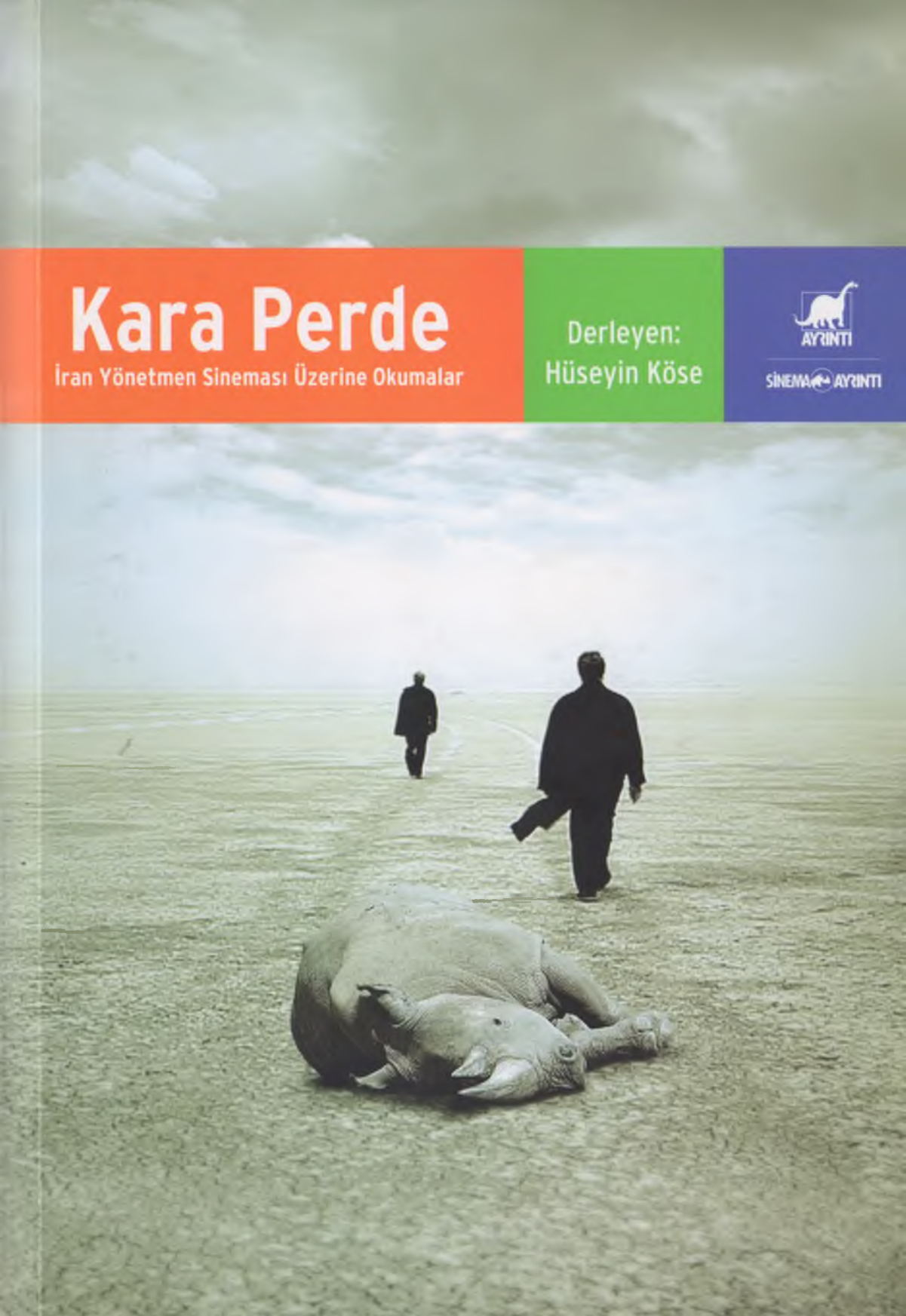
Kara Perde

İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar

Derleyen:
Hüseyin Köse

AYRINTI

SİNEMA AYRINTI



HÜSEYİN KÖSE

Mart 1970'te Gaziantep'te doğdu. 2003'te İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Pierre Bourdieu üzerine hazırladığı teziyle doktorasını verdi. İletişimin kültürel boyutları, medya ve sinema sosyolojisi alanlarında çalışmaları bulunan Köse'nin yayımlanmış kitaplarından bazıları şunlar: *Bourdieu Medyaya Karşı*, Papirüs Yayınevi, İstanbul 2004; *Medyatik Parodigma*, Yirmidört Yayınevi, İstanbul 2006; *Alternatif Medya*, Yirmidört Yayınevi, İstanbul 2007; *İletişimin Issızlaşması*, Yirmidört Yayınevi, İstanbul, 2007; *Medya ve Tüketim Sosyolojisi*, Ayraç Yayınevi, Ankara, 2010; *Medya Mahrem: Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar* (ed.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011; *Flanör Düşünce: Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık* (ed.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012; Eric Dacheux, *Kamusal Alan* (çeviri), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.

Ayrıntı: 765
Sinema Dizisi: 3

Kara Perde
İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar
Hüseyin Köse

Dizi Editörü
Enis Rıza Sakızlı

Düzelti
Papatya Tıraşın

© 2014, Hüseyin Köse

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Gergedan Mevsimi'nden

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.: 244
Topkapı/İst. Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: *İstanbul, 2014*
Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-975-539-784-9
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım Tic. San. ve Ltd. Şti.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Derleyen Hüseyin Köse

Kara Perde

İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar



İçindekiler

Önsöz 7

Birinci Perde: *Sükût*

"Bize Bak!"/*Seçil Büker* 17

Sınırda Yaşam, Siste Ölüm: Bahman Ghobadi Sineması Üzerine/*Nihat Nuyan* 28

Göz Suçlarının Yükü: "*Beed-e Majnoon*"da Görmenin Karanlık Renkleri Üzerine/*Hüseyin Köse* 44

Bababağı Cüzamhanesi'nden Dünyaya Kapı Açan El: Fûruğ Ferruhzad/ *Derya Önder* 60

Ayın Arkasındaki Güneş Mohsen Mahmelbaf Sinemasında Sır ve Kadın Denklemi/ *Ömer Alanka* 81

İkinci Perde: *Kirazın Tadı*

Bahman Ghobadi Sineması: Sınırlar ve Yollar/*Ahmet Ergenç* 95

Hayatı Kopyalamak: Abbas Kiarostami Sineması Üzerine Düşünceler/*Özgür İpek* 118

Samira Makhmalbaf Sinemasının Gerçeklik, Sansür ve Mekânla İmtihanı/*Özge Özdüzen* 134

Yeni İran Sinemasının Estetik ve Siyasal Oluşumu/*Burak Bakır* 148

Tekâmül Aşkının Serencamı ya da *Baran* Filminde "Teklik" ve "Çokluk" Halleri/ *Ahmet Oktan* 157

Üçüncü Perde: *Beyaz Balon*

Panahi Sineması Üzerine Sayıklamalar/ *Ertuğrul Akgün* 175

Modern İran Sineması: Estetik ve Sosyal İmgeci Sinema Yaklaşımı/*E. Nezih Orhon* 203

Dariush Mehrjui ve Modern İran Sinemasının Başlangıcı/*Ali Sadidi Heris* 208

Zamanının Fûruğ'u: Rakshan Bani Etemad/*Farhad Eivazi* 231

"Asghar Farhadı Düğümü"/ *Ahmet Sarı* 251

Self-Oryantalizm Kıskacında *Kandahar'a Yolculuk*/*Gökçen Civaş* 274

Yazarlar 283

Önsöz

Niçin *Beyaz Perde* değil de *Kara Perde*? İlkin bu soruyu yanıtlayarak başlamalı söze: Sinemaya ilişkin bu en iyimser, en yalın, en yaygın nitelemenin; "Beyaz Perde"nin ters-yüz edilmiş sentaktik ve semantiğinden. İran sinemasının, genel sinema sanatının büyük gerçekliğine; "*opus magnum*"una tasallut eden tefekkürünün kendine özgü bir iç hatlar terminali oluşundan belki de. İçinde tüm renklerin temerküz ettiği bir duraktan... Perde'nin "kara"lığı, yargı gücünün uzlaşımcı estetizminden belirgin bir sapma açısı her şeyden önce, unutuşun kapkara belleğinde bembeyaz bir leke. Kara'nın, siyahi yoğunluğun esrarengiz etkiselliğidir renkler içinde en baskın olan. Büsbütün muttasıl bir karanlığın hüküm sürdüğü estezik (duyumsanabilir) bir hakikatin gecesi değildir bu; aksine, farklılığın, sıradışılığın, kategori dışı kalmışlığın, tasnife sığmazlığın, normlara uymazlığın; kısaca, müstakil bir düşünsel kompartımana dönüşecek ölçüde yeni ve özgün bir terminoloji içinden konuşabiliyor olmanın muktedirliği tarafından yaratılmış bir sinemasal eğilimin dışavurumu...

Apaçık bir akıl yürütmenin can sıkıcı saydamlığı olmasa rastlantının bozguncu diline hükmetmenin yaralayıcı şiirinden söz edebilir miydik? Ya manevi yoksulluğun Farisi bakışı olmadan, sinemanın "*idylik*" harmanından? Kara çarşafın kapkara hüznü dilsizliğin bastırılmış hırıltısına karıştığında, en iddiasız yaşamın en tantanasız görüntüsü bile patlamaya hazır bir silah olup çıkar hemen. Çünkü ölçülü mütevazılığın bakiyesi tekinsizdir her koşulda. İran sinemasının hesaplı ve ölçülü sükûnetinde de uçsuz bucaksız düş gücünün göz açıp kapayıncaya kadar yakıcı düşüncelere tercüme edilişinin imkânsız güzelliğiyle karşılaşırız; gerçeklikle iç içe geçmiş gizemlerin, türlü paralaks hallerinin farklı anlamsal katmanlarıyla... Bu filmlerde sinematografik dilin her bakımdan kurmaya büyük özen gösterdiği dinginlik, sözcüğün gerçek anlamında sevinçli bir *dileyiş*tir. Coğrafyanın, kelimenin tam anlamıyla bir "kader" olarak algılandığı bir yaşamın ihtiva ettiği kırılgan şiirsellikle katıksız iyimserlik arasında bitimsiz bir gidiş-geliş. Bu öylesine zahmetli bir mesaidir ki apaçık ortada duranın ikinci kez adlandırılmasını ya da farkına varılmasını fuzuli bir çabaya dönüştürür. Anlamayı groteskleştirir, belirsizliği daha da belirginleştirirken... İran sinemasının belli başlı filmlerine kabaca bir göz attığımızda bile kimi filmlere isimlerini veren sözcüklerin anlam bagajı o denli geniştir ki belki de bu yüzden Ghobadi'nin evreni baştan sona bir *Gergedan Mevsimi*'dir; Mahmelbaf'ınki, ömrü *Sükût*'a adanmış bir arının her sabah küçük bir cam kavanozda yeni baştan akort ettiği hayat; Macidi'ninki *Tanrı'nın Rengi*; Kiarostami'ninki bütün bir agonist çabayı ağızda sulu bir hazza dönüştüren bir *Kirazın Tadı* vs.

Kara'nın göze, söze gelmezliği var bir de perdeye iliştirildiğinde geridekini görünmez kılan, kendi sesinden yoksun bırakan, merak kışkırtan bir derinliği... Ana renklerin dışında bir sürgünlüğü... Yeşerdiği coğrafyanın gri aydınlığına uygun düşen bir griliği, bir örselenmişliği var. Söz konusu örselenmişlik, bir tür ihmal edilmiş duyarlıklar manzumesi aynı zamanda. Anaakım sinema eğiliminin upuzun mesaisinin, sinemanın o büyük "Evet"inin ölümcül modernizm coğrafyasında hoyratça yol alırken geride bıraktığı "yaralı bilinç"lerin kendi hesabını görmeyi bugüne ertelemiş anlamlı çağrısı var. Tüketimin, Galeano'nun deyişiyle "ateşli satın alma iletişimi"nin her kaleminde şubeler açmış bir imaj endüstrisinin muazzam desteğini de yedeğine alarak "makul" süre hayatta kalabilmek için kendi "kritik kitle"sini yaratan popüler sinemanın yeni kapitalizmin kerameti kendinden menkul "sözde özgürlük" *ethos*una, seyirlik cümbüşüne kafa tutan bir tarafı var... Başka bir deyişle aynı yaralı bilincin, kara perdenin farisi renkleri üzerinden, her yerde çağın hazcı ve maddiyatçı tamahkârlığıyla kimyasal tepkimeye girmiş vicdanına, çoktan mühletini tamamlamış bir mevsimi yeni bir çiçek açma dönemi zanneden mahfillere, araçsalcı rasyonalitenin pozitif bilim yuvalarına alçak irtifalı inişler düzenledikleri günden bu yana, Atay'ın dediği gibi "ne yeni bir şey öğrenmiş ne de yeni bir şey unutmuş" olan kafalara söyleyeceği farklı şeyler var hâlâ...

Farisi film kahramanlarının her koşulda "yaşamı başarmasının" şiir yüklü dermansızlığına gelince... Çaresizlik dolu görüntülerinin kupkuru alevi bile, ışıksız kalplere baruttur çoğu zaman; en yakıcı umutsuzlukların meydan okuyan tavrı karşısındayken bile umarsızca çekip gitmelerin esrik vapuru gibidir. Nasıl ki yaşamı başarmak, derinlerdeki içsel bir güç merkezine, bireysel/ toplumsal tarihin deneysel kayıtlarına başvurmadan mümkün değilse ruhu zamanın salgın değerleriyle terbiye etmeden de huzurlu bir kurtuluş yoktur. Ama nasıl oluyor da gözler, perdede bunca sisli kayboluşlarına rağmen, yine de dupduru ve tertemiz bakabiliyor? Hakikaten de bu naifliği anlamadan İran sinemasını gereği gibi kavrayabilmek zordur. Bu öyle bir naifliktir ki sözgelimi birini özlediğimizi söylediğimizde, bu özlemin aynı zamanda tüm doğallığı içinde türlü türlü seslerden ve renklerden yapılmış kanıtlayıcı bir resmini sunmamız gerektiğini; dahası, bizden bu resmin içini en samimi duygularla doldurmamız gerektiğinin bilincine varmamızı isteyen sahicilik dozu yüksek bir sinema anlayışıdır karşımızda duran. Üstelik bu görüntü dilinin imal ettiği duygunun, en yüzeysel bakışların dahi içine derin kuyular açabilen bir gücü var!

Hareketli fotoğrafın "an"ın gerçekliği içine hapsettiği zaman parçaları, çaresiz görünümleri içindeki insan yüzünü bir enkazla birlikte okuyan çıplak bakış karşısında ne sunabilir ya da söz konusu yüzler, İran sinemasının kara perdesinin yırtıcı bakışından yansıyan insan manzaralarının bir parçasıysa iç burkan dramların sarsıcı güzelliğine etkilenmeden bakabilecek kaç kişi vardır? Ghobadi'nin birkaç sıska katırın, ince bir deriyle tutturulmuş kemikli gövdesine kamerasıyla göz kamaştırıcı yeni ağıtlar yakarak gün yüzüne çıkardığı sarhoşluk, bizi "asırlık ihmallerin sırrı"na vakıf kılarken pek çoğu komşu ülkelerin tekinsiz sınırında geçen toplumsal içerikli yoksulluk, mültecilik, kaçakçılık, ölüm ve kimsesizlik kokan aynı duyarlığın diğer filmleri de seyirciyi, yaşamayı başarma umudunun vahşi görüntüleriyle daha da

kışkırtılmış kayıtsızlığın ürkütücü abidelerinin yükseldiği hüzünlü bir coğrafyada dolaştırır. Kısaca, yönetmenlerin ışığın avlayıcı gücünden yana yaptığı tercihler belirginleştikçe hayatın muhteşem macerasının ölümün kendisini bir trajedi olmaktan çıkartan büyüsü bütün ihtişamıyla dikilir karşımıza...

Brecht'in "kötü havadislerin kehaneti" dediği mültecilerin ve adeta kendi insanlık değerlerine karşı bile mülteci kalmış bir insanlığın, toplumsal trajediler bakımından da en zengin, en velut toprağıdır İran sineması. Öyle ki çoğunlukla bu trajedilerin tam orta yerinde, ansızın filizleniveren muhteşem yaşama macerası karşısında ölüm bile bazen beklenmedik bir son dakika kurtuluşudur. *Elly Hakkında* ("Darbareye Elly", 2009) filminin kadın kahramanı bir balonun sahilde patlamasıyla birlikte ansızın kaybolur gözden; baskıcı ahlaki kınamanın şiddeti -ki ateşli bir silah patlaması kadar sarsıcıdır- hak edilmiş bir utançla hayatta kalma korkusundan daha üstün değildir çünkü. *Baran*'da (2001), izleyici, aşkın zorlu mülteciliğin uğursuz ipinin düğümünü bir türlü çözemeyen gücüne karşılık, yağmur damlalarının teselli edici ninnileriyle yatıştırır içini. Penahi'nin *Ayna*'sında (Ayneh, 1997) küçük bir kız çocuğunun yanlışlıkla ters yöne doğru giden bir otobüse binmesiyle birlikte gelişen olaylar, insana kendi kaderini telkin eden belirlenmişliğin, her zamanki yaşamsal rutinin dışına çıkmanın türlü erdemlerini vaaz eden keşiflerle dolu bir macerasını esinler. Bu öylesine güçlü bir esindir ki her gün okul çıkışında kendisini almaya gelen annesinin bir anlık yokluğuyla evin yolunu şaşıran bir kız çocuğunun kaybolmuş kurgusal imgesi üzerinden, yeniden temize çekilebilecek bir hayat sunar. Denebilir ki filmde, kurgusal gerçekliğin sunduğu vaatleri boşa çıkaracak ve ondan daha baştan çıkarıcı bir güzelliği vardır kör rastlantının hükmünü icra ettiği doğal bir zamana ayarlı yaşamanın. Ne de olsa tüm doğal döngüselliği içindeki yaşam, kurgunun hesaplı duygusundan daha zengin ve daha büyüleyicidir. Bu anlamda, deyim yerindeyse Farsça çekilen ilk uzun metrajlı film olan *Lor Kızı*'ndan (Duhter-i Lor, 1933) bu yana, hayatın yaptığı şaşmaz kurgunun insanda uyandırılabilecek tek acayip gerçeklik kurgusu olduğunu fısıldıyor kulağımıza İran sineması... Unamuno'nun deyişiyle yaşamın trajik kurgusu yerine, gün geçtikçe daha da ağırlaşan trajik duygusunu... Üstelik hiç de bağırıp çağırmadan ve olanca tevazu ölçüleri içinde yapıyor bunu. 1960'ların sonunda eğlencelik, basit melodramlar ve sert adam (Luti) filmlerinden, İran yeni dalgasının yüksek kaliteli ama görece az sayıdaki toplumsal hakikate sadık kalabilmiş filmlerine kadar, yer yer artıp azalan ölçülerde korunmaya çalışılacak olan bir tevazudur bu. İran yeni dalgası içinde Mehrcuyi'nin 1969 tarihli *İnek* (Gaav, 1969) adlı filmiyle kendini belli etmeye başlayan toplumcu gerçekçi film yapma eğilimi bile söz konusu tevazu bozamaz. Bu filmin gerçekliğinin ışık tuttuğu düşünce, hayallere gerçekçi bir biçim kazandırmanın her şeyden önce gerçek bir hayal gücünün varlığını gerektirmesiyle açığa vurur kendini. Pek çok sinema eleştirmeni tarafından gerçek olaylar üzerine kurulu masalsı bir destan olarak nitelenen filmde, kahramanın tek geçim kaynağı olan ineğini kaybetmesiyle birlikte, İran "yaralı bilinç"inde hâsıl olan yarılma ya da toplumsal "idealdeki boşluk" da metastaza uğrar ve sonrasında söz konusu boşluğu birbirinden farklı izleklerle doldurma yarışı başlar. Ne var ki 1960'ların başlarında filizlenen bu görece özgürlükçü sinemasal düşünme ortamı fazla uzun sürmez ve

çok geçmeden 1970'lerin sonlarında gerçekleşen İslam Devrimi'nin "idealdeki boşluk"a yönelik en kritik müdahalesinin yol açtığı yıkıcı etkilerle yeniden tökezleme evresine girer İran sineması. Bu dönemde, "iffetsizlik", "zina", "bedensel çıplaklık" vb içerikli görüntüler ihtiva eden senaryolar başta olmak üzere, genel olarak dine ve ahlaka mugayir film sahnelerinin makaslanarak ya da sansür mekanizmasının kaim kalemiyle üstü çizilerek törpülenme yoluna gidilmesi, neredeyse çeyrek asır boyunca etkileri sürecek olan bir "mücrim hevesler çağı"nın da sonu olur... Ancak özgür film yapma önündeki tüm bu engellere ve olumsuzluklara rağmen, kendine özgü farklılığı ve "aura"sıyla bu yeni sinema anlayışı, çok kısa –sayılabilecek– bir süre önce ve tüm dünyada uyandırdığı yankının büyüklüğü açısından düşünüldüğünde, oldukça şaşırtıcı bir etkiselliğe sahip olarak bu kez kadim Doğu edebiyatının tüm şiirsel/ sanatsal anlatım imkânlarını da yedeğine alarak evrensel sinema dilinin özel bir lehçesine dönüşür.

Dahası, İran sinemasının "yaralı bilinç"i, kısa sürede temsili bir karakter kazanarak tüm Üçüncü Dünya'nın ezilmişlerinin sözcüsü konumuna, anlaşılır bir *görüntü*yle birlikte sunulmadığı sürece hiçbir derinlikli düşünceyi, somut ve yüzeysel bir yalınlık içinde *gösterilmeden* hiçbir hikâyeyi gereği gibi anlayamayan evrensel sığlığa derin bir alternatif oluşturacak noktaya gelir. Başka bir deyişle kendisini satışı garantilemeye dönük popüler Hollywood sinemasının ya da daha genel anlamda anaakım sinema eğiliminin dışında konumlayan ve her türden kitlesel/ medyatik koşullanmışlıktan azade bir sinema izleyicisinin beklentilerini esas alan bir ereğe odaklanır. Bir yandan öngördüğü izleyici tipini yaratırken diğer yandan aynı izleyici tipinin etkili talebi tarafından yeniden yaratılır.

Bu derlemede yer alan Seçil Büker imzalı "Bize Bak!" başlıklı yazı, Hana Makhmalbaf'ın *Utanç* isimli filmini mekâna bitiştirilmiş göze görünmez "oyuk"ların ve "leke"lerin esinlediği gizemli duyumsamalar içinden kavramaya çalışıyor. Filmin alegorik anlatımının izin verdiği ölçüde de savaşlar ve yıkımlarla bölünmüş, parçalanmış bir dünyanın çocuklar üzerinde bıraktığı yıkıcı psişik etkilere odaklanıyor kurgulanmış bir oyun düşüncesi bağlamında... Yazının yanıtını aradığı ölümcül birkaç soru ise şöyle: En sert, en katı toplumsal gerçeklikleri bile savaş ve şiddet "oyun"u görüntüsü altında masumca yeniden üretmeye çalışan bir tutuma sadece estetik bir sahneleme gözüyle bakılabilir mi? Toplumsal gerçekliğin bilinçaltı, oyun kavramının neresinde? Oyun, en tekinsiz durumları ve eylemleri bir kez taklit etmeye başladığında, gerçeğe inanmanın olanaklılığından söz edilebilir mi artık?

Kitabın ilk bölümünün ikinci yazısı, Nihat Nuyan'ın Ghobadi sinemasını "sis"lerin ve "sınır"ların orta yerinde yeşeren yaşamların inatçı şiirselliği bağlamında okumayı öneriyor. Özellikle Ghobadi'nin film başlıklarının metaforik değeri, özgün içerik ve anlamları üzerine okuyucudan keyifli bir serüveni de esirgemeyen yazar, yönetmenin belli başlı filmlerinden hareketle "kedi"lerin, "atlar"ın, "kaplumbağa"ların, "gergedan"ların bilinmeyen mevsiminin sırlarını aralamaya koyuluyor. Yazara göre, Ghobadi sineması, Kürt halkının uzun sürmüş dramını kasvetin ve umutsuzluğun harap edici koşullarında betimlemeye yönelirken dahası, "acımasız gerçekleri anlatırken bile şiirsel olmayı başarabilen" inatçı bir iyimserliğin sözcülüğünü yapıyor. Devam eden yazıda, bu derlemenin editörü Macidi

sinemasının başat izleklerinden olan sufizmin ruhsal olgunlaşma düsturunun önemli simgesel evreleriyle bir arada değerlendirilebilecek kimi yan izleklerini; daha da somutlaştırırsak körlüğün görünmez erdemleri ile "görmenin karanlık renklerine" ışık tutan filmleri mercek altına alıyor. Yazarın, Macidi'nin *Söğüt Ağacı* (Beed-e Majnoon, 2005) isimli filmi boyunca yanıtını aradığı soru ise şu: "İnsan, bir gün gördüklerine inanmamaya başlarsa ne olur?"

Derya Önder'in İranlı kadın şair ve sinemacı *Fûruğ*'un çok yönlü takdimine adanmış olan yazısı "Bababağı Cüzamhamesi'nden Dünyaya Kapı Açan El" başlıklı yazısı çok renkli ve zengin bir *Fûruğ* portresi sunuyor okuyucuya her şeyden önce. "Şair" *Fûruğ*'dan "sinemacı" *Fûruğ*'a evrilen bir yaşam serüveninin başlıca duraklarında zihinlere zindelik veren bir konaklama bir yönüyle de. Şiirle sinemanın kesişim noktasında Fars kültürünün aldığı yeni, zengin biçim ve içerik üzerine genel bir okuma. Yazının merkezinde ise İran belgesel sinemasının en naif örneklerinden *Ev Karadır*'ın *Fûruğ*'un yaşamı bağlamında dolaylı bir çözümlenişine yer verilmekte.

Bu bölümün son yazısı *Muhsin Mahmelbaf* sinemasında sır ve kadın denklemini konu alan Ömer Alanka imzalı "Ayın Arkasındaki Güneş" başlıklı çalışma. Yazının başlığı, yönetmenin *Kandahar* filminin diğer adını imlemekte aynı zamanda. Alanka'nın çalışması, temelde "görüntünün metalaşması ve profanlaşması sorunları üzerinde duran devrim sonrası İran sineması" gerçekliğini mercek altına almakta. Yazarın deyişiyle, bir ölçüde 'devrim' sonrası sinemayı profan imgelerinden arındırma yönündeki genel girişimi somutlaştıran Mahmelbaf filmleri, Batının voyöristik duygusal teşhirciliğine karşı, "örtmek" ve "gizlemek" fiillerinin egemen sinematografik kodları oluşturduğu bir Doğu metafiziği ve mistisizmi açısından önem kazanıyor.

Kitabın "Kirazın Tadı" başlıklı ikinci perdesinin ilk yazısında Ahmet Ergenç, *Bahman Ghobadi* sinemasına eğiliyor; yönetmenin filmlerinde çizdiği "sınırlar"ın kesinliği ve "yollar"ın karmaşıklığı üzerinden. Yolların yer yer çatallanan, yer yer de genişleyen, birleştiren sihrine karşılık, gerçekten de Ergenç'in sorduğu gibi "Sınırlar ne işe yarar?" Bu yakıcı sorunun ısrarla irdelenmesine dönük duyarlık, yazıyı siyasal aymazlıkların sınır boylarında ürettiği şiddetin dizginsiz gücünü felsefi/ varoluşsal bir insanlık dramına doğru genişletirken okuyucuyu Ghobadi filmlerinin kurgu ve dramatizasyonundan çok "gerçeğin ham halini sunan bu estetik sayesinde '*cinéma vérité*'ye, doğrudan sinemaya yaklaştırıyor."

Kitabın ikinci perdesinin ikinci yazısı Özgür İpek'e ait. İpek, yazısında, *Abbas Kiarostami* sinemasının neredeyse alâmetifarikasına dönüşmüş bulunan "akıl" ve "duygu", "düş" ve "düşünce" ya da "aslı" ve "sureti" ikili kavramlarını günümüz İran toplum yaşantısında cereyan ettiği biçimiyle insan ilişkileri ve somut filmsel olaylar üzerinden ayrıştırmaya odaklanıyor. "Suret"in "aslı"ndan daha gerçekmiş gibi durduğu bir çağın varlığı mıdır gerçeğe ilişkin yanılsamalı algılarımızı üreten, bizleri bunca tedirgin eden? Muhkem toplumsal tarihin topluca onaylanmış gücü karşısında bireysel hakikatlerin bunca güçsüzlüğü, kırılganlığı mıdır varoluşsal trajedileri üreten yoksa? Yazarın deyimiyle belki de Kiarostami sinemasına asıl ayırt edici

özelliğini veren şey, tekil varoluşsal dramlardan hareketle "hayata yeni tanımlar getiren arızaları" büyük bir ustalıkla hikâyeleştirebilmesidir.

Benzer bir hikâyeleştirme Özge Özdüzen'in "*Samira Makhmalbaf* Sinemasının Gerçeklik, Sansür ve Mekânla İmtihanı" başlıklı yazısının işaret ettiği gözlemlerle devam ediyor. Özdüzen yazısında, son dönem İran sinemasında yerini gitgide sağlamlaştırmasına karşın, ülkesindeki diğer pek çok meslektaşı gibi filmlerine dağıtım ve gösterim olanağı bulmakta zorlanan *Samira Makhmalbaf*'ın gerçeklik arayışını, katı siyasal sansür ve uygulamalarla mücadelesi bağlamında irdelemeye çalışıyor. Dahası yazı, Mahmelbaf'ın "belgesel türüyle iç içe geçmiş poetik" evrenini, kendine özgü "mekân seçimlerini" ve "filmlerinin sosyo-politik imalarını" pek çok yakıcı toplumsal/ güncel sorunla birlikte yeniden tartışmaya açıyor.

İran'da sinemanın "estetik ve siyasal oluşum süreci"ne eğilen Burak Bakır ise söz konusu sinemaya yönelik tarihsel bir değerlendirmeyle işe başlayıp dünya sinemasının önemli siyasal ve estetik duraklarıyla paralel bir okumasını yapıyor İranlı yönetmenler ve yapıtlarının. Burak'a göre, dünya sinema tarihinde düşsel kanadın temsilcisi Meliès'in açtığı kanaldan ilerleyen fantastik bir boyutundan da pekâlâ söz edilebilir İran sinemasının. Politik ve estetik serüvenine ilişkin çerçeve kurucu nitelikteki bu değerlendirmenin hemen ardından, Ahmet Oktan'ın "Tekâmül Aşkının Serencamı" başlıklı yazısı Macidi'nin *Baran* filmini alıyor odağına. Filmin erkek karakteri Lateef üzerinden, deyim yerindeyse "Mesnevi duyarlığında" demlenen çağcıl bir aşkın ruhta yarattığı teklik ve çokluk hallerinin izinin sürüldüğü yazıda, Oktan, alabildiğine sentetik ve tensel şehvetten körelmiş günümüz insanına, sevgiyi yeniden düşünmeyi ve bencilleştirmeyen, diğerini aynılaştırmayan yeni bir sevme biçimini salık veriyor.

Derlemenin üçüncü perdesinin Ertuğrul Akgün imzalı "*Panahi* Sineması Üzerine Sayıklamalar" başlıklı ilk yazısında, Cafer *Panahi* sineması, her şeyden önce Heidegger'ci anlamıyla ontolojik bir sorun, bir "rahatsızlık sineması" olarak kodlanıyor. *Panahi* sineması, yazarın deyimiyle "Hayatın her evresinde yüz yüze kalınan başlangıcı sonu olmayan zorlukları, sorunları öyküleyen", "statüye, yerleşik olana, konfora ve sabit kimliklere bir tür tehdit ve gözdağı niteliği taşıyan" yönüyle ön plana çıkmakta. Dahası, "hijyen, düzen karşıtıdır *Panahi* sineması", izleyicisinden her koşulda etkileşimli bir ilişkiye davette karşılığını bulan bilinçli bir kararlılıkla eleştirel bir toplumsal bakışı talep eder.

İran sinemasının "sosyal imgeci" yapısına odaklanan Nezih Orhon'a ait bir sonraki yazı, söz konusu sinema eğiliminin kendine özgü tematik göreneklerine ilişkin de takdim niteliğinde bilgiler sunuyor. Yazarın, İran sinemasında özellikle dış çekimlerin yeğlendiği kimi sahnelerin toplumsal sınıf farklılıklarına istinat eden yönü hakkında söyledikleri ise çarpıcı nitelikte bir değerlendirme. Orhon'un İran sinemasını kısa takdimi, 2000'lerin modern İran sinemasını temelde dört tematik çerçeve etrafında düşünmememizi salık veriyor: Tarihsel bir dönüşümün izlerini taşıyan filmler, insanların sıradan hayatları ve bu hayatların içerdiği sosyal gerçeklik durumları, kadının varoluş koşulları ve günümüz dünyasının toplumu ve şehir...

Ali Sadidi Heris ise "*Dariush Mehrjui*: Modern İran Sinemasının Başlangıcı" başlıklı çalışmasında, İran sinemasında gerçekleşen değişimleri daha makro bir çerçevede, dünya sinemasının genel evrimi ışığında değerlendirerek Mehrjui'nin İran sinemasının gelişimine yaptığı ciddi katkıları, yönetmenin imzasını taşıyan belli başlı filmler aracılığıyla irdeliyor. Her şeyden önce, İran sinema tarihine ilişkin bütünlüklü ve oldukça ayrıntılı bir çerçeve sunan Heris, kalemini sadece Mehrjui sinemasıyla sınırlamayıp aynı zamanda Ebrahim Golestan ve Forough Farrokhzad'dan Houshang Golshiri, Sadeq Chubak ve Jalal Al-e-Ahmad'a; modern İran yazınından seçkin Batı kültür eserlerinin geniş çaplı etkilerine kadar pek çok alanda İran kültürel coğrafyasını *içeriden* kavramanın ayrıcalıklı konumundan ses veriyor. Deyim yerindeyse Mehrjui'nin sinemacı kimliğinde, geçmişin ve "şimdiki zamanın izini" süren yazar, modern İran sinemasının, İran toplumunun düşünsel, sanatsal, kültürel ve ekonomik dönüşüm taleplerine paralel olarak geliştiği iddiasında bulunuyor.

İzleyen yazıda, Farhad Eivazi, "Zamanın *Fûruğ*'u: *Rakshan Bani Etemad*" başlıklı yazısında, yönetmenle yüz yüze görüşme ve iletişim kurma olanağının da verdiği önemli avantajla, okuyucuyu, İran'ın sıra dışı kadın yönetmenlerinden birisinin, kendi deyimiyle "İran Sinemasının Ana Kraliçesi"nin filmsel evrenine buyur ediyor. Eivazi, Bani Etemad'ın büyüsel sinemacılık yönteminin izini sürmek suretiyle ana hatlarıyla açtığı parantezi, yönetmenin üç önemli filminin İran ülke sinemasındaki konumu ve çarpıcı film kritikleriyle noktalıyor. Eivazi'nin yazısı, aynı zamanda İran sinemasında feminizmin serüveni konusuna ilgi duyan okuyucular için de bulunmaz bir kaynak niteliğinde. Ali Sadidi Heris'in Mehrjui'nin filmleri üzerinden oluşturmaya çalıştığı İran sineması panoramasını farklı açılardan tamamlayıcı nitelikteki bir diğer metin ise Ahmet Sarı'ya ait "*Asghar Farhadi* Düğümü" isimli çalışma. Sarı, İran yeni dalgası olarak bilinen İran *author* sinemasının gelişim koşullarına eğilen yazısında, söz konusu tarihsel seyir içinde *Asghar Farhadi* sinemasının izdüşümlerine odaklanıyor. Farhadi'nin *Dancing in the Dust* başlıklı ilk filminden *Nader and Simin-A Separation* isimli son filmine kadar altı filmlik bir üretimi, "Farhadi poetikası" ışığında incelemeye çalışıyor. 1960'ların başlarından 1979'daki İran Devrimi'ne kadar, üstelik ülkede hüküm süren sert sansür uygulamalarına rağmen, "*author* sinemanın" geçirdiği dönüşümlerle birlikte okumayı öneriyor Farhadi filmlerini. Yazarın İran sineması ile Fransız sineması arasında kurduğu estetik doku uyumluluğu bir yana, İran sinemasının Avrupalı izleyicilere bu kadar cazip gelmesinin nedenini Kıta Avrupası'nın doğusuna dek uzanan Macar sinemasının Avrupa kültürüne yönelik etkileriyle ilişkilendirmesi ise yazının ilginç yorumlarından biri.

Derlemenin son yazısı, bizleri *Mohsen Mahmelbaf*'ın *Kandahar'a Yolculuk* adlı filmi üzerinden, Doğu halklarının kadim ve güncelliği ölçüsünde de halen "yakıcı" bir sorun olmayı sürdüren "içselleştirilmiş Oryantalizm" meselesine eleştirel bir bakış atmaya çağıran Gökçen Cıvaş'a ait. Cıvaş, "Self-Oryantalizmin Kıskacında *Kandahar'a Yolculuk*" başlıklı yazısında, Batılılaşmış bir Doğulu olan Nafas karakterinin dokunaklı öyküsünün kısa ama çarpıcı bir okumasını sunuyor. Yorumsamacı film kuramı açısından "tadımlık" bir çözümleme niteliğindeki yazı, lafı fazlaca

dolandırmadan, deyim yerindeyse Doğu'yu kendi üzerine hapseden Şarkiyatçı bakışın -son yüzyılın başlarında gösterdiği olağanüstü söylemsel çabanın bir semeresi olarak- bizatihi Doğu kültürel coğrafyasından derlediği sözde kanıtlara karşı bizleri bir kere daha uyanık olmaya davet ediyor, bulunduğu bazı önemli uyarılarla birlikte...

Ev Karadır ya hani *Kara Tahta*'nın sırtındadır ya ışığın sonsuz yükü; perdeyi hayatın en belirsiz dehlizlerine açan alegori de "görmenin karanlık renkleri"nin çözümlenişine adanmalıdır hiç değilse. Bu kitaptaki yazıların söylediği de ışığın durmadan dağılan imgesi gibi gizemin belli bir sahihlik duygusu olmadan asla ifşa edilemeyeceği. Asıl önemli olansa söylemedikleri...

Prof. Dr. Hüseyin Köse
İstanbul, 2-10 Şubat 2013

Birinci Perde: *Sükût*

"Üzerine konuşulamayan şey hakkında susmalı."
Ludwig Wittgenstein

"Bize Bak!"

Seçil Büker

"Ve bu dünya yaşamı sadece
oyun ve oyalanmadır."
(*Ankebut Suresi*, 64. Ayet.) [1]

Kara Lekeler Sesleniyor: *Bize Bak!*

Tanrı ve insan imgeye dönüştü çağlar boyu. "Buda'nın da derin bir sükûnet ifadesi taşıyan ilk heykelleri Gandhara sınır bölgesinde yapıldı" (Gombrich, 1980: 88). Buda dendiğinde söylencelerden çok düşünceye dalma biçimi olarak imgeler yaratma geleneği akıllara geliveriyor. Bu durum Ortaçağ Hıristiyan sanatının seçimlerinden çok farklı. Çinlilerin "ipek tomarlar üzerine yaptığı resimler, değerli kutularda saklı tutulur ve ancak dingin anlarda, bir şiir kitabı okunmak, bir şiir dizesi tekrar okunmak için nasıl açılırsa o biçimde açılıp bakılır ve düşünceye dalınırdı" (1980: 110). Filmler yenilerde resimlerin saklandığı değerli kutularda değil, ucuz CD'lerde. Ama onlar da tablolar gibi "kutu"larından özenle çıkarılmayı bekliyor. "Kutu"yu açtığınızda yabanıl doğa düşünmeye dalmanız için size kendisini sunuyor. Hana Makhmalbaf'ın *Utanç* (Buda as Sharm Foru Rikth, 2007) filmini de dingin bir anda kutusundan çıkarmaya özen göstererek söze başlıyor yazar.

"Kutu"dan çıkan yabanıl doğada oyulmuş kara lekeler seyirciye karşıdan bakar ve seyredeni içine çeker. Doğa göz göz oyulmuştur.[2] "Gören göz, bakmakta olduğu nesneden bağımsız bir biçimde gören özneye aitken bakış nesneyle yönelimsel bir ilişkiye giren şeydir. Bir diğer deyişle (bakış) nesneye yönelik bir görme biçimidir (Sayın, 2003: 30). Kara oyuklar bakışı oluşturur ve çağırır. "Bakışın yalayıp geçeceği yerde gözlerin yoğunlaşmasını olanaklı kılan bir çağrıdır bu" (2003: 30). Kara lekeleri içinde barındıran doğa görüntüsü (manzara) hem ürkütür hem de çeker seyredeni. "Doğa görüntüleri yalnızca keşfedilmez, yaratılır" da diyen Harper'ı (2010: 16) anımsar seyirci. Bu doğa görüntüsü bu film için yaratılmış olmalı. Çünkü lekeler bir yandan kendini görünmez kılarken bir yandan da bakışa seslenir: "Bize bak!" (Bakara, 104. Ayet.) Kara lekelerin doğanın içlerine uzanan derinliğini seyirci idrak edemez. Lekelerin uzamı bilinmezliğini ve gizemini korumaya kararlı gibi görülür. Oyukların içine "görünmeyen bir gölge olarak yerleşen (mekân) öyle sarsıcı bir bi-

1. Hüseyin Atay. *Kur'an Türkçe Çeviri.* Ankara: Atay ve Atay, 2007.
2. İzleyici kara lekelerin "mağara evler" olduğunu, Baktay ve Abbas'ın da o kara lekelerin içinde yaşadığını az sonra görür.

linmezliktir ki (seyircinin) onu asla göremeyeceği bir açıdan (seyirciyi) her zaman seyredebilmektedir, mekân bilinebilirlik ötesidir. Sartre dünyayı algılamanın bakmak değil, bakılıyor olmak olduğunu yazar" (Aktaran: Sayın, 2003: 30). "Bakılıyor" olduğunu anımsamak için seyirci "Bize bak!" (انْظُرْنَا ünzurnâ) çağrısına uymalıdır ve ünzurnâ'nın köküne gitmelidir: *Nezera*.[3] Çağrıya kulak vermelidir. Seyret, düşün, anla, idrak et, farkına var, belleksizleşme (unutma) ve merhamet et!

Hikâye bir anlatının *ne* anlattığı, söylem ise *nasıl* anlattığı demişti Chatman yıllar önce (1978: 19)[4]. Hikâyenin içine de olayları, zaman ve uzam içindeki karakterleri yerleştirmişti. *Utanç*, söylemini bakma ve çocukların oyunu üzerinden kuruyor. Acılı bir hikâye bu. Belki ağlatmıyor ama insanın içini acıtıyor. Filmde acıyı seyretmenin doğası değişiyor. Susan Sontag acıya bakmanın doğasını çözümlemişti. İnsanın insana yaptığı zulmü seyrederken taraf olup olmamak seyredenin bakışını belirler. Parçalanmış bedenler savaşın kötülüğünü savaş deneyimi olmayanlara sunar. Savaş deneyimini duyumsatabilir. Öte yandan "bölünmüş dünyada savaşın kaçınılmaz olduğunu düşünenler, fotoğrafların savaşın mahkûm edilmesi için bir kanıt olmadığını ileri sürebilir" (Sontag, 2004: 9-10). Taraf olan kişi savaş görüntüleri karşısında aşırı duyarlı bir bakışa ulaşabilir, dayanma gücünü zorlayan görüntüler onu acıya boğabilir. Ama "bolluk" onu da doyuma ulaştırabilir ve dinginleşerek duyarsızca bakmaya başlayabilir.

Sonuçta acı varsa acıyı seyretmek de vardır. Parçalanmış bedenler, yaralı gövde parçaları seyirlik nesneye, içleri boş imgelere dönüşür. Tıpkı Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*'de (Hiroshima Mon Amour, 1959) gösterdiği gibi. Müze, hastane ve 6 Ağustos 1945'te çekilmiş haber filmleri görüntüleri seyirlik nesneler olarak Fransız kadına savaşı gerçek anlamda anlatabilir mi? Anlatamaz ki. Japon sevgili durmaksızın "Sen Hiroşima'da hiçbir şey görmedin." der. Fransız kadınsa (Nevers)[5] erkeğe müzede her şeyi gördüğünü söyler. Oysa Fransa'dan Japonya'yı görmek olanaklı değildir. Ölümler, parçalanan gövdeler öylesine çok kendilerini "teşhir" ederler ki seyirci "Neler gösterilmedi?" sorusunu aklına getirmez. Her şeyin "bolluk" içinde gösterildiğine kuşku yoktur. Ama hikâye oyun biçiminde sunulursa savaş oyun üzerinden kurulursa seyirci "gösterilmeyenin" alanına kolayca girer. Seyrettiği gerçek savaş değil, yalnızca oyundur. Bu durumda "yok olan"ı kurmak zorundadır. Şiddet, zulüm içeren gerçek savaş görüntüleri zaten yoktur filmde. Savaş üzerine düşünmek için artık o tür görüntülere de gereksinim yoktur: "Öyle ki artık savaşlar hepimizin oturma odalarında (ya da sinema salonlarında) sükûnet içinde seyredilip dinlenen görüntü ve seslere dönüşmüş durumdadır" (Sontag, 2004: 17). Artık sükûnet yok edilmelidir. Bunun için de yeni deneyimlere gereksinim vardır: Bu yeni deneyimi seyirciye yıldızlar değil, çocuklar sunmalıdır. Rıza Sadr'a göre

3. "*Nezara* kelimesi fiil halinde 'anlamak, sezmek, idrak etmek, farkına varmak, muayene etmek, düşünmek, gözetmek, dikkat etmek, göz kulak olmak, ehemmiyet vermek, yüzüne bakmak, merhamet etmek, seyretmek, hatırında tutmak, zihnini bir kimsenin dikkatine vermek' manalarına gelir. *Nızr* şeklinde alınırsa 'benzer, eşit, aynı' manasına gelmektedir. *Nazariyya* ise 'teori, düşünce' anlamını ifade etmektedir" (Bayraklı, ikinci cilt, 2008: 110).

4. Chatman'ın sözü geçen kitabı Özgür Yaren tarafından Türkçeye çevrilmiştir. *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ankara: Deki, 2008.

5. Hiroşima'nın sonunda kadın erkeğe "Hi-ro-şi-ma senin adın bu." der. Erkek de kadına "Senin adın Nevers." der.

çocuklar sıradan insanları temsil eder, üstelik film yıldızlarının tam tersine onlar gerçek insandır. Onların filmsel evrenin dışında da sürüp giden varlıkları vardır (2007: 296-297). Onlar varlıklarını filme taşır. Böylece alan ile alan-dışı iç içe geçer. Belki de Bonitzer'in "gerçeğin, alanın ötesindeki, ekranın sınırlarının ötesindeki sürekliliği varsayımı" (2007: 15) filmde tam anlamıyla gerçekleşir. Çünkü "alan-dışı bir belirsizlik alanı" (2007: 16) olmaktan çıkar ve alan-içine dönüşür ve karşınızda Abbas ve Baktay.



Utanç filminden

Önce bir kadın kara lekelerden birine doğru yürür, o kocaman karartının ortasında bir "pencere" vardır (kapı). Ama "pencere" açılmaz, kadın başında taşıdığı yükünü yere bırakır. Kapının önünde bir erkek çocuk (Abbas) yere oturmuş, yüksek sesle okulda yenilerde öğrendiği harfleri yineler. Kadın, erkek çocuğunun varlığından hoşnut değildir. Kızını uyandırdığı için söylenir. Tam soldaki kara lekeden başka bir kadın (Abbas'ın annesi) çocuğa yönelir, ona seslenir, çocuğu önüne katar, yürürler, Abbas aydınlık olduğu için Baktay'ın evinin önüne gittiğini söyler. Bu kez kara lekenin ortasındaki "pencere" (kapı) açılır, annesiyle Abbas'ın içeri girdiklerini görürüz. Kesme. Evin "penceresinin" (dışarı açılan oyuğunun) önünde ders çalışan Abbas: A B D E.

Önce bebek sesi. Kesme. Kamera alan-dışına açılır: Kardeşine göz kulak olmaya çalışan Baktay. Alan-dışı, "gerçek olanın, ekranın bir pencere gibi açıldığı sürekliliğinden başka bir şey değildir" (Bonitzer, 2007: 13). Abbas'ın A C G F sesi sürer. Anne Baktay'a yasak olanı bildirir.[6] Baktay kardeşine bakmalıdır. Az önce alan-dışı olan artık alan-içidir, kardeşini avutmaya çalışan Baktay'ın çaresizliği ortadadır.

6. Annenin yasağı: "Abbas'la oynama!"

Ama ağlama sesine eşlik eden erkek sesi bilginin temeli olan harfleri tekrarlamaktadır. Abbas'ın yarattığı sesçil evren öylesine başattır ki Baktay etkilenmeden edemez. Tıpkı Bonitzer'in dediği gibi: "İşitsel dünya görsel dünyadan daha geniştir" (Straub'dan aktaran: Bonitzer: 2007:20). Abbas'ın sesi alan-dışından duyulduğunda seyircinin yarası karşı açıyla dikilmese de seyirci sesin pencerenin önündeki Abbas'ın sesi olduğunu bilir. Bilginin sesi uzamı doldururken ağlayan bebek sesi bir "gürültü" olarak uzamı kapsar.



Utanç filminden

Alan-dışına çıkan oyuncuya ne olur peki? Yok mu olur? Bazin şöyle diyor bu konuda: "Bir film kişisi kameranın görüş alanından çıktığı zaman, biz onun görsel alanın dışında kaldığını kabul ederiz ama o dekorun başka bir noktasında, bizden saklı bir noktasında, kendine özdeş olarak, varolmaya devam eder" (Aktaran: Bonitzer, 2007: 15) ve Bonitzer'e göre, "gerçeğin, alanın ötesindeki, ekranın sınırlarının ötesindeki sürekliliği varsayımı" işte buna yarar: Film kişisinin alan-içinde değilken başka yerde "kendine özdeş olarak devam etmesini" sağlar (2007: 15). O hâlâ anlatının içindedir. Ne de olsa "alan-dışı bir belirsizlik, hatta bir eylem yeri haline gelir ve böylece hatırı sayılır bir dramatik güç kazanır" (Bonitzer, 2007: 16). Kesme. Seyirci yanılsama içinde olduğunu anlar. İşitsel öğe onu aldatmıştır. Abbas ayaklarından bağlanmış bir şekilde "dekorun bir başka noktasında" yüzükoyun yatmış gösterilir. Hem de nasıl! Abbas bir yarığın (oyuğun) içinden üst açıyla beliriverir, oyuğun kenarında, ayakları bağlı yatarak ders çalışmaktadır. Aslında kahramanlarımızın yaşadığı bu doğa parçasında dikilmeyi bekleyen pek çok yarık vardır. Bu yarıkların kimi kez eni dardır, bir çizgi biçiminde boydan boya uzanır ve her şeyi ikiye böler. Bölünmüşlük Baktay'ın katlanamayacağı bir durumdur. O da "okumak" ister, okul artık bir düş olmaktan çıkmalıdır. Çünkü Abbas'ın verdiği kitabı ters tuttuğunun da farkında değildir Baktay. "Tersine dönmüş olan" tekrar düzelmelidir. Abbas okula gitmek için defter ve kalemin gerekli olduğunu söyler.

Alan-dışından gelen ağlama sesi artık engel değildir. Baktay taklit eder. Kardeşini ayaklarından bağlar. Tıpkı Abbas'ın annesi gibi. Oyun bu taklitle başlar.

Artık kadınlık durumu, savaş ve şiddet bambaşka bir biçimde anlatılmalıdır. "Gerçeğin", bakışın ve sesin ilişkisi oyun içinde kurulmalıdır. Acıya bakma karşısında geliştirilen kanıksama, duyarsızlaşma ancak oyun söylemiyle kırılabilir. Baktay eni dar ama düz bir çizgi gibi uzanan yarığı soluna alarak, yarığa düşmekten de korkarak yarık boyunca yürümeye başlar. Baktay'ın içine düşmekten korktuğu yarık onun iç dünyasının dışavurumudur. Yeniden şekillendirilmemiş, işlenmemiş doğa ile Baktay birleşik varlık oluşturur. Kültürün musallat olmadığı doğa Baktay'ı içine alır. O giderek kültüre açılır, kırtasiyeciden almak istediği defter ve kalemi parası olmadığı için alamaz. Yeniden eve döner. Bu onun yolculuğunun bittiği anlamını taşımaz kuşkusuz.

Abbas ona evden bir şeyler satmasını önerir. Evdeki yumurtaları satmak iyi bir fikir gibi gelir Baktay'a. Pazarda yumurtaları satmak çok da kolay değildir. Derileri soyulmuş ama parçalanmamış gövdeleriyle çengellere asılmış, satılmayı bekleyen hayvanların arasından geçer. Bir başkası tüm gövdesiyle yere uzanmış kırmızı etini umursamazca sergiler. Parçalara ayrılmış etlerle kıyaslandığında hayvanların bir zamanlar canlılığının açık kanıtı olan bu bütüncül gövdeler ölüme, öldürmeye ilişkin pornografik imgelere dönüşür. Parçalanmış, pişirilmek üzere satılan et, gövdeden ayrı bir varlığa dönüştüğü için bağımsızdır ve her tür benzeşimden uzaktır. En azından iğrenç bir ceset değildir. Benzeşme ölü hayvan gövdelerini korkunç imgelere dönüştürürken aynı anda doğallaştırır. Doğallaşan belki de şiddetin kendisidir. Tüm görkemleriyle asılı duran hayvan gövdeleri göndergeyi doğallaştırırken Baktay kırılabilir nesnelerini (yumurtalarını) satmaya çalışmaktadır. Baktay yumurtalarını kolayca satamaz. Ama onun yumurtalarını satmaya çalıştığı süreç seyircinin ona iyice bağlanmasını da sağlar. "Milani'nin birincil amacı karakteri sevdirmektir. Seyirci karakteri sevmeye görsün verilmek istenen ileti kolayca verilir" (Kanat, 2007: 91). Bu eğilim Makhmalbafların da benimsediği bir ilke. Baktay'ı bağımsızlaşmak isteyen bir "kadın" olarak görmemek de olanaklı değil. Sevmemek de! Sadr, çocukların filmlerde sıradan insanları temsil ettiğini, ayrıca gerçek dünyada, filmlerde oynadığı rollerden bağımsız bir mevcudiyeti bulunduğundan, diğer karakterlerden daha gerçek olduğunu söyler. Ona göre bu durum, gerçekten ete kemiğe bürünüşünün gerçek teminatıdır (Sadr, 2007:296). Baktay ete ve kemiğe bürünmüş olduğu için imgesel uzay gerçek uzaya dönüşür. Alan-dışı imgelem kalmaz çünkü kamera yaşanan deneyimlerin nereye ve kime ait olduğunu gösterir.

Baktay annesinin koyduğu oyun yasağını çiğneyeceğini bilmeden okulun yolunu tutar. Yasağın çiğnenmesi Baktay'ın kendi seçimiyle gerçekleştirdiği bir edim değildir. O yalnızca kardeşine bakmaktan vazgeçmiş, okulun "tehlikeli" yollarını tutmuştur. Elinde satabildiği iki yumurtanın parasıyla aldığı defteri ve kalem olarak kullanmayı düşündüğü annesinin kırmızı ruju vardır. Abbas onu biraz da geç kalarak kendi sınıfına götürür. Erkek öğretmen Baktay'ı sınıfa almaz, Abbas'ı da geç kaldığı için cezalandırır; tek ayak üzerinde, ellerini kaktüs biçiminde açmış olan Abbas S T U V harflerini yineleyerek derse katılır. Baktay ise kızların okuluna gitmelidir, bu kez gerçek anlamda "tehlikeli" bir yolculuk başlar.

Baktay okulun esenlikli bir alan olmadığını pek anlamak istemez. Aslında tek başına çıkacağı yolculuk onu ürkütür. Erkek öğretmene "Allah aşkına beni sınıfa alın." der. Öğretmen Allah'ın adını ağzına almamasını söyler. Baktay yola koyulur gibi olur ama aklına, başına ceviz düşen adamın hikâyesi gelir, hikâyeyi öğretmenden dinlemek ister. Öğretmen rahatsız edilmek istemediğini söyler. Baktay zorunlu olarak derenin öbür tarafında olduğu söylenen kızlar sınıfının yolunu tutar. Üstelik havada savaş kokusu vardır. Askeri helikopterin sesi gökyüzünün sonsuzluğunu ve sessizliğini yarar, gökyüzü de ikiye bölünür. Baktay az sonra kendilerini "Taliban askerleri" olarak tanıtan "savaşçılarla" (erkek çocuklarla) karşılaşır. Baktay'ın putperest olduğuna karar veren "askerler" onu kamıştan silahlarıyla yönlendirir ve Baktay elleri havada, yüzünü Buda heykeline dönük öylece kalır. "Askerler" kızların okula gidemeyeceğini söyleyerek defteri paramparça eder ve sayfalarından füzeler yapar, yabanıl doğada "teknoloji" de oyuna dönüşür. Askerler, elindeki füzeleri Buda heykeline de yönlendirir. Baktay, "füze saldırısı"na dayanmaya çalışırken Baktay'ın elindeki ruju da fark ederler. Baktay günahkâr bir kadın olarak "Taliban askerleri" karşısında öylece savunmasız ve çaresiz kalır. Cezası ağırdır: Taşlanacaktır. Baktay bu oyunu sevmediğini, oynamak istemediğini yineler durur. Zalim "Taliban askerleri" Baktay'ı taşa tutmak için çevreden sivri uçlu taşları bulup getirir. Artık yalnızca zulüm vardır. Zulüm gören dehşet içindedir.

Susan Sontag Tyler Hicks'in çektiği 13 Kasım 2001'de *The New York Times*'da "Meydan Okuyan Ulus" başlığı altında yer alan bir fotoğraftan söz eder. İlk kare: Taliban askerini yerde sürükleyen Amerikan askerleri. İkinci kare: Askerin korku ve dehşet dolu bakışları. Üçüncü kare: Ölüm anı, asker kanlar içinde, işi bitirilmiş (Sontag, 2004: 12). Sontag'ın sıraladığı üç tepkiden hangisi bu fotoğraf karşısında oluşacaktır: Barış çağrısı uyandırma. Öç çığlığı olma. Sürekli belleğe atılma ve üst üste yığılmadan dolayı korkunç şeylere ilişkin yaratılan kafa karışıklığı (Sontag, 2004: 11). En tehlikelisi de "kafa karışıklığı" değil mi? Ama her şeyin daha açık olması için belki de şu gerçeği anımsamak gerekiyor. Weil, İlyada'yı çözümlerken şöyle bir saptamada bulunur:

> "Şiddet başat olduğunda güçlü tam anlamıyla güçlü olmadığını, güçsüz tam anlamıyla güçsüz olmadığını düşünmez. (Kesin çizgilerle birbirlerinden ayrılmış) iki ayrı tür olduğunu düşünürler. Gücü elinde tutan düşünme yetisini yitirmiştir, artık adalet ve basiretten söz edilemez ve bundan böyle yalnızca savaşçının anlamsızca uyguladığı zulüm vardır" (Weil, 2006: 53).

"Taliban askeri" Baktay'a seslenir: "Allah'ın emri, kıpırdama!"[7] Taşlama için çukur kazılır, sivri uçlu taşlar toplanır. "Askerler", Baktay'ı tebeşir tozuyla çizdikleri dairelerin içine tutsak olarak yerleştirir. Baktay oynamak istemediğini, okula gidip komik hikâyeler[8] dinlemek istediğini söyler ve ağlar. Huizinga,[9] oyunun en

7. Allah adına Taliban askerinin yasağı: Kıpırdama!

8. Abbas ona sürekli olarak bir ağacın altında uyurken başına ceviz düşen ama "İyi ki bal kabağı değildi, yoksa ölürdüm." diyen bir adamın hikâyesini okur. Baktay bu hikâyeden çok hoşlanır ve okulu bu tür komik hikâyelerin anlatıldığı bir esenlik alanı olarak düşler.

9. Huizinga'nın adı geçen kitabı Mehmet Ali Kılıçbay tarafından Türkçeye çevrilmiştir. *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı, 1995.

temel özelliğinin etkili bir biçimde gizemli bir havaya bürünmesi olduğunu söyler. Oyunu çekici kılan da oyunun gizidir. Bu oyun *bize* aittir, başkalarına değil. Oyunun dışındakilerin ne yaptıkları bizi ilgilendirmez. Oyunun çemberi içinde sıradan gündelik yaşamın gelenekleri ve yasaları işlemez. Biz başkayız ve başka şekilde hareket ederiz. Biçim açısından oyunu 'olağan' yaşamın dışında çok da 'ciddi' olmayan yine de oyuncuyu bütünüyle içine çeken bir etkinlik olarak tanımlayabiliriz" (vurgulama Huizinga'nın, 1955: 1-13). Baktay her şeyin oyun olduğunun farkındalığı içinde davranır ve oynamak istemediğini söyler. Tebeşir tozunun ona sunduğu çemberlerden çıkmak ister. Böylece Baktay hem oyundan hem de gerçek yaşam koşullarındaki sınırlamalardan kurtulmak ve özgürleşmek istediğini açıkça belirtir.

Sınırları zorlar ve tebeşir tozuyla çizilen çemberin dışına çıkar. Baktay artık Kristeva'nın nitelendirmesiyle "konuşan öznedir, anlamı üretme ve anlamı bozma arzusunu içinde barındıran bir varlıktır. Kristeva'ya göre konuşan özne, göstergeleri ve gösterge sistemlerini üretebilir, dönüştürebilir ve bozabilir" (Grosz, 1992: 194). Böylece "süreç içindeki sınanan özne olarak (*le sujet-en-procès*)" (Kristeva, 1984: 22) varlığını sürdürecek olan Baktay, askerlerin başına geçirdiği kese kâğıdı türünden kâğıttan yapılmış üç deliği (ya da penceresi olan) "burka"dan dünyayı seyretmek durumundadır. Ağzı nefes alması için açık bırakılmıştır. Gözleri ise görmesi için. Ama onun görülmemesi gerekir çünkü kadındır. Baktay dünyayı sınırlı bir çerçeveden görmek istemez. Çünkü o, bir başka deyişle "oluş sürecindeki öznedir (le sujet-en-procès)" ve "burka"yı çıkarmaya kalkar. Buna izin verilmez. Baktay "süreç içindeki sınanan özne olarak tarih boyunca *benimsenmiş eğilimleri*, doğayla ve toplumla kurduğu yeni ilişkilerle yeniden biçimlendirmeye çalışmaktadır" (vurgulama Kristeva'nın, 1984: 126). O, toplumun genelinin onaylamadığı bir alandadır. Ayrıca toplumsal cinsiyetini tekil olarak inşa ederken bir bakıma da annenin alanından (imgelemsel olandan) babanın *fallik* simgesel alanına Lacancı yolu izleyerek geçer. Filmde yalnızca anneler görünür kılınır. Baktay'ın babası ortalarda yoktur. Ama filmde Baba savaşçı gücü elinde tutan "Taliban askeri" ya da "Amerikalı asker" olarak Baktay'ın karşısına çıkar. Baktay Baba'nın oyununa katılmak istemez çünkü "düşünme ve görme etkinliği olarak tanımlanabilecek basiret" (Bayraklı, Yedinci Cilt, 2008: 471) onun varoluşunun temel özelliğidir.

Uzaklardan Abbas'ın sesi duyulur: A B C D E F G. "Askerler": "Amerikan casusu!" Buda heykelinin içindeki geniş karanlık oyuk mevzilenmek için uygundur. "Askerler "ellerinin baş ve işaret parmaklarını daire biçiminde birleştirerek dürbünler oluşturur ve "casusu" (Abbas'ı) bekler. Birden akıllarına Vietnam gelir. Baktay için kazdıkları çukuru suyla ve toprakla doldurarak tuzağa dönüştürürler. "Asker", Baktay'dan Abbas'ı yönlendirmesini ve tuzağa düşürmesini ister. Baktay ise Abbas'ı uyarmaya çalışır ama Abbas tuzağa düşer ve çamura saplanır. "Askerler" ona önce Amerika'nın neresinden olduğunu sorar. Sonra da sınav başlar: "A ile başlayan bir sözcük söyle!" Abbas "AĞAÇ"[10] der. Sıra B harfine geldiğinde Abbas'ın aklına önce

10. Tanrı'nın yasağı: Savaşma! Kur'an'da geçen "şecera" sözcüğü meydana gelmek, savaşın çıkması, başlaması, kavga etmek, tartışmak ve mücadele etmek anlamlarına geldiği gibi; ağaç, çalı anlamına da gelmektedir. Hz. Âdem ve eşine "Dalları birbirine girmiş ağacın meyvesinden yemeyiniz.", "O ağaca yaklaşmayınız." yasağı getirilirken aslında "Kavgaya yaklaşmayınız." yasağı getirilmektedir (Bayraklı, beşinci cilt, 2008: 205-206).

Baktay gelir ama "ağzına yabancı kızın adın alma" dediklerinde, "Baba" der. Ama "asker" B'nin Buda'yı anımsattığını söyleyerek azarlar onu. Böylece özgürleşmek adına yasayı çiğneyen, izlencesini kararlılıkla sürdüren Baktay'ın karşısına BABA çıkar. Baba kural, yasa, düzen demektir. Baba'nın yasası Buda'yı yasaklar. Üçgen tamamlanır. R ile başlayan bir sözcük bulmak Abbas'a yöneltilen en zor sorudur. Abbas susar. "Asker" RAB yanıtını verirken anımsayamadığı için Abbas'ı aşağılar, küçümser.

Bu oyunda elinde silahı tutan terbiye etmeyi üstlenebilir. Gerçek Amerikan füzeleri gökyüzünden inmeye başladığında Abbas uzaklaşır, "askerler" ve Baktay heykelin içine, karanlık oyuğun derinlerine girer. Baktay orada başka esir kızların da bulunduğunu görür. Tümünün başlarına kâğıt "burka"lar geçirilmiştir. "Asker" kızlara ellerini havaya kaldırmasını söyler. Sonra da savaştan yorulduğunu söyleyerek uyumaya başlar.[11] Kızlar kendi aralarında konuşmaya başlar ve asker uyanır ve "SU-SUN" diye bağırır. Sonra da kızları bırakır gider. Baktay hemen başındaki "burka"yı çıkarır. Kızlara korkmamaları gerektiğini, her şeyin bir oyun olduğunu söyler. Onlara neden tutuklandıklarını sorar. Kızlardan biri kurt gözlü (açıkçası çirkin) olduğu, ikincisi güzel olduğu, üçüncüsü ise sakız çiğnediği ve üzerinde futbolcu çıkartması taşıdığı için tutuklanmıştır. Baktay kaçmaya niyetlidir, kızlardan biri gerçekten korkar ve heykelin içinde kalmaya ve kıpırdamamaya, dahası yalnızca gözlerini ve ağzını açık bırakan "burka"sım da çıkarmamaya karar verir. Diğer ikisi ve Baktay dışarı çıkar. Mağarada kalan kız Baktay'dan bir polis bulmasını ve durumu anlatmasını ister. Böylece o "kurtarılmayı" beklemeyi seçer, tıpkı prensesler gibi.

Böylece Chodorow'un "Her insanın cinsiyet duygusu bireysel bir yaratımdır; bu nedenle de pek çok kadınlık ve erkeklik vardır." (2005: 81) savı onaylanmış olur. Toplumsal cinsiyet kimliği, kişisel anlamla kültürel anlamın iç içe geçmesiyle oluşur. Chodorow toplumsal cinsiyetin kültürel olmanın yanı sıra kaçınılmaz olarak kişisel olduğunu ama bu yaratımın yalnızca bireyselleşmiş kültürel ve dilsel bir çeşitleme değil, kültürel anlamlardan ve imgelerden yararlanılarak duygusal olarak fantezi aracılığıyla deneyimlenen bir olgu olduğunu söyler. İçeriden doğan ve dilsel olarak deneyimlenen duygusal anlam, öykülerle ve dille etkileşir ve onlara bireysel canlılık ve farklılık katar. Böylece bireyler kültürel ve dilsel kategorilerin ötesine uzanan, onlarla çatışan yeni anlamlar yaratır (2005: 82-83). Baktay'ın bireysel duyguları, arkadaşı Abbas'la kurduğu dostluk, Abbas'ın ona okuduğu hikâye Baktay'ın öznel toplumsal cinsiyetinin kurulmasında dil ve kültür gibi etkili olur. Baktay'ın bilincinin özerkliği onun izlencesini sürdürmesini de sağlar. Kızlar sınıfına giden yol onun kararlılığı nedeniyle açılır ve Baktay kendisini sınıfa atar, sıra sınıfta boş bir yer bulmaya gelmiştir.

Toplumsal cinsel kimlik kolayca içselleştirilen bir şey olsaydı, elinde kalan birkaç sayfa kâğıt ve kalem olarak kullanacağı rujla Baktay yolculuğu sürdüremez, Buda heykelinin derinliklerindeki mağarada bıraktığı kız gibi "kurtarılmayı" beklerdi. Baktay toplumda benzer koşullarda ve benzer biçimlerde konumlandırılmış kadınların karşı koyma, kültürel pratiklere katılmama gibi seçimleri de deneyimle-

11. Gerçekten uyur gibi yapar, dahası horlar.

yebileceklerini kanıtlar. Kendi toplumsal cinsiyetini tekil olarak kurarken annesine ve Chodorow'a (onu tanımadan) bir "selam" gönderir ve Baba'nın *fallik*-simgesel dünyasına korkusuzca girer. Baktay'ın annesi ona "erkeklerin üstün olduğunu açıkça (ya da kapalı bir biçimde) öğretmediği" için Baktay "anne ve çocuğun bulunduğu imgesel semiyotik alandan" (Chodorow, 2005: 90) kalemini (rujunu) eline alarak başka bir alana yolculuğa çıkabilir. Filmin başında Abbas'ın annesi "Kızlarını oğlumdan uzak tutmak için bağla." dediğinde, "Onlar tavuk mu ki bağlayayım?" yanıtını veren anne, belki de erken anlatımla Baktay'ın yolculuğunu seyirciye sezdirir.[12]

Ruj ise kadına özgü bir nesne olarak bir karşıtlığı yumuşatma işlevini üstlenmiştir son sahnede. Kadının erkek gibi görünmeyi (iğdiş etmeyi) ya da kadın gibi görünmeyi (iğdiş edilen olmayı) seçmek zorunda olduğu iki seçeneği yoktur. Baktay sınıfta yer bulmak için kızlara bir şeyler sunmak zorundadır. Ne yazık ki defterin sayfaları sayılıdır çünkü sayfaların pek çoğu "askerlerce" füze yapımında kullanılmıştır. Baktay kızlara ancak çok kadınsı olan "kalemini" (bu kez kadını güzelleştiren bir nesne olarak) sunmak zorundadır. Kızlar, sınıftaki öğretmene karşın süslenir ve "güzelleşir." Güzel ve çekici olmak temel bir gereklilik olmaktan çıkar, oyun ve eğlenceye dönüşür. Baktay sahip olduğu gücü maskelemez,[13] sahip olduğu gücün bir "yanılsama"dan başka bir şey olmadığını kanıtlamaya kalkmaz, belki de bu durumun en somut örneği, başına geçirilen "burka"yı (bir maske olarak) da yadsımasıdır.

Kızlar oyunu bitirmek zorunda kalır çünkü öğretmen okula kayıtsız gelen, kalem yerine ruj kullanan öğrenciyi sınıftan atar. Okulun dışındaki boş sıralara oturarak Baktay kendisine ağacın altında uyurken başına ceviz düşen adamın hikâyesini anlatır. Sonra da dere boyunca yürür. Onu arayan Abbas'la karşılaşır, Abbas ona okulda komik hikâyeler öğrenip öğrenmediğini sorar. Baktay, "Kimse öğretmedi, kendim öğrendim." der. Böylece bir kez daha tüm koşullardan bağımsız olarak bir kadının öğrenebileceğini açıkça duyurur. Birlikte dere boyunca yürürler ama bu kez "savaşçı" çocuklar "Amerikan askerleri" olarak karşılarına çıkar. Onları terörist olmakla suçlarlar. Abbas hemen teslim olur ve acı çekmeden "ölür", kurtulur. Baktay koşarak kaçar. Harmanın kaldırıldığı bir tarlaya ulaşır. Ekinlerin tanelerini bir çember üzerinde (sürekli dönerek) büyükbaş hayvanların çektiği düvenle ayıran köylüler Baktay'la ilgilenmez, işlerini sürdürür. Olup biteni tam anlamıyla da görmezler çünkü uçuşan samanlardan etkilenmemek için başlarına kese kâğıdına benzer kâğıttan yapılmış, üç deliği olan başlıkları geçirmişlerdir. Böylece seyirci daha önce kızların başlarına geçirilen "burka"ların gerçek yaşamdan oyuna taşındığını anlar. Baktay çemberin içine girer. Kadını tarlayla özdeşleştiren inancın ve yorumların içindedir artık. Abbas "Ölürsen kurtulursun." diye seslenir, Baktay'la birlikte eğretilemeye getirilen eril-merkezli yorum da "Ölseydi Buda utanmaz, kendini paramparça etmezdi." der.

12. Abbas'ın sözcük anlamı "yola çıkacak kimse, ölümü yaklaşan kimse"dir (www.tdk.gov.tr. Erişim tarihi: 13 Aralık 2012). Filmde yolculuğun gerçek kahramanı Baktay olmasına karşın, Abbas'ın çıkmadığı yolculuğu adında taşıması ilginç bir durumdur. Abbas, kendisini tuzağa düşüren Taliban askerlerinden uzaklaşırken "Büyüyünce sizi öldüreceğim." der. Böylece izlencesini erteler.

13. Riviere 1929'da kadının aslında özne konumunda olmak istediğini ama erkeklerin vereceği cezadan korktuğu için tehdit olmadığını kanıtlamak için maske taktığını söyler. Böylece kadın sahip olduğu gücün bir "yanılsama" olduğu konusunda erkeğe güvence vermiş olur. Kadın bu maske sayesinde erkeği yatıştırır. Kadın böylece sahip olduğu erkeksiliği saklar (Riviere, 1986: 36-40).

Oysa "tarla" (hars) "kültür"[14] anlamına da gelir. Karanlıklar "kültür"ü görmeyi engeller, zulüm (zale-me) karanlık anlamına da gelir ve ışığın, aydınlığın tam karşıtıdır.[15] Karanlık görmeyi engeller, "sürekli belleğe atılmadan" ötürü oluşan duyarsızlaşma "kültür"ü temsil ettiğini anımsayan kadınların izlenceleriyle kırılabilir. Bu izlenceleri bilinen söylemlerle anlatıya dönüştürmek boşuna. Artık yeni söylemler bulmalı. Tıpkı Hana'nın yaptığı gibi. Yeni söylemlerle "Bize bak!" diye seslenenlere "bakmalıyız." Film, bir tür bakmaya çıkarılmış davetiye. Davete icabet etmek gerek. Yönetmen bizi utanmaya çağırıyor.

14. Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillerce iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin (www.sozlukbilgi.portal.com. Erişim tarihi: 16.12.2012).
15. www.fikih.ihya.org\islam-fikhi. (Erişim tarihi: 16. 12. 2012).

Kaynakça

BAYRAKLI, Bayraktar (2008). *Yeni Bir Anlayışın Işığında Kur'an Tefsiri.* 2. 5. ve 7. Cilt. İstanbul: Bayraklı Yayınları.

BONITZER, Pascal (1995). *Bakış ve Ses*, Çev. İ. Yasar. 2. Basım. İstanbul: Metis, 2007.

CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse.* Ithaca: Cornell University Press.

CHODOROW, Nancy, J. (1999). *Duyguların Gücü: Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*, Çev. Ö. Dirlikyapan. İstanbul: Metis, 2005.

GOMBRICH, E.H. (1972). *Sanatın Öyküsü*, Çev. B. Cömert. İstanbul: Remzi, 1980.

GROSZ, Elizabeth (1992). "Julia Kristeva". Elizabeth Wright. (der.) *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary.* Oxford: Basil Bilackwell.

HARPER, Graeme (2010). "Cinema and Landscape." G. Harper ve J. Rayner (der.) *Cinema and Landscape.* Bristol: Intellect.

HUIZINGA, Johan (1950). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture.* Boston: Beacon, 1955.

KANAT, Fatin (2007). *İran Sinemasında Kadın.* Ankara: Dipnot.

KRISTEVA, J. (1941). *Revolution in Poetic Language*, Çev. M. Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

RIVIERE, Joan (1929). "Womanliness as a Masquerade." V.Burgin, J. Donald ve C. Kaplan (der.) *Formations of Fantasy.* New York: Mathuen, 1986.

SAYIN, Zeynep (2003). *İmgenin Pornografisi.* İstanbul: Metis.

SONTAG, Susan (2004). *Başkasının Acısına Bakmak*, Çev. O. Akınhay. İstanbul: Agora.

SADR, Hamid, R. (2002). "Çağdaş İran Sinemasında Çocuklar: Biz Çocukken." R. Tapper, RICHARD, (der.) *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik*, Çev. K. Sarısözen. İstanbul: Kapı, 2007.

WEIL, Simone. (1933) *The Iliad or the Poem of Force,* Çev. ve Der. J. P. Holoka. New York: Peter Lang, 2006.

Zulüm. Erişim tarihi: 16 Aralık 2012, http://fikih.ihya.org/islam-fikhi/zulum.html

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50d0e1be1b4c64.98499924, Erişim tarihi: 13 Aralık 2012.

http://www.sozluk.bilgiportal.com/?q=hars, Erişim tarihi: 16 Aralık 2012.

Sınırda Yaşam, Siste Ölüm: Bahman Ghobadi Sineması Üzerine

Nihat Nuyan

Bir sinema düşünürü olarak Bahman Ghobadi'nin İran sineması içindeki tekil konumunu nasıl belirlemek gerekir? Bir imaj tipi olarak "Ghobadi sineması" neye tekabül etmektedir? Dünya sinemasının ilk yüzyılına perdelerini henüz kapattığı bir süreçte, bizi sarhoş atların kirpiklerindeki duygusallıkla yüz yüze getiren, kaplumbağaların kabuklarının taşıyabileceği özgürlüğü hüzünle yansıtan, bizi kedilerin tedirgin valsine davet ederek müzikle ezen bir yönetmenden, gergedanın şiirindeki acı çığlıkla beslenen ve nihayetinde baştanbaşa bir sürgün haline gelen bir yönetmenden nasıl söz etmek gerekir?

Beyin Ekran adlı kitabının "İran Sineması ve Kadın" başlığı altında, Ulus Baker, İran sinemasının gücünü sansüre karşı çıkıştan aldığını düşünmediğinden, İran sinemasının üzerindeki asli etkinin Divan edebiyatı geleneğinden kaynaklandığından söz eder (2011: 109). Hamid Dabaşi ise İran sinemasını uluslararası arenaya taşımış olan ve dahası Ghobadi'nin de *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* adlı filminde asistanlığını üstlendiği büyük İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'den bahsederken onun Fars şiirsel imgelemiyle etkileşim içinde olan yaratıcı imajına önem verdiğini söyler (Dabaşi, 2004: 18). Şurası açıktır ki günümüz İran siyasal rejimi kendi iç dünyasının her ne şekilde olursa olsun dış dünyaya yansıtılmasına şiddetle karşı durmaktadır. Bu nedenle Batılı yaklaşımla "belgesel" niteliği taşıdığı düşünülen filmlerin, İran siyasal iktidarlarının kendilerini güvende hissetmelerine engel olduğu kanaatine varılabilir rahatlıkla. Bu, her ne kadar yersiz bir düşünce gibi görünse de her türden sanatsal üretim ve ifadeye ters düşse de İranlı yönetmenlerin imajlarını yeniden şekillendirmesi bakımından yeni bir yaratım alanının oluşmasına da olanak sunmaktadır: Sürgün Sineması.

İşte ayrıksı yönetmen Bahman Ghobadi, tam da bu nedenle yani iktidarın sansür baskısına maruz kaldığı andan itibaren, yurdundan ayrılarak sürgünde bir yönetmen haline gelerek *Gergedan Mevsimi* filminde yeni bir imajın kapılarını aralar. Genel çerçevede neşeli ve gülümseyen bir yönetmen olarak tanımlanabilecek olan Bahman Ghobadi, ruh halindeki ölümcül sessizliği bu *sınırları olmayan* filmle takipçileri ile paylaşır. Diğer tüm filmlerinde "umut"tan, ısrarla "umut"tan bahseden bu sinema adamı, mutlak bir sessizliğe bürünür.



Bahman Ghobadi

Felix Guattari'nin Descartes'ın *Cogito, ergo sum* (Düşünüyorum, öyleyse varım) düşüncesi üzerinden ifade ettiği gibi neticede öznenin kendi kendine varlık bulmasının mümkün olmadığı bilinmektedir. "Varolmak için düşünmek yeterli değildir." der Guattari. "Çünkü bilincin dışında birçok değişik var olma şekli kendini ortaya koymaktadır." Bu yüzden tek bir özneden bahsetmek yerine, her biri kendi varlığını oluşturma eğiliminde olan öznelliğin bileşkelerinden bahsetmek daha yerinde olacaktır (Guattari, 2000: 24). Ghobadi kendi Kürt kimliğinin ve bu kimlikle ilişkili baskıcı dinamiklerin var ettiği benliğinin zorlu iklim ve yaşam koşullarından, sansürden öte bir yasaklarla mücadele etme pratiğinden doğan, sınırda ve fakat ısrarla yok saydığı muğlak bir sınırdaki yaşamın var kıldığı öznelliğin bir bileşkesi olduğunu, yakın geçmiş zaman diliminde birbirleriyle bağdaştığı ölçüde aynı zamanda birbirleriyle farklılaşan altı filmiyle ortaya koymuştur.

Ghobadi'nin Film Başlıkları Üzerine

Bahman Ghobadi'nin imaj tipi üzerinde düşünmeye başlamadan önce, film başlıkları üzerinden bu yönetmeni değerlendirmenin daha uygun olacağı kabul edilebilir. *Sarhoş Atlar Zamanı, Kaplumbağalar da Uçar, Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor* ve son olarak *Gergedan Mevsimi* bu minvalde değerlendirilebilecek film başlıkları arasında yer almaktadır. 2001'in Nisan ayında Mithat Alam Film Merkezi'nde, ilk uzun metrajlı filmi *Sarhoş Atlar Zamanı*'nın video gösteriminin ardından, Ghobadi ile yapılan söyleşide, seyircilerden biri, filmde görülenlerin "katır" olduğu halde, filmin adında neden "katır" kelimesinin değil de "at" kelimesinin kullanıldığını sorar. Ghobadi ise bunun nedeninin basitçe dile hoş gelmesiyle ilgili

olduğunu söyler. Atlardan ve katırlardan ziyade, çocukların kendisinde sarhoşluk çağrışımı yaptığını ekler (Ghobadi, 2001: 217). *Sarhoş Atlar Zamanı* başlığının Bahman Ghobadi sinemasının etkileyiciliğine denk şekilde ilgi çekmeye uygun bir başlık olduğu düşünülebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Ghobadi'nin en nihayetinde Divan edebiyatının izlerini filmlerinde ve somut olarak da film başlıklarında taşıdığını gözlemlemek mümkündür.

Peki, bir metafor gibi duran bu başlık Ghobadi imgeleminde neye tekabül etmektedir?

Mehmet Aktaş, Ghobadi'nin sinema dilinden söz ederken şu özetleyici cümleyi kuruyor: "Acımasız bir gerçekliği anlatırken, şiirsel olabilmek" (Aktaş, 2007: 21). Filmin başlığındaki bu dolaysız anlatım, her ne kadar filmde zorlu hava şartlarından dolayı donmamaları için katırlara içirilen alkolle gerçeklik kazandıysa ve bir metafor olmanın ötesine geçip bir betimleme haline gelmişse de bir imgelem olarak Ghobadi sinemasındaki belli bir şiirselliğe tekabül ettiği açıktır. Zira Ghobadi sinemasının imgelemi, bir röportajında dillendirdiği gibi şiiri olduğu gibi filme aktarma sanatıdır da (Ghobadi, www.imc-tv.com, 2012). *Sarhoş Atlar Zamanı* başlığı Bahman Ghobadi'nin sinemasının izini sürmek adına bize gerekli verileri sunmaktadır. *Kaplumbağalar da Uçar* başlığı ise yönetmenin imgelem gücünü derinlikli biçimde ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Film, ilk elden mizahla beslenip yeterli ilgiyi üzerine çektikten sonra izleyiciyi katı bir acımasızlıkla yüzleştirmekten geri kalmamaktadır. Perdede bu kez yine çocuklar vardır ve halen "sarhoş" olduğu anlaşılmaktadır. Ghobadi, bu filmiyle kasveti ve son derece donuk bir dünyadan kaçma yollarını ölümle arar. Filmin başlığı da işte tam bu noktada, küçük bir umut çağrışımı yapmakla birlikte, mutlak bir özgürlüğün yalnızca mutlak bir ölümle gelebileceğini vurgular. Ghobadi bu filminden (ve dolaylı olarak da film başlığından) söz ederken bu koşullarda yaşamaktansa ölümün daha iyi bir çözüm olduğunu ifade eder. Kürt halkının bu bitmek bilmez "harap edici" koşullarda yaşamak zorunda bırakıldığını da sözlerine ekler (Faruki, 2007: 133). *Kaplumbağalar da Uçar* başlığındaki metaforun filmde ölümle kurduğu doğrudan bağlantının, kızın sıklıkla uçurumun kenarında gösterilmesiyle somutluk kazandığı düşünülebilir. Ölümle veya umutla mutluluğu arzulayan birey sistemindeki yıkım, kaçınılmaz olarak kopuşu getirmektedir. Varolanı masumiyete ve *sarhoşluğa* ulaştıran da işte bu ölüm-kopuş halidir (Bataille, 2004: 25). *Kaplumbağalar da Uçar* filmindeki çocuk karakterlerdeki bu kasvetli sarhoşluk ve kopuş hali, filmin başlığında küçük bir umut imgelemiyle verilmektedir.

Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor filminin başlıkla ilişkisi ise diğer üç filme göre biraz daha farklıdır. Zira Ghobadi'nin uzun metraj filmleri içinde belgesele en yakın çalışması budur. Filmin başlığı da bu nedenle bir metafordan ziyade bir tespit gibi durmaktadır. İran'daki *yeraltı müzik gruplarının* kendini olduğu gibi kamera önünde sergilediği, kısa sürede ve tamamen "gizlice" çekilen bu film, yeraltına özgü olan şeyleri "kediler" üzerinden de sunmanın mümkün olduğu kanaatini taşır. Ghobadi bu film başlığında, İran kedilerinin de yeraltı müzik grupları gibi toplumun baskıcı güç odaklarından uzaklaşıp yeraltına inmesine ironik bir göndermede bulunur. Zira filmin ana çerçevesini oluşturan müzik grupları kadar, İran kedileri de gereken ilgiden uzak, yeraltında varlığını sürdürmek durumundadır.

Son olarak *Gergedan Mevsimi* adlı filminde ise Ghobadi, bu kez seyirciyi yalnızca başlıkta kullanılan *Gergedan* metaforuyla sarsmakla kalmaz bir örümceği, yerde ters yatan bir kaplumbağayı, kaplumbağa yağmurunu ve arabanın camından kafasını içeriye uzatan bir atı da konuları arasına dahil eder: İmgelemde, "Bir *Gergedan* neye tekabül eder?" sorusunu sordurur izleyiciye. Bir örümcek, yüzüstü dönmeye çalışan bir kaplumbağa, sarhoş bir at?

Ghobadi'nin bu son filminin başlarında, şair Sahel'in kitabının adının "Gergedanın Son Şiiri" olduğu görülmektedir. Yine Ghobadi İMC TV'de yayınlanan bir röportajında bu filmi fazlasıyla bireysel hissiyatları üzerinden çektiğini itiraf etmekte ve Sahel'in şiirselliğini görselliğe aktarmak için çaba sarf ettiğini belirtmektedir (Ghobadi, www.imc-tv.com, 2012). Filmin, birçok sahnesinin bir şiirde rastlanması daha muhtemel imgelelerle örtüştüğü görülebilir. Sırtüstü yatmakta olan bir kaplumbağanın doğrulmaya çalışması ve doğrulmasıyla nasıl ki imgesel olarak hayat karşısındaki zorlu mücadelemize umut tohumları ekilmekteyse su altındaki gergedan görüntüsünde de Ghobadi'nin kendi içsel suskunluğunu örtüştürdüğü Sahel'in sessizliğini bulmak mümkündür. Zira suyun altında tüm seslerin kaybolduğu ve kulak zarlarındaki basıncın duymayı, fiziksel olarak da konuşmayı olanaksız kıldığı bilinmektedir. Bu, ana karakterin evrenindeki iktidara özgü baskının yarattığı izolasyona fazlasıyla benzemektedir. Örümceği ise burada Spinoza'nın yaklaşımı ekseninde Tanrı ile özdeş kılmanın yanlış olmayacağı düşünülebilir. Çünkü *anı yapışkan tükürüğüyle karıştıran* bir örümcek fikri, sonsuz bir varlığın fikri olan "Tanrı" fikrinden daha az yetkinse de (Baker, korotonomedya.net, 2012), Ghobadi'nin yaklaşımı doğrultusunda iktidarın *sistematik* işleyişiyle örtüşmektedir. Bir örümcek üzerinden Sahel'i değerlendirmek gerektiğinde, iktidarın bizzat kendisinin düzenlediği bu "ağ" vesilesiyle onun nasıl "avlandığı" ve "terk edildiği" gözlemlenebilir.

Sis ve Sınır: *Sarhoş Atlar*, *Kaplumbağalar*

Siste Yaşam adlı belgesel filmi uluslararası arenada büyük yankı uyandırdıktan kısa bir süre sonra, ilk uzun metraj filmi olan *Sarhoş Atlar Zamanı* adlı çalışmasıyla Ghobadi, sinemada *sis* ve *sınırla* olan sıra dışı ilişkisini en çarpıcı yönleriyle perdeye yansıtır. İran-Irak sınırında katırlarla kaçakçılık yapan köylülerin konu edildiği filmde, oyuncu olarak tamamen amatör çocuklar ön plandadır. Bu amatör çocuk oyuncular, kaçakçılığın tehlikelerle ve zorluklarla dolu serüvenine olduğu kadar çetin iklim koşullarına da ortak olmaktadır, tıpkı atlar (ya da katırlar) gibi...

Sarhoş Atlar Zamanı adlı filmin genel görüntülerinin tümüne ağır ve puslu bir atmosferin hâkim olduğunu unutmamak gerekmektedir. Sis'in, Bahman Ghobadi sinemasının en temel faktörlerinden biri olduğu daha bu ilk filmle belirgin hale gelir. Dahası, söz konusu olan yalnızca sisli doğa manzaraları değildir. Ghobadi'nin kadrajını dolduran her şey sislidir; çocukların gözbebeğine kamera her odaklandığında, izleyici umudunu yitirmeden yaşam mücadelesini sürdürmek zorunda olan bu çocukların sisli bakışıyla karşılaşacaktır. Tıpkı Albert Camus'nün *absurde* felsefesi vasıtasıyla özetlediği gibi bu çocukların da yaşamak için hayatta kalmak için

hiçbir gerekçesi yoktur. Yaşam diğer herkesten çok bu çocuklar için anlamsız ve saçmadır. Fakat yine de yaşamak zorunda olduklarının verdiği hırçınlıkla, sınırda kaçakçılık yaparken mayına basıp ölen babalarının, büyüklerinin ölüm haberlerine alışık halde hayatta kalmayı, umutla sürdürürler.

Ghobadi üzerine düşünmeden ve onun imaj tipini tahlil etmeyi denemeden önce, dikkate alınması gereken temel bir kelime vardır: *Mij*. Bahman Ghobadi'nin 2000'de kurduğu yapım şirketinin adının *Mij* olduğu bilinmektedir. Kürtçe bir kelime olan *Mij*; Türkçede, "Sis" anlamına gelmektedir: "Ne zaman yurdumu, Kürdistan'ı düşünsem aklıma hep kar, soğuk ve sis gelir. Sis her yerdedir. Yaşam burada ekonomik, politik ve sosyal olarak da sislidir; ağır bir sis tabakasının altında saklı durur" der yönetmen, Mij Film'den bahsederken (Ghobadi, www.mijfilm.com, 2012). İşte 1995 yapımı *Siste Yaşam* adlı belgesel filmi de yine en azından film başlığından hareketle söylersek bu zorlu fakat umutlu yaşam mücadelelerinin Ghobadi imgelemindeki yerini göstermektedir. *Sis* ve *Yaşam*: Bu iki kavram *Sarhoş Atlar Zamanı* filminde belirgin şekilde iç içe geçerek bize sisli yaşamları sunacaktır.

Filmin ortaya çıkış sürecinde bir senaryo yoktur. Ghobadi daha sonra bir fikirden yola çıktığını ifade edecektir. Genelde belgesel çekimlere eklenen doğaçlama bir oyunculukla kurgulanan film, müzik kullanımıyla da minimalist bir çalışma olmanın ötesinde ve deneysel, hatta saf realist bir film olarak değerlendirilebilecektir. Elbette Ghobadi'nin bu film çalışması, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın birçok ülkesinde gelişen "minimalist film" akımıyla ciddi farklılıklar göstermektedir. Ghobadi gibi bir yönetmenin minimalist yaklaşımıyla Dziga Vertov'un minimalist yaklaşımı arasında temelden farklar mevcut olmakla birlikte, en önemli etken elbette ki *olanaklar* arasındaki farklılıktır. İranlı Kürt bir yönetmeni minimalist bir film yapmaya iten ana etken, çoğu zaman Vertovcu bir yaklaşımı benimsemiş olmasından ziyade, olanaklarındaki müthiş kısıtlılık olacaktır. Zorunlu minimalist yönetmen Ghobadi'yi Marcel Carné'nin öncülüğünü ettiği *Réalisme Poétique* (Şiirsel Gerçekçilik) akımı içinde değerlendirmenin de uygun olacağı düşünülebilir. Carné, "Stüdyolardaki dekorların ve türlü araçların yapaylığından uzak, sokağa çıkarak o anın gerçekliğinin peşinde koşan bir sinema istiyorum" (Aktaran: Pelin Özdoğru, 2004: 70) diyerek adeta Ghobadi imajına da denk düşen bu akımı özetlemektedir.

Ghobadi sineması, her bir görüntünün bir imgeleme ve görüntüler bütününün bir şiire tekabül etmesi yönüyle de Şiirsel Gerçekçilik akımına yakınlaştırılabilir. *Sarhoş Atlar Zamanı* filmindeki katı lirizm, doğası gereği yıpratıcı şiirsellik, gerçekliğin acımasızlığını ortaya koymanın yumuşak yöntemidir. Yönetmen bu filmde "yöneten" olmanın, kurgulamanın ötesine geçerek yalnızca kamerasını nereye yerleştireceğini tahlil eden (iyi tahlil eden) bir tanıktır. Olayları belli bir mesafeden, duygusal bir yaklaşımdan ziyade gerçekçi ve bu yönüyle belgeselci bir duruşla izleyen bir "*sine-göz*"dür bu filmde yönetmen. Bir aktarım mekanizması haline gelir. Zira katıldığı bir söyleşide de bu film için "Bu çocuklar için bir film yapmak ve o zor şartları göstermek istedim." diyecektir. Çocuklara zor bir görev yüklemek niyetinde değildir Ghobadi, çünkü o zaman yapay bir oyunculuğun ortaya çıkacağını da iyi bilmektedir (Ghobadi, 2001: 214).

Oyunculuktan bahsetmişken, yönetmenin *Sarhoş Atlar Zamanı* ile *Kaplumbağalar da Uçar* filmleri arasındaki temel özdeşliğin, daha önce de bahsettiğimiz gibi senaryo olmaksızın yalnızca bir fikirden yola çıkarak genel görüntüler üzerine kurgulanmış doğaçlama bir oyunculuğun oturtulması olduğunu ve yönetmenin bu bakımdan Şiirsel gerçekçilik akımına yaklaştığını ve fakat şiirselliğini katı bir lirizm ve Divan edebiyatı geleneği ile beslediğini hatırlamamızda fayda vardır. Ghobadi'nin bahsi geçen bu iki filminde oyuculuktan bahsetmek neredeyse olanaksızdır. Hatta herhangi bir "*rol*"den bahsetmenin mümkün olmadığını da belirtmek gerekmektedir.



Kaplumbağalar da Uçar filminden

Oyuncu figürü üzerine fikir yürüten az sayıdaki düşünürden biri olan Diderot, bir oyuncu ile o oyuncunun rolü arasındaki ilişkinin bir uyuşmazlık ilişkisi olduğunu ifade eder ve aynı rolün farklı oyuncular tarafından oynanmasının mümkün olduğu düşüncesi üzerinde durur: "Oyuncu oynadığı karakter değildir, onu oynar ve o kadar iyi oynar ki o olduğunu sanırsınız: Bu yanılsama sadece sizin için geçerlidir; oyuncu o karakter olmadığını iyi bilir." (Aktaran: Micheal Marzano, 2006: 82). Diderot burada oyuncunun asıl itibariyle oynadığı rolün farkında olan bir beden olduğundan bahseder. Oyuncu, hiçbir zaman oynadığı karakter haline gelmeyecektir çünkü farkındalığı yüksektir ve bedeninin bu rol için gerekli devinimi sağlaması için çaba sarf etmektedir yalnızca. Ghobadi'nin çocuk bedenleri için ise bu fikre

katılmak mümkün değildir. Genel çerçevede "rol yapmak" gibi bir farkındalığa sahip olması pek mümkün olmayan bu *mahrum bırakılmış* çocukların, elbette kamerasını bir tanıklık olarak kullanan bir yönetmenin direktifleri karşısında kendi olağan yaşantısından kesitler sunmanın dışında bir devinimin içine girmesi söz konusu değildir. Zira özellikle bu iki filmde, çocuklar olağan şekilde kendi bedenlerine giydirilmiş özdeş bir "*rol*"ü yinelemekten başka bir şey yapmamaktadır. Bu yönüyle bu iki film, kurmacanın sınırlarını aşındırıp minimalist bir yapım, bir belgesel bir film çalışması haline gelmektedir. Zira oyuncudan da rol yapmaktan da söz etmenin mümkün olmadığı bir çalışmadır mevzubahis olan. Perdeye yansıyan ve "amatör çocuk oyuncular" olarak adlandırdığımız bu bedenler, öz itibariyle kendi yaşantısına bizi ortak etmek dışında bir girişimde bulunmamaktadır. Buradaki "oyuncular" kendine ait davranışlarla vardır.

Öte yandan, *Sarhoş Atlar Zamanı*, Bahman Ghobadi'nin sorunlu imajlarından birini daha ortaya koymaktadır: Sınır. Kendisini İranlı bir Kürt yönetmen olarak nitelendiren Ghobadi'nin yurdu olan Kürdistan'ın, dört ayrı devlet sınırıyla bölüştürüldüğü bilinmektedir. Bu yönüyle Ghobadi sineması, İran sineması içinde farklı bir eksende yer alır. Zira yönetmen sıklıkla Kürt sineması yaptığını dillendirerek İran sineması ile arasına mesafe de koymaktadır. Ayrıca son iki filmi olan *Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor* (konunun Tahranda geçmesi nedeniyle) ve çekimlerinin bir kısmı İstanbul'da tamamlanan *Gergedan Mevsimi* (İMC TV'deki söyleşisi sırasında bu filmde Kürtçe diyalogların olmasını istediğini fakat çevresindekilerin olumsuz yaklaşımı nedeniyle bundan vazgeçtiğini üzülerek belirtmektedir) filmleri dışındaki dört filminin de dili Kürtçedir ve konuları İran Kürdistanı ile Irak Kürdistanı'nda geçmektedir. Yine bu son iki filmi dışındaki dört filminin ana temasını "*sınır*" meselesi oluşturmaktadır. Ghobadi'nin sinemasal sorunu, bir halkı ve aynı kültürü dört parçaya bölen "*sınır*"ların anlamsız varlığıdır biraz da.

Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* filmi bir yolculuğun belgelenmesidir. Tahmin edileceği gibi bu sisli yolda aşılması gereken bir sınır vardır ve aynı derecede çetin iklim şartlarıyla da baş etmek gerekmektedir. Elbette sınırın varlığının getirdiği tehlikelerin en büyüğü de pusudur. İki ülke arasına çekilen politik sınırların vahim kurbanları ise filmde de görülebileceği gibi yaşamlarını sürdürmek için başka alternatifleri olmayan yoksul köylüler ve onlar öldükçe de kaçınılmaz olarak çocuklardır. *Sarhoş Atlar Zamanı*'ndan bir süre sonra çekilen *Kaplumbağalar da Uçar* filminin karakterlerinin de yine "mayına basma" ya da "pusuda vurulma" gibi "*sınır*" ile ilgili sorunlardan dolayı sakat kalmış çocuklar olduğunu hatırlayalım. Bu iki filmde de özünde, fazlasıyla vahim olayların, çocukların olağandışı zorlu yaşamlarının olağan bir meselesi haline geldiği ve sıklıkla bu şekilde yaşandığı görülmektedir ve bu olağan mesele, maalesef, insanlığın acı bir trajedisinden başka bir şey değildir.

Sarhoş Atlar Zamanı şiirsel olduğu ölçüde dokunaklıdır da. Annesi en küçük kardeşlerinin doğumu sırasında ölen, çocukların babaları da kaçakçılık yaptığı sırada mayına basıp ölünce evin geçimini üstlenmek zorunda kalan Ayoup, sakat kardeşi Madi'yi birkaç ay daha fazla yaşayabilmesi için ameliyat ettirmek maksadıyla artık elindeki son olanağı değerlendirerek sınırı geçip katırını satmak isteyecek-

tir. Her yönüyle dramatik olan bu öyküde Ayoup, kardeşi Madi ve katırı ile birlikte nihayetinde sınırı geçmeyi başaracak ve film burada noktalansa da hepimizin bildiği gibi bu dramatik öykünün sonu gelmeyecektir.



Sarhoş Atlar Zamanı filminden

Kaplumbağalar da Uçar filminde Ghobadi bu defa kamerasını sınırın diğer tarafına, Saddam rejiminin devrilmesinden hemen sonra Irak Kürdistam'na yöneltecektir. Filmin en önemli yanı, üçüncü uzun metraj sinema çalışmasıyla Bahman Ghobadi'nin artık sinema dilini yakalamış olmasıdır. Acımasız ve bir o kadar şiirsel bir ifade gücüyle yeniden yüz yüze gelir izleyici. Teknik olarak *Sarhoş Atlar Zamanı* ile benzer bir "kendi yaşamını tekrarlama" hali söz konusudur yine ve yönetmen aynı ölçüde bir tanıktan başka bir şey değildir. Fakat bu kez Ghobadi'nin, dahası Kürt halkının farklı bir yönü de ön plana çıkacaktır: Mizah. Filmin başlarında ince bir mizah anlayışı hâkimdir. Aslında bu, izleyicinin filmdeki kasvetli drama şahitlik etmesi için gerekli ilgiyi filme vermesi amacıyla hazırlanmış ustalıklı bir "tuzak"tır. Fonda ABD'nin Irak'a yapacağı saldırının ayak sesleri vardır ve Irak Kürdistanı'ndaki köylüler savaş haberlerini izleyebilmek için uydu ve antenlerini ayarlamaya çalışmaktadır. Köyde bu işten anlayan tek kişi ise Satelitte adındaki bir çocuktur. Bu çocuk aynı zamanda diğer çocuklara çevredeki mayınları ve cephane atıklarını toplatmakta ve böylece kendisi ve onlar için bir geçim kaynağı sağlamaktadır. Film Irak-Türkiye sınırının Irak Kürdistanı yakasındaki bir mülteci kampında geçmektedir. Belirgin olarak göze çarpan şey, yine *"sınır"*dır. Filmdeki çocukların ortak özelliği savaş mağduru olması ve zorlu bir yaşam mücadelesi yürütmek zorunda

bırakılmasıdır. Bu çocuklardan bir tanesinin iki kolu da mayın toplama sırasında kopmuştur, birinin bir ayağı yine mayından dolayı sakattır, 14 yaşındaki Agrin'e, Saddam'ın askerleri tarafından tecavüz edilmiştir ve bu kız bakmakla yükümlü olduğu gözleri görmeyen küçük çocuğunu öldürüp intihar etmeyi istemektedir. Bu açıdan film, bir senaryo olmanın ötesinde birçok katı gerçekliğin acımasız bir bileşkesidir. Filmde her biri kendi içinde dallanıp budaklanan birçok dramatik unsur ortak eksende buluşur. İntihar girişimindeki Agrin sıklıkla uçurumun kenarında gösterilirken Kürdistan halkının ortak kaderi haline gelen bu "savaş cehennemi" de puslu bir atmosfer halinde izleyiciye sunulur. Yönetmen kendi tanıklığını bütün dünyayla paylaşmak niyetindedir, bu yüzden filmin sonuna şu özetleyici notu düşer: "Filmimi diktatör ve faşistlerin politikalarına kurban edilen bütün masum dünya çocuklarına ithaf ediyorum."

Bu noktada, İran sinemasının "*sınır*" ile olan ilişkisine değinmek yerine, bizzat Ghobadi'nin "*sınır*" ile olan ilişkisi üzerinde durmanın daha uygun olduğu düşünülebilir. Zira *Sarhoş Atlar Zamanı* filminin İran-Irak sınırında, *Kaplumbağalar da Uçar* filminin ise Irak-Türkiye sınırında geçmesini dikkate almamız dahi, yönetmeni İran sinema kompleksinin uç bir noktasına iterek bir "devlet sineması" anlayışının dışına çekmektedir. Ghobadi filmlerinin ortak özelliklerinden birisi de bir engel olarak bir sınırın varlığına karşın, bunun her daim aşılmakta olduğudur. *Sarhoş Atlar Zamanı* filminin temel meselesi sınırı aşmakken *Kaplumbağalar da Uçar* filminde bu kavram daha somut bir hale gelmektedir. Zira filmin başlarında 70 haneli bir köyün Türkiye ve Irak arasındaki sınırla ikiye bölündüğü, hatta bir karakterin eşinin de öbür tarafta kaldığı için artık "gurbette" olduğu mizahi bir dille anlatılır. Bir diğer sahnede, yolculuğa dâhil olan ve kendisini İran Kürdistanı'ndan biri olarak tanıtan bir doktor, sıklıkla İran-Irak sınırını geçtiğini ve "gidip-geldiğini" ifade ederek sınırın varlığı üzerine düşünmemizi sağlar. En etkileyici sahnelerden birinde ise bir ayağı mayın nedeniyle sakat olan bir çocuk, sakat bacağını silah gibi tutarak ateş eder gibi yapar ve sınırın öbür tarafındaki Türk askerlerinin beklediği nöbet kulübesinden bu oyuna ateşle karşılık verilir. Bu, Ghobadi'nin yaklaşımıyla Kürt halkının yaşadığı toprakları dörde bölen devletlerin nefretlerinin açık bir göstergesi olarak değerlendirilebilir (Aktaş, 2007: 31). Sınırlarla parçalanan Kürdistan coğrafyasındaki mayınların fazlalığı ve bunların yerel halka verdiği maddi manevi zarar bilinmektedir. Yönetmenin dünya kamuoyunu bu konuda harekete geçirmek gibi bir misyon üstlendiği de söylenebilir.

Sarhoş Atlar Zamanı ve *Kaplumbağalar da Uçar* filmleri, bizi estetik ve şiirsel bir yaklaşımla hapsettiği odakta kasvetli ve fazlasıyla dramatik trajedilerle yüzleştirerek dünya sineması içinde hak ettiği yere yerleşirken Ghobadi'nin sinema dilinin evrimine de tanıklık etmemize olanak sunmaktadır. Yönetmenin kadrajını dolduran "katı güzelliği", sınırda yaşamak zorunda bırakılan Kürtlerin yaşadıkları trajedinin, perdeye yansıyan gereğinden fazla *absürd* birer kesiti olarak değerlendirmek mümkün olacaktır (Marsolais, 2000: 56).

Ses ve Sınır: *Annemin Ülkesinin Şarkıları ve Yarım Ay*

Bahman Ghobadi sinemasının bir diğer problematiği de "*ses*"tir. *Annemin Ülkesinin Şarkıları* ve *Yarım Ay* adlı iki filminde yönetmen bu *ses* sorunsalını *sınır* teması ekseninde işler. Her iki film de birer yolculuğa dairdir ve her ikisinde de ana mesele İran-Irak sınırını aşmaktır. *Annemin Ülkesinin Şarkıları* filminin fonunda Saddam'ın Irak Kürdistanı'nı bombalatması vardır. İranlı yaşlı bir Kürt müzisyen olan Mirza, Irak Kürdistanı'na gitmiş olan eski karısı Hanareh'i bulmak için oğullarıyla birlikte yola düşecektir. *Yarım Ay*'da ise yaşlı müzisyen Mamo, oğullarıyla birlikte Irak Kürdistanı'na gidip konser vermek niyetindedir fakat yanına *sesi yasaklanmış* bir kadın müzisyeni de alarak sınırı aşmak isteyecektir. Bu noktada İran'da halen kadınların halka açık yerlerde tek başlarına şarkı söylemeleri ile ilgili kısıtlamanın ve yasakların vurgulandığı ifade edilebilir. Ghobadi'nin her iki filmi de sesleri yasaklanan kadınlarla sesleri özgür kılınan erkekler arasındaki *birliktelik-sizlik* ekseninde şekillenmektedir. Nihayetinde yönetmenin beşinci uzun metraj filmi olan *Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor* da başlı başına bu "müziğin yasak kılınması" ile ilgilidir ve her yönüyle İslam rejimine açık bir karşı çıkıştır. Yönetmen, diğer taraftan, bu filmlerinde Kürt coğrafyasındaki kadın ve erkekler arasındaki diyalogsuzluğu da sorgulamaktadır. İki filmin de ana karakterleri bu diyalogsuzluğun üstesinden gelmek için büyük bir aşkla bu ulus-sınır çıkmazını aşmayı denemektedir (Nuyan, 2011: 38).

Ses, Bahman Ghobadi sinemasında sınırları aşmayı deneyen somut bir varlık haline gelir ve tam da bu konuya tekabül edecek şekilde, "Ses en net sınırdır." der Ulus Baker. "Sınırlar görülebilirlik ile ilişkili görünür daha çok" (Baker, 2011: 283). Kürt coğrafyasında "*sınır*" daimi olarak yok sayılan ve aşılmaya çalışılan, anlamsız görülen ölümcül bir çıkmazdır. *Annemin Ülkesinin Şarkıları*'nda, Irak Kürdistanı'ndaki bombardımandan kaçan mültecilerin bulunduğu bölgeye Hanareh'i aramaya giden Mirza'nın, oğullarının arada sınır telleri çekili olmasına rağmen, çocukları eğlendirmek için enstrümanlarını çalıp şarkı söylemeleri sessınır ilişkisini çok iyi tanımlayan bir sahne olarak değerlendirilebilir. Mirza sınırı tek başına geçmek zorunda kaldıktan sonra, sırtında Hanareh'den kalan kız çocuğu ile birlikte, sınır tellerinin üzerine basarak geri döner. Aşk ekseninde şekillenen bu yolculuktan Mirza'nın oğulları da nasiplenecektir: Barat, sesine âşık olduğu kadına, kadınların şarkı söylemelerinin "haram" olduğunu gerekçe göstererek kadının evlilik için koştuğu şarta ilkin karşı çıkacaktır. Özetle, İran toplumundaki kadın sesi ile ilgili "lanet", kendini burada da tekrar gün yüzüne çıkaracaktır. *Annemin Ülkesinin Şarkıları* filmiyle Bahman Ghobadi, *Yarım Ay* filminin bir nevi ön hazırlıklarını tamamlar. Zira *Yarım Ay*'da benzer bir konu çok daha dramatik ve etkileyici imajlarla gerilimin dozu biraz daha artırılmış olarak seyircinin karşısına çıkar.

Bu iki film için söz konusu olan diğer bir benzerlik ise sesler ile gündelik iş ritimleri arasında kurulan dolaysız bağlantıdır. Gündelik işlerini yapan bedenlerin olağan ritimleri yönetmen tarafından birer dans sahnesine benzetilerek verilir. *An-*

nemin Ülkesinin Şarkıları filminin başlarındaki tuğla imalathanesine benzeyen çalışma alanındaki kadınların ve küçük çocukların bedensel ritimleri ile verilen "işitsel" unsur buna çok iyi bir örnektir. Bu, aynı zamanda içgüdüsel bir ritüeldir de. Zira doğa üzerinde düşünecek olursak neredeyse bütün hayvanların içgüdüsel bir ritüeli tekrar eder şekilde kur yaptığını, kendisini farklı seslerle ve türlü danslarla savunduğunu görmemiz mümkün olacaktır. Her şeyin belli bir sırası ve düzlemi vardır (Baker, 2011: 287). *Yarım Ay* filminin bir sahnesinde otobüsün arka tarafında tartışan evli çiftin ekrana yansıyan uzuvlarında benzer bir ritmik dansı gözlemlemek mümkün olacaktır. Bu, bir tartışmanın ötesinde ya da kurgusal bir dansın dışında değerlendirilmesi gereken bir sahnedir. Ghobadi'nin, *Yarım Ay* filminde sıklıkla tekrarlanan "işitsel" unsurları doğanın ve çalışan insan bedeninin ritmindeki müzikal sesliliği sunmak için kullandığı düşünülebilir. Otobüsün ardında tartışan evli çiftin "dansına" eşlik eden müziğin aksine, enstrüman imalathanesindeki mekanik cızırtı ve seslerin meydana getirdiği "işitsel unsur" yalın halde verilir. Yönetmen bu filmiyle ses ve müziği diğer filmlerinde olduğundan çok daha ön planda tutarak ve hatta "gerçekçilik" yaklaşımına ters düşer şekilde yer yer "ilahi" kılarak filme örtülü de olsa fantastik bir hava katmaktadır. Mesela Kürt müzisyen Mamo yardımına ihtiyaç duyduğu müzisyen Kak Halil'in öldüğünü öğrenir ve mezarlıkta onu gömdükleri sırada feryat eden bir kadının sesi sayesinde dirildiğine tanıklık eder. Mamo yasak bölgeye, 1334 kadın şarkıcının sürgün edildiği ve bir sınır kapısıyla korunan köye girip sesinin ilahi olduğuna inandığı Haşo'yu yanına almak istemektedir.



Yarım Ay filminden

Yarım Ay, yönetmenin sorularını ses ve diyaloglar üzerinden imgelediği bir film olarak da değerlendirilebilir. Filmde "*ses*"in varlığı ve kullanımı ile ilgili bir miktar düşündükten ve filmin müziği şeklinde verilen her türlü "işitsel" unsuru bir sorma şekli olarak değerlendirdikten sonra, "*soru sorma*" yöntemleri üzerine düşünmek mümkün hale gelecektir. Ghobadi'nin bu çalışmasının Kierkegaard'ın çok bilinen bir cümlesiyle başladığının altını çizelim: "Ölümden korkmuyorum çünkü ben varken o yok ve o varken de ben yokum." Filmin, Kürt müzisyen Mamo'nun kendini mezarına veyahut bir tabuta kapattığı sahnelerde bu söylemi somut hale getirmekte olduğu düşünülebilir. Birkaç sahnede "14" rakamının uğursuz olduğu vurgulanır. Kadın sesi üzerindeki "lanet" ise filmin en temel sorunsallarından biridir, zira Mamo'nun kendisi gibi müzisyen olan oğulları, sesi *yasaklı* kılınan bir kadınla sınırı geçmek istememektedir. Mamo, birlikte çıktıkları yolculuktan kaçıp geri dönmek isteyen oğlu Şiwan'ı tabancayla kulağından vurduktan sonra, başı sarılı halini Van Gogh'a benzetecektir. Bilge bir adamın varlığından söz edilmektedir. Mamo, 14 rakamının uğursuzluğuna olan inancı nedeniyle kendileriyle gelmek isteyen müzisyen bir kadını onunla birlikte otobüste 14 kişi olacaklarını gerekçe göstererek geri çevirir, fakat oğullarından birinin söz ettiği "bilge adam"ın rüyasında görmüş olduğu ve Kameri Ayı'nın 14'üncü gecesine denk gelen olumsuzluk nedeniyle bu yolculuğu erteleme önerisini de reddeder. Mamo, hayatı pahasına bu yolculuğa çıkmakta kararlıdır. Film zaman zaman, Tarkovski filmlerinden alışık olduğumuz şekilde "düş ile gerçek" arasında gidip gelmektedir, "*ses*" ise filmin bu düşsel sahnelerine gerilimi ustaca ekleyerek varlık bulur. Filmde konuşuluyor olanlar kadar, "*ses*"in müzik veya diyalog halindeki kullanımları da düşünülmekte olana derinlik kazandırmakta ve hatta yeniden düşünülmesini sağlamaktadır. Film, bayağı bir yanılgıyla sorular sorup bu soruların sunulu yanıtlarını gösterme eğiliminde yol kat etmemekte tam aksine, sorular yaratıp bu sorularla "düş ile gerçek" arasındaki çizgiyi daha da muğlaklaştırmaktadır. Sorulara yanıt verme maksadından ziyade, bu sorulardan uzaklaşmanın, kurtulmanın yollarını arayacaktır böylelikle (Deleuze-Parnet, 1990: 15).

İmaj tipi olarak Ghobadi, Şiirsel Gerçekçilik yaklaşımından oldukça uzaklaştığını bu filmiyle ortaya koymaktadır. *Annemin Ülkesinin Şarkıları* ile *Yarım Ay* filmlerini *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Kaplumbağalar da Uçar* filmlerinden ayıran en belirgin özellik, yönetmenin Şiirsel Gerçekçilik'ten uzaklaşıp özellikle *Yarım Ay* filmiyle sembolizme yakın bir sinema yaklaşımını benimsemeye başlaması olarak değerlendirilebilir. Hatta bizi *Gergedan Mevsimi*'ne götüren süreci göz önünde bulundurursak yönetmenin *Yarım Ay* filmi için post-minimalist bir çalışma demek daha doğru olacaktır. Peki, daha evvel minimalizmle de yakınlık kurduğumuz *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Kaplumbağalar da Uçar* filmleriyle *Yarım Ay* arasında, yönetmeni minimalizmden veya Şiirsel Gerçekçilik'ten post-minimalizme veya sembolizme yaklaştıran unsur nedir? Her halükarda yönetmenin bütün filmlerindeki kalıcı faktörün "tanıklık" olduğu bilinmektedir. Değişen ve yönetmeni minimalizm sınırlarından iyice uzaklaştıran unsurun *Yarım Ay* filmi için elbette *ses* olduğunu düşünmek mümkündür. *Sis* ise yönetmenin sinemasındaki mutlak hâkimiyetini *Gergedan Mevsimi* filminde de sürdürecektir.

Sürgün ve Sınır: *Gergedan Mevsimi*

Yirmi birinci yüzyılın İran Sineması'nı ele almayı denerken kaçınılmaz olarak muhatap olmak zorunda kalacağımız başlıca kavram, belki de "*sürgün*"dür. İran sinemasının dünya sinema çevrelerince tanınmasına büyük katkılarda bulunan birçok yönetmenin sürgünde yaşamak zorunda kaldığı bilinmektedir. Bunun nedeninin elbette İslam cumhuriyeti rejiminin İran ile ilgili en ufak bir eleştiriye dahi tahammül edemiyor olması olduğu sanılabilir. Ama biraz da İslam geleneğini baz alan bir yaklaşımla düşünüldüğünde; başta resim, fotoğraf, müzik ve en nihayetinde bu saydıklarımızın her birine ayrı ayrı ve aynı zamanda birlikte aynı bedende "hayat veren" sinema karşısında, bu tür bir din odaklı iktidarın tutumunu anlamanın güç olmadığı görülecektir.

Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor filmiyle İran'da yasak olmasına karşın, yeraltında batı müziği yapan gençlere odaklanan Ghobadi, böylece kendi sürgünlüğünü de başlatmış olur. Bu belgesel ile kurgusal arasında kendisine ince bir çizgi edinen film çalışmasından yaklaşık iki yıl sonra, yönetmen bu defa kendi imaj tipini daha farklı bir yöne çeker. Yönetmenin bu son filmini ve imaj tipini tanımlamayı denerken uzaklaşmamız gereken kavramlar da böylece daha belirginleşir: Minimalizm, Şiirsel Gerçekçilik ve post-minimalizm şeklinde bir gelişim gösteren Ghobadi çizelgesi, en nihayetinde son film çalışması olan *Gergedan Mevsimi*'nde yoğun bir sembolizmden beslenen ve fakat kurmacanın odağına yerleşmiş, alışılmış Ghobadi imajları olan gerçekçilik ve tanıklıktan tamamen uzak, müzik dâhil hiçbir bakımdan minimalizm ekseninde yer almayan, hatta yer yer yoğun metaforlarla beslenen (filmdeki gergedan sahneleri, gökten yağan kaplumbağalar, arabanın ön camından içeriye kafasını sokan at vb.) ve bu doğrultuda yeni ve şiirsel bir dil yaratan bir imaj tipi olarak kendini göstermiştir. Ghobadi bu imaj tipinden söz ederken sıklıkla "sürgün" yaşantısı sürmekte olduğundan, "ülkesinden kovulduğundan" ve bu filmi "ölmemek için" yaptığından söz edecektir (Ghobadi, www.imc-tv.com, 2012). Sonuçta artık dilini anlamadığı ve gereksinimlerini dahi karşılamakta zorluk çektiği "yabancı" bir ülkede bu filmi tamamlamak zorunda kalmıştır. Film, bu yönüyle yönetmenin en otobiyografik çalışması olarak değerlendirilebilir. Ayrıca başrol oyuncularından İranlı Behrouz Vossoughi'nin de yıllardır sürgünde yaşamak zorunda bırakıldığı bilinmektedir. Bu yönüyle film, konusu gereği Kürt Şair Sahel'in olduğu kadar filmin yönetmeni Ghobadi'nin ve başrol oyuncusu Vossoughi'nin de sürgün yanını perdeye taşıyan ve bu çerçevede karakterle oyuncunun ve yönetmenin sessizliğini bir arada imleyen bir çalışma olarak incelenebilecektir.



Gergedan Mevsimi filminden

İran İslam Devrimi'nden hemen sonra, politik şiirler yazdığı gerekçesiyle tutuklanıp otuz yıl hapse mahkûm edilen ve türlü işkenceler gören Sahel, hapisten çıktıktan sonra eşi Mina'nın izinde İstanbul'a gider. Eşi Sahel'e yardım ve yataklık yaptığı suçlamasıyla tutuklanan ve bu süreçte tecavüze de uğrayan Mina, on yıl hapis yattıktan sonra içeriden çıkar ve eşinin öldüğü haberini alır. Mina buna inanmak zorunda kalır ve hayatının seyrini değiştirmek için ikiz çocuklarıyla birlikte İstanbul'a gider. Sahel'in gelip onları biraz tesadüfî de olsa bulması için yirmi yılın geçmesi gerekecektir (Arda, 2012: 43). Filmi, "*aşk*" ekseninde şekillenen ve şiirin gücüyle beslenen bir çalışma olarak değerlendirmek mümkün olabilir. Filmde ağır basan sessizlik ve bir dış ses olmanın ötesinde metaforlarla örtüşerek görüntüyle dramatik bir birliktelik kuran *şiirler*, Ghobadi'nin bizzat içinde bulunduğu bu *sürgün* ruh halini anlamak bakımından farklı bir öneme sahiptir. Yönetmen adeta iç dünyasında kopan fırtınayı dindirmek, nefes almak için çeker bu son filmini ve İMC TV'deki söyleşisinde bunu defalarca dillendirir: "Ölmemek için yaptım bu filmi" (Ghobadi, www.imc-tv.com, 2012). Bu ifade, yönetmenin bu son filmini diğer bütün filmlerinden daha ayrıcalıklı kılacaktır.

Gergedan Mevsimi, Ghobadi sineması içindeki tekil konumunu sembolizme olan belirgin yakınlığıyla belirlemektedir. Konusu gereği aşkı tartışan film, yönetmenin imaj tipini saptamaya yönelik klasik yaklaşımların tümünü de kökten bir değişikliğe uğratmaktadır. Kürdistan coğrafyasından uzaklaşıp İran sinemasına özgü her türlü yaklaşımın dışında kalarak "kent filmi" diye adlandırabileceğimiz bir filmle "medyatik" oyuncularla karşımıza çıkar bu kez yönetmen. Filmin fonun-

da İran'daki İslam Devrimi vardır. Yönetmen bu sürecin sıra dışı etkisini aktarmak için eksene aşkı alırken bir şaire özgü imgeleri görünür kılmaya çalışmaktadır. Başka bir ifadeyle Ghobadi diğer filmlerindeki *şiirselliği, Gergedan Mevsimi* filminde farklı bir imaj tipine dönüştürerek ve sembolizmin kapılarını aralayarak "şiir"i görünür kılmanın olanaklarını aramaktadır.

Ghobadi Sinemasının Sınırlarında

Bahman Ghobadi'nin film malzemesi üzerine yukarıda tartıştıktan ve imaj tipini belirlemeye yönelik türlü girişimlerde bulunduktan sonra, yönetmenin kişiliği ve zaman içindeki ruh hali ekseninde belirgin hale gelen film yapma biçimi üzerinde durmanın da uygun olduğu düşünülebilir. Ghobadi, ilk uzun metraj film çalışmasından itibaren genel olarak belgesel sinemacılıkla doğrudan ilişkili bir çekim yöntemini benimsemiştir. Mevcut zorlu doğa şartlarıyla imajını destekleyen yönetmen, her ne kadar son film çalışması bu konuda biraz ayrıksı durmaktaysa da genellikle tercihini plan-sekanslardan yana yapmaktadır. Ghobadi sinemasal derdini her çalışmasında şiirsel bir görüntü dili yakalamayı deneyerek aktardığı için filmlerini belli bir zaman-mekân sürekliliği ve anlatı bütünlüğü sunan ve tek bir uzun plandan oluşan plan-sekanslardan örmeyi daha uygun bulabilecektir (Gönen, 2008: 18). Fakat bu zaman-mekân süreklilikerinin art arda gelen planlarla aralıksız olarak kırılmalara uğradığını görmek mümkündür. Buna en iyi örnek, yönetmenin *Kaplumbağalar da Uçar* filmidir. Film, *geri dönüşler* ve Agrin'in çocuğunu öldürmeyi ve intihar etmeyi tasarladığı *düşler* vasıtasıyla var ettiği "koparılmış zaman blokları"nı yeniden bir araya getirerek Gilles Deleuze'ün "kristal-imaj" şeklinde nitelendirdiği zamansal algıyı yaratmaktadır. Zira bu filmde zamanın kendi olağan sürekliliğinden söz etmek pek mümkün değildir. Zamanın kronolojik çizgisinden uzaklaşan yönetmen, özellikle Agrin'in eylemleri üzerinden *düşsel olan* ile *güncel zaman çizgisinde olan* eylemler arasında sanal bir katman yaratarak "zamanın kristaldeki görüntüsü"nü, plan-sekanslarla destekleyerek bir arada verir (Gönen, 2008: 29).

İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi'nin, Kürdistan coğrafyasının zorlu yaşam koşullarından beslendiği ölçüde belgesel bir çizgide değerlendirilebilecek sinema yaklaşımının, yönetmenin kentsel yolculuklarıyla farklı bir minvale denk gelmeye başladığı yukarıda detaylandırmaya çalışıldığı şekliyle göz önünde bulundurulabilir. Neticede yönetmenin sinemasal tavrının bir karşı çıkış olarak değerlendirilmesi mümkündür. Bu nedenle Ghobadi'nin belgesel sinema yaklaşımıyla başlayıp sembollerle bir şiiri görünür kılmayı denemeye uzanan sinema serüvenini "4 S Sineması" olarak nitelendirmek uygun olacaktır: Sis, Ses, Sınır ve Sürgün Sineması. Bahman Ghobadi'yi dramatik unsurlardan beslenerek izleyiciyi felaketlerle yüzleştiren bir yönetmen olarak değerlendirmek olasıyken her film çalışmasında ısrarla kamerasını umuda yönelttiğini de göz ardı etmemek gerekmektedir. Ghobadi sineması bizleri Siste, Sınırda ve nihayetinde Sürgünde yaşamanın karamsarlığıyla ve Sesin ürkütücülüğüyle yüz yüze getirdiği ölçüde mizahla ve yine de her şeye rağmen "*yaşam*"la sınayan, umuda olan inancımızı diri tutmak için mücadele eden bir görüntü ve sesler birlikteliği olarak dünya sineması içindeki ayrıcalıklı konumunu korumayı sürdürecektir.

Kaynakça

AKTAŞ, Mehmet (2007). "Behmen Qobadi: Filmleri Gibi Bir Adam", *Behmen Qobadi: Kaplumbağalar da Uçar* içinde s. 15-24, (Ed.) Abdullah Keskin, Çev. Ömer Faruk Yekdeş - Hêja Bağdu, İstanbul: Avesta Kitap.

AKTAŞ, Mehmet (2007). "Kaplumbağalar da Uçar'ın Kısa Hikâyesi", *Behmen Qobadi: Kaplumbağalar da Uçar* içinde s. 25-34, (Ed.) Abdullah Keskin, Çev. Ömer Faruk Yekdeş - Hêja Bağdu, İstanbul: Avesta Kitap.

ARDA, Balca (2012). "İran'ı Şiirlere Yazdım: Gergedan Mevsimi", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Sayı 121.

BAKER, Ulus (2011). *Beyin Ekran*, (Der.) Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları.

BAKER, Ulus (2012). "Hayat Cebren Akıyor, Sinekler ve Örümcekler", Erişim tarihi: 17 Aralık 2012, *http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,205,0,0,1,0.*

BATAILLE, Georges (2004). *Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DABAŞI, Hamid (2004). *İran Sineması*, Çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora Kitaplığı.

DELEUZE, Gilles - PARNET, Claire (1990). *Diyaloglar*, Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

FARUKI, Jomana (2007). "Fırtınanın Çocukları", *Behmen Qobadi: Kaplumbağalar da Uçar* içinde s. 132-134, (Ed.) Abdullah Keskin, Çev. Ömer Faruk Yekdeş - Hêja Bağdu, İstanbul: Avesta Kitap.

GHOBADI, Bahman (2001). *Mithat Alam Film Merkezi: Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı*, İstanbul.

GHOBADI, Bahman (2012). *Öteki Sinema*, (Haz.) Suncem Koçer, İMC TV: http://www.imc-tv.com/haber-ghobadi-gergedan-mevsimini-anlatti-5434.html, Erişim Tarihi: 12 Aralık 2012.

GHOBADI, Bahman (2012). *About Mij Film*, http://www.mijfilm.com/about-mij-film, 12 Aralık 2012.

GÖNEN, Metin (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*, İstanbul: Versus Kitap.

GUATTARI, Felix (2000). *Üç Ekoloji*, Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

MARSOLAIS, Gilles (2000). *La Nouvelle Vague Iranienne: Une Vitalité Combative*, 24 Images, Sayı 103-104.

MARZONA, Micheal (2006). *Oyuncu Olarak Beden/Porno Filmler: Rol mü Gerçek mi? Ovidie ile Söyleşi*, Çeviren: Yaprak Yaltı, İstanbul: Dharma Yayınevi.

NUYAN, Nihat (2011). "Kediler ve Bahman ya da Hüzne Direniş Halindeki Seslerin Lanetlenmesi Üzerine", *Koridor Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı 20.

ÖZDOĞRU, Pelin (2004). *Minimalizm ve Sinema*, İstanbul: Es Yayınları.

Göz Suçlarının Yükü: "*Beed-e Majnoon*"da Görmenin Karanlık Renkleri Üzerine

Hüseyin Köse

"Bir açıklama bekleyen rüya değil, uyanıklık halidir."
Henri Bergson

Etrafına adeta gözlerinden taşan derin bir boşlukla bakan küçük Muhammed,[1] her türlü karanlıktan arınmışlığının apak ruhuyla her an günaha girmeye hazır edebiyat profesörü Yusuf,[2] Afganlı kızın çamurlu suya ayakkabısının masum izini bırakarak oluşturduğu o eşsiz çukur,[3] güpegündüz elden kaçırılıp filmsel zamanla sonraki yetmiş dakika boyunca izi sürülen bir devekuşunun[4] bilinçte açtığı o derin oyuk ve yitiklik duygusu... Tüm bunlar, Macidi'nin varoluş güçsüzlüğünü bir anda yeniden ümitli bekleyişin köşelerine işaretleyen o sıra dışı duyuşsal kavrayış içinden yaptığı keşiflerdir ve bencilce yaşama arzusunu daha da kışkırtan zahirinin esaslı reddiyesine odaklanır. Gözler gözlerden, sözler sözlerden taştığında, geriye hiçbir onarıcı umudun telafi edemeyeceği o mutlak boşluk duygusu kalır; varlığın kendi dışını boşaltışı, kaygı dolu dünyevi yükünden arınışı ve tekrar tekrar kendi boşluğuna birikişiyle azalan şehvani parıltılar sonunda büsbütün sönmeye yüz tutar. Bu her defasında böyle olur ve büyük bir çoğunluğunu talihsiz kişilerin oluşturduğu kahramanlar, alttan alta baskısını duyumsadıkları bir iyi vicdanla ya da apaçık bir toplumsal/ ahlaki baskıyla sonunda kendi narsistik arzularının önünü kesen kaskatı bir yazgıyla burun buruna gelir. Arzuda ölmek, tinsel yeniden dirilişin ön koşuludur. Aynı anda büsbütün hem güçlü hem güçsüz kimseler oluşları da tam olarak buradan gelir. Şunu hemen belirtelim ki çağdaş İran sinemasının "kimyevi" bir durağıdır Macidi; duyarlıklar arası bir gezgin, bir kesişme noktası, bir sentezdir her şeyden önce, gizler arası bir uğrak. Yalınlığıyla popüler, yüzeyde derin yapılar kurabilmesiyle entelektüel... Şu halde öncelikle Macidi'nin sinemasal konumuna dair birkaç şey söylemek gerek.

1. Macidi'nin *Cennetin Rengi* ("Rang-e Khoda", 1999) isimli filminin küçük erkek kahramanı.
2. Yönetmenin, bu yazının da asıl konusunu oluşturan *Beed-e Majnoon* (Söğüt Ağacı, 2005) isimli filminin kahramanı.
3. Yönetmenin, izleyiciyi hayatın sert yüzüyle buluşturduğu, yakıcı toplumsal sorunlarla (mültecilik, yoksulluk, kaçak işçilik vs.) sıra dışı naiflikte bir aşk hikâyesine odaklandığı *Baran* (2001) filminin o eşsiz final sahnesi.
4. *Avaze Gonjeshk-ha* (Serçelerin Şarkısı, 2008).

Macidi'nin Sinemasal Konumu

İran toplumunun ciddi gündelik yaşam sorunlarıyla hiçbir ilgisi bulunmayan konuları, duygusal klişelerin içinden ve ortalama bir seyirlik düzey gözeterek üreten ve genellikle bizdekine benzer biçimde arabesk şarkıcıların yarı biyografik hayat öykülerine yer veren "farsi" sinema eğilimi, bir süre sonra kendi bağrından daha "entelektüel" yönelimli bir sinemasal tutumu doğurmakta gecikmeyecektir. Genellikle halk kitleleriyle dolaysızca bağ kuramayan sinemacıların eseri olduğu söylenen İran entelektüel sineması (Aktaş, 2005: 151-152), tümüyle yenilenmiş bir tarzda, devrim sonrası toplumsal/ siyasal etkenlerin sahneye koyduğu kaçınılmaz bir yöneliştir de öte yandan. Entelektüel sinema ya da öteki adıyla sanat sineması, bir grup usta ismi içine alır; Dariush Mehrcuyi, Amir Naderi, Naser Taghvai, Muhsin Mahmelbaf, Cafer Penahi vb. Bu isimler, Macid Macidi'ye de yeni bir kültürün özellik ve gerekliliklerini dile getirme düşüncesini esinleyecektir (Ghardashpour, 2006). Yine aynı güçlü esinle Macidi de tüm diğerleri gibi 1960'ların sonlarında etkisini Mehrcuyi'nin *Gav* (İnek) isimli filmiyle gösteren İran sinemasının "Yeni Dalga"sına kapılanlardan birisi olacaktır. Macidi, kendine özgü şiirsel üslubu ve patetik anlatım tarzıyla her iki türsel yapılanmayı da gözetiyor görünen filmlerinin genel karakteristiğinden kaynaklanan nedenlerle hem ortalama sinema izleyicisinin hem de entelektüel sanat çevrelerinin beğenisine mazhar olur. Genel sinema izleyicisinin onun görsel dilinde keşfettiği değerse Mireshssan'ın deyimiyle (2006), "Tanrısal gerçekliğin peşindeki Macidi"dir. Çünkü Macidi'nin lügatinde, gerçeklik, muhayyileyi ziyadesiyle aşar. Macidi, en karmaşık sezgileri anlaşılır bir üslupla gösterebilme becerisine sahip olduğu içindir ki yapıtları apaçık ontolojik ve felsefi sorgulamaların kaygılı/ derinlikli diline meyleder. Çok daha özelde ise Macidi'nin filmleri, "13. yüzyıl Sufi şairi Celaleddin Rumi'nin 'manevi yoksulluk' olarak adlandırılabilecek bir temayı işler. Majidi'nin çalışmaları ile Fars şiir geleneğinin ve özellikle bu çalışmalardaki Sufi temaların kesişme noktası, bizzat Majidi'nin (hemen hemen tüm filmlerinde) ima ettiği şeydir" (Pittman, 2012: 2). Onun sineması sufizmin şiirsel soluğundan alır esinini. Sufizmde, yoksulluğun anıtlaşmış gurur ve azameti, içsel dünyada zenginleşmenin başlıca teminatıdır neredeyse. Manevi olgunlaşmanın önündeki en ciddi engellerden biri olan dünyevi hırslardan arınmak ve son kertesine vardırılmış bir kanaatkârlık ölçüsü de söz konusu manevi zenginleşmenin mütemmim cüzleridir. Hatta kimi zaman Mevlevi dervişleri işi o raddeye vardırmıştır ki gerek nefsi ve ruhu terbiye etmek, gerek gurur ve kibrini yenmek için olsun, gönüllü dilenciliğe bile yönelebilmiştir. Pek çoğu için ruhu alçalmaktan kurtarmanın yolu bedeni ıslah etmekten geçer; başka bir deyişle ruhsal bakımdan olgunlaşmaktan. Nitekim bu ruhun olgunlaşması süreci, *Söğüt Ağacı*'nda kahramanın karanlığın zorlu testine tabi tutuluşuyla kendini belli ederken *Cennetin Rengi*'nde, küçük Muhammed'in içsel duygu evreninin muazzam coşkusuna ve zenginliğine işaret eden sahneler, kendi cennetinde bunalmanın prototipik temsilini oluşturan babanın duygusal ve davranışsal bakımdan giderek hoyratlaşmasıyla paralel biçim-

de ilerler. *Baran* filminin ilk sahnesi de bu tür bir olgunlaşma sürecinin somut örneklerinden birisidir: Ekmek yapımı ile ilgili bir sahnedir bu; kameranın sahneyi üst bir açıyla aldığı kadrajda, ilk önce hamur yığınından bir parça hamur koparılır, sonra hamurun yuvarlanışı, açılışı ve en nihayetinde de ekmek haline gelişi verilir. Bu sahne, Pittman'a göre, "Ruhsal bir yolculuk süreci sembolü olarak Rumi tarafından da sıklıkla kullanılan bir temadır; biçimsiz hamurdan pişirilen ekmeğe, ruhsal bir olgunlaşma hali..." (Pittman, 2012: 6).

Öte yandan, Macidi sinemasının en karakteristik özelliği, Mireshssan'ın deyişiyle dramatik film türüne özgü öğelerle olaylara analitik bakışın bütünlüklü bir sentezini sunabilmiş olmasıdır (2006). Onun sineması, bu anlamda, yalnızca modern gündelik hayatla dolaysız bir ilişki kurmakla kalmaz, aynı zamanda gerçek kişilerle doğal çevrenin kullanımını da içerecek tarzda saf belgesel bir bakışta karar kılar. Filmlerinin hemen hemen tümüne egemen olan bu kompozisyondan dolayı, Macidi'nin yeni bir ulusal sinemasal eğilimin "mucidi" olduğundan bile söz edilebilir: *Analitik sinema.* Bu yenilikçi sinemasal tutum, kısaca, karakterlerinin içsel yolculuklarının ayrıntılarını dış olaylar ve ilişkiler bakımından birbiriyle örtüştüren ve zaman zaman da her iki düzlemi birbirinden ayrıştıran bir çözümleme biçimidir. *Baran*'da sevilenle birlikte seven de gurbettedir; sevilenin ülkesine dönüşüyle birlikte gurbeti sona erdiğinde, seven kişi için kendi ülkesinin gurbeti başlar. Çünkü dışsal olayların güçlü ve belirleyici etkisi, her koşulda bireysel psikoloji üzerinde hükmünü icra etmeyi sürdürür. Benzer analitik öğelerle, sevilen varlığın (Baran) gidişinin ardından, umutsuz sevgiliyi (Lateef) tüm kasvetli görünüşünden arındıran yağmur damlalarında;[5] insana uçabilmek için maddi dünyanın yüklerinden kurtulması gerektiği düşüncesini esinleyen "devekuşu" figüründe; gururlu çocuğa üvey babayı zorla kabullendiren *oedipal* karmaşık düzende vb karşılaşmak mümkündür (Macidi, 09.09.2012).

Macidi filmlerinin belirleyici izleklerinden birisi olan aşk, hayatın içerdiği daha başka mutlu rastlantılar ve mucizeler açısından değerlendirildiğinde, koşullu bir mutluluğa yazgılı kılınmış bir duyumsama biçimi olarak, her iki taraf arasındaki dengeyi tehdit eden kimi karşıtlıkları yeniden düzenleme işlevi görür. Bu nedenle filmlerinin çoğunda yoksul ama onurlu kişilere odaklanan Macidi için aşktan duyulan hazzın ilkesi, önünde sonunda yoğun bir suçluluk duygusunun çeperlerinde takılı kalır (En azından *Baran*'daki genç kızın, *Söğüt Ağacı*'nda Yusuf'un durumu, tartışmasız böyledir). Dahası, Macidi sinemasında gerçek aşkın bir temsilinden başka bir şey olmayan görülür evren, ancak mistik, metafizik, hatta sofuca bir kavrayışla anlaşılabilir. Tıpkı Tanrı gibi ölüm gibi aşk da sisler içinde, yağmurda, küçük bir çalı bülbülünün şakıyan nefesinde tecelli edebilen bir şeydir, elbette *görebilen* gözler için... Macidi söz konusu olduğunda, bu gizli Platonist tutum, kesinlikle dindarca ve çilekeş bir münzeviliğin ürünü değil daha ziyade, reel yaşama yönelik güçlü, sezgisel bir farkındalığın sonucudur. Karakterlerin davranışsal boyutunda rasyonel arzulara ama aynı zamanda yoğun biçimde bu metafiziğe başvurma hali-

5. Baran, tüm saflığı ve masumiyetiyle birlikte "yağmur"dur aynı zamanda. Bu nedenle filmin Fransa'da yağmur ("La Pluie") adıyla gösterilmesine şaşmamak gerekir.

nin Macidi sinemasındaki karşılığı, yaşama karşı duyduğu mutlak inanca olduğu kadar, görünenin ötesine geçebilme fırsatı sunan idrakin erdemlerine de dikkati çekme kaygısından başka bir şey değildir... Macidi'ye göre, her iki düzlemde de "düş"ün içinde yaşanabilir. Bu anlamda, özellikle çocuk karakterler, meleksi saflığın aşikâre edilmesine aracı edilirken yetişkinlerin hemen hepsi inşaat işçisi, mülteci, yoksul, münzevi, üvey baba vb kılıklarda, bin bir güçlükle tutunmaya çalıştığı bu hayatta -çocuksu bir güvenle- "en aydınlık düşlere" yaslanır.[6] Yine de saf çocuksuluk ile karmaşık yetişkinlik arasındaki duyuşsal mesafe bir türlü kapanmaz. Çünkü çocuklar gerçekten *görür*ken, büyükler hayat gaileleri ve zihinsel meşguliyetlerinin yoğunluğu nedeniyle yalnızca *temaşa* eder. Nitekim "*Cennetin Rengi*'nde, baba adeta gerçek *idyllik* bir cennette yaşadığı halde, etrafındaki güzellikleri göremez; onun dünyası, çalıştığı kömür madeni gibi karadır. (Buna karşılık) oğlu kördür ama dokunarak bütün güzellikleri hisseder" (Macidi, 09. 09. 2012). "Hissetmek": İşte anahtar sözcük tam da budur. Dahası, sanatın ebedi gücünün dilidir bu ezeli hesabın açığını kapayacak olan da... Dolayısıyla hissetme gücünün yoğunluğu bakımından kendileriyle ruhsal akrabalık ilişkisi içinde olduğu birçok meslektaşı gibi "Sanatın dili" diye söz alır Macidi, "İnsanları farklı ırklardan, kültürlerden ya da milliyetlerden olmalarına karşın, eşsiz bir insanlığın parçası olduklarının farkına varmaya götürmelidir" (10.09.2012).

Bu genel, panoramik girişten sonra, şu halde hiç çekinmeden söyleyelim: Şayet "yaratıcı-yönetmenin-kamera-kalemi" diye bir şey varsa bu sinemasal beratın hak edilmiş mesaisi, hiç kuşkusuz en somut karşılığını Macidi'nin filmlerinde bulur. Öncelikle, söz konusu mesai ikili bir temsil gücünü açığa vurmasıyla maruftur: Macidi hem İran "naturel" coğrafyasının "iç"i hem de bu coğrafyanın kültürel çemberinin "dış"ıdır. O, sadece görmenin ve gördüklerini aynı dolaysızlıkla izleyiciye göstermenin henüz "gösterinin" kışkırtıcı diline dönüşmemiş masumiyetini kelamına yüklemekle kalmaz, aynı zamanda "görünüşü kurtarmak" deyiminin de negatif ara yüzeyini temsil eder. Bu nedenle gözünün değdiği şeyleri salt bir görüntü olmaktan kurtarmakla yetinmez Macidi, aynı zamanda mutlak bir inancın kesinliğiyle doldurur içini; dahası, görüntüyü bozguna uğramış gözün karanlık suyuna yükler. Bu noktadan sonra ise *görmenin körlüğü* başlar artık... Bu satırların yazarını asıl ilgilendiren şey de sıklıkla Macidi sinemasına atfedilen "inanç" ve "kesinlik" öğelerinin damgasını taşıyan bir "sufi" sinema eğilimi değil, tam da onun bu "görüntüyü bozguna uğramış gözün karanlık suyuna yükleyen" tavrı... Yine daha baştan söyleyelim ki bu yazı, bir yönüyle görmenin körlüğüne, bir başka yönüyle de körlüğün görünmez erdemlerine vakfetmiş bulunuyor kendini. Şu halde ilkinden, görmenin körlüğünden ve şiddetinden başlayalım söze...

6. Eski bir Acem atasözü şöyle der: "Çocuk, babanın asasıdır." *Rencontre avec Majid Majidi*, (Erişim tarihi: 10.09.2012), http://www.intercinetg.com.

Beed-e Majnoon'un Etik Evreni ya da "Görmenin Körlüğü"

Görmek, iktidara dönüşmediği ya da cürüme aracılık etmediği sürece bir mucizedir; içsel deneyim gücünün biricik kaynağı, görünür gerçekliğe hükmetme arzusunun narsistik gerecidir. Gören için de başkasının gören gözlerinden kendini sakınmaya çalışan için de bu böyledir. Göz, dış dünyanın yüzeyine birikenleri içeriden kavramanın aracı olduğu kadar, onu dışarıdan kuşatmanın da aracıdır öte yandan. Sartori'nin Foucault esinli sorusu yerindedir bu yüzden: "Gören mi iktidardır, görülmeyen mi, yoksa görülmeden gören mi?" (2006: 7). Şu bir vakıadır ki görmeyi iktidara bitiştiren davranışlar ve alışkanlıklar gözün saldırgan doğasının denetiminin bir sonucudur. Ne ki gören insan (*homo videns*), şayet her durumda gördüğüne inanması beklenen insansa, göze görünen şeyin akıl-dışılığını gerçeğin görüntüsünden ayıran nedir? Dahası, eğer görmenin dolaysız şiddeti -ve ondan daha belirsiz ve belirsiz olduğu ölçüde de daha yıkıcı olan hiddeti-[7] görülen şeyi gereğince kavramayı güçleştiriyorsa sonunda hiç görmemeyi tercih etmek, ilkinden daha mı anlamlıdır? Sonuncu ve asıl can alıcı önerme ise şudur hiç kuşkusuz: *Gören insan, bir gün gördüklerine inanmamaya başlarsa ne olur?* İşte bu sonuncu kuşku içeren önermedir ki Macidi'nin filminin asıl kördüğümünü oluşturur... Çünkü her insan biraz gördüğüdür ama biraz da görmediği. Son kertede önemli olan, her ikisinin de kişiyi ne yaptığı veya nasıl bir insan kıldığıdır. Görmenin körlüğünün bir insanı ne yaptığı sorusuna gelince: Hiç kuşkusuz, bunu en iyi *Söğüt Ağacı* filminin başkarakterinin yaşadıklarından hareketle okuyabiliriz. Her şeyden önce, söz konusu körlük, görülen şeyde sadece gördüğünü görmekle başlar. O halde bu küçük ayrıntıdan başlayalım: Fırtınalı bir gecede eşi Rüya, sayfalar arasına gizlenmiş Peri ile Yusuf'un birlikte çekilmiş bir fotoğraflarını bulur. Bu, aslında Tahran Havaalanı'na o gün Yusuf'u karşılamaya gelmiş olan grubun huzurunda çekilmiş fotoğraflardan birisidir, yani gizlisi saklısı olan bir fotoğraf karesi değildir kesinlikle. Ama işte onu tabulanmış kılan da tam olarak budur; şayet uluorta açıklarda bir yerde unutulmuşken bulunsaydı, hiçbir yanlış anlamaya mahal vermeyecek denli masum olarak algılanabilecek bu fotoğraf, sırf üçüncü kişinin bakışlarından kaçırıldığı ve diğerleri arasında "saklanmaya değer tek fotoğraf karesi" olarak seçilmiş olduğu içindir ki şüpheleri üzerine çeker. Bu uğursuz fotoğraf, tam da bu nedenle mazbut aile hayatına sokulmuş ilk güçlü nifak tohumudur. Rüya'nın şahsında yakıcı şüphenin beklenmedik teftişine maruz kalmış güzelliğin ilk memnu nesnesi... Yusuf'un umutsuz bir aşkla kendini vakfettiği "meçhul", artık hoyrat bakışların altında bilinmezliğin gizemli gücünden arınmıştır. Memnuyu ayakta tutan sırrın çözülüşü, kartların açık oynanmasını gerektirir. Nitekim Profesör Yusuf'un geceyi sokakta geçirdiği o ilk aydınlık günün sabahında eşi Rüya ile aralarında geçen -o güne dek belki de- ilk gergin konuşmada, oyunun kartları çoktan dağıtılmıştır bile! Ertesi gün, Yusuf, gizliliğin yükünden büyük ölçüde kurtulmuş ve rahatlamış olarak, Peri'nin Mevlana üzerine hazırladığı tezini ona geri vermek üzere

7. Düşünce ve hakikat arasındaki gerilimi besleyen benzer bir hiddetin yoğunluk kazanmasıyla tüm insani duyuların "körleşme"yle son bulduğu bir uygarlık sorunundan söz eder Elias Canetti, *Körleşme* isimli romanında. Roman, Profesör Kien karakteri üzerinden, yanılsamalı düşünceler ve bunaltıcı/ baskıcı değer yargılarıyla kuşatılmış insanlığın görkemli düşüşünü anlatır. Bkz: Elias Canetti, *Körleşme*, Çeviren: Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 2011, 518 s.

Mevlana Musiki Derneği'ne doğru yola çıktığında, içinde endişeyle karışık belli belirsiz bir sevinç vardır. Yusuf, derneğin önüne vardığında, kapıdaki görevliden kursiyerlerin provada olduklarını öğrenir. Dışarıda bir ağacın altında durup çıkmasını bekler Peri'nin. Bu arada kuvvetli bir yağmur başlamıştır. Derken sevilen varlığın silueti, yanında genç bir delikanlı olduğu halde, dış kapının önünde beliriverir acımasızca. Gençlerin samimi ve teklifsiz hallerinden aralarında dostluğu da aşan bir yakınlık olduğu sezilir. Delikanlı, sağanaktan korumak için paltosunu Peri'nin üzerine siper ettiğinde ve sonrasında her ikisinin de aceleyle ve koşar adımlarla yakındaki bir otomobile binmek üzere uzaklaştığını gördüğünde, durumun gerçekten böyle olduğu konusunda hiçbir kuşkuya yer kalmaz. Yusuf, ağaç dalları arasına gizlenmiş, büyük bir hayal kırıklığı içinde uzun uzun onları seyreder arkalarından. Bu yaralayıcı ama aynı ölçüde derinden etkileyici sahne, yasak aşkın imkânsızlığının kaçınılmaz teyidi gibidir. Deyim yerindeyse *Söğüt Ağacı*'nın kahramanı, evdeki bildik masumiyetin güzelliğine karşı körleşen gözlerden dışarıdaki memnu ve meçhul güzelliği görmenin körlüğüne varır. "İşte aşk budur, kendini her zaman mutlak olarak meçhul birine vermek" (Nancy, 2011: 164). Peri'nin Yusuf için ebediyen meçhul birisi olarak kalacak olmasına ilişkin bu son ve sarsıcı hakikat, aynı sahnede Rüya'nın kadrajda belirişiyle daha da pekişmiş olur. Yağmur altındaki perişan Yusuf'u sırtından alan kamera geriye doğru pan yaparak arabasının ön koltuğunda mücrim kocasını dikiz aynasından izleyen Rüya'ya fokuslanır. Kadın, aldatılmışlığın olanca incinmişliğiyle gaz pedalına yüklenir ve hışımla büyük bir düş kırıklığı içinde uzaklaşır oradan. Rüya'nın Yusuf'u terki, arabanın onunla ters istikamete doğru hareket edişiyle verilir. Bir sonraki sahnede, Rüya'nın, kızı Meryem'i de alarak kayınvalidesinin evine gidişi, oradan da Kashan'a doğru yola çıkışı verilir.



Beed-e Majnoon'dan bir sahne: "Gözlerin ışığa doyduğu an"

Kendini "mutlak olarak meçhul birine" veren Yusuf, kuşkusuz kendini bir hiçliğe adayışının haklı kılınmış gerekçelerini de üretmek zorundadır. Peri'nin kısa sürmüş rüyası, gerçekte görmenin "güzel" körlüğünün kalpte açtığı derin bir yaradır. Bu öyle bir yaradır ki kutsal aile hayatının güven telkin eden ve meşru kılınmış sınırlarını, yetinmenin huzur verici toprağını kargışlar. Bu nedenledir ki filmin bir yerinde yaranın kışkırtıcı güzelliğiyle, "dört ağaç ve bir evin küçük bir cennet olduğunu sanıyordum" diye iç geçirir Yusuf ve şöyle devam eder: "Bu cennetten sıkıldım, hakkım olan hayatı istiyorum artık!" Görmenin kör edici cenneti gerçekten sıkıcı olabilir ve idrak gerçekten uzun ve hayli sancılı bir süreçtir... Hastane dönüşü, arkadaşı Mahmut arabada Yusuf'a verdiği dostça nasihatlerini sürdürürken -kendisine bahşedilmiş olan bu yeni hayatı heba etmemesi gerektiğine ilişkin uyarıcı, güçlü telkinlerle dolu bir nasihattir bu- Yusuf'un otoyolda hemen önlerinde seyreden bir kamyonetin üzerindeki çıplak vitrin mankenine takılır gözü. Onu yeniden aile hayatının meşru düzenine davet eden (iç) sesin çağrısını bastıracak güçte bir görüntüdür bu, güçlü, erotik bir çağrışım. Libidinal arzunun bu beklenmedik dışsal uyaranı, kendiyle kaçınılmaz ricat muharebelerine girişmesine yol açar kahramanın. Arzu ettiklerine ulaşamayan, sevgi nesnesine yönelirken ansızın ketlenen sevginin doyuma eriştirmekte yetersiz kaldığı kahramanımız, saldırganlık güdüsünün tetiklemesiyle kadere isyanın olanca heybetliliği içinde kendini kaybeder. Bu sonuncu anda gelen krizin de etkisiyle büyük bir hışımla kitaplığını dağıtır. Üzeri yazılı kâğıt parçaları, defterler, notlar havada uçuşur. Dahası, bir zamanlar karanlık dünyasının müsekkinleri olan kitapları bile ateşe verir. Avluda savrulan küller, yanmış parşömenler arasında bitkin bir halde yürürken ansızın yerdeki bir zarfa ilişir gözü; kendisine yollanmış bir mektuptur bu. Paris'teki hastanede tanışıp kısa sürede dost oldukları, kendisi gibi gözlerinden hasta olan Murtaza'dan gelmektedir mektup. Eski dost şöyle seslenmektedir ona:

> "Selam Yusuf... Seni tekrar görmeyi çok isterdim. Bana görmenin ne demek olduğunu söyle, ben de sana körlüğün ne olduğunu söyleyeyim. Şu an hiçbir şey göremiyor olsam da geçmişte bir sürü güzel şey gördüm. Ceviz ağaçlarıyla dolu bir orman buldum. Bazen seni de götürmek isterdim oraya; birlikte doyana kadar ceviz yerdik. Ne zamandır görebiliyorsun? Tatmin olabildin mi? Sorulacak ne çok soru var. Mesela söğüt ağacı gördün mü hiç? Hâlâ sana şans getiriyor mu merak ediyorum. Söz verdiğim gibi fotoğrafını gönderiyorum. Her zaman aklımda olacaksın. Arkadaşın Murtaza."

Bu, Yusuf'un kendisiyle apaçık bir yüzleşme anıdır ya da onun yüzüne tutulmuş derinlikli bir ayna... Adeta geçmişinden ona yollanmış bir mesajdır; üstelik mektupta sorulduğu gibi Yusuf, kendisine onca şans getirdiğini söyleyip durduğu söğüt ağacından, gözleri açıldıktan sonraki günlerin hiçbirinde, bir tane bile görme *gereği* duymamıştır! İyi talihin alameti olan bir şey ona belki de belli belirsiz gülümsemiş, ama o bu gülümseyen talihe doğru beklenen adımı bir türlü atamamıştır... Bu yüzden de arkadaşı Murtaza tarafından Paris'teki hastane bahçesinde çekilmiş fotoğrafına bakarken birden gözlerinin ışığını yeniden kaybeder; fotoğraf sarsıntıyla flulaşır, önce netlik, ardından da tüm görüntü siliniverir: İzleyen

sahneler boyunca, Profesör Yusuf, değerinden kuşku duymaya başladığı görme gücünün kör edici karanlığıyla yeniden yüzleşmenin mutat acısını deneyimler. Bu defa ikinci kez, yine arkadaşı Mahmut'un arabasında ve araç seyir halindeyken yoğun trafiğin tam orta yerinde kendini arabadan dışarıya atar. Otomobiller arasında düşe kalka, sağa sola çarpa çarpa ilerler el yordamıyla. Arkadaşı onu zapt etmekte zorlanır, adeta çıldırmış gibidir. Sonunda refüjdeki bir su kanalına düşer, yeniden ayağa kalkıp insan kalabalığının içinde deli gibi ilerler, üstü başı çamur içindedir. Yoğun sağanak altında çamurlu bir araziye geldiğinde yorgunluktan bitkin düşmek üzeredir. Yüzükoyun yere kapaklanıp ağlar; geceyi orada, ince bir muşamba parçasına sarınarak geçirir, çıplak gecenin ortasında uyanır, sonunda duvarlara, çitlere tutuna tutuna güç bela da olsa evin yolunu bulur ve ilk iş, avludaki su dolu havuza attığı deri kaplı Mesnevi'yi aramaya koyulur. Havuzun dibini boylayan Mesnevi ile Yusuf'un kısa sürede dibi boylayan ahvali arasındaki koşutluk dikkat çekicidir. Hüküm açıktır; Yusuf, yaşadığı bu asılsız karanlığa anlamlı bir açıklama getirmeden, kendisine vaat edilmiş o mutlak aydınlanış anına asla erişemeyecektir... O, vaktiyle içindeki aydınlığa erişmiş birisi olarak, sahte aydınlığın karanlık yüzüyle barışmak zorundadır. Filmin sonunda, kitabı gömülü olduğu diplerden çıkarır ve avuçlarını ıslak sayfalara bastırarak yeni bir dilekte bulunur Yusuf: "Yeni bir hayata başlamak için bir şans daha istiyorum..." Film, bu dilekle birlikte son bulur...

Denebilir ki Macidi'nin *Söğüt Ağacı* ve *Cennetin Rengi*'nde izini sürdüğü hakikat, "*görmeyenler*"in lanetini "*görenler*"e bulaştırmayı başaramadığı bu kusursuz karanlık ikilemiyle ilişkilidir. Macidi, bir anlamda, gördüğüne inanmayı reddedenlerin, kendilerine tümüyle yeni bir hayat icat etme çabalarının acıklı öyküsüne çevirir objektifini; duyusal körelmeyi de içinde barındıran modern görme biçimlerimizi eşeler. Söz konusu körelme, gözlerden ellere, oradan da kalplere sirayet ettiğinde, duyular yavaş yavaş uyuşmanın eşiğine vardığında, görmek yalnızca ötekine yönelik ölümcül bir kayıtsızlığa yol açmakla kalmaz, aynı zamanda hor görmeye, "hor"u görmemeye, gördüklerinin tutsağı olmaya, hatta tüm hayatı denetimi altına alan zihinsel/ bilişsel bir körleşmeye kadar bile varabilir. Oysaki görmek, uyanık duyular bakımından genel bir iç tutarlılığa sahip olmaktır her şeyden önce. Görmek, bu iç tutarlılığa ya da derin bir iç görüye dayalı olmadığı her seferinde, toplumsal/ kültürel nazarın dışladığı çevrelerin kahir ekseriyeti açısından her görüntü, gözün boşluğuna rast gelir. Basiretin görsel nefasete yenik düştüğü andır bu. Macidi bizi gördüklerimizin yüzeyine takılıp kalmış kimseler olarak, dört koldan aşındırılmış ve sığlaşmış iç görümüzle baş başa bıraktığında, "kendi insanlığımızın neresinde olduğumuza" dair de esaslı bir soru sormaktadır. Gerçekten de insan olmak zordur, hele de *içeriden* göründüğünde... Bunu tüm çıplaklığıyla duyumsayabilmek için tam da burada filmin semantiğine girmek gerekiyor, yani ikinci çözümleme düzlemimiz olan körlüğün erdemlerine...

Beed-e Majnoon'un Semantik Evreni ya da "Körlüğün Erdemleri"

Şayet Adorno'nun dediği gibi "varolan her şey, yokluğu açısından görülür ve yaşanırsa" (1997: 82), varlığın sevincini anlamlı kılan, onun dayanılmaz yokluğudur her şeyden önce. Nasıl ki gözleri kapatmadan düş, kuşkudan avans almadan inanç kurulamıyorsa gördükleri şeylerin kışkırtmasıyla başlarını türlü dertlere sokan kimselerin varlığı olmadan da hayatta körlüğü değerli kılacak bir şey yoktur. En azından Macidi'nin kahramanı için bu böyledir: Hakikati sadece körlüğün doğurduğu doğruysa eğer, görmenin bayıltıcı hazzına vardıkça gizlerini bizden daha da sakınan bir dünyanın çekiciliği, hayal kırıklıklarımızın şaşmaz sismografıdır. Soğukluğun bakışlarımızdan aktığı yerdir, düşüncelerimizin düşünce olmaktan çıktığı yer. Kâbusun hep bir sonraki anın fırsatında pusuya yattığı yer belki de... Bu noktadan sonra artık herkes, kendi gözleriyle renklerin ve şekillerin yavaş yavaş silindiği bir bahçeye girer. Hatırladığı her şeyi bir bir unuttuğu ya da tam tersine, unuttuğu her şeyi yeniden anımsamaya başladığı bir bahçedir bu. Yusuf, Peri'nin telesekretere bıraktığı sesli mesajı yasak bir hazla birkaç kez dinler. Sanki hayatının tarih öncesi bir döneminde kalmış ve uzun süre önce unutmuş olduğu heyecan verici bir şeyi anımsamış gibidir. Gerçekteyse Peri'nin sesinde duyduğu şey, yaklaşan yıkımın altında kaldığında hissedeceği düş kırıklığının sesidir. İşte, *Beed-e Majnoon*'un semantik evreni içinde soluk alıp verişini duyduğumuz bu bitmek tükenmek bilmez düş kırıklığıdır izleyiciyi Yusuf'un yazgısı üzerinden paralayan... Gözlerin kesinkes hükmünü yitirdiği bu "*unutma bahçesi*"dir, körlüğün türlü erdemlerini esinleyen de eve, aileye, eşe, dosta karşı körlüğün, ahlaki zorunluluklara karşı körlüğün vs tam da körelmiş duyuların unutmayı nihayetsiz bir sevince eşitlediği bu noktada, karısının hesapsız düşkünlüğünü bile kendisine karşı bir acıma olarak değerlendiren Yusuf için bir ailesi olması ne anlama gelmektedir? Dahası, sormak gerek: Macidi'nin *Beed-e Majnoon* isimli filmi, Kubrick imzalı konjügal karmaşaya odaklı çağcıl içtihadın (Gözleri Tamamen Kapalı) ontolojik nitelikli bir sağlaması mı, yoksa daha mı fazlasıdır? Ailenin ve onun en muhkem değerlerinin yasak bir aşkla imtihanı mı, yoksa aşkın güvenliksiz ve tekinsiz duygu evreninin zeminini oluşturan ailevi bir toprak kayması mı? Filmin sonunda, aşk da evlilik de birbirine karışmadan her biri savuşup kendi yoluna gittiğine göre, sağlaması belki de. Ama şurası kesin ki filmde gözlerin tamamen açık ve kapalı olduğu hallere ilişkin köktenci bir sorgulama üzerinden gidilerek açılan parantezi, asli görme yetisi için ödenecek kefaretin trajik biçimde dünyevi bir yıkımla nihayetlendiği esaslı bir kurban edilme töreni izlemekte. Törenin en tesir edici, sonuncu merhalesi ise şöyle: Masum bir "göz aldanması"ndan "göz kayması"na, oradan da ölümcül bir "göz kamaşması"na ve körlüğün tüm parlak renkleri solduran "mutlak karanlığı"na buyur edildiğimiz sarsıcı sahneler boyunca, Macidi'nin Tanrı kelamıyla başlayan sözü filmin sonuna dek geçerli kılan tavrı, insana emanet bir uzvun (göz) baştan çıkarıcı görüntülerle rehin alınmış ıstırabına tanık tutmakta izleyiciyi. Bu nedenle rahatsız edici olduğu kadar, hedonist arayışlarla köreltilmiş hakikat algımızı acı verici bir deneyimle yeniden inşa etmeyi öneren bir başyapıt, *Söğüt Ağacı*... Edebiyat profesörü Yusuf, daha aydınlığa boğulduğu ilk anlardan itibaren, Paris'in hastane koridor-

larına firar eden sıra dışı sevincini Tahran Havaalanı'nda gözünün değdiği ilk dişil güzellik abidesiyle (Peri) tamamına erdirirken vefalı hayat arkadaşı ve eşi Rüya'nın fiziki görünüşünün yarattığı büyük hayal kırıklığıyla kendi "sahte cenneti"nin "siyah kuğu"sunu aramaya koyuluyor ümitsizce. Nitekim gören gözlerinin bencilce seçiciliğine karşılık sezgileri o kadar zayıf ki ancak cebinden çıkardığı bir muskanın yol göstericiliği sayesinde karısı Rüya'nın kimliğine ulaşıyor Yusuf, o da annesinin küçük bir göz işaretiyle... Talihsizliği, bu ilk isabetsiz karşılaşmayla da sınırlı değil üstelik: Yusuf'un "ikinci hayat" talebine gölge düşüren bir başka şey de egemen ahlaki yapının arzu ettiği şeye erişmesine zinhar imkân tanımaması, hepsinden önemlisi de vaktiyle koşulsuz bir huzurun yegâne güvencesi olan eldeki mevcutlarının (karısı, küçük kızı, mütevazı hayatı, yakın dostları vs.) artık kendisine yetmemeye başlaması... Oysa çok iyi bilinmektedir ki hep sahip olunandan daha fazlasının istenildiği bir hayatta mutlu olmanın da bir sınırı yoktur. Çünkü tıpkı varolmanın bir sınırı olmadığı gibi sahip olmanın da bir sınırı yoktur ve gerçekten inciticidir her ikisi de... (Direk, 2005: 12). Böyle bir yaşamsal tahayyülde, arzu, doyuma eriştirildiği oranda açtır. Profesör Yusuf'un, daha önce erişme olanağı bulduğu ruhsal erginlikten asılsız toyluğa geçişi, bu tür bir arzunun taktığı ölümcül çelmeden başka bir şey değildir. Gözlerin açık olduğu anlarda yaşanan karmaşanın bedeli, sonsuz bir körlüğün esinlediği ümitli kederden daha yakıcı bir deneyimdir. Çünkü görülecek şeylerin bir nihayeti olmadığı gibi verilecek hesabın da bir sonu yoktur... Bu yüzden de sadece *görülebilir olanı görmeyi seçen*, her şeyden önce, "aldanmayı seçen" kişidir ve aldanmanın verdiği acı, kusurlu eylemlerimiz içinde kaybolup gitmiş hakikate ilişkin iç görüyü yeniden elde etmeyi gerektirir. Bu şekilde, körlüğe giden yol ikinci kez alındığında, artık bütün güzergâhlar aydınlanmıştır! Ne günaha girmeden önce inanma yeteneğini ne de inkâra varmadan bağışlanmayı dileyebiliriz. Bu nedenle Macidi'nin kahramanı için geçerli olan, bir bakıma tüm insanlık için geçerlidir: Göz kamaştırıcı yanılsamalar evreninden karanlığın yardımıyla çıkmayı başarabilmek, "bilinmeyenin" gölgesiyle temas etmeyi gerektirir. Elbette her temastan bir ışık doğar, hem de kör edici cinsinden... Kişioğludur, gidip gelir boyuna yalpalayarak. Bu andan başlayarak yola Mevlana felsefesinin bildik düsturuyla devam edilmesi boşuna değildir nitekim: Kişi, kim ve ne olursa olsun, defalarca tövbesinden dönmüş olsa da yine ve yeniden dönüp gelebilir Tanrı'nın huzuruna çünkü her seferinde yüz çevirse de her seferinde onu yeniden kabul edecek sonsuz bir şefkat vardır ilahi kayrada. Profesör Yusuf, bu gerçeği çok iyi bildiğinden, dualarının karşılığını fazlasıyla aldığında, küçük birkaç din-dışı sapmayı kendine çok görmez. Bu nedenle metroda bir yolcunun cüzdanını sinsice aşıran delikanlıyla göz göze geldiğinde, az uzağındaki sırada birisiyle hararetli hararetli konuşurken bir yandan da baygın bakışlarla kendisini süzmeyi ihmal etmeyen aşüftenin ilgisine mazhar olduğunda ya da tezini okuması için kapısına kadar gelen güzel Peri'yi perde gerisinden gizli bir hayranlıkla seyrettiğinde, içinde bulunduğu müşküle eşlik eden tövbe bozucu ahvalin fazlasıyla farkındadır Yusuf...

Öte yandan, gözleri kapalıyken yaşadığı bitimsiz huzuru, gözleri açıkken mutlak biçimde yitiren bir insanın öyküsüdür *Söğüt Ağacı*'nda anlatılan. Gözlerin ışığına sahip olmanın Tanrısal bağışı, yasaklı yüzeylere ve cisimlere pervasızca değen

uğursuz bakış yüzünden öylesine kirletilmiştir ki kahramanın gözleri açıkken görebildiği şeylerin hesabını verememesinin azabı onun için ikinci bir körlüktür neredeyse... Ne var ki bu durum fazla uzun sürmeyecek, ebedi körlüğün erdemi, dinsel mucizelerin belirişiyle son bulacaktır. Filmin en can alıcı sahnelerinden birinde, Profesör Yusuf'un umutsuz bir çabayla peşine düştüğü esenlik, deri kaplı bir Mesnevi'yle birlikte suyun dibini boylar ve bu görüntüyü filmin ilerleyen bir yerinde kendi cüssesinden daha hacimli bir azığı yuvasına doğru sabırla sürükleyen bir karıncanın sureti tamamlar. Aynı karınca, bu kez yükünü boşaltmış olarak tekrar göründüğünde, "ikinci bir hayat" ve şansa ilişkin dilek de yerini bulmuştur artık.

Gördüklerine inanmamak görünende sadece gördüğünden başkasını gör(e)meyen "sığ" ve dahi "düz" bir "görü"nün, dünyadaki yerini tam olarak tayin edememenin dolaysız tezahürü olduğu kadar, sahip olunmayan bir içsel derinlik imasının da dışavurumudur aynı zamanda. *Beed-e Majnoon*'un başkarakteri, görmediği zamanların bağışı olarak biriktirdiği derinlik imasını, sonunda gördüğü yüzeylerin kendi varlık koşullarında yarattığı eksiklikle, sıradanlıkla ve tatminsizlikle baskılamayı deneyecek, bunu yeniden ve ikinci kez karanlığa gömülüşünün asıl nedeni olarak idrak ettiğinde de pür azamet yeniden gözlerinin içinden taşan göz çukurlarının karanlık ikliminde bulacaktır kendini... Karanlığın hüküm sürdüğü bu iklimdir belki de aydınlığa asıl anlamını veren. Ne ki kahramanımız, bu derin idrakle birlikte, tüm o ışıltılı yalanların asıl kaynağı olarak gördüğü zahiri dünyanın taştan konturlarına çarpmadan edemeyecektir. Deyim yerindeyse Yusuf'un "yeniden bulunmuş" yaşamın içindeki tenseli arayan arzulu bakışı, bir türlü kendi gerçeğinin taştan duvarını aşamayacak, ısrarla talep edilen "yeni hayat", sahip olunan gösterişsiz saadeti kaybetme pahasına, çok geçmeden öforik bir yaşantının seyircisiz gösterisine dönüşecektir. Göstereni arzuyu kışkırtmaktan ibaret olan bir sahnede, sahnelenmekte olan oyun, tek seyircisi hayal kırıklığı olan bir parodiyle son bulacaktır bu yüzden. Artık bu sonuncu durumda, sadece olup biteni, göz önünde cereyan edeni görmemek yetmez, aynı zamanda görme arzusunun yıkıcı gücünden ve büyüsünden bilinci arındırmak da gerekir; bunu, yaşamsal bütünlüğü korumak için yapmak gerekir en azından. Bunun yolu da hiç kuşkusuz, görülebilir evren mıntıkasının sınırlarını olanca gerçekçiliği ve duygusallığıyla yeniden çizmekten geçer.

"Mıntıka"nın İçi ve Dışı

İnsan, Tarkovski'nin dediği gibi adı hayat olan "Bu mıntıkada ilerlerken paramparça da olabilir" (Botz-Bornstein, 2009: 149). Macidi'nin kahramanı, daha önce kendisi için çizilmiş olan mıntıkanın sınırları dışına çıktığında "paramparça" olur! Önce karısını ve kızını, ardından da bu güvenli mıntıka dışında keşfettiği yasak güzelliğin hışmıyla bir zamanlar en ateşli söylevlerini irat ettiği körler okulunun kapısından gerisin geri çark ettiğinde, son kalan vicdani muhasebe yetisi kırıntılarını da tüketmiş olur. Deyim yerindeyse görmenin eşiği, inkârın da eşiğidir Yusuf için ve eskiden verili olanı içine alan mıntıka, artık "göze güzel ve anlamlı görünecek" hatıralardan yoksundur. İnkârı ateşleyen isyan, mıntıkanın dışını arzulamayı

doğal ve esirgenmiş bir hak olarak kodlayan bir bakıştan devralınmıştır. Gizlice fısıldanan vaatlerin çekiciliği ve aynı zamanda bin bir tedirginlikle kendini kahramanımıza sunan mıntıka, şimdi acımasız bir sınırlanmışlık ve kıstırılmışlığın dışa atılan safrasıdır. Görenin gördüğü şeyle yetinmeyerek mevcut olanın sınırlı imkânlarından duyduğu ürküntü... Asıl ontolojik açmaz tam da buradadır zaten. Çünkü bu tür bir çıkmaz, hemen her zaman gördüklerinin "görülebilir bütün her şey" olduğuna ikna edilememiş birisi için genel bir kuşkuyu tetikler. Mıntıka dışına ayarlı düşünce, kendine bundan daha iyi bir teşhirci bulamaz. Macidi, kahramanı için çizdiği mıntıkanın ona dar gelen sınırları karşısında bu sonsuz çekicilikteki teşhirle vuku bulan açmazın ardına düşürür izleyiciyi. Teşhirci ve tahripkâr bakışın sınırsız cürmüne dikkatleri çeken bu beklenmedik çağrı, her izleyiciyi, kendi içinde kurulu bulunan ezeli bir mıntıkaya daha yakından bakmaya davet eder. Herkes, kendi iç mıntıkasında, kendi yüzünden daha tanıdık olmayan bir yüzü göremez ya da şairin dediği gibi "Kimse kendisinden daha güzel değildir" (Duman, 2012: 48). Macidi'nin erişkinler dünyasının kendi erginlik ayinine gecikmiş profesörü, bu yüzden karısı Rüya'nın yüzüne baktığında onun *içini* görür ve onu "*içeri*"den görür, "*dışını*" ve "*dışarı*"dan değil. Gördüğü şeylerin bastırılmış doğallığı ve sahiciliği ise ürkütür onu. Çünkü Silverman'ın deyişiyle "birisi samimi bir arkadaşının yüzüne baktığında, paylaşılmış geçmişten bir şeyleri geri getirir" (2006: 220). Bu anlamda, karşısındakine en dolambaçlı bakışı atan kişinin asla kaçamadığı ve kaçamayacağı şey, kendi geçmişidir; o geçmişe ortak ettiği kişiler ve onlarla birlikte paylaşılmış değerlerdir. Yusuf, eski karanlık dünyasıyla girdiği hezeyan dolu o ilk hesaplaşmada, annesinin yüzünün tam ortasına doğru dimdik bir açıyla inen, üstelik mağdurluğuyla güçlendirilmiş keskin bakışlar atarken kibirden başı dönmüş birisi olarak ve -vaatkâr görme gücünün en hoyrat salvolarıyla- kendisine bahşedilmiş ikinci hayat mıntıkasının mütevazı satıhlarında yeni yaralar açmaktadır. *Göze çarptığı* ölçüde *varolanın*, göze görünmediği ölçüde derinlik kazandığı varsayılan tahayyül ve hissetme gücünü yerinden ettiği bu anda, araya pervasızca giren görüntüler, belleğin umutsuzca çözülüşünü daha da hızlandıracaktır. En sonunda geçmişin hatıralarından büsbütün kopuşa eğimlenen aradaki farkın büyümesiyle gördüklerinin kaçınılmaz sorumluluğunu üstlenmekten başka çıkar yol bulamayan insan, kendi küçük ve güvenli mıntıkasının dışındaki bir alana hapsolur ve bu geniş ve belirsizliklerle çevrili alan "suç mahalli"nin tekinsiz hayaletleriyle doludur. Burada işte o bildik dilemma yeniden boy gösterecektir: Gördüklerimizin ve görüp engel olamadıklarımızın vicdanlar yaralayan hüznü, göz yumduklarımızın[8] azabından daha şiddetli değildir.

8. Filmin 51. dakikasındaki metro sahnesinde, profesör Yusuf, yankesici gencin bir başkasının cebinde hoyratça aranan ellerini görür. Yanındaki adamın cüzdanını yavaşça ve büyük bir ustalıkla yürüten genç hırsız ile göz göze gelirler. Yusuf 'un kayıtsız ve müsamahakâr bakışlarının verdiği güvenle genç hırsız, gözlerinin içine bakarak küstahça gülümsediğinde de olup biten budur..



Beed-e Majnoon dan bir sahne: "Kasetin sardığı an"

Bununla birlikte, Macidi, film boyunca kahramanını ve onunla birlikte de biz izleyicileri tanık tuttuğu vicdani muhasebeye zemin hazırlayan birkaç uygunsuz görüntüye bakarak alelacele yargılara varacak türden bir sinemacı da değildir. Daha ziyade, sonu daha başından belli olan, uyarıcı buyrukları ezelden ebede büyük bir kesinlikle intikal eden inancın ete kemiğe bürünecek denli olgunlaşmasını bekler. Bir kez daha somutlaşacak olan şey, yeryüzünde hayatın başladığı andan beri mükemmelen kendini tekrarlayarak yeniden üreten o ezeli döngünün, "kibre kapılan insanın" haddini bildirmek ve tepesine şimşekler yağdırmak üzere hükmünü icra etmesidir. Koskoca bir hayatın kibirli yükü, bir tek karıncanın sırtındaki buğday tanesine tercüme edilebilecek ölçüde de anlaşılır bir şeydir öte yandan. Ancak bir tek farkla: Görmek, insiyaki bir yönelişle milyonlarca yıldır yükünü hep aynı azametle taşımış olan karıncayı hayranlıkla seyretmek değil, o yükü *karıncayla birlikte hissedebilmektir*! İşte tam da bu noktada, Profesör Yusuf'un kafasındaki film, gerçekten olup biteni anlamak ve idrak edebilmek için sunulan bir imkânın en somut alameti olarak geri sarar. Tıpkı Paris'teki otel odasında ameliyatını beklerken dinlediği kasetin geri sarmasının yakında onu bekleyen trajik geleceğe ilişkin bir tür işaret olması gibi Mesnevi'nin Braille alfabesi[9] üzerinden kıraat edilen sayfaları da an gelir, su dolu bahçe havuzunun diplerinden onu yeniden çağırır *içeriye*, en dibe, ta en diplerdeki iç mıntıkaya... Kendi deyimiyle "Yaradan'ın yarattığı bütün güzelliklerden mahrum kalıp da asla şikâyet etmeyen" Yusuf, o kanaatkârlık abidesi kişi, hastane koridorlarında otuz sekiz yıl aradan sonra ilk kez kendi yüzünü aynalara yansıyan biçimiyle gördüğünde de etrafı karanlık bir dünyayla çevrili olduğu onca

9. 1821'de Louis Braille tarafından geliştirilmiş olan körler alfabesine verilen isim.

yıl boyunca hayatına girmiş olan kişileri yeniden ve acı bir tecrübeyle tanımaya çalıştığında da aynı bitimsiz karabasanın ellerinde bir oyuncaktır sadece... Bir anlamda ise hem oyuncak hem de oyun sahnesinin mucidi; hem oyuncu hem de bizatihi oyunu sahneleyen kişi ve canlandırıcı olarak... Çünkü Eagleton'ın da dediği gibi hemen her zaman "kendi kendimizi geliştiren olarak, ellerimizdeki çamuruz"dur (2005: 15). Dolayısıyla bu çamurun hangi cins çamur olduğuna veyahut bileşimine ve hangi ellerde kıvam bulduğu konusuna daha yakından bakmak gerek... Bunun için de son olarak, dikkati "acemi gözler"in "keskin bakışları"na çevirmek gerek...

Acemi Gözler, Keskin Bakışlar ya da "Peri"ler ve "Rüya"lar Arasında

Söğüt Ağacı'nın kahramanı, sorumsuzluğun ve bencilliğin sınırlarını zorlayarak kötü olmayı sadece bir kere dener; o da zamansızca ve gerçekten talihsizlik dolu bir ilk karşılaşma anında kapıldığı aşk yüzünden yapar bunu. Doğrusu, Peri'de tam olarak hissettiği ya da ondan beklediği vaatkâr bir şey yoktur; Peri'nin *Mesnevi*'yi severek okuması ve ona bir araştırma nesnesi olarak eğilmesi dışında. Şu işe bakın ki aşkın gazaplı meyvesi burada da *Mesnevi*'nin inanç dolu bilgeliğinin şifa veren gücüyle dengelenir. Peri, deyim yerindeyse film boyunca adeta Mevlana'nın eseri olduğunu anladığımız deri kaplı bir kitabın ete kemiğe bürünmüş "rayiha"sı gibidir. Bir simge olarak kitaptan ve kitapla birlikte karanlığın huzur veren toprağından vazgeçildiğinde -apaçık süfli gözlerle algılanan hayatın "görünen" gücünden bir şeyler eksildiğinde- büyük bir aymazlığın hasarlı bilinciyle hareket eden gözler çok vahim bir istikamete Peri'ye doğru açılır. Ama aynı anda da eşi Rüya'ya kapanmış olur.

Şimdi hangisinden yola çıkmalı? Kelimenin ("Rüya") mecaza doygun ağzı kalabalıklığından mı, yoksa apaçık o hususi zata kaim bir emare oluşundan mı "rüya"nın? Belki de her ikisinden. Şu bir vakıadır ki Peri'nin imkânsız yakınlığı, beyne saplanmış vahim bir uğultudur Yusuf için. Dahası, onun ilk "göz açıklığı", açıkgözlüğünün en ham meyvesidir. Suçun usulca kulağımıza fısıldandığı yer de burasıdır. O, yani acemi gözlerin geçen onca yılın ağırlığıyla yorulmuş bir kalbi baştan çıkardığı an yaklaşmaktadır. Profesör Yusuf, bununla birlikte, Rüya'ya (gerçek ve mecazi olarak) her iki halde de gözlerini kapamak ister ama böyle yapmakla bitmez iş; "kör"lüğün gözler henüz sapasağlam fonksiyonlarını icra ederken vuku bulan ikinci bir düzeyiyle daha karşılaşması gerekir: Kör edici aşkın gücüdür bu! Yusuf, Peri'ye karşı duyduğu yasak ve gizli aşkla, kendi ailevi mahvına doğru neredeyse koşar adımlarla ve tapınmak için gider. Macidi, dünyayı bu denli çekici kılan şeyin, aynı zamanda onun insanda açtığı ümitsiz güzellikteki yaraların verdiği beyhude övünme duygusu olduğunun pekâlâ farkındadır. Aşkın körlüğü de böyledir; er geç beyhude bir övünçle tamamına erdirilecek bir ömrün olanca çaresizliğiyle ve ölüm/ kalım mertebesinden algılanan bir yarası... İyileşmeyen, asla iyileşmediği için de yeri doldurulmaz varlığının dayanılmaz çekiciliğiyle cakasına diyecek olmayan bir hatırası... Macidi'nin, insanı insan yapan bu ezeli hatıraya olan saygısı ancak böyle bir hatıranın yol açtığı körlüğe fazladan bir "aşk" güzellemesi yapmakla nihayete erdirilebilirdi ve evet; göz çukurları henüz itiraf edilmemiş aşkların acılarıyla doludur ve "gördüğümüz" şeyle-

rin bakışımıza kurduğu amansız tuzaklar da olmasa görmenin *akusmatik*[10] paniğine kapılıp gitmiş olduğumuzu kendi kendimize tekrar edip durmanın hiçbir anlamı yoktur. Heidegger'i bir ucundan eğerek söylersek eğer "körlüğe-doğru-olma"nın sabırlı bilincine nüfuz etmeden, gerçek anlamda *görmekten*, gördüğümüzü sahiden *görmüş* olmaktan söz etmek de zordur. Nitekim arzuda kanaatkârlığın ilk koşulu, "yokluğa-doğru-varlık"ın esinlediği hiçliği kendine mal etmeyi bilmektir. Çünkü "hiç", gerçekten de –kondurulmuş olduğu boşlukta– "var"dır ve tıpkı önemli bir eksikliğin giderilme anının tam doruğunda bir arzunun belirişi gibi tam da "gökyüzü(nün) yeryüzünün hizasından başlaması." (Nancy, 2011: 37) gibi *Beed-e Majnoon*'daki tek kısık ısıdaki aşka biçilmiş kısa ömrün defteri de yalnızca boşluklar ve noktalarla doludur... Yarı aralık duran defterin sayfaları, maşukun (Peri) belli belirsiz hayal edilip mutlak yokluğunun doğurduğu dayanılmaz boşlukta, sonunda, Rüya'nın "yeniden-bulunuşuyla" kapanacaktır. Aşka kapılan, boşluktaki kalp değildir burada; tam olarak ilk görsel dokunuşun apaçık bir yanlış anlamayla kördüğüm olduğu o ilk etkileyici ruhsal sarsıntı anında, kahramanın çok uzun sürmüş renksiz bir rüyadan koparak "oküler" bir temaşa için harekete geçmeye hazır hale gelmesidir. Aksi halde, kahramanımız, kalabalık bir metro vagonunda şehvetin beklenen o ilk karşı konulmaz çağrısıyla yüzleştiğinde, başını davetin geldiği yönden öteye çevirip utangaç bir ifadeyle gerisin geri gözlerini kaçırma gereği duymazdı. Karanlıklar içindeki upuzun ve zahmetli yaşamı boyunca belirsizlik ve bıkkınlık verici bir bekleyişin kıskacında asılı kalmış Yusuf için, "gören" gözlerin fütursuzluğa tercüme ettiği zevkler, asıl körlüğün, mutlak karanlığın, duyusal körelmişliğin de başlangıcıdır artık. Belki de görmenin sonsuz çekicilikteki uzamlarının etrafı, hep sonu bir lanete açılan kapılarla çevrilidir ve Eagleton'ın da dediği gibi belki de "hayat, onun temel anlamı konusundaki bilgisizliğimizle sürdürülen bir şeydir" (2012: 22).

Macidi'nin kahramanını kendi yazgısını karşısına almaya götüren vehme tasallut eden karanlığı hükümsüz kılan buyruğa gelince... Söz konusu buyruk, hiç kuşkusuz, Adorno'nun şu veciz ifadesinde bulur karşılığını: "Bütün insanlar varlık kudreti karşısında güçsüzlük açısından eşittir(ler)" (2011: 55). Gerçekten de ilahi varlık kudreti karşısında duyumsanan insani güçsüzlüğün tutanakları, anlattığı didaktik kıssalar bakımından çok zengindir. Çünkü hep *gördükleriyle seyahat edenler*, somutta gözle görülmeyenin gizemine kolaylıkla varamaz. Bu nedenle Macidi'nin karakteri bu zorlu sınavı geçebilme olgunluğuna sahip olduğu içindir ki ayrıca ikinci bir doğumla ödüllendirilecektir. Ödülün önemi, tam da varlığına inanmayı reddettiği şeyleri (başta karısını, kızını ve "aşktan yoksun" mütevazı hayatını) yeniden arzulama gücü bulabilmesinde yatar. Deyim yerindeyse Macidi, kahramanını yeniden "vasat"ı arzulamaya yöneltmekle "mevcudu" kabullenmenin erdemine ilişkin önemli bir ders verir. Vasatı kabullenmek, müptezel olanı değerlileştirmek, alçalmış olanı yüceltmek ya da yaşamın aşağı bir düzeyini benimsemek değil, olağan olanın içindeki olağanüstüyü ve düşseli *görebilmektir*. Hiçbir ölçütün kendisiyle kıyaslanmaksızın konumlandırılamadığı vasat, aynı zamanda ifrata götüren düşüncenin "dilemek" merdiveniyle çıkılan ilk basamağıdır. Dolayısıyla vasatı arzulanır kılmadan önce, düşseli arzulamanın olanağı yoktur...

10. Kaynağı belirsiz.

Kaynakça

ADORNO, W. Theodor (1997). *Minima Moralia*, Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları.

ADORNO, W. Theodor (2011). *Sahicilik Jargonu*, Çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Metis Yayınları.

AKTAŞ, Cihan (2005). *Şarkın Şiiri: İran Sineması*, İstanbul: Kapı Yayınları.

BOTZ-BORNSTEIN, Thorstein (2009). *Filmler ve Rüyalar*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.

DİREK, Zeynep (2005). "Sunuş", *Zaman ve Başka* içinde, Emmanuel Levinas, Çev. Özkan Gözel, İstanbul: Metis Yayınları.

DUMAN, Cihat (2012). *Kızkardeşleşmek*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

EAGLETON, Terry (2005). *Kültür Yorumları*, Çev. Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

EAGLETON, Terry (2012). *Hayatın Anlamı*, Çev. Kutlu Tunca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GHARDASHPOUR, Mesud (2006). "L'Aventure du cinéma iranien depuis la Revolution jusqu'⊠ nos jours", *La Revue de Teheran*, No: 6, Mai, 2006.

GÜRATA, Ahmet (2012). "Macidi ile Söyleşi", Altyazı Dergisi, www.altyazi.net, (Erişim tarihi: 09.09.2012).

LORANGER, Anne-Christine (2012). "Rencontre avec Majid Majidi", http://www.intercinetg.com, (Erişim tarihi:10.09.2012).

MIRESHSSAN, Mir Ahmad (2006). "Majid Majidi de 'La couleur du paradis'", *La Revue de Teheran*, No: 11, Octobre, 2006, http://www.teheran.ir/spip.php?article477, (Erişim tarihi: 12.12.2012).

NANCY, Jean-Luc (2011). *Tanrı, Adalet, Aşk, Güzellik: Dört Küçük Konferans*, Çev. Murat Erşen, İstanbul: Monokl Yayınları.

PITTMAN, Michael (2012). "Majid Majidi and Baran: Iranian Cinematic Poetics and the Spiritual Poverty of Rumi", *Journal of Religion & Film*: Vol. 15: Issue: 2, Article 4, Çev. Nihat Nuyan.

SARTORI, Giovanni (2006). *Görmenin İktidarı*, Çev. Gül Batuş, Bahar Ulukan, İstanbul: Karakutu Yayınları.

SILVERMAN, Kaja (2006). *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bababağı Cüzamhanesi'nden Dünyaya Kapı Açan El: Fûruğ Ferruhzad

Derya Önder

"Kimse hiç kimse gibi değil."
Fûruğ Ferruhzad

1935-1967 arasında yaşamış olan Fûruğ Ferruhzad, modern İran şiirinin en önemli figürlerinden birisidir. Gerek sıra dışı yaşamıyla bir kadın olarak gerek modern şiirin öncülerinden birisi olması açısından etkileri günümüzde de hâlâ devam etmektedir. 32 yıllık yaşamına sadece şiiri değil, nerdeyse sanatın tüm alanlarına yönelik bir ilgiyi sığdırmış; resimle, tiyatroyla, sinemayla ilgilenmiş; oyunculuk ve yönetmenlik yapmıştır. Yaşadığı dönemin İran'ında siyasi anlamda olup bitenlere ilgisiz kalmamış, hem kişiliğiyle hem de yaşamsal faaliyetleriyle eleştirilerini ortaya koymuş, eserlerine yansıtmıştır.

Klasik şiirle modern şiirin kesişme noktasına denk düşen bir dönemde yaşaması; ilişkili olduğu kişilerin dönemin en önemli şairleri olması ve şüphesiz hem sinemacı hem de önemli bir öykü yazarı olan İbrahim Gülistan'la tanışması, onun varlık ve şiir dünyasının şekillenmesinde ciddi katkılar sağlamıştır.

Fûruğ ve Dönemi

Fûruğ'un yaşadığı dönem Pehlevi dönemidir. Meşrutiyet döneminin ardından ordu destekli bir askeri darbeyle 1926'da kendisini şah, oğlu Muhammed Rıza'yı da veliahtı ilan eden Pehlevi hanedanı Rıza Şah'ın adıyla anılan bu dönem kesintilere uğrasa da 1979 İslam Devrimi'ne kadar sürer. 1908'den itibaren uluslararası düzeyde ithal ettiği ürünlere karşılık petrol üretme rolünü üstlenen İran'ın küresel kapitalizme dâhil olma ve batıyla yakın ilişkilere girme süreci de böylece başlamış olur. Petrol temelli bir ekonomiye bağlılık, ülke ekonomisini olumlu düzeyde etkileyecek sınıfsal bir oluşumun önünü kestiği gibi demokratik kurumların oluşmasını da engeller. Bu siyasi çizgi, bir yanıyla da "Batı modernliği" ve "İslam geleneği" olarak bölünmeye yol açar (Dabaşi, 2008).

Rıza Şah'ın saltanat sürdüğü 1921-1941 yılları petrol sanayisinin yükselişiyle beraber nüfus artışına, hızlı bir kentleşmeye, modern bir ulus-devlet oluşumuna zemin hazırlar. Modernist roman, tiyatro, şiir ve sinemanın yükselişi de bu döneme denk düşer. Muhammed Ali Cemalzade'nin yazdığı 1921'de Berlin'de yayımlanan ilk modern Farsça roman (*Bir Varmış Bir Yokmuş*, 1921), Nima Yuşic'in yazdığı,

klasik vezin kalıplarını kırmaya yönelik bir yapıya sahip olan *Efsane* adlı şiir kitabı (1922), Ovans Ogansyan'ın çektiği, 1931'de gösterimi yapılan ilk uzun metraj (sessiz) film *Abi ve Rabi* ve Ardeşir İrani'nin çektiği ilk uzun metraj sesli film *Lor Kızı*, ilk ve izinden gidilecek örnekler olarak önemli yer tutar. Dönemin yazar ve sanatçıları, hem kırmaya çalıştığı yapılar hem de siyasi gelişmelere yönelik tepki ve tutumuyla "entelektüeller" olarak da görülür. Pehlevi döneminin ilk on yılında, Sadık Hidayet *Kör Baykuş* adlı romanıyla modernist romanı inşa ederken bir yandan da güçlü ironisiyle modern tasarımların altında yatan şiddeti ifşa eder (Dabaşi, 2008).

Farsça yazan ve şiirin akışını değiştiren Nima Yuşic, şiirleri ve oluşturduğu teorilerle kendisinden sonra gelecek şairleri ciddi biçimde etkileyecek ve özgürlükçü muhalif yapısıyla Mehdi Ahavan Sales, Ahmed Şamlu, Fûruğ Ferruhzad, Sohrab Sepehri ve İsmail Hoyi gibi şairlerin ana güzergâhını da belirleyecektir. Fûruğ Ferruhzad da 1950'lerde böyle bir iklimin havasını soluyarak şiir yazmaya başlar ve bütün bu olup bitenlerin ekseninde bir birey olarak döneme damgasını vurur.



Kalabalık bir ailede, albay bir baba ile ev hanımı bir annenin üçüncü çocuğu olarak 5 Ocak 1935'te Tahran'da doğar. Ekonomik anlamda yoksul bir aile olmamasına rağmen, albay babanın ev ortamına yansıtmaktan çekinmediği disiplin, Fûruğ dâhil, evin bütün çocuklarının kişilik yapısında ve hayata bakışlarında etkili olacaktır. Örneğin daha küçük yaşlarda çocuklar kendi harçlığını çıkarmak için eski gazetelerden kese kâğıdı yapmayı öğrenir. Babanın istediği aslında onların para kazanması değil, çalışmaya alışmalarını, yaşamlarını kendileri idame ettirebilecek şekilde bir yatkınlığa şimdiden sahip olmalarını sağlamaktır.

Ferruhzadların evi kitaba aşina olunan bir evdir. Bir tür askeri disipline rağmen, Albay Ferruhzad okumaya düşkün, çocuklarının da bu yönde eğilimleri olmasını isteyen bir adamdır. Fûruğ'un kâğıda kaleme, okumaya olan düşkünlüğünün başlangıç noktası bu zaman dilimlerine rahatlıkla bağlanabilir. Kardeşlerinden daha yaramaz, çoğu kez kendisine söylenenlerin aksini yapmaya her zaman daha meyillidir. Anne Ferruhzad'ın ilk ağızdan anlattıklarına göre, evin içinde her türlü yaramazlığın başı olduğu gibi kardeşlerini de bu yönde kışkırtmaktan, küçük çaplı haylazlıkları organize etmekten çekinmez: Kendisinden bir yaş büyük olan Puran, daha küçük olan Feridun,[1] Emir Mesud ve Gloria. Ama her zaman kendisini en yakın hissettiği kardeşleri Puran ve Feridun'dur.

1. Fûruğ'dan üç yaş küçük olan Feridun müzikle uğraşıyor ve radyoda program yapıyordu. Politik görüşleri nedeniyle yaşadığı Almanya'da 1992'de bir cinayete kurban gitti.



Evlerinin balkonundan mahalledeki erkek çocuklarla yarış edercesine bahçeye işeyecek kadar da kendisini diğer cinsle eşit görür, daha o yaşlarda bile. Ferruhzad ailesinin ortanca çocuğu olan Fûruğ'un diğer kardeşlerinden farklı olarak yazıya, şiire olan eğilimi de daha o zamanlarda belirgindir. Kendi kendine gizli gizli şiirler karalar. Elbette baba Ferruhzad için bu kabul edilebilir bir durum değildir. Çocuklarını çok seven ama bu sevgiyi onlara dokunarak, yakın ilgi göstererek yansıtamayan bütün ebeveynler gibi onun da çocuklarıyla arasında korkuyla çekinmenin sınırları arasında yükselen bir duvar vardır. Anne Ferruhzad her zaman daha şefkatli, sevgi dolu olmasına rağmen, babanın aşılamayan gölgesinde çocuklardan taraf olsa da akışın yönünü değiştirecek bir güce sahip değildir. Zaten ilerleyen dönemlerde Albay Ferruhzad'ın eski eşi konumuna düşecek, annenin uzağında kalan çocuklar için bu olay hem bir kırılma noktası olacak hem de babaya yönelik ayrı bir soğukluk üretecektir.



İçinde bambaşka duyguların boy gösterdiğinin, farklı şeyler yapma, uğraşlar edinme arzusunun çoktan farkına varan Fûruğ için bu dönemde ev, hızla ve hangi şekilde olursa olsun kurtulunması gereken bir yer konumundadır. Uzak akrabalardan birisi olan ve Fûruğ'la arasında oldukça yaş farkı bulunan Perviz Şapur'un onunla evlenme isteği, Fûruğ'a, kanat açıp uçmak istediği bu ev kalesinden kurtulmanın bir yolu gibi görünür. Yaş farkından dolayı annesi karşı çıksa da babası bu evliliğe çok sıcak bakmasa da Fûruğ'un "Ben âşık oldum evlenmek istiyorum, rıza göstermezseniz kaçarım" şeklindeki ayak diremeleri ailenin de çaresiz bir şekilde bu işe tamam demesiyle sonuçlanır. Fûruğ o zaman 16 yaşındadır. 1954'te Fûruğ ve Perviz evlenirler. Perviz'in işlerinden dolayı bundan sonra yaşayacakları yer Ahvaz olacaktır. İlk zamanlar evden kurtulmuş olmanın sevinciyle gerçeklik fark edilemese de bir yılın sonunda dünyaya getirdiği ve yaşamı boyunca çoğu kez hiç göremeyeceği ya da uzaktan izlemek zorunda kalacağı oğlu Kamyar'ın doğumuyla belki biraz da çocukluktan yetişkinliğe doğru hızla ilerlerken aile evindekinden çok daha farklı bir mutsuzluğa ve huzursuzluğa sürüklenir. Perviz Şapur, bir insan olarak iyi bir adam ve çevresinde saygın bir kişilik olarak tanınsa da iki ruhun karşılıklı rüzgârında yaprak kımıldamamaktır. Fûruğ'un kararlı yapısını iyi bilen Perviz, onun ayrılık isteğine belki karşı koymaz ama bu arzunun bir bedeli olarak ona

verebileceği en büyük cezayı verir ve oğlunu ondan ayırır. Üstelik Şapur'un ailesi bu konuda çok daha katı ve geleneksel bir yaklaşıma sahiptir, Fûruğ'un onu görmesine bile izin verilmez. Fûruğ çoğu kez okul çıkışlarına giderek oğlunu uzaktan izler. Fûruğ'un yaşamındaki en önemli kırılma noktalarından birisi de oğlundan ayrı düşmesidir. Bu noktada şair Fûruğ, anne Fûruğ'u alt etmiş ve şüphesiz bu durum, çevresindeki pek çok kişi tarafından anlaşılmamış, ona eleştirel bir gözle bakılmasına neden olmuştur.

Fûruğ dokuzuncu sınıfa kadar okuduktan sonra, on beş yaşındayken Kemal'ülmülk Teknik Okulu'nda terzilik ve resim dersleri alır, bir yandan da şiir yazmaktadır. İlk şiiri "Günah", "Günah işledim hazla dolu bir günah/ Titreyen, mest bir bedenin yanında/ Ey Tanrım ne yaptım bilmiyorum ben/ O sessiz karanlık inzivada" (Fûruğ, 2012: 37) gibi dizeler içerir. Bir kadının aşka ve kendi hissettiklerine bakışının bu otosansürsüz yansıması elbette çok büyük tepkilere yol açar. Bu şiirin yayımlanması ile ilgili görüştüğü ilk kişi şair Feridun Moşiri'dir. Moşiri, Fûruğ'u ilk gördüğü anı şöyle anlatır:

> "Fûruğ Ferruhzad'ın derginin ofisine geldiğini hayal meyal hatırlıyorum. O günlerde Abadan'dan Tahran'a yeni dönmüştü. Kendisini biraz yabancı hissediyordu. Saçları dağılmıştı ve elleri mürekkepliydi. Sanki ellerinde bir dolmakalem parçalanmış ve mürekkebi bulaşmıştı. Beni arıyordu ve 'Moşiri nerede?' diye soruyordu. Yol gösterdiler. Odama geldi, selam verdi ve olduğu yerde durdu. Buyur ettim, oturdu. Onun için çay getirmelerini söyledim, konuşmaya başladı. Yanında üç tane şiir getirmişti. İlk kez yayımlanması için onlardan birisini seçtim. (...) O şiir 'Günah' şiiriydi. Benim için çok şaşırtıcıydı. Karşımda oturan kişi bir genç kızdan çok yetişkin bir kadını andırıyordu."

Gelebilecek tüm tepkilere rağmen, şiirin dış yüzeyini kaplayan erotizmin altında yatan şiir nüvesini fark eden Moşiri, mürekkep bulaşmış parmaklarıyla karşısında duran bu genç şairin şiirini *Ruşenfikr* dergisinde yayımlamaya karar verir. Fûruğ için zor zamanların başlangıcı olan bu ilk şiir, aynı zamanda yaşamında şiirin perçinlenişi demektir.

Perviz Şapur'dan ayrıldıktan sonra 1955'te kırk dört şiir içeren ilk kitabı *Esir* yayımlanır. Aynı yıl kısa süreli psikolojik rahatsızlıklar yaşar. Kendisini daha iyi hissedebilmek ve bu ortamdan uzaklaşabilmek için dokuz aylığına ilk kez yurtdışına çıkar ve Almanya'daki kardeşi Feridun'un yanına gider. Sene 1956'dır. Yirmi beş şiirden oluşan ikinci şiir kitabı *Duvar* da bu yıl yayımlanır. Orada kaldığı süre boyunca Almancaya ve Alman şiirine ilgi duyar. Almanca bilgisi bu şiirleri tam olarak anlamasına ve çevirmesine yetmese de Feridun'un Almanca bilgisi ile kendisinin şiir bilgisini birleştirerek sevdiği Alman şairlerin şiirlerinden bir güldeste oluşturmak ister. Feridun da bu konuda elinden geleni yapacaktır. Ama Fûruğ'un ani bir kararla Tahran'a dönüşüyle bu çalışma yarım kalır. Fûruğ, İran'a döndüğünde kardeşi Feridun'a "tozlu topraklı olsa da benim yerim Tahran sokakları." diye yazacaktır.

Hem bedenen hem de ruhen özgürlük arayışı peşindeki Fûruğ, her şeye ilgi duyuyor ama kendi üretimlerini oluştururken bunu herhangi bir akımın ya da düşüncenin tesiri altında kalmadan yapıyordu. İnsanın ilerleyen bir varlık olduğuna inanıyordu. Bu yüzden de ideolojiler benzeri, insanı hep aynı yönde, aynı şekilde düşünmeye iten kalıplardan uzak durmaya çalışıyordu. Belki de onu sürekli hareket ettiren şey, kendi hayatındaki kapanmayacağını düşündüğü bazı boşlukların farkındalığıydı. Yaşadığı toplumla sürekli çatışma halinde olmak onu sıkıntılı durumlara itse de varlık alanına kimsenin müdahale etmesine izin vermeyişi, ona özgürleşmenin yolunu açmış oldu. Fûruğ'un şiire ve sanatçıya bakışında, aşırıya kaçmaksızın kendi değerlerine, geleneğine sahip çıkmak ama bu değerlerin ve geleneklerin değişmesi gerektiği durumlarda da ayak dirememe düşüncesi vardı. Bu nedenle gözü ve kalbi her zaman dış dünyaya açıktı. Ona göre, temel değerler denilebilecek kavramlar uğruna mücadele etmek gerekiyordu, belli kimselerin politik arzuları doğrultusunda değil. Hem şiirlerinde hem de sinemayla ilgili çalışmalarında rahatlıkla görülebileceği gibi belki bugünkü anlamda politik diyebileceğimiz bir kaygı taşımıyordu ama insan olmanın getirdiği tüm hak ve özgürlüklerin kullanılmasına karşı çıkanların, insanların farklı yaşama arzularına ket vurmak isteyenlerin her zaman karşısındaydı.

Fûruğ'a göre bir şair, yaşamını ve şiirlerini birbirinden ayıramazdı. Kendisinin de pek çok şiirinde de bu izler ortaya konduğu gibi onun ebedi sevgilisi şiirdi. Kısa süren bu hayatın bütününe bakıldığında da her noktasına nüfuz etmiş, ona önemli kararlar aldırmış, yön tayin etmiş olan şeyin şiir olduğu görülür. Eğer yaşamın ona sunduğu şeyleri olduğu gibi kabul eden, kaderci bir yapıya sahip olsaydı, evliliğini sürdürür, oğlundan ayrı kalmaz, gerilimi ve çatışmayı bir parçasıymış gibi sürekli taşıması gerekmez, sıradan birisi olarak belki de çok daha uzun ve "huzurlu" bir yaşam sürebilirdi. Ama o tercihleri konusunda tereddüt ya da pişmanlık yaşamaktansa olası tüm bedellerine rağmen inandığı bir yaşamı seçti. Yazdığı şiirlere yönelik gelen ağır eleştiriler, eşinden ayrılması, oğlundan uzak kalışı, ilerleyen dönemlerde İbrahim Gülistan'la yaşadığı ilişkinin yarattığı psikolojik baskılar, kısa süreli klinik günleri bu bedellerden bazılarıydı. Her şeyin fazlasıyla yoğun yaşandığı ve aynı yoğunlukla şiire aktarıldığı noktada Fûruğ'un zaman zaman bu ağırlığı taşıyamadığını, kimi zaman durgun bir dönem geçirdiğini, kimi zaman ise psikolojik destek aldığını biliyoruz. Bu iniş çıkışları yaşamın doğasına ait görerek yerli yerine koyabilen bu yapı, her şeye rağmen üretmeye ara vermedi. Şiir yazan bir özne olarak o döneme kadar görülenin aksine, kadın kimliğini gizlemeyi, onu şiirinin dışında tutmayı reddetti. Yanı sıra, daha önce de söz ettiğimiz gibi benliğinin henüz el değmemiş yerlerine büyük bir cesaretle dokunmayı bildi ve bundan hoşnutluk duydu. Çünkü bu, kendisini gerçekleştirmesinin yegâne yoluydu.

Fûruğ'un kişisel seyrinde göze çarpan en önemli şeylerden birisi de iç dünyasına kapandığı zamanlar etrafına yüksek duvarlar örse de farklı sanat dallarından pek çok sanatçıyla kurduğu düzenli ilişkilerdir. Öyle ki tıpkı eski dönemlerde Avrupa'da görülen salon toplantıları gibi Fûruğ da kendi evinde düzenli olarak her Cuma, arkadaşlarını ve dostlarını bir araya getiriyordu. Aralarında sinemacılar, şairler,

ressamlar ve oyuncuların olduğu bu topluluk daha çok birbirini tanıyan insanlar ve yakın dostlardan oluşuyordu. Bu toplantılara en sık katılım gösterenler arasında Yedullah Royayi, Feridun Rahnema, Ahmed Rıza Ahmedi, Sohrab Sepehri, Feride Ferjam gibi isimler ve Fûruğ'un kız kardeşleri yer alıyordu.

İlk üç kitabı boyunca şiirlerinde karşılaştığımız Fûruğ karakteri, çok daha duygusal, kırılgan, taşıdığı acıları şiirine çok daha fazla yansıtan bir yapıdadır. Ne var ki kitabın adının da bu anlamda manidar olduğu gibi 1964'te yayımlanan *Yeniden Doğuş* isimli dördüncü kitabı neredeyse Fûruğ'un hayatını ikiye bölen bir çizgi oluşturur. *Yeniden Doğuş*'un yayımlanmasıyla beraber, kendi şiirine ve yaşamına dönüp farklı şekilde bakabilmiş, önceki kitaplarını inkâr etmemiş ama onların ötesine geçtiğinin kendisi de farkına varmıştır.

Fûruğ'la ilgili yapılan eleştirilerden birisi de onun yeterince politik olmadığıdır. Ancak Fûruğ her zaman yaşadığı dünyayla, koşullarla, ülkesinde olup bitenlerle ilgilenmiştir. Özellikle de son iki kitabı (*Yeniden Doğuş*, *İnanalım Soğuk Bir Mevsimin Başlangıcına*) hem bu ilginin doğrudan yansımalarını içerir hem de Fûruğ'un birey olarak çağdaş insanın, toplumun sorunlarına daha farklı bir gözle bakmaya başladığı zamanlara denk düşer.

Örneğin, 1963'te UNESCO'nun Fûruğ hakkında 30 dakikalık bir film yapmasının ardından, İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci onunla röportaj yapmak üzere Tahran'a geldiğinde, görüşme sırasında Fûruğ, o döneme denk gelen bazı haksız siyasi mahkûmiyetlerin önlenmesi için Bertolucci'yi de durumdan haberdar eder ve ondan destek ister. Bu destek işe yarar ve böylece uzun süreli mahkûmiyetlerin önüne geçilmiş olur. Bu olay da Fûruğ'un yaşadığı dünyada olup bitenlere karşı hiçbir zaman kayıtsız kalmadığının göstergelerinden birisidir. Benzer şekilde, arabasıyla üniversite civarından geçerken polisle çatışmaya giren birkaç öğrenciyi arabasına alarak onların kaçmasına yardımcı olmuş, hatta bir gece gözaltında bile kalmıştır.

Fûruğ'la ilgili gözden kaçırılan en önemli şeylerden birisi de beş kitap ve sinema eserlerinin sığdığı; buraya kadar ve sonrasında bahsedeceğimiz tüm trajik kayıpların gerçekleştiği bu hayatın hepi topu 32 yıl sürmüş olmasıdır. Son kitabı *İnanalım Soğuk Bir Mevsimin Başlangıcına*'nın ölümünden sonra yayımlanmasıyla Fûruğ'un şiir külliyatı tamamlanmış olur.

İbrahim Gülistan ile Tanışması



Üçüncü kitabı *İsyan*, 1958'de yayımlandığında Fûruğ henüz tanınmış bir şair değildir. İbrahim Gülistan'la Fûruğ'un tanışması da aynı yıl, Gülistan'ın sahibi olduğu Tahran'daki Gülistan Film Stüdyosu'nda olur. Gülistan, telefonlara bakacak az buçuk sinemaya ilgi duyan birini ararken bir sabah Gülistan'ın bir arkadaşı yanında genç bir kadınla stüdyoya gelir. Arkadaşı,

genç kadının şair olduğunu söyler. Gülistan kadına sinemadan anlayıp anlamadığını sorar, genç kadın bir şey bilmediğini söyler. Yine de yazışmalar, telefonlar ve ofis içi işlerin organizasyonuyla ilgilenmek üzere Fûruğ işe alınır. Fûruğ'un 1967'deki ölümüne dek değişik yakınlık dereceleri ve fasılalarla devam edecek olan Fûruğ-Gülistan ilişkisi böylece başlamış olur. Gülistan'la tanıştığı dönemde ilk kitabı *Tutsak*'ı (1952) yayımlamış olan Fûruğ için bu tanışma, hem şiirinde yeni bir eşik atlamasına hem de sinemayı keşfetmesine neden olacaktır.

İbrahim Gülistan, sinema yapımcısı olmasının yanı sıra, modern İran öykücülüğünün de önemli isimlerinden biridir. Fûruğ'un Gülistan Film Stüdyosu'nda başlayan bu küçük iş macerası, giderek onun sinemaya duyduğu ilginin aşikârlığını fark eden Gülistan'ın Fûruğ'a sinemayla ilgili ufak tefek işler de vermesiyle tam anlamıyla başlamış olur. Gülistan'ın çektiği filmlerde oyuncu ve dublör olarak yer alan Perviz Behram'ın *Deniz* filmiyle ilgili anlattıkları ilginçtir.[2] Sadık Çubek'in "Deniz Neden Fırtınalıydı?" adlı öyküsünden yola çıkarak İbrahim Gülistan tarafından senaryolaştırılan *Deniz* filminde Fûruğ oyuncu olarak rol alır. Perviz Behram da oyunculardan biridir. Behram ve Fûruğ, filmin başrollerini paylaşır. 1962'de çalışılmaya başlanan bu film, nedenleri tam olarak belirtilmeksizin Gülistan tarafından rafa kaldırılmıştır. Çekilmiş sahnelerin bile izine rastlanmaz. Aynı dönemde Gülistan Film, dublaj hizmeti de vermektedir. *Deniz* filmi, Bergman'ın *Yedinci Mühür* filmi için dublaj çalışmaları yapıldığı dönemle aynı zamana denk gelir. Ne var ki dublajı tamamlanmasına rağmen bu filmin de gösterimi yapılmamıştır. *Deniz* filminin çekimleri sırasında rol gereği, bir sahnede Perviz Behram'ın kızarak Fûruğ'a tokat atması gerekmektedir. İlk çekim yapılmasına rağmen Gülistan çekilen kısımdan memnun kalmadığı için bu sahne tekrar çekilir. Behram'ın deyişiyle rol gereği Fûruğ'a attığı tokatlar o kadar hafif de değildir. Buna rağmen yönetmen Gülistan'ın isteği üzerine, bu tokat atma sahnesi tam altmış kez yinelenir. Başka bir sahnede tokat atma sırası Fûruğ'a geçmiştir ama bu sahne de bir önceki tokat sahnesini aratmayacak şekilde çok defa tekrarlanır.

Bu arada *Yedinci Mühür*'den söz etmişken o dönem Dublaj Müdürlüğü adı verilen bir yere yapılan müracaatla belli filmler için dublaj çalışması yapılmaktadır. Fûruğ, İtalya seyahati sırasında dublaj yapmış ve bu konuda bir tecrübe edinmiştir. Gülistan Film, bu müdürlüğe *Yedinci Mühür*'ün dublajını yapma talebiyle müracaat eder ve Fûruğ da bu çalışmada yer alır. Belki Fûruğ'un Bergman filmlerine olan sevgisi de bu dönemde oluşmuştur.

Şiir-Sinema İlişkisi

Fûruğ'un bakış açısıyla sinema, "görüntülerin diliyle konuşmak"tır. Bu yüzden de şiirden sinemaya geçerken onun şiiriyle sineması arasında keskin bir kopuşa rastlanmaz. Fûruğ'un zihninde görüntüler ve sözcükler aynı şeyi başka türlü anlatabilmenin etkileri ve izleri farklı olan kendine has anlatım araçlarıdır. Kaldı ki şeylerin araçlar yoluyla sanata aktarılması sadece Fûruğ'un değil, dönemin diğer

2. Naser Saffarian, *Âyeha-yi Âh -Nagofteha-yi ez zendegi Forugh Farrukhzad*, Ruznegar, Tehran, 2012 (*Ah Ayetleri, Fûruğ Ferruhzad Hakkında Söylenmemiş Sözler*, Çev. Derya Önder (devam eden çeviri).

sanatçı ve aydınlarının da benimsediği bir tarzdır. Esas olan, söylenmek istenen şeydir ve buna uygun hareket alanını ve zemini oluşturabilecek her türlü araç, tek kısıtlama ölçüsü sanatın kendi sınırları olmak üzere, kullanılabilir. Bir sinema eserini düşünürken, bir şiirin yapısını kurar gibi hareket eder. Fûruğ şiirinin karakteristik özelliklerinden olan yoğunluk, aynı oranda kimi zaman flu bırakılmış yerler, kararlılık anlarının yanı sıra tereddüt durakları da sinemaya taşınabilir özelliklerdir. Modern İran sinemasında belgesel sinemanın önemli örneklerinden birisi olarak kabul edilen *Ev Karadır*'ı da (Khaneh Siah Ast, 1963) bu anlamda Fûruğ Ferruhzad'ın yazdığı "kara" bir şiir olarak görmek mümkündür.

İran şiirinin yaşayan en önemli şairlerinden birisi olan 1927 doğumlu Simin Behbahani, Fûruğ'un şiirinde görülen sinematografik izler hakkında şunları söyler:

> "(...) Çok basit meselelere dikkat çekmesi Fûruğ şiirinin en önemli özelliklerinden birisidir ve burada önemli olan şey, bu basit şeylerin Fûruğ'un eserlerinde şiire dönüşmesidir. Bir insanın gündelik şeyleri ve yaşamın ayrıntılarını algılayarak şiire aktarması çok zor bir şeydir. (...) Fûruğ'un şiirinde dikkati çeken önemli bir yan da sinemayla ilgili çalışmalarının etkisidir. Bir bahçeye girdiğinizde, bakışınızı bir gülün üstüne, bir kuşa, bir bitkiye çevirirsiniz ve onlardan yansımalar alırsınız. Siz bu kuştan, o gülden ve o bitkiden tek tek ve ayrı ayrı etkilenirsiniz. Fakat bu yansımalar bir yandan da bahçenin bütününü resmeder. Ferruhzad'ın çalışmaları da böyledir. Fûruğ, İbrahim Gülistan'la birlikteyken, çağdaş ve nitelikli bir yazarla tanışıp dost olduğunda ve onun etkisiyle sinemaya başladığında, şiiri de sinemadan etkilenmiştir. Çoğunlukla şiirlerinde bir ressam ya da bir yönetmenin bakışına sahiptir ve yaşamın çeşitli alanlarına yönelir. Şiirinin bütün atmosferini bu görüntüler toplamıyla oluşturur. Bildiğiniz gibi bir kadının yaşamdan aldıklarını filesine koyduğunu söyler[3] ya da uçurtmasıyla sokakta oynayan bir çocuk, havuzdaki balıklar veya bunun gibi şeylerden bahseder. Dikkatlice baktığınızda, onun görünmez bir iplikle ve zarifçe bunları birbirine bağladığını fark edersiniz ve bunu öyle bir şekilde yapar ki siz dipteki o kırılmışlığa ulaşamazsınız. Peyderpey sıraladığı görüntüleri, yaşamdaki ardışık olaylar gibi algılaması ve bunun taşıyıcısı olan sözcükler, Fûruğ şiirinin renkli ve olaylarla dolu dünyasını oluşturur."[4]

Simin Behbahani'nin Fûruğ şiirinin bir özelliği olarak altını çizdiği "gündelik ve basit şeyleri" sanat alanına aktarabilmek, İran sineması dediğimizde bugün zihnimizde oluşan yapıya da denk düşer ve genel olarak karakteristik bir yapı oluşturur. Gerçekten de özellikle sermaye ve efekt ağırlıklı, vitrinde son derece gösterişli duran Batı, daha çok da Hollywood prodüksiyonlarına oranla İran sineması son derece minimalist bir yapıya sahiptir. Bu minimalizm hem bütçe hem prodüksiyon hem de içerik anlamında birbirini tamamlayıcıdır. Batılı bir yönetmenin ya da sinema seyircisinin "Bunun da filmi mi olur?" diyebileceği noktada İran sineması genişliği değil, derinliği tercih eder. Belki doğrudan sansür ya da uzantılarının etkisiyle her şeyi konu edinememenin getirdiği sınırlılık da yaratıcılığı başka bir noktadan teşvik eder ve böylece incelmiş bir sinema zevkine hitap edecek çalışmalar ortaya çıkar.

Fûruğ ile *Ev Karadır* arasındaki ilişkide de görülebileceği üzere, edebiyat ve sinemanın iç içeliği İran sinemasının bir başka özelliğidir. Neredeyse tüm evlerde kut-

3. "Hayat belki/ bir kadının her gün filesiyle geçtiği uzun bir caddedir." "Yeniden Doğuş" şiiri, *Yeryüzü Ayetleri*, Fûruğ Ferruhzad, Farsçadan Çev. Makbule Aras, 2. Baskı, Can Yayınları, İstanbul, 2012.
4. *Ah Ayetleri, Fûruğ Ferruhzad Hakkında Söylenmemiş Sözler...*

sal kitap muamelesi gören *Hafız Divanı*, hemen hemen her kişinin ezberindeki birkaç beyit ile şiir zaten çoktan hayata nüfuz etmiştir ve İran sineması sözün kıymetini bildiği gibi onun nimetlerinden de fazlasıyla yararlanır.

Ev Karadır'ın Hikâyesi

Fûruğ, 1959'da hem dil hem de sinema eğitimi için İngiltere'ye gider. Döndüğünde ilk belgesel film deneyimini, İbrahim Gülistan'ın yaptığı *Bir Ateş* filmiyle yaşar. Film, Ahvaz yakınlarındaki bir petrol kuyusunda çıkan yangınla ilgilidir. Aynı yıl Kuzistan'a gider. Bazen oyuncu, bazen yönetmen, bazen de asistan olarak ya da senaryo yazımında filmlerde çalışır. Ardından, 1961'de *Su ve Isının* yapımında yer alır. Yine bir Gülistan projesi olan, İngiliz yönetmen Elen Pindari'nin yönettiği *Dalga, Mercan, Ateş*in senaryosunu yazar. Bir sonraki yılın yazında ise daha önce bahsettiğimiz, hiçbir zaman tamamlanmayan ve oyuncu olarak rol aldığı *Deniz* filmi gündemdedir.

1962'ye gelindiğinde ortaya çok farklı bir proje çıkar. Cüzamlılar Derneği Başkanı Dr. Raci, İbrahim Gülistan'a cüzamlılarla ilgili bir film yapmak isteyip istemediğini sorar. Soruya olumlu yanıt veren Gülistan, bu projenin gerçekleştirilmesini Fûruğ'a önerir. Sinemayla olan ilişkisinde küçük roller alarak oyunculuk yapmaktan çok da mutlu olmayan ve bu kadarıyla yetinmek istemeyen Fûruğ, bu öneriye sıcak bakar. Öncelikle bir keşif gezisi yapmak üzere tek başına Tebriz yakınlarındaki Bababağı Cüzamlılar Evi'ne gider. Bababağı Cüzamlılar Evi, Rıza Şah'la evliliğinden kısa bir süre sonra, cüzam ve cüzamlılarla ilgili sorunları fark eden Farah Pehlevi'nin arzusuyla yaptırılmıştır. İran'ın ilk cüzam kolonisi olan Babakhi Raji, sadece tedavi amaçlı değil aynı zamanda cüzamlılar için sosyal bir ortam oluşturulmak üzere de kurgulanmış bağımsız bir köy gibidir. Hastaların sağlıklı çocukları da onlarla birlikte kalmaktadır. Ama hiçbir şey, bu cüzamlı insanların bir şekilde "normal" dünyadan tecrit edildiğinin ya da bu haliyle "izole edilmiş" olduğunun üstünü örtmez.

Fûruğ, ikinci kez Bababağı'na gidişinde artık yalnız değildir. Filmin görsel yönetmeni olarak Gülistan Film tarafından Süleyman Minasiyan tayin edilir. Minasiyan ve Fûruğ çekimler boyunca, hangi merceklerin kullanılacağına ya da kameranın yerinin tespitine kadar her türlü konuda ortak karar verir. Ne Fûruğ'un ne de Minasiyan'ın karşılıklı dayatmacı bir tavrına rastlanır.

Gülistan Film Stüdyosu yönetmenlerinden Emir Kerari'yle yapılan bir söyleşiden *Ev Karadır*'ın yapım hikâyesine dair doğrudan bazı bilgiler edinmek mümkün:

> "Tebriz'e gittik ve bir süre sonra da etrafı Tebriz Dağları'yla çevrili 'Bababağı Cüzamlılar Dinlenme Evi'ne. Bir araba bizi bıraktı ve gitti. Çok sevdiğim Mahmud Hengeval'e dedim ki: 'Bu araba gittiğine göre bu gece burada kalmamız gerekecek.' O zaman daha kaç gece orada kalacağımızı bilmiyordum. O güne dek hiç Cüzamlılarla karşılaşmamıştık ve şimdi bir süre onlarla yaşamamız gerekiyordu. Gidip Dinlenme Evi'ne girdik, yüzlerini gördük, etrafa baktık; cüzamlıların nasıl yaşadığını öğrendik. Dinlenme Evi'nin müdürü her işini bir mendille görüyordu. Mesela odasının kapısını bir mendille açıyor ve sonra onu fırlatıp atıyordu. Ama Doktorlar Heyeti tarafından oraya süresiz olarak gönderilen üç Fransız doktor, endişeleri-

mizi dindirip bizim açımızdan bir tehlike olmadığını ve cüzamın bu yolla bulaşan bir hastalık olmadığını belirtti. Hatta bize, cüzamlıların çocuklarına baktığımızda onların sağlıklı olduğunu görebileceğimizi söylediler ve biz onların yedi sekiz yaşlarındaki çocuklarının sağlıklı olduğunu ve sürekli doktor kontrolünden geçtiğini gördük. Kısaca doktorların bize bu konuda güven vermesiyle korkularımız biraz azaldı."[5]

Kerari'nin Bababağı Cüzamhanesi'ndeki ilk gözlemleri böyle. Devamında daha o ilk gecede orada yaşayan iki cüzamlının düğününe davet edilirler. Fûruğ'un tüm davranışları onları daha önceden tanıyormuş gibidir, kalkar düğünde dans eder, onlara dokunmaktan hatta onları öpmekten çekinmez. Bu nedenle cüzamlılar da ona yakın bir ilgi gösterir, sanki Fûruğ onların ne sıkıntıları olursa ilk müracaat edecekleri kişiymişçesine ona sığınır, sıkıntılarını anlatmaya çabalar. Fûruğ, onlarla arasında insani anlamda hiçbir fark olmadığını, sanki cüzamın onlara verilmiş bir ceza ya da yaşadıklarının kendi hatalarından kaynaklanan bir şey olmadığını anlatmak ister gibidir. Giderken yanlarındaki bir miktar parayı da daha çok ihtiyaçları olduğunu düşündükleri için cüzamlılara bırakırlar. O derece ki dönüş yolunda bindikleri trende öğle yemeği yiyecek kadar bile paraları kalmamıştır. Bababağı'nda toplam 12 gün kalırlar.

Ev Karadır, Fûruğ'un başından sonuna dek her aşamasında ilk isim olduğu en önemli çalışmasıdır. Kısa süren yaşamı neticesinde dünya hanesinde başyapıtı olarak yer almıştır. *Ev Karadır*'ın Fûruğ'un hayatındaki bir diğer önemi de vasiliğini üstleneceği Hüseyin'le orada tanışmış olmasıdır. Bu tanışma, sadece Fûruğ açısından değil Hüseyin açısından da bambaşka bir geleceğin ilk durağıdır. Çocukların oyun oynadığı bir sahnede yer alanlardan biridir Hüseyin. Bu sahnenin çalışmaları sırasında Fûruğ çekimi birden durdurur, Hüseyin'in yanına gider ve onunla sohbet etmeye başlar. Oğlu Kamyar yaşlarında olan bu çocuğa karşı derin bir bağlılık duyar ve onu evlat edinmeyi geçirir aklından. Gecesinde yönetmen Minasiyan'la bu konuyu konuşur ve sabah yapılan görüşmelerle de hemen işlemler başlar. Hüseyin'in ailesi de *Ev Karadır*'ın çekimlerinde yer alır.

Ev Karadır'ın çekimleri sırasında Fûruğ'un yazılı bir metni takip etmediği, en azından çekim sırasında elinde böyle bir taslak olmadığı söylenir. Senaryo onun beynindedir, tüm sahneler daha çekilmeden önce onun zihninde peşi peşine sıralanmış gibidir. Tıpkı şiir yazacağı zaman perdeleri çeken, telefonlara çıkmayan, birkaç gün evine kapanan şair Fûruğ gibi *Ev Karadır*'ın mimarı Fûruğ da bu aşamayı zihninde sessizce tamamlamıştır. Önceden belirlenmiş bir sahne düzenine uyulmaksızın, Fûruğ'un o anda istediği ve tarif ettiği şekilde bir çekim düzeni oluşturulur. Fûruğ'un burada izlediği yol, İbrahim Gülistan'ın çalışma şekline benzer. Önce uzun sahneler çekilir, sonra bu sahneler kısaltılır.

Oyunculuk, belgeselin bütününde belki yüzde 30'luk bir etkiye ve role sahiptir. Bu olağandışı yerde karşılaşılan her şey, sadece insanlar değil, bütünüyle mekân da kendi dilleriyle belgeseli etkili kılar. Çoğu zaman gerçeklik, yeniden inşa edilmesine mahal bırakmaksızın belgesel için gerekli sahneleri doğallıkla verir. Özellikle dış çekimlerde bu böyledir. Ancak mescid ve sınıf sahnelerinde, filmin son kısmında

5. *Ah Ayetleri, Fûruğ Ferruhzad Hakkında Söylenmemiş Sözler...*

Fûruğ'un arzusuna göre bazı düzenlemeler yapılır. Mesela filmin sonunda tahtaya *Ev Karadır* yazan çocuğa yazı yazmayı Fûruğ öğretmiştir. Çekimler sırasında İbrahim Gülistan'la hiçbir şekilde görüşmez, sonrasında montajı da kendisi yapacak, ancak birkaç sahne için Gülistan'ın görüşlerinden faydalanacaktır.

Ev Karadır Üzerine Görüşler

Ev Karadır, taşıdığı bütün şiirselliğe rağmen, dönemin İranı'na doğrudan atıfta bulunan bir temsiller portresidir de. Yalnızca cüzamlılar olarak görülmemesi gereken, yoksulluk ve çaresizlik içerisinde, kendisinin, ülkesinin ve sevdiklerinin geleceğinden endişe duyan insan topluluklarının, dönemin ruhunun da ciddi bir yansımasıdır. Bu anlamda film tamamlandıktan sonra pek çok yerde gösterilmesi de engellenmiştir. Filmin ilk gösterimi sinema okulunda yapılmış ve pek çok tepkiye neden olmuştur.



Film boyunca fonda iki ayrı ses duyulur. Birisi Fûruğ Ferruhzad'ın, diğeri ise İbrahim Gülistan'ın sesidir. Fûruğ'un seslendirdiği ana bölümler, daha çok, bu dünyanın duygulu kısımlarına yöneliktir ve şiirseldir; Fûruğ'un etkileyici ses tonu, görüntüleri izleyici için daha da çarpıcı hale getirir. İbrahim Gülistan'ın seslendirdiği kısımlar ise bir hastalık olarak cüzamın tasviridir ve bilimsel bilgi içeriklidir. Gülistan'ın nispeten soğuk ve kuru ses tonunun, böyle bir içerikle birleşmesiyle film boyunca gerçek/ görünen dünyayla ötesi arasında gidip geliriz. İki ses, aynı yapı içerisinde biri cüzamla yaşayan bir insanın bakışı, diğeri ona dışarıdan bakan

bir göz olarak ayrı uçları gösterir. Başka bir açıdan bakıldığında ise bu tezat ayrı bir cazibe alanı yaratmaktadır.

Görüntüler çoğu kez karanlık, son derece gerçekçi ve toplumsal algıyı da derinden etkileyecek şekildedir. Cüzamın insanda oluşturduğu fiziksel çirkinlik, tiksinti ve solgunluk izleri, bu dünyanın perdeden yansıdığı mevcut dünyayı da işaret eder gibidir. İran da tıpkı bir cüzamhane gibi yaralarının farkında olan, yaralarıyla yaşayan ve yaşlanan ve her geçen günün onu ölüme biraz daha yaklaştırdığını hisseden insanlar ülkesi gibidir. Bedenlerinde cüzamın izleri görünmese bile akılları ve düşünce biçimleri sakatlanmış, gündelik hayatlarını bile bin bir güçlükle sürdürmeye çalışan insanlar sanki bir araya toplanmış, çaresizlik ve ümitsizlik içerisinde kaderine terk edilmiş gibidir. Tam da böylesi zamanlarda *Ev Karadır* gibi bir belgeselin nasıl yapılabildiği, neden bu ürkütücü görüntülerin insanlara gösterilme arzusunun taşındığı eleştirilerin ana odaklarından biridir. Ayrıca pervasız ve cesur şiirler yazdığı için Fûruğ'a düşmanca bakan çevreler, aynı önyargıyı *Ev Karadır* sürecinde de devam ettirmiş ve olumsuz düşüncelerini etraflarına yaymaya çalışmışlardır.

Filme yönelik tepkilerden bir kısmının gerekçesi filmin sipariş üzerine yapılmış olmasıdır. Bu noktadan yola çıkan saldırıların kastı, filmin bu anlamda yapay bir duygusallığın üzerine oturtulmuş olduğudur. Ancak bu tür görüşlerin temelsizliği bizzat *Ev Karadır*'da ispatlanır. Böyle düşünen ve bir süre sonra filmi sükût suikastına terk edenlerin çoğu, sonraki yıllarda film hakkında söz etmeye başlamış ve aksi yönde görüşler bildirmişlerdir.



Ev Karadır, Fûruğ'a sipariş edilmiş bir film olmasına rağmen, sipariş sahibi olan Cüzamlılar Derneği, Fûruğ'un belgeselin yapısını istediği gibi kurmasına engel olmamış, ona birtakım sınırlamalar getirmemiş; böylelikle de Fûruğ filmini istediği gibi özgürce şekillendirebilmiştir. Sonuçta ortaya çıkan belgesel ve içeriğin, döneme yönelik gizli/açık eleştiriler, atıflar içermesi, filmin çoğu yerlerde gösterilmesine engel olmuş, umuma açık şekilde neredeyse hiç gösterilmemiş; sinema okulunda, birkaç sanatsal etkinlikte ve belki de Cüzamlılar Derneği'nin cüzamlılara yardım amaçlı yaptığı birkaç toplantı dışında dönemin izleyiciyle hiç buluşmamıştır. Tıpkı Fûruğ'un şiirinin modern şiirin ilk örneklerinden olması gibi *Ev Karadır* da o zamana dek yapılan belgesellerin biçim ve içerik olarak birbirlerine çok benzeşmesine karşılık, modern sinemanın öncülerinden ve İran belgesel sinemasının en başarılı çalışmalarından birisidir. İlginç olan noktalardan birisi de yansıyan bu tablodan hoşnut olmayan İran hükümetinin, 1973'te *Ev Aydınlıktır* başlığıyla bir başka karşıt film yaptırmasıdır.

Ev Karadır'ı sadece bir sinema yapıtı olmaktan çıkaran en önemli şey, Fûruğ Ferruhzad'ın Bababağı'nda yaşayan cüzamlılarla şair ve birey Fûruğ'un içinde yaşadığı toplumdaki konumlanışı arasında kurduğu koşutluktur. Fûruğ, "çirkinlik"le "farklılık", "yalnızlık"la "dışlanmışlık" arasındaki ayrımı çok iyi bilmektedir. Kendisi olmakla toplumun istediği gibi bir birey olmak arasında verdiği mücadelede, seçtiği yaşam şeklinin bedelini tıpkı Bababağı'ndaki cüzamlılar gibi bir "sosyal cüzamlı" olarak yaşayarak ödemektedir. *Ev Karadır*'ın ilk sahnelerinde, sıradan bir gözün bakışıyla cüzamın bütün fiziksel izlerini belirgin bir şekilde taşıyan ve neredeyse sadece gözleri görünen bir kadının aynada kendisini izleyişiyle Fûruğ'un "bütün gün ağlıyordum aynada/ bahar penceremi/ ağaçların yeşil evhamına bırakmıştı" (Fûruğ, 2012: 82) dizeleri arasında sözcüklerin görüntüye dönüşürken taşıdığı ruh benzerdir. *Ev Karadır*'da, cüzam "ruhlara işlemediği sürece", bir kadının her şeye rağmen uzun uzun saçlarını tarayışı, bir kadınla bir erkeğin yaşamlarını birleştirme kararı verebilişi, "cüzam"a bunca yakınlığa rağmen çocukların dünyasında daha az yer bulan karamsarlık, başka bir açıdan umutsuzluğun asıl adresinin neresi olması gerektiğini de gösterir gibidir.

İran Belgesel Sineması Açısından *Ev Karadır*

Kaveh Gülistan'ın[6] *Ev Karadır*'la ilgili yorumları kendisinin de bir belgesel sinema yapımcısı olması nedeniyle meseleye en teknik açıdan yaklaşabilen yorumlardan birisidir:

> "*Ev Karadır* sinemanın en iyi örneklerinden birisidir ve tüm dünyada belgesel sinema adına, çeşitli kültürler ve farklı ülkelerin sinema sanatları için bir olgu olarak kabul edilebilir. Bana göre bu film, bir belgesel filmde olması gereken tüm özellikleri haiz olması nedeniyle şimdi-

6. Kaveh Gülistan: İbrahim Gülistan'ın oğlu. 1950'de İran/ Abadan'da doğdu. İran İslam Devrimi'nden önce foto muhabiri olarak gazetecilik hayatına başladı. Daha sonra sinemaya ilgi duyan Gülistan, çoğunlukla askeri krizlerin olduğu bölgelerde belgesel film çekimleriyle uğraştı. BBC için çalıştı ve Pulitzer ödülü aldı. Associated Press Television News ve *Time* dergisinde görev yaptı. İran İslam Devrimi, İran-Irak Savaşı ve 1998'de Irak ordusunun kimyasal silah kullandığı Halepçe'de yaptığı çalışmalarla tanınıyordu. 2003'te Kuzey Irak'ta Süleymaniye kentinin güneyindeki Kufra yakınlarında çekim yaptıkları sırada bir mayına basarak yaşamını yitirdi.

ye kadar yapılmış belgesel filmler arasında en ön sıradadır. Duygusallık, kişisel bakış ve bilgi içeriyor, ele aldığı konuyla ilgili oldukça belirleyici ve yalın bir şekilde yüzleşiyor... *Ev Karadır*, olguların ve insani sorunların sinemaya aktarılması için fotoğrafçılık sanatının araçlarından faydalanma konusunda da en üst düzeyde sayılır.

Bu filmi değişim, sosyal etkileşim ve kitlelerin aydınlatılması için görüntülerin ve belgesel araçların kullanımı açısından da inceleyebiliriz. İran'a fotoğraf sanatı girdiğinden beri, sosyolojik meselelere çözümler bulunmasında, halk/ siyaset alanında görüntülerden yararlanmıştır. Ama *Ev Karadır* bu anlamda ilk görsel sunumdur. Yani içeriği, metni ve getirdiği yenilikleri bir kenara koyup sadece ve sadece görüntülere baktığımızda bile insani düşkünlüğü sergileyen ve siyah beyaz görüntülerden oluşan çok güçlü bir derlemedir.

Bu amaç için kurgulanmış ve hazırlanmış ilk toplu haldeki görüntülerdir. Ama realist belgeselciliğe ve sosyal meselelere bu şekilde yaklaşımı o zamanın basınında da görebiliriz. Yoksulluk ve bu yoksulluğun doğurduğu sağlık sorunlarını kapsayan konular ile ilgili o yılların basılı eserleri de görsel kompozisyonlara sahipti. Örneğin o zamanın dergilerinde İran'ın köylerinde ortaya çıkan trahom hastalığını anlatan aynı şekilde güçlü ve sert fotoğraflara rastlayabilirsiniz. (...) Bu filmin en önemli meselesi görüntüleridir. Dikkat ederseniz, bu fotoğrafların fevkalade bir ışığa sahip olduğunu, kompozisyon ve kadrajların ne kadar özenli olduğunu görebilirsiniz. Beni şaşırtan *Ev Karadır*'ın yapım ekibinin gerçekliği değiştirmeden nasıl böyle bir ortam oluşturabildiği ve böyle bir ışık düzenini nasıl kurabildiğidir. Çünkü biliyorum ki bu filmin aydınlatması oldukça ağır ve büyük olan Mel Richardson ışıklarıyla gerçekleştirildi. O zamanki filmlerin duyarlılığı düşüktü ve bu yüzden daha fazla ışığa ihtiyaçları vardı.

Filmin görüntülerinin önemi nedeniyle ben şahsen onu Süleyman Minasiyan yapımı olarak bilirim. Çünkü çekimleri yapıp görüntüleri seçen kendisidir. Elbette ben bizzat orada değildim ve Fûruğ'un görüntülerin seçilmesinde ne derece rol oynadığını ve kompozisyonları kontrol edip etmediğini bilmiyorum. Fûruğ onları kontrol ettiyse film Fûruğ'a aittir ve kontrol etmediyse film kesinlikle böyle mükemmel görüntüler oluşturan Minasiyan ve ekibine aittir. Kompozisyonlara bakar ve görüntülerin birbirine bağlanması için kompozisyonlardan nasıl faydalanıldığına dikkat ederseniz, bunların ne kadar akıllıca ve zekice programlandığını görürsünüz.

Diğer yandan, bu filmde objektif kullanma kültürü ve açıların belirlenmesi çok ciddiye alınmıştır. Yani bu filmin yapımında kullanılan bilgi kırk yıl sonrasıyla ilişkilidir. Onlar öyle bir iş yapmışlar ki biz örneklerini ancak bugün görebiliyoruz. Günümüzde görüntü yönetmenlerinin sahneyi bu şekilde düzenlediğini, sahneyle bu şekilde ilişki kurduğunu ve objektifin hareketini bu şekilde ayarladığını görüyoruz. Ama bunların hepsi *Ev Karadır* filminin yıllar öncesine ait kompozisyonlarında mevcuttur."[7]

Yanı sıra, zaman zaman ortaya çıkan tartışmalardan birisi, özellikle de o dönemde, *Ev Karadır*'ın gerçekte Fûruğ'un değil İbrahim Gülistan'ın çalışması olduğudur. Elbette filmin hikâyesine baktığımız zaman *Ev Karadır*'a varan yolun nereden başladığı, hangi aşamalar sonucunda ortaya çıktığı görülecektir ama bir yandan da zaten o dönem Gülistan Film'de çalışan Fûruğ'un, kişiliğine, yaptıklarına saygı duyduğu bu adamın hem görüşlerine hem de teknik anlamda desteğine başvurmuş olması da şaşırtıcı sayılmamalı. Elbette Fûruğ'un sinemayla ilgili dünyasında İbrahim Gülistan çok önemli bir yer tutar. Ona sinemanın köklerini öğretmiş, bu konuda teknik bilgi edinmesi için de elinden geleni yapmıştır. Mesela sinema öğrenmesi ve o çevre içerisinde yer alması için onu İngiltere'ye göndermiş, *Ev Karadır* projesini gerçekleştirmeyi Fûruğ'a önermiştir.

7. *Ah Ayetleri, Fûruğ Ferruhzad Hakkında Söylenmemiş Sözler...*

Ev Karadır'ın maceralarından birisi de Cannes Film Festivali'nin kapısından dönmüş olmasıdır. Film, İbrahim Gülistan tarafından festivale gönderilmiş, seçici kurul tarafından kabul görmüş; uzunluk ve metraj açısından orta dereceli sayıldığı için festivalin "yönetmenin on beş günü" bölümüne kabul edilmiştir. Ancak buna rağmen daha sonra Gülistan, festival sorumlularına bir mektup yazarak filmi festival dışında tutmalarını istemiştir. Bunun nedenine dair nihai bir bilgiye sahip değiliz. Yanı sıra, 1964'te Oberhoussen Film Festivali Büyük Ödülü'nü almıştır.

Ev Karadır'la ilgili bir başka özellikli konu, belgeselin biri sansürlü biri sansürsüz olmak üzere iki kopyası olduğudur. İki kopyanın varlığı Kaveh Gülistan tarafından da teyit edilmiştir. Kaveh Gülistan'a göre, iki kopya arasında belirgin farklar ve kısaltmalar olsa da filmin ruhuna zarar verilmemiştir. Böyle bir sansürün nedeni ise filmin aşırı karamsar ve umutsuz yerlerinin kesilip atılması isteğidir. Kaveh ayrıca, asıl kopyada Fûruğ'un alabildiğine özgür bir şekilde kendisini ve ideolojisini ortaya koyduğunu söyler. Sansürlü kopyanın ne şekilde sansür edildiği ya da Fûruğ'un buna nasıl razı olduğuyla ilgili herhangi bir bilgi yok. Günümüzde bu konunun peşine düşenlerden birisi de İranlı genç yönetmen Naser Saffarian. 1975 doğumlu Saffarian, 2002'de Behram Beyzayi, Hüsrev Sınayi, Kaveh Gülistan,[8] Huşeng Golmekani, Daryuş Mehrjui ile birlikte *Ev Karadır*'ın (1962) ikinci ve daha kısa kopyada yer almayan 9 ayrı bölümü ile düzenlenmiş ses ve görüntülerden oluşan farklı bir bölümle beraber gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Saffarian bununla da kalmayıp bugüne dek benzeri görülmemiş şekilde, *İran Modern Öykü ve Şiirinin Sözlü Tarihi* başlıklı bir dizinin parçası olarak "Fûruğ Ferruhzad Üçlemesi" adını verdiği üç belgesel film yapmıştır. Safferian'ın üçlemesini oluşturan filmleri şöyle sıralayabiliriz: *Ruhun Aynası* (Cam-e Can, 2000/ 2003), *Soğuk Yeşil* (Sard-e Sabz, 2000/ 2003), *Dalganın Doruğu* (Ovc-e movc, 2000/ 2004).

Bu filmlerin senaryo yazımı ve araştırması Saffarian'ın kendisi tarafından yapılırken belgesel metninin birleştirilmesi konusunu Ahmed Ahmedi üstlenmiştir. Bu belgesellerden *Sard-e Sabz*, annesi ve kardeşleri Puran ve Feridun dahil olmak üzere onu yakından tanıyan ya da hayatının bir dönemini onunla eşzamanlı geçirmiş şair, oyuncu, ressam ve yönetmen toplamda 21 kişi ile yapılmış söyleşileri içerir. Bu belgeselin metinleri *Ah Ayetleri: Fûruğ Ferruhzad Hakkında Söylenmemiş Sözler* isimli bir kitapta ayrıca yayımlanmıştır.[9]

Ev Karadır'ın bazı teknik sorunları olduğu pek çok yönetmen ve yapımcı tarafından kabul edilse de filmin iç yapısı ve teması o kadar kuvvetlidir ki teknik aksaklıklar onu kusurlu görmek ya da göstermekte yetersiz kalır. Yönetmen Hüsrev Sınayi'nin, eğer daha uzun yaşasaydı Fûruğ'un sinemayla gelecekteki ilişkisine dair öngörüsü şöyledir:

> "İnanıyorum ki Fûruğ hayatta olsaydı ve yönetmenliğe devam etseydi, yaşadığı dönemde etki bırakan ve pek çok değerli film yapan, İran'ın ilk kadın yönetmeni olurdu. Bu sözleri söylerken de yeterince delilim var. Bu delil, Fûruğ'un söyleyecek bir sözü olmasıdır. Fakat sadece söyleyecek sözü olması değil, sözünü korkusuzca söyleyebilmesiydi ki bu bizim top-

8. Kaveh Golestan'ın da bu çalışmada yer alması, muhtemelen bu asıl kopya ile ek dokümanın İbrahim Golestan'dan gelmiş olabileceği düşüncesini güçlendiriyor.
9. Makale boyunca alıntıların yapıldığı kitap da bu kitaptır.

lumumuzda çok önemlidir. O, riyakâr ve gösteriş düşkünü olmaksızın sanatın araçlarından faydalanarak zihnindekileri ve inançlarını sinemaya taşımıştır. Fûruğ bunu şiirde zaten yapmıştı, sinemamızda da böyle birisine ve bu tür düşüncelere ihtiyaç vardı. O yılların sinemasına dikkat ederseniz, birkaç istisna dışında, belgesel ya da drama olsun fark etmez, söz söyleme derdi yoktu. Eminim ki Fûruğ gibi cesur, hassas ve açık sözlü birisi çıkıp yönetmenliğe devam etseydi çok fazla etki bırakırdı."[10]

Yine Kaveh Gülistan'ın aktardığı bilgilere göre:

"Fûruğ, pek çok çalışma yapıyordu ve deneyimleri oldukça özneldi, hatta kendisine hem formla hem de içerikle oynama izni de veriyordu.
Keyhan gazetesi için yaptığı kısa reklam filmi, gerçeküstücü bir grafik çalışmaydı. Hatırladığım kadarıyla *Keyhan* gazetesinin sütunlarını kesmiş, onlarla sokaklar yapmıştı, yaptığı şehir maketinin sokaklarında oyuncak arabaları hareket ettiriyordu.
Çeşmendaz dergisinde de çalışmıştı ve İran'ın dört bucağında yaşanan güncel toplumsal sorunlarla ilgili siyah beyaz kısa filmler yapmıştı. Bunlardan bir tanesi Kuzistan'da tuz çıkaran insanların yaşamlarını konu ediniyordu. Bu film, konuşma metni olmayan soyut bir çalışmaydı ve müziği için elektronik seslerden yararlanılıyordu. Fûruğ, o sesleri bir osiloskopla kendisi yapmıştı. O zaman, bilgisayar ve bu tür şeyler yoktu, elektronik araçlarla ses oluşturma bilimi bile yoktu. Fûruğ'un ses efektleri oluşturabildiği sadece bir osiloskopu vardı. Onun yaptığı işi sonraları batıda bazıları elektronik müzik adı altında yapmaya başladılar. Kimsenin batıda bu çalışmaları yapmadığı bir zamanda, biz İran'da elektronik müziği deneyen genç bir kadınla karşı karşıyaydık."[11]



10. *Ah Ayetleri, Fûruğ Ferruhzad Hakkında Söylenmemiş Sözler...*
11. *A.g.e.*

Fûruğ'un Ölümü

Fûruğ'un 1967 Şubatı'nda beklenmedik şekilde bir trafik kazası sonucu ölümü, sadece ailesi ve yakın dostları için değil, türlü nedenlerle ona cephe almış başka insanlar için de şok etkisi yaratmıştır. Ölüm haberini farklı şekillerde alan bazı arkadaşları ve yakınlarının tanıklığına başvurabiliriz. Mesela Arkadaşı Siyrus Tahbazi'nin eşi Pervin Tahbazi o günü şöyle anlatıyor:

> "1967 Şubatı'nda Santral Sineması'nda bir film festivali düzenlenmişti. Salı günü Santral Sineması'nda buluşmayı kararlaştırdık. O gece Fellini'nin *Sekiz Buçuk* filmi gösterilecekti. Akşam 7-8 gibi buluşuruz diye konuşmuştuk ki akşamüstü 4.5-5 sularında Fûruğ'un, evinin yakınındaki bir kavşakta trafik kazası geçirdiğini duyan Azad Bey kapımızı çaldı. Korkmuştuk ve ne yapmamız gerektiğini bilmiyorduk. Yapabileceğimiz tek şey Gülistan Bey'in evine gitmek ya da onlara sormaktı. Siyrus telefon etti ve Fahri Hanım (İbrahim Gülistan'ın eşi) telefonu açtı. Siyrus 'Merhaba.' dedi ve daha o bir şey sormadan Fahri Hanım, 'Evet Siyrus, doğru' dedi."[12]

Sinema yönetmeni Emir Huşeng Kavusi için ise o günün fotoğrafı şöyle:

> "Mahkemede işim olduğu bir gün merhum Siyrus Tahbazi'yi uzaktan görünce ona doğru dönüp durdum. Adli Tıp binasının önündeydi. Siyrus Tahbazi'nin orada ne işi olduğuna şaşırdım. O da beni gördü ve uzaktan seslendi: 'Fûruğ... Fûruğ...' Duyduğum sadece Fûruğ kelimesiydi, sonra gerisini tahmin ettim. Çok, çok kötü bir gündü."[13]

Ev Karadır'ın çekimi sırasında Fûruğ'la birlikte çekimlerde yer alan Emir Kerari, neredeyse iki yıla yakın bir zaman onunla yakın iş ilişkileri kuran birisi olarak ölümünden büyük üzüntü duyar ve bu nedenle defin törenini kayda alır. Kendisi o anlardan şöyle söz eder:

> "Ferruhzad Hanım'a duyduğum aşırı yakınlık nedeniyle uğurlama ve defin gününü kendi kameramla çektim ve tamamından uzun bir film yaptım. Ben ve diğer çocuklar, Şeriyati Caddesi'nden Zehradullah Mezarlığı'na kadar çekim yapmayı sürdürdük. Yönetmen Naser Tekvayi idi ve bu çalışma televizyon için yapıldı. Ben ve Tekvayi bir süre film için televizyonda çalıştık. Önce sadece kısa bir haber yapıldı ancak insanların yoğun ilgisi karşısında gösterime koyuldu ve Tekvayi onu başka bir filme dönüştürdü. Gülistan Stüdyosu'ndaki hemen hemen tüm çocuklar bu filmin tamamlanması için çalıştık."[14]

Fûruğ'un ölümünden en çok etkilenen isimlerden birisi şüphesiz İbrahim Gülistan'dı. Fûruğ'la olan ilişkisi, bu ilişkinin kim tarafından ne derece taşındığı, her zaman bir sır gibi kalsa da onun ölümüyle Gülistan'ın çok yakın bir yol arkadaşını kaybettiği söylenebilir. Fûruğ'un ölümünün ardından ortalıkta daha az görünen, sinema çalışmalarını neredeyse sıfır düzeye indiren Gülistan, 1975'te İran'dan tamamen ayrılır ve bir daha geri dönmez. Bugün 90 yaşında ve hâlâ hayattadır. Gülistan'ın oğlu Kaveh Gülistan'ın, kendisiyle yapılan bir söyleşide bu ölümün ardından babasını tarif edişi, belki de nedenleri ve gelişimi tam olarak bilinmeyen bu ilişkinin, sonuçlarına bakarak bazı şeyleri sezdirebilir bize:

12. *A.g.e.*
13. *A.g.e.*
14. *A.g.e.*

"Fûruğ öldüğünde ben İran'da değildim. Sonradan geldim. Fûruğ'un ölümüyle her şey değişmişti. Babam tuhaf bir ruh haline bürünmüştü ve evimizde ağır bir hava hüküm sürüyordu. Oldukça ağır bir hava. Annem ve benim için babamın bu yoğun kederine tahammül etmek çok zordu. Babam kendisiyle konuşulamayacak bir adama dönüşmüştü. Hiçbir şekilde onunla iletişim kurulamıyordu. Evde bir huzur vardı fakat öyle bir huzur ki sanki hiç bu dünyada değilmişiz gibiydi. Babam evin bahçesine çam ağaçları dikmişti. Odamın penceresinden dışarı her bakışımda, babam uykudaki insanlar gibi çam ağaçlarının arasında duruyor ve başı gökyüzüne çevrili bir şekilde çam ağaçlarını kokluyordu. Başka bir âlemdeydi ve çevresinde şiddetli bir keder dalgası hissediliyordu.

Bu mesele zihnimde bir soru belirmesine neden oldu. Eğer aşk, ölümle bir insanın üzerinde böyle etkiler bırakıyorsa aslında ne işe yarar? Eğer aşkın sonu insanı yaşamdan koparmaya, bütün dünyaya duygularını kapatmaya, bir köşeye çekilip köşesinde kalmasına, toplumun, tarihin, insanın ve diğer şeylerin gerçek dünyadaki seyrini görmezden gelmesine ve sadece inzivaya çekilmişçesine durmasına neden oluyorsa, aşk nasıl bir belaydı? Gerçekten aşk bu muydu? Belki aşk değildi... Belki karşılıklı ruhsal arayışlara yanıt arayan bir ilişkiydi ve belki bu yüzden iki insandan birisi öldüğü zaman, diğeri de tek başına kalıyordu.

Onu bu halden çekip çıkarmak için çabalamanın bir faydası yoktu. Sonraki işlerini yaparken bile ben hâlâ o ölümün etkisini onun üzerinde görüyordum.

Haliyle Fûruğ'un bir suçu yoktu. Sorun babamdan kaynaklanıyordu ki bu denli kendini bağlamış ya da bağlanmıştı. Öyle ki bu ilişkinin kesilmesi babamın da yaşamla ilişkisinin kesilmesine sebep olmuştu. Fûruğ'un ölümünden sonra da üretmeye ve değerli filmler yapmaya devam etse bile ben artık onun yaşadığını düşünmüyordum. Gerçekte Fûruğ'un ölümüyle babam da öldü."[15]

Ölümünden Sonra Olanlar

Fûruğ'un şiirlerine ve belki az sayıdaki sinema çalışmasına gösterilen yoğun ilginin bir nedeni de belki onun 32 yaşındaki zamansız ölümü. Yani bu erken ölüm, özetle yansıtılmaya çalışılan yaşamı, iç dünyası ve hayata bakışı, zaten sıra dışı olan bir insanın varlığını daha da vurgulu hale getiriyor. Daha çok *Ev Karadır* üzerinden yapılan kimi eleştirilerde gündeme getirilen ve Fûruğ'un bu derece ünlenmesinin müsebbibi olarak gösterilen bu "erken ve zamansız" ölümün bıraktığı efsun, bütünüyle reddedilmeyebilir. Yani şüphesiz kısmi bir etken olarak kabul edilebilir. Ama bu haklılık payı çekilip çıkarıldığında kendisiyle bizim aramıza derin bir çizgi gibi çekilen ölümüyle, esas olan ve eserleriyle geriye kalan Fûruğ Ferruhzad'ın ta kendisidir.



Bu makalede ağırlıklı olarak sinemayla olan ilişkisi üzerinde durulan Fûruğ Ferruhzad'ın yaşamı, sadece İran şiiri ve İran sinemasını etkilemekle kalmamış, kurduğu kendine has şiir dili ve

15. *A.g.e.*

dünyası, bu dünya için verdiği kararlı mücadele ve her anlamda ödediği türlü bedeller, yüzlerce kadının (sadece İranlı kadınlar değil) kendi yaşamını birey olarak kurup idame ettirmesi anlamında da öncülük ve modellik etmiştir. 1951'de Sadık Hidayet'in Paris'te intihar edişi, Nima Yuşic'in 1960'da ölümü, Fûruğ'un 1967'de bir trafik kazasında hayatını genç yaşta yitirişi, İran Yazarlar Birliği'nin kurulduğu 1968'de Samed Behrengi'nin kazara boğularak ve Celal Al Ahmed'in 1969'da kalp krizi sonucunda ölümü "kayıp nesil" olarak da anılan bu insanların dünyada varolmuşluğu, bu modernleşme sürecinin önemli dönüm noktalarından bazılarıdır (Dabaşi, 2008).

Kara bir şiirsel başyapıt olarak *Ev Karadır*, sayısız film festivalinde gösterilmiş, şiiri ve sinemasının birbirinden ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği dünyasıyla Fûruğ Ferruhzad, çoktan ülkesinin sınırları dışında bilinip tanınarak, okunarak (geç de olsa) hak ettiği ilgiyi bulmuştur.

Son olarak, varlığından bu çalışma sırasında haberdar olduğum, yakın tarihli bir belgesel filmden söz etmek de uygun olacaktır. Fûruğ'un *Ev Karadır*'ın çekimleri sırasında tanıyarak evlat edindiği o zaman yedi yaşında bir çocuk olan Hüseyin Mansuri, Fûruğ'la geçirdiği üç yılın ardından onun ölümünden sonra eğitim için önce İngiltere'ye sonra orayı sevmeyince Almanya'ya gitmiş ve halen de yaşamını Almanya'da sürdürüyor. Tecelli denilecek derecede tesadüflerin bir araya getirdiği Hüseyin Mansuri ile Alman belgesel yapımcısı Claus Strigel'in buluşmasından, Strigel'in yönetmenliği, Mansuri'nin kendi serüveni ve Fûruğ'dan kalan tüm izler ve etkileri aktarışıyla ortaya 90 dakikalık, 2008 yapımı *Ay, Güneş, Çiçek, Oyun: Gerçek Bir Peri Masalı* adlı belgesel çıkmış.

Belgeselin adını taşıyan bu sözcükler, ay, güneş, çiçek ve oyun, doğrudan *Ev Karadır*'a gönderme yapıyor. *Ev Karadır*'ın sonlarına doğru, öğretmen sınıfta çocuklardan üç tane çirkin şey söylemelerini ister. Çocuklardan birisi, biraz tereddütle de olsa "el, ayak, baş" der. Dördüncüyü eklemez bile. Bababağı Cüzamhanesi'nde cüzamın bıraktığı fiziki izlerin en belirgin şekilde göze geldiği yerlerdir bedenin bu kısımları. Biçimsiz, belki çirkin, olağanın dışında görüntüleriyle eller, ayaklar ve başlar... Öğretmen bu cevabın üstünde durmaksızın, ikinci bir soru daha sorar. Bu kez çocuklardan dört tane güzel şey söylemelerini ister. Çocuklardan bir tanesi her şeye rağmen yüzüne yerleştirdiği unutulmaz gülümseyişiyle bir çırpıda peş peşe sayar: "Ay, güneş, çiçek, oyun." İşte bu çocuktur Hüseyin Mansuri... Fûruğ'un Bababağı'na yaptığı ilk keşif gezisinde henüz orada değildir. Annesi babası ve iki kız kardeşiyle Meşhed'dedir. Ama *Ev Karadır*'ın çekimleri için Fûruğ'un ekibiyle birlikte ikinci kez gidişinde, aile arada geçen zaman içerisinde Bababağı Cüzamhanesi'ne nakledildiği için bu karşılaşma artık gerçekleşir. "Ay, Güneş, Çiçek, Oyun"da bugün 47 yaşında olan Mansuri, kırk yıl önce Fûruğ'la ilk karşılaşmasını, birlikte geçen yılları, Fûruğ'u ve onun yaşamında bıraktığı izleri ana eksende tutarak anlatırken Fûruğ'dan şiirler de okur. *Ev Karadır*'ın, Tahran ve Hüseyin'in yaşadığı Münih şehrinin görüntüleriyle örülmüş, İbrahim Gülistan'ın da yer aldığı ve Fûruğ'la ilgili önemli akademik çalışmalar yapan Prof. Ferzane Milani'nin yorumlarıyla katkıda bulunduğu bu belgesel, artık sadece Fûruğ'un değil, Hüseyin'in de hikâyesi haline gelmiştir. Fûruğ'la ilgili birinci elden yapılan en önemli çalışmalardan birisi olarak son derece önemli bir belgeseldir.

Bugün İran sineması, dünya sinemasının içinde hem seçtiği konular hem de bu konuların sinemaya aktarılış şekliyle kendine özgü bir kanaldan her geçen gün izleyici kitlesini daha da çoğaltarak akmaya devam ediyor. Gerisinde yatan kadim Fars kültürü, bu sinemanın oluştuğu zeminin en güçlü dayanağı. Bu makalede ağırlıklı olarak *Ev Karadır* üzerinden ele aldığımız Fûruğ Ferruhzad da söz konusu kadim kültürün ana kollarından birisi olan şiirle sinemayı buluşturan en güzel örneklerden biri. Bütün sanatların hemen hemen insan doğasının hep aynı noktasından yol almaya başladığını hatırlarsak Fûruğ'u benzersiz ve kendisi kılan, herkese ait gibi görünen bir dünyadan aldığı her şeyi, daha önce hiç görülmemişiz gibi bize yeniden sunuşu ya da dünyaya hiç o gözle bakmamışlığımızı sarsıcı bir şekilde bize yeniden hatırlatışı olsa gerektir.

Öte yandan, şiirsel duyarlıklı bir sinemacıyla karşı karşıyayız. Yaşadığı coğrafyayla, yaşama bakışıyla şiirleriyle ve varlığıyla geleceğe kurduğu köprüyle yirminci yüzyılın en önemli şairlerinden birisi olan Fûruğ Ferruhzad'ın şiirleri bugün çok sayıda dile çevrilmiş durumda. *Ev Karadır* ise hem bir ilk örnek hem de bir küçük başyapıt. Bu sıra dışı film, tarihsel bağlamı nedeniyle bugün de pek çok festivalde yeniden gösteriliyor ve her geçen gün daha fazla kişinin ilgisini çekiyor, seyrediliyor ve bunu fazlasıyla hak ediyor.

Belki de Fûruğ Ferruhzad'ın bir şiirleriyle ("İçim Acıyor Bahçeye") son noktayı koymak en güzeli:

"...
Evimizin avlusu tenha
Evimizin avlusu tenha
Bütün gün kapının ardından parçalanma sesleri geliyor
Ve patlama sesleri
Komşularımız bahçelerinin her köşesine
Çiçek yerine
Şarapnel ve makineli tüfek dikiyor
Komşularımız fayans havuzlarının üstünü kapatıyorlar
Ve fayans havuzlar istemeye istemeye
Gizli barut ambarına dönüşüyor
Ve mahallemizin çocukları okul çantalarına
Küçük bombalar dolduruyor
Evimizin avlusu şaşkın
Ben yüreğini yitirmiş bu zamandan korkuyorum,
Ben bunda elin boşunalığını düşünmekten
Bunca yüzün yabancılaşmasından
Korkuyorum
Ben geometri dersini delice seven bir öğrenci kadar yalnızım
Ve sanıyorum bahçe hastaneye kaldırılabilir" (Fûruğ, 2012: 98).

Kaynakça

SAFFARIAN, Naser (2012). *Âyeha-yi Âh -Nagofteha-yi ez zendegi Forugh Farrukhzad*, Tehran: Ruznegar.

DABAŞİ, Hamid (2008). *İran: Ketlenmiş Halk*, Çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınevi.

FERRUHZAD, Fûruğ *(2012). Yeryüzü Ayetleri*, Farsçadan Çev. Makbule Aras, 2. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.

Ayın Arkasındaki Güneş[1] Mohsen Mahmelbaf Sinemasında Sır ve Kadın Denklemi

Ömer Alanka

"Sus artık yeter! Sır perdelerini pek o kadar yırtma.
Çünkü bize, kırıkları sarıp onarmak, sırları örtmek yaraşır."
Mevlana

Büyük düşünür ve mutasavvıf Mevlana Celaleddin Rûmî'nin sırra ilişkin düşünceleri, İslam estetiği ve hayat algısının da özünü oluşturur bir bakıma. İslam dinindeki suret yasağı ve ilahi figürlerin apaçık resmedilememesi gibi durumlar, söz konusu hayat algısını pekiştiren diğer unsurlardır. İranlı yönetmen Mohsen Mahmelbaf'ın filmografisi içindeki en önemli yapıtlardan sayılabilecek *Kilim* ve *Kandahar* filmlerinde, yönetmenin kadına dair tasavvurları sır temelinde karşılığını bulur. Özellikle Batı dünyasının göz merkezci (occularcentrism) algılaması (Jay, 1994: 21-30) ve estetik alımlaması, yerini doğuda dokunsal görmeye (habtik) bırakmıştır. Zahir (görünen) ve batın (gizli) dikotomisiyle de ifade edilebilecek olan Batı ve Doğu anlam evrenleri ayrışıklığı din, politika, estetik ve sinema gibi birçok alana yayılmıştır. Bir yanda bütün toplumsal alanlara dâhil olmuş, estetiğin ve ikonografinin başat bir öğesi olan kadın, diğer yanda sosyal hayata sınırlı biçimde eklemlenen ve sanata ancak sembollerle alegorilerle dolayımlanarak katılabilen kadın bulunmaktadır. Yine Mahmelbaf sinemasında bir diğer önemli izleği oluşturan politikadaki devrim karşıtı ve devrim yanlısı farklılaşma da nitelik itibariyle eskinin ve yeninin mücadelesine işaret etmektedir. Bu denklemi ve daireyi bir halka daha genişlettiğimizde, eski düşüncenin, yani fundamentalist Müslümanlığın kadını sır zaviyesinde tutma çabası karşısında, görece yeni olarak adlandırabileceğimiz kesimin kadının sır perdesini kaldırma girişimi içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda Mahmelbaf'ın sinemasında yer alan kadın ve kadınlık halleri üzerinden sır ve aleniyet -ya da zahir ile batın- ilişkisi, bu yazının temel tartışma konusunu oluşturmaktadır.

Mahmelbaf'ın *Kandahar* filminin diğer adı olan *Ayın Arkasındaki Güneş*, bir şeyin bir şeyle gizlenmesi ve örtülmesi çağrışımlarına sahiptir. Ay ve güneş, bir çırpıda üzerine bir dolu söz söyleyebileceğimiz anlam katmanlarına sahip simgelerdir: Tanrı-Şeytan, erkek-kadın, neşe-melankoli, yaşam-ölüm. Kolektif bilinçdışının insana her dönem miras kalan bilişsel izlerini taşıyan bu metaforlar dizisi, doğunun

1. Mahmelbaf'ın *Kandahar* filminin diğer adı.

ve özellikle de İran'ın edebi, kültürel ve düşünsel yapılarının önemli bir ipucunu veren perdeleme ve gizleme geleneğinin yansısını taşımaktadır. Devrim sonrası İran sinemasının önemli yönetmenlerinden Mahmelbaf, sinematografik yapısını geçmişin kalıntılarıyla birleştirirken örtülü bir gözle adeta dünyaya ve varlığa bakmaktadır. Bir yandan Batı'nın göz-merkezci (occularcentric) tavrı, öte yandan *dokunarak görmenin* (haptic) ölçülülüğü, gizemi ve mahremiyeti bulunmaktadır. İran sineması görme ve dünyayı algılama bakımından Batı medeniyetinden radikal biçimde farklılaşmaktadır. Batı medeniyeti bir anlamda göz medeniyetidir ve batılı sinematografik yaklaşım *voyorist* görmeyi de kapsamaktadır. Dünyayı kontrol etme çabası, her şeyi görerek –bilerek– felaket ve ölüm korkusundan sıyrılma arzusu, bütünlük isteği gibi unsurlar Batı'daki görme egemenliğine neden olan düşünüşlerden birkaçıdır. Buna göre bir kısım düşünürler, günümüz toplumlarını sinematik/ *voyorist* (röntgenci) ve Apollon kültürüne teslim olmuş toplumlar olarak görmektedir (Aslan, 2003: 40). Bu anlamda görmek, teşhire, mahremiyeti ihlale ve gizil olanı aşikâr etmeye dönüktür. Dolayısıyla devrim sonrası İran sinema politikalarının şekillenmesinde Batı'nın görme biçimlerinin eleştirisi önemli bir yer tutmaktadır. İran sinemasının birçok örneğinde yer alan kör ve sakat insanlar, İran görme estetiğini yaratmada etkili olan simgelerden birkaçıdır. Örneğin *Cennetin Rengi* filminde kör çocuk Muhammed, Braille yazısını öğrendikten sonra parmak uçlarıyla görmeye başlar. Böylelikle insan vücudunun diğer organları da varlığı anlamlandırmada etkin rol oynar ve böylece gözün hâkimiyeti zayıflar. Parmaklarla kulaklarla görmek, tüm bedenin dolayısıyla varlığın hayata dâhil edilmesi demektir. Mahmelbaf'ın, filmlerinde benzer alegorilere başvurması hayatın algılanmasında bütünselliğin yakalanması çabasıdır. Bu durum gözün aşırılığının törpülenmesi demektir. Ayrıca Mahmelbaf, görüntüye metafizik değerler katmak için asıl göstereceği şeyi göstermez ve böylelikle o şeyi metalaşmaktan kurtarır. Örneğin kadın bedenini örtünün ardına, hayatı kilimin içine saklar.

Örtünün Ardı, *Kilim*'in İçi

Örtülülüğün biçimleri *Kandahar* filminde kadını örtünün ardına gizlemekle gerçekleşmektedir. Bir şeyin arkasında olma, gizlenme, örtülülük ve saklı olma hallerinin ifadelerine dönüşen *Kandahar* filmi, gizilliğin siyasi, kültürel, teolojik ve estetik düğümlerini sunmaktadır. İranda devrim sonrası kurulan İslam Cumhuriyeti ile politik ve dinsel kurumlar ahlaki değerlere vurgu yapmakta ve İran sineması da bu felsefeden etkilenip yeni bir yapılanmaya gitmektedir. İran İslam Cumhuriyeti'nin ruhani ve devrimci lideri Ayetullah Ruhullah Humeyni ülkeyi "kendinden uzaklaşmış devlet" olarak ifade etmiştir. İran'ın Şah Rıza Pehlevi dönemindeki film teknolojileri Batı'ya kökten bir bağımlılık göstermektedir. Humeyni'ye göre eski Pehlevi kurallarıyla İran'a Batı'nın zehirli tohumları ekilmiştir. Ayrıca Pehlevi döneminde ulusun bedeni bozulmuş ve Şii imamların imgesel dünyasının ruhani bağları köreltilmiştir. Bu kirlenme, küreselleşmenin gücü ve medya teknolojilerinin etkisiyle ulusun yapısını her alanda ve özellikle günlük hayatta zayıflatmıştır. Humeyni, kadın bedeninin kirlenmiş halinin pazarlandığını ifade etmiştir.

Üretilen ve karakterize edilen kadın bedeni medya teknolojileriyle iyice raydan çıkmış ve İran toplumunu zayıflatmıştır. Bu durumun oluşumunda kapitalizm, emperyalizm ve kolonyal akınların önemli etkileri olmuştur. Şii modernistlerden Jala Al-i-Ahmad, Ali Şeriati gibi isimler 1960'lar ve 1970'lerdeki Batı teknolojilerinin ülkeye girmesini "Westoxification"[2] olarak isimlendirmiştir (Mottahedeh, 2008: 1-2). Bu yapının alaşağı edilmesini isteyen devrim sonrası İran sineması Batı'nın sinema kodlarının yerine kendi kültürel kodlarını ikame etmeye çalışmıştır. Örneğin Mohsen Mahmelbaf simgesel anlatımıyla görüntüyü doğrudan göstermek yerine, metafor ve sembollere daha fazla başvurmuştur. Sinemasında kadınların önemli bir yer tuttuğu Mahmelbaf, yapıtlarını İslami ve Şii görme biçimlerine göre inşa etmiştir. Mahmelbaf'ta sinema perdesi aynı zamanda sır perdesine dönüşmüştür. Görsel imge olarak perdeyi, çarşafı, kilimi vb kullanan yönetmen, ilahi hikmetin, yani hakikate gömülü olan sırrın peşine düşmüştür. Bu bakımdan anaakım sinemadaki her şeyin gösterilmesi mottosu İran sinemasında ters yüz edilmiş ve alternatif bir sinema gözü geliştirilmeye çalışılmıştır. Mahmelbaf'ın kadın anlayışı, Batı kültürünün metalaşmış ve cinselliği çağrıştıran kadın imgesinden farklı olarak "örtünmüş" ve "ahlaklı kadın" biçimindedir. Bu anlayış, İslam'ın kadın anlayışıyla paralel bir durum arz etmektedir. Nasr'a göre kadın ve erkek, bir olan Allah'ın isim ve sıfatlarının yansımasıdır ve cinsiyeti ne olursa olsun, insan ona, yani Bir'e (Allah'a) dönmeye çalışmaktadır. Cinsiyetler arasında bütünleyicilik, rekabet, birleşme ve kutuplaşma bulunmaktadır. Kadın cinsinde ise kutuplaşmanın metaforu olarak Havva ve Meryem arketipleri kullanılmaktadır. Bir yanda İbrahimî geleneklerde ilahi rahmeti simgeleyen ve Allah'ın merhametinin ilahi mutluluğunu dışa vuran Meryem bulunurken diğer yanda insan nefsinin ayartan ve kışkırtan Havva simgesi vardır (İslami görüşte cennetten kovulma nedeni olarak Havva gösterilmez). Kadın, bir şehvet ve yaratılmamış "zat"ın tefekkürü için bir sahne gibidir. Öte yandan erkek yaratıcının simgesine dönüşür. Nasır'ın üzerinde durulması gereken bir başka vurgusu da hicap ve örtü benzeşimidir. Ona göre İslam metafiziğinin "hicab"ı kozmik tezahürün bir örtüsüne benzemektedir. Cinsiyetler arasındaki "ambivalent" (zıt kutuplu) durum cinsiyetlerin ontolojik halinde mevcuttur. İnsan cennette androjenik bir yapıdadır (bu noktada kadının erkeğin bir kemiğinden yapıldığı akılda tutulmalıdır). Böylece ontolojik bakımdan androjen olma hali, cinsiyetler arası rekabete dönüşmektedir (Nasr, 2001: 47). Fakat bu rekabet, cinsiyetlerin ontik bakımdan androjenik olduğunu reddetmez. Erkek ve kadın birbirini tamamlayan ve birbirine muhtaç iki varlık yapısına sahiptir.

Mahmelbaf kadını ilahi bir imge ve sır olarak tahayyül etmektedir. İmge, hakikatin benzeşimine dayanıp hakikati örten bir işlev görürken hakikatin kavranışı, fenomenin numenine ulaşmada tuhaf bir etki yaratır. Kuran'ın sıklıkla başvurduğu simgesel ifadeler, ezoterik ve batını duyumlar ve bilgiler içermektedir. Hakikatin sırrına ermek bir tür Tanrısal fiil olarak görülürken bu durumu mümkün kılan benzeşimler mistik örtülülük iyelik kipine sahiptir. Bu bağlamda, perde Tanrısal

2. İlk kez yazar Ahmad Fardid tarafından kullanılmış olan bu terim, İran kültürel kimliğinin kaybı ve kültürde, sanatta, eğitimde Batı kriterleri ve Batı modelinin gitgide belirleyici hale gelmesi, başka bir deyişle "garpzedeleştirme" anlamındadır.

Batıniliğin eşiğinde durmaktadır. Perde simgesine örnek vermek gerekirse gözün perdesinin kalkması hakikati kavrama gücüne, hayâ perdesinin yırtılması ahlaksızlıkta ilerlemeye göndermelerde bulunmaktadır. Tüm evreni simgesel bir düzen olarak gören teolojik yaklaşım, evrenin şifrelerini/ simgelerini okuyan kişileri dünyanın ötesine taşır ve yüceltir. Doğa tanrının suretine dönüşürken onu okuyan da Tanrısallığa yaklaşan kişi olur. Bir diğer İranlı yönetmen Majid Majidi *Cennetin Rengi* filminde kör bir çocuk "eli"yle tabiatı okur. Kör çocuk, parmak uçlarıyla taşlardaki ağaçlardaki ilahi mesajı çözmeye çalışır. Bu yaklaşım, panteizmin doğasındaki vahdete (birliğe) delalet eder. Her şey "Bir" olan Allah'ın tezahürüdür. Dünyadaki her varlık, Tanrı'nın parçasını taşır fakat bu parçalar bir bulmacanın parçası gibidir ve çoğunlukla simgeseldir. Bu nedenle doğrudan göstermek, o şeyi süfli leştirir (bayağılaştırır) ve değerini azaltır. Çünkü Tanrısallığın keşfindeki kalp gözü örtülü olanı seçer ve o şeyin sırrına erişmeye çalışır. Böylece metafor hakikatin üstünü örterken o varlığın kutsallığını artırır. Örneğin Arap alfabesinin ilk iki harfi olan "elif" ve "be" harfleri aynı zamanda İslam terminolojisindeki kutsal kutuplardan aktif ve pasifliği sağlayan metaforlardır. Frithjof Schuon, "elif" ve "be"nin dikey ve yatay kutsallık kutuplarını simgelediğini dile getirir. "Elif" dikey, "be" yataydır ve bu iki harf iki farklı kutsallık düzlemlerini imlemektedir. Öte yandan, "elif" aktifliğin (erilliğin) "be" de pasifliğin (dişilliğin) simgesidir. Benzer bir fonksiyonu kalem (Qalam) ve tablet (Lawh) ifade etmektedir. Kozmik düzeydeki her fenomen, varoluş kabındaki cisimleşmiş şeylerden oluşmaktadır. Kalem yaratıcı "logos"ken fikirlerin içeriği ve tasarımı mürekkebe (midada) gönderme yapar. İki kutupluluğun bir diğer örneğini insan mikrokozmosunda bulmak mümkündür. İnsan hem vekil (halife) hem de kuldur (Schuon, 1977: 4). Bu bağlamda harflerin morfolojik yapısı varlık âlemlerinin Batıni birer alegorisidir. "Elif" harfinin dik yazılması Tanrısallığın dikey kutuplarını ve melekleri, "be" harfinin yataylığı ise insan alemini işaret eden ezoterik temalardır. Denebilir ki Mahmelbaf, varlığın dikey boyutlarına ulaşmaya çalışan ve bu nedenle batıni tınılara ait nesneleri ve yaklaşımları kullanan bir yönetmendir. Mahmelbaf *Kilim* filminde, duygularını, acılarını, sevinçlerini halıya dokuyan ve halının hakikatine ören bir gelini anlatırken *Kandahar* filminde örtülü kadınlar aracılığıyla bedenini ve varoluşunu gizilleştiren kadınları irdelemektedir. Peki, gizlemenin hakikati neyi çağrıştırır? Bu sorunun cevabı bakan ile bakılan arasındaki mesafede saklıdır. Tanrı gözle görülemeyecek ontolojik bir yapıya sahip bir varlık olarak insan ile arasındaki mesafeyi artırmıştır. Diğer yandan, Tanrı, Kur'an-ı Kerim'de insana şahdamarından daha yakın olduğunu dile getirir. Bir yanıyla da Tanrı kendini mekândan, zamandan ve cisimden münezzeh kılar. Yaratılmak Tanrı'dan uzağa düşmeye ve varoluşsal ıssızlaşmaya neden olur. Tasavvufta ise ontolojik engel "berzah" kavramıyla dile gelir. Perde, örtü gibi anlamlara sahip berzah, Tanrı'yla insan arasındaki engellere işaret eder. İnsan bedeni varolmayı sağlayan bir cisimken Tanrı'yla insanın özü arasındaki bir perdeyi de imler. Berzah'ın perde olmasından ötürü iki yönlü bir doğası vardır. Tıpkı Antik Yunan mitolojisinde iki yüzü olan ve iki tarafa birden bakabilen Janus gibi. Janus'un çift yüzlü doğası Berzah'ı karakterize etmekte ve iki katmanlı dikey bir his ile kavşak ve ayrım benzeri bir etki yaratmaktadır. Ayrıca Berzah, genişlemenin ve büzüşmenin yatay hali-

nin dışavurumuna dönüşmektedir (Burckhardt, 1976: 3). Dolayısıyla insan bedeni ve varlığı, çok yüzeyli, karmaşık bir yapının izlerini taşımaktadır.

Mahmelbaf'ın filmlerinin bir başka ara yüzeyi ise kadının örtülü olmasıdır. Fiziksel bakımdan dini ve ahlaki yükümlülüğün parçası olan örtünmek, aynı zamanda o şeyin mistifikasyonu için de gereklidir. Kadın, örtünerek hem ahlakın bir parçası olurken hem de evrenin simgesel örtülülüğünün bir uzantısına dönüşür. Örtünmek, bir başka anlamda gizli kalmış olanın aşikâr edilmesidir. Dikkatlerden uzağa taşınan zannın belirgin kılınması, geri planda tutulana yapılan zımni vurgulamayla güçlendirilmesidir. Örtünmek, gizliliğe "açılmak"tır. Giz'i gizle anlaşılır kılmaktır bir bakıma. Vurgunun görünmeyene kayması, görünmez olanın tezahürünü kışkırtıcı bir işlev görür. Bilinmeyenin zihne uyguladığı basınçlı temas da böyledir. Görünmeyen ve bilinmeyen, gaybın irkiltici ve bir o kadar da gizemli çağrısı yoluyla etkili bir duygulanım alanı oluşturur. Çünkü insan gördüğüne değil, görmediğine "*inanma*" eğilimindedir. Ampirik dünyanın, görülebilir dünyanın sınırları içinde kalarak inanç kendini doğrulama olanağı bulamaz. Gerçeğin en örtük biçimleri (ölüm, öte dünya düşlemi, korku vs.) inancın çardağı içine buyur edilir, orada yeşertir kendini. Belirgin biçimde örtünerek örtünmeyi yok eden, abartılı ve sınırsız biçimde açılarak aleniyetin içerimlerini anlamsız kılan pek çok edimde, insani yaşamın tüm çizgileri şu çelişik yasanın hükmü altındadır: Hiçbir belirsizliğin belli ölçüde bir aleniyete izin vermeksizin düşünülememesi... Örtünen kadın, bedensel ifşanın tüm iğreti yansımalarını karşısına alır; onu gerisinde bıraktığı bir şeymiş gibi düşünmez, düşünemez; aksine, sürekli karşısında duran bir şeymiş gibi düşünür. Kapanmak, kadını açıklığını aşarak örtünmeye götürür.

Kandahar: Sır Perdesi ya da Örtünün Ontolojisi

Kanada'da yaşayan Afgan kadın gazeteci Nafas, bir gün Afganistan'da yaşayan kız kardeşinden bir mektup alır. Mektupta Nafas'ın kız kardeşi Afganistan'daki Taliban baskısına dayanamayıp Güneş tutulmasından hemen önce intihar edeceğini yazmaktadır. Bunun üzerine Nafas kardeşini kurtarmak için Kandahar'a doğru yola çıkar. Nafas önce kalabalık bir Afgan ailesine karışır, daha sonra da küçük bir çocuk (Khak) yardımıyla yoluna devam eder. Mahmelbaf, filmde kimliksizleşen kadınları farklı imgelerle gösterir. Burkalı kadınlar kendi kimliğinden soyutlanmış bir halde hayatına güçlükle devam etmektedir. Film bu açıdan hâkim Doğu imgesini yeniden üretse de görüntüler sosyal gerçekliği gözler önüne sermektedir. Mahmelbaf filmde yıllar önce kendi memleketinden kaçıp Kanada'ya yerleşen Nafas'ın kız kardeşini kurtarmak için yaptığı yolculuk üzerinden, baskı rejimini ve insanlık dışı yaşama şartlarını işler. Nafas'ın kız kardeşi, küçükken mayınlı bir oyuncak bebeği almaya çalışırken bacaklarını kaybetmiş ve babası öldükten sonra da büsbütün yalnız kalmıştır. Kanada'da yaşayan kız kardeşi Nafas'a yazdığı mektupta Güneş tutulmasından hemen önce intihar edeceğini, artık baskılara dayanamadığını yazmıştır.

yaşadıklarınızı görecek ve size merhem olacak. Olmazlarsa beraberce dimdik durmalısınız. Gözlerinizi kapatın, bir karınca olduğunuzu hayal edin. Eğer kendinizi karınca olarak hissederseniz, eviniz size çok daha büyük gözükür."

Taliban'ın köktendinci yönetimi yüzünden kadınlar sosyal hayatta yok sayılmakta ve kurallara uymayanlar baskı ve şiddet görmektedir. Mahmelbaf filmine koyduğu *Ayın Arkasındaki Güneş* ismiyle bu baskı ve şiddetin ardına saklanma biçimini de niteler. *Kandahar* filminin bir başka dikkat çekici sahnesi Nafas'ın doktora muayene olduğu sahnedir. Bir perde arkasından açılan delik yardımıyla muayene olan kadın hastalar sır perdesine dönüşür. Kadın bedeninin görülmesi günah olduğundan doktor perde kullanmaktadır. Bu perde değişmeceli olarak sır perdesidir. Muayene odasındaki perde aynı zamanda iki şey arasına çekilmiş perde gibi eşik işlevi görmektedir. İslam mistiklerinde Berzah kavramı benzer anlam halesine sahiptir. Berzah, varlığı Tanrı'yla ayıran ve insanı tanrıdan uzağa düşüren perde anlamına gelir. Her şeyin bir ve tek olduğu ontolojik evren varlığın yaratılmasıyla iki ayrı uzama dönüşmüştür. Tasavvufun "fena fillah" inancı, insanın Tanrı'da yek ve tam olup vahdete ulaşması, vuslat olarak tasavvur edilirken insan bu sayede "enel hak" mertebesine yükselir. Doktorun perdesi, kadını ve erkeği birbirinden ayıran ve kadını perde gerisine iten varlıkbilimsel simgedir. Mahmelbaf'ın kadının tutsak edilmesi halini eleştirmek üzere kullandığı bu anlatım, esasında kadını mistikleştirmeye ve perde arkasına itmeye yaradığı kadar Taliban rejiminin eleştirisini de anlatır.



Kandahar filminden

Mistifikasyon işlemi ayın güneşi gizlemesiyle tesis edilmiştir. Filmdeki perde ise aşikâr olanı gizilleştirmeye yararken, apaçık göstermek, günahkâr insanların niteliğine dönüşür. Batı ve doğu görme biçimlerindeki bu temel ayrım temel felsefi mot-

yaşadıklarınızı görecek ve size merhem olacak. Olmazlarsa beraberce dimdik durmalısınız. Gözlerinizi kapatın, bir karınca olduğunuzu hayal edin. Eğer kendinizi karınca olarak hissederseniz, eviniz size çok daha büyük gözükür."

Taliban'ın köktendinci yönetimi yüzünden kadınlar sosyal hayatta yok sayılmakta ve kurallara uymayanlar baskı ve şiddet görmektedir. Mahmelbaf filmine koyduğu *Ayın Arkasındaki Güneş* ismiyle bu baskı ve şiddetin ardına saklanma biçimini de niteler. *Kandahar* filminin bir başka dikkat çekici sahnesi Nafas'ın doktora muayene olduğu sahnedir. Bir perde arkasından açılan delik yardımıyla muayene olan kadın hastalar sır perdesine dönüşür. Kadın bedeninin görülmesi günah olduğundan doktor perde kullanmaktadır. Bu perde değişmeceli olarak sır perdesidir. Muayene odasındaki perde aynı zamanda iki şey arasına çekilmiş perde gibi eşik işlevi görmektedir. İslam mistiklerinde Berzah kavramı benzer anlam halesine sahiptir. Berzah, varlığı Tanrı'yla ayıran ve insanı tanrıdan uzağa düşüren perde anlamına gelir. Her şeyin bir ve tek olduğu ontolojik evren varlığın yaratılmasıyla iki ayrı uzama dönüşmüştür. Tasavvufun "fena fillah" inancı, insanın Tanrı'da yek ve tam olup vahdete ulaşması, vuslat olarak tasavvur edilirken insan bu sayede "enel hak" mertebesine yükselir. Doktorun perdesi, kadını ve erkeği birbirinden ayıran ve kadını perde gerisine iten varlıkbilimsel simgedir. Mahmelbaf'ın kadının tutsak edilmesi halini eleştirmek üzere kullandığı bu anlatım, esasında kadını mistikleştirmeye ve perde arkasına itmeye yaradığı kadar Taliban rejiminin eleştirisini de anlatır.



Kandahar filminden

Mistifikasyon işlemi ayın güneşi gizlemesiyle tesis edilmiştir. Filmdeki perde ise aşikâr olanı gizilleştirmeye yararken, apaçık göstermek, günahkâr insanların niteliğine dönüşür. Batı ve doğu görme biçimlerindeki bu temel ayrım temel felsefi mot-



Gabbeh filminden

İran sinemasının genel anlamda özelliklerinden biri de doğaya can vermektir. Bu bağlamda doğa, adeta kültürün mütemmim cüzü olmakta ve kültür-doğa çatışması olabildiğince azalmaktadır. Batı kültürünün doğa-kültür dikotomisi İran sinemasında tekleşir. Tasavvufi panteizim, dikotomik işleyişin yerini alır. Doğa bu anlamda kültürün esin kaynağına dönüşür. Tanrı'nın sureti yeryüzüne yansır ve kesret (çokluk) vahdete (tekliğe) dönüşür. Lars Von Trier *Antichrist* filminde "Doğa şeytanın mabedidir" (Nature is Satan's church) der. Batı metafiziği arkaik dönem mitolojisinden Hıristiyanlığa değin doğayı kültürün karşı kampına koyarak doğayı şeytanla eşleştirir ve onu şeytanın mabedine dönüştürür. Doğu düşüncesi ise bu durumun aksine, doğayı tanrının mabedi gibi tasavvur eder. Buna göre, doğa Tanrı'nın suretini içinde saklar. Her şey Tanrı'nın yansımasıdır ve varlığın sırrını ancak inananlar fark eder. Başta belirttiğimiz Batı ve Doğu kültürü farkı, *voyorizm* ve dokunsal olandan doğaya taşar ve doğa Batı için şeytanın ayin yaptığı yere, Doğu'da ise Tanrı'nın kudretinin mevcut olduğu uzama evrilir.

Gabbeh filmindeki dere bir yandan kaderin ve hayatın akışkanlığını gösterirken öte yanda yaşamın kaynağını (arkhe) çağrıştırır. Büyülü gerçekçi bir anlatımı seçen Mahmelbaf, renklerle hayatın kurgusunu yapar. Gözün gördüğü şey süflileşir, değersizleşir. Gizlemek o şeyi yüceltir, ulvileştirir. Sublimasyonu yapmak için saklamak gerekir. Hıristiyan aklının Tanrı'yı ikonalara hapsetmesine karşın, Müslüman inanış Tanrı'yı zamandan ve mekândan münezzeh kılar. Tanrı'yı mistikleştirmek onu daha fazla yüceltir. Tanrı'nın negatif teolojik yorumu onu değilleyerek ötelere taşır. İslam sanatında simgelere başvurmanın nedenlerinden biri de Tanrı'nın negatif teolojik yorumudur. Apofantik (Tanrı'nın negatif yolla -değillemeyle- yüceltilmesi) yaklaşımlar Tanrı'nın cisimleşmesini engeller. Tanrı herhangi bir morfolojik

toyu gösterir. Kadını kutsallaştırmak onu gizlemekle mümkün hale gelir. Aksi halde metalaşmış beden kendini ifşa eder ve "et-beden" olur. Bedenin ilahi aksa yaklaşması, gizilleşmesi ve gizlenmesinde saklıdır. Nitekim İslam'ın kadın bedenine örtünme emrini salık vermesi o bedenin et-beden olmasını engelleme düsturunun ilamıdır.



Kandahar filminden

Gabbeh: Gizil Olanın Estetiği ya da "Renk, Tanrıdır"

Makhmalbaf'ın 1996'da yönetmenliğini yaptığı *Gabbeh* (Kilim), ismini İran'da dokunan bir halı cinsinden alır. Filmde doğanın renklerinin kullanılış şekli ve şiirsel anlatım dikkat çekmektedir. *Gabbeh*, aynı zamanda İran'ın güneybatısındaki Türk asıllı Bahtiyar aşiretinin adıdır ve aşiret mensupları dokunan her kilimde başından geçen olayları renklerdeki anlamlara gizleyerek dokumaktadır. Orta yaşlı bir karı kocanın akarsu kenarına halılarını yıkamaya götürmesiyle başlayan filmde, yaşlı çift halıdaki desenler üzerine konuşmaya başlar ve bir süre sonra halıda resmedilen kadın figürünün canlandığına şahit olur. Canlanan kadın figürü, kendisinin ve ailesinin başından geçenleri halıdaki figürleri de göstererek anlatmaya başlar. Halıda desen olarak yer alan genç kadın, yaşlı çiftin halıyı yıkamasıyla gerçek dünyaya taşar. Hayal ve gerçek arasındaki ayrım silikleşir ve olaylar bir sarmal gibi gelişmeye başlar. Kadın, yaşlı çiftle diyaloga girerek kendisinin ve aşiretinin yaşadığı olayları anlatır. Mahmelbaf'ın örtülü anlatımı *Gabbeh* filminde de görülür. Sembolik sinema dili, bu filmde kilime ve renklere içkin anlamların izinin sürülmesi ile somutlaşır. Genç kız, ismi sorulunca kendisini "kilim", babasını da "yün dokuma" olarak tanıtır. Mahmelbaf filmde doğayı konuşturarak animistik bir etki yaratır.

şekle sığmaz ve mutlak soyut hale gelir. Mahmelbaf'ın *Kandahar* filminde kullandığı perde, çarşaf, burka gibi metaforlar *Gabbeh*'te kilime, renge dönüşür: *"Renk Erkektir, Renk Kadındır, Renk Tanrı'dır."*



Gabbeh filminden

Renk, örtülü anlatımıyla kimi zaman erkeğe kimi zaman da kadına işaret etmektedir. *Gabbeh*'in amcasının şu sözleri bu durumu açıklar: *"Kırmızı gelinciğin, sarı buğday tarlalarının, mavi Allah'ın gökyüzünün mavisi, mavi denizlerin parlayan mavisi, sarı Güneşi aydınlatan güneşin sarısı. Bitkiyi yeşillendiren, suyu mavileştiren, güneşin sarısı saf yeşil. Sarı kırmızı güneşle bir arada."* Doğanın renkleri bu anlamda varlığın renklerine dönüşmekte ve Tanrısal birliğe dâhil olmaktadır.

Sonuç olarak, İran sinemasının gizil ve sembolik özelliğinin belirgin biçimde görüldüğü Mahmelbaf filmleri, kadını tıpkı kutsal bir görüntü gibi örtünün ve perdenin ardına saklamakta ve sinema dili bu doğrultuda şekillendirmektedir. Özellikle devrim sonrası İran'da gelişen anlayışın Batı-dışı değerlere yönelik özgün bir dil yaratmayı hedeflediği dikkate alındığında, bu çabaların anlamı daha çok gün yüzüne çıkmaktadır. Mahmelbaf bir yandan *Kandahar* filminde kadınların kendi bedenlerine hapsolmalarını eleştirirken diğer yandan da sinema dili olarak örtülülüğü kullanmaktan kaçınmamaktadır. Bu bağlamda bireysel ve kolektif bilinçaltının Tanrı'yı ve kadını yüceltmek için metaforik bir üslup seçmesi hiç de tesadüf değildir. Devrim sonrası İran sineması, Batı'nın montaj kullanımı, *voyoristik* göz gibi öğelerine savaş açarken kendi film dilini yaratmaya çalışmıştır. Mahmelbaf, sinema dili için "Sinema bazen gölge kullanımıyla konuşabilir bazen de lens kullanımıyla sinema dili yaratılabilir, çerçevede olayın sahnelenmesinde düzensizlikler, nesnelerin birbirleriyle ilişkisi, ışık, görsel kavramlar ve insanlar önem taşımaktadır" (Mottahedeh, 2008: 155) demekte ve Hollywood'un egemen kodlarının dışın-

da bir anlatım yaratısına girişmektedir. Hollywood'un egemen kodlarından olan ışıklandırma teknikleri, montaj biçimleri, standart kodlar, öyküleme alışkanlığı, mimetizm ve göstergebilimsel işaretler, genel olarak İran sinemasının eleştirdiği unsurlardır. Mottahedeh, sinemanın İslamileşmesi konusunda şunları dile getirmektedir:

> "İran sineması çalışmaları voyorist gözü ve erkeksi hâkimiyet kodlarını temizlemeye çalışırken örtünmek küresel seyircinin temel niteliği olan ve onu tanımlayan voyorizmin reddine dönüşmektedir. Örtü bu bağlamda *voyoristik* eril göze kalkan olma işlevini yerine getirmektedir. İran kamerasının iffetli göz uyarlaması örtülü özneyi cisimleştirmekte ve böylece sinemadaki yüz yüze olma hali olan *voyorizm*in sinematografik kodlarını dönüşüme uğratmaktadır" (Mottahedeh, 2008: 156-157).

Görüntünün metalaşması ve profanlaşması sorunları üzerinde duran devrim sonrası İran sineması, imajların arınmasının yollarını aramakta ve bu yöntemi felsefi bir düzleme taşımaya çalışmaktadır. Mahmelbaf'ın da içinde bulunduğu İranlı yönetmenler bu çabayı sinema teknolojilerinin bir tür arınması olarak dile getirmektedir. *Kandahar* ve *Gabbeh* filmlerinin temel niteliği olan örtmek ve gizlemek, egemen sinematografik kod olan Batılı *voyoristik* gözün katharsise uğraması açısından önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, gizleyerek anlatmak, voyorist gözün *vis-à-vis* (yüz yüze) özelliğine karşı kişiyi korumakta ve kalkan görevi görmektedir. *Kandahar* filminde burkaların ve çarşafın ardına saklanan kadınlar her ne kadar yönetmen tarafından rejim eleştirisi olarak okunsa da esas itibariyle röntgenci ve dikizci gözün *vis-à-vis* mahiyetine getirilmiş ciddi bir eleştiri niteliğindedir. *Gabbeh* filminde genç kızın kendi ontolojik gailesini kilime dokumasında da benzer bir durum söz konusudur. Kendini kilim olarak tanıtan genç kız, babasının ismi için de yün dokuma nitelemesini kullanır hiç duraksamadan. Böylelikle İran şiir geleneğinin sembolik niteliği İran sinemasına da taşınmakta ve alternatif bir sinema dilinin yaratılmasında önemli bir adım atılmaktadır.

Kaynakça

ASLAN, Umut Tumay (2003). *Görsel Olanı Okumak: Eleştirel Görsel Okur-Yazarlık*, İletişim Araştırmaları Dergisi, 2003 1(1) Bahar, Ankara, Sayı: 40, s. 39-64.

BURCKHARDT, Titus (1976). "Concerning the "Barzakh", *Studies in Comparative Religion*, Vol. 10, No. 2, Spring, World Wisdom, Inc.

JAY, Martin (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press.

MOTTAHEDEH, Negar (2008). *Displaced allegories Post-Revolutionary İranian Cinema*, London: Duke University Press.

NASR, Seyyid Hüseyin (2001). *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, Çev. Sara Büyükduru, İstanbul: İnsan Yayınları.

SCHUON, Frithjof (1977). "The Mystery of the Veil", *Studies in Comparative Religion*, Vol. 11, No. 2, Spring, World Wisdom, Inc.

İkinci Perde: *Kirazın Tadı*

"Kirazın tadından vazgeçebilecek misin? (...)
Güneşin doğuşunu, batışını tekrardan izlemek istemez misin?
(...) Peki, ya bir ırmaktan yeniden su içebilmeyi?"
Ta'm-e Gilas / Abbas Kiarostami

Bahman Ghobadi Sineması: Sınırlar ve yollar

Ahmet Ergenç

Yeni İran Sineması'nın mühim figürlerinden biri olan Bahman Ghobadi genellikle sınırlarda yaşanan hikâyelere odaklanıyor. Bütün filmlerine bir sınırda-olma ve sınır-geçme hali hâkim. İlk filmi *Şarhoş Atlar Zamanı*, sınırı geçip "kaçakçılık" yapan insanların hikâyesini anlatıyor. İkinci filmi *Anavatanımın Şarkıları* yine bir sınır-geçme hikâyesi; İran'dan Irak'a yolculuğa çıkan bir müzisyenin öyküsü. Üçüncü filmi *Kaplumbağalar da Uçar* yine bir sınırda, bir mülteci kampında geçiyor. Dördüncü filmi *Yarım Ay*'da da yine bir sınır hikâyesi var; büyük bir müzik ziyafeti için İran'dan Irak'a giden bir müzisyenler grubunun yol hikâyesi. Beşinci filmi *Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor*'da da İran'dan İngiltere'ye gitmek isteyen bir müzisyen çift üzerinden, İran'ın "arada kalmış" yeraltı müzik dünyasını izliyoruz. Bütün bu filmlerde sınırları geçmek ve yol, temel bir yerde duruyor. Yolda geçen ya da bir yol üzerindeki durakları (misal, bir mülteci kampı), arada kalmış mekân ve insanları konu alan Ghobadi filmlerinin coğrafi ve kültürel uzamının "liminal" olduğunu, hep bir geçiş ve hareket hali barındırdığını söylemek mümkün. Ben bu yazıda Ghobadi'nin sinemasında bu "sınırda" ve "eşikte" olma halinin, yol temasının neden baskın olduğunu, bunun nasıl bir sinema estetiğine dönüştürüldüğünü ve Ghobadi'nin Yeni İran Sineması içinde neden önemli bir figür olduğunu anlatmaya çalışacağım.

Sarhoş Atlar Zamanı: Sınırlar Ne İşe Yarar?

Ghobadi'nin 2000'de çektiği ve Cannes'da Altın Kamera ödülünü aldığı *Sarhoş Atlar Zamanı* İran'da, Irak sınırına yakın bir Kürt köyünde, Bane'de yaşanan bir gerçek kesiti konu ediniyor. Ghobadi burada bir bakıma kendi geçmişini de perdeye aktarıyor; Bane, Ghobadi'nin de doğup büyüdüğü köy. Burada yaşayan Kürtlerin hikâyesinin sinemaya aktarılması, Ghobadi'nin kişisel tarihinin bir yansıması olarak önemli bir hamle olmasının yanı sıra, yok sayılan dev bir "azınlık" olarak Kürtlerin hikâyesinin sunulması açısından da çok önemli.

Yok sayılan bir gerçeği anlatan Ghobadi, sinema ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi düşünmemizi sağlıyor. Kaçakçılıkla geçinen bir köyün dramatik hikâyesini, sinema konvansiyonlarına dayalı dramatik bir kurguya bürümeden, "bütün çıplaklığıyla" aktarıyor. Filme gücünü ve çarpıcılığını veren şey de bu "çıplaklık" hissi. Filmde Ghobadi gerçek hayatın aktığı bir sahneye "tanık" olan bir belgeselci gözüyle yaşananları kayda geçiriyor. Kurgu ve dramatizyondan ziyade, gerçeğin ham halini su-

nan bu estetik sayesinde de *cinéma vérité*ye, doğrudan sinemaya yaklaşıyor. Daha önce temsil edilmemiş ya da çarpıtılarak temsil şemalarına dâhil edilmiş Kürtlerin hikâyesini böyle aktarması da manidar. Burada bir nevi "gerçeğe çağrı" söz konusu. Bakınız, dünyanın bir köşesinde, "tarihin görünmeyen bir anında bunlar da yaşanıyor" der gibi kamerasını hiç girilmemiş bölgelere doğrultuyor.



Bahe köyündeki "kaçakçıklar" sarp dağları tırmanıyor

Sınır köyü Bahe'de insanların tek geçim kaynağı "kaçakçılık." İran'dan Irak'a katırlarla mallar götürüp bunları başka mallarla değiş tokuş edip satarak hayatta kalmaya çalışan insanlar. Bir sınır köyünde yaşamak aslında iki ülkeye de ait olmamak demek. Burada "sınır" hem bir gerçeklik hem de sınırla ilgili akla gelebilecek bütün çağrışımları taşıyan bir metafor. "Ne orada ne burada" hali. Ayrıca marjinde yaşamanın da ta kendisi. Şehrin göbeğinde, uygarlığın tam orta yerinde yaşayıp yani aslında "merkezi" oluşturarak kültürel açıdan marjinalleşmiş karakterlerin hikâyeleri, gerçek anlamda "marjin"de yaşayan bu insanların hikâyeleri karşısında ikna ediciliğini yitiriyor. Bu filmde anlatılan köyde hiçbir romantizasyonu kaldırmayacak çok sert bir gerçeklik söz konusu. Bu sert gerçekliği de Ghobadi omuz kamerasıyla dolaşan bir belgeselci gibi yine aynı sertlikle ve "ham"lıkla anlatıyor ve bunu, dışarıdan bakarak malzemesini kolonileştiren bir antropolog gözüyle değil (ki belgesel sinemanın en sorunlu ve tehlikeli yönü budur), içeriden biri olarak yapıyor.

Film tıpkı bir belgesel röportajı gibi bir sesin küçük bir kıza (Amaneh) sorular sormasıyla başlıyor. İlk soru: "Adın ne?" Bu soru sorulurken kadrajda henüz kızın yüzünü görmüyoruz, sadece sesi duyuluyor. Bu esnada filmin jeneriği akıyor. Filmin bu soruyla başlaması önemli, zira bu film her şeyden önce bir "azınlığa" görünürlük kazandırmayı ve onların "kimliğini" ifade etmeyi hedefliyor.[1] Soruyu soran

1. Ghobadi'yle ilgili yazısında Devrim Kılıç da aynı hususa dikkat çekiyor, bkz. "Bahman Ghodabi'nin Filmlerinde Kürt Kimliği ve Kültürünün Temsili," *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, s. 137-175.

kişi (kim olduğunu görmüyoruz ama muhtemelen Ghobadi) çok temel sorularla devam ediyor: "Kaç yaşındasın?" Cevap, "Madi'nin küçüğüyüm." "Madi kim?" "Kardeşim, sakattır." "Baban ne iş yapıyor?" "Kaçakçı, Irak'a mal götürüyor." "Burada ne yapıyorsunuz?" "Bardak sarıyoruz." Bu soruya kadar küçük kızın yüzünü görmüyoruz, bu sorudan sonra, pazarda "kaçak" olarak Irak tarafına götürülecek bardakları saran çocukları görmeye başlıyoruz. Burada görünmezlikten görünürlüğe bir geçiş söz konusu. Soruları soran "belgeselci" sesi de bu noktadan sonra filmi terk ediyor ve biz oradaki hayatın birebir temsiliyle baş başa kalıyoruz. Bu görünürlük filmin asıl dertlerinden birini oluşturuyor ve Ghobadi de filmin başında görünmezlikten görünürlüğe geçişi böyle ustaca bir yöntemle sergiliyor.

Görünmeyenlere görünürlük kazandıran bir sinemanın önceliğine Deleuze de dikkat çekmişti. Klasik sinema ve modern sinema arasında ayrım yaparken Deleuze klasik sinemanın hali hazırda varolan insanların hikâyesini anlattığını, bir modern sinema olsaydı, bu sinemanın "namevcut" insanları anlatacağını söylüyor. Onların hikâyesini anlatmak, bir bakıma, onları var kılmaktır. Hayalet olmaktan çıkarıp onlara mevcudiyetlerini iade etmektir (Deleuze, 2005: 216-233). Dünyada varolup var değilmiş gibi davranılan bütün "ötekiler" için bir kurtuluş anıdır bu. İran-Irak sınırında yaşayan bu Kürt ailesinin hikâyesi de dünyanın bakışının değmediği, değse de başka türlü merceklerden, onların hikâyelerini çarpıtan başka dolayımlardan geçirdiği bir hikâye. "Şimdi o hikâyeyle birebir yüzleşme zamanı" diyor, aradan çekilip bizi hikâyeyle baş başa bırakan Ghobadi.



Ayoup ve ümitlerini bağladığı katırı

Amaneh, ağabeyi Ayoub'la birlikte kardeşleri Madi'ye bakmak ve hayatta kalmak için kaçakçıların küçük işlerine yardım etmek zorundadır. Aslında Madi onlardan büyüktür ama hastalığı nedeniyle "cüce" kalmıştır, on beş yaşında bir bebek gibidir. Burada erken olgunlaşmak zorunda kalmış, "büyüklerin" dünyasına gir-

mekten başka şansları olmayan küçük çocukların hikâyesine tanık oluyoruz. İran sinemasında çokça karşılaştığımız bir şey bu. Bu travmatik ve sert gerçeklik içinde çocuklar da büyükler gibi düşünmek ve hareket etmek zorunda kaldığı için böyledir belki de. Amaneh'nin ağabeyi olan Ayoup, kendisinden yaşça büyük ama fizik olarak küçük olan Madi'nin ölümcül hastalığına çare bulmak, onun ameliyat olmasını sağlamak için sınırı geçmeye ve daha fazla para kazanmaya karar verir. Ama bu, Ghobadi filmlerinin çoğunda olduğu gibi romantik bir yolculuk değildir, doğanın ve sosyo-politik gerçekliğin sert duvarları romantizme izin vermiyor, daha doğrusu geçit vermiyor.

Filmin hemen başlarında çocukların nasıl erken yaşlandığını çok iyi anlatan bir sahne var. Ayoup, Amaneh ve Madi'yi de yanma alarak Irak sınırını geçecek bir kaçakçı kamyonuna biner. Kamyonun kasasındaki küçük çocuklar, karlı dağların arasından geçerken Kürtçe bir şarkı söylemektedir, sözleri şöyle: "Hayat beni yaşlandırıyor, dağlarda ve vadilerde dolaşmak... Beni ölüme yaklaştırıyor." Bu coğrafya, bu sınır coğrafyası, "kaçakçıları" yakalamak için bekleyen asker ve mayınların herkesi daimi bir ölüm tehdidiyle yüz yüze bıraktığı bir coğrafya. Yapılabilecek tek işi –kaçakçılık ya da sınır ticareti– yapan bu insanların başka bir alternatifi yok. Çocuklar da bu alternatifsizliğin bir parçası. Garip bir olgunlukla bunu şarkılara konu ediyorlar. Yine başka bir sahnede sarp bir dağı aşıp sınırın öbür tarafına geçmek isteyen Ayoup kendi yaşlarında bir çocukla (10-12 yaşlarında) karların ortasında konuşurken büyüklerin dilini kullanıyor. "Toprağın var mı?" diye soruyor. "Var." diyor çocuk. "O zaman niye işlemiyorsun?" "Çünkü her yeri mayın dolu." Buyrun size gerçeklik. Ama burada yine çocuklar üzerinden işletilen "mağdur çocuk" romantizmi söz konusu değil. Çocuklar da zaten mağdur bir ifadeyle konuşmuyor. Erken gelişmiş bir "hayat böyle" hissi yüzlerine ve ses tonlarına yansıyor. Burada bir "çocuk işçi" eleştirisi olduğunu da sanmıyorum. Hiçbir olanağın sağlanmadığı ve temel meselenin "hayatta kalmak" olduğu bu yaşam alanında, "çocuk işçi çalıştırmaya" dair Batılı güya "hassas" teoriler geçerliliğini yitiriyor. Burada çocuk-büyük ayrımı namevcut. İnsanın aklına Adorno'nun "yanlış bir hayat doğru yaşanamaz" sözü geliyor.

Filmde merkezi bir yerde duran bu büyüklük-küçüklük meselesi aslında Madi'de de ete kemiğe bürünüyor. Cüce kalmasına yol açan hastalığı nedeniyle 15 yaşında olmasına rağmen üç dört yaşında gibi görünen Madi, yüzünde o büyümüş ifadeyi yine de taşımaktadır. Madi acaba, biraz zorlama yorum da olsa zihnen büyüse de bunun fiziksel karşılığını bulamayan ya da bulmalarına izin verilmeyen bölge insanının bir metaforu olarak görülebilir mi? Ayoup'ün Irak sınırından dönerken Madi'ye aldığı hediyenin Arnold Schawengezer benzeri bir vücut geliştirme şampiyonunun posteri olması da manidar. Güdük kalmış Madi, Arnold benzerinin "aşırı gelişmiş" vücuduna hayranlıkla ya da biraz öfkeyle bakmaktadır. Boşlukları siz doldurun...



Madi, kendisinin zıddı olan "vücut geliştirici" ile karşı karşıya



Ayoup, Madi'yle birlikte sınırı geçmek üzere

Bu filmde "oyuncu" diye bir şeyin olmadığını -çoğu Ghodabi filminde olmadığı gibi- hatırlatmak gerekiyor. Filmdeki karakterler gerçek hayattan karakterler ve bu tercih Ghobadi'nin neorealist estetiğini pekiştiriyor. (Aslında bu film, Ghobadi'nin daha önce çektiği *Sisler İçinde Yaşam* adlı belgeselin devamı niteliğinde. Oradaki gerçek karakterler bu sefer uzun metrajlı bir filmde karşımıza çıkıyor. Filme adını

veren atlar (aslında "katırlar") da gerçek. Ghobadi'nin gerçekçiliğini bu kadar kuvvetli yapan şey, aslında metaforla gerçeğin birleştiği yeri yakalaması. Kulağa çok havalı bir metafor gibi gelen "sarhoş atlar" aslında bir gerçeği yansıtıyor: Donmamaları için yolculuktan önce içki içirilen katırların/ atların sarhoşluğu. Aynı şey filmdeki sınır meselesi için de geçerli. "Dünyanın sınırında yaşayanlar" metaforu da burada gerçek karşılığını buluyor. Sınır hem bir metafor hem de duvar gibi bir gerçeklik.

Ghobadi bizi filmin sonunda bu sınır meselesiyle yüz yüze bırakıyor. Ayoup, filmin son sahnesinde kardeşi Madi'yi ameliyat ettirmek için Irak sınırını geçerken adım adım kadrajdan kayboluyor ve biz o sınır telleriyle baş başa kalıyoruz. Ghobadi burada kamerasını karlar arasında uzaklaşıp giden Ayoup'e de çevirebilirdi, Ayoup'ün ardından da bakıyor olabilirdik. Ama öyle yapmıyor, romantik bir yolculuk fikrine kapılmadan, işin çıktığı ve dönüp dolaşıp geri döndüğü noktayı gösteriyor: "Sınır telleri ne işe yarar?" sorusu filmin ardından havada asılı kalıyor. Bu kısa ve çarpıcı film işte bu dikenli tellerin yarattığı dikenli soruyla bitiyor.

Anavatanımın Şarkıları: Şarkılar İçin Düştüm Yollara

Ghobadi ikinci filmi, 2002 tarihli *Anavatanımdan Şarkılar*'da da bir sınır hikâyesi anlatılıyor. Bu sefer sınır meselesini çocukların değil, yetişkinlerin gözünden görüyoruz. Filmin çerçevesini meşhur bir Kürt şarkıcı, müzik üstadı olan Mirza'nın eski karısı Hannare'nin çağrısı üzerine, oğulları Barat ve Audeh'i de alarak İran'dan Irak'a yaptığı yolculuk oluşturuyor. Bu trajikomik yol filminin arka planında da 1989-1991 arasında yaşanan İran-Irak savaşı var.

Filme geçmeden önce, "yol filmi" meselesinin Ghobadi sineması için öneminden bahsetmek lazım. Yersiz yurtsuz bir halkı sinemada temsil etmeye çalışan Ghobadi, bir röportajında, yol filmleri çekmesinin rastlantı olmadığından bahsederek şöyle diyor: "Biz Kürtler hep yoldaydık, köyden köye şehirden şehire, bizim hayatımız bir nevi 'yol filmi' oldu." Klasik yol filmlerinde karakterler kendi "yer"lerini terk edip, başka "yer"lere doğru seyahat eder, bu esnada da kimliğini ve varlığını sorgulayıp bir dönüşümden geçer. Bu yolculuk bir kırılmaya işaret eder ve yolculuğa genellikle tutarlı bir dönüşüm süreci hâkimdir. Burada ise halihazırda yersiz yurtsuz olan karakterler hayatlarında bir kırılma yaşamıyor, hayatının bir uzantısı olan yol ve yer değiştirmeyi olağan bir eylem olarak sergiliyor. Varılacak bir nokta ya da dönülecek bir yuva söz konusu değil.

Film savaşın varlığına işaret eden uçak sesleri eşliğinde yolda ilerleyen bir traktör görüntüsüyle açılıyor. Traktörün römorkunda Mirza'nın oğlu Barat ve sepetli motosikleti de var. Traktördeki karakterler arasında geçen konuşmalardan Saddam'ın Irak'taki Kürtleri bombaladığını ve şimdi Iraklı Kürtlerin İran sınırında bir mülteci kampına sığındığını öğreniyoruz. Hannuri de o kampta tutulanlardan biridir ve Barat babasının isteği üzerine kardeşini de alıp babasıyla yolculuğa çıkacaktır.



Bahman Ghobadi, Mirza, Barat ve Audeh ile birlikte

Mirza'nın oğulları Barat ve Audeh de onun gibi müzisyendir ve yolculuğa çıkarlarken eğer yakalanırlarsa "konser vereceğiz" diyebilmek için enstrümanlarını da yanma alır. Böylece savaş gölgesinde çıkılan bu trajik yolculuk, müzikal bir yolculuğa dönüşüyor. Ghobadi burada "bir savaş filmi" klişesine sığmayacak bir curcuna yaratıyor. Savaşa ve ulaşılacak sınıra odaklı, sonu başından belli, tutarlı bir filmden ziyade, dağınık, yolda karşılaştığı çeşitli insanlık hallerini kayda geçiren bir film çıkıyor ortaya. Bu noktada Ghobadi, İran sinemasında görülen ve genellikle "tümevarımcı" diye adlandırılan üsluba yakın duruyor. Ortaya bir fikir atıp o fikri bütün "kurgu"ya, hikâyeye dayatmıyor. Yani "tümdengelimci" bir fikir filmi yapmıyor. İnsan hallerini tek tek kaydederek varacağı bir yer varsa öyle varıyor. Böylece trajedinin içine farsa varan komik sahneler ekleniyor. Gerçek hayatta olduğu gibi. İşte bu da Ghobadi'yi yine *cinéma verité*ye yaklaştırıyor. Karakterleri de bu karışımı yansıtan, "melez" diye tabir edilebilecek, organik karakterler. Kültürel bir otoriteye sahip olan Mirza, alışıldık doğu temsillerinde olduğu gibi otoriter, "namus bekçisi" bir karakter değil mesela. Yıllar önce, kendisini en yakın arkadaşı için terk eden eski karısının yardım çağrısını duyup yollara düşmekte bir beis görmüyor. Aynı melezlik, başka bir haliyle Barat'ta da var: Alman malı motosikleti, elinde yerel çalgısı, boynunda puşisi ve gözünde güneş gözlükleriyle katıldığı yolculukta bütün stereotipleri dağıtan organik bir karakter olarak insanı her an şaşırtabiliyor.



Filmin karakterlerine ve hissiyatına hâkim olan bu melezlik, genel anlamda Ghobadi'nin film estetiği ve sinemasal duruşunda da belirleyici bir rol oynuyor. "Ülkesiz" bir yönetmen olarak, çeşitli kültürlerin estetik ve kültürel öğelerini bir araya getirişi ve böylece ulaştığı melezlik, Homi Bhabha'nm "üçüncü uzam" kavramıyla açıklanabilir. Bhabha kültürlerarası etkileşimin yol açtığı "kültürel melezlik süreci"nin "yeni bir anlam ve temsil alanı"na yol açtığını söylüyor ve bunu "şu ya da bu" mantığının ötesine geçen, "hem şu hem de bu" mantığı ile işleyen üçüncü uzam olarak adlandırıyor (Bhabha, 1990: 211). Bu liminal alan, temsil ve anlam şemalarındaki ezberi bozup yeni oluşumları gözler önüne serebiliyor. Ghobadi de sinemasında tam da bu "ara", "liminal" alanlara odaklanıyor.

Ghobadi, ilk filminde "şimdiki zamanı" (filmin çekildiği zamanı) anlatıyordu fakat burada tarihle uğraşıyor. 1989-1991 arasında geçen bu filmde Kuzey Irak'ta Saddam'ın yaptığı Halepçe katliamının hemen sonrası anlatılıyor. Filmde bu tarihsel bilgi açıkça verilmiyor ama filmin sonuna doğru ulaşılan mülteci kampına sığınan Iraklı Kürtlerin anlattıkları, kimyasal silah kullanılmış olması, bunun Halepçe katliamı olduğuna işaret ediyor. Filmin başından itibaren Saddam'a ve mülteci kamplarına yapılan göndermelere rağmen, gerçek savaş manzarasıyla ancak filmin sonlarına doğru, yolculuk yapan üçlü mülteci kampına ulaştığında karşılaşıyoruz. Mülteci kampına giden yolda olduğu gibi mülteci kampında da gündelik hayatın saçma ve komik ve bazen de iç burkan detaylarını Ghobadi kayda geçiriyor ve yine bir curcuna yaratıyor. Bu film aslında ilk filmin aksine, büyüklerin gözünden anlatılıyor ama filme çocuksu bir dağınıklık hâkim. Richard Schickel de filmin tonuna hâkim olan bu çocuksuluğa dikkat çekerek filmin "benzersiz bir deneyim sunduğunu" ve "keskin, inişli çıkışlı ve sürekli değişen tonu itibariyle neredeyse çocuksu" olduğunu söylüyor.[2]

2. Richard Schickel, "A Half-Mad Iraqi Marvel," http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,452794,00.html#ixzz2HzmR0QFQ

Filmde savaşın en çocuksu -ve bu yüzden de en iç burkucu- anlatıldığı sahne, mülteci kampında açık havada ders yapan bir grup çocuğun anlatıldığı sahne. Öğretmenleri, çocuklara "uygulamalı" olarak uçakları anlatıyor. Bombardıman uçaklarının gölgesinde yapılan bu derste, öğretmen uçakları bir çocuk saflığıyla açıklıyor. Gökyüzündeki uçağa bakan çocuklara, "Uçak" diyor, "insanları kuş misali havada uçurur, bir yerden bir yere taşır." "Ama" diye devam ediyor, "uçağın kötüsü de vardır, insanları bombalar, evleri, sizin evlerinizi." Bu acı bilgiden sonra da çocuklar, tepenin kenarından ellerindeki kâğıt uçakları hep birlikte, sevinç çığlıkları içinde fırlatıyor. Savaşın feci etkiler bıraktığı bir mülteci kampında böyle bir sahneyi anlatmak, gündelik hayatın insani yönünü ıskalamamak ve mağduriyetçi bir tona kapılmamak açısından Ghobadi'nin sinemasını çok sahih bir yere taşıyor. Gerçeğin temsiline ironiyi yedirmek, filmi çok daha sağlam bir eleştiri aracına dönüştürüyor.

Filmde tarihin, çok net bir "tarih" verilmeden eleştirildiği bir damar daha var. Mirza'nın eski eşi Hannare Irak'a İran İslam Devrimi'nden sonra kaçmıştır. Kaçmasının sebebi de kadınlara getirilen şarkı söyleme yasağıdır. Yani, Hannare'ninki müzik uğruna yapılan bir kaçıştır. Filmde çok önemli bir yer tutan müzik, burada da kendini belli ediyor ve bir toplumsal eleştiri aygıtına dönüşüyor. Ghobadi bu ve bundan sonraki filmlerinde müziği hep belirleyici bir unsur olarak kullanıyor. Bahat'ın "sesine" âşık olduğu kadınla arasında geçen diyalogda da benzer bir eleştiri söz konusu. Bu meçhul kadınla evlenmek isteyen Barat kadının "Bana şarkı söylemeyi öğretirsen seninle evlenirim." sözü üzerine, "Sadece bana şarkı söylersin, kadınların halk içinde şarkı söylemesi yasaktır." cevabını vermesi o meçhul kadını kadrajdan uzaklaştırıyor.

Film, sonlarına doğru daha "ciddi" bir tona bürünüyor. Curcunanın yerini, gözyaşı ve ağıt alıyor. Mülteci kampına sığınanlar orada da bombalanıyor ve insanlar ölülerini toplamaya başlıyor. İşte bu feci vaziyet içinde Mirza, Hanareh'e ulaşmaya çalışıyor ama geç kaldığını öğreniyor. Sonra Hanareh'in ona miras bıraktığı küçük kızla beraber sınırı tek başına, karlar içinde geçmeye çalışıyor. Bu film de tıpkı *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda olduğu gibi sınırı geçmeye çalışan birinin görüntüsüyle sona eriyor. Ghobadi yine kamerasını sınırı geçen Mirza ve küçük kıza çevirmektense son sahnede bizi sınır telleriyle baş başa bırakıyor. Dert yine aynı dert, sınırda yaşayan insanların dramı. Sınırların yersizliği. Fakat bu sefer buna savaş da ekleniyor ve Ghobadi de bunu bizi sınır telleriyle baş başa bırakırken ses kaydından uçak seslerini dinleterek hissettiriyor, kar fırtınasının uğultusuna uçak sesleri ekleniyor. Doğanın zorluklarıyla ve coğrafi sınırlarla boğuşan insanların üzerine bir de savaş musibeti çöküyor. Ghobadi de filmi bu sefer, kapanış jeneriğinde bir ağıtla bitiriyor ve ağıda da bombardıman sesleri karışıyor.

Kağlumbalar da Uçar: Gerçek Hayatta Distopya

Ghobadi ilk iki filminden sonraki filmlerinde de aynı sınır meselesine odaklanmaya devam ediyor. 2004 tarihli *Kaplumbağalar da Uçar*'da da yine bir sınır hikâyesi görüyoruz fakat bu filmden itibaren Ghobadi'nin sinema estetiği ve duruşu, ilk iki filmindeki belgesele çok yakın duran, katışıksız "gerçekçi" üsluptan biraz daha mistik, gerçeküstü bir yöne doğru kaymaya başlıyor. *Kaplumbağalar da Uçar* ve sonrasında çektiği *Yarım Ay*'da gerçek hayat görüntülerine ve hikâyelerine doğaüstü damarlar ekleniyor. Bu iki filmde gündelik hayatın içine yedirilen kehanetler, gizemler ve doğaüstü masallar Ghobadi'nin üslubunu, Latin Amerika edebiyatında görülen "büyülü gerçekçiliğe" yaklaştırıyor. Büyülü gerçekçilikte gündelik sıradan olaylar esnasında aniden beliren ve akılla açıklanamayan vakalar anlatıya başka bir katman kazandırır, büyüsü bozulmuş dünyaya bir anlamda büyüsünü iade eder. Ama bu büyü, çoğu zaman naif bir masal hafifliğinden ve hülyalardan çok, acı bir tanıklığın ifadesidir. Aynı şey Ghobadi'nin bu iki filmi için de geçerli. Ghobadi'yi "büyülü gerçekçilik"ten ayırmak için belki "şiirsel gerçekçilik" ya da "gerçeküstü gerçekçilik" ifadeleri de kullanılabilir. Çok acı bir gerçeği, sosyo-politik ve kültürel dramı doğaüstü aygıtlara başvurarak aktarmak, Ghobadi'nin filmlerindeki "gerçeğe davet" düsturunu bozmak bir yana, bu gerçeğin acı vericiliğini ve ürperticiliğini daha da belirginleştiriyor.

Film, yine diğer ilk iki filmden farklı olarak, net bir tarihsel referansla başlıyor: "Irak-Türkiye sınırı, Amerika-Irak savaşından birkaç hafta önce." Bu savaşın, daha doğrusu işgalin görünmeyen bir yüzünü anlatıyor Ghobadi. Anlatma aracı da yine çocuklar, çoğu sınır bölgesindeki mayınları toplarken -elbette satmak ve hayatta kalmak için- bir kolunu ya da bacağını kaybetmiş çocuklar. Kürtlerin yaşadığı bu sınır köyü uygarlığın arka bahçesi gibi hikâyesi duyulmayan, yazılmayan "artık"ların toplandığı bir yer. Ghobadi dünyanın artığı olarak görülen, Saddam rejimi altında havsalanın almayacağı işkencelere maruz kalmış bu insanlara itibarlarını iade etmek için hikâyeyi bir de onların gözünden anlatıyor.

İlk sahnede uçurumun kenarından atlamak üzere olan bir kız çocuğu görüyoruz. Kendisi küçük, yüzündeyse dünyanın bütün acılarını görmüş ama yine de mağrur duran bir ifade olan bir kız çocuğu. Ghobadi filmin yapısına hâkim olan bu "geleceği görme" sahnesiyle filmin sonunu bize baştan gösteriyor. Tıpkı "savaştan birkaç hafta önce" uyarısında olduğu gibi. Savaşın çıkacağı güne doğru ilerleyen bu anlatının ilk dakikalarında uçurumdan atlamak üzereyken gösterilen bu küçük kızın kim olduğunu öğreniyoruz. Annesini ve babasını Kürtlere karşı yapılan Halepçe katliamında kaybetmiş olan Argin, o katliamın feci anısını taşıyan "çocuğu" ve mayın toplarken iki kolunu kaybetmiş kardeşi Hengov'la birlikte sınırı geçip sığınma talep etmek için bu köye gelmiştir. Bu köy onlar için bir geçiş noktasıdır. Ama geçmeyi başaramayacaklardır. Bu yazıda filmin başından bahsederken sürekli sondan bahsetmem garip karşılanmasın, zira filmin yaptığı şey tam da bu. Feci bir sonun işaretlerini vererek bunun çıkışsız bir hikâye olduğunu göstermek.



Argin, sırtında çocuğu ve yanında kardeşi Hengov'la birlikte

Bu işaretler, Argin'in kardeşi Hengov'un bir trans halinde gördüğü vizyonlara dayanarak dile getirdiği kehanetler aracılığıyla veriliyor. Aslında, bu hikâyede şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek için bir uğrak noktası sadece. Hengov'un geleceğe dair kehanetlerine ek olarak, Argin'in geçmişe dair travmatik anılarını görüyoruz. Argin sırtında taşıdığı çocuktan kurtulmak istemektedir zira o, feci bir geçmişin cisimleşmiş halidir. Anne babasını katleden ve kendisine tecavüz eden Iraklı askerlerin bıraktığı travmatik bir miras.

Geleceğe dair kehanet ve geçmişe dair anılar arasında sıkışıp kalmış şimdiki zamanda da bir distopyanın gerçekleşmiş halini görüyoruz. Filmin şimdiki zamanına hâkim olan iki şey var: Mayınlar ve uydu antenleri. Mayınlar filmdeki çocukların tek geçim kaynağı. Uydu antenleri ise köylülerin "çıkacak savaşa" dair haber almak için kullanmaya çalıştığı bir yöntem. Filmdeki çocuklar güruhunun lideri olan Soran'ın takma adı da Satellite, yani Uydu. Soran, köyüne uygarlığı getirmeye çalışan bir kurtarıcı gibi hafif bir Amerikan hayranlığının da beslediği bir girişimcilikle dünyadan köyüne bir bağlantı hattı çekmeye çalışıyor. Fikir şu: Uydu, bu unutulmuş köye dünyadan haberler getirecek ve onlar da gerçekleri bilecek. Ama Ghobadi burada uydu teknolojisinin, medyanın "savaşa" dair ancak yalanları ve manipülasyonları getireceğine dair ciddi bir eleştiri geliştiriyor ve köylüler rasyonel dünyanın mucizesi olan "uydu antenleri"nin veremediği haberleri Hengov'un "irrasyonel" kehanetleri aracılığıyla ediniyor. Rasyonel ve "uygar" dünyanın bu köye tek somut hediyesi, her an patlayabilecek mayın kalıntıları.



Kollarını mayın patlamasında kaybetmiş olan Hengov mayınları ağzıyla etkisiz hale getiriyor

Ghobadi bu feci hali, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda olduğu gibi yine çocukların hikâyesi üzerinden anlatıyor. Hamid Rıza Sadr çağdaş İran sinemasında çocuk hikâyelerine dair yazısında "1980'lerin filmlerinde görülen" büyük ölçekli "savaş temaları yerini gündelik hayatın küçük ölçekli sorunları almıştır" diyor[3] ve örnek olarak Cafer Panahi'nin *Beyaz Balon*'u ve Majid Majidi'nin *Cennetin Çocukları*'nı veriyor. Bu iki filmde de hakikaten çocukların haletiruhiyesini yansıtan gündelik hayat detayları hikâyelerin belkemiğini oluşturuyor. "Büyük meseleler" ancak dolaylı bir çağrışım olarak hikâyenin içine giriyor. Ghobadi'nin çocuklarında ise bu iki eğilim iç içe geçiyor. Bir yandan çocuksu oyunlar ve takıntılar devam ederken bir yandan da "büyük meseleler" çocukların hayatında bütün "büyük"lüğüyle duruyor ve insanı bir tokat gibi çarpıyor. Çocuklara ayrı bir alanın tanınmadığı, büyük çocuk herkesin aynı feci varoluş vaziyetini paylaştığı bir dünyayı anlatıyor Ghobadi. Filmin bir sahnesinde Argin'in "çocuğu" olası bir kimyasal saldırısına karşı dağıtılan gaz maskesiyle oynuyor. Filmde çocukların lideri olan Satellite da insanlara gaz maskesinin nasıl takılacağını gösterirken tamamen tekinsiz bir figüre dönüşüyor.

3. Hamid Reza Sadr, "Children in Contemporary Iranian Cinema: When We Were Children," *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ed. Richard Tapper, I.B. Taurus, 2002, s. 232.



Sorin, namı diğer Satellite gaz maskesinin nasıl kullanılacağını gösteriyor

Mayınlar ise zaten "çocuk oyunları"nın bir parçası. Çoğu ailelerini kaybetmiş olan bu yersiz yurtsuz çocuklar kelimenin hem gerçek hem de metaforik anlamıyla sürekli mayınlı bölgelerde yaşıyor. Filmin sonlarına doğru Satellite Argin'in kardeşini kurtarmaya çalışırken (Bu arada filmde akan damarlardan birinin de Satellite'in Argin'e olan aşkı olduğunu belirtmek lazım) mayına bastığında, onu tedavi eden doktor, Satellite'ın hafiften sezilen Batı ve Amerika hayranlığına nazire yaparak "Bak ABD ABD dediğin şeyin mayını sana ne yaptı?" diye çıkışıyor. Filmin sonunda kurtarıcı Amerikan askerleri geldiğinde, helikopterlerden atılan "Burayı cennete çevireceğiz, biz dostuz." mesajları da filmde çizilen distopik hal ve gelecek karşısında kötü bir şaka gibi sırıtıyor.

Ghobadi'nin filmde mayın ve uyduların yanı sıra kullandığı iki sembol daha var: Kırmızı balıklar ve filme adını veren kaplumbağalar. Mülteci kampında küçük bir su birikintisinin içinde kırmızı balıkların olduğu söylentisi dolaştığı için bir sahnede Satellite Argin'i etkilemek için suya dalar ve oradan kırmızı balıkları çıkaracağını söyler. Ama sualtı çekimlerinde balık falan yoktur. Filmin sonunda Satellite'a hediye edilen kırmızı bir Japon balığı da "boyalı" çıkar. Satellite bu balıklar niye bu renk diye hayranlıkla elindeki torbada yüzen balığa bakarken torbayı salladığında balığın yüzdüğü su kırmızı boyaya bürünür. Nevruz'un, yani Bahar Şenliği'nin simgesi olan bu kırmızı balığın "boyalı" çıkması da kültürel hakların ne ölçüde verildiğine dair sağlam bir eleştiriye olanak tanıyor. Kaplumbağalara gelince: Filme ismini veren "uçan kaplumbağa" eski bir Kürt halk masalına dayanıyor. Su kenarında yaşayan bir kaplumbağa kuşlarla arkadaş olmuş, suyun karşı tarafına geçmek istermiş ama kendisi geçse yıllarını alacakmış, kuşlar gibi uçarak geçmek istediğini söylemiş. Kuşlar da ona "Kaplumbağalar da uçar." demiş ve tek yapması gerekenin iki

kuşun gagalarında tutacakları bir sopayı ısırmak olduğunu söylemiş. Kaplumbağa da söyleneni yapmış ama uçarken heyecandan bağırmak üzere ağzını açtığında, uçma macerası sona ermiş. Ghobadi bunu bölge insanının trajedisinin bir metaforu olarak kullanıyor.



Hengov'un bakışı



Satellite'ın bakışı

Filmde görülen her şey, Batı'nın ancak distopyalarla tahayyül edebileceği bir mahiyet taşıyor. Ghobadi bir bakıma bizi gerçek hayatta distopyayla yüzleştiriyor ve filmin sonuna da küçük bir "yönetmen(in) notu" düşüyor: "Filmimi diktatör ve faşistlerin politikalarına kurban edilen tüm masum dünya çocuklarına ithaf etmek istiyorum." Evet, Saddam devrilmiştir, o ünlü Saddam heykelinin parçaları karaborsada satılmaktadır ama yerine yeni bir diktatörlük kuracak olan Amerikalı askerler gelmiştir. Mutlu son falan olmayacaktır. Filmin son sahnelerinde Satellite ve Hengov'un bakışlarındaki o delici çaresizlik de bunun ifadesidir.

Yarım Ay: Gerçek ve Gerçeküstü Arasında Bir Yol Filmi

Ghobadi'nin *Kaplumbağalar da Uçar*'dan sonra çektiği *Yarım Ay*, tıpkı *Anavatanımdan Şarkılar* gibi müziğe dayanan bir yol filmi. Ama *Anavatanımdan Şarkılar*'ın "gerçekçiliği"nden farklı olarak burada yine "büyülü gerçekçiliğe" yakın bir üslup söz konusu.

Kaplumbağalar da Uçar'da Saddam rejiminin devrilmesinden hemen öncesini anlatan Ghobadi, burada Saddam sonrası dönemi anlatıyor. Ünlü Kürt müzisyen Mamo Irak'ta verilecek uluslararası bir konser için bütün oğullarını toplayarak İran'dan Irak'a doğru bir yolculuğa çıkar. Saddam rejimi altında yasaklanan Kürtçe müzik, 37 yıl sonra özgürlüğüne kavuşmuştur. Fakat burada bu yolculuk idealize ve romantize edilmiş bir özgürlük yolculuğundan ziyade, yine sınır bölgesinde ve yersiz yurtsuz yaşayanların trajedisine odaklanıyor.

Ghobadi, bu filmi Mozart'ın 250'nci doğum günü dolayısıyla düzenlenen etkinliklerin bir parçası olarak çekmiş. Ghobadi filmlerinde zaten çok önemli bir yer tutan müzik, bu nedenle filmi tamamen ele geçiriyor. Mozart etkinliğinin bir etkisi olsa gerek bu filmde Batı'ya daha fazla referans görüyoruz. Mesela, filmin açılış sahnesindeki horoz dövüşü esnasında Mamo'nun oğullarından biri Kierkegaard'dan bir alıntı yapıyor: "Ölümden korkmayın." diyor, Kierkegaard'ın dediği gibi "Ölüm varken ben yokum, ben varken de ölüm yok." Benzer bir referans da Mamo'nun bütün oğullarının toplanıp yola çıktığı otobüste geçiyor. Mamo oğlunun kulağından yaraladıktan sonra, kulağı sargılı oğluna bakıp "Şu ecnebi ressama benzemişsin." diyor. "Neydi adı? Rembrandt, Picasso... Hah Van Gogh!"

Bir curcuna havasında başlayan film ilerledikçe tekinsiz bir atmosfere bürünüyor. Filmin dayandığı doğaüstü çerçeve yavaş yavaş belirmeye başlıyor. Önce Mamo'yu açık bir mezarda yatarken görüyoruz. Baktığı yerde gündüz vakti bir yarım ay var. Filmin mitolojisine dair ilk işaret burada çıkıyor. Sonra Mamo'nun oğullarından biri bir Kâhin'in kötü bir kehanette bulunduğunu, yarım aya dikkat etmesi gerektiğini söylüyor. Ama Mamo, 37 yıldır beklediği bu konserden vazgeçmeye niyetli değil. Ghobadi yolculuğun bundan sonraki kısmında, gündelik detaylara sızan doğaüstü güçleri, film estetiğine ve filmin kendi iç mantığına yedirmeye başlıyor.



Mamo açık mezarda yatarken

Filmin mitolojisine hâkim olan öğelerden biri 14 rakamı. Bir yerde Mamo, oğullarının yanı sıra kızını da bu yolculuğa davet etmek isterken sayılarının 14'e ulaşacağım fark edip bundan vazgeçiyor. 14 uğursuzdur diyor, asıl 13 uğursuzdur uyarılarına kulak asmadan. 14'ün önemi film ilerledikçe açığa çıkıyor. Yarım ayla başlayan film, dolunayla bitiyor, yani 14 gün sonra. Mamo'nun müzisyen ahbabı Kak Halil'in ölüp ölmediğini kontrol eden doktor 14 yıldır o köyde çalıştığını söylüyor ve Kak Halil'in de resmen kayda geçirdiği 214'üncü ölü olduğunu.



Mamo ve oğulları, Kak Halil'in mezarı başında

Fakat bu mitoloji, filmi gerçekçi detaylardan ve sosyo-politik gerçeklere dair sağlam bir eleştiri sunmaktan uzak tutmuyor. Mamo ve oğullarını taşıyan otobüsün yol boyunca maruz kaldığı zulüm ve ayırımcılık, bölgede yaşayan Kürtlerin vahim durumunu çok iyi gösteriyor. Olağan şüpheli olan Mamo ve oğulları, bizdeki 12 Eylül filmlerini hatırlatan sahnelerde Irak polisi tarafından durdurulup taciz ediliyor. Resmi vizeleri olmasına karşın onlara çıkartılan zorluklar, topluma yayılmış sinsi ve gizli ırkçılığı gözler önüne seriyor. Kürtlere dair ayrımcılığın yanı sıra film kadınlara yapılan ayrımcılığa da çok ciddi bir eleştiri getiriyor. Mamo, kurduğu efsanevi kadroya dâhil etmek istediği Heşo'yu otobüse dâhil etmek ister ama diğer yolcular bunun bütün projeyi suya düşüreceğini söyler çünkü İran'da kadınların şarkı söylemesi yasaktır. Mamo ısrar ettiğinde, otobüs direksiyonunu çok tuhaf bir köye doğru kırıyor, bir sürgün yerine. Şarkı söylemesi yasaklanan 1344 kadının toplandığı bir dağ köyü burası. Köyün girişinde bir kontrol noktası var. Ghodabi bu köyü uzaktan gösterdiği bir çekimde, tekinsiz görüntülere tekinsiz sesler de ekleyerek köyden yükselen uğultuyu dinletiyor. Bu ilahi ve ürpertici ses dalgası hep beraber şarkı söyleyen kadınlardan yükseliyor. Köye girdiğimizde ise evlerin damlarına sıralanmış, tef çalan kadınların görüntüsü yine tekinsiz ve ürpertici bir görüntü yaratıyor. Müziğin, Mamo'nun söylediği gibi mucizevî ve doğaüstü gücüne tanıklık eden bir görüntü.



1344 yasaklı kadın şarkıcının sürgün edildiği dağ köyünde kadın şarkıcılar Mamo'yu karşılıyor



Mamo ve Heşo sürgün yerinden çıkarken

Filmin tonu gerçek ile gerçeküstü, doğal ile doğaüstü arasında gidip geliyor. Bu ürpertici ve huşu verici sahnenin ardından, insan Heşo'nun insanüstü güçler tarafından korunacağını beklerken hikâye birdenbire yeryüzünün katı gerçeklerine çakılıyor. Otobüsü durduran Iraklı polisler Heşo'yu yakalıyor. Nasıl mı? Çok ürpertici bir yöntemle. Bütün aramaları boşa çıkan Iraklı komutan askerlere "kadınlar için eğitilmiş köpekleri" getirmesini söylüyor. Kadınların nasıl bir konumda tutulduklarını ve üzerlerinde ne kadar ağır bir tahakküm kurulduğunu bundan daha iyi anlatan bir sahne olamazdı herhalde.



Mucizevî kurtarıcı Niewmang (Yarım Ay) Mamo'nun tabutunu taşırken

Mamo ve oğullarının otobüsü ilerledikçe manzara daha da karanlıklaşıyor. Enstrümanları askerler tarafından kırılmış ve Heşo'dan mahrum bırakılmış olan ekip tüm bu yolculuğun imkânsızlığına ikna olmuş, İran'a dönerken bir mucize gerçekleşiyor. Otobüsün üstüne gökten biri düşüyor. Bir kadın şarkıcı bu. Mamo'nun müzisyen dostu Kak Halil'i bir an için dirilttiğine inandığı o büyüleyici sesin sahibi. Şarkıcının adı da "yarım ay" anlamına gelen Niwemang. Filmin mitolojisi de böylece tamamlanmış oluyor. Niewmang, Mamo ve beraberindekileri kurtarmak üzere "gönderilmiştir." Bütün ekibi bir ajan ustalığıyla koordine ederek sınırı geçmelerini ve konsere yetişmelerini sağlayacaktır ve daha da önemlisi, o büyüleyici sesiyle onlara eşlik edecektir. Karlar arasında, İran, Türkiye ve Irak sınırında çekilen son sahneler sürreal bir ajan filmini andırıyor ve Ghobadi böylece sinema türlerine hâkimiyetini ve melez bir sinemaya doğru ilerlediğini belli ediyor. Fakat bu sürreal atmosfere ve kurtarıcı figüre rağmen, bu hikâye de mutlu sonla bitemiyor. Filmin son sahnelerinde artık yaşayan bir ölüye dönüşmüş olan Mamo, bir tabutun içinde sınırı geçmek üzereyken son nefesini veriyor. O öldükten sonra Ghobadi'nin yerleştirdiği postmortem konser sahnesi filmin ürperticiliğini biraz daha arttırıyor ve bütün o kar ve sınır görüntüsü içinde, izleyenler bu tekinsiz atmosferde sunulan yakıcı sorularla baş başa kalıyor. Ghobadi de sinemasını böyle tanımlıyor zaten, sinemacıların işinin cevap vermek değil, "soru sormak, en zor soruları sormak" olduğunu söylüyor (Walsh, 2012).

İran Kedilerinden Kimse Bahsetmiyor: Yeraltından Notalar

Şimdiye kadar bahsi geçen filmlerde hep sınır köylerinde, kamplarda ve kırsal bölgelerde geçen hikâyeleri kayda geçiren Ghobadi, 2009 tarihli *İran Kedilerinden Kimse Bahsetmiyor*'da kamerasını şehrin göbeğine çeviriyor. Tahran'daki alternatif, yeraltı müziği al Amaneh. Indie-rock, rap, folk ve heavy metal düşkünü İranlı gençlerin otoriter rejim altında verdiği mücadeleyi dijital kameranın verdiği hafiflik ve enerjiyle kayda geçiriyor. Burada da yine İran'ın görünmeyenlerini sinemada görünür kılıyor.

Ghobadi bu müzik belgeseli için İranlı yetkililerden izin alamamış ve her şeyi "kaçak" olarak çekmiş. Belgeselin merkezinde de baskıcı rejimden kaçmaya ve Londra'ya yerleşmeye çalışan bir müzisyen çift var: Negar ve Ashkan Ghobadi. Negar ve Ashkan'ı, kendilerine grup arkadaşları aradığı yolculukta takip ediyor. Müziğin sığınmak zorunda bırakıldığı bodrum katları, çatı katları, inşaat alanları ve hatta ahırlarda dolaşarak diğer müzisyenlerle buluşan ikiliyi takip eden kamera, şehrin de alternatif bir haritasını çıkarıyor. Fatih Akın'ın *Köprüyü Geçmek*'de İstanbul ve alternatif müzik dünyası için yaptığı şeyi, Ghobadi Tahran ve yeraltı müziği için yapıyor.



Negar, Askhan ve grup arkadaşları

Ghobadi bir yandan müziği dinletirken bir yandan da şehirden topladığı görüntülerle oluşturduğu "doğal klipler" çekiyor. Bu kliplerdeki gündelik hayat manzaraları da bir yandan Tahran'ın sosyo-kültürel haritasını çıkarırken bir yandan da İranlı otoritelerin "görünmesini" istemediği çarpıklıkları gözler önüne seriyor. Görsel şiir ile sosyolojik eleştiri bir araya geliyor. Negar ve Ashkan'a pasaport almalarında -ki bu da illegal bir yeraltı operasyonu gibi gizlice sürdürülüyor- yardımcı olan Nader, motoruyla bir yeraltı mekânından diğerine hızla ilerlerken yine şehrin ve rejimin görünmeyen yüzünü ortaya koyuyor. Ahlak polisinin gölgesi bütün bu mekânların üzerine bir kâbus gibi çöküyor. Negar ve Askhan'ın vermeyi düşündüğü Tahran'a veda konserine yapılan polis baskınında ise bu gölgeler gerçeğe dönüşüyor.



Nader motoruyla Tahran caddelerinde

Film, adını sokakta dolaştırılmaları yasak olan kedi ve köpeklerden alıyor. Murdar kabul edilen kedi ve köpekler gibi yine sapkın kabul edilen alternatif müzik icracısı gençler aynı şekilde, şehrin ve rejimin görünürlük haritasından silinmeye çalışılıyor. Ghobadi Tahran'daki bu çeşitliliği gözler önüne sererek bu silme ve yok etme operasyonuna bir karşı duruş geliştiriyor. Çeşitliliğin, mutlakıyetçi rejimlerin bir numaralı düşmanı olduğunu söylemeye gerek bile yok. Kafka okuyan ve Beatles dinleyen gençler, bu mutlakıyet kıskacına sığmadığı için sistem için feci bir tehdit oluşturuyor. Yaşam tarzı mühendisliğine soyunan bütün baskıcı rejimler gibi İran'daki rejim de yaşam tarzının kendisini bir suç unsuru olarak kabul ediyor. Müziğin sözlerinden önce, müziğin biçimi sorun teşkil ediyor mesela.



Tahran'da "illegal" bir müzik stüdyosu



Negar ve Ashkan pasaport almak için gittiği
"illegal" bir sığınakta görüşme yaparken

Ghobadi'nin en az politik gibi görünen bu filmden sonra İran'ı terk etmek zorunda kalmış olması da manidar. İran'da gerçekleşen kültür devriminin gündelik hayatın her yanını sarmalamış kıskaçlarını böyle teşhir etmesi, onu bir sistem düşmanına dönüştürmüş. Althusser'in bahsettiği "devletin ideolojik aygıtları"nın işleyiş şeklini göstermek, o aygıtların ayarlarıyla oynamak anlamına geliyor. Zira bu ideolojik aygıtlar mutlak olduğu kadar görünmez olmaya da ihtiyaç duyar. Görünürlük kazandıkları noktada, "doğallıkları" ve "kabul edilmişlikleri" tehlikeye girer. Yaslandıkları zemin titremeye başlar. Ghobadi'nin bu filmde sunduğu yeraltından notalar, bu zemini fazlasıyla titrettiği için mütehakkimleri korkuya düşürüyor. Tahran'daki bu yeraltı müzik âleminde olup bitenler, Foucault'nun bahsettiği "mikropolitik mücadeleye" de bir örnek olarak görülebilir (Ne gariptir ki Foucault, zamanında İran İslam Devrimi'ne destek vermişti). Toplumsal haritanın mikro kanallarında, gündelik hayatın orta yerinde verilen bu mücadelede marjinal gruplar, kendi yaşam biçimleri aracılığıyla "Bireyleri normal kimliklerin deli gömlekleri içerisinde konumlandıran hegemonik söylemlere karşı çıkmaya" girişiyor (Best ve Kellner, 2011: 79). Toplumun "marjinalleri" ve "ötekileri", dayatılan kimlik yapılarını reddedip yeni öznellik ve yaşam biçimleri geliştiriyor. Gündelik hayatı kontrol altına alan otoriteye, gündelik hayatı dönüştürerek karşı duruyorlar.

Bir rüyanın izini süren filmin sonunda Ghobadi sinemasında gördüğümüz o acımasız ve buruk sahnelerle tekrar karşılaşıyoruz. Rüya, kâbus gibi bir gerçekliğe çarpıp parçalanıyor. Negar ve Ashkan'ın İran'ı terk etme hayali gerçekleşemiyor, otoriter rejimin duvarları çok yüksek. Bütün yeraltı müzik dünyasında bir kurtarıcı gibi hareket eden Nader'in ölümü de filmin üzerine çöken kara bulutları iyiden iyiye karartıyor. Ghobadi yine diğer filmlerinde olduğu gibi burada da bir çıkışsızlığa işaret ediyor. Niye mi? Belki de Adorno'nun *Minima Moralia*'da F. H. Bradley'den yaptığı şu alıntı bir fikir verebilir: "Her şeyin kötü olduğu bir yerde en kötüyü bilmek iyi bir şey olsa gerek" (2005: 83).

Sonuç olarak, Bahman Ghobadi'nin burada ele alınan bütün filmlerinde, sınırların ve yol hikâyelerinin baskın olduğunu ve bu iki meselenin Ghobadi sinemasının hem içerik hem de biçimini etkilediğini söylemek mümkün. Ghobadi'nin üslubu zaman içinde *cinema verité*'den büyülü gerçekçiliğe ya da şiirsel gerçekçiliğe kaymış olsa da sınır ve yol meselesi her zaman filmlerinde merkezi bir yerde duruyor. Ghobadi'nin anlattığı hikâyelerin kahramanlarının arada kalmış, yersiz yurtsuz ve hem metaforik hem de gerçek anlamda "sınırlarda" yaşayan karakterler olması da sınır ve yolculuk temalarının neden baskın çıktığını açıklıyor. Ghobadi'nin bütün bu filmlerde yolculuk edip sınırları geçen (ya da en azından geçmek isteyen) karakterlerin hikâyeleri aracılığıyla sınır meselesinin kendisini sorguladığını ve temsil şemalarında görünmeyenlere görünürlük kazandırdığını söylemek mümkün.

Kaynakça

ADORNO, Theodor (2005). *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*, Londra: Verso.

BEST, Steven & Douglas Kellner (2011). *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BHABHA, Homi (1990). "The Third Space," ed., J. Rutherford, *Identity: Community Culture,Distance*. Londra:Laurence and Wishart.

DELEUZE, Gilles (2005). *Cinema 2: The Time Image*. London, New York: Continuum International Publishing Group.

KILIÇ, Devrim (2009). "Bahman Ghodabi'nin Filmlerinde Kürt Kimliği ve Kültürünün Temsili," ed., Müjde Arslan, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

SADR, Hamid Reza (2002). "Children in Contemporary Iranian Cinema: When We Were Children," *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ed. Richard Tapper, I.B. Taurus.

SCHICKEL, Richard (2003). "A Half-Mad Iraqi Marvel," http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,452794,00.html#ixzz2HzmR0QFQ.

WALSH, David (2006). "An interview with Bahman Ghobadi, director of Half Moon." http://www.wsws.org/en/articles/2006/09/ghob-s26.html.

Hayatı Kopyalamak: Abbas Kiarostami Sineması Üzerine Düşünceler

Özgür İpek

Başlarken

İran Sineması adlı yapıtında Hamid Dabaşi, Hölderlin'in "Umutsuzluk zamanında şiir ne işe yarar ki?" şeklindeki sorgulamasından yola çıkarak Abbas Kiarostami sineması üzerine çözümlemelerde bulunur. Dabaşi'ye göre Kiarostami imzasını taşıyan filmler, politikadan ne kadar uzak durur gibi görünse de politikanın tam kalbinde yer almış ve politik bakış açısını muhafaza etmeyi başarmıştır (2004: 56). Zira sinemanın Kiarostami imgesi, kurduğu göstergeler rejimiyle başlı başına siyasal bir nitelik taşımaktadır. Kiarostami sinemasının çekirdeği, özü siyasaldır. Onun kurguladığı imaj dünyası bir anlamda, içerisinde soluk alıp verdiği, imal edilmiş düzene karşı bir başkaldırıdır. İranlı yönetmen, imgeler aracılığıyla yerleşik yapıyı yıkar ve yeni bir dünyanın olanaklılığı meselesini tartışmaya açar. Kiarostami sinemasına mahfuz olan bu temel yaklaşım, gerçeklikler ve üretilmiş gerçekler arasındaki derin ayrımı ifşa ederek hakikatin geçiciliği, dönüşlülüğü ve çok yönlü yapısına yönelir. Diğer bir ifadeyle Kiarostami sinemasında belirleyici karakter olarak hakikatin çok veçheli yapısını serimleme gayreti ön plana çıkmaktadır. Bu anlamda Kiarostami'nin başlıca niyeti, Heidegger'in (1998) modern tekniğin doğasına yönelik eleştirisinden ödünç alabileceğimiz bir şekilde, hakikate hükmetme, onun üzerinde egemenlik kurma düşüncesinden ziyade, onu tüm yönleriyle birlikte açığa çıkarma çabasıyla ilişkilidir. Bu sayede dayatılan, sunulan ve şüphesiz sınırlandırılan bütün yapılar aşılarak hakikatin kendisi onu ortaya çıkaran tüm koşullar ile birlikte görünür hale gelebilmektedir.

Abbas Kiarostami sineması, esaslı hedef olarak gerçeklik mefhumuna odaklanırken şüphesiz bireyin gerçeklik karşısındaki tutumunu da masaya yatırır. Bu inceleme, yani Kiarostami'nin birey üzerine yoğunlaşan değerlendirmesi de gerçekliğin çok katmanlı karakteri temelinde gerçekleşmektedir. Zira yönetmen, gerçekliliğin çok yönlü yapısını ele alırken bir noktadan sonra da söz konusu kavrama bütünüyle hâkim olduğu yanılsaması içindeki insanı sorgulamaya koyulur.

Birey ve Gerçeklik

Rasyonalitenin yükselişiyle birlikte modernist akıl, karşılaşılan tüm durumları anlamlandırmak ve her şey üzerinde somut bilgiler elde etmek üzere konumlandırılır. Bu durum modern bireyi, her konu üzerinde yetkin fikirlere ulaşabileceği kabi-

linden bir yanılgıya sürükler. Kiarostami sineması ise bu yaklaşımın tam tersi bir istikameti güzergâh edinerek insan aklının ve ebette ki bilincin, sonsuz bir genişliği değil, aksine sınırlandırılmışlığı sembolize ettiğini vurgulamaktadır. Varolan gerçekliğe, yalnızca belirli sınırlar ölçüsünde veya kapsamında erişebilmek mümkündür. Kiarostami'nin sinemasında işaret ettiği nokta tam olarak budur. Yani yönetmenin kudretli imajlar aracılığıyla imlediği olgu; hiçbir surette gerçekliğin tüm boyutlarıyla birlikte kavranabilmesinin ihtimal dâhilinde olmadığıdır. Bu şekilde formüle edilebilecek bir temel yaklaşımı benimseyen Kiarostami sineması, hayatı, gerçekliği ve onun içinde gidip gelen insanı çok yönlü yapılarıyla birlikte ele alır. Kiarostami, böylesi bir sinemasal izanı, etraflı bir biçimde gerçekleştirebilmek adına da kamerasını doğrudan yaşamın içine yöneltir ve "hayatı kopyalamak" kabilinden bir misyon edinir. Hayatı, gözünü sakınmadan kopyalar Kiarostami, ayrıştırmadan, soyutlamadan. Üstelik hikâye evrenini de tüm duyguların içine zerk etmeye çalışarak...

Mümkün olabilecek en geniş bakış açısıyla kamerasını eline alan Abbas Kiarostami, mükemmeliyetçi bir hayat tasvirinden ziyade hayatı arızalarıyla birlikte resmetme meselesine odaklanır. Ulus Baker'in "Rus Arıza Felsefesi ve Sinema" başlıklı metninde anlattığına benzer şekilde, Kiarostami de hayatı kusurlarıyla beraber kaydetmeyi tercih eder. Zira kaza ve arıza da en az rasyonel bir mekanizma kadar hayatın içerisinde yer almaktadır. Yine arızalar, hayata öz karakterleriyle dâhil olur ve mütemadiyen insanla doğayla bir arada varolur (2011:121-2). Konu, hayatın sanatsal tercümeleri bağlamında düşünüldüğündeyse evvela herhangi bir sanat yapıtının, yaşanılan kentin, hayatın arızalarını eksiksiz bir biçimde vermesi gerektiği söylenebilir. Tezahürler, her bakımdan aslına uygun, "aslı gibi" olmalıdır. Bu anlamda insanın varoluşuna, içinde bulunulan çevreye ve elbette hayata yeni tanımlar getiren arızaların en yaşamsal örneklerine Kiarostami sinemasında rastlamak mümkündür. Hayatı olduğu gibi yaşanıldığı şekilde peliküle aktarma yoluna giden Kiarostami, bu yönüyle Nazi propaganda filmleri yönetmeni Leni Riefenstahl gibi bir ismin temsil ettiği perspektifin de tam karşı kutbunda yer alır. Kiarostami, hayatı gerçeklerden soyutlayan, mizansenlerine yaşam dışılığı yükleyen ve bedensel idealizmi yücelten Riefenstahl'e, verilebilecek en uygun yanıtı belki de yaşamın kendisini yücelterek verir.

Khatereh Sheibani de Kiarostami filmlerindeki gerçekçilik yaklaşımının izini sürerek onun sinemasıyla çağdaş Fars şiiri estetiği arasında bir paralellik kurar. Sheibani'ye göre Kiarostami filmleri, bilhassa Fars şiir geleneğinin simge isimlerinden Sepehri ve Ferruhzad'ın eserlerini andırmaktadır. Gündelik hayatı ve sıradan olanı estetize eden Kiarostami filmleri, nükteli bir film diliyle çevrelenmiş anlatısal yapılarını oluştururken ekseriyetle amatör oyuncular arasından seçilmiş karakterlere yer verir (Sheibani, 2010: 97). Kendi varoluşlarının pek de uzağında yer almayan, bir anlamda kendi yaşantılarını kamera karşısında tekrar eden insanlardır bunlar: Avluda çamaşır yıkayan bir kadın, adım atmaya dermanı kalmamış bir ihtiyar, bir yandan ödev yapıp diğer yandan hamaktaki küçük kardeşini sallayan bir çocuk, kahvede oturan işsizler... Bir Kiarostami imajı, günlük hayatın doğrudan resmedilmesine dayanır: Sıradan, parıltısız ama bir o kadar da yaşamın ta kendisinin içinden çekip alınmış olan...

Abbas Kiarostami sineması üzerine kaleme aldığı bir metinde, İranlı sanatçının filmleri ile Jean-Luc Godard sineması arasında tematik bağlamda kurulan yakınlıklara değinen Cihan Aktaş, esasında iki yönetmenin yapıtları arasında temel bir ayrım olduğunu öne sürer. Aktaş'a göre Godard'ın imgeler aracılığıyla oluşturduğu görsel evren, manasını tümden kaybetmiş bir hayatın sahteliğine ve boşluğuna vurgu yaparken Kiarostami imajlarında yükselen hiçlik duygusu umuda dair güçlü bir his uyandırmaktadır. Gerçekten de Kiarostami sineması, umuda ve ne olursa olsun hayatta mutlu olunabileceğine ilişkin somut kanıtlar sürer önümüze (Aktaş, 2005: 171).

Yönetmen, kayıp, kasvet, çıkışsızlık türünden izleklerin peşinden gitse de filmleri nadir olarak tamamıyla umutsuz bir atmosfer içerisine gömülür. Yitimin, ümitsizliğin filizlendiği Kiarostami imgelerinde, sık sık hayata dair bir canlılığın yeşerdiğine tanık olunur. Kiarostami filmlerinde yer alan karakterlerin, birbirlerine gösterdikleri itina ve hoşgörülü tavır da ziyadesiyle umut dolu bir çerçeveyi yansıtmaktadır. Ümidin kasvet karşısındaki konumu, gerçekliğe dair bir ölçülülüğü yansıtırken bu durum Abbas Kiarostami sinemasında görsel yalınlık olarak karşılık bulmaktadır (Tay, 2007: 247).

Dingin bir anlatımı yeğ tutan Kiarostami, karakterlerini ait olduğu yaşamı deneyimledikleri çevre içerisinde görselleştirerek belgeselvari bir yapı meydana getirir. Minimalist bir film grameri üzerine inşa edilen bu görsel doku, belgesel sinemadan da kurgusal alandan da fazlasıyla beslenir ve iki tür arasındaki sınırların belirsizleştiği, düşsel olduğu kadar gerçek de olan bir dünya kurar. Bununla birlikte, karakterlerin görüntüye geldiği çevreyle olan bağı organik birleşimleri hatırlatır. Kameranın serbestçe gezindiği sokaklar, evler ve öteki yaşam alanları, kendi belirleyiciliklerini inşa ederken karakterlerin de tanımlanmasını sağlar. Bu anlamda bir Abbas Kiarostami filminde görüntüye alman herhangi bir mekânla herhangi bir karakter arasında ayrıştırılamaz bir bütünlük ortaya çıkar. Ne o karakteri içinde bulunduğu çevreden bağımsız olarak ne de çevreyi karakterden soyutlanmış bir biçimde düşünmek olasıdır. Öykünün geçtiği mekân ve bu mekânda ikamet eden karakterler, "olduğu gibi" ifadesiyle karakterize edilebilecek bütünleşmiş bir doğa meydana getirir. Abbas Kiarostami sinemasında çift taraflı olarak işleyen bu biçimsel yapı, tamamıyla filmin gerçekçi karakterini kuvvetlendirmeye hizmet etmektedir.

Said-Vefa, mekânların beliriş biçimi mevzusunu daha geniş bir tabana yayarak İran sinemasının genel karakteristiği için benzer bir yargıda bulunur. Vefa, İran filmlerinde karakterlerin psikolojisine erişimin, metin, alt metin veya öznel kamera hareketi gibi yöntemlerden ziyade, dış çevrelerin mercek altına alınarak tesis edildiğini dile getirir. Yine Vefa'ya göre, bu filmlerdeki mekânların beliriş biçimi ile karakterlerin toplumsal çevresinin gerçekçi tasvirleri, onları tam manasıyla ele vermektedir (Vefa, 2007: 254). Bu anlamda herhangi bir mekânın temsili, giderek karakterin iç dünyasına açılan bir köprü vazifesi görmekte, karakterin ve filmin gerçekçi doğasının oluşumuna asli bir ölçekte katkı sağlamaktadır. Söz konusu atmosferi eksiksiz bir şekilde sağlayabilmenin yolu da kuşkusuz kamerayı sokağa çıkarıp gündelik yaşamı olduğu gibi peliküle aktarmaktan geçmektedir. Abbas Kiarostami işte tam olarak bunu yapar ve sinemasını, sıradan olana, sıradan yaşam-

lara açar. Diğer bir deyişle Ferruhzad ve Sepehri'nin şiirlerine yansıttığı gündelik yaşama dair büyüsel anlar, Kiarostami sinemasında görsel bir hüviyet kazanır. Hamid Dabaşi'nin tarif ettiği gibi varlığın estetiksel bir biçimde nesne konumuna indirgendiği bir şiirsel anlayışa karşı çıkan Ferruhzad ve Sepehri, dünyanın şimdiki deneyimine yönelir. Gerçekliğin sarih bir şekilde kendini ortaya koymadığı alanları yapıbozumuna uğratarak tıpkı Kiarostami sinemasının yaptığı gibi yaşamın şeffaflığına ulaşırlar (Aktaran: Sheibani, 2010: 98). Hayatın açıklığı ve göz önünde yaşanması, Kiarostami sinemasının esas ilgi alanlarından birisidir. Yönetmen, bu temel argümanı sistematize ederek gelişigüzel, tek boyutlu kompozisyonlardan ve elbette yapaylıklardan uzakta bir izanla sarmalar anlatısını, izleyicisini de "şimdiki zamanın peşinde" sürüklenen sinemasal bir yolculuğa davet eder. Sepehri ve Ferruhzad'ın samimi dili, Kiarostami sinemasında seyircinin, büyüleyici güzellikteki şimdiki zamanı kavrayabilmesi adına geçmiş ve gelecekten koptuğu bir seyre dönüşür. Orada yalnızca şimdiki zamanın hâkimiyeti sürer. Kiarostami evrenine dâhil olan izleyici, karşısında duran imgeye "yeni bir bakış" üzerinden göz atabileceği bir form edinir. Kiarostami, seyircinin zihninde hâsıl olan imgesel dünyaya müdahalede bulunmaktan imtina eder ve böylelikle gerçeklik söyleminin çok katmanlı yapısına katkıda bulunur. Sepehri ve Ferruhzad dizelerindeki dünyalara koşut olarak Kiarostami imgeleri de çoklu gerçekliklerin yaratılmasına zemin hazırlar ve tekil anlamlara karşı durarak farklı olasılıkların ortaya çıkmasına imkân tanır (Sheibani, 2010: 99).

Yol'un Hikâyesi

Kiarostami'nin kamerası, ağırlıkla yürüyerek veya bir taşıt vasıtasıyla bir yerden başka bir yere gitmekte olan insanların peşine takılır, yola çıkmış olan karakterleri, karşılaştığı kişileri ve durumları gözlemler. Filmin merkezindeki ana karakter, bir süre gezindikten sonra karşılaştığı insanlara bir adres veya bir isim sorar. Gelgelelim aldığı yanıt onu doğrudan aradığı kişi ya da yere götürmek için yeterli olmaz. Kesin yanıtlara, tekillik ve netliklere yer yoktur Abbas Kiarostami sinemasında. Bu bakımdan onun itinayla ördüğü görsel çerçevede, çok sesliliğin hüküm sürdüğünü söylemek yerinde olur. Tıpkı yaşadığımız, içinde olduğumuz hayat gibi Kiarostami sineması da belirsizlik ve kesinsizliklerle doludur. Bu bağlamda yönetmenin belirsizliğin hüküm sürdüğü mekânlarla kurduğu ilişki, bir an evvel bu alandan çıkıp kurtulmak kabilinden bir düşünceye dayanmaz. Onun imzasını taşıyan filmler, belirsizlik alanlarını tarayan, buralardaki tüm görünümleri ve olasılıkları bütünüyle aktarmaya çalışan görsel kimlikleriyle öne çıkmaktadır. Kiarostami, belirsizliğin doğasına yönelen, onun "ne tür şanslar taşıyabileceğini sorgulayan" bir sinema yapar (Baker, 2009: 185). Karakter, yolculuğu süresince varlığını gizemin iktidarına açar ve kendisini belirsizliğin doğasındaki salımma bırakır. Onun bu teslimiyeti de yeni ihtimal ve düşünce şekillerinin, yeni deneyimlerin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Yolculuk sırasında bir noktadan itibaren karakterin hedefine ulaşması değil ulaşmaya çalışması, yolda olmanın kendisi esaslı bir amaca dönüşür... Akıp gider, süregider insan, yaşadığı kentin, hayatın ve zamanın içinden geçerek... Kişinin yap-

makta olduğu yolculuk, karşılaşacağı, keşfedeceği yeni tecrübe ve duygulara vesile olur... Yolda olmak düşünmektir bir anlamda, insanın kendisiyle baş başa kalmasıdır öte yandan. Karakterin yoldayken karşılaştığı bir kişiyle kurduğu diyaloglar, onun kendine, ülkesine ve yaşama dair yeni gizler keşfetmesine imkân tanır. Bu minvalde Abbas Kiarostami filmlerinde karakterin çevresinde yaptığı yolculuk, kısa bir süre sonra zenginliklerle dolu içsel bir yolculuğa dönüşür. Kişi, kendi yaşamına, çevresine daha evvel hiç bakmadığı bir noktadan, yenilenmiş bir bilinçle bakmaya başlar.

Daryush Shayegan, Ortaçağ minyatür sanatçılarını anarken onların, akıp giden hayatı olduğu gibi gözlemlemekle birlikte daha gerçek ve daha büyülü bir alan keşfettiğini belirtir. Bu alan, duyumsamalı algı vasıtasıyla ortaya çıkan gerçeklikten ziyade gönül gözüyle görmenin gerçekliğine yakın durmaktadır (Shayegan, 2010: 42). Shayegan'ın Ortaçağ minyatür sanatçılarına ilişkin olarak öne sürdüğü bu görme biçimi, doğrudan Abbas Kiarostami sinemasıyla örtüştürülebilir. Zira onun sinemasına, "gönül gözüyle görme"nin getirmiş olduğu sihirli bir bakış hâkimdir. Bu bakış, Dabaşi'nin de dikkat çektiği gibi dünyayı beylik bakış açısından gizlenen tuhaflıklarıyla birlikte kavrar. Sepehri'nin mısraları gibi Kiarostami imajları da detaylar üzerinden işleyen yapısıyla evreni yaygın bakış açılarının erişemediği bir konumdan inceler (Dabaşi, 2004: 38).

Ahmet'in Yolculuğu

Laura Mulvey, Abbas Kiarostami sinemasını ele aldığı bir metinde, Kiarostami'nin imzasını taşıyan filmlerin, hem İran yeni dalga sinemasının estetiğinin ve biçemsel kimliğinin tanımlanmasında kritik bir rol üstlendiğini hem de tartıştığı meseleler itibariyle sinema sanatının doğasına yönelik önemli katkılar sağladığını belirtir. Mulvey'e göre Kiarostami, gerçeklik ve yanılsama arasındaki ince bir hat üzerinde mekik dokuyarak belirsizliğin puslu mekânına yönelmektedir. Kiarostami sineması, bu özelliğinden dolayı da sözgelimi inanç ve kesinlik sineması olarak nitelendirilebilecek Majid Majidi filmlerinin epey uzağında konumlanmaktadır (Mulvey, 2007: 325). Abbas Kiarostami sineması, gerçeğin değişken, çok yönlü fizyonomisini sinemasal kılmaya niyetlenerek hikâyelerde yer alan karakterleri birtakım arayışlar içerisine sürükler. Temelde hep hedeflenen, arzu duyulan bir şey veya ulaşılmak istenen bir mekân söz konusudur. Ancak hikâyenin kişisinin, aradığına kesinlik ve rahatlık duygusu eşliğinde erişebilmesi pek mümkün olmaz. Zira karakterin çıktığı yolculuk, hem fazlasıyla zaman alır hem de yapılan seyahat süresince başlangıçtaki hedef kimi dönüşümlere uğrar, farklılaşır. Karakter, keşfe çıktığı bölgede "bulanık görüntüler" eşliğinde yol alırken farklı tahayyül ve çözümlerin doğasına ilişkin muhtelif bulgulara temas eder. Bu yeni bir düşünce merkezi ekseninde gelişen bilinç hali de onun yeni bir yol bulmasını olanaklı hale getirir. Kişinin içine gömüldüğü arayış, onu arzusuyla birlikte değiştirir ve varlığını yeniden konumlandırır. Bu durum, yani arzunun değişikliğiyle eş zamanlı olarak çevresel görünümler de değişime uğrar. Yönetmenin 1987'de peliküle aktardığı *Khane-ye Doust Kodjast?* (Arkadaşımın Evi Nerede?) adlı filmi de karakterin çevresini değiştirerek kendini

belirsizliğin puslu manzaralarında bulduğu bir hikâyeyi anlatmaktadır. Muğlâklığın, emin olamamanın ve telaşlılığın coğrafyasında gezinen karakter, öykünün son bölümünde yeni bir çıkış yolu bularak hedefini gerçekleştirir. Bir ilkokul öğrencisi olan Ahmet, okul çıkışında yanlışlıkla sıra arkadaşının defterini de çantasına atarak evinin yolunu tutar. Evde ödevini yapmaya niyetlendiği sırada durumun farkına varan çocuk, annesinin muhalefetine rağmen, karşı köy Poshteh'de oturan arkadaşının evini aramaya koyulur. Ahmet'in gün boyu devam eden bu meşakkatli yolculuğu, tipik bir Kiarostami hikâyesinden bekleneceği üzere, karakterin doğrudan hedefine ulaşmasıyla sonuçlanmaz. Zira Ahmet, arkadaşının nerede oturduğunu bilmemektedir ve bu yüzden yol boyunca karşısına çıkan herkesten yardım almaya çalışır. Ne var ki çocuk kimseden ümit ettiği desteği göremez. Evin işlerine, anne ve babalarına yardım etmek zorunda olan çocuklar, hasta bir teyze ile konuşacak birilerini arayan yalnız bir amcanın verdiği yanıtlar, Ahmet'i, arkadaşının evine götürebilmek için yeterli olmaz.



Arkadaşımın Evi Nerede? (Khane-ye Doust Kodjast?, 1987)

Ahmet'in arayışı süresince diyaloglara yansıyan müphemlik ve kesinsizlik hissiyatları, karakterlerin sözlerinden başlayarak giderek köyün bütününe yayılır ve Ahmet'in işi an be an daha da zorlaşır. Ahmet esasında kendi oturduğu bölgeye pek de uzak olmayan bu köyde, tamamen bir belirsizlik iklimiyle çevrelenir. Bu meyanda Kiarostami'nin belirsizliğin doğası üzerine temellenen hikâyesi, arayış boyunca karakterini sarmalımsı bir atmosferin içerisine hapseder. Dolayısıyla Ahmet'in dileğini gerçekleştirebilmesinin yanı sıra tutunabilmesi dahi çetin bir hal alır. Bu bakımdan Abbas Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde, bir çocuğun yalnız başına ayakta kalabilmesini oldukça güç bir hale getiren bir

dünya inşa ettiği söylenebilir. Dahası, öykünün odağına yerleşen çocuk karakterin, adeta çevresindeki tüm insanlarla bağlantısı kopmuş bir şekilde resmedildiği de ileri sürülebilir. Yönetmenin görsel bir karakter kazandırdığı bu iletişimsizlik boyutu, çocuğu tamamen yalnızlaştırıp ötekileştirir. Ahmet yolda olduğu süre boyunca karşısına kim çıkarsa çıksın ya da kiminle iletişime geçmeye yeltenirse yeltensin, kendini ifade etme şansına bir türlü sahip olamaz. Dışarıda olduğu gibi evde de Ahmet'i bekleyen şey, benzer bir yaklaşım, yani tam manasıyla yine bir iletişimsizlik halidir. Zira dışarıda karşısına çıkan insanlardan hiçbir şekilde yardım alamadığı gibi annesiyle olan iletişiminde de tam anlamıyla bir kopukluk göze çarpmaktadır. Ahmet, annesiyle birlikte görüntüye geldikleri bölümlerde hiçbir surette ona yaşadığı sıkıntıyı, derdini anlatmayı başaramaz. Ahmet, bunu gerçekleştirebilmek adına muhtelif yollar deneyip ısrarcı davransa da annesi onu yine de dinlemeye yanaşmaz. Hatta çocuğun dediklerine tamamen ilgisiz kalan kadın, ona sürekli olarak yapması gerekenler hususunda direktiflerde bulunup durur. Başka bir açıdan bakıldığındaysa Ahmet'in çevresini kaplayan insanlar tarafından yalnızlaştırıldığı bu sürecin, sağlıklı bir diyalog kurabilmenin imkânsızlaştığı bir dünyayı imlemekte olduğu da düşünülebilir (Elena, 2005: 68-9). Kiarostami'nin iletişimsizlik, duyarsızlık ve ilgisizlik hallerine dair göstergelerle kurduğu bu düzen, yolculuğuna arkadaşının defterini teslim edebilmek maksadıyla çıkan Ahmet'in duygu ve düşünceleriyle tam bir tezatlık içerisindedir. Ahmet'in yol boyunca küçük bir ölçekte karşısına çıkan her şey başka, yeni bir dünyayı işaret etmektedir. Kendi kafasındakinden farklı olan bir dünyadır bu ve işlerin umduğu gibi gitmemesi de yine bu durumla karşılaşma haliyle açıklanabilir. Ulus Baker'in Jean-Pierre Faye'ın bir metninden yola çıkarak vurguladığı gibi bir çocuk için her şey yeni ve ilk kez görülmektedir. Bir çocuğun bakışına mazhar olan her şey, tıpkı yağmur sonrası yaprak üzerinde oluşan bir su damlası gibi yenidir. Buradaki yenilik imajı veya yeniye bakan suretin görünürlük biçimi, hiç de "çocuğun masumiyeti" klişesine yaslanmaz. Ondan elde edilen imaj, daha ziyade farkındalık hissiyle paralellik gösterir. Bu anlamda *Almanya Sıfır Yılı*'nda intihar eden çocuk, François Truffaut'nun *400 Darbe* filminde kırsal dünyanın hüznünden kaçarak Paris kentiyle özdeşleşen çocuk veya *Bisiklet Hırsızları*'nda babasının aşağılanmasına şahit olan çocuk gibi Ahmet de ilgisizliğin, önemsenmemenin ve iletişimsizliğin bunaltıcı dünyasına tanıklık eder (Baker, 2011: 312-3). Arkadaşının evini bulabilmek adına çok büyük bir çaba sarf eden Ahmet, karşılaştığı kişilerden farklı olarak özgül bir sorumluluk duygusuyla hareket etmektedir. "Arkadaşım okuldan atılacak." korku ve endişesi etrafında çöreklenen bu öykü, anlatıyı doğrudan mesuliyet duygusuna yöneltir (Aktaş, 2005: 173). Ahmet'in sahip olduğu bu mesuliyet duygusu, onu belirsizlik topraklarına sürükleyen başlıca unsur olarak nitelendirilebilir. Bu duyguyla birlikte yola koyulan çocuk, arayışını kararlı bir biçimde sürdürecek gücü kendisinde bulur. Ancak bahsedildiği gibi Ahmet, tüm yoğun gayretlerine rağmen, uzun süre boyunca kendisi gibi düşünen, yardım etmeye gönüllü birilerine rastlayamaz.

Hamid Dabaşi, arkadaşının evini arayan Ahmet karakterini, yalnızlık ve inatçılık duyguları üzerinden değerlendirir. Bu anlamda öyküye yalnızlık ve benzersiz-

lik konumundan bakıldığında, Ahmet'in çevresinde görüntüye gelen erk figürlerinden bütünüyle uzakta bir kimlik ortaya koyduğu söylenebilir. Zira Ahmet, ne öğretmenini ne annesini ne de mütemadiyen ahlak kurallarından dem vuran dedesini hatırlatmaktadır. Bununla birlikte Abbas Kiarostami'nin, yine Ahmet karakteri temelinde, farklı bir gelecek ve gerçeklik görüşünün resmini çizdiği ileri sürülebilir. Ahmet'i özgün kılan en belirleyici özellikse karşısına çıkan otoriter betilere başkaldırması değil, onları görmezden gelmesidir. Diğer bir deyişle Ahmet'in farklı duruşu, erkin söylemlerini rahatlıkla arkada bırakabilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Ahmet'in farklılaşma biçimi, asla bir yüzleşme temelinde gerçekleşmez. Onun farklılığı, kendi olabilmeyi denemesinden ileri gelmektedir (Dabaşi, 2004: 57-8).

Ahmet, onu belirsizlikler ve türlü meşguliyetlerle sarmalayan çevresel etmenlerden öz varlığını, kendi doğasını ortaya koymak suretiyle uzaklaşır. Kök salmış kanı ve yargıları, kendi varlığını gerçekleştirme yoluyla aşar ve isteğinin peşine düşer. Onu engellemeye gayret eden, belirlenmiş bir biçim içerisine sokmaya ve kendine benzetmeye çalışan karakterlere biat etmez. Evde annesi onun ne dediğini, sıkıntısını dinlemez ve yalnızca kendi söylediklerini yapması konusunda ısrarcı davranır. Fakat Ahmet ilk başta annesinin dediklerine karşı çıkmaz gibi görünse de eylemsel olarak kendi bildiği yoldan gitmeyi sürdürür. Kahvede arkadaşlarıyla oturduğu esnada görülen dedesi ise kendi çocukluğunu hikâye ederek topluma yararlı bir birey olabilmesi adına, vakıf olması gereken erdemleri sıralayıp durur: Tembel olmamalıdır, disiplin anlayışını sürdürmelidir, ailesine itaat etmelidir, bütün geleneklere saygı göstermelidir. Buna karşılık, onu iki haftada bir dövebilmek için muhakkak uygun bir bahane bulunması gerekmektedir. Ancak bu şekilde çocuğun, topluma faydalı bir bireye dönüşebileceği düşünülmektedir. Dede, kendi çocukluğunda büyüklerinden gördüklerinin harfiyen Ahmet ve öteki çocuklar üzerinde de uygulanmasının zorunlu olduğunu dile getirir. Dedenin buradaki varlığı, geleneksel yapının bir temsili niteliğindedir. Dede, yeni olana karşı çıkarak eskiyi savunur ve toplumsal bekanın ancak gelenekselin sürdürülmesi yoluyla tesis edilebileceğini öne sürer. Dede, yeninin tanınması, korunması ve farklı olanın yaşatılmasına dair geliştirilebilecek bir düşünce şebekesinin tam karşısında yer alır. Onun temsil ettiği konum, yeniliğin filizlenebileceği bir zeminin oluşabilmesine hiçbir şekilde imkân tanımaz.

Abbas Kiarostami, bilhassa Ahmet ile dedesi üzerinden kuşaklar arası kopukluğu emsalsiz bir yalınlıkla perdeye yansıtır. Ahmet, arayışa çıktığı anlarda annesinin dediklerini duymazdan geldiği gibi dedesinin ondan isteğini de geçiştirerek kendi dünyasının, kendi gerçekliğinin kurulmasını olanaklı hale getirir. Ahmet'in kendi gerçekliğinin toprakları, kendi yapıp edebileceklerinin sınırlarıyla çevrilidir. O da bu sınırlılıkları zorlayarak kendi isteğini gerçekleştirebilmenin izini sürer. Bu noktada Ahmet'in kimseyi umursamayarak yola koyulması, sıradan bir itaatsizlik faaliyetinden çok, toplumu çepeçevre saran baskıcı sosyal düzenin etkilerini açığa çıkaran bir eylem olarak anlam kazanır (Elena, 2005: 69).

Abbas Kiarostami'nin anlattığı hikâyelerde, özgün bir figür olarak ekseriyetle bir taşıt vasıtasıyla kenti gezen, buralarda karşısına çıkan insanları ve iş bölümlerini gözlemleyen, gündelik yaşamın akıp gidişini temaşa eden bir aracı karakter bulunmaktadır. Kiarostami anlatılarında dikkat çeken bu karakteristik unsur, bir anlamda izleyicinin eşit şartlarda diğer kişilerin üzerine yoğunlaşmasının da önüne geçmektedir. Bu durum izleyiciyi aracı karakter ile özdeşleştirerek gördüklerini meraklı bir gözlemci edasıyla inceleyen bir konuma yerleştirir. Böylelikle Kiarostami'nin peliküle aktardığı hikâyelerde yer alan işçi, esnaf, çocuk ve köylü gibi toplumsal tipler, hep mesafeli bir gözlem aracılığıyla bakışın uzamına dâhil edilmiş olur. Hal böyle olunca da Kiarostami'nin kotardığı bir çalışmayı seyreden izleyiciler, filmin öykü evrenine, kimi zaman bir gazeteci (*Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*) kimi zamansa bir film yapımcısının (*Ve Hayat Devam Ediyor*) gözlerinden bakar (Ferahmend, 2007: 130).

Yönetmenin Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülüyle taltif edilen *Kirazın Tadı* (Ta'm-e Gilas) adlı filmi de yine bir aracı karakter üzerine kurulu bir hikâye anlatmaktadır. Buradaki aracı karakter figürü, kendi arayışı çerçevesinde içerisinde bulunduğu otomobilin penceresinden bakarak dışarıyı gözlemleyen bir gezgin tipleme olarak ortaya çıkar. Badii isimli bu adam, arabasıyla ağır ağır ilerlerken iş bulma umuduyla amele pazarında bekleyen bir yığın işsiz insanı, çöpleri karıştırarak işine yarayacak bir şeyler bulmaya çalışan meczupları, hurda otomobiller içerisine girip oyun oynayan çocukları, kısacası gündelik hayatın devinimini, yaşamın akıp gidişini detaylarıyla birlikte gözlemler. Dahası, Badii arayışı süresince amacını gerçekleştirebilmek adına uygun bulduğu kişileri aracına çağırarak onları kısa süreli bir gezintiye davet eder. Bu gezintiler, bir noktadan itibaren üstünkörü kimliklerinden uzaklaşarak Badii'nin önüne yeni anlam dünyalarının kapılarını açan seyirlere dönüşür.

Kirazın Tadı, başkarakter Badii'nin kullandığı otomobil içerisine odaklanarak başlar. Aracın sürücüsü Badii'nin, hevesli bir arayışın öznesi olarak çevresini pürdikkat izlediği görülür. Badii aracıyla biraz ilerledikten sonra, aracın etrafım saran insanlar, onun amele arayıp aramadığını sorarlar. Bir süre kentin etrafında dolaşan Badii, istikametini değiştirip çorak araziler ve engebeli tepelerle dolu bir coğrafyayı güzergâh edinerek yolculuğunu sürdürür. Çok geçmeden, Badii'yi yollara düşüren arayışının esas kaynağı ortaya çıkar. Arabasına misafir ettiği konuklardan biri olan Kürt kökenli genç bir askere soğukkanlı bir dille içini döken Badii, intihar etmeye karar verdiğini ve kendisini gömecek birisini aradığını söyler. Badii, yoğunlukla inşaat işçilerinin çalıştığı kent dışında seyreden yolculuğu boyunca, karşısına çıkan insanlarla diyalog kurmaya gayret eder. Uygun bulduğu kişileri de aracına davet ederek onlara bir miktar para karşılığında bu işi yapıp yapamayacağını sorar. Samimi ve meraklı bir adam kimliğine bürünerek aracına misafir ettiği insanlara muhtelif sorular yönelten Badii, daha sonra onlara önerdiği iş ile ilgili olarak yapılması gerekenleri ayrıntılarıyla anlatmaya koyulur:

"...İnsanın artık devam edemeyeceği bir an gelir... Tükenmiştir, harekete geçmek için Allah'ı bekleyemez, o yüzden kendisi harekete geçmeye karar vermiştir. İşte o an, 'intihar' diye adlandırılan zamandır... Bu anda intiharın yalnızca sözlüklere konulsun diye varolmadığını kavrarsın. O, eylemsel bir uygulama olmak zorundadır... Ben bu gece bütün uyku haplarımı yutmaya karar verdim... Ve sonra gelip buradaki çukurun içine uzanacağım. Sizden, şafak vaktinde buraya gelerek üzerimi toprakla örtmenizi istiyorum. Hepsi bu kadar... Ancak ölmemişsem de bana yerden kalkabilmem için elinizi uzatın..."

Film, birkaç uğrak mekânına dair kısa süreli görüntüler dışında bütünüyle Badii'nin arabasının içerisinde geçmektedir. Bu nedenle anlatıya ait olan anlam dünyasının, baştan sona bu araçta geçen diyaloglar üzerinden inşa edildiği söylenebilir. Badii'nin evi sadece bir kez dışarıdan gösterilirken evin içi, tek bir plan dâhilinde olsa bile görüntüye gelmez. *Kirazın Tadı*'nda gösterilen yegâne mekân olan araç içerisi, başkarakterin çevresine, şehir kültürüne, yaşama ve hiç kuşkusuz karakterin kendisine yabancılaştığı bir yer olarak resmedilir (Vefa, 2007: 259). Bu durum, *Kirazın Tadı*'nın filmik düzlemini, doğrudan yabancılaşma temelli bir anlatıya dönüştürür. Badii, duyularıyla dâhil olamadığı dış dünyayla olan bağını, belki de filmin sonundaki sahneye değin kuramaz. Bu anlamda, dünyaya yabancılaşan insanın öyküsü, final bölümüne kadar olan sürede, filmin tam kalbine yerleşir. Üstelik salt başkarakter Badii değil, onun iletişim kurduğu kişiler de bu yabancılık topraklarına bir biçimde tohum ekmeyi sürdürür. Ailesinden uzakta yaşayan genç bir Kürt asker, İran'a ilahiyat okumaya gelmiş bir Afgan öğrenci, inşaat aracının başını bekleyen yalnız bir adam gibi karakterler, filmin körüklediği yalnızlık, umutsuzluk ve dışlanmışlık gibi duyguların pekiştirilmesine vesile olur (Orgeron, 2008: 192-3).

Yabancılaşma ile yalnızlık hissiyatları ekseninde yoğrulan böylesi bir filmde, yine umutsuzluk, çıkışsızlık ve yoksunluk gibi duyguların da öne çıktığı söylenebilir. Kiarostami, intihar meselesine odaklanan *Kirazın Tadı*'nı, belki de hikâye şematiğine denk olarak kurak bir peyzaj ile sarmalayıp söz konusu duyguların yoğunlukla hissedilmesine katkıda bulunur. Yönetmen, elinin altındaki coğrafyadan olabildiğince beslenerek duyguları çevresel katmanlara yükleyen bir yapı kurar. Bu şekilde, Badii'nin karamsar ruh hali ve içerisinde kaybolup gittiği sıkıntılar deryası, bir anlamda görsel bir karaktere kavuşmuş olur. Film süresince Badii'nin neden intihar etmeye karar verdiğine yönelik herhangi bir veri sunulmasa da Kiarostami'nin imgeleri, onun dünyasını, psikolojisini ve kendi hakikatini açığa vurmak adına anahtar bir rol üstlenir. Diğer bir ifadeyle *Kirazın Tadı*'nın, duyguları karakterin iç dünyasından alarak çevresine taşıyan bir imajlar rejimine sahip olduğu söylenebilir.



Kirazın Tadı (Ta'm-e Gilas, 1997)

Kirazın Tadı, insanı anlamlandırmaya çabalarken onu ve eylemlerini akıl ve akıldışılık ölçütleriyle sınırlandırmaya kalkmaz. Bu bakımdan Kiarostami'nin filmi, tıpkı on yedinci yüzyıl düşünürlerinden Spinoza'nın felsefe alanında yaptığına benzer şekilde, bireyi "duygular" üzerinden kavramaya çalışır. Spinoza, düşüncesinin temel katmanlarından biri olarak insanların duygulara tabi varlıklar olduklarını dile getirir. Bireyler öz yaşamsal aktivitelerini kurgulayıp edimlerini düzenlerlerken akıl kadar duygularının da etkisinde hareket etmektedir. Spinoza'ya göre pek çok düşünürün duyguları kavrayışında temel bir yanılgı bulunmaktadır. Zira bu kişiler salt aklın konumunu meşru görmesinden dolayı, insan doğasında çarpışan duyguları, içerisine düşülen birtakım zayıflıklar ve kötülükler olarak addetmektedir. Bu doğrultudaki bir yaklaşımın esas alınmasıyla da hiç varolmamış bir aklın egemenliğindeki insan doğası yüceltilirken hakikatte olan da kötülenmiş olur. Gerçekte insanın zayıflığı, kötücüllüğü, çelişkileri ve çok sesli yapısı, onun doğasına içkindir ve bu varoluş şekli de "akıl" yordamıyla sınırlandırılmaya, dizginlenmeye gelemeyecek bir konumu imlemektedir. Bu bağlamda, insanın varlığını yalnızca akıl yoluyla kavrama çabalarına karşı çıkan Spinoza, kamusal güçlerin temellerini de us odaklı bir anlayıştan ziyade, insanlığın ortak doğasından yola çıkarak sorgulamaya koyulur (Spinoza. 2009: 11-5).

Hiç kuşku yok ki insan doğanın içerisinde beden bulur ancak onu biçimlendiren, düzenleyen, eğiten, kimi konumlara uyduran, uymazsa dışlayan, ıslah eden bir düzen, mekanizma içerisinde varlığını sürdürür. Kişinin yaşamını idame ettirdiği bu düzen içerisinde, asla tam manasıyla bir özgürlük düşüncesinden söz edilmesi mümkün değildir. Birey, sadece belirlenmiş bir alan içerisinde, kategorizasyonlara

tabi olarak ve şüphesiz ona sunulmuş haklar çerçevesinde "özgürce" hareket edebilme şansına sahiptir. Spinoza, politik müdahaleler ve kutsal metinlerle örülen bu düzen dâhilinde, bireyi kalıplara sokmaya çalışan yaklaşımlara karşı çıkarak duyguları insan doğasının ayrılmaz bir parçası olarak konumlandırır. Bununla birlikte Spinoza, insan doğasının sadece aklın buyrukları üzerine inşa edilememesinden dolayı, doğal hak olarak betimlenen olgunun da salt akıl tarafından belirlenmesinin mümkün olmadığını ifade eder. Zira dikkat edildiği takdirde insanların akıldan ziyade ekseriyetle kör arzularıyla hareket ettiği görülebilir. Mutsuz olanlara acınır, mutlu olanlara kıskançlıkla yaklaşılır, acıma duygusunun çok evvelinde öç alma hissiyatına yatkınlık gösterilir. Bu bakımdan bireyin öteki insanlarla kurduğu ilişkiler, bütünüyle duyguların karmaşık doğasının etkisiyle şekillenmektedir (Spinoza, 2009: 16-13).

Spinoza, insan edimlerini, doğru-yanlış kabilinden iki süzgecin belirleyicilik alanının dışına taşıyarak onları duyguların karmaşık doğasına gönderir. *Kirazın Tadı* filminde Badii karakterinin, aracına aldığı Afgan öğrenciye, uzun uzun kendisini anlayamayacağını aktardığı sahnede de böylesi bir görüş muhafazasından hareket ettiği söylenebilir. Badii, bu bölümde gerçekleştirmek istediği eylemin, doğru olmadığını üsteleyen öğrenciye, "beni anlayamazsın demek istemiyorum, benim hissettiğim şekilde hissedemeyeceğini söylüyorum" diyerek eyleminin anlaşılır olmasından ziyade duygulardan beslenen yönünü öne çıkarır. Zira her birey, yeri gelir sevinip mutlu olur, yeri gelir üzülüp acı çeker. Tüm bu duyguları deneyimlerken de kuşkusuz başka insanlar tarafından anlaşılır ama kimsenin acı çeken birinin hissettiklerini, tam olarak aynı şekilde hissetmesi asla mümkün değildir. Badii, bundan dolayı Afgan öğrenciye, ne kadar gayret ederse etsin hiçbir şekilde onun hissettiği gibi hissedemeyeceğini vurgular. Badii, yitip gitmek, içinde olduğu bu yaşamdan tümüyle çekilmek arzusundadır. Her şeyden elini eteğini çekmeyi kafasına koymuştur. Yapmak istediğinin doğru olup olmadığıyla ilgilenmez, yalnızca hissettiklerinin rehberliğinde hareket eder. Bu hisler de onu, tek kurtuluş yolu olarak "ölümün mekânı"na yönlendirmektedir. Karanlığın hükümdarlığına, perdelerin sonsuzluğa kadar kapalı olduğu bir varlık biçimine...

Badii'nin hayattan vazgeçişi esasında Spinoza'nın varlığın hayatta kalabilmek adına kendi gücü ölçüsünde sarf edeceği çaba olarak tanımladığı "*conatus*" kavramına ters düşmektedir. Bu kavram, bir tür edim kudretini imlemektedir ve varlığın, varoluşunu sürdürebilmek için elinden gelen gayreti göstereceğini taayyün etmektedir. Yalnızca dışarıdan gelebilecek bir etki nedeniyle ölüm hali gerçekleşir. Bu nokta, bireyin varlığı temelinde ele alınırsa, Spinozist düşünce şematiğinde birey, yitip gitmekte olan sonsuzca küçük parçadan meydana gelen bir küme olarak tasvir edilir. Her birey, kendisine belirli bir bağıntı altında ait olan bu sonsuz sayıdaki uzamlı parçalara sahip olduğu ölçüde varlığını sürdürür. Eğer herhangi bir dışsal etki, arsenik kabilinden bir zehir maddesi faaliyete geçer ve kişiyi oluşturan parçacıkları kendi bünyesine çekerse ölüm hali gerçekleşir. Yani söz konusu parçacıklar, bireye ait olan bağıntıyı terk ederek onu karakterize etmekten uzaklaşır. Böylece bireyin varlığının sürmesini sağlayan, tekil özünü kuran bu parçacıklar, başka bir bağıntı kümesinin egemenliğine geçmiş olur (Deleuze, 2008: 162-4). Ölümün ka-

ranlığıyla birlikte başka bir varlık biçimi gündeme gelir ve bireyi oluşturan tekil öz parçalanarak farklı bağıntı şemalarının egemenliği altına girer.

Spinoza, insanın mütemadiyen kendi yararını, çıkarını düşünen bir varlık olduğundan, hep kendisi için iyi olanı arzuladığını ifade eder. Bu sebepten dolayı da ölüm, insanın üzerinde en az düşündüğü şey olarak ortaya çıkar. İnsanın felsefesi, ölümden ziyade yaşam üzerine temellenen bir düşünce akış şebekesi üzerine kuruludur (Spinoza, 2012: 306). Başka bir deyişle Spinozist düşünce, sudan haz alan balık misali, yaşamın kendisinden haz almak fikrini temel almaktadır. Nasıl ki balıklar yüzmeleri karşılığında bir ödül bekleyemezlerse insanların da başka bir yaşam uğruna bu dünyadaki birtakım şeylerden el etek çekerek kendilerini gerçekleştirmeleri mümkün değildir. Onun düşüncesi ekseninde, içerisinde bulunulan bu hayattan başka bir ödül ve kötü hayattan başka bir ceza yoktur (Tatian, 2009: 37).

Kirazın Tadı filminin, yaşamanın kendisini bir tür ödül olarak sunmaya başlaması, Bagheri isimli karakterin, öykü evrenine dâhil edildiği "an"a tekabül eder. Bir müze görevlisi olarak çalışan Bagheri, hasta kızının tedavi masraflarını karşılayabilmek uğruna Badii'nin iş teklifini kabul eder. Ancak kararlı bir biçimde intihar etmeyi aklına koyan Badii'ye, yaşamı yücelten anekdotlar ve hikâyeler anlatarak onu bu kararından vazgeçirebilmek için çok yoğun bir uğraş verir.

Bagheri'nin hayatı anlamlandırmaya yönelen bu anlatıları, mütemadiyen tek bir noktayı işaret etmektedir: "Bakış açısını değiştirmek..." Zira bakış açısını değiştirmek her şeyi, karşılaşılan tüm durumları, yeni bir gözle görmek anlamına gelmektedir. Bu sayede bir bütüne dair belki de hiç bilinmeyen ayrıntıların apaçık görünmelerine imkân sağlanabilir, yaşamın saklı kalan gizleri, mutlulukları ve güzellikleri hissedilip dokunulur hale gelebilir. Bagheri, hayata farklı bir göz vasıtasıyla bakabilmenin insanı nasıl değiştirdiğini kendi yaşadığı örnek bir olay üzerinden anlatır. Sorunlarının üstesinden gelemediği bir dönemde, tıpkı Badii gibi intihar etmeyi kafasına koyan Bagheri, dut ağaçlarıyla çevrili bir bahçeye gider, boğazına geçireceği ipi asmak için bu ağaçlardan birine tırmanır. İpi ağacın dallarından birine bağlamaya çalıştığı esnada, eline gelen dutlardan bir tanesini ağzına atar. Dutun tadı çok hoşuna gidince de dayanamayıp yakınındaki dutlardan yemeye başlar. Tam bu sıralarda oradan geçmekte olan çocuklar, Bagheri'ye ağacı sallaması için seslenirler. Bagher de ağacı kuvvetlice sallayarak çocukların yere dökülen dutları yemesini sağlar. Onların topladığı meyveleri yerken ne kadar mutlu olduklarını gözlemleyen Bagheri, topladığı bir avuç dutu yanına alarak evde bekleyen karısına götürür. Büyük bir iştahla kocasının getirdiği dutları yiyen kadın da tıpkı çocuklar gibi çok mutlu olur. Bir meyvenin nasıl olup da hayatını kurtardığını anlatan Bagheri, bakış açısını değiştirmenin, bir anlamda dünyayı değiştirmek manasına geldiğini, başından geçen bu olay vesilesiyle anlar. Gerçekten de Bagheri'nin dediği gibi bir meyve tanesi onu yaşama yeniden bağlanır ve karşısına çıkan güçlükleri, sıkıntıları yeni bir gözle görebilmesine imkân tanır. Yine Bagheri'nin yolculuk sırasında vurguladığı gibi her bireyin, yaşayan bütün insanların mutlaka sorunları vardır. Hiçbir sorun yaşamamış tek bir insana bile rastlamak mümkün değildir. Üzüntü, keder ve acı türünden duygular mütemadiyen hayatın doğasına içkin bir şekilde

bulunmaktadır. İnsanlar, güçlerinin bir bölümünü, bunlara karşı koymak üzere hasreder. Bu sayede her birey, kendi varlığına iyi gelmeyen hadise, durum ve karşılaşmalardan kendisini uzak tutarak yaşamını sürdürür. Başka bir deyişle bireyin sahip olduğu kudretin bir kısmı, bireyin doğasına uygun olmayan bir etkiyi sınırlandırmak amacıyla tahvil edilir. Bu süre zarfında gayet tabii olarak sahip olunan kudretin bir bölümü eksilir ancak varlık, yaşamına devam edebileceği gücü yine kendisinde bulur (Deleuze, 2008: 68-9).

Karşısına çıkan veya biriken sorunlar nedeniyle bedenen teslimiyeti seçen, yalnızca ölümün mekânını kurtuluş olarak gören Badii'nin, Bagheri'nin anlatılarından içten içe etkilendiği gözlemlenir. Çok büyük çaba sarf ederek Badii'yi hayata döndüremeye çalışan Bagheri, işte tam bu an dönüp ona sorar: "Kirazın tadından vazgeçebilecek misin?" (...) "Güneşin doğuşunu, batışını tekrardan izlemek istemez misin?" (...) "Peki, ya bir ırmaktan yeniden su içebilmeyi?"

Bagheri'nin hayatı bir çeşit ödül olarak tasvir eden monologu, onun tarif ettiği ve Badii'nin hiç bilmediği bir güzergâh üzerinde gerçekleşir. Çorak arazilerin geride kaldığı, kuş seslerinin duyulduğu, ağaçlar ve yeşilliklerle dolu bir yoldur burası. Karakterlerin bu istikamet üzerinde yol aldığı anlarda bir anlamda, bozkırın çağrıştırdığı umutsuzluk ve ölüme dair imgeler yerlerini ağır ağır hayatın değerini yücelten görüntülere bırakır. Abbas Kiarostami bu yolla Bagheri'nin hayat hakkındaki düşüncelerine paralel olarak, çevresel katmanlarda değişime gidip bakış açısını değiştirmenin erdemine görsel bir nitelik kazandırır. Bagheri'yi çalıştığı kültür müzesine bırakan Badii, önce saha kenarında koşan çocukları, ardından da uzaklardaki güneşin batışını seyreder. Bu durum, onun, dinlediği anlatılar aracılığıyla farkındalığının arttığının bir göstergesidir. Nitekim gecenin ilerleyen vakitlerinde gömülmek istediği çukurun yanı başına geldiğinde, belki de film süresince ilk kez dünyayla hayatla bir bağ kurmayı başardığına tanık olunur. Söz konusu sahnede, evvela uzakta, karanlıkta ilerlerken bir belirip bir kaybolan aracın yol alışını seyreder, daha sonraysa uzaklardaki kentin parlak ışıklarını, canlılığını gözlemler. Bu sıralarda gök gürültüleri duyulur, rüzgârın esişi hissedilir ve ansızın başlayan yağmurun damlaları, yüzünün çıplaklığına temas eder.

Kiarostami'nin, karakterini ölüm ile yaşam arasındaki ince çizgide bıraktığı bu sekans, esasında karakterle bir yahut karakter üzerinden değil, bizzat ayrı bir düzlem üzerinde, hatta karaktere karşı yürütülen bir hayat savunusu, yaşamın olumlanması olarak yorumlanabilir. Kiarostami sinemasının belki de özünü teşkil eden şey budur: Teslimiyete karşı umut ve ölüme karşı yaşam...

Kirazın Tadı filminin oldukça kasvetli bir atmosferde seyreden final sahnesi, bir anda başka bir kamera tarafından çekilmiş olan görüntülerle kesilir. Söz konusu görüntülerde, *Kirazın Tadı*'nı kotaran film ekibinin, tam da Badii'nin gömülmek istediği yerde çekim yapmakta olduğu gözlemlenir. Üstelik aralarında Badii karakterine hayat veren aktör de bulunmaktadır. Kiarostami, bu yeni görüntüler eşliğinde, filmin gerçeklik dünyasından uzaklaşarak yeni bir gerçeklik zemini meydana getirir. Diğer bir ifadeyle onun bu geçiş aracılığıyla yapmaya çalıştığı esas şey, filmik düzlemdeki gerçeklik görüngüsünü arkada bırakarak, bakışa alternatif bir boyut kazandırmaktır. Muhtemel bir video-imaj cihazıyla kaydedilen bu görüntüler,

aynı bölgeye, aynı duruma çok daha farklı bir gözle bakılabileceğini gündeme getirirken gerçekliğin çok katmanlı yapısına da göndermede bulunur: Anlatılan hikâyenin gerçekliği, film ekibinin dünyasına dair bir gerçeklik ve elbette sinema salonunda ona sunulan tüm bu görüntüleri alımlayan seyircinin kendi gerçekliği...

Perde Kapanırken...

Abbas Kiarostami imzasını taşıyan *Arkadaşımın Evi Nerede?* ve *Kirazın Tadı* filmleri, birbirine hiç benzemeyen iki karakteri ele almaktadır. Bir tarafta arkadaşının defterini teslim edebilmek için canını dişine takan, bilinmezliğin orta yerinde didinen Ahmet, diğer tarafta ise yaşadığı sıkıntılar nedeniyle yenilgiyi kabul eden Badii... Söz konusu karakterlerle birlikte, iki film aracılığıyla sunulan evren görünümlerinde de temel bir tezatlık dikkat çekmektedir. Ahmet'in içerisinde soluk alıp verdiği dünya, anlayış eksikliği, ilgisizlik ve kesif bir iletişimsizlik türünden sorunlar üzerinden kurulurken Badii'nin öyküsünü çevreleyen evren şeması, ağır ağır yaşamayı yücelten bir atmosfer içerisine çekilir. Hiç kuşkusuz Badii, aracıyla dolaşırken yabancılaşma duygusunun soğuk sularında seyreder, hatta karşısına çıkan kişilerde bu duygunun yoğunluklu izlerine rastlanır ancak bir noktadan itibaren hayat tüm varlığıyla karakterine kucak açar. *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin başkarakteri Ahmet ise en az evde olduğu kadar dışarıda, Poshteh adlı köyde de derdini anlatabilme konusunda sıkıntı yaşar. Evin içerisindeki ilişkiler, bir anlamda dışarısını yansıtan bir ayna işlevi görür. Şüphesiz yine bu durumun tam tersinden de söz edilebilir. Ahmet arkadaşının evini aramak üzere çıktığı yolculuğunda, uzun süreler boyunca kendisine yardımcı olabilecek tek bir kişi bile bulamaz. Badii'nin karşılaştığı, diyalog kurduğu insanlar ise her ne kadar kendi dertleri ve sıkıntılarıyla baş başa olsalar da ona gayet samimi bir şekilde yaklaşıp ilgi gösterirler. Yerinden oynaması neredeyse imkânsız olan bir inşaat aracının başında nöbet tutan yalnız bir adam, ülkesindeki savaştan kaçarak İran'a ilahiyat okumaya gelmiş bir Afgan öğrenci ve elbette anlattığı hikâyelerle öykünün başkarakterini bir hayli etkilemeyi başaran Bagheri gibi karakterler, Badii'yle kısa sürede gayet yakın bir ilişki kurar.

Kirazın Tadı filminde, tüm bu iyi niyetli insanların yaklaşımlarına denk olarak yönetmen Kiarostami de imgeler aracılığıyla anlatıyı, "ölüm"ün topraklarından uzaklaştırarak "yaşam"ın coğrafyasına yöneltir. Üstelik hikâyenin ana karakteri Badii'nin ölüme en yakın olduğu anlarda bile imajlarına yaşam duygusunun en üst tonlarını yüklemeyi başarır. Badii, belirsizliğin puslu topraklarındaki arayışı sonrasında kendi çözümünü kendisi üreten Ahmet'in aksine, kendi yaşamına yönelik muteber bir çözüme ulaşamaz. Esasında tüm bunlar bir arada değerlendirildiğinde, Abbas Kiarostami'nin, birbirinden farklı iki karakter ve dünya tahayyülü üzerinden şöyle bir temel noktaya vardığı söylenebilir: Kişi, ona sunulan tüm imkânlar ve karşılaştığı bütün olumsuzluklar çerçevesinde kendi gerçeğini kendisi yaratır...

Kaynakça

AKTAŞ, Cihan (2005). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*, İstanbul: Kapı Yayınları.

BAKER, Ulus (2011). *Beyin Ekran*, (der.) Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları.

BAKER, Ulus (2009). *Yüzeybilim Fragmanlar*, (der.) Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları.

DABAŞİ, Hamid (2004). *İran Sineması*, Çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora Kitaplığı.

DELEUZE, Gilles (2008). *Spinoza Üzerine 11 Ders*, Çev. Ulus Baker, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ELENA, Alberto (2005). *The Cinema of Abbas Kiarostami*, Çev. Belinda Coombes, Londra: SAQI Books.

FERAHMEND, Azade (2007). "Son Dönem İran Sineması (Uluslararası Başarısı) Üzerine Perspektifler", *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içinde s. 107-35. (ed.) Richard Tapper, Çev. Kemal Sarısözen, İstanbul: Kapı Yayınları.

HEIDEGGER, Martin (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, 2. Basım, Çev. Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınları.

MULVEY, Laura (2007). "Sonsöz", *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içinde s. 317-26. (ed.) Richard Tapper, Çev. Kemal Sarısözen, İstanbul: Kapı Yayınları.

ORGERON, Devin (2008). *Road Movies: From Muybridge and Méliés to Lynch and Kiarostami*, New York: Palgrave Macmillan.

SHAYEGAN, Daryush (2010). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*, 6. Basım, Çev: Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.

SHEIBANI, Khatereh (2010). "Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği", Çev. Sevcan Sönmez, *Sine Cine Sinema Araştırmaları Dergisi:* Sayı 1, Bahar 2010 s. 97-122, Ankara: Dipnot Yayınları.

SPINOZA, Benedictus (2009). *Politik İnceleme: Tractatus Politicus*, 2. Basım, Çev. Murat Erşen, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

SPINOZA, Benedictus (2012). *Ethica*, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

TATIAN, Diego (2009). *Spinoza: Dünya Sevgisi*, Çev. Hüşam Turşucu, Sevim Aksoy Hancı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

TAY, Sharon (2007). "Yeni Dalgalar, Auteur'lük ve Festival Politikası: Abbas Kiarostami ve Yeni İran Sineması", *50 Çağdaş Sinemacı* içinde s. 241-7, (der.) Yvonne Tasker, Çev. Nur Gökçeoğlu, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

VEFA, Said, Mihrnaz (2007). "İran Filmlerinde Fiziksel Mekân ve Kültürel Kimlik", *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içinde s. 251-69. (ed.) Richard Tapper, Çev. Kemal Sarısözen, İstanbul: Kapı Yayınları.

Samira Makhmalbaf Sinemasının Gerçeklik, Sansür ve Mekânla İmtihanı

Özge Özdüzen

Samira Makhmalbaf sinemasını İran sineması ve sosyo-politik ortamı üzerinden değerlendirmek için şu anda bulunduğum İngiltere'de bir kütüphaneye gittim. Kütüphanede İran ve Türkiye ile ilgili politika ve sinema üzerine olan kitaplar hep aynı rafta aynı sıradaydı. Öncelikle bu durumun benim yazı boyunca iki ülkedeki sinemalara yönelik algımı şekillendireceğini ve örnekleri Türkiyeli filmler üzeriden de düşünerek değerlendireceğimi sanıyorum. İran sinemasına dair yapılabilecek klişe fakat en doğru saptamalardan biri, bu sinemanın İtalyan yeni gerçekçiliği gibi belkemeğini "gerçekçiliğin" oluşturduğu bir sinema olduğudur, bunun yansımalarını Samira Makhmalbaf sinemasında da görebiliriz. Özellikle İtalyan yeni gerçekçiliği türü bir gerçeklik anlayışı takip edildiğinde, profesyonel olmayan aktörlerin kullanımı, filmlerin yoğunluklu olarak iç mekânlardan ve büyük setlerden ziyade dış mekânlarda ve doğal ortamlarda, çoğunlukla doğal ışık vasıtasıyla çekilmesi, *diegetik* olmayan sesin pek kullanılmaması, sosyo-politik meselelere değinilmesi, politik bir dil kullanılması, alt sınıfların, ezilenlerin hikâyelerinin "gerçekçi" bir dille anlatılması, bu sinemanın ve özelde Samira Makhmalbaf sinemasının da ana hatları olduğu söylenebilir. Ayrıca İran'da rejimin büyük baskısı ve film ve medya endüstrilerinin deneyimlediği ekonomik darboğazlardan dolayı, yönetmenlerin ve diğer set çalışanlarının filmlerin üretim sürecinde birbirlerine desteği ve ortaklaşa üretmeye çalışması, yine İran sinemasının dönemin İtalyan sinemasına benzemesi ihtimalini arttıran unsurlardan biri.

İran'da 1979'da gerçekleşen İslam Devrimi'yle birlikte, muhalefete dair ne var ne yoksa durdurulmaya çalışıldığı söylenebilir. Bu dönemden itibaren siyasi gösterilere tamamıyla ket vurulup birçok gazete kapatılırken hâlihazırda ezilenlere, özellikle de kadınlara büyük bir baskı uygulanmaya başlandı. Hamid Naficy'nin de vurguladığı üzere, "Devrimin akabinde İran sineması propogandif filmlerin egemenliği altına girdi. İslam Devrimi'nin propoganda organları kendi ideolojisini desteklemek ve güçlendirmek için sinemaya büyük yatırımlar yapmaya başladı. Birçok yetenekli yönetmenin çalışmalarına izin verilmemeye başlandı, devlet organlarının medya ve sinema üzerinde sansür kullanımı ise aynı hızda yayılmaya başladı. Fakat alternatif sesleri susturmak tabii ki mümkün olmadı" (Naficy, 2006: 32). Gramsci'yi takiben, tıpkı her hegemonyanın muktedirliğine rağmen aynı çerçeveden antihegemonyaların doğmasını engelleyemeyeceği gibi burada da iktidarın ağır hegemonyası kendi dilinden konuşmayan dilleri susturmak için yoğun bir uğraş vermiş olsa da Abbas

Kierostami, Bahram Beizai ve Mohsen Makhmalbaf gibi yönetmenler er ya da geç farklı tarzlar ve yöntemler kullanarak İran ve dünya sinemasına büyük katkıda bulunmaya, bastırılan ve gizlenmeye çalışılan hikâyeler anlatmaya başladı.

Bugün rejim baskısına devam ediyor, hatta sanat ve sinema düşünüldüğünde eskisinden daha ciddi bir baskı kurmaya çalıştığı bile söylenebillir. Örneğin Jafar Panahi'nin filmlerinin her birinin gösterimi ve dağıtımı İran'da yasaklansa bile Panahi film yapmaya devam ediyor. Jafar Panahi'nin, 2010'dan bu yana tutuklu olmasına rağmen, demir parmaklıklar ardında bile film yapmaya devam etmesi, bu baskının boyutlarının büyüklüğünü fakat yine de muhalefeti engelleyemeyişinin, hegemonya ve antihegemonya tartışmasına ve tabii ki sinemanın toplumsal alandaki kuvvetine dair önemli bir örnektir. Bu yazıda son dönem İran sinemasında yerini gitgide sağlamlaştıran ve ülkesinde benzer bir şekilde filmlerine dağıtım ve gösterim olanağı bulamayan Samira Makhmalbaf'ın gerçeklik arayışında belgesel türüyle iç içe geçmiş poetik anlatımı, mekânları kullanımını ve filmlerinin sosyopolitik imalarını tartışmaya çalışacağım. Bunu yaparken de *Auteur* kuramının, çok kabaca *auteur* bir yönetmenin eserlerini bir arada inceleyebileceğimizi ve düşünebileceğimizi imleyen bu kuramın, her ne kadar önemli bir kuram olduğunu ve özellikle 1960'lardan itibaren film çalışmalarına önemli bir alan açtığını düşünsem bile eleştirilmesi gerektiğini de düşünüyorum. Bunun sebeplerinden biri, sinemanın ekonomi-politiğini göz önünde bulundurduğumuzda, *auteur* manası yüklenen kişinin aslında üretimde tek belirleyici otorite olmaması, endüstrinin diğer organlarının, devletlerin ve dominant ideolojilerin de üretim süreçlerini belirliyor olduğudur. Bir diğer sebebi, tabii ki örneğin Samira Makhmalbaf filmlerini belli ölçülerde bir arada düşünebiliriz ancak bu filmleri aynı bölgede yapılan diğer çağcıl filmlerle ve türlerle bir arada düşünmeden incelemenin bazı sıkıntılar doğurabileceği kanısındayım. Bunun bir diğer sebebi de ülke sinemalarında, özellikle de İran sinemasında, ortaklaşmanın, yönetmenlerin ve filmin üretimine katkı koyan diğer ekiplerin birbirine destek olmasından dolayı, ortak prodüksiyonların çok önemli bir yer tutması da filmlerin sadece "sahibi" olan kişiler hakkında konuşmayı zorlaştırıyor (Hansen, 1991: 131; Rosenbaum, 2010: 12; Staiger, 2000: 11; Leitch, 2004: 249). Örneğin *Yeni Film* dergisinde Jafer Panahi'yle yapılan bir söyleşide, Panahi'nin filmi *Daire*'yi İran dışına çıkarma konusunda sorun yaşadığında, Muhsin Makhmalbaf'ın kendisine yardım ettiğini, siyasi fikirlerinde ve sinemayı algılayışlarında birçok fark olsa bile aralarında mülkiyet anlayışı olmadığını vurgulamıştır (2003: 78). Aynı şekilde, Samira Makhmalbaf'ın da birçok sefer Mohsen Makhmalbaf'tan (senaryo yazımı, filmlerin ülke dışına çıkışı) pek çok konuda destek aldığının, Bahman Ghobadi ile beraber çalıştığının (örneğin *Kara Tahta* için yönetmen ona yardım etmiş, hatta öğretmenlerden birini oynamıştı) altını çizmek gerek. Genel anlamda amacım, Samira Makhmalbaf'ı birlikte çalıştığı kişilerle dönemin dinamikleri ve Ortadoğu'daki genel eğilimlerle birlikte incelemeye çalışmak. Kısacası Samira Makhmalbaf sinemasına, bir yönetmen sinemasını bütünüyle incelemenin, oradan sadece o yönetmenle ilgili bir hikâye çıkarmanın tüm dezavantajlarını göz önünde bulundurarak tüm bu unsurlara olabildiğince değinmeye çalıştığım bir yaklaşımla bakacağım.

Samira Makhmalbaf, genç bir sinemacı olup genç yaşına rağmen sırasıyla *Elma* (Sib, 1998), *Kara Tahta* (Takhte Siah, 2000), *Öğleden Sonra Beş* (Panj e asr, 2003) ve *İki Bacaklı At* (Asbe du-pa, 2008) adlı dört uzun metrajlı ve 11 Eylül filmleri serisi için de kısa metrajlı bir film yönetmiştir. Soyadından da anlaşılacağı üzere, Mohsen Makhmalbaf'ın kızıdır ve sinemaya çocukluğundan itibaren aşinadır; ilk rol aldığı filmin 7 yaşındayken babasının *Bisikletli* (Bicycleran, 1987) filmi olması, ilk uzun metrajlı filmi olan *Elma*'yı ise 18 yaşında çekmesi vb "detay"lar düşünüldüğünde, bunların rastlantısal durumlar olmadığı fark edilecektir hemen. Samira Makhmalbaf, filmlerinin bir kısmının senaryosunu kendisi yazmış, buna karşılık, örneğin *Kara Tahta* ve *Elma*'nın senaryolarını babası Mohsen Makhmanlbaf'la ortaklaşa yazmışlardır.



Samira Mahmelbaf

Popüler ve sanat sineması olarak sinemayı kabaca iki kategoride incelersek, özellikle de rejim tarafından prodüksiyonunun ve dağıtımının desteklendiği "popüler filmler"in, İran ulusal kimliğini konsolide eden yapımlar olduğu söylenebilir. Devrimden sonraki popüler ve ticari İran sineması, örneklerini her totaliter veya totaliterliğe yatkın rejim gibi Türkiye Cumhuriyeti tarihinin de birçok döneminde gözlemleyebileceğimiz, ana hatlarıyla farklı cinsel, dilsel ve etnik kimlikleri sıfırlamak üzerinden kurulu olduğunu söyleyebiliriz. (Rahimieh, 2006: 238-254-

238). Yazının başında belirttiğimiz gibi İran yeni dalgasının ise tüm bu resme tam anlamıyla hem biçimsel olarak hem de içerik olarak karşıt bir sinema olduğu söylenebilir.

Samira Makhmalbaf sineması da kurduğumuz bu ikili karşıtlık şeması içinde, İran resmi ideolojisini ve devrim sonrası ulusal kimliğini yeniden üretmeyen, onu sağlamlaştırmak gibi bir derdi olmayan, hatta onun dayanak noktalarının her birini topa tutan "politik" bir sinemadır. Samira Makhmalbaf'ın İran ve Afganistan'daki ataerkil ve fundamentalist gündelik hayat pratiklerine eleştirel bir bakış attığı ve burada halkların süregiden savaşla fakirlikle ve coğrafyada olan biten trajik olaylar eksenindeki yaşam mücadelesine kamerasını çevirdiği söylenebilir. Gündelik hayat, Henri Lefebvre'ye göre, tam da felsefi olmadığı için felsefenin konusudur. Lefebvre'nin bu sözlerine paralel olarak Samira Makhmalbaf sinemasında da gündelik hayatın temsili, yalın olması ve felsefi olmaması noktasında tam da aslında felsefi oluşuyla bu filmlerin merkezini oluşturmuştur. Lefebvre'ye göre, gündelik hayat tekerrürden oluşur; emek ve eğlence hareketlerinden, mekanik ve insani hareketlerden, saatlerden, günler, haftalar ve ayların tekrara dayanan ilerleyişinden oluşur, çizgisel ve dairesel tekerrürlerden meydana gelir (2000: 17-18). Makhmalbaf'ın bütün filmleri, düşkün ve ezilen bölge halkları için tarihin ve insan hareketlerinin sürekli tekerrür ettiği birer gündelik hayat anlatısıdır. Bazen Amerikan işgalinden muzdarip Afgan mültecilerinin, bazen ataerkil ve fundamentalist şiddetin feleğinden geçen küçük kızların, bazen iş bulamayan göçebe öğretmenlerin gündelik hayatına bakarak onların varolan yoksulluk, baskı ve şiddet mekanizmalarının nasıl da altında kaldığını anlatır.

Türkiye'de "politik" ya da toplumsal gerçekçi diyebileceğimiz filmler çeken Yeşim Ustaoğlu, Özgür ve Zeynel Doğan, Özcan Alper, Sedat Yılmaz gibi yönetmenlere benzer biçimde, ezilen Türkiye halklarının pratiklerine kameralarını çevirdikleri belgeselle yakından ilişkili olan politik kurmaca filmleri gibi Samira Makhmalbaf sinemasının da gündelik hayatı anlatırken "gerçekliği yansıtma" konusunda takıntılı olduğu söylenebilir. Samira Makhmalbaf, *Öğleden Sonra Beş* filmi üzerine verdiği bir söyleşisinde, "Ben filmimde televizyonların 'Amerika, tıpkı bir Rambo gibi Afganistan'ı terörden ve sefaletten kurtarmak için oraya gitti' yalanlarına ve klişelerine karşı gerçeklik arayışıyla bu filmi yaptım." demesi, anaakım medya ve sinemada var olan stereotipik temsillere karşı "alternatif" ve "gerçekçi" bir dil kullandığını ve kullanacağını muştulayan güzel bir örnek. Tam da bu yüzden, yönetmen, örneğin *Öğleden Sonra Beş* filminde, *Kabul*'de kulak misafiri olduğu diyalogları kaydetmiş ve oyuncuları da oranın gerçek sakinleri'nden seçmiştir.[1] Yine *Kara Tahta* filminde, şabloncu İslami dini eğitime karşı göçebe öğretmenlerin "alternatif" mekânlar, farklı bir dil ve anlayış kullanarak öğretme çabaları, Makhmalbaf'ın nasıl bir "gerçeklik" arayışı ve ne tür pratiklere kamerasını çeviriyor olması bakımından önemli bir örnektir.

1. http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/3034631.stm



Öğleden Sonra Beş filminden

Ayça Çiftçi, Kürt sineması ile ilgili yaptığı değerlendirmede, "gerçeğin" bu sinemada son derece kilit bir kavram, "gerçeği anlatmanın" ise hem siyasi hem de teorik olarak oldukça karmaşık bir mesele olduğunu vurgular. Nihayetinde siyasi perspektiften bakınca "gerçek" son derece politik bir kavramdır; bir toplumda neyin gerçek olarak kabul görüp görmeyeceği ve o gerçeklerle ne yapılacağı, her zaman toplumsal bir çatışma konusu olmuştur. Özellikle Kürt meselesi gibi ideolojik anlamda aşırı yüklü bir konuda "gerçek" kavramının ileri derecede siyasallaşması kaçınılmaz. Bu anlamda, Kürt filmleri, Kürt meselesinin tarihine ve bugününe dair Türkiye toplumunda neyin gerçek olarak kabul görüp görmeyeceği konusunda yürüyen siyasi güç mücadelesinin etkisinde şekilleniyor (Çiftçi, 2012: 24-30). Çiftçi'nin Kürt sineması üzerine vurguladıkları, İran'da kadınların ve rejimi eleştirenlerin gündelik hayat pratiklerine kameralarını çeviren ve onların yaşadıklarını, gerçekliği aktarma takıntısı ve kaygısıyla beyaz perdeye taşıyan Samira Makhmalbaf'ın arayışına da ışık tutuyor. Burada hem gerçeğin ne olduğu hem de bu filmlerde nasıl temsil edildiği oldukça politik ve çatışmalı bir konu. Kadınlar, göçebeler, mülteciler, yoksullar, çocuklar gibi rejimin ve savaşın en büyük zararı verdiği ve ezdiği gruplarla ilgili gerçekliği belgesele yaklaşan bir tarzda çeker. Örneğin *Öğleden Sonra Beş*'te, *Kara Tahta*'da ya da 11 Eylül için çektiği kısa filmde, kamera neredeyse *cinema verité* gibi belgesel türlerinde olduğuna benzer bir şekilde, adeta "duvarda asılı bir sinek" gibidir. Tıpkı bir sinek gibi geniş mekânlarda kamera "gerçekliğe hiçbir müdahalede bulunmuyormuşçasına" göçebe öğretmenlerin, kadın bir öğretmenin ya da gençlik çağına henüz adım atmış Nogreh'in peşinde dolaşarak onların gündelik hayatım "gerçekliğe sadık kalarak" anlatmaya çalışır. Tıpkı Kürt sinemasında

olduğu gibi burada da gerçeğin peşinden koşmak; İran'da rejim tarafından sürekli bir baskı ve sindirme politikası güdülen farklı etnik, dini ve cinsel eğilimleri olanların peşinden koşmak, benzer arayışlar olarak değerlendirilebilir. Ancak Çiftçi nin de belirttiği gibi "gerçekliği yansıtmak" oldukça politik olduğu kadar çatışmalı da bir alan. Bu durumun Samira Makhmalbaf sinemasındaki imalarım daha detaylı olarak yazının sonunda tartışmaya açacağım.



Kara Tahta filminden

İran yeni dalgasına ve bu kapsamda Samira Makhmalbaf sinemasına baktığımızda, sadece gerçeklikle değil, şiirle sinema arasında da çok ciddi bir flört olduğunu söylemek gerekir. Bu dönemin yönetmenleri sadece gerçeğin peşinde koşmaz, şairane olanın gündelik hayattaki yansımalarına da bakar. Özellikle Fûruğ Fehruzzad'ın bu etkileşim içinde çok önemli bir yere sahip olduğunu iddia edebiliriz. Fûruğ'un birçok şiiri, kadının ve halihazırda ezilenlerin İran'da yaşadığı, çektiği acılarla ilgilidir. Fûruğ, şiir dışında, kısa yaşamında sinemaya olan düşkünlüğünü de 1962'de cüzzamlı bir komünite ile ilgili şiirsel bir belgesel olan *Ev Karadır*'ı çekerek göstermiştir. Örneğin Abbas Kierostami'nin *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* filminin adı bir Fûruğ dizesidir. Fûruğ, hem şiirleriyle hem sinemaya olan düşkünlüğüyle hem de bir kadın figürü olarak, Samira Makhmalbaf gibi kadın yönetmenlerin sinemasını, hem gerçeklik arayışı hem de poetik dil kullanımı düzleminde etkilemiştir. Samira Makhmalbaf filmlerindeki Fûruğ etkisi, şiirlere yapılan örtük göndermeler ve kullandığı poetik dil dışında, örneğin *Öğleden Sonra Beş* filminin tamamı Federico Garcia Lorca'nın aynı adlı şiirine bir göndermedir. Faşist İspanya tarafından öldürülen bu şairin bir şiirinin filmde kullanılması, faşizan rejimin baskıları, ezilenlerin acıları, yönetmen ve sanatçıların rejimden çektikleriyle oldukça paralel biçimde okunabilir.

İran yeni dalgası ve Samira Makhmalbaf düşünüldüğünde, baskı ve sansür, devlet ve devlet ideolojisinden bahsetmemek olmaz. İran sinemasının bunca devlet baskısı karşısında nasıl ayakta kaldığı hep tartışılagelmiş bir konu olmuştur. Samira Makhmalbaf, belki de *Kara Tahta* kadar "toplumsal gerçekçi" olmadığını düşünebileceğimiz filmi *İki Bacaklı At*'ı aslında İran'da çekmek ister, rejim temsilcileri, "Senin filmini beğensek bile sana burada çekmen için izin veremeyiz çünkü senin aileni sevmiyoruz, bu filmi İran'da çekemezsin." der. Bu büyülü gerçekçi filmi İran sınırları içinde çekmesine izin vermezler, o da Afganistan'da çekmek zorunda kalır.[2] Bu anlamda sadece gösterimi yasaklanmakla kalmayıp üretim aşamasında da birçok başka yönetmen gibi Samira Makhmalbaf da birçok sıkıntı yaşar.

Kimi tarihçiler kendi ülkesinden hiç destek görmeyen İran yeni dalga sinemasının Hollywood karşıtı olan sinefiller tarafından yaşatıldığını, diğerleri ise uluslararası pazar olmasa yaşayamayacak bir sinema olduğu yönünde düşünceler beyan etmiştir (Tapper, 2002: 1-25). Ayrıca örneğin Panahi, kendi filmlerinde doğrudan şiddeti kullanmayışını, bunu göze batırarak yapan Hollywood'a karşı bir şekilde yaptığını söyler (Genç, 2003: 78). Kısacası, hem bu sinemanın üreticilerinin hem de tüketicilerin Hollywood sinemasına mesafeli ve eleştirel yaklaştıkları söylenebilir. Ayrıca ülkesi içinde gösterim şansı yakalayamayan, sadece festivallerde belli izleyici kitlelerle buluşan bu sinema sektörünün, İslam devletinin kuruluşundan bu yana ekonomik krizden çıkamadığını da vurgulamak gerekir (Ghazian, 2006: 77-86). Sadece benzer temalara benzer şekillerde yaklaşımları değil, Türkiyeli politik ve sanat sinemasıyla bu yönüyle de benzerlik taşıdığı söylenebilir. Sansür, filmlere yapılan devlet desteğinin yokluğu ve bilet satışlarının düşüklüğü bu sinemanın karşısına çıkan engellerden ve zorluklardan sadece birkaçı. Bu zorluklar, devlet ve devletin ideolojik aygıtlarıyla da sınırlı kalmıyor, bunların gündelik hayata sızmış yansımaları da yönetmenlerin karşısına engel olarak çıkıyor. Örneğin filmler için mekan bulmak da yönetmenler için zor olan konulardan biri. Bunun en önemli sebebi, İran kültüründe mahrem alanın kendi içine kapalılığı ve toplumsal alanın bu "içine kapanıklık" üzerinden şekillenmesi olarak düşünülebilir (Tapper, 2006: 16). Bu açıdan daha sonra değineceğimiz mekansızlık, hem filmlerin üretim sürecini hem de konularını belirleyen bir fenomen olarak karşımıza çıkıyor. İran sinemasının geneli düşünüldüğünde, sürgünlük, arayış gibi buradan filizlenen temalar çok önemli bir yere sahip.

İran'daki İslam devrimi sonrasında yapılan filmlere daha yakından baktığımızda, çocukların ön plana çıktığını görebiliriz. Hamid Reza Sadr, bunun sebebini İran İslam Cumhuriyeti Radyo ve Televizyon Üst Kurulu gibi kurumlardan onay alıp filmlerini ülke çapında gösterime sokma şansı bulabilmek için Şah zamanında yasak olmayan seks, dans ve müzik gibi temaların artık kullanılamıyor olması ve de pek tabii ki devrim sonrasında birçok yetişkin oyuncunun ülkeyi terk etmek zorunda kalması gibi sebepleri sıralıyor (Sadr, 2006: 226). Samira Makhmalbaf da ilk filmi *Elma*'dan itibaren, neredeyse her filminde, çocuklar ve genç yetişkinlere

2. http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=491

odaklanmıştır. Bir tek *Kara Tahta,* merkezine çocukları veya gençleri almaz fakat onda da göçebe öğretmenlerin öğrenci aramak için kat ettikleri yollarda karşımıza bir sürü çocuk çıkar. Kara tahtaları sırtlarında ordan oraya dolaşmak zorunda kalan öğretmenler, rejimin verdiği köktenci eğitime inat, bu çocuklara okuma yazma öğretmeye çalışırlar. Çocuklar ise "Okumak ya da hesap yapabilmek sadece patronun işine yarar, bizler hamalız, bizim ne işimize yarayacak ki." derler. Çocuk işçiliğini ve cehaletin boyutlarını da belgesel diliyle anlatan bu filmiyle birlikte, Mahmelbaf, *Elma*'da babalarının eve kilitlediği iki kız çocuğunun asosyal ve en temel ihtiyaçtan noksan dünyasına, *İki Ayaklı At*'ta daha zengin bir çocuğun yoksul ve kimsesiz bir diğer çocuğu kendi atı olarak kullanması ve bu çocuğun gitgide ata dönüşmesine, *Öğleden Sonra Beşte*'de bir genç kızın okulda ve okul dışındaki köktenci düşünce yapılarıyla karşılaşması ve bunlarla hesaplaşmasına bakar. 11 Eylül kısa filminde ise çocukların dünyasının uzakta gerçekleşen bir olayın (11 Eylül saldırılarının) şiddetiyle değil, gündelik hayatta maruz kaldıkları (tecavüz, ölüm gibi) şiddet biçimlerine odaklı olduğunu anlatmaya çalışır. Kısacası, bütün filmlerinde çocukların sorunları ve yaşadıkları trajik deneyimlere bakar. Samira Makhmalbaf'ın filmleri, çocuklarla birlikte kadının, göçebelerin ve göçmenlerin günümüz İran toplumundaki yerine de bakar. Seray Genç, 1979 öncesinde "kötü yola düşmüş kötü kadınlar"ın ticari filmlerin konusu ve kahramanı olduğunu, 1979 sonrasında ise "iyi de kötü de olsalar" tüm kadınların sinemada ortadan kaldırılmış ve sonraki yıllarda, uzun süren bir dönemde evlerinin dışında görüntülenememiş olduğunu vurgular (Genç, 2003: 22-32). Ağırlıklı olarak sinemada ancak abla, kız kardeş, anne ve büyükanne şeklinde aileyi tamamlayan bir unsur olarak kadının varlığından bahsedilebilir. Samira Makhmalbaf filmlerinde ise kadınlar kamusal alanda görünür. Filmlerinde özgürleşmeye çalışan, toplumsal baskıdan kaçmaya çalışan, ataerkil, feodal ve dini bağlardan kurtulma çabasında olan birtakım kadınların hayatına bakarız. Bazen tabii ki *Elma*'daki "çiçek açmasınlar diye" eve kapatılmış küçük kızlar gibi ya da *İki Bacaklı At* filmindeki gibi dilenci olup cinsel istismara uğrayan kızlar da vardır. *Kara Tahta*'da kadın öğretmen görmeyiz fakat çocuğunu tek başına büyütmeye çalışan bir kadın vardır bu filmde. Belli ki kocasından ayrılmıştır, yolda öğretmenlerden biriyle evlenir ama önce babasına sorulmasına rağmen, ona bu adamı isteyip istemediği sorulur. Ancak o isteyince evlenirler, sonra da kadın istemediği için ayrılırlar sınıra geldiklerinde. 11 Eylül için çektiği kısa filmde, birilerine yardım etmek isteyen, olan bitenden haberdar etmek isteyen bir kadın öğretmeni takip ederiz. Benzer bir şekilde, *Öğleden Sonra Beş* filminde cumhurbaşkanı olmak istediği için herkesin dalga geçtiği genç bir kadın olan Nogreh'in büyümesine, bir genç kız olmasına ve kendi öznelliğini keşfetmesine tanıklık ederiz. Filmde kullanılan en önemli obje, kadın ayakkabılarıdır. Sürekli kadınların kapalı yüz ve elbiselerinin altındaki bu ayakkabılara odaklanırız. Genellikle bir yere girmek veya bir yerden çıkmak üzere topuklu ayakkabılarını çıkarırlar ve cinsiyetlerini meydana çıkarmayacak başka birtakım ayakkabılar giyerler. Bu ayakkabılar, patriyarkaya karşı Nogreh'ın silahı gibidir. Dini kamusal alanlara girmediği zaman ve babasıyla yani patriarkayla temas etmediği anlarda, bu ayakkabılar ayağına olur; bu ayakkabılar ona kendini bulma ve tüm bu baskılardan kaçma gücü verir. Neredeyse cinsel-

liğinin ve öznelliğinin simgesi gibidir. Nogreh'i, tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi geniş açıklık alanlarda takip ederiz, onun öznelliğinin yok sayıldığı bu mekânlardan kurtulmaya çalışmasını izleriz. Belki de kadın cinselliğinden örtük bir biçimde de olsa bahseden bu filmin, hem Samira Makhmalbaf sineması içinde hem de İran yeni dalgası bağlamında ön plana çıktığı söylenebilir.

Mekânsızlık ve Dış Mekânlar: Samira Makhmalbaf Sinemasında Mekân

Tıpkı *Öğleden Sonra Beş* filminde olduğu gibi Samira Makhmalbaf filmleri, genellikle dış mekânlarda geçer. *Öğleden Sonra Beş* –boz, kahverengi– çölümsü, tepelik bir yerde açılır. Kadınların karşıdan geldiğini görürüz. İnsanın doğanın içersinde küçücük bir varlık olduğunu muştulayan bir uzun çekimdir bu. *Kara Tahta* da benzeri renklerle ve uzun çekimlerle bu sefer kara tahtaları sırtlarında çok uzaktan gelen öğretmenleri gördüğümüz bir sahneyle açılır. Bu insanlar evleri olmadığı ya da evlerinden uzakta olmak zorunda kaldığı için yolda/ dış mekânlardadır. Hatta *İki Ayaklı At*'ta olduğu gibi evleri varsa bile biz onların kamusal alandaki hayatına odaklanırız. Samira Makhmalbaf'ın iç mekanda geçen tek filmi *Elma*'dır, onda da ev küçük kızlara neredeyse bir mezar olmuştur. *Elma*, klostrofobik dünyasını kızların kilitli kaldığı iç mekânda kurarken aslında onlar da buraya dair bir aidiyet hissetmez, korkar ve sadece korktuğu ve kaçamadığı için bu iç mekândadır. Bu açıdan Samira Makhmalbaf'ın kullandığı dış mekânlarda da iç mekânlarda da "mekânsızlık" fenomeninin izlerini süreriz. Samira Makhmalbaf filmlerinde kamera bazen Amerikan istilasından muzdarip Afgan mültecilerin İran'daki yaşam pratiklerine bakar, bazen yersiz yurtsuz öğretmenlerin, hamalların, yaşlı ve çocukların izinden koşar. Onlar kendilerine sokakta bir yerler yapmaya, yaşamlarını sürdürmeye çalışır. Kapalı İran toplumunun aksine, Afgan mültecilerin veya göçebelerin iç/ dış ayrımı oldukça birbirine girmiştir. Sokak ve iç mekânlar birbirine karışmıştır. Yaşam alanlarıyla sokak neredeyse aynıdır onlar için çalıştığı alan da kendilerine ev yaptığı, dilendiği, birbiriyle iletişime geçtiği ya da uyuduğu alan aynı mekândır. Bu açıdan buradaki dış mekânların Frederic Jameson'ın postmodern mimarinin aslında karakteristik özelliklerini taşımayan Westin Bonaventure Oteli ile ilgili analiziyle benzerlik taşıdığını öne sürebiliriz, daha doğrusu, burada onun tam tersine, çevrilmiş bir versiyonunun karşımıza çıktığını iddia edebiliriz. Bu filmlerdeki göçmenlerin, mültecilerin, kimsesizlerin ve bu filmlerde hikâyeleri anlatılan diğer bütün yersiz yurtsuzların mekân kullanımlarının, insanların bu sözü geçen oteli kullanımına ve bu mekânın misafirlerinde bıraktığı hissiyata benzetilebilir. Bonaventure Oteli iç mekânın dış ile farkını sıfırlayan bir postmodern mekândır. Burada karşımıza çıkan hipermekânlar ise tam tersine, dış mekân olmalarına rağmen iç mekânlarla farkları kalmamıştır. İç ve dış algısının kaybolduğu okul (*11 Eylül*), mülteci kampı (*Öğleden Sonra Beş*), iş yeri ve ahır (*İki Bacaklı At*), öğretmenlerin iş yeri ve geceleri konakladığı yerler (*Kara Tahta*) gibi mekânlardaki varoluşları tıpkı bu otelin ziyaretçileri gibi günümüz şartlarında merkezsizleşmiş mekânlarda ve iletişim ağlarında varlığımızın bir göstergesi gibi okunabilir. Örneğin bu filmlerdeki

göçmenlerin, mültecilerin, çocukların ve kimsesizlerin rejimin topyekûn iktidarına ve ulus-devletlerin sınırlarına meydan okuması, okulda veya dış mekânlarda eğitim ve öğretimin olanak yetersizliğinden bunun gibi iç mekâna ait pratikleri dış mekânlara taşımaları, her yeri dolaşan İranlı bir çobana, oğlunun Kürtçe veya bilmediğimiz başka bir dilde mektup yazması, tüm bu mekânların insan vücudunun kendi yerini belirleme güdüsünü aşan bir imkân yarattığı söylenebilir (Jameson, 1991: 44).

Buradaki mekânlar sadece iç ve dışın eski geleneksel anlamını kaybettiği yerler de değildir, burada ötekilik de yeniden üretilir. Foucault'ya göre, bulunduğumuz çağ, gelişme ve duraklama, kriz ve devir temalarıyla geçmişin sürekli birikimi temalarıyla ölmüş insanların taşıdığı büyük ağırlıkla belirlenen bir çağ ve her şeyden önce de mekân çağı. Eş zamanlılık çağında olduğumuzu söyleyen Foucault, bu çağı uzak ve yakının, yan yananın, kopuğun belirlediğini de vurgular. Foucault "Öteki Mekânlar" adlı makalesinde özellikle çağımızdaki dış mekânlarla ilgili düşünür. Bunlar arasında diğer mahallelerle ilişki içinde fakat onların işaret ettiği, ayna tuttuğu ya da yansıttığı ilişkiler setini şüphe altına sokan, tersyüz eden veya onlarla zıtlaşan mekânlara bakmaktadır. Foucault'ya göre, geçmişte gençlere, adet gören kadınlara, ihtiyarlara birtakım kutsal yerler yasaktı ancak günümüz toplumunda bunun gibi kriz heteretopyaları ortadan kalktı ve yerlerini sapma heteretopyalarına bıraktı. Sapma heteretopyaları, davranışları şart koşulan normlara ya da vasata göre davranışları sapma içinde olan fertlerin yerleştirildiği heteretopyalardır. Foucault bunlara örnek olarak psikiyatrik hastaneleri ve hapishaneler gibi mekânları verir (Foucault, 1988: 8-9). Foucault'nun heteretopya kavramından yola çıkıp Ortadoğu'yu Batı'nın yarattığı bir heteretopya olarak özellikle savaşların, işgallerin bitmediği Ortadoğu'daki ulus-devlet sınır bölgelerini ise yine kriz heteretopyaları olarak görebiliriz. Samira Makhmalbaf filmlerinde koca bir hapishane işlevi gören Ortadoğu'daki kriz heteretopyası özel olarak iç mekânlarda değildir; dış mekânların kendisi bir kriz heteretopyası halindedir. Modernitenin gizleyip sapanları sapma heteretopyasında toplaması, burada gerçekleşmeyen, gizli olması gerekmeyen bir durumdur. İran'da ve Ortadoğu'da özellikle sınır hatlarında yaşayan ya da özgürce yaşayamayan bütün hallkların aşındırdığı mekânlar kriz heteretopyalarına örnektir. Özellikle *Kara Tahta*'daki çarpıcı bombalama sahnesi, hareket halindeki bu insanların sürekli bir heteretopya içinde yaşamaya mahkûm bırakıldığını anlatır. Burada sınıra geldiklerini farketmeyen göçebeleri, işçileri ve mültecileri, askerler bir anda bombalamaya başlar. Aralarında, yaşlılar, hastalar ve çocuklar da vardır. Bu kriz heteretopyasında insanlar, sadece kaçarak ulus-devletin muştuladığı ölümden kurtulabilir. Kriz burada da bitmez. Bu göçebelerin, yersiz yurtsuzların kullandığı ve geçtiği bütün mekânlar kriz heteretopyası haline gelir. Bir yerde eve gitseler bile durum değişmez. İran sinemasında ev de kalbin ait olmadığı bir yerdir, bunun, "Gönlün neredeyse evin orasıdır." klişesini tersine çeviren bir anlayış olduğu söylenebilir. İran sinemasında, özellikle de ülkenin dışında film çekmek zorunda kalan Samira Makhmalbaf gibi yönetmenler için ev, genellikle resmettiği karakterlerin hayatı dışındadır, ev bir arayıştır, filmleri eve giden yolda eve duyulan özlemle doğmuş ve gelişmiştir ve muhtemelen hiçbir zaman bulunamayacaktır (Saeed-Vafa,

2006: 209). İç mekânların filmlerindeki noksanlığı, dış mekânların ise uçsuz bucaksızlığı Makhmalbaf filmlerinde en önemli izlek olan evin aranışını simgeler. Saeed-Vafa'yı takip edersek özellikle *Through the Olive Trees* ve *A Time to Love* gibi filmler üzerine yaptığı incelemeler üzerinden, yollar, tepeler, kent dışları gibi açık ve geniş alanların kullanımının, İran sinemacılarına iç mekân kullanımlarının vermediği görsel ve felsefi imkânlar sağlamıştır (Saeed-Vafa, 2006: 212). Bu tür alanların seçimi genellikle hikâye tarafından da desteklenir; karakterlerin psikolojileri, filmin ana teması gibi hikâyenin önemli yönleri, bu mekânların kullanımıyla paralel gelişir ya da birbirini destekler. Samira Makhmalbaf filmleri de karakterlerin sürekli arayışları ve dolaştıkları çöl gibi uçsuz bucaksız dış mekânlar, insan varoluşunu, insanın dünyadaki, evrendeki ve kuşkusuz toplumdaki yerini sorgulamamamıza olanak tanır. Ayrıca kadın da bir mekân işlevi görür bu filmlerde. Kadın, bizatihi fethedilen ve sahiplenilen bir alan olarak karşımıza çıkar. Meltem Ahıska'nın deyişiyle "Kadın fethedilebilir, sınırları erkek tarafından çizilebilir bir yabancılık alanıdır ve pek tabii kadın ancak nesneleştirilerek ehlileştirilebilir" (1994: 33). Tıpkı *İki Bacaklı At* ve *Elma* filmlerinde olduğu gibi. *Elma*'da, dışarı çıktıklarında solmasınlar diye çiçek kızlarını evde beslemeye karar vermiştir. Patriyarkal baba figürü ve bunun da şerefi ve onuru olduğuna vehmetmiştir. Ev ve kadın bedeni bir araya gelmiştir, babanın sahip olduğu, fethettiği ve dış dünyaya kapattığı alanlar haline gelmiştir. *İki Bacaklı At* ise biri sömüren diğeri sömürülen iki erkeğin dünyasına bakar. Filmde karşımıza çıkan tek kadın dilenci kızdır. Kamusal alanı para kazanmak için kullanabilen kız da çiftleşmek için cinselliğinden faydalanılmak için orada gibidir. Ahıska'nın altını çizdiği üzere, ehlileştirilmeyen, yani erkek tarafından kontrol edilmeyen kadın cinselliği toplumlarda en büyük korku kaynağıdır. Bu yüzden Ahıska'nın biraz önce söz ettiğim yazısında kullandığı bu mekânlarda "Yoksa kadınlar var mı?" ironik sorusunu, Samira Makhmalbaf sinemasına da sormak mantıklı görünüyor. Burada kadın varsa da babası ve ataerkil düzen tarafından yok ediliyor ya da dilenci çocuk gibi sokaktaysa cezası cinselliği kullanılarak veriliyor.

Sonuç Yerine "Gerçekliği Yansıtma" Sorunu ve Yeniden Başa Dönüş

Bir yandan, Batı'nın bakışını eleştiren, Batı merkezli medyada klişelerle işlenen özellikle emperyalizmin ve savaşın buradaki kanayan yaraya attığı bakışla Samira Makhmalbaf sineması oldukça önemli bir yerde duruyor. Farklı ve "gerçek" bir bakış atmaya çalışan Samira Makhmalbaf filmleri, kadını cinselliği ve kendi öznelliğiyle vermeye çalıştığı kadar, onları birer kurban olarak da gösteriyor. Tabii ki kadının, LGBT'lerin, farklı etnik kökenlilerin ve alt sınıfların Ortadoğu'da ya da özellikle 1979 sonrası İran'ında ezildiği, çoğu zaman bir trajedi içine sürüklendiği bir gerçek. Bu açıdan Samira Makhmalbaf filmlerinin Batı menşeili "İran'da kadın nasıldır?" sorusuna dair klişe diskurları yer yer yeniden ürettiği söylenebilir. Bir başka deyişle Samira Makhmalbaf filmleri, özellikle kadının temsiliyeti açısından oldukça mühim bulduğum *Öğleden Sonra Beş* filmi, Batı'nın, İran'ın ve İslam'ın kadını ezen ve sıfıra indirgeyen tek sistem ve inanç biçimi olduğuna dair stereotipik

bakışını destekleyici mesajlar veriyor. Oysa kadınlar bütün toplumlarda ezilenler değil mi?

Bebekleri açlıktan ölen, babaları tarafından tacize uğrayan bu kadınlar için çok büyük bir umut görmeyen Samira Makhmalbaf sineması, İran'daki farklı seslere bakıyor ancak bu farklı seslerin egalitaryan yönlerine ya da umut da doğurabilecek yönlerine odaklanmayı tercih etmiyor. Karamsar bir sinema diliyle patriyarkanın ve baskıcı hukuki alanın perişan ettiği o bitkin alana bakıyor. Gündelik hayatın belki de patriyarkanın ve İslami hukukun yıprattığı alanından bir umut ve bir çıkış olabileceğine pek de inanmıyor, kadının sesini dinliyor ama batının bu kadının sözde hiç varolmayan öznelliğine bakışına uzaklaşmıyor. Bunu, biraz önce de belirttiğim gibi en çok da tek kadın filmi olarak düşünebileceğimiz *Öğleden Sonra Beş*'ten yola çıkarak söylüyorum. Filmlerinde öğretmenin son kertede kara tahtasını bile kaybettiği, çocuğun önceleri sembolik bir atken filmin en sonunda gerçekten ata dönüştürüldüğü bütün filmlerinde umut adeta yok gibidir. Kadın öznelliğini ve cinselliğini Nogreh'ın güzel ayakkabılarından yola çıkarak anlattığı film bile en ufak umutla değil, hastalıktan ölen bir bebek ve yolsuz ve kimsesiz kalmış bir yaşlı ile bitmesi bunun göstergesidir. Pek tabii bir çıkış araması ya da bulması veyahut umutla dolu olması beklenemez. İran yeni kuşağının İran'da ve Ortadoğu'da olan biteni sinemaya çok yenilikçi, eşsiz bir sinema diliyle yansıttığı bir gerçek. Bu anlamda, İran sinemasının Türkiye sineması ile de benzer bir özellik taşıdığını düşündüğümü tekrar vurgulamak isterim. Türkiye sineması da son dönemde –ticari sinemayı bir tarafa koyarsak– yurtdışındaki festivallerde kendisine alan buluyor. Ülkesinde birkaç bini geçmeyen izleyici sayıları ancak festivallerde ve gösterime girdiği Avrupa ülkelerinde artıyor. Bu da belli bir kültürü ve ekonomi-politiği beraberinde getiriyor. Tüm bu toplumsal gerçekçi filmlerin çok önemli birtakım gerçekleri aydınlattığı ve beyaz perdeye taşıdığı aşikâr. Ancak yapımları ve tüketimleri göz önünde bulundurulduğunda, belli standartlara uyulması "gerekliliği", belli kesimlere ulaşabilmeleri durumunun yine de problematize edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu filmlerin, örneğin kara bile olsa mizahı hiç kullanmaması, bu coğrafyadaki sinemanın, "toplumsal gerçekçilik" alanına sıkıştığını ve sıkıştırıldığını da gösterir. Bu anlamda, Batılı bakışın hem üretim aşamasında -filmler için Eurimages gibi kurumların ödenek sağlaması vs.- hem de tüketim aşamasında -kendilerine sadece batıdaki festivallerde seyirci bulabilmesi- filmlerin "ne söylediğini" ve "bunu nasıl söylediğini" illa ki belirlediğini vurgulamadan bu yazıyı bitirmem olanaksız. Yani kendi filmleriniz, ülkenizde sansür ya da sinemanıza olan ilgisizlik yüzünden gösterime giremiyor ya da onları çok az izlenebiliyorsanız işin içine başka bir seyirci ve neyin bu seyirciye gösterilip neyin gösterilmeyeceği sorunsalı giriyor. Bu da Avrupa'daki festivallerde gösterim şansı yakalamaya çalışan Türkiyeli yapımcı ve yönetmenler gibi İranlı meslektaşlarının da gündemlerini belirleyen bir durum haline geliyor. Samira Makhmalbaf'ın İran'da bir umut görmemesinin belki de böyle bir deneyimden kaynaklandığını düşünüyorum. Bu küçük "gerçekliği yansıtma sorunsalı" ve İran filmlerinin ekonomi politiği parantezini bir tarafa bırakırsak, Samira Makhmalbaf sinemasının küçük hikâyelerden yola çıkarak anlatığı oldukça politik meselelerin çok önemli olduğunu, hem kendi sineması

açısından hem de İran'ın temsiliyeti ve sineması açısından çok mühim olduğunu düşünüyorum. Ayrıca Samira Makhmalbaf sinemasının, özellikle Kierostami, Jafar Panahi ve Mohsen Makhmalbaf'ın ardından, Maria Akbari, Asghar Faradi gibi yönetmenlerin sinemalarıyla birlikte, Seray Genç'in deyimiyle İran'da yeni kuşağın daha da politik ve daha da hızla yola devam ettiklerinin göstergesi olduğunu düşünüyorum (Genç, 2005: 35).

Kaynakça

AHISKA, Meltem (1994). "Yoksa Kadınlar Var mı?", *Defter*, Metis Yayınları, Sayı 21, 31-41.

ÇİFTÇİ, Ayça (2012). "Kürt Meselesini Filmlerle Konuşmak", *Altyazı*, Sayı 122, 24-30.

DABASHI, Hamid (2001). *Close-up: Iranian Cinema, past, present and future*, London, New York: Verso.

FOUCAULT, Michel (1988). "Öteki Mekânlara Dair", *Defter*, Sayı 4, Metis Yayınları, Çev. Burak Boysan, Deniz Erksan, 7-16.

GENÇ, Seray (2003). "ON 10 Pencere: Yeni İran Sinemasında Farklı Bir Kadın", *Yeni Film*, Sayı 3, 22-32.

GENÇ, Seray (2003). "Cafer Panahi ile Son Filmi ve İran Üzerine", *Yeni Film*, Sayı 3, 77-79.

GENÇ, Seray (2005). "İran Sinemasında Yeni Kuşak Devam Ediyor Yola", *Yeni Film*, Sayı 9, 30-35.

GHAZIAN, Hossein (2006). "The Crisis in Iranian Film Industry and the Role of Government" in *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, eds. Richard Tapper. London & New York: I.B. Tauris, 77-86.

HANSEN, Miriam (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Cinema*, Cambridge, Massachu, London: Harvard University Press.

JAMESON, Frederic (1991). *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, London: Verso, 44.

LEFEBVRE, Henri (2000). *Everyday life in the modern world*, London: Athlone Press.

NAFICY, Hamid (2006). "Islamizing Film Culture in Iran: A Post-Khatami Debate" in *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. eds. Richard Tapper. London & New York: I.B. Tauris, 26-66.

RAHIMIEH, Nasrin (2006). "Marking Gender and Difference in the Myth of the Nation: A Post-Revolutionary Iranian Film" in *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, eds. Richard Tapper. London & New York: I.B. Tauris, 238-254.

ROSENBAUM, Jonathan (2010). *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

SADR, Hamid Reza (2006). *Iranian Cinema: a Political History*, London & New York: I.B. Taurus.

SAEED-Vafa, Mehrnaz (2006). "Location (Physical Space) and Cultural Identity in Iranian films" *in The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, eds. Richard Tapper. London & New York: I.B. Tauris, 200-215.

STEIGER, Janet (2000). *Perverse Spectators: the practices of film reception*, New York & London: New York University Press.

TAPPER, Richard (2002). *The New Iranian Cinema: politics, representation and identity*, London, New York: I.B. Tauris.

Yeni İran Sinemasının Estetik ve Siyasal Oluşumu

Burak Bakır

Cafer Panahi son filmi olan *Bu Bir Film Değildir*'de, kendisine konulan, film çekmeme, senaryo yazmama yasağının dayattığı "rolleri" oynamak istemediğini söyleyerek yine kendisine ait olan *Ayna* filmindeki Mina karakterine gönderme yapıyor. O filmde de başrolde oynayan Mina, filmin ortasında kendisine verilen rolü istemeyerek oynamaktan vazgeçiyordu. Canlandırdığı karakterin taktığı başörtüsüne, kolunu kırmış olmasına, evinin yolunu bilememesine karşı çıkarak bu rolün kendisiyle hiçbir ilgisi olmadığı yönünde itirazlarda bulunuyordu. Ne var ki böylesi bir durum İran sinemasında sadece bu iki film için geçerli değildir. Farklı düzeylerde, farklı biçimlerde bir dizi filmde daha tekrarlanmaktadır. Birkaç örnek vermek gerekirse *Close Up* filminde kendisini Mahmelbaf olarak tanıtan bir kişinin yargılanma süreci Kiarostami tarafından filme alınırken yargılama sonrası beraatın ardından yaşanan Mahmelbaf ile sahtekâr arasındaki diyalog da böylesi bir durumun altını çizer. Daha da ötesi, İran sinemasının (yeni İran sineması, İran yeni dalgası adlarıyla da anılan sinema) başlangıç filmlerinden birisi olarak kabul edilen Daryuş Mehecruyi'nin *İnek* (Gaav, 1969) filminde de karakterin filmin ortasında radikal bir rol değişimine girdiğini görürüz. İzlemekte olduğumuz bir filmin adının kendisini yadsıması, gördüğümüzden başka bir şey olduğunu iddia etmesi ya da *İnek* filminde görüldüğü gibi karakterin kendisini artık bir insan olarak değil de bir inek olarak algılaması, varlığın kendisine ilişkin temel bir probleme işaret etmektedir.

Diğer yandan, sinemanın başlangıcından beri varolan, Lumière-Meliès ayrımı, o bildik kurmaca ve belgesel arasındaki tartışmanın boyutları göz önüne alınacak olursa İran sinemasının genel eğiliminde, yukarıda sözünü ettiğimiz ilişkinin başka bir boyutta da devam ettiğini söylemek mümkündür. Yaklaşık elli yıla varmak üzere olan yeni İran sinemasının kendi içindeki devamlılığını sağlayan en önemli unsurlardan birisi de burasıdır. Kurmaca yapı içerisinde yer alan görüntülerin çoğu kez birer belge niteliğine dönüşüyor olması elbette belli bir tür sosyolojinin, Braudel'in maddi dünyasının ve gündelik hayatın önemini bir kez daha vurgulamaktadır. Ne var ki gündelik olanın kurmaca yapı içerisinde kurgulanması ise bizi sosyoloji alanından ziyade estetik olanın içerisine sokar. Böylelikle belgesele ait olanın kurmacaya dönüşmesi ya da tam tersinin gerçekleşmesi rol değişiminin sadece içeriğe, ne anlatıldığına değil ama aynı zamanda biçime de nasıl anlatıldığına da ait olduğunun bir işaretidir.

Bu değişimin anahtarını veren temel sinemasal anlatım aracı kurgudur. Karakterlerle karakterler ya da nesneler arasındaki ilişkiyi, dolayımı kuran kurgu, onları

gündelikliğin dışında, farklı bir düzlemde yeniden bir araya getirir. Her ne kadar söz konusu tekniğin kökenlerini, Kuleshov'da, onun ifadesiz oyunculuk tarzında bulabilmek mümkünse de İran sineması, kaynağını en yoğun biçimde Bresson'da ve Ozu'da bulan yönteme borçludur. Sözgelimi Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin naif ve ahlaki değerlerle bezeli içeriğinden ziyade izleyicinin dikkati biçime, kurgunun işleyişine yönelecek olursa burada bakışın nasıl dolayımlandığı da ortaya çıkacaktır. Velhasıl Kiarostami'nin de izleyicinin bakışını bu doğrultuda yönlendirmiş olduğunu, diğer bir ifadeyle biçimin içeriğe giden anahtarı verdiğini söylemek mümkün olacaktır. Böylelikle film, az önce söylemiş olduğumuz içeriğe dair saptamayı yadsır, basitçe bir naiflik ve ahlaki sorumluluk öyküsü olarak değerlendirilemez. Ahmet karakteri, bütün film boyunca süren inatçı çabası boyunca, diğer insanlarla ilişkiye sokulur, iletişimsizlikler, kopukluklar ve farklılıklar vurgulanır. Gelgelelim Ahmet'in üzerinden kültürle ve mekânla oluşturulan dolayım sadece farklılık üzerine değildir, filmin kurgusu her şeyin kökeninde yatan belli bir özdeşlik hissini de barındırır. Hem Kiarostami'nin filminde hem de genel olarak yeni İran sinemasında hâkim olan bu özdeşlik-farklılık diyalektiği üzerinden ilerleyen kurguyu sağlayan temel unsur tarihtir. Ulusal ve kişisel tarihler, kültür ve arzu arasında mekik dokuyan anlatılar öykü yapısının psikolojikleştirilmesine izin vermez. Psikolojikleştirilmiş anlatıların en belirgin iki yapısı olan, yaşam karşısında geri çekilmeyi içeren melankolik duyarlılık ya da yaşamı anlamlandırma noktasında yaşanan tutulmanın yarattığı melodramatik tarza karşın, İran sineması, öyküleri çoğu kez bu biçimleri andırsa da kendi biçimsel yapısını kurar ve gündelik yaşamın içindeki dramları hiç de dramatik olmayan yollarla anlatır.

Mahmelbaf'ın *Bisikletçi* filmi bu duruma kuşkusuz ilginç bir örnek oluşturabilir. Yeni İran sineması içinde, devrime en bağlı yönetmenlerden birisi olarak görülebilecek olan Mahmelbaf, bu filmde Sydney Pollack'ın *Atları dâ Vururlar* filminin benzeri bir tema üzerinden ilerler ki filmin başlarında televizyon ekranından Pollack'ın filminden bir sahne de görürüz. Karısı hastanede ölüm döşeğinde yatan Afgan mültecinin maddi ve manevi sıkıntıları üzerine kurulu olan film, bizi klasik dramatik yapının kodlarından çok kamuya ait olan mekânların çarpışmasının içine sokar. Sirk alanı, oyun sahaları, işçi/ amele pazarları, hastane, göçmenlerin kaçak olarak toplu halde kaldıkları mekânlar vb. Atların üzerinde yaşanan vahşi oyun ile işçi pazarının vahşi koşulları, intihar etmeye çalışan bir adamın dövülmesi arasında baba ile oğulun bakış açıları üzerinden gerçekleştirilen kurgu, bir yandan Eisenstein'ın çarpıcı kurgu çalışmalarını hatırlatırken diğer yandan da yine aynı dönem devrim sinemacılarının mekânları yan yana getirmek üzerinden yaptıkları deneyleri anımsatır. Ne var ki Mahmelbaf'ın filminin çarpıcı yanı, ele aldığı uzamlar arasında gidip gelirken özel alana neredeyse hiç yer vermemesidir. Muhtemelen en özel alan olarak görülebilecek kuyu kazma eyleminin gerçekleştiği rüya sahnesi bile bir çalışma alanına tekabül eder. Bu suretle benzer gündelik sıkıntılar içerisindeki insanların yer aldığı, birbirleriyle çatıştığı bu yerler daha derinden kolektif ve belki de tarihsel düzeyde ele aldığımızda komünal diyebileceğimiz bir ortaklığa delalet etmektedir. Dahası, kamusal alanın içinde yer alan mekânların bu biçimde kurgulanması, bir yandan İran'da toplumsal olanın halen bütünlüklü olarak anlatı-

labileceğine, diğer yandan da sınıf mücadelesinin başka araçlarla sürdüğüne işaret eder.

Bakhtin'den haberdar okur için bu tarz bir mekânsal düzenlemeyi tarihselleştirmek olasıdır. Karnavalın yapısı, farklı seslerin bir araya geldiği, karşılaştığı bir yer olarak belirir. Gerek özelde Mahmelbaf'ın filminde gerek İran sinemasının farklı örneklerinde, kamusal alan içerisinde yer alan bu diyalojik biçimler, bir yandan tarihsel olana yönelik ana bir gösteren etrafında örgütlenirler ki bu, doğal olarak çoğu kez dindir. Ancak diğer yandan tam da bu gösteren üzerinden diyalojiğe, çok sesliliğe yol açan zıtlıklar, çatışmalar, uyuşmazlıklar sergilenmeye başlanır. Böylelikle din olgusunun kendisi de tarihte pek çok kez olduğu gibi söz konusu sınıflar arasındaki çelişkinin dışavurum araçlarından birisi biçimine dönüşür. Bu durumda sanatın ve sinemanın siyasallaşma biçiminin sadece propagandaya yönelik anlatı ya da sloganist forma içkin olmadığını tekrardan hatırlatmak gerekir. Her ne kadar tüm filmlerin, mekânı, zamanı ve bunların içinde yer alan karakterleri düzenleme biçimlerinden dolayı belirli bir siyaseti taşıdığını söylemek mümkünse de en azından Godard'dan beri biliyoruz ki siyasal yöntemle film yapmak başka bir düzleme aittir ve yine anımsatmak gerekir ki siyasal bir yöntemin tek olası koşulu Godard sineması değildir.

İran sinemasındaki pek çok film dikkati doğrudan ya da dolaylı olarak gündelik yaşama çekerken önemli sayılacak bir olgunun da altını çizer; devrim sonrası kapitalizme ait ilişki biçimleri varlığını sürdürmektedir. *Bisikletçi* bu durumun ve mevcut şartlar içinde yaşayan insanların şeyleşmesinin altını çizer. Şeyleşmeye karşı mücadele etmenin araçlarından birisi olan estetik çabanın kendisi de çoğu kez aynı durumdan mustariptir. Kuşkusuz kültür endüstrisinin ve popüler kültürün pek çok ürünü bunun damgasını taşır. Ne var ki sömürgecilik ilişkileri ve kültürel emperyalizm de bunun bir parçasıdır ve eski bir tabirle Üçüncü Dünya olarak adlandırılan ülkeler de bu suretle şeyleşmeden nasibini almıştır. Estetik teori içinde Adorno'nun *avantgarde* estetiği dışında Brecht'in estetiğinden önemli izler taşıyan Godard sineması ve özellikle onun Vertov sinemasından etkilenmiş kolajlara dayalı kurgu mantığı şeyleşmeden arındırmanın estetik bir formunu ortaya koyuyorsa bunun dışında gene Brecht kaynaklı ama bu kez daha fazla tarihselleştirmeye dayalı bir estetik anlayıştan, gene en ekstrem örneğini Joyce'da gördüğümüz gündelik hayat ile mit arasındaki ilişkileri vurgulayan bir yaklaşımdan, gerçeğin ve gerçekliğin parçaları içerisinde onu sıradanlaşmış bir duyumsamanın nesnesi olmaktan çıkartıp zaten kendisinde harikulade olan yaşamın gösterilmesine dayalı, kökenlerini Renoir'da, yeni gerçekçilikte, Pasolini'de vb yönetmen ya da eğilimlerde bulan bir biçimden ve son olarak da yalın anlatımın aşkınlığı üzerine kurulmuş olan ve özellikle Bresson ve Ozu gibi yönetmenlerde görmüş olduğumuz bir estetikten söz etmek gerekecektir. Böylesi estetik teoriler, kendi kültürel coğrafyalarında olduğu gibi (İran öznelinde gördüğümüz gibi) farklı kültürel coğrafyalarda da şeyleşmeye karşı yaklaşımların varolmasına olanak sağlar.

Burada şeyleşme ve ona karşın gelişen birtakım estetik stratejileri öne sürerken aynı zamanda da onun tarihsel arkaplanım göz önünde tutmamız gerekir. Çünkü şeyleşme sadece kapitalizme ait bir olgu değil, daha derinde, onun erken bir veçhe-

si sayılabilecek olan yabancılaşmanın dinsel ve mitsel boyutu ile bağlantılıdır. Bu açıdan Levi-Strauss'un görünürde komünal sayılabilecek bir topluluk içindeki farklı haritalandırma biçimleri ya da öte dünya için hâlihazırdaki durumlardan feragat etme yaklaşımları göz önüne alınacak olursa şeyleşmenin başlangıcının komünal yaşam biçimlerinin dağılmaya başlaması ile ortaya çıkan bir olgu olduğu konusunda belirli bir bağlam oluşturulmuş olacaktır. İran sineması denilince akla önyargılı bir biçimde gelen dini sinema modelleri ile şeyleşmeden arındırma arasında kuşkusuz ironik bir durum ortaya çıkacaktır. Ne var ki bu yönde beklentiler olduysa da yeni İran sineması dini filmlere yönelmedi. De Mille'in *On Emir*'i ya da Mustafa Akad'ın *Çağrı*'sı gibi filmler, bireysel yaşantı içindeki dinin aşkın boyutu ile gündelik hayat içinde değişen rolü ve bu aşkınlığın törpülenmesi arasındaki çelişkiyi ki son kertede sınıf çelişkisine tekabül eden bir sürece işaret eder, görmezden gelerek sadece izleyicisinin duygusal anlık tepkilerine odaklanmış macera filmleri üretti. Gelgelelim İran sineması içinde, özellikle 1970'lerden başlayarak Kiarostami ve Beyzayi, farklı biçimleri İran kültürü ile kurgulayacak anlatı tarzları geliştirdi.

Burada özellikle aşkın üslup estetiğinin Schrader'in kullandığı anlama yakın bir anlamda kullanıldığını ve onun özellikle gerçeklik ile olan ilişkide, temsili olmayana yönelik girişimini vurgulamak gerekir (Schrader, 2008). Beyzayi sineması gündelik olandan, dünyevi olandan İran kültürüne ait mitlerin dolayımı ile uzaklaşan bir sinema ortaya koyarken Kiarostami'nin özellikle yakın zamana kadar dünyevi olan gündelik gerçekliğin parçalarını aşikar hale getirmeye çalışan bir biçimsel yaklaşıma sahip olduğunu görebiliriz. *Başu* ya da *Kirazın Tadı* gibi filmler, kültürel alan içerisinde yer alan farklı söylemleri bir araya getirirken aynı zamanda bu söylemler arasındaki çelişkiyi aşmanın yollarını aramaktadır. Dinin evrensellik iddiasına sahip kültürel biçimlenmesi ile ırkçı söylemlerin yan yanalığı ya da intihar etme düşüncesi ile bunun günah olduğunun bilinci ama aynı zamanda yaşamdan duyulan derin kaygının yarattığı sevenlerini üzmenin başka bir günah biçimi olarak algılanması arasında yer alan çelişkiler, aslında sadece dinin değil, parçalanmış ama halen toplumsal haritalandırılması yapılabilecek olan bir dünyaya aittir. Mitler, büyü, din ya da henüz ataerkil evrenin söylemsel dünyasına tam girmemiş olan çocukların, Manoel de Oliveira'dan, özellikle 1942 yapımı *Aniki Bobo* filmine ve yeni gerçekçiliğe, Bunuel'den İran sinemasına kadar tüm bunlar, Üçüncü Dünya uluslarının içlerinde yer alan sınıfsal çelişkilerin alegorileri olarak okunabilir. Hamid Dabaşi'nin Beyzayi sinemasını değerlendirirken farklı bir bağlam içerisine yerleştirdiği analizinin yukarıda ortaya koyulan yaklaşım çerçevesinde de ele alınabileceği düşüncesindeyim:

> "Gerçeğin yeniden yapılandırılışına sinema aracılığıyla ulaşabilmek için görsellik, Beyzayi'nin anlatısının ana mekanizması haline gelmiştir. İşitsel etkilere şartlanmış izleyicisine öncelikle nasıl görmesi gerektiğini öğretmelidir. Renklerin ve formların görsel yansımalarını anlatının kurucu gücü olarak ön plana çıkarmak, onların aktif şekilde stilize edilmesiyle sonuçlanır ve bu da görselliğin teorik biçimde ifade edilmesine yol açar. Sonra da sıra süslü hareketlere gelir; bunlara da bilinçli kamera hareketleri ve açılar eşlik eder. Tüm bunlar, kendi koşullarına göre işleyen, estetik açıdan boyun eğmez bir görsel dünyanın kuruluşuna neden olur. Gerçeğin yerine geçen görsellik, bu öğeler aracılığıyla somut bir gerçeklik kazanır ve biz de gerçeğin doğruluğunu tartışarak onu yeniden kurarız." (Dabaşi, 2001: 93).

Behram Beyzai'nin 1990'da çektiği *Başu, Küçük Yabancı* filmi mit ile kültür, ataerkil tarım toplumu ile onun ilk biçimi olan anaerkil topluluklar arasında pek çok ilişki kurar. Başu ve Naii birbirinin dilini anlamaz ama doğanın dilini bilir. Para kazanmak için köyünden ayrılmış olan ve çalıştığı yerde elini kaybeden Naii'nin kocası, köyde iki çocuğu ile yaşam mücadelesi veren Naii ve Irak savaşında köyü bombalanıp tüm ailesini kaybedip yollara düşen, dilini ve neresi olduğunu bilmediği yeni bir evrene gelen Başu'nun karşılaşması, gündelik gerçekliği mit sayesinde tarihselleştirerek farklı bir dile tercüme eder. Onlar birbirlerinin dilini bilmeyen, renklerinden dolayı ırkçı yaklaşımlarla karşısındakine bakan İran'ın çocuklarıdır. Ancak Beyzai burada günümüzün bildik çokkültürcü politikalarının içine girmez, aksine seslerin ve müziğin kullanıldığı doğum ritüellerini ya da hasat zamanı törenlerini andırır görsel düzenlemeleriyle açıkça hepsinin aynı göğün ve toprağın çocukları olduğunun altını çizer.

Başu'nun diğer önemli bir yönü ise gerçeklik olarak algıladığımız gündelik yaşam biçimlerinin kurmaca yapısı üzerine yaptığı vurgudur. Gerçekliğin kurmaca yapısını ortaya çıkartabilmek için bakış açısını değiştirmek, içine gömülünmüş olan sıradanlaşmış görüntülerden sıyrılmak gerekir. Sanat ancak bu yolla, gerçekliğin parçalarını farklı bir biçimde yeniden kurgulayarak siyasallaşabilir. Beyzai'nin filmi, gündelik gerçekliğin kurmaca yapısı içindeki mutlak farklıkları, ten renklerinin ayrı olması, yabancı lisanları konuşmaları gibi birbirleri ile dolayımlayarak daha temelde yer alan bir özdeşliğe işaret ederek aşar. Hem Beyzai'nin sinemasındaki hem de diğer pek çok yeni İran sinemasındaki film, metnin başında da belirttiğimiz gibi bu dikkat çekici estetik politikayı sürdürmektedir.

Bireylerin ya da toplumların gündeliklik içerisine gömüldüğü yaşamlarında oluşan zihniyet biçimleri ancak onun dışına çıkabileceği bir bilişsel kopuşla gerçekleşebilir. Burada gerçeklik dediğimizin, ideolojik bir temsil sistemi olduğunun altını çizmemiz gerekir. Böylesi bir temsili sistemin içinde gerçekle değil ancak gerçeğin izleri ile tanışabiliriz ki bu izleri de yorumlamamız gerekir. Başu, Naii'nin yaşamına giren böylesi bir izdir, onun gerçekte ne olduğunu anlaması, onunla gerçekten tanışabilmesi için içinde yer aldığı yapıyı aşacak dinamikleri oluşturabilmesi gerekir. Temel estetik ve siyasal sorun, Kurosawa'nın *Rashamon* filminde yaptığı gibi herhangi bir olaya farklı öznelerin bakış açılarıyla yaklaşıp gerçeğin ne olduğunu bulmak değildir; problem, öznenin bizatihi kendi bakış açısını değiştirmesi, içine gömüldüğü temsil sisteminin dışına çıkmasıdır. Bu, Marksist literatür içinde Marx'ın yanlış bilinç, Lukacs'ın sınıf bilinci ya da Althusser'in epistemolojik kopuş ve ideoloji arasında kurduğu ilişkiye kadar uzanan praksis felsefesinin de alanıdır.

Kiarostami sineması yaşam içinde gelişen büyük, trajik olaylardan ziyade, görünürde daha küçük, sıradan olan olayların peşinde görünür. Beyzai'den farklı olarak gündelik gerçekliğin küçük parçaları ilgisini çekmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi sanat doğrudan mevcut yaşam içindeki siyasal alana gönderme yaparak siyasallaşmaz, Beyzai'nin bu noktadaki estetik stratejisini mit ve tarih oluşturuyorsa Kiarostami'nin stratejisini alegori ve ironi oluşturur. Onun daha 1980'de devrimden bir yıl sonra çektiği *Diş Ağrısı* ya da daha sonra çektiği *Kirazın Tadı* ya da *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmleri, neredeyse tüm sinema yaşamınca oluşturduğu bu

yöntemin ışığında okunabilir. Kiarostami'nin stili, öykünün filmsel anlatım içinde ki rolünü belirleme noktasında dikkatlidir. Anlatı yapısını, Zinnemann'ın *Kahraman Şerif* filminde düştüğü hata gibi dramatik yapının dar alanına mahkûm etmez. Klasik anlatı biçimi ya da klasik dramatik yapı alegorinin bütün gücünü emen bir biçime sahiptir, bu yüzden Zinnemann'ın filmi her ne kadar siyasal bir alt metne sahipse de bunu izleyicinin ortaya çıkartabilmesi çok da mümkün değildir. Kuşkusuz benzer tuzaklara İranlı yönetmenler de düşmüşlerdir.

Zinnemann'ın filmi ahlaki ders/ etik edim üzerine kuruluysa Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmi ısrarla sürdürülen bir edim ile toplumsal ahlak anlayışının beklentileri arasında oluşan ironi üzerinden, yeni bir öznellik yaratmayla ilgilidir. Bir kurum olarak işleyen aile, okul, din ve geleneğin ideolojik boyutlarının yarattığı mevcut kültür içinde kendisini var eden öznelerin karşısına Ahmet karakterini yerleştirerek ona sadece arkadaşının defterini geri götürme çabası üzerinden Kiarostami bu öznelliği yaratmaktadır. Karakterin kendi eylemi üzerindeki ısrarı gene *Kirazın Tadı* filminde de görebiliriz. Bana verildiğini düşündüğüm yaşamdan keyif almamam bir günahtır, bu keyifsizliğim yüzünden çevremdeki insanlara acı çektirmeme de öyle ama ironik bir biçimde tüm bunlara son vermek adına kendi yaşamımdan vazgeçmem de gene günahtır. O zaman ya mevcut duruma katlanıp hayatımı sürdüreceğim ya da radikal bir edimde bulunarak buna son vereceğim. Filmin ironik boyutu, Badi karakterinin arabasıyla dolaşıp kendisini gömecek birini araması uğraşı boyunca karşılaştığı karakterlerle mekânsal, kültürel, zamansal olarak derinleştirilir. Kürt asıllı olan asker isteği reddeder ama bir asker olarak insanları öldürme eğitimi alırken bir ölüyü neden gömemeyeceğine cevap veremez. Afgan asıllı, ilahiyat eğitimi almak için İran'a gelmiş olan karakter Badi ne yaparsa yapsın zaten günah işlemekte olduğu yönündeki temel sorunu çözecek bir cevap oluşturamaz. Sadece onu gömmeyi kabul eden, geçmişte kendisi de aynı noktaya gelmiş ama yediği dutların tadı sayesinde yaşama olan tüm bakış açısının değiştiğini söyleyen Bagheri onunla iletişimi sürdürür. Film kent yaşamının içinde başlayıp dönüştürülmekte olan doğal mekânlara doğru kayar, tıpkı yaşamaya devam etme nedeninin kaydığı gibi. Bu, basit anlamda bir kültür-doğa çatışması değildir ama kültürün içinde doğanın dolayımı ile ütopik bir vaat bulabilmek amacıyla girişilmiş bir çabadır.

Kiarostami'nin senaryosunu yazdığı ve Panahi tarafından yönetilmiş olan *Kanlı Altın* filmi intihar temasını tekrardan işler. Ne var ki Kiarostami sinemasından Panahi sinemasına geçiş, İran sinemasının temelinde farklı düzeyler ve biçimlerde yer almış olan gerçekçi eğilimleri de gün yüzüne çıkarır. Bu yüzden, film daha geniş bir düzlem içinde ele alınmayı hak eder ki burada da birkaç önemli noktanın altını çizmemiz gerekir. Gerçeklik dediğimiz, vurgulamış olduğumuz gibi kendinde, halihazırda varolan bir somutluk değildir; içinde yer alan öznelerle birlikte belirli bir mekân ve zaman boyutuyla kurgulanmış bir olgudur. Siyaset bunu düzenleme biçimidir, özel alanın ve kamusal alanın ayrımı, gerçeklik içinde yer alan insanların bulunabileceği ve bulunamayacağı yerler, zamanı algılama biçimleri vb siyasetin düzenlenme stratejileridir. Şu halde siyaset bize gündelikliği nasıl deneyimleyeceğimizi, duyumsayacağımızı düzenleyen pratikleri sunan, algılanır dünyayı bize

temsil eden pratik bir faaliyet alanıdır. İster dini olsun, ister yasal olsun ya da aile içi, okul yaşamı ya da kamusal alandaki davranış biçimlerine kadar yazılı ya da zımni tüm düzenlemeler bu anlamda siyasal birer yapılanmadır. Sinemasal anlatım biçimleri de bu bağlamda siyasetle ilişkiye girer. Hemen her film, içinde yer alan karakterlerle bir zaman-mekân ilişkisi içinde karakterini düzenler. Yaratmış olduğu dünyayı estetik araçlarla temsil eder. Bu yaklaşımın Ranciére ile ortaklık taşıdığını belirtmeliyim:

> "Öyleyse siyaset ile estetik arasındaki ilişki, daha kesin bir biçimde söylersek siyasetin estetiği ile 'estetiğin siyaseti' arasındaki ilişkidir, yani sanat pratiklerinin ve sanatın görünürlük formlarının, bizzat duyuların paylaşımında ve yeniden biçimlendirilmesinde devreye girme tarzıdır; bu pratikler ve formlar, duyulur olanın mekân ve zamanlarını, özne ve nesnelerini, ortak olanı ve tekil olanı belirler" (Ranciére, 2012: 29).

Gerçekçilik, kendi içinde yer aldığı toplumsal düzlemle ilişkisinde her seferinde yeniden düzenlenmesi gereken, öncelikle de bu dünyanın bilgisini üretmeye dayalı olduğu için, epistemolojiye ait bir alanda yer alır. Toplumun bilgisi, nesnel, tarafsız bir bilgi alanı değildir, aksine o toplum içindeki çelişkiler tarafından üretilen güç alanları içerisinde sürekli olarak meydana getirilen dinamik bir meseledir. Şu halde, bir toplumun bilgisini üretme noktasında, bu bilginin hangi bakış açısından üretildiği noktasındaki etik seçim anlaşılmış olmalıdır. İran sinemasında da çocukların bakış açılarının ziyadesi ile seçilmiş olması, toplumsal yapılanmaya, farklı bir değerler kategorisi etrafından bakmanın olanaklarından birisini verdiği için anlaşılır bir tercihtir. Gelgelelim bu anlamda gerçekçilik sadece bir zihniyet meselesi haline gelir, Freud'un süper ego adını verdiği ahlaki yargılamalar ile ego arasındaki ilişkiye düğümlenir. O zaman son olarak artık şunu da eklememiz gerekir ki gerçekçilik, kendi bakış açısını oluşturan etik konumunu da yadsıyan siyasal bir edimdir. Böylelikle de bir mantalite çerçevesinde değil, bilinç-bilinçdışı süreçlerce oluşturulur. Panahi'nin ilk dönem filmleri, Majid Majidi'nin *Cennetin Çocukları* filmi ya da benzeri İran sineması örnekleri, farklı anlatı biçimleri çerçevesinde kendi anlatı stratejilerini örgütleseler de *Ayna*'nın belgesele yakın kurmaca hikâye anlatma ve İran toplumunu gösterme biçimini ya da *Cennetin Çocukları* filminin, İtalyan yeni gerçekçiliğine benzer tarzda melodramın kıyılarında gezinmesini düşünün, henüz siyasetin bilinçdışı boyutunu da hikâye anlatımının bir parçası haline getiren gerçekçi yönteme ulaşılabildiğini söylemek zordur. Çünkü dilin ve kültürün, toplumsalın simgesel dokusunun bilinçdışının koşulu olduğu sürece, gerçekçi bir anlatının artık bunu da hesaba katması gerekir.

Kanlı Altın filminde, Hüseyin karakterinin toplumsal gerçekliğin parçalarıyla kendi arzusu etrafında oluşan dolayımın sonuçlarıyla ilgileniriz. Bu yüzden filmin anlatısının geriye dönük kurgulanmış olması anlamlıdır, farklı gerçeklik düzeylerinin karşılaşmasının önce sonucunu görürüz ancak bu sonucu gördükten sonra onları neyseler o olarak algılayabiliriz. Film kuyumcu dükkânında, orayı soymak isterken kapının kapanması ve Hüseyin'in intiharıyla başlar, sonra başa dönüp Hüseyin'in gündelik sıradan yaşamında, o altın dükkânından alınmış bir takı faturasının ortaya çıktığı ana döner. Sonra kuyumcu dükkânına kıyafetleri yüzünden

alınmazlar. Filmin iki can alıcı sahnesi daha vardır: Birincisi, Hüseyin'in pizza dağıtırken gittiği bir apartmana devrim muhafızları tarafından alınmadığı sahne. Siparişini teslim edemez, pizzayı orada bulunan askerle birlikte yer ve apartmandan çıkan kadınların gözaltına alınışını, dairelerden birinde perdeye yansıyan gölgelerden içerideki partiyi izler. İkinci sahne gene pizza dağıtırken girdiği dairede zengin bir adamla kurduğu ilişki, adamın yaşamı vurgulanır. Bu sahnelerin birbiriyle yan yana gelerek oluşturduğu toplumsal haritanın kolajı ironik bir boyuta açılır, halihazırdaki kültürel evrende öznenin onun içinde her varolma çabası, tutunacak bir yer araması onu daha da imkânsız hale getirir. Filmin ortaya koyduğu, toplumsal yaşam içinde yer alan ezilmişlerin yaşadığı öfkenin, bulantının, kendini kurban etmenin son kertede sınıf bilincinin bir tezahürü olduğudur. Şeyleşmiş bir toplumun içinde yer alan insanların yaşamları da zihinleri de bu şeyleşmeden payını alır ancak dışlanmış olanların edimleri o toplumun gerçekliğini ve imkânsızlığını vurgular ki bu da onların mevcut içindeki bütünlüklü olarak kuramadığı kendiliğinden vazgeçmesini, ütopyacı bir boyut içeren arzularına sahip çıkmasını gerektirir. Bu da ancak mevcut dünyanın reddedilmesinin henüz varolmayan başka bir dünyayı alegorik düzeyde ifade etmesi sayesinde gerçekleşir. Bunun bir yandan bilinçdışı bir siyaset diğer yandan da siyasetin bilinçdışı boyutunu oluşturduğunu eklemeliyiz (Jameson, 2011).

Başlangıçta belirtilen İran sineması içindeki ikili durum, karakterin filmde kendisinden başka bir şeye dönüşmesi, filmin kendisinin anlatısını değiştirmesi vb durumlar şu halde daha genel bir duruma; ideoloji ile ütopya düşüncesi arasındaki çelişkiye dönüşür. Yeni İran sineması başlangıcından bugüne, kendisi hem bir akım olarak hem de bu sürecin içinde yer alan yönetmenlerin tekil filmografileri bağlamında özgün bir estetik deneyim koyamamış olmasına karşın geçmişteki ya da çağdaşı farklı estetik biçimleri, İran toplumu, kültürü ve tarihi ile ilişkiye sokarak devam ettirdiği söylenebilir. Ayrıca yine yeni İran sinemasına gücünü verenin farklı karşılaşma biçimlerinin yarattığı çelişkiler üzeriden şekillenen ütopyacı, bilinçdışı bir siyasetin varlığı olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Kaynakça

DABAŞİ, Hamid (2001). *İran Sineması,* Çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora Yayınları.

JAMESON, Fredric (2011). *Siyasal Bilinçdışı,* Çev. Yavuz Alagon, Mesut Varlık, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

RANCIERE, Jacques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika* Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

SCHRADER, Paul (2008). *Kutsalın Görüntüsü: Bresson, Ozu ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış* Çev. Zeliha Hepkon, Oya Şakı Aydın, İstanbul: Es Yayınları.

Tekâmül Aşkının Serencamı ya da *Baran* Filminde "Teklik" ve "Çokluk" Halleri

Ahmet Oktan

"Aşk imiş her ne var âlemde
İlm bir kıyl-ü kaal imiş ancak."
Fuzûlî

Tıpkı modern algılama biçimini karakterize eden başlıca karşıtlıklardan olan kültür-doğa ya da akıl-ruh ikili ayrımında olduğu gibi insani duygular evreninin açıklanışı da kültürel ve felsefi temelde benzer bir ikili ayrıma tabi olagelmiştir. Batı ve Doğu şeklindeki bu ayrımlaşmada, Batı aklı, muhakemeyi ve normatif bir yaşamsal tahayyülü imlerken Doğu, anlamın, derin sezgilerin ve aşkın mutlak mekânı olarak algılanıp tasvir edilegelmiştir. Doğu'yu niteleyen semantik yoğunluğu Taşkın Takış, "Doğu'da aşk dünyanın yekûnudur." sözleriyle özetler (2004: 7). Bu yorum, doğu kültürünü özellikle de İran edebiyat ve sanatını önemli ölçüde etkilemiş bir çerçeve niteliğindeki Tasavvufi hayat kavrayışına göndermede bulunur. Bu düşünce sisteminde suyun, havanın, toprağın, göğün, yıldızların, canlıların, cansızların, kısaca tüm varlığın nedeni dir aşk. Sufilerin referans verdiği önemli kaynaklardan olan bir hadise göre, Allah şöyle buyurur: "Ben gizli bir hazine idim, bilinmeyi sevdim ve mahlûkatı yarattım." Mutlak güzellik ve mutlak olgunluk sahibi olan Allah, zatına özgü bu niteliklerle bilinmeyi/ sevilmeyi istemiş, evreni ve varlıkları kendi varlığının birer parçası olarak yaratmıştır. Tek tek varlıklar O'nun bilgeliğinin, güzelliğinin ve sonsuz sevgisinin görünümleridir. Sufiler, buradan hareketle insanı, "Aşk-ı mutlak" (Doğan, 2004: 35) şeklinde kavramlaştırarak Allah'ın kendini görme ve gösterme arzusunun eseri olarak değerlendirmiş ve sevginin/ aşkın her türünün de mutlak aşkın uzantıları olduğunu kabul etmiştir.

Şu halde "Allah'ın insanlığa karşı ilk fiili hubb, yani sevmektir." (Derin, 2004: 281) ve insani varoluş ancak bu sevgiyle mümkündür. Bu varoluşsal neden, çeşitli duygulanım ve ifade biçimlerinde, sanatsal yaratımlarda da doğuya özgü güçlü bir izlek biçiminde yer bulur kendine. Özellikle köklü İran edebiyatında ve şiirinde, aşk teması, hem beşeri varlıklara karşı duyulan bir esriklik hali hem de ilahi varlık ve onun bilgisi karşısındaki büyülenme ve onun varlığına adanma/ katılma arzusu biçiminde tezahür eder. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sinemanın da roman ve şiirin yanında güçlü bir kültürel yaratım formu haline gelmesiyle sözel anlatıya içkin olan anlamsal inşa süreçleri ve aşk teması, şiirsel özünü koruyarak sinemasal eserlerde de yer bulmaya başlar. Kadim aşk anlatıları sinemasal eserlere kaynaklık ederken görsel olarak da ifade imkânına kavuşmuş ve yeni formlar kazanarak daha da zenginleşmiş bir sanatsal izlek haline gelir.

Yeni İran sinemasının önemli isimlerinden Majid Majidi'nin filmlerinde de büyük ölçüde aşk temasına ve yukarıda sözü edilen Doğu'ya özgü anlamsal yoğunluğa rastlanır. Hatta çeşitli mistik motiflerle mecazlarla zenginleştirilmiş olan bu temalar doğrudan anlatının özünü oluşturur. Bu anlamda yönetmenin 2001'de çektiği yoksulluk, mültecilik, ırkçılık gibi temel izleklere odaklanan *Baran* filmi, özellikle aşk teması açısından belirgin bir örnek oluşturur.

11 Eylül saldırılarından hemen önce çekilmiş olan *Baran*, 1989'daki Rus işgalinden ve sonraki dönemde de Taliban rejiminin baskılarından kaçıp İran'a sığınmış olan Afgan mültecilerin etkileyici dramını, henüz gençlik çağındaki bir Afgan kızı olan *Baran* ile Türk asıllı bir inşaat işçisi olan Lateef arasında kurulan aşk ilişkisi üzerinden işler. Bir inşaatta kaçak işçi olarak çalışan Necef'in iş kazası sonucunda çalışamayacak duruma gelmesi üzerine, ailenin geçimini sağlayacak başka kimse olmadığından, babasının yerine geçen Baran, kılık değiştirerek -erkek kılığına girerek- Rahmat adıyla inşaatta çalışmaya başlar. Ancak bir kız çocuğu için oldukça ağır olan inşaat işini başaramaz ve istemeden de olsa mutfak işlerini ve çarşı alışverişini yapmakla görevli Lateef'in işini elinden alır. Yaşamını dünyevi birikimler üzerine kuran, hırçın, geçimsiz ve ham bir karaktere sahip olan Lateef'in, inşaattaki görece konforunu Rahmat'a kaptırması, iyice hırçınlaşmasına ve selefine karşı ırkçılıkla bağlantılı nefret ve intikam duygularıyla yaklaşmasına neden olur. Ne var ki Lateef, çok geçmeden Rahmat'ın gerçekte bir erkek değil de bir kız (Baran) olduğunu fark eder ve ona karşı olan duyguları tümden değişerek yerini koşulsuz bir aşka bırakır. Böylece bir yandan masalsı bir aşkı kendi içinde yaşarken bir yandan da Baran'a yardım etmeye çalışır Lateef. Onu yakalanmaktan kurtarır, birikimlerini hatta kimliğini, sevdiğinin yaşamını kolaylaştırmak uğruna feda eder. Öte yandan, bu deneyim, Lateef için yaşamına ilişkin bir dönüşüm ve kendi varlığını yeniden tanımlama ve deyim yerindeyse "temize çekme" sürecine de aracılık eder.

Majidi'nin amatör oyuncularla İran'ın katı gündelik yaşamını, insanların ekmeklerini kazanmak üzere verdiği zorlu mücadeleyi, yaşamın içinde gezinen dinamik bir kamera kullanımıyla anlattığı, adeta çokkültürlülüğü, çokseslilığiyle doğrudan yaşamsal çeşitliliği başrole alarak kurguladığı *Baran*'da, aşk anlatısının iki farklı boyutta cereyan ettiğinden söz etmek yerinde olur. Bunlardan biricisi, Lateef ve Baran arasında bir türlü tam bir karşılıklılığa erişemeyen, daha çok aşığın (Lateef) "maşuk"a (Baran) yönelimi, "maşuk"un ise mutlak dilsizliği ve sessizliğiyle karakterize olan "dünyevi aşk"tır. Bu aşk ilişkisinin diğer yüzünü ise Baran aracılığıyla gündeme gelen ve Lateef'in kendi içinde yaşadığı tekâmül (olgunlaşma) süreci ve gerçek aşka ulaşma yolculuğu oluşturur. Yönetmen, kaynağını daha çok kadim Fars anlatılarından ve edebiyatından alan masalsı beşeri bir aşk öyküsü aracılığıyla Sufi düşünüşün temelinde yer alan aşk anlayışını aynı öykü çerçevesinde bir araya getirir ve sinemasına referans aldığı bu iki edebi ve düşünsel geleneği eserinde sentezleme yoluna gider. Bununla birlikte, Majidi'nin filmde aşka ilişkin ortaya koyduğu yorumda, tasavvufi temalar ağırlıktadır. Nitekim Majidi, çeşitli röportajlarında da dile getirdiği üzere, İslami ve Sufi gelenekten, özellikle de 13. yüzyıl Sufi şairi Mevlana'nın fikirlerinden etkilenmiş ve eserlerinde bu düşünce sistemine dair mecazlara ve göndermelere çokça yer vermiştir.

Majidi sinemasının belirgin karakteristiğinden olan, tasavvufi kaynaklara dayanarak insan fıtratına ilişkin sorgulamalar yapma girişimi, daha ilk sahnelerden itibaren *Baran*'da da dikkati çeker ve filmin ilerleyen bölümlerinde söz konusu sorgulama, adım adım insani varlığa ilişkin bir yoruma doğru ilerler. "Rahman ve Rahîm olan Allah adıyla" anlamına gelen besmeleyle (Bismillahirrahmanirrahim) başlayan film, sahibi belli olmayan bir elin, büyük bir hamurdan bir parça alıp onu şekillendirerek ekmeğe dönüştürmesiyle açılır. Sahnenin devamında şekil verilmiş olan hamur parçaları, harlayan ateşle -filmde hem görsel hem de fon sesleri aracılığıyla ateşe vurgu yapılır- ısınan mermerin üzerine sıralanarak pişirilir ve lezzetli birer ekmeğe dönüştürülür. Bu sahne, filme konu olan karakterlerin birer beşeri varlık olarak ekmek ve ekmeğini kazanma mücadelesini daha başından merkeze aldığına ilişkin önemli bir ipucu sunarken Pittman'ın da (2012) belirttiği gibi Sufizmin insanın olgunlaşma sürecine ilişkin bakışına da göndermede bulunur. Bu bakış, içerisinde şekilsiz bir hamurun pişmiş, lezzetli bir ekmeğe dönüşmesi gibi başlangıçta oldukça ham olan ruhun da pişerek manevi bir olgunluğa erişmesini simgeler.

Filmin giriş sahnesinden hareketle, şekillendirme ve pişirme sürecine bağlı olarak her biri diğerinden farklılaşmış da olsa -ve nasıl ki ekmekler aynı hamurun parçaları ise- insanların da aynı ruhun cisme bürünmüş parçaları olduğu şeklindeki yine tasavvufi bir yoruma ulaşmak da mümkündür. Öyle ki Sufi düşüncesinde, tüm yaratılmışlar gibi insan da Allah'ın varlığından bir parçadır. Mevlana'nın deyimiyle "kâinatta varolan her şey, sevgilinin tecellîsinden ibârettir" (Mevlana, 2002 a: 16). Bu düşünceyi İbnü'l-Arabî "ayna" metaforu üzerinden tartışır. İbnü'l Arabî'ye göre (2002), Allah bilinmek istemiş ve varlığının bir tür aynası olarak âlemi ve insanı yaratmıştır. Dolayısıyla cismani varlık, Allah'ın isimlerinin vücut bulduğu, gerçekte aynı özü taşıyan bir aynadır. Ancak aynı zamanda Hak da insan ve âlem için bir aynadır. İnsan kendilik durumuna ilişkin bilgisini ancak Hak'kın aynasında algılayabilir. Başka bir deyişle insan, varlığının ve Hak'kın bilgisine yine kendisi vasıtasıyla ulaşabilir. Görünen dünyadan görünmeyenin -gerçek varlığın- bilgisine ulaşma şeklinde tasarlanan bu düşünceyi, Sufiler "kendini bilen Rabb'ini bilir" (Demirli, 2006: 42) şeklinde ifade etmektedir. Bununla birlikte, her bir varlık, ilahi tecelliyi mükemmel şekilde yansıtan, kusursuz aynalar değildir. Aynı şekilde, her insan da Hak'kın aynasında kendi varlığının derinliğini ve gerçek varlığı algılama konusunda aynı şeyi göremeyecektir. Bu noktada belirleyici olan, insanın kendi varlığı ve Hak'ka yönelme konusunda aldığı yol, başka bir deyişle tekâmül derecesidir. Ögke'nin sözleriyle "bir insanın istidat ve kabiliyeti ne ölçüde ise ilâhî bilgiden aldığı pay ve tecellîleri yansıtma derecesi de o ölçüde olacaktır" (Ögke, 2009: 84).

Bu noktada, Majidi'nin filminde tanıtılan ilk karakterlerden olan ve öykünün de merkezinde yer alan Lateef, henüz oldukça ham bir ruh, İbnü'l Arabî'nin bakışıyla ilahi bilgiden aldığı pay ve tecellileri yansıtma konusunda yetersiz, henüz "cilalanmamış" bir aynadır. Filmin hemen başında, ekmeğin şekilsiz hamur parçasından başlayarak aşama aşama olgunlaştırılması ve hayat veren vazgeçilmez bir besine dönüştürülmesi sürecinin sonunda, gayet manidar bir biçimde, Lateef'i, nimetin tüm bu olgunlaşma sürecinden bihaber, bir kucak dolusu ekmeği sayarken görürüz. Varlığın ve kendi "neliğinin" farkında olmayan Lateef'in ham karakteri, maddi var-

lıklara, görünür evrene ve küçük konforlara olan düşkünlüğü filmin ilk sahnelerinden itibaren farklı biçimlerde pekiştirilir. Örneğin bakkaldan alışveriş yaptığı sahnede, aldığı şekerlemeyi de Memar'ın hesabına yazdırır; yolda gördüğü bozuk paraya bile tamah eder; diğer işçilerle olan ilişkilerinde oldukça geçimsiz, anlayışsız ve bencildir; dahası, boşboğazdır; herkese, her şeye söyleyecek bir şeyi vardır. Para onun için çeşitli nesneler ya da konforlar elde etmek üzere kullanılan bir araç olmaktan öte, başlı başına bir tapınç nesnesi ya da varlığıyla saadet bulduğu bir mülktür. Nitekim Memar'da duran birikimlerini vermesi için sık sık ısrar eder, biriktirdiği paraları inşaatın çeşitli yerlerine büyük bir zevk ve coşkuyla saklar. Lateef'in ham karakteri, inşaatta sahip olduğu görece konforu Rahmat'a kaptırmasıyla iyice görünürleşir. Rahmat'ı bir rakip olarak görmeye başlar ve çeşitli kötülüklerle ondan intikam almaya, onu yıldırmaya çalışır.

Sufi öğretide, nasıl ki hamur kızgın ateş yardımıyla ekmeğe dönüşüyorsa insanın olgunlaşması da ancak bir tür ateş olarak tarif edilen aşk aracılığıyla mümkün olabilmektedir[1]. Özelikle Mevlana, Hak arayışı ve aşk ateşi arasındaki koşutluğa ısrarla vurgu yapar:

> "Hak âşığının gönlü, içinde aşk ateşi yanan bir ocak gibidir... Benim canım ocaktır. Ateşle arası hoştur. Ateşle mutludur. Zaten bir ocak için ateş yurdu olmak kadar şerefli bir şey yoktur. Böyle olduğu içindir ki Hakk âşığının ocak gibi gönlünde aşk ateşi yanması gerekir. Bu yanıştaki mutluluğu göremeyen, ilâhî ateşle yanmanın zevkine varamayan kimsenin gönlü aşk ocağı olamaz" (Mevlâna, 2002 a: 367).



Baran filminden

1. İlk dönem Sufiler, ruhun terbiye edilmesinin ve olgunlaşma sürecinin arzulara dizgin vurulması ve dünya işlerinden tamamen soyutlanma yoluyla gerçekleşeceğini savunur. Mevlana'ya gelindiğinde ise erken dönem Sufilerin önerdiği havf (korku) ve zühd anlayışının yerini sevgi alır. Mevlana'da sevgi, Hak'ka yaklaşmada neredeyse tek yoldur. Allah'ın beşeri var etmesinin nedeni de sevgi/ hubb'dur. (Ülken, 1999: 50; Derin, 2004: 284).

Baran'da da insani olgunlaşmaya, ham bir nesne olan Lateef'in kendi hamlığının farkına varması, tasavvufi deyişle "pişmesi", aşk ateşi aracılığıyla gerçekleşir. Ateş, filmde neredeyse başlı başına açıklayıcı bir anlatı unsurudur. İnşaat sahnelerinin birçoğunda, ateş hem görsel hem de işitsel olarak atmosferi belirleyen temel motiftir. Ateşin görüntüsüne ve sesine bazı sahnelerde şiddetli yağmurun ve gök gürültüsünün sesi de eşlik eder. Örneğin her fırsatta Baran'ı gözleyen, maşukunu gördükçe adeta kendi varlığını unutan Lateef, bir sahnede yine çay servisi yapan Baran'a bakıp iç çeker. Lateef, genel planda ve karşıdan görüntülenir. Çerçevede, önde gaz bidonları, biraz arkada sıra sıra dizilmiş, gürleyen ateşin üzerinde, kaynayan sularla dolu büyük variller, duman ve buharın içinde adeta varillerden birinin içindeymiş gibi duran Lateef görüntülenmektedir. Simgesel anlamda "bir ateşin içerisinde olan" (aşk ateşi) Lateef, görsel olarak da ateşe atılmış gibidir.

Baran'ın gerçek kimliğini bir rastlantıyla ayrımsayan Lateef, O'na derin bir aşkla bağlanır. Lateef'in sevdiği kız için çeşitli fedakârlıklarda bulunması, Baran'ın ise ölümcül sessizliği/ çaresizliğiyle dikkat çeken bu aşk, bir yanıyla Doğu'ya özgü destansı beşeri aşk anlatılarını örneklerken aynı anda da çeşitli mecazlar üzerinden aşkınsal bir aşka, "aşk-ı mutlak"ı fark etme ve ona yönelme temalarını gündeme getirir.



Baran filminden

Filme konu olan aşkın her iki biçimi de bir tür gizin farkına varma, perdenin gerisindeki gerçeği ayrımsama deneyimi biçiminde ortaya çıkar. Lateef, çimento torbasını kucağına alıp merdivene doğru yönelirken ansızın gök gürlemeleri eşliğinde hafif bir rüzgâr çıkar, tozlar havada uçuşur. Etrafını görmekte zorlanan Lateef, bir an mutfaktaki Baran'ı fark eder. Bu karmaşa içerisinde çok kısa bir an aralanan

perdenin arkasında, Baran'ın aynaya yansıyan siluetini görür Lateef ve bunun gerçek olup olmadığından emin olamaz ilkin. Gözlerini ovuşturur, yeniden ve bu defa gözlerini iyice açarak dikkatle bakar. Baran'ın bir siluet şeklinde karşıda duran görüntüsünü hayretler içinde izler. Lateef'in, düş ile gerçek arası bir farkındalıkla gerçeği aramaya yönelen bu bakışı, gerçeği örten perdenin kısa süreliğine aralanmasıyla ortaya çıkan bilgiyi/ aşkı fark etmesini sağlar. Bu bakış, aynı zamanda kâmil insan olma ya da Hakk'a yönelme sürecinde attığı ilk adımdır Lateef'in...



Baran filminden

Burada perde bir yönüyle kadının toplumsal tasarım ve üretim alanından hem gerçek hem de simgesel/ söylemsel anlamda dışlanmışlığını, dolayısıyla gizli bir varlık olarak kendi içinde bir dünya kurma zorunluluğunu tartışma alanına taşır. Baran'ın, yine bir tür perde olarak değerlendirilebilecek olan, bir erkeğin kimliğine bürünerek erkeksi alanda varolma girişimini, örtünme ritüeliyle görünürleşen, bu simgesel/ söylemsel işleyişe yönetmenin yine koyduğu simgesel bir soru işareti olarak değerlendirmek de mümkündür.

Perde, bir yönüyle de tasavvufi düşüncede Tanrı ve kul arasındaki ayrıksılığı/ mesafeyi temsil eden "berzah"ı imler. Buna göre, Tanrı kendi ruhundan bir parça olarak insanı yaratırken Kur'an-ı Kerim'de de belirtildiği üzere, kendi varlığı ve insan ruhu arasında neredeyse özdeşlik anlamına gelen bir yakınlık tasarlamış ve insana "şahdamarından bile daha yakın" olduğunu hatırlatmıştır. Ancak bu yakınlığın diğer yönünü, yaratılmış olmakla ortaya çıkan ve insan ruhu ile gerçek varlık arasına konumlanan aşılmaz bir engel oluşturur. Bir tür perdeyle imlenen bu varlıkbilimsel engel, insanın kendi suretinin arkasındaki gerçeği, daha genel bir ifadeyle maddi dünyanın ötesini algılamasını engelleyen şeydir. Tasavvufta bu engelin aşıl-

ması insanın erginlenme ve manevi olgunluğa ulaşma sürecine koşut olarak ger çekleşir. Bu noktada Lateef'in dünyasında perdenin arkasında başka bir gerçeğin olduğunu fark etme ve aşkın vücuda gelmesi aynı anda gerçekleşir ve bu keşif, karakterin gündelik yaşamını değiştirmenin ötesinde yaşamın ereği ve kendi varlığına ilişkin algısının da yeniden oluşmaya başladığı bir süreci, "kendi içine doğru" bir yolculuğu gündeme getirir.

Öte yandan, Lateef'in ayrımına vardığı ve aşkı ortaya çıkaran, saf/ net bir görüntü değildir. Lateef, Baran'a uzun gözlemler, davranışlarına ve karakterine ilişkin uzun tahliller sonucunda âşık olmaz. Âşık olduğu şey, Baran'ın kısa bir süreliğine buğulu bir aynaya yansıyan aksidir sadece. Bir anlamda Lateef'in aşkı Baran'dan bağımsız, onun kendi içinde kurguladığı, nesnesinin ise yalnızca bir neden olarak varolduğu bir duygulanımdır. Baran'ın sureti, Lateef'in kendi dünyasında büyülü bir aşk kurgulamasının nedenidir sadece. Aşkın böylesi tasarımı, köklü doğu anlatılarına referansta bulunur. Fars edebiyatının birçok ünlü aşk anlatısında, aşkın ortaya çıkması, çoğu defa yüzün kısa bir süreliğine –bazen sadece rüyada– görülmesiyle bazen de başkalarının aşkın nesnesi olan kişi hakkındaki anlatımları dolayımıyla gerçekleşir. Örneğin, Nizâmi'nin *Hüsrev ile Şirin*'inde, Hüsrev'in sadık bir nedimi olan Şapur, efendisine Ermenistan hükümdarı Mehinbânu'nun güzel yeğeni Şirin'i öyle bir anlatır ki Hüsrev, daha o dakika Şirin'in aşkıyla ateşler içinde yanmaya başlar. Şirin'in Hüsrev'e büyülü bir aşkla bağlanması ise Şapur'un, efendisinin resmini çizmesi, resmi Şirin'e göstermesi ve onun güzelliğini tarif etmesiyle gerçekleşir. Ferhat'ın kendisini Şirin'in aşkına adaması da onu yalnızca bir defa görmesiyle mümkün olur. Firdevsî'nin *Şahnâme*'sinde adı geçen karakterlerden Zâl ile Rûdâbe de birbirini hiç görmeden, başkalarının anlatımıyla Bîjen ile Menîje ise ilk görüşte âşık olur birbirine. *Leyla ile Mecnûn*'un bazı versiyonlarında da ilk görüşte aşk teması belirgindir. Kerem ise Aslı'yı önce rüyasında, sonra bir av sırasında görür ve ona delice âşık olur. Bu anlatıların bir başka ortak özelliği de aşkın vücudu birden bire kaplayan büyüleyici bir hal, adeta bir hastalık biçiminde tasviridir. Örneğin, Nizâmî, Ferhat'ın aşka tutuluşunu, "Ferhat, onun (Şirin) sözlerini işitince heyecana geldi ve aşk ile ta ciğerinden yanık bir 'ah!' çekti ve sonra da bir saralı gibi yere düştü, toprak üzerinde uzun zaman çarpındı. Başını yerlere vura vura bir yılan gibi kıvrandı" şeklinde anlatır (Nizâmî, 2012: 226). Aşka tutulan anlatı kişileri, yemeden içmeden kesilir, akıl yetilerini kaybeder, sevgiliden, birbirlerinden başka hiçbir şey düşünemez olur. Bazen aşk, *Leyla ile Mecnûn*'da olduğu gibi bir tür deliliğe dönüşür.

İran edebiyatında, geleneksel anlatılar içerisinde metinlerarası bir tema niteliğindeki "ilk görüşte aşk" ya da surete/ tasvire bilinci kaybetme düzeyinde âşık olma durumu, *Baran*'da da karşımıza çıkar. Filmde aşk, akıl yetisinin yerini alan büyülü bir deneyimdir. Lateef'in, Baran'ın, net bir görüntü olmasa da onun suretini görmesi ve kadınlığını fark etmesi, onu tam anlamıyla bir büyülenme durumuna sokar. Bu deneyimden sonra, boş boş bakmaya, kendi kendine gülmeye başlayan Lateef, adeta bir hayal dünyasında yaşamaya başlar. Çevresine ilişkin algısı, akli yeteneklerinden azade bir biçime bürünür. Kullanılan sinematografik öğeler de bu atmosferi destekleyici niteliktedir. Özellikle çeşitli çevrinmeler yardımıyla Baran'ı sarhoş bir

dikizci gibi takip eden kamera ve baskın bir anlatı unsuru haline gelen müzik gibi unsurlar Lateef'in akli gerilemesini, geleneksel halk anlatılarında tarif edilen türden bir aşk ile büyülenme motifinin bir görünümü haline getirmeye yardımcı olur. Tasavvufta da aşk bir tür sarhoşluk hali ve bilincin yitimi biçiminde tarif edilir ve akıl ile aşk arasında bir çatışmadan söz edilir. Aşkın kapladığı vücudu akıl terk eder. Akıl, aşkı kavramakta yetersizdir çünkü. Mevlâna'ya göre (2002 a: 17), akıl, aşkın şerhinde, açıklamasında, merkep gibi çamura batar kalır, aşkın da âşıklığın da ne olduğunu yine aşk açıklayabilir. Sadî Şirâzî'nin *Bostân* ve *Gülistân* adlı eserlerinde anlatılan şu kıssa, aşkın aklı mağlup etmesi temasına etkileyici bir örnektir:

> "Bir yiğit, aslanla karşılaşmak için kendine demirden bir pençe yaptı. Ne ki aslan onu pençesine takıverince, adamın demir pençesinde mecal kalmadı. Birisi, bu durumu gördü ve adama çıkıştı: 'Kadın gibi ne yatıyorsun? Demirden pençen var, şuna vursana.' Aslanın altında kalan adam, çaresiz bir haldeydi. Adama bakıp cevap verdi; 'Bu pençeyle aslana karşılık verilmez!' Bilgelerin nazarında aşk, aslan; akıl ise demir pençe gibidir. Aşk karşısında aklın hükmü yoktur. Yengi daima aşk, yenilgi akıl demektir. Ey kendini akıllı sanan kişi! İşte sen de aslanı andıran yiğitlerin pençesinde (kıvranan) bir kadınsın; demir pençe ne etsin! Aşk ortaya çıktıktan sonra aklın esamisi olmaz. Çünkü değnek, topu nasıl çelerse aşk da aklı öyle çeker" (Sadî, 2008: 103).



Baran filminden

En güzel kıyafetlerini giyen, sık sık ayna karşısında süslenen Lateef için aşk henüz beşeri bir büyülenme düzeyindedir. Aşkın, Tasavvufi gelenekte pek de itibar edilmeyen bu biçimi bile Lateef'in davranışlarında belli bir dönüşümü başlatır. Aşk ateşiyle giderek biraz daha akıl yeteneklerinden uzaklaşan, aşkın büyüsüne kendisini her an biraz daha kaptıran Lateef, giderek etrafındaki nesnel dünyadan uzaklaşmaya, kendi varlığına dönmeye, bir anlamda kendisini keşfetmeye başlar.

Başkalarının acısını kendi acısı olarak deneyimleme olgunluğuna doğru evrilir. Bu anlamda beşeri aşk, insan-ı kâmil'e ulaşma yolunda belki de atılması gereken ilk adımdır. Nitekim Mevlana başta olmak üzere, Sufi gelenek içerisindeki bazı şairler, insanın tekâmül sürecini, başka bir deyişle Hak aşığı olma durumunu, beşeri aşkta temellendirir. Mevlana'ya göre (2002 a: 16), âşıklık ister nefsanî olsun ister rûhânî, sonunda insanı ötelere götürecek olan bir rehber, Allah'ın sırlarını belli eden bir vasıtadır. Bu anlayış, kaynağını Platon'un olgunluk dönemine rastlayan güzellik anlayışında bulur. Platon, *Şölen*'de (Aktaran: Tunalı, 1983: 33-36), güzelliğin "eros" yoluyla kavranacağını savunur. Güzel olana kavuşmak, onda doğurmaya, yaratmaya varabilmek anlamına gelen "Eros", aynı zamanda ölümsüzlüğe duyulan derin varlıkbilimsel istekle aynı şeydir. Ancak "Eros"un yöneldiği güzelin çeşitleri vardır ve farklı güzellikler arasında bir hiyerarşi söz konusudur. "Eros"un yönelimine hedef olan güzelin ilk biçimi "güzel beden"dir ve mükemmelliğe ulaşmak isteyen ruhlar için bir araçtır. Nitekim bedenlerde ulaşılan göreli (rölatif) güzelliktir (*prosi ti kalon*). Asıl olan ise bütün varlığı kuşatan, varlığın özüyle ilgili bir güzellik olan "kendiliğinden güzel"dir (*aut oto kalon*). Güzellik hiyerarşisinin en üst noktasında bulunan, Platon'un, doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez olarak nitelediği şey, hep varolan, bütün güzelliklerin ondan pay aldığı, yaşamın da ereği olan bu salt, mutlak, tanrısal güzelliğe ulaşmanın yolu, güzel bedenlerden yola çıkmayı ve güzel bir hayat yaşama yoluyla ruh ve erdem güzelliğine yükselmeyi, oradan da "güzel bilgi"ye erişmeyi ve onu da aşmayı gerektirmektedir. Platon'un bu aşkınsal güzellik tanımlaması ve "kendinde güzel"e ulaşmak üzere insanın kat etmesi gereken aşamalar, tasavvufi düşüncedeki kâmil insan olma süreciyle örtüşür. Beşeri varlıklar düzeyinde başlayan ve Eros ya da tasavvufi deyişle aşk vasıtasıyla gerçekleşen bu yolculuğun sonunda ulaşılan noktada mutlak güzelliğe ulaşan kişi, aynı zamanda varlığın hakikatine de ulaşmış olur.

Eros ya da aşk aracılığıyla yapılan bu yolculuk, *Baran*'da çeşitli anılar, sevgiliden kalan izler üzerinden gerçekleşir. Müfettişlerin, Afgan işçileri yakalamalarının ve Afganlarla birlikte Baran'ın inşaattan ayrılmasının ardından, sevdiğinin yüzünü görmekten mahrum kalan ve aşk ateşiyle kavrulan Lateef, bir gün güvercinleri beslerken Baran'ın saç tokasını bulur avluda. Bu keşif Lateef'in kendi iç dünyasına doğru yolculuğunda bir tetikleyici neden haline gelir. Sevgiliden kalan anı, Lateef'in özleminin aşk sarhoşluğunun yanında tekâmül sürecini de perçinler. Baran'ın anısı, Lateef'in "maşuk"unu aramaya ve onun dünyasına katılmaya girişmesinde anahtar bir rol oynar. Sevgiliden kalan yadigâr ve buradan hareketle girişilen arayışın başka bir boyutunu da tasavvufta gerçek sevgili olarak kabul edilen Hak ve onun bir yadigârı olarak beşeri sevgili arasında da kurmak mümkündür. Bu anlamda, Hak yolunda, Hak'kın hikmetine kavuşmada rol oynayan araç ya da Hak'kın yadigârı, Barandır. Öyle ki Lateef'in elinde tuttuğu tokada Baran'ın saçından bir tel kalmıştır. Bu tek tel saça dokunmak, Lateef'i perdenin arkasında gördüğü gizli gerçeğe, sevgilisine götürür. Yukarıda kurulan analoji çerçevesinde tüm yaratılmışlarda olduğu gibi Baran'da da Hak'tan bir parça gizli olduğu ve Baran'ın sevgisine "dokunmakla" elde edilen asıl gerçek, Hak'kın bir parçasına dokunmuş olmaktır. Böylece filmde, beşeri güzellik karşısında vücut bulan aşk, giderek bir arayışa ve insani olgunluk

sürecine dönüşür. Bu olgunlaşma süreci filmin atmosferini de belirler. Öyle ki Baran inşaattan ayrıldıktan sonra, önceki sekanslarda varolan ateş, buhar, kalabalık halde çalışan işçiler, yüksek ortam sesleri, gök gürlemeleri, rüzgârın uğultusu, işçilerin, aletlerin sesleri gibi unsurlarla kurulan atmosfer, Lateef'in ruh haline koşut olarak, yerini ağır, dingin bir akışa bırakır. Filmin bu bölümleri daha çok Lateef'in kendi içinde hesaplaşmalar yürüttüğü, bir anlamda beşeri aşkı içselleştirdiği ve maşukunun yaşamına eklemek üzere kendi varlığından parçalar koparmaya, aynı zamanda da dünyevi zenginliklerden uzaklaşmaya başladığı bir sürece karşılık gelmektedir.

Lateef'in arayışına zemin oluşturan aşk anlatısı, olgunlaşma süreciyle de paralel şekilde, çeşitli fedakârlıklar üzerinden işler. Önce sevdiği kadını yakalanmaktan kurtarır; onun için birikimlerinden, hatta vatandaşlık belgelerinden vazgeçer. Aşk anlatısının, Doğu kültürünün de bir yansıması olarak bir sır biçiminde tasarlanmış olması nedeniyle net bir yoruma varmak mümkün olmasa da Lateef'in fedakârlıklarının herhangi bir karşılık beklemeden yapılmış olduğu yönünde bir algıdan söz edilebilir. Öyle ki aşkın nesnesinden büyük ölçüde bağımsız, aşığın kendi evreninde kurguladığı bir büyülenme biçiminde varolduğu, bu açıdan ketum Doğu kültürünü örnekleyen bu öykü, aşkın itiraf edilmemesi yönüyle de itirafın ayıplandığı, sûkûtun kutsandığı kültürel bağlama göndermede bulunur. Örneğin Sadî Şirâzî *Bostân ve Gülistân*'da, sûkûtun faydalarını sıralar. "Susmak, söylememek ne güzel şeydir!" diyen Mevlana ise "Susmak deniz ise söz söylemek ırmağa benzer" der (2002 a: 17). Mevlâna'ya göre aşkın açıklanması ne kadar parlak ve aydınlatıcı olsa da söylenmemiş kalması ve gönülde duyulması daha parlaktır (2002 b: 536). Bu kültürel şiarı delil gösteren Majidi'ye göre de aşk öyküsünün nasıl geliştiğine bağlı olmaksızın Lateef aşkını hiçbir zaman itiraf edemeyecek ve Baran'ı babasından isteyemeyecektir (Dönmez ve Colin, 2002). Çünkü yönetmene göre bu kültürel çevre özellikle de kırsal kökenli insanlar için mahrem düzeydeki etkileşimi çok zorlaştırmaktadır.

Ne var ki Lateef'in aşkı uğruna kimliğini satması ve vatandaşlık haklarından, bir anlamda maddi varlığından tümüyle vazgeçmesi, aşk anlatısının sessiz karakterinde bir tür kırılmayı ortaya koyar. Öyle ki bir İranlı bir yurttaş olarak her şeyinden vazgeçen Lateef, Ginsberg ve Chris'in yorumuyla "metaforik olarak bir 'Afgan' olur" (Ginsberg ve Chris, 2010: 48) ve Majidi'nin de belirttiği üzere sessizliği ve tepkisizliğiyle, kendisini ifade edemeyen Afganistan'ı ve Farsçayı bilmeyen, dolayısıyla da konuşamayan Afganları sembolize eden Baran'la iletişim kurması, onun dünyasına dokunabilmesi ancak bu yolla mümkün olabilir (Dönmez ve Colin, 2002). Nitekim Baran çok küçük izler dışında Lateef'in ilgisine belirgin bir karşılık vermez. O, anlatıya neredeyse tamamen yoksulluk ve yaşama tutunma mücadelesi ekseninde katılmaktadır. Sessizliği, hem söz hem bedensel pratikler hem de gündelik edimler düzeyinde bir tür aldırmazlığa dönüşürken bu ölümcül sessizlik sadece bir iki sahnede yerini kadınsı yaşam belirtilerine bırakabilmektedir. Örneğin, ağır inşaat işlerini başaramayan ve mutfak işlerini yapmakla görevlendirilen Baran, bu virane görünümlü odanın bir köşesine bir bardağın içine tek bir sarmaşık dalı koyar. Hoyrat insani ilişkilerin ve zorlu yaşama mücadelesinin devam ettiği inşaatta,

yaşamın sevecen/ kadınsı yönünü temsil eden tek varlık neredeyse o sarmaşıktır. Sarmaşığın, aşkı çağrıştıran bir ipucu olmanın yanında ("Aşk"ın Arapça'da sarmaşık kelimesiyle aynı kökten geldiği ve sarmaşık bulunduğu yeri nasıl sararsa aşkın da taşıyıcısı olan kişiyi aynı şekilde sarması durumundan hareketle bu ismi aldığı düşünülmektedir (Şentürk, 2004: 56). Neredeyse safi erkeksi toplumsal üretim alanında varolmaya çalışan, bir anlamda erkeksi bir dünyaya fırlatılmış bulunan çaresiz kadının yalnızlığını, çaresizliğini simgelediği de söylenebilir.

Öte yandan, Baran'ın insani bir ilişki kurabildiği daha doğrusu yaşam mücadelesi alanının dışına taşabildiği, salt bir çocuk/ bir kadın olarak iletişime girebildiği tek varlık güvercinlerdir. Güvercinler ve Baran arasında kurulan bağ, erkeksi toplum içerisinde varolmaya çalışan kadının bir yandan çaresizliğini, diğer yandan da kendi içerisinde zengin/ masum bir dünya kurabilme olanağını ele verirken bir anlamda da saf bir ruh olarak imgeleştirilen güvercin ile yine özünde saf olan kadın arasında güçlü bir benzerlik oluşturur. Bu söylem içerisinde kadın da tıpkı güvercinler gibi sonsuz bir sevgi ve saflık imgesine karşılık gelir. Ancak kadın, saf bir ruh olma durumunu ifade etmekten acizdir. Bu anlamda da yaşamın kıyısında var olma mücadelesi veren güvercinlerle aynı kaderi paylaşmaktadır.

Kadının böylesine sessizliğinde, 1979 Devrimi sonrası dönemde yerleştirilmeye çalışılan toplum tasarımı ve sinema anlayışının bir elemanı olan Hicab kuralların-dan kaynaklanan sınırlandırıcı çerçeve ve sansür uygulamaları da belirleyicidir. Bu çerçevede sinemasal dünyada yer bulabilen kadınlar belli görünümler ve davranışsal pratikler içerisinde varolabilmekte, toplumsal yaşama katılma, giyim, ev içi alandaki yapıp etmeler, yürüyüş, bakış, konuşma gibi insani edimler açısından çeşitli normatif çerçevelere uygun olarak tasarlanmaktadır.

Aşkın böylesi kurgulanışında, doğunun kültürel atmosferinin ve sıralanan diğer belirleyicilerin yanında, kadim anlatı geleneği de belirleyicidir. Nitekim Doğu anlatılarında aşk, çoğunlukla âşığın (erkek) büyülenmiş bir eyleyen olarak kendini feda edişiyle buna karşın maşukun (kadın) aşkı kendi içinde taşıması, onun sessizliği ve tepkisizliğiyle karakterize edilir. Doğu'nun kadim aşk metaforlarından Mum ve "Pervane" hikâyesi aşkın bu biçiminin en belirgin örneklerinden birisidir. Pervane mumun alevine âşıktır. Ancak kavuşmanın gerçekleşmesi imkânsızdır. Çünkü pervanenin aleve doğru her hamlesinden kanatlarının bir kısmı yanar. Bu meşk oyunu, aşığın (pervane) yanıp kül olmasıyla (mecazi anlamda aşk ateşiyle) sonuçlanır. Yine de öykü bir tür kavuşmayı anlatmaktadır. Öyle ki pervane yanacağını bile bile ve maşukunun (mum alevi) varlığını daim kılmak üzere yanmaya razı olur. Böylece kendi varlığını sevdiğinin varlığına adayarak simgesel anlamda ikisi bir bütüne dönüşür ve böylece kavuşma da gerçekleşmiş olur. *Bostân ve Gülistân*'da bu anlatının metaforik gücünü vurgulamak üzere Sadî Şirâzî pervaneye kulak verir:

> "Birisi, pervaneye dedi ki: 'Hey zavallı, minik kuş, git de kendine göre bir sevgili bul ve ümit bağladığın yolda yürü. Sen kim muma âşık olmak kim! Semender değilsin ki ateşin etrafında dönesin. Kişi ilkin yiğit bir savaşçı olmalı ki cenge çıksın. Yarasanın güneşten sakındığı gibi insan da demir pençeli adamla çarpışmaktan sakınmalıdır. Düşmanı olduğunu bildiği halde bir adamı dost edinmek akıllı işi olmaz. Sen canını mumun aşkıyla feda ederken çıkıp da kimse sana ne yapıyorsun diye sormaz. Padişahtan kız isteyen dilenci, olmayacak hayal-

lere düşer, dahası densizliği yüzünden ensesine tokat, yumruk yer. Sultanların hayretler içerisinde temaşa eylediği mum, senin gibi bir zavallıya niçin baksın! Karşısında nice büyükler, ulular varken senin gibi bir müflise ne diye iltifat etsin! Hem böylesi bir mecliste senin işin ne! Herkese tatlı davransa bile, gene de seni yakar. Çünkü sen zavallısın.'
Yanık pervane bu sözlere içerlenip söze başladı; 'Hele bak şu konuşana! Yansam ne olacak! Halil İbrahim peygamber gibi benim de gönlümde öyle bir ateş var ki mumun parıltısı bu ateş karşısında gül kesilir. Gönül, sevgilinin eteğini kendine çekmez. Tersine, sevgilinin aşkıyla muhabbeti canın yakasına yapışır. Kendi arzumla ateşe asılmıyorum ki ben, boynumda sevgilimin hasret ve arzu zinciri var. Üstelik sevgilinin ateşi atılmasam da beni yakıyor zaten. Sevene, güzelin eziyetinden dem vurulmaz. Bilir bunları âşık. Ben ki onun ayaklarında ölmeye razıyım, onu sevdi diye beni kim kınayabilir ki! Ateşinde yanmaya niçin can atıyorum, biliyor musun? Dur hemen söyleyivereyim: Dost varken bana varlık yakışmaz. İsterim ki bir tek o var olsun. Sevgilim çok güzel ve cezbeliyken varsın biraz da benim ateşimle oyalansın. Bana neden 'Git, kendine layık olan, derdinden anlayan bir dost bul!' diye öğüt veriyorsun ki! Gönlü perişana bunu söylemekle akrebin soktuğuna inleme demek aynı şey" (Şirâzî, 2008: 110-111).

Mum ve Pervane hikâyesi üzerinden sevgilinin varlığı uğruna kendi varlığından vazgeçme, sevgilinin varlığında birliğe ulaşma teması Tasavvufi düşüncede de temel bir izlektir. Nitekim Platon'un görüşleri paralelinde tasarlanan tasavvufi aşk kavrayışında, beşeri düzeyde başlasa da aşk ateşiyle pişme ve gerçek aşka ulaşma ancak beşeri deneyimi aşmakla mümkün olur. Beşeri aşk, şeklin değil tecellinin asıl aranması gereken şey olduğunun fark edilmesidir ve yaratılmış olan her şeyde tecelli bulan asıl varlık ancak aranarak aşılabilir. Bu anlamda "aşk maddeye esir olmamaktadır" (Ülken, 1999: 68). Dolayısıyla ilahi tecellinin keşfi ve "aşk-ı mutlak"a en çok yaklaşılan nokta aynı zamanda maddi varlıklardan tümüyle feragatin gerçekleştiği, madde dünyasının terk edilerek pür bir ruha ulaşıldığı yerdir. Bu noktayı manevi fakirlik olarak tanımlayan Mevlana, bunu "fakirliğim zenginliğimdir" şeklinde ifade eder. Salt bir ruha dönüşmek, Hallac-ı Mansur'da varlıkta birliğe ulaşmak ya da "fena fillah" anlayışının gerçekleşmesi anlamına gelirken İbnü'l-Arabî'de Hak aynasında kendini görebilmenin ya da Hak âşığı olmanın koşuludur. Bu, aynı zamanda "insani tekâmül" sürecinin en üst evresi olan "insan-ı kâmil"e ulaşma anlamına da gelmektedir.

Majidi'nin filmi de bu paralelde bir finalle noktalanır. Lateef, Baran üzerinden kendi gerçekliğinin farkına varır ancak tam da kendi varlığından vazgeçip sevgiliye kavuşma, onun varlığında yok olma düzeyine geldiği noktada, Baran'ın Afganistan'a döneceğini öğrenir. Lateef, daha önce karşılaştığı ve üstlendiği manevi rehberlik rolüyle bir anlamda tarikat şeyhliği konumunu temsil eden kunduracının yanına gelir ancak kunduracı yerinde yoktur. Lateef, tüm maddi varlığını ve aynı zamanda da rehberini kaybetmiş, kunduracının dediği gibi tamamen yalnız olduğunu fark etmiştir. Karakterin durumu, tam da Mevlana'nın fakirlikle ilgili sözünü örneklemektedir. Maddi dünyadan ve beşeri aşktan feragat etmenin ve gerçeğin bilgisine ve gerçek aşka ulaşmanın arifesindedir. Daha önce gördüğü bir mezarlığa gider. Mezarlar ona ölüm duygusunu ve maddi dünyanın sahteliğini hissettirir. Yüzünü yıkar ve kendine gelmeye çalışır. Kaynağı belli olmayan sesler duymaya başlar. Bu, Majidi'nin yorumuna göre, dua eden insanların ya da ölülerin sesidir ve Lateef'i ölüme çağırır (Dönmez-Colin, 2002). Aynı anda daha önce de yaşamını değiştiren

sırları gördüğü sahnelerde de olduğu üzere, Lateef hafif rüzgârda sallanan perdeyi görür. Lateef'in yüzünde yine bir sırrı keşfetmenin şaşkınlığı ve aydınlanmışlığı vardır. Ancak bu kez perdenin arkasındaki sır, ölümdür. Lateef bu sırra erdikten sonra, dünyevi yaşamı simgeleyen şapkasını ve şapkanın kenarına iliştirdiği Baran'ın yadigârı olan tokayı bırakıp oradan uzaklaşır. Lateef'in yüzündeki rahatlama/ aydınlanma, bu beşeri dünyadan vazgeçip "insan-ı kâmil"e ulaşma, salt bir ruha dönüşmenin getirdiği bir olgunluk halini görünür kılmaktadır. Kunduracının gitmiş olması da bu meyanda açıklanabilir: Lateef'in artık bir rehbere ihtiyacı yoktur. O, sır perdesinin ardındaki gerçeğin/ asıl varlığın/ asıl aşkın ayrımına varmıştır. Tüm varlığını hatta kimliğini bile tekâmül sürecinin bir parçası olarak sevdiğinin yaşamı uğruna feda ettiği halde, nihai olarak maddi dünyanın tüm unsurlarıyla birlikte Baran'dan da bir anlamda vazgeçmiş ve beşeri aşk aracılığıyla manevi aşka ulaşmıştır. Lateef'in eriştiği bu ruh halinin tasavvuf düşüncesinde insani olgunlaşmanın son aşaması olarak tartışılagelen "varlıkta birliğe ulaşma" düşüncesinin bir görünümü olarak değerlendirmek mümkündür. Filmin sonunda Lateef'in elinde Baran'ın aşkından geriye, çok kısa bir anlık bakış ile çamurda kalan ve Tanrı'nın bereketinin simgesi olan bahar yağmuruyla (Baran) çabucak kaybolup giden ayak izinden başka bir şey kalmamış olsa da Lateef, Baran'ı ruhunu olgunluğa eriştiren neden olarak içinde hep taşıyacaktır.

Sonuç ve Değerlendirme

Majidi'nin en akıcı ve sinematografik yorum açısından da en etkileyici filmlerinden birisi olan *Baran*'da aşk teması, bize tek bir öykü üzerinden anlatılmış olsa da yönetmen nihai olarak aşkın iki farklı biçimi üzerine de etkileyici yorumlara ulaşır. Bunlardan birincisi, kökenini kadim Fars edebiyatında bulan doğu kültürlerine özgü ketum bir beşeri aşk anlatısıdır. Aşkın bu biçimi, bir anlamda, ilahi aşka yönelmede bir araç olarak tanımlanıyor olsa da Majidi, tercih ettiği son ile sessizlik üzerinden işleyen bu melodramatik insani duygulanımı etkileyici bir yorumla sunar izleyiciye. Farklı kültürlerden insanların, her birinin kendi kültürel çevresine özgü trajedilerini beraberinde taşıdığı ve kendi kültürel-etnik kökeninden olmayan insanlarla yan yana yaşama ve hayata tutunma mücadelesini sürdürdüğü bu topraklarda, aşk da bu zorlu var olma mücadelesi içerisinde mayalanır. Arkasında savaşlar, göçler gibi başka insani dramları saklayan çok kültürlü yaşam, ırkçılık, kültürler arası erişimin olanaksızlığı gibi biçimlerde Majidi'nin aşk anlatısında da temsil olanağı elde eder. Kavuşmanın imkânsızlığına karşın, aşığın, maşuku uğrunda varlığından vazgeçecek düzeyde kendini adadığı bu beşeri aşk, her ne kadar vuslatla sonuçlanmamış olsa da aşkın öznesi olan Lateef'in İranlı kimliğinden feragat ederek simgesel anlamda Afganlaşması ya da aşkının nesnesi olan Baran'dan geriye kalan küçük birkaç anı ya da elinde kalanlardan duyduğu bahtiyarlık gibi unsurlar, Doğu'da aşkın ne denli güçlü bir insani hali tarif ettiği üzerine çarpıcı bir vurgu ortaya koyar. Sözü edilen vuslatın imkânsızlığına karşın yine de erişilen bu hoşnutluk hali, aşkı ve maşuktan kalan anıları, yaşamın arsızlığından ve olanaksızlığından kotarılmış birer mücevhere dönüştürür. Öte yandan, aşkın bir fedakârlık anlatısı

olarak tasarlanması, doğu kültürüne özgü karşılık beklemeden sevme mitosunu gündeme getirirken aşkta ve paylaşmada cömertliği, bu topraklarda yaşanagelen insani dramların katlanılabilir kılınmasında bir seçenek olarak sunar. Majidi'nin aşk anlatısının diğer boyutunu ise Tasavvufi birikimden beslenerek aşka yönelik aşkın (transandantal) yorum oluşturur. Bu çerçevede, yönetmen beşeri aşkı insanın varoluşuna ilişkin tasavvufi çıkarsamalar yapmak üzere bir araç olarak kullanır. Aşk, manevi bir erginleşme sürecinin yolu, bir anlamda ham haldeki ruhun pişmesini sağlayan ateştir. Filmde de örneklendiği üzere, aşk ateşiyle kavrulan aşık giderek dünyevi varlığından uzaklaşıp saf ve olgun bir ruha dönüşür. Bu noktada âşığın yolculuğu tüm maddi dünyayla birlikte nesnesinden feragatle sonuçlanır. Kamil insan *olma* yolunda önemli bir yol kat etmiş olan âşık, böylece aşkın gerçek biçiminin ancak *aşkın* bir konumda var olduğunun bilincine varmış ve kendini, çevrenini, varlığı ve Hak'kı da bu algı içerisinde yeni bir nazarla görmeye başlamıştır.

Majidi, filminde aşkı, varlığın sırrına erişmenin yolu olarak tanımlarken âşığın tekâmül yolculuğuna ilişkin çeşitli delillere ve yol gösterici unsurlara da yer verir. Örneğin inşaat sahnelerinde sık sık kadraja giren, bazen de akıp giden anlatıya fondaki sesleriyle eklemlenen güvercinler aşk anlatısını destekleyen birer romantik motif olarak kullanılırken aynı zamanda filmin referansta bulunduğu düşünce sistematiğiyle olan bağlantılarını da güçlendirir. Ürkekliği, çaresizliği ve özünde varolan saflıkla insan ruhu güvercinle simgeleştirilirken filmde aşk öyküsüne paralel olarak yer verilen güvercinlerin beslenmesi ve böylece onlarla bir bağ kurulabilmesine ilişkin sahneler, insan ruhunun da Allah'ın bilgisi ve aşkı ile beslenerek gerçekten olgun, evcil bir varlık olabileceğine telmihte bulunur. Güvercinlerle kurduğu ilişki, Lateef karakteri bağlamında, insani olgunlaşma sürecinin bir göstergesidir aynı zamanda. Öyle ki başlangıçta yem yiyen güvercinleri öldürmeye çalışan Lateef, filmin ilerleyen bölümlerinde yaşadığı erginleşme sürecine bağlı olarak onları kendi elleriyle beslemeye başlar. Lateef, yaşamı ve canlıları anlamaya, sevmeye yönelmiştir artık. Güvercinler, çiçekler ve diğer canlılarda sevdiğini görür; onları severek sevgilisine olan aşkını canlı tutmaya çalışır adeta.

Majidi, âşığın yolculuğuna bir rehberin de eşlik etmesini, bir anlamda manevi bir önderi de önerir. Rehberlik görevini Afgan bir kundura tamircisi üstlenir. Baran'ı aramak üzere Afganların yaşadığı şehrin dış mahallelerine giden Lateef, karşılaştığı ayakkabı tamircisinden sevgilisinin yaşadığı yer hakkında bilgi almaya çalışır. Yaşlı adamın sözleri, Lateef'in sorduğu soruların yanıtları değildir ancak karakterin arayışının biçimini değiştirir; O'nu daha aşkınsal sorgulamaların içine sürükler. İlk bakışta yoksulluğuyla dikkati çeken kunduracının, özellikle Lateef ile her iki karşılaşmasında da tekrarladığı "Bir parça ekmeğim var, benimle bölüşmek ister misin?" şeklindeki cümle, Mevlana'nın düşünce sisteminin özünde yer alan manevi fakirlik düşüncesine göndermede bulunur. Elinde kalan son parça azığı bile bölüşme önerisi, karakterin zengin ruhsal erginliğine ve aşkın bir insani evreye delalet eder. Kunduracı karakteriyle izleyiciye sunulan insan modeli, aynı zamanda filmin nihai olarak önerdiği aşk ateşiyle olgunlaşmış insanın ta kendisidir.

Kaynakça

AKTAŞ, Cihan (2005). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*, İstanbul: Kapı Yayınları.

DABAŞİ, Hamid (2004). *İran Sineması*, Çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora Kitabevi.

DEMİRLİ, Ekrem (2006). *İbnü'l-Arabî – Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi*, İstanbul.

DERİN, Süleyman (2004). "Mevlana Celaleddin Rûmî'nin Sevgi Anlayışı", *Doğu-Batı (Aşk ve Doğu)*, Yıl:7, Sayı: 26, Ankara: Doğu Batı Yayınları. s. 279-294.

DOĞAN, Muhammet Nur (2004). "Dîvan Şiirinde Aşk", *Doğu-Batı (Aşk ve Doğu)*, Yıl:7, Sayı: 26, Ankara: Doğu Batı Yayınları. s. 31-54.

DÖNMEZ-COLIN, Gönül (2002). "Refugees in love and life: interview with Majid Majidi", *Asian Cinema Studies*, Vol 13, No 1. (Http://Gonuldonmez-Colinsblog.Blogspot.Com/2009/08/Refugees-İn-Love-And-Life.Html Er. Tar. 20.12.2012).

FİRDEVSİ (2005). *Şahnâme*, Çev. Necati Lugal, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

GINSBERG, Teri & Lippard Chris (2010). *Historical Dictionary Of Middle Eastern Cinema*, United Kingdom: Scarecrow Press.

MEVLANA, (2002 a). *Mesnevî*, Çev. Şefik Can, Cilt: 1-2, İstanbul: Ötüken Yayınları.

MEVLANA, (2002 b). *Mesnevî*, Çev. Şefik Can, Cilt: 3-4, İstanbul: Ötüken Yayınları.

MUHYİDDİN İbnü'l-Arabî (2002). *Fusûs El-Hikem*, Çev. Ersin Balcı, Http://Www.İbnularabi.Com/FH001.Pdf. Er. Tar.: 15.12.2012.

NAFİCİ, Hamid (1995). "İran'da İslamize Film Kültürü", Çev. Emrah Özen, *25. Kare*, No: 18, s. 58-69.

NİZAMİ, (2012). *Hüsrev İle Şirin*, Çev. Sabri Sevsevil, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

ÖGKE, Ahmet (2009). "İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde Ayna Metaforu" *Tasavvuf: İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2)*, Sayı: 23, s. 75-89.

PITTMAN, Michael (2012). "Majid Majidi And Baran: Iranian Cinematic Poetics And The Spiritual Poverty Of Rumi", *Journal Of Religion & Film*, Volume: 15, İssue: 2, Article 4.

SADİ ŞİRAZİ (2008). *Bostân ve Gülistân*, Haz. Osman Koca, İstanbul: Beyan Yayınları.

TAKIŞ, Taşkın (2004). "Kimya-i Saadet", *Doğu-Batı (Aşk ve Doğu)*, Yıl:7, Sayı: 26, Ankara: Doğu Batı Yayınları. s. 7-8.

ÜLKEN, Hilmi Ziya (1999). *Aşk Ahlakı*, İstanbul: YKY.

Üçüncü Perde: *Beyaz Balon*

"Beyaz balondaki bu yırtık cep ne anlama geliyor?"
Hamid Dabashi

Panahi Sineması Üzerine Sayıklamalar

Ertuğrul Akgün

Başlangıçta taassup vardı, bir önyargı.
Sonra bir yangın, küle döndü her şey ve Abadan'dan,
İran'daki sinemaların külünden doğdu İran, Panahi sineması.[1]

Başlarken

Teknoloji, varlığın kendini açmasının bir kipi, modudur. Ancak varlık teknoloji yoluyla kendisini gizleyerek açar. Heidegger felsefesinden devşirilen bu cümlelerin, bu aforizmaların içinde esasında Platondan beri varlığı unutan, onu Tanrı kadar trajik bir yalnızlığa iten, öksüz bırakan batı metafiziği ile derin bir felsefi hesaplaşma gizlidir. Metafizik düşünme geleneğinin, tabiri caizse şahikasına eriştiği modern teknoloji, Heidegger'in bütün bir Batı düşünme geleneği ile son hesaplaşmasını yaptığı, Batı metafiziğine kılıcını –çarmıha gerilme kaygısına bir an bile kapılmadan– indirmekten imtina etmediği bir mahşer anı gibidir.

Önce sorguya çeker Batı metafiziğini Heidegger, bir bir döker bütün günahlarını ortaya, "öz"üne değil, üstüne üstüne gider bütün önyargıların, apriori kategorilerin ve ardından duru gökte parlayan bir şimşek gibi indirir kılıcını bu kavram tarihçisi, bu varlık çobanı etimolog, varlık ve zamanı birbirinden koparan Batı metafiziğine. Descartesvari şüpheci bir dedektif gibi de değildir, her şeyin kökenine inmeye çalışan bir özcü, Althusser'in söylediği gibi "kirin ve cürufun içinden altını çıkarmaya çalışan bir sarraf" da değildir. O sözcüklerin vahşi ormanında, gündelik dilin çorak ikliminde kavramların izini süren bir avcı, gözüpek bir bedevi gibidir. Hazerilik yozlaştırır, korkaklaştırır, nesneleştirir, hızlandırır; Heidegger ise Alman taşrasında bir uğultunun içinden sis perdesini aralar ve gözleri kamaştıran "ışığı" der, *scheini* açığa çıkarır. Batı metafiziğinin, gerisindeki istismarcı teknolojik kavrayışın, "fark-

1. İran'da sinema başlangıçta din adamları tarafından İslami akidelere uygun olmadığı gerekçesiyle kabul görmedi. Bu suretle tıpkı Türkiye sinemasında olduğu üzere İran'da da sinema gayrimüslimler kanalıyla ülkeye yerleşti. Mollaların sinema karşıtı hasmane tutumu İslam Devrimi'ne kadar sürdü. Humeyni'nin sinemaya değil, fahşa karşı oldukları istikametindeki fetvası ile birlikte sinemaya itibarı iade edildi. Mollalar bu fetvaya kadar sinemayı emperyalizmin kültürel ajanı olarak gördü. Gerçi Ali Şeriati gibi kimi İslami düşünürler, sinemadan ulvi politik amaçlar doğrultusunda istifade edilebileceğini öne sürdü ama genel olarak sinema Batı'nın yozlaşmış kültürünün bir ürünü olarak değerlendirildi. Mollaların sinema karşıtı tutumlarının arkaplanında sinemanın İran kültürü ve İslami değerler üzerinde yarattığı tahripkâr tesir yatmaktadır. Kadını bir seks objesi kılan Film Farsi gibi melodramatik türlerin etkisi altında gelişen İran sineması devrim öncesinde "garpzede" (*westoxicated*) kavramıyla ifade edilen yozlaşmış değerlerin bir simgesi haline geldi.

ları" imha eden genelleştirmeci kategorilerin, kitleleşmenin, "hız"ın militer bir törene dönüştürdüğü hayatın, düşünmenin karşısına Heidegger'in düşünmesi bir renk cümbüşü, *dionysosis* bir şölen gibi dikilir ve döker kanını Batı metafiziğinin bu trajik çoban. Heidegger'in döktüğü kandan fışkırmaktadır varlık ama bu elbette Parmenides'in, dinin "varlık"ı değildir. Matematiksel formüllerin, kategorilerin bir "hesaba", rutinin kara bir perdeye gömdüğü düşüncede, bir şaşırma "an"ı gibi parlar onun düşüncesi, bir uğultu gibidir. Sürgünün düşünürü hiçbir referansa ihtiyaç duymaz, evinde bile bir yabandır. Kavramlar bu suretle olağan anlamını, hükmünü yitirir onun düşüncesinde ve öylesine savrulur.

İran sineması da tıpkı Heidegger gibi imajı sadece harekete indirgeyen, hareket imaj ile zaman imajı birbirinden koparan Batı metafiziği ile aynı topraktan, aynı nosyondan beslenen konvansiyonel batı sinemasına indirir kılıcını ve döker kanını. Olanların ve olağanın rutininde harekete hapsedilen, hor görülen imaj, zamanın beslediği bereketli, mümbit topraklardan varlık olarak fışkırmaktadır. Varlığı unutan konvansiyonel Batı sinemasına karşı İran sineması varlığı tekrar düşünmeye, gündelik hayatın debdebesi içinde her gün önünden geçilen, üstüne basılan nesneleri bir kere daha görmeye, "zaman"ı mühürlemeye bir davettir, bir çağrıdır. Ancak bu uhrevi, semavi bir çağrı, davet de değildir. Bir düaliteler, dikotomiler ve bu dünyadan kopmaklık manzumesi olan Batı metafiziğinden temellenen klasik/ konvansiyonel Batı sineması[2], Batı metafiziğinin kendi koşullarından yalıtıp bir laboratuvar ortamına hapsettiği "varlığı", şeylerin, nesnelerin dünyasından, gündelik hakikatin şiirinden, tabiri caizse "varlığın" varoluş zemininden, kendisini açtığı, ışıdığı zeminden koparır ve "varlığı" sınırları, koşulları tayin edilen bir stüdyoya, bir nedensellik evrenine hapseder. İran sineması ise "varlığı" gündelik hakikate, gündelik hakikatte, idealar evreninden yeryüzüne, bu dünyaya indirilen varlık kendisini gündelik hakikatin şiirinde, dehlizlerinde ve enkazında açmaktadır. Konvansiyonel Batı sinemasının tüm yapısı, Batı sinema dilinin grameri, bu koşullu deney ortamına göre şekillenir. Aynı şartlar altında aynı neticeyi veren, her türlü şaşırmadan, şaşırtmadan, kazailikten, istisnadan arındırılmış bir sinemadır bu. Kamera hareketlerini, kamera ölçeklerini, dramatik yapıyı, kurguyu, oyunculukları, göstergelerin işleyiş biçimlerini, kısacası sinematik anlam evreninin inşasına vesile olan her türlü görsel kodu Batı sinemasında bu kavrayış tayin eder. Bu kavrayış, sinemayı izleyici-film şeklinde tasnif eden bir sapmadır aynı zamanda. İzleyici-film eksenli bu sapma klasik Batı sinemasının büyük günahıdır. Bu büyük günah, bu izleyici-film eksenli sapma filmin üretim koşullarından, gösterimine, seyirciye empoze edilen görme biçimine[3] kadar sinematik üretimin tüm aşamalarına sızıp tüm dokularına nüfuz etmektedir.

Batı metafiziği beden-ruh, doğa-kültür, Doğu-Batı, kadın-erkek, ethos-pathos, özne-nesne türünden ikilikler, düaliteler dolayımıyla işler, "her şey"i açıklamak na-

2. Klasik Batı sinemasından kastım, giriş-gelişme-sonuç şeklindeki bir olay örgüsünden ibaret, aksiyona, kısa planlara vb dayalı konvansiyonel ticari sinemadır.

3. Görme, aslında fizyolojik değildir. Tarihsel olarak inşa edilmiş görmenin biçimini kültürel, sosyolojik bir çerçeve tayin etmektedir. Görmenin tarihsel inşası ve kültürel boyutu ile alakalı bkz. John Berger (2012). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis ve Jonathan Crary (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis.

mma ikiye böler.[4] Batı metafiziğinin zirvesi Kartezyen özne nosyonunda, dünya bilinen nesne, insan ise bilen öznedir. Dünya ile kurulan bu modern ilişki tarzında dünya bir nesne olarak öznenin bilinciyle tasarladığı bir resim şeklinde algılanır. Önce insan vardır, dünya karşısında bir resim olarak durur (*gegenstand*). Özne dünyaya tasarım aracılığıyla ulaşır. Böyle bir bilme, görme biçiminde özne hayattan yalıtılmış bir ortamda basit bir gözlemci statüsünden öte bir anlam ifade etmez. O sadece gözler. Gözlediğini belirler ve belirlediğini bilir, bildiğini ise denetim altına alır.

İnsani tecrübenin bir yansıması olan dil dolayımıyla bu özne merkezli kavrayışın izini sürmek mümkündür. Batı dillerinde durmak ve anlamak içiçedir. Almancada *verstehen* (ver-stehen), İngilizcede ise *understand* (under-stand) fiilleri anlamak manasına gelir. Yani anlamak fiilinin durmak fiili ile aynı etimolojik kökene dayandığı istikametinde bir tefsir yapılabilir. Arapçada ise anlamak fiilinin karşılığı "fehime" fiilidir. Ancak Arapçada da durmak ile anlamak arasında bir ilişki kurmaya imkân tanıyan kelimeler mevcuttur. "Vakafe" (durmak) fiili ile "vakıf" (bilen) sözcüğü aynı kökene sahiptir[5] (Cündioğlu, 2010: 81-89). Hâsılı gerek Arapçada gerek Batı dillerinde anlamak, bilmek, durmak filleri, aynı kökene atıfta bulunmaktadır. Bu etimolojik kavrayış dünyaya dair, dünyayı anlamaya, yorumlamaya ve onu değiştirmeye dair belli bir yaklaşımı da beraberinde getirmektedir. Batılı metafizik düşünme modeli ancak gözler yoluyla nesneleştirdiği "şey"in karşısında durarak anlar, anladığı "şey"i bilir, bildiği "şey"i ise tıpkı bir cerrah titizliğiyle parçalara bölüp analiz ederek açıklar ve denetim altına alır.[6]

Klasik Batı sineması da dünyayı resimlere, çerçevelere bölen bu algılama biçiminden, bu özne-nesne, izleyici-film eksenli görme biçiminden kökenlenir. Bu görme biçiminde görülecek ve anlaşılacak olan her şey kameranın kaydettiği çerçevenin, resimlerin yansıtıldığı, hayattan ve dünyadan yalıtılmış sinema perdesinin içindedir.

Batılı görme biçiminden, klasik Batı sinemasından farklı olarak teknolojinin eteklerine huysuz bir çocuk gibi yapışan İran sineması, başka bir görme, algılama ve öğrenme biçimi vaat etmektedir.[7] İran sineması, izleyici-film eksenli klasik Batı

---

4. Batı metafiziği ile aynı topraklardan doğan İslam metafiziği de Batı metafiziği ile benzer bir nosyona dayanır. Aslında her iki metafiziksel yaşam karşıtı düşüncenin beslendiği kaynak Antik Yunan felsefesidir. Antik Yunan'ın, Aristoteles ve Platon'un düşünceleri, Stoa kaderciliği üzerinden Roma kanalıyla Hıristiyanlığa, oradan da İslam'a intikal etmiştir. Dolayısıyla Batı metafiziği kavramıyla niyetim, burada o mutat Doğu-Batı düşüncesi düalitesini yeniden üretmek değil, düşünmenin belli bir formunun altını çizmektir.

5. Türkçede ise anlamak ve anlam aynı etimolojik orijine referansta bulunmaktadır. Bu manada Türkçenin Arapça ve Batı dillerinden farklı olarak daha hermeneutik bir dil olduğu ileri sürülebilir.

6. Batı metafiziğinden kastım, yukarıda da ifade ettiğim üzere Batılı düşünme modeli ile doğulu düşünme modeli arasında bir ayrım yaratmak, ikilik kurmak değildir. Aslında Doğu ve Batı şeklindeki ikilikler, düşünsel ayrımlar metafizik düşünmenin, "Batı metafiziğinin" ürünüdür. Coğrafik sınırların ötesinde, gerek "Batı" gerekse "Doğu coğrafyasında" metafizik düşünme modeli hâkimdir. Zaten "Batı metafiziğinin" "İslam coğrafyasına" İslam'daki tercüme hareketleri, savaşlar vs nedenlerle intikal ettiği, Batı'nın kurguladığı oryantalist Doğu algısının da Batının bir sureti olduğu, aynı düşünme modelinin bir mahsulü olduğu açıktır.

7. İran sinemasının bu çağrısının arkaplanında, hem İslam devriminin batı ile düşünsel, kültürel düzeyde yaşadığı hesaplaşma hem de kadim İran kültürü bulunmaktadır. İran İslam Devrimi *ancien regime* ile hesaplaşmak namına her iktidar gibi yeni bir bakış inşa etti. Yeni rejimin inşa ettiği bakışın ipuçları Naficy'nin Ayetullah Ali Maskine'den aktardığı şu satırlarda gizlidir: "*Bakış gözler aracılığıyla bir tecavüzdür... Dişilik organı onu kabul etse de reddetse de yani cinsel birleşme gerçekleşse de gerçekleşmese de.*" Aktaran: Hamid Naficy (1994). "Veiled Vision/ Powerful Presences: Women in Post-revolutionary İranian Cinema", *In the*

sinemasına, modern görme biçimine karşı varlığı tecrübe eden, tabir caizse yeni bir fenomenolojik öğrenme biçimine yönelik bir çağrıdır. Bu çağrıyı Mohsen Mahmelbaf'ın *Selam Sinema* filminde de seyirci ile kurulan konvansiyonel görme ilişkisini kurgusökümüne uğratan, konvansiyonel sinemanın görme biçimini baltalayan Kiarostami'nin *Şirin* filminde de teşhis etmek mümkündür. İran filmlerinde görmek ve bilmek ancak gözleri kapatmak, gözü devre dışı bırakmak, başka bir gözü devreye sokmak suretiyle tecrübe edilebilir. Şöyle söyleniyor Mohsen Mahmelbaf'ın *Sükût* filminde: "Gözler insanın dikkatini dağıtır, eğer gözlerini kapatırsan daha iyi öğrenirsin."

Görmenin Batılı biçiminin iki temel elementi, göz ve ışık batılı bilme, görme biçiminde ikili bir işlev yüklenmektedir. Platon'un mağara metaforunda göz ve ışık hem yanılsamanın hem de hakikatin kaynağıdır aslında. Platon'dan beri bu Batılı görme, bilme biçiminde modern anlatının tüm iddialarına rağmen esasında pek bir değişiklik olmadı. Şöyle diyor İncil'de:

> "Bedenin ışığı gözdür. Gözünüz sağlamsa, bütün bedeniniz aydınlık olur. Gözünüz bozuksa bütün bedeniniz karanlık olur" (Matta İncili, 2010: 14).

Klasik Batı sineması ışık ve göz arasında kurulan bu ilişki dolayımıyla inşa edilmiştir. İran sineması ise gözleri kapatmaya dönük bir çağrı, Batılı görme biçimine, Batılı sinematik görme biçimine[8] bir meydan okumadır. Bu yeni görme biçimi İran sinemasının tüm yapısını etkilemekte, tüm dokusuna nüfuz etmektedir.

Eye of The Storm içinde ed. Mahnaz Afkhami, Erika Friedi, s.141. Bakışın biçimlendirilmesi geçmiş, şimdi ve gelecek arasında inşa edilen ilişkide, söylemde merkezi bir konum işgal etti. İslam Devrimi'nin bakışı "ancien regime"inkinden farklıydı ancak bu farklılık görme biçimindeki ortaklaşmayı ortadan kaldırmadı. İslam rejimi de Batı metafiziği ile aynı görme biçimini paylaşmaktadır. Aralarındaki tek fark, bakışın içeriğine dairdir, sadece gözün gördükleri, seçtikleri, ayıkladıkları farklıdır. İslam Devrimi'nin inşa ettiği yeni bakış, yeni bakışın içeriği hem İslam'ın dini kaidelerine hem de *ancien regime*in temsil ettiği kadın bedeninde, kadında cisimleşen yozlaşmış Batılı değerlerin reddine dayanmaktadır. Hamid Naficy'nin Humeyni'den aktardığı şu cümlelerde görüleceği üzere: "*Gözler vasıtasıyla (şah hükümeti) gençlerimizi yoldan çıkardı. Televizyonda bilmem hangi kadını gösterip durdular ve böylece gençlerimizi yoldan çıkardılar. Bütün gayeleri İslam'ın düşmanlarına karşı direnebilecek aktif güçlerin kalmadığından emin olmaktı. Böylece yaptıkları her şey cezasız kalabilirdi.*" Naficy, a.g.e., s. 132. Lindsay Moore'un da aktardığı üzere: "*Gharbzadeh (garpzede)(westoxicated) kadın bütün sosyal hastalıkları bünyesinde barındırır bir hale geldi: Kadın emperyalist/ bağımlı kapitalist/ yabancı malların süper bir tüketicisiydi, yozlaşmış Batı kültürünün taşıyıcısıydı, toplumun ahlaki bünyesinin altını oyuyordu, ıslah olmaz bir parazit tipiydi.*" Lindsay Moore (2005). "*Women in a Widening Frame: (Cross-) Cultural Projection, Spectatorship, and Iranian Cinema*" Camera Obscura, Cilt 2, Sayı: 59, Nüsha: 2, s. 7. Tarih "şimdi"den, geleceğe dair tasarılardan inşa edilen bir anlatıdır. Geçmiş, şimdide yeniden inşa edilir. İran'daki İslami rejim de "şimdi"yi ve geleceği yeniden inşa ederken geçmiş dejenere değerlerin taşıyıcısı ilan ettiği garpzede kadını geçmişe ait tüm şerrin müsebbibi ilan etti. Böylece kadın hem sinema perdesinden hem de kamusal hayattan, yeni tarih anlatısından tecrit edildi, kadın hijabın, kara bir perdenin ardına gömüldü. İslam Devrimi'nin bu tecridi, İslam Devrimi'nin inşa ettiği yeni bakış ile hermeneutik kadim İran kültürünün kesişmesinden ise İran sineması, yeni bir görme biçimi doğdu. Mollalar gayri ihtiyari bir biçimde hakikatin başka bir katmanını yarattı.

8. Sinemada geleneksel olarak iki ana bakış tanımlanır: Birincisi skofobik, ikincisi ise bakışçının bakış objesi ile tanımlanması. Kısaca, birincisi Freud temelli dikizci bakıştır, ikincisi Lacan'dan temellenen narsistik bakış. Her iki bakış tipi de kadını denetlenecek, sahiplenilecek bir haz nesnesi kılar. İran sineması ise göz dolayımıyla inşa edilen, Batı metafiziğinden temellenen, özneleştiren, nesneleştiren, denetim ve kontrol altına alan, tahakküm kuran bu görme ve bakış biçiminden farklı olarak göz'ü, özneyi, nesneyi devre dışı bırakan yeni bir görme biçimi inşa etmektedir. İlave olarak, bir de mazoşizm kavramına dayanan, Deleuze'ün kuramından türeyen mazoşistik bakışın mevcut olduğunu ifade edeyim.

Yeni bir görme biçimi, yeni bir öğrenme biçimi inşa eden İran sineması izole sinema atmosferinde basit bir gözlemci statüsüne itilen seyircinin konumunu da değiştirir. Seyirci artık filmi nesneleştiren, bu nesneleştirme sürecinde kendisi de nesneleşen, filmi haricen açıklamaya ve çözümlemeye çalışan bir "özne" değildir. O sadece filmi anlar, yorumlar, başkaca da çaresi yoktur esasında. Zira İran filmlerini açıklamaya dönük her çaba dilin sınırlayıcı evrenine çarpacaktır. Bir vecd anı gibidir çünkü İran filmleri, tasavvufi bir yolculuk. Dile, söze gelmez, (çabalayan) kestirip atan, düzenli mantığına bir isyan gibidir. Bu suretle, İran filmlerini açıklamaya cehd eden her cüretkâr sözcük, her kelime onun hakikatini örter onu sözcüklerin kabrine, dilin sınırlayıcı ve hakikati perdeleyen evrenine gömer.

Ben bu yazıda, dilin sınırlayıcı evreninde İran sinemasına Cafer Panahi vesilesiyle bir yolculuk yapacağım. Kurduğum cümleler Panahi sinemasına dair kesinlikleri değil, dilin elinden geldiğince sayıklamalarını işaret etmektedir. Panahi sinemasını sosyolojik, sinematografik, politik çözümlemelere kurban etmek yerine filmlerle arama mesafe koymadan sadece Panahi sinemasına dair hislerimi, Panahi sineması ile yaşadığım vecd "anı"nı anlatmaya çaba göstereceğim. Okurla baştan bir anlaşma yapalım. Okur benden bu sebepten ötürü şu tür eleştiriler yapmamı beklemesin: *Panahi'nin* Beyaz Balon *filmindeki balık hayatı simgeler,* Beyaz Balon *filmi İran'da nevruz, yeni yıl kutlamaları esnasında geçer, bu yüzden beyaz balığı satın almak çocuk için çok mühimdir. Kanlı Altın'ın kahramanı Hüseyin'i öldüren kurşun İran İslam Devrimi'nin sonunu, İran toplumundaki dayanışmanın çözülmesini temsil etmektedir, Hüseyin'in intiharı İslam'ın toplumu birleştirici, kaynaştıran bir öğe olarak işlevini, İran toplumunda simge bir değere sahip Hz. Hüseyin figürünün önemini yitirdiğini göstermektedir,*[9] Ayna *fil-*

9. İntihar eyleminin nedenleri üzerine muhtelif düşünceler mevcuttur. Kimi yaklaşımlar intiharı dini değerlerin çözülmesi, ahlaki yozlaşma gibi gerekçelerle açıklamaktadır. İntihar eylemini insan fizyolojisindeki değişimlerle açıklayan insan fizyolojisi ile intihar arasında illiyet bağı kuran yaklaşımlar da mevcuttur. Mesela buna göre, vücuttaki kolesterol oranlarının yol açtığı depresif durumlar kişileri intihara sevk etmektedir. Yine intihara dair başka açıklamalarda ruhsal yapı ve genetik faktörler üzerinde durulmaktadır. Bütün bu değinilen yaklaşımların ortak paydası intihar eylemini bireysel gerekçelerle, kişisel tercihlerle açıklamalarıdır. Emile Durkheim ise bütün bu yaklaşımlardan farklı olarak, intiharı sosyolojik, dini, iktisadi vb nedenleri bulunan toplumsal bir olgu olarak değerlendirmektedir. Bu konuda bkz. Emile Durkheim (2002). *İntihar*, Çev. Özer Ozankaya, İstanbul, Cem Yay. Bu zaviyeden bakıldığında Hüseyin'in intiharının arkaplanında sosyolojik, siyasi ve iktisadi faktörler teşhis etmek mümkün. Ancak Hüseyin'in intiharını bu sosyolojik mülahazaların dışına çıkıp tıpkı Stoacılar gibi filozofik bir eylem olarak da ya da İran toplumunun baskıcı uygulamalarına bir tepki olarak içe patlama şeklinde de tefsir etmek mümkün. İntihar eylemine dair muhtelif değerlendirmeler için ayrıca bkz. A. Adnan Akçay (2005). "Eleştiri ve Özeleştirinin En Nazik Biçimi: İntihar", *Virgül,* Sayı: 83. Ahmet Dilsiz, Ferhan Dilsiz. "İntihar Girişimlerinde Belirtilen Nedenler," http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/21/66/611.pdf, Erişim tarihi:12.10.2012). Ali C. Arık, "Kolesterol, Depresyon ve İntihar" http://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdergi.omu.edu.tr%2Findex.php%2FJECM%2Farticle%2Fdownload%2F982%2F1048&ei=C1fIUMmJEszS4QSLqIEo&usg=AFQjCNEQNNHHzkI.0CkA1XarZfC8VQt3PqQ (Erişim tarihi:10.12.2012). Halil Apaydın. "Ruh Sağlığı-Din İlişkisi Araştırmalarına Bir Bakış", http://www.dinbilimleri.com/Makaleler/1199893952_1002030248.pdf. (Erişim Tarihi:10.12.2012). Işık Sayıl, "Türkiye'de İntihar Sorunu", http://www.google.com.tr/#hl=tr&tbo=d&sclient=psy-ab&q=t%C3%BCrkiyede+intihar+sorunu&oq=t%C3%BCrkiyede+intihar+sorunu&gs_l=hp.3..0i10i30.25013.32152.0.32981.24.21.0.2.2.0.580.4751.0j10j6j0j1j2.19.0...0.0...1c.1.3raD_39d4kM&pbx=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&bvm=bv.1354675689,bs.1,d.d2k&fp=db3b1fdc553f315&bpcl=39650382&biw=1366&bih=667(Erişim Tarihi:12.10.2012). Işık Sayıl, Oğuz E.Berksun, "Depresyon ve İntihar", http://www.cty.com.tr/files/journals/4/13.pdf (Erişim Tarihi:12.10.2012). Seda Haran, Orhan Aydın. "Depresyon, Umutsuzluk, Sosyal Beğenirlik ve Kendini Kurgulama Düzeyinin İntihar Fikirleri İle İlişkisi", http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/21/70/684.pdf (Erişim Tarihi:10.12.2012). Süleyman Ramazanoğlu. "Fıkıh-İntihar Olayları ve İslam'a Göre Hükmü", http://www.akademi.nl/sayi11/Guncel.htm (Erişim Tarihi: 12.10.2012).

minde Mina'nın kameraya bakmasıyla birlikte değişen ışık ve renk hem bir yabancılaştırma efektini hem de başka bir gerçeklik düzlemine geçişi göstermektedir, Ayna *filminde klasik sinemanın görüntü-ses senkronizasyonuna, eşleşmesine dayalı temrinleri yerle bir edilmektedir, Panahi'nin* Daire, Ayna *filmlerindeki balonlar özgürlüğe olan özlemi göstermektedir,* Ayna *filminde konu-çerçeve arasında klasik sinema tarafından kurulan ilişki, klasik sinemanın görsel kompozisyon kuralları altüst edilmektedir,* Kanlı Altın *filminde Hüseyin'in bütün çabalarına rağmen zenginler dünyasına kabul edilmeyişi, İran'daki toplumsal ve sınıfsal farklılıkların katılığını, yine* Kanlı Altın *filminde genç askerin partide eğlenenlere bakışı İran gençliğinin özlemlerini temsil etmektedir, yine aynı filmde partide dans edenlerin perdeye vuran gölgeleri özel-kamusal arasındaki ayrımı, Hüseyin'in lüks apartmanın en üst katından bakarak evini araması İran toplumsal yapısındaki derin eşitsizliği, İran Devrimi'nin bir fedakâr neferi olan Hüseyin'in hiçleşmesini, Hüseyin'in şiddet uygulayanlara da şiddete maruz kalanlara da pizza dağıtması tüm farklılıklara rağmen herkesi birleştiren özdeşlikleri, bu pizza dağıtma sahnesi İsa'nın Son Akşam Yemeği gibi ayinsel bir 'an'ı göstermektedir. Hüseyin'in pizza götürdüğü lüks apartman dairesinin banyosundaki kan İran'da belli bir toplumsal kesim tarafından temellük edilen refahın, zenginliğin arkasında yatan kiri, pislikleri ya da modernitenin hijyen söylemine yapılan bir eleştiriyi gösterir* vs ya da şu tür çözümlemeler: Offside *filminde toplumun farklı tabakalarından seçilen karakterler Panahi'nin de ifade ettiği üzere politik baskıların sınıf, tabaka farkı gözetmeksizin İran toplumunun bütününü etkilediğini göstermektedir. Aslında* Offside *filminde temel anlam bir grup kadının maç izlemek için birtakım badireleri atlatma çabası biçiminde zuhur etse de* Offside *filmi futbol hakkında değildir. Temel anlam katmanı bir kenara atıldığında, yan anlam katmanından İran'daki otoriter rejimin baskıcı uygulamaları boy verecektir. Hatta* Offside *filminin çekimi için katlanılan fedakârlıklar dahi bunun bir göstergesidir.*[10]



Cafer Panahi

10. Panahi'nin sansür duvarını aşabilmek için resmi otoritelere verdiği sahte sinopsiste bu filmin "maça gitmek isteyen bazı çocuklar hakkında" olduğu yazılıdır.

"Panahi'nin kamerası psikanalitiktir, cerrahidir, keskindir, acımasızdır" (Dabashi, 2007: 398). İran toplumsal yapısını elementlerine ayrıştıran Panahi kamerası, İran'ın geleneksel kültürel kodlarından[11], İslam Devrimi'nin vaatlerine, Tahran sokaklarına, İran mimarisinin kolonyal etki tarafından yozlaştırılmasına, bütün veçheleriyle İran'daki otoriter molla rejiminin ifşa edilmesine[12] kadar her şeyi en ince ayrıntısıyla bir cerrah titizliğiyle[13] ama aynı zamanda bir büyücü sıcaklığıyla gösterdikleri ile hemhal olmak suretiyle perdeye yansıtmaktadır.

Panahi de İran'daki otoriter rejimin sansür uygulamaları nedeniyle tıpkı "Yeni İran Sineması"nın diğer yönetmenleri gibi filmlerinde çocuk temsiline müracaat etmek mecburiyetinde kalmıştır. Çocuk karakterler yine tıpkı diğer yeni İran sineması örneklerinde olduğu üzere bir tür yetişkin tecrübesine sahiptir.[14]

Panahi'nin bütün karakterleri oldukça inandırıcı ve gerçekçi bir temelde inşa edilmiştir, toplumun farklı bir katmanını, sınıfını temsil eden her karakterin müthiş bir derinliği vardır. Mesela Daire *filmindeki her bir karakter derin bir hayat tecrübesine sahiptir, filmin idealist karakteri Nergis dahi.* Daire, *feminizm hakkında erkeklik karşıtı bir film değildir. Filmdeki erkek karakterlerin bazılarının kadın karakterlere yardımcı olması bunun göstergesidir.*[15]

Panahi'nin de ifade ettiği üzere hiçbir filminde kötü, şeytan karakterler mevcut değildir. Zira Panahi Marksist bir perspektifle insanların iyiliği ya da kötülüğünü toplumsal koşulların tayin ettiğine inanmaktadır. Ancak toplumsal koşullara yapılan bu tayin edici vurgu Panahi'nin toplumsal koşulları bahane ederek insanların cezalandırılmaması gerektiğine inandığı biçiminde de yorumlanamaz. Panahi'ye göre insanlar çemberi genişletmek için mücadele etmediği takdirde suçludur. Dolayısıyla biçimsel

---

11. Mesela, *Daire* filminde sokak çalgıcıları, *Ayna* filminde yılan oynatıcıları gibi motifler, İran'ın geleneksel kültürüne dair mühim enformasyonlar ihtiva etmekte. Bu filmler tıpkı bir belgesel film gibi İran'ın kültürel yapısına, kültürel niteliklerine dair çok önemli bilgiler vermektedir. Bu motiflerin Batılı izleyicinin oryantalist beklentilerini karşılamaya dönük bir haz nesnesi olmaktan ziyade İran sinemasının diliyle İran filmlerinin kurmaca sınırlarında gezinen belgesel yapısıyla ilintili oldukları kanaatindeyim.

12. *Daire* filminde kadınların öğrenci değilse tek başına seyahat etmesinin, bir otelde kalmasının, yanına eşleri ya da akrabaları olmadan sokakta dolaşmasının yasak olması, kamusal alanda hijap yoluyla ancak var olabilmesi bu otoriter uygulamaların teşhirine örnek teşkil edebilir.

13. Ancak bu, Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde belirttiği cerrah metaforunda olduğu üzere "araştırma nesnesi" ile arasına mesafe koyan, "araştırma nesnesine" ilgisiz bir cerrah değildir. Daha ziyade özne ile nesne arasındaki mesafeleri kaldıran, bunları içiçe geçiren bir büyücü gibidir.

14. Metafizik nosyon, evrim, ilerleme ve yetkinleşmeye dayanır, zaman da ilerlemenin ve yetkinleşmenin göstergesidir aslında. Bu yönüyle bakıldığında metafizik açısından çocukluk bir tür "ilk evre"ye, hamlığa, Freud'dan bakacak olursak bir tür ilkelliğe, kişisel gelişimin ilk basamaklarına tekabül eder. Ancak İran sinemasında çocuk temsili bu çerçevenin dışındadır. İran sinemasında çocuk ile yetişkin arasındaki modern metafizik kategorik ayrımlar hükmünü yitirir. Fakat İran sinemasında çocuk temsilinin zaman içinde değişime uğradığını da belirteyim. İran-Irak Savaşı döneminde tıpkı Türk sinemasında Kıbrıs Savaşı döneminde olduğu üzere (kahraman Türk çocuğu Sezercik), kahraman ve fedakâr çocuk temsili zamanla yerini bilge çocuk temsiline bırakmıştır.

15. *Daire* filminde her yerde bir heyula gibi kol gezen erkek tacizinin, erkek şiddetinin yanında erkeklerin kadınlara yardımcı olduğu sahneler de mevcuttur. Mesela polis hamile kadına (ancak aynı hamile kadına hemşire arkadaşı yardım etmez), otobüs garında biletçi Nergis'e yardımcı olur. Yine Nergis'e elbise alırken askerler yardımcı olur. Erkeklerin kadınlara yardım ettiği bu sahneleri uzatmak mümkün. Bu sahneler Panahi'nin şiddeti ve tacizi sadece "erkeklik" ile ilintilendirmediğinin göstergesidir.

özellikler bakımından Panahi filmleri postmodern sinemaya yakın görünse de Panahi'nin kahramana ve özneye yaptığı umutvar vurgu onun filmlerini bu yönüyle postmodern sinemadan uzaklaştırır.

İran sinemasında, mesela bir Kemal Tebrizi'nin Kertenkele *filminde, bir Mecidi'nin Baran filminde olduğu üzere Panahi'nin* Offside *filminde de kılık değiştirme olgusu mevcuttur. Bu yönüyle Panahi sineması da İran sinemasında tekrar eden motifleri, leitmotifleri kullanmaktadır. Bu kılık değiştirme metaforu hem mevcut toplumsal koşullardan kurtuluşa dönük bir özlemi hem de bu koşullara bir direnişi simgeler, Slight Narrative sinemasına örnek teşkil eden Panahi sineması kameranın kullanımı, doğal ışık ve doğal mekân türünden görsel kodlar nedeniyle gerçekçi sinema içinde telakki edilebilir,* türünden çözümleyici açıklamalar da beklemesin.

İran sinemasına dair yazılarda çok sıkça yapıldığı üzere *sansürün kadın ve çocuk temsili,*[16] *alegorik ve simgesel bir sinematik dilin gelişimi üzerindeki tesirlerinden, İranlı yönetmenlerin doğrudan politik mesajlar veren filmler yerine zımni politik mesajlar veren filmler çekme tercihinden, İran sinemasında egemen olan politikadan kaçış eğiliminden söz etmemi ya da İran'da uygulanan sansürün filmleri gerçekçilikten uzaklaştırdığı, İran sinemasının İran toplumsal yapısını, kültürünü yansıtan bir ayna olduğu,* türünden tespitler; *Kiarostami'nin* Arkadaşımın Evi Nerede? *filminde çocuğun dağa çıkması azmin, inadın, arkadaşlığın göstergesidir* nevinden gözleri açan ve onu yalnızca nesnelere yönelten açıklamalar yapmamı da beklemesin.

Yahut okur benden, *İran sinemasının global bir önem kazanmasından*[17] *uluslararası festivallerde elde ettiği başarılardan,*[18] *İran filmlerinin festivallerdeki başarısına, uluslararası başarısına rağmen ülke içinde yeterli ilgiye mazhar olamayışından,*[19] *baskıcı otoriter bir rejimin hüküm sürdüğü topraklarda sinemanın bu denli gelişimini sorunsallaştırmaktan, sansürün sinema dilinin gelişimine, sinemanın seyirci ile kur-*

16. Sansüre, uygulanan denetim mekanizmalarına rağmen, İran'da kadınlar hem kamera önünde hem de kamera arkasında oldukça aktif bir konumdadır.

17. İran sinemasının global önem kazanmasındaki öncü figürlerden birisi Amir Naderi'dir. Naderi anavatanı İran'ı 1980'lerde terk edip New York'ta ikinci sanatsal kariyerine başlamıştır. Panahi de dâhil birçok İranlı sinemacı ona çok şey borçlu olduğunu ifade eder. İran sinemasının bugün geldiği aşamada kuşkusuz muhtelif alanlarda faaliyet gösteren hem İran içinde hem de İran dışında yaşayan bilhassa ABD'deki İranlı sanatçıların mühim katkısı olmuştur.

18. 1986'da uluslararası festivallerde gösterilen film sayısı 2'yken 1990'da 11'i ödüllü olmak üzere, 230'a yükselmiştir. Bkz. Moore, a.g.e. s. 6. Beri yandan, İran sineması hükümet desteğine rağmen ortak fonlar ve uluslararası pazarlar olmadan iktisadi açıdan ayakta kalabilir bir yapıda değildir. Zira uluslararası festivallerde büyük başarılara imza atan "sanat filmleri" birkaç istisna dışında İran film piyasasında aynı ölçüde ticari bir başarı elde edememiştir. Mesela bir Kiarostami filmleri, İran dışında çok daha fazla ticari başarı yakalayabilmektedir. Dolayısıyla böyle bir iktisadi yapı nedeniyle uluslararası festivallere yönelen İran sineması üzerinde bu festivaller ister istemez biçim ve içerik yönünden oldukça önemli tesirler yaratabilmektedir.

19. *"İran halkının izlemeyi sevdiği ile Avrupa sanat festivallerinin sevdiği arasında dağlar kadar fark var."* Aktaran: Moore, a.g.e s. 13. Mesela, Kiarostami'nin Cannes'da 1997'de kazandığı ödül ülkedeki seçimler ve ödülün ülkenin dinsel yas gününe denk gelmesi gibi sebeplerden ötürü bizzat Kiarostami'nin bir röportajda aktardığı üzere ülkesinde yeterince ilgiyle karşılanmamıştır. Yalnızca İran'da Farsça olarak haftalık yayınlanan *Cinéma a Téhéran* dergisinde filmden bahsedilmiş, televizyonda ise hiç bahsedilmemiştir. Bkz. Serge Toubiana (1997) "Le gout du caché: Entretien avec Abbas Kiarostami", *Cahiers du Cinema* Sayı: 518, s. 66.

duğu ilişkiye müspet tesirlerinden[20], *İran sinemasının İranlılığından, İran sınırlarını aşan yapısından,*[21] *İran'da sinemacılara uygulanan baskılardan, filmlerin yasaklanmasından,*[22] *devrim sonrası yeni İran sineması ve onun müstesna temsilcilerinden, İran sinemasının "yeni" sıfatını hak etmesini sağlayan araba içinde uzun diyalog kullanımı, şiirsel bir dil, kadın ve çocuk temsili, basit anlatı, minimalizm, İran taşrasının kullanımı, doğal mekan ve ışık kullanımı, profesyonel olmayan oyuncular türü ortak motiflerden,*[23] *ortak bir sinematik dilden, molla rejiminin uluslararası imajını onarmak için sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmasından,*[24] *İran filmlerinde yetişkinlerin çocukların dünyasına, sorunlarına ilgisizliğinden vb* dem vurmamamı da ümit etmesin.

Kısacası, ben Panahi sinemasına dair başkalarının kelamlarını biriktiren, bir araya getiren bir arşivcilik yapmayacağım. Kendime ait bir kelam kurmaya çalışacak, seçtiğim sözcükler yanlış dahi olsa tıpkı küçük Muhammed gibi kendi şiirimi yazmaya cüret edeceğim. Zira Panahi sineması temas edilen bütün bu sinematik hususların hem hepsidir hem de hiçbiri. Bu tür sinematik hususlara da temas edecek olmakla birlikte okuru başka bir öğrenme biçimine, esasında İran ve Panahi sineması ile hemhal olmaya, halvet etmeye davet etmekteyim. Sartre, tıpkı bir ressamın bir yüzü ortaya çıkarması gibi Bergson'un da yaşamı ortaya çıkardığını söyler. Ben de bir ressam gibi kendime ait renklerle ve çizgilerle Panahi sinemasını ortaya çıkarmaya, tasvir etmeye çalışacağım sadece. Meramım, kesinlikle Panahi sinemasına dair açıklamalar, çözümlemeler yapmak değil. Okunduktan sonra tüm hükmünü yitirecek bu yazı, okuru İran ve Panahi sinemasının evrenine davet eden bir çağrıdır sadece, bunun ötesinde hiçbir manası, analitik gayesi yoktur.

---

20. İran sinemasında uygulanan sansür, sahnelerin kimi durumlarda daha az bilgi içermesi nedeniyle seyirciyi düşünmeye, filme katılıma sevk etmektedir. Mesela bir kadın ve erkeğin motosiklete binmek zorunda olduğu bir sahneyi düşünelim. Sansür nedeniyle kadın motosikleti süren erkeğe temas edemez. Bu suretle sahnede eksik bırakılan hususları tamamlamak, anlamı inşa etmek seyircinin hayal gücüne düşer. Bkz., Shahla Haeri (2001). "Subliminal Sex in İranian Cinema", *Antropology News*, Cilt 42, Sayı: 3, s. 16.

21. "*İran sineması artık sadece İranlılara ait değil-İran sinemasının tematik ve estetik dili artık serbestçe iktibas edilmekte, yaratıcı bir biçimde adapte edilmekte, mümbit bir biçimde diğer sinematik gelenekler tarafından özümsenmekte- aynı şekilde İran sineması da tartışmasız bir biçimde diğer sinematik geleneklerin ustalıklı ürünlerinden serbestçe istifade etmekte.*" Hamid Dabashi (2007). *Masters & Masterpieces of İranian Cinema*, Washington: Mage Publishers.

22. Tahmineh Milani'nin *Hidden Half* filminin gösterimine Ershad tarafından izin verilmesine rağmen, filmin bir ay gösterimde kaldıktan sonra Ağustos 2001'de yasaklanması ve filmin "anti-İslami ve karşı devrimci" niteliğinden ötürü Milani'nin hapsedilmesi, sinemacılara uygulanan baskılara, filmlerin yasaklanmasına akla gelen ilk örnek olarak takdim edilebilir.

23. İran sineması da esasında tekrar eden motifler bakımından gittikçe sınırlarını zorlamakta. Hamid Dabashi'nin dediği gibi "Abbas Kiarostami'nin aktüel, Marziyeh Meshkini'nin parabolik ve Muhsin Mahmelbaf'ın virtüel gerçekçilikleri İran sinemasını bütünüyle görsel ve epistemik bir yargıya ve böylece bir sona ulaştırdı. Bu üç yönetmen Amir Naderi'nin ve Behram Beyzai'nin İran sinemasında çığır açan dönüşümlerini emanet aldı ve görsel bakımdan onları son noktaya taşıdı" Dabashi, a.g.e., s. 393.

24. Başlangıçta ruhban sınıfı, fakihler sinemayı Batı değerlerini empoze eden bir kültürel kolonizasyon aracı olarak gördü. Bu yaklaşımdan ötürü İslam Devrimi öncesinde, İran'da sinemaların büyük bir kısmı ahlakı kurtarmak, kültürel bağımsızlık gibi ulvi gayeler doğrultusunda içindeki insanlarla birlikte yakıldı, kundaklandı. Sinemaya dönük bu "Dadaist tavır", İslami rejimin önder kadrolarının sinemanın propagandist etkisini, kitleler üzerindeki kuvvetini tıpkı Lenin gibi fark etmesiyle terk edildi. İslam devrimi sinemayı hem devrim değerlerinin ihraç edilmesi hem de ülkenin 79-80 rehine krizi, Salman Rüştü vakası gibi olaylar nedeniyle zedelenen imajını onarmak için araçsallaştırdı.

(*İtibari bir hayatın pençesinde kıvranmakta. Geçmiş, şimdi ve gelecek işte muamma bu. Zenon çarptı yüzüne tüm çaresizliğini.*)

Panahi sinemasını İran kültüründen, geleneğinden, şiirinden, edebiyatından, İran sinemasından, İran'ın kelamından koparıp almak, onu kategorize etmek suretiyle anlatmaya çalışmak ne beyhude bir çabadır.[25] İran sinemasının bağrına bir hançer saplamaktır bu. Panahi'nin tüm filmleri İran kelamına, İran sinema diline ait motifleri, leitmotifleri bağrında barındırır. Onun filmleri rahle-i tedrisatından geçtiği ustası Kiarostami'nin izini taşır. Onun her filminde ustasının da imzası, payı vardır.[26] Bu zaviyeden bakıldığında, Panahi sineması bir kişisel deha ve yaratıcılık ürünü değildir. Panahi sineması Tahran sokaklarında, Tahran'ın çarşılarında duyulan uğultunun tortul sesidir.

Panahi sinemasında geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe yaşamakta, birbirinin içinde yuvalanmaktadır. Panahi'nin filmleri 1970'li yıllarda tebarüz eden Dariush Mehrjui, Forough Farrokhzad gibi isimlerin başını çektiği entelektüel, sanatsal, sinematik birikime yaslanmaktadır.[27] Dolayısıyla Panahi sinemasını devrim sonrasını milat kabul eden modern paradigmanın dönemselleştirmeci yaklaşımları ile değerlendirmek doğru bir yaklaşım değildir.[28] Devrim, devrim sonrası ve öncesi Panahi sinemasında ayrıştırılamayacak, kategorize edilemeyecek denli iç içe geçmiştir. Tıpkı Marx'ın *Bonaparte'ın 18 Brumaire'i* adlı eserinde söylediği üzere: "Bütün ölmüş kuşakların geleneği, büyük bir ağırlıkla yaşayanların beyinleri üzerine çöker" (Marx, 1995: 14). İran tarihi, İran şiiri, İran taziye oyun geleneği de benzer bir biçimde Panahi sinemasının deyim yerindeyse üzerine çökmüştür. Panahi sinemasını bunlardan ayrıştırmak, politik sinema, hikmet sineması, dini sinema, siyasal İslam sineması, basit anlatı (*slight narrative*) sineması, drama, komedi vb türünden kategorizasyonlara hapsetmek mümkün değildir, bu göz göre göre bir cinayettir.

---

25. "*DEVRİM öncesine uzanan sağlam kökleriyle İran sineması, yüzyıllara varan bir siyasal ve sosyal değişim sürecinin süzgecinden süzülüp gelen geleneksel İran tiyatrosu, şiiri, görsel sanatları kültürünün engin birikiminin mirasçısı konumundadır.*" Richard Tapper (2007). "Giriş", *Yeni İran Sineması* içinde, Çev. Kemal Sarısözen, Richard Tapper, ed. Richard Tapper, İstanbul: Kapı Yayınları, s. 3.

26. Panahi ile Kiarostami arasında bir tür zanaatkârane usta-çırak ilişkisi, teşrik-i mesai olduğu söylenebilir. Kiarostami'nin *Zeytin Ağaçları Altında* filminin yönetmen yardımcılığını üstlenen Panahi'nin *Kanlı Altın* filminin senaryosunu da Kiarostami yazmıştır.

27. 1970'li yılların "Yeni Dalga İran Sineması", 1990'ların "Yeni İran Sineması", İran kültüründen, tarihinden, sanatından, edebiyatından, Fars dilinden semiyotik olarak beslenmenin ürünüdür. 1970'lerin İran sineması ile ilgili bir makale için bkz. Jamsheed Akrami (1987). "The Blighted Spring: Iranian Cinema and Politics in the 1970s", *Films and Politics in the Third World* içinde, ed. John D.H. Downing, New York: Praeger, s. 131-145.

28. Panahi'nin kendisi dahi aslında bu Aristogil kategorizasyon, hiyerarşi mantığından, Platonist yetkinleşme nosyonundan maalesef sıyrılamamıştır. *Daire* öncesi filmlerini bir tür olgunlaşma, yetkinleşme filmleri, bir çeşit ev ödevi olarak değerlendirmekte Panahi. Panahi'nin olgunlaşma doğrultusundaki sinematik serencamı gibi yarattığı karakterler de her yeni filmde gittikçe fiziken olgunlaşmakta ve büyümektedir. *Beyaz Balon'un Yolculuğu* ve *Ayna*, *Daire* ve *Kanlı Altın* filmlerinde olgunlaşan karakterlerin çocukluklarına dair öyküler, çocukların karşılaştığı sorunları anlatmakta. Aslında Panahi sineması pürüzsüzce, steril bir biçimde işleyen hayatın ritmini aksatan sorunların sinemasıdır. Panahi sineması hayatın her evresinde farklılaşan sorunların, karşı karşıya kalınan güçlüklerin, yüzleşilen zorlukların, hayat karşısında verilen mücadelenin, ayakta durmak için geliştirilen stratejilerin sinemasıdır.
Daire, *Kanlı Altın* filmlerinde Panahi, *Ayna* ve *Beyaz Balon'un Yolculuğu* filmlerinde öykülerini anlattığı çocukların bu filmlerde sergilediği insaniyeti, deyim yerindeyse büyüdüklerinde muhafaza edip edemeyeceğini göstermektedir. *Daire*, büyüdüklerinde toplumun onlara çizdiği sınırları simgelemekte, bu sınırı aştıkları takdirde ödeyecekleri bedeli anlatmaktadır. *Kanlı Altın* ise çemberin dışına ancak döngüye son vermek suretiyle çıkılabileceğini göstermektedir.

I.

Tanrılar bir mil çekti gözüne. Bakarlar ama göremezler. Cennet o vaat edilen kara toprak sadece hasmıdır insanın.

"Le gout du caché." Saklının ya da gizlinin lezzeti ya da tadı. Abbas Kiarostami'ye tahsis edilen *Cahiers du cinema* dergisinin 518'inci sayısında Kiarostami ile yapılan mülakatın başlığı bu. Üstü örtülen, bir perdenin arkasına hapsedilen varlığın, hakikatin üstündeki örtüyü, perdeyi çekip alır ve onun lezzetini tadını açığa çıkarır İran sineması. Hakikat, varlık, kendi varoluş koşullarıyla karşılaşır böylece.

Varlık, hakikat, Tanrılar tarafından gasp edilmiş, dağa kaldırılmıştır. Ona erişmek için engin dağları aşmak, Tanrıların gizemli sorularının şifrelerini çözmek gerekir. Thebai kentinin kapısından böyle atmıştır içeriye adımını Oedipus. Bir muammayı çözerek hakikatin ve varlığın kapısından içeri girmiştir. Tanrılar daima hakikati, varlığı erişilmez, mistik bir örtünün, fanilerin bilemediği muammaların ardına gizlemiştir. Hakikatin, varlığın peşine düşenlerin bir simyacı gibi sırları, bilmeceleri çözmesi gerekir.

İçine hakikat ateşi düşenler, varlığın peşine düşenler, hakikatin, varlığın kendisini bazen gösterdiği, soluk ışığını yansıttığı alanların, nesnelerin dünyasından hakikatin, varlığın kendisine erişmeye çalışır. Nesnelerin ardındaki "öz"e hakikate erişmeye çabaladıklarında, hakikat ve varlık ellerinden kaçar. Gözlerini tepelere, yükseklere, Tanrıların katına, o gizemli, mistik evrene diktikçe, daha da düşerler, daha da alçalırlar. Oysa hakikat işte orada, orda bir yerde değil, "her yerde"dir. Ne mistik bir evrende ne de çözümü bilinmez muammaların içinde. Işık saçmaktadır etrafına. Hakikati, varlığı öğrenmek için onun üstündeki değil, kendi üstümüzdeki örtüleri, perdeleri kaldırmak, hakikati, varlığı çiğnememek gerekir. İran sineması hakikati, varlığın, Tanrıların katından fanilerin arasına indirmektedir. İran sineması Tanrıların sofrasında onların huzurunu kaçıran bir davetsiz misafir gibidir. Onların fanilerden gizlediği, yalnızca kendi sofralarına ait kıldığı hakikatin, varlığın lezzetini tüm fanilere dağıtmaktadır. Tanrıların sofrasına bir tekme atarak varlığın, hakikatin nurunu yeryüzüne, nesnelerin, olup bitenlerin arasına saçmaktadır. İran filmlerinde varlığın, hakikatin nuru, nesnelerin, olanların katından parıldamaktadır. Klasik Batı sinemasının mistifiye edilmiş bir teknoloji, stüdyo, star kültü ile üstünü örttüğü hakikat ve varlık, İran sinemasında böylece olağanın, rutinin damarlarından fışkırmaktadır. Onu sadece hissetmek, anlamak ve tefsir etmek gerekir.

Ne diyor Asaf Halet Çelebi: "Bakanlar bana/ gövdemi görürler/ ben başka yerdeyim/ gömenler beni/ gövdemi gömerler/ ben başka yerdeyim." İran sineması Platon'dan beri gömülen, bir çilehane, ruhun hapishanesi, bir illüzyon, bir yanılsama, hakikati, varlığı gizleyen bir perde olarak görülen, aşağılanan, hor görülen şeylere, nesnelere itibarını kazandırmakta. İran sineması her gün çiğnediğimiz, ihlal ettiğimiz, üstüne bastığımız varlığın, hakikatin ardındaki gizemi değil, kendisini açıyor. İran sineması her gün görmezden geldiğimiz şeylerin, nesnelerin gizini, şiirini açığa çıkarmakta, daha doğrusu İran filmlerinde onlar kendilerini açmakta, prangalarından kurtulup azade olmaktadır, tıpkı Tarkovski filmlerindeki gibi.

Tıpkı diğer Tanrılar gibi İran'da otoriter molla rejimi de fakihlik kurumu vasıtasıyla muhtelif enstrümanlar kullanmak suretiyle en başta da sansür mekanizması

yoluyla varlığın, hakikatin kendisini açmasını engellemekte, onu gasp etmektedir.[29] Tanrıların tüm çabalarına rağmen varlık, hakikat yine de bir yarık, bir gedik bulup ışığını sızdırmakta, kendisini gizleyerek de olsa açmaktadır. Mesela İranlı Tanrıların, Muhammed Resulof'la birlikte rejim karşıtı propaganda yaptıkları gerekçesiyle beş senelik bir cezaya çarptırdıkları Cafer Panahi, resmi otoritelerin tüm engellemelerine rağmen, kendi ifadesiyle "sabrederek, tahammül göstererek" *Daire* filmini yapmıştır (Walsh, 2000). Tanrılar nezdindeki sicilinden, günahlarından ötürü, İran İslami Kültür ve Rehberlik Bakanlığı tarafından Panahi'nin *Offside* filmine de lisans verilmemiştir.[30]

Günahlardan dökülen varlık ve hakikat sürekli bir oluş halindedir. Tekevvünün, genesisin ışığı *Daire*'den, *Kanlı Altın*'dan, *Offside*'tan, *Ayna*'dan, *Beyaz Balon*'dan, *Akordeon*'dan, *Bu Bir Film Değildir*'den ortalığa saçılmaktadır. Eteklerinizi açın ve varlığın, hakikatin ışığını toplayın. Bu filmler sürekli oluşa, "varlığa", hakikate düzülen bir methiyedir, çok katmanlıdır, anlamayı, yorumlamayı öznelleştiren monadolojik bir karaktere sahiptir.[31] Üstündeki örtüler kaldırıldığında, her seferinde başka bir anlam, kilidini açacağımız başka bir kapı dikilir önümüze ve kapılar açıl-

29. Sansür, başlangıcından beri sinemanın üzerinde Demokles'in kılıcı gibi sallanmaktadır. Sansür mekanizması sadece İran'daki molla rejimine özgü değildir aslında (Amerikan sinemasında 1930'da çıkarılan Hays Yasası ile sansür kurumsal bir nitelik kazanmıştır). Yine molla rejiminden evvel şah döneminde de birçok İran filmi sansürcü uygulamalara maruz kalmıştır. Sansürcü uygulamalar nedeniyle İran sineması molla rejiminden önce alegorik bir anlatım mecrasının içine girmiştir. Nitekim İran'a uluslararası bir başarı getiren *İnek* (Gaav) filmi böyle bir alegorik anlatımın ürünüdür. Bu alegorik anlatım nedeniyle İran sineması, genellikle şah ve molla rejimi döneminde politik olmamakla itham edilmiştir. Molla rejimi döneminde ise sansür, vücuda getirilen Farabi kurumu vasıtasıyla İran'da kurumsal bir nitelik kazanmıştır. Farabi, filmlerin senaryo aşamasından, çekim, gösterim aşamasına kadar her safhada etkin denetimci bir kurumdur. Öte yandan, sinemada sansürü sadece dışsal bir olgu kabul etmek de doğru değildir. Sansür aslında kurumsal, dışsal müdahalelerin yapılmadığı ülkelerde dahi geçerli bir mekanizmadır. Mim koyayım. Filmin kapitalist üretim sisteminde kazandığı meta niteliği sinematik yaratıcılığı başlı başına engelleyen içsel bir sansür mekanizmasıdır aslında ve bu türden sinsi sansür, İran gibi otoriter molla rejimlerinden daha ziyade batının "gelişmiş demokrasilerinde" hakimdir.

30. Bu bakanlık herhangi bir medya ürününün, filmlerin İslami kaidelere uygunluğunu denetlemektedir. Bu bakanlık Panahi'nin filmde değişiklikler yapması gerektiğine ve ancak bu değişiklikler yapıldıktan sonra filme lisans vereceklerine hükmetmiştir. Fakat Panahi Dünya Kupası yaklaştığı için Tanrılara kulak asmamış ve filmini üretmiştir. Berlin Film Festivali'nde büyük ödülü kazanan *Offside* filminin İran'daki gösterimi ise yasaklanmıştır.

31. Açık yapıt ve katmanlaşmaya geleneksel İran mimarisinden dinsel metinlere, geleneksel sanatlara kadar her aşamada tanıklık edilebilir. İran kültüründeki bu hermeneutiğe açık yapıyı örtünme pratiğiyle İran'ın toplumsal yapısıyla açıklayan yorumlar da mevcuttur. Buna göre, Batılı olmayan geleneksel toplumlarda kişinin kimliğini aile ya da daha geniş bir topluluk dolayımıyla tanımlaması kimliğin iç-dış, kamu-özel ikiliğinde şizoid bir biçimde parçalanmasına vesile olur. Mesela geleneksel İran mimarisinde evlerin iç tarafları aile ve kadına, dış tarafları ise erkek ve misafirlere tahsis edilir. Böylece evler, içinde kapıların açıldığı mekanlar haline gelir. Bu konuda bkz. Hamid Naficy (1994). "Veiled Vision/ Powerful Presences: Women in Post-revolutionary Iranian Cinema", *In the Eye of The Storm* içinde, ed. Mahnaz Afkhami, Erika Friedi, s. 131-150. Naficy şöyle diyor: "*Örtünmenin İran kültüründe bol miktarda örneği bulunmaktadır: Evin iç odaları aileyi korur/ saklar, peçe kadını saklar, edep ve statü erkeği gizler, yüksek duvarlar özel alanı kamusal alandan ayırır ve gizler, dinsel metinlerin dışsal (eksoterik) manaları içsel (esoterik) manalarını gizler, düşük perspektifli (perspective-less) minyatür resimler güdümlü izleyiciye tek bir bakış oluşturmak yerine mesajını katmanlar halinde taşır.*" Naficy, a.g.e., s. 136. Yine diğer yandan, İran'daki otoriter dinsel rejim, fakihlik kurumu ve mutezile akımı yorumsamacı bir kültürün pekişmesine vesile teşkil eden diğer olgulardır. Bu türden bir dinsel yapı, Panahi'nin de ifade ettiği üzere pek çok dinsel kontrol mekanizmasının oluşmasına sebep olmakta ve bunların çizdiği sınırlar ve koyduğu kurallar iktidarın kimde olduğuna ve kuralların nasıl yorumlandığına bağlı olarak değişmektedir.

dıkça her seferinde başka bir kapının kilidini açarız, bu kapılar sonsuza kadar uza nabilir ya da Joseph K gibi hiçbir kapının kilidini aç(a)madan, hiçbir kapıdan içeri adım at(a)madan öylesine bekleriz kapıların önünde, kapıların arasında manasız ca.[32] Öte yandan, Panahi filmlerindeki kapıların bu "çokluğunu", sansürcü bir otoriter rejim ya da örtünme pratiği dolayımıyla da okumak mümkündür, kadim İran kültürünün çok katmanlı, yorumsamacı yapısı dolayımıyla da.[33]

Kapılar insana, özneye hiçbir vaatte bulunmaz Panahi filmlerinde, sadece sonluluğun sonsuzluğundaki bir yolculuktan, bir bitmeyen yolculuktan gayrı. Ne bir cennet vardır bu yolcuğun sonunda ne de günahkârların yakıldığı bir cehennem. Sadece bir arayış vardır, cennet ve cehennem gayesine kapılmadan.[34] Bir tasavvufi yolculuk gibi karşılaştıkları her makamda Panahi'nin kahramanları olgunlaşmaktadır ama bu olgunlaşma hali bir "kal"e ulaşmaz tasavvuftaki gibi kendi döngüselliği içindedir, bir dairenin etrafındadır. Tasavvufta olduğu üzere hiyerarşik ve çizgisel bir yolculuk değildir bu, bir çeşit Nietzschevari bir bengi dönüştür, bir çeşit Herakleitosvari oluştur. Bu yolculuk, geri dönüşün, düşüşün tüm imkânlarını barındırır içinde.

---

32. *Kanlı Altın* filminde Hüseyin pizza dağıtırken sürekli beklemektedir kapıların önünde, ne kadar beklemesi gerektiğini sorduğu polisin ona söylediği gibi ne kadar gerekiyorsa o kadar beklemektedir. Hüseyin yine pizza dağıtırken karşılaştığı komutanının evinin kapısının önünde de beklemektedir, aralık kapıdan içeriye adım atmadan, kapının ardındaki gözleri kamaştıran vaatlere aldırış etmeden.

33. İran'da örtünme pratiği geleneksel İran kültürüyle de birleşerek hermeneutik bir kültürün oluşmasına sebebiyet verdi. Böylece görünenlerin, şeylerin üzerinde tefekkür etmek, onları yorumlamak, onların üstündeki örtüleri aralamak İran toplumunun tüm dokularına nüfuz etti. Mesela gündelik hayatta erkeklerin eve gelmeden evvel kadınları adaba uygun hale gelmek ve örtünmek için sesleri ile ikaz etmeleri biçiminde kendini açan mahrem ve namahrem dikotomisi hayatın her alanına sızdı, genişledi. Ama bu beraberinde olanların nesnelerin dünyasında önemini yitiren sesin, görüntünün, imajın önemini, kutsiyetini artırdı. Gözler, kulaklar, örtünme pratiği nedeniyle dış dünyadan bilgi toplayan, onları işleyen aktif organlara dönüştü.

Öte taraftan kadını mahrem duvarların arkasına gizleyen bu örtünme pratiği paradoksal bir biçimde, kadını Freudun haz ve mutsuzluk aracılığıyla işleyen libidinal bir dürtü olarak tanımladığı skofobik bir arzu nesnesi, haz nesnesi haline dönüştürdü. Lindsay'in aktardığı gibi "*Mary Ann Doane, bir sahne fetişi olarak kadının arzulanmasını artırmada örtünme mekanizmasının işlevini unutulmaz bir biçimde teorize etti, yüz üzerindeki ek bir yüzeyin bir eksikliği saklama işlevi gördüğünü ileri sürerek*" Lindsay, a.g.e., s. 5.

Skofobilyanın haz görünümünde özne ve nesne arasındaki mesafe, eksiklik, arzuları harekete geçirir, tetikler. Böylece örtünme ve bakış sistemi kadını dikizlemenin ve hazcı bakışın nesnesi kılar. Bkz. Naficy, a.g.e., s. 141. Ancak örtünme pratiğinin ortaya çıkardığı bakış Foucault'un Panoptikon metaforunda olduğu üzere bakışın nesnesini pasifize eden bir nitelikte değildir. Çünkü örtünme sisteminde bakış tek kişiye ait değildir, hem kadın hem de erkek, hem özne hem de nesne karşılıklı olarak birbirlerini denetlemek ve kendilerine çeki düzen vermek mecburiyetindeler.

Kadını bir seksüel obje olmaktan kurtarmayı tasarlayan İslamı kaideler ironik bir biçimde kadını bir esrar perdesi ardına gizleyerek onu bir haz nesnesi haline getirir. Batı muhayyilesindeki Binbir Gece Masalları, haremler gibi özellikle doğuya dair cinsellik çağrışımlarının bu türden bir gizemden türediği söylenebilir. Mesela Le Bain Turc tablosunun ressamı Jean Auguste Dominuque İngres, bir kez bile Türk hamamı görmeden bu mistifikasyon sebebiyle Türk hamamlarını seksüel bir haz alanı olarak resmetmektedir. Dolayısıyla bir eksiklik rejimi olan gizem arzu ve hazzı sürekli besleyen bir makine haline gelmektedir ama bu makine Deleuzyen manada üretici değil, kemirici bir makinedir.

34. *Daire* filminde bütün karakterler hiçbir amaç gütmeden bir arayış içerisinde sadece oradan oraya savrulur. Sonunda erişecekleri bir cennet yoktur ama yine de yolculuğa, arayışa devam ederler. Şöyle diyor bu filmde Arizu karakteri: "*Her yer birbirinin aynı.*" Bu cümle bir teslimiyetin değil dünyaya dair bir bilgeliğin, geleceğe dair bir kurtuluş umudu taşımadan, geçmişe tutsak kalmadan sadece şimdiye müdahale etmenin, şimdiye dair bir strateji geliştirmenin ifadesidir, "şimdi"nin akışkanlığına kendini bırakmaktır.

II.

Gerçek var mı? Varsa da bilebilir miyiz? Bilsek de acaba başkalarına aktarabilir miyiz? Doğrudur: İnsan her şeyin ölçüsüdür.

Başlangıçta tabiat vardı. Sonra karşısına aldı özne tabiatı. İğfal etti onu, istismar etti; kulübeler, barakalar, evler, bentler, barajlar yaptı tabiatla arasına. Depoladı tabiatı, elinin altında hazır bulundurdu. Onu dikenli tellerle çevirdi, böldü, parçaladı, sınırlara ayırdı. Sonra sanat, öznenin av merasiminin o ritüel anı...

Ritüelin, ayinin zincirlerinden kopan sanat kendi dukalığını ilan etti. Etrafım çevirdi malikânesinin, zirvelere fanilerin erişemeyeceği, "hiçbir şey"in içine sızamayacağı şatolar inşa etti, "her şey"i yetkinleştiren, bölen, parçalayan, türlere ayıran Aristotelesgil-Platonist Batı metafiziği bu şatoların her birine sahipleriyle anılan isimler verdi ve suni çitlerle çevrildi şatoların etrafı. Panahi sineması, bekçilere aldırmadan atladı bu çitlerin üzerinden. Sonra söktü çitleri yerinden. Sinema, şiir, tiyatro, edebiyat, resim arasındaki geçişleri tabiatın uçsuz bucaksızlığında, enginliğinde yan yana değil, bir araya getirdi. Yeni bir vücut verdi onlara. Wagner'in tiyatro için o büyük *gesamtkunstwerk* düşü sinemanın bağrında gerçekleşti.

Kurmaca ile belgesel arasına dikilen sınırları yıktı Panahi sineması, elinin tersiyle bir kenara itti kapı bekçilerini ve sızdı içeri.[35] *Ayna* filminde klasik Batı sinemasının gerçeklik ve kurmacaya dair kodlarını yerle bir etti, bir masal dinleme temrini ile film izlemeye alışkın seyirci neye uğradığını şaşırdı, bilemedi ne yapacağını, senelerdir kullandığı sözcüklerin hiçbir manası kalmadı. Kavramlar anlamsızlaştı, içi boşaldı tüm görsel kodların. Dilsizleşti seyirci, sözcükleri elinden alındı. Evsiz, barksız, yersiz yurtsuz kaldı. Masal kahramansız kaldı. Oynamaktan vazgeçti masalın kahramanı, yitti gözden.[36]

35. Aslında bu, İran sinemasının bütünü için geçerlidir. Samira Mahmelbaf'ın *Elma* filminde seyirci bir belgesel film mi yoksa kurmaca film mi izlediği konusunda sürekli tereddütte kalır.

36. *Ayna* filminin çocuk oyuncusu Mina'nın filmde oynamaktan bir anda vazgeçmesi, tabiri caizse izleyen üzerinde bir görsel şok etkisi yaratır ve filmin kurmaca yapısı ile ilgili sınırları bulanıklaştırır. Mina'nın bundan sonraki adımları seyirciyi izlediğinin kurmaca mı yoksa bir belgesel mi olduğu noktasında tereddüde sevk eder. Film nerede başlamakta ve nerede bitmektedir? Filmin hayatla ve hakikatle olan ilişkisi nasıl kurulmaktadır? Cafer Panahi bir aktör müdür yoksa bir yönetmen mi? Yönetmen gölgeleri oynatmak kudretinden mahrum mudur? (Bu soruları daha da uzatmak mümkün). Seyirci yanıtını bir türlü berrak bir biçimde veremeyeceği bu sorularla yüz yüze bırakılır film boyunca. Böyle bir muğlaklaştırma esasında seyirciyi anlam üretimi noktasında aktif hale getirir. İzleyen film boyunca anlam üretimi için sürekli çabalar, fakat anlamı her ürettiğinde kavramlar ayaklarının altından kayar. Böylece anlam üretimi hiçbir referansa ihtiyaç duymayan dinamik, sürekli oluş halinde bir süreç haline gelir. Anlam metnin kapalı yapısından dışarı fırlar, anlam üretimi 90 dakikalık bir film izleme tecrübesiyle sınırlı kalmayarak ucu açık bir sürece dönüşür. Aslında gerçek ile kurmaca arasındaki, kurmaca ile belgesel arasındaki sınırların bulanıklığı yalnızca Cafer Panahi sinemasına özgü değildir. Başkaca yönetmenlerin sinemalarında da benzer niteliği teşhis etmek mümkündür. Mesela Mohsen Mahmelbaf'ın özyaşam öyküsünden hareketle görselleştirdiği *Ekmek ve Gül* filminde de Mahmelbaf'ın gençliğini canlandıran oyuncu, rol uyarınca bıçaklaması icap eden polisi bıçaklamak istemediğini söyler. Oyuncunun bu tercihi yine benzer şekilde izleyiciyi belgesel ve kurmaca sinemanın kodlarını sorgulamaya sevk eder. Yine Kiarostami'nin Köker üçlemesinin ikinci filmi olan *Life Goes On* (Hayat Devam Ediyor) filminde, filmdeki baba elindeki *Ou est la maison de mon ami?* (Arkadaşımın Evi Nerede?) yazan bir dergiyi (*Cahiers du cinéma*) göstererek üçlemenin birinci filmi olan *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde oynayan çocuğu, çocuğun Köker üçlemesinin geçtiği Köker köyünde meydana gelen depremde ölüp ölmediğini sorar. Böylece babanın oğluyla birlikte bu köye deprem felaketinin ardından yaptığı yolculuğun "kurmaca" ya da "belgesel" olup olmadığı hususunda seyirci



Ayna filminden

Bir fasıla, bir boşluk. Sinema tarihinde Meliès ve Lumière tarafından temsil edilen akımlar Hegelyen manada tez ve anti-tezi temsil etmektedir Kracauer'e göre. Kracauer'in kategorik bir yaklaşımla sinema tarihinde kurduğu bu ikiliği, önermenin merkezine yaptığı bir yolculukla Derridacı manada Godard tersine çevirmektedir.[37] Panahi sineması ise tersine çevirmekle de yetinmeyerek yerinden oynatarak, gerçek ile düş, kurmaca ile belgesel arasına örülen tüm duvarları yıkmaktadır adeta[38]. İran'da özgürlükler ve yasaklar arasındaki sınırların bulanıklığı gibi Panahi sineması da gerçek ile fantezinin, düşün kıvrımlarındadır. Bir muğlaklık, belirsizlik içindeki Panahi sineması, aralığın, boşluğun, zaman-imajın (time-image) sinemasıdır.[39]

tereddüde düşer. Aynı zamanda üçlemenin bir önceki filmine yapılan atıf, anlamın bu iki film arasında yapılan göstergeler arası yolculuk vasıtasıyla oluşması noktasında seyirciyi zorlar. Bu göstergelerarasılık, postmodern sinemada olduğu üzere göstergenin farklı bir bağlamda yeniden üretilmesinden ziyade, göstergenin anlamının ancak diğerleriyle birlikte oluşmasına, anlamın göstergelerin birikmesi vasıtasıyla inşa edilmesine işaret etmektedir.

37. Godard'm *Çinli Kız* filminde sinema literatüründe "gerçekçi sinemanın" temsilcisi kabul edilen Lumiere kardeşlerin görüntülerinin birtakım resimlerin taklidi olduğu ve bu yönüyle aslında Lumiere kardeşlerin "kurmaca sinemanın" temsilcisi olduğu söylenir.

38. Panahi izleyiciyi inşa edilen bu gerçek-kurmaca ikiliğinin sahteliğini düşünmeye sevk etmektedir. Mesela *Offside* filminde filmin bir belgesel mi yoksa kurmaca mı olduğu hususunda bir muğlâklık bırakmakta, seyirci izlediklerinin, tabir caizse, ne yapacağını bilememenin şaşkınlığına düşmektedir. Yönetmen, bu filmde tuvalet sahnesini uzun tutarak seyircinin gerçek bir tuvalet sahnesi izlediği zehabına kapılmasını istemektedir. Filmdeki mekân, olaylar ve karakterler de böyle bir gerçeklik algısı yaratacak biçimde inşa edilmiştir. Filmde gerçeklik algısını deforme edeceği endişesiyle profesyonel aktörler dahi yer almaz. Bu filmde yer alan kızlar, arkadaşlarının ve meslektaşlarının yardımıyla eriştiği, gerçekten maça gitmek isteyen, maç tutkunu üniversite öğrencileridir. Gerçeklik algısı inşa etmek suretiyle bir muğlâklık yaratma çabası gereği, Panahi, filmden önce basına bir açıklama dahi yapmaz, filmi bir sır gibi saklar. Bu konuda bkz. http://www.payvand.com/news/07/mar/1090.html. (Erişim Tarihi:10.12.2012).

39. *Offside* filminde tuvalet sahnesindeki filmin psikolojik zamanı ile fiziksel zamanı arasındaki ayrım bulanıklaşır ve seyirci hareket imaj yerine zaman imaja kendini bırakır.

III.

Ey Tanrı! Bize kendi suretini, kendini göstermekten neden ürküyorsun? Söyle ne günah işledin, gizleniyorsun, saklanıyorsun? Görüntü, görünenler, imaj, Tanrı'nın korkusudur. Tanrı karşısında duyulan korku, kaygı ve eksiklik kendini görüntüye, görünenlere, imaja duyulan öfkede açığa vurur.

Görüntü, imaj ya da görünenler, düşünce tarihinde bir illüzyon, aldatmaca, başka hakikatlerin tali taşıyıcısıdır. Görünenlere daima ikincil bir konum atfedilir, onlar aslında arkalarında yatan "öz"ü gizleyen, hakikati ters yüz eden, Marx'ın *camera obscura* metaforunda olduğu üzere gerçekliği tahrif eden formlardır. Görünenler numen-fenomen ikiliğine kurban edilir.

Platon'a göre görünenler, asıl hakikatin bir kopyasıdır, suretidir. Tahkir eder Platon görünenleri, hor görür.

İmaj ve görünenler maddi olanın yansımasıdır. İmaj, görüntü zayıflıktan, eksiklikten doğar. Freud'a göre imajın, fantezinin kaynağı eksikliktir.[40] Tatmin edilmeyen, giderilmeyen ihtiyaçlar, dürtüler o ihtiyacın imajına sebep olur. Yani imaj, bir zayıflığın, eksikliğin ürünüdür. Ne diyor Shakespeare *Hamlet*'te: "*Kişi ne kadar zayıfsa hayal gücü o kadar etkili olur*" (Shakespeare, 2006:148).

Nietzsche, yüzeyin, imajın, görünenlerin öksüzleştirilmesine isyan eder, bu öksüzlere sahip çıkar. İmaj, görünenler başka gerçekliklerin basit bir yansıması, taşıyıcısı değildir, Ulus Baker'in mealen söylediği gibi "kendi gerçekliğinin" taşıyıcısıdır, saf imajdır, kendi gerçekliğinin dışında hiçbir şeye referansta bulunmayan salt imaj... Derler ya metnin dışında bir şey yoktur, aslında görüntünün dışında da bir şey yoktur.

Tarkovski'nin sineması senelerce kötü muamelelere maruz kalan imajın itibarını iade eder, onu azade kılar. "Saf imaj" kendi anlam evrenini inşa eder Tarkovski filmlerinde, gerçekliği yansıtmak ve kendi dışına referansta bulunmak gibi bir kaygısı yoktur imajın. Bir avcı gibi izini sürer Panahi de Tarkovski sinemasının ve o da imaja itibarını iade eder.[41]

Nietzsche'nin bıraktığı çekici almakta Panahi ve kamerasıyla göstergeleri, kavramları yontmakta. Seyirciyi kavramlara, göstergelerin sabit anlamlarına, temel anlamlarına, hatta yan anlamlarına çakılma, hapsolma tembelliğinden, konforundan kurtarmaktadır. Bir masal dinleyicisi gibi karşısına almaz izleyiciyi Panahi sineması, onu kucağına oturtmaz, aklını çelmez sihirli sözlerle sadece elini uzatır izleyiciye ve onu kıvrımlar etrafında belirsiz bir yolculuğa çıkarır.

---

40. Burada bir parantez açayım. Aslında belli bir insan modelinin inşasında en mühim nosyon eksikliktir. Tanrıların yetkinliği, kusursuzluğu karşısında insan olmanın eksikliğinden duyulan kaygı, sıkıntı, utanç ve Tanrı'ya erişme, ona benzeme arzusu, insanın davranışlarını belirleyen en temel motiftir. Aralarındaki tüm ihtilafa, "baba-oğul çatışmasına" rağmen, mesela Adler ve Freud esasında bu eksiklik düşüncesinde birleşirler. Bu isimlere göre, insanın davranışlarının yönünü belirleyen, arzularının kaynağı, bu eksiklik motifidir. Freud'da eksiklik ikincil bir süreç olan fantezileri ve hayal dünyasını, Adler'de ise "ödünleyici bir yönelim" olan aşağılık kompleksini yaratır.

41. Tarkovski sinemasının İran sineması üzerinde hem biçimsel hem de "içerik" bakımından tesirinden söz edilebilir. Hatta Tarkovski İranlı mollalar tarafından bile hikmet temelinde irfani bir sinemanın gelişimi bakımından model alınması gereken bir sinemacı olarak görülür. Bunda kuşkusuz Tarkovski'nin inşa ettiği poetik, "metafizik" sinema evreninin, "Batı'nın materyalist" kültürüne karşı "maneviyatı" öne çıkarmasının payı büyüktür.

Her şey bir akışkanlık halindedir Panahi sinemasında. Göstergeler tıpkı bir sıvı gibi bulduğu her boşluktan, her yarıktan, gedikten fışkırmaktadır. Deleuze ve Guattari, Henry Miller'in *Oğlak Dönencesi* adlı kitabından şöyle naklediyor:

> "*Akan şeyleri severim hatta doğurganlaşmamış yumurtaları taşıyan aybaşı kanının akışkanlığını bile*" (Aktaran: Akay, 2005: 26).

Göstergeler, sözcükler yitirmekte sabit, çakılı anlamlarını, köksüzce, yersiz yurtsuz bir biçimde nereye gideceğini, hangi kapıyı çalacağını bilemeden oradan oraya tıpkı atomlar gibi savrulmaktadır Panahi sinemasında. Bir referansa, kökene, aşkın kritere ihtiyaç duymadan sözcükler, göstergeler bir oluş halinde anlam üretir.[42]

Panahi filmleri bir göstergeler mezarlığı değildir. Kurgusökümüne uğratır göstergeleri Panahi sineması. Klasik Batı sinemasının sinema dilini sabitleştiren tüm temrinlerini, kodlarını Panahi yerle bir eder ve yeniden diriltir onları ama verdiği canın bedelini talep etmeden. Panahi sinemasında görüntü, göstergeler yönetmenin tayin ettiği, denetim altına aldığı bir çerçeveleme içinde değildir. Göstergeler kaotik bir evrende yönetmenin onları tüm belirleme çabalarına rağmen kendi mecralarında yol alır.

Dabashi'nin de ifade ettiği üzere göstergeler, Panahi sinemasında düzenli bir şekilde işlemek suretiyle bir anlam inşa etmek yerine, kaotik olarak işlemektedir.[43] Panahi sineması düzenin, denetimin, huzurun, steril, hijyenik evrenini göstergelerin sınırlayıcı evrenini, yerle bir eder ve yeni bir evren kurar: Kaosun, denetimsizliğin, ele avuca sığmazlığın ve huzursuzluğun hâkim olduğu bir evren. Bu evrende göstergeler tıpkı protonlar ve nötronlar gibi hiç durmadan sürekli çarpışır ve her çarpışmada onları hapseden, kısıtlayan anlamlarını yitirir. Dabashi'nin ifade ettiği üzere Panahi'nin görsel dili, göstergelerin mecburi anlamından azade kalarak hiçbir anlam taşımadığı, anarşik, provakatif, anksiyatif bir yapıya sahiptir. Göstergeler, Panahi'de kültürel uzlaşımları dışına çıkarak görsel bir bilinçdışı oluşturmakta, bir tür öznellik kazanmaktadır. Dolayısıyla böyle bir görsellik düşünme konforunu bozmaya zorlar, göstergeler mecburi manalarından (temel anlam) azade kaldığı bir semiyotik alanda işler (Dabashi, 2004: 400).

"Şiir sözcüklerle yazılır" demiş Mallarmé, ressam Degas'ya. Diyor ki Panahi, "şiir sözcüklerle değil görüntülerle yazılır." Panahi sinemasında görüntü tıpkı her okunduğunda, her seferinde anlamı değişen sözcükler gibi şiirselleşmekte, öznel-

---

42. Panahi sinemasında *ben* başkasına mecburdur. Göstergenin anlamı öteki sayesinde inşa edilir, göstergelerin münferit olarak hiçbir anlamları yoktur. Gösterge ötekine muhtaçtır ama bu muhtaçlık, aşkın, mecburi bir muhtaçlık değildir elbette, bizatihi içkindir, keyfidir, ihtiyaridir ve rastlantısaldır. Dabashi'nin ifade ettiği üzere: "*Beyaz balondaki bu yırtık cep ne anlama geliyor? Belki de hiçbir anlamı yok. Sadece orada. Şayet bu yırtık cebi bir sonraki dağınık ve hafifçe yara bere içinde bir yüz ile birlikte düşünürseniz, onun birisiyle bir çeşit fiziksel münakaşa yaşadığı sonucuna erişebilirsiniz. Daha sonra bu sonucu bir sonraki yeraltı banyosunda duş almaya çalışan bağıran baba ile birleştirdiğinizde babasının onu henüz dövdüğünü tahmin edebilirsiniz.*" Dabashi, *a.g.e.*, s. 405.

43. Ancak bu kaotik evrenin Baudrillardcı manada her şeyin anlamsızlaştığı, gösteren ve gösterilen arasındaki gösterge ilişkisinin tüm hükmünü yitirdiği bir "simülasyon evreni" olmadığını da belirteyim. Panahi sinemasında tüm akışkanlığına rağmen yine de bir anlam mevcuttur fakat bu anlam sadece sabit, olağan değildir. Panahi sinemasında olan anlam ile gösterge arasındaki standart, olağan ilişkinin yerle bir olması, göstergenin anlamın boyunduruğundan kurtulmasıdır.

leşmektedir. Bir semiyotik deprem gibidir yani Panahi sineması. Göstergeler sıradan anlamını, temel anlamını, dahası anlamını yitirir bu sinemada, tıpkı bir sarkaçtaki gibi beyaz kara ile kara beyaz ile masumiyet suç ile suç masumiyet ile günah sevap ile sevap günah ile otorite özgürlük ile özgürlük otorite ile hiç durmadan yer değiştirir.

IV.

"Sinema çocuğun yalnızca gözünü değil, aklını da bozar."
(Pamuk, 2007: 123)

Kusursuzluk, yetkinleşme, mükemmeliyetçilik Batı metafiziğinin kutsal ruhlarıdır. Tanrı'nın kusursuzluğu karşısında zavallı faniler, zavallı insanlar tüm kusurlarından, günahlarından, kirlerinden, sakatlıklarından, arızalarından, yani hayattan, dünyadan arınmaya çalışırlar. Ömürlerini ideale kusursuzluğa erişmek, dünyanın, hayatın pasından, kirinden kurtulmak için harcarlar ebedi kurtuluş gayesiyle. Arınma bu dünyadadır, hayattadır, kurtuluş ise Tanrı'nın sofrasındadır, yani göklerde.

Bir düşüştür dünya, Tanrı'nın huzurundan defedilmedir. Zavallı fani Tanrıların sofrasına tekrardan buyur edilmenin hayaliyle yaşar. Tanrılar onu tekrar sofrasına kabul etsin diye onlara benzemeye çalışır, kılık değiştirir. Ama bilincindedir hiçbir zaman bu sofraya kabul edilmeyeceğinin, Tanrıların onu aralarına almayacağının ve bu zahmet, bu yük altında ezilir, kendini cezalandırır. Kendini hapseder manastırlara, *camera obscura*da çile tüketir. Uzaklaşmaya, kaçmaya çalışır hayattan ışık sızmayan odalarda, korkar hayatın kör edici ışığından.

Tanrılar zirvelerde yaşar, zavallı faniler ise alçaklarda. En büyük hayali Tanrı olmaktır faninin. Zavallı fani, Tanrı karşısındaki bu zayıflığının trajedisini yaşar ve bir oyun kurar, Tanrılara benzeyebileceği, Tanrı gibi davranabileceği bir oyundur bu. Tragedya fanilere Tanrı olma, Tanrıların sofrasına bir misafir olarak girebilmek için kirlerinden, günahlarından arınma hakkını bahşeder. Günahlarından arınan insan Tanrı gibi bağışlayan, yargılayan ve merhamet gösterendir.[44]

Tragedya, gözünü açtığında Tanrı olabileceği hayaline kapılan insana, onun kusurlarını, günahlarını hatırlatan bir oyundur aslında. Bu dünyada olmak mecburiyetindeki insan, bu dünyada olmanın bulantısıyla, kaygısıyla gözünü bu dünyaya açar ve düşler, hayal âlemine dalar. Göklerdedir artık insan. Toprağa basmanın pisliğinden, çamurundan kurtulmuştur ve sonra sinema doğar bu hayalden: Klasik batı sineması. Kirden, pastan, kusurdan anlık arınma seansı, bir tür sentetik ebedi kurtuluş. Bir kaçış vaadidir klasik Batı sineması, bir tür sahte

44. Bismillahirrahmanirrahim. Yani "rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla." Arapçada rahim, acımak demektir. Tragedya, merhamet ve acımak üzerine kuruludur. Tanrıların sofrasına giremeyen insan Tanrıların suretinde, Tanrıların suretinden tragedya oyununu kurar. Tragedyanın kusurlu kahramanlarının kusursuzluğa erişme çabaları bir sonla biter, trajik bir sonla ve seyirci "son"u yargılayan, kahramanlara merhamet eden bir Tanrı olduğu zehabına kapılır. Ama asıl Tanrı seyircinin kaderini tayin eden tragedya yazarıdır.

cennet.[45] Klasik Batı sineması inşa ettiği teknolojik evrende gözleri kamaştırarak aldatır.

Starlardır bu sahte cennetin trajik kahramanları, Tanrı olmayan Tanrılar. Sahte cennetin bu trajik kahramanları, manastıra çekilmiş bir münzevi gibi bir hamam böceği gibi korkar hayattan ve gömülür tıpkı bir münzevi gibi stüdyonun karanlık evrenine ve bir oyun kurar. Aygıtlardan, makinelerden, trajik kahramanlardan ibaret bir oyundur bu. Bir ayindir "her şey"in kusursuz olduğu. Her şey mükemmel olmalıdır bu ayinde, hatadan arındırılmalıdır. Steril bir evrende geçer bu ayin. Arızaya, güçsüzlere, zavallılara, kire, pasa, kusura, Tanrılara benzemeyenlere bu ayinde yer yoktur. Kusurlular, güçsüzler, zavallılar tecrit edilir bu alemden.[46] Bu, kusurlarının trajik bilincindeki insanın Tanrılara benzeme oyunudur çünkü onlara benzeme hayali, kendi kusurlarından bir kaçış vaadidir ve bu oyun zavallı insana Tanrıların sofrasına misafirlik vaat eder. Ayaklarının topraktan kesildiğini, Tanrıların sofrasına konuk olduğunu zanneden insan, oyun bitince yine toprağa düşer ve toprağa basmanın trajedisiyle karşılaşır ve bu trajedi içinde kıvranan insan Tanrıların kendisini tekrardan aralarına davet edeceği anın, delikanlıların rüyalarındaki o an kadar sıcak anın, o 90 dakikalık düşün özlemiyle yaşar.

45. Kültür endüstrisi ve onun ana gövdesini teşkil eden klasik sinema bir morfin gibidir. "Gündelik kapitalist gerçekliğin" boyunduruğu altında acılar içinde kıvranan kitlelerin bütün acılarını 90 dakikalık bir morfin seansıyla dindirir, onları gündelik gerçekliğin istibdadından ve acılardan uzaklaştırır. Marx'tan ilhamla klasik sinema halkların afyonudur. Morfin etkisini yitirdiğinde ise kaçış yerini yeniden gündelik gerçekliğin acılarına bırakır. Şöyle diyor Adorno: "*Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları, gündelik yaşamdan kaçış vaat eder; tıpkı bir Amerikan mizah dergisinde çıkan bir karikatürde olduğu gibi: Babaevinden kaçan kızın karanlıkta indiği merdiveni tutan kişi babasıdır. Kültür endüstrisi gündelik yaşamı cennet gibi sunar. Kaçmanın, tıpkı kocaya kaçmak gibi kişileri çıkış noktasına geri götüreceği baştan bellidir. Eğlence, kendini eğlencenin içinde unutmak isteyen teslimiyetçiliği daha da arttırır.*" Theodor W. Adorno (2009). *Kültür Endüstrisi*, Çev. Nihat Ülner vd. İstanbul: İletişim, s. 75.

46. Platon düşüncesi çok katmanlıdır. Bir okumayla Platon'da otoriter, faşist; bir başka okumayla ise özgürlükçü ideolojilerin kökenlerini teşhis etmek mümkün. Ama benim okumam Platon'da daha ziyade otoriter yanın ağır bastığı istikametindedir. Platon'daki bu otoriter veçhe bütün bir Batı metafizik düşünme geleneğine mührünü vurmuştur. Esasında bu düşünsel geleneğin "özü" yetkinleşme ve doğal seleksiyon mantığına dayanır: Güçlülerden, yetkinlerden müteşekkil sorunsuz bir dünya ideal evrene en yakın olan, ona en çok benzeyen, onun sureti olma sıfatını en çok hak edendir. O halde ideal evrene yaklaşmayı önleyen tüm kusurlar ve pürüzler toplumsal bünyenin, dünyanın dışına atılmalı, hayatın ışığından atılıp ölümün karanlığına gömülmelidir. Fiziksel açıdan güçsüz olanlar, hastalar, sakatlar, yaşlılar tıpkı Shomei Imamura'nın *Narayama'nın Türküsü* filmindeki gibi bir dağ başında ölüme terk edilmeli, toplumsal bünyeyi zayıflatan Yahudiler Auschwitz'e gönderilmelidir bu mantık uyarınca. Yani dünya mikrobik, virütik, zayıf bütün unsurlardan arındırılmalı, dünya bir erkekler komününe dönüşmelidir. Mutluluğa ancak bu yolla erişilebilir, daha doğrusu, bu dünyada olmaklığın hüznü, idealların mükemmelliği karşısındaki boynu bükülüklük ancak böyle hafifletilebilir. Klasik Batı sineması da aynı nosyondan temellenir. Bu nosyon senaryodan gösterim aşamasına kadar klasik Batı sinemasının tüm dokularına nüfuz etmiştir. Bu sinemada hataya asla yer yoktur. Kurgu masasında hatalı, kusurlu, grenli, parazitli tüm görüntüler atılır ve yalnızca en kuvvetli görüntüler ayakta kalır. Bir etimolojik kazı yapalım ve meselenin "özü"ne gidelim. Klasik Batı sinemasının hakim olduğu dil evreninde kurgu edit demektir. "Edit" kesmek, biçmek ve kısaltmak, düzenlemek gibi eylemlerin geçerli olduğu bir "dil, varlık" evrenidir. Bu, indirgemeciliğe düşmek pahasına ifade edeyim: Hayatın kesildiği, biçildiği ve düzene sokulduğu bir evrendir. Her şey ritmiktir bu evrende her şey nedensellik ve zorunluluk yasasına göre işler. Oysa başka bir sinematik evrende kurgu montaj demektir. Yani kurmanın, inşa etmenin geçerli olduğu bir evrendir bu. Bu evrende tecrit etmek, düzenlemek yerine inşa etmek ön plana çıkar. Hayatın kusurlarıyla, fanilerin zaaflarıyla inşa edildiği bir evren bu. Vertov'un kamerası ile Riefenstahl'ın kamerası arasındaki fark işte buradan kaynaklanır. Biri sentetik bir âlemde hayatı tüm arızalardan arındırır ve hijyenik bir evren yaratır, diğeri hayatı tüm arızalarıyla kusurlarıyla birlikte gösterir.

Panahi sineması ise gözünü bu dünyaya, bu dünyanın kirine, pasına, günahına, kusurlarına çevirir. Bir arıza sinemasıdır Panahi sineması, bir günah sineması. Bir bir döker ortaya hayatın arızalarını, üstü örtülen kusurlarını, saçar etrafa. Yüzüne vurur insanın kusurlarını, günahlarını. Bu dünyanın kirini, pasını hatırlatır Panahi sineması. Bir fasıla, ne diyor Metin Altıok:

Kusurlu dünyamızda
Yer yoktur kusur-suzluğa.
Demir pas tutar,
Gümüş kararır,
Kurtlanır kar bile,
Alev is yapar
Ve in-san içinde
Bir kafesle yaşar,
İnilti gibi kimi zaman
Bir garip ses duyar.
Bunun için intihar
Parçasıdır hayatın.
Unutmayı deneyin
Gizleyin istediğiniz kadar;
Bir çekmecede kilitli
Pırıl pırıl bir anahtar
Gününü bekler sabırla
Bilincini-zi kurcalar
Nasıl olsa elinizde
Başka bir anahtar var.

Beyaz Balon ve *Kanlı Altın* filmleriyle ilgili *Cahiers du cinema* dergisinde atılan başlık "Kentte Maceralar, Serüvenler" şeklindedir. Kentlidir yani Panahi sineması, kente dairdir, kentin arızalarına dair. Panahi'nin kamerası Vertovyen bir sine-göz gibidir; kentin sokaklarında dolanır, Atge'nin objektifi gibi suç mahallindedir ve yüzüne vurur, günahı, kusuru Tanrıların. Bir tür yersiz yurtsuz vagabond gibi bir tür flanör gibi amaçsızca, gayesizce dolaşır, kentin dar, çıkmaz sokaklarını, geniş caddelerini Panahi'nin kamerası. Dolanırken kenti bir flanör gibi defterine notlar düşer.

Bitirirken

Bir koleksiyoncu gibidir Panahi, hayata dağılan, saçılan istisnailikleri, öyküleri, küçük bir çakıl tanesinin durgun suda yarattığı olağanüstü titreşimleri toplar, biriktirir.[47] Topladıklarını, biriktirdiklerini büyük bir itina ile heybesinin en müstesna yerine yerleştirir. Klasik Batı sinemasının yaptığı üzere hayattaki enkazları kaldırmak, hayatın enkazını gömmek yerine, enkazın içindeki pırıltıları arar Panahi, ka-

47. Panahi sineması kazaidir. Tabiri caizse olağan kanaatler sosyolojisi gibi istisnailikleri, tikellikleri ayıklamak, Durkheim sosyolojisi gibi istisnailikleri, tikellikleri genellemelere kurban etmek yerine, Tarde sosyolojisi gibi hayata saçılan tekillikleri, öznellikleri biriktirir. Tümele karşı tekilin kılıcını savurur.

rıştırır enkazı ve bulduklarını savurur atar, fırlatır hayata doğru, bir madenci gibi değil ama daha ziyade bir define avcısı gibi.[48]

Panahi sineması klasik Batı sinemasının teknik mükemmeliyetçiliğine saplanmış bir hançer gibidir. Evrimci doğal seleksiyon nosyonundan temellenen klasik Batı sinemasının teknik mükemmeliyetçiliğine, teknikçi faşizmine bir meydan okumadır.[49] Panahi sineması teknikçi faşizmin üstünü örttüğü, gölgelediği hatanın, hayatın tüm lekelerini bağrında taşır. Egemenlerin, iktidarın hayatı hatalardan, arızalardan arındıran, sterilize eden, hijyenik düzenci teknikçi dilinin karşısına arızanın, hatanın, kusurun dilini koyar.



Daire filminden

Çember, Panahi sinemasında hem dramatik, sinematografik bir öğe olarak hem de felsefi düzeyde var olan, tekrar eden bir motiftir. *Kanlı Altın* filmi bir kuyumcu dükkânında başlar ve aynı dükkânda biter. Arada geçen vakitte Panahi'nin öyküle-diği aslında yaşamdan bir kesit, bir parçadır. Yine *Daire* filmi de bir demir parmak-

48. "Buluntu öykü" (found story) ve "episodik anlatım" basit anlatı sinemasının iki temel sinematografik unsurudur. Panahi sinemasına bakıldığında da bu iki temel unsuru, basit anlatı sinemasının sinematografik karakteristiklerini teşhis etmek mümkün. Tıpkı Kracauer'in söylediği gibi İranlı yönetmenler, Panahi bir öykü avcısı gibi hayata saçılan öyküleri toplar. Bu "sıradan", "basit" öykülerden olağanın dışına taşan, sınırlarını zorlayan monadolojik bir evren kurar Panahi. Tabiri caizse öykü, Panahi sinemasının belkemiğidir. Ancak öykü, klasik Batı sinemasında olduğu üzere bir olaylar dizisinden, olay örgüsünden ibaret değildir Panahi'de. Öyküler, sürekli oluş halinde birer açık metin gibi hayatla sürekli temas halindedir. Panahi *Offside* filminin senaryosunu hayata saçılan bir öykü vesilesiyle kurar. Panahi, kızı ile birlikte İran'da bir stadın önünden geçerken kızı stada girip maç izlemek ister. Panahi kızına bunun mümkün olmadığını anlatır fakat onu ikna edemez. Kızının diretmesi üzerine stada girmeye çabalarlar fakat başarılı olamazlar. İşte *Offside* filmi böylesi gündelik bir serüvenden doğar. Yine benzer şekilde, Panahi trafikte radyo dinlediği bir sırada radyoda bir soygun haberinden bahsedilir. Panahi dinlediği bu soygun haberini Kiarostamiden senaryolaştırmasını talep eder. İşte *Kanlı Altın* filmi, Panahi'nin dinlediği bu soygun haberinden hareketle doğar.

49. İran sinemasının bir yetersizliği olarak görülen teknik kusurlar, teknik hatalar aslında İran sinemasının Batılı görme biçimiyle Batılı düşünme biçimiyle düşünsel bir hesaplaşmasıdır.

lık arkasında başlar ve demir parmaklık arkasında sona erer. Şöyle der gibidir sanki Panahi: Başlangıçta karanlık vardı, sonra bir ışık, doğum, hayat ve yine karanlık. İnsanın ana rahminde başlayan karanlığı geçici bir ışık ile aydınlanır ve insan yine geldiği yere, toprağa, yani ait olduğu karanlığa geri döner. Panahi'nin bu aralıkta öyküledikleri de ışıktan etrafa yayılan pırıltılardır, ışık huzmeleridir. Aslında oryantalist bir gözle daireyi, çemberi İran'daki otoriter rejimi, kadının çıkışsızlığını, baskı altına alınmasını temsil eden bir metafor olarak da tefsir etmek mümkün[50] ama bana daha yakın gelen, daireyi, çemberi sürekli oluşa düzülen bir methiye olarak tefsir etmektir.

Panahi sinemasında içerisi ile dışarısı, çemberin içi ile dışı arasında bir fark yoktur ya da fark çemberin içi ile dışı arasındaki ayrıma göre inşa edilmez. Özneyi merkeze yerleştiren bu tür ikilikler Panahi sinemasında hükmünü yitirir. İnsan her yerdedir, çemberin içinde ya da dışında değil, çemberdedir, çemberle birliktedir. O çemberle birlikte vardır. Çemberden kurtulabileceği, onun dışına çıkabileceği bir dışarısı yoktur.[51] İnsan çembere yazgılıdır. Çemberin dışında bir kurtuluş, ebedi bir saadet yoktur.[52]

Varlık kendini şiddet yolu ile şiddetle açar, üzerindeki örtüyü şiddet ile kaldırır. Şiddet Panahi sinemasında her yerdedir,[53] otoritenin, iktidarın uygulamalarında,

---

50. *Daire* filmindeki toplumsal baskı ve koşulları yalnızca İran'a özgülemek, *Daire* filmini kadınlara uygulanan baskı açısından tefsir etmek mümkün mü? Panahi şöyle diyor: "*Kanaatimce dünyadaki herhangi bir insan ya ekonomik, siyasi, kültürel ya da ailevi sorunlar ve geleneklerden ötürü bir çember içinde yaşamakta. Bu çemberin etki alanı büyük ya da küçük olabilir. Yaşadıkları coğrafya neresi olursa olsun bir çember içinde yaşamaktalar. Bu filmin birilerinin üzerinde herhangi bir etki yapmak suretiyle onları çemberin alanını genişletmeye sevk etmesini umut ederim.*" David Walsh, a.g.e. Şayet çemberi toplumsal baskı ve koşulları temsil eden bir metafor olarak yorumlayacaksak Panahi'nin de ifade ettiği üzere, bu baskı sadece İran coğrafyasına özgü değildir. Baskı hükmünü evrensel olarak göstermektedir. Yani baskı kendisini İran'da kadının toplumsal statüdeki konumu bakımından açarken ABD'de ırkçı bir nefret söylemiyle ırkçı uygulamalar ile açmaktadır. Panahi'nin bizzat kendisi bu ırkçı uygulamaların muhatabı olmuştur. New York'ta *Daire* filminin gösteriminin yapıldığı esnada, 15 Nisan 2001'de Panahi'den ABD'li yetkililer New York JFK havaalanında milliyeti nedeniyle fotoğrafının çekilmesi ve parmak izinin alınmasını istemiştir. Fakat Panahi bu talepleri geri çevirdiği için havaalanında bir süre alıkonulmuştur.

51. Şöyle bir okuma yapmak da mümkün: Panahi sinemasında çember İran'daki otoriter molla rejiminin kadınlar ve toplum üzerinde kurduğu denetimi, baskıcı uygulamaları temsil etmektedir. Mesela *Daire* filminde kadınlara dair öykülerin kadınların birbirini takip ettiği bir silsile içinde anlatılması, baskının, şiddetin, denetimin her yerdeliğini, her yere yayılmasını, kadınlar üzerinde uygulanan toplumsal baskıları göstermektedir. Foucaultyen manada iktidar, denetim en ince hücrelere kadar nüfuz etmektedir. *Daire* filminde baskı, denetim ve iktidar yalnızca hapishane, özgürlük ise hapishane dışı ile özdeşleştirilemez. Hapishanenin içi ya da dışı yoktur. Ulus Baker'in Yılmaz Güney sineması üzerine söylediği gibi Panahi sinemasında hapishanenin içi ile dışı arasında bir fark yoktur. İktidar her yerdedir, hayatın her alanı iktidarın uygulamalarına maruz kalan bir hapishane gibidir. Hayat panoptikon'un bakışına her yerde, her daim maruzdur. Öte yandan, bu filmde kadınlar tıpkı bir bayrak yarışında gibidir. Birinin bıraktığı bayrağı bir diğeri devralmakta, birinin başarısı ya da başarısızlığı hepsinin hanesine yazılmaktadır.

52. Panahi sineması, toplumsal baskıları, iktidarı oryantalist bir yaklaşımla sadece İran'a özgülemez. İktidar her yerdedir, Batı'da ve Doğu'da. İnsanlar farklı düzeylerde de olsa her politik rejimde baskıya, şiddete, iktidarın uygulamalarına maruz kalabilir. Bu yüzden, Panahi, New York JFK havaalanında yaşadığı terörü hangi dilde haykırabileceğini sormaktadır bir bakıma. O halde şöyle denilebilir: Panahi sineması, İran kültürünün derinliklerinden, İran dilinin zenginliklerinden beslense de onun sinemasının "ev"i bu ikisi olsa da Panahi'nin sineması bu iki alana hapsolmadan, hiçbir yere göçmeden yersiz yurtsuz bir biçimde savrulur.

53. Panahi sinemasında tıpkı Tanrı gibi şiddet de her yerdedir, görünmezdir ama varlığı sürekli hissedilir. Panahi sinema diline dair kullandığı unsurlarla mekânın yapılandırılması yoluyla bu şiddetin varlığını daimi kılar. Moore'un *Daire* filmi için söylediği üzere: "*Panahi kuşbakışı perspektif, dar alan kullanır ve merdivenler ve geçitlerin hiçbir yere götürmediği, polisin her yerde hissedildiği, kapıların kapalı olduğu otobüs garının klostrofobik psikocoğrafyasını vurgulamak için kamerayı (circling) yapar*" Moore, *a.g.e.*, s. 11.

otoriteye, iktidara karşı geliştirilen direniş stratejilerinde. *Beyaz Balonun Yolculuğu* filminde, baba şiddetini fiziksel olarak açmaz, hatta filmde babanın kendisi dahi görünmez. Ancak baba görünmese de şiddetini fiziksel olarak açmasa da şiddet tecrübe edilmese de yine de her yere panoptikonvari bir biçimde yayılır, varlığını sürekli hissettirir ve kendini daima açığa vurur.[54] Mesela *Daire* filminde otoritenin, iktidarın şiddeti, görünen ve görünmeyen formlarıyla hayatı bir gölge gibi izlemektedir.[55]

Dabashi'nin ifade ettiği üzere, Panahi'nin filmlerinde bir şiddet vardır ama bu şiddet fiziksel olarak görünmez (Dabashi, 2007: 396). Şiddet deyim yerindeyse Panahi'nin filmlerinde varlığın kendini bir tür açımlama biçimidir. Varlık kendini şiddet yoluyla şiddetle girdiği mücadele yoluyla kurar, yaratır. Bu, klasik Batı sinemasında örneklerine sıkça rastlanan fiziksel olarak kendini açan sadece kandan ibaret bir şiddet değildir. Panahi sinemasında şiddet, uygulayanı aktifleştiren, maruz kalanı pasifize eden bir özneleşme, nesneleşme süreci değildir. Şiddet otoriteye, iktidara özgülenen tek taraflı bir uygulama değildir, şiddet dinamik yaratıcı kurucu bir süreçtir, bir tür oluşa dair stratejidir.[56]

Öte yandan, bir cinnet sinemasıdır Panahi sineması. Cinnet, Panahi sinemasında hayatın ritmini bozan, aksatan Tanrılara has olağandışı bir an değildir, oluşun, hayatın kendisidir. Cinnet hayata içkindir. Panahi, tragedyayı Tanrıların elinden alır, onu hayata ait olduğu yere fırlatıp atar.[57] Cinnet, hisler, tutkular onun sinemasında her yerdedir, filmin içinde ve dışında. Seyircilerin kurtulması gereken bir yük değildir hisler ve tutkular. Yani bir çıldırma anıdır, deyim yerindeyse *homo demensin* kelamıdır Panahi sineması. Dağların zirvelerine doğru bir yolculuktur ve zirvelerden (ama semadan değil) Caspar David Friedrichvari bir bırakıştır uçsuz bucaksızlığa kendini...

Cehennemi dış dünyanın tehditleri, kaygıları, korkuları karşısında ana rahmi kadar sıcak bir sığınaktır ev, bir kaçış çizgisi, huzur mekânıdır ev, ebedi saadete açılan bir kapıdır. Panahi sinemasında ev ile dışarı arasında klasik psikanalizin kurduğu bu metaforik ilişki, eve yüklenen külli rutin, olağan, sıradan huzur dolu, ebe-

---

54. Babanın bu şiddetinin klasik bir okumayla İran'da molla rejiminin iktidarını temsil ettiği söylenebilir. Molla rejimi hayatın her alanını denetlemektedir, yani görünmeyen babanın şiddeti her yerdedir. Tanrı varlığını daima hissettirmekte, Demokles'in kılıcı gibi kullarının üzerinde sürekli sallanmaktadır.

55. *Daire* filminde otoritenin, iktidarın şiddeti yüzünü göstermez. Ancak yine de dar sokaklar, motosiklet gürültüleri, Tahran'ın trafiği, sigara yasağı, polisin her yerdeliği, taciz, Nergis'in yüzündeki iz, şiddetin kendisini dışavurduğu, açımladığı birer fiziksel semptom gibidir. Mesela Arizu'nun sigara yaktığı esnada onu sigara içmemesi konusunda kaynağı belirsiz, fiziken görünmeyen bir ses ikaz eder. Bu ses aslında iktidarın, otoritenin şiddetinin tıpkı Panoptikon metaforundaki gibi görülmese dahi her yere yayıldığını göstermektedir.

56. *Daire* filminde fahişe rolündeki karakterin varlığı, bu karakterin polis ile kurduğu diyaloglar, sigara yasağına rağmen polis otosunda sigara içme eyleminin gerçekleştirilmesi şiddetin tek taraflı olmadığının, esasında varlığı açımlayan bir direniş stratejisini de ihtiva ettiğinin göstergeleridir. İktidarın şiddeti her yerde ise direniş de her yerdedir.

57. Klasik Batı sinemasında ise trajedi hayatın dışında, stüdyoda, plastik starlar tarafından kurulur. Antik filozofların, klasik Batı metafiziğinin, klasik Batı sinemasının hislerden, tutkulardan, sezgilerden arındırdığı, akıl temelinde, nedensellik dolayımıyla yavanlaştırdığı, öngörülebilir genellemelere tutsak kıldığı hayatı, Panahi istisnailiklerin, karmaşanın, kaosun, cinnetin karnavalında yeniden kurar. Tıpkı Godard sinemasında olduğu üzere Panahi sinemasında da cinnet, cinayet, ölüm, bir nedensellik ve zorunluluk tarafından kuralları tayin edilen öngörülebilir eylemler değildir. Öngörülemezdirler, her an her yerdedirler.

di anlamlar hükmünü yitirir. Rutinin, olağan dilin, gündelik hayatın, klasik psikanalizin kıskacından kurtarır Panahi evi. Bir demirci ustası gibi eline çekici alıp tavında dövmek yerine "ev"i, usta bir neolojist gibi Tahran'ın zanaatkarane sokaklarında ona yeni bir oluş bahşeder, hürriyetin kucağına iter "ev"i, "ev"i zincirlerinden kurtarıp azade kılar ve istikrarsız bir zeminde fay hatlarının üstünde yeniden inşa eder.

Panahi sineması seyirci-film, yönetmen-seyirci biçiminde kurulan tüm ikilikleri ilga eder. Panahi seyircinin dikkatini canlı tutan bir cambaz, seyirciye yumruklar indiren, ona eşik atlatan, ona nasihatler veren otoriter bir baba, onu nurlu ufuklara götüren bir rehber değildir. Özne nesne ikiliğine kılıcı indiren yönetmen, seyirciyi perdenin karşısına değil imajın içine davet eder. Bu suretle Panahi filmlerini klasik politik sinemanın kategorileriyle kavramlarıyla anlamak, "dil"e dökmek mümkün değildir. [58]

Panahi sineması hayat ile politika arasındaki suni duvarları lağveder, toplumsalı, hayatı politikleştirir.[59] Alman *Die Welt* gazetesine verdiği bir röportajda Panahi şöyle diyor: "*Ben politik filmler yapmıyorum, toplumsal filmler yapıyorum.*" Yine *Opendemocracy*'e verdiği bir mülakatta, filmleriyle yalnızca sosyal sorunları dile getirmek istediğini, amacının bu konuda otoritelerin dikkatini çekmek, onları bu konular hakkında daha derin düşünmeye sevk etmek olduğunu söylüyor.

Panahi klasik Batı sinemasının, modern paradigmanın seyirci, toplumla kurduğu pedagojik ilişki yerine, eleştirel pedagojinin vaat ettiği karşılıklı etkileşim imkânından istifade etmekte. Panahi, seyircinin hislerini, düşüncelerini yönlendiren, seyirciye komutlar yağdıran didaktik bir yönetmen değildir. Öğreten ve öğretilen arasındaki duvarlara balyozunu indiren Panahi sinemasının seyirciye bir aralıktan, boşluktan gayrı vaat ettiği hiçbir şey yok...

Olsa olsa şu söylenebilir ancak: Cafer Panahi sineması bir sorun, bir rahatsızlık sinemasıdır. Hayatın her evresinde yüz yüze kalınan başlangıcı sonu olmayan zorlukları, sorunları öykülemektedir. Statüye, yerleşik olana, konfora ve sabit kimliklere bir tür tehdit gibidir Panahi sineması, bir gözdağıdır.[60]

Hijyen, düzen karşıtıdır Panahi sineması. Her nevi konforun hasmıdır, bir isyan sinemasıdır öte yandan. Onun filmlerinde göstergeler hiçbir şeyi göstermez.[61] Pa-

58. Panahi sineması için Dabashi şöyle diyor: "*Çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında Panahi'nin sineması fersah fersah görünüşte en politik sinemadır fakat onun politikaları biçimselden çok daha fazla tematiktir: aktüel, virtüel parabolik bir realizmin yaratıcı bir kombinasyonudur. Panahi örneğinde uzun uzadıya kafa yormak içerilmiş bir şiddet, mekânsal yabancılaşma, transfiguratif oyunculukları bir araya toplamaktır.*" Dabashi, *a.g.e.*, s. 400.

59. Panahi bu yüzden Tanrıların gazabına uğrar. Politika, Panahi sinemasında klasik bir temsil ilişkisi, makro düzeyde bir etkinlik olmaktan çıkıp tıpkı iktidar gibi hayatın her alanına yaygınlaşır, nüfuz eder, hayatın en ince hücrelerine kadar işler. Politikanın hayata bu şekliyle açılması, hayat karşısındaki her tekil duruşu, direnişi, ayakta kalma stratejisini politikleştirir. Yani Panahi sineması bir çeşit minör politika kelamıdır.

60. Panahi'nin filmlerinde her türlü kimlik akışkandır, bir çeşit kimliksizleşme sinemasıdır bu. Mesela *Kanlı Altın* filminde partiye yapılan polis baskını sahnesindeki genç asker, ölen abisinin kimlik kartını alarak yaşı küçük olmasına rağmen askerlik yapmaktadır. Yani Panahi sineması kimliğin sabitleştirici tüm duvarlarını yıkmaktadır. Bu suretle çok dillidir Panahi sineması. Kürtçe, Farsça, Azerice dilleri arasında yapılan bir yolculuktur.

61. Esasında göstergelerin böyle bir işleyiş kazanmaları, görmeyi, göstergeleri biçimlendiren Panahi sinemasının içine doğduğu kültürel evrenle de yakından ilintilidir.

nahi sineması bir rastlantı, tesadüfler sinemasıdır. Ancak rastlantı, tesadüf, olay örgüsü gereği dramatik bir unsur değildir burada, daha ziyade bir kör kurşun gibidir, nereden geldiği ve kim tarafından atıldığı belli olmayan.[62] Kente aittir Panahi sineması, insancıldır ve insan varoluşunun detayları ile doludur.[63]

Panahi sineması bir uğultu, kara haber, belirsizlikler sinemasıdır aslında.[64]

62. Tesadüflerin, rastlantıların Panahi sinemasında dramatik yapıdaki işlevi Yeşilçam sinemasında, Türkiye sinemasında örnekleriyle bolca karşılaşıldığı üzere olay örgüsünü ilerleten bir anahtar konumunda değildir. Tesadüf, rastlantı burada dramatik yapının kendi iç düzeni, rasyonalitesi itibarıyla öngörülebilir bir konum taşımaz, külliyen bir belirsizlik evreninde dolanır. Yani Panahi'nin filmlerinde bir nedensellik evreni tarafından tayin edilen belli bir rastlantı, belli bir tesadüf değil, rastlantının, tesadüfün herhangiliği söz konusudur. Bu suretle tesadüfler, rastlantılar bir neden sonuç ilişkisi çerçevesinde, mantıksal bir düzlemde seyirciyi filmin inandırıcılığını sorgulamaya sevk etmez. Panahi sineması Aristoteles'ten intikal eden ve mürekkep bir nedensellik evreninde işleyen, mantıklı nedenlerin iktifa etmediği hallerde rastlantıların, tesadüflerin devreye girdiği dramatik evrenle bir hesaplaşmadır. Newton'a karşı Heisenberg'in düellosudur.
63. http://www.payvand.com/news/07/mar/1090.html (Erişim Tarihi:10.10.2012).
64. Belirsizlik, Panahi sinemasının tüm dokularına sinmiştir. Yapılan mezopanlardan, dramatik yapının inşasına kadar her şey bu belirsizliği beslemektedir.

Kaynakça

ADORNO, Theodor W. (2009). *Kültür Endüstrisi*, Çev. Nihat Ülner vd. İstanbul: İletişim.

AKAY, Ali (2006). *Postmodernizm*, İstanbul: L&M Yayınları.

AKAY, Ali (2004). *Tekil Düşünce*, İstanbul: Bağlam.

AKÇAY, A. Adnan (2005). "Eleştiri Ve Özeleştirinin En Nazik Biçimi: İntihar", *Virgül*, Sayı:83.

AKRAMI, Jamsheed (1987). "The Blighted Spring: Iranian Cinema and Politics in the 1970s", *Films and Politics in the Third World* içinde, ed. John D.H.Downing, New York: Praeger, s. 131-145.

AKTAŞ, Cihan (2005). *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, İstanbul: Kapı Yayınları.

ALTHUSSER, Louis (1995). *Kapital'i Okumak*, Çev. Celal A. Kanat, İstanbul: Belge Yayınları.

ANDREW, J. Dudley (1976). *The Major Film Theories*, New York: Oxford University Press.

APAYDIN, Halil (2012). "Ruh Sağlığı-Din İlişkisi Araştırmalarına Bir Bakış",http://www.dinbilimleri.com/Makaleler/1199893952_1002030248.pdf (Erişim Tarihi:10.12.2012).

ARIK, Ali C. "Kolesterol, Depresyon ve İntihar", http://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdergi.omu.edu.tr%2Findex.php%2FJECM%2Farticle%2Fdownload%2F982%2F1048&ei=C1fIUMmJEszS4QSLqIEo&usg=AFQjCNEQNNHHzkL0CkA1XarZfC8VQt3PqQ, (Erişim Tarihi:10.12.2012).

BAKER, Ulus (2011). *Beyin Ekran*, (der.) Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları.

BAKER, Ulus (2010). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*, Çev. Harun Abuşoğlu, İstanbul: Birikim Yayınları.

BAUDRILLARD, Jean (2006). *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğubatı.

BENJAMIN, Walter (2012). *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.

BERGER, John (2012). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis.

BERKSUN, Oğuz E., SAYIL, Işık (2012). "Depresyon ve İntihar", http://www.cty.com.tr/files/journals/4/13.pdf (Erişim Tarihi:12.10.2012).

BRUYN, Olivier (2011). "Jafar Panahi Cineaste Clandestın Ceci N'est Pas Un Film", http://www.evene.fr/cinema/actualite/jafar-panahi-ceci-n-est-pas-un-film-nouveau-iran-3446.php. (Erişim Tarihi:20.12.2012).

BURDEAU, Emmanuel (1997). "La mort en ce jardin: Le Gout de la cerise d'Abbas Kiarostami", Sayı: 518, s. 63-66.

ÇAĞLAYAN, Ayşe (2011). *Gerçekçilik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik*, Gazi Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

CRARY, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis.

CÜNDİOĞLU, Dücane (2010). *Felsefe'nin Türkçesi*, İstanbul: Kapı Yayınları.

DABASHI, Hamid (2007). *Masters&Masterpieces of Iranian Cinema*, Washington: Mage Publishers.

DABAŞİ, Hamid (2004). *İran Sineması*, Çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora Kitaplığı.

DİLSİZ, Ahmet, DİLSİZ, Ferhan. "İntihar Girişimlerinde Belirtilen Nedenler," http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/21/66/611.pdf (Erişim Tarihi:12.10.2012).

DURKHEIM, Emile (2002). *İntihar*, Çev. Özer Ozankaya, İstanbul Cem Yay.
HAERI, Shahla (2001). "Subliminal Sex in İranian Cinema', *Antropology News*, Cilt 42,Sayı: 3, s. 16-26.
HARAN, Seda, AYDIN, Orhan. "Depresyon,Umutsuzluk, Sosyal Beğenirlik ve Kendini Kurgulama Düzeyinin İntihar Fikirleri İle İlişkisi", http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/21/70/684.pdf (Erişim Tarihi:10.12.2012).
HEIDEGGER, Martin (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, Çev. Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma.
HEIDEGGER, Martin (1977). The Question Concerning Technology and Other Essays, Çev. William Lovitt, New York: Garland Publishing.
DELLALOĞLU, Besim F. (2012). Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
DELEUZE, Gilles (2001). *The Time İmage*, Çev. Hugh Tomlinson, Minneapolis: University of Minnesota Press.
İNCİL (2011). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
KANAT, Fatin (2007). *İran Sinemasında Kadın*, Ankara: Dipnot Yayınları.
MARUF, MARYAM (2006). "Offside Rules:an interview with Jafar Panahi", http://www.opendemocracy.net/arts-Film/offside_3620.jsp (Erişim Tarihi:20.10.2012).
MARX, Karl (1990). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, Çev. Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları.
MORUZZI, Norma Claire (1999). Women's Space/ Cinema Space Representations of Public and Private in Iranian Films, Middle East Report, s. 52-56.
KRACAUER, Siegfried (1997). *Theory Of Film*, New Jersey: Princeton University Press.
MOORE, Lindsay (2005). "Women in a Widening Frame: (Cross-) Cultural Projection, Spectatorship and İranian Cinema, *Camera Obscura*, Cilt 2, Sayı: 59, Nüsha: 2, s. 6.
NAFICY, Hamid (1994). Veiled Vision/ Powerful Presences: Women in Post-revolutionary İranian Cinema", *In The Eye Of The Storm* içinde, ed. Mahnaz Afkhami, Erika Friedi, s. 131-150.
NIAZI, Sarah (2010). Urban İmagination And The Cinema of Jafar Panahi, Cilt 1, Sayı 2, s. 1-15, http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/viewArticle/59/83. (Erişim Tarihi:20.10.2012).
PAMUK, Orhan (2007). *Kara Kitap*, İstanbul: İletişim Yayınları.
PITTS, Rafı (2010). "Interview Du Cineaste Iranien Rafi Pitts -Libérez Jafar Panahi et Mohammad Rasoulov", http://www.evene.fr/cinema/actualite/interview-rafi-pitts-jafar-panahi-mohammad-rasoulov-iran-liberte-3083.php (Erişim Tarihi:20.10.2012).
POUR, Mahrokh Shirin (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.
RAISS, Natasha (2010). "Ich musste über Stunden nackt in der Kalte stehen", http://www.welt.de/kultur/article9351961/Ich-musste-ueber-Stunden-nackt-in-der-Kaelte-stehen.html. (Erişim Tarihi:20.10.2012).
RAMAZANOĞLU, Süleyman (2012). "Fıkıh-İntihar Olayları Ve İslama Göre Hükmü", http://www.akademi.nl/sayi11/Guncel.htm. (Erişim Tarihi:12.10.2012).
SADR, Hamid Reza (2006). "*Iranian Cinema a political history*", New York: I.B. Tauris.
SAYIL, Işık (2012). "Türkiye'de İntihar Sorunu", http://www.google.com.tr/#hl=tr&tbo=d&sclient=psy-ab&q=t%C3%BCrkiyede+intihar+sorunu&oq=t%C3%BCrkiyede+intihar+sorunu&gs_l=hp.3..0i10i30.25013.32152.0.32981.24.21.0.2.2.0.580.4751.0j10j6j0j1j2.19.0...0.0...1c.1.3raD_39d4kM&pbx=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&bvm=bv.1354675689,bs.1,d.d2k&fp=db3b1fdc553f315&bpcl=39650382&biw=1366&bih=667. (Erişim Tarihi:12.10.2012).
SHAKESPEARE, William (2006). *Hamlet*, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi.
TAPPER, Richard (2007). "Giriş yazısı", *Yeni İran Sineması* içinde, Çev. Kemal Sarısözen, Richard Tapper, ed. Richard Tapper, İstanbul: Kapı Yayınları.
TOUBIANA, Serge (1997). "Le gout du caché: Entretien avec Abbas Kiarostami", *Cahiers du cinema*, Sayı: 518, 66-70.

TONYALI, Zehra (2005). *Martin Heidegger'in Teknoloji Yorumu*, Ankara Üniversitesi Yayınlan-
mamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
WALSH, David (2000). An interview with Jafar Panahi director of The Circle, http://www.wsws
org/articles/2000/oct2000/pan-o02.shtml. (Erişim Tarihi:12.10.2012).
İNTERNET SİTELERİ
http://www.payvand.com/news/07/mar/1090.html. (Erişim Tarihi:10.10.2012).
http://www.cahiersducinema.com/JAFAR-PANAHI.html. (Erişim Tarihi:20.10.2012).

Modern İran Sineması: Estetik ve Sosyal İmgeci Sinema Yaklaşımı

E. Nezih Orhon

Kuşkusuz günümüz İran sinemasıyla ilgili farklı birçok soru üretilebilir. Bu soruların birçoğu aslında merak edilenlerden çok bilinmeyenlerle ilgilidir. Bildiğimizi düşündüğümüz, belli bir coğrafya içerisinde bir ölçüde tarif etmeye çalıştığımız İran, aslında devam edegelen düşüncelerin yanıtları kolay üretemediği bir ülke özelliğini taşır. İran sineması da bilindiği zannedilen ama gerçekte beraberinde birçok soru işareti taşıyan benzer bir derinliğe sahiptir. Burada, belki Türkiye için de üretilen benzer bir tariften yola çıkabiliriz. Türkiye gibi İran nüfusunun da yüzde 60'tan fazlası oldukça genç, hatta 25 yaşın altındadır. Böylesi bir genç nüfus günümüz İran sinemasının karakterizasyon örneklerinde de doğrudan tanık olduğumuz özelliklerden birisidir. Devrim ilkeleri paralelinde muhafazakâr kesim ile reform yanlısı olanlar ya da sınıfsal farklılıklar arasında geçen birçok İran filminin konusu adeta bir köprü görevini üstlenir. Örneğin, Seyyed Reza Mir Karimi'nin 2001 yapımı *Under the Moonlight* filmi doğrudan böylesi bir ilişkiyi ve ayrışmayı ortaya koyar. Sosyal gerçekliğe ilişkin farklı birçok konu, yeni İran sinemasında yoğun biçimde estetize edilmiştir. Belki de anlatımın ve vurgulamanın dolaylı olması gereken bir rejim içersinde estetik bir ifade tarzına bürünmesi, ihtiyaç olduğu kadar aynı zamanda bir gerekliliktir. Sosyal gerçekliğe ilişkin en somut örneklerden birisi ve birçok çalışmaya da konu olmuş örnek, "kadın"ın filmlerde yer alış biçimine ilişkindir.

Günümüz İran filmlerinin belirgin bir başka özelliği de dış mekânların kullanımıdır. İç çekimlerin kullanılması elbette yasak değildir ama iç mekânlarda yer alan çekimlerde kadının görselleştirilmesi neredeyse bir sansür konusu haline gelmiştir. Farklı birçok çalışmadan da anlaşılacağı üzere bunun en temel nedenlerinden birisi, birçok İranlı kadının sadece kendi evindeyken başını açmasıdır. Elbette, dış çekimlerle ilgili farklı sonuçların ortaya çıkmış olması da kaçınılmazdır. Bu da belli bir sosyal gerçeklik ve estetik ele alış biçimini ortaya koymaktadır. Örneğin, Abbas Kiarostami'nin orta ve üst sınıflar ile ilgili sosyal kurgulama örneği genellikle dış çekimler içerisinde yer alır. Bunun yanı sıra pencerelerin açık veya kapalı olması, farklı anlamlar üstlenir. Kapalı pencereler sürücü için özel bir mekân hissi üretirken açık pencereler yayalar ile bir değiş tokuşa davet içerir. Kamusal alana ait mekânlar izleyenler için özel bir deneyim sunarlar ve bir görüntü izlemekten çok görüntüye dâhil olma hissi doğururlar. İşte özellikle günümüz İran sinemasını sosyal bir hareketlilik içersinde İran toplumu ile buluşturan da bu tür özellikleridir.

İslam Devrimi'yle şekillenen ve yükselişi 2000'lere uzanan İran sinemasının dönüşüm sürecinde aslında pek de hatırlarda kalmayan ancak belki de bilinçaltlarında bir tür "olması gereken", "olağan şey" olarak dolaşıma sokulan Ayetullah Humeyni'nin sinemaya karşı tavrı ve sözleridir. Humeyni, sinema yanlış kullanılmadığı, İslami değerleri öğrettiği ve işaret ettiği sürece sinemaya karşı değildir. Sürgünden dönüşünde, İran'da 1979'da şu açıklamayı yapmıştır: "Sinemaya, radyoya veya televizyona karşı değiliz... Sinema insanları eğitmek amacıyla kullanılan modern bir icattır ancak bildiğiniz gibi aksine, gençliğimizi yozlaştırmak için kullanıldı. Bizim karşı olduğumuz şey, sinemanın yanlış kullanımı, bizi yönetenlerin uyguladığı kuralların neden olduğu yanlış kullanımlardır."

2000'ler modern İran sineması örneklerinde temelde dört konu etrafında şekillenen bir yaklaşımın dikkati çektiğini söyleyebiliriz. Bunlar, tarihsel bir dönüşümün izlerini taşıyan filmler, insanların sıradan hayatı ve bu hayatlar içerisindeki sosyal gerçeklik konuları, kadının varoluş koşulları ve günümüz dünyasının toplumu ve şehirdir. Sözü edilen bu konusal yaklaşımların tümünü buluşturan anlayış da "sosyal imgecilik" vurgusu altında ifade edilebilir. Sosyal imgecilik de modern İran sinemasında izleyici açısından düşüncelerimizin ön ve arkaplanları ile toplumdaki hareketleri buluşturabilmemize hizmet etmektedir. Sosyal imgecilik, genellikle toplumla ilgili alanlarda çalışmalar yapanların işaret ettiği entelektüel ve analiz şemalarında çok daha geniş ve daha derin bir vurgulamaya sahiptir. Son dönem İran sineması örneklerinde de dikkati çektiği üzere sosyal imgecilik "insanların kendi varoluş koşullarını nasıl gördüğünü", "başkalarıyla nasıl, ne koşullarda bir araya gelebildiğini", "kendileri ve çevrelerindeki insanlar arasında işlerin nasıl gittiğini", "karşılanan veya karşılanmamış beklentilerini" vb derinlemesine yorumlamalara odaklanır. Charles Taylor'ın ortaya koyduğu ve modern İran sineması için odak noktasında olan sosyal imgecilik yaklaşımı ile izleyicinin dikkati sosyal yaşamın deneysel ve varoluşsal tabakaları ile bir aradalık içerisindeki varoluşun dinamiklerine çekilir. Günümüz İran sinemasını da dünyada gün geçtikçe daha fazla izleyiciyle buluşturan ve ilgileri üzerine çeken temel özelliği budur. Taylor'a göre herhangi bir zamandaki sosyal imgeciliğimiz zaten yeterince karmaşıktır. Birbirimiz için sahip olduğumuz olağan beklentilerimizi bir araya getirir. Bu da sosyal yaşamımızı inşa eden bütüncül çabalarımızı sürdürebilmemiz için ortak bir anlayışı ifade eder. İran sineması açısından daha farklı çalışmalar incelendiğinde, sosyal imgeci yaklaşımın yanında sıklıkla kullanılan ifadenin "sosyal sinema" olduğunu da vurgulamak gerekir. Sosyal sinema ifadesi altında incelenen İran sinemasının örneklerinde de dikkati çeken bağımsız yönetmenlerin yaklaşım tarzları, sosyal yaşam koşulları içerisindeki çağdaş insanın sorunları, evrensel ve insani değerlerin sosyal yaşam gerçekliği bağlamında kazandığı yeni yorum, değişim ve sonuçlarıdır.

1990'lardan itibaren ortaya konan İran sineması örneklerinde de savaş ve toplumsal sonuçları, kadının konumu ve talepleri, ifade özgürlükleri, gençlik eğilimleri, karşı cinsle ilişkiler ve diğer sosyal gerçeklik konuları yer alır. Jafar Panahi'nin Amerika Birleşik Devletleri'nde Konuşma Özgürlüğü Ödülü'nü aldığı süreçte yer verdiği açıklamaları da sosyal imgeci yaklaşımı pekiştirmektedir. Panahi, söz konusu yaklaşımı şöyle ifade etmektedir: "Ben siyasi film yapmam çünkü bir partinin ya

da grubun üyesi değilim. Sosyal bir sinemacı olarak toplumun çelişkilerine tepki gösteriyorum." 1999'da Bahman Gobadi'nin yönetmenliğini yaptığı *Sarhoş Atlar Zamanı* adlı film de hayatlarını sınır kaçakçılığıyla kazanmaya çalışan insanlar ve bu insanların kendi varoluş koşullarındaki sıkışmışlığıyla ilgilidir. Sosyal imgeciliğin günümüz İran sinemasını tek başına temsil ettiğini söylemek kuşkusuz sinemasal anlatım tekniklerinin ve üretilmiş belli kodların göz ardı edilmesi demek olacaktır. Modern İran sinemasının dikkati çeken bir başka özelliği ise estetik ve şiirsel anlatı yapılarından da fazlasıyla yararlanıyor olmasıdır. 1979 İran İslam Devrimi'yle birlikte İran sinemasının dikkati çeken ve artan bir yetkinlik gösterdiği alan da sinemadaki bu estetik ve şiirsel anlatımdır. Doğrudan olmasa da dolaylı sansürün ve baskının yer aldığı bir ortamda ortaya çıkan sinema ürünleri dolaylı anlatımları destekleyebilmek adına simgelerden yararlanmaya yönelmiştir. Özellikle baskın sinema endüstrilerinin kolaylıkla yer verdiği ve hedef kitlesine ulaşmakta zorluk çekmediği klişe uygulamalar İran sineması için söz konusu değildir. Cinselliğin, şiddetin ve benzer içeriklerin kullanılamıyor olması aslında günümüz İran sineması için hedefi daha da mücadeleye açık bir noktaya çekmiştir. İşte bu yüzden, günümüz İran sineması baskın sinema endüstrilerine ait ürünlerin dışındaki eserlerin varoluşlarına ilişkin önemli bir kanıt niteliği taşımaktadır.

Günümüz İran sineması, olası tüm olumsuzluklara rağmen sahip olduğu bu özgün yaklaşımla kendi seyircisine ve toplumuna özgün birçok mesajın da aktarıcısı durumuna gelmiştir. İran içindeki ve İran dışındaki İranlılara, kendi ulusal ve kültürel kimliğini bir kere daha sorgulaması gerektiğini hatırlatmıştır. İran'ın tarihsel Pers ve Şii kimliği ile birlikte bir kere daha yeniden değerlendirilmesi gereken bir başka İran vardır karşımızda. Diasporadaki İran ve onun kimliği de yeniden değerlendirmelerin ve etkileşimlerin öznesi durumuna gelmiştir. İçinde yer aldığı Avustralya, İran, Kanada, Amerika Birleşik Devletleri, Almanya, Fransa gibi birçok ev sahibi ülkenin kültürleri ile buluşan İran diasporası, yeniden şekillenen İran modernitesi, içiçe geçmiş yeni kuşaklar ve daha birçoğu ulusal ve kültürel kimliklerin yeniden tarifini gerektirmiştir. Çağdaş İran sineması da elbette bu tartışmaların içinde yerini almıştır. Son dönem İram'ndaki güçlü toplumsal hareketlilik, kadınlar ve gençlerin artan talepleri, tek merkezli geleneksel politika ve güç anlayışına karşı gelişmeler, artan demokrasi talepleri, şeffaflık ile politik, dini ve etnik çoğulculuğa ilişkin beklentiler, başta sözü edilen sosyal imgeciliğin somut yansımaları arasındadır. Sözü edilen konuların ele alınabilmesinde dolaylı anlatımın ve simgelerden yararlanmanın günümüz İran sinemasında hâlâ belli bir gereklilik olduğunu söylemek pek da hata olmayacaktır. Bu gereklilik, İran sinemasının kendi varlık koşulu üzerine tartışmaların sürebilmesi ve özgürlükçü tartışma ortamlarının yaratılabilmesi için de kaçınılmazdır. İran sineması hem kendi iç seyircisi hem de *diaspora* dikkate alındığında medyanın sunduğu popüler ve alışılagelmiş imgeleri de zayıflatma konusunda belli bir işleve sahip gibidir. Aile ilişkilerinin konu edilmesi, çocuklar, toplumsal beklentiler, az ziyaret edilen "eski-ülke" gibi örnekler inşa edilmiş Batı karşıtı, muhalif ve benzeri imgeleri de zayıflatmaktadır. İran diasporası için de uzaklarda olmasına rağmen bir gün bulabilecekleri "kendi" ülkelerine ilişkin vaadi güçlendirmektedir.

Günümüz İran sinemasının başardığı gözlenen "içerideki" ve "dışarıdaki" İranlıları buluşturma özelliği, aynı zamanda canlı bir tartışma ortamının sürdürülebilmesine de yardımcı olmaktadır. İran sineması ülke içindeki ve dışındaki İranlılar için bir sosyal eleştiri ortamı ve aracılığı görevini de üstlenmektedir. İran dışındaki İranlılar için de kendi kültür ve mirasları ile ilgili bir tazelenmiş gurur ortaya çıkartmaktadır herhalükârda. İran'a ilişkin farklı algılara sahip İranlılar için de bir uzlaşı kanalı rolünü üstlenmeye başlamıştır.

İran sinemasında bağımsız yönetmenlerin bulunması, onların farklı yönlere gittiği anlamına gelmez. Tersine, birbirlerine bağlandıkları ortak konular onların kendi sinemalarını ve günümüz İran sinemasını inşa etmelerine neden olur. Sosyal, kültürel ve doğal güçler tarafından zorlu şartlar altında sıkışmış sıradan insanların hayatı bu bağımsız yönetmenlerin neredeyse ortak konularıdır. Doğal afetlerin etkileri, savaşın izleri, fakirlik, kadınlara karşı önyargılar gibi yukarıda vurgulanagelen konular sloganlaştırılmadan sergilenir. Bu filmlerin ortak yanı, bu acıları çekenlere bir dayanışma ve paylaşım zemini sunmasıdır. Hatırlanması gereken, Humeyni'nin aslında "kültürel bir devrim" yaptığıdır. Son dönem İran sineması da işlediği konularla bir kere daha söz konusu kültürel ve siyasal ortamı bir yeniden ele alış çabasını ortaya koymaktadır. İfade edilen bu yeniden ele alış ile ilgili olarak Rose Issa, İran filmlerinin çok belirgin bir sinema dili olduğunu vurgular. Issa'ya göre, gündelik yaşamın içerdiği şiirselliğe değer vererek gerçekle yapıntı ve kurmacayla belgesel arasındaki bir noktada sınırları bulanıklaştırarak sıradan bireyi işleyen bir sinemadır İran sineması. Böylesi insani estetik bir dil de küreselleşmenin baskın yönü ile değil, yönetmenin bireysel ve ulusal kimliği ile şekillenir. Özetle, İran sineması, izleyicisine 1979 Devrimi'nin ve İran-Irak Savaşı'nın ötesinde çok daha renkli ve özgür konularla biraz dolaylı da olsa estetik düzeyi yüksek bir sosyal imgeci davette bulunmakta. Adeta "görmenin veya seyretmenin verilmek istenen şeye katılmak" olduğunu işaret edercesine...

Kaynakça

CHESHIRE, G. (2012). "Beyond the Veil- The Iranian Cinema", PBS Online. http://www.pbs.org/visavis (Erişim: 28 Aralık 2012).

DABASHI, H. (2007). *Masters and Masterpieces of Iranian Cinema.* Mage Publishers.

GUNERATNE, A. R. & Dissanayake, W. (2003). *Rethinking Third Cinema.* New York: Routledge.

ISSA, R. (1997). "Re-Orienting our Views: A Rediscovery of Iran Through its Cinema and Women Filmmakers", n.paradoxa. (online issue 5). Editor: Katy Deepwell.

MASSOUMI, N. (2005). "Iran: A Cinema Born Out of Poetry and Resistance", Socialist Review.

NAFICY, H. (1995). "Iranian Cinema Under Islamic Republic", *American Anthropologist*, New Series, Vol. 97, No. 3, September. Blackwell Publishing.

NAFICY, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema.* (Volume 4). London: Duke University Press.

ROSENBAUM, J. (2002). "A Few Underpinnings of the New Iranian Cinema", *Chicago Reader*, Issue 21.

TAPPER, R. (2002). "The New Iranian Cinema: Politics", *Representation and Identity.* MacMillan.

TAYLOR, C. (2003). *Modern Social Imagineries.* Durham: Duke University Press.

Dariush Mehrjui ve Modern İran Sinemasının Başlangıcı

Ali Sadidi Heris

Dariush Mehrjui denilince akla ilk gelen onun 1969 yapımı *İnek* filmidir. Ancak bu filmden sonra İran sinemasında yaşanan değişimler tartışılabilir. Hiç kuşkusuz günümüz İran sineması, bugünkü konumunu, o sıralarda bu sinema içinde yeni bir sanatsal anlayış ortaya koymaya çalışan kişilere borçludur. 1969-79 arası Modern İran sineması döneminin oluşum ve biçimleniş evresi olarak önem kazanır ve Mehrjui de bu dönemin baş mimarlarından birisi kabul edilir. Bu bağlamda Mehrjui'nin filmlerinin yerini ve önemini tartışmak kaçınılmazdır. Bu çalışmada dünya sinemasının belli başlı dönemleri ışığında İran sinemasında gerçekleşen değişimler konu edilmekte ve Mehrjui'nin bu yolda yaptıkları, onun imzasını taşıyan filmler aracılığıyla incelenmektedir. İlk olarak, dünya sinemasında gerçekleşen modernleşme sürecine giriş yapıldıktan sonra, İran sinema tarihi kısaca ele alınarak bu sinema içindeki modernleşme hareketi izlenecektir. Modern İran sinemasını oluşturan koşulların paralelinde de Mehrjui'nin yönetmenliğini yaptığı *İnek, Safdil Bey, Postacı, Mina'nın Dairesi* ve *Hamun* filmleri üzerinde durulacaktır.

Modern Sinema: Başlıca Uğraklar ve Dönemler

Sinema, bir sanat dalı olarak düşünüldüğünde, kaçınılmaz olarak diğer tüm sanat dallarında gerçekleştiği biçimiyle, barındırdığı temel anlayışlar ve değerler doğrultusunda kendi içinde bir sınıflandırmaya gitmek kaçınılmazdır. Doğal olarak bu sınıflandırma, sinemanın yakın temasta ve alışverişte olduğu diğer sanatlardan başlayarak, toplumun ve toplumun duyumsal öncüsü sayılan sanatçının çevresinde gerçekleşen siyasal, kültürel, düşünsel tüm olaylara uzanan bir yelpazenin hükmü altındadır. Böylece dönemsel anlayışların sonucunda oluşan sınıflandırmalar, kendi evrelerinin bir sonucu ve kendilerinden sonra gelen dönemlerin de bir öncülü sayılırlar. Ancak bugüne kadar her sanat dalının kendi içindeki mutat sınıflandırması, "Klasik" ve "Modern" olarak yapılmıştır. Kuşkusuz bunların her biri yine kendi içinde farklı evrelere ayrılmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken asıl nokta, bu ayrımların birbirinin karşıtı olmaktan ziyade, bir neden-sonuç doğrultusunda gerçekleşmesidir. Bu iki kavram arasındaki ilişkiyi Andras Kovacs "modern" kelimesinin Latince kökü olan "modo", yani "şimdi" veya "şu an" sözcüğüne dikkat çekerek betimler. Sözcüğün insanlık tarihinde iki önemli kullanımı vardır. İlk olarak

M.S. 5. yüzyılda bu kavram kullanılarak Katolik Hıristiyan çağı Antikiteden ayırt edilir. İkinci olarak da günümüz açısından değer taşıyan anlamıyla, 17. yüzyıldan sonra sanat ve yazındaki belli başlı eğilimleri anlatmak için kullanılır. Şu halde, her zaman kendinden önce gelen, eski olan, geleneğe ilişkin olan ile birlikte ele alındığı ve bu sayede anlam kazandığı söylenebilir. Böylece "modern" olan, "güncel" ve "yeni" olan olarak düşünülürse, onun "klasik" ve "eski" olandan neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde çözülüp imal edildiği anlaşılabilir. Bu doğrultuda "modern" ve "eski/klasik" birbirine zıt olmaktan ziyade, genel olarak birbirinden ayrı iki dönemi temsil etmektedir (2010: 8-10). Peter Childs da modernizm ve modern sanat ile ilgili benzer görüşler sunar. Ona göre modernizm, yazarlar ve sanatçılar tarafından sanayileşme, kent toplumu, savaş, teknolojik değişim ve yeni felsefi görüşler gibi birkaç somut göstergeye karşı geliştirilen temel bir yanıt olarak değerlendirilebilir. Çünkü 19. yüzyıl, birey ve toplum ile ilintili olarak var olan modelleri, yaygınlaşan bir hayal kırıklığıyla deneyimlemiş, Batı dünyası Marx, Freud, Darwin ve Saussure'ün düşünceleri ekseninde değiştirilip yeniden yorumlanmış ve böylece toplumsal, bireysel, doğal ve dilsel ile ilgili olan düzgüler ortadan kalkmıştır (Childs, 2000: 20). Sinema ve modernizm arasındaki ilişkiye bakıldığında ise, sinemanın, 1920'lerdeki Avrupa ve Amerikan sanat ve yazınının üzerinde önemli bir kültürel etkiye sahip olduğu söylenebilir. Sözgelimi Woolf, Joyce, Beckett ve Conrad gibi çağdaş yazarların çoğu, yazınsal pratiklerden etkilendikleri ölçüde sinemanın da etkisinde kalmışlardır (Childs, 2000: 123). Aynı zamanda bu ilişki başka yönde de yürümüştür. Sinemada da sanatın diğer alanları ve yazında olduğu gibi modernleşme sürecini gerçekleştirmek isteyenler, onun 1920'lere kadar uzanan zaman dilimi içerisinde kendine özgü bir sanat geleneği olmamasından dolayı, bunu sanat ve yazına başvurarak gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Kovacs'ın belirttiği gibi: "Sinemanın sanatsal potansiyelini ortaya çıkarmanın bir yolu, güzel sanatlardaki, tiyatrodaki ve edebiyattaki modernist hareketlerin sinemasal çeşitlemelerini yaratma ya da sinemayı ulusal kültürel mirasın anlatısıyla ve görsel biçimlerine uygun hale getirmekti" (2010: 17). Böylece 20. yüzyılın başlarından beri gündemde olan konulardan biri, sinemanın bilim ve sanat ile olan ilişkisi ve bu ilişki doğrultusunda yeni sinema anlayışlarının ortaya çıkmasıdır. Sinemanın yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde, onun bir sanat ya da bilim olup olmadığı, sinemaya görünüş açısından daha ciddi, daha felsefi, daha estetik bir görünüm kazandırmak isteyenler açısından yanıtlanması gereken en önemli sorulardan birisiydi. Zira o sıralarda sinemanın bir "sanat" olarak Amerika ve İngiltere halkı açısından tanınmamasının önemli nedenlerinden birisi de "sinema sanatı" diye bir terimle meşgul olmamalarıdır. Örneğin Amerika'da John Dewey, 1934'te yayımlanan *Art as Experience* isimli yapıtında şöyle yazmaktadır: "Normal bir insanın sanat olarak kabul etmediği belli başlı şeyler vardır: Sinema, caz, çizgi roman... ve gizli aşkla, cinayet skandallarıyla ilgili günlük gazete röportajları..." Konuya ilişkin başka bir örnek de I. A. Richards'ın 1926'da yayımlanan *Principles of Literary Criticism* adlı eserinde kötü yazını, kötü sanat ve sinema ile aynı kefeye koyarak, sinemayı "zarif ve duyarlı bir işleyiş tarzından çok, kaba ve ilkel bir işleyiş tarzına sahip olan bir anlatım aracı" olarak nitelemesidir. İngiltere'de ise, sinemayla ilgili çok az yazı yayımlanmış ve yazanlar da sinemayı toplumsal ve

ekonomik bir görüngü olarak "insanbilim" dalının bir uğraşı saymışlardır (Stephenson, 2007: 31). Ancak Avrupa'nın diğer ülkeleri ve Rusya'da durum oldukça farklıydı. Buralarda aydınlar ve düşünürler, çeşitli bilimsel ve sanatsal altyapılardan beslenerek, sinemanın içinde bulunduğu duruma çok daha farklı bir istikamet belirlemeyi istemekteydiler. Bu şekilde onu dönemin hâkim sanatsal akım ve bilimsel anlayışlarıyla bir araya getirmeye çalışmışlar ve sinema üzerine fikirler üreterek onu içeriksel açıdan donatma meselesiyle meşgul olmuşlardır. Örneğin Alman dışavurumculuğu, sinemada bu tarz modernleşmenin ilk ortaya çıktığı biçimdir. *Dışavurumculuk*, bir sanat akımı olarak Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan, dönemin ruhsal krizleri ile baş etme çabası içinde olan, özellikle Almanya'da dikkat çeken güçlü bir eğilimdir. Alman dışavurumculuğu, bu sinemasal-olmayan sanatsal akım, temel biçemsel özelliklerini sinemaya da biçimsel olarak uygulamak eğilimindeydi. Bu sanatsal eylem, sinema tarihinde o zaman dilimine değin bir ilk sayılır, çünkü sinema, dışavurumculuk aracılığıyla ilk kez sanatsal modernizm ile bir ilişki içerisinde kendine yeni bir ifade imkânı bulmuştur. Benzer uğraşlar, Fütürizm ve Konstrüktivizm anlayışlarının sanat ve yazın dünyasına egemen olduğu Rusya'da, Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov gibi sanatçılar tarafından sinemada soyutluk veya "Katıksız Sinema" anlayışı yaratmak için de verilmiştir. Bu akımların her ikisi de her ne kadar sinemada biçim ve teknik açıdan yeni eğilimler ortaya koymuşlarsa da Hollywood'da biçimlenmiş klasik anlatı geleneğini ciddi anlamda etkileyememişlerdir. İki dünya savaşı arasındaki dönemde Gerçeküstücülük akımının ortaya çıkmasıyla birlikte durum değişmiştir. Gerçeküstücülük, o dönemde gelişen en etkili avangard akım olarak öne çıkmaktadır. Sinemada gerçeküstücülük denemeleri büyük ölçüde ilham verici ve etkileyicidir; özellikle İspanyol yönetmen Luis Bunuel'in ressam Salvador Dali ile beraber çalıştığı *Un Chien andalou* (1928) ve *L'Age d'or* (1930) filmleri gerçeküstücü anlayış doğrultusunda çekilen filmlere örnek olarak gösterilebilir. Hatta *Un Chien andalou*, gerçeküstücülük sinemasının ilk örneği olarak kabul edilebilir. Bunuel, bu filmi "cinayete ümitsiz bir tutku çağrısı" olarak tanımlar. Hikâyenin düzenleyici bir modeli yoktur; öykü tamamen çarpıcı, tuhaf görüntülerin birleşmesi ve rüya sahnelerinin sıralanması ile meydana getirilir (Childs, 2000: 124). Ne var ki Kovacs'ın sinemada "erken modernizm" diye adlandırdığı bu dönem, çok uzun sürmez, özellikle Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nı yaratan koşulların ortaya çıkması ile Sovyetler'deki Stalinist uygulamalar nedeniyle 1930'larda son bulur. Gerçi çoğu yönetmen, Amerika'ya göçerek orada yeni yapıtlar ortaya koymayı sürdürürler ve böylece Hollywood'un altın döneminin oluşumuna katkı sağlarlar, ancak oradaki stüdyo sistemi uygulamasından ötürü, eskisi gibi yaratıcı, özgün çalışmalarla da vedalaşmak zorunda kalırlar. 1960'lara gelindiğinde, özellikle Amerikan sinemasında ve üretim koşulları açısından benzer film sektörlerinde önemli değişiklikler yaşandığı görülür. Katı Hollywood odaklı stüdyo sistemi, zamanla kırılarak etkisini kaybeder. Öte yandan, sinemaya gidenlerin sayısındaki azalma ve büyük stüdyoların maddi sıkıntıları, onları gençliği sinemalara çekebilmenin yeni yollarını bulmaya teşvik eder. Avrupa'da ise İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan korkunç yıkım ve cinayetler, toplumları acı dolu karamsar bir yöne iter. Bu dönemlerde her zaman olduğu gibi sanat toplumun ruh halinin bir

yansıması olarak devreye girer ve sinema modernizm ile olan ilişkisinde yeni bir boyuta ulaşır (Nowell-Smith, 1996: 463). En başta Fransa'da gelişmekte olan *Fransız Yeni Dalga* hareketi, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard ve Alain Resnais gibi yönetmenlerin önderliğinde 1958 ve 1959 yıllarında çok ciddi yapıtlar üretmeye başlar. Hızlı bir biçimde film stoklamak, hafif kameralar ve ses kayıt cihazları gibi teknik gelişmeler sayesinde, stüdyo dışı çekimler, doğaçlama ve deneysel çalışmalar gerçekleştirmek *Yeni Dalga* yönetmenlerinin işidir. Aynı zamanda İtalyan sinemasında da önemli gelişmeler yaşanmaktadır. 1960 İtalyan sineması için kuşkusuz göze çarpan bir yıldır. O yılda ilk kez 1946'dan sonra İtalyan filmleri yerel piyasada popülarite açısından hem Hollywood filmlerini geçmiştir, hem de yıllık gişe hasılatının yüzde 50'sini aşan bir rakama ulaşmışlardır. Daha sonra Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci ve Pier Paolo Pasolini gibi yönetmenlerin ortaya çıkması ile orada da Fransa'da yaşandığı gibi film anlayışı açısından bir patlama gerçekleşir. İtalyan yeni-gerçekçilik sineması olarak anılan bu akım, çoğu yönetmeni etkilemiş ve pek çok ülkede benzer çalışmalar üretilmesine neden olmuştur. Hollywood sinema tarzına bir alternatif olarak gelişen bu "Sanat Sineması", çoğu Avrupa ülkesi ve daha sonra diğer ulusal sinemalarda yankılarını bulmuş ve "Modern Sinema" denilen dönemin temellerini atmıştır. John Orr'a göre, Batı sinemasının 1958-1978 arasındaki dönemine "modern" sinema denilmesinin iki önemli nedeni vardır ve bu sayede "klasik" sinemadan uzaklaşılır: "Birincisi, bu dönem 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" (Orr, 1997: 12). Böylece sinema tarihinde iki modern döneme rastlanılır: 1919-1929 arası ve 1958-1978 arası. Bu dönemlerin "modern" olarak nitelendirilmesinin nedeni, Kovacs'a göre, özel bir film tarzı olmasından çok modern sanatın bir versiyonu olmasıdır. Çünkü ona göre, burada özgün bir film tarzından çok, başka sanat dallarında gelişen modernizm anlayışının sonucu sayılan biçim ve biçemlerin sinemaya uyarlanması söz konusudur. Bu şekilde modernizm, sinemada özellikle de sanatsal anlatı sinemasında, ortaya çıkardığı farklı anlatı tarzlarına yansıyan bir yüz olarak karakterize edilebilir (2010: 54). Yine bu dönemleri, Orr, "Yüksek Modern" ve "Neo-Modern" olarak adlandırırken; Kovacs, "Erken Modern Sinema" ve "Geç Modern Sinema" diye tanımlar. Orr'a göre bu iki dönem arasındaki en önemli fark, birincisinin (Yüksek Modern Sinema) savaş ve çöküntülerle dolu bir çağda (Birinci Dünya Savaşı gibi) büyüyen devrim tehlikesini oluşturan (Rus Devrimi gibi) avangard bir kültürden doğması ve ikincisinin (Neo-Modern Sinema) liberal güce eski konumunun, yargılanmaksızın (İkinci Dünya Savaşı sonrası Nazizm ve faşizm tehdidini yok etme başarısından dolayı) büyük ölçüde iade edildiği soğuk savaşın sineması olmasıdır (1997: 20). Neo-modern sinemanın, soğuk savaş dönemi sırasında Batı'da egemen liberal sistemi temsil eden ticari Hollywood sinemasına bir alternatif olarak geliştiği düşüncesi bir yere kadar doğru sayılabilir; ancak bunun karşıtı Sovyetler'de ve komünist ütopyanın egemen olduğu bölgelerde de geçerli midir? Kovacs, erken ve geç modern sinema dönemleri arasındaki ayrım nedenlerini başka türlü yanıtlar. Ona göre en temel ayrılık ne-

deni sessiz ve sesli sinema arasındaki farklılıktır. Kovacs'a göre 1920'lerin modernist sineması, sinemanın estetik potansiyelini modern sanatın estetik amaçlarına göre kullanma girişimidir ve bu da doğal olarak sessiz sinemanın modern sanatı anlamına gelir. Bu doğrultuda sinemada ses ögesinin olmaması bir kusur sayılmamalıdır. Tam tersine, Kovacs sessiz sinemanın, sinema sanatının soyut, doğal olmayan yönünü ortaya çıkardığını söyler. Görünen odur ki sesli sinemanın ortaya çıkması sessiz sinemanın geliştirdiği estetiğin "paramparça" edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu dönemdeki modernleşme ilkeleri 1920'lerdekinden farklıdır, çünkü doğal olarak kültürel ve estetik bağlam da farklıdır. Erken modernizmin estetiksel amacı, katıksız bir görsel biçime varmaktır ve birleşik bir anlayış üzerine kuruludur. Ancak geç modernizmin hedefi, katıksız bir zihinsel temsile ulaşmaktır. Bu "zihinsel temsiller," dünyadaki farklı yönetmenlerce ortaya çıkarılmış bir kültürel arka plan tarafından belirlenmiş ve bu durum sinemadaki geç modernizm hareketinin çok farklı biçimler ve eğilimler içinde gerçekleşirken uluslararası bir sanat hareketi olmasını sağlamıştır (2010: 55-56).

Modern İran Sinemasının Oluşumu

Dünya sinema geleneği içerisindeki erken ve geç modernizm dönemlerine benzer bir tarihsel dönemecin kuşkusuz İran gibi ulusal bir sinemaya sahip olan bir ülkede de gerçekleştiğini düşünmek gayet olağandır. Eğer bu dönemlerin, modernitenin sonucunda gelişmiş bir klasik sinema anlayışına tepki olarak oluştuğu düşünülürse, o zaman İran sineması içinde de egemen anlayış haline gelmiş olan bir sinemaya tepki olarak doğduğunu söylemek kaçınılmazdır. Bu doğrultuda eğer İran sineması tarihine bakılırsa, ülkedeki sinema geleneğinin oluşum süreci çok daha iyi anlaşılır. İlk sinematograf makinesi, İran'a 1897'de sarayın fotoğrafçısı İbrahim Han Akkasbaşı tarafından Şah'ın emriyle getirilmiş ve ülkedeki ilk halka açık film gösterimi ise 1904'te gerçekleşmiştir. Ülkenin tarihindeki yabancı güçlerin müdahalesi ile de kuvvet bulan siyasi ve toplumsal çalkantılardan dolayı İran'ın kendi yapımı ilk filmi ise ancak 1930'da *Abi ve Rabi* ismiyle yayınlanır. Daha sonra (Dokhtar-e Lor) *Lor Kızı*, 1933) gibi filmlerle devam eden bu hareket, İkinci Dünya Savaşı sırasında sekteye uğrar ve savaştan sonra Dr. İsmail Kuşan gibi kişilerin çabaları ile yeniden oluşmaya başlar. Kendisi Viyana'da yönetmen asistanlığı yaparak sinemayı öğrendikten sonra İran'a gelen Kuşan, sektörün zayıflığını becerikli teknisyenlerin yetiştirilmemesine bağlar. Böylece bir ekip kurup sürekli film yaparak nitelikli çalışmalar üretmeye koyulur. En çok başarı kazanan yapıtı, 1950'de gösterime giren (Sharmsar) *Utangaç* adlı filmi olur. *Utangaç*'ın elde ettiği başarıda dönemin ünlü kadın şarkıcısı Delkesh'in oyunculuğu büyük bir rol oynar. ABD ve İngiliz ortaklığıyla gerçekleştirilen 1953 darbesi, Pehlevi Şahı'nı yeniden iş başına getirir ve halkça sevilen başbakan Mosaddegh'i ev hapsine mahkûm eder. Bu dönemden sonra vatansever ve aynı zamanda kraliyet ailesi yanlısı temalar içeren filmler yapılmaya başlanır ve 1950'ler bu tür filmlerin egemenliği atında geçer. O yıllarda, ülke genelinde hızla açılmaya başlayan sinema salonları aynı zamanda Amerikan Hollywood filmleri ve Hindistan Bollywood filmlerinin gösterimini de yapmaktadır. Bu

süreçte yerel bir sinema tarzı ortaya çıkar ve bu sinema modeli *Filmfarsi* adını alır. Bu filmler, ya Hollywood filmleri gibi aksiyonlu ve macera doludur ya da Bollywood filmleri gibi dans ve müzikle bezelidir. Başka bir deyişle, İran halkıyla aralarındaki tek ortak yön, filmlerin Farsça dilinde olmasıdır (Dabashi, 2001: 24-25). Filmfarsi türündeki filmlerde söz konusu olan şey, Hollywood'un 1950'lerde ürettiği aşırı melodramatik filmlerdeki gibi fantezi boyutlar sunan bir duygusallık ve bunun tamamlayıcısı olarak da duygusal ve düşük tempolu bir şarkı veya danslı bölümlerin olmasıdır. Bu yüzden bu filmlerin erkek veya kadın başrol oyuncuları ünlü şarkıcılar arasından seçilirler ve onların söyledikleri şarkılar filmdeki trajik aşk öyküsü ile birleşerek izleyicilerin hafızasına kazınır. Filmfarsi'nin yanı sıra, klasikleşen bir başka tür de *Film Jaheli*[1] olarak bilinmektedir. Burada ise, filmin başkarakteri, avamın bir üyesi ve okul eğitimi olmamasına rağmen ataerkil bir toplumda yüksek değer gören onur ve şeref adamıdır. Bu yüzden, karakter, onurunu koruma çerçevesinde haksızlığa uğrayan bir kadının hakkını geri almaya çalışır ve genellikle de bu filmlerde dövüş sahneleri vazgeçilmez bir unsur olarak öne çıkar (Dabashi, 2001: 26). Filmfarsi ve Film Jaheli, İran sinemasının, başlangıcından bugüne kadarki gelişim süreci içerisinde oluşturduğu iki ana akım olarak anılmaktadır. Bu tarzda üretilen filmlerin tümü başarılı olmasa da bazen yüksek gişe hasılatı yapan (Ganj-e Gharoun) *Karun'un Hazinesi*, 1965 gibi filmler de üretilmiştir. Bu filmleri yapanların amacı, yüksek izleyici sayısına odaklanmaktan başka bir şey değildir; böylece aynı gaye doğrultusunda daha fazla film yapabilme imkânı bulabilmekteydiler. Ne ki ticari ve kâr odaklı bir sinema sanayisine giriş yapabilmek yine de zordu ve imitasyonu olduğu Hollywood'daki gibi tanınmamış bir yönetmenin sistemin içerisine girerek film yapabilmesi de neredeyse imkânsız gibiydi. 1960'lara gelindiğindeyse, durum değişmiştir; İran sinemasında bazı temel değişiklikler gerçekleşir, bu dönemde sinemanın dışındaki sanatsal faaliyetlerini sürdüren iki isim film yapmaya yönelir. Bu kişiler film yapma tutkularını sürdürmeseler de bıraktıkları izlenim sayesinde daha sonra gelen yönetmenler için ciddi değişiklikler gerçekleştirme tutkusuna temel oluştururlar. Söz konusu kişiler, yazın ve şiir çevrelerinde yaptıkları işlerle tanınan Ebrahim Golestan ve Forough Farrokhzad ikilisidir. Modern İran yazını, 1900'lü yılların başından itibaren önemli bir gelişim içerisine girer ve ortaya konan kimi eserlerle de dünya genelinde büyük bir etki yaratır. Bu anlamda belki biraz seçici davranmak gerekirse, Jamalzadeh'nin *Bir Varmış Bir Yokmuş* (1921) isimli kitabı İran'da kısa öykücülüğün başlangıcı olarak kabul edilebilir ve Sadegh Hedayat'in *Kör Baykuş*'u (1937) ise bu uğraşın bir nevi doruk noktası olarak hatırlanabilir. Bunlardan başka, kendi yapıtları ile ses getiren yazarlar olarak Gholam Hossein Sa'edi, Houshang Golshiri, Sadeq Chubak ve Jalal Al-e-Ahmad gibi isimlerden de bahsetmek gerekir. Bu yazarların İran yazınına kazandırdıkları yapıtlar daha sonra çoğu sinemacının ilham kaynağı haline gelmiştir. Bu isimlerin hepsi, ikinci Pehlevi hükümdarlığı sırasında İran yazın dünyasına çok önemli katkılarda bulunan kişilerdir. Ebrahim Golestan da yine o yıllarda andığımız bu isimlerle iç içe olan birisi olarak kendi yapıtlarını kaleme almaktadır. Golestan, daha sonra İran'ın güneyindeki Abadan iline gidip orada "Golestan Films" adlı bir stüdyo ku-

1. *Cahil* filmi bu çevirideki amaç okuyucuya sadece terimi kelime anlamıyla sunmaktır.

rup belgesel filmler çekmeye başlar. Çektiği filmlerin bütçesini Abadan'daki petrol şirketinden temin eden Golestan, zaman içerisinde belgeselleri ile oradaki halkın hayatını belgelemeye koyulur. 1961'de kardeşi ile çekimlerini gerçekleştirdiği ve kurgusunu Farrokhzad'ın yaptığı *Bir Ateş* (A Fire), 1958 belgeseli ile Venedik Film Festivali'nde ödül kazanmayı başarır ve böylelikle İran sineması tarihinin ilk uluslararası takdirini elde eder. Farrokhzad ise dönemin önemli kadın şairlerinden biri olarak sayılmasının yanı sıra, Golestan'ın teşvik ve cesaretlendirmesiyle, 1962'de *Ev Karadır* (Khaneh Siyah Ast) belgeselini bir cüzam evindeki hastalar ile ilgili olarak gerçekleştirir. Bu film, birçok uluslararası film festivalinde gösterilir ve ayakta alkışlanır. Kaçınılmaz olan gerçek, bu iki kişinin yazınsal ve şiirsel bakışlarını filmlerine de taşımaları ve benzer estetiksel meraklarını bu filmlerde de işlemeleridir. Golestan, kendine özgü kurgusal öykücülük anlayışı ile filmlerine başlar ve daha sonra bunu 1965'te yönettiği ilk ve tek uzun metraj kurgusal filmi *Tuğla ve Ayna* (Khesht va Ayeneh) ile doruk noktasına ulaştırır. Farrokhzad'a gelince; *Ev Karadır* onun için çok önemli bir evreyi temsil eder. Dabashi'ye göre onun bu filmini yazdığı şiir kitaplarının çerçevesinde ele almak gerekir. Bu doğrultuda Dabashi'ye göre söz konusu film, ondan önce yazdığı üç şiir kitabı ve ondan sonra yayımladığı son iki şiir kitabı arasındaki "kayıp halka"dır (Dabashi, 2007: 67). Bu bağlamda, İran kültürünün yazını ve şiiri gibi alanlar ile temas içerisinde olan, ama aynı zamanda da ana akım sinema geleneğinden bağımsız olan bir belgesel film anlayışının doğduğu görülür. Golestan'ın adını andığımız uzun metraj çalışmasından bir yıl önce, Farrokh Ghaffari de *Kamburun Gecesi* (Shab-e Ghuzi), 1964 filmini peliküle aktarır. Her iki filmde de melodram öğeleri kullanılarak bir toplumsal sınıflanmanın eleştirisi verilmeye çalışılır. Ghaffari, filminin hikâyesini *Bin Bir Gece Masalları*'nın günümüze uyarlaması olarak oluşturur. Daha sonra 1968'de Muhammad Ali Afghani'nin ödüllü romanı *Ahu'nun Kocası* (Shohar-e Ahu Khanoom) üzerinden aynı isimli bir uyarlama gerçekleştirir. Adı geçen filmlerin aşağı yukarı hepsi ülke dışındaki kimi eleştirmenlerin dikkatini çekmesine rağmen gişede hayal kırıklığı yarattıkları için yönetmenlerin bir daha film yapabilmelerini zora sokmuştur. Golestan bir daha film yönetmezken, Ghaffari son filmini ancak yaklaşık on yıl sonra çekebilmiştir. Erken modernizm dönemindeki tiyatro, resim ve yazın gibi diğer sanatsal alanlarda öne çıkan arayışların sinemaya aktarılması İran sineması içinde de yansımasını bulur. Diğer bir deyişle, Golestan ve Farrokhzad tarafından temeli atılan ve zengin bir yazınsal birikimden beslenen böylesi bir sinemasal üslup, daha sonra mali sıkıntılar nedeniyle fazla ilerleme kaydedemez. Fakat sinema dili üzerine yoğunlaşan arayışlar, Dariush Mehrjui'nin 1969 yapımı *İnek* (Gaav) filmi ile yeni bir boyut kazanır.

Dariush Mehrjui ve Sineması

Dariush Mehrjui 8 Aralık 1939 Tahran doğumludur. İlkokulda resim, müzik gibi sanatsal faaliyetlerle ilgilenir ve lise öğrenimini bitirdikten sonra da felsefeye ilgi duymaya başlar. Avrupa'nın romantik dönem yapıtlarını, özellikle de Hugo ve Balzac'ın yapıtlarını okur, ancak bu okumalar Mehrjui için yeterli değildir ve öğrenme merakını karşılamaz. Sinemaya karşı tutkulu olduğundan ve özellikle Vitto-

ria de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette), 1948 filminden çok etkilendiği için sinemacı olmaya karar verir. 1959'da sinema öğrenimi görmek üzere Kaliforni ya'daki U.C.L.A.'ya (University of California, Los Angeles) gider, ancak onun meraklısı olduğu ve sevdiği sinemanın o üniversitede yeri yoktur; dahası görüşleri nedeniyle kimi zaman aşağılanıp kendisiyle dalga geçilir. Haidari'nin belirttiği gibi: "Üniversite hocaları, Amerikan sineması yani Hollywood sinemasının etkisinde, Avrupa Sineması ve Sanat Sinemasına kin beslemekteydiler. İtalyan yeni gerçekçiliğinden, Bergman, Welles, Fellini ve Fransa'da gelişmekte olan Yeni Dalga'dan hiç söz edilmemekteydi. Daha çok ticari filmler tartışılmakta ve ticari film yapımı ile izleyiciyi memnun etmek konusunda konuşulmaktaydı" (1999: 21). Mehrjui, üniversitenin sinema derslerinin onun için bir şey ifade etmediğini fark edince felsefe bölümüne geçiş yapar. Böylece sonradan Dostoyevsky, Shakespeare, Beckett, Camus, Bazin, Pasolini, Bergman, Bunuel, Godard ve Kurosawa gibi hayranlık beslediği yazar ve yönetmenlerin bakış açılarının altında derin bir felsefi eğilimin yattığını anlar ve aslında bu felsefi eğilimden ötürü onlara karşı yakınlık duyduğunu fark eder. O sıralar Franz Kafka'nın *Dava* romanının son sayfası üzerinden ilk senaryosunu yazar. Senaryonun konusu Los Angeles'ın güneyindeki fakir mahallelerde geçmektedir. Kafka'nın kahramanını bir zenci ile değiştirir ve karakter bu kez iki beyazın tuzağına düşer. Mehrjui, bu senaryonun üzerinden on dakikalık bir kısa film çekmek ister ancak gerekli bütçeyi toparlayamadığından filmini çekemez. Bir süre sonra Universal Film Şirketi'nden bir yapımcı ona Nizami Gencevi'nin *Ferhat ve Şirin* hikâyesinden bir senaryo yazmasını teklif eder. Beş ay boyunca senaryo üzerine çalıştıktan sonra 120 sayfalık bir taslak hazırlar ve yapımcı senaryoyu beğenir. Daha sonra yapımcı, İranlı yatırımcılarla temasa geçip senaryodan bir örnek de onlara gönderir. Mehrjui üniversiteyi bitirdikten sonra 1960'ların ortasına kadar bu senaryonun peşini bırakmaz ancak ne devlet ne de özel kurumlardan kimse böyle bir filme yatırım yapmak istemez (Haidari, 1999: 21). O sıralarda Tahran'da bir sinema salonu sahibi olan Nosratollah Montakhabi, *Filmfarsi* usulü bir James Bond filmi yapmaya karar verir ve Mehrjui'ye bu filmi çekmesi için bir teklif götürür. Bu "süper prodüksiyon"un İranlı olmayan sinemaseverlerin de ilgisini çekebilmesi için Mehrjui'ye geniş olanaklar sağlanır. O yıllarda anlatıldığı gibi sinema eğitimini alanlar, profesyonel sektöre girip bir sanat filmi çekemezlerdi ancak sektöre girip ticari bir film yapabilirlerdi. Mehrjui'nin imzasını taşıyan bu ticari film, 1966'da *Elmas 33* (Almas 33) adıyla gösterime girer. Gerçekten de –Mehrjui kendisinin de itiraf ettiği gibi– *Elmas 33*'ün sinematografik olarak çok kötü bir film olduğu söylenebilir (Solhju, 2000: 48). Mehrjui, 1969'da, senaryosunu dönemin önde gelen yazarlarından olan Hossein Sa'edi'nin başyapıtlarından sayılan *Beyel'in Matemlileri* (Azadaran-e Bayal) kitabından uyarladığı ve yönetmenliğini üstlendiği *İnek* (Gaav) filmi ile "modern İran sineması" olarak nitelendirebilecek dönemi başlatır. Mehrjui, Kaliforniya'da kaldığı sırada Sa'edi ve eserleri ile karşılaşır; hatta bir dönem baş editörlüğünü üstlendiği Pars Review dergisinde onunla ilgili yazılar da kaleme alır. Yönetmen, İran'a geldiğinden beri şiir ve yazın dünyasından kimi isimlerle dostluklar kurar ancak Sa'edi, bu dostlar arasında, kuşkusuz Mehrjui'yi en çok etkileyen kişidir. Sa'edi aynı zamanda tıp eğitimi almış, psikoloji okumuş ve kendi muayene-

hanesine sahiptir. Sa'edi, diğer taraftan gençliğinde İran'ın çok farklı yörelerine yaptığı yolculuklar vasıtasıyla maddi sıkıntıların insanları nasıl da batıl inanç ve hurafelere boğduğunu gözlemlemiştir. Yazar, bu tespitlerini özellikle *Beyel'in Mateмlileri* adlı eserinde en iyi şekilde anlatır. Bu kitap, hayali bir köy olan Beyel'de gerçekleşen olayları kısa öyküler halinde anlatmaktadır. Sa'edi, Mehrjui ile gerçekleştirdikleri sohbetlerden birinde bu kitapta yer alan İnek hikâyesini ona anlatır ve bir film için iyi bir metin olabileceğini söyler. Mehrjui de bu hikâyeye sıcak bakar ve senaryoyu Sa'edi ile birlikte yazdıktan sonra kültür ve sanat bakanlığından bütçe desteği alıp filmini yapmaya koyulur. Ancak film çekimlerin ardından hemen yasaklanır ve gösterime giremez. *İnek*'e yerel gösterim fırsatı tanınmaması, film ekibini tam anlamıyla çaresiz hale getirdiği bir sırada, yapımın uluslararası festivallerde başarı elde etmesi ülke çapında büyük bir şaşkınlık yaratır. Film, Cannes, Berlin, Moskova, Los Angeles ve Londra film festivallerinde büyük bir ilgi görür ve bir İran sineması örneği olarak alkışlanır. Hatta Venedik Film Festivali'nde "Prestijli Eleştirmenler Ödülü"nü kazanır. Pehlevi rejimi, *İnek* filminin başarısının ardında yatan nedeni bir türlü çözemez ve İran'ı fakir, geri kalmış bir ülke olarak yansıtan bu filmin neden bu kadar ilgi çektiğini anlayamaz. *İnek*, yasağın kalkmasıyla ertesi yıl sinemalarda gösterime girer ve yapımın başarısını duyup meraklanan herkes filmi izlemek için sinemalara akın eder. Neticede *İnek*, gişede başarılı olur ve bu durum Mehrjui'yi benzer çizgide filmler yapmak için motive eder. Filmin kitaptan perdeye uyarlanma süreci, Mehrjui'nin sinemasal bakış açısını anlamak için anahtar bir aşamadır. Çok fazla sayıda edebi uyarlamaya imza atan Mehrjui, bu filmde kitaptaki anlatıdan farklılıklar gösteren bir hikâyeyi perdeye yansıtır. Mehrjui'nin sinemasal anlayışı, işte tam da bu noktada kendisini gösterir. Zira Mehrjui'nin kitabı perdeye uyarlama sürecinde, döneminin toplumsal, kültürel sorunları hakkında düşündükleri önemli bir belirleyiciliğe sahiptir. Mehrjui'nin filmlerinin yazınsal dünyadaki referanslarına bakıldığında çok geniş bir coğrafi ve kültürel yelpazeyi kapsadığı görülmektedir. Mehrjui'nin becerisi burada devreye girer ve okuduğu yabancı kaynaklardan aldıklarını kendi toplumunun yaşadıklarıyla birleştirerek dönemine uygular. *İnek* örneğine dönülecek olursa, bu filmde, çok zor koşullarda yaşayan toplumsal sınıfların verdiği mücadeleler yer almaktadır. Ülkede büyük bir açlık ve fakirlik yaşanırken, Pehlevi Şahı İran'da monarşinin 2500 yıllık yıldönümü kutlamaları ile meşguldür. Şah, festivale davet ettiği yabancı ülke liderleri önünde İran monarşisinin ihtişamını sergilemek için Persepolis'te büyük bütçeli gösteriler düzenler. Anlatının merkezinde, Hasan ve ineği arasındaki irfani bir bağlantı yer alırken, Mehrjui, bunu kitabın diğer öykülerinden aldığı öğeler ile süsler. Köyün kendisi kitapta pek incelenmemişse de filmde kendi başına bir karaktere dönüşür ve canlanır. Köyün tek sermayesi ve zenginliği sayılan ineğin ölümünden sonra felaket ve çaresizlik bütün köylüleri sarar. Siyah çarşaflı dullar, kıyametin habercileri olarak köyde gezinirler ve herkesi Allah'ın gazabından korunabilmek için tövbe etmeye çağırırlar.



İnek filminden

İnek'te önemli olan ve bu kadar dikkat çeken, aynı zamanda kendinden önce yapılan filmlerden farkını gösteren temel şey, sinemasal anlatısında muhafaza edilen bakış açısıdır. Sinemasal anlatılar ve aralarındaki farklara bakıldığında, önde gelen en büyük fark, yani erken ve geç modern sinemalarını klasik sinemadan ayıran en büyük etken, anlatı biçimidir. Bu konuda ufuk açıcı çalışmasıyla önemli adımlar atan Bordwell'e göre, klasik anlatı kişisi, psikolojik açıdan tanımlanmış biçimde kesin çizgilerle çizilmiş bir sorunu belirli amaçlara ulaşmak için çözme savaşımı verir. Bu savaşım boyunca da diğer kişilerle ya da dışsal durumlarla çekişme süreci içerisine girerler. Öykünün sonunda da sorunun çözülmesi, amaçlara ulaşılması ya da ulaşılmaması, onun için bir başarı ya da hayal kırıklığı biçiminde anlatılır. Burada ön planda olan, olaylar zinciri içinde her şeyin bir yanıta ulaşarak çözülmesidir ve tüm bunlar zaman-dizinsel ya da doğrusal bir yapı içerisinde sunulur (Bordwell, 1985: 157). Ancak modern sinema anlatısı ya da sanat sineması anlatısı, Hollywood'da biçimlenen bu egemen klasik anlatı tarzına bir alternatif üretme çabaları ile deneysel çalışmalardan yola çıkıp sinemanın kendisi için soyut bir anlatı tarzı geliştirmiştir. Sözgelimi modern anlatının gerçekliği klasik anlatıya göre çok boyutludur. Burada film "gerçek" bir konu ile uğraşır. Konusunda o anlık geçerli olan psikolojik sorunları işler; örneğin "yabancılaşma" ya da "iletişim eksikliği" gibi... Mizansen, eylemin gerçeğe benzerliğine vurgu yaparken aynı zamanda mekân ve zamanın da gerçeğe benzerliğini vurgular. Böylece Hollywood filmlerinin tersine, stüdyo mekânında yapay ışıklar altındaki çekimlerin yerine dış

mekânlarda çekimler bu çok boyutlu gerçeği ön plana çıkarır. André Bazin bu "gerçekliğe" başka bir örnek olarak, sanat sineması filmlerindeki profesyonel oyuncuların yerine, halkın içinden seçilen kişilerin oynatılmasını önerir (Bordwell; 1985: 206). Bu öğeler ağırlıklı şekilde İtalyan yeni gerçekçiliği ve Fransız yeni dalgasında gözlemlenir ve Mehrjui ilk kez bunları İran sinemasında işlemeye başlar. Kuşkusuz kendisinin bu akımların yönetmenleri ve filmlerine olan hayranlığı da göz ardı edilemez; yalnız Mehrjui bu öğeler ile tanıdık olmayan bir sinema bağlamında onları dener ve elde ettiği başarı bunu becerebildiğinin kanıtıdır. Bu çizgi, Mehrjui'nin 1979 devrimine kadar çektiği diğer üç filminde de devam eder ve yönetmen her bir filmle daha farklı, denenmemiş yöntemlere başvurur. Bu arada *İnek* filminden tanıdığı bir grup tiyatro oyuncusuyla diğer filmlerinde de birlikte çalışır ve bu grupta yer alan oyuncular daha sonra İran sinemasının usta oyuncuları haline gelirler. Mehrjui'nin ikinci filmi olan *Safdil Bey* (Agha-ye Halou) 1971, bu oyuncu grubunun kendi yazdığı ve İran milli televizyonunda oynadıkları bir oyunun uyarlamasıdır. Burada köyden bir kentli kız ile evlenme arzusuyla şehre gelen saf bir devlet memurunun hikâyesi anlatılır. Benzer temalı diğer filmler gibi bu filmde de kentin sert ve acımasız havası resmedilir ve *Safdil Bey* bu acımasızlıkla yaptığı savaşta mağlup olur ve yeniden eski değerleri barındıran geleneksel köyüne sığınır.

Mehrjui'nin ertesi sene gösterime giren filmi *Postacı* (Postchi), 1972, filmi aslında ünlü Alman oyun yazarı Georg Büchner'in ölümü yüzünden bitiremediği ünlü oyunu Woyzeck'in bir uyarlamasıdır. Bu film, Mehrjui'nin en iyi edebiyat uyarlamalarından biridir. Bunun en önemli nedeni de şüphesiz yönetmenin orijinal metinden uzaklaşarak eseri yeniden yorumlayıp, onu yeni bir kültürel, tarihsel çerçeve içerisine sokabilmeyi başarmasıdır. Mehrjui bu filmde oyunun sağladığı altyapıyı kullanarak kendi zihnini meşgul eden gelenek/modernite karşılaşması gibi olaylardan oluşan toplumsal sorunları incelemeye koyulur. *Postacı* filminde, köyün efendisinin hizmetinde çalışan ana karakter, kısır olduğundan karısıyla birlikte olamamaktadır. Efendinin köye yeni gelen yeğeni, hastalıktan dolayı gün geçtikçe azalan koyunların yerine bir domuz ahırı geliştirmeyi aklına koyar. Yeğen, diğer yandan da postacının karısı ile beraber olur. Yeğenin yaptıklarını kendi değerlerine bir saldırı olarak gören postacı artık sahip olduğu tek hazinesi olan karısını da kaybettikten sonra medeniyeti terk ederek ormanın derinliklerine sığınır ve orada ilkel bir hayat sürmeye başlar. Bir süre sonra onu aramaya gelen karısını öldürünce de polis tarafından yakalanır. *Postacı* filmi, *İnek* kadar olmasa da yine uluslararası arenada büyük bir ilgi uyandırır, hatta yapım, İngiliz *Film Bulletin* dergisinin eleştirmenleri tarafından yılın en iyi 10 filmi listesine girer. Aynı dönemde Mehrjui'nin son filmlerinden *Mina'nin Dairesi* (Dayere-ye Mina), 1975) da yine devlet tarafından yasaklanır. Film, ancak üç sene sonra, yani 1978'de gösterime girme olanağı bulur. Bu filmde Mehrjui yeniden Sa'edi ile işbirliğine gider ve onun *Çöplük* (Ashghaldouni) isimli kitabını sinemaya uyarlar. Mehrjui, bu film vesilesiyle kendisinin de o sıralarda yeni fark ettiği önemli bir toplumsal sorunu gündeme getirir. Hikayenin geçtiği dönemde, ülkede dehşet verici boyutlara ulaşan bir kan ticareti meselesi bulunmaktadır. Pek çok kan taciri, uyuşturucu bağımlılarından çok ucuza aldıkları kanları, oldukça yüksek fiyatlarla hastanelere satmaktadırlar. Bu kirli kan-

lar, kontrol edilmeden hastalara verilmekte ve bu durum da pek çok ölüme neden olmaktadır. Mehrjui de bu konuyu kamuoyunun gündemine taşımak için meseleyle ilgili bir film yapmaya karar verir. Bununla birlikte yönetmen, yıllar sonra yeniden uyuşturucu sorununa değinerek *Santouri* (2007) filmini yapar.

Roy Armes, *İnek* filmi ile başlayan ve 1979 İran Devrimi'ne kadar devam eden dönemi, İran sinemasının parlak çağı olarak niteler. Armes, bu dönemin önde gelen yönetmenlerini sayarken, Mehrjui'nin *İnek*, *Postacı* ve *Mina'nin Dairesi* filmlerini Batı'da çok fazla ilgi uyandıran filmler olarak değerlendirir (Armes, 1987: 191). *İnek* filminin gişe başarısı, diğer birçok yönetmeni de Fransa'da İran sinemasının *yeni dalgası* olarak görülen bu yeni çizgide film yapmaya yöneltir ve böylece İran sanat sineması veya Modern İran sinemasının varlığı resmiyet kazanır. Anlatı açısından, bu dönem içinde Mehrjui'nin dört filmi –*Elmas 33* hariç– diğerlerine karşın özgün bir statü kazanır. Her birinin baş anlatı kişisi –*İnek*'teki Hasan, *Safdil Bey*, *Postacı* veya *Mina*'daki Ali– içinde var olduğu ortamdan soyutlanmış ve ayırt edilmiş şekilde yaşamaktadır. Modern anlatının klasik anlatıdan farklarına bakılırsa, John Orr, bu modern sinemanın, klasiğe karşı temel farklılığını, anlatısındaki Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak görülebilmesinden kaynaklandığını ifade etmektedir. "Modern anlatının zevkle yıkımı, huzursuz etme ile büyülemeyi aynı ölçüde birleştirmesi, onu hem yenilikçi hem de put kırıcı kılmıştır" (Orr, 1997: 17). Bu bağlamda *Safdil Bey*'e bakıldığında, anlatı kişisi, arzusu uğruna köyünü terk edip kente gelir ve kent kendinin değerli bulduğu vasıfları onda bulduğu sürece ona karşı iyidir ve her türlü rahatlığı onun için hazırlar. Safdil bey, kente karşı kendi değerleri üzerinde ısrarcı olmaya başladığı zaman kentin o güleryüzlü, şefkatli ifadesi yerini acımasız ve intikamcı bir kine bırakır. Safdil beyin yanında taşıdığı, biriktirdiği şiir ve gazel seçkisi onu savunmasız hissettiği kentsel saldırılar karşısında korumaktadır. Rüyasında gördüğü çıplak kadın ona saldırınca veya kaldığı motel odasının duvarından yan odadakilerin seslerini duyunca bu seçkiye sığınır ve anlamını kavrayabildiği şiirlerdeki değerleri kendi zırhı olarak kullanır. Bu yüzden filmin sonunda dayak yiyip tüm parası elinden alındıktan sonra köye dönerken şiir seçkisini kentte bırakır. Çünkü bu tecrübe ona dünyada olan bitenlerin artık eski yazınsal metinlerdeki değerlerle anlaşılamayacaklarını fark ettirir ve bu sebeple de seçki kullanışlı özelliğini kaybeder.

Anlatı kişileri, modern sinema anlayışında önemli bir rol oynamaktadır. Kovacs'a göre, anlatı kişisini tanımlamak için katı kurallar yoktur, ancak yine de var olan tipler üzerine düşünülebilir ve böylece belirli bir toplumsal arka planın kültürel bir gelenek tarafından üst düzeyde belirlendiği söylenebilir. Bireyin çevresindekiler ve dünya ile olan ilişkilerinin aşırı gevşek dokulu olması ya da hiç olmaması onun kişiliğini bir zihinsel taahhütsüzlüğün tezahürü haline getirir. Bu taahhütsüzlük, aynı zamanda bireylerle ilgili öykülerde önemli sonuçlar doğurur: "Bir yandan belirgin bir edilginlik ya da eylemsizlik; öte yandan onun eylemlerinin ya da tepkilerinin öngörülmezliğidir söz konusu olan" (Kovacs, 2010: 71-74). Burada sözü edilen edilginlik postacının eylemlerinde yankı bulur. Postacının kısır olması göstergesel açıdan ölü bir üretkenliğe sahip olmasıdır. Tarihsel kaderi

üreme yeteneği olmaması ile bağıntılıdır ve bu yüzden de başkasına hizmet etmeye mahkûmdur. Köy efendisinin yeğeni, tek sermayesi olan koyunlarının hasta ve ölmekte oldukları bu köye geldiğinde hemen onların yerine bir domuz ahırı açmak istediğini belli ettiğinde aslında postacıyı, bildiği ve tanıdığı çevreyi yok etmek tehdidi ile karşı karşıya bırakır. Batı eğitimli bu mühendis, postacının karısını da elde ettikten sonra onu tepki vermeye sürüklemiş olur. Postacı artık her şeyden vazgeçerek ormana kaçar; çünkü artık tüm bu etkenlerin baskısı altında kalmayı sürdüremez. Safdil Bey'de de benzer bir dış etkenin girişi ile onun da dünyası değişir ve sahip olduğu her şeyi bir anda tehdit altında görür. Aynı durum *İnek*'te Hasan'ın da başına gelir. Hasan, küçük bir köyde dar görüşlü insanlar arasında ineği ile birlikte yaşamaktadır. İneğine derin bir bağlılık duygusu besleyen Hasan, neredeyse karısına sarf etmediği aşk ve sevgiyi ineğine yansıtmaktadır. Bu sevginin maddi nedenlerden dolayı oluşmuş olduğunu söylemek olasıdır. Ancak karakterin, zaman içerisinde kendi benliğini inekle birleştirmiş olduğu da düşünülebilir. Bu yüzden ineğin ölümü onun kendi bireyselliğinin çatlamasına yol açar ve içinde boşluklar oluşur. Bu boşlukları doldurmak için de ahıra sığınır ve orada ineğin yaşam tarzını yaşatarak kendi benliğini tamamlamaya çalışır. Gelgelelim bu işte aşırıya kaçınca da birden ineğe dönüşüverir. Bu dönüşümün kökeninde, İran ve İslam kültüründe çok eski bir gelenek olan tasavvuf ile irfanda var olan Yaradan ve yaratılan arasındaki aşk ilişkisi yer almaktadır. Yaratılan kendi içindeki aşk gücüne yaslanıp irfan yolunu kaydedince yaratıcıya ulaşır ve ona dönüşebilir. Hasan, bir aşk nesnesinin yokluğu sonucunda ortaya çıkan durumda –ineğin ölümü– bu yolu seyredip kendini tamamlamaya koyulur. Bu yolun sonu ölümdür, çünkü o zaman nihai kurtuluşa varılabilir ve böylece Hasan kendini onu çevreleyen tüm kötülüklerden kurtarabilir. Hasan, kendini ahırdaki bir inek olarak konumlandırdığında, onu görmeye gelen köylüleri düşman köyün köylüleri olarak görür. Köylüler, kötülüklerin göstericisidirler ve kurtarmaya çalıştıkları Hasan'ı aslında ölüme sürüklerler. Filmin sonunda Hasan'ı iplerle bağlayıp zorla hastaneye götürürlerken, onu yola getirmek için kırbaçladıklarında aslında kendi içlerindeki kötülüğün en doruk noktasına ulaşırlar ve ineği öldürdükleri gibi Hasan'ı da öldürmüş olurlar. Kovacs modern anlatının doğrusal bir olay örgüsü geliştirmek ve ona odaklanmaktan daha çok anlatı kişisinin ruhbilimsel tanımlanışı ve onun çevresi ile ilişkisi üzerine odaklandığını belirtir ve bu durum bahsi geçen filmlerin ana çekirdeğini oluşturmaktadır (Kovacs, 2010: 66). Bu anlamda *İnek* filmi ile beraber başlayan bu yeni dönem, esasında İran sinemasında da erken modernizm dönemine benzer başka sanatsal akımlardan beslenen bir anlayışı temel almaktadır. Ne var ki Childs'ın "modern sanat, modern dönemin düşünsel ve bilimsel buluşlarına bir yanıt olarak gelişir" düşüncesine karşılık, İran sinemasında ortaya çıkan modern dönemin farklı bir bulguya yanıt olarak gelişim gösterdiği söylenebilir. Bu konuya geçmeden evvel Mehrjui'nin 1979 devrimi sonrasındaki mesleki kariyerinde önemli bir yer tutan *Hamun* filmini ele almak gerekiyor.

Hamun, Mehrjui'nin sinema kariyerinde kendine özel bir yer edinen filmidir. Bu film, o güne kadarki değerlendirmeler açısından hem izleyici hem de yerel eleştirmenler nezdinde en çok ilgi gören yapım olarak öne çıkmıştır. Öyle ki *Hamun*, 1990 yılı itibariyle devrimden sonra en başarılı gişe hasılatına da ulaşan filmidir Mehrjui'nin. Gazetelerde ve dergilerde defalarca övgülere mazhar olmuş, 1990 Fajr Film Festivali'nde beş ödül birden kazanmıştır. Bu, aynı zamanda filmin, sinemanın devlet politikalarını çizenler tarafından da kabul gördüğünün bir kanıtıdır. İran'da senelerdir düzenli olarak yayınlanan ve sinema dergileri arasında en uzun ömürlü olan *Film* dergisinin 100. ve 200. sayılarında düzenlediği "İran Sinemasının En İyileri" oylamasında, *Hamun*, İran sinema tarihinde yapılan en iyi film seçilmiştir. Bu filmden önce, benzer oylamalarda *İnek* filmi hep en iyi film olarak gösterilmekteydi. Ayrıca filmin ana anlatı kişisi "Hamid Hamun" da *Film* dergisinin 312. sayısında, İran sinema tarihindeki en seçkin kişilik unvanına erişmiştir. Filmin etrafında oluşan bu popüler havaya halkın filmi oldukça sıcak karşıladığını da eklersek, *Hamun*'un elde ettiği ayrıcalıklı konum daha iyi kavranabilir. Gerçi zaman geçtikçe eleştirmenler tarafından karşı sesler de yükselmeye başlamıştır, ama filmin algılanmasını pek değiştirmemiştir bu durum. Belki de *İnek* filmi gibi içeride yakaladığı başarıyı dışarıya taşıyamadığı için eleştirmenlerin zihninde bir şeylerin ters gittiği fikri oluşuş olabilir. Zira *Hamun*, İran'da elde ettiği başarıyı, Avrupa'da düzenlenen film festivallerine yansıtamamıştır. Hatta yapılan eleştirilerin birinde, bir sinema eleştirmeni, filmin Cannes'daki gösterimine değinir. Gösterime *Cahiers du cinema* dergisinin baş editörlüğünü yapmış olan Serge Daney ile birlikte giden eleştirmen, Daney'in filmin ilk yirmi dakikası içinde dışarı çıktığını belirtir. Ona nedenini sorduğunda, Daney şu yanıtı vermiştir: "Sanırım tüm üçüncü dünyalıların bir Hamun'u vardır ve benim gibi dünyanın farklı köşelerinde çok fazla film izleyen birisi için artık böyle işleri izlemek oldukça sıkıcı. Ben şimdiye kadar sayısız Türk, Hint, Pakistanlı, Taylandlı, Tayvanlı Hamun'lar izledim ve sonunda bugün de bir İranlı Hamun görmüş oldum" (Golzar, 1991: 95).

Hamun, büyük ölçüde sanatçının daha sonra yaptığı filmleri kendi etkisi altına alır ve Mehrjui hem estetik hem de anlatı açısından daha iyi işler yapmış olsa da bu film onun yönetmenlik kariyerinde kendine özel bir yer edinir. Bundan dolayı Mehrjui'den söz açılınca Hamun'dan bahsetmemek olmaz. Öncelikle *Hamun* filminin öyküsünün merkezinde Hamid Hamun'un evlilik hayatı yer almaktadır. Karakterin Mehşid ile süregelen sekiz yıllık bir evlilik deneyimi ve bir de oğlu vardır. Günlerden bir gün karısı Mehşid, onu artık sevmediğini söyleyince, Hamun değişmeye başlar ve kendisinin de anlam veremediği birtakım olaylar içerisine sürüklenir. Karısını hala sevdiğinden emin olan Hamun, onunla geçirdiği yılları gözden geçirerek işlerin nerede kötüye gitmeye başladığını anlamaya çalışır. Üniversite mezunu olan Hamun, kendi dönemindeki İran toplumu içerisinde entelektüel birikimi ile özel bir konum elde etmiştir ve bilgisi sayesinde Mehşid'in kendine âşık olmasını sağlamıştır. Hamun, karısı Mehşid ile kadının daha evvel hiç bilmediği bir dil üzerinden konuşmaktadır ve Mehşid bu dilin büyüsüne kapılır. Hamun, sözleriyle Mehşid'e içinde büyüdüğü zengin orta sınıfın çok ötesindeki bir dünyayı gös-

terir. Mehşid bir fantezi dünyası kurar ve Hamun bu dünyaya girebilmenin bir nevi anahtarı olarak belirir. Çok geçmeden evlenirler ancak evlilik hayatının acımasızlıkları birkaç sene içinde kadının hayal dünyasını yıkar. Mehşid, sert gerçekler karşısında bir anlamda savunmasız kalır. Hamun'un ona attığı ilk tokattan sonra itinayla ördüğü duvarlar yıkılır. Eğer o evde Hamun ile kalmaya devam edecekse yenilerini örmek zorundadır. Bu yüzden sırasıyla irfana, sanata, müziğe, resme ve en son olarak da moda tasarımcılığına başvurur. Ama hiçbiri işe yaramayınca, suçların hepsini Hamun'a atarak onun değiştiğine inanmak ister. Hamun onu hala seviyor olsa bile o artık Hamun'u sevmediğinden emindir. Çünkü kocasının her girişimini bir şekilde engellemeye çalışmaktadır. Mehşid, artık yorulduğunun farkına varınca da evlilik öncesi sahip olduğu güvenli evine dönmeye karar verir ve burjuva değerlerin inşa ettiği dünyaya tekrar yerleşir. Hamun'un hayatı ise çok farklı evrelerden oluşmaktadır. Çocukluğunu tam anlamıyla geleneksel dindar bir ailenin ortasında geçirir ve o zamanlardan kalma Ali Abedini isimli bir akıl hocası, yol göstericisi vardır. Mehşid'in mahkemeye başvurup boşanma davası açmasıyla Hamun'un hayatı oldukça karmaşık bir hal alır. Hala Mehşid'i sevdiğine inandığı için ondan ayrılmak istemez. Diğer yandan zengin bir adam Mehşid ile evlenmek için planlar yapmaktadır. Tüm bu gelişmeler tıpkı geçmişte olduğu gibi Hamun'u Ali'yi bulmaya yönlendirir. Ne var ki Ali, ortadan kaybolmuş ve kimse nerede olduğunu bilmemektedir. Hamun'un kişiliği üzerine yazılan yazılar ve yapılan tartışmaların çoğunda, onun filmde gösterilmeye çalışıldığı kadar entelektüel bir birikimi olmadığı ve bir yarı aydın veya sahte aydın olduğu yönündedir. Dikkat çekilen bu aydın tiplemesi, kitapların içeriğini değil, kapak isimlerini ezberleyen, bu verilerle kendisini yüceltmeye gayret eden bir kişi olarak belirir. Yapılan eleştirilerde Hamun'un tam olarak böyle bir adam olduğunun altı çizilmektedir. Nitekim Naser Zeraati'nin çabası ile Mehrjui hakkında yayınlanan bir derlemede de Hamun filmi ile ilgili olarak yapılan eleştirilerde bu konu üzerinde durulur. Ayrıca Mehrjui de değindiği noktalara çok yüzeysel yaklaştığı ve derine inmediği için eleştiriye tutulur. Özellikle filmin Avrupa ve Amerika festivallerinde pek ilgi görmemesi, eleştirmenleri düşündüklerini kaleme alma hususunda daha da cesaretlendirir. Bu yüzden burada, Hamun'un söylediği sözlerin derin, eleştirel ve felsefi niteliklerinin olup olmadığından ziyade, Hamun'un kimleri temsilen orada bulunduğu ve harekete geçtiği incelenecektir.



Hamun filminden

Filmin bir sahnesinde, Hamun ve Mehşid bir kitapçıya giderler ve Hamun burada ona birkaç kitap gösterir. Bu kitaplardan biri, İran'ın önemli çağdaş filozoflarından biri olarak kabul gören Dariush Shayegan'a ait *Batîyla Yüzleşen Asya*'dır. Shayegan ile yakın arkadaş olan Mehrjui, bu sahne vesilesiyle filmin anlatısındaki karmaşıklıkları çözmek adına bir tüyo vermektedir. Shayegan, bu çalışmada Asya medeniyetleri ve Batı medeniyetinin tarihsel kaderlerini tartışmaya açar. Ona göre Batı düşüncesinin tarihsel kaderi, Nihilizm hareketi ile sonuçlanan uzun bir süreç olarak değerlendirilebilir. Eğer Batı düşüncesinin bakışı yukarıdan (diyanet işleri) aşağıya (dünyevi işler) yönelen bir süreç geçirmişse, onunla derin değiş tokuşa girmiş olan Asya medeniyetleri de aynı hevese kapılacaklar ve onlar da aynı süreci yaşayacaklardır. Shayegan, yaratıcı ve üretici özelliklere sahip olan Asya medeniyetlerinin, tarihin bir noktasından itibaren donakalarak Batı medeniyetinin yükselişe geçmesi düşüncesiyle böylesi bir sonuca varmaktadır. Yazar, Asya medeniyetlerinin düşüşünü, bir zamanlar derinden iletişim halinde olan bu toplumların aralarındaki iletişimin kopmasıyla açıklar. Shayegan bu medeniyetleri İslam ve İran, Hindistan, Çin ve Japon medeniyetleri olarak dört gruba ayırmaktadır. Ona göre bu medeniyetlerin geri kaldıkları nokta, Batı'nın ürettiği bilim ve teknoloji değil de o gelişmelere olanak sağlayan canlı düşünsel etmenlerdir (Shayegan, 2012: 49). Dolayısıyla Batı medeniyetinin tezahürleri olan teknolojik ürünleri, bu gelişmeyi olanaklı kılmış olan düşünceden ayırmak hatalı bir yaklaşım olur. Bu bakımdan Asya medeniyetlerinin, Batı'nın teknolojik gelişiminden faydalanırken geri

kalanını geri çevirerek kendi değerlerine bağlı kalabileceklerini düşünmeleri, onları bir hayale sürükler (Shayegan, 2012: 56). Shayegan, Asya medeniyetlerinin çöküşe geçtikten sonra, kendi kültürel miras ve asil düşünceleriyle iletişimlerinin koptuğunun altını çizer. Bu anlamda günümüzde kendi asil düşüncemiz ile bağımızın kopup kopmadığına dair şüphe duymak bile, bunun gerçekleştiğinin kanıtından başka bir şey değildir (Shayegan, 2012: 58). Diğer yandan, Batı düşüncesinin etkisi sonucu yaşanılan o hayal ve Batı'nın gerçek kaynağını tanımak yerine sadece tezahürlerini uyarlamaya çalışmak, bizleri Shayegan'ın "mola evresi" veya "geçiş dönemi" diye adlandırdığı bir asra yönlendirmektedir. Bu "geçiş evresi" bir tür Araf aşaması olarak karakterize edilebilir. Bu evre içerisinde Araf'tayız, zira ne sahip olduğumuz mirası ne de egemen düşünceyi –Batı düşüncesi– iyi tanımaktayız. Bu bakımdan ne "oradayız" ne de "burada". Dahası, hem Batı'yı ipe çekebileceğimiz hem de kimliğimiz ve kültürümüze bağlı kalabileceğimiz hayaliyle yaşamaktayız (Shayegan, 2012: 88).

Tekrar *Hamun* filmine dönecek olursak, aynı arada kalmışlık duygusunun, açık bir şekilde gözlemlenebilir olduğunu söyleyebiliriz. Hamun, İran tarihi içerisinde Shayegan'ın tarif ettiği bu Araf aşamasını en iyi anlayan nesle aittir. Karakterin büyüdüğü ortam, tüm o kuzenlerle yapılan şakalaşmalar, Aşura gününde Kerbela olayının anılması, kılınan namazlarda ifade edilen masumiyet duygusu, v.s... Tümü istilacı bir dış etken gelene kadar çok güzel ve hayalidir. Dolayısıyla bu dönem, filmde, Hamun'un çocukluk evresi ile ilişkilendirilmiştir. Shayegan'ın dediği gibi bir toplum Batı düşüncesi ile karşılaşana kadar güvende ve kendi değerleri çerçevesinde yaşamaya devam edebilir ama onunla yüzleştikten sonra artık kendiyle hesaplaşmak zorundadır. Bu düşünceye paralel olarak Hamun karakteri de büyür ve tüm o kitapları okuduktan sonra sarsılır. Mehşid'i terapi görmesi için psikiyatristin yanına götürdüğünde, psikiyatriste artık hiçbir şeye inanmadığını itiraf eder. "Askıdayım, askıda" der. Zira tıpkı Shayegan'ın tanıttığı toplum yapısı gibi artık dayanakların olmadığı bir yerdedir. Bu yüzden büyükbabasının tüfeğini almak için çocukluğunu geçirdiği eve gittiğinde, tüfeği almayı unutacak derecede bir hasret duygusuna kapılır. Çünkü çocukluk evresi ona her şeyin güvenli ve sade olduğu zamanları hatırlatmaktadır.

Hamun da ait olduğu nesil gibi bir geçiş evresindedir ve bu sırada yardım alabileceği tek kişi, manevi hocası Ali'dir. Her zaman bir "Ali" özleminde olan Şiiler gibi o da huzurunu Ali'de bulur. Filmdeki Ali karakteri de sanki bir zamanlar Hamun'unkilere benzer soruları olan bir kişidir, şimdilerdeyse huzura kavuşmuş gibi görünür. Hamun, filmin ilerleyen bölümlerinde, karşı karşıya olduğu krizi çözebilmek adına onun yardımına ihtiyaç duyar ama Ali ortalıkta yoktur. Umutsuzluğa kapılan Hamun, Mehşid ile oğlunu kaybetmek üzere olduğunu ve etrafındaki herkesin ona ihanet ettiğini düşünmeye başlar. Rüyasında çevresindeki herkesin onu ameliyat ederken görmesi de bundan kaynaklanır. Hamun, karısından asla vazgeçmek istemez. Ona göre Mehşid, "Hakkı, payı ve aşkıdır." Belki de ona duyduğu bu aşkın, kendisini içinde bulduğu Araf'tan kurtaracağına inanmaktadır. Bu konuda Ali'nin Hamun'a verdiği Danimarkalı teolog ve filozof Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* adlı kitabı büyük bir önem teşkil etmektedir. Kierkegaard, adı geçen eserinde,

Eski Ahit metinlerinin "Başlangıç Yolculuğu" bölümünde yer alan İbrahim'in hikâyesini ele almaktadır. Bu bölümde, Tanrı, İbrahim'den oğlu İshak'ı kurban etmesini ister; yani yıllarca ona vaadinde bulunduğu, onun aracılığıyla yeryüzünde İbrahim'in soyundan gelecek olan ümmetleri anlattığı insanı. Kierkegaard yapıtında İbrahim'e büyük bir hayranlık duyduğunu açıkça belirterek, onun yaptığı eylemin günümüz felsefe, düşünce okullarının çerçeveleri ve kavramları ile açıklanamayacağını ifade eder (Kierkegaard, 2006: 57). Çünkü kimsenin İbrahim'deki iman boyutunu kişisel bir tecrübe olmadan kavraması mümkün değildir. Kierkegaard, söz konusu kitabında insanı İbrahim'inki gibi bir imana götürecek yolu ve çabayı irdelemeye çalışır. Kierkegaard, imanı tüm felsefi uğraşlardan üstün bir değer olarak konumlandırarak mümini sonsuzluk yolunda adım atan yalnız bir yolcu şeklinde karakterize eder. Ona göre İbrahim'i çok sevdiği, âşık olduğu oğlunu, tanrının emriyle kurban etmeye hazırlayan temel şey imanıdır. Kişi aşkını ancak böylesi bir iman uğruna öldürmeye hazır olduğu zaman tekrar kazanabilir.

Filmdeki bütün koşullar sanki Hamun'a karşıdır. Çok geçmeden zengin bir adamın karısıyla ilişki yaşadığına dair söylentiler yayılmaya başlar. Mehşid'in annesi de Hamun'u para karşılığında kızını boşaması için zorlamaktadır. Avukatı ve bir arkadaşı bile Mehşid'den vazgeçmesi gerektiğini söylerler ona. Ama Mehşid, Hamun'un sahip olduğu, tutunduğu yegâne şeydir ve her şeyden üstün olan ona duyduğu aşktır. Bu yüzden artık son umudunu İbrahim'in yaptığı eylemin aynısını yapmakta görür ve aşkını yeniden kazanmak için onu öldürmek ister. Kierkegaard, İbrahim'in eylemini, günümüzdeki koşullarla karşılaştırabilmek adına bir örnek olay anlatır. Pazar günleri kilisede İbrahim'in hikâyesini anlatan bir peder, hafta içi bir gün dışarıda oğlunu öldürme teşebbüsünde bulunan bir babayı gördüğünde ona bağırıp nasıl böyle ahlaksız bir cinayeti işleyebileceğini sorar. Adam ise pedere dönüp, onun Pazar günleri vaaz ettiğinin aynısını yaptığını söyler (2006: 52-53). Böylece Kierkegaard şu sonuca varır: İmanda ilahiyatçı ahlak kuralları askıya alınır. İbrahim'in İshak'a yönelik eyleminin cinayet olarak değerlendirilmemesinin nedeni imanıdır (2006: 89). Peki zaten defalarca imanını kaybettiğini söyleyen Hamun, neden yine de aynı yola başvurur? Esasında sebebi gayet açıktır. Zira Hamun, tüm benliğiyle başka bir çaresinin olmadığını kabullenmiş durumdadır. Mehrjui'nin başkarakteri, Shayegan'ın anlattığına benzer bir şekilde, tam anlamıyla bir hayalin içine sığınarak yaşamaktadır ve tüm kaybedilmişliklerin karşısında, kazandığı tek şeyi de yitirmek istemez. Ne var ki bu eylemi bile tam olarak gerçekleştiremez, silahı ateşler ama kurşun kadına isabet etmez. Hamun bu olayla birlikte, artık elindeki tek varlığı da kaybettiğini kabullenerek, kendisini *Postacı* gibi her şeyden soyutlayıp denize atar. Fakat arındıktan sonra simgesel bir şekilde Ali tarafından kurtarılarak hayata geri döndürülür.

Belki de Serge Daney'in yorumunu bahsedilen eleştiride olduğu gibi küçültücü bir ifade olarak değerlendirmemek gerekir. Zira Daney'in yorumu Shayegan'ın söylediklerini düşününce mantıklı bir çerçeveye oturmaktadır. Çünkü ne de olsa isimleri sayılan tüm o ülkeler -kendi Hamun'larına sahip olan tüm o toplumlar- Shayegan'a göre Asya medeniyetleri içerisinde yer alarak ortak bir tarihsel kaderi paylaşmaktadırlar. Yine Hamun'un hikâye evreninin şekillenmesinde, Mehrjui'nin

Kaliforniya'da felsefe eğitimi alırken geçirdiği öğrencilik yıllarının etkisi yadsınamaz. Mehrjui, o yıllarda İran'ın sahip olduğu belli bir çevreden dışarı çıkarak, orada öğrendikleri ve karşılaştıkları karşısında bazı sarsıntılar yaşamıştır. Yani yönetmenin kendisi de Hamun'unkine benzer bir geçiş evresini tecrübe etmiştir. Nitekim Mehrjui, filmi hakkında şunları söyler: "Hamun bir nevi benim öznel, sübjektif veya daha basit bir dille –deyim yerindeyse- bir kişisel sinemaya dönüşümdür."

Şimdiki Zamanın İzinde

Mehrjui'nin bahsi geçen filmleri üzerine yapılan incelemeler, Shayegan'ın fikirleri ile bir arada düşünülürse, modern İran sinemasının, İran'ın düşünsel, kültürel, toplumsal ve sanatsal dönüşümlerine bir yanıt olarak geliştiği söylenebilir. Shayegan'ın Asya medeniyetleri için söylediği gibi bu toplumlar, kendi geçmişlerinden, tarihsel ve kültürel miraslarından kopmuşlar ve Batı düşünsel bulgularını tam anlamıyla kavrayamamışlardır. Bu durum da onları, bir geçiş döneminin içerisine hapsetmiştir. Dolayısıyla bu sinema da bir tür geçiş dönemi sineması olarak kaçınılmaz bir şekilde yaşanılan dönemin özelliklerini taşımaktadır. Mehrjui filmleri üzerinden devam edilecek olursa, yaşanılan ikili çatışmanın sebep olduğu durumların, *İnek* filminde yobaz ve cahil bir gelenek şeklinde perdeye yansıdığı söylenebilir. *Safdil Bey*'de şiirlerde yankı bulan kültürel miras değerlerinin, bir biçimde günümüz dünyasında yetersiz kaldığı ortaya koyulur. *Postacı*'da batı teknolojisi ve onun getirdiği yaşamdan herhangi bir kurtuluş olmadığının farkına varılır. *Mina'nın Dairesi*'nde, yaşayabilmek ve hayat dairesinde bir yer edinebilmek için ahlaki açıdan tartışılan her işe girişilebileceği öne sürülür. *Hamun*'da ise, kendi kültürel mirasına bir tür dönüş yapabilmek ve istilacı yabancı kültürden kurtulabilmek için devrim yapan bir aydın halkın (İran toplumu içindeki aydın sınıfının) devrim sonucunda tüm ideolojilerden umut keserek içinde bulundukları durumu kavramaya çalışmaları resmedilir. Tüm bunlar dikkate alındığında, Mehrjui'nin filmlerinde anlattığı hikâyelerin, kendi yaşadığı dönem ile çok sıkı bağlar kurduğu anlaşılır. Elbette bu noktada onun filmlerinin başka dönemlerde hiçbir anlam ifade etmediği gibi bir sonuca da varılmamalı. Diğer bir deyişle, Mehrjui filmlerinin, çekildikleri dönemin koşullarıyla birlikte incelendiği zaman daha geniş kapsamlı değerlendirmelere ulaşılacağı açıktır. Yine Mehrjui'nin filmografisinde tarihsel dönem filmlerine pek ender olarak rastlanılması, bunun bir kanıtı sayılabilir. Mehrjui filmlerinin hemen hemen tamamı şimdiki zamanda geçmekte ve günümüz toplumsal yapılarını ele almaktadır. Mehrjui, çevresinden edindiği etkiler ve beslendiği yaşamsal gerçeklerden yola çıkarak, kendi gerçeklerini oluşturur ve izleyicisine sunar. Hatta kimi zaman sinema dilini kullanarak, izleyicilerde bir bilinç oluşturma peşine düşer. Sözgelimi yönetmenin *Mina'nın Dairesi* filmindeki amacı, daha önce de belirttiğimiz gibi İran'da gerçekleşen kirli kan ticaretini gözler önüne sermektir. Filmin gösteriminin üç buçuk yıl ertelenmesi, devletin bu gerçeği halka sunmak istemediğinin bir göstergesi olarak okunabilir. Mehrjui, *Bemani* (2002), *Santouri* (2007) ve *Turuncu Giyen* (Narenji Poush), 2012 gibi diğer filmlerinde de toplumsal ve çevre-

sel sorunların izini sürmeye devam eder. Sözgelimi *Turuncu Giyen* filminde, Tahran başta olmak üzere, pek çok şehirde yaşanan çevre kirliliği sorununu ele alır. Mehrjui, buna benzer sorunları görünür kılarak halkı duyarlı olmaya çağırır. Bu yüzden onun filmlerinde izleyici önemli bir konuma sahiptir. Mehrjui, ne tam anlamıyla bir tür sanatsal soyutlama ne de gişe rekorları elde etme peşindedir. O, sinemanın bir sanat dalı olarak var olduğunun bilincindeki bir temel anlayışla, anlattıklarının izleyiciler tarafından kavranması gerektiğini düşünür. Bundan dolayı tüm filmlerinde bu iki öğe arasında bir denge kurmaya çaba gösterir. Bu konudaki görüşlerini aktaracak olursak:

> "İzleyicinin kuralları bilmesi önemli değil, ancak sanatçının ne kadar izleyicinin kabulüne değer verdiği sorusu vardır. Tabii ki çalışma ne kadar klasik ve geleneksel yöntemlerce yapılmış olursa, kabulü de o kadar kolay olur, ama bazen sanatçının kendi özgün sanatsal bakış ve zevkinin şekillenmesi için, önceki anlatı biçimleri ve geleneksel yöntemleri göz ardı etmesi de gerekir. O zaman bir yandan izleyicinin beğeni ve zevkini asıl gören ve kendini onun isteği, rızası için hizmete koşan bir sinema varken; diğer yandan da yeni kavramlar ve biçimler yaratma peşinde olan başka bir sinema vardır. Bu iki yaklaşım radikal biçimler de alabilir. Yani bir taraftan mutlak izleyici beğeni odaklı bir sinema, diğer taraftan da aşırı biçimsel ve sözgelimi Avangart sinema ortaya çıkıyor. Sanırım benim çalışmalarımın hepsi, bu iki yaklaşımın bileşimidir. Ancak genel olarak mutlak biçimsel ve aşırı özel çalışmalardan çekinirim ve iletişim kurmaya eğilimliyim. Ama kiminle ve neyin pahasına?" (Solhju, 1999: 50).



Mehrjui

Mehrjui Anları

Mehrjui'nin izleyiciler ile güçlü bir iletişim kurabilmesinin bir nedeni de İran toplumunu iyi analiz etmiş olmasından kaynaklanır. Bu şekilde dönemini etkili bir biçimde perdeye yansıtabilme başarısı gösterebilmiştir. Toplumsal gerçekleri ayrıntılı bir şekilde inceleyerek onların arkasındaki dokuya erişen Mehrjui, bu dokuyu kendi yarattığı kanallar üzerinden sinemaya yansıtır. Böylelikle belki de Shayegan'ın bir röportajda kullandığı "Mehrjui Mitolojisi" terimi daha iyi anlaşılabilir (Eslami, 2004:8). Burada söz konusu olan şey tamamen özgün bir dil üzerinden gerçekleşen özgün bir dünyanın yaratımıdır. Bununla birlikte yönetmenin sinemasıyla ilgili "Mehrjui anı" diye bir olgudan söz edilir. Bu "an" bir anlamda toplumsal ruhun öz ve saf bir yansıması olarak belirir. Mehrjui filmlerindeki söz konusu anlar, sanki filmin anlatı yapısı dışında yer alırlar ve yönetmenin İran toplumunu algılamasındaki dikkati perdeye yansıtırlar. Bu konuda verilecek birkaç örnek, "Mehrjui anı"nın anlamını daha iyi kavranabilir kılacaktır. Sözgelimi *Pari* (1995) filminin bir sahnesinde, ağabeyini yeni kaybeden Dabashi karakteri, takside bir yolculuk etmektedir. Bir anda olayın hüznüne kapılan Dabashi, diğer yolcuların arasında ağlamaya başlar. Yolcular ilk başta ona peçete uzatarak üzüntüsünü gidermeye çalışsalar da bir süre sonra onunla beraber ağlamaya başlarlar. Hatta taksi şoförü de kendini tutamaz ve ağlar. Bu sahne tamamen absürt bir an olarak nitelendirilebilir, ama öte yandan İran Şii toplumunun acı sırasında nasıl tek yürek olabildiğinin de bir göstergesidir. Yine Mehrjui'nin kimi filmlerinde yer alan, bir çeşit toplumsal ve kolektif aktivite olarak öne çıkan "yemek ziyafeti" sahneleri de bu özel anlar arasında sayılabilir. Yemek sahneleri kısa ve öz şekillerde *Kiracılar* (Ejare Neshin-ha), 1986, *Leyla* (Leila), 1998 ve *Bayan* (Baanoo) 1999 gibi filmlerde bulunsalar da *Annenin Misafiri* (Mehman-e Maman), 2004 filmindeki sahne merkezi bir konuma yerleşir ve anlatıyı baştan sona şekillendirir. Söz konusu ziyafet sahnelerinde de yine benzer bir şekilde, bir arada olma duygusu ve ortak tecrübe paylaşımı bulunmaktadır. Bu ziyafet anları, filmlerin anlatı kişileri için o kadar önemlidir ki o sırada aralarındaki husumet ve kin duyguları tamamen ortadan kalkar. Toplumsal sınıf farkları göz ardı edilir ve karakterler bu ziyafetin en iyi şekilde gerçekleşmesi için ellerinden geleni yaparlar. Bu ziyafetler genellikle onlar için yeni bir başlangıç niteliğinde olur ve ertesi gün birbirleri ile olan tüm sorunları ortaklaşa bir şekilde çözüme kavuştururlar. Mehrjui, buna benzer sahnelerle, izleyicisine yalnız ve bireyci bir dünyadaki unutulmuş eski değerler ile kolektif tecrübelerin olumlu yönlerini hatırlatmaya çalışır.

Son Sözler

Bu çalışmada, Mehrjui'nin İran sineması içindeki yerinin önemine değinerek, onun yeni bir sanatsal anlayışın oluşumunda ne kadar etkili olduğu konusunu tartışmaya çalıştık. Hiç kuşkusuz bu anlayışın ortaya çıkmasında Masoud Kimiai gibi başka isimlerin de etkisi göz ardı edilemez. Ne var ki burada bahsedildiği gibi modern sinema anlayışının oluşumuna etki eden faktörler, Mehrjui sinemasında daha açık bir biçimde görülebilmektedir. Bununla birlikte, yine bu çalışmada Mehrjui

sinemasının toplumsal sorunları nasıl ele aldığı üzerinde de durulmuştur. Şüphesiz Mehrjui'nin bu yazıda bahsedilenler dışında da İran sinemasının gelişimine etkileri olduğu söylenebilir. Sözgelimi İran'da en fazla edebiyat uyarlamasına imza atan yönetmen olma özelliği bile, araştırmacıyı onun filmlerinin bu yönü üzerinde düşünmeye sevk edebilecek bir konudur. Ayrıca Khosrow Shakibai, Ezattollah Entezami, Leila Hatami, Ali Mosaffa ve Golshifteh Farahani gibi birçok saygın oyuncu da Mehrjui'nin filmleriyle ün kazanmıştır. Elbette tüm bu saydıklarımız, daha geniş bir şekilde ele alınmayı hak eden konulardır...

Kaynakça

ARMES, Roy (1987). *Third World Film Making,* London: University of California Press.

KOVACS, Balint (2010). *Modernizmi Seyretmek,* Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Basım Yayım.

BORDWELL, David (1985). *Narration in the Fiction Film,* Wisconsin: University of Wisconsin Press.

CHILDS, Peter (2000). *Modernism,* London: Routledge.

DABASHI, Hamid (2001). *Close Up Iranian Cinema, Past, Present and Future,* London: Verso.

DABASHI, Hamid (2007). *Masters Masterpieces of Iranian Cinema,* Waldorf: Mage Publishers.

ESLAMI, Majid & Haghighi, Mani (2004). "Darbare-ye Mehman-e Maman", *Haft,* No: 13, Mordad, pp. 6-13.

GOLZAR, Farhad (1991). "Chera Jahan Sevvomi-ha Hamoun Misazand?", *Soureh,* No: 22, pp. 95-98

HAIDARI, Gholam (1999). "Film Sazan-e Nam Avar-e Sinema-ye Iran", *Faslname Farabi,* No: 32-33, İlkbahar-Yaz, pp. 4-45.

KIERKEGAARD, Soren (2006). *Tars va Larz,* Çev. Abdolkarim Rashidian, Tehran: Nashr-e Ney.

NOWELL-SMITH, Geoffrey (1996). "The Modern Cinema; Introduction", *The Oxford History of World Cinema,* Ed. By. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford: Oxford University Press, pp. 463-465.

ORR, John (1997). *Sinema ve Modernlik,* Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

SADR, Hamid Reza (2006). *Iranian Cinema: A Political History,* London: I.B.Tauris.

SHAYEGAN, Dariush (2012). *Asia Dar Barabar-e Gharb,* Tehran: Entesharat Amir Kabir.

SOLHJU, Tahmasb (2000). "Dariush Mehrjui: Sinema va Mokhatab-e Aam", *Naghd-e Sinema,* No: 19, Kış, pp. 48-50.

STEPHENSON, Ralph (2007). *Honar-e Cinema,* Çev. Parviz Davaii, Tehran: Entesharat Amir Kabir.

ZERAATI, Naser (2010). *Dariush Mehrjui: Naghd-e Asar,* Tehran: Entesharat Hermes.

Zamanının Fûruğ'u: Rakshan Bani Etemad

Farhad Eivazi

Şayet İranlı yönetmenlerin ilk kuşağını Forough Ghaffari ve Ebrahim Golestan gibi isimler; ikinci kuşağını Kimiai, Beizai, Taghvai, Kiarostami ve Hatami gibi kimseler oluşturmaktaysa kuşkusuz Rakhshan Bani Etemad da İran sinemasının üçüncü kuşak temsilcilerinden birisi olarak görülebilir (Ghookasian, 2008: 11). 1954'te Tahran'da doğan Rakhshan Bani Etemad, Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden yönetmenlik eğitimi almıştır. 1974'ten itibaren yapım tasarımcısı olarak televizyonda çalışmaya başlamış ve 1980'e kadar da birkaç kısa metraj belgesel film yönetmiştir. 1981'de, Mehdi Sabbagh Zadeh'nin *Güneşte Oturanlar* (Aftab Neshin-ha) adlı filminde üstlendiği yapım tasarımcılığı göreviyle profesyonel sinema kariyeri başlayan yönetmen, 1986'da *Sınır Dışı* (Kharej az Mahdude) ile ilk uzun metrajlı filmini çekmiştir.



Rahshan Bani Etemad

Rakhshan Bani Etemad, İran sinema çevresinde araştırmacı, belgeselci, senaryo yazarı, yönetmen, yönetmen asistanı ve yapımcı olarak tanınmış birisidir. Yönetmenin filmografisinde sekiz uzun metraj film senaryosu ile on yedi belgesel ve kurmaca film yönetmenliği vardır. Günümüzde halen farklı projeler üzerinde çalışmalarına devam eden Etemad'ın ses getiren bir sinemacıya dönüşümü ile ilgili olarak araştırmacı yazar Shahla Lahiji'nin anlattığı şu anı oldukça dikkat çekicidir:

> "O günlerde televizyonda ve sinemada 'çay tepsisi taşıyan', 'mutfakta çalışan' ya da 'şımarık', 'mantıksız ve açgözlü' kadın tiplemelerinden o denli yaka silkmiş bir halim vardı ki derken bir tanıdık aracılığıyla Rakhshan Bani Etemad ile tanıştım. Arkadaşıma 'nasıl biri?' diye sordum. Filmlerinde kendini neden bir kadın yönetmen gibi yansıtmadığını sordum. Şöyle cevap verdi arkadaşım: 'Bani Etemad'ın asıl işi belgeselcilik. Televizyonda iktisat bölümü için film çeker.' Bunca sorun ve yanlış anlaşılmalara rağmen bu belgeselci 'Kadınları nasıl ihmal eder?' diye sordum. 'Kaçamak yapıyor' diye yanıtladı arkadaşım, 'bu memlekette eğer bir kadın, kendisi için tayin edilmiş sınırların dışına çıkmak istiyorsa ilk önce kadınlığını inkâr etmelidir, kadın olma durumuyla vedalaşıp kendini unutması ve tamamen cinsiyetsiz olması gerekir. Rakhshan Bani Etemad da bu kuraldan istisna değildir. O, herkese sadece bir kadın değil, bir sinemacı olduğunu ispat etme peşinde. Dahası, kendisini erkeklerin egemen olduğu İran sineması çevresine kabul ettirmesi gerekiyor. Bunun için de ödemesi gereken ilk bedel, kadınlığının ve kadınsal duyarlığının izlerini çalışmalarından silmesidir' " (2003: 6).

Sinema-kadın etkileşimiyle ilgili yukarıdakine benzer sorular sanatın diğer alanlarında da sorulmuştur kuşkusuz ve tahmin edilebileceği gibi sorular ve onlara verilen yanıtlardaki benzerlik hiç de şaşırtıcı değildir. Sözgelimi Virginia Woolf, yazın ve öykü alanında iki soruyu tartışır:

> "Birincisi, kadınlar ve onların yazdığı öyküler, ikincisi kadın ve onlar hakkında yazılan öyküler. Neden on sekizinci yüzyıldan önce kadınların yazarlığı süreklilik kazanmamıştır? Neden o tarihten sonra da günlük düzene uygun biçimde hep erkekler yazmışlar ve yazınsal harikalar yaratmışlardır? Gerçekten de bu konuda yapılacak her sorgulama, bu tür sonuçlar ortaya koyacaktır. Yıpranmış günlüklerin zindanında, eski dolapların çekmecelerinde, mutlak bir bekleyiş içinde olan yaşlıların silik hafızalarında, unutulmuş yaşamlarda, tarihin aydınlanmamış koridorlarında ince çizgilerle çizilmiş kadınları aramak gerekir... Aykırı kadının yaşamı alışılagelmiş kadın algısının güçlü niteliğine bağlıdır ve kaldı ki alışılagelmiş olanla ilgili bilgimizin azlığı aykırı olanı anlatmayı zorlaştırır" (Woolf, 2003: 19-20).

Aynı betimleme, şüphesiz Bani Etemad sinemasıyla ilgili olarak da yapılabilir. Lahiji kendi sözünün devamında şöyle der:

> "*Nergis* (Narges), 1992) filmini izlediğimde neredeyse nefesim kesilmiş gibiydi. Tüm o cesaret, yiğitlik, onca bilgelik ve beceri, tüm o incelik ve dişilik... Hepsi de ulusal sinemanın o iç karartıcı günlerinde benim için inanılmazdı. Eski Yunan tanrıçaları gibi *Nergis*'i çeken Rakhshan Bani Etemad da olgunluğunun doruklarında yeniden doğmuştu" (2003:7).

Bu film ve uyandırdığı istekler, İranlı kadınlar arasında bilinçlenme hareketinin bir göstergesiydi. Kadınlar bireysel özgürlükler, hayatın tüm alanlarında daha görünür olmak, vatandaşlık ve insan hakları elde etme peşindeydi; Rowbotham'ın de-

yimiyle (2008) bu dönemde "bilinçlenme hareketi tüm hızıyla devam ediyordu ve bununla birlikte, şiddete başvurmadan bireysel özgürlüğe vurgu yapan yasal hakların talebi de sürüyordu çünkü mücadelenin araçlarının, amaçları gölgelemesinden endişe ediliyordu." Kadınların eşitlik talepleri İran'da tüm zaman ve mekân boyutlarında geçmişte de gündelik yaşamın her alanında yer almıştı ve tıpkı eşitsizliklerin tarihi kadar eski bir tarihi vardı. Böylece toplumsal sorunlara duyarlı bir sinemacının ısrarlı biçimde kadınların sorunlarına eğilmesi ve sonrasında toplumda olup bitenlere karşı kayıtsız kalamaması, pek şaşırtıcı bir durum değildi. Bani Etemad, bir yönetmen olarak toplumsal meseleler ve görüngüler ile içinde bulunduğu zor koşullarla baş etmeye çalışan İranlı kadınların etkili ve dokunaklı bir portresini çizmek konusunda son derecede başarılıdır. Bani Etemad, filmlerinde genellikle cesur, eylemci, mücadeleci ve çalışkan kadınları resmetmiş, bu konuda özel bir bakış açısına sahip olduğunu göstermiştir. Bu filmler, İran toplumunun devrimden geride kalan sorunları ve savaşın yarattığı çatışmalarla uğraştığı dönemlerin ürünüdür. Kuşkusuz, böylesi olağanüstü dönemleri anlatmak için farklı bir dil geliştirmek gerekir ve Bani Etemad'ı da bugün yerli ve yabancı meslektaşlarından ayıran asıl nokta, ortaya çıkardığı bu farklı dildir. Nitekim, Bani Etemad'ın aşırı gelişkin sorumluluk duygusu ve zihinsel disiplini onu çalışmalarında ileriye taşıyordu. Filmini uygun koşullarda ve olası tüm yanlış anlaşılmalardan uzak durarak yapmayı tercih ediyordu. Ayrıca belgesel ve kurmaca film yapımında kendini hiçbir şeye, hiçbir kalıba ya da sabit sinema ilkesine bağlı hissetmemesi de ona özgün işler ortaya koyması açısından türlü olanaklar sunuyordu. Bani Etemad'ın sinemasının, İran'daki popüler sinemacılık eğilimleriyle sanatsal gereklilikler arasındaki bir etkileşimden doğmuş olduğunu söylememiz de yerinde olacaktır.

Bani Etemad'ın Sinemacılık Yöntemi

Bani Etemad film yapmaya belgesel türüyle başladığı için kurmaca yapıtlarında da kamerası öyküyü belgeselci bir üslupta kaydeder. Biraz daha derinlere inildiğinde, bu belgeselci yaklaşım oyuncuların oyununda, mekânların seçiminde, kalabalık kentsel ortamlarda ve İran toplumunun orta ve alt tabakaların sorunlarının iç içe geçmiş niteliğinde kendini belli eder. Belgeselcilikten elde ettiği deneyimlerle kendi özgün sinemacı üslubunun dokusunu oluşturmayı başardığı bile söylenebilir. Onun görüntülerinde saflığın ve düz bir anlatımın bir karışımı vardır. Planlarını tasarlamakta kullandığı materyaller, olaylara doğrudan müdahale etmesini gerektirmemektedir. Kendi çerçeveleri için malzeme üretmeye çalışan yönetmenlerin aksine o kamerasını varolan ile uyumlu tutmaya çalışır. Bani Etemad'ın yapım tasarımcılığı, yapay dekorlar hazırlamak için masraf etmek ve vakit harcamak yerine, kentin farklı yerlerinde doğal ve gerçekçi görüntüler arayarak kamerası için en uygun açı ve yeri bulma çabasına dönüktür. Onun kamerası, yapmak ve işlemekten ziyade aramak, bulmak ve keşfetmek peşindedir. Bu tür betimlemenin en iyi örnekleri *Mavi Başörtü* (Rusari-ye Abi, 1995) ve *Şehrin Cildi Altında* (Zir-e Pust-e Shahr, 2001) gibi filmlerde açıkça görülebilir. Gerçi *Mayıs Bayanı* (Banoo-ye Ordibehesht), 1998) filminde bu tarzdan biraz uzaklaşır gibi olur ancak *Khoon Bazi* (2006)

filmiyle birlikte, Bani Etemad'ın kamerası çok sıra dışı konumlanışın yeniden edinir. Bu filmde daha çok kurmaca sinema tarzında bir tasarım ve sahne düzenlemesi söz konusudur.

Şunu da belirtmek gerekir ki Bani Etemad sadece film yapımı konusunda değil, sinemacılık eğitimi alanında da dikkate değer adımlar atmıştır. Genç sinemacılara danışmanlık yapmaktan Kabil'den Londra'ya dek taşıdığı film atölyeleri bu çalışmalarından sadece birkaçıdır. SOAS Londra Üniversitesi'nde gerçekleştirdiği atölye çalışmalarında onun gözetimi altında katılımcılar beş belgesel film çeker. Aynı zamanda Bani Etemad'a burada yaptığı çalışmalardan dolayı üniversite tarafından fahri doktora unvanı verilir. Bani Etemad'ın film yapım tekniğini ve sinemacılık anlayışını yakından tanımak için adı geçen atölye çalışmalarından bahsetmek gerek ayrıntılı olarak. Söz konusu atölye çalışmaları 2008'de 7-12 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilir. Bani Etemad'ın atölyedeki çevirmeni Golriz Kolahi yönetmenin çalışma tarzını şöyle anlatmaktadır:

> "Bayan Bani Etemad'ın eğitim yöntemi çok ilginçti. İlk geldiği gün kendi işlerinden örnekler göstermesini istedik ama karşı çıktı ve şimdi sırası olmadığını söyledi. Katılımcılara kendi fikirlerini sordu ve nasıl bir film çekmek istediklerini öğrenmeye çalıştı. Sonra onların fikirlerini işlemeye başladı ve şekillenmeleri için yardımcı oldu. Bahsedilen fikirlerle alakalı kendi filmlerinden parçalar gösterdi ve bu çok eğiticiydi. İlk başta çalışacağınız konunun kendi gönlünüze yakın olması gerektiğini söyledi. Sonra bir gün çekimler yapıldı ve peşinden kurguya gidildi ve Bayan Bani Etemad tüm bu aşamalarda katılımcılarla birlikteydi. Bir filmin iki hayatı olduğunu söyledi: Biri çekimler esnasındaki, diğeri kurgu odasındaki... Aslında film orada şekil bulmaktadır, dedi; her zaman çok kötü bir film çok iyi bir kurguyla hayat bulmaktadır. Kurgu sırasında katılımcılara filmi yapmalarındaki asıl amaçlarının ne olduğunu hatırlatmaya çalıştı ve o amaca her zaman yakın kalmaları gerektiğini söyledi. Çoğu zaman katılımcılar filmlerinde beğendikleri kısımların kalması gerektiğini istiyordu ama Bani Etemad, 'sizin beğendiğiniz değil, filmin ihtiyacı olan kadarının kalması gerektiğini' söyledi. 'Senin kişiliğin üçüncü şahıs, filminden kendini çek kenara' cümlesi hep tekrarladığı bir cümleydi ve herkesi en çok etkileyen de buydu" (Kolahi, Radio Zamaneh, 18.04.2008).

Atölye çalışmalarına katılabilmek için yaş ve cinsiyet kısıtlaması yoktu ve farklı milliyetlerden isteyen herkese açıktı. Katılımcıların çoğu sinema öğrencileriydi ve aralarında fotoğrafçılık veya film çekimi tecrübesi olan da vardı. Hatta katılımcılardan birisi SOAS'ta film kuramları dersi vermekteydi. Bu atölye çalışmalarının batılı bir sinemacı yerine doğulu bir sinemacı ile yapılması arasındaki belirgin fark, İranlı yönetmenin her zaman ciddi kısıtlamalar ve sansür altında çalışma zorunluluğu, ticari veya popüler bir film sektörü içinde yer almamasından dolayı edindiği farklı beceriler ve yeteneklerde yatmaktaydı. Başka bir deyişle İranlı sinemacılar hâlâ "söyleyecek farklı sözü olan" bir film yapmanın gerçeklikleri ile iç içe durumdaydı ve bu durumdan Bani Etemad da fazlasıyla nasibini almış birisiydi. İranlı meslektaşlarını geçen yıllarda dünyanın diğer köşelerindeki sinemacılardan ayıran temel niteliklerdi bunlar.

Bani Etemad'ın film çekme süreci, alıntılar yoluyla izlenildiğinde kendi kişisel biçemini geliştirmiş bir sinemacı olarak konumu daha da netleşir. Bani Etemad, ilk olarak kendisini uğraştıran bir fikir ile girişir işe ve sonra daha ayrıntılı araştırma-

lar yaparak kafasını meşgul eden sorunun odak merkezine yönelir ve daha sonra elinin altında hazır bulduğu tüm imkânlarla kendi betimlediği gibi "bir gerilla tavrıyla" olayın kalbine ulaşır. Sözgelimi *Şehrin Cildi Altında* filminin başlarında hem analog film hem de dijital olmak üzere iki kamera birden kullanır ancak daha sonra analog kameranın bazı gerçekleri kaydetmekte kimi kısıtlılıklara sahip olduğunu anlayınca sadece dijital kamera çekimleri üzerinden konuya yaklaşır ve böylece çekimlerini sürdürür. Bu somut olay bile, başlı başına kendi öğrencilerine hızlı karar vermeyle ilgili olarak verdiği öğüdün pratikteki karşılığı gibidir. Sırasında karar vermenin ve yeni yollar izleme cesareti, Bani Etemad'ın hemen hemen bütün filmlerinde fark edilen bir özelliktir. İzleyicilerin film ve filmdeki anlatı kişileri ile yakınlık kurması ve özdeşleşmesi bu belgeselci işleyiş ve araştırmacı niteliğiyle gerçekleşir büyük ölçüde. Konularını ve mekânlarını seçme ve sahne tasarımcılığı, bu filmler uyguladığı yöntemler ve atölyede söyledikleri ve yaptıklarıyla da örtüşmektedir.

Bani Etemad Filmlerinin Tematik Evreni

Sıra dışı bir yönetmen olan Bani Etemad, toplumsal koşulları iyi bir şekilde gözlemlemekte ve izleyicisine bu koşulları tüm somutluğuyla duyumsatmakta ustadır. Bu etkileme sürecinin gerçekleşmesinde, hiç kuşkusuz yönetmenin samimiyeti ve sergilediği rahatlık önemli rol oynar. Her filminin başlangıcında kameranın ve planın rahatlığı, dolaysızca, lafı fazlaca uzatmadan hemen konuya geçmesi ve doğrudan anlatımı, izleyicide yönetmenle aralarında sanki eskilere dayanan bir dostluk ilişkisi varmış duygusunu uyandırır. Öte yandan, çoğu filminde, sözgelimi *Şehrin Cildi Altında*'da, sanki filmin ilk sahnesi anlatının başlangıcı değil de yarım kalmış bir konunun devamı gibidir. Ama yine de her yeni yapıtında benzer konu ve içerikler üzerinde çalışsa da asla tehlikeli bir tekrarın tuzağına düşmez Bani Etemad. Bu ise aynı konuları farklı biçimlerde işlemesi için sürekli yeni kapıların açılmasına olanak sunar; izleyiciye de önceden bildiği ve tanıdığı bir konu karşısında başka bir açıdan yaklaşma fırsatı verir. Bani Etemad'ın filmlerinde ağırlıklı olarak toplumsal olaylar ve sorunlar merkeze alındığı için doğallıkla kadınların konumundan söz açmak da kaçınılmaz bir mesele haline gelir. Ülke nüfusunun en az yarısını oluşturan kadınlar, Bani Etemad'ın filmlerinde önlerine çıkan engelleri –ki çoğu dinsel itikat ve geleneksel değerlerin sınırlayıcı etkileridir– aşarak toplumun belli alanlarında kendilerini gösterme arzusuna kapılırlar; bu ana izlek, onun filmlerinin neredeyse olmazsa olmazlarından birisidir. Bani Etemad, geleneksel perdelemelerin önüne geçerek İranlı kadınların toplumdaki özgürlükçü ve eşitlikçi konumunu gündeme taşır. Fakir, gururlu, eğitimli, eğitimsiz, aydın, yarı-aydın, kentli, köylü, anne, eş, âşık vb kadınlığın ve kadın olmanın tüm hallerini yansıtmaya çalışır. Kesin olan, Bani Etemad'ın filmlerinde kadına özel bir yer verilmiş olduğudur ve bu sadece gereksiz ve boş yere bir vurgu da değildir. Aksine, kadınların duyuş, düşünüş, davranış halleri olanca sahihliği içinde ve etkili bir biçimde resmedilir. Kuşkusuz, diğer başka İranlı yönetmenlerin filmleri gibi Bani Etemad'ın filmleri de çeşitli festivallerde pek çok ödül kazanmıştır. Bu ödüllerin en önemlilerinden birisi

"Prince Claus Ödülü"dür. Bu konuda söylenmesi gereken bir husus, ödül jürisinin raporunda yer verdiği şu cümlelerdir:

> "Rakshan Bani Etemad, filmlerinde çok tehlikeli konulara el atmıştır ve onları sunmak için kullandığı yöntemler ve araçlar pek de kolay değildir. O, feministlerin idealleri ile duygudaşlık kurmuştur ve başlıca zihinsel uğraşısı kadınların toplumdaki rolü ve duygusallıkları olmuştur; yalnız belli bir ideoloji çerçevesiyle kısıtlanmaktan korktuğu için feminizmin alanına sığmayan durumların keşfi ve anlatımı için de özgürlüğe ihtiyaç duymuştur" (Ghookasian, 2008: 17).

Fransız yönetmen Alain Brunet de Bani Etemad sinemasının bir hayranıdır ve Londra'daki bir konferansta "Bani Etemad Sinemasında Anne" isimli bir konuşma yaparak Bani Etemad'ın filmlerinde anne olmanın önemi ve anneliğin konumu üzerine yoğunlaşmıştır. Brunet'ye göre, İran sinemasında anne imgesini başka hiçbir yönetmen Bani Etemad kadar iyi resmedememiştir *(http://zamaaneh.com /jahed/2008/05/print_post_266.html)*.

Yazın, Yöntem, Görüntü

Bani Etemad kişisel duyguların şiirselliğini ve derinliğini yakın plan yansıtmaya eğilimlidir. Bu yüzden imgesel dile yaklaşmakta ve seçtiği alan onu eskilerin yazınsal yapıtlarından kazandıklarını işlemeye götürmektedir. Böylece yazınsal aşk, kimi göstergeler ve imgelem yoluyla filmin olay örgüsü ve anlatı kişilerini iş, mekân ve yaşam alanları içinde çözümleyip betimleyerek sinemasal boyuttan uzaklaştırmamaktadır. Kendisiyle 2012 yazında yüz yüze yaptığım bir görüşmede "Yazınsal yapıtlardan neler okursunuz?" diye sorduğumda bana "öykü ve şiirler okuduğunu", "şiir ve öyküden hangisinin daha ağır bastığını" sorduğumda ise hiç duraksamadan "Her ikisini de fazlaca okuyorum" diye yanıt vermişti. Buradan hareketle Etemad'ın yapıtlarındaki gündelik insan yaşamına dair şiirsel ve öyküsel ifadelerin, kendi düşünsel gelişiminin de gıdası olan şiir ve öykü odaklı olduğunu söylememiz yerinde bir tespit olacaktır. İran şiiri, içerisinde pek çok eser ve duyuşsal zenginlik barındırmasına rağmen, sahip olduğu karmaşıklık ve çok yönlü yapı muhtevasıyla bugün dahi hâlâ layıkıyla ve gerektiği gibi anlaşılamamıştır. Bu nedenle farklı ve uzak tespitlere, farklı anlamlandırmalara her daim açık olmuştur. Sözgelimi Hafız-ı Şirazi ve Ömer Hayyam'ın çalışmaları çeşitli yazın araştırmacıları tarafından günümüze uyarlanarak değişik anlamlar ve farklı yorumlarla ortaya konulmuştur. Bani Etemad'ın kendi yapıtlarında da bu şiirsel ve yazınsal birikimin etkileri, film adlarından filmlerin senaryosuna kadar uzak-yakın imgeler, simgeler ve betimlemeler yoluyla her zaman var olagelmiştir. Bani Etemad'ın filmleri, bu anlamda, eski İran yazınında olduğu gibi çok yönlüdür ve dahası, hemen her farklı düşünsel topluluk karşısında kendi ifadesini yeniden üretir. Onun filmlerinin bu yönünü İran'ın eski kafiyeli şiirleriyle karşılaştıracak olursak bu çok yönlü anlatım ve ifade biçimlerini oldukça net biçimde yakalayabilmek mümkündür. Örneğin Hafız'ın şiirleri metinüstü bir alana geçmeden anlaşılamaz ve Mevlana'nın Sema'sından sağ çıkabilen ona bilinçli şekilde girmiş olandır. Hayyam'ın şarabını tanıyabilen şarapsız halde sarhoş

ve keyifli olabilendir vs. Aynı şekilde, İran sanatının iç içe geçmiş halkalarını kavramış olan kimse de Bani Etemad'ın çalışmalarından en iyi verimi alabilmiş olan kimsedir. Elbette bu tespitler onun özel bir topluluğa film yaptığı anlamına gelmemektedir. Aksine, onun filmleri ve işlediği konular herkesin anlayabileceği bir genelliktedir. Aradaki tek fark, belki de sadece fazlaca anlamak için fazlaca düşünmek gerektiğidir.

Bani Etemad'ın izleyicileri film adlarını duyduğu ilk andan itibaren kendini adeta bir çekişme ile karşı karşıya bulur. Bu durum, bir anlamda film ile izleyici arasında karşılıklı bir iletişimin oluşumuna da neden olan bir çelişkidir. Söz konusu iletişimin devamı, izleyicinin simgeler ve göstergeler dünyasına girmesiyle sağlanır. Bani Etemad'ın filmlerinin sadece adlarından yola çıkılarak bile sinemacının ilk andan itibaren izleyici ile bir kelime oyununa girdiği söylenebilir: *Şehrin Cildi Altında, Mavi Başörtü, Mayıs Bayamı, Khoon Bazi.* Bu isimler, kelime oyunundan ziyade, kendisine özgü bir üsluba, farklı bir kavrayışa, bir keşmekeşe davettir. Nasıl ki herhangi bir yörenin otantik simge ve işaretleri dikkate alınarak yapılmış bir film ya da filmler, dünyanın başka bir yöresinde benzer bir kod açılımı olmadan anlaşılamamakta ve yapılan çalışma büyük ölçüde sonuçsuz kalmaktaysa Bani Etemad'ın film isimlerini de doğru bir kod-açımına uğratmaksızın anlayabilmek olanaksızdır. Küresel bilgi paylaşımı çağında yaşadığımıza göre, her an kendi anlamlarımızı ve tecrübelerimizi diğerleriyle paylaşabildiğimiz ölçüde herkese hitap eden çalışmalar ortaya koyabilme gücümüzün olduğundan söz edilebilir rahatlıkla. Bu meyanda, tüm bu olumsuzluklara rağmen, Bani Etemad'ın çalışmalarının dünyanın farklı yörelerinde bile aynı başarıyı elde edebilmiş olması şaşırtıcıdır. Bu, kuşkusuz onun evrensel sinema dilini kullanmaktaki ustalığını ve simgesel anlam yaratma becerisinin önemini göstermektedir. Bu beceriyi onun en kolay, en kapsayıcı ve en derin anlamlandırmalarında bile gözlemleyebiliriz. Bu anlamda, Bani Etemad'ın sihri, her koşulda basit ve yalın ifadenin peşinden gitmesidir. Bu kural, en karmaşık toplumsal olaylar konusunda bile geçerlidir. Sözgelimi toplumda yaşanan bir facianın farklı boyutlarını göstermek gerektiğinde, görüntüler, "eski şiirdeki" bir mısra-i berceste gibi yan yana oturur. Çamurdan evleri betimlediğinde izleyicinin onu bir saray gibi algıladığını ya da günlük kentsel hayattan küçük bir kesiti işlediğinde izleyicinin mekân-üstü bir yere girdiğini zannettiğini söylersek hataya düşmeyiz. Bani Etemad böyle bir düzenlemeyi yapıtın şekil bulmaya başladığı ilk andan itibaren düşünmektedir. İlk fikir seçimi, sonra senaryo konusunda gereken araştırmalar sonucu gerçekleştirilen düzenlemeler ve en son olarak da yapıtın kurgulanışında aynı işleyiş hakimiyeti devam etmektedir. Başarısının asıl nedenlerinden birisi de "kendi izlemek istediklerini" bir araya getirmekten ibarettir. Yani sinemacı olup bitenlerin tümünü nesnel olarak göstermekte ve gerçeğin kendi görmek istediği bölümlerini sıralayarak anlatı ve olay örgüsü biçimine sokmaktadır. İyiyi görme ve değerlendirme yeteneği bu tarz sanatçıların ortak özelliğidir. İzleyici ile beraber bu keşif, ayıklama ve çözümleme yöntemi, filmin sonuna kadar adım adım devam eder ve böylece filmin sonunda perde karardığında izleyici öbür "yarı"yı kendi zihninde hayal etmeye başlar.

Şimdi bu söylediklerimiz biraz daha somutlaştırarak yönetmenin filmlerinin semantik evrenine odaklanmaya çalışalım. Burada her ne kadar söz konusu filmler yapım tarihi sırasıyla ele alınmak istense de unutulmaması gereken önemli bir hususu da anımsamak gerekir: İran'da sansür ve izin işlemlerinden dolayı, bazı filmler ancak senaryo yazım tarihinden çok sonraları, bazen daha bir senaryonun çekim izni beklenirken arada başka bir film yazılıp çekilebilmektedir. Daha başka karışıklıklar da vardır; sözgelimi yönetmenin bir filmi ilk önce *Toubi* ismiyle yazılmış, ama film daha sonra *Şehrin Cildi Altında* adıyla çekilebilmiştir. Bu durum "Bir senaryonun yazıldığı tarihte yapılması mı yoksa birkaç sene bekleyip üzerinde birtakım değişiklikler yapılarak daha sonra çekilmesi mi daha iyidir?" türünde bazı soruların da sorulmasına yol açmıştır zaman zaman. Üstelik Beni Etemad gibi özel bir dönem ve zamanın etkisi altındaki kişilerin yapıtları, yalnızca içinde bulunduğu aynı dönem zarfında etkileyiciliğini koruyabilmektedir, bu da çok ciddi bir handikap oluşturmaktadır yönetmen açısından. Bani Etemad özelinde, bu sonuncu durumda sorulacak temel soru ise şudur: "Üzerinden uzun bir zaman geçmiş olan filmlerin senaryosu değiştirilmeli ve o günün koşullarına yeniden uygun hale getirilmeli midir?" Eğer bu soruya olumlu bir yanıt verilecek olunursa "o vakit de filmin asıl varmak istediği noktadan uzaklaşılmış olunmayacak mıdır?", "Bu takdirde asıl önemli olan nokta, senaryonun amacına bağlı kalmak ise bu durum, zamanı da geriden izlemek anlamına gelmeyecek midir?" gibi pek çok soruyu da beraberinde getirmektedir. İşte tam da bu noktada, sinemanın evrensel simgesel dili sinemacının yardımına koşmakta ve yönetmen, dil birlikteliği ile karmaşıklığı bir arada kullanarak iki farklı zamanı birleştirmektedir. Ama yine de yapıtın toplumsal alandaki etkileyiciliği, filmin ait olduğu gerçek zamanın geçmiş olması anlamında büyük ölçüde kaybolmaktadır. Ama gerçekten de böyle mi olmaktadır? Bu soruya verilecek yanıtı, Bani Etemad filmlerinin etkileyici çerçeveleri bağlamında yeniden düşünmeye çalışalım şimdi.

Nergis (Narges, 1992)

Filmin hikâyesi kısaca şöyledir: Karanlık bir geçmişe sahip orta yaşlı bir kadın olan Afagh (Afak), küçük yaştan itibaren hırsızlık yapmakta ve şimdi de ona Adel (Adil) adında genç bir çocuk yardım etmektedir. Adel'in babası hapishaneye girmiş, annesi ise yeniden evlenmiştir. Üvey babasının davranışlarından rahatsız olan Adel ise evi terk ederek Afagh'ın yanına yerleşerek hırsızlık yapmaya başlamıştır. Aradan uzun zaman geçmiş, Afagh ve Adel birlikte yaşamaya devam etmiştir. Fakat Afagh'ın önerisiyle daha "Mahrem" olabilmek için aralarında nikâh kıydırmışlardır.

Yine bir gün, Adel bir hırsızlık esnasında yakayı ele vermiş, polisten kaçabilmek için de Afagh'dan ayrılarak bir kliniğe saklanmıştır. Adel, burada babasını muayeneye getiren genç bir kız ile karşılaşır, bu kızın adı *Nergis* (Nargis)'tir. Bu tanışmadan sonra Adel, genç kızla evlenerek kendisine temiz bir hayat kurmak ister. Ama Adel'in annesi kızı istemeye gitmek için razı olmaz. Sonunda Adel'in annesi sıfatıyla Afagh Nargis'i istemeye gider ve Adel kendini beyaz eşya satıcısı olarak tanıtıp

Nargis ile evlenir. Aradan bir ay geçer ve Adel bir hırsızlık olayında tekrar yakalanınca Nargis onun gerçek yüzünü ve işini öğrenir. Adel hapisteyken Afagh ve Nargis arasında duygusal bir bağ kurulur ama Nargis hâlâ onu Adel'in annesi zannetmektedir. Nargis'in uğraşları sonucu Adel hapisten kurtulur ancak hayatındaki bu iki kadının birbirine yakınlaştığını görünce, Nargis'e Afagh ile olan ilişkisinden bahseder. Bunun üzerine, Nergis, Adel'e bir iş bulmasını söyleyerek ondan artık hırsızlık yapmamasını ister. Bu süre içinde Afagh büyük bir evde hizmetçi olarak işe girer ve hiç vakit kaybetmeden Adel ve Yakup ile beraber evin kasasını çalma planını yapmaya koyulur. İş bulmaktan ümidini kesen Adel, önce bu planı kabul etmezse de sonunda onlara katılmaya karar verir. Soygun sırasında Yakup yakalanır ancak Afagh ve Adel paraları da alarak kaçmayı başarır. Olayı duyan Nargis, çalınan paraları geri götürmek için alır ve Adel'le otobanda kavgaya tutuşur. Nargis'in kararlılığını gören Adel, para çantasını orada bırakarak Nargis'in peşinden gider. Afagh paraları alır, o da Adel'in peşinden gider fakat onu geri getiremez. Adel'in kayboluşunu çaresizlikle izlerken bir kamyon gelir ve ona çarpar.

Film, gece sahnesi ile başlar. Afagh, otobüs durağında bekleyen yalnız bir kadındır. Yağmur yeni kesilmiş, her yer ıslaktır. Trafik ışığının göz kırpan yansıması yerdeki su birikintisi üzerindeyken BMW marka bir otomobil uzak çekimden kadına yaklaşır ve onu geçerek biraz ileride durur. Sonra tekrar geri vites yaparak kadının üzerine doğru gelir. Kadın arabaya yaklaşır, küfreder, sonra yerden bir taş alarak arabaya doğru fırlatır. Araba tam gaz hızla oradan uzaklaşır. Ne var ki bu sahne yönetmenin tüm çabalarına rağmen gözden geçirme aşamasında sansür edilir.

Nergis filmi yönetmenin sinemasal ve toplumsal alanlardaki özgüveninin göstergesi olup sadece konusundan dolayı değil, anlatı yapısı açısından da İran sinemasının önemli filmleri arasında yer alır. Bu filmle birlikte, Bani Etemad'ın sineması yavaş yavaş asıl kimliğini bularak kendisini ispatlamış olur. Önceki filmlerinde Etemad, konuyu bir gözlemci gibi dışarıdan işlemesine rağmen, bu filmde konunun çekirdeğine iner ve kendi belgeselcilik tecrübelerini filmin yapısında kullanır. Bu film, bir anlamda Bani Etemad için belgesel yapımında öğrendiklerini kurmaca sinemaya bir aktarma deneyimidir. Konu ve yan konular, mekânlar ve filme canlılık kazandıran tüm öğeler, onun belgeselcilik tecrübelerine dayanarak filmi sonuç kısmında gerçekçi bir hikâyeye dönüştürür. Bu nedenle film, bir dramın bütün boyutlarını içermesine rağmen, belgeselci bir yaklaşım taşır. Öykü anlatıcı bir kamera, belgeselci bir altyapı ile sanatsal dilden konuşmaya başlar ve başarılı bir şekilde farklı toplumsal tabakaların yaşamına girerek filmin anlatı kişilerinin derinliklerine kadar iner. Filmin başından sonuna kadar anlatı kişilerinin etten ve kemikten varolduğu izleyiciler tarafından kolayca hissedilir ve kendilerini kolaylıkla onların konumunda ve durumunda düşünebilirler. Etemad'in filmleri arasında kişiliğin gücüne ve varoluşuna en iyi *Nergis*'te şahit oluyoruz. İkinci olarak filmde birden fazla güçlü karakterle karşılaşırız. Bu kişiler, sorunlar ve içinde bulunduğu ortamla büyük bir başarıyla başa çıkarken, aynı zamanda etkin ve çalışkandır. Diğer bir ifadeyle krizin merkezinde ve kendi trajedilerinin üzerinde yer alan kimliklere sahiptirler.

Filme adını veren Nargis genç, güçlü, kesin ve kendi ilkelerine bağlı; Afagh ise kovulmuş, yalnız ve yapabildiği tek şey hırsızlık olan bir kadındır. Adel'e bu işi öğretirken de "bundan başka bir şey bilmiyordum" diyen birisidir. Ama Adel'in, genç bir kızla evlenmek istediği zaman elinden gelen ve sahip olduğu her şeyi, hatta yatağını bile ona vermek istemesi, gözlerden kaçmayacak bir ayrıntıdır ve aynı zamanda onun ne kadar cömert birisi olduğunu gösterir. Adel de artık kendisini istemeyen dağılmış bir aileden sonra Afagh'a sığınmıştır. Annesi ilk evliliğinden olan çocuklarıyla masrafları azaltmak ve hayatını daha da kolaylaştırmak için ikinci evliliğe girişmiştir. Ne var ki bu girişim, fayda sağlamamış, kendisi de çocukları da istediğini alamamıştır.

Nergis'in yönetmeni, bizleri filmde karşılaşılan durumlardan da yararlanarak kentin kayıp ve unutulmuş bölgelerinde dolaştırarak pek görünmeyen, göze çarpmayan mahallelerine davet ederek hüzün ve acının hüküm sürdüğü kentin devingen kalabalığı içinde Adel'in yaşadığı evi gösterir. Tüm köhnemişliğine ve hüznüne rağmen bu ev, Adel'in geçmiş hayatının bir parçasıdır ve aralarında insani bağlarla örülü bir köprü inşa edilmiştir. Adel'in hapiste olduğu günlerde bile Nergis'in yalnızlık günlerini doldurmuş ve onun türlü dertlerini dinlemiştir.

Film başka bir açıdan da "bir aşk üçlemesi" olarak nitelendirilebilir. Aşk ilanının olduğu sahneler, belki de sansür ve kısıtlamalardan dolayı ya da yönetmenin şiirsel incelikler taşıyan görüntüler yapma kaygısı nedeniyle aşırı imgesel bir nitelik taşımaktadır. Adel'in kendi odasında gece tek başına onun boş yatağına bakması ve Nergis'i düşünmesi, Afagh'ın ise Adel'in gömleğini koklayıp sadece dokunmakla yetinmesi, Nergis ve Afagh'ın gece Adel'in yatağı kenarında oturup dertleşmesi, Afagh'ın yatağa dokunarak yatması gibi örnekler bu imgesel boyutun dozunu daha da arttırır. Filmin sonu için geçerli olabilecek "askıya alınma ve kararsızlık" öğesini kullanan yönetmen sayısı ise oldukça azdır. Bu yaklaşım tarzı izleyicinin zihninde birtakım sorular oluşturmaktadır: Afagh'ın ölümü, Adel'in geçmişinden ve eski yaşam tarzından koptuğunun bir işareti olarak görülebilir mi? Afagh da aynı ruh hali içerisinde yaşamdan kopmuş olmanın olumsuz etkisi altındaki bir kader kurbanı mıdır? Aslında o Adel'i sadece kendi yalnızlığını ve korkularını yenmek için mi istemektedir? vs. Filmdeki pek çok güçlü görsel imgeden birisi olarak Afagh'ın, Adel için ördüğü gömleği yırttığı zaman artık ilişkilerinin bittiğini bilmesi olağanüstü etkileyici bir sahnedir. İnsanların yaşam trajedisi ne zaman ve nasıl sona erer? Otobanın ortasında Afagh'ın kanlı cesedi ile beraber izleyici bu ve bunun gibi soruları kendine sorup duracaktır.

Mavi Başörtüsü (Rusari-Ye Abi, 1995)

Mavi Başörtüsü filminin kahramanı Resul Rahmani, tarlada domates yetiştiren ve domates salçası üreten bir fabrika sahibidir. Karısının ölümünün ardından üç sene geçmiş ve büyük bir evde tek başına yaşamaya başlamıştır. Resul Rahmani, bir gün arsasında çalışmaya gelen köylü kızı Nobar'e âşık olur. Nobar'in uyuşturucu bağımlısı bir annesi ve kendinden küçük iki kardeşi vardır ve Nobar hepsine kendisi bakmak zorundadır. Anne, oğlunu kendisi için uyuşturucu almaya zorlamıştır.

Nobar bir taraftan kardeşlerini annesi ile yalnız bırakmak istememekte ama diğer taraftan da çalışmak için evden ayrılmak zorundadır. Sonunda çözümü, küçük kız kardeşini kendisiyle birlikte arsaya götürmekte bulur. Bir süre sonra, anne ve oğul tutuklanıp kodesi boylar ve Resul onlara kefil olduktan sonra Nobar'in erkek kardeşi Naser özgür bırakılır. Resul, sonradan Nobar ve kardeşlerini fabrikanın ustabaşısının kaldığı eve getirip onlara orada kalmasını söyler. Resul'ün iki kızı, babalarının âşık olduğunu anlar ve bu duruma bir an önce bir çare bulmaya çalışır. Onların önerisi ile aileler ve akrabalar, hepsi bir araya gelip Resul'ü evlilikten vazgeçtirmeye uğraşır. Resul kızgınlıktan evi terk edip yolculuklara çıkar ve aşkını unutmaya çalışır. Ama geri dönünce Nobar'e aşkını ilan eder ve Nobar de kendisine eğilimli olduğundan, hemen aralarında bir nikâh kıyılır. Çevresindekilerin baskıları sonucunda Resul kalp krizi geçirir ve hastanelik olur; o sırada kızları Nobar'e gelip onu bu evlilikten vazgeçirmeye çalışır. Ama Nobar kabul etmez ve Resul'ün kızlarından birisi onu tokatlar. Resul hastaneden çıktıktan sonra, tüm akrabaların hayreti karşısında evini ve malını terk edip Nobar ile yaşamayı seçer.

Mavi Başörtüsü, "Şeyh San'an" destanının beyaz perdeye uyarlanmış halidir. Bu destan, insanlık tarihinde birçok kereler tekrarlanmış bir hikâyeyi anlatır. Şeyh gibi Resul de yıllar boyu biriktirdiği her şeyi bir çırpıda kaybeder. Dünyevi kâr ve zararı farklı bir zaviyeden gören ve başka türlü görebilmesi için içinde yeni bir göz açılan Şeyh'le Resul'ün durumu aynıdır. Aslında yönetmen defalarca çevremizde gördüğümüz ve bildiğimiz bir hikâyeyi bize yeniden anlatmaktadır. Bu filmde orijinal yazınsal metinde yapılan değişikliklerden biri, bir anlatı kişisini başka bir anlatı kişisinin gözünden anlatmasıdır. İzleyici, Nobar'i Resul'ün gözünden tanımakta, çoğu sahnelerde Nobar, Resul'ün gözünden görülmektedir. Sinemacının bu ilginç anlatın tarzının hiç kuşkusuz, folklor yazınında da örnekleri bulunabilir: Örneğin, Leyla'yı Mecnun'un gözünden görmek gerektiği gibi.

Nobar, köyden gelen bir kız olarak yine de bağımsız bir kadındır ve ailenin bakıcısı olarak kendi görevinin üstesinden çok iyi gelmektedir. Ayrıca gençliğine rağmen de köyde çoğu insanın yapmadığı işleri yapmaktadır. Bir aileye bakmanın yükümlülüğü onun kişiliğinin çok güçlü ve sağlam bir parçasıdır. Bu yüzden kendisine seçim hakkı tanımakta ve bu seçimleri ailesine karşı duyduğu sorumluluk duygusunu da hesaba katarak yapmaktadır. Sözgelimi kendisine aşk ilanında bulunan bir kişiye bir türlü "evet" cevabını vermek istememesi, aynı sorumluluk duygusunun öneminden kaynaklanmaktadır. Belki de onun bu güçlü kişiliği yüzünden vurulur Resul ona. Resul, ilk başta bu aşktan kurtulmak için Nobar'i fabrikasının ustabaşı Asgar ile evlendirmeye çalışır. Ne var ki tam bu noktada başka bir aşk hikâyesiyle karşı karşıya kalır, Asgar ve Kebuter arasındaki aşka şahit oluruz. Kebuter, fabrikanın kadın işçilerinden sorumlu birisidir ve fabrikadaki tehlikeli kimyasallar yüzünden yüzü aşırı tüylü bir hale gelmiştir. Meslektaşları ona "Kudret" adını vermiştir ama bu adlandırma görünüşünden değil, işletmeci ve güçlü kişiliğinden dolayıdır daha çok. Asgar da bu yönlerinden dolayı ona âşık olmuştur ve Resul evlilik hakkında ona sorular sorunca, Kebuter'e âşık olduğunu söyler. Kebuter'de de karşılığını bulmuş olan ancak gizlenmiş bir aşktır bu. Filmde gösterilen iki aşk türü, günlük yaşamın aşk ve sevgiyle ilgili klişelerinin tersi vurgulara sahiptir. İnsanlık

hayatının her zaman kaçınılmaz bir yönü, genelde imkânsız olan aşklardır. Nobar, yumuşak huylu kendi yaşını gizleyen bir adamla evlenmek ister. Resul'ün yumuşak huyluluğu, hayatının o dilimine kadar ilişkilerinin ve hayatındaki süregelen klişelerin altında gizlenmiştir ancak Nobar ile tanışması, bir daha gizlenmesi mümkün olmayacak şekilde bunu yüzeye çıkarmıştır. Resul ise Nobar'i unutmaya çalışmaktadır; evi terk eder, yolculuklara çıkar bu yüzde, hatta çocuklarına bile haber etmeden yapar bunu. Oysa döndükten sonra hâlâ aşkı yerli yerinde durmaktadır, hiçbir şey değişmemiştir. Nobar kendisini anlar ümidiyle yanına gider. Tam da beklediği gibi karşılanır; Nobar'in kendisinden bile daha istekli olduğunu fark eder, sanki tüm bu zaman boyunca Nobar onun şüphelerini arınmasını beklemiş gibidir... Bu aşk ve şüphenin gösterimi izleyici için ilginç görüntüler oluşturur. Resul'ün Nobar'in ayakkabılarını gizlice çiftleştirmesi, sonra da gözyaşları içinde isteğinin geri çevrilmesini dilemesi (reddedilme arzusu) gibi sahneler bu çelişkili ve ilginç anları resmeder. Nobar'in sözcük anlamı, "yeni çıkmış" demektir, yani "yüzeye henüz çıkmış olan"... Bu anlam, Nober'in kişiliğinin de başlıca göstergelerindendir; aslında kendisinde varolan ama az görülen hallerin yüzeye çıkması. Belki de Resul'le yaşayacağı hayattan daha farklı bir hayat için gizli bir mesajın gelmesini beklemektedir Nober; öte yandan, Resul için bu seçim, henüz yolun başlangıcıdır; aşk evine giden zorlu bir geçit...

Filmde, şiirsel ve görsel öğelerin yanı sıra toplumsal sorunlar da az değildir. Kent yakınlarındaki bir köy, köylülerin yaşamları, arsa ve fabrikada çalışan işçiler ve onların sorunları bunun somut örnekleridir. Uyuşturucudan dolayı genç oğluyla birlikte hapse girmiş olan bir anne, böyle bir atmosferde genç insanların kolaylıkla acı duyacağı kötü alışkanlıklar ve tüm bunların düzeltilmesinde sosyal derneklerin veya toplumsal sorumluluklar yüklenmiş kurumların yokluğunun sancıları vb olumsuzluklar filmin toplumsal boyutta işaret ettiği görüngülerdir.

Kebuter gibi genç yaşta fabrikada çalışmak zorunda kalmış, bundan dolayı da hem fiziksel hem de ruhsal açıdan derin biçimde yaralanmış, dahası babasının hayatta kalmasının temel koşulunun onun fiziksel sağlığında gördüğü, bu yüzden de yeniden evliliği kendisi için utanç kaynağı sayan, babalarını ona hayat veren aşktan uzaklaştırmak için kendi huzurlarından bile vazgeçen iki kızın öyküsü, vb akla pek çok derin düşünceyi, pek çok soruyu getirir: İnsanlar mutluluğun anlamını nerede ve ne zaman anlayacaktır? Mutluluk nerededir? Mutluluk yüreğin içinde mi, yoksa çevredeki insanların gözlerinin önünde olmakta mıdır?

Mayıs Bayanı (Banoo-Ye Ordibehesht, 1998)

Film, büyük kadın şair Fûruğ'un hayat hikâyesini anlatır. Konusu kısaca şöyledir: Fûruğ, 42 yaşında bir belgeselcidir. Kocası Amerika'ya gittikten sonra ondan ayrılmış ve üniversite sınavına hazırlanan oğlu Mani ile birlikte yaşamaya başlamıştır. Dr. Rahbar yönetiminde Toplumsal Araştırmalar Merkezi için örnek annelerin hayatı ile ilgili belgesel bir film çekmektedir. Bu yüzden bir sürü anne ile görüşmekte ve görüşmelerini de kamera aracılığıyla kaydetmektedir. Çok geçmeden Dr. Rahbar'a âşık olur ama bu aşk oğlu açısından kabul görmez. Bu andan itibaren

Fûruğ'un hayatı bir kriz ile karşı karşıyadır; oğlu ile aşkı arasında kalmış bir kadındır artık. Dr. Rahbar'ın fiziksel varlığı film boyunca görünmemektedir ve filmdeki varlığının tek göstergesi, Fûruğ'un onunla yaptığı telefon görüşmeleridir. Ama içi ısıtan sesi ve şiirsel muhabbetleri onun yumuşak ruhlu biri olduğunu gösterir.

Fûruğ başka annelerle konuşma yaptığında –bu annelerin birkaçı başka filmlerdeki anlatı kişileridir– aslında kendisi ile konuşmaktadır bir anlamda. Özellikle de ikinci evlilikleriyle ilgili sorunlarını anlatan kadınlarla konuşması, onun kendi durumunu değerlendirmesinde bazı şüpheler yaratmaktadır. Bazı konuşmalar sırasında, Mani de annesine katılmaktadır ancak Fûruğ bu konuşmalar aracılığıyla onun zihninde "doğru anne" imgesi konusunda bir yanılsama yaratmaktan korkmaktadır. Sonunda örnek anne seçiminin olası riskleri nedeniyle filmini yapmaktan vazgeçer. Yaptığı tüm konuşmalar ve araştırmalarını Araştırmalar Merkezi'ne teslim edip bu seçimin yapılmasının çok zor olduğunu söyler. Fûruğ, Mani'nin Dr. Rahbar ile görüşmesi gerektiğini düşünür ve Mani'nin bu ve diğer konularla yüzleşmesinde artık bir karar vermesi gerektiğini söyler ve son derece karmaşık hale gelen ilişkisinde kendi rolünü azaltmayı dener.

Bu filmde Bani Etemad, belgesel türünü kurmaca filmle harmanlamakta ve adeta kurmaca film tadında belgesel nitelikli bir film yapmaktadır. Aynı yöntem, sonraki filminde de tekrarlanmakta ama ikisi arasındaki tek fark, burada belgeselciliğin daha ağır basmaktadır. Toplumsal eylemcilerle yapılan görüşmeler yüzünden bazı eleştirmenler filmi daha çok belgesel türünde değerlendirmektedir. Ama filmi kurmacaya yakınlaştıran asıl nokta, güçlü sinemasal yapıya sahip bir olay örgüsünün varlığıdır. Bu ise, yönetmenin diğer filmlerinde daha belirgin biçimde sezilen farklı bir deneyimin başlangıcı olmaktadır. Film kendi içinde oldukça güçlü bir yapı barındırmakta ve yönetmenin ele aldığı sorunla yüzleşirken sergilediği özgüven açıkça hissedilmektedir. Yine bu filmde yönetmen önceki iki filminin toplumsal bağlamından uzaklaşmaktadır. Ana anlatı kişisinin kadın olması, belki bu filmler arasında bir benzerlik sayılabilir ancak buradaki kadın orta sınıftan, eğitimli ve entelektüel birisidir ve filmde daha çok toplumun orta sınıfının yaşamını yansıtmaktadır. *Mayıs Bayanı*'nın kadını, artık ne işçi, ne ev kadını ne de uyuşturucu bağımlısıdır; tersine, uğraşıları toplumu etkilemesi beklenen aydın bir kadındır. Her ne kadar hikâye, toplumun orta sınıf insanları gerçekleşse de hâlâ bakış açısı bakımından bir tür fakirlik göze çarpmaktadır. Filmde, Fûruğ, kendi seçimi yüzünden toplumsal koşulların kurbanı olmaktadır. Oysa birinin seçimi, diğerinin reddine neden değildir. Allahtan, filmin yapısı, yönetmene tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi kahramanını dizginsiz bir isyancıya dönüştürmesine müsaade etmemektedir. Ayrıca bir isyana gerek var mıdır? Neden annelik, ev ortamı dışında çalışmak, çocuk bakmak ve aşk ilişkisi, birbirlerini tamamlamak yerine, birbirlerine karşıt olmak zorundadır? Neden kadınlar özellikle de çocukları ve aşkları arasında seçim yapmak zorunda bırakılmaktadırlar? Kadın kavramı nasıl tanımlanmaktadır ve neden onun varoluşsal bütünlüğü çevresindekiler ve toplum için bir türlü kabul görmemektedir? Bu ve benzeri asal soru ya da sorunlara odaklanır *Mavi Başörtüsü* filmi. Tüm bunların yanı sır, filmde asıl altı çizilen şeyse İran'da kadınlar arasında güçlü bir bilinçlenme hareketinin doğmuş olmasıdır. Ayrıca film, bir kadının yakın

çevresiyle olan iletişimindeki aşırı duygu yüklenmelerinin incelenmesi ve irdelenmesi açısından da çok başarılıdır. *Mavi Başörtüsü*'nde görülen "iki farklı aşk" izleği, burada karşımıza bambaşka bir boyutta çıkmaktadır. Annelik görevlerinin yükümlüğünde bir annelik aşkı ve eşe duyulan aşk. Her ikisi arasındaki karşıtlık açıkça görünür olmasına rağmen, yine de bu iki aşk hali birbirlerine tümden zıt değildir. Ama toplumun geleneksel bakışı bu iki aşk türünü yan yana görmeye dayanamaz ve birine ulaşmak için diğerinden vazgeçmek gerektiğini şart koşar. Yine bu filmde Fûruğ ve onun insancıl duyguları bir tarafta, oğlu ve toplumun bakışı diğer taraftadır. Bu ikili yerleştirmeyle yönetmen sanki biz izleyicilerden doğru bir tercihte bulunmamızı ister gibidir. Film, bu anlamda, geleneksel değerler ve bastırılmış duyguların birbiriyle karşılaşmasını ve yüzleşmesini sergilemektedir.

Aynı zamanda Bani Etemad, bu filmiyle birlikte, yeni bir tecrübe de yaşamaktadır: Bu, huzursuz bir anlatı kişisinin bakışından betimlenmeye çalışılan filmde gösterilmeyen bir başka kişinin tanıtımıdır. Film boyunca kadın karakter fiziksel olarak gizli olan bir erkekle konuşulmaktadır ve izleyici adamı Fûruğ'un yaptığı telefon görüşmeleri aracılığıyla tanımaktadır. Bani Etemad'ın yetkin duygu düzenlemesi ve kusursuz bir görsel betimleme aracılığıyla gerçekleştirebildiği bir tecrübedir bu. Genellikle telefon görüşmelerindeki duygusal havaya şiir okuma görüntüsü eşlik etmekte ve böylece sahnede olmayan bir insanı yaratılan görsel ve sözel imkânlarla tanıma fırsatı oluşturulmaktadır. Bu şekilde, aynı zamanda Fûruğ'un bakış açısından erkeğin tanıtımı yapılmış olmaktadır izleyiciye. Bani Etemad'ın, telefonu erkek ve kadın ya da baba ve evlat arasında bir duygu beyanının aracı olarak kullanması, aslında *Mavi Başörtüsü* filmiyle başlamıştır: Resul'ün küçük kızıyla telefon üzerinden gerçekleştirdiği duygulu konuşmalar, bu filmde yerini, Fûruğ'un sevdiği erkekle konuşmasına bırakır. Filmde son derece çarpıcı bir ayrıntı ise şudur: Filmin başında Fûruğ'un sadece yüzünün yarısı gösterilir, bu eksiltili görüntüyle karakterin kendi içinde duyumsadığı bir eksiklik, bir "yarım kalmışlık" duygusu anlatılmaya çalışılır, aynı zamanda bu yarım yüz temsili, kadın kahramanın kararsızlığına da güçlü bir karine oluşturur. Fakat filmin sonunda, yarım yüz şeklinde sunulan Fûruğ'un yüzünün tamamının gösterilmesi, onun yaşadığı olaylar neticesinde belli kararlılık kazanmış olduğu gerçeğine delalet eder.

Şehrin Cildi Altında (Zir-E Pust-E Shahr, 2001)

Tuğba işsiz kocası, iki oğlu ve bir kızı ile yoksul bir hayatı olan bir işçi kadınıdır. Büyük kızı evli, küçük bir kıza sahip ve hamiledir. Kocası ile kavga ettiği, dayak yediği zamanlar kızını alıp annesinin evine gelmekte ve böylece annesi her keresinde aralarını düzeltip evine huzur içinde dönmesi için suçu üstlenmesi gerektiği yönünde ona telkinlerde bulunmaktadır. Büyük oğlu Abbas tekstil fabrikasında çalışmaktadır ve Japonya'ya gidip para kazanma hayalleri kurmaktadır. Abbas, sonunda Japonya vizesi alıp masrafları karşılayabilmesi için babasını evlerini satmaya ikna eder. Oraya gidince bir senede bu paranın birkaç mislini kazanabilecek ümidi ile yaşamaktadır. Ama anne tamamen bundan habersizdir. Küçük oğlu Ali, annesine okuma yazma öğretmektedir ve ülkenin siyasi durumuna karşı da oldukça du-

yarlıdır. Gelecek cumhurbaşkanlığı seçimleriyle ilgili yaptığı işlerden dolayı karakola götürülmüştür. En küçükleri Mahbube, komşunun kızı Masumeh ile beraber liseye gitmektedir. Masumeh'nin annesi, Tuğba ile aynı fabrikada çalışmaktadır. Masumeh'nin ağabeysi sert mizaçlı, saldırgan birisidir ve anneleri bile onun karşısına korkudan çıkamamaktadır; ağabeyinin uyguladığı şiddetlerin sonucu Masumeh evden kaçmıştır. Bir süre sonra Mahbubeh, onu görmek için parka gittiği zaman polis tarafından yakalanır. Tuğba onun özgür bırakılması için işe koyulur ancak evin tapusunu aradığında bulamadığını fark eder.

Geçen süre zarfında Abbas ve babası evi satmış, hatta Abbas kendisi için vize çıkartacak olan şirkete parayı vermiştir. Birkaç gün sonra, şirketin sahte olduğu anlaşılır. Şirket sahipleri parayla birlikte ortadan kaybolmuştur. Abbas bu durumu telafi edebilmek için daha önce uyuşturucu taşıyan kamyonetin şoförlüğünü yapması için aldığı teklifi kabul eder ve malları bir şehirden diğerine götürmek üzere yola çıkar. İçinde Abbas'ın yaptıklarına dair şüphe uyanan Ali, kamyonetin arka tarafına gizlenir ve yol boyunda gelinlik kıyafetlerinin arasına yerleştirilen malları bulur ve arabadan dışarı atar. Abbas yolda onun yaptıklarını öğrenince, onu feci bir şekilde dövdükten sonra beraber eve dönerler. Tahran'da mecburen mal sahiplerinden saklanmak zorunda kalırlar. Sonunda ev ellerinden çıkar ve oğluna tehlikede olduğu için biraz para götürmek isteyen Tuğba, onun yerini de istemeden de olsa malların sahiplerine göstermiş olur. Bu yüzden Abbas oradan da kaçmak zorunda kalır.

Son sahnede, seçim günü oy kullanmaya giden Tuğba'ya bir televizyon muhabiri tarafından soru sorulduğu gösterilir; Tuğba herkesin hayatının iyileşmesi umuduyla oy verdiğini söyler. Filmin adı, yönetmenin izleyici ile kurduğu ilk anlaşmadır. Böylece izleyiciye izlediği filmde birtakım göstergeler, simgeler ve işaretlerle karşı karşıya kalacağını söylemektedir. Her şeyin dış katmanı sayılan cilt kavramı da bir kente dışından bakıldığında kentin ilk bakışta göze çarpan tarafının onun dış katmanı olmasıyla ilgilidir. Ama gerçek ve ciddi olaylar kentin derinliğine kadar inen alt katmanlarında gerçekleşmektedir.

Filmin ilk karesi, seçimlerle ilgili bir konuşmayla izleyiciye seçim hakkını, yani daha iyi bir yaşam hakkını hatırlatarak başlar. Bunun en somut örneği de izleyicinin izlemeyi seçtiği film ve diğerleri ile paylaştığı ortak tecrübedir. Muhabirin Tuğba'dan ve diğer işçilere sorduğu soru, filmin sonuna kadar izleyiciyi peşinden sürüklemektedir. Farklı topluluklar için seçim hakkı ve bu seçimlerin toplumun alt sınıflarının hayatı üzerindeki etkileri filmin sonuna kadar hissedilmektedir. Tuğba'nın oy veren bir grup insanın arasında yeniden bir soruya cevap vermesi istenince Tuğba, bu sefer onlara yüreğinin içinin filmini çekip çekemeyeceklerini sorar. Sanki kendisi de vereceği oy'un önemli bir değişiklik yaratıp yaratmayacağına dair şüphelidir.

İlk sahneden sonra yine belgeselci tavır devam ettirilir. Çoğu mekânlar ve ortamlar ilk sahneye benzemekte ve filmin sonuna kadar devam etmektedir; Abbas'ın patronunun evi ve iş yeri, ailesini götürdüğü lokantanın ismi gibi... Bunların yanı sıra benzer ortamlar, tek renk dokular ya da koyu renkler, küçük evler, tuğlalarının yüzeyi kâğıtlanmış duvarlar, kalabalık caddeler ve genelde alt sınıftan insanların

gösterimi, filmin olay örgüsünün asıl yükünü taşır. Farklı olmalarına rağmen yönetmenin kendisi tarafından yan yana düzenlenmiş ortamlardır hepsi. İzleyici, setlerin hikâyenin gereği için yapılmış olmalarını düşünebilir ama hepsi yönetmenin belgeselcilik tecrübelerinin sonucudur ve set düzenlemelerinin çoğu, yaşamlarının bir bölümü filmde resmedilmiş insanların doğal yaşam ortamlarıdır. Belki de kentin bir kısmını diğer bir kısmından ayıran da bu cildidir. Eğer bu görünmez cildi biraz daha canlandırabilirsek izlemeye koyulduğumuz film (film içinde film) ya da görünmez bir ciltle birbirlerinden ayrılmış olan iki şehir gibi olup bitenleri daha net biçimde kavrayabilir hale geliriz. Kent dokusu, bu iki farklı şehrin içinde yaşayan insanların hayatları kadar farklıdır. Eğer bunları başka bir toplum olarak nitelendirirsek yanılmayız çünkü bu insanlar ayrı toplumlar gibi nitelendirilebilecek kadar birbirlerinden uzaklaşmışlardır. Tek ortak noktaları, seçim arifesinde sloganı "eşitlik" olan bir ülkenin başkentinde yaşamalarıdır.

Tuğba'nın küçük oğlu Ali, adalet, beraberlik ve eşitliği kendi yaşamsal amacı haline getirmiş olan gençleri temsil etmektedir ve başlıca işi de adreslerine ulaşmaması gereken uyuşturucu malları yok etmektir. Bunca dürüst çaba, bu neslin hayallerinin ve enerjisinin bir kanıtıdır. 2009 seçimlerinde istediklerini yapabileceklerini düşündükleri adayın iş başına geçmesi için oy vermeye giden gençlerin tüm enerjisi en azından bu aşamada heba olmuş olur. Ama sanki eşitlik sözü verenler, cildin diğer tarafında gibidir ve asıl değişimlerin de cildin bu tarafında gerçekleşmesi gerektiğini de neredeyse unutmuştur.

Abbas, çalışkan ve dürüst olmasına rağmen, ne kadar çalışırsa çalışsın ailesinin durumunun bundan daha iyi olamayacağını ve istediği kızla da evlenemeyeceğini anlar. Bu düşünceler onu Japonya yolculuğu fikrine yöneltir (Bir zamanlar İran'da yaygın bir görüngü olarak çoğu genç, bu hayali gerçekleştirmeye uğraştı ve çoğu da ailelerinin birikimini bu uğurda mahvetti). Burada erkekler ve kadınlar arasında meslek ve para kazanımı açısından bazı farklar görülmektedir. Kadınlar mesleklerinde ve kazançta yavaş yavaş ilerlemeyi yeğlerken erkekler daha çok büyük hayaller peşindedir ve büyük riskler içeren büyük maaşların düşünü kurmaktadır.

İranlı kadınları kara çarşaflar içinde gösteren ulusal medyanın aksine, şehrin bu cildinde renkli başörtüleriyle evde odadan odaya çay taşımak yerine fabrikalarda çalışan, akşam olunca da koşa koşa eve gelip çocuklarının sorunlarıyla ilgilenen daha başka nice fedakâr Tuğba vardır. Bunlar hiçbir kameranın kayıt yapmasının mümkün olmadığı bir şehrin cildinin altında yaşamaktadır. Erkeklerden kurulu yöneticilerse sadece dört senede bir, o da seçim zamanı, o bölgelere uğrayıp Tuğba gibilerinin sandıklara oy atmalarını sağlamaktadır. Filmin başında toplumun ana rengine uymaya çalışan Tuğba, önce klişe cevaplar verir ama filmin sonunda farklı bir Tuğba ile karşılaşır izleyici. İsyancı ve haklarının bilincinde olan bir Tuğba'dır bu ve kameraya unutulmuş bölgelere de gelmesini ve gerekeni çekmesini söylemektedir: "Gelip benim yüreğimin filmini çekiniz". Burada kendi kabuğundan (cildinden) çıkmış ve içindekileri dışa vurmuş bir Tuğba ile yüzleşmekteyiz. Bu belgeselin yüreğinden çıkmış olan kurmaca film de aslında Tuğba'nın kameralara göstermek istediği şeyi anlatır. Mesleği olan, zor koşullarda çalışan, eve para getirmek zorunda olan bir Tuğba... Tüm bu özveriye rağmen, yine de sözgelimi evinin satıldığını duy-

duğunda tapuyu geri almak için gittiği emlakçının "ben kadınlarla uğraşmam" şeklindeki yanıtına muhatap olacaktır.

Filmin kadın karakterlerinin her biri toplumda yaşayan gerçek kadınlardır ve tüm doğallıklarıyla resmedilmiştir. Mahbubeh ve Masumeh, toplumda yerini bulmaya çalışan gençlerin neslindendir. Tüm kısıtlamalara rağmen tiyatroya, sinemalara, konserlere gitmektedirler. Ailevi zor koşullar altında yaşayan Masumeh, tahammül edemediği zamanlar artık bu dünyadan kaçmak zorunda hisseder kendini. Erkeklerin toplumda daha çok imkân ve fırsatlara sahip olması, ev koşullarım kendi isteğine göre düzenleme inisiyatifi, açıkça gözle görülebilen bir şeydir ve bu, toplumun kadınları ne ölçüde kısıtladığının da apaçık bir göstergesidir. Bazı ailelerin de bu koşullara katlanması beklenmektedir ama bilinç seviyeleri yükselen kızlar daha iyi koşullarda yaşamayı talep etmektedir ve evlerinde bu koşulları bulamayınca da çoğunlukla evden kaçmayı tercih etmektedir ki bu durum, İran'da son dönemlerde yaygın bir eğilimdir.

Sonuç Yerine

İki kadın bir erkeği sevmektedir ve onu elde etmek için birbiriyle kapışmaktadır (*Nergis*); ilerlemiş yaşında âşık olan ve hayattaki tüm maddi birikimini bu uğurda harcayan bir adam (*Mavi Başörtüsü*); bilge ve boşanmış bir kadının, oğlu ve sevdiği adam arasından birini seçmek zorunda kalışı (*Mayıs Bayanı*); işçi bir kadının yaşadığı evi her şeye rağmen korumaya çalışması ancak kocası ve büyük oğlunun hayalperestlikleri yüzünden bunu başaramaması (*Şehrin Cildi Altında*); boşanmış bir kadının ve refah içinde olan sınıftan bir annenin, kızının uyuşturucuyu bırakıp Kanada'da nişanlısıyla bir araya gelmesi için çabalaması (*Khoon Bazi*) vs Bani Etemad'ın kurmaca filmlerinin birkaçının konuları bu tür hikâyelerden ibarettir. Eğer iyi odaklanılırsa bu konuların birbiri ile bağlantılı olduğu görülür. Sanki hikâyelerin gerçekleştiği ortamlar, kentin ayrı köşelerinde farklı evlerde yaşanan olaylardır ve aralarında gözle görünmez bağlar vardır. Hatta bu filmler yan yana konulduğunda, aralarındaki ilişkide düz bir çizgi bile çizilebilir. Bani Etemad'ın filmlerinin bir niteliği de mutlaklık ve iyi ile kötü arasında sınır çizmekten kaçınmasıdır. *Nergis* filminde Adel'i önceki koşullara döndürebilen Nergis ve onun yolunda engel oluşturan Afagh bile oldukça acındırıcı bir durumdadır; *Mavi Başörtü* filminde, Resul'ün kızları açıkça nefret uyandırıcı kişilikler değildir; *Mayıs Bayanı* filminde oğul ve sevgiliden her ikisi de anlayışlıdır; *Şehrin Cildi Altında* filminin başkarakterleri ise olumsuz anlatı kişileri olmalarına rağmen yine de dehşet uyandırıcı tarzda resmedilmemiştir. *Khoon Bazi* filminde de film boyunca uyuşturucunun çirkinliği ve alçaklığı anlatılır ama hiçbir anlatı kişisi kahraman karşıtı birisi olarak böyle bir rol üstlenmez kesinlikle.

Bani Etemad'ın filmlerindeki temel anlayış, kadın ve kadınlığın mutlak kavramlar olmamasıdır. Onun filmlerinde erkek ve kadın gerçek anlamda yan yana resmedilmektedir. Bani Etemad kadın sinemacılar kategorisinde sınıflandırılmak peşinde değildir. Genelde şöyle bir ön kabul vardır; bir kadın yönetmenin ilk işi onun cinsiyeti ile ilgili göndermeler içermelidir... Ancak erkek bir sinemacının filminden

bahsedilince onun hiç de erkek olma durumu ve gerçeğinden kimse söz etmemektedir. Bani Etemad söz konusu olduğunda, durum hiç de böyle görünmez; yönetmenin ilk üç filminin konusu bile kadınlar hakkında değildir. Sonraki filmlerindeyse kadınlar o kadar önemli bir konum kazanmışlardır ki sinemacının erkek ya da kadın olsun, zaten toplumun farklı alanlarında kadının konumu ve sorunları hakkında genel bir duyarlılığı oluşmuştur. Burada olsa olsa şu söylenebilir: Yönetmenin kadına genel bakış açısı, bağımsız bir kişiliğe sahip bir varlık olması yönündedir. Onun söylemeye çalıştığı; kadınların toplumsal hayatta daha aktif hale gelmesi, toplumsal, kültürel, bilimsel ve hukuki alanlarda güçlenmesi, kadın birlikleri ve derneklerinin yaygınlaşması, özel kadın dergilerinin basılması vb gelişmelerdir. Bani Etemad'ın söylediği aslında yeni bir konu değildir:

> "Hangi konular kadınlar tarafından konuşabilir gibi sorular her zaman varolmuştur. Önemli olan, kadın hakkında nasıl bir kanı şekillenmekte ve kimler bu genel kanının yaygınlaşmasına katkıda bulunmaktadır (...) kadınlara özgürlük hareketinin mirasının bir parçası da ön safhada rol alan gruplar veya liderlere olan güven meselesidir."[1]

Bani Etemad'ın çareyi kadınların uyanmasında görmesi, kadın meselesine yönelik demokratik bir yaklaşımdır. Bu, tüm kadınların yaşamın farklı evrelerinde eşit ve aktif bir paylaşımı olabileceği uğraşıdır.

Bani Etemad, yaptığı filmlerin toplumun sıradan insanları ve siyasetçileri üzerinde etki bırakmasını tercih etmiştir. Bu amaca ulaşmak için de toplumsal sorunların derinliklerine dek nüfuz etmiş ya da unutulmuş konuların peşinden gitmiştir. Bani Etemad filmlerinin ana içeriği, toplumun yoksul ve sorunlu insanlarının kırılgan konumlarını eşelemektir. Tüm bu kişiler, toplumdaki siyasi sorumlular tarafından ihmal edilmiştir. Aslında Bani Etemad, okumalarından, araştırmalarından, gözlemlerinden ve belgeselcilik deneyimlerinden hareketle toplumdaki farklı sınıflardan elde ettiği anlamları ve içerikleri kurmaca sinemanın hayalperest sınırlarından olabildiğince uzaklaşarak filmlerini çok yakıcı sorular sorarak bitirmeyi yeğlemiştir. Bu yöntemde, genellikle konunun devamını izleyicinin getirmesi istenir. Bani Etemad, çalkantılı ve rizikolu koşullarda düşsel mutluluklar enjekte etmeyi, izleyiciye yalan söylemek olarak değerlendirir ve sorumlu ve "angaje" bir sanatçı olarak idealizmini anlatı kişilerinin aktif ve etkileyici konumu ve değişim için sarf ettiği çaba üzerinde kısıtlar.

1996'da bir Fransız dergisi, sekiz yazar ve bir filozoftan, aydın kavramını tanımlamasını istediğinde, Levi Ferry "Aydın (...) ahlak ve siyaset alanında açıklıkla taahhüt eder ve Hegel'in telaffuz ettiği sözde olduğu gibi zamanın kesinliği karşısında eleştirel bir bakış sergiler" demiştir. Bunu aydın kişiliğin çarpıcı özelliklerinden birisi kabul edersek günümüz sanat sinemacıları topluluğunda Bani Etemad'ı da bu türden dikkatli bir aydın olarak nitelemek yerinde bir tespit olacaktır. O, *Mayıs Bayanı* filminde toplumsal gereklilikleri ve anlatı kişilerinin konumunu eleştirirken sözgelimi gençlerin içsel ve dışsal dünyaları arasındaki farklılıkları, ev içi ve dışı hayat tarzları ve toplumun sorumlu kişileriyle olan düşünüş biçimi farklılıkları ara-

1. Bani Etemad ile 10-17 Mayıs 2012 günlerinde gerçekleştirilen 15. İstanbul Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali kapsamında yapılan söyleşiden. Söyleşi: Farhad Eivazi.

cılığıyla yapar bunu. Bir ziyafete katılmaktan ötürü tutuklanan gençler, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi nesnel ve acı verici sahneler yaşar. Başka bir örnek de Fûruğ'un mahkeme binasında bekleme salonuna geçtiğinde orada kendisini bekleyen tüm endişeli insanlara "merak etmeyin, cezaları para ile geri alınır" şeklindeki yorumu, paranın gelişmekte olan toplumlar nezdindeki mutlak işlevselliğini vurgulamakla kalmayıp hatta paranın gücü karşısında kanunların bile hükümsüz kalabileceği türünden bir gerçeğe işaret eder. Toplumun genel gidişatına yön veren para, her şeyi güç sahiplerinin menfaatine göre yürütmektedir. Bu tarz konuların, aydın ve kamusal sorunlara karşı duyarlı, vicdan sahibi bir sinemacı tarafından tartışılması, ne olursa olsun toplumun üst düzey bir eleştirisi niteliğindedir.

Bu yazıyı Bani Etemad'ın kendi cümlesiyle ve aynı zamanda İran'da henüz gösterim izni almamış olan son filminin veciz bir ifadesiyle bitirmek sanırım en doğrusu:

"Hiçbir film hiçbir zaman hiçbir dolapta saklı kalmaz çünkü filmler anlatmak için yapılır..."[2]

2. Bani Etemad ile 10-17 Mayıs 2012 günlerinde gerçekleştirilen 15. İstanbul Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali kapsamında yapılan söyleşiden. Söyleşiyi: Farhad Eivazi

Kaynakça

GHOKASIAN, Javen (2008). *Banoo-ye Ordibehesht*, Tahran: Entesharat Sales.

ISA, Rose ve Shila Vitakar (2000). *Zendegi-ye Man va Honar,* Tahran: Nashr-e Sherkat-e Ketab Sara.

LAHIJI, Shahla (2003). *Kalbod Shekafi Yek Asar-e Sinemayi: Zir-e Poost-e Shahr*, Tahran: Entesharat Roshangaran va Motaleat Zanan Chap.

MILES, Rosalind (2001). *Zanan va Roman,* Çev. Azarang Ali, Tehran, Entesharat Roshangaran.

MULVEY, Laura (2003). "Lezate basarî va sinema," Çev. Fattah Mohammadi, *Faslnameh Organon,* no.23.

NAFICY, Hamid (2012). "A Social History of Iranian Cinema", *http://www.shahrvand.com/archives/21008,* (erişim: 12. 01.2012).

RADIOZAMANEH, *http://zamaaneh.com/jahed/2008/05/print_post_266.html,* (erişim: 12.02. 2012).

ROWBOTHAM, Sheila (2008). *Zanan dar Takapu Feminism va Konesh-e Ejtemai*, Çev. HeshmatollahSabaghi, Tahran: Shiraze.

SARTRE, Jean-Paul (1982). *Existensialism va Esalat-e Bashar*, Çev. Dr. Mostafa Rahimi, Entesharat Morvarid.

WOOLF, Virginia (2003). "Zan va Adabiyate dastani." *Zan va Adabiyyat,* Çev. NajmAraghi, Salehpour, Mousavi, Tahran: Nashr-e Cheshmeh.

"Asghar Farhadı Düğümü"

Ahmet Sarı

Türk sineması kadar eski olmasa da İran sinemasının 1930'larda gayrimüslim, özellikle de Ermeni sinemaseverlerin katkılarıyla geliştiğini söylemek pek yanlış olmaz. Batıda 20. yüzyılın başlarında Edison, Skladowski ve Lumière Kardeşler tarafından ayrı ayrı keşfedilen ve geliştirilen, başlangıçta gündelik hayatta bir eğlencelik olan sinemanın İran'a yaklaşık yarım asır gecikmeyle –o da yine şah ailesi yardımıyla ve saray ahalisi vasıtasıyla– geldiği söylenebilir. Batıda sinemanın gündelik hayata oturuşu bağlamında sınıfsal bir durum söz konusu değilken ve istisnasız herkes sinemanın keyif ve eğlencesine kendini kaptırırken Şah ailesinin İran'a taşıdığı sinema, başlangıçta sınıfsal bir ayrımı öngörmüştür. Bununla birlikte, İran halkı otuzlu ve kırklı yıllarda sinemadan medet umulamayacağını anlayacaktır. Bunda sinema yoluyla ancak Batının bidatinin ve haram sayılan yaşantısının İran'a taşınacağı görüşü hâkimdir. İran halkının ilk dönem izlediği filmlerden etkilendiği Amerikan yaşam tarzının, daha sonra da Fransız ve Rus kültürünün kendi gündelik hayatlarına uymayan yönlerine uymaları ve aynı yaşantıyı benimsemeleri söz konusu bile değildir. Bu başıboş yaşama biçiminin kendine İslam'ı şiar edinmiş ve bu ahlakla ahlaklanmayı temel felsefesi bilmiş Pers insanına yakışması düşünülemezdi kuşkusuz. Cihan Aktaş'ın da vurguladığı gibi bu, "sinemada necabet ve iffetin takviye edilmesi gerektiği" (1998: 38) düşüncesini doğurmaktaydı her şeyden önce. Aynı şekilde, Mahroukh Shirin Pour da *Tarihsel Gelişim Işığında İran Sineması* adlı kitabında İran'da toplum ve onu oluşturan bireylerin Allah'a inanan kişiler olduğunu, inançlı bir fıtrata sahip olduğu, kadınların yaptığı hatalar sonucu tövbe ettiğini, erkeklerin namus meselesi yüzünden hapishanelere düştüğünü ve böylece düşman kazandığını ve hatta dinin temel şartları ile modern düşüncenin insanın vicdanında çarpışması sonucu oluşan kültürel buhranın bu dönem filmlerinin temel motifleri olduğunu dillendirir (2007: 14). Pour'a göre:

> "Devrim öncesi filmlerde kadınlar genellikle suça teşvik eden karakterlerdir. Erkekleri doğru yoldan ayıran, tahrik eden, baştan çıkaran kadın karakterlerini İran sinemasında bolca görebiliriz" (2007: 14).

İran Sinemasının Başlangıç Evreleri

İran sinema tarihinin başlangıç evrelerinde sinema daha yeni ve kuruluş aşamasında olduğundan ve halk da sinemayla yeni tanıştığından, genelde Amerikan ve Fransız filmlerinin etkisi görülmektedir. Amerika ve Avrupa'da çok erken zamanlarda kurulan film şirketleri, çekilen filmleri dünyaya pazarlamanın bir yolunu bulmuşlar ve çok geçmeden de filmlerin tüm dünyaya dağıtılması gerektiği düşüncesini hayata geçirmişlerdir. Bu bağlamda sadece Amerika'da ve Avrupa'da, hele de Fransa ve Almanya'da film şirketleri, oluşturduğu film endüstrisiyle dünyaya sattığı filmlerle pek hafife alınamayacak ölçüde paralar kazanmıştır. İran sineması için başlangıç dönemi olarak kabul edilen yıllar, genelde ulusal filmlerin henüz çekilemediği, film okulları ve İranlı yönetmenlerin ortada olmadığı ve genellikle milliyetçi mukaddesatçı çizgide filmlerin pek üretilmediği yıllardır. Bu dönemde sadece Amerikan filmlerinin büyük film piyasasını oluşturduğu gözden kaçmaz. İran sinemasının gelişiminde gayrimüslimlerin çabasının fazla olduğunu daha önce belirtmiştik. Belki de İranlılar, sinemanın kendi dininde pek de cevaz bulamayacağı düşüncesini taşıdığından sinemaya mesafeli davranmış, bu nedenle de kendi ulusal sinemasını İran halkından olmayan birilerinin gerçekleştirmesi eylemini o kadar da önemsememiştir. 1940'lara kadar gayrimüslimlerin çabasıyla İran'da görülen sayısız sinemanın durmadan açılıp kapandığı düşünülecek olursa ulusal hassasiyetin, filmlerde gelenek ve göreneklere ters bir durum sezilmesiyle birlikte düşünülmesi gerekir. Açıklığı, müstehcenliği ya da çıplaklığı az ya da çok gösteren filmlerin varlığı İranlıları başlarda rahatsız eder. Aynı şekilde, kültürel uyuşmazlık gibi sorunlar gayrimüslimlerin İran'da sinema salonu açma çabasını da boşa çıkarır. Sinemanın gündelik ve eğlencelik bir hayat rutini olmasını sadece İranlı erkeklere değil, aynı zamanda İranlı kadınlara da anlatabilmenin yolu yordamı aranmış, İranlı erkeklere kapitalist ve modern yaşamın, bir anlamda Amerikan tarzı yaşantının incelikleri gösterilmiş, İranlı kadınlara da ilerde sırf kendilerine yönelik olarak kurulmuş kadın sinema salonlarında ya da haremlik selamlığın uygulandığı gösterim yerlerinde gösterilen filmler yoluyla muasır Avrupa medeniyetinin incelikleri dayatılmaya çalışılmıştır. Zamanla bu tür girişimler arttıkça, insanlar sinemayı İran kültürünün yaygınlaştırılmasına ve milli/ ulusal sinemanın inşasına aracı kılındığına hükmetmiş ve 1940'ların başlarında yerli filmler çekmeye başlamıştır. Kalitesiz, teknik ve içeriksel sorunlarla dolu, uzman ellerden çıkmamış olan bu filmler her ne kadar başarılı olamamışsa da en azından İran halkına ait olan, yerli ve tümüyle kendi dertlerini, sıkıntılarını, duygusal durumlarını anlatmalarından dolayı da haklı bir gururlanmayı beraberinde getirmiştir. Bu filmler genellikle "Farsi filmler" olarak adlandırılmıştır. Sadece eğlencelik melodramlar niteliğindeki bu filmler, bir standarda, neredeyse tek tip bir konuya, başroldeki kadınların hep kötü yola sürüklendiği ve genellikle de filmin sonunda öldüğü, bir anlamda Bollywood türü filmler gibi müzikal içerikler taşıyan yapımlardır. Elbette halk kısa süre sonra Farsi filmlerden de bıkmış ve başka bir türe duyduğu susuzluğu çok geçmeden açığa vurmaya başlamıştır. Kadınların Farsi filmlerde hep kötü ve ahlaksızca betimlenmesi, kötü yola düşmesi ve kader kurbanları, hayat kadınları olması, sinemanın İran'a aşağıdan değil de üstten, yani saray üzerinden gelmesi,

İran halkının saray ahalisine duyduğu güvensizlik ve sinemanın halka taşınmasında ekalliyetin katkısı, Rus etkisi, kâr amaçlı Batılı filmlerin birebir taklit edilmesi, yerli değerlerin, gelenek ve göreneklerin hesaba katılamaması durumu ve sansür mekanizması vb durumlar İran sinemasının önünde ciddi engeller oluşturmuştur (Aktaş, 1998: 39). Mahrokh Shirin Pour, ismini andığımız kitabında bu dönem filmlerinin başlıca izleklerini şu şekilde sıralar:

> a) Koca sürekli sarhoştur, ailesini terk eder ve sokaklara düşer. Daha sonra ailesine geri döner. b) Köylü iki genç aşığın arasına zengin ve çapkın olan şehirli genç girer. Köylüler saf ve sade olur, şehirliler zengin ve çapkındır. c) Erkek, tertemiz bir genç kızı kandırıp onu iğfal eder. Kız daha sonra gazinoya düşer ve şarkıcı olur. d) Filmdeki kadın oyuncu kötü yola düşer, fahişe olur, gazinoda çalışır. Şikâyetini şarkılarıyla dile getirir. Gün gelir, ya ölür ya birini öldürür ya da intihar eder. e) Fakir bir adam/ kadın, zengin bir kıza/ erkeğe âşık olur, kız/ erkeğin ailesi karşı çıkar (Pour, 2007: 66).

1970'lerde İran Sineması ve "Author" Sinemanın Oluşumu

Fransa'da patlak veren 1968 öğrenci olaylarıyla birlikte, Amerika'da *Beat Generation*'ın ortaya çıkması, derbeder bir yaşantıyı, gezip tozma merakını, her tür otoriteye karşı başkaldırıyı, doğaya dönüş eğilimini, hayatı ciddiye almamayı ve o ünlü deyimle söylersek "savaşmayıp sevişmeyi" temel düstur edinmeyi, cinsel devrimi vb aynı kuşağın düşünce, yaşam tarzı ve değerlerinin tüm dünyaya yayılmasını; kısaca bu akıma ait her türlü modanın görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Aksi halde 1970'lerde İran'da da tıpkı Türkiye'de olduğu gibi bir seks filmleri furyasının ortaya çıkmasını nasıl açıklayabiliriz? Gençler için Pers/ Fars filmleri ya da Amerikan macera filmleri yerine seks filmleri böylece 1968'in radikal özgürlük anlayışının etkisiyle İran'a da varmış olabilir mi gerçekten? Hâlâ kapalı, İslam'ın egemen olduğu, halkın çoğunluğunun mazbut bir yaşam sürdüğü ve görünürde "şer"i İslami rejimle yönetildiği bir ülkede, bu dönemlerde gençlerin alenen sinemalarda erotik ve seks filmleri izlediğine insanın inanası gelmese de gerçek budur. Fiili durum, 1960'ların sonundan 1970'lerin sonuna kadar İran'da bilinen bir gerçeği, yani malumun ilamından başka bir şeyi arz etmiyor. Amin Farzanefar'ın *Doğu'nun Sineması: Bir Yörenin Sesi* adlı kitabında da dikkat çektiği gibi İran sinemasının yetmişli yıllarda dünyaca tanınmasını sağlayan, sansüre rağmen gelişimini sürdüren, daha o dönemlerde evrensel sinema dilinde devrimler yaratan özgün bir anlatım tarzı vardır. Filmde anlatım temposunu yeniden kurma, montaj tekniğini değiştirme, güçlü imgeler oluşturma ve sembolik dil inşasında gerçekleştirilen yeniliklerle kendini "moujeh nou", yani "yeni dalga" olarak sunmuştur (Farzanefar, 2004: 132). Bu nedenle, 1960'lardan 1979 İran Devrimi'ne kadar, üstelik İran'da hüküm süren şiddetli sansüre rağmen, "*author* sinema"nın yavaş yavaş semeresini verdiği görülebilir. İlk dönem Amerikan, Fransız, Rus film etkilenmeleri ve başarısızlıkla sonuçlanan ulusal sinema örneklerinden Farsi filmlere ve oradan da rejimi eleştirmeyen, suya sabuna dokunmayan, insanları uyuşturmak ve bir bilinç uyuşukluğuna itmek için planlı seks filmleri furyasından sonra, İran'da 1969 yapımı Dariush Mehrcuyi'nin

Gav (İnek); Mesut Kimyayi'nin yine aynı yıl çektiği *Kayser*, 1979 yapımı *Gaveznha* (Geyikler); Arbi Evansiyan'ın 1972 yapımı *Çeşme*'si; 1973 yapımı Şöhrab Şehid Sales imzalı *Yek İttifakı Sade* adlı fimi; Nadiri'nin, Beyzayi'nin, Kiyarüstemi'nin filmleri bir *author* ve entelektüel İran sinemasının da yolunu açmış olur. İran sinemasının "devrim öncesi sinema" ve "devrim sonrası sinema" diye ikiye ayrıldığı söylenebilir. Sinemanın, devrim dönemine denk düşecek yaklaşık elli yıllık seyrinde batının icat ettiği bir eğlencelik olduğu gözden kaçmaz. Kıta Avrupası'nda Lumiere Kardeşlerin icadıyla sessiz olarak gelişen ve oradan da dünyanın dört bir yanına ve Ortadoğu'ya yayılan sinema, elbette başlangıçta bir Batı icadı olarak hor görülecektir. Sinemanın topraklarına geldiği İranlılar da ona alışana dek epey bir zamana ihtiyaç duymuştur. Ancak bu uzun sürenin sonunda, sinemayı bir Batı icadından kendi kültürlerinin bir parçası haline getirecek ve bir dini sinema oluşturacak olanağı bulabilmişlerdir. Sinemanın toplumsal dönüşümü gerçekleştirecek etkili bir aygıt, dönüştürücü medyatik güç olduğunu kavramışlardır. Elbette sinemanın Batı'dan İran'a geldiği haliyle yine Pers kültürünün dokusuna hitap etmesi beklenmemelidir başlangıçta. Lakin temsil, mesaj, katharsis, mimesis, örgütleme, anlatma gibi bir toplumsal mühendislik uğraşını açımlamada sinemanın iyi bir aracı olduğu da görülmüştür. Daralmış ve bunalmış bir topluluğun, sinema salonlarını mutlu olma mekânları, huzur auraları, kederlerini unuttuğu bir yer, kökenlerindeki yas düşüncelerini de işleyebildiği gündelik bir uğraşı haline getirmek gerekmiştir. Ülkedeki tiyatrocuların, güzel sanatlarla uğraşanların daha sonra tiyatroyu ve başka uğraşıları bırakıp sinemaya kanalize olmasının nedeni de budur. İranlılar sinemayı bir kurtuluş reçetesi olarak görmüştür. Bu sinema, toplumun bir sağaltım aygıtıdır. Kapalı toplumu açan, Batı'nın katı din karşıtı düşüncelerinden dolayı varsaymadığı ya da görmezden geldiği İran halkını tanıması için en elverişli yoldur. Yine Batı'nın İran'a kotalar koyduğu, gıda ve her alanda ithalatın/ ihracatın iptal edildiği bir ortamda, dışarıdan, yani Avrupa'dan ve Amerika'dan İran'a hiçbir şey gelmiyorken ürettiği filmlerle ve film sanatı yoluyla İranlı'nm dışarıya kendisini anlatma yolu olarak da görülebilir İran sineması. Her alanda ambargonun sürdüğü bir zamanda İran'ın dışarıya sadece halı, fıstık, petrol yanında sinema gibi bir uğraşıyı da pazarladığı dikkate değer bir durum olarak ortadadır (Aktaş, 1998: 15). İranlıların "dışarı" dediğimiz dünyaya bir hal mektubu da sayılabilecek filmleri, aslında kadim bir uygarlığın da dökümü ve birikintisinden başka bir şey değildir. Batı'dan alınan sinemanın görsel dilinin İranlıların kendi hamurlarıyla pişirilmesiyle ve kültürel dokularıyla harmanlanmasıyla çekilen filmlere bu dokunun eklemlenmesiyle bir İran sineması modeli de inşa edilmiştir. Sinemanın şer satan, şer üreten ve İslami hasletleri rencide eden görsellikleri yerine, yeni İran sineması ile birlikte bu görsel gücü İslam'ın ve Kuran'ın bir tilmizi yapabilmenin de önü açılmış olacaktır böylece. Sinemayı bir Firdevsi dizesi gibi "Bostan" ve "Gülistan" dizeleri gibi bir gazel, bir beytül gazel gibi işleyebilmeyi; sinemayla İran halkının derdine deva olacak, bu halkın diniyle ahlakına mugayir olmayan ama kendi üzüntüsünü ve sevincini de yine şiirsel bir dille, bir gazel diliyle anlatabilecek bir sinema tasarımı bu dönemlerde ön plana çıkmıştır. Her "geri bırakılmış" toplum için dışarıdan ödünç alınmış bir devrimle kayıtsız şartsız kabul edilen modernizm ışığında Batı'dan kendi kültürel ikli-

mine eklemlenen kültürel olguların başlangıçta eleştirilmesi ise doğaldır. Bu bağlamda devrim öncesi ve devrim sonrası zamanda da Batı'nın kültürel ortamında gelişmiş bu yedinci sanatın, İran halkının hangi sorunlarını çözebileceği üzerine sorular sorulur. Cihan Aktaş kitabının başında bu soruları özet biçimde açımlar:

> "Başka pek çok konunun açıklayıcı bir nedeni midir? Müslümanların modernizmle sürdürdüğü tartışmalarda ertelenen veya ihmal edilen sorunların yüksek sesle sorulduğu bir tartışma ve yeniden kurma zemini durumunda mıdır? Sinemanın tasvirle ilgili nasıl bir sorumluluğu vardır? (...) Modern bir çağda İslami bir yaşantı sürdürmenin yollarını arayan bir insanın hayatında tasvirin yeri ne olmalıdır? Sinema ile değerlerin iletilmesi mümkün mü? İslamiyet hayatın bütün alanlarını kapsayan bir din olduğuna göre dini sinemadan söz etmek ne kadar anlamlı? Kadının sinemadaki varlığı mahremiyet açısından nasıl değerlendirilmeli? Sinemayla dinin evrensel idealleri gerçekleştirilebilir mi?" (Aktaş, 1998: 9-11).

Pedram Sadough Sadough'un *Film Farsi: Der Film und Die Gesellschaft Irans* (*Farsi Film: İran Filmi ve İran Toplumu*) isimli kitabında da belirttiği gibi bu filmler kendi toplumunun ruh dünyasını yansıtır. Önemi bilinse de ve sansürle engellenmeye çalışılsa da bu toplumun bir aynasıdır. Bu filmler 1990'larda dünyanın bütün film festivallerinde aldığı ödüller göz önüne düşünüldüğünde, az sayıda dağıtımına rağmen, kendi zamanını iyi yansıtmaktadır (Sadough, 2004: 1). İran sineması denilince akla doku olarak Fransız sineması, biraz da Kıta Avrupası'nın doğusuna uzanan Macar sineması gelir. Köklü bir medeniyetin son uzantısı olan İran, sadece politik baskılardan dolayı bireylerini sıkıştırmamış, bu topraklarda her İslam toplumunun asri zamanlarda yüzleşmesi kaçınılmaz olan laiklik, sekülerlik ve modern yaşamla da yeni bir döneme doğru yelken açmıştır. Bugün İran kültürünün, Farisi kültürün Ortadoğu'yu etkilemediğini söylemek ne kadar yersizse bu kültürün biz Türkiyelileri de yıllarca edebi ve şiirsel diliyle etkilediği bir gerçektir. Tam da kendi kültürünün köklerinden istifade ederek aldığı parabol, simge ve anlatı geleneği, Elnas Isrusch'un *Oluşum Halinde İran Sineması* adlı çalışmasında ifade ettiği gibi yeni İran sinemasının şiirsel oluşumunda, poetik bir temele oturmasında da önemli pay sahibidir (Isruch, 2008: 6).

İran Modernleşiyor...

Osmanlı'nın Arap topraklarına, oradan da Afrika'ya ve Endülüs'e uzanması, Farisi devletler ve Pers imparatorluğuyla bir savaşı da beraberinde getirmiştir. İslam'ın temsilcisi olmak ve İ'lay-ı Kelimetullah'ı, yani Allah'ın adını tüm dünyaya yayma hususunda İranla tarih boyunca çekişmeler yaşanmıştır. İslam'ın müdavimi olmak ve İslam dünyasının halifeliğinin de sözcülüğünü yapabilmek için İran devletleri ile süreğen bir hasımlık ilişkisi tarih boyunca sürüp gelmiştir. Pers imparatorluğuyla Osmanlı arasında fasılalarla devam eden bir iktidar kavgası da denebilir buna; iki kardeşin İslam'ı yaymak için muktedirlik görevini üstlenme ve gövde gösterisi yapma şeklinde de değerlendirilebilir söz konusu durum. Her ne kadar düşmanlık tarih boyunca gizli bir şekilde Styx suları gibi iki farklı toplumun bilinçaltında derinden aksa da Farisi dilin Osmanlı divan şiirinin temel dillerinden biri olduğu-

nu yadsımak haksızlık olacaktır. Sebüşteri'den, Firdevsiler'den, Sadi Şiraziler'den "Bostan"dan, "Gülistan"dan, "Şahnameler"den vs bugünkü modern İran edebiyatına, müziğine, şiirine sarkan süreçte elbette bu kültür de çok köklü dönüşümler geçirmiştir. Türklerin, İslam'ın kabulüyle birlikte, tekke tasavvuf literatürünü nasıl yedeğinde taşıdığı söylenebilirse ve Divan Edebiyatı'nı temelde Arap-İran tandanslı bir şiir dilinin hâkim olduğu saray edebiyatı olarak kabul etmişsek Atatürk'le birlikte modern bir Türkiye devleti için nasıl ki köklü devrimler öngörülmüş ve "Parisienne" bir modernliğin benimsenmesi uygun görülmüşse İran da kendi siyasal/ kültürel tarihi boyunca kendi içinde çokça revizyon gerçekleştirmiştir. Genelde bir İslam cumhuriyetini kendine şiar edinmiş olan İran ulusu, tarihi dokusunda hiç şüphesiz Atatürk'ün gerçekleştirdiği devrimler dizisine benzer bir "Parisienne" modernleşmeyi gerçekleştirememiştir. Yaklaşık yüz yıldan beri Türkiye'nin kat ettiği modernleşme sürecini, yani şapka inkılâbının, harf devriminin, kadına verilen seçme-seçilme hakkının, tekke ve zaviyelerin kapatılmasının elbette İran'da da vuku bulduğunu söylemek mümkün değildir. İran, böylesi bir modernleşme sürecini Atatürk'ün yaptığı türden bir devrimler dizisinden ziyade, İran'da hüküm süren İslami altyapının sert ve müsamahasız yönetimi çerçevesinde, Avrupa ve özelde Kıta Avrupa'sında bir dönem yine bu ülkenin şeriat rejiminden, yönetiminden kaçmış ve batıda rahat yaşama imkânını aramış fertlerinden beklemiştir. Ayetullah Humeyni döneminde gerçekleştirilen, ülkenin içinde ve dışında hadlerini aşmış sanatçılara yönelik sert uyarıların ve yaklaşımların, İslam'ın dünyadaki yeni müdafi olan İran devleti için ulusal bir karizma sağlayacağı da görmezden gelinemez kesinlikle. İslam'ın savunulması ve korunmasında İran'ın bir temsili kuvvet olması bakımından Humeyni'nin çıkışları çok önemlidir. Elbette Ortadoğu'da ve Afrika'da İslam'ı köktenci bir rejim olarak, olmazsa olmaz bir uluslararası güç olarak gören devletler de vardır ama bunların bölgesel etkinliği İran'ınki kadar olmadığından, bir dönem, İran'da Ayetullah Humeyni bu alanda tek lider olarak kabul edilmiştir. Hele Salman Rushdie'nin *Şeytan Ayetleri* isimli adlı romanından sonra, Humeyni'nin Salman Rushdie'nin katlinin vacip olduğu fetvasının ardından İran, İslam şeriatının o dönemde en ürkütücü timsali haline gelmiştir. Sert, katı, bireylerine taviz vermeyen, dogmatik ve Atatürk'ün bundan seksen sene önce kadınlara verdiği ve sunduğu hakları bile kendi halkına reva görmeyen bir nobranlıkla Ahmedinecad yönetimine kadar İran'da halk bildik yaşantısını sürdürmüştür. Günümüze gelindiğinde, Arap baharıyla birlikte, Tunus'un, Fas'ın, Mısır'ın ve yer yer de Suriye'nin kendi düzenlerinde yeni bir revizyon talebi, özgürleşme, demokrasiye geçme, ya gizli bir şekilde bu ülkelerin kendi içinden, gizli bir iç revizyon ve devrimle ya da bu diktatoryal yönetimden kaçan, özgürlüğü kısıtlanan, insanın hür iradesine saygı göstermeyen ve kadın hak ve özgürlüklerini daha da kısıtlayan rejimi, dışarıdan, yani Avrupa'dan *online* ve sosyal medya marifetiyle değiştirmeye çalışmışlardır. Bugün İran'da bir rap müziğinin olmadığını kim savunabilir? Bir tepki olarak vardır en azından. Öte yandan, genel olarak sanatçılara rahat yüzü vermeyen, rejimin katı politik uygulamalarının verdiği sıkıntıları, yanlışlıkları eleştirmek söz konusu olduğunda, bunu İran'da kalmakla başaramayacağını sezinleyen çok sayıda yönetmen, ressam, edebiyatçı, şair ve heykeltıraş, soluğu Kıta Avrupası'nda almaktadır hemen. Üstelik

İranda özgürlüklerin kısıtlanması sadece sanatçıları değil, normal halkı ve sıradan insanları da Almanya, Fransa, İspanya gibi Batı Avrupa ülkelerine dağıtıvermiştir. Her şeye karşın, ister filmlerde salt rejimle savaşmayıp sadece Kurandan esinlenen görsel bir şölene durulsun (Macid Macidi, Hümayun Esediyan) ister rejimle çarpışıp ona muhalif kesilerek, filmlerinde rejim çarpıklıklarını, haksızlıklarını, Fars insanının kadim sorunlarını görsel ironiyle ele alan filmler çekilsin, İran sinemasının günden güne nasıl da olumlu bir istikamete doğru serpildiğini, kendine nasıl da güçlü bir söylem alanı, anlatım ve ifade olanağı bulduğunu görebiliriz. Yer yer de Fransız sinemasında öznenin derinliklerine sarkan ve onun içinde patlayan kuvvetin şiirsel dile getirilişini hedef edinmiştir kendine İran sineması. Her filmde zengin olmasa da İran halkının gündelik sıkıntı ve sorunlarını ele alan, İran halkının fakirliğinin yanında, Asghar Farhadi'nin sinemasal sunumuyla da ağır ağır zenginleşen İran halkının sıkıntıları gün yüzüne çıkarılır. İran halkının sevinci, gündelik hayatında görüp görebildiği, *author* bir duyarlıkla anlatılır filmlerde. Bizde altmışlı ve yetmişli yıllarda Yılmaz Güney filmleri neyse bu filmler toplumsal gerçekçi, sosyal-siyasal bir sinema anlayışını nasıl içinde barındırırsa bu filmler nasıl ki rejimi en sert dille eleştiren, Kürtlerin sorunlarını ve ezilmişliklerini daha o dönemlerde gözler önüne seren filmlerse İran sinemasının da toplumsal gerçekçi sinema anlayışını öngörmediğini kim söyleyebilir? Sinema, her şeyden önce, önemli bir şeye hizmet edecekse hizmet ettiği şeyin kadim bir yanı olmalıdır. Köklü bir ironiyi, gündelik hayatta hoşnut olunamayan bir aksaklığı, politik bir aksaklığı giderebilen telaşlı bir durumu düzeltme, rejimin aksaklıklarını fabla yaklaşan, fantastik bir sinema diliyle gün yüzüne çıkarma telaşıdır bir anlamda sinemanın görevi. Hareketli, köklü bir edebiyat ve şiir dili olan bir uygarlık için filme içkin -belki de kültüre içkin- kod ve şifrelemelerle basit bir şekilde sunulmaktadır söz konusu mesajlar. Tiranik toplumlarda, totaliter devletlerde, aşırı baskı rejimlerinde, bu rejim ister İslami, ister faşist, ister monarşik olsun, bireyler sağlıklı bir ifade özgürlüğüne sahip değildir. Sanatlarında genellikle semboller, şifreler, örtük bir dil geliştirmek durumunda kalır. Fablvari anlatım, masalsı dil, sanatsal eserlerde kapalılık etkin bir tercih olarak tezahür eder. Bu tercih de zamanla sıkı bir metaforik dilin kapısını aralar. İran sinemasında bu etki de görmezlikten gelinemez. Sanatçıların işini zorlaştıran ve hükümetin elinden çıkmış birörnek sanatın bizatihi kendisini de kısıtlayan kurallar, hele de monarşik rejimlerde her zaman olagelmiştir. Örneğin İran sinemasının da serpilmesini sağlayan, çoğu filmlerin gösterim izni bulamadığı zamanlardan, sadece 1980'ler bile göz önüne alınacak olsa bu dönemlerde rejimin sanata özellikle de sinemaya ve film yaratım pratiğine yaptığı baskının boyutunu tahmin etmek olasıdır. Richard Tapper, *Yeni İran Sineması; Siyaset, Temsil ve Kimlik* adlı kitabında yetkin biçimde dile getirir söz konusu baskıcı uygulamaları. 1982'de Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın, toplu gösterimi yapılacak tüm İran filmlerinde ve videolarında gösterim izni alabilmesinin koşullarını şu şekilde maddelediğini belirtir Tapper:

a) Tevhit ve diğer İslami ilkeleri zayıflatan veya bir biçimde küfreden,
b) Doğrudan veya dolaylı olarak peygamberlere, imamlara, Valayet-i Fakihe, yönetici meclise veya müçtehitlere küfreden,

c) İslam'ın veya Anayasa'da bahsi geçen diğer dinlerin kutsal saydığı değerlere veya şahsiyetlere küfreden,
d) Günahkârlığı, yozlaşmayı veya fahişeliği özendiren,
e) Tehlikeli alışkanlıkları ve kaçakçılık gibi ahlaksız yollardan geçinmeyi özendiren veya yol gösteren,
f) Rengi, ırkı, dili, kavmi ve inancına bakılmaksızın tüm insanlığın eşit olduğu ilkesini hiçe sayan,
g) Hükümetin "ne Doğu ne de Batı" politikasına aykırı olarak yabancıların kültürel, iktisadi veya siyasi nüfuzunu özendiren,
h) Ülkenin yabancılara suiistimale açık çıkarlarına aykırı ifade ve ifşaatta bulunan,
i) Seyirciyi infiale sürükleyecek veya yanlış yola saptıracak biçimde teferruatlı şiddet ve işkence görüntüleri gösteren,
j) Tarihi ve coğrafi gerçekleri saptıran,
k) Bayağı filmler ve sanatsal değerler üreterek seyircilerin beğenisini düşüren,
l) Kendi kendine yeterlik ve iktisadi ve toplumsal bağımsızlık değerlerini hiçe sayan film ve videolara yasak getirilmiştir (Tapper, 2007: 49).

Yasa koyucuların kendi yasalarını koyduğu ve farklı konuda filmlere aman vermediğini, bu zoraki ilkelerden görebilmek mümkündür. Kimileri, baskının, sansürün ve zorbalığın bir şekilde yaratıcılığı kırbaçladığını ve baskıya uğrayan yönetmenlerin, sanatçıların farklı diller ve ifade biçimlerini arama telaşında olduğunu savunadursun; baskının, sansürün ve zorbalığın olmayacağı, sanatçıların da baskılarla gadre uğratılmayacağı bir düzen hayal etmek hepimizin hakkı gibi görülebilir. Konuyu daha fazla dağıtmadan, İran sinemasının günümüzde en büyük yönetmenlerinden biri sayılan Asghar Farhadi ve filmleri hakkında kısaca bilgi vermekte yarar vardır.

Asghar Farhadi Kimdir?

Asghar Farhadi, 1 Ocak 1972'de İran'ın bir şehri olan İsfahan'ın Khomeynishahr ilçesinde doğar. Tiyatro ve drama alanında master dereceleri alır. Üniversite döneminde tiyatro, sinema, edebiyat ve güzel sanatların belli dallarıyla yakından ilgilenir. Tahran ve Tarbiat Modares Üniversitesi'ndeyken sinemaya ilgi duymaya başlar. Daha öğrenci olduğu dönemlerde 8 ve 16 mm'lik filmler çeker. 1998'de Tahran Üniversitesi'ndeki eğitimini tamamlayatrak yazar ve rejisör olarak tiyatroyla bağlarını koparmadan öğrenci tiyatrolarında boy gösterir. İran radyo televizyonları için radyo oyunları ve diziler hazırlar. *Raghs dar ghobar* (Dancing in the Dust) isimli ilk filmi, Moskova Film Festivali'nde birçok ödül kazanır. Farhadi'nin ikinci filmi *Shahr-e ziba*, 2004'te Varşova Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü alır; film, Hindistan ve Rusya'daki festivallerden de eli boş dönmez. Üçüncü filmi, *Firework Wednesday*, 2006'da Chicago Uluslararası Film Festivali'nde Altın Hugo Ödülü'ne değer görülür. Bu tarihten itibaren uluslararası başarılarla birlikte, sayısız ödüller kazanmaya başlayan Farhadi, 2009'da, *Elly Hakkında* adlı filmiyle Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı Ödülü'nü alır. 2011'de ise yine aynı festivalde *Nader ve Simin-Bir Ayrılık* ile birlikte "Altın Ayı Ödülü"nü kazanmıştır. Yabancı Film dalında sadece Berlin Film Festivali'nde değil, Oscar'da ve Cannes Film Festivali'nde de

ödülleri toplar. 2012'de Berlin Uluslararası Film Festivali'nde jüri üyeliğine de çağrılan. Asghar Farhadi, *Time* dergisi tarafından 2012'de "Dünyanın En Etkili 100 Kişisi"nden biri seçilir.



Asghar Farhadi

Bir yönetmeni tanımanın en iyi yolu, kuşkusuz o yönetmenin filmlerini bilmekten geçer. Asghar Farhadi hakkında kısaca bilgi verdikten sonra, çektiği altı film eşliğinde genel bir Asghar Farhadi analizi yapmakta veya profili çıkarmakta yarar var. Şu halde, analizimize Asghar Farhadi'nin ilk filmi sayılan *Dancing in the Dust* ile başlayalım.

Toz Toprak İçinde Dans (Dancing In The Dust)

Senaryosunu Alireza Bazrafshan'ın ve Asghar Farhadi'nin birlikte yazdıkları 2003 yapımı film, Farhadi sinemasının ilk filmi olması hasebiyle önemlidir. Bu filmde Farhadi'nin henüz kendi film dilini ve dokusunu, kendi rengini arayışı söz konusudur. Batı için yıllarca Doğu algısı, egzotik ve masalsı bir algı olarak şekillenmiştir. İçinde çölü barındıran ve çölün gizeminin, gizli güzelliklerinin ve esrarengiz hikâyelerinin anlatıldığı bir algı olarak şekillendiği bilinmektedir. Annesi bir fahişe olduğu için ailevi ve sosyal baskı ile karısını boşamak durumunda kalan Nazar (Khodaperest), bir dönem düğün için aldığı kredi borçlarını ödeyebilmek için çift vardiya çalışmak zorundadır. Kendisi de karısı Reyhaneh de boş durmamakta ve birbirlerine yardımı bir borç bilmektedirler. Nazar, ödemeler sekteye uğradığında polisten kaçarak yaşlı bir adamla çölde zehirli yılanlarla karşılaşacağı bir iklime sığınır. Yaşlı adamın da genç çocuğun da sevgilisini bir anlamda kaybettiği gösterilir bize filmde. Yaşlı adamın himmetiyle geri dönemediği şehre eli boş da dönmemek

için Nazar, borçlarını giderecek parayı yılan yakalama yoluyla telafi etmeye çalışır. Bir anlamda "yitik eşi" bulabilme umuduyla fedakârlıklarda bulunur Nazar. Borç içinde boğulmuş ve acilen borçlarını ödemesi için para ihtiyacı içinde olan genç Nazar'la çölde elinde bir kadın fotoğrafı, yitirdiği eşinin ardından ağlayan yaşlı bir adamın sükûnet arayan ilişkisi aktarılmaya çalışılır.



Dancing in the Dust filminden

Genç yaşta gırtlağına kadar borca saplanmış bir gençle çölde yaşamını idame ettiren ama yaşamında bir şeylerin yine de doğru gitmediğini anladığımız iki ayrı perspektiften, gündelik hayatın da temelini oluşturan, insan olmanın belki de en büyük simgesi aşkın ele alındığı görülmektedir. Sinema dilinde gerçekçi anlatımdan çok simgesel bir anlatıma tanık olduğumuz film, Doğu'ya özgü bir romantizmin de savunuculuğunu yapar gibidir. Aurası çöl ve maşukun "çöl içinde çırpınışı" olarak tarif edilebilecek filmde, Farhadi çöldense daha doğru bir deyişle Doğu'nun egzotik yeri olan kurak topraklardansa şehir hayatını, büyük şehir sorunlarını ön plana çıkarır. Filmde modern İran halkının gündelik rutin seyri içinde nasıl da hastalandığı, bu hırgürde nasıl da perişan olduğu, ihanetlerle türlü yalanlarla hayatını nasıl da şekillendirmek zorunda kaldığı ve vicdanını bu olgusal handikaplardan nasıl da koruyabildiğine dair bir sorgulama yapar. Farhadi sinemasında sık sık görülen ayrılık teması, burada bir boşanmadan çok sevdiğini borç batağına saplanmasından ötürü çok sık göremeyen ve polisten kaçmak zorunda olan birinin hayalinde görme olanağı olarak belirir. Modern yaşamın göbeğinden çöle varan yolculuk, primitif ve modern dünyaların temsili örneği olan bu iki yaşamın nasıl da birbirine yakın durduğu gözler önüne serilir. Filmde, ara arayış içinde olan, kendini çöle vuran insanın, ister sevdiğine kavuşmak için isterse metafizik nitelikli daha başka sorunlardan, gailelerden olsun, bu iç içe geçmişlik metafizik bilinmezlik ekseninde harmanlanarak sunulur izler çevreye. Çöldeki yolculuğunda "olmaya", "oluşmaya" devam eden ve iyi bir yaşantı için belki de kendi varoluşunu gerçekleş-

tirmek için çalışan bir figürün ıstırapları görülür filmde. Filmin dilinde şiddetin olmadığını söylemek doğru olmaz. Nitekim filmin daha başında yer alan modern yaşamla ilgili sekanslardan değil de çöl sahnelerinin başladığı bölümlerden itibaren Doğu masallarında gözlenen vandalizmin incelikli görüntüleri belirgin olarak ortaya çıkmaya başlar. Sonsuz çölü vurgulayan çekimler, çölde para kazanmak için bireylerin aradığı yılanları yakalayış sahneleri, kopan parmak sahnesi vb tıpkı Oliver Stone'un *Katil Doğanlar* (Natural Born Killers) adlı filminde çölün korkunçluğunu ve vahşiliğini, ıssızlığını ve ilkeliliğini, her yönüyle tehlikeye açık oluşunu vurgulamak için sekansa eklenen akrep, yılan, kurt, boğazlanan bufalo görüntülerine benzer şekilde, bu filmde de çölün aurasına, iklimine uygun tipik ve en sert sahneler yer alır. Bu da bir nevi sıkı bir sinema izleyicisine, çölün hakikatini kendi hakikati olarak gören bir yönetmenin bu sahneleri Bernardo Bertulucci'nin *Çölde Çay* (The Sheltering Sky) filmi gibi dışarıdan, kendi kültürüne yine dışarıdan bakan bir oryantalist gibi mi baktığı sorusunu da insanın aklına getirmiyor değil. Zaten Farhadi de bundan sonraki filmlerinde sanırız böylesi bir duyguya kapılmış olmalı ki artık Doğu'ya ait bir çöl imgesini Batı'ya egzotik bir ortam olarak sunma, Batı'nın hoşlandığı bir mekân olarak çölü gösterme, çölde yaşayan insanları gösterme edimini büsbütün terk edip daha modern, daha çağcıl, daha gündelik gerçekliği ele alan filmlere yönelmiştir.

Tunuslu yönetmen Nacer Khemir'in filmlerinin ana izleği sayılan çölün, nasıl da Doğu duygu dünyasına hitap ettiği açıkça görülmektedir burada. Çölü bir hakikat mekânı, bir arayış beldesi yapar Khmeir'in filmleri. Çöl, adeta gerçeği bulmak için bir aracılık mekândır. Bu filmlerde Tunuslu yönetmenin elinden çölün yine kendi ulus bilincine göre kutsal, hakiki bir yer/ uzam olabileceğini görmek mümkündür. Sanki Farhadi'nin filminde de Farhadi daha işin başında olması hasebiyle deneyim eksikliği çekmekte gibidir. Batılıların hoşuna gidecek çölü ve çöl yaşantısını iyi işleyemediğinden, sentetik ve otantik olmayan bir mekân havası hissedilmektedir çöl imgesinde. Farhadi, elbette Nacer Khemir gibi mekânını ve iklimini tüm filmlerinde çöle endekslememiş birisi değildir. Hatta bir Hintli yönetmen olarak Tarsem Singh bile çölün nasıl estetize edilebileceğini filmlerinde gösterir. Singh, filmlerinde çölün diğer kültürlerle nasıl da harmanlanabileceğini, sadece *Cell*'de ya da *Ölümsüzler*'de göstermeyecek, çöl bilincinin seyircinin sinema anlayışına ve gözüne nasıl da estetik bir mekân olarak sunulabileceğini de gösterecektir. Batı'ya açılmanın, ötekiyle yüzleşmenin ve kaynaşmanın bir yolu sayılan sinemanın, "biz"e ait olanı "onlar"a tanıtmada bir aracı olduğunu kimse inkâr edemez. Batılılar için egzotik sayılan kendi kültürümüzü (çöl, nargile, tesbih, hamam, harem, peçe vs.) estetik bir biçim altında sunmak ve Batı'ya uygun biçimde pazarlamanın bir yolunu bulmak gerekmektedir. Bu bağlamda, ucuz ve sentetik, ivedi yapılmış filmlerin amatörlüğüyle çekilen filmleri Batı'ya pazarlamanın ve "sizin bilmediğiniz ve görmediğiniz Doğu'da bunlar bunlar da var.", "Doğu'da kadınlar böyle yaşar.", "Doğuda insanlar şu şu dertlere, gailelere sahiptir." vb sentetikliğiyle sırıtan, yapay ve sırf onlara hoş görünmek için çekilen filmleri de en yavan örnekleriyle birlikte değerlendirmeye tabi tutmak gerekmektedir. Dolayısıyla hiçbir derinliği olmayan, sadece otantik yerlerin birbiri art arda sıralandığı, Doğu'ya ait klişeleşmiş imgelerin sunul-

duğu ve Doğu'ya ait öğelerin egzotik bir albenilikle serd edildiği özgün ve çarpıcı bir bakışı odağına almamış filmler, tarihte iç açıcı bir yere sahip olamayacaktır.

Beautiful City (Shah-Re Ziba)

Senaryosunu Asghar Farhadi'nin yazdığı 2014 yapımı *Güzel Şehir* (Beautiful City) adlı film, bir ıslahevinde 18'inci yaşına basan birinin doğum günü kutlamalarıyla başlar. İlginç olan şudur ki 16 yaşında cinayet işlemiş ve daha yaşı küçük olduğu için de yasalara göre idamı 18 yaşına ertelenmiş bir çocuğun doğum günüdür bu. Akbar adlı çocuk bu bağlamda doğum gününün kutlanışını korkuyla karşılar. Film de bu korkunun izleyiciye aktarılışı ile başlar. Başkasıyla evleneceği haberini alınca sevdiği kızı öldüren Akbar'ın kurtuluşunun bir tek yolu vardır, o da babasına gidip ondan rıza dilenmek, kan parası vermek ve onu hoşnut edebilmek, böylece kızının ölmesiyle yaslı babanın bir ölüme daha tanık olmamasını sağlamaktır. Akbar, hapishaneye tahliye edilir. İdamı söz konusudur ve İran hukuku da "kısasa kısas" düsturuyla şeriatını ortaya koymak üzeredir. Akbar'ın en iyi arkadaşı A'la bu idamın gerçekleştirilmesini durdurmak için serbest bırakıldıktan sonra arkadaşının canının affı için uğraşır.



Beautiful City filminden



Beautiful City filminin afişi

A'la, arkadaşının affedilmesi için öldürülmüş kızın babası ile görüşür. Baba çok katı ve çok öfkelidir. Akbar, kendi canından bir parçayı nasıl almışsa o da canını öylece vermelidir. Yaslı ve dediğim dedik bir tavra sahip olan babayı ikna çalışmaları esnasında Akbar'ın kız kardeşi ile A'la arasında bir yakınlaşma görülür. İki taraf da ölmüş kızın babasına kan parasını temin için çırpındıkça sorunlar ortak olduğundan, birbiriyle çokça vakit geçirmeye başlar ve derken birbirine âşık olur. Kızı öldürülmüş adamın bir de zihinsel engelli hasta bir kızı vardır. Kız, A'la'dan hoşlanır. Annesi ve babası bu saf ve arkadaşı için her şeyiyle fedakârlık yapan çocuğu

beğenir ve bir şartla Akbar'ın idam edilmemesinin mümkün olduğunu söyler: En gelli kızlarıyla evlenmesi zorunluluğu. A'la, bir taraftan, çok sevdiği arkadaşını idamdan kurtarmak için gecesini gündüzüne kattığı bir zamanda, âşık olduğu Firoozeh'e aşkıyla diğer taraftan da hiç sevmediği engelli bir kızla evliliğinin anlamsızlığı arasında kalakalır. En iyi dostu için yine en çok sevdiği kızdan vazgeçip böylece fedakârlığını gösterip bu engelli kızla evlenecek midir? Filmdeki dilemma ve asıl düğüm, vicdan ve fedakârlık konuları, filmin gerilimini artıran temel izleklerdir. Rahmati Abolqasım adındaki öldürülmüş kızın babası, elbette film boyunca Farhadi'nin filmin temel izleklerinden biri olan vicdan ve adalet kavramlarını üzerinden şekillendirdiği başlıca karakterdir. Acılı baba, kızını sevdiği için öldürmüş olan daha körpe çocuğun "kısasa kısas" düsturuyla öldürülmesini talep etmekte, kızını öldüren Akbar'dan nefret etmekte, ömrünü bundan böyle artık yas havasıyla geçirmeye kararlı görünmektedir. Hayatı kararmış ve nicedir gülmeyi unutmuş, kızlarının ölümünden sonra da yasın olduğu evinde monotonluk hâkimdir babanın. Kalbin katı halinden af ve bağışlama sürecine dek varan zamanı birlikte izleriz filmde. Dostunuz asılacağı için tanımadığınız birisinin kapısının önünde kul köle olma, onların her dediğini yapma, adeta onlara kurban olma ve kalplerinin yumuşamasını sağlama mücadelesi görülür filmde. Adalet fikri, vicdan fikri, başkası için canını verme, başkasının canını alma düşüncesi, ölümcül nefret, garez ve hemen ardından öfkeli kalbin yumuşaması ve merhamet konularının filmin ana fikri olduğu görülür.

Filmde "Farhadi düğümü" önümüze şu noktada çıkar temel olarak: Bir dostun idamını engellemenin yolu kendi fedakârlığınızdır. Ancak arkadaşınızın öldürdüğü kızın kız kardeşi olan engelli biriyle evlenirseniz arkadaşınız idam edilmeyecektir. Fakat bir taraftan da engelli kızı sevmiyorsunuz, arkadaşınızın kız kardeşini seviyorsunuz. Arkadaşınızın kız kardeşi de küçük kardeşinin idamdan kurtulmasını arzu ederken bir yandan da A'laya âşıktır. Kız kardeş olarak, âşık olduğunuz çocuktan vazgeçmek icap etmektedir. Yani erkek arkadaş olarak hem sevdiğiniz kızdan vazgeçmeniz hem de sevmediğiniz birisiyle evlenmeniz gerekmektedir. Baba olarak kızınızı öldüren katile "kısasa kısas" yapamamış olmanın vicdani ezikliğiyle bir yanıyla da ömrü boyunca belki de evlenemeyecek engelli kızınızın aklı başında, eli ayağı düzgün, sağlam bir erkeğe verilmesini sağlıyorsunuz. Hemen hemen filmde herkesin kaybettiği, vicdanıyla yüzleştiği, adaleti kendi içinde, derinlerinde sigaya çektiği bir durum söz konusudur. Islahevindeki memurun "Başkasının durumuyla ilgili hüküm vermeye gelince her şey kolay." şeklindeki önerme, filmde tüm karakterlerin kendinden bir şeyler verdiği, insanın ilkin kendi durumunu mu hesaba katması gerektiği yoksa diğer insanları da anlaması üzerine kurulu bir felsefeyi mi öne alması gerektiği yollu bir sorgulamayı telkin etmektedir izleyiciye. Ancak başkasının durumuyla dertlendiğimizde, kendi mutluluğumuzdan vazgeçtiğimizde, kendi gayemizden, hedeflerimizden, arzularımızdan feragat ettiğimizde, başkasıyla yeni bir ilişkiye de açılabilmenin bir yolunu bulabiliriz. Film, bu bağlamda, leitmotif sayılan adalet ve aşk, vicdan ve merhamet duygularını seyirciye başarılı biçimde aktarabilmekte ve böylece filmin gerilimi de hiç hız kesmemektedir.

Firework Wednesday

Senaryosunu Asghar Farhadi'nin yazdığı *Firework Wednesday* filmi ise iki temel aks üzerinde yürür: Farklı işlerde günübirlik çalışan bir kadının (Roohi), özel bir şirkete başvurup temizlik işi almasıyla içine düştüğü macerayı anlatır film. Farhadi'nin temel motiflerinden biri olan "ayrılık", bu filmde de görülür. Kadın, birkaç günlük temizliğini yapmayı üstlendiği bir evde, boşanma ve ayrılığın eşiğine kadar gelmiş bir çiftin hikâyesine tanık olur. Kadın (Mozhde), kocasının (Morteza) kendisini yan komşusuyla (kadın berberi Simin) aldattığını düşünmektedir. Bunu şüpheli hareketlerinden anlarız. Film boyunca koca, yani Morteza, masum olduğunu savunur ve eşini kadın berberi yan komşusuyla aldatmadığını anlatmaya çalışır. İnandırıcıdır da söylediklerinde. Bir vakit kadının paranoyak olduğu, her şeyden şüphe ettiği, her şeyi kafasında kurduğu görüşüne doğru itiliriz seyirci olarak.



Firework Wednesday filminden

Filmin ortalarına dek seyirciler olarak ihanet eylemini ispatlayamadığımızdan, kadının yan komşusunu kıskandığını, gizlice kapıları, duvarları dinlediğini, kıskançlığı sanki biraz abarttığını düşünürüz. Ama film ilerledikçe bir yalanın içine giriveririz ve masum olarak gördüğümüz adamın tutarsız davranışlarına şahit oluruz. Deyim yerindeyse bir Hemingway polisiyesi gibi durum içi durumlara sürükleniriz ve "Bu durumda acaba kim haklı?" türü sorular kafamızı meşgul etmeye başlar. Bir dedektif gibi suçlunun peşine düşeriz. Suçluyu bulmak için dikkatimizi toplar, sonunda adamın arabasıyla sevgilisi berber kadınla buluştuğunu gördüğü-

müzde, aslında kadının tüm hissettikleri ve söylediklerinin doğru olduğunu kavrayıveririz bir anda. Bir kadının kendine yapılan ihaneti okumasında, bakıcı kadının da nesnelerden (müzikli çakmak, parfüm kokusu vs.) hareketle bu tanıklık sürecine yardımcı olması etkilidir. Ama bakıcı kadının vicdanının devreye girdiği anda ya da bakıcı kadın ihaneti fark ettiği ve ihaneti bulguladığında, ihanete uğrayan kadına bu durumu anlatmak istemesi fakat bir türlü anlatamaması, yalnızca ima etmekle yetinmesi, gerçeğin ortaya çıkmaması bağlamında izleyicinin canını sıkar. Her şeye şahit olan bakıcı kadın, ihanete uğrayan hemcinsinin yanına kadar varır, kapı eşiğine kadar gelir; tam ona ihanete uğradığı kuşkularının doğru olduğunu, hissettiklerinin gerçek olaylara dayandığını, yandaki komşusuyla kocasının bir ilişkilerinin bulunduğunu söyleyecektir ki ansızın kocası gelir ve bu itiraf bir türlü gerçekleşemez. Vicdanında bir sırrı bilmenin olanca ezinçliğiyle ve kimseye de bu sırrı anlatamamanın gerginliğiyle eşinin motosikletine biner ve oradan uzaklaşır. Farhadi'ye özgü "düğüm", filmde, vicdanlarda yer alan bir gerçeği, gözle görülmeyen ve nesnelerden hareketle gerçeğe varmış olunsa da onun apaçık bir sır olarak saklanması, onu daha da ifşa edilemeyen bir şey kılar. Gerçekleşmeyen itiraf, bir ocağın yıkılmasını belki engellemiştir. Fakat hem ihanete uğrayan kadının içinde hem bakıcı kadının nazarında hem de biz seyircilerin bakışında bir sır olarak kalma acısını sürdürecektir. Bu nedenle de bir seyirci olarak tanık olup da tanık olduğunuzu dile getiremediğinizi, gerçeği, çıplak gerçeği görmenize, bilmenize rağmen sizi maniple eden kişinin yüzüne bu gerçeği haykıramamanızın acısını hissedersiniz; dahası, gerçeği bir şekilde filmin en başından beri hisseden kadını başlangıçta haksız biri gibi görürken ve buna rağmen kocasına karşı hissettiği tüm duygularında haklıyken bunu onun yüzüne haykıramamanın verdiği bir melankolik durum ve üzüntüyle kapanır film. Böylece bir kötücül ilişki, aldatma ve aldanma üzerine kurulu bir ilişki daha toplumdaki geçerliliğini korumuş olur. Bu gerçeklik de bizlerin yüzüne bir tokat gibi aşk edilir. Öte yandan, film sadece İran'daki evlilik kurumunun evli bireyleri ne hale getirdiğinin bir yansıması değil, İran'da farklı toplumsal sınıfsal konumlara sahip kadınlar arasındaki iktidar hırsını ve birbirleri üzerindeki yok edici baskıyı da gözler önüne serer. Yoksul bir temizlikçi olmasına karşın yine de mutlu olan bir kadınla burjuva sınıfına dahil, seçkin ve maddi durumu gayet iyi olan bir kadının anlaşamaması, bu sonuncusunun da kendisinden başka zengin ve farklı meslekten bir kadını kıskanması ve onunla yarışa girmesi, İran'da varolan gündelik hayattaki sınıfsal gerilimi, çekememezliği ve rekabeti gözler önüne serer.

Elly Hakkında (Darbareye Elly)

Senaryosunu Asghar Farhadi'nin ve Azad Jafarian'ın birlikte yazdığı *Elly Hakkında* (Darbareye Elly) 2009 yapımı bir filmdir. Yurtdışında aldığı ödüller göz önüne alınacak olursa senaryosu, çekimleri, diyalogların sağlamlığı, ışık ve ses efektleriyle de çarpıcı bir niteliğe sahip olduğu görülür filmin. Kalabalık bir grup dostun İran'ın Kuzeyindeki bir sahil kasabasına üç gün kafa dinlemek için yaptığı yolculukla başlar film. İnsanları ve film karakterlerini de yavaş yavaş tanımaya başlarız böylece. Kalabalık grubun içinde üç evli çiftle birlikte, Almanya dönüşü, yeni

boşanmış ve tatile gereksinmesi olan, görünüşünden anlaşıldığı kadarıyla yeni bir ilişkiye açık Ahmet ve nişanlı bir genç kadın olan Elly de yer almaktadır. Elly'nin bu gezide olmasının nedeni, hem evli çiftlerin ve çocuklarının çok sevdiği ve neredeyse aile dostu bir öğretmen olması hem de artık bekâr Ahmet'le baş göz edilmesi ihtimalidir. Bir anlamda, bu gezi aslında nişanlı bir öğretmen olan Elly ile Ahmet'in yan yana getirilmesi planından öte bir şey değildir. Elly'nin nişanlısı ile ilişkisi filmde biçimde ayrıntılı verilmese de onun nişanlı olduğunu biliriz. Elly güzel bir kızdır ve arkadaş grubu onu tanımadıkları nişanlısına değil de kendi yakın arkadaşlarından yakışıklı Ahmet'e daha uygun görür. Filmin başlığında her ne kadar Elly karakteri odak noktada gözükse de film boyunca bu birbirinden farklı ve ikisini birbirine yaklaştırmak için çırpınan Sepideh, filmin başrolünde gözükür. Kendisi de evli bir kadın olan Sepideh, Elly ile Ahmet'i birbirine yaklaştırmak için bir anlamda çöpçatanlık görevini başarıyla sürdürür ve hep birlikte sahil kenarında şahane manzaralı metruk bir eve varırlar. Sahile vardıklarında kötü durumdaki evi elden geçirerek temizlerler. Ne de olsa üç gün burada kalmayı planlamaktadırlar. Elly tedirgindir. Nişanlısından habersiz buraya gelmiştir ve ondan açıkça korkmaktadır. Bunun uygun kaçmayacağını düşünmektedir içten içe. Gitmek ister. Fakat uygun bir zaman ve vasıta bulamaz. Elly'nin bu uygunsuz yerden gitme arzusu tüm çıplaklığıyla izleyiciye yansıtılır. Akşam olduğunda oyunlar oynanır, topluca eğlenilir. Çocuklar da vardır grupta. Aile, büyük ailedir. Büyük çöpçatanlık rolüne sahip ve aslında dostlarla hep bir arada şenlikli bir piknik geçirmekten başka düşüncesi olmayan Sepideh, felaket öncesi, filmin merkezine oturur. Tüm şenliğin yükü Sepideh'in sırtındadır. Herkesin işine yetişir, tüm yorgunluğu üstlenir.





Elly Hakkında filminden

Ertesi gün Elly'yi çocuklarla oynarken, uçurtma uçururken görürüz. Her şey büyük bir sessizlik içindeyken ansızın bir üst sesle (ne olduğu tam da kestirilemeyen bir gürültü ya da dehşet bir patlama sesidir bu) felaketin geldiği bildirilir. İlkin çocuklardan birinin boğulduğu zannedilir, ardından çocukların boğulmadığı anlaşılınca Elly aranmaya başlanır. Elly kayıptır! Belki de çocuklardan birini azgın dalgalardan kurtarmak için denize atlamış ve oracıkta boğulmuştur. Felaket artık kaçınılmazdır. Elly saatlerce aramalar sonucu bulunamayınca polise haber verilir.

Sahil güvenlik devreye girer. Dalgıçlar her yerde cesedi ararlar ve nihayet bulurlar. Elly boğulmuştur. Şimdi Elly'nin başına gelen felaketi nişanlısına anlatmak gerekmektedir. Ne var ki bu iş oldukça zordur. İran gibi bir ülkede nişanlı bir kızın içinde yabancı erkeklerin de olduğu bir grup insan arasında, hem de üç günlüğüne bir sahil kasabasında tatil yapması ve orda başına bir felaketin gelmesi anlaşılmaz, izah edilemez bir durumdur. Olup biteni anlatma görevi, perişan bir durumda olan, beklediği hiçbir şey yolunda gitmeyen Sepideh'e düşer. Filmde Sepideh karakterinin iyiniyetli bir karakter olduğu görülür. Özünde temiz kalpli biridir Sepideh. Arkadaşlarını ve dostlarını sever, onlara değer verir. Ama istemeden ve hiç de arzu etmediği halde, deyim yerindeyse "kasıtsız kötü sonuçlar" yasasının devreye girdiği bir anı yaşar. Perişandır. Elly'nin nişanlısı ile buluşulur. Gerçek ilkin örtük bir şekilde, sonra alıştıra alıştıra, daha doğru biçimde anlatılır. Adam çıldırır. Gözü dönmüşçesine hepsine saldırır. Böyle bir şeye haklarının olmadığını söyler ama olan olmuştur bir kez ve Elly tekrar bir daha yaşatılamaz. Nişanlısı Elly'i görmek ister. Morg dairesinde Elly'nin cesedini, ıslak saçlarını görür nişanlısı. Duygusal bir an yaşanır. Film, grubun bu sahil kasabasından ayrılmasıyla sona erer.

Elly Hakkında filminde de tıpkı *Ayrılık* filminde olduğu gibi modern İran toplumunun sorunlu yüzüyle karşı karşıya kalırız. Kadınların toplumsal yönetimde nasıl pay sahibi olduğu, İran kadınının gündelik hayatının nasıl da öyle pek bahsedildiği gibi sıkıcı ve rutin bir nitelik taşımadığı, kadının baskının egemen olduğu patriyarkal düzen içine sıkışıp kalmış bir birey olmadığı gözler önüne serilir. Elbette nişanlısından habersiz, henüz yeni tanıdığı Ahmet'in de içinde olduğu bir grupla yatılı bir yere gitmek bu tarz bir toplumda kadın açısından pek uygun görülmez. Lakin Sepideh'in evli biri ve kocasının da yanında olduğu göz önüne alınacak olursa filmde aynı zamanda matriyarkal bir söz hakkının varlığına da tanık oluruz. Gezinin tüm yükü onun sırtındadır. Gezinin tüm sorunlarını o çözer. Alışverişten, mutfak işlerini düzenleme ve planlamalar yapmaya kadar pek çok şey onun eli altındadır. Bu işlerin sorumluluğu büyüktür ve bir olumsuzluk yaşanması halinde de tüm suç üzerine kalacaktır. Ne var ki gelinen noktada, eğlencenin büyük bir felakete döndüğü bu gezi Sepideh için de bir çöküştür. Öte yandan, basit ve küçük bir çöpçatanlık girişiminin ne ölçüde zararlı olabileceği düşüncesinden hareketle film belki de yönetmenin nişanlı bir kıza verdiği son derece mutat bir ahlak dersiyle sonuçlanmış olur: Genç kız bir anlamda yaptığının cezasını mı çekmiştir? Aynı zamanda namus kavramının da gün yüzüne çıktığı ve sorgulandığı bir durumdur Elly'nin durumu. Bu açıdan bakıldığında, nişanlı bir genç kızın bir grup insanla uzak bir sahil kasabasına gitmesi nasıl ki kabul edilebilir bir durum değilse genç kızın böylesi bir ortamda ölmesini nişanlısına anlatmak ve onu gerçeğe inandırmak da öylesine kabul edilebilir bir durum değildir.

İlkin sessiz sakin başlayan film, karakterlerin vardıkları yerde metruk evi temizleme, orayı geçici olarak yaşanır kılma eylemleriyle birbirlerini tanıma seansına, sonrasında Elly'e verilen Arash ve diğer çocuklara göz kulak olma görevi, genç kız uçurtmanın cazibesine kapıldığında, yerini, Arash'ın denizde boğulma süreciyle apayrı bir gerilime bırakmaktadır. Biz daha Arash boğuldu diye düşünürken Arash'ı ansızın karşımızda gördüğümüzde, filmin coşkusu ve gerilimiyle gerçekte kimin talihsizliğin kurbanı olduğunu, denizin kimi amansızca yuttuğunu kestiremeyiz.

Çocukların paniklemesi, tedirginlikle yaşadıklarını anlatamamaları, yönetmenin bilinçli yönlendirmeleriyle olaylar hakkında bilgi edinememe durumuyla birleşerek seyircinin merakı doruk noktaya vardırılır. Elly'nin gitgide huzursuzluğun da zorlamasıyla sessiz sakin evine geri mi döndüğü, yoksa gerçekten de Arash'ı kurtarmak için kendisini feda edip denize mi atladığı sorusu bir yandan durumun gizemini korurken diğer yandan da gerilimi gitgide daha da yükseltmektedir. Filmin son dönemecinde, Farhadi sonunda merakımızı gidermekte ve Elly'nin cansız bedeninin denizden çıkarıldığına tanık tutmakta bulur çareyi. Zaten bu ana kadar karakterler arasında birbirlerini suçlama histerisi alıp başını gitmişken bir yandan da Elly'nin boğulması felaketiyle ortalık buz kesmektedir. Geri döndürülemez bir durumun acısı ve eseflenmesi karakterlerde açıkça görülmeye başlanır. Elly'nin nişanlısı sahile ayak basar basmaz, kendilerini işin içinden sıyırmaya çalışan sahtekar tipolojiler de beliriverir içlerinde ansızın. Yalanlar, maskeler, iğrençlikler, gerçeği her yönüyle saklama eğilimleri devreye girer. Böylece oldukça masumane biçimde başlayan bir gezi düzenleme düşüncesinden, gencecik bir kızın ölümüne dek varan olaylar dizisine nasıl gelindiğine Sepideh de diğer karakterler de bir türlü inanamaz. Nişanlısına durumu İran ahlakına ve geleneklerine uygun bir dil ve sağduyuyla anlatmanın yolu, gerçeği örtmekten mi geçmektedir? Bu tartışılır. Kendi suçlarını örtmek için karşısındaki insana (Elly) iftiralarda bulunarak orada bulunmadığı, yani öldüğü için onun namusuna leke sürerek bir anlamda İslam'ı kendine şiar edinmiş mümin ve mütedeyyin İran bireyine böylesi bir dalavere yakışmakta mıdır? Kısaca, suçlu olmasına karşın korkusundan ya da apaçık biçimde vaziyet öyle gerektirdiğinden, kendi masumiyetini yalanlar, kara çalmalar ve bayağı iftiralar üzerine kuran ikiyüzlü insan modelinin maskesinin düşürülmesi ve gerçek yüzünün ortaya konması konu edilir *Elly Hakkında* filminde. Deyim yerindeyse bireyin masumiyeti toplum ahlakının, "mahalle baskısı"nın kanunları ile silinip süpürülür. İffetli bir genç kızın canı ve onuru, kendini Müslüman olarak gören insanların sudan yalanları ve iftiraları nedeniyle hiçe sayılır. Farhadi, filminde, sadece o geziye katılan yetişkin bireyleri kendi vicdan sızılarıyla baş başa bırakmamakta, aynı zamanda olaya tanıklık eden biz izleyicileri de deyim yerindeyse bir türlü ifşa edilemeyen nahoş bir gerçeğe kelimenin tam anlamıyla "seyirci" kalmanın yakıcı huzursuzluğuyla tedirgin etmektedir. Tıpkı *Firework Wednesday*'de eşini başka bir kadınla aldatan kocanın yaptıklarına tanık olmamıza rağmen, eşin ihanete uğradığını nasıl ki kendimize bile söylemekten çekindiysek bu filmde de Elly'nin nişanlısına gerçekleri haykıramamanın üzüntüsü ve vicdan azabını çekeriz.

Bir Ayrılık (A Separation)

Bir Ayrılık filmi bir çekirdek ailede, bir baba (Nader), bir anne (Simin), ergenlik çağının başlangıcındaki bir genç kız ve Alzheimer hastası bir büyükbabanın yaşantısını gözler önüne serer. Büyükbaba yaşlı ve ileri derecede Alzheimer hastası olduğu için öz bakım ihtiyaçlarını kendisi gideremez, yaşlı adamın kendi ihtiyaçlarını kendisinin görememesi ve evde ihtiyaçlarını ev sahibesine gördürmesi, kadının ayrılma, yurtdışına çıkma isteğinin temel nedenlerinden birisidir.



Bir Ayrılık filminin afişi

Kadın, Alzheimer hastası bir yaşlıya evinde hizmet etmek istememektedir. Film, genç çiftin ayrılma kararı verdiği bir sürecin tam da ortasındayken başlar. Yaşlı babaya kimse bakmadığı için bir hizmetçi tutulur. Hizmetçi (Razieh) yoksul bir kadındır ve aslında sadece ev işleri için işe alınmıştır. Fakat ev işinin yanında, bir de ayrıca oksijen tüpüne bağlı, yıkanması, temizlenmesi, göz kulak olunması gereken, Alzheimer hastası yaşlı bir adam vardır. Alzheimer hastası da olsa bir erkek, İran'da bir kadının, yabancı bir kadının yardım edebileceği bir kişi değildir, hele yabancı erkeğe bir kadının banyo yaptırması kabul edilebilecek bir şey değildir. Hizmetçi kadın evin beyine durumu anlatır ama yaşlı adam o kadar bakıma muhtaç bir haldedir ki -üstelik evin beyi gün boyu çalışmaktadır ve eşinden de henüz yeni ayrılmıştır- kadın, yabancı ve namahrem olmasına karşın, tanımadığı bu yaşlı adamı vicdanı sızlaya sızlaya yıkamayı kabul eder ve onun tüm bakımını üstlenir. Yaşlı adam bunamıştır, unutkandır ve dışarıda kaldığı, kendi başına yalnız dışarıya çıktığı zamanlar yönünü yöresini yitirir, tekrar evin yolunu bulamaz. Bir gün yine bakıcı kadın söz konusu evde temizliğini yaparken yaşlı adam bir boşluğunu bulup evden dışarı çıkar. Kadın adamın yatağında olmadığını görür ve hamile haliyle hışımla dışarı fırlar. Bu ara bir araba hamile kadına çarpar. Karnındaki çocuğu düşürür fakat bunu kimseye söylemez. Bzi seyirciler de bunu filmin sonuna kadar

bilmeyiz. Kadın, kazadan hemen sonra yerden doğrulur ve peşine düştüğü yaşlı adamı, caddede sersem sepelek dolaşırken görür. Onu alır ve eve getirir. Ancak ne olursa işte bundan sonra olur ve evin sahibi olan bey, bir şekilde kadınla tartışmaya girişir ve tartışma esnasında kadını kolundan hafifçe iter, kadın basamaklara çarpar ve ilginç olan budur ya biz seyirciler filmin ilerleyen bölümlerinde hizmetçi kadının, adamın itmesiyle çocuğunu düşürdüğünü öğreniriz. Kadın aslında yalan söylemekte, adama iftira atmaktadır. Derken mahkeme önüne çıkarlar. Hizmetçi kadının kocası huzursuzluk çıkarır. Adamı bir çocuk katili olarak suçlar. Evin bir anlamda huzuru kaçar. Zaten kendi ayrılığının eşiğinde olan adam, hem kızının ergenlik sorunlarıyla hem de şimdi hizmetçi hanımın darp nedeniyle çocuğunu düşürmesinden sorumlu tutulur. Bu filmde Asghar Farhadi düğümü şöyle işler: Bir iftiranın, bir yalanın çözülme süreci yalandan ve iftiradan kurtulma süreci, film boyunca Hitchcockvari incelikli bir gerilim olarak izleyiciyi peşinden sürükler.



Bir Ayrılık filminden

Mahkemede de suçlu bulunan ve kadının bebeğinin düşmesinden sorumlu tutulan başkahramanın, bir iftiranın kurbanı olduğunu, film boyunca yanında yöresinde bulunan herkese anlatmasına rağmen, bir türlü onları inandıramaması ve nihayet mahkûm edildiği para cezasını fakir aileye götürdüğü gün, kurtarıcı son bir hamle olarak "Kuran'a el basma" fikrini ortaya attığında, kutsalın devreye girmesi sonucu vicdanın kanatlarının yandığı yeni bir hakikat yükselir karşımızda. Farhadi düğümü "Şayet çocuğu ben iteklediğim için düşürdüyseniz o zaman şu Kuran'a bir el basın da görelim bakalım!" sözü üzerine, kadının dermansız kalması, yalan ve iftiranın da nihayetinde götürülebileceği bir son sınırının olduğu gerçekliğini gözler önüne serer. Bir sınıra, bir yere kadar iftira sürdürülebilir ancak söz konusu olan kutsa ve Kuran ise bu kutsal metne el basılarak yalan ve iftira artık devam ettirilemez. Burada hizmetçi kadını duraksatan şey, hayattaki çocuklarının, evin beyinden gelecek bu haram parayla lanetlenecekleri düşüncesidir. Kadın, bu rahatsızlık verici durumdan kaçmak için mutfağa sığınır. Kuran'a el basamaz. Vicdanı bir türlü elvermez buna. Hareket edemez hale gelir. Kocasının korktuğu için ona başlangıçta gerçeği söyleyememiştir. Fakat içinde bulunulan durum artık koca korkusunu da aşan

ve yerini Allah korkusuna bırakan varoluşsal bir sorundur. O nedenle, kocasına sonunda gerçekleri anlatır. Koca, elbette bu duruma çok kızar. Son hamle olarak Kuran'a el basma fikri, film boyu iftiraya uğramış adamın kendi lehine çevirir durumu. Müfteri kadının kocasının öfkesi daha da büyür. İftiraya uğrayan adamın arabasının camlarını kırar. Film, bir bakıma, birine atılan iftiranın "kutsal"ın gücü devreye girdiğinde en fazla nereye kadar vardırılabileceğini, sınırları nereye kadar zorlayabileceğini irdeler. İkinci olarak, filmin gizil mesajı şu tür bir cümleyle de özetlenebilir pekâlâ: İran bireyi, birtakım korkulardan dolayı gerçeği gizlediği ve diğerine yönelik iftirasını en uç noktaya taşıdığında bile nihai aşamada yeniden kendi masumiyetini ve doğruluğunu "içeriden" bulabilme olanağına sahiptir. Bu açıdan bakıldığında Asghar Farhadi sineması her ne kadar modern sorunsalları; İran'ın modern gündelik yaşantısını, İran bireyinin modernizmle karşılaşma anında yaşadığı sorunları ele alsa da temelde bir vicdan sorununa odaklandığı gözden kaçmaz. Dışarıda, insanın dışında, kalbin ve vicdanın ötesinde sonsuz bir mahkeme kuruludur. Lakin insanın içindeki mahkeme olmadığı ya da vicdanın sızısı insanı terk ettiği zaman, en büyük suçlara yönelişi daha da yakıcı bir hal alır. Öte yandan, filmde bugünkü İran'ın en azından devrim öncesi İran'dan farklı bir yüzünün olduğu da dikkatlerden kaçmaz. Kadınlar daha fazla özgüvene sahiptirler sözgelimi. Kendi varlık olanakları ve özgürlükleri için savaşım verirler. Eskiden, sevmeseler bile ömür boyu kocalarından ayrılma düşüncesini, yuvayı yıkmama bilincini ve her iki aile tarafından da evlilikte birtakım sorunlar olsa dahi, sümen altı etme durumları vb *Bir Ayrılık* filminde artık pek göze çarpmaz. Mahkemeler, eşlerin boşanma davaları ile doludur. Hemen herkes rahat bir şekilde, muhtemel bir aile faciasına da sebebiyet vermekten sakınarak ve boşanmayı bir gurur meselesi haline getirmeden, evlilik bağlarından arınmanın doğallığıyla hareket eder.

Müslüman toplumlarda da gündelik hayatta yalanın görülebileceğini, yalanın her an ve her koşulda insanı bir şekilde bulabileceği tezi de dikkate değer bir izlek olarak önümüze çıkar filmde. Film, deyim yerindeyse başrol ve yan figürlerin karşılıklı yalanlarıyla örülürdür. Hastabakıcı kadın kendi hatasını telafi etmek için daha doğrusu apaçık kendi ihmali yüzünden bakacağı yaşlı adama gereğince göz kulak olamadığı için telaşla dışarı fırlar ve bir araba çarpar kendisine, bebeğini oracıkta düşürür ama sonu felaketle noktalanan bu ihmalkârlığını, evin beyinin kendisini iteklemesiyle birlikte bebeğini düşürdüğü yalanının ardına gizlemeye çalışır. Dahası, bakıcı kadın, bakmakla yükümlü olduğu yaşlı adamı bir yere ayrılmasın diye kollarından zincirle yatağa bağladığı ve bu durumu yaşlı adamın oğlunun fark etmesi üzerine daha da hırçınlaştığı bir haleti ruhiye söz konusudur. Nader'in ergenlik çağındaki kızı babasını kurtarmak için erdemli davranışı bir kenara bırakır ve mahkemede babasının zor durumda olduğunu gördüğünden babasının lehine yalan söyler; Nader yine içine düştüğü zor durumda apaçık bir iftiraya maruz kalmanın bilincinde olmasına rağmen, mahkeme heyetini aldatmaya ve kandırmaya yeltenir vs.

Sonuç olarak, Farhadi filmlerinde durmadan çakışan fakir ve zengin yaşantılar, her ne kadar İran'daki toplumsal düzende insanların sınıfsal durumu, hayat tarzları, hayata tutunma biçimleri üzerine bize önemli ipuçları verse de bir şekilde, bu bir-

biriyle çakışan yaşamların ortak bir vicdan temelinde sorgulanışına hizmet ettiği de söylenebilir. En yakınınızda olmalarına rağmen asla kendisine güvenemeyeceğimiz kişiler söz konusu olabileceği gibi hiç tanımadığımız birilerine de gözümüz kapalı güvenebileceğimiz ya da bunun tam tersi durumlarla da karşılaşabilir seyirci Farhadi filmlerini izlerken. Ama herhalükârda, İran'da dönüşen kadınlık ve erkeklik imgelerine tanık oluruz bu filmlerde. *Bir Ayrılık* filminde de analiz etmeye çalıştığımız gibi tanımadığı bir eve bakıcı ve temizlikçi olarak giren kadın hikâyesinde Razieh adlı hastabakıcının orada evin erkeği ile birlikte yalnız başına kalması garip karşılanmaz. Razieh bundan korkmaz da. Öte yandan, modern bir kadın şüphelendiği kocasından ayrılma isteğini çok rahatlıkla kocasına ifade etmekten çekinmeyebilir. Eskiden olsa kocasından boşanmayı talep eden kadın, belki de yakın çevrenin baskısı ve kınamalarıyla karşılaşacakken bin bir türlü hoşgörüsüzlüğe maruz kalabilecekken ya da cinayete, eşin öldürülmesine kadar varabilecekken gitgide daha da yerleşen ve genel kabul gören modernleşmeci değerler sayesinde bilinç düzeyinde ve gündelik hayatta İran toplumunu olumlu yönde değiştirmiştir. Dahası, ilginç bir ülkedir İran; sözgelimi İran'da başörtülü bir kadın futbol takımında bile futbol oynayabilirken Türkiye'de yeni yeni gelişen kadın futbolunun hâlâ ülkenin yüz yıllık modernleşmeci serüvenine rağmen, İran'daki seviyesine gelemediği söylenebilir. Bu genel eğilimin temelinde, kuşkusuz İran'ın ve diğer Ortadoğu halklarının küresel kültürel emperyalist güçlerin yoğun biçimde etkisi altına girmesi yatmaktadır. Sadece Asghar Farhadi'nin filmlerinde değil, tüm çağdaş İranlı yönetmenlerin ürünlerinde de Ortodoks din kurallarının baskıcı yönü hissedilir alttan alta, filmlerde kahramanlar bir şeylerden daima korksalar da bu durum, gündelik hayatta zevk ve eğlencelerine engel değildir. *Bir Ayrılık* filmi, değişen İran'ın kültürel ve inanç yapısındaki kimi kırılmalara işaret etmesi açısından da önemlidir. Bu bağlamda "Asghar Farhadi düğümü" olarak adlandırdığımız şey özetle şudur: Söz konusu olan, Kuran'a el basarak yalan söylemeyi bilerek sürdürmekse İran bireyi bu noktaya kadar gelebilir mi? Modernleşen İran bireyi yalanını, iftirasını Kuran'a el basmaya kadar vardırılabilir mi? Söz konusu Allah korkusu ve boğazdan haram lokmanın geçmesi olduğunda, vicdan ne tür bir sorgulamayla bireyi rahatsız eder?.. Filmde, tekrar tekrar İran bireyinin yıllarca tabi dinsel itikatlara ve İslam'a bağlılığına vurgu yapılır. Dolayısıyla film yoluyla toplumda dini yozlaşmanın aldığı biçimler, yeni bir vicdani arınma gerekliliğiyle eskisinden daha büyük bir nedamet tövbesiyle olumlu bir mecraya kaydırılır. *Elly Hakkında* adlı filmde ise yine aynı muhafazakârlıktır karşımıza çıkan. Bize aktüel İran'ın gündelik yaşamındaki modern ilişkiler yumağı gösterilirken söz konusu ilişki yumağının ergeç bir felaketle sonuçlanacağı hatırlatılır. Özetle bu filmlerin hemen hepsinde Farhadi'nin güncel İran yaşantısında İran bireyinin karşılaştığı bireysel/ toplumsal zorlukları, bir Müslüman olarak modern dünyanın gerekliliklerleriyle girişilen vicdani muhasebeyi ve dini değerlerle taban tabana zıt gibi duran dünyevi hazların bireylerin vicdanlarında ve ruhlarında açtığı derin gedikleri, her dem günaha meyyal İran bireyinin iç çelişkilerini, tutarsızlıklarını ve çatışkılarını anlatır. Filmlerin semantik derinliği ve patetik etkisi de kaynağını bu karşıtlıklar üzerine kurulu çarpıcı tahlil ve ifade yoğunluğundan alır.

Kaynakça

AKTAŞ, Cihan (1998). *Şarkın Şiiri: İran Sineması*, İstanbul: Nehir Yayınları.

FARZANEFAR, Amin (2004). *Kino des Orients; Stimmen aus einer Region*, Schüren Verlag: Gmbh, Marburg.

ISRUSCH, Elnas (2008). *Iranisches Kino als Konstruktion; Eine vergleichende Analyse filmwissenschaftlicher Modelle zur Bestimmung von kultureller Differenz*, Grin Verlag: Norderstedt.

POUR, Mahrokh Shirin (2007). *Tarihsel Gelişim Işığında İran Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.

SADOUGH, Pedram (2004). *Film Farsi: Der Film und Gesellschaft İrans*, Grin Verlag: Norderstedt.

TAPPER, Richard (2007). *Yeni İran Sineması, Siyaset, Temsil ve Kimlik*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Self-Oryantalizm Kıskacında
Kandahar'a Yolculuk

Gökçen Civaş

İran sinemasının önemli yönetmenlerinden Mohsen Makhmalbaf'ın 2001'de Cannes Film Festivali'nde ilk gösterimi yapılan ve yine bu festival jürisi tarafından Ekümenik Jüri Özel Ödülü'ne layık görülen *Kandahar'a Yolculuk* filmi, Afganistan halkının Taliban rejiminin baskıcı yönetimi altındaki yaşamını merkeze alır. Film, Taliban rejiminden kaçarak Kanada'ya iltica eden ve orada gazetecilik yapan Nafas'ın, Kandahar'daki kız kardeşinden aldığı mektup üzerine İran sınırından Afganistan'a girerek Kandahar'a ulaşma mücadelesini anlatır. Nafas'ın Kandahar'a yolculuğu izleği üzerinden, Makhmalbaf, Afganistan halkına ve o coğrafya insanının içinde bulunduğu "trajik" duruma çevirir kamerasını bir belgeselci edasıyla. Kimileyin belgeci bir anlayışın yaşamla paralel gelişen bir filmsel yapının hâkim olduğu minimalist sinemanın temsilcilerinden biri olan Makhmalbaf'ın *Kandahar'a Yolculuk* filmi İran sinemasının sade öyküleme geleneğinin de somut bir örneğidir. İran'da sinemaya bütçe ayırmayan resmi yaklaşım ve sansür geleneği minimalist sinemayı İranlı yönetmenler için adeta zorunlu hale getirmiştir (Özdoğru, 2004: 89). İran Sineması'nın uluslararası film arenasında görünür olmasını sağlayan ve ülkede diğer önemli sinemacıların (Bahman Ghobadi ve Jafar Panahi gibi sözgelimi) yetişmesine katkıda bulunan ve Abbas Kriostami'nin öncülüğünde gelişen İran sinemasının son dönem örneklerinin birçoğu minimalist sinema bağlamında değerlendirilir. Minimalist sinemanın temelinde, sadelik ve dolaysız bir anlatım yatmaktadır. Sade öykülemenin yanı sıra ekonomik bir tutuma da sahip olan sinematografik yaklaşım, amatör oyuncu tercihi, dekor ve objelerin işlevsel kullanımı gibi temel özellikler barındıran minimalist sinema (Özdoğru, 2004: 68), doksanlı yıllarda uluslararası film festivallerinde kazanılan başarılarla daha da popüler hale gelir (Kırel, 2007: 379). İran sineması, Batı'daki minimalist sinema örneklerinden farklı olarak, kültürel özelliklerinden kaynaklanan kimi kendine özgü niteliklere sahip olsa da bu türden sade öykülemeli alternatif yapımların Batı'nın dikkatini çekecek tarzda üretilmesi, söz konusu sinemanın istikrarlı bir gelişim kaydetmesini sağlar (Kırel, 2007: 380). Bu anlamda, festivaller yoluyla dolaşıma giren ve ödül kazanan birçok İran filminin sade öykülemeli filmler olduğu iddia edilebilir (Kırel, 2007: 356). İran sinemasının sade öyküleme tekniği, her ne kadar alternatif bir anlatım imkanı olarak ortaya çıksa da varoluşunu bir kültürel üretim alanı olan festivaller yoluyla sürdürebilmesinin onu önemli bir rizikonun içine soktuğunu söyleyebiliriz. Filmlerin üretilme süreci ve içinde bulunulan ortamın dinamikleri,

filmin niteliği üzerinde doğrudan belirleyici bir faktördür (Kırel, 2007: 398). İran'da birçok film sansür uygulamaları nedeniyle ya da halkın ilgisini çekmediği gerekçesiyle vizyona girememektedir. Bu durum, kendi ülke insanı dışında bir seyirci için üretilen bir sinemanın ortaya çıkması sonucunu doğurur. Kendi seyircisi için film üretememek, bir sinemacı için, konu seçimi başta olmak üzere, filmin üretim sürecinde farklı kriterleri göz önüne almasını gerektirecek önemli bir husustur (Kırel, 2007: 405-406). Zira bu mantıkla üretilen ve uluslararası arenada görücüye çıkan filmler Batılı festival izleyicisinin "Doğu" algısına teslim edilmiştir. Filmlerin seyirci tarafından ne kadar anlaşılacağı ve Batı'nın on sekizinci yüzyıldan bu yana Şarkiyatçılıkla bir bilgi nesnesi haline getirdiği "Doğu"yu algılayışının nasıl etkileyeceği belirsizdir. Filmler ele aldığı konular, olayların geçtiği mekânlar ve karakterlerle Doğu'yu temsil eden ve Doğu imajını bu noktada Batı'nın çizdiği çerçeve içinde tekrar üreten bir algı oluşturma tehlikesini içlerinde barındırır.

Sinema ve elbette diğer kitle iletişim araçları; kimlikleri, sınıf, etnik farklılıklar, ırk, milliyet ve cinsellikle ilgili algılarımızı şekillendirmemizde etkin öğelerdir. Film endüstrisinin kalbi sayılan Hollywood sinemasına bakıldığında, "biz" ve "ötekiler" arasındaki farklılık vurgusunun değişmez bir biçimde Doğu üzerinden yapıldığı görülür (Erkan, 2009: 20). Hollywood'un film endüstrisi içindeki yeri ve ulaştığı izleyici kitlesinin büyüklüğü düşünüldüğünde, Doğu'nun ve Doğuluların Hollywood filmlerindeki temsili ve bu yolla yaratılan imajının dışsal bir güç tarafından ortak dolaşıma sıkça sokulduğu görülmektedir. Said, *Şarkiyatçılık* adlı eserinde, Doğu(lu)'nun filmlerde nasıl yansıtıldığını şu sözlerle aktarır:

> "Sinema ve televizyonda Arap ya bir şehvet düşkünüdür ya da kana susamış bir namussuzdur. Cinselliğe aşırı düşkün bir ahlaksız, hakkını teslim etmek gerekirse zekice, alengirli dümenler çevirmeye muktedir ama temelde sadist, kalleş, süfli biri olarak ortaya çıkar" (2008: 300).

Buradaki temsil biçimleri, Batı'nın –karşısında konumlandırarak kendi üstünlüğü üzerinden– yarattığı Doğu imgelemini oluştururken başvurduğu kalıpların sinema alanındaki yansımasıdır. Bu temsil biçimleri, Batı tarafından yaratılmış bir kuram ve uygulama bütünü olan Şarkiyatçılığın görünüşte Doğu'ya uygun mecburiyetlerin, bakış açılarının, ideolojik eğilimlerin egemen olduğu düzenlenmiş bir yazım, tasarım ve araştırma tarzı olarak gelişiminin sonucunda oluşmuştur. Doğu, Doğu'yu Batı bilgisine, Batı bilincine sonra da Batı egemenliğine taşıyan bir güçler öbeği bütünü tarafından şekillendirilmiş bir temsil biçimleri dizgesidir (Said, 2008: 214-215). Bu noktada Doğu'nun da Batı'nın da insan yapımı olduğu unutulmamalıdır. "Batı kadar Doğu da kendisine Batı'da ve Batı için gerçeklik ve mevcudiyet kazandıran bir tarih ile bir düşünme geleneğine" sahip bir fikirdir (Said, 2008: 14). Batı'nın Doğu karşısındaki üstünlüklerini vurgulayarak yol alan Şarkiyatçılık, Said'e göre gücünü ve kalıcılığını mevcut kültürel koşullarda işleyen hegemonya aracılığıyla sağlamaktadır (2008: 16). Kültürün sivil topluma ilişkin bir görüngüler, yapıp etmeler alanı olduğuna dikkat çeken Said, Gramsci'nin rıza kavramını Şarkiyatçılık alanına taşıyarak kültürel alan pratiklerinin işlerlik kazanmasında egemen gücün, kurumların, insanların ve düşüncelerin etkisi bulunmadığını, kültürün bir onay

süreci olduğunu belirtir (2008: 16). Buna bir de Batı kimliğinin diğerlerinden daha üstün olduğu fikrinin hegemonyacı niteliği eklenir (Said, 2008: 17). Kültürel bir düzenek olarak karşımıza çıkan Şarkiyatçılık, bir yönüyle baştan sona saldırganlık, etkinlik, yargılama, hakikat istenci ve bilgi demektir (Said, 2008: 217). Şarkiyatçı söylemler alanında Doğu'nun değişken, gizemli, karmaşık ve belirsiz bir mekân haline getirilmesinde kültür itici bir güçtür (Said, 2008: 21). Doğu'ya ilişkin yargı ve betimlemelerinde kültürü itici bir güç olarak kullanan Şarkiyatçılığın etkinlik alanı oldukça geniştir. Said, Şarkiyatçılığı üç biçimde ele alır: İlk olarak Şarkiyatçılık akademik bir etkinliktir (Said, 2008: 12). Batı'nın Doğu karşısındaki üstünlüklerini vurgulayan bu tür Şarkiyatçılığı Said "açık Şarkiyatçılık" olarak adlandırır (2008: 218). İkinci olarak Şarkiyatçılık akademik gelenekle bağıntılı olarak Doğu ile Batı arasındaki epistemolojik ve ontolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçemidir. Said, bu temel ayrımları başlangıç noktası kabul eden sadece akademik çalışmaları değil, Aiskhylos, Marx, Flaubert, Victor Hugo, Dante gibi birçok önemli yazarın ve düşünürün Doğu hakkında herhangi bir söz söyleyen eserlerini de bu kategori içinde değerlendirir (2008: 12). Said, neredeyse bilinçsizce ve kuşkusuz dokunulmaz bir kesinlikle, Doğu toplumuna, dillerine, sosyolojisine, tarihine vb ilişkin beyanda bulunan bu tür Şarkiyatçılığı "örtük Şarkiyatçılık" olarak tanımlar (2008: 218). Üçüncü olarak ise Şarkiyatçılığı on sekizinci yüzyılın sonunda başlayan ve özünde Doğu'ya egemen olmak ve Doğu'yu yeniden yapılandırmak için kullanılan bir Batı biçemi olarak ele alır (Said, 2008: 13). Temelde açık Şarkiyatçılıktan destek alan örtük Şarkiyatçılık, Doğu'yu algılayışına ve Doğu'ya dair yarattığı temsil biçimlerine kültürel hegemonyanın da desteğini alarak içselleştirilmiş bir Şarkiyatçılık (self Şarkiyatçılık) anlayışının ortaya çıkmasına neden olur. Self Şarkiyatçılık, kelime anlamı olarak "kendi kendini Doğululaştırmak"tır. Bunun gerçekleşmesinde önden giden modernler (yeni elitler, aydınlar, intelijensiya, entelektüeller), yani Batı(lı) laş(tırıl)mış Doğu'lu toplumsal ve siyasal kesim (taşıyıcı elitler) önemli bir rol oynar (Bezci ve Çiftçi, 2012: 143-148). Taşıyıcı elitlerin Batı'yla teması, siyasal-toplumsal-kültürel ve gündelik yaşama dair Doğu-Batı arasında bir mukayese yapılması sonucunu beraberinde getirir. Bu mukayese, "bir değer hiyerarşisinin" ortaya çıkmasına ve Batılı değerlerin üstünlüğünün kabulüne doğru ilerleyen bir entelektüel canlanma yaratır (Bezci ve Çiftçi, 2012: 148-150). Bu noktada Said'in sınırlarını çizdiği Şarkiyatçılık, yalnızca bir Doğu-Batı meselesi olmaktan çıkarak Batı'nın Doğu'ya doğrulttuğu bir silahken Batı rol modelinden beslenen Doğu(lu) nun Doğu(lu)ya doğrulttuğu bir silah halini alır (Bezci ve Ciftçi, 2012: 141).

İşte tam da bu nedenle Mohsen Makhmalbaf'ın *Kandahar'a Yolculuk* filminin eden geldiğince yorumsamacı yaklaşımla inceleneceği bu çalışmada, genel anlamıyla Batılı değerler sistemi içinde Batı'ya göre "kendi"ni açıklayarak/ temsil ederek kendi kültürünün temsilini çarpıtmak olan self Şarkiyatçılık (Bezci ve Çiftçi, 2012: 143), asıl problem alanımızı oluşturmaktadır. Günümüzde Doğu egzotik, keşfedilmesi gerekilen bir yer değildir artık. Teknolojik gelişmelerle birlikte, Doğu ve Batı kendini hiçbir zaman olmadığı kadar yoğun bir temas içinde bulmuştur. 11 Eylül saldırısının ardından, Doğu, Batı için sadece geri kalmış, eğitilmesi ve yönetilmesi gereken bir yer değil, aynı zamanda bir tehdit unsurudur ve belki de hiçbir

zaman olmadığı kadar Batı, Doğu'yu ehlileştirme isteği taşımaktadır. Bu istencini Doğu'nun "rızasını" alarak gerçekleştirme yolunu seçmesinde acaba sinemanın kendisi gizli bir araç mıdır? Bu soruyu yanıtlamak için meselenin görünmeyen yüzüne, Kandahar'a doğru yola çıkmak gerek.

Kandahar'a Yolculuk...

Film, etkileyici biçimde, Güneş tutulması görüntüleriyle başlar ve biter. Nafas'ın kız kardeşi Güneş tutulduğunda intihar edecektir ve tutulmanın gerçekleşmesine sadece üç gün kalmıştır. Klasik sinema anlatısında böyle bir unsur gerilimi yaratan ana öğe görevi üstelenirken sade bir öykülemenin egemen olduğu filmin ritminde ve olay örgüsünün gelişiminde etkisi yok denecek kadar azdır. Filmin hem başlangıcını hem sonunu mimleyen bir diğer öğe ise dış ses olarak verilen Nafas'ın şu sözleridir:

> "*Her zaman Afgan kadınlarının koyulduğu hapishanelerden kaçtım. Ama bugün bu hapishanelerin hepsinde tutukluyum, sadece senin için kardeşim.*"

Filmin başında Nafas sözlerine kız kardeşinden aldığı mektupta yazılanlarla devam eder:

> "*Bana Afganistan'da durumun daha da kötüleştiğini yazmışsın. Ayrıca kız okullarının kapatıldığını, kadınlara sosyal hayatın yasaklandığını ve umudunu kaybettiğini de. Bana hayatın tadını çıkarmamı öğütlemişsin. Çünkü çok daha iyi şartlardaki bir ülkede yaşıyorum.*"

Filmin aynı zamanda senaristi de olan Makhmalbaf daha ilk sahneden itibaren Afganistan'daki durumun vahametini, özellikle Afgan kadınının sosyal hayatın içinden nasıl çekilip alındığını ve umutların tükendiğini vurgular. Oysa Batılı bir ülkede (Kanada) yaşayan kardeşi, dilediği gibi yaşama şansına sahip her bakımdan hayatın içinde yer alan bir kadındır.

Nafas'ın yolculuğu, bir Kızıl Haç helikopteriyle İran sınırına gelmesiyle başlar. Helikopter pilotuyla yaptığı konuşmadan yirmi beş gündür yollarda olduğunu ve Afganistan'a Pakistan, Azerbaycan, Tacikistan üzerinden girmeye çalıştığını ancak kadınların durumu hakkında yazılar yazan bir gazeteci olması sebebiyle vize alamadığı için bir türlü Afganistan'a girmeyi başaramadığını öğreniriz. Nafas filmin başından sonuna kadar elindeki teybe kendi düşüncelerini kaydeder. Teybi kendisinin "kara kutu"su olarak tanımlar ve şayet başına bir şey gelirse kaydettiği şeylerin en azından hakikatin bir güvencesi olduğunu, gerçekte olup bitenleri herkesin öğrenmesini sağlayacağını söyler. Nafas'ın teybe kaydettikleri kadar, kaydederken tercih ettiği dil de önemlidir. Nafas'ın kaydettiklerinin çoğu kız kardeşine hitaben söylenen sözler olmasına rağmen (Amerikalı doktordan da kız kardeşi için bir şeyler söylemesini ister ki kendisi dışında bantta sözlerine yer verdiği tek kişi odur), teybe İngilizce konuşur kayıt yaparken. Nafas, kardeşini kurtarmak için yaptığı yolculuğu, etnografik bir araştırma için Afganistan'a gelmiş bir gazeteci kılığında sürdürür. İran sınırındaki Afgan mültecilerin bulunduğu kampın yöneticisi, ona

yanında seyahat edebileceği bir aile ararken, Nafas kamptaki küçük kızlara mayınlardan korunmaları için verilen eğitimi izler ve kardeşine anlatıyormuş gibi gözlemlerini teybe aktarır. Nafas'ın yaptığı kayıt "Afganistan'da son yirmi yıldan bu yana her beş dakikada bir kişinin mayın, açlık ya da susuzluktan öldüğü", "kadınların ülke nüfusunun yarısını oluşturmasına rağmen, ne adlarının ne de imajlarının olduğu çünkü çarşaf altında gizlendikleri" vb konular üzerine Afganistan'ın siyasal, toplumsal ve kültürel yapısının geniş bir tablosunu sunan görece uzun bir konuşmadır. Nafas'ın teybe kaydettiği şu cümleler bu bağlamda önemlidir:

> "Kadınları bu çarşafları giymek zorunda bırakan şimdiki hükümet mi? Yoksa Afgan kültürü mü kadınların bu şekilde çarşaf altına girmesi için hükümeti zorluyor bilmiyorum."

Bu sahnenin ardından gelen sahnede, Nafas'ın birlikte seyahat ettiği Afgan erkek (Taliban yasaları gereğince, bir kadın yanında akrabası konumundaki bir erkek bulunmadan dışarı çıkamadığı için Nafas film boyunca tanımadığı birçok erkeğin "eşi" olarak yolculuğunu sürdürür), Nafas'ın burkasını sıyırarak yüzünü açması üzerine,

> "Bu namus meselesidir. Biz dindar insanlarız. Çarşaf süs için değildir, kapanmak içindir. Yüzünü kapat, yoksa herkes benimle alay eder."

diyerek onu azarlar. Adamın sözleri, adeta Nafas'ın az önce kendi kendine yönelttiği soruya verilmiş manidar bir yanıt gibidir de.

Filmde, ülkedeki kara mayınları nedeniyle sakat kalan insanlara protez bacak temin eden ve onların bakımını sağlayan Kızılhaç'ın yanı sıra Birleşmiş Milletler de Afgan halkına yardım elini uzatan önemli bir kuruluş olarak karşımıza çıkar. Nafas'ın Kandahar'a yolculuğunun başlangıcı sayılabilecek kampta Afganistan'a dönecek olan ailelere Birleşmiş Milletler bayrağı veren BM görevlisi "bu bayrak sizi korur" der ve aile üyelerinin her birine bir dolar verir. Görevlinin paraları verdikten sonra "daha sonra dolar almak için geri gelmeyin" demesi, Afgan halkı hakkında yaratılmaya çalışılan olumsuz imaj açısından önemlidir. Aynı şekilde, kampın yöneticisi de kamptan ayrılacak olan kız çocuklarına şu konuşmayı yapar:

> *"Bu okuldaki son gününüz. Afganistan'da bir daha okula gidemezsiniz. Orada okul yok. Evde oturmak zorundasınız. Ama ümidinizi kaybetmeyin... Bir gün dünya, içinde bulunduğunuz durumu görecek ve sizlere yardım edecektir. Eğer bu gerçekleşmezse güçlü olmak zorundasınız. Gözlerinizi kapatın ve bir karınca olduğunuzu hayal edin, o zaman ev size daha büyük görünecektir."*

Batı'nın bin bir zorluk içindeki Afgan halkına belli kuruluşlar aracılığıyla el uzatılmasının yanında, filmin kamp yöneticisinin konuşması aracılığıyla adeta içselleştirilmiş, gizli bir oryantalist söylemle üretmeye çalıştığı bir diğer argüman, Afgan toplumu için Batı'nın gücünü kabullenmenin tek çıkar yol olduğu ve sanki varolan yapının kökten değişebilmesinin ön koşulunun mutlak biçimde Batı'nın bölgeye müdahalesini talep etmekten geçtiği/ geçeceği şeklindedir. Eğer bu müdahale ger-

çekleşmezse küçük Afgan kızlarının yapabileceği tek şey bir karınca olmayı hayal etmektir. Yani Afgan halkının bir başına, bu toplumsal, kültürel meseleleri ve siyasal yönetim sorunlarını çözmeye gücü yoktur. Kamp yöneticisinin "umut aşılayan" sözlerine, çaresiz ve şaşkın yüz ifadeleriyle kameraya (izleyiciye) bakan Afgan kız çocuklarının görüntülerinin eşlik etmesi söz konusu mesajı daha da perçinler. Öte yandan, filmde ülkenin erkek çocuklarının durumu da pek iç açıcı değildir. Dini eğitim yanında ateşli silahlar hakkında da eğitimden geçmiş olmak ve Medreselere girmek erkek çocuklarının karınlarının doyması için tek çaredir. Medresede eğitim gören Khak, Kur'an-ı Kerim'i okumayı öğrenemediği için dik kafalılıkla suçlanan ve medreseden atılan birisidir. Ancak bu bir kayıp değildir kesinlikle zira kapıda onun yerini almak için bekleyen sayısız öğrenci adayı vardır. Filmin yavaş yavaş sınırlarını çizdiği yakıcı Afganistan gerçeğinde, Afgan çocuklarını bekleyen açlık, mayın ya da savaşın bir parçası olarak ölmektir. Filmde tüm karakterlerin hikâyesi, bu meyanda Afgan halkının çaresizliğine vurgu yapar.



Kandahara Yolculuk filminden

Nafas'ın yolculuğu sırasında tanıştığı Amerikalı hekim, filmdeki bir diğer "iyi" Batılı örneğidir. Aslında bir asker olan Amerikalı, savaşmak için geldiği Afganistan'da farklı grupların yanında çarpıştıktan sonra, Tanrı'ya ulaşmanın yolunun insanlara yardım etmekten geçtiğini düşünerek hekimlik yapmaya başlamıştır. Nafas'ın "Doktor olmadan onlara nasıl yardım edebilirsiniz?" sorusuna, Amerikalı "Batı tıbbının en basit bilgilerine bile sahip değiller." diyerek yanıt verir. Amerikalı hekim, film boyunca Nafas'a yardım edip ondan karşılığında maddi hiçbir şey talep etme-

yen tek insandır. Hekim, manevi kaygılarla Afgan halkı içine karışmış, yaşadığı köydeki kadınlara ve çocuklara yardım etmeyi ahlaki bir tercih olarak ve başlıca amacı bellemiş, özünde iyi bir karakter olarak sunulur. Oysaki yolculuğu boyunca Nafas'a eşlik eden tüm Afgan erkekleri rahatsız edici derecede ısrarcı, sırnaşık, yalancı ve güvenilmez kişiler olarak sunulur. Üstelik bu erkeklerin Nafas'a sağladığı tüm yardımların mutlaka maddi bir karşılığı vardır. Belki de sahip oldukları yoksunluklar ve olumsuz ekonomik şartlar onları böylesi bir tutuma sürüklüyordur... Ne var ki Nafas'ın da onlara sürekli olarak fütursuzca para teklif etmesi, daha fazlasını yapmaları için onlara daha çok para vermesi, yalnızca zor şartlarda yaşayan Afgan halkının ve özelde Afgan erkeklerinin "menfi" kimliğiyle açıklanamaz; Nafas'ın bu davranışı, kendisi de dâhil, tüm Afganların özleri itibariyle kötü olduğunu düşündürür. Çünkü ne de olsa gelişmiş bir Batı ülkesinde de yaşıyor olsa Nafas da nihayetinde bir Afgan'dır. Peki, gerçekten de öyle midir, Nafas karakteri bir Afgan mıdır? Öncelikle Nafas'ın bu yolculuğa neden çıktığını teybine kaydettiklerinden öğreniriz. Ama Nafas, manidar bir gösterge olarak bize kendini hep İngilizce anlatır. Yolculuğu boyunca ona eşlik eden Afganlarla neredeyse hiç diyaloga girmez. Sadece kampta tanışıp birlikte Kandahar'a doğru yola çıktığı Afgan ailenin yarı yolda İran'a geri dönmeye karar vermesinin ardından, tanıştığı ve Kandahar'a yolculuğunda kendisine rehberlik yapması için anlaştığı Khak'a birkaç soru sorar. Khak satmak amacıyla çölde eşya aramak için onu bırakıp başka bir yöne doğru gittiğinde, Nafas teybe Khak hakkında şu sözleri fısıldar: "Bu çocuk çok garip, ne düşündüğünü kestirmek imkânsız." Khak ile bir şekilde tekrar yola devam etmek zorunda kalsalar da gittiği bir köyde tanıştığı Amerikalı hekimin ona güvenmemesi gerektiğini söylemesi üzerine, Khak'tan kurtulmaya çalışır hemen. Ona daha çok para vererek evine geri dönmesini sağlar. Nafas Amerikalı hekimle, hikâyesini merak ettiği için sohbet eder ve ona sorular sorar. Kızılhaç görevlileri de Nafas'ın güvendiği ve Kandahar hakkında bilgi almak için tercih ettiği diğer kişilerdir. Tüm bunlara ek olarak, kardeşini kurtarmak için çıktığı bu yolculukta, Nafas'ın doğduğu ve büyüdüğü coğrafyayı ve o coğrafyanın insanlarını Batılı bir gazeteci gözüyle gözlemleme ve değerlendirme hali, onu bir Afgan kadını olarak görmemizin önüne ciddi bir set çeker.

Nafas, Taliban askerlerince sınırda yapılan güvenlik aramaları sırasında durdurulur ve bu sırada güneş batar. Kız kardeşine ulaşamayan Nafas, filmin başındaki sözlerini tekrar eder. Son sahne neredeyse filmin başlangıç sahnesiyle birebir aynıdır.

Özetle yönetmen Mohsen Makhmalbaf'ın *Kandahar'a Yolculuk* adlı filmi, Taliban rejiminin baskıcı yönetimi altında çaresizlik, sefalet, savaş, yıkım, açlık ve umutsuzluk içinde kıvranan ve sürekli bir kültürel çöküş içindeki Afganistan'ı anlatır. Bu zor koşullarda yaşama tutunmaya çalışan Afgan halkının filmde temsil ediliş biçimi, manidar biçimde self şarkiyatçı bir tutum ve söyleme sahiptir. Batı'nın her koşulda üstün özelliklere sahip, insancıl, güçlü, yardımsever ve kurtarıcı, Doğu'nun ise geri kalmış, yeniden yapılandırılması ve "bizzat kendisinden kurtarılmak üzere" kendisine müdahale edilmesi gereken pejoratif bir temsiliyle karşılaşmaktayız. Said'e göre, kültürel motiflerin itici bir güç olarak kullanıldığı Şarkiyatçılığın temel

koşulu, "dışsallaştırma"dır ve ister ozan ister araştırmacı olsun, Şarkiyatçının Doğu'yu betimlemesi, Doğu'yu konuşturması, Doğu'nun gizemlerini Batı için anlaşılır kılmasıdır. Bu dışsallaştırmanın temel ürünü ise temsil biçimleridir (2008: 30-31). Bu temsil biçimleri yirminci yüzyılın son çeyreğinde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte self Şarkiyatçılık biçimini almış, özellikle söz konusu temsil biçimlerinin popüler güçlendiricilerinden olan televizyon ve sinema tarafından yaygın biçimde üretilmeye başlanmıştır (Bezci ve Çiftçi, 2012: 156-157). "Filmler, ülkeler ve kültürler arasında dolaşan ve bünyelerindeki ulusal temsilleri taşıyan temsilcilerdir. Başka bir deyişle ulusal ve uluslararası boyutta o ulusa ait temsillerin taşıyıcılarıdır" (Kırel, 2004: 102; Kırel, 2007: 378). Festivallerde dolaşıma giren pek çok İran Sineması örneğinin üstlendiği Doğu temsilinin de Batı'ya bu tür sorunlu bir Doğu imajını taşıdığı söylenebilir. Kuşkusuz Doğu'nun hâlâ eski bildik Doğu olduğu ve nasılsa öyle kaldığı bilgisini aktaran Şarkiyatçı bakışı bir tek film üzerinden örneklemeye kalkışmak da ciddi bir aymazlık olacaktır. Bu meyanda, şunu hemen belirtelim ki bu çalışmada dikkat çekilmek istenen asıl nokta, bir dizi dışsallaştırma pratiği ve kültürel hegemonya biçimi dolayımıyla yaratılan Doğu temsilinin yine (tümüyle Batı tarafından yaratılmış ve tanımlanmış) Doğu'ya ait bir filmde ikinci kez -ve bu sefer ilkinden daha güçlü bir biçimde- yaratılıyor olmasıdır. Dahası, filmin satır aralarına belki de bilinçsiz bir biçimde yerleştirilmiş olan "kendine Şarkiyatçı" söylem ve yaklaşım, sadece *Kandahar'a Yolculuk*'ta değil, özellikle uluslararası film arenasında önemli bir yere sahip olan İran Sineması'nda çarpıcı ürünler veren yönetmenlerin de şiddetle sakınması gereken bir tutumdur. Dolayısıyla bu yazı, olsa olsa sadece söz konusu yönetmenlerin bu türden self Şarkiyatçı bir yaklaşım içine girmemeye özen göstermesinin gerekliliğine yapılmış bir vurgulama amacı taşımaktadır.

Kaynakça

BEZCİ, Bünyamin ve ÇİFTÇİ, Yusuf (2012). "Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme", *Akademik İncelemeler Dergisi*, Cilt 7. http://www.aid.sakarya.edu.tr/uploads/Pdf_2012_7_7.pdf (erişim, 02.02.2013).

ERKAN, Hilal (2009). *Hollywood Sinemasında Oryantalizm,* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

KIREL, Serpil (2007). "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde, Der. Esra Biryıldız, Zeynep Erus Çetin, İstanbul: Es Yayınları.

ÖZDOĞRU, Pelin (2004). *Minimalizm ve Sinema*, İstanbul: Es Yayınları.

SAID, Edward W. (2008). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları,* Çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis Yayınları

Yazarlar

Seçil Büker

1968'de Ankara Üniversitesi D.T.C.F. İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Bir süre uygulamalı dilbilim ve bu alana bağlı olarak belirli amaçlı yabancı dil öğretimi ile ilgilendi. Daha sonra iletişim alanında doktora yaptı. Çalışmaları, film kuram ve eleştirisi alanında yoğunlaştı. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nde, Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde değişik yıl ve dönemlerde dersler verdi. Sinema alanında pek çok yayımlanmış kitabı bulunan Büker, film kuramları, film eleştiri, film kuramında yeni yönelimler, toplumsal cinsiyet ve medya gibi dersler yürütmektedir.

E. Nezih Orhon

Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nden mezun oldu. Yüksek lisanlarından birini Anadolu Üniversitesi'nde, diğerini ABD'de tamamladı. Yüksek lisans tezlerinden ilki Alfred Hitchcock sineması üzerineydi. Sinemayla ilgili ulusal ve uluslararası ölçekte yazılmış kitapları (*Dizi Senaryosu Yazmak*, MediaCat Yayınları, İstanbul, 2006) ve makaleleri bulunmaktadır. Arkadaşlarıyla birlikte çektiği ve çeşitli ulusal ve uluslararası yarışmalarda ödül almış bazı kısa film çalışmaları da bulunmaktadır.

Hüseyin Köse

Mart 1970'te Gaziantep'te doğdu. 2003'te İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Pierre Bourdieu üzerine hazırladığı teziyle doktorasını verdi. İletişimin kültürel boyutları, medya ve sinema sosyolojisi alanlarında çalışmaları bulunan Köse'nin yayımlanmış kitaplarından bazıları şunlar: *Bourdieu Medyaya Karşı*, Papirüs Yayınevi, İstanbul 2004; *Medyatik Parodigma*, Yirmidört Yayınevi, İstanbul 2006; *Alternatif Medya*, Yirmidört Yayınevi, İstanbul 2007; *İletişimin Issızlaşması*, Yirmidört Yayınevi, İstanbul, 2007; *Medya ve Tüketim Sosyolojisi*, Ayraç Yayınevi, Ankara, 2010; *Medya Mahrem: Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar* (ed.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011; *Flanör Düşünce: Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık* (ed.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012; Eric Dacheux, *Kamusal Alan* (çeviri), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.

Ahmet Sarı

1970'te Düsseldorf'ta (Almanya) doğdu. İlkokulu ve ortaöğretiminin (Realschule) yarısını Almanya'da okuduktan sonra, 1984'te ailesiyle birlikte Türkiye'ye kesin dönüş yaptı. 1993'te Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yükseköğrenimini tamamladı. Thomas Bernhard başta olmak üzere, Jacques Derrida, Hans Georg Gadamer, Peter Handke, Immanuel Kant, Lewis Carroll, Peter Sloterdijk, Wilhelm Vogelpohl, Klaus Schulz, Adolf

Muschg ve Hermann Broch'tan yaptığı ve yayımlanmış pek çok kitap çevirisi de bulunan Sarı'nın *Psikanaliz ve Edebiyat*, Salkımsöğüt Yayınları, 2008; *Masalların Psikanalizi*, Salkımsöğüt Yayınları, 2008 ve *Kafkaesk Anorexia*, Salkımsöğüt Yayınları, 2009 gibi telif çalışmaları bulunuyor.

Ahmet Oktan

Ahmet Oktan 1979'da Anamur'da doğdu. 2001'de Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde akademik hayatına başladı. 2005'te *Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın: Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı* başlıklı teziyle yüksek lisansını tamamladı. 2012'de Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda *Türk Sinemasında 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi* başlıklı tez çalışmasıyla doktora derecesi aldı.

Özge Özdüzen

1983'te İstanbul'da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Çanakkale'de tamamladıktan sonra Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde lisans eğitimine başladı. 2006'da mezun olduğu bölümde yüksek lisans yaptı. Yüksek lisansı bitirdikten sonra Bahçeşehir Üniversitesi Sinema ve Medya Araştırmaları Bölümü'nde doktora çalışmalarına başladı, yine aynı dönemde İstanbul Bilgi Üniversitesi Medya ve İletişim Sistemleri Bölümü'nde araştırma görevliliği yaptı. Halen İngiltere'de Edge Hill Üniversitesi Medya Bölümü'nde doktora yapıp ders veriyor. Lisans öğrencisiyken Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü (Bü(s)k) ile dirsek teması oldu. Bu dönemde *Görüntü* ve *Yeni İnsan Yeni Sinema* gibi dergilere yazılar yazdı. 2006'dan bu yana ise film eleştirilerinin yanı sıra sinema tarihi ve görsel kültür araştırmalarına yer veren teorik ve politik sinema dergisi *Yeni Film*'in hem yazarı hem de yayın kurulunda bulunmakta, 2011'den bu yana ise SİYAD üyesidir.

Burak Bakır

1972'de Manisa'da doğdu. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nden mezun oldu. Aynı üniversitede *Sinema ve Psikanaliz* üzerine yüksek lisans tezini, *Günümüz Sinemasında Gerçekçiliğin Yeniden Değerlendirilmesi* üzerine de doktora tezini verdi. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Film Tasarım Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak "Dünya Sinema Tarihi", "Film Kuramları" ve "Görüntü Yönetmenliği" derslerini yürütüyor.

Ömer Alanka

1981'de Erzurum'da doğdu. Lisans öğrenimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, yüksek lisansını Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde tamamladı. 2012'de Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nde sunduğu *Görüntünün Ontolojisi ve Kavramsal Fotoğraf* başlıklı teziyle doktorasını tamamladı. Çalışma ve ilgi alanları arasında metafizik, ontoloji, medya ve ikonografi, yeni düşünce hareketleri, postmodernizm ve medya çalışmaları bulunuyor.

Ahmet Ergenç

1980 Antalya doğumlu olan Ahmet Ergenç, İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladıktan sonra, aynı üniversitenin Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü'nden yüksek lisans derecesi aldı. Ergenç'in sinema, edebiyat ve sosyal bilimler alanında birçok kitap çevirisi ve çeşitli dergiler için kaleme alınmış edebiyat ve sinema eleştirileri bulunmaktadır.

Özgür İpek

8 Eylül 1986'da Girne'de doğdu. Girne 19 Mayıs Türk Maarif Koleji ile Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nü bitirdi. İstanbul Üniversitesi'ndeki yüksek lisansını, Michel Foucault ile Frederick Wiseman sineması arasında bağ kuran tez çalışmasıyla tamamlayan, muhtelif sinema ve edebiyat dergilerinde yazıları yayımlanan İpek, *Flanör Düşünce*, Ayrıntı Yayınları, 2012 kitabının da yazarları arasındadır.

Derya Önder

1973'te Tokat'ta doğdu. İşletme eğitimi aldı. 2000'den beri şiirle uğraşıyor. Şiirleri ve yazıları çeşitli dergilerde yayımlandı. 2000-2006 arasında *Öteki-siz* şiir dergisini çıkardı. Farklı ortak kitaplarda makale yazarı olarak yer aldı. Yayımlanmış kitapları: *Ceza Defteri* (şiir), Öteki-siz Şiir Kitaplığı, İstanbul, 2002, *Akasya Telaşı* (şiir), Şiirden Yayınları, İstanbul, 2008. Önder, 1989'dan beri İstanbul'da yaşıyor ve bir yayınevinde editör olarak çalışıyor. Eğitimini İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde yüksek lisans yaparak sürdürdü.

Nihat Nuyan

1984'te Ağrı'da dünyaya geldi. 2009'da Atatürk Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Avesta Yayınevi için Fransızcadan çevirilerini yaptığı *Kürt Sorunu/ Kökeni ve Nedenleri*, Dr. Bletch Chirguh, 2009; *Yeni Savaş Sanatı*- Gerard Chaliand, 2010; *Mezopotamya'nın Yıldız Şehirleri*, Ephrem Isa Yousif (2011) ve *Kürt Ülkesinde Avrupalı Bir Kadın*, Helene Krulich, 2012 adlı kitapları yayımlandı. Çeşitli kısa metraj film çalışmalarına katkıda bulundu. Başta *Koridor* kültür sanat edebiyat dergisi olmak üzere, çeşitli süreli yayınlar için edebiyat ve sinema eksenli metinler kaleme aldı. Hayatını Fransızca tercümanı olarak idame ettirmekte ve yazmayı sürdürmektedir.

Ali Sadidi Heris

1989'da Tebriz'de doğdu. Lisansını İstanbul Üniversitesi Radyo, TV ve Sinema Bölümü'nde tamamladıktan sonra, *Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: İnek Filmi Örneği* başlıklı tez çalışması ile aynı bölümde yüksek lisans derecesi aldı. Heris, halen Southampton Üniversitesi *Film Studies* Anabilim Dalı'ndaki doktora eğitimini sürdürmektedir. İran sineması üzerine muhtelif yazıları da bulunan Heris, İranlı sinemacıların yapıtları üzerinden bölgedeki tarihsel, toplumsal ve siyasal değişiklikleri izlemek ve ulusal sinemada yerel kültür bağlamında şekillenen bir sinemasal anlayışı ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Farhad Eivazi

1975'te İran'ın Tebriz kentinde doğdu. İlk ve orta eğitimini bu şehirde tamamladıktan sonra, edebiyat ve sinemayla ilgilenmeye başlayan Eivazi, daha sonra sinema ve edebiyat üzerine üniversitede eğitim aldı. Çok sayıda uzun ve kısa metraj film, dizi ve belgesel çalışmasında görev alan Eivazi, İran'da katıldığı kimi film festivallerinden çeşitli ödüller aldı. İran'da yarım bıraktığı yüksek öğrenimini şu an İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Bölümü'nde sürdürmektedir. Eivazi, İran Sinemacılar Evi ve Belgeselciler Topluluğu'nun bir üyesidir.

Ertuğrul Akgün

1979'da Giresun'da doğdu. Giresun Hamdi Bozbağ Anadolu Lisesi'nde orta ve lise öğrenimini tamamladı. Marmara Üniversitesi İşletme Bölümü'nde lisans, Kocaeli Üniversitesi Siyaset ve Sosyal Bilimler Bölümü'nde *12 Mart Muhtırası: Sınıfsal Açıdan Bir Değerlendirme* başlıklı tezi ile yüksek lisans eğitimini bitirdi. Halen İstanbul Üniversitesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü'nde doktora çalışmalarını sürdürmektedir. Ayrıca Toplumsal Araştırmalar Kültür ve Sanat İçin Vakıf Kadıköy Şubesi'nde takriben yedi senedir kuramsal ve uygulamalı sinema dersleri vermekte, muhtelif mahfillerde sinema atölye faaliyetleri yürütmektedir. Kimi sinema kolektifleri ile belgesel filmler, tanıtım filmleri çekmişliği, aralarında Deutsche Welle'nin de bulunduğu muhtelif kurumların yürüttüğü çalıştaylara katılmışlığı da mevcuttur. Yazar aralarında *Birgün* gazetesinin de bulunduğu kimi gazete ve dergilerde sinema, siyaset vb alanlarda yazılar da yazmaktadır.

Gökçen Cıvaş

Gökçen Cıvaş 1980'de Gökçeada'da doğdu. Lisans eğitimini 2002'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nde tamamladı. 2002-2005 arasında yabancı dil eğitimi için Berlin'de bulundu. 2005-2007 arasında reklam ve video klip çalışmalarında yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. 2010'da Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisans öğrenimini tamamladı.


AYRINTI

Mutlak kesinliklerle dolu bir akıl yürütmenin can sıkıcı saydamlığı olmasa, rastlantının bozguncu diline hükmetmenin yaralayıcı şiirinden söz edebilir miydik? Ya manevi yoksulluğun Farisi bakışı olmadan, sinemanın idyllic harmanından? Kara çarşafların kapkara hüznü dilsizliğin bastırılmış hırıltısına karıştığında, en iddiasız yaşamın en tantanasız görüntüsü bile patlamaya hazır bir silah olup çıkar hemen. Çünkü ölçülü mütevazılığın bakiyesi tekinsizdir her koşulda. İran sinemasının hesaplı ve ölçülü sükûnetinde de uçsuz bucaksız düş gücünün göz açıp kapayıncaya kadar yakıcı düşüncelere tercüme edilişinin imkânsız güzelliğiyle karşılaşırız; gerçeklikle iç içe geçmiş gizemlerin, türlü paralaks hallerinin farklı anlamsal katmanlarıyla. Bu filmlerde sinematografik dilin her bakımdan kurmaya özen gösterdiği dinginlik, sözcüğün gerçek anlamında sevinçli bir dileyiştir. Coğrafyanın, kelimenin tam anlamıyla bir "kader" olarak algılandığı bir yaşamın ihtiva ettiği kırılgan şiirsellikle katıksız iyimserlik arasında bitimsiz bir gidiş-geliş. Bu öylesine zahmetli bir mesaidir ki, apaçık ortada duranın ikinci kez adlandırılmasını ya da farkına varılmasını fuzuli bir çabaya dönüştürür. Anlamayı groteskleştirir, belirsizliği daha da belirginleştirirken... Farisi sinemanın belli başlı filmlerine adlarını veren sözcüklerin anlam bagajı o denli geniştir ki, belki de bu yüzden Ghobadi'nin evreni baştan sona bir *Gergedan Mevsimi*'dir; Macidi'ninki meşum bilinçlerin ve kusurlu bedenlerin karanlığı içinden devşirilmiş *Tanrı'nın Rengi*; şehvet yoğunluğuyla köreltilmiş çağcıl aşkları adeta yağmur damlalarının saflığıyla yeniden arıtmayı öneren Baran; Mahmelbaf'ınki ömrü *Sükût*'a adanmış bir arının her sabah küçük bir cam kavanozda yeni baştan akort ettiği *Hayat*; Kiarostami'ninki bütün bir agonist çabayı ağızda sulu bir hazza dönüştüren *Kirazın Tadı*; Panahi'ninki *Daire*'vi ve tekdüze bir yaşamın metafizik şiddetiyle sendeleyerek farklı bir gerçeğe uyanmış insanların yüzünde parçaladığı bir *Ayna*; Mehrjui'ninki pastoral nitelikli bir direnişi toplumsal gerçekliğin masalsı diline tercüme eden *İnek*; Farhadi'ninki ne pahasına olursa olsun hayatta kalma iradesine eşlik eden özgürlük arayışını ahlaksal linç eyleminin doksan derecelik dik açısıyla birleştiren *Elly Hakkında* ve final sahnesinde ebeveynlerine yönelik yaşadığı seçim yapma zorluğuyla kültürel tercihleri arasında sıkışıp kalmış bir toplumun müteredditi halini somutlayan *Bir Ayrılık*; son olarak da, *Kara Ev*'lerin ürperten aydınlığını tozlu Tahran sokaklarının büyülü görselliğiyle harmanlayarak fazladan şiir katan Füruğ, v.s...

Farisi film kahramanlarının her koşulda "yaşamı başarmasının" şiir yüklü dermansızlığına gelince; çaresizlik dolu görüntülerinin kupkuru alevi bile ışıksız kalplere baruttur çoğu zaman; en yakıcı umutsuzlukların meydan okuyucu tavrı karşısındayken bile, umarsızca çekip gitmelerin esrik vapuru gibidirler. Ez cümle, nicedir hayatın yaptığı şaşmaz kurgunun insanda uyandırılabilecek yegâne acayip gerçeklik kurgusu olduğunu fısıldıyor kulağımıza İran sineması... Unamuno'nun deyişiyle, yaşamın trajik kurgusu yerine, gün geçtikçe daha da ağırlaşan trajik duygusunu...

AYRINTI YAYINLARI • SİNEMAAYRINTI
ISBN: 978-975-539-784-9
9 789755 397849

THG
596142
BRO

23 TL