

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**FELSEFE OLARAK FİLM: ASGHAR FARHADİ
SİNEMASINDA “SİNEMATİK ETİK”**

Hülya AKAN

2501150557

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi İlkay NİŞANCI

İSTANBUL – 2018



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : HÜLYA AKAN Numarası : 2501150557
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SINEMA / YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKAY NIŞANCI
Tez Savunma Tarihi : 26.12.2018 Saati : 13.30
Tez Başlığı : FELSEFE OLARAK FİLM: ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA "SİNEMATİK ETİK"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. HASAN AKBULUT		KABUL
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKAY NIŞANCI		Kabul
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ PERİHAN TAŞ ÖZ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF. DR. MURAT İRİ		
2-DR. ÖĞR. ÜYESİ İBRAHİM ZENGİN		

ÖZ

FELSEFE OLARAK FİLM: ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA “SİNEMATİK ETİK”

Hülya AKAN

Bu çalışma, Asghar Farhadi filmlerinin etik hakkında ne düşündüğü sorunsalına odaklanmıştır. Farhadi'nin daha çok İran kültürüne ait yerel malzemelerle beslediği filmleri, doğru, yanlış, iyi, kötü, vicdan, adalet gibi evrensel etik konular hakkında ahlak dersi verme kaygısına düşmeden seyirciye sorular sorar. Farhadi'nin filmleri tüm karakterlerine eşit mesafede durup aralarındaki ilişkiyi, saklı taraflarını anlatırken seyirciyi de ikilemde bırakır. Seyircinin artık kimin suçlu, kimin suçsuz olduğuna karar verememesine ve neredeyse tüm karakterlerin kendi açılarından haklı olduğunu düşünmesine neden olur. Bu çalışmada Asghar Farhadi'nin *Çarşamba Ateşi* (*Chaharshanbeh Suri*), *Elly Hakkında* (*Darbareye Elly*), *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*), *Geçmiş* (*Le Passé*) ve *Satıcı* (*Forushande*) filmleri ele alınarak bu filmlerin kendi tarzında felsefe yaptıkları iddia edilmiştir. Bunun için öncelikle sinema ve felsefe arasındaki ilişkinin tarihsel arka planına bakılmıştır. Günümüzde filmleri kendi başına felsefe olarak ele alan Daniel Frampton'un "filmozofi" kavramı bu çalışmanın filmlerin tam anlamıyla felsefe yaptıkları iddiasının kuramsal çerçevesine katkı sunmuştur. Ele alınan filmler kendi tarzıyla felsefe yaparak, seyirciye etik bir deneyim yaşatır. Robert Sinnerbrink, bu etik deneyimi "sinematik etik" (cinematic ethics) olarak tanımlar. "Rashomon etkisi"nden yararlanılarak yapılan film çözümlemelerinde, ele alınan filmlerin "sinematik etik" felsefesi yaptığı ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Felsefe olarak film, filmozofi, etik, metaetik, sinematik etik, Rashomon etkisi

ABSTRACT

FILM AS PHILOSOPHY: "CINEMATIC ETHICS" IN ASGHAR FARHADI'S CINEMA

Hülya AKAN

This study focuses on the problematic of what Asghar Farhadi's films think on ethics. Farhadi's films, mainly based on domestic materials of Iranian culture, ask the audience questions on universal ethical issues of "what is right or wrong", "what is good or evil", conscience and justice without an intention of moralizing. Farhadi's films leave the audience, too, in dilemma while keeping an equal distance to all the characters and narrating the relation among them along with hidden parts. They lead the audience to the point of not being able to decide who is guilty and who is not and thinking that all the characters are right in their points of view. In this research, I have analyzed *Fireworks Wednesday* (*Chaharshanbeh Suri*), *About Elly* (*Darbareye Elly*), *A Separation* (*Jodaeiye Nader az Simin*), *The Past* (*Le Passé*) and *The Salesman* (*Forushande*) and I argue that these films philosophize in their own style. For this purpose, I have initially looked at the historical background of the relationship between cinema and philosophy. The concept of "filmosophy" by Daniel Frampton, who regards films as philosophy per se, contributes to the theoretical framework for the argument of this study that films philosophize in a real sense. The films analyzed in this thesis let the audience have an ethical experience by philosophizing in their own style. Robert Sinnerbrink defines this ethical experience as "cinematic ethics. In the film analyses which have been carried out drawing on "Rashomon effect", I have manifested that the films focused for this study exemplify the philosophy of "cinematic ethics".

Keywords: Film as philosophy, filosophy, ethics, metaethics, cinematic ethics, Rashomon effect

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın amacı Asghar Farhadi'nin filmlerinin etik hakkında felsefe yaptıklarını ve bu felsefenin de “sinematik etik” olduğunu ortaya çıkarmaktır. Bu çalışma, filmleri felsefe olarak ele alan çalışmaların az olması bakımından önemlidir. Asghar Farhadi'nin filmleri sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi anlamak için değil, filmlerin kendilerinin felsefe yaptıklarını göstermek için ele alınmıştır. Çalışmada Robert Sinnerbrink'in “sinematik etik”, Daniel Frampton'un “filmozofi” kavramları ile “Rashomon etkisi” kavramından yararlanılarak Farhadi'nin *Çarşamba Ateşi*, *Elly Hakkında*, *Bir Ayrılık*, *Geçmiş ve Satıcı* filmlerinin çözümlemesi yapılmıştır. Film çözümlemesi yapılırken filmin, senaryo, mekan, karakter, kamera hareketi, ses, kadraj, müzik, kurgu, çekim ve oyunculuk gibi birçok unsurun bir araya gelmesiyle oluştuğu ve filmin tüm bu unsurlarla birlikte düşündüğü göz önünde bulundurulmuştur. Çalışmanın sonunda filmlerin kendi tarzında felsefe yaptıkları ve incelenen filmlerin de yaptıkları felsefenin seyirciye etik deneyim fırsatı veren “sinematik etik” olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışmama ilham veren Asghar Farhadi filmlerine, özellikle de izlediğim ilk filmi olan *Elly Hakkında* filmine ve izlerken filmde bana doğru yayılan sadeliğin başdöndürücü olduğu o büyülü ana teşekkür ederim. Tez danışmanımla felsefe hakkında yaptığımız sohbetlerin salınımıyla düşünce uğraklarımın bazen sarsıldığı ve zihnimde oluşan kaosun evrilip filmlerin nasıl felsefe yaptıklarına dair bana hissettirdiği heyecanın bu çalışmanın bitmesinde etkisi büyük olmuştur. Tez danışmanım olan sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi İlkey Nişancı'ya tüm desteği ve önerilerinin yanında ayrıca bu tezi yazmada duyduğum heyecana ortak olduğu ve beni motive ettiği için çok teşekkür ederim.

Derslerine girmekten büyük keyif aldığım, sinema hakkında yaptığımız konuşmalarla filmlerin o eşsiz gücünü deneyimlememi sağlayan, üretkenliklerinden hep ilham aldığım ve desteklerini sürekli hissettiğim sevgili hocalarım Doç. Dr. Ahsen Deniz Morva Kablamacı'ya ve Prof. Dr. Battal Odabaş'a candan teşekkür ederim. Sinemayı

disiplinlerarası bir tarzda ele alan, kendisini derslerine katılmadan çok önce yazdığı güzel yazılarla tanıdığım ve üretkenliğinden, akademik disiplininden ilham aldığım sevgili hocam Prof.Dr. Hasan Akbulut’a bana kattığı herşey için çok teşekkür ederim.

Derslerine katılmaktan keyif aldığım, sinema ve iletişim çalışmalarında bana farklı perspektifler kazandıran, akademik çalışmalarından ilham aldığım sevgili hocalarım Prof.Dr. Nilüfer Timisi Nalçaoğlu’na, Prof.Dr. Murat İri’ye, Doç.Dr. Gülin Terek Ünal’a, Prof.Dr. Ayşen Gül Akkor’a ve Doç.Dr. Diğdem Sezen’e çok teşekkür ederim. Ayrıca sevgili jüri üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Perihan Taş Öz’e ve Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Zengin’e değerli katkıları için çok teşekkür ederim.

Çalışma sırasında fikir alışverişinde bulunduğum ve düşünen filmlerin peşindeyken görüşme sıklığımızın azaldığı anneme, babama, kardeşlerime ve arkadaşlarıma kısacası tüm sevdiklerime destekleri ve sevgileri için çok teşekkür ediyorum. Ve son olarak çalışma süresince birçok zorluğun üstesinden gelmemde bana destek olan, akademik çalışmalarındaki deneyimleriyle bana ilham veren can eşim Bilal Çelik’e ayrıca Boğaziçi Üniversitesi kütüphanesindeki çalışma odasını benimle paylaştığı için çok teşekkür ediyorum. Boğaziçi Üniversitesinin, beni kitaplar arasında bambaşka yolculuklara çıkardığı o eşsiz kütüphanesine de ayrıca teşekkür ederim.

Hülya Akan
İstanbul, 2018

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SİNEMA VE FELSEFE.....	8
1.1. Sinema Felsefesi Alanında İlk Çalışmalar	11
1.1.1. Sinema Felsefesi Çalışmalarında Artış	17
1.2. “Filmler Düşünür”	20
1.3. Sinema Felsefesi Yaklaşımları	22
1.3.1. Felsefe Olarak Film	23
1.3.1.1. Daniel Frampton: <i>Filmozofi</i>	25

İKİNCİ BÖLÜM

2. ETİK.....	32
2.1. Etik ve Ahlak	33
2.2. Normatif Etik-Metaetik.....	36
2.2.1. Normatif Etik:	36
2.2.2. Metaetik:	39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA “SİNEMATİK ETİK”	43
3.1. Asghar Farhadi Sinemasının İran Sinemasındaki Yeri.....	43
3.2. Asghar Farhadi Sinemasında Etik Deneyim: “Sinematik Etik”	49
3.3. Asghar Farhadi’nin Filmleri Etik Hakkında Düşünür.....	52
3.4. Asghar Farhadi Filmlerinde “Rashomon Etkisi”	54

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ	62
4.1. <i>Çarşamba Ateşi – Chaharshanbeh Suri</i> (2006)	70
4.1.1. “Evleniyoruz, Mutluyuz”	71
4.1.2. Evlilik Provası	73
4.1.3. Etik Deneyim.....	80
4.1.4. Kadın Olduğum Gün	83
4.1.5. Düğüm Çözen Ayrıntılar	87
4.1.6. Semboller ve İşaretler.....	88
4.1.7. Kim Suçlu?	89
4.2. <i>Elly Hakkında – Darbareye Elly</i> (2009)	91
4.2.1. Kriz Öncesi: Neşe	92
4.2.2. Elly’nin Yaşadığı Ahlaki İkilem.....	94
4.2.3. Gösterilmeyen Bir ‘An’	97
4.2.4. “Kötü Bir Son Sonsuz Bir Umutsuzluktan Daha İyidir”: Elly Kaybolur.....	98
4.2.5. Etik Deneyim: Elly’nin Başına Gerçekte Ne Gelmiştir?.....	102
4.2.6. Etik Deneyim: “Elly Hakkında Ne Düşünecek?”	110
4.2.7. Toplumsal Cinsiyet Kodları.....	113
4.2.8. Yalanlar ve Sırlar.....	115

4.2.9. Kim Suçlu?	117
4.3. Bir Ayrılık – Jodaeiye Nader az Simin (2011)	118
4.3.1. Etik Deneyim: İlk Çatışma.....	119
4.3.2. Etik Deneyim: Ahlaki İkilemler.....	122
4.3.3. Gösterilmeyen ‘An’lar.....	128
4.3.4. Etik Deneyim: Sorgu Odası.....	135
4.3.5. Termeh’in Büyümesi.....	139
4.3.6. Etik Deneyim: “Eğer Suçlu Olduğumu Düşünüyorsan...”	147
4.3.7. Saklanan O ‘An’ın Açığa Çıkması	149
4.3.8. Toplumsal Cinsiyet Kodları.....	151
4.3.9. Kim Suçlu?	151
4.4. Geçmiş – Le Passé (2013)	152
4.4.1. “Geçmişten Gelenler”	154
4.4.2. Etik Deneyim: “Evli Olan Biriyle Nasıl Evelenebilir?”	158
4.4.3. Etik Deneyim: Eyleme İten mi Yoksa Onu Gerçekleştiren mi Daha Suçludur?	158
4.4.4. Geçmişten Sıyrılamayanlar.....	159
4.4.5. Etik Deneyim: Ahlaki İkilem.....	162
4.4.6. Etik Deneyim: Saklanan Sırlar Açığa Çıkar.....	163
4.4.7. Kim Suçlu?	168
4.5. Satıcı – Forushande (2016)	170
4.5.1. Oyun: Satıcının Ölümü.....	171
4.5.2. Etik Deneyim: “Yapılması Gereken Doğru Şey Nedir?”	174
4.5.3. Gösterilmeyen O ‘An’	175
4.5.4. Emad Karakterinin Dönüşümü.....	176
4.5.5. Rana’nın Travması.....	179
4.5.6. Dedektif, Polis, Yargıç: Emad.....	181
4.5.7. Etik Deneyim: Saldırgana Ne Yapılmalı?	182

4.5.8. Etik Deneyim: Sorgu Odası.....	185
4.5.9. Etik Deneyim: Adalet mi, İntikam mı?	188
4.5.10. Kim Suçlu?	190
SONUÇ	193
KAYNAKÇA	197



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Rouhi'nin otobüs camından elini uzattığı sahne.....	72
Görsel 2: Elly'nin filmde görüldüğü son sahne.....	97
Görsel 3: Bataklığa saplanmış kırmızı arabanın çıkartılmaya çalışıldığı son sahne.....	116
Görsel 4: Simin ve Nader doğrudan kameraya bakar	120
Görsel 5: Nader'in babasını yıkarken ağladığı sahne	133
Görsel 6: Samir'in Céline ile koku uyarısıyla iletişim kurmaya çalıştığı sahne	168
Görsel 7: Yaşlı adamın Emad'a yalvarırcasına baktığı sahne	187
Görsel 8: Emad'ın gözlerinde patlayan öfkenin cisimleştiği an	188
Görsel 9: İntikam alma hırsına yenik düşmüş Emad	189
Görsel 10: Yaşlı adam ambulansa bindirilirken Rana'nın ağlayarak evden uzaklaştığı sahne.....	190

GİRİŞ

Sinema gerçekliğin tıpatıp yansıması değildir. Filmlerin kendi tarzında oluşturduğu dünyalar sinematik bir deneyim yaşatır. Bazı filmler ise seyircinin üzerinde daha kalıcı bir etkiye sahiptir. Bu filmler daha ilk izlenildiği anda seyirciyi önceki düşünce durumundan ve ruh halinden bambaşka noktalara taşır. İzleme deneyimi boyunca seyirciyi sarsan o güçlü etkinin uzun bir zaman boyunca hissedildiği filmlerdir bunlar. Bu filmler düşünen filmlerdir ve sundukları sinematik deneyimle seyirciyi de düşüncesine ortak ederler.

Sinema ve felsefe arasındaki ilişkiye dair geçmişten bugüne birçok çalışma yapılmıştır. Lale Kabadayı'ya göre "sinemanın felsefe ile ilişkilendirilmesi, içerik ve biçimsel sorular sorarak, felsefenin temel soru (n)larından estetik üzerine eğilmekle ve esas olarak insan ve onunla ilişkili olgular üzerine düşünce geliştirmekle başlamıştır" (Kabadayı, 2015:90).

Sinemanın ilk yıllarında Münsterberg, Arnheim, Balázs, Faure, Eisenstein, Bazin, Karacuer gibi film yönetmenlerinin ve film kuramcılarının çalışmaları felsefeden çok uzak değildir. Metin Gönen'e göre Faure ise, sinemaya şüphe ile yaklaşıldığı bir dönemde sinemayı sanat olarak savunmuştur. Ve onun görüşleri daha sonra Epstein, Bazin ve Deleuze gibi düşünürleri etkilemiştir (Gönen, 2006:17). 1970 ve 80'li yıllarda özellikle Stanley Cavell ve Gilles Deleuze gibi kuramcıların tartışmaları sinema felsefesi çalışmalarında, sinemanın düşünce olarak ele alınmasını sağlamıştır. 1980'lerde sinema felsefesi alanında yapılan çalışmalar hız kazanmıştır. Sinema ve felsefe ilişkisine dayalı çalışmaların ivme kazanmasında Deleuze'un *Cinema I* ve *Cinema II* kitaplarının yayınlanmasının büyük etkisi olmuştur. Deleuze'un sinema felsefesi kuramı ise Bergson'a dayanır. Bu bakımdan Bergson'un sinema felsefesinin birçok düşünüre referans noktası oluşturduğu söylenebilir.

Bernd Herzogenrath, sinema felsefesi için genel olarak dört yaklaşımın söz konusu olduğunu belirtir. Bu yaklaşımlar; filozoflar hakkında filmler, felsefi önerilerin

somutlaşması olarak filmler, film felsefesi, felsefe olarak filmler şeklinde sıralanabilir (Öztürk, 2018:33).

Günümüzde ise Daniel Frampton, Stephen Mullhall, Robert Sinnerbrink gibi kuramcılar felsefe olarak film yaklaşımını öne sürmüşlerdir. Film ve felsefe arasındaki ilişkiyi “filmozofi” kavramı ile açıklayan Frampton’a göre filmozofinin amacı kendini felsefe ile olan ilişkisinde ikincil konumdan kurtarmaktır. Filmozofinin asıl ilgilendiği şey; filmlerin kendi başına ne düşündüğünü çözmek ve özel bir film deneyiminin ne denli şiirsel olabileceğini ortaya çıkarmaktır (Frampton, 2013:124).

Daniel Frampton’un felsefe olarak film yaklaşımı, filmlerin kendi tarzında düşündüğünü belirtir. Buna göre filmlerin kendileri felsefe yapar. Filmozofi kavramı Frampton’un kendi deyimiyle sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için bir manifestodur. Film-zihin, film-dünya, film-düşünce, film-varlık kavramları Frampton’un ileri sürdüğü diğer kavramlardır. Film-düşünmenin insan düşünmesiyle aynı şey olmadığını söyleyen Frampton, filmin temel doğasının Heideggerci tefekküre dayalı olduğunu belirtir. Buna göre tefekküre dayalı düşünen filmler filmozofik filmlerdir (Frampton, 2013:150-151) Son yıllarda Murray Smith, Daniel Frampton, Alain Badiou, Stephen Mullhal, Thomas Wartenberg, Paisley Livingston, Bernd Herzogenrath, Patrica Pisters, Noël Carroll, Robert Sinnerbrink gibi kuramcılar sinema ve felsefe alanında çeşitli çalışmalar yapmışlardır.

Türkiye’de de son yıllarda sinema felsefesi alanında yapılan çalışmalar artmıştır. Fakat meseleyi *felsefe olarak film* yaklaşımıyla inceleyen eserler oldukça azdır. Sinema alanında film ve felsefe arasındaki ilişkiyi anlamaya yönelik yapılan çalışmalar daha çok filmlerin araçsallaştırıldığı film içinde felsefe çalışmalarıdır. Bu çalışmalarda sinema ikinci plana itilir ve filmler sadece felsefi konuları işlemesine yönelik ele alınır. Halbuki filmler felsefi konuların somutlaştırılmasından çok daha fazlasıdır. Badiou’un da dediği gibi “Sinema, karmaşıklığın yeni bir formudur” (Badiou, 2015).

Bu çalışmada sinema felsefesi yaklaşımlarından *felsefe olarak film* yaklaşımı benimsenmiştir. Bu yaklaşımla sinema ve felsefe arasında felsefenin birincil, sinemanın ise ikincil görüldüğü bir yapının olmadığı varsayılmıştır. Buna göre sinema ve felsefe arasındaki ilişkinin hiyerarşik olmadığı iddia edilmektedir. Bu çalışmada filmlerin nasıl felsefe yaptıkları ve felsefeyle kurdukları ilişki biçimi üzerinde durulmaktadır. Sinemanın da kendi tarzında düşündüğü yani felsefe yaptığı bu tezin temel argümanını oluşturmaktadır. Özellikle de seyirciye etik deneyim yaşatan filmler bu yaklaşımın sınanması açısından zengin örnekler sunmaktadır. Robert Sinnerbrink, sinemanın felsefe olarak anlaşılması için seyirciye etik deneyim fırsatı veren filmleri kültürel açıdan en önemli yöntem olarak niteler (Sinnerbrink, 2016a:9). Bu çalışmanın sorunsalı etik deneyim sunan filmlerin nasıl felsefe yaptığını tartışmaktır. Bu açıdan bakıldığında Asghar Farhadi'nin *Çarşamba Ateşi* (*Chaharshanbeh Suri*), *Elly Hakkında* (*Darbareye Elly*), *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*), *Geçmiş* (*Le Passé*) ve *Satıcı* (*Forushande*) filmleri, etik deneyime fırsat verip vermediklerinin sorgulanması bakımından bu tartışmaya zemin oluşturmaktadır. Bu filmler doğru, yanlış, iyi, kötü, adalet, vicdan gibi konular hakkında sorular sorar. Farhadi'nin bu filmlerinde bazı an'lar seyirciye özellikle gösterilmez. Bunun sonucunda seyirci karakterlere karşı şüpheye düşerken yönetmen herhangi bir karakterden yana tavır almadığı için tüm karakterler kendini anlatma fırsatı bulur. Bu durum karakterlerin yaşadığı ahlaki ikilemlere seyircinin de ortak olmasını sağlar. Bu özelliklerden yola çıkarak bu çalışma “Asghar Farhadi'nin filmleri etik konular hakkında ne düşünür?” sorusuna cevap aramaktadır.

Araştırmanın amacı Asghar Farhadi'nin filmlerinin etik felsefesi yaptığını ve bunun Sinnerbrink'in kavramsallaştırmasıyla “sinematik etik” (cinematic ethics) olduğunu yapılan film analizleri ile ortaya çıkarmaktır. Bunun için çalışma boyunca; “Film felsefe yapabilir mi? Film düşünür mü? “Farhadi'nin filmleri felsefe olarak ele alınabilir mi?” gibi sorulara yanıtlar aranmıştır.

Filmleri felsefe olarak ele alan çalışmaların az olması bakımından bu çalışma önem kazanmaktadır. Ayrıca bu çalışma Türkiye’de Asghar Farhadi filmlerinin kendi tarzında

felsefe yaptığını tartışan ilk tez çalışmasıdır. Türkiye’de filmi felsefe olarak ele alan çalışmalardan bazıları şöyle sıralanabilir: Özcan Yılmaz Sütçü’nün 2002 yılında yazmış olduğu “Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi” başlıklı yüksek lisans tezi ile 2011 yılında yazmış olduğu “Bergson ve Sinemada Düşünce Hareketi” başlıklı doktora tezinde film felsefe olarak ele alınmıştır. Sütçü doktora tezinde sinemanın felsefi kavramları yeniden düşünmemizi sağladığını belirtir. Meral Özçınar, 2010 yılında kaleme aldığı “Sinematografik Zaman ve Mekanın Oluşumunda Felsefi Arka Plan” isimli doktora tezinde zaman ve mekan kavramlarına bütünsel bir yaklaşım geliştirmek amacıyla felsefe ve sinema arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Yaratıcı zaman mekan imgesi oluşturmanın yöntemlerini tartışmıştır. Gül Esin Serttek, 2013 yılında yazdığı “Deleuze’ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi” adlı yüksek lisans tezinde Deleuze’ün sinema felsefesini ele almıştır. Bu doğrultuda Alain Resnais’in *Hiroşima Sevgilim* filmini çözümlemiştir. Deleuze’ün görüşlerini film üzerinden somutlaştırmıştır. Sevcan Güğümcü, 2014 yılında kaleme almış olduğu “Sinematik İmgenin Ontolojik Olanakları” isimli yüksek lisans tezi bir düşünce aygıtı olarak sinemada imgenin ontolojik olanaklarını tartışır. Fatih Değirmen, 2015’te yazdığı “Deleuze’ün Sinema Felsefesi Çerçevesinde Reha Erdem Sinemasının İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde Erdem’in sinemasını kendi felsefesini yapan bir sanatsal üretim olduğunu inceler. Deleuze’ün sinema felsefesini ise Erdem’in filmleri üzerinden somutlaştırır. Son olarak Metin Yasan 2017 yılında yazmış olduğu “Anlatı-sonrası Bir Varlık Olarak Film-Zihin” isimli doktora tezinde Daniel Frampton’un film-zihin kavramını filmleri açıklamada sunduğu olanakları tartışmıştır. Çalışmada, *Inception (Başlangıç)* ve *The Mirror (Ayna)* filmleri incelenmiştir.

Bu tezin kapsamı, Farhadi’nin *Çarşamba Ateşi*, *Elly Hakkında*, *Bir Ayrılık*, *Geçmiş ve Satıcı* filmleri ile sınırlandırılmıştır. Bu filmler amaca yönelik örneklem olarak seçilmiştir. Farhadi’nin ilk iki filmi olan *Kumda Dans (Raghs dar ghobar)* ve *Güzel Şehir (Şehr-i Ziba)* filmleri de etik konular hakkında düşünen yani felsefe yapan filmlerdir. Her iki filmde de taraf tutmanın zor olduğu ahlaki ikilemler vardır. Ancak bu filmlerde Farhadi sinemasının ayırt edici özelliklerinden olan durumlar yoktur. Farhadi’nin *Çarşamba Ateşi* filmiyle başlayan kendine özgü sinema diliyle anlattığı orta sınıf hikayelerinde, söylenen

küçük yalanların ve saklanan sırların hayatı nasıl etkilediği gösterilir. En önemlisi Farhadi'nin geliştirdiği bu sinema tarzında seyirciden bilinçli olarak sakladığı an'lar vardır. Taşra hikayelerini anlattığı *Kumda Dans* ve *Güzel Şehir* filmlerinde ise böyle bir sinema dili yoktur. Seyirci yaşananlara doğrudan tanıklık eder. Bu yüzden bu filmler bu çalışmanın dışında tutulmuşlardır.

Asghar Farhadi'nin filmleri sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi anlamak için değil bizzat filmlerin kendilerinin felsefe yaptıkları göstermek için ele alınmıştır. Film, senaryo, kamera hareketi, ses, kadraj, müzik, kurgu, çekim ve oyunculuk gibi birçok faktörün bir araya gelmesiyle oluşur. Bütün bu faktörler göz önünde bulundurulmuş ve incelenen filmlerin nasıl felsefe yaptıklarını ortaya çıkarmak için nitel araştırma yöntemlerinden metin analizi yöntemine başvurulmuştur. Filmler *felsefe olarak film* yaklaşımıyla analiz edilmiştir. Yapılan film çözümlemelerinde, “sinematik etik” deneyime fırsat verdiği için “Rashomon etkisi” kavramından yararlanılmıştır. “Rashomon etkisi” kavramı, Akira Kurosawa'nın *Rashomon* (1950) adlı filminden sonra literatüre girmiştir. Robert Anderson, Rashomon etkisini birinin diğerine üstün olmadığı, toplumsal baskıyla çevrelenen çoklu perspektifler ve eşit düzeyde muhtemel hikayelerin kombinasyonu olarak açıklar (Anderson, 2016:71).

Felsefe olarak film yaklaşımına göre Asghar Farhadi sinemasında “sinematik etik”i inceleyen bu tez çalışmasının birinci bölümünde sinema ve felsefe arasındaki ilişki tarihsel arka planı dikkate alınarak tartışılmıştır. İlk olarak sinema felsefesi alanında yapılan ilk çalışmalardan bahsedilmiştir. Daha sonra 1980'lerde sinema felsefesi alanında yapılan çalışmaların hız kazanmasının nedenleri açıklanmıştır. “Filmler Düşünür” başlığında ise bu görüş altında ortaklaşan düşünürlerin görüşlerine yer verilmiştir. Bu bölümün sonunda sinema felsefesi yaklaşımlarının temelde kaç a ayrıldığı açıklanıp teze kuramsal perspektif sunan *felsefe olarak film* yaklaşımı ve bu yaklaşımı *filmozofi* olarak ele alan Daniel Frampton'un görüşleri tartışılmıştır.

İkinci bölümde ise Farhadi'nin filmlerinin etik hakkında düşünen filmler olduğunu ortaya çıkarmada yararlı olacağı düşünülen felsefenin etik alanı ele alınmıştır. Öncelikle etik ve ahlak arasındaki ilişki açıklanmıştır. Daha sonra filozofların günlük hayatta sıklıkla karşılaşılan ahlaki sorunları geçmişten bugüne felsefi açıdan ele aldıkları ve ahlak üzerine felsefi düşünmenin etik olarak ifade edildiği belirtilmiştir. Bu bölümün sonunda neyin iyi ve kötü olduğunu, belli durumlarda neyin yapılması ya da yapılmaması gerektiğini söyleyen normatif etik ve insanların ne yapmaları, nasıl davranmaları gerektiği ile ilgilenmeyen sadece etik konular hakkındaki felsefi bir çözümleme olan metaetik ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde öncelikle Asghar Farhadi sinemasının İran sinemasındaki yeri irdelenmiştir. Bunun için İran sinemasının tarihsel gelişimine kısaca yer verilmiştir. Daha sonra Asghar Farhadi sinemasının, özellikle son yirmi yıldır uluslararası festivallerle ün kazanmış diğer İranlı yönetmenlerden farkı incelenmiştir. Farhadi sinemasının kendine özgü sinema tarzının incelendiği bu bölümde filmleri etik deneyime fırsat vermesi bakımından “sinematik etik” kavramı ile birlikte ele alınmıştır. Daha sonra Farhadi filmlerinin etik hakkında ne düşündüğü ortaya konmuştur. Farhadi filmlerinde tüm karakterlerin kendini anlatma fırsatı bulması ve tüm karakterlerin kendince haklı olması durumu “Rashomon etkisi” olarak açıklanmıştır. “Rashomon etkisi”ne kaynaklık eden Akira Kurosawa'nın *Rashomon* filmine kısaca değinildikten sonra “Rashomon etkisi”nin Farhadi filmlerindeki izi sürülmüştür.

Dördüncü bölümde ise öncelikle sinemanın kendi olanaklarıyla yaptığı felsefeyi açıklamak adına Frampton'un film-düşünme kavramı kullanılmıştır. Film-düşünmeyi mümkün kılan Farhadi'nin sineması, senaryo, karakter, mekan kullanımı, kadraj, ses, kamera hareketi gibi faktörlerle birlikte ele alınmıştır. Daha sonra tezin temel amacı doğrultusunda *Çarşamba Ateşi*, *Elly Hakkında*, *Bir Ayrılık*, *Geçmiş* ve *Satıcı* filmlerinin çözümlemesi yapılmıştır. Film çözümlemesi yapılırken filmlerin sahip oldukları tüm olanaklarla birlikte düşündüğü ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu bölümde yapılan analizlerde etik deneyime fırsat verdiği için metodolojik olarak “Rashomon etkisi”nin

katkısı olmuştur. Her filmin çözümlemesi sonunda “Kim Suçlu?” başlığı altında filmin etik hakkında ne düşündüğü ve kendi tarzında yaptığı felsefe ortaya konmuştur.

Tezin sonuç bölümünde filmlerin düşündüğü ve kendi tarzlarında felsefe yaptıkları, Asghar Farhadi filmlerinin ise etik konular hakkında düşünen filmler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan film çözümlemeleri doğrultusunda Farhadi’nin filmlerinin yaptığı felsefenin “sinematik etik” olduğu somut örneklerle açıklanmıştır Farhadi’nin incelenen filmlerinin etik konulara ilişkin sorular soran birer filmozofik film oldukları da belirtilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SİNEMA VE FELSEFE

Sinema düşünce üretebilme özelliğinden dolayı felsefe ile yakından ilişkilidir. Sinema ve felsefe alanındaki çalışmalar son zamanlarda hız kazanmış olsa da aslında yeni değildir. Filmlerin kendi başına felsefe yaptıkları yaklaşımı ise özellikle son yıllarda yapılan çalışmalar ile daha çok görünürlük kazanmıştır. Sinemanın ürettiği düşünce kendine özgü bir tarzdadır. Andrey Tarkovski, sinemanın kendine özgü bir sanat olması ile ilgili şunları söylemiştir:

Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema, hayatın özgül bir parçasını dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir tarzını yansıtmak üzere doğmuştur (Tarkovski, 1986:88).

Sinema, gerçekliğin birebir yansıması değildir. Sinema kendine has bir dünyadır. Hareketli imaja dair iletişim araçlarının yirmi birinci yüzyılda hızla artmış olması sinemanın bizim ikinci dünyamız olduğunu da göstermektedir. Daniel Frampton’a göre bu sebepten hareketli imajı ciddiyetle ele almamız ve onu anlamak için yeterince kavramsal çerçevelere ulaşmamız gerekmektedir. Frampton, güvenilir bir sinema sosyolojisi ileri sürmeden önce, elimizde yeterince kapsamlı hareketli imaj felsefelerinin olması gerektiğini söyler. Frampton, filmin toplumsal etkileri hakkında kendinden emin bir şekilde konuşulabilmesi için önce filmin yarattığı kişisel duyguları yani filmin bizi direkt nasıl etkilediğini irdelememiz gerektiğini belirtir (Frampton, 2013:12). Sinema kendi olanaklarıyla yarattığı “film-dünyalar” ile felsefe yapmaktadır. İkinci dünyamız olan filmler, gerçek yaşamdaki felsefi konular hakkında düşünmemizi sağlar.

Lale Kabadayı, sinemanın felsefe ile ilişkisini şöyle açıklamıştır:

Anlatıya dair sinemanın felsefeyle ilişkisi genel olarak insanın doğası üzerinde düşünülmesine aracı olma ve insan ile evren arasında varoluş, yaşamın anlamı, ahlak, din gibi düşünme araçlarını oluşturmaya yöneliktir. Felsefenin kavramları ele alışının somut karşılıklarının perdeye yansımaları yanında, zaman-mekan ilişkisi konusunda da çeşitli imgelerin tartışılması olanaklı hale gelmiştir (Kabadayı, 2013:51).

Deleuze ve Guattari, *Felsefe Nedir?* adlı çalışmalarında felsefenin kavramlar yaratmayı içeren bir disiplin olduğunu yazarlar:

Filozof kavram dostudur, kavram üretme gücünü içinde taşır. Bu, felsefenin basit bir kavram oluşturma, keşfetme, üretme sanatı olmadığını söylemek demektir, çünkü kavramlar ille de birtakım formlar, ürünler ya da keşifler değildir. Daha zorlu bir tanımla felsefe, kavramlar *yaratmayı* içeren bir disiplindir (Deleuze- Guattari, 2001:14).

Deleuze ve Guattari, sanat, bilim ve felsefenin bireşim ve özdeşleşim olmadan kesiştiğini, içiçe geçtiğini belirtirler. Buna göre felsefe kavramlarıyla olaylar çıkarır, sanat duyumlarıyla anıtlar diker ve bilim ise fonksiyonlarıyla şeylerin durumlarını kurar (A.e).

Deleuze sinemayı da bir felsefi yaratım olarak ele alır. Deleuze' e göre sinema, düşünceyi sunan ve harekete geçiren bir etkinliktir. Fakat sinema düşünceyi farklı bir tarzda sunar. Sinema, düşünceyi 'hareket ve zaman imgeleri' ile kavramlaştıran insani bir yaratımdır. Buna göre, Deleuze'ün sinema felsefesinin merkezini 'sinema- düşünce ilişkisi'nin belirlediği söylenebilir (Sütçü, 2005:3).

Deleuze, sinemanın üzerinde durulması gereken yönünün, hareket ve zaman imgeleriyle düşünce tarihine getirdiği şeyler olduğunu söyler. Felsefe ve sinema, kavram ve imge üzerine kuruludur. Bu da düşünceye göndermede bulunur. Deleuze, aralarındaki farkın felsefenin aklın ilkeleriyle, sinemanın ise görselliğin gücüyle çalışması olduğunu belirtmektedir. Felsefe kavramları içkinlik düzleminden çıkarırken, sinema ise bunun yerine seyirciyi doğrudan doğruya düşüncenin düzlemiyle baş başa bırakır (Özınar, 2010: 11).

Kabadayı ise bir filmin felsefe ile ilişkisini kurarken hem felsefî yaklaşımlarla içeriğe dair kavramların yorumlanabileceğini hem de filmin kendisinin felsefe olarak ele alınıp onun kendi içinde bir düşünme pratiği olarak irdelenmenin mümkün olduğunu belirtir. İster filmin konusuna ve karakterlerine odaklanalım ya da filmi bir film-düşünme olarak ele alalım her iki yaklaşım da bizi, insan, sanat, felsefe ve sinema ilişkisinin nasıl olduğuna dair bir arayışın izlerini takip etmeye yöneltecektir (Kabadayı, 2015:90).

Alain Badiou, sinema ve felsefe ilişkisi ile ilgili olarak, felsefenin her şey hakkında konuşmadığını belirtir. Ona göre felsefe bir şeyi sadece kendi içerisinde tanımlarını oluşturması mümkün ise düşünebilir. Felsefe var olan her şey hakkında bir söylem değildir. Badiou'ya göre Deleuze de yazdığı kitapların sinema hakkında değil, sinemanın kavramları hakkında olduğunu söylemektedir. Badiou göre çizim, resim, fotoğrafçılık da imgelerden oluştuğu için sinemanın imgelereden oluştuğunu söylemek yeterli değildir. Bir film sadece imge-hareketlere de indirgenemez değildir. Film sekans adı verilen farklı imge ve hareketlerin kompozisyonudur. Fakat bu sekansların kompozisyonu da yeterli değildir. Filmin içinde konuşma, ses, müzik, gürültü, anlatı, tiyatro, aktörler, aktristler ve bütün olarak çekimler, sekanslar, kurgu vs. vardır. Film pratik anlamda algının her boyutunun karmaşıklığını barındıran bir ilişki tarzına sahiptir. Sonuç olarak söylenebilecek şey sinemanın onu oluşturan unsurlardan sadece birine indirgenemeyeceğidir. Sinema karmaşıklığını yeni bir formudur. Sinema ve felsefe arasındaki yakın ilişki ise bir zorundalıktan kaynaklanmaktadır. Çünkü sinema ve felsefe arasında bir zıtlık, bir nefret ilişkisi vardır (Badiou, 2015).

Sinema yeni oluşlar hakkında düşünmemizi sağlar. Bu düşünüş, kamera hareketi, ses, kadraj, müzik, kurgu, renk, çekim, sahne, senaryo ve oyunculuk gibi unsurun bir araya gelmesiyle oluşan sinemanın kendi tarzıyla sağladığı düşünmedir.

1.1. Sinema Felsefesi Alanında İlk Çalışmalar

Felsefenin sinemayı ciddi bir akademik saha olarak kabul etmesi Henri Bergson'a kadar gider. Bergson *Madde ve Bellek*'te sinematik bir evren tablosu çizmiştir. *Yaratıcı Tekamül*' de ise farklı bir çerçevede de olsa sinemaya yer vermiştir. Burada insan zihninin alışkanlık yönelimli algılamasına örnek olarak sinemayı vermiştir. Bergson'a göre sinema, hareketsiz parçaların yan yana gelmesinin tipik bir örneğidir ve normal bir insan algısı da bu şekilde çalışır (Öztürk, 2018:26). Felsefenin, sinemayı ciddiye almaya başlaması sinemanın olanaklarının sadece bir eğlence aracı olmaktan çok daha fazlası olduğunun anlaşılması ile olmuştur.

Bergson sinema ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır:

Başlangıcına tanıklık etmiş biri olarak, sinemanın bir felsefeciye yeni şeyler önerebileceğini fark ettim. Sinema, belleğin ve hatta düşünme sürecinin sentezine katkıda bulunabilir. Nasıl ki bir dairenin çevresi noktalardan oluşmuşsa bellek de, sinema gibi imgelerden oluşmuştur. Durağanlık doğa halinin, hareketli olduğunda ise yaşamın kendisidir (Bergson, 1914, aktaran Güğümcü, 2014:62).

Bergson, bilinç ve maddeyi eşdeğer olarak ele alır. Onun felsefesi madde ve zaman arasındaki devamlılığı ortaya koyma üzerine kuruludur (Özçınar, 2010:12). Deleuze'un sinema felsefesi de Bergson'a dayanır. Deleuze'e göre:

Bergson, sinema, hareketi hareketsiz kesitler yoluyla yeniden oluşturduğunda, en eski dönemlerde felsefede zaten yapılmış olandan (Zenon paradoksları), ya da doğal algılanımın yaptığından başkaca bir şey yapmaz. Bu açıdan Bergson, sinemayı daha

ziyade doğal algılanımın koşullarından kopma olarak gören fenomenolojiden ayrılmaktadır. “Geçip gitmekte olan gerçeklikten deyim yerindeyse anlık imgeler alıyoruz ve bunlar da bu gerçekliğin karakteristik özellikleri olduklarından, bunları bilgi aygıtının zemininde yer alan soyut, tek biçimli, görünmez bir oluş boyunca peş peşe dizmek bizim için yeterli oluyor... *Algılanım, zihinsel işlem, dil genel olarak bu şekilde işlemektedir.* Oluşumu düşündüğümüzde ya da onu ifade ettiğimizde yer alan soyut, tek biçimli, görünmez bir oluş boyunca peş peşe dizmek için yeterli oluyor (Deleuze, 2014:12).

Fenemologlar, sinemaya Bergson’dan farklı olarak yaklaşırlar. Bu farklı yaklaşımla ilgili olarak Merleau-Ponty, şu fikirleri öne sürer:

Algı, dünyanın bilimi değildir; hatta bir edim, kesin durumun bir dayanağı da değildir; o, üzerinde bütün edimlerin birbirine bağlandığı ve onlar tarafından varsayılan bir temeldir. Dünya, kuruluşunun yasasını kendimde tanıdığım bir nesne değil, tüm düşüncelerimin ve açık algılarımın alanı ve doğal ortamıdır (Merleau-Ponty, 1994: 21-22).

Varoluşçu filozof Sartre ise, *İmgelem* kitabında sinematografik imaj dışındaki tüm imaj tiplerini incelemiştir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda ve Bergson’un ortaya koyduğu çalışmalara baktığımızda Deleuze’ün Bergson’a neden ilgi duyduğunu anlayabiliriz. Bergson özellikle *Madde ve Bellek*’te her ne kadar sinematografik imaj ile doğrudan ilgilenmese de, çizdiği evren tablosuyla bu imajın nasıl bir otoriteye düşünmemizi sağlayacak ipuçlarını vermiştir. Bergson, hareketi, madde, enerji ve imaj ile eşitlemiş ve kronolojik olmayan süredeki zamanın tarafına koymuştur. Buna göre hareket, mekanın bir uzantısı olmaktan çıkarak bölünemeyen ve içsel bir zaman olan sürede geçen hareket olarak algılanmaya başlanmıştır. İmajı bir gölge, bir temsil statüsünden ya da psikolojik bir kategoriden uzaklaştıran bu yaklaşım, imaja tüm evrene yayılan ontolojik bir değer atfetmiştir. Hem evren hem de sinema hareket ve zaman bloklarından oluştuğuna göre evrenin bizzat kendisi metasinema haline gelir (Öztürk, 2018:27).

Hugo Münsterberg'in 1916'da yayınlanan *The Photoplay* eseri film kuramları açısından ortaya konan ilk çalışmalardandır (Smith, 2009:44). Sinemanın ilk yıllarında film yönetmenlerinin ve ilk sinema kuramcılarının çalışmaları da felsefeden çok uzak değildir. Eisentein'in, Epstein'in, Faure'un, Bazin'in yazıları sinema ve yaşam arasında kurdukları ilişkiyi, sinemanın olanakları üzerinden irdelemişlerdir. Deleuze bu ilk sinema kuramcıları için sinema estetiğinden söz ettikleri an onların aslında filozof olduğunu söylemiştir (Deleuze, 1995:57).

Frampton, ilk sinema kuramcılarından olan Eisentein'a ilişkin şunları söylemiştir:

Eisentein fikir-yazı (ki hiyerogliflere benzer) kuramlarından yararlanarak retoriğe dayalı mekanik bir Pavlovcu film anlayışı formülleşirdi ve nihayetinde bu film anlayışı da, kolay manipüle edilebilir bir resim dili haline geldi. Ama montajın duyuşsal ve duygusal etkisi, bedeni ve zihni birleştirerek düşünceye yönelir. Film seyircisinin yaşadığı düşünce şoku, duyular için bir idrak üretir (Frampton, 2013:93).

Eisentein: “bir yapı olarak montaj, düşünce süreci yasalarının yeniden yapılandırılmasıdır” diyerek filmin insan zihninin eylemlerini ve olaylarını yeniden yapılandırıldığını söylüyordu. Eisentein'a göre, sanat çatışma gerektir ve çatışma da titreşim üretir. Bu durumda montaj, birbirinden bağımsız iki çekimin çarpışmasından türeyen bir fikirdir (Frampton, 2013:92).

Ünlü filozof Wittgenstein doğrudan sinema alanında çalışmalar üretmese de onun dil oyunları felsefesine bakıldığında, söylemeyen dile getirilmemesine dair anlayışının sinemaya önemli bir alan açtığı göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Wittgenstein, *Tractacus*'un önsözünde hakkında konuşmadığımız şeyler konusunda susmamız gerektiğini söyler. Susmanın başladığı yerde imajlar bize gösterilmeyeni gösterme potansiyeline sahip olabilir (Öztürk, 2016:18).

Martin Heidegger ise, “teknoloji nedir?” sorusu yerine “teknolojinin özü nedir?” sorusunu sorar ve “Teknolojinin özü, teknolojik bir şey değildir” der. Böylece klasik tanımlamalara karşı çıkar. Ona göre teknolojinin, amaçlara yönelik araçlar oluşturan insan edimi olduğu düşüncesi gerçek bir teknoloji düşüncesinden uzaktır (McGinn, 1978: 183).

Heidegger sanatı teknolojinin karşı kefesinde yer alan güç olarak görür. Teknoloji yıkıcı bir güçse, o halde sanat da, Heidegger'in gözünde, "kurtarıcı güç"tür. Tamamen bozulmuş, ve yabancılaşmış bir dünyada, sadece manipülasyondan oluşan bir dünyada, bir ışık pırıldar. Umutlar henüz bitmemiştir. Fakat Heidegger bu inancın gerekçesini Antik Yunanda bulur. Çünkü ona göre modern biçiminde teknoloji tamamen manipülatif bir karaktere sahiptir. Heidegger'e göre, modern çağda sanatla kurduğumuz ilişki "estetige", yani bir başka Descartes-sonrası bilime dönüşmüştür. Descartes sonrası dönemde, her şeyin hesaplanabilir, kesin olması gibi bilimsel bir haldir. Estetik, öznenin bakış açısını benimsedikten sonra sanata salt nesne olarak bakar ve sonuç olarak artık sanatın tüm mevcudiyete-çıkışı içinde açığa çıkmasını engeller (Megill, 2008: 225). Robert Sinnerbrink'e göre Heidegger, filmi ve fotoğrafı da, sanatın modern teknoloji tarafından sadece estetik kaynağa indirgenmesi olarak görmüştür (Sinnerbrink, 2011:1).

Walter Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde fotoğrafla birlikte insan elinin ilk defa en önemli sanatsal yükümlülüğünden kurtulduğunu ve bu yükümlülüğün artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildiğinin belirtir. Düşünüre göre, sanat yapıtının yeniden üretimi ile sinema sanatının geleneksel konumunun nasıl etkilendiğini ortaya koymak önemlidir. Benjamin, hakikiliğin teknik yolla yeniden üretiminin dışında kaldığı düşüncesindedir. Bunu ise iki nedene bağlar. İlki teknik yolla yapılan üretim, elle yapılan orana daha bağımsız konumdadır. Diğer neden ise, teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez konumlara getirebilir. Çünkü yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar (Benjamin, 2014:53-55).

Sinema felsefesi çalışmalarının temellerinde Eisentein ve Epstein yönetmen-filozoflarının yanında eleştirmen Andre Bazin'in katkıları önemlidir. Bazin'e göre sessiz film döneminde sinema dilinin oluşturulmasında montaj egemendir. Montajın kullanılma amacı ise, duyuların ve anlamların yaratımıdır. Bu da görüntülerin birleştirilmesi sayesinde olmaktadır. Kuleşov, Eisentein ve Gance'nin kullandığı montajlar bize bir olay göstermeyerek sadece ima eder. Montaj sayesinde görüntülere yüklenen anlamlar, seyircinin belli çözümlemeler yapmalarını gerektirecek şekilde yapılmıştır. Sessiz film döneminin sonunda Sovyet sineması montajın teorik ve pratik sınırlarını zorlarken, Alman sineması ise ışık ve dekor üzerine yoğunlaşarak daha nitelikli görüntüler elde etmeye çalışıyorlardı (Bazin, 2000:34-35).

Bazin'in temel argümanı montaj kullanarak gerçekliğin manipüle edilmesi yerine alan derinliği ve plan-sekans aracılığıyla seyircinin beyaz perdedeki anlamı kendisinin bulması gerektiğidir. Bazin, montajın bir filmi hareketlendirilmiş bir fotoğraftan ayırdığını ve bu şekilde filmin kendi dilini yarattığını söyler. Bazin film yönetmenlerini "imaja inananlar" ve "gerçekliğe inananlar" olarak ikiye ayırmıştır. Fakat Gunning, Eisentein gibi yönetmen-filozof olan Jean Epstein'in bu ikililiği yıktığı için kendine özgü üçüncü bir yere, sinemanın "fotojenik" niteliğine vurgu yapan yere yerleştirmek gerektiğini söyler (Öztürk, 2016:20). Epstein'a göre "fotojenik" ile kast edilen insan yüzünün şiirsel bir ışıklandırması değil, gerçekliğin duyulur etkisini artırmak için sinemanın yavaşlatma, yakın çekim, ışıklandırma gibi çekim tekniklerini kullanmasıdır. Sinema- sanat fikri, fotojeni kavramıyla doğmuştur (Gönen, 2008:32-33).

Epstein, sinemanın doğrudan modern bir sanat olarak doğduğunu ve kameranın Aristotelesçi öykünmeci (mimesis) bir hileye başvurmada yaşamı olduğu gibi kaydettiğini söylemiştir. Fakat bu, Benjamin'in belirttiği tarzda mekanik bir yeniden üretim değildir. Epstein, bu konuda daha çok "*Ben bir sinema-gözüm, dünyayı size sadece bir makinenin görebileceği şekilde gösteren tek mekanik gözüm*" diyen Vertov gibi düşünmektedir. Epstein da Vertov gibi kameranın, görüşlerin gizli derinliklerini açmılayarak, gerekliliği insan gözünün göremediği bir biçimde kaydettiğini savunmaktadır.

Epstein'a göre kamera varlığın-kendinde-oluşunu bir titreşim, bir tınlaşım olarak kaydetmektedir (Gönen, 2008:31).

Faure ise sanat dünyasının sinemaya şüpheyle yaklaştığı bir dönemde sinemayı sanat olarak savunmuştur. Faure'un ilk yılların sinema-fobisi karşısında sinemayı sanat olarak savunduğu yazıları Jean Epstein, Andre Bazin, Gilles Deleuze gibi ünlü sinema düşünürlerini etkilemiş ve aynı zamanda Jean-Luc Godard gibi sıradışı bir yönetmenin de filmlerini şekillendiren temel düşünce figürlerinden birisi olmuştur. Epstein, Godard ve özellikle Deleuze'un Faure'un yazılarından esinlendiği nokta sinemanın plastik boyutu ile ilgilidir. Faure, sinemanın her şeyden önce plastik olduğunu vurgular. Faure sinemayı, hareket halinde bir mimari, devinen bir görsel senfoni olarak niteler. Faure için sinemanın bir plastik sanat oluşunun anlamı, onun özgün biçimsel yapılar yaratma kapasitesinden gelir. Faure göre; "Sinema (...) ton ve ölçü, ışık ve gölge, biçim ve hareket, irade ve jestler, espri ve canlandırma arasındaki yeni uyumların yorulmaz bir parçasıdır." Faure'un sineplastik olarak kavramsallaştırdığını Godard "düşünen biçimler" olarak niteler. Faure'a ve Godard'a göre, eğer bir filmin imajları gözümüze çarpıyor, belleğimize kazınıyorsa bu sinemanın düşünen plastik biçimler yaratma gücü sayesinde (Gönen, 2006:17-19).

Faure'a göre sinemayı resim, heykel, müzik, mimari, dans, edebiyat, tiyatro ve hatta fotoğraf gibi göstermeye alışmışız fakat sinema onlara bağımlı değildir. Sinema ne resim, ne heykel, ne mimari, ne tiyatro, ne dans, ne müzik, ne edebiyat, ne de fotoğraftır. O en basit anlamıyla sadece sinema'dır. Sinema, tüm bu sanatları kapsar, düzenler ve onların gücünü kendi öz gücüyle ikiye katlayarak bir uzlaşma sağlar (Faure, 2006:68-69). Bazin'in 1958 yılında yazdığı "saf olmayan sinema" teorisinin kökleri de buradadır. Yani Bazin'in de nitelemesiyle sinema; resim, tiyatro, edebiyat, müzik gibi tüm sanatları bünyesinde barındırabilen karma bir sanattır. Alain Badiou da kırk yıl sonra Bazin'in bu formülünü takip ederek sinemanın *saf olmayan* karma bir sanat olduğunu söyler: "Sinema, diğer sanatları kendi yollarından çevirerek, onları sinematografik olarak kendi adına fikirlere dönüştüren, saf olmayan, yani tüm "sanatların bir-fazlası" bir "sahte devinimdir" (Gönen, 2006:20-21).

Sinema felsefesinin kökenlerini ararken Walter Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı ünlü makalesinde sinema ile ilgili yazdıklarını göz önünde bulundurmak gerekir. Benjamin'e göre sinemayı sinema yapan teknik yapısıdır. Sinema öncesinde, sanatların belli bir aurası bulunuyordu. Bu aura, sanat ürünlerinin belli bir mekanda, özgün ve biricik halde, belli bir zamanda yaratılmaları ile ilgiliydi. Sanatın gizemli halesinin yaydığı ışık, sanat ürününe muhatap kalanlar üzerinde güçlü ve görkemli bir etki bırakıyordu. Fakat sinema bu biricik olma durumunu, bu özgün haleyi mekanik yeniden üretim tekniği sayesinde kırmıştır. Bu anlamda sinema modern bir sanat olarak doğmuştur. Sanat yapıtları mekan ve zaman engelini ötesinde kolayca kopyalanarak dağıtılmaktadır. Böylece sinemada kopya ve özgün arasında ayrım kalmamaktadır. Ki bu sadece kopyalama, çoğaltma ve dağıtım ile ilgili değildir. Kamera, gerçeği mekanik olarak çekmeye başladı an "yeniden-üretim" başlar. Faure'un "sineplastik" anlayışı ile ona benzerlik gösteren Epstein'in "fotojeni" kavramı sinemada sadece hikayeye, diyaloga, anlatıya odaklanmayan poetik bir yaklaşım iken Benjamin'in sinemaya ilişkin yaklaşımı bundan biraz daha farklıdır. Sinema felsefesinde 1980'lerden sonra ivme kazanan düşüncede Benjamin'den daha çok Bazin'in, Faure'un ve Epstein'in etkileri daha yoğun olmuştur. Deleuze, Elie Faure'un büyük bir düşünür ve sanat eleştirmeni olduğunu, onun sinemada "düşünce"yi gördüğünü vurgular (Öztürk, 2016:26-27).

1.1.1. Sinema Felsefesi Çalışmalarında Artış

Sinema felsefesi alanındaki çalışmalarda 1980'lerden sonra bir artış olmuştur. Sinema tarihine sinema felsefesi açısından yaklaşımda, ilk filozof-yönetmenler ile sinema eleştirmenleri film ve felsefeyi kopmaz bir bağ içinde bir araya getirmişlerdir. Münsterberg, Arnheim, Balázs, Eisenstein, Bazin, Karacuer, Morin gibi isimler felsefi düşünümüne bağlı kalmışlardır ve sanat olarak ve medya olarak film, filmin ontolojisi, gerçekçilik, sinematik ifade, sinemanın kültürel ve ideolojik anlamı gibi konular üzerine düşünmüşler ve yazmışlardır (Colman, 2009 aktaran Öztürk,2016:28).

Thomas E. Wartenberg, Münsterberg'in 1916 yılında yayınlanan *The Photoplay*'in film felsefesindeki klasik dönemin başlangıcı olduğunu ve klasik dönemin ise Stanley Cavell'in 1971'de yayınlanan *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* kitabıyla sona erdiğini savunur. Klasik dönem boyunca film felsefesi üzerine yazarların temel sorunsalları, filmi özgün yapan sanat formunun ne olduğu sorusuydu. Bu filozof ve teorisyenlerin filmin doğasını açıklamanın yanında sinemayı akademik çalışmalar için uygun bir inceleme alanı haline getirmek gibi ikinci bir amaçları daha vardı. O dönemde sadece felsefeciler değil, akademisyenler de sinemayı popüler bir sanat formu olarak görüp ona şüpheyile yaklaşıyorlardı (Öztürk, 2016:29).

Günümüzde sinemayı bir felsefe olarak gören çalışmaların sayısında bir artış görülmektedir. Özellikle 1980'lerde filozof Gilles Deleuze'un *Cinema I* ve *Cinema II* kitaplarının yayınlanmasıyla sinema ve felsefe ilişkisine dayalı çalışmalar hızlanmıştır. Alain Badiou ve Jacques Rancière ise sinemayı her açıdan felsefi olarak analiz eden ünlü düşünürlerdir (Öztürk, 2016:30).

Sinemanın felsefi problemleri anlamada bir araç olmasının yanında sorular ve kavramlar üretebilen otonom bir varlık olarak ele alınması İkinci Dünya Savaşı sonrası yapılan film kuramları tartışmasına denk gelmektedir. 1970 ve 80'li yıllarda özellikle Stanley Cavell ve Gilles Deleuze gibi kuramcıların tartışmalarıyla sinema felsefesi ve sinemanın düşünsel bir form olarak ele alınması mümkün olmuştur (Güğümçü, 2014:62). Stanley Cavell ve Gilles Deleuze'un çalışmaları sinema felsefesine olan ilginin artmasını sağlamıştır.

Sinema ve Felsefe ilişkisi konusunda önemli eserler vermiş olan ünlü düşünür Gilles Deleuze'e göre sinema, hareket bloklarından oluşur. Bu hareketli imajlar birbirine bağlanarak, yapılandırılmak istenen anlam kurulur. Anlam kurma ise bir yaratım sürecidir. Buna göre Deleuze, sinemanın büyük yaratıcılarının, "düşünce insanları" olduğunu savunmuştur. Ona göre aynı zamanda, düşünmeye yarayan imajlar barındırdığı için sinema üzerine yazmaya devam edilmektedir. Deleuze sinemayı genel felsefe üzerine

düşünme aracı olarak kullanarak, her iki alanda da okuyucuya geniş bir perspektif kazandırmıştır. Deleuze'ün sinema yaklaşımı, “sinema hakkında” düşünmek değil, “sinema ile” düşünmek olarak açıklanmaktadır (Kabadayı, 2013:52-53).

Sinematik imge ile düşünce arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışan Deleuze'e göre; “Felsefe, başka alanlar için dışardan bir düşünüm değil, ancak onlarla içsel ve aktif bir birliktelik içindedir; ne daha soyuttur ne de daha zordur. Böylece sinema üzerine bir düşünüm meselesi de değildir” (Deleuze, 1986: xi aktaran Güğümcü, 2014:63).

Cavell ve Deleuze'ün mirasçısı olarak ele alınabilecek olan Daniel Frampton ve Stephen Mullhall gibi kuramcılar bazı noktalarda farklılıklar da olsa *felsefe olarak film* fikri altında ortaklaşmışlardır. Fakat Cavell ve Deleuze'den farklı olarak bu kuramcılar nesnelerin temsilini gerçekleştiren bir araç olarak film fikrinden çok ekrandaki imgelerin kendilerinin yol açtığı düşünümsel durumlarla ilgilenmişlerdir. Frampton ve Mullhall, sinemayı başlı başına felsefi problemleri tartışabilen ve hatta geliştirebilen bir alan olarak ele almışlardır (Güğümcü, 2014:64). Daniel Frampton, 2006'da yazdığı *Filmozofi* adlı kitabında öne sürdüğü *filmozofi* kavramını “*sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için manifesto*” olarak açıklar. Frampton'a göre *Filmozofi*, filmin kendine has bir düşünce olarak analiz edilmesini önerir.

Murray Smith, Thomas Wartenberg, Paisley Livingston gibi analitik kuramcılar ise sinemanın otonom bir varlık olabileceği fikrine şüphe ile yaklaşmışlardır. Bu kuramcılara göre kendi başına bir filmin felsefi bir probleme yeni bir alan açması mümkün değildir. Filmler zaten mevcut olan felsefi problemlerin sadece yeniden sunumunu yapan edilgen araçlardır. Bu kuramcılar sinemanın, felsefi tartışmalara katkı sunduğunu kabul etseler bile onun kavram yaratabileceği ve yeni felsefi tartışmalar doğurabileceği fikrine şüpheyile yaklaşırlar (Güğümcü, 2014:64-65).

1.2. “Filmler Düşünür”

Sinemayı bir fikrin, bir duygunun objektifleşmesi olarak gören Alain Badiou’ya göre, “sinema, çağdaş dünyadaki hakikatin üreticisidir”. “Filmler düşünür” diyen Badiou, filozofun görevini bunları anlamak ve düşünceye tercüme etmek olarak açıklar. Badiou, tüm sanatlar içinde çağdaş dünyaya girişin kapısını açtığını varsaydığı sinemanın ayrıca dünyaya yönelik bilgi ve kavrayış geliştirmedeki yerini de vurgular. Hakkında hiçbir bilginin olmadığı ülkeleri, konuşmadığımız dilleri, tamamen evrensel olan bazı durumları film izleyerek öğreniriz. Badiou’ya göre sinema insan varlığının manifestosu olarak görünmektedir. Kötü filmlerde insan varlığı harcanırken, iyi filmler de ise birkaç saniye bile olsa insan varlığı görünür kılınarak olumlanır. Bu filmlerde imgesel yolculuk sayesinde ötekini düşünürüz. Badiou’nun sinemanın pedagojisinin öne çıktığı bu yaklaşımda vurgulanan “filmler düşünür” fikri günümüzde sinema felsefesi alanında çalışanların giderek temel mottosu haline gelmiştir (Öztürk, 2016:59). Sinema alanında yapılan film ve felsefe arasındaki ilişkiyi anlamaya yönelik yapılan çalışmalar daha çok sinemanın ikinci plana itildiği ve filmin felsefi konuları işlemesine yönelik çalışmalardır. “Film düşünür” etrafında toplanmak filme görmezden gelinmiş hakkını teslim etmek anlamına gelir.

“Filmler düşünür” fikri etrafında bir araya gelen sinema felsefecileri genellikle bütün filmlerin düşündüğünü söyleseler de bazılarının daha yoğun düşünüş sergilediklerini kabul ederler. Filmlerin düşündüğü ile kast edilen şey onların didaktik bir argüman sunmaları değildir (Öztürk, 2016:60).

Felsefe düşünmeyi şeylere dikkat kesilme olarak tanımlarken Martin Heidegger’e göre filozofların bizzat düşüncenin uzamına dikkat kesilmeleri gerekmektedir. İnsanlık düşünme yetisine sahip olduğu halde nadiren düşünür. Heidegger, yaygın düşüncenin *düşünce*’siz olduğunu yani çok az düşündüğümüzü söyler. Heidegger bunun nedeninin de öncelikle bizi içine çeken bilgi ve teknolojinin buna fırsat bırakmaması olarak açıklar. Heidegger, günümüzde her şeyi en hızlı ve en ucuz, en basit şekilde alarak kavramaya

çalıştığımızı, üstelik bunları da çabucak hatta anında unutmak istediğimizi yani düşünmekten kaçındığımıza dikkat çeker. Düşünce'sizliğin temelinde de bu düşünceden kaçış yatmaktadır. Bellek düşüncenin kafada toparlanması, tartılması, tefekkür edilmesi iken düşünce'sizlik aynı zamanda hatırlamaktan aciz olmak demektir. Günümüzde çoğu popüler filmin düşünce'siz olduklarını kabul etmeseler de aslında düşünmekten bir kaçış halinde oldukları söylenebilir (Frampton, 2013:292).

Heidegger, “hesaplayıcı” düşünmeyle “tefekküre dayalı” düşünme arasında bir ayrım yapar. Düşünüre göre hesaplayıcı düşünme iktisadi olarak sadece olasılıkları hesaplar. Bu aynı zamanda “asla durmayan, asla toparlanmayan” bir düşünme şeklidir. Bu düşünce tarzı, normal, rasyonel, bir ölçüde bilimseldir ve planlama yapmaya, araştırmaya, düzenlemeye, sorgulamaya çalışır. Frampton’a göre, “ham diyalektik biçimler veya tek kanallı bir mesaj ileten filmler hesaplayıcı film-düşünmeye karşılık gelir. Film yapımı, taşı gediğine oturtarak seyirciyi afallatır ve sıkı bir dışavurumculukla yerine mıhlar; film-düşünmede de yorumların sayısını belirler” (A.e.).

Heidegger, hesaplayıcı düşünme tarzının ortaya çıkmasının sebebinin kısmen teknoloji olduğunu söyler. Teknoloji gerçeklikten, güzellikten, hayattan daha *yakındır*. Teknolojiyi gerçeklikten önce ya da gerçekliği teknoloji aracılığıyla deneyimleriz. Bu da insanın kök salmışlığını tehdit eden bir durumdur. Heidegger’in tahayyül ettiği gelecek insanın tüm varoluş tarzlarında teknoloji tarafından kuşatılıp boğulmuştur. Bilgi ve teknolojinin bizi içine çekip yutması düşünmemize fırsat bırakmıyor ve bu yüzden giderek daha az düşünüyoruz. Bu sadece seyircinin film ve medya teknolojisini deneyimlemesine ilişkin değildir. Teknolojik imajlar olan özel efektlerin sinemadaki kullanımı da buna örnektir. Filmlerin bunun istilasına uğraması düşünmeye fırsat bırakmamaktadır (A.e.).

Yukarıda söz edilen teknolojinin etkisine ilişkin, Heidegger’in çözüm önerisi; “onu sakince kavrayıp bırakabilen; teknolojiden yararlanıp sonra ondan vazgeçebilen bir düşünme tarzıdır.” Tefekküre dayalı düşünme, teknolojiye dışarıda bırakabildiği ölçüde dahil olur. Tefekküre dayalı düşünmenin rolü sadece teknolojiye ilişkin değildir. Bunun

yanında Heidegger'e göre o, "olan her şeyde hüküm süren anlamı tasavvur eden" bir düşünmedir ve "tek bir fikre takılıp kalmamamızı ister". Yani tefekküre dayalı düşünme, düşünce ile tartışmanın etkileşimine dayalı ve bizi yeniden köklendiren yavaş ve derin bir dikkat gerektiren iddiası olmayan bir sezgisel düşünmedir (Frampton, 2013:293-294). Frampton da, Heidegger'in insan için söylediğini film için söyler:

Filmin temel doğası tefekküre dayalıdır- filmi öyküye, dile, teknolojiye indirgemeye çalışan ham film yapımının hesaplayıcı bir tarafı vardır sadece. Film-zihin kavramı, tefekküre dayalı bu film-düşünmeyi sinemanın tam kalbine yerleştirmemizi mümkün kılar ve film-düşünmenin muhtemelen her uğradığında hüküm süren anlamı tasavvur etmemizi sağlar (Frampton, 2013:294).

1.3. Sinema Felsefesi Yaklaşımları

Bernd Herzogenrath'a göre sinema felsefesi için genel olarak dört yaklaşım söz konusudur. Bunlar; *filozoflar hakkında filmler*, *felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler*, *film felsefesi*, *felsefe olarak filmler*. İlk yaklaşım olan *filozoflar hakkında filmler* daha çok belgesellerden oluşur. Hem belgeseller hem de kurgusal filmler, değişik sinematik tekniklerle seyirciye büyük düşünürlerin yaşamlarını ve düşüncelerini sunmaktadır (Öztürk, 2018:33).

İkinci yaklaşım *felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler* ise felsefede tartışılan soruları, sorunları sinematik tarzda konu edinen filmlerdir. Felsefenin akademik alanında tartışılan etik, adalet, estetik, intihar, yaşamın anlamı, aşk gibi konular filmlerin içeriğinde felsefi bağlamda ele alınabilmektedir. Bu yaklaşımda felsefi konuların filmlerdeki somutlaşmış haline bakılır. Sinema alanındaki çalışmalarda oldukça yaygın olan bir yaklaşımdır. Örneğin bu yaklaşımı dikkate alan bir araştırmacı, Zeki Demirkubuz sinemasında varoluşçuluk felsefesini araştırıyorsa bu felsefenin yönetmenin sinemasına yansıyan boyutlarına bakar. Bu yaklaşım felsefenin sinemayı öncelediğini varsayar. Yani sinema, felsefeye atıf yapan bir konuma indirgenir (Öztürk, 2018:34-38).

Üçüncü yaklaşım olan *film felsefesi*, analitik Anglosakson ve Kıta Avrupası olmak üzere iki yaklaşımı içerir. Bu yaklaşımda klasik film kuramının bazı köklü sorularını revize eder. Bu yaklaşımın inceleme konuları; Film imajları, filmin sanat olup olmaması, filmlerde teknolojik, estetik ve ontolojik yönler ve film izleme deneyimi gibi konulardır. Film felsefesi yaklaşımında felsefenin etik, ontoloji, epistemoloji gibi konuları hareket-imaj ve zaman-imaja uyarlanır. Bu yaklaşımda hareket-imaj nedir? Zaman-imaj nedir? Film estetiği ne demektir? Tüm filmleri aynı estetik ölçütlerle değerlendirmek mümkün müdür?” gibi sorular sorulur (Öztürk, 2018:34-37).

Son yaklaşım olan *felsefe olarak film*, Daniel Frampton ve Stephen Mullhall gibi kuramcılarının teorilerinin içinde yer aldığı yaklaşımdır. Cavell ve Deleuze’ün fikirlerinin devamı ve bunların radikalleşmiş şeklidir. Robert Sinnerbrink ve Patrica Pistors’in bilişsel teorileri de bu yaklaşım içindedir. Bu yaklaşıma göre filozoflar nasıl ciddi ve sistematik tarzda argümanlar ve fikirler ileri sürüyorlarsa, filmler de kendi tarzlarında fikirler ve argümanlar ortaya koyarak düşünür. Bu bağlamda filmler fikirleri somutlaştıran popüler imajlar değildir. Bu yaklaşımda filmler, ne felsefecilerin ne de sosyal bilimcilerin ham malzemeleridir. Filmlerin kendileri felsefe yapar. Daniel Frampton’un ifadesiyle filmlerin kendileri düşünür (Öztürk, 2018:35). Filmlerin kendi tarzıyla felsefe yaptığını söyleyen bu yaklaşım felsefenin birincil, sinemanın ikincil olarak gören film içinde felsefe yaklaşımına karşı çıkar. Filmin içinde felsefe yaklaşımı filmi sadece araçsallaştırmaktadır.

1.3.1. Felsefe Olarak Film

Sinema araştırmalarında felsefenin kavramsallaştırılması ihtiyacı film kuramı tarihinin ilk yıllarından bu yana çokça tartışılmıştır. Bu tartışmalara dahil olan Jean Mitry, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Jean Epstein, Dziga Vertov, Sergei Einsenstein gibi kuramcılarının aygıtı anlamaya yönelik tartışmaları gerçeklik, temsil, öz, imge gibi kavramların irdelenmesini sağlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası film kuramı tartışmalarında Bazin’in fenomenolojik bir temelde açıkladığı gerçekçilik kuramının, imge ontolojisine dair derinlikli bir tartışmaya önderlik ettiği söylenebilir. Cavell ve

özellikle Deleuze'ün yaklaşımlarıyla yetkinlik kazanan bu tartışmalar imge ve düşünce ilişkisinin sorgulamasını yaparken aynı zamanda 21. yüzyıl sinema felsefesi tartışmaları için referans noktası oluşturmuştur (Güğümçü, 2014:65). Günümüzde bu tartışmalara katılan Daniel Frampton ve Stephen Mulhall *felsefe olarak film* yaklaşımının öne çıkan savunucuları arasındadır.

Mulhall, sinemada onu felsefi düşünce ve kavramaya yakından bağlayan bazı özellikler olduğunu iddia eder. Mulhall çalışmasını bu ilişkiye göre üç varsayımla başlatır: filmler mevcut felsefi problemleri yansıtabilir; filmler kendi doğasına (ya da aygıtın doğasına) dair sorular ortaya atabilir ya da bunları tartışabilir; ve son olarak da filmler kendi olanak ve koşullarını yaratabilirler. Mulhall bir filmin sadece mevcut problemlere katkıda bulunan bir araç olarak görmenin yanlış olacağını söyler (Güğümçü, 2014:68). Mulhall'a göre:

Filmler, (...) felsefeciler tarafından ortaya atılan ve tartışılan problemlerin hazır ya da popüler illüstrasyonları değildir. Daha ziyade filmler, kendi başlarına bu problemleri ya da tartışmaları yansıtabilir, ele alabilirler. Tıpkı felsefecilerin yaptığı gibi, ciddi ve sistematik bir şekilde bu problemler üzerine düşünebilirler. Bu türden filmler felsefenin ham maddesi ya da onun süslemesi için bir kaynak değil; felsefi egzersizler, eylem halinde felsefedirler (Mulhall, 2002:33-42 aktaran Güğümçü, 2014:67).

Mulhall gibi filmlerin kendi başına felsefe yaptıklarını söyleyen Frampton da, filmin kendine has bir düşünce olarak analiz edilmesini önerir. Frampton film ve felsefe ilişkisine dair yazdığı kitabın manifestosunu şöyle açıklamaktadır; “*filmozofi*’nin yapmak istediği şey, “filmin tek başına ne düşündüğünü çözmek ve özel bir film deneyiminin ne denli şiirsel olabileceğini ortaya çıkarmaktır” (Frampton, 2013:17). Frampton kitabında film ve felsefe ilişkisine dair hiyerarşik olmayan yeni bir bakış açısı sunmaya çalışmıştır.

1.3.1.1. Daniel Frampton: *Filmozofi*

Frampton da Deleuze ve Cavell gibi sinemanın mevcut felsefî problemlere katkıda bulunmasının yanı sıra kendi başına felsefe yapabileceğini ve yeni bir düşünce modeli olduğunu savunmuştur. Frampton, sinemanın içerdiği karakterlere, mekanlara ya da eylemlere dair bir anlatının takibinden ziyade bir filmin tam da kendisinin bunlar üzerine düşünebilmesini ve seyirciyi de bu düşünce alanına dahil etmesiyle ilgilenmiştir. Frampton'un başta *filmozofi* olmak üzere *film-zihin*, *film-düşünce*, *film-varlık*, *film-dünya* gibi kavramları, sinematik algı, temsil ve ifade gibi konuları ele alarak *organik ve otonom bir varlık olarak sinemayı* yeniden düşündürtür (Güğümcü, 2014:66).

Filmozofi adlı kitabının argümanlarından biri; “filmin benzersiz bir dünya, neredeyse geleceğin dünyasını (evet, “geleceğin dünyası”, çünkü filmin insanlarına ve nesnelere ilişkin “deneyimi” izleyenlere “yeni” gelir) sunduğu fikrine dayanıyor” (Frampton, 2013:17). Buna göre:

Filmozofinin projelerinden biri bize şunu göstermektedir: “filmi gerçekliği anladığımız gibi anlarız kabulünden vazgeçmemiz gerekir”. Film anlattığı ya da gösterdiği sürece, *birinci el* olan gerçekliği işleyen, bir çeşit *ikinci el* örneği olarak işlev görür. Öte yandan “film-düşünme”, (...) bir felsefecinin felsefî bir sistem üretmesi gibi gerçekliği üretir. (...) Film-zihin, bu gerçekliği üretirken, bir yandan da bu gerçeklik üzerine düşünür. Bu aktivite ayrıca tahayyülün kullanımını da içerir ancak buna indirgenmemelidir (Botz-Bornstein, 2012:193 aktaran Güğümcü, 2014:67).

Frampton'a göre film gerçekliğin kopyasından ibaret değildir. Film gerçeği kullanır ama onu alır ve yeniden şekillendirerek bir yorum ve bir yeniden algılama olarak seyirciye sunar. Filmin kayıt teknolojisi gerçekliği otomatik olarak değiştirirken sinemacı da gerçekliği sanatsal açıdan yeniden düzenler. Filmin içinde yer alan karakterler, nesneler, manzaralar artık gerçek değildir. Onlar artık sinemaya yani film-dünyaya aittirler. “Film kendi maksatları ve yaratıcılıkları ile başlı başına bir dünyadır. Sinema *gerçeğin*

düşüncelerinin yansıtılması, perdeye aktarılması ve gösterilmesidir (Frampton, 2013:17). Frampton'un anlatmaya çalıştığı şey; filmin gerçekliği anlatan bir araç olduğu fikrinden vazgeçilmesi gerektiğidir. Filmler kendi başına yeni bir dünyadır:

Filmozofi, filmi bir tür düşünme olarak ele alır, film-varlığa ve film-biçimine dair bir kuram geliştirir. Filmozofinin film-varlıkla ilgili temel kavramı, deneyimlediğimiz imaj ve seslerin kuramsal yaratıcısı olan “film-zihin”dir. Filmozofinin önerdiği film biçimi kuramı da “film-düşünme”dir ve bir biçiminin eyleminin film-zihnin dramatik düşünmesi olarak görülmesini mümkün kılar. Dolayısıyla filmozofi, bir anlamda, hem anlatının berisinde kalanlarla ilgili “gösteri” kuramlarının hem de sahneleme estetiği kuramlarının bir uzantısı ve tamamlayıcısı olarak da görülebilir (Frampton, 2013:20).

Filmozofi'nin bir diğer argümanı; “filmin düşünme olarak kavramsallaştırılmasının, filme dair daha şiirsel bir anlayışı olanaklı kılacağı umuduna dayanıyor.” *Filmozofi*, düşünmenin film ile karşılaştırılması derdinde değil ondan ziyade filmin kendine has bir düşünce olarak analiz edilmesini öneriyor. Buradan önemli olan; sadece filmi yapanın ne olduğu bulmacasının çözülmesi değildir. Aynı zamanda film kuramının nasıl inşa edildiği, filmin *imaj betimleme dili* ve bu dilin yorumlama açısından oynadığı rol de önemlidir. Frampton'a göre “sinema kullanışlı bir felsefi problemler kataloğundan çok daha fazlasıdır ve filmin sadece öykü ve diyalog kapsamında fikirler sunabildiğini söylemek ise filmin muhtemel gücüne ve etkisine dair dar bir edebi görüştür” (Frampton, 2013:23).

Frampton'a göre “film ve felsefe” alanındaki çalışmaların çoğu sinemayı göz ardı ederek, öyküye ve karakter motivasyonuna odaklanıyor. Bu çalışmalar felsefe ‘artı’ film diye iki disiplini birbirine ekleyerek, akademik felsefenin hazır konularına bel bağlıyorlar. Bu çalışmaları yapanlar ise felsefenin klasik sorularını aydınlatmak için filmlerden yararlanırlar. Bu yüzden ilk ilgilendikleri şey filmin öyküsüdür. Yani ‘asıl’ meseleyi ele alırlarken filmi bir kenara bırakırlar (Frampton, 2013:24).

Frampton'un filmlerin sadece felsefi sorunları aydınlatmak için araçsal kullanımına bu şekilde karşı çıkar. Frampton, filmlerin klasik felsefi sorunları içinde barındırıyor olmasını yadsıamaz ancak filmlerin felsefe dersi vermek için basit bir araçsal kullanıma indirgenmesini ve hiyerarşik yapının felsefeden yana kurulan tutumu eleştirir.

Frampton eleştirdiği bu durumu şöyle izah eder:

Film, filozofların elinde oyun hamuruna dönen öyküler sunar hiç şüphesiz. Bazı film öyküleri bildik felsefi fikirleri sonuna kadar kullanır kesinlikle ve bunları en iyi anlayacak olanlar da felsefecilerdir çok büyük bir olasılıkla, ama filmler bundan ibaret değildir, diyalog ile öyküden daha fazlasını barındırırlar. (...) Felsefeyi filme uygulamaktansa filmi büsbütün felsefi *bir şekilde* ele almak, filmin çok daha “felsefi” olduğunu gösterecektir. Deleuze’un yazdığı gibi: “Sinema hakkında yazabildim, ama üzerinde uzun uzadıya düşündüm diye değil, felsefi problemler beni yanıtları sinemada aramaya yönelttiği için bunu yapabildim ve daha sonra sinemanın kendisi de başka problemler ortaya koydu” (Frampton, 2013:25).

Frampton, Deleuze’un de belirttiği gibi sinema ve felsefe arasında hiyerarşik bir ilişki olmadığını açıklamaktadır. Filmlerin düşündüğünü söyleyen Frampton bunu *film-zihin* kavramıyla açıklar.

Frampton’a göre *film-zihin* bir insan zihni değildir. Kendine has farklı bir zihindir. Film-zihin “filmin kendisidir”. Bu yüzden bu iki kelime dönüşümlü olarak kullanılabilir. Frampton, terimin çok sık kullanılmasının gerekmediğini söyler. Yani “film-zihin bunu düşünür” yerine “film bunu yapar”, “film” şuna inanır, bunu sorgular, vb. diyebiliriz (Frampton, 2013:122).

Film-zihin, film-dünyayı yaratır. Filmozofiye göre film-zihin ile film-dünya bir bütündür. Film-düşünme kapalı olabilir ama film-zihin gerçek insanlar tarafından tasarlandığı için dışsal olayların bilincindedir. Kameralar, teknisyenler, mikrofonlar, oyuncularını asistanlar... hepsinin bir rolü vardır (Frampton, 2013:124).

“Film- düşünme daima sinemacılar tarafından “yaratılır”” diyen Frampton bunu şu şekilde açıklar:

Sözelimi David Lynch, filmlerini kesişen ya da birbirine koşut anlatı düzlemleri ile düzenler. Martin Scorsese koyu renklerle tasarladığı imajlarını öyküdeki karakterlere dair kesin bir yargı bildiren betimleyici hareketlerle birleştirir. Béla Tarr karakterler arasındaki deneyim uçuşumunu veya akışkan bağlantıyı gösteren uzun düşünce-imajlardan oluşan film-dünyalar yaratır. Bu sinemacılar farklı film-düşünme stratejileriyle fikirleri sinema biçimine aktarırlar, ama film-düşünme her zaman oradadır, asla bertaraf edilemez ve onun sayesinde seyirci filmi, yönetmenin yaratıcılığının ve sinema sanatı mekanizmasının asla tamamen kontrol edemeyeceği veya sınırlayamayacağı şekillerde deneyimler. Yönetmen bir anlamda filmin yaratıcısıdır, ama bir anlamda da, film düşünme için basit bir mecradır ve film-düşünmeyi doğru kavramak istiyorsak, öncelikle yaratıcı kavramını bir kenara bırakmamız gerekir. Filmozofinin filmi bu şekilde kavramsallaştırmasındaki amacı, sinemanın yaratıcılarını etkisiz kılmak değil, film deneyimine yeni boyutlar katmaktır sadece (Frampton, 2013:124).

Frampton’un yönetmenlerin film-dünyayı nasıl yarattıklarına dair yukarıdaki açıklamasıdan hareketle Asghar Farhadi’nin incelenen filmlerinde yaratılan film-dünyaların ortak noktasının dar kadrajlar, özellikle seyirciden saklanan bir ‘an’ ve sırtını Rashomon¹ etkisine dayamış çoklu bakış perspektifleri içeriyor olmasıdır.

Frampton’a göre filmozofinin derdi, mekanizmalar veya yaratıcılıktan ziyade daha felsefi bir mesele olan, seyircinin hissettiği anlamları filmin nasıl yarattığıdır. Bunun için filmozofi işe filmi öncelikli olarak saf bir ses-imaj deneyimi olarak kabul etmekle başlar. Bu da sinemanın saf şiirini, bağlamsal bilgiyle filmlere zarar vermeden, keşfetmemizi sağlayan bir yaklaşımdır. Filmozofinin asıl ilgilendiği şey; filmlerin kendi başına ne düşündüğünü çözmek ve özel bir film deneyiminin ne denli şiirsel olabileceğini ortaya çıkarmaktır (A.e.).

¹*Rashomon* (1950), Akira Kurosawa filmidir. Filmde aynı olay farklı bakış açılarından ele alınarak gerçekliğin çok katmanlı yapısına dikkat çekilir. *Rashomon Etkisi* bu filmde hareketle bu yapıyı anlatmak için literatüre girmiş bir terimdir. Bu konu tezin üçüncü bölümünde daha ayrıntılı ele alınmıştır.

Frampton’a göre filmozofinin amacı kendini felsefe olan ilişkisinde ikincil konumdan kurtarmaktır. Frampton bunu şu şekilde açıklamaktadır:

...filmozofi en nihayetinde imajı insan etkileşimindeki ikincil konumundan kurtarmayı hedefliyor. Tam da düşünce aracılığıyla sinemasal olarak başarabilecek olan şeye dair bir anlayışa ulaşmaya çalışarak, film akımlarında ve biçimlerinde *felsefi olanı* bulmak için uğraşıyor. Şayet bu yeni bir düşünme tarzıysa, bizim düşünmemiz bakımından ne ifade eder ve film felsefi olarak ne tahayyül edebilir? Filmi bu şekilde anlamının felsefi içerimleri nelerdir? Felsefe imajlarla nasıl düşünür? Film-düşünme halihazırda felsefi problemlere ve tartışmalara pratik olarak nasıl uygulanabilir? Kavramsal- olmayan bu düşünmeyi felsefe için nasıl kullanabiliriz? Dolayısıyla, felsefe kavram yaratımında kendisine filmin eşlik etmesini sağlamalıdır (Frampton, 2013:26).

Frampton, filmin tamamıyla yeni bir düşünce sistemi içerdiğini ve hatta felsefenin yeni kavram paradigmalarını bile sinemada bulabileceğini söyler. Frampton ayrıca, filmin Deleuze gibi bir filozofa bilim ve felsefe kadar çok kavram yaratma olanağı sunduğunu hatırlatır. Frampton, Deleuze’ün “*Sinema bir tür imajdır. Farklı estetik imaj türleri, bilimsel işlev türleri ve felsefi kavram türleri arasında bir karşılıklı mübadele söz konusudur ve tek bir alanın önceliği yoktur*” sözlerine yer vererek filmin felsefeye yepyeni bir düşünce ekleyebileceğini kabul etmemiz gerektiğini belirtir (A.e.).

Filmin temel doğasının Heideggerci tefekküre dayalı olduğunu söyleyen Frampton, film-düşünmenin insanın düşünmesiyle aynı şey olmadığını da açıklar:

Film-düşünme karakterlere veya örtük yazarlara hamledilemez. Sadece “kamerayla” da açıklanamaz. Felsefi öykülere ve jestlere bir gönderme değildir. Yönetmenin yaratıcılığına bağlı değildir. Rüya ile bilinçaltı ile özdeş değildir. Sadece soyut veya kendisi üstüne düşünen sinema için söz konusu değildir. İnsanın düşünmesi ve algılamasıyla aynı şey değildir...Film-düşünme insanın düşünmesiyle aynı değildir. Öyleyse film-zihin insan düşüncesini “göstermez”; insan zihninin aynası değildir; düşünceyi görünür hale getirmez; bir karakterin film tarafından gösterilen kurmaca düşünceleri değildir; “içsel hallerin” ifade edilmesine ilişkin bir durum değildir;

zihinsel hal için bir metafor değildir; nesneleştirilmiş bir bilinç değildir (çünkü bu da insan bilinciyle bağlantılı olarak var olur) (Frampton, 2013:150-151).

Frampton, film-düşünmenin geniş kapsamlı bir terim olduğunu ve aynı zamanda film-hissetmeyi de içerdiğini söyler. Buna göre; “düşünür ve hissederiz; film-zihin de düşünür ve hisseder...”. “Seçim”, “inanç” ve “yargı” film-düşünmenin önemli bileşenleridir ve bunlar filmozofinin yaratıcılığının göstergesidir (Frampton, 2013:156). Film-zihin, film-dünayayı yaratır. Frampton’a göre yaratılan bu film-dünya ise okunmaz hissedilir.

Frampton bunu şu şekilde açıklar:

Örneğin bir manzaraya dair bir yargı, bir karaktere dair inanç veya bir açı seçimi vardır. Yani film-zihin sahneyi veya karakteri renkle, kadrajla, vb. belli bir şekilde düşünür. Seyirci kendisinininkine benzeyen ama farklı şekilde düşünülmüş bir dünya görür. Retorik bir hamleyle film-düşünmeyi bu şekillerde tasarlanmış olarak görmek, filmin düşüncelerine (kadrajlar, hareketler) fazladan güç katar...filmdeki anlamıyla akıl yürütmeyi mümkün kılan seçim ve tercih olanağıdır...Örneğin film-zihin seyircinin bildiğini zannettiği şeyi sorgulamasını sağlamak için yakın-plan çekimi kullanmaya karar verebilir (Frampton, 2013:157).

Filmozofi filmi düşünme olarak inceler. Bu durumda filmozofi bir film-zihin ve film-düşünme felsefesi olduğu kadar felsefi film düşünmenin incelemesidir de. Filmozofi felsefeden daha iyi olmasa da farklı bir felsefedir. Sezgiye ve duyguya dayalı bir felsefi olaydır. Filmozofi, felsefenin sonunda, kapasitesinin ötesinde/*dışında* yönelebileceği uygun bir yoldur (Frampton, 2013:284).

Frampton filmin kendisinin düşünme olduğunu söyler. Buna göre:

...düşünme, filmin özetlenmesi değil, kurucu aracıdır. Düşünme olmadan film de olmaz (ne olursa olsun film düşünme barındırır); düşünmeden uzak olamaz. Filmin kendisi düşünmedir. *Düşünme film dünyasının temelidir, dolayısıyla filmozofinin varoluşu da düşünmeye dayanır.* Öyleyse film-zihin hesaplayıcı veya tefekküre dayalı şekilde düşünen bir varlık olabilir, ikisi arasında bir varlık da. Heidegger'e göre sanat özneyi "hayal gücünün bilinmeyen, ama çoğunlukla da sadece alışıldık olan alanlarına taşır ve dünya olmayan bir dünya yanılsaması yaratır." Film pekala hayal gücünün bu alışıldık olmayan veya düşünülmeyen alanı olabilir ve bizim dünyamıza benzeyen, ama ondan önemli ölçüde de farklı olan bir dünya yaratır. Düşüncedeki bu düşünülmeyeni açığa vurabilecek olan da, tefekküre dayalı duygusal film-düşünmedir (Frampton, 2013:295-296).

Frampton, Michael Haneke, Béla Tarr, Dardenne kardeşler, Abbas Kiarostami ve Terrence Malick gibi yönetmenlerin filmlerinin tefekküre dayalı film-düşünme örnekleri içerdiklerini yani filmozofik film örnekleri olduklarını söyler (Frampton, 2013:296). Bu çalışmada da Asghar Farhadi'nin filmleri filmozofik filmlere örnek verilebilir mi? sorusu yapılan film analizleri ile ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Farhadi'nin filmleri etik konuları ele alması bakımından bu çalışmanın ikinci bölümünde felsefenin etik alanı irdelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ETİK

İnsan günlük hayatında ahlaki sorunlarla iç içe yaşar. Kürtaj, taşıyıcı annelik, ötenazi, genetik çalışmalarındaki gelişmelerle paralel klonlama, ‘ısmarlama bebek’, GDO (Genetiği Değiştirilmiş Organizmalar), idam cezası, ekolojik sorunlar gibi konular medyada karşımıza çıkan popüler ahlaki tartışmalardan bazılarıdır. Bu ahlaki tartışmalarda fikirlerin uzlaşmadığını görürüz. Bu popüler sorunlar dışında kendi yaşantımızda tanıklık ettiğimiz en sıradan eylemlerimizde dahi ahlaki ikilemde kalırız. Bu ahlaki çıkmazlar bizi düşündürürken cevap bulamadan yaşadığımız durumu sürdürürüz. İyilik ve kötülük iç içe geçmiştir. Siyah ya da beyaz keskin ayrımı yerine gözümüz gri rengini arar. Ahlaki ikilemi yaşamamız; doğru, yanlış, iyi, kötü, adil ve adaletsiz kavramlarına yüklediğimiz anlamların çokluğundan kaynaklanır.

Ahlaki sorunlarla bu kadar iç içe olmamıza Jon Nuttall, *Ahlak Üzerine Tarşmalar* adlı eserinde dikkat çekmektedir. Nuttall’ın da belirttiği gibi ahlaki sorunlarla canımızı sıkarsız çünkü hayat onları sürekli önümüze çıkardığı için bu sorunlardan kaçamayız. Bu sorunlarla büyürken, çalışırken, çocuklarımızı yetiştirirken, yaşlı büyüklerimize bakarken, arkadaşlık ilişkilerimizde, önümüze çıkan fırsatlarda karşılaşırız. Medya doğru ya da değil, bize yanlış yaptıkları anlatılan katiller, çocuklara cinsel tacizde bulunanlar, teröristler, silahlı soyguncular, kiralık anneler (surrogate mothers), holiganlar ya da sempati duyduğumuz hastanede yatan hastalar, şiddet suçlarının, açlığın ve savaşın kurbanı olan insan portreleriyle doludur. Ayrıca medyada terörizmle nasıl mücadele edileceği, sağlık harcamalarının hangi düzeyde tutulacağı, kamuoyuna ne kadar bilgi verileceği, yoksullara yardım programlarının iyi olup olmadığı, idam cezasının yeniden gündeme getirilip getirilmemesi gerektiği gibi konularda yapılan tartışmalar ve değerlendirmelerde farklı fikirlerin olduğunu görürüz (Nuttall, 1997:15).

Filozoflar bizim günlük hayatta sıklıkla karşılaştığımız ahlaki sorunları geçmişten bugüne felsefî açıdan ele almışlardır. Ahlak üzerine felsefî düşünme etik olarak ifade

edilir. Etik soru ve sorunlar, felsefenin başlangıcından bu yana filozofların üzerinde çok durduğu konular olmuştur. Etik sorunlar felsefe sorunları içinde önemli bir yer tutarak, hangi eylemlerin doğru, hangilerinin yanlış olduğu, neyin değerli, neyin değersiz olduğu gibi sorular filozofların sorduğu sorular olmuştur. “Belirli bir durumda neyin yapılması doğrudur?” sorusu yerine “doğru eylem nedir?” sorusunu, “ben nasıl adil bir kişi olurum?” sorusu yerine de “adil kişi kimdir?”, “adalet nedir?” sorularını sormuş ve bunları yanıtlamaya çalışmışlardır (Tepe, 2014:15).

2.1. Etik ve Ahlak

Ahlak ve Etik gündelik dilde çok sık karıştırılan kavramlardır. “Ahlaksal yargılar verdiğimizde veya kabul ettiğimizde, ahlakın içine gireriz” (McCloskey,1969:1 aktaran Tepe, 2011:88). İnsanların bir arada yaşarken eylemlerini “iyi”, “kötü”, “doğru”, “yanlış” gibi sözcükler ile değerlendirme yaparak yönlendirmelerinde başkalarını gözetken bir ilgi ve kaygı söz konusudur. Bu değerlendirmeler her toplumda bulabileceğimiz yerleşik düşünceler, inançlar, töreler, alışkanlıklar, duygusal eğilimler, gelenekler vb. bakımından yapılır ve bunlara dayandırılır. İnsanların ne yapmaları ya da ne yapmamaları ile ilgili her tarihsel dönem ve kültürde, her insan topluluğunda ve her toplumda yerleşik düşünceler, inançlar, töreler, alışkanlıklar, gelenekler vb. buyurucu nitelikteki şeyler vardır. İnsanlar bu buyrukların altında “iyi” ve “kötü” olarak adlandırılan eylemlerde bulunurlar. Aile, grup, cemaat, ulus gibi tüm insan toplulukları bu türden eğilim, düşünce, inanç, töre, alışkanlık, geleneklerin ve bunlarda içerilmiş olan değer, buyruk, norm ve yasakların meydana getirdiği görünmez ağ olarak bir “tinsellik” hali içinde yaşar. Herkes, daha doğar doğmaz, böyle bir ağ içinde yaşamaya başlar ve bunların yönlendirmesi altında eylemlerde bulunur (Özlem, 2017:19).

Nuttall ahlak ile ilgili şu değerlendirmeyi yapmıştır: “Ahlak yanlış ve doğru, iyi ve kötü, erdem ve kusur ile, yaptıklarımızı ve yaptıklarımızın sonuçlarını değerlendirme ile ilgilidir” (Nuttall, 1997:15). Ahlak üzerine farklı düşünme şekilleri vardır. İlki antropolog, tarihçi, psikolog ve sosyologların yapmış olduğu ahlak hakkındaki betimleyici, deneysel,

tarihsel ve bilimsel araştırmalarıdır. Ahlak üzerine düşünme tarzlarının ikincisi ise, ahlak hakkındaki felsefi düşünüm, yani etikdir (Yıldız, 2012:X).

Etik, çoğu zaman ahlakla karıştırılmasına rağmen birbirinden farklı kavramlardır. “Etik sözcüğü Grekçe “ethos, moral sözcüğü Latince “mores/mos” tan gelir. Ve “ethos” da, “mores/mos” da töre, gelenek, görenek, alışkanlık, yerleşikleşmiş duygululuk hali, karakter, huy, mizaç vb. anlamlarına sahiptir. “Moral” karşılığını dilimizde kullandığımız “ahlak” sözcüğü de Arapça “hulk” kökünden gelmektedir ki, bu kök de yine töre, gelenek, görenek, alışkanlık, huy, karakter vb. anlamlarını içerir” (Özlem, 2017:175). Etimolojik olarak bakıldığında “ethos” (etik) ile “mos” (moral –ahlak) arasında bir anlam farkı görülmez. Fakat “ahlak” sözcüğünün farklı bağlamlarda kullanışlarına dikkat edilirse onu “etik”ten ayırmak gerekecektir (Tepe, 2014:12).

Harald Delius’a göre:

Moral (ahlak) ve etik sözcükleri arasında günlük dildeki çok anlamlılık, geçişlilik ve kaypaklığa rağmen, her iki sözcüğü birbirinden ayırmak konusunda yine de bir ölçütümüz vardır. Ahlak (moral)’ın olgusal ve tarihsel olarak yaşanan bir şey olmasına karşılık, etik, bu olguya yönelen felsefe disiplinin adıdır. Bu nedenle, günlük dilde alışkanlıkla bir “ahlaksal problem”den söz edildiğinde, aslında bunu “etik’e ait bir problem”, bir “etik problemi” olarak anlamak gerekir (Delius, 1997:336).

Doğan Özlem ise ahlakı şu şekilde tanımlamaktadır: “Tek kişinin veya bir insan topluluğunun belli bir tarihsel dönemde belli türden eğilim, düşünce, inanç, töre, alışkanlık, görenek ve bunlarda içerilmiş olan değer, buyruk, norm ve yasaklara göre düzenlenmiş ve bu haliyle gelenekleşmiş, yerleşmiş yaşama biçimine ahlak (moral) denir” (Özlem, 2017:19-20).

Ahmet Cevizci'ye göre:

Ahlak hem felsefeden bağımsız bir alandır, hem de etiğin yani felsefenin ana disiplinlerinden birinin temelini oluşturur. Felsefeden büyük ölçüde bağımsız, sosyolojik ve kültürel bir alan olarak ahlak, öncelikle ve çok büyük ölçüde toplum içinde bir şekilde oluşturulmuş olan norm ve kurallar sistemine karşılık gelir. Bu açıdan bakıldığında, ahlakın insanların davranışlarını ve birbirleriyle olan ilişkilerini düzenlemek amacıyla oluşturulmuş eylem kuralları, normalar silsilesi ve değerler sistemi olduğu söylenebilir (Cevizci, 2014:13).

Annemarie Pieper ise ahlakı şu şekilde ifade etmektedir:

Ahlak kavramı, kısmen doğal olarak oluşan, kısmen uzlaşım ile belirlenmiş, kısmen de gelenekle aktarılmış karşılıklı kabullenme süreçlerinin sonucunda ortaya çıkan bütün düzen ve anlam yapılarını (kural sistemlerini) kapsar; bunlar maddi norm ve değer anlayışlarından ve tasarımlarından oluşan bir katalog şeklinde, bir yandan topluluğun ihtiyaçlarını nasıl karşılayacağını söyleyen kuralları düzenlerken, öte yandan bu kuralların bağlayıcı (ödev) olduğunu kabul eden topluluğun özgürlüğe yaklaşımı hakkında bilgi verir (Pieper, 2012:47).

Ahlak, bireysel veya toplumsal planda fiilen yaşar. Etik ise ahlak üstüne kapsamlı bir felsefi düşünmedir. Bu anlamıyla etiğe “ahlak felsefesi” de denebilir (Özlem, 2017:178). “Ahlak bir toplumda kısmen doğal bir biçimde oluşmuş, kısmen uzlaşım ile belirlenmiş ve hemen tamamen gelenek yoluyla aktarılmış kural ve normlardan oluşan bir yapı olarak ilgili toplumda düzeni tesis eder” (Cevizci, 2014:13). Bu şekilde tanımlandığında ahlakın geçmişinin çok eskilere dayandığını söylemek gerekir. Bir toplumun olduğu her yerde, o toplumdaki insanların davranışlarını ve birbiriyle ilişkilerini düzenleyen normlar ve kurallar olmuştur. Antropologlar ve ahlak sosyologları da ahlakın çok eski çağlardan beri yani toplumların ilk kuruluş zamanlarından beri var olduğunu ileri sürerler. Bu şekliyle ahlak en alt düzey dahi olsa yasaklayıcı kurallarla uygun görülen davranış biçimleri ve değerler üzerinden kendini var etmiştir. Bu normlar

ve kurallar belli bir ahlak sistemi oluşturur. Yani bütün toplumların ahlaki kurallar ve normlardan oluşan ahlak sistemleri bulunur. İlkel olsa bile en eski toplumlar için de bir ahlaktan söz etmek gerekir. “Ahlak, bir toplumun manevi dünyasını büyük ölçüde şekillendiren, insanların değer dünyalarını belirleyip, nasıl davranmaları ve yaşamaları gerektiğini bildiren kurallar, normlar ve değerler sistemidir” (Cevizci, 2014:13-14).

Ahlak bir ilke kavramı değil bir düzen kavramıdır (Pieper, 2012:46). Ahlak, ortaya çıktığı yer ya da toplulukta davranış kuralları ve normlar ile düzeni tesis eder. Etik yani ahlak felsefesi ise bu kural ve normların varsaydığı anlam ve değer dünyasını anlayıp açıklayan ilkeler bütünü ve ahlakı ele alıp tartışan felsefe disiplini. Buna göre ahlak eylemin pratiği iken etik eylemin teorisidir (Cevizci, 2014:18).

2.2. Normatif Etik-Metaetik

Ahlak felsefesi genel olarak normatif etik ve analitik etik olarak ele alınır. Analitik etik, normatif etik üzerine ikinci düzey bir araştırma olduğu için *metaetik* olarak geçer (Cevizci, 2014:184). Metaetik, herhangi bir toplumun ya da bireyin sahip olduğu ahlak kurallarını, objektif bir şekilde incelerken doğruluğu, yanlışlığı, iyiliği ya da kötülüğü hakkında bir yargıda bulunmaz. Normatif etikte ise ahlak filozofu doğrudan doğruya değerlendirmelerde bulunarak neyin iyi ya da kötü olduğunu söyler (Cevizci, 2014:43).

2.2.1. Normatif Etik:

Etik yeni tartışılan bir kavram değildir. “Yaklaşık milattan önce beşinci yüzyılda başlayan etiği, felsefenin bir alt dalı veya disiplini olarak ortaya çıkaran en önemli şey, Sokrates ve Platon gibi filozofların insan hayatının amacı ve erdemli bir hayatın niteliği üzerinde düşünmeye başlamaları olmuştur” (Cevizci, 2014:25). Bu etik türünde etik, ahlaklılığın özünü ve ahlakın ilke ve temellerini araştırarak, ahlaklı olmanın ne anlama geldiği üzerinde durur. Etik, akıllı varlıklar olarak biz insanların nasıl bir hayat yaşamamız ve hangi amaçlar peşinde olmamız gerektiği konusunu da ele alır. Ayrıca etik, insan olmamızdan kaynaklı birtakım devlerimiz olup olmadığı varsa bunların neler olduğunu

da sorgular. Bu anlamda klasik etik olması gerekeni bildiren kural koyucu ya da normatif bir disiplin olmuştur. Normatif bir disiplin olarak etik, bireylerin ve toplumların ahlaki hayatını birtakım norm ve teoriler üzerinden anlamlı hale getirip açıklar (Cevizci, 2014:26).

Normatif etik doğruyu, ödevi, adaleti, iyiyi tanımlayan ahlaki ilkeler ortaya koyup norm getirir ve insanlardan bu norm ve ilkeleri benimsemelerini talep eder. Normatif etik bu sebeple, etik ilkelerin evrenselliğini varsayar ve temellendirir (Cevizci, 2014:38-39). Bu durumu Cevizci şu şekilde örneklendirir:

“İnsanı öldürmek dinen günah, ahlaken yanlıştır” diyen İslam etiği, “İnsanın her zaman bir amaç olarak görülmesi gerektiğini” bildiren Kantçı ödev etiği, Ross’un “verilen sözler tutulmalıdır” diyen deontolojik etiği veya “hekimlerin hastalarına nasıl muamele etmeleri gerektiğini” bildiren tıp etiği türünden meslek etikleri, normatif etiğe birer örnek olarak verilebilir. Bütün bu teorilere ortak olan öge, belirli bir ilke, eylem tarzı veya ahlaki değerlendirme biçiminin öne sürülmesi veya buyrulmasıdır (Cevizci, 2014:39).

Geleneksel anlamda etik, kural koyucu ya da normatif bir disiplin olmuştur. Klasik anlamda etikle anlaşılan daha çok neyin doğru, neyin yanlış, neyin iyi ve kötü olduğunu, belli durumlarda neyin yapılması ya da yapılamaması gerektiğini söyleyen normatif etikdir. Etik, “insanlara hayatta hangi nihai amaçların peşinden gitmek durumunda oldukları, hayatlarını nasıl sürdürmeleri gerektiği ile ilgili bilgi verip onların ahlaki eylemleri için normlar ve düzenleyici ilkeler getirir” (Cevizci, 2014:42).

Normatif etik, ahlaksal olarak iyi, kötü, doğru, yanlış veya yapılması gerekli şeylerle ilgili yargılardan meydana gelir. Normatif etiğe yüklenen görev, içinde bulunulan ahlaktan bağımsız olarak ahlaklılığın temel ilkelerini ortaya koymaktır (Tepe, 2011:90). Normatif etik insanlara yaşamlarında rehberlik eder ve onlara hayatlarında kullanabilecekleri normları sağlar. Normatif etik nasıl yaşamamız gerektiğini söyleyen etik ilkeleri araştırır.

Hayatta en yüksek değere sahip şeylerin neler olduğunu, adil bir toplumun hangi unsurları içermesi gerektiğini tartışır ve bir insanı ahlaken iyi kılan şeylerin neler olduğunu sorgular (Tepe, 2011:43).

Pieper ise normatif etiğe şöyle yaklaşmaktadır: “Normatif etikte, ahlaki talep ve normların *betimlenmesinden* çok gerekçelendirilip *temellendirilmesi* hedeflenmiştir; normatif etik bu işlevini yerine getirirken ya kayıtsız şartsız kendine uyulması istenilen en üst düzeydeki ahlak ilkesine dayanır ya da gerçekleştirilmesi herkesi bağlayan “en üst iyi”ye gönderme yapar” (Pieper, 2012:214).

Tepe, H.J. McCloskey’in normatif etik ilgili yaklaşımını şöyle ele alır:

H.J. McCloskey normatif etiği oluşturan yargıları günlük yargılardan ayırır. “Ona göre, ahlakla ilgili inançlarımız üzerine düşünmeye başladığımızda ve onları açıklamaya, temellendirmeye çalıştığımızda, ahlaktan normatif etiğe geçmiş oluruz. Böyle bir çaba bizi hazcılık, faydacılık gibi genel bir kuram oluşturmaya götürür. Bu kuram ahlak yargılarımıza düzen ve tutarlılık sağlar ve yine bu kuramla onları temellendirmeye çalışırız. Kısaca normatif etik, günlük ahlak yargıları üzerinde refleksiyon yoluyla ulaşılan, hangi türden şeylerin ve eylemlerin iyi, doğru veya yükümlülük olduğunu ifade eden yargılardan oluşur (Tepe, 2011:89).

Etiğin özellikle klasik etiğin uzun tarihi boyunca çok sayıda etik teori öne sürülmüştür. Bunlar ele aldıkları temel probleme göre kabaca üç ana başlık altında toplanırlar. Birinci grupta, başat problem olarak “en yüksek iyi” problemini alan, insanın ahlaki hayatının ulaşması gereken bir nihai amaç üzerinden belirlenip anlaşılabilceğini savunan etik teoriler yer almaktadır. İkinci grubu “doğru eylem” problemini temel problem olarak alan, ahlaklılığı birtakım ödevler ya da yükümlülükler olarak gören etik teoriler oluşturur. Üçüncü grupta ise “sağlam bir karakter” üzerinde yoğunlaşan veya ahlaki hayatın ancak doğru eylemlere sahip olgun bir karakter yoluyla anlaşılabilceğini ifade eden etik teoriler bulunur (Cevizci, 2014:43).

Ele aldıkları temel probleme göre üç gruba ayrılan bu etik teorilerin üç temel sorun üzerinden ortaya çıktığı söylenebilir. Birinci teorinin ele aldığı soru “insanların hangi amaçları seçmeleri ve hangi ideallerin peşinden koşmaları gerektiği” sorusudur. İkinci teori ise “insanların seçimlerini belirlemeleri veya yönlendirmeleri gereken ahlaki ilkelerin neler olduğu” sorusunu ele alır. Üçüncü teoriyi şekillendiren soru ise “sağlam bir karakterin ve erdemli bir hayatın ölçüsünün ne olduğu” sorusudur (Cevizci, 2014:44).

Etik teorilerin ele aldıkları sorulardan “...birinci soru, genellikle insan için gerçek mutluluğun ne olduğuna ilişkin bir araştırmayla sonuçlanmıştır. İkincisi, filozofları bir ödev ya da değer teorisine götürürken, üçüncüsü erdem etiğini yaratmıştır. Demek ki etik teoriler, sırasıyla sonuçlar, ahlaki doğruluk veya yükümlülük ve ahlaki karakter ya da erdemler üzerinde yoğunlaşacak şekilde, üç ana kategoride toplanır”. Böylece etik teoriler teleolojik etik, deontolojik etik ve erdem etiği olarak üç gruba ayrılır. Teleolojik etik açısından en yüksek etik değer taşıyıcısı, iyi durum ya da “sonuç”tur. Deontolojik etik açısından ise en temel etik değer taşıyıcısı “doğru eylem” dir. Erdem etiği ise saygıdeğer bir kişi olarak tanımlanabilen “iyi insan” düşüncesine vurgu yapar (A.e.).

2.2.2. Metaetik:

Normatif etik, hangi türden eylemlerin iyi, doğru veya yükümlülük olduğunu, yani hangi yargıların ve ilkelerin kabul edilmesi gerektiğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Metaetik ise “etik ifadelerin çözümlenmesiyle, yani onların anlamaları, önemi ve daha genel olarak onların mantıksal işlevleriyle” ilgilenmektedir (McCloskey,1969:1 aktaran Tepe, 2011:88).

Özlem’e göre metaetiğin görevi “herhangi bir ahlak geliştirmek, ahlaklar çokluğuna bir yenisini eklemek, insanlara bu yeni ahlaka uyulmasını öğütlemek değildir; tersine o, yansız ve nesnel bir tutumla bir ahlak yargıları mantığı, bir ahlak dili çözümlemesi olmak ister” (Özlem, 2017:178).

Metaetik yaygın olarak şu soruları sorar:

1. ‘Doğru’, ‘yanlış’, ‘iyi’, ‘kötü’ gibi etik kavramların tanımı ve anlamı nedir? Bu ya da benzeri kavramların yer aldığı yargıların önemi, anlamı ve işlevi nedir? Bu kavramların ya da yargıların kullanım kuralları nelerdir?
2. Bu kavramların ahlaki ya da ahlaki olmayan kullanımları birbirinden nasıl ayırt edilebilir? ‘Ahlaki’nin ‘ahlaki olmayan’dan farkı nedir?
3. ‘Eylem’, ‘vicdan’, ‘özgür irade’, ‘niyet’, ‘söz verme’, ‘özür dileme’, ‘gerekçe’ gibi kavramların anlamı nedir?
4. Etik yargılar ve değer yargıları gösterilebilir mi, açıklanabilir mi ya da bunların geçerlilikleri kanıtlanabilir mi? Evet ise, hangi anlamda, hangi şekilde? Ahlaki argümantasyonun mantığı nedir?” (Frankena, 1972:114 aktaran Pieper, 2012:190).

P.H. Nowell-Smith genel olarak ahlak filozofunun görevini “ahlaki sözcüklerin nasıl kullanıldığını betimleme, açıklama ve yorumlama” olarak belirlemiştir. (Ethics,1970:181 aktaran Pieper, 2012:188). Bu anlamda metaetik için felsefi bir çözümleme denilebilir. Pieper bu konu ile ilgili şu değerlendirmede bulunmaktadır:

Metaetik, doğrudan ahlaki ilkeler ya da eylem hedefleri önermez; metaetik, bütünüyle bir kavramsal çözümlemekten ibarettir. Analitik ahlak felsefesi son on yılda neredeyse yalnızca metaetiğe yönelmiş ve normatif soruları ele almaktan ... vazgeçmiştir. Amacı, -çok genel haliyle bile olsa- pratikte yol göstermek değil, ahlaki kavramları açıklamak ve anlaşılır kılmaktır. Gene de yaptığı araştırmalar önemlidir, zira yapıp ettiklerine eleştiriyle yaklaşan her insanın kendi ahlaki yargılarının önemine ve açıklanabilmesine ilişkin belli bir düşünceye sahip olması gerekir (Frankena, 1972:114 aktaran Pieper, 2012:190).

Metaetik normatif etik sistemlerini, ilk ilkeleri olan ahlak yargılarını ve etiğin ilkel terimleri olan ahlaki kavramları çözümler. “O, etik bağlamında herhangi bir ahlaki ilke geliştirmek, normatif bir teori üretmek veya belli bir ahlaki ideal teklif etmek yerine, felsefi bir analiz gerçekleştirir” (Cevizci, 2014:183). Metaetik normatif etiğin yaptığı gibi, insanların ne yapmaları, nasıl davranmaları gerektiğiyle ilgilenen bir etik türü değildir. O, insanların ne yapmaları veya nasıl eylemde bulunmaları gerektiğiyle ilgili konuştukları zaman yaptıkları şeyle, ne hakkında nasıl konuştuklarıyla ilgilenir (Cevizci, 2014:184).

Tepe Taylor'un metaetik ile ilgili yaklaşımını aşağıdaki gibi aktarmaktadır:

Filozoflar metaetik düzeyinde düşünüyorlarsa, artık ahlaksal akıl yürütmeyi sürdürmezler; onun hakkında konuşurlar, kendileri ahlak yargıları verme yerine, bu yargılar hakkında belli sorular sorar, yanıtlamaya çalışırlar. Aynı şekilde, ahlak yargılarını temellendirmek için uygun gerekçeler göstermeye çalışmak yerine, 'uygun gerekçe verilebilir' iddiasının anlamını sorgularlar. Etikte belirli bir akıl yürütme tarzının geçerli olduğunu düşünse de, daha çok, böyle akıl yürütmeler için kullanılan geçerlilik kavramının çözümlenmesiyle ilgilenirler. ... Kısaca metaetik, ahlak yargıları vermekten değil, ahlaksal ifadeler üzerine yargılar vermekten; ahlaksal akıl yürütmeden değil, ahlaksal akıl yürütme üzerine akıl yürütmelerden meydana gelmiştir (Tepe, 2011:90).

Metaetiği, normatif etikten ayıran en önemli nokta, onun "eylem için herhangi bir ahlaksal ilke veya amaç önermemesi", herhangi bir şeyin iyi, kötü veya yükümlülük olduğunu söylememesidir. Yani metaetik normatif değildir (Tepe, 2011:91). Metaetiğin bir disiplin olarak etik çalışmaları içerisinde yer almasında G. Edward Moore'un büyük etkisi olmuştur. Moore'un 1903'te yayınlanan *Principia Ethica* isimli kitabı etik tarihinin en etkili kitaplarından birisi olmuştur (Yıldız, 2012: XX).

Moore' a göre etik iyiyle ilgili genel bir soruşturmadır. Etiğin ilk sorusu 'iyi' ve 'kötü' hakkındaki sorulardır. 'İyi nedir?', 'kötü nedir?', ve 'iyi nasıl tanımlanabilir?' sorusu etiğin en temel sorularıdır (Tepe, 2011:23). "Moore'da etik, 'etik yargılar'la özdeş tutulmaktadır. Etik yargılar ise, içinde 'erdem', 'kötülük', 'ödev', 'doğru', 'iyi', 'kötü' gibi terimlerin yer aldığı ifadelerdir. Bu ifadelerin doğruluğunu tartışma konusu yapmak ise etik yapmaya başlamaktır" (A.e).

Moore, etiğin temel kavramları olan 'iyi' ve 'kötü'yü analiz edilemez, tanımlanamaz, kompleks olmayan yalın kavramlar olarak ele alır. Bu tanımlanamaz kavramlara, 'iyi', 'sarı', 'bilinç' ve 'varlık' gibi kavramlar örnek olarak verilebilir. Moore'a göre 'iyi'yi tanımlamaya çalışan bütün etik teoriler yanlışla düşmüşlerdir (Elmalı, 2007:42-43).

Moore, “iyi ve kötü gibi etik kavramların herhangi bir koşula bağlanarak belirlenemeyeceğini ya da herhangi bir doğal durum veya fenomenle tanımlanamayacağını savunmaktadır. Yani bu kavramlar ne ise odur. Bu kavramları tanımlamak için herhangi bir durum, obje ya da doğal olan bir şeye başvurulamaz” (Elmalı, 2007:47). Moore, iyi’nin sarı gibi yalın bir kavram olduğunu düşünmektedir. Nasıl ki sarı, onu bilmeyen birine anlatılamaz ya da tanımlanmazsa iyi de aynı onun gibi anlatılamaz ve tanımlanamaz (Elmalı, 2007:110).

Moore’a göre, “eylem sonuçları ya da ‘şu veya bu durum altında olmak koşuluyla’ kaydını koyarak kendinde iyi veya kötü belirleyemeyiz. A koşulları altında iyi olan bir şey B koşulları altında kötü olabilir” (Elmalı, 2007:48-49). Moore etik anlayışında hangi yargıların doğru olup olmadığıyla ilgilenmez (Elmalı, 2007:54). “Moore’a göre vicdanlılık, her zaman iyiyi üretmez, bazen vicdanlılık güdüsüyle çok kötü ve zararlı eylemler yapılabilir. Dolayısıyla vicdan her zaman bize doğru eylemin hangisi olduğunu söylemez” (Elmalı, 2007:94).

Bir kişinin eylemini değerlendirirken “iyi” ya da “kötü” şeklinde yargıda bulunuyoruz. Peki ama iyi ve kötü nedir (Özlem, 2017:21)? Moore buna cevap olarak ahlak filozofları için şunları söylemektedir: ‘benim sevgili efendilerim! Ahlak filozofları! Bizim sizden istediğimiz, neyin iyi olduğunu değil, iyinin ne olduğunu ortaya koymanızdır’ demektir (Moore, 1978: 11-12 aktaran Elmalı, 20087:112).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ASGHAR FARHADI SİNEMASINDA “SİNEMATİK ETİK”

Asghar Farhadi kendine has tarzıyla son dönem sinemacılar arasında öne çıkan usta yönetmenlerden biridir. Farhadi'nin filmleri hem ülkesi İran'da hem de dünyanın geri kalanında, hem seyirciler hem de sinema eleştirmenleri arasında yoğun ilgiyle karşılanmaktadır. Bu ilginin bir tezahürü olarak İran'da ve uluslararası festivallerde aldığı ödüller gösterilebilir. Asghar Farhadi sinemasında “sinematik etik” konusunu ele almadan önce Farhadi sinemasının İran sinemasında nerede durduğuna kısaca değinmek faydalı olacaktır.

3.1. Asghar Farhadi Sinemasının İran Sinemasındaki Yeri

İran'a sinemanın girişi 1900'lü yıllara dayanır. 18 Ağustos 1900'de ilk çekilen filme alınan olay, kraliyet ailesinin gerçekleştirdiği bir ziyaret ve geçit töreninden ibarettir. Görüntüler ise Belçika, Ostend'de kaydedilmiştir. Aynı yıl İran'da halka açık bir sinema da hizmete girmiştir. Hamid Dabaşı'ye göre İran sinemasının öyküsü, sömürgeciliğin ülkeye uzanan kollarından biri olan modernleşme projesiyle gelmiştir. Modernite projesinin en önemli öğelerinden biri olarak siyasi ve dini kural koyucular tarafından özel amaçları için kullanılmaya başlansa da, gerçek İran sineması özellikle Ermeniler, Yahudiler ve Zerdüştler gibi bir grup toplumsal azınlığın uğraşları ile mümkün olmuştur. Bu gruplar sinemayı halka ulaştırmayı başarmışlardır. Sessiz film olan ilk iki İran filmi *Abi ve Rabi* (1930) ve *Haji Aga* (1932), Ovans Oganyans isimli bir Ermeni tarafından çekilmiştir (Dabaşı, 2013:1-3).

Sinemanın önemli bir sanat olarak kabulü ise 1960'lı yılların başlarında mümkün olur. 1960'lardan itibaren İran'ın sanat dünyası, Fars şiiri ve romanında gösterdiği başarıyı sinema alanında da göstermeye başlamıştır. Bu dönem günümüz İran sinemasına öncülük etmiştir (Batur, 2007:57). 1960'lı yıllarda dünya sinemasının en iyi örnekleri İranlı seyircilere ve sanatçılara ulaşmaya başlamıştır. Sanat filmlerine ilginin artması ve

uluslararası festivallere yapılan yolculuklar önceki kuşaktan farklı olarak İran toplumuna bakan bir genç sinemacılar kuşağının oluşmasını sağlamıştır. Aynı zamanda şair de olan Furuğ Ferruhzad'ın *Khaneh Siyah Ast* (Kara Ev, 1962) adlı filmi o dönemde en dikkat çekici filmlerden biri olmuştur. Cüzzam hasatalığını şiirsel bir anlatımla ele alan bu film, İran sinemasında 1980'ler ve 1990'larda çekilen birçok filmin öncülü niteliğindedir. İran sinemasının dönüm noktalarından sayılacak bir diğer film ise Ferruh Gaffari'nin *Shab-e Guzi* (Kamburun Gecesi, 1964) adlı filmidir. *Binbir Gece Masalları*'ndan bir öykünün uyarlaması olan bu filmde teknik imkanlar çok kısıtlı olmasına rağmen Gaffari, çağdaşlarının beklentilerinin çok ilerisinde bir çalışma gerçekleştirmiştir. İbrahim Gülistan'ın *Khest va Ayeneh* (Balçık ve Ayna, 1965), Feridun Rehnema'nın *Seyavash dar Takht-e Jamshid* (Siyavuş Taht-ı Cemşid'de, 1967) filmleri bu dönemde çekilen diğer önemli filmlerdir. On yıllık sürenin sonunda ise Daryuş Mehrcuyi'nin *Gâv* (İnek, 1969) adlı filmi ise İran sinemasında gerçek bir dönüm noktası olmuştur. Bir inek ile sahibinin arasındaki ilişkinin öyküsü olan film Mehrcuyi'nin anlatısının sadeliği ile birleşerek, insanlığın derinliklerinde yatmakta olan hayvansılığa dair zengin bir inceleme imkanı sunmuştur (Dabaşı, 2013:19).

Dabaşı'ye göre İran sinemasının gelişimi, devrimden sonra ciddi şekilde sekteye uğramıştır. İslam Cumhuriyeti, sinemayı daha çok kendi propagandasını yapmak için kullanmaya başlamıştır. Devlet, devrimi destekleyecek, yüceltecek filmlerin çekilmesi için önemli bir maddi kaynak sağlamıştır. Bu dönemde en yetenekli İranlı yönetmenlerin çalışmaları fiilen yasaklanmıştır. Fakat Dabaşı'ye göre küllerin altında tüten duman asla söndürülemediği için Behram Beyzayi, Abbas Kiyarüstemi ve Daryuş Mehrcuyi gibi eski ustaların yanına, kısa süre sonra Muhsin Mahmelbaf, Rahşan Beni-İtimad gibi genç yetenekler katılmıştır (Dabaşı, 2013:25).

İran sineması 1979 Devrimi'nden sonra kaçınılmaz olarak bir değişim sürecine girmiştir. Bu dönemde geçmiş dönemde de uygulanan sansür miras alınmış ve sürdürülmüştür. İran'da 1920'li yıllara dayanan bir sansür geçmişi vardır. Şah rejimi döneminin sefaletinin, başkaldırının ve Batı tarzı hükümetlerin yansıtıldığı filmler dışında

sansür kriterleri devrim sonrasında da aynı şekilde devam ettirilmiştir. Bu dönemde İslami değerleri yüceltmeye ve İslam'ın emir ve yasaklarına karşı gelen temaların yasaklanmasına ilişkin girişimler çoğalmıştır. Devrim sonrası hükümet, kendinden önceki dönemden aynı şekilde miras aldığı dublaj, kesme ve yeniden montaj gibi sansür pratiklerine ithal filmlerdeki kadın vücudunun İslam'ın örtünmeyi emrettiği bölgelerini teşhir eden karelerin boyanması gibi pratikler eklenmiştir. Devrim öncesi ve sonrası her iki rejim de sansür aygıtını kendi ideolojilerine uydurma yoluna gitmişlerdir (Ferahmend, 2007:110-112).

Ayetullah Humeyni devrim öncesine ait eserlerinde sinemayı yozlaştırma, ahlaksızlaştırma, fuhuş, alçaklaştırma ve kültürel anlamda boyundurluk altına alma saldırılarıyla ilişkilendirmiştir. Humeyni, Şah'ın düşüşünün ardından ise aslında sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı olmadıklarını, sinemanın halkın eğitimi için kullanılması gereken modern bir icat olması gerekirken bugüne kadar gençlerin yozlaştırılmasında kullanıldığını açıklamıştır (Naficy, 2007:35-37).

Naficy, devrim sonrası sinemaya ilişkin sansürü şu şekilde açıklamaktadır:

"Devrimin akabinde İran sineması propogandif filmlerin egemenliği altına girdi. İslam Devrimi'nin propoganda organları kendi ideolojisini desteklemek ve güçlendirmek için sinemaya büyük yatırımlar yapmaya başladı. Birçok yetenekli yönetmenin çalışmalarına izin verilmemeye başlandı, devlet organlarının medya ve sinema üzerinde sansür kullanımı ise aynı hızda yayılmaya başladı. Fakat alternatif sesleri susturmak tabii ki mümkün olmadı" (Naficy, 2006: 32 aktaran Özdüzen, 2014:134).

Devrimden sonra Naficy'in alternatif sesler dediği yönetmenler film çekmeye devam etmişlerdir. Bu dönemde İran sinemasında özellikle çocukların ön plana çıkarıldığı görülür. Hamid Rıza Sadr, bunun sebebinin devrim öncesinin aktör ve aktrislerinin çoğunluğunun mesleği bırakmaları, seksin, şarkı söylemenin ve dansın

yasaklanması olarak sıralar. Böylece İran filmleri bu düzenlemeler ve kısıtlamalara uyarken, toplumsal gerçekliği aksettirmekten de geri durmamışlardır (Sadr, 2007:286).

Devrimden sonra yönetmenler sansüre karşı daha çok sembollerden ve işaretlerden oluşan bir anlatım dili kullanmışlardır. Sansürün yaratıcılığı artırdığı tartışmalarına zemin oluşturan dolaylı bir sinema dili oluşturulmuştur. Sadr bu dönemde çocukların İran sinemasına katkısını ise şu şekilde açıklar: “Filmlerde çocukların oynatılması İran sinemasının gelişimini ve İranlıları beyaz perdeye aksettirmede, yorumlamada, ve hepsinden önemlisi temsil etmedeki rolünü pekiştirmiştir. İran filmlerinin ayırt edici unsurlarından birisi de, sembolik açıdan somut, görünürde soyut fikirleri gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aksettirmede masum ve çalışkan çocukları kullanmasıdır” (Sadr, 2007:290).

Son dönem İran sineması özellikle uluslararası festivallerde aldığı ödüllerle adını duyuran auteur yönetmenler üzerinden tartışılır. Abbas Kiyarüstemi, Muhsin Mahmelbaf, Rahşan Beni-İtimad, Cafer Panahi, Bahman Ghobadi, Samira Mahmelbaf, Mecid Mecidi, Kamal Tabrizi, Asghar Farhadi gibi yönetmenler İran sinemasının öne çıkan yönetmenlerindendir. Uluslararası film festivallerinin İran sinemasını dünyaya tanıtması açısından önemi büyüktür. İran Yeni Dalgası²’ni başlatan *İnek* (Gâv) filmi, uluslararası festivallerde gösterimi yapılan ilk filmidir.

Azade Ferahmend, uluslararası festivallerin yönetmenin tanınır olmasına katkısına ilişkin şunları söylemiştir:

Uluslararası film festivalleri, ticari olmayan sinema için alternatif ve yankı uyandıran bir açılım yaratma geleneği bakımından Amerikalı ve Avrupalı olmayan

² Hamid Naficy, İran’da Yeni Dalga diye adlandırılacak eğilimi iki filmin başlattığını belirtir. Bunlar; Mesud Kimyayi’nin *Kayser* (1969) filmi ile Daryuş Mehrçuyi’nin *İnek* (Gâv, 1969) filmidir. *Kayser* filminde iyi ve kötü karşıtlığını geliştirilip, iyi olan İran geleneği, kötü olan bu geleneği ihmal eden batılılaşmayla ilişkilendirildi. Gâv filmi ise Ferruh Gaffari’nin on yıl kadar önce başlatmış olduğu toplumsal gerçekçi eğilimi harekete geçirdi. Gâv’nın köylülere odaklanarak, köklere dönüş ve İran yaşamını dürüstçe anlatması sinemaya yeni bir soluk olarak değerlendirildi (Naficy, 2003:767-768).

yönetmenleri keşfedip dünyaya tanıtmak gibi bir şöhrete sahiptir. Örneğin Akira Kurosawa ve Satyajit Ray'ın 1950'li yıllarda Cannes Film Festivali platformunda elde etmiş oldukları tanınmışlık sayesinde ki, hem bu film yapımcıları ulusal ve uluslararası şöhrete kavuşmuşlardır, hem de uluslararası sinema camiasının dikkatleri Japon ve Hint sinemalarına çevrilmiştir. 1990'lı yıllarda bir avuç İranlı film yapımcısının festival başarıları, bilhassa da Abbas Kiyarüstemi'nin 1997'de Cannes'da Altın Palmiye ödülüne layık görülmesi İran sinemasının rüştünü ispat ettirmiştir. Son on yıla sığdırmış olduğu festival başarıları sayesinde ki, Kiyarüstemi, İran'la sınırlı orta halli tanınmışlığa sahip bir kısa film ve belgesel yönetmeniyken, Yeni Dalga akımının önde gelen Fransız temsilcisi Jean-Luc Godard'ın adından övgüyle bahsettiği ve yeteneğiyle dünya sinemasının tanınmış figürlerinden Kurosawa ve Ray ile mukayese edilen uluslararası bir şöhret konumuna yükselivermiştir (Ferahmend, 2007:107-108).

Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri: İran Sineması* adlı kitabında son dönem İran sinemasının özelliklerini şu şekilde aktarmıştır:

İran sinemasının özellikleri, estetik, fedakarlık, mükemmelleşme ve hakikat arayışı olarak ifade ediliyor. İşlenen konular çok sade, yakın ve gündelik hayattan seçilmedir. Pek az filmin bir kahraman dayandığı görülüyor. Bu filmlerde gündelik hayatta gözden kaçan ve sıradan görünen insanlar, manzaralar, olaylar gösteriliyor ve anlatılıyor. Devrim sonrası sineması, ilişki arayışı içindeki bir sinema olarak da tanımlanıyor. İnsanın insanla, tabiatla ve çevresiyle ilişkilerinin arayışı içindeki bu filmler, merhamet, güzellik, doğruluk, vefa, özveri, sadakat, iman ve dostluk gibi kaybolan değerleri sade bir dille işleyerek seyirciyle ilişki kurmayı başarıyor (Aktaş, 2005:300).

Farhadi ise kendisi ile yapılan söyleşide İran sinemasının bir cümle ile tanımlanmasının zor olduğunu belirtmiş ve İran sinemasını kısaca şu şekilde değerlendirmiştir:

...Son on yirmi senedir olan bitenden haberdarsınızdır; ama İran sineması, Devrim'den çok önce gelişmeye başlamıştır. Her yıl neredeyse yaklaşık yüz film yapılıyor. Bunların birçoğu da ticari amaçlı, halkın beğenisine sunuluyor. Film bittikten sonra, aklınızda soru işaretleri bırakan filmlerin ise sayısı çok az. Bence İran sinemasının genel karakteri ve bu filmlerin ortak özelliği, sinema perdesinde gördüğümüz karakterlerle, günlük hayatta karşılaştığımız, yaşayan insanların hayatlarının aynı olması (Farhadi, 2014:457-458).

Farhadi, Yabancı Dilde En İyi Film Dalında Oscar Ödülünü iki kez kazanarak bir ilke imza atmış ve son dönemde İran sineması denilince akla ilk gelen isimlerden biri olmuştur. Farhadi de İran sinemasının genel karakterini günlük hayattan, sıradan insanların hayatlarını anlatması olarak açıklamıştır. Farhadi'nin sineması ise gündelik ve sıradan olanı anlatması bakımından son dönem İran sinemasının diğer tanınmış yönetmenleriyle benzerlikler taşısa da farklı bir yerde durur.

Zeynep Dadak Farhadi sinemasını diğer yönetmenlerden ayıran özelliklerini şöyle değerlendirmektedir:

Farhadi, Abbas Kiarostami, Muhsin Makhmalbaf, Cafer Panahi gibi isimlerin başını çektiği yönetmenler kuşağının, açıkça sistem karşıtı olmasa da bir eleştiri alanı açarak hegomanya karşıtı nitelik kazanan sinemalarının takipçisi olarak görülebilir. Son yirmi yılda İran sineması, kendini sıradan olanın yanına, günlük hayatın içine konumlandırırken, küçük olayların peşinden gitti. Farhadi, günlük olanın sinemasını yapmak anlamında, kendinden önceki kuşağın geleneğini sürdürse de, daha çok sıradan olanın trajedisini tarif etmek üzere tasarlanmış öyküler anlatıyor ve ağırlıklı olarak kentli orta sınıfla ilgileniyor. Kendinden önceki yönetmenlerden, özellikle Kiarostami'den farklı olarak, ilişkilerini anlattığı toplulukta 'hümanist' bir denge aramak yerine, kuralları din baskısıyla olduğu kadar sınıfsal bir ahlak anlayışıyla da belirlenmiş olan toplumun içindeki bastırılması güç şiddete dikkat çekiyor. Açıkça görmesek de, bütün dramatik yapı bu şiddet üzerine kurulu. Örneğin, *Elly Hakkında*'da, birden ortadan kaybolan Elly'nin ölümü, *Bir Ayrılık*'ta eve gelen hastabakıcı kadının düşük yaparak bebeğini kaybetmesi, filmlerin düğüm noktaları. *Fireworks Wednesday*'de (*Chaharshanbenbe-soori*, 2006) ihanet, yalan ve şüphe üzerine kurulu bir evlilik hesaplaşmasına, dışarıda başıboş gezinmekte olan bir seri katil gerilimi ekleniyor. Bu üç filmde de orta sınıf 'yüzleşme' hikâyesi, çok geçmeden bir polisiye gerilim hikâyesine dönüşüyor ve filmler 'mutsuz son'la bitiyor (Dadak,2011).

Gündelik hayatın ve sıradan olanın en dikkat çekici anlatım dili olduğu İran sinemasının tüm dünyada en çok tanınan yönetmeni şüphesiz Abbas Kiyarüstemi'dir. Kiyarüstemi kamerasını doğrudan yaşamın içine yönelterek "hayatı kopyalamak"

şeklinde bir misyon edinir. Bunun için de kamerasını mümkün olduğunca en geniş bakış açısıyla kullanır. Onun amacı mükemmel bir hayat tasviri yapmak değil, hayatı tüm arızalarıyla birlikte yansıtmaktır. Kiyarüstemi sinemasında daha çok amatör oyuncular vardır. Kendi varoluşlarının çok da uzağında olmayan ve sanki kendi yaşantılarını kamera önünde tekrarlayan insanlardır bunlar. Kiyarüstemi sinemasında günlük hayat tüm sıradanlığıyla resmedilir (İpek, 2014:119).

Kiyarüstemi, sinemasında mutlu yaşamın mümkün olabileceğine ilişkin deliller sunar. O, insanlığın henüz ölmediğine seyirciyi inandırmayı başarır (Aktaş, 2005:171). Kiyarüstemi sinemasında hayatın tüm hiçliğine karşın bir umut vardır. Yönetmenin *Ta'm-e Gilas* (Kirazın Tadı, 1997) adlı filminde Badii isimli bir adam yaşamını sonlandırmak istemektedir. Film boyunca Badii arabasıyla yaptığı yolculuğunda ölümünden sonra mezarına toprak atacak birini aramaktadır. Arabasına sırasıyla aldığı ilk kişiler Badii'nin, karşılığında para vereceği bu teklifini kabul etmezler. Son binen kişi Bagheri ise hasta kızının tedavi masraflarını karşılayabilmek için Badii'nin teklifini kabul eder. Fakat o da Badii'yi kararından vazgeçirmek için yaşamı yücelten hikayeler anlatır. Bagher'in Badii'ye söylediği "*Kirazın tadından vazgeçebilecek misin? (...) Güneşin doğuşunu, batışını tekrardan izlemek istemez misin? (...) Peki, ya bir ırmaktan yeniden su içebilmeyi?*" sözü Badii karakterini ölüm ve yaşam arasında ikilemde bırakan Kiyarüstemi'nin tercihin yaşamdan, umuttan yana gösterdiğinin en somut delilidir.

Farhadi ise Kiyarüstemi'den farklı olarak tercihini, filmlerinde yer alan ikilemlerden herhangi biri lehine kullanmaz. O, odağına orta sınıfı aldığı filmlerinde trajedinin herkesin haklı olmasından kaynaklandığı sıradan olayları ele alır. Bir durumu ya da karakteri diğeri karşısında yüceltmez. Farhadi'nin sinemaya yansıttığı kendi deyimiyle tarafsız olmaktır (Farhadi, 2014:445).

3.2. Asghar Farhadi Sinemasında Etik Deneyim: “Sinematik Etik”

Asghar Farhadi'nin filmleri, etik üzerine düşünen filmlerdir. Klasik anlamda etikle anlaşılan daha çok neyin doğru, neyin yanlış, neyin iyi ve kötü olduğunu, belli durumlarda

neyin yapılması ya da yapılmaması gerektiğini söyleyen normatif etikdir. Metaetik ise daha önce belirtildiği gibi insanların ne yapmaları, nasıl davranmaları gerektiği ile ilgili bir etik türü değildir. O, daha çok etik konular hakkındaki felsefi bir çözümlemedir. Metaetik ahlak ile ilgili iyi ya da kötü şeklinde bir yargıda bulunmaz. Etik sorunları metaetik açıdan ele alan bir filozof “iyi ve kötü nedir?” sorusunu sorar ve cevap bulmaya çalışır. Farhadi sineması da, “iyi” ve “kötü” gibi yargılamalar yapmadan bu kavramlar üzerine seyirciyi düşünmeye yöneltir. Filmlerin yaptığı etik/metaetik felsefe, sinemanın olanaklarıyla yeni bir anlam kazanarak Sinnerbrink’in kavramsallaştırmasıyla seyirciye etik deneyim yaşatan “sinematik etik” (cinematic ethics) halini alır. Asghar Farhadi’nin filmleri de seyirciye etik bir deneyim yaşama imkanı vermesi bakımından incelenmiş ve bu filmlerin yaptığı felsefenin “**sinematik etik**” olup olmadığı yapılan film analizleri ile ortaya çıkarılmıştır.

Sinnerbrink, sinematik etiğin sinema felsefesi çalışmalarındaki önemi için şunları söylemiştir:

Sinemada etik (ve etik olarak sinema) film felsefesinin küçük bir kolundan daha fazlasını temsil eder. Bu muhtemelen sinemanın felsefi olarak anlaşılması için kültürel açıdan en önemli yöntemdir. Bu sadece dünyayı felsefi olarak anlamamıza katkıda bulunmaz aynı zamanda karmaşık ahlaki deneyimlerle ilişki kurma becerimizi geliştirir. Sinematik etiği araştırmak film kuramı mirasının devralınması ve yenilenmesi için zengin bir yöntem de sağlar — özellikle de, sinemanın ideolojik ve politik boyutları açısından. Sinemanın etik potansiyeli üzerine odaklanmak film felsefesinin yirminci yüzyıl film kuramının bu önemli mirasını göz ardı etmemesini sağlamanın yollarından biridir (Sinnerbrink, 2016a:9).

Sinnerbrink, sadece “film etiği” ile uğraşan bir film felsefesine ihtiyaç duymadığımızı aynı zamanda etik deneyimi ifade eden ve hatırlatan bir araç olan film düşüncesiyle de uğraşmamız gerektiğini belirtir. Sinnerbrink, bu durumu “etik olarak film” ya da “sinematik etik” olarak adlandırır. Sinnerbrink’e göre film ahlaki pedagoji ya da alternatif olarak politik propaganda için kullanılabilirken aynı zamanda ahlaki

varsayımlarımızı, dogmatik inançlarımızı ve ideolojik bağlılıklarımızı sorgulamaya sevk eder (A.e.).

Sinnerbrink, sinematik etiğin, karmaşık ahlaki deneyimlerle ilişki kurabilme yeteneğimizi geliştirdiğini belirtmektedir. Farhadi'nin filmleri de seyircisine bir etik deneyim yaşama imkanı vermektedir. Farhadi'nin filmleri düşünmeyi provoke ederek cevabının çok kolay olduğu sanılan etik soruların görüldüğü gibi kolay cevaplanamadığını gösterir. Sinnerbrink sinemanın, seyircisini etik deneyimlere maruz bırakma ve bunun sonuçları ile ilgili şunları söylemiştir:

Sinema izleyicilerin ahlaki olarak önemli gördüklerini yeniden düşünmeye zorlayarak sosyal, kültürel ve politik durumları sorgulayıp araştırabilir; dünyamızı ya da çoklu dünyalarımızı psikolojik olarak daha nüanslı, sosyolojik olarak daha karmaşık, etik olarak daha aydınlatıcı bir şekilde görmemizi de sağlayabilir. Başka durumlarda dikkatimizi bile çekmeyecek yollarla bir kurmaca dünyada belirsiz ya da göz ardı edilmiş arka plan unsurlarının ya da bir karakterin sosyal durumuna ait duygusal ve varoluşsal karmaşıklığını ortaya çıkarabilir. Etik deneyimlerle karşılaşmamıza maruz bırakarak, bize var olmanın, düşünmenin ve hissetmenin belli şekillerinin önemini ya da bazı durumlarda tehlikesini göstererek, dünya ile daha felsefi bir bağ kurmamızı ve başkalarına karşı belki de daha zengin ve daha karmaşık bir etik tutumla yaklaşmamızı provoke ederek düşünme biçimimize bile meydan okuyabilir (Sinnerbrink, 2016a:9-10).

Sinematik etik, karmaşık etik deneyimlere ilişkin derin tanımlamalar ortaya koyar. Bunlar başka durumlarda anlaşılması, hayal edilmesi, kabul edilmesi zor olabilecek ve kuramsal dikkatlerden kaçabilecek deneyimlerdir. Bu açıdan bakıldığında Sinnerbrink, felsefenin sinema ve etik üzerine bir düşünme şekli ortaya koyduğunu savunmakla kalmaz aynı zamanda etik sorgulamayı genişletecek, arttıracak ve dönüştürecek zengin bir varoluşsal yöntem sağladığını ileri sürer (Sinnerbrink, 2016a:10).

Sinnerbrink, "Cinempathy: Phenomenology, Cognitivism, and Moving Images" adlı makalesinde sinemaya ilişkin etik yaklaşımların film, izleyici ve bağlam arasındaki ilişkilerden kaynaklanan üç bakış açısından bir tanesi üzerine odaklanmaya yöneldiğini

belirtir. Bu bakış açılarından ilki olan *Sinemada Etik*, anlatı içeriği üzerine odaklanır. Ahlaki açıdan yoğun durumlar, çatışmalar ve eylemleri barındıran dramatik senaryolara odaklanır. İkinci bakış açısı olan *Sinematik Temsiliyetin Etiği* ise film üretiminin unsurları ve/ya izleyici alımlanmasına ait unsurlardan kaynaklı etik sorunlara odaklanır. Ekran şiddetinin yansıtılmasının etkileri üzerinden devam eden tartışmalar buna örnek olarak verilebilir. Üçüncü bakış açısı *Kültürel Bir Araç Olarak Sinemanın Etiği*'dir. Bu bakış açısı ahlaki inançları, toplumsal değerleri ya da ideolojiyi ifade eder. Örneğin, toplumsal cinsiyetin feminist film analizi ya da popüler filmlerde ideolojinin Marksist analizi gibi (Sinnerbrink, 2016b).

Sinema-etik ilişkisinin bu üç bakış açısı önemlidir. Ancak asıl mesele onları iç içe geçmiş ilişkiler içinde bir arada düşündürmektir. Sinnerbrink, sinemanın etik bir tecrübe aracı olarak görülmesi düşüncesinin bu üç bakışı bir araya getirme imkanı sunduğunu belirtir. Sinnerbrink bunu açıklarken de amacının sinema kuramsallaştırılması için ortaya konan önemli eleştirel eserleri ve onların ahlaki-politik ve ideolojik sonuçlarını inkar etmek olmadığını söyler. Asıl amacının film kuramında baskın yaklaşımların tek yönlülüğünü iyileştirmek ve filmin felsefeye sağlayacağı katkılar açısından yeni bir perspektif sunmak olduğunu belirtir. Bu da sinemayı etik bir tecrübe aracı olarak görmek anlamına gelir (A.e).

Sinnerbrink, sinema ve etik ilişkisini açıklamak için yukarıda açıklanan bakış açılarından sadece birini değil hepsini bir arada düşünerek ele almak gerektiğini belirtmektedir. Sinemayı etik bir deneyim olarak görmek filmin felsefeye sağlayacağı katkı açısından önem kazanmaktadır.

3.3. Asghar Farhadi'nin Filmleri Etik Hakkında Düşünür

Farhadi'nin hikayesini anlattığı İran toplumudur. Bu toplumun kurallarını hem din baskısı hem de sınıfsal bir ahlak anlayışı oluşturmuştur. Fakat Farhadi ahlaki bir mesaj vermeden sınıflar arası farklılığı ortaya koyar. Farhadi taraf tutmadan adalet ilkesini tüm filmlerine yayıp tüm karakterlerin eşit bir şekilde görünürlüğünü sağlar. Bu anlamda

Farhadi bir hikaye anlatıcısı gibi yarattığı tüm karakterlerin hikayesini anlatır. Farhadi tüm karakterlere kendisini gösterme fırsatı verdiği için filmlerinde kötü karakter adeta yok gibidir. Bu yüzden seyirci, filmde önce ‘kötü’ karakter olarak gösterilen kişiyi bile dinleyip ona hak verebilir. Ve bu karakterlerin iyi ya da kötü olmalarının ötesinde algılanmasını ve onları yargılama kolaylığından uzaklaşılmasına neden olur. Farhadi’nin filmlerinde sınıflar arası ilişki de iyi ve kötü ayrımı yapılmadan tarafsız bir şekilde ele alınıyor. Seyirci film bittiğinde film boyunca sorduğu sorulara cevap bulmak yerine heybesine yeni sorular ekleyerek film üzerinde düşünmeye devam eder. Bu noktada hangi karakterin haklı olduğu ya da iyi-kötü olduğu anlamını yitirir.

33. Uluslararası İstanbul Film Festivali kapsamında 14 Nisan 2014 günü Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezinde düzenlenen Sinema Dersi’nde Asghar Farhadi iyilik ve kötülük kavramları hakkında şunları söylemiştir:

...İyilik ya da kötülüğü metre ölçüsüyle bana anlatabilir misiniz? Hangi uzunluk ölçütleriyle bu kavramları ölçebilirsiniz ki? Metredeki göstergeler, medeniyet kuralları olabilir mi? Ölçütler bazen vicdan ya da din olabilir ama bize neyin iyi neyin kötü olduğunu ne anlatır? Bazen medeni kurallar şöhretin yanlış olduğunu söylerler; ama bize göre doğru olabilir...(Farhadi, 2014:447).

Farhadi’nin filmleri seyircinin sinemada görmeye alışkın olduğu iyi ve kötü karakterlerin karşıtlığı yerine bu kavramlar üzerine düşünen filmlerdir. Ve filmleri kendi tarzında felsefe yapmaktadır. Filmlerinin senaryosunu da kendi yazan Farhadi’nin, iyi ve kötünün ne olduğuna dair felsefi sorgulamayı sinematik bir şekilde ortaya koyduğu görülür. Öztürk, felsefeciler ile sinema yönetmeninin felsefe yapmaları arasındaki farkı şöyle açıklar:

...felsefecilerin ve sinemacıların felsefe yapmalarında şöyle bir fark vardır: sinema yönetmenleri belirli bir konuda, belirli ve özel bir konumlandırmada felsefeciler

kadar yer almazlar. Sinema filmlerinde belirli soru ve sorunlar yer alır ancak yönetmenler birçok soruyu açık uçlu bırakır. İzleyiciler imajlara farklı sorular sorarak kendince yorumlar yapabilirler (Öztürk, 2018:39).

Iris Murdoch ve Martha Nussbaum gibi felsefecilere göre bazı zamanlarda ve etik çalışma alanları söz konusu olduğunda, felsefenin, felsefecilerin arasında yapıldığından çok daha anlaşılır ve ahenkli olduğu durumları belirtirler. Buna göre, filmin estetiği ve montaj, derin odak, yakın-çekim ve kaydırma çekimi gibi teknikler odaklanmayı ve dikkati arttırırlar. Bunlar iyi bir kurmacanın bünyesinde olan özelliklerdir. Ve film romandan da çok daha fazla imkana sahiptir. Kamera seyirciyi tam olarak yönetmenin götürmek istediği yere götürür ve bu bakış açısı, ses ya da müzikle daha da vurgulanabilir. Ayrıca filmler, gösterdiği yüzleri okuyabilmemiz ve mimiklerin önemini kavramamız açısından zihnimize tam kontrol verirler (Cox&Levine, 2018:29).

Farhadi, filmlerinde herhangi bir karakterden yana olmadığı için ve tüm karakterler kendini anlatma fırsatı bulduğundan seyirci hiçbir ayrıntıyı atlamadan sabırla herkesi dinler. Farhadi'nin filmleri cevaplardan çok sorular içeren niteliktedir. Farhadi, filmde kendi doğrusunu dayatmaz ve birçok soruyu açık uçlu bırakır. Seyirci filmin sonunda filmdeki sorulara net bir cevabının olmadığı ile yüzleşir. Filmde mağdur olduğuna inandığı kişi bir anda gaddarlaşılabılır. Haklı gördüğü kişi haksızlık yapabilir. Ya da doğru dediği şeyler aslında yanlış olabilmektedir. Ve bu değişimler ebru gibi iç içe geçer. Doğrunun nerde başladığı, yanlışın nerede bittiği kestirilemez artık. Seyirci iyi, kötü, doğru, yanlış diye keskin sınırlamalar yapmaktan kaçınıp filmin sonunda bu kavramlar hakkında düşünmeye başlar.

3.4. Asghar Farhadi Filmlerinde “Rashomon Etkisi”

Farhadi'nin ele alınan filmlerinde sırlar ve yalanlar ile örülmüş hikayede seyircinin deneyimlediği şey yargılarının sürekli değişmesi olur. Bu yolla seyirci çoklu bir bakış açısı kazanarak başlangıçta kolayca savunduğu yargılar üzerine düşünmeye başlar.

Yönetmenin seyirciden daha fazlasını bilmeyerek aslında kendisini de seyircinin yanında konumlandığı ve seyirciyi etik deneyime davet ederek onunla birlikte etik meseleler hakkında düşündüğü söylenebilir. Hayat gerçekte siyah beyaz değildir. Filmdeki karakterler de salt iyi ya da kötü değildir. Eğer “iyi” ve “kötü” bir renk olsalardı filmdeki karakterler onların iç içe geçtiği bir ebru olurlardı. Fakat seyirci filmi izlerken aslında olaylara, karakterlere standart sınıflandırmalarla yaklaşmakta olduğuyla yüzleşir. Filmin en başında ilk sorulan soru kimin haklı, kimin haksız olduğu olur. Film ilerlerken seyirci aslında en başında yanlış soru sorduğunu fark eder.

Farhadi’nin bu çalışmada ele alınan filmlerinde tüm karakterlerin kendilerini anlatmasına fırsat bulması Akira Kurosawa’nın *Rashomon* (1950) filmini hatırlatır. Ele alınan filmlerde herkesin kendi açısından haklı olabileceği durumu, gücünü “Rashomon Etkisi” olarak literatüre girmiş olan *Rashomon* filmindeki bu yapıdan alır. Bu filmlerde yargıç koltuğuna oturtulmuş seyirciden de bir yargıda bulunması beklenir. *Bir Ayrılık* filminde bu daha doğrudan yapılır. Filmin giriş sahnesinde yargıcın karşısına geçmiş oyuncular doğrudan kameraya bakarak konuşurlar. Yargıcın görünmediği sadece sesinin işitildiği bu sahnede kameranın durduğu yer hem yargıcın hem seyircinin durduğu yerdir. Bu da seyirciyi yargıç konumuna getirir. Tüm karakterlerin dinlendiği bu yapıda tek ve sabit bakış terk edilmek zorunda kalınır. Seyirci, kime inanayım, kime acıyayım diye düşünürken odağındaki kişi hep değişir ve yargılamanın ne kadar zor olduğu ile yüzleşir.

Rashomon, modern Japon edebiyatının öncüsü sayılan Ryunosuke Akutagawa’nın 20. Yüzyılın başlarında kaleme almış olduğu *Ormanın Sıklığında* ve *Rashômon* adlı iki öyküsünün birleşiminden filme uyarlanmıştır. Filmde, 12. Yüzyılın Japonya’sında bir samuray eşiyle birlikte ormandan geçerken bir haydudun tuzağına düşerler. Haydut samurayı bağlayarak karısına tecavüz eder. Samuray ise öldürülmüştür. Cinayeti sorgulamak üzere bir mahkemede tanıklar dinlenir. Olayın tanıkları (haydut, kadın, cesedi bulan oduncu, medyum aracılığıyla konuşan ölmüş samuray) yaşananları tamamen birbirinden farklı bir şekilde anlatırlar. Aynı suça ait dört farklı hikaye anlatılır. Mahkemede yargıç görülmez. Seyirci yargıç konumunda dinlediği hikayelerden

hangisinin gerçek olduğuna karar vermeye çalışırken gerçeklik, iyi, kötü, adalet gibi kavramlar üzerine düşünmeye başlar. Ortada duran tek somut gerçek, samurayın ormanda bulunmuş cesedidir. Aslında filmde seyirciden saklanan tek bir gerçek vardır. Filmin sonunda bu gerçeğin ortaya çıkmasına engel olan nedenler üzerine bir düşünme gerçekleşir.

Kurosawa, tüm tanıklara eşit mesafede yaklaşarak kendi hikayelerini anlatmalarına izin verir. Filmde herkes kendi hikayesini anlatırken aslında anlattıklarını kendi lehine çarpıttırır. Gerçekler insanın bencilliği ve kendini daha iyi göstermek uğruna söylediği yalanlar yüzünden ortaya çıkmaz.

Rashomon filminde insanın doğasına ilişkin bu durum Thomas Hobbes'ın ahlak ve insanla ilgili yaklaşımını çağırıştırır. Hobbes, insan doğasına ilişkin insanın özü itibarıyla bireyci, asosyal, yarışmacı ve saldırgan olduğunu söyler. Bu yaklaşıma göre insan, kendi varlığını koruma dürtüsüyle hareket edip, her yerde ve her zaman kendi hazzını ve dolayısıyla iyiliğini, arzularının tatminini, kişisel mutluluğunu, kısacası kendi öz çıkarını arar (Cevizci, 2009:471).

Herkes kendi hikayesinin doğruluğuna seyirciyi ikna etmeye çalışırken artık samurayı gerçekte kimin öldürdüğü de önemini yitirir. Kurosawa'nın amacı filmdeki Budist rahibin "*İnsanoğlu zayıftır, o yüzden yalan söyler. Hatta kendine bile!*" sözüyle cisimleşir. Kurosawa, *Rashomon* filmiyle ilgili şunları söylemiştir:

İnsanoğlu kendisine karşı bile dürüst davranmakta zorlanmaktadır. Kendinden söz ederken, birtakım hayal ürünü yalanlar ekleyerek daha ilginç görünmeye çalışır. Bu senaryo bu tür insanların bir portresini çizmektedir. Bunlar kendilerini olduklarından daha iyi göstermek için yalan söylemeden hayatlarını sürdüremeyenlerdir. Hatta ölüp bu dünyadan geçmiş olsalar bile, filmdeki karakterlerden biri gibi, bir aracıyla dünyada yaptıklarını anlatırken gene yalan söylemektedir. Egoizm, insanoğlunun doğuştan gelen ve kefareti en güç ödenen günahıdır. Bu film insanoğlunun bencilliği ve yalan söyleme yeteneği üzerine yapılmış baş döndürücü ve derinlemesine bir denemedir (Kurosawa, 2006:192).

Aldo Tassone, *Rashomon* için gerçeğin “heyecan verici” bir yorumu yerine “yalanın trajik komedisi” denmesinin daha doğru olacağını belirtir. Ona göre Kurosawa, gerçeğin göreliliği kuramına eğilmektense, insanın yalan söylemesinin nedenini ve nasıldan soruşturmayı tercih etmiştir. *Rashomon*’da asıl sorun, insanın başkalarına yalan söylemeden önce kendisini aldatmasıdır. Film sona erdiğinde seyirci hala ormanda “gerçekte” neler olup bittiğini öğrenemez. Hem haydut, hem kadın hem de samuray dinleyicilere karşı yüz aklarını koruyabilmek için gerçek konusunda susarlar. Ve gerçekte yaptıklarını değil, olmasını istediklerini anlatıp yaşananları süsleyerek şişirirler (Tassone, 1985:94). Akira Kurosawa filmde gerçeğin göreceliğinden çok asıl gerçeğin ortaya çıkmasını engelleyen nedenler üzerinde durmuştur. Kurosawa’nın derdi insanın zaaflarının karanlık dehlizlerini göstermektir.

Farhadi’nin filmlerinde de kendilerini ya da arkadaşlarını daha iyi göstermek için yalan söyleyen karakterler vardır. Örneğin *Bir Ayrılık* filminde Nader’in yalan söylemesinin motivasyonu kendini aklama çabasından kaynaklanmaktadır. *Elly Hakkında* filminde ise Sepideh arkadaşının adı lekelenmesin diye yalan söyler. Karakterlerin neden yalan söylediği ise yaşadıkları toplumdan bağımsız değildir.

Rashomon filminden sonra literatüre girmiş olan “Rashomon Etkisi” kavramının ilk ne zaman kullanılmaya başlandığı ile ilgili net bir bilgi yoktur. Bu konuda değişik görüşler ileri sürülmüştür. Ancak Robert Anderson’un geçmişe dair bir tanıklığı bu kavramın ilkin 1966’da kullanılmış olabileceğini gösterir. Buna göre Anderson, 1966 yılında Chicago Üniversitesi’nde öğrenci iken hocası Nur Yalman’ın bir dersinde “*Antropolojinin temel sorunu Rashomon etkisi ile uğraşmaktır.*” dediğini aktarır. Anderson daha önce *Rashomon* filmini de izlediği için Yalman’ın bu kavramdan söz etmesi üzerine zihninde bu kavram ile ilgili bazı şeylerin kristalleştiğini belirtir (Anderson, 2016:68). Anderson, *Rashomon Effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies* adlı kitapta “Rashomon Etkisi”ni şöyle açıklamaktadır:

Rashomon etkisi, birini diğetine üstün kılacak kanıtın olmadığı, gerçeğin belli bir versiyonunun diskalifiye edilemediği ve bütün bunların sorunun bir nihayete erdirilmesi için toplumsal baskıyla çevrelendiği farklı perspektifler ve eşit düzeyde muhtemel hikayelerin bir kombinasyonudur (Anderson, 2016:71).

Rashomon etkisi her durumda ortaya çıkacak diye bir şey yoktur. Olay örgüsündeki kişilerin yeri ve önemi de bu etkinin oluşmasında etkilidir. Anderson'un *Rashomon* (1950) filminden örnek verdiği şekliyle, "...Eğer ormandaki ceset haydutun olsaydı bu hikaye efsanevi olur muydu?", "Peki ceset kadının olsaydı ne olurdu? Ne kadar etkili olurdu?" gibi sorular sorar. Anderson, toplumsal açıdan bir soylunun (samuray) cesedinin bir haydudunkinden daha önemli olduğu için hakimın tüm tanıkları dikkatlice dinlediğini ileri sürer. Bir haydut sevenleri, rakipleri ve ailesi için önemli olabilir ama toplumsal olarak eserin geçtiği 12. yüzyılda ve filmin çekildiği yirminci yüzyılda olduğu gibi haydutlar saygınlıktan çok korku salarlardı (Anderson, 2016:73). Benzer şekilde *Satıcı* filminde bir cinsel saldırı söz konusudur ama saldırganın yaşlı ve savunmasız olması, üstelik İran'da yaşlılara duyulan saygı Rashomon etkisini devreye sokar. Saldırgan genç ve güçlü olsaydı seyircinin onu dinlemesi ve ona eşduyum geliştirmesi zorlaşırdı. Bu açıdan bakılırsa Rashomon etkisi toplumsal dinamiklerden bağımsız değildir.

Anderson'a göre Rashomon etkisini ortaya çıkaran şey, sadece gerçeklerin yokluğu ya da sadece doğrunun değişik versiyonlarının görünmesi değildir. Gerçeklerin var olmaması tek başına doğrunun farklı versiyonlarını ortaya çıkarmaz. Rashomon etkisi, ilgilerin, kültürün ve iktidarın bir araya gelip dikkatimizi olayın bitişi üzerine sabitlediği yerde, açıklamaları sormaya ve onlara bir an önce ulaşmaya sevk ettiği durumda ortaya çıkar (A.e.).

Anderson'a göre Rashomon etkisini deneyimlemek toplumsal ve iletişimsel bir süreçtir. Yaşanan bir olayın iç yüzünü ortaya çıkarıp belirsizliği ortadan kaldırma isteği

de bununla ilişkilidir. Buna göre Anderson Rashomon etkisinin nasıl deneyimlendiği ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

Rashomon etkisi şüphe uyandırır. İlk adımda insanın kendi kararıyla ilgili şüphe uyandırır. Bu ilk adım da doğal olarak ikinci adıma neden olur ve ona bağlıdır, yani diğerleri ile ilgili şüpheyne neden olur. Bu şüphe, yalnız başına ulaşılmış bir solipsizm (tekbencilik) değildir; toplumsal olarak inşa edilmiştir. Bu şu anlama gelir; bir olayla ilgili az çok bireysel düşünürüz ama genellikle diyalog ve müzakerenin toplumsal bir karışımı aracılığıyla olayla uzlaşırız. Sadece son zamanlarda insanlar filmleri yalnız başına ele aldı; yirminci yüzyılda insanların çoğu filmleri izleyici kitlesinin bir parçası halinde toplumsal olarak ele alırdı. Rashomon etkisi bundan dolayı her şeyin üstünde iletişimsel bir durumdur; üç (ya da daha fazla) yetkin insanın ortaya koyduğu bir olayla ilgili açıklamalardır. Bunlar, bu olayın bir parçası olsak da olmasak da tatmin etmeyen ve rahatsızlık uyandıran açıklamalardır. Bu nedenle Rashomon etkisini deneyimlemek oldukça toplumsal ve iletişimsel bir süreçtir. Onun karmaşıklığı sorunun açığa kavuşturulması için bazı toplumsal baskılar sağlayan dinleyiciler ve/ya gözlemciler tarafından üretilir. Bu dinleyiciler/gözlemciler arasındaki diyalog otoriteyle ilişkilidir. Bir yargıç olsa da olmasa da (bir karar olmasa dahi) sonuçlar beklenir. Sırf durumun kendinden kaynaklı belirsizliğine karşı gelmek için bu süreç aracılığıyla fikirler oluşturulur ve kararlar verilir (Anderson, 2016:74).

Anderson'un Rashomon etkisi ile ilgili fikirlerini şu şekilde toparlamaktadır:

Rashomon etkisi sadece perspektiflerin farklılığı ile ilgili değildir. Özellikle de bu farklılıkların doğrunun herhangi bir versiyonunu yüceltecek ya da eleyecek kanıtların olmaması ve sorunun açığa kavuşması için oluşan toplumsal baskı ile birlikte ortaya çıkmasıdır. Bu üç içeriğin birleşimi bütün olaylar için yeterlidir. Ancak bu etkinin görüldüğü bu üç birleşime ait etkileşimin yoğunluğu ile ayırt edilen daha güçlü ve daha zayıf olaylar vardır. Güçlü olayları oluşturan bu üç unsurun birleşimi ve onların yoğun etkileşimidir (Anderson, 2016:81).

Kurosawa'nın ormanlık alanda meydana gelen olayın değişik anlatılarını tamamen minimal bir şekilde ele alması aracılığıyla seyirci Rashomon etkisinin gücünü deneyimler.

Seyircilerin büyüyen şüphesiyle canlı tutulan unsurların büyüleyici birleşimi filme felsefi ve toplumsal gücü kazandırır (A.e.).

Rashomon etkisinin birtakım durumlar için geçerli olan, bu durumların karmaşık özellikleri ile nasıl uzlaştığımızı izleyen ve onları iç görümümüze bağlı olarak nasıl anladığımızı ya da yanlış anladığımızı belirten bir epistemoloji sağladığı sonucuna varabiliriz. Bu sınırlı anlamda, birtakım durumlardan kaynaklanan bu süreçle ilişki kuran bütün insanların bir tür belirsiz epistemik topluluk oluşturduğunu söyleyebiliriz. Geçici olsa da, bu epistemik topluluk tam da Rashomon etkisinin ortaya çıktığı durumların daha derin bir şekilde anlaşılmasına doğru yol alır. Olayı seyredenlerin, şahitlerin, resmi dinleyicilerin ve hatta yargıçların gerekli varlığı Rashomon etkisinin belirsizliğine ve karmaşıklığına katkıda bulunur (Anderson, 2016:82).

Kurosawa'nın *Rashomon* filminde insanlığın bencilliğini ve yalan söyleme zaafını göstermek için kullanmış olduğu yapıyı Anderson "Rashomon Etkisi" olarak nitелеmektedir. Japonya sinemasını takip ettiğini söyleyen Asghar Farhadi de *Rashomon* filminin içeriğini kendi sinemasında görebildiğini söylemiştir (Farhadi, 2014:455). Kurosawa, *Rashomon* filminde tüm tanıkların kendi hikayelerini anlatmalarına izin verdiği gibi Farhadi de ele alınan filmlerinde tüm karakterlerin kendilerini anlatmasına fırsat verir. Anderson'un *Rashomon* filmi için belirttiği gibi, Farhadi'nin bu filmlerinde de gerçeğin ne olduğuna dair seyircinin büyüyen şüphesiyle canlı tutulan tüm unsurların büyüleyici kombinasyonu, filme felsefi ve toplumsal gücü kazandırır. Bu bakımdan bu filmlerde "Rashomon Etkisi" olduğu söylenebilir.

İki yönetmen arasındaki farka değinilecek olursa, Farhadi filmlerinde herhangi bir ahlaki mesaj verme kaygısı taşımaz. "Benim sinemaya yansıttığım, adalet ve tarafsız olmak" (Farhadi, 2014:445) diyen Farhadi, ele alınan tüm filmlerde tarafını herhangi bir karakterden ya da ahlaki yargıdan yana kullanmaz. Kurosawa ise *Rashomon* filminin son sahnesinde insandan yana hala umutlu olduğunu gösterir. Dünyada iyiliğin henüz kaybolmadığını hümanist bir anlayışla açıklar.

Tassone’ye göre Eğer Kurosawa “gerçek herkese göre değişir” önermesini dikkate alsaydı hikaye oduncunun anlatısıyla sonuca varabilirdi. Fakat inançlı bir hümanist olan Kurosawa insana dair umudunun bitmediğini son sahne ile gösterir:

Rashô anıt-kapısının ayaklarının dibinde bir bebek viyaklaması duyulur. Daracık bir aralıkta, ailesinin terkettiği, yoksul işi zıbınlar giydirilmiş küçücük bir bebek vardır. Yoldan geçen gezginci, şaşkınlıktan dona kalan oduncuyla kesişin davranmalarına fırsat bırakmadan çocuğa giydirilmiş olan kundak, zıbın, vb. bezleri soyar ve sanki hiçbir şey olmamış gibi gitmeye hazırlanır. Özur olarak da, “Ben almasam, nasılsa bir başkası gelip alacak” der. Oduncu, bardaktan boşanırcasına yağan bir yağmur altında öfkeyle onun üstüne yürür, ama hırsız, hiç de haksız sayılamayacak bir uslamlamayla karşı koyar: “Peki, ya o kadının değerli hançerini kim çaldı? Polisi atlatırsın ama beni asla! Bir hırsız bir başka hırsızı kınayamaz (Tassone, 1985:95)!

Rashomon’da anlatılan dört farklı hikayeden en inandırıcı olanı olayın bağımsız tanığı olan oduncunun hikayesi gibidir. Fakat gezginin söyledikleri onun da aslında hırsızlığını örtmek için yalan söylediğini ortaya çıkarmaktadır:

...Maskesi düşen hırsız oduncu, gözlerini yere indirerek, süklüm-püklüm anıt-kapının altına, kesişin yanına dönüp yerine oturur. Tam bir sessizlik içinde, tükenmek bilmeyen dakikalar akıp gider. Kamera, derece derece ölgünleşen bir dizi planla, suskunluğa gömülmüş iki tanığa yavaş yavaş yaklaşır. Yağmur giderek hafifler. Birdenbire oduncu, çocuğu kollarında tutan kesişe dönerek onuru kırık bir sesle, “Bende altı çocuk var, bir tane daha olsa farketmez” diye mırıldanır; kesiş onun bu davranışının anlamı karşısında aşağılandığını hissetmiştir. Oduncu yeni evlat edindiği çocukla birlikte yola çıkmadan önce “idealist” kesiş atılır ve teşekkür eder: “Senin bu davranışın bana insan olduğumu anımsattı (Tassone, 1985:95-96).

Farhadi ise günümüz modern dünyasında asıl kavganın iyiler arasında olduğunu bu yüzden de karakterleri iyi ve kötü diye ayırmadığını belirtir. Farhadi tüm karakterlerine eşit bir mesafede yaklaştığı için de filmlerinde kötü karakter yoktur (Farhadi, 2014:445).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Frampton'a göre sinemanın sahip olduğu tüm olanakların hepsi (odaklanma, kurgu, kamera hareketi, ses, kadraj...) anlatılmakta olan öykü ile belli bir ilişkiyi düşünür. Tabii ki *özgül*³ fikirlerin rengi ve şekli yoktur. Böyle olsaydı film dile indirgenirdi. Ama felsefe tam anlamıyla fikir üretir, film de şiirsel bir düşünüşdür ve o da farklı bir felsefeliğe ulaşır (Frampton, 2013:25).

Farhadi odağına aileyi alarak insan ilişkilerinin karmaşıklığı üzerinden etik deneyim yaşattığı filmlerinde senaryonun yapısı önem kazanmaktadır. Ele alınan tüm filmlerin aynı zamanda senaryosunu da yazmış olan Farhadi, senaryo matematiğinin denklemini çok iyi kurarak kilit rol oynayan bazı sahneleri kasıtlı olarak seyirciden saklamaktadır. Doğrusal akıştaki kayıp görüntüler aracılığıyla birbirinden ve seyirciden sırlar saklayan karakterlerin gerilimine seyirci ortak edilir. Bu gerilimle birlikte bir polisiye roman okunuyormuş gibi yaşananlar arasında bağlantılar kurulmaya başlanır. Fakat seyirciden saklanan görünürde önemsizmiş gibi olan bu eksik bilgilerden dolayı yaşanan olaylar ile ilgili cevap aramak yerine daha çok sorular sorulur. Seyirci filmdeki olaylar ile ilgili karakterlerden daha fazlasını bilmediği için iktidar olma konumundan uzaklaşır.

Alfred Hitchcock, seyircinin filmde olanları önceden biliyor olmasının bir gerilim yaratacağını söyler. Hitchcock'un bu yaklaşımını açıklamak için verdiği meşhur bomba örneğinde “masanın altında bomba var, izleyici biliyor ama karakter bilmiyor.” Bu durumda seyirci karakterlerden daha fazlasını bildiği için onlar adına gerilir. Farhadi filmlerinde ise seyirci karakterlerden daha fazlasını bilmiyor. Daha doğrusu başlangıçta daha çok şey bildiğini sanıyor fakat film ilerledikçe Hitchcock'un bombası umulmadık

³ İtalik yazı yazarın tercihidir.

bir yerden çıkıyor. Farhadi, filmlerinde gerilimin sebebi karakterlerden daha fazlasının bilinmemesinden kaynaklanıyor. Karakterler ile ilgili onlardan daha fazlasını bilip iktidar olunamadığı için olacaklar ile ilgili tahminde bulunulması zorlaşıyor ve bu yüzden tedirginlik hissi yaşanır (Dadak, 2011). Farhadi yönetmen olarak kendisinin de filmdeki karakterlerden daha fazla şey bilmediğini söylemektedir. Bunun filmi gerçek hayata daha çok yaklaştırdığını düşünmektedir (Farhadi, 2014:448).

Farhadi'nin senaryosunda eksiltilmiş detaylar yüzünden ortaya çıkan soruların peşinden bir ilerleme söz konusudur. Bu da senaryoya akıcılık kazandırmaktadır. Farhadi bunu şu şekilde açıklamaktadır: “Gerçekleşmekte olan ya da gerçekleşen olan olguyu biraz eksik bırakıyorum. Bunu seyircilerin anlayamayacağı bir şekilde yapıyorum. İzleyicilerin benimle birlikte tüm bilgileri elde edeceklerinden emin oluyorum” (Farhadi, 2014:449).

Örneğin, *Bir Ayrılık* filminde seyirci, Raziye'nin karşıdan karşıya geçerken bir trafik kazası geçirdiğini ancak filmdeki diğer karakterlerle birlikte öğrenir. Yönetmenin bilinçli olarak sakladığı bir an'da gerçekleşmiş olan olay, hikayenin düğümünün çözümü açısından önem kazanır. Kasıtlı olarak gösterilmeyen ‘an’lar, seyircinin sorular sormasına neden olur. Farhadi seyirciye bilerek göstermediği sahneler üzerinden onları manipüle ederek merak ve şüphe duygusunun sürekli aktif olmasını sağlar. Seyirci, *Çarşamba Ateşi* filminde “Morteza, Mojdeh'i gerçekten aldatıyor mudur?”, *Elly Hakkında* filminde “Elly boğuldu mu yoksa çekip gitti mi?”, *Geçmiş* filminde “Céline, niçin intihar etti?”, *Satıcı* filminde, “Rana banyo yaparken başına geldi?”, *Bir Ayrılık* filminde “Raziye çocuğunu nasıl düşürdü?” gibi sorular sorar. Olayların iç yüzü ortaya çıktığında saklanan ve görünürde önemsizmiş gibi olan gerçeklerin, söylenen küçük yalanların hayatı hiç tahmin edilemez bir şekilde etkilediği ve doğal akışında çatlaklar oluşturabildiği ile yüzleşilir.

Farhadi senaryoları ile ilgili olarak ayrıca aşağıdaki açıklamayı yapmıştır:

Senaryo kafamdaki bir resimle başlar. Bu resim, birinin bana anlattığı bir hikayeden kalma olabiliyor. Ayrılık filminde, Alzheimer hastası olan birinin, genç bir adam tarafından yıkandığını gösteren bir resim vardı. Bu görüntü yıllar boyunca aklımda hep vardı. Sonra kendi kendime ‘neden bu yaşlı adamı genç adam yıkıyor? Neden yalnızlar, neden yanlarında başkaları yok?’ diye sormaya başladım. Bu resimle ilgili o kadar çok soru sordum ki daha sonra hikaye oluşmaya başladı. Benim için senaryo bir resimle başlar; ama bazen o resim filmde olmaz bile (Farhadi, 2014:455-456).

Ele alınan filmlerde genel olarak ahlaki ikilem yaşayan ve bunun sonucunda dönüşüm geçiren karakterler filmlerin kendi tarzında düşüncesinde önemli rol oynar. Karakterlerin geçirdiği dönüşümden dolayı odak bir karakterden diğerine geçerken herhangi bir karakterle özdeşim kurmak zorlaşır. Ana akım sinemada taraf tutmanın kolaylığına alışkın seyirci, Farhadi’nin tüm filmlerinde hiçbir karakterle tam olarak özdeşim kuramadığı için taraf tutmakta zorlanır.

Farhadi’nin filmlerinde genel olarak görüntü güzelliğinden çok sahnelerin işlevselliği önemlidir. *Satıcı* filminin estetik açıdan da doyurucu bir film olduğunu belirtmek gerekir. Fakat genel olarak Farhadi sineması için diyalog ağırlıklı bir sinema olduğu söylenebilir. Karakterlerin arasında gerçekleşen diyalogların sahiciliği için ise oyunculuk önem kazanır. Tarane Alidoosti, Farhadi’nin vazgeçemediği oyuncularındandır. İlk olarak Farhadi’nin *Güzel Şehir* filminde Firuze karakterini canlandıran Alidoosti, sonraki filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır. *Çarşamba Ateşi* filminde Rouhi, *Elly Hakkında* filminde Elly, *Satıcı* filminde ise Rana karakterini oynamaktadır. Tarane Alidoosti’nin *Satıcı* filminde oynadığı Rana karakterinin yaşadığı ahlaki ikilemi ve bir kadın olarak İran’da cinsel saldırıya uğramış olmanın içine düşürdüğü ağır travmayı etkili bir şekilde yansıttığı söylenebilir. Shahab Hosseini de Farhadi’nin vazgeçemediği bir diğer oyuncudur. Shahab Hosseini ilk olarak *Elly Hakkında* filminde canlandırdığı Ahmad karakteri, Almanya’dan gelen ve arkadaşlarına göre daha ileri görüşlü biridir. Shahab Hosseini, Bir Ayrılık filminde ise oynadığı yan karakter Hojjat’ın alt sınıftan gelen öfkesini çok gerçekçi yansıtmıştır. *Satıcı* filminde oynadığı Emad

karakteri ise Shahab Hosseini'nin bu filmde çok üstün bir oyunculuk sergilediğinin kanıtı gibidir. Emad karakterinin film boyunca geçirdiği dönüşüm çok gerçekçi ve etkileyicidir.

Karakterler sıradan günlük hayatları olan insanlardır ve seyircinin onlarla özdeşim kurmasını engelleyecek şekilde genellikle şüphe uyandırırılar. Karakterle duygusal bağ kurulduğunda onu anlamak zorlaşabilir. Farhadi filmlerinde, bu duygusal bağın engellenmesi odağın karakterden karaktere aktarılması ile sağlanmaktadır. Filmlerindeki tüm karakterler kendilerine göre haklıdır. Filmdeki asıl çatışmayı yaratan da herkesin haklı olmasıdır. İranlı ünlü yönetmen Muhsin Mahmelbaf, Hamid Dabaşı'nın *İran Sineması* adlı kitabında verdiği röportajda anlattığı bir fabl, Farhadi'nin filmlerinin genel özelliğini çok iyi anlatmaktadır:

Doğrunun bir ayna olduğunu ve Tanrı'nın elinden düşerek bin parçaya ayrıldığını anlatan harika bir fabl vardır. Herkes kırılan bir parçayı eline alır ve doğrunun parçalara bölündüğünü fark edemeyerek, kendi ellerindeki parçanın doğru olduğuna karar kılarlar. Bence herkes kendi özel doğrusuyla başbaşadır (Dabaşı, 2013:227-228).

Farhadi'nin filmlerindeki tüm karakterlerin kendilerine göre haklı olması yönetmenin karakterlerle kurduğu eşit mesafe ile ilişkilidir. Farhadi, bunu şu şekilde açıklamaktadır:

Filmlerimin bütün karakterlere eşit mesafede olmasını istiyorum. Filmlerimdeki karakterleri kadınlar-erkekler, iyiler-kötüler olarak ikiye bölmek istemiyorum. Bütün filmlerimde karakterlere olan mesafe eşittir. Bir karakter yakın, diğeri uzak olmuyor. Bu da seyirciye benim karakterlerimle olan mesafeyi kurdurarak bana yardımcı oluyor... Hem ahlaki, hem de duygusal bir mesafe...Bence bütün karakterlere bu fırsatı vermek gerekir ki karakter kendisini gösterebilsin. Bu yöntemi kullanırsak, tüm karakterlere bu fırsatı verirse filmde negatif, kötü karakter kalmayacaktır (Farhadi, 2014:446).

Ele alınan filmlerin en önemli mekanı olarak kullanılan evlere bakıldığında hepsinin ortak özelliği dağınık ve film boyunca toparlanmaya çalışılıyor olmalarıdır. *Çarşamba Ateşi* filminde ev yeni boyanmıştır ve eşyalar darmadağındır. Eve temizlik için gelmiş olan Rouhi tarafından bu dağınıklık toparlanmaya çalışılır. *Elly Hakkında* filminde bir grup arkadaşın tatil için gittikleri yerde kalacakları ev atıl durumdadır. Bazı pencerelerin camları kırık, kapı kilitleri ise bozuktur. Evde kalabilmek için öncelikle evi temizleme işine girerler. *Bir Ayrılık* filminde Simin evden ayrılınca evin temizliğini yapmak için Raziye gelmeye başlar. Birkaç sahnede Raziye'yi evdeki dağınıklığı toparlayıp, temizlerken görürüz. *Geçmiş* filminde Marie'nin evinde film boyunca bitmeyen bir boyama işi vardır. Eşyaların çoğu naylonlarla örtülmüştür ve evin içi karışıktır. *Satıcı* filminin ilk sahnesinde Rana ve Emad'ın yaşadıkları ev yıkılmak üzeredir. Evde derin çatlaklar oluşur ve oturulamaz hale gelir. Çiftin yeni taşındıkları evde de ilkin dağınıklığı toparlama ve temizleme işine girilir. Kullanılan evlerin bu dağınıklığı, özelinde aile genelde insan ilişkilerinin karmaşıklığının dışavurumu gibidir. Bu dağınık, kırık dökük, çatlak imajlar, insan ilişkilerinde yolunda gitmeyen şeyler hakkında düşünür.

Bir Ayrılık filminde bırakıp gidilemeyen Alzheimerlı baba İran'ı temsil ediyor gibidir. *Çarşamba Ateşi*, *Elly Hakkında*, *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filminde kuralları din baskısıyla ve sınıfsal ahlak anlayışıyla oluşturulmuş bir İran görürüz. *Satıcı* filminde ayrıca sansürün egemen olduğu bir İran tasviri de vardır. Hem din hem toplumsal ahlak anlayışı karakterleri karar vermede ikileme düşüren ve hareketlerinde zorlaştıracı bir etkisi vardır.

Geçmiş filmi haricindeki diğer filmler İran'da geçmektedir. Bu filmler aracılığıyla şeriat kuralları ile yönetilen İran'daki hukuk sistemi, kadın ile erkek arasındaki ilişki, alt sınıf ile orta sınıf arasındaki gerilim, aile yapısı ve gündelik hayatın nasıl olduğu öğrenilir. Bu konular ayrıca filmdeki çatışmanın kaynağını oluştururlar. Ele alınan tüm filmlerde yalan söylemenin, sır saklamanın olağan bir ihtiyaç haline geldiği durumlar vardır. Bunlar toplumun ahlaki kurallarından, hukuk sisteminden, toplumsal cinsiyetten, sınıf çatışmasından ve dinden bağımsız düşünülmemesi gereken durumlardır.

Farhadi'nin filminde anlatılan hikayeler dünyanın herhangi bir yerinde yaşanabilecek türdendir. Farhadi *Geçmiş* filmi dışında ele alınan filmlerde hikayelerini alfabetini bildiği Fars kültürü ve kurallarıyla beslemiştir. İran kültürü bu anlamda filmdeki bir diğer karakterdir. Bu anlamda Farhadi filmleri yerel malzemelerle örülüdür fakat evrenseldir. Çünkü filmlerindeki ahlaki sorunları sadece İran'ın ahlaki kalıpları içerisinde ele almaz. Tüm ahlaki kalıpların ötesine geçerek seyirciye ahlaki sorunlar üzerine düşünme zemini hazırlar. *Geçmiş* Fransa'da ve Fransızca çekilmiş olsa bile Farhadi'nin sinema dili açısından diğer filmleriyle uyum içindedir. Farhadi sinemasında film bittiğinde hemen hemen tüm seyircilerin öğrenmek istedikleri cevapsız bırakılarak “iyi nedir?, suçlu kimdir?,” gibi benzer sorular sormaya başlaması Farhadi'nin filmlerinin evrensel dilini göstermektedir.

Farhadi bununla ilgili olarak şunları söylemiştir:

...Yönetmen artık bir düşünceyi seyirciye dayatmamalı. Benim bütün işlerimdeki ortak düşüncem, seyirciyi filmle ilgili düşüncesinde serbest bırakmak aslında. Bu tarzı seçmemin sebebi de seyirciyi sinemaya çok yaklaştırmasıdır. Yani benim filmlerimdeki karakterler İranlı ya da Fransız veya başka ülkelerden, birbirlerine çok yakın değiller. Ama değişik yerlerden insanlar da gösterdiğim şeyin problemini anlayabiliyorlar. Benim filmlerimin tek ortak yanı, karakterlerin problemleri dışında izleyenlerde ortak bir his yaratması diyebilirim...(Farhadi, 2014:446).

Alfred Schütz'e göre insan kendinden de önce var olan bir dünyaya doğar. Bu dünya ise sadece fiziksel değil ayrıca sosyokültürel de bir dünyadır. Önceden kurulmuş ve düzenlenmiş bu dünyanın kendine özgü yapısı tarihsel bir süreci olarak düşünüldüğünde her kültür ve toplum için farklılıklar gösterir. Fakat belirli özellikler insanlık durumuna dayanır ve her yerde benzer şekilde görülür. Dünyanın her yerinde cinsel ya da yaş temelli grupları, bu gruplardaki belirlenmiş iş bölümü yapılarını ve toplumsal dünyayı, “farklılaşan toplumsal mesafe alanları-aşinalıktan yabancılığa- içinde düzenleyen az ya da

çok katı akrabalık kurumlarını buluruz” (Schütz, 2018: 93). Schütz bir topluluk içinde doğan ve gelişen çocuğa aktarılan geleneklere ilişkin şunları söylemektedir:

...Dolayısıyla, insanın içine doğduğu ve kendi yönünü bulmak zorunda olduğu toplumsal dünya, toplumsal ilişkilerin, belirli anlam yapılarıyla semboller ve simgeler sisteminin, toplumsal örgütlenmenin kurumsallaşmış biçimlerinin, statü ve itibar sistemlerinin sıkça örülmüş bir ağı olarak deneyimlenir. Çeşitliliği ve tabakalaşmasının yanı sıra kendi yapısal düzeninin içinde toplumsal dünyanın bütün bu unsurlarının anlamı, bu dünya içinde yaşayanlarca kabul edilir. Toplumsal dünyanın görece doğal görünümünün toplamı, bu dünyada yaşayanlar açısından, William Graham Sumner’in kullandığı terimi ödünç alırsak, hemcinsler ve şeylerle uyumlu olarak geçinebilmenin doğru ve uygun yolları olarak kabul edilen grup içi gelenekleri içerir. Şu ana kadar zamana direndikleri ve toplumsal olarak onayladıkları için kabul edilmiş olan bu gelenekler ne bir açıklamaya ne de gerekçelendirmeye ihtiyaç duyarlar. Bu gelenekler, bir topluluk içinde doğan ve gelişmekte olan çocuğa aktarılan toplumsal mirası teşkil ederler (Schütz, 2018: 94).

Bu çalışmada ele alınan filmlerde, Farhadi bilinçli olarak odağına toplumsal yapının en küçük birimi olan aileyi alarak orta sınıf insanların hikayesini anlatır. Farhadi’nin üst-orta sınıf toplumunu anlattığı filmlerinde gündelik hayat dilini politik bir şekilde kullandığı söylenebilir. Bu orta sınıf insanlar içine doğdukları gelenekler ile modernite arasında gerilim yaşayan iki dünya arasında gidip gelen kişilerdir. Farhadi, filmlerinin aslında politik olduğunu Türkiye’de yaptığı bir söyleyişide şöyle değerlendirmiştir:

Bence bir film izlediğiniz zaman onun sadece politik bir film olmadığını düşünmeniz lazım. Toplum hakkındaki bütün filmlerin politik olduğunu zaten üzerinde düşündüğünüzde anlarsınız. Bazı filmlerde, yönetmen politika hakkında konuşabilir; ama benim filmlerimin tarzı bu değil. Eğer toplumsal bir film çekiyorsanız ve onu düzgün yansıtıyorsanız izleyici ister istemez verilen mesajı alıyordur. Benim ülkemde ve sizin ülkenizde ortak bir nokta var; o da sınıflar arası farklılıktır. Ben *Ayrılık* filmimde bunu yansıttım. Bu politik bir yaklaşımdır. Ama burada o sınıfları iyi ya da kötü olarak göstermek anlamsızdır (Farhadi, 2014:452).

Farhadi'nin orta sınıf hikayelerine odaklanmaya başlaması *Çarşamba Ateşi* filmi ile olmuştur. Farhadi, *Çarşamba Ateşi*'nden önceki filmleri olan *Raghs dar ghobar* (Kumda Dans, 2003) ve *Şehr-i Ziba* (Güzel Şehir, 2004)'da ise alt sınıftan insanların hayatlarına odaklanmıştır. *Kumda Dans* filminde toplumsal baskı yüzünden karısını boşanmak zorunda kalan genç bir adam, düğün için aldığı paraları ödemesi ve karısının çeyiz parasını vermesi gerekmektedir. Bu zorunluluk genç adamın çölde yılan avına çıkmasına sebep olur. *Güzel Şehir* filminde ise idam edilmek üzere olan arkadaşı Akbar'ı kurtarmaya çalışan Ala'nın hikayesi işlenir. 16 yaşında sevdiği kızı öldürmüş olan Akbar idam edilecektir. Ala, kızın babasını Akbar'ı affetmesi için ikna etmeye çalışır. *Güzel Şehir* ahlaki ikilemlerin çok yoğun hissedildiği bir filmidir. Her iki filmde de taraf tutmanın zor olduğu durumlar söz konusudur. Hayatta türlü zorluklar çeken yoksul gençlerin hikayesinin anlatıldığı bu filmler toplumsal baskı, din baskısı, ahlak, hukuk, adalet, geçim derdi gibi konular üzerine düşünen filmlerdir. Fakat bu filmlerde daha sonra Farhadi sinemasının olmazsa olmazları olan; söylenen küçük yalanlar, saklanan sırlar ve en önemlisi seyirciye bilinçli olarak gösterilmeyen an'lar yoktur. Bu filmlerde seyirci yaşananlara doğrudan tanıklık eder.

Farhadi'nin önceki iki filminde odaklandığı taşra hikayelerini bırakıp *Çarşamba Ateşi* filmi ile orta sınıf kentli insanların hikayesini anlatmaya başlaması Rouhi'nin taşradan kente olan yolculuğu ile başlar. Farhadi bir röportajında kamerasını neden orta sınıfa yönelttiğini şu şekilde açıklamaktadır:

Çarşamba Ateşi'yle birlikte giderek daha çok gerçekte kendi hayatımda olup bitenlerden etkilenmeye başladım... Daha sonra beni değişimle ilgili düşünmeye sevk eden sebeplerden birisi de... modern dünyada toplumun kaderinin kendi orta sınıfı tarafından belirlenmesidir. Toplumun bu kesimini daha fazla tartışmak istedim. Orta sınıf hikayelerinin harika yönü aynı anda toplumun diğer kesimlerini de tartışabilmenizdir (Hassannia, 2014:2-3/16).

Ele alınan filmlerin ortak izleği şudur: Orta sınıf insanlar sıradan bir hayat sürdürürken beklenmedik bir olay hayatlarını tamamen değiştirir. Saklanan önemsiz gerçekler ve söylenen küçük yalanlar olanları içinden çıkılmaz bir duruma sürükler. *Kumda Dans* ve *Güzel Şehir* filmleri de düşünen filmlerdir. Fakat ele alınan filmler ile ortaklaştıran özelliğe sahip olmadıkları için bu tez çalışmasının dışında tutulmuşlardır.

Bu çalışmanın amacı Asghar Farhadi'nin filmlerinin etik felsefesi yaptığını ve bu felsefenin “sinematik etik” olduğunu ortaya çıkarmaktır. Tezin amacı doğrultusunda *Çarşamba Ateşi*, *Elly Hakkında*, *Bir Ayrılık*, *Geçmiş* ve *Satıcı* filmlerinin nasıl felsefe yaptıklarını anlamak için film çözümlemesi yapılmıştır. Film çözümlemesi yapılırken filmlerin sahip oldukları tüm olanaklarla (senaryo, kamera hareketi, ses, mekan, kadraj, müzik, kurgu, çekim ve oyunculuk gibi) birlikte düşündüğü fikri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Farhadi'nin filmleri diyalog ağırlıklıdır ve bu diyaloglarda gizli anlamlar seyircinin bütünü anlamasında önemli ipuçları taşımaktadırlar. Bu yüzden tezin iddiasını kuvvetlendirecek sahneler detaylı bir şekilde yazılmış ve incelenmiştir. Yapılan film çözümlemelerinde, “sinematik etik” deneyime fırsat verdiği için “Rashomon etkisi” kavramından da yararlanılmıştır.

4.1. *Çarşamba Ateşi – Chaharshanbeh Suri (2006)*

Yeni nişanlanmış alt sınıftan genç bir kadın (Rouhi), Çarşamba Ateşi⁴ gününde üst-orta sınıf bir ailenin ev temizliğine gider. Gittiği bu evde eşler arasındaki kavganın ortasında bulur kendini. Mojdeh, kocası Morteza'nın kendisini karşı komşusu Simin ile aldattığını düşünmektedir. İçine düştüğü bu aile gerilimi evlilik hazırlıkları yapan Rouhi için evliliğin ne olduğu ile ilgili bir deneyim yaşatır. Rouhi ihanet, yalan ve şüphe üzerine kurulu bir evlilik hesaplaşmasının tanığı olacaktır.

⁴ İran'da yılın son Çarşamba gününün arifesinde kutlanan bir şenliktir. Açık alanlarda havai fişeklerin patlatıldığı ateşlerin yakıldığı bu şenlikte insanlar ateşin üzerinden atlarlar.

Çarşamba Ateşi Asghar Farhadi'nin üçüncü filmidir. Film, 2006 yılında Uluslararası Chicago Film Festivali'nde en iyi film ödülünü kazanmıştır. Bu film ile Farhadi kamerasını üst-orta sınıf insanların aralarındaki ilişkilere yöneltmiş ve diğer filmleriyle de bunu sürdürmüştür. Farhadi'nin sinema dili için bu filmin öncü bir film olduğu söylenebilir.

Farhadi toplumun kaderini belirlediğini düşündüğü orta sınıfın hikayesini anlatırken hem sınıflar arası ilişkileri hem de toplumsal cinsiyet rollerini ele alır. Farhadi odağına toplumun en küçük birimi olan aileyi alarak insanlar arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını taraf tutmadan gösterir. Seyirci *Çarşamba Ateşi* filminde aile içindeki yalan, şüphe ve ihanet yüzünden yaşanan bir çatışmayı yaşananlara tanıklık eden hizmetçi Rouhi karakteri üzerinden izler. Her karaktere eşit mesafede yaklaşan Farhadi kendi doğrusunu dayatmadan aile, evlilik, kadın ile erkek arasındaki ilişkiler hakkında seyirciyi düşünmek durumunda bırakmaktadır.

4.1.1. “Evleniyoruz, Mutluyuz”

Film, Rouhi ve nişanlısının bir motorsiklet üzerinde yol aldıkları görüntüyle başlar. Rouhi birlikte çektikleri fotoğraflara bakmaktadır. Rouhi nişanlısının objektife bakmak yerine kendisine baktığı fotoğrafı “*utanç verici*” olarak yorumlar. Örtüsünün düzgün durduğu ve daha ciddi durduğu bir fotoğrafı ise çok beğenir. Çift motosiklet üzerindeki hareketine devam ederken Rouhi'nin çarşafının tekerleğe dolanmasıyla düşerler. Nişanlısı Rouhi'nin çarşafını toplamamasına öfkelenir. Aralarında geçen konuşma:

Nişanlısı: “Kimden gizleniyorsun ki? Bu saatte kimse olmaz burada.”

Rouhi: “Senden.” şeklinde olur.

Aralarındaki bu konuşma İran'da kadın ile erkek arasındaki ilişkinin mahremiyetiyle ilgili ipuçları verir. Nişanlısının sinirlendiği şey Rouhi'nin neden çarşaf taktığı değildir. Çarşaf bir zorundalıktır. Rouhi henüz evlenmedikleri için kendisini

nişanlısından da gizlemek zorundadır. Çarşaf bu sahneden sonra başka şekillerde yeniden ortaya çıkarak filmde önemli bir karakter gibi rol alır.

Rouhi gittiği temizlik ajansında üst-orta sınıf bir ailenin ev temizliği için görevlendirilir. Rouhi yakında evlenecektir ve bunun için para kazanması gerekmektedir. Temizlik ajansında bir kadının getirdiği gelinliği satın almak üzere kendi elbisesi üzerinde deneyen Rouhi'nin görüntüsü küçük bir ayna ile çerçevelenir. Farhadi bu küçük çerçeve ile Rouhi'nin gelinlikle bütün halinde görülmesini engeller. Bu durum Rouhi'nin çarşafı ile kendini nişanlısından dahi gizlemesiyle benzerlikler taşır. Farhadi görüntünün tamlığını küçük çerçeve içinde kesintiye uğratarak Rouhi için evliliğin kutsallığını göstermeye çalışır. Kendini küçük bir aynada görmeye çalışan Rouhi'nin mutlu bakışları, evlenecek olmanın heyecanı içinde olduğunu ele verir.



Görsel 1: Rouhi'nin otobüs camından elini uzattığı sahne

Rouhi'nin çalışacağı eve gitmek üzere bindiği otobüsün camından uzanmış eli görülür. Çarşafından sıyrılmış elin rüzgarla neşeli salınımına müzik eşlik ederken otobüsün camına şehrin görüntüsü yansır. Kullanılan müzik filmin gerçek dünyasının dışından gelir. Yani diegetik müzik değildir. Bu esnada jenerik de akmaya başlar. Evlenmek üzere olan genç bir kadının eli bir çocuk neşesiyle rüzgarla dans etmektedir. Otobüsün hareketiyle cama yansıyan şehir, içindeki binbir hikayeye henüz bir silüetten ibarettir. Rouhi asıl hikayeye doğru yol alırken otobüs camı Rouhi'yi bu hikayelerden uzak tutarak sadece uzattığı eli üzerinden onun coşkulu anından seyirciyi haberdar eder.

Farhadi'nin *Çarşamba Ateşi* filmi ile üst-orta sınıf kentli insanların hikayesini anlatmaya başlaması işte Rouhi'nin taşradan kente olan bu yolculuğuyla başlar.

4.1.2. Evlilik Provası

Rouhi'nin zengin muhite gelmesiyle içindeki neşenin yerini bir tedirginlik kaplar. Elllerinde oyuncak silahlar olan çocukların koşturmaları içinde yerde patlatılan havai fişek ve çarptıkları arabalardan alarm sesleri gelmektedir. Rouhi ısrarlı zil çalışmalarına rağmen güvenli sitenin kapısında kalakalır. Sitenin güvenlik sisteminin olması ile tezat havai fişeklerin ve çatapatlardan çıkan patlama seslerinin verdiği bir tedirginlik vardır. Gideceği eve baktığında kırık camını fark eder. Rastgele başka bir zili çalar (karşı komşu Simin'in zilidir bu).

Morteza Rouhi'ye kapıyı açarken aynı zamanda telefonla konuşmaktadır. Bu konuşmadan ailesiyle birlikte yapacağı tatil için bilet aldığı öğrenilir. Mojdeh ise Mortzena'nın cep telefonunu alıp dışarı çıkmıştır. Morteza'nın sargılı eli ve etrafa saçılmış kırık cam eşleşir. Şiddetli bir kavga yaşanmıştır. Mojdeh çok geçmeden eve gelir. Rouhi'nin temizlik için eve geleceğinden haberi yoktur ve bu yüzden kocasıyla tartışmaya başlar. Mojdeh o sabah için daha önce planladıkları gibi evlilikleri hakkında konuşmaları gerektiğini söyler. Morteza ise ona ihtiyacı olan bir arkadaşının yanına gitmesi gerektiğini söyleyerek konuşmaktan kaçınır. Mojdeh, Morteza'ya sözünde durmadığını hatırlatır. Ve sözünde durmamaya devam ederse ertesi gün birlikte gidecekleri Dubai tatiline gelmeyeceğini söyler. Aralarındaki diyalog iyice sertleşir. Morteza Mojdeh'in tüm ısrarlarına rağmen evden çıkar. Rouhi gibi seyirci de aralarında geçen diyaloglar aracılığıyla iki eş arasındaki gerilime ortak olur. Yaşanan aile dramına evin içindeki dağınıklık, dışardaki havai fişeklerden gelen seslerin verdiği tedirginlik bir gerilim katar. Morteza'nın sözünde durmayarak konuşmaktan kaçınması filmdeki ilk çatışmayı doğurur. Farhadi diğer filmlerinde tekrarlayacağı gibi çatışmayı yerel malzemeler üzerinde inşa etmeye çalışır. İran toplumunda verilen söz önemlidir. Yerine getirilmesi ahlaki gerekliliklerdendir.

Mojdeh ve Morteza arasında Rouhi'nin evi temizleyecek olması dahi bir anlaşmazlık yaratmıştır. Mojdeh gurur yapıp kocasının çağırması olduğu Rouhi'yi istemez ve ona biraz para verip onu göndermek ister. Fakat Rouhi para kazanmak için onca yol gelmiştir. Bu yüzden bu duruma razı gelmez. Mojdeh'in çözüm olarak daha fazla para teklifini ise hiçbir şey yapmadığı için ahlaki bulmayarak kabul etmez önce. Fakat daha sonra Mojdeh'in onu istememe kararlığına razı gelerek evden çıkmaya hazırlanır. Rouhi tam çıkarken zilin bozukluğundan dem vuran camcı eve gelir. Rouhi camcının gelişini haber vermek için banyoya girdiğinde Mojdeh'in havalandırma deliğinden yan komşusunun evini dinlemeye çalıştığına tanık olur. Rouhi'nin tesadüfi bu ilk tanıklığı filmin ilerleyen sahnelerinde görevli bir tanıklığa dönüşecektir.

Mojdeh ev telefonunu kurcalarken sabah birinin evi aradığını görür. Mojdeh Rouhi'nin peşinden koşarak kimin aradığını öğrenmeye çalışır. Rouhi sabah eve girdiğinde Morteza'nın biriyle konuştuğunu söyler. Mojdeh telefonda ne konuşulduğunu anlamaya çalışır. Rouhi bilmediğini söylese de artık olayların içinde bulacaktır kendini. Mojdeh Rouhi'nin gitmesine engel olur ve onu kocasıyla ilişkisi olduğundan şüphelendiği karşı komşusu Simin'e casusluk için gönderir. Simin, evini bir kuaför salonu olarak işletmektedir. Rouhi müşteri olarak Simin'den randevu alır. Rouhi için bu bir oyundur. Yapacağı şeyin ahlaki sorumluluğunu düşünmez.

Randevu öncesi Rouhi ile evi temizliğe gelmiş kapıcının karısı arasında bir gece önce evde neler yaşandığının dedikodusu yapılır. Alt sınıftan insanlar üst-orta sınıf insanların pisliğini temizlerken yaşadıkları hayatları da eğlencelik bir konuşma malzemesi olur. Sınıflar arası temas ancak bu şekilde olur. Farhadi sınıflar arası bu ilişki biçimini diğer filmlerinde de devam ettirir. Kapıcının karısı evli çift arasında yaşanan kavgayı anlatırken daha çok kocanın tarafındadır. Kavga nedeni bilinmez ama koca çıldırmış ve camı eliyle kırmıştır. Kapıcının eşi Rouhi'ye filmin karakterlerini tanıtmaya devam eder. Kuaförün pahalı olup olmadığını merak eden Rouhi'ye Simin'in çok dürüst olduğunu söyler. Ona durumunu anlattığı takdirde daha az para alacağını söyler. Seyirci iki kadın

arasındaki gerçekleşen konuşmanın samimiyetine ikna edilerek Simin hakkında olumlu bir ön kabul edinilmesi sağlanır.

Seyirci Mojdeh’le özdeşim kurmakta zorlanır. Kız kardeşi de Mojdeh’in banyoda karşı komşuyu dinlediğine şahit olur. Yaşananları öğrendiğinde Morteza’dan yana bir tutum sergiler. Kadına göre Morteza gece gündüz ailesi için çalışan, çok yumuşak ve kibar biridir. Mojdeh bir dedikodu yüzünden hayatını mahvetmektedir. Dedikodu ise komşulardan birinin Morteza’nın sesini Simin’in telesekreterinde duymuş olmasıdır. Mojdeh’in aldatıldığından emin olmasının sebebi ise Morteza’nın üzerine sinen Simin’in parfüm kokusudur.

Rouhi kararlaştırılan saatte kuaförde olur. Simin’in Rouhi’ye karşı mütevazı ve sevecen tavrı dikkat çeker. Rouhi Simin’in yanında eski neşesine kavuşur. Simin Rouhi’den para almaz. Bunu yeni yıl hediyesi olarak kabul etmesini ister. Rouhi mahcup bir şekilde yapmış olduğu casusluğun vicdan azabını çekmeye başlar. Ev sahibi ile konuşmasına kulak misafiri olduğunu ve karşı komşunun (Mojdeh) da işin içinde olduğunu belirterek vicdan azabını hafifletmeye çalışır. Mojdeh’in onu gönderdiğini söylemese de Simin’le Mojdeh hakkında samimi bir şekilde dertleşir. Mojdeh’in tuhaf biri olduğunu kendisini bir şeyleri çalmasından korktuğu için kovduğunu ve kimseye güvenmeyen biri olduğunu söyler.

Rouhi eve döndüğünde Simin’in parfümünü öğrenmiş olmasına rağmen bunu söylemez. Mojdeh Rouhi’ye bugünlük işe son verip yarın devam etmesini istediğinde Rouhi’nin cevabı *“Ama siz yarın gitmiş olacaksınız. Saat dörtte gidiyorsunuz.”* şeklinde olur. Rouhi ciddiyetini düşünmeden edindiği bu bilgiyi ev sahibiyle konuşmasında Simin’in ağzından duymuştur. Ve bunu Simin hanımdan duyduğunu rahatlıkla söyler. Mojdeh’in içini şüphe kaplayıp Rouhi’yi sorguya çektiğinde Rouhi lafını değiştirerek; *“Simin Hanım yarın sizin erken gideceğinizi söyledi. Ayrıca sizin yaşınızı ve kocanızın mesleğini öğrenmek istedi.”* yalanını söyler. Mojdeh çocuğunu okuldan alması için Rouhi’yi görevlendirir. Uyuyacağım yalanıyla evden çıkar.

Rouhi çocuğu okuldan almak için dışarı çıkacaktır fakat çarşafı kaybolmuştur. Mojdeh'in de evde olmadığını görür. Çarşafsız dışarı çıkmayan Rouhi için verilen görevi yerine getirmek daha ağır bastığı için çaresiz okula gidecektir. Dışarı çıktığında Simin ile karşılaşır. Simin Rouhi'yi okula bırakır. Rouhi Simin'in ağzını yoklayarak sabah 4'te gidileceğinin nereden bildiğini öğrenmeye çalışır. Rouhi Simin'e karşı sempati duyduğu için bunu teyit etmek önem kazanır. Simin, komşudan duymuş olabileceğini söylediğinde Rouhi'nin rahatladığı görülür.

Morteza iş yerinde okuldan aranır. Mojdeh'in dışarı çıktığını ve Amir Ali'yi almak için Rouhi'yi gönderdiğini öğrenir. Morteza telefonla konuşmasını bitirip pencereden dışarı bakar ve Mojdeh'i görür. Mojdeh Rouhi'nin çarşafını giymiş ve kendisini gözetlemeye gelmiştir. Morteza hızla iş yerinden çıkar. Asansörle aşağı inerken kamera asansörün içinden Mojdeh'in de görüldüğü dışarıyı kaydetmeye devam eder. Bu sahnede diegetik olmayan dramatik bir müzik duyulur. Asansör kapısı açıldığında müzik durur ve Morteza çıkar ama kamera asansörün içinde kalarak asansör camının arkasından yaşananları kaydetmeye devam eder. Bu sahnede şehir gürültüsü dışında ses duyulmaz. Morteza önce Mojdeh'in yanından yavaşça geçen ve onu taciz etmiş olabileceğini düşündüğü kırmızı arabanın içindekilere saldırır. Seyirci sonra Morteza'nın Mojdeh'e olan fiziksel şiddetine tanıklık eder. Bir anda oluşan kalabalık Morteza'yı Mojdeh'ten uzaklaştırırken seyircinin bakışı asansörün içinde asansörle birlikte yukarı çıkmaya başlar. Bu sırada asansör inerken çalan müzik tekrar duyulur. Asansörün camının duvara denk gelen karanlığı ile Mojdeh'in ağlama sesleri üst üste bindirilir. Mojdeh bindiği takside utanç içinde ağlamaktadır. Asansörün içinde çalan müzik ve olayların camın arkasından izlenmesi karı koca arasında yaşananları bir seyirlik malzeme haline getirir. Müzik seyirciyi olayın gerçekliğinden uzaklaştırırken cam belirsiz bir görüntüyle seyirciyi sadece olayı gözetleyen konumuna düşürür. Bu durum yan komşusu olan bir kocanın karısına yönelik şiddetine tanık olduğu halde "aile meselelerine karışılmaz" gibi sosyal kodlardan dolayı olanlara kulak tıkayan kişinin tutumu gibidir. Bu bir anlamda Farhadi'nin yapmış olduğu toplumsal bir eleştiridir. Erkeğin kadına yönelik şiddetinin aile koruması altında olduğu gerçeğinin ortaya konmasıdır.

Morteza iş arkadaşı Mahmut’la olan konuşmasında Mojdeh’in çarşaf giyip onu gözetlemeye gelmiş olmasına öfkелendiğini, karısının hayatını mahvettiğini ve ona sadece utanç yaşattığını belirtir. Mahmut, Morteza’ya; “*Ama sen onu dövüyor musun? Senin bunu yapacağını asla düşünmezdim.*” diyerek Mojdeh’in açısından olaya bakmaya çalışır. Mahmut’a göre Morteza’nın mutlaka yapmış olduğu bir şey vardır ve bu konuda kendisini uyarır. Morteza ise Mojdeh’i suçlamaktadır: Mojdeh önce Dubai’ye gidelim diye söylenmiş, sonra bu sabah gitmekten vazgeçmiştir. Daha önce de evi boyatmak istediğini söylemiş sonra kocasından habersiz evi satmak için ilan vermiş dengesiz biridir. Morteza’ya göre Mojdeh evdeki sorumluluklarını da yerine getirmeyen ne zaman yemek yaptığını hatırlayamadığı biridir. Üstelik ailesiyle de sorunları vardır. İnsanları “*Onu görmek istemiyorum, ondan hoşlanmıyorum.*” şeklinde kendinden uzaklaştırmaktadır. Morteza’nın karısı ile ilgili tüm bu olumsuz söylemlerine rağmen Mahmut Mojdeh’in hassas biri olduğunu ve ilgiye ihtiyacı olduğunu söyleyerek Morteza’nın söylediklerine karşı çıkar.

Rouhi Amir Ali ile saklambaç oynarken aynı zamanda aile fotoğraflarına bakmaktadır. Bu sırada Mojdeh eve gelir ve çocuğunu alıp evi terk etmeye çalışır. Mutlu aile fotoğrafları ile tezat bir şekilde ailenin parçalanma dramına tanıklık edilir. Akşam babasıyla birlikte havai fişekleri görececek olmanın heyecanı içinde olan çocuk, annesine karşı koyar. Çocuğun annesine “*Yaratık!*” demesi Mojdeh’i öfkелendirir ve çocuğunu dövmeye başlar. Şiddet sarmalı tüm aileyi sarmış ve en küçük halka çocuğa yönelmiştir. Bu esnada kız kardeşinin eşi Ahmed ellerinde çiçeklerle küs olduğu Mojdeh’ten özür dilemeye gelir. Mojdeh özrü kabul etmese de evi terk edip onlara gideceğini söyler. Ahmed, Amir Ali’yi ikna etmeye çalışır. “Erkekler ağlamaz” kalıp yargısının yetişkin bir erkekten, erkek çocuğa aktarıldığı bu sahne aralık kapıdan görülür. Film boyunca anlatılan anne baba arasında yaşanan kavganın sebebi bir de çocuktan duyulur. Bu hikaye seyirci için kendi yaşamında tanıklık edebileceği hikayeler gibi çok tanıdık. Ve bu tanıdıklık hissi aralık kapıdan içerisi duyulmaya çalışıldığı için daha çok hissedilir.

Morteza eve geldiğinde Mojdeh'in evi terk etmesine engel olmaya çalışır. İlk defa Mojdeh'e yönelik fiziksel şiddete başvurduğu anlaşılır. Bunun için özür diler fakat *"Beni sen ittin."* şeklinde kendini savunur. Aralarında bir sürtüşme başlar. Mojdeh'in tek istediği Simin ile bir ilişkisinin olup olmadığıdır. Sabah dışarı çıkar çıkmaz kimin aradığını öğrenmek ister. Morteza bunun zerine Rouhi'yi çağırır ve ondan bu sabah kimin aradığını söylemesini ister. Rouhi *"Ziliniz bozuktu. Komşunuzun zilini çaldım o da sizi aradı açmanız için."* şeklinde cevap verir. Mojdeh tatmin olmaz ve hesap sormaya devam eder. nceki aramaları sorar. Üstelik tüm aramalar Mojdeh dışarı çıkar çıkmaz olmuştur. Ayrıca toplantıda Morteza Simin'i savunmuştur. Mojdeh'e göre Morteza bu sabah konuşmaları gerektiği halde konuşmaktan kaçmış ve Simin ile buluşturmuştur. Morteza tüm suçlamaları reddeder. Simin bir önceki gün kendisinden şikayetçi olup olmadıklarını öğrenmek için aramıştır sadece. Aralarındaki sürtüşme iyice kızıştır. Morteza Mojdeh'in *"Teleksekrete sesin var."* iddiasını çürütmek için Rouhi'den Simin'in teleksekreterini getirmesini istediğinde Mojdeh Simin'e karşı gururu incineceğinden buna karşı koyar. Aralarında yaşanan çekişmeye oğullarının ağlama sesleri eşlik eder:

Morteza: "Senin kaçık olduğunu, bütün bunları kafandan kurduğunu nasıl ispat edebilirim?"

Mojdeh: "Kaçık olan ben miyim? 4'te yola çıkacağımızı ben bile bilmiyordum? Ama o biliyordu."

Morteza bu iddiayı yemin ederek savuşturmaya çalışırken Mojdeh'in cevabı: *"Yemin etme. Sadece biraz haysiyetli ol."* şeklinde olur. Rouhi bu sahnede duvarda asılı olan Mojdeh ile Morteza'nın gelinlik ve damatlık içinde mutlu bir şekilde poz verdikleri fotoğrafin hemen yanındadır. Rouhi aile bütünlüğünün sağlanmış olduğu fotoğraftan gücünü almış gibi ortaya atılır ve Mojdeh'in gidişine engel olmaya çalışır. Rouhi'nin anlattıklarına göre Mojdeh'lerin zilleri bozuk olduğu için biletler Simin'in evine bırakılmıştır. Biletleri Simin'den alan Rouhi onları masaya koymuştur. Simin Rouhi'ye biletleri verirken onlara göz atmıştır sadece. Rouhi'nin söyledikleri Mojdeh'i sakinleştirir.

Mojdeh ve Morteza'nın karşılıklı oturdukları sahnede Morteza özür diler:

Morteza: "Ben çok kötü bir insanım. Sana bakamıyorum bile. Sana bugün vurmaya hakkım yoktu. Ne kadar berbat hissettiğimi hayal edemezsin. Beni affet."

Mojdeh: "Oğlumuzun hayatı üzerine yemin et."

Morteza: "Oğlumuzun hayatı üzerine asla yemin etmem. Ama yemin ederim seni seviyorum, hayatımızı seviyorum, oğlumuzu seviyorum. Bütün bunları unutalım."

Morteza çocuklarının hayatı üzerine yemin etmeyi göze almaz. Burada İran toplumunda yemin etmenin önemini bir kez daha görülür. Yemin etmenin ahlaki konularda bir bağlayıcılığı vardır. Morteza'nın oğlunun hayatı üzerine yemin etmekten çekinmesi sevdiği birinin varlığı üzerine edinilmiş yeminin üzerindeki bağlayıcılığını gösterir. Bu konuşma yemine konu olan oğullarının seslenmesiyle sona erer. Morteza oğluna verdiği sözü yerine getirecek ve birlikte havai fişekleri görmeye gideceklerdir. Morteza teklif etse de Mojdeh onlarla birlikte gitmez.

Morteza Rouhi'ye onu eve bırakma teklifinde bulunur. Rouhi ise çarşafını sorar Mojdeh'e. Çarşaf kayıptır. Morteza çarşafın parasını vereceğini söyleyerek konuyu kapatır. Çarşamba ateşi kutlamalarının yapıldığı açık bir alana giderler. Morteza Rouhi'den yarım saatliğine bir yere uğrayacağını ve çocuğuyla ilgilenmesini rica eder. Morteza bakkala uğrayıp havai fişek ve sigara aldıktan sonra arabasını sessiz bir yerde kenara çekerek bekler. Kısa bir süre sonra biri arabanın kapısını açar. Morteza uyuyakalmıştır. Morteza'nın içeri giren kişiye yönelmesiyle kamera bakışını o yana çevirir. Binen kişi Simin'dir. Aralarında tatlı bir aşık sohbeti başlar. Simin Morteza ile Mojdeh'in kavga ettiklerini duymuş ve bir şeylerin iyi gitmediğini öğrenmiştir. Bunun nedenini anlamaya çalışır. Simin Mojdeh'in harap olduğunu farkındadır. Morteza da eşinin harap olduğunu onaylar ve *"Ne yapabilirim? Kendimi kaybolmuş hissediyorum, kendimden iğreniyorum."* şeklinde ne durumda olduğunu anlatmaya çalışır. Simin Morteza'nın herkesin içinde Mojdeh'i dövdüğünü öğrenince bunun ayrılmak için iyi bir neden

olduğunu düşünür ve Morteza'yı incitmeden görüşmeyi kesmeleri gerektiğini söyler. Seyirci Morteza'nın çaresizlik içinde ağladığına şahit olur. Bu sahne Morteza ile ilgili yargıların değişmesi açısından önemli bir sahnedir. Morteza Simin'e aşiktir. Bunu Simin'e *“Seni tek bir gün görmesem deliye dönüyorum.”* şeklinde cisimleştirir.

4.1.3. Etik Deneyim:

Morteza'nın Mojdeh'in evi terk etmesine engel olduğu sahnede kamera, odağını iki karakter arasında sürekli ve hızlı bir şekilde kaydırır. Böylece iki eş arasında yaşanan şiddetli kavgada birini diğerine ayrıcalıklı kılmaz. Üstelik Rouhi'nin kavgayı sonlandırmak için söyledikleri dahi bu durumu değiştirmez. Rashomon etkisinin devrede olduğu bu sahnede seyirci gerçeğin ne olduğu konusunda şüpheye düşürülür. Mojdeh ve Morteza'nın mutfak masasında karşılıklı oturduğu sahnede kamera amors çekim kullanarak eşit bir dağılımla iki karakter arasında gidip gelir. Kameranın bu hareketinden dolayı aralarındaki konuşma seyircinin yaşanan olaya ilişkin gerçeğin ne olduğu konusunda şüphesini gidermesine yeterli olmaz. Normalde yakın-plan çekimle sağlanan samimiyet duygusu ile seyircinin karakterle özdeşim kurması amaçlanır. Fakat bu sahnede her iki karakterin yakın çekimde yüzlerinin kadrada görünme süresi ve sıklığı neredeyse aynıdır. Bu durum Sinnerbrink'in empati ve sempati arasındaki etkileşimi anlatmak için ortaya koyduğu “cinempathy” (Sinnerbrink, 2016b) kavramını somutlaştıran iyi bir örnektir. Seyirci herhangi bir karakterle kolaylıkla özdeşim kuramadığından filmin düşünüşüne ortak olur.

Simin ile Morteza arasında gerçekten bir aşk ilişkisi olduğu ortaya çıktığında seyircinin Mojdeh'le ilgili algısı ters yüz olur. Bu gerçek ortaya çıkana kadar hem Rouhi ile olan sert iletişimi hem de soğuk tavırlarından ve her şeye karşı şüpheli tutumundan dolayı Mojdeh'in paranoid bir kişiliği olduğu düşünülür ve onunla özdeşim kurmak zorlaşır. Film boyunca sert tavırları olan Morteza ise Simin'in yanında bir çocuk saflığında yumuşar ve yüzüne bir tebessüm yerleşir. Aralarındaki aşk, diyaloglardaki ses tonlarının birbirlerini incitmekten korkan bir yumuşaklıkta olmasıyla da kendini gösterir.

Seyirci Morteza'yı eşine şiddet uyguladığı ve ona hakaret edici sözler söylediği için “suçlu” olarak konumlandırmışken bu sahneden sonra Morteza'nın çaresizliğini görüp onu anlamaya çalışır. Artık Morteza, eşine ihanet ettiği için kolaylıkla “kötü” denilebilecek biri olmaktan çıkar.

Morteza'nın çaresizliğinin anlaşılması için İran'daki kültürel kodlar yine önem kazanır. Ve seyirci bunu anlamak için sorular sormaya başlar. Acaba Morteza eşine doğruyu söyleyerek boşanmayı tercih edemez mi? Bunun cevabı aslında Simin'in hikayedeki yeri ile çok ilişkilidir. Simin boşanmış bir kadındır. Simin'in ev sahibiyle olan dialoğunda bu durumun onun hayatını zorlaştırdığı anlaşılır. Boşanmış olması ‘normal’ bir aile için tehdit olarak algılanır. Komşuları onu ilişkilerinden dışlayarak günah keçisi konumuna sürüklemişlerdir. Simin, işlettiği kuaföre gelen yabancılar bahane gösterilerek binada işlenen hırsızlığın da, binadaki gürültünün de kaynağı olarak görülür.

Simin'in Morteza'nın tüm yalvarmalarına rağmen bir daha görüşmemek üzere arabadan inip yürüdüğü sahne İran'da kadınların yaşadıkları zorluklar ile ilgili önemli ipuçları verir. Simin sokakta tedirginlikle yürür. O anda atılan çatapatların sesinin artmasıyla adımları da hızlanır. Bir kadının tek başına sokakta yürüyor olmasının algılanan anlamı üzerine düşünülmesi istenir. Simin'in yüzü kameraya dönük bir şekilde seyirciye doğru yürürken tacize uğrar. Simin'e üzerinde iki genç erkeğin olduğu bir motosiklet yaklaşır. Motosiklettekiler çatapatları (“kız kaçırان” olarak bilinen bir ismi de vardır bu çatapatların) Simin'in tam ayağına doğru fırlatarak uzaklaşırlar. Simin korkuyla irkilerek çığlık atar. Simin çatapatlardan çıkan dumanın ve arabalardan yükselen alarm seslerinin içinde kalakalır. İçini kaplayan korkuyla nereye gideceğini tam olarak bilemeden geldiği yolu geri yürür. Duraksadığı sahnede yolun karşısında destekle yürümeye çalışan yaşlı bir kadına yönelmiş bakışı görülür. Simin için bu görüntü bir ayna etkisi yaratır. Gelecekte bir zamanda yalnız başına kalmış kendini görmüş gibi ağlamaklı bir yüz ifadesiyle kadına uzunca bakar.

Simin'in kendi yalnızlığına üzüldüğü bu sahnede Mojdeh'e bir eşduyumla yaklaşarak ayrılık kararı aldığı anlaşılır. Arabanın içinde Simin, Morteza'ya *"Hayatını mahvediyorsun, aileni. Bu sadece bir gönül macerası."* demiştir. Morteza'nın ısrarlarına ise *"Buna alışacaksın tatlım. Kocam da bana aşıktı. Ve sonra bir gün beni terk etti."* diyerek teselli vermeye çalışmıştır. Seyirci, filmin başında hem Rouhi ile olan sıcak iletişiminden hem de apartmandaki şikayetlerin karşısında durduğu mağdur pozisyonundan dolayı "iyi" bir karakter olarak gördüğü Simin'i tam bir aldatma hikayesinin parçası olduğu için suçlamaya hazırlarken yargıları yine tersyüz olur. Simin'i yargılamak artık zorlaşır. Bir kez daha yargılamanın o kadar kolay olmadığı anlaşılır.

Kamera Simin'in ağlamaklı yüzünden Morteza'nın yüzüne geçiş yapar. Salıncakta oğlunu sallayan Morteza da ağlamaklıdır. Ateşlerin yakılıp üzerinden atlandığı, şarkıların söylendiği, havai fişeklerin patlatıldığı bu şenlikte Rouhi'nin kutlamalara eşlik etmediği görülür. Rouhi eve geç kalmış olmanın kaygısını yaşamaktadır. Şenlik sesi ona gürültü gibi gelir ve daha çok huzursuzluk verir. Rouhi gürültüden uzaklaşmak için arabaya yönelir ve arabanın içinde beklemeye başlar. Rouhi arabanın içine sinmiş kokuyu koklarken bunun Simin'in kokusu olduğunu hatırlar. Mojdeh'in şüphesi artık Rouhi'ye geçmiştir. Eğlencenin sonunda Morteza oğluyla birlikte arabaya döner. Sigarasını eline alıp çakmağı yaktığında çakmaktan çıkan müzik sesi Rouhi için bir diğer ipucu olur. Rouhi Simin'in evindeyken çay yapmak için aynı çakmağı yakmaya çalışmıştır. Simin de Morteza ile birlikte arabadayken Morteza sigarasını aynı çakmakla yakmıştır. Simin çakmağını geri almamış Morteza'nın hatıra olarak saklamasını istemiştir. Rouhi, Simin ve Morteza arasındaki yasak ilişkinin tanığıdır artık. Kamera Rouhi'in gerçeğin açığa çıkmasıyla şaşırmış yüz ifadesinden dışarıya yönelir. Araba ile yola atılan çatapatların içinden eve dönünceye kadar diyalog gerçekleşmez. Dışarısı filmin başında evin içinde görünen karışıklıkla benzer bir durumdadır. Sokaklar her tarafta yanan ateş, havai fişek patlamaları ve arabalardan yükselen alarm sesleri ile kaplanmıştır. Havai fişeklerden çıkan dumanlar ve insanların sokaktaki dağınık kalabalığı ile dışarısı bir eğlenceden çok bir savaş görünümündedir. Bu Rouhi'nin yaşadığı karışıklığının da yansıması gibidir. Rouhi Mojdeh'e yalan söyleyerek Morteza'nın ihanetinin ortaya çıkmasını engellemiştir. Ve

şimdi söylediği yalanın vicdani yükünü taşımaktadır. Bu noktada seyirci sorular sormaya başlar. Hangi durumlarda söylenen yalanlar kabul edilebilir? Eğer Morteza'nın ihaneti gerçek olmasaydı Rouhi yalan söylediği için vicdani bir sorumluluk yaşamayacak mıydı?

4.1.4. Kadın Olduğum Gün⁵

Eve döndüklerinde sitenin giriş kapısında Simin'i beklemekte olan eski kocası dahil olur hikayeye. Tatilden önce annesini görsün diye kızlarını getirmiştir. Simin evde olmadığı için kapıda kalmıştır. Aralarında nezakete dayalı bir iletişim gerçekleşir. Morteza uyumuş olan oğlunu yatırıp Rouhi'yi eve bırakmak için geri dönecektir. Rouhi'nin kendisiyle beraber yukarı çıkmasına izin vermez bu yüzden. Morteza asansörün içinde aynada kendine baktığı sahnede kamera aynadaki berbat halde olduğu görüntüsünden arabada kızının saçlarını tarayan babaya kesme yapar. Rouhi de dışarda arabanın içindeki bu görüntüyü seyretmektedir. Bu sahne Rouhi için parçalanmış bir ailenin dramatik görüntüsüdür. Bu sırada Simin gelir. Kızıyla özlem dolu kucaklaşmasından sonra eski kocasıyla yüzeysel bir selamlaşma gerçekleşir. Adam arabasına doğru yönelir. Rouhi tüm olan bitenin gözlemcisidir. Simin kızıyla birlikte yukarı çıkarken Rouhi tüm tanıklıklarının etkisinde Simin'in kendiyile konuşmasını duymaz ve tepkisiz kalır. Aralarında kısa bir bakışma olur. Simin, endişeyle "*Ne oldu?*" der. Rouhi'nin cevabı ise "*Hiç.*" olur. Simin yukarı çıktıktan sonra Rouhi arabanın içinde tüm geceyi geçirecek olan eski kocaya bakar tekrar. Rouhi'nin yüz ifadesinden adama bir acımayla yaklaştığını ve Simin'i yargılamaya başladığı anlaşılır. Rouhi bir kararsızlık yaşamaktadır. Ve sonunda Mojdeh'e gereceği söylemek için yukarı çıkar. Kapıyı Mojdeh açar. Rouhi söyleyecek gibi olur. Morteza Rouhi'yi görünce endişelenip laf kalabalığı yaparak Mojdeh'in ilgisini dağıtmaya çalışır. Mojdeh Rouhi'nin ne söylemek istediğini öğrenmeye çalışsa da Rouhi söylemekten vazgeçer ve Morteza ile birlikte aşağı inerler.

⁵ Marzieh Makhmalbaf'ın *Kadın Olduğum Gün* adlı filmde kadın oldukları hatırlatılan ve özgürlükleri kısıtlanan bir kız çocuğu, genç kadın ile yaşlı kadının mücadele ile dolu hikayesi anlatılmaktadır. Rouhi'nin bir günün sonunda geçirdiği dönüşüme vurgu yapmak için bu atıfta bulunulmuştur.

Mojdeh yüzünde yeniden oluşan şüphe ifadesiyle kapıyı kapatır. Kamera evin içindedir. Mojdeh kocasının söylediklerine ikna olmuş ilişkilerini yeniden düzene sokmaya çalışır gibidir. Bu süpürge makinesiyle ortalığı süpürmesiyle simgeleşir. Evin içindeki karışıklık azalmıştır. Kamera Mojdeh'i sırt plandan netlerken, hemen karşısında duvarda asılı evlilik fotoğrafları belirsiz bir şekilde görünür. Mojdeh'in bakışı fotoğrafla kesiştiğinde durur ve başını sola döndürerek banyoya bakar. Aralık kapıdan Simin'in evini dinlediği banyo havalandırması gelir ekrana. Süpürge makinesi durdurulur. Rouhi'nin anlatamaya çalıştığı şey Mojdeh'in yeniden şüphe duymasına sebep olmuş ve hikaye en başa sarmıştır.

Süpürge makinesinin durmaya başlayan sesi aracın yoldaki görüntüsü üzerine bindirilir. Morteza Rouhi'yi eve bırakmak için karanlıkta yol alırken çakmaktan çıkan müzik sesi duyulur yine. Bu tekrarla aldatma konusuna geçiş yapılır:

Morteza: "Simin'in biletleri sana verdiğini söyledin. Yalan mı söyledin?"

Rouhi: "Evet."

Morteza: "Neden?"

Rouhi: "Öyle işte."

Morteza: "Öylesine yalan söylemezsin."

Rouhi: "Simin Hanım bugün bana karşı çok iyiydi."

Morteza: "Yani..."

Rouhi'nin yalan söyleme motivasyonu bir evliliği kurtarmakken öğrenmiş olduğu gerçeği söylemekten vazgeçmesi Simin'in ona karşı çok iyi olmasıdır. Belki de Rouhi gerçeği söylemenin Mojdeh'in şüphesine bir yenisini eklemekten daha fazlasını yapamayacağını düşünmüştür.

Rouhi yolun kenarında onu beklemekte olan nişanlısını görür ve konuya ilişkin başka bir şey söylemeden aceleyle arabadan inmek ister. Rouhi'nin arabadan inerken ilk yaptığı şey eşarbını düzeltmek olur. Nişanlısıyla selamlaştıktan sonra nişanlısının ilk yaptığı şey ise bir hesap sorma olur. İlk olarak neden geç kaldığını, sonra da çarşafının nerede olduğunu sorar. Rouhi ise daha önce ezberlenmiş bir hızla savunma yapar. Bu sahnede evlilik ile erkeğin kadın üzerine kurduğu, kuracağı tahakkümün yansıması görünür. Örneğin Rouhi kuaföre gitmeden önce nişanlısından izin alması gerektiğini düşünmüştür. Fakat “*Ona sürpriz yap!*” diyen Mojdeh'in kızkardeşinin söylediklerinden etkilenecek biraz kararsızlık yaşasa da izin almaktan vazgeçmiştir. Bu sahnede kadın ile erkek arasında sınıflar arasında bir farklılık varmış gibi gözükür. Üst-orta sınıf bir kadın kuaföre gitmek için kocasından izin almaz ve erkeğin karşısında görece özgürdür. Fakat Morteza'nın Mojdeh'e saldırdığı ve sokakta öylece durmasını kendisine ait bir ‘namus’ konusu haline getirmesi hatırlandığında aslında kadın erkek ilişkisi bakımından sınıflar arası çok büyük farklılık yoktur.

Sınıflar arası ilişki bakımından da bu sahne ele alınmaya devam edildiğinde genç nişanlının Morteza'ya karşı mahcubiyeti dikkat çeker. Genç nişanlı, Morteza'nın Rouhi'yi eve bırakmasını bir zahmet olarak algılayıp abartılı bir şekilde teşekkür eder. Üstelik Morteza'dan çarşafın evlerinde kaldığını öğrenen nişanlı “*Kalsın önemli değil.*” diye karşılık verir. Film boyunca önemli bir rolü olan çarşaf üst sınıfa gösterilen aşırı nezaketin harcananı olur ve önemi geçici bir şekilde unutulur. Genç çift motosikletin üzerinde filmin başladığı yerden evlerine dönüş yaparlar. Sahneye dışardan gelen dramatik müzik ile tezat gülücükleri yükselerek karanlıkta kaybolurlar.

Müziğin zemin oluşturduğu bu sahneden Morteza'nın sitenin önündeki görüntüsüne geçilir. Bu sahnede müziğin oluşturduğu dramatik etki ile uyumludur her şey. Kapıyı açıp Simin'in evinin yanan ışıklarına hüznle bakan Morteza daha sonra başını çevirir ve onun bakışı açısıyla Simin'in eski kocasının içinde olduğu araba görülür. Araba karanlığın içinde bir yalnızlık hissi verir. Eski koca yılın bu son gecesini yalnız başına arabada geçirecektir. Morteza görünürde aile birliğini korumuş bir erkek olarak eski kocayı geceyi

geçirmek üzere evine davet eder. Aralarında gerçekleşen diyalog İran'daki 'taarof' olarak bilinen ısrarlı nezaket kurallarına güzel bir örnektir:

Morteza: "Dışarısı soğuk. Nezakete gerek yok."

Eski Koca: "Hayır, gerçekten."

Morteza eski kocanın taarof yapıp yapmadığını anlamak için ısrar eder. Arapça kökenli bir Farsça kelime olan taarof İran'ın karmaşık görgü kurallarını tarif eder. Taarof geleneğinde söylenen söz düz anlamından daha fazlasını taşır. Yapılan nezaket daha çok gurur demektir. İnsanlar teklif edilen şeyi kabul etmek istedikleri halde nezaketen önce reddeder. İran'da bu gelenek o kadar yaygındır ki, örneğin bakkaldan bir şey satın alırken dahi parayı uzattığınız bakkal "*gerek yok*" diyerek taarof yapar ve parayı hemen almaz (Valle, 2016).

Eski koca, Morteza'nın teklifini gerçekten reddeder. Morteza evine geçtiğinde tüm ışıklar kapalıdır. Aynı dramatik müzik çalmaya devam etmektedir. Morteza yatak odasına girdiğinde boş bir yatakla karşılaşır. Morteza çocuğun odasına yönelir ve Mojdeh'i Amir Ali'ye sarılmış bir şekilde uyuduğunu görür. Morteza Mojdeh'i yatağına gelmesi için uyandırmaya çalışır. Mojdeh uyuyor görünüyordur ve cevap vermez. Morteza odadan çıktığında Mojdeh'in gözleri açılır. Mojdeh, Morteza'nın söylediklerine uyuyor numarasıyla kayıtsız kalmıştır. Morteza'nın yatağında sırt üstü uzanmış, efkarla sigarasını tüttürdüğü sahnede Mojdeh'in normalde yattığı yerin boşluğu kadrajı doldurur. Evlilikle "*Bir yastıkta kocayın!*" mesajının sarsıldığı bir andır bu. Geniş yatakta yalnız başına uzanmış Morteza'nın dışarda arabanın içinde geceyi geçirecek olan Simin'in eski kocasından bir farkı yoktur. Morteza'nın hep birlikte yeni yılı kutlayacak mutlu bir aile ortamı varmış gibi ısrarla eski kocayı eve davet etmiş olması bu sahneden sonra anlamsızlaşır. Kamera aynı müzik eşliğinde önce Morteza'dan arabanın içindeki eski kocaya sonra da ikisinin ortak noktası Simin'in hala ışığı yanmakta olan evine yönelir ve ekran kararır.

Rouhi gün boyunca evli bir çiftin hayatlarına bir gözlemci olarak evlilik deneyimi yaşar. Filmin başında evlenecek olmanın heyecanı ve mutluluğunu yaşayan Rouhi bu bir günün sonunda evliliğin yalan, şüphe, ihanetle kuşanmış bir diğer yüzünü görmüş olur. Toplumdaki evlilikle ilgili bir ön kabul olan “*evleniyoruz, mutluuz*” mottosunda gedikler oluşmaya başlar. Rouhi yaşadığı bir günün sonunda artık değişmiş ve aslında düşünsel anlamda evlenmiş bir kadın olur.

4.1.5. Düğüm Çözen Ayrıntılar

Farhadi senaryosunda verilen hiçbir ayrıntı gereksiz değildir. Her biri bir amaca hizmet eder ve filmdeki bir düğümün çözümü için karakterlerin kullanacağı bilgiler olurlar. Morteza’nın sigarasını yakacak bir çakmağı/kibriti yoktur. Sabah evdeyken sigarasını mutfak ocağından yakmaya çalışır. İsteyken kibrit arar. Çalışanın yaktığı bir kibritle yakar sigarasını. Senaryo en başından ilmek ilmek örülen bu ayrıntı sayesinde Simin’in çakmağıyla sigarasını yakması eğreti durmaz. Simin çakmağın onda kalmasını ister. Ve bu ayrıntı sayesinde Rouhi gerçeği öğrenir. Rouhi, Simin ile ev sahibi konuşurken Simin’in Rouhi için yeğenim dediği yalanının daha sahici olması adına çay yapmaya kalkışır. Fakat çakmağı yakmayı başaramaz. Daha sonra Simin aynı çakmağı bir iki sallayışıyla yakar. Ve bu çakmak Simin’in arabada Morteza’ya verdiği çakmaktır.

Randevu için Rouhi’nin Simin ile yaptığı telefon konuşmasından Simin’in saat iki ile beş arası dışarda olduğu anlaşılır. Bu saatler dışında bir randevu ayarlanır. Filmde Simin ile Morteza bu aralıkta görüşeceğine dair bir beklenti oluşturulur. Mojdeh’in çarşaf giyerek Morteza’yı izlemeye gelmesi de bu aralıkta görüşeceklerine dair duyduğu şüphe neden olur.

Mojdeh kocasının üzerine Simin’in kokusunun sindiğinden şüphelenir. Mojdeh Rouhi’yi Simin’in parfümünü öğrenmesi için yanına casus olarak gönderir. Rouhi kokuyu üzerinde deneyerek ismini öğrenir ama Simin’in kendisine olan nazik yaklaşımdan etkilendiğinden bunu söylemez. Rouhi’nin şenlik alanından uzaklaşıp arabaya geçtiği sahnede kokuyu fark eder. Önce Simin’de denediği kokunun kendinden geldiğini düşünür.

Sonra arabadan geldiğini fark eder. Böylece Mojdeh'in şüphesinin gerçek olduğu ortaya çıkar.

Mojdeh ile Morteza çiftinin kapı zilleri bozuktur. Bu ayrıntıyla senaryo mantığı çok iyi kurulmuştur. Eve ilk gelişinde zil bozuk olduğu için Rouhi karşı komşunun zilini çalmıştır ve böylece Simin'in hikayeye dahil olması sağlanmıştır. Rouhi'nin çatışmayı durdurmak için Mojdeh'e söylediği, zil bozuk olduğu için biletlerin Simin'in evine bırakıldığı yalanı öncesinde "bozuk zil" kurgusu yapıldığı için eğreti durmaz ve inandırıcılığı olur.

Çarşamba Ateşi filminde birbirinden ve seyirciden bir şeyler saklayan karakterlerin sırları çok önemsizmiş gibi görünen ayrıntılar ile ortaya çıkar. Rouhi'nin Amir Ali'yi almak için okula gittiği, müdürün odasında geçen sahne bu durumu çok iyi özetlemektedir. Yasak olduğu halde havai fişekleri çantalarında bulunduran iki erkek çocuk müdür odasına gönderilmiştir. Çocuklar müdürün suçlamalarına karşı havai fişekleri başka arkadaşlarının çantalarına koyduklarını söyleyerek savunma yaparlar:

Müdür: Fişekler 600 toman değerinde ve bir sürü. Öylece size mi verdiler?

Çocuklardan biri: (ağlayarak) Bunların her biri 400 toman sadece.

Ve bu küçük ayrıntıyla çocukların yalanı ortaya çıkmış olur. Henüz çocuk saflığının bir ürünü olan bu yalan odadaki yetişkinlere tebessüm ettirir sadece. Farhadi günlük ve sıradan olanı daha da sıradanlaştırarak önemsizmiş gibi duran ayrıntıların takip edilmesini sağlamaktadır.

4.1.6. Semboller ve İşaretler:

Rouhi çalışacağı eve gitmek üzere otobüs beklediği sahnede kadınlar durağın solunda erkekler ise sağındadır. Otobüs durağa yanaştığında kapının tam ortasındaki demir bekleyenleri tam ortadan ikiye ayırır. Kadınlar otobüsün solundan erkekler ise sağından binerler. Bu sahnede kamera otobüsün içinden kapıyı göstermektedir. Günümüz

İran’ında ulaşım araçlarında kadınlar arka tarafta, erkekler ise ön tarafta olmak zorundadır. Otobüsün içi gösterilmeden ince bir detayla bu durum ortaya konmaktadır. Farhadi, doğru ya da yanlışlığından yana taraf olmadan bu görüntüyle İran’ın mevcut durumu ile ilgili düşünülmesini sağlamaktadır.

Morteza’nın yaptığı iş video düzenleme işidir. Videoda bir kız çocuğunun görünen saçları bir problem teşkil etmektedir. Arkadaşı Mahmut ile arasındaki geçen diyalog şu şekildedir:

Morteza: “Mahmut işe yaramıyor, ne yapacağız?”

Mahmut: “Kız daha 7 yaşında ama saçlarını kapatmak istiyorlar.”

Farhadi yine ince bir detayla bu konu ile ilgili bir eleştiri alanı açtığı söylenebilir. Farhadi filmlerini göstere göstere “politika yapmak” şeklinde kurgulamaz. Bu Farhadi’nin politik konulardaki tarzının bir göstergesidir.

Mojdeh ve Morteza’nın evlerinin içi karmakarışıktır. Eşyaların üstü örtülmüştür. Rouhi’nin eve geliş amacı da zaten bu karışıklığı toplamaktır. Film boyunca ev toparlanmaya çalışılsa da bu tam anlamıyla gerçekleşmez. Bu karışıklık aile içinde yaşanan geçimsizliğin dışavurumudur.

4.1.7. Kim Suçlu?

Çarşamba Ateşi filminin açılış sekansı mutlu başlar fakat film mutsuz bir şekilde biter. Bir üst-orta sınıf ailenin evlilik hesaplaşmasını konu edinen film, bu sınıf üzerinden insanlar arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını verir:

Çarşamba Ateşi’yle birlikte, giderek artan sayıda eleştirmen Farhadi’nin cazip orta sınıf melodramlarını işleme yeteneğine dikkat çekmeye başladılar. Deborah Young *Variety*’deki değerlendirmesinde şöyle yazdı: “Çok az İran filmi hem orta hem de alt sınıfı gerçekçi bir şekilde yansıtmaya çalıştı ve çok daha azı Asghar Farhadi’nin

etkileyici üçüncü filminde yer alan hikaye anlatıcılığının karmaşıklığını ve karakterleştirme derinliğini ortaya koydu” (Hassannia, 2014:7/16).

Günlük hayatta birini yargılamanın çok kolay olmasına tezat bir şekilde filmde her karakterin kendi açısından haklı olduğu düşünülür. Odağı karakterden karaktere değişen seyirci yargılamanın ne kadar zor olduğunu görür. İlk yargılamaya başlanan kişi Mojdeh olur. Kız kardeşinin “*bayan ciddi*” dediği, kuaföre gidip kendisine çeki düzen vermesi için ricada bulunduğu Mojdeh’in asık suratı, insanlara karşı sert tavrı onun yargılanmasını kolaylaştırır. Film Mojdeh’i gereksiz yere şüphe eden ve evliliğini felakete sürükleyen kişi olarak konumlarırken Morteza’nın Mojdeh’e şiddet uyguladığı sahneden sonra bir kırılma yaşanır. Artık odakta Morteza vardır ve seyirci onu yargılamaya başlar. Morteza ile ilgili yargı ise Simin ile arabadayken çaresiz aşk göz yaşları döktüğü noktada değişir. Simin ise hem Rouhi’ye karşı sevecen tavrı hem de apartmandaki mağdur duruşundan dolayı sempati kazanmışken bir aldatma hikayesinin parçası olduğu için suçlanmaya başlar. Fakat bu suçlama uzun sürmez. Daha önce kocası tarafından terk edilmiş Simin Mojdeh’e duyduğu eşduyumla Morteza’dan ayrılır.

Rouhi ise daha çok olaylara tanıklık eden bir karakterdir. Yaşadığı bu bir günlük deneyimde evliliğinin öteki yüzüne tanıklık ederek olgunlaşır. Rouhi yalan söyleyerek, sır tutarak bu dünyaya adımını atmış olur.

Farhadi diğer filmlerinde tekrarlayacağı gibi kendisi herhangi bir tanım vermeden ve yargılamalarda bulunmadan yerel malzemelerle oluşturduğu günlük sıradan konular üzerinden neyin doğru neyin yanlış olduğu ile ilgili tartışılmasını sağlar. Kimin suçlu kimin suçsuz olduğunun önemsiz olduğu bu filmin sonunda seyirci sorular sorarak bir düşünme pratiğine dahil olur. *Çarşamba Ateşi* etik soruları ele alışı bakımından düşünen bir filmidir. Bu anlamda Farhadi’nin ele alından tüm filmlerinde olduğu gibi filmin kendisinin felsefe yaptığı söylenebilir.

Farhadi'nin ele alınan diğer filmlerinde olduğu gibi *Çarşamba Ateşi* içinde felsefe olan bir film değildir. Film etik konuları sinemanın kendine has diliyle ele alarak bizzat kendisi felsefe yapar. Senaryonun matematiği seyirciyi ipuçları toplayıp olayların peşinden bir polisiye romanı gibi sürüklerken filmin sonunda en yoğun hissedilen şey yargılamanın ne kadar zor olduğudur. Film seyirciye herhangi bir sorunun cevabını vermez. Film boyunca bir “sinematik etik” deneyimi yaşayan seyircinin heybesi filmin sonunda cevapları üzerine bolca düşüneceği, “Neden yalan söyleriz? Suç nedir? Doğru ve yanlış nedir?” gibi etik sorularla dolar.

4.2. *Elly Hakkında – Darbareye Elly (2009)*

Üst-orta sınıftan üniversiteden arkadaş olan bir grup üç günlük bir tatil için İran'ın kuzeyinde deniz kenarında bir eve giderler. Birer çocuklarıyla beraber üç çift Almanya'dan yeni gelmiş eski dostları Ahmad ile uzun aradan sonra bir araya gelmişlerdir. Ahmad, Alman eşinden yeni boşanmış ve İran'lı bir kadınla yeniden evlenmeyi düşünmektedir. Gruptan bu tatili planlamış olan Sepideh, kızının öğretmeni olan Elly'yi de çağırmıştır. Sepideh'nin Elly'yi çağırmasının sebebi de tatili bir fırsata çevirip Ahmad ve Elly arasında çöpçatanlık yapmaktır. Mutlu bir sekansla başlayan ve eğlenceli bir tatil filmi gibi ilerleyen film Elly'nin ortadan kaybolmasıyla bir gerilim filmine dönüşür. Kişilerin birbirinden sakladıkları sırlar ve yalanlar kriz anlarında ortaya çıkar ve grup arasında yüzleşmeyle beraber bir çatışma yaşanır. Seyirci önemsizmiş gibi söylenen yalanların olayların seyrini nasıl değiştirdiğine tanık olurken karakterlerin yaşadığı ahlaki ikilemler üzerine düşünmeye başlar. Farhadi taraf tutmadan yine çoklu bakış açısıyla tüm karakterlerin hikayesini anlatabilmeyi başardığı için birbirlerine yakın olan bir arkadaş grubu üzerinden seyircinin bir toplumun özellikle kadın erkek arasındaki ilişkinin ahlaki boyutu ve cinsiyet rollerinin nasıl olduğu ile ilgili düşünmesini sağlar.

Farhadi Elly Hakkında filmi ile Berlin Uluslararası Film Festivalinde Gümüş Ayı Ödülü'nü almıştır. Filmde Elly'nin ortadan kaybolması yine bir kayıp hikayesi olan Michelangelo Antonioni'nin 1960 yapımı '*L'Avventura*' (*Macera*) adlı filmini hatırlatır. Farhadi bu filmde *Çarşamba Ateşi* filmiyle başladığı üst-orta sınıfın hikayesini anlatmayı sürdürür.

4.2.1. Kriz Öncesi: Neşe

Filmin giriş sahnesinde kamera bir sadaka kutusu içinde konumlanmıştır.⁶ Dar bir ışık huzmesi içinden kameranın bulunduğu karanlığın içine doğru düşen kağıt ve madeni paralar görülür. Şehrin sesinin içine dolduğu bu karanlık yerde paralar kameranın göstermediği sokaktan geçen herhangi birileri tarafından atılır. Bu durum filmde anlatılacak hikayenin herkesin başından geçebilecek olan bir hikaye olabileceğine işaret eder. *Bir Ayrılık* filmi de buna benzer bir görüntüyle başlar. Bir fotokopi makinesinde seyircinin tanımadığı insanların kimlikleri çoğaltılmaktadır. Kadrajda seyirciye anlatılmak istenen yine herhangi birilerinin hikayesinin anlatılacak olmasıdır. Burada sıradan ve günlük olana vurgu yapılmaktadır. Sadaka kutusunun deliğinden sızan ışık huzmesinden bir tünelin içindeki ışık huzmesine geçiş yapılır. Herhangi birilerinin hikayesinden İran üst- orta sınıf bir arkadaş grubunun hikayesinin izi sürülmeye başlanır. Tünelde birbirinin peşi sıra üç araba geçer. Neşeli bir arkadaş grubu çocuklarıyla birlikte bir yolculuk yapmaktadır. Çalan diegetik müzikle (kaynağı sahnede olan) neşelenen, arabanın camlarından başlarını uzatmış çığlık atarak kendilerini coşturan kadın ve erkek karakterler görülür. Arabaların tünelden aydınlığa çıkmasıyla kameranın yakın çekim yaptığı arabada filmin ana karakterleri vardır. Sepideh, Sepideh'nin eşi Amir, kızları, kızlarının öğretmeni Elly ve Sepideh'nin arkadaşı Ahmad. Başını camdan çıkaran Sepideh'nin haşarı bir çocuk gibi neşeli tavırları dikkat çekerken, Elly attığı çekingен çığlıklarla kendini coşturmaya çalışıyor gibidir. Bu noktada modern ve geleneksel karşılaştırmasında Sepideh arkadaş grubuyla beraber modern olanı temsil ederken, Elly

⁶ Tahran'da birçok sokakta sadaka kutuları mevcuttur.

modern olmaya çalışan ama bunun için yeteri kadar cesaretli olmayan konumdadır. Film hem sınıf perspektifinden hem de toplumsal cinsiyet perspektifinden bir ilişkiler hikayesi anlatmaktadır. Babanın kızına “*Kendini coşturmayı bu şekilde öğreneceksin.*” demesi kalıplarından çıkmanın modern olmanın şartı olduğu üst- orta sınıf kesiminin tasviri gibidir. Fakat kriz anlarında bu modern arkadaş grubunun altlarda yatan geleneksel damarları ortaya çıkacak ve filmdeki çatışmalardan biri haline gelecektir.

Müziğin eşlik ettiği bu neşeli yolculukta arabaların camlarından görünen, İran’ın Hazar gölü civarında bir tatil yeridir. Deniz kenarına kurulmuş rengârenk çadırlar görülür. Mola verdikleri yerde Sepideh ve eşi arasında kalınacak yerle ilgili bir gerilimin ilk işaretlerine şahit olunur. Evi ayarlayan Sepideh bu yerle ilgili grubu yeteri kadar bilgilendirmemiştir. Sepideh, Elly’yi Ahmad’le tanıştırmak için çok ısrar etmiş ve sonunda Elly bunu kabul etmiştir. Gruptaki herkes Elly’nin çağrılma sebebini biliyorken Sepideh’nin kocası Amir’in karısının niyetinden habersiz olması eşler arasındaki olabilecek gerilim ihtimalini güçlendirir. Tatili planlayan Sepideh’dir. Bu anlamda grubun lideri konumundadır. Modern bir aile olarak bu Amir için sorun teşkil etmiyor gibi gözükse de kriz anlarında Amir’in Sepideh’ye karşı biriktirdiği hıncı bastırılmaya çalışılan geleneksel tavırla ortaya çıkacaktır.

Grubun kalacakları evi görmeye geldikleri sahnede hırçın deniz dalgaları *Çarşamba Ateşi*’nde çarşafın sahip olduğu öneme benzer şekilde yeni bir karakter gibi filme dahil olur. Deleuze’ün belirttiği şekliyle birey, insan değildir sadece. Birey, bizlerin, dünyanın hayatını etkileyen her şeydir (Öztürk, 2018:209). Hırçın deniz dalgalarının da filmde bir bireyliği vardır. Film boyunca hiç durmayan dalgaların sesi bir önceki filmi *Çarşamba Ateşi*’nde havai fişeklerin yaptığı tedirginlik etkisine benzer bir şekilde rahatsız edici bir gerilim verir. Ev deniz kenarındadır. Pencerelelerinin camları kırık, kapıların kilitleri bozuk ve içerisi çok kirlidir. Pencereleler kırık olduğundan gece ayazında evin çok soğuk olacağı ve evi düzene sokmanın zaman alacağı konuşulur. Kapı kilitleri bozuk olduğu için tuvalet mahremiyetinin olmadığı da ayrıca belirtilir. Evde kalıp kalmama kararı oylamaya sunulur. Elly temizlikle ilgileneceğini söyleyerek kalmayı onayladığını belirtir. Sadece

Shohreh ve eşi Peyman başka bir yere bakmayı önererek muhalefet olurlar. Sepideh kocasının fikrini almadan oylama sonucunu 2'ye 5 oylamayla evde kalma olarak açıklar. Amir'in *"Benim oyumla kimse ilgilenmiyor."* serzenişi eşler arasında güç dengesinde Sepideh'nin daha baskın bir karakter olduğuna vurgu yapmaktadır.

Gruptakiler kalacakları eve geldiklerinde çocukları denize doğru koşar. Evin içini gezip kalıp kalmamayı konuştukları sahnede ise evi göstermeye gelmiş çocuğun biraz tedirgin bakışı camdan dışarıya yönelir. Çocuğun bakışıyla denize taş atıp oynayan çocuklar gösterilir. Hırçın deniz dalgalarının ürpertici sesi seyircide çocukların başına bir şey gelecek hissi yaratır. Hem evin deniz kenarında olmasından hem de pencereler kırık olduğu için gece ayaz olabileceğinden dolayı evde kalmama yönünde oy kullanan Shohreh, denizde sıırıslık olmuşt 5-6 yaşlarındaki oğlu Arash'ı çağırırken eşi Peyman'a *"Bütün hafta sonunu çocuğa göz kulak olarak geçireceğim."* diyerek yakınıır. Denizin hırçın dalgaları ve çocukların suya girme arzuları bir çatışma yaratır.

4.2.2. Elly'nin Yaşadığı Ahlaki İkilem

Herkesin birbirini çok iyi tanıdığı arkadaş grubunda Elly çemberin kenarlarında gezinir. Bazen çemberin içine girerek grubun neşesine, oyunlarına dahil olurken ikilemler yaşayıp tekrar çemberden çıkar. Elly sessiz bir karakterdir. Kendini anlatmaz, sessizliğiyle yaşadığı tereddütü ise çok iyi verir. Örneğin, Naazy'nin kocası Manoochehr kırık camı naylonla kapatırken Elly ona yardımcı olmaktadır. Gruptaki diğer erkekler şarkı söylemeye başlayıp ortamdaki coşkuyu artırarak Manoochehr'in dans etmesini sağlarlar. Tüm grubun dansın etrafında toplanıp şarkıya eşlik ederek eğlendiği bu sahnede Elly de eğleniyor gibi görünmektedir. Fakat bir anda orada olmaktan rahatsızlık duymuş gibi uzaklaşır. Elly'nin içini kemiren şey ahlak yargıları ile ilişkilidir. Elly'nin ahlaki ikilemi dans eden, şarkı söyleyen, kendi aralarında özel şakalar yapan ama Sepideh dışında ona yabancı olan bu erkekli ortamda bulunmasının doğru olup olmaması ile ilgilidir. Benzer şekilde daha önce Amir'in dans ettiği sahnede de Elly önce gülümseyerek eğlenmiş sonra bir tereddüt yaşayarak oradan uzaklaşmıştır. Elly'nin ikilem yaşayıp gruptan uzaklaştığı

anlarda tüm grup Elly'nin duyma ihtimaline çok da aldırış etmeden Elly ile oluşabilecek ilişki üzerinden Ahmad'le şakalaşır.

Gruptan uzaklaşarak evin dışına çıkan Elly arka açıdan solunda deniz ve denizde oynayan Arash, sağında ise kırmızı bir arabanın burnu ile çerçevelenmiş bir kadrajda görülür. Evin içinden Ahmad'i Elly'nin yanına gitmesi için ikna etmeye çalışan bir ses kalabalığı işitilir. Elly unutulmuş bir şeyin sonradan akla gelmesi çabukluğunda arabaya yönelir ve arabanın içindeki çantasından telefonunu çıkartır. Telefona bakarken ki değişen yüz ifadesinden telefonunda bir aramanın geldiği anlaşılır. Kaldıkları yerde telefon çekmez. Elly'nin telefon etmesi gerekmektedir. Sepideh Ahmad'e bu fırsatı değerlendirmesi gerektiğini söyleyerek Elly'yi telefon etme bahanesiyle gezmeye götürmesini ister.

Elly'nin arabanın içinde telefonda konuştuğu sahnede annesine ertesi gün döneceğini söyler. Elly ayrıca annesinden kendisi için bir beyaz yalan söylemesini ister. *"Anne birileri ararsa, şehirden ayrıldığımı söyleme. Nerede olduğumu bilmediğini söyle."* Elly'nin söylemesini istediği bu beyaz yalanın dışında kendisi de annesine iş arkadaşları ile birlikte olduğu yalanını söyler. Elly konuşmasını bitirirken arabanın camından bakkaldan elinde poşetler ile çıkan Ahmad'in arabaya doğru geldiği görülür. Elly, Ahmad'e daha geç aramış olsaydı annesinin meraktan kalp krizi geçirebileceği anlatır. Elly ve Ahmad arasında annelerin çocuklarının üzerine titremesi ile ilgili bir sohbet olur. Daha sonra Elly kendi deyimiyle hassas bir soru sorar Ahmad'e ve neden ayrıldığını öğrenmek ister. Ahmad'in bu soruyu tiye alıp karşılıklı güldükleri bir anda Elly'nin telefonu çalar ve gelen aramayla bir anda yüz ifadesi değişir. Elly telefona cevap vermez ve kimin aradığı bir gizem olarak kalır. Elly konuya geri dönerek Ahmad'in eşinin ayrılırken söylediği ve Ahmad'in bunu Almanca tekrarlayıp gülme malzemesi haline getirdiği cümlenin anlamını sorar:

Ahmad: "Kötü bir son sonsuz bir umutsuzluktan daha iyidir."

Elly bu sözü çok içten hissedip üzerine düşünür ve “*Doğru.*” diye onaylar. Arabanın içinde geçen bu sahne Elly hakkında doğrudan bildiklerimiz açısından önemli bir sahnedir. Elly’nin yeni ameliyat olmuş ve stresten uzak durması gereken bir annesi vardır. Annesinden söylemesini istediğini beyaz yalandan yola çıkarak nerede olduğunu gizlemek zorunda kaldığı biri ya da birileri vardır. Telefonuna gelen arama için “*Kimin aradığını biliyorum daha sonra ararım.*” demesi ve güldüğü bir anda gelen bu aramayla bir anda yüz ifadesinin donuklaşmasından arayan kişi ile ilişkili bir sorun olduğu anlaşılır. Ayrıca Elly’nin annesine iş arkadaşlarıyla birlikte olduğu yalanını söylemesinden bu yalanın sebebi ile ilişkili toplumu saran kuralların, ahlaki değerlerin kişileri ve özellikle kadınları yalan söylemek zorunda bırakması açısından düşünülmesine yol açar. Elly aslında çok da tanımadığı kadınlı erkekli bir arkadaş grubuyla birlikte tatil yapıyor olması annesinden bile saklamak zorunda kaldığı uygun görülmeyen bir durumdur.

Grubun akşam yemeğine oturdukları sahnede Elly’nin Ahmad’in yanına oturması için şakalaşmalar olur. Yemeğe Ahmad’in yanına oturduktan sonra tuz almak için kalkıp mutfağa giden Elly’nin arkasından gruptakiler aralarındaki flört durumu için Ahmad’i tebrik ederler. Yaşlı kadını taklit ederek el çırpıp kadının söylediklerini tekrarlar. Kamera yemek sofrasından ayrılıp mutfağa Elly’ye yönelir. Elinde tuzluğu çevire çevire uzunca sabit duran Elly salondan gelen sesleri duymaktadır. Şakalaşmaların farkında olan Elly’nin yüz ifadesi durgunlaşır. Bu şakalaşmalardan rahatsız olduğu görülür. Yemeğe döndüğünde de gülüşmeler devam eder.

Elly ile yeni tanışan herkesin onunla ilgili düşünceleri olumludur. Kendi aralarında Elly’yi sessiz, sıcak, utangaç ve hoş biri olarak tanımlarlar. Onlara göre Ahmad’in evlenmesi için uygun biridir. Elly gerçekten sessiz biridir. Bu yüzden ne seyirci ne de filmdeki diğer karakterler Elly’nin ne düşündüğü öğrenemez. Elly, Sepideh dışında tanımadığı bu arkadaş grubunda talibi Ahmad ile flört etmeye cesaret etmiştir ama grupta birlikte eğlendikleri zamanlarda bir anda orda olmak ile ilgili bir ikilem yaşadığı hissedilir.

Yemeklerin yendiği, oyunların oynandığı, dans edilip şarkıların söylendiği ilk günün ertesinde bu kez Elly gruptaki erkeklerle birlikte voleybol oynarken görülür. Elly henüz oyun devam ediyorken bir anda saatine bakar ve içeri geçeceğini söyleyerek oyunu bırakır. Bu sahne de Elly'nin bir eğlenme anında içini kemiren bir ikileme örnek olarak gösterilebilir.

Kamera Elly'den sonra içeri girer. Elly Tahran'a dönmek için çantasını hazırlamıştır. Fakat Sepideh gitmesine engel olur. Aralarındaki konuşmaya evdeki diğer kadınlar da şahit olur. Naazy Elly'ye "*Burası hoşuna gitmedi mi?*" dediğinde Elly, sadece bir gece kalabileceğini söylediğini, annesinin merak edeceğini ve bu yüzden dönmek zorunda olduğunu söyler. Shoreh de Sepideh'ye "*Gitmek istiyorsa onu zorlama.*" dediğinde Elly, "*Keşke kalabilseydim. Sepideh nedenini biliyor.*" diye karşılık verir. Elly'nin tüm açıklamalarına rağmen Sepideh inadından vazgeçmez ve Elly'ye kayıtsız kalarak Shoreh ile birlikte evden çıkarlar. Çocuklar ise Naazy'ye emanet edilir. Bu sahnede Elly'in Sepideh'le paylaştığı ve ahlaki ikilem yaşamasına engel olan bir durum olduğu anlaşılır.

4.2.3. Gösterilmeyen Bir 'An'



Görsel 2: Elly'nin filmde görüldüğü son sahne

Sepideh arabanın içinden Elly'ye el salladığında Elly, merdivende oturmuş denizi seyretmektedir. Sepideh'e karşılık verip el salladığında yüzündeki çaresizlik ifadesi ortaya çıkar. Shoreh ise denizde oyanayan Arash'a suda çok kalmamasını

tembihlemektedir. Shoreh Naazy'ye Arash'a göz kulak olması ricasını tekrarlar ve arabaya binerek Sepideh ile birlikte uzaklaşırlar. Shoreh ve Sepideh'nin gitmesinin ardından kamera deniz kıyısında pembeli beyazlı uçurtmalarını uçurmaya çalışan iki çocuğu gösterir. Naazy temizlik yapacağı için Elly'den çocuklara göz kulak olması ricasında bulunur ve içeri geçer. Kadrajda merdivende oturmuş Elly ve arkasında denizde oynayan Arash görünür. Elly, Naazy'nin "*Güzel yüzükmüş.*" demesinin ardından onu yeni fark etmiş gibi düşünceli bir şekilde yüzüğüne bakar. Kamera tekrar uçurtmalarını uçurmayı başaramamış iki çocuğu gösterir. Bu görüntüden sonra kadrajda tekrar Elly ve arkasında suyun içindeki Arash görünür. Hemen ardından Elly yerinden kalkarak uçurtma ile oynayan diğer iki çocuğun yanına geçer. Böylece Elly kadrajdan çıkar. Kamera suya batıp çıkmakta olan ve arka açıdan gördüğü Arash'ı bir süre izledikten sonra Elly'nin bulunduğu tarafa geçiş yapar. Elly'nin yüzü yakın çekimde görünür. Küçük çocuklar kadraj dışıdır. Sadece Sepideh'nin kızının sesi duyulur. Elly'den uçurtmasını tutmasını ister. Elly uçurtmayı eline aldıktan sonra bir çocuk coşkusunda sağa sola koşarak onu havalandırmaya çalışır. Kamera da Elly ile beraber hareket eder. Uçurtma kadrajda görünmez. Elly'nin yakın çekimde görünen yüzü neşelidir. Çığlık atarak kendini coşturup gülerken yanındaki çocukların gülücükleri ve dalga sesi de ona eşlik eder. Bu sahne bir dakika boyunca devam eder. Sonra birden Elly duraksar ve kadrajda olmayan çocuğa "*Gel sen tut, gitmem lazım.*" diyerek kadrajdan çıkar. Bu sahne Elly'nin filmde görüldüğü son sahne olur. Bu kez kadrajda Elly uçururken kameranin göstermediği uçurtma vardır. Uçurtma mavi gökyüzünde bir süre havalanır. Uçurtmayı evin içinden açık pencere çerçevesinde görüldüğü sahnede bir ses duyulur. Bu sahnede kamera mutfaktadır. Sesle irkilen Naazy'ye geçiş yapılır.

4.2.4. "Kötü Bir Son Sonsuz Bir Umutsuzluktan Daha İyidir": Elly Kaybolur

Naazy'nin korku dolu yüz ifadesinden "*Baba baba baba..*" diye koşan küçük çocuğa geçiş yapılarak panik duygusu verilir. Küçük çocuk kendince, voleybol oynayan yetişkinlere bir şeyler anlatmaya çalışmaktadır. Fakat çocuk "*Baba Arash!*" dese de,

beden diliyle Arash'ın olduğu yönü gösterse de karşısında onu anlamayan yetişkinler vardır. Küçük çocuğun yardımına ondan daha büyük olan diğerk çocuk ağlayarak yetişir ve bu kez cümleyi “*Baba Arash..Arash suda!*” şeklinde tamamlayarak yetişkinlerin dikkatini çekmeyi başarır. Filmin yaklaşık ilk yarım saati neşe içinde geçen sıradan bir tatil filmi gibiyken bu sahneden sonra endişe ve gerilimin hakim olduğu polisiye bir film şeklinde ilerler. Yetişkinler denize doğru koşarken kamera da onlarla beraber hareket eder ve kameranın amatörce titrek hareketi yaşanan gerilimi gerçekçi bir şekilde verir. Naazy de bu sahnede evin içinden dışarı çıkar, kulağındaki kulaklık az önce yaşananlara dair hiçbir şey duymadığı ile ilgili bilgi verir. Naazy ve Amir suya girmezken diğerk erkekler dev dalgalarla boğuşarak denizde Arash'ı ararlar. Kamera daha çok çocuğun babası Peyman'ı gösterir. Yardıma çevreden de insanlar yetişir. Korku dolu bağrıışmaların olduğu bu sahnede Arash bulunur ve suni teneffüsle hayata yeniden döndürölür.

Arash boğulmaktan kurtarıldıktan sonra Amir çocuğa göz kulak olmakla ilgili sadece annenin sorumluluğu varmış gibi konuşur. Amir Naazy'ye “*Çocuklar böyle bırakılır mı? Anneleri nerede?*” der. Naazy'nin cevabı: “*Elly onlarla beraberdi*” şeklinde olur. Fakat Naazy bunu der demez endişe ile denize bakar. Elly'nin yokluğunu fark eder. Elly hiçbir yerde yoktur. Elly'nin Arash'ı kurtarmaya çalışırken denizde boğulmuş olabileceği korkusuyla tekrar denize girerler. Denizde hareketli dakikalar yeniden başlar. Sepideh ve Shoreh'in eve geri döndüğü sahnede Elly'nin kaybolduğunu yeni öğrenmiş Peyman telaşla arabanın önüne çıkar. Shoreh oğlunun başına kötü bir şey geldiğini düşünüp hızla arabayı terk ederken Sepideh endişeyle arabayı çarpar ve yan ayna kırılır. Kırılan ayna artık onarılması mümkün olmayacak olan bir kaybın dışavurumudur.

Elly'nin suda olduğunu öğrenen Sepideh kocasının “*Geri dön!*” uyarısını dikkate almadan suya girer. Deniz yüzmeyi engelleyecek kadar dalgalıdır. Bir süre dalgalarla boğuştuktan sonra sonraki sahnede artık denizden çıkmışlardır. Bir kurtarma ekibi gelmiş aramaya devam etmektedir. Fakat kurtarma ekibi deniz çok dalgalı olduğundan aramanın nafile olduğuna karar verir. Elly'nin çoktan ölmüş olduğunu düşündükleri için grubun aramaya devam etmeleri yönündeki yalvarmalarına da bir karşılık vermezler. Ekipteki bir

adam “*Deniz cesedini geri verecektir. Bu gece sahili araştırırsanız onu bulursunuz.*” dediğinde Sepideh kendini tekrar denize atar. Sepideh, Elly’nin gitmesine engel olduğu için ağır bir ahlaki sorumluluk içine düştüğü görülür.

Polis olayı soruşturduğunda Elly’ye ne olduğu ile ilgili herhangi bir kanıt ortaya çıkmaz. Polis gruptakilerin Elly isminin bile hangi ismin kısaltması olduğunu bilmedikleri gerçeğiyle karşılaşır. Bildikleri tek şey Elly’nin Sepideh’nin kızının öğretmeni olduğu ve Sepideh’nin onu davet ettiği. Elly’nin gerçek isminin ne olduğunu öğrenmek için çantası aranır. Çantası evde bulunmayınca Elly’nin kendi başına gitmiş olabileceği düşünülür. Fakat umutları Sepideh’nin Elly’nin çantasını sakladığı yerden çıkartmasıyla son bulur. Sepideh Elly’nin gitmesine engel olmak için çantasını saklamak zorunda kalmıştır. Sepideh çantayı çıkartıp “*Gitmesine izin vermeliydim.*” diye söylenirken kocası Amir’in Sepideh’ye nefret dolu bakışı fark edilir. Herkesin bakışı tekrar hayal kırıklığıyla suya yönelir.

Özellikle Sepideh olmak üzere herkes perişan durumdadır. Amir’in ise Sepideh’ye karşı filmin başından beri biriktirdiği hissedilen nefreti açığa çıkar. Amir, “*Allah belanı versin Sepideh.*” dediğinde tüm sorumluluğu Sepideh’ye yüklediği anlaşılır. Elly’nin ailesine haber vermeleri gerektiği konuşulur. Manoochehr bir umutla gitmiş olabileceğini düşünüp gece beklemeleri gerektiğini söyler. Amir artık ölmüş olduğunu düşünse de ailenin gece yola çıkmalarının gereksiz olacağından ertesi gün haber vermeye karar verirler. Erkekler böylece yanlarında kadınların olmadığı bir anda grup adına karar alırlar. Kriz anında geleneksel bir aile refleksi verirler.

Gece olunca herkes ellerinde fenerlerle bu kez kıyıya vuracak cesedi arar fakat herhangi bir iz bulmazlar. Sepideh ise geceyi arabada geçirir. Sabah uyandığında sahile vuran bir ceset görmeyince Elly’nin yaşadığına olan umudu artar. Sepideh içeri geçtiğinde mutfak masasının üzerinde uyumakta olan kocasını uyandırıp uyandırmamakta yaşadığı tereddüt fark edilir. Sonunda Amir’i “*Boğulmuş olsaydı cesedini bulurduk.*” diyerek uyandırır. Amir’e “*Otobüs garına gidelim, belki gitmiştir.*” dediğinde çok sert bir tepkiyle

karşılaşır. Amir Sepideh'ye hakaret etmeye başlar ve en başa giderek Sepideh'nin neden Elly'yi davet ettiğini sorgulamaya başlar. Amir Sepideh'nin *"Düşündüm de Ahmad..."* lafını bitirmesine izin vermeden büyük bir kızgınlıkla *"Sen Ahmad'in nesisin?, Annesi mi?, Kız kardeşi mi? Sen kimsin?"* laflarını söyler. Kızları da kavga anına şahit olur. Aslında Sepideh Ahmad'ın sadece arkadaşıdır. Normal bir zamanda Amir için eşinin bir erkek arkadaşının olması gayet olabilir bir durumdur. Fakat kriz anında Amir'in gerçekte bu durumdan rahatsız olduğu ortaya çıkar.

Amir'in kavga sonrası balkona çıktığı sahnede Ahmad oradadır ve tüm kavgayı duymuştur. Ortak noktaları aynı kadın olan iki erkek arasında gerçekleşen diyalog Amir'in eşine duyduğu kızgınlığın sebeplerini de ortaya koyar:

Ahmad: "Neden onun hatası olsun ki. Onun hatası değil."

Amir: "Hiçbir şey onun hatası değildir."

Ahmad: "Elly'yi davet etmesini ben söyledim."

Amir: "Yapmamalıydın. Başka birine niye sormadın?"

Ahmad: "Çocukları uyandırıcaksın."

Amir: "Bunca yıldır bu aptalı tanıyamadın mı?"

Ahmad: "Her zaman dikkatli biridir."

Amir: "Denize gitmek istersin, Sepideh'ye sor. İnsanlarla tanışmak istersin, Sepideh'ye sor. Yalı ararsın, Sepideh. Bilet gerekir, Sepideh. Evlenmek istersin, Sepideh."

Amir'i en çok sinirlendiren şey aslında Sepideh'nin liderliği ve kendisinin bunun altında ezilmesidir. Bu yüzden eşine karşı duyduğu hıncı dizginlemekte zorlanır. Ahmad olaya çözüm bulmak için Amir'i içeri davet ederek onu yatıştırmaya çalışsa da Amir tek çözümün Elly'nin ailesini aramaları gerektiğini söyleyerek buna yanaşmaz.

4.2.5. Etik Deneyim: Elly'nin Başına Gerçekte Ne Gelmiştir?

Farhadi'nin bilinçli olarak göstermediği birkaç dakika ortaya bir gizem bırakır. Bilinçli olarak saklanan bir an Rashomon etkisinin devreye girmesine sebep olur. Bu da seyirciyi gerçeğin ne olduğu konusunda şüpheyi düşürür. Elly'nin başına gerçekte ne gelmiştir? Bütün karakterler bu gizemi çözmeye çalışırken birbirlerinden sakladıkları sırların, söyledikleri beyaz yalanların nelere sebep olduğu bir bir ortaya çıkar. Başlangıçta mutlu olan bu arkadaş grubu kriz anında birbirlerini suçlamaya başlar. Özellikle eşler arasında önceleri modern bir aile tablosu çizseler de bastırdıkları geleneksel davranışlar ortaya çıkar. Herkesin bir şekilde yaşanan olayda bir sorumluluğunun olduğu gerçeğini gören seyirci ise bunun toplumun ahlaki yapısından bağımsız olmadığını farkına varır. Yaşanan olay üzerinden toplumdaki kurallar, kadın erkek arasındaki cinsiyet rolleri, özellikle kadınların yalan söylemek zorunda kaldığı ahlaki konular üzerinden felsefi bir düşünme gerçekleşir.

Naazy ve Peyman, Elly'ye ne olduğunu öğrenmek için çocuklarla konuşmayı denerler. Sepideh'nin kızı Peyman'ın sorularını cevaplamaya çalışır. Fakat verdiği cevaplar Elly'nin Arash'ı kurtarmak için suya girip girmediğini öğrenmeye yetmez. Naazy aynı soruları Arash'a yöneltir. Arash'ın yer yatağında sırt üstü uzanmış bir şekilde verdiği '*Bilmiyorum.*' cevabı Peyman'ı kızdırır. Oğlunun oturarak düzgün bir şekilde cevap vermesini isteyen Peyman'ın öfkesinin sebebi aslında yaşananların sorumlusu olarak oğlunu görmesidir. Peyman Arash'ı kolundan çekiştirerek uzaklaştırdığı sahnede Shoreh de olaya dahil olur. Shoreh Peyman'ın olanlardan sonra çocuğa kötü davranmasına tepki gösterince bu kez eşler arasında bir kavga başlar. Peyman Shoreh'i Arash'ın denize tek başına gitmesine izin verdiği için suçlarken, Shoreh de Peyman'ı kendisi istemediği halde deniz kenarında ev tuttuğu için suçlar. Ev halkının yaşananların sorumluluğunu birbirlerine yıkmaya çalıştıkları görülür. Amir öfkesini Sepideh'ye yöneltirken Peyman da oğluna ve eşi Shoreh'e, Shoreh de Peyman'a yöneltir.

Grup Elly'nin kaybolması karşısında duydukları ilk şoku atlattıldıktan sonra geriye dönük sorularla olaya bir dedektif gibi yaklaştırmaya başlarlar: *Elly neden gitmek istedi?* Elly'nin gitmeyi bu kadar istemesi ve Sepideh'nin buna engel olmak için çantasını saklamak zorunda kalması hala gerçekten gitmiş olabileceğini akla getirir. Ortadaki gizemi çözmek için herkes bildiklerini söyleyerek parçaları birleştirmeye çalışırlar. Bir önceki gece Elly kaybolmuş, Ahmad her yerde onu aramıştır. Sepideh bunun sebebini açıklar: *"Cep telefonu çekmiyordu. Telefon etmek istemişti"*. Bu geriye dönük sorgulama sırasında Sepideh'nin mide bulantısına benzer bir rahatsızlık yaşaması, arada bir öksürmesi Elly'nin gizemi ile ilgili bildiği bazı şeyler olduğunu gösterse de bu ortaya hemen çıkmaz. Daha sonra Elly'yi üzecek bir şey söylenmiş olabileceği üzerine konuşulur. Manoochehr şeytanın avukatlığını yapıp sesli düşünmesiyle geçmişe dönük tanık olduğu şeyleri anlatmaya başlar. Kaldıkları evi ayarlayan yaşlı kadın, Elly ve Ahmad'ın yeni evli oldukları yalanı söylendiği için onlara temiz yatak getirmiştir. Yaşlı kadın evliliklerini kutsayarak onları alkışlayıp şarkı söylerken, Shoreh de zılgıt çekerek buna eşlik etmiştir. Grup evi tutmak için Sepideh'nin kadına söylediği yalanı devam ettirmiştir. Manoochehr, bunun karşısında Elly'nin canının sıkılmış gibi olduğunu hatırlatır. Akşam yemeği sırasında Elly tuz almaya gittiğinde de herkesin güldüğünü hatırlarlar. Tüm şakaların, dansların onu utandırmış olabileceğini düşündükleri bu sahnede bazen sadece şaka yaptıklarını söyleyip savunma yapsalar da suçluluk duygusu hissederler. Gitmek için ısrar etmesinin sebebinin tüm bunlar olabileceğini düşünürler. Shoreh Sepideh'ye Elly'nin kalması için onu zorlamaması gerektiğini söylediğini hatırlatıp yüklenir ona. Naazy de Elly'nin Sepideh'nin engeli karşısında *"Gerekirse yürürüm."* dediğini hatırlatır. Tüm gözler tekrar Sepideh'ye çevrilir. Elly'nin gücenip gidecek biri olup olmadığı sorulur. Amir'in Sepideh için *"Adını bile bilmiyor. Nerden bilirsin?"* şeklinde dalga geçmesiyle çok ilerleme kaydedemezler. Daha sonra Naazy Shoreh'e yönelir ve yemek hazırlarken söylemiş olduğu cümleyi hatırlatarak bundan gücenmiş olabileceğini söyler. Bu kez Shoreh daha sert bir savunma yaparak suçlamaları reddeder ve aralarında bir sürtüşme başlar. Amir dedektiflik oyunundan sıkılır ve Tahran'ı arayarak oraya dönmüşse öğrenebileceklerini söyler. Sepideh bunun üzerine Ahmad'e

“Gel, telefon edelim.” dediğinde Amir’in sert tepkisiyle karşılaşır. Amir Sepideh’nin ısrarına rağmen gitmesine izin vermez. Manoochehr bir kadının araması daha doğru olur dediğinde ise tüm işleri Sepideh’nin organize etmesinden bıkmış olan Amir evdeki tek kadının Sepideh olmadığını hatırlatır. Tartışmanın sonunda Ahmad ve Manoochehr Tahran’a telefon etmek için çıkarlar fakat bundan da bir sonuç alamazlar.

Ahmad ve Manoochehr’in kuma saplanmış kırmızı arabayı çıkartmaya çalıştıkları sahne söylenen yalanlar ve gizlenen sırlar yüzünden hala çözemedikleri gizemin bir yansıması gibidir. Herkesin üzerine sirayet eden bataklığa batmış olma hissi Shoreh ve Peyman arasında evliliklerini sorgulamaya başlamaları şeklinde gösterir kendini. Peyman Shoreh’e çocukları yüzünden tanımadıkları birinin öldüğünü söylerken yaşadığı vicdan azabına eşini ortak etmek ister. Shoreh oğlunu Elly’ye değil Naazy’ye emanet ettiği için vicdan azabını bunun üzerinden yaşamak istemez. Peyman’ın herkes içinde onunla konuşma şeklinden, oğlunun içine düştüğü durumdan şikayet eder. Peyman’ın evliliklerinin en başından beri neysem oyum lafına ikna olmayan Shoreh gitmek ister. Deniz dalgalarının rahatsız edici sesini ilk defa dile getiren Shoreh, denizin sesinin onu delirttiğini, Tahran’a dönmek istediğini söyler. Peyman ve Shoreh arasında bu kavga yaşanırken Naazy ağrıyan başı için Sepideh’den ilaç ister. Naazy Sepideh’nin çantasından bir ağrı kesici alacaktır. Bu ince ayrıntı daha sonra karakterlerin gizemi çözmelerine yardımcı olacaktır.

Amir’in ise Sepideh ile bir hesaplaşması daha olur. Amir, Sepideh’yi kenara çekip Elly’nin telefonunun nerede olduğunu sorar. Sepideh’nin yalan söylemesi Amir’in Sepideh’ye duyduğu öfkeyi fiziksel şiddete dönüştürür. Naazy, Sepideh’nin çantasından ağrı kesici çıkarırken Elly’nin telefonu bulmuştur. Shoreh deniz dalgalarının sinir edici sesini dile getirdiği gibi bu kez Amir’e “Ölen biri için bizi mi öldürmek istiyorsun?” diyerek Sepideh’i elinden kurtarır ve nasıl bir bataklığın içinde olduklarını gösterir. Çözüm olarak da Tahran’a dönmeleri gerektiğini hatırlatır. Bir anda herkes yaşanan bu olaya müdahil olurken Amir ve Ahmad arasındaki gerilim de artar.

Yaşanan tatsız olaydan sonra içeri geçenler çocukları kötü bir ortama maruz bıraktıklarını fark ederler. Kadınların ve çocukların Tahran'a dönmeleri gerektiği konuşulur. Sepideh gitmeyi reddeder. Peyman, *“Bu kız gerçekten sessizce gittiye, tüm bunları kendine dert etmeye değer mi? Hakkında hiçbir şey bilmediğin bir kız için?”* diyerek Sepideh'yi diğerleriyle gitmesi için ikna etmeye çalışır. Sepideh *“Arash yüzünden boğulduysa buna değmez mi?”* dediğinde Peyman duyduğu vicdan azabı ile geri adım atarken, Shoreh buna tepki gösterir. Shoreh çocuğuna göz kulak olmasını Elly'den değil Naazy'den rica etmiştir. Bundan dolayı Elly'nin Arash yüzünden boğulmuş olabileceğini kabul etmez. Shoreh Elly'yi denize davet ettiği için ve onun gitmesine engel olduğu için Sepideh'yi suçlar. Sepideh suçlamaları kabul ederek bir kayıp karşısında ağır bir yas süreci yaşar ve tartışmayı sürdürmez.

Elly'nin telefonunun ortaya çıkmasıyla çözmeye çalıştıkları denklemde bir ilerleme kaydedilir. Ahmad Elly'le beraber dışarı çıktıkları zaman Elly'yi biri aramış fakat Elly, sonra ararım diyerek cevap vermemiştir. Bu numarayı aramaya karar verirler. Naazy'nin bu sahnede söyledikleri eylemlerin ahlaki kurallara göre nasıl belirlendiğini gösterir:

Naazy: “Bence biz de kalsak iyi olur. Ailesi buraya gelip de 4 adam görürse bu hoş olmaz değil mi?”

Naazy, belki de ölmüş olan genç bir kadının itibarını korumaya çalışmaktadır. Elly'nin çok tanımadığı kadınlı erkekli bir grupla tatile gelmiş olması yadırganacak bir durumken, bu grupta hiç kadının olmaması kabul edilemez olacaktır. Naazy'nin bu hassasiyeti toplumun ortak ahlaki kodlarını taşıyan arkadaşları tarafından paylaşılır ve kadınların Tahran'a dönmesinden vazgeçilir.

Naazy ile Manoochehr'in evin kasvetinden sıyrılmak için arabayla tur attıkları sahnede Naazy'nin bir iç hesaplaşma yapar. Shoreh, çocuklara göz kulak olması için Naazy'den ricada bulunmuştur. Naazy kendi sorumluluğunu Elly'ye devretmiş üstelik içerde temizlik yaparken kulaklık takarak kendini dışarının sesine kapatmıştır. Yaşanan vahim olayda sorumluluk hisseden Naazy vicdan azabı çekmektedir. Manoochehr ise

yaşananları alın yazısı olarak değerlendirerek olay karşısında soğukkanlı durur. Manoochehr “*Tüm bu olanlar yazılmıştı. Kimse sorumlu değil.*” diyerek eşi Naazy’yi rahatlatmaya çalışır.

Ahmad, Elly’nin onun için orada olduğu sorumluluğunu hissettiğinden Elly’nin gizemini çözmek için en çok çaba harcayan kişidir. Ahmad, Amir’in Sepideh’nin onunla birlikte gitmesine izin vermemesi üzerine tek başına Elly’yi arayan numarayı aramaya gider. Ahmad denklemin çözülmesinde işe yarayacak yeni bilgilerle geri döner. Elly evine dönmemiştir. Konuştuğu kişi Elly’nin erkek kardeşi olduğunu söylemiştir. Ahmad yaptığı bu telefon konuşmasıyla ilgili grubu bilgilendirirken, kamera Sepideh’nin kaygılı yüzüne odaklanır. Sepideh Ahmad’ın Elly’nin erkek kardeşiyle konuştuğunu söylemesiyle kucağındaki kızını bırakır ve tedirginleşir. Davranışlarından yolunda gitmeyen bir şeyler olduğu sezilir. Ahmad Elly’nin nerede olduğunu dahi bilmeyen erkek kardeşine yaşananları biraz değiştirerek anlatmak zorunda kalmıştır. Ahmad, kuzeyde bir kaza yaptıklarını ve Elly’nin hastaneye kaldırıldığını söylemiştir. Yalan her yere nüfus etmiştir. Yaşanan bir olayı yalan söylemeden aktarmak imkansız gibidir. Ahmad erkek kardeşin kuzeyde olduklarına şaşırdığını söylediğinde Elly’nin ailesinden bu tatili gizlediği ve bu yüzden gitmek için ısrar ettiği düşünülür. Elly de ailesine yalan söylemiştir. Yalanlarla örülü bu ilişki ağı kişileri yeniden yalan söylemek zorunda bırakmaktadır. Ahmad grubu bilgilendirdikten sonra erkek kardeşi karşılamak için gitmek zorundadır. Fakat yine aynı ahlaki kaygılardan yanında bir kadın olması gerektiğini belirtir.

Sonraki sahnede yola koyulmuş arabada arka açıdan görünen kadın Sepideh’dir. Amir’in nasıl tepki verdiği ise gösterilmez. Sepideh arabayı durdurup, yol kenarında kusar. Olaydan sonra neşeli çocuk halini kaybetmiş, gruptaki hemen hemen herkesin tüm sorumluluğu ona yükleyerek içinde bulunduğu bedbaht durumu görmezden gelmiş Sepideh’yi Ahmad fark eder ve “*Naazy’nin yerini ben alabilir miyim?*” diyerek onun içini dökmesini sağlar. Sepideh Ahmad’ın uzattığı eli geri çevirmez ve onu sakladığı sırta ortak eder. Karşılamaya gittikleri kişi aslında Elly’nin kardeşi değildir. Sepideh Elly’nin tek çocuk olduğunu bilmektedir. Gelen kişi Elly’nin nişanlısıdır. Ahmad’ın Sepideh’ye

tepkisi Elly'nin nişanlı olduğunu bildiği halde neden ona ayarlamaya çalıştığı olur. Sepideh Elly'nin altı aydır ayrılmaya çalıştığını fakat adamın buna yanaşmadığını, telefonu da onu arayamasın diye sakladığını söyleyerek savunur kendini. Sepideh'nin neden bu gerçeği saklamak zorunda kaldığı sorgulandığında bunun nişanlı bir kadının başka bir adamla flört etmesinin toplumda hoş karşılanmadığı gerçeğiyle ilişkili olduğu anlaşılır. Seyirci bu yüzden Sepideh'yi söylediği yalanlar, sakladığı sırlar yüzünden suçlayamaz. Toplumdaki ahlaki değerler, ataerkil düzen genç nişanlı bir kadının ne yapması ne yapmaması gerektiğini çok sert bir şekilde belirlemiştir. Bu belirlenmiş kuralların dışına çıkmanın ahlaksızlık olarak algılanması hem Sepideh'yi hem Elly'yi yalan söylemek zorunda bırakmıştır.

Ahmad Almanya'da yaşıyor olsa bile İran'da belirlenmiş ahlaki gereklilikleri yerine getirmeyenlerin nasıl tanımlandığını bilen biridir. Bu yüzden içine düştüğü durumdan dolayı biraz kızgınlık duysa da tüm sorumluluğu Sepideh'ye yıkmaz. Ve durumu kurtarmak için Sepideh ile iş birliği yapar. Buna göre Sepideh Elly'nin nişanlısı Ali Rıza'yı oyalayacak, Ahmad de önden gidip evdekileri uyaracaktır. İkili Ali Rıza ile karşılaştıklarında nişanlının ilk istediği şey Elly'nin telefonu olur. Sepideh bunu cevapsız bırakacak çabuklukta acele etmeleri gerektiğini ve yolda anlatacağını söyleyerek Ali Rıza'nın arabasına biner. Ali Rıza ise arabayı hemen çalıştırmaz ve Sepideh'den Elly'nin yaşayıp yaşamadığını, neden onlarla birlikte olduğunu ve başına ne geldiğini ısrarla öğrenmeye çalışır. Elly isminin hangi ismin kısaltması olduğu muamması Ali Rıza tarafından tekrar gündeme gelir. Sepideh'ye evraklarda gördüğü ismin Elly olup olmadığını sorduğunda Elly'nin tam ismini bilmeyen Sepideh, *“Sizi korkutmak istemedik.”* diyerek gerçekleri anlatmaya başlar. Bu sahnede kamera arabanın içindedir. Dışarıdan gelen korna seslerinden araba hareket etmediği için arkada kuyruk oluştuğu anlaşılır. Ali Rıza'nın harekete geçmemesine daha fazla dayanamayan bir kadın arabasından inip uyarmaya gelir. Henüz Sepideh konuşmasını bitirmemiştir. Arabanın arkasında oluşmuş kuyruk ve taşan korna sesleri ortama gerilim katarken, merak ettiği tüm cevapları alamamış Ali Rıza hiddetle arabadan iner ve kadınla kavga eder. Kavga anı görülmez fakat onları seyretmekte olan Sepideh'nin yüzündeki kaygı verici ifadeyle

hayret içinde kalması kavganın şiddetini gösterir. Ayrıca kavgaya ait duyulan diyaloglar Ali Rıza'nın sert, kaba kişiliği ile ilgili ipucu verir. Bu sahne Ali Rıza'nın Elly ile ilgili gerçeği (Ahmad'le Elly arasındaki flört hali) öğrendiğinde vereceği tepkinin ne denli büyük olabileceğini gösterir.

Ahmad eve gelir ve tüm grubu toplayarak onlara gelen kişinin Elly'nin kardeşi değil nişanlısı olduğu gerçeğini söyler. Amir'nin bunu kimden öğrendiğini sorması Ahmad'i Sepideh'yi korumak için yeni bir yalan söylemek zorunda bırakır. Bu yalana göre Ahmad'i Elly'nin bir arkadaşı aramış ve Ahmad'ın Elly'nin kardeşinden bahsetmesi üzerine arkadaşı Elly'nin tek çocuk olduğunu söylemiştir. Gelen kişinin ise nişanlısı olabileceğini söylemiştir. Gruptan ilk tepki Peyman'dan gelir. Elly'nin nişanlı olduğu halde Ahmad'le takılmış olmasını yadırgar. İran toplumunda üst-orta sınıftan bir kişi de nişanlı bir kadının başka biriyle flört etmesini yanlış bir davranış olarak görmektedir.

Nişanlının Elly ile Ahmad arasındaki ilişkiyi öğrendiği takdirde vereceği tepkiden korkan grup hiçbir şey bilmiyorlarmış gibi davranmaya karar verirler. Elly Sepideh'nin kızının öğretmenidir ve çocuklar onun da gelmesini istediği için onlara eşlik etmiştir. Çocuklar ağızlarından bir şey kaçırmamaları için tembihlenirler. Eve ilk geldiklerinde hep birlikte giriştikleri evi düzenleme işini bu kez eğlencelerine ait delilleri ortadan kaldırmak için yaparlar. Eğlenceleri oynamak, gülmek, dans etmek ve sessiz sinema oynamaktan ibarettir. Fakat Elly'nin nişanlı bir kadın olarak erkekli bir ortamda bunlara eşlik etmiş olması hoş karşılanacak bir şey değildir.

Ali Rıza ile Sepideh eve geldiklerinde çocuklar dışarda oynamaktadır. Yetişkinlerin evin içinde Sepideh'den gelecek işareti bekleyerek dışarı çıkmadıkları bu sahnede kamera Ali Rıza'yı gösterir. Gözü yaşlıdır. Elly'nin boğulduğunu öğrenmiştir. Kamera daha sonra Ali Rıza'nın bakışıyla evi ve dalgalı denizi gösterir. Bu sırada evin içindekiler de gelen konuklarını pencereden kaygı ile izlemektedirler. Ali Rıza evin içine hemen girmez. Çocuklardan olay ile ilgili bilgi almaya çalışır. Arash tembihlendikleri gibi sadece olayın nerede gerçekleştiği söyler. Genç nişanlı merdiven basamağına oturup ağlamaya başlar.

Bu sırada herkes dışarı çıkmıştır. Manoochehr Ali Rıza'nın omzuna dokunarak onu teskin etmeye çalışır. Ali Rıza yalnız kalmak istediğini söyleyip hırçın dalgaların vurduğu taşların üzerine çıkarak Elly'yi yutan denize acı içinde bakar. Bu sahnede yaşadığı acı kayıp sonrası içine düştüğü durumdan dolayı hem seyirci hem filmin diğer karakterleri Ali Rıza'ya karşı bir eşduyum geliştirir. Seyirci, Ali Rıza'yı kaba biri olarak tanımışken bir anda onunla ilgili fikri değişim geçirir. O artık seyircinin gözünde sevdiğinin kaybı karşısında acı çeken duygusal bir aşıktır.

Ali Rıza içeri girdiğinde Manoochehr'in yardım nezaketini geri çevirip tanımadığı bu arkadaş grubunu ve evi süzer. İlk sorduğu soru tuvaletin yeri olur. Kapı kilidi bozuk olduğu için tuvalet mahremiyeti yoktur. Peyman konuğa tuvaletin yerini gösterdikten sonra kapıyı olması gerekenden daha yavaş örterken bu sorun bir gerilim kaynağına işaret eder. Elly tuvalet mahremiyetinin bile olmadığı bu evde kalmıştır. Ali Rıza daha sonra yalnız kalmak istediğini söyleyip Elly'nin çantasının da olduğu odaya geçer. Çantasını karıştırıp telefonu alır. Naazy Ali Rıza'ya yemek getirdiğinde onun telefonu kurcaladığını görünce telefonun çekmediğini söyler. Ali Rıza Naazy'ye Elly'nin ondan bahsedip bahsetmediğini sorar. Naazy yalan söyleyerek *“Evet, senin hakkında ve ailesi hakkında bayağı bir konuştu. Sizi çok özliyorum. Sizden övgüyle bahsetti. Annesi için endişeleniyordu”* şeklinde karşılık verir. Naazy cümlesi daha ağızdayken yaptığı yanlış fark eder. Ali Rıza'nın Elly'nin kardeşi olmadığını bildiği halde oynadıkları role kendisi de inanmış ve onunla gerçekten kardeşi gibi konuşmuştur. Ali Rıza ve Naazy arasında uzunca bir bakışma olur. Ali Rıza ondan bir şeylerin saklandığının farkındadır artık. Manoochehr Naazy'nin söylediklerini duyunca dışarı çıkması için seslenir ve Naazy söylediği yalanın utancıyla odadan çıkar. Hemen peşinden Ali Rıza çıkar. Tahran'a telefon etmesi gerektiğini söyler. Manoochehr ona eşlik eder ve kaldıkları yeri kiraladıkları yaşlı kadının evine giderler.

Ali Rıza telefon ile uğraşırken yaşlı kadın Manoochehr'e yeni evli çift için götürdüğü yatağı evde bırakabileceklerini daha sonra alacağını söyler. Yaşlı kadın Elly'nin boğulduğunu duymuştur ve zavallı kocasını gördüğünü fakat rahatsız etmek

istemediğini söyler. Evi tutmak için yaşlı kadına söylenmiş yalan grubun saklamaya çalıştıkları gerçeğin ortaya çıkmasına neden olur. Ali Rıza durumu öğrenince Manoochehr ondan hızlı davranıp grubu uyarmak üzere arabasına atlayarak uzaklaşır. Yaşlı kadının söyledikleri grubun sonucunu düşünmeden uydurdıkları küçük bir yalandır fakat Elly ve Ahmad arasında evlenmek için bir flört durumunun olduğu ise gerçektir.

4.2.6. Etik Deneyim: “Elly Hakkında Ne Düşünecek?”

Manoochehr Ali Rıza’nın gerçeği öğrendiği haberini gruba yetiştirdiğinde herkeste bir panik yaşanır. Ahmad önce hiç konuşmazken Sepideh dışında herkes Elly’nin Ahmad için geldiği gerçeğini söylemek gerektiğini belirtirler. Elly’nin nişanlı olduğunu bilmedikleri için sorumluluğu Sepideh’le paylaşmak istemezler. Sepideh ise arkadaşlarının bu kararına Elly’nin namusunun kirleneceğini düşündüğü için karşı çıkar. Peyman Elly’nin nişanlı olduğu halde koca aradığını, hem kendilerini hem nişanlısını aptal yerine koyduğunu söyleyerek Sepideh’ye sert bir tepki verir. Aralarında geçen diyalogda grubun Ali Rıza’ya bir eşduyum geliştirerek Elly’yi yargıladıkları görülür. Peyman en net ahlaki yargılamada bulunur. “Sana yapılmasını istemediğin şeyi sen de başkalarına yapma!” ahlaki kuralını benimseyerek Sepideh’yi de bu eşduyuma davet eder ve “*Senin erkek arkadaşın olsaydı...ve o hafta sonu tatili için senden daha iyi bir kız bulup, voleybol falan oynasaydı...*” der. Sepideh Peyman’a “*Ne var ki bunda?*” diye karşılık verdiğinde cevabı kocası Amir’den alır. Amir, “*Bizim bakış açımıza göre bir sakınca yok. Kendini çocuğun yerine koy, her şey berbat gözüküyordur.*” diyerek Ali Rıza’nın bakış açısını önemser ve Elly’yi nişanlısını zor bir duruma soktuğu için yadırgar. Shoreh ise sonuca odaklanır ve sebebi ile ilgilenmeden Elly’yi güzel bir çocuğu terk etmiş olduğu için yadırgar. Kendi de Elly ve Ahmad’ın evlenmesi için gösterdiği çabadan utanç duyar.

Sepideh Elly’nin davranışında ahlaki açıdan herhangi bir sorun görmese de içinde yaşadıkları toplumda bunun kabul edilebilir bir şey olmadığının farkındadır. Arkadaşının namusunu korumak tek gayesidir. Amir karısının bu ısrarına bir ikilimle karşılık verir:

Elly'nin namusunu korumak için yalan mı söyleyeceğiz? Peyman ise “*Ölünün namusa ihtiyacı olmaz.*” diyerek Amir’in söylediğine ekleme yapar. Sepideh arkadaşlarını ikna etmek için Elly ile ilgili onlardan sakladığı sırrı açıklar. Sepideh bu sefer söylediklerinin yalan olmadığını göstermek için kızının başı üzerine yemin eder. Sevilen birinin canı üzerine edilmiş bir yeminin ikna gücünün yüksek olduğu görülür. Gerçekte Elly nişanlısını sevmiyordur ve nişanlısı onu üzdüğü için ondan ayrılmak istemiştir. Fakat nişanlısı buna razı gelmemiş ve onu bırakmamıştır. Sepideh Elly’ye Ahmad ile tanışmasını önerdiğinde ilişkisini bitirmeden böyle bir şey yapamayacağını söylemiştir. Sepideh Elly’nin fotoğrafını Ahmad’e göndermiş ve Ahmad onu beğenmiştir. Sepideh, Ahmad kısıtlı bir zaman için İran’a geldiğinden Elly’nin onunla tanışması için ısrar etmeye devam etmiş ve sonunda Elly, sır olarak kalması kaydıyla onlarla birlikte tatil yapmayı bir geceliğine kabul etmiştir.

Sepideh her şeyin kendi hatasını olduğunu, en azından Elly’nin namusunu kurtarabileceklerini söylemesi de grubun kararını değiştirmez. Peyman yine en net tepkiyi verir ve Sepideh ısrar etmiş olsa bile Elly’nin kendi rızasıyla bunu kabul ettiğini ve hata yaptığını söyler. Peyman için Elly’nin nişanlısından ayrılmak istediği gerçeğinin bir önemi yoktur. Naazy, Ali Rıza’nın herkesin bu olaya dahil olduğunu sanacağını söylediğinde Peyman, “*Ona göre biz de suç ortağıyız.*” der. Ortada bir suç vardır ve gruptakiler daha fazla bu suça ortak olmak istemezler. Peyman geleneksel bir tavırla karısına söz geçirmesi için Amir’i uyarır. Amir karısına “*Sepideh, hayatında bir kere olsun dinle. İkimize de fazla bu, birlik olmamız gerekir.*” diyerek onu ikna etmeye çalışır. Filmin başında evi tutup tutmamaya karar vermek için yaptıkları oylamayı bu kez Ali Rıza’ya ne söyleyeceklerine ilişkin yaparlar. Sepideh’nin muhalefetine karşın grubun ortak kararı Ali Rıza’ya gerçeği söylemek olur. Amir’in deyişiyle Sepideh yalnızdır ve ortak karara uymak zorundadır.

Ali Rıza eve döndüğü sahnede grubun erkekleri onu dışarda karşılarlar. Kadınlar çocukları toplarken Sepideh’nin ise evden çıkmasına izin vermezler. Arkadaşlarını ikna edememiş Sepideh’nin ağzından çıkan cümle ise “*Elly hakkında ne düşünecek?*” olur. Ali

Rıza'ya gerçeklerin anlatıldığı karşılaşma Naazy'nin bakışından gösterilir. Bu sahne aralarında geçen konuşma duyulmayacak bir mesafeden uzak açıyla gösterilir. Bu anda işitilen tek şey hırçın deniz dalgalarının sesi olur. Duyduğu gerçekler karşısında öfkelenen Ali Rıza Ahmad'e saldırdığında kamera hareketlenir ve Naazy ile Shoreh olay yerine koşmaya başlarlar. Erkekler Ali Rıza'ya engel olmaya çalışırken kadınlar saldırı sonucu burnu kanamaya başlayan Ahmad'e yardımcı olmaya çalışır. Peyman Ali Rıza'yı anlattıklarının gerçek olduğuna inandırmak için Kur'an üzerine, çocuklarının hayatı üzerine yemin edebileceğini söyler. Yine kutsal bir değer ya da sevilen birinin hayatı üzerine edilmiş bir yeminin bağlayıcılığı devreye girer. Fakat Peyman bu şekilde Ali Rıza'yı ikna edemediğinde bu kez resmi bir yola başvurur. Peyman daha önce Manoochehr'in de dediği gibi *"Polise yalan söyleyemeyiz, kanıt olacaktır."* diyerek polis raporlarına bakabileceklerini söyler. Polis yetkililerine yalan söylemek suçtur. Fakat bunun da Ali Rıza için bir bağlayıcılığı olmaz.

Ali Rıza öfkesini kontrol edip toparlanmaya başladığında Elly'yi tatile çağıran Sepideh'le konuşmak ister. Gruptakiler önce bu istekten korkup Sepideh'nin müsait olmadığını söyleseler de Ali Rıza'nın ısrarı karşısında Amir devreye girer ve Ali Rıza'yı karısıyla görüştürmeyi kabul eder. Ali Rıza Sepideh'le yalnız konuşmak ister. Amir öncesinde Sepideh'nin yanına giderek onu uyarır. Amir *"Her şeyi anlatabileceğin bir adam değil o. Ahmad'e yumruk attı."* dediğinde kadrajda sadece Sepideh'nin yüzü vardır. Amir'in sesinin dış ses olarak duyulduğu bu sahnede karısına şefkatle yaklaşan anlayışlı bir koca görülür. Daha önce karısına fiziksel şiddet uygulamış öfkeli koca olmaktan uzaktır. Sepideh'nin yüzünde bu tezatlığa tepkisel olarak bir kayıtsızlık görülür. Amir her şeyin anlatılabileceği bir adam mıdır? Sepideh'nin Elly ile ilgili gerçekleri en başında kocasına anlatmakta çekinmiş olması bunun çok da öyle olmadığını göstermektedir. Ali Rıza ile Sepideh arasındaki görüşme mutfakta gerçekleşir:

Ali Rıza: "Gelip arkadaşınla tanışmasını söylediğinde hiçbir şey demedi mi?"

Sepideh: "Önce ben bir şey söyleyebilir miyim? Elly.."

Ali Rıza: “Bir şeyi bilmek istiyorum. Evet ya da hayır. Hayır demedi mi? Gelemem nişanlıyım demedi mi? Benim için bu çok önemli. Hayatımın üç yılını ona verdim. Reddetmedi mi?”

Sepideh: Ama..., Gerçekten o...

Ali Rıza: Evet ya da hayır”

Sepideh: “Hayır reddetmedi.”

Ali Rıza ve Sepideh arasında gerçekleşen bu konuşmada kamera dönüşümlü olarak her iki karakterin yüzüne yakın çekim yapar. Ali Rıza çok sevdiği Elly için hayatının üç yılını verdiğini söylediğinde sesi titrer. Kameranın bir karakteri diğerine tercih etmeden iki karakter arasında gidip gelen hareketi seyircinin kolay bir ahlaki yargıya ulaşmasını engeller. Ve böylece seyirci filmin düşüncesine ortak olmuş olur. Bu da “cinempathy” kavramına örnek olarak verilebilir. Sepideh zorlansa da arkadaşlarının “İşleri daha da kötüleştirme!” uyarısını dikkate alır ve çoğunluğun kararına uyar. Böylece tüm sorumluluk Elly’ye yıkılır. Elly nişanlı olduğu halde başka biriyle flört etmeye gelmiştir. Fakat seyirci bu durumun toplumsal cinsiyet kodlarından, toplumdaki ahlaki yargılardan bağımsız olmadığını görür. Bu yüzden yaşananlardan dolayı kolaylıkla suçlayabileceği kimse yoktur. Ali Rıza sorduğu sorunun cevabı karşısında hiçbir şey söylemeden dışarı çıkar. Mutfak masasında yalnız kalan Sepideh arkadaşını koruyamamış olmanın suçluluk duygusuyla ağlamaya başlar.

4.2.7. Toplumsal Cinsiyet Kodları

Filmde kadın ve erkeklerin davranış biçimleri toplumdaki cinsiyet rollerinin nasıl olduğunun anlaşılması açısından önemlidir. Örneğin erkekler yemek sonrası balkonda nargile içerken, kadınlar mutfakta bulaşık yıkamaktadır. Sepideh’nin tutumu biraz farklıdır. Elly hakkındaki fikirlerini öğrenmek için balkonda nargile içen erkeklerin yanına giden Sepideh, bir yandan da erkeklerin ortalığa saçtığı çerez kaplarını toplamaktadır. Sepideh çerez kaplarını toplayıp uzaklaştığında Ahmad ondan çay

getirmesini ister. Sepideh Ahmad'ın talebini onaylamak yerine geri döner. Ahmad'e "*Gelip bize katılsana.*" diyerek çerez kaplarını geri bırakıp nargilenin başlığını çıkartır ve erkeklerin itirazlarına aldırmaz etmeden oyunu bozan yaramaz bir çocuk gibi kaçır. Sepideh mutfağa döndüğünde ise o an mutfak işleri ile uğraşan kadın arkadaşlarına "*Yarın hallederiz.*" diyerek grupça oynayacakları sessiz sinema oyununa davet eder. Böylece erkeklerin tek başlarına yaptıkları eğlenceyi kesintiye uğratarak cinsiyet kalıplarına da bir başkaldırı gerçekleştirir.

Sepideh inatçı, neşeli, haşarı bir çocuk gibidir. Arabanın anahtarını almak için voleybol oynamakta olan erkeklerin yanına gittiği Peyman'ın "*Akıllı ol, ver topu.*" uyarısına rağmen önünde duran voleybol topuna ayağıyla vurup uzaklaştırır. Bu sahnede Amir'in bakışından karısının bu davranışlarından duyduğu rahatsızlık okunur.

Shoreh Amir'in eşine şiddet uygulamasına büyük bir tepki verir ve Sepideh'yi elinden kurtarır. Amir'in nezdinde kadınların seslerini duyurmalarına izin vermeyen tüm erkekleri eleştirir. Herkes içeri girdikten sonra dışarda Amir'in Manoochehr'e söylediği şey "*Beni deli ediyor. Zorla el kaldırttı.*" olur. Bu sahne bir toplumdaki erkeğin kadına tahakkümünün bir yansımasıdır. Toplumsal algı erkeğin eşine uyguladığı şiddetinin de sorumlusu olarak yine kadının kendisinin olduğudur. Kadın kendini dövdürmüştür. Ve bu yüzden Amir'in düşündüğü tek şey yine kendi ile ilgilidir. Karısı onu delirtmiştir.

Elly'nin kaybolması ardından sorgulamayı yapan polis gruptakilerin hakkında hiçbir şey bilmedikleri birini Tahran'dan getirmiş olmalarını yadırgar. Bu seyirciye İran'da sokakta toplumun kurallarına uyulmasını denetleyen ahlak polisi olduğu gerçeğini hatırlatır. İslam devriminden sonra getirilen yasaklarla özellikle kadınların uymak zorunda bırakıldığı bir dizi kural vardır. Bütün bunlar düşünüldüğünde Elly'nin annesine neden iş arkadaşlarıyla olduğu yalanını söylemek zorunda kaldığının da cevabı alınmış olur. Özellikle kadınları uymak zorunda bırakan baskıcı kurallar onları korkuyla refleksif bir şekilde yalan söylemek zorunda bırakmıştır.

4.2.8. Yalanlar ve Sırlar

Sepideh'nin ilk sırrı kalacakları yerle ilgili olarak ortaya çıkar. Gruptakiler kalacakları yalının sahipleri geleceğinden dolayı orada sadece bir gece kalabileceklerini öğrenirler. Sepideh bu ayrıntıyı önceden bildiği halde eşi dahil olmak üzere grup arkadaşlarından saklamıştır. Eşinin “*Neden önceden söylemedin*” sorusuna Sepideh'nin cevabı “*Eğer söyleseydim şimdi burada olmazdık.*” şeklinde olur. Sepideh'nin sırrı grubun tatil yapma arzusundan kaynaklı abartılmaz ve onlar için ahlaki bir sorun teşkil etmez. İngiliz ahlak filozofu Jeremy Bentham'ın ahlaki konulardaki yaklaşımı olan faydacılığın bir örneği olarak ortak yararın gözetildiği bir durumdur bu. Faydacılık doktrininin kurucusu olan Bentham'a göre ahlakın en üst ilkesi, mutluluğu maksimize etmektir ve toplam hazzı, acı karşısında maksimum kılmaktır. Bentham, yapılması gereken doğru şeyin, faydayı maksimize etmek olduğunu belirtir (Sandel, 2017:59). Bu anlamda Sepideh'nin sırrı ortak bir yarar söz konusu olduğu için önemsiz görünür.

Sepideh, yalı ile ilgili sırrı ortaya çıktıktan sonra bu kez yalıyı kiraya veren yaşlı kadını orada üç günlüğüne kalmalarına ikna etmek için yalan söyler. Yaşlı kadına Elly ve Ahmad'in yeni evli çift olduklarını, damadın Almanya'dan geldiğini ve bu tatilin de onların balayı olacağı söyler. Sepideh'nin bu yalanı da amaca ulaşmak için söylendiğinden gruptakilerin sessiz kalarak onayladığı ahlaki boyutu hiç düşünülmeyen önemsizmiş gibi duran bir yalan olur. Yaşlı kadın ikna olmuş bir şekilde genç çiftin mutluluğunu göz önünde tutarak yeni bir yer önerir. Sepideh'nin yalan söylemesinin işe yararlılığı bazı durumlarda ‘yalan söyleme’nin gerekli olup olmaması ile ilgili seyirciyi düşündürür niteliktedir.

Ahmad ve Manoochehr Elly'nin belkide eve dönmüş olabileceğini öğrenmek için annesini aramaya karar verirler. Elly'nin annesinin kalp rahatsızlığı vardır bu yüzden onu şoka uğratmamaları gerekir. Ahmad ve Manoochehr geri döndüklerinde yolda Sepideh karşılar onları ve arabaya atlar. Arabanın içinde geçen bu sahnede Elly'nin annesiyle konuştuğundan sonra kafası karışmış Ahmad Sepideh'ye Elly'nin ailevi bir sorununun olup

olmadığını sorar. Annesi kaçamak cevaplar vermiş ve Elly'nin bir dakikalığına dışarı çıktığını söylemiştir. Elly'nin annesiyle yaptığı telefon konuşmasında ondan söylemesini istediği beyaz yalan devreye girmiş ve seyahatten dönüp dönmediğini soran Ahmad'lere annesinin cevabı “*Ne seyahati?*” şeklinde olmuştur. Annenin rahatsızlığı yüzünden doğrudan Elly'nin kaybolduğu söylenemediğinden ve annenin de kızının ondan söylemesini istediği beyaz yalan yüzünden gizem çözülmez. Yalanlar ve sırlar hayatı bir olay karşısındaki davranışları ipotek altına alır. Ahmad ve Manoochehr eve döndüklerinde de gruba telefona cevap veren kimse olmadığı yalanını söylerler.

Filmde en çok yalan söyleyen kişi Sepideh'dir. Sepideh Elly'nin çantasını, telefonunu saklar. Elly'nin nişanlı olduğunu bildiği halde bunu gruba paylaşmaz. Ahmad Elly'nin nişanlı olduğunu öğrendiğinde bu kez Sepideh'yi korumak için bu gerçeği Sepideh'den değil Elly'nin bir arkadaşından öğrendiği yalanını söyler. Gruptaki karakterler kolaylıkla yalan söyleyebilmektedir. Üstelik filmdeki çocuklar da gerçeği saklayıp, yalan söylemeleri için yetişkinler tarafından tembihlenmektedirler. Elly de annesine kendisi için yalan söylemesi ricasında bulunmaktadır. Kuralları daha çok din inançla belirlenmiş toplumun ahlaki yapısı, toplumsal cinsiyet kodları yüzünden “yalan söyleme” günlük yaşamın bir zorundalığı olmakta ve bu zorundalık evebeynlerden çocuklara geçerek sosyalizsyon tamamlanmaktadır.

Saklanan tüm sırlar ortaya çıktıktan sonra Elly'nin cesedinin denizde bulunduğu haberi gelir. Peyman Ali Rıza'ya cesedi teşhis etmesi gerektiğini söyler. Ali Rıza'ya diğer erkekler de eşlik ederler. Elly'nin cansız yüzüne son defa bakan Ali Rıza hıçkırıklar içinde kalır. Ali Rıza diğerlerinin yanına döndüğünde Peyman, Elly'nin öldüğünün ailesine haber verilmesi gerektiğini hatırlatır. Ali Rıza Peyman'a “*Kendin söyle.*” dediğinde Peyman'ın cevabı “*Onlara senin söylemen daha iyi olmaz mı?*” şeklinde olur. Ali Rıza bu soruyu cevapsız bırakarak Ahmad'e bakar ve sonra oradan ayrılır. Ahmad ise bu sahnede mahcup bir şekilde başını eğmiştir. Elly'nin ölümünün ailesine haber verilmesi bile bir sorun haline gelir. “*Neyin daha doğru olacağı?*” sorusu kişilerin davranışlarını

ipotek altına almıştır. Ali Rıza resmiyette Elly'nin nişanlısıdır ve hem Elly'yi teşhis etmek hem de ailesine haber vermek onun yapması gereken bir davranıştır.

Ali Rıza arabasıyla uzaklaşırken dikiz aynasından Elly'nin pembeli beyazlı çantasına bakmaktadır. Bu görüntüden Sepideh'ye geçiş yapılır. Sepideh mutfak masasında yalnız başına oturmaktadır. Bu sahnede kullanılan diegetik olmayan müzik ile Sepideh'nin yaşadığı keder cisimleşir. Kamera farklı mekanlar arasında pan hareketi yapar gibi bu kez mutfaktan dışarı geçiş yapar. Gruptakiler kuma saplanmış kırmızı arabayı çıkartmaya çalışmaktadır. Müzik dışında duyulan tek ses denizin hırçın dalgalarının sesidir. Bu görüntü filmin son sahnesi olur. Tatil yapmaya gelmiş bu neşeli arkadaş grubu yaşanan olay sonucu kırmızı araba gibi bir bataklığa saplanmış, oradan çıkmak için çırpınmaktadır.



Görsel 3: Bataklığa saplanmış kırmızı arabanın çıkartılmaya çalışıldığı son sahne

4.2.9. Kim Suçlu?

Elly Hakkında filmi de *Çarşamba Ateşi* filmi gibi açılış sekansı mutlu başlayan fakat sonu mutsuz bir şekilde biten bir filmidir. Üst-orta sınıf bir arkadaş grubunun tatilleri gayet neşeli geçerken beklenmedik bir olay her şeyi alt üst eder. Elly'nin ortadan kaybolmasıyla bu çok iyi anlaşılan arkadaş grubu arasında çatışma hakim olur. Beyaz yalanlar söylemenin

hiç sorgulanmadan normalleştigi film dünyasında saklanan sırlar da ortaya çıktıkça karakterlerin hem kendileriyle hem de yaşadıkları toplumun özellikle kadınların dezavantajlı olduğu ahlaki gereklilikleriyle yüzleşmelerine neden olur.

Farhadi, diğer filmlerinde de tekrarladığı gibi tüm karakterlerin kendi açılarından haklı olduklarını her birine eşit mesafede durup hepsini seyirciye dinleterek mümkün kılmaktadır. Farhadi bunu yaparken kendi ahlaki doğrusunu dayatmaktan kaçınır. Seyirci karakterlerin yaşadıkları ahlaki ikilemlerin İran’da temelini dini inançtan alan toplumsal kurallardan ve toplumsal cinsiyet kalıplarından bağımsız olmadığını görür. Filmin sonunda ise kimin suçlu ya da suçsuz olduğu yine önemini yitirir. Seyirci bir “sinematik etik” deneyimi yaşayarak “Neden yalan söyleriz?, Doğru nedir?, Yanlış nedir?” gibi etik konular hakkında felsefi düşünüşe ortak olur.

4.3. Bir Ayrılık – Jodaeiye Nader az Simin (2011)

Simin ve Nader kızları Termeh’in daha iyi şartlarda yetişmesi için yurtdışına yerleşme hayali kurmuşlardır. Bunun için başvurdukları vize sonunda çıkmıştır. Fakat Nader, Alzheimer olan babasını yalnız bırakmak istemediği için fikrini son anda değiştirmiş ve yurt dışına gitmekten vazgeçmiştir. Simin bunun üzerine kocasına boşanma davası açmıştır. Mahkemedeki boşanma davası sahnesiyle açılan filmde Termeh’in kimde kalacağı ilk çatışma olurken bunun çözümü ise ertelenir. Simin evi terk edip anne babasının evine yerleşir. Termeh ise annesinin bu şekilde geri döneceğini umarak babasının yanında kalır. Fakat film karı koca arasındaki bu çatışma üzerinden ilerlemez. Simin’in evden ayrılışının ardından temizlik işi ve yaşlı babanın bakımını yapmak üzere Raziye adında bir kadın her gün küçük kızıyla beraber eve gelmeye başlar. Raziye paraya ihtiyacı olduğu için çalıştığını kocasından saklamaktadır. Üstelik dini inancından dolayı bir erkeğin bakımını üstlenmiş olması onun için bazı ahlaki çıkmazlara sebep olur. Nader, kızı Termeh ile birlikte eve erken döndüğü bir günde babasının yatağa bağlanmış ve yere düşmüş olduğunu görür. Buna çok öfkelenen Nader, evden bir miktar paranın da kaybolduğunu görüce Raziye’yi iterek evden kovar. İtmenin etkisiyle merdivenlerden

düşen Raziye düşük yapar. Filmin artık tüm hikayesinin oturtulduğu bu olaydan sonra alt sınıf ve üst-orta sınıf arasındaki gerilim üzerinden karakterlerin yaşadığı farklı ahlaki ikilemlere seyirci de ortak olur. Seyirci, kimin haklı, kimin haksız olduğunu sorgulamaya başladığı bu süreçte özdeşim kurduğu karakter sürekli değiştiği için aslında mutlak doğruyu bulmanın zorluğu ile yüzleşir.

Asghar Farhadi *Çarşamba Ateşi* filmi ile başladığı üst-orta sınıf aile ilişkilerini ele almasındaki ustalığını bu film ile beraber hem estetik hem anlatım açısından zirveye taşımıştır. Farhadi'nin ünü *Bir Ayrılık* filmi ile beraber bütün dünyaya yayılmıştır. *Bir Ayrılık* 61. Uluslararası Berlin Film Festivalinde En İyi Film dalında Altın Ayı ödülünü aldı ve böylece bu ödülü alan ilk İran filmi oldu. Sonrasında Oscar ödüllerinde En İyi Yabancı Dilde Film ödülünü kazanmıştır.

4.3.1. Etik Deneyim: İlk Çatışma

Film bir fotokopi makinesinde çoğaltılmakta olan kimlik belgelerinin görüntüsü ile başlar. Bu belgelerin çoğaltıldığı fotokopi makinesinin çerçevesi ile kameranın çerçevesi aynıdır. Tüm kadrajı kaplayan bu kimlik belgelerinin kopyalama işlemi devam ederken filmin jeneriği akar. Bu açılış sahnesiyle diğer filmlerde olduğu gibi izlenecek filmin mucize içermediği, sıradan, günlük olanı ele alacağı anlaşılır. Kadrajda *Çarşamba Ateşi* filminden Mojdeh ve Morteza'nın kimlik belgeleri de görünür. Bu filmde bir evlilik çatışması yaşandığı hatırlanır. Kamera çoğaltılan kimlik belgelerinden bir mahkeme salonundaki gerçek insanlara geçiş yapar. Ekranda görünen kimlik belgelerinden ikisinin sahibi olabilecek iki eş rastgele seçilmiş gibidir. Birer sandalyede oturmakta olan Nader ve Simin'in yüzü kameraya dönüktür. Kamera onları dinlemekte olan yargıcın durduğu noktada sabitlenmiş onun gözüyle Nader ve Simin'i gösterir. Yargıç görülmez sadece sesi işitilir. Onlar dertlerini anlatırken yüzleri seyirciye dönük olduğundan seyirci kendisini bir anda yargıç konumunda görür. Film seyirciye etik deneyim yaşatarak bir yargıç gibi olayları değerlendirmesini beklemektedir.



Görsel 4: Simin ve Nader doğrudan kameraya bakar

Mahkeme salonunda geçen bu sahnede ilk duyulan ses yargıcın sesi olur. Yargıç Simin'e, *"Söylediğiniz şeyler boşanmak için geçerli sebepler değil."* der. Simin, kocası Nader'den boşanmak istemektedir. Çünkü Simin ve Nader kızları Termeh ile birlikte yurt dışında yaşamak için vizeye başvurmuş ve vize olumlu sonuçlanmıştır. Tüm hazırlıklarını yaptıkları halde Nader son anda fikrini değiştirmiş ve Alzheimer olan yaşlı babasını yalnız başına bırakmak istemediği için yurt dışına çıkmaktan vazgeçmiştir. Yargıç Simin'in boşanma sebebini geçerli bulmaz ve başka bir gerekçesinin olup olmadığını sorar. Hakim, *"Mesela bağımlılık gibi, ya da sizi dövüyorsa ya da size harçlık vermiyorsa."* şeklinde örneklendirir bu gerekçeleri. Simin *"Öyle bir şey yok. O iyi, düzgün bir insan."* dediğinde hakim onun boşanma isteğini yadırgar. Hakim geleneksel bir bakış açısıyla olaya yaklaşır ve sorunu kendi aralarında çözmeleri gereken *"küçük, önemsiz bir sorun"* olarak niteler.

Simin ise Nader'i kararından vazgeçiren sebebi bir bahane olarak görür. Simin ve Nader yargıcın önünde kendi aralarında konuyu tartışmaya başlarlar. Simin'e göre babası Nader'in onun oğlu olduğunun bile farkında değildir. Buna karşılık Nader'in verdiği cevap *"Ben onun babam olduğunu biliyorum."* şeklinde olur. Bu seyirciyi duygusal

anlamda etkiler ve Nader'in tarafına yaklaştırır. Yönetmen özellikle seyirciyi yargıç koltuğuna oturtarak taraf tutmaya zorlamaktadır.

Simin'in yurt dışına gitmek istemesindeki temel nedeni Termeh'in geleceğidir. Yargıç alaycı bir şekilde “*Yani bu ülkedeki çocukların bir geleceği yok mu?*” dediğinde Simin'in cevabı “*Bir anne olarak ben onun bu şartlarda yetişmemesini tercih ederim.*” şeklinde olur. Yargıç “*Hangi şartlar?*” der. Simin bu soruyu geçirir. Böylece filmde dolaylı yoldan İran'ın mevcut sistemini özellikle üst-orta sınıftan diyebileceğimiz kişilerin tercih etmediği vurgulanır. Yargıç gücünü özellikle dinden alan toplumsal normların egemen olduğu İran'ı temsil etmektedir. Simin ve Nader üst-orta sınıf bir ailedir. Ve ülkelerindeki yaşam şartlarından memnun olmadıkları için yurt dışına gitmeye karar vermişlerdir. Fakat erkek karakter gelenekten kopamazken kadın karakter ise bu konuda cesurdur ve farklı bir gelecek ister. Farhadi karakterlerini bu şekilde oturtmasındaki tercihinin şöyle açıklamıştır: “Kadınların doğurganlığı olduğundan, kadın benim için geleceğin sembolüdür; erkek ise geleneği temsil eder” (Farhadi, 2014:456).

Simin, Nader ona “*İstersen gidebilirsin.*” dediği için onun babasını bırakmak istemezken karısını bırakabildiğini düşünmektedir. Boşanmak istemesinin motivasyonu ise kocasının birlikte karar verdikleri bir şeyi sanki Simin'in tercihiymiş gibi algılamasıdır. Simin şayet Nader yurt dışına gelmeyi kabul ederse boşanma kararından vazgeçmeye hazırdır. Nader kararından vazgeçmeyerek boşanmaya razı olur. Fakat 11 yaşındaki kızları Termeh'in gitmesine izin vermediği için sorun çözülmez. Vizenin süresinin bitmesine ise sadece 40 gün kalmıştır. Simin çözülmeyen sorunları karşısında “*Peki, bana ne olacak?*” dediğinde hakimin cevabı alaylıdır: “*Hiçbir şey. Hayatınıza geri döneceksiniz*”. Hakime göre böyle küçük bir sorunla mahkemeye başvurmuş olmaları da yanlıştır.

Simin'in çözülmeyen sorunu filmin ilk çatışmasını oluşturur. Yargıç koltuğuna oturmuş seyirci kimin haklı kimin haksız olduğunu aramaya başlar. İlk yargıladığı ve haksız bulduğu kişi Simin olur. Nader hasta ve yaşlı babasını bırakamamıştır. Fakat Simin

çocuğunu yurt dışında yetiştirmek uğruna boşanmak istemiştir. Seyirci filmin devamında da bu çatışma ile ilişkili karı koca arasında yaşanacakları izleyeceğini düşünür. Fakat Farhadi, filmin ilerleyen kısımlarında seyirciyi şaşırtır ve bambaşka bir hikayeyi odağa alır. Mahkeme salonunda taraf tutmaya zorlanmış seyirci film ilerledikçe yargılamanın kolay olmadığını düşündüğü bir konuma gelir. Filmdeki karakterler sabit, değişmez karakterler değildir. Ve onlar hakkındaki ilk yargıların birer ön yargı olduğu gerçeği ile yüzleşilir.

4.3.2. Etik Deneyim: Ahlaki İkilemler

Mahkeme koridorlarından Simin ile Nader'in oturduğu eve geçiş yapılır. Uzunca merdiveni olan bu binada işçiler güçlkle bir piyanoyu aşağı indirmektedir. Simin piyanosunu satmıştır. Bu Simin'in ülkeden çıkmak için ne kadar gözü kara olduğunu göstermektedir. Ayrıca piyano daha çok üst-orta sınıfı temsil etmektedir. Böylece sosyoekonomik yaşantıları hakkında da fikir edinilir. Simin ile piyanoyu aşağı indiren işçi arasında taşıma ücreti ile ilgili bir sorun yaşanır. İşçiler iki kat için anlaşmışlardır. Fakat gerçekte üç kat indirmek zorundadırlar. Simin için bu 'küçük bir meseledir'. Ödemeyi alıcı yapacaktır ve tam da evine çıkarken bu sorunun karşısına çıkması öfkelenendir onu. Fakat üst-orta sınıfın hizmetini yapmak zorunda kalan alt sınıftan işçi için bu önemli bir konudur. Simin bir an önce evine girmek istediğinden üçüncü katın taşıma parasını kendi ödeyeceğini söyleyerek sorunu çözer.

Simin, boşanma ile ilgili somut bir çözüm elde edemediği için anne ve babasının yanına taşınacaktır. Kızları Termeh annesinin eve girdiği sahnede perdeleri açık pencerenin önünde ders çalışmaktadır. Annesinin cama yansıyan görüntüsünü izlerken seyirci de aynı şekilde onun seyirliğinin cama yansımaları görür. Termeh ve annesi arasındaki yanılsamalı mesafedir bu. Termeh babasıyla kalırsa annesinin geri dönebileceğini umarak evde kalmayı tercih etmiştir. Simin ise gitmeyi bu kadar kafasına koymuş olsa da gözü arkadadır. Hem evin temizliği hem de yaşlı babanın bakımı için Raziye'yi çağırmıştır. Simin telaşla eşyalarını toplarken divanda oturmuş bekleyen

Raziyeh ve kızı da görünür. Bu sırada Nader balkonda babasının sakal tıraşını yapmaktadır. Camın arkasından Raziyeh'nin kızının bakışıyla görünen bu sahneden sonra Simin'e geçiş yapılır. Simin tıka basa doldurduğu bavulunun fermuarını kapatmakta zorlanmaktadır. Bu esnada Simin'in parmağındaki evlilik yüzüğü dikkat çeker. Nader ve Simin arasındaki sorun mahkeme salonuna taşınmıştır fakat hala kapanmayan bir bavul gibi çözümsüz kalmıştır.

Raziyeh sabahları erkenden küçük kızıyla birlikte şehrin bir ucundan çalışmaya gelecektir. Nader'in söylediği gibi ev işleri de yapacak olan Raziyeh'nin asıl işi yaşlı babaya ilaçlarını zamanında vermek, onu ocaktan uzak tutmak ve evden çıkmasına engel olmaktır. Raziyeh hem mesafe hem de iş yükü fazlalığı karşılığında Nader'in vereceği parayı az bulur. Fakat Nader daha fazlasını vermeye yanaşmadığı için teklifi düşünmek üzere ayrılır oradan. Bu esnada Simin de piyanoyu taşıyan işçiye ödemeyi yapar. Bu sahne üst-orta sınıf ile onların hizmetlerini yapmakta olan alt sınıf arasında yaşanan emek, ücret konularındaki anlaşmazlıkların gösterisi gibidir. Alt sınıfın emeğini ucuza getirme uyanıklığındaki üst sınıf. Harcadıkları emeğinin tam karşılığını alamayan fakat mecbur olduğu için emeğini ucuza satan alt sınıf. Sınıflar arası bu farklılık ve aralarında oluşan gerilim filmin bir başka çatışmasını oluşturur.

Nader, Simin'in evden ayrılacak olmasına kayıtsız kalır. Nader çamaşır makinesini hangi programda çalıştırılacağını bilmez. Termeh annesine danışabileceklerini söylediğinde Nader'in cevabı “*Benim kötü gözükmemi mi istiyorsun?*” şeklinde olur. Nader karısının ayrılığı karşısında kayıtsız kalarak şartlanmış bir şekilde “dik durma” işlevini yerine getirir.

Simin evden ayrılmak üzereyken yaşlı babaya evi terk edeceğini söylemeye cesaret edemez ve babanın elini tutarak hemen döneceğini söyler. Yaşlı baba Simin'in elini bırakmaz. Nader bu sınıksız bağlanmayı çözmek için babasını ayağa kaldırmak zorunda kalır. Simin'in gitmesini engelleyen kişi Nader yerine babası olur. Bu sahnede Simin'in, Nader'in babasına sevgiyle yaklaştığı ve daha önce bakımıyla da ilgilendiği anlaşılır. Bu

sahneden sonra Simin ile ilgili ön yargılar yavaş yavaş değişmeye başlar. Farhadi tüm karakterlerin kendisini anlatmasına fırsat vererek seyircinin onları dinlemesini sağlar. Ve bu seyircinin başta edindiği yargılarda çatlaklar oluşturur.

Simin'in arabasıyla evden uzaklaştığı sahnede gözlüklerinin altından akan göz yaşları görülür. Bu esnada yol kenarında Raziye ve kızını gören Simin korna çalarak onları arabasına alır. Bu ayrıntılar Simin karakterinin anlaşılması için ipucu olur. Seyirci onu artık hassas biri olarak düşünmeye başlar. Arabanın içinde geçen konuşmada Raziye Simin'in evden ayrılmasından kaynaklı içine düştüğü zor durumu anlatır. Raziye dindar biridir ve Simin o evde yaşamayacağına göre orada çalışmasının doğru olup olmadığını sorgulamaya başlar. Simin Nader'e güvenebileceğini söyleyerek Raziye'yi rahatlatır. Raziye dindar bir kadın olarak inancına ters düşeceğini düşündüğü bir işi kabul etmesi filmin bir diğer çatışmasını oluşturur. Raziye, karısından ayrı yaşayan bir erkeğin ev işlerini yapacak ve üstelik yaşlı babasının da bakımını üstlenecektir.

Raziye ekonomik ihtiyaçlarından dolayı içinde yaşadığı tüm çatışmalara rağmen işi kabul eder. Ve ertesi sabah kızı ile beraber Nader'in evine gelir. Raziye'nin evi çok uzak olduğundan Nader'in evden çıkış saatine yetişmesi mümkün değildir. Nader buna çözüm olarak evin anahtarını her sabah elektrik sayacının üzerine bırakacaktır. Dış kapıyı ise üst komşu açacaktır (Bu bilgi filmin ilerleyen kısımlarında önem kazanacaktır).

Nader, Raziye'nin sorumluluklarını söylerken babasının evden çıkmasına engel olması gerektiğini özellikle belirtmiştir. Bunun sebebi ise yaşlı baba gazete almaya dışarı çıkmak istediği zaman anlaşılır. Bu, yaşlı adamın geçmişten gelen bir alışkanlığıdır ve Raziye evi kilitleyerek buna engel olmak zorundadır. Yaşlı baba dışarı çıkmak istediği anda Raziye ona engel olurken küçük kız yaşlı adamın pantolonuna işedeğini fark eder. Yaşlı adamın kendi başına üstüne değiştirmesi mümkün olmaz. Bu Raziye'nin çözmesi gereken ilk sorundur. Raziye'nin adamı o halde bırakmaya gönlü el vermez. Fakat dini inancı gereği yabancı bir adamı soyup üstünü değiştirmenin yanlış olduğunu düşünür. Raziye dini inancı ile vicdanı arasında kalakalır. Yaşadığı bu ikileme son vermek için

önce Simin'i arar. Fakat Simin o an çalışmakta olduğu için yardıma gelemmez. Raziye daha sonra dini konularda bilgi alabileceği bir yeri arar. Telefonda konuştuğu kişi tüm ayrıntıları öğrendikten sonra onay verir. Raziye yaşlı adamın üstünü değiştirecektir. Fakat bir sorun daha vardır. Bunu kocasının bilmemesi gerekir. Küçük yaşta toplumsal kodlarla yüklenmiş kızı “*Babama söylemem!*” diyerek annesinin bu sırrına ortak olur. Raziye banyoda yaşlı adamın üzerini değiştirirken küçük kız da camda onları izlemektedir. Küçük kızın yüzündeki korku ifadesi Raziye'nin yapmak zorunda kaldığı şey'in onların ahlak anlayışını ne kadar zorladığını da göstermektedir. Raziye'nin yaşadığı ahlaki ikilem ona “Yapılması gereken doğru şey nedir?” sorusunu sordurtmuş, kendi başına cevap bulamayınca bu konularla ilgilenen bir kuruma danışmak zorunda bırakmıştır. Bu din kurallarıyla yönetilen İran'da inançlı insanların danışabildikleri yerlerin varlığını da göstermektedir.

Kamera annesini izlemekte olan küçük kızıdan Termeh'e geçiş yapar. Bir benzin istasyonunda arabanın deposunu doldurmakta olan Termeh'i ise babası izlemektedir. Termeh arabaya döndüğünde Nader film boyunca kızına vermeye devam ettiği hayat derslerinden birini verir. Termeh benzinciden para üstünü almamış, bahşiş olarak bırakmıştır. Nader kızına benzini kendi doldurduğu için kalan parayı bahşiş olarak bırakmasının yanlış olduğunu söyleyip onu para üstünü alması için geri gönderir. Böylece babadan çocuğa neyin doğru, neyin yanlış olduğu ile ilgili bir aktarım olur. Termeh parayı benzinciden isterken verdiği mücadeleyi arabadan izleyen Nader'in yüzünde bir gurur tebessümü oluşur. Termeh arabaya döndüğünde babanın doğrusunu uygulayan bir çocuk olarak davranışı ödüllendirilir ve bu para onun olur. Termeh için babası örnek alacağı mutlak doğru kişidir. Babasının takdirini bu şekilde kazanmış olmak onu mutlu eder.

Simin'in evden ayrılmış olması Nader ve Termeh'in günlük rutinlerini bozmamıştır. Her zamanki gibi Termeh'in özel öğretmenini ona ders vermeye eve gelmiştir. Nader ise babası için her gün aldığı gazeteyi ona verirken bir ritüel şeklinde halini hatırlar. Her şey yolunda gitmektedir. Nader, Raziye'ye gün boyu babasının bakımı ile ilgili eksik yaptığı şeyler için uyarıda bulunduğu ummadığı bir karşılık alır. Raziye işi

bırakacağını söyler. Gerekçe olarak hem iş hem de mesafe fazlalığını gösterir. Fakat bu Nader'in kabul edebileceği bir gerekçe değildir. Raziye tüm bunları bildiği halde işi kabul etmiştir ve son dakika karar değişikliği Nader'i ertesi sabah için mağdur edecektir. Nader ve Raziye arasında gerçekleşen bu konuşma salonda öğretmenin yanında olur. Daha sonra Nader *“Diğer odaya geçelim.”* deyip kapısı açık mutfığa geçer ve aralarındaki konuşmaya ara verir. Nader gittiğinde Raziye ve öğretmen arasında bir diyalog gerçekleşir. Öğretmen Raziye'ye hamileliği için gidebileceği bir doktorun telefonunu yazar ve kendi ismini referans olarak verebileceğini söyler. Bu esnada salona ders hazırlığı yapmakta olan Termeh de gelir. Bu görüntüye Nader'in *“Bana dün söylemeliydiniz.”* dediği sesi bindirilir. Sesin geldiği ana geçiş yaparız. Nader ve Raziye mutfaktadır. Nader, Raziye'nin işi bırakmakla onu nasıl mağdur ettiğini anlatmaya devam eder. Aynı anda mutfak dolaplarında bir şeyler aramakta olan Nader, kızına *“Annen çayı nereye koyuyor?”* diye seslenir. Mutfak salona açılmaktadır ve kapısı yoktur. Nader Termeh'in verdiği *“Bilmiyorum.”* cevabını rahatlıkla duyar. Bu ayrıntı filmin ana çatışmasını çözmede kullanılacak bir bilgi olur.

Raziye'nin işi bırakmak istemesinin asıl sebebi dini inancına ters düştüğünü düşündüğü bir şeyi yapmak zorunda kalmış olmasıdır. Tanımadığı bir adamı soyup giydirmek ona ağır gelmiştir. Adamın yaşlı ve bunamış olması ve onu o halde bırakmaya vicdanının el vermemiş olması belki bir seferlik bu işi yapmasını kolaylaştırmıştır. Fakat bunu tekrar yapmak istemez. Nader ilk gerekçeleri kabul etmeyince babasının altına işediğini ve onu temizlemek zorunda kaldığını söyler. Nader için bu beklenmedik bir durumdur. Babasının daha önce böyle bir sorunu olmamıştır. Raziye, *“Onu temizlemem doğru olmaz.”* der. Nader onun doğrusuna hak verir. Raziye işi bırakıyor olmanın mahcubiyetiyle Nader'e erkek bakıcı ayarlayabileceği şirketlerin olduğunu söyler. Fakat Nader *“Ben evime herkesi sokamam.”* diyerek konuyu kapatır. Raziye o günkü ücretini alıp evden çıkar. Fakat hemen sonra geri döner. Raziye hem ev işleri hem de yaşlı babanın bakımı için kocasının gelebileceğini söyler. Ama bunun için bir şartı vardır. Raziye çalıştığını kocasından gizlemiştir ve Nader'i tanıdığını bilmemesi gerekir. Bunun için kocasına Nader'in telefonunu gazeteden bulduğunu söyleyecektir. Raziye, Nader'in

kocasıyla konuşmadan önce işi başkasına vermemesi için ertesi gün için de gelebileceğini söyler. Nader bu teklifi memnuniyetle kabul eder.

Seyirci Raziye'nin inançları doğrultusunda 'dürüst bir yaşam' sürdürdüğünü düşünmeye başlamışken aslında kocasına yalan söylemekte olduğunu ve çalıştığını dahi gizlediği görülür. Üstelik bu sırrına kızını da ortak etmiştir. Nader'e dini inancından dolayı işi bırakması gerektiğini söyledikten hemen sonra sırf işin başka birine verilmemesi için bir gün daha gelmeyi kabul etmiştir. Raziye'nin çalıştığını kocasından gizlemiş olması ekonomik anlamda ciddi bir ihtiyaçları olduğunu da göstermektedir. Dini inancına ters düşüğünü düşündüğü halde bir gün daha aynı işi yapmaya devam edecek olması da yine ekonomik ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır.

Ertesi gün Raziye'nin kocası Hojjat iş ile ilgili konuşmak üzere Nader'in çalıştığı bankaya gelir. Hojjat, Nader'in vereceği iş ücretini az bulur. Ücret konusundaki bu anlaşmazlığın her gün büyük paraların girip çıktığı bankada konuşulması tezat bir durum oluşturur. Fakat Nader daha fazlasını vermeye yanaşmadığı için Hojjat eğer iyi performans sergilerse alacağı paranın artması talebiyle işi kabul eder. Hojjat sonraki günden itibaren çalışmaya başlayacaktır.

Kamera bankadan Nader'in evine geçiş yapar. Ertesi gün olmuştur. Baba-kız evden çıkmaya hazırlanırken bir yandan da Nader kızına dersleri ile ilgili sorduğu sorularla onun öğrendiklerini tekrarlamasını sağlar. Nader, Termeh'in verdiği bir cevabı yanlış bulur ve düzeltir. Termeh buna karşılık "*Öğretmenim öyle diyor.*" der. Nader öfkelenir ve "*Yanlış yanlıştır. Kim söylerse söylesin.*" diyerek kızına hayat dersi vermeye devam eder. Termeh'in öğretmenin not kıracağını söylemesi de Nader'in fikrini değiştirmez. Termeh notu kırılrsa bile asıl doğru olanı yazmalıdır. Nader'in herhangi bir çıkar gözetmeksizin aklı ön plana çıkartarak, her yerde her koşulda doğruya doğru, yanlışla yanlış demek gerektiğini düşünmesi Kantçı bir etik anlayışının olduğunu gösterir.

4.3.3. Gösterilmeyen ‘An’lar

Hojjat alacaklılarından biri polisle gelip onu götürdüğü için işe gelemmez. RaziyeH yine kocasından habersiz iş başkasına verilmesin diye gelmiştir. Nader arkasından kapıyı kilitlemesini tembihleyerek dışarı çıkar. RaziyeH rutin olarak evin işlerini yapmaya başlar. Daha sonra kamera yaşlı adamın bağlı olduğu oksijen tüpü ile oynayan RaziyeH’nin kızını uzun bir süre gösterir. Oksijen tüpünün vanasını açıp kapadıkça çıkan seslere eşlik eden kız bir anda yaşlı adamın çıkardığı hırıltı sesiyle irkilir. Seyirci, bu esnada “*Adama bir şey olacak!*” gerilimini yaşar. Fakat korkulan olmaz. Küçük kız oradan uzaklaşırken, annesi onu çöpü aşağı indirmesi için görevlendirir. Çöpü merdivenlerden sürükleyerek indirmeye çalışırken poşet yırtılır ve merdivenler kirlenir. Elleriyle çöpten akan kire dokunan kız daha sonra ellerini giysileriyle temizler. Bundan sonra kamera bir kesme yapar ve evin içine geçiş yapar. RaziyeH, üstünü kirlettiği için kızını azarlamakta ve giysilerini değiştirmektedir. Kamera tekrar bir kesme yaparak bu kez merdivenlerdeki çöpleri toplamakta olan RaziyeH’yi gösterir. Bu esnada küçük kız annesine seslenir ve yaşlı adamın odasında olmadığını söyler. RaziyeH önce kızını ciddiye almayıp tuvalete bakmasını söylese de sonrasında telaşla merdivenlerden yukarı çıkar. Hemen sonra tekrar bir kesme olur. Bu kez çarşafını giymiş RaziyeH merdivenlerden hızla aşağı inmektedir. Yönetmenin seyirciye bilerek göstermediği bir anda yaşlı adam dışarı çıkmıştır. Film boyunca özellikle tembihlenen kapının kapalı olması gerektiği ihlal edilmiştir. Nader’in belirttiği gibi RaziyeH’nin en önemli görevi yaşlı adamın dışarı çıkmasına engel olmaktır. Bu Çehov’un tiyatro için söylediği ünlü sözünü akla getirir. Buna göre; “Birinci sahnede duvarda silah varsa ilerleyen sahnelerin birinde mutlaka patlar.” Özellikle tembihlenen, olmasından korkulan şeyin gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Kameranın yaptığı kesmelerle filme bir gizem katılmış olunur.

RaziyeH’nin evden koşarak uzaklaşması balkonda annesini izlemekte olan küçük kızın bakış açısından verilir. RaziyeH arabaların vızır vızır geçtiği caddenin kenarında kalakalır. Yaşlı adam caddenin öbür tarafındaki bir gazete büfesinin önündedir. Yine filmin başında gösterilen yaşlı adamın gazete almak için dışarı çıkma isteği eninde

sonunda gerçekleşmiştir. Yaşlı adam arabaların arasından karşıya kameranın durduğu yöne doğru yürürken, yükselen korna seslerinden hem seyirci hem Raziye “Araba çarpıtı, çarpacak!” gerilimini yaşar. Kamera Raziye’nin arabaların arasından adama ulaşmaya çalıştığı hareketinden ani bir kesme yaparak evde langırt oynanan sahneye geçiş yapar. Seyirci akan trafiğin içinde yürüyen yaşlı adama araba çarpacak korkusunu yaşarken bir anda yapılan kesme ile langırtın topa sert çarpışıyla irkilir. Önceki sahnede neler yaşandığı cevapsız kalır. Yönetmenin bilinçli olarak seyirciden sakladığı bir şey vardır ve bu daha sonra yaşanacakların gizemini çözmede önem kazanacaktır.

Evdeki sahnede yaşlı adam, Nader, Termeh ve Raziye’nin kızı birlikte sevinçle langırt oynamaktadır. Her şey normal gibidir ve görünürde yaşlı adama araba çarpmadığı anlaşılır. Bu esnada Raziye lavabonun önünde yüzünü yıkamaktadır. Ve yüzünde yorgun bir ifade vardır. Kamera Raziye’yi izlemeye devam eder. Evine gitmek üzere bindiği otobüste ayakta zor duruyor gibidir. Bir anda hafif bir baygınlık geçirir. Otobüste bir kadının yardımıyla tutunur ve onun için boşaltılan yere oturur. Kamera Raziye’nin oturduktan hemen sonra uyuduğu bu sahneden ertesi güne geçiş yapar. Nader’in üst komşusu elinde ekmekle Nader’lerin evinin tam önündeyken Raziye ve kızı aceleyle yukarı çıkmaktadır. Bu esnada yaşlı adam kapının arkasında beklemektedir. Komşu *“Nerede kaldınız? Zavallı yarım saattir sizi bekliyor.”* dediğinde adamın kapı arkasındaki bekleyişi acıklı bir hal alır. Kadın çöplerin taşınma şeklinden dolayı merdivenlerin kirlendiğini söyler ayrıca. Raziye merdivenleri temizleyeceğini söyleyip içeri geçer. Raziye kapıyı kapattığında kamera dışarda kalır. Bu sahneden bir kesme ile Nader’in arabasının içine geçiş yapılır.

Nader kızının okuluna onu almaya gelmiştir. O esnada arabadan yükselen diegetik müzik sesi iştilir. Okulunun önünde arkadaşlarıyla konuşmakta olan Termeh’i izlerken Nader’in yüzünde oluşan tebessüm keyfinin gayet yerinde olduğunu göstermektedir. Görünürde eşinin evi terk etmiş olması onu etkilememiş gibidir. Bu sahneden Termeh’in merdivenden eve çıktığı sahneye geçiş yapılır. Nader ise kapının önünde kapıyı açması için Raziye’ye seslenmektedir. Kapıyı açan olmaz. Nader yukarı komşuya seslenir.

Komşu Raziye'h'yi en son öğleden önce merdivenleri temizlerken görmüştür. Nader arabasından yedek anahtarı almaya iner. İçeri girdiklerinde Raziye'h'nin evde olmadığını görürler. Termeh dedesinin odasına girdiğinde çığlığı basar. Yatağa bağlanmış yaşlı adam yere yüzü koyun düşmüştür ve solunum güçlüğü çekmektedir. Dedesinin öldüğünü düşünen Termeh ağlamaktadır. Termeh'in çığlığıyla odaya koşan Nader babasının hala nefes almakta olduğunu fark edip onun kendine gelmesi için çok uğraşır. Yaşlı adam nihayet kendine gelir fakat yürüyemez. Bu yüzden tekerlekli sandalyeye bindirilir. Nader daha sonra çekmecedan bir miktar paranın alındığını da fark eder. Termeh'e alıp almadığını sorar. Termeh almamıştır. Nader, Termeh'i odasına gönderip Raziye'h'nin ve kızının eşyalarını karıştırmaya başlar. Kaybolan parayı Raziye'h'nin çaldığını düşünmektedir. Bir süre sonra Raziye'h ve kızı eve gelir. Termeh, kadının yanından geçerken onunla hiç konuşmayıp babasına geldiğini haber verir. Nader yine kızını olaydan uzak tutarak o esnada mutfakta olan Raziye'h'nin yanına gider. Nader, babasını yatağa bağlayıp üzerine kapıyı kilitlediği için hınçla Raziye'h'den hesap sorar. Raziye'h kısa süreliğine çıktığını söyleyince Nader komşudan aldığı bilgiye göre bunu yalanlar. Fakat seyirci Raziye'h'nin bu söylediğinde doğruluk payı olabileceğini düşünür. Çünkü Nader kapıyı çaldığı sahnede Termeh merdivenlere oturmaya çalışmış Nader ise merdivenler ıslak olduğundan oturmaması için onu uyarmıştır. Merdivenler hala ıslak olduğuna göre Raziye'h'nin kısa süreliğine çıkmış olması muhtemeldir. Bu durumda belki de komşu *“Onu en son öğleden önce gördüm.”* derken yanılmıştır.

Raziye'h ve Nader'in arasındaki tartışma şiddetlenir. Nader Termeh'i kavga anından uzak tutarken Raziye'h'yi kızının yanında suçlamakta bir sorun görmemiştir. Nader ses şiddetini artırınca Raziye'h de kendi kızını başka yere gitmesini söyleyerek onu girmiş olduğu bu utanç anından uzaklaştırmaya çalışır. Nader'in çocukları yetişkinlerin kavgalarından uzak tutmadaki hassasiyeti sadece kendi kızı ile sınırlı olması da seyirciyi onun karakteri hakkında düşündürür. Nader ısrarla Raziye'h'ye anlaşmalarını hatırlatır. Raziye'h, niçin olduğunu açıklamasa da *“Gitmem gerekti, başka şansım yoktu.”* diyerek karşılık verir. Nader Raziye'h'nin dışarda kendi işlerini yapmak için bunu her gün tekrarladığını düşünür. Ayrıca daha da önemli bir konu vardır. Nader'e göre Raziye'h,

çekmecedan para çalmıştır. Nader bu suçlamayı yapmadan önce bu kez hala kapıda beklemekte olan küçük kızı oradan uzaklaştırma hassasiyetini gösterir. Raziye'nin bu suçlamaya tepkisi büyük olur. Defalarca parayı almadığına dair yemin eder. Raziye için çok önemli olduğu anlaşılan şehitler üzerine yemin etmiş olması bile Nader'in fikrini değıştirmez ve onu evden kovmaya çalışır. Raziye bu suçlama karşısında şoka girmiş gibidir. Para çalmadığını kanıtlamak için çantasını boşaltır bu kez. Nader Raziye'nin kolundan tutup dışarı çıkartmaya çalıştığında Raziye, *“Dokunmayın bana!”* diyerek çığığı basar:

Raziye: “Hak ettiğimi almayana kadar çıkmıyorum.”

Nader: “Hak ettiğiniz sizi dışarı atmam. (Somayeh'i gösterip) Onun hatırı için yapmıyorum. Sizi kovarak size iyilik yapıyorum.”

Raziye'nin hırsızlık yapmış olması kesin olmadığı halde onu kovarak ona iyilik yapmış olduğunu sanması seyircinin Nader'i yargılamaya başlamasına sebep olur. Üstelik Nader hassasiyet gösterdiğini sansa bile çocuğunun yanında Raziye'yi küçük düşürmüştür. Artık çocuklar da şiddetli kavganın ortasındadırlar. Raziye ısrarla yaşlı adama ne olduğunu anlamaya çalışır. Çünkü vicdan yapabileceğı tek durum budur. Yaşlı adamı yalnız bırakarak sorumluluğunu tam olarak yerine getirmediğinin farkındadır. Fakat bunun cevabını bir türlü alamaz. Raziye sonunda pes eder ve durumu inancı doğrultusunda Allah'a havale eder. *“Peki, ama bu doğru değıl. Allah'ın gücüne gider.”* Nader ise durduğu yerden hiç taviz vermeyerek zor da olsa kapıyı ardından kapatır.

Nader Raziye'yi kapı dışarı ettikten sonra kızı ile birlikte babasının yanına gider. Yaşlı adam banyoda kapıyı içerden kilitlemiştir. Nader ısrarla kapıyı çaldığı halde yaşlı adam bir karşılık vermez. Nader Termeh'e *“Ona böyle mi bakıyorsun?”* diye sitemde bulunur. Bu sahne aslında Raziye'nin dışarı çıkarken yaşlı adamı kendine zarar vermemesi için yatağı bağlamasının açıklaması gibidir. Raziye'nin kapıyı kilitlemesi ise Nader'in de yaptığı bir şeydir. Raziye, evi çok uzak olduğundan sabahları Nader'in evden çıkış saatine yetişemeyeceğini en başında söylemiştir. Nader de çözüm olarak

kapıyı kilitleyip anahtarı da elektrik sayacının üzerine koymaktadır. Yaşlı adam her sabah en az bir yarım saat kilitli evde tek başına Raziye'nin gelmesini beklemiştir. Nader çaresiz kilitli kapıyı iterek açtığı anda babasını yine yerde düşmüş vaziyette bulur. Herkesin evde olduğu bir saatte bile yaşlı adamın başına bir kaza gelebilmiştir. Bu esnada yine kapı çalmaktadır. Nader kapıya doğru yürürken Raziye'nin içeri girdiğini görür. Evin anahtarları hala Raziye'dedir ve kendiliğinden içeri girmiştir. Raziye bir vicdan meselesi haline getirdiğinden yaşlı adama ne olduğunu merak etmiştir. Bir de para çalmadığına Nader'in ikna olması onun için bir gurur meselesi olmuştur. Nader Raziye'nin içeri girmiş olmasına öfkelenir. Elinden anahtarı alıp onu tekrar kapı dışarı etmeye çalışır. Raziye bu durumda o günkü emeğinin parasını almaya çalışır. Fakat ne tesadüftür ki kaybolan para tam da Raziye'nin günlük ücreti kadardır. Ve Nader zaten o parayı aldığını söyleyip onu çıkartmaya çalışır. Emeğinin karşılığını bile alamamış olmak Raziye'yi duygulandırır ve kendine acımaya başlar. Ağlayarak söylediği “*Sabahın 5:30’undan beri kızım Somayeh....*” lafı daha ağızdayken Nader onu kapıya sürükler. Raziye kapının yüzüne kapatılmasına direnir. Nader Raziye'yi iterek kapıyı kapatır. Ve bu olay filmin tüm seyrini değiştirecek bir etkiye sahip olur. Kapı kapandıktan sonra merdivenlerden sesler duyulur. Bu esnada Somayeh'in ağlama sesi yükselir. Nader içeri doğru yönelirken Termeh gelen seslerin nedenini merak eder ve kapıyı açar. Raziye itilmenin etkisiyle merdivenlerden düşmüştür. Bu olay filmin düğüm noktası olur. Fakat Raziye'nin düştüğü an gösterilmez. Üst komşu duyduğu sese koşmuştur. Raziye güçlükle çarşafını düzelterip belini tutarak dışarı çıkarken Termeh yardıma gelmiş diğer komşu kadınla göz göze gelir ve utanarak kapıyı geri kapatır.

Kapının kapanmasıyla sahne değişir. Kapısı açık olan banyoda Nader, tekerlekli sandalyeye oturttuğu babasını yıkamaktadır. Yaşlı adamın sırtı seyirciye dönüktür. Filmin başından beri soğukkanlı duruşuyla dikkat çeken Nader'in duygularının çözüldüğü bir sahne olur. Babasını yıkamakta olan Nader bir anda ağlamaya başlar. Bu sahne filmin en vurucu anı olurken filmin gösterime girmesinin ardından dolaşıma en çok giren sahnelerden biri olur. Daha sonra ortaya çıkan bu sahnenin çekildiği sırada yönetmenin, kameramanın ve oyuncunun gerçekten ağladığı kamera arkası görüntüleri de internet

medyasında binlerce kez paylaşılmıştır. Bu sahnenin bir diğer önemli tarafı ise “*Senaryo kafamdaki bir resimle başlar.*” diyen Farhadi’nin *Bir Ayrılık* filminin senaryosunun yazımını başlatan görüntünün olmasından kaynaklanmaktadır.



Görsel 5: Nader’in babasını yıkarken ağladığı sahne

Kamera seyirciyi derinden etkileyen bu ağlama sahnesinden Termeh’in yüzüne kesme yapar. Ertesi gün olmuştur. Nader Termeh’i Simin’e bırakacaktır. Yaşlı adama bakacak kimse olmadığından o da arabadadır. Termeh arabadan indiğinde Nader ona annesinden onu İngilizce çalıştırmasını talep etmesini söyler. Termeh önceki gün yaşananların etkisindedir ve babasına bir karşılık vermez. Filmin en başından babasına çok düşkün olduğu gözlemlenen Termeh’in babasıyla ilgili kafasında soru işaretlerinin oluşmaya başladığı sezilenir. Nader arabanın içinde kızının eve girmesini beklemekteyken Termeh geri döner ve babasına annesinin onunla önemli bir konuyu konuşmak istediğini söyler. Nader Termeh’i babasının yanında bırakarak Simin’in evine gider. Simin mutfaktadır ve Nader geldiğinde yapmakta olduğu işe ara vermeden “*O kadınla kavga mı ettin?*” der. Raziye’nin kocasının ablası Simin’i aramış ve Raziye’nin hastanelik olduğunu söylemiştir. Kadın ayrıca Simin’e “*Eğer ölürse kanı senin ellerinde olacak.*” dediği için Simin korkmuştur. Simin Nader’e bütün bunları anlatınca Nader’in

ilk tepkisi “*Sokaktaki insanları tutarsan işte böyle olur.*” şeklinde bir suçlama olur. Simin ise “*Beni suçlama. Ben sana görümcesini tanıdığımı söylemiştim.*” diyerek kendisini savunur. Nader’in kendi davranışlarında hata görmeyen ve suçu dışarda arayan bir karaktere sahip olduğu bu diyalogla gösterilir.

Sonraki sahnede Nader ve Simin birlikte hastaneye giderler. Hastanede Raziye’nin düşük yaptığını ve ameliyata alındığını öğrenirler. Nader haberi alır almaz başına gelebileceklerin korkusu yüz ifadesinden hissedilir. Hastanede Raziye’nin ameliyat sonrası alındığı yere gitmek için asansörle aşağı indikleri sahnede Nader’in sırtı kameraya dönüktür. Simin “*Ona ne yaptın?*” diye sorar. Simin kocasına güvenmemektedir. Nader karısının sorusunu aynı şekilde yineleyerek onun ona güvenmeyeşine tepki verir. Aşağı indiklerinde Raziye’nin kocası Hojjat’la selamlaşırlar. Hojjat, Nader’in karısını tanıyor oluşuna şaşırır. Bu sahne filmin saklanan sırların ve yalanların ortaya çıkacağı bir sahne olur. Raziye’nin işi bulmasında aracı olan kişi (Hojjat’ın ablası) gelince tüm sırlar bir bir ortaya dökülür. Simin her şeyden habersizdir ve Hojjat’ın şaşkınlığını gidermek için “*Ablanız ev işleri için onu bizimle tanıştırmıştı.*” der. Nader, “*Belli ki siz gelemediniz o da sizin yerinize geldi.*” diye toparlamaya çalışsa da gerçek artık ortaya çıkmıştır:

Hojjat: “Babanıza onun baktığını mı söylüyorsunuz?”

Nader: “Sadece birkaç gün.”

Hojjat: “Bunu bankada neden söylemediniz?”

Nader: “O size söyler diye düşünmüştüm.”

Nader olanları makul bir dille Hojjat’a anlatmak için onu oradan uzaklaştırırken Hojjat’ın ablası Simin’e “*Onun çocuğunu öldürdünüz. Peki buraya ne yapmaya geldiniz?*” der. Simin, olanlardan dolayı üzgün olduğunu söylediğinde kadının cevabı “*Üzgün olmak ona çocuk vermeyecek.*” şeklinde olur.

Hojjat'ın ise en çok takıldığı şey çocuğun ölümü değil karısının bekar bir adamın evinde çalışmış olması ve yabancı bir erkeğin bakımını yapmış olmasıdır. Hojjat'ın sahip olduğu ahlaki değerler onun bir acının karşısında dahi sorun ettiği şey'i belirlemektedir. Hojjat'ın ahlaki açıdan yanlış bulduğu şey karşısına çıkmıştır ve bu kabul edebileceği bir şey değildir. Kamera Nader ve Hojjat'ı uzaktan izler. Aralarında geçen diyalog ise duyulmaz. Nader'in olanları makul dille anlatmış olmasının Hojjat'ı ikna edemediği Hojjat'ın savurduğu yumruklarla anlaşılır. Simin yardıma koştuğunda onunla birlikte kamera da olay anına yaklaşır. Hojjat'ın yumruklarından biri Simin'in yüzüne gelir. Araya girenler Hojjat'ı hastaneden dışarı çıkartır. Dışarda cam kapının ardında Hojjat, ablasına Razihe'e bu işi ayarladığı için öfkelenmektedir. Abla, olanlar karşısında suçluluk duyarak çaresiz özür dilemekle yetinir. Öfkesi dinmemiş Hojjat, hastaneye tekrar girmeye yeltense de engellenir. Camın arkasından Nader'i hesaplaşmak için dışarıya çağıran Hojjat'ın aksine Nader güvenli alanda korku içindedir. Hojjat ait olduğu sınıfın kaybedecek hiçbir şeyi olmayan cesaretiyle davranırken Nader ise sahip olduklarının ona sunduğu ayrıcalıkları kaybetme korkusunu yaşamaya başlamıştır.

Filmin başından beri takındığı erkeklik gururu yüzünden evi terk eden karısına “Gitme!” diyememiş Nader bu olaylardan sonra karısına “*Bitti. Bu akşam eve geliyorsun.*” der. Hareket halindeki arabanın içinde gerçekleşen bu sahnede tüm kadraji Simin'in yüzü kaplamaktadır. Simin, pamukla kanayan burnunu tutmaktadır. Gözünün kenarında da yaş vardır. Nader'in karısının bu halde anne babasının evine gitmesinde bir utanç duyduğu da hissedilir. Fakat Simin kocasının bu talebini geri çevirir.

4.3.4. Etik Deneyim: Sorgu Odası

Raziyeh, Hojjat ve Nader sorgu odasında bir araya gelirler. Gösterilmeyen bir ‘an’ yüzünden gerçeğin ne olduğuna dair yaşanan şüphe duygusunun Rashomon etkisine sebep olduğu bu sahnede taraflar (Raziyeh ve Nader) aynı olaya ilişkin farklı şeyler söyler. Seyirci sorgu odasında bir gözlemci gibi tarafları dinler ve etik deneyime ortak olur. Filmin başındaki mahkeme salonunda “dik başlı” kendine güvenen Nader'in yerine

yaşananlar karşısında biraz ürkmüş biri vardır. Sorgu görevlisinin olayı soruşturduğu bu mekanda ayrıca toplumdaki ahlak anlayışının, sınıflar arası var olan çatışmanın da sorgulandığı yer olur. Nader: *“Biraz kaba davrandığımı kabul ediyorum. Onu evimden çıkarmaya çalıştım.”* şeklinde kendini savunmaya çalıştığında Hakim durumun ciddiyetini hatırlatır. Nader’e ölen bebeğin dört buçuk aylık bir erkek yani bir insan olduğunu ve bu yüzden cinayetle suçlandığını söylediğinde:

Nader: “Onu itmeyi amaçlamadım. Gitmesini istedim ki kapıyı kapatabileyim. Eğer hamile olduğunu bilseydim onu evden çıkarmaya çalışmazdım. Ben sadece kapıyı kapatmak istedim.”

Raziyeh: “İtmedi. Beni kolumdan tuttu ve attı. Ben de merdivenlerden düştüm.”

Hojjat: “Kim hamile bir kadını atar.”

Nader: “Bilmiyordum. Hastanede öğrendim.”

Raziyeh: “Sayın Hakim, herkes hamile bir kadını vücudundan anlamaz mı?”

Nader: “Ben sizi ne zaman gördüm ki? O geldiğinde ben ya çıkıyor ya da gitmiş oluyordum. Geldiğimde de hep çarşafı görünüyordu. Kim hamile olduğunu anlayabilir?”

Çarşamba Ateşi filminde bir karakter gibi rol oynayan çarşaf bu filmde de olayın seyri açısından önem kazanır. Raziyeh, yaşlı adamı aramak için aceleyle evde çıktığı sahnede bile dini inancı gereği çarşafını giymiştir. Hakim de çarşafın hamileliği gizleyebileceğine ikna olmuş gibidir ve Nader’in söyledikleri karşısında diğerlerine dönüp *“Tahmin etmediğini iddia edebilir.”* der. Nader bundan güç alır ve *“Bu tarz bir iş için hamile bir kadının gelebileceğini düşünmedim.”* diyerek hakimi etkilemeye çalışır. Bu durumda Raziyeh atağa geçer ve *“Sayın Hakim, onun kızının ve öğretmeninin yanında hamileliğimden bahsettim. Hepsi duydu.”* der. Raziyeh’nin bu son söyledikleri ispatlanması gereken bir itham olur:

Hakim: “Eğer bildiğiniz ispatlanırsa mahkeme 1 ile 3 yıl arasında hapis cezası isteyebilir.”

Nader: “Hayır bilmiyorum.”

Raziyeh: “Kızının öğretmeni tanıklık edebilir.”

Hakim: (Nader’e dönüp) “Yarın gelebilir mi?”

Nader: “Kızım ya da okulunu bu işe karıştırmak istemiyorum. Bu kızım için iyi olmaz.”

Nader’in son söyledikleri Hojjat’ı iyice öfkelerdir. Aralarındaki konuşma yine sınıflar arası bir çatışmaya dönüşür. Hojjat, üst sınıfın nazarındaki değersizliklerine isyan eder:

Hojjat: “Seni pislik. Oğlumu öldürdün. Çocuğun için kötü mü olur? Seninki önemli ama bizimki hayvan.”

Hakim, Hojjat’a *“Hakaret etmeyin. Sessiz olun. Sizi nezarethaneye atarım.”* deyince kocasının borçlar yüzünden nezarethaneye girmesinden bıkmış olan Raziyeh hakime yalvarmaya başlar. Raziyeh hakimden kocasının biraz asabi olduğunu ve onu mazur görmesini rica eder. Raziyeh’nin konuşmaya bu şekilde atılması Hojjat’ı daha da öfkelerdir. Bu sefer karı koca arasında bir tartışma başlar:

Hojjat: “Hiç tanımadığımız bekar bir erkek için çalıştığandan dolayı seni dava etmeliyim.”

Raziyeh kocasının söylediklerine karşılık hakime *“Faturalara yardım etmek istedim. Aylardır çalışmıyor.”* diyerek savunur kendini. Hakim tartışmayı bitirecek şekilde kararını açıklar ve sonraki gün öğretmenin şahit olarak çağırılması kararını verir. Fakat Raziyeh için halledilmesi gereken daha önemli bir konu vardır.

Raziyeh, *“Sayın Hakim. Ben bugün buraya tek bir şey için geldim. Çocuğumu kaybettim ama bu canımı beni hırsızlıkla suçlaması kadar acıtmadı.”* diyerek hırsız olmadığına karşısındakileri ikna etmeye çalışır. Mahkeme salonunda kişilerin ahlaki duyarlılıklarının birbirinden ne kadar farklı olduğu da ortaya çıkmış olur. Hojjat karısının tanımadığı bekar bir erkeğin evinde çalışmasını ahlaki açıdan yanlış bulurken, Raziyeh’nin en çok takıldığı konu hırsızlıkla suçlanmış olması olur. Raziyeh için hırsızlık ahlaki açıdan en kabul edemeyeceği yanlış davranıştır. Hem Raziyeh’nin hem de kocasının çocuklarının ölümü karşısında duydukları acı ise bu ahlaki duyarlılıklarının gölgesinde kalır.

Hojjat, karısının hırsızlıkla suçlanmış olmasına yine alt sınıftan insanlar olarak hor görülmelerine duyduğu öfkeyle karşılık verir. Nader’e *“Biz hırsız mıyız? Eğer çalsaydık babanın altını silmeye gelmezdik?”* diyerek tepki gösterir. Bu sahne filmdeki sınıf çatışmasının ve ahlaki duyarlılık farkının çok net görüldüğü sahnelerden biridir. Hakim Raziyeh’nin gündeme getirdiği bu yeni konu üzerine Nader’e Raziyeh’nin parayı çaldığına dair bir kanıt olup olmadığını sorar. Nader, *“Ben çaldı demedim. Para kayıptı ve tam ona ödediğim kadardı⁷.”* diyerek savunur kendini. Hakim kavga sebeplerinin bunun yüzünden çıktığını anlayınca Nader atağa geçer ve Raziyeh’nin babasına yaptıklarını anlatmaya başlar:

Nader: “Sayın hakim babam Alzheimer hastası. Elini yatağa bağlamış ve dışarı çıkmış. O gün eve erken geldim. Onu eli bağlı olarak yerde gördüm. Öldüğünü sandım. Geri döndü ve sinirlenmediğimi söyleyemem, sinirlendim. Ona gitmesini söyledim ama gitmedi.”

Raziyeh: “Nereye gitmişim? Beni hırsızlıkla suçladı. Eğer para istemeyip gitseydim çaldığımı düşünebilirdi.”

⁷Filme açıkça gösterilmese de bu kayıp para filmin başında Simin’in piyano taşıyan işçiye verdiği paradır. Ve bundan Nader’in haberi yoktur.

Hakim: “Babanız yaralandı mı?”

Nader: “Evet yaralandı.”

Nader, Raziye’den babasını bırakıp gittiği ve yaralanmasına sebep olduğu için şikayetçi olur. Bu kez savunma yapan kişi Raziye olur:

Raziye: “Uyuyordu. Kapıyı kilitleyip onu içerde bıraktım. O da kapıyı kilitliyordu. Anahtarı bana bıraktı. Onun da aynı şeyi yaptığını görmüştüm.”

Hakim: “Onu yatağa bağladığını söylüyor.”

Raziye: “Uyanır da kendine bir şey yapar diye korktum.”

Hakim Nader’e eğer Raziye’den şikayetçiye babasının yaralandığına dair bir sağlık raporu alması gerektiği belirtir. Fakat Nader cinayetle suçlandığından hapse girmek istemiyorsa birinin onun adına kefaret ödemesi gerekmektedir. O gece için parayı ödeyebilecek kimse yoktur. Nader “*Babamı evde bırakıp, kapıyı kilitleyip buraya geldim. Kızım okuldan gelecek. Hapse giremem, hayatım mahvolacak.*” diyerek bu duruma tepki gösterir. Nader aslında babasını evde kilitleyerek Raziye’nin yaptığının aynısını yapmıştır. Bu detay tekrar belirtilir.

4.3.5. Termeh’in Büyümesi

Nader’in ev telefonunun telesekreterine bıraktığı mesajı Simin ve Termeh birlikte dinler. Nader Termeh’e geceyi hapiste geçireceğini, hem eve göz kulak olmasını hem de büyükbabasını düzenli olarak tuvalete götürmesi gerektiğini söylemektedir. Nader her ne kadar kızına merak etmemesi gerektiğini söylese de bir anda ona yetişkin sorumluluğu vermiş olur. Mesajı birlikte dinledikten sonra anne kız karşı karşıya gelir. Termeh tüm olanlardan annesini sorumlu tutar. Termeh, evi terk ettiği için tüm olanların sorumlusu olarak annesini görür. Simin ise kızına sadece gerçeği tekrarlar. Simin’in ahlak anlayışı sonuca yöneliktir. Buna göre gerçek Nader’in hamile bir kadına vurmuş olmasıdır. Ve

hapiste olmasının sebebi de budur. Bu sahnede ayrıca anne kız arasında babaya söylenmeyen bir sır olduğu da ortaya çıkar. Simin evden ayrıldığı için Nader'in çok da umurunda olmamasından yakındığında Termeh, babasını savunarak *“Gerçekten gitmeyeceğini biliyordu.”* der. Simin umutla kızından doğruyu duymak ister ve bu sırrı babasıyla paylaşıp paylaşmadığını sorar. Fakat Termeh'ten istediği yanıt alamaz. Simin daha sonra hem kızını hem de büyükbabayı annesinin evine götürmeye karar verir. Termeh *“Ödevim var.”* diyerek annesiyle gitmeyi reddeder. Israr ettiği halde Termeh evde tek başına kalmayı göze alınca Simin öfkelenir ve kızına *“Arayayım deme.”* diyerek evden çıkar.

Simin kızına anlatamadıklarını sonraki sahnede büyükbabaya ağlayarak anlatmaktadır. Simin'in söylediklerine titreyen dudakları ile tepki vermeye çalışan yaşlı adamın yüzü tüm kadrajı kaplamaktadır. Simin ise araba sürmektedir. Simin *“Kalmamı istemedi bile. Boşanmayı reddetmedi. 14 yıl birlikte yaşadıktan sonra...”* Bu esnada telefon uzunca bir süre çalar. Kadrajda artık Simin vardır. Gözleri yaşlıdır. Simin telefona cevap vermez. Fakat sonra arabayı durdurup biraz düşündükten sonra geldiği yöne geri döner. Bu sahnede seyirci Simin'in evi terk etmesinin asıl nedeni öğrenmiş olur. Simin'in asıl derdi gitmek değildir. Nader karısının duygusal isteklerine kayıtsız kalmıştır. Ve bu aslında evliliklerinin bitişinin asıl nedenini oluşturmuştur. Filmin en başında Simin'i suçlayan Nader'i ise haklı gören seyirci bu konumdan uzaklaşmaya başlar ve Simin'e hak verir.

Ertesi gün olmuştur. Termeh ve Simin'in annesi mahkeme koridorunda beklemektedir. Böylece Simin'in cevap vermediği telefonun Termeh'ten geldiği anlaşılır. Kefaret parasını Simin ödeyecektir. Nader sorgu odasına götürülürken Simin'in annesi ile Nader arasında bir diyalog gerçekleşir. Bu diyalogda üst-orta sınıfın gözünde alt sınıftan insanların hayatlarının değersizliği büyükannenin sözleriyle somutlaşır:

Büyükanne: “Sanki 18 yaşındaki oğulları bıçaklanarak öldürüldü. Kadına daha gençsin. Seneye yine denersin dedim.”

Bu esnada Termeh'in Raziye'lerin oturmakta olduğu yöne bakmaktadır. Ve büyükannesinin bu söylediklerini akıl süzgecinden geçirirken bir muhakeme sürecine girdiğı gözlenir. Nader'in Raziye'yi itmesi iki aileyi mahkeme koridorlarına taşıırken Termeh de yetişkinlerin dünyasına adım atmaya başlar. Termeh yetişkinlerin çıkarları uğruna sakladıkları sırlara, söyledikleri yalanlara tanıklık edecektir.

Mahkeme koridorlarında Simin ve Termeh'in öğretmeni de karşılaşır. Öğretmen Simin'e gerçeğin ne olduğunu sorduğunda Simin öğretmene *“Onu itmiş ve düşüp, çocuğunu düşürmüş.”* diyerek Raziye'nin söylediklerinin gerçek olduğunu söyler. Öğretmen *“Peki onlara ne söylemeliyim?”* dediğinde Simin tavrını yine gerçekten yana koyar ve *“Bana kalırsa doğruyu söylemelisiniz.”* diyerek ahlaki bir dürüstlük gösterir. Bu sahne sorgu odasındaki sahneye bağlanır.

Sorgu odasında öğretmene Nader'in Raziye'nin hamileliğini bilip bilmediğı sorulur. Öğretmen Nader'i korumak adına yalancı şahitlik yapar. Odada tartışmalar başlar. Raziye öğretmenin gerçekleri çarpıtması karşısında şaşkındır. Nader ise *“Sizi duymadım. Aklım başka bir yerdeydi. Allah'ın üzerine yemin mi etmeliyim?”* dediğinde Hojjat ile arasında ilginç bir diyalog gerçekleşir. Hojjat Nader'in söyledikleri üzerine *“Sanki Allah'a inanıyorsun da!”* dediğinde Nader'in cevabı: *“Hayır. Allah sadece senin gibiler için.”* şeklinde olur. Nader'in cevabının bir ironi olup olmadığı çok belirgin değildir. Çünkü Farhadi'nin tüm filmlerinde daha çok alt sınıftan insanların dini inancına göre hareket ettiğı vurgusu vardır. En bariz şekilde sadece alt sınıftan kadınların çarşaf giydikleri görülür. Fakat bu sahnede alt sınıftan insanların da üst sınıf insanları Allah'tan uzakmışlar gibi bir önyargı taşıdıkları gösterilmektedir.

Sorgu odası adaletin çok da sağlanamadığı bir yere dönüşür. Öğretmen hakimi *“O, namuslu bir adam. Bir yıldır kızını çalıştırmak için evine gidiyorum. O öyle biri değil.”* diyerek etkilemeye çalışır. Taraflar arasındaki karşılıklı atışmalar devam ederken sahne değişir. Kamera koridora geçiş yapar. Termeh ertesi günkü sınavı için çalışmaktadır.

Büyükanne Termeh ile Somayeh'in tam ortasında Termeh'in ezbere okuduğu kitabını tutmaktadır:

“Sasaniler zamanında halk iki sınıfa ayrılmıştır. İmtiyazlılar olan üst sınıf ve normal halk.”

Termeh'in okuduğu bu bölüm adaletin sağlanmaya çalışıldığı sorgu odasında bunun neden gerçekleşmediğini anlatır gibidir. Üst sınıf ve alt sınıf arasında artık yazılı olmasa bile aralarındaki sınırı belirleyen kurallar vardır. Termeh, öğretmeninin gelmesiyle okumasını sonlandırır. Öğretmen ait olduğu üst sınıfa zarar gelmemesi için yalan söylemekte bir sakınca görmemiştir. Ve bu çabasını Somayeh'e annesinin bebeği kaybetmesiyle ilgili ağzını aralayacak sorular sorarak sürdürür. Öğretmen “alt sınıftan erkeklerin eşlerini dövdüğü” ön yargısıyla Somayeh'ten babasının annesini dövüp dövmediğini öğrenmeye çalışır. Öğretmenin öğrenmek istediği Raziye'nin bebeğini belki de eşinden yediği dayak yüzünden kaybetmiş olabileceğidir. Fakat Somayeh'in “*Annem babam kavga etmez!*” demesi öğretmenin beklemediği bir cevaptır. Mahkeme koridorları sınıflar arası ön yargıların daha görünür olduğu bir yere dönüşür. Termeh ise bütün olan bitenin seyircisidir.

Kamera sorgu odasına geri döner. Nader öğretmenin söylediklerinden güç alarak artık Raziye'yi ittiğini de reddetmektedir. Hakim konunun çözüme kavuşması için olayın şahidi olan komşuların görüşüne başvurulması gerektiğine karar verir. Fakat Hojjat komşuların da yalancı şahitlik yapacağını düşünmektedir. Hakim bir de Raziye'nin yaşlı adama zarar verdiğinden kefaret ödemesi gerektiğini söyleyince Hojjat iyice öfkelenir. Raziye bu esnada ağlarken Hojjat hakimın kararına karşı gelir ve “*Neden haksızlık yapıyorsunuz?*” dediğinde Hakimin cevabı: “*Huzuru bozarsan seni üç gün hapse yollarım.*” şeklinde olur. Sorgu odasında seyirci Raziye ile Hojjat'ın bariz haksızlığa uğradığını düşünür ve Nader'i suçlar. Hojjat'ın kaybedecek hiçbir şeyi yoktur. Hakime hapse girmekten korkmadığını söyleyerek ona “*Allah'tan korkmalısınız!*” der. Hojjat,

karısının ona yalvararak “*Sus!*” demesine verdiği karşılık ise toplumdaki yargı sistemine bir isyan niteliğindedir:

Hojjat: “Neden susayım. Hakkımı yesinler diye mi? Ayakkabı tamircisinde 10 yıl çalıştım. Beni kovdular ve ‘becerebilirsen git hakkını ara’ dediler. Dava açtım, bir yıl boyunca gidip geldim. Sonunda, bir hiç. Git evde otur dediler. Ama bu sefer pes etmeyeceğim. Bu kez farklı. Kaybedecek hiçbir şeyim yok.”

Hojjat bunları söylerken polisler tarafından odadan çıkartılır. Bu toplumda adaletin sağlanması gereken yerde bile alt ve üst sınıfların hiçbir zaman eşitlenmediğinin eleştirisi gibidir. Hojjat çaresiz adaleti sağlamakla görevli kişiyi Allah’a havale eder. Odada kalan Raziye ise kocasının serbest bırakılması için yalvarır. Hakim’e Hojjat’ın işten atıldıktan sonra depresyona girdiğini ve ilaç kullandığını söyleyip onu bağışlamasını söyler. Raziye’nin ağlayarak hakime yalvardığı bu sahnede Nader de kayıtsız kalmaz ve o da hakimden onu bu seferlik bağışlaması ricasında bulunur. Sonunda hakim ikna olur fakat Hojjat’ın Raziye’ye kefil olacak birini bulması gerekmektedir.

Yaşanan olaylar sonucunda anne babasının ayrılığını sorgulamaya başlayan Termeh, babasından bir istekte bulunur ve ondan annesini eve çağırma sözü alır. Fakat Nader kızına söz verdiği halde bunu gerçekleştirmez. Kant etiğinde verdiği sözü yerine getirmemek ödev etiğine aykırıdır. Bu anlamda Nader’in daha önce savunduğu ahlaki değerlerle çeliştiği görülür. Çünkü Nader karısının sırf kefareti ödediği için onu eve çağırdığını sanacağını düşünür. Nader filmin başından beri karısına karşı takındığı erkeklik gururunu sürdürür. Nader’in verdiği sözü tutmaması ve Simin’in onunla ilgili söyledikleri Termeh’e babasına duyduğu güveni sorgulatır. Termeh babasına gerçekten Raziye’nin hamile olduğunu bilip bilmediğini sorar. Simin kızına Nader’in aslında Raziye’nin hamile olduğunu bildiğini çünkü onun düşük yaptığını öğrendiğinde hamileliğine hiç şaşırmadığını söylemiştir. Nader ise kızına annesinin onu kendisine karşı düşman yapmaya çalıştığını ve hamileliği kesinlikle bilmediğini söyleyerek konuyu kapatır.

Nader ve Termeh'in büyükbabayı Simin'in annesinin evinden alıp eve döndükleri sahnede Termeh'in babasıyla ilgili kafasını karıştıracak başka bir şey olur. Nader üst komşuya gitmiştir. Termeh babasına niçin yukarı çıktığını sorar. Nader komşuya soruşturma için geleceklerini ve dikkatli olması gerektiğini söylemiştir. Termeh babasına, *"Eğer doğruyu söyleyecekse, neden dikkatli olması gereksin?"* der. Nader'in kızına verecek cevabı yoktur. Hojjat'ın sorgu odasında belirttiği gibi Nader'in isteği üzerine komşuların da gerçeği bükecekleri anlaşılır.

Komşuların görüşlerine olay yeri incelemesi sırasında başvurulur. Nader görevlilere Raziye'yi evden çıkartma açısının kesinlikle düşmesine sebep olamayacağını olayı canlandırarak anlatmaya çalışırken her iki komşu da Nader'in aleyhine konuşmaz ve düşme anını görmediklerini söylerler. Nader Raziye'nin başka bir sebepten düşmüş olabileceğini ispatlamaya çalışmaktadır. Üst komşu Nader'i destekleyecek şekilde başka bir bilgi verir: *"Geçen gün basamaklarda neden çöp olduğunu sorduğumda, başının döndüğünü ve o yüzden çöpü düşürdüğü söyledi."* Nader ise o gün merdivenlerin ıslak olduğunu ve Raziye'nin bu yüzden kaymış olabileceğini söyler. Raziye'nin düştükten sonra durduğu basamak da tartışma konusu olur. Komşular onun gösterdiğinden farklı bir basamak gösterir. Raziye'nin hangi basamakta durduğundan pek emin olmaması da Nader'in savını güçlendirir. Bu sahne filmdeki Rashomon etkisinin en açık görüldüğü sahnedir. Olayın tüm tanıkları kendi bakış açılarıyla olayı anlatırlar.

Somayeh'in çantası Nader'in evinde kalmıştır. Nader, boyama kitabını Somayeh'e uzattığında Somayeh ondan korkarak geriye doğru yürür. Bu sahne Nader'in dönüştüğü 'kötü' karakterin yansıması gibidir. Nader o anda kendini aynada görür gibi olur ve durumu düzeltmek için Somayeh'i yanına çağırır. Küçük kıza şefkatle yaklaşarak anne babasıyla olan kavgasının onu korkutmaması gerektiğini söyler. Küçük kız Nader'in iyi yaklaşımından güç alarak ona annesinin para çalmadığını söyler. Nader annesiyle kavga sebeplerinin bu olmadığını söylediğinde küçük kız şaşırır. O da annesi gibi en çok "hırsızlıkla suçlanmış" olmayı dert edinmiştir. Nader, *"Babamı yalnız bıraktığı için"*

kızdım.” dediğinde küçük kız “Doktora gitmişti.” diyerek annesinin sakladığı olay anında nerede olduğu ile ilgili bilgiyi vermiş olur.

Nader’in babasının yataktan düştüğü için yaralandığına dair sağlık raporu alması gerekmektedir. Nader, olay sonrası babasının artık konuşmadığına doktoru ikna etmeye çalışsa da doktor ona *“Bunları mahkeme anlatın. Ben sadece gördüklerimi yazarım.”* der. İran’da yargı sisteminin adil olmadığına tekrar vurgu yapılır. Yaşlı adam Alzheimer hastasıdır ve konuşamaması doktor için olabilir bir şeydir. Nader babasının kolundaki morlukları doktora göstermesi için onu soyması gerekmektedir. Gömleğin düğmelerini çözmeye başlayan Nader bir an duraksar ve babasını sokmuş olduğu durum için bir utanç yaşar. Doktora, *“Morlukların düşme ile bir ilgisi var mı emin değilim?”* diyerek babasını geri giydirir. Bu sahne Nader karakterinin “iyi” ve kötü” arasındaki gelgitlerini çok iyi açıklar. Nader salt kötü ya da salt iyi biri değildir. Farhadi’nin seyirciye göstermeye çalıştığı şey karakterlerin olaylar karşısında aldıkları tutumların şartlara göre değişkenlik göstermesidir.

Mahkemenin adaleti sağlayacağına dair umudunu kaybetmiş olan Hojjat elinde Kur’an ile Termeh’in okulunu basar. O sırada Simin de okulu ziyarete gelmiştir. Hojjat mahkemede yalan söylediği için öğretmenden hesap sorar. Ayrıca öğretmenin Somayeh’in ağzını aralamak için sorduğu sorular onu üzmüştür. Hojjat’ın öğretmene söylediği sözler sınıflar arası ön yargıların eleştirisidir:

Hojjat: “Neden karılarımızı ve çocuklarımızı hayvan gibi dövdüğümüzü düşünüyorsunuz? Bu Kur’an üzerine yemin ederim ki bizler de sizin gibi insanız.”

Hojjat elinde Kur’anı göstererek öğretmenin yemin etmesini ister. Öğretmen Kur’an üzerine yemin ederek Nader’in Raziye’nin hamile olduğunu bilmediğini söylemesi Hojjat’ı bir anda sakinleştirir. Mahkemeye güveni olmayan Hojjat, bir insanın Kur’an üzerine yemin ederek yalan söylemeyi göze alamayacağını düşünmektedir. Hojjat’ın Raziye gibi ahlaki doğruları üzerinde dinin etkisi vardır ve buna göre hareket etmektedir.

Hojjat'ın okulu basmış olmasından korkan Simin o gün kızı ile birlikte eve döner. Onlara kapıyı açan Nader o sırada telefonda konuşmaktadır. Simin balkona geçerken Termeh babasının öğretmeninin telesekreterine bırakmakta olduğu sesli mesaja kulak misafiri olur. Önemsizmiş gibi görünen bu küçük ayrıntı Termeh'in babasının yalanını ortaya çıkarmasını sağlar. Nader telefonda öğretmene; *“Babama bakan kadına o gün bir jinekoloğun numarasını vermiştiniz. Sizden o numarayı istiyorum.”* der. Nader'in amacı Raziye'nin doktora niçin öyle acil gittiğini öğrenmektir. Telefon konuşması bitince Simin ve Nader arasında bir tartışma başlar. Aslında filmin başında ertelenen evlilikleri ile ilgili bir hesaplaşmadır bu. Hojjat okulda Termeh'i gösterip *“Babası kızımı öldürdü!”* dediği için Simin korkmuştur ve Nader'in kan parasını ödeyerek bu sorunu çözmesini ister. Nader buna yanaşmaz. Simin en azından Termeh'i olanlardan uzak tutmak için yanına almak ister. Bu istek karşılıklı atışmalara sebep olur. Simin'e göre Nader kızına ancak kavga etmeyi ve inatçılığı öğretebilir. Nader ise Simin'i sorunları çözmek yerine ya kaçmak ya da teslim olmakla suçlar ve ona Termeh için *“Senin gibi kolay pes eden bir korkak olmamayı öğrenecek.”* der. Tartışmadan bir sonuç çıkmayınca Termeh'in fikri sorulur. Termeh ise babasında kalmayı sürdürür.

Termeh'in annesiyle gitmemesinin nedeni babasının masumiyetinden emin olmak istemesidir. Nader'in onu kar-zarar problemi çalıştırdığı sahnede babasına *“Yalan mı söylüyorsun?”* der. Nader, öğretmenin Raziye'ye doktorun telefonunu verdiğini duyduğuna göre hamile olduğunu da biliyordur. Çünkü her iki olay aynı anda yaşanmıştır. Nader, *“Eğer karı hesaplamak istiyorsak...”* diyerek derse dönmeye çalışsa da bunu başaramaz. Ve kızına yalan söylediğini itiraf eder. Nader hapse girdiği takdirde olabileceklerini anlatır. O karşısına çıkan hayat probleminde kar- zararı hesaplayıp kızını, babasını yalnız bırakmamak adına yalan söylemeyi seçmiştir. Baba kız arasında devam eden konuşma adalet sisteminin işleyişine bir eleştiri olarak okunabilir:

Termeh: “Madem biliyordun, neden onu ittin?”

Nader: “Hamile olduğunu biliyordum ama o an bilmiyordum. Unutmuştum.”

Termeh: “O zaman bunu onlara söyle.”

Nader: “Kanun bunu önemsemez. Bilmemi ya da bilmememi önemser.”

Yargı sisteminin olayları siyah ve beyaz olarak kategorileştirmesi olayları adil bir şekilde çözülmesini zorlaştırır. Hayat problemleri aslında suçlu ve suçsuzu aynı anda barındıracak karmaşıklığıdır.

Birkaç sahne sonra Nader, Termeh ve büyükbaba yine mahkemededirler. Nader kızını okuldan almaya gittiğinde arkadaşlarının rahatsız edici bakışlarını üzerinde hissetmiştir. Mahkemeye de Hojjat’ı okulu bastığı için şikayet etmek üzere gelmiştir. Fakat Nader orada bir sürprizle karşılaşır. Öğretmen ifadesini değiştirmiş ve Nader’in hamileliği bildiğini söylemiştir. Hakim Nader’e, öğretmenin doktorun numarasını verdiğini nasıl bildiğini sorduğunda Nader tekrar yalan söyleyerek Termeh’ten öğrendiğini söyler. Hakim Termeh’i çağırdığında o da babasını korumak adına babasının söylediğini tekrarlar ve ilk yalanını söylemiş olur. Hemen sonrasında gelen sahnede Nader arabanın dikiz aynasından arka koltukta oturan Termeh’i seyretmektedir. Diyalogun olmadığı bu sahnede Termeh’in gözlerinden yaşlar akmaktadır. Nader’in yan koltuğunda ise kendi babası oturmaktadır. Büyükbaba, baba ve çocuk üçgeninde Termeh, babası için yalan söyleyerek kendi sosyalizasyonunu tamamlamış ve büyümüştür. Termeh’in ergenlikten yetişkinlerin dünyasına adım atmış olması ancak doğru bildiklerinin sarsılmasıyla mümkün olmuştur. Termeh, filmin başında ona “*Yanlış yanlıştır. Kim söylerse söylesin.*” diyerek hayatı dersi veren, mutlak doğru olarak gördüğü babasından ise bir kopuş yaşamıştır.

4.3.6. Etik Deneyim: “Eğer Suçlu Olduğumu Düşünüyorsan...”

Simin Hojjat’la bir görüşme ayarlar ve sorunun aileler arasında çözümünü için kan parası teklif eder. Hojjat başta buna karşı çıkar. Fakat görüşmeyi ayarlayan ablası ve etraftaki diğer insanlar Hojjat’a ekonomik durumunu hatırlatıp teklifi kabul etmesi

yönünde baskı yapar. Alacaklıları kapıda bekleyen Hojjat daha sonra teklifi kabul edecektir.

Simin, Hojjat'a önerdiği teklifi Nader'e onaylatmak için eve gelmiştir. Nader bu teklife yanaşmaz. Nader kan parası ödediği takdirde suçu kabul etmiş sayılacağını düşünür. Simin ise Termeh'in kötü etkilenmekte olan psikolojisini düşündüğü için sorunun bir an önce çözülmesi taraftarıdır. "Cinempathy: Phenomenology, Cognitivism, and Moving Images" adlı makalesinde *Bir Ayrılık* filmini analiz eden Sinnerbrink'e göre bu sekans çeşitli sempatik ve empatik cevapları ortaya koyması bakımından önemlidir. Belli bir kahramanı ayrıcalıklı hale getirmeden kamera Simin ve Nader arasında seyircinin ilgisini değiştirir. Aradaki tartışmaya keskin bir şekilde odaklanıldığı ve bu tartışma yoğun ve gerçekçi olduğu halde film bir karakterin pozisyonunu diğerinden üstün kılmaz. Tam tersi kamera çekimler arası gidip gelir. Her iki karakterin ard arda gelen perspektifleri ile oluşan farklı perspektiflerdeki bu dinamik hareket bir taraftan seyircinin hızlı bir ahlaki yargıya varmasını engellerken diğer taraftan aralarındaki tartışmanın dinamiği ve bağlamı üzerine daha derin, eleştirel bir düşünmeye davet eder. Bu da cinempathy'nin güzel bir örneğini oluşturur (Sinnerbrink, 2016b).

Termeh annesinin onsuz bir yere gitmeyeceğini bildiği için babasının yanında kalmayı tercih etmiştir. Bu şekilde annesinin eve geri döneceğini düşünmüştür. Termeh'in bu düşüncesinin farkında olan Simin, kızı daha fazla acı çekmesin diye aslında eve kalmaya gelmiştir ve Termeh de bunu biliyordur. Fakat Nader çözüme yanaşmayınca Simin kalmaktan vazgeçer. Termeh annesinin gitmesini engellemeye çalışsa da bunu başaramaz. Termeh bu sahnede anne ve babasının gerçekten ayrılmakta olduğuyla yüzleşir ve ağlayarak tepki verir. Annesine "Hani kalacaktın?" dediğinde ondan "Aptalmışım." cevabını alır. Annesi gittikten sonra babasına "Ciddi olmadığını söylememiş miydin sen?" diye sorduğunda ise "Ciddileşti." cevabını alır. Termeh anne ve babası arasında kalakalır. Babasına "Neden parayı ödemiyorsun? Böylece o da geri gelecek?" diye sitemde bulunur ve eşyalarını toplayarak onu arabada beklemekte olan

annesi ile gitmeye karar verir. Termeh tam evden çıkacakken babası onu ikilemde bırakacak bir şey söyler:

Nader: “Eğer suçlu olduğumu düşünüyorsan, git anneni getir. Onları ararız ve parayı öderiz.”

Nader’in bu sözünden kızının gözündeki itibarını korumaya çalışan bir baba olduğu görülür. Kızının arabaya binişini balkondan izleyen Nader, araba hareket ettiğinde kızının gözünde suçlu olmadığından emin olur. Kamera bir süre Nader’in yüzünde durur. Sinnerbrink’e göre bu sekans boyunca empati sahnelerinin tipik özelliği olan yüz ifadelerinin uzun yakın çekimi hızlıca kurgulanmış çekimlerin geçişi izler. Bunun amacı buradaki etkiyi seyirciyi bu iki karşıt perspektif arasında birini diğerine tercih etmeden, bir kahraman ön plana çıkarmadan yansıtmaktır. Nader’in son çekimi bu çatışmalı aileye ne olacağı ve ayrılıklarının üstesinden nasıl geleceklerini seyirciyi düşünmeye davet eder (Sinnerbrink, 2016b).

4.3.7. Saklanan O ‘An’ın Açığa Çıkması

Olayların seyri ile Nader’in suçlu olduğuna inandırılmış seyirci bir sürprizle karşılaşır. Raziye Simin’i okulunda ziyarete gelir. Filmin başında yaşlı adam karşıdan karşıya geçerken seyirciden özellikle saklanan o anda Raziye’ye araba çarpmıştır. Raziye Simin’e bebeğin o günden sonra hareket etmediğini söyler. Raziye din bilgisi kuvvetli kişilere danışmış ve bebeğin nasıl öldüğünden emin değilse kan parası almasının dinen uygun olmadığını öğrenmiştir. Raziye Simin’den parayı vermemeleri için ricada bulunur. Fakat Simin’in, “*Peki kocan bizi rahat bırakacak mı?*” sorusuna Raziye’nin verecek bir cevabı yoktur. Uzun bir sessizlik yaşanır. Somayeh’in o anda tahtada çizdiği aile resminden, Simin’in tahtayı silme hareketine kesme yapılır. Tahtada yazılan yazılar İngilizcedir. Simin İngilizce öğretmeni olarak Batıyı temsil ediyormuş gibi doğudaki bir sorunu kendi yöntemleriyle çözmeye çalışmaktadır. Fakat sorun çok katmanlıdır. Simin önce Nader’in ‘doğruluk’ direnciyle karşılaşır. Sonra da Raziye’nin dini inancından

kaynaklı ahlaki normları devreye girer. Kan parası ödeyip sorunu çözüme kavuşturmak sandığı kadar kolay değildir.

Dersini bitirmiş dışarı çıkmaya hazırlanan Simin'in şalını başına alma hareketinden Raziye'nin beyaz bir kumaşı üzerine çarşaf olarak geçirdiği ana kesme yapılır. Simin Raziye'nin ricasını yerine getirmemiştir. Hojjat'ın alacaklıları dahil herkes Raziye'nin evinde toplanmıştır. Nader de kan parası vermeye ikna olmuştur fakat bir şartı vardır. Raziye'nin dini inancı kuvvetli olduğunu bildiğinden ondan gerçekten bebeğin ölümüne kendisinin neden olduğuna dair Kur'an üzerine yemin etmesini ister. Termeh'in gözünde aklanmayı en büyük kazanç olarak gören Nader kızını bahçeden çağırır ve bu ana tanıklık etmesini sağlar. Raziye, Kur'an getirmek üzere dışarı çıkar. Büyük bir ahlaki ikilem ile karşı karşıya kalan Raziye salona geri dönemez. Önce Hojjat'ın ablasının ısrarı ile direnci kırılmaya çalışılır. Sonra Hojjat gelir karısının yanına. Raziye tüm gerçeği kocasına anlatır. Hojjat önce duyduğu gerçekler karşısında şaşırır. Fakat hemen sonra kar zarar matematiği kurar ve *"Günah benim olsun."* diyerek karısını ikna etmeye çalışır. Raziye gibi dini inancı yüksek olduğunu düşünülen Hojjat, bir anda çıkarlarını, alacaklıların gözündeki itibarını daha çok önemseyen kişi olur. Allah tarafından çarpılmaktan, kızına bir şey olmasından korkan Raziye, kocasının tüm ısrarlarına rağmen ikna olmaz. Hojjat kendi kendini döverek bir kaybeden olmaya tepki gösterir. İçerdekiler mutfakta yükselen seslerden Raziye'nin kocası tarafından dövüldüğünü sanırlar fakat yine de olaya müdahil olmaya çalışmazlar. Hojjat dışarı öfke ile çıktıktan sonra Raziye ağlayarak içeri girer ve Simin'e ricasını yerine getirmeyip evlerine geldikleri için sitemde bulunur. Simin'in Raziye ile görüşmesini sakladığı ortaya çıkmış olur. Fakat bu konu üzerine daha fazla konuşulmaz. O anda Termeh ile Somayeh'in birbirlerine nefretle bakan bakışları dikkat çeker. Karşılıklı bakışma yaşananların sorumluluğunu her sınıfın öteki sınıfa yüklediğinin temsili gibidir. Alt ve üst sınıf arasındaki gerilim kuşaklar boyu devam edecektir.

Filmin sonuna gelindiğinde filmin başladığı mahkeme salonuna geri dönülür. Termeh kiminle kalacağına karar verecektir. Termeh kararını çoktan vermiştir. Hakim

anne ve babasını dışarı çıkartır. Kamera, Termeh'in ne karar verdiğini göstermez. Onun yerine cam bir kapının ayırdığı Simin ve Nader'in koridordaki bekleyişlerini uzun bir süre izler ve bu görüntü üzerine jenerik akar.

4.3.8. Toplumsal Cinsiyet Kodları

Nader evde çamaşır makinesinin nasıl çalıştırılacağını, çayın yerini dahi bilmez. Simin bir öğretmendir ve aslında kocası gibi evin dışında bir çalışandır fakat kocasından farklı olarak ev işleri de görünmez bir ortak kabulde ona yığılmıştır. Onun evden ayrılacak olması hem ev işlerini hem de yaşlı babanın bakımını yapacak birinin ihtiyacını doğurmuştur. Toplumsal cinsiyet normlarının olağanmış gibi kadına yığıldığı ev işlerini yapmaya gelecek olan kişi yine bir kadındır. Toplumun dayadığı kadın ve erkek rollerinin kalıplaşmış hali orta sınıf bir ailede de aynıdır. Kadının evin dışında bir çalışan olmasının ise bu durumu değiştirmedığı görülür. Termeh de benzer kalıpyargılar ile başlangıçta tüm olanların sorumlusu olarak annesini görür. Eğer annesi evden gitmemiş olsaydı Raziye'yi eve çağırmak zorunda kalmazlardı ve böylece babası hapse girmemiş olurdu. Ev işlerini yapmak, büyükbabanın bakımı gibi görevler annenin asli görevi olması ailenin tüm üyelerince kabul edilmiştir. Simin'in de bu görevin ona yığılmasına bir itirazı yoktur.

Filmdeki diğer kadın karakter Raziye ise çalıştığını kocasından saklamak zorunda kalır. Kocası Hojjat gerçeği öğrendiğinde çocuğunun ölümünden çok karısının yabancı bir erkeğin bakımını yapmış olmasına tepki gösterir. Raziye, kocasının üzerinde hak iddia ettiği namus konusudur.

4.3.9. Kim Suçlu?

Farhadi, filmlerinde cevap vermekten çok sorular sormayı seven bir yönetmendir. Seyirci de etik bir deneyim yaşayarak film boyunca farklı sorular sorar. Filmin sonunda ise cevapsız sorularla kalakalır. Kim suçlu? Evi terk ettiği için Simin mi? Hamile bir kadını ittiği için Nader mi? Hasta bir adamı yatağa bağlayan, kocasına yalan söyleyen Raziye mi? Çocuğunun ölümü karşısında meselenin peşini bırakmayacağım deyip sonra

peşinde alacaklılar olduğu için kan parası teklifini kabul eden Hojjat mı? Filmin başında yargıç koltuğuna oturmaya zorlanmış seyirci artık o koltuktan kalkar. Farhadi tüm karakterlerin kendilerini anlatmasını sağladığı için Rashomon etkisinin olduğu çoklu bir bakış açısıyla odak karakterden karaktere geçişerek yargılamanın ne kadar zor olduğu anlaşılır.

Farhadi tüm karakterlerin kendilerini anlatmalarına fırsat vererek onlarla ilgili yargıların da sürekli değişmesine sebep olur. Filmin başında Nader'in tarafını tutmuş seyirci Raziye'ye düştükten sonra Nader'den yavaş yavaş uzaklaşır. Daha sonra Raziye'nin tarafındayken aslında onun da gerçekleri sakladığı ile yüzleşir. Simin'in ise aslında niyetinin gerçekten gitmek olmadığı çok sonra anlaşılır. Ve seyirci tam onu haklı görmeye başlamışken filmin sonunda Raziye'nin ona söylediği gerçeği sırf olay bir an önce çözülsün diye Nader'den sakladığı görülür. Hojjat'ın alt sınıftan gelen isyanına kulak kabartan seyirci onun nasıl haksızlığa uğradığını düşünür. Fakat başta kan parası teklifini reddeden Hojjat daha sonra alacaklıların paralarını ödemek için Raziye'nin son anda söylediği gerçeğe rağmen kan parasını almakta diretir. Termeh ise bütün bu olan bitenin seyircisi iken o da babasını kurtarmak adına yalan söyleyerek yetişkinlerin dünyasına katılır.

Farhadi ele alınan diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de yerel malzemelerle oluşturduğu günlük sıradan konular üzerinden etik konular hakkında seyircinin tartışmasını sağlar. Seyirci film boyunca yalan söylemenin, gerçeği bükmenin var olmanın zaruri bir ihtiyacı gibi konumlandığını görür. Ve bu anlamda kimin suçlu kimin suçsuz olduğu anlamını yitirirken yine zihinlerde “Neden yalan söyleriz? Doğru ve yanlış nedir? Mutlak doğruluk ve dürüstlük mümkün müdür? soruları dönmeye devam eder.

4.4. Geçmiş – *Le Passé* (2013)

Ahmad dört yıllık ayrılıklarının ardından eşi Marie'nin isteği üzerine Tahran'dan Paris'e geri döner. Ahmad'in geliş amacı Marie ile boşanma işlemlerini tamamlamaktır. Marie iki kızı, yeni sevgilisi ve onun oğlu ile birlikte aynı evde yaşamaktadır. Fakat büyük

kızı Lucie annesinin Ahmad'den sonraki bu yeni ilişkisini kabullenmekte sıkıntı yaşamaktadır. Ahmad, Marie'nin ricası üzerine Lucie'nin bu beraberliğe neden tepki gösterdiğini anlamaya çalışırken kuytuda kalan bir sırrın ortaya çıkmasına neden olur. Filmin sonunda seyirci ortaya çıkan bu sır üzerinden dürüstlük, doğruluk, vicdan konuları hakkında düşünmeye başlar.

Asghar Farhadi aldığı ödüllerle dünyaca tanınan bir yönetmen olarak özellikle *Bir Ayrılık* filmi ile yetkinliğini kanıtladıktan sonra *Le Passé* filmini çekmiştir. *Le Passé* filmi yönetmenin ülkesi dışında çektiği ilk filmidir. Fransa'da çekilen filmin dili de ağırlıklı olarak Fransızcadır. Filmde İran ile olan bağ, Tahran'dan Paris'e gelen Ahmad üzerinden kurulmaktadır. Ahmad filmde birkaç sahnede Farsça konuşur ve geleneksel bir İran yemeği yapar. Ahmad yönetmenin ülkesi dışındaki konumunu da belirtmektedir. Farhadi bu filmi çekmeden önce iki yıl Fransa'da yaşayarak filmin Fransızca ritmini yakalamayı amaçlamıştır. *Le Passé* Cannes'da Ekümenik Jüri ve En İyi Kadın Oyuncu ödüllerine layık görülmüştür.

Farhadi bu filmde ele alınan diğer filmlerden farklı olarak yerel malzemeler kullanmamıştır. Fakat filmde yine etik konuları işleyen Farhadi bu filmle evrensel bir sinema yaptığını kanıtlamaktadır. Farhadi sinemasını evrensel yapan şey filmlerini yerel malzemelerle oluştursa da dünyanın farklı yerlerinden seyircilerin filmin sonunda ele aldığı ahlak, vicdan, doğruluk, suç gibi konular hakkında benzer soruları sormasıdır. *Le Passé* filmi Farhadi'nin auteur bir yönetmen olduğunu da kanıtlamaktadır. Filmin mekanı, konuşulan dil farklı olsa da film dili diğer filmleriyle aynıdır. Yine odağına aileyi alan Farhadi aile içinde saklanan sırların ortaya çıkmasıyla seyirciye etik konular üzerinden bir tartışma imkanı sağlamaktadır. Farhadi diğer filmlerinde olduğu gibi seyircinin onlarla özdeşim kurmasına izin vermeden özellikle karakterlerin arasında gerçekleşen diyaloglar üzerinden yaşadıkları ahlaki ikilemleri işlemektedir.

4.4.1. Geçmişten Gelenler

Film Farhadi'nin önceki filmi *Bir Ayrılık*'ın bittiği yerden devam ediyor gibi bir sahne ile açılır. *Bir Ayrılık*'ta boşanmak üzere olan Nader ve Simin'in mahkeme koridorunda kızları Termeh'in kararını beklerken onları ayıran cam kapı gibi *Geçmiş* filminde de açılış sahnesinde Marie ve Ahmad'ı ayıran cam bir paravan kullanılmıştır. Mekan ise havaalanıdır. *Bir Ayrılık*'ın son sahnesinde kamera Nader'e daha yakın dururken *Geçmiş*'in açılış sahnesinde ise kamera Marie'ye daha yakındır. *Bir Ayrılık*'ta daha çok Nader'in etrafında gelişen olaylar gibi *Geçmiş* filminde de Marie'nin etrafında gelişen olaylara tanıklık edilir.

Dört yıl önce eşi Marie ile üvey iki kızını terk ederek İran'a giden Ahmad resmi anlamda boşanmak için Maire'nin isteği üzerine Tahran'dan Paris'e gelmiştir. Bu filmde boşanma bir önceki filmin aksine yerine getirilmesi gereken bir prosedür olarak durur. *Bir Ayrılık*'ta Simin'in boşanma gerekçesini geçerli bir sebep olarak görmeyen hakim hatırlanacak olursa *Geçmiş*'te boşanmanın bir prosedür olmasının filmin Fransa'da geçiyor olması ile bir ilişkisi olduğu düşünülebilir. Filmde Ahmad'ın eşi ve çocuklarını terk etme sebebi çok açık olmasa da filmin ilerleyen kısımlarında konuşma aralarında ortaya çıkan Ahmad'ın yabancı bir ülkede yaşadığı bunalım olarak gösterilir.

Havaalanında cam paravanın önünde durmakta olan Marie'nin endişeli hali dikkat çeker. Sargılı elini fark edip Ahmad gelmeden önce sargısını çıkartır. Eski kocasının karşısına 'güçlü çıkmak' gibi bir amacı varmış gibi gözükür. Marie ve Ahmad'ın arasındaki cam paravan aralarındaki mesafeyi gösterir. Birbirlerinin seslerini duymadan sadece dudak okuyarak bir süre konuşmaya çalışırlar. Onların birbirlerine duyuramadıklarını seslerini seyirci de işitmez. Marie, araba kullanırken debriyajı kavramakta zorlanır ve sargısını çıkararak gizlemeye çalıştığı bileğindeki incinmeyi söylemek zorunda kalır. Arabayı ilk hareket ettirdiğinde arkadaki arabaya çarpar. Bundan sonra debriyajı Ahmad kontrol ederek birlikte arabayı sürerler. Geçmişten gelen Ahmad kendini aslında Marie'nin çok da yolunda gitmeyen hayatının tam ortasında bulacaktır.

Debriyajı tutarak bir şeyleri düzeltmeye çalışsa da direksiyon Marie'nin elindedir. Marie'nin etrafında saçaklanan olaylar zincirinde sırlar bir bir ortaya çıkarken odak da yine karakterden karaktere değişecektir.

Marie Ahmad'in geleceğinden emin olamadığı için otel ayarlamamıştır. Aralarındaki konuşmalardan Marie'nin Ahmad'i daha önce de çağırdığı fakat Ahmad son anda gelmekten vazgeçtiği için oteli iptal etmek zorunda kaldığı öğrenilir. Marie ayrıca Ahmad evde kalırsa çocukların daha çok mutlu olacağını düşünmüştür. Marie ve Ahmad büyük kızları Lucie'yi almak için okulunun önüne gelirler. Marie arabadan indikten sonra Ahmad güvenlik görevlisinin uyarısına karşın ceza kesilmesin diye arabayla tur atar. Arabanın içinde ise Marie'nin yeni sevgilisi Samir'in araç ruhsatını görür. Marie Lucie'yi alamadan arabaya geri döner. Lucie çoktan gitmiştir. Ahmad anne kız arasında bir gerilim yaşanmakta olduğuna tanık olur. Marie Lucie için, *"İki aydır böyle aptalca davranarak sinirimi bozuyor."* der. Lucie her gün eve geç gelmektedir. Marie sorunun ne olduğunu anlaması için Ahmad'den onunla konuşması ricasında bulunur.

Ahmad ile Marie'nin eve geldiği sahnede Marie'nin küçük kızı Léa ile sevgilisi Samir'in oğlu Fouad bahçede oynamaktadırlar. Ahmad bisikletin zincirini yerine takmakta zorlanan çocuklara yardımcı olur. Léa'nın onu görünce çok sevinmesinden de anlaşılacağı gibi Ahmad'in çocuklarla arası çok iyidir. Marie'nin ise çocuklarla daha mesafeli bir ilişkisi olduğu göze çarpar. Marie evin içine geçtiğinde evin boyanmakta olduğu görülür. Boyama işi henüz bitmemiştir ve bazı eşyalar naylonlarla örtülmüştür. Evin içindeki karışıklık Marie'nin hayatındaki karışıklığın dışavurumu gibidir. Marie, Ahmad'in kalacağı odayı ayarlamaya çalışır. Ahmad Fouad ile birlikte çatı katında kalacaktır. Eşyalarını yukarı taşıyan Fouad bu durumdan çok memnun değildir. Ahmad Fouad'ın Marie'nin sevgilisinin oğlu olduğunu öğrenince onu geri aşağı yollar. Marie ise aşağıda yatacak yer olmadığını söylemek için Ahmad'in yanına çıkar. Bu sahnede Ahmad Marie'den hesap sorar. Ahmad Marie'nin kendisinden intikam almak için onu sevgilisinin oğluyla aynı odada yatırmaya çalıştığını düşünür. Ahmad, Marie'nin sevgilisi ile yaşadığını öğrenince otele gitmek için hazırlanır. Marie ise ona Lucie ile konuşacağını

söylediğini hatırlatır. Ahmad “*Yarın da konuşabilirim.*” dediğinde Marie’nin cevabı “*Hayatında bir kere de olsa sözünü tutacağını umuyordum.*” şeklinde olur. Ahmad ve Marie arasında geçmişte neler yaşadıkları çok net değildir. Fakat Marie’nin yaşananlardan dolayı daha mağdur olduğu hissettirilir.

Marie aşağı indiğinde Ahmad onun çocuklarla kötü iletişimine tanık olur. Fouad boya kutusunu devirmiş ve yerler boya içinde kalmıştır. Marie Fouad’a sert tepki verince otoriteye karşı isyankar tavır içinde olan Fouad evden kaçmaya çalışır. Marie onu zorla eve geri getirir ve kaçmaması için odaya kilitler. Marie özür dileyerek onu yatıştırmaya çalışsa da Fouad özrü kabul etmez ve kilitli kapıyı tartaklayarak evden çıkmak ister. Marie yerdeki boyayı temizlemeye çalışırken Ahmad aşağı iner ve Marie’nin işine geç kalmaması için temizleme işini devralır. Böylece Ahmad, Lucie gelene kadar beklemeye karar verir ve Marie’nin içinde bulunduğu karmaşayı düzeltmek için ilk adımını atmış olur.

Ahmad, Marie gittikten sonra evi düzene koymaya çalışır. Fouad’ı kilitli odadan çıkartır. Sinirleri yatışmamış Fouad oynadığı bıçakla parmağını kestiğinde parmağını sarar ve onunla konuşarak onu anlamaya çalışır. Ahmad bahçede mısır pişirdiği sahnede ise Farsça konuşmakta ve çocuklara da geleneksel bir İran yemeği yapmaktadır. Bu sahnelerde yönetmenin İran güzellemesi yaptığı görülür. Ahmad çocuklara yaptığı yemeği överken “*İranlı ile evlenmezsen bu kadar güzel yiyemezsin.*” dediğinde Fouad çocuk aklıyla “*İranlı kadınlar neye benziyor?*” der. Çocuğun sorduğu soru batının doğuya olan oryantalist bakışının temsidir. Ahmad yalın bir cevap verir: “*Bana benziyorlar ama kadın tipinde*”. Seyirci bu sahneden sonra Ahmad’i kurtarıcı rolüyle görmeye devam eder.

Lucie son zamanlarda eve sadece uyumak için gelmektedir. Ahmad’in bunun sebebini öğrenmeye çalıştığı sahnede aralarında geçen diyaloglar seyirciye başka bilgiler verir. Farhadi’nin filmleri diyalog ağırlıklıdır ve diyaloglarda saklı anlamlar seyircinin bütünü anlamasında ipucu taşırlar. Lucie annesinin kendisinin doğumundan beri üç kişiyle evlendiğini ve bu evlendiği kişinin de Ahmad gibi bir süre onlarla yaşayıp çekip gidecek

olmasından endişelendiği söyler. Lucie de Ahmad'den annesini evlilikten vazgeçirmesini ister. Aralarındaki konuşma Marie'nin eve gelmesiyle yarım kalır.

Ahmad ve Marie'nin boşanmak için mahkemeye gidecekleri gün çocuklar kahvaltılarını yaparken Ahmad mutfaktaki tıkanmış lavaboyu tamir etmeye çalışmaktadır. Fakat yaptığı şey geçici bir tamirdir, sızıntı devam eder. Bu Ahmad'ın film boyunca soyunduğu kurtarıcılık rolünün metaforu gibidir. Ahmad'ın çabaları sorunların çözümünü sağlamaz, sızıntı devam eder. Samir Ahmad'ın evdeki tamir eden, düzelten rolünden rahatsız olur. Ve evdeki asıl 'erkek' olduğunu kanıtlamaya çalışırcasına işi Ahmad'den devralır. Farhadi Fransız Marie'yi henüz resmi anlamda boşanmadığı kocası ve yeni sevgilisi ile aynı eve koyarak önceki filmlerinden farklı bir ahlaki anlayışı işlemektedir. İranlı Ahmad ise Lucie ona neden otele gitmek istediğini sorduğunda *"Eski karımla evlenmek isteyen birini her gün görmek benim için ağır."* der. Bu anlamda Farhadi kadın karaktere daha özgür ve ahlaki zorundalıklardan sıyrılmış bir rol verir.

Marie ve Ahmad'ın mahkemeye gittikleri araba sahnesinde aralarında geçen diyaloglardan Marie'nin Samir'le nasıl tanıştığını Ahmad'le birlikte seyirci de öğrenir. Marie bir eczanede çalışırken sevgilisi ise hemen yakınındaki bir kuru temizleme dükkanının sahibidir. Samir'in eşi depresif hastasıdır ve Samir eşine ilaç almak için eczaneye gide gele tanışmışlardır. Ahmad Marie'nin Samir'den hamile olduğunu da boşanmadan hemen önceki bu araba sahnesinde öğrenir. Boşanma işlemi ise bir prosedür gibi tamamlanır. Boşanma esnasında Marie'nin telefonunun bir defa çaldıktan sonra boşanma görevlisi uyardığı halde tekrar çalması olayın ciddiyetini iyice azaltır. Marie'yi ısrarla arayan Samir'dir. Ahmad'ın havaalanında kaybolan bavulu kırık bir şekilde eve teslim edilmiştir. Samir kırık olduğu için belki içinde eksik bir şey vardır diye bavulu alıp almamakta tereddüt yaşadığı için ısrarla aramıştır. Filmin ilerleyen zamanında sapı kırılmış bavul gibi karakterlerin de sır bavulları açılacak ve sakladıkları gerçekler bir bir ortaya saçılacaktır.

4.4.2. Etik Deneyim: “Evli Olan Biriyle Nasıl Evelenebilir?”

Ahmad ve Lucie arasında Marie’nin evliliğine ilişkin yarım kalmış konuşma Ahmad’ın İranlı dostlarının restoranında devam eder. Ahmad, karı koca eski dostlarıyla Farsça konuşur. Bu ayrıca filmde Farsçanın gerçek bir diyalogda konuşulduğu tek yerdir. Kısa bir hasret gidermenin ardından kadrajda tekrar Ahmad ve Lucie vardır:

Lucie: “Evli olan biriyle nasıl evelenebilir?”

Ahmad: “Eşi komada.”

Lucie: “Henüz ölmüş değil, belki de ölmeyecek.”

Ahmad: “Bu onları ilgilendiren bir problem.”

Lucie’nin “Evli olan biriyle nasıl evelenebilir?” sözü seyirciyi etik deneyime davet ederek doğru ya da yanlışlığına ilişkin düşündürür. Lucie daha sonra Ahmad’e Samir’in eşinin (Céline), kocasının Marie ile olan ilişkisinden dolayı intihara kalkıştığını söyler. Film boyunca Céline’in neden intihar ettiği sorusu seyirciyi peşinden sürükleyecektir. Lucie evlenirlerse bir daha o eve dönmeyeceğini söyleyince Ahmad onu bu evliliğe ikna etmek için Marie’nin hamile olduğunu söyler. Lucie öğrendiği gerçek karşısında şok geçirip ağlamaya başlar. Ve “*Bu iğrenç herifi nasıl bulduğunu biliyor musun? Çünkü o da senin gibi.*” diyerek orayı terk eder. Lucie’yi geçmişe göndermelerde bulunarak yaşananların sorumluluğunu biraz da Ahmad’e pay eder. Marie’nin de sonradan yapacağı gibi geçmişe yapılan göndermeler Ahmad’i ‘kurtarıcı’ rolüne ilişkin seyircinin kafasında bir şüphe doğurur. Ve Ahmad’in geçmişte evi neden terk ettiği merak edilir.

4.4.3. Etik Deneyim: Eyleme İten mi Yoksa Onu Gerçekleştiren mi Daha Suçludur?

Ahmad’ın havaalanında kaybolmuş bavulunun içinde ev halkına almış olduğu hediyeler vardır. Ahmad, Fouad ve Léa’ya hediyelerini vermek ister. Fakat çocuklar

önceden bavuldan hediyelerini çıkartmışlardır. Samir oğlunu yaptığı yanlış davranıştan dolayı cezalandırmak ister. Bunun için Ahmad'den Fouad'ın hediyesini vermemesini rica eder. Ahmad çocuklara aldığı hediyelerden bahsettiğini bu yüzden merak etmiş olmalarının normal olduğunu söyleyerek Samir'i ikna etmeye çalışır. Samir çocukların Ahmad'den özür dilemeleri şartıyla hediyeleri alabileceklerini söyler. Fouad “*Ama ben almadım.*” der ve özür dilemeyi reddeder. Samir, “*Ama onunlaydın ve almaması gerektiğini söylemedin. ‘Özür dilerim’ de.*” diyerek oğluna ‘*Başkasının eşyasını izinsiz almamalısın!*’ ahlaki dersini vermeye çalışır. Fouad babasının ısrarı üzerine özür dilemek zorunda kalır. Daha sonra odalarına giden iki çocuk arasında bu konu hakkındaki diyalog devam eder:

Léa: “Bana valizin açık olduğunu söyleyen sendin”

Fouad: “Beni dinlemek zorunda değildin.”

Yanlış olduğu düşünülen bir eyleme iten mi yoksa onu gerçekleştiren mi daha suçludur? Çocukların yaptığı basit bir olay olsa da aralarındaki bu konuşma seyirciyi bu soru hakkında düşündürür. Samir ise oğluna doğruyu göstermeye çabalayan yanlış davranışını cezalandıran bir baba profili çizer. Bu seyirciye *Bir Ayrılık* filminde kızına doğru ile yanlış öğretmeye çalışan fakat sonra kendi yanlışlar yapan ve yanlışına kızını da ortak eden Nader'i hatırlatır. Samir de Nader gibi çocuğuna doğru olanı öğütlerken karısını aldatmış biridir.

4.4.4. Geçmişten Sıyrılamayanlar

Annesinin hamile olduğunu öğrenen Lucie o akşam eve gelmez. Marie Lucie'nin restoranda ağladığını öğrenmiştir. Ahmad'e neden ağladığını sorar. Ahmad olanları anlatır. Marie ve Ahmad arasında bitmemiş bir evlilik hesaplaşması şeklinde bir tartışma başlar. Samir o esnada Lucie'yi aramaya çıkacaktır ve arabanın anahtarını aramaktadır. Marie ve Ahmad arasındaki tartışmanın onu rahatsız ettiği görülür. Yanlarında oyalanmasına Marie sert tepki verince Samir orayı terk etmek zorunda kalır:

Ahmad: “O her şeyi biliyor gibi. Eşinin intihara kalkışmasının sebebini sizin ilişkiniz olduğunu söylüyor.”

Marie: “Eşi uzun zaman önce bunalımdaydı. Onun kuru temizleme yerine kıyafetlerimi her götürdüğümde iyi hissetmiyordu.”

Ahmet: “Neden?”

Marie: “Suçlu olduğumu kabul etmemi istiyorsun. Neden bana inanmıyorsun?”

Ahmad: “5 yaşında çocuğu olan bir annenin depresyon yüzünden intihar edeceğini sanmıyorum.”

Marie: “Bunu söyleyen sen misin? Kendini unuttun mu?”

Marie Ahmad’ın geçmişte ne yaptığı ile ilgili yine bir gönderme yapar. Seyirci bu sahneden Ahmad’ın bir bunalım yaşadığını ve Marie ile çocukları bu yüzden terk etmiş olabileceğini düşünür.

Marie ve Samir’in beraberliği ise tüm zorluklara göğüs gerecek cinsten değildir. Film boyunca beraber yaşayacakları evin tadilatı devam eder. Bu ikilinin içinde bulundukları karmaşanın resmi gibidir. Eve alınan cam avize arabanın arkasına yerleştirildiği sahnede arabanın hareketi ile avizeler kırıldı kırılacak hissi verilir. Marie ve Samir’in ilişkisi de bu kırılğan etkiye sahiptir. Hem Marie hem Samir geçmişlerinden sıyrılmış değildir. Karşı tarafın geçmişinden kopamadığını ilk düşünen Samir olur. Ahmad ile birlikte arabayla Lucie’yi aramaya çıktıkları sahnede Samir ona Paris’te ne kadar kalacağını, neden gelmek yerine bir avukat tutmadığını öğrenmeye çalışır. Ahmad ise her şeyin iyi bir şekilde bitmesi için gelmeyi tercih ettiğini söyler:

Samir: “Her şey bitmişe benzemiyor. Hala aranızda bir şeyler var gibi.”

Ahmad: “Hayır, neden böyle düşündün?”

Samir: “İki insan birbirini 4 yıl aradan sonra görüyor ve hala bir şeyler için tartışıyorsa hala bir sorun var demektir.”

Ahmad Samir’e yanlış düşündüğünü ve tartışmalarının Lucie yüzünden olduğunu anlatmaya çalışır. Lucie’nin Céline’in intiharına ilişkin düşündüklerini Samir’e de söyler. Samir eşinin intiharının sebebini müşterinin biriyle girmiş olduğu aptalca bir tartışma olarak açıklar. Depresyonda olduğu için öyle basit bir olay intihar etmesine sebep olmuştur. Samir, Lucie’yi inandırabilmek için tartışmaya tanıklık eden çalışanını onunla konuşması için göndereceğini söyler.

Ahmad ve Samir Lucie’yi bulamadan eve geri dönerler. Marie Lucie’nin Brüksel’de yaşamakta olan babasına gittiğini düşünür. Fakat Lucie’nin babasıyla da arası çok iyi değildir. Ahmad’ın İran’lı dostu Shahryar ise evi iki kez arayıp Marie ile konuşmuştur. Ahmad arkadaşını geri aradığında Lucie’nin onda olduğunu öğrenir. Marie bu habere çok öfkelenir. Shahryar’ın kendisiyle konuştuğu halde bunu ondan neden sakladığının hesabını Ahmad’dan sorar. Samir de çıkan bağırtya gelmiştir. Ahmad Lucie’nin ona söz verdiğini söyleyerek arkadaşını savunur. Lucie kimseye söylenmemesi şartıyla orada kalmayı kabul etmiştir. Ahmad’ın İranlı arkadaşı söz verdiği için buna uymak zorunda kalmıştır. Bu durum bir normatif etik olan William David Ross’un “Verilen sözler tutulmalıdır.” diyen deontolojik etiğine bir örnektir. Daha önce değinildiği gibi İran gibi toplumlarda verilen söz ahlaki açıdan çok önemli bir yerde durur. Samir ise konuya farklı bir ahlaki bakış açısından yaklaşır ve “16 yaşındaki bir kıza onu saklaması için söz vermek, normal mi?” diyerek Shahryar’ın tutumunu eleştirir. Ahmad, “Adam ona sahip çıkmış.” dediğinde Samir’in cevabı “Annesi ona sahip çıkamaz mı?” şeklinde olur. Samir ve Ahmad arasındaki atışma devam ederken Samir’in söyledikleri Marie’yi iyice kızdırır ve Lucie’yi eve getirmek için dışarı çıkmaya hazırlanır. Ahmad arkadaşının Lucie’ye karşı sözünde durabilmesi için Marie’ye engel olmaya çalışır. Marie buna sert tepkiyle karşılık verir. Marie’ye göre Lucie’nin ortalığı nasıl karıştırdığını ve Céline’in intiharıyla bir ilgilerinin olmadığını anlaması için bir an önce eve gelmesi ve açıkça konuşmaları

gerekmektedir. Samir ise orda kaldıkları sürece Lucie'nin eve dönmeyeceğini düşünür ve evden ayrılmaya karar verir. Durum Marie için içinden çıkılmaz bir hal alır.

4.4.5. Etik Deneyim: Ahlaki İkilem

Lucie'yi almaya giden kişi Ahmad olur. Fakat Lucie o gece eve gitmeyi reddeder. Ahmad ile Lucie arasında geçen diyalogda Ahmad'ın geçmişi ile ilgili yeni ayrıntılar ortaya çıkar. Ahmad, Lucie'yi Céline'in depresyonda olduğu için intihar etmiş olabileceğine ikna etmek için kendinden örnek verir ve ona İran'a dönmeden önceki günlerinin nasıl berbat geçtiğini hatırlatır:

Ahmad: "Çalışmıyor, dışarı çıkmıyor, artık var olmak bile istemiyordum."

Lucie: "Sen de mi intihar etmeyi düşündün?"

Ahmad: "Evet bazen."

Lucie: "Gözümüzün önünde çamaşır suyu içmek gibi mi?"

Céline'in ilaç alıp yatağında ölmeyi değil de herkesin önünde çamaşır suyu içerek intiharı seçmiş olması Lucie'nin Ahmad'ın söylediklerine ikna olmasını zorlaştırır. Ve Ahmad'e bir soru yöneltir: *"Sence bir kadının çamaşır suyu içerek kendini öldürmeye çalışması ve kocasının hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam etmesi adil mi?"* Lucie'nin sorduğu soru ile seyirciye de bir ikilem yaşatır. Ve film seyirciyi "sinematik etik" deneyime ortak edip ona *"İki insan arasındaki aşk üçüncü kişinin intiharına sebep oluyorsa bu aşk sorgulanmalı mıdır?"* sorusunu sordurtur.

Ertesi gün Samir Lucie'nin eve geri dönmesi için evden ayrılır. Fouad ise Léa ile güzel vakit geçirdiğinden Marie'nin evinden ayrılacak olmalarına direnir. Ayrıca film boyunca Fouad'ın annesiyle kuvvetli bir duygusal bağının olmadığı görülür. Metroda Samir Fouad'a *"Seni annene götürmemi ister misin?"* dediğinde çocuğun cevabı *"Hayır."* olur. Céline cihaza bağlıdır. Fouad babasına neden cihazı kapamadıklarını

sorduğunda Samir'in cevabı: “Çünkü cihaza bağlı yaşamak mı, yoksa ölmek mi istediğini bilmiyorlar.” şeklinde olur. Fouad için ise durum çok karmaşık değildir. Babasına “Birisi intihara teşebbüs etmişse ölmek istiyordur.” der. Baba ile oğul arasında gerçekleşen bu konuşma seyirciyi de “Bir insan ölmeyi gerçekten istiyorsa ona engel olmak ne kadar doğrudur?” etik sorusu hakkında düşünmeye iter.

Ahmad ve Lucie Samir'in gönderdiği çalışanı (Naïma) ile görüşürler. Naïma Céline'in bir müşterisi ile tartıştığı günü anlatır. Yanında da tartışmaya konu olan lekeli elbiseyi getirmiştir. Olay günü müşteri elbisesindeki leke için hesap sormuştur. Céline ise lekenin daha önce olduğunu söylemiştir. Naïma müşteriye lekeyi temizletebileceklerini söyleyince Céline ona öfkelenmiş ve buna karar verecek olan kişinin kendisinin olduğunu söylemiştir. Sonra da elbisedeki leke ile alakalarının olmadığını tekrarlayıp elbiseyi dışarı fırlatmıştır. Bunun üzerine müşteri polisi aramıştır. Naïma göçmendir ve kaçak çalıştığı için polis gelmeden mağazadan ayrılmak istemiştir. Fakat Céline Naïma'nın gitmesine izin vermeyerek ondan polise elbisedeki lekenin daha önce olduğunu söylemesini istemiştir. Naïma polise yakalanmaktan korktuğu için çaktırmadan Samir'i aramıştır. Samir geldiğinde kadından özür dileyip zararı karşılayacaklarını kabul etmiştir. Fakat müşteri Céline'in de kendisinden özür dilemesi şartıyla kabul edeceğini söylemiştir. Céline özür dilemeyi reddederek Samir'i çağırdığı için Naïma ile kavga etmeye başlamıştır. Naïma eşyalarını toplayıp gitmeye hazırlanırken Samir Naïma'nın elini tutmuş ve onun değil karısının gitmesi gerektiğini söyleyerek Céline'i hem müşterinin hem de Naïma'nın önünde kovmuştur. Ve bu olaydan dört ya da beş gün sonra Céline intihar etmiştir. Böylelikle Céline'in müşterinin ve çalışanının yanında onurunun kırılmasından dolayı intihar etmiş olabileceği ihtimali güçlenir.

4.4.6. Etik Deneyim: Saklanan Sırlar Açığa Çıkar

Lucie filmin başında özdeşim kurulan ilk kişidir. Diğer karakterlerle özdeşim kurmak ise zordur. Seyirci Lucie'nin annesinin yanlış kararları yüzünden mağdur olduğunu düşünür. Fakat Lucie artık ahlaki yükünü taşımakta zorlandığı sırrı Ahmad'e

anlatınca onunla da özdeşim kurmak zorlaşır. Lucie, Céline'in intiharından bir gün önce ona, annesi ile Samir arasındaki bütün aşk dolu e-postalarını göndermiştir. Lucie bu sırrı annesinin bilmesini istemez. Fakat Ahmad ona *"İki seçeneğin var. Ya bunu sonsuza kadar saklayıp vicdan azabı çekersin. Ya da her şeyi annene anlattırısın."* diyerek Lucie'nin bir vicdani muhakeme yapmaya zorlar. Ahmad annesinin bu gerçeği bilmeye hakkı olduğunu söyleyip sonunda Lucie'yi ikna etmeyi başarır.

Marie, Lucie'nin sırrını öğrendiğinde çok büyük bir tepki verir ve onu tartaklayarak evden kovar. Ahmad Lucie'nin annesine gerçeği anlatmasına sebep olduğu için sorumluluk hisseder ve Marie'yi engellemeye çalışır. Marie'ye *"Bu e-postaları senin gönderdiğini hatırlatırım. O sadece tekrar gönderdi."* dediğinde seyirci yeni bir ahlaki ikilemle karşı karşıya kalır ve etik bir deneyim yaşar. Gizli bir aşk yaşayarak Céline'i aldatan Marie ve Samir mi suçludur? Yoksa bu aşkı gerçeği ifşa etmek adına Céline'e duyurup onun intihar etmesine sebep olan Lucie mi? Lucie'yin bir gerçeği ortaya çıkarması da annesinin e-postalarını okuyarak özel alanını ihlal etmesiyle mümkün olmuştur. Dürüst davranmak bir kişinin intiharına sebep oluyorsa bu gerçekten doğru mudur?

Ahmad çocuklarla kurduğu özverili ilişkisi, olaylar karşısındaki soğukkanlı tavrı ve uyumlu kişiliğinden dolayı seyircinin sempatisini kazansa da geçmişi ile ilgili bilinmeyenler onunla özdeşim kurmayı güçleştirir. Marie, Lucie'yi yaptığı yanlıştan dolayı evden kovarak cezalandırırken Ahmad Lucie için *"İstese bu sırrı saklayabilirdi."* diyerek onu korumaya çalışır. Marie ona verdiği yanıt ise *"Kendini iyi adammış gibi yapıp bana ders vermeye çalışmandan nefret ediyorum."* şeklinde olur. Ahmad Marie'nin onu sırf evleneceğini duyurmak için çağırdığını, ona otelde yer ayarlamayıp onu bir de evleneceği adamın oğluyla aynı odada uyuttuğunu, hamile olduğunu da mahkemeye giderken söylediğini ve böylece ondan intikam almaya çalıştığını söyler. Marie ve Ahmad'ın kavga ettiği sahnede kamera yine diğer filmlerde olduğu gibi iki karakterin ard arda gelen görüntülerini verir. Karakterleri dar kadrada gördüğümüz bu kullanımda normalde yakın çekim yapıldığı halde kamera karakterler arasında gidip geldiği için bir

karakter diğetine tercih edilmez. Ve böylece aralarındaki tartışmalı durumun nedenleri üzerine seyiricinin düşünmesi sağlanır.

Lucie evi terk ederken Ahmad onu durdurmaya çalıştığında Lucie de ona “*Sen kimsin de bana ne yapacağımı söylüyorsun?*” der. Sonraki gün İranlı dostunu ziyaret eden Ahmad ona “*Düşünüyorum da eğer 4 sene önce gitmiş olmasaydım.*” diyecektir. Ahmad’ın Marie’nin intikam almaya çalıştığını düşünmesi aslında geçmişte yaptığı yanlışları kabul ettiğini göstermektedir. Ahmad ailesini bırakıp gitmiştir ve sonrasında yaşananlar onun bu terk edişinden çok bağımsız değildir.

Maire son anda Lucie’nin Brüksel’de yaşayan babasının yanına gitmesine engel olur. Lucie, söylediği sırrın Samir ile paylaşılmasını istemese de Marie tüm olanları anlatmak için ertesi gün Samir’in yanına gider. Samir hastaneden istenilen koklama duyusu testi için Céline’in parfümlerini toplamaktadır. Samir, Céline sevdiği için belki işe yarar diye kendini parfümünü de diğerlerinin yanına koyunca bu Marie’nin dikkatini çeker ve gerçek duygularını gizlediği için Samir’den hesap sorar:

Marie: “Bir şeye reaksiyon göstermesi iyi haber değil mi?”

Samir: “Bir şey mi demek istiyorsun?”

Marie: “Karımla benim aramda sıkışıp kalmışsın.”

Samir de Marie’yi suçlar. Ve ona Ahmad’i kastederek “*Ben senin karşılıksız aşkının yerini doldurabilecek biri miyim?*” diye sorar. Marie, Samir’e “*Karın her şeyi biliyordu.*” deyip olanları anlatmaya çalışır. Fakat Samir bunu Lucie’nin saçmalıkları olarak görür. Marie “*Karın senden hiç şüphelenmedi mi?*” dediğinde Samir, “*Hayır, ama keşke hayatımda biri olduğundan şüphelenseydi. O zaman beni sevdiğini anlardım.*” der. Hem Samir hem Marie gerçek anlamda geçmiş ilişkilerinden sıyrılabilmiş değillerdir. Marie o an bir kıskançlık hissedip olanları anlatmaktan vazgeçer ve aşağı iner. Fakat merdivenlerde duraksayıp geri döner ve Lucie’nin aralarındaki mesajlaşmaları eşine gönderdiğini söyler. Lucie, intihar girişiminden bir gün önce kuru temizlemeyi arayarak

C line’le konuşmuştur ve ondan Samir ile Marie arasındaki mailleri göndermek için mail adresini istemiştir. C line de kabul etmiştir. Marie gittikten sonra Samir, Na ma ile konuşur. Ortada yeni bir soru vardır. C line intihar girişiminden önceki gün dükkana hiç u ramamıştır.

Lucie’nin annesinin yatağına gidip ona sokuldu u sahnede Marie’nin de kızına ilk defa şefkatle yaklaştığı görülür. Marie yumuşak bir tonla C line’in o gün dükkana hiç gitmediğini söyleyip Lucie’nin bir daha yalan s ylemeyece ine dair söz vermesini ister. Fakat Lucie, yalan s ylemedi ini üstelik konuştuğu kişinin aksanı olduğunu söyleyince bir sır daha ortaya çıkacaktır.      C line Fransızdır. Ve aslında Lucie Na ma ile konuşmuştur. Seyirci yeni bir soru ile karşı karşıya kalır. Na ma kendini neden C line olarak tanıtıp onun mail adresini Lucie’ye göndermiştir.

Film boyunca seyircinin zihni C line’in neden intihar ettiği ile ilgili meşgul olurken onun hep mağdur olduğunu d ş nm ştur. Ve intiharına sebep olmuş suçluyu aramıştır. Fakat Samir’in Na ma’dan hesap sorduğu sahnede C line ile ilgili yeni gerçekler ortaya çıkar. C line filmin bu anına kadar masum ve mağdur karakterken Na ma’ın yaptığı yanlışın gerekçesini anlatmasıyla seyircinin onunla ilgili algısı da yavaş yavaş değişir. Na ma’ya göre C line,  alışma izni olmadığı halde onu çalıştırdığı için Samir’in Na ma ile ilişkisi olduğunu d ş nm ştur. Na ma daha sonra C line’in müşteri ile kavga ettiği günü anlatır. C line elbiseyi kasıtlı olarak kendi lekelemiştir. Müşteri polisi aradı ında da Na ma’nın gitmesine izin vermeyerek polisin onun izinsiz çalıştığını öğrenmesini istemiştir. Samir Na ma’nın bu anlattıklarına inanmaz.      C line, Na ma’yı kovması için Samir ile hiç konuşmamıştır. Samir Na ma’yı kovar. Fakat daha sonra tekrar peşinden gider. Na ma’nın söyledikleri Samir’in kafasını karıştıracak cinstendir: *“Kötü bir haldeydin ve bir başkasını d ş niyordun. Ama o bunun sebebini ben olduğunu d ş niyordu. O gün sen elimden tutup gitmeme izin vermeyip ona gitmesini söylediğinde bir saniye için gözlerine baktım ve ne düşündüğünü gördüm. Çamaşır suyunu benim önümde i ti. Yoksa gidip o çamaşır suyunu eczanenin önünde içmiş olurdu. Senin önünde*

de içmedi. Neden benim önümde?” Buradan aslında belki de Céline’in mailleri hiç okumadığı anlaşılır.

Samir’in Fouad’a banyo yaptırdığı sahnede Fouad Naïma’nın artık gelip gelmeyeceğini sorar. Küçük çocuk *‘Hayır, çünkü o kötü bir şey yaptı.’* cevabını alınca şaşırır ve *“Ama özür dilemiş.”* der. Daha önce oğluna bir yanlış yaptığında özür dilemesini gerektiğini söyleyen Samir bu kez ona *“Her şeyi affedemeyiz.”* diyerek Naïma’nın yaptığı davranış ile ilgili yeni bir hayat dersi verir. Samir’e göre Naïma Lucie’ye mail adresini vererek yanlış yapmıştır. Céline’in mailleri belki de hiç okumamış olması bu yanlış hafifletmez. Samir *‘Ne sebeple olursa olsun yanlış her yerde yanlıştır.’* diyen bir ahlaki bakışa sahipken aslında o mailleri gerçekten Marie’ye gönderen kişi Samir’in kendisidir. Bu çelişkili durum kendi çıkarına göre hareket etmenin dışavurumudur. Samir yaptığı davranışı değil Naïma’nın bunun ifşa edilmesine neden olmasını yanlış olarak görür.

Ahmad İran’a dönmek üzere Marie ile vedalaştığında ona belki de ilk defa geçmişte onu neden terk ettiğinin sebebini anlatmak ister. Fakat Marie bunun önemli olmadığını ve geçmişi açmak istemediğini söyleyerek bu konuyu kapatır. Ahmad’ın bahçede çocuklarla vedalaştıktan sonra elinde bavulla evden uzaklaşması pencereden onu izleyen Lucie’nin bakışıyla gösterilir. Kamera bu görüntüden sonra hastanede pencerenin arkasında karısını/geçmişini izlemekte olan Samir’e geçiş yapar.



Görsel 6: Samir'in Céline ile koku uyarısıyla iletişim kurmaya çalıştığı sahne

Filmin son sekansı hastanede geçer. Samir'in getirdiği parfümler işe yaramamış ve Céline koku testine herhangi bir tepki vermemiştir. Samir, doktor gerekli açıklamaları yapıp gittikten sonra Céline'in odasına girer. Samir henüz geçmişinden kopmuş değildir ve karısının şuurunun gerçekten yerinde olup olmadığını anlamak için karısının çok sevdiği parfümünü iyice sıkıp ona yaklaşıp testi bir de kendi tekrarlar. Samir karısının elini tutarak *“Eğer bu parfümü koklayabiliyorsan parmağımı sık.”* dedikten sonra onun ellerine yönelen bakışından kamera da oraya yönelir ve o anı yakın çekimle gösterir. Samir'in baş parmağını tutmuş Céline'in eli tüm kadrajı kaplamaktadır. Bu sahne Samir'in geçmişinden kopamadığının cisimleştiği bir andır. Céline'in elindeki şişen damarlardan uyarana tepki verdiğini ve Samir'in parmağını sıkıdığı anlaşılır. Kamera bu görüntüde sabitlenirken jenerik akar ve film biter.

4.4.7. Kim Suçlu?

Filmde, Lucie'nin annesinin ilişkisine neden karşı çıktığı, Ahmad'ın geçmişte ailesini neden bırakıp gittiği, Céline'in neden intihar ettiği gibi sorular seyirciyi cevaplarını bulmak üzere peşinden sürüklerken kamera kullanımı bir karakteri diğerine üstün kılmaz. Böylece odak yine karakterden karaktere değişir. Seyircinin kanalize olduğu

soruların cevabı ise tam olarak verilmez. Ahmad'ın içine düştüğü sıkıntılı durumda Marie'ye yardım etmeye çalışırken aslında geçmişte Marie'ye karşı yanlışlar yaptığı anlaşılır. Seyirci geçmişte Ahmad tarafından terk edildiği için çocuklarıyla birlikte ayakta durmaya çalışan Marie'yi mağdur olarak görür ve ona karşı eşduyum geliştirir. Fakat daha sonra Marie'nin evli ve çocuğu olan Samir'le gizli bir aşk yaşadığını öğrenir. Annesinin yanlışlarından yakınan Lucie ile tam özdeşim kurulmuşken sakladığı sır ortaya çıkınca onunla da özdeşim kurmak zorlaşır. Samir film boyunca oğluna doğru ile yanlış öğretirken aslında karısını aldatarak ona karşı dürüst davranmamıştır. Fakat daha sonra Samir'in aslında gerçek derdinin karısının gerçekten onu sevip sevmediği anlamak olduğu görülür. Filmin son sahnesinde Céline'in sevdiği kokuyu sürüp ondan bir tepki gelmesini beklemesinin sebebi budur. Komada olan ve filmdeki tüm anlatının etrafında dolandığı Céline sadece son sahnede görülür. Céline intihar girişiminde bulunarak en mağdur durumda iken Naïma'nın anlattıkları onunla ilgili fikirlerin değişmesine sebep olur. Céline kocasının Naïma ile ilişkisinin olduğunu düşündüğü için Naïma'ya kötülük yapmaktan geri durmamıştır. Naïma ise çalışma izni olmayan bir göçmendir. Yabancı bir ülkede içinde bulunduğu pozisyon onun yaşadığı zorlukların anlaşılmasını kolaylaştırırken sırf kendini sağlama almak için (Lucie'nin Céline'e mailleri göndermesi Marie ve Samir aşkını ifşa ederken o da Céline'in saldırılarından kurtulmuş olacaktır) yanlış yapabilmıştır.

Filmde ortaya çıkan sırlar üzerinden seyirci iki ailenin içine düştüğü trajediyi izler. Yaşananlardan dolayı herkes bir başkasını suçlarken seyirci de film boyunca farklı sorular sorarak ve bir “sinematik etik” deneyim yaşar. Kim suçlu? Aslında filmde herkes suçludur ya da değildir. Kimin suçlu ya da suçsuz olduğu önemini kaybederken seyirci yine kendini “Doğru nedir? Yanlış nedir?” gibi etik konular hakkında düşünürken bulur. Farhadi bir ahlaki ders vermeden herkesin kendini anlatmasına fırsat verdiği için filmin sonunda seyircinin cevabını bulmaya çalıştığı sorular beyninde dönmeye devam eder: *“Aşk bir kadının intiharına sebep olsa bile yine yüce midir?” “Dürüst davranmak bir kişinin intiharına sebep oluyorsa bu gerçekten doğru mudur?”* Ele alınan diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de yargılamanın ne kadar zor olduğu ile yüzleşilir.

4.5. *Satıcı – Forushande* (2016)

Arthur Miller'in "Satıcının Ölümlü" adlı eserini sahneleyen tiyatrocu çift Rana ve Emad'in oturdukları apartman, yanındaki inşaatta başlayan kazı çalışması nedeniyle sarsılır ve oturulamaz hale gelir. Rana ve Emad arkadaşları Babak'ın kiraya verdiği evine geçici olarak çıkarlar. Fakat evin eski kiracısı eşyalarını almaya gelmez. Rana ve Emad bu sıkıntılı duruma geçici bir çözüm bulurken eski kiracı ile ilgili bilmedikleri bir detay daha vardır ve bu onların hayatını derinden etkileyecek bir olaya sebep olur. Rana evde yalnız olduğu bir akşam saldırıya uğrar. Çiftin yaşadıkları olay karşısındaki tepkileri farklıdır. Rana sessiz bir travmanın içine gömülürken Emad ise saldırganı bulup kendince sağlamaya çalıştığı adalet intikama dönüşür.

Satıcı filminde Farhadi kamerasını yine orta sınıf bir aileye yöneltir. Lisede edebiyat öğretmeni olan Emad ayrıca eşi Rana ile birlikte bir tiyatro ekibindedirler. Rana ve Emad karakterlerini Farhadi'nin önceki filmlerinden tanınan yönetmenin vazgeçemediği oyuncular Taraneh Alidoosti ve Shahab Hosseini canlandırmaktadır. Her iki oyuncunun da bu filmdeki performanslarının Farhadi'nin diğer filmlerindeki performanslarına kıyasla zirveye ulaştığı söylenebilir. Shahab Hosseini, filmdeki bu performansı ile 2016 Cannes Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülünü almıştır. *Satıcı* filmi aynı festivalde En İyi Senaryo ödülünü de alarak Farhadi'nin ne kadar güçlü senaryolar yazdığını bir kez daha kanıtlamıştır. Daha önce *Bir Ayrılık* filmi ile Yabancı Dilde En İyi Film Dalında Oscar Ödülü kazanan Farhadi, bu ödülü 2017'de yapılan Oscar töreninde *Satıcı* filmi ile tekrar kazanmıştır.

Farhadi filmlerinde genel olarak müzik kullanımına çok yer vermez. *Satıcı* filminde ise duyulan tüm sesler ve müzik diegetiktir. Filmin müziklerini ise daha önce *Bir Ayrılık* filminin de müziklerini yapmış olan Sattar Oraki yapmıştır. Bu filmde kullanılan ve gerçekten o anda sahneden yükselen müzik filmin etik sorgulamasına derin bir anlam kazandırmaktadır.

Farhadi'nin genel olarak filmlerinde günlük olan tüm sıradanlığıyla devam ederken bir anda beklenmedik bir olay olur. Seyirci yaşanan olay sonucunda karakterlerin dönüşümünü izlerken filmin sonunda etik konular hakkında düşünmeye itilir. *Satıcı* filminde de Rana'nın saldırıya uğraması günlük olanın sıradan akışını derinden etkiler. Farhadi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi bu önemli an bilinçli olarak gösterilmez. Rana'ya tam olarak ne olduğu açıklanmasa da bunun tecavüz ya da tecavüz girişimi olduğu ima edilir. Yaşanan bu olay Emad karakterinin dönüşümüne neden olur. *Satıcı* filmi Emad üzerinden adalet ve intikam arasındaki farkın ne olduğu konusunda seyirciye izlenmesi zor bir seyirlik sunarak yine etik konular hakkında cevaplar vermektense sorular sordurmaktadır.

4.5.1. Oyun: *Satıcının Ölümü*

Filmin başlangıç jeneriği bir tiyatro sahnesinin hazırlanmakta olan dekoru üzerine akar. Sahnede göze ilk çarpan şey bir çiftin yatağı olur. Ekran karardığında sahnedeki yatağın sahipleri olan tiyatro oyuncular Rana ve Emad'ın gerçek odalarına geçiş yapılır. Karanlık odayı komşuların seslenişleri doldurmaktadır: "*Etesami Bey, Rana Hanım! Çabuk çıkın. Bina çökmek üzere!*" Apartmanda yaşayanlar birbirlerini uyararak can havliyle kaçar. Emad ise kendini riske atıp geri döner ve yatalak olan komşusunu sırtına alarak dışarı çıkartır. Bu seyircinin Emad karakterine sempati duyduğu ilk an olur. Ertesi gün olduğunda Emad ve Rana çifti eşyalarını toplamaktadır. Apartmanın hemen yanında kazınan temelden dolayı bina oturulamaz hale gelmiştir. Emad ve Rana başka bir ev bulana kadar arkadaşlarının yanına gidecektir. Yatak odasında onları almaya gelmiş arkadaşları Kati'nin dehşetle baktığı yatağın hemen üstünde oluşmuş derin çatlaklar özellikle gösterilir. Daha filmin başında bu görüntüyle Emad ve Rana arasında oluşacak çatlakların mesajı veriliyor gibidir.

Sınıf ortamında geçen sahnede bir öğrenci işlenen ders⁸ ile ilgili “*Bu hikaye gerçek mi?*” dediğinde, Emad, “*Saidi’nin hikayelerinde mekanlar, karakterler ve ilişkiler gerçektir. Son derece gerçektir.*” diyecektir. Başka bir öğrenci yine aynı konu ile ilgili “*Hocam, bir insan nasıl ineğe dönüşebilir ki?*” dediğinde ise Emad’ın cevabı: “*Yavaş yavaş.*” şeklinde olur. Daha önce Farhadi sinemasının diyalog ağırlıklı olduğu ve bu diyalogların işlevsel olduğu söylenmişti. Bu diyalogda da filmde yaşanacak olayların gerçek hayatta da yaşanılabilir olduğuna vurgu yapılır. Emad’ın film boyunca geçirdiği dönüşüm de yavaş yavaş olur. Ayrıca sınıf ortamında geçen bu sahnede öğrencilerin idol olarak gördükleri öğretmenlerine sordukları sorular ile Emad’ın Arthur Miller’in *Satıcının Ölümü* adlı oyunu sergilediği öğrenilir. Öğrenciler “*Hocam rolünüz ne?*” dediğinde Emad’ın cevabı “*Satıcı.*” olur. Hemen sonra Emad’ın sınıfta yapmak zorunda kaldığı telefon konuşmasında öğretmenlerinin gerçekten arabasını satmaya çalıştığına kulak misafiri olan öğrenciler gülüşmeye başlar. Bu sahnede Emad öğrencileri tarafından sevilen ‘iyi öğretmen’ olarak yansıtılır.

Kamera Emad’ı izlemeye devam eder. Bir taksinin içinde yanında oturan ama yüzü gösterilmeyen kadının uyarısı hem Emad’ın hem seyircinin irkilmesine neden olur. Kadın, “*Beyefendi, biraz kenara kayar mısınız lütfen?*” der. Bu uyarı sonrası arabadaki biri sürücü olan üç erkeğin bakışı ayrı ayrı verilir. Üstelik önde oturan diğer erkek yolcu Emad’ın öğrencisidir. Kadın bir süre sonra sürücüdenden rica ederek önde oturan öğrenci ile yer değiştirir. Bu sahnede Emad bir anda ‘tacizci’ konumuna düşerken seyircide ona karşı yapılmış bir haksızlık duygusu oluşturulur. Bu konu filmin ilerleyen kısmında olayın tanığı öğrenci ile Emad arasında konuşularak tekrar gündeme getirilir. Öğrenci Emad’a o günü hatırlatarak kadının ona hakaret etmiş olmasından dolayı çok sinirlendiğini söyler. Emad taksiden indikten sonra öğrenci kalanlara Emad’ın öğretmenleri olduğunu ve onu çok sevdiklerini söylemiştir. Emad’ın öğrenciye cevabı ise “*Emin ol zamanında adamın*

⁸ Derse konu olan eser Golam Hüseyin Saidi’nin Türkçeye *Bayel Ağıtçıları* olarak çevrilen kitabının ‘*Gâv*’ (*İnek*) isimli öyküsüdür. Daha sonra bu öykü 1969’da Daryuş Mehrçuyi tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır. İran Yeni Dalgasının başlangıcı olarak kabul edilen *Gâv* filmi ayrıca İran adına uluslararası festivallerde gösterimi yapılan ilk film olarak kabul edilir. Farhadi, İran sinemasında bir dönüm noktası olan bu filme bu şekilde bir gönderme yapmıştır.

biri ona taksideyken bir şey yapmıştır. O da o yüzden herkesi öyle sanıyordur. Aldırma sen hayat kimse için kolay değil.” şeklinde olur. Emad kendisine yapılan bir haksızlık karşısında bunun sebeplerinin haklılığını düşünmüştür. Bu da Emad’a duyulan sempatinin artmasına sebep olur.

Film, sahnelenmekte olan *Satıcının Ölümü* adlı tiyatro oyunuyla ilişkisel ve paralel ilerler. Rana ve Emad oyunun başrollerini canlandırmaktadır. Provada Emad’ın canlandığı Willy ile seks işçisi kadının arasında bir diyalog gerçekleşmektedir. Oyunda seks işçisi kadın evinde badana yapıldığı için Willy’in banyosunu kullanmıştır. Willy bu olaya tanık olan komşuyu bu gerçeğe ikna etmeye çalışır. Daha sonra kadını odasına gönderir. Kadın elinde Willy’den aldığı külotlu çoraplarla çıkmaya hazırlanırken *“Umarım koridorda kimsecikler yoktur. Üstümde kıyafet olmadan çıkamam ya!”* dediğinde o an koridorda bekleyen oyuncu rolünün dışına çıkar ve gülmeye başlar. Seks işçisini canlandıran oyuncu çıplak olması gerekirken İran’daki sansür yönetmeliği gereği üzerinde parlak kırmızı bir palto vardır. Üstelik eşarabının üzerine peruk takarak rolünü canlandırmaktadır. Gerçekte kadının çıplak olmaması diğer oyuncunun gülmesine neden olur. Kadın oyuncu sırf ‘fahişeyi’ canlandığı için ona gülündüğünü düşünür ve bu duruma tepki göstererek sahneyi terk eder. Sahnede Rana, Emad, Babak, seks işçisi kadın ve komşu vardır. Filmin ana hikayesi de oyunun başka bir temsili gibidir. Seks işçisi kadını oynayan oyuncu eşinden boşanmış ve çocuğu ile provalara geliyordur. Rana ve Emad’ın yeni taşınacakları evin eski kiracısı da bir çocuğu olan boşanmış bir kadındır. Ayrıca filmin ana hikayesinde komşular da önemli rol oynar. Kadın tiyatroyu terk ettikten sonra gülen oyuncu kadının repliğini tekrarlayıp tekrar güler. Diğer oyuncular da gülerek ona eşlik ederler. Bu sahne aslında sansür kurulunun kurallarına uymak zorunda kalıyor olmalarına duydukları tepkinin de bir yansımadır. Kadın gidince provaya ara verilir. Rana ve Emad ev aramaktadır. Oyuncular gerçek karakterlerine dönüp bununla ilgili sohbet etmeye başlar. Bu filmin müziğinin de ilk duyulduğu sahnedir.

Babak, Rana ve Emad’a yardımcı olmak için onları kiraya verdiği evine götürür. Rana ve Emad evde geçici bir süre yaşamaya karar verirler. Fakat evin bir odası kilitlidir.

Önceki kiracı eşyalarını bir iki gün içinde alacağına söz vermiştir. Üç arkadaş apartmanın otoparkına indiğinde Babak, evin park yerinin olmadığını ve arabalarını sokağa park etmeleri gerektiğini söyler. Burada komşularla karşılaşılır. Komşu ve Babak arasında eski kiracı hakkında bir konuşma gerçekleşir. Kiracı Babak üzerinde bir baskı kurarak *“Lütfen bunlar da geçen sefer ki kiracı gibi çıkmasın.”* dediğinde eski kiracının neden sevilmediğine dair seyircide bir merak oluşur.

4.5.2. Etik Deneyim: “Yapılması Gereken Doğru Şey Nedir?”

Rana ve Emad arkadaşlarının yardımıyla yeni evlerine taşınırlar. Fakat eski kiracı eşyalarını almaya hala gelmemiştir. Üstelik odanın kilidini de yanında götürmüştür. Kadın Babak’ın telefonuna cevap vermeyince kadınla Rana konuşur. Rana kadına bir kamyon dolusu eşya getirdiklerini ve odaya gerçekten ihtiyaçları olduğunu söyler. Fakat kadın henüz ev bulamamıştır ve eşyalarına dokunulmasına izin vermez. Eşyalara ne yapılacağı çatışma yaratır. Bu sahnede farklı bakış açıları devreye girer. Babak arkadaşlarını mağdur ettiğini düşündüğü için tüm sorumluluğu alarak kapıyı tornavida ile açmaya karar verir. Emad kadının eşyalarına izinsizce dokunmayı yanlış bulur fakat Rana, Ross’un *“Verilen sözler tutulmalıdır.”* diyen deontolojik etiğine göre hareket ederek kadın söz verdiği halde eşyalarını gelip almadığı için bunun umursanmaması gerektiğini belirtir. Kadının eşyalarını terasa taşıyacaklardır. Bu olay seyirciyi de ikilime düşürür ve onu *“sinematik etik”* deneyime ortak edip *“Yapılması gereken doğru şey nedir?”* sorusunu sordurtur. Sorunu kendilerince çözüp herkesin mutlu bir şekilde bir ucundan tuttuğu eve yerleşme devam ederken ufak bir sorun dikkat çeker. Banyonun elektriğinde bir sorun vardır. Bu daha sonra Rana’nın banyoda başına geleceklerinin habercisi gibidir.

Taşınma gününün gecesinde çok şiddetli bir yağmur yağar. Emad eşyalar ıslanmasın diye onları örtüp bir kısmını içeri taşımakla uğraşırken yaratılan gerilim ile seyircide eski kiracıya haksızlık yapıldığı duygusu oluşturulur. Emad’a hem eşyaların dışarı taşınmasını istemediği için hem de onlar zarar görmesin diye verdiği çaba için duyulan sempati artar. Rana ise bu haksızlığın sebebi olarak görülür.

Tiyatroda oyunun ilk defa sahneleneceği gün Emad ile Babak arasında gerçekleşen diyalogda eski kiracının özel eşyalarına dokundukları için Babak’la kavga ettiği ve bunun için dava açacağını söylediği öğrenilir. Bu diyalog devam ederken tiyatronun yapımcısı ya da yönetmeni Kati, Emad’dan oyun sonrası biraz daha kalmasını rica eder. Sansür kurulu bazı sahneleri ahlaka aykırı bulduğu için onaylamamıştır. Onları ikna etmek için konuşmaları gerekmektedir. Yoksa oyunu tümüyle iptal etme ihtimalleri vardır. Farhadi’nin kendine özgü tarzıyla İran’da uygulanan sansüre bir eleştiri getirdiği anlaşılmaktadır.

4.5.3. Gösterilmeyen O ‘An’

Rana, oyunun ilk defa sahnelendiği akşam Emad biraz daha bekleyeceği için eve tek başına döner. Rana sahne makyajını dahi temizlemeden evi temizleme işine girer. Kamera uzun bir süre Rana’nın köşe bucak evi temizlemesini izler. Emad yağmur yağdığı için eski kiracının eşyalarının çoğunu evin içine geri getirmiştir. Dış kapının hemen yanında kadının çocuğuna ait bisiklet dikkat çeker. Rana telefonda Emad ile konuşarak ondan marketten alması için bir şeyler ister. Aynı konuşmada Rana kocasına leş gibi olduğunu, o gelmeden bir duş alacağını da söyler. Daha sonra Rana banyoda duş almaya hazırlanırken kapı çalar. Rana kocasının geldiğini düşünerek otomatiğin düğmesine basar. Bir an önce duş almak istediği için dış kapıyı aralık bırakıp banyoya girer. Kamera uzun bir süre aralık kapıyı gösterir. Hemen sonra sahne değişir. Emad markette Rana’nın istediği malzemeleri almaktadır. Kamera tekrar bir kesme yapar. Emad apartmanın önündedir. Anahtarı yoktur ve kapıyı açan olmaz. Komşudan rica edip binaya girdiğinde merdivenlerdeki kan lekelerini görür. Eve geldiğinde kapı açıktır ve banyo kan içindedir. Tekrar sahne değişir. Emad hastanededir. Bilinçli olarak seyirciye gösterilmeyen o ‘an’da Rana saldırıya uğramıştır.

Rana’nın kafası kan içindedir. İlk başta Emad Rana’nın banyoda düşüp kafasını çarptığını düşünmüştür. Fakat Rana’yı hastaneye getiren komşu, Emad’a kapının kilidini değiştirmesi gerektiğini söylediğinde yavaş yavaş olayların seyri değişir. Komşular önce

evden yükselen bağışmaların nedenini karı koca kavgası sanıp ilgilenmediklerini (Karı koca arasında yaşanan kavgaya karışılmaması gerektiğini düşünmektedirler), bu bağışmaların dozu artınca merdivene çıktıklarını ve o anda kaçan bir adamı gördüklerini söylerler. Komşu kadın Rana'yı banyoda kanlar içinde baygın halde bulduğunu ve üstünü giydirerek hastaneye getirdiklerini söyler. Adamın geride bıraktığı ilk ipucu ise ayağına her ne olduyorsa merdivenleri buladığı kandır. Erkek komşu, *“Herifi elime geçirseydim öldürmüştüm.”* der. Olayın hırsızlık olabileceğini söyleyen bir komşuya başka bir komşu, *“Hırsızlık olduğunu sanmıyorum. Hırsızın banyoda ne işi olacak?”* diye cevap verir. Komşular adamın ‘o kadının’ müşterilerinden biri olabileceğini söylediklerinde Emad böylece eski kiracının seks işçisi olduğunu öğrenmiş olur. Bu sahnede Emad üzerinde komşuları tarafından bir toplumsal baskı kurulur ve karısının ‘namusu’ için bir şeyler yapması gerektiği fikrine itilir.

4.5.4. Emad Karakterinin Dönüşümü

Filmin başlangıcında Emad karakteri, toplumsal konulara duyarlı, mevcut düzene eleştirel bakan, iyi eş, iyi öğretmen, iyi arkadaş olarak görülür ve sevilir. Farhadi, Emad'ın karakter dönüşümünü verebilmek için başta onunla ilgili sahneleri seyircinin sevgisini kazanacak incelikte örmüştür. Fakat daha sonra Emad yavaş yavaş bir dönüşüm geçirecektir. Rana'nın başına gelen olayın ardından Emad ilk olarak yatak odasında adamın çoraplarını fark eder. Çorapları eline alıp yumruğunu sıkarak çöpe attıktan sonra bu kirden arınmak için ellerini uzunca yıkar. Emad daha sonra adamın kaçarken evde bıraktığı telefonunu ve araba anahtarını fark eder. Telefonun hattı kapatılmıştır fakat adama ait olan beyaz kamyonet evin önünde park edilmiştir. Emad, suçlunun arabasını almak üzere olay mahalline mutlaka döneceğini düşünüp arabayı binanın otoparkına park eder. Fakat arabanın burada kalması bir sorun yaratır. Çünkü Babak'ın daha önce uyardığı gibi onlar için yeterli park alanı yoktur. Arabayı boşalan alana park ederek bu soruna geçici bir çözüm bulurlar. Yerin asıl sahibi komşu geldiğinde onları uyarıp arabanın yerini değiştirmelerini isteyecektir. Bu sahneler ayrıca komşularla karşılaşma anları olur. Bunlardan birinde komşu kadın Emad'a *“Böyle adamların boynuna ilmiği geçirip*

ibretialem için sokaklarda dolaştırmalı.” diyecektir. Tüm bu söylemler Emad üzerinde bir baskı oluşturur.

Rana ve Emad çifti günlük hayatlarına devam ederken yaşanan olay bir gedik yaratır. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Emad intikam almaya itilirken Rana ise sessiz bir travmanın içine gömülür. Rana evde yalnız kalmaya korkar. Banyoda tekrar düş alması imkansızdır. Başına gelenleri arkadaşları dahil kimsenin bilmesini istemez. Bu yüzden Emad, arkadaşlara Rana’nın banyoda düşüp başını yaraladığı yalanını söylemiştir. Rana için başına gelenlerin toplum tarafından duyulması olayın kendisinden daha korkutucudur. Emad karakola gidip şikayet etmeyi önerdiğinde de bunu reddeder. Emad daha sonra adamın yatak odasında dolaba bıraktığı bir deste parayı görür. Parayı öfkeyle çekmeye tikiştirir. Emad *“Hiçbir şey yapmadan oturamayız.”* deyip karısını polise gitmek için ikna etmeye çalışır. Rana, *“Onca polis memurunun karşısına geçip olanları anlatmak istemiyorum.”* der. Rana İran’da tecavüzün ne anlama geldiğine ve kadın olarak başına gelenlerin karakolda çözülemeyeceğine dair bir bilinci vardır. Emad karısına korkarak *“Anlatamayacağın bir şey oldu mu ki?”* der. Rana’nın cevabı *“Hayır!”* olur.

Rana başına neler geldiğini kocasına dahi tam olarak anlatamaz. Adamın eski kiracının bir müşterisi olduğunu öğrenince sarsılır. Adam banyoya girdiğinde Rana önce onun Emad olduğunu sanmıştır. Adam Rana’nın şampuanlı saçlarına dokunduğunda Rana adamın ellerini görmüş, sonrasını ise hatırlamamaktadır. Olanları kocasına anlatırken Rana utanır ve ağlama krizine girer. Rana adamın yüzünü görmediğini söyler. Fakat daha sonra tiyatro oyunlarını sahnelerken Rana repliğini unutur ve ağlayarak sahneyi terk eder. Emad seyircilerden özür dileyerek oyunu keser. Emad karısına *“Ne oldu sana böyle?”* dediğinde Rana’nın verdiği cevap söylediği yalanı ortaya çıkartır:

Rana: “İzleyicilerden birinin bakışları beni rahatsız etti.”

Emad: “Oyunu izlemeye geldiler. Tabi ki bakacaklar.”

Rana: “Aynı o adam gibi bakıyordu.”

Emad: “Adamı görmemiştin hani?”

Emad ilk hesaplaşmasını Babak ile yapar. Ona önceki kiracının ne iş yaptığını neden sakladığını sorar. Fakat Rana’nın başına gelenleri söyleyemez. Emad arkadaşına *“Senin önünde söyledik, belki o evdeyken çocuk sahibi oluruz diye. Her gece uyuduğumuz o odada kaç tane erkek o kadınla beraber oldu?”* der. Böylece Emad de kadını yaptığı işten dolayı toplumun çoğunluğunun algısını paylaşarak onu ‘kötü kadın’, ‘o kadın’ olarak kategorize eder. Çocuk yapmayı düşündükleri yatak odaları ‘kirlenmiştir’. Emad’ın ağzından dökülenler onunla ilgili algının ilk defa değişimine neden olur. Babak ise eski kiracı için söylenenlere asılsız dedikodular deyip, bunlarla canlarını sıkmak istemediğini söyleyerek konuyu kapatır.

Emad’ın merdivenlerdeki kan lekelerini sildiği sahnede Rana’yı hastaneye götürmüş komşu kadın gelir. Emad’a belki polis çağırırlar diye merdivenleri temizlettirmedini söyler. Emad kadına *“Önemli bir mevzu değil!”* dediğinde kadının cevabı: *“Karını banyoda o halde yatarken görseydin öyle demezdin. Banyo kapısını açtığımızda karının öldüğünü sandık.”* olur. Emad’a bir şeyler yapması için toplum baskısı devam eder.

Emad’ın yavaş yavaş Rana’ya karşı tutumu da tahammülsüz bir noktaya evrilir. Rana’ya kolaylıkla sesini yükselttiği görülür. Emad günlük rutinine devam etmeye çalışırken Rana evde tek başına kalmak istemez ve bir an önce o evden taşınmak ister. Evde duş almayı da reddeder. Emad içinse Rana’nın isteklerini hemen yerine getirmek zordur. Rana’ya duyduğu öfkeyi *“Geceleri yanıma gelme diyorsun. Sabahları beni tek başıma bırakma diyorsun.”* diyerek dile getirir. Rana henüz yaralarını bile yıkamamıştır. Emad karısına *“Daha kötüsü olabilirdi. Ya başını daha sert çarpsaydın...”* dediğinde Rana’nın cevabı içinden çıkamadığı travmayı özetler niteliktedir: *“Keşke başımı daha sert çarpsaydım...”*

Emad’ın sınıftaki ‘iyi öğretmen’ olma durumu da dönüşüme uğrar. Sınıfta öğrencilerine film izlettirdiği sahnede Emad uyuklarken görülür. Öğretmenlerinin uyuyor

olması öğrenciler için bir eğlenceye dönüşür. Ve bir öğrenci o sırada onun videosunu çeker. Emad kapının çalınması ile uyanır. Elinde kitaplarla içeri giren kişi, okul müdürünün, Emad'ın daha önce öğrenciler için almış olduğu kitapları çocuklara uygun bulmadığını söyler. Emad “*O halde çöpe at!*” deyip adamı gönderirken, öğrencilerin adamın söylediklerine gülmüş olması onu iyice öfkelenendirir. Tiyatro oyunlarının sansüre takılmaması için devlet baskısı ile mücadele eden Emad'ın çalıştığı okul da yine devletin ideolojik bir aygıtıdır. Fakat Emad'ın üzerinde sadece devlet baskısı yoktur. Komşuları da üzerinde bir mahalle baskısı kurarlar. Emad hem devlet baskısı hem de kuralları özellikle dini inanç ile belirlenmiş toplumsal baskı ile çevrelenmiştir. Emad, öğrencileri ile baş başa kaldığında bu sefer iktidar kendisidir ve videosunu çeken öğrencinin telefonunu elinden alır. Çocuk Emad'a yalvararak videoyu sildiğini söyleyip telefonunu geri ister. Fakat Emad iktidar gücünü kullanarak öğrencisinin itirazlarına rağmen özel fotoğraflarını karıştırmaya devam eder ve başkasının özel alanını ihlal eder. Emad çocuğa, “*Çağır babanı okula gelsin. Telefonunda nasıl fotoğraflar olduğunu görsün.*” diyerek iktidar olma hırsını intikam almaya kadar götürür. Başka bir öğrenci, “*Babası öldü Hocam.*” dediğinde Emad'ın çocuğa yapmış olduğu haksızlık daha acıtıcı olur.

4.5.5. Rana'nın Travması

Saldırganın geride bıraktığı beyaz kamyonetin otoparktaki yeri sorun olur. Emad'ın evde olmadığı zamanlar Rana, aşağı yukarı koşturarak ona yeni yer bulmak zorundadır. Rana'nın böyle bir zamanda komşu adamla yaptığı sohbet onun neden adalet inancını yitirdiğini de açıklar niteliktedir:

Komşu Adam: “Yakalasalar bile bir şey yapamazlar. Tekrar tekrar, niye kapıyı açtığını açıklamak zorunda kalacaktın hem. Mahkemeye gidip gelmesi de cabası. Boş yere koştur dur.”

Komşu adamın söyledikleri Rana'nın zaten toplumsal cinsiyet sosyalizasyonu ile öğrenmiş olduğu gerçeklerin yüzüne tekrar çarpmasına ve daha da kötü hissetmesine neden olur. Rana'nın evde yalnızken ve üstelik çıplakken kapıyı aralık bırakmış olması

hoş karşılanacak bir şey değildir. Üstelik bu beraberinde onunla ilgili bir sürü dedikodunun da türemesini neden olacaktır. Aslında Rana için en kötüsü budur. Tam olarak tecavüz olup olmadığı söylenmese de cinsel tacize uğradığını herkes öğrenecektir. Bu yüzden Rana *“Daha kötüsü olabilirdi.”* diyen Emad’a *“Keşke başımı daha sert çarpsaydım...”* der. Rana için en kötü senaryo yaşanmıştır. Onun için İran’da “Cinsel tacize ya da tecavüze uğramış kadın” olmak ölümden daha kötüdür. Yatak odalarında daha önce eski kiracı ile bir sürü erkek beraber olduğu için Emad’ın o yatakta çocuk yapmak gibi kutsal isteğine leke bulaştırdığını düşünmesi hatırlanacak olursa Rana’nın en büyük travmasının aslında insanların bundan sonra ona nasıl bakacağı olduğu daha iyi anlaşılır. Seks işçisi kadını canlandırdığı için ona gülündüğünü söyleyen kadın oyuncunun böyle düşünmesi de toplumun ahlaki yapısından bağımsız değildir.

Rana başına gelenleri arkadaşlarından saklamaya çalışsa da Babak, olanları komşulardan öğrenmiştir. Ve onun aracılığıyla artık herkes Rana’nın cinsel saldırıya uğradığını bilmektedir. Emad, Babak’le oyun öncesi konuştuğu sahnede ondan eski kiracının telefonunu ister. Emad, kadının eşyalarına dokundukları için adamı kasıtlı olarak göndermiş olabileceğini düşünmüştür. Babak kadını savunarak onun kötü bir insan olmadığını, o gün sadece kendisine sinirlendiğini söyler. Emad, saldırganın peşine düşmüşken Rana ise o gün tiyatroya geldiğinde oyundan çıkarıldığını öğrenir. Rana kocasına oyundan çıkarılmış olmasına tepki vermediği için sinirlenir ve ona *“Hiçbir şey yaptığın yok. Benim o evde ne çektiğimin bir önemi yok!”* der. Kocasından travmasını atlatabilmesi için yeterli destek alamayan Rana tiyatrodan da oyun dışı kalır. Rana evde tek başına olmaya katlanamadığı için oyun oynanırken kuliste oyalanır. Seks işçisi kadını canlandıran oyuncunun oğlu da kulistedir. Rana çocuğun evde arkadaşlık etmesi için annesinden onda kalmasını rica eder. Ricası onaylanan Rana oyunun bitmesini beklemeden çocukla beraber eve geçer.

Rana çocukla beraber eski neşesine kavuşmuş gibidir. Emad eve geldiğinde kamyonetin otoparkta olmadığını söyler. Rana on dakikada bir araba çekmekten sıkılmıştır ve onu dışarı park etmiştir. Emad arabayı otoparka geri getirmek için inmeye

hazırladığında Rana buna engel olur. Rana, o akşam için güzel bir yemek hazırlamıştır ve sorunsuz yemeğe oturmalarını ister. Rana'nın normalleşme çabasına Emad de destek verir. Emad müzik açar, çocukla şakalaşır. Mutlu aile profili çizilir. Masaya oturup yemek yediklerinde Emad, Rana'nın hangi parayla alışveriş yaptığını merak eder. Rana, Emad'ın bıraktığını düşünüp çekmecedeki parayı kullanmıştır. Emad, bunu öğrenince yemek kursağında kalır. Masadakilere “Yemeyin!” dediğinde kadrajı çocuğun şaşkın bakışları doldurur. Parayı o gece eski kiracının müşterisi olarak eve gelen ve Rana'ya saldıran adam bırakmıştır. Emad tüm yemekleri döküp çocuğu da dışardan isteyecekleri pizza yemeğe ikna ederken, Rana ise ‘utanç’ içinde sessiz kalır.

4.5.6. Dedektif, Polis, Yargıç: Emad

Emad, öğrencisinin özel alanına saldırıp intikam hırsını tattıktan sonra bunu Rana'nın saldırganını bulma konusunda devam ettirir. Emad bir dedektif gibi saldırgandan geriye kalan parçaları birleştirerek adamın kim olduğunu çözmeye çalışır. Sonra polis kimliğinde saldırganı sorgulamaya başlayacaktır. Saldırganın kim olduğundan emin olduğunda bir yargıç gibi adama verilecek cezaya karar verecektir.

Daha önce eski kiracının eşyalarına dokunmayı yanlış bulmuş Emad bu kez amacına ulaşmak için kadının özel eşyalarını kurcalamayı kendine hak olarak görür. Emad, kadının telefonuna gelen sesli mesajları dinlediğinde Babak'ın de kadınla özel bir ilişkisi olduğunu öğrenir. Rana ise kocasının kadının özel mektuplarını karıştırmasından rahatsız olur. Rana ve Emad arasındaki konuşma sahip oldukları cinsiyet rollerinin olaya bakış açılarını nasıl belirlediğini ortaya koyar:

Rana: “Diyelim ki öğrendin. Yanlışlıkla olduğunu söyleyecek. O zili çaldı. Ben de kapıyı açtım. Kapıyı o kadar çabuk açınca o kadın olduğunu sanmış olmalı.”

Emad: “İçeri yanlışlıkla mı girdi? Hatasını anladıktan sonra niye çıkıp gitmedi? Banyonun ışıkları açık, içerde bir kadın olduğu için mi?”

Rana kendini suçlayarak: *“Kim olduğunu sormuş olsaydım bunların hiçbiri olmazdı.”*

Emad: *“Tüm komşular o kadını biliyordu.”*

Rana: *“Bilmeselerdi senin için bir sorun olmazdı yani.”*

Rana’nın da belirttiği gibi aslında Emad’ı intikam almaya iten herkesin eski kiracının ne iş yaptığını bilmesi ve Emad’ın erkek olarak bir şeyler yapması için üzerinde kurdukları mahalle baskısıdır.

Ertesi gün Rana’nın duş alması için eski evlerine gideceklerdir. Adamın kamyoneti Rana’nın en son park ettiği yerde değildir. Kamyonetin Rana yüzünden alınmış olması Emad’ı iyice öfkelenendir. *“O herifi bulmam lazım!”* dedikten sonra neredeyse kaza yapmasına sebep olacak hızla arabayı sürmesinden gözünü nasıl bir intikam hırsı bürüdüğü görülür. Rana ise kocasının öfkesi karşısında korkmuş bir şekilde ona sadece *“Yavaşla biraz!”* diyebilecektir. Emad daha sonra babası trafik polisi olan öğrencisinden yardım alarak kamyonetin plakasının kime ait olduğunu arattıracaktır.

Babak’ın eski kiracının seks işçisi olduğunu sakladığından emin olan Emad ona olan tepkisini sahnede gösterir. Emad tiyatro oyununda Babak ile oynadığı sahnede repliğinin dışına çıkarak Charlie’yi oynayan Babak’e gerçekten hakaret eder. Perde bitip soyunma odasına geçtiklerinde Babak Emad’a *“Kafandan replik uydurma. Benimle bir derdin varsa otur karşıma konuş. Sahnede karşıma çıkıp bana ‘soysuz’ deme!”* diyecektir. Böylece gerçek ile oyun iç içe geçmeye devam eder.

4.5.7. Etik Deneyim: Saldırgana Ne Yapılmalı?

Kamyonetin izini süren Emad onun Fırın’da çalışan Majid adında genç bir adama ait olduğunu öğrenir. Filmin bu noktasına kadar saldırganın kim olduğu ile ilgili merak duygusu manipüle edilmiş seyirci kadrajda Majidi görünce bir rahatlama hisseder. Rana’nın başına gelenlerden sonra uzunca bir süre hiçbir şey yapılmadan beklenmiş

olması seyircinin Emad'ın tarafına geçmesine sebep olur. Farhadi bu şekilde seyircide “adaletin yerini bulması” duygusunu harekete geçirir. Bu, seyircinin “saldırgana ne yapılmalı” diye düşündüğü ve aslında içten içe “bir şey yapmalı” dediği bir yüzleşme anıdır. Emad Majid’e eşya taşıma işi teklif eder ve zor da olsa onu ikna etmeyi başarır. Emad'ın amacı saldırganla yüz yüze gelmektir. Emad'ın saldırganla hesaplaşması Rana ve Emad'ın yıkılmak üzere olan evlerinde olacaktır. Filmin son kırk dakikasının büyük çoğunluğu hikayenin başladığı bu tek mekanda geçer.

Emad, saldırganın eve gelmesini beklediği sahnede bir sürprizle karşılaşır. Eşyaları taşımaya Majid değil onun yaşlı kayınpederi gelir. Yaşlı adamın kalp rahatsızlığı vardır ve merdivenleri zar zor nefes alarak çıkar. Emad adama damadını yeterince tanıyıp tanımadığını sorarak Rana'nın başına gelenleri anlatır. Yaşlı adam ise damadının kamyonetini fırında birçok kişinin kullandığını ve onun böyle bir şey yapacak biri olmadığını söyler. Yaşlı adam olur da damadı böyle bir şey yaptıysa kızı ile evlenmesine izin vermeyeceğini söyleyerek oradan ayrılmaya çalışır. Fakat Emad adamın gitmesine izin vermez ve Majid'i eve çağırması için baskı kurar. Adamın tüm bahaneleri Emad'ın engeline takılır. Yaşlı adam damadının numarasının telefonunda kayıtlı olmadığını söyleyerek konuyu geçiştirmeye çalışır. Fakat Majid'in numarası Emad'de vardır ve sonunda yaşlı adam Majid'i aramak zorunda kalır. Yaşlı adam damadıyla telefonda konuşurken ona yalnız kaldığında kendisini cebinden aramasını ister. Majid ise kayınpederine telefon numarasının ne olduğunu sorduğunda adamın cevabı “*Ezberimde yok. Müjgan'a sorarsın.*” olur. Yaşlı adamın kullandığı telefonun numarasını dahi ezberlemiyor oluşu Emad'ın ondan şüphelenmesine sebep olur. Adamın telefon hattının yeni olduğu ihtimali yüksektir. Emad şüphesini gidermek için ona ne iş yaptığı ile ilgili sorular sorar. Yaşlı adam akşamları Majid'in arabasıyla kıyafet satmaktadır. Yaşlı adam Emad'ın sorularına şüphesini giderecek şekilde cevap vermez ve kafasının karışıklığını yaşlılığına yorup oradan uzaklaşmaya çalışır. Fakat Emad saldırganın geride bıraktığı ipuçlarının izini sürmeye devam eder. Saldırganın kaçarken merdivenlere buladığı kandan ayağının yaralı olabileceği ihtimali vardır. Emad, adamın çıkmasına izin vermeyerek çoraplarını

çıkarttırır. Adamın ayağı yaralıdır ve saldırganın yaşlı adam olduğu böylece ortaya çıkmış olur.

Emad ile Rana'nın boşatılmış eski evleri bir mahkeme salonuna dönüşür. Emad önce bir dedektif gibi saldırganın izini sürmüştür. Sonra polis kimliğinde saldırganı sorgulamaya başlar. Saldırgan Emad'ın sorularına cevap vererek kendini savunduğu bu sahnede eski kiracının ismi kullanılmadan 'o kadın' diye bahsedilmeye devam eder. Saldırgan kadının taşındığından haberinin olmadığını söyler. İçerde bir sürü eşya görmüştür fakat kadının çocuğuna kendi aldığı bisikleti de orada görünce belki taşınyordur diye düşünmüştür. Emad'ın yağmur yağdığı için kadının eşyalarını içeri geri taşıdığı hatırlanır. Saldırgan ayrıca banyoya girmediğini, eve girdikten sonra çocuğa seslendiğini bunun üzerine banyodan çığlık sesleri yükselince oradan uzaklaştığını söyler. Bu ayrıntı önemlidir çünkü saldırgan cinsel taciz mağduru bir kadının olayı anlatamayacağından emindir. Rana'nın saldırganın banyoya girdiğini söylemiş olması onu şaşırtır fakat banyoya girdiğini inkar etmeye devam eder. Rana'nın olay karşısındaki sessizliği düşünüldüğünde saldırgan ve mağdurun aynı olaya karşı benzer bilinçleri olduğu görülür. Hatta adam *"Karın bana kapıyı neden açtı?"* diyerek sorumluluğu kadına yükler. Rana da kapıyı açtığı için kendini suçlamıştır. Saldırganın bu konuda yalan söylediği kesindir. Emad bir yargıç gibi adama vereceği cezaya karar verir ve *"O evde ne aradığını karına anlatmanı istiyorum."* diyerek adamın karısını arayıp yanlarına çağırması için baskı kurar. Yaşlı adam için bu ağır bir cezadır. Emad'a yalvararak *"karımla çocuklarımın yanında küçük düşürme beni!"* der. Fakat Emad adamı bu şekilde cezalandırarak ondan intikamını almaya kararlıdır. Emad ve saldırgan arasında bir sürtüşme olduktan sonra Emad adamı odaya kapatıp üstünü kilitler. Adamın yalvararak kapalı mekanda duramadığını söylemesi dahi Emad'ı engellemez. Fakat adam, *"Hiç olmazsa ışığı aç!"* dediğinde Emad buna olumlu yanıt verir.

4.5.8. Etik Deneyim: Sorgu Odası

Filmdeki anlatıyla paralel ilerleyen *Satıcının Ölümü* adlı oyunun Rana ve Emad'ın olduğu son sahnesi perdedir. Oyunda satıcı olan Willy (Emad) tabutun içindedir. Willy intihar etmiştir ve Karısı Linda (Rana) kocasının mezarı başında bunu niçin yaptığını anlayamadığını anlatmaktadır. Linda ağlayamadığı için Willy'den af dilerken gerçekte Rana'nın gözünden yaşlar dökülmektedir:

Linda: Bugün evin son taksitini ödedim. Tam da bugün. Ve evde kimse olmayacak. Artık borcumuz kalmadı. Özgürüz.

Oyunu izlemekte olan Emad'ın öğrencilerinin yüzleri kadrajı bir bir doldurur. Oyunun müziği ile öğrencilerin oyundan etkilenmiş yüz ifadeleri sahnenin vuruculuğunu artırır. Miller'in eserinde Willy satıcıdır ve evin taksitlerini ödeyebilmek için ileri yaşına rağmen arabasıyla şehir şehir dolaşıp çalışmaktadır. Filmde de Rana'ya saldıran yaşlı adam kalp rahatsızlığına rağmen beyaz kamyonetiyle sokak sokak dolaşıp elbise satmaktadır. Oyundaki satıcı Willy tabutun içindeyken filmdeki satıcı (yaşlı adam) ise bir odaya kapatılmıştır. Oyun bittikten sonra tüm oyuncular güçlü alkışlar içinde seyircileri selamlarken yaşlı adama ne olduğu merak duygusunu uyandır. İzleyiciler oyuncuları ayakta alkışlamaya devam ederken aynı merakı duymuş olacak ki sahneden ilk ayrılan kişi Emad olur. Kamera daha sonra sahneden ayrılan Rana'nın hareketinden Emad'ın merdiven çıktığı ana kesme yapar. Emad'ın hemen peşinden Rana da merdivenleri telaşla çıkar.

Emad, saldırganı kilitli odadan çıkartıp mutfaktaki masaya oturtur. Mutfak bu haliyle sorgu odasına dönüşür. Zemini sarsılmış bu ev devasa boşluğu ile bir tiyatro sahnesi izlenimi de verir. Böylece *Satıcının Ölümü* oyununun son sahnesinden filmin son sahnesine aynı oyuncular üzerinden geçiş yapılır. Sahnede oyundaki personalarını çıkartmış Rana ve Emad vardır. Emad, mağduru (Rana'yı) uzaklaştırarak faili sorgulamaya devam eder. Bu mağdur ve failin gerçekte yüz yüze gelmediği bir yüzleşmedir. Saldırgan banyoya girdiğini itiraf etmek zorunda kalır. Fail, “*Nefsime*

uydum.” diyerek yaptığı hata için özür diler. Emad ise adama vereceği cezaya çoktan karar vermiştir. Rana Emad’a adama ne yapacağını sorduğunda verdiği cevap: *“Ailesi yolda, geliyor. Karısının ne yaptığını bilmesini istiyorum.”*

Rana: “İntikam alıyorsun sen. Bırak gitsin.”

Emad’ın adaleti sağlamak için yaptığı şeyin aslında bir intikam olduğu Rana’nın sözleriyle cisimleşir. Aslında seyirciyi zorlayan, saldırganı genç biri beklerken nefes almakta dahi zorlanan yaşlı bir adam olmasıdır. Emad, genç ve güçlü bir saldırgandan intikam alsaydı seyircide bir katharsis yaşanabilecekken saldırganın yaşlı, hasta ve savunmasız olması bu durumu altüst eder. Farhadi’nin saldırgan karakteri için bu bilinçli seçimi seyircinin kendine dönmesine ve içindeki intikamı olumlayan düşüncesiyle yüzleşmesini sağlar. Yaşlı adamın tüm yalvarmalarına rağmen Emad’ın geri adım atmaması failin mağdurdan onu affetmesi için medet ummasına yol açar. Emad’ın intikam hırsı ise mağdurun faile karşı merhamet duymasına sebep olur. Rana Emad’a *“Rahat bırak adamı!”* dediğinde Emad’ın cevabı *“Sen karışma!”* olur. Rana’nın başına gelen olay kocasının her şeyiyle sahiplendiği ve Rana’nın karışmadığı intikam alma nesnesidir artık. Rana oyun dışı bırakılarak özne olması engellenir ve aslında bu kez de kocası tarafından saldırıya uğramış olur. Saldırganına merhamet göstermek zorunda bırakılmış Rana bir duygu karmaşası içinde evden çıkar.

Rana’nın evden uzaklaşırken kısa bir süre sonra telefonu çalar. Rana telefonda karşıdaki kişiye sert bir şekilde *“Ne var? Ne istiyorsun?”* dedikten hemen sonra kamera hızlı bir kesme yapar ve Rana’nın apartmanın merdivenlerinden hızla yukarı çıkışını gösterir. Rana içeri girdiğinde Emad saldırganın ailesiyle konuşmaktadır. Yaşlı adam kalp krizi geçirmiştir ve Emad ailesine haber vererek ne yapabileceklerini öğrenmeye çalışır. Emad panik içinde adamın arabasında ilacı olup olmadığını kontrol etmeye inerken Rana adamla yalnız kalır. O anda Rana için adam faili olmaktan çıkar ve ölmüş olmasından endişe duyduğu yaşlı bir adam olur. Rana korkarak da olsa elinin adamın ağzına götürüp nefes alıp almadığını anlamaya çalışır. Emad döndüğünde adama ilaçlarını verir.

Rana da evde bardak olmadığı için avucunda taşıdığı suyla adamın yüzünü ıslatarak onu zar zor kendine getirirler. Rana için Emad'ın acil servisi aramamış olması bir sorundur. Bunun nedenini sorduğunda Emad'ın verdiği cevap: *“Belki ölmüştür diye korktum.”* şeklinde olur. Emad'ın gözündeki intikam hırsını gören Rana, sonunda başına gelen olayların öznesi olur ve kocasına *“Ailesine bir şey söylersen aramızdaki her şey biter.”* der.

Yaşlı adamın ailesi telaş ve korku içinde eve gelirler. Adamın eşi, kızı ve damadı ona sevgiyle bağlı insanlardır. Karısı bacağındaki ağrı yüzünden zar zor merdivenleri çıkarken kocasına bir şey olmasın diye dualar okumaktadır. Kızı ve damadı adamın yanına daha önce varırlar. Adamın hayatta olması ailesini duygulandırır. Rana ve Emad'a babalarının yanında durup ona ilk müdahaleyi yaptıkları için minnettar kalırlar.



Görsel 7: Yaşlı adamın Emad'a yalvarırcasına baktığı sahne

Adamın karısı ağlayarak *“Allahım sana çok şükür! Allah şahidim, yüz kişiye sadaka vereceğim diye yolda yemin ettim. Sırf sesini bir kez daha duyayım diye. Çok şükür.”* dediğinde Rana'nın yüzünde temeli acımayaya dayanan bir merhamet ifadesi varken yaşlı adam ise gözü yaşlı, Emad'a bir şey söylememesi için yalvarırcasına bakmaktadır. Kadın Emad'a dönüp: *“Beyefendi, o benim her şeyim. Allah sizden razı olsun. Canımı bana geri verdiniz. O benim her şeyim.”* derken Emad gözlerinde henüz intikamını alamamış olmanın öfkesi patlamaktadır.



Görsel 8: Emad'ın gözlerinde patlayan öfkenin cisimleştiği an

Adam, ailesi ile birlikte evden çıkmaya hazırlanırken başını kameraya çevirip mahcup bir şekilde Rana'dan özür diler. Bu esnada Rana'nın hemen arkasındaki duvarın derin çatlakları dikkat çeker. Rana'nın yaşadığı şey bir özürle onarılması mümkün olmayan bir travmadır. Bu Emad'ın duyduğu rahatsızlığı arttırır. O anda çocuklarına babalarının gözlüğünü unutmamalarını söyleyen kadına Emad, “*Bende!*” diyerek gözlüğünü vermek için adamı başka bir odaya çağırır. Majid araya girip kendisinin alabileceğini söyleyince Emad, “*Yok. Kendi gelsin. Hesap kitap yapacağız aramızda.*” diyerek yaşlı adamın gelmesi için diretir. Adamın ailesi Emad'ın taşıma ücretini kastettiğini sanıp babalarının hayatını kurtardığı için buna gerek olmadığını söylerler. Rana da Emad'a engel olmaya çalışır. Bu sırada yaşlı adam sessizdir ve sanki kamera ağır çekim yapıyormuş gibi yüzünde acıklı bir ifade ve korkak adımlarla Emad'ın peşinden gider. Rana ve Emad arasında anlamlı bir bakışma olur. Rana kocasının yapacağı şeye son vermesini konuşmadan bakışlarıyla anlatmaya çalışır. Fakat Emad odanın kapısını kapatarak Rana ile bakışmasına son verir.

4.5.9. Etik Deneyim: Adalet mi, İntikam mı?

Emad yargıç kimliğinde adama vereceği cezaya karar vermiştir. Adamla son hesaplaşmasını yaparak intikamını alacaktır. Emad adama o akşam bıraktığı paranın ne kadar olduğunu teyit ettikten sonra parayı diğer eşyaları ile beraber şeffaf bir poşete

tıkıştırır. Kamera bu sahnede yaşlı adamı göğüs planda, Emad'ı ise bel planda gösterir. Kamera iki karakter arasında gidip gelir. Yaşlı adamın daha yakın çekimde gösterilen yüz ifadesi seyircinin ona karşı acıma duygusu yaşamasına sebep olur. Yaşlı adam ona uzatılmış poşeti tam almaya çalışırken Emad'ın yumruğuyla sarsılır. Yaşlı adamın saldırgan olduğu ortaya çıktığı halde kameranın onun mağdur perspektiflerine odaklanmasından kaynaklı seyircinin kolaylıkla onu “kötü” olarak nitelemesi engellenmiş olunur. Bu sahne Emad'ın intikam hırsına yenik düşerek duygularının boşaldığı bir andır. Yaşlı adam bir süre acıklı bir yüz ifadesiyle duraksayıp daha sonra zoraki adımlarla odadan çıkarken sırtı kameraya dönük Emad'ın ağladığı duyulur. Seyirci bu sahnede kolaylıkla bir ahlaki yargı vermekten uzaklaşır ve etik deneyim yaşayarak adalet ve intikam arasındaki fark üzerine filmin düşünüşüne ortak olur.

Yaşlı adam odadan çıktığında ilk karşılaşması kapının hemen ardında bekleyen Rana ile olur. Yaşlı adam kendi başına yürüyemeyecek hale gelmiştir. Majid, kayınpederinin eline tutuşturulmuş poşetin ne olduğuna anlam veremediğini bunu sorgularken daha sonra onu sırtında aşağı indirmek zorunda kalır. Yaşlı adam merdivenlerde tekrar fenalaşır. Adamın ilacını almak için kızı geri yukarı çıkar ve Rana'yı durumdan haber eder. Rana adama ne olduğuna bakmak için aşağı indiğinde adamın artık hareket bile edemediğini duyar.



Görsel 9: *İntikam alma hırsına yenik düşmüş Emad*

Rana çantasını almak için yukarı çıktığında Emad’la uzun süren diyalogsuz bir bakışmaları olur. O esnada belki de çoktan ölmüş olan adamı almaya gelen ambulansın sesi duyulur. Emad’ın gözünde kendince adaleti tesis etmeye çalışırken intikam hırsına yenik düşmüş olmanın üzüntüsü vardır. Artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını acı bir şekilde öğrenen Rana ise evden uzaklaştığı sahnede biten ilişkisine ağlamaktadır.



Görsel 10: Yaşlı adam ambulansa bindirilirken Rana’nın ağlayarak evden uzaklaştığı sahne

Geride kalan Emad evin elektrik şalterlerini kapatırken ışık bir sorgu odasını andıran karşılıklı iki koltuğun üzerinde kararır. Yaşlı adamın oturtulup kendine getirilmeye çalışıldığı bu koltuklar aynı zamanda evin boş olmasından dolayı bir tiyatro dekorunu andırmaktadır. Sorgu bitmiştir ve gerçekleşen mahkemede yaşlı adama cezası verilmiştir. Kamera bu görüntüden gerçek tiyatroya geçiş yapar. Bu esnada filmin müziği de duyulur. Kadrajda oyun için makyajları yapılmakta olan Rana ve Emad vardır. Hayat devam etmektedir ve onlar maskelerini takıp oyunu sahnelemeye devam edeceklerdir. Fakat müziğin de etkisi ile kusursuzlaşan yüz ifadelerindeki anlatımdan artık hiçbir şeyin eskisi olamayacağı anlaşılır. Seyirci karakterlerin gözleriyle ne anlatamaya çalıştıklarını çözmeye çalışırken jenerik akar ve film biter.

4.5.10. Kim Suçlu?

Emad taşındıkları yeni evin terasından şehre baktığında “*Keşke hepsini yıkıp yeniden yapabilsek.*” dediğinde arkadaşı Babak şehrin zaten yıkılıp yeniden yapıldığını söyler. Bu bir anlamda erkek şiddeti ile sarmalanmış, verili cinsiyet kodlarının kadının

dezavantajında olduğu toplumun çürümüşlüğünün kısır döngüsüne işaret eder. Filmin başında yan tarafındaki inşaat çalışmasından dolayı sarsılan ve tahliye edilerek çürümeye terk edilen bina ayrıca çürümüş toplumun metaforudur. Emad ve Rana zemini zarar görmüş bir mekandan güvenilir olduğunu düşündükleri yeni bir mekana geçerler. Fakat orada kadının başına gelen bir olay özellikle dini inançla oluşturulmuş toplumsal baskı yüzünden sağlıklı bir şekilde atlatılmasına izin verilmez ve erkek karakter kendini karısının ahlaki bekçiliğine soyunarak önceden sahip olduğu karaktere zıt şeyler yaparken bulur. Farhadi intikam dürtüsü yüzünden dönüşüm geçiren Emad karakteri üzerinden seyircinin de adalet ve intikam arasındaki farkın ne olduğu konusunda ikilem yaşamasına neden olur. Rana'nın neden adalete olan inancını kaybettiği düşünöldüğünde İran'da bir kadının tecavüze uğramasının ne anlama geldiği anlaşılabilir. Rana için olayın duyulması olayın kendisinden daha korkutucudur. Tiyatroda 'fahişe' rolü oynadığı için bile arkadaşlarının ona güldüklerini düşünen kadın oyuncunun bilinciyle Rana'nın bilinci aynıdır. Ve bu ortak bilinç dini ve toplum ahlakından bağımsız değildir. Üstelik mahkemelerin gerçekte adaleti sağlayıp sağlayamadıkları sorunsalı da söz konusudur. Rana maruz kalacağını bildiği "*Neden kapıyı açtın?*" gibi sorulardan da kaçınmak ister.

Tiyatro oyunu ile filmdeki gerçek ilişkisel bir paralellikte ilerler. Rana, Emad, Babak, komşular, seks işçisi kadın gerçek hayatlarında da temsili olan karakterlerdir. Filmde gerçek satıcı olan yaşlı adam büyük ihtimalle ölür ya da ölmüş kadar olur. Fakat filmde Emad iki kez ölür. Hem oyunda canlandırdığı satıcı Willy olarak ölür. Hem de film gerçekliğinde intikam hırsına yeni düşerek ölür. Rana ise hem oyunda hem film gerçekliğinde kocasının ölümü karşısında gözü yaşla kalakalır.

Farhadi seyircinin duygularını maipüle ederek saldırganı bile bir eşduyum geliştirmesine imkan vermektedir. Yönetmen, saldırganın ailesinin yanında içine düştüğü onur kırıcı durumu iyi işleyerek ona acınmasını sağlar. Ve bu acıma duygusu merhamet duygusunu harekete geçirir. Emad önce bir dedektif gibi saldırganın izini sürer. Sonra bir polis gibi onu kapalı odada tutup sorguya çeker. En son bir yargıç gibi cezasına karar verir. Fakat Emad'ın sağlamaya çalıştığı adalet ise kişisel intikamına dönüşmektedir. Bu durum

gündelik hayatla ilişkili düşünöldüğünde kendince adaleti tesis etme çabasının linç şeklinde kendini gösterebileceğı gerçeğı ile yüzleşilir. Yaşlı adam son sahnede ‘utanmaz’ bir saldırgandan çok ailesinin yanında gururu incinmiş zavallı bir mağdur olur. Böylece seyirci “sinematik etik” deneyim yaşayarak filmin sonunda adalet ve intikam kavramlarına ilişkin kendine “Adalet ve intikam arasındaki fark nedir? Doğru nedir? Yanlış nedir?” gibi sorular sorar. Seyirci filmin etik konular hakkındaki düşünüşüne ortak olur. Kimin suçlu olduğunun önemi yitirdiğı bu tefekküre dayalı sorgulamada Farhadi saldırganın bile kendisini anlatmasına izin vererek herkesin kendince haklı olduğunu göstermiş olur.

SONUÇ

Bu çalışmada sinema ve felsefe arasındaki ilişkinin hiyerarşik olmadığı ortaya konmuştur. Buna göre filmlerin kendi tarzında felsefe yaptıkları düşüncesi tartışılmıştır. Yapılan film analizleri sonucunda Asghar Farhadi'nin ele alınan filmlerinin seyirciyi de etik deneyime ortak ettiği için “sinematik etik” felsefesi yaptığı ortaya çıkarılmıştır.

İncelenen filmlerin nasıl “sinematik etik” felsefesi yaptığı sorusu sorulduğunda buna cevap olarak tüm filmleri kapsayan ortak bir sonuca varılır. Bu sonuç Farhadi'yi bir auteur yönetmen de yapan kendine özgü sinema tarzının nasıl olduğu sorusunun da cevabı niteliğindedir: Bu filmler seyirciden özellikle bir şeyler saklar. Ayrıca filmdeki karakterlerin de birbirinden sakladığı şeyler söz konusudur. Seyirci doğrusal akışta görmediği sahneler üzerinden şüpheye düşürülür. Burada Rashomon etkisi devreye girer. Kamera bir karakteri diğerine tercih etmeden ya da birinin pozisyonunu diğerine üstün kılmadan karakterlerin hepsine eşit mesafede yaklaştığı için tüm karakterler kendini anlatma fırsatı bulur. Kamera genellikle uzun ya da orta planda çekim yapar. Karakterleri yakın çekimde gösterdiği zamanlarda ise normalde bu çekim tekniği karakterle özdeşim kurulmasını kolaylaştırdığı halde ard arda odağın karakterden karaktere kaydırıldığı çekimlerle seyircinin kolay bir ahlaki yargıya varması engellenir. Böylece seyircinin gerçeğin ne olduğuna dair şüphe duygusu film boyunca devam ettirilir. Bu filmlerde yaşanan olaylar yüzünden oluşan toplumsal baskıyla karakterlerin seçim yapmasını/karar vermesine neden olan durumlar söz konusudur. Karakterlerin yaşadığı ahlaki ikilemler toplumun ahlaki yapısından bağımsız değildir. Filmde karakterler ahlaki ikilem yaşayarak bir dönüşüm geçirirler. Seyirci de yukarda açıklanan Farhadi'nin sinema tarzı ile filmde karakterlerin yaşadığı ahlaki ikilimlere ortak olur ve böylece bir etik deneyim yaşamış olur.

Asghar Farhadi'nin incelenen filmlerinde seyirci, Rashomon etkisini hissederek herkesin kendince haklı olduğunu görür. Seyirci filmin sonunda adalet, iyi, kötü, doğru, yanlış gibi etik konular hakkında filmin yaptığı felsefi düşünüşe ortak olur. Böylece

kendisi de aynı etik soruları sorarak bir “sinematik etik” deneyimi yaşamış olur. Herkesin birbirinden sakladıkları ile çözümsüzlüğe doğru ilerleyen olaylar zinciri sonucunda seyirci, “Kim suçlu? Kim suçsuz?” olduğuna dair taraf tutulmaya itilse de filmin sonunda bu sorular anlamını yitirir. Hukuk sisteminin dahi çözemediği ahlaki ikilemler üzerine düşünen filmler seyirciyi de bu düşünüşe ortak eder. Filmdeki ahlaki ikilemler hem din hem de sistem/yargı içinde doğrunun mutlaklığının tartışılmasını sağlar.

Modernite ile geleneğin arasında sıkışmış orta sınıf toplumunun özellikle aile ilişkilerine odaklanan Farhadi’nin filmlerinde sıradan olaylar polisiye roman tadında işlenir. İşte burada senaryo yazımındaki ustalığı devreye girmektedir. Farhadi, hem seyirciden hem de karakterlerden sakladığı, bilinçli olarak göstermediği bir an, bir kare ile bir gerilim yaratır. Filmlerinde Rashomon etkisinin görüldüğü çoklu perspektif sayesinde karakterlerle kurulabilecek duygusal bağ manipüle edilir. Filmlerindeki tüm karakterlerin hata yapmaya meyilli oldukları görülür. Bu karakterlerin sabit bir kişilikleri yoktur. Çünkü karakterler tamamen iyi ya da kötü değildir. Karakterlerin ikircikli durumları seyirciye de geçer ve seyirci vicdanen karar vermenin zorluğunu yaşar. Çünkü gerçek hayatta da insan değişen şartlara göre iyi ya da kötü olabilmektedir. Farhadi’nin ele alınan filmlerinde özdeşim kurulan karakter değişir ve etik konulara ilişkin seyircinin yaşadığı “sinematik etik” deneyim sayesinde kendine olan iç yolculuğunu gerçekleştirmesi mümkün olur. Filmde seyirciden saklanan, özellikle gösterilmeyen sahneler karakterlere karşı gösterilmiş ön yargılarla da yüzleşilmesine neden olur. Bu da filmin sonunda filmin gücünün hissedilmesini sağlar.

Farhadi’nin filmleri genellikle İran toplumu üzerinden evrensel etik konular hakkında sorgulamalar yaptırır. Farhadi’nin filmleri seyirciye herhangi bir fikir dayatmaz. Onu film ile ilgili düşüncesinde özgür bırakır. Farhadi’nin herhangi bir ahlaki mesaj dayatmadığı filmlerinin ortak başarısı ise filmi izleyen seyircilerin benzer şeyleri hissetmesi olmaktadır. Bu benzer his ise yargılamanın ne kadar zor olduğudur. Bu Farhadi’nin filmlerinin “yargılamayın!” gibi bir yargıda bulunduğu anlamına gelmez. Dünyanın neresinden olursa olsun onun filmini izleyen seyirci filmin sonunda

yargılamanın, karakterleri iyi ya da kötü olarak ayırmanın, doğru ya da yanlışın ne olduğunu söylemenin o kadar kolay olmadığının farkına varır. İşte Farhadi sinemasını işlediği yerel malzemelere rağmen evrensel kılan budur. Aslında Farhadi'nin anlattığı herkesin hikayesidir.

Farhadi'nin filmleri etik konulara cevap vermek yerine sorular soran filmlerdir. Film boyunca *“Saklanan önemsiz gerçekler, söylenen küçük yalanlar hayatı nasıl etkileyebilir? Adalet mümkün müdür?, Doğru her zaman mutlak mıdır?”* gibi soruların cevaplarını aramaya çalışan seyirci film bitince zihninde bu sorularla kalmaya devam eder. Farhadi sineması, “doğru” ve “yanlış” gibi yargılamalar yapmadan seyirciye bu kavramlar üzerine düşünmeye yöneltir. Farhadi'nin filmleri iyi nedir? kötü nedir? sorularını sormaktadır. Bunlar cevabı kesin olarak bilinen sorular değildir. Filmleri etik konular hakkında bir düşünüşdür. Bu bakımdan Farhadi'nin filmleri metaetik felsefesi yapmaktadır. Filmlerin yaptığı etik/metaetik felsefe, sinemanın olanaklarıyla yeni bir anlam kazanarak seyirciye bir etik deneyim yaşattığı için “sinematik etik” halini almıştır.

Farhadi'nin incelenen filmlerinde, karakterleri çevreleyen dar kadrarlar, titreyen kamera hareketi, odağın karakterden karaktere aktarıldığı kamera çekimleri, genellikle diegetik ses, doğal diyaloglar, kasıtlı olarak gösterilmeyen sahneler (an'lar) ve “sinematik etik” deneyime fırsat veren Rashomon etkisi filmin kendi tarzında düşünüşünü, felsefe yapmasını mümkün kılar. Bu filmlerde kullanılan mekanlarda dağınık evler dikkat çeker. Bu evlerde duvarlar çatlak, camlar kırık, kapı kolları ise bozuktur. Ev toparlanmaya çalışılır ama bu bir türlü mümkün olmaz. Bu dağınıklık aile içinde yaşanan geçimsizliğin dışavurumudur. Film, bu dağınık mekanlarla ayrıca ahlaki konularda insanların içine düştüğü karmaşıklık hakkında da düşünür.

Farhadi'nin ele alınan filmleri, seyirciyi içine düşürdüğü ahlaki ikilemlerle felsefenin güncel konuları olan etik konular hakkında sorular soran, şiirsel bir tefekküre dayalı bir film-düşünmedir. Seyirci de bu tefekküre dayalı düşünüşe ortak olur. Bu

bakımdan Farhadi'nin incelenen filmlerinin filmozofik sinemanın birer örneği oldukları da söylebilir.

Filmleri felsefe olarak ele alan bu çalışmamın, filmlerin düşündüğünü savunan başka çalışmalara da katkı sağlamasını umut ediyorum.



KAYNAKÇA

- Aktaş, Cihan: **Şark'ın şiiri: İran sineması**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2005.
- Anderson, Robert: “What is the Rashomon effect?” **Rashomon Effects: Kurosawa, Rashomon and Their Legacies**, Ed. by. Blair Davis, Robert Anderson and Jan Walls, Routledge, 2016, pp. 66-85.
- Badiou, Alain: “Cinema and Philosophy”, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=81gNHIH8aEI> , 2015, 18 Nisan 2018.
- Batur, Sabire: “Siyasal İslam Sinema Örneğinde İran Sineması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Anabilim Dalı, İzmir, 2007.
- Bazin, Andre: **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Cevizci, Ahmet: **Etik Ahlak Felsefesi**, İstanbul, Say Yayınları, 2015.
- Cevizci, Ahmet: **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Say Yayınları, 2009.
- Cox, Damien & Levine Michael: **Filmle Düşünmek: Felsefe Yapmak ve Film İzlemek**, Çev. Onur Orhangazi, İstanbul, Ütopya Yayınevi, 2018.
- Dabaşı, Hamid: **İran Sineması**, Çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2013.
- Dadak, Zeynep: “Bir Ayrılık İroni ve Sürpriz”, **Altyazı Dergisi**, Sayı:108, 2011.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix: **Felsefe Nedir?**, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.

- Deleuze, Gilles: **Hareket-İmge Sinema 1**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2014.
- Delius, Harald: **Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, Çev. Doğan Özlem, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 1997.
- Elmalı, Osman: **George Edward Moore'da Etik**, İstanbul, Arı Sanat Yayınları, 2007.
- Farhadi, Asghar: “Benim Sinemaya Yansıttığım Adalet ve Tarafsız Omak...”, **Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılığ**, Ed. by. Ferhat Koray Sağlam, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014, s.443-460.
- Farhadi, Asghar (Yönetmen): **Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin)** [Film], İran/Fransa, 2011.
- Farhadi, Asghar (Yönetmen): **Çarşamba Ateşi (Chaharshanbeh Suri)** [Film], İran, 2006.
- Farhadi, Asghar (Yönetmen): **Elly Hakkında (Darbareye Elly)** [Film], İran/Fransa, 2009.
- Farhadi, Asghar (Yönetmen): **Geçmiş (Le passé)** [Film], İran/Fransa, 2013.
- Farhadi, Asghar (Yönetmen): **Satıcı (Forushande)** [Film], İran/Fransa, 2016.
- Ferahmend, Azade: “Son Dönem İran Sineması (Uluslararası Başarısı) Üzerine Perspektifler”, **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Ed. by. Richard Tapper, Çev. Kemal Sarısözen, İstanbul, Kapı Yayınları, 2007, s. 107-135.
- Frampton, Daniel: **Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis yayınları, 2013.

- Gönen, Metin: **Paradoksal Sanat: Sinema**, İstanbul, Versus Kitap, 2008.
- Gönen, Metin: “Sunuş: Elie Faure, Bir Filozof, **Elie Faure: Sinema Sanatı**, Der. Metin Gönen, İstanbul, Es Yayınları, 2006.
- Güğümcü, Sevcan: “21. Yüzyıl Film Kuramı Tartışmalarında Film-Felsefe İlişkinine Dair İki Tez: Sinematik Felsefe mi Felsefî Sinema mı?”, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 5 (2), Güz 2014, s.61-82.
- İpek, Özgür: “Hayatı Kopyalamak: Abbas Kiarostami Sineması Üzerine Düşünceler”, **Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar**, Der. Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 118-133.
- Kabaday1, Lale: **Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve Ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Kabaday1, Lale: “Sinemada Felsefe ve Film-Felsefesi Üzerine”, **Doğu Batı Dergisi**, Sayı:72, Şubat-Mart-Nisan 2015, s. 89-116.
- Kurosawa, Akira: **Kurbağa Yağı Satıcısı**, Çev. Deniz Egemen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006.
- McGinn, Robert: **What is The Technology, Research in Philosophy in Technology**, New York, Jai Press, 1978.
- Megill, Allan: **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice: **Algının Fenomonolojisi**, Çev. Medar Atıcı, Afa Yayınları, İstanbul, 1994.
- Moore, George E.: **Principia Ethica**, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- Naficy, Hamid: “İran Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s.766-772.

- Naficy, Hamid: “İran’da Film Kültürünün İslamileştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri”, **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Ed. by. Richard Tapper, Çev. Kemal Sarısözen, İstanbul, Kapı Yayınları, 2007, s. 32-81.
- Nowell-Smith, Geoffrey: **Dünya Sinema Tarihi**, Çev: Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Nutall, Jon: **Ahlak Üzerine Tartışmalar Etiğe Giriş**, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Oğuzhan, Özlem: ““Satıcı” ve Ölümü: Poetik ve Pratik Bilimler Arasındaki Köprü Olarak Tragedya”, **TRT Akademi**, Cilt: 3, Sayı: 5, Ocak 2018, s. 76-93
- Özçınar, Meral: “Sinematografik Zaman Ve Mekân’ın Oluşumunda Felsefi Arka Plan”, **Doktora Tezi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Anabilim Dalı, İzmir, 2010.
- Özdüzen, Özge: “Samira Makhmalbaf Sinemasının Gerçeklik, Sansür ve Mekanla İmtihani”, **Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar**, Der. Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s.134-147.
- Özlem, Doğan: **Etik Ahlak Felsefesi**, İstanbul, Notos Kitap, 2017.
- Öztürk, Serdar: **Sinema Felsefesine Giriş**, İstanbul, Ütopya Yayınevi, 2018.
- Öztürk, Serdar: **Sinefilozofi: Kurosowa’nın Düşlerine Sinefilozfik Bir Yolculuk**, Ankara, Heretik Yayınları, 2016.
- Pieper, Annemarie: **Etiğe Giriş**, Çev. Veysel Atayman, Gönül Sezer İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Sadr, Hamid Rıza: **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Ed. by. Richard Tapper, Çev. Kemal Sarısözen, İstanbul, Kapı Yayınları, 2007, s.285-298.
- Sandel, Michael J.: **Adalet: Yapılması Gereken Doğru Şey Nedir?**, Çev. Dr. Mehmet Kocaoğlu, İstanbul, Eksi Kitaplar, 2017.

- Schütz, Alfred: **Fenomenoloji ve Toplumsal İlişkiler**, Çev. Adnan Akan, Seyda Kesikoğlu, Ankara, Heretik Yayınları, 2018
- Smith, Murray: “Consciousness”, **The Routledge Companion to Philosophy and Film**, Ed. by. Paisley Livingston and Carl Plantinga, Routledge, 2008, s.39-51.
- Sinnerbrink, Robert: **Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience Through Film**, London, Routledge, 2016a.
- Sinnerbrink, Robert: “Cinempathy: Phenomenology, Cognitivism, and Moving Images”, **Contemporary Aesthetics**, Volume 5 (2), 2016b, (Çevrimiçi)
<https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=747>, 22 Mart 2018.
- Sinnerbrink, Robert: **New Philosophies of Film: Thinking Images**, A&C Black, 2011.
- Tapper, Richard: **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Çev. Kemal Sarısözen, İstanbul, Kapı Yayınları, 2007.
- Tarkovski, Andrey: **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsün Ant, İstanbul, Afa Yayınları, 1986.
- Tassone, Aldo: **Akira Kurosawa**, Çev. Ahmet T. Şensilay, İstanbul, Afa Yayınları, 1985
- Tepe, Harun: “Bir Felsefe Dalı Olarak Etik,” **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı 4, Eylül-Ekim 1998, s.9-24.
- Tepe, Harun: **Etik ve Metaetik**, İstanbul, Türkiye Felsefe Kurumu, 2011.
- Valle, Julihana: “İranlılar ve Israrlı Nezaket Kuralları”, (Çevrimiçi)
<https://www.bbc.com/turkce/vert-tra-38000377>, 24 Mayıs 2017.

- Wartenburg, Thomas **The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings,**
E. & Curran, Angela: Malden, Mass: Blackwell Pub.,2005
- Yıldız, Ahmet: “Meta-Etik Bir Teori Olarak Ahlâkî Sezgiciliğin
Savunulabilirliği”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, Ankara
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din
Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara, 2011.

