

AFGAN YÖNETMEN ATIQ RAHIMI SİNEMASINDA ANLATI: TOPRAK VE KÜLLER İLE SABIR TAŞI FİLM ÖRNEKLERİNDE DİN VE TANRI MOTİFLERİ

Gülbin Aydın

Dokuz Eylül Üniversitesi

gulbinaydin@hotmail.com

0009-0007-2763-2947

Özet

Ülke olarak sınırlarının belirlenip, bugünkü adıyla 1747 yılında dünya tarihinde bir imparatorluk olarak varlığını gösteren Afganistan; coğrafi konumunun öneminden dolayı yaşadığı işgaller, iç savaşlarla anılmış ve bu durum günümüze kadar süregelmiştir. Son yıllarda Taliban yönetimi altında baskı ve engeller gibi her türlü zorlu koşula rağmen sanatçılar özellikle de sinemacılar; yaşadıkları coğrafyadan dünyaya ve toplumlarına bir pencere açmaya, seslerini bütün dünyaya duyurmaya gayret etmişlerdir. Bunun içinde dönem dönem sinema adına çeşitli örnekler vermişlerdir. Afganistan'da sinema, yönetsel değişikliklerle çoğu zaman ciddi kesintilere ya da yıkıma uğrasa da 1960'larda ortaya çıkan, üçüncü sinema akımına dil ve içerik olarak çok daha yakındır ve özünde bir bellek sineması olarak tanımlanabilir. Savaşın, Afgan halkı üzerindeki izlerine ve yaratılmaya çalışılan kültürel yıkıma, bir karşı duruş olarak; gerçeğin hafızasını, yaş ve cinsiyet ayrımı yapmadan yaşadıkları topluma, kendilerine ve dünyaya anlatmaya çalışan Afgan sinemacılarından Atiq Rahimi, filmlerinde özellikle ülkelerini ve kimliklerini yok ettiğini düşündüğü, Taliban'ın dayattığı İslamiyet'e ve Tanrı kavramına eleştirel bakarak, İslamiyet'teki Tanrı kavramına karşılık, geçmişteki inanç sistemleri olan Zerdüştlük, kutsal kitap Avesta ve Ezidilik ile bu inançların içinde yer alan ve İran kültüründen de etkilendikleri mitolojik kahramanlara olan aitliğin altını çizmektedir. Rahimi'nin filmlerindeki anlatı dilinden yola çıkarak yapılacak çalışmada; sosyo-kültürel bağlamda, toplumsal ve ideolojik ayrımlar çerçevesinde, betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın amacı Afgan sinemasının toplumsal ve kültürel yapısındaki inanç, din, aile ve cinsiyet ilişkilerinin işleniş biçimini incelemektir. Yönetmenin 2004 yapımı "Toprak ve Küller" ve 2012 yapımı "Sabır Taşı" filmlerinin analiz edildiği çalışmada, devlet yönetimi tarafından dayatılan İslam inancına ve onun kendi halkı üzerinde oluşturmaya çalıştığı sosyo-kültürel yıkıma karşı eleştirel bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir. Yönetmen, tanrı, iyilik, kötülük, ilahi adalet, mutlu son gibi kavramları filmlerinde çürütür, bunu da kolektif ve bireysel inanç belleği üzerinden yapar.

Anahtar Kelimeler: Afgan Sineması, Atiq Rahimi, Toprak ve Küller, Sabır Taşı, Din

AFGAN YÖNETMEN ATIQ RAHİMİ SİNEMASINDA ANLATI: TOPRAK VE KÜLLER İLE SABIR TAŞI FİLM ÖRNEKLERİNDE DİN VE TANRI MOTİFLERİ

Abstract

Afghanistan, which has existed as an empire in the history of the world since 1747 when its borders were determined as a country, has been associated with invasions and civil wars due to the importance of its geographical location, and this situation has continued until today. In recent years, despite all kinds of difficult conditions such as pressure and obstacles under the Taliban rule, artists, especially filmmakers, have tried to open a window to the world and their societies from the geography they live in and to make their voices heard all over the world. In this regard, they have given various examples in the name of cinema from time to time. Although cinema in Afghanistan has often suffered serious interruptions or destruction due to administrative changes, it is much more inclined in language and content to the third cinema movement that emerged in the 1960s and can be defined as a cinema of memory. As a counter stance to the scars of the war on the Afghan people and the cultural destruction that was attempted to be created; In his films, Atiq Rahimi, one of the Afghan filmmakers who tries to tell the memory of the truth to the society they live in, to themselves and to the world, regardless of age and gender, especially by looking critically at Islam and the concept of God imposed by the Taliban, which he thinks has destroyed their country and their identity, underlines the belonging to Zoroastrianism, the holy book Avesta and Yazidism, the belief systems of the past, and the mythological heroes in these beliefs, which are also influenced by Iranian culture, in contrast to the concept of God in Islam. Based on the narrative language in Rahimi's films, the study uses a descriptive analysis method in the socio-cultural context, within the framework of social and ideological distinctions. The aim of the study is to examine the way faith, religion, family and gender relations are handled in the social and cultural structure of Afghan cinema. Analyzing the director's 2004 film "Soil and Ashes" and 2012 film "The Stone of Patience", the study reveals a critical approach against the Islamic faith imposed by the state administration and the socio-cultural destruction it tries to create on its own people. The director refutes concepts such as God, goodness, evil, divine justice, happy ending in his films, and does so through the collective and individual memory of faith.

Keywords: *Afghan Cinema, Atiq Rahimi, Earth and Ashes, Stone of Patience, Religion*

GİRİŞ

Afganistan'ın siyasi tarihine ait en önemli bilgi milli Afgan devletini kuran Ahmed Şah Dürrani dönemine aittir. Öncesinde Afgan kabilelere dair çok fazla bilgi bulunmamaktadır. 1747-1793 yılları arasında "Ahmet Şah Dürrani" tacıyla bir imparatorluk olarak karşımıza çıkan Afganistan; çok eski bir kültür ve yerleşim yeri olmasına rağmen yönetsel sorunlar ve işgal edilme durumlarına göre farklı isimler almış, son olarak bugünkü ismi olan "Afganistan" ile anılmaya başlanmıştır. Afganistan'ın Orta Asya ve Hindistan arasında geçiş yolu olması yani coğrafi konumu, onu süreklilik arz eden işgal ve savaş kaderine kaçınılmaz bir son olarak götürmüştür. Neredeyse iki asır süren kraliyet döneminde Şah Mahmut ve diğer yöneticilerin kendi idarelerindeki halkla olan çatışmaları, İngilizlerin ve Rusların bu topraklardaki çatışmalardan faydalanmalarına zemin hazırlamıştır. Halkın iktidarla yaşadığı çıkmazlar ve iktidarın halkın menfaatlerinden uzak benmerkezci açıklarından faydayla oluşan işgal durumları Afgan insanın hayatında; açlık, zulüm, ezilmişlik, sefalet ve bitmeyen bir yok oluş hali yaratmıştır. Birçok orta doğu toplumunda bu durum hakimdir; varlıkları, yoklukları, aidiyetleri belirsizdir.

Rejimsel dönemlere göre insanın, sanatın, yaşamın kâh tekrar kurulup kâh bombalanıp yok edildiği, kâh unutulduğu ya da başka rejimlerce menfaatine kullanıldığı Afgan toplumu ve halkı için adalet; pek çok kası gelişmemiş kronikleşen felçli (iskeletsizdir, belleksizdir) bir uzva benzemektedir. Örnek filmleriyle araştırmada sinema dilinin ele alındığı Afgan yönetmen Atiq Rahimi, Savaşın, işgallerin ve Taliban'ın Afgan halkı üzerindeki izlerine ve yaratılmaya çalışılan bu belleksizliğe, bir karşı duruş olarak; gerçeğin hafızasını, yaş ve cinsiyet ayrımı yapmadan yaşadıkları topluma, kendilerine ve dünyaya anlatmaya çalışır. Rahimi'nin filmlerinde; savaşı düşünen erkekler, üremek ve bakire olmak zorunda olan kadınlar, parasızlığa satılan çocuklar kimliksiz ve sıradan birer varlık olarak tanımlanmışlardır. Rahimi'nin dediği gibi filmleri, "Afganistan'da bir yerde veya başka yerlerde"; benzer coğrafyalarda yaşayan ve aynı kadere mahkûm, aidiyetsizlik duygusuna sahip insan topluluklarına dönüşümlerinin öyküleridir. Halkının yaşadığı ölüm ve mültecilik arasındaki yolculuğu kişisel olarak da deneyimleyen yönetmen, yaşadığı eşik psikolojisini karakterleri üzerinde de işlemektedir. Filmlerinde nesnel gerçeklik ile kurgusal gerçekliği kendine özgü biçimde örtüştürerek iki dünya arasında buluşma yaratır.

Afganistan'da sinema yönetsel değişikliklere ve özellikle son dönemdeki Taliban yönetiminin baskıcı tavrına paralel olarak ciddi yıkımlar yaşamıştır. Bu olumsuz etkilerin izleri Afgan sinemacıların Afgan topraklarında çektikleri filmlerinin, sinemalarına dair yazılı kaynaklarının ve sinema arşivlerinin defalarca yok edilmesine sebep olmuştur. Savaş ortamında hayatta kalmayı başarabilmiş önemli yönetmenler farklı ülkelere iltica etmek zorunda kalmışlardır. Tüm bu sebep ve sonuç ilişkisine paralel olarak Afgan sinemasına dair günümüze gelen yazılı kaynakların, sınırlı ya da yok denecek kadar az ve yetersiz olduğu görülmüştür. Önemli bir sinema dilinin olduğu düşünülen Afgan sinemasının yazılı kaynak eksikliğine yapılan çalışma ile katkı sağlanması hedeflenmektedir. Bu çalışmayı özellikle Afgan sinemasının büyük bir bölümüne şahitlik etmiş ve filmleriyle kendi sinemalarına önemli katkılar sağlamış yönetmenlerinden Atiq Rahimi'nin *Toprak ve Küller* (Earth and Ashes -2004) ile *Sabır Taşı* (The Stone Of Patience -2012)" filmlerinin çözümlemesi ile yürütmek, Afgan toplumuna sosyo-kültürel açıdan bakışı çok önemli ve gerçekçi bir noktaya getirmekle birlikte çalışmanın özgün değerini de önemli ölçüde destekleyecektir. Yapılan çalışmanın Afgan sinemasına dair yukarıda bahsedilen ölçüde Türkiye'de ortaya konmuş verimli ve detaylı bir kaynak olması amaçlanmaktadır.

1. KÜLTÜREL VE TARİHSEL BELLEĞİN SİNEMASAL BELLEĞİ YARATMASI

Özellikle 1990'lardan sonra savaş üzerine bellek akışıyla paralel bir anlatım dili oluşturan Afgan yönetmenlerin; ülkelerindeki yönetim şeklini ve bilhassa da zorla dayatılan dini anlayışı eleştirdiklerini görmek mümkündür. Kısaca Afgan yönetmenler için varlıklarını yok etmeye çalışan zihniyetlerin her alanına tepki gösteren bir başkaldırı sineması oluşturdıkları söylenebilir. Zihniyet her toplumun dinamik ve canlı sentezini, terkiibini meydana getiren dinamik ve toplumun üyelerinin her birinde içkin olan hatta bu üyelerin davranışlarıyla düşüncelerini oluşturan bir olgudur. Bu nedenle zihniyet, toplumdaki üyelerin yaratımlarını

yönetir; üyelerin kendi sorunları da istek ve endişeleri de bu zihniyete göre belirip biçimlenmektedir (Tunalı, 2006: s. 99). Bu bağlamda toplumsal hafızada da zihniyetin önemli bir yeri vardır. Toplumların ortak oluşturdukları toplumsal hafıza* Halbwachs'a göre toplumlardaki tek tek bireylerle oluşturulamaz. Yani hafızanın bireysel değil kolektif bir işlevi vardır. Ona göre bireysel belleğin meydana gelmesinde toplumsal art alan ön plana çıkmakta, toplumsal çerçeve bireysel belleğin oluşması ya da korunmasında aktif rol oynamaktadır.

Halbwachs'a göre anılar bireyler tarafından toplumsal hafızanın çerçevesi yardımıyla canlanırlar (Halbwachs, 2016: s. 358). Diğer bir ifadeyle, toplum içindeki farklı gruplar, belirli bir zamanda kendi tarihsel deneyimlerini, geçmişlerini yeniden üretme yeteneğine sahiptirler. Anıların tekrarlanması arkasındaki mantığın, toplumun sürekli olarak onları yeniden üretmek için gerekli araçlara sahip olması gerçeğinde yattığı iddia edilebilir. Böylece, toplumsal düşüncede iki faaliyet biçimini ayırt etmek mümkün olabilir: Birincisi, bir hatırlama biçimi, yani referans noktası olarak işlev gören ve özellikle geçmişle ilişkilendirilen kavramlardan oluşan bir çerçeve ve ikincisi, mevcut toplumsal koşullar içinde meydana gelen bir ortaya çıkış, yani şimdiki andaki rasyonel bir faaliyet. Bu hatırlama ancak aklın kontrolü altında işleyebilir. Rasyonel talepler ortaya çıkar çıkmaz, bir toplum geleneklerinden vazgeçebilir ya da değiştirebilir. Çağdaş fikirlerin hatıralara dayanabilmesinin ve onları aşabilmesinin nedeni, eski olmasa da yalnızca belirli grubun üyeleri tarafından değil, aynı zamanda kolektifin diğer üyeleri tarafından da paylaşılan çok daha geniş bir kolektif deneyimle uyumlarında yatmaktadır. Grubun, geçmişinin karşısına koyduğu şey şu anı değil, özdeşleşmeye çalıştığı diğer grupların geçmişidir (Halbwachs, 2016: s. 358-360). Yani Maurice Halbwachs'a göre toplumsal bellek ya da hafıza, toplumu oluşturan en küçük topluluktan en tepedeki topluluklara kadar ortak bir yapıda oluşturulur ve diğer nesillere bu topluluklar aracılığıyla (aile-ulus-kuşak-cemiyet) ulaştırılır. Kolektif bir düşüncenin oluşma aşamasında büyük önem taşıyan toplumsal bellek kavramı; ortak deneyimler, aktarımla geçen anlatı araçları ve ritüellerle topluma ait bireylerde gerekli geçmiş zeminini hazırlar. Bu zeminle birlikte bireyin toplumla birleşen aitlik kimliği ve diğer nesillere aktaracağı iletişim ağı yani geçmiş ile bugünü bağlayacak olan kimlik hafızası oluşur. Ortak anısı olmayan toplumların ortak hafızasının da olmayacağını savunan Halbwachs; toplumsal değişimi tetikleyen tarihsel olayların sembolize edilerek bir öğretiye oradan da geleneğe dönüşmesiyle toplumsal belleğin geleceğe aktarılacak ortak hafıza haritasını oluşturur.

Özünde, toplumsal inançlar, kaynakları ne olursa olsun, ikili bir doğaya sahiptir. Bunlar kolektif gelenek ya da anılardır ancak aynı zamanda çağdaş bilgiden kaynaklanan fikirleri ve uzlaşımları somutlaştırırlar. Bu bağlamda, tamamen mekânsal faktörlere dayanan toplumsal düşünce de rasyonel olacaktır. Buna karşılık, toplumsal hatırlamadan yoksun bir toplumdan söz edilemez. Her birey ve tarihsel olay bu hatırlama içinde yer aldığı an, bir teori, bir kavram veya bir sembol biçimini alır; önem kazanır ve toplumun düşünsel çerçevesinde bir öğeye dönüşür. Bu hem geleneklerin hem de mevcut fikirlerin birbiriyle uyumlu olabileceği gerçeğiyle açıklanabilir; aslında, mevcut fikirlerin kendileri gelenekleri oluşturur, her biri şu ya da bu şekilde, aynı anda ve eşdeğer bir şekilde ivme kazandıkları eski veya yeni bir toplumsal yaşamı gerektirir. Bu nedenle, toplumsal düşüncenin temelde bir hatıralar deposu olarak işlev gördüğü ve tüm özü yalnızca kolektif anılardan kaynaklandığı, ancak toplumun mevcut çerçeveleri içinde işleyerek gençleştirebileceği varoluşu yalnızca belirli anıların ilerlediği sonucu çıkar (Halbwachs, 2016, s. 365-366). Nuri Bilgin de bellek ve kolektif bellek tanımlarını Halbwachs'a yakın bir çerçevede yaparken kimlik, aidiyet, tarih ve ideoloji olguları, bellek vasıtasıyla birbirine bağlandığının altını çizer. "*Bellek, kısaca, insanın bilincinde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlama yeteneğidir. İnsan bu yetenek sayesinde birikim sağlar ve gelişir. Geçmişin bilinci, bireyler için olduğu kadar, toplumlar için de söz konusudur ve bu anlamda kişisel, bireysel kimliğin yanı sıra ortak veya kolektif bellekten de söz edilir*" (Bilgin, 2007: s. 211). Grup düzeyindeki temel kimlik süreçlerinden biri kolektif hafızanın kurulmasıdır. Genel olarak, tüm gruplar, grup kimliği alanında ortak bir geçmişi vurgulama ve onu belirli bir şekilde yapılandırma yolunda ilerler. Esasen bu, kolektif kimliğin taleplerine uygun olarak tarihsel bir anlatı uydurma, kolektif bir hafıza oluşturma ve bir tarih yazma çabasını gerektirir. Geçmiş, kolektif kimlik alanında önemli bir konuma sahiptir, çünkü kolektif kimlik, tümü geçmişin mirasından, özünde kolektif hafızadan kaynaklanan "birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından,

* Kolektif bellek, kolektif hafıza veya toplumsal bellek olarak da tanımlamak mümkündür.

kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir” (Bilgin, 1994: s. 53). Ulusal, etnik veya dini toplulukların kolektif kimliklerine süreklilik ve derinlik kazandıran bir geçmişe olan özlemi, tarihsel hesapları manipüle etmenin yanı sıra gelenekleri icat ederek bu tarihi yaratma arayışlarında belirgindir. Bu durum *Geleneğin İcadı* adlı eserde Hobsbawm ve Ranger (2006) tarafından da belirtilmiştir. Hobsbawm’a göre icat edilen gelenek, açıkça veya dolaylı olarak kabul edilen düzenlemeler tarafından yönlendirilen, tekrarlayan eylemler yoluyla belirli değişiklikleri ve davranış standartlarını değiştirmeyi amaçlayan ve törensel veya sembolik bir nitelik ortaya çıkaran bir pratikler kümesi olarak ifade edilir. Bu kavramın savunucularına göre, bu pratikler davranış normlarını değiştirmeye çalışan bir dizi eylem oluşturur. Evrensel olarak, hedeflerine uygun tarihsel bir geçmişle bağlantı kurarak bir süreklilik duygusu kurmaya çalışırlar (Hobsbawm, 2006: s. 2). Bu durum, hafızanın “kimlik tanımlama işlevi” ile ilgilidir. İnsan toplulukları ortak geçmişte kendi varlıklarını kabul eder, bu geçmişti hatırlar ve törensel ritüellerle yorumlarlar. Sonuç olarak, kolektif kimlik alanında, bir toplumsal imajın kolektif hafızasının oluşumu vardır; toplumsal yapı, bir bireyden diğerine filtreleme yoluyla aktarılan hafızanın yönlerini zorlar ve kolektif kimliği temellendirici önemli değerler ve anlamlar yükler; tarihsel olaylar, anılar, semboller mitlere ya da efsaneye dönüşür ve bu olayların katılımcıları kahramanlara ve sembolik karakterlere dönüştürülür. Bu dönüşüm sürecinde yazarlar, sanatçılar, entelektüeller ve iletişim araçları katalizörlerin rolünü üstlenirler. “*Kimlik, aidiyet, tarih ve ideoloji olguları, bellek vasıtasıyla birbirine bağlanır*” (Bilgin, 2007: s. 219).

Geçmişle bağlantı kuran ve tartışmasız olarak kahramanlık hikayelerini ortaya çıkaran kolektif bellek, geçmişti bugünden ayıran ve tarihsel olayları çağdaş bir bakış açısıyla yorumlamaya hizmet eden tarihten ayrılır (Wertsch 2015: s. 162). Kolektif bellek, bireysel hatıralardan oluşmaktadır hatta onların toplamıdır. “Bu nedenle kolektif bellek hayâli anılarda, kişisel şahitliklerde, sözlü tarihte, gelenekte, mitte, üslupta, dilde, sanatta, popüler kültürde ve insan eliyle inşa edilmiş dünyada bulunmaktadır” (Olick, 2014: s. 181). Nermin Orta, A. Hoskins’ten yaptığı alıntıda Hoskins’in belleği, bazı durumları kapsama alanı dışında bırakarak çelişkili bir deneyim olarak ele aldığını belirtir. Adeta şimdiki zamandan geçmişin görünümü olarak değinilmektedir bu da montaj olarak değerlendirilebilir. Hoskins’e göre medya, bu sürece sıklıkla bir dünya görüşü inşa etme şeklinde müdahale etmektedir (Hoskins’ten akt. Orta, 2019, s.1105). Belirli bir topluluğun ortak deneyimlerine dayanan kolektif hafızanın aktarımı, kültürel metinlerin ve unsurların sonraki nesillere aktarılmasıyla gerçekleştirilir. Medya, bir hatırlama alanı sıfatıyla ikili bir rol yerine getirir: birincisi, kolektif hafızanın inşasından ilham alan bir ortam görevi görür; ikincisi, güç ve sermayenin kullanılması için bir araç görevi görür (Başlar, 2018: s. 171). Andrea Huyssen bellekten bahsederken anlatıda, dilde, görüntüde ya da kaydedilmiş, seste de dahil olmak üzere temsil biçimlerinin tamamını bellekle ilişkilendirir. Bunun için gelişkin bir teorik art alana gerek olmadığını belirtir (Huyssen, 1999: s. 13). Çünkü birey yaşam öyküsünü bir anlatı düzleminde kurarken yeni deneyimler katabilmekte, hatırladıklarını unutabilmekte, zaman zaman da unuttuklarını hatırlayabilmekte, değiştirebilmekte ya da hiç yaşanmamış olayları ekleyebilmektedir. Yaşananlar kadar yaşanmayanlar da benliğimizin bir parçası haline gelmekte ve anlatı içine yerini almaktadır (Orta, 2019: s. 1103).

Günümüzdeki tarihe, belleğe ve geçmişe dönüş, eksiksiz anlamını işte bu bağlamda, sanatın ütopyacı güçlerinin ütopyacı bir tamlığı çağrıştıracığına, ona yakınlaşacağına ya da onu cisimleştireceğine duyulan güvenin yitimi bağlamında kazanır. Bununla birlikte, bu şimdinin kendisinin aşamalı olarak gelenekten koptuğu, medya doğunluğunun her yeri, her zamanı anında tekrarlanabilir kılıp uzamsal ve zamansal farklılığı silip süpürdüğü koşullarda, tarihe ve belleğe dönüş, aynı zamanda yeni bir tutunma noktası bulma çabası olarak da yorumlanabilir. Toplumsal alanda belleğe dayanma, özelliğin sınırlandırılmasına ve toplumsal tutarlılığın çözülmesine direnme arzusunu gösterir. Bellek sanatı, yüceltmenin estetik olarak çözülmesine ve estetik karşıtlığı ideolojisine karşı çıkar. Ama sonuçta bir bütün olarak kültürümüz, medya dünyamızın yayılan eşzamanlılığında zamansallığın içten içe çökmesi sorunundan kendini bir türlü kurtaramaz.

Öyleyse bu anlamda, çağdaş edebiyat ve sanatta tanık olduğumuz bellek ve tarih saplantıları geriletici olmadığı gibi gerçeklerden kaçma anlamına da gelmez. Günümüz kültür politikasında bunlar bir yandan sık ve sinik bir postmodern nihilizme; öte yandan sabit tarihler, sabit metinler, sabit bir gerçeklik gibi elde edilemeyecek şeyler arzulayan bir yeni muhafazakâr dünya görüşüne karşı ütopyacı bir konumda yer alırlar (Huyssen, 1999: s. 131-134). Buna göre sinemada toplumsal, kültürel veya tarihsel bellek oluşumunda diğer sanat dalları içerisinde toplumları kendi yaşam gerçeklerinden daha ziyade şekillendirilmiş ve sistem tarafından yönlendirilmiş bir yaşamın çeşitlendirilmiş ve zenginleştirilmiş kurgusuyla geçmiş ve bugünü

etkili bir şekilde yeniden yaratmaktadır. Etkili anlatım dilini oluştururken de geçmiş, şimdi, gelecekte var olma ihtimali olan ütopyaları, yerlerinin değişme esnekliğiyle yeniden oluşturur. Böylece geçmişte olan bazı tarihsel bellek kayıtlarını toplumlara unutturabileceği gibi hiç yaşanmamış olan kayıtların toplumların geçmişine eklemleme yani kalıcı olarak dahil etme ile geleceğe aktarılmak istenen yeni tarihsel kayıtları bugünden oluşturma esnekliğine ve potansiyeline sahip bir sanat dalıdır.

2. ATIQ RAHİMİ’NİN SİNEMASINDA ELE ALDIĞI KONULAR

1962 yılında Kâbil’de doğan yazar ve yönetmen olan Atiq Rahimi, Sovyet işgali sonrası, hikayesini anlattığı birçok insan gibi, Pakistan’a kaçmış ve oradan 1984’te Fransa’ya geçmiştir. Fransa’da sürdürdüğü roman, fotoğraf ve belgesel çalışmalarıyla ülkesinde yaşananları dile getirmeye çalışan Rahimi, Sorbonne’da sinema üzerine doktora yapmıştır. Romancılığı dışında yapımcı ve yönetmen olarak da bilinen Rahimi, eserlerini Darice yazmıştır. Kitaplarından Goncourt ödülünü alan (2008) *Sabır Taşı*, *Kahrolsun Dostoyevski* ve *Yeryüzü* (Toprak) ve *Küller* Türkçe’ye çevrilmiş eserlerindendir**.

Günümüz Afgan sanatının en önemli temsilcilerinden biri olan Atiq Rahimi; Fransa’da sürdürdüğü roman, fotoğraf ve belgesel film çalışmalarıyla ülkesinde yaşananları dile getirmektedir. Yirmi iki ülkede yayımlanan ilk romanı *Toprak ve Küller*’in (1999) ardından *Düş ve Dehşet Evleri* (2002) adlı romanı da çok okunan eserleri arasındadır. Afgan yazar ülkesindeki savaş nedeniyle Pakistan’dan sonra gittiği Fransa’da kendini tuhaf hissettiğini belirtir. Ana yurduna duyduğu özlem duygusundan kurtulmayı yazı yoluyla deneyen Rahimi; bilinmeyen bir evrende, bir boşlukta kendini yeniden bulmak için anadilinde yazmayı kendi için bir cennet olarak tanımlar. Atiq Rahimi’ye göre, mültecilik yalnızca uzamsal yer değiştirme konusu değildir mültecilik, aynı zamanda dilde de yer değiştirme durumudur. Bu sebeple kendisini kültürel mülteci olarak da görmektedir (Pons, 2018).

Toplumsal belleğin tanığı olan yazar, nesnel gerçeklik ile kurgusal gerçekliği kendine özgü biçimde örtüşürerek iki dünya arasında bir tür buluşma yaratır. Kişisel deneyiminin yani kendine özgü yolculuğunun, psikolojisinin, dünya görüşünün, ahlaki ve entelektüel özelliklerinin yanı sıra, kendini çevreleyen ve etkileyen, kendinin ve yazdığı metnin dışında bir dünya düzeni oluşturur. Atiq Rahimi filmlerinde halkının yaşadığı zulüm karşısında payı olan herkesin bir gün yargılanacağını hafızalarımıza kazır. Tanrı- iyilik-kötülük- ilahi adalet- mutlu son gibi kavramları filmlerinde çürütür ve bunu da kolektif ve bireysel inanç belleği üzerinden yapar.

Atiq Rahimi sinemasında karakterler ön plana çıkmaktadır. Karakterlerinin hepsinde ortak eylem sistem kurbanlığıdır. İktidarın zorbalığı ve dayatmasıyla samimiyetsiz olan ve değişim umudu kalmamış toplumun ve buna seyirci olmayı seçen dünyanın kurbanlarıdır. Bir kurtarıcı yoksa (tanrı, ideoloji, din, aile, toplumsal ideolojik değişimler) geriye kalan tek şey kurban olmayı kabul etmek ya da kötü olmaktır. Filmlerinde “hiçlik” kavramının “*Var olurken ölmektir ama ölmek aslında bir var olmaktır*” (Sartre, 2009) tanımına denk gelen final diliyle ister kadın ister erkek isterse de çocuk olsun, hayat verdiği tüm karakterlerinin varoluşsal yokluğuna ve bireysel hiçleşmenin öyküsüne izleyiciyi şahit eder. Atiq Rahimi karakterlerinin gerçek zamanla karışık kâbusları ile ara ara başvurduğu teknik anlatımda kamerayı tutan el ve onu çeken göz vurgusuyla izleyiciyi daha da işin öznesi yapar ve bu da yönetmenin Afganistan’a dair gerçek tarihsel belleği oluşturma çabasını teknik anlamda da tamamlar”. Yani sinemasal bellekteki “*Hatırlama, bir yeniden tanımlama sürecidir işleyişini gösterir bize ve geçmiş yeniden oluşturulur*” (Göle, 2007: s. 27). Halkının yaşadığı ölüm ve mültecilik arasındaki yolculuğu kişisel olarak da deneyimleyen Atiq Rahimi yaşadığı eşik psikolojisini karakterleri üzerinde de işlemektedir. Rahimi, halkıyla birlikte deneyimlediği ölüm ve mültecilik arasındaki yolculuğun ve anadilinden uzaklaşmanın onda oluşturduğu kişisel duygusunun sonucu olarak yaşadığı eşik psikolojisini karakterleri üzerinde de işlemiştir. Sözlük anlamı olarak; Aşılması güç olan nokta, bariyer diye tanımlanan eşik kavramına Psikolojide “Kapı Eşiği

** *A Thousand Rooms of Dream and Fear* (Rüyanın ve Korkunun Bin Odası) adlı eserinin ise henüz Türkçe çevrisi yoktur.

Etkisi” adıyla, daha çok insana ait ruhsal durumu anlatan bir tanım olarak denk gelmekteyiz. Psikologlar bir kapı eşiğinden geçmenin, bireyde zihinsel anlamda tıkanma yarattığının altını çizmektedirler. Bir kapıyı açıp başka bir odaya girdiğinizde, bellekte yeni bir bölüm oluşması amacıyla hafızanın sıfırlandığı düşünülür. Aşılması güç olan noktada, aslında birey için o noktanın aşıp aşılmaması için herhangi bir maddi neden yoktur. Ancak insan ya da insanlar o noktayı zihinde büyütürler. Kapı eşiği, yaşamla ölüm arasındaki eşik, mekânların eşiği, toplumsal statülerin eşiği, kadınla erkek olmanın eşiği, evlerin eşiği, var olmayla hiçleşmenin eşiği yaşam boyunca karşılaştığımız soyut ve somut eşiklerdir.

3. TOPRAK VE KÜLLER İLE SABIR TAŞI FİLMLERİNDEKİ DİN VE TANRI MOTİFLERİNİN KÖKENLERİ

Atiq Rahimi, örnek olarak ele alınan filmlerin her ikisinde ve romanlarında da şu an Taliban’ın dayattığı, ülkesini ve kimliklerini yok ettiğini düşündüğü İslamiyet’in film karakterleri üzerinden ağır eleştirisini yapmıştır. İzleyicilere karakterleri üzerinden İslamiyet’e karşı yaşadıkları ve en çok etkilendikleri iki kültür olan Hindistan ve İran’ın ilk inanışları olan Zerdüştlük, kutsal kitabı Avesta zerdüştlüğünde öncesinde yer alan Ezidilik ve özellikle İran kültüründen etkilendikleri efsanevi kurtuluş ve savaş kahramanlarına değinmiştir.

Örneklem olarak ele alınan *Sabır Taşı* filminde, direkt anlatılmayan ancak temel düsturlarının diyaloglarda altının çizildiği inanışlardan biri Zerdüştlüktür. Zerdüştlük, İran’da yaşamış olan kabilelerin eski bir inancı olarak ifade edilir. Zerdüştlük aynı zamanda çok tanrılı (politeist) dinlerden tek tanrılı (monoteist) dinlere geçişi de ifade eder. Zerdüştlük dininin peygamberi Zerdüşt’tür (Ağababa, 2011: s. 383-384). Zerdüşt’ün yaşadığı döneme dair kesin bir bilgi olmamakla birlikte milattan yaklaşık yedi bin yıl öncesine işaret edilir ancak bu da tartışmalı bir konudur. Bu konuyu daha çok Avrupalı araştırmacılar kanıtlardan yola çıkarak ele almışlardır. Zerdüşt’e dair kaynaklardan bazıları yazılı kaynaklar olmakla birlikte Hicri 3. yüzyılda yazılmış olan Pehlevi dilindeki Dinkard adlı eserde ve 7. yüzyılda Zerdüşt dinine inanmış birisi olarak Behram Pejdu tarafından kaleme alınmış olan Zerdüştnâme Manzumesinde Zerdüşt’ten söz edilmektedir (Rezi, 2014: s. 10). Bunlardan Zerdüşt’ün milattan önce altıncı asırda yaşadığını yazanlar var olduğu gibi; milattan 1600 yıl önce diyenler de vardır. Genel olarak Avesta’nın MÖ. 2000’li yıllara dek uzanan geçmişiyse Ön ve Orta Asya’da yaşamış halklarıyla ilgili tarihsel, kültürel, siyasal, dini inançlar, gelenekler, mitolojiler, kahramanlık anlatıları gibi daha birçok konuda başka kaynaklarda yer almayan bilgilere yer verdiği düşünülmektedir (Yıldırım, 2011: s. 149). Zerdüşt’ün Eflatun’dan yarım asır önce yaşadığı görüşünde olan Aristoteles ve Hermippus gibi, Zerdüşt’ün Truva savaşından altı bin yıl öncesinde yaşadığını savunan Yunan tarihi kayıtları da mevcuttur. Kendinden sonra gelen tek tanrılı dinleri büyük ölçüde etkileyen Zerdüştlük inancı, insanlık tarihindeki ilk tek tanrılı ve ilk ehli kitap dindir. Özellikle dört büyük kitapta yer alan; ahiret, kıyamet günü, sırat köprüsü, cennet, cehennem ve melekler üzerine var olan inanç tanımları Zerdüştlükten diğer inançlara geçen aktarımlardır. Dualist bir yapıyla Zerdüştlük inancında her şey kendi içinde bir karşıtlık oluşturur. Bilge Tanrı Ahura Mazda’nın Zerdüşt’e vahiyle yani gizlice veya ilham ederek gönderdiği ve Zerdüştlüğü kutsal metnini toplandığı kutsal kitabın adı Avesta’dır (Tekin, 2019: s. 24).

Avesta, İran dilleri ve edebiyatlarının Eski İran’ın ve günümüzde mevcut dini inanış ve uygulamaların baskısı altında belli bölgelere sıkışmış olarak İran ve Hindistan’da yaşayan Parsilerin kutsal kitabıdır. Yazı dili Pehlevi’ce (Eski Farsça) olan Avesta hikmet, bilgi anlamına gelmektedir. Ahura Mazda tarafından Zerdüşt’ün kendisine indirildiği ifade edilen bu kutsal metne Zend Avesta’da denmektedir (Azizi, 2009: s. 33)

Günümüzdeki haliyle Avesta kitabı, MÖ. 80 ile 51 yılları arasında yaşamış olan Parth kralı 1. Vologases döneminden kalmadır ancak eser dağınık bir şekildedir (Tekin, 2019: s. 469). Bu inancın kurucusu Zerdüşt’ün yazdığı Gatalar denen dördütlükler Avesta’da toplanmıştır. Avesta, Zerdüşt’ün neye inandığını ve Zerdüştlüğü temellerini anlatan tek belgedir. Avesta dili artık konuşulmayan bir Hint-İran dilidir ve diğer Hint-İran dilleriyle benzerlikler taşımaktadır. Günümüzde Zerdüştlüğü benimseyen az sayıda Fars bulunmaktadır. Teolojik yapısına ve İran mitolojisi hakkındaki kaynaklara bakılınca araştırmacıların ilgisini cezbeden ilk mevzu tanrıların, tanrıçaların ve meleklerin bazılarının eril bazılarının dişil olmasıdır. Bu durum,

o dönemde kadının da erkek kadar ehemmiyet taşıdığının göstergesi olarak değerlendirilebilir. Kendisinden önce tek tanrılı bir inanç olmasına rağmen İslam dininde Zerdüşt ve Avesta ile ilgili bilgi verilmemiştir. Müslümanlar açısından Avesta ve Zerdüştlük yok edilmesi gereken bir düşman inanç olarak düşünülmüştür. Buna örnek olarak Firdevsi verilebilir. “Şahname” adlı eserinde Firdevsi, Zerdüşt veya Zerdüştlükten bahsettiğinden dinden çıkarılmış bir kişi olarak cenazesi Müslüman mezarlığına gömülmemiştir. Zerdüştlüğe göre insan iyilik ve kötülük arasında bir tercih yapmakta özgürdür (dolayısıyla insanın kaderi kendi elindedir). “İyilik tercih ederse öbür dünyada mükafatını alır (cennete girer), kötülük tercih ederse tam tersi olur (cehenneme girer)” (Tekin, 2019: s. 101-102).

Atiq Rahimi’nin iki filmi içinde söz konusu olan diğer bir inanış ise Afgan topraklarında var olan Yezidilik ve onun en büyük temsili olan Melek Tavus, yani Tanrı’nın temsilcisi melektir. Yezidiliğin temelleri 12. yüzyılda atılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Abbasiler’in İslam coğrafyasında egemenliği söz konusudur. Tasavvufi İslam inancının geliştiği ve yayıldığı, Sufi tarikatların hızla çoğaldığı bir döneme denk gelmektedir. Yezidilerin veya Yezidilerin inancı, onu diğer kolektiflerden ayıran önemli bir özellik, yani varoluşun kökenlerini ve amacını tespit etmek için tasarlanmış mitolojik anlatıların bolluğu ile karakterize edilir (Suvari, 2003: s. 58). Yezidi inancı insan merkezli bir inanç değildir. Sıralamada insanlara göre melekler daha üst konumdadır ve evrenin merkezinde Melek Tavus bulunmaktadır. Sonrasında ise diğer altı melek gelmektedir. Bununla birlikte, Sami dinleri, yukarıda bahsedildiği gibi, insanlığı yalnızca evrenin odak noktasına yerleştirmekle kalmaz, böylece onu göksel varlıklar olarak meleklerin üzerine yükseltir (Suvari, 2002: s. 48).

Yezidilikte iyi ve kötü kavramları, bu iki kavramın zıt varlıklar olarak ön plana çıktığı ikili bir temel üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte, Yezidi inanç sisteminde gözlemlenen düalizmin, öncüsü olarak kabul edilen Zerdüşt düalizminden önemli ölçüde ayrıldığını belirtmek çok önemlidir. “İyi” ve “kötü” arasındaki sürekli mücadeleye odaklanan Zerdüşt perspektifinden farklı olarak Yezidi inancı, iyiliğin manevi bir kaynaktan yayıldığını görürken, kötülük hem yeryüzü hem de maddi alemleri kapsayan insanlığa ait bir özellik olarak kabul edilir. Yezidilikte insan, tanrının emriyle olan bir figüran değildir; insan belli bir iradeye sahiptir ve iyilikle kötülük insanın kendi ellerindedir. Dolayısıyla insanları kötü yola sevk edecek herhangi bir aracı veya ayartıcı söz konusu değildir. Yezidi inancı, iyiliğin kaynağı olarak Khuda’nın yetkilendirdiği Melek Tavus’u işaret etmektedir. Tanrısal olanın veya tanrı tarafından görevlendirilmiş ya da tanrıya karşı gelen herhangi bir varlığın kötülüğün kaynağı olamayacağı inancı, Yezidiliğin temel düsturunu oluşturmaktadır. Yezidi” kelimesinin bu dinin Tanrısı olan “Azda” kelimesinden türetildiği iddia edilmektedir.

Yezidilik mitolojisinde cezanın ebedi olmadığı kabul edildikten sonra tövbe sayesinde affedilerek tanrının en önemli yardımcısı ve iyiliğin rehberi olarak Tavus kuşu görümlü güzel bir yaratığın olduğuna inanılmaktadır. Bundan sonra Melek Tavus adıyla yarı ilah olarak tanrının yerine dünyevi işlerle o ilgilenmeye başlamıştır. Yezidilikte Melek Tavus’un insan donuna girmiş hali olduğuna inanılır (Suvari, 2003: s. 59).

Tanrı Azda’nın yaratıp, yarattıktan sonra ise kendisine evreni, insanları ve tüm yaşayanları yaratma görevi verdiği Melek- Tanrının adı “Meleke Tavus”tur. Yezidilik inancında Tanrı’nın varlığını iyilik oluşturduğu için kulun tanrı için iyilik yapması, yaptığı iyiliklerle Tanrı’nın gönlünde yer etmek için çaba sarf etmesi, bunu için ibadet etmesi gerekmemektedir. İbadet özünde kötülük olana kötülükle yaratılana yapılmalıdır ki kötülüğün asıl kaynağından uzak durulabilsin. Tavus bunun için yaratılmıştır. Kul iyilik için ibadeti tanrıya değil Tavus’a yapmalıdır. Bu anlamda diğer şeytan olarak adlandırılan tinsel güç Yezidilik inancında Azda’nın devamlılığı ve işlevsel yönüdür. Zıtlıkların kaynağı ve aynı zamanda zıtlıkların ortadan kalktığı isim aslında Melek Tavus’tur. Yezidilik inancının diğer bir vurgusu meleklerden altta olan insan yaradılışının getirisi olarak eksiktir. Bu nedenle de peygamberler insandan gelmez yani insan değildir. Çünkü insan zaafılarıyla dünyaya gelmiştir. Dolayısıyla zaafı bir yaratık olan insandan peygamber olmayacağından ötürü yaratılan tüm peygamberlerin insan donuna girmiş melekler olduğu inancı yer almaktadır.

Yezidilik inancına göre Tanrı Azda’nın mükemmel yarattığı dünyayı yıkması için bir neden yoktur ve bu nedenle dünya bir sonsuzluk içinde yaratılmıştır yani yaşam sonsuzdur. Dünya, Tanrı Azda’nın kullarının acı içinde çile çektiği değil mutlu olması gereken bir yerdir ve bunun için yaratılmıştır. İyiliklerin de kötülüklerin de insanın elinde olduğu, insanın kötülükleri mahkûm ettiği oranda iyiliğe ulaşım yücelebileceği ve

böylece iradesi ile mükemmel insan olmaya ulaşılabilirliğine inanılmaktadır. Bu da Zerdüşt'ün "Baveriya rast, peyva xwes, kare baş" (Doğru düşünce, güzel söz, iyi iş) sözlerinde en özlü ifadesini bulmaktadır. Düşünce, söz ve eylem birlikteliğini sağlayan bu belirlemeler, Yezidilik felsefesinin temelini oluşturduğu gibi, Yezidiliğin Zerdüştlük felsefesindeki dünyacı yaklaşımını da yansıtmaktadır. Temel dört büyük din anlayışındaki gibi öbür dünya için bu dünyada yaşama kavramı yoktur. İnsanlar bu yaşamda yaptıkları hataların ya da günahların bedelini öbür dünyada değil bizzat devam eden bu yaşamda ödeyecekleri, cezanın da mükafatında bu dünyada verileceği inancı vardır. Bu nedenle insanoğlunun kötü durumlara düşmemesi için yaşamda sorunların kökenine inmesi, sorgulayıcı olması ve bunlara ilişkin güçlü bir düşünce sistematiğine ulaşması gerektiğini ifade eder. Yezidi inancının kökeni Mâni ya da Zerdüşt dinine dayanır. Çünkü bu inançta da iki tanrının varlığına inanılır ki, bunlardan birisi Şeytan'dır. Kötülükleri doğuran Şeytan'dan korunmak, onun kötülüklerinden uzak kalmak için kendisine tapınmak gerektiğine inanılır. İkinci tanrı ise aydınlığı doğuran Güneş'tir (Tori, 2000: s. 53-55). Semitik inanışlardaki, Allah'ın ilk insanlar Âdem ve Havva'yı yarattıktan sonra onlardan önce yarattığı tüm meleklerden Âdem ve Havva'ya secde ve itaat etmelerini istemesi üzerine Şeytan adlı meleğin buna itiraz edip Allah'ın emrine karşı çıkışı için lanetlendiği öyküsü Yezidilik inancı içerisinde farklı bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır. Yezidi mitolojisinde Melek Tavus, Tanrı'yı çok sevdiği ve asıl yaratıcının tanrı olması sebebiyle onun dışında kimseye secde etmeyeceğini söylemiştir. Yezidiler, Melek Tavus'un bu davranışına saygı duymaktadırlar ve Tanrı'nın Melek Tavus'u denemek için yaptığı bu sınavdan sonra onu lanetlemediğini düşünmektedirler. Âdem'in kandırılarak yasak meyve yemesini sağlamasını da tanrının isteği olarak yorumlanmaktadır (Suvary, 2003: s. 62).

Yezidilik inancını ve onun oluşturduğu felsefeyi, diğer dinlerden ayıran bir özellik de insanın bu dünyada bir "figüran" olmadığı, belli bir iradeye sahip kılınıp, iyilik ve kötülüğün bizzat insanın elinde olduğu, dolayısıyla cennet ve cehennem bu dünyada olduğu inancıdır. Yezidilik, bu özelliği ile birçok dinde görülen kalıpcılığı, dogmatikliği reddetmekte, zaman ve koşullara göre somut olaylara karşı somut hareket edilmesi gerektiğini ve her dönemin kendisine özgü koşulları olduğunu belirtmektedir (Tori, 2000: s. 53).

3.1. SABIR TAŞI FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Sabır Taşı filminde yönetmen, "Afganistan'da bir yerde veya başka bir yerlerde" diye başlar hikayesine. Rahimi bu cümleyle, filmde anlatılanların birbirlerine benzer coğrafyaların kadınlarının ortak kaderi ve belleği olduğunu ima eder. Bu nedenle de karakterlere isimler verilmez; kadın, koca, çocuk, asker vb. sıfatlarla adlandırır. Aynı zamanda tüm film boyunca Afganistan'da bir kadının bireysel hafızasına şahitlik edilir. Çile çekme duygusuyla ilk vurguyu yapan film, izleyiciyi trajedilerdeki, "Kişi, ne denli haklı ve kusursuz olursa olsun yine de acı çekerek yol olacaktır" (Tunalı, 2006: s. 87) tanımına götürür. Trajik olaylar dizisinde iyi kaderden kötüye doğru bir değişim söz konusudur (Thomson, 2021: s. 281). Klasik trajedilerde yazınsal olan şey; tanrı tarafından karaktere biçilen ve yaşanması gereken bir kader olarak tanımlanır. "Trajik kahraman genellikle kader çarkının üst noktasında, yeryüzünde yaşayan insan toplumuyla gökyüzündeki daha büyük şeyin arasındadır" (Frye, 2008: s. 114). Karakter yaşamda bir mücadele halindedir; ancak bu mücadele içerisinde ne yaparsa yapsın tanrı tarafından belirlenen kaderini yaşamaktan kaçamayacaktır. Kavranamayan bir tanrı imgesi ve içsel anlamda içinden çıkılamayan bir dünya algısı vardır. Karakterler kendilerine biçilen kadere her ne kadar sözlü olarak itiraz etseler de finalde kabule geçerler. Tanrısal güç karşısında yazılan kaderi yaşamak dışında ellerinden gelen bir şey olmadığını vurgularlar ve yine çözümünü onlara bu acıları yazan tanrıdan beklerler. Çünkü acıyı veren tanrı, mükafatını da er ya da geç çile çeken kullarına verecektir. Karakter ne kadar kusursuz olursa olsun onu yaratan ve biricik olan tanrıya ve onun sunacağı iyi bir yaşama ulaşmak için, yaşamın acıyla dolu sınavlarından geçmek zorundadır.

Filmde fakir, biçare, sefalet içinde olan kadınlar, Talibanın belirlediği sistemde yasal bir bekçileri, yani erkekleri hayatta kalmadığı için acıyla dolu yaşamın çilesine mahkumdurlar. Savaş erkeksizliği, Taliban zulmü, bu zulüm ve baskılar güçsüzlüğü, açlığı, korkuyu ve ölümü getirir onlar için. Kadının konumunu teşhis eden erkek, elbette, onun eksikliğini duyduğu ve çilesini bitirecek şeyin ta kendisidir (Akbulut, 2012: s. 57). Klasik anlatılarda özellikle de melodramlarda kadınlar açısından erkeksiz olma durumu, dünyayı yaşanabilir bir mekân olmaktan çıkarır ve bir sorun olarak gösterilir (Akbulut, 2008: s. 61) gibidir ve kadın-

lara verilmiş bir cezadır. Sabır Taşı filminde de karakterler için tanrıdan kula, kuldan yine kendinden statü ve cinsiyet olarak alta olan bir diğer kula aktarılan bu ceza ve çile durumu kaçınılmaz bir yoldur. Ümitsiz ve çıkışın olmadığı yaşam içerisinde acılara katlanma sebepleri mutlu olmak değildir; mutluluk artık yabancı oldukları bir kavramdır. Sadece yaşamak için bu acılara katlanırlar. Sabır Taşı'nda da filmin ana karakterinin, filmin başında ağzından dökülenler bu ümitsiz çıkışı anlatır. Altı gündür kocasının yaralı oluşunun acısı ve çilesini dile getirir. "Başımıza neler geldi, kim bilir daha neler gelecek" der. Ümitsizlik içinde tanrıya yakarır; çare sadece ondadır. Dua etmek dışında elinden bir şey gelmez. Kadın karakterin bu cümleleri başta İslam inanışındaki alın yazısını kabullenışı, yani kadersel teslimiyet gibi algılanır. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde, karakterin bu çile ocağının çıkışsızlığını aslında kabul etmediğini, mutlak yaratıcı ve çarenin tanrıdan gelmesi kavramlarını yıktığını görürüz. Kadın karakter çile ocağındaki ve tanrının yazdığı bu kaderine razı değildir. Kadın karakterin tanrıyla olan bu içsel yolculuğu, izleyiciyi filmin final bölümünde ve teyzesiyle Hz. Muhammed üzerine konuşmalarında; yaratıcının biricikliği ve peygamber inancının sorgulandığını nihayetinde de bu ilahlaştırma kavramının kırıldığı bir sona götürür.

Kadın karakter tüm film boyunca tam tanrıya sığınacakken vazgeçer, her seferinde namaz kılacakken kılamaz, yer yer elinde gördüğümüz tespihi, onun için, Allah karşısında sadece Allah'ın yaptıklarına karşı sabır simgesidir. Tanrıya sorular sorarak tanrıyı yargılar, ona hesap sorar. İyi kul olmanın karşılığını ondan ister. Filmin ilk sahnelerinde kocası için tanrıyla konuşurken "O, senin için savaşmıştı sende ona yardım et" demesi bu örneklerden biridir.

Sabır Taşı filminde kadın karakter, şehirde camiden Hz. Muhammed ve karısı Hz. Hatice üzerine anlatılan hikâyeyi dinledikten sonra teyzesiyle bir konuşma yapar; yaptığı bu konuşmada teyzenin sorusu önemlidir. Kadın karaktere teyzesi "Bu hikâyede seni rahatsız eden nedir?" diye sorar. Kadın karakterin cevabı "Peygamber"dir olur. "Peygamber de bizim gibi bir insandı ve zaafı vardı. Eşi Hatice'nin de tek istediği; Hz. Muhammed'in peygamber olmasıydı. Yani dünyevi arzuları"; diye açıklar teyzesi. İnsanın yaratılış itibarıyla eksik olduğu inancına paralel olarak, Yezidilikte peygamberlerin de insan olmadığı inancı yer almaktadır. Zira zaafı bir yaratık olan insandan peygamber olamayacağına, bu nedenle tüm peygamberlerin aslında insan donuna girmiş melekler olduğuna inanılmaktadır (Suvari, 2019). Filmde kadın karakter tanrının ve Peygamberin biricikliğini eleştirirken; Yezidilikteki Peygamber anlayışına karşılık gelen şu cümleyi kurar. "Peygamberde benim gibi bir insan, öyleyse ben de bir Peygamberim". Kadın kendini Peygamberin yerine koymakla birlikte, aynı zamanda Peygamberin karısı Hz. Hatice'nin de yerine koyar. Çünkü kadın karaktere göre, Hz. Hatice de kocasının yani Hz. Muhammed'in gözlerini açmak, onun dünyevi zaaflarından dolayı oluşan yanlışlarını düzeltmek istemiştir. Hz. Muhammed'in, Peygamberlik mertebesinde büyülenmemesini, zaafı, kusurlu ve günahkâr bir insan olduğunu unutmamasını istemiştir. Finalde kadın karakter kocasına sarılırken, "Belki değişirsin, değişeceksin eminim. Benim için gülümseyeceksin, beni öpeceksin kollarının arasına alacaksın. Benimle istediğin gibi sevişeceksin. Beni seveceksin çünkü artık bütün sırlarımı biliyorsun" der ve burada kocasının kadın karakter için tanrının temsili olduğu görülür. Camide Peygamberle ilgili anlatılan öyküde Tanrı'nın Peygamber üzerinden kullarına ilettiği "Gizlinin manasını bilseydim, iyiliğimi yapar, kötülüğe engel olurum"; sözleri, aslında Tanrı'nın yarattığı dünyaya karşı kendini eleştirdiği bir anlama sahiptir. Günahkarlık kaderiyle dünyaya gelmiş olan kullarına şunu der: "Tanrı olarak eğer seni yeterince sevseydim, sana gülümseyebilseydim, seni korkularınla kötülük yapmaya mecbur bırakmak yerine seni kollarıma alsaydım, sana diğer kullarım aracılığıyla kötülük yapmasaydım, senin benden gizlemen gereken bir şey olmayacaktı. Bana güvenecektin, güvendiğin içinde benden hiçbir şey saklamayacak ve sakladığın için suçlu olmayacaktın. Aramızda gizli hiçbir şey kalmayacaktı ve giz olmadığı içinde kötülüğün yerine iyilik geçecekti. Ben seni sevmediğim için sen günahkâr oldun, suçlar işledin ve kötülük yaptın ve ben günahkarlığı senin kaderin kıldım. Giz, saklanmış olana, saklanmış olan, suç olana, suç olan, günaha, günah da kötülüğe döndü; tüm bunları benim yani tanrın yüzünden yaşadın. Benim yüzümden (Seni yaradan Tanrı) kötü ve günahkârsın.

Sabır Taşı filminde tanrının bu kusurunun ve itirafının farkına varan kadın karakter filmin sonunda şu aydınlanmayı yaşar: "Tanrının karşısında bir suçlu gibi kaderimi kabul ettim, halbuki bütün kusurlarımı ve suçlarımı, O (Tanrı) benim kaderime yazmıştı ve kusursuz yarattığı kulları (Taliban, savaşa karan veren ülkeler, aile, erkekler, kocası vb), bu suçun azmettiricisiydiler. Ve madem yaşadığım ve yaptığım her şey kaçınılmaz mutlak kaderimse, kaderimi yazan tanrı karşısında neden ben suçluyum?" Dolayısıyla tanrı

mükemmel değildir ve hiçbir şeyi mükemmel yaratmamıştır. Tanrı da insan da kusurludur sonucunu haykıran film, İslamiyet'teki, "Tanrı her şeyi mükemmel yaratmıştır, kul kaderi üzerine hiçbir şey yapamaz" tanımını kendi içinde yıkar. Filmin din ve inanç okumasını yaparken yukarıda bahsettiğimiz Tanrı kavramının alışıla gelmiş İslami kalıplara göre yıkılmış olması ve kadın karakterin söylemlerinin karşılığını, Afgan ırkının İslamiyet'ten önceki inanışlarından biri olan Yezidilikteki "Melek Tavus" tanımında da bulmak mümkündür.

Yezidilik inancına göre; Tanrı, özünde iyilikle dolu olduğundan ona ibadet ederek onun gönlünü kazanmak gerekmez. İbadetin, içi kötülüklerle dolu olana, Tavus'a yapılması ile kötülüğün en büyük kaynağından korunulur. İnsanları kötü yola sevk edecek herhangi bir aracı veya ayartıcı söz konusu değildir. Yezidi inancı, iyiliğin kaynağı olarak Khuda'nın (Tanrı'nın) yetkilendirdiği Melek Tavus'u işaret etmektedir. Yani Tanrısal olanın veya Tanrı tarafından görevlendirilmiş ya da Tanrı'ya karşı gelen herhangi bir varlığın kötülüğün kaynağı olamayacağı inancı, Yezidiliğin temel düsturunu oluşturmaktadır. Tanrısal iradenin vücut bulması için Melek Tavus bir nevi aracılık rolü üslenmiştir. "Melek Tavus" bir tavus kuşu ile simgelenir (Suvari, 2003: s. 64). Kadın karakter filmin sonlarına doğru kocasına anlattığı sırlarının ardından, "Ben bunları sana neden anlattım ki?" der. "Diğer kadınlar asla böyle şeylerden bahsetmez, ama ben şeytani bir ruh tarafından yönetiliyorum (yani Tanrı tarafından) ve olanlardan ona (Tanrı'ya) bahsetmemem gerekiyordu. Bu sır benimle (Gerçek yaratıcı olarak kabul ettiği ve İslamiyet'teki Baba Tanrı tanımlaması yerine, Anne Tanrı) Melek Tavus arasındaydı". Kadın karakter "Kuran nerede?" diye arandığında, izleyici kadının Allah'a ve İslam'a sığınmak, af dilemek için bu refleksi gösterdiğini düşünür. Aslında aradığı şeyin Kuran'ın arasındaki tavus kuşu tüyü olduğunu, Melek Tavus'a sığındığını ve asıl özürü ondan dilediği anlaşılır. Melek Tavus, çeşitli İslam yorumlarındaki gibi korku duyulması gereken, sevgisiz ve yargılayıcı değildir o yüzden Melek Tavus ile aralarında bir sır yoktur. Sır, kötü olan ve korktuğu ile arasındadır.

Kadın karakter finalde kocasına şunu haykırır; "Ben de bir Tanrıyım ve seni ben yarattım". Tüm film boyunca duygusal düşüşlerinde ben deliriyor muyum diye sorgulayan kadın karakter, Tanrı ile ilgili bu aydınlanma noktasına geldiğinde ise; "Ne deliyim ne büyülenmiş ne de cin çarpmış" ve (İslam inancındaki Tanrı'yı kastederek) "hiç kimseye ihtiyacım yok" der. Bu noktada film tekrar Yezidilik ve Zerdüştlükteki Tanrı Azda'ya dönüş yapar. Dünya sonsuzdur. Tanrı Azda insanlara acı çekirtmez, bu dünyayı insanın iyiliği ve mutluluğu için yaratmıştır. İnsan kaderiyle değil iradesiyle iyilik ve kötülüğe ulaşır ya da karar verir. Cennette cehennemde bu dünyadadır. Hiçbir şeyin mükafatı ya da cezası ölümden sonra gelmez. Öbür dünyacılığa sevk eden düşünce sistemi bu inanışta yoktur. Kısaca insan, bu dünyada Allah'ın yazdığı kaderi oynayan bir figüran değildir. Diğer dinlerdeki dogmatikliği ve kalıpcılığı reddeder ve yine filmimizde kadın karakterin altını çizdiği Tanrı bende, ben de Tanrı'dayım düşüncesinin karşılığı olan makalemizin başında bahsettiğimiz kökeni Kürtçeden gelen "Xweda- Yezdan" kendini yaratan- beni yaratan anlamına gelen Yezidilik'teki Tanrının insanın kendinde var olan güçten var olduğuna olan inancı okuyabiliriz (Tori, 2000: s. 48-55).

Filmlerde Afgan toplumunda erkeklerin de her fırsatta haysiyetlerine, erkekliklerine, hakaret edildiği görülür. Onlar da açlıkla çaresizlikle sınırlar ya da çocuk yaşta tecavüze uğrarlar. Kaldı ki Afgan kültüründe erkek çocuklarına yapılan bu cinsel istismar geleneğine Bacha Bazi*** denir. *Sabır Taşı* filminde genç askerin maruz kaldığı Bacha Bazi uygulamasına kadın karakter Tanrıya isyanında şöyle ifade eder "o bir yetimdi, senin savaşçıların (Taliban) onu istismar etti ve sen onu koruyamadın". Bu isyandan da anlaşılacağı gibi çile çekmek sadece kadına değil erkeğe de atfedilmiş bir kavramdır Afgan filmlerinde. Namuslarıyla oynanır. Kadınları ve kızları üzerinden her fırsatta Taliban tarafından hakaret ve tacize maruz kalırlar. İster kadın ister erkek ister çocuk olsunlar acı çekerek yol alacakları bir çile ocağındadırlar. Girdikleri ve çekilen çile yolu, tasavvuf düşüncesindeki tanrıya ulaşmak gibi bir çile yolu değil, tanrının onları hatırlaması için bir

*** Çocuklar ile oynamak denilen istismarcı geleneğe; fakir ailelerin 5-6 yaşlarındaki erkek çocukları ailelerinden satın alınır ve köçeklik yaptırılır. Bu uygulamanın sonu cinsel istismara yani sübyancılıktır. Zenginlere ya da asker olan bölgesel liderler satılan fakir ya da kimsesiz erkek çocukları, bazen zengin bir bölgesel lider (warlord) kendi oyuncağı olarak diğer liderlere armağan olarak peşkeş çekebiliyor. Çocuklar artık durumun farkına varıp tepkilenmeye başladığında ise sahiplerinden birisinin ailesindeki genelde dul veya yaşlı kadınla evlendiriliyor. Son dönemlerde bu pedofili geleneğini yok etmeye çalışsalar da pek başaramamışlardır. Çünkü başa bazı yapan erkeklerin çoğu eski kuzey ittifakı komutanları dahil güçlü ve iyi silahlanmış savaş ağalarıdır. 21. yüzyılda Afganistan ve kuzeybatı Pakistan'ın çeşitli bölgelerinde uygulanmaktadır.

çiledir ve belki de arzu edilen sadece budur.

Kadınlığı ve cinsel ihtiyaçları, hatta bütün varlığı kocası tarafından yok sayılan kadın, bu eksikliğini genç askerle tamamlar ve “onu ilk gün öldürmeliydim ama yapmadım” der. Kadın da genç askere merhamet göstermiştir. Ve tüm bunları anlatırken İslamiyet, Hıristiyanlık ve Yahudilikte Âdem ile Havva’nın cennetten kovulma sebebi olan “bilme” ağacından, yasak elmayı yemeleri gibi; Zerdüştlükte de anlatının karşılığı olan Âdem’in cennetten kovulma sebebi olarak Melek Tavus’un verdiği buğdayları yemesinin görsel tasvirine denk geliriz. Genç çocuğun ona getirdiği yiyecek bohçasının içindeki buğday tanelerini efsunlanmış şekilde yerken bunu büyük bir hazla anlatır. Ve gencin getirdiği buğday tanelerini yiyerek anneliğin, kadınlığın, sadık olması gereken eş kavramının dışına itilir bir nevi vaat edilen cennetten kovulur.

3.2. YERYÜZÜ VE KÜLLER FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Film dedenin elindeki kırmızı çıkından düşen elmayla başlar. Atiq Rahimi, tıpkı *Sabır Taşı* filmindeki gibi cennetten kovulma simgesini bu filmdeki karşılığına anlatı olarak bir kez daha bağlar. Yönetmen bu kez İslam inancındaki Âdem ve Havva’nın cennetten kovulmasının nedeni olan yasak elmayı kullanır. Daha filmin başında Atiq Rahimi yine savaşa yok edilen halkının tanrının cennetinden kovulmuş bir halk olduğu mesajını vererek filmi başlatır.

2004 yapımı *Toprak ve Küller* filmi bir taraftan klasik anlatının özelliklerini taşıyan zamanla ilgili bir dile, diğer taraftan da İran kültürünün de etkilerinden olan masal kahramanlarının öyküleriyle harmanlanan karakterlerin hayatlarına, öte yandan, bireyin iç sesinin baskın olarak kullanıldığı bir dile sahiptir. Bu dil, filmde tanrıyı temsilen bakkal Mirza’dır.

Atiq Rahimi her iki filmde Rostem-i Zal’ı (Zaloğlu Rüstem)**** ve onun mitolojik öyküsünü karakterler üzerinden hatırlatır. Ancak *Toprak ve Küller* tamamen Rostem-i Zal ve oğlu Sohrab arasındaki mitolojik öykü üzerine kurulmuştur. Rüstem oğlu olduğunu bilmediği Sohrab’a esir düşer. İlk savaşta oğlunun elinden ölmeden kurtulur, ancak daha sonra geri döner ve oğlunu boğazından keserek öldürür. Gerçeği öğrendiğinde acısından kahrolur ve oğluna savaşı bitireceğine dair söz verir. Gerçeği tek bilen oğlunun dedesidir ve babayla oğlun birbiri katletmesine göz yumar. Son olarak Rüstem’i üvey kardeşi bir kuyuya atarak öldürür. Rusya ve İngiltere’nin Afgan halkının kendi içinden türettiği, aynı kandan ve soydan geldiklerini unutturdukları, kendi cennet vaatleri için halklarının cehennemi olan Allah’ın savaşçıları (cellatları) Talibanla birbirine kırdırması, Rüstem ile oğlu Sohrab’ın öyküsüdür. Filmde, dede için yaşam; ümitsizliğin ortasında sıkışıp kalmış, kesik kesik alınan bir nefesle eşittir. Gelini büyük oğlu ve karısının ölmesinden sonra kulakları artık duymayan torunu ve maden işçisi durumdan haberdar olmadığını düşündüğü oğlu için “hayattaki tek varlıklarım bana Allah’ın yazdığı kaderi unutturan tek umudum onlar” der. Dedenin oğlu Mahmut’a

**** Zâloğlu Rüstem yiğitlik, kahramanlık, vatan sevgisi ve cesareti temsil eden mitolojik bir figürdür. Fars mitolojisinin kahramanlık idesinin somutlanmış bir yansıması olan Rüstem, İran’ın kadim mitolojisinin izlerini taşıyan Avesta’da yer almayı Firdevs’inin *Şehname*’sinde ortaya çıkan bir destan kahramanıdır. Anlatılardaki efsanelerin çoğu Aryâ (Afganları da kapsayan Ari ırkı) kökenlidir. *Şehname*’nin verdiği bilgilerden Hun-İskit menşesine dayanan Sakalara mensup gösterilen Rüstem, *Şehname* içerisinde yer alan destanların, edebiyat ve sanata en çok ilham verenlerinden biri konumundadır. Rüstem’in doğumundan ölümüne değin oldukça geniş bir destan niteliğinde işlenmesi, bir kahramanın her şeyiyle o metinde yer alması, başta Fars edebiyatı olmak üzere İslam medeniyetinin diğer edebiyatlarını ve bu arada Türk edebiyatını da derinden etkilemiştir. Rüstem, Keykubad zamanından Keyhusrev’in ölümüne kadar cihan pehlivani yani Emîrü’l- Ümerâ olarak anılır. Yalnız oğlu Sührâb’a yenilmiş, fakat ikinci karşılaşmada onu alt edip hançerlemiş ve hançerledikten sonra kendi oğlu zannettiği kişinin aslında rakibinin, oğlu olduğunu fark etmiştir. Özellikle savaşlarda sıkıntıya düştükleri anlarda İran krallarının yardımcılarına koşmuştur. Her defasında İran halkını tehlikelerden kurtarmış, bilmeyerek oğlu Sohrâb’ın bağrını parçalamış, bu olanlardan sonra kahrolan Rüstem sonunda üvey kardeşi Geğâd’ın hileleriyle bir kuyuya düşürülerek atı Rahş’la birlikte öldürülmüştür (Yıldırım, 2008, s. 592). Fars mitolojisinin kahramanlık figürlerinden birisi olan Rüstem kıssası hem Fars şiirinde hem de Türk şiirinde oldukça yoğun bir şekilde işlenmiştir. Dîvân şairleri bu mitolojik kıssayı hem aşık-sevgili ilişkisinin hem insan-nefis ilişkisinin hem de kahraman-cenk ilişkisinin bir göstereni olarak kullanmışlardır. Bu kullanımda divan şairleri Rüstem’i sadece kahraman olarak övmemişler bunun yanında hile ile rakibini öldürmesinden dolayı eleştirmişlerdir. Mitolojik kıssa içinde Rüstem’in bilmeksizin oğlunu öldürmesi olayını ise katillik olarak nitelemişlerdir. Med İmparatoru Keyaksar, Med Orduları Başkomutanı Rostemê Zal (Zaloğlu Rüstem) ile birlikte Zerdüştlüğün yayılması ve yaşaması için efsanevi, destansı, büyük mücadeleler vermişlerdir (Cengiz.A, 2017: s. 34-41).

gerçekleri söyleyerek onu kaybedeceğini düşünmesi ve onu bu dertle öldürmek istemediğini söylemesi “Allah madene gitmemi istemiyor” demesi üzerine bakkal Mirza; “savaşın kanunlarını ona açıkla. Kurbanın kanunları gibidir ya elinde kan olur ya da boğazında. Allah onu ellerinin kanlı olmasından korusun” der. Ve Baba Rüstem’in öyküsünü hatırlatır. “Ya kendini baba Rüstem gibi acıya boğacak ya da intikam alacak” der. “Bırak acısını bilsin ve yaşasın ve sen de ona yardım et”. Bakkal Mirza’nın bu diyaloglarda Mahmut için kastettiği, Rüstem’i öldüren üvey kardeşi gibi (yani Taliban) paranın, üniformanın silahın tadını alan bir katil olmasıdır. Mirza karakteri filmde yönetmenin anlatıcı temsili gibidir. Bir taraftan dedeye Allah’a ve onun yazdığı kadere biat etmesi gerektiğini, elinde kalanların bir acı değil Allah’ın bir ödülü olduğu için şükretmesi gerektiğini hatırlatır; çünkü ölenlerin ödülü her şeye rağmen cennettir. Diğer bir taraftan; “Bizi dertlerimizden ve sefaletten kurtaran büyük kahramanımız baba Rüstem’dir” diyerek tamamen İslam inancına ters olan, mitolojik tanrısal güç simgesi Baba Rüstem diye tanrı baba kavramının yerine koyduğu masalın gerçekliğini hatırlatır.

Atiq Rahimi’nin filminde zaman kendini; kesintisiz sürekliliğinin kopuk olduğu anlara bırakır. Olaylar her an yinelenebildiği gibi gelişmekte olan olayların arasına da sokulabilir. Böylece zamana her açıdan büyük bir özgürlük sağlanmış olur. Yıllar önce yaşanmış, olaylar, yaşanmakta olanlarla iç içe geçer. Konu ve anlatı aniden kesilir, araya geçmişe ait anılar bugünün korkuları, masalsı olaylarla özdeşleştirilen geçmiş, geleceğe ilişkin sanrılar, sesler girer, zaman kesintisiz sürekliliğini kaybeder. Bu anlatım dede karakterinin dilindeki “kaybolmak istiyorum” cümlesini karşılamaktadır.

Filmde yine bir Atiq Rahimi tarzı olan bellek kayıtları, belleksel zaman kayıtlarının izleyiciye verilmesi ve de Sovyetlerin bu saldırısının karşısında, gözünü kulağını kapatan dünyanın hafızalarına kazınacak görüntülerle şahit kılma amacı vardır. Savaş gerçeğini yaşayan halkının görüntüleriyle kopmuş, paramparça olmuş, insan ve hayvan görüntüleriyle çocukluğu çalınmış, savaşın izlerini hem bedenlerinde hem de ruhlarında taşıyan her yaştaki çocuklarla, izleyicinin zihnine de bu zamanı unutulmamak üzere mühürler. Yanan köyler, madende yerin altında çalışıp tüm savaşa rağmen ailelerinden koparılan erkekler, yaşarken toprağın altında bir nevi ölüm yaşayan madenciler, kurumuş göller, çöle dönmüş topraklar, açlık, yaşayanların aklını kaybedişi gösterilir. Karakterler için unutmak ancak delirmekle mümkündür; ki filmde ve bu karakterlere de denk gelinir. Ve filmde sürekli sorgulanan şey şu olur; “yaşamak mı ölmek mi daha iyi? Belki ölenler bu ıstıraptan kurtulanlardır”. Savaş gerçeği ve bu gerçeğin belleklerinde oluşturduğu geçmişleri, tanrının onları unutması sürekli olarak şimdiye taşınır.

SONUÇ

Atiq Rahimi, anlatım dillerinin her ayrıntısını ustalıkla düşünmüş olduğu örnek filmlerde izleyiciyi savaş, zulüm ve az gelişmişliğin kıskacında olan ülkesinin kaderine çekmeyi başarır. Filmlerindeki uzun planlarla yine izleyiciyi durup düşünmeye, anlatılan hikâyenin içindeki duyguları gözden geçirmeye iter ve bunun için de izleyiciye zaman tanır. Böylece karakterlerin duyguları ile dayatılan inanç sistemine, aileye, topluma dair bakış açıları izleyicide kalıcılık sağlar. Yönetmen aynı zamanda filmlerinde klasik anlatının tüm olumlu önermelerini ve kavramlarını çürütür. Cinsiyet ve yaş ayrımı yapmadan, karakterin zihninde oluşturduğu çelişiklere seyirciyi dahil ederek konuları işler ve kendi toplumundaki bireysel hiçleşmenin öyküsünü anlatır.

Sabır Taşı filminde; mekânsal darlık, evin içinde yaşanan ilişkilerle birlikte düşünüldüğünde tekinsizlik duygusunu izleyiciye verir. Afganistan'ın herhangi bir şehrinde karakterinde deyimiyle fazla göz önünde olan bu ev, geçmişin gizlerini, şimdinin suçlarını barındıran bir hayalet gibidir. Kadın karakter için ev huzurun yok olduğu, bastırılmış ve özlemi duyulan arzuların, öfkenin, sırların, kol gezdiği; ölümün, huzursuzluğun mutsuzluğun mekânıdır.

Her iki filmde de yaşanan yerleşim yerleri; savaşın getirdiği, ekonomik, tarihsel ve politik değişimlere paralel olarak yok olmuş, geçmişin izlerinin sürekli yok edildiği, bugünün yoksulluğunu açlığını sefaletini ve ölümü içinde barındıran dilsiz şahitler olarak kalmıştır.

Köyleri, sokakları, viraneye dönmüş, yanmaya devam eden, mezarlığı andıran insansız mekânlara ve insanlara kamerasını yönelten Atiq Rahimi, karakterlerini çevreleyen uzamı göstererek filmlerinde gerçekçi bir atmosfer oluşturmuştur. Yaşadıkları mekânlar, karakterlerin kişilik özelliklerini yansıtamaz; çünkü sadece karakterler için değil tüm Afgan halkı için yaşadıkları köyler, kasabalar, şehirler ve ülke bir hapishanedir. Bombalanmalarla sık sık yıkılan evlerin çoğunun kapısı pencereleri yoktur ancak, kapatılmışlık ve sıkışmışlık hissine karşılık gelen bir cezaevi gibidir. Tıpkı aile kavramı gibi mekânların da karakterler için hiçbir mahremiyeti kalmamıştır. Mekânlar sadece fiziki olarak birer toz yığını ve sınırları yok edilmiş barınaklardır.

Fakir, biçare, sefalet içinde Afgan halkı, Talibanın belirlediği sistemde Tanrı onları unuttuğu için bu sessizliğe mahkumdurlar. Savaş, ölümü, Taliban, zulmü, bu zulüm ve baskılar güçsüzlüğü, açlığı, çileyi, korkuyu getirir onlara. Filmlerde yönetmen izleyicinin belleğini; inanç, tanrı, savaş, yaşam ve ölüm üzerine sürekli dırter. Afganistan'ın gerçeğine, şehirlerine, sokaklarına, kadınına, erkeğine kısaca tüm yaşamsal figürlere izleyicinin tarihsel olarak şahit olmasını ister. *Toprak ve Küller* filminde özellikle köy sahnesi ve dedenin kâbusları ile yönetmenin ara ara başvurduğu teknik anlatımda kamerayı tutan el ve onu çeken göz tarihsel bir bellek oluşturma amacındadır. İzleyiciyi daha da işin öznesi yapar, o anın içindeymiş gibi yönetmenin kamerası izleyicinin gözü ve şahitlik aracı olur. Ve izleyicinin şahitliği, yönetmenin Afganistan'a dair gerçek tarihsel belleği oluşturma çabasını tamamlar". Yani sinemasal bellekte de "hatırlama, bir yeniden tanımlama sürecidir, geçmiş, yeniden yapılır." *Sabır Taşı* filminde de tüm film boyunca Afganistan'da bir kadının bireysel hafızasına şahitlik edilir. Her iki film arasında karakter bağlamındaki farklılık göze çarpmaktadır. *Sabır Taşı* filmindeki kadın karakter, *Toprak ve Küller* filmindeki dede karakterine göre daha kötücüdür, ancak ikisinde de ortak sistem kurbanlığı vardır. Rahimi örnek filmlerinde; İslam inancındaki Tanrı, onun adaleti, vaat edilen cennet, günah ve günahkâr olma gibi kavramların kendi halkının gerçekliğinin dışında olduğunun altını çizer. Onlar zaten Allah'ın cennetinden kovulmuş bir halktır. Ve tek gerçek tıpkı Melek Tavus gibi, insandan gelmeyen, masalsı peygamberler ve kurtarıcılardır. Çünkü insan zaafıdır içinde kötülük barındırdığı için tanrının temsilcisi olamaz.

Her iki filmde de karakterler tanrının varlığı ve yokluğunun eşliğinde, gerçekle yalanını eşliğinde, yaşamla ölümün eşliğinde, var olmanın ve yok olmanın eşliğinde, geçmişle bugünün eşliğinde gidip gelirler. Ve tek bir gerçek vardır mahremiyet eşikleri yoktur karakterlerin yani evleri ve vatanları. Var oluşlarının bir problem olarak görüldüğü eşiktedirler sadece.

Kaynakça

- Ağababa, N. (2011). Zerdüştlük. *Kutadgubilig: Felsefe - Bilim Araştırmaları*(20), s. 383-396.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın imgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). *Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Frye, N. (2008). Sonbahar Mitosu: Tragedya. *Cogito Tragedya Özel Sayısı*(54), s. 113-126.
- Göle, M. (2007). Doğru Olmadığımı Biliyorum Ama Öyle Hatırlıyorum. *Cogito Bellek Özel Sayısı*(50), s. 23-30.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*. (B.Uçar, Çev.) İstanbul: HeretikYayınları.
- Hobsbawm, E. (2006). Giriş: Gelenekleri İcat Etmek. E. Hobsbawm, & T. Ranger içinde, *Gelenğin İcadı* (M. M. Şahin, Çev., s. 1-18). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Matis Yayınları.
- Olick, J. K. (2014). Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür. *Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(2), s. 175-211.
- Orta, N. (2019). Toplumsal Bellek ve Sinema: Popüler Sinema Örneği Olarak Fetih 1453. *Selçuk İletişim*, 12(2), s. 1094-1126.
- Pons, C. (2018, 11 14). *Humankind is founded on Exile*. <https://theeyes.eu/en/article/conversation-avec-atiq-rahimi/>: <https://theeyes.eu/en/article/conversation-avec-atiq-rahimi/> adresinden alındı
- Rezi, H. (2014). *Zerdüş Haya Zaman Mekan*. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Suvari, C. (2002). Yezidilik Örneğinde Etnisite, Din ve Kimlik İlişkisi. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Suvari, C. (2003). Yezidilikte İnsan Kavramı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*(17), s. 55-70.
- Suvari, C. (2019, 07 14). t24. Ezidiliğin Melek Tavus'u Semitik Dinlerin Şeytan'ı mı?: <https://t24.com.tr/yazarlar/ceyhan-suvari/ezidiligin-melek-tavus-u-semitik-dinlerin-seytan-i-mi,23121> adresinden alındı
- Sartre, J.-P. (2009). *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (G. Ç. Turhan İlgaz, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tekin, A. (2019). *Zerdüş'ten Kur'an'a*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Thomson, G. (2021). *Tragedyanın Kökeni Aiskhylos ve Atina*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Tori. (2000). *Bir Kürt Düşüncesi Yezidilik ve Yezidiler*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşina Kitap.
- Yıldırım, N. (2011). Zerdüş'ün Kutsal Kitabı Avesta. *Şarkiyat Mecmuası*(18), s. 147-170.