۆنتاژ	Montage
Nepenî	Esrar (n)	نەپەنی، نهێنی	Mystery
Nêrîna Teknîk	Ewnîyayîşo teknîk	دیمەنی تەکنیکی	Technical View
Nêzplan, Plana Nêz	Plano Nêzdîkî	پلانی نزیک	Close Plan
Nimandin, Temsîlîyet	Temsîlîyet	نواندن	Represantation
Nîşandan	Nawîyayîş (n)	نیشاندان	Screening
Paşronî	Pey ra roşnkerdiş	پشتڕووناکی	Blacklight
Paşvegerk	Peyserşîyayîş (n, sn), Flaşbek (n, sn)	فلاشباک	Flashback
Paşxane	Peyplan (n) Backgraund (n)	زەمینە	Background
Pêkenok	Komedî (m)	کۆمیدی	Comedy
Perde	Perde (n)	شاشە	Screen
Pevbest, montajker	Mûnitox,-e/ Pêardox,-e	مۆنتێر	Film Editor, Mounter
Peyk	Peyk (n), Satelît (n)	سەتەلایتی	Satellite
Pîksel	Pîksel	وێنەخاڵ، پیکسڵ	Pixel
Rêwîtîya Demê	Seyahetê Demî	کاتبواری	Time traveling
Rêzebelgefîlm	Rêzê Rêzefîlmî (n)	زنجیرەبەڵگەفیلم	Documentary Series

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە

Kurmancî	Zazakî	Soranî	Înglîzî
Rêzefîlm	Rêzefîlm (n)	زنجیره	Series
Rêzexêzefîlm	Rêzekarîkature (n)	زنجیرەکارتۆن	Cartoon Series
Şano	Tîyatro (n)	شانۆ	Theatre
Sansur	Sansur (n)	سانسۆر	Cencorship
Sekans	Sekans (n)	سکانس، گرتە	Sequence
Senaryo	Senaryo (n, sn)	سیناریۆ	Scenario
Şer	Şer (n)	شەڕ	War
Serlîstikvan	Serrol (n)	شاکەسایەتی	Lead-actor
Serpêhatî	Macera (m)	بەسەرهات	Advanture
Cure	Tewir (n)	جۆر، ژانر، تەوەر	Genre
Sezon	Sezon (n)	وەرز	Season
Fîlmçêker	Produktor, -e; Fîlmviraştox, -e	سینەماگەر	Film-maker
Sînematografî	Sînematografî (m)	سینەماتۆگرافی	Cinematography
Sînemaya Neteweyî	Sînemaya Neteweyî (m)	سینەمای نەتەوەیی	National Cinema
Siruştparêzî	Naturalîzm (n)	سرووشتپارێزی	Naturalism
Sîxurî	Casus, -e; Ajan, -e	سیخووڕی	Spying
Tawan, Sûc	Sûc (n)	تاوان	Crime
Temaşevan	Temaşekerdox, -e	بینەر	Audience, Viewer
Trajedî	Trajedî (m)	تراژیدی	Tragedy
Unîversal, Gerdûnî	Unîversal, -e;	جیهانی	Universal
Verêsbarî	Zelalîye (m), Solubîlîte (n)	دیقە	Resolution
Wêne	Fotograf (n)	وێنە	Picture
Weşandin	Weşanayene	بڵاوکردنەوە	Publishing
Xelatên Oscarê	Xelatê Oscarî	خەڵاتی ئۆسکار	Academy Award
Xêzefîlm	Xêzefilm (n)	کارتۆن	Cartoon
Xweçêkirî	Xocarîkerde,-ye	خۆکرد	Self Made
Zûmkirin, Nêzîkkirin	Zoom, Nêzdîkerdiş	نزیککردنەوە	Zoom
Amûra Ragihandinê	Wasitayê Komunîkasyonî	کەرەستەی پەیوەندی	Communication Tool
Sînor	Sînor (n)	سنوور	Border
Mîtolojî	Mîtolojî (n)	ئەفسانەناسی، میتۆلۆژی	Mythology
Karakterîstîk	Karakterîstîk,-e	کارەکتەریستیک	Characteristic

Ev lîsteya termên sînemayê yên bi kurmancî bi alîkarîya Mîkaîl Bilbil ve hatiye çêkirin.
Semedê çekuyanê zazakîyan, Ferhengê Grûba Xebate ya Vateyî ra ame îstifadekerdiş.
ژیار هۆمەر» ئەم فەرهەنگۆکە سینەماییەی ئامادە کردووە.

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە



AFOROZ

THE BANISHMENT

WRITTEN, PRODUCED AND DIRECTED BY
YILMAZ ÖZDİL

CAST SAMAN MUSTEFA TARIQ AKREYİ ATİYE ÖZDİL HİLMİ DEMİRER HAŞİM ÖZDEMİR NAZMİ KARAMAN

CO-PRODUCERS BETÜL ÇOBAN HOSHYAR NERWAYI EXECUTIVE PRODUCER NAİL ERİN DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DİLŞAT CANAN SOUND CİHAN TEOMAN SERDAR CANAN

EDITING YILMAZ ÖZDİL COLORISATION HAKAN PALİOĞLU POST-PRODUCTION SOUND STUDIO BABOOM SOUND SOUND SUPERVISOR İLKER RUKAN RE-RECORDING MIXER CAN ÜLGENCİ SUPERVISOR İLKER RUKAN

OROGINAL MUSIC XEBAT AŞMİ ART DIRECTOR ARMANC DAYAN COSTUME DESIGNER ROJDA BAHADIR CASTING DIRECTOR AYSUN CANAN ÖZDİL 1ST ASSISTANT DIRECTOR ADAR BARAN DEĞER

Funded by the European Union

CultureCIVIC Kültür Sanat Destek Programı

sivil düşün

CSFF

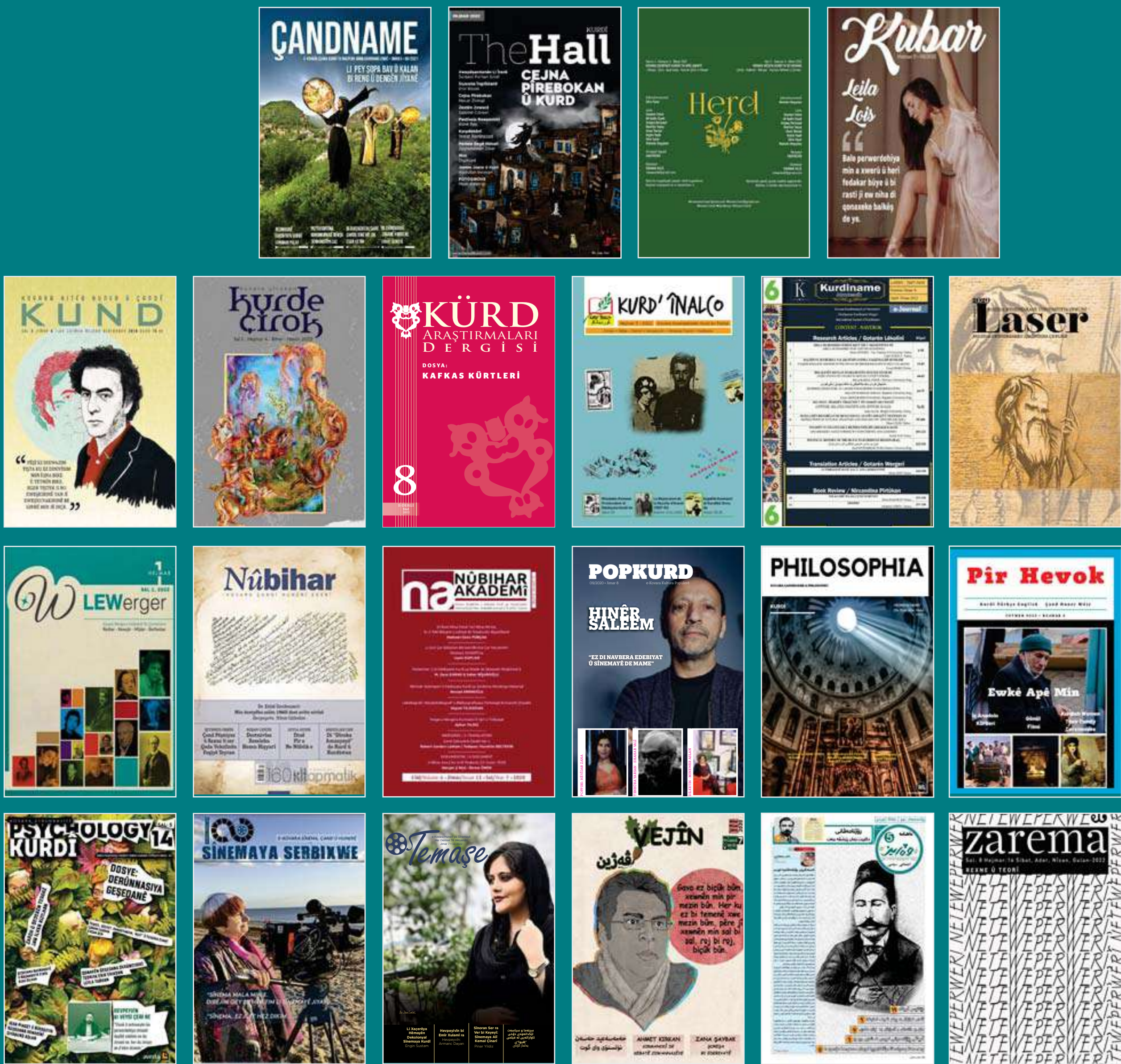
DocuDrama

This film was produced with the financial support of the European Union. Its contents are the sole responsibility of Yılmaz Özdil and do not necessarily reflect the views of the European Union.

Koma Kovargerên Kurd

Koma Kovargerên Kurd bi hêvîya kovargerên kurd bîne ba hev, bingeheka 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



/KovargerenKurd

KovargerenKurd@gmail.com

Temaşe

Endama Koma Kovargerên Kurd e

hewalname.com/ku ئەم گۆڤارە لە ماڵپەڕی هەواڵنامەی کتێب داگیراوە