

İRAN YENİ DALGA SİNEMASINDA VAROLUŞSAL TEMALAR VE YÖNELİMLER

Mustafa Sözen*

ÖZET

Yeni İran Sineması olarak adlandırılan sinema, günümüz dünyası sinema alanında önemli ve farklı bir nitelik olarak değerlendirilmektedir. Bu sinemanın inşa ettiği sinema dili 'ana akım' sinemaya pek de benzemeyen, kültürel ve ahlaki olarak farklı bir yapı ortaya koymaktadır. Kültürel olarak bir taraftan görsel, diğer taraftan sözsel ilişkiye dayanırken; ahlaki olarak en sıradan yaşam kesitinin bile bir dünya olduğunu, hayatın ayrıntılarını, çocuk bakışındaki naipliğin zenginliğini, sıradan insanların derin hayat çatışmalarını dine dayalı bir anlayış üzerinden inşa etmektedir. Kültürel ve ahlaki temelli bu anlayışı; yalın, minimal bir gerçeklik üzerinden sinematografiye dönüştürürken varoluşsal temaları da kendine özgü bir yönelimin izleriyle anlatmaktadır.

Anahtar sözcükler: Felsefe, sanat, birey, öznel, varoluşun önceliği, İran Yeni Dalga Sineması.

THE EXISTENTIALIST THEMES AND TENDENCIES IN IRANIAN NEW WAVE

ABSTRACT

The term: 'Iranian New Wave' is often used to describe the films whose film language are far more different than the mainstream, besides having a different structure in culture and moral bases. Culturally this cinema depends on relations between the visual and oral, while morally reflects that even the most ordinary lives are worth to be filmed, the details of life, the richness of a child's naivety and the deepest challenge of the ordinary people from a religious perspective. This cinema reflects this cultural and moral based understanding in a simple and minimal reality, while it narrates the existentialist themes in a unique tendency.

Keywords: Philosophy, art, individual, subjectivity, priority of existence, New Iranian Cinema (Iranian new wave).

GİRİŞ

Dramatik sanatlar olarak da adlandırılan roman, tiyatro ve sinemada anlatılan öykünün üst düzleminde kurgulanmış olaylar, olgular dizisi aktarılırken, farklı düzlemlerde hayata dair varoluşsal konular bazen belirgin bazen de örtük anlam boyutları içinde yansıtılır. Yansıtılanlar varoluşsaldır, çünkü hayata dair söylenen her söz, zorunlu bir şekilde varoluşçu düşüncenin argümanlarıyla çakışmaktadır. Kuşkusuz bu argümanlar düşünce tarihi kadar eskidir; ama varoluşçuluk (existentialism) felsefesi, bunları sistematik hale getirip, bu adla tanımlanarak felsefe tarihinde kendine özgü yeri almıştır.

Jean-Paul Sartre ve Martin Heidegger gibi ateist ya da Soren Kierkegaard gibi Hıristiyan

düşüncesine dayalı varoluşçu felsefecilerin anlayışları ve öne sürdükleri argümanlar ayrılıklar gösterse de, her iki anlayış, tümel olarak, varoluşun öznel ve somut oluşu temelinde 'varoluşun özden önce geldiği' fikri üzerine kurulu bir düşünce sistematiğine sahiptir. Varoluşçu düşünce akımı, en genel anlamda insanın, kendi yaşamının amacını ve anlamını bulması, kendini buna göre biçimlendirmesi gerektiği üzerine kurulan bir anlayışı öne sürmektedir. Hayat, ölüm, aşk, ayrılık, yoksulluk, yoksunluk, kimlik vb. kavramlar varoluşçu anlayışın konuları arasındadır. Bu akıma göre insan, düşünme ve algılama sonucu kendine göre bir praksis kurmak ve buna yönelik etkinliklere girişmekle yükümlüdür. Bir başka deyişle varoluşçu anlayış, tabiat, tarih ve süreç karşısında insanın kendi yerini kavramsallaştırıp bunu bir praksis boyutuyla yaşayarak kendini gerçek anlamda yeniden üretmesi gerekir

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

argümanı üzerine kurgulanmaktadır (Cevizci 2002: 1076-1080).

Felsefe, geçmişten bugüne temelde 'insan hayatının anlamı ve yaşam amacı nedir' sorusuna cevap aramaktadır. Dramatik sanatlar da bu soru temelinde 'hayata dair şeyleri' farklı bir boyutta anlatmaya çalışmaktadır. Sinemaya metafizik ve felsefi pencereden bakıldığında varoluşa dair soruları iyi ifade edebilme ve yansıtabilme gücünün, sinema tarihinde yerini almış birçok filmde görülebilmek mümkündür.

Belirtmek gerekir ki sinemada, varoluşçuluğun ne olduğuna ya da olması gerektiğine ilişkin çok fazla söz söylenebileceği gibi birbirine taban tabana karşıt görüşler de ileri sürülebilir. Bunun nedeni, varoluşçuluğu tanımlamadaki güçlüklerin bizatihi kendisidir. Bununla beraber, varoluşçuluk her şeyden önce bir yaşam felsefesi olarak tanımlanıp ve çağdaş yaşamdaki insanın kendini arayışı olarak adlandırıldığında, bu felsefenin sinemadaki doğru karşılığını ya da karşılıklarını bulmanın kolay olacağı düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında sinema tarihinde adı hiçbir zaman 'varoluşçu' olarak anılmayan, adlandırılmayan ya da bu akım içinde değerlendirilmeyen pek çok ünlü yönetmenin ve filmin varoluşçu olduğu, en azından varoluşçu dünya görüşüne yakın oldukları söylenebilir (Savaş 2003: 154).

Varoluşçu anlayış Batı düşüncesinin bir ürünüdür. Dünyayı algılayan 'ben' ve 'benim dışındaki şeyler' ayrımına (özne/nesne) dayanan düşünsel paradigmaya dayanır. Buna karşın geleneksel Doğu düşüncesi özne/nesne ayrımına yer vermez; kendini dünyaya eklemiş bütünün bir parçası olarak görür. Batı kültürlerinde farklılık ve bireysellik vurgulanırken Doğu kültüründe ise topluma uyum ve toplumsal benzerlikler ön plana çıkartılır. Bu bağlamda Doğu düşüncesi, varoluşçuluğun sistematik yapısının getirdiği önermelere pek uymasa da, yine de, hayat, ölüm, aşk, ayrılık, yoksulluk, yoksunluk, kimlik vb. temalar bu düşüncenin içinde farklı anlam boyutlarıyla yer bulmaktadır.

1979 yılı Şubat ayında, gerçekleşen İran devrimiyle İran sineması yeni bir aşamaya girdi. Ülkenin siyasal ve kültürel yapısında meydana gelen köklü değişimlerle içeriği de değişmeye

başladı (Shirin-Pour 2007: 13). Devrim sonrası yetişen çok sayıda film yönetmeni övgüye değer yapıtlar üreterek 'Yeni İran Sineması (Iranian New Wave)' diye tanımlanan olguyu oluşturdu. Bu oluşum, yalnızca özgün bir 'ulusal sinema' anlamında değil, dünyanın en yenilikçi ve heyecan uyandırıcı sinemasal öykü anlatımını içermeye anlamında da ismini duyurdu (Tapper 2007: 2).

Bu sinema, hem 'Yeni Dalga' Fransız sinemasının, 'Yeni Gerçekçi' İtalyan sinemasının etkileriyle, hem de varoluşçu sanatın izlerini taşıyan tasavvufi temaların leit-motif olarak öne çıktığı filmleriyle dikkatleri çekmektedir. Bireyin hayata dair yaşadığı açmazları; insani bir refleks, aydın bir bilinç ve eleştirel yaklaşımlarla ele alan filmlerdeki kahramanların en önemli özelliği, kadere ve toplumsal değerlere karşı tepkili olmamalarıdır. Öykülemelerindeki ortak özelliklerinden bir diğeri ise, hayata dair anlamlar içerisinde, şiirsel diyaloglar ve çoğu kez de alegorik hikâyelerin anlatılmasıdır.

Yeni İran Sineması'nda ele alınan konuların varoluşsal perspektiften ele alındığı öykülemelerin sayısı oldukça fazladır. İşlenen konular; hayat, ölüm, aşk, ayrılık ve yoksulluğa dair temalar üzerine kurulmuştur. Örneğin Kiyarüstemi'nin 'Arkadaşımın Evi Nerede/Hane-ye Dost Kocast (1987)' filminde; arkadaşımın defterini verebilmek için bütün gün onun evini arayan Ahmet adlı bir çocuğun dünyası anlatılır. Dramatik çatki olarak özel bir durum yoktur; aslında anlatılan bu arayış sırasında Ahmet'in hayata dair şeylerle 'karşılaşması'dır anlatılan, onun duygularıdır. Küçük bir çocuğun hayatla başa çıkabilme yollarını öğrenmesi, yaşaması, deneyimlemesidir. Yeni İran Sineması'nın özgünlüğüne rengini veren de bunun gibi varoluşçu anlayış perspektifine sahip öyküleri başarılı bir biçimde anlatması olmuştur. Filmlerde, karakterlerin yaşadıkları olay ve olguların kişide varoluşsal düzlemde nereye oturduğu örtük bir şekilde belirtilmekte, izleyicide sorular uyanmasına çalışılmaktadır. Öykülerin çoğunlukla yanıtları yoktur ya da örtüktür; ama izleyicinin anlaması gereken bir şekilde anlaması üzerine kurulmuşlardır.

Bu çalışmanın amacı 1990'lardan bu yana uluslararası ortamda büyük ilgi gören kendine özgü bir yer edinen ve Yeni İran Sineması

olarak tanımlanan sinemanın, anlatılarındaki özgünlüğü sağlayan varoluşsal anlayış ve temaları değerlendirmektedir.

Varoluşçuluğun Batı geleneğinde bir akım hâline dönüşmesinin temel nedenleri vardır. Bunlardan en önemlisi Galileo ve Descartes'ten itibaren bilim alanında elde edilen her gelişmenin insanı 'hayatın efendisi' kıldığına dair düşünce, buna paralel olarak XIX. yüzyılın sonlarına doğru 'dinin' giderek gerileyişi ve Batı uygarlığının daha derinden yaşadığı I. ve II. Dünya Savaşları'nın toplumda ve kişilerde hissettirdiği umutsuzluk, anlamsızlık, saçmalık duygusudur. İran tarihi ve toplumu bu 'nedenleri' yaşamadığı için, varoluşçuluğun getirdiği argümanlar, bir şablon olarak İran kültürünün zihniyet topografyasına uymamaktadır. Doğal olarak bu çalışmada varoluşçu kavramlar o kültürün içindeki değer yargılarıyla ve kendi özel anlamları içinde ele alınmışlardır. Bir başka deyişle sınırları belirlenmiş felsefi anlam yüklemelerinden çıkıp, daha geniş olarak hayat, ölüm, aşk, ayrılık, yoksulluk, kimlik vb. kavramların nasıl sorgulandığı ve öyküleştirildiği irdelenmektedir. Anlatılardaki sorgulamanın içinde, insan için çok önemli olan 'var olmak', 'ölmek', 'hayatın anlamı', 'değeri' ve 'kader' gibi kavramlar vardır. Bu kavramlar Yeni İran Sineması'nda çokça yer almakta fakat sınırları belirlenmiş sistematik felsefi bir görüş çerçevesinde yansıtılmamaktadır. Bu kavramlar, temeli İslam dinine dayanan ama sınırları biraz da müphem olan varoluşçu bir anlayışla yorumlanmaktadır.

Çalışmanın evreni Yeni İran Sineması'na ait filmlerdir. Kuşkusuz bu evrene ait bütün filmlerin görülüp ele alınması fiili olarak imkansızdır. Önde gelen yönetmenlerin bütün filmleri DVD formatında bulunabildiğinden araştırmacı tarafından izlenilmiş ve bu, ortak paydalara, belirli yargılara ulaşabilecek yeterli veriyi sağlayabilmiştir. Çalışmada, bu sinemanın düşünsel temelini oluşturan toplumsal, kültürel, ahlaki dinamikler ele alınmış; yönetmenler ve filmler üzerinde tek tek durmak yerine bunların çeşitli odak noktaları genel bir değerlendirme içerisinde yorumlanmıştır. Bu yorumlamayı daha somuta indirgemek için üç film örneklem olarak alınmıştır. Filmlerin ilki ölüm, ikincisi kader, üçüncüsü tercih yapmanın gerilimi üzerinedir.

1. SİNEMADA VAROLUŞSAL YÖNELİMLERE ÖRNEKLER VE YENİ İRAN SİNEMASI

Geleneksel dramatik anlayışın sahip olduğu trajik dünya görüşünün izlerini taşımayan; bunun izleyicideki duyumsamasını önceleme-yen ve bu bağlamda farklı sinemasal bir evren yaratmayı amaçlayan yönetmenler olarak Bunuel, Dreyer, Bergman, Kurosawa, Tarkovsky gibi isimler sayılabilir. Bu sanatçıların ortak paydası, sinemayla insanın varoluş sorunları arasında gerek olgusal gerekse tematik düzeyde ilgi aramaları; varoluşsal sorunlara eğilme ve gönderimde bulunmaya yönelmeleridir. Benzer olarak, Antonioni'nin 'Gece'sinden, Alain Resnais'in 'Hiroşima Sevgilimi'ne, Fellini'nin 'Tatlı Hayatı'ndan, Angeouloupolos'un 'Sonsuzluk ve Bir Gün'üne kadar farklı yönetmenlerde, sinema tarihinin farklı dönemlerinde ve filmlerinde varoluşçu felsefeden güçlü izlerle karşılaşılır. Varoluşçuluğun sinemada kendini gösterdiği akımlar arasında 'Kara Film' (Film Noir) ve Fransız 'Yeni Dalga' daha bir öne çıkmaktadır. Yeni Dalga akımından Jean Luc-Godard ve Francois Truffaut gibi yönetmenler, filmlerinin birçoğunda hayata tutunma ve varoluşsal sorulara odaklanma gibi unsurları kullanmışlardır (Savaş 2003: 162).

1.1. Yeni İran Sineması'nın Varoluşçu Kodları

Yeni İran Sineması başarılarını kanıtladıkça, hem yönetmen bağlamında hem de üretilen film sayısı bakımından artışlar yaşamaya başladı. Bu sinema, genelde Doğu'nun medeniyetinin özelde de İran kültür ve medeniyetinin 'hayata dair şeylerini' kendine özgü bir dille yansıtma yoluna gitti (Nafisi 2003: 768). Yeni İran Sineması'nın düşüncedeki ve yaşamdaki karşılıkları aranmaya başlandığında, onun, özellikle de din olgusunun belirleyiciliği etkisinde, insanın duygu ve ruh dünyasının istismarına izin vermeyecek ve izleyicisini aşkın konuma yükseltecek anlatılara yaslandığı görülmektedir.

Din, tek insani tutumu oluşturmaktan uzaktır. Dini tutumun dışında profan denilen ve dinle ilgisi olmayan tutumlar da vardır ve bunlar -en azından- günlük hayatta kişiyi kendine çekerek

insan hayatında önemli bir yer işgal eder. Profan etkinlikler, kişinin evrendeki varoluşundan doğan ve çözümleri acil bir özellik kazanan problemlere karşı koymaya yönelik arayış eylemidir (Vancourt 2001: 34). Batı'nın varoluşçu anlatılarında öykü karakterleri derinlikli bir yapı içinde kurgulanmaz. Varoluşçuların yarattığı karakterler, yaşadıkları toplum ile çatışan bir dünya görüşü ve onunla çeşitli açılardan bir kopukluk yaşayan insanlardır. Yaşanılan olası durumlarla karşı karşıya gelen karakterler, karşılaştıkları durumlara göre yaptıkları eylemler, gösterdikleri davranışlarla özlerini oluştururlar. Olayların değil insan duygusunun sürüklediği İran sinemasına ait öykülerde ise karakterler, karşılaştıkları durumları ben ve öteki düalitesine göre değil de, yaşanılması gereken/zorunlu bir süreç olarak yaşarlar. Bir başka deyişle İran sineması, insanı ve ona ait olanı, duyguları; gerçekliği çok yakın, sade bir şekilde işleyip göz önüne sererken hayata değip onunla bir şeyler alıp veren ve bu anlamda 'insani bir oluş içinde' kendini gerçekleştiren bir anlatı yapılanmasına sahiptir. Varoluşçu felsefenin; yabancılaşma, yalnızlık, özgürlük, sorumluluk, ölüm ve yaşamın anlamı-anlamsızlığı, kötü niyet, otantik olamama gibi temaları bu sinemanın düşünsel yapısında baskın olarak öne çıkar.

Yeni İran Sineması, Batı tiyatro ve sinemasının öyküleme kurgularına benzemeyen bir dramaturgi ile örgülenmektedir. Senaryolarında kurgu oyunları ya da iç içe geçen entrikaların olmaması anlatı derinliklerinden pek de bir şey eksiltmemektedir. Ele alınan konu ne olursa olsun İranlı sinemacıların dünyaya bakışları birbirine benzer gibidir. Görünen katmanda sıradan bir öykü anlatılırken üst katmanda varoluşçu bir anlayışın düşünsel tasarımı açıkça görülebilir. Hikâyeler insana dair 'küçük şeyleri' anlatırken, bunlar Doğu düşüncesinin/İslami tefekkürün penceresinden gösterilir. Örneğin, Daryuş Mehruci'yi'nin 'Armut Ağacı/Derakht-e Golabi (1998)', filminin ana karakteri, yaşadığı kişisel ve siyasal hayal kırıkları hakkında düşünmek için kendisini bir odaya kilitler. Entelektüelin kişisel egosunun ve toplumsal personasının karışımını yansıtan bu karakterin temsiliyeti aşk ilişkisindeki kişisel başarısızlığı ve arkasından gelen siyasal başarısızlığının paralel olarak yansıtılmasıyla verilir. Gençliğinde karşılıksız bir aşk yaşayan ana

karakter bunun üzerine siyasete yönelir ama bu alanda da hayal kırıklığı yaşar. Böylece kişisel ego, dönüşüm geçirip toplumsal psişeye dönüşerek, birinin mantığı ve başarısızlığını diğerine dönüştürür. 'Armut Ağacı', kişisel bir başarısızlığın metamorfoz geçirecek toplumsal bir yeniliğe dönüşmesi ve ahlaki bir çöküşle sonlanmasını konu edinir, fakat bu çöküş, kişisel ego ile toplumsal personanın birbiri üzerine yıkılışı; İranlı entelektüelin, çökmekte olan bir evrenin merkezinde kendisini konumlandırmasından başka bir şey olmamaktadır (Dabaşı 2004: 352).

1.2. Öykü Mimarisi: Minimal Hikâyeyi Çok Katmanlı Anlatırken Yaşam Deneyimi Sunmak

Yeni İran Sineması, devrim öncesine uzanan sağlam kökleriyle, yüzyıllara varan bir siyasal ve sosyal değişim sürecinden süzülerek gelen geleneksel İran tiyatrosuyla, şiiriyle, görsel sanatlarıyla engin bir birikimin mirasçısı konumundadır (Tapper 2007: 3). İran sinema anlatılarını Batı sinemasından farklı kılan başat köklerden ikisi Taziye (Ta'ziyah) ve Fars şiirinin etkisidir. İran sinemasının kadrajına nüfuz etmiş şiirsellikte İran şiirinin resimsel özellikleri de vardır; bu da daha geniş bir felsefi durumun, yani şiir ile filmin ontolojik birliğinin oluşmasına yol açmaktadır. Sözelimi Behmen Fermanara'nın 'Kafurun Kokusu, Yasemin Rayihası/Bu-ye Kafur, Atr-e Yas' (2000) adlı filmi; edebiyat, şiir, görsel ve performans sanatları ilintileriyle İran kültürünün bütünlük arz eden bir temsili gibidir (Dabaşı 2004: 142).

Yeni İran Sineması'nın sinema dili ve estetiği açısından yakaladığı başarıda, gelenekle kurulan doğru bir ilişki stratejisi vardır. İran sineması, 'sinema bir görüntü sanatıdır, İslam'da suret yasağı var, ama bizde de bunlar var' diye minyatürlerden, nakışlardan, kilimlerden birebir medet ummayarak sahici ve doğru yönetime girmiştir. Batı'yla resim, görüntü ve ikonografi yarıştırmaya kalkmayarak, anlatılarında kendi tarihinin en güçlü geleneği olan şiiri kullanıp, kamerayla şiir yazmanın peşine düşmüştür (Mungan 2008: 88). Bu nedenle İran filmlerinin çok katmanlı anlamlara sahip oldukları söylenebilir. Hollywood sinemasının (ana-akım) dışında farklı ve iyi filmler yapılabildiğinin örneklerini veren bu sinemanın

yönetmenleri, oldukça küçük bütçeli filmlerinde amatör oyuncular, doğal mekânlar kullandılar; konularını çok sade ve günlük yaşamdan seçtiler; yaşarken gözden kolaylıkla kaçabilecek sıradan görünen olayları, durumları, insanları, yalın bir dille yansıttılar. Bir başka deyişle bu sinema, tüketim toplumu içinde yabancılaşan insanın unutmaya yüz tuttuğu hayata dair küçük ayrıntıları vererek, insanları kendi doğalarını hatırlamaya çağırılmaktadır. Bunu tam da biçim ve içerik örtüşmesi bağlamında yaparak 'minamalist' anlatılarla gerçekleştirmektedir.

New York Columbia Üniversitesi'nde Orta Doğu ve Asya Dilleri ve Kültürleri uzmanı olarak çalışan İran asıllı Profesör Hamid Dabaşı'nın (2007: 150) Batı dışındaki kültürler için işaret ettiği estetik yapılanma; genelde Batı dışı, özelde de İran kültürü için önemli bir saptamadır: "Biz post/kolonyal çeperdekiler, sanatı estetik bir haz eylemi olarak değil biza-tihi nefes alıp vermek kadar hayati bir şey olarak görmüşüzdür. Merkezdekilerin durumunu ise sanatın kendisine yüklediği vazifeyi yerine getirebilmekteki sorununu estetik kuramına gereğinden fazla boğulmuş olmasındadır". Bu perspektiften bakıldığında, İran sinema anlatılarının 'minimal hikâyeyi çok katmanlı anlatırken yaşam deneyimi sunmak' niteliği çok daha anlaşılabilir olmaktadır.

2. ÖRNEK FİMLER VE ÇÖZÜMLEMELER

İnsanın varoluşuna dair tartışmalar her zaman için felsefenin, dinin, ontolojinin ve psikanalizin alanı içinde ele alınıp değerlendirilir. Yeni İran Sineması'nda varoluşsal yönelimlerin nasıl bir praksisle belirlendiklerini yansıtan ve örneklem olarak ele alınan bu üç film, ayrı yönetmenlerin ayrı tarihlere ait çalışmalarıdır. Filmlerin ilki ölüm, ikincisi kader, üçüncüsü tercih yapmanın gerilimi üzerinedir.

2.1.Kirazın Tadı/Ta'm- e Guilass

Yönetmen/Senarist: Abbas Kiyarüstemi; Görüntü Yönetmeni: Homayun Payvar; Oyuncular: Homayoun Ershadi, Abdolrahman Bagheri; Yıl: 1997; Yapım: İran-Fransa.

2.1.1.Filmin Konusu

Film, hayatına son vermek isteyen Bedii adlı orta yaşlardaki bir erkeğin intihar etme girişimi,

mi, bir insanın bilerek ve isteyerek hayattan vazgeçmesi ve kaçınılmaz sonu beklemeden o sona ulaşmak isteme hikâyesi üzerine kurulmuştur. Bedii ölümüne karar verip intihar teşebbüsünü gerçekleştirdiğinde kendisini gömüp üzerine toprak atacak bir kişi aramakta; bunu da gündelik hayatın sıradanlığı ve kayıtsızlığı içinde olduğu insanlar arasından bulmaya çalışılmaktadır.

2.1.2. Hayat ve Varoluş

İnsan yaşamının ayrılmaz bir parçası ve en büyük ikilemi olan ölüm, insanoğlunun her zaman ilgi duyduğu bir konu olmuştur. Çağlar boyu insanoğlu ölüm üzerine düşünmüş ve onu tanımaya çalışmıştır. İnsan isterse ölümü seçebilmekte, fakat istemese de ölümü yaşamaktadır.

Varoluşçu anlayışa göre bireyin kendi varlığı ve 'burada oluşu' onun hayata bakışının ve eylemlerinin temel hareket noktasıdır (existence). Birey bütün değerlerin dışında kendi varlığını ve varoluşunu ancak kendisinin anlamlandırabileceği gerekçelerle açıklamalı; eylemlerini de yerleşik değerleri göz önüne almadan biçimlendirmelidir.

Kierkegaard'a göre, insanın varoluşu, onun yok olma düşüncesini de beraberinde getirir. Eğer varoluş diye bir şey varsa, bu, her şeyden önce yok oluş karşısında ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle ölüm teması varoluşçu filozoflarda önemli bir yer tutmaktadır (Taşdelen 2004: 122). İslami anlayışta da insanın nasıl yaşayacağı sorunsalı en çok ele alınan problemlerden birisidir. Buna verilen yanıtlardan başta geleni, nasıllığın bir olgu ifade etmekten daha çok, değerler sistematüğünü ifade eden bir terim oluşuyla açıklanır: Buna göre insanın yapıp etmelerinde bir ölçünün olması bu ölçünün de kendisinin belirlediği değerlerin dışında daha üst belirleyişin ve biçimleyişin olmasıyla mümkün ve doğru olabilmektedir.

Film, tüm dinlerin ama özellikle varoluşçu felsefenin bir problematik olarak gördüğü 'intihar'ı odağına alan bir öykülemeye sahiptir. Ölümün ve yaşamın anlamları üzerine belirgin/saptanmış tezler ileri sürmemesine karşın, anlatımda varoluşsal yönelimin izleri oldukça baskındır.

Öykü, Bedii'nin hem arabasıyla fiziksel yolculuğuna hem de kendi içsel yolculuğuna başlamasıyla kurulur. İzleyici karakterin fiziksel yolculuğuna yoldaşlık ederken, kendi iç dünyasında da belirli belirsiz bir yolculuğun sorgulamasını yapmaya başlar. Anlatının düşünce gerilimleri, Bedii'nin aradığı ve arabasına aldığı kişilerle yaptığı konuşmalarda gerçekleşir. Bedii'nin kişilerden istediği şudur: Bir tepenin üzerinde kendisi için kazdığı mezarın içine girecek, önceden uyku hapları da alacak ve onu gömmeyi kabul eden insan gelip ona seslendiğinde o cevap vermezse onu oraya gömecektir. İzleyici, Bedii'yi yaşamını sonlandırmaya iten nedenleri ilk anlarda merak etse de öykünün ilerleyişiyle bunun yerine ölenle ölümü gerçekleştirecek olanın arasındaki hayata dair düşüncelerin varoluşsal anlamına yoğunlaşmaya başlamaktadır.

Bedii'nin intihar etmek için böyle bir ölüm biçimini tercih etmesi, içinde bulunduğu ruhsal salınımdan kendisini kurtaracak birini ya da hayatın anlam ya da anlamsızlığını gösterecek bir şeyi bulma beklentisidir. Bulduğu/öğrendiği şey ise 'kirazın tadı'dır; artık karar bundan sonra kendisindedir ve bir başkasının kendisi adına veremeyeceği bir kararın eşiğine gelmiştir.

Mimesisin eksikliği bu filmde somut biçimde görülür. İzleyici neredeyse ilk görüldüğü sahneden itibaren Bedii ile özdeşleşemez. Bunu sağlamak için de, doğa, toplum ve insan toplamını vermek amacıyla kullanılan genel çekimler, karakterin ve insanların görüntüleri uzak, sesleri ise daha yakın perspektiften yansıtılmaktadır. Birçok sahnede, Bedii, uzakta bir arabanın içinde, küçücük olarak gösterilmekte ve izleyicinin onun nasıl bir ruhsal salınım içinde olduğuna dair empati kurma duygusundan yoksun olmasına çalışılmaktadır.

Bedii, yaşamını sonlandırma kararının çelişkileri, ruhsal salınımları içindedir ve aslında hayatına dair yeşerecek ümitler, ruhunu ısıtacak güneşler aramakta; hayatın getirdiklerine dair bir aldaniş için hala yeri var mıdır sorusu da aklını kurcalayıp durmaktadır. Bu salınım, alegorik bir anlatımla verilir: İnsan, öldüğünde üzerine toprak attırmak için yola çıkmışsa, yaşamayı mı istiyordur, ölmeyi mi? İstenilen yardım hangisidir: Üzerine atılacak toprak mı,

yoksa uzanacak bir el mi sorusuna izleyici yanıt vermek zorundadır (Zaman 2011).

2.1.3.Ölüm ve İntihar

İntihar konusunu ele alan Batı sinemasının anlatılarında, birey, dünyanın/insanların kendisine yüklediği sorumluluğu taşıyamamış ve sonunda bu sorumluluk duygusunun altında ezilerek intihara yönelmiş olarak verilir. Kendini öldürmek bir anlamda hayata karşı bir başkaldırının da ifadesidir. Albert Camus'a göre başkaldırı yasal yetkeye karşı çıkıştan çok insanın kendisini engelleyen şeyler, kendisine boğuntu veren şeyler karşısında kararlı bir direniş durumu ya da dirençli tutum alması anlamına gelmektedir (Timuçin 2001: 414). İslami düşüncede ise intihar kabul edilemez; çünkü ister istemez, şu ya da bu şekilde Tanrı karşısında ve O'na göre bir varoluş bir bulunuş durumunda olunmalıdır. Birey, Tanrı'ya göre bir durum alışı içerisinde olmaktan önce, Tanrı anlayışına bağlı olarak kendi konumunu oluşturmakla yükümlüdür. Bu nedenle, intihar edenin cenaze namazının kılınmayacağı yönünde toplumda bir inanış bile vardır.

Bedii'nin kendisini gömecek adamı bulması o kadar da kolay olmaz; çünkü İslam'da, intihar etmek en büyük günahlardan biri olduğu gibi, intihara yardım etmek de bir o kadar günah ve yasaktır. Bedii, bazen insanın devam edemeyeceği an'lar geldiğini; kendisinin de şimdi böyle bir an'da olduğunu, artık hayata dair tükendiğini ve bu yüzden de, Allah'ı bekleyemeyeceğini, kendisinin harekete geçtiğini söyler. "Kendimi bu hayattan kurtarmaya karar verdim" der. Varoluşçulara göre kendi olmak ve kendi varoluşunu hissetmek ancak özgür olmakla ilgilidir. Birey var olanı (kendi hayatını), kendi fenomenolojik anlayışıyla anlamlandırmakla yükümlüdür. Özgürlük ancak sorumlu varlık için istenen bir değerdir. Öyleyse insan, sorumlu olduğu için özgür olmalı, özgür olduğu için de sorumluluk duymalıdır. Doğaldır ki İslami düşünce; bir anlamda tanrıyı reddeden, kendini tanrısallaştıran bu anlayışı hiçbir surette kabul etmemekte ve bunu en büyük günah saymaktadır. Bunu bilen Bedii, kendince hayata ve ölüme dair yeni anlamlar bulmaya çalışır. Söyledikleri onun iç dünyasındaki inanç, duygu, bilgi salınımlarını yansıtır. "İntiharın en büyük günahlardan olduğunu biliyorum, fakat

mutsuz olmak da büyük bir günah. Mutsuzken başka insanları incitirsiniz, kendinizi incitirsiniz”; ya da “Allah, bizi zorla yaşamaya mecbur etmeyeceğinden dolayı çok yücedir. Belki bu çözümü insana bağışlamasından dolayı affedicidir” gibi argümanlarla kendince intiharına/İslami inanca göre Tanrıya karşı çıkışına bir yol aramaktadır.

Bedii, kendisini gömecek birini bulma arayışında ilk olarak kışlasına dönen bir askeri arabasına alır. Asker, okumamış, Kürt asıllı bir çiftçidir. Ona ne istediğini anlatır ve para teklif eder; ancak ikna edemez. Bedii, vazgeçmeyecek arayışına devam eder.

Arayışı yansıtan sahnelerde kullanılan sabit kamera, izleyiciye, Bedii’in durağanlığına karşın, canlı, hareketli bir hayatın görünümünü yansıtır. Arabanın ikinci yolcusu Afgan bir ilahiyatçıdır. Bedii, ona, “kendimi bu hayattan kurtarmaya karar verdim” der; bir tükeniş yaşadığını, devam edecek gücü olmadığını söyler ama bunun nedenlerini açıklamaz. Bu sahnelerde kamera, çıplak hayata bakar, üzerine hiçbir şey eklemeyiz, yalın gerçekliği verir. İlahiyatçı olan bu yolcuyla öykünün asıl sorunsalı olan intihar, din, günah, mutluluk, mutsuzluk olguları sorular ve cevaplar arayıcılığıyla sorgulanır. İntiharın nedenlerine hiç değinilmeyen bu sekansta intihar olgusu, din-felsefe bağlamında ele alınırken çoğu diyalogların bu olguları açıklamaktan uzak olduğu görülür. İslam dininde kişinin intihar etmesinin yasak olması ‘kendini öldürmeyeceksin’ ilkesi, Afganlı ilahiyatçı aracılığıyla verilir ve buna karşı verilen cevap: “İntiharın büyük günahlardan olduğunu biliyorum; fakat mutsuz olmak da büyük günah, mutsuzken başka insanları incitirsiniz, bu da bir günah değil mi?” argümanına dayandırılır. Mutsuz insanın çevresindeki insanlara zarar verip incitmesiyle, intiharın günah terazisinde denkliği öne sürülmüş olur. Bu diyaloglar izleyicide, insan dünyaya mutlu olmak için mi gelir? Varoluşun nedeni bu mudur? Mutsuz olan insan sırf bu yüzden varlığını yok mu etmelidir ve asıl olarak, ölüm, varlığın zıttı mıdır? gibi soruların oluşmasına ve yanıt bulunmasına zemin oluşturur (Zaman 2011).

2.1.4.Umut ve Umutsuzluk

İslam kozmolojisinin insana yüklediği varlık, hayat ve ölüm tanımlayışıyla Batı’nın yaşama-

ya ve bugüne odaklı, bu anlamda varoluşsal bunalım yaşayan insanın ölüm algısı arasındaki fark, öyküde, Bedii’nin düşüncelerinde ve eyleminde somutlaşmış olarak verilir. Bedii, her iki algıyı da yaşayan ama her ikisinin de düşünsel gereklerini yerine getiremeyen bir kişilik olarak yansıtılır. Kişinin, iç dünyasını gerçekten gören ve onu anlayan birilerinin olmaması, yaşamının ölümcül yoksunluğudur. Bu nedenle denilebilir ki Bedii’nin aradığı aslında kendisini gömecek birileri değil, onu bir insan, bir değer olarak tanımlayan birilerinin arayışındadır.

Yönetmen, seyircinin kendi kaderi üzerine düşünmesini sağlamak amacıyla, kamerasını karakterlerden kasten fiziksel olarak uzak tutmakta, panoramik görüntülere ve uzun çekimlere özellikle yer vermektedir. Bunların bazıları, intihar eğilimli Bedii’nin arabası tepeleri geçerken, çoğunlukla Bedii’nin arabasına aldığı kişilerle konuşurken kullanılan uzak ve tepeden çekimlerdir. Görsel olarak uzak tutulan kişilerin görüntüleriyle, ön planda kalan diyalogun sesi, bir arada yer almaktadır. Özel alan ile kamu alanının bir arada var olması ya da manzaranın sıkça araba camlarından çerçevelenmesi gibi ‘uzak’lık ile ‘yakın’lığın bu bileşimi, belirsizliği yaratmanın bir yolu olarak kullanılmaktadır (Wikipedia 2012).

2.1.5.İnanç ve İnançsızlık

Bedii’in bu kez arabasına aldığı kişi, kanser hastası çocuğu olan Bakari adında biridir. Bedii talebini bu adama da anlatır. Bakari, teklif edilen paranın çocuğunun tedavisi için yeterli bir miktar olduğunu düşünür, ama yaşayacak olan kendi çocuğuna karşılık ölecek olan birisi vardır. Bedii’nin ölümü, bu anlamda bir çocuğun yaşamı anlamına bürünmektedir. Ölüm ve yaşam çizgisinin zıtlığına atf verilen bu sekansta, izleyiciye önemli ile öncelikli olanın aynı anlama gelmediği duyumsatılır. Artık izleyicinin duyumsadığı bir intiharın kendisi değil, ölüm ve yaşamın antagonist çizgileridir (Hasar 2011).

Bakari ile olan yolculukta güzergâh, diğer yolcularınkine göre farklılaşır; kamera, yol kadar tabiata ait görüntüler ve renklerdeki değişimleri yansıtır. Yine toprak görünümü ağır basmaktadır ama bu kez toprağa eşlik eden

yeşillikler daha bir baskın ve farklı renklerle yansımaktadır.

Daha önce arabasına aldığı insanları ikna etmek için konuşanın Bedii olmasına karşın, bu kez daha çok Bakari konuşmakta ve Bedii de onu dinlemektedir. O, Bedii'nin durumunu bir fıkrayla özetler: "Türk'ün biri doktora gitmiş ve doktor bey nereme dokunsam oram ağrıyor, ayağıma dokunuyorum ayağım, göğsüme dokunuyorum göğsüm ağrıyor", demiş. Doktor hiç düşünmeden cevap vermiş: "Sizin bir şeyiniz yok, parmağınız kırık". Bakari, devam eder: "Hasta olan düşünceleriniz. Bakış açınızı değiştirin. "Varlık sadece beden midir ve ölmek varlığın zıttı mıdır? Değildir. Ölüm, çare değildir öyleyse; ama parmağınız kırıkta dokunduğunuz her yerde o acıyı hissedersiniz. Hayata hep o acının merkezinden bakarsınız. Her noktayı acıyor zannedersiniz. Öyleyse kırılan parmağı düzeltmelidir insan, vücudu ortadan kaldırarak acıya son vermeyi tercih etmemeli ve hayatı mutluluk-mutsuzluk düzleminde bir varoluşa hapsedmemelidir".

Bedii'nin üzerine toprak atacak birini aramasının aslında 'görülme' ihtiyacı, ölümden çok, ondan kaçma isteminin bir göstergesi olduğuna daha önce değinilmişti. Bakari ile yaptığı gezi sonrası Bedii'nin onun peşine düşmesi, ondan yardım beklemesi, güneşin batışını izlemesi, ümitsizce bu eylemden vazgeçmek için bir neden bulma çabası, 'görülme' arayışının bir dışavurumu gibidir. O, kendi evinde de intihar eylemini rahatça gerçekleştirebilecekken bu yolu tercih etmesiyle, içinde bulunduğu halden kendisini kurtaracak birini/bir şeyi bulma beklentisiyle hareket ederek arayışının asıl olanını ele vermektedir. Bedii, bu kişiyi/şeyi bulamaz; artık karar kendisinin-dir, başkasının kendisi adına veremeyeceği bir cevabın/tercihin sonucunu yaşayacaktır (Zaman 2011).

Bakari, kendisine sunulan teklifi kabul ettiğini belirtir ama Bedii'ye başka yolların da var olduğunu varoluşsal bir yönelim içinde göstermek ister: "Her sorun çözümünü içinde barındırır. Eğer bizler her küçük sorundan bu kararı verseydik yeryüzünde yaşayan insan kalmazdı." der: "...Şafakta güneşin doğuşunu görmek, istemez misin? Gün batımında, güneşin kırmızısını ve sarısını, artık daha fazla gör-

mek istemiyor musun? Sen ayı gördün mü? Yıldızları görmeyi istemez misin? Dolunaylı geceyi, yeniden görmeyi istemez misin? Gözlerini kapatmak mı istiyorsun? Bir kez daha ırmaktan su içmeyi istemez misin, ya da yüzünü yıkamak istemez misin bu suyla? Tüm bunlardan vazgeçmek mi istiyorsun? Her şeyi bırakmak mı istiyorsun? Kirazların lezzetini bırakmak mı istiyorsun ?" diyerek hayatın anlamının o kadar büyük şeylerde olmadığını, dün fark edilmeyen ama bugün için çok değerli olabilecek küçük şeylerde gizli olduğunu söyler. Dini ya da değil, günah veya yasak, hayatın kolay kolay vazgeçilmeyecek kadar değerli olduğunu, bunu bazen kirazın tadında saklı olabileceğini gösterir (Boz 2011).

2.2. Cennetin Rengi /Rang-eKhoda

Yönetmen: Majid Majidi; Oyuncular: Mohsen Ramezani, Behzad Rafi, Elham Sharifi, Farahnaz Safari, Hossein Mahjoub, Kamal Mirkarimi, Mohamad Rahmani, Morteza Fatemi, Salameh Feyzi; Yıl:1999; Yapım: İran

2.2.1. Filmin Konusu

Öykü, çevresini sadece dokunarak ve duyarak anlamaya çalışan görme engelli küçük Muhammet'in dünyasını ve hayatı anlama çabasını anlatmaktadır. Muhammet, Tahran'daki körler okulunda yatılı olarak eğitim görmekte, zekâ seviyesi normalin üstünde olan, dokunarak ve duyarak, hissederek dünyayı gören umut dolu bir çocuktur. Okul yaz tatiline girdiğinde babasının gelip onu okuldan almasını bekler. Herkes çocuğunu almaya gelir, ancak Muhammet'in babası geç gelir. Babası geldiğinde bir süre Muhammet'e bakar ancak ses çıkarmadan öğretmeninin yanına gider. Öğretmene çocuğu alamayacağını söyler ve Muhammet'in okulda kalması için ısrar eder. Ancak okul müdürü bu durumu reddeder ve babaya oğlunu alıp gitmesini telkin eder. Baba oğlunu isteksizce okuldan köyüne götürür. Muhammet'i burada iki kardeşi ve ninesi beklemektedir; annesi ölmüştür, babası yeni bir evlilik planlamaktadır. Özürlü bir çocuğun evlilik planlarını bozacağından endişelenen baba sürekli olarak ondan kurtulmak için çareler arar ve onu önceden konuşup anlaştığı kör bir marangozun yanına çıkararak verir. Babanne bu durumu hiçbir

şekilde kabul edemez; çok sevdiği torununun acısıyla oğlunu affetmez ve evden ayrılır, kısa bir süre sonra da ölür. Annesinin ölümüyle planladığı evliliği de yapamayan baba, daha sonra oğlunun ölümünü de yaşayınca büyük bir pişmanlığın altında vicdanıyla hesaplaşmaya başlar.

2.2.2. Umut ve Umutsuzluk

Toplumsal kişilik, içinde yaşanılan toplumun varoluş algısıyla şekillenir (Fromm 1996: 226). Batı sanat sineması, genel olarak bireyin toplumla ve yerleşik değerlerle olan çatışmasını merkeze almakta ve bireyin umutsuzluğunu, bu çatışma üzerinden estetik bir yapı içinde somutlaştırmaktadır. -İndirgemeci bir yaklaşım da olsa-, Doğu anlatıları, insanı, toplumun ve doğanın eklemelenmiş bir parçası oluşuyla değerlendirmekte; umut ya da umutsuzluğu, toplum, din ve bireyci olmayan bir hümanizma içinde yansıtmaktadır.

Kur'an'a göre Tanrı, ontolojik anlamda insanın sahibi, şekil vereni ve ahlaki anlamda da onun terbiye edicisi, ıslah edeni, nimet vereni, velisi ve efendisidir. Bu nedenle İran sinemasında yalnızlık, umutsuzluk gibi hüznü dayalı kavramlar farklı boyutlarda yer alsa da, kişiyi hiçbir zaman boğuntu duygusuna götürmeyen bir yapı içinde verilmektedir.

Filmin yönetmeni, hayatı bütün gerçekçiliğiyle aktarıırken, hem insanı hem de İslâmi bir kimlik ve bu kimliğin getirdiği bir dünya görüşüyle hareket ettiğini belirtmekte; filmlerini yaparken Kur'an'ın dilini örnek aldığını ve insan fitratının gizleriyle biçimlendirdiğini söylemektedir. Bunu bir söyleşinde şöyle dile getirir: "Batı'nın trajik dünya görüşünde insan, doğanın ve şartların esiridir; hareketlerini belirleyen dış koşullardır. Fakat bizim inancımızda insan şartları değiştirebilir. Kelam'daki tabiriyle insan 'muhtar' yani irade sahibidir. Yine Batı'da insanın mecbur kaldığında hırsızlık yapması adam öldürmesi hatta katliam gerçekleştirilmesi meşrulaştırılabilir. Bizim inancımızda ise insan ne kadar zor durumda olursa olsun, değerlerine bağlı kalmalıdır" (Uygur 2012).

Film, derin hümanizma içinde sıradan insanların hayatlarını anlatırken, onların yaşama sevinçlerini, hayata direnişlerini sade bir görsel-

likle yansıtmakta; görmeyen bir çocuğun dünyasını duygu sömürsü yapmadan; hayatın getirdiği tüm zorluklara rağmen yaşama bağlılığın ne kadar güçlü olduğunu, baba-oğul arasındaki dram ekseninde öyküleştirmektedir.

Öyküde anlatılanları, yansıtılan toplumsal yapıdaki insanlardan koparmak neredeyse imkânsız gibidir; çünkü İslam kozmolojisi içinde hayatı yaşayan bu aşırı yoksul insanların, 'umutla yaşama bağlılıkları' Batılı bireyin perspektifinden bakılınca anlamsız bir düzleme oturmaktadır. Batılı bireylerin, hayatlarında bir varlık sorunuyla karşılaştıklarında depresyona girmeleri -çok genelleyici ve indirgemeci bir yaklaşım olsa da- bilinen bir gerçekliktir; ama bu insanlar, hayatı sevmeyi ve mutlu yaşamayı becerebilmektedirler. Muhammet'in içinde bulunduğu durum da, onun, hayatı sevmeye, ona tutunma duygusunu azaltmamakta; tıpkı noktalı kör alfabetini okuduğu gibi çakıl taşlarına, çiçeklere, rüzgâra dokunarak hayatı okumaya ve Tanrı'nın dilini anlamaya çalışmaktadır. Muhammet'in kendi okulu tatil olup köylerine döndüğünde halen devam eden köy okuluna gitmek için harcadığı çaba, özellikle alfabetine dokunurken yüzündeki ifade, onun hayata dair yeşerttiği umudun göstergeleridir (Kamer 2011).

Filmin bu bağlamdaki en güzel ayrıntılardan biri de Muhammet ve babasının yolculukları sırasında kamera öznel çekimlere girdiğinde, her birinin duydukları çevre seslerinin farklılaşmasıdır. Aynı ormanda yürürlerken, olumsuz bir tip olarak yansıtılan babanın duyduğu sesler ile hayata ve varlığına dair umut yeşerten Muhammet'in duyduğu sesler başkalaşır. Muhammet ormanın neşeli, güzel seslerini duyarken babanın insana çok da hoş gelmeyen seslere eşleştirilmesiyle kurulan karşıtlık, umut-umutsuzluk anlamında öyküyü metaforik olarak zenginleştirir. Muhammet'in öldüğü son sekansta, müzik, kavramsal bir etki gösterir ve yine bu anlamda umudun/umutsuzluğun yorumunu yapar.

2.2.3. Kader

Varoluşçu felsefe, insanın kendi hayatını kendinin kurduğunu öne sürmekte ve temel ilkesini Sartre'mın 'İnsan (kendisinde var olan) cevherden özden önce gelen varlıktır 'sözleriyle belir-

lemektedir. Dolayısıyla da insanın önceden belirlenmiş bir kaderi olmadığını savunan bu felsefe, 'kader diye bir şey yoktur, yalnız sınırlar vardır; en kötü yazgı, sınırları sabırla karşılamaktır; varoluşu gerçekleştirmek için karşı çıkmak gerekir' demektedir.

Varoluşçu düşüncenin aksine İslami düşüncede kaderin sorgulaması inancın yitirilmesi anlamına gelir. Kur'an'da insanın nasıl bir hayat süreci geçireceğinin 'önceden belirlendiğini, saptandığını, kesinleştiğini' gösteren ifadeler yoktur. İslâm dininde 'Allah her şeyi bilir' hükmü hâkimdir. Başka bir deyişle mutlak kader Allah'ın olacağı bilmesi; değişken kader de Allah'ın sonsuz takdir gücüdür. Kul'un kendi iradesi ile yaptıklarının Allah tarafından belirlenmesi ve takdiri ile ilgilidir. İran filmlerinde leit-motif olarak kader kavramıyla hep karşılaşılır, çünkü İslami düşüncede kaderin ne ve nasıl oluşu ve nasıl yaşandığı sorunsalı inancın en temel alanlarından biridir. Bu nedenle Batı anlatı literatüründe yer alan 'patetik' kavramı İran filmlerine doku olarak uymamaktadır.

Öyküde, çevresini sadece dokunarak ve duyarak anlamaya çalışan görme engelli küçük bir çocuğun dünyası anlatılırken salt onun kör olması üzerinden giden bir hikâyeyi dramlaştırılmaz. Anlatılanlar; dışarıdan sade, yalın görünen böylesi hayatların zamandan ve mekândan çok daha öte dünyalara dokunan duyguların, duyumsamaların var olduğu gerçeğidir.

Gazali'ye göre Allah'a yakın olmak isteyenler, bilineni elde etmeyi arzu ederler. Şiddetli bir istek olmadan olgunluk elde edilemez. Arzunun zayıflığı bilgi azlığından, şüpheden veya kalbin diğer arzularla doldurulmasından ileri gelmektedir. Kalp diğer arzuların temizlenince Allah'ı arzu eder ve ona yaklaşmak ister (Aydın 2000: 87). Filmde geçen diyaloglar bu anlamda oldukça önemlidir ve Gazali'nin, insanın Allah'a yaklaşması anlayışına derin göndermelerle yüklüdür. Örneğin Muhammet bir sahnede şunlar söyler: -"Öğretmenimiz, Allah'ın bizleri diğer kullarından daha çok sevdiğini söylüyor ama ben de diyorum ki madem öyle, bizi kör yaratmazdı ki böylece O'nu görebilelim". Öğretmenimiz dedi ki "Allah görünmezdir; O, her yerdedir; O'nu hissedebilirsiniz; O'nu parmağının uçlarını kullanarak görebilirsiniz". Ben de "Allah'ı bulana kadar

ellerimle her yere dokunacağım ve bulduğumda da, kalbimin bütün sırları dâhil her şeyi anlatacağım"

Gören insanların yaşadıkları, ancak farkındalığını yitirdikleri hayatın bir kesitini gözler önüne seren anlatı; tıpkı noktalı kör alfabesini okuduğu gibi çakıl taşlarına, çiçeklere, rüzgâra dokunarak hayatı anlamaya ve Tanrı'nın dilini öğrenmeye çalışan Muhammet aracılığıyla izleyicisine kadere dair sorgulatici okumalar sunmaktadır.

2.2.4. Seçimler ve İkilemler

İnsanoğlu, yaşam süresince, farklı etkinlik yolları arasında seçme yapma durumuyla karşı karşıya kalmıştır ve kalacaktır. İnsan, önceden belirlenmiş içgüdüsel bir edimi gerçekleştirmek yerine, zihinde olası edim biçimlerini tartmakla yükümlüdür (Fromm 1996: 42).

Varoluşçu yaklaşımın çok kullandığı kavramlardan biri de 'seçme'dir; insanın kendi eylemleri ve seçimleriyle kendi hayatını kurduğunu söylemektedir. Hayatın getirdiği olasılıkların çokluğu bireyin seçim yapmasını zorlaştırır. Varoluşçular seçim yapılacak şeylerin çokluğu/zorluğu karşısında bireyin seçim yapması ya da yap(a)mamasının tedirginliğini yaşamayı, bireyin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu kabul etmektedir.

Öykü, yetenekli ve yaşama son derece bağlı fiziki kör bir çocuk ile manevi kör bir babanın karşılaştırılmasını ve aralarındaki ilişkiyi anlatırken, iyilik, sevgi, mutluluk, korku gibi duygularla yaşanan bir hayatın, kişinin kendi elleriyle cennet ya da cehenneme dönüştürmesini de betimlemektedir.

Bir çocuğun dünyası hiçbir felsefi açıklamaya gerek olmaksızın çocuksu umutların yaşandığı bir dünyadır. Çocuklar iyi ya da kötü rol yapmazlar, oynamazlar, ama yaşarlar ve 'var'dırlar. Öykünün asal ekseninde, kör bir çocuğun varlığı olmasına karşın, filmin son sekansında öykü, bütün bir 'insanlık durumu'nu kapsayacak şekilde evrenselleşen bir boyuta bürünmektedir. Baba, kör çocuğunu bir yük bir utanç olarak görmekte; evlenme talebinin bu yük, bu utanç nedeniyle reddedilme korkusunu yaşamaktadır; sadece kendi hayatı-

na, isteklerine, taleplerine odaklanmıştır. O, çok küçük de olsa çok basit de olsa çok hakkı da olsa bazen hayatın getirdikleri karşısında istemenin, talep etmenin hiçbir anlam ifade etmeyeceğini, kendi varoluşunu gerçekleştirmek isterken başka varoluşların da varlığını bilmek/görmek istemeyen bir bilinçsizlik içinde yaşamakta, davranmaktadır.

Baba, Muhammet'i kör bir marangoza çıracı olarak verip, onu bırakıp gittiğinde, geleceği için hayırlı bir karar verdiği duygusu ile vicdanını rahatlatmış düşüncesindedir. Bu; onun kötü bir insan olmadığını, hatta onun da iç dünyasının derinliğinde çıkar yol bulamamış, hayatın acılarının üzerine yüklediği birinin hayata dair tercihlerinin samimiyeti olduğunu göstermektedir. Onun bir sahnede Tanrı'ya olan isyanını dile getirmesi insanın kendi kaderi ve seçimleriyle olan ilişkisini hem yansıtır hem de izleyicisine de tekrar tekrar sorgulattır. "Madem Allah'ın sevgili kullarıyız, nedendir bu çektiğimiz çile? Karım neden öldü? Neden bir ömür boyu kör bir çocuğa bakmak zorundayım?" derken, izleyici, onun oğlunun sıradan bir kör olmadığını bilmesine rağmen yine de ona çok da kıyamaz. Babanın yaptığı seçim izleyiciyi, 'ben olsam ne yapardım?' sorusunu sorduran ahlâki bir denklemle karşı karşıya getirir. Böylece öykü, kontrol edilebilen ve edilemeyen olay ve olguların bireyi sürüklediği varoluşçu ikilemlerin eşliğinde izleyicisini pek çok konuyu sorgulamaya yönelten bir anlatıya da dönüşür.

2.2.5. İnanç ve İnançsızlık

Birey ister istemez şu ya da bu şekilde Tanrı karşısında ve O'na göre bir varoluş bir bulunuş durumunda olmaktadır. Çünkü birey, Tanrı 'ya göre bir durum alış içerisinde olmaktan önce, Tanrı anlayışına bağlı olarak kendi konumunu oluşturmakta ya da oluşturulmasına izin vermektedir (Filiz 2012).

Yönetmen bu ve diğer filmlerinde, izleyicinin hissettiği içtenlik öğesini, öykülerini 'fitrat diliyle' anlatmaya çalışmasıyla açıklar. Onun filmlerindeki anlamlar, gündelik olanın dışına taşırılarak, daha derinde olan bir gerçekliğin motifleriyle yaratılmaktadır. Örneğin Muhammet, kimsenin fark edemeyeceği şeylerin farkında olarak duygularını sonuna kadar yaşar,

dışarı vurur ve sorgular: Önceleri, "madem Tanrı beni daha çok seviyordu, neden beni kör yarattı?" diye hayatını sorgular. Daha sonra, Allah'ın her yerde ve ancak 'hissedilebilir' olduğunu öğrenir bundan sonra da hayata farklı bakmaya başlar. Kendi varlığını kabul etme sürecinin ardından parmak uçlarıyla her şeye dokunarak varoluşunu inşa etme sürecine girer. Başak tanelerinden, sudaki çakıl taşlarına, ağaç kabuklarına dek her şeye dokunarak Allah'ı duymaya okumaya çabalar.

Film, umut-umutsuzluk ekseninde okunduğunda, mutlak olanın umut olduğu görülür. Öyküde, hüznün, hayal kırıklığı, acı vardır ama umut asal olarak kendini göstermektedir. İzleyici, bunu, küçük bir tebessümde, bakışlarda, içtenlikli sözlerde, söze dile gelmeyen hareketlerde görebilmekte veya duyumsayabilmektedir. Böylece anlatı izleyicisine inanç bağlamında maddi, manevi bütün nimetlerin farkında olunması gerekliliğini hissettirmekte; 'asıl kör kim?' sorgulamasını yaptırmayı başarmaktadır.

Filmde, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, kurgunun niteliği, olağanüstü doğa görüntüleri, kör çocuğun sanki bunları görüyormuş ve değerinin farkındaymış gibi; gören insanların ise - bir anlamda- kendilerine verilen bu güzelliklere duyarsızca yaşıyorlarmış gibi bir görsellikle yansıtılmaktadır. Görsellikle kurulan bu karşıtlıklar aracılığıyla film, izleyicisine 'gören özne'nin kim olduğunu bir kez daha hatırlatıp, sorgulatmaktadır.

2.3. Bir Ayrılık: Nadir ile Simin (Jodaeiye Nader az Simin)

Yönetmen/Senaryo: Asgar Farhadi; Oyuncular: Leila Hatami, Kimia Hosseini, Sarina Farhadi, Ali-asghar Shahbazi, Merila Zarei, Sareh Bayat, Shirin Yazdanbakhsh, Peyman Moaadi, Babak Karimi, Shahab Hosseini, Yıl:2011, Yapım Yeri: İran

2.3.1. Filmin Konusu

Nadir ve Simin'in ayrılığı olarak Türkçeye çevrilebilecek olan film, İran toplumu için orta-üst sınıf sayılabilecek bir ailenin anlaşmazlık nedeniyle boşanmaya karar vermesini anlatmaktadır. Simin, kocası Nadir ve kızı

Termeh'le birlikte İran'ı terk edip yurtdışında yaşamayı istemektedir; ama Nadir Alzheimer hastası olan babasını bırakmayı istemiyordur. Bunun üzerine boşanma davası açan Simin, dava talebi reddedilince anne babasının evine gider. Termeh ise babasıyla kalmaya karar verir. Nadir kızına ve babasına bakması için Raziye adında hamile bir genç kadını tutar. Kocasının borçlarını ödemek için paraya ihtiyacı olan Raziye, bu işin İslam dinine göre günah olduğu gerekçesiyle Nadir'in evinde çalıştığını kocasından saklar. Nadir, bir gün iş dönüşü kendi evinin kapısının önünde kalır. Kapı kilitlidir. Babasına bakması gereken Raziye evde yoktur. Yedek anahtarı ile kapıyı açan Nadir, evde hasta babasını yataktan yere yüzüstü düşmüş bulur. Ayrıca evde bakıcı için ayırdığı para da kayıptır. Raziye eve döndüğünde aralarında tartışma başlar. Nadir, kadını babasını tek başına bırakıp evi terk etmek ve evden para çalmakla suçlar. Bakması gereken hastayı evde yalnız bırakıp evi terk ettiği suçlamasını kabul eden Raziye evden para çaldığı suçlamasını ise kabul etmez. Evin kapısının önünde yaşanan itiş kakışta Raziye merdivenlere savrulur ve düşer ve bu olayda bebeğini düşürdüğünü iddia ederek Nadir'i suçlar. Yurtdışına gitmeyen ve annesiyle yaşayan Simin, bu olayın daha büyümemesi için kan parası verilmesini önerir. Termeh, sürekli sorgulayıcı bakışlarla babasını suçlar gibidir. Bebeğin düşürülmesine sebep olmadığını da birçok kez kızına ispatlamaya çalışan Nadir, hapse girmesinin hayatını tümünden alt üst edeceğini bile bile, suçlu olduğunu kabul etmiş olacağı anlamına geleceğinden, kan parası verip konuyu kapatmaya çalışmaz. Boşanma kararları onaylanan Simin ve Nadir, mahkeme koridorunda beklerken hâkim Termeh'e kiminle kalmak istediğini sorar; Termeh'in cevabının ne olduğu gösterilmez; film bu belirsizlikle son bulur.

2.3.2. Hayat ve Varoluş

İslam düşüncesinde Tanrı, bir praksis'tir; Kur'an Tanrı'yı bir fiil, bir davranış ve vaziyet alış şeklinde takdim eder. İslam düşüncesinin kozmolojisinde bireyin konumu, basit yaratan-yaratılan ilişkisi içinde değerlendirilemez (Filiz 2012). Film, boşanmayı çıkış noktası alan bir hikâye anlatsa da temelde adalet, sınıf, vicdan, kötülük, yalan, çaresizlik, yozlaşma, cinsiyet, inanç temaları eşliğinde hayata dair şeylerin

getirdiği düğümlerin bireyde yarattığı çatışmalar boyutuyla ele almaktadır. Bu anlamda bir ethos problematiği gibidir. İlk sahnesi başarılı bir prolog olarak düzenlenen filmin birinci katmanında boşanmanın yarattığı aile sarsıntısının getirdikleri anlatılırken ikinci katmanda farklı bir hikâye anlatılır ve filmin asıl gücü de buradadır. Bu katmanda karakterlerden hiç kimse suçlu değildir ve aynı zamanda herkes haklı gibidir. Bir boşanma, ayrılma ilişkileri temasından doğan öykü, çatışma, rasyonalite-duygusallık, sekülerlik-dindarlık, doğruluk-yanlışlık, gitmek-kalmak ya da kaçmak-mücadele etmek zıtlığı içinde oldukça gerilimli olay örgüsü ve birçok soru işaretiyle oluşturulmuştur.

Öykünün bireyleri farklı istekleri, farklı beklentileri olan kişilerdir: Simin'in başka bir dünya hayali vardır, yurtdışına gidip kızını orada büyütmek istemektedir. Nadir Alzheimer hastası olan babasını yalnız bırakıp ayrılmak istemiyordur. Dik başlı denilecek kadar ilkeli ve sürekli doğrudan yana tavır alan birisi olan Nadir, kızına hayata dair neyle karşılaşarsa karşılaşsın her zaman için daima doğrudan yana olmasını öğütlemektedir. Termeh, ailesinin yaşadığı anlaşmazlık nedeniyle küçük yaşta omzuna kaldıramayacağı yükler yüklenen günlerini mutsuzca geçirirken, babasının yalan söylediğini düşünmesi nedeniyle ikilemler yaşamaktadır. Filmde yaşanan her şeyin sorumlusu olan Raziye, kocasının borçlarını ödemeye çalışmaktadır ama bunu hem kocasından gizlice yapmakta hem de dinen kendisine haram sayılan bir erkeğin bakımını üstlenerek yakın temasta olduğu endişesiyle günahlar içinde kıvranmakta; bu nedenle de sık sık imama başvurmaktadır.

Öykü, gündelik yaşamın içinde münferit denilebilecek bir dizi olaydan hareketle hayat ve insanlara dair geliştirilen tüm o bildik söylemlerin dışında aslında ilişkilerin, durumların her an nasıl ve ne biçimde değişebildiğinden söz etmektedir. Sözelimi mağdurun nasıl gaddar, haklının nasıl haksız ve doğrunun nasıl bir anda yanlış olabildiği, kalıp yargılara düşmeden gösterilmekte; bir başka deyişle karakterler, aldıkları kararlarla birer özneymiş gibi görünseler bile, yaşamın içinde gerçekleştirilen her eylemde, kendilerini ya da bir başkasını nesneleştirebilmektedirler. Bunlar, filmin gö-

rünmeyen yüzüdür denilebilir (Doğrul 2012). Ön planda herkes suçludur. Simin, hayalleri için evliliğini bitirmeye kalkar, kocasını terk eder, bakıcının eve gelmesine, olayların büyümesine neden olur. Kişilik olarak da buna yatkındır. Nadir'in şu sözleri Simin'i tanımlamaya bir ölçü de olsa yarar: "Hayatın boyunca bir zorluk karşısında ya kaçtın ya da ellerini kaldırıp teslim oldun. Ben kızımın zorluklarla savaşmasını istiyorum. Söylesene bu ülkeden neden gitmek istiyorsun?" Nadir, babasının bakımı için yuvasının yıkılmasını göze alır, kızının bu durumdan nasıl etkileneceğini önemsemez. Raziye, bakıcılığını üstlendiği Alzheimer hastası yaşlı adamın altını değiştirmesinin günah olup olmadığını telefonla yetkililere danışır ama dindar bir kadın olarak hem kocasına hem de Nadir'e yalan söylemektedir. İkincil planda ise herkes haklıdır: Simin hem daha iyi bir gelecek için hem de sürekli bakım isteyen bir hastanın evin havasına getirdiği boğucu atmosferden kurtulmak istemektedir. Bir keresinde kocasına şöyle der: "Senin onun oğlu olduğunu bilmiyor bile". Nadir'in cevabı haklılığını gösterir: "Olsun ben onun, benim babam olduğunu biliyorum ya". Raziye' de kendi ölçüsünde haklıdır, içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik nedenlerle yalana sığınmıştır.

Anlatıda ikincil bir konumdaymış gibi görülse de öykünün çatışkaları Termeh üzerinden oluşturulmuştur. Çocukluktan yetişkinliğe geçiş dönemindeki Termeh'in film boyunca yaşadığı gerilim, itimat ettikleri ve inandıklarının çelişmesiyle başlar; kendini oyunun/yalanın içinde bulmasıyla anne ve babasının bir arada yaşamasına duyduğu inancı sarsılır. Termeh'in bu durumu, hem ebeveyni olan Nadir ve Simin'i hem de izleyiciyi, içedönük bir hesaplaşmaya götürür. Adaletin tecellisinin beklendiği mahkeme koridorlarında Nadir ve Simin'le birlikte seyirci de, 'birlikte ama yalnız' kalmanın boşluğunu yaşar. Öykü, suçu herkese eşit dağıtmakta ve herkes bir şekilde sistemin, döngünün parçası hâline getirmekte; zaafı, yalanları ortak kılmaktadır. Böylece yönetmen, kamerasını kandırmaca ile beslenen ve birbirlerine tutunamayan ailenin içindeki çözümlere çevirirken toplumsal yapının hangi değerler üzerinde yükseldiği sorusunu da perdeye taşır; vicdanla inanç, adaletle (sahip olduklarımıza duyduğumuz) şefkat, tercihlerle saplantılar arasın-

da gidip gelen kamerasıyla izleyicisini pek çok soruyla baş başa bırakır (Pay 2011).

2.3.3. Umut ve Umutsuzluk

Bireyin önceden çizilmiş/belirlenmiş bir özü veya kaderi yoktur; birey kendi seçimleriyle kendisini ve hayatını var edecektir. Varoluşçuların bu temel argümanı filmde bakıldığında, bireydeki otantik değerler ile mevcut olan değerlerin çatışmasının temel alındığı, olaylara varoluşçu atıflar yapıldığı ve bireyin yaşadığı ikilemi zaman zaman varoluşçu kavramlarla açıkladığı görülmektedir. Öykü, karakterlerini öylesine zorlu durumlara karşı karşıya getirir ki ve adalet, sınıf, vicdan, kötülük, yalan, çaresizlik, yozlaşma, cinsiyet, inanç kavramlarıyla sürekli bir biçimde sinatır. Bu sinama, insani refleksler üzerine bir 'deney' gibidir. İzleyiciler; insanların çaresizliğine duygularıyla dış dünya işleyişinin sancılı dengelerine, değerleriyle vicdanlarının ince hesaplaşmalarına, maddi beklentileriyle manevi yapılarının muhtemel çelişkilerine tanık olmaktadır ve bu tanıklık öyle bir şekilde kurgulanmıştır ki, neredeyse her karaktere hak verir hale gelmektedirler.

Yönetmenin başarısı, karakterlerin yaşadıkları açmazları hayatın önemli gerçeklerinden sayılan insani halleri gerçekçiliğin dışına çıkmadan, duygu sömürüsüne düşmeden yansıtmasıdır. Yönetmen bunu şöyle açıklıyor: "Filmimde herkes bir şekilde yalan söylüyor, kimse kötü olduğu için değil sadece insana ait çaresizlikten. Önemli olan zor durumlarda kaldığımızda kendimize ne yalanlar söylediklerimizdir" (Küçüktepepınar 2001: 69). Örnekelim: Yalanını yakalayan kızının sorgulayıcı bakışlar karşısında Nadir'in yaşadığı o umarsız çaresizlik. Ülkeyi terk etmek isterken, ailesinin dağılmasına yol açan ve kızının da kendisiyle değil de babasıyla kalmasının getirdiği Simin'in mutsuzluğu. Termeh'in, bakımından sorumlu olduğu dedesini evde bırakıp giden ve onun düşerek baygın kalmasının nedeni olan Raziye'nin suçluluğuyla, babasının yalan söylemesi arasında sıkışıp kalmasındaki umarsızlık. Raziye'nin kocasının borçlarını ödemek için hamile haliyle Alzheimer hastası birisine bakmanın dayanılmaz zorluğu karşısındaki çaresizlik. Raziye'nin kocası Hodjat'ın yalan şahitlikle suçladığı öğretmenden kitaba el bas-

masını istemesinde ve bastığı halde gerçeği söylediğine inanamamasındaki çaresizlik. Bir sahnede şöyle der: “Neden karılarımızı ve çocuklarımızı hayvan gibi dövdüğümüzü düşünüyorsunuz? Bu Kuran’ın üzerine yemin ederim ki bizler de sizler gibi insanız...” Bütün bunların ortak ve ‘asıl’ olanı: Termeh’nin gitmek ve kalmak, annesi ile babası arasında tercih yapmak ikilemindeki çaresizliğinin büyüklüğü.

2.3.4. Seçimler ve İkilemler

Bireyin seçimler yaptığı, seçimlerinden sorumlu olduğu ve kendini gerçekleştirme potansiyeline sahip olduğu varoluşçuluğun doğrudan bireye dönük önermeleridir. Bireyin kendi hayatını kendi seçimleriyle belirlemesi, onun büyük bir sorumluluk yüklediği anlamına da gelmektedir. Kendisi için en doğruyu seçmekle yükümlü olan insan, bu seçimlerin sonuçlarına ve ona yüklediği sorumluluklara da katlanmak zorundadır. O halde, insan verdiği kararlar nedeniyle suçlanabilir mi, olayların nedeni nedir, kimdir soruları yaşamın en temel sorunları olarak ortaya çıkmaktadır.

Yönetmen şöyle demektedir: “İnanç ile adaleti birbirine karıştırmamak gerek. Çok ikircikli bir konudur bu. İnanç, sizin içinizedir. Hukuk ile düzen, inanç ve dinden bağımsız olmalıdır. Muhtaç bir insana dini inançlarınız nedeniyle yardım edemiyorsanız bu insanlık namına bir felakettir. Filmde de kadın bakıcı yaşlı adamı bu nedenle yıkamak istemiyor, ne üzücü! Bu dinin kötü tarafı ama aynı kadın dön dolaş yine aynı inancı nedeniyle yalan söylemekten vazgeçmesi de dinin vicdanı harekete geçiren olumlu tarafı. En önemli şey hislerimizdir; kulak vermek gerek (Küçüktepepınar 2011: 68).

Seçenekler arasında kaldığında kişinin verdiği karar ve seçtikleri -dışarıdan bakıldığında- onu doğru veya yanlış, haklı ya da haksız konularından birine getirir. Tercih edilen seçimde ‘bu ne kadar doğru’ sorusunun net bir yanıtı olamaz. Öykü de, seçimlerin getirdikleri ikilemleri yaşayan karakterlerinin doğru-yanlış, haklı-haksız sorusuna ne dıştan ne de içten bir cevap vermemektedir. Örneğin, yargıç, Simin’e neden gitmek istediğini sorduğunda, Simin tam bir cevap verememekte; kızının

böyle bir ortamda büyümesini istemediğini söylemekten öteye gidememektedir. Peki, suçlu kimdir? Gitmek istediği için Simin mi; hiçbir çözüme yanaşmadığı ve birlikte kurdukları hayale ihanet ettiği için Nadir mi? Benzer bir başka soru: Alzheimer’li bir adamı o halde bıraktığı ve hamile olduğunu sakladığı için Raziye mi suçludur yoksa koşullar ne olursa olsun, bir kadını iterek bebeğini kaybetmesine sebep olduğu için Nadir mi? Yoksa her ikisi de mi suçludur? Öykü bu seçim ve ikilemlere yanıt vermemekte, yalan söylemenin, sır saklamanın ihtiyaç ve var olmanın koşulu olduğunu göstermekle yetinmektedir (Dadak 2012).

Yönetmen’in bakışının, felsefe ve tasavvufta, ‘mühim olan cevaplar değil, sorulardır’ öğretisine yakın olduğunu söylenebilir. The Guardian dergisiyle yaptığı röportajda, filmde soruları cevapsız bırakmasıyla ilgili bir eleştiriye, cevapları gizlemediğini, çünkü onları bilmediğini söyler. Peki cevaplarını bilmediği sorulardan oluşan bir düşünceyi neden filmde/sinemasında kullanıyor sorusuna şu cevap verilmektedir: “Çünkü yönetmen, sorulara erişebilmenin, sorular sorabilmenin, soru soracak kadar zincirlerinden kopabilmenin, zaten cevaba muhtaç bırakmayacağını bilincindedir” (Saki 2011).

Termeh, son sahnede sorgu yargıcı tarafından annesinin mi yoksa babasının mı yanında kalmak istediğine dair keskin bir tercih sorusuna tâbi tutulur. Bu, hem Termeh için hem de izleyici için oldukça dramatik bir andır. Kamera birden koridora yönelir ve babasının bekleyişini gösteren bir görüntüyle film biter. Bu son, izleyicisine farklı bakış açılarından olayları gösterip soruları ortada bırakan bir öykü finalidir. Film başarılı kılan bu sahne, öyküyü melodramların getirdiği patetik’in yapaylık ve analitik soğukluk içeren yapılanmasından çıkartıp, izleyicisini gerçek ile kurmaca arasındaki ince duyumsama eşliğine getirir.

SONUÇ

İnsan düşünce olarak problemler yumağı içinde yaşamakta ve sinema da neden dünyaya geldiğimizi, varoluşumuzu bilinç eşliğinde nasıl yeniden var edeceğimizi sorgulatan bir mecra ya dönüşebilmektedir. Felsefede kavramsal düzeyde ele alınıp irdelenen hayat, sinemada

duygu-düşünce düzeyinde yansıtılır. Bir başka deyişle sinema, bir düşünce aktarma mecrası olarak soyut olandan çok somut ve eyleme dönük olanı önerir ve yansıtır. Bu yönüyle de varoluşçu düşüncenin argümanları sinemanın kurmaca dünyasındaki kahramanlara ve dünyaya uygun bir düşünsel düzlem aktarımı olarak kullanılabilir.

İnsan, tüm canlılardan farklı olarak, var oluşuna anlamsal arayışlarla geçen bir ömrü sürdürmektedir. Yok edici boyutta iki Dünya Savaşı yaşayan Batı dünyası, felsefi geçmişi ve savaşların getirdikleri sonucunda, yaşamın anlamının yeni bir yorumu olan varoluşçuluğu keşfetmiş ve bunu da kuramsal rasyonalite temelinde oturtmuştur. 1945 ve sonrasında dünyadaki en yaygın felsefi akım varoluşçuluk olmuştur. Felsefeyi, şiiri, roman ve öyküyü derinlemesine etkileyen bu akımın sinema sanatını da etkilemesi kaçınılmazdı. Yeni İran Sineması ise bunun çok dışındaki bir varoluşçu anlayışın düzlemi üzerine yansıtmaktadır. Temeli İslam dinine dayanan ama sınırları biraz da müphem olan bir varoluşçu bir anlayışla hayatı yorumlamaktadır. Eş deyişle, İran sineması kendi kültürünün epistemolojik perspektiften estetik ve hayata dair bir etik inşa etmektedir.

İran kültürünün anlatım (Şehname, şiir geleneğindeki semboller), tasvir ve görsel gelenekleri (ikonografik gelenekler ve minyatürün görsel dili) ile drama (taziye) ve bunları kucaklayan din ile olan bağlantılar görülmeden, bu sinemanın doğru bir perspektifle okunması pek de mümkün değildir. Yeni İran Sineması'nın ele aldığı konular insana dair çekici ve hakiki boyutlar taşımakta; daha çok insanın hayatın getirdiği bir çıkmaz karşısında aldığı duruşu yansıtmakta, bunu insani ve yapıcı bir boyutta işlemekte; bu anlatımı da batı dramaturgisinden farklı bir düzlemde oluşturulmaktadır.

Düşünsel yoğunluğa sahip bu sinemada, sade ve gündelik hayattan konular vardır. Sıradan görünen insanlar, insan ilişkileri insanı var eden, duygulara yönelen, hayata dair sorgulamalar getiren ve en sıradan yaşam kesitinin bile bir dünya olduğu anlayışı/önermesi içtenlikli bir sinematografiye dönüştürülmektedir. Filmlerin birçoğunda, mesaj kaygısı taşımayan ama toplumsal etkileri olan, teknik atraksiyonlar yerine, karakter çözümlenmeleri üzerinde yo-

ğunlaşan, insan ruhunun gizlerine ışık tutmaya dönük bir anlayış hâkimdir.

Bu anlamda denilebilir ki Yeni İran Sineması ile varoluşçuluk arasında bağlantı kurmak olanaklıdır. Varoluşçu anlayışı yaratan, hayat, ölüm, aşk, yoksulluk, yoksunluk vb. temalar bu sinemadaki anlatıların belirleyici eksenini oluşturmaktadır. Çalışmada örneklem olarak ele alınan filmlerde yönetmenler; kültürel zihniyetin topografyasından beslenen yönlerle ele aldıkları varoluş, bireyleşme, ölüm, intihar gibi temaları kendi bilinç düzlemlerinde ele alarak insanın kaderini bir süreç dâhilinde ortaya koymaya çalışmaktadırlar.

Bu temaların dile getirilme biçimlerindeki değişimlerden daha da önemli bir olgu ise varoluşçu yönelimlerin İran sinemasındaki bireyi/insanı bir bütün olarak ele almasındaki yansımaların niteliğidir. Kuşkusuz ki bu yönetmenlerin birer 'varoluşçu sanatçı' filmlerin de birer böylesi yaratılar olduklarını kanıtlamak gibi bir iddia yoktur. Konunun temelinde inildiğinde hayata ve insana dair önemli 'pratik' değerler sundukları ve çoğu zaman bunu Doğu'nun kadim bir 'yaşam felsefesi' olan 'bütünlük' fikri eşliğinde dini/tefekkür boyutlarını içerecek şekilde işledikleri görülmektedir.

Genelleyci ve indirgemeci bir yaklaşımla ele alındığında, Doğu felsefe geleneklerinde, 'bütünlük' fikrinin temeli olarak doğa-insan birliğine; doğadaki her şeyin birbirleriyle ilişkisine dayanan bir anlayışın varlığı görülebilir. Bu, düşüncede yaşamı oluşturan çeşitli olaylar, birbirini karşılıklı olarak etkileyen ve birbiri içine 'örülmüş' birimler olarak yorumlanmaktadır. Dolayısıyla Doğu felsefesinde öznenin belirleyiciliği, varoluşçuluğun argümanlarıyla biçimsel olarak örtüşse bile, anlam mahiyetiyle örtüşmez. Bu örtüşmezlik, ele alınan filmlerde de somut olarak görülmektedir. Örneklem olarak irdelenen filmlerin üçünde de öznenin - neredeyse- bütünüyle yok olması söz konusudur.

KAYNAKÇA

And M (2002) Ritüelden Drama - Kerbelâ - Muharrem - Ta'ziye, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

Aktaş C (2005) Şark'ın Şiiri: İran Sineması, Kapı Yayınları, İstanbul.

- Aydın M (2000) İslam Felsefesi Yazıları, Ufuk Kitapları, İstanbul.
- Batur S (2007) Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması, Doktora Tezi D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enst., İzmir
- Boz M (2011) Kirazın Tadı Güzeldir, <http://sinemasaldunya.com>, erişim tarihi: 10.01.2012.
- Cevizci A (2002) Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Colin-D G (2006) Kadın, İslam ve Sinema, Deniz Koç (çev), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Dabaşı H (2004) İran Sineması, B. Aladağ/B. Kovalmaz (çev), Agora kitaplığı, İstanbul.
- Dadak Z (2012) Bir Ayrılık: İroni ve Sürpriz, <http://www.altiyazi.net/makale>, erişim tarihi: 28.02.2012.
- Doğrul S (2012) Jodaeiye Nader Az Simin: Bir Ayrılığın Karmaşık Hikâyesi, <http://www.bakiniz.com/jodaeiye-nader-az-simin-bir-ayrili-gin-karmasik-hikayesi>, erişim tarihi: 15.01.2012 .
- Ferahmend A (2007) Son Dönem İran Sineması (Uluslararası Başarısı) Üzerine Perspektifler. Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik, Richard Tapper (ed.), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Filiz Ş (2012) İslam Felsefesinde Tanrı Anlayışı Karşısında Bireyin Konumu Problemi, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/743/9493.pdf>, erişim tarihi: 07.02.2012.
- Fromm E (1996) Özgürlükten Kaçış, Şemsa Yeğin (çev.), Payel Yayınları, İstanbul.
- Hasar A (2011) Kirazın Tadı , <http://webcache.googleusercontent.com/search?>, erişim tarihi: 27.02.2012.
- Kamer B (2011) Herkesin Gönül Penceresi Kadar İçine Ay ışığı Düşer, <http://bedrikamer.wordpress.com>, erişim tarihi: 30.01.2012.
- Küçüktepepınar E (2011) Adalet Kavramı Beni Büyülüyor: Asgar Farhadi ile Söyleşi, Sinema Dergisi, Sayı: 5, Turkuvaz Yayınları, İstanbul.
- Mungan M (2008) Katlanmış 18 Parça Kağıt, Milliyet Sanat Derg, Sayı: 593, İstanbul.
- Nafisi H (2003) İran Sineması, Dünya Sinema Tarihi, Geoffery Nowell-Smith (ed.) Ahmet Fethi (çev), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Pay A (2011) Vicdanla İnanç Arasında Bir ayrılık, www.hayalperdesi.net, erişim tarihi, 04.01.2012.
- Sâki İ (2011) Sinemanın Medeniyet Destanı =Jodaeiye Nader Az Simin, www.sinemazingo.com/sinemanin-medeniyet-destani-jodaeiye-nader-az-simin-a-separation, erişim tarihi:15.02.2012.
- Savaş H (2003) Sinema ve Varoluşçuluk, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Shirin P M (2007) Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sineması, Es Yayınları, İstanbul.
- Taşdelen V (2004) Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş, Hece Yayınları, İstanbul.
- Tapper R (2007) Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik, Richard Tapper (ed.), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Tekin M (2008) Garp, Şark ve Sinema, www.mujiangantekin.com/kultur-sanat/garp, erişim tarihi: 23.02.2012.
- Timuçin A (2001) Düşünce Tarihi III, Bulut Yayınları, İstanbul.
- Uygur H (2012) Söyleşi: Mecid Mecidi, Sanatın Amacı İnsanı Yüceltmektir, <http://www.anlayis.net/bolumGoster.aspx?dergi>, erişim tarihi: 27.02.2012.
- Vancourt R (2001) Hegel'in Din Felsefesi, Din Felsefesi Yazıları I, Zeki Özcan (çev.), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Wikipedia (2012) [tr.wikipedia.org/wiki/ Abbas_Kiyarüstemi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Abbas_Kiyarüstemi), erişim tarihi: 23.02.2012.
- Zaman S (2011) Kirazın Tadı, <http://adabihaserat.blogspot.com/2011/03/kirazn-tad-tam-e-gilas-1997.html>, erişim tarihi: 10.01.2012.