



KÜRT SİNEMASI: MAHPUSLUK VE TEMSİLİYET
KURDISH CINEMA: IMPRISONMENT AND
REPRESENTATION

Özgür ÇİÇEK¹

ÖZ

Kürt sineması ilk olarak 2000'lerin başında Bahman Ghobadi ve Hineer Salem gibi yönetmenlerin uluslararası festivallerde kapladığı alan ile tartışılmaya başlanmış ve günümüzde geniş bir coğrafyaya yayılan bağımsız Kürt yönetmenlerin belgesel ve kurmaca filmleriyle giderek daha fazla ilgi çekmeye başlamıştır. Bu makalede Türkiye'de üretilen Kürt sineması incelenmiş ve tarihsel olarak Yılmaz Güney sineması başlangıç noktası olarak alınarak Kürt sinemasının bir "mahpusluk sineması" olduğu ileri sürülmüştür. Günümüz Kürt yönetmenlerinin ve filmlerinin geçirdiği süreçler açıklanarak mahpusluk sineması tanımının özellikleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kürt sineması, Yılmaz Güney, mahpusluk sineması.

ABSTRACT

The notion of Kurdish cinema emerged in the 2000s during when directors like Bahman Ghobadi and Hineer Salem have been occupying a significant space at international film festivals; and since then it has been arousing a significant interest with the rising number of Kurdish directors and consequently Kurdish fiction and documentary films. In this article Kurdish cinema produced in Turkey is thoroughly

¹ Doktora öğrencisi, Binghamton Üniversitesi ve Öğretim Görevlisi, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Film Çalışmaları Programı.

* Makale Geliş Tarihi: 19.01.2016
Makale Kabul Tarihi: 05.05.2016

analysed, and taking Yılmaz Güney as the milestone for the formation of Kurdish cinema it is argued that Kurdish cinema can be defined as a cinema of imprisonment. In this respect through evaluating the current Kurdish directors, and their films the characteristics of the cinema of imprisonment definition is scrutinized.

Keywords: Kurdish cinema, Yılmaz Güney, cinema of imprisonment.

GİRİŞ

Türkiye’de Kürt sineması tartışmalarının ortaya çıkışı 2000’lerin başına ve Kürt açılımı ile birlikte Kürt sorunu tartışmalarının bugüne göre çok daha umut verici olduğu zamanlara denk gelir. O günlerden bu yana birçok genç Kürt yönetmen Türkiye’de yaşayan Kürt halkını temsil eden ve hem kurgu hem de belgesel türünde filmler üretmektedir. Kürtlerin yaşadığı coğrafyaya bağlı olarak elbette Kürt sineması sadece Türkiye’de üretilmez. Kürt sinemasının, Kürt halkının yaşadığı ve Orta Doğudan Avrupa’ya uzanan geniş bir coğrafyada üretilen ‘ulus aşırı’ bir doğası vardır. Ancak bu makalede Türkiye’de üretilen Kürt filmleri üzerinde duracağım, öncelikle Kürt sinemasıyla ilgili kısa bir tarihsel² perspektif sunduktan sonra Kürt sinemasını bir ‘mahpusluk sineması’ olarak ele alarak son dönem belgesel ve kurmaca filmler üzerinden Kürt sinemasının kendine özgü sinemasal anlatımını inceleyeceğim.

Kürt sinemasının uluslararası tanınırlığını motive eden ve “Kürt sineması” çalışmalarının ortaya çıkmasını sağlayan gelişmelerin başında Bahman Ghobadi’nin ilk uzun metrajlı filmi Zamani Barayé Masti Asbha / Sarhoş Atlar Zamanı’nın 2000 yılında Cannes Film Festivali’nden Altın Kamera ve Fipresci ödülleriyle dönmesi gelir. Devrim Kılıç’ın da belirttiği gibi, İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi’nin bu ve diğer filmleri, uluslararası festivallerde gösterildikçe bir “Kürt yönetmen”, “Kürt filmi” ve “Kürt sineması” kavramları kullanılmaya başlanmıştır (Kılıç, 2009: 13). Ghobadi dışında Hiner Saleem’in 2003 yılında çektiği Votka Limon filmi ile birlikte Kürt sinemasının uluslararası tanınırlığı bu filmlerin dolaştığı festivallerde tartışılmaya başlanmıştır.³ Türkiye’de ise Kazım

² Her ne kadar Kürt sineması araştırmaları bahsettiğim gibi 2000’lere dayansa da halen Kürt sineması ile ilgili bu tür araştırma yazılarında öncelikle bir Kürt sineması tarihi sunmak ve bu sinemanın ortaya çıkışına referans vermek gerekliliği bulunmaktadır. Bana kalırsa bunun sebebi Kürt sinemasıyla ilgili akademik çalışmaların halen yeni olması ve bu nedenle Kürt sinemasının teorik olarak film çalışmaları alanındaki yerinin yeterince halen yeterince irdelenmemiş olmasıdır.

³ Bu bağlamda Kürt sineması böylesi bir hızla ilerlerken dünyada benzer sinema üretimleri de ivme kazanmıştır. Örneğin İspanya ve Fransa’da üretilen Bask sineması, Kanada’da üretilen Quebec sineması ve Filistin sineması bağlamında, Ana Diez, Kim Nguyen, Hani Abu-Assad gibi yönetmenler uluslararası festivallerde kapladıkları alanla yavaş yavaş film çalışmalarının ilgi

Öz'ün Ax / Toprak (1999), Yeşim Ustaoglu'nun Güneşi Gördüm (1999), ve Handan İpekçi'nin Büyük Adam Küçük Aşk (2001) filmleriyle birlikte Kürtlerin beyazperde de kapladığı alan Türkiye'nin "doğu" temsili olmaktan çıkarak bir Kürt sineması hareketi haline gelir.⁴

1. BİR MAHPUSLUK SİNEMASI OLARAK KÜRT SİNEMASI

Kürt sineması tartışmalarının ortaya çıkmasıyla birlikte bu başlık altında Yılmaz Güney sineması da irdelenmiş ve özellikle Güney'in Umut (1970), Sürü (1980) ve Yol (1982) filmleri Türkiye'de üretilen Kürt sinemasının ilk örnekleri olarak incelenmiştir. Ancak Yılmaz Güney sineması gerek filmlerinin üretim ve dağıtım aşamalarında sansür kuruluyla mücadele etme süreçleri, gerekse 1980 darbesinden sonra Kürt filmlerinin 1990'lara kadar Türkiye'de yasaklı olması ile ilgili olarak hiç bir zaman kendisini istediği gibi ifade edememiş,⁵ filmlerinde Kürtçe kullanabilmek oldukça kısıtlı bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu bağlamda Türkiye'de Kürtçeyi özgürce kullanmak ancak 2000'lerin sonunda gerçekleşebilmiştir. Hatta 2009 yılı Altın Portakal Film Festivali'nde Miraz Bezar'ın Min Dit / Ben Gördüm filmi Behlül Dal Özel Jüri ödülünü almış, ancak filmin tamamen Kürtçe olması festivaldeki gösterimi sırasında bir hayli tepki toplamıştı. Neyse ki zaman içinde Kürt filmlerinin artan sayısı ile birlikte bu tepkiler nispeten azaldı, ancak yine de tamamen özgür koşullarda gerçekleşen bir Kürt sinema üretimine ulaşmak halen mümkün olamamıştır. Örneğin Türkiye'de öne çıkan Kürt yönetmenlerden Mizgin Müjde Arslan⁶ babasının hikâyesini kamera aracılığıyla araştırdığı Ez firiyam tu ma li cih/Ben Uçtum Sen Kaldın (2012) filminin çekimi sırasında gözaltına alınmış ve yaptığı çekimlerin içeriği polis tarafından sorgulanmıştır. Bu gözaltı sürecinden sonra kendisiyle doktora tez için yaptığım röportajda Arslan şunu belirtmiştir:

"Bu gözaltına alınma aslında şu demekti, sadece Mizgin sen değil, ama Kürtlerin kırmızı hatlarla çevrilmiş tarihiyle ilgili film çekmek isteyen Ahmet, Mehmet, sen de böyle filmler yapma. Bir yandan da

alanına girmeye başladı. Dina Iordanova, David Martin-Jones ve Belen Vidal'in 2010 yılında derledikleri *Cinema at the Periphery / Periferi'deki Sinema* kitabı bu sinema oluşumlarını inceleyen makalelere yer verdi.

⁴ Ayrıca Türkiye'deki Kürt sinema hareketinin ortaya çıkışında 2000'li yıllarda Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girme motivasyonunun artması ve böylece ülkede yaşayan tüm halklara tanınan çeşitli özgürlüklerle Kürt sineması, edebiyatı, müziği ve hatta devlet destekli bir Kürtçe televizyon kanalının ortaya çıkmasının önü açılmıştır. Ancak bu gelişmelerin hiçbiri Kürt sanat, edebiyat ve sinemasının özgür bir üretim biçimine kavuşması anlamına gelememiştir. Ortaya çıktığı ilk günden beri, Kürt sinemasının birçok sansürle karşılaşmış olduğu gerçeği şaşırtıcı olmayacaktır. Bu bağlamda Kürt yönetmenler üstündeki bu sansür politikaları halen devam etmektedir.

⁵ Paris'de Alfred Benge'ye verdiği 1983 tarihli röportajda bu şekilde belirtmiştir.

⁶ Mizgin Müjde Arslan'ın 2009 yılında derlediği Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır kitabı Kürt sineması üstüne yayınlanmış ilk kaynak eserlerden biridir. Bu kitapta derlenen makaleler ve Arslan tarafından yapılan Kürt sineması tanımı bu sinema üstünde çalışanlar için en önemli referans kaynaklardan biri olmuştur.

ben film yapmak istiyorum ama tutuklanmak istemiyorum. Mardin'den çıkmak istemiyorum örneğin, filmlerimi orada yapıyorum. Bunun korkusunu da yaşadım, ya cezaevine düşmek ya da sürgün olma korkusunu yaşadım ve gözaltından çıktıktan sonra da bu korku kolay kolay beni terk etmedi, ben şimdi yeni filmlerimi yaparken bunun korkusunu yaşıyorum. Daha kapalı metaforları olan hikâyelere yönelmek doğrultusunda düşüncelerim var.”

Arslan'ın bu ifadeleri Türkiye'de bir Kürt yönetmen olarak yaşadığı zorlukların altını çizmekte, gözaltına alınma ve hapsedilme tehdidinin sinema diline nasıl yansiyebileceğinin ipuçlarını vermektedir.⁷ Hüseyin Karabey'e göre ise⁸ cezaevi bizim yaşamımızın ve kültürümüzün bir parçasıdır. Peyami Safa, Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Nazım Hikmet gibi yazarlar cezaevinde birçok değerli ürünler vermişlerdir. Ancak F tipleriyle birlikte bu üretimin sonlandığını söyleyebiliriz. Örneğin sadece Yılmaz Güney filmlerinde değil, bütün Türkiye sinemasında cezaevi motifi vardır. Karakter cezaevine girer ve çıkar, bu olay örgüsünü kullanan televizyon dizileri de vardır. Ancak hapisane temsilinde F tipinden sonra klasik cezaevi kavramı değişmesine rağmen hala eski tip cezaevleri kullanılır Türkiye sinemasında. Hatta Karabey kendi gençlik yıllarından bahsederken hapishaneye düşmenin utanılacak bir durum olmadığından, aksine hapishanenin bir olgunlaşma ve öğrenme mekânı olarak algılandığından bahseder. Hapse düşmek zaten mücadelenin bir parçasıdır.

Hapisane ve sinema ilişkisinde Türkiye tarihinde ilk ön plana çıkan yine Yılmaz Güney olacaktır. Güney 1958 yılında sinema hayatına başlamış ve 1981'de Türkiye'den ayrılmıştır. Bu 23 yıl içerisinde 12 yılını hapiste, 1 yılını sürgünde, 2 yılını da askerde geçirmiştir. Buna rağmen 114 filmde rol almış, 25 senaryo yazmış ve 12 film yönetmiştir. Güney'in kendi sözlerinde de belirttiği gibi, her şeyden önce film yapmak onun varlık nedenlerinden biridir. Film yapmak onun için nefes almak gibidir hatta. Güney'in ilk hapse girişi 1955'te bir dergiye yazdığı Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri adlı öykü yüzünden olmuştur ve bu öyküyle komünizm propagandası yapmakla suçlanmıştır. Ancak onun sözlerine kulak verecek olursak:

“Oysa ben o günlerde komünizmin ne olduğunu kesinlikle bilmiyordum. Ne sınıf mücadelesi, ne işçi sınıfı, ne de devrim

⁷ Elbette bu sinemanın üretimini etkileyen diğer önemli faktörlerde kaynak bulmak, yani filmin üretimini finanse edebilmek ve sonrasında filmin gösterileceği mecraları organize etmektir. Yani bir Kürt yönetmen sadece senaryoyu oluşturma ve filmini çekme süreçlerinden geçmekle kalmaz, daha sonrasında filmi Türkiye içinde ve dışında seyirciye ulaştırırken de birçok zorluğu aşmak durumundadır. Neredeyse film yapmanın tüm süreçleri başlı başına bir mücadele halini almaktadır. Kürt yönetmenlerin kendilerini özgürce ifade edebilmelerinin önündeki engellerin yanı sıra filmlerin çekim ve dağıtım süreçleri için finansal destek bulmak Türkiye içinde giderek zorlaşırken, bu durumda uluslararası film fonlarına ve festivallere başvurmak bir zorunluluk hali almıştır.

⁸ Yine bu kısımda da Hüseyin Karabey ile yaptığım özel röportajın içeriğinden yararlandım.

konusunda hiç bir bilgim yoktu. Düzene, içinde bulunduğum zor koşullara bilinçsiz bir tepkinin ötesinde bir tutumum yoktu. Bilimsel anlamda tek kitap okumamıştım. İlk cezam, ilk cezaevi günlerim akıldan çıkmaz acılarıyla değişim için verdiğim mücadelelerle hayatımın ilkokulu oldu. Cezaevine girdiğimde kendi kendime şunu dedim. Burada 1,5 yıl yatacağın, altı ay sürgünüün var. Bir program yap kendine. Ve birinci olarak sen roman yazmak istiyorsun. Burada roman yazmanın en iyi şartları var. Bir, roman yaz. İki, siyasi olarak belli hedeflerin var. Kendine sosyalist diyorsun. Komünizm propagandasından ceza yedin. Bunu öğrenmeye çalış. Üç, çıkınca ne yapacaksın? Sanatla sinemayla ilgileneceksin. O zaman sinemadaki taktiğın, hedeflerin ne olacak, bunları tespit et.” (Güney, İnsan, Militan ve Sanatçı: 18)



Resim 1. Yol (Yılmaz Güney, 1981)

Gerçekten de Güney kafasında belirlediği bu programa zamanın hapisane koşulları el verdiğince uydu ve ilk romanı Boynu Bükük Öldüler’i cezaevinde yazdı ve bu roman 1972 yılında Orhan Kemal Roman ödülünü aldı. Hasan Kıyafet’e göre ise Güney, cezaevindeki zamanını en iyi değerlendiren ender insanlardan biridir. Dakikasını boş geçirmemiş, roman, öykü, senaryo yazmış, dergi çıkarmış, film yönetmiş ve bu duruşuyla yattığı cezaevlerini okullaştırmıştır. Cezaevinde birlikte kaldığı kişilere yeri geldiğinde okuma yazma öğretmiş, yani öğretmenlik yapmıştır. Aynı zamanda kendi eğitimini de sürdürmüş, ilk öyküsünü yazdığı zamanki teorik eksikliğini, politik duruşunu, sinema anlayışını büyük ölçüde cezaevinde kaldığı süreçlerde geliştirmiştir. Cezaevlerinin yönetimiyle kurduğu ilişki de enteresandır. Kaldığı koşullarda hemen bir iş bölümü organize eder ve bu iş bölümünde mutlaka kendisi de yer alırdı. Gardiyanlar onu diğer mahkûmlardan kayırmaya çalışırmış ama o buna asla izin vermemiş. Bu herkese karşı adil duruşuyla kaldığı cezaevlerinde,

cezaevi müdüründen daha fazla yaptırma sahip olmuş. Böylece Sürü (1979) ve Yol (1982) filmlerinin çekim sürecinde cezaevini bir yapım evi gibi kullanmış, oyuncularla senaryoyu cezaevinde tartışmış, film çekimini üstlenen yönetmenlerle cezaevinde çalışmış, filmlerin ilk kopyalarını cezaevinde izleyip çekim sürecini yönlendirmiştir.

Bu noktada Güney'in hapisane ve sinema etkileşiminin derinine inmeden önce, hapisane edebiyatı ve onun teorik altyapısının açıklayıcı olacağını düşünüyorum. Örneğin Doran Larson'ın "Towards a Prison Poetics" adlı makalesinde belirttiği üzere hapishanenin kendine has bir evreni vardır. Kendini tanımlamak için kendisi dışında bir referansa ihtiyaç duymaz. Hapisane edebiyatında kullanılan 'ben' ya da birinci tekil şahıs çoğu zaman aslında 'biz' demektir. Mahpus yazar üretirken kendisini hapishanenin sınırları dışına taşır ancak asla sadece kendisi için yazmaz. İçinde direniş olan bir bağlamda yazmak, yazılan metne çift yani ikili bir anlam yükler. Çünkü en kişisel anlatım şekli bile onu içeriye gönderen sistemle diyalog halinde olacaktır. Örneğin Güney Afrikalı Patrick Lekota kızına yazdığı mektuplardan oluşan bir kitap yazmıştır ve bu kitabında bir babanın dışarıda yalnız kalmış kızının durumuyla ilgili endişelerini dile getirir, ancak aynı satırlarda Marksist bir entelektüelin beyaz rejim ve ırkçılıkla baş etme tarihi de verilmektedir. Güney Afrika Hapisane Edebiyatı üzerine yazan Sheila Roberts'a göre suçluluk duygusu bu tür yazında ön plandadır. Zaman algısı uzadıkça, mekân daralır ve anıların niteliği gün geçtikçe değişir. Suçluluk duygusunun biçimi yazardan yazara göre farklılık gösterir ancak bu duygu çoğu hapisane yazınının içerisine sızmıştır. Sheila Roberts ayrıca hapisane yazınındaki tekrarlara dikkat çeker. Çünkü çoğu hapisane tecrübesinde öngörülebilecek durumlar mevcuttur ve bunlar kendilerini bu tür içinde ortaya çıkan bazı kalıplar olarak belli eder. Örneğin bu tür yazında sayısız kez kuşların bir özgürlük sembolü olarak kullanımı mevcuttur, ya da özellikle kadın karakterlerin, örneğin annenin, eş, ya da kız arkadaşın geçirdiği manevi değişim süreçleri, mekâna vurgu, mekânın boyutlarının tasviri ve benzeri tekrarlar bu türe özgü klişelere dönüşmüştür.

Türkiye'ye gelecek olursak, Başak Deniz Özdoğan'a göre Türkiye'de hapisane edebiyatı dendiğinde 12 Eylül darbesi ve sonrasını yansıtan eserler ilk akla gelenlerdendir. Ancak Türkiye'de üretilen hapisane yazını edebi değerinden çok belgesel değeriyle ölçülmüş, hatta edebi değeri olmadığı iddia edilmiştir. Bu bağlamda 1985 yılında Belge Yayınevi tarafından yayınlanan Yeni Sesler serisi 12 Eylül darbesiyle hapse giren yazarlara yer vermiştir. Bu yayınevinin sahibi Ragıp Zarakolu, Mahsus Mahal isimli hapisane ve edebiyat dergisinde yayınlanan "Yeni Sesler'e Başlarken" isimli makalesinde bu serinin amacını kısaca şöyle belirtmiştir:

“Son günlerde ‘yanlış’ bir edebiyat anlayışı egemen oldu. 70’li ve 80’li yıllarda ülkemiz tarihinin en yoğun toplumsal bunalımını ve çatışmalarını yaşadı. Ancak yaşananları klişe tipler ve düzenin bakışıyla yargılayan yüzeysel yapıtlara büyük övgüler düzüldü. Biz bu tür bir edebiyata karşı mütevazı bir girişimle yanıt vermek ve farklı bir ‘belgesel edebiyat’ anlayışı ile dayanışma içinde olmak istiyoruz. Yalnız inceleme ve araştırmalarla değil, her türlü araçla, resimle, şiirle, romanla, öyküyle, oyunla ya da sinemayla tanıklıklar, deneyimler aktarılmalı. Bir ‘karşı tarih’in yaratımı, bu alanlardaki ürünlerden geçiyor. Daha önce de Türk edebiyatına birçok önemli yazarı armağan eden cezaevleri, bugün de bu geleneğini sürdüreceğe benzemekte.” (Zarakolu, 2011)

Burada Ragıp Zarakolu’nun da belirttiği gibi cezaevleri Türk edebiyatına birçok önemli yazarı armağan etmiş ve bu yazarlar cezaevi gerçekliğini kullanarak bir belgesel edebiyat ve karşı edebiyat anlayışı doğurmuştur. Bu yolla hapishane evrenindeki tanıklıklar ifşa edilmiş ve dolaşıma sokulmuştur. Elbette Roberts’ın da ifade ettiği gibi hapishane evreninin kendisi ve bu ortamda yaşanan benzer deneyimler bunların temsilinde bazı imgesel tekrarlara ve kalıplara sebep olmuştur. Ancak bu kalıplar dışında hapishane sanatsal üretimi, bir yandan içerdeki evrenin modellerine yer verirken, bir yandan da temsil ettiği zamanın politik ve sosyal ortamını mahpus yazarın temsiliyle belgeleştirir. Çünkü dışardaki politik çatışma içeriye de yansımakta, “belgelenmeyen” fiziksel ve psikolojik işkence durumlarına sebep olmaktadır. Hapishane yazını bu tanıklıkları kurgusunda kullanarak belgesel edebiyatın örneklerini sunmak durumunda kalmıştır. Bu noktada yazının ileriki bölümlerinde hapishane edebiyatı tartışmasına yeniden döneceğim ve “belgesel edebiyat” tanımının Kürt sinemasıyla ilişkisine değinerek, Kürt filmlerinin temsil ettiği Kürt coğrafyasında meydana gelen ve belgelenmemiş/belgelenememiş tanıklıklara yer vermesinin “kurgusal ve alternatif bir arşiv” niteliği taşıdığını ileri süreceğim. Ancak bu noktaya gelmeden önce Michel Foucault’nun hapishane üzerine geliştirdiği teoriye kısaca değineceğim ve Güney’in bu bağlamdaki yerini inceleyeceğim.

2. YILMAZ GÜNEY VE HAPİSHANE MEKÂNINDAN SİNEMA ÜRETİMİ

Foucault’ya göre hapishane ceza sisteminin en gizli kısmıdır ve otonom bir sektöre dönüşmektedir. Her ne şekilde ve nerede idare edilirse edilsin, ulusal ve kültürel farklılıklar sadece farklı varyasyonlardan ibarettir ve hapishanenin içindeki evren dışarıdan bağımsız kendi içinde işleyen bir bütünlüğe sahiptir. Bu kendi içinde işleyen bütünlükte gücün uygulandığı her durum direnişi doğuracaktır, yani Foucault’nun Disiplin ve Ceza kitabındaki en öne çıkan ifadesine göre “nerede bir güç uygulanıyorsa orada bu güce karşı bir direniş vardır”. Bu bağlamda Güney’in cezaeviyle kurduğu ilişki Foucault’nun gücün olduğu her yerde direniş vardır söylemini aşar niteliktedir. Çünkü Güney,

cezaevinin disipline eden gücünün üstüne çıkmış, onu kendi kurallarına göre yönlendirmiş, hatta gardiyanlar Güney'in hizmetkârları olma konumuna gelmiştir. Ancak bundan da önemlisi Güney için birincil öncelik üretim olmuş, direniş üretimle birlikte gelmiştir. Güney örneğinde mahpus yönetmen üstünde uygulanan güç direnişten önce üretime dönüşmüştür. Ayrıca cezaevinin sınırlayıcı evreni onun üretimini de etkilemiştir. Örneğin Güney cezaevi yıllarından önce yönettiği filmlerde senaryoları hemen çekimden önce yazar, hatta bazen yazmamış bile. Çekim ekibi ve oyuncular o gün ne çekileceğini sete geldiklerinde öğrenirlermiş. Ancak cezaevinde oldukça ayrıntılı ve uzun senaryolar yazmış, bu senaryolarda her kamera açısını ve beklediği oyunu betimleyen çekim notlarına yer vermiştir. Yol için yazdığı senaryo buna örnektir.⁹

Yılmaz Güney 1980 yılında Düşman filminin senaryosunu hapisanede yazdıktan ve sonrasında bu film Zeki Ökten tarafından çekildikten sonra hapisanede deneyimlerini aktarabileceği bir film senaryosu yazmaya karar verir; çünkü hapisanenin sınırlayıcı koşulları altında dışarıdaki hayatla ilgili senaryolar yazmakta zorlanmaktadır. Güney bir senaryo yazarken seçtiği konuyu yaşayabilmeli, oradaki insanların duygularını kendi duygularıyla geliştirebilmelidir, bunun üzerine kendine şöyle der 'Daha yakınına bak; çevrene, günlük ilişkilerine bak, buradan yola çık' (Güney, Yol: 276). Böylelikle fiziksel olarak hapisanede olsa da 'hayatın elini yakalayabilecektir'. Ayrıca bu üçüncü mahkûmiyeti süresince hakkında açılan davalarda hesabına yazılan yılların toplamı yüzyılı aştığı ve yakın bir zamanda hürriyetine kavuşma ümidi olmadığı için artık senaryo yazarken ilham kaynağı dışarıdaki dünya değil hapisane evreninin içindeki dünya olmalıdır. Böylelikle hapisane koşullarında birlikte kaldığı arkadaşlarına daha yakından bakmaya başlar. Onların yaşadığı acılara ve gelecekle ilgili umutlarına odaklanır. Zamanla yeni filminde yer vereceği ana karakterlere karar vermeye başlar, çünkü hapisane arkadaşları ve onların yaşanmışlıkları hem gerçektir, canlıdır, etkilidir ve de en önemlisi Güney'in erişebileceği mesafededir. Böylece Güney araştırmaya ve etrafındaki herkesin hikâyesini ve başlarından geçenleri bu bakış açısıyla dinlemeye başlar.¹⁰ Ayrıca sadece kendi koşusuyla sınırlı kalmaz, kısa bir süre içerisinde ufak bir ekip oluşturur ve bu ekip diğer koşullarda kalan mahkûmların hikâyelerini dinleyerek Güney'e bildirmektedir. Bu araştırma süreci doğrultusunda zamanla Yol filmi için kafasında bir taslak oluşmaya başlamıştır. Fakat her sürecin ardından karşısına başka sorunlar ve çözülmesi gereken durumlar çıkmaktadır: Örneğin bu denli geniş kapsamlı ve boyutlu bir hikâyeyi normal süreli bir filmin

⁹ Örneğin Güney Film ve Yayıncılık tarafından basılmış olan *Yol* kitabında Güney'in ayrıntılı çekim tasvirleri yer almaktadır.

¹⁰ Yine bu süreçte kafasındaki en önemli sorulardan biri cezaevinde birlikte kaldığı arkadaşlarına hem çok yakından, hem de çok uzaktan nasıl bakmalıdır?

içine sıkıştırabilir miydi? Öte yandan maddi olarak bu denli ağır bir projenin altından kalkabilir miydi? Bu filmi kim çekecekti? Kadroyu nasıl kurmalıydı? (Güney, Yol: 277) Her ne kadar bu sorular oldukça kritik ve çözülmesi zor durumları işaret ediyor olsa da sonunda her ne koşulda olursa olsun bu filmi çekmeye karar verir. Daha da kötüsü Güney Yol'un senaryosunu tamamladığı sırada 1980 darbesi olmuş ve artık Yol'un çekimini organize etmek ve gerekli izinleri almak daha da zor bir hale gelmiştir. Fakat yine de ne pahasına olursa olsun bu filmi çekecektir. Sonunda Yol 1980 darbesi sonrası bir haftalığına izine giden beş mahkûmun¹¹ hikâyesi etrafında dönen bir yapıya kavuşmuş, yönetmenliğini Şerif Gören üstlenmiş, çekilen görüntülerin kurgusu Güney tarafından Fransa'da yapılmıştır.

Hamid Naficy Yılmaz Güney sinemasına ve özellikle onun Yol filmine Aksanlı Sinema adlı kitabında yer vermiş ve Güney'in 1980 darbesi sırasında temsil ettiği Türkiye tasviri için hapisane mekânının bir Türkiye metaforu olarak kullanıldığını, sadece İmralı'nın değil bütün Türkiye'nin bir hapisane gibi temsil edildiğini ileri sürmüştür. Daha önce de bahsettiğim üzere, Güney'in sinema kariyeri göz önüne alındığında sinema üretiminin yarısından fazlasını hapisanede geçirmiştir. Hapisanede geçirdiği zaman sürecinde sineması giderek olgunlaşmış ve Yol'daki karakterleri hapisane koşullarında birlikte kaldığı mahkûmların hayatlarından esinlenerek geliştirmiştir. Bu bağlamda mahpusluk film üretmek için bir engel teşkil etmemiş, aksine hapisane mekânının kısıtlı atmosferi onu çok daha detaylı senaryolar yazmaya teşvik etmiştir. Ayrıca hapisane mekânına özgü tanışıklık ve tanıklıklar, kendisini filmlerinde yer verebileceği karakterler ve çatışmalar laboratuvarında bulmasına sebep olmuştur. Bu noktada hapisane edebiyatını tartışırken bu edebiyatın nasıl bir belgesel edebiyat türüne işaret ettiğinden bahsetmiştik. Bunun karşılığı sinemada da benzer şekilde işler. Güney'in Yol ve sonrasında Duvar filminde yer verdiği karakterler direkt olarak kendi hapisane zamanlarındaki tanıklıklardan esinlenilerek üretilmiştir.

Güney'in sinema üretimindeki bu noktalar göz önüne alındığında Türkiye'de üretilen Kürt sinemasını kuramlaştırırken bir "mahpusluk sineması" tanımı yapılabileceğini ileri sürüyorum. Bu tanımlamadaki mahpusluk sadece Güney'in fiziksel olarak hapisanede sinema üretimine işaret etmez. Mahpusluk, sinema üretiminin her ya da herhangi bir aşamasına, yani düşünmeye, fikre, hikâyeye, karakterlere, dile, sese, temsiliyete dayatılmış kalıplar / hücrelerdir. Bu kalıpların yıkıldığı ya da hiçe sayıldığı durumlarda

¹¹ Senaryonun ilk taslağında filmin adı Bayram'dır ve beş değil on ana karakter vardır. Ancak filmi çekecek olan Şerif Gören o dönemin koşullarını da düşünerek karakter sayısını altıya indirir. Filmin kurgu aşamasında Güney çekilen materyalin niteliğine göre karakter sayısını beşe indirecektir.

sansüre, gözaltına alınmaya, yönetmenin kendini hapisanede, demir parmaklıkların ardında bulunduğu durumlara yol açması tehdididir. Bu tehdidin üretimi doğrudan etkilemesi, şekillendirmesi, dönüştürmesi ve kendini estetize etmesi durumlarıdır. Naficy'nin de belirttiği üzere Güney'in "Türkiye hapisanesi"nde bir yönetmen olduğu düşünülürken buradaki mahpusluk Güney'in bir Kürt ve komünist¹² figür olarak Türkiye genelindeki mahpusluğuna da işaret eder elbette. Yani Güney birçok filmini üç kez girdiği hapisane mekânında yazmış, şekillendirmiş ve üretmiştir, ancak aynı zamanda Güney'in sineması 1970 ve 80'lerde Türkiye'nin sansürlerle, kısıtlamalarla dolu ve darbeleri politik ortamında şekillenmiştir.

Güney özelinde mahpus yönetmen aynı hapisane mekânını paylaştığı mahkûmların hikâyelerini ve kendi gözlemlerini örerken onları bir senaryoya dönüştürür. Hapisane mekânı mahpus yönetmen için uzun saatler kafasını kaldırmadan çalıştığı bir kütüphaneye dönüşür. Ayrıca hapisane mekânının kendisi bir film yapım evi haline gelir adeta ve mahpus yönetmen hapisanede çekim ekibiyle, yönetmen ve oyuncularla bir araya gelerek kafasındaki filmi onlara aktarır. Böylece mahpus yönetmen hapisanenin demir parmaklıklarını aşar ve onun ötesine geçer. Ancak daha önce de altını çizdiğim gibi mahpusluk sineması tanımlamasında sinema üretimi sadece hapisanenin fiziksel mekânından film yapmak olarak algılanmamalıdır. Özellikle günümüz Kürt yönetmenlerinin sinemasına ve üretim koşullarına bakıldığında mahpusluk sineması tanımı için fiziksel hapisaneden sinema üretimi şart değildir. Türkiye'de Kürt bağlamını temsil eden filmler, hem senaryoları itibarıyla hapisane mekânına referans vermek durumunda kalırken, Mizgin Müjde Arslan'ın da bahsettiği gibi Kürt yönetmenlerin film yapma süreçlerinde ve sonrasında illa ki filmlerinin içerikleri sorgulanmış hatta çoğu Kürt filmine gösterim yasağı getirilmiştir. Bu bağlamda mahpusluk sineması tanımı dâhilinde Kürt halklarının Türkiye sınırları içerisinde yaşadıkları mahpus hayat ve mahpusluk altındaki sinema üretimi de bu tanımın mutlaka içinde yer almalıdır.

Bu bağlamda en son örnek Çayan Demirel ve Ertuğrul Mavioğlu'nun yönettiği ve PKK mensuplarının kamp hayatını anlatan Bakur / Kuzey (2015) adlı belgeselidir. Bakur 34. İstanbul Film Festivali'nden son anda eksik belge mazeretiyle çekilmiş ve belgeselin toplu gösteriminin ve yarışmaya katılmasının önüne geçilmiştir. Ancak filmin yönetmenlerinin ve yapımcısı Ayşe Çetinbaş'ın girişimleriyle Bakur birçok alternatif mecrada gösterilmiştir. Bu bağlamda filmin yönetmenlerinden Ertuğrul Mavioğlu politik sebeplerden ötürü 1980 – 1991 yılları arasında 8 yılını hapisanede geçirmiş, Demirel ise Bakur'dan önce Dersim 38 ve 5 Nolu Cezaevi: 1980 – 1982 adlı belgesel filmleriyle, resmi tarihe bir "karşı tarih"le cevap vermiştir. Özellikle Demirel 5 Nolu Cezaevi

¹² Yılmaz Güney yazılarında genelde kendini bu şekilde tanımlar.

belgeselinde, Diyarbakır cezaevinde seksen darbesi döneminde yatmış mahkûmların tanıklıklarını kayıt altına alarak orada yaşanan işkence ve faili meçhul cinayetlere yer vermiş, böylece bu hapishanelerde kayıtlara ve arşivlere geçmeyen olayları belgesel türü yoluyla temsiliyete dönüştürmüştür.¹³

Mahpusluk sineması tanımını bu belgeseller özelinde inceleyecek olursak Güney sonrasında son dönem yönetmenler üzerindeki politik baskılar nispeten daha hafiflemiş olsa da halen Kürt filmleri, gösterimlerinin son anda iptal edilmesi ya da programdan çıkarılması gibi durumlarla karşı karşıya kalmaktadır. Bir yandan da Kürt sineması oluşumuyla birlikte üretilen belgesel ve kurmaca filmler devlet arşivlerinde yer almayan, Kürtlerin sözlü ve öznel tarihlerini film nezdinde belgeleyerek dolaşıma sokar. Böylece Türkiye hapishanesinin sansür yoluyla sinema üretimi üstünde kurduğu baskı devam ederken, Kürt filmleri mutlaka kendine alternatif kanallar yaratarak seyirciyle buluşur. Aynı Güney'in kaldığı fiziksel hapishanenin sınırlarını tanımayan doğası gibi, bir mahpusluk sineması olarak günümüz Kürt sineması bütün kısıtlamalara ve baskılara rağmen her türlü örtülü ve gizlenmiş tarihi temsil etme ve bu temsiliyeti seyirciyle buluşturma yolunu bulmaktadır.

3. BELGESEL Mİ KURMACA MI?

Çayan Demirel'in yukarıda belirttiğim belgeselleri Kürt halkının yakın tarihini tanıklıklarla gün yüzüne çıkarırken Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy'ün İki Dil Bir Bavul (2008) belgeseli temsil ettiği bağlamla daha farklı bir ilişki kurar. Türkiye'nin en batısından en doğusuna gönderilen ve ilk öğretmenlik tecrübesini yaşayacak olan Emre Aydın haritalarda bile gösterilmeyen Şanlıurfa'nın Demirci Köyü'ne atanmıştır. Doğan ve Eskiköy Emre Aydın'ın Demirci Köyündeki öğretmenlik deneyimini kameranın tanıklığıyla kayıt altına alarak bir belgesel filme dönüştürür. Ancak İki Dil Bir Bavul Adana Altın Koza ve Antalya Film Festivallerinde kurmaca filmlerle birlikte yarışmış ve her iki festivalden de ödülle dönmüştür. Bu bağlamda İki Dil Bir Bavul Çayan Demirel'in belgesellerinde olduğu gibi direk kameraya konuşan tanıklıkları kullanmak yerine, İzmirli bir öğretmenin Demirci Köyünde yaşayan, hiç Türkçe bilmeyen ve anadilleri Kürtçe olan çocuklara okuma yazma öğretmek için gösterdiği çabayı kayıt altına almıştır. Bu tür bir belgesel formunda anlatım tamamen Emre Aydın'ın bu köyde yaşadığı kişisel deneyimine dayandığı için İki Dil Bir Bavul'un belgesel niteliği göz ardı edilmiş, 2009 yılında film hakkında

¹³ Bu bağlamda Kürt halkının temsil edilmemiş tarihi belgesel filmlerle dolaşıma sokulmaktadır. Ancak belgesel formu sayesinde gün yüzüne çıkan ve tanıklıklara dayanan bu öznel tarihin içeriği öylesine çarpıcıdır ki zaman zaman Kürt belgesellerinde içeriğin kendisi anlatımın önüne geçer, hatta anlatım neredeyse görünmez hale gelir. Bu nokta Kürt sinemasının kullandığı anlatımın estetik özellikleri açısından önemlidir. Sinema yoluyla ortaya çıkan ve devlet arşivlerinde yer almayan bu kişisel tarihlerin haber değeri sinemasal anlatım değerini aşar ve anlatım ikinci planda kalır.

yazılan çoğu yazıda filmin türü ya kurgu ya da yarı belgesel yarı kurgu gibi tanımlamalara maruz kalmıştır. Bu bağlamda Doğan ve Eskiköy'ün bu filmde kullandığı “hikâye anlatımı” ve bu anlatımla ortaya çıkan filmin ‘kurgu’ değeri ‘belgesel’ bir değere indirgemıştır. Sonuç olarak İki Dil Bir Bavul’un belgesel niteliği göz ardı edilirken Emre Aydın’ın sınıfında hiç Türkçe bilen çocuk olmayışı gibi noktalar kurgu olarak nitelendirilerek filmin alımlanışı ana akım seyirci nezdinde daha hazmedilir bir hale getirilmiştir. Bu örnekte belgesel bir filmi kurgu olarak nitelendirmek, Kürt coğrafyasında yaşanan gerçekliğin nasıl yadsındığını göstermektedir. Böylece belgesel türünün gerçeklik değeri kurmacaya indirgenerek hem bu iki tür arasında bir gerilim ve hiyerarşi yaratılmış, hem de filmin türünün tanımlanışına müdahale edilmiştir. Ancak yönetmenler nezdinde önemli olan filmin türüne yapılan bu müdahaleden çok, kurmaca yaftası sayesinde filmi daha çok izleyiciye gösterebilme imkânının doğmuş olmasıdır. Yine de bu tür karmaşası Kürt coğrafyasında yaşanan ve temsil edilmeyen gerçekliğin ana akım medyada nasıl alımlandığını ve Türkiye’nin batısının doğusuyla ilgili gerçekliğe “bu olsa olsa kurgudur, gerçek olamaz” mantalitesiyle yaklaştığının göstergesidir.



Resim 2. İki Dil Bir Bavul (Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy, 2009)

Diğer bir yandan son dönem Kürt kurmaca filmlerini incelediğimizde çoğunun yaşanmış hikâyelerden esinlenilerek üretildiği rahatlıkla söylenebilir. Örneğin Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy’ün yönettiği Babamın Sesi (2012) filminde, ana karakter Zeynel ve annesi Base’nin hikâyesi büyük ölçüde gerçeğe dayanır. Hatta ilk etapta bir belgesel çekmeyi düşünen yönetmenler sonrasında senaryoya nüfuz eden kurmaca oranının artışıyla onun belgesel statüsünü kaldırmıştır. Ancak bu filmin oluşumu Zeynel Doğan’ın ve ailesinin hayatlarının

bağlamından ortaya çıkmıştır. Aynı ekseninde Rezan Yeşilbaş'ın *Be Deng / Sessiz* (2012) filmi yönetmenin anne ve babasının Diyarbakır cezaevinde geçen anılarından esinlenilerek tasarlanmıştır. Kısa metrajlı film dalında Cannes'da Altın Palmiye'yi alan Yeşilbaş, ailesinin yaşadığı ve temsil edilmesi gereken daha çok hikâye olduğunu belirtmiştir gelecek projelerinden bahsederken. Bu örneklerin işaret ettiği gibi aslında kurgu türündeki Kürt filmleri de yönetmenlerin tanıklıklarından ve kişisel hikâyelerinden oldukça fazla beslenir.

İkinci kez hapisane edebiyatına ve bu edebiyatın gerçek tanıklıklardan esinlenerek bir belgesel edebiyat olarak tanımlanabileceği konusuna dönecek ve aynı ekseninde Kürt sinemasını değerlendirecek olursak Güney'in hapisane mekânında birlikte kaldığı mahkûmların gerçek hikâyelerinden esinlenerek *Yol'un* senaryosu oluşturması gibi, günümüz Kürt kurmaca filmleri de yönetmenlerin tanıklıklarını ve hayat hikâyelerini temsil eder. Bu bağlamda belgesel ve kurmaca türleri arasındaki ayrım Kürt sineması bağlamında o kadar da keskin bir ayrım değildir, bunun aksine özellikle kurmaca filmler için belgesel türüyle geçişkenlik gösteren bir anlatıma sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Bir yandan Kürt kurmaca bağlamı temsil ettiği gerçek hikâyeler nezdinde belgesel türüne yaklaşırken, diğer bir yandan da belgesel türünün gerçeklikle olan ilişkisi *İki Dil Bir Bavul* belgeseli örneğinde yadsınmaktadır. Bakur örneğinde ise daha önce de bahsettiğim gibi belgeselin seyirciyle buluşması eksik belge bahanesiyle son anda engellenmiştir. Yılmaz Güney döneminden beri Kürt filmleri salt sanatsal değeriyle değerlendirilmemiş, bu filmlerin alımlanışı direkt olarak politik olmuştur. Ulus/devlet hegemonyası altında buna elbette birçok farklı neden bulunmuştur, ancak Kürt sineması bir yazılı arşive sahip olmayan, geçmişi kendisi tarafından belge altına alınamamış Kürt halkı için adeta bir 'kurgusal arşiv' işlevi görmektedir. Diğer bir ifadeyle Kürt filmleri ulus/devletin kahramanlıkla dolu ulusal tarihinde yer almayan bir 'karşı tarihi' temsil eder niteliktedir. Kürt halkının devletin tuttuğu yazılı kaynaklarda ve arşivlerde belgelenmemiş tarihi Kürt belgesellerinde tanıklıkların ifadeleriyle ve kameranın şahitliğiyle görsel bir belgeye dönüşür. Ana akım medyada temsil edilmeyen ve devlet arşivlerinde yer almayan bu gerçeklikler sinema yoluyla dolaşıma girince elbette devletin ilk tepkisi bu sinemayı sansürlemek, filmlerin ulusal ve uluslararası gösteriminin önüne geçmek ve gerekirse yönetmenleri gözaltına almak olacaktır. Ulus/devletin "büyük anlatı"sında yer almayan bu karşı tarih filmlerle dolaşıma girince devletin dayandığı tarihi temeller sarsılmaktadır. Ancak ne zamanki Kürt filmleri 'kurmaca' etiketiyle dolaşıma girer, o zaman bir nebze de olsa Kürt sineması üstündeki bu baskı azalır.

Kürt sineması üstündeki baskılar ve sansürler devam ediyor olsa da bu kısıtlamaları temsiliyete dönüştüren Kürt sineması devletin kendi diskuruna uymayanlar üstünde yaratmaya çalıştığı mahpusluğu ifşa eder. Ancak burada

saydığım bütün Kürt filmlerinde antidemokratik yaptırımlara getirilen eleştiriler kadar Kürt halkının ataerkil yapısı, töre ve geleneklerin baskısı, kadınların sosyal statüsü de Kürt filmleri aracılığıyla sorunsallaştırılır. Aksi geçerli olsaydı Kürt filmlerinin propaganda değerini de bu bağlamda tartışıyor olurduk. Burada tartışılan ‘mahpusluk’ kavramı bir yandan devletin Kürt temsiliyetini kısıtlamasıyla yaratılan mahpusluktur, bir yandan da ataerkil yapının, töre ve geleneklerin yarattığı mahkûmiyet de Kürt sineması yoluyla sorunsallaştırılır.

4. SONUÇ

Bu makalede öncelikle Kürt sinemasının oluşumu tartışılmış, sonrasında Türkiye’de üretilen Kürt sinemasına odaklanılarak bir ‘mahpusluk sineması’ tanımı yapılmıştır. Yılmaz Güney’in özellikle son dönem filmlerini hapisane evreninde yazıp yönlendirmesine dayanan bu tanımlamada mahpusluk sineması sadece fiziksel hapisane mekânından film yapmak olarak sınırlandırılmaz. Günümüz Kürt sinemasının oluşum koşulları ve sansürle mücadele süreçleri dikkate alındığında Güney’i fiziksel olarak sınırlayan hapisaneden üretimin benzer koşulları Kürt yönetmenler için Türkiye’de geçerlidir. Ayrıca Kürt filmlerinde temsil edilen olayların ve yaşanmışlıkların devletin tuttuğu ulusal arşivlerde bir temsiliyeti olmadığı için, yani Türkiye’de yaşayan Kürt halklarının maruz kaldığı faili meçhul cinayetler ve işkencelerin devletin kayıtlarında bir yeri olmadığı ve ana akım medya bu tür gerçeklikleri görmezden gelmek durumunda kaldığı için Kürt sineması özellikle belgesel türüyle bu yaşanmışlıkların temsil edildiği kurgusal bir arşiv haline gelir. Kürt kurmaca filmlerinin hemen hemen hepsinde de yaşanmış ancak temsiliyete dönüşmemiş olaylar sinema yoluyla ortaya çıkartılmış ve dolaşıma sokulmuştur. Bir yandan da Kürt kurgu ve belgeselleri halen kendi estetik sinema dilini oluşturma yolundadır ve anlatılacak daha çok hikâye, temsil edilmeyen ancak belgelenmesi gereken daha çok olay vardır ve bunlara gün geçtikçe yenileri eklenmektedir.

KAYNAKÇA

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

Arslan, Mizgin Müjde, “Kürt Sineması” <http://www.sinemayakurdi.com/film-gotar-makaleler/25-gotar-makaleler/993-kurt-sineması-yazan-mizgin-mujde-arslan.html> (20 Aralık 2015).

Benge, A. (1985), “Güney, Turkey and the West: An Interview”, *Race & Class* 26 (3).

Bezar, Miraz (2009), *Min Dit: The Children Of Diyarbakir*, Bezar Film.

Çiçek, Özgür (2011), “The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey”, *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 1, <http://www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html> (20 Aralık 2015).

Çiçek, Özgür (2014). “The Old and New Ways of Kurdish Filmmaking in Turkey: Potentials and Risks”, Murat Akser ve Deniz Bayraktar (Der.), *New Cinema, New Media* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing).

Doğan, Özgür ve Orhan Eskiköy (2009), *İki Dil Bir Bavul*, Bulut Film.

Foucault, Michel (1995), *Discipline & Punish* (New York: Vintage Books).

Güney, Yılmaz (1982), *Yol*, Güney Filmcilik Sanayi ve Tic. A.Ş.

Güney, Yılmaz (1997), *Yılmaz Güney: İnsan, Militan ve Sanatçı Yılmaz*, Güney Filmcilik Sanayi ve Tic. A.Ş.

Güney, Yılmaz (1997), *Yol: Senaryo*, Güney Filmcilik Sanayi ve Tic. A.Ş.

Ipekçi, Handan (2001), *Büyük Adam Küçük Aşk / Hejar*, Video Express.

Kılıç, Devrim (2009), “Kürt Sinemasının Yükselişi”, Arslan, Müjde (Der.), *Kürt sineması: Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır* (İstanbul: Agora Kitaplığı).

Kıyafet, Hasan (1990), *Mağpus Yılmaz Güney* (İstanbul: Varlık Yayınları).

Larson, Doran (Summer 2010), “Towards a Prison Poetics”, *College Literature*, 37 (3).

Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press).

Öz, Kazım (1999), *Ax / The Sand* Yön. Kazım Öz, Mezopotamya Sinema.

Özdoğan, Başak Deniz (2008), “Experience of September 12 Coup D'état in Turkish Novels of 1980s”, *Yüksek Lisans Tezi*, Boğaziçi Üniversitesi, ATA Enstitüsü.

Zarakoğlu, Ragıp (2011), “Yeni Seslere Başlarken”, <http://www.demokrathaber.net/kitap/ragip-zarakoluna-mahsus-mahal-odulu-h5930.html> (Erişim: 20 Aralık 2015).