



Kırgız Sinemasında Kültürel Kod ve Göstergelerin Sunumu: Kökbörü Filmi Örneğinde

Banu Erdoğan Çakar¹

Öz

Sinema insanları eğlendirme işlevinin yanı sıra toplumun tarih boyunca oluşturduğu kültürel birikimi görsel ve işitsel olarak izleyiciye aktaran başat kültür taşıyıcılarından. Kracauer'in tasviri ile 'kültürü yansıtan ayna' olarak sinema, bu yönüyle film çalışmaları için dünyayı ve kültürü okuma aracı olmuştur. Bir filmde kullanılan çeşitli görsel, işitsel kodlar ve göstergeler üzerinden sistematik bir şekilde istenilen yaşam perspektifi; kültürel bakış açıları, tarihi ve aktüel olay yorumlamaları yansıtılabilmektedir. Dolayısı ile de gerçeğin ve eğlencenin birleşimiyle hibrit bir yapıya sahip olan filmlerin istenilen algıyı yaratmada ve bunu kitlelere aktarmada oldukça önemli bir rolü vardır. Bu bilgiler ışığında çalışmanın amacı kültürel bir aktarım aracı olarak sinemanın rolünü, Kırgızların kültürel değerlerinin ulus sinemasına nasıl yansıdığını Kökbörü filmi üzerinden tartışmaktır. Çalışmada Kökbörü filmi örneğinde anlamı oluşturan düzgüler diğer bir ifadeyle Kırgız kültürüne dair kullanılan kodlar ve göstergeler göstergebilimin kurucu isimlerinden biri olan Roland Barthes'in göstergebilimsel analiz modeli temelinde betimleyici ve yorumlayıcı bir bakış açısıyla analiz edilmiştir. Analiz sonucunda Kökbörü filminde; Kökbörü oyunu, geleneksel otorite kabulü, akıl ve gelenek ayrımı, Sovyetler Birliği dil politikasının devamlılığı, ön kabul, aidiyet duygusu, kıyafet ve müzikte geleneksel-modernite birlikteliği ve metaforik adlandırma olguları tespit edilmiş ve bu olguların Kırgız kültüründeki örtülü anlamları açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kırgız sineması, Kökbörü, Kırgız kültürü, kültürel çalışmalar

Cultural code and indicators in the Kyrgyz cinema: in the example of the Kokboru film

Abstract


Cinema is one of the main cultural carriers that conveys the cultural accumulation that the society has created throughout history to the audience visually and audibly in addition to its function of entertaining people. With the depiction of Kracauer, cinema as a "mirror reflecting culture" has become a tool to read the world and culture for film studies with this function. The desired life perspective in a systematic way through various visual and auditory codes and indicators used in a movie; cultural perspectives, historical and current event interpretations can be reflected. Therefore, films that have a hybrid structure with the combination of reality and entertainment have a very important role in creating the desired perception and conveying it to the masses. The purpose of this study is to discuss the role of cinema as a cultural transfer tool and how the cultural values of Kyrgyzstan reflect on Kyrgyz cinema through the film Kok Boru. In the study, the codes that make up the meaning in the example of Kok Boru, in other words, the codes and indicators used in the Kyrgyz culture were analyzed from a descriptive and interpretive perspective on the basis of the semiotic analysis model of Roland Barthes, one of the founding names of semiotics. As a result of the analysis; Kokboru game, traditional authority acceptance, discrimination between reason and tradition, language as a means of culture expression, implication and pre-acceptance, the effect of cultural elements in the process of social decision making, sense of belonging, traditional-modernity in clothing and music and and metaphoric naming facts were identified in the film.

Keywords: Kyrgyz cinema, Kokboru film, Kyrgyz culture, cultural studies, film semiotics

Atf İçin / Please Cite As:

Erdoğan Çakar, B. (2022). Kırgız sinemasında kültürel kod ve göstergelerin sunumu: Kökbörü Filmi örneğinde. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, VII (I), s. 1-12.

¹ Dr., Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, İletişim Fakültesi, banu.erdogancakar@manas.edu.kg

 ORCID: 0000-0002-0632-5098

Giriş

İnsanlık tarihinin evrelerine bakıldığında kültür yaşam döngüsünün her basamağından etkilenmiş ve nihayetinde toplumun maddi ve manevi değerler bütünü olmuştur. Toplumla beraber yaşayan birey de doğduğu ilk günden itibaren bu maddi ve manevi değerlerle tanışmakta ve bunları içselleştirmektedir. Ancak zaman içerisinde nasıl ki bireyin değişebileceği gibi kültürün maddi ve manevi değerleri de değişebilmektedir. Bu da kültürün değişebilir olduğunu göstermektedir (Özbek, 2000). Buradan yola çıkarak, kültür en genel tanımıyla; nesilden nesle geçen, devrim halinde olan bir ulusun değerler sistemidir. Bu sistem toplumda yer alan alt görünümünden varlığını sürdürmektedir. Yemek, müzik, geleneksel spor, kıyafet ya da toplumda öne çıkan değerlerin her biri sistemi oluşturan, sürdüren alt görünümüdür.

Suni bir olgu olmayan kültür, topluma has yollarla, nesilden nesle geçen, taklidi olmayan bir olgudur (Gökalp, 1999:31). Toplumların nihai amacı da zaman içerisinde değişimler olsa da kültürün aslını korumak ve nesilden nesle aktarmaktır. Aktarım çeşitli kültür taşıyıcıları aracılığıyla yapılmaktadır. Kültür taşıyıcı başatlarından biri de sinemadır. Diğer tüm sanat dalları gibi sinema da toplumdan beslenerek üretilmektedir. Dolayısı ile sinema dil, kıyafet, müzik, yemek, ritüeller gibi birçok unsuru ile tüm kültür taşıyıcılarını bünyesinde barındırabilmektedir.

İlk olarak panayır eğlencesi olarak icat edilen sinema, zaman içerisinde bu fonksiyonunun yanına insanların bilgilerini, ideolojilerini aktarmayı, kitleleri yönlendirmeyi de ekleyerek düşünsel aktarım aracına dönüşmüştür. Bu özelliğiyle de izleyicinin zihnini film izlerken düşünmeye teşvik etmektedir (Eisenstein, 1993:16). 1950'ler ile birlikte sinema toplum için bir etkileşim yeri haline gelmiş ve film izlerken yaşadığı heyecan, olumlu mekânsal deneyimler ile alışkanlığa dönüşmüştür (Ravazzoli, 2016:37). Özellikle 1960'lardan sonra film çalışmaları artış göstermiştir. Sinema üzerine yapılan çalışmaların önemli bir kısmı filmlerin toplumu yansıttığı ve yaşam tarzını biçimlendirdiği varsayımına dayanmaktadır. Bu nedenle de yansıma ve etki kuramı çerçevesinde yürütülen çalışmalarda sinemanın kültürel bellek oluşumuna bulunduğu katkı dile getirilmektedir. Üstelik bu aktarım sadece ulusal kimlik ve kültür temelli tarihi filmler aracılığı ile değil, kullanılan kültürel bir motif, etnik bir müzik gibi temsiller ile kurmaca filmler vasıtasıyla da yapılmaktadır (Cheung ve Fleming, 2009:1-7). Sinemanın bu konudaki başarısı onun kurgu, ışık, kamera açıları, ses gibi başka sanat dallarında bulunmayan yetkinliği ile ilişkilendirilmiştir. Kullanılan efektler ile düşünceler somutlaştırılmakta ve simgesel iletiler seyircide bir inanç oluşturmaktadır (Güçhan, 1993:62).

Balazs'a göre film doğanın insanileştirilmiş halidir. Filmlerde kullanılan arka planlar toplumun bünyesindeki kültürel öğelerin ürünleridir. Mertz'e göre ise film kültürel olarak belirlenmiş üründür. Filmlerde yer alan kodlar onu gerçek dünyanın aracı haline dönüştürmektedir. Filmde yer alan her bir görüntüde sosyo-kültürel açıdan kodlar yer almaktadır. Dolayısı ile hiçbir görüntü arı değildir ki bunu yönetmen genelde bilinçsiz yapmaktadır (Andrew, 2010:171, 342). Yönetmenin bilinçli ya da bilinçsiz olarak yer verdiği bu kodları izlerken izleyicide o koda dair bir kavram oluşması anlamlandırma sürecidir. Barthes anlamlandırma sürecini iki düzlem üzerinden gerçekleştirdiğini belirtmiştir; düz anlam ve yan anlam. Barthes anlamlandırma sürecinde düz anlam ve yan anlam ayırımına girerek görüntüsel mesajları kültürel açıdan yorumlamaya imkân sağlamıştır. Yan anlam imalar, ön kabuller, toplumsal hafıza gibi kültürel arka plan ile birebir ilintilidir (Güngör, 2017:706).

Filmlerde yer alan kültürel göstergeler o kültür tarafından kodlanmış göndermelerden oluşmaktadır. Toplumun hayat tarzını belirleyen normları, değerleri, inançları, hikayeleri, mitleri yani toplumun kabul ettiği değer yargılarını bünyesinde barındırmaktadır (Edgar-Hunt vd., 2012: 29). Filmler kültürel ve sosyal hayat sürecinin bir parçasıyken, öte yandan da bu süreçte aktif rol oynamaktadır (Gunning, 2008:186). Filmin önemli ve seçkin özelliklerinden biri, izleyiciye yaratabileceği olası deneyimdir. İnsanlar bir filmi boş zamanlarını değerlendirme, eğlenme amaçlı dahi izlese, illa ki o filmde bir şeyler öğrenerek, yorumlayarak bir deneyim kazanmaktadır. Film izleyicinin hayal gücünü, gördüğü, duyduğu ve hissettiği şeylere katılmaya çağırır (Cloete, 2017:2).

Uzun yıllar Sovyet sineması bünyesinde gelişim gösteren Kırgız sineması da özellikle ülkenin bağımsızlığını kazanmasıyla, sinemanın bu fonksiyonundan yararlanmaya başlamıştır. Özellikle 60'lı yıllara kadar filmlere hâkim olan Sovyet insanının kahramanlığı, iktidarın gücü veya Komünist Parti'nin propagandası yerine Kırgız yönetmenler, vatan sevgisini aşılacak için topraklarının doğal güzelliklerini, Kırgız halkının köklerini, tarihini, kültürünü, kahramanlıklarını öne çıkararak yapıtlara imza atmaya başlamıştır. Bunun ilk örneği Kurmanjan Datka filmidir. 2014 yılında yönetmen Sadık Şer Niyaz tarafından çekilen ilk tarihsel film Kurmanjan Datka vatanseverlik duygularını uyandıracak güçlü anlatı yapısına sahiptir. Yine 2015 yılında Mirlan Abdıkaliyev'in yönetmenliğinde çekilen, tür olarak tarihi olmasa da kültürel kimlik unsurlarının yer aldığı Sutak (Сутак) filminde Kırgız milletinin toplumsal normları, görgü kuralları ve aile yapısına yer verilmiştir. Sovyet döneminde ihmal edilen gerçek tarih yeni nesil yönetmenler tarafından ele alınarak sadece sinemaya değil ülke tarihinin öğrenilmesine de büyük katkı sağlamaktadır (Толумушова, 2015). Ruslan Akun da bu genç yönetmenlerden biri olduğunu yönettiği Kökbörü filmi ile göstermiştir. Akun filminde geleneksel spor oyunlarından olan Kökbörü üzerine kurduğu toprak mücadelesi hikâyesiyle sosyal problemleri ele almıştır. Üstelik bunu Kırgız milletinin gelenekleriyle, görenekleriyle harmanlayarak gerçekleştirmiştir.

Kırgız sinemasında Kırgız kültürüne dair kültürel görünümüleri Kökbörü filmi örneğinde açığa çıkarmayı amaçlayan çalışmada Roland Barthes'ın göstergebilimsel analiz modeli kullanılarak filmin yüzey yapısından derin yapıya göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle bir okuma yapılmıştır. Bu okumada kültürel kimlik sembollerinin örtük anlamları ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Yapılan çözümleme sonucunda filmde tespit edilen Kökbörü oyunu, geleneksel otorite kabulü, akıl ve gelenek ayrımı, Sovyetler Birliği dil politikasının devamlılığı, ön kabul, aidiyet duygusu, kıyafet ve müzikte geleneksel-modernite birlikteliği ve metaforik adlandırma olgularının yan anlamsal düzlemde ne ifade ettiği açıklanmıştır.

Yöntem

Çalışmada Kökbörü filminde sinematografik unsurların kültürel kimlik temsilleri incelenmiştir. Bu amaçla filmdeki kültürel kimlik üzerindeki işaret ve sembollerin anlamları, anlamlandırma ve yorumlama yaklaşımıyla analiz edilmiştir. Analizler, nitel araştırma tasarımına, yorumlayıcı ve kültürel paradigmalara dayalı olarak keşfedici ve betimleyici bir bakış açısıyla yapılmıştır. Analiz yöntemi olarak Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme modeli kullanılmıştır.

Sinema dilinin okunmasına ve anlaşılmasına yardımcı olan yöntemlerden biri de göstergebilimdir. Göstergebilimde filme anlam yaratan en temel öge göstergedir. Roland Barthes'a göre göstergeler düz anlam ve yan anlam kavramları düzeyinde yaratılmaktadır. Düz anlam göstergenin işaret ettiği şey iken, yan anlam ise kültürle göre anlamların yüklendiği farklılıklardır. Gösterge üzerindeki yan anlamı belirli bir çerçevede, sistematik olarak anlamlandırma kodlar aracılığıyla yapılmaktadır. Kodlar ve göstergeler arası etkileşim, yorumlayıcıyı metnin iç yapısında sınırlı bırakmayarak metin ötesinde okumalar yapabilme imkânı sunmaktadır (Chandler, 2007:147, 171). Buradan yola çıkılarak çalışmanın amacına uygun olarak Kökbörü filminde yer alan göstergelerin yan anlamları ortaya çıkan kültürel görünümlemler aracılığıyla yorumlanmıştır.

Bulgular

Kökbörü (Кок-Бору/Время стойких) Filminin Künyesi ve Özeti

Kökbörü filmi Amanat Film yapımcılığında 2018 yılında çekilmiştir. Genç yönetmen Ruslan Akun tarafından Bişkek ve Çolpon Ata şehirlerinde çekilen film "Gerçek yiğitlere adanmıştır" sloganıyla Eylül 2018'de vizyona girmiştir. Filmin senaryosu yönetmen Ruslan Akun tarafından yazılmıştır. Filmin oyuncu kadrosunda Asılhan Tolepov, Andrey Gomonov, Nazım Mendebairov, Marat Amirayev, Sultanek Dikambayev'in yer almıştır.

Köylünün toprağını koruması ve Kökbörü oyunu olay örgülerinin birbirleriyle neden sonuç ilişkisi içerisinde geliştiği film, geleneksel anlatı yapısıyla kurgulanmıştır. Film iş adamı Marat'ın

babasının 70. doğum günü şerefine Kökbörü maçı düzenlemesiyle başlamaktadır. Maç Jalkın ve Bars takımı arasında yapılmıştır. Takımların teknik direktörleri kendi aralarında arabaları karşılığında iddiaya girmişlerdir. Jalkın takımı önde giderken bir anda sahaya bir çocuk atlamış ve filmin baş anlatı kahramanlarından biri olan Jalkın takım oyuncusu Maksat, çocuğu atıyla ezmek için postu bırakmış ve çocuğu yerden almıştır. Onun bu hamlesi takımının mağlup olmasına sebep olmuştur. Bu sırada kurtardığı çocuk Maksat'ın atı Gülsara'nın kanayan bacağına göstermiş ve Maksat yeni bir at istemiş ancak takımın teknik direktörü Toha buna izin vermemiştir. Oyuna yaralı atıyla devam eden Maksat atıyla beraber düşmüş ve ayağı kırılmıştır. Maç sonunda yenilginin ardından sinirlenen Toha Maksat'ın gözü önünde Gülsara'yı kestirmiş ve Maksat'ı da işten atmıştır.

Maksat köyüne dönerken arkadaşına rastlamış ve köylerinde bulunan korunun Çinlilere satıldığını ancak köylülerin buna karşı çıktığını, Madaniyat Evi'nde² toplandıklarını öğrenmiştir. Çinli iş insanları toplantıda mahkeme tarafından izin verilen inşaat iznini temyize vermemeleri karşılığında köylüye her yıl 1 ton kömür vaadinde bulunmuştur. Bu teklifin üzerine oylama yapılmış ve kimse kabul etmemiştir. Ancak köylüde temyize başvurmak için gerekli olan para yoktur. Buna çözüm ararken köyde bir Kökbörü takımı kurup, ligde şampiyon olunarak kazanılacak parayla köyün kurtarılabilceği dile getirilmiştir. Yapılan oylamada yeterli çoğunluk sağlanamamıştır. Takımın kurulmayacağı beklenirken devreye Ak Sakal girmiştir. Yaptığı konuşma ile herkesi etkilemiş ve takımın kurulması yapılan duayla kabul edilmiştir. Böylece teknik direktörlüğünü Maksat'ın babası Temir'in yapacağı, gönüllü oyuncularından oluşan Amanat takımı kurulmuştur.

Yurtdışında gazeteci olarak çalışan Kırgız kızı Narin Kökbörü oyunuyla ilgili haber yapmak için Maksat'ın köyüne gelmiştir. Amanat takımı antrenman yaparken Maksat ile röportaj yapmış, köy muhtarının zoruyla da olsa Maksat ona köyü gezdirmiştir. Narin'in bir sonraki köy ziyaretinde Maksat evde değildir. Maksat'ın annesiyle oturup sohbet eden Narin, Maksat'ın kız kardeşi Altınay'ın evlenmek için kaçırıldığında onu nasıl kurtardığını ve yurtdışına üniversite okumaya gönderdiğini öğrenmiş ve Maksat'tan hoşlanmaya başlamıştır.

İş adamı Marat ve teknik direktör Toha kumar oynamaktadır. Sürekli kaybeden Toha'nın verecek bir şeyi kalmayınca yarı finalde olan Jalkın takımını teklif etmiştir. Marat, takımı şampiyon olması koşuluyla kabul etmiştir. Finalde Jalkın takımının rakibi, zor şartlar altında imkansız başarıyan Amanat takımındır. Kıyasıya rekabet başladığında kazanmaktan başka şansı olmayan Toha oyunun sonucunu değiştirmek için tüm yollara başvurmuştur; rüşvet, tehdit, şiddet ve son olarak Maksat'ın atının zehirlenmesi. Her ne kadar zaman zaman Amanat takımı maç sırasında öne geçse de Toha'nın hileleri işe yaramış ve final maçını Jalkın kazanmıştır.

Filmin son bölümünde yönetmen Akun, Amanat takımı yenilse de trübünde Amanat tezahüratlarını dindirmeyerek ezber bozmaktadır. Zaferin satın alındığını fark eden Marat, babası ve Jalkın oyuncuları da galibiyete sevinmez. Amanat takımının büyük ödülü kaybetmesiyle seyirciye köylünün toprak mücadelesinde kaybettiği düşündürülür ama ilerleyen sahnelerde durumun düşünüldüğü gibi olmadığı anlaşılmaktadır. Gazeteci Narin yazdığı haberde sadece Kökbörü oyununu değil, aynı zamanda köylülerin Çinlilerle olan toprak sorununu da dile getirmiştir. Medyada geniş yankı bulan bu haberden sonra köylünün mağduriyetini gidermek için yardım kampanyası düzenlenmiştir. Gönüllü avukatlar davayı üstlenmiş ve nihayet temyizde bozulan kararla Çinliler köyü terk etmek zorunda kalmıştır.

Kökbörü Filminde Yer Alan Kırgız Kültürüne Dair Kodlar ve Göstergeler

Kökbörü filminin anlam evreni ulusal oyun Kökbörü sayesinde toprak mücadelesine devam eden köylülerin hikayesine dayanmaktadır. Filmde Kırgız kültürünün kodlamış olduğu göndermelerin örtülü anlamları; bir mücadelenin anlatısı: Kökbörü oyunu, geleneksel otorite kabulü, akıl ve gelenek ayrımı, Sovyetler Birliği dil politikasının devamlılığı, ön kabul, aidiyet

² Sovyetler Birliği döneminden beri her köye toplantı, kurs, konser, film, tiyatro gösterimi, bayram kutlamalarının yapılması için kullanılan kamusal alandır.

duygusu, kıyafet ve müzikte geleneksel-modernite birlikteliği ve metaforik adlandırma olguları üzerinden analiz edilmiştir.

Bir Mücadelenin Anlatısı: Kökbörü



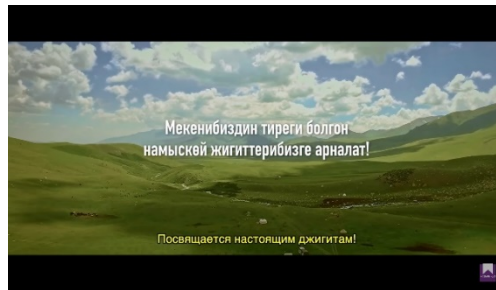
Resim 1. Kökbörü oyunu



Resim 2. Madaniyat Evi'nde yer alan tablo

Filmde Kökbörü göstergesi düz anlamsal düzlemde bir oyunu işaret ederken yan anlamsal düzlemde toplumdaki bir mücadele anlatısını ifade etmektedir. Kırgızistan'ın Sovyetler Birliğine bağlı olduğu dönemlerde oynanması yasaklanan Kökbörü tarihi oldukça eskilere dayanan bir oyundur. Kökbörü Orta Asya'daki en yaygın ata sporlarından biridir. Geçmiş yüzyıllara dayanan bu oyunu oynayanlara Kırgız halkı günümüzde saygıyla bakmaktadır (Ayhan, 2017: 3534). Bu bilgiler ışığında bakıldığında yönetmen Akun'un seçtiği bu oyunla Kökbörü filmi kültür ve gelenek aktarım aracına dönüşmüştür. Filmde Kökbörü oyununa ailede bir oyun olmaktan ziyade mücadele ve toprak koruma işlevi yüklenmiştir. Köylünün mücadelesi Çinlilerin doğalarını bozacağı bunun sonucunda da çocuklarının sağlıksız doğacağı ve kısırlık yapacağı tehdidine karşı verilmiştir. 1 ton kömür karşılığında topraklarını vermek istemeyen köylünün mücadelesi genç Kökbörü oyuncularını aracılığıyla sürdürülmüştür. Burada filmin bel kemiği ortaya çıkmıştır; köylüler Kökbörü oyunu aracılığıyla mücadelelerine devam edecektir.

Kökbörü oyun tarzına bakıldığında savaş taktikleri üzerine kurulduğu görülmektedir. Filmde de bu duruma gönderme yapılmış ve antrenman yapan oyunculara teknik direktör Kökbörünün sadece oyun olmadığını, tarihte askerlerin savaşa hazırlanırken yapmış oldukları eğitimlerden biri olduğunu söylemiştir. Tarihsel bu bağlantıdan olsa gerek, filmde Kökbörü oyunu namus olarak görülmüştür. Yenildikleri için ödülü kaybettiğine üzülen oyuncuya arkadaşının "Ödül önemli değil, Kökbörü bizim için oyun değil, namustur" sözü oyunun Kırgızlar için ne kadar önemli olduğunu göstergesidir. Ayrıca Kökbörünün ödül için oynanmadığı, final maçını yorumlayan radyocunun "Kökbörü ödül için oynanacak bir oyun değil, yürekten oynanan bir oyun. Bugün sıradan çocukların gücünü gördük" sözleri ile pekiştirilmiştir.



Resim 3. Filmin son sahnesi

Filmin son sahnesinde yer alan "Gerçek yiğitlere adanmıştır" sloganı, filmin amacını gayet açık bir şekilde göstermektedir. Burada kastedilen gerçek yiğitler kazanan değil, mücadele eden, vazgeçmeyen ve her şeyden önemlisi dürüst olan yiğitlerdir.

Geleneksel Otorite Kabulü



Resim 4. Ak sakal

Filmde Türk halk kültüründe geleneksel otorite olarak son derece önemli olan, insanlara yol gösteren, hikmet sahibi Ak sakal göstergesine yer verilmiştir. Düz anlamsal düzlemde yaşlı bir erkeği işaret eden Ak sakal filmde geçtiği bağlama bakıldığında yan anlamsal düzlemde geleneksel otoritenin kabulünü göstermektedir. Manas Destanı'nda görmüş-geçirmiş, tecrübeli yaşlılara Ak sakal denilmektedir. Türk halkları için Ak sakalların lider kişi olarak oldukça önemli hatta kutsal bir yeri vardır. Öyle ki Dede Korkut hikayelerinde çocuğa ad verme törenlerinde çocuğun adını veren Ak sakalın adeta Hızır gibi birdenbire ortaya çıktığı, birdenbire yok olduğu anlatılmaktadır (Ögel, 2010:42, 316). Ayrıca Ak sakal tarih boyunca savaş ve göç kararlarını bizzat alarak topluma yön veren önemli bir lider konumunda olmuştur. Ak sakal filmde köylülerin Kökbörü takımının kurulması konusunda çekimser kaldığı anda, tıpkı Dede Korkut hikayelerinde anlatıldığı gibi birdenbire geleneksel otorite olarak devreye girmiştir. Toplantı salonunda ilk sırada oturan Ak sakalın ayağa kalkmasıyla herkes pür dikkat onu dinlemiştir. Ak sakal vatanseverlik, gelecek nesiller için toprağı koruma, düşmana karşı mücadele ve Kökbörü oynayacak gençlerin desteklenmesine yönelik konuşmasını yapmıştır. Filmde Ak sakalın kutsallığı da göz ardı edilmemiş ve konuşması dualarla ve salondaki insanların âmin demeleriyle bitirilmiştir. Böylece Kökbörü takımının kurulacağı herkes tarafından kabul edilmiştir. Geleneksel otoriteye saygı ile büyüyen Kırgızlar için bu durum oldukça sıradandır. Ayrıca Amanat takımının oynadığı maçlarda tribünün en önünde Ak sakal oturmaktadır. Kadraja giren bu görüntüde yine Ak sakalın toplumda lider vasfı vurgulanmıştır.

Akıl ve Gelenek Ayırımı

Kız kaçırma göstergesi düz anlamda evlenme yöntemlerinden biri olan eski bir Kırgız geleneğini işaret ederken, yan anlamsal düzlemde bu gelenek filmde sorgulanarak akıl ve gelenek ayırımının ifadesine dönüşmüştür. Kırgızlarda kız kaçırma geleneği yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Hiç tanımadığı kişi tarafından kaçırılan genç kızın neredeyse hiç söz hakkı yoktur. Kızın itiraz etmemesi, kaçırıldığı evden gitmemesi için kapının önüne ekmek konması, eşiğe yaşlı Kırgız kadının yatması gibi örf ve adeti kullanarak baskı kurulmaktadır. Genç kız çaresiz kabul etmektedir. İnsan hakkı ihlali olan bu gelenek, yasalar ile birtakım önlemler alınmaya çalışılsa da özellikle kırsal alanda halen devam etmektedir. Yönetmen Akun da Kırgız kadınlarının kanayan yarasına parmak basmış, filmde bu geleneğin reddedildiğini Maksat'ın kız kardeşi Aygül'ün hikayesi üzerinden göstermiştir. Filmde liseyi bitiren Aygül'ü komşu köyden bir delikanlı kaçırmıştır. Kardeşinin kaçırıldığını duyan Maksat kardeşini gidip almak istemiş ama babası "el ne der" düşüncesiyle onu durdurmak istemiştir. Maksat herkesi karşısına almayı göze almış ve Aygül'ü gidip geri getirmiştir. Bu durumun Kırgız halkı için çok da kabul edilir olmadığı gerçek hayatla paralel olarak filme de yansıtılmıştır. Dedikodulara dayanamayan Maksat kardeşini okutmak için şehre çalışmaya gitmiş ve onu da Avusturya'ya okumaya göndermiştir. Maksat'ın bu zaferi el ne der korkusu yaşayanlara adeta ders niteliğindedir. Zaten filmin sonunda Maksat'ın babası Temir de "Sen haklıydın oğlum. Ben el ne der deyip korkarken, sen kardeşini gidip alarak doğru olanı yaptın." diyerek pişmanlığını dile getirmiştir. Temir'in bu itirafıyla gelenekle aklın

mücadelesinde akıl kazanmıştır. Bu itirafı filmin sonunda yapması da ömrün sonunda yaşanan ama geri dönüşü olmayan pişmanlıklara yapılan bir gönderme niteliğindedir.

Sovyetler Birliği Dil Politikasının Devamlılığı

Filmde Kırgızca ve Rusça dil göstergeleri düz anlamsal düzlemde Kırgız Cumhuriyeti'nin devlet dili Kırgızca'yı ve resmi dili Rusçayı işaret etmektedir. Bu göstergelere yan anlamsal düzlemde bakıldığında Sovyetler Birliği dil politikasının etkisinin devamlılığını göstermektedir. Kırgızca olan film, Rusça alt yazıyla desteklenmiştir. Sovyetler Birliği döneminde Sovyet Cumhuriyetlerinde yaşayan halklar Rusça bilmek zorundayken, Rusların yaşadıkları ülkenin dilini bilmeleri zorunlu kılınmamıştır. Sovyetlerdeki bu dil politikasının etkisinin halen devam ettiği filmde de kendisini göstermiştir. Filmde konuşulan dilin Rusça olduğu sahneler Kırgızca alt yazı ile desteklenmemiştir. Yani Kırgızca bilmeyenler için Rusça seçenek sunulurken, Rusça bilmeyenler için Kırgızca seçenek sunulmamış, herkesin Rusça bildiği varsayılmıştır.

Filmde sadece Rusça konuşanlara bakıldığında gazeteci Kırgız Narin, Petersburg'dan maç izlemek için gelen Rus gazeteci, Rus veteriner ve Rus doktor karşımıza çıkmaktadır. Bu dört rolün ortak özelliği Rusça konuşmaları dışında beyaz yakalı olmalarıdır. Buradan yola çıkarak filmde dünyaya açılmanın, evrensel olmanın, okumanın dilinin Rusça olarak gösterildiği sonucuna varılmaktadır. Filmde bunun yanı sıra bu durumu destekler nitelikte başka bir rol dağılımı dikkat çekmektedir. Filmde yer alan beşinci Rus olan Tolik köyde doğup büyüyen biridir. Köy takımı Amanat'ta gönüllü olarak oynayan Tolik gazeteci Narin geldiğinde onunla Rusça konuşmaya çalışır ancak köyün muhtarı Narin'e köyde yaşadığı için Rusçasının kötü olduğunu belirtmiştir. Yani kişi Rus bile olsa kırsaldaysa Kırgızca konuşur, Kırgızca kırsalın dilidir. Bir başka açıdan ise Rus birinin Kırgız ulusal oyunu Kökbörü oynaması, Kırgızca konuşması yerel kültürle bütünleşme olarak da yorumlanabilmektedir.

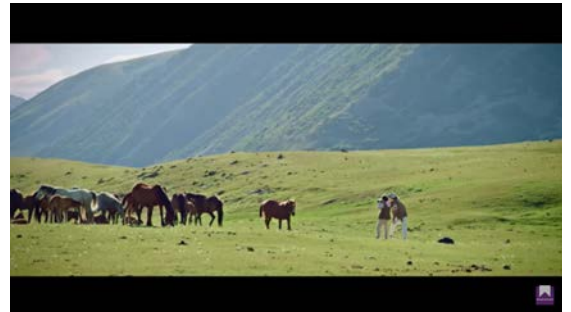
Ön Kabul

Filmde söylem olarak yer alan Çekoslovakya göstergesi düz anlamsal düzlemde 1918 ile 1992 yılları arasında varlık sürdüren bir ülkeyi işaret ederken yan anlamsal düzlemde filmin kahramanının ön kabulünü ifade etmektedir. Filmde de önceden edinilen zihinsel bilginin dışı vurumu gazeteci Narin ve Maksat'ın annesinin sohbeti esnasında gösterilmiştir. 27 yıl önce var olan Çekoslovakya, bugün Çek Cumhuriyeti ve Slovakya olarak iki ülkeye ayrılmıştır. Gazeteci Narin Prag'da çalıştığını söylediğinde Maksat'ın annesi Jarkın "A Çekoslovakya'da mı çalışıyorsun?" diyerek, o günleri yaşayan biri olarak Çek Cumhuriyeti'nin başkenti olan Prag'ı halen Çekoslovakya gibi düşünmektedir.

Aidiyet Duygusu



Resim 5. Kirgizistan doğası



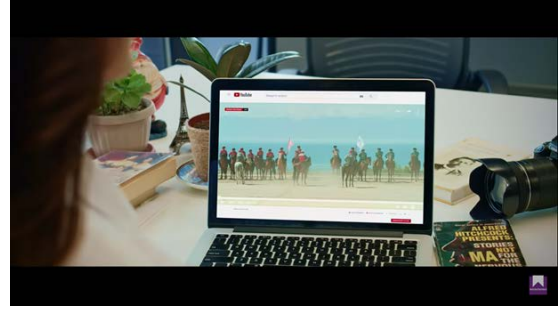
Resim 6. Kirgizistan doğası

Filmde mekân kullanımında karşımıza çıkan yayla ve dağ göstergeleri düz anlamsal düzlemde Kirgizistan doğasına ait yerleri işaret ederken yan anlamsal düzlemde aidiyet duygusunu ifade etmektedir. Mekân ve insan ilişkisi toplumsal aidiyet oluşturulması hususunda oldukça önemli bir etkidir. Mekanlar toplum ile olan etkileşim ve kültürel imgelerin sahnesidir. Bu sahne toplumun yaşadığı sosyolojik, psikolojik olayları dolayısı ile de kamusal benliği okumaya

imkân vermektedir. Buna paralel olarak da mekânın kimlik oluşumunda bir veri olduğu psikolojik yaklaşımlar tarafından kabul edilmektedir (Güleç Solak, 2017:15). Toplumsal kimliğin göstergesi olan mekân, filmde genelde Kırgızistan'ın doğal güzellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadraja giren görüntülerle Kırgızların geçmişte göçebe olduklarının izleri görülmektedir. Kırgızlar için yayla kültürü vazgeçilmezdir. Ayrıca filmde doğadaki at sürü görüntüleri de Kırgızlar için atın vazgeçilmez olduğunu göstermektedir. Yaylada yaşayan insanlar otağlarda yaşamakta ve kımız içmektedir. Bu da kamusal alanda özellikle eski dönemde Kırgızların toplumsal kimliğinin ve hafızanın görüntüsü niteliğindedir. Halen kısmen de olsa devam eden yayla kültürü filmde sahnelenmiş ve bu kültüre ait at, otağ, kımız gibi kültürel unsurlara yer verilmiştir.



Resim 7. Kırgız işçi Çinlilerin şantiyesinde Kökbörü maçını izliyor



Resim 8. Gazeteci Narin Prag'da Kökbörü maçını izliyor

Filmde yan anlamsal düzlemde aidiyet duygusunu ifade eden bir diğer gösterge Kökbörü maçıdır. Filmde Çinlilerin yanında çalışan Kırgız işçi, şantiyeden çağrılmasına rağmen köyünün takımı Amanat'ın final maçını izlemiştir. Aynı şekilde Prag'da çalışan gazeteci Narin de iş yerinde maçı internetten takip etmiştir. İşçi köylünün ötekileştirdiği Çinlilerin yanında çalışmasına, gazeteci Narin'in ise kilometrelerce uzakta olmasına rağmen Kökbörü maçında buluşmuşlardır. Bu zaman ve mekânın önemsizleştiği toplumsal bir aidiyet ve bağlılık göstergesidir. Narin aynı aidiyeti köylünün sorununu gazeteye taşıyarak da göstermiştir. Gazeteci olarak sadece Kökbörü oyunu hakkında haberini yazabilecekken, problemi içselleştirmiş ve medyaya taşımıştır.

Kıyafet ve Müzikte Geleneksel-Modernite Birlikteliği



Resim 9. Köylü yaşlı erkeklerin kıyafetleri



Resim 10. Köy muhtarının kıyafeti

Kıyafet ve müzik göstergeleri düz anlamsal düzlemde giyim kuşam ve sesin sanatsal formunu işaret ederken, yan anlamsal düzlemde geleneksel ve modernite birlikteliğini ifade etmektedir. Küreselleşen dünyaya uyum sağlayan Kırgızlar, giyim tarzını değiştirmiş, geleneksellikten yavaş yavaş uzaklaşmıştır. Filmde sık sık Kökbörü oyunundan sahneler olması ve olayın köyde geçmesi sebebiyle geleneksel kıyafet örnekleri görülmektedir. Ancak bu görüntüler geleneksel ve modernite karması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en bariz örneği köy muhtarının giyimidir. Takım elbisesi ile modern bir görünüm elde eden muhtar, kafasına taktığı kalpağıyla geleneksellikten kopmadığını göstermektedir. Bugün Kırgızistan şehirlerinde muhtar gibi giyinen yüzlerce insan yer almaktadır. Filmde yaşlılar arasında geleneksel ya da modern giyenler varken,

gençlerde tercih modern kıyafetlerden yana kullanılmıştır. Filmde erkeklerin geleneksel kıyafetleri yer alırken, kadınlara özgü geleneksel Kırgız kıyafetleri kullanılmamıştır. Sadece erkeklerin oynadığı Kökbörüye fazla odaklanması bunda etkili olmuştur.

Filmde tıpkı kıyafetlerde olduğu gibi müzikte de geleneksel ve modernin birlikteliği vardır. Özellikle insanlar için kültürel anlam ifade eden sahneler geleneksel müzikle, komuzla desteklenmiş, bu vesile ile duygulara seslenilmiştir. Ak sakal konuşmasını yaparken, Kökbörü takımı için kıyafet dikilirken, maça başlarken, maç esnasında mücadele ederken, Kırgızistan doğası gösterilirken izleyicinin manevi atmosfere girmesi için geleneksel müzik araçsallaştırılmıştır. Geleneksel müziğin yanı sıra Maksat ve Narin'in sahnelerinde olduğu gibi modern müzik de kullanılmıştır.

Metaforik Adlandırma

Filmin ana kahramanı Maksat'ın atı Gülsarı göstergesi düz anlamsal düzlemde herhangi bir isimken yan anlamsal düzlemde filmde metaforik olarak kullanılmış ve Aytmatov'un Elveda Gülsarı adlı eserine gönderme yapılmıştır. Film boyunca iki at sahibi olan Maksat ölen ilk atından sonra ikincisine de Gülsarı ismini vermiştir. Kırgızların büyük gururu Cengiz Aytmatov'un Elveda Gülsarı eserinde adı Gülsarı olan bir yorga atının ve atın bakıcısı Tanabay'ın çileli hayatını kaleme almıştır. Tanabay'ın gözü gibi baktığı, yarışmalarda başarılarına imza attığı atı Gülsarı parti başkanı kendisine istediği için elinden zorla alınmıştır. Aytmatov eserinde sistem eleştirisi yapmış, sistemin bir parçası olan başkana da kötü biri olarak yer vermiştir. Maksat'ın ilk atının hilelere başvuran başka bir ifade ile bozuk bir sistemin yürütücüsü olan Toha tarafından öldürülmesi Tanabay'ın hikayesiyle paralellik göstermektedir. Maksat vazgeçmemiş ve yeni bir Gülsarı yaratmak için yeni atının adını da Gülsarı koymuştur. Bu sembolik adlandırma ile izleyicide Aytmatov'un eserindeki Gülsarı çağrışım yapmış ve böylelikle Maksat'ın sisteme karşı atıyla mücadeleye devam edeceği mesajı verilmiştir.

Sonuç

Sovyetler Birliği Sovyet ideolojisi ülkelerin tarihlerini kendi perspektiflerinden aktarmalarına, yorumlamalarına izin vermemiştir. Tarihi olarak adlandırılan filmler iktidarın ideolojisi doğrultusunda sınırlandırılmıştır. İzin verilen sınırlar içerisinde de kültürel kimlik unsurları oldukça az yer almıştır. Bağımsızlığın kazanılması ve Sovyet sansürünün kalkmasıyla birçok sinemacı bu boşluğu doldurma gayretine girmişlerdir. Çalışmada bu gayretin bir ürünü olduğu düşünülen Kökbörü adlı film analiz edilmiştir. Filmde Kırgız kültürüne ait gösterge ve kodlar; bir mücadelenin anlatısı: Kökbörü oyunu, geleneksel otorite kabulü, akıl ve gelenek ayrımı, Sovyetler Birliği dil politikasının devamlılığı, ön kabul, aidiyet duygusu, kıyafet ve müzikte geleneksel-modernite birlikteliği, metaforik adlandırma olguları üzerinden ele alınmıştır.

Kökbörü oyunu filme adını vermiş ve olay örgüsünün merkezinde yer almıştır. Kökbörü Kırgızların ata sporu olmasının yanı sıra filmde bir ulusun en önemli değeri olan toprağın korunmasının sağlayıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Köylü ulusal olanı; topraklarını atalardan yadigar oyunun onlara kazandırdıklarıyla korumuşlardır. Dolayısı ile de Kökbörü filmde sadece oyun olarak yer almamıştır. Filmin oyuncularından Dikambayev, *ülke olarak güncel sorunumuz doğamıza sahip çıkamadığımızdır. Daha fazla para kazanmak için doğa ile insan uyumu alt üst ediliyor. Filmde bu problemlere Kökbörü oyunu üzerinden bakılıyor. Kökbörü bizim çok eski ata sporumuz, önceden gençlerimiz bu sporla savaşa hazırlanıyordu. Sovyetler döneminde uzun yıllar oynanması yasaklandı. Hatta bir dönem ata binmek bile yasaktı. Ama bu bize engel olmadı. Bir şekilde yolunu bulup Kökbörü oynamaya devam ettik. Tüm bunlar düşünüldüğünde Kökbörü filmi bu sosyal problemleri geleneksel spor Kökbörü ile göstermeye çalışıyor* (Dikambayev, 2020) diyerek filmin anlatı düzlemlerinden birinin Kökbörü oyunu olmasının yanı sıra, oyunun araçsallaştırılarak gerçek hayatta yaşanan problemlere de değinilmiş fikrini desteklemektedir. Dolayısı ile de Kökbörü oyunu köylünün toprak mücadelesinin ete kemiğe bürünmüş hali olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde Ak sakala saygı, aidiyet, birlikte hareket etme gibi kültürel alt görünüm temsil edilirken, bugün insan hakları suçu sayılabilecek kız kaçırma geleneği reddedilmiş, eleştirilmiştir.

Bu geleneğin reddedilmesi halinde olası sonuç olumlu bir şekilde gösterilmiştir. Filmde kız kaçırma geleneğini reddedip, başkalarının ne söylediği değil, kardeşinin düşüncelerini dinleyen abisi Maksat tarafından yurt dışına gönderilen Aygül, gerçek hayatta halen bu sorunla yüzleşmek zorunda kalan izleyiciye örnek teşkil etmektedir.

Kökbörü filminde geçmiş-şimdi, geleneksel-modernite birlikteliği görülmektedir. Filmde ön kabuller olgusu altında güncellenmesine rağmen halen geçmiş bilgiler üzerinde söylemlerin yer alması geçmiş-şimdi birlikteliğinin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Sovyetler Birliği dönemi dil politikasının etkisinin halen devam ettiği filmin dili ve kullanılan alt yazı uyumsuzluğunda görülmektedir. Dikambayev, *Sovyetler döneminde koca şehirde sadece bir tane Kırgızca okulumuz vardı. Bunun sonucunda Kırgızların hepsi neredeyse Rusça biliyor. Ruslarda son zamanlarda yeni yeni Kırgızca bilen olsa da çok fazla Kırgızca bilen yok. Rusça konuşulan yerlerin Kırgızca alt yazı ile desteklenmemesinin nedeni bu*, (Dikambayev, 2020) sözleriyle Sovyetler Birliğinde uygulanan dil politikasının halk tarafından nasıl içselleştirildiğini desteklemektedir.

Bağımsızlığını kazanan Kırgız Cumhuriyeti'nde bugün dil bayramı, ak kalpak, ataları anma günü gibi günler eşliğinde unutulmaları hatırlatma, kültürel değerleri koruma politikası güdülmektedir. Sinemanın kitlesel gücünden de yararlanılarak ülkede gerçek tarihi, kültürü yansıtan filmlerle kültürel değerler, ulusal kimlik gibi konular güncel tutulmaktadır. Kökbörü filmi de yer verdiği kültürel gösterge ve kodlarla bu politikanın tamamlayıcı bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynakça

- Andrew, J. (2010). Büyük Sinema Kuramları. (Çev.) Zahit Atam. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Ayhan, N. (2017). Mehmet Başbuğ'un eserlerinde Orta Asya anlatısı: Göstergibilimsel bir analiz. *İdil Dergisi*, 6(40), 3524-3537.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics. The Basics Second edition (First 2002)*. London and New York: Routledge.
- Cheung, R., Fleming, D. (2009). "Introduction: Cinemas and Identities" *Cinemas, Identities and Beyond*. Ed. by Ruby Cheung with D. H. Fleming. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Cloete, A. (2017). Film as medium for meaning making: A practical theological reflection. *HTS Theologiese Studies*. <https://hts.org.za/index.php/hts/article/view/4753/10260> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 13.03.2020).
- Dikambayev, Sultanbek. (17 Mart 2020). Röportaj. Bişkek.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., ve Rawle, S. (2012). *Film Dili*. (Çev.) Senem Aytaş. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Eisenstein, S. (1993). *Sinema Sanatı*. (Çev.) Nilgün Şarman. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gökalp, Z. (1999). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: MEB.
- Gunning, T. (2008). "Film Studies" *The Sage Handbook of Cultural Analysis*. Ed. By Tony Bennett and John Frow. London: Sage.
- Güçhan, G. (1993). Sinema – toplum ilişkileri. *Kurgu Dergisi*, Sayı 12, 51-71.
- Güleç Solak, S. (2017). Mekân-kimlik etkileşimi: Kavramsal ve kuramsal bir bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (6) 1,13-37.
- Güngör, A. (2017). Sinematografik imgenin öğretimi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC* October 2017, Volume 7, Issue 4, 697-708.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi I. Cilt Beşinci Baskı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özbek, M. (2000). *Dünden Bugüne İnsan*. Ankara: İmge Kitabevi.

Ravazzoli, E. (2016). Cinemagoing as spatially contextualised cultural and social practice. Alphaville: Journal of Film and Screen Media, Issue 11, Summer 2016, 33–44.

Толумушова, Г. (22.10.2015). Бум Кыргызского кино перерос в эпоху развития. <https://kyrtag.kg/ru/interview/gulbara-tolomushova-kinoved-bum-kyrgyzskogo-kino-pereros-v-epokhu-razvitiya>- adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 19.01.2020).

Extended Summary

Kyrgyz cinema, which has been developing within the scope of Soviet cinema for many years, has also started to benefit from this function of cinema, especially with the independence of the country. Instead of the heroism of the Soviet people, the power of power or the propaganda of the Communist Party, which dominated the films, especially until the 60s, Kyrgyz directors started to produce works that highlight the natural beauty of their lands, the roots, history, culture and heroism of the Kyrgyz people in order to instill love for their homeland. Ruslan Akun showed that he is one of these young directors with the film *Kokboru*, which he directed. In the film *Akun*, he dealt with social problems with the story of the land struggle, which he built on *Kokboru*, one of the traditional sports games. Moreover, it has achieved this by blending it with the traditions and customs of the Kyrgyz nation. Study, which aims to reveal the cultural aspects of Kyrgyz culture in Kyrgyz cinema, in the example of the film *Kokboru*, using Roland Barthes's the semiotic analysis model, a reading was made from the surface structure of the film to the deep structure with the semiotic analysis method. In this reading, the implicit meanings of cultural identity symbols are tried to be revealed. As a result of the analysis, the meaning of *Kokboru* play, acceptance of traditional authority, the distinction between reason and tradition, the continuity of the Soviet Union's language policy, pre-acceptance, sense of belonging, traditional - modernity coexistence in clothing and music, and metaphorical naming in the film are explained in the connotative plane.

The Soviet ideology of the Soviet Union did not allow countries to convey and interpret their histories from their own perspectives. Films called historical are limited in line with the ideology of the government. Cultural identity elements took place very little within the permissible limits. With the gain of independence and the abolition of Soviet censorship, many filmmakers tried to fill this gap. In the study, the film *Kokboru*, which is thought to be a product of this effort, was analyzed. Indicators and codes of Kyrgyz culture in the film; the narrative of a struggle: *Kokboru* game is discussed through traditional authority acceptance, the distinction between reason and tradition, the continuity of the Soviet Union's language policy, pre-acceptance, sense of belonging, traditional - modernity coexistence in clothing and music, metaphorical naming. The following results were obtained as a result of the analysis made over these categories: *Kokboru* gave its name to the film and was at the center of the plot. In addition to being the ancestral sport of the Kyrgyz people, *Kokboru* appears in the film as the provider of the protection of the soil, which is the most important value of a nation. The peasant national one; they have protected their lands with what the game inherited from their ancestors gave them. Therefore, *Kokboru* was not included in the film only as a play. Dikambayev, one of the actors of the film, said *that our current problem as a country is that we cannot protect our nature. In order to earn more money, the harmony of nature and human is being turned upside down. In the film, these problems are looked at through the game Kokboru. Kokboru is our ancient ancestral sport, our young people were preparing for war with this sport before. It was forbidden to play for many years during the Soviet era. Even horseback riding was forbidden for a while. But that didn't stop us. We somehow found our way and continued to play Kokboru. Considering all these, Kokboru film tries to show these social problems with the traditional sports Kokboru* (Dikambayev, 2020) and supports the idea that one of the narrative planes of the film is the *Kokboru* game, as well as the instrumentalization of the game and the real-life problems being addressed. Therefore, *Kokboru* play emerges as the embodiment of the peasant's struggle for land. While cultural sub-appearances such as respect for the white beard, belonging and acting together were represented in the film, the tradition of kidnapping girls, which can be considered a human rights crime today, was rejected and criticized. The possible outcome if this tradition is rejected is positively shown. Aygül, who was sent abroad by her

brother Maksat, who rejected the tradition of kidnapping girls and listened to her brother's thoughts, not what others said, sets an example for the audience who still have to face this problem in real life. Kokboru, the unity of past-present, traditional- modernity is seen. Despite the fact that the film has been updated under the pre-acceptance phenomenon, the discourse on past information still appears as a product of the past-present coexistence. In addition, the language of the film and the subtitle used in the film, which still continues to be influenced by the language policy of the Soviet Union, can be seen in the incompatibility. Dikambayev said that *we had only one Kyrgyz school in the whole city during the Soviet period. As a result, almost all Kyrgyz speak Russian. Even though there are new Kyrgyz speakers among Russians, there are not many Kyrgyz speakers. This is the reason why Russian-speaking places are not supported with Kyrgyz subtitles, in his words* (Dikambayev, 2020), he supports how the language policy implemented in the Soviet Union was internalized by the people. In the Kyrgyz Republic, which gained its independence, today a policy of reminding the forgotten and protecting cultural values is pursued, accompanied by days such as language feast, white cape, and ancestors' commemoration day. By making use of the mass power of the cinema, subjects such as cultural values and national identity are kept up-to-date with films that reflect the real history and culture of the country. The film Kokboru appears as an integral part of this policy with its cultural indicators and codes.