



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**ŞEVKET EMİN KORKİ FİLMLERİNDE
YENİ GERÇEKÇİLİK**

BHLİN ABDUL AZEEZ MOHAMMED AMEN

DANIŞMAN: DOÇ. DR. MELİS BEHLİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, ŞUBAT, 2018

ŒEVKET EMİN KORKİ FİLMLERİNDE

YENİ GERÇEKÇİLİK

BHLİN ABDUL AZEEZ MOHAMMED AMEN

DANIŒMAN: DOÇ. DR. MELİS BEHLİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Programı'nda
Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir
Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, ŒUBAT, 2018

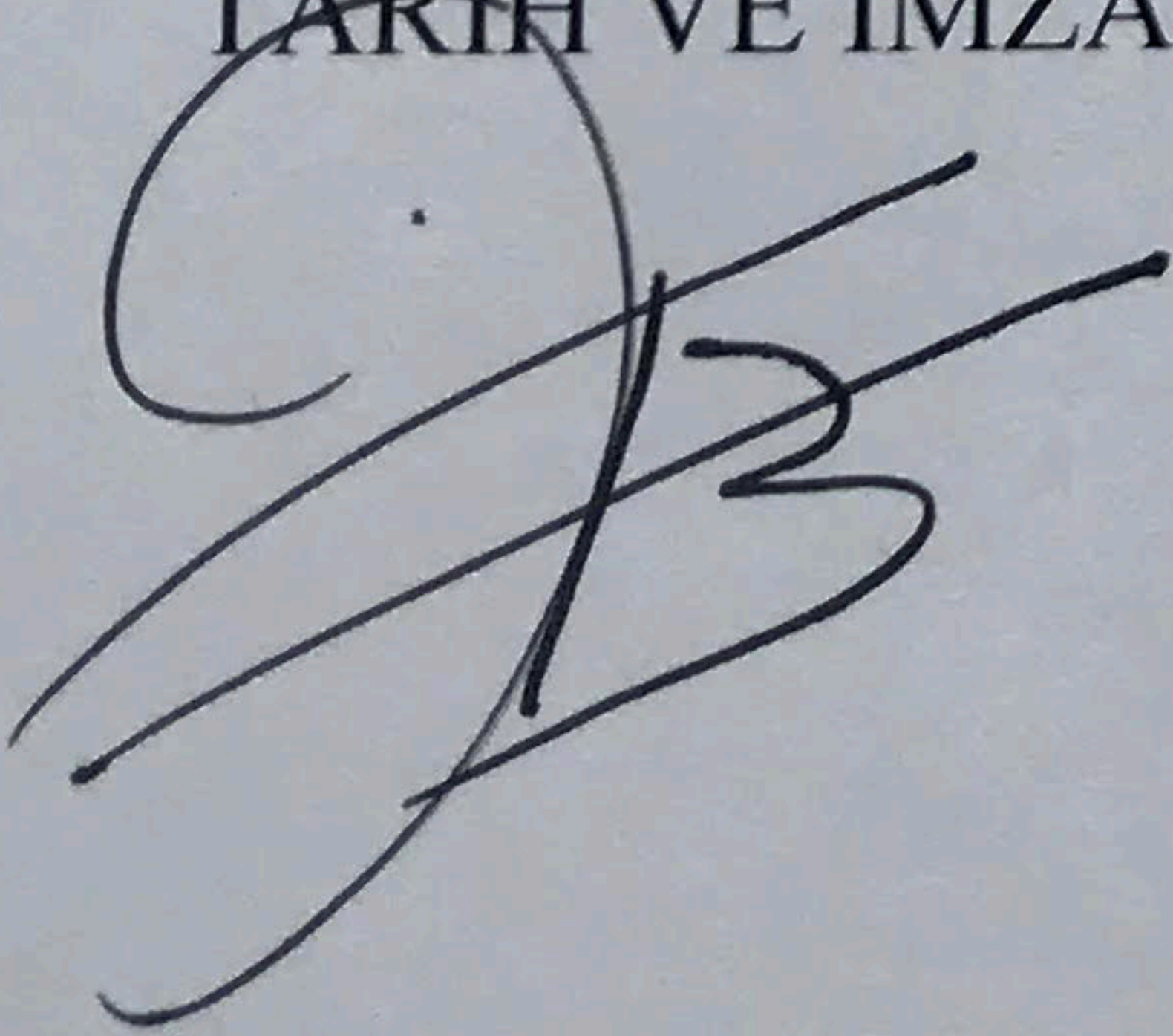
Ben, BHLİN ABDUL AZEEZ MOHAMMED AMEN;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezi/Projesinin/Doktora Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

ÖĞRENCİNİN ADI SOYADI

Bhlin Abdul Azeez Mohammed Amen

TARİH VE İMZA



KABUL VE ONAY

BHLİN ABDULAZEEZ MOHMMED AMEN tarafından hazırlanan **ŞEVKET EMİN KORKİ FİLMLERİNDE YENİ GERÇEKÇİLİK** başlıklı bu çalışma **08/02/2018** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Melis Behlil (Danışman) Kadir Has Üniversitesi



Yrd. Doç. Dr. Esin Paça Cengiz Kadir Has Üniversitesi



Yrd. Doç. Dr. Janet Barış Nişantaşı Üniversitesi



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

PROF. DR. SİNEM AKGÜL AÇIKMEŞE

ONAY TARİHİ: 13 / 2 / 2018

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ABSTRACT.....	viii
ÖZET.....	ix
GİRİŞ.....	1
1.YENİ GERÇEKÇİLİK KAVRAMI.....	4
2. ŞEVKET EMİN KORKİ'NİN HAYATI VE SİNEMASI.....	8
3. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİNİN KÜRT SİNEMASINA ETKİSİ.....	12
4. TOZ GEÇİŞİ (CROSSİNG THE DUST)	15
4.1.Temalar.....	16
4.2.Mizansenler.....	19
4.3.Görüntü Yönetimi Ve Kurgu.....	20
4.4. Oyunculuk.....	22
4.5. Belgesel Öğeler.....	23
5. BAŞLAMA VURUŞU-KERKÜK (KİCK OFF-KERKUK)	26
5.1. Temalar	27
5.2. Mizansenler.....	31
5.3. Görüntü Yönetimi Ve Kurgu	33
5.4. Oyunculuk.....	37
6. TAŞA YAZILMIŞ HATIRALAR (MEMORİES ON STONE)	39
6.1. Temalar	41
6.2. Mizansenler.....	43
6.3. Görüntü Yönetimi Ve Kurgu	44
6.4. Oyunculuk.....	47
6.5. Belgesel Öğeler.....	47
SONUÇ.....	49
KAYNAKÇA	52
EKLER.....	54

GÖRSELLER DİZİNİ

4.1.	Sahne4	15
4.2.	Sahne 4	16
4.3.	Sahne 22	17
4.4.	Sahne 32	20
4.5.	Sahne 5	21
4.6.	Sahne 6	22
4.7.	Sahne 4	22
4.8.	Sahne 2	23
4.9.	Sahne 3	24
5.1.	Sahne 50	30
5.2.	Sahne 68	31
5.3.	Sahne 32	32
5.4.	Sahne 2	34
5.5.	Sahne 6	35
5.6.	Sahne14	35
5.7.	Sahne 76	36
5.8.	Sahne 27	37
6.1.	Sahne 73	41
6.2.	Sahne 62	42
6.3.	Sahne 66	42
6.4.	Sahne 47	43
6.5.	Sahne 7	44
6.6.	Sahne 1	44
6.7.	Sahne 1	45
6.8.	Sahne 54	45
6.9.	Sahne 43	46
6.10.	Sahne 23	46
6.11.	Sahne 1	47

ABSTRACT

ABDUL AZEEZ MOHAMMED AMEN,BHLİN. *NEOREALISM İN SHEWKET EMİN KORKI FILMS*, MASTER'S THESIS, İstanbul, 2018.

The aim of this study is to reveal the effect of neorealism after the Second World War in Shewket Emin Korki films after Saddam regime. Neorealism will focus on the elements in question that affect the world cinema and how these elements will be used by Korki. In order to prove this situation, the director has examined films such as *Crossing the Dust*, *Kick Off Kerkuk*, *Memories on Stone* in terms of themes, scenes, image management-editing and documentary qualities. The features found in the new Italian Realism are used in the films of Korki in the context of the investigations and Korki's own expressions. When the results obtained are compared and evaluated with the academic synthesis method after the researches and examinations made, the result reached is parallel to what the thesis aims. Neoralizmin effect is clearly seen in the cinema of Korki within the influence of the post modern period. The most important finding reached after the evaluation of three filmin's neoralist test used in the research is that Shewket Emin Korki's scenario and directing is a continuation of Italy neoralism in all respects.

Keywords: Kurdish Cinema, Neorealism, Shewket Emin KORKİ, War, Violence, Poverty.

ÖZET

ABDUL AZEEZ MOHAMMED AMEN,BHLİN. *ŞEVKET EMİN KORKİ FİLMLERİNDE YENİ GERÇEKÇİLİK* YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2018.

Bu araştırmanın amacı, Saddam rejimi sonrası Şevket Emin Korki filmlerinde, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin etkisini ortaya koymaktır. Yeni Gerçekçiliğin dünya sinemasını etkilemesinde söz konusu olan unsurlar ve bu unsurların Korki'nin filmlerindeki kullanım şekli ele alınacaktır. Bu durumu ortaya koymak için yönetmenin *Toz Geçişi (Crossing The Dust)*, *Başlama Vuruşu (Kick Off)* ve *Taşa Yazılmış Hatıralar (Memories On Stone)* filmlerini tema, mizansen, görüntü yönetimi-kurgu ve belgesel niteliği taşıyan öğeler bakımından incelenmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde rastlanan özelliklerin Korki'nin filmlerindeki kullanımı, yapılan tetkikler ve Korki'nin kendi ifadeleri çerçevesinde ele alınmaktadır. Yapılan araştırmalar ve tetkikler sonrasında, elde edilen verileri akademik sentezleme yöntemi ile karşılaştırılıp değerlendirildiğinde ulaşılan sonuç, tezin hedefledikleri ile paralellik göstermektedir. Yeni Gerçekçiliğin etkisi, post modern dönemin etkileri dahilinde açık bir şekilde Korki'nin sinemasında görülmektedir. Araştırmada kullanılan üç filmin Yeni Gerçekçi tetkik ile değerlendirilmesi sonrasında ulaşılan en önemli bulgu, Şevket Emin Korki'nin kullandığı senaryo ve yönetmenliği her bakımından İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin bir devamı niteliğini taşıdığıdır.

Anahtar Sözcükler: Kürt Sineması, Yeni Gerçekçilik, Şevket Emin Korki, Savaş, Şiddet, Yoksulluk.

GİRİŞ

Yeni Gerçekçilik, doğuşundan günümüze kadar gelişinde hem form olarak hem de içerik olarak birçok değişime uğramıştır. Söz konusu değişimlerin süreklilik gösterip kendini oluşturmaya hatta kurmaya devam etmesi öngörülebilir. Yeni Gerçekçilik, birçok alanda olduğu gibi sinemada da etkisini en derinden hissettirmeyi başarmıştır. Günümüzde savaşlar, yoksulluk, marjinalite ve her türlü baskıya maruz kalmanın olduğu her yer, Yeni Gerçekçiliğin yaşam alanını oluşturmaktadır. Söz konusu durumu yeri geldiğinde trajikomik bir formu barındırmaktadır. Başta sanatsal hareketler olmak üzere Yeni Gerçekçilik de bunlardan biridir birçok alanlar iç içe geçerek yaşam alanını geliştirmeye devam etmektedir. Yeni Gerçekçilik, sürekli olarak güç ve iktidarın kabul görmediği sahalarda faaliyet gösterdiğinden, bunların her türlü yaptırımına ve baskısına maruz kalmaktadır. Bu etki özellikle sinemada kendini çok açık bir şekilde göstermektedir.

Yeni Gerçekçilik, sinemada kendisine İtalya'da yer edinip burada doğmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında, İtalya halkının içerisinde buldukları zor şartlardan yola çıkarak bunları sinemaya taşıyan İtalyan sinemacılar bu akımın en güçlü idolleri haline almışlardır. Paradoksal baskıcı sistemlere karşı bir isyan niteliğine bürünen İtalyan sineması, bu alandaki sinema sanayisinin temellerini atma görevini üstlenmiştir. Bu akımın en önemli özelliklerinin başında, klişe ve gösterişten uzaklaşma gelmektedir. Fanteziye kaçmadan insani durumlar, kendi gerçeklikleri içinde sunulmaktadır. Tarihi anlatım ve romancı bir üslup geride bırakılmakta ve en sade duygu ve dil kullanımı ön plana çıkarılmaktadır.

Rossellini, De Sica ve Federico Fellini, İkinci Dünya savaşından sonraki Avrupa bireyinin krizini en iyi şekilde dile getiren eserler meydana getirmişlerdir. Bunların başını çektiği bu akımın etkileri tüm dünyada etkilerini hissettirip güçlü temsilciler edinmişlerdir. Dünyanın neresinde ortaya çıkarsa çıksın, kendi toplumunun gerçekliğinden doğan yapıtlar meydana getirilmiştir. Irak Kürdistan'ındaki Yeni Gerçekçilik, her coğrafyada olduğu gibi kendi yaşam alanındaki sıkıntılardan hareketle ürünler vermiştir. Kürt halkının tarih boyunca karşılaştıkları problemler söz konusu filmlerin hatta Kürt sinemasının ana malzemesi olmuştur. Kürt halkının yaşadığı coğrafyada, özellikle meydana gelen savaşlardan sonra halkın maruz bırakıldıkları sıkıntılar Yeni Gerçekçilik akımının da doğrudan işlediği konular durumundadır. Kürt

yönetmenler, ele aldıkları konuları akımının tüm argümanlarını kullanarak olabildiğince sinemalarına taşımışlardır. Kullandıkları temaları özenle seçmiş ve Yeni Gerçekçiliğin tüm mizansen öğelerine bağlı kalmışlardır. Uzun ve genel sahneleri seçmekten hiç geri kalmamış, kurgu tamamen yaşanılan tüm sıkıntıları hissettirebilme üzerine kurulmuştur. Oyuncular sıradan halktan seçilen ve profesyonel olmayan kişilerden oluşmaktadır. Kullanılan aksesuarlar tamamıyla bölgesel ve kültürel öğeler temel alınarak kullanılmıştır. Tarihte yaşanmış olaylardan esinlendiği için zaman ve mekân bağlamı iyi bir şekilde uyum sağlamış ve olaylar bir nevi belgelenmiştir. Araştırmanın genel çerçevesi şu şekildedir. Günümüz Kürt sinemasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği ekseninde ön plana çıkan yönetmen Şevket Emin Korki'yi tüm yönleri ile ortaya koymak. Özellikle yönetmenin Yeni Gerçekçilik ile olan ilişkisini çözümlmek ve bu bağlamdaki bulguları analitik bir şekilde analiz etmek çalışmanın genel çerçevesini de belirlemektedir. Birinci bölümde, Yeni Gerçekçilik genel anlamıyla tanıtılmıştır. Yeni Gerçekçilik tarihsel bir tahlili yapıp en iyi ürünler öne çıkarılmaya çalışılmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile ilgili fikirler irdelenmiş ve sinemada kullandıkları yöntem ve teknikler incelenmiştir. Günümüzde Yeni Gerçekçiliğin kullanım şekli ve değişen yönleri üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde, Şevket Emin Korki ile yapılan röportaj ile kendisinin yaşam ve sinema serüveni verilerek yönetmenin anlaşılabilme oranı arttırılmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde, İtalyan Yeni gerçekçiliğinin Kürt sinemasına etkisi incelenmiştir. Dördüncü bölümde, *Toz Geçişi (Crossing The Dust)*; beşinci bölümde, *Başlama Vuruşu (Kick Off)* ve altıncı bölümde ise *Taşa Yazılmış Hatıralar (Memories On Stone)* filmleri ele alınmıştır. Her film beş kategori üzerinden değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Yeni Gerçekçilik ana eksen alınarak yoksulların toplumdaki marjinal kılınma süreçleri ve günlük kaygıları bağlamında işlenmiştir. Mizansen olarak çekimin, dekorun, modanın ve aksesuarların doğal olması dikkat çekicidir. Ayrıca Yeni Gerçekçiliğin de en önemli özelliği olan empresyonist olmayan aydınlatmanın kullanılma biçimleri ele aldığımız yönetmenin filmlerini anlamakta önemle vurgulanmıştır. Görüntü yönetimi ve kurguda, montajdan olduğunca uzak durulmuştur. Uzun sahnelerin kullanımı ve genel olarak zamansal ve mekansal gerçeklik görüntü yönetimi ve kurguda esas alınmıştır. Oyunculuk bağlamında; gizli kameranın eşlik ettiği genellikle profesyonel olmayan oyuncuların kullanımı dikkate

değerdir. Söz konusu amatör oyuncuların kendi hayat kesitleri ve gündelik yaşantılarını kayıt altına almak öne çıkan özelliklerden olmuştur.

Son olarak kullanılan belgesel öğelerde ise, tarihe tanıklık yapacak arşiv değeri olan görüntüler öne çıkmıştır.

Bu araştırmada kullanılan yöntemi şu şekilde özetlemek mümkündür. Yeni İtalyan Gerçekçiliği ve bu akımın savunucuları olarak bilinen en önemli şahısların bu konu ile ilgili yapıtlarını inceleyip verileri analitik bir şekilde sınıflandırmak önemsenmektedir. Bunun yanı sıra Şevket Emin Korki'nin sineması Yeni Gerçekçiliğin temel argümanları ışığında ele alınmıştır. Ulaşılan verilerin akademik ve bilimsel kriterler ekseninde derinlemesine analizi yapılmıştır. Çalışmanın temel amacı, akademik çalışmalar alanında bakir olan Kürt sinemasının etkilendiği sanatsal akımları ortaya koymak ve bu anlamda bilimsel çalışmalara ön ayak olmaktır. Bu zengin sahada Yeni Gerçekçiliğin Kürt temsilcilerinden biri olarak ileri sürdüğümüz Şevket Emin Korki'nin yerini belirlemek tezin temel amacı durumundadır

BÖLÜM 1

YENİ GERÇEKÇİLİK KAVRAMI

Marsil Libre; Gerçekçiliğin mahiyeti hakkında şöyle demektedir: “Sinema, gerçekliğin sanatı olup kendine has imkânları ve özel araç teknolojisi ile açık hakikatin, mümkün olduğunca güvenli bir şekilde değişiklik yapılmadan gerçeğe uygun bir biçimde aktarılmasıdır (Ecil, 1890). Rus yönetmen Mihail Romm’a “İtalya sineması gerçekçiliğinin en iyi örneği hangisidir” sorusuna: “Yazarlar, sinemanın tüm profesyonel kurallarını reddetmeye çalışırlar. Aynı zamanda tüm özel etkileri de reddederler. Şüphesiz, yönetmenlerin yaşam fizibilitelerinde, stüdyonun kollarından sinema görüntüleme aletlerini koparmaya zorlanma vardır. Neredeyse tabii sinema dekoratifini reddetmişlerdir. Gerçek şekliyle mümkün olan her şeyi çekmişlerdir: Çekmeceler, yollar, kiliseler, mutfaklar, lokantalar, küçük evler, büfeler... Profesyonel sinema aktörlerine çokça rol verilmemesi bundan kaynaklanmaktadır şeklinde cevap vermiştir (Romm,2005). Romm’un İtalyan sineması hakkında dile getirdiği bu hamasi söylem, genellikle hakikate işaret etmemektedir.

Çünkü İtalyan Gerçekçiliğinin yönetmenlerinin çoğu çevresinden kopuktur. Fakat bazı yönetmenler bu şekilde vasıflandırılabilir. Bununla beraber yazarın söylediği gibi, İtalya Yeni Gerçekçiliği sonradan sıkıcı doğallık şeklinde gelişmektedir. Hatta onlardan bazıları bu gerçekçiliği sıkıcı bir doğallığa dayanmakla nitelemişlerdir. Romm sözlerinde şunlara da değinmekte İtalyan realistleri kendilerine sunulan maddi imkânlar dâhilinde çalışmak zorundadırlar.

Bu durum bazılarını dekorun gerektirdiği masraflarla, bazılarını yıldız oyuncularla ve diğerlerini de film ekonomisi ile alakalı sebeplerle sınırlamaktadır. Ki bu durum, birinci ve ikinci dünya savaşları sonrasında meydana gelen toplumsal ve siyasi oluşumlara bağlı olarak Batı ve Avrupa insanının davranışını ve fikrini oluşturan gerçekçilik görüşünün büyük ölçüde temelik kabul edilmektedir. Şüphesiz iki dünya savaşı insanlarda çok büyük boyutlarda hasarlar bırakmıştır. Bu durum geleceğe olan inancı, farklılığı, aydın oluşu ve iyimserliği büyük oranda etkilemiştir. Batı aklında yer edinmiş milliyetçilik gibi fikirlerin,

din çatışmalarının ve dinamik alanların kurbanı olarak sergilenen bu milyonlarca ceset bu etkiyi belirlemiştir. Bu yıkım Avrupalıların ve genel olarak Batılıların hayatı üzerindeki etkisi uzun süren bu büyük mirasın ortadan kaldırılması için zorunlu bir gerekçe olmuştur. Bu kurbanların boyutu karşısında açıkça görüldü ki insanoğlu Batı gençliğini ölüm ateşine, fikri çatışmalara ve savaflara sürükleyen büyük fikirlerin elinde fiyatı ucuz bir aletten başka bir şey olmaktan öteye gidememiştir. Bu durum sonucunda; batı gençliğinin içine düştüğü ölüm fırınlarının, savaş çukurlarının ve fikir çatışmalarını büyük fikirler takip etmiştir. Toplumsal yaşam için Hegelcilik, parlak bir ışık emaresi olarak addedilmemiştir. Çünkü bu fikrin tecellisi ve bireyin parti, sendika ve devlet gibi topluluklar içinde kaybolması, fertleri din ve kavmiyetçilik batağına sevk etmeyi hedefleyen bir tuzaktan başka bir şey olmadı. Bütün bunların sonucunda açık bir şekilde meydana çıkmıştır ki; insana, onu davranışlarından, özgürlüğünden ve seçimlerinden sorumlu bir birey olması vasfıyla kutsiyetini iade etmek isteyen varoluşçu isyanı oluşturup belirginleştirdi. Bireyin toplumsal baskıya maruz kalması da kaçınılmaz olmaktadır. Ya da diğer bir açıdan, acıma ideolojisinin tecrübesi ile küçük sınıflar tarafından toplumun yönetilmesi söz konusudur. Böylece bütün karamsarlığı ile bu korkunç derinlikteki veriler, sinema sanatçılarının malzemesi oldu. Bu gerçeklik örneği için, “siyasi, ekonomik toplumsal ve çevresel etkenlerin filmin yapılmasındaki yaratıcı görüşün bu açıklıkta önemli bir rolü vardır. Yolu belirledikten sonra seçimler ve tabiri caizse saplantılı yaratıcılığının şekillenmesi gelir. Teknik araç ve gereçlerin kullanım yolu ve onların üzerinde düşünme geniş bir uğraşı alanı oluşturmaktadır (Abdulgabbar, 1995).

Sinemadaki İtalyan Yeni Gerçekçiliği, İdealizm fikrine karşı, elle tutulur bir karşı duruşu temsil etmektedir. Hayatın insana geri verilmesini temsil etmiş veya daha yerinde bir tabir ile insan; kulakla işitilen, el ile dokunulan ve gözle görülen gerçekçilik verileri ile şekil alıp düşünmektedir Gerçekçilik etkileri ile bakış açıları çeşitlenmiştir. Bu temel özelliği ile birçok olanağı ortaya koyan İtalya sinemasının evveliyatına aracı olması görmezden gelinemez. İtalyanlar ve onların sinema sanatçıları “ki onlar faşist ideoloji gölgesinde, gerçeklik gölgesinin altında olduğu ortaya çıkan direnişte kendi kimliklerinin yeniden şekillenmesine ihtiyaç duymaktaydılar (Ji ve Firmu, 2002). Sinemanın başlangıcından itibaren iki temel eğilim şeklinde geliştiği söylenebilir. Birinci şekil olan “Lumière

Kardeşler”inyaptığı filmler. Tabiatta olduğu şekliyle somut olaylara dayanan kendiliğinden olan gerçeklik eğilimini içermektedir. İkinci eğilim ise, “Georges Méliès” filmleriyle temsil edilenlerdir.

“Sinemanın; bütün çekiciliği, kötülüğü ve özgeçmişiyile hayale ve fanteziye dayanmaktadır (De Janeta, 1981). Başka bir açıdan bu dönemden ve Hollywood ile Avrupa sinemasından önce İtalya sineması bağlamında isyankâr insana inanan Gerçekçiliğin dolaylı başlangıcı, 1943 yılıdır. Yönetmen Alessandro Blasetti’nin “Bulutlar Üzerine Dört Adım” adlı filmi, İtalya’yı boğan dini ve siyasi korkuyu anlatan film olmuştur. Bu film, Faşist İtalya’ya hizmet eden vizyon ve fikirlerle dolu İtalya film modellerine bir isyan niteliğindedir (Youtube, 2017). Çünkü faşist sistem o kadar yayılmıştı ki, toplumsal eğilimleri ve edebiyatı içine aldığı gibi sinemayı da içerisine almıştı. Arthur Knight bu eğilimi şöyle tarif etmiştir: “Yeni Gerçekçilik filmlerine ilk bakış savaştan sonra meydana çıkmıştır.

Gerçekçiliğin varlığı, bu merhalede sinema yönetmeninin ruhuna işlemiş mevcut yaratıcılık içgüdüleri olmuştur. Gerçek sokaklar stüdyo sokakların yerini tutmuştur. Devlete olan güvence değil insana olan güvenceden dolayı sinema, hakiki insan gerçekliğini anlatmak için bir kaynak olarak sundu kendisini. Çünkü her paradoksal baskıcı ideoloji için çiftçi olmak çiftçi sendikasına üye olmaktan farklı değildir. Bu durumda her yönetmen, uzun süre ihmal edilen gerçeğin sorumlusu haline gelmiştir. Paradoksal olsa da faşist düzen, “İtalyan sinema sanayisinin alt yapısını tesis etmiştir. İkinci dünya savaşının bitmesini takip eden yıllar boyunca, sinemanın gelişmesinde ve desteklenmesinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Bunu uygulanması sırasında enstitü, sinema sanayisi için ulusal vakıflar, film çekme şirketleri, sinema kulüpleri, sinema şehirleri ve Venedik Film Festivalini kurmuştur. Faşist dönemde sinemanın istenildiği gibi değiştirilmesi devletin silahı olmuş ve böylece bu aygıtlar çift yönlü bir rol oynamışlardır. Çünkü aynı zamanda düzen düşmanlarının tekeli için de kullanılabilir duruma düşmektedir sinema. Böylece iş öyle bir noktaya varmaktadır ki bu aygıtlar yönetmenlerin, yazarların ve Yeni Gerçekçilik sanatçılarının eğitilmesinde etkin bir rol almaktadır (Nesmetu’l-beratiq, 1980). Sinemadaki Gerçekçilik, birçok merhaleden geçmiş, kendine has bir üslup çizip ve yolunu belirleyene kadar birçok zorlukla da karşılaşmıştır. Sinemadaki bu eğilimin resmi formülasyonu 1942 yılında olmuştur. Yeni Gerçekçilik tabiri meydana çıktığında Umberto Barbara “Sinema” dergisinde yayımladığı

bildirgede programlarda dört noktaya dikkat çekmektedir.

- 1.Gösterişli klişelerden ve İtalya sinemasının büyük bir kısmını oluşturan kabalıktan kurtulmalıdır.
2. İnsani hususlar ve insancıl bakış açısının oluştuğu fantezi karışımlarından kurtulmalıdır.
- 3.Tarihi olayları ve romancı anlatımdan kaçınılmalıdır.
4. Asil duyguların heyecanlılığını iddia eden İtalyanların retorik ifadelerini kullanmaktan kaçınılmalıdır(Lawson,2002).

Yeni Gerçekçilik, bu süreçten sonra ortaya çıkıp net olmaya başladı ve var olan gerçeğin sanatsal ifadesine dönüştü. Daha sonra da İtalyan Yeni Gerçekçi sineması karakteristik bir yankı uyandırdı. Öte yandan Yeni Gerçekçiliğin savunucuları Hümanizmin geleneklerine ihtiyaç duyar olmuşlardır. Bunlar, filmlerde yaratılan değerler için sahip oldukları kişisel deneyimler üzerinde çalıştılar. Yeni Gerçekçilerin çektiği filmler olay örgüsünden, montajdan, içerik sağlamlığından ve yer doğrululuğundan yoksun olmaya doğru gitmiştir. Ki bunlara üsluptan, içerikten, lüks dekordan ve teknikten daha fazla değer verildi. Doğaçlama bir şekilde çekim yapmaya çalışılmışlardır ki o da belgesel sinemacılığının ilkelerine çok yakındır. (Yeni Gerçekçilik, derinlemesine belgeselin bir türü olması gerekmektedir (De Janeta,1981).

Günlük hayatın kendisini ya da ondan bir kesiti alarak gerçeği tüm çıplaklığıyla takdim etmişlerdir. İtalyan yönetmenler (Rossellini, De Sica, Federico Fellini vb.) ikinci dünya savaşından sonra dünyaya, boğulmuş Avrupa bireyinin krizini Yeni Gerçekçilik sineması aracılığıyla aktarılmasına katkı sağlamışlardır. Öyle ki Avrupalı, birçok sıkıntı atlatmış, güçlü bir sanayi medeniyeti kurmuş, nerdeyse tüm maddi ihtiyaçlarına “doymuş” durumdayken savaştan sonra gerçekle olan ilişkide derin ruhi bulanıma düşmüş durumdadır.

Yeni Gerçekçilik, toplumsal gerçeklikten, Jean Renoir'den, Rus ekollerinden ve konuşmaktan zevk alan İtalya edebiyatından beslenmiştir (El-Aris,1978). Tüm bunlar İtalya'ya özgün bir üslup oluşturmanın kaynaklarıdır. Aynı zamanda kıtalara yayılan bir itibar sağlamıştır. Örneğin Hindistan'da Satyajit Ray'ın çoğu filmi, Amerika'da Elia

Kazan'ın filmlerinden bazılarının yanı sıra İngiltere'de on yıllar boyunca baskın bir tarz olarak kalmıştır (De Janeta, 1981). Yeni Gerçekçilik, geçtiğimiz yüzyılın ellili yıllarının ortasına kadar etkisini sürdürmüştür. 1954'te bu akımın etkisinde dört film çıkmıştır. Bunlar; Visconti'nin, *Senso*, Fellini'nin *Yol*, Russoloni'nin *İtalya'da Yolculuk ve Lizzani'nin Fakir Aşıkların Tarihi* (El-Aris, 1978). filmleridir. Bu filmler Yeni Gerçekçiliğin isyanı olarak tabir edilir. Yeni Gerçekçilik kendisi bir akım olarak devam etmemesine karşın İtalya sinemasının gelişmesine sağladığı katkı hala devam etmektedir. Bu katkı, İtalya sinemasındaki kuram ve araştırmalarda sanatsal ve edebi varlığını sürdürmektedir.

BÖLÜM 2

ŞEVKET EMİN KORKİN HAYATI VE SİNEMASI

Şevket Emin Korki 1973 yılında Duhok şehrinin Zaho ilçesinin Korki köyünde dünyaya gelir. Korki iki yaşındayken Irak ve İran arasında "Cezayir" Anlaşması imzalanır. Anlaşmanın imzalanmasıyla 1970 yılında kurulan Irak'ın kuzeyindeki Kürt Özerk Bölgesi dönemin Cumhurbaşkanı Saddam Hüseyin tarafından sona erdirilir ve Kürt devrimi biter. Bunun üzerine Peşmergeler aileleri ile beraber vatanlarını terk etmek zorunda kalıp İran'a sığınır. Korki ve ailesi de bu gelişmeler çerçevesinde İran'a doğru zorlu bir yolculuğa çıkmak zorunda kalırlar. Bombardıman altında açlıkla mücadele ederek yolculuğa devam eden Korki ailesi, yüksek dağları aşarak İran'a ulaşır. İran'da İran hükümeti tarafından ülkenin güneyinde Kürt mülteciler için kurulan "Cerrum" kampına yerleştirilirler. Bir yıl süreyle bu kampta kalan Korki ailesi 1976 yılında diğer Kürt mültecilerle birlikte İran hükümeti tarafından İran'ın kuzeyindeki (Dilan, Mazendaran, Lahican) şehirlere gönderilirler. Bu yolculuk neticesinde Korki ailesi Hazar Gölü yakınlarında bir bölgeye yerleşir. Şevket Emin Korki'nin babası burada orman bekçisi olarak göreve başlar. 1979 yılında ise İran'da 'İran Devrimi'nin gerçekleşmesiyle birlikte "İran İslam Cumhuriyeti" kurulur. Cumhuriyetin kurulmasıyla mülteciler için Amerika ve Avrupa ülkelerine gitme fırsatı sunulur. Korki ailesi İran'da kalmayı tercih ederek 1982 yılında Neğede şehrine taşınır. Şevket Emin Korki'nin sinemaya ilgisi bu şehirde başlar. Bu nedenle bu yolculuk Korki için bir dönüm noktası sayılabilir. Zorlu hayat şartları nedeniyle Şevket Emin aynı zamanda hem okur hem de kimi zaman çiftçilik yaparak kimi zaman da işçilik yaparak hayatını idame ettirir. Şevket Emin Korki'nin sinemaya duyduğu ilgi on iki yaşındayken başlar. Fakat Korki'nin babası, Şah döneminde İran sinemasında gösterime giren erotik filmlerin Kürt örf ve adetlerine uygun olmadığını ve bu filmlerin Korki'yi kötü yönlendirebileceğini gerekçe göstererek Korki'nin sinemaya olan ilgisini onaylamaz ve Korki'nin sinemaya gitmesine izin vermez. Bu dönemde İran İslam Hükümetinin başa geçmesiyle bu tür erotik filmlere sansür uygulanır. Bununla birlikte Şevket Emin ilk kez (14) yaşında sinemaya giderek film izleme fırsatını yakalar. Korki de diğer çocuklar gibi aksiyon filmlerini seyretmekten hoşlanır. Fakat gazete, dergi ve TV kanallarındaki sanat programlarını takip ederek sanat filmleri hakkında da kendisini

geliştirir. Sinemaya karşı duyduğu bu özel ilgi, Korki'yi diğer çocuklardan ayırarak sanat filmlerine olan ilgisini yoğunlaştırır. O dönemde Neğede şehrinde yerli ve yabancı filmlerin gösterime girdiği iki sinema salonu vardır. Korki o dönem Behram Biza'nın filmlerinden etkilenir. Aynı zamanda 1986 yılında gösterime giren, Kürt kültüründen sahneler içeren Yılmaz Güney'in *Yol* filminden çok etkilenen Korki, filmde kendini bulur. *Yol* filminden o kadar çok etkilenir ki "biz de kendi sinemamıza sahip olabiliriz" düşüncesi *Yol* filmiyle birlikte başlar.

Yerel televizyon kanalında yayınlanan 1940 ile 1980 yılları arasında kült filmlerin incelendiği "yedinci sanat" adlı televizyon programı Korki'nin sinemaya olan ilgisini artırır. Bu televizyon program sayesinde Korki, Orson Welles, Alfred Hitchcock gibi Amerikalı yönetmenlerin, Alain Resnais, Robert Bresson gibi Fransız yönetmenlerin ve Federico Fellini gibi İtalyan yönetmenlerin filmlerini izleme fırsatını henüz 16 yaşındayken yakalamış olur.

Arkadaşı Berham'ın sinema salonunun olması da Korki'nin sinema yaşamında farklı bir kapı aralar. Berham bir gün babasının hediye ettiği 8 milimetrelik kamera ile Korki'nin yanına gelir ve Korki'ye kamerayı nasıl kullanacağını bilmediğini söyler. Korki ise takip ettiği sanat programlarından kamerayı nasıl kullanması gerektiğini bildiğini söyler fakat Korki'nin kamerayı kullanmayı bilip bilmemesi bir şey değiştirmez çünkü kameraya takmak için 8 milimetrelik negatif filme ihtiyaçları vardır.

Şevket Emin Korki 1994 yılında Neğde'de işletme bölümünde okumaya başlar ve işletme bölümüne sadece iki sene devam eder. Mehabad şehrinde sinema bölümünün açılmasıyla Korki bu bölüme kaydını yaptırır ve sinema bölümünden başarıyla mezun olur.

Korki okul yıllarında 2 tane kısa film çeker. Bu filmlerden birini 8 milimetrelik kamerayla çekerken diğerini ise süper (VHS) kamerayla çeker. Kürt mültecilerin çektiği zorlukları konu edindiği 14 dakikalık belgesel filmi kısa film kategorisinde Tahran Film Festivaline kabul edilir. Korki okul yıllarında fakültenin yakınında bulunan yerel bir televizyon kanalı ile ilişkilerini geliştirerek kanalın çalışanlarıyla iyi bir dostluk kurar. Bu dostluk neticesinde yerel televizyon kanalı için 35 dakikalık film çeker ve bu film televizyon kanalında yayınlanır. O dönemde ana dilde film çekmek hükümet tarafından yasaklandığından Farsça bir kısa film çeker. Korki bu durumu dile getirerek "bu filmi Kürtçe çekemezdim çeksem

de yayınlayacak yer bulamazdım” der. Korki bu dönemde 43 dakikalık *Darica* adında bir film çeker. Bu film İran’da televizyon festivaline katılır. Korki, bu festivalde hem fahri diplomasını alır. Hem de en iyi film dahil iki ödül kazanır. 1997-2005 arasında çekmiş olduğu kısa film birçok uluslararası festivalde gösterime girmiş ve ödüller almıştır. 1997 yılında kültürel filmler çekmeye başlar. 2 yıl içerisinde 45 bölümlük belgesel film dizisi çeker. 1999 yılında ise güney Kürdistan’a döner ve KTV’de çalışmalarına devam eder. 2000 yılının başında Nasır Hasan ve Yunus Hama Kaka ile bir televizyon kanalında drama bölümünü kurarlar. 2000-2001 yılları arasında televizyon kanalı için bir kaç kısa film çeker.

2002 de ise birinci Erbil Film Festivali’ni düzenleyen kişi olur. Festivale Kürdistan’ın tüm bölgelerinin yanı sıra İran’dan da yönetmenler katılmıştır. Dr. Kutbaddin Saddiki de bu yönetmenlerden biridir. ¹ Korki, *Dem Baran* (2000), *Bazge* (2002) ve *Köpük* (2003) adlarında üç kısa film daha çeker. 2006 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan, *Perinawa La Ghobar* (*Crossing The Dust*) Irak Kürdistan bölgesel hükümetinin kültür bakanlığına çeker (AFP, 2009). Bu uzun metrajlı film hem uluslararası hem de yerel festivallerde ödüller alır. Bu festivallerden dikkat çekenleri. Uluslararası Singapur Film Festivali’nde en iyi yönetmen ve NETPAK ödülü dâhil birçok uluslararası ödüle layık görülür (Rosser, 2016). Korki 2008’de ikinci uzun metrajlı filmini *Şwenek Bo Yari – Kick Off- Başlama Vuruşu* filmini çeker. Film Kürdistan Hükümeti ve Japon devletinin ortak desteğiyle yapılmıştır (Lee, 2009).

Film Busan Uluslararası Film Festivali ödülü ve FIPRESCI Ödülü dâhil olmak üzere toplamda (12) Uluslararası ödül kazandı.² Korki filmlerinde Irak’ta Saddam rejimi tarafından halka yapılan baskıyı alegorik bir dille anlatmaya çalışmıştır. *Başlama Vuruşu* (*Kick Off*) isimli filminde Türk, Arap ve Kürt takımları arasında organize edilen bir turnuvada futbol maçı esnasında uzaktan bomba sesleri duyulmakta ve askeri güçler stadyum içinde ve dışında oynayanları sınır dışı etmeye çalışmaktadır. Arap Takımı, Kürt bir hakem tarafından yönetilen maçta Kürtlerle maç yapmayı istemezken, aynı şekilde Kürt

¹ Şevket Emin Korki, 15/07/2016. Kişisel Görüşme, Erbil.

² Daha fazla bilgi için bakınız. “Iraqi Drama Lauded at Asia’s top Film Festival.” Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2016. <https://www.samaa.tv/entertainment/2009/10/iraqi-drama-lauded-at-asia-s-top-film-festival/>

takımı Arap bir hakem tarafından yönetilen maçta Araplarla ma yapmayı reddetmektedir. Filmin sinematografisi çok tatmin edici olup seslerin etkileyici kullanımını ve filmde alınan tüm bu teknik hazlar filmin trajik sonunu dayanılabilir kılmaktadır. Korki 2014 yılında nc uzun metrajlı *Taa Yazılmış Hatıralar (Memories On Stone)* filmini çeker. Film bir kaç ülkenin ortak. yapımından oluşmaktadır. Abu Dhabi Film Festivali'nde Arap Dünyası'nın en prestijli dl olan APSA UNESCO dlleri dâhil olmak üzere toplamda (15) uluslararası ödül kazandı" (Deborah, 2014).



BÖLÜM 3

İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİNİN KÜRT SİNEMASINA ETKİSİ

İtalyan yeni gerçekçilik akımı 1945 İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'da doğar. Bu akım dünya sinemasında birçok ülkeyi ve halkı etkilediği gibi Kürt sinemasını da etkilemiştir. Her ne kadar bu etkilenme doğrudan ve planlı olmazsa da, Yeni Gerçekçilik akımı farklı zaman ve mekânlarda Kürt sinemasında kendine yer bulmaktadır. Öyle ki bu akımın en az bir özelliği şu ana kadar çekilmiş Kürt filmlerinin birçoğunda kendini göstermektedir. İtalya'nın ikinci dünya savaşında yenilmesi sonrası ekonominin çöküşü ve İtalyanların hem kişisel hem de toplum olarak Avrupa'da yenilgiye uğratıldığı hissini, İtalyan yönetmenlerin halkın çektiği bu acıları filme aktarma düşüncesinin etkisi de Yeni Gerçekçilik akımının doğmasına vesile olmuştur. Sinema yönetmenleri savaş sonrasındaki İtalyan toplumunun acılarının gerçekçi bir şekilde ifade etmeyi amaçlarlar. Bu amaca ulaşmak için:

1. Filmlerinin hikâyeleri daha çok yoksulluk ve savaş sonrasındaki felaketlerden bahseder.
2. Stüdyodan ziyade filmlerinin çekimlerini sokakta gerçekleştirirler.
3. Filmlerinde başarılı akademik aktörler yerine amatör oyuncularını tercih ederler.
4. *Yer Sarsılıyor (The ground is shaking)*, *Bisiklet Hırsızları (Bicycle Thieves)*, *Umberto D (Umberto D)*, *Almanya Sıfır Yılı (Germany year zero)* gibi filmler bu akımın en önemli örneklerindedir.

Kürtlerin geçen yüzyılda çektikleri zorluklar, geçirdikleri savaşların etkilerinden dolayı sürekli yerinden olmaları ve bunların sonucunda gelen yoksulluk İtalya'nın Yeni Gerçekçilik akımının ortaya çıktığı dönemi birebir olmasa da doğurduğu etki bakımından yansıttığı söylenebilir. Kürt halkının devamlı kimlik arayışı içinde olmaları, diğer taraftan millet olarak özgür bir ülke inşa etmek için çaba harcamaları, diğer tüm sanatın dalları gibi sinemasını da olumsuz etkilemektedir. Sayılan tüm bu sebeplerden ötürü yeterli bütçenin bulunamaması, sosyo-ekonomik nedenlerden kaynaklı aktör yetiştirememek, zamanın teknolojisini elde edememek gibi sorunlar Kürt sinemanı İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının özellikleriyle film yapmaya itmiştir. Yönetmenler stüdyo dışına çıkıp filmin gerçek ortamında ve amatör oyuncularla çalışılmaya muhtaç hale gelmişlerdir.

Bu akımın tüm faktör ve özellikleri Yılmaz Güney'in *Yol* ve *Umut* filmleri, Behmeni Gubadi'ni filmleri, Şevket Emin Korki ve Huner Salim'in filmlerinde görünür. Özellikle Yılmaz Güney'in *Umut* filmi Kürt sinemasında bu akımın özelliklerini fazlasıyla yansıtan bir film olup, bu akımın dünyaca ünlü temsilcisi olan Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (*The Bicycle Thief*) filmine benzerliği dikkat çekicidir (Yusufoğlu, 2015; Korki, 2009).

Şevket Emin Korki'nin ilk uzun metrajlı filmi *Toz Geçışı* (*Crossing The Dust*) bir çocuğun Saddam rejiminin devrilmesi sürecinde gerçekleşen savaşın tozu ve dumanı içerisinde kaybolmasını konu alır (Korki, 2009; Shamoun, 2017). Amatör oyunculuklar, gerçek mekânların kullanımı, savaşların yarattığı tahribatlar ve bunun sonucunda insani değerlerin kurban edilmesi gibi unsurların varlığı izleyiciye klasik İtalyan filmlerini hatırlatır. Teknik olarak da çekimler dışarda yapıp, kamera gerçekçi bir şekilde sahneleri seyircisine nakleder (Korki, 2017). Korki'nin ikinci filmi *Başlama Vuruşu* (*Kick Off-2003*) en çok Vittorio De Sica'nın *Miracle In Milan (1951)* filmine hatırlatır ('Miracle in Milan' t.y). Her iki film savaş sonrasındaki yaşam zorluklarını anlatır. Filmlerden biri ikinci dünya savaşından sonraki dönemi, diğeri ise Irak'ın 2003 yılında Saddam rejiminin devrilmesi sonrasında oluşan ortamı yansıtmasıyla benzerlik taşır. Her iki film de siyah beyaz çekilmiş olup sahnelerin gerçeğe yakınlığıyla daha çok belgesel film tadındadırlar. İki filmde ana mekânları belli olup filmin çoğu sahneleri o mekânlarda cereyan etmektedir.

Başlama Vuruşu (*Kick Off*) filminin ana mekanı bir futbol stadyumudur. *Miracle In Milan* filminin ana mekânı ise yoksulların yaşadığı bir banliyodur. Karakterlerin umut ve amaçları her iki filmde de daha iyi hayata ulaşmak için boy gösterir. Korki'nin üçüncü filmi *Taşa Yazılmış Hatıralar* (*Memories On Stone*) filminin başlangıcı Guseppe Tornatore'nin *Cinema Paradiso* adlı filmine benziyor (Yusufoğlu, 2015).

Filmin içeriği bu filmde daha farklı olsa da, Yeni Gerçekçilik akımının faktörlerinin çoğu bu filmde görünür. Bu iki filmde siyah beyaz olarak çekilir. Her iki filmde de yoksulluk ve işsizlik derdini çeken, sonradan kendilerine yeni iş bulan ama daha iyi bir yaşamı temin edemeyen iki adamın hayatı anlatılır.

BÖLÜM 4

TOZ GEÇİŞİ (CROSSING THE DUST)

Film, 9 Nisan 2003'te Saddam Hüseyin hükümeti düşüşünün ilk gününde başlamaktadır. Peşmerge askeri karargâhına yemek götürmek için çalışan iki Kürt Peşmergesi, Irak'ın tüm bölgelerini etkisi altına alan telaş ve karışıklık halinin ortasında, Saddam isminde bir Arap çocuk ile karşılaşır. Peşmergeler Kürtlerin yoğun yaşadığı bölgelerde yaşadığından biri Arapçayı az konuşurken diğeri hiç bilmemektedir. Bu Arap çocuğu ne yapacaklarını tartıştıktan sonra, Peşmergelelerden genç ve biraz deli dolu olan Peşmerge Azad, çocuğu arabaya almaya karar verir. Peşmerge Sefin her ne kadar bu duruma itiraz etse de, Arap çocuğu Amerikan askerlerinin konuşlandığı bölgeye teslim etmek konusunda anlaşılır. Yolculuk sırasında Enfal katliamında ailesini ve bir bacağını kaybetmiş olan Peşmerge Sefin kinini sürekli bu çocuktan çıkartmaya çalışır. Peşmerge Azad ise çocuğu korumak için elinden gelen her şeyi yapar. Aynı zamanda çocukları Saddam'ı kaybeden anne ve baba, film boyunca çocuklarını ararlar fakat çocuğun adının Saddam olması işleri karıştırdığından, çocuklarının ismini Abdullah olarak değiştirmeye karar verirler. Çeşitli olaylar yaşadıktan sonra çocuğun ailesinin bulunduğu noktaya gelirler. Uzaktan anne ve babası olduğunu düşündüğü peçeli bir kadın ve bir adam gören çocuk onlara doğru koşmaya başlar. Tam yaklaştığı sırada peçeli kadının aslında Diktatör Saddam'ın fedaisi olduğu anlaşılır ve sakladıkları silahları çıkartarak Peşmergelerin olduğu bölüme ateş açarlar. Bu küçük çatışmada Peşmerge Azad ölür. Peşmerge Sefin çocuğu ve Azad'ın na'sını alıp oradan uzaklaşır. Geriye kalan bu iki kişi Saddam rejiminin kalıntılarıdır.



Görsel 4.1. Sahne 4

4.1.TEMALAR

Filmin ilk sahnelerinde, kadınlardan bir grubun yere oturmuş ve toprak tandır ile ekmek pişirdiği görülmektedir. Burada pişirilen ekmekler ve yapılan yemekler Peşmerge karargâhına götürülecektir. Var olan . insanların hepsi; toplumsal, siyasi ve iktisadi seçkin bir topluluğu temsil etmiyor bilakis hepsi ezilmiş bir toplumdan oluşmaktadırlar. Grubun giyim, kuşam ve tavırlarından Saddam rejiminin düşmesi ile ondan kurtulmayı beklemekte olan yoksul Kürtler olduğu görülmektedir. Bu topluluk, Bağdat'taki Firdevs Meydanı'nda bulunan Saddam'ın heykelinin düşürülme görüntülerini televizyondan izlemek için toplanmışlar.

Yoksulluğunun rahatlıkla okunabildiği yaşlı bir adamın görüntüsü ekrana gelir. Bazı kişiler sigara sararken gülümseyerek televizyona bakmaktadırlar. Gösterilen enstantanelerin arasına elinde Kürt müziğinde kullanılan bir tür zurna çeşidi olan Şimşal'i çalmak için hazırlanan birini görürüz. Şimşal genellikle kutlamalarda kullanılır. Herkes sabırsızlıkla Amerikalıların eliyle düşürülmekte olan Saddam heykelini izlemektedir. Saddam heykelinin düşürülmesi görüntüleri ile tüm insanlar, Şimşal ve asma davul eşliğinde, geleneksel elbiseleriyle çılginca eğlenmeye başlarlar. Onların hepsi tarihi bir anda toplanmış yoksullardır. Onların hepsi hâkim sınıfın ve Saddam rejiminin zulmünden aşırı bir şekilde etkilenmiş ve bu kor ateşten kurtulmayı bekleyen Kürtlerin bir kısmıdır.



Görsel 4.2. Sahne 4

Sahne 4: Peşmerge yemekleri karargâha ulaştırmak üzere yola koyulmuşlardır. Yolda benzin almak için derme çatma baraka tarzı bir yerde durup içi benzinle dolu bidonlardan

birini satın alırlar. Benzinlikte benzinci ve Arap elbiseli adam arasında geçen konuşma işitilir. Eski ulaşım araçlarının kullanılmasına sebep olan ve uzun yıllar süren ekonomik krizleri yaşayan Iraklı vatandaşların arasında geçen ve trajik gerçekliği içeren bir konuşmadır bu. Iraklılardan biri arabasını göstererek “Teşekkürler kardeşim.

Amerikalıların gelişi ile eski külüstür araçlarımızı yeni olanlarla değiştireceğiz.” der. Sonra iki Peşmerge ve benzin satıcısı arasında, savaş ve abluka dolayısı ile fiyatı 70 dinara ulaşan benzin fiyatı ile ilgili bir diyalog geçer. Peşmergenin benzin fiyatları ile ilgili bir kanaatinin olmamasına rağmen benzin satıcısının kendisine fiyatlarla ilgili söylediği “Gerçek budur, alternatifimiz yok.” sözünden de anlaşılabilir. Peşmerge, Amerikan arabasından İngilizce çağırdığı benzin satıcısına baktığı sırada, benzinci kendisine “Bak! O bülbül gibi olan dilimdir.” der ve şunu da ekler “Amerikalıların varlığıyla hayat daha güzel olacak.” Burada Saddam rejimi eliyle yapılan katı züllumün vatandaşlar üzerinde görünen aşırı kinin büyüklüğü ortaya çıkmaktadır. Benzinci Amerikalılar ile sürdürülecek bir hayatı Saddam ile yaşanılacak hayata tercih etmektedir. Onlar, küçük kapları doldurmak yerine benzin ve gaz gibi büyük hazineleri büyük varillere dolduracaklar. Benzinci, kendini zorlamadan hayatının değişeceğini haber vermekte, yaşadığı savaş ve abluka yıllarından sonra hayatının daha fazla müreffeh olacağına işaret edercesine konuşmaktadır. Benzinci, Arapların Saddam’ı idam edeceklerini de ekler.



Görsel 4.3. Sahne 22

Kendileri petrol ve gazı kullanacaklardı. Bu sahne, Kürt yurttaşlarının duygularını ifade etmekte çünkü benzinci, rejim ve Araplardan önce de Kürt mirası olan benzin ve gazın sömürgecisiydi. Kürtlerin topraklarından çıkmasına rağmen başkaları o hazineleri

kullanıyordu.

Peşmergeler yollarına devam ederlerken yolda karşılarına Arap bir çocuk çıkar. Peşmerge Azad Arapça bilmediğinden Peşmerge Sefin'den çocukla ailesini araştırmasını ve Arap çocuktan ismini ve evini sormasını ister. Çocuk isminin Saddam olduğunu söyler. Peşmerge Azad gülümser çünkü o Saddam'dan nefret eden ve onunla savaşan biridir. Düşmanın ismini taşıyan bir çocukla karşılaşmış olan Azad, ismi Saddam olan sembolik düşmanını koruyacaktır. Çünkü o, Saddam'dan etkilenen toplumun kurbanı bir çocuk ile ilişkiye girdiğinin farkındadır.

Peşmerge Saddam taraftarlarının gerçekleştirdiği Enfal katliamında küçük kardeşini kaybetmiştir. Peşmerge Azad aracına binip bir defa daha çocuğa sorar. Çocuk isminin Saddam olduğunu söyleyince çocuğu tutarak “Aha ben Saddam’ yakaladım” diyerek gülümseten bir espri yapar. Diğer taraftan çocuğa pis bir köpekmiş gibi bakan Peşmerge Sefin vardır. Ona göre bu kayıp bir çocuk olsa bile onun bir çöle bırakılması gerekir. Çocuğa üzülen asker arkadaşının üzüntüsü için “Sen mi üzülyyorsun? Sen Enfal operasyonlarında çocuklarımızın başına geleni unuttun mu?” der.

Arkadaşı ona “O sadece bir çocuk, operasyonlarla ilgili hiçbir şey bilmiyor” diye karşılık verir. Azad Sefin'den biraz yanaşıp çocuğu yanına almasını ister ama Sefin buna izin vermez. Azad çocuğu arabanın arkasındaki mutfak malzemelerinin olduğu bölüme koyar. Sefin de buna ses çıkarmaz. Bu rol dağılımının Kürtlerin içinde olduğu durumun anlaşılmasına katkı sağladığı görülmektedir. Bununla birlikte Kürtlerin yoğunlukta yaşadığı bölgelerde yaşayan Araplara karşı Kürtlerin şefkatli olduklarını söyleyemeyiz. Çünkü burada görülen odur ki, Arapların azınlık unsurlarını pek desteklememeleri ve genel itibariyle var olagelen tarihlerinde Saddam'dan yana tavır koymaları Kürtlerin kendilerinden nefret etmesine neden olmuştur.

Sahne 22: Azad, kesik bacağı olan arkadaşı Sefin ile Saddam rejiminin düşmesinden sonra kendisine pasaport çıkarma izni verileceğini söyler. Kendisine endüstriyel plastik bir bacak satın almak için yurt dışına çıkacaktır. Bu olay, gençliklerinin baharında savaşta ezilen basit insanların hayallerini tabir ediyordu. İşte bu kahramana eşlik eden Peşmergenin acı hisleriydi.

4.2. MİZANSENLER

Yönetmen, ilk sahneden itibaren birçok yerel ve kültürel aksesuarı kendi ortamlarında göstererek filmin doğallığına işaret eder. Sac üzerinde ekmek pişiren birkaç kadın görmekteyiz. Ekmeğin bu yapılış yöntemi, Kürdistan'ın çoğu bölgesinde kullanılan çok eski bir yöntemdir. Bunların yanı sıra yemeklerin pişirilmesinde kullanılan büyük tencereler görmekteyiz. Aynı şekilde çorba tencerelerine alternatif olarak kullanılan süt koruma kapları gibi aksesuarlara yer verilmektedir. Kullanılan bu aksesuarların filmdeki varlığı etkileyici gerçekçiliğinin doğasını yansıtmaktadır.

Köstüm açısından bakıldığında ise yönetmen, ilk sahnede ekmek pişiren kadın grubundan anlaşılacağı üzere geleneksel Kürt halk kıyafetlerini kullanmıştır. Anlaşılacağı üzere bu kıyafetler gündelik yaşam kıyafetleridir. Hepsi de Kürt-İslam geleneğinden gelen başörtülerini saçlarını tam örtecek bir şekilde takmamışlardır. Ayrıca Peşmergeye özel haki renginde Kürt elbiseleri kullanılmıştır. Bu elbiseler Peşmergelerin geleneksel kıyafetleridir. Elbise bel kısmını uzunca sarılan bir kumaş ve şalvar olarak bilinen giysilerden oluşmaktadır. O kumaşa aletler, silah ve hançer gibi bazı ekipmanlar yerleştirilir. Bu giyim kuşam, baş kısmına kışları üşümemesi için takılan Kürt yaşmağının kullanılması ile tamamlanmaktadır.

Aynı şekilde yönetmen, dağlık alanlarda yürümeyi kolaylaştıran, ova bölgelerinde görünüşüyle bakışları üzerine çeken, içi düz ve Peşmergelerin onunla rahat hareket etmesini sağlayan Kürt kalaşı (El-kive) olarak bilinen ayakkabıyı da kullanmıştır. Yönetmen, ekleme ve yapma dekor olmaksızın yani mekân dışı aksesuarlar olmadan gerçek mekanları, Kürt karargahlarını kullanmıştır. Sahnelerde kullanılan ev görüntüleri de var olan gerçek evlerdir. Gerçek yerlere benzetilmek için yerlerin dekoratif tasarımının kullanılmasına ihtiyaç duyulmamıştır.

32 numaralı sahnede, Müslümanların ibadethanesi Camii görülmektedir. Yönetmenin, grafiksel halkalar ve ya gerçeklik dışı gölgelerin kullanılması yerine, mekânın kutsiyetini ya da gösterişi için grafiksel aydınlatmayı kullanmadığını görmekteyiz. Görüntünün netliği için yapılan aydınlatmayla beraber mekân için sadece doğal ışıklandırmayı kullanmakla yetinmiştir. Gerçekçilik sanatı, ışık ve gölge için böyle bir aydınlatma olanağının olmasına rağmen, grafiksel aydınlatma yerine doğal aydınlatma tercih edilmiştir. Özellikle iki

Peşmerge ile konuşma eğilimi olmayan camiden sorumlu din adamı sahnesinde bu durumu



Görsel 4.4.Sahne 32

açıkça görmekteyiz. Bu iki Peşmerge din görevlisinden çocuğun ismini hoparlörde anons etmek için izin isterler ama o cevap vermez. Yönetmen, çocuğun gidişatına kayıtsız kalan, kişisel tabiatının keşfi için Arap din görevlisinin yüzüne dramatik aydınlatma kullanmaz .

4.3.GÖRÜNTÜ YÖNETİMİ VE KURGU

Film bir yol filmi olduğundan ve daha çok arabanın içerisinde geçtiğinden filmin geneline vurulduğunda çoğunlukla bel plan ve göğüs plan çalışıldığı görülmektedir. Bununla birlikte bölgede yaşanan savaş halini anlatan genel planlar da zorunlu olarak kendine yer bulmuştur. Hatta bazı sahnelerde aşırı genel plan kullanılmıştır. Arabanın içerisinde olmanın getirdiği zorunlu yakın çekimlere karşın genel planların varlığı. Filmin Baskin özelliği konumundadır. Boy çekimleri genellikle sırt bölgesinden baş bölgesine kadardır. Bazen de ya diz altından baş bölgesine Kadar ya da çok AZ da olsa insanları göğüsten baş kısmına Kadar gösteren kamera açıları kullanılmıştır. Kamera çekimleri, Sefin'in direksiyonda olduğu son sahne gibi göz seviyesinin üstünde olan genel çekimler şeklindedir. Sefin, arkadaşı Azad'ın gövdesini dümdüz caddeye taşımaktadır. Bu teknik sahnelerin uzunluğu, hareketli cisimlerin hareketini yavaşlatmasını sağlar. Sonrasında Peşmerge askerinin ölümüyle sonuçlanan doğal dramatik bir durumla, matem ya da hüznün hislerine karışmış bir duyguya götürmektedir. Büyük kahredici tesir altındaki gerçekle, üst seviyede olan kahramanın acısını hissettirir adeta. Bu etki, ölüm, düşüş ve ümitsizliği var

Eden büyük ve güçlü hegemonyanın neticesidir. Sahnelerdeki genel planın baskınlığı konudaki ezilmişlik duygusunun sinemasal neticesidir. Konu ve sinema dilinin bir birini tamamladığı savının doğrulandığı noktalardır bu genel planlar. Ayrıca üçüncü sahnede karargâhtaki yoldaşlarına erzak götürün iki Peşmergenin yolculuğu yukarıdan çekilmektedir. Burada verilen intibaa, Peşmergelere şüpheyle bakmaktır ve aslında bu dakikadan itibaren birçok sıkıntı vuku bulacaktır. Arap çocuğu Saddam konusundaki anlaşmazlıkla devam edip araba hırsızlığına giden bir silsilenin başlangıcıdır aynı zamanda. Babayla annenin çocukları Saddam'ı nafile arayışı ve Arap yerleşimcilerin kaba muamelesine maruz kalan Peşmergelerin durumunu anlatan sahnelerde kurulan çekim açıları ve ölçekleri, Arapların da Kürtler gibi ezilmiş olduğunu ve iki tarafta belirgin bir şüphenin varlığını işaretler. İkinci sahnede Peşmergelerin arabayla uzaklaşması ile arabadan çıkan dumanın varlığı hastalıklı gerçeğin halk ve Peşmergeler üzerindeki etkisine işaret etmektedir. Şüphe. Yok ki, arabadan çıkan beyaz duman keyfi değildir. Petrolün Ortadoğu insanının üzerine saçılmasının temsildir. Böylece bütün ana konuların çekimi açık bir amaç için yapılmıştır.



Görsel 4.5. Sahne 5

Dördüncü sahneyi izlediğimizde, kameranın konumu göz seviyesinin altındadır. Bu açı eşyanın hareketini hızlandırılmasını sağlar. Hareketli konu ise tabii ki uzun caddede hareket eden arabadır. Arabanın içerisinden yolun görüldüğü sahnelerde, neyle karşılaşacağını bilemeden gitme durumunun yarattığı gerilim söz konusudur.



Görsel 4.6. Sahne 6

4.4.OYUNCULUK

Birinci sahnenin başında bir kadının ekmek ellerini uzun odaklı objektifin yardımıyla görürüz. Bunu takip Eden planlarda ekmek yapan kadınlar ve ayrıca Saddam'ın düşmesini televizyondan izleyen insanların tepkilerini görürüz. Yaşlı bir adamın sigara sarıp olan bitene gülümsemesi yine uzun odaklı objektifle yansıtılır. Tüm bu enstantanelerin varlığının dramatik yapıyla bir bağlantısı yoktur sadece amaç doğal/amatör oyunculukla filmin gerçekliğini arttırmaya katkı sağlamaktır. Uzun odaklı objektif kullanımı çekim esnasında amatör oyuncuya kameranın kendisini çektiğini hissettirmeden gerçekleştirebilmesi dolayısıyla tercih edilmiştir. Böylelikle amatör oyuncuların otomatik olarak gerçekleştirdikleri fiziksel hareketlerle realist çekimler meydana getirilmiştir.



Görsel 4.7. Sahne 4

Film içerdikleri ile toplumun gerçekliğini tesis etmektedir. Filmdeki yaşlı Adam, Bağdat Firdevs Meydanındaki Saddam heykelinin düşme görüntülerini izlerken ya da Saddam rejiminin düşmesini beklemekle bir kurtuluşu beklemektedir. Yedinci sahnede, Saddam'ın düşmesi ile futbol sahasında kutlama yapan ve oyun oynayan çocuklardan oluşan büyük bir kalabalık görmekteyiz. Kameraya yönelme olmadan spontane planların ardından araba içi çekime bağlanması oyunculuğun ve sahnenin yarattığı etkinin doğallığını güçlendirmek amaçlı gerçekleştirilmiştir. Amatör oyunculuğa dair en önemli ve başat konumdaki Kisi ise çocuk oyuncudur. Çocuk oyuncu profesyonel değildir. Çocuğun yüzü yoksulluğu ve masumluluğu doğallığıyla verilmektedir. Ayrıca teninin siyah olması ve ağlamasındaki doğallık filmin gerçekçiliğine ekstra bir katkı sağlamıştır. Çocuk ağlarken oyunculuk sergilememiş gerçekten ağlamıştır. Beyaz elbiseli Arap çocuğun doğal oyunculuğundaki gerçekçiliğinin, profesyonel olmadan kullanılması başarıyı getirmiştir.

4.5.BELGESEL ÖĞELER

Üçüncü Sahne: Yönetmen, 3:45 ve 5:23 dakikaları aralığında Saddam rejiminin düşmesi ile sevinen Irak halkının belgesel görüntülerini kullanmaktadır. Bu çekimlerin çoğu televizyon kanallarından alınmadır. Şahsi kamera ile çekilen görüntüler de vardır. Özellikle Amerika askerlerinin tanklar üzerindeki görüntüleri olmak üzere, Amerika askerlerinin sokaklara çıkıp çektiği görüntüler de kullanılmaktadır. Kürdistan bayraklarıyla birlikte insanlar, farklı bayrakları başları üzerinde taşıyorlar ve Saddam Hüseyin'in duvar imajını yakıyorlar.



Görsel 4.8. Sahne 2

İtfaiyeler şehrin caddelerinde hızlıca gidip gelmekte ve çekimlerin genelinde kutlama yapan gençler bulunmaktadır. Yaşlıca bir Kürt kadını çarşafını üzerinden kaldırıp insanların ortasında dans etmektedir. Amerika askerleri silahları ile farklı yönlere doğru nişan almaktadır. Birçok görüntüde Arap ve Kürt göstericileri Saddam birliklerinin olduğu yerleri yaktığı görülmektedir. Sonra havalarda uçan Amerikan uçakları görüntüsü verilmektedir. En meşhur görüntü ise, Arap adamın ayakkabıları ile Saddam büstünü dövdüğü görüntüdür. O Adam izleyicilere dönük görüntüsü ile çektikleri çilelerin ve yıkımların sebebinin Saddam olduğunu bağırarak haykırmaktadır. Amerika askerlerinin bir bölgeyi ele geçirme görüntüleri de verilmekte ve bu belgesel görüntüler, filmin doğal dramatik çizgisini ortaya çıkarmaktadır. Bu tür dramatiği temsil Eden sahneler, hakim güç ile halk arasındaki ilişkiyi en iyi şekilde vermekten başka bir şey değildir. Bu görüntüler, kendisine kızgın bir halkın olduğu, bir rejimi göstermektedir. Bize yapılan açıklamalar hayatın karanlık evresinin açıklamalarıdır.



Görsel 4.9. Sahne 3

Belgesel görüntülerinin kullanımı ile uyduruk olmayan gerçek bir şahitlik oluşturmaktadır. Dram kullanma ya da yeniden temsil, şahitliğin bozulmasını sağlar. Bu sahneler, filmin çekiminde tam anlamında tehlikeye düşmeme intibasını uyandırmaktadır. Çünkü bu sahneler hakikatin önemli bir parçasıdır. Bu tarihi gün ve anlarda yaşayan toplumun, gerçek arşiv sahneleri ile peşi sıra gelen kurmaca sahnelerin doğruluğu pekiştirilmektedir.

Bu derinliğin kullanılması dramatik çizginin kuvveti ile oluşturur. Belgesel sahnelerinin kullanımı, filmdeki Yeni Gerçekçilik doğası olan ve düşük bütçeye dayanan doğası gereğidir. Yaşanmış bir gerçeği tekrar çekmek, Amerika askerleri, Iraklılar, silah ve uçak

gibi birçok masraflı ihtiyacı ortaya çıkarmaktadır. Tabi aynı zamanda gerçek mekânının da hazırlanması gerekmektedir. Bu tür icraatlar büyük bir yapımcı gücünü gerektirmektedir. Tabi yapımcının aynı zamanda yönetmen olması durumunda böyle bir şey pek mümkün değildir.



BÖLÜM 5

BAŞLAMA VURUŞU-KERKÜK (KICK OFF-KERKUK)

Film, Kerkük'te yer Alan bir stadyumda, başıboş bir şekilde yaşayan ailelerin yaşamını ele almaktadır. Filmin kahramanlarından Asu, başına gelen tüm zorluklara rağmen iyimserliğini koruyan bir gençtir. Bu güçlüklerden birisi de, mayın patlaması sonucu ayağını kaybeden kardeşinin durumudur. Bu küçük kardeşin içinde bulunduğu psikolojik karmaşa durumundan dolayı diğer çocuklarla birlikte top oynamaması da ona çok ağır gelmektedir. Film, Asya Kupası finalinin Suudi Arabistan ve Irak arasında oynan maça Irak'ın kazanması olayını ele almaktadır. Bu karşılaşmada birçok Kürt oyuncu da yer almaktadır. Bu oyunculardan en önemlisi Iraklı oyuncu Hawar Mela Muhammed gelmektedir. Hawar Irak takımın en öne çıkan oyuncularından olması hasebiyle, yurtlarından çıkarılmış olanlar radyo ve televizyonlardan da karşılaşmayı takip. Ediyordu. Böyle bir durumda Asu; Arap, Kürt ve Türkmenlerden oluşan stadyum topluluğu için bir futbol karşılaşması ile burayı adeta bir eğlence merkezine dönüştürür. Stadyum topluluğu aynı zamanda Irak'ı şekillendiren ana unsurlardır. Toplulukta gruplar arasındaki krizlerin sebep olduğu gerilimler konuşulmaktadır. Futbol aracılığı ile bunlar ifade edilmektedir. Arap takımlar ise Kürtlerin takıma hükmetmesinden razı değildir. Bu karşıtlık aynı zamanda anlaşmazlığa da sebep olur. Fakat Asu, onların bu kavgasını Amerikalı askerlerin bölgeye hükmettiği gibi kuşatmaya çalışır. Son dramatik nokta ise, Asu'ya karşı gizlemiş olduğu duygularını ifade edemeyen Helin hakkındadır. Spor müsabakalarında gruplar arasındaki çatışmalar hiç eksik olmamaktadır.

Su üzerindeki anlaşmazlıklar silahlı tehdidin ardından çözülmektedir fakat taraflar arasındaki bu anlaşmazlıklar su tankı sürücüsünü geri çevirmek için yeterli gelmemektedir. Asu ise, taraflar arasında çıkan ve boş yere çıkan bu çatışmalarda arayış bulmayı çalışır. Irak'ın iki kadim nesli arasında bir çatışma meydana gelmektedir. Birinci taraf Amu Kerim futbol müsabakalarını izlemenin vakit kaybı olduğu fikrindedir. Asu'nun annesi olan yaşlı kadın ise, çocukların futbol oynamasında bir beis görmüyor aksine bu oyuncular arasında, Ronaldo gibi dünya yıldızlarının çıkacağı fikrindedir.

5.1.TEMALAR

Filmin hemen ilk sahnelerinde Saddam rejiminden kaçıp yerinden olmuş insanların içinde buldukları kötü durum göze çarpmaktadır. Bunu yıkık stadyumda yaşayan yerinden olmuş ailelerin yaşamıyla görmekteyiz. Teneke evlerde yaşayanların en basit insani ihtiyaçlarını karşılayacak. Durumu yoktur. Bu gerçekliğe rağmen içinde buldukları bu sefil durumun düzelmesini beklemektedirler. İkinci sahnede, Asu'nun ailesinin mayın patlamasında bir bacağını kaybeden Diyar isimli çocuğun ihtiyaçlarını karşılamak için çektiği sıkıntılar ele alınmaktadır. Diyar'ın annesi, ümitsizlik içinde yaşayan oğlunun içerisinde bulunduğu psikolojik bulanımın etkilerini azaltmasını, diğer çocuklarla futbol oynamasını ve Irak ve Suudi Arabistan karşılaşmasını izlemesini sağlamaya çalışır. Asu ve Helin'inin boş kâğıtlardan yapılmış kapının önünde durdukları sahnede. Helin yakışıklı genç Asu'yu görmek için sebepler uydurmakta, annesinin Diyar'a gönderdiği çorba kabını düşürmesinden dolayı utancını gizlemeye çalışmaktadır. Bu sahnede Diyar için uygun olan besinlerinin bulunamaması sebebi ile ailelerin içerisinde buldukları yoksunluk durumu ele alınmaktadır. Yerinden edilenler, fakir olmalarından dolayı karşılaşmayı izlemeleri için sinema projektörünü görmekte büyük zorluklar yaşamaktadırlar. Asu'nun yakın arkadaşı Saku, ona maçı izlemek isteyen çocukların topladıkları para karşılığında projektörü kiralamaktadır. Karşılaşmayı izlemenin ücreti ise sadece bir dinar olarak belirlenir. Bazı çocukların maçı izlemeye güçlerinin yetmemesinden dolayı böyle bir yola başvurulur. Özellikle halı alacak parası olmamasına rağmen halıları halı saha gibi kullanan Amu Kerim'in oğlu gibiler için bu yola başvurulur. Üstelik Amu Kerim oğluna dinar vermeyi reddeder çünkü ona göre karşılaşmayı izlemek haramdır.

18. Sahnede Amu Kerim ve Asu'nun annesi arasında oyuncu Leonardo ile ilgili şu diyalog geçmektedir, Asu ona şöyle der: “Bırak çocukları oynasınlar. Belki bir gün biri onun gibi bir futbolcu olur.” Amu Kerim şu karşılığı verir: “Madem Leonardo o kadar önemli, meşhur ve zengindir; neden bu sefil mekânda bu garibanlara yardım etmiyor.” Bu tepki içerisinde yaşadıkları duruma önem verilmemesi gerçeğine bir protesto mahiyetindedir. Çünkü onlar fakirdirler ve fakirlikleri hiç kimse tarafından dikkate alınmaz. Onlar unutulmuşlardır, kimsenin umurunda değildir unutulmuşlukları. Adamın inancı, içerisinde yaşadıkları mütevazı evi mesken tutmak için onları bu stadyumdan koparacakları fikrinden

başka bir şey değildir. Futbol karşılaşmasını izleme sahnesinde, Kürt Saku ile Arap bir izleyici arasında televizyonda ulusal bir marşın söylenmesi ile ilgili bir diyalog geçmektedir. Saku: “Bu ulusal Kürt marşdır” der. Arap olan şöyle karşılık verir: “Bu Irak marşdır.” Saku, adamın Kürdistan ulusal marşına bu şekildeki karşılığında dolayı canı sıkılır. Bu sahnede Iraklılar arasındaki kimlik çatışması ifade edilmektedir. Saku, Hawar gibi birçok Kürt oyuncunun varlığından dolayı karşılaşmayı izlemek ister. Kürtlerin milli takımı olması halinde dünya kupasını kazanacaklardır. Dışlanmış olanlar arasındaki çatışmacı diyalog, Saku’nun “Kürt Hawar gol attı ve onu Kürdistan’ın varlığına ithaf etti” der. Arap şu karşılığı verir: “Gol atan Yunus idi”. Saku sinir ile karşılık verir: “Sen Hawar’ın topu sürüp gol atması için Yunus’un kafasına ortayı nasıl çıkardığını görmedin mi?”. Bu olumsuz örneğe karşılık olarak, Saku’nun yaşadığı başıboş köydeki Arap çocuklarla olan iletişimini Asu’ya dikte etmesine rağmen Asu’nun ırkçılık bağlarından kurtulmuş biri olması örneği de bulunmaktadır. Sabah antrenmanı sahnesinde Asu ve Saku arasındaki konuşmada biri diğerine şöyle der: “Biz neden çadırlarda yaşayan Kürt, Arap, Türkmen ve Süryaniler arasında bir futbol turnuvası düzenlemiyoruz.” Saku bunun için maddi imkân olması gerektiğini söyler. Asu ise, yerel. Hükümetlerde insani kuruluşların varlığı ile bu hedeflerini gerçekleştirebileceklerine işaret eder. Bu diyalog Kerkük’ün demografik yapısını ortaya koymaktadır. Bu yapı, kendisiyle beraber bütün eski sözleşmeleri, çeşitli çatışmaları ve özellikle Türkmen-Kürt, Arap-Kürt ve Türkmen-Süryani arasındaki ilişkinin geliştirilmesini içermektedir. Bu stadyum, küçük bir Irak’ı temsil eden üzerinde eski-yeni kültür ve fikrin çatışmalarını barındırmaktadır. Tüm bunlara rağmen yönetmenin, filmde kullanmış olduğu bu demografik karışımı zorlama yolunu kullanmadan gerçekleştirip Irak’taki gerçekliği filmi ile ifade etmesi gözden kaçırılmamalıdır. Yönetmen, toplu bir şekilde göç etmiş ve göç edenlerin doğal bir şekilde Kerkük’te aynı mekân içerisinde yaşayan grup ve kavimlerin varlığı hakikatine dayanmaktadır.

31. Sahnede kendini fakir vatandaşlar içerisinde yaşadıkları kötü durumdan kurtarmak için onların eğitimine adanmış sorumlulardan biri gelir. Görevli, stadyumun göç edenlerden arındırılmasını, onların oradan çıkarılmasını ve orasının tekrar imar edilmesini istemektedir. Fakat başıboş bölgenin insanları, kendisine Saddam rejimi döneminde

evlerinden atıldıklarını, herhangi bir mallarının ve yerlerinin olmadığını söylerler. Görevli onların bir mahkemeye gidip problemlerini orada çözmelerini ister. Onlardan biri mahkemeye gitmenin sonraki iş olduğunu ve problemi önce kendi aralarında çözmeleri gerektiğini söylemektedir. Görevli onlara burayı haksız yere yurt edindiklerini ve stadyumu boşaltmaları gerektiğini söyler. Bu sahnede göçmenlerin bu stadyum gibi başka bir yere nakledilmesi konusunda hükümetin onların sorunlarına karşı ilgisiz olmaları ifade edilmektedir. Göçmenler, görevliye hükümetin kendileri için uygun bir yer ve o yerde kendilerine ev yapmaları için maddi destek vermesi konusunda öneride bulunmaktadır. Her ne Kadar.

Kendilerini duyan bir kulağın olmadığını bilmelerine rağmen, bir ağızdan Kerkük'ün kendilerinin olduğunu ve atalarının yurdu olduğunu söylemektedirler. Bu sahnede halk, yeni bir yer edinmeleri gibi birçok isteklerinin doğuracağı değişiklikleri istedikleri görülmektedir. Tabi kanara itilmişler olmalarıyla birlikte, basit bir yerleşimci olarak görülmeleri için basit olan istek ve rüyalarının Kabul edilmeyeceğini de bilmektedirler. Gerçekten büyük bir problem de şudur ki; halkların yaşadıkları yerde baskıcı bir diktatör rejim problemini ana hedefine koyan Amerikalıların getirdiği değişimdir. Fakat yine de memurlar, eski olumsuzlukların, polemiklerin ve gerekçelerin aynısına yeni hükümetin sorunları için bir çözümün olmamasını da ekleyerek ve tüm bunları kendi başlarına halletmelerini onlardan istemektedir.

41. Sahnede yönetmen, komşuluk ve ahlakın tahakkümün ilişkisi olan fakirler arasındaki doğal ilişkilere işaret etmeye çalışıyor. Saku'nun kardeşinin, Helin'in güvercinini sapanla vurma sahnesinde Asu Saku'yu iyi olan komşuluk ilişkilerini olumsuz etkileyen kardeşinin bu davranışından dolayı kardeşine engel olmamasından dolayı suçlamaktadır. Fakat Saku, Asu'nun içinden de bu durumdan sıkıldığını fark eder. Çünkü Güvercin Helin'indir. Asu da Saku'ya sinirlenmiyor bir taraftan da. Çünkü o durumun böyle olmasını istemiyor amacı da komşuları zarardan korumak ve onları rahatsız etmemektir.

50. Sahnede toplumsal ayıp tekrarlanıyor. Bu sahne de bir kadının diliyle, arkadaşı Helin ile uçurtma oyunu oynamasından dolayı kadının kızını azarlaması vardır ve ona şöyle der: "Sen Neredeyse evlenilecek yaştasın böyle çocuklardan başka oynayacak kimseyi bulamadın mı?" Sahne, aydınlık ve açık yarınlara muttali yeni komşuluğun içerisinde

yaşadığı. Kapalı çevre realitesine işaret etmektedir. Anne, hiçbir şekilde oyun oynama alanı olmayan bu yerde oynamak isteyen evlilik çağındaki kızının serkeşliğine engel olmaktadır. En basit insani haklar açısından mahrumiyete uğramış ve fakirliğe maruz kalmış yeni nesli sıkı baskıcı toplumsal örfler gösterilmektedir burada.

Bu mahrumiyet dışında da toplumun, kadın olmaları dolayısı ile kapalı mekânlarda şayet utanarak da olsa oyunun ritüellerini gerçekleştirme haklarından onları mahrum bırakması söz konusudur.

68. Sahnede Helin ve annesi beraber konuşur ve annesini, yaşadıkları stadyumdan gitmemek için ikna etmeye çalışmaktadır. Çünkü annesi başkaları gibi buradan başka bir yere gitmek istemektedir. Helin ise hükümetin kendilerini koruması durumunda işlerin düzeleceğini düşünerek kalmayı istemektedir.



Görsel 5.1. Sahne 50

Açıkça görülmektedir ki Helin kalmak istemektedir. Çünkü bura fakir de olsa hayalindeki genç Asu yaşamaktadır. Fakat annesi bu bölgede bir geleceğin olamayacağı konusunda onu ikna eder. Babası Süleymaniye’de bir iş bulmuştur. Helin, futbol müsabakasını izlemek için son güne kadar bu başıboş topluluk içerisinde kalmak için hemen konuyu değiştirir. Annesi kızına, toplum ve toplumun adetleri bir genç kızın futbol oynamasına müsaade etmediğini söyler. Helin ona Avrupa’da kızların futbol oynayabildiklerini söyler. Annesi ise kendisinden bu isteğini gizlemesini ister. Helin, annesine şayet top oynasa erkekleri yenebileceğini söyler. Anne ve kızı arasında geçen bu diyalog ise, futbol ile ilgili bazı isteklerini gerçekleştirmek isteyen bir genç kızın karanlık yolu ile ilgilidir. O genç kız göçmeleri durumunda sevgisini kaybedecek, futbol ile ilgili hedeflerini gerçekleştirmekten

aciz kalacaktır. Önünde de kenar mahallede yaşama dışında bir seçeneği yoktur.



Görsel 5.2. Sahne 68

108. Sahnede Asu ve Mam Faris futbol maçı hazırlıklarından önce bir araya gelirler. Saku der ki; “Kaka Macid futbol müsabakası Kürtler, Araplar, Türkmenler ve Asuriler arasında geçecektir, tabi ki bizim isteğimiz de Kürt takımının kazanmasıdır”. Mam Faris ona bakıp; “Kürler tüm yaşamları boyunca yenildikleri gibi futbolda da yenileceklerdir.” Saku ona; “Hayır Faris, Kürt takımı kazanacak ve biz o takımdan Kürt milli takımını kuracağız.” Faris, cevap olarak; “Bu düşüştür.” der. Bu sahnede Kürlerin, tarihleri boyunca kendilerine kalan olumsuz miras görülmektedir. Bu miras, Saddam rejiminin düşmesinden sonra bile kaderi daha iyi olmayan ve önceki nesillerin şahit olduğu tarihi kırılmalardır. Sorumlular, hükümet görevlilerinin vatan toprakları üzerinde yaşayan insanların sayımında vatandaşlara yapılanlar hakkında düşünmemektedirler ve ayrıca yerleşim yerlerinde yaşayanların sorunlarını halletmeyi hiç düşünmediler. Yaşlı olanlar diğerlerine göre bu zararı görmede gençlere nispeten daha tecrübelilerdir. Yaşlıların bu konuda dar ulusal çerçevesinde bir yankıları da yoktur. Bunu Kürdistan halkı ve uygun olsa Kürt takımı düşünecektir. Burada Kürt halkının maruz kaldıklarına maruz kalan ve onlar gibi başıboş bir şekilde yaşayan diğer milletler de bulunmaktadır.

5.2.MİZANSENLER

İkinci ve üçüncü sahnelerde; göçmenlerin yaşadıkları doğal evler, fakirlerin yaşadıkları doğal evler kullanılmış ve dekoratif süslemeler kullanılmamıştır. Kullanılan her şey

göçmenlerin muhtaç oldukları gibi bilinen dekorlar kullanılmıştır. Asu, Kasu, Helin ve Kürt kadınlarının giymiş oldukları kostümler Kürtlerin giysileri ile aynı özelliktedir. Göçmenleri stadyumdan çıkarmak için gelen hükümet görevlilerinin kostümleri de Arap giyiminin özelliklerini taşır. Kadınlara kumaş Satan. Satıcının, Amu Kerim gibi yaşlıların elbiseleri ve ayrıca gazete satıcısının elbiseleri de geleneksel kostümün özelliklerini taşımakta olup gerçekçiliğin kostümleri kullanımı garip, belirgin ve bulaşıcı bir şey değildir. Evlerde kullanılan süpürge, sandalye, masa ve duvara asılan tabloları saymaya bile gerek yok çünkü onlar mekânın gerçekliliğidir. Histeri bir şekilde gülen ve keçileri otlatan egzotik takımlı Adam dışında herkes gerçekçidir. O da tek bir beldenin insanları arasında yaşayan yabancıların sembolik özelliğidir. İlk sahnede, başıboş göçmenlerin yerleştikleri yıkık bir oyun sahasını görmekteyiz.

Teraslar, alanlar, direkler, meydanlar ve demir raylar gibi her şeyi görmekteyiz. Beton bloklardan, topraktan, tenekeden, boş YAG kutularından, yanmış arabaların kalıntılarında sanki kaymak için hazırlanmış levhalarından yapılmış evlerden bahsetmiyoruz bile. Bu amaç, gerçek mutluluk araçlarının kaybedilmesinin bulduğu karşılıktır. 32. Sahnede, birisi evin yukarısından Mam Hamid'e seslenmektedir. Burada birçok özelliği ile hurdaların toplandığı bir yeri görmekteyiz.



Görsel 5.3. Sahne 32

Özellikle, bozulmuş aletler, elektrikli cihaz parçaları, boş saklama kapları, atılmış sandalyeler, atılmış mobilyalar, tenekeler, kapalı buzdolapları, atılmış tencereler, variller, araba lastikleri, motosikletler ve daha birçok şey görülmektedir. Öyle ki o Kadar fazla şey var ki hepsini bilmek mümkün değildir.

5.3.GÖRÜNTÜ YÖNETİMİ VE KURGU

2. Sahnede genel bir görünümle görünen odur ki orta çekimle arkasında kardeşi Diyar ile bisikletin üzerinde olan Asu belirmektedir. İkisi, zorla tehcirin sonucu evlerini kaybedip göçmen olmaları sebebi ile ilkel bir yaşamın olduğu Kürt, Arap, Asuri ve Türkmen ailelerin yaşadıkları yıkık futbol sahasına girmektedirler. Asu, uzun bir sahnede kadronun derinliklerinde kameradan uzaklaşarak doğruca kapılara yönelmektedir. Orta çekimle başlar ve genel olarak biter. Bu uzaklaşma kadronun sunumunu orta çekimlerden genel ve uzun çekimlerle harap olmuş stadyumun kapılarına yönelmesi sırasıyla artarda yaymaktadır. Bu genci genel çekimlerle çekilerek verilen mesaj, onun kaçınılmaz kaderini ifade etmektedir. Bu kişilerin kadronun sunumuyla derinliklere doğru gitmesi olumlu olmayan bir akıbeti ifade eder. Bu sahnelerde meydana gelen çelişki ise çekimin görüş seviyesinin altındaki bir açıyla çekilmesidir. Edebi ifade yönünden ise, bu açıdan bakıldığında çekilen konuya büyüklük ve sağlamlık vermektedir. Ayrıca hareketli cisimler büyük bir sürat de vermektedir. Bu ise, aynı anda ve kameranın alt açısıyla çekilmiş genel ve uzun çekimlerin arasındaki çelişkidir. Aynı zamanda bu açının kullanılmasının etkileri ortaya çıkmaktadır.

Saf insani çabaları ile Asurileri, Türkmenleri, Kürtleri ve Arapları bir araya getirmeye çalışan aydın genç Asu'nun çekildiği açılarla, halin doğallığından kaynaklanan çelişki ortaya çıkmaktadır. Asu, küçük kardeşini bazen bisikletinde bazen de sırtında taşıyarak kendini sıkıntıya sokmaktadır.

Yani yük, binek olan Asu'nun üzerindedir. Fakat Asu, akıbetini kontrol altına Alan sahne düzeni açısıyla ve fotografik çekim yapısıyla bütün sıkıntıların üstesinden gelebilecek birisidir. Uzun ve genel çekimlerin özelliği sahne mizansenini üzerindeki etkisinden kaynaklanmaktadır. Sahne mizansenini bütünüyle, kendisini kuşatan olumsuzlukları aşmaya ve trajik gerçekliğe uyum sağlamaya çalışan Asu'nun lehine değildir. Yönetmen, Asu'nun stadyum duvarlarının arkasında kaybolan sahneyi kesin olarak kesmektedir. Ve o burada, dramatik kesitin kullanılmasına sığınmıyor. Yönetmen, stadyumda özgürce koşan vahşi at sahnesi ile Asu'nun stadyuma giriş sahnesi arasında doğrudan bir ilişkisinin olamamasına rağmen, gelecek sahneleri düzenlemeye çalışan yapısal sahnelerle yetinmektedir.



Görsel 5.4. Sahne 2

Yönetmen 4. Sahnede, stadyumun içten genel sahnelerine dayanmaktadır. Harabeler, yanmış arabalar, beton bloklardan evler, toprak evler ve teraslar belirlemektedir. İlk ifadesel sahnenin mizansenini, genel olarak tüm olayların geçmiş olduğu bu geniş alanın genel çekimini oluşturmaktadır. Tüm alanı oluşturan bu harabenin ortasında küçücük bisikletin üzerinde Asu görülmektedir. Yönetmen, filmdeki olayların geçeceği bilebileceğimiz bileşenleri ve sahnenin tüm detaylarını vermek için nispi uzun zaman süren genel sahneleri terci etmektedir.

Sahnelerde var olan eşyaların mizansen tasarımı garip görünmemektedir. Öyle ki, stadyum tribünlerinin en üstündeki araba, onun arkasından beliren herhangi bir caminin minaresi ve onun da arkasında stadyumun yüksek kenarları ile tozlu geniş gökyüzü arasındaki ince çizgiye sıkışmış Kerkük evlerinin tam da belli olmayan silüetleri belirlemektedir. Yönetmen, bisikleti üzerindeki Asu'yu dairesel (pan) hareketi kullanarak çekmektedir. Asu, genel çekimden önceki çekime doğru yaklaşan bir çekimle, evinin dış çitinin önünde durmadan önce sanki boş bir tarlada tur atıyormuş gibi motosikletin üzerinde belirir.

Yönetmen 6. Sahnede genel çekime geçer. Büyük stadyumun tribünleri üzerinde hareket eden gerçekçi film bağlamına yabancı, kapalı siyah takım elbiseli Adam belirir. Genel çekimde, sanki büyük bir afişmiş gibi üzerinde hareket eden yabancı Adam var, onun da arkasında özellikleri bilinmeyen bir Adam, ondan sola doğru sanki aydan bir parça gibi parlayan göğe çevrilmiş uydu çanağı var ve bu afişin aşağısında üzerinde sütunların olduğu stadyumun tribünleri vardır. Bu sahne ile filmde gerçekçi yönelime uygun bir seçim yapılmamıştır. Çünkü bir keçiyi dolaştırmayı seçmiş tanınmayan şık kişinin gizemi verilmektedir.

Çünkü Adam, sanki bir şeytan gibi aniden olayların içerisinde beliriyor ve trajik olayların meydana gelmesinin tadını çıkarıyor. Bu sahnede olan eksikliklere rağmen birçok ayrıntı verilmektedir. Bu sahnedeki boşluğun sebebi ise sonraki sahneler ile olan kopukluktur. Özellikle, zarif Adam ile stadyumda yaşayan göçmenler arasındaki reel toplumsal olaylardaki kopukluk. Bu kopukluk kameranın alt açısı ile sahneye prestij, gariplik ve heyecan verilmesidir.



Görsel 5.5. Sahne 6

14. Sahnede Asu ve Kasu, göçmenlere suyun dağıtılmasını sağlama işini karışırlar. Yönetmen, bu sahnede göz seviyesi açısıyla çekilmiş genel çekimi kullanmaktadır.

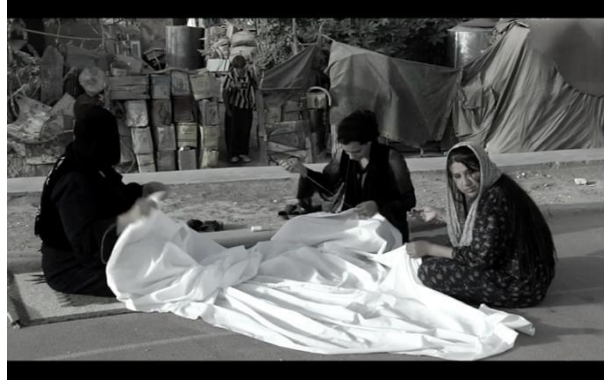
Bütün herkes su alabilmek için mücadele vermekte ve aileler arasındaki su taksimi koordinasyonu



Görsel 5.6. Sahne 14

eksikliğinden dolayı hortumlardan ziyan olmasına olmaktadır. Genel çekimi kullanan yönetmen, kameranın hareketlerini kullanmadan olayın akışını koruyor ya da suyu elde etmeye çalışan oyunculara da müdahale etmiyor. Yönetmen çekimde bir grubu diğerine göre ya da bir milli grubu diğer milli gruba tercih etmemektedir. Yönetmen, çatışmayı artırmanın yanında sahnedeki anlık çekimi daha çok kullanmakla sahneleri daha da geliştirerek genellikle orta çekimleri kullanmaya dikkat etmektedir. Böylelikle silahı kimin kullandığını görmekteyiz. Kimin kürekle tehdit ettiğini, kimin su hortumunu kendi tarafına doğru çektiği, su üzerinde anlaşmazlığı olan toplum arasında, görülmektedir. Ve içlerinde kimse de yoktur ki, su için mücadele Eden ve çatışanları ayırmak için havaya ateş etsin.

Helin ve Asu'nun annesinin olduğu dikiş sahnesinde yönetmen, bunları görüntünün kenarlarının sınırlarını kullanarak film kadrosunu genel çekimlerle vermektedir. 2007'deki Asya Kupası Irak ve Suudi Arabistan final maçında mekânın nasıl olduğuna bakmak için stadyuma gitmekten aciz kendi derinliğinde koltuk değneklerinin üzerinde durmuş Diyar'a da bu sahnede yer verilmiş. Kaldırım şeridinin üzerindeki kadınlarla çevrili bez parçaları ve izole çamaşırlarla Diyar için kefen hazırlayan kadınların olduğu sahne belirir. Kaldırımın kenarındaki kadınlar belki de filmin kadrosunda olmayan eğlenen bir gruptur. Bu topluluğun sesi ekranda voice over ile işitilmektedir. Yakın ve orta çekimleri takip Eden, kendisine sanatsal derinlik veren genel çekimler kullanılmaktadır.



Görsel 5.7. Sahne 76

Özellikle de kendisi ile hareketin kullanıldığı yakın çekimlerin buna etkisi daha fazladır. Bu durum seyirciyi, kendisiyle ilgili bilgi sahibi olmayı imkânsız kılan çeşitli ayrıntıları anlama zorluğuna sokmaktadır. Özellikle Suudi Arabistan ve Irak takımları arasındaki karşılaşmayla ilgili olaylarla ilişkili birçok yakın ve orta çekime ek olarak kısa zaman süren genel çekimler de bu duruma sebep olmaktadır.

Bu sahneden sonra da Asu ve Diyar'ın gece sahnesi gelmekte, ondan sonra da stadyumdaki antrenman çalışmaları gelmektedir. Asu ve Saku hızlı çekimli sahnelerde dolu fotografik bir hava olan hoş görünümlü, geniş ve açık bir alanda belirmekteler. Ayrıca bu sahnelerle beraber gelecek sahneleri geliştirilmesi için seyirciler ve oyuncuların önünde tamamıyla açık olan uzaya terkedilir. Bu ise, enerji özgürlüğünün stadyumun geniş alanına yeterince çıkması için. Yapılmaktadır. Bu sahne toplumsal olarak, eğlence ve oyunları bilmekten yoksun topluma yeni bir diyaloga odak oluşturmaktadır. Bu mesaj özellikle, Asu ve Kasu'nun pistte koşuşturmaları sırasında sıkılan uykulu adamlar ile verilmektedir.



Görsel 5.8. Sahne 27

5.4.OYUNCULUK

Yönetmen film sahnelerinin çoğunda gizli kamerayı kullanmayı tercih eder. Çünkü ortaya çıkan çoğu refleks ve duyguların filmde doğal olmasını amaçlamaktadır. Filmi için gerçek olan olaylar da çeker. Tabii oyuncuların çoğunun profesyonel olmayanlardan olduğunu söylemeye de gerek yok. Bunların sinema sektöründe uzun bir geçmişi yoktur. Ayrıca Asu, Saku, Helin, Diyar ve onlar dışındaki profesyonel olmayan oyuncular sanatsal bir rol

oynayabilme yetenekleri de yoktur. Gizli kamerayı kullanmaya gelince, motosiklet satıcısının tüm çocuklar toplanmışken yönetmen, onların doğal hallerini çekmek için ve kameraya meyil etmemeleri için kamerayı uzak bir yere koyduğu görülmektedir. Tıpkı havuz arkasında su çekme sahnesindeki oyuncuların da olmasına rağmen figüranlardan uzak bir yerde kullanması gibi. Bu yüzden sahnenin içerisinde bulunan topluluk kameranın varlığından habersiz bir birlerini döverler. Bir kız çocuğu su tankının arkasında geldiğinde kameranın kendilerini çektiğinin farkında bile olmuyor. İşte bu şekilde bu topluluk tıpkı gerçekteki gibi rollerini bir bir ifa ediyorlar. Mesela aynı şekilde yönetmenin, oyuncuları Irak ve Suudi Arabistan futbol karşılaşmasını izleyen topluluğa sokması gibi. Bu yüzden topluluk sinema filmi sahnesinde yer aldıkları için değil gerçekten maçı izlemekten dolayı tezahüratları, bağrıışmaları, kavgaları, gülüşmeleri ve gerginlikleri doğal olmaktadır. Aynı şekilde Helin'in oyun sahasındaki tribünlerin üstünde çocuklara ders vermesi sahnesinde olduğu gibi çocuklar da kendilerini çeken kameradan değil gerçekten de sanki bir sınıfın içerisinde ders görüyormuşçasına öğretmeni dinlemektedirler.

Yine Satıcı Mam Kerim'in alış verişı sahnesinde orada bulunanların çoğu gerçek kişilerdir. Mültecilerin yaşadıkları yerdeki sahnelerin birçoğunda gerçek kişilerin gündelik hayatları çekilmiştir. Mesela çocukların oynaması, yaşlı kadınların fırınlarında ekmek pişirmesi çocukların tekerlek yuvarlama yarışısı, oyun sahasında çocukların oynaması, yaşlıların ve gençlerin halk türkülerini söyleyerek oynayıp Asu'nun hayal kurduğu sahneler gibi. Son sahneden önce gelen sahnede Asu, Kerkük çarşılarından çok kalabalık pazarcıların olduğu bir çarşıya girer. İnsanlar gizli kamerayı fark etmeyecek şekilde. Çünkü aktör, tanınan ve profesyonel olmayan biridir. Yaptığı şey kimsenin dikkatini çekmeden özgürce çarşının içerisine ilerleyerek giriyor.

BÖLÜM 6

TAŞA YAZILMIŞ HATIRALAR (MEMORIES ON STONE)

Film, Saddam rejimi döneminde yağmurlu bir gecede genel çekimlerle çekilen yağmur ve soğuktan titreyen çocuğun sinema salonun kapısını çalması ve büyük Saddam posterinin gösterimi ile başlamaktadır. Sinemada Türk yönetmen Yılmaz Güney'in "Yol" filmi gösterimdedir.

Bu filmde aynı zamanda Türkiye'deki askeri baskı ve şiddeti konu Alan Güney'in filmidir. Sonrasında oyuncu projektör oynatıcısının olduğu odaya girer. Film başladıktan sonra, rejim askerlerinden bir bölük içeriye girip bütün sanatçıları tutukladığı gibi sanatçının babasını da tutuklarlar. Sonradan öğreniyoruz ki bu sahne gencin hayali olan geriye dönük bir anlık görüntü (flashback) olduğunu öğreniyoruz. Genç, uzun zaman Avrupa'da kalıp yönetmenlik eğitimini Alan o küçük çocuktur aslında. Aldığı eğitimden sonra Enfal olayını anlatan bir film çekip babasına ithaf etmek istemektedir. Anlaşılan odur ki Kürt yönetmen Şevket Emin Korki, kendi kuşakları olan yönetmenler arasına ismini yazdırmayı başarmıştır. Bu başarıyı da, Yeni İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin etkisindeki filmlerinin sonucunda ulaştığı sonucuna varmaktayız. Kürt gerçekliğini hikâye Eden konuları ve bununla ilgili endişeleri ele almaktadır. *Toz Geçişi (Crossing the Dust)* ve *Başlama Vuruşu (Kick Off)* gibi filmlerini, paylaştığı film festivallerinde uluslararası bir çok ödül kazanmayı başarmıştır.

Şevket Emin Korki, *Taşa Yazılmış Hatıralar (Memories On Stone)* isimli son filminde özellikle de *Başlama Vuruşu (Kick Off)* gibi önceki filmlerinde olduğu gibi, hüznü dolu gülümsemeleri içeren komediyle ilgili şeyleri içeren konularla ilişkilendiremeye dayandırmaktadır. Film, devrilen rejim tarafından öldürülen projektör oynatıcısının oğlu yönetmen Hasan Hüseyin'in sürgünden dönüşü ile halkının trajedilerinden bazıını belgeleme arzusu taşıması ve belgelenmeye değer olan Enfal trajedisini çekmesi hakkındadır. Arkadaşı ile finanse ettikleri bu filme karar verirler. Film için oyuncu bulma gibi sıkıntılar başlamaktadır. Şayet Sınor isimli genç kız daha sonra sebebini öğreneceğimiz bu rolü oynayacağını Kabul etmeseydi sıkıntılar bu rüyalarından vazgeçme sınırına

dayanmalarına sebep olmuştur. Sinor, toplumsal gelenekleri temsil Eden sosyal engellere meydan okumaktadır. Babası gibi binlerce kişinin kurban gittiği katliamı, insanların vicdanlarında yer tutulması istenmektedir.

Yönetmen Korki, filmlerinde Kürdistan'ın son 40 yılda yaşadığı konulardan daha fazla bu zaviyeden konusunu seçmiştir. Korki'nin her zaman yaptığı gibi konusunu dikkatli seçmiş ve işini çok iyi yapan bir yönetmen edasıyla şahsiyetlerine ihtimam göstermiştir. Konu, komedi içerikli bir yöntemle ele alınmaktadır. O kadının tarihi ve toplumsal tahlillere yer veren sinema filmine katılmaya engel olan sebeplere yönelmez. Onun sahneleri paradoksal bir biçimde gülünç sahnelerin birçoğunu kapsamaktadır. Mesela sahne çekiminde, sahneye kadın oyuncunun nişanlısı 'Alo'nun gelişi veya onu dövmek için dayısının gelişi, hatta yönetmenin suikast uğraması bile açık bir biçimde komedi içeren sahnelerdir. Geriye kalan diğer işlerin çoğu hemen hemen bu şekildedir. Ne var ki bu filmi seyreden izleyiciler oradan ayrılmıyorlar sanki çok önemli bir davanın görüldüğü bir film gibi heyecanla izlemekteler. Bu komedi sanki yeni komedi tarzının bir parçasıdır.

Filminin konusu Enfal suçu değil bilakis film, bir önceki rejimin 1988 yılında Irak Kürdistan bölgesinde yapmış olduğu, adını "Enfal Katliamı" olarak aldığı ve yaklaşık 182 bin kişinin hayatını kaybettiği soykırımı anlatmamaktadır. Filmde ele alınan konu işlenirken sanki izleyenler, ele alınan konuyu kendileri yaşıyor gibidirler. Çünkü yönetmen bunları belgelendirip bu durumun herkesin anısı olmasını hedeflemektedir. Her ne kadar konusu tüm ayrıntıları vermiş ve izleyicilerin bunu hissetseler de bu olayı sadece belgelemeye çalışmaktadır. Filmin sahnelerinin büyük çoğunluğu gerçek bir yer olan bir hapisanede geçer. Ve bu yer askeri araçların kümelenmesi ve cezaevlerindeki mahpusların duvarlara yazdıkları da olmak üzere Kürt halkına reva görülen baskı ve işkence izlerini korumaktadır. Korki'nin filminin başka bir açısı da, özgürlük havasının çok da etki etmediği kökleşmiş toplumsal örflerin kalıntılarıdır. Korki filminde, bazı yerlerin ifsadının yaygınlığı da işlediği konular arasındadır. Öyle ki yönetmenin kendisine başrol verdiği Avrupa'da yaşayan şarkıcı, sıradan bir Kürt sanatçısı ve bu alandaki Kürt örfünü yansıtmayan şarkılar terennüm etmektedir. *Taşa Yazılmış Hatıralar (Memories on Stone)* filmi, Irak'ta Baas rejimi tarafından gerçekleştirilen ve Kürt tarihinde son otuz yılın en büyük trajedilerinden en kötüsünü toplumsal farkındalığı uyarma yoluyla işlemiştir.

6.1.TEMALAR

Az da olsa Kürdistan'ın mevcut özgürlük ortamında yeni vakalara uyum sağlamaya çalışan yoksul ve marjinal tiplerin sunulmasını ele almıştır bu filmde. Yönetmen Hüseyin, bir görüntüde filmde bir iş kapmak için gelen yoksul figüranlara hapishanenin balkonundan seslenmekte ve bu günlük film çekiminin yapılmayacağını özür dileyerek söylüyor. Burada muhtaç olan figüranların yüz ve hareketlerine yansıyan düş kırıklığını iyi bir şekilde bize hissettiriyor.

73. Sahne: Kalenin hapishanesine doğru askeri araçla taşınan ve büyük çoğunluğunu çiftçilerin oluşturduğu ailelerin araçlara bindirilmektedir. Sonra askerler hapishanenin bahçesinde bu insanları indiriyorlar ve bu insanlar yardım çığıllarında bulunmaktadırlar. Kadınların feryatları ve çocukların çığıllarıyla askerler insanları hapishaneye dolduruyorlar. Bu sahne, Enfal katliamını birebir canlandırmaktadır.



Görsel 6.1. Sahne 73

62. Sahne: Filmin ana kadrosundan iki Kisi, belirmiş olan arabayla ellerindeki hoparlörle mülteci kampında dolaşp “Dikkat! Dikkat!” uyarı ile orada bulunan insanları filmin oyuncularına yardıma çağırmaktadırlar. Buradaki sahnede, çadırlarda yaşayan vatandaşların çok zor bir halde oldukları gösterilmektedir. Sanki bu insanlık suçunun işlendiği o tarihteki Enfal, insanların karşılaştıkları zorlukları bize nakletmek istemektedir.



Görsel 6.2. Sahne 62

66. Sahne: Filmin idarecilerinden biri filmin bazı sahnelerinde oynayan figüranlara ücretlerini vermektedir. Bu sahnede büyük bir figüran topluluğu kendilerine tahsis edilmiş ücretlerini almak için uzunca bir sıra oluşturuyorlar. Yönetmen burada filmin imkânlarının kısıtlı olduğunu göstermek istiyor. Figüranlardan bazıları ücretlerini alırken büyük çoğunluğu paranın AZ olmasından dolayı görevliyle tüm güçleri ile çatışmaktadırlar. Yönetmen, bu sahnede ihtiyaçlarını gidermek için küçük rollerde oynamak isteyen bir topluluğun yoksulluk derecesini göstermek istemektedir. Yine yönetmen, yoksulluklarının boyutunu göstermek için onların kırık iskemlelerin üzerinde dururken tasvir etmeyi denemekten de geri kalmamaktadır.



Görsel 6.3. Sahne 66

6.2.MİZANSENLER

Film içinde film tarzı filmler; yönetmene abartılı aksesuar, kostüm, dekor kullanımına müsaade etmektedir. Mesela Saddam'ın askerlerini oynayan kişilerin askeri kostümleri dikkat çekiyor. Öyle ki Sınor'un amcası, sahneye girdiğinde işkenceci olan Saddam'ın askeri ile merhabalaşmayı reddediyor. Oyuncu ise "Ben kürdüm. Bu sadece bir film!" demektedir. Aynı şekilde kadınların ve erkeklerin geleneksel kıyafetleri de dikkat çekiyor. Genel itibariyle yönetmen, filmde oynayacakları hazırlamada o yöreye özel basit dekor ve aksesuarları kullanıp imkanların azlığına bizi ikna ediyor.

47. Sahne: İranlı aktrisin eşekle kaçırılması operasyonunda prodüksiyon imkanlarının yoksunluğunu fark ediyoruz. Olayın derin hissedilmesinde rol oynayan doğal ışıklandırmayı kullanılması bakımından film başarılı olmaktadır. Özellikle de filmde kullanılan hapishanenin gerçek olması ve bu çok az ışık alan hapishanenin doğal olarak ışıklandırmanın kullanılması dikkat çekicidir. Bu durum ise yönetmen için iyi bir fırsata dönüşmektedir.



Görsel 6.4. Sahne 47

7. Sahne: Hapishanenin salonlarından birinde geçen ve yönetmenin diğer çalışanlarla birlikte toplanması. Yönetmen birbirine benzemeyen sandalyelerle birlikte bulunan çay bardakları ve ısıtıcı gibi basit aksesuarlar kullanmaktadır.



Görsel 6.5. Sahne 7

1 Sahne: Rejim askerlerinden biri sinema salonuna girme sahnesinde yönetmen doğal ışığı kullanıyor. Sahneyi karartmaya ilave odaların dopdolu ve karanlık olması filmin aykırı yönlerindedir.



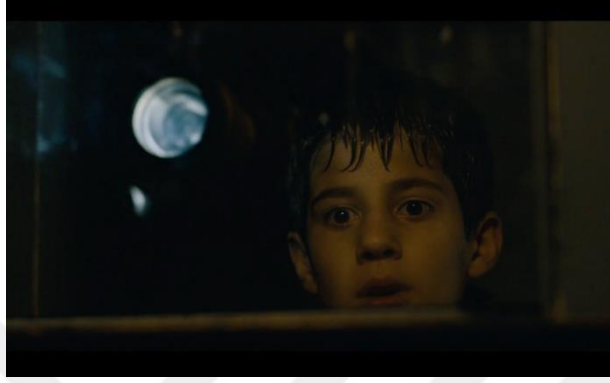
Görsel 6.6. Sahne 1

6.3.GÖRÜNTÜ YÖNETİMİ VE KURGU

Bu film çoğu zaman genel ve uzun görüntülere dayanıyor. Böylece bu filmin tarzı, içinde çekimin gerçekleştirdiği ortam buna izin veriyor. Orta uzunluktaki görüntünün ihlal ettiği 100'den fazla uzun görüntü mevcut.

İlk sahne: Filmin subitlerinden önce, yağmurlu bir gecede küçük bir çocuğun sinema salonuna girmesi sahnesi verilmektedir. Rejim askerleri- Nin sinema salonuna girdiğinde kamera çocuğun tarafından görüntüyü almaktadır. Askerler de konuşmaktadır. Askerler bu arada kalabalığı çevrelemiş sonra çocuğun babası tutuklanıyor. Görüş seviyesinin üstünde

bir çekimle, tutuklama ve müdahale süreci verilmekte ve olayın karamsarlığı ve trajedilerini bizlere iletilmektedir.



Görsel 6.7. Sahne 1

54. Sahne: Görüntülerin açılması ve tören yapılmaktadır. Burada büyük ve uzun sahneler kullanılmaktadır. Çekimin yapıldığı yer, açılış kurdelesinin kesilmesi ve sahnelerdeki çeşitli endişelerin büyüklüğü gösterilmektedir. Bunlara ek olarak da mekânın genelliği ve yönetmenin kızgın olmasını da eklemek gerekmektedir.



Görsel 6.8. Sahne 54

43. Sahne: Görülmeye değer uzun bir sahne... Sınırdaki İranlı aktris kaçırıldığında yönetmeni ve diğer çalışanları taşıyan araba tepeli aşarken görüntüleniyor. Aynı sahnede onların geçişinin engelleniyor fakat, araba aksi yönde gidiyor. Bu sahnede, olaylar karşısında duyguların farklılaşmasını ele alınmaktadır. Bu ise, yönetmenin filminde siyah komediden bazı gizli parçaları kullandığını göstermektedir.



Görsel 6.9. Sahne 43

17. Sahne: Bu uzun sahnede genç kızın film kahramanını olarak seçilmesinin tamamlandığı görülmektedir. Genç kız, gözüktü seviyesindeki bir çekimle film kadrosunun bulunduğu yere gitmektedir. Genç kız, küçük cismi ile gideceği yeri bazı kişilere sorar. Bu durum genç kızın, kendisi ile ilgili bir şey bilmediği bir âleme girmedeki korku ve endişesini göstermektedir.



Görsel 6.10. Sahne 23

6.4. OYUNCULUK

Bu film, Korki'nin İtalya Yeni Gerçekçilik üslubuna en yakın şekilde çektiği filmidir. Sahneler, basın-yayın bağlamındaki iç çekimlere oranla ekseriyeti dış çekimden oluşmaktadır. Yönetmen, filminde genellikle profesyonel olmayan kişileri seçmektedir. Buna rağmen profesyonel olmayan oyuncular rollerinin gereğinin yapmaktadırlar.

6.5. BELGESEL ÖĞELER

Bu film, belgesel tarzında konuşmalara daha yakındır. Konu, karmaşadan halidir. Ve film için uygun oyuncular zorlanmadan seçilmiştir. Bu film muayyen bir tarihi vakayı hatırlatmaktadır.

Birinci sahne: filmin bu sahnesinde projeksiyon oynatıcısının oğluna Türkiyeli yönetmen Yılmaz Güney'in yol adlı filmini göstermektedir. Yol filmi, Türkiye'de yaşayan, diktatörlerin elleriyle işkence ve bakıya maruz. Bırakılan Kürtlerin zor yaşamlarını işlemektedir. Yine yılmaz güney Kürtlerin ihmal edildiği ve bu yüzden fakir kaldıkları bölgeler ve Türklerin yaşadıkları bina, imar bakımından zengin bölgeler arasındaki büyük farkları göstermiş. Bu filmde, Bes kişinin hapisshaneden bir haftalık izin kullanıp dışarıya çıkışlarını ve çıktıklarında bir daha hapisshaneye dönmeyeceklerine dair birbirlerine söz vermelerini anlatıyor. Bu filmin bilerek seçilmesi manidardır.

2. Sahne: Bu sahne belgesel filme en çok yaklaştığı sahnedir. Çünkü yönetmen topluluğa görevlendirmede bulunmaktadır. Kendilerine yöneltilen sorular karşısında, oyunculuk yapmaya gelenlerin sergiledikleri davranışlar belgesel niteliği olan sahnelerdir.



Görsel 6.11. Sahne 1

Bu filmin yükselmesinin en önemli sebeplerinden biri, yeni İtalyan gerçekçiliğinin üslubunu yakalamış olması. Havanın çekimi ve bazı mekanların seçimi ve yönetmenin mekan seçimi çok isabetli. Filmin konusu, büyük bir hapisanede sıkışan binlerce kişinin tutulmasının etrafında dönüyor.

Yönetmen, hapisanede ışısız bir salonunu seçmektedir. Mekân gerçekte tarihi Osmanlı Devletinin ihtilaline Kadar uzanmaktadır. Daha sonra Irak'ta Baas rejimi burayı cezaevi olarak kullanır. Yönetmen bu mekânın bütün ayrıntılı tasvirlerini uzun sahnelerde tutuklularla birlikte bizim de içimizi ürpertecek bir biçimde kullanır. Birçok Fixed fram kameralarını kullanmaktadır. Sanki bir belgesel filminden çekilmiş bir sahne hissi verir. Hatta bu binanın salonlarında iç sahnelerin görüntüleri çok iyi ve açıktır. Dekor ve kostümlerin kullanımı basittir.

Bu filmde konuşmalarda çoğu özellikle ana karakterler ve figüranlar arasında konuşma dili ve yapmacıktan uzak bir üslup kullanılmıştır. Filmde çalışanların arasında geçen konuşmalar ve figüranlar arasındaki konuşmalar özellikle uzun çekimli sahnelerde, bu tür diyalogları barındırmaktadır.

SONUÇ

İkinci dünya savaşı sonrasında tüm dünyada sinema alanında büyük yankılar uyandıran ve çıkış noktası İtalya olan Yeni Gerçekçilik, insanın ve toplumun içerisinde bulunduğu ve uğramış olduğu infialleri tamamıyla gerçekçi bir göz ile seyirciye sunmayı hedeflemektedir. Çünkü ikinci dünya savaşından sonra Avrupa insanı ve toplumları tarihlerinin en büyük acıları altında ezilme noktasına gelmişti. Meydana gelen acı dolu bu olaylar insanların geçmişlerini ve hafızalarını etkiledi ve toplumsal olaylara karşı refleksini daima diri tutan sinemada ifadesini buldu.

Ortadoğu'da geniş bir coğrafyada yaşayan Kürt halkı, Avrupa'nın ikinci dünya savaşı öncesi ve sonrasında yaşamış olduğu tüm bu şeyleri daha kısa bir zaman diliminde yaşamıştır. Saddam Hüseyin rejiminin başlangıç, bitiş ve sonrasında o coğrafyada yaşayan halkların yaşadıkları acılar, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin doğuşunu tetikleyen olaylardan farklı değildir. Haliyle sinema, tıpkı İtalya'da olduğu gibi Kürdistan'da da yaşanan acıları dile getirmekte gecikmemiştir.

Irak Kürdistanı'nda doğup büyümüş ve orada yaşanan acıların bire bir tanığı konumundaki Şevket Emin Korki, toplumun sesini duyurmak ve yaşananların unutulmamasını sağlamak için bu durumun sinemadaki temsilcisi olmuştur. Bu amacını gerçekleştirmek Adina yapacağı sinemanın tarzı ve üslubu geçmişinden kopuk olmayan bir temele oturmak zorundaydı. Bu arayışını ve amacını anlamlı kılabilmek Adina İtalyan Yeni Gerçekçiliğine sarılmış ve bunu çok etkileyici bir şekilde kullanmıştır.

Araştırmanın amacı, giriş bölümünde belirtildiği gibi İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin Korki sinemasındaki etkisini ortaya koymaktır. Tezin gelişme bölümünde detaylı olarak ele alınan filmlerde İtalya Yeni Gerçekçiliğinin etkileri alt başlıklar halinde teker teker incelenmiştir. Yapılan incelemelerde tekrara düşmemek için İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden söz edilmeyip sadece, bu unsurların kullanımı belirtilmiştir. Sahnelerin resimleri yapılan değerlendirmeleri tamamlamaları bakımından konu bütünlüğü korunarak verilmiştir. Bu yöntemin kullanılmasının ana amacı, Korki'nin sinemada kullandığı hemen her şeyde İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin etkilerini ortaya koymaktır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği dünyanın her tarafında yankılar uyandırmış ve kendisinden etkilenen birçok yönetmen olmuştur. Bu akımın temel felsefesi, bireyin içerisinde bulunduğu tüm durumları en sahici

şekilde seyircilere aktarmak ve bu anlatımın yankı uyandırması üzerine kuruludur. Bu akımdan etkilenen tüm yönetmenler büyük resimdeki küçük ayrıntıları ele alıp bunu gerçeklik penceresinden aktarmaya çalışmışlardır. Şevket Emin Korki, bu bağlamda yapılan çalışmayla İtalyan Yeni Gerçekçiliğini eserlerinde en iyi kullanan bir yönetmen olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Korki'nin üç eseri olan; *Toz Geçişi (Crossing The Dust)*, *Başlama Vuruşu (Kick Off)* ve *Taşa Yazılmış Hatıralar (Memories On Stone)* filmlerinde kullanan tema, mizansen, görüntü yönetimi-kurgu, oyunculuk ve belgesel öge bağlamında ele alınıp akademik bir çalışma ile incelenmiştir. Ele alınan ilk filmi *Toz Geçişi (Crossing The Dust)*, savaş zamanında iki Peşmergenin içerisinde oldukları durumları, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin hemen bütün verileri kullanılarak seyircilere sunulmaktadır. İkinci filmi *Başlama Vuruşu (Kick Off)* ise, sürgün hayatlarını yıkık bir stadyumda sürdürmekte olan insanların yaşantısını konu edinmektedir. Korki, ele aldığı konuyu Yeni Gerçekçiliğin süzgecinden geçirerek, gerçekçi olabilmek adına senaryoya bağlı kalmadan her şeyi var olduğu gibi aktarmayı seçmiştir. Mekan, oyuncu, figüran, aksesuar vb. gibi sinemanın tüm öğelerini Yeni Gerçekçiliğin ön kabullerinden hareketle kullanmaktadır.

Ele alınan son filmi *Taşa Yazılmış Hatıralar (Memories on Stone)* filminde, Kürt halkının maruz kaldığı Enfal katliamını çekmek için, yapılan uğraşlar ele alınmaktadır. Bu filminde ise Enfal filmini çekmek isteyen yönetmen filmin sonunda yağmurda sakat bir şekilde tek başına kalmaktadır. Bu durum filmlerinde kahramanların canları ile ödemiş oldukları bedele karşılık gelmektedir. O coğrafyada profesyonel oyuncu olmadığı için çeşitli ülkelerden oyuncular getirilmektedir. Tüm filmlerinde olduğu gibi bu filminde de bireysel ve toplumsal trajediler en derinden hissettirilmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği İkinci Dünya savaşı sonrasındaki insan ölümleri ve trajedileri üzerine kurulu olduğu gibi Korki'nin de tüm filmleri ödenmiş bir bedel ile bitmektedir.

Korki, kullanmış olduğu her öğede gerçekçiliği ön plana çıkarma amacını taşımakta olup bunları en iyi şekilde işlemiştir. Sahnelerin genel ve uzun olması, kullanılan kameranın açısı ve teknik materyal İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile her yönü ile paralellik göstermektedir. Kullandığı doğal ışıklandırma filmlerindeki Yeni Gerçekçiliği açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Günümüz sinemasının kullanmış olduğu pahalı projeksiyon ve kadrodan

Özellikle kaçındığı apaçık ortadadır. Kısıtlı imkanlarla büyük işler ortaya çıkarmak şiarını taşıyan Yeni Gerçekçilik sanki Korki'nin filmlerinde hayat bulmaktadır.

Bu incelemeler ve çözümlenmeler sonucunda ulaşılan sonuç şudur: şevket Emin Korki, Yeni Gerçekçilik akımından etkilenen yönetmenlerin en büyük Kürt temsilcilerinden birisidir. Zira, Korki ile yapılan röportajda bu gerçeği kendisi dile getirmektedir. Filmlerindeki yegâne gayenin birey ve toplumun içerisinde olduğu gerçekliği en gerçekçi bir şekilde yansıtmanın en büyük hedefi olduğunu belirtmektedir.



KAYNAKÇA

- 'A Kurdish Director At Pusan International Film Festival', 2009, *AFP*, 13 Ekim.
- Abdulcabbar, R. 1995, *Teorik ve Pratik Arasında Sinema*, Daru'l-maarif, Bağdad.
- Al-Beratiq, N. 1999, *Miyawye al-Cinma Alamy*, Majles al-A'la li'-Saghafah, Kahire.
- Baker, U. 2017, 'Yılmaz Güney Sinemasının Bir Özelliği Üstüne', Erişim Tarihi 13 Ekim 2017, <http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,178,0,0,1,0>
- Ecil, H. 1980, *İlm-u Cemal 'is-Sinema*, çev. İ. el-Aris, Dar 'ut-talia basım ve yayım, Beyrut.
- El-Aris, İ. 1978, *Fotoğraf ve Gerçek*, El-Muesseset al-Arabiyya li'-dirasati ve 'n-neşr, Beyrut.
- El-Aris, İ. 1978, *Al-soureh al-Waghi'a*", El-Muesseset al-Arabiyya li'-dirasati ve 'n-neşr, Beyrut.
- Howard, S. 2013, *Italian Neo-Realism: A History through Film*, 4 Mart, Erişim Tarihi 17 Haziran 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=sAhAgyXHC4M>
- İnbal, Ji ve E. F. 2002, *Medarisu'l-Cemaliyetu 'l-Kübra*. çev. M. Telmissany, Majles al-A'la li, Kahire.
- 'Iraqi Cinema Re-emerges, but Where are the Cinemas', 2017, *Independent*, 13 Ekim, Erişim Tarihi 15 Ekim 2017, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/iraqi-cinema-re-emerges-but-where-are-the-cinemas-5503793.html>
- 'Iraqi Drama Lauded at Asia's top Film Festival', 2009, Erişim Tarihi 16 Ekim 2017, <https://www.samaa.tv/entertainment/2009/10/iraqi-drama-lauded-at-asia-s-top-film-festival/>
- Janeta, L. 1981, *Kendisi Geçmiş Kaynak*, çev. Cafer Ali, Daru'l-reşid li'n-neşr. Bağdad,
- Knight, A. 2002, *Dünya Sinemasının Tarihi*, çev. Sa'deddin Tefik, Daru'l Kitabu'l-Arabya Li't-tebae' ve'n-ne, Kahire.
- Lawson, J. H. 2002, *Sinemanın Yaratıcı Süreci*, çev. Ali Ziyauddin. Daru's-şuuni's-sekafeti'l-amm, Bağdad.
- Lee, M. 2009, 'A Humane And Eloquenty Voiced Plea For İraq's Marginal Citizens', *The Hollywood Reporter*, 13 Ekim.
- 'Miracle in Milan', t.y., *Wikipedia*, Erişim Tarihi 20 Temmuz 2017, https://en.wikipedia.org/wiki/Miracle_in_Milan
- R. Sipe, J. 2008, 'Kick Off', *The National*.
- 'Roberto Rossellini: Italian Director', *Encyclopaedia Britannica*, Erişim Tarihi 13 Ekim 2017, <https://www.britannica.com/biography/Roberto-Rossellini>
- Romm, M. 2005, *Al-'Amal al-Moukhtara*, çev. Yunus Kamil Dib, Moussessa al-'Ama li'-Cinema, Dimeşk.
- Rosser, M. 2015, 'Best Foreign Language Film Oscar Submission 2016', *Screen Daily*, 24 Eylül, Erişim Tarihi 25 Eylül 2017, <https://www.screendaily.com/oscars/best-foreign-language-film-oscar-submissions-2016/5092141.article>.
- Shamoun, B. 2017, 'Abur al-Ghubar', *Ankawa*, 25 Ağustos, Erişim Tarihi 23 Ekim 2017, <http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=111335.0>
- Young, D. 2014, 'A Film Crew Struggles To Make A Movie About A Massacre Postwar İn Kurdistan', *The Hollywood Reporter*, 12 Şubat.

Yusufoglu, S. 2015, 'Kürt Sinemasının Kamera Arkasına Dair Bir Film', *Agos Gazetesi*. 19 Aralık.



EKLER



EK A FİLMOGRAFI

Kısa filmler:

- Balloons fly (Seode Badkonakha) (1997)*, Kurmaca-37 dakika
- Tap kapısı (Daricheh) (1998)*, Kurmaca-43 dakika
- Yağmur yağdığı zaman (Dema Baran Bet) (2000)*, Kurmaca-29 dak
- Pasaj (Bazgeh) (2002)*, Kurmaca- 18 dak
- Tehdit (Gef) (2003)*, Kurmaca-23 dak

Film:

- Toz Geçişi (Parinawa la Ghobar-Crossing The Dust) - (2006)*, Kurmaca, 35 mm -75 dk
- Başlama Vuruşu (Shwenek Bu Yari-Kick Off) - (2009)*, Kurmaca, 35 mm - 80 dk Bir Irak Kürdistanı, Japonya Ortak Yapımı
- Taşa Yazılmış Hatıralar (Biraninen Li Ser Kavir- Memories On Stone) - (2014)* Kurmaca-97 dak. Irak Kürdistanı, Almanya Ortak Yapımı.