

50 YAŞINDA BİR İNEK! GAV / COW / DARIUSH MEHRJUI

Gökhan Erkiş

Taş olarak öldüm, bitki oldum
Bitki olarak öldüm, hayvan oldum
Hayvan olarak öldüm, insan oldum
Ölümden korkmak niye?
Mevlana

Senaryosu **Dariush Mehrjui** ve **Gulam Hüseyin Saedi** tarafından yazılan *İnek* (1969), **Saedi**'nin yayın tarihi 1964 olan *Bayel'in Yaslıları* (Azadaran-e Bayal) adlı öykü kitabındaki aynı adlı öyküsünün uyarlamasıdır. Görüntü yönetmenliğini **Feridun Ghovanlu**'nun yaptığı filmin müzikleri **Hormoz Farhat**, kurgusu ise **Zari Khalaj** tarafından gerçekleştirilir.

Oyuncu: **Ezatollah Entezami** (Hassan), **Ali Nasirian** (Eslam), **Mahin Shahabi** (Nasrin), **Jafar Vali** (Kadhoda), **Cemsid Mashayeki** (Abbas)

1971 yılında Venedik FF FIPRESCI ödülünü kazandı.

.....

Mehrjui 1939'da Tahran'da doğar. 1959'da UCLA'da sinema okumak için ABD'ye gider ama tekniğe boğulan derslerden dolayı sinema kurslarına yönelir. 1964'te aynı okulun felsefe fakültesinden mezun olur.

1972'de bir *Woyzeck* uyarlaması olan *Postci* filmini çeker ve aynı yıl Rotterdam FF En İyi Film Ödülü'nü kazanır. Onu *The Cycle* (1977), *Voyage au pays de Rimbaud* (1983) ve *Hamoun* (1989) izler. 1990 yapımı *Banu* filmi bir *Viridiana* uyarlamasıdır! 1992'de **İbsen**'den uyarladığı *Sara* filmi 1993 San Sebastian FF En İyi Film Ödülü'nü kazanır. İzleyen filmleri *Pari* (1994), *Leila* (1997), *The Pear Tree*

(1998), *Mix* (1999), *Bemani* (2002), *Mihman-i Maman* (2003), *Santuri* (2007), *Orange Suit* (2012) ve *Ghosts* (2014) olarak sıralanır.

.....

Jenerik boyunca akan, filmin negatif silüetleri, esriklik bulanıklığında seyreden bir aşk masalı seyredeceğimizi haber eder. Çocuğundan köpeğine, gencinden yaşlısına durayazmış köyün eğlencesi, sahipsiz delisini zor duruma düşürmektir.



Divane Hassan'ı ineğine olan onulmaz düşkünlüğünü dile dökerken görmek, aklımıza o büyük Doğu aşklarını getirir. Hassan ineğine sarılır, karnını dinler... Onu okşar, yıklar, kurular... Onunla yer, onunla uyur, onunla eğlenir.

Derken Buluriler ortaya çıkar: Fesli, kuşaklı, kamalı tektip halleriyle tepede görünürler. Kimdir bu korku salanlar? Devletin kolluk kuvvetleri? Eşkıyalar? Savak sembolü? İşgalci orduların öncüleri? Bir firavunun paramiliter güçleri?

Köye varan Hassan çay içmeye ve birlikte oturmaya davet edilir. Köyün tek ineğinin sahibi olmanın forsu ancak böyle yaşanır! Azlık bir değer ölçütü, teklilik ise ziynettir. Hassan için hayata bağlılıktır inek, köy içinse ekonomik bağımlılıktır. İran için petrol neyse, köy için de inek odur!

Perde bir parça aralanır: Korkulan Bulurilerin inançsız ve Allah'a havale edilecek cinsten olmaları eşkıya olduklarını ve bölgenin devlet denetiminden uzak olduğu gösterir.

Kamera Hassan ve Nasrin'in evin dışında yemek yediği sahnede oldukça uzağa yerleştirilerek dinginlik kadar yalnızlık hissi de yaratır... Ancak bir o kadar da

fırtına öncesi sessizlik algısı doğurur. Ardından çok daha dar bir ölçekte tek başına oturan Nasrin'i görürüz: Hassan'ın ineği eşine tercih etmesi kadını derin bir yalnızlığa iter.

Köyün hırsızlık ortakçısı Bulurilerden beslenir. Bir dış güç içeriden bir işbirlikçisi, bir üleşçisi olmadan at oynatamaz. Ortakçı da Buluri korkusunu kullanır.

Hassan seher vakti köyden ayrılırken, kamera sağ duvar dibinde konumlanarak soldan doğmakta olan güneş ışığını doğrudan almamak için soldaki duvarı engel olarak kullanırken, tekinsizlik kaygısı yaşayan Hassan'ın kendini yalnızlığa ittiğini de açığa vurur.

Köy sakinlerinin okunan ezanla pek de ilgileri varmış gibi görünmez. Herkes miskinliğin keyfini sürer gibidir. Hayat belirtisi gösteren Safar sapanla kuş avlama derindedir.

Ve... İnek ölür. İneğin ölümü hepsinin yıkımı olur. Ekonominin ve günlük hayatın en önemli çarkı artık yoktur. Ulema derin birikimini sergiler: Ayetullah *Nazar* der, Eslam ise *Ne ilgisi var!* Faturayı Buluriler'e kesenler olur.

Eslam "*Hassan döndüğünde, kimse ona ineğin öldüğünü söylemeyecek, tamam mı?*" diyerek halkı örgütlemeye çalışırken, "*Söylemeyin, ama ineğini bulamadığında anlayacaktır!*" diyen Safar zekasını sergiler. Eslam'ın önerisi Nasrin'in Hassan'a ineğin kaçtığını söylemesi olur. Muhtar ineğin ölümünü gizlemekten yanadır: "*Elhamdulillah, sorun çözüldü!*" Sineğin yağının derdine düşmüş bir köylü, ineğin cesedini saklamadan önce derisini yüzmeyi önerse de ölü bir hayvanın derisini kullanmak günahtır: Dünya malı Allah'ındır. Eslam tek kişilik ulema aklını, Safar okullu piç aklını, Muhtar imam aklını, köylü ise Yahudi aklını temsil eder.

Taziye gelen kadınlardan birinin elinde kötülüğü hapseden kutsal su kabı, diğerinin elinde *Fatıma'nın Eli* (Hamse'nin evrimsel dönüşümü) vardır. Kültürel kökenlerin çeşitliliği, bizi zaman-mekan-inanç üçgeni içinde farklı yollara vurur. Beş parmak İslam'ın beş şartı veya peygamber sülalesindeki beş kişiyi temsil eder. Hamse bir muskadır, nazardan korur ve beş duyuyu temsil eder. (Hamesh de denilen simge İbranicede beş anlamına gelir ve Tora'nın beş kitabını temsil eder.)

Kadınların dua için gittikleri yeraltı mabedi ve beyaz atından dolayı Hz. Hüseyin çağrışımı yapan resim karmaşayı derinleştirir: Tarihsel, mekansal ve dini veriler, şimdiki zamanda üst üste yığılır, iç içe geçer.



Köylüler gece hep bir arada alınlarına vurarak döğünür ve ağlar. İçinde Allah yazısı olan el ve sancak Şii sembolleri dikkat çeker. (Belirsizlik ve tekinsizlik hissinin doğurduğu korku, insanın arayışlara girmesine neden olur: Tanrı kavramının ve kendisini koruyacak bir güce sığınma isteğinin kaynağı. Dinlerin doğuşunda insanın zayıflıkları rol oynar.)

Hassan nihayet evine döner. Kadının kadınlar için bir adı vardır: Nasrin! Ama eşi Hassan için onun adı sadece kadın'dır! Hassan ineğine nazarlık almıştır ama karısı için eli boşdur.

Hassan'ın Eslam'dan ineğinin kaçtığını öğrendiği sahnede duyulan müzik onun ruh halini yansıtmaları açısından enfestir! Kameranın dar sokaklarda koşan Hassan ve onu takip eden köylüleri yakın planlarda çekmesi, gerginlikle yükselen ritmin görünür olmasını sağlar. Duygusal dünyasını alt üst eden bu ani gelişme Hassan'ı yıkar. Kabul edemeyeceği bu durum karşısında savunma mekanizması olarak yadsımayı kullanır.

Köylülerin açıklayamadıkları her durumu, çözemedikleri her sorunu gizemli Buluriler'e dayandırmaları, zayıflıklarının ve denetlenemez korkularının yansımasıdır. Köyün her tür dış tehdit ve müdahaleye açık ve savunmasız olma halinin yarattığı tekinsizlik hissi komplo teorilerine, korkuya, paranoyaya ve hayal ürünü üretmeye neden olur.

Hassan çoklu kişilik özellikleri sergilemeye başlar. İnek Hassan ahırda otunu yemekte, sahibi Hassan da çatıda nöbet tutmaktadır. Ay yalnızlığa doğar. Kendini

unutarak, kendinden bile vazgeçerek aşkı yaşama ve sevgiliyi yaşatma arzusu aşkın bir aşk hali olup, Doğu için ruhsal hayatın doğal akışı içinde normal karşılanırken Batı sularında psikoza neden olan anormal bir durumdur.

Tek varlığa bağlanma zamanla bağımlılığa dönüşür. Bu haliyle de bir bağlanma sorunu olarak görünebilir. O varlığın kaybı durumunda insan depresyona girer. Akılla olan diyalogunu kaybeden duygu, akıl sınırları içinde gerçekleşmeyen arzu ve akılla sadece çatışma üzerinden diyalog kuran tutku deliliği davet eder. Hassan'ın divaneliği onulmaz görünür.

Köyün işbölümünde geleneksel törenleri gerçekleştiren köylü kadınlar, muskayı Hassan'ın omzuna iliştiirdikten sonra, içinde hamse olan bir tas suyun içine dua yazılmış kağıdı koyar ve suyu İnek Hassan'ın başına saçarlar. Hamse'nin nazarı ve büyüü alt edeceğine inanırlar.



Mezarlıkta geçen konuşmalar ilkel hiyerarşinin nasıl doğduğunu açıklar niteliktedir: *“Eslam, sen hepimizden daha iyi bilirsin. Bir çözüm düşün...”* *“Eğer Eslam öneriyorsa, bu iyi fikirdir.”* Bir de mezarlığın sadeliği meselesi var ki İslam inancından mı geliyor, yoksa yoksulluktan mı kaynaklanıyor, belli olmasa da ikinci şık olağan şüpheli!

Hassan'ı hastaneye götürme kararı iyi niyetlidir ama onun artık anormal bir öteki olduğunun da ilanıdır. Hassan bağlanıp götürülürken verdiği tepki insanımsı değildir. (Reenkarnasyon süreci geri dönülmez aşamadır. İzlerini Doğu mitolojisinden beslenen tüm kültürlerde bulduğumuz, İran topluluklarında da

arkaik Yaresan / Kakai inancı olarak karşımıza çıkan düşünde, Tanrı'nın suretlerinin döngüsel olarak varolduğuna, başka bir bedende yeniden hayat bulma sayesinde ölüm olmadığına, hayatın değişim döngüsüyle sürdüğüne inanılır.)

İslam'ın İnek Hassan'a *hayvan* diyerek vurması, onu dönüştürüp ötekileştirirken kendilerinin de dönüşüm geçirdiğinin kanıtıdır. Aşkla büyümüş İnek Hassan kendisine yapılan hakaretlere dayanamaz ve yardan aşağı atlayarak intihar eder.

Köyde düğün zamanı... Gelin kızımızın tüyleri iple alınır, kaşlarına rastık çekilir. İnek Hassan hadisesi yoluna konulur konulmaz düğün hazırlıklarının başlaması, kırsala özgü olan dünyevi işleri sıraya koyma adetinden. Tören kadınları bu sefer de köy düğünü için düğün evine gelir. Ellerindeki teflerden yayılan toplanma çağrısı sokaklardan avlulara yayılır. (Anadolu'dan Hindistan'a uzanan bir bölgede kullanılan, kasmağa gerili deriden yapılan, perküsyon amaçlı bir ritm aleti olan tef haber salma ve çağrı amaçlı kullanılır.)

İslam'ın kullandığı at arabasında çulu görürüz. Dönmeyecek olanın yolunu çatılarda gözlemek artık Hassan'ın eşinin günlük işi haline gelir.

.....

Tarihsel, mekansal ve dini verilerin şimdiki zamanda üst üste yığılarak iç içe geçmesi meselesinin üzerinde —filmle doğrudan ilgili olan verilerle sınırlandırarak— durmakta yarar var Merkez Pers topraklarında kök salan ve iyilik-kötülük çatışması ikiliğine dayanan **Zaratustra** inancı merhameti, saflığı, hayvanlara şefkati, yararlı işler yapmayı ve yardım etmeyi esas alır. Ahura Mazda yararlı, Ahriman vahşi hayvanları yaratır. Tanrı'nın varlığı ışık ve ateş ile sembolize edilir. İbadet günde beş kez ve en önemli seansı sabah yapılırken, baskı ve zorbalık yıllarının sonucu olsa gerek, sonradan geceleri veya karanlık ve kapalı alanlarda yapılır. Güneş yoksa ateş kiblelerdir.

.....

İran sinemasının önde gelen eleştirmen, yönetmen, tarihçi ve yazarlarının ortak görüşü, **Gav**'ın Farsi sinemadan kopuşun ve İrani sinemaya, lümpen sinemadan entelektüel sinemaya geçişin sembolü olduğudur. Denilebilir ki **Dostoyevsky**'nin “Hepimiz **Gogol**'un *Palto*'sundan çıktık” sözü Rus edebiyatı için ne anlama geliyorsa, **Mehrju**'nin **Gav**'ı da İran sineması için o anlama gelir. İrani entelektüel sinemanın örneği olarak nitelendirilen filmlere baktığımızda ortak özelliklere sahip olduklarını görürüz: estetik kaygı, insani söylem, yapıcı tutum, gerçekçi stil, felsefi derinlik, entelektüel bilgi, sosyal hayat.

Mehrjui'nin İran tarihine bakışının ardında uzanan kültürel ve folklorik yoğunluğun beslendiği ana kaynak **Gulam Hüseyin Saedi**'nin yapıtıdır. Onun öykülerinde ekonomik yoksulluk ve akıl yoksunluğu tüm çıplaklığıyla, acılığıyla ve doğal haliyle yansır. **Gav**, gerçeği saklamayan, küçük dünyalara eğilerek kahraman yaratmayan, geri kalmışlığın sızısını hafifletme çabasına girmeyen ilk İran filmidir. Dış dünyaya kapalı köy hayatı İran toplumunun mikro düzeydeki metaforudur. Buluri (kumral tenli) tehdidi semboliktir, sınırlanmış bir hayat formu yaratır, iyilik inancını yıkar ve paranoyak bir hayatı kalıcı kılar.

Şahın damadının koltuğunda oturduğu Kültür-Sanat Bakanlığı filmi yasaklar. Anladıklarından değil, anlamadıkları şeylerden rahatsız olurlar: **Gav** onlar için bir Buluri olur! İki yıl kadar sonra hikayenin elli yıl önce (**Pehlevi** dönemi öncesinde) geçtiği bilgisi eklenmesi koşuluyla filme izin çıkar.

1971 Venedik FF'ne program dışı ve altyazısız olarak katılır ve festivalin olay filmi olur, filmi FIPRESCI jürisi atlamaz. **Ali Şeriatî** "Yabancılaşma sorununu tüm yönleriyle taşıyan bir film" değerlendirmesinde bulunur. **Humeyni** filmi beğenir ve akli sinemaya yatar. **Gav** 1988 soruşturmasında İran sinema tarihinin en iyi filmi seçilir.