

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BAHMAN GHOBADI SİNEMASINDA HAYVAN
METAFORLARIYLA TRAVMA ANLATIMI**

**Gülden TÜMER
2501170775**

**Tez Danışmanı
Prof.Dr. Ayşen AKKOR GÜL**

İstanbul, 2020

ÖZ

BAHMAN GHOBADİ SİNEMASINDA HAYVAN METAFORLARIYLA TRAVMA ANLATIMI

Gülden TÜMER

Bu çalışmada, İranlı yönetmen Bahman Ghobadi'nin sineması incelenecektir. Ghobadi'nin tercih ettiği temaları işleyiş biçiminde, İran sinemasının karakteristik özelliklerinin izlerini görmek mümkündür. Araştırmanın birinci bölümünde, İran sinemasının tarihi, gelişimi, siyasi ve sosyokültürel etkiler altında geçirdiği dönüşüm, teknik-tematik seçimleri ve beslendiği kaynaklar ile ilgili inceleme yapılarak yönetmenin nasıl bir sinemanın parçası olduğu irdelenecektir. Bu bölümde şiirsellik, çocuk oyuncu kullanımı, gündelik hayatın anlatımı gibi İran sinemasının öne çıkan özelliklerinin yanı sıra sinemada hayvan kullanımı başlığı etrafıca ele alınacaktır. Öncesinde insan-hayvan ilişkisinin tarihselliği ve anlatılarda hayvanların rolü incelenecek, ardından sinemada hayvan kullanımı ve özellikle İran sinemasında bu tercihin nedenleri sorgulanacaktır.

Araştırmanın ikinci bölümünde Bahman Ghobadi sineması derinlemesine ele alınacak ve yönetmenin sineması öykü, söylem, tematik yapı bakımından çözümlenecektir. Filmlerinde, yaşadığı toprakların meselelerini izleyicisiyle paylaşan Ghobadi; özellikle savaş, sınır, mayın, göç gibi travmatik temaları beyaz perdeye taşımaktadır. Söz konusu temaları iyi analiz edebilmek için önce travmanın tanımı yapılacak, tarihsel süreçte travma tanısındaki gelişim incelenecek ve travma çeşitleri ile travma sonrası görülen semptomlar araştırılacaktır. Travma temaları ve Travma Sonrası Stres Bozukluğu (TSSB) gösteren karakterlere yer verilen filmler, ağırlıklı olarak son 20 yıldır “travma sineması” kapsamında değerlendirilmektedir.

Araştırmada travma sinemasının da tanımı yapıldıktan sonra, türleri ve özellikleri incelenecektir. Amaç, Ghobadi sinemasının travma sineması kapsamında incelenip incelenemeyeceği konusunda bir sonuca varabilmektir.

Çalışmanın son bölümünde, yönetmenin, adında hayvan isimleri geçen dört filmi seçilerek filmlerde işlediği temalar Gömülü Teori yaklaşımı ile ortaya çıkarılacak ve bu temaların DSM-V’te yer alan travma ve TSSB tanısı ile örtüşüp örtüşmediği incelenecektir. Ghobadi’nin filmlerinde hayvanların önemli birer metafor olduğu varsayımdan hareketle, adında hayvan isimleri geçen filmlerde hayvan metaforlarının travma anlatımındaki önemi mercek altına alınacaktır. Son olarak araştırma kapsamında Bahman Ghobadi ile görüşülerek kendisine de ‘seçtiği temalar’ ve ‘hayvan metaforları’ ile ilgili sorular yöneltilecektir. Yapılacak bu araştırmayla, hayvan metaforlarının, yönetmenin sinemasında travma anlatımı için yarattığı olanaklarla ilgili bir sonuca ulaşılması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Bahman Ghobadi, İran Sineması, Travma Sineması, Hayvan Metaforu, Gömülü Teori*

ABSTRACT

**EXPRESSION OF TRAUMA WITH ANIMAL METAPHORS IN
BAHMAN GHOBADI CINEMA**

Gülden TÜMER

In this study, Iranian director Bahman Ghobadi's cinema will be examined. It is possible to see the effects of the characteristic features of Iranian cinema in the way Ghobadi processes his preferred themes. In the first part of the research, the history of Iranian cinema, its evolution and transformation under political and sociocultural influences, its technical-thematic choices and the sources it is fed will be examined to probe what type of cinema the director is part of. In this section, the main features of Iranian cinema such as poetry, use of child and animal, narration of daily life in cinema will be discussed in detail. First of all, the history of human-animal relations and the role of animals in narratives will be examined and then the use of animals in cinema and the reasons of this preference especially in Iranian cinema will be questioned.

In the second part of the research, Bahman Ghobadi cinema will be discussed in depth and analyzed in terms of story, discourse and thematic structure. In his films, the director shares the issues of the land he lives in with his audience and brings the traumatic themes such as war, border, mine, migration, rape, prohibitions, poverty, deprivation and obstacles to the screen. In order to analyze these themes in depth, firstly, the definition of trauma will be made, then the development of trauma diagnosis in the historical process will be searched and the types of trauma and post-traumatic symptoms will be included. The themes of trauma and characters showing

Post Traumatic Stress Disorder (PTSD) have been examined in the context of “trauma cinema” of the last 20 years. In this study, after the definition of trauma cinema is made, the categories and their features of the genre will be examined. The aim is to conclude whether Ghobadi cinema can be examined within the scope of trauma cinema.

In the last part of the study, four movies of the director titled with the names of animals will be selected and the themes he mostly work on in his movies will be revealed with the Grounded Theory approach. Then, we will examine whether these themes overlap with the diagnosis of trauma and PTSD in DSM-V. Assuming that animals are important metaphors in Ghobadi's films, the importance of animal metaphors in the narrative of trauma will be examined in his films. Finally, an in depth interview with Bahman Ghobadi will be realized and he will be asked questions about trauma narration, themes and animal metaphors. As a result of this research, it is aimed to reach a conclusion about the opportunities come from animal metaphors for trauma narration in the director's cinema.

Keywords: *Bahman Ghobadi, Iranian Cinema, Trauma Cinema, Animal Metaphor, Ground Theory*

TEŞEKKÜRLER

Bu çalışmaya ilham veren ve desteğini esirgemeyen sayın Bahman Ghobadi'ye,

Çalışmanın fikrini paylaştığımda öncelikle bir araştırma yöntemi öneren, o yöntemi uygulama konusunda yol gösteren, bilimsel bir araştırmanın nasıl yapılması gerektiğine dair çok şey öğreten değerli tez danışmanım Ayşen Gül'e,

Sinema kadar psikoloji alanında da araştırma yaparken kendisinden çok şey öğrendiğim psikolog dostum Reha Üner'e,

Yıllardır yaptığım her şeyi coşkuyla paylaştığım; bu tezi okurken de heyecanıma ortak olan, neyin eksik neyin fazla olduğunu gören, gösteren Banu Özyürek'e,

Yaşam kararlarımı alırken hep yanımda olan, yıllar sonra okula dönmeyi düşündüğümde de benimle birlikte heyecan duyan, yüreklendiren Handan Evren'e,

Birlikte her türlü fikir üzerine düşünmeyi, konuşmayı, tartışmayı çok sevdiğim; hep birlikte, hep beraber olduğumuz annem Adalet Tümer ve ağabeyim Gürol Tümer'e sonsuz teşekkürlerimle...

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ	iii
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜRLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI: DÖNEMLERİ, ÖZELLİKLERİ VE HAYVAN KULLANIMI

1.1. İran Sinemasının Dönemleri.....	6
1.1.1. Sessiz Dönem (1900-1930)	7
1.1.2. Sesli Dönem (1930-1960).....	9
1.1.2.1. İlk Farsça Film: Lor Kız	9
1.1.2.2. Yabancı Filmler.....	9
1.1.2.3. Farsi Filmler.....	10
1.1.3. Modern Dönem (1960-1978).....	10
1.1.4. Devrim Sonrası Dönem (1978'den Günümüze)	13
1.1.4.1. Geçiş Dönemi (1978-1982).....	13
1.1.4.2. Sağlamlaştırma Dönemi (1983-1986)	14
1.1.4.3. Olgunluğun Sancıları (1987-1997).....	15
1.1.4.4. Sosyal Sinema (1997'den Günümüze).....	16
1.2. İran Sinemasının Özellikleri.....	18
1.2.1. Metaforik Anlatım.....	19
1.2.2. Şiirsellik.....	20
1.2.3. Çocuk Oyuncu Kullanımı.....	22
1.2.4. Hayvan Kullanımı.....	23
1.2.4.1. İnsan-Hayvan İlişkisinin Tarihselliği	24
1.2.4.2. İran Sinemasından Örnekler	29

İKİNCİ BÖLÜM

BİR TRAVMA SİNEMASI ÖRNEĞİ: BAHMAN GHOBADI SİNEMASI

2.1. Travma Sineması	32
2.1.1. Travma Nedir.....	33
2.1.1.1. Travmanın Tarihi.....	33
2.1.1.1.1. Histeri.....	34
2.1.1.1.2. Birinci Dünya Savaşı	36
2.1.1.1.3. İkinci Dünya Savaşı.....	36
2.1.1.1.4. Travma Tanımının Geliştirilmesi ve Feminist Hareketin Katkıları.....	37
2.1.1.2. Travmanın Nedenleri.....	38
2.1.2. Travma Sineması Nedir?	40
2.1.2.1. Travma Sinemasının Tarihi.....	41
2.1.2.2. Travma Sinemasının Özellikleri	45
2.1.2.3. Travma Sinemasının Çeşitleri.....	48
2.1.2.3.1. Tedavi Edici Travma Filmleri	48
2.1.2.3.2. Şok Edici Travma Filmleri.....	49
2.1.2.3.3. Röntgenci Travma Filmleri.....	50
2.1.2.3.4. Tanıklaştıran Travma Filmleri.....	50
2.2. Bahman Ghobadi Sineması	53
2.2.1. Bahman Ghobadi'nin Hayatı	54
2.2.2. Ghobadi'nin Eserleri	55
2.2.2.1. Sarhoş Atlar Zamanı.....	56
2.2.2.2. Annemin Ülkesinin Şarkıları	57
2.2.2.3. Kaplumbağalar da Uçar	57
2.2.2.4. Yarım Ay	58
2.2.2.5. Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok.....	58
2.2.2.6. Gergedan Mevsimi	58
2.2.3. Ghobadi'nin Sinema Dili.....	59
2.2.3.1. Belgesel Unsurları Taşıyan Bir Kurmaca	59
2.2.3.2. Amatör Oyuncular.....	61
2.2.3.3. Çocuk Oyuncular.....	62
2.2.3.4. Ses ve Müzik.....	63

2.3.3.4. Sınır Öyküleri.....	65
------------------------------	----

2.3.3.5. Engelli Karakterler	66
------------------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GHOBADİ SİNEMASI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

3.1. Ghobadi Sinemasında Temalar ve Hayvan Metaforlarının İncelenmesi	67
---	----

3.1.1. Amaç ve Yöntem	67
-----------------------------	----

3.1.2. Bulgular	71
-----------------------	----

3.1.2.1. Sarhoş Atlar Zamanı.....	71
-----------------------------------	----

3.1.2.1.1. Açık Kodlama.....	71
------------------------------	----

3.1.2.1.2. Eksen Kodlama.....	77
-------------------------------	----

3.2.2.2. Kaplumbağalar da Uçar	79
--------------------------------------	----

3.2.2.2.1. Açık Kodlama.....	79
------------------------------	----

3.2.2.2.2. Eksen Kodlama.....	88
-------------------------------	----

3.2.2.3. Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok.....	91
---	----

3.2.2.3.1. Açık Kodlama.....	91
------------------------------	----

3.2.2.3.2. Eksen Kodlama.....	99
-------------------------------	----

3.2.2.4. Gergedan Mevsimi	101
---------------------------------	-----

3.2.2.4.1. Açık Kodlama.....	101
------------------------------	-----

3.2.2.4.2. Eksen Kodlama.....	108
-------------------------------	-----

3.1.3. Karşılaştırmalı Analiz ve Seçici Kodlama	113
---	-----

3.2. Yönetmen ile Derinlemesine Görüşme	119
---	-----

3.2.1. Amaç ve Yöntem	119
-----------------------------	-----

3.2.2. Bulgular	119
-----------------------	-----

SONUÇ.....	122
-------------------	------------

KAYNAKÇA	129
-----------------------	------------

EKLER.....	144
-------------------	------------

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1 : Sarhoş Atlar Zamanı - Açık Kodlama.....	71
Tablo 3.2 : Kaplumbağalar da Uçar - Açık Kodlama.....	80
Tablo 3.3 : Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok - Açık Kodlama	91
Tablo 3.4 : Gergedan Mevsimi - Açık Kodlama	101
Tablo 3.5 : Seçici Kodlama	114

KISALTMALAR LİSTESİ

DSM	: Diagnostic and Statistical Manual of Mental <i>Disorders</i>
PTSD	: Post Traumatic Stress Disorder
TSSB	: Travma Sonrası Stres Bozukluğu

GİRİŞ

Hareket cezbeder. Copei; birçok hayvanın, avını hareket etmediği takdirde fark edemeyeceğini hatırlatarak bu cazibenin biyolojik mirasımızla ilgili olduğunu dile getirmiştir. Hareketin temsilleri bedenimizin en derin katmanlarında kıpırtıya yol açar, duyu organlarımız oyuna çağrılmaktadır (Kracauer, 2012: 274).

“Hareketin görüntüsü mutluluk verir” (Bresson, 2016: 42). Wallon, izlediğimiz filmlerde, birbiri ardına gelen görüntülerden oluşan akıştan gözümüzü alamadığımızı belirtir; üstelik bunu sadece hikâyenin ucunu kaçırmayalım diye değil, hareket nedeniyle kapıldığımız çekimle yaparız. Akışta, bize hiçbir şey kaçırmamamızı empoze eden bir tür tahrik olduğunu söyler (Kracauer, 2012: 274).

İlk filmlerin izleyicileri için de heyecan verici olan tam olarak budur: Hareket. 1895’in Aralık ayında Paris’teki Grand Kafe’de sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilen 50 saniyelik *Trenin Gara Girişi*’nin gösterimini yapan Fransız mucitler Auguste ve Lois Lumière’in, bu ve sonraki filmlerinde izleyicilerini, heyecan verici olayları betimleyerek değil, bugün modern izleyicinin neredeyse hiç dikkate değer bulmayacağı; bir bebeğin kahvaltısı sırasında arkada kımıldayan yaprak, bir tekne limandan ayrılırken su yüzeyinde oluşan ışık oyunları gibi önemsiz ayrıntılarla büyülemişlerdir. İlk izleyiciler, canlı ya da cansız nesnelerin hareketlerinin kaydedilip yeniden üretilmesini hayranlıkla takip etmişlerdir; istekleri ya da beklentileri bir öykü anlatılması değildir (Pearson, 2008: 35). Hatta ilk çıktığında sinemanın öykü anlatma aracı olabileceği kimsenin aklına gelmemiştir. Dönemin

eleştirmenleri ve gazeteciler sinematografa oldukça farklı işlevler yüklerler: Bir arşivleme makinesi, cerrahi tıp dalının öğretimi ve araştırılmasında yardımcı olacak teknolojik bir aygıt ya da yaşamlarını yitiren sevilen insanların unutulmasını engelleyecek kamusal bir saygı aracı... (Metz, 2012: 94).

Ancak tüm bu tahminler boşa çıkmıştır. Lumière kardeşler, film yapmaya başladıktan 2 yıl sonra popülerliğini kaybetmiş ve bayrağı George Meliès devralmıştır (Kracauer, 2015: 112). *Aya Yolculuk* adlı ilk bilim kurgu filmini 1902’de yapan Meliès “öyküler” anlatır. Lumière kardeşler belgesel filmin kurucusu olarak kabul edilirken Meliès de öykülü filmin başlatıcısı olur (Teksoy, 2009: 34). 1907-1908 yıllarına gelindiğinde film, “fotoğrafın zavallı bir akrabası değil, tiyatro gibi daha geleneksel biçimlerin popülerliğini tehdit eden önemli bir eğlence” olarak görülmeye başlanmıştır (Pearson, 2015: 47).

“Bir tiyatro oyunu başlı başına bir evren sunar; ama gerçek hayatta onu kuşatacak evrenle ilişkilendirilecek olsa parçalanıp gidecek bir evrendir bu” (Kracauer, 2015: 108). Sinema evreni ise tiyatroya oranla izleyiciyi çok daha fazla içine alır. Her bir film için yaratılan o filme özel evrende izleyici; kimi zaman romantik bir aşk hikâyesinin, kimi zaman korkunç bir gelecek tahayyülünün, kimi zaman tarihi bir gerçekliğin, kimi zaman da gerek kişi gerek toplumların başına gelen travmatik olayların akışına kendini bırakır. Bu çalışmada da yaşadığı toplumun travmalarını dünya izleyicisi ile buluşturan İranlı yönetmen Bahman Ghobadi’nin sinematografisi irdelenecektir. Bugüne kadar yönetmenin sinema dili üzerine çokça araştırma yapılmıştır. Lovatt, *Breathing Bodies Sounding Subjectivity in the War Film* (2016)

başlıklı makalesinde, Bahman Ghobadi'nin *Kaplumbağalar da Uçar* (2004) filmi ile diğer bir İranlı yönetmen olan Behram Beyzai'nin *Başu, Küçük Yabancı* (1990) adlı filminin analizini yaparak bu filmleri Hollywood sinemasındaki savaş filmleriyle karşılaştırmış; filmlerin, savaş kurbanları ve göçmenlerin ruh hallerinin derinlemesine anlaşılması açısından önemli birer alternatif olduğunu dile getirmiştir (Lovatt, 2016: 167). Hadaegh ve Zandi, *Allegorized Subaltern: Subjectivity and Death in the Works of Bahman Ghobadi* (2015) başlıklı araştırmada; Ghobadi filmlerinde, Kürt kimliğini kazanmak için gösterilen direniş ve Kürtlerin mücadeleyi verirken ölmekten başka çarelerinin kalmadığı iddiası işlenmiştir (Hadaegh & Zandi, 2015: 370). Asuman Suner de *Outside in: 'Accented Cinema' at Large* adlı makalesinde Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) filmi ile Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) ve Wong Kar-Wai'nin *Happy Together* (1997) filmlerini Hamid Nafisi'nin "aksanlı sinema" kavramı çerçevesinde incelemiştir (Suner, 2006: 363). Uluslararası arenada yapılan bu ve diğer araştırmaların yanı sıra Ghobadi sinemasıyla ilgili Türkiye'de de araştırmalar mevcuttur. Söz konusu çalışmalara ve yönetmenle yapılan görüşmelere araştırmanın ilerleyen bölümlerinde yer verilecektir.

Öte yandan bu çalışmada İranlı yönetmen Ghobadi'nin sinemasında kullandığı travmatik temaları incelemek için "travma sineması" kavramı araştırılacaktır. E. Ann Kaplan ile Ban Wang'ın kaleme aldığı *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations* (2004), travma sineması çalışmalarının tek çatı altında toplandığı kaynak eserlerden biridir. Janet Walker da *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust* (2005) adlı kitabıyla travma sinemasını psikoloji bilimi çerçevesinde değerlendirmiştir. Dirk de Bruyn, *The Performance of Trauma in Moving Image*

Art'ı 2014'te ilgilileriyle buluşturmuştur. Raz Yosef'in *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* kitabı 2011'de yayımlanmıştır. 2008'de Nurith Gertz ve George Khieifi, *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory* başlıklı kitabı okuyucuyla buluşturmuştur. Tamar Ashuri'nin *I Witness: Representing Trauma in and by Cinema* (2010) başlıklı araştırması; Rebeca Maseda Garcia'nın kaleme aldığı 'Mood, Silence and Ghostly Words: Female Trauma in Isabel Coixet's *The Secret Life of Words* (2014) alanda yazılan makalelerden yalnızca birkaçıdır.

Türkiye'de ise travma sineması alanında iki kapsamlı çalışma hazırlanmıştır. Söz konusu çalışmalardan biri, Sevcan Sönmez'in 2012 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalında verdiği Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller başlıklı doktora tezidir. Tez, *Filmlerle Hatırlamak* adıyla 2015 yılında kitaplaştırılmıştır. Bir diğer çalışma, Sinem Evren Yüksel'in Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimsel Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalında verdiği doktora tezidir. Yüksel bu çalışmasını 2016 yılında *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantazi* adıyla yayımlamıştır. Bahman Ghobadi sineması üzerine yapılan bu çalışmayla birlikte, Türkiye'de oldukça sınırlı sayıda araştırma yapılmış bir konu olan travma sineması incelenmiş olacaktır. Bugüne dek Ghabadi'nin filmlerinde işlediği konular üzerine çeşitli araştırmalar yapılmıştır; ancak bu araştırmada hem yönetmenin sineması travma sineması kapsamında ele alınacak hem de travmanın aktarımında, temaları işlerken hayvan metaforlarından nasıl yararlandığı irdelenecektir. Tezde sırasıyla İran sineması, travma sineması ve yönetmenin sineması kaynak tarama yöntemiyle

incelenecektir. Bahman Ghobadi sineması örnekleri ise Gömülü Teori yaklaşımıyla araştırılacaktır. Daha sonra ulaşılan bulgular yönetmenle gerçekleştirilen derinlemesine görüşme neticesinde yorumlanarak tez, bir durum saptamasının ötesine taşınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI: DÖNEMLERİ, ÖZELLİKLERİ VE HAYVAN KULLANIMI

İran sineması, dünyada geniş yankı bulan ülke sinemalarının güçlü örneklerinden biridir. Ülkeye dair söz söylerken akla gelen unsurlardan birinin sanat ve edebiyat olduğu İran’da, Şah döneminde ve daha da katı bir biçimde İslam Devrimi sonrasında sanatsal faaliyetlere sınırlandırma getirilmiş olsa da İran sineması ülkenin sanatla olan iç içeliği sayesinde her türlü sansürü delegecek yöntemler bulmuş ve sesini tüm dünyaya duyurmuştur.

“Dabaşı’ye göre, İran’ın kendi kültürüyle bağıntılı olarak sinemaya kazandırdığı ‘görsel aksan’ın kökleri geleneksel görsel sanatlara ve özellikle de Taziye ve Arusak-bazi gibi gösteri sanatlarına uzanmaktadır” (Sözen, 2008a: 122). Sinema geleneği, Kerbela olaylarını temsil eden “Taziye” gibi dinî oyunlara dayandırılırken teknik olarak bu dünyaya ilk adımlar, Batı’ya seyahatler sayesinde atılmıştır (Özen & Arpacı, 2018: 241).

1.1. İran Sinemasının Dönemleri

Sinema dünyasında tartışmasız bir yer edinen İran sinemasını anlamak için, ülkede sinemanın yeşerdiği yakın tarihi incelemek gerekir. Çalışmada, siyasi gelişmelere paralel olarak değişim gösteren İran sineması dönemlere ayrılarak incelenecektir. Bu incelemede medya ve sinema alanındaki çalışmalarıyla tanınan, sinema araştırmalarına “aksanlı sinema” kavramıyla önemli katkılar sunan Nafisi’nin dönemselleştirmesi esas alınacaktır. Nafisi, ilk basımı 1996 yılında gerçekleştirilen

Dünya Sinema Tarihi adlı eserde kaleme aldığı İran Sineması başlığında İran sinemasını; ‘Sessiz Dönem’, ‘Sesli Dönem’, ‘Modern Dönem’ ve ‘Devrim Sonrası Dönem’ şeklinde dönemselleştirerek incelemiştir. Araştırmada ülke sinema tarihi bu şekilde incelenecek olup 1996 sonrası dönem içinse yine bu çalışmanın kaynaklarından biri olan *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması* adlı eserde Mahrokh Shirin Pour’un tercih ettiği gibi Sosyal Sinema başlığı kullanılacaktır.

1.1.1. Sessiz Dönem (1900-1930)

İran sinemasının ilk örneği denilebilecek kayıtlar, çok değil sinemanın icadından hemen 5 yıl sonraya tekabül eder; 1900 yılına ait bu görüntüler Belçika’nın Ostend kentinde çekilir. İran Şahı Muzafferüddin, Avrupa gezisi sırasında sinemayla tanışmış ve hemen Paris’ten bir Gaumont kamera alınmasını emretmiştir. Bundan birkaç hafta sonra, Ostend’deki gezisi sırasında bir çiçek alayının kendisi de dahil orada bulunanları çiçek yağmuruna tuttuğu anın görüntülenmesini isteyerek ülke tarihinin kurgusal olmayan ilk filminin çekilmesini sağlamıştır (Nafisi, 2008: 766). Şah bu ilk filme anılarında özellikle yer vermiştir (Mottahedeh, 2008: 105): “Çok ilginç bir festivaldi. Faytonların içini ve dışını çiçeklerle süslemişlerdi, tekerlekler bile çiçeklerle kaplanmıştı. Öyle ki faytonlar zor seçiliyordu. Bu faytonları süren hanımlar, bize çiçeklerden buketler attılar. Bu şekilde müzik eşliğinde geçen belki 50’den fazla fayton vardı. Buket attıklarında biz de onlara geri atıyorduk. Akkasbaşı da filme çekiyordu...” Şah’ın da andığı gibi ülkenin ilk yönetmeni unvanına 18 Ağustos 1900 günü bu anı ölümsüzleştiren saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı nail olur (Nafisi, 2008: 766). Fotoğrafçılık tahsilini Avrupa’da yapan Akkasbaşı, Muzafferüddin Şah’ın ölümüne kadar sarayda kameraman olarak çalışmış ve saraydaki özel günlerin filmlerini çekmeye devam etmiştir (Aktaş, 2015: 21).

1900’de Tebriz’deki ilk sinema salonu açılırken amaç ticari değildir; salonu açan Katolik misyonerlerdir ve tanrı kelamını yaymak için harekete geçmişlerdir (Dabashi, 2001: 12). İlk ticari sinema salonunu açan kişi İbrahim Han Sahafbaşı Tahrani olur. Tebriz’de 1904 yılında Şah’ın izniyle faaliyete geçen salon, dini otoritelerin sinemanın şeytan işi olduğunu söylemeleri neticesinde Şah tarafından kapatılır. Sahafbaşı’nın mülkleri haczedilir ve kendisi de ailesiyle birlikte yurt dışına sürülür (Sadr, 2006: 9). Ancak sinema varlığını sürdürecektir. Sinemanın ilk yıllarında haber filmleri ağırlıktadır. Bu filmler hem içerikleri (Kraliyetle ilgili gösteriler, olaylar ve haberleri içeren filmler) hem de gösterim alanları açısından üst sınıfların dünyasında kalmıştır (Nafisi, 2008: 766). Şah yaygınlaşması gerektiğini savunurken hâlâ teknik, ekonomik ve toplumsal engeller vardır. Öte yandan Şah, filmler başlamadan önce hazır ola geçip milli marşın okunmasını şart koşarak sinemayı millilik düşüncesini yaymak için kullanılabilecek bir araç olarak görmüştür. Ancak dini önderlerin fikirleri değişmemiş, bu nedenle sinemada ilk adımlar, Ermeni ve Yahudi sanatçılar tarafından atılmıştır (Oylum, 2019: 9).

İlk uzun metrajlı kurgusal film 1930’da Ermeni sanatçı Avanes Ohanyan tarafından çekilen *Abi ve Rabi*’dir. Kimi kaynaklarda adı Ohanes Oganyans olarak da geçen yönetmen, İran’ın Meşhed şehrinde doğmuş, Moskova Sinema Okulu’ndan mezun olduktan sonra 1929’da İran’a dönmüştür (Pour, 2007: 30-31). Burada bir “sinema artistliği okulu” (Aktaş, 2015: 25) açarak gençlerin fotoğrafçılık, sinema tekniği, jimnastik, bale ve yüzme dersleri almasını sağlamıştır. Okula kayıt yaptıran üç yüz kişiden sadece on iki kişi mezun olabilmıştır (Pour, 2007: 31) Kadınlara ve çocuklara özel bölümleri açma girişimi ise başarısızlıkla sonuçlanmıştır (Aktaş, 2015: 25). *Abi*

ve *Rabi*'nin tek kopyası, 1932'deki bir gösterimi sırasında çıkan yangında yok olmuştur; fakat tarihçilerinin filmle ilgili topladıkları bilgilere göre eser, biri uzun diğeri kısa iki adamın komik maceralarını anlatmaktadır. Tam manasıyla bir senaryodan mahrum olan film skeçlerden olmuştur (Mottahedeh, 2009: 536).

1.1.2. Sesli Dönem (1930-1960)

Ülkede gösterilen ilk sesli film Türkiyeli bir fotoğrafçı tarafından 1932'de çekilir; bu haber filminde Mustafa Kemal Atatürk'le görüşme yapan İran Başbakanı Muhammed Ali Faruği'nin Farsça yaptığı kısa bir konuşma yer almaktadır (Nafisi, 2008: 766). Hemen bir yıl sonra da ilk Farsça film izleyiciyle buluşur.

1.1.2.1. İlk Farsça Film: Lor Kız

İlk Farsça uzun metrajlı film Ardeşir İrani ile Abdolhosain Sepanta'nın imzasını taşıyan *Lor Kız*'dır (1933). Hindistan'da çekilen film, pek çok açıdan ilkleri bünyesinde barındırır. İranlı kadın oyuncuların da beyazperdede görüldüğü ilk yapım olan film, Loristan aşiretine mensup Gülнар adlı kimsesiz bir kızın hikâyesidir (Aktaş, 2015: 26). İran milliyetçiliğini destekleyen filmde, melodramatik bir aşk öyküsü anlatılır (Mottahedeh, 2009: 538). Ohanyan ve İrani'nin yanı sıra o dönemde Han Baba Han Moetazedi, İbrahim Moradi, Abdolhoseyin Sepanta gibi isimler de sinemaya hizmet etmişlerdir. Yaptıkları sadece film çekmek değildir; sinema salonu açmak, karanlık oda ve laboratuvar kurmak gibi sektörün ülkede yerleşmesine yönelik faaliyetlerde bulunurlar (Pour, 2007: 27-28).

1.1.2.2. Yabancı Filmler

Bu dönemde her ne kadar yerli sinemacılar yetişmeye başlasa da sayıları çok azdır, salonlarda izleyici ile buluşan filmlerin çoğu ithaldir (Pour, 2007: 29). İran Şahı Rıza

Pehlevi'nin ülkeyi modernleştirme çabalarıyla geçen yıllarda bu filmlerin rolü büyüktür. Muhammed Musaddık'la milli politikaların uygulandığı bir ara dönemde; 1950-60 yılları arasında 300'den fazla yerli film üretildiyse de bu dönem fazla uzun sürmemiş ve Musaddık bir darbeye devrilmiştir (Oylum, 2019: 11).

1.1.2.3. Farsi Filmler

Darbenin ardından ABD'nin Sovyet Rusya ile sınırdaş ülkelere olan özel ilgisi nedeniyle ABD Enformasyon Dairesi bu ülkelerde film yapım ve gösterim projesi başlatmış ve bu proje kapsamında Amerikalı ekipler İranlılara teknik eğitim vermiştir. Eğitim alan yerli sinemacılar ilk olarak ilgi gören yabancı filmlerin yerli ve ucuz uyarlamalarını yaparlar. Farsi filmler olarak adlandırılan bu yapımlar, genellikle aşk temalı melodramlardır. Geniş halk kesimlerine hitap eden filmlerde sınıf atlama çabası, işlenen konular arasında önemli bir yer tutmuştur (Oylum, 2019: 12).

1.1.3. Modern Dönem (1960-1978)

Gerçekçi, estetik kaygılarla çekilen ilk İran filmlerinin yapımı 1950'lerin sonu 1960'ların başına denk gelmiştir. Petrol gelirlerinin bir nebze de olsa toplumun kalkınması için kullanılmasıyla sanatın her alanında gelişmeler gözlemlenir. Köklü bir tarihi olan İran şiiri modernist açılımlar yapmış, modern roman önemli başarılarla imza atmış, yurt dışına giden İranlı sanatçılar ülkelere dönmeye başlamış ve ülkedeki kültür hayatı renklenmiştir (Oylum, 2019: 14-15). Sinemacılar toplumun sorunlarını anlatan filmler yapmaya yönelirler. 1968-69 yıllarında yaklaşık 15 yönetmenin oluşturduğu bu 'Yeni Akım'da aralarında Daryuş Mehrçui, Mesud Kimiyai, Ali Hatemi, Behram Beyzayi gibi isimlerin bulunduğu yönetmenlerin filmleri, dünya sinema festivallerinde boy göstermiştir (Pour, 2007: 84-85). 'İran

Yeni Dalgası' olarak anılacak bu dönemin yönetmenleri rejimin baskısı altındadır. Ferruh Gaffari'nin Tahran'ın yoksul güney semtindeki yaşamı betimlediği *Şehrin Güneyi* (1958) sadece yasaklanmakla kalmaz yönetmenin ifadesine göre filmin negatifleri de yok edilir. Ancak 11 yıl sonra çekilen Deryuş Mehrcui'nin *İnek*'i (1969) ise yasaklar ve geciktirmelere rağmen izleyiciyle buluşmayı başarmıştır (Nafisi, 2008: 767-768).

Bu bölümün alt başlıklarında dönemim önemli yönetmenleri ve yine bu dönemde çıktıkları eserleri incelenecektir.

Daryuş Mehrcui - *İnek* (1969)

Fischer'ın "sürrealizmin İran versiyonu" olarak tarif ettiği filmde (Karimi, 2006: 136), geçim kaynağı olan ineğini kaybeden bir çiftçinin ruhen ve bedenen hayvana vücut kazandırması konu edilir (Nafisi, 2008: 768). Şah rejimi, fakirliğin gösterilmesine karşı çıktığı için film mekânı olan köyün duvarları beyaza boyanmış ve sokaklar temizlenmiştir (Pour, 2007: 85). Ancak tüm çabalara rağmen yine de gösterim izni alınamaz. *İnek*'e yerel gösterim fırsatı tanınmamasının film ekibini çaresiz bıraktığı sırada, yapımın uluslararası festivallerde başarı elde etmesi ülke çapında şaşkınlık yaratır. Pek çok festivalde gösterilen eser, Venedik Film Festivali'nde Prestijli Eleştirmenler Ödülü'nü kazanır (Heris, 2014: 216). Ülkede gösterim hakkı ise çekildikten iki yıl sonra ve hadisenin 50 yıl önce, yani Pehlevi rejiminden önceki dönemde geçtiğini belirten bir ibarenin eklenmesiyle elde edilir (Aktaş, 2015: 38). Yönetmen, 1971'de *Safdil Bey*'i, 1972'de *Postacı*'yı çeker. *Postacı*, English Film Bulletin'in belirlediği yılın en iyi 10 filmi listesinde yer alır. Film, yaşadığı üzücü olaylardan sonra medeniyeti terk ederek ormanda yaşamaya başlayan bir adamın hikâyesidir (Heris, 2014: 218).

Fûruğ Ferruhzad - *Ev Karadır* (1962)

Bu döneme damga vuran yapımlardan biri de Fûruğ Ferruhzad imzalı *Ev Karadır* olur. İran şiirinin önemli figürlerinden Fûruğ Ferruhzad, 32 yıllık kısa ömründe sadece şiir değil, resim, tiyatro ve sinemayla ilgilenmiş (Önder, 2014: 60), özellikle 1962 yapımı *Ev Karadır* belgeseliyle, İran Yeni Dalgası'na bir kadın yönetmen olarak adını yazdırmıştır. Tebriz yakınlarındaki Bababağı Cüzzamlılar Evi'ne gidip incelemelerde bulunan ve buradaki hastaların yaşamını beyaz perdeye taşıyan yönetmenin (Önder, 2014: 68), bu filmi için Önder, “Dönemin İran'ına doğrudan atıfta bulunan bir temsiller portresidir” demektedir. Önder'in “Çoğu kez karanlık, son derece gerçekçi ve toplumsal algıyı derinden etkileyecek şekilde” çekildiğini dile getirdiği film, “Kara bir başyapıt” olarak sayısız festivalde izleyici ile buluşur (Önder, 2014: 70-71).

Behram Beyzai: *Tara'nın Baladı* (1979)

Bu dönem film üretmeye başlayan isimlerden biri de Behram Beyzai'dir. Yönetmen için “İran kültürünün radikal biçimde yeniden gözden geçirilmiş estetik görüşlerinin kurucularından biridir” diyen Dabaşı, metafizik öğelerin derinlerine dalarak onların karşısına dikilen Beyzai'nin mitosun iyi ve kötü güçleriyle çarpıştığını belirtir: “Mitosun ülkesine giderek akıntının ters yönünde ilerler, bizim şimdiki hastalıklarımızın parabolik kaynağını aramaya koyulur” ve “Sonuç olarak dünyayla ilgili yerleşik fikirlerimizin yok olup havaya karışabileceği bir alan oluşturur” (Dabaşı, 2004: 87). Beyzai'nin 1976'da çektiği *Yabancı ve Sis*'ten sonra mitolojik anlatıyı en yoğun kullandığı filmi 1978 yapımı *Tara'nın Baladı*'dir (Dabaşı, 2004: 90). Devrim sonrasında film yapmayı sürdüren yönetmenlerden biri olan

Beyzayi'nin, *Küçük Garip Başu* (1990) adlı filmi çok ses getirmiştir. Film, ailesi savaşta öldürülen ve kaçarken kaybolan bir çocuğun, orta yaşlı bir kadın (Nai) tarafından kurtarılıp eğitilmesini anlatmaktadır (Erelvanlı, 2014: 50-51). İran Yeni Dalgası, 1979 İslam Devrimi'ne kadar varlığını sürdürür. Ancak bir yandan da imkânsızlıklar içinde bir ilerleyiştir bu. Şah dönemi yasakları ve ağır vergiler bu dönem film yapanları oldukça zorlamıştır. Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü Beheşti de kendisiyle yapılan söyleşide (1992) o dönemki duruma ilişkin, “Yabancı film sultası, gerek ekonomik gerekse kültürel açıdan yerli sinemanın gelişmesine izin vermiyordu” demiştir. Öte yandan bu dönemde bir taraftan da seks filmlerine kapı aralanmıştır (Aktaş, 2015: 20).

1.1.4. Devrim Sonrası Dönem (1978'den Günümüze)

Nafisi; Devrim Sonrası Dönemi, ‘Geçiş Dönemi’, ‘Sağlamlaştırma Dönemi’ ve ‘Olgunluğun Sancıları’ olarak sınıflandırmıştır. Çalışmada da bu dönemler alt başlıklar altında verilecektir. 1997 sonrası ise Pour’un ifade ettiği gibi ‘Sosyal Sinema’ başlığı altında işlenecektir.

1.1.4.1. Geçiş Dönemi (1978-1982)

1979’da ülkede çatışmaların şiddeti artmıştır. Tahran, İsfahan, Hamedan, Tebriz ve Şiraz’da Batılı yaşamın taşıyıcısı olduğu iddiasıyla sinema salonları ateşe verilmiştir (Oylum, 2019: 19). Mesud Kimyai imzalı *Geyikler*’in (1974) gösterildiği Abadan şehrindeki Rex sineması 19 Ağustos 1978’te yakılır. Tarihe, Rex Sineması Yangını olarak geçen bu olayda ana akım medyaya göre 377, muhalif medyanın iddiasıyla 600 kişi hayatını kaybetmiştir (Naficy, 2012: 2). 1979 yılında Şah, İran’ı terk edip şubat ayında da sürgündeki Ayetullah Humeyni bir lider olarak ülkeye döndüğünde

İslam Devrimi tamamlanmış olur. 1 Nisan 1979'da İran İslam Cumhuriyeti resmen kurulur. İslam Cumhuriyeti'nin ilk cumhurbaşkanı Humeyni'nin yaptığı açıklamalar sinemanın yeni İran'da tamamen yok sayılmayacağını habercisidir.

“Sinema, kültürün kendini dışa vurma araçlarından biridir; bu nedenle insanlığın ve insanın eğitiminin hizmetine sunulmak zorundadır” diyen Humeyni ile birlikte ülkedeki sinema macerası devam etmektedir (Armes, 2011: 367). Aynı zamanda da büyük bir sansür sürecine girilecektir. Öncelikle ithalat sınırlandırılır; ithal edilen filmler gözden geçirildiğinde büyük çoğunluğunun İslami değerlere uygun olmadığı görüşüne varılır. 898 yabancı filminden 513'ü reddedilir. 2.208 yerli filmin 1.956'sının gösterim izni iptal edilir. Gösterilecek filmlerde makaslama yapılmakta, eğer anlatı anlamsız hale gelecekse bu kez makaslamadan vazgeçilerek “uygunsuz” vücut bölümleri her karede kalın kalemle karalanmaktadır. Sonunda neye izin verileceğine dair belirsizlik kadınların filmlerden çıkarılmasına yol açar (Nafisi, 2008: 769). Bu dönemde yapılan filmlerin sayısı da son derece azdır. 1980'de 21 film, 1981'de 17 film, 1982'de ise yalnızca 3 film çekilmiştir (Oylum, 2019: 22).

1.1.4.2. Sağlamaştırma Dönemi (1983-1986)

Nafisi; 1982 yılında Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığına bağlı olarak kurulan Farabi Sinema Vakfı'nın, İslami değerleri kodlayıp kaliteli film yapmayı teşvik eden birçok yönetmeliği yürürlüğe koyduğunu belirtir (Nafisi, 2008: 769). Yönetmelikle belirlenen İffet Kuralları kapsamında kadınların başlarını örterek bol elbiseler giymeleri ve vücut hatlarını belli edecek hareketlerden kaçınmaları şartı getirilir. Erkek ve kadının fiziksel temasta bulunması ya da birbirine arzuyla bakması yasaklanmıştır ve sinema bu koşullar altında yoluna devam eder (Mottahedeh, 2016:

271). Devrim sonrası sinemada Emir Naderi'nin başarısı bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Yönetmenin *Koşucu* (1985) adlı filmi uluslararası film festivallerinde gösterilir ve Nantes Film Festivali'nde Altın Montgolfier ödülünü kazanır. Naderi, 1987'de İran'da yaptığı son filminin ardından Amerika'ya göç etmiştir (Esfandiary, 2012: 100). Abbas Kiyarüstemi'nin ilk başyapıtlarından biri olarak değerlendirilen *Arkadaşımın Evi Nerede* (1987) bu dönemde izleyici ile buluşur. Filmde, Ahmet adlı küçük bir çocuğun, komşu köyde oturan sınıf arkadaşına ait defteri kendi çantasına koyduğunu fark ettiği anda, defteri arkadaşı Nematzade'ye ulaştırma çabası anlatılmaktadır. Eser, Tahran Fajr Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Gümüş Plaket Ödülü ile Jüri Özel Ödülü'nün ve ayrıca Locarno Uluslararası Film Festivali'nde de 6 ödülün sahibi olur (Alıcı, 2014: 132).

1.1.4.3. Olgunluğun Sancıları (1987-1997)

Kaliteli filmlerin ticari başarısı, bankaların verdikleri kredileri artırmasına ve endüstrinin gelişmesine kapı aralar. Rejim de Farsi filmler yerine bu filmleri desteklemeyi seçer (Nafisi, 2008: 770). Filmlerin onay alması için, filmin özeti, senaryosu, oyuncu ve çalışan kadrosunun onaylanmasını gerektiren 4 aşamalı bir sansür süreci varken 1989'da İran tarihinde ilk kez senaryonun onay aşaması, özellikle de daha önceki filmlerine en yüksek kalite derecesi verilen sinemacılar için kaldırılır (Nafisi, 2008: 771). Bu dönemin en önemli yönetmenlerinden biri olan Muhsin Makmelbaf, *Bisiklet Sürücüsü* (1987) ile önemli bir çıkış yapar. Filmde, hasta karısının tedavisi için ihtiyaç duydukları parayı kazanmaya çalışan Afgan mültecinin, bu uğurda bisikletiyle bir hafta boyunca hiç durmadan gösteri yapmayı kabul ettikten sonra yaşadıkları anlatılmaktadır. Yaren, yönetmenin 1989'da çektiği *İyilerin Düğünü* ile İran-Irak savaşı sonrası İran'ını sert bir şekilde betimlediğini

belirtir. Makmelbaf, 1994'e gelindiğinde sinemanın yüzüncü yılı için *Selam Sinema*'yı (1994) yapmıştır. Büyük bölümü doğaçlama yöntemiyle çekilen filmde Makmelbaf, yüzlerce oyuncu adayıyla birer birer ya da toplu halde görüşmekte ve Teksoy'un belirttiği gibi, bu şekilde çektiği filmiyle sinemanın yol açabileceği acılara değinmektedir (Alıcı, 2016: 151-152). 1990'lara gelindiğinde artık kadın yönetmenler de varlık göstermektedir. Tahmine Milane 1993'te *Başka Ne Haber'i* çeker. Dönemin kadın sorunlarına eğilen film; neşeli ve şakacı kadın karakteriyle 1992 yılının en başarılı filmleri arasında yer alır. Rahşan Beni İtimat da *Nergis* (1991) adlı filminde kendinden genç bir erkekle imam nikahı kıyan bir kadının hikâyesini anlatmıştır (Pour, 2007: 136-137). Milane ve İtimad, filmlerinde sürekli kadın sorunlarını işlemişlerdir (Güler, 2006: 90). Aytekin, Rahşan Beni İtimad'ın salt kadın sorunlarına odaklanmak yerine, toplumun genel sorunlarını ele alarak kadınların bu sorunlar karşısındaki tutumunu işlediğini belirtir: "Kadınlar sorunlar karşısında inisiyatif almakta ve kendilerine göre bir yol aramaktadırlar" (Aytekin, 2019: 47).

1.1.4.4. Sosyal Sinema (1997'den Günümüze)

"1983-1992 yılları arasında İran sineması, dönemin Kültür ve İslami İrşad Bakanı Muhammet Hatemi'nin ılımlı eğilimlerini yansıtmıştır. Güler, Hatemi'nin daha sonra 1997 yılında %70 oy alarak Cumhurbaşkanı olmasının toplumda ortaya çıkan 'özgürleşme' isteğinin somutlaşması olarak da yorumlanabileceğini belirtmiştir (Alıcı, 2016: 144). Aynı yıl, "İntihar etmeyi düşünen bir adamın öyküsünü anlatan ve ahlak, intiharın meşruiyeti ve merhametin anlamı gibi temaları işleyen *Kirazın Tadı* adlı filmiyle Abbas Kiyarüstemi Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünün

sahibi olur” (Awla & Kasap, 2015: 1423). Alıcı, dönemin önemli filmlerinden bazılarını aşağıdaki şekilde sıralamıştır (Alıcı, 2016: 147):

Dönemin saygın filmleri arasında yine Abbas Kiyarüstami’nin 1999’da çektiği *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*, 1997 yapımı Mecid Mecidi’nin *Cennetin Çocukları* ve 1999 yapımı *Cennetin Rengi*, Cafer Penahi’nin 1997’de çektiği *Ayna*, Semira Mahmelbaf’ın 1998 yapımı *Elma* filmleri sayılabilir. Bunlardan *Cennetin Rengi* Amerika’da en çok izlenen İran filmlerinden biri olmuştur. *Cennetin Çocukları*, En İyi Yabancı Film dalında Oscar’a aday gösterilmiştir.

Güler, Hatemi döneminde, varlıklarını hissettiren kadın yönetmenlerin sayısında artış olduğunu belirtir. Yine bu dönemde Rahşan Beni İtimad, *Mayıs Kadını*’nı (1998) çeker. Film, kocasından ayrılmış orta yaşlı bir kadının, annelikle kadınlık arasında gidip gelen öyküsünü işlemektedir. Filmin baş karakteri Furuğ Kiya, ‘mükemmel İranlı anne’yi göstermesi için bir televizyon belgesel çekmekle görevlendirilir. Güler, film sonunda Kiya’nın, tüm annelerin bir şekilde kendini feda ettikleri sonucuna vardığını belirtmektedir. Tehmine Milani de 1998’de *İki Kadın*’ı (1998) çeker ve kadınlar üzerindeki erkek baskısını işler (Güler, 2006: 90-91).

2005’e gelindiğinde Hatemi’den daha muhafazakâr bir isim olan Mahmud Ahmedinejad’ın Cumhurbaşkanı seçilmesiyle beraber sanatçılarla yönetim arasında gerilim yeniden yükselir. Bu gerilimde, yasakların sorgulandığı filmler yapılmıştır (Oylum, 2019: 29-30). Bu filmlerden biri Cafer Panahi’nin *Ofsayt*’ıdır (2006). Film, kadınların içeri alınmadığı futbol stadyumunda, milli maç izlemek için erkek kılığına giren genç kadınların ve onları gözaltında tutan genç erkeklerin öyküsünü konu edinir (Yaren, 2010: 354). Ardından film çekmeme cezasına çarptırılan Panahi, sanattaki ısrarını *Bu Bir Film Değil* (2011) adlı yapıtıyla ortaya koyar. Filmde,

yönetmen arkadaşı Mojtaba Mirtahmasb'ı tutuklu bulunduğu evinde ağırlayan Panahi, yapamadığı filminin senaryosunu arkadaşına okumaktadır (Oylum, 2019: 70). İran sinemasında 2000'lerin önde gelen isimlerinden biri de Asghar Farhadi'dir. Bedir, Farhadi'nin, filmlerinde modern İran'ın toplumsal yapısına gerçekçi bir üslupla ışık tuttuğunu belirtir. "Farhadi filmlerinde, günümüz İran'ında farklı toplumsal sınıflar arasındaki ilişkileri, mikro düzeyde yaşanan kültürel, sosyal ve kısmen de ekonomik çatışmaları ve bu tabakalar arasında kanıksanmış ve en ufak toplumsal pratiğe dahi nüfus etmiş bulunan hiyerarşileri ele alır" diyen Bedir, yönetmenin 2011 yılında vizyona giren *Bir Ayrılık* filmiyle Yabancı Dilde En İyi Film Oscar'ı dahil olmak üzere pek çok ödül kazandığını hatırlatır (Bedir, 2019: 135). 2016 yapımı *Satıcı* ile bir kez daha Oscar'ı kucaklayan yönetmen ayrıca bu filmle Cannes'da En İyi Senaryo Ödülü'nün de sahibi olur. *Satıcı*; intikam, toplumsal vicdan, av-avcı olma, kadının toplumdaki yeri gibi konular etrafında şekillenmektedir (Üçvet, 2016: 11 Mart).

1.2. İran Sinemasının Özellikleri

Farklı dönemlerde, birbirinden farklı yönetmenlerin eserler sunduğu İran sinemasını belirli özellikler altında sınıflandırmak güçtür. Ancak yine de pek çok farklılık arasından kimi özelliklerin, hemen her dönemde varlığını sürdürdüğü ve pek çok yönetmen tarafından de filmlerde benimsendiği görülmektedir. Benimsenen bu özellikler; 'metaforik anlatıma başvurulması', 'şiirsel bir dil kullanılması', 'çocuk oyuncuların ağırlığı' ya da 'doğal hayatın, hayvanların kullanımı' şeklinde sıralanabilir.

1.2.1. Metaforik Anlatım

Roland Barthes, bir filmin estetik değerinin yönetmenin anlaşılır olanın sınırlarını terk etmeden göstergenin biçimiyle, içeriği arasına sokmayı başardığı uzaklığın bir sonucu olduğunu söyler (Mitry, 1989: 111). Metaforik anlatım, bu tür bir uzaklıkla estetik değer yaratma yöntemlerinden biridir. Metafor, Yunancada taşımak, aktarmak anlamına gelir. Aristoteles, *Poetika*'da metaforu, “yabancı bir ismi, soydan türe, türden soya, türden türe aktarımlarda veya karşılaştırma yaparak, paralellik kurarak kullanmak” şeklinde tanımlamıştır (Draaisma, 2018: 28). G. F. Beck'e göre de “metaforun özü soyut ilişkileri anlamak veya formüle etmek üzere somut bir imgenin kullanılmasında yatmaktadır” (Draaisma, 2018: 34). Sinemada metaforik dil dendiğinde en dar anlamıyla bir şeyle bir başka şeyin anlatıldığını anlarız (Hayward, 2012: 298). Metaforların kullanımında birden fazla amaç söz konusudur. Nesterova bu işlevleri şöyle sıralar: adlandırma, soyut kavramlar oluşturma, yönlendirme, yeni bilginin üretimi, psikolojik etki, paradigmalara çeşitlendirilmesi, iletişimsel ve eğitsel işlev (Aslan, 2019: 26).

İran sinemasında bu gibi işlevlerin yanı sıra farklı eğilimlerle de metaforik anlatıma başvurulduğu görülmektedir. Dabaşı, Behram Beyzayi ile yaptığı söyleşide, “Gizli anlamlardan oluşan bir çığ, yaptığınız işin üzerini örtüyor” diyerek bu metaforik dilin sebeplerini sormuştur. Beyzai ise bunun kökeninin dilde ya da bölgesel kültürde yatabileceğini ifade ederek şunları söylemiştir (Dabaşı, 2004: 82):

Açığa vurma ve ifşa etme üzerine kurulu kültürüyle Antik Yunan bunun tam tersinin örneğidir. Ortaya çıkarma, çıplaklık kültürüdür o. Heykellerine bakmanız yeter bunu anlamaya. Aydınlatmanın, güzelliği yüceltmenin ve günlük gerçekleri övmenin

sanatıdır. İran sanatıysa tam tersine mahremiyetin sanatı. Her şey gizlemeye, saklamaya ve korumaya göre ayarlanmıştır.

Ayrıca metafor kullanımı sinemada sansürü aşmak için elverişli bir yol olmuştur. Yönetmen Bahman Gheranara, sembolizm sayesinde varlığını sürdüren İran sinemasıyla ilgili şunları söylemiştir: “Sansür kurulundakiler ancak anlayabildikleri şeyleri sansürleyebilmektedir. Oysa bizim filmlerimizde metaforlar öyle güçlüdür ki söylemek istediğimizi özetler. Bu incelikten yoksun birinin bunu anlayıp sansürleyebilmesi çok zordur” (Oylum, 2019: 25).

1.2.2. Şiirsellik

Sinemada şiirsel anlayış Pasolini’nin 1965’te yayımladığı *The Cinema of Poetry* (Şiir Sineması) adlı makalesinde dile getirilmiştir. “Pasolini; yönetmenlerin, kullandıkları ‘imge-göstergeler’i, onlara genel anlamlarını vermenin yanı sıra kişisel anlatımlarıyla da doldurduklarını iddia eder” (Chaudhuri & Finn, 2016: 141). Şiirsel olgunun temelinde anlatılmak istenenin ima edilmesi yatar. “Sözcükler anlatmak istediklerinin ötesinde başka fikirler ima edebilirler. Bu fikirler onların tuhaf ilişkilerinden, ritminden, farklı anlamların sürtüşmelerinden doğabilir. Zaten şiirsel olgu da budur” (Mitry, 1989: 79). Akgün, Cafer Panahi’nin sineması üzerine yazdığı makalede, yönetmenin şiirsel diliyle ilgili şöyle söyler: “Şiir sözcüklerle yazılır, demiş Mallarmé, ressam Degas’ya. Diyor ki Panahi, şiir sözcüklerle değil görüntülerle yazılır” (Akgün, 2014: 191).

İran sinemasında pek çok yönetmen için bu ifadeyi kullanmak mümkündür. Sadece Kiyarüstemi ya da Ferruhzad gibi şair olan yönetmenler değil pek çok usta ismin eserlerinde bu etki kolayca fark edilmektedir. Kiyarüstemi, şiirin, öznel duygu ve

fikirlerimizi sayfadaki duygu ve fikirlerle birleştirerek anlamını keşfetmemizi istediğini belirtir. şiirsel özü olan bir filmin belli bir muğlaklık barındırdığını dile getirir. Filme çok farklı yollardan bakılabilir ve seyircinin hayal dünyasında düşler kurmasına izin verilir. Peki anlaşılmama ihtimali? Bu ihtimalin de olumlu bir özellik olarak kabul edilmesi gerektiğini söylemektedir, aksi takdirde ona göre sinema asla ana sanat dallarından biri olarak görölmeyecektir. “Müziği anlıyor muyuz, soyut bir resmi anlıyor muyuz” diye soran Kiyarüstemi bu sanatları nasıl farklı şekillerde kavırıyorsak böyle bir sinemanın da mümkün olduğunu vurgular (Cronin, 2018: 25-27). Öte yandan Dabaşı, İran sinemasının kadrajına nüfuz etmiş şiirsellikte İran şiirinin resimsel özellikleri olduğunu belirterek “Bu da daha geniş bir felsefi durumun, yani şiir ile filmin ontolojik birliğinin oluşmasına yol açmaktadır” demiştir (Sözen, 2012: 221).

İran sinemasında gündelik hayatın akışı dahi şiirsel bir dille aktarılabilir. Özdüzen; Samia Makhmalbaf’a ya da Fûruğ, Kiyarüstemi gibi İran Yeni Dalgası yönetmenlerine bakıldığında, yönetmenlerin sadece gerçeğin peşinde koşmadığı, şairane olanın gündelik hayattaki yansımalarına baktıklarını dile getirir (Özdüzen, 2014: 139). İpek de yine şiirsel bir üsluba sahip Kiyarüstemi sinemasında bu dille anlatılanın, günlük hayatın ayrıntıları olduğunu belirtir: “Avluda çamaşır yıkayan bir kadın, adım atmaya dermanı kalmamış bir ihtiyar, bir yandan ödev yapıp diğer yandan hamaktaki kardeşini sallayan çocuk, kahvede oturan işsizler... İmajlar günlük hayatın doğrudan resmedilmesine dayanır” (İpek, 2014: 119).

1.2.3. Çocuk Oyuncu Kullanımı

Düzcan, sinemada çocuğun kullanımının ilk örneklerde dahi olduğunu, Lumière kardeşler dahil pek çok ilk yönetmenin, bebek ve çocuk oyuncularını kısa filmleriyle beyaz perdeye taşıdığını belirtir ve “Çocukluk, modern devletlerin ‘başarılı’ -istisnalar saklı kalmak üzere- inşacı pratikleriyle uyumlu biçimde, özellikle kitlesel sinema ve Amerikan sinemasında, masumiyeti ve erdemleriyle görünür kılınmıştır” der (Düzcan, 2017: 402-403). İlerleyen dönemde ise çocukların Avrupa sinemasında birer tanığa dönüştüklerini, ‘çocuk gözüyle anlatmak’ ve ‘çocuk tanıklığı’ diye bir kavramla karşılaştığını belirterek şöyle söyler (Düzcan, 2017: 405):

Öyle ki sinema klasikleri arasında yer alan *Bisiklet Hırsızları*’ndaki (1948) çocuk tanıklığı, dönemin Avrupa ve İtalya tarihi hakkında pek çok fikir yürütmeye hâlâ olanak tanıyor. Çocukluk böylece, sadece saf, masum ve ideal olarak değil, gerçekçi bir gözetlemenin de öznesi olabiliyordu. Böylece İtalyan Yeni Gerçekçilik olarak adlandırılan bu dönem, “çocuk gözüyle” somutlaştırılıyordu. Çocuk bu kez pasif bir özne olarak değil, babasının yoksulluğunun ve çaresizliğinin içeriden gözleyicisi olarak büyüyordu.”

Fransız Yeni Dalgası’nda da çocuğun tanıklığı işlevseldir. Düzcan örneğin François Truffaut imzalı *400 Darbe*’deki (1959) çocuğun, normlarla uyuşmayan ve özgürlük arayışında olan bir imge olarak tasvir edildiğini belirtir (Düzcan, 2017: 406). Dünya sineması söz konusu olduğunda İran’ın çocuk sinemasından söz edilebilir.

Çocuk tercihinin İran’da diğer ülke sinemalarına göre farklı gerekçeleri de vardır. Sadr, devrim sonrasında sanatçıların meslekten uzaklaşmaları, cinselliğin, aşkın, kadının veya dansın yasaklanması gibi nedenlerle “gerçekçilik” temsiliinin çocuklara

devredildiğini belirtir. Ve bu şekilde hikâyeler daha “yumuşak” bir hükümle anlatılmıştır (Düzcan, 2017: 413-414). Dabaşı, kimi zaman bu cazibenin örneğin Kiyarüstemi sinemasına zarar verdiğini ifade eder. Ancak hemen arkasından ekler: “Aynı zamanda ve çocuklar sayesinde yaratılan masumane fakat güçlü enerji aracılığıyla, bu gerçek nesnelerin boyutları ve nitelikleri gözümüzde yabancı bir yakınlık kazanmaya başlar. Böylece bilindik olanın yabancılaştırılması, dünyayı yeniden anlamlandırmada etkili bir strateji hâlini alır.” Düzcan da “Çocukluğun erdemleriyle, saflığıyla yüceltilmesi ister istemez içinde bulunduğu sistemi uyumlaştırıp haklılaştıran bir anlatı biçimine dönüşmektedir” der. Öte yandan hikâyeleri çocuklar üzerinden anlatmanın eleştirisi de yine İran sinemasından gelir. Düzcan, özeleştirici örneği olarak Cafer Panahi’nin *Ayna*’sını (1997) gösterir. Filmde küçük kız Mina, bir çekim sırasında sıkılıp seti terk ederek “Sakatmışım gibi koluma alçı takmamı istiyorlar, sürekli ağlamamı istiyorlar” demiştir. “Mina üzerinden sinemadaki metaforik çocukluğun bir özeleştirisi sunulmuş” ve “Çocuk kalmışlığın bir reçete olarak yetersizliğine vurgu yapılmıştır” (Düzcan, 2017: 414-415).

1.2.4. Hayvan Kullanımı

İran sinemasında hayvan kullanımının son derece önemli olduğu gözlenmektedir. Şiirsel bir dili olan İran sinemasında hayvanların kullanımı da bu yönde olmuştur. Onlar filmlerde anlam arayışına eşlik ederler. “Hakikat bazen *Beyaz Balon*’daki (1995) gibi bir balonda, *Cennetin Çocukları*’ndaki (1997) gibi bir çift ayakkabıda ama bazen de *Serçelerin Şarkısı*’ndaki (2008) gibi kuşlarda, *Söğüt Ağacı*’ndaki (2005) gibi bir karıncada vücut bulmaktadır” (Demir, 2017: 87). Sinemada hayvanlarla ne anlatılmak istendiği sorusunu cevaplamak içinse önce tarihte sonra anlatılarda hayvanla insanın ilişkisini, birlikteliğini ve ayrılıklarını anlamak gerekir.

1.2.4.1. İnsan-Hayvan İlişkisinin Tarihselliği

Evren şok edicidir. “İnsan, evrenin ve doğanın bilincine vardığı andan itibaren binlerce yıl süren bir şok yaşamıştır” (Adanır, 2012: 47). Levi-Strauss evrenin, biz ne anlama geldiği bilmezden önce de bir anlama sahip olduğunu söyler. Ancak insanlık, bu şoku atlatmak ve evrenin sunduğu anlamları çözebilmek için simgesel düzeyde binlerce yıl uğraşmıştır (Adanır, 2012: 47). Bu uğurda, yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda mitoslar üretmiştir (Campbell, 2017: 13). Tüm bu mitosları inceleyen çalışmalar bütünü mitoloji ise her disiplin için farklı işlevlere sahiptir. Campbell bu tanımlamaları aşağıdaki bir araya toplamıştır (Campbell, 2017: 338):

Çağdaş akıl, mitolojiyi, doğanın dünyasını açıklamak için ilkel, arayış içindeki bir çaba (Frazer); sonraki çağların yanlış anladığı, tarih öncesi zamanlardan gelen şiirsel fantezinin bir ürünü (Müller); bireyi topluluğuna göre şekillendirecek bir alegorik bilgi deposu (Durkheim); insan ruhunun derinliklerindeki arketipsel dürtülerin belirtisi olan bir dizi rüya (Jung); insanın en derin metafizik sezgilerinin geleneksel aracı (Coomaraswamy) ve Tanrı’nın çocuklarına görünmesi (Kilise) olarak yorumlamıştır. Mitoloji bunların hepsidir.

Mitosları belli gruplara ayırmak mümkündür. Bunlar ritüel mitosları, orijin mitosları, kült mitosları, prestij mitosları ve eskatalogya (kıyamet) mitoslarıdır (Hooke, 2015: 14). Tüm türlerde hayvanların yeri son derece önemlidir. Bilhassa hayvana tapma olarak ifade edilebilecek hayvan kültüne dair üretilen kült mitoslarına bakıldığında hayvanların insanlar için değeri net bir şekilde görülür. Özellikle avcı halklarda yaygın olan hayvan kültü, hayvan ve insan arasında dinsel ve büyüselsel bir ilişki çerçevesinde şekillenmiştir. Geçimlerini hayvanlardan sağlayan halklar için bu

hayvanların önemi kutsaldır. Av sırasında maskeler takılır; hayvan dışından, pençesinden, tüylerinden yapılmış amuletler taşınır, kayalara av sahnelerinin resimleri yapılır; av hayvanlarını etkilemek için dans edilir (Örnek, 2014: 93-94).

Ardından, hayvanlarla insanların ilişkisinde, insanın zamanla hayvandan daha üstün bir konuma yerleşmesi söz konusu olmuştur. “Bir anlamda insan kavramını icat eden, onun doğadaki her şeyle arasında radikal bir mesafe olduğunun altını çizerek ‘antropolojik fark’a dayalı bir hümanizma kuran Sokrates’tir” (Cheteau, 2019: 10). Simondon, sonrasında Aristoteles’in, Sokrates’ten farklı olarak, tıpkı Sokrates öncesi filozoflar gibi insan ile hayvan arasında büyük bir süreklilik tasarladığını ve bu tasarısıyla “biyolojinin babası” unvanına hak kazandığını belirtir. Aristoteles; bitki, hayvan ve insanda hiç değişmeden kalan şeyin yaşamsal işlevler olduğunu dile getirmiştir. Türlerle göre değişkenlik gösterense sadece bu işlevleri yerine getirmeyi sağlayan araçlardır. Ona göre yaşam her yerde aynıdır: “Bir istiridyede, bir ağaçta, bir hayvanda ya da bir insanda yaşam hep aynı talepleri yineler” (Simondon, 2019: 40).

Simondon, sonuç olarak antik dönemde ortaya çıkan şeyin, insan ile hayvanın karşılaştırılabilirliği olduğunu söyler. Hristiyanlık ile başlayan, Kartezyenizm ile güç bulan öğretisi ikili bir karşıtlık oluşturmuştur. Bu karşıtlık iki farklı doğanın olduğunu ortaya koymaktadır (Simondon, 2019: 46). Hristiyanlığın ilk zamanlarında ve İlk Orta Çağ’da hayvanın değersiz görülmesine ve onun mutlak biçimde insandan, en azından gerçek bir Hristiyan’dan ayrılmasına yakınlık duyulduğunu dile getiren Cheteau, karşıt anlayışların her dönemde bir arada mevcut olduğuna da dikkat çeker. Bu şekilde bakıldığında değersiz görmeye aynı anda hayvanı insana eşit ya da en azından yakın gören bir yaklaşımın da var olduğu rahatça görülebilmektedir

(Cheteau, 2019: 12). Orta Çağ'da hayvanlar dokunulmazlıklarını yitirmiş, işledikleri suçlardan sorumlu tutulmuş ve yargılanmışlardır ki bu yargılamalar bu dönemle sınırlı olmayıp hemen öncesinde ve sonrasında da sürmüştür. Amaçsa Girgen'in belirttiği gibi Eski Yunan'da cansız nesnelerin yargılanmasındakiyle aynıdır: düzen sağlanacak, işlenen suç yüzünden topluma bulaşan kir temizlenecektir (Timofeeva, 2018: 58-59).

Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi*'nin birinci bölümünde; Reform döneminde toplumsal yapının değiştiğini, çalışmanın ahlaki değeri artarken aylıklığın kabahat olarak görüldüğünü belirtir. Foucault'ya göre bu evrimin belirgin sonuçlarından biri büyük kapatılma mekânlarıdır. Orta Çağ'da sefaletin gizli gücünden bir şeyler taşıyan “deli” artık bu sefaletle taçlandırılmaz, kutsal dünyanın habercisi olmaktan da çıkmıştır. Yeri ise cüzzamlıların boşalttığı kapatılma mekânlarıdır (Timofeeva, 2018: 70-72). Foucault delilerin artık insandaki hayvani doğanın absürtlüğünü açığa vurmakta olduğunu belirtir ki “hayvan”, tehditkâr acayıplığı olan, korku uyandırandır. Delilerin kapatıldıkları tecrit mekânlarını, korku uyandıran hayvanların kapatıldığı hayvanat bahçelerine benzetir. Tecridin amacının delilik karşısında aklın güvence altına alınması olduğunu söyler. Bu durumu, hayvan karşısında insanın güvence altına alınabilmesini sağlayan hayvanat bahçelerine benzetir (Timofeeva, 2018: 72). Foucault o dönemki yaklaşımda ortak noktalar üzerinde önemle durur: yoksullar ve deliler çalışmaz ve hayvanları da buraya eklemek gerekir (Timofeeva, 2018: 73).

“Toplumsal kapatma uygulamalarına Kartezyen akılcı metafiziğin yahut Foucault’nun tabiriyle Kartezyen dışlamanın temsil ettiği Klasik Çağ asayişinin kuramsal etkisi eşlik eder” (Timofeeva, 2018: 73). Maurice Merleau-Ponty de Klasik Çağ’da hayvanların nasıl algılandığı üzerinde özellikle durmuştur. Descartes’ın hayvan denildiğinde tekerlekler, kaldıraçlar ve yaylar bütünü gördüğünü hatırlatır. Onları birer makine gibi görmektedir. Değilse de olsa bir insan taslağı... (Merleau-Ponty: 2017: 36-37). “Descartes’a göre hayvanlar ne zekaya ne de içgüdüye sahiptir. Bir makine, bir otomattırlar” (Simondon, 2019: 57). Klasik Dönem’de böylesine değersizleşen ve ötekileştirilen, deliler ve çocuklarla birlikte alt sınıfa yerleşen hayvanlarla ilgili anlayış, Modern Dönem’de terk edildiyse ve dünyaya yeniden bakıldıysa da artık bu dönemde dünya, sınırlı bir perspektiften -insanın kendi perspektifinden- algılanmaktadır. Değişen ise “Yaşam ya da bilincin aşırı sapkın biçimleri” olarak görülen çocuklar, ilkeller, deliler ve hayvanların daha anlamlı ve ilginç bulunmasıdır (Merleau Ponty, 2017: 35-36). Kentleşmenin de etkisiyle hayvanların insan hayatında ağırlıklarının azalması hızla devam etmiştir. Artık birlikte bir yaşam örgütlenmemektedir. Belki hâlâ hikâyelerde, söylencelerde, bilimsel araştırmalarda vardırılar. Ancak hayvanlar yaşamın paylaşıldığı ana unsur olmaktan çok uzaktırlar.

Hikâyelerde, anlatılarda kıymetli yeri olan hayvanlar, nasıl tarih öncesi devirde evreni anlamakta önemli bir role sahip idiyse insanın insanı tanımaya da aracılık ederler. Aristoteles insanın hayvanlarda kendini tanıdığını belirtir: “İnsan hayvanların davranışlarında kendi hareketlerinin bir tür parodisini görür” (Timofeeva, 2018: 38). Timofeeva hayvanlara Lacancı metaforu uygulayan Agamben’in “İnsan tıpkı aynada olduğu gibi hayvanda da tanır kendini. Bir tür ayna

evresidir bu, insanın insanlığını kazanmaya başladığı uğraktır” söylemini aktarır (Timofeeva, 2018: 16). “Homo sapiens; insan olmak için, kendini insan olmayanda bilmesi gereken, yapı itibariyle antropomorf (insan biçimli) bir hayvandır” (Agamben, 2018: 34).

İnsanın kendini anlamasına aracılık eden hayvanlar, önceleri mitoslarda sonra edebiyatta daha sonra sinemada kısaca tüm anlatılarda önemli roller üstlenirler. Sinemanın pek çok türünde de hayvanları görmek mümkündür; hayvanların başrolde olduğu filmler, animasyonlar sinemanın ilk zamanlarından bu yana izleyici ile buluşmaktadır. Bir taraftan da evrenin ve insanın sırlarını irdelemek için hayvanı beyaz perdeye taşıyan filmler yapılmıştır. Sinema kuramcısı *Béla Balázs*, hayvanlar için “Sinemada insandan tamamen bağımsız, ilkel doğalarını göstererek özel cazibe kazanan şeyler vardır” der. Ona göre hayvanlar filmlerde oynamaz yaşarlar, bir oyuncudan beklenebilecek en üstün meziyeti en doğal halleriyle sergilerler (*Balázs*, 2013: 97).

Cazibeleriyle izleyiciye çok şey anlatan hayvanlar, hayatın önemli bir parçası olarak varlıklarını sürdürdükleri Doğu toplumlarının sinemalarında daha görünürdürler. Hayvanların Doğu’da yeri başkadır. Psikanalist Salman Akhtar, köy kökenli toplumlarda inek, bufalo, eşek, deve, maymun gibi çok sayıda hayvanı sıralayarak her tür hayvanın kişinin her günkü var oluşunun bir parçasını oluşturduğunu dile getirir. Daha evvel Brown ve Volkan ile ortaklaşa yayımladığı çalışmalardan alıntılarla şunları söyler (Akhtar, 2018: 32):

Bu hayvanlar mitlere özgü yansımaların kabı, ifade edilemeyen duyguların kapsadığı yer, fallik teşhirciliğin taşıyıcıları, annesel yatıştırıcılığın kaynakları, karanlık erotizmin hedefleri ve yaşam yolculuğunda kardeşçe eşlikçileri olurlar.

1.2.4.2. İran Sinemasından Örnekler

İran sinemasında; hayvanlardan çok şey görmek, onlardan çok şey öğrenmek mümkündür. Kimi filmlerde yaşamın kardeşçe eşlikçisi, kimi filmlerde ise yaşamı anlamının bir yoludurlar. Örneğin gerçekliğin doğası ve çok yönlülüğünü sorgulayan filmlere imza atan Kiyarüstemi, “Gerçekliğin alternatif ihtimaller dahilinde tekrar düzenlenmesinin bir parçası olarak, sıklıkla insan ve hayvan hayatları arasındaki sınırları ele almıştır” (Dabaşı, 2004: 43). Samira Mahmelbaf’ın 2000 yapımı *Kara Tahta*’sında ise kara tahtalarını sırtlanan öğretmenler İran-Irak sınırında öğrenci ararlar. Dabaşı, öğretmenler için “tuhaf kuşlara benzemelerine yol açan kara tahtalarını siyah kanatlar gibi sırtlarında taşırlar” der; bu şekilde adeta ortaya bir fabl çıkmaktadır (Dabaşı, 2004: 280). Yukarıda da değinildiği gibi İran Yeni Dalgası’nın ilklerinden biri olan *İnek* de başlı başına hayvandan yola çıkarak anlatılan bir öyküdür.

İnek: 1969

Daryuş Mehrcui’nin yönettiği *İnek*, Golam Hüseyin Sadedi’nin *Azadaran-e Bil* kitabından çevrilmiştir; geçim kaynağı ineğini kaybeden bir adamın, zamanla hayvana ruhen ve bedenen vücut kazandırmasını, kendini inek zannetmesini konu edinir (Pour, 2007: 85). “Bir inek ile sahibi arasındaki ilişkinin öyküsü, Mehrcui’nin anlatısının sadeliğiyle birleşerek insanlığın derinliklerindeki

hayvansılığın doğası hakkında zengin bir incelemeye dönüşmektedir” (Dabaşı, 2004: 18)

İki Bacaklı At: 2008

Samira Mahmalbaf, *İki Bacaklı At*'ta, iki insan arasındaki ilişkinin ne kadar ileri gidebileceğini ve bir insanın ne kadar değişebileceğini keşfetmeye çalıştığını söyler. Hikâyede yürüme engelli bir çocuğu okulla ev arasında taşıyacak at gibi koşabilen güçlü bir binek bulunmalıdır. Yoksul çocuklar arasından seçilen bir insan-binek ile bu engelli çocuğun ilişkisini konu edinen yapım, sömüren/sömürülen ekseninde ilerleyen bir anlatıya sahiptir. Ancak sadece bu kadar değil. Küçük efendi insan-bineğini eşeklerle yarıştıır. Kaybedince işten çıkarır, tekrar işe alma talebi karşısında insan-bineğinin kendi eliyle getirdiği taşı tekrar tekrar ona atar. Her türlü muameleye rağmen işini kaybetmek istemeyen insan-bineğin itaati izleyici tarafından önce öfke ya da anlamazlıkla karşılanırsa da aslında onları sorgulamaya çağırır: Hangi koşullar insanın onurundan vazgeçmesine neden olur? (Erelvanlı, 2014: 19-22).

Sahipsiz Köpekler: 2004

Marzieh Meşkini'nin *Sahipsiz Köpekler*'i, babaları savaşa gittiğinde başka bir adamla evlenen anne ve iki çocuğunun hikâyesidir. Baba, Taliban'ın iktidardan indirilmesinden sonra ülkesine döner ve anneyi hapse attırır. Çocuklar sahipsiz kalır ve anneleriyle birlikte olabileceklerini düşünerek hapse girmenin yolunu bulurlar. Ancak cinsiyet de yaş da kavuşmalarına engeldir. Yönetmen bu sahipsiz çocuklar ve onların anneleri ile, çocukların ölümden son anda kurtardıkları sahipsiz bir köpek arasında paralellikler kurmuştur (Erelvanlı, 2014: 46-47).

Küçük Garip Başu: 1990

Behram Beyzai'nin *Küçük Garip Başu*'su Irak'ın devrik lideri Saddam Hüseyin'in

İran’a saldırısı sonrası zorunlu göç eden küçük bir çocuğun hikâyesidir. Erelvanlı, çocuğu kanatları altına alan Nai’nin “tanrıçalığı”nın; kuşlarla, köpeklerle, atlarla dahi konuşabilmesinde bulunabileceğini ifade eder (Erelvanlı, 2014: 50-51).

İKİNCİ BÖLÜM

BİR TRAVMA SİNEMASI ÖRNEĞİ: BAHMAN GHOBADI SİNEMASI

2.1. Travma Sineması

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi İran sinemasında toplumsal travmaları işleyen filmler önemli yer tutmaktadır. Sinemasında bu tür travmaları işleyen yönetmenlerden biri de Bahman Ghobadi'dir. Araştırmada Ghobadi sinemasının temaları travma sineması bağlamında değerlendirilecektir. Travma sinemasıyla ilgili çalışmalar, kültürel incelemeler ve medya çalışmaları disiplinleri kapsamında ağırlıklı olarak son 20 yıldır yürütülmektedir. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi bu alanda pek çok yönetmenin, ülkenin ya da dönemin sineması incelenirken en önemli kaynak eserlerin E. Ann Kaplan ile Ban Wang ve Janet Walker tarafından kaleme alındığı görülür. Stony Brook Üniversitesi'nde İngilizce ve Karşılaştırmalı Edebiyat profesörü olan Beşeri Bilimler Enstitüsü Müdürü E. Ann Kaplan, sinema ve feminizmle ilgili pek çok esere katkıda bulunmuştur; kaleme aldığı eserlerden bazıları *Kadın ve Film*, *Psikanaliz ve Sinema*, *Ötekini Aramak*'tır. Ban Wang da Rutgers Üniversitesi'nde Asya Araştırmaları alanında profesördür. Beraber kaleme aldıkları *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations* (2004) adlı kitapta, kendilerinin yanı sıra alanda uzman isimlerin yazdığı makalelere ve film incelemelerine yer vermişlerdir. Travma sineması çalışan diğer önemli isim Janet Walker'dır. California Üniversitesi'nde Film Çalışmaları bölümünde profesör olan Walker 2005 yılında kaleme aldığı *Travma Sineması: Encest ve Holocaust'u Belgelemek* adlı kitabında travma sineması ve psikoloji kuramlarını ortak olarak ele

almıştır. Bu eserler başta olmak üzere alanla ilgili yapılacak okumalar, travma sinemasının ne olduğuna ve bir yönetmenin sineması bu kapsamda incelenirken nelere dikkat edilmesi gerektiğine ışık tutmaktadır. Bu çalışmalara geçmeden evvel travma sinemasını anlayabilmek için öncelikle travmanın tarifini iyi yapmak gerekir. Bu bölümde travma tanısının nasıl bir tarihsel süreçte ortaya çıktığı, ilerleyen dönemlerde psikiyatristlerin araştırmaları, nelerin travmaya yol açtığı ve travma çeşitleri aktarılacaktır. Ardından travma sinemasına geçilecek ve özellikle toplumsal travmaların sinemada nasıl ele alındığı araştırılacaktır. Bunu için de yine tarihsel süreç incelenecek ve ardından travma sinemasının özellikleri ve çeşitlerine geçilecektir.

2.1.1. Travma Nedir

Travma, Latince'den dilimize geçmiş bir kelime olarak tıpta bir darbe sonucu oluşan bedensel yara anlamına gelmektedir. Eski Yunancada *traûma* τραῦμα yara, *teirō* τεῖρω bertmek, yaralamak anlamında kullanılmıştır (Nişanyan Sözlük, 2019). Sözcük, 1894'te "Psşik yara, anormal strese neden olan tatsız bir deneyim" anlamında tıp çevrelerinde kullanılmaya başlanmıştır (Etymonline, 2019).

2.1.1.1. Travmanın Tarihi

Travmanın tarihine bakıldığında görülür ki tanının konuluşu, tıbbi bir durumu, dinin elinden alıp bilimin ellerine teslim etme niyeti taşır (Herman, 2019: 19). Sonrasında ise amaç travma yaşayan askerlerin cepheye yeniden kazandırılmasını sağlamaktır (Herman, 2019: 26). Travma tanısının resmi kabul kazanması 1980'leri bulur. (Herman, 2019: 34).

2.1.1.1.1. Histeri

Tıp çevrelerinde travmanın ilk ortaya çıkışı histeri araştırmalarıyla olur (Herman, 2019: 12). Histeri çalışmalarının kurucusu Jean-Martin Charcot, henüz 1880’li yıllarda, sömürü ve tecavüzden bıkip Salpetriere Hastanesi’ne sığınan kadınlar üzerinde araştırmalar yapmıştır. 25 yüzyıl boyunca abuk sabuk ve anlaşılmaz semptomları olan bir hastalık sayılan histerinin adı da eski Yunancada *hysterikós* kelimesinden türetilmiştir (Herman, 2019: 13). Rahime ait anlamındaki (Nişanyan Sözlük, 2019) bu ismin tercih edilmesinin nedeni, histerinin kadınlara uygun bir hastalık olduğuna inanılmasıdır (Herman, 2019: 13). Veith, histerinin yüzlerce yıl boyunca, rahmin anatomisindeki bir bozukluk olarak kabul edildiğini belirtir (Rosenberg, 1965: 330). Hipokrat, her ne kadar cinsel kökenli bir sorun olduğunu direkt söylemese de çözümünün evlilik olduğunu dile getirmiştir. Bu tavsiye 2 bin yıl boyunca standart bir reçete olarak geçerliliğini korumuştur (Knoff, 1971: 157).

Ve Charcot ile hastalığa yaklaşım boyut değiştirir. Salpetriere’ye sığınan kadınları incelediğinde duyu kaybı, hareket kaybı, geçici nörolojik işlev bozuklukları ve unutma gibi semptomlar saptayan Charcot, bunların “psikolojik” olduğunu ortaya koymuştur. Çünkü yapay olarak tetiklenebilmekte ve hipnozla giderilebilmektedir (Herman, 2019: 14). Sonrasında iş, kadınları bu hale getiren sebebi bulmaya gelir. Usta isimle çalışmak için Paris’e gelen öğrenciler arasında Pierre Marie, Jules Dejerine, Joseph Babainski, Pierre Janet ve elbette Sigmund Freud vardır. Bu isimler Charcot’nun 1893’te ölümünden sonra, hocalarının öğretilerini, geliştirip Avrupa nöroloji ve psikiyatri dünyasına kazandırırılar (Micale, 1989: 332). Janet Paris’te,

Freud Viyana’da, hastalarını dinleyip anlamaya çalışmışlardır. Hatta bunun iyileştirici yönünü keşfederek modern psikoterapinin de temellerini atarlar. “Hafızanın ipini izleyip sonuna kadar giden isim Freud olur” (Herman, 2019: 15-16). 1896’da *The Aetiology of Hysteria*’yı yayımladığında kaynağı bulduğuna emindir. Hastaları ona tekrar tekrar cinsel taciz, istismar ve ensesti anlatmıştır. Herman, Freud’un histerik semptomların başlamasını tetikleyen çocukluğun büyük travmatik olaylarının örüntüsünü açtığını belirtir. Freud, “Her histeri vakasının altında bir ya da daha fazla erken cinsel deneyim vakası olduğunu öne sürüyorum” demiştir. Ancak histerinin kaynağını bulduğuna o an için emin olan Freud, kendi teorisini bir yıl içinde reddeder (Herman, 2019: 17). Ün getireceğini umduğu çalışması buz gibi bir sessizlikle karşılanmış ve yazdığı bir mektupta hitap ettiği kişiye ‘Olmamı istediğin kadar yalnızlaştım. Dünya beni terk ettiğini ilan etti’ demiştir” (Herman, 2019: 22). Bu yalnızlaştırmanın sebebi ise vakaların kabul edilemez yaygınlığıdır. Üstelik “çocuğa karşı sapık eylemler” sadece ilk çalışmalarını yaptığı Paris proletaryasında değil, Viyana’nın saygın burjuva aileleri arasında da oldukça yaygındır. Freud anlatımların gerçek olmadığı sonucuna vardığını açıklar, dinledikleri ise hastaların uydurduğu “fantezilerdir” (Herman, 2019: 17-18).

Tıp çevrelerinde ilk etapta histeriyle ilgilenilmesinin nedeni kadınların sorununu anlamak ve çözmek değil, bir meselenin daha kilise iktidarının elinden alınıp bilimin iktidarına verilmesini sağlamaktır. Fransa’da 3. Cumhuriyet yeni bir zafer kazanacaktır. Öyle de olur. Charcot’nun formülasyonu; şeytan girmesi, cin kovma gibi olgularla açıklanan konuya bilimsel bir açıklama getirmiştir (Herman, 2019: 19). Ancak Freud’a gösterilen tepkiden anlaşılacağı gibi erkek egemen dünya gelinen

noktadan memnun kalmamıştır.

2.1.1.1.2. Birinci Dünya Savaşı

Travma gerçeği 1. Dünya Savaşı'yla kamusal bilinci bir kez daha zorladığını belirtir. Bu savaş diğer savaşlardan farklıdır. Pek çok asker, histerik kadınlar gibi davranmaya başlamıştır. Donup kalırlar, hareket edemezler, kontrolsüz feryatları vardır (Herman, 2019: 24-25). Oysa salgına dönüşen böylesi bir travma nevrozu ne doktorlar ne de askeri yöneticiler tarafından beklenmektedir (Jones, E. & Wessely, S. 2007: 166). Ancak 1. Dünya Savaşı farklıdır. İlk vakaların bazılarını muayene eden psikolog Charles Myers da gördüğü rahatsızlıkları fiziksel nedenlere bağlayarak; “patlayan bombaların sarsıcı etkisi vardır” der ve “shell shock” (bomba şoku) ifadesini kullanır. Bu şokun herhangi bir fiziksel travmaya maruz kalmayanlarda da görüldüğü ortaya çıksa dahi isim kalıcı olur. İlk hastalar miskinlikleri ve korkaklıkları nedeniyle azarlanırlar. Elektroşok tedavisine maruz kalırlar (Herman, 2019: 25-27).

2.1.1.1.3. İkinci Dünya Savaşı

Bu şekilde süren travma çalışmaları savaşın sona ermesiyle güç kaybeder. 2. Dünya Savaşı başladığında konu bir kez daha gündeme gelir. Artık savaşta psikiyatrik zayıatın beklenebileceği kabul edilmiştir. Ancak hâlâ göreve dönme esas amaçtır (Herman, 2019: 30). Günümüzde Amerikan Psikiyatri Birliği'nin yayımladığı; tüm psikolojik rahatsızlıklarla ilgili oluşturulan ve yıllar geçtikçe güncellenen tanı rehberi Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı olan DSM'nin (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) ilki 1952'de yayımlandığında, bu tanı rehberine 2. Dünya Savaşı sonrası görülen ve ruhsal bir travmaya bağlanan “3 gün

şizofrenisi” olarak tanımlanan belirtiler de dahil edilir (Bayraktar, 2016: 30). İkinci Dünya Savaşı’nda da travma araştırmaları Birinci Dünya Savaşı’nda olduğu gibi askeri kurumlarca yapılmıştır. Muharebenin uzun süreli etkilerinin farklı çevrelerce incelenmesi Vietnam Savaşı’yla olur. Bu kez araştıranlar askeri kurumlar değildir, araştırmalar savaştan soğumuş askerlerin önderliğinde başlatılmıştır. Ve nihayet 1980’de DSM-III’e Travma Sonrası Stres Bozukluğu (TSSB) adı altında yeni bir kategori eklenir (Herman, 2019: 32-34).

2.1.1.1.4. Travma Tanımının Geliştirilmesi ve Feminist Hareketin Katkıları

Travmanın kapsamı, 1980 sonrasında feminist hareketin güç kazanmasıyla genişlemiştir. Kadınlar artık susmamakta; yaşadıkları tacizi, tecavüzü anlatmaktadırlar. “Tecavüz vakalarında olduğu gibi, ev içi şiddet ve çocuk cinsel istismarının da psikolojik açıdan incelenmesi, psikolojik travma sendromunun yeniden keşfine yol açmıştır” (Herman, 2019: 35-39). DSM-III’te travma kavramı, sıradan insan yaşantısının dışında olan ve bireyde stres tepkileri yaratan olayları tanımlamak için kullanılmıştır. 1987’deki eklemelerle, travmatik olayların kapsamı aşağıdaki şekilde güncellenmiştir (Bayraktar, 2016: 31):

Kişinin kendisi, ailesi ya da yakınlarının fiziksel bütünlüğüne ya da yaşamına yönelik ciddi bir tehdidin olması, evinin ya da içinde bulunduğu toplumun aniden hasar görmesi, bir başka kişinin ciddi biçimde yaralanmasına ya da ölümüne tanık olmak gibi normal insan yaşantısının dışında olan ve herkeste fark edilir düzeyde stres yaratan, şiddeti yüksek beklenmedik olaylar.

1994’te yayımlanan DSM IV’te TSSB’nin tanımlanmasında yaşamı tehdit eden ağır hastalık, fiziksel olmayan saldırılar, uygun olmayan cinsel deneyimler, çocuklarda

ebeveynlerin ölümü gibi stres kaynaklarına da yer verilir (Hacıoğlu & Gönüllü & Kamberyan, 2002: 213). En son 2013'te yayımlanan DSM-V'te ise TSSB geliştirebilen travmatik olayların kapsamı aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir (DSM-V, 2013: 274):

Doğrudan yaşanmış travmatik olaylar arasında, bunlarla sınırlı olmamak üzere, bir asker veya sivil olarak savaşa maruz kalma, saldırı tehdidi veya fiili fiziksel saldırı (örneğin fiziksel saldırı, soygun, hırsızlık, çocuklukta fiziksel taciz), tehdit veya gerçek cinsel saldırı (örneğin, zorla cinsel ilişki, alkol/uyuşturucuyla kolaylaştırılmış cinsel ilişki, taciz edici cinsel temas, temassız cinsel taciz, seks ticareti), kaçırılma, rehin alınma, terörist saldırı, işkence, savaş esiri olarak hapsedilme, doğal veya insan eliyle oluşmuş felaketler ve ağır motorlu taşıt kazaları.

2.1.1.2. Travmanın Nedenleri

Tarihi gelişimi ve kısa tanımını önceki bölümlerde özetlediğimiz travmanın kişide yarattığı tahribat ve tedavi yöntemleri hakkındaki çalışmalar, günümüzde oldukça çeşitlidir. Travma; doğal afetler şeklinde yaşanan bir de insan eliyle yaratılan felaketler olmak üzere iki ana gruba ayrılmıştır. Bu çalışmada insan eliyle yaratılan travmalar çalışılmaktadır. Bu travmalar; Bireysel Travmatik Olaylar, Toplumsal Travmatik Olaylar, Hastalıklar ve Sakatlıklar ile Kazalar olarak gruplandırılır. Bireysel Travmatik Olaylar; Yıldırma, İşkence, Eziyet, Şiddet, Çocuklara Uygulanan Şiddet, Okul Çağı Çocuklarında Şiddet, Gençlik Şiddeti, Kadına Şiddet, Aile İçi Şiddet, Cinsel Saldırı, Tecavüz, Çocuk İstismarı, İhmali ve Enstest İlişki ile Boşanma olarak sıralanmaktadır. Toplumsal Travmatik Olaylar; Kolektif Şiddet, Göçler, Terör ve Savaşlar şeklinde gruplandırılır. Hastalıklar ve Sakatlıklar başlığı altında ise

Ölümcul Hastalıklar, Organ Nakli, Doğuştan ya da Sonradan Oluşan Bozukluklar ile Tıbbi ve Cerrahi Girişimler yer alır (Bayraktar, 2016: 81-82).

Bernard S. Siegel, “Her hayat, kendisini yaşayanı hazırlıksız yakalayan zorluklar içerir” der (Levine & Frederick, 2019: 3). Ancak travma mağdurları için durum bunun çok ötesindedir. “Travma; huzursuzluk, korku, değersizlik, kaygı, güvensizlik, umutsuzluk, çaresizlik gibi duygularla ilgili beynin en alt düzeylerini etkinleştiren kısımlarını uyarır ve bilişsel düzeyde dağınıklık yaratır” (Eğrilmez, 2012: 11). “Hangi yaşta ne şekilde yaşanır yaşınsın, travma böler. Bugünde yaşayan ama kendini bugünün içinde hissetmeyen bir yaşantıya yol açar” (Boratav, 2012: 13). “Lacan’ın deyimiyle, onu nitelendiren asıl özellik, ruhsal açıdan özümsemez oluşudur” (Bilen, 2012: 20). “Kişi bu dönemde sevme yeteneğini kaybeder” (Sorgun, 2012: 63). “Travma, kurbanın güç ve kontrol duygularını çalar” (Herman, 2019: 199). “Kendinden memnun olmama duygusu yerleşir. Mağdur, saldırganlarıyla dövüşemediği için müthiş bir utanç duyar” (Levine, 2018: 123). “Kaçınılmaz olarak kayıp getirir. Fiziksel yara almayacak kadar şanslı olanlar bile, güvenle başkalarına bağlanan bir kendiliğin içsel psikolojik yapısını kaybederler” (Herman, 2019: 235). “Travma, mağdurda intihar riski yaratır” (Herman, 2019: 242).

Travma mağdurlarının neler yaşadığını anlamak için önce sağlıklı belleğin nasıl işlediğini ve travmanın neye müdahale ettiğini görmek gerekir. Kaptanoğlu, anlatıma benlik inşasından başlar. Benlik otobiyografik bellek kayıtlarının öyküleştirmesiyle inşa edilmektedir. Bu sürecin hatırlamak ve unutmak yoluyla gerçekleştiğini ve bilincin de bu işlemleri elinde tutarak benliğin efendisi olmak istediğini ifade eder.

Travmatik bellek izlerinin ise benlik kurgusunu oluşturan bu temel mekanizmaya direnerek çağrılmadan ortaya çıktığını dile getiren Kaptanoğlu konuyla ilgili şunları söyler (Kaptanoğlu, 2009: 213):

Travmatik bellek izleri, denetimsiz ve aşırı bir hatırlama yoluyla bilinci sürekli taciz eder... Parçalı, donuk, ikonik, sessiz, sözsüz, ürkütücü imgelerdir bunlar. Belki de zihin, kompulsif olarak tekrarlayan hatırlamalar yoluyla, yukarıdaki sorulara yanıtlar bulmaya veya travmatik yaşantıyı sembolize ederek anlamlandırmaya çabalamaktadır. Bu bağlamda travmanın kompulsif tekrarını, zihnin kendiliğinden giriştiği bir anlam, daha doğrusu bir "hakikat ve uzlaşma" arayışı olarak değerlendirebiliriz. Çünkü ruhsal hakikat, ancak simgesel düzen içinde inşa edilebilir. Ruhsal "uzlaşmaya" giden yol da sembolizasyon sürecinden geçer. Simgesel düzene, öyküye kaydedilemeyen her hatırlama, yeniden travmatize edecektir.

Kaptanoğlu, yok saymak yerine travmatik hatıranın simgesel düzene, öyküye kaydedilmesi gerektiğini dile getirmektedir. Yas sürecinin de iyileşmede önemli bir adım olduğunu ifade eden Kaptanoğlu, iyi tanıklığın iyileştirici özelliği üzerinde özellikle durarak, anlamın ötekiyle birlikteyken oluştuğu düşünülecek olursa hatırlama ve iyileşme için de ötekinin tanıklığına ihtiyaç duyulduğunun kolayca ortaya çıkacağını belirtir (Kaptanoğlu, 2009: 213-214).

2.1.2. Travma Sineması Nedir?

Sinema; toplumların, travmatik öykülerini ötekine anlatmalarına fırsat yaratan araçlardan biridir. Bunu yapan filmler ağırlıklı olarak son 20 yıldır travma sineması başlığı altında incelenmektedir. Walker bu türü şöyle tanımlamaktadır: Travma sineması derken ben, geçmişin ya da bugünün dünyayı sarsan olaylarının bireysel ya

da toplumsal bazda ele alınıp anlatılmasını anlıyorum. Travma sineması da tıpkı travma hatıraları gibi gerçek dışı bir çizgide ilerler; film yapıları doğrusal değil doğrusal olmayan şekilde tasarlanmıştır. (Walker, 2001: 214). Kaplan ise bu türü kısaca, travmanın flashback'lerini, bölünmelerini ya da halüsinasyonlarını anlatan; bağımsız, özdeşünümsel bir sinema olarak açıklamaktadır (Bruyn, 2014: 12).

2.1.2.1. Travma Sinemasının Tarihi

Travma sinemasının tarihine bakıldığında travma tanısının tarihsel gelişimiyle paralellikler görmek mümkündür. Örneğin Turim, flashback'lerin teknik ve yapısal kaynağının 20'lerin avangard sinemasında bulunabileceğine işaret etmiştir (Bruyn, 2014: 12). Bu flashback'lere 1. Dünya Savaşı'nın travmatik etkisine yanıt olarak başvurulmuştur (Bruyn, 2014: 6). "Savaş sonrası beliren avangard hareketler, kısmen de olsa savaşın yarattığı korkuya bir tepki olarak ortaya çıkmıştır" (Hayward, 2012: 58).

Anton Kaes, *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War* adlı kitabında, 1. Dünya Savaşı felaketinin gölgesinde kalan Weimar Cumhuriyeti dönemi Alman sinemasını mercek altına almıştır. Kaes, Weimar dönemi sinemasını post-travmatik sinema olarak niteler. Kibaroglu, Kaes'in kitabı üzerine yazdığı yazıda aşağıdaki değerlendirmelerde bulunmuştur (Kibaroglu, 2011: 183):

Kaes, Avangard sinemanın en önemli filmlerinden Robert Wiene'nin yönettiği *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'ni (1920) savaş travması ve psikiyatri çerçevesinde okur. Filmin tamamına hâkim olan çarpık gerçeklik algısı Kaes'e göre savaş travmasının doğal bir sonucudur. Şarapnel şokunun tipik semptomları olan halüsinasyon, paranoya, gerçeklikten kopuş gibi psikolojik durumların hepsi bu

filmde karşımıza çıkar. Kaes'e göre Francis, şarapnel şoku geçiren bir askerin tipik bir örneğidir. Dr. Caligari karakteri ise adeta cephedeki askerlerin kafalarındaki psikiyatrist imgesinin beyaz perdeye yansımasıdır. Katatonik haliyle bir şarapnel şoku mağdurunu andıran Cesare ise tıpkı doktor raporuyla tekrar cepheye gönderilen askerler gibi tekrar tekrar öldürmeye gönderilmektedir. Filmin cephede savaşan askerlerin ruhsal ve zihinsel durumuyla bu denli benzerliği -savaşa doğrudan hiçbir gönderme yapılmamış olmamasına rağmen- Kaes'in "nihai savaş filmi" olarak nitelendirmesine neden olur (Kibaroglu, 2011: 183).

Travmanın tarihi incelenirken önemli bir dönüm noktası olan 2. Dünya Savaşı, travma sinemasında da benzer bir öneme sahiptir. Hatta Hirsch, 1. Dünya Savaşı'ndan sonraki modernist sinemanın ilk dalgasında *Menilmontant* (1925) ve *La Maternelle* (1932) gibi örneklerde travma sonrası anlatı örnekleri bulunabilirse de *Gece ve Sis*'e (1956) kadar çekilen filmler için tam anlamıyla "bu türün filmleridir" denemeyeceğini söylemektedir (Hirsch, 2004: 105). Turim de 2. Dünya Savaşı sonrasında yapılan filmlerde flashback kullanımına dikkat çekerek Sidney Lumet imzalı *The Pawnbroker* (1964) ve Alain Resnais'nin yönettiği *Hiroşima Sevgilim* (1959) gibi örnekleri bu dönemim travma filmleri arasında sıralamaktadır (Bruyn, 2014: 16).

Walker ise 1980'ler ve 1990'lardaki feminist hareketin katkılarıyla gerçek anlamda bir travma sinemasının oluştuğunu iddia etmektedir. Temel gerekçelerinden biri, feminist mücadele ışığında travma anlatımında hafıza ve bellek çalışmalarına dair önemli gelişmeler kaydedilmiş olmasıdır. Walker, 2001 yılında kaleme aldığı *Trauma Cinema: False Memories and True Experience* başlıklı makalesinde bu gelişmelerden bahseder. Örneğin Benjamin Wilkomirski, *Fragments Memories of a*

Wartime Childhood (1995) adlı otobiyografik kitabında Riga gettosu ve ölüm kamplarında çocukken yaşadığı ensesti anlattığında, okuyanlar tarafından bu hikâyenin gerçekliği ve meşruiyetinin sorgulandığını hatırlatır (Walker, 2001: 211). “O dönem ensest yaygın mıydı yoksa salgın olan bu konuda dile getirilen “yanlış hatıralar” mıydı? Acaba kadınlar da buna benzer çocukluk hatıralarını uyduruyor olabilirler mi ya da yaşadıkları travmadan kurtulmak için, içinde bulundukları iyileşme sürecinde olayları çarpıtmış olabilirler mi? Yoksa feminist bir komplo muydu bunlar ya da ölümcül birer hata mı?..” Walker bu tartışmaları sıralayarak tartışmaların ‘Cinsel istismar anıları ya tamamen doğrudur ya tamamen yanlıştır’, ‘Cinsel istismar ya yaşanmıştır ya da hiç yaşanmamıştır’ gibi bir noktaya gelip dayandığını belirtir ve bu durumu “talihsiz epistemolojik bir yol ayrımı” olarak niteler. Meselenin çözümü önünde hafızanın güvenilirliği, travmanın kırılabilirliği gibi bariyerlerin olduğunu hatırlatır. Walker, büyük kısmı feministlerden oluşan çok sayıda araştırmacının ‘ya oldu ya hiç olmadı’ gibi bir ayrımın doğru olmadığı yönündeki görüşlerine yer verir. Özellikle feministlerin, çocuklara karşı işlenmiş cinsel suçların, hafıza hatalarına açık olmasına rağmen araştırılması gerektiği konusunda öncü olduğunu dile getiren Walker, Elizabeth Wanes’i referans gösterir. O, travmatik olaylardaki hafızanın son derece doğru olabileceğini dile getirmiştir. Hatta “travmatik olaylarda yaşanan hafıza, o anki hafızanın özüdür” demiştir. Ancak büyük felaketlerin hafızanın doğru işlemlerini bozabileceğini de belirtmiştir. Walker, konuyu araştıranların, hatırlananların yanlış hatırlandığını iddia eden False Memory Syndrom Foundation (Yanlış Hafıza Sendromu Vakfı) gibi anti-feminist gruplara karşı savaş büyütme dertlerinin olmadığını belirtir. Ona göre de hatıralarda hatalar olabileceği kabul edilmelidir. Hafıza ve travma ile ilgili çağdaş psikolojik

Çalışmalarda ve otobiyografik belgesel filmlerde, kişisel hafıza, tarihi temsil ve anlam arasındaki ilişkilerin karmaşasını görmenin mümkün olduğunu ifade etmektedir (Walker, 2001: 211-212). Hafızanın gvenilmezliğine dayanarak söylenenlere inanmama eğilimiyle ilgili bir başka örnekse Holocaust tanıklarıyla yapılan görüşmelerde yaşanmıştır. Walker, çıkan bir isyanla ilgili gördüklerini anlatan 60'lı yaşlarının sonlarında bir kadının, dört bacadan duman çıktığını söylediğini; ancak incelendiğinde gerçekte bir bacanın yandığının ortaya çıktığını ve bu nedenle tarihçilerin kadının tanıklığını güvenilmez bulduğunu hatırlatır. Oysa Laub, insanların bir olayın gerçeğini temel alarak detaylarını farklı hatırlayabildiklerini belirtmiştir. Hatta ona göre gerçekle ilgili tanıklığın anlatılması amprik bir veri değil soyut bir ifadedir ve bizim olayları o anda olduğu gibi okuyabilmemizin yolu, nı abartabilme becerimizle ilgilidir. Çünkü hafıza o anda olan önemli olayı abartarak kaydeder. Walker, ağdaş klinisyenler ve travma teorisyenleri insanların yaşanan gerçeği fantezilerle ssleyebileceklerini, inşa edebileceklerini kabul ettiğini de belirtir (Walker, 2001: 213).

Bu süreci travma sinemasının gelişimiyle ilişkilendiren Walker, filmlerin bu hafıza süreçleriyle ilgili teori üretmediklerini kabul eder. Fakat ona göre 1980'ler ve 1990'lardaki feminist travma filmleri, işte bu travma ve hafızayla ilgili tartışmalardan kaynaklanan bilgilerle yapılmıştır (Walker, 2001: 214). Walker bu dönem çekilen ağdaş kadın deneysel otobiyografik belgesellerin travma sinema formunun öncüsü olduğunu dile getirmektedir. Bu tür belgesellere örnek olarak *For Walker The Ties That Bind* (1984), *Daughter Rite* (1978), *Confessions of a*

Chameleon (1986) ve *History and Memory* (1991) filmlerini gösterir (Bruyn, 2014: 13).

Travma sinemasında bir diğer dönüm noktası ise 11 Eylül 2001 saldırılarıdır. Gibbs, travma kavramının bizzat kendisinin 11 Eylül 2001'den sonra hem sinemada hem de edebiyatta ortaya çıkarak daha önemli hale geldiğini belirtmektedir. *Screen* dergisi de 2001 yılında, travmatik olaylarla bu olayların birey üzerinde etkisi ve kültürel çıktıları arasındaki ilişkiyi ortaya koyan özel bir sayı yayımlar (Mai, 2015: 60).

Travma sineması araştırmaları da bu tarihten sonra yoğunlaşmıştır.

2.1.2.2. Travma Sinemasının Özellikleri

Travma sinemasının temalarına DSM'lerdeki travma başlığında rastlamak mümkündür. "Travma sinemasının konuları, şaşırtıcı olmayan bir biçimde DSM'deki TSSB girişinde yer verilen; savaş, şiddet içeren bireysel saldırılar (cinsel saldırı, fiziksel saldırı, soygun), kaçırılma, rehin alınma, terörist saldırı, işkence, savaş esiri olarak hapsedilme veya toplama kampına götürülme, ağır otomobil kazaları veya ölümcül hastalık gibi konularla benzerlik gösterir" (Walker, 2001: 214).

Öte yandan Walker travma sinemasının üslubu ve anlatı tarzının gerçek dışı olduğunu belirtmiştir. "Tıpkı travmatik hatıralar gibi bu filmler de doğrusal olmama, parçalanma, senkronize olmayan ses, tekrarlama, hızlı düzenleme ve garip açılarla kurgulanır. Bu filmler, sinematik flashback'ler ve metonomik sembolizmle geçmişe yaklaşırlar" (Walker, 2001: 214). Walker, kapsamların genişliği, doğasındaki şiddet, medyada hep yeniden üretilebilir olması gibi nedenlerle travmaları realist modda göstermenin bir seçenek olmadığını iddia etmiştir. Francis Ford Coppola'nın

Kıyamet'inde (1979), Oliver Stone'ın *Müfreze*'sinde (1986) ya da Steven Spielberg'ün *Er Ryan'ı Kurtarmak* (1998) adlı filminin açılışında olduğu gibi, olayların gerçekliğiyle filmlerin anlatımı arasında fark olduğunu belirtmiştir. (Walker, 2001: 215). “İzleyicinin travmatik bir filmin gerçekçiliğini hissetmesine neden olan şey nedir?” sorusunu “Gerçekçilik mi? Gerçekçilik tam bir yanılgıdır” şeklinde cevaplayan Walker, *Er Ryan'ı Kurtarmak* adlı filmi incelerken izleyiciyi etkisi altına alan şeyin, filmin gerçekçiliği değil anti gerçekçiliği olduğunu dile getirmektedir. Walker bu durumu Robert Rosenstone'un ‘postmodern tarihi film’ kriterleri olan ‘hızlı kesmeler’, ‘uzamsal süreksizlik’, ‘yakın planla geniş plan arasında gidip gelen ve adeta sersemleştiren geçişler’ ile açıklamaktadır (Walker, 2004: 124-125).

Turim de bu tür tekniklerin (hızlı montaj, sesle verilen şoklar) travmatik olayların sunumu için uygun olduğunu ifade eder. Roth ise modern tekniklerin travma anlatımında değerli olsa da bazı dezavantajları olduğunu söylemektedir. Ona göre gerçeklik modernist tekniklerle kesintiye uğramakta ya da azalmaktadır. Bu teknikler, anlatmaya çalışılan şeye erişilmesini mümkün kılmamaktadır (Mai, 2015: 62). Wheatley, Haneke sinemasını değerlendirirken bu yönde görüş bildirmiş ve “Dünyada gerçekleşen olayların travmatik etkisi, geleneksel anlamda hızlı akan ve lineer olmayan görüntülerle eşleştirilerek anlatılamaz” demiştir (Mai, 2015: 70).

Mai ise travma sinemasını yavaş sinema cephesinden değerlendiren isimlerdendir. Lav Diaz'ın sinemasını inceleyen Mai; sanatçının “yavaş sinema” tercihiyle travma teorisi arasındaki paralellikleri vurgulayarak Caruth'un post travmanın genellikle sessiz ve yavaş geliştiği yönündeki görüşlerine yer verir. Caruth, kurbanın/hayatta

kalanın travmatik olayın olumsuz etkilerini aylar sonra hissetmeye başlayabileceğine değinmektedir. Üstelik travma sonrası hayata uyum da çok uzun sürmektedir. Mai de Diaz'ın bu uyumsuzluğu sinema diline yansıttığını dile getirmektedir. Ayrıca Diaz'ın karakterlerinin travmatik bir olay sonrasında ciddi bir yaşamsal duruş gösterdiklerini vurgulayan Mai, karakterlerin hayatlarını sürdürebilmek için mücadele ettiklerini dile getirir. Ancak kaygı, uyuşukluk, öfke ve saldırganlık onların enerjisini çeker ve yok eder: “Enerjisi soğurulmuş karakterlerin, filmler boyunca bilişsel tepkileri yavaştır. Sanki uyurgezer gibidirler. Bu boşluk ve içe çekilme hali öyle yavaş çekimlerle/çerçevelerle anlatılır ki neredeyse görüntüler bozulur” (Mai, 2015: 66-67).

Mai, Diaz gibi bağımsız film yapan travma sineması yönetmenleri arasında Bahman Ghobadi'yi de anar. Bu konuda Ann Kaplan'ın tanımlamasına yer vermiştir. Kaplan, bağımsız travma sinemasının, travmanın temsil edilemezliği bakış açısından hareketle ve neden olduğu acıları irdelemek için, paralize olma, tekrarlama ve dairesellik tekniklerini kullandığını belirtmektedir (Mai, 2015: 65-66).

Öte yandan Mai'nin Diaz'ın sineması üzerine yaptığı doktora tezinin adı *The Aesthetics of Absence and Duration in the Post-Trauma Cinema of Lav Diaz*'dir. Alanda, travma sineması yerine post travma sineması ifadesinin kullanımının daha doğru olacağı sıklıkla dile getirilmiştir. Filmlerde travmanın yarattığı etkiler üzerinde durulmaktadır. Hirsch de post travma sineması ifadesini kullanan isimlerdendir. Yazar, “Belli bir imajla yani görsel içerikle anlatılan değil tüm travmanın içeriğine girilerek anlatılan bir sinemadır bu” ifadesini kullanmıştır (Hirsch, 2004: 19).

2.1.2.3. Travma Sinemasının Çeşitleri

Travmaları konu edinen tüm filmleri tek bir başlık altında toplamak eksik kalır; zira farklı travma filmleri izleyicide farklı tepkilere neden olmaktadır. Kaplan ve Wang da çalışmalarında bilim insanlarının, travma sinemasını tartışırken Holocaust filmleri, savaş filmleri, korku filmleri, kadın otobiyografileri ya da kayıpları ve kültürlerarası çatışmaları ele alan bağımsız kadın sinemasını mercek altına aldıklarını; fakat filmlerin izleyicide yarattığı etkiler üzerinde pek durmadıklarını belirtirler. Kaplan ve Wang, farklı sinema stratejilerine göre, travma filmi izleyicileri için dört ana pozisyon önermektedir (Kaplan & Wang, 2004: 9).

2.1.2.3.1. Tedavi Edici Travma Filmleri

Kaplan ve Wang, birinci grup filmlerin rahatlatıcı bir “tedavi” ile sonlandığını, bu tür filmlerin stratejilerinin tedavi etmek olduğunu belirtir. Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar*'ı (1945) ya da *Hırsız Kız*'ını (1966) örnek olarak gösterdikleri bu türde, ana akım melodramlar ağırlıktadır. Melodramların bir toplumun travmatik hikâyelerini dolaylı bir şekilde temsil ederek kültürün unutmaya ihtiyacına hizmet ettiğini; çare bularak sorunları unutturmaya çalışırken de travmanın kendisine ihanet edebileceğini ifade eden Kaplan ve Wang, eleştirmenlerin görevinin ise bu filmleri saf akılsız sansasyonizm olarak değerlendirip reddetmek olduğunu dile getirmektedir (Kaplan & Wang, 2004: 9). Sönmez de travmatik olayların temsilinde zor, ağır, duygu yüklü ve acı olayların perdeye yansıtılmasında derinlikli bir eleştiri ve sorgulamaya yönelmek yerine izleyiciyi zihinsel olarak rahatlatma amacındaki bu anlatıların yapısının, Aristoteles'in “katharsis” kavramıyla açıklandığını hatırlatır

(Sönmez, 2015: 81). Aristoteles bu kavramı *Poetika* adlı eserinde tragedyayı tanımlarken kullanmıştır. Tragedyanın soylu bir eylemin taklidi olduğunu belirtmiş, bu taklidin acıma ve korku uyandırdığını ve acıma-korku aracılığıyla da bu türden heyecanların katharsis'ini (arınma, boşalma) gerçekleştirdiğini ifade etmiştir (Aristoteles, 2018: 29).

Sinem Evren Yüksel travma anlatılarıyla ilgili çalışmasında Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* (2005) adlı filmini melodramatik yapı içinde değerlendirir. Film, 12 Eylül'de devrimcilik idealleri uğruna ailesine sırtını dönen Sadık'ın, hastalığı nedeniyle ölüme yaklaştığını öğrendiğinde, oğlu Deniz'i baba evine götürüşünün hikâyesidir. Yüksel, filmin geçmişle hesaplaşmadan çok, kaybın yerine geçebilecek olana dönük bir arayışla sonuçlandığını belirtir (Yüksel, 2016: 141). Moretti, modern dünyanın temel özlemlerinden birinin uzlaşma özlemi olduğunu dile getirmektedir. Yüksel de filmde çocuk kahramanın işte bu uzlaşma özleminin temsilcisi olduğunu ifade eder (Yüksel, 2016: 139).

2.1.2.3.2. Şok Edici Travma Filmleri

Kaplan ve Wang ikinci grup filmlerin izleyiciyi “şok etme” stratejisiyle yapıldığını ifade eder. David Cronenberg'in *Sinek*'ini (1988) ya da *Hastanede Dehşet*'ini (1979) bu grup filmler arasında sayan yazarlar, negatif sonuçlar doğuran şok edici filmler için, “Etkisi o kadar büyük olabilir ki izleyicide filmi izlememe tepkisi yaratabilir, görüntülerden kaçma isteğine neden olabilir. Konuya ilgi yok olur” demiştir (Kaplan & Wang, 2004: 10).

2.1.2.3.3. Röntgenci Travma Filmleri

Kaplan ve Wang üçüncü grubu tarif ederken izleyicinin “röntgenci” pozisyonda olduğunu dile getirir (Kaplan & Wang, 2004: 10) Genellikle rutin TV haberlerinde gösterilen uçak kazaları, ünlü isimlerin ölümleri, savaşlar, açlıktan ölen insanlarla ilgili görüntüler ya da yine bir grup Holocaust görüntülerinin izleyiciyi röntgenci hale getirdiğini belirten Kaplan ve Wang, bu tür filmlerin neden olabileceği tehlikelerle ilgili şunları söylemişlerdir: “Bu pozisyon da oldukça tehlikelidir. Kurbanları sömürür. Ya da izleyiciye, aslında cesaret edemeyeceği bir şeyle ilgili gizli, tahrip edici bir zevk sunar” (Kaplan & Wang, 2004: 10). Bükür de “Şiddet görüntüsünü dışarıdan izlemek, uzakta olmanın verdiği rahatlık ve bir başkasının başına gelen acı olaylardan alınan haz buradaki temel durumdur. Böyle bir temsil ise travmanın içini boşaltacak, onu pornografikleştirecektir” demiştir (Sönmez, 2015: 116). Sönmez’in Türkiye sinemasından verdiği örnek ise Tomris Giritlioğlu’nun yönettiği *Güz Sancısı*’dır (2009). Sönmez bu filmin kısmi bir biçimde röntgenci filmler grubuna dahil edilebileceğini iddia etmiştir. 6-7 Eylül pogromunun konu edildiği yapımda şiddet, birbiri üzerine bindirilen yakın plan genel plan gibi farklı kamera açılarıyla sunulmuştur. Sönmez’e (2015: 117) göre izleyici, film karakterlerinden Behçet’in Elena’yı dikizlediği gibi şiddeti dikizleyen konumundadır.

2.1.2.3.4. Tanıklaştıran Travma Filmleri

Dördüncü grup ise Kaplan ve Wang’ın ifadesiyle izleyicinin “tanık” konumunda olduğu filmleri kapsar ve Alain Resnais’nin *Gece ve Sis*’i (1955), *Hiroşima Sevgilim*’i (1959), Maya Deren’in *Meshes of the Afternoon*’u (1943) ve Tracey

Moffatt'ın *Night Cries*'ı (1990) bu gruba örnek gösterilir. Bu yapımların, izleyiciyi travmatize etmeden empati kurmaya davet ettiğini dile getiren Kaplan ve Wang, "Filmler, izleyicilerin kurbanın travmatik deneyiminin içine girmesine aracılık eder. İzleyiciyi dönüştürme gücüne sahip olan bu eserler, travmatik olaya bilişsel bir mesafe bırakarak farkındalık yaratır" demiştir (Kaplan & Wang, 2004: 10). Filmsel tanıklığın bir yüzleştirme çabası olduğunu dile getiren Sönmez, bu filmlerin hedefleriyle ilgili şunları söylemiştir (Sönmez, 2015: 134):

Kaplan ve Wang'ın vurguladığı gibi filmsel tanıklık, yönetmenin belirgin politik tavrıyla izleyiciyi gerçekçi anlamda olaylarla yüzleştirme çabasıdır. Bu stratejiyle toplumu uyandırmak ve gerçekleri ne kadar acı da olsa ortaya sermek, hatırlatmak hedeflenmektedir. Bu nedenle de tanıklık etmeyi amaçlayan filmler derin yaraları deşerek bunları fazla acıtmadan, ajitasyona gerek duymadan gerçekçi ve sade tasvirlerle ele alıp sunarlar.

Güneydoğu'da askerlik yapan iki gencin, sivil hayata döndükten sonra yaşadıkları travmayı atlatamamalarını konu edinen Uğur Yücel'in *Yazı Tura*'sını (2004) bu gruba örnek olarak veren Sönmez, yakın plan çekimlerle karakterlerde travmanın bıraktığı izlerin aktarıldığını belirtmiş ve ayrıca çarpık-yamuk kadrajların da karakterlerin ruh hallerini yansıtmak için tercih edilen çerçeveleme tercihi olduğunu dile getirmiştir (Sönmez, 2015: 48). "Kimi planlarda flulaşan hatta kalitesi düşük, pikseli görüntüler travma yaşayan bir insanın dünyayı görüş ve algılayış biçimini temsil ediyor" diyen Sönmez, sarsıntılı dünyaların da yine öznel bir bakış açısıyla sunularak izleyicide orada olma hissi uyandıran aktüel kamera kullanımıyla aktarıldığını ifade etmiştir (Sönmez, 2015: 49-50).

Tanıklık, hem travma teorisi çalışanların hem de sinema çalışanların derinlemesine incelediği bir konudur. Araştırmalar, bir travmaya “tanık” olmanın düşünüldüğü kadar kolay olmadığını ortaya koymaktadır. Bir travmanın ne kadar tanığı olunabilir? sorusu önemli bir çıkış noktasıdır. Agamben, *Tanık ve Arşiv Auschwitz’den Artakalanlar* adlı kitabında Holocaust’tan kurtulanların tanıklıklarını incelerken “Kurtulup hayatta kalanlar tanıklık etmesi olanaksız bir şeye tanıklık etmişlerdi” der (Agamben, 2017: 13). Şu hâlde bir travmanın gerçek tanığının travmayı yaşayan olduğu düşünülür. Ancak travma teorisi çalışanlar, travmayı yaşayanların dahi gerçek birer tanık olamayacağını dile getirmektedir. Caruth, travma mağdurlarıyla ilgili “Kişi orada olmasına rağmen bilincin ve hafızanın temel mekanizmaları geçici olarak tahrip olmuştur. Travmatik deneyim, kişinin olayı anlamasına ya da imgelemesine engel olduğu için, hiçbir mağdur yaşadığı deneyimin iyi bir tanığı değildir” der. Dori Laub'dan alıntı yapan Caruth, travmatik deneyim tarihinin tamamen “tanıksız” yaşandığını vurgular (Kaplan & Wang, 2004: 4).

Ancak yine de “hikâyeler” anlatılır. Bettelheim, “Yalnızca suçluluk hissedebilmemiz bizi insan yapar. Özellikle de tarafsız bakıldığında kişi suçlu değilse” demiştir (Agamben, 2017: 98). Her ne kadar travmayı yaşayanın kendisi dahi tam tanık değilse ya da ölenler varken ölümden kurtulanların aktardıkları eksik kalacak da olsa, yaşananlar/görülenler karşısında bir tür “utançla” anlatılan bu hikâyeler, olanları hiç bilmeyenlere ya da unutanlara aktarımda bulunur. Bu aktarımın son derece önemli olduğunu dile getiren Herman; kötü olanı görmeme, duymama, konuşmama gibi evrensel bir arzuya güvenen faillerin, kimsenin bir şey yapmaması ve herkesin seyirci kalmasını beklediğini hatırlatır: Kurbanın talebi harekete geçme, söz verme

ve unutmamayken, onlar unutmayı teşvik için elinden geleni yaparlar (Herman, 2019: 10).

Kendisi de hayatta kalabilmek için 1933'te Almanya'yı terk eden ve 1963'te Nazi Subayı Adolf Eichmann'ın Kudüs'teki yargılanmasını takip ederek *Kötülüğün Sıradanlığı* adlı eseriyle büyük tartışma yaratan Hannah Arendt, modern kültürde krizi “unutulma tehlikesi” olarak yaftalar. Olgularınsa bir olay örgüsünün söze dökülmesiyle “paylaşılabilen düşünce” içerisinde açığa çıkabildiğini belirtir (Kristeva, 2018: 21). Dinesen da hikâye gibi anlatıldığında ya da yazıldığında bütün dertlerin katlanılabilir olduğunu söylemiştir (Kristeva, 2018: 37). Bir travmayı aktaran hikâyelerde bu paylaşma isteği temel çıkış noktalarından biridir. Caruth, travma sinemasının en önemli örneklerinden olan ve farklı ülkelerde savaşa tanık olmuş iki karakterin karşılaşmalarını anlatan Alain Resnais imzalı *Hiroşima Sevgilim*'i (1959) yorumlarken yönetmenin, paylaşma isteğini karakterlerine aktardığını ifade ederek şunları söylemiştir: “İki taraf da birbirinin yaşadığı travmatik deneyimi yaşamamış olsa bile bir iletişim kurma çabasındadır. Dilleri, kültürleri ayrı; yaşadıkları travmalar birbirinden farklı olmasına rağmen birbirlerini tutkulu bir biçimde konuşma ve dinleme becerileri vardır. Ve izleyici onları takip ederken yeni bir izleme ve dinleme moduna girer. Her ikisinin yaşadığı travma da izleyici tarafından algılanır. Bu da travma cephesinden bir bakıştır” (Kuppers, 2004: 201). Bu araştırmada da kendi dilini ve kültürünü, yaşadıkları travmaları dünyaya aktaran Ghobadi'nin sineması incelenecektir.

2.2. Bahman Ghobadi Sineması

"On yedi yaşıma geldiğimde iki savaş, bir devrim ve pek çok arkadaşımın ve akrabamın öldürüldüğünü görmüştüm" (Koch, 2009: 194) diyen Ghobadi'nin yaşamı, sinemasını anlamak için önemli ipuçları barındırmaktadır. Bu bölümde öncelikle yönetmenin hayatı, nasıl bir ortamda büyüdüğü, nelere şahit olduğu, nasıl bir eğitim aldığı aktarılacak; ardından eserleri ve bu eserlerle elde ettiği uluslararası başarılar hakkında bilgi verilecek ve son olarak da sinema dili, anlatım biçimi, sinematografik özgünlüğünü nasıl sağladığı incelenecektir.

2.2.1. Bahman Ghobadi'nin Hayatı

Ghobadi'nin hikâyesi İran'da, küçük bir Kürt kenti olan Bane'de 1 Şubat 1969 yılında başlar, 7 çocuklu ailenin en büyük erkek çocuğudur. 10 yaşındayken İslam Devrimi'ne tanık olur, henüz 12 yaşındayken patlak veren çatışmalar nedeniyle ailesiyle birlikte yine bir Kürt kenti olan Senendec'e taşınırlar. Sinemayla da bu yıllarda tanışır. Dayısının götürdüğü sinema salonlarında heyecanla beklediği sadece filmler değildir. Sinemaya gitme isteğinin, filmlerin yanında diğer bir tetikleyicisi, ancak burada tüketebildiği sandviç ve koladır; fakat bu keyifli günler uzun sürmeyecektir. Çatışmalarda çok sevdiği dayısını kaybeder. Ayrıca devrim sonrasında İran-Irak savaşı başlamıştır; çocukluk yılları bir yandan çatışmalar öte yandan ekmek ve gaz kuyruğunda yaşam mücadelesi içinde geçer (Nuyan, 2015: 17-19). Bu kuyruklarda kaybettiği zamana dikkat çeken Ghobadi, "Yağ, ekmek ya da başka bir şey için kuyruklara girdiğimizde her gün on saatten fazla kalırdık orada ve kimse çıkıp da bana okumam için bir kitap bile vermezdi. O zamanlara, o kaybettiğim saatlere ve günlere geri dönmeyi istiyorum" diyerek o yıllar için hâlâ öfke duyduğunu dile getirmektedir (Çağlayan, 2015: 15 Nisan).

Sonrası da kolay olmaz. Otoriter polis memuru babası emekli olup bakkal dükkânı açtığında babasının yanında çalışarak aile ekonomisine katkı sunmaya başlasa da beraberlikleri uzun sürmeyecek, babaları aileyi terk edip gidecek ve bu kez annesi İran Hanım ile birlikte seyyar satıcılık yaparak ailenin geçim derdini sırtlanacaktır (Nuyan, 2015: 19).

Bir fotoğrafçının yanında çalışmaya başladığında yolu bir kez daha sinemayla kesişir. İşvereni Kemal Bey'in teşvikiyle fotoğraf ve sinema üzerine 2 kitap edinir ve okumaya başlar. Kemal Bey'in desteği bununla sınırlı değildir, ünlü yönetmenin 8mm'lik ilk kamerası da onun hediyesidir ve bu kamerayla çektiği ilk kısa filmiyle birincilik elde eder. İran sigaralarını tanıtmak amacıyla düzenlenen yarışma için çektiği filmde *Sinema ve Animasyon* adlı kitaptan okuduklarını uygulamış; sigaraları birer izleyici gibi hayal etmiştir. Annesi pazarda satıcılık yaptıkları bir kasayı futbol sahası gibi yeşile boyamış, genç yönetmen de seyirci olarak kasanın içine sigaraları dizmiştir. Birincilik ödülü küçük bir altındır ve bu ilk filmin devamı gelecektir (Nuyan, 2015: 19-20).

2.2.2. Ghobadi'nin Eserleri

Ghobadi çok sayıda kısa film çekmiş ve bu filmlerden kazandığı ödüllerle aile ekonomisine katkı sağlamıştır. Sadece ödüllerle değil üstelik. Geçim sıkıntısı nedeniyle kirayı geciktirdikleri için başları ev sahibiyle derde girdiğinde sorunları çözmek adına filmlerinde ev sahibinin oğluna rol verir (Aktaş, 2007a: 16). Yıl 1991'e geldiğinde *Hayatın H'si*, *Golbaji*, *Farklı Bir Bakış Açısı* gibi kısa filmleriyle festivallerde boy göstermeye başlar. 1992'de Tahran'da Sinema ve Televizyon Akademi'sine giderek yarım bıraktığı eğitime devam eder. 1995'te çektiği İran-

Irak sınırındaki kaçakçılığı konu edinen *Siste Yaşam* ile sesini yurt dışına duyurur. Amerika ve Japonya gibi ülkelerden davet alan filmle, onlarca ödülün sahibi olur. 1999 yılında Abbas Kiyarüstemi'nin *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'inde asistan, 2000'de ise Samira Makmelbaf'ın çektiği *Kara Tahta*'da oyuncudur. Bu tecrübelerinin ardından ilk uzun metrajlı filmin zamanı da gelmiştir (Nuyan, 2015: 20-22). Yönetmenin uzun metrajlı kurmaca filmleri aşağıdaki gibidir:

2.2.2.1. Sarhoş Atlar Zamanı

Yönetmen, 2000'de Kürtçe çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda, İran-Irak sınır bölgesinde, toprakları mayınlı olduğu için tarım yapamayan köylülerin kaçakçılık sayesinde verdikleri yaşam mücadelesini anlatır. Merkezdeki hikâye ise babası öldükten sonra kaçakçılık yapmak zorunda kalan Ayoub ve bakmakla yükümlü olduğu kardeşlerinin mücadelesidir. Film, uluslararası arenada büyük ses getirir. Altın Kamera En İyi Film ve FIPRESCI Uluslararası Eleştirmenler Ödülü ile döndüğü Cannes'ın yanı sıra Chicago, Sao Paulo, Cervino gibi önemli film festivallerinde toplam 11 ödüle layık görülür (Mij Film, 2019).

Cannes'da ödül alan ilk uzun metrajlı Kürtçe film olması nedeniyle ve ardından diğer Kürtçe filmler de geldikçe dünyada “Kürt yönetmen”, “Kürt filmi” ve “Kürt sineması” kavramları kullanılmaya başlanır (Kılıç, 2009a: 13). Ghobadi'den önce 1981 yılında Cannes'da *Yol* filmiyle ödül alan Yılmaz Güney, her ne kadar Kürtlerin sorunlarını işlese de bu dili kullanamamıştır. Verdiği röportajlarda birçok filmini Kürtçe yapmak istediğini dile getiren Güney, iktidarın sansürü nedeniyle çabasından vazgeçmek zorunda kaldığını belirtmiştir (Nuyan, 2015: 39).

2.2.2.2. Annemin Ülkesinin Şarkıları

Yönetmenin 2002’de çektiği ikinci filmi *Annemin Ülkesinin Şarkıları*, İranlı Kürt şarkıcı Mirza’nın iki oğluyla çıktığı bir yol hikâyesidir. 23 yıl önce boşandığı eşi Hanareh, Mirza’dan yanına gelmesini istemiştir; Mirza gidip onu bulmalıdır. Müzisyen oğulları Barat ve Audeh’i yanına alarak çıktığı yol, mülteci kamplarından, boşaltılan köylerden geçer. Film, Cannes Film Festivali’nden François Chalais Ödülü, Chicago Film Festivali’nden Altın Plaket Ödülü, Sao Paulo Festivali’nden En İyi Film Ödülü dahil, 5 uluslararası ödülün sahibi olur (Mij Film, 2019).

2.2.2.3. Kaplumbağalar da Uçar

Savaşta çocuk olmak temasının işlendiği *Kaplumbağalar da Uçar*, 2004 yılında çekilir. ABD’nin Irak’a müdahalesini Irak-Türkiye sınırındaki bir mülteci kampından anlatan yönetmen, başrolü yine çocuklara vermiştir. Mayında kollarını bacaklarını yitirmiş çocuklar, buna rağmen mayın toplama görevine devam etmektedirler. Ghobadi Irak’ta bu şekilde yaşayan 30 bin çocuk olduğunu söylemiştir (Said, 2004: 28 Aralık).

Film savaş karşıtları tarafından dünya çapında desteklenir. Berlin Film Festivali’nde 2005 yılının Barış Ödülü’nü kazanır. Almanya merkezli Medico International gibi anti mayın kuruluşları dağıtımına destek olur, film 37 ülkeye satılarak dünya izleyicisiyle buluşma şansı yakalar. Almanya’da ilköğretim kurumlarına yönelik eğitim programları hazırlayan Bundes Zentrale für Politische Bildung adlı devlet kuruluşu, film hakkında bir kitapçık hazırlayıp ders materyali olarak öğrenci ve öğretmenlere tavsiye eder (Aktaş, 2007b: 33-34). *Kaplumbağalar da Uçar*, yönetmenin en çok ödül aldığı eseridir. San Sebastian, Chicago, Tokyo, Berlin,

Montreal festivallerinde toplam 41 ödülle ödüllendirilir (Mij Film, 2019).

2.2.2.4. Yarım Ay

Yarım Ay, ünlü bir Kürt müzisyenin yolculuğudur. Yönetmenin 2006'da çektiği bu film, İran ile Irak arasındaki savaş nedeniyle Irak'ta yıllardır konser veremeyen Mamo'nun, ABD'nin Irak'a müdahalesi sonrası oğullarıyla birlikte Irak'ta konser vermek için çıktığı yolculuğu anlatır. Yolda, İran'da şarkı söyleyen kadınların hapsedildiği köye uğrayıp şarkıcı Haşo'yu da alacaklardır. Ancak bu yolculuk hiç kolay olmaz. *Yarım Ay*, 26. İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde aldığı Halkın Seçimi Ödülü dahil uluslararası arenada 9 ödüle layık görülür (Mij Film, 2019).

2.2.2.5. Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok

Yönetmen, İran'da gençlerin istedikleri gibi müzik yapmaları üzerindeki yasakları konu edindiği 2009 yapımı *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* adlı filmini gizli saklı çeker. Film çekimleri 17 günde tamamlanır (Frenetic Films, 2010: 1 July). Bu film yönetmenin İran'da çekebildiği son filmi olur. *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok*, İngiltere'deki bir müzik festivalinden aldıkları davete katılmak için bir taraftan grup kurmaya bir taraftan da yasa dışı yollarla yurt dışı çıkış belgeleri edinmeye çalışan Ashkan ve Nigar'ın öyküsüdür. Yapım, aynı yıl Cannes'da Belirli Bir Bakış Ödülü'nün sahibi olur (Mij Film, 2019).

2.2.2.6. Gergedan Mevsimi

Artık sürgünde yaşayan Ghobadi, 2012'de Türkiye'de *Gergedan Mevsimi*'ni çeker. İran İslam Devrimi sırasında tutuklanıp hapse atılan Kürt şair Sadegh Kamangar'ın gerçek hikâyesinden esinlenilerek çekilen film; şairin ailesine öldüğünün söylenmesi,

27 yıl hapis yattıktan sonra cezaevinden çıkması ve sonrasında Türkiye'ye gelerek çok sevdiği karısını arayışının hikâyesidir. Toplamda üç ödüle layık görülen filmde Monica Belluci gibi dünyaca ünlü bir oyuncuyla çalışan yönetmen, başrolü ise kendisi de devrim nedeniyle ülkesini terk eden İranlı oyuncu Behruz Vüsuki'ye verir. Bu iki oyuncuya Türkiye'den Beren Saat, Yılmaz Erdoğan, Caner Cindoruk ve Belçim Bilgin eşlik eder (Mij Film, 2019).

2.2.3. Ghobadi'nin Sinema Dili

Filmlerinde sınırda olmak, yolda olmak, savaşta olmak gibi temaları işleyen yönetmenin sinema dili incelenirken içinden çıktığı İran sinemasıyla benzerliklerine bakılabilir; ancak öte yandan Ghobadi sinemasının İran sinemasından ayrılan özelliklerine de mutlaka bakmak gerekir. Aktaş, Ghobadi sinemasının ayırt edici özellikleri ile ilgili şunları söyler (Aktaş, 2007a: 21):

Abbas Kiyarüstemi, Mohsen Malxambaf, Nadir Naderi, Mecid Mecidi gibi bütün dünyada saygınlık kazanmış İranlı yönetmenlerin filmlerinde görmeye alışık olduğumuz, yavaş-uzun kamera hareketleri, dolaylı sembolik anlatımlar onun filmlerinde yok. Qobadi sineması daha gerçek, daha direkt, daha hırçın, enerji dolu... Seyirciyi sürekli adeta diken üstünde tutan bir tarz. Onun şimdiye kadar yaptığı bütün filmlerde; sarp dağlar, sınır, dikenli teller, acımasız hayat koşullarına rağmen, sevimli ironik olabilen insanlar var.

2.2.3.1. Belgesel Unsurları Taşıyan Bir Kurmaca

Yönetmen için sinemanın önemli işlevlerinden biri yaşadıklarını yansıtmasıdır. Evet; mizahı yüksek enerjisiyle yaşamın getirdiklerine dair kızgınlıklarını aktarır. Ghobadi, sahip olamadıklarının sinemasına dair şunları söyler: “Hayat boyunca karakterimizde

kompleksler oluyor, çocukluğunuzda olması gerekip olmayanla, yaşamış olmanız gerekip yaşamadığınız rahatlıklarla, her çocuğun sahip olması gereken ama senin sahip olmadığın normal hayatla bağlantılı kompleksler. Bütün bunlar beni şikayet eden bir insana çeviriyor. Kızgınım ve bunları anlatıyorum”. Üstelik anlatma arzusundaki tek motivasyon izleyici de değildir. O anlatır. “Benim içimde şekillenmiş belli başlı şeyler var ve sadece ben görececek bile olsam bunları göstermek istiyorum” diyen Ghobadi için sinema, ruhunu yansıtan bir ayna gibi olmalıdır (Koch, 2009: 194).

İzleyicide gerçeklik hissi uyandırmak için filmlerini belgesel türünü andıracak yöntemlerle çeken Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000), *Annemin Ülkesinin Şarkıları* (2002), *Kaplumbağalar da Uçar* (2004), *Yarım Ay* (2006), *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* (2009) filmlerini izleyenler, birebir oradaki hayatın içinde bulur kendini. Üstelik Ghobadi bunu yaparken masalsı unsurlar kullanmaktan ya da mizaha yer vermekten de geri durmaz. Bu tercihleri, filmlerindeki gerçeklik hissini zayıflatmaz. Başvurduğu yöntemle Abbas Kiyarüstemini'nin öğüdünü tutar gibidir adeta. *Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri* adlı eserde Kiyarüstemi, genç sinemacı adaylarına şöyle seslenmiştir: “Başlangıç olarak, her daim olayların kaynağına gidin: Yaşamın kendisine. Öncelikle etrafınızda olup biteni keşfedin. Sonra ilerleyin. İdeal olan, hakikat ile masallar diyarı, dünya ile hayal gücü arasındaki devinimdedir” (Cronin, 2018: 20).

Masalla gerçeği harmanlayan Ghobadi'nin sinemasal üslubu için “yeni-gerçekçi ve belgesel film geleneğinin harmanlanması” ifadesini kullanan Kılıç, Ghobadi'nin filmlerindeki çekim tekniklerinin, omuzdan hareketli kamera çekimlerinin, doğal ses

kullanımının ve amatör oyuncu tercihinin bu sinema tarzını ortaya koyduğunu söyler (Kılıç, 2009b: 139).

Kendisi de belgesel türüne inancını vurgulayan Ghobadi, konuyla ilgili şunları dile getirir: “Filmlerimin çoğunda bir hikâye alıyorum ve onu belgesel türü çerçevesinde sunuyorum. Oyunculuğun o kadar iyi, çevrenin ve setin o kadar gerçekçi olmasını istiyorum ki yaptığım her filmde belgesel sinemanın sınırlarında dolaşıyorum. Amatör oyuncu tercihimin sebeplerinden biri de bu” (Koch, 2009: 192).

2.2.3.2. Amatör Oyuncular

Amatör oyuncu tercihi, Ghobadi’nin sinemasında da izleri görülen İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile başlamıştır. Sovyet sinemasından Dziga-Vertov’un Sine-Göz teorisinde hayat bulan vahşi gerçeklikten sonra İkinci Dünya Savaşı ardından İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımıyla (Bazin, 2000: 185), profesyonel olmayan oyuncular sahneye çıkar. Sahne ise artık sokaklardır. “Sokaktaki kameranın uluslararası yıldızların dünyasından sıyrılarak profesyonel olmayan kişilerin görüntülerinin kaydedilmesi devri yaşanmaktadır” (Bazin, 2000: 169). Ghobadi de filmlerini bölge insanlarıyla çeker. Tüm kadrosunu profesyonel oyuncularından oluşturduğu tek filmi *Gergedan Mevsimi*’dir. Yönetmen, gerçekliği anlatmada amatör oyuncu tercihinin filmi güçlendirdiğini düşünmektedir. “Hollywood’dan hangi profesyonel çocuk oyuncu bu sahneleri oynayabilirdi. Bu imkânsız” diyerek *Kaplumbağalar da Uçar* çocuklarının katkılarını anlatır: “Her akşam senaryoyu çocuklarla okuyordum. Eğer çocuğun yaptığı ve sevdiğim şeyler olursa onları da ekliyordum senaryoya. Film bu şekilde günlük katkılarla gelişti” (Lindrea, 2005: 9 January).

2.2.3.3. Çocuk Oyuncular

Yönetmen, sinemasında gerçeği daha içeriden anlatabilmek için çocuklara yer vermektedir. Yaşamın zorluklarını sırtlanan bu çocuklar Ghobadi'nin birer parçasıdır. Rahul Hamid'e verdiği bir röportajda, izleyicinin Irak-Türkiye sınırında yaşayan “gerçek” karakterler olarak takip ettiği “Kaplumbağalar da Uçar Çocukları”nın her birinde kendi çocukluğundan izler olduğunu aktarmıştır (Hamid, 2009: 180):

Filmdeki çocuklar, benim kişiliğimin bileşkesi gibi. Satellite, benim bir yönümü temsil ediyor. Ben erken geliştim; büyümüş de küçülmüştüm sanki ve her tarafımdan enerji fişkırıyordu. Ayrıca bir sürü şey yaptıktan sonra, çok genç bir yaşta çalışmaya koyulup sorumluluk üstlendim. O yüzden kendimi filmdeki, pişmanlıktan ve utançtan tokatlanan oğlan çocuğuyla da özdeşleştirebiliyorum. Babam beni azarladığında benzer duygulara kapılırdım. Çocukken benim aklımdan da -Agrin gibi- intihar düşünceleri geçerdi. Keza, Hengov gibi gelecekte neler olacağı içime doğardı. Bu karakterlerin hepsinde benden birer parça var.

Hikâyesindeki zorluklar sadece Ghobadi'nin yaşadıklarıyla sınırlı değildir; o, coğrafyasının çocuklarıyla aynı kaderi paylaşmaktadır. Üstelik büyüyüp film çekmeye başladığında dünyaya gelen çocukların kaderi de farklı olmamıştır. “Kürt çocuklar dünyaya geliyor ve 20'li, 30'lu yaşlardaki yetişkinlerin yaşamlarının içinde buluyorlar kendilerini. Çocukluklarından mahrumlar. Bunları anlatmak istedim” der (Trbic, 2005: 73). Ghobadi, çocuk seçiminde de oldukça hassas davrandığını dile getirir. Onun deyimiyle bölgeye gidildiğinde bir uzvunu kaybetmiş çocukları bulmak ilk beş dakikada yapılabilecek bir iş. Ancak Ghobadi istediği çocukları bulmak için 3 ay süren bir araştırma yapmıştır (Walsh, 2004: 2 October). Çocuklara âşık

olduğunu söyleyen yönetmen, ilerleyen yıllarda, filmlerinde rol alanlarla iletişimini sürdürmüş bir taraftan da onlara sinemanın kapısını aralamak için çaba sarf etmiştir. *Kaplumbağalar da Uçar*'ın Satellite'ı Soran Ebrahim'e filmler ve kitaplar göndererek onun yönetmen olma çabasını desteklemiştir (Koch, 2009: 193). Sinemacı olması için desteklediği tek isim Soran Ebrahim değildir. 2015 yılında yapımcılığını üstlendiği *Sınırdaki Yaşam* adlı belgesel filmin yönetmeni de çocuklardır. Mülteci kamplarına giderek oradaki çocuklara sinema eğitim veren Ghobadi, onların yönetmenliğinde çeker bu filmi. Kamplardaki 2.000 çocuk arasında 200 istekli ve yetenekli çocuğun seçilmesiyle başlanan projede çocuklar kendi “savaşta çocuk olmak” hikâyelerini anlatmışlardır (Flügel, 2018).

2.3.3.4. Ses ve Müzik

Ghobadi sinemasında ses ve müzik filmin yapısını inşa etmede önemli birer bileşendir. *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda yönetmen, yaşananları, zaman zaman ailenin küçük kızı Amaneh'in sesinden aktarmıştır. Bu şekilde ses kaynağının görüntü içinde bulunmaması olan “dış ses yöntemi” daha çok belgesel filmlerde kullanılmaktadır (Vardar, 2009: 26). Yönetmen bu tercihiyle filminde vermek istediği belgesel izlenimini güçlendirir. Öte yandan ses kadar sessizliğin kullanımı da filmin anlamına katkı sunar. “Sessizlik insanoğlunun günlük yaşantısında alışmadığı olağanüstü bir durumdur. Böyle bir ortamda kalan kişide tedirginlik başlar. Tedirginlik karanlıkta kalan kişinin duyduğu tedirginlikten daha fazladır.” Filmlerde sessizliğin süresi uzadıkça gerilim de artar (Vardar, 2009: 21). Ghobadi'nin *Gergedan Mevsimi* adlı filmi de özellikle sessiz bir filmidir. Nuyan bu sessizliğin sebeplerini de *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* adlı filmi çektikten sonra bir daha ülkesine dönmeyen

Ghobadi'nin kişisel hikâyesinde arar: “Genel çerçevede neşeli ve gülümseyen bir yönetmen olarak tanımlanabilecek Ghobadi, ruh halindeki ölümcül sessizliği bu filmle takipçileriyle paylaşır. Diğer filmlerinde umuttan bahseden bu sinema adamı, mutlak bir sessizliğe bürünür” (Nuyan, 2014: 28).

Bir filmde sesler o sahneye aitse sahne diegetik, eğer sesler dışarıdan geliyorsa diegetik olmayan bir sahnedir. Jahn, diegetik olmayan ses kullanımının daha çok, sahnenin atmosferini güçlendirmek ve bazen de yorumlayıcı bir işlev yaratımı için kullanıldığını belirtir (Sözen, 2008b: 134). Yönetmen, *Kaplumbağalar da Uçar* filminde kovanların nakliyesi sırasında ortaya çıkan metal seslerini diegetik olmayan bir sahneyle vermiştir. İzleyici, birazdan göreceği patlamaya ses tasarımıyla hazırlanmıştır. Ghobadi'nin filmlerinin bir diğer önemli bileşeni müziktir; kimi zaman başroldedir, değilse de önemli bir unsur olarak filmleri tamamlamaktadır. Yönetmen olmasaydı müzikle uğraşacağını söyleyerek kişisel hikâyesinde müziğin önemli bir yer tuttuğunu belirten Ghobadi, “Müziği seviyorum. Filmlerimi müzikle yapıyorum. Müzikle yemek yiyor, müzikle uyuyor, müzikle düşünüyorum. Müzikle hayal ediyorum, yaratıcılığımı müzik artırıyor. Müzikle seyahat edebilirim. Gözlerimi kapar ve tüm dünyayı dolaşırım ve aklıma hikâyeler gelir ve onları kaydederim” demiştir (Scarlet, 2007: 30 May). Ghobadi ayrıca müziğin Kürtlerin yaşadığı zorluklarla mücadelede vazgeçilmez bir enstrüman olduğunu dile getirir (Sheehan, 2003: May). Ghobadi'nin müziği kullanım biçimi dramatik yapıyı kuvvetlendirmek için güçlü bir film müziği seçmek gibi değildir. Ghobadi için müzik özellikle bazı filmlerinde başroldedir: Yasaklarla yasaklanan, sınırlarla sınırlanan baş karakterdir. *Annemin Ülkesinin Şarkıları*'nda, gerek katıldıkları düğünde gerek

Hanareh'i aradıkları mülteci kampında müzik yaparak insanları eğlendiren Audeh ve Barat, yönetmenin bahsini ettiği Kürtlerin müziğe sığınışlarını beyaz perdeye taşır. Ghobadi yine sınırlarda geçen *Yarım Ay*'da, müzik üzerindeki baskıları izleyiciyle paylaşmıştır. Müziğin baskılarla nasıl mücadele ettiğini bir kez daha anlatacağı diğer filmi *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok*, underground müzik yapan İranlı gençlerin hikâyesidir ve film boyunca izleyici, pek çok alternatif İran grubunu dinleme şansı yakalar.

2.3.3.4. Sınır Öyküleri

Doğduğu köyün Irak sınırına 30 km uzaklıkta olduğunu söyleyen Ghobadi, özellikle Ortadoğu'da sınırda yaşanan acıları yakından deneyimlemiştir. Çocukluk anılarına döndüğünde örneğin, 10 ile 18 yaşları arasına denk gelen İran-Irak Savaşı sırasında, İran tarafı bombaladığında bölge halkının Irak tarafına geçtiğini, Irak bombaladığında ise İran'a geçtiklerini hatırlar. Biraz büyüdüğünde ve kitap okumaya başladığında Kürtlerin 4 ülkede sınırlarda yaşadığını öğrenen Ghobadi, Kürtlerin hikâyesindeki belirleyiciliği nedeniyle sinemasında sınıra önemli roller verir (Boffa & Honarmand, 2009: January). *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Ayoub sınırı aşp kardeşini ameliyat ettirme şansı yakalamış olsa da sınırları aşmak her zaman mümkün olmayabilir ve Ghobadi bu gerçeği de filmlerinde işlemiştir. Erelvanlı; *Yarım Ay* filmde, İran'dan Irak'a doğru yola çıkan Mamo ve oğullarının amacına ulaşamadığını hatırlatır. Tahran yeraltı müziğinin temsilcileri olarak izlediğimiz Negar ve Ashkan çifti de *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok*'ta ülke dışına çıkmaya başaramaz. “Anlatının sonu, *Yarım Ay*'inkini çağırıştırır: yurt dışına çıkmak, sınırı aşmak mümkün değildir” (Erelvanlı, 2014: 100).

2.3.3.5. Engelli Karakterler

Ghobadi sınırlarda, İran’da, Irak’ta bölge halkının yaşadığı travmaları beyazperdeye taşıırken bu travmaların tam içindedir. Onun filmlerinde sıklıkla engelli karakterler görülür. Ghobadi, Torneo ile yaptığı röportajdan iki hafta önce *Sarhoş Atlar Zamanı*’nda rol alan bir çocuğun mayında bacağını kaybettiği haberini alır ve bunu paylaşır: “Bu filmde gördüğünüz şey, 10 yıl süren bir savaştan yeni çıkan bir sınır kasabasındaki hayat. Bu nedenle, bu çocukların birçoğu savaşta ya da mayınlarda sevdiklerini, ebeveynlerini kaybetti. İzleyiciler için inanılmaz derecede şok edici görünebilir, ancak onlar için bu bir yaşam biçimi, bir hayatta kalma meselesi. İyi durumda olan ve farklı bir yaşam tarzını benimseyen Kürtler de var elbette. Fakat burada, İran-Irak sınırında bu çocukların durumu başka. Savaştan, çatışmadan çıktılar. Kimileri ebeveynsiz kaldı, bir seçim şansları da olmadı. İki hafta önce filmde kamyonunda şarkı söyleyen çocuklardan birinin mayında bacağını kaybettiğini öğrendim. Bu benim için çok zor, neredeyse utanç verici” (Torneo, 2000).

Tüm bu başlıklar toplu değerlendirildiğinde yönetmenin, sinemasında, yaşadığı coğrafyanın toplumsal travmalarını işlediği görülür. Bu travmaları işlerken amatör oyuncu tercihi, omuzdan hareketli kamera çekimleri, doğal seslerin kullanımı (Kılıç, 2009b: 139), özellikle sisli hava şartları gibi pek çok anlatım biçiminden faydalanmıştır. Hiç kuşkusuz hayvan metaforları tercihini de bu listeye eklemek gerekir. Üstelik, *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Kaplumbağalar da Uçar*, *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* ve *Gergedan Mevsimi* gibi film isimlerine bakıldığında yönetmenin hikâyesini hayvanlar üzerinden anlatma isteği, sadece sinemasının bir unsuru değil temel esaslarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GHOBADİ SİNEMASI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Çalışmanın üçüncü bölümü iki aşamalı olarak tasarlanmıştır. İlk aşamada Ghobadi sinemasındaki temaların ve hayvan metaforlarının ortaya çıkarılması için Gömülü Teori yaklaşımına başvurulacaktır. İkinci aşamada ise bu bölümde elde edilen sonuçlar, derinlemesine görüşme kapsamında yönetmen Bahman Ghobadi'ye sorularak sınanacaktır.

3.1. Ghobadi Sinemasında Temalar ve Hayvan Metaforlarının İncelenmesi

Çalışmanın bu aşamasında Ghobadi'nin, adında hayvan ismi geçen filmleri bir nitel araştırma yaklaşımı olan Gömülü Teori kapsamında sahne sahne incelenecektir. “Bu strateji, sosyal gerçekliğin mevcut teorilerle anlaşılması ve açıklanmasında güçlük çekilen alanlar için yeni bakış açıları oluşturmak üzere yapılacak çalışmalar açısından bir rehber olma niteliği taşır” (Gençoğlu, 2014: 682). Flint, sosyolojinin felsefi temellerinden ve sosyoloji alanındaki çalışmalardan doğan Gömülü Teori'yi tarif ederken “Doğrudan doğruya verilerden teoriler, kavramlar, hipotezler ve öneriler keşfeden bir yöntem bilimdir” der (Çelik & Ekşi, 2018: 20). Araştırma kapsamında da filmlerdeki sahneler veri olarak ele alınacak ve incelenecektir.

3.1.1. Amaç ve Yöntem

Gömülü Teori yaklaşımı, veriler içinde gömülü halde bulunan “teori”yi ortaya çıkarıp geliştirmek için yapılandırılmıştır. Barney G. Glaser ve Anselm. L. Strauss'un *The Discovery of Grounded Theory Strategies for Qualitative Research* (1967) adlı ortak çalışmalarının bir ürünü olan bu yaklaşım, klasik sosyolojik

çalışmalara yeni bir soluk getirmiştir. Burada teorilerin doğrulanması değil verilerden hareketle teorinin keşfi esastır (Arık, F. & Arık, I.: 285-286). Bu bağlamda, araştırmacı ilk aşamaya yönelik şu amaç soru cümlelerini geliştirmiştir:

1- Ghobadi sinemasının ayırt edici özellikleri nelerdir? 2- Bahman Ghobadi, sinemasının özgünlüğünü nasıl yaratmıştır? 3- Sinemada hangi temaları işlemiştir? 4- Yönetmenin sineması için travma sineması ifadesi kullanılabılır mı? 5- Metaforik anlatımının ve özellikle hayvanları birer metafor olarak kullanım tercihinin nedenleri nelerdir? 6- Yönetmen, hangi temaları işlemek için hayvan metaforlarını tercih etmiştir?

Gömülü Teori yaklaşımı, diğer yaklaşımlar gibi zaman içinde geliştirilmiştir. Anselm L. Strauss ile Juliet Corbin, 1990’da yayımladıkları *Basic of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques* adlı çalışmalarıyla teori kapsamında Sistematik Desen’i geliştirmiştir. elik ve Ekşi, 1998 ve sonrasında genel prensipleri bakımından netleşen Sistematik Desen’in, 1967’de kavramsallaştırılan Gömülü Teori deseninden katbekat kurallı bir desen olduğunu belirtir. Creswell, Sistematik Desen’in; veri analizi sürecinde önceden belirlenmiş bir dizi kodlama adımlarını kullanmaya, bir mantık paradigması geliştirmeye veya geliştirilen teoriyi görselleştirmeye vurgu yapan bir desen olarak kabul edildiğini ifade eder (elik & Ekşi, 2018: 42).

Gömülü Teori’ye diğer bir katkı da Kathy Cahrnoz’dan gelmiştir. Charmaz’ın 2000’de yayımladığı *Grounded Theory: Objectivist and Constructivist Methods*, Gömülü Teori’de yapılandırma esasına katkı sağlamıştır. Yapılan araştırmada,

araştırmacının her türlü tercihi ve yöneliminin belirleyiciliğini kabul eden Charmaz, yapılandırmacı terimini neden seçtiğini şöyle açıklamıştır: “Bu terimi seçtim; çünkü sübjektifliği ve araştırmacının yapılanmasındaki ve verilerin yorumlanmasındaki dahiliyetini kabul ettim” (Charmaz, 2015: 36).

Sistematiik Desen çerçevesinde gerçekleştirilen veri analiz sürecinde, Açık Kodlama, Eksen Kodlama ve Seçici Kodlama şeklinde bir sıra izlenir (Çelik & Ekşi, 2018: 51). Bu çerçevede Açık Kodlama sırasında veri parçaları, analitik anlamlarının ortaya çıkarılması için yakinen incelenir (Charmaz, 2015: 167). Kodlanan ham veriler Kavramsal Etiketleme işlemine tabi tutulur (Çelik & Ekşi, 2018: 51). Sonraki aşama Eksen Kodlama aşamasıdır. Eksen Kodlaması, Strauss ve Corbin’in veriyi anlamlı bir bütünlük içinde tekrar bir araya getirme stratejisidir (Charmaz, 2015: 215).

Gömülü Teori yaklaşımı kullanılırken Eksen Kodlama’dan sonra Seçici Kodlama’ya ulaşılır. “Bu kodlama sürecinde “çekirdek/ana” veya “kapsayıcı” bir kategori belirlenir ve belirlenen bu kategori ile diğer kategoriler arasında ilişki kurmaya çalışılır” (Çelik & Ekşi, 2018: 78). Bu süreçte merkez olgunun/kategorinin tanımlayıcı bir hikâyesi oluşturulur, ardından bu hikâye rehber alınarak merkez kategori kavramsallaştırılır ve diğer kategoriler merkez kategoriye bağlanır (Gençoğlu, 2014: 693). Glaser, çekirdek kategorinin belirlenmesinde çeşitli kriterlerin yerine getirilmiş olması gerektiğini belirtir. Bu kriterler şu şekilde sıralanmıştır (İlgar & İlgar, 2013: 219-220):

‘Merkezde yer alma ve diğer kategoriler ile kolaylıkla ilişkilendirilme’, ‘veri içinde araştırmacının karşısına sık sık çıkma’, ‘diğer kategorilere kıyasla daha doyurucu olma’, ‘diğer kategorilere göre daha basit ve daha anlamlı olma’, ‘açık ve dikkat

çekici bir içeriğe sahip olma', 'dikkate değer bir önemlilik arz etme', 'tam anlamı ile bir değişken olma', 'araştırma probleminin bir boyu olma', 'kuramsal kodun herhangi bir çeşidi olma.

Türkiye’de Gömülü Teori’nin, bir araştırma yaklaşımı olarak kullanılması henüz çok yaygınlaşmamış olup ülkemizde daha çok 2000’li yıllardan sonra kullanılmaya başlanmıştır (Arık, F. & Arık, I., 2016: 304). 2016 yılında bu alanda yapılan Grounded Teori Metodolojisi ve Türkiye’de Grounded Teori Çalışmaları başlıklı araştırmada, 30 makale ile 40 yüksek lisans ve doktora tezinde yöntemin kullanılmış olduğu saptanır (Arık, F. & Arık, I.: 2016: 302). Gömülü Teori’nin sinema araştırmalarında kullanılması da henüz oldukça yenidir. Araştırmacı, ilk aşamada Gömülü Teori yaklaşımıyla elde ettiği verileri ikinci aşamada yönetmenle gerçekleştireceği derinlemesine görüşmede sınamaktadır. Böylece çalışmasını durum tespitinin ötesine taşımayı hedeflemektedir.

Araştırma Evreni

Araştırmanın evreni Bahman Ghobadi sinemasıdır. Hayvan metaforlarıyla travma anlatımı inceleneceğinden bu çalışma, yönetmenin hayvan metaforlarını tercih ettiği ve film adlarında da hayvanlara yer verdiği eserleriyle sınırlı tutulmuştur. Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan bu filmler; *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Kaplumbağalar da Uçar*, *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* ve *Gergedan Mevsimi*’dir.

3.1.2. Bulgular

Araştırmada yönetmenin her bir filmi sahne sahne deşifre edilmiştir. İlk olarak Açık Kodlama yapılmış, hazırlanan tablonun sağ tarafına sahneler yazılırken tablonun solunda bulunan blokta da bu sahnelerle ilgili kavramsal etiketleme yapılmıştır. Daha sonra bu kavramsal etiketler, Eksen Kodlama’da önce temalar ardından da hayvan metaforları açısından incelenmek üzere gruplandırılmıştır.

3.1.2.1.Sarhoş Atlar Zamanı

3.1.2.1.1.Açık Kodlama

Tablo 3.1: Sarhoş Atlar Zamanı - Açık Kodlama

Açık Kodlama	Deşifre Edilmiş Sahne
Öykü evreni tanıtılacaktır. Hikâyeyi küçük bir kız çocuğundan dinleyeceğimizi anlarız.	Film siyah bir zeminde film yazıları akarken Bahman Ghobadi'nin küçük bir kız çocuğuna soru sormasıyla başlar.
Filmde; annelerini kaybetmiş, İran'ın Irak sınırında yaşayan, babaları kaçakçılık yapan kendileri de babalarına yardım eden çocukların hikâyesi anlatılacaktır.	Dış ses (Bahman Ghobadi) kızı sorular sormaktadır: -Adın ne? -Amaneh -Kaç yaşındasın? -Ben Madi'nin küçüğüyüm. -Madi kim? -Benim kardeşim. O sakat, sürekli hasta. Şuradaki. Yeşil ceketli olan. Bugün onu hastaneye doktora götürdük. -Baban ne iş yapıyor? -Kaçakçı. Katırlarla Irak'a bir şeyler götürüp satar ve oradan malzeme alıp getirir. -Annen var mı? -Yok, kız kardeşimi doğururken öldü. Şimdiki annemiz Rojine. O benim kız kardeşim... Ablam... -Rojine burada mı? -Hayır, evde kız kardeşime bakıyor. Şuradaki Ayoub. Abim. -Kaç kardeşsiniz? -Üç kız, iki erkek. -Ne yapıyorsun? -Bardakları kırılmasınlar diye gazete kağıdına sarıyoruz. (Burada görüntü açılır. Yaptıkları işi görürüz.) Diyalog devam eder: -Ben ve Ayoub ve köyün diğer çocukları her zaman buraya geliyoruz. -Köyünüz neresi?

	Buradan çok uzakta, Irak sınırında.
Çocukların tekinsiz işler yapması.	Çarşıda çalışırken “5-6 işçiye ihtiyacım var” diyen adamı duyan Ayoub, elindeki işi Amaneh’e bırakıp koşarak gider. Çocuklar o 5 kişiden biri olmaya çalışır, Ayoub da seçilenler arasındadır. Bir adamın arkasından yürürler. Adam çocuklara, “Acele edin yerimiz belli olmadan, hadi” der. Katırların olduğu bölgeye gidip, katırlardan indirilen paketleri sırtlanırlar. Yönetmen bu sahneleri hareketli kamerayla çeker. Yaşanan anların tekinsizliği bu şekilde vurgulanır.
Hayat çocukları yaşılandırıyor.	İş bittikten sonra çocuklar bir kamyonete binip köye dönerler. Ancak hiçbir şey çok kolay değildir. Çocuklar yolda şarkı söylerler: Hayat beni yaşılandırıyor, dağlarda ve vadilerde dolaşmak beni ölüme yaklaştırıyor.
Mayınlar nedeniyle her an ölüm tehdidiyle karşı karşıya olma.	Genel çekimle coğrafya aktarılır. Karlı dağların arasından yaşadıkları sınır köyüne doğru ilerlemektedirler. Amaneh dış ses olarak anlatır: “Diyorlar ki birkaç kaçakçı mayınlara basarak ölmüş. Bizim köy sınır üzerinde. Çoğu köylü bu yüzden öldü. Babam şu anda orada. Onun için endişeleniyorum. Dün gece onu rüyamda gördüm.”
Engelli bir çocuk için hayat daha da zor.	Kamyonet durur. Şoför koşarak evlerden birine doğru ilerler. Çocuklar da ne olup bittiğini anlamak için üzerlerini kapatan brandadan kafalarını uzatırlar. Araba durunca Ayoub, Madi’ye ilacını içirmek ister. Su yoktur. Ayoub, tükürüğüyle ilacı yutmasını söyler. Madi 15 yaşında olmasına rağmen 1-2 yaşındaki bir çocuk gelişimindedir, bakıma muhtaçtır.
Zorlu yollardan tek başına geçme mecburiyeti.	Şoför bir çuval kitapla döner ve çocuklardan sorumlu kişiye “Ya kişi başı 150 toman öde ya da sınırdan geçene kadar kitapları üzerlerinde saklarım” der. Çocuklar için olan bu alıştırmayı kitaplarını kamyonetin arkasına boşaltır. Yolda “Siz Iraklı çocuklar atlayın! Sımra yaklaştık. Sizi sınırın öbür tarafında bekleyeceğiz” der. Karlı bir dağ yolunda Iraklı çocuklar kamyonetten inerler, zorlu yolları tek başlarına geçeceklerdir.
Askerler tarafından yakalanma, kaçamama.	Sınırdaki kimlik kontrolü için kamyonet çevrilir. Asker ne taşıdıklarını sorar, şoför “sadece yolcu” cevabını verir. Iraklı var mı diye sorulunca da “hayır” der. Şoför, çocukları köylerine, Sardab’a götürdüğünü söyler. Askerler arama için çocukların dışarı çıkmalarını ister. Çocuklar kitapları üzerlerine saklamıştır ancak kamyonetten çıkarken birinin kitabı düşer. Asker tüm çocukları tek sıra haline sokar ve üzerlerini arar. Kamyona el konur, çocuklar o zor kış

	şartlarında evlerine yürüyerek dönmek zorunda kalır. Bu sırada yine Madi'nin ilacı unutulmaz. Bu kez kar suyuyla ilacını yutar.
Mayın patlamasında ölüm. Çocuklar babalarını kaybetti.	Köye vardıklarında bir feryat duyarlar. Babaları ölmüştür.
Amcaları 8 çocuğu olduğu için onlara bakamayacak. Ayoub okulu bırakıyor.	Çocukların üzgün ve sessiz görüntüleri eşliğinde dış ses Amaneh anlatır: "Babamı bir daha asla göremeyeceğiz. Amcam, Ayoub'un onun yerini alacağını söyledi. Ayoub okulunu bırakmak zorunda kaldı. Amcamın 8 çocuğu olduğu için artık bize bakamaz. Ayoub okuluma devam etmem gerektiğini söyledi.
Ayoub'un bir katır gibi yük yüklenmesi.	Ayoub odun kırmaktadır. Yeni sorumlulukları vardır. Ardından odunları sırtlanır, adeta bir katırı andıran çekimle verilir bu sahne. Evin yolunu tutar.
Yeterli sağlık koşullarından mahrumiyet.	Köye doktor gelir. Doktor Ayoub'a Madi'ye iğne yapacağını, onu getirmesi gerektiğini söyler. Ayoub "bu sabah mıydı" diye sorunca doktor "Çok konuşma da getir, kasabaya gitmem lazım" der. İğne günü ve saati dahi imkânsızlıklar nedeniyle düzenli değildir. Ayoub Madi'nin evde olmadığını öğrenir. Amaneh onu mezarlığa götürmüştür. Amaneh burada "Allahım Madi'ye yardım et" diye dua etmektedir. Ayoub gelir, habersiz bir şekilde Madi'yi mezarlığa götürdüğü için Amaneh'e tepki gösterir ve tokat atar.
Acil müdahale olmazsa gelecek olan şey ölüm.	Doktor Madi'ye iğne yaptıktan sonra Ayoub'u yanına çağırır. Ona anlattıkları dış sesle verilir. Dış ses olarak doktor konuşurken Ayoub ve kardeşleri yürümektedir. Dış ses: "Dün akşam sana söylediklerimi amcana da söyledim. Ona sürekli iğne yapamayız. Gittikçe kötüleşiyor. 4 hafta içinde ameliyat olması lazım yoksa ölecek." Ayoub: -Buna gücümüz yok. Doktor: -Acilen ameliyat olması lazım. Ameliyat olsa bile ancak 7-8 ay yaşar. Hastalığının tedavisi yok.

Ayoub ebeveyn rolünde.	Amaneh ders çalışmaktadır. Ayoub sobaya odun atar, Amaneh'e sorar: "Bana dargın mısın" -Evet. -Niye? -Bana vurdun. -Ama sen mezarlığa gittin. -Madi çok sıkılmıştı. -Niye onu dinledin? -Ama sıkılmıştı. -Barıştık mı? -Hayır. -Niye? -Çünkü bana vurdun. -Bir daha yapmam. -Barıştık mı? -Tamam. -Çak bi beşlik. -Alıştırma kitabım doldu. -Aynısından mı istiyorsun? -Evet. -İki defa en yüksek notu aldım. -Yarın sana bir tane alırım. -Yemek yiyeyim, sonra matematikten sana test yapacağım.
Ayoub ağır yüklerin altında.	Ayoub katırlara yük yüklenen yerdedir. Çocuklar ağır yükleri yüklenip taşımaktalar. Amaneh dış ses olarak anlatır: "Doktorun söylediklerini duydum. Madi her gün daha da kötüye gidiyor. Ayoub, Madi'nin ameliyatı için gereken parayı bulacağını söyledi. Ayoub yine Yasin'i görmeye gitti. Belki amcam, Ayoub'a iş bulması için Yasin'i ikna edebilir. Eğer bir katırın yoksa buralarda iş bulamazsın. Pazarda malları Irak'a götürmek için yüklüyor, oradan da başka mallar getiriyorlar." Amcaları Yasin'le konuşur ve Ayoub işi alır. Bundan sonra kaçakçılar için yükleme yapacaktır.
Katırlar da çocuklar gibi taşıyabileceklerinden fazla yükün altında. Kış koşullarına dayanmaları için onlara alkol veriliyor.	Ayoub işe başlamıştır. Yükleri taşıyacakları katırların sularına alkol dökerler. -Bugün çok soğuk değil. Katırlara sadece bir şişe verin. Katırlar alkollü suları içer, yükler yüklenir. Çocuklar da yüklerini almışlardır. Hem atlar hem de çocuklar kendilerine ağır gelen yükleri taşırlar.
Sınırdan yaşadıkları için topraklarında mayın var. Tarım yapma şansından mahrumiyet.	Ayoub ve bir çocuk dinlenmek için bir köşeye oturup sohbet ederler. Çocuk sorar: -Yoruldu mu? -Evet, çok zor. -Biliyorum. -Neredensin? -Tchampara -Bir katır almadın mı? -Yok, babam ve katırı mayınla havaya uçtu. -Kendin için mi çalışıyorsun? -Evet. -Adın ne?

	-Riboire. -Toprağın var mı? -Evet, çok. -Öyleyse niye onu işlemiyorsun? -Her yerde mayın var. -Onları temizleyemez misin? -Çok fazla var. -Sınır çok uzak değil. -Sınır? Nerede? -Şurayı görüyor musun? Oradan sonrası Irak. Bu sırada bir kavga patlak verir.
Canlarını ortaya koydukları işte paralarını alacaklarının da garantisi yok.	Taşımacıların parasını kimin ödeyeceği konusunda kavga çıkmıştır. Yük yüklenen noktada mı yoksa teslimin gerçekleştiği noktada mı ödeme yapılacağı konusu bir muammadır. Bu kavga sahnesi de hareketli kamera ile çekilmiştir.
Sınırın her iki yakasındaki çocuklar arasında dayanışma.	Vardıkları yerde bir çay evine girerler. Çay evinde çalışan da bir çocuktur. Ayoub kardeşlerine götürmek için buradaki resimlerden almak ister, fiyatını sorar. Ayoub'un Irak para birimi olan dinarı yoktur. Çay ocağındaki çocuk para alınca ödeyebileceğini söyler. Aralarında bir dayanışma olur. Ayrıca çocuk Ayoub'u, parasını alana kadar çalışmaya başlamaması konusunda uyarır.
Sahip olmak istenilen şeye uzaktan bakma.	Ayoub, Madi için getirdiği bir vücut geliştiricinin posterini duvara asar. Madi de postere bakar.
Yaşamın pek çok alanını tecrübe edememe (uçığa binmek gibi). Sadece kitaplardan okuma.	Amaneh'in sınıfından bir sahne. Bir öğrenci sesli kitap okumaktadır: "İlk uçak hazır olduğunda bütün arkadaşlarını davet ettiler bu olaya tanıklık etmeleri için. Motor çalışmaya başladığında iki kardeş çok heyecanlıydı. En sonunda uçak havalandı ve havada ilerledi. Bu, insanlığın gökyüzünü fethetmesinin kanıtıdır. Bu ilk uçuş girişimi 90 yıl önceydi. Bugün dev uçaklar birkaç saat içinde dünyanın bir ucundan diğerine insan taşıyacak kapasitedeler." Ayoub sınıfa girerek Amaneh'e beklediği kitabını verir.
Ayoub daha büyük bir sorumluluk altında.	Katırlarla zorlu bir yük taşıma anının görüntüleri eşliğinde dış septe Amaneh: "Ayoub iki ay durmadan çalıştı ama Madi'nin ameliyatı için gereken parayı kazanamadı. Bizim için her şeyi feda etti. Ayağını kırdığı kavgadan sonra amcam, beraber çalışmalarını için ona katırını verdi."
Askere yakalanma.	Katırlarla dağları tırmanırken bir ses duyulur. İçlerinden biri "Kaçın. Bu bir pusu" diye bağıırır. Kaçarlarken askerlerin silah sesleri duyulur. Kimi katırlar kaçarken yere yığılır kimi insanlar da.

Rojine kendi hayatı üzerinde söz söyleme hakkından mahrum, para için evlendiriliyor.	Evde ise misafir vardır. Rojine’i istemeye gelmişlerdir. Ayoub’un amcası ve damadın babası evlilikle ilgili konuşurlar. Evliliğin şartı Madi’nin ameliyat ettirilmesidir, damadın babası, “Madi için kaygılanma. Bu akşam, ameliyat için onu nasıl Irak’a götüreceğimizi konuşacağız. Sana ne yapacağımızı söyleyeceğim” der.
Ayoub sorumluluğu olsa da kardeşlerini koruma gücünden yoksun.	Ayoub gelir, kapıyı çalar. Rojine kapıyı açar. Ayoub çok sayıda ayakkabı görünce kimin geldiğini sorar. Rojin, Taher’le oğlunun ayakkabıları olduğunu söyler. Ayoub neden geldiklerini sorunca da Rojine “bilmiyorum” diye cevaplar. Ayoub şüphelenir ve amcasını çağırmasını ister. Amcası gerçeği söyler. Ayoub öfkeyle tepki verince amcası “Ben buradayken bu iş sana düşmez” der. Ayoub daha da öfkelenip “gitsinler” deyince amcası sinirlenip Ayoub’a tokat atar. Ayoub ağlayarak uzaklaşır.
Madi’nin kurtulması için bir umut var.	Ayoub ve Rojine bahçede konuşurlar. Ayoub Rojine’e, kendisine yalan söylediği için sitem eder. Rojine, onun gerekli parayı kazanamadığını, Madi için bu durumu kabul ettiğini söyler.
Verilen sözlerin tutulmaması, kandırılma.	Rojine’in gelin gitme sahnesi. Madi’yi katırlardan birine yük gibi yüklerler. Rojine de ata biner ve üzgün bir şekilde yola koyulur. Ayoub onlara uzaktan bakmaktadır. İki katır ve toplamda altı kişi zorlu yollarda ilerlemektedir. Ayoub da uzaktan takip etmektedir. Sonunda onları karşılamaya gelen erkek tarafı da görünür. Rojine ve onu almaya gelenler erkek tarafına geçer. Bu sırada Ayoub da yanlarına gelmiştir. Herkes yola koyulur. Ayoub ve amcası da eve doğru ilerlerken bir kadının isyanı duyulur. Kadın Madi’yi istemediğini söylemektedir. Rojine Madi’yi amcasına geri getirir. Amcası heyetin yanına gidip böyle anlaştıklarını söylese de damadın annesi olduğu anlaşılan kadın bu duruma karşı çıkmaktadır. Sonunda erkek tarafı bir katır verir ve anlaşma sağlanır. Ayoub ve amca Madi’yi de alarak geri dönerler.
Son çareye başvurma.	Ayoub, Madi ve katırla birlikte yükleme alanına gelir. Bu sırada dış ses Amaneh olanları anlatır: “Madi eve döndüğünde çok kötüye gitti. Ona iğne yapacak kimse yoktu. Doktor bir hafta köye gelmedi. Ayoub amcama söylemeden Madi ve katırı pazara götürdü. Irak’ta katırı satacağını söyledi. Orada daha iyi fiyata satılabilirmiş. Madi’yi ameliyat ettirip geri döneceğini söyledi.”
Madi’nin kurtuluşu için tüm riskleri alarak hareket etme.	Yükleme yapan adam, pusu ve mayın nedeniyle çocukların sınırı geçemeyeceğini söyler. Ancak Ayoub Madi’yi götürmek zorundadır. Tüm sorumluluğu aldığını söyler, “İzin ver geçelim” der ve izni alır.

Askere yakalanma.	Yükleme yapılırken katırlar da hazırlanmaktadır. O gün çok soğuk olduğu için katırlara 4 şişe alkol verilir. Yola koyulurlar. Yolda askerleri gözleyen öncü kişi “Geri dönün. Burada pusu var” diye bağırır. Hızlı şekilde kaçmaları gerekmektedir. Ancak tepelerden aşağı doğru kaçarken atlar fazla alkol aldıkları için dengelerini yitirirler. Atları döverek kaldırmaya çalışırlar. Herkes dağılmıştır.
En zor olanı başarma.	Herkes kaçmaya çalışırken sadece Ayoub imkânsız hedefler. Ve sonunda Madi’yle sınırı geçmeyi başarır.

3.1.2.1.2. Eksen Kodlama

Temalar İçin Kategoriler ve Alt Kategoriler

Tema 1: Sınırdaki Yaşam

- A) Sınırdaki yaşam, bölge insanı için kayıplara neden olur, aile fertlerini kaybederler.
- B) Sınırdaki yaşadıkları için topraklarında mayın vardır. Tarım yapma şansları olmadığından bu işi yapmaktadırlar.
- C) Irak’ta çalışan çocukla Ayoub’un kaderi ortaktır. Birbirlerini anlar, birbirlerine yardım ederler, aralarında dayanışma vardır. Onları ayıran tek şey sınırdır.

Tema 2: Engellerle Dolu Yaşam

- A) Ailenin engelli çocuğu Madi’nin yaşamı ve onunla yaşam zordur.
- B) Her an onun ilaçlarıyla ilgilenmeleri gerekir, ancak kimi zaman su bile olmadığından ilacını kar suyuyla içmek zorunda kalır.
- C) Madi’nin ameliyat edilmesi gerekir ancak maddi imkânsızlıklar vardır.

Tema 3: Yaşam ve Beden Bütünlüğünün Tehdit Altında Olması: Tehlike, Korku, Dehşet İçinde Yaşam

- A) Kaçakçılık yaparken mayına basma, çığ düşmesi ve askere yakalanma gibi yaşamsal tehditlerle karşı karşıyadırlar.
- B) Babaları kaçakçılık yaparken mayın patlaması nedeniyle ölmüştür.
- C) Paralarını alacaklarının bile garantisi olmayan bir işte canlarını ortaya koyarlar.

- D) Babası ölen Ayoub büyüklerin dünyasına adım atarak kaçakçılık yapmaya başlar.
- E) Çocuklar tehlikeli yollardan tek başlarına geçerler.

Tema 4: Çaresiz ve Terk Edilmiş Hissetme, Kimsenin Yaşananlardan Haberdar Olmaması

- A) Babaları ölmüştür. Amcalarının 8 çocuğu vardır ve onlara bakamaz. Çaresizdirler.
- B) Ayoub, Madi için elinden geleni yapsa da Madi'nin hastalığı ilerler. Koşullar değişmezse Madi için gelecek olan şey ölümdür.

Tema 5: Mahrum Bırakılma, Kandırılma

- A) Ayoub okulu bırakmak zorunda kalır, okuma hakkından mahrumdur.
- B) Yeterli sağlık koşullarından mahrumdurlar.
- C) Yaşamın pek çok alanını tecrübe edemezler (uçığa binmek gibi). Sadece kitaplardan okurlar.
- D) Sahip olmak istedikleri şeye uzaktan bakarlar (Madi'nin vücut geliştiren sporcunun posterine bakışı).
- E) Rojine kendi hayatı üzerinde söz söyleme hakkından mahrumdur (Para için evlendiriliyor).
- F) Ayoub kardeşinin evliliği konusunda kandırılır.

Tema 6: Taşıyabileceğinden Fazlasını Yüklenme

- A) Ayoub babası öldükten sonra ailenin ebeveyni rolüne üstlenir.
- B) Babalarının öldüğünü öğrendiklerinden sonraki ilk sahnede Ayoub odun kırar ve odunları yüklenir. Arkadan görüntüsü yük yüklenen bir katırı anımsatmaktadır.
- C) Ayoub evin geçimini sağlamak için kaçakçılık yapmaya başlar. Ancak işi yapanları zar zor ikna eder bu “büyük” işine girmek için. Yükleri yüklendiğinde taşıyabileceğinden daha ağır yüklerin altına girdiğini görürüz.

Tema 7: Av Olma, Yakalanma, Kaçamama

- A) Kitap taşırken askerler tarafından yakalanırlar.

- B) Kaçakçılık esnasında askerler tarafından fark edilince asker ateş açar, sarp dağ yollarında kaçmak zorunda kalırlar.

Tema 8: Mücadele ve Umut

- A) Ayoub son çareye başvurur ve Madi'yle sınırı geçmeye karar verir.
B) Tüm riskleri alarak hareket eder.
C) Sonunda imkânsızı başarır.

Hayvan Metaforları İçin Kategoriler

Tema 1: Yaşam ve Beden Bütünlüğünün Tehdit Altında Olması: Tehlike, Korku, Dehşet İçinde Yaşam (Katır)

Katırlar kaçak sırasında mayına basma, çığ düşmesi ve askerlerin açtığı ateşte ölme tehdidi altındadır.

Tema 2: Taşıyabileceğinden Fazlasını Yükleme (Katır)

Katırlar yüklenebilecekleri yükten fazlasıyla yola çıkar. Ayrıca onlara, bu zorlu görevi yerine getirmeleri için (soğuğa dayanabilmeleri için) alkol verilir.

Tema 3: Av Olma, Yakalanma, Kaçamama (Katır)

Katırlar kaçakçılarla beraber askerlere yakalanırlar. Askerler ateş açtığında kaçmaları kolay olmaz. Fazla alkol nedeniyle yığılıp kalır çoğu, üstelik sahipleri de kalkabilsinler diye onlara şiddet uygular.

3.2.2.2. Kaplumbağalar da Uçar

3.2.2.2.1. Açık Kodlama

Tablo 3.2: Kaplumbağalar da Uçar - Açık Kodlama

Açık Kodlama	Deşifre Edilmiş Sahne
Filmde, Irak-Türkiye sınırında, savaşın patlak vermesine iki hafta kala yaşananlar anlatılacaktır.	Irak-Türkiye sınırı. ABD-Irak savaşından birkaç hafta önce.
İntihar etme, hayatı sonlandırma.	Agrin (13, 14 yaşlarında bir kız çocuğu) uçurumun kenarına doğru yürümektedir. Ardından yakın planla ayaklarını görürüz. Agrin lastik ayakkabılarını çıkarır. Uçurumun kenarına gelmiştir. Bir an için arkasına bakar. Bu sırada müzik başlar ve bir su kaynağı görünür. Suda Agrin'in gölgesini görürüz. Suyu bir taş atar. Sonra kesmeyle tekrar Agrin'e odaklanılır. Bu kez ne kadar yüksek bir uçurumun kenarında olduğunu gösteren bir açıdan bakmaktayız. Agrin kendini uçuruma bırakır.
Temel haklardan mahrum olma. Haber alma hakkından mahrumiyet.	Geniş planla mekan tanıtımı... Burası çadırların ve derme çatma inşa edilmiş yoksul evlerin bulunduğu bir sınır köyüdür. Köylüler televizyon izleyebilmek için antenleri ayarlamaktadır. Görüntü almak için antenler yüksek bir noktaya yerleştirilmiştir. Birkaç kişi zincirleme bir şekilde birbirine bağırarak "anteni sağa/sola çevir" direktifleri vermekte, görüntü yakalamaya çalışmaktadır. Sırtında antenle yürüyen adam kendi kendine söylenmektedir: "Saddam'a da adamlarına da lanet olsun. Suyumuz yok, elektriğimiz yok, okulumuz yok. Her şeyden mahrum ettiler bizi. Televizyonlarımız bile çalışmıyor ki savaşın ne zaman başlayacağını görelim."
Yardım isteme.	Agrin'in hikâyesi başlar. Uydu anlamına gelen "Sattelite" lakabıyla anılan Soran'ın yanına gider. İlk tanışmadır bu. Bir şey istemek için ona başvurması gerektiğini öğrenmiştir. "Satellite sen misin" diye sorar ve o an köyden birinin antenini sağlamlaştırmak için yüksek bir noktada uğraşan Satellite'dan urgan ister. Agrin sırtında bir çocuk taşımaktadır. Belli ki onu bırakabileceği bir yer yoktur. Bu şekliyle bir kaplumbağayı andırmaktadır.

Aileyi, memleketi (Halepçe) kaybetme.	Satellite görür görmez Agrin’den etkilenir. Agrin’e vermek için urgan istediği, yardımcısı gibi çalışan Pashow, genç kız hakkında bilgi verir (Pashow koltuk değneği kullanan bir engellidir). Agrin’in Halepçeli olduğunu söyler. Ailesi Saddam askerleri tarafından öldürülmüştür. Sınırdaki bu mülteci kampına, mayın toplarken kollarını kaybeden abisi ile birlikte gelmiştir. Amaçları sınırın öte tarafına geçmektir.
İmkânların yetersizliği.	İsmail uzaktan Satellite’a bağıarak görüntü alamadığını söyler. Satellite da bu antenle görüntü alamayacağını dile getirir. Bir uydu alması gerekmektedir. Bir sonraki sahnede İsmail sırtında anteni taşımakta, Satellite ile beraber yürümektedirler.
Dini lider tarafından hayatın kısıtlanması.	Satellite uydu almaları gerektiğini söylediğinde İsmail de ona, şeyhin “Köye uydu sokmayın, uydu günahtır” yönündeki fetvalarını hatırlatır. Satellite ise erotik kanalların günah olduğunu haber kanallarının günah olmadığını dile getirir.
Sevdiklerinden ayrılma, bölünme.	Satellite civardaki köylere uydu yerleştirdiğini, 20 haneli Sergeli’nin dahi uydu aldığını, 70 hane olmalarına rağmen onların uydu almadığını söyler. İsmail de kendilerinin artık 70 hane olmadığını, köylerinin bölündüğünü belirtir. Sadece 30 hane kalmışlardır. Köyün diğer kısmı Türkiye’ye sığınmıştır. Satellite, karısının da bu köyden olduğunu hatırlatınca, İsmail onun da gittiğini söyler. Onlar artık gurbettedir.
Dünyanın bir parçası olma çabası.	Satellite, İsmail ve bir grup köylü bir kamyonettir. Tüm gündemleri savaş ve Amerika’dır; kamyonetteki sohbet konusu da budur. Satellite ABD hayranıdır. Çok az da olsa İngilizce bilmektedir. Sohbet ederken yer yer İngilizce kelimeler kullanır. Diğer çocuklar ise kelimelerin anlamını sorar, çocuklar üzerinde kurduğu iktidarda bu bilgi önemlidir. Satellite tanıdığı ünlü Amerikalıları sıralarken Zidane adlı futbolcuyu da sayar, çocuklardan biri onun Amerikalı olmadığını söyler. Aslında hepsi dünyadan haberdardır.
Medya yalan söylüyor, dünya olanlardan habersiz.	Kamyonete İranlı bir doktor biner. Savaşta, haberlerden, uydudan bahsederlerken doktor, haberlerin yalan söylediğini, dünyada en önemli meselenin para olduğunu söyler. Dünya, Irak ve savaş hakkında sadece birtakım yalanlar dinlemektedir.
Satellite çocukların lideri.	Yolda Satellite aracı durdurur. Köyün çocuklarını görmüştür. Pashow’a neden burada olduklarını sorar ve Kerim’in yerine gitmelerini söyler. Pashow çocukların yanına giderken kamyonet yola devam eder.

Değerler yitimi, dünyada geçerli tek değer para olduğunu düşünme.	Kamyonet kalabalık bir çarşıya varır. Köylüler Satellite'ın önderliğinde çarşıda uydu alacakları yere giderler. Pazarlıkla bir uydu alırlar. Burada uydu satan adam da dünyanın para etrafında döndüğünü söyler.
Tramvaya sebep olan olayların içinde yaşamaya devam etme mecburiyeti.	Kolları olmayan bir erkek çocuk, ağzıyla yerdeki mayını söker. Yanında Agrin'in nefesini tuttuğunu görürüz. Bu çocuk Agrin'in ağabeyi Hengov'dur. Mayın sökölünce Agrin rahat bir nefes alır.
Amerika, İtalya ya da diğerleri çok farklı değil.	Satellite çocukların yanına gelir, Pashow'dan bilgi alır. Pashow anlatmaya başlar; kolsuz çocuk (Hengov) Kerim'in bölgesine gitmemelerini söylemiştir. Üstelik mayın toplama konusunda onlara yardımcı olmuş, üç günde toplayacakları mayını bir günde toplamalarını sağlamıştır. Satellite "Amerikan mayını toplayacaktınız" dediğinde ise Pashow kolsuz çocuğun şu ifadelerini aktarır: "Amerikan mayını, İtalyan mayını fark etmez. Kim fark eder diyorsa yalan söyler." Satellite kendisine yalancı denilmesine çok öfkelenir ve Hengov'a bağırmaya başlar. "Seni kardeşin için bağışlıyorum" deyince Hengov da öfkelenir ve Satellite'a kafa atar.
Kimsenin umurunda olmama.	Satellite çocuklardan oluşan yardımcılarıyla İsmail'in evine uyduyu getirir. Köydekiler İsmail'in evine gelip televizyon izleyerek bilgi almak isterler. Satellite mescidin hoparlöründen haberleri yayımlayacaklarını söyler. Evde köyün ileri gelenleri vardır, uyduyu yasaklayan şeyh de oradadır. Satellite uyduyu kurar, görevinin sona erdiğini söyler. İsmail İngilizce bilmediklerini hatırlatarak Satellite'dan kendilerine çeviri yapmasını ister. Satellite televizyonu açar, kanallar arasında gezinmeye başlar. Bir kanalda defile görüntüsü, diğerinde müzik klipi, bir diğerinde havuzda eğlenen insanlar vardır. Kanallardan birinde ABD Başkanı Bush görünür, oldukça rahattır. Satellite, "İşte Mr. Bush. Dünya onun elinde" der. Çeviri yapması istenince öğretmenini çağırmasını söyler. Öğretmenin bir şey bilmediği iddiası karşısında da Bush'a tam 28 mektup yazdığını dile getirir. Başka bir kanalda Saddam elinde puro ile görünür. Halinden memnundur. Satellite Arapça bildiklerini, Saddam'ı anlayabilecekleri için görevinin sona erdiğini söyleyerek oradan ayrılır.
	Çadırdaki gece yarısı. Agrin ve Hengov tanımadıkları pek çok insanla çadır içinde uyurken Hengov uyanır ve küçük çocuk Riga'nın yanlarında olmadığını fark eder. Riga, sınır tellerinin olduğu bölgeye gitmiştir.

Çocukların savaşı oyunlaştırma kabiliyeti var. Ancak yetişkin bir askerin verdiği cevap gerçek kurşun.	Geri dönememiş orada ağlamaya başlamıştır. Tellerin öte tarafından bir köpek kendisine doğru havlamaktadır. Satellite ve Pashow çocuğu görür. Ağladığı için onu sakinleştirmeye çalışırlar. Pashow çocuğu eğlendirmek için sınırın öte yanındaki Türk askerine seslenir. Sakat olan bacağını bir tüfeğe dönüştürerek askere ateş açıyormuş gibi yapar. Bu oyun karşısında asker gerçekten ateş eder. Ateşten kaçarlarken çocuğu arayan Hengov ve Agrin’le karşılaşırırlar. Onlar ise bir teşekkür dahi etmeden çocuğu alır.
Satellite ihtiyaç duyulan karakter.	Satellite Riga ile ilgilenirken bisikletini bıraktığını hatırlar. Bisikletini almak için gittiğinde Sirkooh’un ağladığını görür. İsmail gelmiş, bisikleti almış ve bisikletini geri istiyorsa Satellite’ın haberleri çevirmesi gerektiğini söyleyip gitmiştir. Ancak Satellite bu tehdide boyun eğmez ve bisikleti geri göndermezse köyü terk edeceğini dile getirir. Sonraki sahnede İsmail bisikleti geri gönderir.
Riga, Agrin’in çocuğu. Ona anne diyor. Ancak Agrin bunu duyunca irkiliyor: Olanları kabullenememe.	Sonraki sahnede çocukların o an bulundukları alan, kullanılmaz hale gelen tank da dahil pek çok savaş aracının bulunduğu bir yerdir. İki adam bir kamyonun boş kovanları boşaltmakta, çocuklar da onlarla birlikte çalışmaktadır. Hengov ve Agrin de buradadır. Sahnede kamyonun atılan metal kovanların sesleri oldukça net bir şekilde duyulurken Agrin kaygılı bir şekilde görülmektedir. Agrin’in yüzüne yapılan bu yakın plan sayesinde Agrin sesleri nasıl duyuyorsa izleyici de öyle duyar: Oldukça rahatsız edici bir şekilde. Agrin ve Hengov’un yanındaki küçük çocuk Riga kaybolmuştur. Metal yığınlar arasında ağlayarak onları aramaktadır. Ağlarken anne diye seslenir ve Agrin irkilerek ona bakar.
Tehlikeyle mücadelede sezgilerle hareket etme.	Pashow, Satellite’a heyecanla Hengov’un kehanetinden bahseder. Hengov, kamyonun çalışanlara bir şey olacağını söyleyip gitmiştir. Satellite bu kehaneti ciddiye alır ve koşarak kamyonun çocukların bulundukları bölgeyi boşaltmaları gerektiğini söyler. Gerçekten de kısa süre sonra bir patlama olur.
Kendi hayatını önemsememe.	Köyde gaz maskeleri dağıtılır, hangi şartlarda ne şekilde kullanılacağına dair bilgi verilir. Satellite, Agrin için de bir maske alır ve çocuklardan biriyle ona gönderir. Agrin maske dağıtılmasını çok önemsemez hatta ilk önce maskeyi almak bile istemez. Maskeyi veren çocuk çok ısrar edince alır.
Hayatı çok az para için tehlikeye atma. Parası olanın tehlikeden uzak kalabilmesi.	Satellite çocuklara yeni görevler verir. Bir kısmı o gün Aziz’in tarlasındaki mayınları temizleyecektir. Bir kısmı da kendisiyle gidecektir. Satellite, çocukların topladığı

	mayınları bölge halkından bir kişiye satmaktadır. Aracı kişi de Satellite’den aldığı mayınları BM görevlilerine satmaktadır. Böylelikle BM görevlileri kendilerini tehlikeye atmadan görevlerini yerine getirmiş olur. Satellite çocuklara daha önemli bir iş yapıyormuş gibi görünmek için aracı kişiyle sanki o kişi BM görevlisiymiş gibi İngilizce konuşmaktadır. Aslında gerçek; BM yetkililerinin köylülere bu işi parayla yaptırması köylülerin de daha düşük ücretle çocuklara yaptırmasıdır.
Kaybedecek bir şeylerinin olmaması.	Topraklarının mayından temizlenmesini isteyen köylüler Satellite’a kendi topraklarını ne zaman temizleyeceklerini sorar. Satellite bir grup çocuk gönderir. Köylüler, bu çocukların kolları olmadığını söylese de Satellite, onların korkacak bir şeyi olmadığı için daha cesur olduklarını dile getirir.
Kırmızı balıkla ilgileniyor gibi yapma, kandırma. Yeni bir geleceğe kapalılık.	Agrin’in yanlarından geçtiğini gören Satellite bisikletini alıp peşinden gider. Agrin için çeşmeden su doldurup taşır. Yolda bir su kaynağı görürler. Agrin kaynakla ilgili sorular sorar. Köylüler “suyu kirlendi” diyerek buradan su almamaktadır. Satellite anlatır: “Geçen sene, üç çocuk kırmızı balık aramak için geldi ve bir daha çıkamadılar. Bence boğuldular. Yemin ederim dibe daldım. Birçok balık gördüm, ama hiç çocuk yoktu.” Agrin konuyla ilgileniyormuş gibi yapar. Amacı suyun derinliğini öğrenmektir. Satellite derin olduğunu söyler. Kırmızı balığı sorunca da Satellite gerçekten gördüğünü söyler. Agrin, “dibe dalabilir misin” diye sorduğunda Satellite hemen yapabileceğini söyler. Ayrıca bir taraftan da Satellite, Agrin’e duygularını açar, tam onun gibi bir kız aramaktadır. Agrin ise bunu duyunca sırtını dönüp gider. Satellite onun için suya atlarken Agrin oradan uzaklaşmıştır.
Mecbur bırakıldığı hayatı kabullenememe.	Agrin ve Hengov yatarken konuşmaktadır. Uyuyamazlar. Hengov, Agrin’e çocuğunu sevmeyi öğrenmeden uyuyamayacağını söyler. Agrin de ona “Sana kaç kez söyledim, benim çocuğum değil” diye cevap verir. Agrin’in istemeden sahip olduğu bir çocuktur Riga.
Yeterli sağlık koşullarından mahrumiyet.	Bir süre sonra Agrin dişinin ağrıdığını söyler. Hengov ağzına biraz gazyağı alması ve sonra tükürmesi için ona gazyağı uzatır. Agrin

	Hengov'un dediğini yapar. Riga ağlamaktadır. Hengov onu ortalarına yatırır. Agrin irkilir. Ağzındaki gazyağını büyük bir öfkeyle tükürür.
Kendini öldürmek düşünüldüğü kadar kolay değil.	İlerleyen saatlerde Agrin gazyağını alarak çadırdan çıkar. Şafak vaktidir. Kaynağa giderek suya girer. Üzerine gazyağı döker ve bir kibritle eşarbını ateşe verir. O sırada Riga'nın hayalini görür. Riga "anne" diyerek ağlamaktadır. Tutuşmuş eşarbi söndürerek sudan çıkar. Döndüğünde Riga yerinde uyumaktadır. Yatağa girer.
Hayata şans vermek kolay değil, hayata dönüş zor.	Agrin çadıra döndüğünde Riga uyumaktadır. Ona sarılır. Ancak bu kez Riga ağlar.
Sevdiği kızın istediğini düşündüğü şey için uğraşma.	Satellite suya girer. Kırmızı balık aramaktadır.
Kabullenemediği şeylere/kişilere öfkeli olma, agresiflik.	Riga, Agrin'in saçını çektiği için Agrin ona vurur. Hengov ise vurmaması gerektiğini söyler, Agrin'e kızar. Çocuğun burnu kanamaktadır. Hengov ne olduğunu sorduğunda Agrin, "Bilmiyorum, tüm gece bu piçe bakamam" der. Hengov, piç kelimesine tepki gösterince "Piç değil mi, annemizi babamızı öldürenlerin çocuğu değil mi" der. Hengov öfkelenerek çocuğu kucağına alıp çadırdan çıkar. Yolda Satellite onları görür ve bisikletine bindirir.
Saddam askerlerinin Agrin'e tecavüz etmesi. Agrin'in tecavüz sırasında kırmızı elbise giymesi.	Bir kez daha Agrin'in intihar için uçurumun kenarına doğru yürüdüğü sahne... Bu kez tecavüz anını hatırlar. Saddam'ın askerleri Agrin'e saldırmıştır. Hengov'un da gücü kardeşini kurtarmaya yetmemiştir. Bu sahnede Agrin'in üzerinde kırmızı bir elbise var.
Hayatlarına tecavüz edilmesi.	Satellite, Hengov'u bisikletine alır. Hengov yolda giderken zihninde birtakım görüntüler canlanmaya başlar. Bunlar tanklar, savaş uçakları, bombardıman görüntüleridir. Görüntülerin arasında Agrin'e tecavüz sahneleri de vardır. Bir taraftan da Saddam'ın heykelinin devrildiği gelir gözünün önüne.
Savaştan kaçmak/kurtulmak için mücadele etme.	Hengov'un kehanetleri üzerine Satellite harekete geçer ve megafondan duyuru yapar. Birkaç saat içinde savaş başlayacaktır. Tüm köylüleri ve mültecileri tepeye çıkmaya çağırır. Köylüler haberlerde böyle bir bilgi verilmediğini söylese de Satellite bilginin doğru olduğunu dile getirir. Tüm köylüler tepeye doğru hareket eder.
Toplulukla hareket etmeme.	Köylüler tepeye tırmanırken Hengov ve Agrin tepeye tırmanmaz. Satellite onlara neden diğerleri gibi tepeye tırmanmadıklarını sorar ve yalan söylediğinden şüphelenir. Agrin'in çocuğu Riga, kaplumbağalarını küçük bir su birikintisine atar. Bu sırada ABD

	helikopterinin sesi duyulur.
ABD müdahalesinden umutlu olma: “Helikopter geçecek bize yemek verecek”. Suya atılan kaplumbağa...	Satellite, “Yemin ederim duydum. Bu ses onun sesi” der. Pashow “Bu ses ne” diye sorunca Satellite “Amerikan pasaportlarının sesi” şeklinde cevap verir. “Amerika’ya sadece bu kadar kaldı” diyerek eliyle küçük bir mesafe gösterir. Bu sırada Riga da “Helikopter geçecek bize yemek verecek” diye şarkı söyler.
ABD’nin kendini dost gibi göstermesi.	ABD helikopterinden halkın üstüne notlar atılır. Notlarda şu ifadeler yer almaktadır: “İyi günler gelecek. Adaletsizlik, talihsizlik ve zorbalığın sonu. Biz sizin dostunuzuz ve kardeşiniziz. Bize karşı olanlar düşmanımızdır. Bu ülkeyi cennet yapacağız. Acılarınızı dindirmeye geldik. Biz en iyiyiz.”
Savaş başladı.	Hemen sonrasındaki sahnede Satellite, çocuklarla konuşur. Ellerindeki mayınla 3 ay için sadece 2 silah kiralayabileceklerini söyler. “Okulun arkasındaki tepe ve Rahman’ın çatısı hazırlansın, ben gidip silah alacağım” der. Ülke ABD askerlerinin iddia ettiği gibi cennet olmamış, çocuklar sattıkları mayının parasıyla silah kiralamak için harekete geçmişlerdir.
Bir taraftan savaşa hazırlık bir taraftan da hayata devam etme/sevdiği kıza hediye alma.	Satellite ve çocuklar silah pazarına giderler. Çeşit çeşit silahın satıldığı bir pazardır burası. Satıcılar alıcılara silahları nasıl kullanacaklarını göstermektedir. Satellite bir tezgâha gelir. Satıcılarla selamlaşır. Onları tanımaktadır. Rus tipi silah ister. Satıcı onların fiyatlarının arttığını söyler. Satellite satın alacak paraları olmadığını, üç ay için iki silah kiralayacaklarını söyler. Karşılığında topladıkları mayınları vereceklerdir. Satellite bir de küçük gaz maskesi ister. Henüz gelmemiştir. Bu sırada mermiden yapılan bir kolye görür ve onu da Agrin için alır.
Toplumsal baskı. Agrin’in yaşadıklarından utanması.	Hengov, Riga ve Agrin yemek yerken ne zaman gideceklerini konuşurlar. Savaş başlamıştır, köydekiler Türkiye tarafına geçmektedir. Agrin, Riga’yı Irak’ta bırakıp gidebileceklerini söyler. Hengov karşı çıkar, Riga’yı da alacak, beraber gideceklerdir. Agrin, gittikleri yerde Riga hakkında kime ne diyeceklerini sorar, yaşadıklarından utanmaktadır.
Riga’dan kurtulmak istemek aslında toplumsal baskının da bir sonucu. Agrin’in Riga’yı ölüme terk ederken ağlar.	Agrin bu kez Riga’yı tepede bir ağacın yanına götürür, orada onu ayağından ağaca bağlar. Yanağından öperek vedalaşır. Riga arkasından anne diye ağlarken Agrin’in de gözlerinden yaş süzülür.
Eğitim hakkından mahrumiyet.	Okul açık alandadır. Burayı Satellite ve diğer çocuklar bir mevziye dönüştürürken öğretmen onlara karşı çıkar. Okula kimsenin silahla

	gelemeyeceğini söyler. Satellite ise savaşın başladığını, herkesin kendini savunmayı öğrenmesi gerektiğini ifade eder. Öğretmen “Onlara matematik ve bilim öğret” derken Satellite, onların zaten matematiği bildiğini söyler ve Shirkooh’a 40 kere 5’in kaç ettiğini sorar; Shirkooh doğru cevabı verir. Aslında bilgili, eğitilmiş çocuklardır ancak savaş koşulları onları okuldan uzaklaştırmaktadır.
Satellite da mayına basar.	Satellite’a Riga’nın mayınlı bölgeye gittiği haberi verilir. Riga bağlı olduğu yerden kurtulmuş mayınlı bölgeye girmiştir. Satellite çocuklarla birlikte Riga’yı almaya gider. Satellite Riga’nın kıpırdamasını engelleyerek yavaş yavaş yanına gidecek ve onu kurtaracaktır. Ancak çocuk tehlikenin farkında değildir. Tüm ikazlara rağmen hareket etmektedir. Korna çalarak, kolyeyi göstererek oyalamaya çalışsa da başarılı olamaz. En sonunda Satellite panikle bir hamle yapar ve mayına basar.
Savaş bitse de zarar görme.	Satellite yardımlarla yatağına getirilir. Büyük acılar çekmekte, “ayağım” diye inleyerek ağlamaktadır. İsmail “Senin için bu gece doktor getireceğim” der. Doktorun gelebileceği en erken vakit gecedir. İsmail bir taraftan da ABD mayınına basana kadar Satellite’ın ABD demeye devam ettiğini hatırlatır. Çocuklar yanındadır. Pashow Hengov’un bir mesaj iletildiğini söyler. Hengov’un mesajı “Yarın her şey bitecek” şeklindedir. Satellite da Pashow’u görevlendirir ve “Git ve mikrofondan duyur, yarın savaş bitecek” der.
Travmatik geçmişi geride bırakmak kolay değil.	Agrin çadıra döndüğünde Riga’nın geri geldiğini görür. Üstelik çadırlar boşaltılmış, herkes gitmiştir. Agrin Riga’dan kurtulmak için bir şey yapmazsa üçünün birlikte çadırı ve köyü terk edeceklerini anlar. Bu konuda duyduğu utanç yeni bir yaşama başlamasına engel olmaktadır. Bir kez daha çocuğu alarak çadırdan çıkar.
Amerikan askerlerinin gerçek kırmızı balık yerine bir balığı kırmızıya boyayarak vermesi, kandırılma.	Pashow neler olup bittiğine dair Satellite’ı bilgilendirir. Saddam düşmüştür. İsmail ve diğerleri uyduyu alarak tepeye çıkmıştır. Çocuklar Amerikan askerleriyle birlikte “haram” kanalları izlemektedirler. Görünürde her şey yolundadır. Bu sırada Shirkooh da gelir. Saddam heykelinin kolunu getirmiştir. Shirkooh, ayrıca Amerikalılarla konuşmalarını aktarır. “Artık mayın toplamamıza gerek yokmuş” der ve Satellite’a Amerikalılardan aldığı kırmızı balığı verir. Poşet içindeki kırmızı balığa bakan Satellite poşeti biraz sallayınca suyun kırmızıya bulandığını görür. Amerikalılar, onlara bulmayı umdukları şeyi,

	gerçek kırmızı balığı vermemiştir. Bir balığı boyayarak sahtesini vermiş, onları kandırmıştır.
Travmatik hayatın bir parçası öldü. Ve belki de kaplumbağalar uçabilir.	Riga'nın su kaynağının içinde suya battığını görürüz. Riga batarken bir kaplumbağa da uçar gibi yukarı doğru yüzer. Bu sırada Satellite da Riga'yı kurtarmak için ona doğru yüzmektedir. Bir taraftan da Hengov'un yüzdüğünü görürüz. Hengov aslında yatağındadır. Bir anda gözlerini açar. Olaylar olurken Hengov sezmiştir sadece. Görüntüler devam eder. Bu kez Riga'nın nasıl suya düştüğünü görürüz. Agrin ayağına taş bağlayarak suya atmıştır çocuğunu. Hengov yataktan fırlar. Ağlayarak yürümeye başlar. Etraf hayalet şehir gibidir. Çadırlar terk edilmiştir. Agrin'in hayalini görür burada. Su kaynağına vardığında Satellite'ı görür, ağlamaktadır. O da elinden geleni yapmış ama Riga'yı kurtaramamıştır. Hengov suya dalar. Dipte kendi gözleriyle Riga'yı görür. Yapılacak bir şey yoktur.
Agrin öldü, Satellite ise ABD askerlerine sırtını dönüyor.	Ardından Hengov oradan ayrılır. Yolda yürürken ABD askerlerinin araçlarla geçit yaptığını görürüz. Uçurumun kenarına gelir ve burada Agrin'in ayakkabılarını bulur. Onları alarak oradan uzaklaşır. Ayakkabıları Pashow'la birlikte Satellite'a gönderir. Ayrıca bir de mesajı vardır: "Bu kargaşa 275 gün sürecek." Bu sırada ABD askerlerinin geçidi devam etmektedir. Satellite ayakkabıları alır, askerlere sırtını döner. Pashow sorar "ABD askerlerini görmek istemiyor muydun?" Satellite cevap vermez ve onların tersi yönünde ilerlemeye başlar. Film bu sahneyle sona erer, ardından yönetmenin son sözünü görürüz: "Filmimi diktatör ve faşistlerin politikalarına kurban edilen tüm masum dünya çocuklarına ithaf ediyorum."

3.2.2.2.2. Eksen Kodlama

Temalar İçin Kategoriler ve Alt Kategoriler

Tema 1: Tecavüz

- A) Agrin, Saddam askerlerinin tecavüzüne uğrar.
- B) Savaşla hayatlarına tecavüz edilmektedir (Hengov'un gözü önüne gelen savaş görüntüleriyle Agrin'in tecavüz görüntüleri iç içedir).

Tema 2: Sınırdan Yaşam

- A) Sınırdaki yaşamaktadırlar. Bu nedenle aileler bölünmüştür. Bazıları Türkiye tarafına geçmiştir. Hatta filmde karısı Türkiye tarafına geçen bir adamın da hikâyesine yer verilmiştir.
- B) Sınırdaki yaşamaları nedeniyle bölge mayınlarla kaplıdır.

Tema 3: Engellerle Dolu Yaşam

- A) Çoğu çocuk engellidir. Hayat onlar için zordur.

Tema 4: Yaşam ve Beden Bütünlüğünün Tehdit Altında Olması: Tehlike, Korku, Dehşet İçinde Yaşam

- A) Mayın toplama işinde hayatları tehdit altındadır.
- B) Bir diğer işleri mühimmat nakliyatıdır. Burada da bir patlama olur.
- C) Yakında patlak verecek savaşta ne yaşayacakları meçhuldür.

Tema 5: Çaresiz ve Terk Edilmiş Hissetme, Kimsenin Yaşananlardan Haberdar Olmaması

- A) Dünya onlardan habersizdir; müzik kliplerinde, defilelerde herkes hayatından memnundur.
- B) Saddam ve Bush da savaş yaklaşırken haber kanallarında oldukça rahat görünmektedir. Dünya onları terk etmiştir. Çaresizdirler.

Tema 6: Mahrum Bırakılma, Kandırılma

- A) En temel haklardan mahrumdurlar.
- B) Haber alma hakkından mahrumdurlar.
- C) Yeterli sağlık koşullarından mahrumdurlar.
- D) Savaş başlayacağı için eğitim hakkından da mahrum kalacaklardır. Eğitim yaptıkları açık alanı, uygun olduğu için mevziye dönüştürürler.
- E) Agrin, kırmızı balıkla ilgileniyor gibi görünüp Satellite'ı oyalar, onu kandırmıştır.
- F) ABD askerleri, kırmızı balık arayan çocuklara gerçeğini vermek yerine bir balığı boyayıp vermişlerdir. Umutları boşa çıkmıştır, ABD onları kandırmaktadır.

Tema 7: Av Olma, Kaçamama, Yakalanma

- A) Agrin tecavüzden kaçamamıştır.

B) Satellite da mayından kaçamamıştır.

Tema 8: Geçmişini Unutamama

A) Agrin geçmişte olanları unutamaz. Tecavüz sahnesi flashback'lerle gözünün önüne gelir.

Tema 9: Olanları Kabullenememe

A) Agrin, tecavüz sonucu sahip olduğu çocuğu kabullenmez, sürekli ondan kurtulmanın yollarını aramaktadır.

Tema 10: İnsanlardan Uzaklaşma

A) Agrin toplulukların bir araya geldiği çanak anten takılması ya da diğer olaylarda insanlardan uzak durur.

Tema 11: Cesaretin Kırılması, Yeni Bir Geleceğe Kapalı Olma

A) Agrin, Satellite'ın aşkına cevap vermez, gelecek umudu yoktur.

B) Agrin, Hengov'un Riga ile beraber Türkiye tarafına gitme teklifine de karşı çıkar; yaşadıklarından utanmaktadır, yeni bir hayata bu şekilde başlayamayacağını düşünür.

Tema 12: Sessizlik

A) Agrin gerek olmadıkça konuşmamaktadır.

Tema 13: Kendi Yaşamını Önemsememe

A) Agrin hayatta kalmayı umursamaz; verilen gaz maskesini almak istemez.

B) Savaşın başlayacağı zaman dahi yüksek tepelere çıkmaz.

Tema 14: Arafta Olma

A) Agrin çoğu kez kendini ve Riga'yı öldürme planı yapar. Sürekli yaşamla ölüm arasındadır.

Tema 15: Mücadele ve Umut

A) Tüm bu olaylara rağmen çocuklar yaşam mücadelesi vermektedir.

B) Silah kiralarak yaklaşan savaşla mücadele edebileceklerini düşünürler.

C) Sadece akılla değil Hengov'un sezgileriyle de hareket ederler.

D) Satellite ABD müdahalesinden umutludur. Saddam rejimi devrilecek, daha güzel günler gelecektir.

Tema 16: Umutların Yok Olması ve Ölüm

- A) ABD’den umutlu olan Satellite da sonunda yara alır. Mayına basar, ayağını kaybeder.
- B) Satellite filmin sonunda ABD’ye sırtını döner. ABD askerlerinin geçidini izlemez ve onların gittiği yönün tersi istikamette yol alır.
- C) Agrin önce Riga’yı sonra kendini öldürür.

Hayvan Metaforları İçin Kategoriler

Tema 1: Mahrum Bırakılma, Kandırılma (Balık)

Filmde, kırmızı balıkla ABD askerleri köylü çocukları kandırmaktadır. Çocukların kırmızı balık aradığını bilen ABD askerleri, bir balığı kırmızıya boyayıp verir. Gerçekten istediklerini vermemiş, onları kandırmışlardır.

Tema 2: Mücadele ve Umut (Kaplumbağa)

Riga ABD uçakları gelirken suya kaplumbağa atarak “Helikopter geçecek bize yemek verecek” şeklinde şarkı söyler. Ghobadi, kendisiyle yapılan görüşmede kaplumbağaların Kürtleri temsil ettiğini söylemiştir. Yönetmen ile yapılan görüşme, araştırmanın Ek-2 bölümünde verilmiştir.

Tema 3: Umutların Yok olması ve Ölüm (Kaplumbağa)

Riga su kaynağının içinde suya batarken, bir kaplumbağa da uçar gibi yukarı doğru yüzer. Ölüm anında da metafor olarak kaplumbağa kullanılmıştır.

3.2.2.3. Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok

3.2.2.3.1. Açık Kodlama

Tablo 3.3: Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok - Açık Kodlama

Açık Kodlama	Deşifre Edilmiş Sahne
Öykü, gerçekleri anlatacaktır.	Filmin girişinde “Gerçek olay, mekân ve insanlardan esinlenilmiştir” yazar.

Yasaklara inat yasakları anlatmak.	Ambulans sesi ve zar zor nefes alma sesleriyle başlayan filmde yönetmen Bahman Ghobadi bir müzik stüdyosunda şarkı söylemektedir. Kayıt yapan kişi bir taraftan Ghobadi ile bir taraftan da kendisinden yardım isteyen genç kadınla konuşur. Genç kadın, iki-üç saat daha istediklerini, son şarkıyı söyleyip çıkacaklarını dile getirir. Kayıt yapan Babak, genç kadınla aralarındaki sohbette Ghobadi'nin neden kayıt yaptığını anlatır: -Buraya şarkı söylemek ve rahatlamak için geldi. Filmini yasakladılar, başka bir film çekmesi için de izin vermeyecekler. İran'ın underground müziği, Karaj'daki tutuklamalardan sonra şaha kalktı, o konserde 400 kişi tutuklandı ve kıvılcım oradan yayıldı. İşte bu yüzden, film için underground müzik yapmak istiyor. -Profesyonel oyuncular var mı? -Hayır, yok. Ashkan'la Nigar'ı tanıyor musun? Filmde onlar oynayacaklar. -Ama onlar iki ya da üç hafta içinde gidecekler!
Kendi iyilikleri için gitmeleri gerek.	Nigar bir kapıda zili çalar. Megafondan kim olduğunu soran kişiye kendini Ashkan'ın Nigar'ı olarak tanıtır ve girer. Merdivenlerden aşağı iner. Burası önceki sahnede kayıt yapılan stüdyodur, muhtemelen gizli bir stüdyodur. Sohbet başlar, kayıt yapan Babak önce Ashkan'ı sorar: -Ashkan'ın serbest bırakıldığını duydum. -Evet, pazartesi günü çıktı, artık özgür. -Rock yapıyormuşsunuz. Millet senin de işin içinde olduğunu söylüyor. Hatta toplantının birinde, şeytana tapmak için kan içilmiş (gülerler). Londra'daki festivallerden birine davetli olarak gittiğinizi duydum. -İhtiyacımız olan bir grup kurmak. -İhtiyacın olan iki gitarist bir basçı ve bir baterist. -Ashkan iyiliğimiz için gitmemiz gerektiğini söylüyor.
Kökenle değil, yasaklarla kavgalılar.	Nigar, kendisinin pasaport ve vize sıkıntısı olmadığını ancak Ashkan'ın yurt dışına çıkmasına yardımcı olacak birini aradıklarını söyler. Babak, odada bulunan ve yanındaki kişiye DVD veren Nadir'i gösterir. Yardım edebileceğini söyler. Nadir ise bu teklife önce pek sıcak bakmaz. Kimseyi yurt dışına çıkarmaya niyeti olmadığını söyler. "Artık hiç kimse kökeni ile kavgalı olmayacak" der. Nigar, ise kökenleriyle ilgili bir sorunları olmadığını, müzik yapamadıklarını dile getirir. Nadir ülkede müzik yapan iyi insanlar olduğunu söyleyerek onlarla tanışıp beraber müzik yapmalarını önerince Nigar bir kez daha, istedikleri müziği yapamadıklarını dile getirir ve Nadir ikna olur, onlara yardım etmeyi kabul eder.

Dünyanın bir parçası olma.	Nadir'in bahçesine gelirler. Buradaki hayvanlarının adı Monica ve Belluci'dir. Eve girerler evde iki kuşu vardır Nadir'in. Bu iki kuşun da Hint filmlerine bayıldığını dile getirir. Bir sahnede ikisinin de ağladığını söyler.
Bu ülkede şanslarının olmaması.	Nadir, gençlere "Pekâlâ, CD'nizden bahsedim bakalım" der. İki yıl önce kaydetmişlerdir. Ancak izin alamamışlardır. Nadir müziklerini dinler ve çok beğenir. Onları karaborsaya çıkarabileceğini söyler. 100 bin satış rakamına ulaşabilirler. Ashkan ve Nigar ise çok uğraştıklarını, kapıları çalmaktan çok neredeyse kapıları kırdıklarını ama sonuç alamadıklarını, bu ülkede bir şansları olmadığını dile getirir.
Yine de vazgeçme, burası senin ülken. Bu senin müziğin.	Nadir halledeceğini söyler: "Size izin alacağım. Kapıları kırmaya yine başlayın. Tekrar çılgık atın, ne gerekirse! Bu sizin müziğiniz! Bu sizin yapabildiğiniz en iyi şey! Neden vazgeçiyorsunuz? Neden kendi ülkenizde yapamıyorsunuz? Sizin için halledeceğim. Yardım edebilecek sağlam bir adam tanıyorum. Sizin için izin belgesi almaya gidiyorum, hem yasal hem de orijinal! Binlerce katılımcı için bilet satacağım."
Yasaklara rağmen 312 rock, 2.500 pop müzik grubu var.	"Başka bir konu daha vardı" dediklerinde Nadir devam eder: "Elbette biliyorum! Sana pasaport ve vize de ayarlayacağım. Ama bunu buradaki dostlar ve sizler için yapacağım. Bu müziğin kalitesini biliyorum. Sizin çaldığınız alternatif rock türü değil mi? Sadece İran'da 312 alternatif rock grubu var. Sence sadece Tahran'da mı var? Alternatif rock yapan Kürt gruplarını duydun mu? Khorasani'yi, Lor ya da Baloch'u? İran'da 2.500 pop grubu var."
Müzik yerin altında, gizli yapılıyor.	Beraber bir yere giderler. Burası da merdiven inilerek girilen bir evdir. Underground müzik yapanlar dünyanın pek çok ülkesinde rahatça müzik yapabilmekteyken İran'da gerçek anlamda işler yer altında yürütülmektedir. Sesin dışarı çıkmasını önlemek için duvarları yumurta kaplarıyla kaplamışlardır.
Çaresiz, kimsesiz kalan kediler. Gençlerin onlara evlerini açması.	Ashkan ve Nigar, Hamit'e gelmişlerdir. Bu sırada sürekli bir kedi miyavlaması duyulur. Annelerine araba çarptığını, altı yavrunun geride kaldığını söyler: "Kedi hamileydi, kaza sonucu takılan platin yüzünden doğurdu ama yaşayamadı. Sonra benim biraderin arkadaşları onları getirdi, böylece hem anneleri hem de yavru mutlu oldu."

İzin alabileceklerine dair umut yok.	Sonraki sahnede Ashkan ve Nigar konuşmaktadır. Nigar, Ashkan’a Hamit hakkında ne düşündüğünü sorar. Ashkan iyi biri olduğunu söyler. Nigar soru sormaya devam eder: -Herkes gidiyor. Başaramazsak Londra’dan gelen e-postayı ne yapacağız? -Bilmiyorum. -Londra’dan sonra bağımsız yabancı gruplar için Fransa’dan da e-posta geldi. Ne düşündüğümü biliyorsun. Bence Nadir’e konser ve kaset izinleri için biraz daha ödememiz gerekiyor. -İlk önce şu David’i bir görelim, o para daha önemli. Kaseti düşünmene gerek yok. Çünkü bize izin vermeyeceklerine eminim. Bu imkânsız.
Yaptıkları güzel işleri aileleriyle paylaşamamanın hüznü.	Nigar ülkede konser vermek gibi Nadir’in söz verdiği konularda biraz daha heveslidir: “Eğer konser verseydik bu harika olurdu, tüm arkadaşlarımızı davet edebilirdik. Ailelerimiz de gelebilirdi, en azından bir kez bizi çalarken seyredebilirlerdi.”
Dünya kültürünü yakından takip etme (Görme engelli bir karaktere yer verilmesi)	Sonraki sahnede Nadir, ikiliyi yine motosikletiyle alır ve bir kez daha merdivenlerden inerek dar geçitlerden geçer ve David’in yanına varırlar. David sahte vize, pasaport işlerini yürütmektedir, film CD’leri kopyalayan Nadir’le filmler hakkında sohbet eder. Önceki filmi beğenmemiştir, duygusal filmlerden hoşlanmadığını, savaş filmlerini sevdiğini söyler. Marlon Brando önerisine de “eski” olduğu için karşı çıkar. Bu sırada Nigar orada bekleyen kadınla sohbete başlar; onlara nereye gitmek istediklerini sorar. Kadın, “Mutlu olabileceğimiz herhangi bir yer. Avustralya, Almanya, Amerika, İngiltere. Ayrıca henüz görmediğimiz Louvre Müzesi, Niagara Şelalesi gibi yerleri de görmek istiyoruz” der. Film sohbeti devam ederken Nadir’in Al Pacino önerisine karşı çıkan David, Nicholas Cage’i sevdiğini söyler. Nigar’ın da kadınla sohbeti devam etmektedir. Kendilerinin alternatif müzik yaptığından bahsedince kadın da 50 Cent’i sevdiğini dile getirir. Kadın görme engellidir.
İstedikleri şeyi yapabilmek için illegal yollara başvurma. Yakalanırlarsa başları dertte.	David diğer çift gittikten sonra Ashkan ve Nigar’la ilgilenmeye başlar ve sorar: -Ashkan, göç etmek mi istiyorsunuz? -Evet, eğer mümkünse. -Kaç kişisiniz? -Beş. -Kaç pasaport gerekli? -Nigar’a gerekmiyor, o yüzden beş vize ve iki pasaport gerekli.

	-Ücretten haberiniz var mı? -Hayır, yok. David, Ebi'den ücret tarifesini okumasını ister ve Ebi başlar: Sıradan İran pasaportu 4 milyon toman. Orijinal Irak pasaportu 1 milyon toman. Afgan pasaportu 500.000 toman. Avrupa pasaportu 11 milyon toman. Orijinal Amerikan pasaportu 26 milyon toman. Amerikan yeşil kartı 15 milyon toman. Şimdi de vizeler: Irak için 100.000 toman. Afgan vizesi 5000 toman. Avrupa vizesi, 5 milyon toman. Orijinal Amerikan vizesi 12 milyon toman. Mecburi askeri hizmet 5 milyon toman. Bu fiyatları neye göre belirlediğini sorduklarında David, petrol fiyatlarına göre belirlediklerini söyler. Pasaportlar 10 gün içinde hazırlanabilmektedir. David parayı getirdiklerinde işin bitmesinin de garanti olduğunu söyler.
Para bulundu, umutlar artıyor.	Arabadadırlar. Nigar, istenen paralar nedeniyle umudunu yitirmiştir. Ashkan ise para işinin hallolduğunu söyler: "İki gün önce Almanya'daki annemi aradım. Babamın parasından 23-24 milyon kaldığını söyledi. Parayı hesabıma transfer edecek, birkaç güne burada olur." Ashkan'ın kucağında bir köpek vardır.
Kadın vokal bulundu.	Ashkan ve Nigar telefonda konuşmaktadır. Ashkan bir kadın vokale ihtiyaç duyduklarını söyler. Ama nereden bulacakları konusunda hiçbir fikri yoktur. Ertesi gün Nadir, Ashkan'a onu muhteşem bir sesle tanıştıracaklarını söyler. Babak'ın stüdyosuna giderler. Bir kadın şarkı söylemektedir. Şarkı eşliğinde yönetmen İran sokaklarının görüntülerini verir. Babak bu şarkıyı söyleyen kişinin yurt dışı izinleri ve tecrübesi olduğunu belirtir. Ashkan da onu beğenir. Babak, Nigar'ın gayet iyi olduğunu söyleyerek neden kadın vokal aradığını sorar. Ashkan "Biliyorum; ama tek bir kız için izin alamazsın" der.
Dünyaya daha mutlu şeyler söylemeyi isteme.	Sonraki sahnede Nigar, Ashkan'a yazdığı şarkı sözünü okur: Gece bulutlarının karanlığı için... Ateşli günlerin tahribatı için... Gece! Ateş! Karanlık! Tahribat! Yalnızlık! Güzel mi diye sorar. Ashkan biraz depresif bulunduğunu söyler, "Hapiste mi yazdın" diye sorar. Nigar "Evet" cevabını verir ve "Senin söylediğin gibi depresif yazıyorum" der. Ashkan ise "Artık

	izinleri alıp sesimizi onlara daha mutlu çıkarmalıyız” diye cevap verir.
Yasaklar nedeniyle ahırda müzik yaparken bir grup üyesine hepatit bulaşması.	Kapı çalar. Nadir gelmiştir. Bir heavy metal grubuna bakmaya gideceklerdir. Nadir, bir sanayi sitesinde Ashkan’la Ariyan’ı tanıştırır. Sonraki sahnede de Ashkan ve Nigar, gencin müzik yaptığı yere giderler. Burası bir çiftliktir. Çiftlikte çalışan adamlara Ariyan’ı sorarlar. Adamlar tanımaz ve “O da kim” der. Bu sırada uzaktan müzik sesi gelir. Ashkan “Bizi müziğin geldiği yere götürebilir misin” der. Adam, Afşin’in misafirleri olduklarını anlar ve şikâyet başlar: “Bizi perişan ettiler. İnekler süt vermeyi bıraktı. Ne yiyor ne de içiyorlar. Çıldırıldılar. Şu hayvan açlıktan ölüyor! Tamamen iştahını kaybetti, onu temizlemek için yanına gitmeye cesaret bile edemiyoruz. Ama Afşin iyi bir genç ve sahiptir. Ona bir şey söylemeyin, üzülebilir.” Ashkan ve Nigar, grubun yanına varırlar. Ariyan’la konuşup isteklerini anlatırlar. Grup da bir parça çalar. Ghobadi şarkı devam ederken İran sokaklarının görüntülerine yer verir. Şehirde hayat çok hızlı akmaktadır. Şarkı sırasında bir grup üyesi fenalaşınca hastaneye götürülür. Doktor hepatitten şüphelenir.
Komşuları gözleyip onlar çıkınca müzik yapma.	Bu defa bir binanın çatısındadırlar. Buradaki gençlere ne yaptıklarını sorduklarında, komşularını izlediklerini söylerler. Onlar çıktıklarında müzik yapabiliyorlardır ancak. Yoksa komşular polise şikâyet etmektedir. Yakalandıklarında enstrümanlarına da el konulmaktadır. Komşuların çıktığını görünce içeri girer ve müziğe başlarlar. Ghobadi her şarkıda olduğu gibi yine şehrin hareketini beyazperdeye taşır.
Aileler çocukları için endişeleniyor; ilk yasağı onlar koyuyor.	Şarkı devam ederken birden elektrik kesilir. Sadece kendi elektriklerinin kesildiğini fark ederler. Sina’nın babasının kestiğini anlarlar. Sina arkadaşına “Git söyle 15 dakika daha izin versin” der. Nigar da Sina’ya babasının müzik yapmasıyla ilgili sorunu olup olmadığını sorar. Sina, bir sorunu olmadığını ama polisi ararlar diye çekindiğini söyler. Zamanının çoğunu çocukları karakoldan toplamakla geçirmektedir. Sina artık bu durumdan çok sıkıldığını anlatır. Üstelik komşuların çocukları dahi onları polise şikâyet etmektedir. Polis geldiğinde ise kıs kıs gülmektedir. Çocuklar için bu bir oyundur.

Polis tehdidi karşısında dayanışma.	Ashkan, Sina'ya önce orada çalmalarının sakıncası olup olmadığını sorar ve yine belki fikrini değiştirip onlarla müzik yapmak isteyip istemediğini. Sina ise yaşadıklarını gördüğünü, bunun mümkün olmadığını dile getirir. Gruptan biri Aras'ı önerir. Kouri'ye de sorar Ashkan. O da pasaport ve vize sorunu olduğunu söyler. Nigar, pasaport işleriyle Nadir'in ilgilendiğini söyler. Kouri "Tamam o zaman" dediği anda Nigar'ın telefonu çalar. Arayan Nadir'dir. Ancak telefonun diğer ucundaki kişi Nadir değil bir polistir. Polis Nigar'a, Nadir'in müşterisi olup olmadığını sorar. Nadir yakalanmıştır. Nigar ise sadece arkadaş olduklarını söyler.
Devlet her an peşlerinde.	Nadir sorguda CD'lerin ticaretini yapmadığını, hepsinin kendisine ait olduğunu söyler ancak evinde 1.800 CD bulunmuştur. Parasızlık nedeniyle yaptığını itiraf eder. İçkiyi ise kendisini ziyaret edecek Ermeni bir arkadaşı için almıştır. Çokça inkâr ve dil dökmenin ardından verilen para cezası düşürülür ve kırbaç cezası da iptal edilir.
Grup kuruluyor.	Nadir, Nigar ve Ashkan başka bir müzik grubunu ziyaret ederler. Müzik yaptıkları yer oldukça geniştir. Küçük çaplı bir konser verilebilecek gibidir. Nigar komşularla ilgili ne yaptıklarını sorar. Gruptan bir genç iyi bir izolasyon sistemi kurduklarını söyler. Nadir de Nigar ve Ashkan'a burada bir konser ayarlayabileceğini söyler. 400 kişiyi oraya sığdırabilecektir. Nigar daha büyük bir konser vermek istediklerini söyleyince Nadir bunun bir alıştırma olacağını dile getirir. Daha önce kendilerine önerilen Aras da buradadır. Aras onlarla çalmayı kabul eder. Gece gelip çalışacaklar ancak kimseye görünmemeye dikkat edeceklerdir. Ayrıca konsere gelenler de ücretli dörderli gruplar halinde eve alınacaktır.
Çocukların gitarı yok, hayal ederek müzik yapma.	Bir sonraki durakları yine grupta çalması için başvuracakları bir müzisyendir. Bu kişi o anda çocuklara gitar dersi vermektedir. Ancak sadece kendisi gitar çalmaktadır. Çocukların elinde gitar yoktur. Onlardan gözlerini kapatıp gitar çalıyor gibi yapmalarını, bunu hayal etmelerini ister. Ardından ara verip Nadir ve arkadaşlarıyla konuşur. Müzik yapma teklifine sıcak bakmaz ve onlara Khosro'yu önerir, o çok büyük bir müzisyendir. Nerede olduğunu sorduklarında ise metroda dilencilik yaptığını söyler.
Polis köpeğe el koydu, köpeğin başına ne geleceği meçhul.	Askhan ve Nadir arabadayken yolda polis çevirir. Yanlarında köpekleri de vardır. Polis köpeklerin yollarda dolaşmasının yasak olduğunu söyler. Askhan neden diye sorar. Polis de "Dokunulması yasak olan bir şeyi neden yanınıza alıyorsunuz?" diye bağırır. Nigar köpeklerinin temiz olduğunu, aşılarının yapıldığını, belgeleri olduğunu

	söylese de kar etmez. Polis köpeği alır.
Ev konserleri düzenlenme.	Nadir, Ashkan ve Nigar yoldadır. Nadir, “Dün bütün gün size kadın vokal araştırdım. Eğer size konser ya da kayıt izni alamazsam yolculuk masraflarını karşılamamız için evde bir konser ayarlayacağım. Bu gece ev konserlerinden birine gidiyorum. İki kız kardeş çıkıyor. Size bu ülkede nasıl para kazanılır göstermek istiyorum” der. Ev konserine giderler. Burada Nadir, David’in gruba yeni katılan Hamit’in yurt dışı işlerini hallettiğini öğrenir.
Albüme izin çıkmadı.	Nadir’e telefon gelir. Albüm için izin çıkmamıştır. Ardından Ashkan Nadir’i arar. Para için enstrümanlarını satacağını söyler. Nadir böyle bir şey yapmaması gerektiğini, gerekirse kendi eşyalarını satacağını dile getirir. Nadir çok sevdiği motosikletini satar.
Büyük hayalleri var.	Grup üyeleri bir taraftan çorba içerken bir taraftan da Londra’ya gidince neler yapabileceklerini konuşurlar. Hayalleri arasında konserlere gitmek, diledikleri gibi müzik yapabilmek hatta bir stüdyo almak bile vardır.
Pasaport hayalleri de suya düştü.	Nadir motosikletini satmıştır, aldığı parayla David’e gider. Ancak burada polis vardır. David’i tutuklamaktadırlar. Bir sonraki sahnede Nadir, bir mini havuzda nefesini tutar, başını suya daldırır.
Nadir bulundu.	Konserden bir önceki gün gelip çatmıştır. Grup üyeleri Babak ile sohbet ederler. Ancak üç gündür Nadir’den haber alamamaktadırlar. Üç gün içinde ülkeden ayrılacaklardır. Vize ve pasaport işlerinin kesinlikle hallolması gerekmektedir. Konser alanında hazırlıklar yapmaktadırlar. Nadir’le ilgili Babak’ten telefon gelir. Nadir bir partiye gitmiştir. Ashkan onu görmeye gidecektir.
Onlar yalın ayak insanlar.	Ashkan ile Nigar partinin yapıldığı eve giderler. Nigar kapıda bekleyecek, Ashkan içeri girip Nadir’i bulacaktır. Kapıyı çalar ve megafonda şifreyi söyleyerek (yalınayak adamlardan biri) içeri girer.
Polis ev baskını yapıyor.	Ashkan, Nadir’i bir odada yatakta baygın halde bulur. Yüzünü yıkayarak onu ayıltmaya çalışır. Nadir ağlamaya başlar. Ashkan onu kaldırarak banyoya götürür. Ashkan annesinin para gönderdiğini, sekiz bileti de aldıklarını her şeyin hallolacağını söyleyerek Nadir’i sakinleştirmeye çalışır. Nadir ağlarken çok üzgün olduğunu söylemektedir. Polis sirenleri duyulur.

Konseri düzenlemeyi başardılar ama konser gerçekleşmiyor.	Bu sırada konser alanında dinleyiciler beklemektedir. Onlara Ashkan ile Nigar'ın geleceği anons edilir.
Geleceği kazanabilmek için hayatı tehlikeye atma	Polis baskınında herkes kaçmaya çalışmaktadır. Yeniden tutuklanırsa yurtdışı hayalleri suya düşecek olan Ashkan kaçışı pencereden atlamakta bulur. Ancak ardından bakan Nadir görür ki burası hiç de alçak değildir ve yere kapaklanan Ashkan'a ne olacağı meçhuldür.
Hiçbir şey hayal ettikleri gibi olmadı. Sonları ise meçhul.	Nigar son derece çaresiz görünmektedir. Kendini geriye atar. Bu sahne Nigar'ın kendine zarar verdiğini düşündürür ve sonrasında sahnedeki Ashkan kanlar içinde sedyede taşınmaktadır. Film, izleyici Ashkan ve Nigar'a ne olduğunu öğrenmeden biter.

3.2.2.3.2. Eksen Kodlama

Temalar İçin Kategoriler ve Alt Kategoriler

Tema 1: Yaşam ve Beden Bütünlüğünün Tehdit Altında Olması: Tehlike, Korku, Dehşet İçinde Yaşam

- A) Devlet hep peşlerindedir, her şeyi gizli yaparlar. İki ana karakter de daha önce bu nedenle hapse girmiştir.
- B) Komşularını gözleyip onlar çıkınca müzik yapabilmektedirler. Polise ihbar edilirlerse sonları yine hapis olabilir.
- C) Korktukları için sağlıklarını tehlikeye atarlar. Hayvanların bulunduğu ahırda müzik yapan gençlerden birine hepatit bulaşır.
- D) Ev partisinde polis baskını olunca camdan atlayan Ashkan'ın yaşayıp yaşamayacağı meçhuldür.

Tema 2: Çaresiz ve Terk Edilmiş Hissetme, Kimsenin Yaşananlardan Haberdar Olmaması

- A) Bu ülkede bir şansları olmadığını düşünmektedirler. Sık sık çaresizliğe düşerler.

Tema 3: Mahrum Bırakılma, Kandırılma

- A) İstenilen yaşamdan mahrumdurlar.
- B) Özgürlükten mahrumdurlar.

- C) Çocuklar müzik aletlerinden bile mahrumdur; gitarları yoktur, hayal ederek müzik yaparlar.

Tema 4: Av Olma, Kaçamama, Yakalanma

- A) Filmin sonunda polis bir ev partisini basar. Ashkan yakalandığını düşünerek camdan atlayıp kaçmaya çalışır ancak başarılı olamaz.

Tema 5: Mücadele ve Umut

- A) “Yine de vazgeçme, burası senin ülken. Bu senin müziğin” diyor Nadir. İran onların da ülkesi, orada konser verebilmek ve albüm çıkarabilmek için mücadele ederler.
- B) Hapisteyken daha karamsar şarkılar yazsalar da yurt dışına çıktıklarında dünyaya daha mutlu şeyler söylemek istemektedirler.
- C) Hayalleri çok büyüktür, yurt dışında da iyi işler yapacaklardır.

Tema 6: Umutların Yok Olması ve Ölüm

- A) Önce albüm izni çıkmaz.
- B) Pasaport temin edecekleri kişi tutuklanır.
- C) Polis gizli ev konserine baskın düzenler.
- D) Hiçbir şey hayal ettikleri gibi olmamıştır.
- E) Ashkan ev baskınından kaçmak için camdan atlar; yaşamda kalıp kalamayacağı meçhuldür.

Hayvan Metaforları İçin Kategoriler

Tema 1: Yaşam ve Beden Bütünlüğünün Tehdit Altında Olması: Tehlike, Korku, Dehşet İçinde Yaşam (Köpek, Kedi)

Ashkan ile Nigar’ın araba sahnesinde yanlarında köpekleri varken polis arabayı durdurur. Polis köpeklerin yollarda dolaşmasının yasak olduğunu söyler, köpeğe el koyar. Köpeğe ne olduğu meçhuldür. Filmde bir kedinin trafik kazası sonucu hayatını kaybettiği hikayesi vardır. Yavruları çaresiz kalmıştır.

Tema 2: Çaresiz ve Terk Edilmiş Hissetme, Kimsenin Yaşananlardan Haberdar Olmaması (Kedi)

Gençler her an başlarına bir şey gelebileceğini düşünerek müzik yapmaktadırlar. Merdivenlerden aşağı inilerek ulaşılan, gizli saklı yerlerde çalışmaktadırlar. Tıpkı çaresiz hisseden gençler gibi, anneleri kaza geçirdiği için çaresiz kalan kedi yavrularından bahsedilir. Bir müzisyen kedi yavrularına evini açmıştır. Ortak bir kaderi yaşarlar. Yönetmen Ghobadi, kedilerle gençler arasında nasıl bir paralellik kurduğunu görüşmede aktarmıştır.

Tema 3: Av Olma, Kaçamama, Yakalanma (Köpek)

Filmin sonunda polis bir ev partisini basar. Ashkan yakalandığını düşünerek camdan atlayıp kaçmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Arabalarında köpek varken polis çevirince köpek de yakalanmıştır.

3.2.2.4. Gergedan Mevsimi

3.2.2.4.1. Açık Kodlama

Tablo 3.4: Gergedan Mevsimi - Açık Kodlama

Açık Kodlama	Deşifre Edilmiş Sahne
Film, İranlı Kürt şair ve yazar Sadeh Kamangar'ın gerçek hayat hikâyesinden esinlenilerek çekilmiştir.	Sadeh Kamangar, İran İslam Cumhuriyeti'nin hapisanelerinde 27 yıl hapis yatmıştır. Bu sırada ailesine öldüğü söylenir. Uzun yıllar boyunca ailesi, yönetim tarafından kendilerine gösterilen sahte bir mezarın başında yas tutar. Filmde şairin şiirlerine yer verilir. Şiirler, Kamangar'ın anavatanından bir kadın tarafından okunmaktadır.
27 yıllık hapis hayatı sona erdi.	Öykü zamanı: 2010 - Sahel 27 yıl kaldığı cezaevinden, cezaevi görevlilerinin kendini yıkamasının ardından ayrılır. Yıkarken da insani bir muamele yoktur.
Kitabın adı: <i>Gergedanın Son Şiiri</i> .	Flashback - Tahran'da 1978 yılına geri döneriz. Karısı Mina, yanındaki yardımcısına kendisini beklemesini söyleyerek şair kocası Sahel'in imza gününe katılır. Kitabın adı <i>Gergedanın Son Şiiri</i> 'dir.
Sahel doğanın bir parçası, doğayla iç içe.	Ardından arabaya binerler. Mina'nın yardımcısının şoförleri olduğunu anlarız. Sahel eve dönerken karısını, zaman zaman uğradığı ağacın yanına götürür. Burası oldukça sessiz, sakin bir yerdir. Sahel karısına "Ben bu ağaçla konuşurum. O da

	benimle. Yanında saatlerce oturur, yazarım. Gergedan'ı beraber yazdık. İlham oldu bana" der.
Sessizliğe bürünme, yaşadıklarını anlatmama kararı.	Öykü zamanına geri döneriz. Sahel yine bu ağacın altındadır. Ve şairin bir şiirini kadının sesinden dinleriz: Topraktan ne istiyorsun? Seni salıvermediler mi? Yeri açtılar Ve işaretlerini örttüler Öldüğünü ilan ettiler Diri misin, değil misin Kimse bilmiyor Dudaklarını mühürle Duvarları omuzlarında taşı Ve git
Kendisinden çalınanın peşine düşme.	Sahel, geçmişinin peşine düşer. Bir kahvehanede eskiden tanıdığı bir adamdan ailesine neler olduğunu dinler. Annesi vefat etmiştir. Bir tek babası kalmıştır. Anlatmaya devam eder: "Mina İstanbul'a gitti. Hiç haberimiz yok. Avrupa'ya gidip gidemediğini bilmiyoruz. İstanbul'a gittiğinde biri seni karşılayacak. Dada söz verdi. Mina'yı bulacak."
Geçmişi unutamama, flasback'lerle hatırlama.	Sahel İstanbul'a giderken geçmiş gözünün önüne gelir. Nezarethanede sorgudadır. Sorguda bir su sesi duyulur. Su sanki birilerini boğmaktadır.
Sahip olduğu eski hayata ulaşabilme umudu. Ama yine de hiçbir şey eskisi gibi değil.	İstanbul'a varmıştır. Bir kişi, Sahel'i kalacağı yere yerleştirir. Aynı kişi bir sonraki sahnede İstanbul'un kralı olarak bahsettiği Dada'ya gittiklerini anlatır. Dada, Mina'yı bulacak adamdır. Bir merkeze varırlar. İstihbarat işlerinin yapıldığı bir yerdir burası. Kargaşa hakimdir. Dosyalar arasında ilerlerler. Burada bir yetkili Sahel'e bilgi verir: "Sen İran'dan gelmeden önce iki ay kadar dosyan üzerinde çalıştık. Burada 3 milyondan fazla dosya var. Hepsini inceledik. Önemli bir gelişme var. Dün, karının adresini bulduk. Bu iyi bir haber. Yalnız, bir sorun var. Karının bir dosyası var burada. Aslında burada bir İranlının dosyası olması için birileri tarafından aranmış olması gerekir. Biri karın için dosya açtırmış. 6 yıl kadar önce birisi karını bulmak istemiş." Sahel o kişinin kim olduğunu sorunca "Akbar Reza'i" cevabını alır. Sahel, bu kişiyi tanımadığını söyler.
Cesaretinin kırılması, yeni bir geleceğe hazır olamama.	Arabayla deniz kenarında bir mahalleye gelir. İleride, diğer evlere uzak, müstakil bir eve bakar. Geldiğinde gündüzdür. Tüm gün ve gece o eve bakmıştır.

Hayvanlara yardım etmeyen bencil bir karakter: Akbar Rezai.	Sabah olmuştur. Hâlâ eve bakmaktadır. Evden bir adam çıkar. Bu adam yıllar evvel Mina'nın şoförlüğünü yapan Akbar Rezai'dir. Evden çıkmıştır. Bahçe kapısını kapatır. Arkasından bir köpek gelmektedir. Dönüp köpeğe bakar. Ancak köpeğin de çıkması için bahçe kapısını açık tutup beklemez. Köpek bahçe kapısının altından geçerek dışarı çıkar.
Duygularını yaşama konusunda cesaretinin körelmesi.	Sahel, evin yanına kadar gider. Camdan içeri bakar. Mina'yı görür ancak gidip konuşamaz. Tekrar arabasına döner.
İnsanlara yardım etse de onlarla konuşmama.	Sahel'in arabasının yanına iki genç kadın gelir. Arabalarının bozulduğunu söyleyerek kendilerini gidecekleri yere bırakması için Sahel'e ricada bulunurlar. Bir sonraki sahnede iki genç kadının arabaya bindiğini görürüz. Kadınlardan biri diğerini göğüs dekoltesi vermesi gerektiği konusunda uyarır. Kadınların seks işçisi olduğunu anlarız. Sahel onları gidecekleri yere bırakır ve yola devam eder.
Geçmiş bir kez daha kaybetmenin sarsıntısı.	Bir hamam sahnesi. Dada, Sahel'i kanındaki 30 yıllık hapishane pisliğini atması için hamama götürür. Sırtlarındaki sülükler kirli kanı emmektedir. Dada, Akbar Rezai'nin gençlik fotoğrafını göstererek onun hakkında bilgi verir. Sahel, Akbar'ı tanıyamaz. Dada, Akbar'ın İran Devrim Muhafızlarından olduğunu söyler, 6 yıl önce İstanbul'a yerleşmiş, sıklıkla da Mina'yı ziyaret etmektedir. Dada sorar: "Ama karının çocukları, adamın kendi babaları olmadığını söylüyormuş. Komşulara da babalarının öldüğünü söylemişler. Demek ki senin çocukların. Senin mi?" Sahel çocukların kendisinden olmadığını dile getirir. Bir sonraki sahnede Sahel, yatakta yatarken fotoğrafa bakmaya devam eder. Yönetmen burada görüntüyü oynatır. Ses efektiyle birlikte bu sahne bir sarsıntı hissi verir.
Varlığının silikleşmesi.	Mina genç bir adamla birlikte motosiklete biner. Sahel de onları takip eder. Genç adam Mina'yı bir yere bırakır, kahvehanede onu beklemeye başlar. Sahel de yanına oturur. Beraber hiç konuşmadan tavla oynarlar. Telefon gelir ve genç adam kahveden çıkıp Mina'yla yola koyulur. Sahel onları takip etmeye devam eder. Bu kez bir binaya girdiklerini görünce karşısındaki bir inşaatın üst katına çıkarak ne olduğunu anlamaya çalışır. Gördüğü sahnede Mina perdeyi kapatırken farklı genç bir adam üstünü çıkarmaktadır. Sahel yıkılır. Ardından gelen sahnede bir şiir okunur: Belirginliğin soluyor

	Ve suya düşüyor Ona bakıyorsun Zaman duruyor O da bakıyor...
Akbar'ın bir örümcek gibi zamandan ördüğü ağ ile Sahel'i avlaması.	Şiirin bu kadarlık kısmında deniz kenarında sigara içen Sahel, sigarasını suda söndürür. Ardından Sahel'i denizin içinde nefessiz görürüz. Ve yine geçmişe gider. Gençlik yıllarında karısıyla birlikte bir havuzda yüzmektedirler. Bu sırada Akbar Rezai de gizlice onları izlemektedir. Ve şiir devam eder: Bir örümcek geliyor Ve zamanı yapışkan tükürüğüyle yoğuruyor Anlardan bir ağ örüyor Avlanıyorsun Ve seni terk ediyor Bir örümcek ki boyu... ...bir örümcek kadar.
Nefesini tutma; tıpkı özsuyunu kurutmaya çalışan ağaç gibi... Ölümü düşünme, isteme... Yaşamla ölüm arasında arafta olma...	Şiir devam eder: Gök kararıyor, açılıyor, kararıyor Nefesini tutuyor ağaç Özsuyunu kurutmak için
Akbar'ın duygularının kontrolden çıkması ve bunu bedelini ödemesi.	Flashback - Akbar, Mina'yı almaya gider, arabada beklerken Mina'nın rujunu bulur ve ruju yalayarak kendi dudaklarına sürer. Mina arabaya biner. Yolda giderlerken Akbar Rezai arabayı kontrolsüzce sürmeye başlar. Hızdan ürken Mina arabayı durdurması için bağırırken en sonunda duran Akbar, Mina'ya aşkını itiraf eder. Bir sonraki sahnede Mina'nın babası, askerlerine Akbar'ı feci şekilde dövdürür.
Korku, dehşet, tehlike altında yaşam.	Flashback - Sahel daktilosunda şiirlerini yazarken dışarıdan "Kahrolsun Şah" sloganları yükselmektedir. Sokaklar karışmıştır. İslami Devrim taraftarları ayaklanmış, rejim güçleri ateş ederek onları bastırmaya çalışmaktadır. Onlar da taşlarla, sopalarla cevap vermektedir. Sokaklarda ateşler yakılmıştır. Akbar da Sahel'in camının altında, bir taşı sıkıca tutmaktadır. Yönetmen mevsim geçişiyle zamanın geçtiğini aktarır, ardından yeni rejimin kurulduğunu görürüz. Akbar ve askerleri Mina'nın babasının evini basarak onu

	tutuklarlar. Mina ve Sahel de evlerinden alınır. Sahel, yönetim karşısı şiir yazmaktan ve İran Cumhuriyeti'ni tehdit eden örgütlerle iş birliği yapmaktan 30 yıl, Mina ise kocasıyla iş birliğinden 10 yıl hapse mahkûm edilir.
Hiçbir suç işlemekten bedel ödeme, çaresizlik.	Sahel gözleri bağlıyken onu sorgulayan kişi Akbar'dır. "Karını ne kadar seviyorsun" gibi kişisel sorular sorduğunda tamamen şahsi sebeplerle tutuklandığı ortaya çıkar. Yine Mina'nın sorgusunda ona da aynı şekilde sorular yöneltilerek boşanma evraklarını imzalaması istenir. Mina ise ağlayarak kocasının politik şiir dahi yazmadığını anlatır. Sorgusunda Mina görmese de Akbar da vardır.
Kimse gördüğü işkenceyi bilmeyecek, bundan böyle arafta yaşayacağını da...	Mina hücrelerinde duvarlara hat çizerken aşağıdaki şiir okunur: Kimin bıçakları dolaşıyor onun vücudunda? Mutlak bir beyaz kapladı gözlerini Neden? Kapalı yumruğunu sıkıtkça sıkıyor Suyun altında bir kibrit çakıyor Şiir devam ederken Sahel'in işkence görüntüleri gösterilir. Sahel suya batırılmaktadır. Şiir devam eder: Gırtlığında bir kıymık var Seni orada tutan Ne daha yakın ne daha uzak Bekleyeceksin Kıymığın acı dolu arafında yüzeceksin Ve kimse fark etmeyecek Sahel'e yapılan işkence bitmiştir. Sürüklenerek hücrelerine götürülür. Şiir devam eder: İçinde bir şiir öldüğünde cesedi kokmaya başlayacak Senden geriye bıraktıkları o ceset Bir atın düşen göz kapağı, yarı uyur, yarı uyanık O atın göz kapağından bak Bir tuz gölü yok olur rüzgârda
Kendi yaşamını önemsememe. Dikkat dağınıklığı, konsantrasyon kaybı.	Öykü zamanına geri döneriz. Sahel'in arabası neredeyse denize yuvarlanacakken durmuştur. Sahel ne olduğunun farkında değildir. Arabayı kurtarırlar. Kurtaranlardan biri de daha evvel şoförlük yaptığı seks işçilerinden biridir. Ardından yine onları bir yere götürdüğünü görürüz. Ebru telefon numarasını vererek iş teklifinde bulunur.

	Artık onların şoförü olmuştur.
Akbar Rezai Mina'ya tecavüz ediyor.	Flashback - Cezaevi sahnesi. Mina ve Sahel hapse gireli beş yıl geçmiştir. Akbar Mina'yı ziyaret eder. 5 yıldır onu aradığını, isterse onu hapisten çıkarabileceğini söyler. Mina ise kocasına ne olacağını sorar, onu görmek istemektedir. Akbar kocası için bir şey yapamayacağını söyleyince Mina görüşmeyi sonlandırır. Bir sonraki sahnede bir tarafta Sahel diğer tarafta Mina görüşme için hazırlanmaktadır. Kafalarına siyah kumaştan bir torba geçirilir. İki de neler olup bittiğini göremeyecektir. Birbirlerinin ellerine dokunurlar. Torbanın üstünden de olsa birbirlerini öperler. Sevişmeye başlarlar. Tam bu sırada Akbar gelir, Sahel'i oradan uzaklaştırır ve torbayı kendi kafasına geçirerek Mina'yı öpmeye başlar. Mina bu kişinin Sahel olmadığını anlayıp itiraz etse de elinden bir şey gelmez. Akbar Mina'ya tecavüz eder.
Mina başka bir hayata doğru ilerlerken Sahel de yuvasını sırtında taşıyan kaplumbağanın ters dönmesi gibi çaresiz. Yuvaları dağıldı.	Mina ikiz çocuklarını dünyaya getirir. Sonra da tahliye edilir. Çocuklarını alarak cezaevinden çıkar. Bu sırada Sahel'i ağzı bağlanmış, avluda bir direğe bağlı şekilde görürüz. Sahel avludayken gökten kaplumbağa yağmaya başlar. Sahel elini uzatır ve birini tutar. Şiir başlar: Başkalaşmış kabuğunda neler oluyor? Ev dediğin çatı hani? İki kaplumbağa ters dönmüş Kabuklarını bu soğuk yere sürüyorlar Yolundan sapmış ve terk edilmiş Yolundan sapmış ve terk edilmiş Suyun altında nefesini tutuyorsun. Bir akbaba havada dönüp duruyor.
Akbar istediğinden asla vazgeçmeyen bir karakter, istediği hayat onu istemese de.	Mina'ya kocasının öldüğü söylenir. Kafirler mezarlığına defnedilmiştir. Mezar başında ağlarken Akbar gelir ve Mina'ya kapısının her zaman açık olduğunu söyler. Mina cevap vermez.
Akbar, insanların hayatlarına el koyan bir karakter.	Öykü Zamanı - Müzik başlar ve aynı müzikle bugüne geliriz. Mina çocuklarıyla evlerinin yakınındaki kahvehanede oturmaktadır. Çocuklarından biri daha önce de gördüğümüz seks işçisi kadındır. Dışarıda Akbar sigara içmektedir. Mina Akbar'ın yanına gider. Mina bu hapishanede olmaktan çok yorulduğunu söyler, "Pasaportlarımızı ver gidelim" der. Akbar ise çocukların, kendisinin çocukları olduğunu öğrense

	kalmayı tercih edebileceklerini söyler ve devam eder, “Daha önce de söyledim, gideksen yalnız gideceksin.” Mina: “Onlar olmadan gitmem.”
Akbar istediğini zorla alıyor.	Akbar tıpkı cezaevinde olduğu gibi zorla Mina’yla birlikte olur. Mina pasaportlar için bunu kabul etmiştir. Sonunda pasaportları alır.
Sahel bilmeden Mina’nın kızıyla birlikte oluyor.	Sahel, birinin Mina’nın kızı olduğunu öğrendiğimiz seks işçisi iki kadının şoförlüğünü yapmaya başlamıştır. Ancak gittiğinde geç kaldığı ortaya çıkar. Kadınlar dayak yemiştir. Bu duruma öfkelenen Sahel adamlara saldırır, kadınlar da araya girer. Üçü de dayak yerler. Geceyi Sahel’in evinde geçirirler. Burada Buse (Mina’nın kızı) ağlayarak aslında “fahişe” olmadığını, yurt dışına gidebilmek için para biriktirdiğini anlatır. Buse ve Ebru gece boyunca içki içip dans ederler. Buse ve Sahel gitgide yakınlaşır ve geceyi birlikte geçirirler.
Sahel’in şiiri: “Eğer kanımı lekeleyecek olursa elimden kurtulamaz damarım.” Onuru kaybettiğini düşündüğü anda kendini öldürecek.	Uyandıklarında Sahel Buse’nin sırtındaki dövmeği görür. Burada kendi şiiri yazmaktadır: “Eğer kanımı lekeleyecek olursa elimden kurtulamaz damarım.” Ebru da uyanmıştır. Sahel’in dövmeye baktığını gören Buse, babasının tek yadigarı olduğunu söyler. Ebru anlatmaya devam eder. Şair babası yıllar evvel ölmüştür, annesi de dövme yapmaktadır: “Hoşuna gitti mi? Sana da yaptırılabilir.” Sahel bir kez daha üstünden bir tren geçmişçesine sarsılır. Görüntü sallanır ve tren sesi duyulur.
Sahel’in şiiri: Yalnızca sınırda yaşayanlar topraklarını yaratırlar.	Mina Sahel’e dövme yapmaktadır. Sahel yüzünü göstermez. Mina sırta dövme yaparken şiir okunur: Kâfurun soğuk nefes kristalleri İki nabız arasında, iki taş arasında bir kıvılcım olur. Hava bir hançer Su bir hançer Yalnızca sınırda yaşayanlar topraklarını yaratırlar. Dövme esnasında oda karanlıktır. Sahel ve Mina birbirlerini hiç görmez ve konuşmazlar. Bu an Sahel için bir karşılaşma ama aynı zamanda bir veda. Sahel ve Mina birbirlerini hiç görmez ve konuşmazlar. Bu an Sahel için bir karşılaşma ama aynı zamanda bir veda.
Sahel’in, araba ile gergedana çarparak aslında kendini öldürmesi.	Sonraki metaforik sahnede Sahel’in arabasıyla gergedan sürüsünün içine daldığını görürüz. Oldukça hızlı kullandığı arabasıyla bir gergedana çarpar ve onu öldürür. Gergedan şairin yıllar önceki kitabının adıdır. Bu sahnede gergedan Sahel’i temsil etmektedir.

Dünya sert bir tepsidir, dünyada yaşam zordur.	Sahel, Akbar Rezai'ye gider; tüm bunların yaşanmasına sebep olan kişiye. İkisi birbirini gördüğünde hiç konuşmazlar. Beraber arabaya binerler ve şiir başlar: Dünya sert bir tuz tepsisidir Bir gergedanın başı düşer... yalar Ağzı boştur, yine de çiğner gergedan Ve çiğner Sonra da mevsimin posasını tükürür Oracığa, biraz uzağa Tenin gergedan mevsimine bürünür. Gergedanlar tuzu çok sever. Şair bir gergedanın çok sevdiği şeyin; tuz yalamanın sert bir tuz tepsisinde olduğunu söyler. Dünyayı da sert bir tuz tepsisine benzetir. Orada sevdiğin/istediğin hayatı yaşamak zordur.
Gergedanın ölmesi.	Sahel arabayı denize sürer. Suyun altına batarlarken yaşama devam etmek isteyen Akbar kapıyı zorlar. Ancak ölüme hazır olan ve hayatı boyunca nefesini tutmak zorunda kalan Sahel benzer bir çaba içinde değildir. Denizde bir gergedanın da suyun derinliklerine battığını görürüz. Gergedan ölmüştür.
Sahel'in ölülerin gittiği yere gitmesi.	Son sahnede Sahel'i arabasından inerken görürüz. İner ve bir sigara yakar. Geniş ekranda siyahlara bürünmüş biri, ufka doğru yürümektedir. Sahel de onun gibi siyahlar içinde o yola koyulur.

3.2.2.4.2. Eksen Kodlama

Temalar İçin Kategoriler ve Alt Kategoriler

Tema 1: İşkence

A) Sahel hapishanede işkence görür.

Tema 2: Yaşam ve Beden Bütünlüğünün Tehdit Altında Olması: Tehlike, Korku, Dehşet İçinde Yaşam

A) Sahel ve Mina, yıllarca hapishanede başlarına ne geleceğini bilemeden ve olanlara müdahale edemedi yaşarlar.

B) Gergedan şiirinde gergedanın çok sevdiği tuzu sert bir tepsiden yalamasına yer verilir. Dünya sert bir tepsidir. Dünyada yaşam zor ve tehlikelidir.

Tema 3: Çaresiz ve Terk Edilmiş Hissetme, Kimsenin Yaşananlardan Haberdar Olmaması

A) İşkenceden çıkarılan Sahel, kollarından sürüklenerek hücre sine götürülmektedir. Gerçek anlamda çaresizlik yaşamaktadır.

B) Mina da sorgu sahnelerinde çaresizce ağlar. Mina'ya Sahel'in öldüğü söylendikten sonra aşağıdaki şiir okunur. Ters dönmüş iki kaplumbağa gibi terk edilmişlerdir onlar da:

Başkalaşmış kabuğunda neler oluyor?

Ev dediğin çatı hani?

İki kaplumbağa ters dönmüş

Kabuklarını bu soğuk yere sürüyorlar

Yolundan sapmış ve terk edilmiş

Yolundan sapmış ve terk edilmiş

C) Sahel işkencede suya batırıldıktan sonra çıkarıldığında zar zor nefes alabilmektedir. İşkencede yaşam mücadelesi vermektedir. Ancak yaşadıklarını kimse bilmeyecektir. Bu durum, filmdeki şu şiirle anlatılmaktadır:

Gırtlığında bir kıymık var

Seni orada tutan

Ne daha yakın ne daha uzak

Bekleyeceksin

Kıymığın acı dolu arafında yüzeceksin

Ve kimse fark etmeyecek

Tema 4: Mahrum Bırakılma, Kandırılma

A) Sahel ve Mina hapishanede temel haklardan mahrumdurlar.

B) Mina hapishaneden çıksa dahi Akbar Rezai onu kısıtlamıştır, yurt dışına gitme hakkından mahrumdur.

Tema 5: Av Olma, Yakalanma, Kaçamama

A) Akbar Rezai, Sahel'in politik şiirler yazdığını iddia ederek onun 27 yıl hapse mahkûm olmasını sağlamıştır. Tuzağa düşürülme aşağıdaki şiirle aktarılmıştır:

Ve zamanı yapışkan
tükürüğüyle yoğuruyor
Anlardan bir ağ örüyor
Avlanıyorsun
Ve seni terk ediyor
Bir örümcek ki boyu...
...bir örümcek kadar.

Tema 6: Geçmiş Unutamama

- A) Sahel geçmiş unutamamıştır, geçmiş ve işkence anları flashback'lerle gözünün önüne gelmektedir.

Tema 7: İnsanlardan Uzaklaşma

- A) Sahel sürekli arabasında görülür. İnsanların içine karışmamaktadır.

Tema 8: Cesaretin Kırılması, Yeni Bir Geleceğe Kapalı Olma

- A) Sahel, Mina'nın evini bulsa da onunla bir gelecek kurmayı düşünemez, karşısına çıkamaz.

Tema 9: Sessizlik

Diri misin, değil misin
Kimse bilmiyor
Dudaklarını mühürle
Duvarları omuzlarında taşı
Ve git...

Bu mısralarda da olduğu gibi Sahel dudaklarını mühürlemeyi seçmiştir. Film boyunca çok ihtiyaç duymadıkça kimseyle konuşmaz. Öte yandan Mina da ne çocuklarıyla ne de başkalarıyla konuşmayan sessiz birine dönüşmüştür.

Tema 10: Kendi Yaşamını Önemsememe

- A) Sahel bir sabah arabasının içinde neredeyse denize yuvarlanacak bir noktada bulunur. Çevrede görenler yardım ederek onu kurtarırlar.

Tema 11: Arafta Olma

- A) Mina'ya Sahel'in öldüğünün söylendiği sahneden sonra Sahel de yuvasını yitirmiştir. Artık yaşam ile ölüm arasındadır her ikisi de. Aşağıdaki şiir okunur:

Gök kararıyor, açılıyor, kararıyor
Nefesini tutuyor ağaç
Özsuyunu kurutmak için

Tema 12: Mücadele ve Umut

- A) Sahel başına gelen her şeye rağmen direnir. Hapishanede hayatta kalır. Çıkıp Mina'yı bulma umudu vardır.

Tema 13: Olanları Kabullenememe

- B) Sahel, tüm ümidini kaybettiğinde ölümü seçerken Akbar Rezai'yi de yanında götürür. Rezai'nin sebep olduğu hayatı kabullenmemiş, yaşamın karşısına çıkardığı kötü sürprizler karşısında tüm bunlara neden olan kişiden intikam alma duygusuyla harekete etmiştir.

Tema 14: Umutların Yok Olması ve Ölüm

- A) Belirginliğinin, varlığının solması ve suya düşmesi, yaşam formundan çıkmak, yaşayamaz hale gelmek.
- B) Sahel, Buse'yle birlikte olduktan sonra hiçbir şekilde Mina'nın karşısına çıkamayacağını düşünerek önce metaforik anlamda bir gergedanı yani kendisini öldürür. Gerçekte de Akbar'ı alarak hem onun hem kendisinin yaşamına son verir.

Hayvan Metaforları İçin Kategoriler

Tema 1: Çaresiz ve Terk Edilmiş Hissetme, Kimsenin Yaşananlardan Haberdar Olmaması (Kaplumbağa)

Filmde görülen hayvanlardan biri kaplumbağadır. Sahel yuvasını kaybettiği anda, yuvasını sırtında taşıyan kaplumbağa metaforundan yararlanılmıştır. Şairin de kaplumbağa ile ilgili şiiri bu esnada verilmiştir.

Ev dediğin çatı hani?
İki kaplumbağa ters dönmüş

Kabuklarını bu soğuk yere sürtüyorlar

Yolundan sapmış ve terk edilmiş

Yolundan sapmış ve terk edilmiş mısralarında olduğu gibi ters dönen bir kaplumbağanın hayata dönmesi zordur. Tekrar düzelmesi güçtür. Mina'ya Sahel'in öldüğü söylenmiştir. Artık onları bir arada tutacak hiçbir şey kalmamıştır. Mina tecavüz sonrası sahip olduğu çocuklarını da alıp cezaevinden çıkarken yeni bir hayata adım atar. Geride kalan Sahel için umut edecek, kavuşmayı bekleyeceği bir yuva kalmamıştır. Bu sahnede şairin kaplumbağa metaforunu kullandığı şiiri eşliğinde yönetmen de Sahel'in içinde bulunduğu durumu resmeder. Şiirin mısraları:

Ev dediğin çatı hani?

İki kaplumbağa ters dönmüş

Kabuklarını bu soğuk yere sürtüyorlar

Yolundan sapmış ve terk edilmiş

Yönetmen görsel olarak gökten kaplumbağalar yağdırmayı tercih etmiştir. Sahel içlerinden birini alır ve hücresinde onunla beraber adeta can çekişir. Yolundan sapmış kaplumbağa ters dönmüştür. Eğer düzelemezse ölecektir. Sahel de nefesini tutar. En sonunda kaplumbağa düzelmeyi başarır. Sahel de nefesini bırakır, yaşama dönmeyi tercih etmiştir. Ancak içindeki şiirin öldüğü bir yaşamdır bu.

Tema 2: Av Olma, Kaçamama, Yakalanma (Örümcek)

Filme hayvan metaforunun kullanıldığı bir başka şiir de örümcekle ilgilidir:

Ve zamanı yapışkan

tükürüğüyle yoğuruyor

Anlardan bir ağ örüyor

Avlanıyorsun

Ve seni terk ediyor

Bir örümcek ki boyu...

...bir örümcek kadar.

Şiir okunurken Sahel Mina ile havuzda yüzmekte, Akbar da gizlice onları izlemektedir. Sahel tıpkı bir örümcek gibi zamandan ağlarla Sahel'i avlayacak ve onu Mina'dan ayırmayı başaracaktır.

Tema 3: Umutların Yok Olması ve Ölüm (Gergedan)

Filmde şair olan Sahel'in şiir kitabının adı *Gergedanın Son Şiiri*'dir. Sahel gergedan ile özdeşleştirilmiştir. Filmin sonunda da metaforik olarak Sahel, bir gergedan sürüsüne çarpar ve bir gergedanı öldürür. Bu sahne ile Sahel'in tüm umutlarını yitirdiği bir anda gergedana çarparak aslında kendini öldüreceğini anlarız.

Bu sahnenin ardından Sahel tüm hayatına mahveden Akbar'a gider. Kendini öldürürken onu da yanında götürecektir. Akbar'ı arabasına alır ve direksiyonu denize sürer. Bu sahnede bir kez daha bir gergedanın suyun derinliklerine doğru süzüldüğünü görürüz. Gergedan yani Sahel ölmüştür. Hiçbir umudu kalmadığında yaptığı şey hayatına son vermek olur.

3.1.3. Karşılaştırmalı Analiz ve Seçici Kodlama

Açık Kodlama ve Eksen Kodlama aşamalarından sonra her bir filmde elde edilen kategoriler ve alt kategorilerin karşılaştırmalı analizinin yapılacağı Seçici Kodlama'ya geçilecektir. Bu amaçla Seçici Kodlama kapsamında bir matris oluşturmuştur.

Tablo 3.5: Seçici Kodlama

Travma Temaları	Sarhoş Atlar Zamanı	Kaplumbağalar da Uçar	Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok	Gergedan Mevsimi
Sınırdan Yaşam	✓	✓		
Engellerle Dolu Yaşam	✓	✓		
Yaşam ve Beden Bütünlüğünün Tehdit Altında Olması: Tehlike, Korku, Dehşet İçinde Yaşam	✓ Katır	✓	✓ Köpek, Kedi	✓
Çaresiz, Terk Edilmiş Hissetme, Kimsenin Yaşananlardan Haberdar Olmaması	✓	✓	✓ Kedi	✓ Kaplumbağa
Mahrum Bırakılma, Kandırılma	✓	✓ Balık	✓	✓
Taşıyabileceğinden Fazlasını Yüklenme	✓ Katır			
Av Olma, Kaçamama, Yakalanma	✓ Katır	✓	✓ Köpek	✓ Örümcek
Tecavüz		✓		✓
İşkence				✓
Geçmiş Unutamama		✓		✓
Olanları Kabullenememe		✓		✓
İnsanlardan Uzaklaşma		✓		✓
Cesaretin Kırılması, Yeni Bir Geleceğe Kapalı Olma		✓		✓
Sessizlik		✓		✓
Kendi Yaşamını Önemsememe		✓		✓
Mücadele ve Umut	✓	✓ Kaplumbağa	✓	✓
Arafta Olma		✓		✓
Umutların Yok Olması ve Ölüm		✓	✓	✓ Gergedan

Bahman Ghobadi'nin filmlerinden elde edilen matristeki temaların, travma tanısına uygun olup olmadığını incelemek için DSM-V'te yer alan TSSB semptomlarıyla karşılaştırma yapılacaktır.

DSM-V'te TSSB tanısı koymak için kişide aşağıdaki semptomların gözlenmesi gerektiği belirtilmektedir. Semptom grupları sırasıyla: A-Maruz Kalma, B-İstem Dışı Semptomlar, C-Kaçınma, D-Olumsuz Ruh Hali, E-Aşırı Duyarlılık ve F-Semptomların Bir Aydan Uzun Süre Görülmesi başlıkları altında açıklanmıştır (DSM-V, 2013: 271-272). Buna göre semptom grupları aşağıdaki gibidir:

A. Maruz kalma (Exposure): TSSB tanısı konulması için aşağıda sıralanan maddelerden birinin gerçekleşmiş olması gerekmektedir.

A1.Doğrudan bir travmatik olay yaşamış olma

A2.Başkalarının yaşadığı travmatik olaya tanık olma

A3.Bir yakının veya arkadaşının başına bu olayların geldiğini öğrenme

A4.Travmatik olayların rahatsız edici ayrıntılarıyla yineleyici biçimde ya da aşırı bir düzeyde karşı karşıya kalma

Askeri ya da sivil savaşlar, araştırmanın “travma nedir” başlığı altında belirtildiği gibi TSSB'ye yol açar. *Kaplumbağalar da Uçar* savaş koşullarında yaşanan bir hikayedir. Filmde Agrin tecavüze uğramıştır. *Gergedan Mevsimi*'nde Sahel'in yaşadığı işkence de TSSB'ye neden olan olaylar arasında sıralanmaktadır. Karakterler A1 maddesiyle belirtilen şekilde doğrudan travmatik bir olay yaşamıştır. Kişinin kendisi, ailesi ya da yakınlarının fiziksel bütünlüğüne ya da yaşamına yönelik ciddi bir tehdidin olmasının da TSSB'ye yol açtığından hareketle *Sarhoş Atlar Zamanı* adlı filmde, karakterlerin her an mayına basma riskiyle burun buruna yaşamaları nedeniyle filmde, A1'de belirtilen “maruz kalma”ya saptanır. Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok adlı filmde de başroller hapse girmiştir, istedikleri müziği yapmaya devam ettikleri sürece yine tehdit altındadırlar.

B. İstem Dışı Semptomlar (Intrusion): Aşağıdaki istem dışı belirtilerden en az birinin görülmesi gerekmektedir.

B1.Yineleyici, istem dışı gelen ve sıkıntı yaratan travma anıları veya çocuklarda travma temalarının yer aldığı tekrarlayıcı oyunlar

B2.Olaylarla ilişkili tekrarlayıcı ve sıkıntı veren rüyalar

B3.Kişinin travmatik olayları yeniden yaşıyormuş hissine kapılması veya davranması gibi dissosiyatif tepkiler (geçmişe dönüş, flashback). Çocuklarda oynanan oyunlarda travmanın yeniden canlandırılması

B4.Travmatik olayları simgeleyen ve çağrıştıran uyaranlarla karşılaşınca yoğun veya uzun süreli ruhsal sıkıntı yaşama

B5.Travmatik olayları simgeleyen ve çağrıştıran uyaranlara belirgin fizyolojik tepkiler verme

Araştırmada *Kaplumbağalar da Uçar* ve *Gergedan Mevsimi* filmleri incelendiğinde ulaşılan ‘Geçmiş Unutamama’ başlıklı temanın, B3 maddesiyle örtüştüğü görülmektedir. Agrin yaşadığı tecavüzü, Sahel de yaşadığı işkenceyi unutamaz. Bu anlar flashback’lerle karakterlerin gözü önüne gelir. Agrin B5 maddesinde belirtildiği gibi yaşadığı tecavüzün sonucu dünyaya gelen Riga’ya şiddet uygular, sonunda da onu öldürür. Sahel de yaşadığı travmanın nedeni olarak gördüğü Akbar Rezai’nin hayatına son verir.

C. Kaçınma (Avoidance): Aşağıdaki kaçınma belirtilerinden en az birinin gösterilmesi gerekir.

C1.Olayları simgeleyen, çağrıştıran içsel uyaranlardan (düşünce, duygu, anı) kaçınma

C2.Olayları simgeleyen, çağrıştıran dışsal uyaranlardan (insanlar, yerler, nesneler, durumlar) kaçınma

Araştırmada ulaşılan ‘Olanları Kabullenememe’ başlıklı tema, C-2 maddesi ile örtüşmektedir. Agrin tecavüzün neticesinde dünyaya gelen çocuğunu kabullenmemiştir. Onun için yaşadığı olayları çağrıştıran bir uyarandır; ondan kurtulması gerektiğini düşünmektedir.

D. Olumsuz Ruh Hali (Negative Cognition and Mood): Aşağıda verilen bilişsel ve duygu durumundaki olumsuz değişimlerden en az ikisinin gerçekleşmesi gerekir.

D1.Travmatik olayların önemli bir bölümünü hatırlayamama

D2.Kendisi, başkaları ve dünya ile ilgili abartılı ve tekrarlayıcı olumsuz inançlar veya beklentiler

D3.Olaylar için abartılı ve tekrarlayıcı şekilde kendini veya başkalarını suçlama

D4.Yineleyici olumsuz duygusal durum veya 7 yaşından küçük çocuklarda sıkça olumsuz duygular yaşanması

D5.Önemli aktivitelere duyulan ilgide ya da katılımıda belirgin bir ilgi azalması

D6.Başkalarından kopma veya yabancılaşma duyguları veya 7 yaşından küçük çocuklarda sosyal içe çekilme

D7.Olumlu duygularını (mutluluk, doyum, aşk) kalıcı bir biçimde kaybetme

Araştırmada ulaşılan ‘İnsanlardan Uzaklaşma’ başlıklı tema, D5 ve D6 maddeleriyle örtüşmektedir. Agrin ve Sahel yalnızlaşmış, çevrede olup bitene ilgisini kaybetmiş karakterlerdir. ‘Cesaretin Kırılması, Yeni Bir Geleceğe Kapalı Olma’ başlıklı tema D7 maddesiyle örtüşmektedir. Agrin kendisine aşkını itiraf eden Satellite’ya kayıtsız kalır. Sahel de karısıyla tekrar mutlu olabileceği konusunda cesaretini yitirmiştir. Onunla konuşamaz. Umutları Kaybetme teması da D4 maddesiyle örtüşür. Agrin’de

yineleyici olumsuz duygusal durum etkindir. Yaşadıklarının üstesinden gelebileceğine inancı oldukça zayıftır.

E. Aşırı Duyarlılık (Hyperarousal): Aşağıda verilen uyarılma ve tepki gösterme biçimlerindeki değişimlerden en az ikisinin sergilenmesi gerekmektedir.

E1.Saldırganlık, öfke patlamaları, kızgınlık

E2.Sakınmaksızın davranma veya kendine zarar verici davranışlarda bulunma

E3.Her an tetikte olma

E4.Abartılı irkilme tepkisi gösterme

E5.Konsantrasyon sorunları

E6.Uyku bozukluğu

Araştırmada ulaşılan Kendi Yaşamını Önemsememe başlıklı tema E2 maddesiyle örtüşmektedir. Agrin kendisine gaz maskesi edinmeyi tercih etmemiş ya da bombalama başlayacağı düşüncesiyle insanlar yüksek tepelere kaçarken bu durumu önemsememiştir. Sahel'in arabasının denize yuvarlanmaktan kurtarıldığı sahne, hem E5'te belirtildiği gibi konsantrasyon sorunları yaşadığını hem de E2'de ifade edildiği gibi kendi yaşamını önemsemediğini gösteren bir sahnedir. Agrin'in E6 no'lu maddede belirtildiği gibi uyku sorunu yaşadığı bir sahnede Hengov, çocuğu Riga'yı kabullenmediği sürece Agrin'in uyku problemini çözemeyeceğini söyler.

F. Belirtilerin travmatik olaydan sonra başlaması veya kötüleşmesi ve 1 aydan daha uzun süreyle görülmesi gerekmektedir.

*Kaplumbağalar da Uçar ve Gergedan Mevisimi'*ndeki karakterlerde görülen TSSB semptomları, hikayelerden anlaşıldığı üzere bir aydan çok daha uzun süredir yaşanmaktadır.

3.2. Yönetmen ile Derinlemesine Görüşme

Çalışmanın bu bölümünde araştırmacı, daha önce de ifade edildiği gibi Ghobadi filmleri üzerine yaptığı incelemede elde ettiği sonuçlar üzerine, yönetmenle derinlemesine görüşme gerçekleştirecektir. Görüşmenin tümü Ekler bölümünde paylaşılacaktır.

3.2.1. Amaç ve Yöntem

Araştırmacı, aşağıdaki araştırma soruları çerçevesinde yönetmen Bahman Ghobadi ile görüşme yapmayı hedeflemektedir: 1- Filmlerinizde metaforik bir anlatımı tercih etmenizden nedenleri nelerdir? 2- Kimi işlediğiniz temalar, fiziki gerçekliği anlattığı kadar metaforik olarak yaşanan koşulları da temsil ediyor mu? 3- Hayvan metaforları kullanmayı tercih etmenizden nedenleri nelerdir? 4- Film isimlerinde hayvanları kullanmanızdan nedenleri nelerdir? 5- Filmlerinizdeki hayvanlar neleri temsil etmektedir?

3.2.2. Bulgular

Bahman Ghobadi, yapılan derinlemesine görüşmede travmatik temalarla ilgili bilgi vermiş ve araştırmada ulaşılan ‘sınırdan olma’ ya da ‘engelli olma’ gibi temaların, hikâyelerdeki fiziki gerçeklik kadar, kendisinin kimi duygu ve düşüncelerini de temsil ettiğini dile getirmiştir. Hayatta hep bir sınır olduğunu söyleyen yönetmen, “Her yerde bir sınır var bizi ayıran. Ve bu sınırları bizler yapıyoruz. İnsan en büyük sınır yapıcıdır.” demiştir. Filmlerinde sıklıkla engelli karakter kullanan Ghobadi, engellilik halinin de ruh halini yansıttığını dile getirmiştir. Kendisini bir engelli gibi hissettiğini ifade eden yönetmen, engellerin sadece fiziki olmadığını söylemiştir. Ardından Ghobadi’ye neden metaforik anlatımı tercih ettiği sorusu yöneltildiğinde, İran kültüründe şiirin etkisinin çok önemli bir yeri olduğunu belirterek şiirlerin

metaforlarla dolu olduğunu, kendisinin böyle bir ortamda yetiştiğini dile getirmiştir. Ayrıca metaforların kimi zaman baskıları delmenin bir yolu olduğunu da ifade etmiştir. Araştırmaya konu olan hayvan metaforları hakkındaki soruyu cevaplarken, her zaman hayvanlarla insanların bir çeşit iletişim içinde olduğunu düşündüğünü dile getirerek “Çocukken hayvanların gözlerine baktığımda insanları görürdüm. Onları insanlara benzetir, hayvanlara bakıp insanların karakterlerini analiz etmeye çalışırdım” ifadelerini kullanmıştır. Her bir hayvan metaforuna gelindiğinde ise örneğin *Sarhoş Atlar Zamanı*’nda, tıpkı bölgedeki insanlar gibi taşıyabileceklerinden fazla yük yüklenen, onlar gibi zor koşullarda yaşayan katırları bir metafor olarak kullandığını ve sınırdaki yaşamı bu şekilde anlattığını dile getirmiştir. *Kaplumbağalar da Uçar*’da kırmızı balığı kandırmanın sembolü olarak kullandığını ifade etmiştir. Amerikan askerleri bölge çocuklarına gerçek kırmızı balık yerine bir balığı boyayarak vermişlerdir. Öte yandan Ghobadi, özelde bölgedeki çocukları, genelde ise Kürtleri kaplumbağaya benzetmektedir. Gerek kolları olmayan Hengov gerek çocuğunu sırtında taşıyan Agrin kaplumbağaları andırmaktadır ve kaplumbağalar yavaş yürür. Ghobadi, kaplumbağaların da uçabileceğini söyleyerek Kürtlerin geride kalmışlıklarını, Amerikalılara aldanmadan kendi imkânlarıyla adeta uçarak kapatabileceklerini dile getirmektedir. *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* ile ilgili de insanların evcil hayvanlarını sokakta rahatça gezdiremediğini ifade eden yönetmen, hayvanlara nasıl gizli saklı bakılıyorsa müzisyenlerin de yer altında gizli saklı müzik yaptığından hareketle filmine bu ismi koyduğunu dile getirmiştir. Ghobadi, filmiyle İran’ın bilinmeyen sanatçı değerlerine dikkat çekmek istemektedir. *Gergedan Mevsimi*’nde gergedanın baş karakter Sahel’le örtüştüğünü belirten Ghobadi, başını sağa sola çeviremeyen bir gergedan gibi, yaşama şansı

kalmadığına inandığında aklına koyduğunu yapan ve direkt ölüme giden Sahel'i bu hayvanla özdeşleştirdiğini ifade etmiştir. Görüşmenin tamamı Ek 2'de sunulmuştur.

SONUÇ

Bu araştırmada Kürt sinemasının kurucuları arasında kabul edilen İranlı yönetmen Bahman Ghobadi'nin sineması mercek altına alınmıştır. Betimsel yöntemin kullanıldığı araştırmanın çalışma grubu, adlarında hayvan isimlerinin geçtiği filmlerle sınırlı tutulmuştur. Çalışmada filmler önce Gömülü Teori yaklaşımı çerçevesinde incelenmiş, ardından ulaşılan sonuçlar derinlemesine görüşme ile yönetmene sorularak araştırma bir durum tespiti ötesine taşınmıştır.

Araştırma kapsamında öncelikle yetiştiği ülke sinemasının tarihi ve özellikleri incelenmiş, yönetmenin sineması ile İran sinemasının ortak ve ayrılan yönleri üzerinde durulmuştur. İran sineması dönemlere ayrılarak ele alınmış, ülke sineması metaforik anlatım, şiirsel dil, amatör oyuncu kullanımı, çocuk oyuncu kullanımı, hayvan kullanımı gibi öne çıkan özellikleri çerçevesinde incelenmiştir. Ghobadi sineması araştırılırken de bu unsurların izleri sürülmüştür. “Ghobadi sinemasının ayırt edici özellikleri nelerdir” araştırma soru cümlesi çerçevesinde yapılan incelemede, yönetmenin sinematografisinde İran sinemasında görülen söz konusu özelliklere rastlanılmıştır. İran sinemasında görüldüğü gibi yönetmenin sinemasında da şiirsel üslup ve metaforik anlatımın ağırlığı dikkat çeker. Bu konuyla ilgili sorulan soruya Ghobadi, İran kültüründe önemli bir yeri olan şiirleri örnek göstererek cevap vermiştir. Ayrıca küçük de olsa metaforların yasakları delmekte bir araç olabileceği için tercih edilebildiğini dile getirmiştir. Yine ülke sinemasında örnekleri görüldüğü gibi hayvan metaforlarına yer veren yönetmen, hayvanlara bakarak insanı daha iyi anladığını aktarmıştır. Bahman Ghobadi, İran sinemasında sıklıkla başvurulan çocuk

oyuncu kullanımına filmlerinde yer vermektedir. Ancak onun filmlerindeki bu temsil, masumiyeti aktarmakla beraber, erken büyümek zorunda kalan çocukların hikâyesini anlatması açısından farklılık arz eder. Ayrıca çocuklar bölgede yaşayan çocuklardır. Yönetmen diğer filmlerinde de bu yöntemi kullanmış filmlerinde -*Gergedan Mevsimi* hariç- amatör oyunculara yer vermiştir.

Araştırmanın ikinci soru cümlesi olan “Yönetmen özgünlüğünü nasıl yaratmıştır” sorusu ele alındığında, yukarıda sayılan unsurların yanı sıra Ghobadi’nin travmatik temaları işlerken mizahı elden bırakmaması örnek gösterilebilir. Yönetmen bu tercihini her filminde yansıtmamıştır; ancak uyguladığı filmlerinde özgün bir anlatım biçimi yaratmayı başarmıştır. Müziği kullanım biçimi de kendisine özgüdür. Sinema tarihinde sayısız müzik filmi yapılmıştır. Yönetmen de gerek İran gerek Kürt müzikleriyle ortaya çıkardığı filmlerinde dünyaya müziklerini dinletmeyi başarmıştır, hatta kimi filmlerinde müzik başrodedir. Bunu yaparken bir taraftan da müzik üzerindeki engelleri izleyicisiyle paylaşmıştır. *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok*’u izleyen bir seyirci, kültürün underground müziklerini dinlerken bir yandan da bu müziğe uygulanan yasaklara tanık olur. Filmde ‘müzik, yasakları anlatmak için bir araç mıdır’ yoksa ‘tüm film, bu müzikleri dinletmek için bir araç mı’ konusunda izleyicinin karar vermesi neredeyse zorlaşır. Yönetmen engelleri ya da sınırları bir taraftan bölge gerçeği olarak bir taraftan da yaşamdaki sorunların sembolü olarak görmüş ve göstermiştir. Öte yandan Ghobadi’nin kendine has dili oluştururken gerçekliği, gerçek ötesi unsurlarla anlatabildiği görülmektedir. Yine metafizik unsurlar sinema tarihi kadar eskidir. Ancak soğuk bir gerçekliği üstelik belgesele yakın bir kurmacayla anlatırken geleceği görebilen ve hissedebilen bir

karakterin varlığı, Ghobadi'nin yarattığı evrenin gerçekliğine zarar vermez, aksine ona hizmet eder.

Araştırmanın diğer bir sorusu yönetmenin hangi temaları işlediğidir. Gömülü Teori ile sahne sahne incelenen filmlerde savaş, sınırda yaşam, engellerle dolu yaşam, yaşam ve beden bütünlüğünün tehdit altında olması, yoksulluk, çaresizlik, terk edilmişlik, kimsenin yaşananlardan haberdar olmaması, mahrum bırakılma, kandırılma, taşıyabileceğinden fazlasını yüklenme, av olma, kaçamama, tecavüz, işkence, geçmişi unutamama, olanları kabullenememe, arafta olma, insanlardan uzaklaşma, sessizliğe bürünme, cesaretin kırılması, yeni bir geleceğe kapalı olma, kendi yaşamını önemsememe, umut, umutsuzluk ve intihar gibi temalar tespit edilmiştir. Gömülü Teori kapsamında önce Açık Kodlama ardından da Eksen Kodlaması ile ulaşılan bu temalar, Seçici Kodlama için oluşturulan matriste bir araya getirilmiştir. Burada bir de çekirdek kategoriye ulaşılmıştır. Çekirdek kategorinin, 'Merkezde yer alma ve diğer kategoriler ile kolaylıkla ilişkilendirilme', 'veri içinde araştırmacının karşısına sık sık çıkma', 'diğer kategorilere kıyasla daha doyurucu olma', 'diğer kategorilere göre daha basit ve daha anlamlı olma', 'açık ve dikkat çekici bir içeriğe sahip olma', 'dikkate değer bir önemlilik arz etme', 'tam anlamı ile bir değişken olma', 'araştırma probleminin bir boyu olma', 'kuramsal kodun herhangi bir çeşidi olma' gibi kriterleri yerine getirmesi gerekmektedir. Filmlerde bu kriterleri yerine getiren tema 'Yaşam ve Beden Bütünlüğünün Tehdit Altında Olması: Tehlike, Korku ve Dehşet Altında Yaşam'dır. Filmlerin tümünde izleyicinin sıklıkla karşısına çıkar. Karakterlerin yaşamlarının, neden izlediğimiz gibi seyrettiğini anlamada en doyurucu tema budur. Ayrıca 'av olma, kaçamama',

‘çaresiz kalma’, ‘terk edilmişlik’, ‘taşıyabileceğinden fazla yük yüklenme’ gibi diğer kimi temalar, karakterlerin yaşam ve beden bütünlüğünü sağlayacak koşullardan uzak olmaları ve hayatlarının çeşitli tehditlere açık olmasıyla açıklanabilmektedir. Yine diğer temalarda yer alan ‘cesaretin kırılması, yeni bir geleceğe kapalı olma’, ‘sessizlik’, ‘kendi yaşamını önemsememe’, ‘umutsuzluk’ gibi durumlar da ‘yaşam ve beden bütünlüğü tehdit altında olanların gösterdiği kimi tepkilerdir.

Araştırmada ulaşılan temalar DSM-V’te yer alan travma tanımı kapsamında incelenmiştir. Temalar, DSM-5’te TSSB tanısı koymak için sıralanan: A-Maruz Kalma, B-İstem Dışı Semptomlar, C-Kaçınma, D-Olumsuz Ruh Hali, E-Aşırı Duyarlılık ve F-Semptomların Bir Aydan Uzun Süre Görülmesi başlıkları altındaki semptomlarla karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma sonucunda yönetmenin travma temaları işlediği sonucuna ulaşılmıştır. Travmatik olaylara maruz kalan kişilerin, bu olayların ardından TSSB geliştirip geliştirmediğinin tespiti için yukarıda sıralanan A’dan F’ye tüm başlıklardaki semptomları geliştirmiş olması gerekir. *Kaplumbağalar da Uçar*’ın başrolündeki Agrin ve *Gergedan Mevsimi*’nin başrolü Sahel’de DSM-V’te sıralanan bu başlıklardaki semptomların tümünün görülmesi nedeniyle, Travma Sonrası Stres Bozukluğu olduğu söylenebilir.

Araştırma soru cümlelerinden biri yönetmenin sineması için travma sineması tanımının kullanılıp kullanılamayacağına ilişkindir. Yönetmenin *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* adlı yapıtlarda kişiyi travmatize edebilecek koşulların işlendiği görülmektedir. Ancak bu filmler birer mücadele filmleridir. Karakterler andan kopan değil aksine ağır yaşam koşullarına rağmen

mücadele eden kimselerdir. Örneğin *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Ayoub; olanları kabullenememe, sessizliğe bürünme, uzaklaşma gibi travmatik olaylar sonrasında gözlemlenen davranışlar sergilemez. *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* adlı filmde de müzik yapan gençler yasaklara, hapis cezalarına rağmen çabalarını sürdürürler. Sonunda Ashkan'ın camdan atlaması da hayattan vazgeçme değil geleceği kazanabilmek için yaşamını tehlikeye atmaktan çekinmeme şeklinde okunabilir. *Kaplumbağalar da Uçar* ve *Gergedan Mevsimi* adlı filmler ise travma sineması adı altında değerlendirilebilecek filmlerdir; karakterlerde TSSB semptomları mevcuttur.

Travma sinemasında genellikle toplumsal travmaların işlendiği görülmektedir. Yönetmen; *Kaplumbağalar da Uçar*'da toplumları ilgilendiren sonuçlar doğuran savaşı, *Gergedan Mevsimi*'nde ise yine toplumları ilgilendiren sonuçlar doğuran rejim değişikliğini işlemiştir. Her iki filmin başkarakterleri için travmanın böldüğü bir yaşam söz konusudur. Hayatın parçası olma yeteneklerini kaybetmiş bu karakterler, kaçınılmaz kayıplar karşısında tecrit olmuşlardır. Geleceğe dair umutlarını, yeni bir hayata başlama cesaretlerini yitirmiş karakterler seslerini, renklerini de kaybetmişlerdir. Yönetmen flashback'lerle film kişilerinin zihinlerinde geçmişini yaşadıklarını ortaya serer. Filmler, travma sinemasında olduğu gibi doğrusal olmayan bir akış izler. Travma sinemasının özelliklerinden bir diğeri hareketli kamera kullanımı, garip/yamuk açı tercihleridir. *Kaplumbağalar da Uçar*'da hareketli kamera çekimleriyle ortamın tekinsizliği başarılı bir şekilde aktarılmıştır. Yine *Gergedan Mevsimi*'nde yamuk açı kullanımı oldukça fazladır; karakterin ruh

halini gözler önüne serer. Senkronize olmayan ses kullanımı da travma sinemasının özelliklerinden biridir ve bu iki filmde de diegetik olmayan sahneler yer verilmiştir.

Araştırmada ayrıca hayvan metaforlarının travma anlatımında bir olanak yaratıp yaratmadığı incelenmiştir. Seçici Kodlama ile ulaşılan 3.5. no'lu tabloda yönetmenin, çekirdek tema ve onunla ilişkili temaları işlerken hayvan metaforlarını ağırlıklı olarak kullandığı saptanmıştır. Bu metaforlarla anlamın nasıl yaratıldığı ve travmaların ne şekilde temsil edildiği Ghobadi'ye de sorulmuştur. Ghobadi'nin ifadeleri ve 3.5. no'lu tablodaki hayvan metaforları birlikte değerlendirildiğinde filmlerin ana temalarının sadece hayvan metaforlarıyla dahi ortaya çıkarılabileceği görülmüştür. Yönetmen, incelenen bu dört filmin isimlerinde hayvan adlarını kullanmıştır; ancak filmlerin isimlerinde geçen hayvanlardan farklı hayvan metaforlarına da yer verdiği görülür. Örneğin *Kaplumbalar da Uçar*'da kaplumbağa kadar filmde kullanılan kırmızı balık da anlamı aktarmakta önemli bir unsurdur. Yönetmen bu balık metaforu üzerinden ABD askerlerinin Irak halkını kandırdığını anlatmaktadır. Her bir filmde kullanılan tüm hayvan metaforları birlikte değerlendirildiğinde filmlerin temalarına ulaşmanın mümkün olduğu görülmüştür.

Buna göre filmlerin temaları şu şekilde ifade edilebilir: ***Sarhoş Atlar Zamanı:*** Irak sınırında yaşayan İranlı Kürtlerin, katırlarla birlikte kaçakçılık yaparken yaşam ve beden bütünlüğü tehdit altındadır. Tıpkı katırlar gibi taşıyabileceklerinden fazlasını yüklenmişlerdir. Tehlikelerden kaçamazlar. Buna rağmen ağır yüklerin altında yaşam mücadelelerine devam ederler.

Kaplumbağalar da Uçar: Yaklaşan savaş ve topraklarındaki mayınlar nedeniyle sınırda yaşayan Iraklı Kürtlerin yaşamları tehlike altındadır. Yönetmenin mesajı ise

“ABD’nin sizi kandırmasına, kırmızı balık vermesine kanmayın, siz kaplumbağa gibi yavaş ve arkadan yürüyorsunuz ama unutmayın kaplumbağalar da uçabilir” şeklinde okunabilir.

Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok: Yeraltında gizli saklı müzik yapan İranlı genç müzisyenlerin hayatları, tıpkı kediler gibi gözden ırak ve bilinmezdir. Ve nasıl bir polis bir köpeğe el koyabiliyorsa bu gençler de her an yakalanıp hapse atılabilirler. İstedikleri yaşam içinse hayatlarını tehlikeye atmak zorundadırlar.

Gergedan Mevsimi: Örümceğin kurduğu tuzağa düşsen dahi kurtulabilir, bir kaplumbağa gibi yolunu bulabilir ve hayata devam edebilirsin. Ancak her ne kadar gergedan gibi güçlü olsan da yaşanılanları kaldırmak kolay değildir. Üstelik tüm bu mücadelelerin ardından umudun kaybolduğunda, her şeyini yitirdiğini anladığında tıpkı bir gergedan gibi boynunu sağa sola çeviremeden, etrafa bakamadan, fikrini değiştirebilecek hiçbir şeyi göremeden dümdüz gidip yaşamına son verebilirsin.

Bu araştırma ile travma sineması Gömülü Teori yaklaşımı kullanılarak irdelenmiş ve bir yönetmenin sineması bu sayede mercek altına alınmıştır. Bundan sonra da özellikle toplumsal travmaları aktaran ülke sinemalarında -örneğin Güney Amerika ülkelerinin sinemaları- gerek yönetmenler gerekse öne çıkan filmler, travma sineması kapsamında değerlendirilebilir. Gömülü Teori kullanılarak yapılabilecek bu çalışmalarda travma semptomları incelenerek bu semptomların hangi teknikler tercih edilerek aktarıldığı incelenebilir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Adanır, O. (2015). Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik / Hakikat ve Yalan. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 14 (2), 171-173.
- Agamben, G. (2017). *Tanık ve Arşiv Auschwitz'den Artakalanlar* (A.İ. Başgöl, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları. (Original work published 1999).
- Agamben, G. (2018). *Açıklık İnsan ve Hayvan*. (M.M. Çilingiroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Original work published 2002).
- Akgün, E. (2014). Panahi Sineması Üzerine Sayıklamalar. In H. Köse (Ed.), *Kara Perde* (175-202). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Akhtar, S. (2018). Coğrafi Olarak Yerinden Olma Travması. In N. Keskingöz Bilen (Ed), *Psikanaliz ve Göç* (26-63). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın Şiiri İran Sineması*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Aktaş, M. (2007a). Behmen Qobadi: Filmleri Gibi Bir Adam. In A. Keskin (Ed), *Kaplumbağalar da Uçar* (15-24). İstanbul: Avesta Kitap.
- Aktaş, M. (2007b). Kaplumbağalar da Uçar'ın Kısa Hikayesi. In A. Keskin (Ed), *Kaplumbağalar da Uçar* (25-34). İstanbul: Avesta Kitap.
- Alıcı, B. (2014). Yeni İran Sineması'nda Çocuk.

Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi
Elektronik Dergisi, 3(Mart), 118-151.

Alıcı, B. (2016). Muhsin Mahmelbaf Ekseninde Devrim Sonrası İran Sineması. SBED Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 33, 125-160.

American Psychiatric Association. (2013). Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, DSM-V (5. edition revised). Washington, DC: American Psychiatric Publishing

Arık, F & Arık, I. (2016). Grounded Teori Metodolojisi ve Türkiye’de Grounded Teori Çalışmaları. *Akademik Bakış Dergisi*, 58 (6), 285-309.
Aristoteles (2018). Poetika Şiir Sanatı Üzerine. (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. (Z. Atam, Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Original work published 1987).

Aslan, H. (2019). Yolcu Filmi Bağlamında Sinemada Yol ve Yolcu Metaforu. (Yüksek Lisans Tezi). Ulusal Tez Merkezi veri tabanından erişildi. (Erişim no: 553196).

Aytekin, M. (2019). Rahşan Beni-İtimad’ın Perspektifinden Devrim Sonrası İran Sinemasındaki Kadınların Tasviri Üzerine Bir İnceleme. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(Nisan), 37-59.

Balázs B. (2013). *Görünen İnsan*. (O. Kasap, Çev.). İstanbul: Say Yayınları. (Original work published 1924).

- Awla, H. & Kasap, F. (2015). İran Sineması'nın Gelişimi ve İran Sinemasında Abbas Kiyarüstemi Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 41 (Aralık), 1419-1427.
- Bayraktar, S. (2016). *Psikolojik Travma*. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları. (Original work published 1976).
- Bedir, U. (2019). Pierre Bourdieu'nün 'Dilsel Habitus' Kuramı Çerçevesinde Asghar Farhadi'nin 'Bir Ayrılık' (A Sparation) Filminin İncelemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 48(Bahar), 135-152.
- Bilen, N.K. (Mart, 2012). Yaraları Saran Kitap Sayfaları. *Psikeart İki Aylık Piskiyatri Dergisi*, 20, 18-25.
- Boffa, G. & Honarmand, Z. (2009, January). An Interview with Bahman Ghobadi. *Off Screen*. Retrieved from https://offscreen.com/view/bahman_ghobadi
- Boratav, C. (Mart, 2012). Bölünerek Kaybolan İnsan. *Psikeart İki Aylık Piskiyatri Dergisi*, 20, 12-17.
- Bresson, R. (2016). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (N. Güngörmüş, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları. (Original work published 1975).

- Bruyn, D. (2014). *The Performance of Trauma in Moving Image Art*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.
- Büker, S. (2014). Bize Bak!. In H. Köse (Ed.), *Kara Perde* (17-27). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları. (Original work published 1949).
- Cironin, P. (2018). *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*. (P. Arda, Çev.). İstanbul: Redingot Kitap. (Original work published 2015).
- Chaudhuri & Finn, (2016). Açık İmge: Şiirsel Gerçekçilik ve Yeni İran Sineması. (T. Toprak, Çev.). *Sinecine*, 7(1), 139-161. (Original work published 2003).
- Cheteau, J.Y. (2019). *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders* (Sunuş). (E. Sünter, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları. (Original work published 2004).
- Charmaz, K. (2015). *Gömülü Teori Yapılandırması*. (R. Hoş, Çev.) Ankara: Seçkin Yayıncılık. (Original work published 2006).
- Çağlayan, K. (2015, 15 Nisan). Bahman Ghobadi Röportajı. Filmloverss. Retrieved from <https://www.filmloverss.com/bahman-ghobadi-roportaji/>
- Çelik, H & Ekşi, H. (2018). *Gömülü Teori*. İstanbul: Edam Yayınları.

- Dabashi, H. (2001). *Close up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*. New York: Verso.
- Dabaşı, H. (2004). *İran Sineması*. (A. Aladağ-B, Kovulmaz, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Original work published 2001).
- Demir, S. (2017). İran Sineması: Radikalizm Gölgesinde Romantizm. *Ortadoğu: İki Aylık Kültür Sanat Tarih Dergisi*. 80(Mayıs-Haziran), 86-87
- Draaisma, D. (2018). *Bellek Metaforları*. (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Original work published 1995).
- Gençoğlu, A.Y. (2014). Bir Kavram ve Kuram Üretme Stratejisi Olarak Temellendirilmiş Kuram. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 17 (Mart), 681-700.
- Düzcan, E. (2017). Çocuk Gözüyle Anlatmak: Sinemada Çocukluğun Büyüme Serüveni. *TRT Akademi Dergisi*, Sayı 4, 398-417.
- Eğrilmez, A. (Mart, 2012). İnsan Yaralıdır! Psikeart *İki Aylık Piskiyatri Dergisi*, 20, 10-11.
- Erelvanlı, S. (2014). *İki bacaklı At ya da Dört Bacaklı İnsan*. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Esfandiary, S. (2012). *Iranian Cinema & Globalization National, Transnational and Islamic Dimensions*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Flügel, E. (2018). I've Learned a Lot from These Kids. Retrieved from <http://mijfilm.com/news/ive-learned-a-lot-from-these-kids/>

- Frenetic Films. (2009, 1 July). Interview with Bahman Ghobadi. Retrieved from <http://www.frenetic.ch/films/724/pro/NO%20ON%20KNOWS-presskit-de.pdf>
- Hacıoğlu, M. & Gönüllü, O. & Kamberyan, K. (2002). Travma Sonrası Stres Bozukluğu Tanısının Gelişimi Üzerine Bir Gözden Geçirme. *Düşünen Adam Dergisi*, 15(4), 210-214.
- Güler, H. (2006). Humeyni Sonrasında İran Sinemasında Kadın. (Yüksek Lisans Tezi). Ulusal Tez Merkezi veri tabanından erişildi. (Erişim no: 186249).
- Hadaegh B. & Zandi, M. (2015). Allegorized Subaltern: Subjectivity and Death in the Works of Bahman Ghobadi. *Theory and Practice in Language Studies*, Vol: 5, No: 2, 370-375.
- Hamid, R. (2009). Devletsiz Bir Ulusun Sineması: Bahman Ghobadi'yle Söyleşi. In M. Arslan (Ed), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (175-186), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. Kutay & M. Çavuş, Çev.). İstanbul: Es Yayınları. (Original work published 1996).
- Heris, A.S. (2014). Dariush Mehrjui ve Modern İran Sinemasının Başlangıcı. In H. Köse (Ed.), *Kara Perde* (208-230). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Herman, J. (2019). *Travma ve İyileşme*. (T. Tosun, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları. (Original work published 1992).
- Hirsch, J. (2004). Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary. In Kaplan, A. & Wang, B. (Ed.), *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations* (93-121) Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Histeri, (2019). In Nişanyan Sözlük. Çağdaş Türkçenin Etimolojisi. Retrieved from <https://www.nisanyansozluk.com/?k=histeri>
- Hooke, S. H. (2015). *Ortadoğu Mitolojisi*. (A. Şenel, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi. (Original work published 1963).
- Ilgar, M.Z. & Ilgar. S.C. (2013). Nitel Bir Araştırma Deseni Olarak Gömülü Teori (Temellendirilmiş Kuram). *İZÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(3), 197-247.
- İpek, Ö (2014). Hayatı Kopyalamak: Abbas Kiorostami Sineması Üzerine Düşünceler. In H. Köse (Ed.), *Kara Perde* (118-133). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jones, E. & Wessely, S. (2007). A Paradigm Shift in the Conceptualization of Psychological Trauma in the 20th Century. *Journal of Anxiety Disorders*, 21, 164-175.

- Kaplan, A. & Wang, B. (2004) From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. In Kaplan, A. - Wang, B. (Ed.), *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations* (1-22). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kaptanoğlu, C. (2009). Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama. *Toplum ve Hekim Dergisi*, 3 (Mayıs-Haziran), 212-215.
- Karimi, Z.P. (2006) Iranian Cinema: Texts and Contexts. *Art Journal*, 65(2), 136-137.
- Kılıç, D. (2009a). Vatansız Bir Halkın Sineması: Kürt Sinemasının Yükselişi. In M. Arslan (Ed), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (3-27). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kılıç, D. (2009b). Bahman Ghobadi'nin Filmlerinde Kürt Kimliği ve Kültürünün Temsili. In M. Arslan (Ed). *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*. (137-174) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kıbaroğlu, B. (2011). Kitap Eleştirisi: Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İLEF Dergisi, 4(1), 181-186
- Knoff, W. F. (1971). Four Thousand Years of Hysteria. *Comprehensive Psychiatry*, 12(2), 156-164.
- Koch, F. (2009). Bahman Ghobadi ve Politikanın Poetikası. In M. Arslan (Ed), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (187-203). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Kracauer, S. (2012). *Film Teorisi*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (Original work published 1964).
- Kristeva, J. (2018). *Hannah Arendt Yaşam Bir Anlatıdır*. (N. Dümelli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları. (Original work published 2001).
- Kuppers, P. (2004). Encountering Paralysis Disability, Trauma and Narrative. In Kaplan, A. & Wang, B. (Ed.), *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations* (183-201). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Levine, P. (2018). *Dile Gelmeyen Bir Sesle*. (P. Savaş, Çev.) İstanbul: Butik Yayıncılık. (Original work published 2010).
- Levine, P. & Frederick, A. (2019). *Kaplanı Uyandırmak*. (Z. Yalçınkaya, Çev.) İstanbul: Butik Yayıncılık. (Original work published 1997).
- Lindrea, V. (2005, January 9). Film-Making in the Wake of Saddam. *BBC News*. Retrieved from <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4020227.stm>
- Lovatt, P. (2016). Breathing Bodies Sounding Subjectivity in the War Film. *Music, Sound, and the Moving Image*, 10(2), 167-188.
- Mai, N. (2018/15). The Aesthetics of Absence and Duration in the Post-Trauma Cinema of Lav Diaz. (Published Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy in Film Studies) The University of Stirling, Division of Communication, Media and

Culture, Scotland.

- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algılanan Dünya*. (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık. (Original work published 1948).
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Kitap. (Original work published 1968).
- Micale, M.S. (1989). Hysteria and Its Historiography: A Review of Past and Present Writings (II) *History of Science*, 27(4), 319-351.
- Mij Film. (2019). Filmography of Bahman Ghobadi - A Time for Drunken Horses. Retrieved from <http://mijfilm.com/filmography-1/filmography-bahman-ghobadi/>
- Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikoloji*. (O. Adanır, Çev.) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. (Original work published 1963).
- Mottahedeh, N. (2008). Collection and Recollection: On Studying the Early History of Motion Pictures in Iran. *Early Popular Visual Culture*, 6(2), 103-120.
- Mottahedeh, N. (2009). Iranian Cinema in the Twentieth Century: A Sensory History. *Iranian Studies*, 42(4), 529-548.
- Mottahedeh, N. (2016). İran Yeni Sineması 1982'den Günümüze. In Badley, Palmer, Schneider (Ed.) *Dünya Sinemasında Akımlar* (269-286) (S. Yılmaz,

Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.

- Nafisi, H. (2008). İran Sineması. In G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (766-772). (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Original work published 1996).
- Naficy, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema* Volume 3. North Carolina: Duke University Press.
- Nuyan, N. (2014). Sınırdaki Yaşam, Siste Ölüm: Bahman Ghobadi Sineması Üzerine. In H. Köse (Ed.), *Kara Perde*. (28-43). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nuyan, N. (2015). *Göçebe İmajlar Bahman Ghobadi ve Sineması*. İstanbul: Avesta Kitap.
- Oylum, R. (2019). *İran Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.
- Önder, D. (2014). Bababağı Cüzamhanesi'nden Dünyaya Kapı Açan El: Furuğ Ferruhzad. In H. Köse (Ed.), *Kara Perde*. (60-79). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Örnek, S.V. (2014). *100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Özdüzen, Ö. (2014). Samira Makhmalbaf Sinemasının Gerçeklik, Sansür ve Mekanla İmtihani. In H. Köse (Ed.), *Kara Perde*. (134-147). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özen, F. & Arpacı, C. (2018). İran'da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası. *TRT Akademi Dergisi*, 5(Ocak), 238-260.

- Pearson, R. (2008). Sinemanın İlk Dönemi. In G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (30-41). (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Original work published 1996).
- Pour, M.S. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Rosenberg, C. (1965). Book Review: Hysteria: The History of a Disease. *Science*, 150(3694), 330.
- Sadr, H. R. (2006). *Iranian Cinema: A Political History* (International Library of Iranian Studies). New York: I.B. Tauris.
- Said, SF. (2004, December 28). I come From a Land of Untold Storises. *The Telegraph*. Retrieved from <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/3634047/I-come-from-a-land-of-untold-stories.html>
- Scarlet, P. (2007, May 30). Tribeca Tribute: Bahman Ghobadi. Retrieved from <https://www.tribecafilm.com/stories/512c0dd81c7d76d9a90005f8-tribeca-tribute-bahman-gh>
- Sheehan, H. (2003, May). Interviews - Bahman Ghobadi. [Web log post]. Retrieved from <http://id3481.securedata.net/henrysheehan/interviews/ghi/ghobadi.html>
- Simondon, G. (2019). *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders*. (E. Sünter, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları. (Original work published 2004).
- Sorgun, E. (Mart, 2012). Yas, Travmatik Yas ve Melankoli. *Psikeart İki Aylık Psikiyatri Dergisi*, 20, 62-65.

- Sönmez, S. (2014). *Filmlerle Hatırlamak Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sözen, M. (2008a). Türk ve İran Kültüründe Bedenin Yeniden Sunumu ve Bunun Sinemadaki Yansımaları. Atatürk Üniversitesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 20 (Mart), 111-133.
- Sözen, M. (2008b). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 8, 123-145.
- Sözen, M. (2012). İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler. Selçuk İletişim (Journal of Selcuk Communication), 7(3), 218-233.
- Suner, A. (2006). Outside in: ‘Accented Cinema’ at Large. *Inter-Asia Cultural Studies*, 7(3), 363-382.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi* (1. Cilt). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Timofeeva, O. (2018). *Hayvanların Tarihi*. (B.E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap. (Original work published 2018).
- Torneo E. (2000, October 25). The Things We Carry: Crossing Borders with “A Time For Drunken Horses”. *IndieWire*. Retrieved from <https://www.indiewire.com/2000/10/interview-the-things-we-carry-crossing-borders-with-a-time-for-drunken-horses-director-bahman-gh-81327/>

- Travma (2019). In Nişanyan Sözlük. Çağdaş Türkçenin Etimolojisi. Retrieved from <https://www.nisanyansozluk.com/?k=travma>
- Trauma (2019). In Online Etymology Dictionary. Retrieved from <https://www.etymonline.com/search?q=trauma>
- Trbic, B. (2005). Turtles Can Fly and Tales of Lost Youth. *Metro Magazine*, 145(2), 70-73.
- Üçvet, K. (2016, 11 Mart). Satıcı, Forushande (The Salesman), Asghar Farhadi, 2016 (Web log post). Retrieved from <https://ucvet.blogspot.com/?view=magazine>.
- Vardar, B. (2009). *Sinemada Ses ve Müzik*. İstanbul: Es Yayınları.
- Walker, J. (2001). Trauma Cinema: False Memories and True Experience. *Screen*, 42(2), 211-216.
- Walker, (2004). The Vicissitudes of Traumatic Memory and the Postmodern History Film. In Kaplan, A. & Wang, B. (Ed.), *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations* (123-144) Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Walsh, (2004, October 2). Interview with Bahman Ghobadi, Director of Turtles Can Fly. *World Socialist Web Site*. Retrieved from <https://www.wsws.org/en/articles/2004/10/ghob-o02.html>

- Yaren, Ö. (2010). Kılık Değiştirmenin Üç Hali: Dikenli Yol, Örtüsüz, Ofsayt Filmlerinde Cross-Dressing. In T. Durna (Ed). *Medyadan Söylemler* (351-388). İstanbul: Libra Yayıncılık.
- Yüksel, S. (2016). *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantazi*. İstanbul: Agora Kitaplığı

EKLER

EK 1: GHOBADI FİLMLERİNİN KÜNYE BİLGİLERİ VE ALDIĞI ÖDÜLLER

Sarhoş Atlar Zamanı (2000)

Prodüksiyon: Mij Film, Yapımcı: Bahman Ghobadi, Yazan ve Yöneten: Bahman Ghobadi Oyuncular: Ayoub Ahmadi, Rojin Ekhtiardini, Ameneh Ekhtiardini, Kolsoum Ekhtiardini, Karim Ekhtiardini, Rahman Salehi, Osman Karimi

Kazandığı Ödüller:

2000 Altın Kamera (Camera D'or), Cannes Film Festivali

2000 FIPRESCI Uluslararası Eleştirmenler Ödülü, Cannes Film Festivali

2000 C.I.C.A.E Uluslararası Sanat ve Deneme Sineması Konfederasyonu, Cannes Film Festivali

2000 Gümüş Hugo Jüri Özel Ödülü, Chicago Uluslararası Film Festival.

2000 En İyi Uzun Metrajlı Film Ödülü, Santa Fe Film Festivali

2000 Uluslararası Büyük Jüri Ödülü, Sao Paulo Uluslararası Film Festivali

2000 Jüri Özel Ödülü, Gijon Uluslararası Film Festivali

2000 En İyi Uzun Metrajlı Film Ödülü, Edinburgh Film Festivali

2000 En İyi Uzun Metraj Film Ödülü, İsfahan Çocuk Film Festivali

2000 En İyi Uzun Metraj Film Ödülü, Uluslararası Film Festivali

2000 En İyi Uzun Metraj Film Ödülü, Cervino Film Festival

2000 D'Otran Ödülü, Fransa

Annemin Ülkesinin Şarkıları (2002)

Prodüksiyon: Mij Film Yapımcı: Bahman Ghobadi Yazan ve Yöneten: Bahman Ghobadi Oyuncular: Shahab Ebrahimi, Faegh Mohammadi, Allah-Morad Rashtian, Rojan Hosseini

Kazandığı Ödüller:

2002 The Francois Chalais Ödülü, Cannes Film Festivali

2002 Altın Plaket Ödülü, Chicago Uluslararası Film Festivali

2002 En İyi Uzun Metrajlı Film Ödülü, Cervinio Film Festivali
2002 En İyi Uzun Metrajlı Film Ödülü, 26. Sao Paulo Uluslararası Film Festivali
2002 En İyi Film, 4. DeHumalc İnsan Hakları Film Festivali

Kaplumbağalar da Uçar (2004)

Prodüksiyon: Mij Film Yapımcı: Bahman Ghobadi Yazan ve Yöneten: Bahman Ghobadi Oyuncular: Avaz Latif, Soran Ebrahim, Saddam Hossein Feysal, Hiresht Feysal Rahman, Abdol Rahman Karim

Kazandığı Ödüller:

2004 Altın İstiridye Ödülü, 52. San Sebastian Film Festivali
2004 En İyi Senaryo Jüri Ödülü, 52. San Sebastian Film Festivali
2004 Gümüş Hugo Jüri Özel Ödülü 40. Chicago Film Festivali
2004 Radyo-Canada Halkın Seçimi Ödülü, 33. Montreal Yeni Sinema Festivali
2004 Seyirci Özel Ödülü, 28. Sao Paulo Uluslararası Film Festivali
2004 Jüri Özel Ödülü, 5. Tokyo FILMeX Film Festivali
2004 Agnès B. Seyirci Ödülü, 5. Tokyo FILMeX Film Festivali
2004 Seyirci Özel Ödülü, Asiaticafilmmediale Film Festivali
2004 En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü, Belgrad Uluslararası Auteur Film Festivali
2004 Mercedes En İyi Film Ödülü, Lauderdale Uluslararası Film Festivali
2004 En İyi Yönetmen Ödülü, İran Sinema Evi Festivali
2004 İran Sineması En İyi Film Ödülü, İsfahan Festivali
2004 İran Sineması Jüri Özel Ödülü, İsfahan Festivali
2005 Aurora Ödülü, Tromsø International Film Festival
2005 En İyi Film Seyirci Ödülü, Rotterdam Uluslararası Film Festivali
2005 Özel Mansiyon Ödülü, Berlin Uluslararası Film Festivali
2005 Barış Filmi Ödülü, Berlin Uluslararası Film Festivali
2005 La Pieze Ödülü Mexico City Uluslararası Çağdaş Film Festivali
2005 Halk Ödülü Mexico City Uluslararası Çağdaş Film Festivali
2005 Seyirci Ödülü, 19. Uluslararası Film Festivali
2005 E-Changer Ödülü 19. Uluslararası Film Festivali

2005 En İyi Uzun Metraj Film Hikayesi 23. San Francisco Uluslararası Asya-Amerika Film Festivali
2005 Seyirci Ödülü 16. NatFilm Festivali
2005 The SIGNIS Ödülü 29. Hong Kong Uluslararası Film Festivali
En İyi Yönetmen Plaketi, İran Sinema Evi
2005 Golden Dolphin Ödülü, 21. Festroia Film Festivali
2005 FIPRESCI En İyi Film Ödülü, 21. Festroia Film Festivali
2005 En Beğenilen Film Seyirci Ödülü, Melbourne Uluslararası Film Festivali
2005 En İyi Film Ödülü, Anonimul Uluslararası Film Festivali
2005 En İyi Film Seyirci Ödülü, Anonimul Uluslararası Film Festivali
2005 En İyi Genç Filmi, Saraybosna Film Festivali
2005 Altın Prometheus En İyi Film Ödülü, 6. Tiflis Uluslararası Film Festivali
2005 Özel Teşvik Ödülü, Copenhagen, Buster Çocuk Ödülü
2005 Çocuklar İçin İnsan Hakları Ödülü, 20. Osnabourch Bağımsız Film Festivali
2006 Özel Mansiyon Ödülü, 15. Afrika-Asya-Latin Amerika Film Festivali
2006 Uluslararası Yarışma Büyük Ödülü, 19. İsfahan Çocuk Film Festivali
2006 En İyi Uzun Metraj Film Ödülü, 19. İsfahan Çocuk Film Festivali
2006 İfade Özgürlüğü Filmi Ödülü, Birleşik Krallık Uluslararası Sansür Dergisi
2006 Jüri Özel Ödülü, 28. Sao Paulo Uluslararası Film Festivali
2007 Uluslararası Film Kategorisi Ödülü, Şili Eleştirmenler Birliği
2008 En İyi Seyirci Ödülü, Bahreyn Uluslararası İnsan Hakları Film Festivali
2008 En İyi Yönetmen, Bahreyn Uluslararası İnsan Hakları Film Festivali

Yarım Ay (2006)

Prodüksiyon: Mij Film Yapımcı: Bahman Ghobadi Yazan ve Yöneten: Bahman Ghobadi Oyuncular: Ismail Ghaffari, Allah Morad Rashtian, Farzin Sabooni, Kambiz Arshi, Sadiq BehzadpoorAli Ashraf Rezai

Kazandığı Ödüller:

2006 Altın İstiridye, 54. San Sebastian Film Festivali
2006 En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü, 54. San Sebastian Film Festivali
2006 FIPRESCI En İyi Senaryo Jüri Ödülü, 54. San Sebastian Film Festivali

2007 Halkın Seçimi Ödülü, 26. İstanbul Uluslararası Film Festivali
2007 Uluslararası Af Örgütü Ödülü, 4. IndieLisboa Uluslararası Film Festivali
2007 Senaryo Onur Ödülü (Mansiyon), Tribeca Film Festivali
2007 Şehrin Anahtarı Ödülü, Umbria Film Festivali
2007 Büyük Ödül, 4. Avrasya Uluslararası Film Festivali
2007 Jüri Özel Ödülü, 8. Ojai Uluslararası Film Festivali

Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok (2009)

Prodüksiyon: Mij Film Yapımcı: Bahman Ghobadi Yönetmen: Bahman Ghobadi
Yazan: Bahman Ghobadi, Hossein M. Abkenar, Roxana Saberi Oyuncular: Negar Shaghaghi, Ashkan Koushanejad, Hamed Behdad, Babak Mirzakhani

Kazandığı Ödül: 2009 Belirli Bir Bakış Ödülü, Cannes Film Festivali

Gergedan Mevsimi (2012)

Prodüksiyon: Mij Film-BKM Film Yapımcı: Bahman Ghobadi Yazan ve Yöneten:
Bahman Ghobadi Oyuncular: Behrouz Vossoughi, Monica Bellucci, Yılmaz Erdoğan, Belçim Bilgin, Beren Saat, Caner Cindoruk

Kazandığı Ödüller:

2012 En İyi Sinematografi Ödülü, San Sebastian Uluslararası Film Festivali
2012 En İyi Sinematografi Ödülü, Asya Pasifik Ekran Ödülleri
2012 Sinematografide Bronz Kurbağa Ödülü, Plus Camerimage

Filmlerin künye bilgileri ve kazandığı ödüller, Bahman Ghobadi'nin kurduğu Mij Yapım'ın internet sitesinden alınmıştır (Mij Film, 2019).

EK 2: BAHMAN GHOBADI İLE SÖYLEŞİ

Gülden Tümer: Filmlerinizde genellikle sınır öyküleri var. Coğrafi gerçekliğin dışında sınır size ne hissettiriyor?

BAHMAN GHOBADI: Filmlerimde sınırlar var evet. Çünkü sınırlar her yerde. İnsan en büyük sınır yapıcısıdır denilebilir. Dinler arasında, diller arasında, cinsiyetler, ekonomik sınıflar arasında... İnsanlar kitap okumalı, kendini geliştirmeli ve sınırları kaldırmalı. Bu sınırlar bizi böler. Küçükken hatırlıyorum, biz Sünni'ydik eğitim ise Şii anlayışa göre veriliyordu. Okulda bir şey öğrenir babama söyledim babam, “hayır, yanlış bu” derdi. Babamdan öğrendiğimi okulda söylediğimde de aynısı olurdu. Ben kendimi her zaman sınırda hissettim. Hayatımda hep birtakım sınırlar oldu. Yine coğrafya için de bu geçerli. Biz Kürtlerin sınırda olması...

Gülden Tümer: Bölgedeki gerçekliğin bir parçası olan engelli karakterler, metaforik olarak da bir şeyler anlatmanın yolu mu sizin için?

BAHMAN GHOBADI: Ben kendimi engelli gibi hissettim hep. Engeller sadece fizyolojik değildir ki. Çocukluk yıllarımda iyi bir eğitim alamadım mesela. Savaş ortamında geçti çocukluğum. Özetle bizim psikolojimiz çok iyi değildi. Bir insan psikolojik olarak güçlü duramıyorsa bu bir engeldir. Ben de kendimi çok nahif bulurum örneğin. Kişi kendini dengede tutabilmeli, bense hayatımı dengede tutabildiğimi söyleyemem. Tüm bu yaşadıklarımın hepsi kendimi hep engelleniyormuş gibi hissetmeme neden oldu. Ben kendimi engelli biri gibi hissediyorum, evet. Elbette engeller coğrafyayla da ilgili. Kürtler olarak bizlerin çok

büyük engelleri oldu. Olmaya da devam ediyor. O nedenle *Sarhoş Atlar Zamanı*’ndaki engelli çocuk Madi’yi Kürtlerin sembolü olarak düşündüm.

Gülden Tümer: Anlatımda metaforları tercih etmenizin nedenleri nelerdir?

BAHMAN GHOBADI: Gerçekten nasıl olduğunu bilmiyorum. Aklımdan böyle geçiyor, elime böyle geliyor ve böyle yazıyorum. Ama şu var ki İran kültüründe şiirin etkisi büyüktür. Muhteşem şairlerimiz var ve şiirleri metaforlarla doludur. Tabii az da olsa sansürlerle de ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Söylemek istediğimizi direkt söyleyemiyor ve metaforlar kullanıyoruz.

Gülden Tümer: Peki hayvan metaforu tercihinizin nedenleri neler?

BAHMAN GHOBADI: Öncelikle ben insanlarla hayvanların bir şekilde iletişim içinde olduklarına inanıyorum. Çocukluğumdan beri hep insanlarla hayvanların ilişkilendirildiğine dair şeyler duyarak büyüdüm. Büyüklerim insanları onlara benzetirdi. Kurt sıfatlı, kedi sıfatlı, at sıfatlı gibi... Çocukken ben de köpeklerin gözüne baktığımda, atların gözüne baktığımda insanları görürdüm. Hayvanları insanlara benzetir, onlara bakıp insanların karakterini analiz etmeye çalışırdım.

Gülden Tümer: Filmlerin isimlerinde de hep onlar var...

BAHMAN GHOBADI: Filmlerimi çocuklarım olarak tanımlıyorum. Dolayısıyla onlar doğmadan önce isimleri üzerinde özellikle düşünüp onlara çok özel isimler bulmaya çalışırım. Bilir misiniz bazı insanlar isimleri kötü diye utanırlar. Sanki filmlerim utanmasın diye isim üzerinde özellikle düşünüp karar verdim hep. Çocuklarıma bu özel isimleri seçmemin sebeplerinden biri de izleyicilerin filminden çıktıktan sonra “neden kaplumbağalar da uçar” diye düşünmelerini istemem. Filmlerin isimleri hakkında düşünmeye başladığım zaman o filmi unutmazsın. Dolayısıyla da izleyicinin aklında daha çok şey kalır. Ve aynı zamanda salondan

çıktıklarında insanlar ismin anlamı neydi diye birbirlerine sorduklarında yorum yapabilirler. Her şart ve koşulda izleyicinin film üzerine düşünmesini isterim ben.

Gülden Tümer: Film film gidecek olursak *Sarhoş Atlar Zamanı*’ndaki katırlar zorlu koşullarda insanların kader ortağı gibi?

BAHMAN GHOBADI: Evet öyleler. Ayoub’un yükü nasıl ağırsa katırlar için de aynısı geçerli. Ancak size bir şey söyleyeyim sınırda katırlar neredeyse insandan daha değerlidir. Çünkü oradaki insanların yaşamları o katırlarla yapılan işe bağlı. Denilebilir ki katırın mayına basması bir insanın basmasından daha büyük zarar verir aileye.

Gülden Tümer: *Kaplumbağalar da Uçar*’daki kaplumbağa ve kırmızı balık izleyiciye neleri anlatmanın aracıydılar?

BAHMAN GHOBADI: *Kaplumbağalar da Uçar*’da kırmızı balığı kandırmanın, sahte bir umut vermenin sembolü olarak düşündüm. Örneğin filmde Agrin, su kaynağının kenarında Satellite’ı oyalamak, onu meşgul etmek istediği zaman, o kaynakta yaşadığına inanılan kırmızı balığı soruyor. Aslında olansa orada kendini öldürmek istemesi. Çocukların su kaynağında kırmızı balık aradığını öğrenen Amerikalı askerler de onlara kırmızı balık veriyorlar. Ancak çocuklar balığın yaşadığı su dolu poşeti salladıklarında askerlerin herhangi bir balığı kırmızıya boyadıkları çıkıyor ortaya. Kırmızı balık umutlarla ilgili kandırmanın bir sembolüne dönüşüyor, Amerikalı askerler “Biz size demokrasi getirdik” diyorlar. Ben de “Biz kendimize güvenmeliyiz diyorum, başkalarına değil. Kendi ülkemizi kendimiz kurmalıyız. Başkaları değil...”

Kaplumbağalara gelince, orada Agrin’i düşünüyorum. Agrin Kürtleri temsil ediyor. Agrin’i ise kaplumbağa temsil ediyor. Bilirsiniz kaplumbağalar sırtlarındaki yük

nedeniyle çok ağır giderler. Sırtında taşıdığı çocukla Agrin de kaplumbağaya benziyor. Ve Agrin'in kabuğunu çıkarması gerekiyor. Eğer sırtındaki yükten kurtulabilirsen daha hızlı yol alırsın, özgür olabilirsin. Ve kolları olmadan suya giren Hengov, o da kaplumbağaları anımsatıyor.

Gülden Tümer: Agrin dağın tepesinden kendini bırakıp ölüyor?..

BAHMAN GHOBADI: Evet, çünkü aslında kaplumbağalar uçamaz. Dağın tepesinden aşağı bıraktığında kendini, uçamıyor, yere düşüyor. Bunu hatırlatmak istedim, o uçmak istiyor ama kaplumbağalar aslında uçamaz.

Bir de Kürtlerin tarihteki yürüyüşü çok yavaş olmuştur. Türkler, İranlılar, İngilizler ve diğerleri yürür; Kürtler hep onların arkasında kalır. Tıpkı yavaş yürüyen kaplumbağalar gibi. Yavaş yürüyoruz, hayatımızı devam ettirmemiz, sorunları çözmemiz çok yavaş, ağır... Kürtler ekonomik olarak, eğitim olarak daha gerideyse ilerlemek, diğerleriyle aynı seviyeyi yakalamak için sıçramalı. Sanki uçar gibi.

Gülden Tümer: İran kedileri ile yer altında müzik yapan gençler arasında nasıl bir bağlantı kurdunuz?

BAHMAN GHOBADI: İran'da kedilerinizi ve köpeklerinizi dışarıda gezdirmeniz yasaktı. Şimdi biraz daha yumuşadığını söylüyorlar. Eğer köpeğinizi sokakta gezdirirseniz polis gelip köpeğiniz alabilir. Ve İran'da köpekler için hapishaneler vardır, götürüp hapse koyarlar. Çünkü "köpek haramdır" derler. İran kedileri de çok güzel kedilerdir. Dünyanın en değerli kedilerinden. Ben de demek istedim ki, "Bizim pek çok muhteşem sanatçımız var. Müzisyen, ressam, sinemacı, fotoğrafçı, şair. Onlar da kediler gibiler. Çok değerli, çok güzel, çok zenginler; fakat yer altında yaşamak zorundalar. Ve biz onları bilemeyiz. Filmin adı oradan geliyor: Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok. Onları bilemiyoruz.

Gülden Tümer: Peki gergedanın ölümle biten hikâyesinde bu metaforun anlatıma katkısı ne oldu?

BAHMAN GHOBADI: *Gergedan Mevsimi*'nde Sahel bir gergedan gibidir. Çok güçlü. Başına gelenler karşıında hayatta kalmayı başarmış bir karakter. Ancak gergedanlar boyunlarını sağa sola hareket ettiremezler. Başlarını eviremezler. Sahel de yapmak istediğini yapmak zorundaydı: kendini öldürmek... Çünkü yaşamak için bir şansı kalmadığını düşünmüştü. Hapishaneden ıktı ve aslında her şeyini kaybetmişti. Ve tıpkı bir gergedan gibi dümdüz giderek kendini öldürdü. Başını sağa sola eviremeden. Etrafında ne var ne yok göremeden. Hiçbir şansı kalmadığını düşündü, alacağı tek bir nefes kalmamış gibi... Ayrıca film gerçek bir hikyeden yola çıkarak çekildi. Hikyesini anlattığımız Sadegh Kamangar hapisten çıktı, bugün İran'da yaşamaya devam ediyor. *Gergedanın Son şiiri* adlı şiir kitabı var, izin alamadığı için yayınlamayamamıştı. İlginç olan şu ki bu ismi belirlerken o da *Sarhoş Atlar Zamani*'ndan etkilenmiş.

Gülden Tümer: Son olarak, siz de sinemanız için travma sineması ifadesini kullanırmısınız?

BAHMAN GHOBADI: Belki de... Bir şekilde evet... Tüm hayatım savaştan, karanlıktan korkarak geçti. Evet, bu doğru.