



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 11 (Haziran/June 2023), s. 1152-1164.
Geliş Tarihi-Received: 30.05.2023
Kabul Tarihi-Accepted: 30.06.2023
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1307338

Modern Kırgız Sinemasının Başlangıcı: "Selkinçek" Filmi Üzerine

The Beginning of Modern Kyrgyz Cinema: An Analysis on "The Swing"

M. Safa KARATAŞ*

Öz

SSCB'nin dağılmasının ardından bağımsızlık ilan eden ve Kırgızistan adı resmileşen ülkenin sinemasının varlığı şüphesiz Sovyet döneminde de mevcuttur. Bu dönemde diğer birçok ülke sineması gibi Kırgız sineması da "Sovyet Dönemi" başlığı altında incelenmiş ve çoğunlukla klasik film üretimi gerçekleştirilmiştir. Birçok ülkede akım haline gelen "yeni" sinemacıların ürettikleri filmler ülkelerindeki modern sinemanın da başlangıcı olmuştur. Kırgızistan'da da "modern sinema" Sovyet sonrası ve auteur yönetmenler vasıtasıyla ortaya çıkmıştır. "İkinci Dalga" olarak adlandırılan ve 1990 sonrası film üreten başta Aktan Arym Kubat olmak üzere bir grup yönetmen klasik sinema tavrını bir kenara bırakarak ülkemizde de olduğu gibi "yeni" bir sinema yaratmışlardır. Bu yeni sinema sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik olarak değişen Kırgızistan'ı yansıtırken sanatçı olarak modernleşmenin üzerine giden ve sanat olarak sinemayı tercih eden yönetmenlerce modernleşmiştir. Modern Kırgız sinemasının başlangıcı da *Selkinçek* filmidir ve Aktan Arym Kubat ise bu akımın önemli temsilcisidir. *Selkinçek* filminin neden modern olduğu ve yönetmenin Kırgız sinemasında nasıl bir akım başlattığı modern sinema ve auteur kuram çerçevesinde çalışmada incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kırgız sineması, modern sinema, Selkinçek, Aktan Arym Kubat.

Abstract

The existence of the cinema of the country, which declared independence after the dissolution of the USSR and the name Kyrgyzstan became official, was undoubtedly present in the Soviet period. In this period, Kyrgyz cinema, like the cinema of many other countries, was examined under the title of "Soviet Period" and mostly classical films were produced. The films produced by "new" filmmakers, which have become a trend in many countries, have also been the beginning of modern cinema in countries. In Kyrgyzstan, modern cinema emerged in the post-Soviet period and through auteur directors. A group of directors, especially Aktan Arym Kubat, who produced films after 1990, called "Second Wave", created a "new" cinema as in our country by leaving the classical cinema approach aside. While this new cinema reflects the socio-cultural, socio-economically changing Kyrgyzstan, it was modernised by the directors who, as artists, went over modernisation and preferred cinema as an art. The beginning of modern Kyrgyz cinema is the film *Selkinçek* and Aktan Arym Kubat is an important representative of this movement. Why the film "The Swing" is modern and how the director started a movement is examined within the scope of the article. Modern cinema theory and auteur theory are used in the article.

* Arş. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İletişim Fakültesi, Sivas/Türkiye, e-posta: msafa@cumhuriyet.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1088-7181.

Keywords: Kyrgyz cinema, modern cinema, The Swing, Aktan Arym Kubat.

Giriş

Modern sinemayı anlamlandırmak için gündelik hayatın, toplumun ve sanatın modernle olan ilişkisine ve bu durum çerçevesinde ortaya çıkan kavramlara, bu kavramların düşündürdüklerine yönelmek gerekmektedir. Sinema her ne kadar modern bir icat olsa da ortaya çıkışından bu yana içeriğiyle klasik olanla ilişki kurmuştur. Modern olanla teması için sinemayı sanat olarak gören modern sanatçının üretimlerini beklemek gerekmiştir. Modern sinemanın klasik olandan farklılığını belirlemek için modern, modernizm, modernite gibi kavramlar ve klasik olanın çerçevesi tartışılmalıdır.

Modern, modernizm, modernite kavramları hem birçok tartışmaya imkân sağlamış hem de anlam genişlikleriyle muğlak bir alan oluşturmuştur. Modern, öncelikle güncel olanı işaret etmektedir. Modernizm ise sanat alanındaki bir yeniliği ve bu yeniliğin dönemselsel olarak adlandırılmasını kapsamaktadır. Modernite ise toplumun ve toplum içindeki organizasyonların ortaya çıkardığı yeniliklerle kendini tanımlaması merkezinde kullanılmaktadır. Modernite, modern olanı kullanarak kadimi yaratabilmektedir. Bununla birlikte Baudelaire'in deyişiyle "her modernitenin günün birinde 'antikite' haline gelmeye layık olması için, insan hayatının ona ister istemez kattığı gizemli güzelliğin bulunup çıkarılması gerekir" (Baudelaire, 2013, s. 215).

Üç terimin de merkezini modern olan yani yeni olan oluşturmaktadır. Modern kavramı, Latince temelli olup 'modernus' haliyle ilk kez 5. yüzyılda, resmi Hıristiyanlığı, Romalı ve Pagan geçmişten ayırt etmek için kullanılmıştır ve "içerikleri sürekli değişse de 'modern' terimi hep, kendini eski'den yeni'ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir" (Habermas, 1994, s. 31).

Modern olan güncel olanla ilişkidir. Eskiden farklıdır. "Yalnızca 'yeni' değil, aynı zamanda 'güncel' anlamına gelen modernin sadece henüz görülmemiş bir şeyleri belirtme değil, ayrıca bir şeylerin yerini alma ve yerine geçme gücü vardır" (Kovacs, 2010, s. 8).

Modernliğin tarihini üç evreye ayıran Berman (1999, s. 29-30) Fransız Devrimi ve etkilerinin ilk modern hareket olduğunu, ardından Avrupa'da 19. yüzyılın ikinci modern dönem olduğunu, son olarak 20. yüzyılla beraber tüm dünyaya yayılan bir modern sürecin başladığını altını çizerek "modern kamu, genişledikçe sayılamayacak kadar çok özel dillerde konuşan bir sürü parçaya ayrılır; sayısız, bölük pörçük şekillerde ele alınan modernlik düşüncesi canlılığından, tınısından, ve derinliğinden çok şey kaybeder; örgütlenme ve insanların hayatlarına bir anlam verme yetisini yitirir. Bunun sonucunda bizler, kendimizi bugün kendi modernliğinin köklerinden kopmuş bir modern çağın ortasında buluyoruz." der.

Modern, 19. yüzyıl ve sonrasında sanat alanında oldukça etkilidir. 20. yüzyılda ise yeni bir terim olarak postmodern ortaya çıksa da modern bir kültür olarak varlığını sürdürmektedir. "19. yüzyıldan itibaren 'modern' estetik ideali somutlaştırırken, 'klasik' giderek 'demode,' 'muhafazakâr' ve 'geçersiz' anlamına gelmeye başladı. Sanatta 'modern' kültürü en azından 1970'lerin başına kadar sürdü. Bu dönemde 'postmodern' terimi ya da düşüncesi yüzeye çıktı ve sanatın sürekli olarak estetik devrimler geçirdiği yanılsamasını ortadan kaldırdı. Postmodernin ortaya çıkışıyla birlikte modern 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve sanatsal ve toplumsal devrimlerin sonsuz çağına ait olan yeni sanatsal olguyu ifade etmeye son verdi" (Kovacs, 2010, s. 9-10). Buna rağmen bu yeni

kavram modern olanın sonunun geldiğini haber verse de bugün halen modern kavramı ifade ettiklerinin genişliğiyle kullanılmaktadır.

Berman'ın (1999, s. 460) deyimiyle modernlik "kişisel ve toplumsal yaşamı bir girdap deneyimi gibi yaşamak; insanın kendini ve dünyasını sürekli bir çözülüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulması" demek olduğundan modern olanın sonlandığını söylemek mümkün görünmemektedir.

Modern olan gündelik hayatın içinde karşılaştığımız ve sanat alanında uygulamalarının görüldüğü bir kavram olarak özellikle sinemada yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Klasik ve modern ayrımı sinema araştırmalarının da temel meselelerindedir.

Klasik sinema, Hollywood'un kurduğu bir temeldir. Aristo'nun trajedi türünü açıklarken kullandığı klasik anlatısının benimsendiği bir formattır. Girişi, gelişmesi, katarsisi ve sonucu olan Aristo anlatısında trajedi öyküyü merkeze alan ve taklit üzerine kurulu bir eylemdir, başı ortası ve sonu mevcuttur, bu sanatın özü öykü (mythos) dür, bunun altı ögesi vardır, müzik, dil taklit araçları dekor, taklit tarzını, öykü, karakter, düşünce ise taklit nesnelere oluşturur (Aristo, 1987, s. 23-27). Klasik anlatıyı tiyatrodaki Brecht'in karşı çıkışı değiştirmiştir. Brecht, modern tiyatroyu kurarken Aristo'nun ilkelerini baştan aşağı değiştirmiştir. Benjamin'in deyişiyle "sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler" Brecht'le başka bir hal almıştır. Brecht'in kurduğu tiyatrodaki "sahne 'dünyayı simgeleyen dekorlar' (diğer bir deyişle büyümlü bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanı, sahnesi içinse izleyici hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur şimdi. Metni için gösteri virtüözce bir yorum değil, metnin sıkı bir denetimi, gösterisi için metin bir temel değil, o gösterinin kazanımlarının yeni formülasyonlar olarak üzerine işlendiği bir enlem-boylam çizelgesidir. Oyuncusu için yönetmen artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, yönetmeni için oyuncu rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir" (Benjamin, 2011, s. 16).

Tiyatrodaki kullanılan klasik anlatı Brecht'le birlikte modernleşmiştir. Bununla birlikte klasik anlatı sinemanın doğuşundan itibaren kullanılmaktadır. Tiyatronun modernleşmesi gibi sinema da klasik tavır bugün halen kullanılsa da başka bir damar olarak modern sinema mevcuttur.

Modern sinema, sinemanın icadından sonra çok geçmeden ortaya çıkmıştır. Modern sinema, katıksız sinema (pure cinema) gibi Rus yönetmenlerin; Salvador Dali, Luis Bunuel gibi sürrealistlerin yaklaşımlarıyla erken dönemde ortaya çıkmıştır. Hollywood karşıtı, klasik anlatıdan uzak, sinemayı sanat olarak ele alan modern sinema İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga, Dogma 95, Üçüncü Sinema, Yeni Türk Sineması, gibi pek çok akımla üretimi devam etmiştir, ediyordur. Andre Bazin gibi, Gilles Deleuze, Siegfried Kracauer gibi pek çok düşünür de modern sinemayı kuramsallaştırmıştır. Bazin'in ortaya attığı "auteur" kavramı, Kracauer'in "gerçekliğin ifşası" gibi modern sinemayı anlamak için Deleuze'ün zaman-ımaj ve hareket-ımaj ayrımı da önemlidir. Deleuze'e göre (2021, s. 330-331) modern sinema zaman-ımaj üzerine kuruludur, klasik sinema ise hareket-ımaj söz konusudur. Klasik sinemanın aksiyona dayalı tavrının aksine modern sinemada zaman ve imgeler dikkati çekmektedir. Modern sinemada Deleuze'ün deyimiyle (2021, s. 331) "zaman-ımgeler hareketin yokluğu anlamına gelmez (her ne kadar onun seyrelmesi anlamına gelse de); hiyerarşinin tersyüz olması anlamına gelir, artık harekete tabi olan zaman değil, zamana tabi olan harekettir. Artık hareketten, hareketin normundan ve sapmalarından türeyen zaman değildir, sahte hareket olarak, sapkın hareket olarak harekettir zamana bağlı olan." Aktüalite üzerine

kurulu bir sinemadan ziyade aksiyonu zaman-imege içerisinde dağılan bir sinemadır modern sinema.

Kovacs'ın bahsettiği gibi (2010, s. 2) "Modern sinema kategorisi çoğu kez (Fransızca 'yazar' anlamına gelen) auteur kategorisiyle ilişkilendirilir ve modern sinemanın ortaya çıkışından itibaren ona genellikle bir 'auteur sineması' olarak gönderme yapılır." Bugün "yönetmen sineması" da dediğimiz bu modern tür sanatçı olarak üretim yapan yönetmenlerin kurduğu modern sinemadır. Modern hayat nasıl tiyatro yazarını, roman yazarını, şairi etkiliyorsa yönetmeni de etkilemiştir. Yine klasik anlatı hâkim olduğu tiyatro, roman, film türlerinde üretim bugün devam ediyorsa modern sanat eserleri de kendi serüvenini sürdürüyor. Modern hayat hepimizi çepeçevre sardığından bazı yönetmenler bu durumdan bağımsız bir sinema üretmeyi tercih etmemişlerdir. Modern sinema birçok sanat dalındaki akımlarla birlikte ve bağımsız olarak tesis edilmiştir.

"Kovacs sinemanın modernizmle ilk karşılaşmasını diğer sanat dallarındaki modernist harekete bağlar. Çünkü sinema uzun bir geleneğe sahip değildir ve onun klasik anlatıyı benimsediği yıllarda diğer sanat dalları kendi üzerine düşünmeye başlamıştır bile. Bu nedenle sinema kendine göre daha köklü bir geçmişe sahip resim, tiyatro ve edebiyat alanlarındaki akımları kullanarak modernist hareketleri yansıtmaya çalışmıştır. Bu aynı zamanda kendi olanaklarına dair de bir arayıştır ve modern sinemanın köklerini oluşturmuştur" (Erbalaban Gürbüz, 2014, s. 169). Modern sanat birbirinden etkilenerek farklı akımları oluşturmuşlardır. Romandan, şiirden, resimden sinema etkilenirken sinemadan da etkilenen roman, şiir ve resimden bahsedilebilmektedir. Baker'in de vurguladığı gibi (2017, s. 20) "'Alıntı' tam anlamıyla 'modern' bir mecburiyettir." Dolayısıyla modern sanatlarda etkilenme, alıntılama, gönderme yapma, kolajlama gibi pek çok durumu görmekteyiz. Modern sinemanın da ortaya çıkmasına vesile olan otorite yönetmenler birçok sanat dalından haberdar ve ilişki içindedir. Yönetmen sinemasının bugün modern sinemanın lokomotifini olduğunu görmekteyiz. Modern sinema üreten ve auteur haline gelen yönetmenler ülkelerinde de çoğunlukla bir akım oluşturarak ve/veya içerisinde yer alarak modern sinemayı kurmuşlardır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga, Dogma 95, Yeni Türk Sineması, Yunan Tuhaf Dalga gibi akımlar ve bu akımlar içerisinde yer alan yönetmenler modern sinema üretmişler ve bu dönemlerden etkilenen yönetmenler modern sinema üretmeye devam etmektedirler.

Modern sinema, klasik sinemadan hikâyenin aktarımı, diyalog kullanımı, kamera hareketleri, ses tasarımı oyunu tercihi gibi pek çok alanda farklılaşmaktadır. Klasik sinemanın aksiyona dayalı yapısı, giriş, gelişme, katarsis, sonuç şeklinde ilerleyen öykü aktarımı, öyküye hizmet eden diyalog kurulumu, filmin içeriğine hizmet eden kamera hareketleri, yıldız oyuncu tercihi, kahramana dayalı yolculuğu modern sinemada bozulmuştur.

Modern sinemada hikâyede katarsis tercih edilmemekte, çoğunlukla seyirciye kesin bir sonuç sunulmamaktadır. Modern sinemada diyaloglar yönetmenin inisiyatifinde kimi zaman monologlara dönüşebilmekte kimi zaman havada bırakılmakta bazen de diyalogdan kaçınılabilmektedir. Modern sinemada amatör oyunculara, sıradan insana yönelim dikkati çekmektedir. Bir yıldız sistemi modern sinema görülmemektedir. Kamera hareketleri filmin atmosferi bağlamında klasik sinemadaki kuralları yıkmaktadır. Aktüel kamera hareketleri, ölü anlara odaklanan uzun planlar, gezinen kamera, yavaş kamera hareketleri modern sinemada karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen sinemasının tüm yaratıcılığı ve klasik sinemaya karşı tavrı modern sinemanın temelini oluşturmaktadır. Alışıldık olmayan, risk alan, yönetmenin otoritesinin hissedildiği, sanat olarak sinemaya

yaklaşılan modern sinema tavrı dünyanın her coğrafyasında "yeni" sinema hareketlerine vesile olmuştur.

Kırgız sinemasında da 1990 sonrası "yeni" hareketler ortaya çıkmış auteur yönetmenlerle modern sinema üretilmiştir. Bu isimlerden en önemlisi ve kronolojik olarak ilki Aktan Arym Kubat'tır. Kubat'la birlikte benzer dönemde auteur yönetmen olarak modern Kırgız sinemasının kurulmasına vesile olan Marat Sarulu ve bu iki yönetmeni takip eden Bakıt Karagulov, Temir Birnazarov, Dalmira Tilipbergenova, Ernest Abdıcarov gibi yönetmenler modern Kırgız sinemasının var olmasına katkı yapmışlar, yapmaktadırlar.

Modern Kırgız Sineması ve Aktan Arym Kubat

Sovyet Sinemasının varlığı içerisinde Sovyetler Birliği ülkelerinin kendi üretimleri ve bu üretimlerin ortaya çıkardığı kendi sinemaları da söz konusudur. Kırgız, Kazak, Özbek, Türkmen... sinemaları Sovyet Sineması içerisinde kendi maceralarını sürdürmüşlerdir. Bununla birlikte "Kırgız sineması ilk uzun metrajlı belgesel filmi ancak 1946 yılında üretebilmiştir" (Chapron, 2013, s. 128). Sovyet Sinemasının dinamosu olan Mosfilm stüdyosu gibi Sovyetler Birliği ülkelerinde de stüdyolar mevcuttur. Kırgızfilm de stüdyo olarak Kırgız sinemasının oluşmasına önemli katkı sunmuştur. Kırgız sinemasının temelinde belgesel filmciliğin önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. "Kırgız sinemasının tarihi, 1960'ların ortalarında Tolomush Okeev, Bolotbek Shamshiev ve Melis Ubukeyev'in daha sonra kurmaca filme yönelecek olan filmleriyle en parlak dönemini yaşayan sağlam bir belgesel geleneğine dayanır" (Chapron, 2013, s. 128). Bununla birlikte stüdyo sistemi ve belgesel film tavrı modern sinemanın kurulması için yeterli ortamın oluşmasına imkân sağlamamıştır.

Kırgız sinemasının kurucu yönetmenlerinin birçoğu Moskova VGIK mezunu sanatçılardır. Bağımsızlık sonrası ülkelerinde dar imkânlarla film çekmeye başlamışlardır. Sovyetlerde olduğu gibi Sovyet sonrası da film çekmenin birincil yolu stüdyo idi. Mosfilm, Kırgızfilm gibi stüdyolarda film yapmak ekonomik olarak yoksunluğun yaşandığı dönemlerde yönetmenlere kolaylık sağlıyordu. Kırgızfilm bağımsızlık sonrası da faaliyetlerine devam etmiştir lakin Sovyet sonrası üçüncü dünya ülkesi konumuna gelen Kırgızistan ekonomik bağlamda da yönetmenleri zor duruma sokmuştur.

Birçok ülkede olduğu gibi Kırgızistan'da da ekonomik engeller yönetmenleri "başka" yollarla film çekmeye itmiştir. Daha küçük ekiplere, amatör oyunculara, az ekipmana, düşük prodüksiyona dolayısıyla "yeni" bir tarzda üretim yapmaya ister istemez geçilmiştir.

"Her şeyden önce, Kazak komşularının aksine, Kırgız film yapımcıları - yeni bir post-kolonyal kimlik oluşturmak yerine - öncüllerinin kullandığı edebi temellerden koparak kültürel geleneklerinin filme alınmış bir idealizasyonuna yöneldiler. 1991'den itibaren Aktan Abdıkalykov (Arym Kubat) yeni kuşağa öncülük edecekti: *Köpek Kaçtı* (1990) belgeseli ya da 1993'te Locarno'da Kısa Film dalında Altın Leopar kazanan orta metrajlı otobiyografik filmi *Salıncak* gibi kısa filmlerle uluslararası sahnede ilk kez boy gösterdi" (Chapron, 2013, s. 130-131).

İtalya'da, Fransa'da, İskandinav coğrafyasında ve dâhi Türkiye'de 1990 sonrası gerilla tarzı, arkadaş ilişkileriyle, amatör güçle ortaya çıkan ve "yeni" bir şey anlatan sinemalar gibi Kırgızistan'da da "yeni" bir dönem söz konusudur. "Asya ve Doğu Avrupa'da modern sinema, bir yandan geleneksel ve modernin, mit ve dinin çatışmasından, diğer yandan politik ideolojiden doğmuştur." (Orr, 1997, s. 19) Kırgız sineması da mit ve dinin yanı sıra politik bir özgürlüğü kendine merkez almıştır.

“1990’ların başında Aktan Abdıkalkov’un filmleri Kırgız sinematografına yeni bir esinti getirir. Onun üçlemesi: ‘Selkinçek’ (1993), ‘Beşkempir’ (1998), ‘Maymıl’ (2001), insanın kendi içinde yaşadığı zor yolculuğu - Kirkegor’un varoluşçu teorisine göre ‘gerçek olmayan varoluştan’ ‘gerçek olana’ giden yolculuğu anlatır. Daha 1960’ların sonunda T. Okeev, ‘Nebo naşego detstva’ filminde Kırgızları, onların kendilerini tanıdıkları gibi gösterir. O zamanlarda dünya, bu filmde anlatılan küçük ulusu ilginç olarak keşfeder. ‘Selkinçek’, Kırgızların iç dünyasını öncelikle kendileri için açar ve onların sade, naif, saf oldukları gibi aynı zamanda da mobil, meraklı olduklarını da gösterir. Üçlemenin sonuncu filmi olan ‘Maymıl’, Kırgız sinematografını ilk defa Cannes film festivalinde yarışma dışı ‘Özel bakış’ bölümünde temsil eder” (Akt. Madikova, 2010, s. 70-71).

Aktan Arym Kubat’ın *Selkinçek* (The Swing) filmi Kırgız sinemasında bir kırılmadır. 1993 yapımı film “yeni” bir Kırgız sinemasının doğuşunu simgeler. Bu orta-uzun metraj filminden (47 dk. 11 sn.) önce 1990 yılında çektiği belgesel kısa filmi *The Dog Ran Away*’de olduğu gibi “yeni” ve modern bir sinemanın habercisidir. Orr’un bahsettiği gibi (1997, s. 17) “1970’lerden itibaren, modern film alanı çok daha genişlemiştir. Modernliğin kendisi gibi, o da küresel hale gelmiştir. Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Andrei Tarkovsky, Elem Klimov, Larisa Shepitko, Glauber Rocha, Andrzej Wajda, Chen Kaige, Zhang Yimou ve Hou Hsiao-Hsien’in bu döneme ait filmleri burada adı geçen herhangi bir film kadar güçlüdür.” Kırgızistan da Sovyet sonrası bu küreselleşerek modern olmuş sinema da bundan etkilenmiştir. “İkinci dalganın kurucuları arasında gösterilen Aktan Arım Kubat, ‘Selkinçek’ (1993) filminde, Kırgızların milli dünya görüşünü sinema perdesine aktarmıştır. ‘Selkinçek’ filmi, Lokarno-94 festivalinde Grand prix ödülünü kazanarak uluslararası tanınırlığa ulaşmış ve böylece yeni Kırgız sinemasının kimliği olmuştur” (Aliyeva, 2021, s. 46-47). Bu yeni ve modern bir kimliktir.

Modern Kırgız Sinemasını Başlangıcı: *Selkinçek*

“Modernizmin güçleri sayesinde, sınırsız bir kendini ortaya koyma (self-realization), otantik bir kendini duyumlama deneyimi (self-experience) isteği, aşırı uyarılmış bir duygusallığın öznelciliği hâkim olmaya başlamıştır” (Habermas, 1994, s. 34). Kubat da ilk filmi *Selkinçek*’te kendi hayatını merkeze almış ve sonrasında bir üçlemeye dönüşecek otobiyografik öyküsünün ilk halkasını oluşturmuştur. Kendini ortaya koyarken, kimi zaman çok kapalı kimi zaman da ifşaya varan bir tavırla öznel tutumunu sergilemiştir.

Tolomushova’nın ifadesiyle (2013, s. 199) “12 yaşındaki bir çocuğun iç krizinin ve onun güçlü ifadesinin muhteşem hikayesinden ilham alan” *Selkinçek*, yönetmenin çocukluk döneminden zihninde kalanların hatırlanmasıdır.

Selkinçek’te yönetmen kendi çocukluğunu aktarırken dünyada akım olan 68 kuşağının etkisini de hissettirir, Avrupa’da da bir başka modernleşmenin olduğu yıllardır, aynı zamanda bu çocukluk anıları modern avrupa sinemasının özellikle Yeni Dalga’nın güçlü olduğu yıllara dair bir nostaljidir. Yönetmenin çocukluğuna denk gelen yıllar 60’lardır, ister istemez hem o anılar modern dönemi hem ortaya çıkan sinema moderndir.

Ülkemizde olduğu gibi Kırgızistan’da da 90’lı yıllar sinema açısından modern ve verimlidir. Türk Sinemasında gerçekleşen yeni yönelimler gibi Kırgız Sinemasında da başkalaşım görünür. Ülkenin içinde bulunduğu sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik değişimlerle birlikte eğitim alan bir yönetmen nesil de ortaya çıkmıştır. “90’ların başında Kırgız sinemasında yeni kuşak oluşur. VGİK’te - Aman Kamçibekov, Şamil Djaparov ve Yüksek senaryo-yönetmen kurslarında - Artık Suyundukov, Bahit Karagulov v.d. genç

yönetmenler sinema eğitimi görürler. 80'lerde VGİK'ten Aleksey Batalov'un yönettiği Kırgız oyuncu çalışma grubu başarı ile mezun olur. Yönetmen, oyuncu yanı sıra VGİK'te Kırgız kameramanlar, görüntü yönetmenleri, film eleştirmenleri, iktisatçılar da eğitim alır ve böylece 80'lerin ortasında çok sayıda genç sinema uzmanları Kırgız sinemasına gelir. 90'ların başlangıcında Kırgızistan'da görülmemiş bir yükseliş belirlenir, sadece 1992'de yedi tane uzun metraj vizyona girer." (Akt. Madikova, 2010, s. 68).

Aktan Arym Kubat'ın içinde bulunduğu ve başlattığı "ikinci dalga" olarak adlandırılan bu dönemde 90 sonrası filmler ve yönetmenler güçlü bir modern sinema kurmaktadır. Bu modern sinema kurulurken kültürel, politik, sosyolojik bir taban oluşmuştur. "Kırgız sineması, diğer Orta Asya sinematografilerinden farklı olarak, ulusal kimlik sorununu, tanımlama ve geliştirme konusunda etkili adımlar atmaya başlamıştır" (akt. Aliyeva, 2021, s. 49). Kubat'ın da söyleşisinde bahsettiği gibi "Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra bir boşluk oluştu. Öncesinde insanların inşa etme inancı vardı, komünizmi kurma inançları, şimdi inanç da yok, kuracak bir şey de. Bir boşluk yaratıldı" (Colin-Dönmez, 2012, s. 316). Bu boşluk yeni bir sinema kurmak için elverişli bir ortamdır. Modernleşmenin yaratmış olduğu kaos birçok sanatçıya ilham olmuştur. Sovyet sonrası Kırgızistan'ın bağımsızlığı ve küreselleşen ve bununla birlikte modernleşmenin başladığı ülkede sanatçılar da üretimleriyle modernleşmenin bir parçası olmuşlardır. Sinemanın modernle ilişkisi güçlü bir şekilde Kubat ve sonrasında devam etmiştir. Orr'un da vurguladığı gibi (1997, s. 12) "sinemanın modernlikle sürekli etkileşiminin başlıca özelliği olduğunu savlamak istiyorum. Ne var ki 'modern' kavramı, deyim yerinde ise bir muamma (enigma) olarak durmaktadır. Bu dönem sinemasına 'klasik' yerine 'modern' denmesinin iki nedeni var. Bunlardan birincisi bu dönemin sinemasının Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak görülebilmesidir. İkincisi ise, onun 1960'lara kadar görülen Stüdyo sistemi Hollywood anlatılarından kesin çizgilerle ayrılmış olmasıdır." Kırgızistan'da benzer şekilde özellikle Aktan Arym Kubat'ın sinemasında stüdyodan kopmuş bir sanatçı ve kendini, toplumu anlamaya çalışan, irdeleyen bir bakış açısı görülmektedir.

Kubat'ın *Selkinçek*'le başlayan üçlemesini "Kronolojik bir sıralamayla yönetmenin çocukluğunu, ergenliğini ve yetişkinliğe geçişini Kırgızistan'daki tarihi, toplumsal ve siyasal değişimlerin bağlamında anlatan bir bildungsroman olarak tanımlayabiliriz" (Colin-Dönmez, 2012, s. 310). Öncelikle kendi değişimini bununla birlikte toplumun ve ülkenin değişimini modernleşme sürecini yönetmenin *Selkinçek* ve sonrasındaki filmlerinde takip edebilmekteyiz. Klasik sinemanın başı sonu belli olan, bir kahramanı ve/veya karakteri yücelten, küçük düşüren, kazandıran ya kaybettiren, seyirciye katarsis yaşatan tavrı yerine imajlarla, gündelik olanla, sinematik tiplerle, sinematik gerçekle ve tüm bu kaosla, öznel bakış ve sanat olarak sinemayı ön plana çıkararak yönetmen modern bir sinema yapmaktadır.

Aktan Arym Kubat bir söyleşisinde modern sinema yaptığına dair kanıt olabilecek şu cümleleri kurmuştur: "Ben 'imge sineması' yapıyorum, bu yüzden amacıma ulaşabilmek için elde olan bütün araçlarla malzemeleri kullanıyorum. Filmin yapımına, atmosferine ve çevresine anlam yüklüyorum" (Colin-Dönmez, 2012, s. 314).

Selkinçek filminde güçlü imgeler vardır. Filmin açılışı itibarıyla bunlarla karşılaşırız. Ağaç kökleri ve salıncakta sallanan kadın filmin temel imajlarıdır. Filmin başında olduğu gibi benzer imajları sonunda da görürüz. Modern sinema tekrar eden imajlar üretir.



Görsel 1 ve 2. Filmin açılış sekansındaki imajlar.

Yönetmen, zaman imajlar ve tekrar eden durumları sinemasına dâhil ederek modern bir sinema kurar. Aktüel kamera hareketi, sessiz planlar, anıştırma ve hissettirme, poetik tutum filmi modernleştirmiştir. Direkt söylemek yerine yöntemen göstermeyi tercih eder film boyunca. Klasik sinemanın sunduğu bir hikâye akış yerine sinematik kurgu, anı ve hatırlama eksenli bir zaman imaj görüngüsü oluşturur film boyunca. Yönetmenin yenilikçi ve bununla birlikte klasik sinemanın da putlarını kıran bir tavrı bulunmaktadır. *Selkinçek*'te, klasik sinemanın aksine izleyiciyi zorlayan ve katarsis yaşatmayan bir anlayış mevcuttur.

Selkinçek filminin giriş sekansında yer alan salıncak ve deniz kabuğu imgeleri coşku ve gelecek müjdesi gibi yorumlanabilir. Filmin başında yabancı adamın gelişi (yönetmen bu filmin otobiyografik olduğundan bahsetmektedir ve kendi de küçükken 16 yaşındaki komşu kızına âşıktır) önemlidir. Gelen adam üniformalıdır ve anlaşılabilir (çünkü yönetmen direkt söylemek yerine modern sinema tavrı olarak ima etmektedir) komşu kızının sevgilisidir, evlendiği, evleneceği kişidir. Yabancı geldikten sonra çocuk uzandığı halıya sarar kendini ve kaybolur. Gelen yabancı hem çocuğun gündelik hayatını bozmakta hem de izleyicide bir kırılma yaratmaktadır. Gelen adam birçok anlamlandırmaya açıktır. Modern sinema, filmler üzerine düşünmeye imkân yaratmaktadır. Üniformalı adam geçmişten, başka bir evrenden gelmektedir. Hem çocukta hem kadında yarattığı his başlangıçta kaygı iken bir süre sonra çocuğun hissi kızgınlığa kadınıki ise arzuya dönüşmektedir.

Adam kasabaya geldiği zaman filmin başında komşu kızını sallayan çocuğun yerine geçer ve artık kadını adam salıncakta sallamaktadır. Kadın bu durumdan memnun çocuk ise rahatsızdır.

Modern sinemanın bir başka özelliği ise ölü anları bulundurmasıdır. Ölü anlar film ilerlerken hikâyenin akışının sağlanmadığı durumlardır. Buna ilk olarak yukarıda belirttiğimiz gibi çocuğun kendisini halının içine sardığı sahnede görürüz. Başka ölü anlar da çocuğun avare dolaşmalarında karşımıza çıkar. Gençlerin bir binanın önünde oyalanması, gitar çalmaları, bisiklete binmeleri ve çocuk ve engelli arkadaşının bu olayları izlemeleri ölü anlardır. Bu sekansta Kubat başka bir anlama da kapı aralamaktadır. Gençlerin giyim kuşamı, şişe çevirme oyunları, bisiklette kadın ve erkekler gezerken öpüşmeleri ve küreselleşmenin ve modernleşmenin izlerini taşır. Yönetmen, değişen Kırgızistan'ı ve yeni insan tipi ortaya koymaktadır. Bu çerçevede de *Selkinçek* klasik sinemanın aksine toplumsal olanı sinematik gerçeklikle modern sinema tavrıyla sunmaktadır. Bu sekanstaki atmosfer İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi Fransız Yeni Dalga benzeridir. Habermas'ın açıkladığı gibi (1994, s. 42) "modernlik, henüz, tamamlanmış değildir ve sanatın ele alınışı, modernliğin en az üç yönünden sadece biridir. Bu tasarım, modern kültürün hala canlı miraslara dayanan, ama salt gelenekselciliğe düşerse

yoksullaşacak olan bir gündelik praxis'e farklılaşmış bir şekilde yeniden bağlanmasını hedefler. Bununla birlikte, bu yeni bağlantı, sadece, toplumsal modernleşmenin başka bir yol tutturması koşulu altında kurulabilir. Yaşam dünyası, kendi içerisinden, hemen hemen özerk bir ekonomik sistemle onun yönetsel tamamlayıcılarının koşullarını ve içsel dinamiklerini sınırlayacak kurumlan geliştirecek hale gelebilmelidir."



Görsel 3 ve 4. "yeni" sinematik tipler.

Ağaçlar ve görünen kökleri filmde önemli bir yer tutmaktadır. Film başladığı gibi ölü anlarda ve sahne geçişlerinde de ağaçlar ve kökleri kullanılmakta ve ağaç kökleri ve adamın ağaçları ilaçlamasıyla film sona ermektedir. Film, bir döngü içinde devam etmektedir aslında. Klasik sinemada olduğu gibi bir son verilmez izleyiciye, süreç devam etmektedir, anlam devam etmektedir. Benzer şekilde film boyunca kullanılan elden ele dolaşan deniz kabuğu gibi. Filmin başlangıcında yer alan deniz kabuğu, üniformalı adamın gelmesiyle birlikte elden ele dolaşır. Ardından kadınla adam arasında erotik imge olarak deniz kabuğu yeniden kullanılır. Filmin sonunda ise çocuk bu deniz kabuğunu bir kuyuya gönderir. Kuyunun ağzı da deniz kabuğunu andırır.



Görsel 5 ve 6. Deniz kabuğunun ilk sekans sonunda ortaya çıkması ve elden ele dolaşması.



Görsel 7 ve 8. Deniz kabuğunun erotik bir imge olarak kullanılması.



Görsel 9 ve 10. Çocuğun deniz kabuğunu bulması ve yarıktan aşağı atması.

Selkinçek filminde yönetmen sinemasının modern sinemanın bir izi olarak kişisel yaşam tecrübelerine, anı ve hafızaya, flu ve muallak durumlara rastlarız. Üniformalı adam gelmesiyle birlikte oyun arkadaşı, platonik aşkını kaybeden çocuk bir süre sonra kasabadaki tek dostunu da kaybedecektir. Salıncağı ve platonik aşkını üniformalı adama veren çocuk ardından yakın arkadaşını da toprağa verecektir. Lefebre'in dediği gibi (2012, s. 28) modern hayat "gündelik yaşamı arındırmaz; bununla birlikte, çelişkileri aydınlatır. Kendine özgü tarzda, bu yaşamı süzer.." Yönetmenin süzdüklerini sinemada deneyimleriz.



Görsel 11 ve 12. Çocuğun iki kaybı (platonik aşkı ve arkadaşı)

Cenaze töreni bir hatıra gibi kurgulanmıştır, çocuğun gözünden. Sekans net değildir ve uzaktan bir hayal gibi takip edilir. Baker'in (2017, s. 25) modern sinema bağlamında söylediği gibi "Ve ne zaman ki bir film 'anlatılabilir' olmaktan çıkar, asla 'aktarılamaz' hale gelir, o zaman film bir gerçektir, dilsel sanallığından kurtulmuştur."

Kameranın yani yönetmenin tavrı cenaze sekansında baskındır. Sovyet sonrası Müslümanlığı yaşayan halk bir arada dua etmektedirler. Tören ve ayin kültürün canlı tutulması, otantik tavır "yeni" Kırgız Sineması için önemlidir.

Tüm bu travmalar filmin sonunu getirmektedir. Çocuk tüm kaybedişlerinden sonra komşu kızını salıncakta sallanırken duvara resmeder. Kendi gerçekliğini yaratmayı arzu etmektedir. Öç almayı, kendi dünyasını kurmayı planlamaktadır. Kadın ve adam ise birlikte yukarıda belirttiğimiz gibi deniz kabuğunu dinlemektedir, okşamaktadır. Aşırı yorumla kadınlık organına benzeyen deniz kabuğu yeni bir doğumu simgelemektedir. Bu doğum filmin devam ettiğine bir sonu olmadığına da kanıttır. Bu doğumda çocuğun yeri yoktur. O kaybetmiş duvarın köşesinde oturmaktadır. Ancak kendi yaratıcılığıyla kendine bir doğum sağlayabilmektedir. Bunun için öncelikle platonik aşkın resmini çizer duvara, ardınan siler, sonra deniz kabuğunu bulup dinler ve yarıktan atar. Lefebvre (2012, s. 134) "Yeni insan büyülerle hesabını gördüğünde ve eski 'mitler'in çürümüş cesetlerini gömdüğünde; tutarlı bir birliğin bilincin yolunda yürüdüğünde ve kendi yaşamını eline almaya, büyüklüğü gündelik hayatta bulamaya ya da yaratmaya başladığında; nihayet bunu bilmeye ve söylemeye başladığında, yalnızca o zaman çağ değiştirmiş olacağız." der, lakin çocuk deniz kabuğunu atıp döndüğünde sildiği resim yine duvardadır, kendi yaptığından daha güzel bir halde. Bu hayal bir midir, bir yanılısma mıdır, bilemeyiz. Modern sinema bize net bir son, net bir karar, net bir söylem sunmaz. Kubat da çocuğun dönüşünde sildiği resmin yeniden orada olduğunu bize gösterir, öyleyle bu çocuk için dolayısıyla yönetmen için öyle kolay bir şekilde silinip atılacak bir durum değildir. Çizdiği resimden daha güzel bir resimle ve komşu kızının saçları yapılı bir şekilde sallanırken film melankolik bir şekilde biter. "İçsel bir eğilim olarak melankolinin hüznün verici nesnelere daha çekici göstermekten başka, daha önemli bir içerimi de vardır: Kendince her türlü nesneyle özdeşleşmeyi beraberinde getiren kendine yabancılaşmayı destekler. Hüznülü birey muhtemelen çevresinin tesadüfi biçimlerinde kaybeder kendini, artık evvelki tercihleri tarafından belirlenmeyen kayıtsız bir yoğunlukla özümser bu biçimlenimleri" (Kracauer, 2015, s. 91).

Çocuk, yani yönetmen film boyunca ihanete uğrama, ilk aşkın bir adama gitmesi, arkadaşını kaybetme, yalnız kalma, köşeye itilme gibi travmaları yaşar, izleyicide duygulanım yaratır. Bununla birlikte modern sinema olarak katarsis yaratmaz. Doğrusal düzlemde giriş, gelişme ve net bir son sunmaz. Kamera hareketleri, ses kullanımı ve hiçbir diyaloga yer vermemesiyle klasik sinemadan başka bir şey yaptığını kanıtlar. Öznelliğiyle, sinematik gerçeklik yaratır, gerçeği ifşa eder. "Filmler genelde neyi keşfeder peki? Mevcut veriler esasen üç tür ifşa işlevi üstlendiklerini gösteriyor. Filmler genelde ve normalde görünmeyen şeyleri, bilinci afallatan fenomenleri, dış dünyanın 'gerçekliğin özel tarzları' da denebilecek birtakım veçhelerini gözler önüne serer" (Kracauer, 2015, s. 130-131). Aktan Arıym Kubat da kendi hayatından yola çıkarak bir Kırgız kasabasında küçük bir çocuğun gündelik gerçeklikleri üzerinden modern bir sinema yaratmıştır.

Filmde hiçbir diyaloga yer verilmemesi, modern sinemanın operasyonlarıyla (kamera hareketi, ses tasarımı, planlar ve eksik, parçalı görüntüler) klasik sinemanın diyalog yapısına ihtiyaç olmadığı göstermektedir. Klasik sinemanın kurallarına (yıldız oyuncu, katarsisli öykü yapısı, diyalog, öyküyü destekleyen kamera hareketi, belli bir son) meydan okuyan *Selkinçek* filmi modern sinemanın ilk örneklerinden biri olarak Kırgız sinemasında üzerinde durulmayı hak etmektedir. Yönetmenin devam filmleri gibi

modern Kırgız sinemasının kurulmasında önemli yere sahip olan *Selkinçek* film olarak avangard tavrıyla “yeni”liklere kapı açmıştır.

Sonuç

Kubat bir trilojiyle modern Kırgız Sinemasındaki baskın varlığını hissettirmektedir. Sovyet sonrası otobiyografik hikayesi etkisiyle filmler yapmıştır. Türkiye’de “yeni sinema” gibi kendi içine dönen bir yönetmen karşımızdadır. Toplumcu değil lakin toplumla ilişki gerçekçi lakin natüralizmden uzak bir tarzı vardır. Avrupa’da da Türkiye’de de “yeni hareketler” yönetmen sinemasının gelişmesiyle mümkün olmuştur. Kırgız yönetmen Kubat da kendi sinematik tavrını oluşturmaya çalışan bir auteurdür. Marat Sarulu ve devamında modern Kırgız sinemasını oluşturan ve sürdüren Bakıt Karagulov, Temir Birnazarov, Dalmira Tilipbergenova, Ernest Abdıcaparov gibi yönetmenler Kubat’ın başlattığı serüvenin içerisinde yer almışlardır.

Selkinçek filmi bir ilk film olarak yönetmenin gücünün habercisidir. *Selkinçek*’te imajlarla güçlü bir poetik sinema karşımızdadır. Yönetmenin kullanıldığı tüm sinematik kişiler öylesine değil tam da olması gerektiği gibi vardır. Gündelik olanın içinden çıkan ve fakat kahramanlaşmayan sinematik kişilerle karşılaşırız.

Selkinçek filmi ilk andan itibaren seyirciyi bir “hatırlama” evrenine sokar. Yönetmen çocukluğunu hatırlamaktadır. Çocukluğumuza dair imajlar kesik, flu, sempatik, travmatiktir. *Selkinçek*’teki çocuk onu şekillendirecek geleceğine anahtar olacak, birey olarak ona tavrı kazandıracak vakalarla karşılaşır.

Film teknik olanaksızlık ve/veya zayıflık dışında değerlendirilmelidir. “Yeni dalga” yönetmenler Avrupa’da ya da Türkiye’de olduğu gibi kendi göbeğini kesen, minimalist, sanatı önceleyen sinematik olarak anlam kuran, tuhaf, tekinsiz ve özgün işler yapmışlardır. Kubat’ın ilk filmi de bu tözü içinde barındırmaktadır.

Klasik sinemanın tüm kabulleri dışında sinematografik olarak, öykü kullanımı bakımından, sinematik kişi yaratımı açısından ve zaman-imaj eksenini etrafında yönetmen modern bir sinema üretmiştir. Kırgız Sinemasının ilk modern filmi olarak *Selkinçek* sinema kronolojisinde yerini almış ve sonrasındaki yönetmenlere ilham olmuştur. Bu bağlamda modern sinema araştırmaları için de bu çalışmanın Kırgız Sinemasına farklı bir pencere açtığı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aliyeva, A. (2021). *Bir Auteur Yönetmen Olarak Aktan Arıym Kubat Sineması ve İdeoloji*. Yüksek Lisans Tezi. Bişkek: Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Baker, U. (2017). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2011). *Brecht’i Anlamak*. (çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, M. (1999). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chapron, J. (2013). A Small History of Kyrgyz Cinema. *Cinema in Central Asia* (ed. Michael Rouland, Gulnara Abikeyeva, Birgit Beumers). London&New York: Ibtauris.

- Colin-Dönmez, G. (2012). *Öteki'nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk*. (çev. Maral Jefroudi). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-İmge*. (çev. Burcu Yalım, Emre Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2014). Modern Sinemanın Erken Tarihi ve Modern Sinema Örneği Olarak Jean Luc Godard Sineması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2 (4), 160-180.
- Habermas, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. *Postmodernizm*. (haz. Necmi Zeka). Ankara: Kıyı Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (çev. Özge Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.
- Lefebvre, H. (2017a). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayınları.
- Madikova, A. (2010). *Son Dönem Kırgız Sinemasında Bir Auteur: Marat Sarulu*. Yüksek lisans tezi. Bişkek: Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tolomushova, G. (2013). *Kyrgyz Cinema: An Attempt At Eternal Breakthrough*. *Cinema in Central Asia* (ed. Michael Rouland, Gulnara Abikeyeva, Birgit Beumerss). London&New York: Ibtauris.