

KÜRESELLEŞME VE KIRGIZİSTAN SİNEMASI: BİR 'YABANCI SİNEMA' DİLİ ÜZERİNE OKUMALAR*

Murat İRİ**

Öz

Bir filmin yapısının mikro boyutlarını mizansen/mise-en-scene (sahneleme/filme alınmış olaylar) ve mizanaşat/mise-en-shot (çekim/olayların filme alınış yöntemi) oluşturur. Diğer bir deyişle mizansen filmin öyküsü, mizanaşat da filmin söylemidir. Filmde ne anlatılıyor sorusu mizansene yani öyküye yönelirken, nasıl anlatıldığı mizanaşata yani filmsel söyleme yöneliktir. Sinema sanatının temelinde, mizansen ile mizanaşat arasındaki etkileşim bulunur. Bu bağlamda Buckland'e (2003) göre mizanaşat, sinema dilinin global anlaşılabilirliğinde başat rol oynar. Buckland bu yargısını Rus yönetmen Eisentein'a müracaat ederek açıklar. Kırgız Film Stüdyosu'nun kuruluş tarihi 1941'den günümüze yaklaşık 150 uzun metrajlı anlatı filmi çekilmiştir. Bir yabancı sinema olarak bu filmlerin mizanaşatlarının ayrıntılı bir analizi bize Buckland'in küresel anlaşılabilirlik yaklaşımına katkıda bulunmamıza yardım edebilir. Çalışmanın amacı, araştırma evrenini oluşturan filmlerin özellikle uzun çekimlerinin, alan derinlikli görüntülerinin ve devamlılık kurgularının bir yabancı olarak bize neler anlattığını anla(t)maya çalışmaktır. Çalışma ile ilgili en önemli nokta, ele alınan 27 filmin sadece yukarıda söz edilen filmsel söylemlerinin çözümlenmesidir. Diğer bir deyişle, sözlü diyaloglar/monologlar araştırmanın boyutları dışında yer bulan alanlar olarak konumlandırılmış, bir yabancı olarak bize sadece sinema dilini anlamaya çalışmak kalmıştır. İlk ve son sahnelerin neler olduğu yani ilk görüntü ve son görüntünün ne olduğu, başkarakterlerin kimler olduğu ve filmlerde görülen/kullanılan küresel markaların neler olduğu da çözümlenmiştir.

Anahtar sözcükler: Mizanaşat, uzun çekim, alan derinliği.

Abstract: Globalization and Kyrgyzstan Cinema: Readings on a 'Foreign Film' Language

The micro properties of a film's structure fall into two main categories, mise-en-scene (staging) and mise-en-shot (shooting). In other words what is narrated in a film is the question of mise-en-scene and how it is narrated is the question of mise-en-shot. Shortly mise-en-scene is said to be the story and mise-en-shot is the discourse. The concept of 'narrative' refers to what happens in films and 'narration' refers to how that narrative is presented to the film spectator. The art of film making involves the interaction between the filmed events (mise-en-scene) and the way they are filmed (mise-en-shot). In this sense, according to Warren Buckland (2003), mise-en-shot plays the primary role in the global understanding of film language. Buckland explains this by applying to Russian director Sergei Eisenstein. From its establishment in 1941 to the present Kyrgyz Film Studio produces nearly 150 feature films. A detailed analysis of these films may help us contribute to Buckland's global understanding theory. Aim -as a foreign film audience- of this paper is to understand and to analyse

* Bu çalışma 28-31 Mayıs 2007 tarihlerinde gerçekleştirilen III. Uluslararası Türk Uygarlığı Kongresi: Küreselleşme ve Türk Uygarlığı'nda sunuldu. Katkılarımdan dolayı Stambulbek Mambetaliev'e teşekkür ederim.

** Yrd.Doç.Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü, mirim@istanbul.edu.tr.

what long takes, depth of fields and continuity editings in the films that constitute the research cosmos tell.

Key words: *Mise-En-Shot, long take, depth of field.*

“Görünen, dünya ile ilgili her zaman birincil insani enformasyon kaynağı olmuştur.”
John Berger (1991: 50)

GİRİŞ

Göran Therborn, “Küreselleşmeler-Boyutları, Tarihsel Dalgaları, Bölgesel Etkileri, Normatif Yönetişim-” (2000) başlıklı makalesinde küreselleşme sürecini altı tarihsel dalga halinde dönemleştirerek tartışır. Birinci dalga Hıristiyanlık, Hinduizm, Budizm ve İslam gibi dinlerin yayılımyken, ikincisi 15. yüzyılın sonlarında ve özellikle 1492’de Amerika’nın keşfi ile Avrupalı tüccar-askerlerin sömürü istilaları, üçüncüsü ilk küresel savaşlar olarak da adlandırılabilir olan 1700-1815 tarihleri arasındaki İspanya Savaşları, Avusturya Veraseti ve Napolyon Savaşları, dördüncüsü 19. yüzyıl ortalarında başlayan ve 1918’de 1. Dünya Savaşı’nın bitmesi ile son bulan dönem, beşincisi 2. Dünya Savaşı ve peşinden gelen NATO-Varşova Paktı kutuplaşmasında oluşan Soğuk Savaş yılları, altıncı dalga ise önceleri 1980’lerde Reaganizm ya da Thatcherizm olarak da anılan neoliberal ekonomi politikaları çerçevesinde görülen, zamanla postmodernizm adı altında çok kültürlü, olabildiğince medyatik ve internet sayesinde yayılımcıdan ziyade evrenselci ortamlar oluşturan, İngilizce egemen ortamlardır. Genellikle ABD ve İngiltere’den diğer ülkelere haber, müzik, film ve diziler gönderilir (Akşit 2006).

Belgesel filmler yapmak için temelleri atılan Kırgız Film Stüdyosu'nun kuruluş tarihi olan 1941 yılı, tam da beşinci dalganın gelmeye başladığı döneme rastlar. Bu tarihten günü-

müze kadar yaklaşık 150’si uzun metrajlı anlatı filmi olmak üzere 500’e yakın film çekilir.¹ Dolayısıyla Kırgızistan sineması kıyılarına 1941’den günümüze beşinci ve altıncı küreselleşme dalgaları vurmuştur denebilir. Buradan hareketle Kırgızistan sineması küreselleşme bağlamında 1991 öncesi yani Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) dönemi ve 1991 sonrası yani SSCB sonrası dönemi olmak üzere iki dönemde incelenecektir.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bir ‘yabancı sinema’ dili olarak Kırgızistan filmlerini inceleyeceğimiz bu çalışmada, üzerinde durulacak iki önemli kavram, filmin yapısının mikro boyutları olan ‘mizansen/mise-en-scene’ (filme alınmış olaylar) ve ‘mizanaşat/mise-en shot’tır (olayların filme alınmış yöntemi). Diğer bir deyişle mizansen filmin öyküsü, mizanaşat da filmin söylemidir. Filmde ne anlatılıyor sorusu mizansene yani öyküye yönelikken, nasıl anlatılıyor sorusu mizanaşata yani filmsel söyleme yöneliktir. Sinema sanatının temelinde, mizansen ile mizanaşat arasındaki etkileşim bulunur. Bu bağlamda Warren Buckland’e göre (2003) mizanaşat, sinema dilinin global anlaşılabilirliğinde başat rol oynar. Buckland bu yargısını Rus yönetmen Sergei Eisenstein’a müracaat ederek dillendirir. Bir yabancı sinema olarak bu filmlerin mizanaşatlarının ayrıntılı bir analizi bize Warren Bucland’ın yukarıda söz ettiğim yaklaşımını doğrulamamızda önemli ipuçları verebilir. Çalışmada amacımız, ulaşabildiğimiz kadar Kırgızistan filmini seyredip, bu filmlerin mizanaşatlarını oluşturan uzun çekimlerin, alan derinlikli görüntülerin ve devamlılık kurgularının bir yabancı ola-

rak bize neler tasvir ettiğini anla(t)maya çalışmaktır. Burada ayrıca filmlerin ilk ve son sahnelerinin neler olduğunu yani ilk görüntü ve son görüntünün ne olduğunu, ana temalarını, başkarakterlerinin kimler olduğunu, filmlerde (varsa) üst sesin kime ait olduğunu ve filmlerde görülen/kullanılan küresel markaların neler olduğu çözümlenmeye çalışılmaktadır.

Ayrıntılı bir analize geçmeden önce de Kırgızistan sinemasının kavramsal olarak nasıl bir sinema olduğunu Laura Marks'ın (2001) 'kültürlerarası sinema' yaklaşımını kriteriz alarak açıklayacağız ve söz ettiğimiz küreselleşme sürecinde Kırgızistan sinemasının kısa bir tarihçesini vereceğiz. Sonuç bölümünde ise tüm bu veriler ışığında günümüz Kırgızistan sinemasının politik/ideolojik olarak nerede durduğu tespit edilmektedir.

Çalışma ile ilgili en önemli nokta, ele alınan 27 filmin sadece yukarıda söz edilen filmsel söylemlerinin çözümlenmeye çalışıldığıdır. Diğer bir deyişle, sözlü diyaloglar/monologlar araştırmanın boyutları dışında yer bulan alanlar olarak konumlandırılmış, bir yabancı olarak bize sadece sinema dilini anlamaya çalışmak kalmıştır.

Küreselleşme Sürecinde Orta Asya'daki² Kırgızistan Sineması: Bir Kültürlerarası Sinema Deneyimi

Sinema üzerine çalışmasında Gilles Deleuze (1989) kritik bir dönemeç olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde 'hareket imgesi' sinemasından 'zaman imgesi' sinemasına geçişten söz eder. Klasik anaakım sinemayı 'hareket imgesi' ile tanımlar. Burada mantıksal neden-sonuç ilişkileri etrafında zaman-mekan bütünlüğüne sahip tutarlı kurmaca dünyalar kurulur. İmgeler kendi içinde tanımlanabilir ve ayrırtedilebilir niteliktedir.

Hareket-imesi, etki tepki süreçlerini tetikleyen duyu-motor devinim bağlantılarına seslenir ve karakterlerin duyumlara tepki vermesi ilkesi etrafında kurulur. İzleyici karakterle özdeşleşir ve böylece kendisini duyu-motor devinim sürecinin parçası olarak algılar. Bu, ana karakter etrafında örgütlenen eylem sinemasıdır. Böylece anlatı, temel çatışmalar içeren durumların ortaya konması ve daha sonra bu çatışmaların anlatı mantığı içerisinde ana karakter aracılığıyla çözümlenmesi biçiminde ilerler. Duyu-motor devinim bağlantılarına seslenen böyle bir anlatı akışı aynı zamanda genel geçer düşünme biçiminin gereğini yerine getirecek, yaşadığımız dünyanın olası tüm dünyaların en iyisi olduğunu, Tanrı'nın ya da ilahi ruhun gözetiliğinde aydınlık bir geleceğe yöneldiğini telkin eden hakikat sisteminin boyunduruğunu güçlendirecektir (Suner 2005: 121).

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde 'hareket imgesi' sineması tıkanır. Bu dönemde Avrupa'da akla, bilime, ilerlemeye ilişkin inancın geri dönülmez biçimde yıkıldığı bir alt-üst oluş yaşanmaktadır. Yıkılmış, enkaza dönmüş, yeniden kurulmaya çalışılan Avrupa kentlerinde, insanların 'nasıl tepki göstereceklerini bilemedikleri durumlar', 'nasıl tanımlayacaklarını bilemedikleri mekan türleri' ortaya çıkar. Deleuze'un 'öylesine herhangi-mekan' (any-space-whatever) diye tanımladığı bu mekanlar, hareket imgesinin nedensellik ve eylemlilik üzerine kurulu mantığının artık işlemez olduğu noktada, yeni bir sinemanın oluşumunu tetikler. Süreklilik duygusuyla bütünlüklü bir yapıda sunulan mekanlar şimdi kopuk kopuk parçalara ayrılmıştır. Mekanlar nedensellik yasalarına boyun eğmezler, akıldışı, bağlantısız ve şizofrendirler artık. Eylemliliğin yerini, bir 'görme sinema' olan 'zaman-imesi si-

neması' alır. Dışsal, kronolojik, kodlanmış zamanla değil, doğrudan somut 'süre' ile ilişkili bir kavram olan 'zaman-imgesi', nedensellik bağlantısının dışında çalışır. Zaman-imgesinde durumlar eylemlilik üretmez. Savaş sonrası Avrupası'nda ortaya çıkan 'zaman imgesi' sineması, bir eylemsizlik, bekleme, tükenme sinemasıdır.

Duyu-motor devinim süreçlerini harekete geçiren hareket-imgesinin yerine, şimdi saf optik-ses durumundan oluşan yeni bir imgeyle karşı karşıyayız. Hareket-imgesinde, önceden belirlenmiş, belirli bir eylemin ortaya çıkması için özel olarak oluşturulmuş mekanlar sözkonusuyken, saf optik-ses imgeler 'öylesine-herhangi-mekanlar'da oluşur. Zaman-imgesinin ortaya koyduğu durumların belirli ve özel bir içeriği yoktur. Gündelik hayatın sıradan ayrıntılarından, son derece sıradışı, hatta sınır durumlarına kadar uzanabilirler. Bu imge en çok öznel imgelerde, çocukluk anlarında, düş ve fantezilerde belirginleşir. Optik imgede, duyu-motor devinim kapasitesini etkisiz hale getiren 'fazla güçlü' bir şey vardır. Bir imgeyi algıladığımızda daima ekonomik çıkarlarımız, ideolojik inançlarımız ve psikolojik taleplerimiz bazında algılamak istediğimiz tarafını algılarız. Bu anlamda normal olarak yalnızca 'klişe'leri algılarız. Saf optik-ses imgesi, şeyin kendisini, düzenlamıyla, tüm aşırı dehşeti ya da aşırı güzelliğiyle ortaya çıkaran, radikal ve açıklanamaz vasfıyla metaforuz bir imgedir.

Savaş sonrasında ortaya çıkan İtalyan yeni gerçekçiliği 'hareket-imgesi'nden 'zaman-imgesi'ne geçişin en belirgin örneğidir. Bununla beraber Deleuze'den esinlenerek yapılan çalışmalar 'zaman-imgesi'nin günümüz sinemasındaki karşılığının özellikle Batı-dışı yeni dalga sinemalarda da bulunabileceğine dikkat çeker. Bu bağlamda Laura Marks

'kültürlerarası sinema'dan sözeder. Bu yeni tür, iki ya da daha fazla kültürel bilgi rejimi arasında yaşama deneyimini konu edinir. Görsel kaydın, tarihsel deneyimleri ve belleği temsil etme yeteneğine şüpheyle yaklaşan 'kültürlerarası' filmler, resmi tarih söyleminin çarpıtılmış, yanlış temsillerinin karşısına 'doğru temsiller' koymaya çabalamazlar. Bunun yerine tam da belleğin temsilden kaçan, görsel temsil kodlarına sığmayan, temsil edilemez yönüne dikkat çekerler. Burada genelde Orta Asya, özelde de Kırgızistan sinemasının bir 'kültürlerarası sinema' olduğu iddia edilmektedir. Çünkü Kırgızistan sineması da bir kültürlerarası sinema olarak İran ya da yeni Çin sineması gibi sıradışı durumları değil, gündelik hayata ait basit ayrıntıları gösterirken, tıpkı 'optik imge'de olduğu gibi, bellekteki sanal imgeleri harekete geçirerek, kendi üstüne kapanmayan, sonuca ulaşmayan, ucu açık bir imge tipi yaratmaktadır. Bu 'açık imge'nin muğlak, tanımlanamaz, istikrarsız bir yanı vardır Nereye bağlanacağı, ne anlama geldiği belirsiz biçimde, kendinden önce ve sonra gelen imgelerle net biçimde ilişkilendirilemeden asılı kalır anlatının içinde. Belirli bir anlama sabitlenemeyen imge, farklı çağrışımlara, bellek süreçlerine açılır; ne Rus'tur ne Kırgız, ne Ortodoks ne Şaman ve ne de İslam.

Belirli bir sonuca ulaştıran bir yapı izlemek yerine, hiçbir yere varmayan, çözüme kavuşmayan, sıradan, gündelik durumlara odaklanır bu filmler. Diğer bir deyişe aslında hiçbir şey olmaz. Anlatı mekanı içinde etkinlik gösteren, durumlara tepki veren, olayları sonuca ulaştıran karakterlere de rastlamayız. Tersine karakterleri tanımlayan bir tür bekleyiş, geri çekilme, eylemsizlik durumudur. Deleuze'un zaman-imgesi sinemasına benzer biçimde özellikle 1991 öncesi Kırgızistan filmlerindeki karakterler de, eyleme geçen değil, gören, izleyen karakterlerdir. Bu an-

lamda tıpkı İtalyan yeni gerçekçiliğinde ve yeni İran sinemasında olduğu gibi, Kırgızistan filmlerinde de çocuklar öykü içinde önemli roller üstlenir; *Maimil* (Abdikalikov/2001), *Ak Keme* (Şamşiev/1977), *Çocukluğumuzun Gökyüzü* (Okeev/1966). Yukarıda sözettiğim ayrıntılı uzun çekim-alan derinlikli görüntü-devamlılık kurgusu-ilk/son sahne-ana tema-başkarakter-üst ses analizine geçmeden önce küreselleşme sürecinde Kırgızistan sinema tarihi üzerinde durmakta yarar var.

Kırgızistan Sinema Tarihi: Nereden Nereye?

Kırgızistan'ın ilk uzun metrajlı anlatı filmi 1955'te Vasili Pronin'in çektiği ve Mosfilm adlı Rus film yapım şirketinin prodüksiyonu olan yerel konulu *Saltanat* filmidir. Kırgızfilm yapım şirketinin ilk prodüksiyonu ise Ivan Kobzyev'in 1957'de yönettiği *My Mistake (Benim Hatam)* filmidir. Kırgızistan sineması, diğer Orta Asya sinemaları gibi kendini 1960larda ispat eder. Stalin'in katı tutumu yavaş yavaş kalkmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak da özellikle sanat alanındaki 'resmi anıtsallık' terk edilmeye yüz tutar. Partinin izin verdiği ölçüde daha gerçekçi ve kişisel sinemanın önü açılır. Sinemaya büyük ödenekler ayrılır. Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'un öykülerini ilk kez Larissa Shepitko, *Heat (Isı)*/1963 ve Andrei Konchalovsky, *The First Teacher (İlk Öğretmen)*/1965 adı altında filme çeker. Kırgız sinemasında Tolomuş Okeev önemli bir yönetmen olarak yerini alır. Filmleri kendine özgü nazik bir kamutanrıçı/panteistik sinema örneği teşkil eder. Küçük nüansların, güzel ayrıntıların sinemasıdır. Kırgızistan sineması Orta Asya'da eşi olmayan bir örnektir çünkü Cengiz Aytmatov'un yazarlığı ile anılır. Öykü ve senaryoları sadece ülke-

nin sinema klasiklerinin temeli değil, aynı zamanda estetik örnekleridir. Sadece birkaç filmde çalışmış olsa da Okeev'in yönetmenliğinde çok etkilidir. Okeev minimalist ve gündelik hayatla ilgili öykülerini kır manzarası içinde anlatır. Gelişmişlik değil, yoksulluk ve geri kalmışlık üzerinde durur (Möller 2003).

Kadim kültürel formlar Kırgız filmlerinin yapısına ve tonuna içkindir. Örneğin bir söyleşisinde Aktan Abdikalikov geleneksel Kırgız sanatından çok etkilendiğini ve bunun filmlerinde açıkça görülebileceğini söyler. Kültürel miras filmlerin genelindeki kırsal yaşamın kendisi olarak egemen fonder. Yönetmenler ülke coğrafyasındaki her dağ, taşı, kayayı, hayvanı ve yerel çadırı bilir gibidir (Jones 2003). Bu aslında, mekan ve sözlü kültür demek olan göçebe yaşamının bir yeniden üretimidir ve 1991'de Sovyetler Birliği'nden ayrılma ile dünyanın bir ulusal alımlanması yeniden inşa edilmeye başlanır. Etnografik çevrenin görselleştirilmesi önem kazanır. Bağımsızlıktan sonra Sovyet sansürünün ortadan kalkması ile tarihsel resim üç kategoride filmleştirilir:

1. Sovyet otoritesinin kuruluşunun gözden geçirilmiş tarihi,
2. En yeni tarih ya da Stalin baskısından durgunluk dönemine,
3. Güncelle açık diyalog. Yönetmenler sadece ulusal konulara ya da tarihsel geçmişe kafa yormaz aynı zamanda yoksulluk gibi modern gerçekleri kavramanın olasılığını da cesurca işlerler (Abıkeeva 2003a).

Bağımsızlık Sonrası Kırgızistan Sinemasında Ulusal Kimliğin İnşası

1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından Kırgızistan'ın endüstriyel bir ekonomiden 3. dünya ekonomisine gerilediği söylenebilir. Bir gecede Asyalı bir ülke ola-

rak Çin, Afganistan, İran ve Türkiye'nin komşusu olur ve ülkede pek çok ideolojik ve dinsel hareket başlar. Bu bağlamda, 1. Pan-Türkizm fikri, 2. Avrasya fikri, 3. İslamlaşma fikri, 4. Batı tarzı demokratik toplumsal örgütlenmeler fikri gibi dört yaklaşım popüler olur. Bu fikirlerin sıradan insanın gündelik hayatındaki söylemsel boyutu ise şöyle sıralanabilir: 1. Eski Sovyet sistemini özlemle aramak, 2. Erkek egemen toplumun ulusal gelenek ve göreneklerine sarılmak, 3. Gündelik hayatı İslami kurallara göre düzenlemek, 4. Modern bir demokratik toplum kurmak.

Toplumsal değişimlere ilk yanıtı kültür ve sanat, özellikle de sanatın en dinamik dalı olan sinema verir. Konumuz bağlamında ise Kırgız yönetmenlerin kendilerine özgü bir yol oluşturduğunu belirtebiliriz: Geleneksel kültürün idealizasyonunun yeniden inşası. Diğer bir deyişle Aktan Abdikalikov, Artıkpay Süyündükov ve Bekhan Aitkuluyev gibi yönetmenlerin oluşturduğu 90lar kuşağı, Tolomuş Okeev ve Bolatbek Şamşiev gibi ustaların temsil ettiği 60lar kuşağının hedeflerini benimser. Aradaki fark, 60lar kuşağının Cengiz Aytmatov ve Muhtar Ayzov'un edebi ürünlerinden yararlanmasıyken, 90lar kuşağının görsel estetiğe önem vermesidir. Filmlerde modern Kırgız kimliğinin en önemli sorunları formüle edilmeye çalışılır (Abıkeva 2003b). Abdikalikov'a göre bu kimliğin adı 'kurak'tır, yani yamaışı battaniye yapma tekniği (Abıkeva 2003c). Diğer taraftan, özellikle 1991 sonrası Kırgızistan filmlerinde çocuklar öykü içinde önemli roller üstlenir; *Maimil*, *Beshkempir* (Abdikalikov/1998), *Ata Mirası*, *Kardeşim İpek Yolu* (Marat Sarulu/2001), *Umutla* (Marat Sarulu/1993). Bu, Freud'un bireylerin çocukluk anılarıyla uluslararası arasında kurduğu analogi ile açıklanabilir. Freud'a göre, bir ulusun kendine ilişkin sa-

hip olduğu efsane ve mitler, bireylerin çocukluk anılarının 'perde anı' yapısına benzer. Bir diğer deyişle, ulusal efsane ve mitler, hatırlanmayan başka şeylerin yerine geçen ikame anlardır (Freud 1986: 48'den akt. Suner 2005: 99). Filmleri bir toplumun kolektif rüyaları olarak alırsak, bu filmlerin sil başa dönüp kapitalist ve ulusal bir kimlik edinmenin çabalarının bir gayreti/ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Post-Sovyet dönemi Kırgızistan sineması, devletin maddi desteği olmadığından, parasıyla film izlemeye gelecek seyirciyi işin içine katarak film yapmanın önemini anlama dönemidir.

1991 öncesi sinemada Kırgız ulusu kendine özgü bir ulus değil, sosyalizm içinde anlam taşıyan bir ulus olarak çizilmekte ve SSCB özelinde dünya vatandaşlığı idealize edilmekte. Yerel değerler dini değerlerle harmanlanıp onaylanarak yeniden üretilmekle beraber, milliyetçi görüntüler yavaş yavaş 70 sonları ve 80ler boyunca yapılan filmlerde görülmeye başlanıyor. 1991 sonrası sinemada ise filmleri, ulus-altı yerel kimlik ile ulus-üstü dini kimliğe eklenen bir kimlik olarak ulusal kimliği yeniden inşa eden araçlar biçiminde okuyabiliriz. Diğer bir deyişle, karmakarışık kimliklerin inşa edildiği bir sinema.

BULGULAR

Uzun Plan Sahneler

Uzun plan, zamansal olarak uzun süreli çekim demektir. Burada 'uzun'dan ne kastedildiği belirsiz olmakla beraber film analisti Barry Salt'un araştırması yol gösterici olabilir (Buckland 2003: 12). Salt, belirli dönemlerin Hollywood filmleri üzerine yaptığı ayrıntılı araştırmada, örneğin 40lı yılların filmlerinde ortalama çekim süresinin 9 saniye olduğunu bulgular. Diğer bir deyişle ortalama her 9 saniyede bir sahne değişmektedir. Buna bağlı olarak 50 saniye ve üstü süreli çe-

kimler bu çalışmada uzun plan olarak kabul edilmiştir. Uzun plan sahnelerde dramatik yapının altı çizilir. Oyuncular ve çevre arasında bir kaynaşma yaratılır. Ancak seyirciyi aksiyondan uzaklaştırma tehlikesi de söz konusu olabilir.

Araştırma kapsamında izlenen filmlerdeki uzun plan sahnelerde; kamera kullanan kız, ormanda atış talimi yapan erkek: *Cennetin Kuşları* (Asyrankulov/2006), Kırgızistan haritası önünde tartışan kravatlı takım elbiseli erkekler, köyde olanları uzaktan seyreden ahbab çavuşlar, özel mülkiyeti temsil eden ve evlerin sınırını belirleyen çitlerin önünde sohbet edenler, Kırgızistan bayrağı önünde tutanak yazan polis: *Saratan* (Abdicabarov/2005), yemek masası-televizyon-semaver birlikteliği: *Saratan, Virajlı Yol* (Azemoğlu/2000), *Ağıtçı* (Süyündükov/1992), tütsü yakıp okuyup üfleyerek şifa dağıtan kadın: *Saratan, Erik Ağacı Hikayesi* (Duyşekeev/1989), oğluna öğüt veren baba: *Ata Mirası* (Egen/2005), kötü adamla anlaşıp tokalaşan dede: *Şumkar* (Abikeev/2002), ayyaş babasına sahip çıkan genç erkek, ayyaş babasıyla kavga eden genç erkek: *Maymun* (Abdikalikov/2001), televizyonda Manas okuyan yaşlı geleneksel kıyafetli Kırgız kadın, ağlayan modern kıyafetli kravatlı erkek, evin avlusunda iş gören kadın ve erkekler, erkeğin önünde diz çöküp yalvararak ağlayan kadın, çadırda ağıt yakan kadınlar: *Ağıtçı*, kadın-erkek arasında cinsel birleşme: *Ağıtçı, Erik Ağacı Hikayesi, Beyaz Parsın Nesli* (Okeev/1984), çadırın içinde hamur açan kadının yanında erkek erkeğe sohbet, evlenme töreni, hasta yatağında konuşan sakallı yaşlı yerel dede: *Erik Ağacı Hikayesi*, apartman merdivenlerinde yan yana oturmuş konuşarak ağlayan yaşlı kadınlar: *Apartment Merdiveni ve Asansör* (Kamçibekov/1984), komuz çalan erkekler:

Beyaz Parsın Nesli, Zor Geçit (Ubukeev/1964), *Isık Gölün Laleleri* (Şamşiev/1971), esir düşmüş erkeği kurtaran kadın: *Beyaz Parsın Nesli*, fabrikada votka içen erkekler: *Ulan* (Okeev/1977), taş heykel –balbal- önünde sohbet eden erkekler: *Çocukluğumuzun Gökyüzü* (Okeev/1967), komuz çalan kadınlar, çadır köy meydanında/açıklık alanda çay içip yemek yiyen-eğlenen halk: *Çocukluğumuzun Gökyüzü, Isık Gölün Laleleri*, at süren erkekler: *Zor Geçit*, pazar yerinde et kesen erkek kasap, evde yaşlı kadına ve komuz çalan kravatlı erkeğe hizmet eden küçük kız, arabada sohbet eden erkekler, evde dikiş dikerken kocasının çocuklarına kızıp bağırması üzerine ağlayan kadın: *Kesişen Yollar* (Süyündükov/1987), yaşlı kalpaklı erkekten öğüt alan genç kadın: *Sevgi Yankıması* (Şamşiev/1975), yanında kızı/karısı olduğu halde araba kullanan erkek, telefonla konuşan erkek: *Kızıl Elma* (Okeeva/1973), Kırgız halk kahramanı ile Rus askerinin konuşması: *Isık Gölün Laleleri*, iş arayan erkek, keçiye kötü davranan fötr şapkalı erkek: *Akcoltoy* (Ubukeev/), at arabası süren yaşlı kadın: *Burma* (Sodanbek/1973), çardakta tartışan erkekler, çadırda uyumaya hazırlanan geniş aile, saçlarını yıkayan erkek: *Isı* (Shepitko/1963) görüntülenmektedir.

Bu görüntülerdeki imgeler 'açık'tır. "Bir kültürlerarası sinema deneyimi" başlıklı bölümde değindiğim gibi 'açık imge'nin muğlak, belirsiz, istikrarsız bir yapısı vardır. Bu muğlaklığın unsurlarından biri, daha önceden belirttiğim gibi, imgelerin nedensellik ilkesi çerçevesinde, işlevsel biçimde anlatıya eklenmemesidir. İmge içindeki nesnelere ve ortam kendi başına özerk bir varlık kazanır. Karşımızdaki imge belirli bir anlam üretmek amacıyla belirli bir şekilde kurgulanmamıştır. Dolayısıyla belli bir anlama sabitlenemez. İmge muğlak, farklı çağrışım-

lara, bellek süreçlerine açılabilir yapıdadır. Aynı şekilde, açık imgede öznel ve nesnel arasındaki ayrım da önemini yitirir. Deleuze, optik imgeden bahsederken, bir belirsizlik, bir kavranamazlık ilkesiyle karşılaştığımızı söyler: Bu, "sanki gerçekle düşselin bir kavranamazlık noktası etrafında her biri diğerini yansıtıyormuşçasına birbirini kovaladığı" durumdur (1989: 7). Özellikle 1991 öncesi filmlerdeki düş sahneleri izleyende benzer bir duygu yaratır: *İlkbaharda Turnalar*, *Beyaz Gemi*, *Sevgi Yankıması*. Düş, anlatıya dramatik gerilim kazandıran, karakterlere ilişkin gizil bir hakikatin ortaya çıktığı bir düzlem olarak kullanılmaz. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, düşlerde de bir yere bağlanmayan, anlamı belirsiz, kopuk kopuk imgelerle karşılaşırız. Bu imgeler çoğu zaman kendi içlerinde belirli bir düş anlatısına eklenilebilecek bir yapı oluşturmazlar, tek tek havada asılı kalırlar.

Alan Derinlikli Görüntüler

Alan derinlikli görüntü ile ön-arka-orta planları tam net olarak gösteren, aynı anda filme alınacak farklı olaylar için kullanılan ve böylece kurgu gereksinimini azaltan görüntüler kastedilmektedir. Araştırma kapsamında izlenen 27 filmdeki alan derinlikli görüntülerde kırları, ovaları, dağları-bayırıları, nehirleri, tarlaları, Isık Göl'ü, ormanları, gökyüzünü, hayvanları, kamyon-kamyonet ve arabaları, elektrik telleri ve direklerini, tren ve tren yollarını, köyleri ve çadır-köyleri bol miktarda görürüz. En az görünen ise kenttir. Köyler, açık alan olmasına rağmen tuhaf bir durağanlık, hareketsizlik, kapalılık duygusu yayar. Sanki gizi içinde hapis kalmış, hikayesini anlatamayan, kendi üstüne kitlenmiş bir mekan vardır karşımızda. Keçeden ve penceresiz duvarlar geçmişi adeta içine çekerek hapsedmiştir, asla da bırakmaz. Kentler genelde sislidir ve kentsel ortam içinde

lunaparklar, parklar, çay bahçeleri çerçeveye mutlaka girer.

Sınır ve sınırda gözetleme kuleleri, çitler, namaz kılan erkekler, devekuşu çiftliği: *Cennetin Kuşları*, duvarda Kabe posterleri, cami, dünya haritası, Kırgızistan haritası, uzayıp giden köy yolu, okul, yemek yiyip geleneksel kaselerden çay içen geniş aile, gitar eşliğinde şarkı söyleyip eğlenen gençler, ezan okuyan imam, kalpaklı erkekler, geleneksel kıyafetli kadınlar, ikili motorsiklet, kurban kesme, tecavüz, üfürükçü kadın, Kırgızistan bayraklı traktörün tarla sürmesi: *Saratan*, kucak-üstü bilgisayar, cep telefonu ile konuşan erkek, Eifel Kulesi-Paris, uçak-uçağın içinde yolcular, uzayıp giden tozlu köy yolu, postane-postacı, evin-çadırın içinde katlı-düzenli rengarenk yorgan-yastıklar, at binen erkekler, çeyiz sandığı, düğün, eczane, çitler, otobüs-otobüsün içinde yolcular: *Ata Mirası*, çitler, sınıf-sınıfın içinde öğrenciler ve öğretmen, duvar saati, buzağısı ile yol boyunca yürüyen genç kız, walkman dinleyen genç erkek, pazar yeri, tekeli bayii, evin avlusunda dayak yiyen genç kız: *Sonbahar Yaprakları*, mağarada dövüş sanatı çalışan erkekler, erkekler hapisanesi, sanat galerisi, yılanın saldırısına uğrayan genç erkeği okuyup üfleyerek iyileştiren kalpaklı dede, altın madeni, disko/barda eğlenenler, işkence gören erkek, Batılı erkeklerle işbirliği yapan kötü erkek: *Şumkar*, askerlik muayenesinde genç erkekler, üst geçit, çitler, rock çalan müzik grubu, dans edip eğlenen gençler, terk edilmiş fabrikalar, gitar çalarak eğlenen gençler, ikili motorsiklet: *Maymun*, Kızılhaç ambulansı, çardakta yemek yiyip geleneksel kaselerden çay içen aile, çitler, sınıfta öğrenciler ve öğretmen, evde parti verip votka içen orta yaşlı Rus kadınlarının yanı sıra tamirci Kırgız erkekler, çitler, zengin Kırgızlar, kurban kesme, terk edilmiş/yıkılmış evin avlusunda sokak çocukları çetesi, televizyon,

maden ocağı, hastane, mezarlık: *Virajlı Yol*, semaver, tarlada çalışanlar, ağlayan kadın, buzağı peşinde koşturan genç kız ve erkek, akıl hastanesi: *Ağıtçı*, traktör, kepece, vinç, lunapark, asker, polis, Bişkek: *Karmakarışık*, üfürükçü kadın, beşik yapan erkek, su değirmeninde çalışan erkekler: *Erik Ağacı Hikayesi*, taksi, apartman, asansör: *Apartman Merdiveni ve Asansör*, şaman, kırmızı yapan kadın, silahlı erkekler, şelalede yıkanan kadınlar, adak ağacı, at üzerinde koyun kapma oyunu, keçi avı: *Beyaz Parsın Nesli*, resmi gün kutlamaları, hipodromda at yarışları, komuz çalan erkekler, modern-şık bir evde eğlence, tiyatro, terkedilmiş sanayi bölgesi, mahkeme, hapishane, intihar eden kadın: *Kırsal Roman*, adak ağacı, gaz maskeli nükleer savaş tatbikatı, köy okulu, gökkuşağı: *İlkbaharda Turnalar*, gitar çalan erkek, gemi, göl, şaman, Hint dansı eden çift, radyo dinleyen aile, kalpaklı dede: *Beyaz Gemi*, ofis, daktilo kullanan kadın, kentte alış-veriş yapan çift, hastane, kafe, içki şişesi satma kuyruğu, tersane: *Ulan*, helikopter, namaz kılan erkekler, yol-köprü yapan mühendisler, karısını döven erkek, kırmızı yapan kadın: *Çocukluğumuzun Gökyüzü*, deve sürüsü, komuz çalan erkek, akıp giden nehir: *Zor Geçit*, kent-kilise-çan sesleri: *Kharaş Kharaş*, çitler, ahırın önünde kadın döven erkek: *Kesişen Yollar*, silah atışı yapan erkekler, postanede çalışan kadın, kurban kesme, teleferik: *Sevgi Yankıması*, kütüphane, resmi gün kutlaması, müze, Marks-Lenin posterleri, ressam erkek ve atölyesi, televizyon stüdyosundan yayın: *Kızıl Elma*, kışla, askerler, at binen yerel kadın: *Isık Gölün Laleleri*, ayı ve sahibi, pikap dinleyip satranç oynayan erkekler, mağazabakkalda müşteriler, terazi, televizyonda çizgi film izleyen çocuklar: *Akcoltoy*, Bişkek, sokakta kitap satanlar, göl kenarında resim yapan çocuklar: *Bulak*, yanan tarlalar, votka içen kadın-erkekler, traktör, kadına vuran

erkek, tarlada kamyonet yarışı, *Isı*, alan derinlikli kamera objektifinden izlenen görüntülerdir.

Roland Barthes, kır ya da kent manzarası fotoğraflarından bahsederken, bu fotoğrafların 'ziyaret edilebilir' değil, 'yaşanabilir' olanlarını tercih ettiğini söyler (Suner 2005: 133). Barthes'in sözünü ettiği 'mekanın içinde yaşama özlemi', fantastik bir boyut taşır. Böyle fotoğraflar bizi ya ütöpik bir zamana taşır ya da kendi içimizde bir yerlere geri götürür gibidir. Onlara bakarken, bir zamanlar oraya gitmişiz gibi hissederiz. Freud'un anne bedenine ilişkin söylediği "kişi başka hiçbir yerle ilgili olarak orada bulunmuş olma duygusunu bu kadar kesinlikle ifade edemez", saptamasını çağrıştıran bir duygudur bu (Suner 2005: 133). Barthes'a göre manzaranın özü budur, içimizdeki anneyi uyandırarak bizde bir ilksel aidiyet duygusu yaratır. 1991 öncesi filmlerdeki doğa görüntüleri, nostalji filmlerinde sıkça rastlanan, özel ışık ve filtre kullanımıyla estetikleştirilmiş, kartpostal benzeri, neredeyse 'turistik' denebilecek manzaralardan çok farklıdır. Çevre çekimlerinde aynı anda hem çok gerçek hem de düşsel bir yan vardır. Bu çekimler doğayı dıştan seyrettirmek yerine, izleyiciyi görüntünün içine çeker. Çevre, dokusu, maddeselliği, sesleri ve görüntüleriyle bizi kuşatan, sarmalayan bir organizmaya dönüşür. Bu anlamda sosyalist dönem filmlerinde doğa çekimlerinin bir tür 'dokunuşsal görsellik' (haptic visuality) ürettiği söylenebilir. Marks'a göre (2001: 163), seyreden özneye, bakılan nesne arasında net bir ayrışma üzerinde duran ve nesnelere görülebilmesi için belli bir mesafeyi gerekli kılan 'optik görsellik'ten farklı olarak, 'dokunuşsal görsellik' bedeni seyir sürecine çok daha yoğun şekilde dahil etmektedir. Optik algı, imgenin temsil gücünü ayrıcalıklı hale getirirken,

dokunuşsal algıda imgenin materyal varlığı öne çıkar. Bu yönüyle 'dokunuşsal imge' aslında Deleuze'ün 'optik imge' kavramsallaştırımıyla örtüşür. Tıpkı klişenin dışına çıkan optik imgede olduğu gibi, dokunuşsal imgeyi de anlamlandırabilmek için izleyici, kendi bellek ve imge dağarcığını harekete geçirmek zorundadır. İzleyiciyi, karakterle özdeşleşme mekanizması aracılığıyla anlatıya çekmek yerine, imge üzerine düşünmeye yönelten dokunuşsal imge, dokunma hissi, hareket hissi gibi bedensel duyumlara seslenir (Suner 2005: 134).

(Düz Anlatı) Devamlılık Kurguları

İki çekim arasında yapılan bağlantı anlamına gelen kurgu ile yönetmen seyirciyi tamamen aksiyonun içine çekerek yönlendirir ve bilgilendirir. Kurgu ile zaman ve mekan parçalara ayrılır. Bu parçaların birleşmesi ile de yapay bir zaman-mekan birliği üretilir ve tutarlı bir resim oluşur. Burada amaç, seyirciyi öykünün aynı tek bir tarafında konumlandırmaktır.

Kurgu, ele alınan filmlerin çoğunda klasik yöntem diyebileceğimiz 'kesme' ile yapılır. Düş sahnelerine geçişlerde mekandaki değişikliği bildirmek ya da gerçekdışılığın altını çizmek (Thompson 2002: 52) için mutlaka eritme tekniği kullanılır. İzlenen filmler içindeki ayrıksı bir örnek *Ata Mirası*'dır. Fransız sevgilisi ile Paris'te yaşayan Kırgız bir erkek, kadınla Kırgızistan'a, ailesini görmeye gider. Fransa/Paris'teki sahneler arasında yapılan geçişler kesme yöntemi ile gerçekleştirilirken, küçük Kırgız köyündeki ilk sahne ve son sahne olmak üzere pek çok sahne arasındaki geçiş kararırma-açılma yöntemi ile bağlanır. Thompson (2002: 54) bir filmdeki kararırma-açılma kullanımının, zaman ve mekandaki değişikliği açıklayarak, özellikle zamanın yavaşlamasını anlatabilmek için önemli bir filmsel söylem birimi olduğunu

belirtir. Film, Orta Asya'da uyur-uyanık arasında gibidir. Bu, Avrupa'nın Asya'ya bakışının bir özetidir: Asya uykudadır ve/veya Asya'da uyunur.

İlk/Son Sahneler, Ana Temalar, Baş Karakterler, Üst Ses

İzlenen filmlerde 'ilk/son sahneler'; ağaca ipe asılmış iki nardan birinin silahla vurulması/film bandından uçurtma ipi yaparak plastik poşet uçuran çocuk: *Cennetin Kuşları*, panoramik köy manzarası/köy meydanında küçük kız ve babası, çitler, dağlar, ağaçlar, elektrik telleri-direkleri: *Saratan*, devasa bir ağaç-dağlar-uzayıp giden ovalar-gökyüzü /Paris'te evin içinde sandığa giren örümcek: *Ata Mirası*, akıp giden nehir/asfalt yolda buzağısını çekiştirerek yürüyüp giden delirmiş genç kız: *Sonbahar Yaprakları*, dağlar arkasından yeni doğan güneş/tepe başında buluşan genç çift ve gökyüzünde uçan şahin: *Şumkar*, duvar yazıları/duvara tebeşirle çizilmiş resimler: *Maymun*, toplu konut apartmanının arka bahçesinde baba ve kızı/tren yolu boyunca yürüyen küçük kız: *Virajlı Yol*, televizyonda Manas okuyan yaşlı geleneksel giysili kadın/tepedeki mezarlık: *Ağıtıcı*, kalabalık kent meydanı/parkta yürüyüp giden polis ve sevgilisi: *Karmakarışık*, kış günü karla kaplı çıplak ağaçlar/baharda çiçeklenmiş ağaçlar: *Erik Ağacı Hikayesi*, otobüste yaşlı yerel kadın/yaşlı yerel kadın ve oğlunun kucaklaşması: *Apartment Merdiveni ve Asansör*, tepedeki beyaz keçiye doğru tırmanan erkek çocuk/keçi sürüsü: *Beyaz Parsın Nesli*, panoramik kent manzarası/erkek çocuğa sarılmış yaşlı erkek: *Kırsal Roman*, çiçekler/SSCB bayrağı önünde Sultan Murat: *İlkbaharda Turnalar*, bekçi şapkası takmış erkek çocuk/Isık Göl'de gemi: *Beyaz Gemi*, Isık Göl ve atlar/uzayıp giden tren yolu: *Ulan*, uçmakta olan helikopterin dağlara vuran gölgesi/araba tüneline aydınlığa doğru at süren genç erkekler: *Çocuk-*

luğumuzun Gökyüzü, çadır ve yanında gele-
neksel kürk kalpaklı erkek/konuşan iki gele-
neksel kıyafetli kadın: *Zor Geçit*, toprağa
tutunan erkek eli/dağa karşı dizlerinin üstü-
ne çöken erkek: *Kharaş Kharaş*, karlı bir kış
günü dağ başında koşturan kurt/uzaklarda
belli belirsiz yitip giden dağ ve köy: *Kesişen
Yollar*, köy yolunda kamyonet kullanan er-
kek/çok yakın plan erkek: *Sevgi Yankıması*,
bulvar boyunca kameraya doğru yürüyen
denizci asker/gece yağmurlu havada araba
kullanan baba ve yanında kızı: *Kızıl Elma*,
çiçek tarlası/Isık Göl: *Isık Gölün Laleleri*, Isık
Göl/göl kenarında yürüyen yaşlı erkek ve
ayısı: *Akoltoy*, karlı dağlar/göl kenarında
resim yapan çocuklar?: *Bulak*, Dağlık alanda
at arabası kullanan yaşlı kadın/at arabası
kullanan yaşlı kadın ve yanında çocuk: *Bur-
ma*, araba kullanan bir erkek ve iki erkek
arkadaşı/çadırını-ailesini terk eden erkek: *Isı*.

'Ana tema(lar)' arasında suç ve suçluluk-çete
sorunları: *Cennetin Kuşları*, köy ve köylülük
sorunları: *Saratan*, *Erik Ağacının Hikayesi*,
Beyaz Parsın Nesli, *Zor Geçit*, *Isı*, *Kharaş
Kharaş*, *Sevgi Yankıması*, Fransa/Paris'te yaşı-
yan Kırgız bir erkek ve Fransız sevgilisinin
Kırgızistan ziyareti: *Ata Mirası*, imkansız aşk:
Sonbahar Yaprakları, *Kırsal Roman*, *Isı*, zengin-
fakir çatışması: *Şumkar*, *Virajlı Yol*, *Beyaz
Parsın Nesli*, genç erkek/oğlan çocuk ve aile
sorunları: *Maymun*, *Beyaz Gemi*, *Çocukluğ-
umuzun Gökyüzü*, *Kesişen Yollar*, hayatın ger-
çekleri-aşk-ihanet-terk etme-ölüm: *Ağıtçı*,
İlkbaharda Turnalar, rastlantılar ve hayatın
civveleri: *Karmakarışık*, oğlunu ziyarete kente
gelen yaşlı kadının apartman/asansör mace-
rası: *Apartment Merdiveni ve Asansör*, içkinin
getirdiği belalar: *Ulan*, kamusal otorite (dev-
let-asker)/yerel otorite (feodal ağa-eşkıya)
çatışması: *Isık Gölün Laleleri*, karı-koca hesap-
laşması, geçmişe özlem: *Kızıl Elma*, insanın
hayvan sevgisi: *Akoltoy*, çocuk gözüyle Ma-

nas destanı: *Bulak*, yaşlı kadın ve erkek ço-
cuk arasındaki ilişki: *Burma* bulunmaktadır.

'Baş karakter(ler)', gazetecilik öğrencisi Kırgız
genç kız: *Cennetin Kuşları*, takım elbiseli
kravatlı erkek: *Saratan*, Fransız sarışın bir
kadın ve sevgilisi Kırgız erkek: *Ata Mirası*,
Sevgili genç kız/erkek: *Sonbahar Yaprakları*,
küçükken babası gözü önünde öldürülen
genç bir Kırgız erkek: *Şumkar*, askerlik çağı-
na yeni girmiş genç bir erkek ve ailesi: *May-
mun*, alkol yüzünden başına gelmedik kal-
mayan fakir bir aile: *Virajlı Yol*, çocuklar:
Bulak, öksüz bir genç kız ve yaşlı ha-
li/sevgilisi-kocası: *Ağıtçı*, herkes: *Karmakarı-
şık*, köylü bir üfürükçü yaşlı kadın ve ailesi:
Erik Ağacı Hikayesi, ana-baba: *Kesişen Yollar*,
iki yaşlı köylü kadın: *Apartment Merdiveni ve
Asansör*, silah kullanan savaşçı/yiğit erkek:
Beyaz Parsın Nesli, orta yaşlı bir erkek ve
tiyatro oyuncusu genç bir kadın: *Kırsal Ro-
man*, genç bir erkek çocuk -Sultan Murat-:
İlkbaharda Turnalar, küçük bir erkek çocuk:
Beyaz Gemi, fabrikada şef olarak çalışan bir
erkek ve ailesi: *Ulan*, sakat bir genç erkek ve
genç bir kadın: *Sevgi Yankıması*, denizci ola-
rak askerliğini yapmış ressam erkek: *Kızıl
Elma*, yaşlı köylü kadın ve erkek bir çocuk:
Burma, asker bir Rus erkek ve Kırgız eşkıya:
Isık Gölün Laleleri, Kırgız bir erkek ve ailesi:
Kharaş Kharaş, erkek çocuk ve ailesi: *Çocuklu-
ğumuzun Güneşi*, köylü bir genç erkek: *Zor
Geçit*, Rus bir asker, genç Kırgız erkek ve
sevgilisi genç kız: *Isı*, yaşlı Kırgız erkek ve
ayısı: *Akoltoy*.

'Üst ses', genç kız: *Cennetin Kuşları*, yaşlı
erkek: *Sonbahar Yaprakları*, Kalpaklı Kırgız
dede: *Şumkar*, kız çocuk ve orta yaşlı erkek:
Virajlı Yol, yaşlı kadın: *Kesişen Yollar*, yaşlı
erkek: *Erik Ağacı Hikayesi*, orta yaşlı erkek ve
kadın: *Beyaz Parsın Nesli*, orta yaşlı erkek ve
genç kadın: *Kırsal Roman*, erkek çocuk ve

yaşlı kalpaklı erkek: *Beyaz Gemi*, erkek: *Sevgi Yankıması*, ressam erkek: *Kızıl Elma*, erkek: *Kharaş Kharaş*, erkek çocuk ve ninesi: *Çocukluğumuzun Gökyüzü*, ve genç erkek ve kadın: *Zor Geçit* filmlerinde bulunur. 27 filmin 13'ünde üst ses vardır. Bu 13 filmdeki üst sesin 13'ü (% 69) erkek/oğlan/dede'ye aitken, 6'sı (%31) kadın/kız/nine'ye aittir. Üst ses, görüntü akıp giderken görünmez birinin hikaye anlatması ve buna bağlı olarak olay akışının donmasıdır. Karakterin bedenden ayrılan sesi ya geçmişin ya da şimdinin imgelerini canlandırır. Dolayısıyla aslında zaman askıya alınır (Chion 1999). Üst sesli Kırgız filmlerinde ses bazen karakterden koparak geçmiş zaman üzerine konuşurken: *Sonbahar Yaprakları*, *Virajlı Yol*, *Şumkar*, *Kesişen Yollar*, *Kızıl Elma*, bazen karakterden/kendi imgesinden kopmadan şimdiki zaman üzerine konuşur: *Cennet Kuşları*, *Erik Ağacı Hikayesi*, *Beyaz Parsın Nesli*, *Kırsal Roman*, *Beyaz Gemi*, *Sevgi Yankıması*, *Kharaş Kharaş*, *Çocukluğumuzun Gökyüzü*, *Zor Geçit*. Böylece bugüne dair bir performans ile karşı karşıyayızdır. Karakter olayların önüne geçer ve özbilince sahiptir, kendini dış dünyaya göre biçimlendirmez.

Küresel Markalar/Ürünler

Burada küresel markalar ve ürünler olarak tüketim kültürünün önemli alanları olan giyim, sigara, müzik, araba, içecek, teknoloji, kozmetik/güzellik ve eğlence endüstrisi metalarına bakıldı. Ayrıca özellikle 5. küreselleşme dalgasında Sosyalist Blok'ta egemen/popüler olup küresel boyutu da olan felsefi akımların öncüleri de bu kategoride değerlendirildi. Bu bağlamda karşılaşılan marka ve ürünler, Bridgestone, 'Stop' yazısı: *Cennetin Kuşları*, FUJI, Adidas, Nike, 1970'lerin Fransız aşk şarkıları, *Baba* film müziği: *Sonbahar Yaprakları*, *Now or Never* ve *Rakkas* şarkısı: *Ata Mirası*, Coca Cola, Mercedes, Dolar \$, FILA: *Şumkar*, "Stop"

yazısı, *Venus* şarkısı: *Maymun*, Fanta, Adidas, NBA, Mercedes, Boss, Nike simgesi, Kent, Grace Jones şarkısı, : *Virajlı Yol*, Aslan Kral: *Bulak*, Lenin/Marks/Stalin/Engels: *Ağıtçı*, *Lambada* şarkısı: *Karmakarışık*, Marks/Lenin: *Kızıl Elma*, Hint şarkısı: *Beyaz Gemi*, Hint şarkısı/filmi: *Sonbahar Yaprakları*, ve Tom Jones şarkısıdır: *Sevgi Yankıması*. Ayrıksı bir örnek sosyalist dönem ürünü *Beyaz Gemi* ve oryantalist/milliyetçi dönem ürünü *Sonbahar Yaprakları* filmlerindeki Hint şarkısı/filmi görüntüleridir. Bu, Asya'da bulunan Hindistan sineması coğrafyasının Kırgızistan'a yakınlığı ile açıklanabilir.

TARTIŞMA VE SONUÇ:

Kolektif Yalnızlıklar Sinemasından Oryantalist/Milliyetçi Sinemaya

Bu çalışmada Göran Therborn'un küreselleşme süreçleri periyodizasyonu kerteriz alınarak küreselleşme sürecinde Kırgızistan sineması ele alındı. Buna göre Kırgızistan sinemasına 5. ve 6. küreselleşme dalgaları vurmakta. Dolayısıyla Kırgız filmleri 5. dalgada egemen olan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) dönemi ve 6. dalgada egemen olan SSCB'den kopuş sonrası dönem içinde okundu. Ele alınan filmlerin sadece görüntüsel olarak anlattıkları çözümlenmeye çalışıldı. Çalışmada izlenen 27 filmin dokuzu kopuş tarihi olan 1991 sonrasına, 18'i de 1991 öncesine ait.

1991 öncesi filmlerde anlatı genellikle bir sonuca ulaşarak kapanmaz, izleyiciye tüm anlatıyı bütünselliği içinde dışardan görerek değerlendirebileceği ayrıcalıklı bir konum sunulmaz. İzleyici, karakterin düşünün içinde, bir belirsizliğin içinde kalır. Bir diğer deyişle filmler açık imgelerle son bulur. Bu, anlatının kapanmamasını, film bittikten sonra izleyenin düşüncesine açılarak süregitmesini sağlar. Filmlerin bittiği noktada anlatı bir sonuca ulaşıp kendi üzerine kapanmaz,

'açık imgeler' aracılığıyla hayata, hayatın müphemliğine, istikrarsızlığına, kural tanımazlığına açılır. Bireyler, kolektif bir toplumsal yapı/baskı içinde yönetmenin yalnızlık duyarlılığının izlerini taşırlar sanki. 91 sonrası filmlerde ise imgelerdeki açıklık devam etmekle beraber, oryantalist bakışla bir yandan ülkenin doğal ve tarihi turistik güzelliklerini adeta küresel pazara sunma telaşı içinde, küreselleşen dünyada kendine yer edinmeye çalışan bir coğrafya inşa edilirken, diğer yandan milliyetçi bir yaklaşımla özellikle yeraltı zenginliklerini talan eden yabancılara düşmanlık (*Virajlı Yol*) yeniden üretilir. Bireyler, bağımsızlık sonrası yaşanan kültürel şizofreninin izlerini taşırlar.

1991 sonrası sanki bir el kamerası ile cami, Kırgızistan bayrağı/haritası, dünya haritası, tarla süren Kırgızistan bayraklı traktör, köy imamı, Paris/Eiffel Kulesi, eczane ve eczacı Rus kadın, duvar saati, walkman, altın madeni/maden ocağı, işkence gören iyi Kırgız erkek, 'özel mülkiyetin sınırlarını belirleyen uzayıp giden çitler', terkedilmiş sanayi böl-

geleri, mezarlık ve akıl hastanesi görüntülenmekteyken, 91 öncesi gerçek sinema kamerası ve perspektif duygusuna sahip bakış açısı ile, su değirmeni, radyo, sürüye saldıran kurt, apartman asansörü, kırmızı yapımı, at süren kadınlar, ulusal resmi gün kutlamaları, tiyatro salonu ve oyunu, SSCB (CCCP) armalı Aeroflot uçağı, kalpaklı ve oraklı çocuklar, savaş uçakları/tankları, helikopter, tersane, teleferik, kol saat(ler)i, müze, kütüphane, eşkıya Kırgız erkekleri, kilise, köprü/İNŞAAT yapımı, vinç/kepçe, çadırın tepesi – Kırgızistan bayrağı simgesi-, gazete okuyan erkek, tarlada kamyonet yarışı, satranç oynayan erkekler ve mağazada terazi görüntülenir.

Her iki dönemin de ortak özelliğı, filmlerde yönetmenlerin bireysel sanatçı tarafları/çabalarının gözlemlenebildiğı halde erkek egemen dünyalar kurulmasıyken, 1991 sonrası filmlerde ayrıca egemen olan kendine bir yol çizme/arama tutkusunu, ve İngilizce egemen küresel kültürüdür.

Son Notlar:

¹ Film stüdyosunun ardından 1943 yılından itibaren 'Sovyet Kırgızıya' adlı sinema dergisi çıkmaya başlar. Dergi o kadar tutar ki, savaş sonunda 100. sayısı çıkmıştır (Ömürkulov 2007: 73).

² Orta Asya politik coğrafyası beş bağımsız devletten oluşur: Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan, Türkmenistan, Özbekistan. Kültürel olarak Afganistan'ın kuzeyi ve Kuzeybatı Çin de bölgeye dahil edilebilir.

KAYNAKLAR

Abikeva, G. (2003a). "What's the Phenomenon of the New Asian Cinema?". *Kinokultura*. Central Asia Special Issue.

Abikeva, G. (2003b). "Ten Years Under the Wings of Different Ideologies". *Kinokultura*. Central Asia Special Issue.

Abikeva, G. (2003c). "The Esthetics of Kyrgyz Cinema or How to Learn to Mix Colours a la Kyrgyz". Interview With Aktan Abdikalikov. *Kinokultura*. Central Asia Special Issue.

- Akşit, B. (2006). "Küreselleşme, Kültür ve Uygarlık: Karşılaştırmalı Sosyolojik Araştırmalar İçin Bir Kuramsal Çerçeve Denemesi". *Uluslararası Küreselleşme ve Türk Uygarlığı Sempozyumu Bildirileri*. Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları. ss. 27-41.
- Berger, J. (1991). *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*. New York: Vintage International.
- Buckland, W. (2003). *Teach Yourself Film Studies*. London: Bookpoint.
- Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. İng.Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, K. (2003). "Lone Wolves At the Door of History". *Film Comment*. May/June 2003.
- Marks, L. (2001). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Möller, O. (2003). "Wind From the Steppes: A Brief History of Central Asian Cinema During the Soviet Era". *Film Comment*. March/April 2003.
- Ömürkulov, K. (2007). "Dünya Vizyonunda Kırgızistan Sineması". *ASYASCOPE: Düşünce, Ekonomi, Kültür Dergisi*. Bişkek. 72-79.
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Therborn, G. (2000). "Globalization: Dimensions, Historical Waves, Regional Effects, Normative Governance". *International Sociology*. Vol 15(2): 151-179.
- Thompson, R. (2002). *Kurgunun Dili*. Çev. Selahattin Yıldız-Sinan O. Çavuş. İstanbul: Renk Ajans. (Original Book Published in 1993).

Araştırma Kapsamında İncelenen Filmler:

1. Asyrankulov, T. (Yapımcı Yönetmen). (2006). *Cennet Kuşları..* (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
2. Abdicabarov, E. (Yapımcı Yönetmen). (2005). *Saratan*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
3. Egen, N. (Yapımcı Yönetmen). (2005). *Ata Mirası*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
4. Azemoğlu, T. (Yapımcı Yönetmen). (2003). *Sonbahar Yaprakları*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
5. Abikeev, T. (Yapımcı Yönetmen). (2002). *Şumkar*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi
6. Abdikalikov, A. (Yapımcı Yönetmen). (2001). *Maymun*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
7. Azemoğlu, T. (Yapımcı Yönetmen). (2000). *Virajlı Yol*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
8. Suyündükov, A. (Yapımcı Yönetmen). (1995). *Bulak*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.

9. Suyündükov, A. (Yapımcı Yönetmen). (1992). *Ağıtçı*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
10. Sodaybek, C. (Yapımcı Yönetmen). (1990). *Karmakarışık*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
11. Duyşekeev. (Yapımcı Yönetmen). (1989). *Erik Ağacı Hikayesi*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
12. Suyündükov, A. (Yapımcı Yönetmen). (1987). *Kesişen Yollar*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
13. Kamçıbekov, A. (Yapımcı Yönetmen). (1984). *Apartman Merdiveni ve Asansör*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
14. Okeev, T. (Yapımcı Yönetmen). (1984). *Beyaz Parsın Nesli*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
15. Ubukeev, M. (Yapımcı Yönetmen). (1981). *Kırsal Roman*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
16. Şamşiev, B. (Yapımcı Yönetmen). (1979). *İlkbaharda Turnalar*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
17. Şamşiev, B. (Yapımcı Yönetmen). (1977). *Beyaz Gemi*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
18. Okeev, T. (Yapımcı Yönetmen). (1977). *Ulan*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
19. Ubukeev, M. (Yapımcı Yönetmen). (1976). *Akcoltoy*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
20. Şamşiev, B. (Yapımcı Yönetmen). (1975). *Sevgi Yankıması*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
21. Okeev, T. (Yapımcı Yönetmen). (1973). *Kızıl Elma*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
22. Sodaybek, C. (Yapımcı Yönetmen). (1973). *Burma*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
23. Şamşiev, B. (Yapımcı Yönetmen). (1971). *Isık Gölün Laleleri*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
24. Şamşiev, B. (Yapımcı Yönetmen). (1968). *Kharaş Kharaş*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
25. Okeev, T. (Yapımcı Yönetmen). (1966). *Çocukluğumuzun Gökyüzü*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
26. Ubukeev, M. (Yapımcı Yönetmen). (1964). *Zor Geçit*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.
27. Shepitko, L. (Yapımcı Yönetmen). (1963). *Isı*. (Sinema Filmi). Kırgızistan Sinema Dairesi.