

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



VARLIĞIN İÇKİNLİĞİNDEN TÜREYEN HAYAT FİKRİ: ABBAS
KİAROSTAMİ, NURİ BİLGE CEYLAN, ZEKİ DEMİRKUBUZ
SİNEMALARINA BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SERDAR GEZER

Aralık, 2012

Serdar Gezer

Yüksek Lisans Tezi

2012

VARLIĞIN İÇKİNLİĞİNDEN TÜREYEN HAYAT FİKRİ: ABBAS
KİAROSTAMİ, NURİ BİLGE CEYLAN, ZEKİ DEMİRKUBUZ
SİNEMALARINA BAKIŞ

SERDAR GEZER

Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

Aralık, 2012

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**VARLIĞIN İÇKİNLİĞİNDEN TÜREYEN HAYAT FİKRİ: ABBAS KIAROSTAMİ,
NURİ BİLGE CEYLAN, ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMALARINA BAKIŞ**

SERDAR GEZER

ONAYLAYANLAR:

Dr. Bülent Eken	Danışman	Kadir Has Üniversitesi	_____
Ezel Akay		Yönetmen	_____
Prof. Dr. Çetin Sarıkartal		Kadir Has Üniversitesi	_____

ONAY TARİHİ: 03/12/2012

“Ben, Serdar Gezer, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntılarını kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

SERDAR GEZER

İçindekiler

Özet

Teşekkür Notu

1	Ölü Karakterler	1
2	Ölümü Algılama Biçimi	7
3	Yıkıcı Olanın Ne Olduğu	10
4	Aile	17
5	Tabiat	18
6	Kiarostami'de Gölgede Kalan Unsurlar	22
7	Hayata Bakan Kamera	23
8	Yazgı'daki Ölüm	24
9	Biricik Mesele	26
10	Hayata Karşı Duran Karakterler	33
11	Kader	36
12	Neden Şimdi Kiarostami?	37
13	Kiarostami'nin Mutlu Sonları	40
14	Sonuç	45
	Kaynakça	

ÖZET

VARLIĞIN İÇKİNLİĞİNDEN TÜREYEN HAYAT FİKRİ: ABBAS KİAROSTAMI, NURİ BİLGE CEYLAN, ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMALARINA BAKIŞ

Serdar Gezer

Film ve Drama Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Bülent Eken

Aralık, 2012

Son dönem Türk Sinemasına bakıldığında, filmlerde ve karakterlerde, aşkın bir hayat tasarımından doğan acılar, ıstıraplar kendini göstermektedir. Ölüm ve ayrılık acılarının karakterlere ve oradan da seyirciye geçtiği bu sinemaların öncülleri Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemalarıdır. Diğer yandan, Ceylan'ın ve Demirkubuz'un etkilendiği yönetmen olan Abbas Kiarostami sinemasında içkin bir hayat tasarımından kaynaklı sürur görülmektedir. Bu tezde Kiarostami sinemasının hayat dolu olabilmesinin sebepleri, Spinoza'nın içkin metafizik hayat tasarımı temelinde araştırılmış ve Kiarostami sinemasının Ceylan ve Demirkubuz sinemasından nasıl farklılaşabildiği incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Spinoza, Kiarostami, Demirkubuz, Ceylan, Ölüm,
Varlığın İçkinliği, Sinemada Metafizik

ABSTRACT

THE IDEA OF LIFE DERIVED FROM IMMANENT BEING: A LOOK AT THE
CINEMA OF ABBAS KIAROSTAMÍ, NURİ BİLGE CEYLAN, ZEKİ
DEMİRKUBUZ

Serdar Gezer

Master of Arts in Film and Drama

Advisor: Dr. Bülent Eken

December, 2012

Late Turkish Cinema is marked by feelings of sorrow and grief that derive from the idea of transcendent being. In the films of Nuri Bilge Ceylan and Zeki Demirkubuz, the pioneers of this kind of cinema, the sorrows of death and separation contaminate the characters and the audience. In contrast, the cinema of Abbas Kiarostami, who has been an influential figure for both Ceylan and Demirkubuz, is characterized by the joy which is a direct result of the idea of an immanent life. This thesis investigates the reasons for this aspect of Kiarostami's cinema on the basis of the immanent metaphysics of Spinoza, and tries to understand how his cinema is able to differentiate itself in comparison to those of Ceylan and Demirkubuz.

Keywords: Spinoza, Kiarostami, Demirkubuz, Ceylan, Death,
Immanence of Existence, Metaphysics in Cinema

Teşekkür Notu

Bu çalışmada bana yardımlarını esirgemeyen hocalarım başta Bülent Eken, Çetin Sarıkartal, Ezel Akay ve Ufuk Ahıska'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖLÜ KARAKTERLER

Zaten ölü olanların ve bundan sonra da yaşayamayacak olanların dünyasını seyredip, yaşamak istiyorum diyen ruhumun haykırımlarını duymaya başladığım sırada “Where is My Friend’s Home”(Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987), “Through the Olive Trees”(Zeytin Ağaçları Altında, 1994) ve “Wind Will Carry Us”(Rüzgar Bizi Sürükleyecek, 1999) imdadıma yetişti. Orada henüz ölmemiş ve bundan sonra da yaşamaya devam edebilecek karakterleri görünce ruhumun feryadı kesildi.

‘Zaten ölü olanlar ve bundan sonra yaşayamayacak olanlar’ demekle kastettiğim karakterlere bundan sonra ‘ölü karakterler’ diyeceğim. Son dönem Türk sinemasına baktığımızda aslında gördüğümüz karakterlerin geneli ‘ölü karakterler’ den oluşmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, gibi yönetmenlerin karakterleri ölü karakterlerdir. Yukarıda isimlerini saydığım filmlerin yönetmeni Abbas Kiarostami bu konuda istisnadır.

Uzak (Ceylan, 2002) filminde Mahmut karakteri filmin sonunda deniz kenarında oturup Yusuf’un bıraktığı sigarayı içtikten sonra zaten yaşamadığı hayatına nasıl devam edebilecek? İklimler (Ceylan, 2006) filminde İsa ve Bahar filmin başından beri yaşamakta zorlandıkları hayatlarına, filmin son karesinden sonra nasıl devam edecekler? Kader (Demirkubuz, 2006) filminde Bekir ve Uğur zaten olmayan hayatlarına nasıl devam edecekler? Olmayan hayatların ve olmayacak hayatların filmleridir bunlar kısaca. Ölü karakterler derken kastettiğim, yukarıda saydığım karakterler ve onların kaderdaşlarıdır.

Bu filmlerde anlatılan hayatlar ve karakterler birer sünger olsa ve onları sıksak, acı ve kederden başka bir şey akmaz. Kurdukları hayatlar, daha doğrusu hayat

tasarımları acı, keder ve ıstıraptan örülü duvarlarla dolu ve ekranda gördüğüm her şey şüursuz ve ağlayan cisimlerden başka bir şey değil. Bu hayat tasarımının karakterleri ise varlıkları acı, ıstırap ve kederle yoğrulmuş biçareler. Bu dünyaya ve bu hayata atılmışlar ve bu acıları ölene değin göğüslemek zorundalar. Bu yüzden her yerde acı ve ıstırap hüküm sürmekte. Ve bu yüzden bu karakterler ‘ölü karakterler’.

Kiarostami'nin karakterleri ise yaşamaya devam edebilecek karakterler. *Where is my friend's home (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987)* filminde Ahmed Poor hayatına daha güçlü bir şekilde devam edecek. *Through the Olive Trees (Zeytin Ağaçları Altında, 1994)* filminde Ferhad ve Tahareh karakterleri de yaşamaya daha güçlü devam edecekler, *Close Up (Yakın Çekim, 1990)* filminde Hossain Sabzian ve *Taste of Cherry (Kiraz Tadı, 1996)* filminde Badi Bey bile yaşamaya devam edebilecekler.

Filmlerinde genel olarak ‘nereden geldin, nereye gidiyorsun?’ gibi ontolojik soruların kendini hissettirmesine rağmen ve ‘ölüm’ konusu başlı başına bir mesele gibi görünmesine rağmen- ki insanoğlunun varoluşundan bugüne üstesinden gelemediği ve bu yüzden onu acı ve ıstırapa gark eden en ağır konudur- Kiarostami'nin filmlerindeki hayat tasarımı yukarıda bahsedilen hayat tasarımından oldukça farklı gibi durmaktadır. Zaten bütün mesele de budur.

Yaşamaya devam edebilme ya da edememe meselesi sadece mutlu sonla bitme ya da bitmeme meselesi değildir. Aslında derine inildikçe meselenin, yukarıda da bahsedilen şekliyle, filmlerde kurulan hayat tasarımıyla ilgili olduğu anlaşılır. Kiarostami'de sıkıntılar, problemler, ölü karakterlerdeki gibi, bununla bu dehşet dünyada yaşamak zorunda kalınacak acılar ve ıstıraplar değil, aksine varlığı güçlendiren ve kısa zamanda iyileşecek küçük hastalıklar gibidir. Hatta ölümün

kendisi bile hayatın içinde ya da daha doğru bir ifadeyle varlığı güçlendiren geçici bir hastalıkmiş gibidir. Büyük bir hayat tasarımının içinde sıradan bir olaydır neredeyse. İçkin bir metafizik kendini buram buram hissettirmektedir adeta.

Spinoza'nın "Töz", "Öz", "Öz'ün ezeli-ebedi oluşu" gibi meseleleri burada düşünebiliriz. Ben arseniği içtikten sonra beni oluşturan sonsuz sayıdaki küçük maddelerin hareket ve sukut'undan meydana gelen varlığım başka varlıkları oluşturur ve ben ölürüm ama benim 'özüm' ebedi olarak varlığımı devam ettirecektir (Deleuze 2008). Bu tam da *Wind Will Carry Us (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)* filminde telefonla konuşmak için tepenin başına giden mühendis Behzad Dorani'nin ölmüş birinin bacak kemiğini elinde odun parçası gibi salladıktan sonra dereye atması ve dereye aşağıya doğru akan suyla ölünün kemiğinin akıp giderek filmin sona ermesi sahnesinde anlaşılan fikirdir. Hepimiz Töz'ün var olma biçimleriyiz ve bizim özümüz ölmekle sonlanmayacaktır. Bu tasarımda acılar, ıstıraplar içinde ağlayan biçare insan, yerini mükemmel varoluşun bir parçası olmaya bırakır ve bütün film ağlamaktan kurtulup kendini neşeye salıverir. Tıpkı *Kader (Demirkubuz, 2006)* filminde Bekir ve Uğur'un ağlayan ve ağlayacak hayatlarını *Through the Olive Tree (Zeytin Ağaçları Altında, 1994)*'de gülen ve gülecek olan Ferhad ve Taharer'e bırakması gibi.

Abbas Kiarostami'nin filmlerinde adeta filmlerden fışkıran sürur hali, filmlerde kendisini gösteren hayat tasarımından kaynaklanır ve bu tasarım ise içkin bir metafizik tasarımdan kaynaklanır gibidir. Bu nedenle yukarıda çok kısa bahsedilen Spinoza'nın içkin metafizik hayat tasarımından bahsetmekte yarar vardır.

Konuya şu soruları sorarak başlamak gerekir: Nedir beni oluşturan küçük maddeler ve nedir 'Öz', nedir 'Özün' ezeli ebedi olması, nedir 'Töz'?

Benim sonsuz sayıda bölünemez küçük parçalardan oluştuğumu söyler Spinoza. Bireyliğin üç boyutundan bahseder ve bu beni oluşturan sonsuz sayıda ve bölünemez küçük maddeler birinci boyuttur. Bu soyut bir kavram değildir kesinlikle. Tamamıyla somut bir şeydir. Ben sonsuz sayıda bölünemez küçük parçacıktan oluşurum. Bu parçacıklar bilimin keşfettiği 'atom' değildir. Ondan daha küçük parçacıklardan bahseder Spinoza. Zerreler de denebilir belki bu parçacıklara. Belki de protonlar, elektronlar, çekirdek gibi fiziki terimlerin karşıladığı maddecikler olabilirler. İsmi ne olduğunun önemi yok. Önemli olan bu parçacıklardan oluşmuş olmamdır.

Gelelim ikinci aşamaya ya da boyuta. Bu parçacıklar birbirine diferansiyel bir bağıntıyla bağlıdırlar ve sürekli hareket ve sükûnet halindedirler. Diferansiyel bir bağıntı ile birbirine bağlı sonsuz sayıda küçük parçacıklardan oluşan bir kümeyimdir ben. İkinci boyut budur. Yukarıda arsenik örneğinde olduğu gibi ben arseniği içtiğimde benim bireysel varoluşum yerini başka bir şeye bırakır. Beni oluşturan parçacıklar arasındaki bağıntı bozulur ve başka bir bağıntıya dâhil olur. Ben ölürüm. Ama ölmeyen bir şey vardır bende. Nedir bu? Bu beni oluşturan parçacıklar arasında olan diferansiyel bağıntıdır. Yani benim özümdür. Yani beni oluşturan parçacıklar ortadan kalktığında, bağıntı varlığını hala devam ettirir. Bu bağıntı benim özümdür. Ve öz sonsuza kadar var olmaya devam edecektir. Bu haliyle aynı zamanda ezelidir de. Bu beni oluşturan parçacıklar ve diğer her şeyi oluşturan parçacıkların tamamı 'Töz' dür. Ve bu parçacıklar yani özler, tözün var olma biçimleridir (Deleuze 2008).

Bu çok kısa açıklama Spinoza'nın hayat tasarımını anlamakta yeterli olmayacaktır elbette ama Kiarostami'nin filmlerindeki hayat tasarımını anlamakta yeterli olacaktır. Daha fazlası için Spinoza'nın *Etika* kitabına bakılabilir.

Spinoza'nın hayat tasarımı temele koyup, üzerine Kiarostami'nin filmlerindeki hayat tasarımı inşa etmek için filmlerdeki metinsel öğelere, plan, sekans ve diyaloglara bakmak gerekir. *Taste of Cherry (Kiraz Tadı, 1996)* filmine kısaca göz atalım.

Temel konusu ve sorunsalı intihar ve dolayısıyla ölüm olan, hatta kendini öldürmeye çalışacak Badii Bey' in intihar ettikten sonra üzerini toprakla örtecek birini araması ekseninde şekillenen bir filmdir *Taste of Cherry (Kiraz Tadı, 1996)*. Badi karakteri, İran'ın taşrasında arabasıyla gezinir ve toplamda üç kişiyle bu konuyu konuşmaya muvaffak olur. Her birisini arabasına alır ve onları kendisini gömmelerini istediği çukura götürür, bu esnada da planından bahseder. Bu şahıslardan birisi asker, birisi medrese öğrencisi diğeri ise müzede görevli yaşlı bir adamdır. İlk ikisi Badi karakterinin teklifini geri çevirir ama sonuncusu yani müzede görevli yaşlı adam teklifi kabul eder. Teklif ise şudur; Badi Bey uyku haplarını içip, gece, yaşlı müzeciye gösterdiği çukura yatacaktır ve yaşlı adam sabah gelip O'na seslenecek ve ses gelmez ise çukurun üzerine toprak atacaktır. Film kısaca bu şekilde cereyan etmektedir. Çoğunlukla diyaloglarla ilerleyen film bize metinsel olarak bazı ipuçları verir, özellikle Badi Bey'in müze görevlisi olan yaşlı adamla olan diyalogunda bazı ipuçları vardır.

Müze görevlisi yaşlı adam bir Türk'ün başına gelmiş bir olaydan daha doğrusu bir hikâyeden bahseder. Hikâye şöyledir; bir Türk doktora gider ve her yerinin ağrıdığını söyler, doktor hastayı muayene ederken hastanın parmağı ile ağrıyan yerlerini göstermesini ister. Hasta başlar göstermeye, başına dokunur, 'başım ağrıyor doktor bey' der, karnına dokunur 'karnım ağrıyor doktor bey' der, bacağına dokunur 'bacağı ağrıyor doktor bey' der. Doktor durumu anlar, hastanın parmağı kırılmıştır.

Bu hikâyenin ardından müze görevlisi yaşlı adam Badi karakterine O'nun bakış açısını değiştirmesi gerektiğini, aslında hasta olanın fikirleri olduğunu söyler (Kiraz Tadı 1996). Burada olan bir şey vardır. Badi karakterinin fikirlerini, düşüncelerini değiştirmesi gerekmektedir ve ancak bu şekilde O'na acı veren şeylerin üstesinden gelebilecektir. Yani hayat tasarımını değiştirmesi gerekmektedir. Acı veren şeye bakışını değiştirmesi, ıstırap veren şeye bakışını değiştirmesi gerekmektedir.

Spinoza'ya dönecek olursak; nedir 'iyi' ve nedir 'kötü' olan şey? Yine sözün geri kalanını *Ethica*'ya havale ederek kısaca der ki Spinoza; beni oluşturan sonsuz sayıda küçük parça ile benim karşılaştığım şey, yani iyi ya da kötü olarak tanımlanacak şeyi oluşturan sonsuz sayıda küçük parça uyum gösterirse bu benim için 'iyi'dir, uyum göstermez ise bu 'kötü'dür. İyi olan, benim eyleme kudretimi artırırken, kötü olan benim eyleme kudretimi azaltır (2011). Örnek; Peynir sevmem, peyniri oluşturan küçük parçacıklar bedenimle öyle bir şekilde karışır ki, beni oluşturan parçacıklar ile öyle bir şekilde bütün oluşturur ki, ben hiç hoş olmayan bir biçimde tadil edilmiş olurum. O yüzden peynir sevmem. Peynir benim için kötüdür. Peynir yemek beni sonsuz derecede mutsuz edebilir. Tam tersi de mümkündür.

Bu noktada tekrar Badi Bey'e dönmek yerinde olur. Badi karakteri, kendisini intihar fikrine götüren olaylar silsilesini tekrar düşünüp, fikrini yeniden tasarlamalıdır, inşa etmelidir. Yaşlı müze görevlisinin anlattığı hikâyeyle Kiarostami adeta seyirciye şunu söyler; 'hayat tasarımını değiştir'. Burada bir kilit nokta daha vardır, yani bütün bu hayat tasarımının değişmesi noktasında tek bir mefhum vardır, aynen anahtar gibi, bu anahtar çevrilince her şeyi bir anda değiştirmektedir. Bu da *ölümü algılama biçimidir*. Bu anahtara ileride tekrar dönüleceği için şimdilik bahsedilmeyecektir.

Yine Badi karakterine geri dönüldüğünde, Badi Bey'in arabasına ilk aldığı asker karakteriyle konuşması esnasında çok ilginç bir diyalog geçmektedir. Badi Bey askere, küçük bir ağacın yanında bulunan çukuru, yani kendisini gömeceği çukuru gösterdiğinde, asker zaten teklifi defalarca reddetmiştir ve Badi Bey askeri ikna etmek için şöyle der; 'toprağın güzel olduğunu düşünüyor musun?'. Asker 'evet' diye karşılık verir. 'O zaman bütün güzel şeyler toprağa geri döner'der Badi Bey. Ve ilave eder; 'benim bir gübre olduğumu ve ağacın altına gübre serptiğini düşün' der (Kiraz Tadı 1996). Burada açık bir şekilde Spinoza'nın tasarımı kendini gösterir. Yani; beni oluşturan küçük parçacıklar başka bir şeye dönüştüğünde ben ölmüş olurum. Bir kurtla karşılaştım, kurt beni yedi ve ben öldüm, beni oluşturan küçük parçacıklar kurtu oluşturan parçacıklara dönüştü ve ben öldüm. Ama beni oluşturan parçacıkların arasındaki diferansiyel bağ kalıcı olmaya devam eder. Yani benim özüm ölmez. Öz ezeli ve ebedidir.

ÖLÜMÜ ALGILAMA BİÇİMİ

Uzak (Ceylan, 2002)'ta ölü bir adamın sigara içmesi: Keşke ölümü öldürüp, gelecek korkularımı ortadan kaldırıp, ayrılık acılarını hafifleten bir çare bulunsaydı da, şimdi, şurada, şu anda hayattan aldığım lezzet bütün bütün zayı olmasaydı. Bütün bu hastalıklar beni şimdiden öldürmeseydi...

Şimdi burada yukarıda bahsedilen ve detayı ertelenen kilit noktaya tekrar geri dönmek gerekir. Yani her şeyi değiştirecek anahtar nokta *ölümü algılama biçimi*, ya da kısaca *ölüm*.

Ölüm Spinoza'da asla bir son değildir. Hayatın içinde bir şeydir adeta. Tözün var olma biçimleri arasındaki sürekli dönüşümden başka bir şey değildir. Aynı şekilde Kiarostami'de de ölüm hayatın içinde var olan bir şey gibidir. Ne demek

istenmektedir bunu demekle? Aslında ölümü acılaştırın şey, içindeki ayrılık ve yok olma tahayyülüdür. Spinoza'nın hayat tasarımında ölümün asla bir son olmadığını söylemiştik ve bu son olmama durumu soyut bir durum değildir kesinlikle demiştik. Ölümün bir son olmama mefhumu Spinoza'ya göre somut bir deneyimdir adeta. Bu durumu ölümsüz olmak anlamında değil de ezeli-ebedi olmayı deneyimlemek olarak düşünmek daha yerinde olur. Nedir bu ezeli- ebedi olmayı deneyimlemek? Spinoza; 'ölümsüz olduğumu biliyorum ve buna inanıyorum, ezeli- ebedi olduğumu biliyorum ve deneyimliyorum (Deleuze 2008)'der. Somut olarak bunu deneyimlemek ne demektir?

Bu durum şu şekilde düşünülebilir. İnanmanın dereceleri vardır. Aslında görmenin dereceleri de denebilir. Tabiki, görme mefhumunu sadece göz cihazına indirgemezsek. Bunu biraz açmakta fayda vardır. Benim öyle cihazlarım vardır ki gözden yüz kat daha iyi görebilir. Nedir bunlar? Mesela ben elimle de görebilirim. Ben dokunma cihazımı kullanarak gözden daha iyi görebilirim. Düşünelim; lavabonun altında bir vida gevşemiş ve ben o vidayı sıkıştırmak zorundayım. O vidayı sıkıştırmazsam lavabo düşecek. Ama kafamı lavabonun duvarla arasına sokamıyorum ve vidayı göremiyorum. Elimle yerini belirliyorum ve vidayı sıkıyorum. Elimle gördüm ve vidayı sıktım. Yine benim öyle bir cihazım var ki ben gözümünden yüz kat daha iyi görebilirim bu cihazla. Akıl cihazı. Benim Akıl cihazım gözümün görmediği öyle şeyler görür ki varlığını hiçbir cihazım inkâr edemez. İnanmanın derecelerine tekrar dönelim ve bakalım. Mesela, ben bir tepenin arkasındayım ve karşı tepenin arkasından bir duman görünüyor. Ben orada bir orman olduğunu biliyorum ve dumanın boyutunu düşünerek ve akıl cihazımı kullanarak diyebilirim ki; tepenin arkasında bir orman yangını var. Bu bilme seviyesinde veya ilim seviyesinde bir inanmaktır. Yangının olduğu ormanlık alanı görmek için biraz

ilerledim ve tepenin üzerine çıktım, artık gözümle de görüyorum orman yangını. Orada bir orman yangını var. Bu gözle görme seviyesinde bir inanmadır. Bir inanma çeşidi daha var ki o bunların hepsinden daha ileridir. Biraz daha yaklaşıyorum orman yangınına ve o yangının sıcaklığı yüzüme vuruyor. Ve diyorum ki ben yangını deneyimliyorum, tecrübe ediyorum. İşte bu noktada deneyimleme seviyesinde inanma biçiminden bahsedilebilir. Spinoza, ezeli ve ebedi olduğumu deneyimliyorum derken bu seviyede bir inanma biçiminden bahsetmektedir ve bu inanma biçimi ya da deneyimleme biçimi asla soyut bir deneyimleme değildir.

Şimdi, ezeli ve ebedi olduğunu bu şekilde deneyimleyen bir insanın hayat tasarımında ölümün asla bir son olmadığı ortadadır. Ölümü acılaştıran ve kardeşi olan ayrılık ise yıkıcı bir felaket olamaz. Kiarostami’de de bu görülebilir, yani ölümün bir son olmadığı açıkça görülebilir. Ama Kiarostami’ye geçmeden önce Nuri Bilge Ceylan’da ölüme ve ayrılığa bakmakta fayda vardır. Burada aslında Nuri Bilge Ceylan’ın Kiarostami’yi hocası olarak görmesinin yanında, Nuri Bilge Ceylan’ı Abbas Kiarostami’den ayıran başlıca şey bu anahtar noktadır, yani ayrıldıkları nokta ölümü algılama biçimleridir.

Mesela; *Uzak (Ceylan, 2002)* filminin son sahnesinde Mahmut karakterinin deniz kenarında Yusuf’tan kalan son sigarayı içtiği sahnenin ağırlığı, yani seyirci olarak bizdeki yükü tonlarla ifade edilemez. Mahmut’un eski karısının başka bir adamla evlenmiş olması, eski karısını hala sevmesi, eski karısının yeni kocasıyla yurt dışına yaşamaya gitmeleri, Yusuf’un Mahmut’tan gördüğü misafir sevmezlik üzerine köyüne geri dönmesi gibi üst üste yığılmış ve çöreklenmiş ölüme bedel ayrılık acıları, ağırlığını sigara dumanının hafif vücuduna gizlemeye çalışıyor gibidir ama nafi. Metinsel olarak da kamera hareketi dikkat çekicidir. Filmin bu sahnesinde Mahmut’un yüzüne doğru ağır ağır bir zoom-in kamera hareketi vardır. Bu çok

belirgin ve cüretkâr bir hamledir. Adeta yukarıda sayılan bütün ayrılık acılarını kâinattan toplayıp Mahmut'un üzerine yığan bir hamledir. Bu noktada kamera hareketinin zoom-in olması gerçekten çok cüretkâr ve başarılıdır. Zoom-out kamera hareketi olsa idi anlam tamamen farklı olacaktı. Bu durumda kamera, yukarıda sayılan bütün ayrılık acılarını Mahmut'tan alıp evrene yayacaktı ve acıları hafifletecekti. Adeta bütün acıları Mahmut'tan alıp hayatın içine yayıp, ölümün kardeşi olan ayrılık acısını hayatın içinden bir şey olarak olumlayacaktı. Tam da Nuri Bilge Ceylan, bu zoom in kamera hareketiyle, Abbas Kiarostami'den ayrıldığı anı mühürlemektedir adeta. Ölümü ve ayrılığı ağır ağır Mahmut'a yıgmakla Nuri Bilge Ceylan, ölümün ve ayrılığın yıkıcı olduğunu metinsel olarak söyleyip mühürlemiştir.

Elem veren sürecin geride kalması lezzet verdiği gibi, lezzet veren sürecin ya da şeylerin bitmesi de elem verir. Bu da ölümlle omuz omuza giden bir acıdır. Mahmut karakteri ölü karakterdir demiştik en başında. Ölümü hayattaki en büyük yıkım olarak gördüğümüz zaman -tabi ki ayrılığı da aynı anlamda düşünmek gerekir- ve bunu alıp her şeyin üzerine kara bir bulut gibi örttüğümüz zaman bütün hikâye ya da bütün karakterler sürekli enselerinde Azrail'in orağıyla gezmeye başlarlar. Bu da onları ölü karakterler yapar. Ne yaşayabiliyorlar ki mutlu olsunlar, ne de ölebiliyorlar ki kurtulsunlar. İkisinin ortasında adeta arafta kalıp acı çekerler. Ölü olan ama aynı zamanda da ölemeyen karakterlerdir bunlar.

YIKICI OLANIN NE OLDUĞU

Yine Ceylan'ın ilk filmi *Kasaba (1997)*'da, iki çocuk karakter-Asiye ve erkek kardeşi- okuldan çıktıktan sonra mezarlıktan geçerler ve Osmanlıdan kalma olduğu anlaşılan mezarlığa girerler, bir süre mezarlara bakarlar. Yine burada da adeta ölümün yıkıcı etkisini seyircinin yüzüne çarpar Ceylan.

Aynı etki Ceylan'ın ilk kısa metraj filmi *Koza (1995)*'da da kendini gösterir. Deneysel ile kurgusal arasında akan filmde, bir kedi ilk önce canlıdır ve devam eden sahnelerde aynı kedi ölmüş olarak görülür. Kedi, ağzına böcekler, sinekler girmiş ve suda sırt üstü yatmıştır, ölmüştür. Devam edelim, yine mesela Ceylan'ın ikinci uzun metraj filmi olan *Mayıs Sıkıntısı (1999)* filmidir. Film kısaca doğup büyüdüğü kasabasına film çekmeye gelen bir yönetmenin ailesini filme çekme çabasını anlatırken, yönetmenin babasının bahçesindeki ağaçların devlet tarafından alınmasının neticesinde ölmesi ve elindeki elmanın da O'nunla beraber ölmesini gösterir bize. Babanın ağaçları elinden alındıktan sonra dayanamayıp ölmesi ilginç değil midir? Ağaçların elinden sonsuza kadar alınması demek, ağaçların baba için ölmesi demek değil midir ve babanın buna dayanamayarak ölmesi de bir o kadar ağır değil midir? Yine mesela *İklimler (Ceylan 2006)* filminin sonunda İsa ve Bahar karakterleri birleşemezler, sorunları çözülemez ve film iki karakterin ayrılığıyla biter. Bütün filmlerde buram buram ayrılık ve ölüm kendini gösterir. Çünkü Ceylan'ın filmlerinin hayat tasarımında, ölüm karanlık bir bulut gibi hem tüm hikâyenin hem de karakterlerin üzerine çöreklenmiştir. O yüzden, Kiarostami'nin filmlerinde hissedilen sürur ve filmlerden fişkırان hayat, Ceylan'ın filmlerinde yoktur. Hatta çok fazla benzer metinsel öğeler olmasına rağmen, sürur ve hayat yoktur.

Nedir bu metinsel olarak benzer unsurlar, biraz da onlara bakalım. Mesela Kiarostami'nin *Where is my friend's home (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987)* ve *Wind Will Carry Us (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)* filmlerinde olan elmanın yuvarlanması sekansı ve bunun yakın plan takibi, Ceylan'ın *Bir zamanlar Anadolu'da (2011)* filminde de vardır, hem de bütün filmin bir metaforu olarak vardır. Mesela Kiarostami'nin filmi *Wind Will Carry Us (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)* filminde gazeteci karakterin, haber yapmak için geldikleri köyün yakınındaki

bir tepede, telefonla konuşurken ters çevirdiği kaplumbağa ve Ceylan'ın *Koza* (1995) ve *Kasaba* (1997) filmlerinin her ikisinde de çocukların ters çevirdikleri kaplumbağa da metinsel birer benzerliktir.

Oyuncu yönetiminde, oyuncu seçiminde ve senaryo yazımında da benzerliklerden bahsedilebilir. *Ten on ten* (On 2002)'de Kiarostami açıkça oyuncu yönetiminden ve senaryo yazımından bahsetmektedir. Kiarostami filmin senaryosunu yazmaktan ziyade tretman halinde bir hikâyeden film yapmayı tercih etmektedir. Kiarostami *Ten on ten* (On 2002)'de, 'Senaryonun tamamını yazdığım zaman, o hikâyeyi film yapmak için içimdeki heyecan kayboluyor ve senaryoyu çekmeleri için diğer yönetmen arkadaşlarıma veriyorum' demektedir. Kiarostami, sadece tretmanla ya da daha kısa, yani bir kaç sayfalık hikâye ile filmlerini yapar. Çekim esnasında oyunculara yaptığı yönlendirmeler ile oyuncular da senaryo sürecine dâhil olurlar. Oyuncularını seçerken ise amatör oyuncularla ya da filmi çekeceği bölgedeki halktan insanlarla çalışır. Son işlerinden olan *Shirin* (Şirin 2008) ve *Copy Conforme* (Aslı Gibidir 2010) istisnadır. Bu filmlerde profesyonel oyuncuları kullanmıştır. Yine *Ten on Ten* (On 2002)'de oyuncu yönetimine dair 'ben oyuncularına gidecekleri yeri söylüyorum, onlar beni oraya götürüyorlar' der. Amatör oyuncuların ya da halktan oyuncuların, senaryoya, çekim sürecindeki katkılarını ya da hikâyeye katkılarını çok önemser. Adeta onların katkılarıyla fişkiran hayatı filme almayı başarır Kiarostami. Diğer yandan Ceylan da *Üç Maymun* (2008) filmine kadar olan işlerinde yukarıda sayılan konularda Kiarostami'den etkilenmiştir. Ceylan da senaryo yazımı konusunda aynı şekilde hareket etmektedir. *Kasaba* (1997) ve *Uzak* (2002) filmlerinin senaryoları yirmi sayfayı geçmemektedir. Tretmanla eşdeğer bir senaryo ile film çekmiştir. *Uzak* (2002) filminin kamera arkası izlenirse orada da görüleceği

üzere oyuncularına Kiarostami'de olduğu gibi sadece gidecekleri yeri söyleyip, diyalogları onlara bırakmaktadır. Oyuncu seçimi konusunda ise amatör oyuncuları ve hatta doğrudan ailesi ile çalıştığı zaten bilinmektedir.

Bu örnekler artırılabilir. İşte bu sayılan benzerliklere rağmen Ceylan'ın filmlerinde fişkırان bir hayat yoktur, yerine ölümün karanlık bulutları kol gezer filmlerinde.

Kiarostami'nin ölümü algılama biçiminden bahsedelim biraz da. Ama bunu yaparken Nuri Bilge Ceylan ve Kiarostami'yi çapraz kurguya alıp, ikisini kıyas tahtasına oturtup, oradan bahsetmek daha açıklayıcı olacaktır. Bu şekilde hem iki yönetmen arasındaki metinsel benzerliklere hafifçe dokunma ve hem de Kiarostami'nin ölümü algılama biçimi üzerine bir çıkarım yapma fırsatı bulunabilir.

Mesela, Kiarostami'nin Koker üçlemesinin ilk filmi *Where is my friend's home* (*Arkadaşımın Evi Nerede?*, 1987) ile Ceylan'ın ilk üç filmi *Koza* (1995), *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısından* (1999) oluşan taşra üçlemesinin ikinci filmi *Kasaba*(1997) filmlerinin açılış sahnelerine bakarak, iki yönetmenin de hayat tasarımı ve ölümü algılama biçimlerine odaklanabiliriz.

Where is my friend's home (*Arkadaşımın Evi Nerede?*, 1987) filminin açılış sahnesi bir sınıfın kapısı ile başlar ve kapı açılır kamera sınıfın içine girer. Kadrajda öğretmen ve ilkokul öğrencileri vardır. Öğretmenin sınıftaki otoritesi hemen göze çarpar ve öğretmen çocukların ödevlerini kontrol etmeye başlar. Ödevini yapmayanlara kızar ve tehditler savurur. Aynı zamanda ödevlerini kendi defterine yazmayıp boş bir kâğıda yazanlara da kendince haklı gerekçeler gösterip kızmaya, tehditler savurmaya devam eder. Okuldan çıktıktan sonra çocuklar evlerine dağılırken filmin ana karakteri Ahmet Poor ile başka bir sınıf arkadaşının defterleri

karışır. Ahmet Poor bu karışıklığı ancak eve gidince fark eder. Arkadaşının defteri kendisinin çantasına girmiştir Ahmet'in. Öğretmenin sınıftaki tehditleri aklında, defteri arkadaşına ulaştırmak için yakın köydeki arkadaşının evini aramaya koyulur. Kiarostami film boyunca bu arayışı anlatır. Seyirci de Ahmet Poor ile beraber arkadaşının evini arar ümitsizce. Burada asıl ilgi odağımız filmin başında, yani sınıfın içinde olan biten şeyler. Filmin geri kalanı ve tamamı için elbette söylenecek başkaca sözler olabilir ama biz sadece oraya odaklanacağız. Sınıftaki çocuklar, daha küçük yaşta olanlar için büyük, ama büyükler için küçük işler yüzünden tehditlerle karşılaşır. Hayat böyledir çünkü tehditlerle doludur. İktidar sahibi, otorite sahibi ve bu otoritesini kendince haklı nedenlerle anlatan bir öğretmenin egemenliği altında ezilirler. Hayat öyledir çünkü kendince haklı sebepleri olan ve bu sebepleri anlatmaktan çekinmeyen büyükler vardır hep. Tabii ki ailelerinin verdiği işler vardır çocukların başında, hayat öyledir çünkü ailevi meseleler ve zorunluluklar hep olacaktır hayatta. Bütün bu baskıların, otoritenin ve anlamsız işlerin altında ezilir çocuklar, çünkü hayat hep böyledir, hep ezilmek vardır hayatta. Ama Ahmet Poor bütün bunları hayatın içinden bir şey gibi kabul eder. Adeta normal şeylerdir bunlar O'nun için. Burada iktidar meselelerinden sosyolojik okumalardan ve politik okumalardan bahsedilebilir. Ama biz burada başka bir meseleye odaklanacağız. Ahmet Poor bütün bunları hayatın içinden olarak alır ve öyle devam eder. O'nun için hayat ancak böyle olabilir zaten, en mükemmel şekliyle.

Leibniz'in büyük monad sisteminden bahsedebiliriz burada. Hayat sonsuz sayıda monadlardan oluşur ama bu monadların hepsi aynı anda yaşanmaz, başka bir deyişle şahit olduğumuz dünyada bütün monadlar yer almaz, biz Tanrı'nın seçtiği en mükemmel monadı yaşarız ve ona şahit oluruz (Deleuze 2007). Ahmet Poor, arkadaşının defterini kendi çantasında fark edince, bunu arkadaşına ulaştırmaya

çalışır ve sonunda kendince bir çözüm bulur. Ve bütün film bu çözüm arayışı üzerine kuruludur. Film seyirciye, biraz önce sıralanan ve açılış sahnesinde sınıfın içinde gerçekleşen problemlerden, iktidarlardan ve bu problemlerin altında ezilen çocuklardan, bu sorunların altında can çekişen zavallılar diye bahsetme ihtiyacı duymaz. Film bu sorunları görür, bunu kabul eder ve hayata devam eder. Yine Kiarostami'nin *Life Goes On (Hayat Devam Ediyor, 1992)* filminde depremden sonra yardım çadırlarında hayatlarına devam eden insanların arasından bir gencin tepeye çıkıp dünya kupasını seyredebilmek için televizyon antenini ayarlamaya çalışırken söylediği gibi : “Ne yapalım, ölenler öldü, hayat devam ediyor ve biz dünya kupası maçını seyretmek istiyoruz” (*Hayat Devam Ediyor, 1992*). Yine Kiarostami'nin *Taste of Cherry (Kiraz Tadı, 1996)* filminde Badi karakterinin en son arabasına aldığı ve kendisini gömmeyi kabul eden yaşlı adamın kendini öldürme tecrübesini anlatırken dediği gibi: ‘Kendimi asmak için dut ağacına çıktım ve ipi bağladım, başıma bir dut düştü, dutu yedim ve biraz daha toplayıp eve götürdüm, çocuklarım da yedi, oraya intihar etmek için gelmiştim ama elimde bir torba dut ile eve gittim’. Hayat O'nun için de Ahmet Poor için de ve dünya kupasını seyretmek isteyen depremlerde genç için de devam ediyordur.

Ulus Baker'in ölüm oruçlarına ilişkin yazdıkları bu noktada anlamlıdır.

“Canlı varlık ölümü düşünemez. Spinoza'dan öğrendiğimiz bu düşünce olgusal değil, varoluşa ilişkindir. Onun sayesinde ölüm oruçlarının ölüme değil, yaşama doğru gittiğini, yaşama ilişkin taleplere sahip olduğunu, onunla kenetlenip onu olumladığını öğreniyoruz. Çünkü yaşam dirençtir” (Baker 2012).

Burada ölümün aslında yaşama ilişkin olabileceğini ortaya koyar Ulus Baker. Dolayısıyla ölüm gerçekleşirken tükenmeyen bir olaydır. Yani başına gelmekle sonuçlanmayan bir olaydır. Dolayısıyla bir anlamda insan tam anlamıyla da ölememektedir. Ölüm her olayın prototipidir adeta. Olayın da gerçekleşmekle tükenmeyen yapısı vardır. Her olay arkasında depolanan bir veri bırakır. Dolayısıyla

aynı ölüm orucunda olduğu gibi, ölüm üzerine düşünmenin aslında yaşam biçimi belirlediğini ya da hayat tasarımı belirlediğini görürüz. Dolayısıyla bu anlamda ölüm hayatın bir parçasıdır denebilir. Yani Taste of Cherry (*Kiraz Tadı, 1996*)’deki yaşı adam ölümünü gerçekleştirmek isterken aslında hayat tasarımını belirlemiştir ve evine bir torba dut ile dönmüştür. Sonunda O’nun kendi ölümü üzerine düşüncesinden bir torba mutluluk fıskırmıştır. Belki de Kiarostami için çarpıcı olan budur. Ölümden hayatın çıkması, ölümün aslında hayat olduğu fikri.

Nuri Bilge’nin *Kasaba (1997)* filminin başındaki sınıf sahnesinde ise yine öğretmen sınıfta otorite sahibidir ama bu otorite kızan, bağırın, tehditler savuran bir otorite değil, aksine yumuşak başlı bir otoritedir. Sınıfın dışında kar yağmaktadır, yeryüzünün ya da tabiatın ölü hali bile mükemmeldir Ceylan’ın sinemasında.

Ceylan’ın sinemasında bu durum aslında olası bir sorunsaldır. Doğa adeta duyarsızdır. Doğa mükemmeldir ama insan ve doğa iki ayrı varlıktır. Birisi mükemmel ve diğeri oldukça problemlidir, karanlıktır. Bu düşünce melankoli için de mükemmel bir kaynaktır. Hâlbuki Spinoza’da doğa insana hiçbir şey borçlu değildir. Bu durum söz konusu bile değildir. Ceylan’ın karakterleri karamsarlıkta buradan da beslenir gibidir. Bu düşünce Ceylan’ın özellikle *Koza (1995)*, *Kasaba (1997)* ve *Mayıs Sıkıntısı (1999)* filmlerinde kendini ele verir. Kiarostami’de doğanın kayıtsızlığı gibi bir durum yoktur. Kiarostami’de doğanın karşısında duran bir insan modelinin yerine doğanın parçası insan modeli vardır. Bu hususta, *Taste of Cherry (Kiraz Tadı, 1996)* filminde Badi Bey’in iş makinalarının kaldırdığı toz toprağın içine girerek kendini toprağın parçası gibi hissetmesi metin boyutunda bir delildir.

AİLE

Kasaba filmine kaldığımız yerden devam edelim. Sınıfın içinde havada uçan bir tüy tanesini üfleyerek havada tutmaya çalışan çocukların oyununa öğretmen de sessiz kalarak kısmen katılır. Ama sorun başka yerdedir. Çocuklardan biri ders kitabından ‘aile yapısının önemi’ konulu bir yazı okumaktadır ve ağır akan, zamanın sıkıcılığını anlatan resimlerin altından aile kurumu ile ilgili yazıyı dinleriz. Bir süre, yavaş ve zamanın sıkıcılığı temalı resimlerinin sonunda öğretmen bir koku duyar ve çocuklardan beslenme yiyeceklerini çıkartmalarını ister. Asiye’nin beslenme yiyeceklerinin bozuk olduğunu ve kokunun ondan geldiğini fark eder öğretmen. Asiye’ye kızmaz ama annesinin neden ilgilenmediğini sorar ve Asiye’ye, bu yiyeceklerin kendisini zehirleyebileceğini söyler. Asiye ağlamaya başlar. Fonda ailenin önemini dinlerken Asiye ailesi yüzünden ağlamaktadır. Küçükler için büyük ama büyükler için küçük bir mesele yüzünden Asiye ağlamaktadır. Bununla o an yaşayamamıştır. Ahmet Poor’un kabullenışı Asiye’de kabullenemeyişe dönüşmüştür. Aslında tam da problem burada kıvılcımını hissettirir. Ahmet Poor’un deneyimlediği sorunların yanında Asiye’nin sorunu ne kadar önemsizdir? Ama Ahmet Poor hayatı olduğu gibi kabul ederken Asiye yıkıma uğrar. Yine filmin paralel kurguyla anlattığı Saffet, Asiye’nin kuzenidir ve gece vakti bahçede konuşma sahnesinden anlatılanlardan anlaşılır ki yine ortada bir aile dramı vardır. Saffet’in babası yani Asiye’nin amcası uzun zaman önce ölmüştür ve Saffet babasının hayatının Asiye’nin babası gibi olamadığı için ve babasının ve kendisinin okuyamadığı için ve de ölmüş babasından yeterince saygıyla bahsedilmediği için aileyi suçlamaktadır, yakın zamanda da kasabayı terk edecektir. Sorun yine sınıfta olduğu gibi aile sorunudur. Ailenin en büyük annesi yani Asiye’nin ninesi ağlamaya başlar. Aile yıkıma uğramıştır. Yakın çekimlerle hatta “extreme close-up” çekimlerle tek tek Asiye’nin

babasının gözleri, dedesinin gözleri, adeta dertlerden kırış kırış olmuş alnının derisi ve tabi ağlayan ninenin göz damlaları görünür. Aile içi sorunlar ve dertler ve de Saffet'in babasının ölümü herkesin üzerine o andan önce ve ağırlıklı olarak o an çökmüştür. Aile meselesi Ceylan'da merkezi meselelerden biridir. *Koza (1995)*, *Kasaba (1997)*, *Mayıs Sıkıntısı (1999)*, *Üç Maymun (2008)* filmlerinin tamamında aile merkezi bir rol oynar. Ama aile kurumu tamamen problemlili bir kurumdur Ceylan'da. Robin Wood, Ceylan hakkında *İklimler ve Diğer Felaketler* başlıklı yazısında şunları söylemektedir:

“Bir çocuk, bütün klişeleri içinde barındıran ‘aileye sevgi ve saygıyı’ okumaktadır yüksek sesle. Çocuklar gerçek diye maskelenen baskın ideolojiyi sorgulamadan kabul ederler diye düşünülür ve bu hepimiz için tanıdık bir durumdur. Ceylan ilk filminin ilk on dakikasında asla çalışmayan ve çalışmayacak olan sistemlere sokar bizi, aile, milliyetçilik ve din sistemlerine” (Wood 2006:278).

Asla çalışmayan ve çalışmayacak olan baskın ideolojinin bir parçası olandır aile Ceylan'da. Kiarostami'de ise aile meselesi merkezi bir sorun değildir. Hatta aile kurumu sorunlu bir yapı değildir. Karakterler için de yıkıcı değildir aile meselesi. Ahmet Poor'un dedesi çocuk yetiştirmek üzerine çeşitli aforizmalarda bulunsa da Ahmet Poor ne annesinin sözlerini ne de dedesinin emirlerini dinler ve bunlarla da yıkılmaz. *Life Goes On (Hayat Devam Ediyor, 1992)* filminde Puya babasıyla beraber depremin olduğu bölgede Ahmed Poor'u aramaktadır. Puya için de babası sorun yaratmaz.

TABIAT

Yine Ceylan'da kendini hissettiren başka bir mesele tabiat meselesidir. Ceylan'da tabiat mükemmeldir ama insan bunu bozan tek varlıktır. Her şeyiyle insanın içinde bozgunculuk vardır. Asiye'nin babası açıkça şunu söyler: ‘tabiat mükemmel, hatta her bir ağaç dalı mükemmel, biz de kendimizi onun bir parçası olarak görmeliyiz ama insanlara güvenim kalmadı’. Zaten bunu metinsel olarak

Asiye'nin kardeşinin kaplumbağa ile oynadığı sahnelerde de hemen görürüz. Asiye'nin kardeşi kaplumbağa bulur ve üzerine çıkar. Asiye kaplumbağaların ters dönünce öldüklerini söyler. Ama kardeşi kaplumbağayı ters çevirir ve orada bırakır. Onu ölüme terk eder. Burada söylemek istediğimiz şey şu. *Kasaba (1997)*'da tabiat mükemmeldir ama insan ve insanla ilgili her şey problemlidir. İnsanların dünyasında sorunlar çok yıkıcı ve dayanılmaz derecede ıstıraplıdır. Ve hayatın sonundaki ölüm, her şeyden daha yıkıcı ve dayanılmaz olandır. Tabi ki yine filmin tamamı için başka okumalar yapılabilir ama bizim burada ilgilendiğimiz şey, yıkıcı olanın ne olduğu sorunudur. Belki de Ceylan'ı Kiarostami'den ayıran temel fark budur: Kiarostami'de aynı Spinoza'da da olduğu gibi insan tabiatın parçasıdır. Dolayısıyla insan, tabiatı bozmaz, bozamaz. Spinoza'daki içkinlik tam da budur. Ceylan'da ise bozucu olan insandır. İnsanın bozucu olduğu tezi doğaya aşkın bir form varsayıyor gibidir. Tabiat ve onun karşısında bozucu insan doğası duruyor gibidir. Sanki insan doğanın bir parçası değilmiş gibidir.

Konuyu biraz daha anlaşılır kılmak için şu soruyu sorabiliriz: Nuri Bilge Ceylan *Where is my friend's home (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987)* filmi çekseydi, Ahmet Poor'un hayatını nasıl anlatırdı ve nerelere odaklanırdı?

Olayın teknik boyutunu yani kadrıklar, planlar, sekanslar ve bunun gibi daha başkalarını bir kenara bırakarak düşünmeye çalışalım. Kasabanın zamanının sıkıcı ve ağır olduğunu anlatmak bir kenara, başta Ahmet Poor'un sınıfındaki öğretmenin iktidarından ve iktidar probleminden bahsederdi Ceylan. Ahmet Poor'un ailesinin O'nun üzerindeki baskılarından bahsederdi. Ve en önemlisi bunların dayanılmaz olduğuna, yıkıcı olduğuna ve bunlarla yaşanılmaz olduğuna odaklanırdı. Bu odaklanma elbette ki hüznün derecesinde olurdu. Yakın çekimlerle Ahmet Poor'un

hayatının yaşanılmaz olduğunu ve Ahmet Poor'un bunlarla yaşamak zorunda bırakılan biçare olduğunu gösteren resimlerle dolu olurdu.

Başka bir metinsel ögeyi daha buraya örnek olarak taşıyalım. Yukarıda çok az bahsedilen ve Kiarostami'nin *Wind Will Carry Us (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)* filminde, konuya örnek olabilecek bir sahne vardır. Bu filmde bir grup muhabir kendilerini mühendis olarak tanıttıkları bir köye gelirler. Asıl amaçları, köyde yakında ölecek yaşlı bir kadının cenazesinin, kadınlar tarafından nasıl taşındığını ve merasimin nasıl yapıldığını fotoğraflamak ve haber merkezine göndermektir. Biz bu grubun tamamını asla göremeyiz ama sadece içlerinden bir muhabiri görürüz. O gördüğümüz muhabir de sürekli köyün yakınlarındaki tepeye arabasıyla gidip orada telefonla konuşmakta ve geriye hiç görmediğimiz arkadaşlarının yanına dönmektedir. Telefonda konuştuğu kişileri de hiç görmeyiz ama anlaşılan haberi yapmalarını isteyen ofisten yetkililerle konuşmaktadır. Yaşlı kadın bir türlü ölememekte ama telefondakiler de sürekli muhabiri sıkıştırılmaktadırlar. Aynı zamanda, köyde de insanlar fotoğraflanmaktan hoşlanmamaktadır. Telefonla konuşmak için gittiği tepede kuyu kazmış ve içinde çalışan bir toprak işçisi ya da amele vardır ama onu da hiç görmeyiz, sadece sesini duyarız, arada bir de muhabir onunla konuşur. Bu gidiş gelişlerden birinde çukurda çalışan işçinin üzerine çukur göçer ve amele toprak altında kalır. Muhabir bunu fark eder ve yardım çağırır, insanlar yardıma gelirler. Yardıma gelenler arasında bir doktor da vardır ve bu doktor aynı zamanda yaşlı kadının da doktorudur. Muhabir doktorun motosikletine atlar ve ikisi köye geri dönerler. Çukurda kalan amelenin ölüp ölmediğini, başına daha sonra gelenleri görmeyiz ve duymayız, bununla ilgilenmez film. Aynı şekilde muhabirin doktorla

gittiği ve ölmek üzere olan yaşlı kadının hastalığının ne olduğu ve kim olduğuyla da ilgilenmez film. Ama muhabirin doktorla motosiklette giderken diyalogu ilginçtir.

Diyalog şöyledir:

“Muhabir: Yaşlı kadının neyi var?
Doktor: Bir şeyi yok, sadece yaşlı ve zayıf.
M: Yaşlılık kötü bir hastalık o zaman
D: Daha da kötüsü var, ölüm. Bu hayata gözlerini kapadığında, bu doğa harikalarına bir daha geri gelmeyeceğin anlamına gelir.
M: Diğer hayatın daha güzel olduğunu söylüyorlar?
D: Zahide hurilerle dolu cennet hoş gelir
Onun bana üzümün suyu daha hoş gelir
Onun cenneti veresiye benimki peşin
Ne var ki uzaktan davulun sesi hoş gelir...”
(Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)

Doktor'un diyalogun sonunda okuduğu dörtlük Ömer Hayyam'ın dörtlüğüdür. Burada açıkça Kiarostami'nin ölümü algılama biçimi kendini göstermektedir. Ya da, daha doğru bir ifadeyle Kiarostami'nin filmlerindeki ölümü algılama biçimi kendini göstermektedir. Ölüm hayatın içinden bir şeydir ve yıkım değildir. Adeta Spinoza'daki gibi bir dönüşümdür. Ama başka bir dünyaya dönüşüm değildir. Bu dünyada bir dönüşümdür. Beni oluşturan çok küçük sonsuz parçaların başka bir varlığı oluşturan çok küçük parçalara dönüşmesi ve özün hayata devam etmesidir.

Bu anlamda hayatta olduğumuz sürece ölümü düşünmemekteyiz. Bu tam da Spinoza'nın *conatus*'udur. “Ben olma çabası ve her bir şeyde ve her bir ben de Tanrı'nın kudretinin ifadesidir” (Zac 1985: 257). Bu da demektir ki ölüm dışarıdan gelen bir şeydir, hayatın parçası, onu bozan, yıkıma uğratan bir şey değildir.

Yukarıda doktorla muhabirin diyaloguna baktığımızda da açıkça şunu görürüz: Doktor, şimdi burada olan hayatın peşinden koşar, şimdi ve burada ve elinin

altındaki hayat ateşinin, hayat kıvılcımının peşinden koşar. Ölümün ve acıların arkasına gizlenmiş güzel vaatlerin yerine şimdikini sonrakine eftal tutar. Doktor, elindeki üzüm suyunu Huri meleğine tercih eder.

Peki, yine yukarıdaki soruyu tekrar soralım. Nuri Bilge bu filmi nasıl çekerdi? Nerelere odaklanırdı?

Başta Kiarostami’de gölgede kalan unsurların tamamını görülürdü, hatta belki sadece onlar üzerine bir film olurdu. Göçük çukurda kalan amele görünürdü ve O’nun hayatının ne kadar çekilemez dertlerle örülü olduğun görünürdü. Yaşlı kadın görünürdü ve O’nun hayatında çektiği ıstıraplar, alnındaki ve ellerindeki derin kırışıklara varana kadar görünürdü, adeta seyirci o kırışıklıklara maruz kalırdı. Yaşlı kadının hastalığının yıkıcılığı ve ince ince akan gözyaşlarında saklı acılar görünürdü.

KİAROSTAMI’DE GÖLGEDE KALAN UNSURLAR

Kiarostami’de gölgede kalan hatta karanlıkta bırakılan unsurlar dikkat çeker. Jean Luc Nancy’nin Kiarostami üzerine yazdığı inceleme yazısında bahsi geçen bir benzetme vardır. Nancy Kiarostami’yi Rembrandt’a benzetir. Yani Rembrandt’ın tablolarında kullandığı dramatik aydınlatma gibi Kiarostami’nin de filmlerindeki olayları ve karakterleri dramatik olarak aydınlattığını ve bazı unsurları da karanlıkta ve gölgede bıraktığını söyler (Nancy 2001: 88). Teknik anlamda bir aydınlatma değildir burada bahsedilen. Senaryonun dramatik yapısındaki bazı unsurların belirgin, bazı unsurların karanlık olmasıdır Nancy’nin söylemek istediği. Mesela, yukarıda bahsedilen dramatik unsurlar; *Wind Will Carry Us (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)* filminde göçük altındaki amele, yaşlı kadın ve muhabirin arkadaşları. Bu unsurlar bilinçli bir şekilde karanlıkta bırakılır. Filmde Kiarostami bu karakterleri bize hiç göstermez. *Life Goes On (Hayat Devam Ediyor, 1992)* filminde

de başka bir gölge karakter vardır. Yönetmen olan ana karakter, çocuğuyla beraber arabayla seyahat ederken ağaçlık bir bölgede bir beşik görürler ve içinde ağlayan bir çocuk vardır, yakınlarda annesi de vardır ama Kiarostami seyirciye sadece çocuğu gösterir, anneye ilgilenmez. *Through the Olive Tree (Zeytin Ağaçları Altında, 1994)* filminde Ferhad ve Tahareh'in çekimleri yapılırken, set ekibi mola verdiğiğinde, set ekibinin filmi çekmeye çalışma dertleri yerine, kamera Ferhad'ın Tahareh'i evlenmeye ikna etme çabalarını gösterir. Set ekibini adeta dramatik olarak gölgede bırakır Kiarostami. Ya da Kiarostami'nin *Shirin (Şirin, 2008)* filminde olduğu gibi sadece sinemada *Ferhad ile Şirin* filmi seyreden kadın karakterlerin yüzünü gösterir bize kamera, diğer her şey karanlıkta kalır. Bu unsurlar bilinçli olarak gösterilmez. Çünkü Kiarostami'nin kamerası hayata bakar.

HAYATA BAKAN KAMERA

Kiarostami'nin kamerasının hayata bakması ne demektir? Yine metinsel öğelere odaklanacak olursak; *Wind Will Carry Us (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)* filminde ölmekte olan yaşlı kadın umurunda değildir kameranın, ya da göçen çukur altında kalan amele de aynı şekilde. Kamera acılarla ilgilenmez, *Life Goes On (Hayat Devam Ediyor, 1992)* filminde çocuk ağlasa da –ki ağlamak acıyı iktiza etse de– ağlayan çocuğu çeker, çünkü onda hayat vardır. *Through the Olive Tree (Zeytin Ağaçları Altında, 1994)* filminde set ekibi mola verdiğiğinde, hayat Ferhad'ın Tahareh'e evlilik teklifindedir, set ekibinin çektiği sıkıntılarda değildir. Hayat ateşini takip eder adeta kamera. *Shirin* filminde *Ferhad ile Şirin* filmi seyredip ağlayan kadının yüzündedir hayat ateşi, onun için kamera sadece onu görür ve başka hiçbir şey görmez. Ama burada başka bir önemli nokta daha vardır. Kameranın hayata bakabilmesi için bu gösterilmeyen ama varlığı ima edilen şeylerin de bulunması gerekmektedir. Dikkat edilirse gölgede bırakılan unsurlar bütün bütün dramatik

yapıdan atılmış değildir. Onlar oradadır ama gölgede bırakılmıştır. Bu durum aslında Kiarostami'ye dair çok önemli bir şey de söylemektedir: hayatı ancak bir şeyleri çıkartarak, eksilterek, her şeyi göstermeye çalışmadığımız zaman gösterebiliriz. Ya da belki başka bir ifadeyle eğer sadece bir şeyi gerçek anlamda gösterebilirsek, bütün hayatı da gösterebilmiş oluruz. Yine Kiarostami'nin *Five (Beş, 2003)* filminde okyanustan gelen bir tahta parçasını göstermesindeki fikirlerden birisi de bu olabilir. Ya da bir evi, bir gülüşü, bir yüzü göstermek de bu fikirden anlaşılan şey olabilir. Dikkat edilirse Kiarostami'nin filmlerinde sıkça kullanılan unsurlardır bunlar. Kiarostami sadece bir unsuru tam göstererek aslında hayatı gösterebilmektedir. Kamerası bu anlamda tam da hayatı göstermeyi başarabilmektedir.

Diğer taraftan Ceylan'ın kamerası acıyı gördüğü zaman, ölümü gördüğü zaman onun peşine takılır ve ağır ağır takip eder, adeta ölüme kilitlenir. *Kasaba* filminde yıkıcı olan şeyin aile kurumu olduğunu, yakın çekimlerle her bir aile ferдинin gözlerinde, alnındaki kırışıklıklarda seyrettirir seyirciye. Kiarostami *Taste of Cherry (Kiraz Tadı, 1996)*'de Badi karakterini ölümden vaz geçirecek adamı, O'na hayat verecek adamı ararken, Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)* filminde film boyunca ölünün gömüldüğü yeri aramakla uğraşır. Sonunda otopsi masasında ölüyü gösterir Ceylan'ın kamerası seyirciye. Farklı olan nokta budur. Birisinin kamerası hayat ateşinin peşinde iken diğerinin kamerası ölüm karanlığının peşindedir.

YAZGI'DAKİ ÖLÜM

Türk sinemasında başka bir ölümü algılama biçiminden daha bahsetmek yerinde olur. Zeki Demirkubuz'un *Yazgı (2001)* filmi. 2002 yılında Cannes Film festivalinde 'Un certain Regard' ödülü almıştır yönetmen bu filmiyle. Hayata ve ölüme farklı bir bakışı vardır filmin. Yukarıda olduğu gibi Nuri Bilge Ceylan

sineması ya da Abbas Kiarostami sinemasından bütünlüklü olarak bahsedildiği gibi Zeki Demirkubuz sinemasından bütün olarak ya da *Yazgı (2001)* filminin tamamından bahsetmek değil buradaki amaç. Bu filmin ilk 15 dakikasına odaklanıp oradaki ölümü algılama biçimi ve buna karşı tutuma bakma niyetindeyiz.

Musa karakteri sabah uyandığında annesinin yatağından kalkmadığını fark eder. İşe gider ve akşam eve döner, annesi hala yatağındadır ve o zaman annesinin öldüğünü fark eder. Hiç heyecana, korkuya ya da üzüntüye kapılmaz ve kendisine bir sütlü kahve yapar, oturup televizyonda film seyretmeye devam eder. Arabesk bir film vardır televizyonda. Hatta bir ara annesinin yatak odasına doğru kafasını çevirir ve rahatsız olur, kalkar ve annesinin cesedinin bulunduğu odanın lambasını kapatır. Bir gece önce annesinin kanepede uyuklarken üzerine örttüğü yeleği görür. Dün gece annesi canlı canlı yanında uyuklarken, şimdi annesi yoktur. Uyur, sabah kalkar ve işe tekrar gider. Patronu neden geç kaldığını sorar, Musa da annesinin öldüğünü söyler. Sonra patronu ona şaşkın şaşkın bakınca, ‘benim suçum değil’ lafi ağzından kaçırır. Kısaca filmin ilk 15 dakikası böyle akar. Musa ölüme karşı kayıtsızdır, annesinin ölmüş olması O’nun için yıkıcı bir şey değildir. Hatta onca sorunun arasında bir de bu çıkmıştır Musa’nın başına. Patronuna durumu söylediğinde de bu düşüncesi anlaşılır zaten. Patronu, ‘cenaze işlerini halletmek lazım’ dediğinde, Musa, ‘evet, ama hiç bilmem böyle durumlarda ne yapılır’ der. Patronu da yöneticinin babasının yakın zamanda öldüğünü ve O’nun bu tür işleri bilebileceğini söyler. Burada asıl bakacağımız ve bizi ilgilendiren mesele şudur; ‘onca sorun varken bir de bu çıktı başıma’ gibi düşünmek. Kiarostami de ölüme kayıtsız kalıyordu ama onda hayat devam ediyordu, hayat ateşi yanmaya devam ediyordu. *Yazgı (2001)*’daki kayıtsızlık ise çok daha farklı, yani, hayat zaten devam etmiyor, zaten hayat yok, kaldı ki Musa’nın annesi de ölü hayatta ölmüş bir zavallıdan başka bir şey değil,

hatta daha da kötüsü, şimdi bununla uğraşmak ta lazım, yani ilave iş çıktı Musa'nın başına. Adeta insan aciz, zayıf, iktidarsız, hayat çok belalarla dolu ve insanın yapabileceği bir şey yok, o yüzden parmağını oynatmaya bile gerek yok. Hayatta hiçbir şey güzel değil, tabiatın kendisi bile ağlayan cenazelerden başka bir şey değil. Zeki Demirkubuz'un filmografisine bütünlüklü olarak baktığımızda farklı hayat fikirleri bulabiliriz belki. Mesela *Masumiyet (1997)* ve *Kader (2006)* gibi filmlerinde hayat ateşi alt sınıf karakterlerde hissedilir. Kaybedenlerin dünyasında arar hayatı Demirkubuz ve orada olduğuna inanır. Fakat bizim burada ilgilendiğimiz sadece *Yazgı (2001)* filmi ve Musa karakteridir.

Nuri Bilge'de ise tabiat mükemmeldir ama insan bunu mahvedendir. Acılar içinde kıvranandır ve yapabileceği tek şey acı dolu ıstırap dolu bu hayatı böylece yaşamaktır, ama acı duyarak yaşamaktır. Kiarostami ise bütün acılara ve ölüme hoş geldiniz der, hayatın kendisi budur zaten ve bu haliyle mükemmeldir hayat.

BİRİCİK MESELE

“Belki de biricik mesele bu. Dünyanın bizimle kurulduğunu zannedip, kendimiz için sonsuz bir yaşam hayal etmek...” (Kesal 2012)

Konuyu biraz daha derinleştirmek için başka bir örneğe daha bakmak gerekir. Nuri Bilge'nin *Üç maymun (2008)* filmi ve *Bir zamanlar Anadolu'da (2011)* filmlerinin senaryosunda beraber çalıştığı, asıl mesleği doktorluk olan Ercan Kesal'ın 16 Eylül 2012 tarihinde Radikal gazetesinde yayımlanan kısa öykülerinden bir tanesine bakalım. Bahsi geçen yazıda üç adet öykü vardır ve bu öykü bunlardan sonuncusudur, yazının başlığı ise ilgi çekicidir: *“Üç tarzı hakikat ve biz”* (Kesal 2012). Hakikat tarzları olarak bahsedilir öykülerdeki biricik meselelerden. Bizim üzerine konuşmak istediğimiz öykü şöyledir:

“Gece yarısı nöbetin ortasında uyku ile uyanıklık arasında beklerken, 50-60 yaşlarında sessiz bir amca gelir. Yakın zamanda başlayan ve bir türlü kesilmeyen öksürükler. Muayene, akciğer filmi derken, akciğerdeki tümörü fark edersiniz. Uygun cümleleri seçip nasıl söyleyeceksiniz? Daha ikinci cümlede insanın içini ürperten bir sakinlikle sorar: “Sen sıkılma doktor bey, söyle, ne kadar daha yaşarım?” Poliklinik odasının yarı açık kapısını kapatır, sohbeti derinleştirirsiniz. Amca, Zincirlikuyu Mezarlığı’nda mezar kazıcısıdır. Emekliliği gelmiş de zamlı maaş için yılsonunu beklemekte. O sohbetten aklınızda çivi gibi şu cümleler kalır: “Bu dünya kime baki kalmış ki doktor bey... Ben bu ellerle kimleri toprağın altına koydum bilir misin? Ünlü, ünsüz, fakir, zengin. Kim gelirse aklına, sor. Hepsini de ben yerleştirdim mezara. Korkar, çekinir yakınları. İnemezler mezarın içine. Ama ben hep oradayım. Alırım kucağıma, yatırırım yerine. Onun için beni mezarla, ölümle korkutamazsın... Çekinme söyle, ne kadar kaldı?” (Kesal 2012).

Tamamen bir Nuri Bilge Ceylan filmi rengine olan, yani gri ve siyah renkli öykünün temel meselesi ölüm ve ölümü algılama biçimi, tabi ki hayat tasarımının neticesinde ortaya çıkan bir ölümü algılama biçiminden bahsedebiliriz bu öyküde. Hayat acımasızdır ve her şey gibi insan da son bulmaktadır. Yok olmaktadır. Durum bu noktaya geldiğinde, zaten başından beri kimsenin yardımı dokunmadığı hayat yolculuğunun sonunda yakınların bile inemezler seninle kuyuya. Ama bu öyküde göze çarpan başka bir nokta daha vardır. Yakınlarının bile inemediği çukura, yaşlı mezarıcı hayatı boyunca inmiştir. O yüzden ne çukurdan ne de ölümden korkmaktadır yaşlı mezarıcı. Adeta ölüme meydan okumaktadır. Dik durabiliyordur yaşlı mezarıcı ölüme karşı. Hayatın sorunlarına ve en büyüğü olan ölüme, yok oluşa karşı meydan okumak fikridir işte bu öyküde farklı olan. Bu tür bir ölümü algılama biçimi ve hayat tasarımı işte bu noktada hem Nuri Bilge Ceylan’ın metinlerinden, hem Zeki Demirkubuz’un metinlerinden, hem de Kiarostami’nin metinlerinden farklıdır. Göğsünü gere gere yüzleşmek ölümlle. Ama bu duruşu meydana getiren hayat tasarımı da gri- siyah renkten kendisini kurtaramaz. Yani Kiarostami’deki gibi bir sürür çıkmaz ortaya. Hatta tam tersine, ne kadar dik durursa o kadar zarar verir, hasar verir insana. Yaşlı mezarıcının aldığı hasar her gün o mezara girmesidir mesela.

Kendi başına geldiğinde, dik durabilmek için her gün o çukura girmektir. İşte ödediği bedel budur yaşlı mezarcının. Doktorun aldığı hasar ise her gün böyle dik duranları ya da duramayanları muayene etmektir.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmleriyle aynı renkte olan bu öyküde öne çıkan şey aslında en popüler, en sıradan bilince ait ölüm fikri: 'ne yaparsan yap öleceksin', 'bu dünya kimseye kalmaz' yani 'ölüm herkesi eşitler'. Bu bir sonluluk, fanilik ideolojisidir. Bu tür sözler toplumumuzda çok sık dillendirilir. Aşkın Tanrı fikrinden beslenen bir ideolojidir bu adeta. İşte Kiarostami'de farklı olan tam da budur. O'nda fanilik ideolojisi yoktur, O'nun perspektifi bir sonluluk perspektifi değildir. Diğer bir deyişle, ölüm hayatın onu karşısına alıp kendine bir yol çizebileceği, kendine dair ondan bir şey öğrenebileceği, güzergâh çizebileceği bir şey değildir. Kiarostami için 'hayat var ve çok güçlü' dür, bu kadar. Dolayısıyla Kiarostami'nin perspektifi sonsuzluk, hayatın sonsuzluğu, ebediliğidir. İnsanın faniliği değildir. Tam da bu yüzden ölümün karşısında kahramanca bir duruş bir tavır Kiarostami'yi ilgilendirmez. Tersine, yukarıda bahsedilen *Wind Will Carry Us (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)* filminde doktor ve muhabirin diyalogunda olduğu gibi Kiarostami'yi ilgilendiren, ölüm karşısında anlayışlı, yumuşak bir tavidir. O'na göre insani tavır budur. Çünkü hayat güzeldir. İşte bize hayatın büyüklüğünü duyuran da bu insani tavidir. Çünkü insanın kendi hayatı, hayatın büyüklüğünü kapsamaya yetmez. Ama insan bu bilgiyle hayıflanmak, hüzünlenmek yerine, coşup içi içine de sığmayabilir. İşte Kiarostami'yi Ceylandan ayıran başka bir unsur daha. Kiarostami'nin filmleri bu bilgiyle coşar ve filmlerden hayat fişkirir, Ceylan'ın filmleri ise bu bilgiyle hayıflanır ve hüzünlenir.

Ercan Kesal ve Nuri Bilge Ceylan'ın ideolojileri fanilik, sonluluk olduğu için düşünebildikleri tek alternatif de bu durumla kahramanca ya da dürüstçe

yüzleşmedir. Ama bu yüzleşme neredeyse imkânsızdır. İnsandaki bu dirayetsizlik ya da yüzleşememe durumu da bir hüznün, acı, trajedi kaynağıdır.

Önemli olan nokta şudur; ölümün herkesi eşit kıldığı, herkesin nihayetinde ölecek olduğu fikri her ne kadar baskın ideolojiye uygunsuz da düpedüz yanlıştır. Çünkü ölüm hayatın parçası değilse hiç kimse ölemiyor demektir. Sorun aslında kendi ölümlerini ölemeyenlerin sürekli ölümden bahsedip durmalarıdır. Hâlbuki herkesi eşitleyen bir ölüm olmaması, bin bir türlü ölme yolları, biçimleri olduğu anlamına da gelebilir. Ulus Baker'in söylediği gibi: “Canlı varlık ölümü düşünmez, mümkün olan bütün yolları deneyerek ölmek gerekiyor” (2012)

Nuri Bilge Ceylan ve Ercan Kesal adeta izlenecek bir ölüm modeli olmamasına da hayıflanmaktadır. Kiarostami ise bize adeta hayatın, hayatta direnme gücünün ne kadar muhteşem bir şey olduğunu gösteren ölme biçimleri göstermektedir.

İlginç olan bir şey daha vardır o da Kiarostami'nin vizyonunun, İslam'ın ya da Hıristiyanlığın fanilik fikrine tamamen zıt olmasıdır. Nuri Bilge Ceylan ve Ercan Kesal bununla karşılaştırıldığında İslami ya da Hıristiyanlığın bir fanilik ideolojisini kucaklıyor ya da bundan kaçamıyor olmasıdır. Bu açıdan Kiarostaminin Spinozacı olması kaçınılmazdır, çünkü Spinoza bütün aşkınlığın ve ondan türeyen acının kökünün kazınmasının felsefesidir.

Bütün bunlardan sonra bir benzetme yapmak ve şimdiye kadar isimleri sayılan işleri bu benzetme ile somutlaştırmaya çalışmak yerinde olabilir. Çünkü en soyut meseleler ya da akla en uzak görünen meseleler bile örnekle veya hikâyeyle akla yakınlaştırılabilir. Yani güneş kadar uzaklıkta bir mesafe kadar akla uzak bir mesele, örnek ya da hikâyeyle, elinde ayna tutan bir adamın elindeki aynada

yansıyacak kadar yakına gelebilir. Mesela bir yumruk düşünelim, devasa bir yumruk. Yumruğun sahibinin kim olduğunun önemi yok. Bu yumruğun bedeni hayat demek olsun. Yumruk ise, en güçlü ve direnilemez silahı olsun bu bedenin. Karşısında hiçbir güç ya da beden duramıyor olsun. Güneşi bile devirebilecek bir yumruk olsun bu yumruk. Yıldızları ve diğer gezegenleri bile devirebilecek. Yumruğun bedeni evren kadar büyük. Yumruk ise ölüm demek olsun. Yani yumruk metaforu, şahit olduğumuz, yaşadığımız hayattaki ölüm, en basit haliyle ve fanilik anlamına gelen ölüm olsun. Yumruğun güneşi ya da yıldızları ya da yeryüzünü devirebilmesi ise şu demek; onlar da yok olabilirler. Baharın ve yazın ölümü demek olan kış mevsimi, ya da kayan ve ışığını kaybedip düşen yıldızlar bu anlama geliyor. Ölüyorlar. Yumruk her şeyi devirebiliyor olsun. Yani her şeyin ölebilmeye potansiyeli var. Sadece hayatta kaldıkları süreler farklı o kadar.

Ceylan'ın karakterleri bu yumruğun gölgesinde yaşayan ve yaşamak zorunda kalan, acı çeken ve çekmek zorunda olan zavallılar. Zaten bu karakterlerin ölü karakterler olduğundan yazının en başında bahsetmiştik. Bu karakterler yumruğun her an üstlerine inme ihtimalinden dolayı acı çekiyorlar, ya da yumruğun sürekli birilerinin başına indiğini gördükleri için elem içindeler. Yumruğun ve bedenin tamamen farkında ve onu olumlayamayan ama aynı zamanda karşında dik duramayan bir konumdalar. Dehşetli bir vaziyet içindeler. Bu dehşet durum tarifi imkânsız ıstıraba sebep oluyor.

Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* (2001) filmindeki Musa karakterinde ise durum biraz daha farklıdır. O da bu yumruğun ve yumruğun sahibi bedenin gölgesinde yaşamaya çalışır ama bir fark vardır. O bu yumruğu görmezden gelmeye çalışır, ya da kayıtsız kalarak kişisel tepkisini gösterir. Musa annesine inen yumruğu görür ve

yumruğun esintisini hisseder ama bu esinti daha fazla kendisine gelmesin diye annesinin ölü bir vaziyette yattığı odanın ışığını söndürüp, kapısını kapatır. Adeta yumruğu kendi dünyasında karartmaya çalışır.

Ercan Kesal'ın öyküsünde ise durum biraz daha ilginçleşir. Yaşlı mezarıcı defalarca bu yumruğun rüzgârında kalmıştır. Yumruğun kendi üzerine ineceği gün için hazırlıklıdır. Tabi böyle bir hazırlık yumruğu defalarca hissetmeyi gerektirir. Nasırlaşmış olmayı gerektirir. Ama aynı zamanda meydan da okur, korkmaz yumruktan. Ne bedenden ne de yumruktan korkar yaşlı mezarıcı. Bu durum şimdiye kadar sayılanlardan en elem verici olanıdır aslında. Çünkü nasırlaşması için defalarca yumruğun hissedilmesi gerekir. Yukarıda sayılan yumruğa karşı tavır ve tutumlar birbirine benzeseler de küçük farklarla ayrılırlar birbirlerinden. Ama hiçbir tutumdan da sürur doğmaz. Her biri kendince acılarla dolu bir hayat fikri oluşturur.

Abbas Kiarostami'de ise durum bunlardan tamamen farklıdır. Kiarostami'nin karakterleri ölü karakter değildirler. Çünkü bu karakterler, ne yumruğun karşısında dururlar ne de yumruğa meydan okurlar. Bu karakterler yumruğun altında ve onun gölgesinde de titremezler. Bu karakterler zaten yumruğun bağlı olduğu bedenin içindedir. Hem beden hem de yumruk zaten onlardan oluşur, yani onlar bedenin parçalarıdır. *Wind Will Carry Us (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)* filminde muhabirin telefonla konuşmaya gittiği tepenin başında, eline ölmüş bir insana ait olan bacak kemiğini alıp bir süre telefonla konuşurken sallamasını düşünelim. Sonra Muhabir bu kemiği yavaş yavaş akan dereye fırlatır. Kemik yavaş yavaş dereye yüzerek gider. Ya da *Taste of Cherry (Kiraz Tadı, 1996)* filminde Badi karakteri ile askerin konuşmasını düşünelim. 'Her güzel şey toprağa geri dönüyor ve beni bir gübreymişim gibi düşün ve ağacın altına gübre attığımı düşün' der Badi bey askere. Ya da *Life Goes On (Hayat Devam Ediyor, 1992)* filminde patikada, sırtında tuvalet

taşı ile yürüyerek depremden sonra insanlara yardım için verilen prefabrik evine giden yaşlı adamın halini düşünelim. “Deprem oldu ama hayat devam ediyor ve insanların ihtiyaçları var” (Hayat Devam Ediyor 1992) der yaşlı adam yönetmene. Bütün bunlar bu karakterlerin varoluşun parçaları olduğunu olumlarlar.

Spinoza akla gelmeli bu durumda. ‘Özler’, ‘Töz’ ün var olma biçimleridir. Yani bizi oluşturan sonsuz sayıdaki ve birbirlerine diferansiyel bağlarla bağlı, hareket ve sukut halindeki parçaların yani ‘Öz’ün, hayatın yani tabiatın, kâinatın ya da ‘Töz’ ün var olma biçimleri olması. Hepimiz aslında hayatı oluşturuyoruz, ve ölmüyoruz, yaşamaya devam ediyoruz. Bunun için Kiarostami’nin filmlerinde ölümün gölgesindeki karakterler yoktur. Bunun için Kiarostami’nin filmlerinden adeta sürür, adeta hayat fişkirir. Yine Kiarostami’nin 2003 yılında çektiği *Five (Beş, 2003)* filminin bir bölümünden bahsetmek yerinde olur. Okyanustan gelen bir tahta parçasını ve bu tahta parçasının uzun bir süre kadrajda kaldıktan ve dalgalarla gidip geldikten sonra ikiye ayrılmasını gösterdiği bir bölümdür bu. Tahta parçasının üzeri yosunlarla kaplanmıştı. Tahta parçası filmde gerçekten bir karakter olarak ortaya çıkar ve bir hikâye anlatır. Kiarostami filmin sonunda sahne arkasını anlatırken, tahta parçasını eline alır ve onun üzerindeki yosunları göstererek bu tahta parçasının hayatını düşündüğünü söyler. Tahta parçasının bütün okyanusta gezdiğini ve kendi hafızasında okyanusun bilgilerini taşıdığını anlatır. Neler yaşamıştır tahta parçası. Ve sonunda o tahta parçası okyanusun bir parçasıdır artık. Yosun bağlamış ve okyanusun içinden bir şey gibi olmuştur. Karadaki ağaçtan farklıdır. Sonunda ikiye ayrılmıştır ve ileride daha da fazla parçaya bölünecektir. Sonunda okyanus olacaktır. Tahta parçasının o okyanusun parçası olduğu gibi, biz de sonunda evrenin parçası

olacağız, evren olacağız. Aynı *Taste of Cherry (Kiraz Tadı, 1996)*'deki Badi karakterinin gübre olmak istemesi ve ağacın altına serilmek istemesi fikrinde olduğu gibi.

Keşke herkes, Ercan Kesal'ın biricik mesele dediği ve öyle inandığımız için aldaniyoruz dediği 'dünyanın bizimle kurulduğunu zannedip, kendimiz için sonsuz bir hayat hayal etmek' fikrine inanabilseydi. İnanmadığımız için karanlık dünyalardan kurtulamıyoruz. Ercan Kesal bunu Kiarostami gibi içkin ebedi bir hayat düşünemediği için söyler. Kiarostami için bu inanç meselesi bile değildir, insan neye inanırsa inansın Kiarostami için hayat böyledir. Tam da böyle inandığı için karakterlerini sevgiyle kucaklayabilir ve aynı zamanda bu kasvetli dünyalarda mutlu sonlar yazabilir.

HAYATA KARŞI DURAN KARAKTERLER

Yazgı'da Musa: "Nedeni olmaksızın kendisini suçlu hisseden ve iradesini kullanmayı reddeden bir insanın tuhaf, akıl dışı öyküsü" (Demirkubuz 2012)...

Nuri Bilge ve diğerlerinde hayatla bütünleşmeyi reddeden bir duruş söz konusudur, hayatla birlikte olamama, karşısında durma söz konusudur. Öznel bir duruş adeta kendini gösterir. Bütün bu karakterlerde, bu gri ve siyah tonların yanında yanlış giden bir şeyler mi var veya ağır suçluluklarla mı dolu ya da kader midir mevzu bahis te bu kadar hayattan ayrılıyorlar ve öznel kalmaya devam ederler? Yukarıda uzun uzun tartışılan ölümü algılama biçimleri ve hayat tasarımları neticesinde hayata ve ölüme 'karşı' duruyorlar ama neden? İnsanlığın varoluşundan bu zamana kadar geçen süre zaman çizgisi olarak düşünülürse, neden bu zamanda ve şimdi hayata 'karşı' böyle bir duruş ya da bu tasarım?

Bir suçluluk kendisini buram buram hissettirir bu filmlerde. *Uzak (Ceylan, 2002)* filminde Mahmut karakteri kendisini başaramadığı bir evlilikten ve eski eşini kaybetmekten ötürü suçlu hisseder. Yusuf'u evinden artık gitmesi için kendi kurguladığı ve Yusuf'a suçu attığı hırsızlıktan ötürü suçlu hisseder ve Tarkovski gibi filimler çekemediği için suçlu hisseder. Yani geçmiş hayatının bütün başarısızlıklarından ötürü suçlu hisseder Mahmut. *İklimler (2006)* filminde İsa, Bahar'ı aldattığı için ve Bahar İsa'ya hayır diyemediği için kendilerini suçlu hissederler.

Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) filminde savcı kendini karısının ölümünden ötürü suçlu hisseder. *Üç Maymun (2008)* filminde Hacer kocasını aldattığı için kendisini suçlu hisseder.

Zeki Demirkubuzda ise işler biraz daha farklılaşır. *Yazgı (2001)* filminde Musa kendisini suçlu hisseder ama neden? Yukarıda alıntı yapılan cümle Zeki Demirkubuz'a aittir. Kendisine ait internet sitesinde *Yazgı (2001)* için ayrılmış bölümde filmin konusu başlığı altında yazan sözlerdir bunlar. Musa kendisini suçlu hisseder ama sebebi yoktur. Zaten 'nedeni olmaksızın kendisini suçlu hisseden' diye yazmıştır Zeki Demirkubuz. Bu hayatta olmak zaten başlı başına bir suçtur. Hayatın içindeki bütün her şey anlamsız ve saçma sapandır. Ve olaylar ve hadiseler, bütün sorunlar, insanlar, tabiat, ölüm gibi her şey aslında çok büyük bir kum fırtınası gibidir. Etrafımızda olan biten hadiseler o kadar fazla ve anlamsızdır ki, karanlıkta bir çöl fırtınasının ortasında savunmasız kalmış gibiyizdir. Bizi oluşturan ve evreni oluşturan çok küçük parçalar sürekli hareket halindedirler, adeta kum fırtınası gibi ve biz bu kum fırtınasına savunmasız yakalanmışız ve her an yara alıyoruzdur. Bütün bu hadiseler karşısında yapabileceğimiz hiçbir şey yoktur. Gücümüz yoktur. Zayıfızdır. O yüzden Musa nedeni olmaksızın kendisini suçlu hisseder. Ve çareyi bu kum

fırtınasına kayıtsız kalmakta bulur. Yani, iradesini kullanmayı reddeder. Çünkü iradesinin olmadığını ve bu kum fırtınasına karşı yapabileceği bir şey olmadığını düşünür, buna inanır.

Yine *Yeraltı* (2012) filminde Muharrem karakteri kendisini suçlu hisseder, arkadaşlarına onların ne kadar rezil olduklarını söyleyemediği için suçlu hisseder. Bütün film bu suçluluktan kurtulma çabası üzerine geçer.

Yanlış giden bir şeyler mi vardır bu filmlerde? Evet, karakterlerin hayatında her şey yanlış gider zaten. Hayat, başlı başına yanlış bir şeydir zaten. Onların o hayatı yaşaması, ya da buna maruz bırakılmaları yanlıştır zaten.

Kader midir mevzu bahis? O da başlı başına bir problemdir Zeki Demirkubuz'da. *Yazgı* (2001), *Kader* (2006) gibi filmlerin isimleridir zaten kader mevzusu. *Masumiyet* filminde Bekir karakterini canlandıran Haluk Bilginer'in tiradının son bölümü aslında can alıcıdır. Filmde Bekir Uğur'a aşık, Uğur Zagor'a aşıktır. Zagor hapisanededir ve Zagor şehir şehir sürüldüğü için Uğur Zagor'u takip etmekte, Bekir de Uğur'u takip etmektedir. Bu uğurda her şeyini kaybetmiştir Bekir. Zaten *Kader* (Demirkubuz, 2006) filminde de bu süreç anlatılmıştır. *Masumiyet* (1997) filminde ise hikâyenin kısaca karakterin ağzından anlatıldığı tiradın son bölümü şöyledir: "İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle, yol belli, ey başını usul usul yürü şimdi, o gün bu gün usul usul yürüyorum böyle" (Masumiyet, 1997).

Yukarıdaki kum fırtınası örneğine dönelim. Kum fırtınasına karşı yapılacak bir şey yoktur. O seni nereye sürüklerse gidilecek. Direnmenin, isyan etmenin faydası yok. Direndikçe daha fazla kayıp veriliyor. Bekir zaten iki taksi bir dükkânını kaybetmemiş midir, bu yolculukta direndikçe ziyana uğramamış mıdır? Yukarıdaki yumruk örneğini hatırlayalım, Ercan Kesal'in öyküsündeki yaşlı mezarcı dik

durdukça daha fazla hasara uğruyordu. Burada da kum fırtınasına direndikçe daha fazla hasara uğranır. En iyisi isyan etmemek ve usul usul yürümektir. *Yazgı(2001)*' da, Musa'nın yaptığı da bu değil midir? İradesini kullanmayı reddetmektedir. Çünkü iradesinin faydasız olduğunu, hiçbir şeyi değiştirmedeğini bilmektedir. Bu noktadan bakınca *Yazgı(2001)*'daki Musa ile *Masumiyet (1997)*'teki Bekir, ya da *Kader (2006)*' deki Bekir'in hayat tasarımları ve kader anlayışları ne kadar aynıdır. İnsan ne kadar iradesizdir ve kaderi neyse onu usul usul yaşamak zorundadır. Başına gelen bütün belalara boyun eğmek zorundadır Bekir. Bekir'in Uğur'u takip etmesinin bir irade olduğu düşünülebilir ama burada tam da bu takip iradesizliktir. Bekir kendini aynı Musa'nın kendini bıraktığı gibi bırakmıştır, irade olsaydı Uğur'u takip etmeyecekti. Dolayısıyla Bekir ve Musa'nın hayat tasarımları benzerdir, aynıdır.

KADER

Hâlbuki Kiarostami'de en büyük bela yaşlılık hastalığı veya ölümün kendisi bile hayatın içindedir. Hayat zaten budur. Kader mevzusunun Zeki Demirkubuz'da ve Kiarostami'de nasıl çalıştığına bakmak için bir kıyaslama yapalım. *Where is my friend's home (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987)* filminde Ahmet Poor, arkadaşının defterini kendi çantasında fark edince arkadaşının evini arar ve haliyle bulamaz. Burada bir irade sergiler, ama yine de başaramaz. Bir yandan da öğretmenin tehditleri aklındadır. Arkadaşı ödevini defterine yapmazsa dayak yiyecektir ya da okuldan atılacaktır. Ahmet Poor, adeta, 'tamam bu da hayattan bir şey, bu da güzel, şimdi arkadaşımın aramdaki bağı güçlendirme fırsatı elime geçti' düşüncesiyle, ödevi hem kendi defterine hem de arkadaşının defterine yapar ve sınıfta arkadaşını ceza almaktan kurtarır. Bunu Zeki Demirkubuz çekseydi eğer, Ahmet Poor defteri fark edince, yıkıma uğrayacak ve ertesi sabah ne kendi ödevini ne de arkadaşının ödevini yapacaktı. Sonra Ahmet Poor okula gidecekti ve öğretmeni hem O'nu hem de

arkadaşını cezalandıracak ve belki okuldan atılacaklardı. Sonunda bununla yaşamak zorunda kalacak ve hayatına böyle devam edecekti. Kum fırtınasına karşı ne yapılabılırdi ki, en iyisi usul usul yürümek olacaktı.

NEDEN ŞİMDİ KİAROSTAMI?

“Kiarostami'nin gerçekliğin yeniden üretilme biçimlerine duyduğu büyük ilgi ve bize daha farklı bakmayı göstermekteki ısrarı, devrimin tüm acıları ve vaatlerinden uzakta yaşamayı sürdüren bir varolma biçimini tarif ediyor...”

(Dabaşı 2004: 53).

Başka bir soru daha ortaya koymak gerekir. Abbas Kiarostami neden bu zamanda böyle bir hayat tasarımıyla ortaya çıkmıştır?

Bu soru için kısaca İran siyasi tarihinden bahsetmek yerinde olur. Atatürk'ten ve Hitlerden etkilenen ve ülkesinde demir yumrukla iktidarı 70'li yıllara kadar elinde tutan Rıza Şah 1926 yılında İran'ın başına geçer. Uzunca bir süre monarşi ile yönetilen İran'da sahneye 50'li yıllarda Musaddık' çıkar ama petrol gelirlerini garantilemek isteyen batı'nın yardımıyla darbe sonrası Rıza Şah'ın oğlu Muhammet Rıza Şah iktidarı ele geçirir. Rıza Şah 70'li yıllardaki 'Beyaz Devrim' in mimarıdır. Beyaz devrimle ülkedeki iktidar gücünü iyiden iyiye artırır. Ülkenin petrol gelirlerine sahiplik iddia eder ve bu durum 1979'da Humeyni'nin İslam Devrimi'ni yaparak Şahı göndermesiyle son bulur.

70'li yıllarda Rıza Şah Çocuklar ve Gençlerin Zihinsel Gelişim Enstitüsü, kısaca 'Kanun' u kurar. Asıl amaç gençleri siyasetten ve tehlikeli fikirlerden uzak tutmak olan 'Kanun' tam tersi bir hal alır. Kiarostami 1940 yılında dünyaya gelmiştir ve işte bu enstitüde sinemaya başlamış ve ilk filmi *Bread and Alley (Ekmek ve Arka Sokak, 1970)* filmini burada çekmiştir. Fırından ekmek alan bir çocuğun ekmeği eve

getirirken bir köpekle karşılaşması ve köpekten kurtulmasını anlatan kısa filmi Kiarostami'ye sinema kariyerinin kapılarını açarken, filmi siyasi olarak okuyanlar da olmuştur. Ama Kiarostami'nin gündemi ya da amacı hep farklı olmuştur. Ülkenin en sıkıntılı zamanlarında bile siyasetten uzak filmler çekmiştir. Mesela; İslam Devrimi öncesinde ülkenin Rıza Şah'ın demir yumruğunun altında inlediği dönemlerde Kiarostami *Dental Hygiene (Diş Ağrısı, 1980)* filmini çekmiştir. Bu konu ile ilgili Hamid Dabaşı'nin ilginç bir tespiti vardır. Şöyle der:

“İnsanlar sıkıntılıdır, bir ulusun kapanmayan yaraları kanamaktadır. Vakit intikam zamanıdır. Tüm bu çılgınlığın ortasında, nasıl olur da Kiarostami gibi insanlar diş ağrısını düşünebilirler” (*Dabaşı 2004: 52*).

Diş ağrısı filmini Kiarostami 1980 yılında, tam da İslam Devrimi öncesi çekmiştir. Filmde ana karakter yine bir çocuktur. Muhammed Rıza diş ağrısı çekmektedir. Dedesi ise takma diş kullanmaktadır. Muhammed Rıza hastaneye muayene olmaya gider ve diş doktoru Muhammed Rıza'ya ağız sağlığı ve diş bakımı konusunda tavsiyelerde bulunur. Ama Muhammed Rıza içten içe bu acıları çekmek yerine takma diş kullanıp kökten bu acıları bitirmenin daha kolay olacağını düşünmektedir. Hamid Dabaşı *İran Sineması* kitabında, ülkenin içinde bulunduğu bu buhranlı ve sıkıntılı dönemlerde neden diş ağrısıyla uğraştığını sorar ve yine kendisi bir ‘Şiraz’da yaşamış ortaçağ hattatı'nın hikâyesini anlatarak cevap verir. Hikâyede şehri yerle bir eden bir deprem yaşanmıştır ve hattatı kurtarmaya gelenler belki yaşıyordu umuduyla yıkılmış evde arama kurtarma yapmaya başlarlar. Hattatı bulamazlar ve sonunda bodrum katta göçüğe girerler. Hattatı bulurlar ve iyi olup olmadığını sorduklarında hattat şu cevabı verir: “Sonunda mükemmel bir ‘N’ harfi yaptım, daha önce kimse bundan daha iyi bir ‘N’ harfi yapamamıştı” (*Dabaşı 2004: 53*). “Kiarostami'nin gerçeğin yeniden üretilme biçimine duyduğu ilgi ve bize daha farklı bakmayı göstermedeki ısrarı'ndan bahseder Dabaşı (2004: 57). Zaten

Kiarostami de bize Nancy ile yaptığı röportajında “gerçeğe biraz da yalan söyleyerek ulaşabiliriz” (Nancy 2001: 87) diyecektir. Bu cümle O’nun gerçeğin yeniden üretilme biçimine duyduğu ilgiyi anlamamız açısından önemlidir. Diğer bir yandan yine Hamid Dabaşı’nin, *Where is my friend’s home (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987)* filmine ilişkin “Kiarostami’nin Cennet bahçesinde doğruluktan çok gerçeklik, erdemden çok davranış biçimi vardır” (2004: 58) tespiti ise bize Kiarostami’nin bize daha farklı bakmayı göstermedeki ısrarını anlamamız açısından önemlidir.

Kiarostami hakkındaki bu önemli, iki ana ekseninde işleyen tespiti metinsel olarak görmek de mümkündür. Gerçeğin yeniden üretilme biçimine duyduğu ilgi konusunda *Through the Olive Tree (Zeytin Ağaçları Altında, 1994)* filmine bakabiliriz. Ferhad’ın Tahareh’e aşkını fark eden yönetmen kurmaca bir evlilik filmi ekseninde bu aşkın birliktelikle sonlanmasını sağlar. Kiarostami bir aşk filmi kurmaca bir evlilik temelinde anlatmıştır. Kurmaca olanın üzerinden gerçeği anlatmıştır. Tam da kendisinin söylediği gibi, ‘gerçeğe biraz da yalanla ulaşabiliriz’. Yine *Close Up (Yakın Çekim, 1990)* filminde temel meselesi gerçeğe kurguyla ulaşmaktır. Sabziyan isimindeki karakter kendisini Makhmalbaf isminde ünlü yönetmen olarak tanıtır ve bir aileden film çekmek için para alır, neticede aile, Sabziyan’ın söylediği kişi olmadığını anlar ve durum mahkemeye intikal eder. Hem Sabziyan’ın ve hem Makhmalbaf’ın kendilerinin başına gelen ve yine kendilerinin oynadığı film gerçekten yaşanmış olan olayın ikinci kez sinema için canlandırılmasıyla çekilmiştir. Yine aynı şekilde *Life Goes On (Hayat Devam Ediyor, 1992)* filmi İran’da meydana gelen depremin konu edildiği film, depremin üzerinden geçen bir yılın sonunda kurgusal olarak tekrar canlandırılır ve çekilir.

Bütün bu ‘gerçeğin yeniden üretilme biçimi’ konusunda Nancy, Kiarostami’nin işleri ile ilgili şu tespiti yapar: “Neredeyse Belgesel” (2001: 86) yani, belgesel filmin kurgusal hali diye bahseder.

Diğer bir yandan, *Where is my friend's home (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987)* filminde Ahmet Poor hiçbir otorite ve baskıdan etkilenmeden sorunu çözer ve hayatına devam eder. Yine Kiarostami’nin kısa filmlerinden biri olan *Bir Problem İçin İki Çözüm (1975)* filminde de bir soruna bakmanın farklı yolları üzerine bir şeyler söyler. Hatta *Okul Tatili (1972)* filminde okulun camını top oynarken kıran ve öğretmeni tarafından sınıfın dışında bekleme cezasına çarptırılan çocuğun hikâyesinde bile bize adeta ‘öğretmenin verdiği cezaya bile farklı bakılabilir’ der ve hatta daha da ileri giderek ‘belki ceza daha da güzel bir hal alabilir’ der.

KİAROSTAMİ’NİN MUTLU SONLARI

“O’nun kamerasından dizginlenemeyen bir sevecenlik yayılır ve görünürdeki her şeyi mutlulukla kucaklar (Dabaşı 2004: 40)”...

Kiarostami’nin filmlerinde göze çarpan başka bir nokta daha vardır. Kiarostami’nin filmlerinin çoğu mutlu sonla biter. *Through the Olive Tree (Zeytin Ağaçları Altında, 1994)*, *Where is my Friend's Home (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987)*, *Wind Will Carry Us (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)*, *Close Up (Yakın Çekim, 1990)* gibi. Ceylan’ın ve Zeki Demirkubuz’un anlattığı kadar karanlık bu dünyayı, mutlu sonla bitirmeyi başarır Kiarostami, hem de aynı karanlık dünyayı anlattığı halde. Aynı karanlık dünyayı, hatta daha da karanlıklarını anlattığı halde, O’nun bu dünyayı mutlu sonla bitirmesine ve işlerin daha güzel olabileceğine inandırır seyirciyi. *Where is my friend's home (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987)*

filminde öğretmen ve ailesinin baskılarına rağmen, filmi mutlu sonla bitirebilir. Sonunda da Ahmet Poor'a defterin arasından kurumuş bir çiçek hediye eder, adeta Ahmet Poor'a, dünyaya kültürlerden ve baskın ideolojik yapılardan etkilenmeden, kirlenmemiş gözlerle bakabildiği ve bu hayatı daha güzel yapabildiği için bir hediyedir bu.

Aşk hikâyesi diyebileceğimiz iki filme bakalım. Ceylan'ın *İklimler* (2006) filmi ve Kiarostami'nin *Through the Olive Tree* (*Zeytin Ağaçları Altında*, 1994) filmine. İki Filmde de erkek karakterlerde bir kararlılık söz konusu olduğu aşikârdır. Ferhad, Tahareh'e evlilik teklifini defalarca yapar ve hatta film boyunca Tahareh'in inadını kırmak için belki de saatlerce uğraşır. *İklimler* (2006) filminde İsa da Bahar'a pişmanlığını anlatmak için kilometrelerce yol yapar. İki karakterin de amacı sevdiğine bir noktada ulaşabilmek, onların kalbindeki inatçı bir noktaya dokunabilmektir. Ama neticede İsa Bahar'ın kalbini açar açmaz kendi kalbini kapatır. Robin Wood'un Ceylan hakkındaki tespiti ne kadar doğrudur:

“Ceylan'ın filmlerinde asıl çarpıcı olan şey hiç mutlu son olmaması. Filmlerindeki karakterlerin hiç biri istediğine ulaşamaz. Bu her yere sinen problem ve daha da içlere nüfuz etmiş mutsuzluk adeta insanın varoluş problemiyle, varoluşsal bir rahatsızlıkla ilintilidir” (Wood 2006:278).

İnsanın kötücül olduğunu, insanda karanlık yerlerin aydınlık yerlerden daha fazla olduğunu, kötüye daha meyilli olduğunu söyler Ceylan seyirciye. *Kasaba* (1997) filminde küçük Asiye'nin kardeşinin kaplumbağanın ters çevrilince öldüğünü bildiği halde kaplumbağayı ters çevirip bırakmasında söylediği şeyin aynısını söyler. İnsan kötülüğe daha yatkındır. Diğer taraftan Ferhad sonunda Tahareh'in inadını kırmayı başarır ve zeytin ağaçları altında O'nun kalbine dokunabilir ve yine *Wind Will Carry Us* (*Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*, 1999) filminde muhabir, kaplumbağayı önce ters çevirir ama tepeden ayrılırken kaplumbağanın ölmemesi için tekrar

düzeltilir. Kiarostami'nin karakterlerinde kötücül olan bir şey yoktur. Hatta bazı karakterleri kötü şeyler yapmasına rağmen yoktur. *Yolcu (1972)* filminde Malayer isimli çocuk karakter, futbolu çok sever ve milli takımın başkentteki maçını seyretmek için türlü yollara başvurur. Önce babasının cebinden para çalar ve arkadaşlarından yalandan çektiği fotoğrafla para toplar ve sonunda başkente maçı seyretmeye gider. Ama maç başlamadan hemen önce yorgunluktan uyuyakalır. Kiarostami, karakterleri kötü şeyler yapmasına rağmen, seyircinin karakterlerine sempati duymasını sağlamayı başarır. İnsanın içinde kötülüğün olmadığı başka bölgelerin de olduğuna inandırır seyirciyi. Ve hayatın içinde her şeyin, acının, ıstırapın, ayrılığın ve ölümün bile hayatın bir parçası olduğuna inandırır. Yeter ki başka türlü bakılabilsin hayata. Aynı *Taste of Cherry (Kiraz Tadı, 1996)* filminde yaşlı müze görevlisinin Badi karakterine anlattığı Türkmen hastanın hikâyesinde olduğu gibi: "Azizim senin fikrin hasta, fikrini düzelttiğin zaman her şey düzelecek" (Kiraz Tadı, 1996).

Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı (2012)* filminde Muharrem karakteri kendini sonsuza kadar rahatlatarak sözleri arkadaşlarının yüzüne haykırabilseydi her şey onun için düzelecek miydi acaba? Ya da Muharrem, bu kadar öznel ve yalnız bir birey olmasaydı ve yaşlı bir müzeci ona gelip 'azizim senin fikrin hasta, fikrini düzelttiğin zaman her şey düzelecek' deseydi film nasıl olurdu acaba? Muharrem bütün acılarından kurtulur muydu ve filmin tamamından bir neşe saçılabilir miydi? Sanmıyorum çünkü Muharrem de bir ölü karakter ve onun karanlık dünyasını aydınlatacak anahtarı yok ya da Muharrem'i yazan Zeki Demirkubuz'da o anahtar yok. Çünkü O da insanın karanlık bölgelerinin insanı kapladığına ve boğduğuna inanır, o yüzden *Yazgı (2001)*, *İtiraf (2001)*, *Bekleme Odası (2003)* filmlerinden oluşan üçlemeye *karanlık üzerine öyküler* ismini vermiştir. Demirkubuz'da insanı

anlamaya çalışmak demek, insanın karanlıklarını anlamaya çalışmaya dönüşmüştür adeta. Hâlbuki Kiarostami’de durum tam tersidir, O insanın aydınlık taraflarının daha ağır bastığına inanmaktadır. O yüzden karakterlerini sevgiyle kucaklar ve onlara şefkat duyar. Belki de insanların artık ihtiyacı olan şefkattir, çünkü dünya şimdiye kadar şefkat duymayan ve duyulmayan insan yığınlarıyla kaplanmamış mıdır? İnsanlığın ilk gününden bugüne kadar yaşamış insanlar üst üste yığılsa ve tepelerden mütevellit yığınlar kurulsa kaç tepecik şefkat duymuş ve şefkat görmüş insandan oluşur, kaç Everest dağı da şefkatten eksik insan yığınlarından oluşurdu?

Türkiye’de de Kiarostami vizyonundan çıkan film yapılabilseydi yapılırdı. Böyle bir vizyonun olanaklılık koşulu bulamamasının nedeni nedir bu ülkede? Yukarıda da bahsedildiği gibi Ceylan’ın İklimler filmi de dâhil olmak üzere yaptığı filmler, oyuncu yönetimi, senaryoya yaklaşım ve çekim süreci olmak üzere Kiarostami vizyonuna yaklaşmıştır. Ama yukarıda da uzun uzun bahsedildiği gibi filmler başka vizyonda olmuştur. Bunun sebebini Türkiye’deki baskın ideolojik yapılar ve söylemlere bağlamak ne derece doğru olur? Netice itibariyle Kiarostami’nin memleketi İran’da da aynı ya da yakın ideolojik söylemler yok mudur? Ya da İran’da da aşkın inançlar yok mudur? Hem Türkiye hem de İran içinde İslam ve Hıristiyanlıktaki fanilik fikrini yüzyıllardır barındırmamış mıdır? İran halkı aşırı duygusaldır ve acıya meyillidir. Vicdan ve kendini cezalandırma konusunda Rus halkından aşağı kalır değildir. Rus edebiyatında vicdan meselelerinin ve kendini cezalandırma meselelerinin baskın olduğu gibi-örneğin Dostoyevski’de, Cehov’da gördüğümüz gibi- İran edebiyatında ve şiirinde de vicdan ve kendini cezalandırma meseleleri ağır yer kaplar. Zaten İran halkı’nın bu durumu Şiilik mezhebini üretmemiş midir? Bu halk Kerbela matemi yıldönümünde kendini zincirle dövme ritüeli üretmemiş midir? Fakat İran halkının bu özelliğinin Kiarostami’nin vizyonuna

taban tabana zıt olduğu aşikârdır. İran'ın en karamsar zamanlarında sinemasını karanlık bulutlardan koruyan bir yapısı vardır Kiarostami'nin. O'ndaki, varoluşun bütün acımasız bölgelerinde hayatı ve güzeli görebilme yetisini başka bir yerde aramak gerekir. İran şiirinde öyle bir alan vardır ki aslında Kiarostami'nin oradan beslendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İranlı şair Söhrab Sepehri de şiirlerinde varoluşun en acımasız bölgelerinde güzellikleri görebilen bir şairdir. Yolcu adlı şiiri şöyledir:

“Güneş batıyordu.
Bütün bitki örtüsünün zekâsının sesi
Duyulabiliyordu.

Yolcu hedefine varmış
Ve oturmuştu rahat bir iskemleye
Çimenliğin kenarında:

Üzüntülüyüm.
O kadar üzüntülüyüm ki.
Buraya gelirken yolda
Aklımda tek bir şey vardı.
Çayırların rengi
Öyle kamaştırdı ki gözlerimi
Yolun hatları
Kayboldu bozkırların hüznünde.
Ne tuhaf vadilerdi
Peki ya at, hatırlıyor musun
Bembeyazdı
Ve tertemiz bir sözcük gibi
Otluyordu çayırın yeşil sessizliğinde
Sonra yol kenarındaki köyün rengârenk tuhaflığı,
Ve sonra tüneller.

Üzüntülüyüm.
O kadar üzüntülüyüm ki,
Ve hiçbir şey
Hatta bu hoş kokulu dakikalar bile
Portakal ağacının dallarında ölmekte olan,
Ya da içtenliği sözcüklerin
Değiş tokuş edilen arasındaki sessizlikte
Şu şebboyun iki yaprağının
Hayır, avutamaz hiçbir şey beni
Kuşatan çevrenin boşluğunun saldırısından.

Ve inanıyorum
Bu ahenkli ezginin
Sonsuza dek duyulacağına” (Sepehri 2008: 85)

Sepehri, bu şiirinde açıkça görüldüğü üzere doğanın içinde ve onun parçası olarak mutluluğu, güzelliği arar. Hem Sepehri hem de Furuğ Ferruhzad çağdaşlarıyla birlikte İran modern şiirinin temellerini atmışlardır. Kiarostami ise kendine kalan bu mirastan beslenerek, kendi görsel şiirlerini yazmıştır. Tabi Kiarostami'nin vizyonunu modern İran şiirleriyle açıklamak yeterli değildir. Kiarostami'nin en basit meselelerden film yapabilme kabiliyetini yadsımamak gerekir. Bu en basit meseleleri, varoluşun en acımasız alanlarını anlatmak için tercüman etme ve oradan da varoluşu mutlulukla kucaklayabilme kabiliyeti Kiarostami'ye has bir yetenektir. Nitekim *Where is my friend's home* (*Arkadaşımın Evi Nerede?*, 1987) bu minvalde işlemez mi? Bir çocuğun defteri arkadaşına götürme çabası üzerine film yapıp, en acımasız meseleleri bu film üzerinde tartışıp sonunda defterin arasından çıkan kuru bir çiçekle hayatı kucaklamamış mıdır?

SONUÇ

Netice itibariyle, Kiarostami'de genel anlamda göze çarpan ve aslında oradan da ruha işleyen bir mutluluk ve sevecenlik, bir sürur ve şehir-i ayin atmosferi vardır. Bu atmosferin neticesinde seyirci olarak karakterlere sempati duyabiliyoruz ve bu atmosferin neticesinde Kiarostami'nin yazdığı mutlu sonlara inanırız, bu atmosferin neticesinde ıstıraplı hayatların aydınlandığını ve karanlık bulutların yerini güneşli bahar günlerine bıraktığını ruhen görebiliriz. Kiarostamide'ki bu sürur atmosferinin sebebini içkin metafizik düşünce olan Spinoza'nın hayat tasarımını temele oturarak anlamaya ve düşünmeye çalıştık. Spinoza'nın hayatı anlama biçimini anlamaya çalışarak Kiarostami'de bunun izlerini aramaya çalıştık. Spinoza'daki hayat

tasarımıyla bağıntılı olarak, karanlık dünyalar ve sürurlu atmosferlerin kilit noktası olan ölümü algılama biçimini anlamaya çalıştık. Evet, bir kapı vardır ve kapının bir tarafında karanlık dünyalar ve ölü karakterler, kapının diğer tarafında neşe ve sürur. Bu kapının anahtarı ise ölümü algılama biçimidir, yani ölümün herkesin hayatının kıyameti ya da sonu ve bütün hayatın sonu olduğunu düşünmek yerine, ölümün hayatın bir parçası ve aslında ölümün de hayat olduğunu tespitte çalıştık. Evet, ölme biçimleri aynı zamanda yaşama biçimleridir. Böyleyse söz konusu olan ölüm fikrinin mistik bir biçimde aşılması değildir. Mesele yaşam biçimlerine, direniş sanatlarına duyulan şefkat ve sevecenliktir. Dolayısıyla, ölü karakterler bu anahtarı çevirerek yaşamaya başlayabilir. Karanlık bulutlar bu anahtarla yerini güneşli bahar bayramlarına bırakabilir.

Sonuç bölümünde tezin teori kısmını bir kenara bırakarak, yeni bir üslup arayışında olan bir yönetmen edasıyla özgürce davranarak, filmi oluşturan bütün elementlerin üzerine konuşmak istiyorum. Bu topraklarda yeni bir üslup nasıl olabilir ve bu metinsel olarak filmde nasıl kendini gösterebilir sorusuna cevap arıyorum. Filmde kendisini hissettiren hayat tasarımını zaten tezin tamamında anlamaya çalıştım.

Filmin en küçük parçacığı olan tek bir çekim ve bunun oluşturduğu sekans ile başlayalım. Ana akım sinemada var olan giriş, aç-karşı aç çekimleri seyirciye yalan söylenildiğini hissettirmektedir. Çekim esnasında yönetmenin o sahneyi birden fazla çektiğini hissettirmektedir. Belki seyirci bu yalana alıştığı için ona yalan gelmese de, dikkatli bir göz bunu hep böyle algılar. Neticede film formunun fanteziden çok gerçeğe yakın olmasına inandığım için aç karşı aç çekim yerine plan sekans çekimlerin sinema formunda daha gerçekçi durduğunu düşünüyorum. Diğer bir yandan plan sekans çekimin problemlili yanı ise seyirciye, kameranın arkasında bir

yönetmen olduğunu hissettirmesidir. Tarkovski ve Belatar'ın filmlerinde oluşan ve yönetmenin, kendisini hissettirdiği durumlardan bahsediyorum. Bu hissi ortadan kaldırmanın yolu ise plan sekans çekimde kamera hareketlerini atmaktır. Kameranın yerini sekans boyunca sabit tutup, oyuncuların kamera karşısındaki konumlarıyla oynayıp ritim yaratmaktır. Bresson'un da dediği gibi mümkün olduğu kadar sadeleştirmek gerekir sekansı. Tezin önceki bölümlerinde söylediğim gibi hayatı belki de sadeleştirerek ve tek bir şeyi göstererek anlatabiliriz. Bunun çekimde metinsel karşılığı ise kamera hareketlerini ve kamera açılarını sürekli değiştirerek çok şey göstermek yerine kamera açısını sabitleyip tek bir şeyi tam ve gerçekçi göstermek olabilir.

Bu durumda şu üç unsur önem arz eder. Birincisi kamera açısını neye göre seçmek gerektiği, yani resim nasıl olacak konusu. İkincisi de kadraj dışı alan konusu. Üçüncüsü ise ses tasarımı konusudur.

Kamera açısını seçerken hem Tarkovski, hem Belatar, hem Ceylan, hem de Sokurov'un açılarına baktığımızda şunu görüyoruz. Sokurov'un kareleri yağlı boya tablo gibidir. Tarkovski ve Belatar'ın kareleri ise yağlı boya resim ve fotoğraf dinamiklerinden faydalanırlar. Ceylan'ın kareleri de aynı şekilde bu dinamikleri kullanır ama O'nun kareleri fotoğraf kareleri gibidir. Yüz yıllardır oluşmuş bu dinamiklerde altın oran, renk ve maddenin çerçevenin içindeki ağırlıkları ve dengesi çok önemlidir. Kiarostami karelerinde de bu dengeler görülebilir ama diğerleri kadar sıkı sıkıya bağlı olmadan belki de. Bu dinamikler belki de seyirlik bir imgenin seyirciye daha beğenilir gelmesi için gereklidir. Fakat günümüzde bu beğeni nasıl şekillenmiştir. Acaba aynı mı kalmıştır. Yani, insanların artık cep telefonlarıyla fotoğraf çektiği ve her yerde mobese kameraların bulunduğu bu dönemde insanlar yağlı boyanın ve ondan beslenmiş fotoğrafın dinamikleriyle çekilmiş fotoğraflarla

karşılaşmaları kişisel anlamda nasıl olmaktadır. Onun yerine fotoğrafla ilgili websitelerinde insanların cep telefonuyla çektiği fotoğrafların- ki bunlar bu dinamiklere zerre kadar uymamaktadır- yorumlarından görüyoruz ki, artık bu dinamikler önemini tamamen yitirmiş durumdadır. Dolayısıyla yağlı boya dinamikleriyle çekilmiş bir kare biraz da romantik değil midir? İnsanlar sadece o anı görmeyi daha samimi bulmaktadır. Bu durumda bir sinema karesi hangi dinamiklerle çekilmelidir. Yukarıda demiştik, hayat zaten mükemmeldir ve benim onu çekerken mükemmel göstermeme ihtiyacı yoktur. Dolayısıyla, kareyi belirlerken yağlıboya dinamiklerini hiç düşünmeden seçilmiş bir kare çekmek gerekir. Bu kare eğri büğrü de olabilir. Yani, bugün sıradan birinin koyabileceği yere koymak gerekir kamerayı. Böylece kameranın arkasında birinin olduğu anlaşılmasın. Ve böylece yönetmen hikâyesini anlatırken seyirciyi sadece hikâyeye baş başa bırakabilsin. Yönetmen kendisini kaybedebilsin. Bu durum Kiarostami'nin filmlerinde gördüğümüz “neredeyse belgesel” yapıdan da farklılaşıp, belgeselden de daha gerçekçi bir yapı sunacaktır bize. Zaten Tarkovski de gizli kamerayla yapılacak bir çekimin hayati daha güçlü gösterebileceğini söylememiş midir?

Renk konusu ise kesinlikle fantastik değil tamamen ahlaki olmalıdır. Gerçeğe sadık kalınmalı ve Sokutov, Tarkovski, Ceylan sinemasında olan renkleri bir kenara bırakmalı ve Antonioni filmlerinde olduğu gibi gerçeğe sadık kalınmalıdır.

Bu tarz bir sinemada kadraj dışı alan önem kazanır. Dolayısıyla film atmosferini kadrajın dışına taşıyabilir. Hikâyeye, kadrajın gösterdiği alandan tüm hayata dağılabilir. Tabi ses tasarımı da bununla birlikte önem kazanır.

Kadraj dışını anlatırken ses kanalıyla anlatmak gerekir ve bu ses tasarımı Sokurov'un kullandığı anlamıyla bir ses tasarımıdır. Doğal sesler ve atmosferi oluşturan sesler de bize hikâyeyi anlatan unsurlar olarak yardımcı olacaktır. Bu sesler “non-diegetic” ve ya “diegetic” olabilir.

Müzik kullanımı konusu da başka bir unsurdur sinemada. Ana akım sinema rahatlıkla “non-diegetic” müzik kullanır. Müziğin kaynağını ekranda görmeyiz ama duyarız. Bu uygulama da seyirciyi yönlendiren ve ahlaki olmayan bir uygulamadır. Diğer yandan Ceylan'ın filmlerinde kullandığı müzik “diegetic” müziktir, fakat bu kullanımın ahlaki yanı da sorgulanmalıdır. O'nun filmlerinde müziği duyarız ve sonunda karakterlerden biri arabanın radyosunu kapatır. Fakat başta duyduğumuz müzik hiç de araba radyosundan gelen müzik gibi durmamaktadır. Bunun yerine seyirciye açık açık radyonun açıldığını göstermek ve sesin de radyodan nasıl duyuluyorsa öyle duyulması sağlamak daha ahlaki olacaktır.

Diğer bir husus da oyuncu seçimi ve yönetimi konusudur. Kiarostami ve Ceylan'ın ilk dönem filmlerinde Tarkovski de dâhil, amatör oyuncular ya da halktan oyuncuları kullanmışlardır. Fakat son dönemlerinde yıldız oyuncuları tercih etmişlerdir. İki yaklaşım da farklı problemler doğurur ve farklı kazançlar sağlar. Amatör oyuncular kamera karşısında yapay durabilirken bu yapaylık bir yandan filmi gerçeğe daha sadık kılmakta ama diğer yandan filmin çekim süresini uzatmaktadır. Diğer yandan yıldız oyuncular, beklenene daha hızlı reaksiyon göstermekte ama izleyicinin algısında daha önceden oynadıkları bir takım rollerle kaldıkları için, yönetmenin o filmle anlatacağı hikâyenin seyircinin algısındaki oluşumunu zedelemektedir. Belki de yapılacak şey kameraya alışık ama yıldız olmayan oyuncuları seçmektir. Tiyatro oyuncuları ise tiyatrodaki dinamiklerinden sıyrılmadıkları için, yönetmeni, sinemada fazla oynamak gibi bir sorunla yüz yüze

bırakabilir. Dolayısıyla, oyuncuyu kameraya alışkın profesyonel bir kadrodan seçmek yerinde olacaktır. Oyuncu yönetimi konusunda ise Kiarostami'nin yaptığı gibi sahneyi oyuncuya kabaca anlattıktan sonra onun o rol için tasarımında yalnız bırakıp, onun yönetmeni götürdüğü yolu izlemek gerekir. Neticede çekim esnasındaki filmi oluşturan ekibin yaratıcılığını göz ardı etmemek gerekir. Hayat her an yaratmaya devam etmektedir. Tabi ki oyuncunun bu tasarımında önceden edindiği deneyimler fişkıracaktır. Yönetmen olarak oyuncunun, fişkiran deneyimlerini sergilemesini izlemeli, anlamalı ve uzun tekrarlarının neticesinde hayattan edinilmiş deneyimler gelmeye başlayana kadar sabırla beklemelidir. Oyuncunun yorgunluk anlarında fişkiran bu hayat dolu tasarımı yakalamalıdır. Bu süreç te film çekimini uzatacak gibi görünmesine rağmen, bu aşamada profesyonel oyuncunun amatör oyuncudan tek farkı kamera karşısında durmaya alışık olmasıdır. Belki de bu süreç, kamera karşısında, profesyonel oyuncuyu amatörleştirecektir ve öğrenilmişlikler yerini hayattan olana bırakacaktır. Ve yönetmene, kamera karşısında durmaya alışık amatör bir oyuncu verecektir.

Hikâye anlatıcılığı ve senaryonun dramatik iskeleti konusu da başka bir unsurdur. Kiarostami, tretman ya da küçük bir hikâye yazar ve onunla devam eder. Ceylan ise ilk filmlerini böyle üretmiştir. Ana akım sinemada hikâye anlatıcılığı Aristo'dan buyana gelen hikâye anlatıcılığını devam ettirmektedir. Freytag ise bu yapıyı bir üçgenle şematize etmiştir. Sinemanın, her alanında başka bir sanata sırtını dayadığı görülmektedir. Kadrajda, yağlı boya ve fotoğraf dinamikleri, hikâye anlatıcılığında ise edebiyat dinamikleri sinema üzerinde etkilidir. Hâlbuki sinema kendi başına bir formdur ve her alanda bu kendi başınlığı sürdürmelidir. Dolayısıyla hikâye anlatırken de serim-düğüm-çözüm yerine bunlardan birini ya da bir kaçını seçebilmelidir. Bir film başlı başına düğümden ya da problemin ortaya

koyulmasından oluşabilmelidir. Kiarostami'nin filmlerinde ya da Tarkovski de bu tarz bir hikâye anlatıcılığı görülür. Belki de uzun diyaloglar yerine, hikayeyi görüntüyle anlatmak gerekir.

Neyi anlatmalı konusunda da filme işleyen hayat tasarımı konusu bize yol gösterecektir. Mesele aslında direniş sanatlarına duyulan sevecenliktir. Sinemada küçük bir çabayı, küçük bir mücadeleyi, küçük bir arzuyu anlatarak hayatı anlatmak belki de yeni bir üslup, yeni bir tavır doğuracaktır. Türkiye topraklarından anlatılacak bir çaba, bir arzu belki de bir yönetmen için üslup ve bir yol belirleyebilir. Hayatı buradan anlamak ve anlatmaya çalışmak gerekir belki de. Bu anlatış biçimi bu topraklarda denenmedi, o yüzden belki de bunu denemek gerekir. Karanlık ülkemin insanların karanlık hayatlarına belki de bir ışık tutabilir, hayat buradan da okunabilir.

KAYNAKÇA

- Baker, U. 2012. "Ölüm Orucu-Notlar". *Birikimdergisi.com*. Erişim tarihi: Mart 2012. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=82&dyid=2013>.
- Bekleme Odası*. 2003. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Nurhayat Kavrak, Zeki Demirkubuz, Nilüfer Açıkalın, Serdar Orçin, Mavi Film
- Bir Problem İçin İki Çözüm*. 1975. Yön. Abbas Kiarostami. The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Bir Zamanlar Anadolu'da*. 2011. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Muhammet Uzuner, Yılmaz Erdoğan, Taner Birsel, Ahmet Mümtaz Taylan, Fıray Tanış, Ercan Kesal, NBC Film, Fida Film, Prod2006.
- Bread And Alley*. 1970. Yön. Abbas Kiarostami. The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Close Up*. 1990. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Mohsen Makhmalbaf, Hossain Sabzian, Abolfazl Ahankhah, The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Dabaşı, H. 2004. *İran Sineması Geçmişi, Bugünü ve Geleceği*. Aladağ B., Kovulmaz, B. (Çev.). İstanbul: Agorakitaplığı.
- Deleuze, Gilles. 2007. *Leibniz Üzerine Beş Ders*. U. Baker (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, Gilles. 2008. *Spinoza Üzerine Onbir Ders*. U. Baker (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Demirkubuz, Z. 2012. "Yazgı Filmi Öykü". *Zekidemirkubuz.com*. Erişim tarihi: Ağustos 2012. <http://zekidemirkubuz.com/tr/film-yazgi.htm>.
- Dental Hygiene*. 1980. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Muhammed Rıza. The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Five: Dedicated to Ozu*. 2003. Yön. Abbas Kiarostami. Behnedar, NHK, MK2 Productions.
- İklimler*. 2006. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Nazan Kesal, NBC Film.
- İtiraf*. 2001. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Taner Birsel, Başak Köklükaya, İskender Altın, Miraç Eronat, Mavi Film.

- Kader*. 2006. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Ufuk Bayraktar, Vildan Atasever, Engin Akyürek, Müge Ulusoy, Mavi Film, İnkas Film.
- Kasaba*. 1997. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Mehmet Emin Toprak, Havva Sağlam, Cihat Bütün, NBC Film.
- Kesal, E. 2012. “Üç Tarzı Hakikat ve Biz” *Radikal*, 16 Eylül, ss.13.
- Koza*. 1995. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Fatma Ceylan, Mehmet Emin Ceylan, Turgut Toprak, NBC Film.
- Life Goes On*. 1992. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Farhad Kheradmand, Buba Bayour, Hocine Rifahi, The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Masumiyet*. 1997. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Derya Alabora, Haluk Bilginer, Güven Kıraç, Melis Tuna, Mavi Film.
- Nancy, J-L. 2001. *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert Publisher.
- Okul Tatili*. 1972. Yön. Abbas Kiarostami. The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Sepehri, Ş. 2008. *Sekiz Kitaptan Seçmeler*. Hamedan, N (Çev.). İstanbul: Epos Yayınları
- Shirin*. 2008. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Mahnaz Afshar, Pegah Ahangarani, Taraneh Alidoosti, Juliette Binoche, Abbas Kiarostami Productions.
- Spinoza, B. 2012. *Ethica Geometrik Yöntemle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlak*. Dürüşken, Ç. (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Taste Of Cherry*. 1996. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Homayoun Ershadi, Abdolrahman Bagheri, Afshin Khorshid Bakhtiari, Abbas Kiarostami Productions, CiBy 2000, The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.
- Through the Olive Trees*. 1994. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Mohamad Ali Keshavarz, Farhad Kheradmand, Zarifeh Shiva, Artificial Eye Production.
- Uzak*. 2002. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Zuhal Gencer Erkaya, NBC Film
- Üç Maymun*. 2008. Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rıfat Şungar, Ercan Kesal, NBC Film.
- Where is My Friend's Home*. 1987. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Babek Ahmed Poor, Ahmed Ahmed Poor, Kheda Barech, Facets Film.

Wind Will Carry Us. 1999. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Behzad Dorani, Noghre Asadi, Roushan Karam Elmi, MK2 Production.

Wood, R. 2006. "Climates and Other Disasters". *Artforum* 45(3): 278-282.

Yazgi. 2001. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın, Demir Karahan. Mavi Film.

Yeraltı. 2012. Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Engin Günaydın, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Mavi Film.

Yolcu. 1972. Yön. Abbas Kiarostami. Oyn. Malayer, The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults Production.

Zac, S.1985. *Life in the Philosophy of Spinoza*. Paris: University of Paris Press.