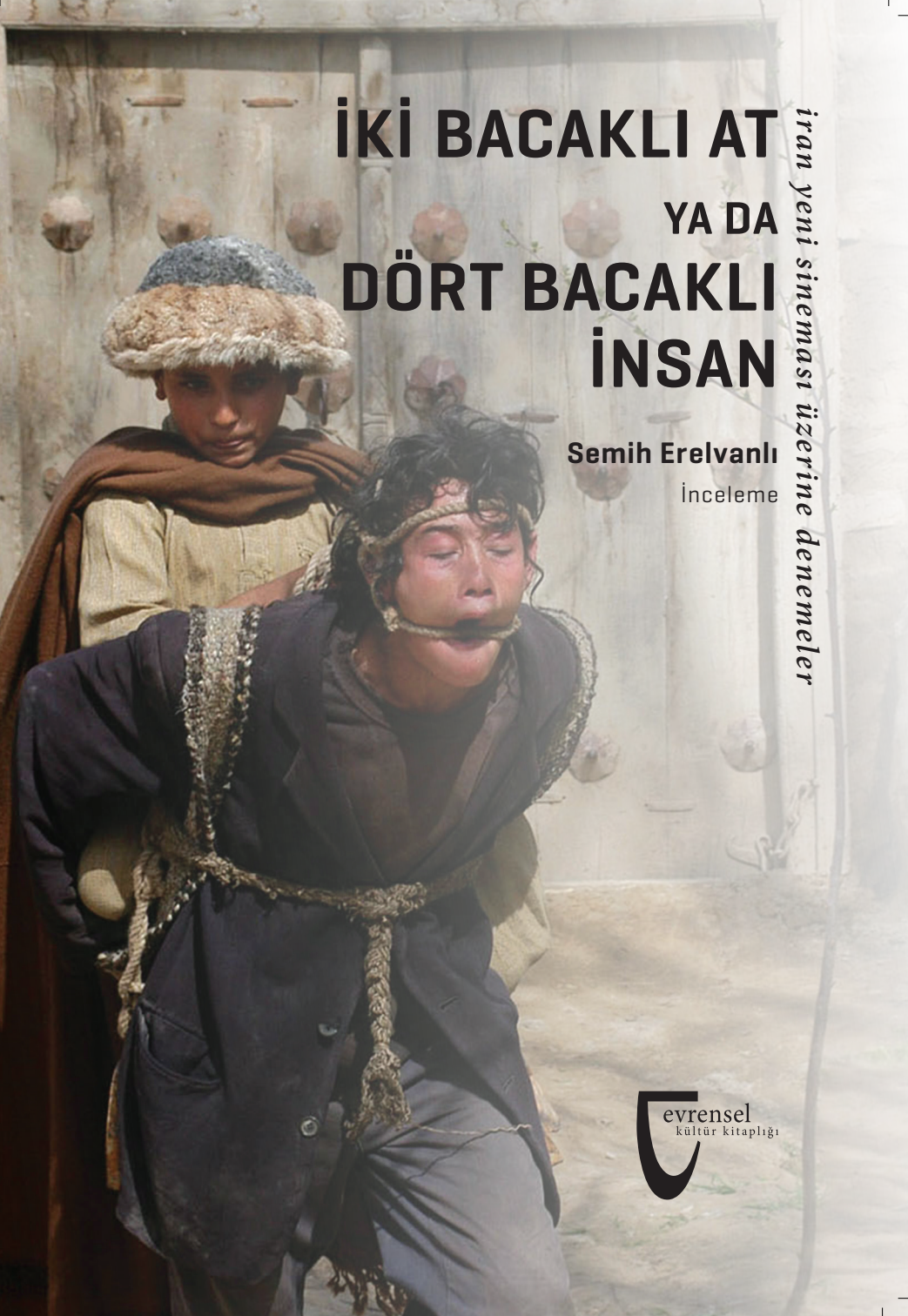


İKİ BACAKLI AT YA DA DÖRT BACAKLI İNSAN

iran yeni sineması üzerine denemeler

Semih Erelvanlı

İnceleme

evrensel
kültür kitaplığı


evrensel
kültür kitaplığı

DOĞA BASIN YAYIN
Dağıtım Ticaret Limited Şirketi
Tarlabaşı Blv. Kamerhatun Mah. Alhatun Sk. No: 25 Beyoğlu / İstanbul
T: 0212 255 25 46 F: 0212 255 25 87
www.evrenselbasim.com - info@evrenselbasim.com

Evrensel Basım Yayın **614**
Evrensel Kültür Kitaplığı **10**
İki Bacaklı At ya da Dört Bacaklı İnsan: Semih Erelvanlı

Kapak Tasarım: **Bahar Eroğlu**

ISBN 978-605-331-330-4
© Evrensel Basım Yayın 2014 - Sertifika No: 11015

Birinci Basım **Kasım 2014** • İstanbul

Baskı: Ezgi Matbaacılık Tekstil Pors. İnş. San. Tic. Ltd. Şti.
Sanayi Cd. Altay Sok. No: 14 Yenibosna / İstanbul • Sertifika No: 12142
T: 0212 452 23 02 - www.ezgimatbaa.net

Semih Erelvanlı

İKİ BACAKLI AT YA DA DÖRT BACAKLI İNSAN

– İran Yeni Sineması Üzerine Denemeler –

İnceleme

İKİ BACAKLI AT
YA DA
DÖRT BACAKLI İNSAN

— İran Yeni Sineması Üzerine Denemeler —

İÇİNDEKİLER

Prelüt 11
Ev Karadır 15
İki Bacaklı At ya da Dört Bacaklı İnsan 19
Kirazın Tadı 26
Kiyarüstemi'de Hakikat Arayışı 33
Gökten Üç Film Düştü 37
Ninnilerden Ağıtlara Uzanan Köprü Pek Kısadır 42
Diren Başu, Nai Yanında! 50
Farklı Yüzlerde Benzer Yara İzleri 56
Benim İneğim Kimseye Benzemez 64
Cansız Tabiat 69
Oyun, Oyun İçinde 73
Saklı Yarı 77
Demir Ada 81
Eti Savaş'ın, Kemiği Hayat'ın 85
Cenaze İçin Birkaç Kilo Hurma 88
İran Gerçekliğine Dışarıdan ve Yapay Bakış 92
Kürt Dağlarındaki Vahşi Sürrealizm 97
Majidi'nin Oğulları 103
Hangimiz Yalancı Değiliz ki? 110
Mahmalbaf'ın Gerçekçi Şiirselliği 117
Bu Bir Film Yazısı Değildir 125
Az, Bazen Daha Çoktur 131
Kiyarüstemi'de Çocukluklar 136
Liste 139

"yaşam belki
uzun bir caddedir, her gün filesiyle bir kadının geçtiği
yaşam belki
bir urgandır, bir adamın daldan kendini astığı
yaşam belki okuldan dönen bir çocuktur
yaşam belki, iki sevişme arası rehavetinde yakılan bir sigaradır"

Furuğ Ferruhzad

Prelüt

Avrupa sinemasının öncülerinden Jean-Luc Godard 1990'lı yılların başında, "*Sinema David W. Griffith ile başladı, Abbas Kiyarüstemi ile sona erdi,*" demişti.[1]

Godard'ın bahsettiği sinema, kendinden önce ortaya çıkan anlatımlardan (edebiyat, tiyatro, fotoğraf, resim gibi) bağımsız, özgün bir biçim ve dil geliştirmiş bir sanat dalını tanımlar. Bu anlamda değilse de, sosyal etkinlik ve ticari sektör olarak sinemanın İran'daki tarihi, Ovans Oganyans'ın **Abi ve Rabi** (Abi va Rabi, 1930) isimli sessiz filmiyle başlar. Sanatsal değeri baskın bir sinemanın ilk ne zaman belirdiğini söylemekse o kadar kolay değil. Yine de 1960'lardaki birkaç filmi orijin olarak seçmek mümkün. İllaki içlerinden birini işaret etmek gerekiyorsa, ben tercihimi Furuğ Ferruhzad'ın **Ev Karadır**'ından (Khaneh Siah Ast, 1963) yana kullanıyorum.

"İran Yeni Sineması" veya "İran Yeni Dalgası" olarak isimlendirilen akımın yenilenmiş dilini ve biçimini kullanan yapıtlar, özellikle 1980'lerin ikinci yarısıyla birlikte uluslararası festivallerde özel yer edinirler. Buna rağmen, ülke dışındaki seyircilerin ve eleştirmenlerin beğenisini kazanan, bol ödüllü bazı filmler yurtiçinde gösterime girmez bile.

İran Yeni Dalgası'nın sinema tarihindeki öncülerini aradığımızda, karşımıza ilk önce İtalyan Yeni Gerçekçiliği çıkmaktadır. 1940'lı yıllarda beliren akımın yönetmenleri (Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica gibi) genellikle kısıtlı bütçeler ve amatör oyuncular ile çalışmışlardır. "Gerçek İtalyan mekânlarda" çektikleri filmlerde, özellikle toplumsal gerçeklere yoğunlaşmışlardır.

---

1 Gerçi, Kiyarüstemi Godard'ın sonraki yorumlarından artık bu ifadenin ikinci kısmına inanmadığı sonucunu çıkarır.

İran Yeni Yönetmenleri, İtalyan öncülerinden sadece bu teknik ve tematik seçimlerde yararlanmamıştır:

Visconti'nin kendisini sinemaya çeken temel faktör olduğunu söylediği "*insan sineması*" ("*cinema antropomorfico*") kavramı, İran Yeni Dalgası'nın akılda ilk kalan özelliğidir. İşte bu, aynı zamanda onun en güçlü ve çarpıcı tarafını belirler: Öykü dilinde samimiyet ve sıcaklık.

Üslubunu edebiyat diline yaklaştırması, beslendiği kaynaklar arasında yüzyıllara yaslanan İran şiirinin ve sanatının olmasındandır. Ancak ironik biçimde, öykü dilinin derinleşmesinde en önemli faktörlerden ikisi; siyasal iktidarların yasakları ve toplumsal yapının tabularıdır. Yaratılan metaforlar hep baskıyı ve sansürü aşmak içindir. Sanatsal yaratıcılığın üstündeki denetim mekanizmaları ne kadar güçlenirse, ifadenin imgelere bürünmesi o kadar fazlalaşır. Kapalı görünen anlatılar, ayrıca açık sonlu/uçlu hale getirilir. Böylelikle isteyen istediğini hayal eder.

Yerel olanı evrensel olanla sıkı fıkı hallere sokmayı başaran öykülerin hüznü ve şiirselliği yoğundur.

İran Yeni Dalgası'nın lokomotifi olan birçok filmin hikâyesi; içimizi acıtır, ama bizi hüngür hüngür ağlatmaz. Yeri geldiğinde gülümsetir, ne var ki kahkahalara boğmaz. Ele aldığı sorunları gözümüze sokmaz, gözümüzün önüne getirmekle yetinir. Umut ve aydınlık ise hep oralarda bir yerdedir, asla eksik olmaz.

Anlatılar çoğu zaman "yanıltıcı biçimde basit" görünmektedir. Akımın en iyi örneklerinde, karakterler bizi tek bir nesnenin peşine takarlar: Bu; kimi zaman sıra arkadaşına bir an önce ulaştırılması gereken bir defter olur, kimi zamansa "solungaçları dans eden" kırmızı bir balık. Bazen kanalda yüzen bir ayakkabıyı takip ederiz, bazen Cennet'ten kovulmaya veya Cadı'nın tuzağına düşmeye sebep olan bir elmayı.

Günlük yaşamın böylesine sıradan nesneleri tek başlarına ne kadar ilgi çekici veya anlamlı olabilir? Şu kadar ki: Hayat ve zaman onların ardında yumuşacık, gürültüsüz akıp giderken; biz toplum-

sal, kültürel, siyasal ve ekonomik olana temas ederiz, üstelik bunu çok sonra fark ederiz. Ve filmi bir an önce başa sarıp tekrar izlemeye can atarız.

İran Yeni Sineması'nın öncü yönetmenlerinin sevdiklerinden biri de "film içinde film" yöntemidir. Belgesel ile kurmaca, gerçeklik ile film, sanat ile hayat arasındaki sınırlar iyiden iyiye bulanık hale getirilir. Bu nedenle seyirciden pasiflik değil, yoğun bir zihinsel aktiflik talep edilir çoğu kez. Zaten bu filmlerin kendileri de bir arayışın, bir yolculuğun merkezinde oluşturulmuştur.

Devletin resmî kurumları tarafından sürekli gözetlenen bir sanatın, eleştirelliğini ve sorgulayıcılığını "yasal mermi"lerden sadece metaforlarla koruması yeterli değildir. Bu yüzden birçok film, kalkanını sağlamlaştırmak için sözcü olarak çocukları seçer. Çocuk bakış açısına ve çocukluk döneminin sorunlarına bizatihi değer verilmesinin ötesinde, çocuk karakterler kullanılarak istenenler daha kolay söylenebilir. E zaten "Çocuktur, ne yapsa yeridir!" değil midir?

• • •

Bu; yönetmenlerin birbirini etkilediği, beslediği ve böylece hep beraber bir bütünlük, bir gelenek meydana getirdiği sinemadır: Abbas Kiyarüstemi olmasaydı, İran Yeni Sineması şimdiki haline ulaşabilir miydi? Peki, ya Furuğ Ferruhzad'dan veya Sohrab Şahit Sales'ten yoksun bir Kiyarüstemi neye benzerdi? O da kendinden öncekilere olan borcunu Cafer Panahi'yi yaratarak ödemiştir.

Muhsin Mahmalbaf akımın şekillenmesinde çektiği filmlerden daha çok, ailesindeki bireyleri sinema alanında yetiştirmesiyle ve desteklemesiyle rol almıştır. Özellikle Samira Mahmalbaf politik ve ekonomik sorunlara ağırlık veren üslubu, komşu Afganistan'a duyduğu ilgi ile kendine bambaşka bir yer oluşturmuştur.

Majid Majidi'nin karakterleri ise, öykülerimde benim anlatmayı isteyeceğim çocuklardır.

Ve Oscar kazanan ilk İranlı Aşgar Farhadi. Olaya dayalı, merak uyandırıcı ve gizemli anlatımı, aynı zamanda şehirli orta sınıf insanları ele alması ile diğerlerinden ayrılır.

İran Yeni Sineması'nın izlediğim (hemen hemen) her filminden sonra yanıtını aradığım soru, beni bu filmler üzerine yazmaya çeken itici güç oldu: Tanıdık hikâyeleri bildik kelimelerle dinlemek, alışıldık görüntülerle izlemek bana niçin hâlâ heyecan veriyor?

Ev Karadır

Bir köken, bir ilk neden aramak: Belirli bir yere ait olmanın huzurunu verdiğinden olsa gerek, insan bu mantık kusurundan bir türlü vazgeçemiyor. Ortaklaşa seçilen başlangıç noktalarına itiraz edenler de elbette çıkıyor: Sinemanın Lumière Kardeşler ile başlayan yolculuğunun Griffith'e kadarki kısmını Godard ya kabul etmiyor ya da beğenmiyor. Ya İran'ın Griffith'i?

Furuğ Ferruhzad'ın **Ev Karadır** (Khaneh Siah Ast, 1963) filmi, üstlendiği öncü rolün duyurusunu açılış sahnesiyle yapmaktadır. Bir erkek anlatıcı, az sonra izleyeceklerimizi özetlerken aslında toplumsal gerçekçi bir manifesto sunar:

"Bu dünyada çirkinlik kıtlığı yoktur. İnsan ona gözlerini kapatırsa, (çirkinlik) daha çok olacaktır. Fakat insan problem çözücüdür. Bu ekranda hiçbir insanın duyarsız kalamayacağı bir çirkinliğin, acı çekmenin tasvirini göreceksiniz. Bu filme esin kaynağı olan ve onu yapanlara umut veren, bu çirkinliği yok etmek ve onun kurbanlarına huzur vermektir."

Ev Karadır, toplumdan soyutlanmış şekilde yaşayan bir cüzzam kolonisinin günlük hayatını anlatır. Bu haliyle, hem zamansal hem mekânsal olarak evrenseldir. Çünkü 2010'lu yıllarda bile dünyada dört milyon cüzzamlı yaşamaktadır. Genellikle sağlık hizmetlerinden yeterince yararlanamayacak kadar yoksul olanların hastalığıdır cüzzam. Bedenin enerjisini emen, organların doğal yapısını bozan bir hastalık. Böylece aynalardan nefret ettiren:

"*aynaların gözlerinde sanki*
devinimler ve renkler ve görüntüler
tersine yansıyorlardı"[1]

1 Furuğ Ferruhzad; *Yaralarım Aşktandır*, Çeviren: Haşim Hüsrevşahi, Kanguru Yayınları, Ankara 2009.

Ferruhzad'ın bizim için seçtiği ilk görüntü, cüzzamın kasıp kavurduğu bir kadının aynada kendini izlemesidir. İnsan "güzelliği"ni tasdik ettiremeyecekse ya da çoğaltamayacaksa, niye baksın ki aynaya?

Bakar.

Eğer aynada gördüğünün sorumlusu, ötekileştirerek kendini tanımlayan devlet ise; bakar.

Sırrı ötekilerden tiksinmek olan bu aynanın gösterdiği deformasyon, kendi yüzünden çok toplumsal vicdana ait ise; bakar.

Alışkın olmayan gözler "cüzzamlılar evi"nin sakinleriyle tanıştığında, onları cinsiyetten ve yaştan bağımsız algılar. Tek ortak noktalarının, yaşayan ölüler gibi dolaşmaları olduğunu düşünür.

Vahşi doğa belgesellerinde bir aslanın, bir filin bile ismi vardır. **Ev Karadır** belgeselinde ise, isimsizliktir aslolan. Herhangi bir karakteri yoktur bu öykünün. Diyaloğu yoktur, olay örgüsü yoktur. Zamanı bile yoktur. Varsa da günleri birbirine dolanmıştır. Çözülmemecesine. "Çöldeki pelikan"lar sayıklayıp dururlar:

"Salı

Şubat

Çarşamba

Mart

Perşembe

Nisan"

Bizim Tanrı'mız bizi kendi suretinde yaratmış. Ya sizinki? Burunlarınız Tanrı'nızın burnunun suretinde mi: Fare-kemirmiş gibi? Peki, parmaklarınız neden öyle yamuk yumuk, işe yaramaz?

Yine de şükür dersiniz, çok şükür:

"Beni yarattığın,

Annemi babamı yarattığın,

Suyu, ağaçları yarattığın için şükür."

Bitmedi, bitmez:

"Bana verdiğin eller, gözler, kulaklar,

Bana verdiğin ayaklar için sana şükür…"

Biri ironi mi yapıyor yoksa? Tanrı'nızın verdiği hiçbir şey, ilk haliyle veya "normal" biçimiyle kalmadığına göre…

Sınıfta öğretmen sorar:

"Birkaç güzel şey söyleyin."

Bir çırpıda sayıverir öğrencilerden biri:

"Ay, güneş, çiçekler, oyun."

"Ya çirkin şeyler?"

Bu yanıta herkes katıla katıla güler:

"Eller, ayaklar, baş."

• • •

"*bir ömür diz çökebilir insan*
öne eğik bir başla, soğuk bir türbenin eşiğinde
bilinmez bir mezarda tanrıyı görebilir
değersiz birkaç bozuklukla inanabilir
bir caminin odacıklarında çürüyebilir"[1]

Cüzzamlılar, Öteki'nin uç durumlarından biri değil midir? Hâlbuki yüzeyde çirkin görüneni tanımaya başladıkça, bize (Normal olana) ne kadar da benzediklerini fark ederiz:

Onların da çocukları okula, büyükleri mabede gider. Güle oynaya dama oynar erkekleri, birbiriyle güreşir. Biri, koltuk değneğini çocuğuna verir. Atçılık oynasın diye. Kadınlarının pencerelerinden içeri en çok sevinç sızar. Makyaj yaptıkça, saçlarını taradıkça. Evlilik törenlerinin incelikleri bizimkine ne kadar da benzerdir: Danslı, çalgılı bir düğün yapılmazsa olur mu hiç?

Her ayrıntı, Normal'in Öteki kabul edilenden farkını rastlantıya borçlu olduğunu hatırlatır. Demek ki aradaki çizginin değersiz olduğunu…

• • •

1 Ferruhzad, age.

Furuğ, bireysel yaşamını dizelere dönüştüren şairlerdendir. Rıza Beraheni'nin saptamasıyla:

"*Ferruhzad'ın şiiri, onun varlık evidir.*"

İçine doğduğu aileyle ve toplumla nasıl çatıştığını şiirinden çıkarabiliriz. Albay babanın asker disipliniyle hükmettiği bir ailede genç bir kadın olmak, kendinden iki kat yaşlı bir kocaya kaçmayı doğurmuştur. Boşandıktan sonra oğlunu kendine göstermeyecek olan bir kocaya:

"*seni istiyorum ve biliyorum*
asla koynuma almayacağım
sen o aydın ve pırıl pırıl gökyüzüsün
ben bu kafeste bir tutsağım"[1]

Kendini tanımladığı bu "tutsaklık" hali, yaşamına sahip çıkmasının zorunlu bir sonucudur: Ya özgürlüğüne ket vuracak ve evliliğini devam ettirecek ya da boşanacak ve devletin emrettiği şekilde çocuğunun babasında kalmasına rıza gösterecek…

İbrahim Golestan ile olan birlikteliği, onun sanatsal üretiminde de yaşamı algılamasında da derin etkiler yaratmıştır. Ancak Golestan evlidir, çocukludur; istese de zamanının tamamını Furuğ'a veremez:

"*saatin tik takları*
ve iki kalp
ve iki yalnızlık"[2]

Tüm bu hallerin ötesinde; erkek-egemen gözlerin aşkını, cinselliğini, kadınlığını gözetlediği bir dünyada, insan-oluşuna sahip çıkma mücadelesindeki Furuğ'un kendini bir cüzzamlı gibi dışlanmış, soyutlanmış hissettiği söylenebilir:

"*ben geometri dersini*
delice seven bir öğrenci kadar yalnızım.
ve sanıyorum bahçe hastaneye kaldırılabilir."[3]

O nedenle; **Ev Karadır**'ın "cüzzamlılar evi"ni, "kafes"in ve "bahçe"nin büyültülmüş hali olarak görmek hiç de tuhaf değildir.

---

1 Ferruhzad, age.

2 Ferruhzad, age.

3 Ferruhzad, age.

İki Bacaklı At ya da Dört Bacaklı İnsan

Mikro İktisada Giriş ders kitabından aklımda kalmış: İdealize edilen tam rekabetçi piyasa modelinin neoklasik yorumcularından Walras, ekonomideki fiyatların oluşmasını açıklamaya çalışırken ortaya bir tellal çıkartır ve ona bir değer bağırtır. Sonrasında, iktisadi aktörlerin karşılıklı etkileşimiyle piyasada fiyatın oluşması sağlanır.

Yaşlı bir uşağın tam da bu modeldeki tellal gibi şöyle bağırdığını düşünelim:

"Günlüğü bir dolardan bir çocuk istiyorum!"

Ücreti bir dolarlık işin ne olduğu bilinmesin. Sağladığı herhangi bir ek olanak (sağlık sigortası, iş güvencesi gibi) bulunmasın. Ve bu emek talebinin karşısındaki emek arzı da, fiyatı (aylık altmış lira civarı) kabul etmeye çoktan istekli yüzlerce çocuk olsun.

Kulağa çok mu fantastik, uçuk-kaçık geliyor?

Eğer coğrafya Afganistan ise (yerine Sahraaltı Afrika'yı, Uzakdoğu'yu koymak da tuhaf kaçmaz) hiç değil.

Samira Mahmalbaf'ın "*İki insan arasındaki ilişkinin ne kadar ileri gidebileceğini ve bir insanın ne kadar değişebileceğini keşfetmeye çalıştığı*"nı söylediği **İki Bacaklı At**'ının (Asbe Du-Pa, 2008) senaryosunu Muhsin Mahmalbaf yazmış. Samira'nın babasına bu kadar karamsar bir öyküyü neden yazdığını sorduğunda aldığı yanıt, filmi izlemeye zihnimizi hazırlayabilir:

"*İran'da bu kadar zor politik-toplumsal koşullarda yaşarken başka ne yazabilirdim? Görünüşte modern ama aslında ilkel bir toplumdaki gizli ilişkileri, totaliter bir otoriteyle toplum arasındaki bağlantıları nasıl ifade edebilirdim?*"

İki Bacaklı At, yumuşaklıktan ve lirik şiirsellikten uzak, sürrealist boyası baskın bir film. Yönetmeninin ifadesiyle "*bir tür yeni*

Pavlovcu". Evrim teorisini tersten ele alan "İki Bacaklı At teorisi", bir insanın aşama aşama nasıl hayvanlaşabileceğini anlatıyor.

Bir baba, tedavi görmesi gereken kızını Hindistan'a götürürken on yaşındaki sakat oğlunu evde bırakır. Yola çıkmadan önce de yaşlı uşağına, oğlunu okulla ev arasında sırtında taşıyabilecek, "at gibi koşabilen, güçlü" bir binek bulma görevi verir. O da bu amaçla, yeraltında (mecazi değil fiziki anlamıyla) yaşayan yüzlerce çocuğu konağa getirir.

Çocukların evin avlusunda seçimi yapacak babaya kendilerini pazarlamalarındaki coşkunun tek bir açıklaması vardır: Bir dolara duyulan ihtiyaç öylesine şiddetlidir ki… Zaten bu zorlu işi kapan (ve film boyunca ismi bir kez geçen) Giah'ı yaşlı uşak boşuna tebrik etmez:

"Seni şanslı, günde bir dolar kazanacaksın."

Dünya nüfusunun beşte birinin (bir buçuk milyar insan) günde bir dolardan az gelirle yaşadığı düşünülürse, hem de ne şanslı! Diğer çocukların sinirlenerek onu taşlamalarını anlamak, bu nedenle kolaylaşır.

Babanın bu seçiminin baş-aşağı okumayla bir çeşit Darwinci doğal seçilim olduğu söylenebilir. Ne olsa Giah, diğerlerinden daha güçlüdür, hızlıdır, çeviktir. Ayrıca konuşma yeteneği onlara göre sınırlıdır. Binek olabilmek için başka neye gerek duyulur ki?

Sakat oğlan, daha ilk andan itibaren insan-bineğine bir hayvan olarak muamele eder. Buna rağmen "Sen gelmeseydin, babam beni de Hindistan'a götürecekti," dediğinde, acaba deriz, ona bu nedenle mi kötü davranıyor? Zaman ilerledikçe anlarız ki, hayır, bu bahane. Şefkat gerektiren sakatlığına rağmen ona sempati duymakta zorlanırız. Zaten film boyunca isminin hiç kullanılmaması, yaşlı uşak ve Giah tarafından efendi/sahip diye çağrılması, onun aslında bir kategoriyi temsil ettiğini göstermektedir.

Peki, bu karakterle kimler özdeşleşebilir? Patronlar, ağalar, beyefendiler gibi erk sahipleri…

Yine de coğrafyanın renksiz, kıraç atmosferi ve refahındaki genel gerilik bizi bildik zenginlik-yoksulluk ya da sömüren/ezen-sömürülen/ezilen eksenindeki anlatıların hazırkalıplarından farklı bir ortama götürmektedir.

• • •

Giah'ın bilincine de bilinçaltına da sızmak, o gündüz düşleri kurdukça kolaylaşır: Yeni doğmuş bir tay, ne kadar çabalarsa çabalasın, arka bacaklarının üzerinde bir türlü doğrulamaz. Annesi, gerek şefkat gösteren başıyla gerek korkutan toynaklarıyla onu ayağa kaldırmaya uğraşır. Başarıya ulaşamasa da çabasından ve yavrusunu emzirmekten vazgeçmez.

İlişkinin ilk aşamasında karşı çıkan, sorgulayan bir Giah izliyoruz. Efendisi eşeklerle yarışmasını istediğinde, ona at ya da eşek olmadığını, çalışmaktan başka şey yapmadığını söylüyor. Onu yalnızca, bu yarışın karşılığında bir bedel ödeneceği sözü ikna ediyor.

Benzer şekilde, diğer çocuklarla dövüşme emrine razı gelmesini de yine "ekonomik havuç" beklentisi sağlıyor. Belli ki, efendi onu nasıl yola getireceğini çok iyi biliyor.

Giah dövüşü kaybedip de kovulduğu zaman, yerine üç tekerlekli bir bisiklet alınıyor. (bkz. emeğin teknolojiyle ikame edilmesi) Bunun karşısında Giah, gökyüzündeki kuşlara müjdesini verdiği o bir doları kaybetmemek için var gücüyle direniyor. Ağlayarak da olsa efendisinden hesap soruyor:

"Seni sırtımda taşıdım ama sen beni dövdün, boğazımı sıktın. Beni kovamazsın. Sen ekmek yedin ve şişmanladın. Taşımak için çok ağırsın. Burnunu sildim, vücudunu, yüzünü yıkadım. Seni sırtıma alıp koşuyorum ama sen yiyecek ekmeği bile (benden) saklıyorsun."

Karşısındakinin duyarsızlığı karşısında başka ikna yöntemleri deniyor: Sevimli görünüyor, rol yaparak kendini acındırıyor. Sonunda cılız da olsa isyan ediyor, ama başaramıyor. İşsiz geçen bir günün ertesinde peşine düşüyor, af diliyor, yalvarıyor.

İşte bu noktada, güçlünün güçsüzle kurduğu uzlaşmaz karşıtlıktaki ilişki, zihnimizi de vicdanımızı da çıldırtır: Küçük efendi, yeniden işe alınmayı talep etmekte ısrarcı davranan insan-bineğini başından savmak ve cezalandırmak için yerden taş ister, Giah da bu emri uysalca yerine getirir. Efendi taşı ona fırlatır, sonra aynı emri bir kez daha verir. Karşısında yine aynı yumuşak başlılık…

Bu koşulsuz itaate içimizde sinirlenenler çıkabilir. Ne olsa, Giah ile efendisi arasında erotik çağrışımlar yüklü bir sadist-mazoşist ilişki gelişiyormuş gibi görünür. Sadece ekonomik koşullarını göz önüne aldığımızda bile, Giah'ın acıyı (fiziksel varlığını sürdürme düzeyinde) yaşamak için ödenmesi şart bir bedel olarak kabul ettiğini fark etmek gerekiyor. Sorgusuz-sualsiz baş eğmeye tanık olmak; evet, gerçekten iç acıtıcı, ama benliğinden vazgeçmenin arkasındaki mekanizmayı görebilmek, bizi "yalnızca acıyan özne" konumundan "fark eden ve karşı çıkan özne" konumuna dönüştürebilir. Üzerinde yoğunlaşılması gereken: Bir insanın (bir başka insan tarafından) onurunun ayaklar altına alınmasına izin verecek/rıza gösterecek, hatta bunu teşvik edecek ne tür bir yoksunluk ve yoksulluk içinde bulunabileceğidir.

Yoksulsa da gururlu olmalı klişesinden ayılıp, gururlu olamayacak kadar yoksul olmanın ne tür bir zihin yarattığını anlayabilmek. İşkencenin, savaşın, sömürünün kansız halinin de benzer şekilde yaralayıcılığını hissedebilmek.

• • •

Anlatının seyri, küçük efendinin bisikleti kırılınca değişir gibi oluyor. Aralarında barış sağlanıyor, ondan öte bir dostluk. Müzik eşliğinde özgürce dans ederek bağırıp çağırıyorlar. Beraber toprağa uzanıyor, sıcacık havuzda dinleniyor, hatta konağın içindeki koltuklara seriliyorlar. Aynı köklere sahipler de farklı gelişim çizgisinde yürümüşler gibi. Sanıyoruz ki, sonunda efendi bineğini bir insan olarak algıladı ve artık kötülük yapmayacak.

Bir öyküdeki karakterlerin gösterdiği dalgalanmaları açıklamak kolay değil. Ama burada, efendinin zalimliğinden sıyrılır gibi gö-

rünmesinin altında yatanları anlamak için cansız-binek döneminde yaşadıklarına bakmak açıklayıcı olabilir:

Kollarıyla kullandığı bisikletle okula gidip de sınıftaki yerine oturmak için arkadaşlarından yardım istediğinde, kılını kıpırdatan çıkmaz. Söyledikleri sadece "Bu benim işim değil," olur. Diğer taraftan, onu okula kadar takip eden Giah "Sizi sırtıma almama izin verin," diye yalvarır.

Bu nedenle, barış döneminde birlikte atılan çığlıklar bambaşka anlamlar taşır: Giah muhtaç olduğu işine, küçük efendi ise üzerinde egemenlik kurarak güç kullanabileceği bineğine yeniden kavuşmanın huzurunu yaşamaktadır.

Onlar tavandaki iki örümceği izlerken, ilişkinin niteliği kendini bir kez daha teyit eder. Giah örümcekleri aralarında paylaştırır:

"Seni yıkarım, sırtımda taşıyıp koşarım. Ben anneyi alıyorum, sen babayı al."

İşine yeniden kavuştuktan sonra katıldığı ilk dövüşü kazanınca, efendisi ona bir külâh dondurma alır. O da tutup dondurmayı âşık olduğu kıza götürür. Çarşıda dilencilik yapan kız, Marziyeh Meşkini'nin **Sahipsiz Köpekler**'inde (Sag-haye Velgard, 2004), hapishane kapısının demir halkasında bıraktığımız Gol-Ghotai'dir.

İki karakterin film boyunca sağa sola savrulan davranışlarını, Judson Brown'ın "yaklaşma-kaçınma çatışması" denilen psikolojik süreci test ettiği deneyiyle açıklayabiliriz:[1]

Bir fare, yolun sonuna kadar giderek yiyeceğe ulaşmayı öğrenmiştir. İkinci aşamada, ödülünü alırken (yiyeceği yerken) kendisine hafif bir şok verilir. Sonraki denemelerde, fare yolun sonuna yaklaştıkça şok korkusuyla geri döner. Ödülün çekiciliği ve şok korkusu arasında bir ileri, bir geri salınır. İşte bu kararsızlık noktasının nerede kurulacağını, farenin açlık derecesi ve şokun kuvveti belirler. Fare çok acıkırsa ve/veya şokun kuvveti azaltılırsa, nokta daha ilerde, tersi durumda daha geride oluşur.

1 Doğan Cüceloğlu; *İnsan ve Davranışı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.

Bu deneydeki farenin Giah'ı, yiyeceğin bir dolarlık işi, şokunsa efendinin her türlü gurur kırıcı davranışını temsil ettiği söylenebilir.

Küçük efendi insan-bineğinin sırtından, onurundan ve özgürlüğünden sonra aşkına da göz diker. Giah'a dilenci kızı kendisiyle paylaşmasını teklif eder. "O bir ekmek değil ki ikiye bölünsün," itirazı üzerine de onu kovar. Ama kısa süre sonra Giah geri döner. Ve doğruca dilenci kızı bulmaya giderler. Küçük efendi, kıza yem verir gibi önüne para atmaya kalkınca Giah hayallerini sonunda gerçekleştirir: Efendisini sırtından fırlatır. İşini kaybettiği günden farklı olarak bu kez karakterini ve ruhunu ortaya koyarak direnir. Zaten bu da efendinin güçsüzlüğünü ilk kez açık etmesine yol açmıştır: Ağlar, yalnız kalmak istemediğini haykırır, atı olarak gördüğünün peşinde koşturur. İzleyici ona karşı sempati geliştirmek üzereyken, o yine tehditlere, emirlere, hakaretlere başlar. Sonunda ayaklarına sarılarak Giah'ı yere yıkar ve sırtına biner.

Efendinin çocuklaşmasına bir kez de mezarlıkta tanık oluruz. Annesinin savaş sırasında mayına basarak öldüğünü, onun da böylece sakat kaldığını öğrenince ona yakınlık duymamıza yine ramak kalır. Hatta bu anlattıklarına ilgisiz/tepkisiz kalan Giah'ı duyarsız diye yargılamamıza. Ama onu temel ihtiyacının (taşınma) ötesinde de kullanmaya karar verince, duygularımız bir kez daha örselenir.

Efendinin Giah'ın "at potansiyeli"ni kazanca dönüştürmedeki pırıltılı zekâsı, kâr hırsı ve açgözlü fırsatçılık ile eşdeğer yorumlanabilir. Mahalledeki diğer çocukların Giah'ın sırtında sırf zevkine dolaşmak için para ödemeleri, gerçek bir ata biniyormuş hissini yaşamak için ona eyer, gem, hatta nal takmaları, küçük efendinin bakış açısının yaygınlığı hakkında yeterince ipucu vermektedir.

Sonunda Giah ahıra kapatılır, önüne konan samanları yiyerek beslenir. Ve yaşlı uşağın ona gerçek boyutlu bir at başı takmasıyla "atlaştırılma süreci" tamamlanır.

Geriye yapılması gereken tek bir şey kalmıştır: Küçük efendi, dilenci kızı yola paralar saçarak çarşıdan eve getirir. Böylece atının aşkı üzerinde de egemenliğini kurar. Bu, aslında yaşlı uşağın davra-

nışının basit bir taklididir: O da güya temizlik yaptırmak için eve yüksek topuklu ayakkabılar içindeki kırmızı ojeli ayaklarıyla tanımlanan kadını getirir.

İki Bacaklı At, İran Yeni Sineması'nın ayırıcı özelliklerinden biri olan "döngüsellik" ile sonlanır.

Yaşlı uşak, aynı mekânda bağırmaktadır:

"Günlüğü bir dolardan bir çocuk istiyorum!"

Ya da umutsuz, yılgın bakış açısıyla: Bu devran, bu çark böyle dönmeye devam edecek…

Kirazın Tadı

"*Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır: İntihar. Yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir.*"[1]

Camus'nun aradığı temel yanıtı bulmak, tek başına yeterli değildir. Ölümün araladığı kapıdan nereye, nasıl girildiğinin tartışılması, intihar kararının kendisinden çok daha önemli olabilir.

Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü'nü alan ilk İran filmi:[2] **Kirazın Tadı** (Ta'm-e Gilas, 1997), farklı bakış açılarıyla intihar kavramını ele alır. Abbas Kiyarüstemi Sineması'nın felsefesi en derin, en güçlü yapıtı olan filmin ilk sahnesi; bizi orta yaşlı bir adamın (Bedii Bey) yanı başına oturtur. Arabayla amele pazarında ağır ağır dönüp dolaşırız. Belli ki birini aramaktayız. Sürücünün kendinden emin ve kararlı bakışları, aradığımızın ne olduğunu (Kaybedilen bir şey mi yoksa henüz bulunamayan mı?) onun gayet iyi bildiğini anlatır. Sorun, onu nerede bulacağımız.

Bedii Bey'in "kazançlı iş teklifi"ni kabul edecek kişinin paraya çok ihtiyaç duyan biri olması gerektiği kesin; ama ne karşılığında? Birini öldürmek, uyuşturucu dağıtmak ya da (eşcinsel) seks yapmak?

Tahran'ın devasa bir şantiye gibi görünen, çorak, kızıl kahverengi ve engebeli bölgesindeki arayışımız; dairesel (döngüsel) biçimdedir:

Çocukların ve mermer atölyesinin önünden geçişimiz, (eksik dairesellikle=U biçiminde) plastik torbalar toplayan adamın yanına

---

1 Albert Camus; *Sisifos Söyleni*, Çeviren: Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul 1997.

2 Ödülü, Japon yönetmen Shohei Imamura'nın **Yılan Balığı**'yla (Unagi, 1997) paylaşmıştır.

gelişimiz, ilahiyatçı öğrenciyi arkadaşının kulesinin önüne bırakışımız, Bakari Bey'in çalıştığı müzeye gidişimiz…

Bu döngüsellik, mevsimlerin birbirini izlemesindeki bilinçsizliği mi yansıtmaktadır yoksa Ay'ın Dünya'nın etrafında dolanmasındaki zorunluluğu mu? Belki de Bedii Bey, bize tarihin tekerrürlerden oluştuğunu göstermeye çalışmaktadır.

• • •

Ölüme biçilen mekân, kapalı ve sabittir. Gömülmüşsen, tabut veya kefen içinde. Yakılmışsan, kavanozda. Bu nedenle, Bedii Bey ölmeyi planladığı o son yaşam gününde, ya arabanın içindedir (ama hareket halinde) ya da açık alandadır.

Aynı zamanda, ölüm yalnızlıktır ve ona hazırlanmak gerekir. Bu, Bedii Bey'in neden diğer karakterlerle aynı kadraj içinde (hemen hiç) belirmediğini, belirdiğindeyse diğerinin yüzünün açık-seçik görünmemesini açıklar.

Karakterlerin bu şekilde birbirinden ayrıştırılması, izleyicinin konuşana ve anlatılana odaklanmasını sağlar, edimsizliğini aşıp gerçek dinleyici olmasına olanak tanır. Kimi zaman da konuşulanları, aracı uzaktan izlerken dinleriz. Dirilerin ölülerle konuşmasındaki gibi: Biri bir şeyler anlatmaktadır; ama tam olarak nerede, ne zaman, hangi yüz ifadesiyle?

Bedii Bey, mezara girmeden önce (İslam dininin) sorgu melekleri Münker ve Nekir gibi, arabasına aldığı kişilere aynı soruları sorar durur. Onları yapılması gereken işe ikna etmek için de felsefi açıklamalarda bulunur. Bakari Bey'le olan iletişim biçimiyse bunun tersidir. Onaylanma amaçlı bir-iki soru sormak dışında, onun anlattıklarını itirazsız dinler.

Bedii Bey, intihar etmeye karar vermiştir ve tek isteği öldükten sonra toprağa gömülmektir. Belli ki bu işi yerine getirecek bir yakını yoktur ya da planını yakınlarından gizlemektedir. O nedenle, "kazançlı iş teklifi"ni kabul edecek birini arar.

Buna rağmen, onun yaşamdan duygusal olarak tamamen koptuğu söylenemez:

Metruk bir arabanın içinde oynayan iki çocukla ilgilenir, trafikte kurallara harfiyen uyar, güvenlik görevlisine merdiveni nasıl tamir edeceğini gösterir…

Yine de durduğu yer, yaşamdan çok ölüme yakındır. Çevresindeki her şey, onu yeni varoluşuna hazırlar: Mermer atölyesinin önündeki beyaz bloklar, mezar taşlarını; kamyonların toprak boşaltması, o taşların altındaki mezara gömülmeyi çağrıştırır.

Çimento sahasındaki duvarda izlediğimiz gölgeler, Platon'un mağarasını anımsatsa da Bedii Bey'in gölgesine düşen taşlar, topraklar ve önüne gelen her şeyi yutacakmış gibi ilerleyen greyder, cenaze törenlerine götürür zihnimizi. Bu sırada ortaya çıkan sesler, onun çukura yatacağı zamanki gök gürültüsünden pek de farklı değildir.

• • •

Kiyarüstemi bir söyleşisinde "*izleyicinin yaratıcı ruhuyla tamamlanan bitmemiş sinema*"dan söz eder. **Kirazın Tadı**, bu tanımı kusursuz şekilde karşılayan bir anlatı. Seyirci, öykünün temel noktalarında bırakılan boşluklarla kendini ister istemez aktif bir konumda buluyor.

Bedii Bey kendini gömmesi için neden bir mezarcıyla anlaşmamıştır? Hangi gerekçeyle evinde bir başına silahla intihar etmez ya da arabasını uçuruma yuvarlamaz? Bunların yerine, uyku ilacını içtikten sonra birinin onu gömmesini ister. Peki, onun intihar kararı varoluşsal mıdır, yoksa dayanamadığı koyu bir yalnızlık mı buna yol açmıştır?

Bedii Bey'in dinsel düşüncelerinin ve duygularının düzeyini bilmiyoruz. Ancak onun içinde yaşadığı toplumun inanç sisteminde, intihar en büyük günahlardandır. Üstelik İslam, kendini öldüren kişiyi doğrudan Cehennem'e yollayarak döngüsel bir yolla cezalandırmayı vaat eder: Kişi, dünyada hangi yöntemle intihar ettiyse öte tarafta da kendini aynı şekilde öldürür durur. Silahla vurduysa silahla, asarak boğduysa asarak, yüksekten atladıysa yüksekten atlayarak. Sonra dirilir, tekrar öldürür, yeniden dirilir…

Bedii Bey, belki de bu inanç yüzünden intihar için kendine en acısız yöntemi (ilacı) seçer.

Cenaze töreni için ikna etmeye çalıştığı ilk karakter; çekingen, utangaç ve tedirgin bir Kürt askerdir. Diyaloglardan uzun uzadıya askeri tanırken Bedii Bey'e ilişkin tek öğrenebildiğimiz askerlik günlerine duyduğu özlem olur:

"Hayatımın en güzel günleriydi, en yakın arkadaşlarımla orada karşılaştım."

Asker, hiç tanımadığı bir adamın "Sabahleyin altıda buraya gel ve bana iki defa seslen: 'Bedii Bey! Bedii Bey!' Cevap vermezsem üstüme yirmi kürek toprak at," teklifini çok basit bir gerekçeyle reddeder:

"Birinin üzerine toprak atamazsın."

Arayışta karşımıza ikinci olarak ilahiyatçı bir Afgan mülteci çıkar. Öncesinde onun güvenlik görevlisi arkadaşı ile Bedii Bey arasındaki diyalog, gömülmenin "güzelliğin" bozulmaması için gerekli olduğunu düşündürtür:[1]

"Bütün güzel şeyleri bize toprak verir," der Bedii Bey.

"Öyleyse size göre bütün güzel şeyler toprağa geri döner," karşılığını alır.

İlahiyat öğrencisine "Benim ellerinize ihtiyacım var, konuşmanıza ya da aklınıza değil," diyerek daha en baştan üstünlüğünü kabul ettirmeye çalışır. Psikolojik önermeleriyle onu ikna etmeye uğraşır:

"İnsanın devam edemeyeceği bir an gelir, tükenmiştir ve harekete geçmek için Allah'ı bekleyemez."

"Benim hissettiklerimi hissedemezsiniz."

"Acımı anlayabilirsiniz ama onu hissedemezsiniz."

Geleceğin din adamı, bekleneceği üzere insanın kendini öldürme hakkına karşı çıkar. Bunu ise yine bekleneceği üzere "hadis, on iki imam ve Kur'an" üçlüsüne dayandırır.

---

1 Bedii'nin sözlük anlamı: Güzellik ölçülerine uyan, beğenilen; estetik.

Bedii Bey'in sunduğu ek gerekçeler de genç ilahiyatçının teklifi kabul etmesine yeterli gelmez:

"İntihar gibi mutsuz olmak da büyük bir günah."

"Mutsuzken başkalarını incitirsiniz, bu da günah."

• • •

Kirazın Tadı'nda hiçbir yan karakterin ismini öğrenemiyoruz; sadece geldikleri yerler ve meslekleri hakkında bilgi sahibi oluyoruz. Bakari Bey, Bedii Bey dışında ismini bildiğimiz tek karakter. Anlaşılan Bakari Bey; bir işçinin, mermercinin, plastik toplayıcının, askerin, güvenlik görevlisinin, ilahiyatçının değil de bir tahnitçinin (hayvan postu dolduran) yapabileceği bir işi almıştır üzerine: Bakari Bey doğal tarih müzesinde bıldırcınları doldurduğu gibi, bu kez toprağı Bedii Bey'le dolduracaktır.

Bu işi hasta çocuğunun tedavi parası için kabul etse de, Bedii Bey'i kararından vazgeçirmeye uğraşır. Ancak çabasında onu teolojinin simgesi ilahiyatçıdan ayıran önemli bir nokta vardır: O intihara karşı çıkarken, doğrudan bireysel deneyimlerine ve yaşama/doğaya dayanır. Geçmişte bir gün, kendini dut ağacına asmayı planladığından ama tattığı dutların onu yaşama nasıl döndürdüğünden söz eder.

Kendini doktor yerine koyarak uygun tedaviyi uygulama derdindedir. Çözümü, anlattığı fıkranın ima ettiği gibi "paradigma"da görür:

"Bir Türk doktora gider, 'Parmağımla nereme dokunsam ağrıyor,' der. 'Vücuduma dokunuyorum ağrıyor, koluma dokunuyorum ağrıyor, bacağıma dokunuyorum ağrıyor.' Doktor onu muayene ettikten sonra der ki: 'Sağlığında hiçbir bir sorun yok, sadece parmağın kırık.'"

Buradaki parmak, bakış açısını temsil eder:

"Bakış açınızı değiştirmelisiniz ki dünya değişsin."

Bakari Bey bütün bunlardan, Bedii Bey'in intihar etme isteğine neyin yol açtığını bilmeden söz ettiği için, bakış açısını değiştirme-

nin sorun ne olursa olsun kapsamlı bir çözüm sunduğunu (örtük biçimde) söyler.

Onun konuşmasındaki şiirsellik, Farsçanın ne kadar estetik bir dil tadına sahip olduğunu hissettirir. Dutların içinde yer aldığı bahçeden bahsettiği sırada sanki "Dutistan" der, demediyse de öyle bir tını çıkar ortaya. "O ne güneşti, ne manzaraydı, ne yeşillikti!" diye devam ederken o denli samimidir ki, nerdeyse Bedii Bey kendini öldürmekten vazgeçecek diye düşünürüz.

Bedii Bey'in arayışı boyunca rastladığı ağaçların hiçbiri, meyveli veya çiçekli değildir. Bu da, onun aradığının veya araması gerekenin (Bakari Bey'in sözünü ettiği) kiraz ağacı olup olmadığını sordurur bize.

Bakari Bey'in "Kirazların lezzetini bırakmak mı istiyorsunuz?" sorusu belli ki, Bedii Bey'in içinde bir kırıntıyı harekete geçirir. Bu nedenle, ayrılmadan önce "Sabah iki küçük taş getirin ve bana atın, omuzlarımı da sarsın, belki yaşıyor olacağım," der.

Kimini dutların tadı, kimini kirazın tadı mı yaşama bağlar?

• • •

Kiyarüstemi, **Kirazın Tadı**'nı uçuca eklenmiş iki son ile bitirmeyi seçmiştir:

Bedii Bey'in evin içinde siluetinin göründüğü kare ile karanlığın çöküp yağmur sesinin egemen olduğu kare arasındaki süreç: İlk son.

Bedii Bey uyku ilaçlarını içip tüm ışıkları kapatarak evi karanlığa gömer, üstelik evden çıktıktan sonra kapıyı kilitler. Şehri uzaktan ve yüksekten izleyen bir tepede, yaprakları sararmış, çevresi yaşam izinden uzak bir ağacın altında, tek başına, toplumun mezarlıklarından, ölüm ve gömülme yöntemlerinden ayrı, yaşamını sonlandırmak için taksiyle yola çıkar.

Özgür iradesiyle yerini belirlediği mezarının başında sigarasını içerken (belki de o günkü ilk sigarası) geride bıraktığı şehrin yeşil ışıklarını izler. Büyük ihtimalle kendisinin kazdığı çukura uzanır;

gözleri açık, dolunaya bakar, üzerinden gri-siyah bulutlar geçer. Karanlık çöker, yağmur başlar, gözleri kapanır. Ekran da. Yağmuru dinleriz.

Ucu açık bir son: Bedii Bey ölecek mi? Bakari Bey gelecek mi?

Düşüncelerimizi sesler böler:

Dijital kamera çekimiyle film yeniden ama bambaşka bir yerden başlar: Askerler tozlu yolda coşkuyla koşmaktadırlar. Kameralarıyla film ekibi belirir ve gerçeklik algımız birden bozulur. Bir film izlediğimiz duygusuyla baş başa kalırız. Bedii Bey karakterini canlandıran oyuncu (Humayun Erşadi), bir sigara yakarak Kiyarüstemi'ye uzatır. Yönetmen hoparlörden askerlere bağırır:

"Çekim tamamlandı. Ses almak için buradayız."

Ve Louis Armstrong uyarlaması *St James Infirmary* şarkısı çalar. Çiçeklerle dolu ağacın altında askerler dinlenmeye koyulurlar. Uzakta bir araba kaybolur: Bu da ikinci son…

Yaşamı önemsemeyen birinin ölüm ritüelini neden önemsediği, geride yanıtsız kalmıştır.

Verilebilecek yanıtlardan biri: Belirlilik arayışı…

Kiyarüstemi'de Hakikat Arayışı

Abbas Kiyarüstemi, izleyicisine felsefe okumaları açısından pek çok olanak tanır. Doğrunun ne olduğunu ararken, kurmacanın gerçek hayatla ilişkisini veya görünürle asıl olan arasındaki farkı tartışır. Ulaştığı sonuç, genellikle değişmez: Hakikat, labirent gibi kıvrım kıvrım akan veya tırmanan yollara benzer: Kolayca keşfedilemez, çaba ister ve çetrefillidir.

Yakın Çekim (Nama-ye Nazdik, 1990), işte bu önermenin peşindeki filmlerden biridir. Anlatı, insanlara kendini İranlı yönetmen Muhsin Mahmalbaf olarak tanıtan Hüseyin Sebziyan'ın gerçek hayatından bir kesit sunar.

Orta yaşlı, işsiz bir adamdır Sebziyan. Bir gün, otobüste tanıştığı yaşlı kadına Mahmalbaf olduğunu söyler. Kadının ve çocuklarının ünlü yönetmene duyduğu hayranlık, ona bir fırsat kapısı açar. Çekeceğini söylediği yeni filminin mekânı olarak ailenin evini kullanma izni alır, evde ön çalışmalar yapmaya başlar. Daha da önemlisi; o insanlar tarafından büyük saygı görür, ne istese yerine getirilir. Fakat bu oyunu uzun süre devam ettiremez, yakayı ele verdiğinde de tutuklanır.

Kiyarüstemi, sinema düşkünü bu adamın hikâyesini öğrendiğinde, onunla ilgili bir film yapmaya karar verip tarafları bir araya getirir: Böylece olayın gerçek aktörleri, birer sinema filmi oyuncusuna dönüşür.

Yakın Çekim; Sebziyan'ın mahkemede yargılanmasını, serbest bırakıldıktan sonra "gerçek Mahmalbaf" ile tanışmasını ve onunla birlikte, kandırılan aileyi ziyaret etmesini yaşananlara uygun şekilde anlatır. Ya da bize söylenen budur.

Kiyarüstemi'nin çağdaş sinemada yarattığı fark, üretilen (görünür, kurmaca) ile yaşanan (asıl, gerçek) arasına koyduğu belli belirsiz, silik çizgidedir. Bu bulanıklaşmayı **Yakın Çekim**'de gözlemlediğimiz sahnelerden birinde; Sebziyan, tutuklu iken kendisiyle görüşen yönetmenden yaşadıklarıyla ilgili bir film yapmasını istemiştir. Gerçek hayatta da böyle bir talebinin olduğunu kabul edersek, o bunu ikinci kez (kamera karşısında) dile getirdiğinde, istediği film hâlihazırda çekilmektedir. Üstelik kendini, Kiyarüstemi'nin **Yolcu** (Mosafer, 1974) filmindeki başrol oyuncusu Kassem gibi hissetmektedir.

Mahkeme sahnesinde, görünür olanla asıl olan arasındaki ilişki, bir başka açıdan daha sorgulanır: Hukuk sisteminin araştırdığı gerçeklik, temelde görünür olana mı yaslanır? Eğer öyleyse, mutlak doğruya erişmek mümkün müdür?

Sebziyan'ın aldattığı aile, onun evlerini soymayı amaçladığını düşünürken görünüşte haklı sayılabilir. Yoksa bir insan, neden kendini bir başkası olarak tanıtsın, değil mi? Peki, adalete ulaşmak için bu bakış açısı ne derece güvenilirdir? Hukukun dolandırıcılık olarak yaftaladığını, ahlâk elbette bambaşka kılıflara sokabilir. Sebziyan asıl amacının maddi çıkar sağlamak olmadığını söyler. Tek istediği, toplumun Mahmalbaf hayranlığını kullanarak saygı kazanmaktır. İşsizlik yüzünden özgüvenini yitirmiş bir adamın, ünlü ve sevilen birinin gördüğü ilgiyi üzerinde toplayarak mutlu olmaya çalışmasını nasıl göz ardı edebiliriz? Dahası, onu suçlarken hangi meşru gerekçe içimizin acımasını engelleyebilir?

• • •

Görünür olanla asıl olan arasındaki bağlantının bir benzeri, kopya ve orijinal söz konusu edildiğinde de belirir. **Aslı Gibidir** (Copie Conforme, 2010) bu sorunu, antika görünüşlü kopya heykeller satan bir kadın (Elle) ile sanat eserlerinde orijinalite kavramını araştıran bir erkek (James Miller) arasındaki ilişki yoluyla irdeler.

Elle, yaşadığı İtalyan kentinde yeni kitabının tanıtımını yapan James ile buluşmaya can atmaktadır. Katıldığı toplantıdan, oğlunun

rahat durmaması yüzünden erken ayrılır. Öncesinde kitabın çevirmeni olan arkadaşına telefon numarasını verir. Görüştükleri gün, James'in şehirde birkaç saatlik zamanı vardır. Arabayla şehir dışına giderken, sadece sanat ve hayat üstüne konuşurlar. Ardından bir sanat müzesini ziyaret ederler, bir café'de otururlar.

O ana dek, ünlü bir erkekle ona hayran bir kadın arasında mesafeli, heyecanlı etkileşime tanık olmuşuzdur. Fakat birdenbire, yepyeni bir evreye geçeriz: Elle'nin James ile uzun yıllardır evli olduğu evreye. Şimdi de ilişkilerindeki problemleri tartışmaktadırlar. Elle içinde hâlâ romantik kıpırtılar taşısa da, James balayı otelini anımsamayacak kadar evliliğinden kopmuştur.

Kumandayla ekranı dondurur ve sorarız: Hangisi gerçektir, hangisi uydurma? Kurmaca bir film izlediğimize göre, ikisi de uydurmadır elbette. Ama o uydurmanın içinde, şimdi başka bir boyut daha belirmiştir: Karakterlerin yeni tanışmış gibi davranmaları mı uydurmadır, on beş yıllık birliktelikleri mi? Diğer açıdan sorarsak: İki ilişkiden hangisi orijinaldir, hangisi diğerinin kopyasıdır?

İşin özü, "*izleyicinin rolünü daha fazla dikkate alarak yeni bir sinema tasarladığını*" söyleyen Kiyarüstemi yine rahat bırakmaz bizi koltuğumuzda.

Hakikatin sanat üzerinden tartışıldığı bir sahnede Elle, James'e gittikleri müzedeki "Orijinal Kopya" isimli resmi gösterir. Bu, yüzyıllarca Roma dönemine ait olduğu sanılan, ancak elli yıl önce böyle olmadığı anlaşılan bir sanat yapıtıdır. Ama bu haliyle de, orijinal değil midir o? Veya orijinal olduğunu düşündüğümüz yapıtlar da bir başka formun kopyası kabul edilemez mi? *Mona Lisa* tablosu, bir kadının taklididir son kertede.

Bizi Platon'un idealar dünyasına kadar götürebilecek olan sorgulamalar sırasında, aklıma Efes Harabeleri'nin çevresinde gördüğüm satıcılar geliverdi: Tezgâhlarının tepesine "Original Fake Watch" ("Orijinal Sahte Saat") yazısı asmış, gerçek saat satıcıları…

• • •

"*Çekimlerde ne zaman hareket olsa o zaman konsantrasyon azalıyor. İzleyicinin dikkati hareket halindeyken dağılır.*"

Sineması minimalist olan bir yönetmenin hareketsizliği böylesine yüceltmesi anlaşılabilir. Peki, bu düşünce uygulanabilir mi? Öyleyse, sinemanın "hareketli fotoğraf" anlamını ortadan kaldırmayı hedefleyen bir tavır: Hareketi çıkarıp attığınızda sinemadan geriye ne kalır ki? Fotoğraf. Ama hangi fotoğrafa aralıksız iki saat boyunca bakılabilir?

Bu sorunun yanıtını arayan **Şirin** (Shirin, 2008), aynı zamanda hakikat kavramının sorgulanmasına da zemin oluşturuyor.

Leyla ile Mecnun, Aslı ile Kerem, Ferhat ile Şirin. Aşk aklımıza geldiğinde, sanki zorunluymuş gibi ona eşlik eden üç çift. Ancak Ermenistan Prensesi Şirin söz konusu olduğunda, asıl sevgilinin duvarcı ustası Ferhat değil de, İran Şahı Hüsrev olduğunu kaçımız kabul eder? Resmini görür görmez genç Şirin'in aşka düştüğü Hüsrev. Kaybettiği tahtını geri alsın diye sevgilisi Şirin tarafından savaşa gönderilen ve bu uğurda ittifak yaptığı Rum Hükümdarı'nın kızı Meryem ile evlenen Hüsrev…

Bu efsane anlatıyı izlerken, daha doğrusu dinlerken… Evet, yaklaşık iki saat boyunca ekranda gördüğümüz sadece yüzlerdir. Sinema salonunda film izleyen seyircilerin yüzleri. Onlar Hüsrev ile Şirin arasındaki bol hasretli aşkı seyrederken, biz de onları izleriz. Duyduklarını biz de duyarız. Ama ne savaşa tepki veririz, ne acıya. Ne ayrılık ağlatır bizi ne de kavuşma. Duymak yetmez çünkü, görmek gerekir. Yalnızca kadın seyircilerin yüzüne yakın çekim yapan kamera, bu filmi biz izliyor olsaydık, vereceğimiz tepkileri gösterir: Nasıl üzüleceğimizi, ne kadar şaşıracağımızı, hangi sahnede korkacağımızı… Bu durumda hangi seyirci asıl olandır? Biz mi, bizim izlediklerimiz mi?

Gökten Üç Film Düştü

Sinemanın imgeler dünyasında, hafif hafif çarpan bir kapı neyi simgeler?

Kapının ardından gelen sesler sınıfta oynayan çocuklara aitse ve gürültüleri az sonra öğretmenleri tarafından azarlanmalarına yol açacaksa: Oyunun/özgürlüğün, saf itaatten/ciddiyetten ayrıldığı sınırı.

Peki, bir defterin temsil gücü nereye kadar uzanır?

Çantada saklanan, sayfalarının kenarları kıvır kıvır bir nesne midir o, yoksa sahibine disiplin kazandıran bir ödevler hatıratı mı?

Arkadaşımın Evi Nerede? (Khaneh-ye Dust Kojast, 1987), sıradan nesnelerin taşıyabileceği anlamları genişleten ve yetişkinlerin itaat/disiplin düşünceleriyle mücadelenin yollarını araştıran bir anlatı.

Ahmed bir gün, sıra arkadaşı Nematzadeh'in defterini yanlışlıkla çantasına koyarak eve götürür. Üzerinde durulmayacak basitlikteki bu çocuk eyleminin anlamı, sınıf öğretmeni için bambaşkadır: Nematzadeh, hâlihazırda ödevini defterine değil de, üç kez alelade bir kâğıda yapıp getirmiştir ve disiplinsiz davranışı tekrarlanacak olursa, okuldan atılacaktır.

İşte bu yüzden, Ahmed defterin kendisinde olduğunu fark ettiği anda, seçenekler üstünde düşünmez bile. Yapması gereken bellidir: Defteri bir an önce arkadaşına ulaştırmak. Çözümün kolay gibi görünmesi, daha ilk andan itibaren yanıltır Ahmed'i (ve bizi). Derdini anlattığı annesi, önce dinlemez onu. Ağzından tek çıkan, ödevini yapmasını emretmek olur. Israrlar sonucunda dinlediğinde ise, defteri arkadaşına ertesi gün vermesini söyler.

Ahmed, annesinin anlayışsızlığıyla kararından vazgeçecek midir? Hayır. Evden ekmek almaya çıkar ve Nematzadeh'in yaşadığı

komşu köye doğru yola koyulur. Ama arkadaşının adresine dair hiçbir bilgisi yoktur. Üstelik kime sorsa, istediğini öğrenemez. Bununla birlikte, sorununu çözmek için kavga etmez. Sorumluluğunu yüklendiği eylemin önündeki yetişkinlerin ya çevresinden dolanır ya da onları amacına ortak eder. İsyankâr değildir; yargılayıcı olmadığı gibi. Sadece inatçıdır, o kadar. Sesini duyuramasa bile, yılmaz:

Nematzadeh'in babası olduğunu düşündüğü bir adamla konuşmaya çalışır, kale alınmasa da adamı takip eder.

Evin birine kapı aralığından bakar. Gördüğü giysiyi Nematzadeh'in zannettiğinde, içeri seslenir. Yanıt veren çıkmayınca, yaşlı komşu kadını o eve kadar götürerek giysinin sahibini öğrenmeye çalışır.

Ne ki, Ahmed'in karşısında bütün kapılar duvardır. Evlerin en çok avlularına girmesine izin verilir. Amaca ulaşmak içinse, "doğru" olan kapının ardına kadar açılması gerekir. İşte bu nedenle, ona yardım edebilen tek kişi köyün kapı ustasıdır.

Ancak Ahmed adresi bulduğunda, kapıyı çalmaktan vazgeçer. Gece karanlığında evine dönerek arkadaşının ödevini de yapar.

Kiyarüstemi üzerine söz söyleyen "uzman"lardan Jean-Luc Nancy, onun filmlerinde "*öykü temasının ancak imasının olduğu, gerçek bir öykünün hiç olmadığı*" görüşündedir.[1] Eğer öyküyü olay anlatımı ile eşdeğer saymıyorsak, sadece **Arkadaşımın Evi Nerede?** bile bu görüşün yanlışlığını ortaya çıkarır. Kiyarüstemi'de ima olarak görülen, tam da öykünün "durum" haline karşılık gelmektedir.

Bu filmin çekildiği iki köyün (Koker ve Poşteh) de bulunduğu bölgede, 1990 yılında büyük bir deprem olmuştur. Kiyarüstemi, filmde birlikte çalıştığı oyuncularının akıbetini merak ederek onları bulmak üzere yola koyulur. Sonunda bu yolculuktan iki isimli bir film daha çıkarır: **Hayat ve Sonra Hiçbir Şey** veya **Ve Hayat Devam Ediyor** (Zendegi va Digar Hich veya Zendegi Edameh Darad, 1992).

---

1 Jean-Luc Nancy; *Filmin Apaçıklığı*, Çeviren: Tacettin Ertuğrul, Küre Yayınları, İstanbul 2013.

Film, **Arkadaşımın Evi Nerede?**'nin yönetmeni rolündeki karakterin, filmde birlikte çalıştığı oyuncularının akıbetini merak ederek yola koyulmasını anlatır. Demek ki: **Ve Hayat Devam Ediyor**'un temel izleği, Kiyarüstemi'nin bir önceki paragrafta sözü edilen yolculuğunun izdüşümüdür. Tek fark: Kiyarüstemi'nin Koker'e ulaşmış olduğunu bilmemize rağmen, yönetmen rolündeki karakterin amacına erişip erişmediğinden emin değilizdir.

Ve Hayat Devam Ediyor'un temel önermesi hayata ilişkindir:

Hayat, her türlü varoluşun üzerinde bir gerçekliğe ve sarsılmaz iktidara sahiptir. Nereye bakarsak bakalım, onun varlığını hissederiz. Zaten bir yere bakıyorsak, hayat vardır ve tam da oradadır. Doğanın tüm yıkıcılığına rağmen o illaki bir yolunu bulur, kendini dayatır ve en baştan kurdurur:

İnsan istediği kadar yaşlı olsun, en beter afetin tam ortasında gider, kendine porselen bir alaturka tuvalet alır. Konu-komşunun ne diyeceğine aldırmaz, depremin ertesi günü evlenir. Dünya Kupası'nı izlemek için çadır-evinin ötesine anten kurmaya çalışır. Sebep basittir:

"Deprem kırk yılda bir oluyor, Dünya Kupası dört yılda bir."

Aynı bölgede bir film daha çeker Kiyarüstemi: **Zeytin Ağaçları Altında** (Zir-e Derakhtan-e Zeytun, 1994).

İlk sahnedeki oyuncunun kameraya bakarak "yönetmeni oynayan aktör" olduğunu söylemesiyle, Kiyarüstemi'nin izleyeceklerimizle özdeşleşmemize bir an bile izin vermeyeceğini anlarız. Ardından aynı oyuncu, depremden artakalan bir okulda genç kadın oyuncular seçer.

"Yönetmeni oynayan aktör", Koker'in ve Poşteh'in bulunduğu bölgede bir film yapmaktadır. Sonu gelmeyecekmiş gibi defalarca tek bir sahneyi çeker: Genç bir çift (Tahereh ve Hüseyin), konu-komşunun ne diyeceğine aldırmamış, depremin ertesi günü evlenmiştir. Maço denilebilecek sertlikteki koca, karısına beyaz çoraplarının nerede olduğunu sorar.

O sırada, merdivenlerin yanı başında oturan bir yabancıyla konuşur. Bizim tanıdığımız bir yabancıyla: **Ve Hayat Devam Ediyor** filminde Kiyarüstemi'nin gölgesi olan oyuncuyla. Üstelik bu sahne, o filmin sahnelerinden biridir.

Hüseyin gerçek hayatta (Bu hangi gerçektir?) Tahereh'e âşıktır, onunla evlenmeyi istemektedir. Ama Tahereh'in büyükannesi buna karşı çıkar. Dolayısıyla Tahereh de…

Hüseyin'in öyküsü, deprem gibi felaketlerin bile hayatlarımızı yönlendiren düşüncelere zerre dokunamadığını anlatır. Darmadağın olan binalardan çok daha dayanıklı ve inatçıdır kalıp-yargılarımız. Köylüler, evi ve okuma-yazması olmadığı için Hüseyin'i küçümser, kızlarına layık görmezler. Hâlbuki dışarıdan bakan biri, bu insanların ekonomik ve toplumsal açıdan aynı ayarda olduğunu kolaylıkla söyleyebilir. Şaşırırız: Aramızdaki küçücük farklılıklardan uçurumlar yaratmakta ne kadar da maharetliymişiz meğer.

• • •

Kiyarüstemi bu üç filmde, kurmacayla gerçeklik arasındaki sınırı tamamen kaldırır veya başka bir düzlemde yeniden oluşturur. Böylece hakikati bulmayı iyice karmaşıklaştırır ya da yaptığı sadece hakikatin karmaşık hallerini yansıtmaktan ibarettir:

Zeytin Ağaçları Altında, **Ve Hayat Devam Ediyor**'un karşısında kendini bir üst gerçeklik olarak kurar. Aynı dayatmayı (**Ve Hayat Devam Ediyor** ile birlikte) **Arkadaşımın Evi Nerede?**'nin karşısında da yapar:

Yardımcı yönetmeni oynayan oyuncu (Şiva) yolda arabaya bir adam alır. Bu, ilk filmde öğretmen rolünde izlediğimiz oyuncudur. Şiva'nın "o filmde nasıl bu kadar başarılı olduğu" sorusunu gerçek hayatta da öğretmen olmasıyla yanıtlar.

Üçlemeyi bitirirken, çocukken merak ettiğim ve büyüdüğümde saçma bulduğum sorulardan biri düşüverdi aklıma:

"*Yaşadığımız hayat, ya aslında birilerinin çektiği ve izlediği bir çizgi film ise?*"

Kiyarüstemi, bu sorumun hiç de saçma olmadığını söyler.

• • •

Zeytin Ağaçları Altında'nın son sahnesi; sinemadaki uzun plan çekimler için olduğu kadar, edebiyattaki açık uçlu sonlar için de ideal bir örnek sunar:

Film boyunca Hüseyin, "Tahereh onunla evlenmek istiyor mu", "onu seviyor mu", öğrenmek için ne diller dökmüştür. Ancak genç kadın, her defasında onu reddetmekten beter etmiştir: Umursamamıştır.

Görünürde tek taraflı bir tutkudur bu. Yine de, Hüseyin'in ısrarlı ilan-ı aşk edişlerine upuzun sessizliklerle karşılık veren Tahereh'in ona karşı kapı-duvar olduğu, son sahne gelmeden söylenemez.

Genç çiftin oynadığı sahnenin çekimi tamamlandığında, baş başa kalınabilecek zamanın varlığı artık nerdeyse imkânsızlaşmıştır. Tahereh eve yürüyerek gitmeye karar verir, yönetmenin yönlendirmesiyle Hüseyin son şansını kullanmak üzere onun peşine takılır. Ağaçların arasında yürürken, taş çatlatacak cinsten lafları yine havada kalır, o yılmaz. Ne zaman ki tepeyi aşarlar ve yakın görüşümüzden çıkarlar, Hüseyin'in yalvarmalarını duymaz oluruz. Yemyeşil alanda hareket eden iki küçük noktayı izlerken, "E n'apalım, bu da böyle bir imkânsız aşk!" deriz.

Ve işte tam o anda, beyaz noktalar bizi duyarlar: Birkaç saniyeliğine dururlar. Arkada olan geri döner ve tepeye (bize) doğru koşmaya başlar.

Tahereh nihayet bir şey mi söylemiştir? Öyleyse, evet mi demiştir, hayır mı? Yoksa Hüseyin kendinde bambaşka bir duygu, bir düşünce mi keşfetmiştir?

Soruların yanıtını öğrenemesek de, bir boşluk veya eksiklik hissetmeyiz. Tam aksine, kendimizi hayal gücümüze teslim etmenin keyfini süreriz.

Ninnilerden Ağıtlara Uzanan Köprü Pek Kısadır

Bir zamanlar ufacık bir oğlan çocuğuydum. Erkek adamlığa yükseldiğimi söyledikleri gün acı çekiyordum. Üç gün sonraysa, bıraktığım yerden devam etmiştim.

Ama Havva öyle mi?

O, dokuzuncu yaş gününde uyanmış ve artık küçük bir kız çocuğu olmadığını öğrenmiştir. Samsa'nın dönüşümünden aşağı kalır yanı yoktur bunun. Asıl fark: Gregor böcekleştiğini bir başına anlarken, Havva yeni kimliğinin farkına kendisi varmamış, vardırılmıştır.

Havva, yaşamını değiştireni seleflerinden dinler. Kendi kaderlerini doğurduklarına da bulaştıran o kadınların tek derdi, Havva'ya kesilip biçilecek çarşafın kalitesidir. Ne olsa siyah kumaş parçası, geri dönülemez bir yaşamın ayırıcı simgesidir.

Oğlan çocuklarıyla oynaması, çatılarda gezmesi yasaklanan Havva, statükonun karşısında sorgulayandır, direnendir. Doğasını silikleştirmeye kararlı olanları alt edecek zekâya sahiptir: Madem öğlen doğmuştur, çocuk olma/oyun oynama hakkını sonuna dek kullanacaktır.

İran'ın anca iki elin parmağını bulan kadın yönetmenlerinden Marziyeh Meşkini'nin ilk filmidir **Kadın Olduğum Gün** (Roozi Ke Zan Shodam, 2000). O gün üç ayrı kadın kuşağı, zamansal ve mekânsal olarak iç içe geçer. Ya da zamanın ve mekânın durağan olduğu üç yaşam. O kadar ki, Havva'nın geleneğin/dogmatizmin taşıyıcısı ninesi, zamanı ölçerken bile küçük bir sopa kullanarak binlerce yıl öncesinin güneş saati mantığından yararlanır.

Havva'nın en iyi arkadaşı Hasan'dır. Çocukluğunun/özgürlüğünün son saatlerini onunla geçirmek ister, koşarak yanına gider. Ama Hasan evden çıkamaz. Çünkü bir başka kadın (ablası), onun ödev yapması gerektiğini söylemiştir. Hasan, demir parmaklıklı pencere-

nin ardında diye, oyun oynayamaz değildir ya! Havva'nın bakkaldan aldığı şekeri, lolipopu keyifle ve iştahla, konuşa konuşa yerler.

Havva'nın hayatının dönüm noktasında Hasan'ın hapsedilmiş olması, kadının kısıtlandığı yerde erkeğin de özgürlüğünün elinden alındığına bir gönderme değil midir?

Havva, Hasan'ı parmaklıkların gerisinde bırakıp deniz kıyısına gider. İki oğlan, bidonlar ve tahtalar ile sal yapmaktadır. Tek eksikleri, yelkendir. İşte, Havva'nın yeni giysisi onlar için biçilmiş kaftandır. Karşılığını da denize aitmiş gibi görünen, aslında sahte bir parçayla öderler: Plastik bir balık verirler Havva'ya.

Rengi kara çarşaf, onların elinde asli işlevine kavuşur. Sopa gölgesinin kadim zamanına ilişkin ne derdi ne de bilgisi olan oğlanlar, ufka doğru yol alırlar. İlk öyküyü başlatan görüntü, aynı zamanda onu sonlandırır.

• • •

"Ahu! Ahu!"

Dörtnala koşan bir atlı bağırmakta.

"Ahu! Ahu!"

Öfkeyle mi, tutkulu bir aşkla mı?

"Ahuuu!"

Öfkeyle.

Ahu (anlamı: ceylan), bir bisiklet yarışına katılmıştır. Pedal çeviren yüzlerce hemcinsi arasında, onlar gibi bir gölgeden farksızdır. Sanki: Havva'nın simsiyah çarşafı saldan kopup uçmuş, Ahu'yu sarıp sarmalamıştır. Korumak için. Ahu'yu değil, onun bedenine sahip olduğuna inanan atlının haklarını korumak için.

Ahu belli ki, illallah edip kaçmıştır:

"*Bir yola çıkan kişi,*
bir yerden bıkandır;
bir yerde konaklayan ise,
bir yolda yorulan – bu
iki konum böylesine farklı…"[1]

1 Oruç Aruoba; *Yürüme*, Metis Yayınları, İstanbul 1992.

Ama geride bıraktığı "*Yer*"in sakinleri, ondan vazgeçmeye niyetli değildir. En başta da kocası. Ahu'nun peşine, yerleşik bütün kurumları seferber ederek düşmüştür: Din, gelenek, şiddet. Tövbe edip "*Yol*"dan "*Yer*"e dönmezse, onu akla gelebilecek her yöntemle cezalandıracaklardır: Boşayacak, aileden dışlayacak, kaba güçleriyle saldıracaklardır.

Erkekler, üzerinde egemenlik kurdukları atlara binerler. Kadınlar, emek/güç gerektiren modernlik ürünü bisiklete. Bu yüzden erkeklerin kadınları bir çırpıda yakalamaları, istedikleri zaman geçivermeleri işten bile değildir. Bununla beraber, onların bir yerden diğerine gitmelerini sindiremezler.

Tehditleri, Ahu'nun gücünü azaltır kimi zaman:

"*Nasıl da yorulur, bazen,*
yola çıkan kişi
– nasıl da bezer…"[1]

Ama yüklerinden kurtuldukça hızlanır, çıtaları aştıkça bağımsızlaşır. Üstesinden geldiği her engel ona daha bir güç kazandırır. Aslında yapması gereken, sadece devam etmek, kendi başına tutturduğu yolda irade göstermektir. İleri atıldıkça, sıçradıkça benzeri kadınları da ardına takar.

Bu yolda/yarışta en önemli rakibi (ya da yoldaşı), kulaklarını müzikle tıkayarak onu baskılayabilecek çevrenin üstesinden gelen kadındır:

"*Bir yola çıkan kişi, 'kendisi'ni yanında*
taşımaz, bir çanta taşır gibi – 'kendisi',
hep, yanında değil, önündedir; yolun yöneldiği
ama henüz ulaşmadığı bir yerde…"[2]

Bu bölümde; gerek kocanın ve mollanın beyazlar içindeki gerekse diğer erkeklerin yarı-çıplak görüntüleri, kapkara çarşafların örttüğü kadınlarla derin bir çelişki oluşturur. Bunlar, Sergei

1 Aruoba, age.

2 Aruoba, age.

M. Eisenstein'ın "*aynı çerçeve içinde çatışma*"sına iyi örneklerdir.[1] (Eisenstein'ın **Potemkin Zırhlısı** (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) filmindeki *Odessa Merdivenleri* bölümünde, merdivenlerin yatay çizgilerine insanların dikey uzanması gibi.)

• • •

Üçüncü öykü, uçakla kıyı kasabasına gelen bir kadına aittir: Hura (anlamı: özgür kadın). Hura özgürdür, çünkü yaşlıdır. Ne olsa, hiçbir erkeğin "mülkiyet"ine almayı tercih etmeyeceği bir kadındır artık o. Dilediği her şeye sahip olabilir. Geride bıraktığı hayatında sahip olmak isteyip de elde edemediği her şeye. Bu yüzden, on parmağının onuna da birer düğüm bağlamıştır. Her biri, hatırlaması gereken bir eşya içindir. Onları teker teker satın aldıkça, düğümlerden birini çözer. Ama sonunda geriye açılmamış biri kalır.

O düğüm neyi temsil eder ya da bunun bir önemi var mıdır?

"*Kişi, yaşamı boyu,*
bir yerde takılıp kalıp,
yolda olduğunu sanabiliyor;
ya da, ters taraftan,
sürekli yürüdüğü halde,
bir yerde durduğunu…"[2]

Hura, oğlan çocuklarına taşıttığı eşyalarıyla kumsalda kendine penceresiz-duvarsız bir ev kurar. Misafir bile kabul eder: Bisikletli iki kadın. Onlardan Ahu'nun sonunu öğrenir: Ağabeyleri tarafından bisikleti alınıp götürülmüştür. O ise vazgeçmeyip yenisini bulmuştur. Yarışı kazanıp kazanamadığını bilense yoktur.

Hura'nın gitme vakti geldiğinde, oğlanlar eşyaları büyük bir sala yüklerler. Salla denize açılan Hura'yı uğurlamaya, annesiyle birlikte Havva da gelmiştir. Sanki kendi geleceğini izlemeye…

---

1 Giorgio Vincenti; *Sinemanın Yüzyılı*, Çeviren: Engin Ayça, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008.

2 Aruoba, age.

Deniz kıyısında başlayan anlatı, orada son bulur. Her şey o bir saat içinde olur biter. Belki de tanık olduğumuz tek bir kadının öyküsüdür:

Havv*AHu*ra

Yalnızlık en çok çocuklukta zor…

Meşkini'nin ikinci filmi, **Sahipsiz Köpekler**'dir (Sag-haye Velgard, 2004). (Türkçeye **Şaşkın Köpekler** olarak çevrilmiş.)

Coğrafya, Afganistan'dır. Neden? Olası yanıtlardan biri:

Toplumsal hayatta hayaletleştirilmek istenen kadının "ideal formu" orada bulunabilir. Afgan kadınların ne yüzü görünür, ne gözleri. Bir cins/tür/sınıf/grup bundan daha fazla sömürülemez herhalde, diye düşündürtür insana.

Tutukludur o kadınlar. Ya burkanın ardında ya da yer yataklı hapishanelerde. Çocuklarına düşense; harem-selamlık olmayan tek mekânda (çöplükte) kitap, karton, tahta toplamaktır. Kitabın onlar için sadece iki işlevi vardır: Yakıp ısınmak, satıp parasıyla karın doyurmak.

Sahipsiz Köpekler, işte bu çocuklardan ikisinin (Zahed ve Golghotai) öyküsüdür. Ölümden son anda kurtardıkları yol arkadaşları ise isimsizdir. Ama onu meşalelerle diri diri yakmaya kalkışan çocuklara göre çok isimlidir:

"Taliban avcısı İngiliz köpek", "Nükleer bomba arayan Rus köpeği", "Babalarımızı öldüren Amerikalıların köpeği".

Öte dünyanın ateşini o, bu dünyadayken tatmıştır. Zebanilerin bekçiliğini yaparak günahkârları ateşe attığı kocaman çukurun ateşini: Cehennem'in. Onun maruz kaldığı işkence, aklımıza çocukların masumluğu ile meleklerin günahsızlığı arasındaki benzerliği getirir.

Minik köpek, bu trajedinin sonrasında mı öncesinde mi belli olmayan bir nedenle, yemek yemez, etin kokusuna bile yüz vermez. Yalvar yakar alındığı hapishanedeki tek gecesinde demir parmaklık-

ları tırmalar, gözüne uyku girmez. Sokaktan tanklarıyla geçen Batılı işgal askerlerinin gaddarlığından sakınmak için pati sallar. Sonuçta bir köpektir o, yani "kirli"dir; camiye, hapishaneye alınmaz, bir tek sinemaya, hem de biletsiz girebilir.

Zahed'in ve Gol-Ghotai'nin babası savaşmaya gitmiş, uzun yıllar dönmemiştir. Amerika'nın Taliban'ı iktidardan indirmesiyle geri gelmiştir. Yokluğunda karısının "daha az dayak atan bir adamla" evlendiğini öğrenir. Taliban olduğu için tutuklanıp hapse atılsa da "fikri iktidardadır". Şikâyetçi olduğunda, devlet onun "erkeklik hakları"nı takip eder.

Kadın hapishanede idamı mı bekler yoksa ondan beter bir ömür boyu hapsi mi, bunların hiçbiri umurunda değildir. Hatta çocuklarının annesiz kalmışlığından, korunmasızlığından bile dertlenmez. Yeter ki (eski) karısı layık olduğu yere –Cehennem'e– gitsin! Yeter ki kırılan/incinen tanrısal erkekliğinin intikamı alınsın!

Minik köpekçiği bu nedenlerle annenin dışarıdaki hali olarak imlemek yanlış bir bakış açısı değildir. İkisinin yaşamları/kaderleri öylesine paraleldir ki. Köpek, besili hemcinslerinin vahşi arenasında yalnızdır/çaresizdir, tek yapabildiği havlamaktır. Anne, erkeklerin söz dinlemez dünyasında bir o kadar güçsüzdür, elinden gelen sadece umutsuzca yalvarmaktır.

Çocuklar dış dünyaya annelerinden farklı şekilde tepki verirler. Gol-Ghotai yapıcıdır, rasyoneldir, olumlu insan ilişkilerinin farkındadır. Bir şey elde etmek istiyorsa, en etkili yöntemin ikna olduğunu bilir. Annelerine kavuşmaları engelleniyor mu, öyle duygusal cümleler kurar ki, gardiyanı bile nerdeyse ağlatacaktır:

"Bizim gibi evsiz barksız olsaydınız ve kimse sizi içeri almasaydı, şu köpek gibi yalnız olsaydınız ve gardiyan sizi içeri almasaydı; başınıza bunların gelmesini ister miydiniz?"

Baba, anneyi affetmiyor mu; annesinin dediklerini bir şiir, bir şarkı gibi ezberler, sonra gider babasına yalvarır:

"Beş yıldır kayıptın. Annem öldüğünü sandı, bize bakacak kimse yoktu ve tekrar evlendi. Sen hapistesin, o da hapiste. Onu öldü-

rürlerse çok mu hoşuna gidecek? Bize kim bakacak? Bizim için annemizi affet."

Zahed'in dış dünyayla iletişim biçimiyse konuşmak değil, kavga etmektir. Haklı olduğunu düşündüğü durumda, kendinden kat be kat güçlü adamlara saldırır. Annesine "orospu" diyen gardiyanın karşısında savaşçı bir erkeğe dönüşür.

Çocuklar anneleriyle birlikte hapishanede gecelemektedir. Fakat bir gün, hapishane müdürü bilinmeyen bir nedenle içeriye alınmamalarını emreder. Burada yasaklanan hapishane olmasa gerek: En iyisinden değilse de bir Cennet'tir, çünkü anne oradadır. Böylece "*gece mahkûmları*", "*gündüz yarasaları*"na dönüşürler:

"*Camın boşluğunu arayan kocaman*
Pervaneler gibi, kanat çırpan
Işığa ulaşmak için
Çırpınan, camı kıracakmış gibi –
Düşmanımızdır oysa ışık bizim,
Kanatlarımızı yakan, kavuran –
Aradığımız –ışıkta– nedir ki?
Işıktan gelir ölümümüz.
Gündüz yarasalarıyız biz."[1]

Kanatlarının yanmaması için tek yapmaları gereken, anneye (rahme) dönmektir. Gardiyan dâhil herkesin aklı aynı çalışır:

"Hırsızlık yapın!"

Ama o kadar kolay değildir bu. Çocuklar tecrübesizdir ne olsa. Çözüm, bir başka sinema filminden gelir: Vittorio De Sica'nın **Bisiklet Hırsızı** (Ladri di Biciclette, 1948). (Meşkini'nin İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden izlediğini söylediği tek film.)

Çocuklar, sinemada izledikleri filmin hırsızlık sahnesinden hapse nasıl gireceklerinin yolunu bulurlar. Ama asıl trajedi yakalandıktan sonra doğar: Hapishaneler yaşa ve cinsiyete göre bölümlenmiştir. Zahed, annesine kavuşamadığı gibi kardeşi Gol-Ghotai'den de ayrı kalır. İçindeki isyanı, hücresinde ayaklarını yere vura vura

1 Aruoba, age.

dışarı taşırır. Ona tutuklu diğer çocukların da eşlik etmesi, öykünün iki kardeşin yaşamını aştığını gösterir.

Yine de biz Gol-Ghotai'yle birlikte, hapishane kapısının demir halkasına asılı kalırız. Şu soruyla birlikte:

Acaba her şey Havva ile mi başladı?

Diren Başu, Nai Yanında!

Malum, ulus-devlet çağının üçüncü yüzyılını idrak ediyoruz. Çağın egemen fikrinin "milletin vücudunun yeknesaklığı" olduğu aşikâr. Ama muhalifi de çok.

İran Yeni Sineması'nda bu ideolojiye aykırı seslerin ortaya çıkışı, Behram Beyzai'nin **Küçük Garip Başu**'suna (Bashu, Gharibeye Koochak, 1990) kadar uzanır.

Yine de bu film "*sınıfsız-imtiyazsız tek millet*" anlayışından ziyade, yaşamın her alanındaki "homojenleştirme" ve "ötekileştirme" uğraşlarına yönelik bir karşı duruş/çıkış olarak okunmaya daha elverişli.

Ağır ağır akan savaş uçağı resimlerini izlerken dinlediğimiz müzik, loş ışıklı bir gece ayininden fırlamış gibidir. Bu basit ama etkileyici jeneriği takip eden ilk sahnede, insana ait ne varsa yok eden bombaların ortasına düşeriz. Ardından gizlice, tüm bu yıkıcılıktan şans eseri kurtulan bir kamyonetin arkasına atlarız. Hem de on yaşlarında bir çocukla: Upuzun bir yolculuk sonrasında, sabah vakti hiç bilmediği, tanımadığı bir göğe gözlerini açacak Başu'yla…

Yoksa anne-babasını öldüren, evlerini dağıtan bombalar onu burada da mı buluyor? Uyanır uyanmaz duyduğu gürültüler, aslında tünel açan dinamitlere aittir. Ama travma tetiklenmiştir bir kere. Başu kamyonetten bağırarak atlar; pirinç tarlalarına, uzağa, daha uzağa koşturur.

Öykünün bu girişinin, filmin çekildiği dönemin tarihsel gerçekliğiyle büyük ölçüde örtüştüğü söylenebilir. Irak diktatörü Saddam, Humeyni'nin yeni İran'ına saldırmıştır. Bu yüzden, ülkenin güneyinde yaşayan Arap kökenli halk kuzeye kaçmaktadır. Zorunlu göç, aynı sınırlar içindeki farklı kültürlerin sıkıntılı temasına yol açar. **Küçük Garip Başu**'nun İran'daki gösterim yasağının, savaş bittikten iki sene sonra kalkmasının gerekçesi, herhalde bu reel-politik atmosferdir.

Bununla beraber filmin savaşa karşı eleştirel bir yaklaşımı derinleştirdiğini söyleyemeyiz. Onun derdi başka. Savaş, sadece kuyu başındaki tulumbanın pistonuna doldurulan ilk su gibi bir başlatıcıdır. O zaman kovamızı doldurmaya koyulalım:

İki çocuk tarlada oynamaktadır. Ansızın karşılarına çıkan Başu, onların şimdiye dek görmedikleri bir ten rengindedir. Korkarlar, haliyle annelerine (Nai) sığınırlar. Koruma içgüdüsüyle annenin ilk tepkisi, çalıların ardına gizlenmiş, neye benzediği belirsiz canlıya taş atmak olur. Onun savunmasız bir çocuk olduğunu anlayınca da, hiç düşünmeden böldüğü ekmeğini paylaşmaya çağırır. "Neden bu kadar kara" olduğunu sormadan da edemez. Başu ise yabancı ve bu yüzden tekinsiz yerde, kozasından çıkmayıp saklanmayı seçer. Karşısındaki kadın kurnazdır ama: Sağa sola bıraktığı ekmek, pilav ve su ile onu evinin samanlığına kadar çeker. İçerde onun için bir yatak bile hazırlamıştır.

İşte, daha en baştan kanımız kaynar Nai'ye. Onu tanıdıkça duyduğumuz, yoğunluğu giderek artan tutkudan korkmak yerine zevk alırız. Ne olsa, doğadaki canlılarla (kuşlar, köpekler, atlar) bile konuşabilmektedir o. "Tanrıçalığa mı daha yakındır insanlığa mı?" diye sorunca, ilkine deriz. Hatta onun İran mitolojisindeki Sular Tanrıçası Anahita olduğunu hayal ederiz. O da çevreye bereket saçar, yaraları iyileştirir çünkü. Güçlüdür, bağımsızdır, bilgedir. Nai'nin karakterinin, mitolojiyi bile aştığını söylersek kim bizi abartmış sayabilir? Okuma-yazma bilmez haliyle, köylülerinin önyargılarıyla tavizsiz mücadele eder o. Kanatlarının altına aldığı Başu hakkında olur olmaz konuşan misafirlerini evden kovmaktan bile imtina etmez.

Ne var ki nerden geldiği belirsiz bu kapkara yüzlü çocukla iletişim kurmakta zorluk çeker. Çünkü onun anadili Gilakidir (Hazar Denizi kıyısında, küçük bir şehir olan Gilan'da yaşayanların anadili), Başu'nunki Arapça.

(Bu arada, Beyzai'nin ayırıcı özelliklerinden birinin, muhafazakâr toplumdaki kadın algısını değiştirme gayreti olduğunu belirtmeli. Nai'nin yaşamla, doğayla ve toplumla kurduğu ilişkiler "ayrıkotu" niteliğindedir. Bunun ötesinde çok basit görünse de, filmde kadın

başrol oyuncusunun saçının bir kısmının açık gösterilmesi İran sinemasındaki diğer kadın karakterlerin sunumuyla karşılaştırıldığında yabana atılır gibi değildir.)

Peki, köyün geriye kalan yerleşikleri dünyayı nasıl algılamaktadır?

Hayatları boyunca, habitatlarının dışına muhtemelen adım atmamış olan köylüler, ismini bile garip buldukları Başu'yu, bir Mars yaratığıyla tanışacakmış gibi heyecanla ziyarete gelmiştir. Teninin koyuluğu onlara şaşırtıcı, hatta inanılmaz görünür. Bu durumu bitlenmişlikle açıklayanlar, uğursuzluk olarak yorumlayanlar çıkar. Kimileri de onun başka bir ülkeden geldiğini düşünmektedir. Daha pragmatik kafalılarsa, ekonomik yük getirmesinden dem vurarak Nai'ye ondan bir an önce kurtulmasını öğütler.

Ya çocuklar? Onların yetişkinlerden farklı davranacağını beklemek, herhalde safdillik olur. Kendi dillerini konuşamayan bu çocukla koro halinde "kömür" diyerek dalga geçerler, hem de çokça keyif alarak. Hatta Başu bir gün duyduğu uçak gürültüsüyle travmasının içine düşüp amaçsızca sağa sola koşturunca, çocuklar ona "aptal" diyerek acımasız biçimde saldırırlar.

Fiziksel ve toplumsal açıdan külliyen yabancı böyle bir ortamda, bir garip çocuk varoluşunu nasıl sürdürebilecektir? Herhalde, elinden tutacak güçlü bir karakter sayesinde. Ki o da, kocası uzaklara çalışmaya gitmiş, iki küçük çocuğuyla birlikte yaşamını yumuşak elleriyle yılmadan sahiplenen Nai'den başkası değildir.

Aslında o da başlangıçta Başu'nun farklı bir tene sahip olmasını doğal karşılamamıştır. Köylülerin alaylarına onun sadece kirli, pasaklı bir çocuk olduğunu iddia ederek yanıt vermiştir. Zaten bu nedenle punduna getirip onu derede zorla yıkamamış mıdır? Ya sonuç? Hayal kırıklığı.

Başu'nun teninin beyaz olmadığı gerçeği hayretler doğursa, şaşkınlıklar yaratsa da ona sahip çıkmaktan, anneliğin şefkatini göstermekten vazgeçmeyen bir kadın vardır karşımızda. "Çirkin ördek yavrusu"nun üzerindeki korumasını, sevgisini günbegün çoğaltan bir kadın.

İlişkilerinde bağımsızlaşabilmesi için Başu, bir hamiden daha fazlasına ihtiyaç duyar elbette. Bu da, Farsça bir ders kitabından fışkırıp gelen şu iki basit cümle olur:

"İran bizim ülkemiz. Hepimiz İran'ın çocuklarıyız."

Çocuklar ona saldırmışken, bu cümleleri kutsal ayetlermişçesine okuyan Başu'nun böylece ortak dil Farsçayı bildiğini göstermesi, diğerleri üzerinde değiştirici bir etkiye sebep olur. Hep beraber tarlaya gidip, taşları kaşıkları birbirine vurarak dans ederler. Ne ki durduk yerde, yeniden saldırırlar Başu'ya.

(Filmin küçük kusurlarından biri; buna benzer sahnelerde ortaya çıkan, olay gelişiminin kopukluk göstermesi. Beyzai'nin bir durumu, geçişleri pek umursamadan, soyut biçimde vurgulamaya çalışması kimileyin eğreti/çiğ duruyor.)

Başu, ailecek kasaba pazarına gittiklerinde, nedenleri üzerine tartışılmasa da kaçar. Belki orada da insanların ona seyirlik nesne gibi ilgi göstermesinden rahatsız olmuştur. Aslında, seyahat eden herkes farklı olana bakan gözlerdeki o gülümsemeyle karşılaşır. O bakışları, içine bu filmdeki köylülerin ruhu yaralayıcı ayrımcı tavırları girmemişse, hoş görmek gerekir.

Bu ilk kaçışında nereye gittiğini bilmediğimiz, ama kendi kendine yetemezlik nedeniyle geri döndüğünü tahmin ettiğimiz Başu dereye düşüp de Nai tarafından kurtarılınca, o ikisi ilk kez birbirine dokunup sarılır. İşte o noktadan sonra, aralarındaki anne-oğul ilişkisi gün yüzüne çıkmaya koyulur. Bununla birlikte, kocasının mektubunda Nai'ye "Nereden geldiği belli olmayan bir kömürü yetiştirdiğini duydum, ne yapıyorsun sen?" diye sorduğunu öğrenmesi, Başu'nun tekrar kaçmasına sebep olur. Ama Nai bu. Yağmur, fırtına dinlemeden onu saklandığı delikte bulur, zorla geri getirir.

Beyzai'nin mistik/doğaüstücü eğilimleri kendini bu filmde de gösterir:

Ölmüş annesinin hayali Başu'ya sık sık görünmektedir. Gerçi bunu, travma yaşamış çocuğun bilinçaltının ihtiyacı bir halüsinas-

yon biçiminde ele almak da mümkün. Çünkü ikinci kaçıştan sonra annenin hayali bir daha belirmez. Ki zaten Başu, artık Nai'ye "anne" diye seslenmektedir. Annesi de kocasına göndereceği mektubu bu kez oğluna yazdırır:

"Bu mektubu oğlum Başu yazıyor. Bana yardım ediyor, çalıştığından daha az yiyor. Başu, güneşin ve toprağın oğlu…"

Gözle görülen bir doğumla ortaya çıkmayan bu anne-çocuk ilişkisi, Toprak Ana Gaia ve Kronos arasındaki ilişkiye benzemektedir.

Burada kafama bir şey takılıyor: Başu'nun evdeki varoluşunu savunurken Nai'nin tüketim-üretim (fayda-maliyet) analizi yapması adalet duygumuzu zedelemiyor mu? Öz çocuklarının üretime hiçbir katkı sunmamasına rağmen bu açıdan sorgulanmaması, insan doğasının mı modern zamanların mı bencillik anlayışı acaba?

Zaman içinde Başu, ev ve tarla işlerini bir başına yürütebilir hale gelir. Demek ki ekonomik açıdan iyice bağımsızlaşır. Elbette, Gilaki'yi de anadili gibi öğrenmiştir. Onun uyum süreci her açıdan tamamlandığında, "evin erkeği" uzaklardan döner. Yoksa onunla birlikte Başu, yeniden garipliğine mi dönecektir?

Ama Başu'nun ona "baba" diye hitap etmesi, bir kolunun yokluğunu fark edince sarılıp ağlaması, bu olasılığı ortadan kaldırır. Sonrasında hep birlikte, pirinçlere zarar veren domuzları kovalamaya giderler. Beyaz güvercinler tarlanın göğüne havalanır.

Mutlu Son.

Acaba öyle mi?

Üretkenliği azalmış bir erkeğin istemediği yabancı bir çocuğu evine kabul etmesinin temelde ekonomik gerekçesi yok mudur?

Tıpkı, köy bakkalının Başu'yu yanında çalıştırmayı (ücretsiz elbette) teklif etmesindeki gibi.

Tıpkı, beyaz adamın tarlada, inşaatta tutabildiği müddetçe Afrikalı zencilere, kaçak ve bir o kadar esmer Latinlere hoşgörü göstermesindeki gibi.

Tıpkı, ulaşılmaz ve adaletsiz zenginliklerini iktidar sevicilikleri-ne borçlu olanların toplumun (ah unuttum, *toplum diye bir şey yok*[1]; kadınların, erkeklerin ve ailelerin) başkaldırılarını canı gönülden desteklemelerindeki gibi.[2]

Gibi. Gibi. Gibi.

1 Küresel neoliberal felsefenin ilk uygulayıcılarından İngiltere Başbakanı Margaret Thatcher'a ithafen…

2 Gezi Direnişi döneminde Türkiye'nin en büyük bankalarından birinin genel müdürü, bağlı olduğu holdingin televizyon kanalının üç maymunu oynaması nedeniyle doğan tepkiler sırasında, bankasının mevduatlarını ve kredilerini düşünerek eylemlere (güya) destek verdiğini ilan etmişti.

Farklı Yüzlerde Benzer Yara İzleri

Mevlâna'nın hikâyelerindendir: Adam, ayının birini ejderhanın elinden kurtarır. O günden sonra, ayı adamın yanından hiç ayrılmaz. O kadar büyük bir sevgiyle bağlanmıştır ki adama, onu her türlü kötülükten korumayı kendine görev bellemiştir. Sıcak bir gün adam uyurken, sineğin biri etrafında münasebetsizce uçmaya başlar. Ayı, adam rahat uyusun diye sineği öldürmeyi kafasına koyar. Ve sonunda istediği fırsatı yakalar: Sert ve güçlü pençeleriyle yerden kaptığı kocaman bir taşla sineği un ufak eder. Tam da konduğu yerde: Adamın yüzünde…

Bu küçük hikâye, sevginin varlığından ziyade gösterilme biçiminin önemine göndermede bulunur. Peki, çok sevdiği kızlarını dış dünyayla temas etmekten alıkoyarak koruduğunu düşünen bir babanın bu hikâyede yeri yok mudur? Kızlarını "erkek milletinin şerrinden" uzak tutmak için eve hapsetmek, fiziksel değilse de ruhsal cinayet değil midir?

Samira Mahmalbaf **Elma**'da (Sib, 1998) böyle bir babayı anlatır. Film, Tahran'da yaşanmış gerçek olaya dayanmaktadır. Tabii ki, kız çocuklarının bu şekilde eve hapsedilmesine sadece Doğu'da rastlanmıyor. O nedenle anlatılanın evrenselliği baştan tescilli.

Samira bu hikâyeyi sinemaya aktarmaya karar verdikten sonra; İran Yeni Dalgası'nın ruhuna uygun olarak, olaydaki gerçek kişileri filminin oyuncuları olarak bir araya getirir. Hatta bir adım daha ileriye gider, diyaloglarında onları özgür/kendiliğinden bırakır. Ayrıca, olayın belli bölümlerini yeniden üretmek yerine aileyi "doğal ortamı"nda gözlemleyerek kameraya almayı seçer.

Kurmaca ve belgesel arasındaki sınırla oynamaya Samira da meyletmiştir. **Elma** kurmaca hissi vererek başlar, dijital kamera kullanımıyla belgesele, sonra tekrar kurmacaya dönüşür.

Şiirsel açılış sahnesi, bizi metafor yüklü bir filmin beklediğini haber verir: Yukarıdan uzanan küçük bir kol, yerde duran saksıdaki cılız çiçeği sular. Beceriksizce.

On iki yaşındaki Zehra'ya ve Masumeh'e hayatları boyunca evden dışarıya adım attırılmamıştır. O kadar çok sıkıp sarmalanmışlardır ki; konuşma yetenekleri de, iş eyleme becerileri de medeniyet-öncesinde kalmıştır.

Aynı sokakta dip dibe yaşadıkları komşuları nihayet, dilekçeyle şikâyetlerini iletirler. Sosyal hizmetler birimi duruma el koyar, bir görevli aileyle ilgilenmeye başlar ve olay medyaya yansır.

Devlet ve toplum; başkentin orta yerinde anti-vaha gibi bir evde, komşularının verdiği sadakaya bağımlı yaşayan ailenin koşullarıyla ilgili değildir. Onun yerine, sadece kızların eve hapsedilmesine karşı çıkar. Elbette çocukların gördüğü bu zulmü mazur gösterecek hiçbir gerekçe olamaz. Ancak temel varoluşsal ihtiyaçların (barınma, beslenme, sağlık gibi) karşılanmasına duyarsızlık gösterilirken eğitim hakkının engellenmesine (üstelik gecikmiş) vurgu, devletin ve toplumun samimiyetsizliğini yansıtmaz mı? Komşuların müdahale etmek için onca yıl beklemesinin mazereti var mıdır, olabilir mi?

• • •

Anne uçlarda yaşar: Konuşurken ya fısıldar ya da bas bas bağırır. Kördür gözleri. Eşdeğer biçimde, zihinsel açıdan da kördür. Kızlarıyla ilgili en büyük derdi, başörtülerine sahip çıkmaktır. Dinin ve muhafazakârlığın en aşırı, en korkutucu temsilcisidir o. Yüzünün hemen hemen her noktasını örterek, körlüğünü bize de geçirmek ister. Ona bakarız, ama perdesinin arkasında neyi gizlediğini göremeyiz. Kör olduğu için ya da bu bahaneyle eve hapsetmiştir kendini. Kızlarının da aynı "Kader"i paylaşması için kocasına durmadan baskı yapar.

Kendi namusunu kızlarının bedenine endekslemiş baba, karısının serzenişlerini baskı olarak algılamaz elbette. Ne olsa, "Babalara Nasihatler" onun başucu kitabıdır. Şöyle denir o kitabın bir yerinde:

"Bir kız çiçektir. Güneş çiçeğe vurursa, çiçek solar. Oğlanların bakışları da güneş gibidir…"

Yine de: Demir parmaklıkların ardından, güneşin varlığıyla mutlu olup ışınlarına bir türlü temas edemeyen çocukların hali, karşı pencerede bütün gün çamaşır asan kadının durumundan ne kadar kötüdür?

• • •

Sosyal hizmetler görevlisi kadın bir gün, hediye olarak ayna ve tarak getirir. Kızların ondan istediği elmadır, ama kadının yanında yoktur.

Ayna ve tarak, "dişi" karakterli olsa da cinselliği o kadar çok çağrıştırmaz. Üstelik ayna, öz-benliğin farkına varmanın (Hangi hayvan aynada kendine "bakar"?); tarak, dış görünüşe önem vermenin birer temsilidir. Zehra ve Masumeh, toplumsallaşmanın en ilkel düzeyinde bulundukları için aynaya ve tarağa ilgi göstermezler. O nedenle "elma"yı isterler. İçgüdüseldir "elma"yı (elbette kırmızısını) arzulamak. Saf doğaya aittir, bilinç gerektirmez. Şeytan Havva'yı onunla ayartmış, Cadı Pamuk Prenses'i onunla kandırmıştır. Her yönüyle özgürleşmeyi, aynı zamanda da kadınlığın ilk aşamasını imler:

"*Böylece prenses elmanın yasak tutkuyu simgeleyen kırmızı tarafını yer ve geçici bir ölüm halinde ergenliğe geçiş için bekleme sürecine girer.*"[1]

Boşuna değildir devletin temsilcisinde elmanın bulunmaması.

Görevli, kızları zorla sokağa çıkardığında; çocukların ilk özgür oyunları, yüzlerini aynada seyretmek olur. Üstelik aynayı hortumdan akan suya tutup pırıl pırıl kalmasını sağlayarak…

Öz benliğin bu ilk farkına varış, toplumsallaşmayı beraberinde getirir. Hem kız hem oğlan arkadaşlar edinirler, oyun oynamayı, dış

1 Melek Özlem Sezer; *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2010.

dünyanın kurallarını öğrenirler. En sonunda da elma yemenin hazzını keşfederler.

Hayatın tadına vardıkça, özgürleşme arzusunu yayma isteği duyarlar.

Görevli, hapsedilmenin nasıl bir duygu olduğunu fark etmesi için babayı eve kilitlemiştir. Eline bir testere vererek, kurtulmak istiyorsa demirleri kesmesi gerektiğini söyler. Babayı bu aciz durumundan kızları kurtarır. Gerçi amaçları, onun kendilerine saat almasıdır. Ne olsa bundan sonra, zamanın akışı onlar için de bir anlam ifade edecektir.

Peki, uzlaşmaz ve dogmalarından şaşmaz anneyi kim özgürleştirecektir? Elbette kendisi. Açık kapıdan bir başına çıkar, yüzünü göremese de aynaya bakar. İçgüdüsel olarak karşı eve yönelir. Pencerede oturan çocuk, ipin ucunda kırmızı bir elma sarkıtmaktadır. Anne uğraşır, kızlarının ismini zikreder ve sonunda elmayı yakalar.

Zehra'yı ve Masumeh'i bekleyen yeni bir hayatın habercisi midir bu; yoksa annenin gösterdiği, sadece içgüdülerin toplumsallaşmadan daha güçlü olduğu mudur?

Tahtayı kim silecek?

Antik Yunan döneminde, eğitim kamusal bir hizmet değildi. Bu boşluğu gezici filozoflar doldururdu: Sofistler. Para karşılığı öğrettikleri, genelde günlük hayatta uygulanabilir bilgilerdi. Modern zamanlarda bu ihtiyacı, devlet karşılar. İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'ne göre de; eğitim almak, insanın insan olmaktan kaynaklanan haklarından biridir.

Peki, bu hakkın kullanıldığı mekânlarda (okullarda) verilen dersler, hayatlarımız için ne kadar faydalıdır veya eğitimin her türlüsü işlevsel midir? Örneğin:

Milyonlarca çocuk, hayatları boyunca altında hiç ıslanmayacakları muson yağmurunun yılın hangi mevsiminde yağdığını neden öğrenir? Bin dört yüz kırk dört yılındaki Varna Savaşı, nasıl bir zihinsel derinlik kazandırır acaba? Her biri özel isim taşıyan barajla-

rın üzerine kurulduğu nehirlerin nerden doğup nerde battığı kimin umurundadır?

"*Buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında*
Bir teneffüs daha yaşasaydı
Tabiattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür
Devlet dersinde öldürülmüştür
Devletin ve tabiatın ortak ve yanlış sorusu şuydu:
Maveraünnehir nereye dökülür?"[1]

Buna benzer bir tartışmayı yürüten; kendi isteğiyle on beş yaşında devletin kontrolündeki eğitim sistemini terk eden Samira Mahmalbaf olduğunda, konu daha da ilginçleşiyor.

Karatahta (Takhte Siah, 2000), İran-Irak sınırındaki coğrafyayı arşınlayan ilkel Sofistleri anlatır. Yüksek ve çıplak dağlar arasında, sırtında kara tahtalarla dolaşarak öğrenci arayan Kürt öğretmenleri. Öğretmeyi vaat ettikleri pek mütevazıdır: Çarpım tablosu ve okuma-yazma.

İşte, bu öğretmenlerden ayrı yönlere giden ikisinin peşine takılırız. Karşılaştıkları onca insan, ne üç çarpı beşin kaç ettiğini umursar ne de kitap okumayı. Hayatları bu zihinsel etkinlikleri anlamsız kılmaktadır çünkü.

Sınırda kaçakçılık yapan çocuklar, sırtlarında tonla yükle daracık yolda yürürken, karşılarına öğretmenin teki (Ribar) dikilir ve nutuk atmaya kalkar:

"Okuyarak dünyada ne olup bittiğini öğrenebilirsin. Bir işe bile girebilirsin."

Bir dilim ekmek için dağ-tepe-bayır gezen Ribar'ın ikna yöntemi ironiktir, kendi kendini yalanlar. Bu nedenle olsa gerek, çocuklar ondan tek bir şey isterler: Önlerinden çekilmesini.

"Gerçek hayat"a kapalıdır Ribar. "Kitap okuyarak farklı maceralar keşfedebilirsin," dediği çocuk "Bende hikâye çok," diyerek ona gerçek bir hayat hikâyesi anlatır; fakat onun zerre umurunda olmaz.

---

1 Ece Ayhan; *Bütün Yort Savul'lar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.

Bir başka çocuğun dişi ağrıyordur. Çeken bilir: İnsanın bütün zihnini teslim alır diş ağrısı. Ribar ya duyarsızdır ya da o kadar "cahil"dir ki, çocuğa ısrarla okuma-yazma öğrenmek isteyip istemediğini sorar.

Onun öğretmenliğinden faydalanmayı tek bir çocuk istemiştir. O da adını karatahtaya yazmayı başardığı ilk anda, askerler tarafından vurularak öldürülür. İşte bu da eğitimin pratikteki işlevine dair trajik kuşkuları güçlendirir:

"*En arka sırada bir parmağın tek ve doğru karşılığı:*

Solgun bir halk çocukları ayaklanmasının kalbine! dir."[1]

Diğer öğretmen (Said), yaşlı erkeklerden oluşan bir kafilenin ardına takılmıştır. Gruptakiler, Irak'taki anayurtları Halepçe'ye dönerken kaybolmuşlardır. Yoksulluk yüzünden o kadar güçten takatten düşmüşlerdir ki; Said'in okuma-yazma öğretme teklifi, oksijen tüpüne bağlı birine Kore yemeği tarifi vermeye benzemektedir.

"Bilgiden sadece bilgi olduğu için haz almak" lüksü onlara çok uzaktır. Karatahtanın anlamı, bilgi değildir. Bambaşka işlevleri vardır onun:

Yeri gelir, ateş açan askerlerin kurşunlarına siper yapılır; yeri gelir, uçuruma yuvarlanan çocuğun kırılan ayağına destek. Bazen de, gruptaki tek kadının (Halaleh) yıkadığı giysilerini astığı çamaşırlık olur. Said, Halaleh ile yıldırım nikâhıyla evlendiğinde; karatahta önce gelin e verilen çeyize dönüşür, sonra onların baş başa kalması için kapıya.

Ama Said, Halaleh'in "kalbinin kapısı"nı bir türlü açamaz. Kurmaya çalıştığı yakınlığa karşılık, ondan tek bir cümle işitmesi mümkün değildir. Ne zaman ki pes eder ve gitmeye kalkar, işte o zaman hayatının dersini alır:

"Benim kalbim bir trene benzer. Her istasyonda biri biner ya da iner. Fakat biri asla inmez: Oğlum."

Halaleh, çocuğunu babasız büyütmesine rağmen, bir başka insana ihtiyaç duymamasındaki bağımsızlık hayranlık uyandırıcıdır. Sınıra

1 Ayhan, age.

ulaştıklarında da, yeni kocasından boşanır. Said'in üstüne "Seni seviyorum" yazdığı karatahtayı sırtlanıp çocuğuyla birlikte uzaklaşır. O tahta parçasını ister yakacak niyetine kullanacaktır, ister masa…

• • •

Samira'nın eğitim ve okul hakkındaki sorgulayıcı bakış açısı toptan reddedici değildir. Onun dikkat çektiği, eğitimin varlığından daha çok, içeriğinin önemidir.

Öğleden Sonra Saat Beşte (Panje Asr, 2003), Afganistan'ın başkenti Kabil'de yaşayıp da, eğitimin ezberci ve dogmatik halini reddeden Nokreh'in öyküsüdür.

Samira, "sinemanın yüzyıllık tarihinde ürettiği film sayısı kırkı bulmayan" bir ülkede kendisini neyin çektiğini şöyle anlatır:

"*Amerika'da iki bina çökerse, aynı gerekçeyle Asya'da iki ülke çöker. Her şey bu kadar bağlantılıysa, benim filmlerim nasıl sadece doğduğum ülkeyle ilişkili olabilir?*"

"Şiirsel gerçekçi" bir anlatı olan **Öğleden Sonra Saat Beşte**, İspanyol şair Garcia Lorca'nın dizeleriyle açılır. Lorca, bu şiiri döneminin popüler matadorlarından birinin ölümü üzerine yazmıştır:[1]

"*Yaralar güneşler gibi yanıyordu*
öğleden sonra beşte.
Öğleden sonra beşte.
Ah bu öldürücü öğleden sonra beş!
Bütün saatler beşti!
Öğle sonrası gölgesinde beşti!"[2]

Taliban iktidarı daha yeni devrilmiştir. Onun boşluğunu bir başka zulüm mekanizması, işgalci Amerika doldurmuştur. Yeni dönemde, Nokreh okula gidebilme şansını tekrar elde eder. Taliban kız çocuklarını eve hapsettiği için şimdi yirmi yaşında, on iki yaşındaki hemcinsleriyle sınıf arkadaşlığı yaparak…

1 Ignacio Sanchez Mejias: Bir boğa tarafından yaralanarak ölmüştür.

2 Şiiri İngilizcesinden yararlanarak çevirdim.

Taliban artık politik güce sahip değilse de, zihniyetiyle ve miras bıraktığı travmayla iktidarın mutlak sahibidir. Böyle bir toplumun çelişkileri derindir, ama hegemonyanın baskısını görmek için o kadar derine dalmaya gerek yoktur. Kadınlara bakmak yeterli: Burkalarının altında kişilikten yoksun, silik varlıklardır.

Yine de, "yolda peçesiz kadınlar gördüğünde yüzünü duvara dönen erkekler ülkesi"nde, gelecekte bir kadın devlet başkanınca yönetilme olasılığını tartışır genç kızlar. Ne kadar da "gerçeküstücü" değil mi?

Peki, Başbakanlık binasının koridorlarındaki fotoğraflardan birinin tayyörlü bir kadına ait olduğu ülkede, bir belediye başkanının yerel mecliste kadınlara görev vermeme kararını nasıl tanımlayacağız?[1] Gerçekdışı mı, gerçekaltı mı?

Nokreh, yaşlı babası, (yerini bilmediğimiz) kardeşinin karısı ve onun bebeği ile oradan oraya göç etmek zorundadır. Kocaman bir konaktan yolcu uçağına, ardından görkemli ve tarihi bir saraya. Ve terk edilmiş ve yıkık…

Aldatıcıdır isimler. Bir konak, uçak ya da saray eğer kalıntı/enkaz ise; bütün anlam tersyüz olur.

Ne zaman terk edilmiş bir yere yerleşseler, mültecilerin işgaline maruz kalırlar. Sonunda yaşlı baba, "Tanrı ölmüş gibi davranan" Kabil'den tek kurtuluş yolunu çöle gitmekte görür.

Kabil haklıdır. Tanrı elini uzatmaz ihtiyacı olana. Bu yüzden her şey ölür. Bebek ölür. Katır ölür.

"*Öğleden sonra beşti.*
Saat öğleden sonra tam beşti.
Bir oğlan öğleden sonra beşte
beyaz bir çarşaf getirdi.
Öğleden sonra beşte
Bir sepet kireç hazırdı.
Gerisi ölümdü, yalnız ölüm."

1 Ülke: Türkiye. Tarih: 2014. Belediye: Bingöl.

Benim İneğim Kimseye Benzemez

İran sinemasının dünyanın farklı coğrafyalarından sinefillerin dikkatini çekmesi, 1971'deki Venedik Film Festivali'ne katılan **İnek** (Gav, 1969) ile başlar. Yurtdışına çıkmasına yapımından iki yıl sonra izin verilen film, birçok eleştirmen tarafından İran Yeni Dalgası'nın öncülerinden kabul edilir.[1]

Daryuş Mehrcui, edebiyat uyarlamalarıyla çalışmayı seven bir yönetmendir. **İnek**'te kamerasını psikiyatrist bir edebiyatçının (Golam-Hüseyin Saedi) kitabına odaklamıştır: "*Psikedelik gerçekçi*" nitelikteki *Bayal'ın Yas Tutanları*'ndaki (Azadaran-e Bayal, 1964) öykülerden birine.[2]

Jeneriği bile başlı başına fantastiktir **İnek**'in: Hüzünlendiren müziğe film negatifi gibi siyah bir fonda dolaşan beyaz gölgeler eşlik eder. İki bağımsız karakter arasında bambaşka bir ilişkiyi imleyen fotoğraflardır bunlar.

Bayal'da bizi, çocukların (aynı zamanda kadınların ve yaşlıların) en büyük eğlencesi olan köyün delisi karşılar. Çamur ve kerpiç renkli köydeki herkesten daha "zavallı" olandır o. Aynı zamanda, toplumsal mutluluğun temel kaynağı. Onunla eğlenilmediğinde; zaman hep gergin bir bekleyişle, kopkoyu umutsuzlukla geçer. Delinin dışında köyün sahip olduğu biri daha vardır: Hamile bir inek.

Her ne kadar o, Hasan'ın özel mülkü olsa da; sütüne duyulan ihtiyaç, onu kamuya ait kılar. Yine de kazandırdığı itibarla, Hasan'a köylülerin tatmadığı zevkler sağlar:

---

1 Diğer ikisi: Mesud Kimyai'nin **Kayzer**'i (Qeysar, 1969) ve Nasır Takvai'nin **Diğerlerinin Önünde Huzur**'u (Aramesh dar Hozur Deegaran, 1973).

2 Hamid Dabaşi; *İran Sineması*, Çeviren: Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul 2013.

Hasan, bir bakmışsın, gölette ineğini yıkıyor. Başından aşağı tas tas sular döküyor, boynuna sarılıyor, gövdesini okşuyor. Bir bakmışsın; karşısına geçmiş, şaklabanlıklar yapıyor, kahkahalar atıyor. Oyun oynamayı bitirdiğinde havluyla bir güzel kuruluyor. Bir bakmışsın, ineğin şişkin karnına kulağını yaslıyor. Buzağısı tekmeliyor mu, dinliyor. Sonra bir bakmışsın, gece ahırda onunla yatıyor, bol samanlı akşam yemeğine ortak oluyor. Öylesine mutlu, öylesine sevgilisini mutlu etmenin derdinde bir âşık ki…

Her mutluluğun önünde illa bir tehdit vardır. Bayal köyü ve Hasan da bundan muaf değildir: Tek tip kıyafetleriyle hep üç kişi dolaşan, yağmacı ve hırsız Bulûri'ler, sürekli huzursuzluk yayarlar. Onlar, en yakındaki ya da "Ay'ın doğduğu yer kadar uzak"taki köyün hiçbir şeye inanmayan sakinleridir. Geceleri köye baskın düzenlerler, gündüzleri ansızın tepede beliriverirler. Hep takiptedirler, hep korku salarlar.

Bulûri'lerin, Saedi'nin karmaşık alegoriler dünyasında, Şah'ın gizli istihbarat örgütü (SAVAK) mensubu olduklarını söyleyebiliriz. O nedenle, köylülerin onlara yönelik nefretlerini zenofobiyle (yabancı düşmanlığı) açıklamak, yanlış bir çıkarım sayılabilir.

Hasan bir gün, ineğinin çalınacağı korkusuyla ahırda geceler. Sabahında da onu hüzünle bırakıp çalışmaya gider. Üstelik inek, böğürerek kapıya doğru yönelir. Önce, "aşk"ın karşılıklı olduğunu düşünürüz; sonra, küçük kıyametin kopacağının içlerine doğduğunu: İnek o gün, sebebi bilinmeyen (Yılandan mı, Bulûri'lerden mi, nazardan mı?) bir şekilde ölür. Hasan'ın karısı haberi, köy meydanında kendini feryat figan hırpalayarak duyurur. Ne olsa bu tekil değil, ortak bir derttir.

Ancak ortada, ineğin ölümünden daha büyük bir sorun vardır: Hasan'a bu felaket nasıl bildirilecektir?

Köyün ileri gelenleri uzun uzun tartışırlar. Yönetimin başı muhtardır, ama o ve diğerleri çözümü hep akil adam İslam'a havale ederler. İslam; güvenilir tek bakış açısıdır. Sorar, dinler, düşünür; sonunda Hasan'a ineğin kaçtığının söylenmesine karar verir. İneğin

de vadiye atılmasına ya da kesilmesine değil, bir insan gibi gömülmesine hükmeder.

Hasan eve döndüğünde, gerçeğin yamalı halini İslamdan öğrenir: İneği kaçmıştır. İşte böyle başlar Hasan'ın dönüşümü.

Gerçeğin farkındadır, ama ilk tepkisi durumu yadsımaktır. Yoksa Hasan, köyün yeni delisi olmaya mı adaydır? Öyleyse bile onunki eğlenilecek değil, acınması ve iyileştirilmesi gereken bir deliliktir.

Bir gün, ineğini çalmasınlar diye dama çıkar, Bulûri'leri gözetler. Arkadaşları onu aşağı indirmek için can alıcı yerinden iknaya uğraşırlar:

"Niye burada oturuyorsun, ya ineğin susarsa?"

Hasan yanıt verir:

"Ay doğsun, ineğimi suya götüreceğim."

"Ya Ay doğmazsa?"

"İneğim ne zaman susasa, Ay doğar."

Bir gece, karısına bile haber vermeden evden çıkıp gider. Artık nerde, nasıl gecelediyse; sabahleyin bir inek gibi böğürerek geri döner. Ardından ahırda, saman yiyerek yaşamaya başlar. Kimseyle konuşmaz, söylenenleri umursamaz. Hatta arkadaşlarının "İneğini bulduk!" yalanına bile en küçük bir tepki vermez. O, artık bambaşka biridir: İneğinin yerine geçmiş ya da ineğini çoktan bulmuş biri.

Hasan'daki radikal değişimi reenkarnasyon inancına bir gönderme olarak görebiliriz. Bunun için Budizme kadar uzanmaya gerek yok. *Bayal'ın Yas Tutanları*'ndaki öyküler, İran köylerindeki seyahatlerden ve gözlemlerden beslenmiştir. O nedenle Saedi'nin, Şii inançlarından biri olan Yâresan'dan[1] yararlandığını söylemek mümkün. Yine de daha fazlasını aramalı:

Öykünün özü, Samira Mahmalbaf'ın **İki Bacaklı At** (Asbe Du-Pa, 2008) filminin öncülü olarak yorumlanabilir. Burada "atlaştırılan" değil, "inekleşen" bir karakterin gelişimi söz konusudur.

1 Yâresan inancında, Tanrı'nın birbirini zamansal olarak takip eden yedi sureti bulunur.

Ayrıca, Hasan'ı psikolojik bakış açısıyla çözümlemeyi tercih edebiliriz: En değerli varlığının yokluğunda yaşamının anlamı kalmamıştır; bu yüzden "aşkı"nı yaşatmak için kendi varlığından vazgeçmeyi seçer. "Sevgilisi" yoksa, o bir hiçtir. Bu boşluğu doldurmanın yolu intihar değilse, delirmektir.

Kim bilir, belki de ineğine sahip çıkamayan arkadaşlarını böyle cezalandırmak istemektedir Hasan. Onu ahırın dışına çıkarmaya çalıştıklarında bu yüzden isyan etmektedir:

İnek-Hasan, damda beklediğini düşündüğü sahibine (İnsan-Hasan'a) var gücüyle bağırarak onu yardıma çağırır:

"Hasan! Bulûri'ler burada! Beni çalmak istiyorlar!

Beni kuyuya atmak istiyorlar!

Başımı kesmek istiyorlar!

Hasan! Kurtar ineğini!

Kurtar ineğini!"

"Profesyonel yas tutan" yaşlı kadınların Hasan'a mavi nazar boncuğu takmaları, okuyup üflemeleri de faydasız kalır. O, ineğinden hatıra kalan çanlı kolyeyi boynuna geçirip ahırın içinde koşmaya başlar. Arkadaşlarına düşen: Onu şehirdeki hastaneye götürmektir. Ama Hasan'ın rızasını almak kolay değildir.

Köylüler sonunda, onun "inekliğini" örtük biçimde onaylarlar: Ahırdan çıkarmak için urganla bağlar, ölü ineği nasıl sürüklediler se "Ya Ali!" diyerek Hasan'ı da çekip yola koyulurlar. Hasan direnince "Hayvan!" diye bağırarak kırbaçlarlar. Bu durumda Hasan'a, ineğinin kaderini tamamlamaktan başka seçenek kalmaz:

Arkadaşlarının elinden kurtulup vadiye atlar ve insan-bedenini çamura gömer. Böylece, onu ineğinden mahrum bir Hasan'a dönüştürmelerine izin vermez.

Cansız Tabiat

İran Yeni Sineması'nın 1970'lerdeki dönüm noktalarından biri, Sohrab Şahit Sales'in **Cansız Tabiat** (Tabiate Bijan, 1974) filmidir. Bizi nasıl bir atmosferin beklediğini, ilk sahne açıkça belli eder: Birkaç çıplak ağaç, demiryolu rayları, gri gökyüzü ve bakımsız bir kulübe ile soğuk bir kış manzarası.

Aynı hemzemin geçitte, aynı bariyeri otuz üç senedir indiren ve kaldıran, ÇIN ÇIN, indiren ve kaldıran, ÇIN ÇIN, indiren ve yaşını çoktan unutmuş (belki de hiç bilmemiş) ihtiyar bir adamın öyküsü. Aynı zamanda, tek göz oda bir evde, bir masa, sandalye, tahta yatak ve gazyağı lambası yoksulluğunda birlikte yaşadığı yaşlı kadının öyküsü.

Otuz üç ışık yılı uzaklıktan bakan birinin gördükleriyle bizim seyrettiklerimiz arasında, ufak tefek ayrıntılar dışında eminim pek fark bulunmaz. Her gün bir öncekiyle öylesine aynıdır çünkü. Zaman, akmamak için direnir. Akıp akmadığından bile şüpheye düşürür. Yatağa uzanacak birinin eyleminin sadece uzanmaktan ibaret olması gerekmez mi? Gerekmez: Önce yatağa oturacaksın, sonra bekleyeceksin, bomboş bekleyecek, daha çok bekleyeceksin. Ve sonunda uzanacaksın.

Döngü, hiç durmadan yinelenir. Usanmadan, bıkmadan. Küçük küçük çemberler birbirinin üstüne biner de biner. Bariyeri indir (tren geçsin), kaldır bariyeri, kulübeye git, yatağa otur, bekle, yat, uyu. Kalk, eve git. Yemek ye, sigara iç, çay iç, yat, uyu. Kalk, geçide git, bariyeri indir (tren geçsin)…

"*Her şey değişir ve hiçbir şey sabit kalmaz. Ve aynı nehre iki kez giremeyiz.*"

Herakleitos haksız değil elbette. Ama ihtiyar adamın ve karısının sürüklendikleri "nehir", içine girilmesine yalnızca bir kereliğine izin vermiştir. Onlar hâlâ aynı nehrin içinde yıkanmaktadır.

İyi de biz modernlerin hayatı, ufak ayrıntılar dışında bu döngüden çok mu uzak? İşe git, bilgisayarı aç, yazı yaz, e-posta at, kapat bilgisayarı. Metroya bin, eve git, yemek ye, sigara iç, şarap iç. Uyu, kalk. Metroya bin, işe git, bilgisayarı aç…

Cansız Tabiat'ta özellikle bir sahne, zamanın belirsizliğini veya iç içe geçmişliğini "Montaj hatası mı bu?" dedirten bir yöntemle gösterir: İhtiyar çiftin asker olan oğulları, ziyarete gelmiştir. Düğmesini diksin diye ceketini annesine verir, yatar. Ardından iki adam, yaşlı kadının dokuduğu halıları satın almaya gelir. Yatağa otururlar, oğlan orda değildir. Onlar gider, tekrar yatakta yatıyordur.

Belli ki zaman bu kulübede, doğrusal anlamından sıyrılmıştır. Nasıl akarsa aksın, ister düz ister ters; sonuç değişmez.

İroni şuradadır: Zaman aradan bu kadar çekilmişken, yaşlı adam çalar saatini kurmayı ihmal etmez.

İnsanlararası iletişim de el ayak çekmiş gibi, mümkün olan en az düzeye inmiştir. Ezelden beri mi böyledir, bilinmez. Çift, hemen hiç konuşmaz, hatta selamlaşmaz. Birbirlerine ya emrederler, ya soru sorarlar. Soruların karşılığı üç-dört kelimeyi aşmaz. Kadının en sevdiği cümle şudur:

"Çay ve şeker sipariş ettin mi?"

Erkek, unutmuştur.

Hayatlarıyla ilgili hiçbir şey paylaşmazlar. Buna güçleri olmadığı için mi, isteksizlikten mi, "bu saatten sonra ne anlatacaklar" mı?

Benzer şekilde, samimiyet veya yakınlık belirten herhangi bir eylem görmek mümkün değildir. Oğulları eve geldiğinde de, kışlaya doğru ayrıldığında da birbirlerine sarılmaz, sevgi sözcüğü kullanmazlar. Sadece:

"Ne zaman geldin?"

"Ne zaman gidiyorsun?"

"Nereye?"

"Hoşça kal."

Yine de kimi halleriyle görsel bir şiirin içine düşmüş gibidirler: Oğlan yatakta uyuyordur, ihtiyarlar ellerini dizlerine koymuş, oturuyordur. Biri sandalyede, diğeri yerde. Konuşmadan, hareketsiz beklerler, beklerler…

Bir başka sahnede: Oğlan ayrılmak üzeredir, baba onu yolculamaya çıkar. Anne evde kalır. Elini ve yüzünü pencereye yaslar, onları izler. İşte sanki o anda, bütün hayatı okunur camın yüzeyinde. Upuzun, ama bir o kadar kısa bir şiirin dizeleridir bu hayat:

"*Eski çerçevesi içinde*

sessiz bir fotoğraf olarak düşünüyorum kendimi,

evin dışına, batıya bakan duvara asılı,

kendim ve pencerem."[1]

Çoğu kez, bildiğimiz zamanın ve toplumun çok öncesini izlediğimizi hissetsek bile, kültürün izlerini bulmak mümkündür: Eve iki "namahrem" erkek gelir, yaşlı kadın hemencecik çarşafına sarınır; misafirleri için hazırladığı çayı masaya kadar getirir, servisi kocası yapar.

İki resmî yetkili kısa bir ziyarette bulunur; ihtiyar adam onları görür görmez, üstünden hiç çıkarmadığı gri, eski üniformasının her zaman açık olan üst düğmesini ilikler, yakasını düzeltir.

Toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki aşılmaz çelişkiyi, kozada yaşayan çift arasında da görürüz. O yokluklar içindeki monoton yaşamda bile, içsel alan-dışsal alan paylaşımı kusursuz bir keskinlikle sağlanmıştır.

Erkek "özgür" olan taraftır. İstediği zaman geçidin yanındaki kulübede tek başına kalabilmektedir. Evde de yatakta yatan odur. Kadına kalan, her akşam yeniden hazırladığı yer yatağında uyumaktır. Gündüzleri halı dokur, evin bütün işini tek başına yapar.

Benzer şekilde, yurttaş ile devlet arasındaki karşıtlık da oradadır: "*Bütün soğuk canavarların en soğuğu denilen devlet*"[2], yaşlı

1 Yannis Ritsos; *Alışkanlıklar da Değişir*, Çeviren: Cevat Çapan, DE Yayınevi, İstanbul 1984.

2 Friedrich Wilhelm Nietzsche; *Zerdüşt Böyle Diyordu*, Çeviren: Osman Derinsu, Varlık Yayınları, İstanbul 1996.

adamı emekli etmeye karar verdiğinde bunu kısa bir mektupla bildirir. Yaşlı adam emekliliğin ne olduğundan habersiz, kovulduğunu düşünür. Zaten emeklilikle kovulmak arasındaki fark nedir, anlaşılmaz.

Kurulu düzenin bozulması öyle bir yıkım yaratır ki: Yaşlı adam eve ne zaman ekmek getirse, masadaki tencereye kendisi koyar. Mektubun ulaştığı gün, ilk kez buna mecali olmaz; karısı elinden ekmeği alıp yerine yerleştirir.

Kısa zaman sonra bariyerleri indirip kaldırma görevine genç biri atanır. Bu durumda yaşlı adam, son bir umut şehirdeki resmî daireye gider. Eve yeni gelen yerleşecektir ve onların gidecek başka yerleri yoktur. Ama derdini anlattığı memur, yaşlı adam için emekliliğin ne anlama geldiğiyle zerre ilgilenmez. Çaresiz, eşyalar toplanır, at arabasına yüklenir.

Yaşlı adam tek başına boş evin ortasında durur, durur, sonra duvardaki küçük aynanın önüne gider. Derin çizgileriyle bir demiryolları haritasını andıran yüzüne bakar. Ne olsa, zamanın aktığını gösteren tek nesnedir ayna. Kim bilir, belki o an fark eder yıllardır kendini görmediğini. Zaman nasıl da göz açıp kapayıncaya geçmiştir. Hissettirmeden…

"*Küçük aynaya bakıyorum kendimi unutmak için,*
kımıltısız pencereyi görüyorum, duvarı görüyorum
hiçbir şey değişmiyor aynanın içinde ya da dışında."[1]

1 Ritsos, age.

Oyun, Oyun İçinde

Çocukken sokaklarda kir-pas içinde oynadığımız kovboyculuk/kızılderilicilik oyunlarında tek düşündüğümüz, eğlenmekti. Televizyon ekranında izleyip de imrendiğimiz bir "yetişkin oyunu"nu daha ilkel halde yeniden ürettiğimizin farkında değildik. Belki bu yüzden:

Aramızdaki öğretmen kızının çıkıp da, "Ya arkadaşlar, bu Amerika'ya göç eden Avrupalılar ne zalim adamlarmış. Baksanıza, binlerce yıldır o topraklarda yaşayan halkları nasıl da katlediyorlar," şeklinde nutuk çektiğini; cami imamının oğlunun da, "Evet ya, sonra da bize tutup 'Siz Ermenileri katlettiniz!' diyorlar," diyerek ona destek verdiğini hatırlamıyorum.

Oynadığımız basit oyunun ardındaki mantığı görecek kadar "olgun" çocuklar değildik. Sorumluluk bizatihi "çocukluk çağı"na da verilebilir, anne-babalarımızın duyarsızlığına da, tarih bilgisi eksikliğine de…

İçimizden bu oyunu büyüdüğünde devam ettirip, silahlı kuvvetlere katılan, tetikçi veya seri katil olan çıkmış mıdır? Çıkmışsa şaşırmak normal midir? Bunun (en azından şimdilik) toplumsal bir cinnet haline dönüşmediği su götürmez. Uygun koşullar oluşmadığından olsa gerek; kocaman adamlar haline geldiğimizde bu oyunu sürdürmek için bir örgüt kurup, adına Ku Klux Klan (KKK) veya Taliban ya da IŞİD demedik. Sonra KKKci arkadaşlarımız (fiilen değilse de zihnen) ABD'yi ele geçirip Talibancı arkadaşlarımızın Afganistan'ına saldırmadı, IŞİDci arkadaşlarımıza gizliden destek vermedi. Yoksa biz hiç büyümedik de, hep çocuk olarak mı kaldık? O yüzden mi Bağdat Kütüphanesi'ni yağmalamadık ya da Buda'nın bin yıllık heykellerini havaya uçurmadık?

Hana Mahmalbaf'ın **Buda Utançla Çöktü** (Buda as Sharm Foru Rikht, 2007) filmi, işte bu heykellerden birinin havaya uçurulmasıyla başlar. Afganistan'daki çocukların az kelimeli, çok anlamlı dünyasına gireriz. Heykelin patlatıldığı yerdeki peri bacaları gibi mağara evlerin içinde açarız gözlerimizi ve kendimize birer anne seçeriz. Babalarınsa esamesi okunmaz. Onlara duyulan ihtiyaç, başka yerdedir: Savaş cephesinde.

İçimizden biri, Arapça alfabenin harflerini durmadan yüksek sesle tekrarlar. Abbas deriz ona. Kendisi gibi Talibancılık oynamak istemeyen çocuklarla, toz-toprak içinde okula gider. Ne olsa orda komik hikâyeler öğretilmektedir.

Aramızda Baktay diye çağırdığımız cimcime, Abbas'tan aşağı kalır yanının olmadığını görmek ve göstermek ister. Bunun için (daha bebek olan kardeşiyle oynaması emredilen) evcilik/annelik oyununu bırakır, okula gitmeye kalkar. Önce defter-ve-kalem-almacılık oynaması gerekir ama. Hiç de kolay bir oyun değildir bu. Bakmayın isminin öyle afili durmadığına.

Çamaşır yıkamak veya su doldurmak için dereye inmiş anneni arayacaksın. Bulamadın mı; defteri, kalemi kırtasiyeciden isteyeceksin. Parasız olmaz ki. Öyleyse, gidip yumurta satacaksın. Kimse almaz ki. O zaman yumurtaları rehin bırakarak fırıncıdan ekmek alıp satacaksın. Hah, şimdi oldu! Ama paran anca deftere yetti. Kalemin n'olacak? Kolay. Annenin ruju var ya. Haydi, doğru okula. Abbas'la el ele. Yalnız haberin olsun: Okulda kızlarla oğlanlar birlikte oynayamaz. Kızların okulu, derenin öte tarafında. Şimdi, kış kış.

O da ne? Daha yolun başında bir sürü oğlan sarıyor etrafını. Talibancılık oynayan oğlanlar. Ellerinde ince ağaç dallarından, öldürücü tüfekler var. "Putperest" kızları sevmiyor onlar. Hele okula giden kızlardan nefret ediyorlar.

Bir kızın defteri tek bir işe yararmış: Uçak yapmaya. Onlar da öyle yapıyorlar. Baktay'ın defterinin sayfalarını koparıp koparıp kâğıttan savaş uçakları üretiyorlar.

Ama Taliban için en fenası, ruju olan kızlardır. Taşlanmaktır cezası. Sen istediğin kadar "'Taşlanma oyunu'nu oynamak istemiyorum," de. Bunun oyun olduğunu sana kim söyledi? Ya da bu oyunun senin isteğine bağlı olduğunu? Sen sadece, oğlanlar mezarını kazarken hareketsiz bekleyeceksin. Tam da şu çemberin içinde. Ne kadar basit, gördün mü? O çember, Yüce Allah'ın emrini simgeler, sakın dışına çıkayım deme.

Yaramazlık yapmasana! Sen içinden çıktıkça sana yenisini çizerler ki, hiç kaçışın yok. Utanmaz arlanmaz, tutmuş bir de çemberlerle seksek oynuyor. En iyisi şunun kafasına maskeyi geçirmeli (Başını açma sakın, sen bir kadınsın!), çukurun içine koyup taşlamalı.

Hey, o da kim öyle, bağıra çağıra alfabeyi tekrarlayarak yaklaşan? Kurtarıcı Abbas. Ne kurtarıcısı? Olsa olsa bir "Amerikan casusu"dur o. Hemen mağaranın önünde siper al, ellerinle dürbün yap, düşmanını gözle. "Kadın"ını mağaraya gizlemeyi unutma. Ve haini tuzağa düşür. Hücuuuum!

Ama uçurtma şeklinde Amerikan füzeleri belirince gökyüzünde, hemen kaçar Talibancılar. Abbas da fırsattan istifade tüyüverir. İyi de Abbas'ı kim önemser, bırak gitsin. Mağaraya hapsedilmiş "dört kadın"la ilgilenmek en iyisi.

Baktay diğer üçünü örgütlemiş, mağaranın dışına çıkarmaya çalışır. İçlerinden biri korkak, çok korkak: "Eğer çıkarsam beni taşlarlar," der, yerinden milim adım atmaz. Diğer ikisi ondan çok mu farklı? Mağara ağzına kadar gelip oğlanları görünce, gerisin geri içeri kaçarlar.

Baktay kurtulup okula ulaşsa da, umduğunu bulamaz. Kimse sırasında yer açmaz, öğretmen onunla ilgilenmez. Ne zaman ki Baktay'ın yüzünden gürültü artar, öğretmen onu sınıftan kovalar. Eve dönmeye karar verir Baktay.

Ah şu Talibancı oğlanlar! Onu tekrar yakalarlar. Ama bu kez Amerikan askeri olmuşlar! Durmadan ateş ederler. Kimin umurunda? Sizin kurşunlarınız Baktay'a işlemez ki. O asinin önde gideni çünkü. Abbas öyle değil. O pragmatiktir. Hemencecik atıverir ken-

dini yere, böylece oğlanlar onu serbest bırakırlar. Baktay ölmemekte kararlıdır. Abbas yalvarır:

"Baktay öl, öl Baktay!"

Amerikan askerleri bırakmazlar peşini, daha çok ateş ederler. Baktay daha fazla direnemez, uyar Abbas'ın tavsiyesine: Ölür. Özgürleşmek için başka çaresi kalmamıştır.

• • •

İran Yeni Sineması'nın temel özelliklerinden biri, belgesel ile kurmaca arasındaki sınırın bulanıklaştırılmasıdır. Hana Mahmalbaf, **Buda Utançla Çöküyor**'da bunu farklı bir düzleme taşır. Belgesel izlenimi veren kamera çekimiyle, oyun ile gerçek hayat arasındaki çizgiyi görünmezleştirir.[1] Borges'in "*bambu teknesi kutsal çamura batmış*" karakterinin uykusundaki gibi:

"*Düşleyenin düşünde, düşlenen uyandı.*"[2]

Zaten hayatını bir rüya olarak görmeyenler, onu bir oyun olarak isimlendirmez mi? Tarih'in, Kader'in, Tanrı'nın bir oyunu… Hayatın verdiği ağrılara, açtığı yaralara onun bir düş, çocukça bir oyun olduğunu düşünerek daha kolay katlanırız. Mutluluğun altın kuralı, bu durumda bellidir: Bırak, düş kendini yaşasın. Oyun, kendi kurallarıyla oynansın.

Ya oluruna bırakmazsak, oyunun kurallarını beğenmezsek; ama o düşü ve oyunu da yaşamak istersek?

Abbas ve Baktay iki ayrı çözüm önerir bize. Genelde kazanan: Politik ya da katı gerçekçiliktir. Abbas, "dünyanın gerçekleri"yle bağdaşmayan çözümler önerenleri hayalperestlikle suçlar.

Yine de bizi her daim çağıran Baktay'ın yoludur: Direnmeye…

---

1 Benzer bir yöntemi Darjuş Mehrcui, **Çöl** (Hamoun, 1990) filminde uygular. Orta-üst sınıf bir entelektüel olan ve varoluş kaygıları içinde bulunan Hamid Hamoun'un hayatındaki bir günün hikâyesidir anlatılan. O gün, Hamid'in ayrılmak istemediği karısının açtığı boşanma davası görülür. Davanın öncesinde ve sonrasında; yaşananlar, rüyalar, halüsinasyonlar ve geçmişi hatırlamalar birbirine karışır.

2 Borges, age.

Saklı Yarı

"Çabuk yargılıyorsun ve
iyi bir yargıç değilsin."
Cavid Bey

İnsan niye ikiye bölünür de, yarılardan birini diğerinin altına saklar? O gizlenen parça neye karşılık gelir? Rimbaud'un "*ben bir başkasıdır*" cümlesine mi, Yunus Emre'nin "*bir ben vardır bende benden içeri*" dizesine mi? Yoksa ikisini birleştirip aşan bir başka benliğe mi? Peki; uyuyan veya uyanık olup da kısık sesle konuşan o isyankâr, o değiştirmek isteyen, kimi zaman çocuk kimi zaman genç "ben", ne zaman gümbür gümbür çıkacaktır ortaya? Ya da çıkabilir mi?

Tahmineh Milani, otobiyografik özellikler barındıran **Saklı Yarı** (Nimeh-ye Penhan, 2001) filmini gösterime soktuktan kısa süre sonra tutuklanmış; "karşı-devrimcileri desteklemek için sanatı kötüye kullanma", "şeytanla işbirliği yapma" gibi gerekçelerle dört kez idam cezasına çarptırılmıştır. Bir yandan uluslararası kamuoyunun baskısı, diğer yandan dönemin Cumhurbaşkanı Hatemi'nin desteği ile serbest kalmıştır.

Saklı Yarı'nın senaryosu, uzun öykü veya roman formunda tasarlanmış olsaydı, hikâyenin etkileyiciliği artar mıydı acaba? Anlatıcıya ve diyaloglara yaslanan filmdeki görüntüler, hemen hemen hiçbir ek işlev taşımıyor çünkü. Yine de bu özellik, onu vasat bir politik/propagandacı türe oturtmamızı gerektirmiyor. Anlatının kurgusu ve olay örgüsü heyecan uyandırmasa da, Milani'nin kimi ince dokunuşları fark ediliyor.

Milani genel üslubuna uygun biçimde, **Saklı Yarı**'da başlangıçtaki iki sahne haricinde görüntünün estetiğini pek umursamaz. İlkin-

de: Ana karakter Fereşteh bir erkeğin (Kocasını mı uğurlamaktadır, yoksa sevgilisi onu terk mi etmektedir?) yürüyerek ayrılmasını izlerken, kamera dar, uzun ve ağaçlı yolda yavaş yavaş yükselir. İkincisinde: Aynaya yansıyan bir Frida Kahlo tablosunun üstüne, birden Fereşteh'in yüzü oturur. Filmin "ideolojisi" hakkında ilk bilgiyi sağlayan bir yer değiştirmedir bu: Kahlo, Meksika Komünist Partisi'nin aktif üyelerinden biridir. "Acı ve tutku" dolu resimlerinde kendisi üzerine yoğunlaşmıştır. Bu tercihini de şöyle açıklamıştır:

"*Kendi resmimi yapıyorum, çünkü çok sık yalnızım ve en iyi bildiğim özne benim.*"

Onu toplumdan soyutlayarak kendine yönelten, gençliğinde geçirdiği bir kaza yüzünden ömür boyu uğraşmak zorunda kaldığı sağlık sorunlarıdır. Fereşteh'in gençliğinde başına gelen "kaza" ise İslam Devrimi'dir.

Devrim ile hesaplaşan komünist bir karakteri İran'da anlatabilmek kolay olmasa gerek. Sadece hukuksal değil, toplumsal açıdan da. Zaten bunun için röportajlarından birinde şöyle diyor Milani:[1]

"*Devrim sonrasında bütün solcu kızların kötü ve fesat oldukları-na dair bir kanı egemen kılınmıştı. Bu yanlış düşünceyi değiştirmek ve onları etkilemek için bizim solcu kızı, Fereşteh'i*[2] *masum, suçsuz, saf gösterdim.*"

• • •

Açıkta kalan yarı, Samimi Hanım'dır. İki çocuğu ve yargıç kocası (Husreh) ile üst sınıf hayat süren, mutlu aile fotoğrafına gülümseyerek poz veren, artık kırkına ulaşmış bir kadın.

Bir gün, Husreh'in hapiste "görüşleri için bedel ödeyen" bir devrimci kadının salıverilme talebini karara bağlamak üzere Şiraz'a gideceğini öğrenir. Bu kısa ama önemli yolculuğu fırsat bilerek, kocasının bavulunun içine geçmişini özetlediği defteri koyar. On yedi senelik evliliğinde başkalarının olmasını istediği gibi yaşayan Sami-

1 Fatin Kanat; *İran Sinemasında Kadın*, Dipnot Yayınları, Ankara 2007.

2 Fereşteh'in sözlük anlamı, Melek'tir.

mi Hanım, artık saklı yarısı devrimci Fereşteh'i ortaya çıkarmaya karar vermiştir. "Hanımefendi", sonunda "küçük gerilla"yı doğurur: Bu, kocasının hapisteki kadını daha iyi anlamasını sağlayarak gerçek hayatta da bir etki doğurma potansiyeli taşımaktadır.

"Keyifli herhangi bir çocukluk hatıram yok," diye başlar otobiyografisine. "Her şey acı ve keder idi."

İslam Devrimi zamanında üniversitede felsefe eğitimi alırken komünist bir gruba katılan Fereşteh'in gözünden örgüt içi tartışmalar, entelektüellerle olan fikir ayrılıkları, İslamcılarla çatışmalar anlatılır.

Tasvir edilen sosyalist militan hayatın dayattığı tek-tipçilik, Türkiyeli veya Latin Amerikalı izleyiciye bir yerlerden tanıdık gelir: Örneğin genç kadınlardan biri, Amerikalı aktör Gary Cooper ile Che Guevara posterlerini evinin duvarına yan yana asmıştır. Örgütün üst düzeyiyle bağlantıyı kuran militan Nesrin, bu davranışın devrimcilikle bağdaşmadığını söyler. Hayatın rengârenkliğine izin vermeyen bu anlayış, yaklaşık yirmi sene önce okuduğum Hangi Sol'a götürdü zihnimi.[1] Açtım, buldum:

"*Sosyalist kadın pasaklı, cıgara külleri içinde, incelikten yoksun olacak diye nerede yazılmış. Tam tersine, bütün ünlü sosyalist kadınlar Clara Zetkin'den Aleksandra Kollontai'ya, Rosa Luxemburg'tan Danielle Casanova'ya kadar, ince, zarif, güzel kadınlardı…*"

• • •

Dergi editörü Cavid Bey ile aşk yaşamaya başlayamadan, Fereşteh onun evli ve çocuklu olduğunu öğrenir. Cavid Bey çapkındır, üstelik bu özelliğini bilen ve umursamayan, aileden zengin bir kadınla evlidir. Ancak Fereşteh, bu kadını korkutur. Çünkü veya güya, Fereşteh Cavid Bey'in evlenmeden önce birlikte olduğu kadına (Mahmunir) benzemektedir. Mahmunir, 1950'li yıllarda İran Komünist Partisi'ne (Tudeh) üyedir ve bir eylemde kaybolmuştur. Aradan bir sene geçtikten sonra da Cavid Bey, şimdiki karısıyla evlenmiştir.

1 Attilâ İlhan; *Hangi Sol*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1996.

Bütün bunlar, Fereşteh'in Cavid Bey'le ilişkisini zor da olsa sonlandırmasına yol açar. O dönem hayatındaki her şey kötüdür zaten: Babası hastadır, üniversiteler kapatılmıştır, örgüt bölünmüş ve liderleri tutuklanmıştır.

Karısının gençlik öyküsünü bir solukta okuyup bitiren Husreh, artık hapishanedeki devrimci kadını veya Fereşteh'in gizli yarısını dinlemeye hazırdır:

"Keyifli herhangi bir çocukluk hatıram yok. Her şey acı ve keder idi."

Demir Ada

"Ol mâhiler ki derya içredir, deryayı bilmezler."[1]

Hayali

Eski, tanıdık bir hikâyenin modern versiyonudur: Ülkenin her tarafından, denizinden, toprağından petrol fışkırıyordur. Kapkara şerbetin uluslararası piyasalarda satışıyla milyar dolarlar elde ediliyor, o yemyeşil paralar da birkaç yüz kişilik hanedanın saray harcamalarına ve yurtdışı banka hesaplarına dönüşüyordur. Ülkede yaşayan milyonlarca insanın payına (ki petrolü çıkaran, işleyen, taşıyan hep onlardır), ortalama gelir düzeyiyle anlam kazanan yıllık üç-beş bin dolar düşmektedir.

Bu hikâyenin geçtiği ülkenin ve insanlarının kırık-dökük bir maketini yapmaya niyetlensek, çıkılacak yollardan biri Muhammed Rasulof'un **Demir Ada** (Jazireh Ahani, 2005) filmi olur:

Denizin ortasında hurda bir petrol tankeri demirlemiştir. Gemi niye o haldedir, neden oradadır, sahibi kimdir; hiçbir fikrimiz olmadığı gibi bunları öğrenmeye ihtiyaç da duymayız. İçindeki hayatlarla mülteci kampından farksızlığını biliriz ya, bu bize yeter.

Nerdeyse tamamen kapalı olan sistemin yöneticisi, Kaptan Nemat'tır. "Devlet Baba"nın somut hali, her şeyden sorumlu ve her şeye yetkili mutlak güç. Totalitarizmin üstün temsilcisi:

Tankerde kimin yaşayacağını, hangi işin kime tahsis edileceğini tek başına o belirler. Ekonomik her türlü aktiviteyi yönetir, muhasebesini tutar. Her ailenin ihtiyacıyla tek tek ilgilenir. Yeri gelir ilaç verir, yeri gelir akıl; gerektiğinde de ceza.

---

1 "*O balıklar ki denizin içindedir, denizi bilmezler.*"

Sahip olduğu sınırsız iktidarıyla, Jules Verne'nin Kaptan Nemo'sunu getirir akla. Nemat ona benzer, ama tersten.

İsimlerinin anlam zıtlığı (Nemo hiç kimse anlamına gelirken; Nemat nimet, bereket demektir), karakterler arasında da geçerlidir:

Kaptan Nemo bir mühendislik dehasıdır, kendini bilimsel araştırmalara adamıştır. Nautilus ismini verdiği denizaltısını bir başına inşa etmiştir. Mürettebatıyla birlikte denizleri dolaşarak, adaletsizliğe ve özellikle emperyalizme karşı savaşır. Geniş bir kütüphanesi ve (hem sanat eserleri hem de deniz ürünleri) koleksiyonu vardır. İyice yaşlanmışken gemisinde ölür.

Onun "mobilis in mobili" mottosu, hiçbir yere gitmeyen Kaptan Nemat ile olan tezatlığını iyice belirginleştirir:

"Hareket içinde hareket."

Kaptan Nemat'ın mikro-devletinin karakterleri, onun karşısında güçsüzdür: Bilimi ve entelektüelliği temsil eden öğretmen. Aşkın ve isyanın taşıyıcısı genç çift. Çiçek yetiştirmesiyle tarımı, üretimi simgeleyen adam. Bütün gün güneş gözlüğüyle güneşi gözetleyen, şiirin, hayal gücünün ardındaki bir diğeri. Ve geminin alt katında içeri giren balıkları toplayıp, güverteden tek tek denize bırakan Balık Çocuk.

Onların Kaptan Nemat ile ilişkileri ya çatışmalıdır ya da yüzeysel. Ne olsa, yazıya dökülmemiş kanunları ve onları uygulama biçimi ile açık bir diktatördür Nemat:

Öğretmenin iki senedir yaptığı ölçümlerden çıkardığı, geminin yavaş yavaş battığı iddiasını ciddiye almaz. Gençlerin gizli kaçak izlediği televizyonu bulduğunda denize fırlatır. Balık Çocuk'un kurtardığı balıkları, yeterince büyüsünler de afiyetle yenilsin diye geminin alt katına geri atar.

Kültüre, bilime verdiği seçkinci değerle "Batılı" karakterdeki Nemo'nun aksine, Nemat cehaletiyle tatminkâr halkın içindendir, "Doğulu"dur. Onun tesis etmeye çalıştığı düzeni en çok tehdit eden, aşktır. Bıyıkları yeni terlemiş Ahmed ile isimsiz genç kız arasında yaşanan tutkuya, kızın abisi ve babası karşı çıkmaktadır. Kaptan Ne-

mat çözümü bulur: Genç kızı "yağlı bir müşteri"yle evlendirmeye karar verir. Ancak düğün günü, Ahmed geminin karayla bağlantısını sağlayan tek tekneyi çalar. Ne ki, Kaptan'ın uzun kolları onu denizde yakalar ve ibret-i âlem için cezalandırır. Elleri ve ayakları bağlı şekilde, denize sokup çıkartır, sokup çıkartır;[1] ta ki Ahmed özür dileyinceye dek.

Gemide yaşayan hiç kimse, onun uyguladığı işkenceye itiraz etmez. Çünkü: Babalar sever de, döver de…

Öğretmenin tek başına karşı çıkışıysa yetersizdir. Özgül ağırlığı cürmü kadardır ne olsa: Kaptan, dersin tam ortasında sınıfa rahatça girer. Çocukların beden gücüne ihtiyaç duyduğunda öğretmenden izin almadan dersi bitirtir. Hatta eşekleri bağlatarak sınıfı kullanılmaz hale getirir.

Titanik nasıl ki ihtişamlı zenginliği simgeliyorsa, **Demir Ada** onun anti-tezidir. Yine de halk, ekonomik çıkarları için onu sonuna kadar kullanan diktatöründen memnundur.

Geminin misyonu, tanklardan çıkarılan petrolün varillere yüklenmesinden sonra tamamlanmıştır. Tanker, artık terk edilebilir. Hatta terk edilmelidir. Halkı buna ikna etmek için Kaptan'ın kullandığı yöntemse, tipik bir diktatör tutumudur. Daha önce reddettiği bir gerçeği bu kez kendi kişisel amacı için kullanır:

"Öğretmenin dediği gibi gemi batmaktadır."

Kaptan halkına karada bir yerde, yeni bir yaşama birlikte başlama sözü verir. Onları bırakıp gitmek gibi bir niyeti yoktur. Halk ona kendini karada da yönetsin diye, hiç sorgulamadan yazılı vekâlet verir. Demek ki, "babacan" bir diktatöre ihtiyaç duymaktadır.

Yaşamın böylesine karşı koyan, bir tek Balık Çocuk olur. O, çağıran müziğe uyarak denize geri döner.

Demir Ada'nın sonu, Roald Dahl'ın *Hayvanlarla Sohbet Eden Çocuk* isimli öyküsünü hatırlatır:[2] Balıkçılar tarafından yakalanan

1 Bkz. "Waterboarding": CIA'in de pek sevdiği işkence yöntemi.

2 Roald Dahl; *Şeker Henry'nin Akıl Almaz Öyküsü*, Çeviren: Ayşe Gül Güre, Can Yayınları, İstanbul 2005.

dev deniz kaplumbağasını kurtaran küçük bir çocuğun bu kaplumbağa ile denizlerde yaşamaya başlamasını…

Dahl'ın öyküsündeki anlam farklı olsa da, verdiği duygu benzerdir: İlk Yunan filozofu Thales haklıdır:

"*Hayat suda başlamıştır.*"

Eti Savaş'ın, Kemiği Hayat'ın

"Topraktan geldik, toprağa döneceğiz."
Belirli Anonim

Cumartesi Anneleri'nin isminde cisimleştiği Berfo Ana öldüğünde, onu bilip de içi acımayan olmamıştır herhalde. "Her ölüm erkendir," diye değil. Ölünün Arkasından Konuşulmaz Kültürü'nün sakladığı binlerce ölüden birinin ona ait olmasından. Ömrünün son otuz üç senesinde hayatının anlamını, oğlu Cemil'in bulunması olarak belleyen bir annenin eli boş ölümüydü bizi yaralayan: Yok yere beklemişti. Gözaltında kayıplar söz konusu olduğunda akla sadece ölümün gelmesi bir yana, Cemil'in bulunacağına inanan var mıydı zaten ya da hâlâ var mı? Ne var ki ben, Berfo Ana'nın o dönemin Başbakanı'na söylediğinin ("*Tek dileğim, ölmeden oğlumun mezarını görebilmek…*") gerçek niyetini tam yansıttığına ve onun yüz altı yaşına kadar oğlunun kemiklerini bekleyerek yaşadığına inanmıyorum. Bu kadar uzun yaşamasını, oğlunun bir gün kanlı canlı, koşarak değilse de gülerek geri döneceği umudunun sağladığını düşünüyorum. Belki de bir savunma mekanizması kullanarak daha az üzülüyorum: Onun yasını doyasıya tutmaya başlamadan öldüğüne inandığım için.

Babak Amini'nin kısa filmi **Melekler Toprakta Ölür** (Fereshtegan Dar Khak Mimirand, 2008), genç bir kızın Berfo Anaların yas tutmasına olanak sağlamasının öyküsüdür. Genç kız, küçük kardeşi ve İran-Irak savaşında kimyasallara maruz kaldığı için oksijen tüpüne mahkûm yatalak babası ile sınıra yakın, kalabalığa uzak bir evde yaşıyordur. Öyle bir çöldedir ki bu hayat; toprağın verdiği sadece, savaşın etini ve kanını alıp kemiklerini bıraktığı asker künyeleridir.

Genç kız soğuğa, kara buza aldırmadan her gün kazar toprağı. Bir gün değilse, diğer gün bulduğu künyenin yanındaki birkaç parça kemiğin cenaze törenine ilk o başlar: Oturur mezarın içine, doyasıya ağlar. Gusülhanede yıkanamayan ölü bedenlerin kemiklerini sınır teline asar, iyice temizler. Sonra kefen niyetine bir beze sarar. Ve sınır teline asılı telefondan aracıyı arayarak "cenaze"yi ailesine teslim eder. Böylece akrabaları, bayrağa sarılı tabuta "şehit"lerinin kemiklerini koyarak kendi cenaze törenlerini düzenlemeye yola çıkarlar.

1980'lerdeki savaşta Irak'a gönderilip de orada öldürülen İranlı askerlerin peşini bırakmaz aileler. Geriye kalan, sadece kemikler olsa bile.

Üç-dört parça kemiğin bir insanı temsil ettiğinin düşünülmesi, herkese anlamlı gelmeyebilir. Hele onun bin bir güçlükle topraktan çıkarılıp törenle tekrar toprağa gömülmesi iyice tuhaf kaçabilir.[1] Teorik tartışmalara hiç girmeyip, bu düşüncelerin pratikteki anlamlarına yoğunlaşmak daha yararlı:

1970'ler Arjantin'inde muhalifleri sadece öldürmekle yetinmeyerek uçaklardan Atlantik Okyanusu'na atmanın mantığını sorgulamak bile yeterlidir. Öldürenlerin basitçe, cinayetlerini gizleme çabasında olmadığı aşikâr.

İktidarın cenaze törenlerinden ve mezarlardan duyduğu korkunun da payı yok mu böyle bir eylemde? Ne olsa, katile karşı biriken öfke, cenaze törenlerinde kitleselleşir. Veya gücün tepesinde oturanların "Senin saygı duyduğun hiçbir şeye, ölülerin dâhil, saygı duymuyorum!" demesinin bir başka yolu değil midir insanları bulunamayacakları şekilde öldürmek? Ya da aileleri ölümün kesinliği konusunda kuşkuya düşürmek, onları ortadan kaybolan yakınlarını bekleme durumunda tutmak, böylece onlara da işkence etmek…

Melekler Toprakta Ölür, umutsuzluğa vurgu yapan bir anlatı. Kural: Savaş. İstisna: Hayat.

---

1 Google arama motoru: Çin'in Anhui eyaletinde, ölülerin gömülmesini yasaklayan yasanın yürürlüğe girmesinden hemen önce intihar eden altı yaşlı Çinli.

Irak topraklarına dün İranlı askerler girmişti, bugün Amerikalı askerler akın etmektedir. Dün Iraklı askerler ölüyor ve öldürüyordu, bugün ölen ve öldüren Iraklı teröristlerdir.

İşte o teröristlerden ikisi, bir Amerikalı askeri infaz eder. Bu olaya tanık olan genç kız; ertesi gün aynı yere gittiğinde, askerin ölmediğini keşfeder. Onu daha önceden kazdığı bir çukura götürür. İyileşmesi için günlerce yiyecek, battaniye, ilaç getirir. Bütün bu iyilikleri neden yaptığını çözemeyiz. Tam da yaptığı işe uygun birini daha bulmuştur belki. Ailesine haber vererek para kazanacağı birini.

Amerikalı asker için hastane odası işlevi gören çukur, yıllar önce İranlı askerlerden birine mezar olmuştur. Genç kız ve asker arasındaki tek iletişim, o İranlıya dairdir. Amerikalının gözleriyle sorduğu sorunun yanıtı, bir şehidin kemikleridir.

Ne var ki, sonunda asker bulunur ve öldürülür. Hep birilerini topraktan çıkaran genç kız, bu kez birini toprağa gömer. Kendisinden sonra başkalarının onun mezarını bulup ailesine haber vereceğini umarak…

O gün, genç kız evlerinin bahçesine girdiğinde; daha önce fark etmediğimiz annesinin mezarı başında durur ve yüksek sesle kutsal ayetleri okur.

Belki annesi, belki Amerikalı için, ama kesinlikle yitip gitmiş "insanlık ruhu" için:

El Fatiha…

Cenaze İçin Birkaç Kilo Hurma

Yalnızlığı, bir insanı ne kadar derinlere sürükleyebilir? Yüzeyin altındaki basınca, yalıtılmışlığa dayanmak mümkün müdür? Dipten normale/yüzeye yeniden nasıl dönülür?

Cenaze İçin Birkaç Kilo Hurma (Chand Kilo Khorma Baraye Marassem-e Tadfin, 2006), izleyicisine bu soruları sorduran bir film. Ayrıca, İran Yeni Dalgası'nın şiirselliği güçlü olup da toplumcu gerçekçi izler barındırmayan nadir örneklerinden biri.

Saman Salour, **Cenaze İçin Birkaç Kilo Hurma**'daki karakterlerinin psikolojik yapılarını yansıtırken diyalogları azaltıp fotoğrafları siyah-beyazlaştırır. Bu yolla zihnimizde Tarkovsky'den tatlar bırakır. Üstelik öykü anlatımındaki boşluklarla aynaların, suskunlukların ve gölgelerin anlamını arttırır.

Film, dört farklı erkeğin kadınlarla ilişkilerindeki ayrı modelleri ele alır. Birbirinden başka yaklaşımların tek bir ortak noktası vardır: Özdemir Asaf'ı haklı çıkarmak:

"*Yalnızlık paylaşılmaz*
Paylaşılırsa yalnızlık olmaz."[1]

• • •

İki işçi; bir zamanlar işlek, ama şimdilerde cazibesini yitirmiş, kimsenin uğramadığı benzin istasyonunda çalışmakta, hurda otobüste yaşamaktadır: Sadri ve Yadi. İlki maço ve saldırgan; öteki şefkat düşkünü, sevgi arsızı.

Sadri sürekli döver Yadi'yi, her fırsatta aşağılar, isteklerini ona koşulsuz dayatır. Ne ki aynı Sadri, bir başka mekânda bütün fiziksel ve psikolojik gücünden arınır:

"Bir kadınla konuşmanın bu kadar zor olduğunu bilmezdim."

1 Özdemir Asaf; *Yalnızlık Paylaşılmaz*, Epsilon Yayınları, İstanbul 2006.

Bu sözleri söylediği kadın, arabanın şoför koltuğunda oturmaktadır. Sadri de onun yanında. Yaşadığı zorluk belli ki, onun ilk defa bir kadınla konuşmasından kaynaklanır, yoksa aşkı ilk defa yaşamasından değil. Daha önce âşık olduğu kadından bahseder. Yüzünü görmediği kadının sadece sesine âşık olduğundan, onun "Büyük savaşçı, sen iyi bir insansın," dediğinden… Ondan geriye hüzünlü bir ayrılık kalmıştır: Sadri bir gün, gösteri sırasında bir arabayı kaldırmış, ne yazık ki düşürmüştür. Bunun üzerine insanların alay ettiği yetmezmiş gibi, âşık olduğu kadın da bir daha onu izlemeye gelmemiştir.

"*Karanlık yağıyordu göklerden. Soğuk ve ıslak… Yerden karanlık fışkırıyordu, çamur gibi. Mezarlar arasından yürüyordu, düşe kalka. Bir ışık pırıldadı gözbebeklerinde. Işık bir kulübeden geliyordu. Koştu. Kapı açıktı ardına kadar.*"[1]

Sadri şimdi yeniden âşık olmuştur. Bu kez yüzünü görebildiği bir kadına. Üstelik sevdiğini bir daha elinden kaçırmamakta kararlıdır.

"*biliyorum bu karanlığı*

deniz silkelenmiş ve kıyıdan ölüler toplanıyor karanlığı

dövülmüş susmuş artık hiçkimsesiz hıçkıran aşkın"[2]

O yüzden gücünü göstermekten kaçınır. Öylesine ezik, öylesine teslim olmuştur ki; çoğu zaman başını eğip, gözlerini kaçırarak konuşur. Onun için her şeyi yapmaya hazırdır. Sevdiği arabada tek başınayken sıkılmasın diye, ona getirdiği radyoda çalan şarkının dediği gibi:

"Sen hayatımdaki her şeysin. Sahip olduğum her şey senin."

Tek bir sorun vardır yalnız: Kadın ölüdür.

"*Ama kulübe boştu. Bir avuç soğuk kül vardı ocakta. Belli ki zavallı yolcu sarhoştu.*"[3]

---

1 Cemil Meriç; *Jurnal*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.

2 Cahit Ökmen; *Melankolik Masal*, Öteki Yayınevi, Ankara 1998.

3 Meriç, age.

Fotoğrafçı olan kadın, kış vakti arabasıyla bu çöl ortasında kaza yapmış ve kurtulamamıştır.

Sadri, çoktan tabuta konulmuş olması gereken aşkını, ancak kar yağarsa koruyabileceğine inanır. Bütün gün bulutları gözler, televizyondan hava durumu haberlerini takip eder. Sevgisini "yaşatmak" için Tanrı'yı bile karşısına alır, bağıra çağıra kavga eder onunla:

"Bir gözümü kör ettiğin zaman, 'Senin olanı alıyorsun,' dedim. Ama artık dayanamıyorum. Çok şey mi istiyorum senden? Sadece birkaç kar tanesi, hepsi bu! Ki böylece senin bana verdiğini koruyabileyim!"

Koruyamaz. Kar, çok yakında erimeye başlayacaktır.

Pes eder Sadri, cenazeci arkadaşı Oruç'a haber verir.

Oruç, minibüsle kasaba kasaba dolaşarak cenaze toplayan ve şehre götürüp mezarlığa gömen bir adamdır. Onun âşık olduğu kadını unutmama (veya onunla birlikte olma) yöntemi, sevdiğinin yüzünü koluna dövme yaptırmaktır.

• • •

Yadi, yalnız kalmak istememesinin karşılığını Sadri'den şiddet görmekle ve onun tarafından umursanmamakla öder. Sadri onu kovalar, o tek başına hiçbir yere gitmeyeceğini söyler.

Hayata tutunmasını, askerlik arkadaşının kız kardeşine duyduğu tutku sağlamaktadır. Postacı Abbas[1] ile gönderir mektuplarını. Abbas onun Hermes'idir. Dilsiz Hermes. Mektupların hiçbirine cevap getirmez, "kötü bir söz bile".

"*Bir ayna bile değildin. Ne göğü aksettiriyordun, ne gönlümü. Seni ben yarattım, acılarımdan, hayallerimden.*"[2]

Yine de yılmaz Yadi. Uykusundan uyandığı bir gece, Sadri'ye dediği gibi:

"Güzel bir kız rüyana girse, onunla konuşmaz mısın?"

1 Abbas'ı İran'ın uluslararası tanınırlığı olan müzisyenlerinden Mohsen Namjoo oynar.

2 Meriç, age.

O kızla konuşmaya cesaret ettiği gün, Abbas'ı onun evinde görür. Görünüşte küçük, gerçekte ağır dünyası başına yıkılır: Abbas, o evdeki genç kadınla evlenmiştir. Fakat bu, Yadi'nin âşık olduğu kadın değildir. O, Tahran'a taşınmıştır. Abbas, arkadaşının hayallerini bozguna uğratmamak için ona bu gerçeği söylememiştir.

Başka çaresi kalmamıştır Yadi'nin. Kırar zincirlerini, Sadri'yi terk eder. Tahran'a gidip sevdiği kadını bulacaktır.

Abbas'ın söyledikleri doğruysa elbette…

"*Beni öyle bir yalana inandır ki,*
Ömrümce sürsün doğruluğu."[1]

1 Özdemir Asaf; *Bir Kapı Önünde*, Adam Yayınları, İstanbul 2001.

İran Gerçekliğine Dışarıdan ve Yapay Bakış[1]

Sadece İran'ın değil, modern dünyadaki pek çok Müslüman toplumun teorik ve pratik gerçekliklerinden biridir: Recim: Suçluyu taşlayarak öldürmek. İdam edilene, uzatılmış acı çektirmek. Bir insana hayatıyla bedel ödetmenin bile sorgulanması gerekirken, bunu kitlesel bir gösteriye dönüştürmek…

Böylesine vahşi bir öldürme yöntemine karşı, sorunun keskinliğini vurgulayan yapıt üretmek takdire şayan. Üstelik Fransa doğumlu İran kökenli bir yazarın (Freidoune Sahebjam) gerçek olaya dayandığını söylediği kitabından, ABD doğumlu İran kökenli bir yönetmenin (Cyrus Nowrasteh) senaryosunu uyarladığı bir film söz konusuysa, izleyicide büyük beklentiler doğması kaçınılmaz. **Süreyya'yı Taşlamak** (The Stoning of Soraya M., 2008)[2] filminde, recmi yaratan ve koruyan bir kültürün dehlizlerinde dolaşacağımızı zannediyoruz. Fakat film bittiğinde aklımızda tek kalanın Süreyya'nın dakikalarca devam eden recmedilme sahnesi olması, hayal kırıklığının göstergesi.

Anlatı, öldürmekten ziyade öldürmenin şeklini ön plana çıkarıyor. Senaryonun filmin isminden başlamak üzere hedeflediği tek bir şey var: Seyirciyi bir an önce taşlama sahnesine ulaştırmak. Sinema perdesinde üst düzey bir şiddet eylemini en ince ayrıntısına kadar göstermek, izleyiciyi tahrik etmenin ve onu gerçek hayatına unutamayacağı bir sahneyle göndermenin etkileyici bir yöntemi. Kaçımız

1 Burada ele alınan film, yönetmeni İran ismine ve etnik kökenine sahip olsa bile ABD doğumlu ve kültürlü olduğu için, İran Yeni Sineması içinde değerlendirilmeyebilir. Bununla birlikte, İran'ın toplumsal gerçekliklerinden birine odaklandığı için incelenmeye değer.

2 Devrim öncesinde yaklaşık otuz sene boyunca ülkeyi yöneten Şah Rıza Pehlevi'nin ilk kraliçesinin isminin Süreyya olmasına bir gönderme mi?

Gaspar Noé'nin **Geri Dönülemez** (Irréversible, 2002) filminde Monica Bellucci'nin canlandırdığı Alex karakterinin alt geçitte uğradığı tecavüzü unutabilir? Veya Stanley Kubrick'in **Otomatik Portakal** (A Clockwork Orange, 1971) filmindeki şiddet sahnelerini?

Ancak **Süreyya'yı Taşlamak**, bu iki filmden eylemin sadece saf haline odaklanarak ayrılır. Davranışın ardındakileri anlamak için daha fazlasına ihtiyaç duyulur elbette.

Nowrasteh, kurguyu yanlış yerde oluşturuyor: Öykünün tortusu, karısından boşanmak isteyen ve baştan ayağa kötülüklerle bezenmiş bir erkeğin kumpasıdır. Bu yüzden, ne recme ne de erkek-egemen düzene karşı görünen bir anlatı çıkıyor ortaya.

Senaryo, İran'ın Kupayeh denilen (gerçekte olmayan) bir köyünde, devrimden yedi sene sonra gerçekleşen bir olaya dayanır. Süreyya, kocası Ali'den gördüğü onca şiddete ve aşağılanmaya rağmen sırf karın tokluğu için ondan boşanmayı reddetmektedir. Ali ekonomik kaynaklarını bölmeden, on dört yaşındaki bir kızla yeni bir evlilik yapmak ister; bu nedenle Süreyya'dan kurtulmaya çalışır. Bulduğu çare basit, sonuç ağırdır: Karısına iftira atarak recmedilmesini sağlamak.

Recim, İslam hukukunda tartışmalı alanlardan biri. Birinci derece başvuru kaynağı olan Kur'an'da böyle bir cezalandırma hükmünün yer almaması, konuyu çetrefilleştiriyor.

Evlilik-dışı ilişki, İslamın tüm mezheplerinde zina suçu olarak tanımlanır ve şu ayete dayanarak cezalandırılması gerektiğine inanılır:

"*Zina eden kadın ve erkekten her birine yüz değnek vurun.*" (Nûr Suresi, 24/2)

Yine de cezanın recmi içerip içermeyeceği üstünde bir anlaşma yoktur. İçermesi gerektiğini düşünenler, ikinci derece başvuru kaynağı olan hadislerde bulur desteğini:

"*Zina yapan evlilerin taşlanarak öldürülmesini emreden ayet, Ayşe'nin döşeğinin altındaki sahifede yazılı bulunuyordu. Peygamber ölünce Ayşe onun defin işlemleriyle meşgul iken, evin açık kapısından*

içeri giren bir keçi o sahifeyi yedi ve böylece taşlama cezası Kur'an'dan çıktı; ama hükmü devam ediyor." (İbni Mace 36/1944; Hanbel 3/61; 5/131)

Konunun bütün bu yönlerini göz önüne almayan ve ideolojik/sistemsel eleştiri getiremeyen bir propaganda filminin yetersizliği açıktır. Hatta öyküyü prototipler ve yüzeysel/temas edilemeyen karakterler üzerinden anlatmasına rağmen, bu bir propaganda filmi bile kabul edilmemeli. En fazla: Pornografik.

Eylem apaçık/çırılçıplak gösterilirken, zaman ve mekân sanki sadece "zorunlu" olduğu için kullanılmış. Fotoğraf stüdyolarında askerler ve çocuklar için oluşturulan o sahte fon gibidir seçilen gün ve yer. Eğreti durur, en fazla gülümsetir.

Hana Mahmalbaf'ın **Buda Utançla Çöktü** (Buda as Sharm Foru Rikht, 2007) filminde bir sahne vardır. Talibancılık oynayan çocuklar, kız çocuğu Baktay'ın taşlanarak cezalandırılmasına karar vermişlerdir. İşte onların oyun oynarken bile yetişkinlere özenmeleri, bizi dehşete düşürür. Mahmalbaf'ın bu eleştirisinin etkisi, sahiciliğinden kaynaklanır. Nowrasteh ise İran toplumuna ve kültürüne mesafeli/tepeden bakar. Böylesi bir tavır (amacı bu mudur, bilinmez) Brechtyen anlamda yabancılaştırmayı sağlamaz, tam aksine yapaylık duygusunu daha da güçlendirir.[1]

• • •

Nowrasteh, çerçeve öyküde temel bir hata yapmış: Olayı gazeteciye (dolayısıyla izleyiciye) anlatan Zehra, yer yer duymadığı ve tanık olmadığı ayrıntıları da kesinmişçesine aktarmaktadır.

Senaryo, başka inandırıcılık sorunları da taşır:

Ali'nin evlenmeyi istediği kızın babası, onun gardiyan olarak çalıştığı hapishanede yatan bir idam mahkûmudur. Ali, adamın infaz belgesini ortadan kaldırır, böylece kızla evlenme iznini koparır. Süreyya'nın öldürüldüğü günün hemen ertesinde de nikâha gider. Aynı gün, mahkûm idam edilir; Ali muradına eremez.

1 Bertolt Brecht'in tanımladığı yabancılaştırma etkisi, oyuncuların seyirciyi karakterlerle özdeşleşmekten alıkoyacak şekilde rol yapmasıdır.

Peki, böyle bir bilgiden Ali'nin haberinin olmaması mümkün müdür?

Ali, tüm köy ahalisinin gözü önünde "hayat kadınları"yla eğlenmekten kaçınmaz. Buna rağmen, onun "günahkâr" davranışları kimse tarafından sorgulanmaz. Bu durum, sadece erkek-egemen düzenle açıklanabilir mi? Eşitsizlikler içerse bile; hem İran hukuk sistemi hem İslam dini, belli ahlâki kuralları her iki cinse de dayatmaz mı?

Öykünün bunlardan daha büyük bir sorunu vardır: Küçücük köyde Süreyya ve halası Zehra dışında hemen hemen herkes, Tanrı'nın (aslında Şeytan'ın) tutsağı olarak karakterize edilir. Köydekilerden birinin öldüğü gün, taziyeye gelen kadınların evdeki eşyaları çalmaya kalkışması, bu uçlaştırmanın örneklerinden biri. Veya Ali'nin fahişelerle gününü gün eden "kötüler kötüsü" bir adam, hatta erkek-egemen zihniyetin kusursuz (kusursuzluk mümkünmüş gibi) temsilcisi şeklinde sunulması.

Sistem eleştirisi her şey aşırılaştırılarak yapıldığında, güvenilirlik azalıyor. Aslında olay çok basittir: Dinsel değerler kullanılarak, haksız yere bir kadın öldürülmüştür. Ama bu; "kadın hakları", "İran'daki sistemin zulmü", "recim" gibi başlıklarla pazarlanmaya kalkıldığında işler bozuluyor. Çünkü anlatıda suçlu olarak gösterilen kim varsa, kolayca masum çıkarılabilir:

Molla Hasan, önemli bir sırrının ifşasından çekindiği; Haşim, idama mahkûm edilip oğlunu yetim bırakmaktan korktuğu için Ali'nin isteklerine boyun eğer.

Diğer işbirlikçileri de benzer bir yöntemle analiz ettiğimizde, suç bütünüyle Ali'ye kalır.

Tek bir filme büyük ahlâki sorumluluklar yüklemeye çalışmak, sinema sanatına haksızlık olur. Buna rağmen, politik kaygı taşıdığı iddiasıyla gişe yapan bir yönetmene, karşı çıktığı yapının can alıcı noktalarıyla ilgili şunlar sorulmalıdır: Zina suçu veya idam cezası yerine sadece recmin haksız olanına karşı yürütülen bir toplumsal mücadele, insanı ne kadar özgürleştirir? Bizim derdimiz, cezanın

izleyenlerde yarattığı vahşet duygusunu ortadan kaldırmak mıdır? Yoksa cezalandırılanın insan olmaktan kaynaklanan haklarını korumak mı?

Bu nedenlerle, sorunun ele alış biçimi baştan ayağa değişmeli. Aksi takdirde, filmden çıkarılacak en önemli sonuç, Nowrasteh'in neyi eleştirdiğini bilmediği olacaktır.

Kürt Dağlarındaki Vahşi Sürrealizm

İran Yeni Dalgası'nın en gözde Kürt yönetmeni olan Bahman Gobadi, sinemasının hatırı sayılır kısmında, ulusal kimliğinin sorunlarını ve halkının yakın tarihini anlatır. "*İçinde pek çok kurgusal öğenin bulunduğu belgeseller*" olarak tanımladığı filmleri; Afrika'nın vahşi doğasını aslanın, timsahın değil, ceylanın gözünden göstermeye benzer. Saddam Hüseyin (ismi geçsin geçmesin), her zaman bir hayalet gibi o ceylanların üstünde tepinir durur. En çok da yavruların: Sınırdan pazara, pazardan sınıra taşıdıkları malların altında kamburlaşan çocukların. Geleceğin ne getireceğinin sonuna kadar farkında, yaşlanmaktan ve ölmekten bahseden şarkılar söyleyen çocukların…

Sarhoş Atlar Zamanı'nın (Zamani Baraye Masti Asbha, 2000) mekânı, İran-Irak sınırındaki alelade, karlar altındaki köylerden biridir. Modern zamanların çoğul kişiliklerinin uğramadığı bir coğrafyadır bu. Herkesin rolü çok önceden belirlenmiştir, değiştirilemez: Çocuklar gün boyu sınırın daha az yoksul tarafında çalışıp, askerler tarafından suçlular gibi aranarak eve dönerler. Ölüm, babaları kaçakta yakalar, anneleri sayısı unutulan doğumlardan birinde.

Gobadi'nin anlatısının odağına, babasız ve annesiz (üç kız, iki oğlan) beş kardeş yerleşmiştir. Onların merkezine de Madi. Bebek gibi kucakta taşınır o. Cücedir, kronik hastadır, sakattır, sürekli ilaç alır. En kötüsü, bir an önce ameliyat olmak zorundadır. İğne yapılırken ağlamanın dışında, kırılıp dağılmamak için hep sessizdir.

Hikâyenin taşıyıcısı Ayub, çocuk-ailenin çocuk-babasıdır. Madi'nin ameliyat parasını kazanmak için okulunu bırakır. Güneş o kadar uzaktadır ki, dağların soğuğunda donmasınlar diye alkol verilir katırlara. İşte o dağlarda önce hamallık yapar, sonra amcasının katırıyla sınıra mal taşır Ayub. Bir türlü birikmez ameliyat parası.

O an gelinceye kadar mutluluk ertelenmez elbette. Bir gün işten dönerken, kardeşine hediye alır. Madi uykusundan kaldırıldı diye sızlanmaz, ne olsa rüyasını yaşayan şanslı insanlardan biridir artık: Ayub'un duvara çivilediği posterin karşısına geçmiş, herkes uyurken onu izlemektedir: Her yanından kaslar fışkıran erkek vücut geliştirmeciyi…

Çocuklar için dünya yine de yaşanası bir yer ise, bunun nedeni aralarındaki sevgidir. Ayub, kendince haklı bir gerekçeyle (küçük kız kardeşi) Amaneh'e tokat attığı günün akşamında, yanağına öpücük kondurur; işte bu kadar, hemencecik barışırlar. Amaneh'in defterinde yazacak yer mi kalmadı, yenisini satın alır, hem de onun okuldan dönmesini beklemez. Gider, sınıfta herkesin ortasında verir; bütün bakışlar ona çevrilsin de, gülümsemesini çoğaltsın ister.

Modern-öncesi toplumdaki hayatın durağanlığı, onun bir açıdan daha hızlı akmasına da yol açar. Çocukluk öyle sere serpe, uzun uzadıya yatılacak bir sefa yeri değildir. Hemencecik biter. Hele kızlar için çok daha çabuk. On dört-on beş yaşlarındaki (abla) Rojine, amcasının onu evlendirmesine itiraz etmez. Hatta buna karşı çıkan Ayub'u sakinleştirir. Çünkü damadın ailesi, Madi'yi ameliyat ettirmeyi taahhüt etmiştir. Ne ki, oğlanın annesi Madi'yi istemez. Karşılığında bir katır verirler. Ayub da çareyi, onu satmakta bulur. Daha yüksek fiyat alacağını düşündüğü Irak'ta.

Gobadi, Ayub'u Madi'yle birlikte sınırın dikenli tellerinden atlattıktan sonra bizi özgür bırakır: Böylesine bir trajediden mutlu son hayal etmek isteyen olur diye…

Yerleşmiş göçebelik

Kürtler, dört ayrı ülkeye dağılmış bir halk. **Anayurdumun Şarkıları** (Gomgashtei dar Aragh, 2002), kendi yaşadığının dışındaki üç parçayı zihninde her daim canlı tutanların hikâyesidir. Gobadi bu filmde, mizahın trajediyle iç içe girdiği bir arayışı anlatır.

Mirza, Kürtlerin çok sevdiği eski bir şarkıcıdır. Onun gibi şarkıcı olan eski karısı Hanareh, onu yirmi üç yıl önce (1979, İran İslam

Devrimi'nin tarihi) terk ederek arkadaşı Seyit'le birlikte kaçmıştır. Kadınların şarkı söylemesi yasaklandığı için İran'dan Irak'a… Şimdi de bir mektup göndermiş, onu bulmasını ve onunla birlikte şarkı söylemesini istemiştir.

Yaşlı Mirza, oğulları Barat ve Udeh ile yollara düşer. İran'dan Irak'a doğru dura kalka yolculuk ederken, savaşların Kürtlerin hayatında bıraktığı travmalara tanıklık ederiz: Anne-babası öldürülmüş yetim çocukların kampında uyuruz bir gece. Dağ başında öğrencilerine uçakları anlatan öğretmeni dinler; ders bitiminde, savaş uçaklarının gürültüsüne karışan kâğıttan uçaklarımızı fırlatırız gökyüzüne.

Silah, sanki kültürel bir nesnedir, hiç eksik olmaz: Kimi, sevdiği kadın başkasıyla evlendiriliyor diye düğünü basarak kadının babasıyla düelloya kalkışır. Kimi, ıssız yollarda polis kılığına girerek soygunculuk yapar. (Filmin alt-metninde Gobadi'nin Kürt halkına pozitif ayrımcılık yaptığı olaylardan biridir bu: Soyulan karakterlerden biri, soyguncuların kesinlikle Kürt olmadıklarını söyler ve bizi "yanlış düşünmek"ten kurtarır.)

Mirza, zorlu ve maceralı yolculuğunun sonunda Hanareh'in köyüne ulaşır. Fakat Saddam, ondan önce davranmıştır. Köyün tüm erkekleri öldürülmüş, kadınları kaçıp bir yerlerde kamp kurmuşlardır. Kampı bulduğunda, Mirza'ya geç geldiği söylenir, Hanareh'in artık orada olmadığı. Gerçek başkadır: Hanareh, kimyasal saldırıda sesini kaybetmiştir. Bu haliyle de Mirza'ya görünmek istemez. Sadece tek bir isteği vardır Mirza'dan: Kızını yanında götürmesi.

Sınırdaki teller **Sarhoş Atlar Zamanı**'nın tersi yönde; Irak'tan İran'a doğru aşıldığında, Gobadi bizi yine serbest bırakır. Bu kez mutlu son hayal etmek isteyenin çıkmayacağından emin olarak…

Anayurdumun Şarkıları'nın kamplarından **Kaplumbağalar da Uçar**'ın (Lakposhtha Ham Parvaz Mikonand, 2004) kampına geçtiğimizde zorlanmayız. Yıl: 2003'tür. Türkiye-Irak sınırındaki köylerden birinin yanında kurulan çadırlarda, herkes Amerika'nın Irak'ı işgalini beklemektedir. Hem de büyük bir heyecanla ve umutla. En çok da çocuklar.

Ferenc Molnár'ın *Pal Sokağı Çocukları*, **Kaplumbağalar da Uçar**'ınkilerin yanında "süt çocuğu" kalırlar. Çünkü buradakilerin en çok oynadığı oyun, "en iyisi Amerikan cinsi olan mayınları" toplamaktır. Diğer zamanlarda hurda tankların tepesinde dolaşırlar.

Uydu, çocukların lideridir. Mayınları Birleşmiş Milletler'le ticaret yapan adama satan da odur, televizyondaki George W. Bush'un "tercümanlığını" yapan da. Aynı zamanda, eskinin karşısında yeninin temsilcisidir: Köylüler, pazardan radyo karşılığı çanak uydu, mayın karşılığı silah temin etmesi için onu görevlendirir.

Bu kadar popüler olup da, âşık olduğu kızdan (Agrin) bir gülümseme bile alamaması nedendir acaba? Üstelik aşkı uğruna, mayınların arasına dalmaktan çekinmez.

Agrin, abisi Hengov ve kör kardeşi (olduğunu sandığımız) bebek ile Halepçe'den gelmiştir. Mayında kollarını kaybetmiş olan Hengov, şimdi ağzıyla toplar mayınları.

Kaplumbağalar da Uçar'ın **Anayurdumun Şarkıları**'yla aynı kaynaktan beslendiğini, her iki filmde de karşımıza çıkan tüccar-doktor karakteriyle anlatır Gobadi. Ancak mizah, **Anayurdumun Şarkıları** ile karşılaştırıldığında trajedinin yakıcılığını çok daha az soğutabilir. Bu; mizahın yetersizliğinden değil, trajedinin ağırlığından:

Agrin'in, ailesinin Iraklı askerlerce öldürülmesini izlemesinden. Hengov'un gözleri önünde toplu tecavüze uğramasından. O tecavüzün "zehirli bir mantar" gibi, kardeşi zannettiğimiz kör çocuğunu üretmesinden. Bu aşağılanmanın yükünü, Hengov'un yaşamı yücelten tutumuna rağmen taşıyamayıp çocuğunu gölde boğmasından, sonra intihar etmesinden…

Sınırı aşanlar bu kez, çok ötelerden gelen Amerikalılar olur. "Amerikan mayınına basana kadar Amerika demeye devam eden" Uydu, onlara sırtını döner. Haksız da sayılmaz: Çocuklardan birinin amcasının Amerikalılardan aldığı kırmızı balığın "boyalı" olduğunu anlamıştır.

Yine de onlar için Tanrı'dan aman dileyen biri çıkar: Kolu göğe açılan, Saddam'ın yıkılmış heykeli.

Tutunmak için müzik

Gobadi, mizahi ve metaforik dilinin birlikteliğini, müziğin Kürt coğrafyasındaki önemini merkeze aldığı **Yarım Ay** (Niwegang, 2006) filminde en üst düzeye çıkarır.

"Saddam'ın gidişinden sonra özgür Kürdistan'da özgürlüğün müziğini çalan ilk grubuz," diyen bir tanıtım metniyle İran'dan Irak'a doğru yola koyulan Mamo ve oğulları, Diktatör Pinochet devrildikten sonra Şili'ye dönen Inti Illimani'yi anımsatsa da; onlardan farklı olarak amaçlarına ulaşamazlar.

Yarım Ay'da yarım kalanı, **İran Kedileri Hakkında Kimse Bir Şey Bilmiyor** (Kasi az Gorbehaya İrani Khabar Nadareh, 2009) filminde devam ettirir Gobadi. Sürrealist tat, yerini tamamen hantal bir akışa bırakarak…

Tahran yeraltı müziğinin hatırı sayılır bir arşivini çıkaran filmin merkezinde, müzisyen bir çiftin (Negar ve Aşkan) yasadışı yollarla ülke dışına çıkma çabası yer alır. Gobadi'nin karakter derinliğiyle ilgilenmediği anlatı, yine bir arayış ve yolculuk ekseninde gelişir.

Filmde, Tahran şehir hayatının çoğu zaman belgesel, bazen MTV video klipleri formatında saliselik görüntülerini izleriz. Araya serpiştirilen ise İran'da müzikle uğraşmanın, hele kadınlar için, yasal ve toplumsal zorluklarıdır.

Anlatının sonu, **Yarım Ay**'ınkini çağrıştırır: Yurtdışına çıkmak/sınırı aşmak, mümkün değildir.

Monica Bellucci İstanbul'da

Gergedan Mevsimi (Fasle Kargadan, 2012), İranlı bir Kürt şairin gerçek hayat hikâyesini anlatır.

Şah'ın albaylarından birinin kızı (Mina-Monica Bellucci canlandırıyor) ile şair Sahel arasındaki evliliğin görünmeyen üçüncü bir tarafı vardır: Albayın şoförü (Akbar). Mina'ya takıntılı bir şekilde tutkun olan Akbar'ın, aşkını itiraf ettiğinde aldığı ödül dövülmektir. Ama gün gelir devran döner, devrim olur. Yeni iktidar, albayı öldürür,

Mina'yı ve Sahel'i hapse atar; Akbar'ı da cezaevi yöneticilerinden biri yapar. Böylece onun hayallerinin gerçek olmasının önünü (rızayla değilse de zorla) açar: Akbar, kocasından boşanmasını sağlayamadığı Mina'ya hileyle tecavüz eder. Onun kocasıyla gözü kapalı sevişmesini sağladığı gün, sevişmenin ortasında Sahel'in yerine geçerek.

Mina hapisten çıkıp da kendisine Sahel'in öldüğü söylenince İstanbul'a kaçar. Ancak Akbar bırakmaz peşini. Ne olsa, Mina'nın ikizleri onun da çocuklarıdır… Böylece, Mina için ikinci hapishane dönemi başlar.

Akbar'ın Mina'nın rujunu emdiği, kokladığı, tattığı, işin özü ruju üzerinden bütün duyularıyla düşlerinin kadınıyla seviştiği sahne; bize onun duygularının yoğunluğunu ve türünü yeterince anlatır. Kimimiz ona acır, kimimiz ondan iğrenir, kimimiz de kendini onun yerine koyup anlayışla karşılar. İşte bu nedenle, ana ereği İran İslam Devrimi'nin kötülükleriyle hesaplaşmak olan Gobadi'nin hedef tahtasına böylesine âşık bir adamı yerleştirmesi, tehlikeli bir seçim.

Akbar devrim muhafızı olmasaydı da zihnine ve kalbine senelerce saplanıp kalmış aşkıyla aynı kötülükleri işleyebilirdi. Ki bir sahnede, kendisine (duygularına karşılık vererek) yardım etmesi için Mina'ya yalvarması, aşkının onun için işkenceyle eşanlamlı olduğunu göstermez mi?

Sahel, cezaevinden salındıktan sonra Mina'yı bulur, ancak onun hayatına müdahil olmaz. Karısının kızıyla –henüz bunu öğrenmemişken– seviştikten sonra da, onun karşısına çıkacak gücü kalmaz. Tek istediği, Akbar'a yaşattıklarının bedelini ödetmektir. Ödetir.

Filmdeki özellikle iki sürrealist görüntü ("gökyüzünden yağan kaplumbağalar" ve "arabanın içine başını sokan at"), Sahel'in psikolojisinin temsilcileri olarak anlamlandırılabileceği gibi Gobadi'nin önceki filmlerine göndermeler şeklinde de yorumlanabilir.

Geçmiş, Kürtler söz konusu olduğunda hiç de geçip gitmiş anlamına gelmiyor. İster yoksul, ister çocuk, ister şair, ister kadın. Tarih, nerdeyse bütün Kürtler karşısında adil davranıyor, birini diğerinden ayırt etmiyor:

Zulümleri bedenlerde ve zihinlerde devam ettirerek…

Majidi'nin Oğulları

Muhsin Mahmalbaf'ın **Boykot** (Baykot, 1985) filminde geçmişinden pişmanlık duyan bir komünisti canlandıran aktör, zamanla İran Yeni Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden ve senaristlerinden birine dönüşmüştü: Majid Majidi.

Önce **Kaçakçı**'yı (Baduk, 1992), sonra **Baba**'yı (Pedar, 1995) çeker Majidi. **Cennetin Çocukları** (Bacheha-Ye Aseman, 1997), "Yabancı Dilde En İyi Akademi Ödülü"ne aday gösterilen ilk İran filmi olur. **Tanrının Rengi** (Rang-e Khoda, 1999)[1] ile Majidi'nin uluslararası tanınırlığı iyice artar.

Bu dört film, tek bir filmin bölümleri gibidir. Temel izleğinin oğullarla babalar arasında, bazen açık bazen gizli bir kavganın olduğu uzun bir filmin. Yetişkinler dünyasının can yakıcılığıyla erkenden tanışmış oğlan çocukları (ailenin tek oğludur onlar), dış dünyanın zor koşullarıyla da savaşırlar.

Babanın eksikliği, yokluğu veya yetersizliği her daim duyumsanır. Babaları sevmez Majidi; üvey olmadıkça. Öz baba figürü ideal olmadığı gibi ideale yaklaşamaz da.

Kız çocuklarının varoluşları, ya göz önünde değildir ya da güçlü etkiler doğurmaz. (**Yağmur**'daki (Baran, 2001) Rahmat/Baran bile önce oğlan çocuğu olarak belirir. Kız çocuğu olduğunu anladığımızda da sessizliğini, edilgenliğini sürdürür.)

Anne silik bir tiptir; varlığı yokluğundan ayırt edilemez.

Küçük babalar

Kaçakçı'da, acımasız karakterlerle çevrelenmiş oğul, Cafer'dir. Kız kardeşi Jamal ile birlikte, çöl ortasında kamyonetine bindikle-

1 Türkçeye İngilizceden **Cennetin Rengi** olarak çevrilmiş.

ri adam tarafından çocuk tacirine satılırlar. Tacir Jamal'ı kendine ayırırken, Cafer'i sınır kaçakçılığı yapan bir adama satar. O saatten sonra Cafer'in yaşamının tek amacı Jamal'ı bulmaktır. Ama onu aradığı yer hiç de tekin değildir. Kızların –on ile on dört yaş arası tercih sebebidir– Suudi erkeklere pazarlandığı, oğlanların karın tokluğuna zorla çalıştırıldığı bir dünyadır bu.

Bütün bunlara dolaylı olarak aslında yol açan kimdir? Kuraklık yüzünden herkesin evini terk ettiği köyde, kimselere kulak asmayıp kalmaya inat eden baba. Suyu bulduğu anda kazdığı kuyunun çökmesiyle, zaten annesiz olan iki çocuğunu bir de babasız bırakır. Hiçbir suçu yoksa da sorumsuzdur, düşüncesizdir.

Baba'da, genç oğlanın adı Mehrullah'tır. Ailesini geçindirmek için çalışmaya gittiği şehirden köyüne dönmüş ve hayatın ona hazırladığı kâbus gibi bir sürprizle karşılaşmıştır: Annesi, bir jandarmayla evlenmiştir. Hem ekonomik hem de kişilik bağımsızlığını elde etmeye kararlı, asi bir ergen olan Mehrullah için affedilmez bir günahtır bu. Üvey babasının iktidarını yıkıp kendininkini kurmak ve böylece öz babasının yerine geçmek için her yola başvurur. Öyle ki, Mehrullah'ın çocuk olduğunu sık sık unuturuz. Kız kardeşlerini kaçırır, eve zarar verir, hatta üvey babasını öldürmeye kalkışır.

Üvey baba, bütün bu olaylara karşı korkunç öfke patlamaları yaşasa da, silahını çaldığı için üvey oğlunu hapiste çürütme yeminleri etse de; "iyi baba" davranışları sergilemekten vazgeçmez. Nerdeyse üstün insandır o.

Cennetin Çocukları'ndaki oğlan, Ali'dir. Onun çözmesi gereken sorun, Mehrullah'ın ve Cafer'in baş etmeye çalıştıklarından daha az keskin olsa da, küçük bedeninin yüklendiği bir sorumluluk vardır: Kız kardeşi Zehra'nın sahip olduğu tek ayakkabı çiftini tamirciden getirirken kaybetmiştir. Sorun, hasta anneyle paylaşılamadığı gibi babaya da söylenemez.

Çocuklar, kendi çözümlerini kolayca bulurlar:

Zehra sabahları yırtık pırtık, erkek ayakkabılarını giyecek, okul çıkışında koşarak dönecek; terlikleriyle yarı yolda onu bekleyen

Ali'ye "kutsal nesneler"i verecek, o da var gücüyle kendi okuluna koşturacak.

Özgürlüğü simgeleyen bir çift ayakkabının peşinde, Tahran'ın daracık sokaklarında, evlerin yıkık dökük tuğla duvarları arasında hep bir nefes nefese koşuşturmaca vardır. Ama gökyüzü yoktur ortalarda. Kıstırılmışlık mıdır bu, yoksa her bir yanı çevrili olmanın huzursuzluğu ve tehlikesi mi?

Kardeşlerin arasındaki ilişki, bağcıkları birbirine bağlanmış iki ayakkabıyı andırır. Yürümeye kalkınca, insan düşer. Zehra sınavından erken çıkacak kadar duyarlı davransa bile, Ali derse bir türlü zamanında yetişemez. Bu yüzden nerdeyse okuldan atılacaktır. Üstelik Zehra, tüm bu trajediye yol açan pembe ayakkabıları okuldaki öğrencilerden birinin giydiğini fark eder. Bir umut, Ali'yle birlikte kızın evine giderler. Ancak onun kör babasıyla birlikte seyyar satıcılık yaptığını görünce, ayakkabıları istemekten vazgeçerler.

Sonunda Ali'nin karşısına bir fırsat çıkar: Okullar arasında düzenlenen koşu yarışmasına katılacaktır. Eğer üçüncü olursa bir çift ayakkabı kazanacaktır ve bunları kız ayakkabılarıyla değiştirip Zehra'ya verecektir.

Çocukların dünyasında bu kadar önemli olaylar olurken baba nerededir peki? Yeni ayakkabı alacak kadar para kazanamadığı için onu suçlayamayız. Fakat bu, onun çocuklarıyla yeterince ilgilenmemesine mazeret oluşturabilir mi?

Görmenin biçimleri

Tanrının Rengi'nde Muhammed'dir yalnız çocuk. "Güneşin sıcaklığını ve aydınlığını" karton defterlerine yazan kör çocukların yatılı okulunda eğitim görür. Yaz tatilinin başladığı gün bütün aileler çocuklarını almaya gelmiştir. Sevgiden, coşkudan geçilmez ortalık. Muhammed'se bir köşede tek başına bekler. Babası hem herkes gittikten sonra gelir, hem de onu yanında götürmeyip okulda bırakmanın yolunu arar. Fırsatını yakalasa, oğlunu Hansel-Gretel'deki

gibi (ekonomik sıkıntı içinde değilken üstelik) ormana bir başına terk edecektir. Eder de:

Karısının ölümünün üzerinden yıllar geçmiştir. Evlenmek istediği genç kadının ailesine sadece kızlarından söz etmesinden belli, Muhammed'i kendi mutluluğunun önünde engel saymaktadır. Bu yüzden onu kör bir marangoza zorla çırak verir. Hem de hayat, kardeşlerle ve nineyle birlikte bitmesi hiç istenmeyen bir masal tadını almışken. (Marangozun seçilmesi, belki de Muhammed'in o çok sevdiği doğanın saf halinin bozuma uğratılmasını simgelediği içindir.)

Borges'in bir kütüphane memuru şöyle der:[1]

"*Tanrı, Clementine Kütüphanesi'ndeki dört yüz bin cilt kitabın sayfalarından birindeki bir harftir. Atalarım ve atalarımın ataları bu harfi arayıp durdular; ben o harfi ararken kör oldum.*"

Muhammed ise doğuştan kördür ve Tanrı'yı görmek için o harfi aramaktadır:

"Öğretmenim Allah'ın bizi diğer kullarından daha çok sevdiğini söyledi. Ben de ona dedim ki: 'Öyle olsaydı bizi kör yaratmazdı, böylece O'nu görebilelim.' Öğretmenimse dedi ki: 'Allah görünmezdir, her yerdedir. O'nu parmak uçlarını kullanarak görebilirsin.' Ben de O'nu bulana kadar ellerimle her yere dokunacağım ve bulduğumda da kalbimin tüm sırları dâhil O'na her şeyi anlatacağım."

Tanrı'nın peşindeki Muhammed; nehrin içindeki çakıl taşlarının, tarladaki çiçeklerin, buğday başaklarının kıvrımlarını okur, ağaçkakanların söylediklerini dinler. Kendini ormanda ters dönmüş kaplumbağa gibi çaresiz hisseden babasının Tanrı'ya isyanı ile onun isyanı zıt kutuplardadır:

Muhammed, Tanrı'yı aramaya devam ederken, babası O'ndan kaçmaktadır.

• • •

1 Jorge Luis Borges; *Ficciones, Hayaller ve Hikâyeler*, Çeviren: Fatih Özgüven, Tomris Uyar, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Majidi'nin sunduğu en iyi öz-baba, **Serçelerin Şarkısı**'ndaki (Avaze Gonjeshk-ha, 2008) Kerim'dir. Onun oğluyla arasındaki sorun çok basittir: Hüseyin'in eski su deposunda balık yetiştirmesine izin vermez.

Kaçan bir devekuşu yüzünden çalıştığı çiftlikteki işinden atılan Kerim, Tahran'a giderek motosikletiyle yolcu ve yük taşımaya başlar. Daha çok para kazanmak istemesinin iki amacı vardır: Birikmiş borçlarını ödemek. Kızının suya düşerek bozulan işitme cihazının yenisini almak.

Ekonomik tehditler karşısında devekuşu refleksiyle başını kuma gömmez Kerim, aksine daha da güçlenir. Bir savaş halidir onun her gün yaşadığı. Kocaman bir umut taşır. Devekuşunu bir türlü bulamasa da…

Kerim yalnız değildir üstelik. Düşüp de bacağını kırdığında ailesi, komşuları onun boşluğunu fazlasıyla doldurur. Hüseyin bile çıraklık yapmaktadır. Hem de avuçları nasırlanana kadar çalışıp kazandığı parayı annesine vermektedir. Ne güzeldir dayanışmak!

Majidi'nin ahlâki mesajlarını herhalde en açık şekilde paylaştığı filmdir **Serçelerin Şarkısı**:

"Kötülük eden kötülük bulur."

"İyilik yap denize at, sana mutlaka geri gelir."

"Haksız kazandığın para, bir yerlerden çıkar gider."

Tanrı önce neyi yarattı?

Majidi'ye sorsak, yanıt "karanlığı" olacaktır. Filmlerine simsiyah ekranla başlamayı, bu yüzden sever. Işığı anlamlandırmak için karanlıktan başka neye ihtiyaç duyulur ki?[1]

Kaçakçı, aydınlığa bir gazyağı lambasının kibritle yakılmasıyla kavuşur. Anlatı boyunca, güçsüz ve yetersiz ışık, hem gerçek hem mecazi anlamda etkisini hiç yitirmez.

---

1 **Söğüt Ağacı** (Beed-e Majnoon, 2005) filminde de körlüğünden uyanan bir karakteri (Yusuf) anlatır Majidi.

Cennetin Çocukları'nın kapkara tahtasında şunlar okunur:

"Bugün hangi marka ayakkabılarınız var Hanımefendi? Prada mı Gucci mi? Bugün hangi gömleği giyiyorsunuz Bayım? Ve hey çocuk, bu ayakkabıları sana kim verdi?"

Tanrının Rengi'nde ışık, şu cümlelerden sonra gelir:

"Ey Gören fakat Görünmeyen! Yalnız seni ister, seni zikrederim."

Serçelerin Şarkısı'nda karanlık jenerik ekranından sonra bir devekuşu başı ve boynu karşılar bizi.

Keşke bu öyküler hep devam etse…

Majidi'nin filmleri, benzer duygular uyandırarak biter. Mutlu sonları fetişleştiren Hollywood bakış açısının aksine ucu açıklık, genellikle pembe rengi baskın bir belirsizlik bırakır izleyicide. Çocukların yüzlerinde en baştan beri görmeyi istediğimiz sevinçlere tanıklık edemeyiz bir türlü.

Kaçakçı'da, hedefe yaklaştığını sandığımız Cafer, kaderini son sahnede öğrendiğimiz kız kardeşinden bambaşka bir yöne yelken açar.

Baba'da bir fotoğraf, çölün ortasında yüzükoyun suyun içine uzanmış Mehrullah'a doğru yüzer. Üvey babasının, annesiyle ve kız kardeşleriyle mutlu mesut poz vermesi, onu inadından vazgeçirecek midir, bu fotoğrafın içine o da girebilecek midir, öğrenemeden kalkarız koltuğumuzdan.

Cennetin Çocukları'nda yarışı birinci tamamlayan Ali, Zehra'nın karşısında yenilgilerin en büyüğünü almış gibi mahzun ve dilsiz kalmıştır. Tek yapabildiği; havuzun kenarına oturup, balıkların ayaklarındaki yara-bereyi emmesine izin vermektir. Babalarının kendilerine birer çift ayakkabı aldığından haberi yoktur çocukların.

Tanrının Rengi'nde, film boyunca seslerini sık sık işittiğimiz ama kendilerini göremediğimiz kuşların yüzlercesi Muhammed'i, ölmüş ninesinin yanına uğurlamaya gelmiştir. Babanın oğluna sarıldığı, onu okşadığı o tek an, Muhammed'in eli aydınlanır, parmak-

ları kıpırdar. Boğulmamış mıdır yoksa? Öyleyse babasıyla ilişkileri sil-baştan kurulabilecek midir? Babanın yaşadığı bir aydınlanma mıdır, bir şeyi yitirince değerinin anlaşılması mı?

Serçelerin Şarkısı'nda, ne Hüseyin'in milyonerlik hayali gerçekleşir ne de Kerim'in işitme cihazı alma isteği. Üstüne bir de devekuşu çiftliğe geri dönmüş, Kerim'in onu bularak işini geri kazanma umudunu söndürmüştür.

Toplumsal ve ekonomik eşitsizlikleri, oğlan çocuklarının gözünden incelemeyi yeğleyen Majidi, ne sorunların kaynaklarını irdeler ne de çözüm sunar. Anlatılarında, aile dışındaki diğer ilişkiler çoğunlukla güvenilirlikten uzaktır; aile değerleriyse hemen hemen her şeyin üstündedir.

Ailelerin kaderlerini en çok belirleyen babalardır. Onların inatçılığı, acizliği, bencilliği özellikle oğlan çocuklarını yıkıma uğratır ve çocukluktan koca adamlığa fırlatır.

Yine de gün gelir, babalar değişir/değişebilir/değişmelidir.

Kim bilir, yeni bir baba kuşağı için belki de Mehrullah'ın, Ali'nin, Muhammed'in, Cafer'in baba olmasını beklememiz gerekmektedir…

Hangimiz Yalancı Değiliz ki?

Aşgar Farhadi'nin "Yabancı Film" dalında Oscar kazanan filmi **Bir Ayrılık** (Jodaeiye Nader az Simin, 2011), izlediğim ilk filmiydi. Ödülü aldığı için değilse de, o bilgiyle. Oscar'a değer bulunmasına şaşırmamak gerekir: Hollywood ya da Avrupa üretimi gişe filmlerini çokça çağrıştırdığı için. Künyesindeki Farsça isimleri görmeseydim, bir İran filmi olduğunu nerden anlayacaktım ki?

Devrim sonrası İran'da, sinema sanatını "*şerden arındırma*" amacıyla bir birim kurulmuştur: Farabi Sinema Enstitüsü. Bu kuruluşun Farhadi'nin tüm filmlerini sansür dersinden geçirdiği söylenir. Böyle bir başarı, tabii ki onun sinemasının değerini belirlemez. Sadece, sınırları kalın hatlarla çizili sansür ağına takılacak bakış açısından uzak durduğunu gösterir. Öyle ki, yasaklamaların ve cezalandırmaların İran Yeni Sineması'nda imge kullanımını handiyse zorunlu hale getirmiş olması, onun pek de umurunda değildir. "Karanlıktan sızan ışık" metaforu hariç.

Filmlerindeki dilin gerçeklik/gerçekçilik ile arası hayli sıkı-fıkıdır.[1] "İnsan ilişkilerinde yalan"ın temel kavram olarak karşımıza çıktığı anlatılarda, karakterlerle birlikte peşine düştüğümüz, sadece "gerçek"tir.

Kimi zaman karakterlerden bir adım önde olsak da, çoğunlukla onlarla aynı bilgisizlik düzeyinde buluruz kendimizi. Son sahnelere kadar merak duygumuz diri tutulur.[2]

---

1 Yönetmenin ilk iki filmini: **Tozda Dans**'ı (Raghs dar Ghobar, 2003) ve **Güzel Şehir**'i (Shahr-e Ziba, 2004) izleyemediğim için, bu saptama onları kapsamayabilir.

2 Farhadi'nin bu açıdan başarısını görmek için, İran sinemasındaki benzerleriyle karşılaştırmak faydalı olabilir. Örneğin, Muhammed Ahmedi'nin **Kaybolan Gerçek** (Haghighat-e Gomshodeh, 2008) filmi, kullandığı arabanın kaza yap-

Ve gerçeği öğrenmemiz açısından ucu açık sonlar tercih edilir. **Bir Ayrılık**'ın evli çifti boşanmak için yeniden mahkemeye geldiğinde, hâkim onlarla beraber bizi de salondan çıkarır. Kızlarının kiminle kalmak istediğini de, onların kararı nasıl karşıladıklarını da bilemeyiz.

Ancak ardına takıldığımız gerçek, yoğun postmodern tada sahiptir: Mutlaklıktan uzak, farklı olasılıklara her zaman açık. Kimse kusursuz iyi/kötü değildir. O nedenle, kullanılması gereken: Çoklu bakış açısı. Uzak durulması gereken: Yargılamak.

Farhadi'yle ilgili analizler, onun sınıflı toplum düzenindeki ilişkileri irdelediği ve burjuva ahlâkı eleştirdiği noktalarında birleşir. Bu yorumlarda haklılık payı o kadar yüksek değildir: Perde karşısında zamanımızı asıl olarak, polisiye romanlardaki gibi cinayeti çözmeye çalışmakla geçiririz. Çoklu bakış açısı bu nedenle garip kaçmamalı; ama iş sınıfsal ilişkilere uzanırsa başka. **Havai Fişek Çarşambası**'ndaki (Chaharshanbe Suri, 2006) temizlikçi Ruhi'nin dedikoducu, laf taşıyan, gammaz ve yalancı bir karakter olarak sunumu bile bir başına, Farhadi'nin sınıfsal tavır derdinin olmadığını gösteriyor.

Onun sineması, Fransız Yeni Dalgası'nın teorisyenlerinden Andre Bazin'in karşısında olduğu türdendir: "*Klasik kesimli* (*decoupage classique*) *sinema*".[1] ("*Decouper*" ile kastedilen, sekanslara ve planlara ayırmaktır.) Hollywood sinemasının tipik özelliklerinden olan bu anlayış, öyküyü olabildiğince gerçeğe uygun aktarıp filmin akıcılığını kotarmayı hedefler. Bazin'in bu-

masıyla karısını ve iki çocuğunu yitiren bir karakteri anlatır. Ölmek üzere olan bir hastanın bağışladığı böbrekle kurtulan adam, intihara teşebbüs eder. Başaramayınca, ona bağış yapanı bulmaya kalkar. Ne ki, karısından adamın öldüğünü öğrenir. Yönetmenin kullandığı dil başlangıçta gizemli görünse de, izleyici kısa sürede öykünün sırrını çözer. Buna rağmen Ahmedi anlatıyı uzattıkça uzatır, işlevsiz zevzeklik yüzünden zamanımızı çarçur eder. Oysa bu hikâyeyi Farhadi'ye verseydik, Oscarlık bir film çıkabilirdi ortaya.

1 Vincenti, age.

nun karşısına koyduğu "modern" bakış ise daha çok Kiyarüstemi Sineması'na yakın durmaktadır.

Sinemaya yüklediği bu anlam, Farhadi'nin çok fazla karakteri derinleştirmeden ele almasına olanak tanır. Böylece "karakter"leri değil, toplumsal kimlikleri ve tipleri öne çıkarır.

Yine de onun, kırılma noktalarıyla öyküyü geliştirirken; olayın sorumlusunu veya suçlusunu aramayı, izleyiciyi perdeye kilitleme amacında etkili şekilde uyguladığı söylenebilir.

Farhadi; şiirsellik, estetik kaygı, profesyonel-olmayan oyuncularla çalışma gibi İran Yeni Sineması'nın genel özelliklerinden uzak durur. Bir replik uzunluğunda, yakın çekimlerle çalışmayı seçer. Yer yer gereksizleşen, tadını yitirerek aralıksız süren işlevsiz diyaloglar kesildiğindeyse devreye hareket (aksiyon) girer. Biçimsel denemelere çok fazla meyletmese de, Farhadi her filmine estetik tadı yoğun bir sahne mutlaka yerleştirir:

Ruhi'nin otobüs camından dışarı çıkan elinin dans etmesi

Elly'nin deniz kıyısında uçurtmayla oynaması

Kimliklerin fotokopi makinesinde çoğaltılması…

Aldatmanın türlü türlü hali var…

Havai Fişek Çarşambası'ndaki öykü, İran takvimine göre yılın son çarşambasında geçer. Yakında evlenecek olan Ruhi, özel ajanstan aldığı temizlik işi için yüksek demir parmaklıklarla çevrili bir siteye gider. Daha ilk andan itibaren kendini ortasında bulduğu açık sınıfsal ilişkileri (üstelik hemcinsleri tarafından çevrelenmiş olarak) yadırgamadığından belli ki, bu konuda yeterince tecrübelidir.

Ruhi'nin temizliğini yapacağı maksimalist eve girdiğimizde, Mojdeh ve kocası Morteza ile tanışırız: Mojdeh, kocasının onu aynı apartmanda güzellik salonu işleten Simin'le aldattığından şüphelenmektedir. Onun içindeki gerginlik, şehirde gün boyu dinmeyen havai fişek patlamalarında bulur yansımasını. Huzursuzluğunu ne kontrol ettiği telefon kayıtları yok eder ne de kulağını havalandırma

boşluğuna dayayıp işittikleri. Kocasının işyerinin çevresinde ajan gibi dolaşması, sokak ortasında ondan dayak yemesine sebep olur.

Ruhi'yi Simin'in dairesine gönderdikten sonra, kuşkuları daha da çoğalır. Ruhi, Simin'in ağzından kaçırdığı bir ayrıntıyı boşboğazlığı yüzünden söylediğinde aslında düğüm çözülür. Ancak Ruhi, hemencecik uydurduğu yalanla bu bilginin değerini geçersizleştirir. Ne ki en sonunda, o da Mojdeh'in aldatıldığına emin olur. Ancak gerçeği ona aktarmasına Morteza izin vermez.

Elly Hakkında (Darbareye Elly, 2009), ilk sahneden itibaren konusuyla ve atmosferiyle Michelangelo Antonioni'nin **Macera** (L'Avventura, 1960) filmini anımsatır. Birkaç günlük tatil için deniz kıyısına giden bir arkadaş grubunun başına gelen trajedinin anlatısı.

Filmin adı **Elly Hakkında** olsa da, Elly hakkında pek az şey öğreniriz. Zaten grupta onu tanıyan tek bir kişi vardır: Sepideh. Kızının öğretmeni olan Elly'yi buraya o davet etmiştir. Amacı, onu Almanya'dan gelen Ahmed'le tanıştırıp yakınlaştırmaktır. Ancak her şey yolunda giderken, Elly ikinci gün eve dönmeye kalkar. Sepideh kalması için ısrar eder, hatta ona engel olur.

O ana kadar dümdüz uzanan deniz gibi akan öykü, birdenbire tsunami vurmuşçasına yüksek dalgalarla korkutmaya başlar. Elly'i son kez, kumsalda sevinç içinde uçurtma uçururken görürüz. Onu kaybettiğimizi anladığımızda da ışığı yetersiz bir fenerle peşine düşeriz: Tahran'a geri mi dönmüştür, yoksa boğulmuş mudur?

Geride kalanlar Elly'nin yok oluşunu tartışırken, yerine getirilmesi gereken sorumluluğun farkına varırlar. Ailesine haber vermek için aradıkları kişi, kendini erkek kardeş olarak tanıtır. Sonunda öğreniriz ki, bu sevimsiz ve agresif adam Elly'nin nişanlısıdır.

Elly'nin oraya hangi amaçla geldiğini öğrendiğinde, Ahmed'e saldıran nişanlının asıl derdi, Elly iledir. Onun hakkında yanıtını aradığı tek bir soru vardır:

"Gelemem, nişanlıyım demedi mi?"

Dememiştir.

O halde çekip gitmekten başka söyleyecek söz kalmamıştır.

Ne olsa gerçek, nişanlının Elly ile geçirdiği üç seneyi sil baştan anlamlandırmasını sağlayacak kadar güçlüdür.

Rengârenk yalanlar ve bilmeceler

Bir Ayrılık'ta, evli bir çift hâkime (onu görmediğimize göre bize) dert anlatmaktadır: Simin on bir yaşındaki kızını İran'da yetiştirmek istemediği için, kocası Nader'le birlikte yurtdışına gitmeye karar vermiştir. Ama Nader, babasının Alzheimer olması yüzünden bu ortak plandan vazgeçtiği için; Simin ondan boşanmak istemektedir. Hâkim, bu gerekçeyi "küçük sorun" olarak nitelendirerek boşanma talebini reddeder.

Sonrasında Simin, annesinin evine yerleşir. Nader de babasına bakıcılık yapması için bir kadınla (Razieh) anlaşır. Ancak Razieh, Simin'in o evde yaşamayacağını öğrenince, "bir kadının yaşamadığı yerde çalışmak" istemediğini söyler. Ne ki, yaşamın temel ihtiyaçları "günah"a baskın gelir, kocasından gizleyerek durumu kabul eder.

Bir gün Nader eve geldiğinde, babasını perişan halde bulur. Onu yatağa bağlayıp dışarı çıkan Razieh'i kovar, üstelik kapının önünde itekler. Yere düşen Razieh'in bu nedenle bebeğini düşürdüğünü iddia etmesi, Nader'in cinayetle yargılanmasına yol açar. Hapis cezası almasının tek koşulu, onun Razieh'in hamileliğini biliyor olmasıdır.

Biz; mahkeme sürecinde kimin doğru söylediği üzerinde kafa yorarken, **Bir Ayrılık**'ın karakterleri açısından gerçeği öğrenmenin yolu çok daha basittir: Kutsal Kur'an üzerine yemin etmek.

Öykünün gittikçe yükselmiş gerilimini sonlandıran da, bu yöntem olur: Razieh'in kriminal potansiyeli güçlü kocası, tehditkâr tavırlarıyla Simin'i korkutmuştur. Bu yüzden Simin, kolay olmasa da Nader'i kan parası ödemeye ikna eder. Buluşma gerçekleştiğinde, Nader Razieh'ten tek bir şey ister:

"Düşüğe benim sebep olduğuma dair Kur'an üzerine yemin et."

Razieh, bebeğini bir başka olay (araba çarpması) sonucunda düşürmüş olma ihtimali yüzünden bu talebi reddeder. Kur'an'a yalan yere el basarsa, kızının Tanrı tarafından cezalandırılacağına inandığı için…

Geçmiş'te (Le Passe, 2013) sorgulanan gerçek, bir kadının neden intihara teşebbüs ettiğidir. Samir ile Marie arasındaki yasak, gizli-saklı ilişki (her ikisi de evlidir) böyle bir trajedinin gerekçesini nasıl oluşturabilmiştir?

Farhadi'nin özellikle bu filmi, zekâ oyunu gibidir: Karakterler önemli gerçekleri o gerçeğin taşıyıcısından değil de, bir başkasından öğrenir:

Samir ile Marie arasındaki ilişkiyi: Marie'nin boşanmak üzere olduğu kocası Ahmed, Samir'in küçük oğlundan

Marie'nin hamileliğini: Büyük kızı Luci, Ahmed'den

Komadaki kadının kendini öldürme isteğinin sebebini: Ahmed, Luci'den

Luci'nin annesinin Samir'le evlenmesini istemediğini: Marie, Ahmed'den…

• • •

Senaryolarda bazı gerçekçilik/inandırıcılık sorunlarına düşmektedir Farhadi:

Havai Fişek Çarşambası'nda ana karakterlerden biri gibi görünse de asıl işlevi "tanıklık" olan Ruhi'nin kameranın önünde tutulmaya çalışılması, yer yer zorlama duygusu yaratır: Ruhi, nedense evden bir türlü ayrılamaz.

Elly Hakkında'da Sepideh, Elly'in nişanlısından altı aydır ayrılmaya çalıştığını biliyormuş. Bununla birlikte Elly ortadan kaybolduktan sonra olayı soruşturan polise onun gerçek adını bilmediğini söylüyor.

Bir Ayrılık'ta Razieh'in dört yaşındaki kızı, daha önce çok az iletişim kurduğu Nader'e annesiyle ilgili, anlatıyı çözüme götürecek önemdeki bilgiyi bir çırpıda verir.

Öykülerin motoru "yalan"ken ve Farhadi bizi "gerçek"in peşine takarken, kendisi buna o kadar bağlı kalmıyor.

Ya da bütün bunları ben uyduruyorum…

Mahmalbaf'ın Gerçekçi Şiirselliği

Muhsin Mahmalbaf, çağdaş İran'a içkin gerçeklikleri anlatan yönetmenlerden biridir. Sözünü söylerken, kimi filmlerinde pek fazla estetik kaygı taşımaz.[1] Kimi filmlerinde de özellikle fotoğraflık görüntülere yoğunlaşır.[2]

Yine de, seyircide birden çok kez izleme arzusu doğuran filmleri çoğunlukla, bu iki ucu bir araya getirdikleridir. Toplumsal ve politik gerçeklikleri perdeye şiirsel anlatımla taşıdığında, ortaya çok daha etkileyici yapıtlar çıkarır.[3]

Ekmek ve Çiçek ya da **Masumiyet Anı** (Nun va Goldun, 1996), onun politik macera dolu gençliğini bir sinema yapıtına dönüştürmek istemesi ve bu filmi çekmesi hakkındadır.

Ergenlik döneminde Şah karşıtı İslamcı bir militan olan Mahmalbaf, arkadaşlarıyla beraber küçük bir örgüt kurmuştur. Eylemlerinin finansmanı için banka soymaya karar verdiklerinde, ihtiyaç duydukları silahı bir polisten çalmaya kalkışırlar.

Bir röportajında bu politik olayla ilgili şu ayrıntıları verir:[4]

"*Plana göre ben polisle kavgaya tutuşacaktım, bir arkadaşım silahı çalacaktı, diğeri de molotof kokteyli atıp sokağın girişini kapatacaktı.* (…) *Seçtiğimiz polis, İran Caddesi'ndeki iki bankayı koruyordu.* (…) *Ama olayın gerçekleşeceği gün oraya gittiğimizde sokak çok kalabalıktı.* (…) *Üç kez geri döndük, derken arkadaşlarım iyice korkmaya*

1 **Boykot** (Baykot, 1985), **Bisikletçi** (Bicycle-ran, 1987), **Kandahar Seferi** (Safar-e Quandehar, 2001) gibi.

2 **Kilim** (Gabbeh, 1995), **Seks ve Felsefe** (Sex o Phalsapheh, 2005) gibi.

3 **Ekmek ve Çiçek** ya da **Masumiyet Anı** (Nun va Goldun, 1996), **Sessizlik** (Sokut, 1998) gibi.

4 Dabaşi, age.

başladılar. (…) *Molotof kokteylini taşıyan arkadaşım şişeden dökülen benzinle ıslanmıştı.* (…) *Sonunda adama saldırdık. Karşı koymaya başladı.* (…) *Polis silahını çekip bana doğrulttu, ben de onu dört kez bıçakladım.* (…) *Onu bıçakladığım sırada tetiğe asılıp ateş etti…*"

Masumiyet Anı'nda, yönetmen Mahmalbaf ile onun seneler önce saldırdığı ve artık-polis-olmayan polis[1], bu tarihsel olayı anlatacak bir filmde rol alacak aktörleri seçerler. Sonrasında, kendi gençliklerini oynayacak bu genç oyuncuları eğitirler. Hem oyunculuk dersi verirler onlara, hem de olayın provasını yaptırırlar. Böylece kendi gençliklerini "yönetirler".

Mahmalbaf'ın röportajında söylediklerini gerçeğin kendisi kabul ettiğimizde, filmde onun ve polisin hatırladıkları üzerinden prova edilenin bu gerçeklerle örtüşmediğini kolayca anlayabiliriz. Örneğin, işin içine (öyküde mi gerçekte mi, tam emin olamadığımız şekilde) Mahmalbaf'ın gençliğinde evlenmeyi planladığı kuzeni girer. Her gün saat veya adres sorduğu polisin âşık olduğu genç kadın, eylem günü onun dikkatini dağıtmak için yine saati sorar ve o sırada Mahmalbaf elindeki bıçakla…

Bu ayrıntıların hiçbirinden röportajında bahsetmez Mahmalbaf. Demek ki, filmde bize bambaşka bir gerçeklik sunmaktadır.

Masumiyet Anı'nda, iki karakterin orta yaş halinin gençlik dönemleriyle ilişkisi üzerinden bir hesaplaşma çıkarılır: İnsanlığı kurtarmak idealine ulaşmak için silahlı mücadelenin artık tercih edilmemesi gibi.

Öyküde ayrıca, gençlik dönemlerinin birbiriyle ve orta yaş hallerinin kendi arasında bağlantı kurulur. Sonuç olarak, iki karakterden toplam dört ayrı ilişki üretir Mahmalbaf.

Filmde şiirselliği güçlü görüntüler çok fazla yer tutmaz. Yine de: Labirent gibi karmaşık ve dar sokaklar, iki yanında uzun ağaçların yükseldiği karlı yollar, donduğu için fırına koyulmuş saksıdaki çiçek; yeterince şiir tadı verir.

---

1 Oyuncuyu, Mahmalbaf'ın **Selam Sinema**'sındaki (Salaam Cinema, 1994) seçmelerden hatırlıyoruz.

Olayın can alıcı noktası geldiğindeyse:

Orta yaşlı polis genç halini canlandıran oyuncuya, âşık olduğu kadını silahıyla vurmasını; yönetmen Mahmalbaf gençliğini oynayan oyuncuya, bıçağıyla polise saldırmasını söyler. Ve işte o anda, hareketin tam ortasında donup kalarak bambaşka bir gerçekliğe zıplarız: Genç polis elinde tuttuğu saksıdaki çiçeği uzatır, genç Mahmalbaf bıçağını gizleyen ekmeği. Hem genç kadına, hem de birbirlerine…[1]

Sadece verilen emirleri uygulayan film oyuncuları, rollerinin dışına çıkarak yeni bir gerçeklik yaratmışlardır. Açık ki; "gençlik", "eski tüfekler"in silah-bıçak ikilisini reddederek yerine çiçek-ekmek ikilisini tercih etmiştir.

Ah sömürü, gelişmiş halin de çekilmiyor, ilkel halin de!

Mahmalbaf, "*Devrimi kontrol eden iplerin kapitalizmin eline geçmeye başladığını fark ettikten sonra*" **Bisikletçi**'yi (Bicycle-ran, 1987) çeker. Filmde esaslı bir kapitalizm eleştirisi ortaya koymasına karşın, karakterlerin derinlemesine irdelenmemesi ve toplumsal adaletin prototipler üzerinden savunulması onun da belirttiği gibi erken döneminin acemiliğine bağlanabilir:[2]

"*Bu ilk dönem çalışmalarım dini görüşlerimin de etkisini taşır ve teknik hatalarla dolu oldukları için sinema konusunda yetkin olmayan birinin çalışmaları oldukları açıktır.*"

Bisikletçi, sözün doğrudan söylendiği bir anlatı. "Ahlâksızlık" açıksa; gerçeği süslü, imgeli ya da çağrışımlı cümlelerle anlatmak, bazen etkiyi azaltmak tehlikesi içerebilir.

Hikâye, o coğrafya için sıradandır: Afganistan göçmeni Nesim'in karısı çok hastadır, ölmek üzeredir. Tedavi görmesi için iyi (doğal

1 "Dondurulmuş kare" motifi, akla François Truffaut'un **400 Darbe** (Les Quatre Cents Coups, 1959) filminin son sahnesini getirir: Antoine Doinel ıslahevinden kaçmış, deniz kıyısında koşmaktadır. Kamera onun yüzüne yaklaşır ve kare donar. Fransız Yeni Dalgası'nın İran Yeni Dalgası üzerindeki etkilerinden biridir bu.

2 Dabaşi, age.

olarak özel) bir hastaneye gönderilir. Hastanenin/sağlık sisteminin çalışma tarzı, ekonomik açıdan tam anlamıyla rasyoneldir: Hasta kılığındaki müşteri, masraflarını günlük olarak ödemezse kapı dışarı edilecektir.

Toprak kazıcılığı yapan Nesim'in kazandığı para, Sağlık Tanrısı Asklepios'un dişinin kovuğunu doldurmaz. Tek derdi karısını yaşatmak olan adam, o kadar çaresizdir ki her şeyi yapabilir. Tek kişilik sirkte gösteri düzenlemek dâhil.

Gurbet ellerde bu iş bir organizasyonu, müteşebbis ruhlu birilerini gerektirir. Yeteneği piyasada en iyi fiyata, en kârlı şekilde satacak girişimcileri…

"Hindistan'da bir treni bakışlarıyla durduran ve Afganistan'da bir defasında kesintisiz üç gün bisiklet sürmüş olan bu adam" şimdi bu rekoru yedi güne çıkaracaktır. Bilet parası ödeyerek bir meydanın ortasında onu izlemeye gelen seyircilere sunulan şey, bir mucizenin ta kendisidir: Adamın biri, yedi gün yirmi dört saat bisiklet kullanacaktır. Ağır ağır dönerek. Tüm ihtiyaçlarını başkalarının yardımıyla karşılayarak.

Müteşebbisin bir küçüğü vardır, bir de sahne gerisindeki büyüğü. Büyük olan bir başka kodamanla bahse girmiştir. İkisinin bu bahisten aldığı sefil pornografik zevki iliklerimize kadar hissettirir Mahmalbaf. Biri bisikletçiyi düşürmek için her türlü ahlâksız yolu dener; diğeri aynı ahlâksızlıkla onu güçlendirmek için her yöntemi.

Nesim, bu gösterinin öznesi olmasına rağmen ancak bir piyondur. Ama sadece para babaları değildir o piyondan çıkar sağlayan. Organizasyonun düzenlendiği meydan tam bir panayır yerine çevrilmişse, Nesim'in bu işe neden kalkıştığı biliniyorsa; onu izleyen herkes bu çıkar ilişkisine taraf değil midir? İnsanüstü bir gayretle para kazanmaya çalışan birine yardım etmek, onunla dayanışmak arzusu kimsenin vicdanına düşmez nedense.

Mahmalbaf kapitalizmi yerden yere vururken, onun zehirlediği sıradan insan doğasına da kötücül göndermelerde bulunur böylece.

Zaten anlatı bize bu zavallı ailenin hikâyesinin tekil değil, genel olduğunu söyler: Amele pazarında kamyonun arkasına binebilen "şanslılar", binemeyen şanssızlar tarafından taş yağmuruna tutulur. O şanssızlardan daha şanssızı ise, otobüs tekerleğinin önüne yatarak intihar numarası çeker. Bunu daha önce kim bilir kaç kez denemiştir. Onu döverek kovalayanlardan kimileri eline üç-beş kuruş sıkıştırır ne olsa.

Nesim, biraz hileyle de olsa (örneğin, bir gece bisiklete bir başkası biner, o uyur) yarışı tamamlar. Buna rağmen, başarısını görüntülemeye gelen televizyon kameraları önünde bisiklet sürmeye devam eder.

Anlaşılan, içine hapsolduğu yapıdan kolay kolay kurtulamayacaktır.

Sinemaya tapınmak

Selam Sinema (Salaam Cinema, 1994), belgesel ile kurmaca arası bir yerde konumlanan İranlı örneklerin öncülerindendir. Mahmalbaf'ın burada yıktığı, kamera arkası ile önü arasındaki duvardır.

Film, açılışındaki ve kapanışındaki müzikle (bestecisi Şahdad Ruhani) sinema tutkusunu o kadar iyi yansıtır ki; böyle bir sevince ve coşkuya İran Yeni Dalgası'nda pek rastlayamayız.

Yönetmen Muhsin Mahmalbaf, sinemanın yüzüncü yıldönümünü kutlama bahanesiyle, oyuncu olmak isteyen insanlar hakkında bir film yapmaktadır. Veya aynı anlama gelmek üzere: Karakterlerinin oyuncu olmak isteyenlerden oluştuğu bir filmde, başroldeki Muhsin Mahmalbaf yönetmeni oynamaktadır.

Elindeki megafondan, seçmelerin yapılacağı binanın önünde toplanan yüzlerce insana "filmin hem konusu, hem de oyuncuları" olduklarını söyler:

"Kendi filminize hoş geldiniz!"

Kalabalıktaki düzensiz coşku, sinema tutkusunun mu bir göstergesidir, ünlü olma arzusunun mu? Veya iş bulmanın, ülke dışına çıkmanın bir aracı?

Oyuncu adaylarının (veya oyuncu adayını oynayan oyuncuların) karşısında, külyutmaz cin gibi bir yönetmendir Mahmalbaf: Kör olduğunu iddia eden bir adamın aslında "rol yaptığı"nı şıp diye anlar. Daha fenası, sahnede yalvarırcasına duranlara nerdeyse ondan nefret etmemize yol açacak denli vicdansız bir profesyonel gibi davranır: İnsanları otuz saniye içinde ağlamaya zorlar. Başaramazlarsa çekip gitmelerini salık verirken sesinde en ufak bir titreme hissedilmez. Vize alamadığı için yurtdışındaki sevgilisinin yanına gidemeyen ve bir filmde oynayarak bu isteğine kavuşabileceğini düşünen birinden bunun bedelini ödemesini ister: Ağlayarak iyi bir oyuncu olduğunu göstermesini.

Bu davranışının gerekçesini, hayat ile sinema arasındaki paralellikle açıklar:

"Hayatta ve sinemada başarılı olanlar, iyi rol yapabilenlerdir. İstendiğinde gülebilir ve istendiğinde ağlayabilirler."

Ayna ve sonsuzluk

Sessizlik (Sokut, 1998) ilk başta sağırlığa bir göndermeyi düşündüren, ama Mahmalbaf'ın anlatımında tam öteki uca, sadece seslerden oluşan bir dünyaya karşılık gelen bir öykü sunuyor. Gözleri görmeyen Hurşid'in annesiyle yoksulluk içinde yaşadıkları ve kirasını ödeyemedikleri evdeki son beş günün öyküsünü.

Müzik aletleri üreten bir atölyede akort yaparak ailenin geçimini sağlamaya çalışan Hurşid, müziğin ve sesin güzeline düşkündür. Örneğin, sadece sesi hoşuna gittiği için bayat ekmek satan genç kadından yapar alışverişini. Etkileyici bir sesin peşinde kaybolmamak için kulaklarını parmaklarıyla tıkar. Ama planı çoğu zaman işlemez; bağımlılığı, hayatını zorlaştırır. Yüreğini coşturan bir ezginin peşine düştükçe işe geç kalır. İşini aksattıkça, hoşgörüsüz ustası zıvanadan çıkar ve onu işten atar.

Hurşid, Beethoven'ın *5. Senfonisi*'nin dört notalık başlangıcıyla algılar hayatı. Ev sahibi kirayı istemeye gelip kapıyı yumrukladığında da, çıraklar bakır çömlekleri çekiçlerle dövdüğünde de bu dört nota gümbürder onun zihninde.

Klasik müzik eleştirilerinde, Beethoven'ın *5. Senfonisi* iki ayrı biçimde anlamlandırılır. Birinde, notaların "kapıya vuran kader"i simgelediği söylenir. Diğerinde, bestecinin sarı kiraz kuşunun ötüşünden etkilenmiş olduğu…

Belli ki Mahmalbaf, ilk yorumu seçmiştir. Zor okunan, anlamını ilk başta açığa vurmayan şiirlere benzeyen **Sessizlik**, bu simgeleştirmeyi özellikle açılış ve kapanış sahneleriyle ortaya koyar. Aynı zamanda, "Fotoğraflarla bir film en iyi nasıl oluşturulur?" sorusunu yanıtlar:

Rengârenk elbiseleri ve eşarpları ile ekmek, nar, kiraz satan genç kadınlar

Otobüs durağı duvarındaki devasa heykeller

Kapalı çarşının içine üstten bakış

Hurşid'in akordu bozuk sazla yağmur altında koşması

Nehrin bir ayna gibi üstündeki köprüden geçen hayatları yansıtması…

Şiir sadece görüntüde ve müzikte değildir elbette. Diyalogda da, eylemde de buluruz onu:

"Bu ne?" diye sorar Hurşid.

"Ayna," der arkadaşı Naderi.

"Ne için?"

"Kendini görmek için. Ona bakınca kendimi görüyorum."

"Ben de görünüyor muyum?"

Az sonra ayna kırılıp da ikiye ayrıldığında; Hurşid'in yüzünün yansıdığı parçayı Naderi alır eline, Naderi'nin yüzünün göründüğü parçayı Hurşid. Herkes gerçeğin anca bir parçasına mı sahip olur?

Masumiyet Anı'nda diğer tüm sahnelerin gerçekçilikleri, son sahnedeki şiire doğru atılan adımlardır. **Sessizlik**'te ise bütün şiir, sondaki gerçeğe doğru akar. Evden atıldıktan hemen sonra Hurşid'in annesinin eşyasını (sadece büyük bir ayna) kayıkla taşıdığı o anda öykü bitmiştir aslında. Ama Mahmalbaf orada bırakmaz **Sessizlik**'i. İlla ki, o gerçekçi sonun ötesindeki şiire götürür bizi:

Gerçekliğin her türlüsü en çok şiire yakışır. Şiir de bütün gerçekliklere…

Bu Bir Film Yazısı Değildir

Cafer Panahi, hümanist ve eleştirel üslubuyla "yeşil hastası" iktidarların cenderesindeki hayatları anlatmayı dert edinen bir yönetmendir. Bunun için kimi zaman dolambaçlı yollarda dolaşır, kimi zaman kör parmağım gözüne tavrıyla davranır.

Ayna (Ayneh, 1997), onun ilk yöntemi kullandığı anlatılardan biridir. İsmiyle "Neyi, nasıl gösteriyor?" merakını uyandırıveren film, son jeneriği akarken bile kucağımıza çelişik yanıtlı sorular bırakır:

"Bu film bir sinema filmini mi yansıtıyor, yoksa sinema sanatında gerçekçiliği mi?"

"Filmin teması nedir veya kaç tanedir?"

"Hakikati kurmacadan ayıran kalın sınırlar var mıdır? Yoksa aralarındaki bağ, kardeşlik midir? Öyleyse ikiz midirler, üvey mi?"

Küçük bir kız çocuğu (Bahareh), annesi onu almaya gelmediği için okuldan eve tek başına dönmeye kalkar. Ama Tahran büyüktür, kalabalıktır. Bahareh sürekli yanlış kararlar aldığı için eve bir türlü varamaz. İçine düştüğü bol gerilimli maceranın farkında da değildir. Bu nedenle, rahat rahat çevresine kulak kabartır. Biriktirdiği kısa öyküler toplamı, Stendhal'in "*bir romanın yol boyunca taşınan bir ayna*" olduğu fikrini çağrıştırır. Ne olsa dinledikleri, İranlı kadınların hayatlarına bir önsöz niteliğindedir. Bizde başka başka duygular uyandırır her biri:

Aksanlı konuştuğu için torunuyla zaman geçirmesine çocuklarının izin vermediği yaşlı kadına acırız.

Arkadaşının düğününe çağdaş kıyafetler giymesi koşuluyla davet edilen kadına üzülürüz.

Bir başkasına, üstüne kuma getirecek kocası yüzünden hüzünleniriz (el falında çıkmış olsa bile).

Bir türlü eskimeyen "yuvayı dişi kuş yapar" düşüncesine günlük yaşamında karşı durabilen kadına ise hayranlık duyarız.

Kadınlığın sonu gelmeyen sorunlarının arasında kaybolduğumuz sırada, Bahareh'in bize yaşattığı gerilim fark ettirmeden had safhaya ulaşmıştır. Ve işte o anda "film kopar":

Bahareh, yeni bir otobüse binmişken birkaç saniyeliğine kameraya bakar. Yönetmenin onu uyarmasına da sinirlenerek, artık "oynamak istemediğini" söyleyip otobüsten iner.

İşte tam bu sırada, Panahi hızlıca karar vererek (ya da vermiş gibi davranarak) isminin Mina olduğunu öğrendiğimiz oyuncunun mikrofonunu üstünden çıkarmamasını sağlar ve filmi (eski) oyuncusundan habersiz çekmeye devam eder. Böylece filmin ikinci yarısı başlamış olur: Evinin yolunu tek başına arayan bir karakterin (ama bu kez "film karakteri"nin değil, "gerçek karakter"in) ardına düşeriz.

Kuşkucu tarafta yer alarak, bunun yönetmenin izleyiciye hoş bir zokası olduğunu düşünebiliriz. Eğer yanılırsak; Panahi'nin, ustası Kiyarüstemi'nin **Kirazın Tadı** (Ta'm-e Gilas, 1997) filminin sonundaki denemesinin benzerine giriştiğini söyleyebiliriz.

Şimdi, mademki bu bir Film Yazısı değildir, o halde **Ayna**'daki bir görüntünün bizi şehr-i Ankara'ya uçurmasına izin verelim. Bahareh'in bindiği otobüslerden birinde, iki amatör sanatçı akordeon ve darbuka çalmaktadır. İşte bu sahneyi, gitar çalan gençleri güvenlik görevlileri yoluyla tehdit eden metro sürücüsüne[1] izlettirsek mi acaba? Boş verelim bu fanteziyi ve Panahi'nin kısa filmi **Akordeon**'a (Accordion, 2011) bir göz atalım.

Bu minimal öyküde iki küçük kardeş, hayatlarını akordeon ve darbuka çalarak kazanmaktadır. Adamın biri bir gün, cami önünde müzik yaptıkları bahanesiyle akordeonu ellerinden zorla alır. Ardından anlaşılır ki, adamın akordeona duyduğu ihtiyaç çocuklarınki kadar, belki onlarınkinden daha çoktur.

Panahi bu enstrümana, De Sica'nın **Bisiklet Hırsızı**'ndaki (Ladri di Biciclette, 1948) bisiklete benzer bir işlev yüklemiştir. Gerçi,

1 Eylül 2013 tarihli gazeteler…

sorunun çözümünde bu iki anlatı farklılaşır: Antonio yakalandığında, bisikletin sahibi bir çeşit üstünlük duygusuyla onun serbest bırakılarak polise teslim edilmemesini sağlamıştır. **Akordeon**'daysa çocuklar suçüstü yakaladıkları adamla dayanışmaya girerek birlikte yaptıkları müzikle para kazanmaya başlarlar.

Panahi, olay örgüsünün merkezine tek bir nesnenin peşinden gitme fikrini daha ilk uzun filmi **Beyaz Balon**'da (Badkonake Sefid, 1995) yerleştirmiştir. Öykünün sürükleyicisi, Majid Majidi'nin ondan iki yıl sonra çevirdiği **Cennetin Çocukları**'ndaki (Bacheha-Ye Aseman, 1997) ayakkabı buluşuna ilham verdiğini düşündüğüm; yine küçük bir kız çocuğunun ardından tutkuyla koşturduğu, "solungaçları dans eden balık"tır.

Ayna'ya bir kez daha baktığımızda, Panahi'nin zemin olarak futbolu kullanarak bizi "film içinde film" duygusuna sürüklediğini görürüz. Bir radyo spikerinin film boyunca, İran ve Güney Kore takımları arasında oynanan bir maçı anlatması, iki filmi veya filmin iki yarısını birbirinden ayırmamızı zorlaştırır.

Onun futbola dayanarak derdini anlattığı asıl film **Ofsayt**'tır (Offside, 2006). Bu, hümanist kameranın kör parmağım gözüne yöntemine örnek verilebilir. Anarşist ruhlu birkaç genç kadın erkek kılığına bürünerek, İran ulusal takımının hayat memat meselesi bir maçını stadyumda izlemeye heveslenir. Ancak sonuç hüsrandır.

Filme ilham veren olay şöyledir:

Panahi'nin o zamanlar on-on bir yaşlarında olan kızı, kadınların erkeklerle statta maç izlemelerinin yasak olduğunu bilmesine rağmen, isteğinde ısrar eder. Birlikte stada gittiklerinde beklendiği gibi kızı içeri alınmaz. Böyle olunca, Panahi stada tek başına girer, kızına da eve gitmesini söyler. Ancak birkaç dakika sonra, kızı onu statta bulur. Şaşıran babasına da, "Her zaman bir yol vardır!" der.

Anlatı, aslında Panahi'nin hükümet karşıtı propaganda faaliyetleri yüzünden bu filmden dört-beş sene sonra aldığı cezaların (altı yıl hapis, yirmi yıl sinema yapma ve yurtdışına çıkma yasağı) hazırlayıcısı gibidir. Ne olsa o, erkek-baskın bir ideolojik dünyada kadınların yanında saf tutar; hem de bir erkek olarak…

Bir filme film değildir demek zorunda kalmak…

Panahi maruz kaldığı hukuksal belaların bir kısmını **Bu Bir Film Değildir**'de (In Film Nist, 2011) anlatır. Filmde Panahi'yi, kendi yaşamını oynayan bir aktör olarak düşünebiliriz. Böylece, onu **Ayna**'daki (senaryonun ona çizdiği yanlış yoldan sıkılan ve bu yüzden rolünü terk ederek evinin yolunu kendince bulan) Mina'yla benzer durumda görebiliriz. Yine de film, otobiyografik belgesel ile bir yönetmenin ana karakter olduğu kurmaca arasında salınmaktadır.

Bu filmi doğuran asıl etken, son filminin senaryosuna onay verilmeyen bir yönetmenin mahkeme kararıyla film yapmasının yasaklanmasıdır. Bu yüzden, bize Çehov'un *Genç Bir Kızın Günlüğünden* isimli öyküsünü uyarladığı senaryoyu okumayı seçer. Bir film ne kadar anlatılabilirse elbette. Bu durum, **Ofsayt**'ta stadyumun dışında tutulan futbol düşkünü kadınlara askerlerden birinin maçı anlatmasına ne kadar da benzemektedir.

Yapılamamış filmin özeti şöyledir: Tahran'da bir üniversitenin sanat bölümünü kazanan İsfahanlı genç kadına (Meryem), muhafazakâr ailesi okula gitme izni vermemiş, onu eve kilitlemiştir. Dış dünyayla odasının penceresinden bağlantı kuran Meryem, her gün görmeye başladığı bir erkeğe âşık olur, hatta bu nedenle okula gitmekten bile vazgeçer.

Panahi'nin sanat üretiminin engellenmesi ve filmi çektiği dönemde ev hapsinde tutulması, onun Meryem'in paralel evrendeki karşılığı olduğunu göstermez mi?

Panahi bu senaryoyu anlatırken, alttan alta sinema üstüne ders verir: Sinema anlamını anlatarak değil, göstererek bulur.

Bunun için Panahi, önce salondaki halının bir köşesini Meryem'in yaşadığı ev olarak düşünmemizi ister. Kalın bantlar, evin duvarlarıdır. Küçük yastık, yatağı; sandalyenin arkası, pencereyi simgeler. Ayrıca önceki filmlerinden bazı sahneleri de televizyon ekranında oynatır. Oyuncunun bir göz hareketi, on cümle gücünde olabilir. Ya da mekânın tasarımı, karakterin psikolojisini vermek için en iyi çözümdür.

Bu Bir Film Değildir'in ikinci yönetmeni olan Mojtaba Mirtahmasb'ın üzerinde çalıştığı *Film Çekmeyen İranlı Yapımcıların Sahne Arkası* isimli filmse, eksik yorumla da olsa Bertrand Russell'ın "kendi adını içermeyen katalogların tümünün kataloğu" paradoksunu anımsatır. Çünkü Panahi'den kısa süre sonra Mojtaba da hapis cezası almıştır. Film çekemeyen yönetmenlerden biri, film çekemeyen yönetmenlerle ilgili bir film çekebilir mi, çekemez mi?

Baş döndüren hayatlar

Panahi, hakikate olabildiğince güçlü bir ayna tutma niyetini **Daire**'de (Dayereh, 2000) de pratiğe döker. **Daire**, onun **Ofsayt**'taki doğrudan ve sert politik eleştirilerine geçmeden önce yaptığı bir prova gibidir.

Anlatı, kullandığı "döngüsellik"le kadınların yaşamlarındaki çetrefilliği iyice çarpıcılaştırır. **Daire**, dünyaya kız çocuğu olarak gelmenin, sanki bazı ruhların ilk günahı olduğunu söyler bize. Tarihin ilk büyük sömürüsünün etken öznesi olan erkeklerin çizdiği sınırlar, kadınların yaşamdan ve özgürlükten birazcık tadabilmesini öylesine zorlaştırır ki. "Yanında bir erkek olmadan gidebilecek bir yeri bulunmayanlar"ın yazgıları hep birilerinden kaçmaktır: Hoşgörüsüz aileden, polisten, eşitsizlikçi yasalardan…

Tuhaftır ki, evrensel olan bu toplumsal cinsiyet sorununu derinlemesine dramatikleştiren Panahi, filmlerindeki tüm karakterlerin iyi olduğunu, hiçbirinde kötü karakter bulunmadığını söylemiştir bir röportajında. Bu önermesiyle ironi mi yapmaktadır, yoksa kötü olarak sadece insani değerlerden uzak toplumsal düzenleri mi ima etmektedir?

İkinci yanıtın geçerli olması halinde, **Daire**'deki Nergis'e (kim olduğu bize gösterilmeyen) şiddet uygulayanları, **Bu Bir Film Değildir**'i doğurtan yargıçları ve politikacıları, **Ofsayt**'taki kadınları tutuklayan polisleri kötünün tanımı dışında bırakmamız gerekecektir.

Ama bu da, Platon'un mağarasına tuttuğumuz aynaları tuz buz etmez mi?

Az, Bazen Daha Çoktur

"*Çok fazla zamanım yoktu. O yüzden uzun yazdım,*" demiştir birçok edebiyatçı. Minimalizmin değerini tersinden anlatan bakış açılarından biri.

Kiyarüstemi de bir röportajında şunları söyler:[1]

"*Bugünlerde kendimi filmler çeviren birinden, bir yönetmenden çok bir fotoğrafçı gibi hissediyorum. Bazen düşünüyorum: Hiçbir şey söylemediğim bir film nasıl çekebilirim? (…) Fakat hiçbir şey söylemediğimiz zaman, sanki çok fazla şey söylemişiz gibi olur. Elinde gücü tutan izleyici olur.*"

Anlaşılan, buradaki düşüncelerini kısa zaman sonra Japon yönetmen Yasujiro Ozu'ya adadığı bir filmle uygulamaya dökmüştür: **Beş** (Penej, 2003). Anlatı, diyalogsuz ve gerçek zamanlı oluşuyla Kiyarüstemi'nin biçimci üslubuna başka bir halka daha ekler.

Beş sahneden oluşan **Beş**, kurmacadan çok belgesele yakın durmakta, hatta "metaforik belgesel" gibi bir tanım varsa, tam da ona denk düşmektedir.

Sahneler arasındaki geçişleri müzikle sağlayan Kiyarüstemi, ilk sahnedeki küçük hareketler dışında kameranın açısını sahne içinde hiç değiştirmemiştir.

Görüntüler, deniz kıyısında zaman geçirmiş olanlar için aslında sıradandır. Ancak, görünenin ardındaki imgelerin varlığını ve birbiriyle bağlantısını kavramak/anlamlandırmak için epey bir yorulmak gerekiyor.

Sahne I

(Zihnimin en çok aktif olduğu sahne):

1 Nancy, age.

Bir manifesto:

Aşkın bilinen biçimlerine, bilimin kategorileştirme yöntemlerine karşı başkaldırı:

Biyoloji ders kitaplarının suyu ve tahtayı "cansız dünya" içinde sınıflandırmasının yanlışlığının ifşası.

Uçsuz bucaksız deniz ve küçücük odun parçası arasında, "arzulu ve bilinçli" bir ilişkiye tanıklık etmenin, aşkın bambaşka haliyle tanışmanın ayrıcalığı.

Deniz, dalgalarını kumsaldaki tahtanın üstüne gönderir. Hareket etmez, karşılık vermez tahta. Dalgalar geri çekilir, topladıkları güçle tekrar atağa kalkar. Tahtayı kıpırdatmak mümkün değil. Israrcıdır deniz, vazgeçmez ve işte bir an gelir; minik bir dokunuş, tahta denize doğru yuvarlanır.

Deniz tahtayı içine alır, sonra kumsala geri bırakır. Teslimiyetin o kadar çabuk gelmesinden hoşlanmaz. Oyun daha yeni başlamıştır onun için: Tahtayı öteye iter, tahta koşar adım ona yuvarlanır. Başlangıçtaki umursamaz halinden eser kalmamıştır şimdi. Güçsüzlüğü çoğaldıkça, tutkusu artar tahtanın.

Nihayet koşullar olgunlaşır, tahta kim bilir kaçıncı kez denize doğru koştururken, küçük bir parçası kopar. Her şey bu denli coşkuyla yaşanırken, kalbi mi kırılmıştır tahtanın? Yoksa doğurmuş mudur?

Doğru yanıtı deniz, bizden daha iyi bilir. Haşinliğinden vazgeçer, tahtayı içine kabul eder, alır uzaklara taşır. Ondan ayrılan parçaya ise hemen hiç ilgi göstermez.

Sahne II

Kıyıdan uzağa yerleştirilmiş kameranın önünden insanlar geçip gitmektedirler. Ortalarda iki güvercin dolaşır.

Peki, gelip de kameranın odağında dikilen şu dört ihtiyar, aralarında ne konuşuyor acaba? Torunlarının şirinliklerinden mi bahsediyorlar, özlenen gençliklerinden mi? Veya geçen akşam nasıl da sabaha kadar demlenip, hayatın anlamsızlığından söz ettiklerinden mi?

Sahne III

Beş köpek, kumsalda seslerini duyamayacağımız kadar uzakta oturmaktadır. İçlerinden biri kalkıp az öteye gider. Onun hemen arkasından da diğer üçü. İlk giden dişi mi, yoksa grubun lideri mi?

Ya geride bir başına kalan? O niye ötekilere sırtı dönük oturuyor, kendini dışlıyor? Sonunda dayanamadı, kalkıp yanlarına gitti. Böylece grup tekrar bir araya toplandı.

Sahne IV

(En çok keyif aldığım sahne):

Ördekler geçiyor ördekler

Kâh hızlı kâh yavaş

Kâh tek başına kâh birlikte

Ördekler değil, sanki askerler

Resmigeçitteler

Ördekler

Yüz yirmiden fazla ördek, kameranın (devlet erkânının) önünden geçişini tamamlar tamamlamaz, en arkadan gelen bağırıyor: Vak vak. Ve hep beraber geri dönüyorlar. Bize düşen gerçeğin farkına varmanın heyecanıyla haykırmak:

"'Yönetmen' o işte! O, en arkadaki!"

Sahne V

İlk dört sahnede sesi hiç kesilmeyen deniz, yerini durgun bir göle veya su birikintisine bırakmıştır. Suya ara sıra dolunay yansır. Yoksa hep karanlık.

Görüntülerin yerine sesler. Ağustos böceklerinin, kurbağaların, kuşların… Ne konuşuyorlar birbirleriyle? Kahkahaları ta bulutlara kadar gitmiş olmalı, yağmuru kıskandırmış…

Sabah olmuş, horozlar ötüyor. Ve tadı damağımızda bir düşten uyanıyoruz.

Ne geceydi ama! Günaydın herkese!

Teknik Analiz

Kiyarüstemi, genellikle kadın-erkek ilişkilerine duyarsızdır. **On** (Ten, 2002), onun modern İran'ın toplumsal sorunlarına bu ilişkiler üzerinden geri dönüş yaptığı bir filmdir. Bunun için asıl olarak; hayatını kocasına da çocuğuna da feda etmek istemeyen, bağımsız ruhlu bir kadının bakışını kullanır. Erkekler ismen oradadır, cismen değil.

Bütün hikâye, şehir içinde dolaşan bir arabanın içinde geçmektedir. Çekimini arabanın ön-orta noktasından yapan kamera, ya sürücünün koltuğuna bakar ya da ön yolcununkine.

On, nerdeyse hiç kesintiye uğramayan diyaloglarıyla **Beş**'in antitezidir. On sahnenin her birinin açılışı ve kapanışı ile de, Kiyarüstemi Matematiği'nin en iyi örneklerinden biri…

Çok, bazen daha azdır

Rüzgâr Bizi Götürecek (Bad Ma ra ba Khod Khahad Bord, 1999), Kiyarüstemi'nin seyirciye temas etmeyen/edemeyen herhalde tek filmidir. İsmiyle Furuğ'un bir şiirine gönderme yapan anlatının temelde üç önemli eksikliği bulunmakta: Karakterlerin yüzeysel biçimde ele alınması. Merak duygusunun bir türlü geliştirilememesi. Çok fazla temaya değinilip hiçbirinin derinlemesine tartışılmaması.

Behzad iki arkadaşıyla birlikte birkaç günlüğüne, dağlar arasına saklanmış Siyah Dere isimli köye gider. Amaçları gizlidir: Yakında öleceği düşünülen bir kadının cenaze töreniyle ilgili belgesel çekmek. "Dışarıdan bakınca ilginç görünen" ve kuşaktan kuşağa aktarılan bu törenlerin trajik bir yanı vardır: Kadınlar, matemlerinin gücünü göstermek için tırnaklarıyla yüzlerini yaralamaktadır.

Yaşlı kadının ölümünü beklerken, evden hemen hiç çıkmayan arkadaşlarının aksine, Behzad bütün gün köyün içinde ve çevresinde gezinir. Tam bir turist edasıyla. Yerel olana kesinlikle nüfuz etmeden:

Köyün kahvehanesinde oturup, işletmeci kadının erkeklerle "toplumsal cinsiyet rolleri" üzerine tartışmasını izlerken tek derdi, onun fotoğrafını çekebilmektir.

Şehirlinin köylüyle yapay teması karşılıklıdır. Genç köylü kadınlar Behzad'ı gördüklerinde, elleri ağızlarında kıkır kıkır gülerler her defasında.

Köy, şehirlinin iletişim ihtiyacı için "uygun" bir mekân değildir: Cep telefonuyla konuşabilmek, ancak köyün uzağındaki tepeye çıkmakla mümkündür. Behzad'ın orada tanıştığı Yusuf'un telefon direği için çukur kazması, bu yargıyı güçlendirir. Üstelik Yusuf sadece işitilir, görünmez.

Behzad, köyün kadınlarına erotik çağrışımlı cümleler kurmaktan çekinmez. Furuğ'un dizelerini kullanarak Yusuf'un on altı yaşındaki sevgilisini (Zeynep) ayartmaya çalışır, hamile bir kadına doğuracağı bebeğini ima ederek "Erkeklerin kışın ekip yazın mahsul topladıklarını" söyler.

Dabaşi, Zeynep'in ahırda Behzad için süt sağdığı sahneyi "*sinema tarihinin en sert tecavüz sahnelerinden biri*" olarak tanımlar ve "*Bu sahne, daha önceki tüm filmlerinin kâbus dolu inkârıdır,*"[1] der.

Rüzgâr Bizi Götürecek'teki dolambaçlı kızıl yollar, çekimi uzaktan yapılan arabadan, motosikletten işitilen sohbetler, ana karakterin yan karakterlerle diyaloglarındaki temalar ve tatlar zihnimize aynı filmi getirir: **Kirazın Tadı** (Ta'm-e Gilas, 1997).

Ölümden sonraki dünya karşısında bu dünyadaki hayatı yücelten tutumuyla köy doktoru, Bakari Bey'i ne çok anımsatır. Sanki bir başka yönetmen, **Kirazın Tadı**'nın taklidini çekmiş gibidir...

---

1 Hamid Dabashi; *Close Up, Iranian Cinema, Past, Present and Future*, Verso Yayıncılık, Londra-New York 2001.

Kiyarüstemi'de Çocukluklar

Kiyarüstemi'nin **Arkadaşımın Evi Nerede?** (Khaneh-ye Dust Kojast, 1987) filminden itibaren ürettiklerine odaklanıldığında, onun sanatın oyun tarafını ön plana çıkaran bir yönetmen olduğu iddia edilebilir. Ancak bu filmin öncesindeki on beş-on altı senenin anlatıları irdelendiğinde, özellikle toplumsal gerçeklikler üzerine yoğunlaştığının farkına varılır. Bunların çoğu, Kanun[1] tarafından yaptırılan eğitim amaçlı kısa filmlerdir.

Kiyarüstemi'nin o dönem öykülerinde çocuk karakterler vazgeçilmezdir. Çocukların bakış açısı bazen doğrudan, bazen dolaylı; ele alınan sorunların irdelenmesinde her daim gereklidir.[2]

Peki, toplumsal sorunlar sadece insanlar üzerinden mi anlatılır? **Ekmek ve Arka Sokak**'taki (Nan va Kucheh, 1970) gibi bir köpek yoluyla neden olmasın?

Çocuğun biri, teneke kutuyu top gibi tekmeleyerek elinde ekmekle evine dönmektedir. Karşısına ansızın bir köpek çıkar. Havlamalardan korkan çocuk, gerisin geri kaçar. Bir süre, geçmesi gereken yola oturmuş köpeğe bakar. Sonunda fırsatını bulur: İhtiyar bir adamın peşine takılır. Ama köpeğe iyice yaklaşmışken, adam başka

---

1 *Çocukların ve Gençlerin Düşünsel Gelişimini Destekleme Merkezi* (Kanun-e Parvareş-e Fekri Kudakan va Noçavanan), Şah döneminde kurulmuş ancak amacının (gençliğin apolitikleştirilmesi) dışına taşmasıyla İslam Devrimi sırasında kapatılmıştır.

2 *Okul Tatili* (Zang-e Tafrih, 1972), ana karakterinin çocuk olduğu diğer filmlerden yapısının savrukluğuyla ayrılır. Bir çocuk, topuyla sınıf camını kırdığı için koridorda bekleme cezası almıştır. Okuldan çıktıktan sonra evine giderken yolda futbol oynayan çocuklara dâhil olmaya çalışır, ama ötekiler onu kovalar. Çocuk, sonrasında avare biçimde otoyolun çevresinde dolaşır. Eve varır mı, evi var mıdır, bilemeyiz.

bir sokağa sapar. Çocuk şimdi ilk noktadan daha tehlikeli bir yerdedir, çünkü köpeğe çok yakındır. Önüne ekmek atarak onu sakinleştirir ve dost olurlar.

Eve ulaştıklarında, çocuk ardına bakmadan içeri girer. Köpekse mahzun mahzun, suratına çarpılan kapının önüne yatar. İşte o sırada karşısına bir başka çocuk çıkar. Köpek, hırlayarak üstüne saldırır. Demek, onu yalnızlıktan kurtaracak bir arkadaşla tanışmasının yöntemini, vahşi doğası belirlemektedir.

Yolcu (Mosafer, 1974), Kiyarüstemi'nin yetişkin dünyasını çocuk dünyasının karşısına keskin şekilde yerleştirdiği filmlerindendir. Kassem, top peşinde koşturmaktan başka şey düşünmeyen, okuldan nefret eden halleriyle hiç de "örnek alınası" bir çocuk değildir. Ama onun haylaz karakterini bize kim haksız gösterebilir? Sıkıcı ve ezberci müfredat mı, anlayışsız öğretmenler mi, "ya okul ya meslek hayatı" diye dırdırlanan ilgisiz aile mi, yoksa eğitimden anladığı sadece dayak olan müdür mü?

Tahran, otobüsle birkaç saat uzaklıktadır. Kassem'in umurunda mı? Yakında bir millî maç oynanacaktır ve Kassem oraya illaki gidecektir. Ailesinden habersizce… Neden? Bilir ki, böyle bir şeye hayatta izin vermezler. İşte bu yüzden, Tahran'a gitmenin çözümünü kendi başına üretmek zorundadır Kassem.

Onun yaşlarındayken, bir gün mahalledeki çocuklardan biri koşarak yanımıza geldi ve heyecanla dedi ki:

"Annem bana, nasıl çok paramızın olacağının sırrını verdi."

Biz de bisikletti, toptu, meşeydi; en basit çocukluk nesnelerini elde etmenin aracı olan parayı kolayca bulmanın derdindeyiz ya, annenin sahip olduğu sihre kapıldık. Meğer harçlıklarımızın hepsini harcamayacak, bir kısmını biriktirecekmişiz. Hepimizin suratı haliyle beş karış.

Ama eminim Kassem aramızda olsaydı, zerre bozmazdı moralini. Ne olsa o, Jack London'ın *Alın Teri* öyküsündeki Johnny gibi bağımsızdır. Dışarıdan bir mucizenin gelmesini saf saf beklemez.

Kassem kendi kaderine hükmederken, izleyiciyi ikilemde bırakan eylemlere imza atar: Annesinin tomanlarını (on riyal değerinde) çalar, içinde film olmayan makineyle para karşılığı küçük çocukların fotoğrafını çeker, hatta mahalle takımının futbol kalesini satar.

Bütün bunlar ahlâki açıdan onaylanmayabilir; ona suçlu, şımarık, sorumsuz muamelesi yapılabilir. Yine de, istediğine ulaşmaktaki mahareti ve azmi inkâr edilebilir mi? Hem hangi çocuk (en akıllısı, en uslusu dâhil) onun gibi bir maceraya atılmayı istemez ki?

Kiyarüstemi, hepimizin içindeki o katı disiplinden ve itaatten nefret eden, isyankâr çocuğu bilinçli biçimde ortaya çıkarıyor. Kassem'in o kadar uzun yolculuktan ve eve geri dönüş parasını karaborsada maç biletine yatırmasından sonra, stadın dışında uyuyakalarak maçı kaçırması Kiyarüstemi'nin de ahlâki kaygılardan kaçamadığını gösteriyor. Böyle mutsuz bir sonu kesinlikle hak etmiyor Kassem.

• • •

Anlayışsız ve hoşgörüsüz yetişkinler dünyası tarafından ruhu zedelenen, buna rağmen bağımsız bir karakter geliştiren bir başka çocuğun (Mamad) öyküsüdür **Tecrübe** (Tajrobeh, 1973). O, Kassem'in ergenlik hali gibidir. Kassem futbola fırlatmıştır çapasını, Mamad hayallere. Onu mutlu eden ne varsa, hepsi aşka dairdir. Hem de zengin bir ailenin kızına bağladığı aşka. Ancak Kiyarüstemi'nin anlayışı 1970'ler popüler-ticari İran sinemasındaki (Yeşilçam'ın ikiz kardeşi) örneklerle karşılaştırıldığında, oldukça yetkindir. Çünkü o, gerçek-gerçekliğin ardındadır. Bildiğimiz hayat neyi istiyorsa, onu göstermekte kararlıdır. Zengin kız ile fakir oğlan arasındaki romansı aşklara yüz vermez. Haklı olan, "İşçisin sen, işçi kal!" diyen ustadır. Bu nedenlerle, bir fotoğraf stüdyosunda, ailesinden uzakta çırak olarak çalışan oğlan ile okula servisle giden cici-bici kız arasında, biz nasıl bir ilişki yaşanabileceğini düşünüyorsak, Kiyarüstemi de bize onu anlatır: Hiçbir şey…

(**Tecrübe**, Kiyarüstemi Sineması'nın ayırıcı özelliklerden biri olan minimal yaklaşımın erken izlerini taşımaktadır: Film boyunca bazen dakikalar geçer, hiçbir karakterin ağzından tek sözcük işitmeyiz.)

Düğün Takımı (Lebosi Bara-ye Arisi, 1976), **Tecrübe**'deki Mamad'ın çoğalmış hallerini anlatır. Yetişkinler dünyası bu kez, bir iş hanında çıraklık yapan üç ergenin bakışıyla sorgulanır. Değişen pek bir şey yoktur aslında. O iki dünya arasında geçerli olan, yine ast-üst ilişkisidir. Farklı olan; yetişkin-adayı bir çocuğun zalimliği ya da akran istismarıdır. Zor kullanmayı (ve şiddet tehdidini) temel iletişim biçimi olarak benimseyen Mamad, bunu tabii ki doğuştan getirmemiştir. İllaki ona bunu "öğreten" bir yetişkin vardır.

Öyküde, çocuk dünyasının da eşitlerden oluşmadığını görürüz. Terzi ustası, bir müşterinin (ablasının düğünü için kendisine takım elbise diktirilen) oğluna "Bay" diye hitap ettiğinde, uslular uslusu çırak Ali'nin bakışları daha da hüzünlenmez mi? Onun arkadaşları Mamad ve Hüseyin, o "Bay" çocuğun takım elbisesini giyip bir akşam dışarı çıkmak istediğinde de bizim bakışlarımız?

Ödülü önce Hüseyin kazanır, sonra zorla da olsa Mamad. Bütün gece eve gitmeyip düğün takımının keyfini sürmesinin bedeliniyse, sabahleyin abisinden yediği dayakla öder. Burnundan gelen kan, pantolona bulaşır. Ali elini çabuk tutarak lekeyi silse de, izi mutlaka kalmıştır. Ancak "Bay" çocuk ve annesi, bunu fark etmez. Elbette şimdilik.

Dayanışma, çocukluktan başlamalı!

Kiyarüstemi'nin "Kısa, iyidir!" dedirten birkaç dakikalık **Koro**'sunda (Hamsarayan, 1982), her türlü "kirli" sese maruz kalan yaşlı bir adam anlatılır. Dörtnala koşan at arabasının, pazarcıların, çömlek döven çekiçlerin gürültüsüyle dopdolu bir dünyayı evin dışında bırakmanın yolu basittir: Kulağındaki işitme cihazını çıkarmak. Mutlak sessizliğin şimdi ona verdiği huzur, bir başkasının huzursuzluğuna yol açar:

Torunları okuldan dönmüştür. Zili çalar, çalarlar, dede duymaz. Üstelik çok güçlü bir rakipleri vardır: Adamın biri, gürültülü bir aletle sokağı kazmaktadır.

Çözüm, kendiliğindendir. Okul arkadaşları, pencerenin altına birikir yavaş yavaş:

"Dede gel ve kapıyı aç!"

Gittikçe genişleyen koronun sesi artar:

"Dede gel ve kapıyı aç!"

Daha çok toplanmak, daha gür bağırmak demektir:

"Dede gel ve kapıyı aç!"

"Dede gel ve kapıyı aç!"

Sonunda dede duyar, pencereye gelir ve gülümser.

Tarihte o kadar çok test edilmiştir ki bu gerçek: Hep birlikte haykırırsak, işitme cihazını çıkarmış yaşlı adama bile sesimizi duyurabilir, onu yerinden kaldırabiliriz…

Liste

Abbas Kiyarüstemi
Ekmek ve Arka Sokak, 1970
Okul Tatili, 1972
Tecrübe, 1973
Yolcu, 1974
Düğün Takımı, 1976
Koro, 1982
Arkadaşımın Evi Nerede, 1987
Yakın Çekim, 1990
Ve Hayat Devam Ediyor, 1992
Zeytin Ağaçları Altında, 1994
Kirazın Tadı, 1997
Rüzgâr Bizi Götürecek, 1999
On, 2002
Beş, 2003
Şirin, 2008
Aslı Gibidir, 2010

Aşgar Farhadi
Havai Fişek Çarşambası, 2006
Elly Hakkında, 2009
Bir Ayrılık, 2011
Geçmiş, 2013

Babak Amini
Melekler Toprakta Ölür, 2008

Bahman Gobadi
Sarhoş Atlar Zamanı, 2000
Anayurdumun Şarkıları, 2002
Kaplumbağalar da Uçar, 2004
Yarım Ay, 2006
İran Kedileri Hakkında Kimse Bir Şey Bilmiyor, 2009
Gergedan Mevsimi, 2012

Behram Beyzai
Küçük Garip Başu, 1990

Cafer Panahi
Beyaz Balon, 1995
Ayna, 1997
Daire, 2000
Ofsayt, 2006
Akordeon, 2010
Bu Bir Film Değildir, 2011

Cyrus Nowrasteh
Süreyya'yı Taşlamak, 2008

Daryuş Mehrcui
İnek, 1969
Çöl, 1990

Furuğ Ferruhzad
Ev Karadır, 1963

Hana Mahmalbaf
Buda Utançla Çöktü, 2007

Majid Majidi
Kaçakçı, 1992
Baba, 1996
Cennetin Çocukları, 1997
Tanrının Rengi, 1999
Baran, 2001
Söğüt Ağacı, 2005
Serçelerin Şarkısı, 2008

Marziyeh Meşkini
Kadın Olduğum Gün, 2000
Sahipsiz Köpekler, 2004

Muhammed Ahmedi
Kaybolan Gerçek, 2008

Muhammed Rasulof
Demir Ada, 2005

Muhsin Mahmalbaf
Boykot, 1985
Bisikletçi, 1987
Selam Sinema, 1994
Masumiyet Anı, 1996
Kilim, 1996
Sessizlik, 1998
Kandahar Seferi, 2001
Seks ve Felsefe, 2005

Saman Salour
Cenaze İçin Birkaç Kilo Hurma, 2006

Samira Mahmalbaf
Elma, 1998
Karatahta, 2000
Öğleden Sonra Saat Beşte, 2003
İki Bacaklı At, 2008

Sohrab Şahit Sales
Cansız Tabiat, 1974

Tahmineh Milani
Saklı Yarı, 2001



Anayurdumun Şarkıları



Arkadaşımın Evi Nerede?



Ayna



Beş



Bir Ayrılık



Bisikletçi



Buda Utançla Çöktü



Cennet Çocukları



Elly Hakkında



Elma



Geçmiş



Gergedan Mevsimi



İki Bacaklı At



Kaplumbağalar da Uçar



Karatahta



Kilim



Kirazın Tadı



Rüzgâr Bizi Götürecek



Sahipsiz Köpekler



Sarhoş Atlar Zamanı



Başu



Sessizlik



Koro



Ofsayt



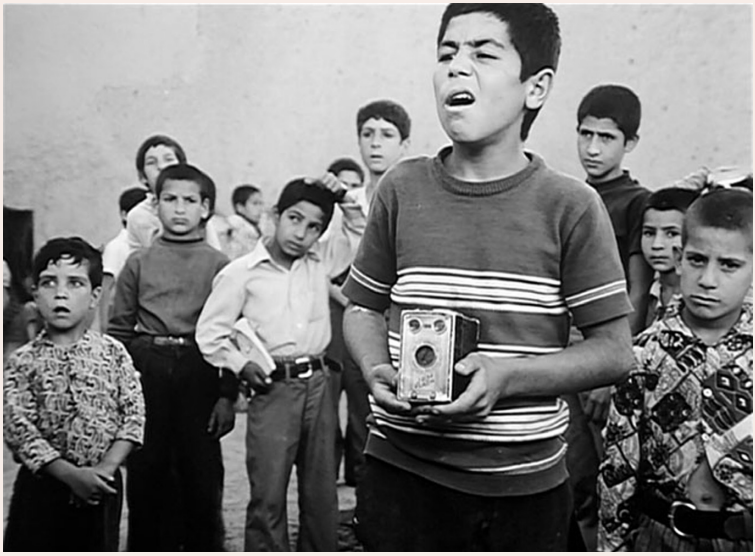
Tanrının Rengi



Yakın Çekim



İnek



Yolcu



Cenaze İçin Birkaç Kilo Hurma



Düğün Takımı



Aslı Gibidir



Baba



Ve Hayat Devam Ediyor



Kadın Olduğum Gün



Havaifişek Çarşambası



Yarım Ay



Zeytin Ağaçları Altında



Masumiyet Anı



Şirin



Cansız Tabiat