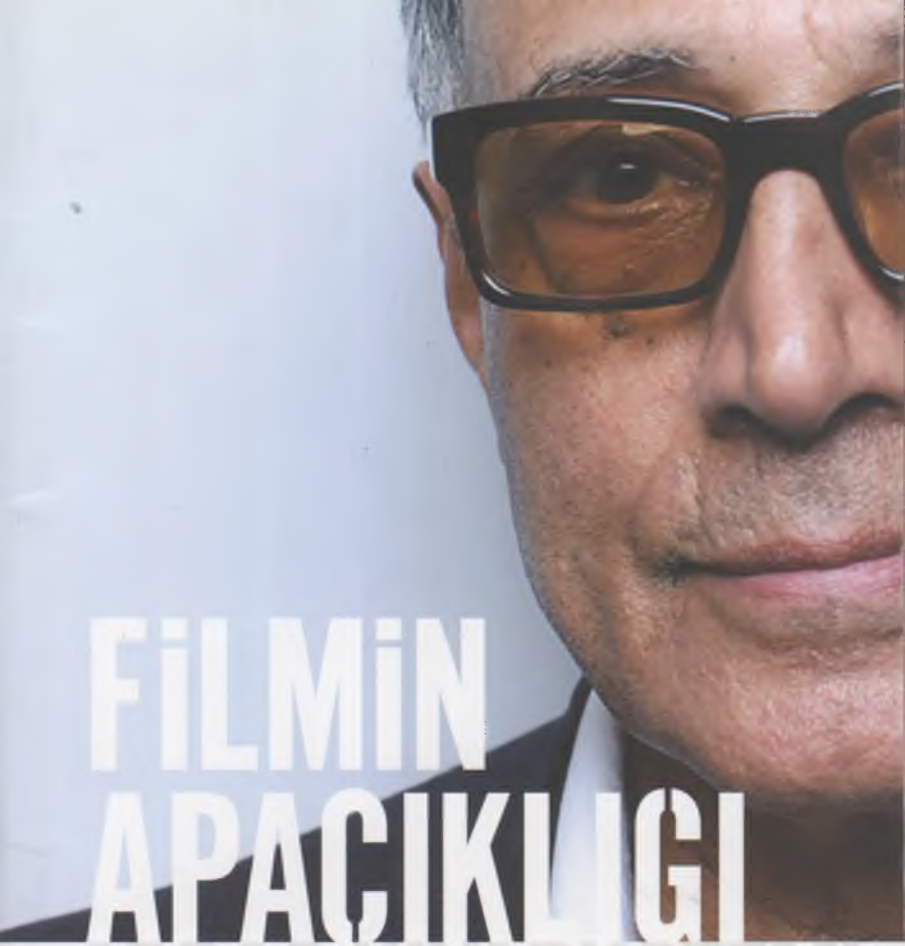


FİLMİN APAÇIKLIĞI

ABBAS KİYAROSTEMİ

Jean-Luc Nancy

söyleşi

Abbas Kiyarüstemi–Jean-Luc Nancy

KÜRE YAYINLARI

FİLMİN APAÇIKLIĞI
Abbas Kiyarüstemi

FİLMİN APAÇIKLIĞI
Abbas Kiyarüstemi

Ayrıca Abbas Kiyarüstemi ve Jean-Luc Nancy arasında
–Mojdeh Famili ve Térésa Faucon tarafından
yazıya geçirilen– bir söyleşi
ve
Kiyarüstemi filmlerinden Térésa Faucon tarafından
seçilen kareler

Jean-Luc Nancy

Tercüme
Tacettin Ertuğrul

KÜRE YAYINLARI

KÜRE YAYINLARI / 128. Kitap
Hayal Perdesi Kitaplığı 9

Filmin Apaçıklığı
Abbas Kiyarüstemi

Jean-Luc Nancy

L' Evidence du film, Abbas Kiarostami
Yves Gevaert Éditeur, 2001
Kitap üç dillidir (Fransızca, İngilizce, Farsça).
Çeviri Fransızca aslından yapılmıştır.

© Klincksieck, 2007

Türkçe Yayım Hakları
© Küre Yayınları, 2011

Çeviri Eser
© Tacettin Ertuğrul, 2012

Tercüme **Tacettin Ertuğrul**

Yayına Hazırlık **Semih Atiş**

Birinci Basım Kasım 2013

ISBN 978-605-5383-39-8
TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika no: 15813

Tasarım/Kapak **Salih Pulcu**

Baskı/Cilt Elma Basım
Sertifika No:12058
Halkalı Cad. No: 164 B4 Blok
Sefaköy İstanbul
Tel: 0 212 697 30 30

KÜRE YAYINLARI
Vefa Cad. No: 48 Kat: 3
Vefa / İstanbul
Tel 0212 520 66 41-42
Faks 0212 520 74 00
kure@kureyayinlari.com
www.kureyayinlari.com
facebook.com/kureyayinlari
twitter.com/kureyayinlari

İÇİNDEKİLER

Jean-Luc Nancy
Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi 7

Jean-Luc Nancy
Hayat Devam Ediyor 46

Seçki: Térésa Faucon
Filmlerden Kareler 63

Tertip Eden: Mojdeh Famili
Abbas Kiyarüstemi ile
Jean-Luc Nancy Arasındaki Söyleşi 93

Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi

Hikaye 1

Bu denemenin hikayesi dolambaçlıdır, tamama ermemiştir ve şüphesiz zaten tamamlanabilir de değildir. Tıpkı Kiyarüstemi'nin filmlerinin, hikayeler dünyasının dışına yönlendirmek ve yitirmek üzere anlattığı hikayeler gibi. Fakat bu benzerlik, kendi konumu Kiyarüstemi'yi taklit ederek incelemek istememden kaynaklanmıyor. Bu durum art arda gelen tesadüflerin ve tasarı değişikliklerinin bir sonucu, bununla birlikte Kiyarüstemi'nin çalışmasının doğası ve hareket tarzı bunlara da tamamen yabancı değildir.

1994 yılında sinemanın yüzüncü yılı için *Cahiers du cinéma* bir kitap hazırlamak istiyordu. Bu kitapta yüz yazar, sinematografik yüzyılın tarihinde yer alan yüz film üzerine yazılar yazacaktı. Bu teklife 1992 tarihli *Hayat Devam Ediyor* filmini seçerek karşılık vermiştim. Kiyarüstemi bu filmle birlikte kısıtlı bir tanınırlığın ötesine geçmişti. Benim için de bu film yönetmenin ilk filmiydi ve söz konusu yazıda yalnızca bu filmi ele almıştım.

Bu seçimimin en azından iki sebebi vardı: İlki filmin apaçıklığı idi –film bana kendini bu apaçıklıkla kabul ettiriyor-

du; ikincisi, mümkün olduğunca yeni bir film seçme niyeti taşımamdı. Sinema tarihine yönelmek istemiyordum: bir yandan sinema tarihini pek az biliyordum, diğer yandan da sinemada geriye doğru atılan bakışlar bana çoğunlukla halinden memnun (ve sinemayı geçmişe ait bir şey gibi konumlandırmaya dek varan) bir nostaljiyle dolu gibi görünüyordu. Bu iki neden çakışıyordu da: filmin apaçıklığı şüphesiz çağdaş bir sinemanın apaçıklığıydı; konusu itibariyle (filmin çekilmesinden bir kaç ay önce İran'da meydana gelen bir yer sarsıntısı), kökeni itibariyle (dünya sinemasında ön-sahneye yeni gelen İran ve 1989'da ölen Humeyni'den sonraki İran: *Hayat Devam Ediyor*'un hikayesi 1987 tarihli *Arkadaşımın Evi Nerede* filmine bağlanmaktadır) ve anlatıyla, belgeyle ya da alegorik düşünceyle sınırlandırılması imkansız olan türü itibariyle çağdaş bir sinemanın apaçıklığı.

Bu filmde çok sağlam, çok derin bir biçimde konunun *şimdiki zamanda* geçmesine yönelik bir ısrarın sürekliliği kendisini dayatıyordu: ne olduğu haliyle geçmiş zaman, hatta yakın geçmiş zaman tarafından işgal edilmiş, ne de zaman dışı olan bir *şimdiki zaman*. Bambaşka bir güç, baskısını ısrarla bakışa dayatıyordu: bitmek tükenmek bilmeyen (nihai bir çözümü de olmayan) tek (fakat özetlenmesi de olanaksız) bir konuya odaklanmıştı film. Bu film bilhassa sonuca varmamakta, filmi kendisinin ötesinde sürdürmekte ısrar eder (tıpkı filmin Kızılhaç'ın bir çağrısını yayınlayan radyoların ve motorların gürültü patırtısı içinde, bakışı bıçak gibi kesen bir planla, bir gişedeki araba penceresiyle açılarak, beride başlaması gibi). Ve film hem tek sesli hem çok sesli, hem tekrarlayıcı hem de hareketli bir soruşturmaya film boyunca geçit töreni yaptırır (Onlar nerede? Nereden geçmek lazım? Ne yapıyorsunuz? Bu yer sarsıntısı da neyin nesi?...).

Buyurgan, sert (sertliği içinde baştan çıkarıcı) bir filmdi bu, buyruğunun otoritesi içinde olduğu gibi kendi akışı itibarıyla da (bir arabanın, bir objektifin kendinde ve kendi dışında bir yerden bir yere gitmesi: konusu film şeridi gibi akıp giden bir film) sürekli gergindi. Şunu işitmeyi sağlıyordu: Bakın, dikkatinizin dağılmasına izin vermeyeceğim; bakın, düğüm noktalarını ve sonuçları beklemek yerine, imgelerin birbirini izleme, birbirine bağlanma ve çözülme biçimlerini olduğu kadar her bir imgeyi tek başına da göz önüne alın.

Hikaye 2

Yüz filme ilişkin kitap bize söylendiğine göre ekonomik nedenlerden ötürü hayat bulmadı. Teslim edilen kimi metinler başka yerlere önerildi. Benimki Térésa Faucon tarafından *Cinémathèque* dergisine kabul edildi. "Apaçıklık Üzerine" adını taşıyordu. Dört yıl sonra, Térésa Faucon Brükselli editör Yves Gevaert'le birlikte beni görmeye geldi: Bu metinden yola çıkan ve onu genişleten bir kitap düşünüp düşünmeyeceğimi soruyorlardı. Bir hevesle üstüne atladım, ama bu heves hemen düşüvermişti; çünkü tek bir filmin yorumundan hareketle, sonuçta ağır bir yorumlar silsilesi oluşturmak haricinde ne yapabileceğimi bilemiyordum. Ayrıca, Kiyarüstemi'nin filmleri birbiri ardı sıra geliyordu ve her şeyden önce de hasta olduğum için onları izleyemiyordum. *Zeytinlikler Altında* ve *Kirazın Tadı* işte oradaydı ve *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* de ortaya çıkmaya hazırdı. Afallamıştım: çok fazla malzeme vardı –her bir film kendi yorumunu talep ediyordu– ve bu malzemeyi yönetmeye yetecek form ya da şema yoktu. Kuşkusuz, tüm bu filmler birbirlerine çok yakın duruyorlardı, fakat birinden diğerine ait oldukları dağarcıklar yahut eğilimleri değişiyordu. Belki de *Arkadaşımın Evi*

Nerede?, *Hayat Devam Ediyor* ve *Kirazın Tadı*, bilhassa da *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* filmlerinde tepelerdeki yolların dönemeçleri gibi sert dönemeçler alınıyordu. Bu zikzaklı gidiş Kiyarüstemi'nin imzasına dönüşüyor, kimliğini ortaya koyuyor ve bu kimlik üzerine bir perspektif elde edeceği bir bakış açısı isteyen, yüksek bir çıkıntı arzu eden kişinin aynı zamanda da kafasını karıştırıyordu. Ardından radyo yapımcısı Francesca Isidori, Kiyarüstemi üzerine bir söyleşi talep etti. Bu, geri çekilme ve soluklanma vesilesi oldu: bir sinema türünü, stilini, şahsiyetini ya da özgünlüğünü değil; daha ziyade sinemanın onaylanışını ve bir anlamda sinemanın bizzat kendisi tarafından onaylanışını ele almayı denemek gerektiğini anladım zannederim. Bu onaylayış bizi stil paylaşımlarından ya da sinematografik seçimlerden; sinema tarihi ve sinemanın geleceğiyle düşünsel bir ilişkiden başka, yedinci sanatın tüm yüz yılından sorumlu bir tür açılış içine sokuyordu. Ve bu da sinemanın yeniden başladığını, devamlılığının yeniden başlaması olduğunu söylemenin bir yoludur.

Kiyarüstemi yalnızca yeni bir yönetmen, diğerleri arasına katılan bir başka yönetmen değildir. Sinemanın kendini yenileyişinin, yani sinemanın olduğu ama oyuna yeniden sokmaya da asla son vermediği şeye yeniden yaklaşmasının, ayrıcalıklı bir tanığı olmayı hak eder. Onunla birlikte bir dünya, bir dünya kültürü, yani eskiden "medeniyet" adı verilen şey renk değiştirmektedir. Bu medeniyetin basitçe yaygın ve tepkici Platonculuk tarafından kötülenen bir "imge medeniyeti" olduğu doğru değildir. Ama bir başka dünya kendi kendisine başka formlar vermekte ve kendisini o formlarla temellük etmeye yönelmektedir. Kiyarüstemi yalnız değildir, çeşitli stiller ve bakışlar vardır. Ama herkesin sinemanın apaçıklığının direnci olan bir sinema direnciyle yapacak bir işi vardır: sonuca varmaktan uzak

olunsa bile bu apaçıklık sözcüğü kendini yeniden kabul ettirir. Sinema (ve sinemayla birlikte tesadüfen Kiyarüstemi'nin filmlerinde gösterilmeyen televizyon, video ve fotoğraf da) bir dünya formunu, bir formu ya da bir anlamı açığa çıkarır.

Bir apaçıklık kendisini apaçık kılan şeye ait kör noktayı daima taşır: bundan ötürü apaçıklık göze dayanır. "Kör nokta" bir görme mahrumiyeti yaratmaz: aksine, bakması için baskı yaptığı bir bakışın açılışını oluşturur. Kiyarüstemi sinemasının icra etme işlevine sahip göründüğü bu baskının parçalarına onları tekleştirmeden dikkat çekmeye çalıştım. Bu sinema, baskı yoluyla sinemanın özüne ve onunla birlikte de varoluşumuza ait bir şeyleri sıkıştırmakta ve ifade etmektedir. Çünkü artık o olmadan, yani sinema olmadan biz, biz değiliz ve Kiyarüstemi sineması zaten aynı zamanda bunu da dile getirmektedir.[1]

(Söylenecek bir şey daha var: Şu anda 2000 yılı Ocak ayında yazıyorum ve doğal olarak Kiyarüstemi'nin yapıtı üzerine

1 Burada başlayan fragmanlar dizisinden sonra, *Hayat Devam Ediyor* hakkındaki 1994 tarihli metin vardır. Térésa Faucon, Yves Gevaert ve Francesca Isidori'nin adlarını yeniden anarak onlara teşekkür etmek isterim: Bu kitabın varolmasını sağlayan şey onların dostane inançlarıdır. "Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma" (Paris, Éditions de l'Étoile) dizisi içinde 1997 yılında yayımlanmış olan ve *Cahiers du Cinéma*'nın 1995 tarihindeki bir özel sayısının bölümlerini de içeren *Abbas Kiarostami* kolektif kitabının da içinde yeraldığı (bu yazıyı 99 Aralık ayında yazıyorum) bibliyografiyi onlara borçluyum. Yine en azından 1992'den bu yana bilhassa *Positif* ve *Trafic*'de yayınlanmış ve Kiyarüstemi'ye ya da sinemasına adanmış çeşitli internet sitelerinde (bilhassa da Fransa'daki sinematografik ve görsel-işitsel alan için internet sunucusu üzerinden erişilebilen bir kütüphane var: imagenet.fr/secav/) İngilizce veya Fransızca olarak yayınlanmış çeşitli metinleri de onlara borçluyum (ki onların tamamını okumuş olduğumu söyleyemem). Son olarak fotoğraflar kitabını da onlara borçluyum: Abbas Kiarostami, *Photographies*, Paris, Hazan, 1999, Michel Cimen tarafından yönetilen bir söyleşiyle açılmaktadır.

bakışım daha uzağa gidemiyor. Üstelik, her ne kadar video arşivimde filmleri olsa bile, bunun bir istisnası da var. Çünkü bir defa sinema salonunda görebildiğim son filmi *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* bende yok.)

Bakış

Bir bakışın ve bakış kullanımının gerekliliğini güçle ve sınırlamayla, zarafetle ve ciddiyetle ifade eden bir sinemadır bu. Bu sinema, sinema tarihini haklı olarak belirlemiş problemlere eklenmeye gelen yeni bir temsiliyet problematiği değil, daha ziyade bir bakış aksiyomatiğidir: dünya ve onun hakikatini göz önüne almak olarak sinematografik bir bakışın apaçıklığı ve kesinliği. Bu sinema (Kiyarüstemi adı benim için bu sinemanın örneği ve amblemi olarak işlev görmektedir, ama elbette sinema bu isimle sınırlı değildir), bu aksiyomatiğin burada ve şimdi, yani bu yüzyılın dönemecinde, daha şimdiden çok eski olan yüz yıllık sinemaya yeni bir yol açarak doğduğunu gösterir.

Kiyarüstemi, sıkı bir biçimde, inatçı bir yumuşaklıkla sizin zaten gözlerinizin içinde, *habitus*ta ya da *ethos*ta sinemanın yüz yılını taşıdığınızı ifade eder. O sizin kültürünüzün içine ekilidir –yaşama biçimlerinizin içine demek istiyorum; yabani halini bilmediğim zeytin ağacı gibi yahut filme çekmeyi ya da izlemeyi sevdiğim diğer ağaçlar gibi. Artık onunla ilgili bir şeyler keşfetmeyeceksiniz; büyülü fenerin önünde çocuklar gibi şaşıracak da değilsiniz. Zaten çok sayıda sinema türünü ve mitini meydana getirdiniz ve sonra da yıktınız. Sinemanın gerçeklikle ve yanılsamayla, tarihle, rüyayla ya da efsaneyle ilişkisi üzerinde çok çeşitli biçimlerde oynadınız; imge, filmleştirme, filme alma ve montaj teknikleri üzerinde de. Kullanım şekli ve zamanla birlikte, tüm temsil

olanaklarını katettiniz. Fakat böylelikle artık tam olarak ne temsil üzerine ne de temsili bir bakış olan bir bakışın olanağını da yavaş yavaş ortadan kaldırdınız.

Sinema bizim kültür ve yaşam formlarımızdan biri haline geldiği ölçüde, artık şüphesiz temsil üzerine bir bakış olmayan (resim ya da fotoğraf, tiyatro ya da genel olarak seyirlik) ve farkı da her şeyden önce duruşunun farklılığıyla karakterize edilmesi gereken bir bakış gelişmiştir: Sinemada, bakış açısını ya da mesafesini çeşitlendirme sorunu ya da bakılan şeyin çevresini algılamaya devam ederek bakma sorunu yoktur. Bakan kişi salonun karanlığı içinde bir yere yerleşmiştir ve bu karanlık içinde film imgesinin o salonda (başka türden bir imgenin bulunabileceği şekilde) bulunduğunu söyleyemeyiz. Çünkü aslında film imgesi başlı başına bu salonun bir tarafını [yüzeyini]* oluşturur. Böylece bizzat salonun kendisi bakışın yeri ya da düzeneği, bakma odası [kutusu] haline gelir ya da daha doğrusu: (bir boru hattının, bir makinenin içinde) bir gözlem ya da bir kontrol yapabilmeyi sağlayan bir açıklığı belirtmek için Fransızcada söylendiği gibi bir "bakma deliği" [*un regard***] haline gelir. Burada bakış bir uzamın içine giriştir, değerlendirme ya da temaşa olmadan evvel bir nüfuz etmedir.

Kiyarüstemi genellikle beyaz perdeyi ve kuşkusuz onunla birlikte filmi de birden bire bir uzam ya da dünya üzerindeki bir açıklık [delik] olarak vazeder. *Arkadaşımın Evi Nerede?*'nin başındaki yakın çekim aralık kapı gibi (kapı motifi

* Metin boyunca "[ ]" işareti içinde verilen ibareler Türkçeye çevirene aittir.

** Nancy burada metin boyunca "bakış" olarak çevirdiğimiz *regard* sözcüğünün bir diğer anlamına işaret ediyor; bunu "bakma deliği" olarak çeviriyoruz. Türkçedeki rögar sözcüğü *bakış* ile bağını büyük ölçüde yitirmeseydi *bakma deliği* yerine bunu tercih edebilirdik. (Türkçeye çevirenin notu)

sınıf kapısından ev kapılarına dek tüm filmi kateder) ya da *Hayat Devam Ediyor* ve *Kirazın Tadı*'nda filmi açan (başlatan) ve artık neredeyse filmin açıklığını (bakma deliğini) oluşturmaya, vermeye ve ayarlamaya durmadan devam eden araba pencereleri gibi.

Sinemanın bakma deliği/odasının [kutusunun] içinde, bakış artık öncelikle ne bir temsil ne de bir gösteri karşısındadır, fakat her şeyden önce (ve bununla birlikte gösteriyi ortadan kaldırmaksızın) yönetmenin bakışını bir bakma deliğinin içine yerleştirir. *Zeytinlikler Altında*'nın göstermesi ve adlandırması işte böyledir. Bizim bakışımız onunkinin içine geçer; adımına uyarak birisinin peşinden gitmek gibi: *Yakın Plan*'nın açılışında, yakın çekimden bir kamyonun sola doğru sert geçişi, yolun diğer yanında sağa doğru yürüyen bir adamın canlı adımına ayak uydurarak peşinden giden iki askeri gösterir ve bu çifte hareket zaten bakışımızı alıp götürür ya da "peşinden sürükler", günümüzde birisinin bir grubu peşinden sürüklediğinin, harekete geçirdiğinin söylenmesindeki gibi. Söz konusu olan edilginlik değildir, tutsaklık hiç değildir, söz konusu olan sıramız geldiğinde bakmak üzere bir bakışa katılmaktır. Bakışımız tutsak değildir ve esir alınmışsa bile, çağrılması, harekete geçirilmesi anlamında esir alınmıştır... Ama bir yandan da, bakışı mecbur eden belli bir baskı olmaksızın da gerçekleşmez bu: İmgenin zapturaptı [görüntünün çekilmesi] açıkça bir *ethos*tur, bir düzenektir ve dünya karşısındaki bir tutumdur.

Kiyarüstemi bakışı *hareketlendirir*: çağırır ve canlandırır, uyanık hale getirir. Bu sinema, her şeyden önce ve temelde *gözleri açmak* için buradadır. Her filmin açılışını bu işgal eder ve her filmde belli sayıda plan bu açılışın veznini, ritmini oluşturur: Araba penceresinin kadrajı, fotoğraf çekme sahnesi, dikiz aynasındaki çekim ya da *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* filminde tıraş olmakta olan "yönetmen" "mühendis"

etnoloğun (her halükarda fotoğrafçı) aynadan çekilmiş şu uzun planı, kendi üzerine bir bakışa dair imkansız bir plandır (ki bakışın kendisi de imkansız yahut bitimsizdir): Bu planda hiçbir dönüşümlülük yoktur, zira aslında "o" değil biziz onun tıraş olmakla meşgul bakışına bakan; biz, onun imgelerin peşindeki zihnini gizliden gizliye neyin meşgul ettiği ile meşgulüz, yani: sahiplenemeyeceği bir yas imgesini yakalamaya çalışırken, başkasının işine burnunu sokmuş olmasıyla. Ama böylelikle onunla birlikte ya da ona rağmen, bu yas karşısında, onu sürdüren kadınlar ve onların çok eski ritüelleri karşısında uygun [*juste*] bir bakışa sahip olacağız, yani onları göz önüne alacağız.

Gerçek

Söz konusu olan imgenin büyüleyiciliği değildir, ama gerçeğin üzerinde açıldığı haliyle ve yalnızca gerçeğin üzerinde açıldığı haliyle imgedir. İmgenin gerçekliği *bizzat* gerçeğe erişimdir: örneğin ölümün ya da yaşamın sebat ve direncini taşıyan gerçeğe erişimdir. Dolayısıyla yönetmenin içine yerleşeceğimiz bakışı nezdinde, bir dönüşümlülükten ya da bakış ve imge üzerine bir tasavvurdan söz edemeyiz. Ne (sembolik dediğimiz) görüş [*vision*] formalizmi ne de ("hayali" dediğimiz) görüş narsisizmi söz konusu değildir. Burada söz konusu olan –geleceği gören ya da gizlice gözetleyen, fantezi kuran ya da hezeyan sayıklayan, düşünsel ya da sezgisel– görüş değildir, burada gerçeğin önüne kadar giden ve böylelikle gerçeğin de kendisine kadar gelmesine olanak sağlayan bir görme açıklığının bakışı söz konusudur yalnızca. Böyle bir "taşıma" ve taşınma söz konusudur ve de onun erimi, bir bakışı apaçıklığın ve bu apaçıklığın uygunluğunun yoğunluğuna taşımaktır. Kuşkusuz basitçe (düz ya da ampi-

rik biçimde, böyle bir şey asla mümkün olmasa bile) verili olan şeyin apaçıklığı değil, fakat bakıldığı takdirde kendini gösteren şeyin apaçıklığı. Sinema, burada, yalnızca "gören" ("görmek için" bakan) bir görüşün çok uzağına koyar kendini: görüş kendisini bir bakışın potansiyeli olarak ortaya koyar. Eğer bu bakış baktığı şeye ihtimam gösterirse gerçeğe ihtimam göstermiş olacaktır, yani: görüşlerin içinde ("dünya görüşleri"nin, temsillerin, hayal güçlerinin içinde) emilmeye açıkça direnç gösteren şeye ihtimam gösterecektir.

Sinema hayali olanın (ya da mitin) sanatlarından biriydi ve bir semiyolojiydi (işaretlerin bir bileşimi, söylenegeldiği gibi bir "dil"). Bu iki başlık altında, sinema bir yandan resim ve fotoğraftan, diğer yandan tiyatro ve sirkten farkını tamamen ortaya koyamıyordu. Hem bu farklı dağarcıklara cevap vermeye ve karşılık gelmeye hem de onlar arasına gerilmiş, çekilmiş olmaya son vermeksizin, sinema artık burada ve şimdi bir başka sunum formuna dönüşmektedir. Şüphesiz baştan beri de farklıydı; fakat şimdi, bu farklılığı kendisi için ortaya koymaktadır. Daha açık olarak söylersek, sinema yalnızca kendi kendisine ve kendi gerçeğine gönderen bir dünyanın mümkün kıldığı ve talep ettiği bir bakış sanatı haline gelmektedir: işte bu yüzden *Hayat Devam Ediyor* filmi Kiyarüstemi'nin yapıtında bugüne dek böylesine etkili bir yer işgal etmektedir. Geçip gittiği haliyle hayat söz konusudur burada ve bu hayat tuhaf ve acılı bir biçimde, tıpkı doğum, aşk, bir Dünya Kupası gösterisi ya da bir film çekiminin onun parçası olması gibi, kendi parçası olan ölümün içine geçer.

Ölüm, hayatı kendisinden başka bir şey haline getirmek yerine, hayatın parçasıdır. Ölüm ne hayatın zıttı*dır* ne de başka bir hayata geçiştir: Ölüm bizzat bakışı açan kör noktadır ve yaşamı filme çeken de (*Kirazın Tadı*'nın sonunda görüldüğü gibi) böyle bir bakıştır; kendisinden itibaren ba-

kacağımız ama kendisini göremeyeceğimiz, bu düzene ait olmayan bir bakış (*Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'te gösterdiği gibi). Bu yüzden, ölüm de daima doğuma yakındır: *Hayat Devam Ediyor*'da bir hamakta, hayatın koruyucusuymuşçasına etrafını çevreleyen sıkı ağaçların ortasında bir bebek ağlamaktadır ve *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'te gebeliğin ardından doğum meydana gelir. Belki de söz konusu olan şey daima, her an, her planda bir bakışın doğumudur, bu bakış bir imge üzerinde, bir yüz üzerinde, bir manzara ya da çok yükseklerde içinden bir uçağın izi geçen gökyüzünün mavi perdesi üzerinde (*Kirazın Tadı*) durur.

Sinema (dar anlamıyla ifade ettiğimiz sinema ve video, televizyon, ama elbette fotoğraf ve müzik de, ki bu öğeleri yeniden ele alacağız) kendisinin de bütünleyici bir parçası olduğu bir dünya üzerine bir bakış yoğunluğu sunar, yani paylaştırır (iletir). Sinema bu dünyanın parçasıdır, şu anlamda: Sinema tam da bu dünyayı var olduğu haliyle, yani gerçek üzerine bakışın her türden görüşün, öngörünün ve falcılığın (geleceği görmenin) yerini kesin olarak aldığı bir dünya olarak yapılandırmaya katkıda bulunmuştur.

Gebelik

Böylece yeni bir deneyim biçimi doğar: diğerlerine eklenen yeni bir sanatın keşfinden ziyade, bize yeni bir gebelik adını verebileceğimiz bir şey sunulmaktadır. Eğer bu sözcükten itibaren ve bu sözcüğe sadık kalarak işitecek olursak, bir dünyaya gelişin (doğumun) olgunlaşmasını sağlayan ve onu önceleyen bir form ve güç, dış çizgilerini kazanmakta olan bir deneyim şemasının ortaya çıkışı.

Bir analojiyi ortaya koymak bakımından, belki de matbaa-

nın da vaktiyle yeni okuma ve yazma, iletme, bilme, güç ve temsil koşulları tarafından dönüştürülen bir tecrübe taslağı içinde, bu türden bir gebelik olduğu değerlendirmesini yapamaz mıyız? Ya da tamamen yeniden üretilebilir olduğundan beri müziğe ve tüm sesli dünyaya dair bir gebelikten bahsedemez miyiz? Başka analojiler de ortaya koyulabilirdi. Her birinde, deneyimin ve dolayısıyla dünyanın yeniden şekillenmesi söz konusudur.

Öyleyse sinema (anlaşıldığı gibi, fotoğrafla birlikte ve ondan hareketle: Kiyarüstemi fotoğrafı daima hatırlatır ve bu konuya geri dönmemiz gerekecek) artık, kabul edilen deneyim modlarına (anlatı ya da duygu, mit ya da rüya vb.) yönelik görece yeni bir mesnetten tamamen başka bir şey olarak ortaya çıkar. Sinema aynı zamanda bir mesnettir de ama mesnedin çok ötesinde sinema bir unsur [élément; ortam] oluşturur: bir bakışın ve bakılan olarak bir gerçeğin unsuru. Aynı zamanda, sinema her yerde mevcuttur, dünyanın bir ucundan öteki ucuna dek (*Zeytinlikler Altında*'nın sonundaki küçük silüetleri uzaktan göstererek) her şeyi çekebilir ve (*Ve Hayat Devam Ediyor*'daki Dünya Kupası gibi) imgelerini her yerde gösterebilir. Ayrıca sinema herkesin deneyiminde de mevcuttur: örneğin *Yakın Plan*'daki karakterin deneyiminde. Bu karakter ıstırap içindeki bir yaşam ifadesinin gerçekliği olarak değerlendirdiği şeye, taklit sayesinde ulaşmak için ünlü bir yönetmenin kimliğini gasp eder.

Bu filmde, hafif bir delilik hikayesi ya da sinematografik ilüzyonun bir ifadesi olabilecek olan şey, gerçek yönetmenin –hatta iki gerçek yönetmenin: taklit eden kişi ve Kiyarüstemi'nin kendisi– gelişi sayesinde, aynı zamanda da filmin bir tür git gide dağılmasıyla damgalanan gerçeğin içine bir dönüş sayesinde, tam tersi yönde sona erer. Filmin sesi de bununla birlikte kesintili hale gelmekte, gösterilen imgeler, trafiğin yoğunluğu ve dikiz aynalarındaki parıltılı ya da

yansımalarla dolu ön cam görüntüleri içinde kaybolmakta ve boğulmaktadır. Bununla birlikte şunu işitiriz: "şimdi her şeyi anlıyorum!" ve renkleri kasten öyle seçilmiş bir demet kırmızı çiçek, gürültülü sokağın mavi-gri imgesinden ayrılarak belirgin biçimde göze çarpar, tam da sinemanın göstergesine benzeyen bir buket: sıradan kargaşanın ortasında bir bakışın çiçek açması.

Bu hedef içinde kamera ilk bakışta polisiye tarzda, soruşturmacı ve meraklı bir tarzda davranır gibidir, sanki yakalanacak bir görünümün, cezasını ödemiş olan taklitçiye ilişkin bir görüşün daha peşindedir: gerçekte ise, kamera ne bir şeyi gözlemekte ne de yakalamaktadır –çünkü kopmaları ve gürültüleri *gerçekleştiren* de yönetmendir; fakat kendi yapaylığı içine gömülmüş olduğuna inanılan tüm bir sinemayı yeniden gerçeğin üzerinde açmaktadır.

İlave Sanat

"Yedinci sanat" tabiri keşfedildiğinde, uzun zamandan beri iyi kötü değişmeden kalmış bir "güzel sanatlar sistemi"ne referans yapılıyordu. Şöyle bir çifte işlem uygulanıyordu: bu sistemi artan bir çoğulluğa açmak ve sinemayı her şeyden önce eğlencelik gösterinin erişemeyeceği düşünülen bir onura yükseltmek. Ama aslında bu işlem çok daha derin bir altüst oluşu önceliyordu ve belki de başlatıyordu. Bizzat "sanat"ın kendisi dönüşüm geçirmeye başlamıştı; o andan itibaren, ilave sanatları, videoyu, performansı, body-art'ı, enstalasyonu vb. sayıp dökmek imkansız hale geldi. Çok fazla sayıda tür olduğu için değil, ama sayıp dökmenin anlamı olmadığı için. Öyle ki temel olarak çoğul hale gelen ve hatta sayısı çoğalan şey, olduğu haliyle sanattır; başka bir deyişle, "sanat" (kuşkusuz asla sahip olmadığı) varsayımsal

bir birliği yitirir, ama aynı zamanda başka bir mesele, yani temelde çoğul olan özü meselesi diyebileceğimiz bir mesele tümüyle yeni bir keskinlikle dirilir. Diğer yandan, bu çoğulluk yalnızca birbirlerinden ayrı olan farklı sanatların çoğulluğu değildir, aynı zamanda, kimi sanatların ve belki de potansiyel olarak bütün sanatların iç çoğulluğudur: böylece sinemanın açıkça bir iç çoğulluktan meydana geldiği görülür; yani birçok şeyden, imgelerin çoğulluğundan; imgenin, müziğin ve sözün çoğulluğundan; nihayetinde hareketin çoğulluğundan. Kiyarüstemi, süreklilik arzetmeyen müzik kullanımıyla, fotoğrafa yaptığı başvuruyla (bir duvarın üzerinde fotoğrafın olduğu sahneler ya da fotoğraflar), yönetmen karakterlerinin ikileşmesi suretiyle bu çoğullukları kendi isteğiyle vurgular; ayrıca, onun tavrı ve tarzının toplamı –ve bilhassa da yönetmen ya da yönetmenleri sahneleme tarzı– bir "sanatçı"nın bir "yapıt" karşısındaki klasik tavrına nazaran kararlı bir mesafeyi de taşır. Burada yönetmenin ve realizasyonun eş zamanlı olarak harekete geçirilmesi "güzel sanatlar sistemi"ne de ait olan bu kutupsallığın yerini alır; yönetmen filmin içinde bir şekilde hareket etmeye asla son vermez ya da filmden ancak filme yeniden girmek üzere çıkar; (*Zeytinlikler Altında*'da ve *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'de) sinemanın kurucu bir verisi olarak sergilenen bir kışkırtmayla dönen bu aralıksız hareket sayesinde, sonuçta tüm filmleri kateden ve çok sayıdaki planın hareketsizliğine oldukça yakın olan şu ağırlıkla eşsiz bir kontrpuan oluşturan bir tür telaş ve sabırsızlık sayesinde (durağan bir manzaranın fonu üzerinde bir kişinin ya da arabanın zikzak yapan gezintisi tek bir eğri gibi *Arkadaşımın Evi Nerede?*'den başlayarak beş filmi kateder ve sinemanın sembolik bir özeti haline gelir), bir şey kendini ısrarla ortaya koyar. Bu şey bir önermedir: "estetiğin" her şeyden önce, en azından bir deneme mahiyetinde "di-

daktik" ve "öristik" adı verebileceğimiz başka bir şeye bağlı olduğu önermesi. Bu yönetmenin her şeyden önce bize bir şey öğretme kaygısı taşıdığı görünür haldedir ve açıktır. Öyle ki yönetmen –genellikle bir yetişkinin daha genç birisine– bir ders verdiği bir çok kısa sahne kurar, –bununla birlikte yetişkinin kendisinin de bir şeyler bulmak gibi bir derdi vardır–, yine yönetmen bir karakterin bir başkasına ne yaptığını, nereden geldiğini vb. sorduğu bir çok soru sahnesi ve bazen de soruşturma sahnesi oluşturur.

Hiç şüphe yok ki Kiyarüstemi'nin uzun zaman boyunca bir eğitim kurumunda çalışmış olması ve birçok defa ülkesinin gerçekliğini, bu eğitim temel seviyede dahi olsa, herhangi bir eğitimin varlığının mevcut dünyaya erişim bakımından zaruri bir koşul teşkil ettiği ülkelerden birinin gerçekliği olarak göstermesi, öyle önemsiz bir nokta değildir. Ama onun sineması insanların birçok "belgesel" sinema tasarımında buldukları türden bir didaktik sinemadan da tamamen farklıdır, üstelik Kiyarüstemi filmlerinin kimi veçheleri çok hesaplı bir biçimde belgesele ya da röportaja benziyor olsa bile. Burada sanatın mevzusu ve duruşunun değişmesi söz konusudur, uyandırılmış bir ilginin ve bir *eğitimin* hareketi bir yapıtın temaşasının yerini alır. Bu sözcüğün işaret ettiği kesin anlam ile *eğitim [éducation]*: "...dan dışarı çıkarmak"-tır, dünyaya bakacak bakışın eğitimidir, yani içinde sinemanın yaşadığı bu dünyaya bakacak bakışın eğitimi... Elle tutulan bir bakıştır bu, seyr-i süluk nevinden olmayan, hiçbir gize götürmeyen bir seyahat içinde taşınan bir bakış. Bu seyahat her şeyden önce bakışı kımıldatmaya, sallamaya hatta sarsmaya, daha uzağa, daha yakına, daha uyguna [âdile] ve nihayetinde "ilave sanat" fikrini meydana getirebilecek şeyin çok uzağına götürmeye gelen bir seyahattir. Burada, bütün sanatların seferber oluşu içinde buluruz kendimizi, dünyayla olan ilişkinin tamamını ortaya koyan bir sinema-

tek içinde: Çünkü bu dünya menteşeleri üzerinde dönmektedir ve "sinema", hareket biçimlerinin bir kaydı olmaktan ziyade, bir yüz yıldan beri bu yer değiştirmenin canlandırıcılarından ve kışkırtıcılarından biridir: *Sinematograf [hareket yazıcı]* sözcüğünün yerini *sinema [hareket]* sözcüğünün almasının anlamı da işte buradadır, *sinema* sözcüğü basitçe bir kısaltma olmanın çok ötesindedir.

Sinema temsilden ziyade gerçekliğin *hareketi* haline gelir. Sanki Batı'nın eski mimetik itkisini doruk noktasına taşıyan şey bir tek sinema imiş gibi, sinemanın ikircimli şöhretini borçlu olduğu gerçeklik yanılsamasının, sinema bilincimizden –ya da sinemanın kendi bilincinden– kademeli olarak da olsa silinmesi ve bu bilincin yerini bakışın hareketinin alması için uzun zaman geçmesi gerekmiştir.

Kuşkusuz yanılsatıcı tema, tüm temsil paradokslarıyla birlikte, yine de noksan değildir: fakat "film üzerine filmler"-de (örneğin, Truffaut'nun *La Nuit américaine* filmi) sahip olduğu işlev ya da işlevleri artık taşımamaktadır. Her şeyden önce kimi yorumcuların farkına vardıklarını sandıkları şeyin aksine, bu tema asla Kiyarüstemi'nin gayesi değildir. O ne film üzerine filmle ne de film içinde filmle ilgilenmez, anlatı içinde anlatı etrafında film çevirmez. Kiyarüstemi'de kandırmaca bahsi yalnızca hakikate götürür ve görünüşler ise yalnızca bakış ve gerçekliğin bir arada harekete geçirildiği bir tarzın altını çizmek için devreye girer. Tüm *Yakın Plan* hikayesi ve hatta *Zeytinlikler Altında* filmi de işte böyle ilerler, orada *Hayat Devam Ediyor*'un gerçekleştirilmesi bakımından gerekli olan belli sayıdaki hile ve kandırmacanın örtüsü kaldırılır, fakat örtünün kaldırılması da yeni bir hikayeye dahil olur. Bu hikaye ise gerçeğin diğer yüzüdür; ilk yüzünden ne daha az ne de daha fazla gerçektir ve ilkini daima hesaba katmaktadır.

(Bir "temel not" anlamında) temel bir sinematik [kinematik] temanın yeniden ele alınmasıyla gerçekleştirilen son film olan *Rüzgar Bizi Sürükleyecek, Yakın Plan*'da verilen bir sahneyi yeniden şekillendirir: filmlerden birinde [*Yakın Plan*'da] silindirik bir metal kutu, diğerinde ise bir elma uzun bir süre yerde yuvarlanır ve kamera onun filmdeki düzensiz ve amaçsız seyrini filmin kendisinden (filmin senaryosundan, gayesinden) çıkan bir hareket gibi, ama saf haldeki sinematik [kinematik] ya da kinetik özelliği de üzerinde yoğunlaştırarak takip eder: saf haldeki bir parça hareket sözkonusudur, sinemayı "biçimlendirmek" için olmasa bile, daha ziyade onda bitimsiz bir pratiği çevirip yuvarlamak ya da göz önüne sermek için. O döner ve dönerek sadece bir hareketsizliğe, (neredeyse "imge üzerinde") bir durmaya varabilecektir ki zaten bu hareketsizlik, bu durma, hareketin hakikatini ortaya koyar: tam da formundan ötürü yuvarlanan şeyin hakikatidir hareket. Dolayısıyla zeytinliklerin arasında olduğu gibi filmlerin arasında giden araba da iki kere sinematik [kinematik] bir hakikattir, hem bakma kutusu olarak hem de sürekli hareket olarak.

O halde (sinemanın sadece bir "hareketli resim" olarak düşünülmesi halinde sanıldığı gibi, sinemanın ne konusu ne de temsil ettiği yahut iade ettiği şey olarak hareket değil) sinemanın varlığı olan hareket nedir? Hareket "ancak ve ancak bütün verilmiş değilse ve verilebilir değilse gerçekleşen"[2] şeydir. Hareket, verili bir bütünlük içinde verili yerler arasında vuku bulabilecek bir yer değiştirme ya da nakil değildir. Aksine, bir cisim yerini bulmaya mecbur olduğunda

2 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Minuit, 1983, s. 17.

ve sonuç olarak yerine sahip olmadığı ya da artık sahip olmadığı durumda vuku bulan şeydir. –Yer bakımından– olduğum yerde –ontolojik olarak– olmadığım zaman (maddi ya da manevi olarak) hareket ederim. Hareket beni başka bir yere taşır ama "başka yer" önceden verili değildir, gelecek olduğum "orasını", "burasına" çevirecek [olan] benim gelişimdir. Burada bahsettiğim tüm Kiyarüstemi filmleri kusursuzca başka bir yerin bildirimi üzerine tasarlanmış olarak sona ererler: yeni bir yer, yakın hale gelen yeni bir uzak, başka bir "orası"nın açılışıyla yeni bir temellük ediş. Hepsini anmayacağım, *Arkadaşımın Evi Nerede?*'yi hatırlatmakla yetiniyorum: öğretmen, bir çocuğun arkadaşının yerine doldurduğu ödev defterini eliyle taramakta ve iki sayfa arasında kurumuş bir çiçek görünmektedir; öğretmen tasdik işaretini koyar: defter arkadaşlığın yeni yeri haline gelir, aynı zamanda öğretmenin yanılgısının ve eğitime ilişkin belli bir gerçekliğin de yeni yeri haline gelmiştir. Ayrıca bu yer, öğretmenin bir başkasına ait sandığı bu yazının, yazının hareketinin kaydolduğu yerdir, fakat bununla birlikte tüm filmi işgal eden bu defteri götürmek için yapılan sürekli ve seri yolculukların –sinematografik– kaydı da aynı yerdedir.

Hareket hareketsizliğin karşıtı değildir ya da başka şekilde söylersek hareketsizlik durağan değildir, bu hareketsizlik bütün filmlerde kimi zaman bir manzaranın hareketsizliği kimi zaman arabanın direksiyonunun başına yerleşmiş bir karakterin hareketsizliği ya da sabit uzun planlarda kameranın hareketsizliğidir ve bu durumlarda imgenin üzerinde ya çok az şey hareket eder ya da hiç bir şey hareket etmez. Hareket hareketsiz olanın açılışıdır, gerçekten *mevcut* olduğu haliyle mevcudiyettir, yani öne gelendir, kendini sunandır, sunulmuştur, erişilebilirdir, bekleme ve düşünmenin yeridir, tam da mevcudiyete doğru ya da mevcudiyetin içine

bir geçiş olan mevcudiyettir. Böylece, *Kirazın Tadı*'ndaki son sekanslardan birinde, ölümü bekleyen adam gün batımında yüksek bir yerde oturmaktadır. Oturduğu yerden, inşaat halindeki binaların ve biri dönmeye başlayan –alaca karanlık fon üzerinde tek ve ağır bir hareket– yüksek vinçlerin damgaladığı bir şehir manzarasına hakimdir. Öyleyse bu imgeyi elde etmek için kullanılan yolu düşünmeye başlayalım: vinç operatörüyle bir telefon vasıtasıyla iletişim mi kuruldu yoksa uygun an mı beklendi? Bununla birlikte bu türden bir mesafeli düşünüş de filmden çıkıp uzaklaşmıyor: bu düşünüş yönetmenin vincin koluyla birlikte uyandırdığı ve kaldırıp götürdüğü bakışa katılıyor. Bu düşünüş, bakışı tam da filme doğru ya da filmin içinde harekete geçiriyor: aslında onun film çeken bir bakış olduğunu –ve sanki Kiyarüstemi'nin filmde seyircisini şekillendirmeye son vermediğini, yani bir tekniği öğretmeye değil ama seyircisinin gözlerini bakış olan hareketin üzerine açmaya son vermediğini söyleyebiliriz.

Bakış / İmge

Kiyarüstemi her yerde imgelerin ve işaretlerin yerine bakışı ikame etmektedir. Daha doğrusu, ne imgeleri ne de işaretleri ortadan kaldırdığına göre, Kiyarüstemi "ikame" etmez, ama onları bakışa doğru ve bakışı da gerçekliğe doğru hareket ettirir. Bakış: kadrajın, film şeridinin duyarlılığının ve aydınlatmanın belirlenmesi –mevsim, günün anı, objektife dönüşen bir araba tarafından [imgenin] yakalanması– özetle, sinemadan başka her şey... Şöyle de diyebiliriz: *yoğunlaştırılmış* sinema, mevcudiyete doğru dönmek üzere, kendisini temsilden büyük ölçüde koparan bir öze doğru içeriden itilmiş bir sinema (ki söz konusu "temsil"in gerçek doğuş

yerini kavramak üzere geri dönen de bu sinemadır). Ve mevcudiyet bir görüş [*vision*] işi değildir: mevcudiyet kendisini bir karşılaşmada ve bir endişede ya da kaygıda verir. Bu yüzden bakış bu filmlerde yeniden beliren sorulardan da meydana gelir: *Nereye gidiyorsun? Neredesin? ... hakkında ne düşünüyorsun?*–az çok filmin "aksiyonunu" oluşturduğu düşünülen şeyden çoğunlukla bağımsız sorulardır bunlar (örneğin çarpıcı bir biçimde, "ana aksiyon"un evde cereyan etmesine karşın bu soru dizisinin arabada bekleyen karakterler arasında vuku bulduğu *Yakın Plan*'daki gibi): çünkü bu sorular hiç de bir soruşturma doğası taşımazlar, başkasını göz önüne alma niteliği ve amacı taşırlar, zaten bakış [*régard*] da, göz önüne almadır [*égard*].

İmgeler ve işaretler ortadan kalkmazlar: aksine, hiç olmadıkları kadar onaylanırlar. *Hayat Devam Ediyor*'un ortasında, yönetmen bir duvara bakmaktadır ve yer sarsıntısından sonra ayakta kalan bu duvarda bir resim asılıdır. *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'te de yine resimler duvardadır, bazen de kameranın içlerine girmeyip, yalnızca orada olduklarını tahminimize bırakmakla yetindikleri odalardadırlar.

Bu son filmde, fotoğraf bir yasağa konu olur (bir kadın cihazın kullanılmasını engeller). Bu yasak, büyük monoteist yasağı hatırlatmamazlık edemez: monoteizm her şeyden önce tanrının boş bir mevcudiyet zeminine geri çekilmesidir (*deus absconditus*). Kadının ısrar ettiği bu yasak, bu red, bu inkar, aslında fotoğrafçının da imgesini yakalamaya çalıştığı ölüm ve yas karşısındaki saygıyla uyum içinde titreşir (iki bakış, iki göz önüne alma biçimi karşılaşır). Fakat bu yasak bizzat monoteizmin dışındaymış gibi ve filmin kendi imgesiyle (yani kendi imgesine rağmen değil) bir karşılaşma içinde gerçekleşir. Filmin kendi imgesi önceki filmlerdeki fotoğraflardan daha görkemli, onlardan daha canlı bir fo-

toğraf içinde, bir köyün beyazlığı ve rüzgarla sallanan buğdayların tümüyle doldurduğu bir fotoğrafın içinde verilmiştir: renklerin ve oylumların gücü, bollukları ve gebelikleri, yasağı telafi ediyormuş ve yasağı çiğniyormuş gibidir, yani ölümün gizeminin yaşamın zeminine geri çekilişi...

Son olarak, köylü bir kadın bir fotoğrafçının cihazını kullanmasına izin vermemektedir, (kendi ülkesinin, atalarıyla ilgili ritüellerinin etnologu olan) bu fotoğrafçı sona eren gecenin içinde fotoğraf çekerken aynasının fonundan yaptığı gibi, ölen (yas ritüellerini kaydetmeye gelen etnolog ekibinin elindeki zaman açısından oldukça geç ölen) kişinin evine doğru toplaşan kadınları bize cepheden gösterecek, filme çekecektir. Sözcüğün [*au vol* sözcüğünün] iki anlamıyla da alelacele ve aşırarak alınan fotoğraf, belki de bir filmin tüm imgelerindeki, fotoğraflarındaki gibi, çalınan lahza: Peki bakışın verilme koşulu belli bir hırsızlık mıdır? Gerçeği gerçekleştirmek için aşırmak mı gerekir? Fotoğrafçı bir hırsız mıdır?

Böylece çalınan, (böylece nesne haline gelen, bir objektifin içine alınan) "özne"sinden çıkarılan fotoğraf, bu özneye, onun gerçek varlığına, mevcudiyetine yani iletişimine [*communication*] verilen fotoğraf da olur. Üstelik, *Zeytinlikler Altında*'da, fotoğrafı bir şekilde Tahire'den [Tahareh], yani rol için seçilen genç kızdan çalmak gerekir, sahnelemeyi mümkün kılan şey de budur: şu elbiseyi giymesine izin vermemek, onu kalkmaya zorlamak, film çevirmenin tüm yükümlülüklerine boyun eğdirmek gerekir; üstelik, filmin içinde çevrilen kurmacada genç eşinin taleplerine boyun eğiyormuş gibi gösterilmektedir, gördüğümüz filmin kurmacasında ise aslında onun sevgisini beklemeye boyun eğen kişi eşidir. Kurmacalarm bu birbiri içine geçişinin, beklentimizi bilemekten; bakışımızı Tahire'nin hakikati olan, Tahire hakkındaki hakikat değil, ama Tahire'den elde edilebilen ve elde edilmesi gereken hakikat olan şu gerçe-

ğe doğru yöneltmekten başka bir işlevi yoktur. Son imgede genç kızın ufak silüeti bu hakikati uzaklarda ziyadesiyle parıldatacaktır. Bu silüet koşarak onun yanına varan sonra da bize, kameraya doğru geri gelen genç adamın silüetiyle karışır bir an, bununla birlikte uzakta, filmin hemen sonunda, yiten perdenin fonunda, gizem ne kaybolarak ne de gösterilerek gerçek anlamda tüm koyuluğunu kazanır. İmge, gerçeğe gerçekliğini gücünün içinde (imgenin gücü içinde imgenin aldatışlarına karşı sığınak bulunur) mühürlenmiş, belirtilmiş, tasvip edilmiş olarak vermek amacıyla gerçekliğini gerçek olandan çekip çıkaran çalmadır. (Film sona ermeden önce, Tahire yönetmen tarafından kovulmuştur: çünkü kendisinden istenen şeyleri fazlasıyla reddetmektedir. Ama bu, taklit yapmayı beceremeyerek aslında gerçeğin içinde başarı sahibi olduğu anlamına gelir. Taklit hikayeleri burada yanılsama hikayeleri değildir: bunun tam tersi söz konusudur.)

Belki de bu şekilde Kiyarüstemi'nin imgesi iki gelenek kutbu arasında uzanmıştır. Bu kutuplardan biri ülkesidir (*Rüzgar Bizi Sürükleyecek* filminin yas ritüelleri vasıtasıyla büyük bir referans yaptığı gelenek kutbu), bu, büyük bir figüratif sanatın mahsusen İranlı olan kutbudur ve Akdeniz sanatı tarihindeki en eski ve en *doğurgan sanatlardan* biridir; diğeri ise figürasyondan kaçınma yönündeki monoteist geleneğin son kertesine ulaştığı İslami kutuptur. (Batı dünyasında) sinemanın başına gelen bu çift kutupluluk, imge etrafındaki ikircimliğe ilişkin başka bir şema sunan bir başka kutupla, yani Yahudi-Yunan kutbuyla kesişir: böylece bir yandan mevcudiyet ve na-mevcudiyet arasında; diğer yandan da görünüş ve gerçeklik arasında karmaşık bir ilişkiler düzeni meydana gelir. Artık sinema bu düzenin hem bir ürünüdür hem de bir kurucu unsurudur ve düzen öncelikle mevcudiyetin (varlık, şey, gerçek ve bir anlamın iletilmesi) kendileri

için verili olduğu (geleneksel bir yasın sembolleri ve ritüelleri içinde olduğu gibi) dünyalardan ayrılan bir dünya tanımlar. Bizim dünyamızda, her şeyden önce verili olan geri çekilmiştir: opaktır ya da geri çekilmiştir (filmlerin açılışlarını yeniden düşünelim: perdeyi kapatan kapı ya da kamyon, bir tünelin içinden geçiş...).

Böylece imge verili olanın yeniden verilmesinin gerektiği bir dünya tanımlar: Olduğu şey olması için, verili olanın alınması ve yeniden yaratılması gerekir. (Bu yüzdendir ki monoteizmin saplantısı, imgenin meydana getirilmesinin yaratıcı Tanrı'nın jestinin yeniden üretilmesi demek olması bakımından, imge saplantısıdır: Tanrısal çömlekçinin jestini yinelememek gerekir, İslami geleneğin gerekçesi bilhassa böyledir. Ayrıca, Şii geleneği belki de tanrısal na-mevcudiyet ya da sır boyutuna daha özel bir duyarlılık taşımaktadır.) Fakat *gerçekleştirmek [réaliser]* üzere gerçeği yeniden canlandırmak [rédonner], tam da gerçeğe *bakmaktır*.

Film çevirme ve fotoğrafçılık hikayelerinde –taklitçinin hikayesinde ve ani bir ölüm temenni eden adamın hikayesinde (belki de *Kirazın Tadı*'nı böyle özetleyebiliriz)– üçlü bir ilişki oluşur ve bu üçlü ilişki gerçekleştirici bakışın etrafında meydana gelir:

[1] Erkek ve kadının ilişkisi. Erkek: yönetmen fotoğrafçı; kadın: fotoğrafı, çekimi idare eden kişi –*Zeytinlikler Altında*'daki Bayan Şiva [Shiva]–, gözleyen ve koruyan kişi –*Yakın Plan*'daki anne–, koruyan kişi –*Hayat Devam Ediyor*'da halıdaki yaşlı–, ve esrarlı kadın rolünü oynayan kişi –Tahire–; yine *Kirazın Tadı*'ndaki doğal tarih müzesi öğrencilerini de buraya ilave edebiliriz. Görmüyoruz ama öğretmenlerinin onlara ölü bir kuşun nasıl doldurulacağını öğrettiğini işitiyoruz: doldurmayı, yani bir yaşam taklidi içinde ölümden korumayı;

[2] Ölümün ve yaşamın, ne karşıtlık ne de diyalektikten oluşan, fakat karşılıklı gebelik ya da birbiri içine işlemeden oluşan ilişkisi. Her biri diğeri içindir ve diğerindedir. Yaşam, hiçbir yere ve her yere giderek ve daima ölümden geçerek, çetrefilli yoluna uygun olarak, bitmez tükenmez zikzaklar ve iniş çıkışlarla devam eder ve yaşam "yaşamdan başka hiçbir şey" değildir. Ve de ölüm gizli, anlaşılmaz ve kabullenilemez olarak kalacaktır. Etnolog mezardan çıkan kemiği *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'in sonunda nehre atar. Ama ölüm tam da ışığa doğru dönmüş bir bakışın yer ve anını da meydana getirir: çukuruna uzanmış adam, parçalanmış bulutlar ve fırtına şimşekleri arasında aya bakmaktadır. Bu adamın bakışı karanlığın içinden geçip sabah güneşinin içindeki bir video kameranın bakışı haline gelecektir (*Kirazın Tadı*);

[3] Eski İran ve modern İran ilişkisi. Kah istimlak edilemez (kadınların yüzlerine tırnaklarını geçirdikleri yas ritüelleri) kah çürütülebilir olan (yaşlının eğitim hakkındaki konuşması) ve daima belirsiz bir dengede askıya alınmış olarak geleneğin, çatlayarak yarılmış duvardaki imge olarak geleneğin, zor fakat gerekli bir modern dünya ile (bu modern dünya sismik sarsıntılara en dirençli evleri yapabilir, talimat verebilir); bir şantiye gibi sert ve kaotik, vinçleri ve buldozerleri gibi güçlü ve büyüleyici bir modern dünya ile ilişkisi; zeytinlikler ve buğdayların beton ve demirle ilişkisi.

Saygı

İtinayla bir araya getirilmiş ve örülmüş olan bu üçlü ilişki içinde –öyle ki üçü basitçe paralel olmaksızın türdeştirler [homolog], çünkü aynı zamanda birbirleri içinde de küme-

lenirler– daima imge ve imge-olmayan arasında iş gören gerilim türünden bir şey meydana gelir. Bu kutupları birbirinden ayırmaktan vazgeçmek mümkün olmadığı ölçüde, örneğin insanı, yaşamı ve modern İran'ı imgenin yanında sıralayarak, bu ayrımı gerçekleştirmeyi deneyebilirdik.

Aslında, sabit ve basitçe birbirinden ayrı kutuplar yoktur: birinden diğerine hareket ve bu hareketin enerjisi, filmin (geri vermek ve gerçekleştirmek üzere çekip çıkardığı anlamda) ele geçirdiği enerji vardır. Bu enerji harekete geçirilmiş, faaliyete geçirilmiş ya da canlandırılmış bakışın enerjisidir: yani bakışa sunulan şeyi *göz önüne alma*nın gücüdür. *Göz önüne alma [égard]* ve *bakış [regard]* neredeyse aynı sözcüktür: *Bakış [re-gard; yeniden-koruma] koruma*nın, *gardını alma*nın kuvvetlendirilmesine yönelik uygun bir geri çekilişe işaret eder. Korumak için gözlenir ve göz kulak olunur, gözetlenir, dikkatli ve bekleyiş içinde olunur. Önünde olan şey ve onun sunulma biçimi önemsenir, kendini sunmaya bırakılır; dolayısıyla ona mevcudiyetin rezerv halinde olduğu, mevcudiyetin bizzat kendi rezervi olarak koruduğu bir çekilme alanı bırakılır, tıpkı siyah tüllerinin ardındaki tüm şu genç kızlar gibi. Yönetmenin aralarından birini seçmek amacıyla incelediği açık yüzler, bu karanlık öbeğin içinden çıkıp ilerleyecektir (ve seçilen Tahire olacaktır).

Bakış bir göz önüne almadır, bundan ötürü de bir *saygı*dır. *Saygı [respect]* sözcüğü de bakıştan (*respicere*) gelir: ...'ya çevrilmiş, dikkatle, gözlemle ya da değerlendirmeyle yönlendirilmiş bir bakış. Uygun bakış bakılan gerçek karşısındaki saygıdır, yani bu gerçeğin kendi gücüne ve mutlak dışsallığına karşı bir dikkat ve açıklıktır: bakış bu gücü esir alamayacak, bu gücü kendisiyle iletişime girmeye bırakacaktır ya da onunla iletişim kuracaktır. Bakmak sonuçta gerçeği düşünmekten, hükmedemediğimiz bir anlamı tecrübe etmeye koyulmaktan başka bir şey değildir

Filmde imgenin yakalanması [görüntünün çekilmesi] –çok sayıda *görünümün* yakalayıcısı olarak arabanın, pencerelerin, ön camın ve dikiz aynasının bitimsiz imgesini gündeme getiren şey işte bu yakalamadır– yalnızca bir serbest bırakma [kurtarma] olarak bir yakalamadır. Kadraj, ışık, çekim süresi, kamera hareketi, oluşmakta olan bir mevcudiyete ait bir hareketi serbest bırakır. "Yönetmen" gerçeğin, saygılı bir bakışın mümkün kıldığı bu gerçeğin gerçekleştirilmesinden başka bir şey yapmaz.

Fakat saygı fikrinde asla ne kasıntılı ne de dalkavukça bir şey işitilmemelidir. Hiçbir otorite yönetmenin otoritesini tehdit etmez, yönetmenin otoritesi ise zaten bakışın isteklerine boyun eğmiştir; bir aydınlatmayı ya da bir sesi düzenlemesi veya birden fazlası uygun olabilecek yirmi kız arasından bir kızı tercih etmesi, hatta –örneğin– bir balkonun üzerine bir çiçek saksısı taşıttırmak suretiyle, düşüncesine uygun bir dekor düzenlemesi gerekir (*Zeytinlikler Altında*'da, *Hayat Devam Ediyor*'dan *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'e dek durum böyledir, *Yakın Plan*'a canlı ve renkli *sonunu* verenin ne olduğunu da unutmayalım). Bir üstünlük önünde eğilmekle alakası yoktur bunun, saygı saygı duyduğu şeyin yüksekliğine, onunla aynı yüksekliğe başkalık içinde yerleşir. Başkalık ise başka bir bakışın başkalığıdır. *Yakın Plan*; sinema seyircilerinin, yönetmenlere hayranlık duyanların birbirleri hakkında, yönetmenlerin seyircileri hakkında, yargıçların sahtekarlar hakkında, yönetmenlerin yargıçlar hakkında, yönetmenlerin birbirleri hakkında sahip oldukları bir bakışlar filmidir. Bir kez daha, bazen kendisi üzerinde sıkışıp kaldığında sinemanın başına gelen bir tür otizme, bir kapalı daire hareketine varabileceğimiz zannedilirken, aslında tümüyle başka bir şey söz konusu olmaktadır. Söz konusu olan, dünyaya yönelik bir dikkattir ve sinema bu dünyanın içine bakışları, yani gerçekle ve anlamla olan ilişkileri ekmektedir.

Kiyarüstemi bu anlamda, karşı karşıya getirdiği varlıkların karşılıklı saygısını düşünür –filme çeker–, onların bakışlarını değiş tokuş eder [onları birbirine baktırır] ya da kesiştirir: erkek ve kadın, çocuk ve yetişkin, şehirli ve köylü, inanan ve inanmayan, meslekler, durumlar, her filmde bir şekilde sürekli bir çeşitleme oluştururlar ve bu çeşitlemenin hareketi, böyle bir çok seslilik içinde olayı ve hareketi sağlar. Temel çifte dağarcık belki de geleneksel bir dünyaya ve güncel bir dünya ait olan dağarcıktır. Geleneksel dünyanın dağarcığının verili, ulaşılabilir anlamın dünyası (doğumun, ölümün ızdırabının, aşkın ve çalışmanın anlamı) olması ölçüsünde, diğer dağarcık da anlamın yenilenmesinin gerekli olduğu dünyadır. Anlamın (aranabilecek eski bir anlam gibi) yeniden sahiplenilmesinin gerektiği bir dünya değil, ama aksine tam da anlamın ya da hakikatin sonsuzluğu olan sonsuzluğa anlamın yeniden açılmasının gerekli olduğu dünyadır. Bu yeniden yaratımdan itibaren, sinema hem metafor hem de gerçekleştirme [realizasyon] olur, hem ızdırabını ve varoluşunu ifade etmek isteyen taklitçinin hikayesindeki gibi, hem de ölümü ve yası ele geçirmekten vazgeçmek zorunda kalan etnoloğun hikayesindeki gibi bu metafor ve gerçekleştirme birbiri içine örülmüştür.

Bir dünyadan diğerine, imge devamlılık ve devamsızlık arz eder, böylece film hareket ve kesintiler sunar (çünkü Kiyarüstemi'nin durak ya da aralık, senkop ya da bilinmeyen içermeyen tek bir filmi yoktur, hiç değilse göremediğimiz, bulamadığımız bir şey ya da birisi vardır daima). *Hayat Devam Ediyor*'daki resmin içinden yalnızca bir çatlak geçmez, zaten filmin kendisi de hem çatlak yahut yarıktır, hem de bir geçmiş (filmin eski tütün çubuğuyla sunduğu insan) ile bir şimdi (yönetmen olan karakterin bakışı) arasındaki devamlılıktır. İmge iki bakışı, onun bakışını ve ona bakan kişinin

bakışını birbirine açar. Bu açıklık uzamı, gerekli ve saygılı mesafeyi oluşturur, aynı zamanda ilişkiyi de... Film bir temsil değildir, bakışın cazibesi, bakışın hareketi boyunca çekip götürüşüdür; aynı zamanda film uzamın bir tarafını –yani kutunun filmin üzerine yansıtıldığı tarafını– bakışın, bakışın çerçevesi ve eriminin tarafı olarak, bakışın ayarlandığı taraf olarak belirler. Kiyarüstemi'nin perdesi bir fablın ya da bir gösterimin gerçekleştirildiği bir tiyatrodan ziyade içinde imgelerin kaydırıldığı bir yive, hani derler ya, çerçevelemedeki bir kağıt çerçeveye [paspartu] ya da vaktiyle sabit resimlere yönelik projeksiyon cihazlarından bahsedildiğindeki gibi bir saydam resim değiştiriciye benzer.

Apaçıklık

Terimin güçlü anlamıyla apaçıklık, anlam altına düşen bir şey değildir, ama çarpan ve darbesi anlam için bir ihtimal açan şeydir. Apaçıklık verili bir kriterle uygunluk olarak değil ama yakalanmışlık olarak bir hakikattir. Apaçıklık örtüyü kaldırma da değildir, zira apaçıklık daima bir gizi ve özsel bir rezervi muhafaza eder: tam da kendi ışığının rezervini ve doğduğu yeri.

Evidentia: uzaktan görülen şeyin karakteri (*video*nun, yani "görüyorum"un etken anlamının edilgen bir ters dönüşü). Apaçıklığın mesafesi hem onun uzaklığının hem de gücünün ölçütünü verir. Bir şey uzaktan *ayırt edilir* çünkü bağını koparır, ayrılır –Tahire ve aşığının iki görevi ya da ikili görevi gibi. Bir şey ayrımından itibaren çarpar: imge aynı zamanda daima bir bağlamdan çıkarılan ve bir fon üzerinde belirgin biçimde ortaya çıkan şeydir. Bir imge daima bir kesip biçme [*découpe*], bir kadrajdır.

Kesip biçme bakışı meydana getirir [tailler; biçer, budar, oyar], kenarlarını ve ucunu tarazlar, keskinliğini biler. Kesip biçme şeylerin –tepe, yol, taş yığını, yaprakların yansımaları, kamyonun yan tarafı, kravatlar, beton, borular, puslu ya da tozlu ırak yerler, ağır ve sıcak hasatlar– uzamlarını çerçevelerken, yönetmen [daha sonra] seçik hale getirmek, daraltmak, sertleştirmek, parlatmak, bakış için gerçek kılmak üzere, onları belirsiz, geniş ve karmaşık halde tutar. Gözün çatlak bir duvarla öyle bir ilişkisi vardır ki çatlak bizzat gözü de kateder, gözün toprak yollarda havalanan tozlarla öyle bir ilişkisi vardır ki toz görüşümüzü de etkiler.

Evidentia Latincede Yunancadaki *energeia*yı çevirmek için kullanılmıştır. *Energeia* şimşeğin güçlü ve anlık beyazlığını da akla getirir: *argos*, parlaklık ve hız birlikte. Bu, bir anda dokunur ve tutulamaz. Saniyede yirmi dört tanesi lamba önünden geçen binlerce görüntü, anın hem kesinsizlik hem ardışıklık olan geçişinin içinde, an olarak muhafaza edilecektir. Her biri bir andır ve bu anlar toplamı büyük bir sürekli anı –*bir* film– ve sayısız bir duraklama çokluğunu aynı anda meydana getirir. Bu duraklamalar, Kiyarüstemi'nin filmlerinin ritmini belirleyen çok sayıdaki bakış (kamera) duraklamasıyla paraleldir.

Kirazın Tadı'ndaki karakter ölmek için hazırladığı çukurun içine uzanmışken bulutların içindeki beyaz ayı ve sonra da bir fırtınanın şimşeklerini görür. Şimşeklerin görüntüsünün ardından kara gecenin ve ölümün görüntüsü gelir: işte bizden saklı kalacak şey de budur –ve karanlığın (burada bir "kararma" değil ama kara bir görüntü ya da karanlığın bir görüntüsü söz konusudur) içine gömülen bu anı aynı yer üzerinde, çukurun yerini bilmeye yarayan ağacın yakınında, gün ışığının bir video film kamerası [camcorder] tarafından çekilen doğuşu takip eder. Ama bu çukur bize

gösterilmemekte ve video alanında çekilen karakterlerden birinin, ölmek için yatmış kişi olup olmadığını anlamamıza izin verilmemektedir. Fakat her kim olursa olsun, bir sigara yakıp başka birine uzatan bu karakter oradadır, devam eden hayatın ve sona eren film çekiminin içindedir.

Apaçıklığın gücü bir hakikatten daha fazlasını dayatır ve sağlar: yani bir varoluşu. Batı felsefesinin en ünlü apaçıklığı, Descartes'ın apaçıklığı bundan ibarettir. Descartes'ın apaçıklığı *ego sum*dan ibarettir ve *ego sum*la birlikte verilen şey zaman zaman söylenegeldiği gibi (her halükarda ne psikolojik ne de iç gözlemsel olan) "kendilik bilinci" değil, bir varoluştur. Bu varoluşun düşünce olarak belirlenmesi (*cogito, sum*), bu varoluşun bir anlam çemberi içindeki özel bir geçiş noktası gibi vazedildiği ve tecrübe edildiği, algılandığı bir dünyayla ilişkili olduğu anlamına gelir.

Sinemanın apaçıklığı bir bakışın varoluşunun apaçıklığıdır. Gökyüzü ya da bir örtü veya sabit bir demirleme ya da askıya alma yeri olmaksızın, kendisi üzerinde hareket halindeki bir dünya, yer sarsıntılarıyla sarsılan ve içinden rüzgarlar geçen bir dünya, bu bakışın varoluşunun apaçıklığı vasıtasıyla kendi gerçekliğini ve muammasının (şüphesiz bir çözümü yoktur bu muammanın) hakikatini kendisine yeniden verebilir. Bu yüzden Kiyarüstemi'nin sineması (Descartes'ın başlığını* gündeme getirmek için söylersek) bir metafizik düşünüştür [*méditation*]. Ancak bu ifade (örneğin Bergman'ın *Yedinci Mühür*'de yaptığı anlamda) metafizik temaları inceleyen bir sinemaya işaret etmez; sinematografik bir metafiziğe, düşünüşün yeri, bedeni ve yuvası olarak, dünyanın anlamıyla bir ilişkinin meydana gelişi olarak sinemaya işaret eder.

* Descartes'ın *Méditations métaphysique* başlıklı kitabı kastediliyor. [Türkçeye çevirenin notu].

Paleolitik çağ insanlarının mağaralarında sembolik figür düzenlemelerini kullandıkları zamandan bu yana, kuşkusuz imgelerin bir duvar üzerine yansıtılmasında böyle bir düşünüş zaten hep vardı. Fakat düşünüşün –düşüncenin– sürekliliği bir şeydir, düşünüşün dönüşümlerinin hareketi ise başka bir şeydir. Günümüze kadar imgelerin duvarı sapasağlamdı ve dünyanın bir dışarısına ya da iç yüzüne tanıklık ediyordu (en azından şimdiye dek insanlığın geçmişinin yorumlanabileceğini düşündüğümüz biçimde). Sinemayla birlikte ise, duvar bu dünyanın kendisi üzerine dünyanın içinde oluşturulan bir aralık [delik; açıklık] halini aldı. Sinemayla Platon'un mağarası arasında birçok defa yapılmış karşılaştırma işte bu yüzden yerinde değildir: mağaranın fonu açıkça dünyanın dışına tanıklık etmektedir (ama olumsuz olarak) ve bildiğimiz imgelerin değerden düşmesi ya da "ide" adını taşıyan daha yüksek ve daha saf imgeleri hesaba katma gerekliliği, tam da bu noktadan itibaren doğmaktadır. Sinema ise aksine şöyle iş görür: dışarıyı yansıtmaz, ama içeriyi kendi üzerine açar. Perdedeki imge idenin kendisidir.

(Öte yandan, "metafizik" temalı ya da tezli filmlerden farklı olmakla birlikte, bahsettiğim düşünüş, İran'ın toplumsal ve politik, pratik ve gündelik gerçekliğinden ayrı da tutulamaz. Aksine, bu gerçeklik çok çeşitli biçimlerde sunulur ve bu biçimler benim gibi pek az bilgi sahibi bir seyircinin basit kavrayışına bazen meydan da okur. Kendim için oldukça açık bir örnekle yetinmek bakımından *Kirazın Tadı*'ndaki genç askeri düşünmek kafidir. Parası ödenmemiş bir işten bahseden bu genç askerin Kürdistanlı bir köylü olduğunu öğreniyoruz, vb. –şunu da unutmayalım ki filmin son görüntülerini bir grup asker işgal edecektir, dinlenen askerler; dinginlikten mutlu, sigara içen askerler; askeri gerçekliğin işaretlerini tersine çevirme [işleviyle] yüklü işaretlere benzeyen çiçekleri toplayan askerler.)

Yeni gebelik kendi unsurunu taşır ve bu unsur filmdir, fakat her şeyden önce sözcüğü sözcüğüne, teknik ve maddi anlamı içinde işitilen *film*: film şeridi [pellicule]. *Film* ve *film şeridi* her şeyden önce aynı kökenden itibaren *–pellis*, deri– aynı anlamı taşır. Küçük bir deri, ince bir deridir bu; İngilizcede *film* her şeyden önce "membran" [zar] anlamı taşıyordu. Geç Latincede (ki sözcük buradan Fransızcaya geçmiştir) *pellicula* ayrılmış bir deriyi, bir meyvenin *kabuğunu* belirtiyordu; bu sözcük penis uç derisini de tanımlayabilmiştir. Ayrılmış deri artık örtü sayılmaz; o artık incelikten başka bir şeye sahip değildir.

Bu incelik resim ve çizimin mesnetlerinden başka bir yapıda olan bir mesnedi belirler: başka bir maddeyi (macun, kurşun kalemin madeni, cila) alabilecek bir madde değildir bu artık. Bu, özel bir maddeye, yani ışığa karşı duyarlı bir maddedir ve bu duyarlılık ince, yarı saydam özdeklerden meydana gelir (ışığa duyarlı tanecikli bir jelatin içindeki "emülsiyon" ya da "süspansiyon"). Film şeridi ışığın akrabası gibidir ve üstelik film şeridi yalnızca sinemanın mesnedini oluşturmaz: ayrıca, bir ışık demetinin de onun içinden geçmesi gerekir, görüntü bu ışık demetinin içinde bir perde onu tutuncaya kadar taşınacaktır. Yolunu kestiği şeyi soğurmadan ve geri göndermeden, ona eski halini iade etmek bakımından bu perdenin de ışıkla başka türden bir akrabalık arz etmesi gerekir. Dolayısıyla sinemanın mesnedi hem ışığın kendi kendisiyle bir tür ilişkisidir, nazik bir dengede askıda tutulan şeydir (aydınlatma duyarlılığı, gücü, projeksiyon hızı, düzenliliği ve mesafesi) hem de bütün bir uzamdır ki bu dengenin zaten bu uzam içinde muhafaza edilmesi gerekir. Bu mesnet (bir kağıt ya da bir tuval gibi) ayrı tutulamaz ve seslerin yayıldığı hava gibi tüm

yönlerin içine de uzanmış değildir. Sinema bizzat sinema olarak çizim, yazı ve müzik arasında dengededir (fakat belki de danstan, heykeltıraşlıktan, hatta mimariden nelerin geldiğini göz önünde bulundurmak bakımından analizi ilerletmek gerekirdi: sinemanın bir bütünleştirme [totalisation] ayrıcalığına sahip olması değil mesele, mesele her "sanat"ın diğerlerine açık ve diğerleriyle birlikte biçimlenen, onlara temas edecek bir bütünlük olması). Şayet şimdiye kadar Kiyarüstemi (bildiğim kadarıyla) filmlerinde bir sinema salonu göstermediyse (ama en azından bir afiş ve *Yakın Plan*'da "sinemaya gitme" faaliyeti açık bir rol oynuyor), onun için "gösteri içinde gösteri" türünden bir retoriğin söz konusu olmadığı düşünülebilir. Şayet böyle denebilirse "filmsel" unsur bizzat imgelerin ve yapıtların kumaşında çok daha içsel bir biçimde mevcuttur. ("Film çekmek" fiilini bir imgeyi kaydetmekten değil de objektifin "aldığı" şeyi akışkanlaştırmaktan, dondurmaktan ya da kristalize etmekten bahsediliyormuş gibi işitmek de gerekirdi.)[3]

Objektiften ekrana, görüntülerin alınmasından yansıtılmasına, bu ışıklı, durdurucu, yarı saydam ve dağıtıcı maddiliğin devamlılığı vardır. Geçen yüzyılın sonuna dek ışığın

3 Burada Yervant Gianikian ve Angela Ricci-Lucchi tarafından 1998 tarihinde tam da film şeridine adanmış küçük bir filmi, *Trasparenze*'yi hatırlatmak gerekir. Yervant Gianikian ve Angela Ricci-Lucchi 7 dakika boyunca yalnızca kısmen bozulmuş, yırtılmış ve kötüleşmiş bir arşiv film şeridinin farklı görünümlerini filme çeker. Çekilen bu film (Fransızcada edebi bir yapıtın sinematografik bir uyarlamasından bahsedilirken söylendiği gibi) *perdeye taşımak*, saydamlığın içinden geçen bir ışık demetinin ele gelmez maddesi üzerinde *taşımak* amacıyla biçim ve renk izlerini [trace] içeri almakta ve bizi sözkonusu biçim ve renk izleriyle dolu olan şu ince jelin kırılgan saydamlığına duyarlı kılmaktadır. Genel olarak, bu yönetmen çiftin gözden geçirilmiş arşiv filmlerinden hareketle gerçekleştirdiği çalışma da, bir şeyin temsili olmaktan ziyade geldikleri, hazırlandıkları, nefes aldıkları haliyle imgelere ilişkin bir çalışmadır.

taşıyıcı ortamını ya da unsurunu oluşturduğuna inanılan *eteri* düşünerek, bu maddeye *eterli (havai)* madde demek isterdim. Sinemanın *eterli* unsuru dört boyutludur: bu dengenin zamanı da içinde ışığın dengesinin meydana geldiği uzama aittir. Süre yansıtmanın yapısına dahildir, yansıtılan şey hareketli bir imge olsa dahi ve yansıtma süresi ne olursa olsun bu böyledir: bir fotoğraftan farklı olarak, hareketsiz bir plan, temel [taşıyıcı] unsurun sabitliği üzerine bırakılmaz burada. Temel unsur yansıtma süresince titrer. Gerçekten de Kiyarüstemi fotoğrafa ilişkin özel bir beğeni taşıdığını ifade ediyorsa ve gerektiğinde hareketsiz bir imge karşısında (taş bloklar, çalışmayan bir makine, rüzgarsız bir tepe) sıklıkla kameranın hareketsiz kalmasını tercih ediyorsa, bu, onunla ilgili daha temel, uzanın içinden geçip giden bir hareketliliğe işaret etmek içindir. Tıpkı *Hayat Devam Ediyor*'daki televizyon anteninin ya da çekmesi için sürekli yükseğe çıkılması gereken cep telefonunun durumunda olduğu gibi (*Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'de, rüzgarın kendisi dinamik maddilik üzerine bir analizi hak eder, *Arkadaşımın Evi Nerede?*'de bayrakları dalgalandıran rüzgar, *Zeytinlikler Altında*'da ağaçları, *Kirazın Tadı*'nda bulutları ve adını verdiği filmin içinde hasatları hareket ettirir. Rüzgar, havanın ya da eterin canlanması olarak, film şeridinin geçip gidişinden farklı bir coşkunluk imgesi taşıyan soluktur).

Işık, hava ve soluğun ait olduğu şey, geçit, geçiş ve kırılım ortamı olarak filmin unsurudur [film şeridir]. İmge filmin bu unsuru vasıtasıyla gerçekleşir. Hem (katedilen yollar gibi) şerit, jel, cam hem de sudur söz konusu olan, [bir şeyi] canlı halde yakalayan ve saniyede yirmi dört ayrı imgede donduran şey (ama onların devam edişini sürekli bir bakışta akışkanlaştırmak üzere donduran şey) bir tür yakalama akışkanıdır.

Önümüzde serilip giden yol boyunca, arabaların açık kısımları görüntü yakalayıcı olarak iş görür. Bunlar çerçevelenmiş eterdendir. Eterli unsurun içine dalış bir kesip biçme ile gerçekleşir –tıpkı büyük bir ışıkla yıkanmış duvarın içindeki şu boşluğun durumu gibi: *Hayat Devam Ediyor*'daki karakter dönüp çatlak duvar üzerindeki resmi keşfetmeden önce bu boşluktan dikkatlice manzarayı seyredecektir. Eterli unsur bir nüfuz ya da bir içine işleme unsurudur: imge mesafeli kalmaktadır, ama onun unsurunun içine gireriz, biz yani seyirciler, bakışımızın unsuru haline gelen ışık demetinin içine alınırız. Salonun bizi hareketsiz tutması ise bu taşımanın, alıp götürmenin koşuludur.

Alıp götürme

Üzerinde bakışın açıldığı şey bir alıp götürmedir –bir sürükleme, bir kaldırıp götürmedir: dünyanın seferber edilmesidir. Her şey yerleştirilmiştir, fakat hiçbir şey yerinde kalmaz. Köyler, yerler, adresler vardır (*Yakın Plan*'da), fakat onları bulamayız ya da güçlükle bulabiliriz, birbirine karıştırırız. Birisiyle karşılaştığımızda, o bir yerden gelmekte ve bir yere gitmektedir. Fakat bu yerler, bu "oralar", hep erimin dışında, daima yeni bir tepenin diğer tarafında, yeni bir yol dönemecinde kalmaktadır.

Bununla birlikte onlar "alan-dışı" değildirler: alan-dışına bu kadar az taşınmış bir sinema yoktur. Bu sinema her şeyi açıkça alanın içinde toplar: dikkatin yoğunlaştığı dar, hatta sıkı bir çerçeve söz konusudur yahut uzak yerlere ilişkin geniş bir çerçeve vardır. Bu uzak yerler oldukça uzaktır ve onları görmezden gelemeyelim diye uzaklıkları içinde sert bir biçimde karşımızdadırlar. Kesip biçme tam da bakılacak olan şeyin ölçüsüyle biçimlenir. Tıpkı çukurun tam da kabul

edeceği bedenin ölçüsüne göre oluşturulması gibi (*Kirazın Tadı*'nda). Buna karşın (*Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'de) açılan çukur yer sarsıntısı gibi ve başka bir alıp götürme, yutma tehdidi gibi kötü bir rastlantıdır, bir talihsizliktir.

(Aksi-planın [contrechamp] da aslında uygulanmadığını ilave edebiliriz: iki karakter birbiriyle konuştuğunda, onlardan birini gösteren her plan, kadraj tarafından tümüyle müstakil hale getirilir ve bu planlar bir biçimde onun [birisiyle] yüz yüze olduğunu zar zor varsayar yahut da aksine o kişi tamamen sesiyle mevcut olur. Dolayısıyla bu durum film çevirmenin gerçekliğine karşılık gelir, orada Kiyarüstemi (bunu kendisi ifade etmektedir) beklediği durum ya da ifadeyi başkasından almak amacıyla, sık sık, sorular soran kişinin yerini alır.)

Şu ya da bu biçimde, sinemanın içine götürülürüz: alıp götürmenin içindeyizdir, o bizim varoluşumuzdur ve sinematografik bakış böylece bir temsilden ziyade bir koşul haline gelir.

Bu, sürekli bir dönüşümün ya da belirsiz ve daimi bir değişimin koşuludur. Değiştiren ya da değişikliği üzerinde taşıyan şey bir anlamda kuşkusuz değişmeyen bir şeydir. Fakat nasıl ki maddi mesnet yarı saydam ve ele geçirilemez bir zar ise, değişmez olan da değişikliğin birliğidir, dönüşümün formudur. Bu form her seferinde en azından açık bir surete sahiptir, tıpkı *Arkadaşımın Evi Nerede?*'deki çocuk, *Yakın Plan*'daki taklitçi (ayrıca ailenin annesi de), *Hayat Devam Ediyor*'daki yönetmen (fakat oğul ve araba da), *Zeytinlikler Altında*'ki Tahire (fakat Bayan Şiva da), vb. gibi. Bu belli bir bakışın formudur: bu karakterler genellikle önlerine, uzaklara bakarlar ve bazen arabada yanlarında oturan kişiye, bakmaksızın yönelirler, kimi zaman araba kullanırken böyle yapmak gerekir. Araba kullanmak büyük bir önem taşır: bu zikzaklı yollarda direksiyonu çevirmek, vites

değiştirmek, frene basmak. Sürücünün dikkatini gerektiren bu kinetik mekanik üzerinde filmin bir bağlanma düzeni oluşur. Yalnızca hareketlilik değil, hareket kuvveti de söz konusudur. Değişmez olan böylece bizzat değişimin hareket ettiricisidir, form metamorfik ya da anamorfiktir. Aynı şekilde fotografik hareketsizlik de sinemanın hakiki hareket ettiricisidir.[4]

Mesnet, töz ya da özne [bir şeyi] üzerinde taşıyor değildir, bilakis bizzat bunlar alıp götürmenin içine itilmiş ya da fırlatılmıştır, yönlendirilmiş olmaktan ziyade nedenlerinde ve sonuçlarında tüketilemeyecek olan bir güç ya da bir hareket tarafından itilmiş ya da harekete geçirilmiştir: her filmin başoyuncusunun sergilediği davranışlar neden dolayı ve ne içindir? Bu açıklanmayacaktır, çünkü buna mahal yoktur. Onların varlığı bu hareketle karışır, fakat bu hareket bir kışkırtma değil, varlığın sebatıdır: gergin olmayan fakat inatçı ve dayanıklı olan, üstellik bilhassa da otoritesi olan dikkat çekici bir direngenlik karakterize eder onları. Bu otorite ne öncelikle bizzat sürdürdüğü hareket üzerinde, ne de diğerleri üzerinde iş görür. Bu kendi kendisine dayanan bir alıp götürmedir, bir oluş ya da bir olgunlaşma, bir açımlanma, bir çözüm arz eden bir hikaye değildir, olsa olsa bir güzergahtaki hadiselere ilişkin kayıttır [chronique] ve bu güzer-

4 Kiyarüstemi'nin dışında, böyle bir önerme birçok çağdaş yönetmende de var, Kiyarüstemi'nin filmlerinde ve diğer yönetmenlerin filmleri arasında yeralan farklı ve yakın zamanlardaki filmlerde, örneğin Claire Denis'nin *Beau travail* [*İyi İş*, 1999] ya da Edward Yang'ın *Yi Yi*'si [2000] gibi, bu önermenin işaretlerinden çok daha fazlasının bulunduğunu düşünüyorum: her defasında bir gerçek –ya da bir anlam– üzerine olarak, kendi imgesinin üzerine açılan bir sinema söz konusudur burada. Bu gerçek ya da anlam yalnızca imge tarafından alınabilir ve imge onu öznellikten mahrum bir bakıştan, yaşam olan bir objektiften, bir apaçıklığın gizi olarak ölümün gizinden ve her türlü "görüş açısı"nın ötesindeki bir şeyden itibaren alabilir.

gah kesinlikle varlık ya da oluşum değildir. Sonuç olarak bu güzergah, hareketsiz olanın ağır bir şekilde şişmesi olarak da karakterize edilebilir. Kendimizi bir biçimde daima başlangıçta buluruz.

Fakat dairesel hiçbir şey yoktur, açılacak olan şey tam da başlangıcın imkanıdır ve başlangıcın imkanı bir bakışın imkanı olarak açılacaktır. Yer sarsıntısı kurbanlarına yardım edilen gün, otoyol gişesine ilk bakışımız ya da yoldan geçmekte olup kendilerine sorular sorulan kişilerin aranan çocuğun fotoğrafına bakışları böyledir. Yönetmenin film çekiminde adaylara bakışı böyledir. İntihar etmesine yardım edecek birisini arayan kişinin, karşılaştığı kişilere bakışı böyledir (üzerinde cinsel içeriğine ilişkin kasti bir kuşku süzülen ve sonuçta karanlıkta mı kaldığını yoksa bir kamera olarak yeniden mi açıldığını bilemeyeceğimiz ikircimli bir bakıştır bu her şeyden önce).

Anlam [sens] ne anlatımsaldır ne de teleolojiktir; tekrarlamalı da değildir. Belki de anlam hiç de bir "anlam" değildir ya da "anlam"dan geriye yalnızca yönelimsel anlamlandırma [signification] kalmıştır: bir yolu izleriz ya da onu ararız. Belli bir biçimde, felsefi özetini (araştırma yolu anlamındaki) *metot* sözcüğünde bulan birçok Doğu ve Batı bilgeliği dersine göre yolun kendisi hakikattir. Protagonistlerin karakteri metodiktir: kuşkusuz diğer tümünden daha az psikolojik olan bu sözcük onların tutumunu diğer sözcüklere nazaran daha az bir kusurla açıklamaktadır.

Bununla birlikte, burada, nihayetinde sanki bir sonuç gerekirmiş gibi (Hegelci tarzda söylersek) "yol olarak mutlak"ın bilgeliği ya da bilgisini kurtarma gereği de söz konusu değildir, hatta oluşun kendisi bile söz konusu değildir: kesinlikle oluş da yoktur, sonuç da. Filmlerin asla unutmamıza izin vermedikleri, *metodik olarak* yeniden ele aldıkları şey, yalnızca gösterilmiş olmak üzere imgenin "fonunda" bulu-

nan peyzajların sabitliğidir. Bu gösterilmiş olma ritmik nöbetleşmelerle, kah hareketsiz, kah araba hızıyla geçip giden, kalabalık ve kitlesel geniş planlarla, tepelerin yamaçlarıyla, toprak ve taş yığınlarıyla, dallar ve yapraklarla, malzemelerle, evlerle, tarım alanlarıyla, ama öte yandan da belirsiz, geçici siluetlerle sağlanır. Yalnızca bir eyleme eşlik etmekten ya da ona dekor olmaktan ziyade, bu geniş mevcudiyetler bakışa gelirler, onları bizzat kendi apaçıklığı olarak ortaya seren film unsuru içinde bakış için düzene sokulurlar.

Bu mevcudiyetler, üzerine kimi zaman kaygılı bir bakışın da yöneltilebildiği belirsiz bir dünyanın inayetinin ve ciddiyetinin damgalarıdır: metot ve şans ile bir gerçeğin mevcudiyete geliş anı.

Sinema –sinemanın tuvali, duyarlı zarı– temsiliyetin, bir hakikatin işaretleriyle, bir anlamın ön bildirimiyle ya da gelecek bir mevcudiyetin teminatlarıyla yüklü olduğu bir dünya ve orada kendi dalgın apaçıklığının *gerçekleştiği* bir içini oyma [işlemi]nden itibaren kendi mevcudiyeti üzerine açılan bir başka dünya arasında gerilir ve asılır.

Hayat Devam Ediyor[5]

Ve hayat devam ediyor [Et la vie continue]: Abbas Kiyarüstemi'nin 1992 yılında çevirdiği filmin başlığının Fransızca çevirisi böyle (bu konuya geri döneceğim).

Yaygın ifadeler arasında, geçerlilik taşıyan, yani hemen tanınabilir bir değere sahip olan, kolayca değiş tokuş edilen (karşılıksız olarak, kendi yankısı karşılığında değiş tokuş edilen, dolayısıyla hiçbir *değeri olmayan*...) konuşma biçimleri arasında, bu ifade [hayat devam ediyor] her şeye rağmen, yasa ve felakete rağmen devam eden ve kendi seyrini sürdüren hayatın dayanıklı ve zorunlu akışını dile getirir. Film daha hemen başından itibaren radyonun sesiyle şöyle seslenir: "Afetin kapsamı çok büyük" (söz konusu olan 1990 yılındaki İran depremdir).

Bu ifade devam etmek gerektiğini ve devam etmenin iyi olduğunu, her şeye rağmen ya da sonuç olarak, hayatın devam ettiğini dile getirmektedir. Bu ifade ne "hayat" hakkında, ne de hayatın amacı, anlamı ve niteliği hakkında bir şey söyler; bireylerin hayatları üzerinden geçip gidenin türün ya da evrenin hayatı olduğunu da söylemez (kuşkusuz, filmin ortasında, genç bir çiftin felaketten sonra evlendiğini

5 Belirtilmiş olduğu gibi bu metin *Cinémathèque* dergisinin 8. sayısında (Sonbahar 95) "Apaçıklık Üzerine" başlığıyla yayınlanmış makalenin metnidir. Daha önceki sayfaları beş yıl sonra yazdım ve onları yazmadan önce de kasten bu metni yeniden okumadım. Dolayısıyla tekrar eden kimi öğeler olduğu gibi kuşkusuz kimi uyumsuzluklar da var.

görürüz, fakat çocuğun doğduğunu göremeyiz); bu ifade ölüme ya da herhangi bir tamamlanma ve sona erme biçimine karşı bir umursamazlığı da dile getirmez. Bir anlamda tam tersine filmin kendisi tamamlanmadır, film şunu gerçekleştirir, gösterir: felaketi, sürekliliği ve başka bir şeyi daha, yani hem filmin bizzat olduğu hem de belirttiği bu imgeyi –yani ne saf ve yalın "hayat" ne de hayali bir şey olan bir imgeyi. "Gerçekçi" ya da "kurgusal" olan bu iki fantazmanın hiçbirisini, fakat *sunulmuş* ya da *verilmiş* apaçıklığı içindeki hayatı.

(*Kuşkusuz, filme ilişkin çok fazla şeyden oldukça hızlı bir biçimde bahsediyorum. Ama bir film söz konusuysa hep böyle olur. Bu bir ardışıklığın eşzamanlılığıdır: devamlı olanın paradoksudur.*)

İfade (ya da başlık) tamamlamaların, üretimlerin ya da kesintili açımlanmaların yanı sıra ya da onlar vasıtasıyla, onların merkezinde ya da onların hakikati olarak onların kalbinde, devamlı olanın var olduğunu, devam ettiğini söylemektedir. Anlamı ya da bazen de anlamsızlığı oluşturan şeye ilaveten, sadece yolu oluşturan şey de vardır: yani bir başka manadaki anlamı oluşturan şey. Bir istikamet dahi olmayan (filmde istikamet arayışına son verilmez), gerçekten bir yol olmayan, bir güzergah olmayan, fakat belirtilebilir kenarları olmaksızın, dolayısıyla da kesintili işaret noktaları olmaksızın bir geçit olan, sadece geçilen bir geçit olan (buna bir tecrübe denilir), yalnızca devam etmeyi sağlayan bir geçit olan, aslında geçen bir geçmiş olan (bunun adı bir yastır), devam eden ve yalnızca kendi geçen şimdisine ya da şimdiki adımına (buna bir sonsuzluk denilebilirdi) götüren bir geçiş olan bir "devam etme" olarak yaşamın anlamını oluşturan şey, ve hatta geçmek dışında ele geçirilemez kalan şey: işte yaşam budur, onun anlamı ve tadı tuzu, hakikati hiçbir buyruğa, hiçbir varış yerine boyun eğmez.

Hayat devam ediyor varlığın varlık içindeki sebatını ifade eder. Ve bu kaçınılmaz olarak bize Spinoza'yı düşündürür. Fakat Spinoza'da duraklamaya gerek yok. Daha ziyade şunu eklemek gerekir: basitçe bir devamlılık [continuité] olmayan bu sebat, bu devam etme [continuation] varlığın kendisinden başka bir şey değildir. Varlık bir şey değildir, varlık şudur: *devam ediyor [ça continue].* Varlık, devamsız olan anların, olayların, tekilliklerin ve bireylerin ötesinde ya da berisinde değil, fakat çok tuhaf bir biçimde bizzat devamsızlığın içindedir ve devamsızlığı bir *continuum [devamlılık; süreklilik]* halinde eritmeksizin şudur: *devam ediyor.* Ara vermeye devam eder, devamlı olarak devamsızlaşır. Tıpkı filmin imgeleri gibi.

(Bu bakımdan, başlığın Farsça orijinalinin biraz farklı bir şey söylüyor olması hiç de önemli değildir: "hayat, ve başka hiçbir şey " [zendegi ve diger hiç], "hayattan başka hiçbir şey" ve dolayısıyla "hayattan, yalnızca hayattan başka bir şey (göstermek) istemiyorum". Zira bu şu anlama gelir: Burada, film devam etmekten başka bir şey yapmaz, film bir devam edişi; bir hikayenin (önce bir başka film vardı ve genç aktörlerden biri aranıyordu, onun hayatta kalıp kalmadığı bilinmiyor), bir güzergahın (arayış), yer sarsıntısının ardından insanların hayatının, filmdeki hayatın ve film olarak hayatın devam edişini filme alır. Filın birbirine zincirlenmiş, birbirinin içine girmiş ya da içine geçmiş birçok devam edişin devam edişini filme alır.)

Burada sinema kendi devamlılığı ve devam edişi üzerine yoğunlaşır, toplanır. Sinema kasten, açıkça, yalın biçimde planlarının ve kesmelerinin [coupe] kesintisiz hareketi olarak kendini gösterir. Başında ve sonunda bile gerçekten kesintili değildir. Bundan fazlası olan ya da artık tüm bunlar olmayan bir film-dışı üzerinde, bir alan-dışı üzerinde devam eder ya da oraya atlar. Zira ondan önce gelen ve onun

ardından gelen şey de yine bir filmdir (filmi, bir televizyon yayını şeklinde çocuk seyredecektir). Fakat filmin dışındaki film, sonuç olarak filmin filmi ya da sinemanın kendi imgesi, hayali bir dayanıklılık içine yansıtılmamıştır, kuşkulu bir hatırlatmaya emanet edilmemiştir: onun devam edişi yalnızca tam da filmin başında ve sonunda birden bire kesintiye uğratılış tarzı ile sağlanır.

Şüphesiz filmden önce ve sonra hayat vardır. Ama hayat sinemanın devam edişi içinde, imgede ve imgenin hareketinde de devam etmektedir. Ama hayat burada hayali bir yansıtma gibi, hayatın noksanlığına yapılan bir ikame gibi devam etmez: aksine, imge o devam ediştir ki onsuz hayat yaşanamazdı [sürüp gidemezdi].

Burada imge bir kopya, bir yansıma ya da bir yansıtma değildir. İmge baskın bir geleneğin ona verdiği şu ikincil, zayıf, şüpheli ve tehlikeli gerçeklik içinde yer almaz. İmge, hayatın onun vasıtasıyla devam edeceği bir şey de değildir: imge çok daha derin bir biçimde (fakat bu derinlik, tam da imgenin yüzeyidir) şudur: İmge yaşamın imgeyle birlikte devam etmesidir; yani yaşamın altedilmez bir biçimde, devamlı olarak, ve açık olarak hem onu çağıran hem de ona direnen şeyin önünde olmak suretiyle, kendi önünde, ilerisinde, karşısında, kendiliğinden kendinin ötesinde durmasıdır.

Filmin merkezinde bir imge vardır, imgenin bir imgesi ve sözcüğün en yalın anlamıyla yalnızca imgenin imgesidir bu (bir başka imge daha vardır, fakat sadece bir an görünüp kaybolur, bu aranılan genç aktörün çevirdiği bir film afişi üzerindeki fotoğrafıdır), kısmen yıkılan bir evin duvarına yerleştirilmiş bir tür eski kromolitografıtır bu imge. Duvarın üzerindeki bir çatlak resmin ortasından geçer, onu bozmaksızın yırtar. Geleneksel bir tablodur bu: üzerinde bir bardak ve bir testi bulunan bir masanın yakınında piposuyla [tütün çubuğuyla] bir adam oturmaktadır. Bu resmin bir İranlının

hafızasında tam olarak neyi temsil ettiğini bilmiyorum ve bunu bilmeye de çalışmıyorum (filmin bu imgeyi bana açıklamamak suretiyle olmaya bıraktığı halimle, nasılsam öyle, şu yabancı seyirci olarak kalmak istiyorum). Filmin ana karakteri olan yönetmen bu resme bakmaktadır (eğer böyle denilebilirse: bu ana karakter filmi kateden bakıştır, filmin nesnesi ve öznesi olmak çifte anlamında bu filmi oluşturan bakış odur). Filmde, filmin içindeki bu resmin yorumu yoktur. Bununla birlikte, bu resim, tüm filmin amblemidir de. Yorumun yokluğunu yalnızca bu imgeye bakan yönetmenin (aktörün) bakışı doldurur. Yorum yalındır: felaketin koparttığı imgeler arasındaki bağ nasıl onarılacaktır?

Filmin serimlenişi içinde filmin başlığı oldukça geç (91 dakikalık filmin 75. dakikasında) zikredilir, imgeyle ve daha açık olarak da televizyonla ilgili [sahnede]. 1990'daki yer sarsıntısından bir kaç gün sonra, bir adam göç eden bir grubun çadırların altında televizyonda Dünya Kupasını izleyebilmesi için bir anten kurmaktadır. Yönetmen (karakter) ona şöyle sorar: "Böyle günlerde televizyon izlemenin uygun olduğunu düşünüyor musunuz?" Adam şöyle cevap vermektedir: "Aslında, ben de yastayım. Kız kardeşimi ve üç yeğenimi yitirdim. Ama ne yapabiliriz ki? Kupa dört yılda bir. Kaçırmamak lazım. Hayat devam ediyor."

Futbol kupası, o adam için, onlar için saf imgedir: televizyon ekranları ve Maradona'nın şanını düşleyerek derme çatma sahalarda kötü toplara vuran herkes için futbolun hayal dünyası. Kiyarüstemi çok kötülenmiş bu imgeyi iyileştirmeye kalkışmaz. Ona boyun da eğmez (zaten, televizyonda bir tek kupa maçı görüntüsü bile göstermeyecektir). Fakat *sanki "otantik" bir içsellik içinde korunmuş daha saf bir gerçeklik varmış gibi* "gösteriyi" kınamaya çok hevesli olan, tepeden bakan ve ıstırap içinde olan kişilerle birlikte çığlıklar da atmamıştır. Kiyarüstemi hayatın, dünyanın dışına doğru dön-

müş olarak tuzaklar gibi değil, daha ziyade bizzat dışarıya doğru açık gözler gibi iş gören bu ekranlara dönmüş olarak, her şeyden önce dışarıda devam ettiğini gösterir. Anten gökyüzünü araştırır, görüntüleri taşıyan dalgaları arar. Bu imgeler kendilerinden söz ettirir, insanları bahse sokar (çocuklar kupanın sonucu üzerine bahse girerler filmde), heyecanlandırır, bu imgeler şayet düştekinden fazla değilse bile en az düşün içinde olduğu kadar toplumsal ilişkinin içinde de dokunmuşlardır (felaketin olduğu akşam bir çok kişinin anne babasının evine, arkadaşlarına televizyon izlemeye gittiğini ve bazılarının orada ölümü, diğerlerinin kurtuluşu bulduğunu öğreniyoruz; orada televizyonu, sinemayı görmek için çoğunlukla bir yerden bir yere gitmek gerekmektedir).

Tüm film böylece içsellikten sakınan bir tutum içinde örülür. Kim bilir belki de ölmüş olan genç oyuncularının peşindeki şu yönetmenin ne düşündüğü hakkında hiçbir şey bilmeyiz. Yönetmenin bakışının ne anlama geldiği hakkında da hiçbir şey bilmeyiz (bir kaç sözle *anlamlandırılmış* olsaydı kesinlikle çok bilge, çok "içsel" bir bakış olarak ele alabilirdik bu bakışı, ama katiyen böyle yapılmamaktadır). İçsellikten kaçınılmış ve içselliğin içi oyulmuştur, bakış yeri bir öznellik değildir, bakış yeri *kara kutu* olarak kameranın yeridir ve kamera bu defa bir yeniden üretim aygıtı değil ama gerçek bir *içerisi* olmayan bir yerdir (baştaki geçiş kabini ve daha sonra da görüntünün çerçevesini veren pencere ya da ön cam kesimleriyle arabanın içi –yahut da aksine, çok yakından ya da çok uzaktan filme çekilen araba). Öyleyse imge bir öznenin tasarımı değildir, imge ne öznenin "temsili"dir ne "fantazması"dır, ama imge dünyanın dışıdır ve dünyanın bu dışında, bakış kendini bakış olarak bulmak üzere, yani her şeyden önce orada olan şeyi, vuku bulan ve bulmaya devam eden şeyi *göz önüne alma* olarak bulmak üzere, kendini kaybedecektir.

İlk defa, artık, *görünüm* öznenin yakalanması değil, aksine onun kurtuluşudur, kendi önüne gönderilişidir. Özne kah daha yakına, taş blokların, harabe yığınlarının, kamyon yanlarının karşı taraflarına fırlatılmıştır, kah daha uzağa, belirsiz konaklama yerlerine, inişli çıkışlı tepelere doğru ve daima, yolun, çözülen ve faylarla kesilen yol şeridinin, belirsiz dağ sırtlarının, virajların ve yokuşların (ki bunlardan geçilebileceği kesin değildir) varlığına doğru atılmıştır.

Sinema burada eş zamanlı olarak birbirinden ayrılmaz biçimde iki dağarcık üzerinde hareket eder (fakat belki de bu ada layık olup da bu iki dağarcık üzerinde hareket etmeyen bir sinema zaten yoktur):

İlk dağarcık, kesintisiz devam edişin, hareketin (sonuçta zaten *sinema* bu anlama geliyor: devamlı hareket, hareketle donatılmış temsil değil, ama mevcudiyetin özü olarak hareketlilik ve *geliş [venue]*, geliş ve geçiş olarak mevcudiyet), yer değiştirmenin, devam edişin, sebatın, az çok belirsiz ya da başıboş takip edişin dağarcığı (filmin konusu ve ana nesnesi olan *otomobil*, onun karakteri ve karanlık kutusu, göndermesi ve motoru... Oto [sözcüğü] *otomobil* ismine tam değerini iade eder: o kendiliğinden gider, kendisinin dışına ilerler, karşısına çıkan şeyi, tuvalet taşını ya da tavayı, önüne çıkan yolcuları taşır ve zorlu ve kesilmiş yollardan giden tüm bu yayaların, otomobillerin, kendilerini *düşünen varlıklardan* ziyade *yürüyen varlıklar* haline getiren eşsiz bir haysiyete teslim edilmiş her şeyin nöbetini devralır). Bu dağarcık, sürekli olarak *yol açma* dağarcığıdır: durmadan yolu bulmak, açmak gerekir, yarı yoldan dönmek ve durmak gerekir, yol boyunca gitmek, tırmanmak, yeniden hamle yapmak gerekir: yolu sormak gerekir, fakat yollar kesilmiş olduğu için bunun hiçbir anlamı yoktur; değişen ya da kaybolan mesafeleri değerlendirmek gerekir; çok yakın köyler faylarla birbirinden ayrılmıştır. Ve bu durumun sonu

gelmeyecektir. Otomobil ekranı ya da objektifi, daima çok uzak olan ön camın objektif-perdesine gezinti yaptırır ve bu perde sadece *bir perde* değildir –ne bir engel, ne de bir yansıtma çeperidir–, fakat bir *yazıdır [écrit]*; dolambaçlı, yalçın, tozlu bir izdir [trace].

Diğer dağarcık ise imge vasıtasıyla geçiş ya da imgeye geçiş dağarcığıdır: sinemanın kendisi, televizyon, futbol seyirliği, duvara asılmış resim, genel olarak bakış: görüş açısı olarak bakış değil ("görüş açısı" değil ya da pek az bir "görüş açısı", zira imge bir "görüş açısı"nı sabitleyebilen her şeyden daima daha uzak ya da daha yakındır ve dolayısıyla film seyircisinin kendisini böyle bir görüş açısıyla tanımlamasına izin vermemektedir. Bu, Brecht'in *mesafelenme [distanciation]* adını verdiği bir modeldir ve bu model yalnızca seyirlik olarak seyirliğin özünün "göz alıcılık"tan başka bir şey olmadığı belirlemesini yapar), öne taşıma olarak bakış, kendini unutma ya da daha ziyade: asla *kendiliğinden* seyirci konumuna yerleşilemeyecek olan bir gösterme. Çünkü bir özne asla, kendisini belirsizce önceleyen bir ilerlemenin [çıkıntının] keskin, ince noktasından başka bir şey değildir.

Onun *tasarısı [projet]* yoktur, *araştırma* adı verilen şeye götürmez (burada Graal [Kutsal Kase] yoktur, umacak bir şey olmadığı için değil, ama umut, beklenen ve dolayısıyla hayal edilmiş bir gelecek üzerine alınmış bir senetten başka bir şey olduğu için: aksine umut, önceleyen şeye ve daima önceleyen şeye güvenmek olarak imgeye güvenmedir). Bu yüzden bu "özne" adlandırılmamıştır da. Özne yoktur, bir niyetin taşıyıcısı yoktur, yalnızca *devam ediyor*un devam edişi içinde birinin –birilerinin– aşırı bir heyecanı ve dikkati vardır.

Bu devam ediş ne mekanik ne de köhne bir şey barındırır. Hayatta kalan türün içkin kaba gücü de değildir bu. Herkes –*her biri*– birin [bir tek olanın] sonuna gider.

Kuşkusuz imge yaşam değildir. Gerektiğinde imge yanıltıcı küstahlık bile olur: yer sarsıntısından önce çevrilen filmde yanılsama oyunlarının olduğunu öğreniyoruz. Birine sahte bir kambur takılmıştır, başkasına ise sahte bir ev tahsis edilmiştir. Üstelik felaketten sonraki gün, evlenen genç evliler de belki yanılsama içindedir, tıpkı evlerinin ve orada gördüğümüz çiçek ve halıların ışıldayan güzel renkleri gibi. Televizyon ise televizyon olarak kalır. Aynı şekilde bu film de bir film olarak kalacak ve –açıkça kontrastlar ve kadrajlarının kararlılığı sayesinde– otomobilin, otomobil camlarının, kapılarının, belli belirsiz yol kenarlarının unutulmasına asla izin vermeyecektir, ve ayrıca, her şeyin coşkulu bir düzenlenişiyle karşılaşırız, sahneler "olduğu haliyle" alınmak için fazlasıyla net, fazlasıyla açıktır, her şey bir röportaj havası taşımaktadır, ama her şey apaçıklıkla bunun bir belgesel kurmacası olduğuna (gerçekten de, Kiyarüstemi filmi depremden bir kaç ay sonra çekmiştir) ve gerçekdışının hayal edilmesi anlamında değil ama tam da imgeler inşa etme *sanatı* ya da tekniği anlamında daha ziyade "kurmaca" üzerine bir belgesel olduğuna işaret eder. Zira her defasında herkesin onun vasıtasıyla bir dünya açtığı ve önüne geçtiği bu imge (rüyaların, fantazmaların, kötü filmlerin imgeleri gibi) hazır olarak verilmez, imgenin oluşturulması, kesilmesi ve monte edilmesi gerekir. Her gün on defa içinden geçtiğim sokağıma bir sabah *bakmayı* becerebildiği takdirde, bir an için sokağımın yeni bir *apaçıklığını* oluştururum, işte bu anlamda bir *apaçıklıktır* buradaki de.

Film, paralel olan ve birbirine geçen bu beraber durumdaki iki dağarcığın devamlı ve karışmış hareketidir. Film onların eş zamanlı devam edişidir ve her birinin diğeri içindeki devam edişidir: yol, otomobil, imge, bakış; ilerleyen arayış, kendini sunan imge; kesintisiz hareket, görüşün ritmi; ülkenin ve halkın daimi enginliği, yaşamların ve bağların kopması.

Film yer sarsıntısını kaydeder: yer sarsıntısının korkunç imgesinin içine doğru bir adımdır o. Ve bu adım sadece şu iki seçenekten biri olabilirdi: ya bir felaket-filminin yeniden oluşturulması (fantazma) ya da gerçekten mevcut olan ve bizzat tüm imgelerin ve hayatın enkazı ve parçalanışı içine devrilen bir kamera.

Ama yer sarsıntısı burada imgelerin sınırı olarak, mutlak gerçek olarak mevcuttur. Film ilk görüntüsünde karanlığın içinde belirir ve bu karanlık biraz ileride jeneriğin yazıldığı bir tünelden geçiş esnasında devam eder. İşte bu mutlak gerçek bu karanlığın içindeki kesmedir aynı zamanda. Film ağır ağır ortaya çıkar, imgenin imkanını azar azar bulur ya da yeniden bulur. İmgenin imkanı her şeyden önce tünel çıkışında yakın çekimdeki yıkıntılardan, kamyonlardan, terk edilmiş eşyalardan, kepçe makinelerinden, tozdan ve yola düşmüş kaya kütlelerinden meydana gelecektir. Hem felaketten çıkmak, yıkılmış şehirlere giden yolu bulmak hem de karanlıktan çıkmak, imgeyi ve uygun mesafeyi bulmak gerekir.

Jenerikten önce, on dakika boyunca, şaşırtıcı biçimde yer sarsıntısından başka bir şeye gönderme yapılır, örneğin yıkılmış pişmiş topraktan binaların aksine çimento yapıların sağlamlığına ya da bir çekirge üzerinden göç akla getirilir; çocuk çişini yapmak için durmak isteyecektir ve çekirgeyi babasının gözlerinin önüne getirerek az kalsın bir kazaya yol açacaktır. Araba zaten imgenin çerçevesi olarak koyulmuş olsa bile –içeriden filme çekilen uzakta çişini yapan çocuk– imgenin yolu hala başlamamıştır.

Filmde "çiş yapmak" devam eden yaşamın, yaşamın apaçıklığının bir motifi de olacaktır. Baba da çişini yapmak için duracak ve yakınlarda bir hamağın içinde, annesi odun toplamakta olan bir bebek bulacaktır. Daha sonra, ("alaturka" dediğimiz) bir tuvalet taşını sırtlamış bir adamla karşılaşacak, adamı arabaya, taşı da üst bagaja alacaklardır. Viraj-

larda taşı tutmak için adamın elinin pencereden uzandığını gördüğümüz bir plan vardır. Baba şöyle diyecek: "Bunu böyle bir günde mi satın aldın?" ve adam şöyle cevap verecektir: "Ölenler öldü. Bu kıymetli taşa yaşayanların ihtiyacı var." (Adam tuvalet taşıyla birlikte yol alan arabanın üstüne doğru uzanmış vaziyettedir.)

İmge verili değildir, ona yaklaşmak gerekir: apaçıklık herhangi bir şekilde (hani denir ya) *anlam altına* düşen bir şey değildir. Apaçıklık kendini uygun mesafede sunan bir şeydir ya da kendisi karşısında uygun mesafeyi bulduğumuz, ilişkiyi meydana gelmeye bırakan ve devamlılığa bağlanan yakınlığı bulduğumuz şeydir.

Ayrıca bir müziğin mümkün olması için de uygun anı beklemek gerekir: kırda uzanmış bir kişinin, cenaze işleriyle meşgul kişileri uzaktan gösterdiği anda (babanın bakışı da ona eşlik etmektedir), Vivaldi'nin *İki korno için konçerto*'sunu dinleyebilmek için filmde yarım saatten daha fazla zamanın geçmesi beklenecektir. O ana dek yalnızca arabaların, kamyonların, makinelerin ve helikopterlerin ağır gürültüsü vardır. Bu gürültüler ve dağ yollarında zahmet çeken otomobilin ("Bu arabayla oraya gidemezsiniz. Tehlikeli virajlar var") motorunun giderek daha yalıtık ve kırılgan hale gelen gürültüsü sonuna dek de var olmaya devam edecektir. Fakat parlak maviye boyanmış, çiçekli bir evin imgeleri üzerinde bir ney sesi de işitilecektir (renk de azar azar gelmektedir, temkinli dokunuşlarla, birkaç çiçek, bir halı, duvarda bir kromolitograf ve çocuğun birleştirdiği kırmızı, sarı, mavi seramikten bir horoz, ve bu dokunuşlar nadir olarak kalacaktır, soluk aşı boyasının, kahverenginin, grinin, siyahın, yeşilin ve mavinin baskın genişlikleri içinde yalıtık olarak kalacaktır). Konçerto yeniden başlayacaktır, iki defa başlayacaktır: kapı çarpmasıyla sonlanmak üzere devreye giren,

ağır başlı, ağır bir hareket ve sarp yüksekliklerde yitip giden arabanın son tırmanışına eşlik eden canlı bir hareket. Bununla birlikte bu final müziğinin neşesi gerilimin çözülüşü demek değildir: müzik aynı zamanda imgeden ve motor gürültüsünden uzakta kalmaktadır, tıpkı kameranın uzaklaşan otomobilin ötesinde kalması ve filmin de hem kendisinin devam ettirdiği hem de kendisi önünde devam eden bu yaşamdan uzakta kalması gibi.

Uygun [juste] imge mesafesi, bir ortalama meselesi değildir: çok yakın çekim de çok uzak çekim de, daraltılmış, sınırlandırılmış çerçeve de (otomobilin camları) tüm perdenin kenarsız çerçevesi de, sabit plan da araba hızına ait hızlı hareket de uygundur. Uygun mesafe çok açık bir biçimde *adalet* [justice] meselesidir. Eğer yaşam herhangi bir şekilde köhne bir uyurgezerlikle değil de kendisini imgelerin apaçıklığına sunarak devam ediyorsa, bu onun dünyaya, kendisine adaleti getirişi demektir.

Adalet sorunu tüm filme eşlik eder: birilerinin evinin ayakta kalıp diğerlerinin kalmamasının, bir ülkenin doğal felaketlerden ötürü bir başka ülkeden daha fazla ıstırap çekmesinin, bu felaketlerin olmasının, bunların Tanrı'nın arzusu ya da verdiği ceza olmasının (bir adam şöyle diyecektir: "Tanrı tarafından ağır bir şekilde cezalandırılmak için bu halkın hangi suçu işlediğini gerçekten de bilmiyorum."), kimilerinin ölmesinin (maçı izlemeye gidenlerin, ya da gitmeyenlerin, kız kardeşlerinin ya da erkek kardeşlerinin değil de bir ailenin bir başka çocuğunun) başkalarınınsa ölmemesinin adil olup olmadığı sorunu. Çocuk babasına terk edilmiş bir camekanın içinden bir şişe kola alıp alamayacağını sorduğunda, babası şöyle yanıtlar: "Tamam, ama parayı da yanına koy." Kola çok sıcaktır, çocuk kolayı atacakken bir başka arabadan ona şöyle seslenirler: "Atma, bebek için bana ver." (Bebeğin ağladığı işitilir).

Adalet, her şeyden önce ölçüyü gerçek olandan almaktır. Kızı ölen bir kadına çocuk şöyle der: "Tanrı çocuklarını öldürmeyi sevmez." Kadın: "Öyleyse kim öldürdü?" Çocuk: "Yer sarsıntısı." Ve çocuk İbrahim ve İshak'ın öyküsünü, tüm Kitaplı gelenekler için sembolik olan, meydana gelen ve adaletsizliği tümüyle kesip atan adalet hakkındaki bu hikayeyi anlatacaktır.

"Yer sarsıntısı" demek, çıplak gerçek demektir. Çocuklarını seven ve koruyan Tanrı'nın belki de var olmadığını ya da gerçeğin içinde yapacak bir işi olmadığını söylemektir. Bu, Tanrı'ya inanç karşısında uygun mesafeyi almaktır. Yaşam imgesi hayali olanı uzağa koyar.

Adaletsizliğe hak vermek, yani ona boyun eğmek söz konusu değildir. Yer sarsıntılarının etkilerini azaltacak biçimde inşaatlar yapılabilir. Akıl kaderci inançların karşısına konulabilir. Ama öncelikle doğru biçimde [juste] konuşmak gerekir. Küçük bir çocuk şöyle der: "Babam bunun Tanrı'nın esteği olduğunu söylüyor."; baba: "Tanrı'nın nesi?", "Tanrı'nm esteği.", "Estek denilmez, istek denilir." Ama anlamı kesintiye uğratan, yolu kesen, insanları birbirinden ve kendilerinden ayıran şeye hakkını vermek söz konusudur. Ölümü tadan [bilen] yaşama hakkını vermek söz konusudur. Ölümü tatmak [bilmek], hakkında bilinecek hiçbir şeyin olmadığı mutlak bir durdurma noktasının var olduğunu bilmektir. Fakat *bunu* bilmek, yaşamın apaçıklığına hakkını vermektir.

Önceki filmde kendisine kambur takılmış adam şöyle der: "Bu beyler kamburu bana daha yaşlı görünmem için takmışlardı. Razı oldum, ama bunu sevmedim; adaletsiz buldum. Niye sanat insanları olduklarından daha yaşlı ve daha çirkin gösteriyor ki? Sanat insanı daha genç göstermektir. Bunun tersi sanat değildir." Baba (yönetmen) karşılık verir: "Allah'ın izniyle hayatta kaldın ve daha genç görünüyorsun." Diğeri: "Kimse yaşlanmadan gençliği değerlendi-

remez. Kimse ölümü görmeden yaşamı değerlendiremez. Eğer ölüp yeniden dirilebilseydik, daha iyi yaşardık."

Yeniden diriliş yoktur: yalnızca bir yaşam vardır ve yaşamdan ve yaşamın durmadan devam edip kesintiye uğramasından başka hiçbir şey yoktur. Yaşlılık devam ediştir ve gençlik, ancak yaşlılık vasıtasıyla olduğu şey, yani gençlik olur. Ölüm askıya alınmış devamlılıktır ve yaşam, ancak ölüm vasıtasıyla olduğu şeydir: yani sonuna kadar devam eden bir yaşamdır. Sanat çıplak gerçekliğe makyaj yapar, ama apaçıklığı göstermek için ya da daha doğrusu (çünkü film yaşam değildir), bu apaçıklığın ve bu adaletin *var olduğunu* göstermek için.

Hayat sonuna kadar gider, onun tek ölçüsü budur ve böylece hayat daima kendi ötesine gider. Şöyle diyebiliriz: Böylece hayat bir varoluştur, o sadece doğal felaketlerin içinden kayıtsızca geçen bir doğal hayat değildir. Varoluş hayat-ölüm ayrımsızlığına direnir, varoluş mekanik "hayatın" ötesinde yaşar, varoluş daima kendisinin yası ve neşesidir. Varoluş şekil alır, imge alır, varoluş imgelerin içinde kendine yabancılaşmaz, fakat onlarda kendini sunar, imgeler onun varoluşunun apaçıklığıdır, onun tasdiklenişinin nesnelliğidir.

Bu düşünce –ki bana göre bu filmin düşüncesi budur– zor bir düşüncedir, belki de düşüncelerin en zorudur. Yolun kendisi düşünce olsun diye bir yol açan, daima yolda olan, ağır bir düşüncedir bu. İmgelerin bu düşünce olması, imgelerin bu düşünceyi "temsil etmesi" için değil, imgeler bu düşüncenin apaçıklığı olsun diye imgelerin yolunu açan bir düşünce.

Sinema temsil etmeyi isteyebilir, fantazmaya ve hatta hayal dünyasına doğru bile gidebilir, "geleceği önceden görmeyi" ve hatta açıkça "görsel" olmayı da isteyebilir, ama tıpkı bu yönlerin hiçbirinin saf ve yalın halde varlığını sürdüreme-

mesi gibi (aksi takdirde bu bir başarısızlıktır, çıldırmış bir sinema olur bu), kuşkusuz bu filmin kendisi için uğraştığı bu apaçıklık boyutuna ait bir şeyler de daima orada harmanlanacaktır. Söz konusu olan şey basitçe (hareketsiz bir imgeye, resme ya da fotoğrafa ait olabilecek) bir imgenin uygunluğunun [justesse] kesinliği değil, imgeye yaklaşma hareketinin kesinliğidir. Bu, hem örtüsünü kaldırmaya, açımlanmaya gelişe benzeyen, hem de mesafede tutuş olan, hatta gelmek ve hakiki bir şeyden geçmek olan (gerçekçi bir imgeden değil ama imgeleri yayan yaşamın hakikatinden geçmek olan) bir hareketin kesinliğidir.

(*Bir söz daha: Halkının kültürüne karşı ölçülü hürmetiyle ve inançsız mesafesiyle, Abbas Kiyarüstemi sırasıyla Beyyine [açık delil; apaçıklık] ve Zilzal adlarını taşıyan 98 ve 99. sureleri düşünmüş olabilir mi? Zilzal suresi şöyle başlıyor:* [1] *Arz o sarsıntıyla sarsıldığı,* [2] *ve ağırlıklarını çıkardığı;* [3] *ve insan "Ne oluyor buna?" dediği vakit,* [4] *[arz] bütün haberlerini anlatır.*)

Post-Scriptum (Mart 1994)

Cahiers du cinéma dergisinde Kiyarüstemi'nin bir röportajını okuyorum, *Hayat Devam Ediyor*'un devamı olan yeni bir film çeviriyor, hikaye devam ediyor, fakat kimi numaralar da ortaya çıkıyor (örneğin felaketten bir kaç gün sonra gerçekleşen evliliğin bir kurmaca olduğu). Dolayısıyla sinema devam ediyor, Kiyarüstemi hayatı sinema olarak ortaya koymaya devam ediyor. Sinema kendinin virtüel olarak sonsuz bir açımlanışı olarak durmadan kendi üzerine zincirleniyor: bir yandan, her yeni açımlanma yeni bir hile barındırıyor, o hileyi zorunlu olarak barındırıyor; diğer yandan ise, açımlanacak şey "kendinde" bir şey değil. Sinemaya özgü olan şey,

anlatının ve imgenin ötesinde, montajın ve görüntü alımının ötesinde, senaryonun, oyuncuların, diyalogların –yarı edebi, yarı resimsel ve hatta yarı müzikal yaklaşımlardan doğabilecek tüm unsurların– ötesindedir, sinemaya özgü bir şey varsa eğer, bu şey yalnızca apaçıklığın zincirlenişi olmanın bu tekil tarzıdır. Diğer sanatlar bir hakikatin, bir mevcudiyetin, kısacası bir "kendinde şey"in apaçıklığını sunabilirler, (Spinoza'ya uygun olarak *se ipsam patefacit*, yani kendini açığa vuran, *et nullo egeat signo*, ve hiçbir işarete ihtiyaç duymayan hakikati düşünerek söylersek) bu apaçıklık, ayırt etmek amacıyla daha ziyade *patence* adını vereceğim bir apaçıklıktır. Sinema bu jesti, bu *sunumu* da yeniden ele alır. Fakat oraya mahsusen eklediği şey kendisi boyunca sunumun durmadan kayışı, zincirlenişidir ve bu da sinemanın bilhassa en ayırt edici ve belki de ayırt edilmesi en imkansız özelliğidir, dünyanın herhangi bir yerinde filmlerin tamamen muazzam olan akışının ayrılmaz özelliğidir. Öyleyse sunum nereye doğru kaymaktadır? Bir şekilde, (diğer sanatların daha ziyade bir anlam aşırılığı olarak adlandırdıkları) anlamsızlığa doğru. Daima hareket halinde olan, imgeler yayan yaşamın anlamsızlığına doğru. Yaşam, sayesinde (örneksel, yüce, banal, grotesk, naif, karıştırılmış, pürüzlü, aşırı yüklü) imgelerden imgelere sürüklendiği bu kendi üzerine kayış dışında hiçbir gizeme, hiçbir açımlanmaya gitmez. Sineması yapılan bir yaşam. Kendini buna veren, buna zincirlenen bir medeniyetin hikayesi ne ilginç bir hikayedir... Aşırı bir baş dönmesi, sahiden de *uçsuz bucaksız* birbiri içine geçmiş bir sinema hilesi yapma ve açığa vurma ateşliliği, gerçekten de aşırı bir efekt, aşırı bir gösteriş yüklenmesi. Sinema en ağır, en ikircimli işaretlerle damgalanmıştır: mit, kitle, iktidar, para, bayağılık, sirk oyunları, teşhircilik ve röntgencilik. Ama tüm bunlar apaçıklığın herhangi bir anlam ya da mevcudiyetin belirişinden [epifani] ziyade, ge-

çişin apaçıklığı olduğu bitmez tükenmez bir kirlenme içine taşınmıştır. Sinema kuşkusuz mitleri askıya alan bir dünyanın sanatıdır, her halükarda tekniğidir. Kendisini mitlerin hizmetine sunmuş olsa bile, nihayetinde onları alıp götürür, değişmez anlamların ve mevcudiyetlerin tüm belirişlerini hareketin apaçıklığına sürükler. Zincirlenen bir dünya, bir filmden diğerine giden ve böylece anlam oluşturmanın bir başka yolunu çok yavaş bir biçimde öğrenen bir dünya.

Filmlerden Kareler

Filmlerden Karelere ilişkin takdim yazısı

Bu kitapta, söylem ve imgeler arasındaki ilişki özgür kalmalıydı: ne yorum, ne gösterim olmalıydı. Bu yüzden de metin ve görüntüler (ya da film kareleri) karşılıklı ilişki içinde yerleştirilmedi. Kendi özgün bakışının oyununu keşfetmek okura kalıyor. İmgelerden yararlanmak için, onları fazlasıyla belirgin olan tematik çerçevelere kapatmaktan olduğu gibi her filme ait metnin bahsetmediği anlatısal birliğe tabi kılmaktan da kaçınmak gerekiyordu. Dolayısıyla onlar [imgeler] iki sayfalık fotoğraf klişeleri halinde, metinden doğan motiflere göre gruplandırılmıştır. Fakat bu motifler bir fotoğraf karesiyle ya da yarım bir fotoğraf karesiyle ne tek biçimli ne de münhasır bir ilişkiye sahiptirler ve ne de fotoğraf karelerine başlık olarak taşınmışlardır. Bu motifler şöyle ifade edilebilirdi: *engellenmiş bakış, iç içe geçmiş bakış, bakma kutusu [odası], gözlem yeri, gözlerini açmak, bakılacak olan şeyin ölçüsüne göre oluşturulmuş kesme biçme, uzamın nüfuz edişi, görüşü etkilemek, gerçeği yeniden canlandırmak, filmin dağılması, bakışın çalınması, kinetik enerji*... Bunların ima ettiklerini izlemek ya da bunlardan başkalarını ifade etmek ya da sadece imgeleri hafızasını kendi görüş tablosuna götürmeye bırakmak da okura kalmıştır.

1 *Arkadaşımın Evi Nerede?*, 1987
2 *Yakın Plan*, 1990
3 *Hayat Devam Ediyor*, 1992
4 *Zeytinlikler Altında*, 1994
5 *Kirazın Tadı*, 1997
6 *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*, 1999





1 1 6

6











6 6 6

5 4









3 3 3 3









5 3

6











3 5
5 1

5
5
5















3	1	2	5
3	1		
			3















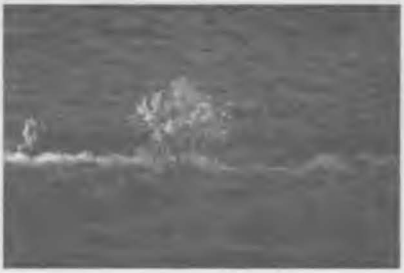
3	3	3	3
6	6	6	6

















5 5 5 5
5 5 5 5











3	5
	5
	5













3 2 3 6 6











6
6
6

4



Abbas Kiyarüstemi ile Jean-Luc Nancy Arasındaki Söyleşi

(Jean-Luc Nancy İran minyatüründen bahsederek söyleşiyi açar...)

AK: Bir tez öğrencisi bana bir dizi resim gösterdi, bu resimlerde kimi film planlarıyla kimi minyatür detayları arasında şaşırtıcı bir benzerlik gördüm: ağaçların ve yılankavi yolların varlığı. Bununla birlikte, kendimi İran minyatürüne asla yakın hissetmedim. Bir benzerliğin varolabileceğini görmek benim için tuhaf bir keşif oldu. Belki de biz, yani minyatürcüler ve ben, ağaçlara ya da zikzaklı yollara ilişkin benzer bir düşünceye aynı doğada ve aynı ülkede yaşadığımız için vardık, öyle değil mi? Bilinçli kopyalar söz konusu değil, ama muhtemelen hakiki benzerlikler var.

JLN: Ama kendinizi minyatüre hiç mi yakın hissetmiyorsunuz?

AK: Tahran Güzel Sanatlar'da İran minyatürü üzerine bir dersimiz vardı, pek de ilgimi çekmemişti. Bu yüzden benzerlikler olsa bile bir etkilenme söz konusu değil.

Bu benzerlikler hepimizin yaşadığı ve bizi besleyen bu doğadan geliyor. İran'da hala modern yaşam tarafından dönüşüme uğratılmamış ırak yerler var. Oralarda bu minyatürlerdekilere benzeyen yollar, ağaçlar, serviler var. Fotoğraflarını çektiğimde, onların minyatürleri hatırlattıklarını söyleyebilirim. Yüzyıllar boyunca, bu türden bir manzara ve kompozisyon bu doğanın bağrından doğmuş ve bir anlam bulmuştur.

JLN: Bu düşünce ortaklığını anlıyorum ve İran'ı bilmesem bile sadece ağaçların göründüğü bu türden bir manzarayı hayal edebiliyorum. Minyatüre gelince, minyatür başka bir şey. O, resim. İran'ın minyatür dışında bir resim kültürü var mı? Ayrıca "minyatür" dediğinizi işitiyorum Farsça da "minyatür" mü deniliyor ve bu Latince sözcük yakın zamanlarda mı dilinize girdi? İran geleneğinde nasıl söyleniyor?

AK: İran'da yaratılan birçok şey için olduğu gibi, sözcüğün aslında Batı'dan gelmiş olması mümkündür. Biz resmettik ama adını başkaları verdi ve bu ad tutuldu. Bazen Farsçada eşanlamlı sözcükleri buluyoruz ama zannederim minyatür için yok. Bu terimin Fars dilinde kullanılmaya başlandığı tarihi vermem zor. Çok yakınlarda olsa gerek, belki on dokuzuncu yüzyılda, çünkü ona eşanlamlı bir sözcük bulmaya hiç çalışmadık.

Yüzü tasvir eden bir tabloda da durum aynı, yani "portre"[1] sözcüğünü kullanıyoruz. Kuşkusuz çok uzun zamandan bu yana yüz resmi yapıyoruz, ama ona sonradan *portre* adı vermişiz.

JLN: Peki ya peyzaj?

AK: Her ne kadar "peyzaj"[1] sözcüğü kullanılsa da, peyzaj sözcüğünün bir eşdeğerine sahibiz Farsçada: ***manzara***

1 Sözcük Fransızca olarak söylenmiştir. [Bu ve daha sonraki dipnotlar orijinal metnin editörlerine aittir.]

[*manzareh*]. <Ayrıca "natürmort" için *tabiat-ı bî-cân* ifadesini kullanıyoruz.>*

JLN: Öyleyse bunun için ne deniliyor? *(Nancy büst halindeki bir kadın portresini göstermektedir.)*

AK: <*Portre-i bâ-dest*>: elleri de tasvir eden bir portre.

JLN: İmge sorununa geri dönüyorum. Farsça adı *Hayattan başka hiçbir şey / Hayat ve başka bir şey değil (Hayat Devam Ediyor)* olan filmin merkezinde de duvardaki şu görüntü var: Pipolu yaşlı bir adam portresi. Bu bir fotoğraf mıdır yoksa resmin bir fotoğrafı mıdır?

AK: Bir fotoğraf değil, popüler tarzda bir resim; on oniki yıldan beri tüm İran [köylerinde]** çok yaygın bir poster haline geldi.

JLN: Kimi ya da neyi temsil ediyor bu resim?

AK: <Genellikle çalışmaları yaygınlaşan çağdaş İranlı bir ressama ait> bu resim, mutlu köylünün amblematik imgesidir. Bir bardak çayı, bir parça ekmeği, biraz eti, piposu ya da daha açık olarak *çobok*u [*çubuk*][2] vardır. İnsanların hayalinde bu resim hayatının en mutlu anını yaşayan köylünün ideal imgesidir.

JLN: Ve bu imge filmde çatlak.

AK: Bunu sembolik bir nedenden ötürü bizzat yaptım. Filmde görüldüğü gibi köylü sahip olduğu her şeyden ayrı düşmüştür: ekmeğinden, çay bardağından, etinden. Hayatını idame ettirdiği bu vasıtalar tehdit edil-

* Söyleşi Fransızcadan Türkçeye çevrildi. Fakat Kiyarüstemi kendisine sorulan sorulara Farsça cevaplar verdiğinden, Kiyarüstemi'ye ait ifadeler, Turgay Şafak tarafından Farsçasından kontrol edilmiştir. Bu kontrol neticesinde Farsça aslı ile Fransızca çevirisi arasında tespit edilen farklılıklar < > içersinde gösterilmiştir. [Türkçeye çevirenin notu]

** Farsça aslında "köylerinde" kelimesi yok. [yay. hazırlayanın notu]

2 *Çobok* [Çubuk] bilhassa köylüler tarafından kullanılan geleneksel uzun bir pipodur [tütün çubuğudur].

miştir. Yer sarsıntısı, o ve varlıkları arasında bir çukur oluşturmuştur. Ama köylünün ruh durumu aynı kalmaktadır. Bu yüzden İran'da bu resim *Hayat Devam Ediyor* filminin afişi oldu, bu afişin üzerine şu ibareyi eklemiştim: "Yer sarsıldı, ama biz sarsılmadık."

JLN: Bu resim ve söz konusu imgenin bu özelliği hakkında hiçbir şey bilmediğimiz halde, mesaj iyi alınıyor doğrusu ve sahneye koyma tarzı bu anı çok güçlendiriyor: yönetmen dışarı bakıyor, yıkıntıları görüyor, dönüyor ve resmi görüyor.

Filmle imge arasında başlı başına bir ilişki de var, yalnızca içerikte değil bu ilişki, İran sağlam kalıyor, gelenek sağlam kalıyor –*biz sarsılmadık*, ama bu durum iki tür imgeye nazaran oluşuyor: resmin imgesi ve filmin imgesi.

Bu resmi bir yerlerde gerçekten yırtılmış olarak mı gördünüz yoksa siz mi bu şekilde düzenlediniz?

AK: Bu resmin çatlakla yırtılması imkansız. Duvara asılmış, yapıştırılmış bir poster yer sarsıntısı esnasında düşer. Yalnızca bir duvar resmi böyle çatlayabilirdi. Dolayısıyla çatlamış bir duvar buldum, resmi çatlağa uyguladım, çatlağa ait zikzak hareketini açıkça görüntünün üzerine kopya edebilmek için arkaya bir ışık yerleştirdim ve ardından resmi yırttım.

JLN: Duvara yapıştırılmış bir resmin nasıl olup da bir çatlakla yırtılabildiğini kendime sordum durdum, sonunda buna inanmıştım artık.

AK: O resmi bir köydeki kahvehaneden satın aldım ve film çevirdiğimiz yere getirdim. Benim için o imge filmin anlamına çok yakındır. Yer sarsıntısının ardından, bu köylü her şeyini kaybetmiş, *çubuğu* elinden düşmüştür; sizin pipo dediğiniz şey... <Bu resmin yalnızca gerçekliği temsil etmediğini, bir hakikat de taşıdığını

söyleyebilirim.>* Bu hakikat onun *çubuğunun* bir pipo haline gelmesi, yani pipo türündeki en iyi pipo haline gelmesidir.[3] Öyle düşünüyorum ki eğer bir olay ölmemize neden olmuyorsa, bizi daha güçlü kılar, yaşamımızı iyileştirebilir.

JLN: Bunun bir resim olmasının anlamı ne sizin için? Çünkü aynı şey gerçek bir ihtiyarla da gösterilebilirdi, tıpkı yer sarsıntısında hayatta kalan diğer kişileri gördüğümüz gibi. Ama burada yalnızca bir resim var.

AK: Her şeyi keşfetme kabiliyetim olduğunu sanmıyorum. Çalışıyorum, diğerleri de aynı şekilde çalışıyor. Ve sanıyorum ki bazen yalnızca diğerlerinin daha önce gerçekleştirmiş olduğu bir şeyi tercih edebiliriz.

Bu soruyu o zamanlar kendime soruyordum: Bu poster niye bu kadar popüler ve niçin her evde bulunuyor? Cevabı bulmayı başarırsak, tercih etmenin de düşünmek kadar önemli olduğunu anlayacağız. Öyle sanıyorum ki bu imge, köylü yaşamı hakkındaki bir sosyoloji ya da psikoloji kitabı gibi, birçok soruya anlam katabilir ve cevap verebilir. Çünkü bu, bir İran köylüsünün düşlerinin doruk noktasını temsil eden sembolik bir imgedir.

JLN: İşte çok yaygın olmasının nedeni.

AK: Evet, ama belki de herkes bunun sebebini bilmiyor. Bu imge köylülerin düşlerini ve umutlarını temsil ediyor. Aynı zamanda içinde kendilerini gördükleri bir ayna oluşturuyor. Bir köylünün yaşamı ne olabilir?... Eti, ekmek parçası, çayı ve sigarası. Eğer bu malzemeler oradaysa, yaşam, mutluluk oradadır. Yaşlı bir kadının yıkıntıların altında kocasını değil de çay yapmak için

* Fransızcasından çevirisi: Eğer sözcüklerle oynarsam, bu resmin yalnızca gerçeği temsil etmediğini, bir hakikat taşıdığını söylerdim. [Türkçeye çevirenin notu]

3 Pipo daha büyük bir maddi refaha işaret eder, *çubuk* ise köylü yaşantısını sembolize edebilir.

çaydanlığını aradığı sahnenin de hatırlattığı gibi yer sarsıntısı boyunca bu durumu görürüz.

Bir köyde çalışmak için kırsal ortamların sosyolojisini bilmek gerektiği söylenir. Bu resim bana yardım etti. Onu bulduğumda, bana yararlı olacağını anladım.

Örneğin, çölün ucundaki bütün çay salonlarında, bir yandan çayırlarıyla, diğer yandan da içinde bir kaç ördeğin yüzdüğü küçük bir nehrin üzerindeki köprüsüyle, karlı bir dağ resmi vardır. Bu türden tasvirler toplulukların asla yeşil doğa görmemiş ve ondan mahrum olduğu bölgelerde yaygındır. Eğer bir gün bir çölde film çekersem, bu imge kaçınılmaz olacaktır.

JLN: *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* filminde de bir evde konularını tam olarak hatırlamadığım resimler vardı. Onları bu kadar net görmüyoruz (yakın plandan gösterilmemişlerdi). Ama odalarda resimlerin olduğunu görüyoruz.

AK: Bütün evlerde insanların sahip oldukları fotoğraflar ya da bizzat kendi fotoğrafları vardır. Fakat hiç kamera girmese, bu fotoğraflar da asla meydana çıkmayacaktır.

JLN: Sunulan fotoğraflar ya da resimler ile tüm bir filmin çekilmemesi gereken fotoğrafların hikayesi olması arasında nasıl bir ilişki olduğunu kendime sordum. Bu film nihayetinde etnoloğun çalacağı fotoğrafların –üstelik etnolog sonuçta fotoğrafları çektiği ve yas halindeki kadınları da filme çekmesi gerektiği için, fotoğrafların ya da filmin– hikayesidir. Zaten başta bir kadın fotoğrafının çekilmesine izin vermiyor.

AK: Kamera hiçbir fotoğrafı göstermiyor, çünkü böyle bir niyetim yoktu. Fakat kadın adamın fotoğrafını çekmesini engelliyorsa, bu kültürel bir olgudan, gelenekten ileri gelmektedir. Köylerde insanlar, erkekler ya da kadınlar şayet fotoğraf makinesini biliyorlarsa çok sık olarak–yakınlarda film çevirdiğim Afrika'da da olduğu gibi– fotoğ-

raflarının çekilmesini engelliyorlar, bunu sevmiyorlar.

Resim ve fotoğraf hakkındaki yorumunuz büyüleyici. Bir fotoğrafın, bir resmin bir filmden daha değerli olduğunu düşündüğüm oluyor. Bir resmin gizemi mühürlü kalır, çünkü sesi yoktur, *etrafında* hiçbir şey yoktur.[4] Bir fotoğraf bir hikaye anlatmaz, dolayısıyla da fotoğraf daima dönüşüm halindedir, kuşkusuz fotoğrafın ömrü bir filminkinden daha uzundur.

Dordogne'da manzara üzerine gerçekleştirilen bir kolokyumda (Eylül 2000) ağaçlı bir manzaradan çekilmiş iki fotoğraf sundum. Bu fotoğraflara herhangi bir yorum eşlik etmiyordu. Bu iki fotoğrafı [aradan geçen] on beş yıl birbirinden ayırıyordu ve onlara baktığım zaman dehşete düştüm. Altı üstü aynı manzarayı temsil eden, tam da aynı yerden ve aynı açıdan çekilmiş iki resimdi. Ama bu arada, bir kaç ağaç kaybolmuştu ve daha yeni olan resimde onların eksikliği fark ediliyordu.

Şimdi kendimi yönetmenden çok bir fotoğrafçı gibi hissediyorum. Şöyle düşündüğüm oluyor: Hiçbir şey söylemediğim bir filmi nasıl yapabilirim? Bu benim için metninizi okuduktan sonra açık hale geldi. Eğer imgeler başka birisine onları yorumlamak, benim aklıma bile gelmeyecek bir anlam çıkarmaları için böyle bir güç verebiliyorlarsa, bu durumda hiçbir şey söylememek ve seyirciyi yalnızca hayal etmeye bırakmak daha iyi olurdu.

Bir hikaye anlatıldığı zaman, yalnızca tek bir hikaye anlatılmaktadır ve her seyirci kendi hayal gücü kadar *tek bir* hikayeyi işitmektedir. Fakat hiçbir şey söylenmediği zaman, sanki birçok şey söylenmiş gibidir. Güç seyirciye geçer. André Gide önemli olanın konu değil

4 Bu *etraf* meflıumu Batılı alan-dışı fikriyle aynı şekilde anlaşılabilir. Nancy'nin ilerideki açıklamalarına bakınız.

bakış olduğunu söylüyordu. Yine Godard da perdenin üzerindeki şeyin öldüğünü, ona yaşamı seyircinin bakışının üfleyeceğini söylemiştir.

Metninizi defalarca okudum ve yönetmen olma sorumluluğunun film yapmamayı tercih edeceğim kadar büyük olduğunu düşündüm.

JLN: Biraz geç artık!

AK: Hala çok geç sayılmaz!

JLN: Bir imgeye, yalnızca tek bir imgeye ulaşma arzusunu çok iyi anlıyorum. Fakat genel olarak fotoğrafla bağlantılı olarak film hakkında söylediklerinizin pek de doğru olmadığını söyleyebilirim. Çünkü bir ses bandının olması gerekmiyor. Sinema zaten çok uzun bir zaman boyunca sessizdi ve siz de kelimeler olsa bile, filmlerinize müziği genellikle epeyce geç dakikalarda dahil ediyorsunuz. Dolayısıyla ses söz konusu olduğunda, bu konu tartışma götürür. Bu *etraf*tan yoksun olma, alan-dışından yoksun olma fikrini de eleştirebiliriz. Çünkü her an, perdede olan şey de bir fotoğraftır. Sinema, saniyede yirmi dört fotoğraftan başka bir şey değildir. Nihayetinde, hikaye konusuna gelirsek... Siz her şeyi, hikayeyi, neredeyse, ortadan kaldırmak için yapıyorsunuz. Olsa olsa bir hikaye iması var, asla gerçekten bir hikaye yok. Sinemanız zaten istediğiniz yolda. *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'in sonunda, *Arkadaşımın Evi Nerede?*'nin son planında ve çekilen fotoğrafta –bir fotoğraf değil bir defter de olsa– daima bir imgenin var olduğunu da ilave edebilirim. Belki de tüm sonları ele almak gerekirdi. *Kirazın Tadı*'ndaki imge de sinemaya akseder ve her halükarda bu imgenin mezarın içinde olan bir gözden mi mezarın içinde olmayan bir gözden mi, nereden geldiği bilinmemektedir. Genelde filmlerin sonu bizi bir tür imgeye, sabit imge türünden bir şeye ulaştırır.

AK: Bu imgenin hatırlatma gücüne, seyirciye verdiği imgeye derin bir biçimde katılma ve onun hakkında kendi yorumunu yapma imkanına git gide daha fazla ikna oldum. Oysa ki hareketin olduğu –bir öğenin bir an girip diğer an çıktığı– planlarda konsantrasyon azalır, seyircinin dikkati canlı kalamaz. Tıpkı bir yolculuğa çıkıldığı zaman olduğu gibi. Bir gar salonunun içinden geçerken yüzlerce insanla karşılaşırım. Fakat hatırlayacağım tek kişi karşımda oturan ve gerekli zaman boyunca gözlerimi kendisine sabitlediğim yolcudur. Belki önceden onunla karşılaşmışımdır, ama dikkatimi ona yoğunlaştıracak zamanım olmamıştır. Şimdi onun hareketsizliği ona bir resim gibi gözlerimi sabitlememi mümkün kılmaktadır. Böylece yorumlama yeteneğim harekete geçer. Yüzünün ayrıntıları, çağrıştırdığı diğer yüzler zihnimde şekil almaya başlar. Aslında tam da bir kamera gibi yerleştiğim anda o da bir konu olarak yerleşir ve bir resim olarak sabitlenir. Bu bana Bresson'un *sabitlenme[miz]* [*fixation*][5] için zaman veren kamerasını düşündürüyor. Bir manzaraya bakan hareketsiz bir pencere gibidir bu: bir melankoli* anındayızdır, bu zaman sayesinde karşıda bulunan tek bir ağaca gözlerimizi sabitliyoruz. Bu ağaç bir kişiyle aynı şeyi yapıyor. *Ve sen o ağacı dünyanın tüm ağaçlarına değişmeyeceğini düşünüyorsun. Bu ağaç sana kesin bir şey vaat ediyor. Onunla randevun var. Sen ona gidiyorsun ve o da kendini sana bırakıyor.* Bana öyle geliyor ki sabit şeyler duygularımızı harekete geçirme gücü taşıyor.

JLN: Bu bana iki şey düşündürdü: Bir Batılı olarak, ziyadesiyle Batılı biri olarak (ikisi, yani Batı ve Doğu arasında kendinizi nasıl değerlendiriyorsunuz bilmiyorum),

5 *Fixation* sözcüğü Fransızca olarak söylenmiştir.

* Farsça aslında "diltengî", yani can sıkıntısı. [yay. hazırlayanın notu]

temsil, yani kopya, gerçekliğe dışsal olan taklit olarak imge meselelerine kendimi tamamen kaptırıyorum. Dolayısıyla, konuşmanızda benim için kesinlikle Doğulu olan bir kaç şey var: mevcudiyet olarak, güç olarak imge. *L'Unique Trait de pinceau* adlı incelemede eşsiz biçimde gösterilen fırça çizgisinin önemiyle birlikte Çin resmiyle birleşiyor bu. Sinemada bir Doğu/Batı boyutu ve bir tarihsel boyut var, filmlerinizde beni çok çarpan bir şey bu. Bresson'un buna yakın olduğu ve sinemada bunun her zaman var olduğu doğru. Ama bana öyle geliyor ki sinema uzun zamandan beri (tüm bir mitolojik malzemeyle birlikte, polisiye roman gibi, büyük aşk hikayeleri gibi, tarihsel sinema gibi) hikaye anlatıcısı olmayı ve hareketi canlandırma gücüne sahip bir sanat olmayı istiyordu. Şimdi ise tam da hikaye anlatmanın ya da harekete ve canlı, sesli, vb. bütünlüğün yeniden üretimine sadık olmanın daha az söz konusu olduğu bir başka çağa giriyoruz. Sinema, güncel gerçeklikle yüz yüze geliyor ve harekete ve bağlantılı olarak da alan-dışına, tarihe daha az bağlı oluyor, çünkü artık imgenin dışında bir şey olup bitmiyor.

AK: Şimdiye kadar sinemanın *tek bir* [<kesin>] tanımını bulabilmiş değilim. Sinemanın görevinin hikaye anlatmak olduğu söylenecek olursa, bana öyle geliyor ki roman çok daha iyi yapıyor bunu. Radyo oyunları, televizyon dizileri de. Beklentimi yükselten ve yedinci sanat olarak tanımlanan başka bir sinemayı düşünüyorum. Bu sinemada, müzik, hikaye, düş, şiir var. Fakat tüm bunları içermekle birlikte sinemanın yine de minör* bir sanat olarak kaldığını düşünüyorum. Örneğin bir şiirin okunmasının niçin hayal gücümüzü uyardığını ve bizi o şiiri *tamamlamaya* davet ettiğini soruyorum kendime. Şi-

* Farsçasında minör yerine "nâ-çîz ve bî-itibâr" yani "itibarsız ve değersiz" ifadesi geçmektedir. [yay. hazırlayanın notu]

irler kuşkusuz tamamlanmamış olmalarına karşın bir birliğe ulaşmak amacıyla yaratılır. Ona hayal gücüm karıştığı zaman bu şiir benim şiirim haline gelir. Şiir asla bir hikaye anlatmaz, şiir bir dizi imge sunar. Eğer hafızamda bu imgelerin bir temsiline sahipsem, eğer onların kodlarını taşıyorsam, o şiirin gizemine erişebilirim.

Aynı nedenden ötürü, on yıl önce hiçbir şey anlamadığım bir şiire bugün bağlanıp kalabilirim. Çocukluğumda babamın okuduğu ve babamız olduğu için katlanmak zorunda olduğumuz Mevlana Rumi'ye ait şiirleri düşünüyorum. Onları on yıl önce yeniden okumuştum, bugün yeniden okuyorum ve onlarda daha önce benden kaçmış bir başka anlam buluyorum. Bir kişinin bir şiir hakkında "anlamıyorum" dediğini nadiren görmüşümdür. Ama sinemada, bir ilişki, bir bağ kurulamadığı anda filmin anlaşılmadığı çok sık söylenir. Anlaşılmazlık şiirin özüne aittir. Onu bu haliyle kabul ederiz. Müzik için de durum böyledir. Sinema ise farklıdır. Bir şiire duygularla yaklaşılır, sinemaya ise düşünceyle, akılla. Telefonda bir arkadaşla konuşulurken güzel bir şiirin anlatılabileceği düşünülmez, buna karşın güzel bir filmin anlatılabileceği düşünülür. Bana kalırsa, sinemayı majör bir sanat olarak değerlendirmemiz gerekiyorsa, ona anlaşılmama imkanını vermemiz gerekir. Yaşamın farklı anlarında, bir film bizde farklı izlenimler bırakabilir.

Oysa ki sinema git gide görülmesi, anlaşılması ve yargılanması gereken bir eğlence nesnesi, aracı haline gelmiştir. Eğer onu gerçekten bir sanat olarak değerlendirmek istiyorsak, onun muğlaklığı, gizemi vazgeçilmezdir. Bir fotoğraf, bir imaj gizem taşıyabilir, çünkü çok az şey sunar, hiçbir şey betimlemez. Bir imgenin temsil etmediğini, kendisini temsil olarak vermediğini, ama seyirciyi mevcudiyetini keşfetmeye davet ederek kendi mevcudiyetini bildirdiğini söylüyorsunuz.

JLN: Sinemaya ilişkin bu değerlendirmede beni etkileyen şey, bu değerlendirmenin sanki sinemanın kendisiyle bir iç ilişkiden ileri geliyormuş gibi olması. İki şey söyleyeceğim. Öncelikle, başlangıcından bu yana sinemada bir bütünü hareketle birlikte yakalama, görüntüyle ve sesle hikayeler anlatma gücü vardır. Bunun bütünsel sanat yapıtı fikrinin var olduğu bir tarihsel safhaya karşılık gelmiş olması da önemlidir. Bu Wagner'in bir ifadesidir ve bunun Wagnerci bir sinema olduğu da söylenebilir. Şüphesiz, inanılmaz bir gösterme aracıdır da (gösterici de diyebiliriz) ve neredeyse başlangıcından bu yana, bir başka biçimde Dziga Vertov ya da Eisenstein ve herhangi bir büyük yönetmen (Hawks, Dreyer ve yine Rossellini, Bresson... da) imgelerini mitolojik hikaye malzemeleri içinde (western, savaş) resmetseler bile bu anlamda imgeler oluşturmuşlardır. Sanki onlar belli bir biçimde sinemada zaten daima var olan şeyi yeniden ele alıyor gibidir. Bununla birlikte, orada olan şey yalnızca fotoğraf değildir ya da belki de zaten fotoğrafın ne olduğunu keşfetmek için sinema gerekir; fotoğrafın gelmesi, fotoğrafın orada öylece kalmaması için sinema gerekir.

AK: Anlatı sinemasına katlanamıyorum. Salonu terk ediyorum. Anlatı sineması daha fazla hikaye anlattığı ve bunu daha iyi yaptığı zaman, ona karşı direncim de daha büyük oluyor. Yeni bir sinemayı düşünmenin tek yolu seyircinin rolünü daha fazla hesaba katmaktır. Seyircinin müdahil olması ve boşlukları, eksikleri doldurması için tamamlanmamış ve bitirilmemiş bir sinema tasavvur etmek gerekir. Sağlam ve kusursuz yapıda bir film yapmak yerine, seyirciyi kaçırmak gerekmediğinin de tümüyle farkında olarak, bu yapı zayıflatılmalıdır! Çözüm belki de sadece seyirciyi etkin ve inşa edici bir varlık taşımaya kışkırtmaktır. Herkesin anlaşmış olduğu bir birlikten ziyade insanlar arasında ayrılığı, farklılığı ya-

ratmaya çalışan bir sanata daha çok inanıyorum. Bu şekilde, bir düşünce ve tepki çeşitliliği meydana gelir. Her birikendi filmini yapar, benim filmime katılır, onu savunur ya da ona karşı çıkar. Seyirciler kendi bakış açılarını savunabilmek amacıyla bir şeyler eklerler ve bu eylem filmin apaçıklığının bir parçası olur. <Böylelikle filmin boş bırakılan, zayıf yerleri en güçlü yerlerine dönüşür.> Bu zayıflıklarla otoritelere karşı savaşmak gerekir.

JLN: Boşluklara ilişkin olarak: *Hiroşima, Sevgilim*'de tümüyle gri bir sahne hatırlıyorum. On dokuz yaşındaydım ve bu tür şeylere biraz alışkındım –nasıl olduğunu bilmiyorum– ama bunun bir görüntü olduğunu anlamıştım. Aynı anda, yanımdaki yaşlı bir kadın şöyle bağırdı: "Aaa! Bir arıza var." İki bakış söz konusu, birisi filmde bir boşluk olduğunu anlıyor, diğeri ise anlamıyor.

AK: İnşayı oluşturan şeyler, işte bu boşluklar, bu "arıza" anlarıdır. Bu benim rüyamdır. Vaziyetin değişmesini beklemiyorum. Alışkanlıkların gücünü biliyorum.

JLN: Bununla birlikte sadece filmlerinizin başarısında bile vaziyetin değiştiğinin bir işareti var. *Hayat Devam Ediyor*'u ve *Kurtuluş Günü* gibi herhangi bir kötü filmi izlemeye aynı kitlenin gitmeyeceğini biliyorum. Ama sizin filmleriniz çok izleniyor ve başarı bir şeyleri kanıtlıyor, çünkü bu kitle yirmi yıldan beri sinemanın neo-realizmin bitişinden itibaren sona erdiğini söylüyordu. Godard sinemanın ölümünden çok bahsetti, yine de fazlasıyla film yaptı. O zamandan bu yana, diğer sinemalar, [mesela] Çin, Tayvan, Kore sinemaları, başka şeyler yaptılar.

(*Sohbetin konusu değişiyor, sırtı bize dönük olan bir kişinin bir manzaranın sonsuzluğuna doğru baktığı bir on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafı dikkatleri üzerine çekiyor.*)

AK: Bu fotoğrafın yarattığı ilginin nedeninin, bizi sırtı dönük kişiyi tahmin etmeye zorlamasında yattığını düşü-

nüyorum. Bu fotoğraf bizi ona cepheden bakmaktan mahrum ediyor, yüzü görünmüyor, bakışı da. Dolayısıyla kim olduğunu, toplumsal kökeninin ne olduğunu kıyafetleri, saç biçimi, saçlarında taşıdığı broş gibi diğer unsurların yardımıyla tahmin etmek zorundayız. Bu işaretler büyük bir çağrışım gücü taşıyor ve aynı zamanda bizi belli bir yüzü akılda tutmaya mecbur etmiyor. Hiçbir şeyin belirli olmadığı bir durumda, her şey keskin bir oluş halindedir.

JLN: Fotoğraf ya da resim dünyasındaki bir kaç diğer imge gibi, bu imge de başka bir yere bakan bir yüzü arkadan gösteriyor. Amerika'da çok bilinen bir resim olan Wyeth'in *Christina's Word* [*Christina'nın Dünyası*] resmi çayıra uzanmış, yalnızca sırtını gördüğümüz bir kadını tasvir eder. Arkadan görülen bir bakış her zaman bakışımızı o bakışın içine girmeye çağırır. Benim bakışım bu kadının bakışı haline gelir.

AK: Üç kişinin çerçevenin dışına baktığı bir resim hatırlıyorum. Galiba bu imgenin iki işlevi var. Biz bu kişilere bakıyoruz ve onlar da bakışımızı bilinmeyen bir noktaya doğru çağırıyor. Tablo üç kadını tasvir ediyor ve öyle sanıyorum ki her biri farklı bir hissi, duyguyu akla getiriyor. İki genç kız ve daha yaşlı bir kadın var, onların annesi olabilir. Bir erkeğe baktıklarını düşünüyorum. Dolayısıyla bir erkeğe ilişkin üç farklı bakışımız var. Genç kızlar ona büyüyle ve hayranlıkla bakıyorlar. Daha yaşlı kadının ise eleştirel bir bakışı var ve daha genç olanların bakışını değerli bulmuyormuş gibi görünüyor. Bu imgenin değeri kişilere bakmamız ve bu kişilerin de bize başka bir yere bakmamızı söylemelerinde yatıyor.

Yönetmen ya da fotoğrafçı olarak, insanlara hizmet ediyoruz ve aynı zamanda onları aldatıyoruz. Neredeyse Tanrı'nın yerindeyiz: <Onlar adına seçim yapıyoruz ve

neleri seçmediğimizi söylemiyoruz>* Sinema gösterir, ama bir o kadar bakışı sınırlar. Sinema görmeye sunduğu kadarıyla, bakışı sınırlar da. Çünkü dünyayı bencilce, küpün bir yüzeyiyle sınırlar ve bizi diğer beş yüzeyden mahrum bırakır. Bu kameranın hareket etmemesi nedeniyle değildir. Kamera yer değiştirse bile daha fazlasını göremez çünkü bir yüzeye eriştiğinde diğer yüzeyi yitirir. Dolayısıyla bu tablodaki gibi bir başka yere gönderen filmler daha yaratıcı ya da daha dürüsttür.

JLN: Bir başka küpten hareketle neredeyse aksi yönde bir yorumum var. Görme küpünden bahsediyorsunuz. Ama gerçeklikte de asla küpün iki ya da üç yüzünü görmüyoruz, daima küpün saklı kalan yüzleri var ve oradan hareketle yine de bütünü görebiliyoruz. Sinema salonu küpünden bahsetmek isterdim. Orada tümüyle karanlık 3, 4, 5 yüz ve bir tane de aydınlık yüz, yani perde var. Yönetmen gücünü bu yüz üzerinde icra ediyor. Ama perde aynı zamanda diğer küpün de yüzüdür ve bu diğer küpün bütününü de görmek gerekir. İçinde olduğum salonun gerçekliği bir şekilde askıya alınmıştır. Ve orada bir başka gerçekliğin, gerçekliğin ya da az önce söylediğiniz gibi hakikatin içinde olurum.

AK: Seyirciyi sınırlandırdığımızı düşünüyorum. Gerçeklikte bir yüzden fazlasını görmediğimiz doğru, ama kafamızı çevirmeye ve başka bir yere, dışarıdan gelen gürültüye bakmaya karar verebiliyoruz. Bir sinema salonunda biz yönetmenler seyirciyi ve bakışını sıkıca sabitliyoruz.

JLN: Evet ama gerçeklikte de başka bir şey görülmüyor, tabii belki yönetmenseniz farklı.

AK: Sıradan bir seyircinin bir yönetmenden daha az değerli olduğunu düşünmüyorum. Aynı seyirci bir restoranda

* Fransızcasından çevirisi: "Hem görmeye sunduğumuz hem de mahrum bırakma sebebini söylemediğimiz şeyleri seçiyoruz." [Türkçeye çevirenin notu]

bir sinemadakinden daha iyi bir seyirci olabilir. Evindeyken, komşularında ne olup bittiğini iki perde arasından kestirebilir. Evli olup olmadıklarını, kızın babası için endişelenip endişelenmediğini tahmin eder. Ve bunun için elinde yalnızca gri bir perde vardır.

Bu sıradan durumlarda, insanları uzaktan seyretmeye ve –metninizde olan bir sebepten ötürü– görmeye tümüyle kabiliyetliyizdir. Çünkü bu kişiler temsil halinde değildirler, onların bir mevcudiyeti vardır.

JLN: Evet, ama bu şekilde seyredildiği zaman zaten bir yönetmenin, ressamın, fotoğrafçının ya da romancının bakışına sahip olunduğunu söyleyeceğim... Bakışım yönetmenler, filmler ya da gördüğüm fotoğraflar tarafından eğitilmiştir. Bunu yaptığımda *(Nancy başını çevirmektedir)* oluşan bir tür çerçeve vardır, bir tür görüntü alma davranışı.

AK: Bana kalırsa herkes meraklıdır ve bu insani meraklılık yaratıcıya özgü değildir. Bu meraklılığı gösteren herhangi bir kişi iyi bir seyircidir.

JLN: İnsanlar ve şeylere karşı bir dikkate sahip olmak gerekiyor.

AK: Bir Salon [buluşması] esnasında, karlı bir manzarada tüten bacasıyla bir çiftlik evini tasvir eden bir tablonun başından ayrılamayan Balzac'a ilişkin bir anekdotu düşündürüyor bu bana. Ressama bu evde kaç kişinin yaşadığını soruyor. Ressam bilmediğini söylüyor. Balzac sert bir karşılık veriyor: "Bu nasıl olur? Bu tabloyu yapan sensen, orada kaç kişinin yaşadığını, çocukların kaç yaşında olduğunu, bu yıl iyi bir hasat kaldırıp kaldırmadıklarını ve kızlarına bir evlilik çeyizi vermek için yeterince paraları olup olmadığını bilmen gerekir. Eğer bu evde yaşayan kişiler hakkındaki her şeyi bilmiyorsan, bacalarından bu dumanı çıkartmaya hakkın yok."

Pek insanca olan bu bakış, eve, orada olup bitene ka-

yıtsız olmayan iyi bir seyircinin bakışıdır. Bu seyircinin Balzac'tan başkası olmadığı anlaşılır. Bununla birlikte, o yazar olarak değil seyirci olarak oradaydı. Bütün yaratımlarda, göstermediğimiz bir gerçeklik parçası vardır. Ama onu hissettirmek gerekir. Bir ressam neyi göstermediğini bilmelidir. Ona ait bu küçük çerçeve hakkındaki her şeyi bilmelidir.

Sizin gibi bir seyircinin filmlerimi izlediğini bildiğim zaman çok daha büyük bir sorumluluk hissediyorum.

JLN: Bu bana filmlerinizde arabanın bakış kutusu olarak oynadığı rolü düşündürüyor. Arabanın penceresi perdeyi ikiliyor. Arabayı sürdüğü için çoğunlukla yola, doğrudan önüne bakan (bu normal çünkü dikkat etmesi gerekiyor) sürücünün bakışı da var tabii. Ve kameranız bu insanın hiçbir şey görmediğimiz bir istikamette önüne doğru bakarak yanındaki kişiyle konuştuğunu gösteriyor. İnsanların genellikle birbirlerine mi ya da çoğunlukla (sürücüler gibi) kendi önlerine mi baktığını bilebilmek için filmlerinizi yeniden görmek isterdim. Yolcular sürücüye baksalar bile, hem karşılıklı bakış hem de plan–aksi-plan çok az.

AK: Benim için bu seyirciyi çağırmanın bir yolu. İki kişi birlikte oynuyor ama bizim bakışımız nerede? Onlar arasında karşılıklı bir bakış var, daha sonra bakma ve bu karşılıklılık içinde yerini bulma sırası seyircide. Seyirci onların artık birbirine bakmadığını bile unutur, çünkü onlarla karşı karşıya olduğunu anlamıştır. Şimdi onları temasa sokan şey artık seyircinin bakışıdır.

Bununla birlikte, bunun belli bir sınırı var. Kesme araya girdiği anda, diğerinin tepkisine dikkat kesilmek gerekir. Plan değişikliği keyfi değil, basit bir değişim değil bu. Filmin çekimi esnasında meydana gelen bir problemin kesmeleri dayattığı ve onların montajda ayarlandığı da oluyor. Fakat genellikle bir tepkinin, birinin diğerinin

söylediklerine vereceği tepkinin beklendiği zamanki bir an seçilir. Bu üçüncü bakış olmaksızın, diğer iki bakış yoktur. <Biz olmasak aslında yaratım da olmayacaktır.>*

Şimdi size bir soru soracağım:

(Abbas Kiyarüstemi Kur'an'daki Zilzal suresini <Arapçadan> ezbere okur: [1] *Arz o sarsıntıyla sarsıldığı,* [2] *ve ağırlıklarını çıkardığı;* [3] *ve insan "Ne oluyor buna?" dediği vakit,* [4] *[arz] bütün haberlerini anlatır.* [5] *Çünkü Rabbin ona vahyeylemiştir.* [6] *O gün insanlar müteferrik surette [fert fert, ayrı ayrı] fırlayacaktır, amelleri kendilerine gösterilmek için,* [7] *ki her kim zerre miktarı bir hayr [iyilik] işlerse onu görecek,* [8] *her kim de zerre miktarı bir şerr [kötülük] işlerse, onu görecek.)*[6]

Sizi bu sureyi alıntılamaya yönelten nedir, onu nerede buldunuz? Benim için bu Kur'an'ın en güzel <surelerinden>** biridir. Onun hakkında ne düşündüğünüzü bilmiyorum. Yirmi yıl önce bir film yapmak için bu sureyi düşünüyordum. Metninizde okumak beni hayrete düşürdü.

JLN: Kur'an'ın tamamını ezbere biliyor musunuz?

AK: Hayır, ama bunu ezbere biliyorum. Bana öyle geliyor ki onun çok mistik, çok modern bir boyutu var ve tüm bir Kur'an bilgisinin olumsuzlanmasını içeriyor.***

* Fransızcasından çevirisi: "Nasıl söylenir: Yaratıcı olmaksızın yaratıcı yoktur." [Türkçeye çevirenin notu]

6 [Fransızca metinde atıf yapılan çeviri Savary'ye aittir (Paris, Classiques Garnier, 1960). Biz burada Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır'ın mealini kullandık. yay. hazırlayanın notu]

** Fransızcasında "pasajlarından" şeklinde geçmektedir. [Türkçeye çevirenin notu]

*** "... tüm bir Kur'an bilgisinin olumsuzlanmasını içeriyor" şeklinde çevirmek suretiyle muğlaklığını elimizden geldiğince korumaya çalıştığımız ifadenin Fransızcası şu iki anlama da tümüyle açık: (1) "... Kur'an'daki tüm bilginin olumsuzlanmasını içeriyor. [... Kur'an'daki tüm bilgiyi yok sayıyor.]" 2) "... Kur'an hakkındaki tüm [geleneksel] bilginin olumsuzlanmasını içeriyor." [Türkçeye çevirenin notu] İfadenin Farsça aslı da benzer bir zorluk taşımaktadır. Konuşma olduğu ➔

Cehenneme, dünyanın sonuna ilişkin güzel bir imge.

JLN: Kur'an'ı ve İslami gelenek külliyatını çok iyi bilmiyorum. Buna karşın *Hayat Devam Ediyor*'u gördüğüm zaman *Zilzal* adlı bir sure olduğunu hatırladım.

AK: Bu sureyi şans eseri mi öğrenmiştiniz?

JLN: Genel olarak monoteizm meselesiyle oldukça ilgiliyim. Şimdi bu meseleyi ve bilhassa da Batı'nın tüm kökenlerinde monoteizmin ve felsefenin komşuluğu meselesini çalışmak istiyorum. Bu bağlamda, Kur'an'ı biraz daha öğrenmeye çalıştım. Bilhassa *her şey yıkıldığı zaman, yer konuşmaya koyulacak ve bir hikaye anlatacak* ayetini düşündüğümde sizin için filmin sessiz özdeyişinin bu olduğunu düşünerek bu pasajı alıntıladım. Benim için film buydu.

AK: Benim için bu, Kur'an'ın en güzel surelerinden biri. Bu surenin güçlü bir görsel dili var. Ama filmi yaptığımda, düşünmemiştim. Metinde yaptığınız anıştırma bana onu hatırlattı ve ezbere bildiğimi ve hakkında bir film yapmak istediğimi de o zaman hatırladım.

JLN: Belki de bilinçdışı. Batılı bir referans olan, Voltaire'in Lizbon depremi hakkındaki metnini değil de Kur'an'ı düşündüm, çünkü siz İranlısınız.

AK: Dindar ya da ateist olmanın, <İran> minyatürü<nü> sevmenin ya da sevmemenin hiçbir önemi yok. En önemlisi kendisine bağlanmış olduğumuz bu yeryüzünde yaşıyor olmamızdır.

(Bu sohbet Paris'te 25 Eylül 2000 tarihinde gerçekleştirildi. Jean-Luc Nancy ve Abbas Kiyarüstemi'yle bu sohbeti tertip eden kişi çevirmen Mojdeh Famili'dir. Fransızca çevriyazı ise Mojdeh Famili ve Térésa Faucon'un ortak bir çalışmasıdır.)

da dikkate alınarak Turgay Şafak'ın önerdiği çeviri şu şekildedir: "Kur'an'a dair bilgilerimizin tamamının reddini içeriyor." İngilizce çevirisinde de "bilgi" için *lore* kelimesi tercih edilmiştir. [yay. hazırlayanın notu]

Fransız filozof Jean-Luc Nancy İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin sinemasıyla birlikte bir düşünce serüvenine çıktığı bu kitapta, zikzaklı ve dolambaçlı yollardan geçerek Kiyarüstemi'nin filmlerinde *bakışın* ve *imge*nin ulaştığı yeni anlamların izini sürüyor. Bizi dünyanın anlamı ve sinema arasındaki ilişkinin bir *temsiliyet* ilişkisi olmanın ötesine geçerek bir bakış *aksiyomatiği* içinde yeniden kurulduğu özgün bir sinemanın *apaçıklığını* düşünmeye çağırıyor...

Filozof, çıktığı bu yolculuğu yönetmenle gerçekleştirdiği vukufiyetli bir söyleşiyle de zenginleştiriyor.

Kiyarüstemi'nin sineması bir metafizik düşünüştür. Ancak bu ifade metafizik temaları inceleyen bir sinemaya işaret etmez; sinematografik bir metafiziğe, düşünüşün yeri, bedeni ve yuvası olarak, dünyanın anlamıyla bir ilişkinin meydana gelişi olarak sinemaya işaret eder.



