

AÇIK İMGE: ŞİİRSEL GERÇEKÇİLİK VE YENİ İRAN SİNEMASI

Shohini Chaudhuri & Howard Finn

Çeviri
Tolga Toprak

Öz

Chaudhuri ve Finn, bu makalede Yeni İran Sineması'nda 'açık imge' adını verdikleri çokanlamlı görüntüleri, İran'ın politik ve kültürel iklimi üzerinden okumayı denerler. Yazarlar, Pasolini'nin şiirsel gerçekçiliğinden, Paul Schrader'in tutuklu imgesinden ve Deleuze'ün zaman imgesinden yararlanarak açık imgeyi sınıflandırmayı ve İran sinemasının farklı örnekleri üzerinden incelemeyi amaçlarlar.

The Open Image: Poetic Realism and The New Iranian Cinema

Abstract

In this article Chaudhuri and Finn attempt to explain one of the characteristics of New Iranian Cinema, a certain kind of ambiguous, epiphanic image that they call an "open image," as seen in the context of the political and cultural climate of the Islamic Republic of Iran. The authors use Pasolini's theory of poetic realism, Paul Schrader's notion of the arrested image, and Deleuze's theory of the timeimage to define the open image and to explore the open image in specific films from the New Iranian Cinema.

Chaudhuri, S. & Finn, H. (2003). The open image: poetic realism and the New Iranian Cinema. *Screen*, 44(1), 38-57.

Yazarların izni ve bilgisiyile çevrilmiştir. Çeviride *Screen* dergisinin yazım ve kaynak gösterme formatı korunmuştur.

AÇIK İMGE: ŞİİRSEL GERÇEKÇİLİK VE YENİ İRAN SİNEMASI

Mohsen Makhmalbaf'ın *Safar e Ghandehar/Kandahar*'ı, 2001 sonbaharında, London's Institute for Contemporary Arts'ta gösterildiğinde, diğer Avrupa ve Kuzey Amerika şehirlerinde de olduğu gibi kapalı gişe oynadı. Filmin bu başarısında, bir ölçüde doğru zamanlamanın yanında, son yıllarda İran filmlerine karşı gittikçe büyüyen uluslararası bir ilginin de payı vardı. Bu çalışma, eleştirmenlerin ve izleyicilerin açıkça ilgisini uyandıran 'Yeni İran Sineması'nın bir özelliğine, birden çok anlamlı ve epifanik görüntünün belirli bir türünün öne çıkarılmasına odaklanmaktadır. Burada basitçe 'açık imgeler' diye adlandırmayı tercih ettiğimiz bu görüntüleri açıklamaya/araştırmaya çalışacağız. Bu görüntüler, günümüzde İran'da yaşanan sosyal gerçekliğin bu filmlerle olan ilişkisiyle ilgili, büyüyerek süregiden hassas tartışmanın bir parçası olarak, doğrudan onlara hayat veren İslam Cumhuriyeti'nin politik ve kültürel iklimi üzerinden okunabilir. Bununla birlikte, biz burada bastırılmış politik boyutun, açık imgenin görünüşteki apolitik estetik yapısı içerisinde nasıl döndüğünü göstermek amacıyla, diğer ulusal sinemalarla yapısal ve estetik karşılaştırmalar yapmayı amaçlıyoruz.

'İmge' terimi çekim, çerçeve ve sahneyi kapsamakla birlikte ses bileşenlerini de içerir - açık imgeler bu unsurlardan birini etkin olarak kullanabilir. Açık imgeler illa ki sıra dışı olmak zorunda değildir, genellikle gündelik yaşamla ilgilidirler. İzleyen kişi onlara direniş gösterebilir - hatta zihinde bir süre kalan ardışık imge oluşturmak gibi bir özellikleri de vardır. Etkileri belirsiz olsa da bu imgeler belli göstergeler ve teknikleri sergilerler; bu çalışma Pier Paolo Pasolini'nin şiirsel gerçekçilik anlayışından, Paul Schrader'ın, aşkınlığın sinematik göstereni olarak tutuklu imge -durağanlık- düşüncesinden ve Gilles Deleuze'ün zaman imge'sinden yararlanarak açık imge kavramını sınıflandırmayı içermektedir. Açık imgenin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde ortaya çıkışına ve onun Fransız Yeni Dalgasındaki yansıtılmalı dönüşüne kısaca değinecek ve daha sonra açık imge tarifini Yeni İran Sineması'ndan seçtiğimiz belli başlı filmler üzerinde uygulayacağız.

Pasolini: Şiirsel Gerçekçilik

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgasının İran sineması üzerinde etkili olduğu yaygın biçimde ileri sürülmekte ve sıcak tartışmalara konu olmaktadır. İran içinde, eleştirel tartışmalarda bu eğilim kültürel emperyalizmin başka bir "nüfuz etme" biçimi olarak görülebilir, devrim

rejimi birinci dünya sinemasının ithal edilmesini kısıtlayarak ve aktif bir şekilde gelişmekte olan ülke filmlerinin beğenilmesini teşvik ederek buna direnme çabasıdır.¹ Bununla birlikte biz İtalyan ve Fransız sinemalarının açık imgenin tarihsel yapılanmasında önemli rol üstlenmeleri sebebiyle eleştirilenlerin İtalyan ve Fransız öncüllere başvurduklarını savunacağız.

İran sineması üzerine yapılan tartışmalarda ‘klişeleşmiş’ Yeni Gerçekçilik referanslarına karşı çıkanlar Yeni Gerçekçiliğin sözde ‘gerçekçi’ bakış açılarını önemle vurgulamak niyetindedirler.² Gerçekliğin, yeni gerçekçiliği ölçmek adına bir mihenk taşı olarak kullanımı, ister onun sosyal içeriği ister estetiği açısından olsun, Luchino Visconti, Federico Fellini ve Michelangelo Antonioni’nin ara ve son dönem eserlerini baskın şekilde ‘post’ yeni gerçekçi olarak ifade etmekle sonuçlanır. Biz yeni gerçekçiliğin şiirsel anlayışını vurgulamayı tercih ediyoruz ve bunun sonunda da bu yönetmenlerin yeni gerçekçilikte bir kırılmayı yansıtmadıklarını, tersine zaten başlangıcından beri yeni gerçekçiliğin kendinde var olan şiirsel nitelikleri gündeme getirdiklerini savunuyoruz.³

Bu şiirsel anlayış Pasolini’nin ‘The Cinema of Poetry’ (Şiir Sineması) (1965) adlı makalesinde dile getirilmiştir. Pasolini, yönetmenlerin, kullandıkları ‘imge-göstergeler’i, onlara genel anlamlarını vermenin yanı sıra kişisel anlatımlarıyla da doldurduklarını iddia eder.⁴ Bu göstergeler zamanla bir ‘düz yazı sineması’ oluşturarak (Hollywood kodlarında olduğu gibi) geleneksel anlamlar edinebilirler. Diğer bir uçta ise edebiyattaki serbest dolaylı söylemin sinematik karşılığı olarak mümkün kılınan ‘şiir sineması’ yer alır: ‘serbest dolaylı öznel bakış açısı’. Burada yönetmenin bakış açısı karakterinkiyle bir bütün olur, Pasolini *Deserto Rosso/Kızıl Çöl*’deki (1964) örneklerden söz eder, Antonioni’nin bakış açısı nevrotik kahraman Giuliana’nınkiyle birleşmiştir. Giuliana’nın etrafındaki nesnelere ve renklerin onun psikolojik durumuyla uyumlu bir şekilde dönüşür - bir meyve tezgâhı onun belirsizliğini yansıtmaya için griye dönüşmüştür, parlak kırmızı renkli

¹ General Department of Cinematographic Research and Relations, *Post Revolution Iranian Cinema* (Tehran Ministry of Ershad-e Eslami, 1982) s. 8.

² Bkz. Mir-Ahmad-e Mir-Ehsan, Dark light, in Rose Issa and Sheila Whitaker (eds) *Life and Art the New Iranian Cinema* (London British Film Institute, 1999) s. 113.

³ Sam Rohdie, Rossellini ve post yeni gerçekçilik arasındaki bağların izini sürerken, İtalyan yeni gerçekçiliğinin yansıttığı ‘gerçeklik’in film dilinin ‘gerçeklik’i olduğunu ileri sürerek aynı noktaya değinir, onun dille olan bu deneyimi yalnızca temsili olanın ötesindeki endişelere işaret eder. Sam Rohdie, *Passion of Pier Paolo Pasolini* (London, The British Film Institute, 1995), s. 15-16.

⁴ Pier Paolo Pasolini, The cinema of poetry in Bill Nichols (ed) *Movies and Methods an Anthology* Volume I (Berkeley, CA University of California Press, 1976), s. 544.

plastığın baskın olduğu endüstriyel atölye doğrudan onun sınırlı hâlinin somutlaşmış biçimidir. Artık (serbest dolaylı söylemin karşılığı olan) nesnel bir çekim yoktur, (doğrudan söylemi yansıtan) öznel bir çekim de yoktur, ancak *her ikisinden de azat olmuş* - bir serbest dolaylı öznel bakış açısı vardır.

Pasolini serbest dolaylı öznel bakış açısının (ve şiir sinemasının) izlerini Roberto Rossellini ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin kurucu eserlerinde sürer. Düz yazı sinemasının katı bir şekilde belirlenmiş anlatısal imge-gösterge sistemiyle karşılaştırıldığında şiir sinemasını oluşturan imgeler imkân dâhilinde sonsuzdur, ancak sinematik stil ya da kazandıkları anlamlar açısından tanımlanabilirler. Pasolini, bu serbest dolaylı öznel imgelerin, aynı objeyi biraz farklı açılardan gösteren çekimleri arka arkaya dizmek, karakterlerin çerçeveye girip çıktıkları sabit çekim, çekimin bir obje üzerinde sabit kalışı gibi birkaç özelliğini ‘obsesif çerçeveleme’ başlığı altında toplar. Serbest dolaylı öznel imge, öykü evreni [*diegesis*] (karakter ve anlatı perspektifi) ve yönetmenin obsesif imgeleminden (psikoloji/estetik) kaynaklanır, yine de bu gibi imgeler düpedüz karakterin ya da yönetmenin psikolojik durumunun açıklaması olarak deşifre edilemez.⁵ Buna karşılık, iki bakış açısı arasındaki -karakter ve yönetmen- çözümlenmemiş gerginlik bir belirsizlik yaratır, imgenin başka bir boşluktan çıkarak vücut bulacağı bir yer. Bu ‘öteki’ perspektif genellikle, Antonioni’nin filmlerindeki gibi, kameranin içindedir, özellikle de insanlar ve tanımlanabilir bilincin çıkışının ardından kameranın boş gerçekliği kaydetmeye devam ettiği sahnelerde, kameranın dikizci tekinsiz bir göz olduğu zamanlarda. Pasolini’nin serbest dolaylı öznel’i hakkında yorum yaparken, Deleuze, ‘kamera bilinci’ olarak karakter ve yönetmenden ayrı, ‘yansıtan bilinç’in vurgusuna işaret eder. Tam anlamıyla sinematografik bir *Cogito*.⁶ Bununla birlikte, biz burada tasarlanan bir öznel veya öznesiz bakış açısını değil, objeler olarak, gerçeğin zorla girişi olarak imgelerin ötekiliğini - tüm tanımlanabilir bakış açılarından bir derece otonomi kazanarak - vurgulamayı tercih ediyoruz.

Schrader: Durağanlık İmgeleri

Açık imgelerin ortak özelliği durağanlıktır. Söz konusu birçok İran filminde bunun göstergesi kapanan imge olarak uzun süreli donuk karelerdir: *Nun va Goldoon/A Moment of Innocence* (Mohsen Makhmalbaf, 1996). *Nama-ye Nazdik/Yakın Plan* (Abbas Kiarostami, 1989) ve *Sib/Elma* (Samira

⁵ a.g.e. s. 552-3.

⁶ Gilles Deleuze, *Cinema I: Movement Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberiam (London Athlone Press, 1992), s. 74.

Makhmalbaf, 1998) hepsi donuk kare ile biter ve hepsi de karakterleri aksiyon ortasındaiken, açıkça hareketliyken dondururlar. Sinematik bir plan olarak bunun izleri, Yeni İran Sineması'na en yakın Yeni Dalga filmi olan François Truffaut'nun *Les Quatre Cents Coups/400 Darbe* (1959) adlı meşhur filminde sürülebilir. Durağanlığın estetiği üzerinde duran birkaç girişimden biri de Schrader'ın *Transcendental Style*'idir (1972). Onun 'transandantal/aşkın stil' olarak adlandırdığı şeyin özellikleri arasında aşağıdakiler sayılabilir.

* Gündelik hayat: abartısız bir oyunculuk ve dramatizasyondan kaçınmayı içeren günlük hayatın sıkıcı, sıradan klişelerinin özenli bir sunumu.

* Farklılık: kesin bir aksiyonla sonuçlanan, insan ve çevresi arasındaki fiili ve potansiyel bir uyumsuzluk.

* Durağanlık: sözü geçen uyumsuzluğu gidermeyen ama ötesine geçen, hayatın donmuş bir görünümü.⁷

Schrader'ın 'transandantal/aşkın stil'inin biçimsel yapısı bünyesinde 'durağan çekim' diye adlandırdığı şey, bizim Yeni Gerçekçiliğin biçimsel yapısı içerisinde açık imge olarak adlandırdığımız kavrama yakındır, belli bir yere kadar her ikisi de günlük hayatın 'başka bir şey' tarafından kırılmasını içerir (Göreceğimiz gibi dramatizasyondan kaçınma ve farklılığın da açık imgelerin üretilmesiyle ilgisi vardır).

Sinemanın önemli bir bileşeninin hareket olduğunu düşünürsek durağanlığın estetiği çelişkili görülebilir. Sinema, fotoğrafın zıttı gibi düşünülebilir: hareketsiz fotoğraflardan oluşuyor olsa bile, bu fotoğraflar görme eyleminde böyle algılanmazlar, oysa ayrı çerçeveler olarak çıkarılabilirler. Diğerleriyle birlikte Jean Mitry'nin de belirttiği gibi fotoğrafik imgenin göndergesi ile hüzünlü bir ilişkisi vardır:

Bir kişinin fotoğrafı onun varlığının etkisini sürdürür. Sürekli onu ima eder. Onun gidişi sadece bu imgenin onun varlığının o anki görünümünün tek şahidi olduğu izlenimini güçlendirir.⁸

Sinematik imgede bu 'şahitlik' yine de çelişkili, ulaşılmazdır (çünkü hareketli imge o anın ötesinde de her zaman hareketlidir). Biz aşkın durağanlığın açık imgeye özgü biçiminin, bir dereceye kadar hareketli

⁷ Paul Schrader, *Transcendental Style in Film Ozu Bresson Dreyer* (New York Da Capo, 1972), s. 39, 42, 49.

⁸ Jean Mitry, *Semiotics and the Analysis of Film*, trans. Christopher King (London Athlone Press, 2000) s. 31.

imgeyi fotoğrafik aura ile doldurma girişimi olduğunu ileri süreceğiz. Henri Bergson ve William James'in izinden gidersek⁹ şunu kabul etmek kaçınılmazdır ki, gerçek zaman süresindeki hareketli imge hafıza tarafından ayrı anların imgelerine bölünür, sentezlenir ve ayrıcalıklı durağan imgeler ya da durağan benzeri ardışık imgeler olarak yeniden kurulur. Hafıza, anlık hareketsiz imgeyi, zamanın doğrudan görsel sunumundan ayrı tutar.

Fotoğrafik aura, 'daima hazır' biriktirilmiş imge olarak durağan sinematik imgeye eklenir. Bilincimizde iz bırakan bir filmin imgesi sürekli kendi *varlığına* işaret eder. Tekrar Mitry'ye dönecek olursak filmi artık izlemiyor olduğumuz gerçeği, beş saat ya da beş yıl önce izlemiş olduğumuz gerçeği, yalnızca filmin görünümünün değil, bizim varlığımızın belli bir anında o filmi izleme deneyimimizin de şahidi olarak 'sadece bu imgenin tek şahitlik etkisini güçlendirir'. Böylece durağan imge, özellikle de sinemada deneyimlendiğinde -hareketli imgelerle ve süresiyle ilişkili olarak- kendini varlık, yokluk ve ölüm kavramları içerisinde darmaduman olmuş bulur. Bu, sabit, durağan imgenin aurasıdır, geçen zamanı ve varlığı ortaya çıkarır ve tüm bu varoluşsal terimler Schrader'in 'aşkın stil'inin dinsel temelini - çoğu film kuramcısının laneti - bastırmanın imkânsız olduğunu gösterir.

Söz konusu olan İran sineması örneklerinde, durağanlık (tutuklu imgeler, sabit uzun çekimler, boşlukların imgeleri ya da donuk kareler) açık imgeler için her durumda olmasa da elverişli kabul edilecektir. Her ne kadar Schrader aşkın stili, durağanlık, sadelik ve kendi deyimiyle 'seyrek'likle eşit tutsa da, genellikle objeleri gerçek zamanlı gösteren avangart sanatın uzun plan durağan filmlerinin (Michael Snow'un minimalist sineması veya günümüzün video enstalasyonları gibi) aşkın etkiyi ortaya çıkarmakta başarısız olduklarına işaret eder - böyle bir etki sadece 'gerçekçi' anlatımda bir kırılma olarak üretilebilir: Bir imgenin tutuklu olabilmesi için önceden akıyor olması gerekir.¹⁰

Aynı şekilde biz de iddia ediyoruz ki, açık imge sadece başka türlü ifade edilen anlatı kapalılığının bir ertelemesi olarak anlam kazanabilir. İzleyicinin durağanlığa olan direncini artıran ve sıkıntı olarak deneyimlenen şey bu bağlamdır, gerçi sıkılma estetik deneyimin ayrılmaz bir parçası olabilir - art zamanlı sanatlar, özellikle de sinema için, ara sıra karşımıza çıkan sıkıcı 'uzam', gerçek zaman süresine yabancılaşıldığı, sonra hafızanın yeniden kurulan imgelemiyiyle telafisinin mümkün kılındığı bir yoldur.

⁹ Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. N M Paul and W S Palmer (New York Zone Books, 1991). William James, *Principles of Psychology* Volume I (London Macmillan, 1890).

¹⁰ Schrader, *Transcendental Cinema*, s. 160.

Anlatıda imgenin ‘açılışını’ kolaylaştıran şey uzun ve sıkıcı bir sahne olabilir. Sıkılma ve direnme deneyimi, aşkınlığa, büyük bir mutluluk deneyimine dönüştürülebilir. Schrader’in sözleriyle: “İmge durduğunda, izleyen devam eder, daha da derinlere iner, belki de imgenin içine. İşte bu kutsal sanatın ‘mucize’sidir”.¹¹

Deleuze: Zaman İmge

Deleuze’ün sinema üzerine yazdığı *Cinema I: The Movement-Image* (1983) ve *Cinema 2: The Time-Image* (1985) zamanın, ancak dışsal, kronolojik zamandaki değil, somut bir süredeki zamanın, doğrudan imgelerindeki imgenin açılımını inceler. Bu dolaysız zaman-imgeler, nedensel bağlantıların eksikliğiyle nitelenirler. Öte yandan hareket imgeler nedensel bağlantılarla tanımlanırlar. Deleuze’ün nörolojik terminolojisinde hareket imgeler, uyarıcı ile tepki arasındaki ‘duyu-motor’ bağlantıyı gösterirler. Örneğin, bir şey görülmüştür ve tepki olarak bir hareket, algı ya da duygu ortaya çıkar.¹² Zaman imge, imgedeki bu gibi duyu-motor bağlantılar koptuğunda ya da askıya alındığında yaratılır. Durum artık aksiyonun içine uzanmadığında filmler saf görsel ve işitsel durumlara sebebiyet verirler. İmgede bir şeyler ‘çok güçlü’ bir hal almıştır, gerçekleşen, algılanan ya da (karakterler tarafından) hissedilen şeye indirgenemeyen bir şeyler.¹³ Hareket-imge ve zaman-imge arasındaki kırılma net değildir ancak zaman-imgeler genellikle sinemanın klasik sonrası evresine aittirler. Zaman-imgeler düz anlamsal olmaktan ziyade yananlamsaldır, nesnelere/objelere birçok çağrışımla doldururlar. Deleuze, onların politik imalar barındırabildiklerini ileri sürer. “Ayrışmanın/çözülmenin devasa gücünü serbest bırakabilen,” diye yazar, “elbette ki motor bağlantıların zayıflığıdır, zayıf bağlantılardır.” Süreçteki dönüşümdeki imgeleri yaratan budur, bu imgeler politik olanla ilgilenmeyen gerici dönüşler değil, aksine imgenin açık uçlu siyasallaştırılmalarıdır.¹⁴ Tartışma yeniden İran Sineması’nın (a) politik gidişatını çevreleyen anlaşmazlığa geldi.¹⁵

¹¹ a.g.e. s. 161.

¹² Deleuze, *Cinema I*, s. 70.

¹³ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tompson and Robert Galeta (London Athlone Press, 1994) s. 18.

¹⁴ a.g.e. s.19.

¹⁵ Uluslararası düzeyde başarı elde eden İran filmlerinin politikası hakkındaki tartışma İranlı ve İran sürgün çemberinde bulunan entelektüeller arasındaki ideolojik gerginlikleri yansıtır. Kiarostami ve festival filmi hakkındaki eleştirileri için bakınız Azadeh Farahmand, Perspectives on recent (international acclaim for) Iranian cinema, in Richard Tapper (ed.), *The New Iranian Cinema Politics Representation and Identity* (London IB Tauris, 2002) s. 86-108. Bu tartışma ayrıca İranlı olmayan

Deleuze'nün gözüyle hareket-imge ve zaman-imge arasındaki kırılmayı en iyi özetleyen akım İtalyan Yeni Gerçekçiliğidir. Onun iddiasına göre bu kırılma, sinemadaki hem içsel hem dışsal sebeplerden kaynaklanmaktadır. Dışsal sebepler savaş sonrası yıkım, yeniden yapılanma ve diasporaydı. Şehirler yıkılıp, yeniden yapıldığından (şehirlerin dışında yer alan terk edilmiş, metruk) boş araziler türedi, insanlar yerleşim yerlerinden ayrıldılar, hareket-imge ile bağlantılı belirli çevreler netliğini kaybetti. II. Dünya Savaşı'ndan sonra sinemanın içsel koşulları dışsal koşullara cevap vermeyi kolay hale getirdi, özellikle de faşizm sonrası İtalya'da. Motivasyon ve aksiyon arasındaki duyu-motor bağlar yerini 'dolambaçlı yol' gibi, dönüşen manzaralar ile daha uyumlu, yeni formlara bıraktı. Sinema, belirsiz ortamların, saf görsel ve işitsel durumlar halini alan 'herhangi mekân'ın imgelerine yol açtı.¹⁶

Yeni Gerçekçiliğin 'gerçekçilik'inden ziyade şiirselliğinin ve saf görsel ve işitsel durumlar yaratmasının üzerinde duracak olursak, Yeni Gerçekçiliğin ortak kanısının üzerinde durduğu zemin kaymaya başlar. Artık onu 'gerçekçilik'i kaydetmeye olan bağlılığı üzerinden değerlendiremeyiz. Bu görüşü meşru kılan tüm özellikleri - profesyonel olmayan oyuncular kullanması, sıradan insanları anlatan çağdaş sosyal ve politik konular, kurmaca dramayı belgeselle birleştirmesi ve dış mekân çekimleri – artık başka bir şeyle ilişkilendirilmek zorundadır. Ortamlar gerçekliklerini korurlar ama geleneksel gerçekçilikte olduğu gibi eylemleri açığa çıkaran durumlar değildir artık. Bunun yerine *déja-vu*'nun düşünce, rüya, anı ve hislerine açılırlar, eylem bu durum üzerinde 'süzülür'. İzleyenler, karakterlerle özdeşleşerek tepki verdikleri duyu-motor imgesini algılamazlar artık. Bunun yerine 'serbest kalmış duyu organlarının aracılığıyla düşsel bir bağlantı'nın farkına varırlar.¹⁷

Hareketin içine uzanmak yerine saf görsel ve işitsel imge, asıl imge ile ilişki kurar ve sanki başka bir yerden anımsadığımız bir imge ile bağlantılıymış gibi 'onunla bir çevrim oluşturur'.¹⁸ Ancak en etkili olduğu zaman, hafızamızın bocaladığı ve onu hatırlayamadığı zamandır: Bergson'un

eleştirmenler üzerinde de etkili olmuştur. İran filmleriyle ilgili, 1990'larda, *Sight and Sound*'da yayınlanan, çoğunlukla soğuk eleştiriler, filmleri duygusal ve apolitik olarak nitelemek eğilimindedir. Örneğin bakınız Simon Louvish'in The White Balloon eleştirisine, *Sight and Sound*, vol 6 no 1 (1996) s. 57 ve mektupların bulunduğu sayfalardaki izleyen yanıtlara vol 6 no 3 (1996) s. 64, vol 6 no 4 (1996) s. 64.

¹⁶ Deleuze, *Cinema 2*, s. 5.

¹⁷ a.g.e. s. 4.

¹⁸ a.g.e. s. 48.

farkına vardığı gibi, ‘özenli tanıma başarılı olduğunda değil, başarısızlığa uğradığında bizi daha büyük bir mertebeye ulaştırır’, ki aynı sinema için de geçerlidir.¹⁹ Var olan görsel algılama bir motor-imge veya bir hatırlanan-imge ile bağlantı kurmadığında, ‘gerçekten asıl imgelerle, *déja-vu* hisleriyle veya genel olarak geçmişle (bu adamı daha önce bir yerlerde görmüş olmalıyım...), düşsel imgelerle (bu adamı rüyamda gördüm gibi bir his var içimde...) ilişki kurar.²⁰ İmgenin bu açılımı içerikle ilgisiz gerçekleştirmiş gibi görünür – imgeler ‘gündelik sıradanlık’ ya da ‘istisnai limit-koşullar’danmış gibidirler ama onların baskın görsel ve işitsel durumları, diye yazar Deleuze, ‘çocukluğun öznel hatıraları, imgeleridir, işitsel ve görsel rüyalar ve fantezilerdir’.²¹

Yeni Gerçekçi Mekan: Bağlantısız Uzamlar

Buraya kadar olan tartışma yalnızca ‘post’ yeni gerçekçi olarak tanımlanan işle ilgili değil aynı zamanda Rossellini’nin savaş üçlemesi, Vittorio De Sica’nın *Ladri di Biciclette/Bisiklet Hırsızları* (1948) ve Visconti’nin *La Terra Trema/Yer Sarsılıyor* (1948) gibi temel Yeni Gerçekçi filmlerle de ilgilidir. Visconti’nin görüşüne göre estetize edilmiş durağanlıkta bir biçimcilik, bir tutku – ve sinemasal malzemenin Antonioni ve Pasolini’nin şiirsel post-yeni gerçekçiliği ile uyumlu konuşlandırması (kamera sabitken çerçeveye girip çıkan karakterler gibi) - vardır. Böylece, *Yer Sarsılıyor* sosyal gerçekliği belgelemenin etkilerini sonuna kadar kullanır ve bunu biçimci estetik yoluyla kurmaca (yeniden) yapılandırma ile birleştirir ki bu - diğer birçok şeyden öte -Kiarostami’nin *Yakın Plan*’ından, Samira Makhmalbaf’ın *Elma*’sına en geniş ölçüde tanınan İran Sineması stratejisini öngören bir birleştirmedir.

Her çekimde yer alan görsel stilizasyon ve teatral sahneleme olmaksızın *Yer Sarsılıyor*’daki ‘gerçeklik efektleri’ bir hiçtir. Doğal çevrenin dışında film, sınırı çevreleyen kayalarla ve rüzgârda dalgalanan siyah şallarıyla erkek kardeşlerinin dönüşünü bekleyen denize doğru bakan kadınlarla çarpıcı kompozisyonlar oluşturur. Film, öyküyü özel bir mekâna bağlama girişimi gibi görülebilecek şekilde kendine özgü, tanımlanabilen bir yerin işaretleri olarak kaya görüntülerine geri döner. Bununla birlikte, alacakaranlık içinde hayal meyal görünümüleriyle kayalar muğlak bir hal alırlar ve bizim çağrışımımızda, coğrafi ve sembolik anlamda demir attıkları yerden (kasabanın dış dünyadan yalıtılmasını temsil eden yerden)

¹⁹ a.g.e. s. 54.

²⁰ a.g.e. s. 54-5.

²¹ a.g.e. s. 6.

kurtulurlar. Onlar artık Sicilya’da yer alan belli bir limanın kayaları değil, (Deleuze’e öykünerek) ‘herhangi-kayalardır’.

Bu da bizi yeni gerçekçiliğin geleneksel gerçekçilikten ayrıldığı başka bir noktaya götürür. Geleneksel gerçekçilik belirlenmiş uzamlarla karakterize edilmişken yeni gerçekçilik jeo-uzamsal koordinatlarını kaybetmiş bir durumdadır ve referanslarını yeniden düzenler. Deleuze, parçaların bağlantısının öngörülmediği ama farklı birçok yolla yer alabileceği ‘Riemanian uzamları’na atıfta bulunabileceğini iddia eder.²² Arazi ve şehir manzaraları, Antonioni’nin geç dönem işlerini (üçleme, *Kızıl Çöl*, *Zabriskie Point* [1969]) ya da Andrei Tarkovsky’nin *Stalker*’ında (1979) yer alan Zone’u müjdeleyen sanrılı, kristal gibi bir niteliğe kavuşur. Böyle uzamsal bir belirsizlik Yeni İran Sineması’nın bir özelliğidir, karakterin yolu şehrin labirent gibi caddelerinden geçer (*Badkonak-e Sefid/Beyaz Balon* [Jafar Panahi, 1995], *Dayereh/Daire* [Jafar Panahi, 2000]), köylerde/kırsal arazilerdeki patikalardan (*Khaneh-ye Dust Kojast/Arkadaşımın Evi Nerede?* [Abbas Kiarostami, 1987], *Zir-e Darakhtan-e Zeytun/Zeytin Ağaçları Altında* [Abbas Kiarostami, 1994], *Bad Mara Khahad Bord/Rüzgar Bizi Sürükleyecek* [Abbas Kiarostami, 1999]) veya dağlarda, çorak bölgelerden geçer (*Takhteh Siyah/Karatahta* [Samira Makhmalbaf, 1999], *Zamani Barayé Masti Asbha/Sarhoş Atlar Zamanı* [Bahman Ghobadi, 2000]). Bundan farklı olarak, karakterler şehir ve kırsalın birleştiği sınır coğrafyalarda da yollarını arayabilirler (*Ta’m-e Gilas/Kirazın Tadı* [Abbas Kiarostami, 1997]). Bu karmaşık arayış en somut bölgeleri bile - hem karakter hem de izleyici için - bir an tekinsiz bir yer haline getirir.

Deleuze, parçayı kararsız yapının içinde konumlandıran Rossellini’nin *Paisà*’sındaki (1946), ‘ayırıcı ve bitmemiş gerçeklik’e atıfta bulunur.²³ Bu özellik Antonini’de, daha da öteye Deleuze’ün ‘herhangi-mekan’ının kurulduğu beyaz geometrik bloklar, gölgeler ve renklerin bulunduğu yere, taşınır. *Netteza Urbana*’daki (1948) şehrin neredeyse boş nehir kenarıyla veya *Cronica di un Amore/Chronicle of a Love*’daki (1950) terk edilmiş stadyumla başlayan ve *L’Eclisse/Batan Güneş*’deki (1962) kahramanlardan yoksun randevu noktasını gösteren final sahnesine ve *Kızıl Çöl*’deki endüstriyel alanlara gider. Bu boşaltılmış ve bağlantısızlaştırılmış uzamlar kendilerini çevreleyen anlatıdan görece bir bağımsızlık elde eder ve açık imge olmaya doğru giderler.

Savaş sonrası durum tarafından yaratılan belirsiz çevrelerden esinlenen bu yeni gerçekçi mekânlar -artık imgeler duyu-motor kurallara

²² a.g.e. s. 129.

²³ Deleuze, *Cinema I*, s. 212.

uymadığından- eylemden çok görmeye yönelen bir kahramanı cazip kılar. Bu nedenle, Deleuze'un dediği gibi, müdahale etmekten aciz, genelde merak ve şaşkınlıkla çevresine bakınan çocuğu anlamlı hale getirir. Burada, çocuğun bakışı ile saf görsel ve işitsel imgenin bulunduğu yerde, yeni gerçekçilik çok önemli bir dönüm noktası olmaktadır (örneğin, Rossellini'nin *Germania Anno Zero/Almanya Yıl Sıfır*'ı [1947] ve De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*).²⁴ Bu, Yeni İran Sineması içinde yer alan en güçlü açık imgelerin bazıları için hayati önem taşıyan bir gelişmedir ve buradaki çocuk kahramanların sayısal çokluğunu duygusal hümanizmin dışında bir takım öğelerle açıklamaya yardım etmektedir.²⁵

Fransız Yeni Dalgası: Yansıtımlı Dönüş

Fransız Yeni Dalgası, Yeni Gerçekçilik tarafından yaratılan imge repertuarının çoğunu kendisine uyarladı fakat bu imgelere Yeni İran Sineması'nda da görülebilecek bir etki olan yansıtımlı bir dönüş verdi. Fransız yönetmenler, perspektifi tahrif eden hareketin imgeleri konusunda, Yeni Gerçekçilik tarafından daha önce üstlenilen (ve kendi bağlantısız uzamına sebep olan) bir eğilimi daha da ileri taşıyarak uzmanlaştılar. Deleuzecü analize göre burada iki belirgin özellik üzerinde durulabilir, ilk olarak Godard'ın (bağlayıcı değil, ayrıştırıcı değer taşıyan) 'nedensiz' kesmeleri; ikinci olarak ise Fransız Yeni Dalga filmleri üzerinden tekrarlanan ama en çok Alain Resnais tarafından kullanılan 'kristal imge'.²⁶

Daha önce de değinildiği gibi, saf görsel ve işitsel durum, hareketin içine uzanmak yerine, (düşünce, rüya, hatıra veya *déjà-vu* gibi) sanal bir imge ile bir ilişki içerisine girer. Gerçek görsel bir imge ile sanal imge bir devre kurduklarında, bütünleştiklerinde ya da yer değiştirdiklerinde ortaya kristal imge çıkar.²⁷ Kristal imgenin en bilindik örneği aynadır. *Citizen Kane/Yurttaş Kane*'de (Orson Welles, 1941) Kane'i birbirine bakan iki ayna arasından geçerken gördüğümüz sahne çok meşhurdur, aynadaki imge sonsuza giderken, gerçek ve sanal olan birbirinden ayrılmaz bir hâl

²⁴ Deleuze, *Cinema 2*, s. 3.

²⁵ İran filmlerinde çocuk kahramanların çoğunlukta olmasının elbette kadınların tasviriyle ilişkili sansür kodları gibi; başka yerlerde de geniş biçimde tartışıldığı üzere, Centre for the Intellectual Development of Children and Young Adults'ın (Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişim Merkezi) uzun süredir devam eden rolü (özellikle Kiarostami ile ilgili); İran ve Hindistan filmleri arasındaki önemli ters akıntılar gibi pek çok nedeni vardır – İran'daki yeni gerçekçilik etkisi şüphesiz Satyajit Ray'in etkisini taşır (özellikle *The Apu Trilogy* [1955-9]).

²⁶ Deleuze, *Cinema 2*, s. 248.

²⁷ a.g.e. s. 69.

alır. Buna karşılık, kristal imge çevre ile ilişki içinde olan bir tohum gibi, Deleuze'ün 'işsel yetenek' dediği şeye de sahip olabilir.²⁸ Burada, tohumun çevreyi kristalleştiren sanal imge olduğu yerde (çevre hem fiziksel araziye hem de filmin öykü evreninin gerçekliğini simgeler), kristal imgenin yansıtılmalı bir yapısı vardır. *Yurttaş Kane*'in açılışında ölümlükten ağzından 'Rosebud' kelimesi çıkan adamın elinden düşen kâğıt ağırlığı böylesi bir kristal imge örneğidir, kâğıt ağırlığı 'tohum' ya da çevrenin, Xanadu'nun (ve ayrıca hikâyenin belirsiz kendi 'tohum'unun) 'yansıtması' olur.

Deleuze'e göre kristal imge, 'kristal imgelerin kıymığından başka bir şey olmayan' saf görsel-işitsel durumların gerçek 'genetik âni'dir.²⁹ Resnais'nin *L'Année Dernière à Marienbad/Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) adlı filminde otel (aslında tüm film) kristal, labirent gibi, sonsuz yansıtma olasılıkları sunar. Film-içinde-film (ki birçok Godard ve Yeni Dalga filminin özelliğidir) kendi yapım sürecini nesnesi olarak kullanan, kristal imgenin bir türüdür. Fakat Deleuze'ün vurguladığı gibi, aynadaki iş başarılı olmak istiyorsa meşruluğunu başka bir yerden sağlamalıdır (yani kendine dönüşlülük kendi içinde ve kendisi için olmamalıdır).³⁰ Film-içinde-filmin, Yeni İran Sineması'ndaki açık imgeler için (*Yakın Plan, Zeytin Ağaçları Altında, Selam Sinema* [Mohsen Makhmalbaf. 1995]. *A Moment of Innocence*) bu kadar sık bağlam sağlıyor olması bu sebeple sürpriz değildir. İran Sineması'nın açık dönüşlülüğü sadece Godard ve Fransız Yeni Dalgası aracılığıyla Brechtien aygıtlardan ödünç alınan bir şey değil daha ziyade kendi biçiminin tamamlayıcısı ve her zaman yeni gerçekçi öykü evrenince 'başka yerden gerekçeli'dir.

Bundan sonraki bölümlerde, İran Sineması'nın yukarıda tartışılan biçimsel teorilerden ve uygulamalardan yararlanarak nasıl kendi amaçlarına uygun, açık imgelerin ayrıcalıklı kılınması etrafına kurulu, fark edilir bir estetikle sonuçlanan unsurlar geliştirdiğini göstereceğiz. Bu unsurların bir kısmı, (post) yeni gerçekçilikte gördüğümüz şeyle sıkı sıkıya uyurken; diğerleri, yeni ayırıcı türleri meydana getirerek açık imgenin biçimsel yapısını yeni bir dereceye geliştirirler. Açık imgeyle ilgili var olan tartışmalara yeniden yoğunlaşarak, sinemanın sık sık göz ardı edilen, 'şiirsel gerçeklik'ini göz önünde tutmayı garantiye alıyoruz.

²⁸ a.g.e. s. 71.

²⁹ a.g.e. s. 69.

³⁰ a.g.e. s. 77.

Bağlantısız Uzamlar

Son dönem İran filmlerinin çoğunluğu, gerçekçi mekânlar üzerinden bir 'arayış' tarafından yapılandırılmıştır. Ancak bu tür klasik yeni gerçekçi mekânlar stilize olmuştur - konumun doğalcı özgüllüğü şiirsel evrenselciliğe boyun eğer. Dahası arayış dolambaçlı, dairesel bir yol haline geldikçe mekan bağlantısız uzamlara bölünür. *Kirazın Tadı*, *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*, *Daire*, hatta *Beyaz Balon* ve *Elma* bu tarzın çeşitlemelerini sergiler. Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* adlı filminde Ahmet yanlışlıkla okul arkadaşı Muhammed'in ödev yapacağı defteri alır. Ahmet, eğer Muhammed ödevini kendi defterine yapmazsa öğretmenini onu sınıftan çıkaracağını bilmektedir. Her ne kadar kimse ona Muhammed'in nerede yaşadığını söyleyemese de, Ahmet defteri geri götürmek için yola koyulur. Arayış asla tamamlanmayacaktır, Ahmet'in köyleri birbirine bağlayan yollarda zikzaklar çizerek, bir yukarı bir aşağı koşuşturması filmin dolambaçlı, dolaylı yolculuk formundaki tüm yapısının dayanağını oluşturur. Filmin sinematografisi kesin koordinatları silme etkisine sahiptir (Kuzey İran'da yer alan Koker ve Poshteh köyleri) ve bunun yerine, içlerinde çeşitli duyu-motor bağlantıların koptuğu bağlantısız uzamlara neden olur.

Samira Makhmalbaf'ın *Karatahta* ve Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* adlı filmlerinde karakterlerin bağlantısız uzamlar arasındaki sınır bölgelerde kaybolma yolları açık bir politik tavrı üstlenir. Bu filmlerde anlatı karakterlerin İran ve Irak arasındaki sınırı geçme girişimleri üzerinden ilerler, ancak manzara gittikçe bağlantısız uzamlara dönüşür, 'sınır' tanımlanabilir, fark edilir bir şey olmaktan çıkar ve bunun yerine nedensiz askerî gaddarlığın kâbus dolu, istikrarsız bir bölgesini ifade eder. *Karatahta* fikri, Samira Makhmalbaf babasıyla Kürt bölgesinde yürürken, arazinin bazı bölgelerindeki acımasız kısırlığın onu sarsmasıyla başladı ve buraları filminin mekânı olarak seçti.³¹ Kızıl, taşlık, dik yamaçlar çok kuvvetli bir soğukluk/yabancılık etkisi verirken filmin dış ses kullanımı da helikopter gözetimi ve sınır devriyeleri tehdidini belirten ipuçlarının altını çizer. Filmdeki manzaranın işlenmesi, karakterler ve onların çevrenin imgesi içinde biçimlendiği yer olan yaşadıkları yer arasındaki ilişki üzerinde yeni gerçekçi bir vurguyu yerleştirir.³² Çevrenin inatçılığı karakterlere bulaşır: taş kalpli, iklimin sertleştirdiği yaşlı adamlar ve gözü pek genç kaçakçılar. Gezici öğretmenlerin bu coğrafyada yeri yoktur - kimsenin eğitilmek

³¹ Samira Makhmalbaf, Jahanbakhsh Nouraei ile röportaj *Iran International* vol 8 no 1 (2000) s. 17.

³² Yeni gerçekçi anlatım için, bkz. Giuseppe De Santis Towards an Italian landscape in David Overby (ed.) *Springtime in Italy a Reader on Neorealism* (London Tantivy Press 1978) s. 126.

istemediği bir zamanda, öğretmenler beceriksiz biçimde kara tahtalarıyla öğrenci ararlar. Karakter ve manzara arasındaki bu ‘serbest dolaylı’ ilişkinin bir sonucu olarak (manzaranın imgeleminin karakterinkinden süzüldüğü yerde) şiirsel açık imgeler her sahnede mümkündür. Ama yerinden edilmiş olan yalnızca öğretmenler değildir; zamanla, onlar sınıra yaklaştıkça, filmdeki tüm Kürt karakterler ‘kaybolur’, manzaradan ‘bağlantısız’ hâle gelirler ve manzaranın kendisi ıssızlığın bağlantısız uzamlarına bölünür.

Bu bağlantısızlık *Karatahta*’nın mizanseninin yanı sıra kurgusunda da yansıtılmıştır. Hollywood kurgusu, çekimden çekime uzamsal devamlılığı korurken bu filmin kurgusu verilen sahneyi uzamın bağlantısız parçalarıymış gibi sunma eğilimindedir. Bu da uzamın değişkenliğini, uzamsal parçalanmayı ve yön duygusundan yoksunluğu vurgular. Örneğin, (bir öğretmen ve mektup okutmak isteyen yaşlı bir adam arasında geçen) bir diyalog sahnesinde, kamera bir karakterden diğerine geçer, her seferinde çerçevede bir karakter bulunur; ancak Hollywood’un çekim/karşı çekim yapısının aksine çekimler arasında çok az ortak uzam vardır. Bu uzamsal sistem, burada konu alınan Makhmalbaf ve ailesinin filmlerinin özelliğidir. Uzamsal bütünlükten parçaya kesmek yerine sekanslar genellikle tümüyle parçalardan oluşur, özellikle de kapalı (ya da yarı kapalı) kapı girişlerinin önünde geçen sahnelerde. Burada giriş, görüşümüze koyduğu sınıra işaret eden, gördüğümüz şeyin seçiciliğini vurgulayan içsel bir çerçeve [çerçeve içinde yer alan ikinci bir çerçeve] görevini görür. Burada emirler verirken, çorba dağıtırken veya çiçekleri sularken (*Moment of Innocence, Elma*), yarı açık kapıların ardından ruhani kadının ellerine yapılan yakın çekimler vardır. Böylelikle, İran sinemasının bağlantısız uzamları ayrıca neyin gösterilebileceğinin sınırlarıyla ilgili kaygılara da işaret eder (İranlı olmayan bakış açısından, sansür kısıtlamalarına dair alegorik bir okumayı da teşvik eder).

Sabit Uzak Çekim/Uzun Çekim

Hem sabit uzak çekim hem de uzun çekim Schrader tarafından özetlenen ‘durağanlık’ın estetiğinin tipik bileşenleri ve açık imgenin tipik araçlarıdır. *Arkadaşımın Evi Nerede?*’deki köyler arasındaki zikzaklı patika açık imgenin bir örneğidir. Ahmet’in ufak bedenini, filmde üç kez aşağı-yukarı koştururken görürüz, çoğunlukla da durağan çerçeve ve uzun çekimde. Geleneksel aksiyonun olmadığı uzak görüntüleme ve çekimin uzunluğu bizi imgeye yoğunlaşmaya ve doğaya dayatılan soyutlamayı özümsemeye zorlar. Kiarostami bu patikayı film için özellikle kurdu muştur (tepenin zirvesine de bir ağaç ektirmiştir) ve bunlar yalnızca gerçeği kaydetmeye değil aynı zamanda onun şiirsel yankılar taşınmasıyla da ilgili

olduğunun göstergesidir. Bunlardan bazıları semboliktir (İran kültürüne özel yankılar dışında, Ahmet'in zikzakları modern yaşam etrafındaki koşuşturmacayı sembolize ederken, tepedeki ağaç arkadaşlığı temsil etmektedir, der Kiarostami).³³ Bununla birlikte durağan uzun çekim ve bunun süresi, sinematik imgeye, zihinde sanal imgelere bağlantı kurmasına izin vererek, kapalı sembolizmini aşan bir açıklık vermektedir.³⁴

Kiarostami'nin *Zeytin Ağaçları Altında* isimli filmi genç köylü Hüseyin'in, evlenme teklif ettiği kızı, Tahareh'i takip edişini gösteren bir uzun çekimle sonlanır. İki figür bir zeytin bahçesinden geçip vadi boyunca zikzaklar çizerek uzaklaşır ve sonunda neredeyse görünmez iki nokta hâlini alarak gözden kaybolurlar. Sahnenin gerçek zamanlı, sabit bakış açısıyla belirlenmesi, bizi yolda iki noktaya dönüşen figürleri takip etmeye zorlar, sanki yüce bir nesneyi, örtülü bir sırrı barındıran bir fotoğrafmış gibi hareketli imgeyi dikkatle inceleriz. Bu, açık imgenin önemli bir niteliği ve onun arta kalan fotoğrafik aurasının bir görünüşüdür.

Daha önce Schrader'la bağlantılı olarak tartışıldığı üzere, her imgenin eşit ölçüde açık olduğu bir filmde bir açıklık olamaz, ayırt edici nitelikler ve karşıtlık olmadan terim anlamsız bir hâl alır. Bu bireysel imge için de geçerlidir, açık imge belli bir seviyede kapalılık, sınırlılık içermelidir; bu, açıklığın kendisini ortaya çıkarmasına olanak sağladığı gibi, ileriye göstermek için evrensellik ve seçicilik oyunlarına da müsaade eder. Bu, Kiarostami'nin teknik olarak *Zeytin Ağaçları Altında*'nın final sahnesinde Hüseyin'i ve Tahareh'i evrenselleştirmeye nasıl yaklaştığını gösterir: İzleyiciyi, hem zamansal (dört dakika) hem de uzamsal (bir sahnenin uzun ve geniş açılı çekimi) olarak imgeye uzak tutarak, yorumlayıcı arzusunun sonunda serbest bırakılmasını artan bir şekilde vurgular. Kiarostami şöyle der:

Yönetmen filmi buraya kadar getirdi, onun hakkında düşünmek ve karakterleri çok çok uzaktan seyretmek seyirciye kalmış. Son sahneyi, açıklığından ötürü seviyorum. O ana kadar sosyal farklılıklar bu iki insanı birbirinden ayırıyordu, hâlbuki insan olarak birbirlerine eşitler. Sınıf sistemi onları ayırdı ancak doğada ve uzun çekimde bu ikisinin, sosyal normlara değer vermeksizin yakınlaşabileceklerini ve kendi özelelerine, içsel ihtiyaçlarına dönebileceklerini

³³ Abbas Kiarostami, Robert Richter ile röportaj, *Kinder und Jugendkorrespondenz*, no 42 (1990), s. 24.

³⁴ David Bordwell, Kiarostami'nin *Zeytin Ağaçları Altında*'daki film-içinde-filmde kendisinin durağan imgeleri kullanımını ironize ettiğini, karakterlerin çektiği filmde açılı derinlik ve ekrandışı uzamı etkinleştirerek ve statik alanölçümsel imgeleri ortaya çıkararak zarif bir şekilde hicvettiğini düşünür. David Bordwell, *On the History of Film Style* (Cambridge, MA Harvard University Press, 1997) s. 262-3.

hissettim.³⁵

Ekstra anlatısal örnekler olma yolunda Hüseyin ve Tahareh, Kiarostami'ye göre, göründükleri şey olmaya devam ederler, var oluşun üç temel seviyesi: aşkın bireysel seviyesi; sınıf farklılığının sosyal seviyesi; doğanın varoluşsal seviyesi. Evrenselleştirme asla ayrıntıyı gözden kaçırmaz.

Çocuğun Bakışı

Arkadaşımın Evi Nerede?'de Ahmet bir arayışa giriştiğinde yoluna birçok engel ve sapak çıkar, daha çok da müdahaleci, yardımcı olmayan anne-babalarca. Yetişkinlerin dünyasında bir çocuğun şaşkınlığı filmin duygusal gücünün kilit noktasıdır. Kiarostami, bu oyuncunun bakışından dolayı seçildiğini söyler, yeni gerçekçilikteki çocuğun şahit olarak rolünü yeniden canlandıran bir seçim.³⁶ Bu nedenle, yönetmenin bu şaşkınlığı açık biçimde ifade eden yüzün birçok yakın çekimini kullanarak, bundan faydalanması beklenebilirdi, her ne kadar Ahmet'in korkmuş yüzü büyük ihtimalle filmde sonra aklımızda kalsa da, aslında filmde çok fazla yakın çekim yoktur. Bunun yerine Kiarostami, Ahmet'in bakışıyla doğrudan özdeşleşmeyi engelleyerek, seyircinin karakterin bakışı ve verili imge arasındaki, çocuğun bakışı ve filmin bakışı arasındaki 'serbest dolaylı özne'³⁷ (Pasolini) ilişkiyi derinlemesine incelemesini sağlayan orta yakın çekimleri ve çok uzak çekimleri tercih eder.

Filmin, hem Ahmet hem de izleyici için, en hayret verici sekansı, Poshteh'in dar sokaklarındaki gezintidir. Set, İtalyan Yeni Gerçekçiliğindeki kadar daha fazla gerilim yaratan bir labirenttir, kristalimsi veya Riemanyan bir uzamdır, ama burada genelde filmin dolambaçlı yapısı, özelde bu sekans, Deleuze'un, çocuğun yetişkinlerin dünyasında motor-acizliği olarak adlandırdığı şey ile yüzleşir. Ürkütücü labirentte kaybolmuş çocuğun gerginliği ve acizliği, filmin adında gizlidir, hiç kimsenin tam cevabını veremeyeceği bir yakarış. Günlük işaretler esrarengiz bir şekilde uğursuz bir hâl alır, taşıdığı çalı-çırpının altında iki büklüm olmuş, yürüyen bir çalılığa benzeyen adam, çamaşır ipindeki kahverengi pantolon gibi ama bunlar yanlış işaretlerdir (Ahmet, yanlışlıkla, bunların arkadaşına ait olduğunu sanır. Ahmet, köylülerin kendisine vermiş oldukları belirsiz ve kesin olmayan yönlendirmeleri izleyerek bir çıkmazdan diğerine

³⁵ Kiarostami, Nassia Hamid ile röportaj *Sight and Sound*, vol 7 no 2 (February 1997) s. 23.

³⁶ National Film Theatre gösteriminden sonra Kiarostami'nin konuşması, Londra, 21 Haziran 1999.

³⁷ Pasolini, *The cinema of poetry*, s. 551-3.

sürüklenir; bu arada kamera dışından gelen sesleri duyarız - kedilerin aniden miyavlaması, havlayan bir köpek, uzaktan geçen bir trenin sesi, görünmemelerinden dolayı gittikçe kafa karıştırıcı ve belirsiz olan sesler. Sonunda, Ahmet yaşlı bir halıcı ile karşılaştığında, arayışı kesintiye uğrar: Halıcı onu köyün kapıları ve pencerelerini göreceği bir tura çıkarır. İmgedeki duyu-motor bağlantılar burada çöker, sadece aksiyonda kendiliğinden bir genişleme olmadığından değil aynı zamanda sahnenin kendisi anlamlı olmaya bir son verdiği için. Anlatı bu sıra dışı hareketsizliğe giriş yaparken rüyaya benzer duyular seyircinin üstüne çöker. Buna karşılık görsel oyun kök salar, eski evlerin duvarlarına yansıyan, sürekli değişen yansımalar. Bunlar sözde evlerin içinden kaynaklanan ışımalarıdır ancak bu gölge oyunlarının bazılarının tuhafılığı bu mantıksal açıklamanın doğru olmadığını ortaya çıkarır. Bu ışık oyununun imgesi gerçekçiliğe indirgenemez ancak gördüğümüz imgeleri yansıtan teknolojiye dair yansıtımlı bir motiftir.

Dramatizasyon Yokluğu/İtici Karakterler

Klasik Hollywood anlatısında kahraman, diğer karakterlerle karşılaştırdığımızda bir ahlak ölçütü olur; en çok özdeşleştiğimiz karakter odur, çünkü kusurlarına rağmen sempatik bir biçimde gösterilir. Birçok İran filminde merkezde yer alan itici kahramanların varlığı beraberinde Hollywood normlarından bir sapmayı getirir ancak yeni gerçekçilikten çıkan ve özellikle Antonioni tarafından temsil edilen bir gelişme ile de bağlantılıdır. Öz düşünümsel bir muğlâklığın eklendiği bu ana karakterlerin çoğu, film yönetmenleridir: Kendi oyuncu kadrolarının görünürde soğuk, duygusuz manipülatörü olan - Mohsen Makhmalbaf, *Selam Sinema* ve *A Moment of Innocence*'ta çıkarıcı bir yönetmen olarak 'kendini oynayarak' bunu biraz daha ileri götürmüştür. Bu özdeşleşmenin engellenmesi, İranlı yönetmenlerin oyuncularından, özellikle yetişkinlerden aldıkları sessiz performanslarla ilgilidir, Bresson veya Ozu'nun tekdüze monotonluğundan çok Rossellini ve Yeni Gerçekçiliğin hanesine yazılacak belirsiz bir oyunculuk, imgelerin yoğunlaştırılması için uzam yaratan bir dramatizasyon yokluğu. Deleuzecü terimle, karakterlerle özdeşleşme meydana geldiğinde, duyu-motor arkı bozulmamış olur - motor tepki (o durumda o karakter ile özdeşleşme) ile görülen şey arasında bir bağ vardır. Karakterle özdeşleşmedeki başarısızlık duyu-motor zincirini kopartır ve duyuları serbest bırakır, filmin diğer bakış açılarına karşı algımız daha açık bir hal alır. Özellikle, izleyenin zihninde geri dönecek olan sanal imgelerle bağlantıları kolaylaştırır.

Kiarostami'nin *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'inde itici ana karakter, film çekmeye geldiği kırsal köyden faydalanan, sorumsuz, duygusuz

kahraman film yapımcısı Behzat'tır. Rahatsız edici bir sahnede, Behzat bir tepenin yamacında, tekme atarak bir kaplumbağayı ters çevirir - herhangi bir geleneksel bakış açısının ve anlatı gerekliliğinin ötesinde (çerçeveyi dolduran) baskın gerçek zamanlı imge, kaplumbağa ve onun hareketleri olduğu halde, kaplumbağanın sırtına bakan karakterin bir takım geleneksel karşı açı çekimleri vardır. Behzat ilgisini yitirir ve oradan uzaklaşır ama biz (içimizi rahatlatmak için) kendini düzeltip yoluna devam etmeye çalışan çaresiz kaplumbağayı görürüz. Antonioni'de de buna benzer sahnelerde olduğu gibi, indirgeyici bir açıklama mümkündür: Behzat kaplumbağayı tekmelediğinde kişisel yabancılaşmasının (burjuva, şehirli) ister istemez, onu, var oluşun kendisine (doğa) yabancılaştırmasının yolunu ifade etmiş olur. Bu tip bir yabancılaşma (kişiliğin, sınıfın ve var oluşun üç aşamasında) onun gaddarlığının keyfiliğinin ve bu gaddarlığın düşüncesizlikten geldiğinin, içten gelmediğinin belirtisidir - ters dönmüş kaplumbağanın içinde bulunduğu zor durumdan sadistçe bir zevk çıkarmak için orada beklemez. Ancak Behzat, kahraman, kötü adam ya da kurban değildir; onunla ve hareketleriyle özdeşleşme, kaplumbağa imgesinde de olduğu gibi bağlantısız, açık kalır – takıntılı bir şekilde anlatsal gereksinimin aşırılığında çerçeveselenir - veya Pasolini'nin deyimiyle, şiirsel imge yavan anlatıyı belirsizliğiyle doldurur.

Açık İmge/Kristal İmge

Açık imgeler, anlatıyı sonlandırmak istemeyen, hatta filmin bittikten sonra, izleyicinin düşüncesinde filmin 'yaşamını sürdürmesi' için çalışan kapanış sahnelerinin, film sonunun özelliğidir. Kiarostami'nin *Kirazın Tadi*'nda çarpıcı bir sahne vardır: Ana karakter Bay Badiei, gece intihar etmeyi planlamaktadır, ancak ertesi sabah gelip onu gömecek birilerini bulması gerekmektedir. Filmin sonuna doğru Bay Badiei aşırı doz alarak kendi kazdığı mezara girer ve uzanır. Sahne birkaç saniyeliğine tamamen kararır. Aniden film karanlıktan aydınlığa geçer, filmden grenli video kaydına geçiş yapılır. Daha önce gördüğümüz karakterler, bir film setindeki oyuncular gibi beklemektedirler, bir yandan da filmde çeşitli motiflerin (uygun adım yürüyen askerler) *verite* tarzı tekrarladığı görülür.

Verite etkisi yaratan bu grenli video kaydı Yeni İran Sineması'nın bir özelliğidir. Daha önce Kiarostami'nin *Yakın Plan*'ında 'sahte Makhmalbaf'ın gerçek deneme çekimi sahnesinde bu video kullanımının örneği vardır. *Kirazın Tadi*'nda belgesel etkisi alt üst olmuştur. *Verite* finali, Brechtien tarzda, bahsedilen filmin bir temsil olduğunu iddia etmez, çünkü video gerçekliğinin keskin olmayan görüntüleri önceki anlatının somut öykü evreni gerçekliğinden daha tuhaftır, buna karşılık, bu tekinsiz gerçeğin

araya girmesi şiirsele geçişi işaret eder. Gecedan ve ölümden, gündüze ve aydınlığa geçiş, anlatıyı çözümlenmekten uzak, bir belirsizlik, bir açıklık yaratır - ana karakterimiz aslında ölmüş olsa da olmasa da - sanki ölüm sonrası hayattan görüntüler izliyormuşuz gibi. Kararmış görüntüyü izlerken, final ile önceki anlatı arasındaki zamansal ilişki karmaşık bir hal alır, tıpkı *diegesis* ve meta-diegetik belgesel arasındaki ilişki gibi. Final – çağrışım yapan rüya ya da *déja-vu* - bir geriye dönüş (*flashback*) veya bir anımsama değildir, geçmişle şimdinin kristal imge oluşturan birleşmesi ya da kısa devresidir.

Kirazın Tadı bir video ‘belgesel’ ile biterken Samira Makhmalbaf’ın *Elma*’sı belgesel başlangıcı için video kamerayı kullanır, böylece tüm filmi Deleuzecü kristal imgeyle kurar. Film, hayatlarının büyük kısmını babalarının gözetiminde, bir evde kilit altında geçiren iki kızın maceralarını takip eder. İlk görüntü, uzanmış, çiçek sulayan bir eli gösterir. Bu çekim günlük hayatı belgeler, ancak soyut bir halde - hareketsiz kamera, elin çerçeveye girmesini bekler. Çekim kompozisyonu sert, neredeyse soyuttur - arka plana dik bir kamera aksıyla düz bir kompozisyonudur. Bu, günlük hayatı ortadan kaldırmayan ancak onu günlük hayattan daha farklı boyutlara genişleten bir soyutlamadır. Anlatıyla ilgili muhtemel sembolik anlamları besler - çiçek, eve kapatılmış kızların aksine, açık alandadır, güneş alır. Yine de imge gösterge ile anlam arasındaki birebir benzerliğe karşı koyar.

Elma’nın hikâyesi, doğrudan Tahran televizyonunda yayınlanan bir haberden alınmıştır ve aile üyeleri kendilerini oynamaktadırlar - ama yönetmen, olayları yeniden yaratırken, sallanan elma ve ayna gibi önemli yan öğeler katar. Bu filmdeki birçok açık imge, bu sembolik yan öğelerden faydalanan sahnelerden gelir. Bu, gerçekte yalnızca birkaç gün önce meydana gelen olayların yeniden yaratılmasına sızmalarının tekinsiz bir etki yaratmasından dolayıdır: Yukarıda değinilen indirgenemez nitelik asla kaybolmaz. Makhmalbaf filme olaylar henüz olurken başlamıştır - videonun kullanıldığı belgesel bölümü kızları sağlık merkezinde gösterirken, kızların dış dünyaya salıverilmelerinin yeniden canlandırılması olay gerçekleşikten sadece dört gün sonra başlar. Sonuç olarak tüm film bir kristal imge hâlini alır, ancak aynadaki işin alışılmışın dışında tekinsiz bir biçimde sahnelenmesi, bunun gibi sembolik yan öğelerin sadece kurmaca yeniden canlandırmayı hatırlatmadığını, aynı zamanda ikizlerin dış dünyayla uzlaşma süreçlerini somutlaştırma işlevine de sahip olduğunu gösterir. İkiz kızlar, tıpkı film gibi, (sosyal görevlinin kendilerine hediye ettiği) aynada kendilerine bakarlar. Elma bile, Yahudi-İslam-Hıristiyan kültür mirası içerisinde aşırı belirlenmiş bir sembol olarak, ikizlerin dünyaya olan meraklarını yapılandırmak için belirli bağlantı yerlerinden bağımsız bir hal

alır.

Kendi oluşum sürecini filme alan bir film olan Mohsen Makhmalbaf'ın *A Moment of Innocence*'ı, özellikle anlaşılması güç kristal açık imgeler içerir. Makhmalbaf, yansıtmalı bir şekilde geçmişine bakan (sevimsiz) bir yönetmeni, kendini oynamaktadır - ve o geçmişi yeniden yapılandığı söylenebilir. Yaşanan geçmişle filmde anımsanan geçmiş arasında belirgin bir uyumsuzluk vardır. İlkinde, Makhmalbaf, on yedi yaşında bir İslam devrimcisi olarak Şah'ın polislerinden birinin silahını almaya çabalar, polis tarafından vurulur ve sonuç olarak Pehlevi hapishanesinde mahkûm edilir. Buna karşın, (Makhmalbaf devrimci hevesinden vazgeçtikten çok sonra çekilen) filmde, polis duyarlı, hassas biri gibi temsil edilir, gizemli bir kadına âşıktır, kadın her fırsatta ona saati sorar, yol tarif etmesini ister. Ayrıca bu kadının Makhmalbaf'ın kuzeni ve suç ortağı olduğunu da öğreniriz, (flört etmesinin tek nedeni Makhmalbaf onu bıçaklarken polis memurunun dikkatini dağıtmaktır) iki devrimci birbirine âşıktır ve şiddete bulaşmak pahasına da olsa dünyayı ne olursa olsun kurtarmanın peşindedirler. Filmin tarihi yeniden canlandırmasının içerisinde, dünyayı aşk aracılığıyla kurtarma ideali şiddet araçları ile karşılaştırılır - bu gençlerin tekrar canlandırmaları istenen versiyondur, ancak bu yorumu yeniden canlandırmadaki başarısızlıkları başka bir alternatifi (şiddetsiz) getirir, bu da Makhmalbaf'ın geçmişi yeniden canlandırma ve onu değiştirme girişiminin yerindeliğini sorgular. Genç oyuncular birbirlerine silah çekmek istemezler - 'Genç Makhmalbaf' sürekli hiçkırarak ağlar ve polise saptaması emredilen bıçağı atar. 'Genç Polis' silahını kullanmayı reddeder. Film-içinde-filmin doruk noktasında, polis memuru gayri ihtiyarı, ona vermemesi konusunda talimat almış olduğu çiçeği kadına verir, Makhmalbaf'a gelince, o da bıçağı altında sakladığı ekmeği polise verir, film bu değiş tokuş sahnesiyle sonlanır, örtülü kadın arada kalmış, donmuş karede tutuklanmıştır.

Gerçekle şiirselliğinin birbirine karışması, *A Moment of Innocence*'ı çok karmaşık bir kristal imge haline getirir, filmde hiçbir parça bir diğerinden tamamen bağımsız değildir - bu da filmde önce birbirlerini tanımayan oyuncuların sanki çok samimi birer dostmuş gibi oynamalarıyla gerçekçilik karşıtı bir sona ulaşır. Filmin çapraşık tasarımına uygun olarak, filmin bileşenleri tam olarak birbirine oturmaz - örtüşerek birbirinin üstüne açılırlar. Bu açıdan film, diğer birçok İran filmi gibi (*Daire, Rüzgar Bizi Sürükleyecek, Kirazın Tadı*) yapısal olarak müzikteki kanonu andırır, Deleuze'e göre bu ritmik tekrarlarıyla bir kristal örneğidir. *A Moment of Innocence*'ta, polis sekansının ilk sahnesi çıkagelen bir kadının saati sormasıyla sonlanır. Adam, 'Aynı onun gibi oldu!' diye haykırır, kadın

yürüyüp giderken. Daha sonra, kuzen rolünün oyuncunun gerçek kuzenine verildiği Makhmalbaf sekansına geçeriz. Sonunda, kadın yalnız başına, tüm saatlerin durmuş olduğu bir dükkândadır, daha sonra prova yapan polise doğru yürür, daha önce gördüğümüz rastlaşma tekrarlanmaktadır. Bu kez kadını fark ederiz ve (öyle sandığımız gibi) iki sekansın birbiri ardına gelmediğini, eş zamanlı olduklarını anlarız. Anlatı daha sonra polis sekansını kaldığı yerden devam ettirir ancak bu tekrarlama, yeni bir belirsizlikle kelimelerin altını çizmiştir ‘Aynı onun gibi oldu!’.

Kristal imgenin böyle kanon gibi kullanılmasında politik imalar mevcuttur, Deleuze bunları ‘saklanan geçmişin bir yükselip bir geri çekilmesi’ olarak tarif eder.³⁸ Kanon sürdükçe, daha fazla alternatif gerçeklik müzakere edilir ve ‘olduğu gibi’ geçmişle ilintilendirilir; asıl imgeler sanal imgelerle karşılaşır ve çok sayıda kurnaca olasılık yaratılmış olur. Böyle olunca da, *Moment of Innocence*, bir bakıma kurnaz bir şekilde İslam rejiminin kuyusunu kazarak, açık imgenin özelliklerini (kristallik, iki anlamlılık, belirsizlik) kullanır. Filmi geçici olarak yasaklayan rejim yalnız bir gerçeğin olduğunu ifade eder, ancak bir tanede bile, filmin işaret ettiği gibi, birçok gerçeklik vardır.³⁹ Saatlerin durmuş olduğu dükkân çizgisel zamanın durdurulmasının işaretidir, duyu-motor bağlantıların ayrılmasıdır ve kişisel olasılıkların serbest bırakılmasıdır.

Donuk Kare

A Moment of Innocence’ın sonundaki donuk kare, tek imgenin içinde, İslamî tutuculuk, devrimci idealizm, terörizm, yasa ve düzen, gençlik romansı, karşılıksız aşk, intikam ve barışçılık gibi rekabet içinde olan etkenleri hapseder. Donuk kare, tarih ve onun yeniden sahnelenme girişiminin iç içe geçtiği kesin ‘an’ı ‘tutuklar’ - yani geçmiş (genç Makhmalbaf ve onun suç ortağının gerçek terörist saldırısı) şimdi (oyuncuların gerçek suçu tekrarlamayı reddetmesi) ile başkalaşmıştır. Gerçek teröristlerin eylemi, gerçek terk edilmiş âşık polisin naif yanıtı, aktörlerin suçu spontane bir şekilde reddetmeleri, orta yaşlı kahramanların bu yeniden sahnelemedeki reddetmeye şahit oluşları zamanda ayrı anlar değil, masumiyet anını oluşturmak için hepsinin birleşmesidir. Buna rağmen bu anın, bu imgenin içinde geçmiş, şimdi ve ideolojilerin rekabetinin bir sentezi vardır, kararlılık yoktur, kapanma yoktur. Bunun yerine izleyici,

³⁸ Deleuze, *Cinema 2*, s. 93.

³⁹ Bu imgelerin daha öncelere dayalı dini temelleri, bize göre, aykırı potansiyelleri ile uyusmamaktadır. Dini temellendirme, devlet dini veya gerçekliğin başka hegemonik versiyonları ile uyumlu değildir.

donuk kare tablosunu ve içinde saklı olan çelişkileri birer açık imge olarak okumaya terk edilmiştir.

Yeni İran Sineması'ndaki bariz alegorik eğiliminin, filmin açık imgelerini anlatsal belirlemciliğe çektiği ileri sürülebilir. *Elma* örneğin, feminist alegori üzerinden okunabilir. Sonuç sahnesinde, kör, çarşafli anne evden çıkıp ara yola girer ve sallanan elmaya uzanır. Son sahne, onu elinde hafifçe tuttuğu elma ile dondurur (kadınlara zorla el konmasıyla ilgili bir alegori). Kızların hapsedilmesi, filmin sansürden geçmesi için kullanılan, İran'da kadınlara uygulanan kısıtlamaların bir kodu olabilir. Bununla beraber, ne alegorik-sembolik ne de belgesel unsurlar/kodlar üstünlüğe sahip değildir ve *Elma*'nın donuk kapanış karesi, rekabet içinde olan anlatı kodları arasındaki anlamlandırmayı askıda bırakan bir açık imgedir.

Panahi'nin *Beyaz Balon*'u, popüler (ticarî) uluslararası başarı açısından çığır açan bir İran filmiydi. Film yedi yaşında bir kız çocuğu olan Razieh'nin, yılbaşı için bir Japon balığı almak üzere Tahran sokaklarında dolaşırken parasını kaybetmesinin öyküsüdür. Filmde aradığımız tüm özellikler sergilenmektedir - gerçek zamanlı oyun, doğal mekânlar, tekrarlayan döngüsel yapı ve arayış içinde olan bir çocuk kahraman. Batı'da gördüğü ilgiden ötürü - İran içinden ve dışından - eleştirmenler, İran'ın politik gerçekliğini yansıtmadığı için (aksine Batılı izleyici için propaganda içerdiğini iddia ederek) filme karşı çıktılar. Bu çoğu zaman sert giden çekişme, izleyen filmlerin hemen hepsinde tekrarlandı (son zamanlarda, eleştirmenler filmleri çok olumsuz olmakla suçluyorlar). Açık imge sınıflandırmamızla ilgili olarak, *Beyaz Balon*, tümüyle apolitik gözükken bir filmde bile aslında politik bir yönün bulunduğunu ileri sürer ve bu da tartıştığımız biçimlerle bağlantılıdır. Filmin sonunda Razieh ve ağabeyi Ali, Afgan bir balon satıcısının yardımıyla 500-toman paralarını kurtarırlar. Daha sonra, düşünmeden kurtarıcılarını bırakır, Japon balığı satın alır ve eve dönerler. Film yılbaşına yaklaşmakta olan bir saatin görüntüsü, ekranın dışından gelen kaygı verici bir patlama sesi ve sabit bir kare ile biter: beyaz balonu ile Afgan mülteci çocuk.

Afgan çocuk her anlamda anlatı açısından 'marjinal'dir - elbette mesele budur. Filmde [çocuk da] beyaz balonu da çok az görünür. Ve şu da eklenebilir, İran'ın politik durumu ve İran'daki Afgan mültecilerin durumu da öyle. Oysa *Beyaz Balon* filmin ismidir ve son görüntüdür - tüm beklenmezliğine ve uzun-süreliliğine donuk kare olduğu gerçeğine dayanarak, kendini filmin can alıcı imgesi ilan eder, onu 'okumamız' için bize gerekli zaman verilen sabit imge. Razieh'nin (şimdi itici olan) arayışı ile özdeşleşme sorgulanmaktadır: Afgan mültecinin yılbaşını kutlamak için evine gitmediği,

evinin olmadığı ima edilmektedir. Ancak imge, yorumlanma seviyesine indirilmek için çok belirsiz, çok güçlüdür. Donuk-karede görülen Afgan mülteci ve beyaz balonu geri döner ve önceki tüm 'büyüleyici' anlatıyı, bütün o imgeler zincirini değiştirir. En iyi açık imgeler, gördükleri filmleri 'geliştirir' (filmleri birer kristal imgeye dönüştürür) ve eksik politik gerçekliği vererek filmleri 'dış' dünyaya açarlar.

Muğlaklık ve belirlenemezliğin doğal olarak radikal olduklarını ileri sürmeyeceğiz - ters yollardan belirlenemezliğin kendisi politik anlamda belirli olabilir - ancak İranlı sinemacılar, sansürün özellikle toleranssız tarafından kurtulmak için açık imgeyi kullanmış ve devlet tarafından tek bir gerçek olduğu yönündeki baskıcı düşüncenin dayatıldığı bir politik bağlamda deneyimin ve gerçeğin çoğulluğunu göstermişlerdir. İran devleti ile ilişkili gerçeğin dogmatik yapısı, elbette, başka yerlerde de karşılık buluyordur. Yeni İran Sineması'nın Batı'daki cazibesi, baskı altındaki, yabancılaştırılmış 'öteki'ye duyulan 'sempati'den çok kendi kendini idrak etmesine bağlıdır. İran filminin açık imgeleri, birçok çağdaş sinemada bu tarz imgelerin kaybolduğunu, sinemanın yaratıcı yorum ve eleştirel yansıma için sahip olduğu özel alanın yitirildiğini bize hatırlatır.